الجمهورية العربية السورية
جامعة البعث
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

موسيقا
الشعر العربي
(دراسة نظرية – تطبيقية)

تأليف
الدّكتورة رَوْدْ خبّاز

طلاب اللغة العربية/ السنة الأولى
مديرية الكتب والمطبوعات
2008 – 2007

اللجنة العلمية :

1-	**أ . د . جودت إبراهيم**	**جامعة البعث**
2-	**أ . م . د . ابتسام حمدان**	**جامعة تشرين**
3-	**أ . م . د . وحيد كبابه**	**جامعة حلب**

حقوق الطبع والترجمة والنشر
محفوظة لمديرية الكتب والمطبوعات

الفهرس

الباب الأول

الفصل الأول:

1- مقدمة عن الخليل 16

2- بدايات علم العروض 18-16

3- سبب تسمية هذا العلم بالعروض 19-18

الفصل الثاني:

1- المبادئ الأساسية في علم العروض 23-22

2- المصطلحات الأساسية في علم العروض 25-23

3- المصطلحات الخاصة بالتقطيع العروضي ضمن البيت 26-25

4- الزحافات والعلل 31-26

5- أنواع الأبيات الشعرية 34-31

الفصل الثالث :

1- علم القافية (أحرفها – حركاتها – أنواعها – عيوبها) 45-36

2- الضرائر الشعرية 49-46

الباب الثاني

الفصل الأول :

دائرة المختلف .

1- البحر الطويل . 60-55

2- البحر المديد . 67-61

3- البحر البسيط . 73-68

الفصل الثاني :

دائرة المؤتلف

1- البحر الوافر 76-82

2- البحر الكامل 83-89

الفصل الثالث :

دائرة المجتلب

1- بحر الهزج 93-96

2- بحر الرمل 97-101

3- بحر الرجز 102-106

الفصل الرابع :

دائرة المشتبه

1- البحر السريع 108-114

2- البحر المنسرح 115 -120

3- البحر الخفيف 121-126

4- البحر المضارع 127-129

5- البحر المقتضب 130-132

6- البحر المجتث 133-135

الفصل الخامس :

دائرة المتفق

1- البحر المتقارب 139-143

2- البحر المتدارك 144-147

الفصل السادس :

1-الأبحر الشعرية المهملة 150 - 153

2- الفنون الشعرية المستحدثة 155 -16**0**

الباب الثالث

قراءات موسيقية تطبيقية

الفصل الأول

الموسيقا الداخلية :

1- الإيقاع 172-166

2- التعبير عن الانفعال 178-173

3- الإبداع 183-179

4- التجربة 188-184

تطبيقات شعرية على العناصر السابقة 189 - 211

الفصل الثاني

الموسيقا الخارجية :

1- اللفظ والمعنى 218-214

2- البحور الشعرية 221-219

3- القافية (الروي) 225-222

4- الضرورة والزحافات 228- 226

5- البديع 233-229

تطبيقات شعرية على العناصر السابقة 262-234

الباب الرابع

1- تقويم حركة شعر التفعيلة . 271-264

2- تقويم المقطوعات النثرية (الشثيرة) . 277-273

3- معجم المصطلحات العروضية 290 -279

4- المصادر والمراجع والمعاجم والدوريات 302-291

مقدمـة :

نضع بين أيدي طلابنا الأعزاء كتاب (موسيقا الشعر العربي) في السنة الأولى ؛ آملين من الله أن ييسر تلقي هذا العلم الذي لا يخلو من الصعوبة المتأتية عن التفرع الكثير في جزئيات هذا العلم .

ولكن كلنا أمل أن نذلل هذا العلم بالتعاون مع طلابنا ، على أن يتابعوا هذا العلم متابعة حثيثة منذ المحاضرة الأولى ، ويتعاملوا مع هذه المادة تعاملاً مختلفاً ؛ بحيث يكون هناك تطبيق دائم كتابي وصوتي ، مما يجعل هذه المادة مستساغةً ومألوفةً لديهم ، ومن ثم لا ينتهي الفصل الدراسي إلا وقد ذللت هذه المادة ، وتيسرت .

وقد حاولنا في هذا الكتاب المتواضع أن نختصر المقولات التي تعتمد على آراء شخصية ، أو إحصائيات تنقصها الشمولية أو الموضوعية ؛ لنخفف من كثافة هذه المادة ، وصعوبتها.

وقسمنا هذا الكتاب إلى : **أربعة أبواب** تفرعت عنها فصول عدة ، وقد تحدثنا في **الفصل الأول** من **الباب الأول** : عن الخليل بن أحمد الفراهيدي ؛ المنظّر لهذا العلم ، وواضع قواعده ، وكيف بدأت إرهاصات هذا العلم ، وسبب تسمية هذا العلم (العروض) .

وفي **الفصل الثاني** من **الباب الأول** : تحدثنا عن المبادئ الأساسية في علم العروض ، والمصطلحات الأساسية التي لا بد للطالب من أن يألفها قبل أن يشرع في دراسة البحور الشعرية ؛ حتى يسهل الأمر عليه .

وكذلك أنواع الأبيات الشعرية ؛ التي قد تختلف باختلاف ورود الأبيات مصرّعة ، أو غير مصرعة ، أو مدورة ، أو مقفاة ، أو تامة ، أو مجزوءة ، أو مشطورة ، أو منهوكة ...

كما عرفنا في هذا الفصل الزحافات والعلل التي تطرأ على البحور ، وميّزنا بينها ، وعرفنا بكل نوع من أنواعها ؛ وهذا ليتيسر على الطالب التعامل معها فيما بعد بسهولة .

وفي **الفصل الثالث** منه تطرقنا إلى دراسة علم القافية بأحرفها ، وحركاتها، وعيوبها ، وأنواعها ، وعرّفنا بالضرائر الشعرية التي قد يضطرالشاعرإليها ، وأنواعها المختلفة ، وأوردنا شاهداً على كل نوع .

وقسمنا **الباب الثاني** إلى : خمسة فصولٍ وجعلنا في كل فصل دائرة من الدوائر العروضية الخمس ، وتحدثنا أولاً عن مبدأ الدوائر العروضية التي ابتدعها الخليل ، وربط من خلالها بين أبحرعدة ، فدرسنا في **الفصل الأول** دائرة **المختلف** المتضمنة للأبحر : (الطويل – المديد – البسيط) .

وفي **الفصل الثاني** : دائرة **المؤتلف** المكونة من بحري (الوافر – الكامل) ، وانتقلنا في **الفصل الثالث** إلى : دراسة دائرة المجتلب المؤلفة من بحر (الهزج– الرجز – الرمل) .

أما في **الفصل الرابع** : فقد درسنا أكبر دائرة عروضية ، وهي دائرة المشتبه ؛ لتضمها ستة أبحر هي : (السريع – المنسرح – الخفيف – المضارع – المقتضب – المجتلب) .

وفي **الفصل الخامس** والأخير درسنا : دائرة المتفق المكونة من بحرين هما : (المتقارب – المتدارك) .

وفي **الفصل السادس** استعرضنا : الأبحر المهملة ، وعرفنا بالفنون الشعرية المستحدثة .

وفي **الباب الثالث** من هذا الكتاب : قمنا بدراسة بعض القصائد الشعرية من الوجهة الموسيقية : الداخلية والخارجية ؛ فكانت دراسة تطبيقية عليها ، وقد قسمنا هذا الباب إلى **فصلين** ؛ تضمن **الأول** : التطبيق على النصوص ، وذلك من خلال دراسة

موسيقاها **الداخلية** ؛ التي تتضمن عناصر الإيقاع ، والتعبير عن الانفعال ، والإبداع ، والتجربة .

وتضمن **الفصل الثاني** : التطبيق على نصوص أخرى ، وذلك بدراسة **موسيقاها** الخارجية المتضمنة لعناصر : اللفظ والمعنى ، والبحور الشعرية ، والقافية والروي ، وهو الجزء المهم فيها، والضرورة والزحافات ، والبديع .

مع العلم أن هذه العناصر لا تنفصل عن بعضها ، سواء في الموسيقا الداخلية أو الخارجية ، بحدود فاصلة تماماً ، وإنما ارتأينا هذا التقسيم من أجل توضيح الدراسة ، وتطبيقها .

وحاولنا اختيار نماذج مختلفة ، من عصور متنوعة ؛ فاخترنا من المعلقات ؛ مروراً بعصور متتالية ؛ وصولاً إلى نماذج من العصر الحديث .

وهذه النماذج تختلف موضوعاتها ، وقد قصدنا إلى هذا الاختيار المتنوع لكي نلحظ الفروق الخارجية تبعاً للفروق الداخلية .

وفي **الباب الرابع** والأخير قمنا بدراسة سريعة لظاهرتي : شعر التفعيلة ، والشعر المنثور – الذي يسميه أصحابه هكذا – الذي أطلقنا عليه (الشثر) نحتاً من كلمتي (الشعر + النثر) لأنه يحتوي تناقضاً في تسميته .

وقد لاحظنا مؤسسي حركة (شعر التفعيلة) ، وأسباب نشوء هذه الحركة ، وظواهرها ، ووجدنا أنها تأخذ من أوزان الخليل ، ولكنها تتصرف فيها بالإطالة أو التدوير أو غير ذلك .

ولكننا وجدنا في : (الشثر) المتحرر من كل قيد اختلافاً عن شعر التفعيلة ؛ فالشعر ديوان العرب ، وسجل مآثرهم ، والشعر كلام موزون مقفى ، والشعر تعبير عن انفعال ، ...

ولكن هؤلاء لم يطولوا نظم الشعر لأنه صعب عليهم فهاجموه ، ولم يطولوا النثر الإبداعي الجميل ، بل نثروا كلماتهم المتناقضة ، وغير المعبرة عن أي شيء على

أسطر الصفحات ، ووضعوا النقط ، وإشارات الاستفهام أو التعجب ، وأسموا نتاجهم شعراً منثوراً.

ولكن لا نريد أن يفهم من كلامنا أننا ضد الشعر الجديد ، بل نحن مع الجديد ؛ على أن يكون معبراً عن إحساس ، وفيه شيء من الموسيقا التي تميز الشعر من غيره من الفنون الأدبية .

ونحن لا ننكر نتاج أحد ، ولكن على أن يوضع كل نتاج تحت اسمه الحقيقي ، فالنثر نثر ، وقد يفوق في جماليته وتعبيره الشعر ، والشعر شعر ؛ له قواعده الثابتة، وشروطه التي لا بد من توافرها ؛ بينما هذا النتاج ، والمعبر عن تناقض المنتجين له ، والمسمين له ، فنرجو أن يجد تسمية تحفظ ماء وجهه ، وتعبر عن حقيقته .

وما هدفنا من تأليف هذا الكتاب ، إلا التعريف بقواعد علم العروض ، التي حفظت تراثنا ، وسهلت حفظه ، وحفظت نتاجنا المعبر عن ذواتنا عبر التاريخ ، فنرجو أن نحفظه لكي نحفظ أنفسنا من الضياع والاستلاب ، والتبعية بلا تفكير .

ونتمنى أن يكون جيلنا على درجةٍ من الوعي ، والتسلح بالعلم والمعرفة لما يحيط به من دسائس ومؤامرات ؛ قد لا يخطر في باله أنها ترمي إلى تحطيمه ، وقهره ، وضياعه ، وتشتته .

فإن نجحنا في ذلك **فبفضل الله** ، وإلا فحسبنا المحاولة .

والله من وراء القصد

وهو ولـيّ التوفيق

د . رود محمد خباز

2007 / 5 / 30

البـــاب الأول

الفصـل الأول:

4- مقدمة عن الخليل

5- بدايات علم العروض

6- سبب تسمية هذا العلم بالعروض

الفصـل الثانـي:

6- المبادئ الأساسية في علم العروض

7- المصطلحات الأساسية في علم العروض

8- المصطلحات الخاصة بالتقطيع العروضي ضمن البيت

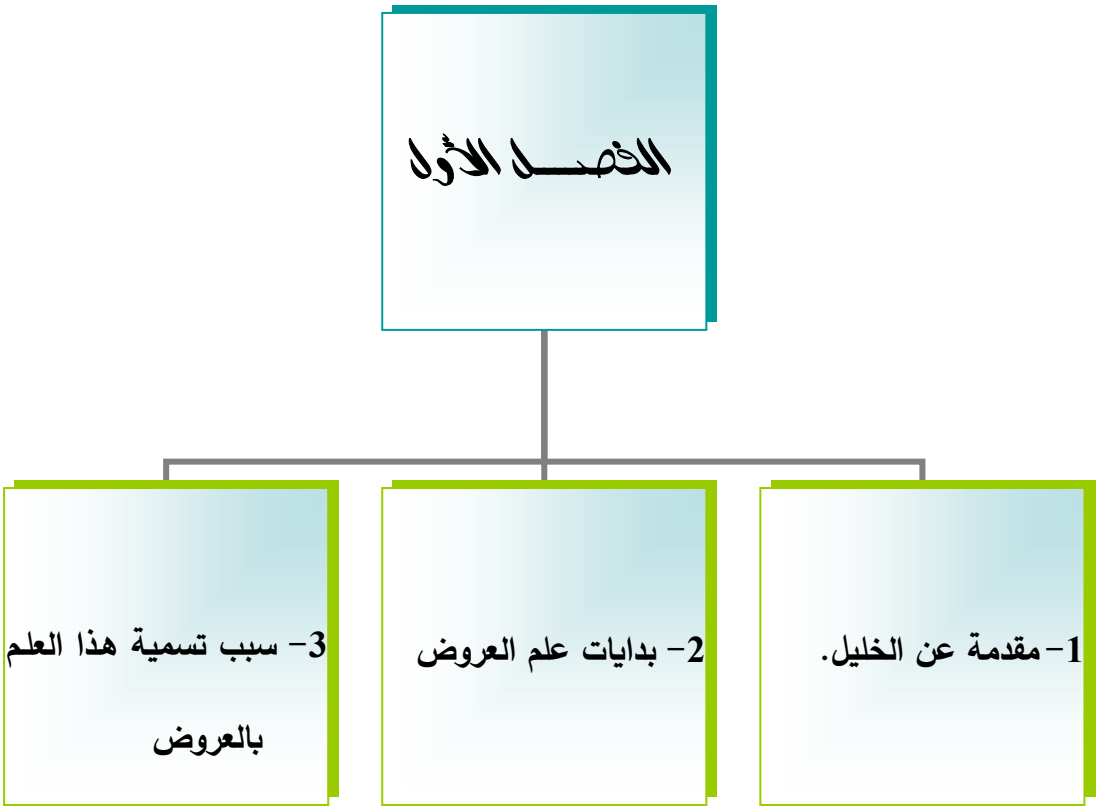
9- الزحافات والعلل

10- أنواع الأبيات الشعرية

الفصـل الثالـث :

3- علم القافية (أحرفها – حركاتها – أنواعها – عيوبها)

4- الضرائر الشعرية


الفصـــل الأول
1- مقدمة عن الخليل.
2- بدايات علم العروض
3- سبب تسمية هذا العلم بالعروض

☆ ☆ ☆

2- مقدمة عن الخليل :

هو الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي (ت -170 هـ) ، كان إمام البصرة في النحو واللغة في زمانه ، عاش منقطعاً للعلم ، على حظ غير يسير من معرفة الموسيقا ، ولكن هذا لايعني أنه هو واضع علم العروض ؛ وذلك لأن العرب كانت تنظم شعرها موزوناً بفطرتها وسليقتها السليمة ، وهناك من سبقه في الإشارة إلى هذا العلم ، وهو أبو عمرو بن العلاء ؛ الذي تحدث عن القوافي ، وقواعدها .

3- بدايات علم العروض :

هناك أقوال شتى وردت في مصادر متعددة ؛ حول سبب إيجاد قواعد هذا العلم ، منها ماهو ضعيف مردود ، ومنها ما هو مقنع مأخوذ .

1- فمن الأقوال الضعيفة أن الخليل قد شق عليه ما وصل إليه تلميذه سيبويه من شهرة طبقت الآفاق في علم النحو ، فخرج حاجاً يدعو الله أن يوفقه إلى علم يَنْبُه به ، فتقبل الله منه وهو في مكة المكرمة.

وهذا قول مردود ، ولأن الخليل كان صيته يملأ الآفاق ، ومن المستبعد أن يفكر رجل في مثل مكانته المرموقة بهذه الطريقة ، أما أنه قد حج ، ودعا الله أن يفتح عليه بعلم مبتكر فهذا أمر وارد .

2- ومن الأقوال الشائعة حول اكتشاف هذا العلم أن الخليل مرّ بسوق الصفارين ، فتنبه إلى أساليب طَرْقِ الصفارين على الطّشوت ؛ فربط بين هذه النغمات المتناسقة ، وتفاعيل الأبحر الشعرية ، فاقتبس من هذا الطّرْقِ قواعد العروض.

وهذا قول يمكن أن نخلص منه إلى تنبه الخليل إلى هذه النغمات المتوازنة، ولكن أن يكون قد أسس علمه مقارنة بها فهذا أمر مستبعد ، لأن هذا الطّرْقَ لايشابه في لغتنا الساكن ، أو الممدود ، أو المتحرك ...

3- وورد في كتاب : (التوشيح الوافي) لابن حجر العسقلاني رواية عن الحسن بن زيد أنه سأل الخليل عن علم العروض هل يعرف له أصلاً ؟ فقال: نعم :

مررت بالمدينة حاجاً ؛ فبينا أنا في بعض مسالكها ؛ إذ نظرت لشيخ على باب دار، وهو يعلم غلاماً ، ويقول له :

نعم لا نعم لالا نعم لا نعم للا نعم لا نعم لالا نعم لا نعم للا

5//5 //5 /5/5 //5 /5 //5//5 //5 /5 //5 /5/5 //5 /5 //5//5

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فدنوت منه ، وسلمت عليه ، وقلت له أيها الشيخ ماالذي تقوله لهذا الصبي ؟ فقال : هذا علم يتوارثه هؤلاء عن سلفهم ، وهو عندهم يسمى **التنعيم** ؛ فقلت لم سموه بذلك ؟ قال : لقولهم : نعم نعم ، قال الخليل فقضيت الحج ، ثم رجعت فأحكمته .

وفي رواية أخرى أنه يسمى **التنغيم** ، ولكن هذه الرواية لم تحدد انتساب هذا العلم إلى زمن شعراء الجاهلية ، وأنهم تعلموه ، أو كانوا على دراية به، إلا ما نسب إلى امرئ القيس في قوله :

ألا لا ألا ألا ألا لا ألا ألا

5/5// 5//5// 5/5// 5//5//

فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن

وهذا على الأغلب وضع بعد عصر الجاهلية ، وألحق بأبيات لامرئ القيس ، أو كان مما صنعه المؤدبون في العصر الأموي لتحفيظ المتأدبين أصول هذا العلم مبسطة ، ولتسهيل حفظ الشعر ، وضبط موسيقاه ، وإيقاعه.

4- تجمعت لدى الخليل مجموعة كبيرة من الأشعار الجاهلية رواية وحفظاً ؛ فشعر من خلال أذنه الموسيقية الرهيفة ، ومن خلال موازنته بين النصوص الشعرية ، ومقارنته بين أوزانها ؛ ما ساعده على وضع قواعد هذا العلم وأسسه ، ولاسيما عند اختلاط الألسنة في عصره ، وخشيته من عدم تمييز الناس بين الموزون والمختل من الشعر بسبب فساد أذواقهم ، أو بعدهم عن الموهبة

والسليقة السليمة ، فوضع هذه القواعد لما صحّ عنده من الشعر المكتمل الناضج.

5- إن الزمن الذي عاش فيه الخليل كان زمن إبداع ، وتأسيس لكثير من قواعد العلوم ؛ التي كان لعلمائها نصيب كبير من مختلف هذه العلوم ، وكان الخليل في صفوف أولئك المبدعين لاتصافه بالذكاء ، والفطنة ، والأصالة المتألقة .

4- سبب تسمية هذا العلم بالعروض :

العروض :

1- يطلق في العربية على مالم يُرَض من النياق ، وأطلق عليه هذا الاسم لأنه مما لم يُرَض من الفنون ،وأن الخليل هو الذي راضه .

أو أن العرب كانت تأخذ بعض ألقاب الشعراء من المادة نفسها ، كما أن الرجز كانت تعني : قيام الناقة عل ثلاث قوائم ؛ وكان الرجزيعني : اضطراب قوائم الناقة في السير ؛ فيقال : ناقة **رجزاء** .

2- هو اسم مكة المكرمة ، وبه سمى الخليل علمه الذي وضع أسسه فيها ، أوهي عُمان التي ينسب إليها الخليل .

3- من معاني العَروض : الطريق في الجبل ، والبحور طرق إلى النظم الشعري ، ولكنها ليست ممهدةً سهلة المنال ، بل تحتاج إلى كد ومشقة للوصول إلى نهايتها ، وكذلك الصعود إلى الجبل .

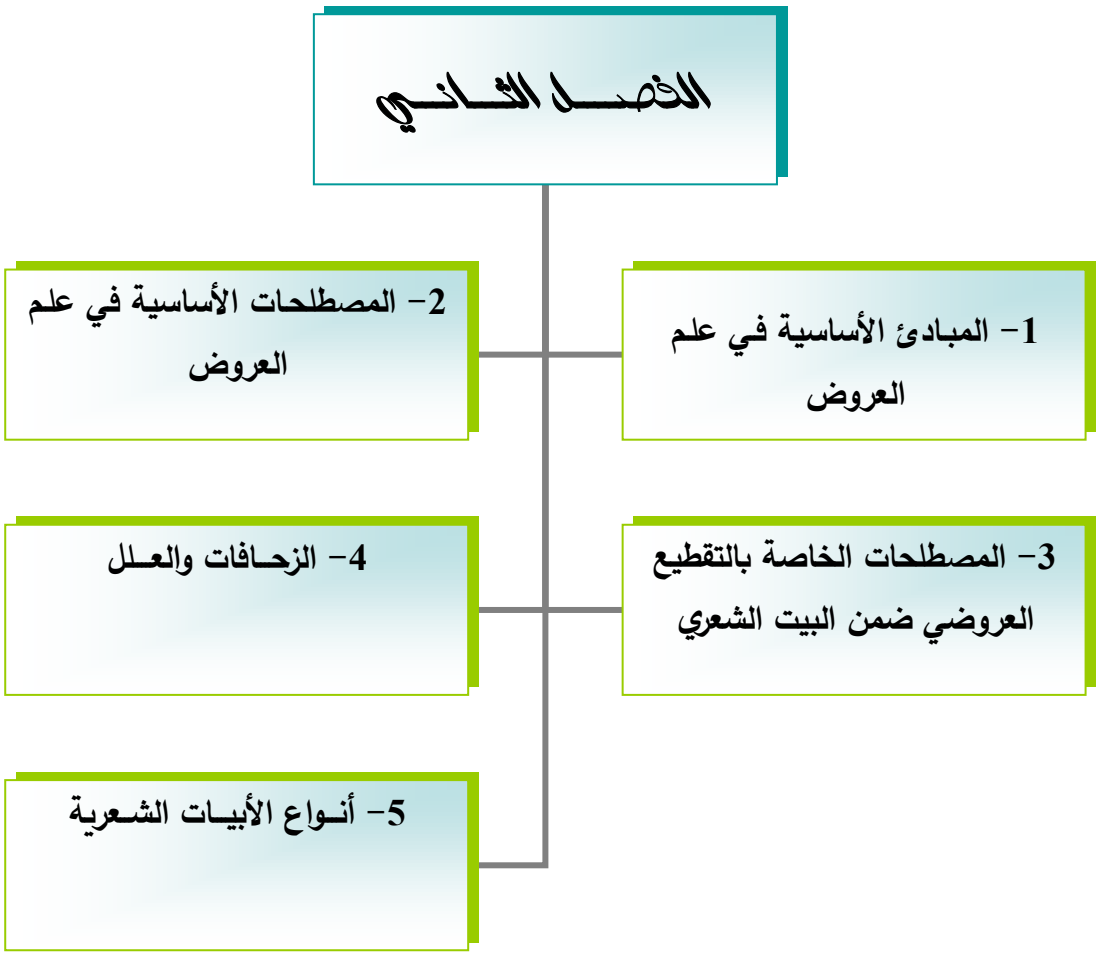
4- البحور الشعرية كثيرة ، ومتنوعة ، وهي تشبه البحور التي لا يستنزف ماؤها ، ولاينضب ؛ وربما سميت كذلك لوجه الشبه بينهما .

5- ومن معانيها أيضا الناحية ، وكذلك الشعر ، وما يتعلق به يمثل ناحية من نواحي العلوم ، والأدب .

وقد شبهت العرب بيت الشّعر ببيت الشّعر: (الخيمة) ؛ الذي يحتوي أجزاء مشابهة لأجزاء البيت الشعري ، ومعانيه ، فسموا آخر جزء في الشطر الأول: (عروضاً) تشبيهاً له بعارضة الخباء ، وهي : الخشبة المعترضة في

وسطه ، وسموا هذا العلم عروضاً لأهمية العروض فيه ، وكونها تفعيلة في وسط البيت ، والبيت يقوم عليها ؛ فهي عماده .

6- ورد تعريف العروض : أنه هو ما يعرض عليه الشيء ؛ فيعرف بذلك صحته من سقمه ، وسلامته من اعتلاله ، والعروض علم يعرض عليه الشعر فيعرف من خلاله صحة وزنه أو اختلاله ، وهذا **القول الأخير هو : أقوى الأقوال ، وأقربها إلى الصحة والقبول** .



☆ ☆ ☆

الفصـــل الثانـــي

1- **المبادئ الأساسية في علم العروض :**

لابد لمن يريد تقطيع أي بيت شعري أن يلم بالأسس التي يقوم عليها التقطيع ، فالتقطيع يعتمد على ما يسمع لا على ما يكتب ، لأن هناك أحرفاً تلفظ ولا تكتب ، أو تكتب ولا تلفظ ، فيجب على القارئ أن يعرف هذه الأساسيات ليكون تقطيعه سليماً.

1- توضع إشارة (/) تحت الحرف المتحرك ، وإشارة (**5**) تحت الحرف الساكن .

2- الألف المحذوفة في بعض الكلمات مثل : (هكذا – هؤلاء – الرحمن – لكن....) لا تكتب ، و تحسب في الوزن العروضي لأننا نتلفظ بها .

3- الألف التي تكتب ولا تلفظ مثل الكلمات التي تبدأ بهمزة وصل : (ابن – استعمل ..) ، أو الألف الفارقة التي تأتي في نهاية الفعل مثل : (عملوا) ؛ فهذه تكتب ولا تحسب في الكتابة العروضية ، والألف في : (أل التعريف) إلا في الضرورة الشعرية ، وكذلك الألف في آخر كلمة :(أنا) ؛ فإنها لا تلفظ غالباً إذا جاء بعدها حرف ساكن ، ولا تحسب في الوزن .

4- التنوين في نهاية الاسم يعدّ نوناً ساكنةً ، مثال : [قمرٌ= قمرن] .

5- الحرف المشدد يعد حرفين ، الأول منهما ساكن ، والثاني متحرك ، مثال ذلك : [هبَّت = هبْبَت] .

بينما الحرف الممدود يعد حرفين ،الأول منهما متحرك ، والثاني ساكن ، مثال : [آتنا = أَاتنا] .

6- يجب إشباع الروي في كل بيت شعري بحرف ساكن بما يناسب حركته ، مثال : [الأملُ = الأملو – الأملَ = الأملا – الأملِ = الأملي] .

7- إذا جاءت ميم الجمع متحركة ، وبعدها حرف متحرك ، وجب إشباع حركتها بحرف ساكن من جنس هذه الحركة ، مثال : [فإن همُ ذهبت أخلاقهم ذهبوا] ، نقول بالتقطيع : [فإن همُو ذَهبت] ، أما إذا جاء بعدها حرف ساكن فلا تشبع حركته ، مثال : (هُمُ الأصل) .

8- تشبع حركة هاء الضمير بحرف من جنس حركتها إذا جاء الحرف الذي قبلها وبعدها متحركاً ، أما إذا كان ما قبل هاء الضمير متحركاً ، وما بعدها ساكناً فيجوز الإشباع وعدمه ، مثال : [للخير يفشي في مصره اِلْعُرُفا] ؛ فهنا الهاء لم تشبع.

9- اللام الشمسية في كل الأسماء تحذف ، ويعوض عنها بتشديد الحرف بعدها ، وتبقى ألفها فقط ، مثال : [السّحب = أسْسُحُب] .

10- تكون حروف العلة ساكنة ؛ إلا إذا تحركت لضرورة شعرية ، أو نحوية.

2- **المصطلحات الأساسية في علم العروض:**

1- التقطيع :

هو الطريقة التي يتم بها فحص البيت الشعري لمعرفة مطابقته للتفاعيل ، ومن ثم معرفة وزن البيت ، وبحره .

2- القصيدة :

وهي عدد من الأبيات أقلها سبعة .

3- البيت :

هو قسم من القصيدة يتألف من سطر واحد مقسوم إلى قسمين متساويين في عدد التفعيلات ، وأوزانها ، وينتهي بحرف تبنى عليه القصيدة الشعرية التي يندرج ضمنها كلها .

4- الشطر :

هو أحد طرفي البيت الشعري ، لأن كل بيت تام يتألف من شطرين متساويين .

5- الصدر :

هو الشطر الأول من البيت الشعري .

6- العجز :

هو الشطر الثاني من البيت الشعري .

7- العروض :

لفظة مؤنثة (ج) أعاريض ، وهي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول الذي يسمى : (الصدر).

8- الضرب :

التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني ، والذي يسمى : (العجز) .

9- الحشو :

سائر تفعيلات البيت من دون العروض والضرب .

10- الروي :

هو الحرف الصحيح الذي تبنى عليه القصيدة ، وتنسب إليه ، مثل : لامية العرب للشنفرى ، ودالية النابغة ...

11- القافية :

هي آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يتقدمه ، مع المتحرك الذي قبل الساكن ، وسميت كذلك لأنها يقفو بعضها أثر بعض حتى نهاية القصيدة ، فتأتي متماثلة في آخر كل بيت منها .

12- البحر :

كل وزن سماه الخليل بحراً ؛ لأنه يوزن به مالا يتناهى من الشعر ، وكذلك البحر لا يتناهى مهما اغترف منه ، وأطلق على كل بحر اسماً خاصاً ؛ ربطوا بينه وبين شيء يشبهه ، أو صفة تقاربه .

13- اليتيم :

الشعر المؤلف من بيت واحد .

14- النتفة :

الشعر المؤلف من بيتين ، أو ثلاثة .

15- القطعة :

الشعر المؤلف من أقل من سبعة أبيات .

16- القصيدة :

كل ما تجاوز القطعة ؛ فهو قصيدة .

17- التفعيلة :

هي المقياس العروضي الذي تقاس به أبعاد أجزاء البيت ، وباجتماعها وانتظامها وفق نسق معين يعرف نوع البيت ، وقد يطرأ عليها تغييرات بفعل دخول الزحاف أو العلة.

3- المصطلحات الخاصة بالتقطيع العروضي ضمن البيت الشعري :

نجد مجموعة من السواكن والمتحركات التي تتألف منها الأوزان العروضية ، وهي :

1-الأسباب : وهي نوعان :

أ - سبب خفيف :

وهو مقطع صوتي مؤلف من حرفين أولهما متحرك ، وثانيهما ساكن : (/5 = قُلْ - هَلْ - قَدْ - لَوْ - مِنْ) .

ب – سبب ثقيل :

وهو مقطع صوتي مؤلف من حرفين متحركين : (// = بِكَ – لَكَ) .

2-الأوتاد : وهي ثلاثة أنواع :

أ – الوتد المجموع (المقرون) :

هو ما تواتر فيه متحركان فساكن : (//5 = بني – معي – فلا – سدى – مشى) .

ب – الوتد المفروق :

هو الذي فصل بين متحركيه بساكن : (/5/ = كنت – أنت – حين – جاء – كيف – ويح ...)

ج – الوتد المبسوط :

وهو ما يسكن آخره من الأوتاد المفروقة : (/55 = قامْ – نامْ – سلامْ – خيامْ) ، وهو قليل الورود ، ويكون في القصائد المقيدة ؛ التي يسبق رويها حرف ساكن .

3– الفواصل : وهي نوعان :

أ– فاصلة صغرى :

وهي لفظ يتألف من أربعة أحرف ، ثلاثة متحركات ، والرابع ساكن : (///5 = ذَهَبَا – عجبا – سمعوا – ابداً – رجلن ...).

ب– فاصلة كبرى :

وهي : كلمة تتألف من خمسة أحرف كلها متحركة عدا الخامس ؛ فيكون ساكناً ، مثال : (////5 = جَمَعَهُم – حَمَلَهم) .

وقد جمعت الأسباب والأوتاد والفواصل في جملة :

(إنك فتىً نلت أدباً وخلقاً) أو (لم أرَ على ظهر جبلٍ سمكةً)

(/5// //5 /5/ ///5 ////5) أو (/5 // //5 /5/ ///5 ////5)

4– الزحاف :

هو تغيير يعتري الحرف الثاني من السبب الخفيف أو الثقيل من حذف ، أو تسكين ، ويمكن أن يطرأ على جميع تفعيلات البيت ؛ من دون أن يقع في القصيدة كلها غالباً ، وله نوعان :

1– زحاف مفرد : يلحق بمحل واحد من التفعيلة ، وهو على ثمانية أنواع :

أ– ثلاثة تلحق الحرف الثاني من التفعيلة وهي :

1– الخبن :

حذف الثاني الساكن من السبب الخفيف الأول من التفعيلة : (فاعلاتن = /5/5//5 ← فعلاتن = ///5/5)

2- الوقص :

حذف الثاني المتحرك من السبب الثقيل الأول من التفعيلة : (متفاعلن = ///5//5 ← مفاعلن = //5//5)

3- الإضمار:

تسكين الثاني المتحرك من السبب الثقيل من التفعيلة :

(متفاعلن = ///5//5 ← مُتْفاعلن = /5/5/5//)

ب - زحاف يلحق الحرف الرابع من التفعيلة ، وهو وحيد :

- **الطي :**

وهو : حذف الرابع الساكن : (مفعولاتُ = /5/5/5/ ← مفعلات = /5//5/) .

جـ - ثلاثة تلحق الحرف الخامس من التفعيلة ، وهي :

1- القبض :

وهو :حذف الخامس الساكن : (فعولن = //5/5 ← فعول = //5/) .

2- العقل :

وهو : حذف الخامس المتحرك : (مفاعلتن = //5///5 ← مفاعتن = مفاعلن = //5//5)

3- العصب :

وهو : تسكين الخامس المتحرك (مفاعلتن = //5///5 ← مفاعلْتن = //5/5/5)

د - هناك زحافات تلحق الحرف السابع من التفعيلة ، وهي :

1- ً الكف :

وهو : حذف السابع الساكن (مفاعيلن = //5/5/5 ← مفاعيلُ = //5/5/)

2- زحاف مزدوج :

ويطرأ على سببين في تفعيلة واحدة ، والزحافات المزدوجة هي :

1- الخبل :

وهو : اجتماع الخبن والطي في تفعيلة واحدة : (مستفعلن = /5//5/5 ← متعلن = ////5)

2- الخزل :

وهو : اجتماع الطي والإضمار في تفعيلة واحدة (متفاعلن= ///5//5 ← مُتْفعلن = مفتعلن = /5///5)

3- الشكل :

اجتماع الخبن والكف في تفعيلة واحدة (فاعلاتن = /5//5/5 ← فعلاتن = ///5/5)

4- النقص :

اجتماع العصب والكف في تفعيلة واحدة (مفاعلتن = //5///5 ← مفاعلْت = //5/5/)

- **العلل :**

تغيير يطرأ غلى الأسباب والأوتاد معاً شرط كونها في آخر التفعيلة الموجودة في العروض أو الضرب فقط ، وهو تغيير لازم على الأغلب في سائر أبيات القصيدة ، والعلل على نوعين :

أ . علة لازمة :

تكون بالزيادة ، أو النقص في آخر التفعيلة .

1- علل الزيادة :

وهي تلحق البحور المجزوءة غالباً ؛ وكأنها تزيد عدد حروفها ،وهي ثلاث علل :

1- الترفيل :

زيـادة سـبب خفيـف علـى مـا آخـره وتـد مجمـوع : (متفـاعلن = ///5//5 ⟵ متفاعلاتن = ///5//5/5) .

2- التذييل :

زيـادة حـرف سـاكن علـى مـا آخـره وتـد مجمـوع : (متفـاعلن= ///5//5 ⟵ متفاعلان = ///5//55)

3- التسبيغ :

زيـادة حـرف سـاكن علـى مـا آخـره سـبب خفيـف : (فـاعلاتن = /5//5/5 ⟵ فاعلاتان = /5//5/55)

2-ً علل النقص :

وهي تسع علل ، ثمان منها مفردة ، وواحدة مزدوجة :

1- الحذف :

إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة : (مفاعيلن = //5/5/5 ⟵ مفاعي = فعولن = //5/5) .

2- القطف :

اجتمـاع الحـذف والعصـب فـي تفعيلـة واحـدة : (مفـاعلتن = //5///5 ⟵ مفاعل = فعولن = //5/5) .

3- القصر :

حـذف سـاكن السـبب الخفيـف وتسـكين متحركـه : (فـاعلاتن = /5//5/5 ⟵ فاعلات = /55//5) .

4- القطع :

حـذف سـاكن الوتـد المجمـوع ، وتسـكين مـا قبلـه : (مسـتفعلن = /5//5/5 ⟵ مستفعل = /5/5/5) .

5- الحذذ :

حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة : (متفاعلن = ///5//5 ⟵ متفا = ///5) .

6- الصّلم :

حذف الوتد المفروق من آخر التفعيلة : (مفعولات = /5/5/5/ ⟵مفعو = /5/5)

7- الكسف :

حذف آخر الوتد المفروق من آخر التفعيلة (مفعولات = /5/5/5/ ⟵ مفعولا = مفعولن = /5/5/5)

8- الوقف :

تسكين آخر الوتد المفروق من آخر التفعيلة : (مفعولاتُ = /5/5/5/ ⟵ مفعولاتْ = /55/5/5)

9- البتر :

وهو : علة مزدوجة تتركب من الحذف والقطع : (فاعلاتن ⟵ 5/5//5/ فاعل = /5/5)

3- العلة الجارية مجرى الزحاف :

هو تغيير يلحق الأوتاد فقط ، ويطلق عليه علة لأنه يطرأ على الوتد ، ويجري مجرى الزحاف لأنه لا يلتزم به ، ومن أنواع هذه العلل :

1-التشعيث :

هو حذف أحد متحركي الوتد المجموع (فاعلاتن = /5/5//5 ⟵ فالاتن = /5/5/5)

2-الحذف :

حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة : (فعولن = //5/5 ⟵ فعو = //5) ، وهذه العلة تخالف بقية العلل الجارية مجرى الزحاف لأنها لم تلحق بالوتد .

3- الخرم :

حذف أول الوتد المجموع : (فعولن = //5/5 ⟵ عولن = /5/5)

4- الثرم :

ويتألف من الخرم والقبض : (فعولن = //5/5 ⟵ عول = /5/) .

5- الشتر :

يتألف من الخرم والقبض ، ولكنه منحصر في البحر المضارع : (مفاعيلن ⟵ فاعلن = /5//5) .

6- الخرب :

ويتألف من الخرم والكف : (مفاعيلن = فاعيل = /5/5/) .

وهناك علل ، ولكنها نادرة الوقوع في الشعر ، ولكننا نذكرها للفائدة ، مثل :

- **الخزم :**

زيادة حرف أو أكثر في أول صدر البيت ، أو أول عجزه .

- **العضب :**

حذف أول الوتد المجموع ، ولكنه خاص بتفعيلة: (مفاعلتن ⟵ فاعلتن = /5///5) .

- **القصم :**

يتألف من الخرم والعصب : (مفاعلتن ⟵ فاعلتن = /5/5/5) .

- **الجمَم :**

يتألف من الخرم والعقل : (مفاعلتن ⟵ فاعتن = /5//5) .

- **العقَص :**

يتألف من الخرم والنقص : (مفاعلتن ⟵ فاعلت = /5/5/) .

وهذه المسميات السابقة لمصطلحات الزحافات أو العلل أو غيرها لها معان لغوية تربط بين اللفظ والمعنى ، وما يطرأ على التفعيلة من إخفاء ، أو تقييد ، أو انقباض ، أو ظهور ، أو زيادة .

كما أن هذه الزحافات والعلل تتفاوت في درجة استحسانها أو قبحها ؛ لأنها ليست على درجة واحدة من الشيوع ؛ فبعضها قليل ، وبعضها خاص ببعض الأبحر، أو ببحر بعينه ، وبعضها لا يلجأ إليه الشاعر إلا اضطراراً ، وبعضها يكون كثيراً ؛ وقد لا تنسجم موسيقية البيت إلا بوجودها ، فهذا أمر ذوقي ، وموسيقي .

4- أنواع الأبيات الشعرية :

تعددت أنواع الأبيات التي وردت في الشعر العربي ، وهذه الأنواع هي :

1- البيت التام :

هو البيت الذي جاءت تفعيلاته كاملة لم يعترها أي نقص ، مثال (الطويل) :

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تُزوِّدِ

2- البيت المجزوء :

هو البيت الذي حذفت منه العروض والضرب ، وفي هذه الحالة تنوب التفعيلتان اللتان قبلهما منابهما ، وتسميان باسميهما ، مثال (مجزوء الوافر) :

أرقتُ وآبني همّي لنأي الدار من نُعم

3- البيت المشطور :

هو البيت الذي حذف منه عجزه وبقي منه صدره ، وهنا تنوب التفعيلة الأخيرة من الشطر مناب العروض والضرب ، ويسمى الشطر عندئذ بيتاً ، مثال من (مشطور السريع) :

يا صاحبي رَحلي أَقَلاّ عَذلي

4- البيت المنهوك :

هو البيت الذي يحذف منه ثلثاه ، ويبقى ثلثه فقط ، وتنوب التفعيلة الأخيرة من الشطر مناب العروض والضرب ، ويسمى ما تبقى من البيت المنهوك بيتاً ،

مثال من (منهوك المنسرح) :

صبراً بني عبدِ الدّارْ

5- البيت المدوّر (المدرج – المُداخل) :

هو البيت الذي تشترك فيه العروض (وهي الكلمة الأخيرة من صدره) بين شطريه ؛ فيكون قسم منها في الشطر الأول ، وقسم في الشطر الثاني ، مثال من (الكامل) :

وإذا همُ ذكروا الإسا ءَة أكثروا الحسناتِ

6- البيت المصرّع :

هو البيت الذي تأتي عروضه مماثلة لضربه لإقامة الوزن ، وكذلك الروي يكون متماثلاً بين العروض والضرب ، ويكون في مطالع القصائد حصراً ، وهو من التقاليد الأصيلة في الشعر العربي ؛ لذا فإن الشاعر قد يغيّر أحياناً في وزن العروض ، وذلك لكي تماثل الضرب ، فيحافظ على هذا التقليد الشعري ؛ لأنه أهم عنده من المحافظة على الوزن ، مثال (الكامل) :

هل غادر الشعراء من متردّمِ أم هل عرفت الدار بعد توهمِ

وفي أهمية التصريع يقول أبو تمام (من الطويل) :

وتقفو إلى الجدوى بجدوى وإنّما يروقك بيت الشعر حين يُصَرَّعُ

7- البيت المقفى :

هو البيت الذي تماثلت فيه عروضه وضربه بحرف الروي ، ولكنه يكون في درج القصيدة ، مثال :

هل للشباب الذي قد فات من طلبٍ أم ليس غابره الماضي بمنقلبِ

دع البكاء على ما فات من طلبٍ فالدهر يأتي بألوانٍ من العجبِ

8- البيت المصمت :

هو البيت الذي خالفت عروضه ضربه بحرف الروي ، ويكون في مطلع القصائد تحديداً ، مثال (الرمل) :

لا تقولنّ إذا مالم ترد أن تتم الوعدَ في شيءٍ نعمْ

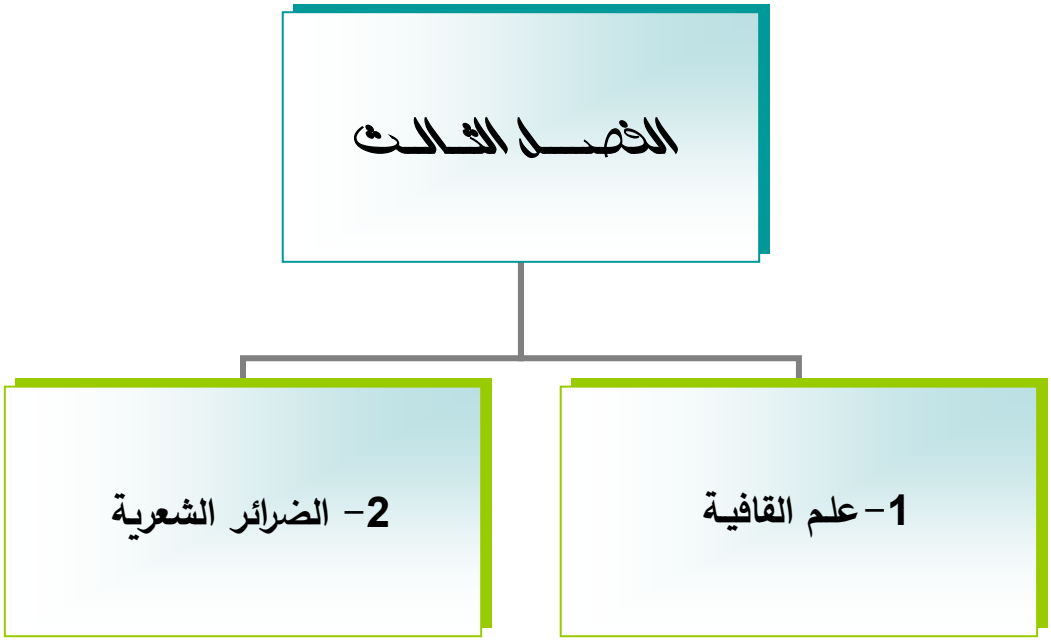
- **ملاحظـة :**

ونجد أبياتاً تتألف من ثماني تفعيلات ، فهذه تكون في البحور **المثمنـة** مثل : الطويل – البسيط – المديد – المتقارب – المتدارك .

وهناك أبيات تتألف من ست تفعيلات ، فهذه تنتمي إلى البحور **المسدسة** مثل : الخفيف – الكامل – الرجز – المنسرح – الوافر – الرمل – السريع .

ونجد كذلك أبياتا تتألف من أربع تفعيلات في كل شطر تفعيلتان ، فهذه البحور **المربعـة** ، وهي الأبحر التي تأتي مجزوءة مثل : الهزج – المضارع – المقتضب – المجتث .

☆ ☆ ☆


الفصل الثالث
1- علم القافية
2- الضرائر الشعرية

☆ ☆ ☆

الفصل الثالث

1- علم القافية :

أ- أحرفها :

ستة مجموعة في بيتين للحلي ، وهي :

مجرى القوافي في حروفٍ ستةٍ كالشمس تجري في علوٍّ بروجها

تأسيسها ، ودخيلها ، مع ردفها ورويّها مع وصلها وخروجها

وأهم حروفها هو :

1-الروي :

جميع الحروف الهجائية تصلح أن تكون روياً ما عدا **حروف العلة** : وهي حروف المد : (ا – و – ي) إذا كانت زائدة ، أو مولدةً من الإشباع ؛ فتكون حينئذٍ للإطلاق ، وما سبقها هو الروي ،وكذلك ألف التأنيث المقصورة : (سلمى) ، وألف التثنية : (فعلا) ، أما الألف المنقلبة عن الواو أو ياء ؛ فقد تكون روياً : (الصبا – العصا) ، ومن الأحرف التي لا تصلح أن تكون روياً : **النون** التي ليست من بنية الكلمة مثل : نون النسوة ، ونون التنوين ، ونوني التوكيد : (كتبن – صيداً – يعلمَنّ ....) ، وكذلك هاء التأنيث الساكنة ، وهاء الضمير المتصل : (ظبية – كتبَهْ – فعلِه – ضرّهِ ....) ، وواو و ياء الضمير بعد حركةٍ تجانسهما مثل : (اكتبوا – اكتبي ..) ؛ فالأحرف السابقة أغلبها حروف زائدة على بنية الكلمة ، وهي ليست أصولاً ؛ فيلزم ورود حرف روي أصلي قبلها .

وقد ترد بعض الأحرف روياً ، ولاسيما إذا كانت بحكم الحرف الأصلي مثل : واو الضمير ويائه بعد الفتحة : (اسعَي – اسعَوا) ، والهاء الأصلية واليا الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها : (القاضي – يروي) المتحركة أو الساكنة ،

وكاف الخطاب ، وياء النسبة المخففة : (حَمَويْ) ، والواو الساكنة الأصلية المضموم ما قبلها : (ينجو – يهجو) ، والميم إذا وقع قبلها الهاء أو الكاف : (لديكم – عندهم) ، وهذه الأحرف يجوز أن تكون وصلاً .

2- الوصل :

هو حرف مد أو هاء يتلوان الروي المطلق المتحرك تحديداً ؛ كالألف في كلمة : (كتابا) ، والواو الناشئة عن إشباع الضمة : (تقطعُ = تقطعو) ، والياء الناشئة عن إشباع الكسرة مثل : (البطلِ = البطلي) ، وكذلك هاء التأنيث في مثل : (ناجيهْ) ، وهاء السكت في :(هيهْ) ، وهو من الأحرف التي يلتزم بها الشاعر في قصيدته .

3- الخروج :

هو حرف مد يلي هاء الوصل ، وهو ناشئ عن إشباع حركتها ، مثل : الألف بعد الهاء في : (مقامها) ، والواو بعد الهاء في : (يجعلونه = يجعلونهو) ، والياء في : (قلبه = قلبهي) ، وهو من الأحرف التي يلتزم بها الشاعر في قصيدته .

4-الردف :

هو حرف مد مثل : (الألف – الواو – الياء) قبل الروي ؛ بعد حركة تجانسه مثل : (مأمون – طويل – جمال) ، أو هو حرف لين قبل الروي ؛ بعد حركةٍ لا تجانسه مثل : (نَوم – ضَيم)، ويلتزم الشاعر به في قصيدته .

5-التأسيس :

هو ألف بينها وبين الروي حرف واحد متحرك مثل : (قاتِل– عامِل) ، ويشترط أن تقع في كلمة الروي نفسها ، إلا إذا كان الروي ضميراً أو بعض ضميرٍ ؛ جاز أن تكون هذه الألف في غير كلمة الروي ، ومثاله قول الشاعر:

وأنت أخي مالم تكن لي حاجة فإن عرضت أيقنت أن لا أخاليا

وهو من الأحرف التي يلتزم بها الشاعر في قصيدته .

6-الدخيل :

هو : الحرف المتحرك الواقع بين التأسيس والروي مثل : التاء في كلمة : (قاتل) ، والميم في : (عامل) ، ويمكن للشاعر ألا يلتزم به في القصيدة الواحدة ، وهذا خلافاً لبقية أحرف القافية .

- **ملاحظة :**

لايمكن لحرف الردف والدخيل أن يجتمعا في قافية واحدة ؛ لكون الأول ساكناً ، والثاني متحركاً ، وكذلك لا يمكن لحرف الردف والتأسيس أن يجتمعا في قافية واحدة ؛ لكونهما ساكنين ؛ فهما لا يجتمعان .

ب- حركات القافية :

للقافية نوعان يمكن تصنيفهما وفقاً لحركة القافية ، فالروي إذا كان متحركاً سميت القافية : (**مطلقة**) ، أما إذا كان ساكناً سميت : (**مقيدة**) ، وحركات القافية ست ، وهي :

1-المجرى :

وهو حركة الروي المطلق بالفتحة ، أو الضمة ، أوالكسرة ، مثل النون المضمومة في كلمة : (إنسانُ) في قول الشاعر :

لكلّ شيءٍ إذا ماتمّ نقصانُ فلا يُغَرَّ بطيب العيش إنسانُ

2-النفاذ :

هو حركة هاء الوصل الواقعة بعد الروي ، سواء أكانت مفتوحة ، أم مضمومة ، أم مكسورة ، مثل الهاء المكسورة في : (غرسهِ) ، قال الشاعر :

وإنّ من أبته في الصِّبا كالعودِ يُسقى الماءَ في غرسهِ

- إذا كانت الهاء روياً لا وصلاً لم تكن حركتها نفاذاً ، وإنما مجرى مثل حركة أي روي آخر ، مثال :

مابراها الله إلا فتنةً حين براهَا

فالفتحة هنا مجرى لانفاذ ؛لأن الهاء روي لا وصل .

3-الحذو :

هو حركة الحرف قبل الردف بنوعيه : (المد – اللين) ، فإما أن تكون الحركة منسجمة مع الحرف التالي ، أو غير منسجمة أو متجانسةٍ معه (كما مر معنا سابقاً) .

مثال :

زوّدينا من حسن وجهك مادا م فحسن الوجوه حال تحُولُ **(مد)**

ومثال آخر :

من كل سفعاءِ القفا والخدين ملعونةٍ تسلخ لوناً عن لَوْن **(لين)**

إلا أن الحذو قبل الألف لا يكون إلا فتحة ، مثال :

ولم أرَ في عيوب الناس شيئاً كنقص القادرين على التمَام

4-الإشباع :

هو حركة الدخيل في القافية المطلقة ، وأكثر ما تكون هذه الحركة **كسرة** ، مثال :

من الحلمِ أن تستعملَ الجهل دونَهُ إذا اتسعت في الحِلم طُرقُ المظالِم

5-الرّس :

حركة ما قبل ألف التأسيس ، ولا يكون إلا **فتحةً** ، مثال :

تحول رماحُ الخطّ دون سبائه وتسبى له من كلّ حيٍّ كرَائمهْ

6-التوجيه :

هو حركة الحرف الذي قبل الروي المقيد الساكن مثال : الفتحة على الثاء في كلمة : (أكثَرْ) ، ومثاله قول الشاعر:

ساءك الدهر بشيءٍ ربّما سرّك أكثَرْ

ويمكن أن تختلف حركة التوجيه بين ضم ، وفتحٍ ، وكسرٍ في القصيدة نفسها ، من دون أن يعاب ذلك على الشاعر .

ج- أنـواع القافيـة :

يمكن تقسيم القافية إلى ستة أنواع ؛ وذلك وفقاً للحركات بين الساكنين :

1-المترادف :

هي القافية التي يتم فيها اجتماع ساكنين من دون أن يفصل بينهما فاصل ، مثال:

يطمح من لامجد يسمو به إني إذن أُعذرُ عند الطّمْاحْ

2-المتواتر :

هي القافية التي يتم فيها الفصل بين ساكنين بمتحرك واحد ، ومثاله قول الشاعر:

وزائرتي كأنّ بها حياءً فليس تزور إلا في الظَّلام

فالميم فصلت بين الألف الساكنة ، والياء الساكنة الناشئة عن إشباع الميم (الظلامي) .

3-المتدارك :

هي القافية التي يتم فيها الفصل بين ساكنيها بمتحركين ، ومثاله قول الشاعر:

كأنّ العدى في أرضهم خلفاؤه فإن شاء حازها وإن شاء سلَّمُوا

فالفتحة والضمة فصلتا بين اللام الأولى الساكنة والواو الساكنة .

4-المتراكب :

هو الفصل بين ساكني القافية بثلاثة متحركات ، مثال :

أكُلَّما رمتَ جيشاً فانثنى هرباً تصرَّفت بك في آثاره الهِمَمُ

فاللام الساكنة فصل بينها وبين الواو الساكنة الناشئة عن إشباع الميم بحركات ثلاث هي : (الكسرة – الفتحة – الضمة) .

5-المتكاوس :

فصل بين ساكني القافية بأربعة متحركات ، ومثاله قول الشاعر:

ومن إذا ريب الزمانِ صَدَعَكْ

فقد فصلت الكسرة والفتحات الثلاث بين الألف الساكنة في الزمان ، والكاف الساكنة ، وهذا النوع نادر جداً في الشعر .

- ويمكن تقسيم القافية وفقاً لحركة الروي إلى نوعين :

مطلقة ومقيدة ، فكما اصطلح على تسمية الروي المتحرك بالروي المطلق ، وعلى تسمية الروي الساكن بالروي المقيد ؛ سميت القافية تبعاً لذلك ، وكل من القافية المطلقة والمقيدة تشتمل على الردف ، أو التأسيس ، وقد تكون مجردة منهما؛ فتقسم إلى ستة أنواع وفقاً لذلك ، وهي :

مطلقة مردفة ، مثل : فقلت لها إن الكرام قليل .

مطلقة مؤسسة ، مثل : ترنّ بسمع الدهر منك القصائدُ .

مطلقة مجردة ، مثل : أنا الغريق فما خوفي من البللِ .

مقيدة مردفة ، مثل : قال إني لا أحب الآفلينْ .

مقيدة مؤسسة ، مثل : وسوايَ بالعشاقِ غادرْ .

مقيدة مجردة ، مثل : ما أطول الليل على من لم ينمْ .

د- عيوب القافية :

هي نواحي الضعف أو الخطأ التي تعتري الشعر ، وتسيء إليه ، لذا يجدر بالشاعر أن يتجنبها ، وهذه العيوب منها ما يتعلق بحرف الروي وحركته ، أو بما قبل الروي من حروف وحركات ، أو بكلمة القافية المتضمنة لهذا الروي ، وسنأتي على تفصيلها .

1- عيوب الروي :

1-الإكفاء :

هو **اختلاف** حرف الروي بين بيت وآخر ضمن القصيدة نفسها ؛ مع **تجانسهما** ، أو **تقاربهما** في المخرج ، وقد اشتقوه من قولهم : أكفأت الإناء : أي

قلبته ، وذلك لأن الشاعر قلب الروي عن وجهته الأولى ، ومن ذلك قول الشاعر :

جـاريةٌ من ضبّة بن أدّ
كـأنّ تحت درعِها المنعطّ
شـطّاً رميتَ فوقه بشطِّ

فالدال والطاء من مخرج واحدٍ ، إلا أن الطاء مطبقة ، والدال مستفلة .

وقد يكون التقارب بين اللام والنون ، أو بين الحاء والخاء ، أو بين السين والصاد ، أو بين الطاء والتاء ، أو بين الظاء والزاي .

2-الإجـازة :

يمكن تعريفها بأنها : **اختلاف** حرف الروي بين بيت وآخر ضمن القصيدة نفسها ، مع **عدم تقارب المخارج** أو تجانسهما ، مثل : الباء مع اللام ، أو الدال مع القاف ، أو الميم مع اللام ، مثل قول الشاعر :

خليليّ سيرا واتركا الرحل إنني بمهلكةٍ والعاقبات تدور
فبيناه يُشري رحله قال قائلٌ لمن جَمَلٌ رخوُ المَلاطِ نجيبُ

فالراء والباء متباعدان في المخرج ، وقد أوردهما الشاعر رويين لبيتين ، فهما قبيحان في هذا التباعد .

3-الإقـواء :

هو **اخـتلاف** حركـة حرف الروي **بكسـر وضـم** فقط ؛ وذلك ضمن القصيدة الواحدة ، ومثاله قول الشاعر :

لا بأس بالقوم من طولٍ ومن قصرٍ جسم البغالِ وأحلام العصافيرِ
كأنهم قصبٌ جُوفٌ أسافلُهُ مثقبٌ نفخت فيه الأعاصيرُ

4-الإصراف :

هو **اخـتلاف** حركـة حرف الروي **بفـتحٍ وضـمٍ** ، أو **بفـتحٍ وكسـر** ؛ ضمن القصيدة الواحدة ، مثاله قول الشاعر في الاختلاف بين **فتح وضم :**

أريْتكَ إن منعت كلام يحيى أتمنعني على يحيى البكاءَ
ففي طرفي على يحيى سهادٌ وفي قلبي على يحيى البلاءُ

وفي الاختلاف بين **فتح وكسر** ؛ قول الشاعر :

ألم ترني رددتُ على ابن ليلى منيحته فعجّلْتُ الأداءَ
وقلتُ لشاتِهِ لمّا أتتنا رماكِ اللهُ من شاةٍ بداءِ

2-عيوب ما قبل الروي (السناد) :

1-سناد الردف :

مجيء بيتين في القصيدة أحدهما مردوف ، والآخر غير مردوف ، ومثاله قول الشاعر:

السلسبيلُ من الجداول وِردهُ والآس من خضرِ الخمائل قوتُهُ
إن قلتَ تمثالُ الجمالِ منصَّباً قالَ الجمالُ : براحتيَّ مثلتُهُ

فكلمة : (قوته) فيها حرف مد ؛ بينما :(مثلته) خلت من هذا الحرف .

2-سناد التأسيس :

مجيء بيتين في القصيدة أحدهما مؤسسٌ ، والآخر غير مؤسس ، ومثاله قول الشاعر:

لوَ انَّ صدورَ الأمرِ يبدون للفتى كأعقابِهِ لم تلْقه يتندّمُ
إذا الأرض لم تجهل عليَّ فروجُها و إذ ليَ عن دار الهوان مُراغَمُ

فكلمة : (يتندم) ليس فيها ألف ، فهي غير مؤسسة ، بينما كلمة : (مراغم) جاء فيها حرف متحرك فصل بين الألف والروي ، فهي مؤسسة.

3-سناد الإشباع :

هو : اختلاف حركة حرف الدخيل الذي يفصل بين التأسيس والروي بين بيتٍ وآخر في القصيدة ؛ ومثاله قول الشاعر :

وهل يتكافا الناس شتى خلالهم وما تتكافا في اليدين الأصابِعُ

يُبَجَّلُ إجـلالاً ويَكبُرُ هيبـةً أصيلُ الحجى فيه تقىً وتواضُعُ

فالبيت الأول أتت فيه الباء مكسورة : (الأصابع) ، بينما الثاني أتت فيه الضاد مضمومة : (تواضع) .

4- سناد الحذو :

هو اختلاف حركة ما قبل الردف ، ويكون عيباً عندما يكون بين **الفتح** من جهة ، **والكسر والضم** من جهةٍ أخرى ، ومثاله قول الشاعر :

علينا كلّ سابغةٍ دِلاصٍ ترى تحت النّجادِ لها غُضُونا

كأنّ متونهنّ متونُ غُدْرٍ تصفِّقُها الرياح إذا جرَينا

فالضاد في : (غضونا) مضمومة ؛ بينما الراء في : (جرينا) مفتوحة .

5- سناد التوجيه :

هو: اختلاف حركة الحرف الذي قبل الروي الساكن المقيد ضمن قصيدةٍ واحدة ، مثال :

هاجتكَ أظعانٌ لليـ ـلى يومَ ناظرةٍ بواكِرْ

ألواهبُ المئةَ الصّفا يافوقَها وَبرُ المُظَاهَرْ

3- عيوب كلمة الروي :

1- الإيطاء :

وهو : إعادة لفظتين متواطئتين ؛ أي متفقتين لفظاً ومعنى في القصيدة الواحدة ، من غير أن يفصل بينهما سبعة أبياتٍ على الأقل ، ومثال ذلك قول الشاعر :

أيها الأغنياء إنَّ غناكم شيّدته سواعد الفقراءِ

القصور التي تقيمون فيها من بناها لكم سوى الفقراءِ

وهناك من رأى أن هذا الإيطاء ليس عيباً ، لأنه قد يستهوي النفس تكراره ؛ إما لتوكيده ، أو تقريره ، أو التلذذ بذكره .

2- التضمين :

وهو : تعلق القافية بالبيت الذي بعدها لعدم استقلال البيت الأول بإتمام المعنى ، وارتباطه بالبيت التالي لإتمامه ، ومثال ذلك :

فسعداً فسائلْهُمُ والرَّباب وسائلْ هوازن عنّا إذا ما

لقيناهم كيف نعليهُمُ بواتر يَفرِينَ بيضاً وهاما

أما إذا كان شيء مما قبل القافية هو المتعلق بما يليه من أبيات ؛ فذلك ليس من التضمين ، بل هو تعليق معنوي ، مثال :

كأنّ القلب ليلة قيلَ يُغدى بليلى العامريّةِ أو يراحُ

قطاةٌ غَرّها شركٌ فباتَت تعانيه وقد علق الجناحُ

2- الضرائـر الشـعريـة :

يختلف التعبير عن الفِكَر والمشاعر والعواطف في الشعر منه عن النثر ، لأن الشاعر يعبر بطريقة موزونةٍ ، فيحاول نظم مشاعره ، وفِكَرِهِ ضمن قالب عروضي معينٍ ، فيحاول تحقيق الانسجام بينهما ، وقد لاحظنا أن الزحافات تؤمن مخرجاً للشاعر من أجل الوزن ، وهناك الضرورات التي تبرر للشاعر جوازاته الشعرية من حيث قواعد اللغة ، وهذه الجوازات لا تتاح إلا للشاعر ، لأن إقامة الوزن أمر ضروري في الشعر العربي ، ومن هذه الضرورات :

1- قصر الممدود :

بحيث يحذف الشاعر الهمزة من الاسم ، فصبح كأنه اسم مقصور، ومثال ذلك قول الشاعر :

وهم مثل الناس الذي يعرفونه وأهل **الوفا** من حادثٍ وقديم

2- مدّ المقصور :

بحيث تضاف همزة إلى الاسم المنتهي بألف مقصورة ، ومثال قول الشاعر :

سيغنيني الذي أغناك عني فلا فقرٌ يوم ولا **غنـاءُ**

فكلمة : (غناء) أصلها : (غنى) ، وقد مدّت لضرورة القافية .

3- صرف مالا ينصرف :

ومثاله قول الشاعر :

قال لي **أحمدٌ** ولم يدرِ ما بي أتحب الغداة عتبة حقا

فكلمة أحمد من أسماء العلم التي هي على وزن الفعل ، فهي ممنوعة من الصرف ، ولكن الشاعر صرفها للضرورة .

4- منع المنصرف من الصرف :

وهو مختلف حول جوازه ، وهو قليل ، ومنه قول الشاعر :

وما كان حصنٌ ولا حابسٌ يفوقانِ **مرداسَ** في مجمعِ

5- تخفيف الهمزة :

من ذلك قول الشاعر :

خليلٌ لي أهيم بـه فما **كافا** ولا شكرا

وأيضاً قول شاعر آخر :

ما على ظني **باسُ** يجرح الدهر و **ياسُو**

6- حذف النون من (اللذان) :

وغيرها ، وهو قليل يفضل اجتنابه ، مثل قول الشاعر :

أبني كُليبٍ إنّ عَمّيَّ **اللذا** قتلا الملوك وفكّكا الأغلالا

فأصلها : (اللذان) ، وقد حذف الشاعر : (النون) ، وهي قبيحة .

7- تسكين المتحرك :

من ذلك قول الشاعر في كلمة : (الكتُب) :

إذا لم يكن في الحب سُخط ولا رضا فأين حلاوات الرسائل و **الكُتْبِ**

8- تحريك الساكن :

ومنه قول الشاعر :

يا ليت **شعريَ** كيف ذاتُ الخالِ أم أين تحسبُ حالها من حالي

9- تخفيف المشدد :

وذلك قد يكون في القافية المقيدة ، مثال قول الشاعر :

واستبدتْ مرةً واحدةً إنما العاجز من لا **يستبدْ**

وأصلها: (لا يستبدّ) ؛ فخففها الشاعر لضرورة القافية .

10- تشديد المخفف أو تثقيله :

مثال قول الشاعر :

أهان **دمّك** فرغاً بعد عزّته ياعمرو بغيك إصراراً على الحسدِ

11- إبدال همزة الوصل قطعاً :

وهو غير مقبول ، كقول الشاعر :

ألا لا أرى **إثنين** أحسنَ شيمةً على حدثان الدهر مني ومن جُمْلِ

12- إبدال همزة القطع وصلاً :

وهو مقبول وسائغ ، ومثاله قول الشاعر :

يلومك في مودتها أناسٌ لو **انَّهُمُ** برأيكَ لم يلوموا

13- تنوين المنادى المبني :

كقول الشاعر :

ضربت صدرها إليّ وقالت **يا عديّاً** لقد وقتك الأواقي

فأصلها يا عديّ، ولكن الشاعر نونها نصباً للضرورة .

14- إشباع الحركة ليتولد منها حرف مد :

قول الشاعر في كلمة : (الكلكل) :

أقول إذ خَرّت على **الكلكال** ياناقتي ما جُلْتِ من مجالِ

فيبدو أن الشاعر قد مد الكلمة هنا من أجل التصريع ؛ لأنه عنصر أساسي عند الشعراء الفحول .

15- حذف الفاء :

من خبر المبتدأ الواقع بعد (أمّا) كقول الشاعر :

فأما القتال **لا** قتل لديكم ولكنَّ سيراً في عراض المناكب

16-حذف الفاء :

وذلك من جواب الشرط الواجب اقترانه بها في المواضع المنصوص عليها عند علماء العربية ، مثل قول الشاعر :

من يفعل الحسنات **الله** يشكرها والشربالشرعند الله مثلانِ

17-تذكير المؤنث :

مثل قول الشاعر: (تأججا) بدلاً من : (تأججت) :

متى تأتنا تُلمم بنا في ديارنا تجد حطباً جزلاً وناراً **تأججا**

18-تأنيث المذكر :

في قول الشاعر : (ما هذه) بدلاً من : (ما هذا) :

يا أيها الراكب المزجي مطيته سائل بني أسَدٍ ما **هذه** الصوتُ

19-حذف جزء من الكلمة :

وهذا الحذف يسمى : (الاكتفاء) في علم البديع ، ويكون في كلمة ، أو جملة ، أوأكثر، ومنه قول الشاعر :

ولقد كففتُ عنانَ عيني جاهداً حتى إذا أعييت أطلقتُ **العِنا**

وأصلها : (العنان) ، ولكن حذفت النون للضرورة .

20-الزيادة في جزء من الكلمة :

مثل قول الشاعر :

أتوا ناري فقلت **منون** أنتم فقالوا:الجن قلت:عموا ظلاما

21-فك الإدغام :

مثل قول الشاعر : (الأجلل) بدلاً من :(الأجلّ) للضرورة الشعرية :

الحمد لله العليّ **الأَجْلَلِ** الواحد الفرد القديم الأول

الباب الثاني

الفصل الأول :

دائرة المختلف .

4- البحر الطويل .

5- البحر المديد .

6- البحر البسيط .

الفصل الثاني :

دائرة المؤتلف

1- البحر الوافر

2- البحر الكامل

الفصل الثالث :

دائرة المجتلب

4- بحر الهزج

5- بحر الرمل

6- بحر الرجز

الفصل الرابع :

دائرة المشتبه

7- البحر السريع

8- البحر المنسرح

9- البحر الخفيف

10-البحر المضارع

11-البحر المقتضب

12-البحر المجتث

الفصل الخامس :

دائرة المتفق

3- البحر المتقارب

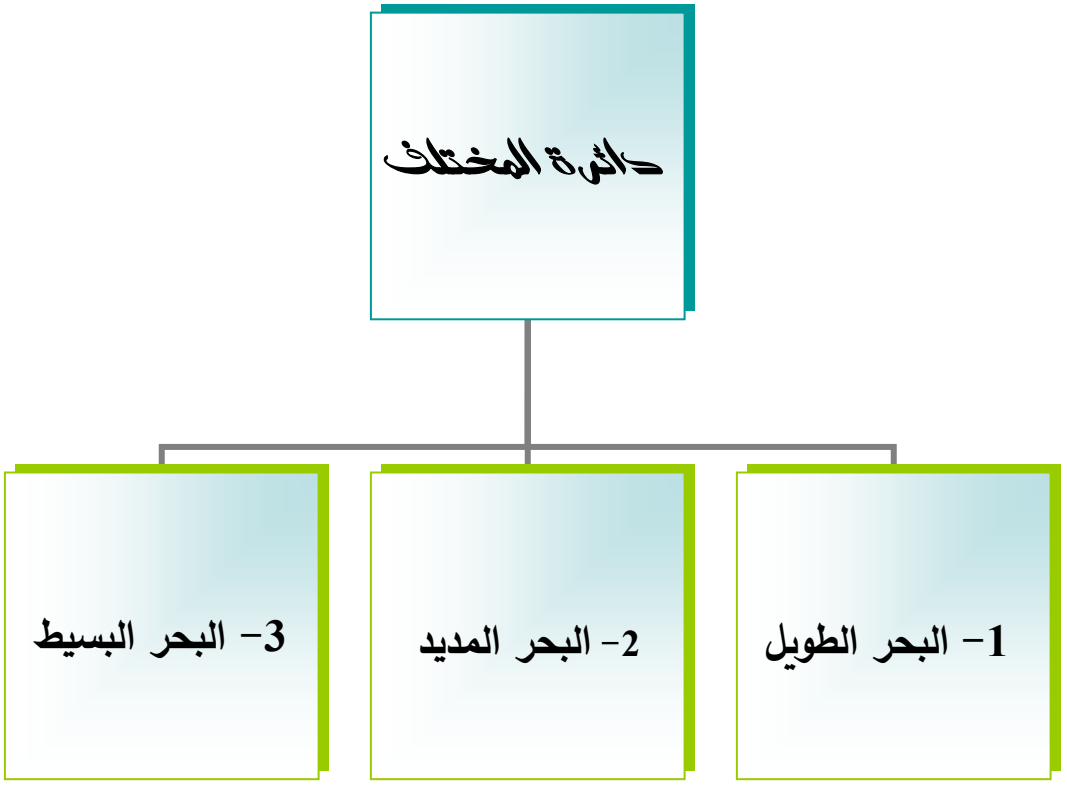
4- البحر المتدارك

الفصل السادس :

1 – الأبحر الشعرية المهملة

2 – الفنون الشعرية المستحدثة

الفصل الأول



الفصـــل الأول

قسم الخليل الأبحر المكتشفة ضمن مجموعات ، وجعل في كلّ مجموعة عدداً من الأبحر التي تشترك في : الأوتاد والأسباب من خلال علاقةٍ رياضيةٍ بينها ، فهذه الأسباب والأوتاد تتوزع توزعاً معيناً على محيط الدوائر ؛ لتشكل عند البدء بها عند كل قسم بتفعيلةٍ تكون هي الأولى في البحر الشعري .

ومبدأ هذه الدوائر جميعاً أنها تدور في اتجاهها بعد تحديدها عكس عقارب الساعة ، وسنبدأ بالدائرة الأولى وهي:

1- دائـرة المختـلف :

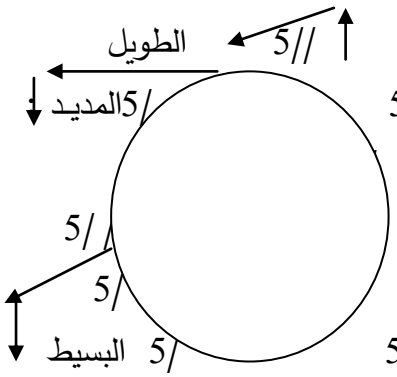
سميت كذلك لامتزاج تفعيلات الأبحر فيها ، وتكرارها مختلفة على التناوب، وهي تتألف من وتد مجموع (//5) فسبب خفيف (/5) ، ثم وتد مجموع ، فسببين خفيفين ، وتتكرر هذه المجموعة مرتين .

وتتألف من ثلاثة أبحر :

الطويل : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن. /5

المديد : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن .

البسيط : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن . //5



- والجدوى من الاطلاع على هذه الدوائر هي : //5

معرفة حقيقة توزع هذه البحور عليها ، وأصلها ؛ فهناك الكثير من البحور التي ترد كاملة تامة على الدائرة ، ولكنها لاتستعمل إلا مجزوءة ؛ لأنه لم يعثر في الشعر العربي على أشعارٍ منظومة على التام منها ، أو لا تستعمل في الشعر كما هي على الدائرة ، بل يطرأ عليها زحاف مفرد أو مزدوج كما سنرى .

ومن جهة أخرى تثمين جهد الخليل المبدع ؛ الذي استطاع بذكائه أن يقسم لنا الأبحر، ويصنفها ضمن مجموعات وفق انتماء كل بحر لمجموعة أو دائرة ما.

البحـــر الطـــويـــل

هذا البحر لـه خصوصية ، في أن عدد حروف تفعيلاتـه هو الأكثر بين البحور الأخرى ، كما أنه لا يستعمل **إلا تاماً** ، وليس كبقية الأبحر ، وهو بحر مثمن التفعيلات .

ضابطـه :

طويلٌ له بين البحور فضائل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

جوازات العروض والضرب :

1- **عروضه :** له عروض واحدة مقبوضة : (مفاعلن) ، ولها ثلاثة أضرب .

2- **ضربـه: أ – له ضرب صحيح سالم :** (مفاعيلن) ، مثل قول الشاعر :

وللشّعرِ أتْباعٌ كثيرٌ ولم أكن لـه تابعاً في حال يُسْرٍ ولا عُسْرِ

ولش شع رأتْ باعن كثي رن ولم أكن لهو تا بعن في حا ليُسْ رن ولاعس ري

//5 /5 //5 /5/5 //5 /5 //5 /5/5 //5 /5/5 //5 /5 //5 /5

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ب – ضرب مقبوض مماثل : (مفاعلن) ؛ كقول الشاعر :

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزوّدِ

ستب دي لكلْ أي يا مُما كن تجاهلن ويأتي كبل أخ با رمن لم تزوْ ودي

//5 /5 //5 /5/5 //5 /5 //5/5 //5/5 //5/5/5 //5 /5 //5/5

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ج – ضرب محذوف معتمد : (مفاعي = فعولن) ، وتسبقه تفعيلة :(فعولن) ، وقد أصابها قبض : (فعول) ، ويحسن مع الحذف مجيء التفعيلة السابقة من الحشو مقبوضه ، مثال قول الشاعر :

حكى لؤلؤاً رطباً مغشًّىً بجوهرٍ مصفّى لفرطي رقةٍ وصفاء

حكى لؤ لؤن رط بن مغش شن بجوهرن مصف فى لفرطي رق قتن و صفا ئي

//5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 //5 //5 //5 //5 /5 /5 //5 /5 //5 //5/5

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن

د – ضرب مقصور بحيث تصبح : (مفاعيلن) ←—— (مفاعيلْ) ، ولكنه شاذ وقليل ، إذ لو أشبع الحرف بالحركة لعاد الضرب سالماً ، ولكن أحياناً يتهرب الشاعر من الإقواء بالتسكين ، مثال قول الشاعر :

لطيفة طيِّ الكشحِ مضمرةُ الحشا هضيم العناقِ هونةٌ غير مجْبالْ

لطي فتطي يل كش حمض مرتل حشا هضي مل عناقهو نتن غي رمج بالْ

//5 / //5 /5 /5 //5 / //5 //5 //5 /5 //5//5 //5/5 //55/5

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلْ

تميل على مثلِ الكثيبِ كأنّها نقاً كلما حرَّكْتَ جانبه مالْ

تمي لعلى مث لل كثي بكأن نها نقن كل لما حررك تجا نبهو مالْ

//5 / //5 /5 /5 //5 / //5 //5 //5 /5 //5 /5 /5 //5 //5 /55

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلْ

فكلمة : (مجبال) لو كانت مطلقة لتحركت بالكسر ، وكلمة : (مال) لو كانت مطلقة لتحركت بالفتح ؛ لذلك تهرب الشاعر إلى السكون ؛ فقصرالتفعيلة .

ويراعي الشاعر التصريع في مطلع القصائد ؛ لذا قد يغير في تفعيلة العروض لتصبح مماثلة للضرب ، ثم يعود إلى قبضها في بقية أبيات القصيدة .

وقد تأتي العروض محذوفة ، أو سالمة ، ولكن هذا نادر في الشعر العربي .

جـوازات الحشـو :

1- فعولن :

أ- يصيبها القبض فتصبح : (**فعول**) ، مثال قول الشاعر :

لقد بَسَمَتْ عن ثغرها فكأنـه قلائد در في العقيق نظامهـا

لقد بسمت عن ثغ رها فكأن نهو قلائد دررن فل عقي قنظا مها

//5 / //5 /5 /5 //5 / //5 //5 / /5/5 /5 //5 / //5//5

فعول مفاعيلن **فعول** مفاعلن **فعول** مفاعيلن **فعول** مفاعلن

ب- **فعولن** : يصيبها **الخرم أو الثلم** فتصبح : (**عولن**) ، مثال قول الشاعر:

شاقتك أحداج سليمى بعاقل فعيناك للبين تجودان بالدمع

شاقت كأح دا جسلي مى بعاقلن فعي نا كلل بي نتجودا نبد دم عي

/5 /5 //5 /5/ //5 /5 //5 //5 /5/ //5 /5 //5 /5/5 //5 /5 /5

عولن مفاعيل فعولن مفاعلن فعولن مفاعيل فعولن مفاعيلن

ج- **فعولن** : يصيبها **الثرم** فتصبح : (**عول**) ، مثال قول الشاعر :

هاجك ربعٌ دارسُ الرسم في اللوى لأسماء عَفَّى آيَهُ المُورُ والقَطْرُ

ها جكرب عن دا رسر رس مفل لوى لأس ما ءعف فى أا يهل مو رول قط رو

/5 / //5 /5 /5 //5 /5 //5 //5 /5 //5 /5 /5 //5/5 //5/5/5/5

عول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

2- مفاعيلـن :

أ- يصيبها القبض فتصبح : (**مفاعلن**) ، مثال قول الشاعر :

تـزورُ أمير المؤمنين ودونـه سُهوبُ البلاد رحبها ووسيعها

تزو ر أمي رل مؤ مني نـو دو نهو سهو بل بلا درح بها و وسي عها

//5 / //5 /5 /5 //5 / //5 /5 //5 //5 /5 //5 //5 /5 //5

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن **مفاعلن** فعول مفاعلن

ب- يصيبها **الكف** فتصبح : (**مفاعيلُ**) ، مثال قول الشاعر :

ألا ربّ يومٍ لك منهنّ صالـحٍ ولا سيّما يوم بدارة جُلْجُل

ألا رب بيومن لكمن هن نصا لحن ولا سي يما يومن بدا ر تجل جلي

//5 /5 //5 /5 / //5 /5 //5 /5 //5 //5 /5 //5 /5/5 /5// /5// //5//5

فعولن **مفاعيل** فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

مـلاحظـة :

لا يجتمع في (مفاعيلن) الزحافان معاً ؛ لما بينها من المعاقبة ، فإذا اجتمع القبض والكف معاً جاءت التفعيلة ثقيلة نابية .

نمـاذج للتطبيق علـى البحر الطويـل :

1-العروض المقبوضة والضرب السالم :

قال المتنبي :

تزورُ دياراً ما نحبُّ لها مغنـى ونسألُ فيها غيرَ ساكنها الإذْنَا
وقد علمَ الرومُ الشَّقّيون أننـا إذاما تركنا أرضهمْ خلفنا عُدنـا
وأنّا إذا ما الموتُ صَرَّح في الوغى لبسنا إلى حاجاتنا الضربَ والطّعنا
قصدنا لـه قصدَ الحبيبِ لقاؤه إلينا ، وقُلنا للسيوفِ هَلُمِّنَّا

2- العروض المقبوضة و الضرب المقبوض :

قال الجوهري :

أعيـدُ القوافي زاهياتِ المطالـعِ مزاميرَ عَزَّافٍ أغاريدَ سـاجِعِ
لطافاً بأفواه الرواةِ ، نوافذاً إلى القلب ، يجري سحرُها في المسامعِ
تكادُ تحِسّ القلبَ بين سطورها وتسمحُ بالأردانِ مجرى المدامعِ

3- العروض المقبوضة والضرب المحذوف :

قال ابن الدمينة :

فديتك أعدائي كثيرٌ وشِقّتي بعيدٌ ، وأشياعي إليكِ قليلُ
وكنتُ إذا ما جئتُ جئتُ بِعلّةٍ فأفنيتُ عِلاتي فكيف أقولُ
فما كلَّ يومٍ لي بأرضك حاجةٌ ولا كلّيومٍ لي إليكِ وصولُ

- قال ابن الرومي :

أعانقها والنفس بعدُ مشوقةٌ إليها وهل بعد العناقِ تدانِ
كأنّ فؤادي ليس يشفي غليلهُ سوى أن تُرى الروحان تمتزجانِ

- قال علي بن الجهم :

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري
أعدن ليَ الشوق القديم ولم أكن سلوت ولكن زدنَ جمراً على جمرِ
سلمنَ وأسلمنَ القلوب كأنّما تشكّ بأطراف الرُدَينية السمرِ

- قال الأرَّجاني :

طربتُ لإلمامِ الخيال المعاودِ ومسراهُ في جنحٍ من الليل راكدِ
ومازال بي من طارق الشوق عائدٌ على ذكر عهدٍ مَرَّ لي غيرَ عائدِ

- قال الخبز أرزي :

نسيم عبيرٍ في غلالة ماءِ وتمثالِ نورٍ في أديم هواءِ
تسربل سربالاً من الحسن وارتدى رداء جمالٍ طُرّزا ببهاءِ

- إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه فكل رداءٍ يرتديه جميلُ
-
- إذا الجود لم يرزق خلاصاً من الأذى فلا الحمد مكسوباً ولا المال باقيا
-
- بنفسي تلك الأرض ما أطيب الربا وما أحسنَ المصطاف والمتربعا
-
- أجارتنا إنّا غريبان هاهنا وكل غريبٍ للغريب نسيبُ
-
- وليلٍ كموجِ البحر أرخى سدولَه عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي
-
- وما كلُّ ذي لُبٍّ بمؤتيكَ نصحَه وما كل مؤتٍ نصحَه بلبيبِ
-
- يُعلّلنا هذا الزمان بذا الوعدِ ويخدعُ عمّا في يديهِ من النَّقدِ

البحر المديد

هذا البحر ثماني التفعيلات ، ولكنه لم يعثر على أبياته تامة ؛ بل منظومة على المجزوء منه ، فهو لا يستعمل **إلا مجزوءاً وجوباً** .

ضابطه :

لمديد الشعر عندي صفاتُ فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

جوازات العروض والضرب :

لهذا البحر : ثلاث أعاريض ، وستة أضرب ، وقد نابت فاعلاتن في حشو الصدر والعجز مناب العروض والضرب :

1- العروض الأولى : سالمة (فاعلاتن) ، ولها ضرب واحد.

أ- **الضرب : صحيح سالم** (فاعلاتن) ، مثل قول الشاعر :

قَدْكَ منّي صارمٌ مايُفلّ وابن حزمٍ عَقْدُهُ ما يُحَلّ

قد كمن ني صا رمن ما يفل لو وب نحزمن عق دهو ما يحل لو

/5 //5 /5 /5 // /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 // /5 /5 //5 /5

فاعلاتن فاعلن **فاعلاتن** فاعلاتن فاعلن **فاعلاتن**

2- العروض الثانية : محذوفة إذ تصبح : (فاعلاتن) بالحذف

3← (**فاعلن**) ، ولها ثلاثة أضرب :

أ- **الضرب الأول : محذوف** مثلها : (**فاعلن**) ، وشاهده قول الشاعر :

اعلموا أنّي لكم حافظاً شاهداً ما كنت أو غائباً

اع لمو أن ني لكم حافظن شاهدن ما كن ت أو غائبن

/5 //5 /5 /5 // /5 /5 //5 /5 //5 /5 /5 / /5 /5 //5

فاعلاتن فاعلن **فاعلن** فاعلاتن فاعلن **فاعلن**

ب-**الضرب الثاني : ضرب أبتر (محذوف مقطوع)** ؛ إذ تصبح فاعلاتن بالحذف : **(فاعلن)** ، وبالقطع : **(فاعلْ) = (فعلنْ)** .

إنّما الذَّلفاءُ ياقوتةٌ أخرجت من كيسِ دِهقانِ

إن نمذ ذل فا ء يا قوتتن أخ رجت من كي سده قاني

/5 //5 /5 /5 //5 /5 //5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 //5/5

فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن **فعْلن**

ت- **الضرب الثالث : مقصور** إذ تصبح : **(فاعلاتن)** بالقصر: **(فاعلان)** ، مثاله قول الشاعر:

لا يغـرَّن امْرَأً عيشُـه كلّ عيش صائرٌ للزوالْ

لا يغررن نم رأن عي شهو كل لعي شن صائرن لززوالْ

/5 //5 /5 /5 //5 /5 //5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 //55

فاعلاتن فاعلن **فاعلن** فاعلاتن فاعلن **فاعلان**

وهذا الضرب يلازمه الردف ، وهو حرف المدّ الذي يأتي قبل الروي بلا فاصل .

4- العروض الثالثـة : محذوفة مخبونة ؛ إذ تتحول : **(فاعلاتن)** بالحذف إلى : **(فاعلن)** ، وبالخبن إلى : **(فعلن)** ، ولها ضربان :

أ- **الضرب الأول : محذوف مخبون** مماثل للعروض : **(فعلن)** ،ومثاله قول الشاعر :

للفتى عقلٌ يعيش بـه حيث تَهدي ساقَهُ قَدَمُـهْ

لل فتى عق لن يعي شبهي حي ثته دي سا قهو قدمُهْ

/5 //5 /5 /5 //5 ///5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 ///5

فاعلاتن فاعلن **فعلن** فاعلاتن فاعلن **فعلن**

ب- **الضـــرب الثانـــي : أبتـــر (محـــذوف مقطـــوع)** ، وفـاعلاتن تصـبح بـالبتر: **(فعْلن)** ، مثاله قول الشاعر :

رُبَّ نـارٍ بِتّ أرمُقُها — تقضُمُ الهنديّ والغـارا

رب بنا رن بت تأر مقها — تق ضمل هن دي يول غارا

/5 //5 /5 /5 //5 /// — /5 //5 /5 /5 //5 /5/5

فاعلاتن فاعلن **فعلن** — فاعلاتن فاعلن **فعْلن**

جوازات الحشـو :

1- فاعلاتن : يصيبها :

أ- الخبـن : في مثل قول الشاعر :

ومتى ما يِعِ منك كلاماً — يتكلّمْ فيجبْك بعقلِ

ومتى ما يعمن ككلا من — يتكل لم فيجب كبعق لي

///5 /5 ///5 ///5 /5 — ///5 /5 ///5 ///5 /5

فعلاتن فعلن فعلاتن — **فعلاتن فعلن** فعلاتن

ب- **الكف** :في مثل قول الشاعر :

لن يزال قومنا مخصبين — صالحين مـا اتّقوا واستقاموا

لن يزا لـقومنا مخ صبينا — صالحي نمت تقو وس تقامو

/5 //5 / /5 //5 /5 //5/5 — /5 //5 / /5 //5 /5 //5/5

فاعلاتُ فاعلن فاعلاتن — **فاعلاتُ** فاعلن فاعلاتن

ت- **الشـكل** :

ث- وهو اجتماع الخبن والكف ، في مثل قول الشاعر :

لمنِ الدّيـار غَيَّرَهُنَّ — كلُّ دانـي المزنِ جون الربابِ

لمند د يا رغي يرهن نا — كل لدانل مز نجو نر ربا بي

///5 / /5 / /5 ///5 /5 — /5 //5 /5 /5 //5 /5 //5/5

فعلاتُ فاعلن فعلاتن — فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

2- فاعلن : يصيبها **الخبن** فتصبح : (**فعلن**) ، وذلك مثل البيت السابق :

ومتى ما يِعِ منك كلاماً يتكلم فيجبك بعقلِ

- **ملاحظـة:**

قد يأتي هذا البحر مشطوراً ، ومثال ذلك قول الشاعرة :

راح يبغـي نجوةً من هـلاكٍ فهلك

راحيب غي نج وتن من هلا كن فهلك

/5// 5/ 5/ 5//5/ /5 //5 /5 ///5

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلن

لكنه يختلط مع مجزوء الرمل المحذوف العروض والضرب ، لذا فهو نادر .

نمـاذج للتطبيق علـى البحـر المـديد :

1- العروض صحيحة والضرب الصحيح :

قـال ابن المعتز :

زوِّدينا نـائلاً أوعدينا قد صدقناكِ فلا تكذبينا
خبِّريني كيف أسلو وإن لم أرَ إلاّ زفرةً أو أنينـا
أو أريحيني ففي الموت كفـءٌ واقتليني مثلَ من تقتلينا
يا هلالاً تحته غصن بـانٍ أيُّ ذنبٍ فيك للعاشقينا

2- العروض المحذوفة والضرب المحذوف :

قال ابن عبد ربه :

عاتبٌ ظَلت لـه عاتبـا رب مطلوبٍ غدا طالبـا
من يتب عن حب معشوقه لست عن حبي لـه تائبا
فالهوى لـي قدرٌ غالبٌ كيف أعصـي القدر الغالبا
ساكن القصر ومن حَلَّه أصبح القلب بكم ذاهبا

3- العروض المحذوفة والضرب المقصور:

قال ابن عبد ربه :

ياوميض البرقِ بين الغمامْ لاعليها بل عليك السلامْ
إن فـي الأحداج مقصورةً وجهها يهتك ستر الظلامْ
تحسب الهجر حلالاً لها وترى الوصل عليها حرامْ

4- العروض المحذوفة والضرب الأبتر :

قال ابن عبد ربه :

أيُّ تفـاحٍ ورمّـانِ يجتنـى من خُوطِ ريحان
أيُّ وردٍ فوق خدٍ بـدا مستنيراً بين سوسـانِ
وثنٌ يعبدُ فـي روضـةٍ صيـغ من دُرّومرجـانِ
إنّماالذّلفـاء ياقوتةٌ أخرجت من كيس دهقانِ

5- العروض المحذوفة المخبونة والضرب المحذوف المخبون :

قال أبو نواس :

ياكثير النوح في الدِّمنِ لا عليها بل على السكنِ
سنة العشاق واحدةٌ فإذا أحببت فاستكنِ
ظنَّ بي من قد كلفتُ به فهو يجفوني على الظِّنن
رشأ لولا ملاحته خَلَتِ الدنيا من الفِتنِ

6- العروض المحذوفة المخبونة والضرب الأبتر :

قال الشريف الرضي :

ورداءُ الفجرِ منسحبٌ ونطاقُ الليل مسدولُ
وحواشي الجوّناصلةٌ والدجى بالصبح مطلولُ
وثنايا اليوم يضحكها من قدومِ العيد تقبيلُ

- قال الطرماح :

شَتَّ شَعْثُ الحيّ بعد التئامْ فعليك لا عليها السلامْ
منزلٌ كان لنا قرَّةً وطناً نحتلُّه كلَّ عامْ

- غنت علية بنت المهدي هذه الأبيات :

طالَ تكذيبي وتصديقي لم أجدْ عهداً لمخلوقِ
إنَّ ناساً في الهوى غدروا أحدثوا نقضَ المواثيقِ
لا تراني بعدهم أبداً أشتكي عشقاً لمعشوقِ

- قال عدي بن زيد العبادي :

يا لبينى أوقدي النارا إنّ من تهوين قد حارا
رُبَّ نارٍ بِتّ أرمقها تقضمُ الهنديَّ والغارا
عندها ظبيٌ يُؤرّقها عاقدٌ في الخصرِ زنّارا
شادنٌ في عينهِ حَوَرٌ وتخالُ الوجه دينارا

● قال ابن المعتز :

جارَ هذا الدهرُ أوآبا وقراك الهمّ أوصابا

ووفود النجم واقفةٌ لا ترى في الغرب أبوابا

وكأنّ الفجر حين رأى ليلةً قاسيةً هابا

● قال المعري :

شرّأشجارٍ علمت بها شجراتٌ أثمرتْ ناسا

حملت بيضاً وأغربَةً وأتت بالقوم أجناسا

● قال عمر بن أبي ربيعة :

قد أصابَ القلب من نُعْمِ سقم داءٍ ليس كالسّقْمِ

إنّ نعماً أقصدت رجلاً آمناً بالخيفِ إذ ترمي

● وقال ابن أبي ربيعة أيضاً :

زارنا زورٌ سررت به ليت ذاك الزّورَ لم يَعجَلْ

إذ أتانا ليلةً وَجِلاً من عيون الخانةِ العُذّلْ

● قد مددتم في منى طالبينا هل تروني أبتغي طالباتي

●

● كاتبٌ حَنّتْ صحيفته وبكى من رحمةٍ قلمُهْ

●

● زادني لومك إصرارا إنّلي في الحبّ أنصارا

● قال ابن المعتز :

إنما شيبُ الفتى ناصحٌ إن فعلا

ماعلى الناصح أن ينتهي مَنْ جَهلا

غير أنْ حَذّرَهْ وأراه السّبُلا

☆ ☆ ☆

البحـــر البســـيط

بحر ثماني التفعيلات ، يستعمل تاماً ، ومجزوءاً ، ومكبولاً (مخلعاً) .

ضابطـه :

إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

جوازات العروض والضرب في البسيط التام لهذا البحر :

1- عـروض مخبونـة : إذ تتحـول : (**فـاعلن**) بـالخبن إلـى : (**فعلـن**) ، ولهـا ضربان :

أ- **ضرب مخبون :** مماثل : (**فعلن**) ، مثاله قول الشاعر :

عرشي منيعٌ بما أوتيت من خُلُقٍ سحقاً لعرشٍ رخيص العِرض مبتذلِ

عرشي مني عن بما أوتي تمن خلقن سح قن لعر شن رخي صل عرضمب تذلي

/5/5 //5 /5 //5 /5/5//5 ///5 /5/5 //5 /5 //5 /5 /5 //5 ///5

مستفعلن فاعلن مستفعلن **فعلن** مستفعلن فاعلن مستفعلن **فعلن**

ب- **ضرب مقطوع :** تتحول فيه : (**فـاعلن**) إلى : (**فَعْلن**) ، ويكون مردوفاً غالباً (أي يكون رويه مسبوقاً بحرف مد) ، مثاله قول الشاعر :

قد قال قلبي لعيني عند رؤيته جلَّ الذي صاغه للعين إنسانا

قد قا لقل بي لعي ني عن درؤ يتهي جل لل لذي صاغهو للعي نإن سانا

/5 /5 //5 /5 //5 /5 /5 //5 ///5 /5 /5 //5 /5//5 /5/5 //5 /5/5

مستفعلن فاعلن مستفعلن **فعلن** مستفعلن فاعلن مستفعلن **فعْلن**

جوازات العروض والضرب في مجزوء البسيط :

تحل تفعيلـة : (مستفعلن) مـن الحشـو مـن الصـدر والعجـز مكـان تفعيلتـي العـروض والضرب ، فيصبح الوزن :

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

وتأتي العروض في هذه الحالة على شكلين :

1- عـروض تـامـة : (مستفعلن) ، ولها ثلاثة أضرب :

أ- **ضرب تام مثلها : (مستفعلن)** ، كقول الشاعر :

أهكذا باطلاً عاقبتني لا يرحم الله من لم يرحم

أها كذا باطلن عاقب تني لا يرحمل لا همن لم يرحمي

5// 5// 5/ 5// 5/5/ 5// 5/5/ 5// 5/ 5// 5/ 5//5/

متفعلن فاعلن **مستفعلن** مستفعلن فاعلن **مستفعلن**

ب- **ضـرب مقطـوع** : تتحـول فيـه : **(مسـتفعلن)** بـالقطع إلـى : **(مسـتفعلْ) أو (مفعولن)** ، ومثاله قول الشاعر :

سيروا معـاً إنّما ميعادكمْ يوم الثلاثاء بطنَ الوادي

سي رو معن إن نما مي عادكم يومث ثلا ثاء بط نل وا دي

5/ 5/ 5// 5/ 5// 5/ 5//5/ 5/5/ 5// 5/ /5/ 5/ 5/ 5/ 5/

مستفعلن فاعلن **مستفعلن** مستفعلن فاعلن **فعولن=مستفعلْ**

ج- **ضـرب مـذيل** : إذ تتحـول فيـه : **(مسـتفعلن)** إلـى : **(مسـتفعلان)** ، وذلـك بإضافة الساكن على آخر التفعيلة ، ومثاله قول الشاعر :

إنّا ذممنا على ما خيَّلَتْ سعد بن زيدٍ وعمروٌ من تميم

إن نا ذمم نا على ما خي يلتْ سع دبن زي دن وعم رن من تمي م

5/ 5/ 5// 5/ 5// 5/ 5/ 5// 5/ 5/ / 5/ 5/ 5// 5/ 5/ 5// 5

مستفعلن فاعلن **مستفعلن** مستفعلن فاعلن **مستفعلان**

2- عروض مقطوعة: إذ تصبح : **(مستفعلن)** بالقطع : **(مستفعلْ = مفعولن)** ، ولها :

أ- **ضرب مقطوع (مستفعلْ = مفعولن)** ، مثاله قول الشاعر :

ما هيَّج الشوق من أطلالٍ أضحت قفاراً كوحي الواحي

ما هي يجش شو قمن أط لا لن أ ض حت قفا رن كوح يل واحي

5/ 5/ 5// 5/ 5// 5/ 5/ 5/ 5// 5/ 5// 5/ 5/ 5/5/

مستفعلن فاعلن **مفعولن** مستفعلن فاعلن **مفعولن**

مخلع البسيط (المكبول) :

قد يلحق بعروض مجزوء البسيط و ضربه المقطوعين (الخبنُ) ؛ فيسمى البحر عندئذٍ : **مخلعاً أو مكبولاً** ، وتتحول تفعيلة العروض والضرب من : **(مستفعل)** إلى : **(فعولن)** ، ويكون له عروضان ، وضربان :

1- عروض صحيحة : (مستفعلن) ، ولها :

أ- ضرب مقطوع مخبون : (فعولن) ، مثالها قول الشاعر :

قلتُ استجيبي فلما لم تجبْ سالت دموعي على ردائي

قل تس تجي بي فلم ما لم تجب سالتْ دمو عي على ردائي

/5 /5 //5 /5 //5 /5 /5 //5 /5/5 //5 /5 //5 //5/5

مستفعلن فاعلن **مستفعلن** مستفعلن فاعلن **فعولن**

2- عروض مخبونة مقطوعة : (فعولن) ، ولها :

أ- ضرب مخبون مقطوع : (فعولن) ، مثاله قول الشاعر :

أصبح قلبي به ندوب أندبه الشادن الربيب

أص بحقل بي بهي ندو بو أن دبهش شا دنر ربي بو

/5 ///5 /5 //5 //5 /5 /5 ///5 /5 //5 //5 /5

مفتعلن فاعل **فعولن** مفتعلن فاعلن **فعولن**

جوازات الحشو في التام والمجزوء والمخلع :

1- مستفعلن : يصيبها :

أ- **الخبن** فتصبح : **(متفعلن)** ، ومثالها قول الشاعر :

الحبّ حلوٌ أمرَّته عواقبهُ وصاحبُ الحبِّ صبّ القلب ذائبه

ال حب بحل ون أمر رت هوعوا قبهو وصا حبل حب بصب بل قل بذا ئبهو

/5 /5 //5 /5 //5 /5 /5 //5 ///5 //5 //5 /5 //5 /5 /5//5 ///5

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن **متفعلن** فاعلن مستفعلن فعلن

ب- **الطي** : فتتحول : (مستفعلن) إلى : (مفتعلن) ، مثالها قول الشاعر :

نحن على العهد لا ننسى عهودكم للحشر والنشر ما دمتم وأبقينا

نح نعلل عه دلا نن سى عهو دكمو لل حش رون نش رما دم تم وأب قي نا

/5 ///5 /5 //5 /5 /5 //5 ///5 /5 /5 //5 /5 //5 /5 //5 /5 /5

مفتعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ج- **الخبـل** : وهو مركب من الخبن والطي ، وتتحول من خلاله التفعيلة :

د- (مستفعلن) إلى : (متعلن) ، وهو قليل غير مستساغ :

وزعموا أنهم لقيهم رجلُ فأخذوا ماله وضربوا عنقه

وزعمو أن نهم لقيهم رجلو فأخذو مالهو وضربو عنقه

////5 /5 //5 ////5 ///5 ////5 /5//5 ////5 ///5

متعلن فاعلن **متعلن** فعلن **متعلن** فاعلن **متعلن** فعلن

2- فاعـلن : يصيبها :

الخبن : فقط فتتحول إلى : (**فعلن**) ، مثالها قول الشاعر :

أبكي إذا غضبتْ حتى إذا رضيتْ بكيت عند الرضا خوفاً من الغضبِ

أب كي إذا غضبت حت تى إذا رضيتْ بكي تعن دررضا خوفن منل غضبي

/5 //5 /5 ///5 /5 //5 /5 ///5 //5 //5 /5 //5 /5/5 //5 ///5

مستفعلن **فعلن** مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

نماذج للتطبيق من البحر البسيط :

1- العروض المخبونة والضرب المخبون :

والله يا طرفيَ الجاني على بدني لتطفئن بدمعي لوعة الحزَن
أو لأبوحن حتى يحجبوا سكني فلا أراه ولو أدرجت في كفني

وقال عبد الغني النابلسي :

روحي فداؤك فاسلم أيها الرشأ ومهجتي لك مرعى والحشى كلأُ
صددت عني بلا ذنبٍ ولا سببٍ إذ ذاك عمد بدا لي منك أم خطأ
من لي بحب غزالٍ فرط بهجته يغزو الغزال وفيه البدر يندمئُ
بالله بالله يا مبدي الصدود بلا ذنبٍ بدا من إليه فيك ألتجئُ

2- العروض المخبونة والضرب المقطوع :

قال ابن زيدون :

حالت لفقدكمُ أيامنا فغدت سوداً وكانت بكم بيضاً لياليا
كأننا لم نبت والوصل ثالثنا والسعد قد غضّ من أجفان واشينا
سران في خاطر الظلماء يكتمنا حتى يكاد لسان الصبح يفشينا
أما هواك فلم نعدلْ بمنهله شرباً وان كان يروينا فيظمينا

3- العروض الصحيحة والضرب المماثل في مجزوء البسيط :

ظالمتي في الهوى لا تظلمي وتصرمي حبل من لم يصرمِ
قتلت نفساً بلا نفسٍ وما ذنب بأعظم من سفك الدمِ
لمثل هذا بكت عيني ولا للمنزل القفر أو للأَرْسم

4- العروض الصحيحة والضرب المذيّل في مجزوء البسيط :

ولَّت ليالي الصبا محمودةً لو أنها رجعت تلك الليال
وأعقبتها التي واصلتها بالهجر لمّا رأت شيب القِذال
لا تلتمس وصلةً من مخلفٍ ولا تكن طالباً ما لا ينالْ
يا صاح قد أخلفت أسماء ما كانت تمنيك من حسن الوصال

- قال المرقش الأصغر :

الزق مِلْكٌ لمن كان له والمُلك منه طويلٌ وقصيرْ
منها الصبوح الذي يتركني ليثَ عِفرِّين والمال كثير
فأوّل الليث ليثٌ خادِرٌ وآخر الليل ضبعانٌ عثورْ
قاتلك الله من مشروبةٍ لو أنّ ذا مِرّة عنك صبور

5- العروض الصحيحة والضرب المقطوع في المخلع :

يا مذكي النار في جوانحي أنت دوائي وأنت دائي
من لي بمخلفةٍ في وعدها تخلط لي اليأس بالرجاء
سألتها حاجةً فلم تَفُهْ فيها بنعمٍ ولا بـلاءِ

6- العروض المقطوعة والضرب المقطوع في المخلع :

قال أبو نواس :

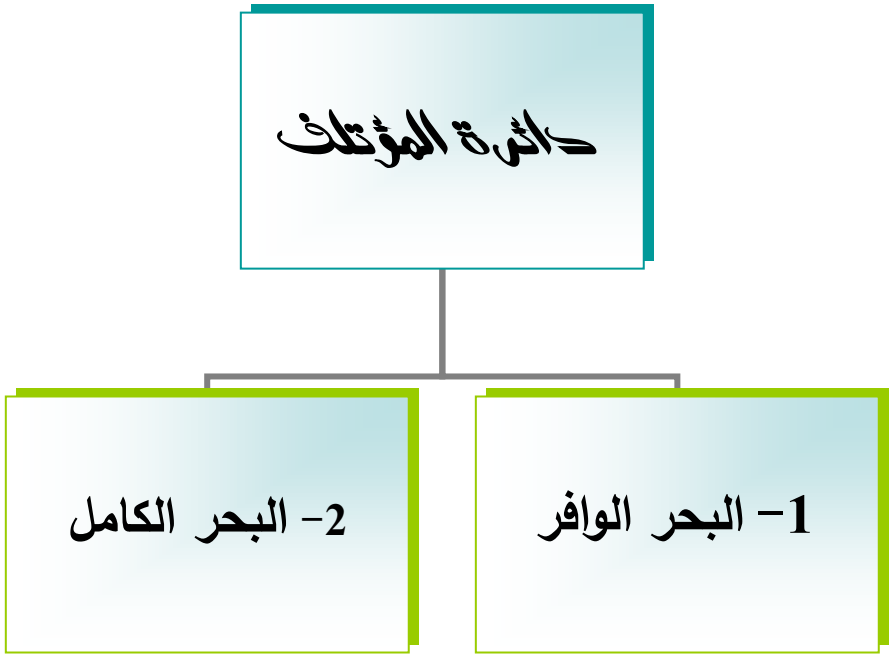
أصبح قلبي به ندوبُ أندبه الشادن الربيب
تمادياً منه في التصابي وقد علا راسي المشيبُ
أظنني ذائقاً حمامي وإنّ إلمامه قريبُ
إذا فؤاد شجاه حبّ فقلّما ينفع الطبيبُ

- ماسمّي القلب إلا من تقلّبه والرأي يصرف والأهواء أطوارُ
-
- جعلت حبك من قلبي بمنزلةٍ هي المصافاةُ بن الماء والرّاحِ
تهتزّمثل اهتزازالغصن حرَّكه مرور غيثٍ من الوسميّ سحّاحُ

- قال الشاعر د. وجيه البارودي :

نام الخليّون في أمنٍ وفي دعةٍ والعاشقون على جمر الكوانينِ
فالعشق موهبةٌ لا يحلمون بها لجهلهم لقّبونا بالمجانينِ

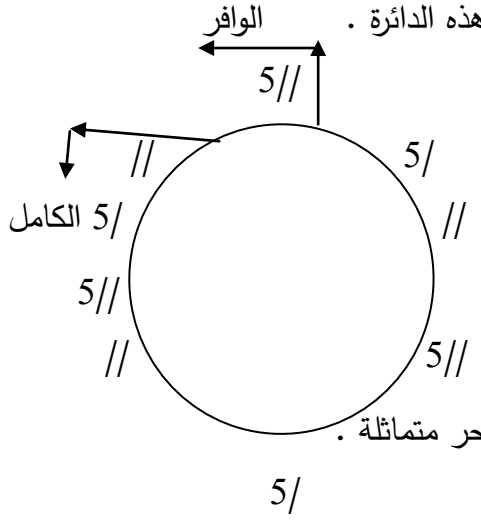
الفصل الثاني



الفصل الثاني

دائرة المؤتلف :

تتألف هذه الدائرة من وتد مجموع يتبعه سبب ثقيل فسبب خفيف ، ويتكرر هذا الترتيب ثلاث مرات ، ليشكل تفعيلات هذه الدائرة .



وهي تتألف من بحرين ، الأول هو :

البحر الوافر ، وتفعيلاته كالآتي :

الوافر: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن .

والبحر الكامل ، وتفعيلاته هي :

الكامل : متفاعلن متفاعلن متفاعلن .

ونلاحظ أن التفعيلات الثلاث في كل بحر متماثلة .

☆ ☆ ☆

البحـــر الـــوافـــر

بحر مسدس التفعيلات ، يستعمل تاماً ومجزوءاً ، ولكنه لا يستعمل كما ورد في الدائرة العروضية ، وإنما يطرأ عليه **القطف** .

ضابطـه :

بحور الشعر وافرها جميل مفاعلتن مفاعلتن فعولن

جوازات العروض والضرب في البحر التام :

لهذا البحر عروض واحدة وهي :

1- عروض مقطوفة : إذ تتحول : **(مفاعلتن)** بالقطف إلى :

2- (مفاعلْ = فعولن) ، ولها ضرب واحد هو :

1- ضرب مقطوف مماثل (فعولن) ، مثاله قول الشاعر :

سددن منافذ النسماتِ عني مخافة أن أطير مع النسيم

سدد نمنا فذن نسما تعن ني مخا فة أن أطي رمعن نسي مي

// 5/// 5// 5/// 5// 5/ // 5/// 5// 5/// 5// 5/

مفاعلتن مفاعلتن **فعولن** مفاعلتن مفاعلتن **فعولن**

جوازات العروض والضرب في الوافر المجزوء : وله عروضان :

1- عروض تامة : مفاعلتن ، ولها ضربان :

1- ضرب تام : مفاعلتن ، ومثاله قول الشاعر :

أعاتبها وآمرها فتغضبني وتعصيني

أعا تبها وأا مرها فتغ ضبني وتع صي ني

// 5/// 5// 5/// // 5/// 5// 5/// 5

مفاعلتن **مفاعلتن** مفاعلتن **مفاعلْتن**

2- ضرب معصوب : إذ تتحول : **(مفاعلتن)** بالعصب إلى : **(مفاعلْتن)** ، مثاله قول الشاعر :

هي الدنيا إذا اكتملت وتمّ سرورها خذلت

هيد دن يا إذك تملتْ وتم مسرو رها خذ لتْ

//5 /5 /5 //5 ///5 //5 ///5 //5 ///5

مفاعلْتن **مفاعلتن** مفاعلتن **مفاعلتن**

2- عروض معصوبة : مفاعلتن ، ولها :

1- ضرب معصوب مماثل : مفاعلْتن ، قول الشاعر :

أرقْتُ وآبني همّي لنأي الدار من نُعْم

أرق توأا بني هم مي لنأ يد دا رمن نع مي

//5 ///5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5

مفاعلتن **مفاعلْتن** مفاعلْتن **مفاعلْتن**

ومعظم أبيات هذه القصيدة معصوبة العروض والضرب ، وليس العصب هنا فقط لإقامة التصريع .

ولهذا المجزوء جوازات شاذة ، إذ قد تأتي عروضه .

1- عروض تامة : مفاعلتن ،ولها ضرب **مقطوف** : **(مفاعلْ = فعولن)** ، مثاله قول الشاعر :

بكيتَ وما يردُّ لك الـ بكاءُ على حزين

بكي توما يرد دلكل بكا ءعلى حزي ني

//5 ///5 //5 ///5 //5 ///5 //5 /5

مفاعلتن **مفاعلتن** مفاعلتن **فعولن**

2- عـروض مقطوفـة : (فعـولن) ، وضـرب مقطـوف : (فعـولن) ، مثالـه قـول الشاعر :

عبيلة أنت همّي وأنت الدّهرَ ذكري
عبي لتأن تهم مي وأن تد ده رذك ري
//5 ///5 //5 /5 //5 /5/ 5// 5/
مفاعلتن **فعولن** مفاعلتن **فعولن**

جوازات الحشـو :

مفاعلتـن يطرأ عليها ما يلي :

1- العصـب : إذ تتحـول : **(مفـاعلتن)** إلـى : **(مفـاعلْتن)** بالعصـب ، مثالـه قـول الشاعر :

إذا لـم تستطع شيئاً فدعـه وجـاوزه إلى ما تستطيع
إذا لم تس تطع شي ئن فدع هو وجا وز هو إلى ما تس تطي عو
//5 /5 /5// 5/ 5/ //5 /5/ 5// 5/ 5/ //5 /5/ 5// 5/ 5/ //5 /5/
مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن **مفاعلْتن مفاعلْتن** فعولن

ويجب الانتباه إلـى هذا البحر المجزوء ، وذلك عندما يصاب بالعصب ، فإنه سيصبح مماثلاً في وزنه لمجزوء الهزج : [**مفاعلْتن = //5/5/5 = مفاعيلن (الهزج)**] .

إلا أننا إذا وجدنا تفعيلة واحدة في الأبيات غير معصوبة ؛ فإنه يعد من الوافر المجزوء ، وتجرى عليه جوازات هذا البحر .

2- العقـل : وتتحول فيه : **(مفاعلتن) إلـى : (مفاعتن = مفاعلن)** ، مثالـه قـول الشاعر :

ولم يجازِنا بالو د أحفى بي ولم يكْمِ
ولم يجا زنا بل ود د أح فى بي ولم يك مي
//5 //5 /5/ 5/ //5 /5/ / /5/ 5/ //5 /5/ 5/
مفاعلن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن

3- النقـص : وهو عبارة عن : **(عصب + كف)** ، وتتحول فيه : **(مفاعلتن)** إلى : **(مفاعلْتُ = مفاعيلُ)** ، كقول الشاعر :

وقالت لفتاةٍ عند دها حوراء كالرئْمِ

وقا لتْ لفتا تن عن دها حو را ء كر رء مي

//5 /5 / //5 /5 /5 //5 /5 /5 / /5 /5 /5

مفاعيل مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن

4- الخـرم : وتتحول فيه : **(مفاعلتن) إلى : (فاعلتن)** ، كقول الشاعر :

هُدّمتِ الحياضُ فلم يُغادَرْ لحوضٍ من نصائبـه إزاءُ

هد دمتل حيا ضفلم يغا در لحو ضن من نصا ئبهي إزا ءو

/5 ///5 //5 ///5 //5 /5 //5 /5 /5 //5 ///5 //5 /5

فاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلْتن مفاعلتن فعولن

نماذج للتطبيق على البحر الوافر :

1- الوافر التام المقطوف :

قال ابن الجُلاح :

تنبّهْ أيها الرجل الجهولُ ولا يذهب بك الرأي الوبيلُ
فإنّ الجهل محملُه خفيفٌ وإنّ الحلم محمله ثقيلُ
فما يدري الفقير متى عناهُ ولا يدري الغني متى يعيلُ
وما تدري وإن أجمعت أمراً بأيّ الأرض يدركك المقيلُ قال قطري بن الفجاءة :

أقول لها وقد طارت شعاعاً من الأبطال ويحك لا تراعي
فإنك لو سألتِ بقاء يومٍ على الأجل الذي لك لم تطاعي
فصبراً في مجالِ الموت صبراً فما نيلُ الخلودِ بمستطاعِ

2- الوافر المجزوء ، بعروضه وضربه التامّين :

كتبتُ إليكِ من بلدي كتاب مولَّهٍ كَمِدِ
كئيبٍ واكفِ العينيـ ـن بالحسراتِ منفردِ
فيمسك قلبه بيدٍ ويمسح عينه بيدِ

3- الوافر المجزوء بعروضه التامة ، وضربه المعصوب :

قال الشاعر د. وجيه البارودي :

أتت غضبى تعاتبني على إفشاء أسراري
تعاتبني على صورٍ وهيْ إبداعِ أفكاري
فلا تخفى على أحدٍ ولو طليت بأعذارِ

4- الوافر المجزوء بعروضه وضربه المعصوبين :

قال الشاعر د. وجيه البارودي أيضاً :

ضحكت لـه لأغريـه فهب إلـيّ يغرينـي
أراوغـه بحلـو المطـ ـل من حينٍ إلى حين
أعاتبـه فيرضينـي وأصـرفـه فيأتينـي
لهيب الهجر يكويـه وبـرد الوصل يكويني

- وما أدري إذا يممت أرضاً أريد الخير أيُّهما يليني
أللخير الذي أنا أبتغيه أم الشر الذي هو يبتغيني
- يذكرني طلوع الشمس صخراً وأذكره لكل غروب شمس
ولولا كثرة الباكين حولي على إخوانهم لقتلت نفسي

- كبرتُ ولم أزل أصبو وقلبي ذلك القلبُ
وتلك حرائق العشرين في الخمسين لم تخبُ
وكنت طليعةً للحب يمشي خلفها الركب
يناديني الجديد فيا جديد الحب يا عذبُ

☆ ☆ ☆

البحـــر الكـــامـــل

من البحور المسدسة التفعيلات ، يأتي تاماً ومجزوءاً .

ضـابطـه :

كملَ الجمال من البحور الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعلن

جوازات العروض والضرب في الكامل التام :

له عروضان ، وخمسة أضرب كما يلي :

1- عروض صحيحة : (متفاعلن) ، ولها ثلاثة أضرب :

1- ضرب صحيح مماثل : (متفاعلن) ، كما في قول الشاعر :

قسماً بفرط تلهبي وتلهفي لأخالفنّ على هواك معنّفي

قسمن بفر طتله هبي وتله هفي لأخا لفن نعلى هوا كمعن نفي

/// 5// 5/// 5// 5/// 5// 5 /// 5// 5/// 5// 5/// 5// 5

متفاعلن متفاعلن **متفاعلن** متفاعلن متفاعلن **متفاعلن**

2- ضرب مقطوع : إذ تتحول : **(متفاعلن)** بالقطع إلى : **(متفاعلْ)** ، مثاله قول الشاعر :

تلف الذي اتخذ الجراءة خلَّةً وعظ الذي اتخذ الفرار خليلا

تلفل لذت تخذل جرا ء تخل لتن وعظل لذت تخذل فرا رخلي لا

/// 5// 5/// 5// 5/// 5// 5 /// 5// 5/// 5// 5/// 5// 5/

متفاعلن متفاعلن **متفاعلن** متفاعلن متفاعلن **متفاعلْ**

3- ضرب أحذ مضمر : متفاعلن بالحذذ تتحول إلى : **(متفا)** وبالإضمار إلى : **(متْفا)** ، مثاله قول الشاعر :

لمن الديار برامتين فعاقلٍ درست وغيَّر آيها القَطْرُ

لمند ديا ربرا متي نفعا قلن درست وغي يرأا يهل قط رو

/// 5// 5 /// 5// 5 /// 5// 5 /// 5// 5 /// 5// 5 /5

متفاعلن متفاعلن **متفاعلن** متفاعلن متفاعلن **مثْفا**

2- عروض حذاء : (متفا = فعلن) ، ولها ضربان :

1- ضرب أحذ مماثل : (متفا = فعلن) ، ومثاله قول الشاعر :

علمت أمامـةُ أنني دنفُ فأتت تعود ففاتني الضعف

علمت أما متأن نني دنفو فأتت تعو دففا تنض ضَعَفو

/// 5// 5 /// 5// 5 ///5 /// 5// 5 /// 5// 5 ///5

متفاعلن متفاعلن فعلن = متفا متفاعلن متفاعلن فعلن = متفا

2- ضرب أحذ مضمر : (مثْفا = فعْلن) ، ومثاله قول الشاعر :

وإذا رأيت أخاك في غضبٍ فدع العتاب وراضه قبْلا

وإذا رأي تأخا كفي غضبن فدعل عتا بورا ضهي قب لا

/// 5// 5 /// 5// 5 ///5 /// 5// 5 /// 5// 5 /5

متفاعلن متفاعلن فعلن = متفا متفاعلن متفاعلن فعْلن=مثْفا

جوازات العروض والضرب في الكامل المجزوء :

له عروض واحدة ، وأضرب عدة ، وهي :

1- عروض صحيحة (متفاعلن) ولها :

1- ضرب صحيح مماثل : (متفاعلن) ، ومثاله قول الشاعر :

وإذا افتقرت فلا تكن متخشّناً وتجمَّلِ

وإذف تقر تفلا تكن متخش شنن وتجم ملي

/// 5// 5 /// 5// 5 /// 5// 5 /// 5// 5

متفاعلن **متفاعلن** متفاعلن **متفاعلن**

2- ضرب مرفل : تتحول فيه متفاعلن بالترفيل إلى : (**متفاعلاتن**) ، ومثاله قول الشاعر :

وشممت ريحك ساطعاً كالبيت جُمِّرَ للطواف

وشمم تري حكسا طعن كل بي تجم مر لط طوافي

/// 5// /// 5// 5/ /5 /5 // /// 5// /5

متفاعلن **متفاعلن** متْفاعلن **متفاعلاتن**

3- ضرب مذيَّل : تتحول فيه : **(متفاعل) بالتذييل** إلى : (**متفاعلان**) ، ومثاله قول الشاعر :

الظلم يصرع أهله والبغي مرتعه وخيمْ

أظ ظل ميص رعأه لهو ول بغ يمر تعهو وخي م

/5 /5 // /// 5// /5 /5 // /// 5// 5

متْفاعلن **متفاعلن** متْفاعلن **متفاعلان**

4- ضرب مقطوع : تتحول فيه : (**متفاعلن**) بالقطع إلى : **(متفاعلْ)** ، مثل قول الشاعر :

وإذا همُ ذكروا الإسا ءة أكثروا الحسناتِ

وإذا همو ذكرل إسا ء تأك ثرل حسناتي

/// 5// /// 5// 5/ /// 5// /// 5/5

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلْ

جـوازات الحشـو :

متفاعلـن : يصيبها :

1- الإضمـار :

فتتحول : (متفاعلن) إلى : (**متْفاعلن**) ، وفي هذه الحالة يمكن أن يختلط البحر الكامل مع بحر الرجز ؛ لأنه سيكون لهما الوزن نفسه :

(متْفاعلن = /5/5//5 = مستفعلن) ، لذا فإننا عندما نجد تفعيلة واحدة غير مضمرة يكون البحر من البحر الكامل ، مثاله قول الشاعر :

مصباح أهل الجود والخير الذي ما انجاب ليل البخل لو لم يسفر

مص با حأه لل جو دول خي رل لذي من جا بلي لل بخ للو لم يس فري

/5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

وقد يصيب الإضمار العروض والضرب أيضاً في جميع حالاتها .

2- الوقص : الذي يحول: (**متفاعلن**) **إلى** : (**مفاعلن**) ، مثاله قول الشاعر :

يذبّ عن حريمه بسيفه ورمحه ونبلـه ويحتمي

يذب بعن حري مهي بسي فهي ورم حهي ونب لهي ويح تمي

//5 //5 //5 //5 //5 //5 //5 //5 //5 //5 //5 //5

مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن

الخـزل : الذي ينقل : (**متفاعلن**) إلى : (**متْفعلن** = **مفْتعلن**) ؛ لأنه مركب من (الإضمار والطي) ، مثاله قول الشاعر :

منزلةٌ صمَّ صداها وعفت أرسمُها إن سئلت لم تجبِ

من زلتن صم مصدا ها وعفت أر سمها إن سئلت لم تجبي

/5 /// 5/ /5 /// 5/ /5 /// 5/ /5 /// 5/ /5 /// 5/ /5 ///5

مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن

نماذج للتقطيع من البحر الكامل :

1-الكامل التام بعروضه وضربه الصحيحين :

جهدُ الصبابة أن تكون كما أرى عينٌ مسهدةٌ وقلبٌ يخفق
مالاح برقٌ أو ترنّم طائرٌ إلاّ انثنيت ولي فؤاد شيّق
ولقد بكيت على الشباب ولِمَّتي مسودَّةٌ ولماء وجهي رونق
حذراً عليه قبل يوم فراقه حتى لكدت بماء جفني أشرَقُ

2- الكامل التام بعروضه الصحيحة وضربه المقطوع :

قال شوقي :

ركزوا رفاتك في الرمال لواء يستنهض الوادي صباح مساءَ
ياويحهم نصبوا مناراً من دمٍ توحي إلى جيل الغد البغضاءَ
ما ضرَّ لو جعلوا العلاقة في غدٍ بين الشعوب مودّةً وإخاءَ
جرحٌ يصيحُ على المدى وضحيّةٌ تتلمَّس الحريّةَ الحمراءَ

3- الكامل التام بعروضه الصحيحة وضربه الأحذ المضمر :

قال ابن أبي ربيعة :

قالتْ رميلة حين جئت مودعاً ظلماً بلا تِرةٍ ولا ذنْبِ
هذا الذي ولّى وأجمع رحله وابتاع منّا البعدَ بالقربِ
فأجبتها والدمع منّي مسبلٌ سكبٌ ودمعي دائم السكبِ
أن قد سلوت عن النساء سواكمُ وهجرتهنّ فحبُّكمْ طِبّي

4- الكامل التام بعروضه الحذاء وضربه الأحذ المضمر :

قال أعرابي :

بكرت تحنّ وما بها وجدي وأحنّ من وجدٍ إلى نجدِ
فدموعها تحيا الرياض بها ودموع عيني أقرحت خدي
وبساكني نجدٍ كلفت وما يغني لهم كلفي ولا وجدي
لو قيسَ وجد العاشقين إلى وجدي لزاد عليه ما عندي

5- الكامل التام بعروضه الحذاء وضربه الأحذ :

قال أبو العتاهية :

أوطنت داراً لا بقاء لها تعدُ الغرور وتنبت الدَّرَنا
ما يستبين سرور صاحبها حتى يعود سوره حَزَنا
بينا المقيمُ بها على ثقةٍ في أهله إذ قِيلَ قد ظَعنَا

6- الكامل المجزوء بعروضه التامة وضربه التام :

قال أبو العتاهية :

ذهب الشباب بلهوه وأتى المشيبُ مؤدِّبا
وكفاك ما جرّبته حسب امرئ ما جَرّبا

وقال رئيف الخوري :

جلّ الذي خلق الورو د بوجنتيك وحرّما
وأراد أن أشتاق دنـ يا المستحيل وأحلما

7- الكامل المجزوء بغروضه التامة وضربه المذيّل :

قال الأخطل الصغير :

أنا ساهرٌ والكون نا م وكلُّ ما في الكون نام
حتى نجوم الأفق نا مت فوق طيات الغمام

نام الجميع ومقلتي يقظى تجول مع الظلام

8- الكامل المجزوء بعروضه التامة وضربه المقطوع :

قال وجيه البارودي :

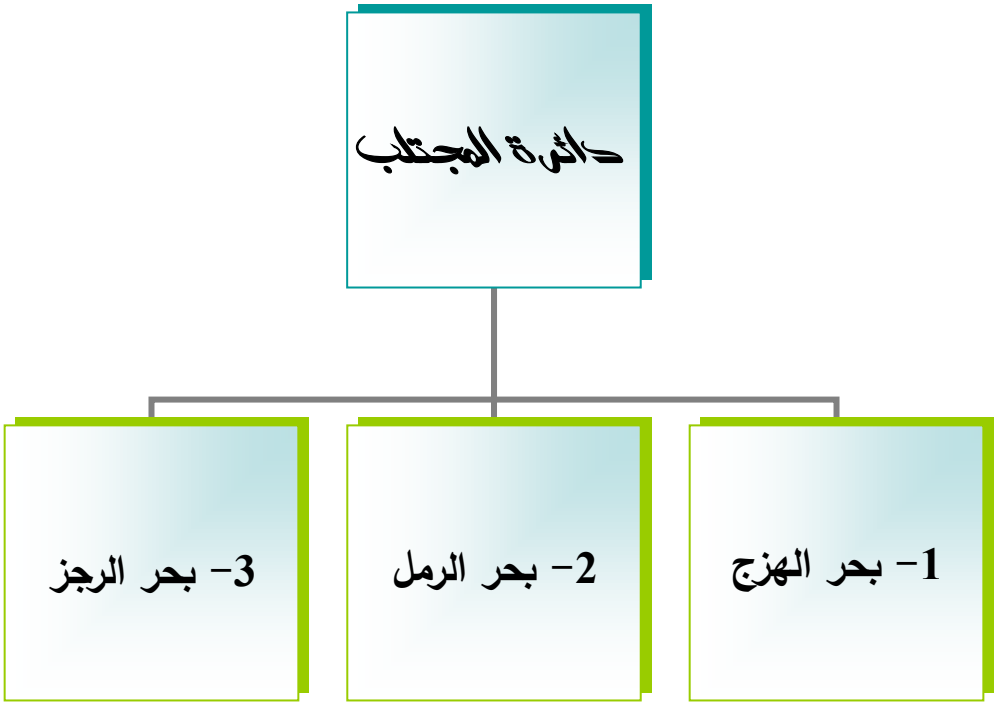
جاوزت حدّ العتْب حتى خلته تأنيبا
هل جئت تلتمس الرضا أم تفرض التعذيبا
بالأمس يلهبك الجمال فتبدع التشبيبا
حَمَلا وديعاً كنت لي ، كيف انقلبت رهيبا ؟

9- الكامل المجزوء بعروضه التامة وضربه المرفل :

قال وجيه البارودي :

قد كان يؤنقني الهوى ويُقرُّ عيني بالسرورِ
إذ نحن خلانُ الهوى ريحاننا عبقُ العبيرِ
وغناؤنا وصف الهوى نلتذ بالحب اليسيرِ
وجه التواصل بيننا في الحسن كالقمر المنيرِ

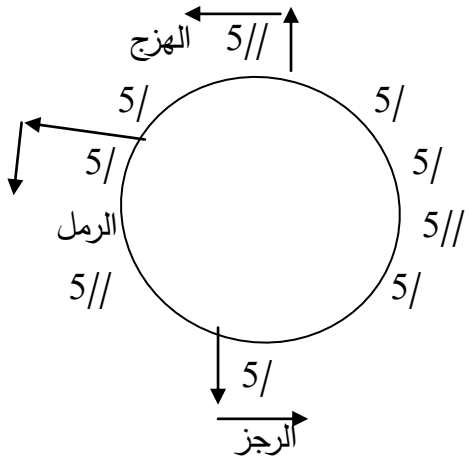
الفصل الثالث



الفصـــل الثالـــث

دائـرة المجتلـب :

تتألف هذه الدائرة من وتد مجموع (//5) يتبعه سببان خفيفان على التوالي (/5) ليتكـرر هـذا الترتيـب ثـلاث مـرات ، ويشـكل تفعـيلات هـذه الـدائرة .



الهزج : مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

الرمل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

الرجز : مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ونلاحظ في هذه الدائرة أيضاً أن تفعيلات كل بحر متماثلة .

بحر الهزج

من الأبحر المسدسة التفعيلات على الدائرة العروضية ، ولكنه لم يستخدم في الشعر العربي **إلا مجزوءاً** ، وبذلك تنوب تفعيلتا الحشو في الصدر والعجز مناب العروض والضرب المحذوفين .

ضابطه :

على الأهزاج تسهيل مفاعيلن مفاعيلن

جوازات العروض والضرب : وله عروض واحدة ، وضربان :

1- عروض صحيحة : مفاعيلن ، ولها :

1- ضرب صحيح مماثل : مفاعيلن : مثل قول الشاعر :

صفحنا عن بني ذهْلٍ وقلنا القوم إخوان

صفح ناعن بني ذه لن وقل نل قو مئخ وا نو

//5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5

مفاعيلن **مفاعيلن** مفاعيلن **مفاعيلن**

2- ضرب محذوف : تتحول فيه تفعيلة : **(مفاعيلن)** بالحذف إلى :

3- (مفاعي = فعولن) ، كقول الشاعر :

وما ظهري لباغي الضيـ ـمِ بالظهر الذلول

وما ظه ري لبا غض ضي مبظ ظه رذ ذلو لي

//5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5

مفاعيلن **مفاعيلن** مفاعيلن **فعولن**

جـوازات الحشـو : يصيب حشو هذا البحر .

1- الكـف : فتتحول : (**مفـاعيلن**) بـالكف إلـى : (**مفاعيـل**) ، و مثـال ذلـك قـول الشاعر :

ولم يبنِ على الرملِ فكيف انتقضَ العهدُ

ولم يبن علر رم لي فكي فن ت قضل عه دو

//5 /5/ //5 /5 /5 //5 /5 / //5 /5 /5

مفاعيل مفاعيلن **مفاعيل** مفاعيلن

وقد يصيب هذا الكف العروض أحياناً .

2- القبض : الذي تتحول فيه : (**مفاعيلن**) إلى : (**مفاعلن**) ، وذلك مثل قول الشاعر :

يخالُ مُوْفياً نذراً بـه أو قاضياً دينا

يخا لمو فين نذ رن بهي أو قا ضين دي نا

//5 //5 //5 /5 /5 //5 /5 //5 /5

مفاعلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

3- الخرم : الذي تتحول فيه : (**مفاعيلن**) **إلى** : (**فاعيلن**) ، كقول الشاعر :

أدّوا مـا استعاروهُ كذاك العيش عارِيَّـهْ

أد دو مس تعا رو هو كذا كل عي شعا ري يَهْ

/5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5

فاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

- **الخـرب** : وهـو مركـب مـن : [الخـرم والكـف] ؛ فتتحـول : (**مفـاعيلن**) إلـى (**فاعيلُ**) ، كقول الشاعر :

لو كان أبو موسى أميراً مـا رضينـاه

لو كان أبو مو سى أمي رن ما رضي نا هو

/5 /5/ //5 /5 /5 //5 /5 //5 /5 /5

فاعيل مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

5- الشـتر : وهـو مركـب مـن : [الخـرم والقبض] ؛ فتتحـول : **(مفـاعيلن) إلـى (فاعلن)** ، كقول الشاعر :

في الذين قد ما توا وفيما جَمَّعوا عِبرهْ

فل لذي نقد ما تو وفي ما جم معو عب ره

/5 //5 /5 //5 /5 //5 /5 //5 /5 /5

فاعلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

نمـاذج للتطبيـق مـن الهـزج :

1- العروض الصحيحـة والضرب الصحيـح :

قال العباس بن الأحنف :

أروني وجـه نسـرين وأنّـى لـي بنسـرين
أروني مـن يداويـني من الـداء ويشـفيني
فإن لم تملكوا الأمر الـ ـذي أرجـو فمنونـي
وذُبّوا اليأس عن قلبي بمـا شئتم و غُرُّونـي

2- العروض الصحيحة والضرب المحذوف :

متـى أشـفي غليلـي بنيلٍ مـن بخيل
غزالٍ ليس لـي منه سوى الحزن الطويلِ
جميلِ الوجه أخلانـي مـن الصَّبـرِ الجميلِ
حملت الضيم فيه من حسـودٍ أو عـذولِ
وما ظهري لباغي الضَّيـ ـم بالظَّهرِ الـذلـولِ

- إذا نحن صـدقنـاك فضرَّ عنـدك الصـدق
طلبنا النفع بالباطـ ـل إذ لـم ينفـع الحقُّ
- أنـا أبصرتُ بالليل غلامـاً حسن الـدَّلّ
كغصن البان قد أصبـ ـح مسـقياً من الطَّلّ
- أمـا تعلم ذات الخـا لِ فـوقَ الشفةِ العليـا
بأني لست أهوى غيـ ـرها شيئاً من الدنيا
- وبعض الحلم عند الجهـ ـل للشـدَّةِ إذعـانُ
وفي الشَّرِّ نجاةٌ حيـ ـن لا ينجيك إحسـانُ

بحـــر الـــرمـــل

من الأبحر المسدسة التفعيلات ، يأتي تاماً ومجزوءاً .

ضـابطــه :

رمل الأبحر ترويه الثقات فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

لهذا البحر عروضان وأربعة أضرب :

1- عروض محذوفة : إذ تتحول فيها : (فاعلاتن) بالحذف إلى : (**فاعلا = فاعلن**) ، ولها ثلاثة أضرب :

1- ضرب محذوف مماثل : فاعلن ، كقول الشاعر :

إنَّ نصف الناسِ أعداءٌ لمن وُلِّيَ الأحكام هذا إن عَدَلْ

إن ننص فن نا سأع دا ؤن لمن ول ليل أح كا مها ذا إن عَدَلْ

/5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5

فاعلاتن فاعلاتن **فاعلن** فاعلاتن فاعلاتن **فاعلن**

2- ضرب صحيح : فاعلاتن ، مثل قول الشاعر :

أبلغِ النعمان عنّي مالكاً أنَّه قد طال حبسي وانتظاري

أب لغن نع ما نعن ني ما لكن أن نهو قد طا لحب سي ون تظاري

/5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5

فاعلاتن فاعلاتن **فاعلن** فاعلاتن فاعلاتن **فاعلاتن**

3- ضرب مقصور : (فـاعلاتْ) تحول عن ، **(فـاعلاتن)** بالقصر ، مثاله قول الشاعر :

وبـدتْ أزهـارهُ مفتوحـةً وعيون الزهر عنَّا في اغتماض

وبدتْ أز ها رهو مف تو حتن وعيو نز زه رعن نا فغ تماضْ

///5 /5 /5 //5 /5 /5 ///5 /5 /5 //5 /5 /55

فعلاتن فاعلاتن **فاعلن** فعلاتن فاعلاتن **فاعلاتْ**

2- عروض صحيحة : فاعلاتن ، وهي قليلة الورود في الشعر العربي .

1- ضرب مماثل صحيح فاعلاتن :

رُبّ ليلٍ أخمد الأنوار إلا نور ثغرٍ أو مدامٍ أو ندامِ

رب بلي لن أخ مدل أن وارإل لا نو رثغ رن أو مدا من أو نِدامي

/5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5/5

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

جوازات مجزوء الرمـل :

1- عروض صحيحة : فاعلاتن ، ولها ثلاثة أضرب :

1- ضرب صحيح مماثل : فاعلاتن ، مثل قول الشاعر:

مقفراتٌ دارسـاتٌ مثل آيات الزّبور

مق فراتن دا رسا تن مث لأا يا تز زبو ري

/5 //5/5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5

فاعلاتن **فاعلاتن** فاعلاتن **فاعلاتن**

2- ضرب محذوف : تتحول فيه : (فاعلاتن) إلى : (**فاعلا = فاعلن**) ، ومثاله قول الشاعر :

إنني ودَّعتُ قلبي حين بالحبِّ جَمَحْ

إن ني ود دع تقل بي حي نبل حب بي جمح

/5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5

فاعلاتن **فاعلاتن** فاعلاتن **فاعلن**

3- ضرب مسبغ : تتحول فيه: (فاعلاتن) إلى : (**فاعلاتان**) بالتسبيغ ، مثل قول الشاعر :

يا خليليَّ اربعا واسـ تخبرا رسماً بِعُسْفَانْ

يا خلي لي ير بعا وس تخ برا رس من بعس فان

/5 //5/5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //55

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

جوازات الحشو : يصيب حشو هذا البحر ما يلي :

1- الخبن : فتتحول : (فاعلاتن) إلى : (**فعلاتن**) ، مثل قول الشاعر :

فلهذا رقص الطيرُ وقد لبس النهر عليه زردا

فلها ذا رقصط طي روقد لبسن نه رعلي هي زردا

5/5/// 5/// /5 5/// 5/// /5 5/// /5 5/// /5 5///

فعلاتن فعلاتن فعِلن فعلاتن فعلاتن فعِلن

- نلاحظ هنا : أن الخبن قد يطرأ على العروض والضرب أيضاً ، إضافةً إلى الحشو .

2- الكف : تتحول فيه : (فاعلاتن) إلى : (**فاعلاتُ**) بالكف ، مثال ذلك قول الشاعر :

ليس كلّمن أراد حاجةً ثمَّ جدَّ في طلابها قضاها

لي سكل ل من أرا د حا جتن ثم مجد د في طلاب ها قضاها

/5 //5 / /5 //5/ /5 //5 /5 //5 / /5 //5/ /5 //5/5

فاعلاتُ فاعلاتُ فاعلن فاعلاتُ فاعلاتُ فاعلاتن

3- الشكل : وهو مركب من : [الخبن + الكف] ، وتتحول فيه : (فاعلاتن) إلى : (**فعلاتُ**) ، كقول الشاعر :

إنّ سعداً بطلٌ ممارسٌ صابرٌ محتسبٌ لما أصابَهْ

إن نسع دن بطلن م مارسن صا برن مح تسبن ل ما أصا بَهْ

/5 //5 /5 ///5 / /5 //5 /5 //5 /5 ///5 / /5 //5/5

فاعلاتن فعلاتُ فاعلن فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن

نماذج للتطبيق من بحر الرمل :

1- الرمل التام بعروضه وضربه المحذوفين :

قال مهيار الديلمي :

سألتْ لمياء لمّا فتنَتْ أيُّ قلبٍ لم يكنْ مفتونها
أزف النّفْرُ وفي أسرِ الهوى كبدٌ عندك لا تفدينها
ذهبت هائمةً فاطلعتْ عذرةٌ تحسبها مجنونها
قضي الحجُّ تماماً ولنا حاجة عندك لو تقضينها

2- الرمل التام بعروضه المحذوفة وضرب المقصور :

قال ابن خلوف :

حدثت ريح الصّبا ريحُ الشّمالْ عن نبات الشيح عن أرض الرمالْ
عن قوام البان عن لحظ المها عن ثنايا الزهر عن جيد الغزالْ
عن ثريا النور عن قطب السنا عن شهاب الحسن عن شمس الكمالْ
عن وشاح البرق عن عقد الحيا عن شقيق الخدّ عن آس الدلالْ

3- الرمل التام بعروضه المحذوفة وضربه الصحيح :

قال فتح الله النحاس :

بات ساجي الطرف والشوقُ يلحّ والدجى إن فات جنحٌ بات جنحُ
وكأنّ الشوقَ بابٌ للدّجى مالـه خوفٌ هجوم الصبح فتح
يقدح النار بعيني شرراً ولزند الشوقِ في الأحشاء قدحُ
لست أشكو حال جفني والكرى إن يكن بيني وبين الدمع صلح
إنما حال المحبين بكاءٌ أيّ فضلٍ لسحابٍ لا يسحّ

4- الرمل المجزوء بعروضه وضرب التامين :

قال د. وجيه البارودي :

كلما أبصرت حسناً قلت لا حسن سواهُ
وثب القلب إليه واجتنى روض بهاهُ
وإذا عاتبت قلبي عن حبيبٍ قد سلاهُ
جاوز التدليه بالأمـ ـس وغالى في هواهُ

5- الرمل المجزوء بعروضه الصحيحة وضربه المحذوف :

قال العباس بن الأحنف :

إنني ودعت قلبي حين بالحب جمحْ
يغلب الهم عليه كلّما رجّى الفرح

قال آخر :

ما رأت عيناي مِثْلاً بين بدوٍ وحضرْ
لسليمى إذ سليمى سافرٌ مثل القمرْ

6- الرمل المجزوء بعروضه الصحيحة وضربه المسبغ :

يا هلاًلاً في تجنّيه وقضيباً في تثنّيهْ
والذي لست أسميـ ـهِ ولكنّي أكنيه
شادن ما تقدر العيـ ـن تراه في تلاليهْ
كلّما قابله شخـ ـصٌ رأى صورته فيهْ
لان حتى لو مشى الذر ـر عليه كاد يدميهْ

بحـــر الـرجـــز

من الأبحر المسدسة التفعيلات ، له أشكال كثيرة يأتي على هيئتها ، فهو يأتي تاماً ومجزوءاً ، ومشطوراً ، ومنهوكاً ، وهذه خصوصية يتفرد بها ، وربما سمي بحمار الشعراء لهذا السبب ، فالنظم على هذا البحر سهل ، وقد نظمت عليه أكثر الأراجيز العلمية ، ونظمت عليه المزدوجات أيضاً .

ضابطه قول الحلي :

في أبحر الأرجاز بحر يسهل مستفعلن مستفعلن مستفعلن

جوازات العروض والضرب في الرجز التام : له عروض واحدة وضربان :

1- **عروض صحيحة : مستفعلن** ، ولها ضربان :

1- **ضرب صحيح مماثل : مستفعلن** ، مثاله قول الشاعر :

لم يصفُ للمرءِ صديقٌ يمذقهْ ليس صديق المرءِ من لا يصدقُهْ

لم يص فلل مر ءصدي قن يم ذقه لي سصدي قل مر ءمن لا يص دقه

/5 /5 //5 /5 ///5 /5 /5 //5 /5 ///5 /5 /5 //5 /5 /5 //5

مستفعلن مفتعلن **مستفعلن** مفتعلن مستفعلن **مستفعلن**

2- **ضرب مقطوع** :تتحول فيه (مستفعلن) إلى (**مستفعلْ = مفعولن**) ، مثل قول الشاعر :

القلب منها مستريحٌ سالمٌ والقلب منّي جاهدٌ مجهودُ

ال قل بمن ها مس تري حن سالمن ول قل بمن ني جا هدن مج هو دو

/5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 /5

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلْ =مفعولن

جوازات العروض والضرب في مجزوء الرجز ، له :

1- عروض صحيحة : مستفعلن ، ولها :

1- ضرب صحيح مستفعلن ، مثاله قول الشاعر :

قد هاج قلبي منزلٌ من أمّ عمروٍ مقفرُ

قد ها جقل بي من زلن من أم معم رن مق فرو

/5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

جوازات العروض والضرب في الرجز المشطور :

وهنا تنوب العروض في شطره الوحيد مناب العروض والضرب ، وهي عروض صحيحة ، مثالها قول الشاعر :

ما هاج أحزاناً وشجواً قد شجا

ما ها جأح رانن وشج ون قد شجا

/5/5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

جوازات العروض والضرب في الرجز المنهوك :

وهنا تنوب تفعيلة الحشو الثانية من الصدر مناب العروض والضرب ، وهي عروض صحيحة ، مثالها قول الشاعر :

أصبح قلبي صردا

أص بحقل بي صردا

/5 ///5 /5 ///5

مفتعلن مفتعلن

- وهناك من نظم على تفعيلة واحدة فقط منه ، فسمّاه **المقطّع** ، مثل قول الشاعر :

موسى المطر

مو سل مطر

/5 /5 //5

مستفعلن

جوازات الحشو في الرجز :

يصيب حشوه ، وأحياناً عروضه وضربه :

1- الخبن : تتحول : (مستفعلن) بالخبن إلى :(**متفعلن**) ، مثل قول الشاعر :

وطالما وطالما وطالما سقى بكفّ خالدٍ وأطعما

وطا لما وطا لما وطا لما سقى بكف فخا لدن وأط عما

//5 //5 //5 //5 //5 //5 //5 //5 //5 //5

متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن

2- الطـي : فتتحـول : (مسـتفعلن) إلـى : (**مسـتعلن = مفـتعلن**) ، مثـل قـول الشاعر :

ما انتفع المرء بمثل عقله وخير ذخر المرء حسن فعله

من تفعل مر ءبمث لعق لهي وخي رذخ رل مر ءحس نفع لهي

/5 ///5 /5 / //5 //5 //5 //5 //5 /5 /5 //5 //5 //5

مفتعلن مفتعلن متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن

3- الخبل : وهو مركب من : [الخبن + الطي] ، وتتحول من خلاله :

(مستفعلن) إلى : (**متعلن**) ، مثاله قول الشاعر :

تسير سير النعم الأرسال معتمتةً بيبسِ الأجذال

تسي رسي رن نعمل أر سالي مع تمتن بيبسل أج ذا لي

//5 //5 /5 ///5 /5 /5/5 /5 ///5 /5//// /5 /5/5

متفعلن مفتعلن مستفعل = مفعولن مفتعلن متعلن مستفعلْ = مفعولن

نماذج للتطبيق من بحر الرجز :

1- الرجز التام بعروضه وضربه الصحيحين :

قال علي الشرقي :

تجاذبتْ دجله من حضن الشجر رواضعٌ تروع عيناً وأَثَرْ
تجري وقد رفّ النبات فوقها وفوقه الأغصان فوقها الشجرْ
مناظر تدرّج الحسن بها ويصعد الحسن ويصعد النظرْ

2- الرجز التام بعروضه الصحيحة وضربه المقطوع :

قال مهيار الديلمي :

كالشمس من جمرة عبد شمس غضبى سخت نفسي لها من نفسي
ماطلةٌ غريمها لا يقتضي ديونَه ودينُها لا ينسي
في بلدٍ يحرم صيدُ وحشِهِ وهْيَ به تحلّ صيدَ الأنسِ
ترى دم العشاق في بنانها علامةً قد موّهتْ بالوَرْسِ

3- الرجز المجزوء :

قال الشريف الرضي :

يا قلب جَدّد كدا فموعدُ البينِ غدا
لم أرَ فَرْقاً بعدَهُمْ بين الفراق والردى
أرعى الحمول ناظراً ذاك الغزالَ الأغيدا
رهنته قلبي ومن يرهن قلباً أبداً
يا منجزاً وعيده وماطلاً ما وعدا

4- الرجز المشطور :

قال ذو الرمة :

قلت لنفسي حين فاضت أدمعي
يا نفس لا مَيَّ فموتي أودعي
ما في التلاقي أبداً من مطمعِ
ولا ليالي شارعٍ برجّعِ
إذا العصا ملساءُ لم تصدَّعِ

5- منهوك الرجز :

قال دريد بن الصمة :

ياليتني فيها جَذَعْ
أخبُّ فيها وأضعْ
أقود وطفاء الزّمَعْ
كأنها شاةٌ صَدَعْ

6- من مزدوج الرجز :

لأبي إسحاق الصابي في وصف ببغاء :

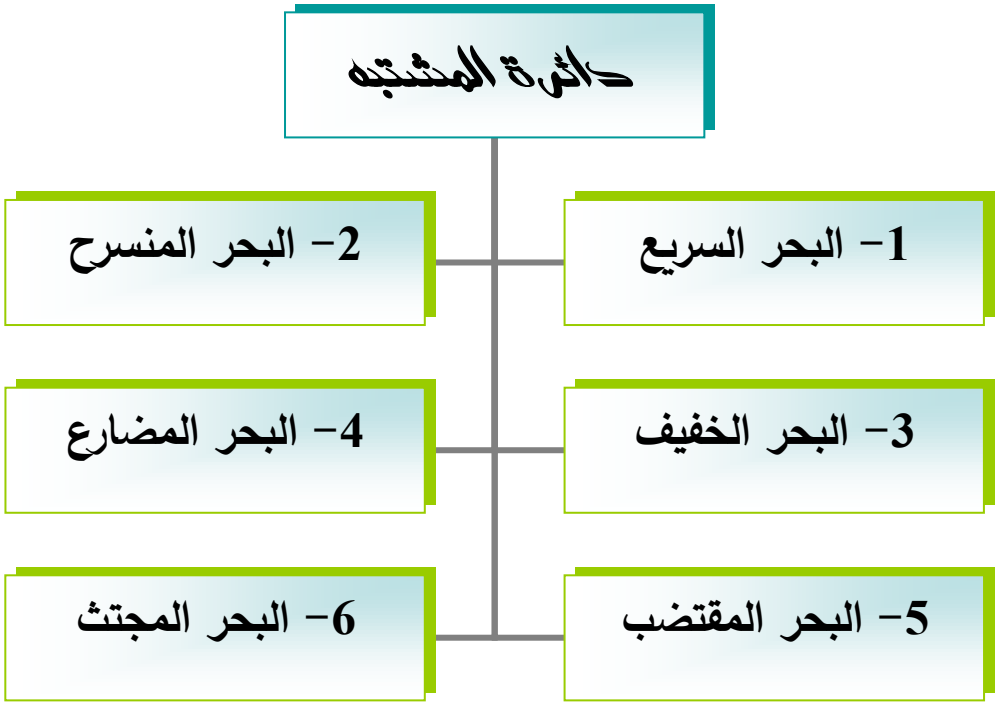
أنعتها صبيحةً مليحهْ ناطقةً باللغةِ الفصيحهْ
غدت من الأطيار واللسانُ يوهمني بأنها إنسانُ
تنهي إلى صاحبها الأخبارا وتكشف الأسرار والأستارا

7- من الأراجيز النحوية المنظومة على الرجز لتسهيل حفظها :

قال صاحب تحفة الأطفال :

للنون إن تسكن وللتنوين أربعة أحكامٍ فخذ تبييني
فالأول الإظهار قبل أحرفِ للحلق ست رُتبت فلتعرفِ
همز فهاءٌ ثم عينٌ حاءُ مهملتين ثم غينٌ خاءُ

الفصل الرابع



الفصـــل الـرابـــع

دائرة المشـتبـه :

أكبر الدوائر العروضية ، فهي تتضمن ستة أبحرٍ شعريةٍ ، و تتألف من تتالي سببين خفيفين : (/5) ؛ فوتد مجموع : (//5) ، ثم سببين خفيفين ؛ فوتد مجموع ، ثم سببين خفيفين ؛ فوتد مفروق : (/5/) ، وهي تحتوي على الأبحر التالية :

السريع : مستفعلن مستفعلن مستفعلن .

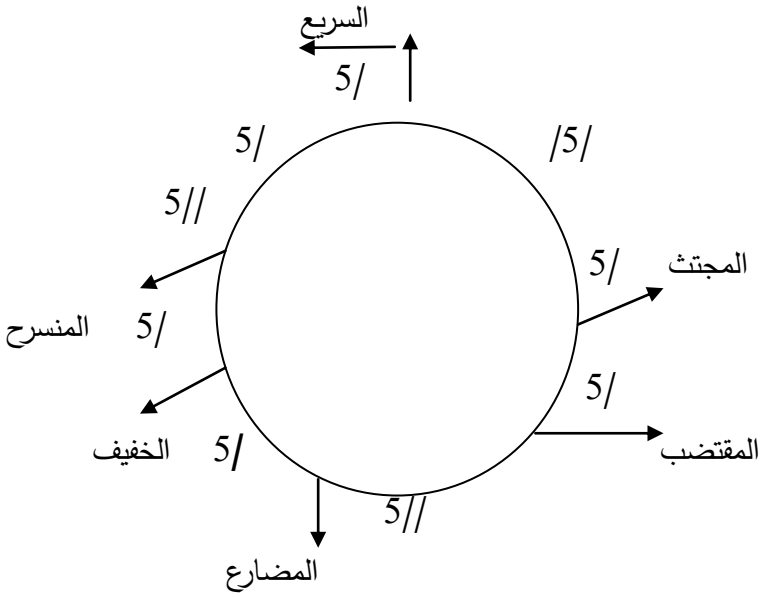
المنسرح : مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن .

الخفيف : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن.

المضارع : مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن.

المقتضب : مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن.

المجتث : مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن .



البحـــر الســـــريـع

بحر مسدس التفعيلات و يأتي تاماً ومشطوراً فقط .

ضابطـه :

بحر سريعٌ ماله ساحل مستفعلن مستفعلن فاعلن

ونحن نعلم أن تفعيلة العروض والضرب هي : (مفعولات) ، ولكن يصيبها الطي ، والكسف فتصبح : (**مفعلا**) ، وتنقل إلى : (**فاعلن**) .

جوازات العروض والضرب في السريع التام : له عروضان :

1- عروض مطوية مكسوفة : فاعلن ، ولها ثلاثة أضرب :

1- ضرب مطوي مكسوف مماثل : فاعلن ، مثاله قول الشاعر :

عوجي علينا ربَّةَ الهودج إنك إن لم تفعلي تحرجي

عوجي علي نا رب بتل هود جي إن نكئن لم تف علي تح رجي

/5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 //5 /5 //5 /5 ///5 /5 //5 /5 //5

مستفعلن مستفعلن **فاعلن** مفتعلن مستفعلن **فاعلن**

2- ضرب مطوي موقوف : إذ تتحول : (مفعولات) بالطي إلى : (مفعلاتُ) ، وبالوقف إلى : (**مفْعلاتْ = فاعلات**) ، مثاله قول الشاعر :

أزمان سلمى لا يرى مثلها الرْ راؤون في شامٍ ولا في عراقْ

أز ما نسل مى لا يرى مث لهرْ راؤو نفي شا من ولا في عراقْ

/5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 //5 /5 //5 /5 //5 /5 //5 /5 //55

مستفعلن مستفعلن **فاعلن** مستفعلن مستفعلن **فاعلاتْ**

3- ضرب أصلم : تتحول فيه : (مفعولاتُ) إلى : (**مفعو = فعْلن**) ، مثاله قول الشاعر :

يهيمُ بالحُسْنِ كما ينبغي ويرحمُ القبحَ فيهواهُ

يهي مبل حس نكما ين بغي ويرحمُ القبحَ فيهواهُ

//5 /5 ///5 /5 //5 /5 //5 /5 ///5 /5 //5 /5

متفعلن مفتعلن **فاعلن** متفعلن مفتعلن **فعْلن**

2- عروض مخبولة مكسوفة : إذ تتحول مفعولات بالخبل : [خبن + طي] إلى : (معلاتُ) ، وبالكف إلى : (**معلا = فعلن**) ، ولها ضربان :

1- ضرب مماثل مخبول مكسوف : (فعلن) ، مثاله قول الشاعر :

شمس تجلت تحت ثوب ظُلِمْ سقيمة الطرف بغير سقمْ

شم سن تجل لت تح تثو بظلمْ سقي متط طر فبغي ر سقمْ

/5 /5 //5 /5 /5 //5 ///5 //5 /5 ///5 /5 / //5

مستفعلن مستفعلن **فعلن** متفعلن مفتعلن **فعلن**

2- ضرب أصلم : وهو قليل في الشعرالعربي ، إذ تتحول فيه تفعيلة :(مفعولات) إلى : (**مفعو = فعْلن**) بالصلم ، مثاله قول الشاعر :

يا أيها الزاري على عُمَرٍ قد قلت فيه غير ما تعلمْ

يا أي يهز زاري على عمرن قد قل تفي هي غي رما تع لم

/5 /5 //5 /5 /5 //5 ///5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5

مستفعلن مستفعلن **فَعِلن** مستفعلن مستفعلن **فعْلن**

جوازات العروض والضرب في السريع المشطور :

هذا البحر يأتي مشطوراً ، ولا يأتي مجزوءاً لكي لا يلتبس بالرجز المجزوء ؛ وذلك لتماثل تفعيلتي البحرين ، وله عروضان ، تحلان محل العروض والضرب ، وهما :

1- عروض وضرب موقوفان : (مفعولاتْ) ، مثالها قول الشاعر :

يا صاحِ ما هاجكَ من ربعٍ خالْ
يا صا حما ها جكمن رب عن خالْ
/5 /5 //5 /5 ///5 /5 /5 /55
مستفعلن مفتعلن **مفعولاتْ**

2- عروض وضرب مكسوفان : (مفعولا = مفعولن) ، مثالها قول الشاعر :

جاء الرّبيـع وا طّباك المرعى
جا ءر ربي عوط طبا كل مرعى
/5 /5 //5 //5 //5 /5 /5 /5
مستفعلن متفعلن **مفعولن = مفعولا**

جوازات الحشـو :

مستفعلن : يصيبها :

1- الخبن : فتتحول تفعيلة : (مستفعلن) بالخبن إلى : **(متفعلن)** ، ومثاله قول الشاعر :

أرِدْ من الأمور ما ينبغي وما تطيقه وما يستقيم
أرد منل أمو رما ين بغي وما تطي قهو وما يس تقيْ م
//5 //5 //5 /5 //5 //5 /5 //5 //5 //5 /5 //55
متفعلن متفعلن فاعلن **متفعلن متفعلن** فاعلان

2- الطي : فتتحول : (مستفعلن) بالطي إلى : **(مفْتعلن)** ، ومثاله قول الشاعر :

يا طارق الحيّ إذا جئتـه فحيّ عني ساكنات البطاح
يا طا رقل حي يئذا جأتهو فحي يعن ني سا كنا تل بطاحْ
/5 /5 //5 /5 ///5 /5 //5 //5 /5 //5 /5 //55
مستفعلن **مفتعلن** فاعلن متفعلن مستفعلن فاعلاتْ

3- **الخبل** : وهومركب من: [الخبن + الطي] ؛ فتتحول فيه : (مستفعلن) إلى (**متعلن**) ، مثاله قول الشاعر :

وبلدٍ قطعه عامرُ	وجملٍ حَسَره في الطريقْ
وبلدن قطعهو عا مرو	وجملن حسر هو فط طري قْ
5//// 5//// /5 //5	5//// /// /5 /5 //55
متعلن متعلن فاعلن	**متعلن متعلن** فاعلان

- هذه الجوازات التي تطرأ على حشو السريع المجزوء قد تختلط مع الكامل المجزوء عندما تطرأ عليه جوازات أيضاً ، فتتحول متفاعلن إلى : (متْفاعلن = /5//5/5 = مستفعلن) ، أو إلى : (مفاعلن) ، أو إلى : (متفعلن) ، وفي هذه الحالة إذا وجدت تفعيلة واحدة في الأبيات : (متّفاعلن) سليمة ،عدّت التفعيلات من البحر الكامل ، وتعامل القصيدة معاملة البحر الكامل في : جوازاته ، وعروضه ، وضربه .

نمـاذج من البحر السريع التـام للتطبيق :

1- السريع التام بعروضه وضربه المطويين المكسوفين :

قـال النواجي :

كـم ذا التجني فمتـى نلتقي بيّضتمُ المسودّ من مفرقـي
كنت خلياً قبل حبي لكم يا ليت لم أهوَ ولـم أعشقِ
وليت مـن لامَ علـى حبكم يلقـى كمـا قلبي المُعنّى لقي
يـا زفراتـي بعدهم أحرقي ويا دموعي بعدهم غرقـي
ويا جفوني لتجـافيهمِ لا تلتقي حتـى بهم تلتقي

2- السريع التام بعروضه المطوية المكسوفة ، وضربه المطوي الموقوف :

قـال ابن عفيف :

لله مـا أرشـق هذا القوام ومـا أحيلـى ذاك الابتسـامْ
أهيف قد أزرى بقضيب القنا فهي لـديه مطرقـاتٌ قيامْ
يـا منزل الوصل الذي لم يغب فيـه من الجنـة إلا الـدوامْ
كـم من ذمامٍ لك من بعدها عندي وما شأني نقض الذّمامْ

3- السريع التام بعروضه المطوية المكسوفة ، وضربه الأصلم :

قـال الشريف الرضي :

هل ناشدٌ لي بعقيق الحمـى غزيّلاً مَرَّ على الركبِ
أفْلَتَّ مـن قانصِـهِ غِرَّةً وعـاد بالقلب إلى السِّربِ
منعَّمٌ يعطف منـه الصِّبا لِعْبَ الصَّبا بالغصنِ الرَّطبِ

4-السريع التام بعروضه وضربه المخبولين المكسوفين :

شمسٌ تجلَّتْ تحت ثوب ظُلَم سقيمةُ الطَّرفِ بغيرِ سَقَمْ
ضاقت عليَّ الأرض مذ صَرَمَتْ حبلي فما فيها مكان قمْ
شمسٌ وأقمـارٌ يطوف بها طوفَ النصارى حول بيت صَنَمْ

5- السريع التام بعروضه المخبولة المكسوفة وضربه الأصلم :

قال الحريري :

دونك نصحي فاقتفي سبلهْ واغنَ عن التفصيلِ بالجملهْ
طيري متى نقَّرتِ عن نخلةٍ وأطلّقيها بتلةً بتلهْ
وحاذري العود إليها ولو سلبها ناطورها الأبلهْ
فخير ما للص أن لا يرى ببقعةٍ فيها له عمله

6- مشطور السريع بعروضه وضربه المكسوفان :

قال رؤبة في المديح لنصر بن سيار :

يا نصر أدركني بغيثٍ يجدي
يَرْحضُ آثار السنين الجُردِ
إنْ بَلَّ أرضي لم يصبني وحدي
والخير منك يأتي قبل الكَدِّ
سهلاً إذا أكدى البخيلُ المكدي

7- مشطور السريع بعروضه وضربه الموقوفان :

قال رؤبة بن العجاج :

هاجك من أروى كرسّ الأسقامْ
ومنزلٍ بالٍ كخطِّ الأقلامْ
والدهر يهوي بالفتى في أسوامْ
إلى تقضّي أجلٍ أو إهرامْ
ومن عناءِ المرءِ طولُ الهيامْ

☆ ☆ ☆

البحـــر المنســـرح

بحر مسدس التفعيلات ، يستعمل تاماً ومنهوكاً .

ضـابطـه :

منسرحٌ فيه يضربُ المثلُ مستفعلن مفعولات مستفعلن

لكن هذا البحر لم يستخدم بهذا الوزن ، وإنما يصيب : (مفعولات) الطي ؛ فتصبح : (**مفعلات = فاعلاتُ**) .

جوازات العروض والضرب في المنسرح التام : له عروضان ، وأربعة أضرب :

1- عروض مطوية : مفتعلن ، ولها ضربان :

1- ضرب مطوي : إذ تتحول تفعيلة : (مستفعلن) بالطي إلى : (**مستعلن = مفتعلن**) ، مثاله قول الشاعر :

كيف احتيالي وأنت لا تصلُ عيل اصطباري وقَلَّتِ الحيلُ

كي فح تيا لي وأن ت لا تصلو عي لص طبا ري وقل ل تل حيلو

/5 /5 //5 /5 //5 / /5 ///5 /5 /5 //5 /5 //5 / /5 ///5

مستفعلن فاعلات مفتعلن مستفعلن فاعلات مفتعلن

2- ضرب مقطوع : إذ تتحول تفعيلة : (مستفعلن) بالقطع إلى :

3- (مستفعلْ = مفعولن) ، مثاله قول الشاعر :

نفسي أكنت عليك مدَّعياً أم حين أزمع بينُهم خنتِ

نف سي أكن تعلي ك مددعين أم حي نأز معبي ن هم خن تي

/5 /5 //5 /5 ///5 / /5 ///5 /5 /5 //5 /5 ///5 / /5 /5

مستفعلن فعلاتُ **مفتعلن** مستفعلن فعلاتُ **مستفعل= مفعولن**

2- عروض سالمة : مستفعلن ، ولها ضربان :

1- ضرب مطوي : مفتعلن ، مثاله قول الشاعر :

قالت لتربٍ لها تحدّثها لتُفْسِدِنَّ الطواف في عُمرِ

قالت لتر بن لها ت حددث نها لتف سدن نط طواف في عمري

/5/5 //5 /5/ 5// /5/5/ 5// /5 //5/ 5/ /5 ///5

مستفعلن فاعلاتُ مستفعلن مستفعلن فاعلات مفتعلن

2- ضرب مقطوع : مفعولن ، ومثاله قول الشاعر :

كم من حنينٍ إليك مجلوبِ ودمع عينٍ عليك مسكوبِ

كم من حني نن إلي كَ مج لو بي ودم ععي نن علي ك مس كوبي

/5 /5 //5 /5/ 5// /5/5/ 5/// /5 /5/5

مستفعلن فاعلات مفتعلن مستفعلن فاعلات مفعولن =مستفعل

ويندر أن تأتي العروض سالمة إلا أن يصيبها الطي ، والنماذج منها في الشعر نادرة .

جوازات العروض والضرب في منهوك المنسرح :

1- عروض وضرب موقوفان : مثال ذلك قول الشاعر :

صبراً بنـي عبد الدّارْ

صب رن بني عب دد دارْ

/5 /5 5// /5 /5 /55

مستفعلن **مفعولاتْ**

2- عروض وضرب مكسوفان : مثال ذلك قول الشاعر :

ويلـمِّ سـعدٍ سعدا

وي لم مسع دن سع دا

/5 /5 5// /5 /5 /5

مستفعلن **مفعولن**

جـوازات الحشـو :

1- مستفعلن : يصيبها :

1- الخبن : فتصبح : متفعلن

2- الطي : فتصبح : مفتعلن

3- الخبل : مركب من : [الخبن و الطي] ؛ فتصبح : متعلن ، وفي البيتين التاليين نجمع هذه الجوازات كلها ؛ في قول الشاعر :

راحوا بقلبي وغادروا جسدا أعدى بِلاه ربعَ الهوى فَبَلي

راحو بقل بي وغاد رو جسدا أع دى بلا هرب عل هـ وى فبلي

/5/5 //5 /5 //5/ /5 ///5 /5 /5 //5 //5 /5 / /5 ///5

مستفعلن فاعلاتُ **مفتعلن** مستفعلن فعولاتُ **مفتعلن**

وقفت فيه ، ولا ترى عجباً كطللٍ واقفٍ على طللِ

وقف تفي هي ولات رى عجبن كطللن واقفن ع لى طللي

//5 //5 /5 //5/ /5 ///5 ////5 /5 //5/ /5 ///5

متفعلن فاعلاتُ **مفتعلن** **متعلن** فاعلات **مفتعلن**

2- مفعولاتُ : يصيبها :

1- الخبن : فتصبح معولاتُ ، قال الشاعر :

راحوا بقلبي وغادروا جسدا أعدى بِلاه ربعَ الهوى فَبَلي

راحو بقل بي وغاد رو جسدا أع دى بلا هرب عل هـ وى فبلي

/5/5 //5 /5 //5/ /5 ///5 /5 /5 //5 //5 /5 / /5 ///5

مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن مستفعلن **فعولاتُ** مفتعلن

2- الطي : فتصبح مفعلاتُ ، مثال ذلك قول الشاعر :

إن كان جسمي هواك ينحلهُ فإن قلبي عليك يتكِّلُ

إن كا نجس مي هواك ين حلهو فإن نقل بي علي ك يت تكلو

/5 /5 //5 /5 //5/ /5 ///5 //5 //5 /5 //5 / /5 ///5

مستفعلن **فاعلات** مفتعلن متفعلن **فاعلات** مفتعلن

3- الخبــل : وهـو مركـب مـن : [الخـبن + الطـي] ؛ فتتحـول مفعـولات إلــى : (**فعلاتُ**) ؛ كقول الشاعر :

إن كنت هائمـةً بذكرهمُ فعلى فراقهم ألا حُمْتِ

إن كن تها ئمتن ب ذك رهمو فعْلى فرا قهموأ لا حم تي

/5 /5 //5 /5// / /5 ///5 /5/5 //5 /5/// /5 /5 /5

مستفعلن **فعلاتُ** مفتعلن مستفعلن **فعلاتُ** مفعولن

نمـاذج للتطبيـق علـى البحـر المنسـرح :

1- العروض السالمة* والضرب المطوي في المنسرح التام :

قال النابغة الجعدي :

الحمد للـه لا شـريك لـه من لم يقلها فنفسـه ظلمـا
المولج الليل في النهار وفي الـ ـليلِ نهاراً يفرج الظلما
الحـافظ الرافع السماء على الـ أرضِ ولم يبن تحتها دعما
الخـالقُ الباري المصور في الـ أرحام ماءً حتى يصير دما

2- العروض السالمة و الضرب المقطوع في المنسرح التام :

قال الحريري :

لا تبـكِ إلفاً ولا دارا ودُر مـع الدهر كيفما دارا
واصبر على خلق من تعاشره وداره فاللبيـب من دارى
ولا تُضِـعْ فرصـة السرور فما تـدري أيومـاً تعيش أم دارا

3- العروض المطوية والضرب المطوي في المنسرح التام :

قال علي بن هشام :

كأنّ شخصـي وشخصه حكيا نظـام نسرينتين في غُصُن
فليت ليلـي وليلـهُ أبداً دامَ ودمنـا بـهِ فلم نَبِنِ

وقال آخر :

أمست رسوم الديار غيَّرها هوجُ الرياحِ الزعازعِ العُصُف
وكلُّ حنـانةٍ لها زجلٌ مثلُ حنين الروائم الشُّغُفُ

[1]

[1]*تأتي العروض السالمة في البيت الأول من القصيدة غالباً ، وما تلبث أن تأتي مطوية في معظم الأبيات .

4- العروض المطوية والضرب المقطوع في المنسرح التام :

قال أبو العتاهية :

يا ويح نفسي لو انّه أقصرْ ما كان عيشي كما أرى أكدرْ
يا من عذيري ممن كلفت به يشهد قلبي بأنه يسحرْ
يا ربَّ يومٍ رأيتني مرحاً آخذُ في اللهو مسبلَ المئزرْ

5- العروض والضرب الموقوفان في منهوك المنسرح :

ويها بني عبد الدارْ
ويها حماةَ الأدبارْ
ضرباً بكلّ بَتَّار

6- العروض والضرب المكسوفان في منهوك المنسرح :

عاضت بوصلٍ صدّا
تريد قتلي عمداَ
لما رأتني فردا
أبكي وألقى جهدا
قالت وأبدت ردّا
ويلمّ سعدٍ سعدا

☆ ☆ ☆

البحـــر الخفيـــف

من الأبحر المسدسة التفعيلات ، يأتي تاماً ومجزوءاً .

ضابطـه :

يا خفيفاً خفت به الحركات فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

وتكتب **(مستفع لن)** بهذا الشكل – كما علل ذلك بعضهم – لوقوع الوتد المفروق في وسطها ، وقد وجدت مكتوبةً بهذا الشكل في كتب العروض كلها .

جوازات العروض والضرب في الخفيف التام :

له عروضان ، وأضرب عدة ، وهي :

1- عروض صحيحة : فاعلاتن ، ولها :

1- ضرب صحيح مثلها : فاعلاتن ، مثال ذلك قول الشاعر :

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهم من أمره ما عنانا

صحبن نا سقب لنا ذ ززمانا وعناهم من أم رهي ما عنانا

/// 5/ 5// 5/ 5// 5/ 5// 5/ ///5/ 5/ 5/ 5// 5/ 5// 5/

فعلاتن متفع لن **فاعلاتن** فعلاتن مستفع لن **فاعلاتن**

2- ضرب محذوف : تتحول فيه : (فاعلاتن) إلى : **(فاعلا = فاعلن)** ، ومثال ذلك قول الشاعر :

ليت شعري هل ثم هل آتينهم أو يحولن من دون ذاك الردى

لي تشع ري هل ثم مهل أا تين هم أو يحولن من دو نذا كر ردى

/5 // 5/ 5/ 5/ 5// 5/ 5// 5/ 5/5// 5/ 5/ 5// 5/ 5//

فاعلاتن مستفع لن **فاعلاتن** فاعلاتن مستفع لن **فاعلن**

3- ضرب مشعث : تتحول فيه (فاعلاتن) إلى (**فالاتن = مفعولن**) كقول الشاعر :

ليس من مات فاستراح بميتٍ إنّما الميْتُ مَيّتُ الأحياءِ

لي سمن ما تفس ترا حبمي تن إن نمل مي تمي يتل أح يا ئي

/5 //5 /5 //5 //5 ///5 /5 /5 //5 /5 //5 //5 /5 /5

فاعلاتن متفع لن **فعلاتن** فاعلاتن متفعلن **مفعولن**

ويمكن أن يدخل الخبن على مستفعلن في العروض كثيراً ، وهذا الضرب المشعث قليل الورود في الشعر العربي .

2- عروض محذوفة : (فاعلن) ، ولها :

1- ضرب محذوف : (فاعلن) ، مثاله قول الشاعر :

إن قدرنا يوماً على عامرٍ نمتثل منه أو ندعه لكمْ

إن قدرنا يومن على عامرن نم تثل من هو أو ندع هو لكمْ

/5 //5/5 /5 //5 /5 //5 /5 //5 /5 //5/5 //5 /5 //5

فاعلاتن مستفع لن **فاعلن** فاعلاتن مستفع لن **فاعلن**

جوازات العروض والضرب في الخفيف المجزوء : له

1- عروض سالمة : مستفع لن ، ولها :

1- ضرب سالم مثلها : (مستفع لن) ، مثاله قول الشاعر :

ليت شعري ماذا ترى أمّ عمروٍ في أمرنا

لي تشع ري ماذا ترى أم معم رن في أم رنا

/5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 /5 /5 //5

فاعلاتن **مستفع لن** فاعلاتن **مستفع لن**

2- ضــرب مخبــون مقصــور : تتحـول فيـه : **(مســتفع لــن)** بـالخبن إلــى : **(متفع لن)** ، وبالقصر إلى : **(متفع لْ = فعولن)** ، مثاله قول الشاعر :

كلُّ خطبٍ إن لم تكو نوا غضبتمْ يسيرُ

كل لخط بن إن لم تكو نو غضب تم يسي رو

/5 //5 /5 /5//5 /5 //5 /5 //5 /5

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فعولن

جوازات الحشـو : يصيب : **مستفع لن** :

1- الخبن : فتصبح : **(متفع لن)** ، مثاله قول الشاعر :

من كمثلي فوق يميني شمس تتجلى وعن يساري بدرٌ

من كمث لي فو قيمي ني شم سن تتجل لى وعن يسا ري بدرن

/5 //5 /5 ///5 /5 /5 /5 ///5 /5 //5 //5 /5 /5

فاعلاتن مفتع لن فالاتن = مفعولن فعلاتن **متفع لن** فالاتن = مفعولن

2- الكف : فتتحول : **(مستفع لن)** إلى : **(مستفع لُ)** بالكف .

3- الشكل : فتتحول : **(مستفع لن)** إلى : **(متفع لُ)** ؛ لأن الشكل مركب من : [الخبن + الكف] .

فاعلاتـن : يصيبها أيضاً :

1- الخبن : فتصبح : **(فعلاتن)** ، مثاله قول الشاعر :

خطراتُ النسيم تجرح خديـ ـه ولمس الحرير يدمي بنانه

خطرا تن نسي متج رخد دي ه ولم سل حري ريد مي بنانه

///5 /5 //5 //5 ///5 /5 / //5 /5 //5 //5 /5 //5/5

فعلاتن متفع لن فعلاتن **فعلاتن** متفع لن فاعلاتن

2- **الكف** : فتصبح : (**فاعلاتُ**) ، مثاله قول الشاعر :

يا عميرُ ما تظهر من هواك أو تُجنّ يستكثر حين يبدو

يا عمي ر ما تظ هر من هو اكا أو تجن نيس تك ثر حي نيب دو

/5 //5 / /5 /5 /5 /5 //5 /5 /5 //5 / /5 /5 /5 /5 //5 /5

فاعلات مستفعل فاعلاتن **فاعلاتُ** مستفعل فاعلاتن

3- **الشكل** : فتصبح : (**فعلاتُ**) ؛ لأنه مركب من : [الخبن + الكف] ، مثاله قول الشاعر :

إنّ قومي جحاجحٌ كرامٌ مُتقادمٌ مجدهُمْ أخيار

إن نقو مي جحا جحن كرامن متقا د من مج دهم أخ يارو

/5 //5 /5 //5 //5 ///5 / /5 /5 //5 /5 /5/5

فاعلاتن متفعلن فعولن فعلات مستفعلن مفعولن

وتجري هذه الزحافات وفق مبدأ المعاقبة ، فإذا دخل **الخبن** عل تفعيلة من الحشو سلم ما قبلها من **الكف** ، وإذا دخل **الكف** القسم الأول خلا ما بعده من **الخبن** ، وإذا دخل الشكل القسم الثاني سلم ما قبله من الكف ..... وهكذا .

نماذج للتطبيق من الخفيف :

1- الخفيف التام بعروضه وضربه التامين :

قال الأعزازي :

صاح في العاشقين يالْكنانةْ رشأ في الجفون منه كنانَهْ
ردّ منا القلوب منكساراتٍ بعد ما راح كاسراً أجفانَهْ
وغزانا بقامةٍ وبعينٍ تلك سيَّافة وذي طعانَهْ
قد أرانا من مبسميه بروقاً فأريناه ديمةً هتَّانه

2- الخفيف التام بعروضه الصحيحة وضربه المحذوف :

قال ابن عبد ربه :

إن أمت ميتة المحبين وجداً وفؤادي من الهوى حَرِق
فالمنايا من بين غادٍ وسا رٍ كلٌّ حيٍّ برهنها غَلِقُ

3- الخفيف التام بعروضه وضربه المحذوفين :

قال ابن عبد ربه :

ليت من شفني هواه رأى زفرات الهوى على كبدي
غادةٌ نازحٌ مَحَلَّتُها وكَّلتني بلوعةِ الكمَدِ
رُبَّ خرقٍ من دونها قَذفٍ ما به غير الجنّ من أحدِ

4- الخفيف المجزوء بعروضه وضربه الصحيحين :

قال عمر بن أبي ربيعة :

حييا أمّ يَعمُرا قبل شحطٍ من النوى
قلت لا تعجلوا الرّوا ح فقالوا : ألا بلى
أجمع الحيُّ رحله ففؤادي كذي الأسى

5- الخفيف المجزوء بعروضه الصحيحة وضربه المقصور المخبون :

قال ابن عبد ربه :

كُلُّ عيـشٍ تَعِلَّـهْ ليس للدَّهر خُلَّـهْ
يوم بـؤسٍ ونعمـةٍ واجتمـاعٌ وقلَّـهْ
حُبُّنـا العيش والتكـا ثر جهلٌ وَ ضَـلَّهْ

البحـــر المضـــــارع

بحـر مسـدس التفعـيلات ، لا يسـتخدم إلا **مجـزوءاً** وجوبـاً ، ويـندر أن نجـد فـي الشعر العربي أبياتاً نظمت عليه .

ضـابطـه :

تعدّ المضارعات مفاعيلن فاع لاتن

جوازات العروض والضرب فيه : له :

1- عروض سالمة : (فاع لاتن) ، ولها :

1- ضرب سالم مماثل : (فاع لاتن) ، ومثالها قول الشاعر :

دعاني إلـى سعادِ دواعي هوى سـعادِ

دعاني إ لى سعا دن دواعي هـ وى سعا دي

//5/5 / 5/ //5/5 //5 /5 / 5/ //5 /5

مفاعيل **فاع لاتن** مفاعيل **فاع لاتن**

جـوازات الحشـو : يصيب حشو هذا البيت :

1- الكف : فتتحول : (مفاعيلن) بالكف إلى : (**مفاعيل**) ، قال الشاعر :

تصاممت عن ندائي وما طلتِ في لقائي

تصامم ت عن ندائي وما طل تِ في لقائي

//5/5 / 5/ //5/5 //5 /5 / 5/ //5/5

مفاعيل فاع لاتن **مفاعيل** فاع لاتن

2- القبض : فتتحول (مفاعيلن) بالقبض إلى (**مفاعلن**) ، قال الشاعر :

وقد رأيت الرجالا فما أرى مثل عمروِ

وقد رأي تر رجالا فما أرى مث لعم ري

//5 //5 /5 //5/5 //5 //5 /5 /5

مفاعلن فاع لاتن مفاعلن فاع لاتن

3- الخرب : فتتحول : (مفاعيلن) بالخرب إلى : (**فاعيل**) ، ومثاله قول الشاعر :

[الخرب + الكف] :

قلنا لهم وقالوا وكل لـه مقـال

قل نال هم وقالو وكل لن ل هو مقالو

/5 /5/ 5/ 5//5/ 5// 5/ /5 / 5/ 5//5/

فاعيل فاع لاتن مفاعيل فاع لاتن

4- الشتر : فتتحول : (مفاعيلن) بالشتر إلى : (**فاعلن**) ، مثاله قول الشاعر :

[خرم + قبض] :

سوف أهدي لسلمى ثناءً على ثناءِ

سو فأه دي لسل مى ثنا ءن ع لى ثنائي

/5 //5 /5// 5/ /5// 5/ /5 /5// 5/

فاعلن فاع لاتن مفاعيل فاع لاتن

نمـاذج للتطبيـق علـى المضـارع :

– قال ابن عبد ربه :

أرى للصبا وداعا ولا يذكر اجتماعا
فجدد وصال صبٍ متى تعصه أطاعا

– قال أبو نواس [وقد قصر الضرب] :

أيا ليـل لا انقضيتْ ويـا صبحُ لا أتيتْ
ويا لـيل إن أردتَ طريقاً فـلا اهتـديتْ
حبيبـي بأي ذنـبٍ بهجرانك ابتـليتْ
رجـوت السلوّ عنك فهيهات مـا رأيـتْ
وهيهات مـا طـلبتُ وهيهـات مـا ابتغيتْ

رعى الله من رعى في الـ ـمصلـى حقوق ودي
سـلام علـى ديارٍ بهـا نلت كلّ قصـدِ

البحـــر المقتضـــب

بحر مسدس التفعيلات ، لا يستخدم إلا مجزوءاً وجوباً ، وقد ندر نظم الشعراء عليه .

ضـابطـه :

اقتضب كما سألوا　　مفعولات مستفعلن

جوازات العروض والضـرب : لهذا البحر :

1- عروض مطوية : (مفتعلن) ، ولها :

1- ضرب مطوي مماثل : (مفتعلن) ، مثاله قول الشاعر :

هل عليَّ ويحكما　　إن لهوتُ من حرج

هل علي ي وي حكما　　إن لهوتُ من حرجي

/5 //5 / /5 ///5　　/5 //5 / /5 ///5

فاعلاتُ **مفتعلن**　　فاعلات **مفتعلن**

2- عروض مقطوعة : مستفعل = مفعولن ، ولها :

1- ضرب مقطوع مماثل : مفعولن ، مثالها قول الشاعر:

أي حاكم يفتـي　　يا حبيبي بالهون

أي يحاك من يف تي　　يا حبي بي بل هوني

/5 //5 / /5/5 /5　　/5 //5 /5 /5 /5/5

فاعلات **مفعولن**　　فاعلاتن **مفعولن**

وهذه العروض قليلة الورود في الشعر العربي مقارنةً مع العروض المطوية .

جوازات الحشو فـي المقتضب :

يصيب **مفعولاتُ** :

1- الخبن : فتتحول : (مفعولاتُ) إلى : (**فعولاتُ**) بالخبن ، مثاله قول الشاعر :

يقولون ما قُتلوا	وهم يد فنونهمُ
يقولون ما قتلو	وهم يدف نو نهمو
//5/5/ /5 ///5	//5 /5/ /5 ///5
فعولاتُ مفتعلن	**فعولات** مفتعلن

2- الطي : فتتحول مفعولات إلى (**مفعلات**) = (**فاعلاتُ**) ، ويقال : إن أغلب حشو هذا البحر يأتي مطوياً ، ولكن ورد تاماً كما مر معنا في المثال السابق [أي حاكم يفتي] ، ومثال الحشو المطوي قول الشاعر :

أعرضتْ فلاحَ لنا	عارضان كالبرَدِ
أع رضت فَ لا حلنا	عارضان كل برَدي
/5 //5 / /5 ///5	/5 //5/ /5 ///5
فاعلات مفتعلن	**فاعلاتُ** مفتعلن

ولا يجتمع هذان الجوازان : [الخبن + الطي] في تفعيلة واحدة ؛ بل يتعاقبان ويتناوبان .

نمـاذج للتطبيـق على البحر المقتضب :

- قال حازم القرطاجني :

عاد قلبه طـربُ حين زمَّتِ النجـبُ
وانطوى على حرقٍ قلبه لهـا نهـبُ
لـم يهج صداي سوى مبسمٌ بـه شنب

- قـال شوقي :

الضلـوع تتقـدُ والدموع تطـردُ
قل لثاكلين مشى في قواهُما الكمدُ
لم يعافَ قبلهمـا والـدٌ ولاو لـدُ
الـذين ميل بهم في سفارهم بعدوا
ما علمتمـا أشـقوا بالرحيل أم سعدوا

– قال صفي الدين الحلي :

كلمـا ذكرتهـم هزنـي لهمْ طربُ
جـيرةٌ بـحيّهم ليس يحفظ الحسبُ
العهـود عندهم والحقوق تغتصـبُ
في خيـامهم قمـر بالصفـاح محتجبُ
ريـقـه معتقةٌ ثغره لها حبب

– ليت قومنـا غضبوا يوم ينفع الغضـب

– أتـانـا مبشـرنا بالبيـان والنـذرِ

البحـــر المجـتـــث

من الأبحر المسدسة التفعيلات ، إلا أنه لا يستعمل إلا **مجزوءاً وجوباً** .

ضـابطـه :

اجتث الحركات مستفع لن فاعلاتن

جوازات العـروض والضـرب : له :

1- عروض صحيحة : فاعلاتن ، ولها :

1- ضرب صحيح مماثل : فاعلاتن ، مثال ذلك قول الشاعر :

الخصر منها نحيلٌ	والجيد جيد الغزال
الخص ر من ها نحي لن	ول جي دجي دل غزالي
/5 /5 //5 /5 //5 /5	/5 /5 //5 /5 //5/5
مستفعلن **فاعلاتن**	مستفع لن **فاعلاتن**

- ويمكـن أن يصـيب عروضـها أو ضـربها **الخـبن ، أو التشـعيث** كمـا فـي المثـال التالي:

مسكت قلبيَ لمّا	مسكتُه مذعورا
مسك تقل بيلم ما	مسك تهو مذعورا
//5 //5 ///5 /5	//5 //5 /5/5/5
متفع لن **فعلاتن**	متفع لن **مفعُولن**

جوازات الحشـو :

مستفع لن : يصيبها :

1- الخبن : فتتحول : (مستفع لن) إلى : (**متفع لن**) ، مثال ذلك قول الشاعر :

ولو علقت بسلمى	علمتَ أن ستموتُ
ولو علق تبسل مى	علم تأن ستمو تو
//5 //5 ///5 /5	//5 //5 ///5 /5
متفع لن فعلاتن	**متفع لن** فعلاتن

2- الكف : فتتحول : (**مستفع لن**) بالكف إلى : (**مستفع لُ**) ، مثال ذلك قول الشاعر :

ما كان عطاؤهن	إلا عدةً ضمارا
ما كان ع طا ؤهن نا	إل لا عد تن ضمارا
/5 /5 // /5 //5 /5	/5 /5 // /5 //5 /5
مستفع ل فاعلاتن	**مستفع ل** فاعلاتن

3- الشكل : تتحول فيه : (مستفعلن) إلى : (**متفع ل**) ، مثال ذلك قول الشاعر :

أولئك خير قومٍ	إذا ذكر الخيارُ
ألا ئك خي ر قو من	إذا ذك رل خيارو
//5 // /5 //5 /5	//5 // /5 //5/5
متفع ل فاعلات	**متفع ل** فاعلات

نماذج للتطبيق على البحر المجتث :

قال ابن زيدون :

متى أبثك ما بي يا راحتي وعذابي
متى ينوب لساني – في شرحه – عن كتابي ؟
الله يعلم أني أصبحت فيك لما بي
فلا يطيب منامي ولا يسوغ شرابي

قال شاعر آخر :

حرمت بذل نوالك واسوأتا من فعالك
لما مللت وصالي آيستني من وصالك

قال عبد الله بن محمد الأمين :

يا من به كلُّ خلقٍ تراه صباً متيمْ
ومن تجالل تيهاً فما تراه يكلمْ
لا شيء أعجب عندي ممن يراك فيسلمْ

قال د. وجيه البارودي :

شيءٌ بشخصك مبهم يعيي البيان ويفحمْ
لا الأنف لا العينان كلا الجبين ولا الفم
شيءٌ وقعت به فإن تسأل أجب لا أعلم

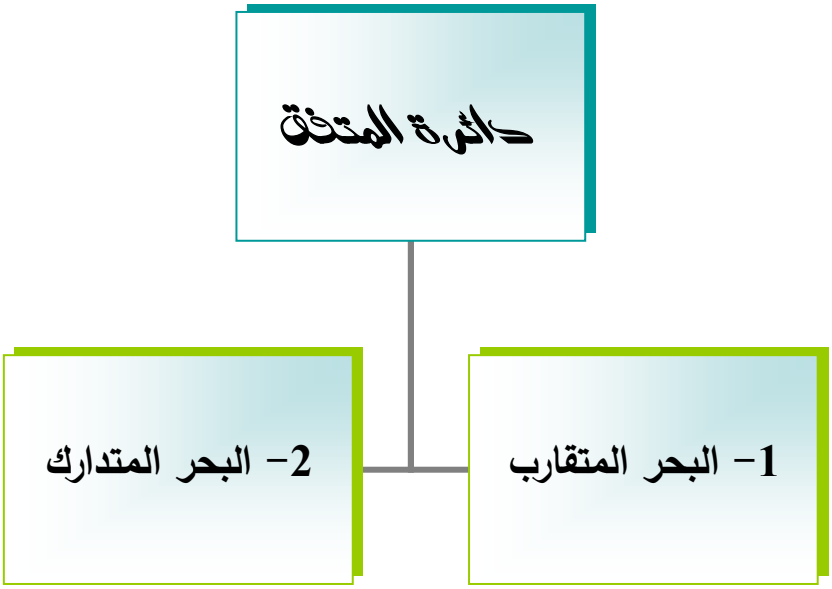
وقال أيضاً :

بيني وبين الغواني شبيه حربٍ عوان
زعمن قلبي وقلب السـ سمراء يشتعلان
ولحنها في حديثي وسحرها في المعاني
كأنها تتهادى ما بين بيتٍ وثان

وقال أيضاً :

يا أيها القوم مهـلاً وأنصتوا لـي قليـلاً
اليـوم صـار قبيحاً ما كان أمس جميـلا
هذي التقاليد أضحت في عصرنا تدجيـلا
الغرب يبنـي صروحاً والشرق يبكـي الطلولا
في الغرب طاروا نسوراً وسخروا المستحيـلا
والشرق ظَل يناجي أهل القرون الأولـى

الفصل الخامس



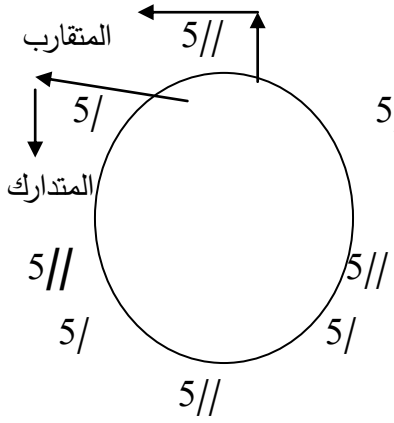
الفصل الخامس

دائرة المتفق :

وتتألف من تتابع وتد مجموع فسبب خفيف ، وتتكرر هذه العملية أربع مرات على الدائرة لتؤلف البحرين التاليين :

البحر المتقارب : فعولن فعولن فعولن فعولن

البحر المتدارك : فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن



البحـــر المتقـــارب

بحر مثمن التفعيلات ، يستعمل **تاماً ومجزوءاً** .

ضابطـه :

عن المتقارَب قال الخليل فعولن فعولن فعولن فعولن

جوازات العروض والضرب في المتقارب التام :

1- عروض صحيحة : فعولن ، ولها :

1- ضرب صحيح مماثل : (فعولن) ، مثاله قول الشاعر :

لقد حال بالسيف دون الوعيدِ وحالت عطاياه دون الوعودِ

لقد حا لبس سي فد ونل وعي دي وحالت عطايا هدو نل وعو دي

//5 /5 //5 /5 //5 /5 //5 /5 //5/5 //5/5 //5 /5 //5/5

فعولن فعولن فعولن **فعولن** فعولن فعولن فعولن فعولن **فعولن**

2- ضرب محذوف : (فعو = فَعَلْ) ، مثاله قول الشاعر :

تلقَّ الأمور بصبرٍ جميلٍ وصدرٍ رحيبٍ وخَلِّ الحرج

تلق قل أمو ر بصب رن جمي لن وصد رن رحي بن وخل لل حرج

//5 /5 //5 / //5 /5 //5 /5 //5 /5 //5 /5 //5 /5 //5

فعولن فعول فعولن **فعولن** فعولن فعولن فعولن **فعو**=فَعَلْ

3- ضرب مقصور : (فعولْ) ، مثاله قول الشاعر :

تنافسُ في جمع مالٍ حطامٍ وكلٌّ يزول وكلٌّ يبيدْ

تنا ف سفي جم عمالن حطامن وكل لن يزول وكل لن يبي د

//5 / //5 /5 //5/5 5/5// //5 /5 /5// //5 /5 //55

فعول فعولن فعولن **فعولن** فعولن فعول فعولن **فعولْ**

4- ضرب أبتر : (فَعْ) ، مثاله قول الشاعر :

خليليَّ عوجا على رسم دارٍ خلت من سليمى ومن مَيَّهْ

خلي لي يعوجا على رس مد ارن خلت من سلي مى ومن مي يَهْ

//5 /5 //5/5 /5 //5 /5 5/5// //5 /5 //5 /5 //5 /5

فعولن فعولن فعولن **فعولن** فعولن فعولن فعولن **فَعْ**

2- عروض محذوفة : (فعو = فَعِلْ) ، ولها ضربان ، وقد أجازها العروضيون على قلتها وندرتها :

1- ضرب محذوف مماثل : (فعو = فعل) ، مثاله قول الشاعر :

أتتني لسان بني عامرٍ فجلَّت أحاديثها عن بَصَرْ

أتت ني لسان بني عا مرن فجل لت أحادي ثها عن بصرْ

//5 /5 //5/ //5 /5 //5 //5 /5 //5/5 //5 /5 //5

فعولن فعول فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

2- ضرب مقصور : (فعولْ) ، مثاله قول الشاعر :

أأسماء لم تسألي عن أبيـ كِ والقومُ قد كان فيهم خطوبْ

أأس ما ء لم تس ألي عن أبي كول قو مقد كا نفي هم خطوبْ

//5 /5 //5 /5 //5 /5 //5 /5 //5 /5 //5 /5 //55

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعولْ

جوازات العروض والضرب في مجزوء المتقارَب : له :

1- عروض محذوفة : (فعو) ، ولها ضربان :

1- ضرب محذوف مماثل : (فعو) ، مثاله قول الشاعر :

أمن دمنةٍ أقفرتْ لسلمى بذاتِ الغضا

أمن دم نتن أق فرتْ لسل مى بذا تل غضا

//5 /5 //5 /5 //5 //5 /5 //5 /5 //5

فعولن فعولن **فعو = فعل** فعولن فعولن **فعل = فعو**

2- ضرب أبتر : (فع) ، مثاله قول الشاعر :

تعفّفْ ولا تبتئس فما يُقضَ يأتيكا

تعف ففْ ولا تبْ تئسْ فما يق ضيأ تي كا

//5 /5 //5 /5 //5 //5 /5 //5 /5 //5

فعولن فعولن **فعو** فعولن فعولن **فع**

جوازات الحشو :

فعولن : يصيبها :

1- القبض : (فعولن) تتحول بالقبض إلى : **(فعول)** ، مثالها قول الشاعر :

أفادَ فجادَ وسادَ فزادَ وقادَ فذادَ وعادَ فأفضلْ

أفادَ فجادَ وسادَ فزادَا وقادَ فذادَ وعادَ فأف ضلْ

//5/ //5/ //5/ //5/5 //5/ //5/ /5// //5 /5

فعول فعول فعول فعولن **فعول فعول فعول** فعولن

2- الخرم : (فعولن) تتحول بالخرم إلى **(عولن)** .

3- الثرم : فعولن تتحول بالثرم : [خرم + قبض] إلى : **(عول)** ، ومثالهما قول الشاعر :

لا وَأبيكِ ابنـةَ العـامريّ لا يدّعي القوم أنّي أفِرُّ

لا وَ أبي كب نتل عا مري يي لا يد دعل قو مأن ني أفر رو

/5/ //5 /5 //5 /5 //5 /5 /5/5 //5 /5 //5 /5 //5 /5

عول فعولن فعولن فعولن **عولن** فعولن فعولن فعولن

ثرم خرم

وهذه الجوازات مستقبحة ثقيلة على السمع .

نمـاذج للتطبيـق علـى المتقارب :

1- المتقارب التام بعروضه وضربه التامين :

قال عمر بن قمِيئة :

وبيداءَ يلعبُ فيها السرابُ يخشـى بها المدلجون الضـلالا
تجاوبتها راغبـاً راهباً إذا ما الظباء اعتنقن الظلالا
بضـامـرةٍ كأتان الثميل عيرانـة ما تشكى الكـلالا
إلى ابن الشقيقة أعملتها أخـاف العقاب وأرجو النوالا

2- المتقارب التام بعروضه التامة وضربه المحذوف :

قال المتنبي :

إلامَ طمـاعيةُ العـاذِلِ ولا رأيَ فـي الحبِّ للعـاقلِ
يرادُ من القلب نسيانكم وتأبى الطبـاع علـى الناقل

وقال صرّ در :

ألا أرني لوعةً في الحشا وليس الهوى بعض أسبابها
ومن شرف الحب أن الرجا ل تشـري أذاه بألبابها

3- المتقارب التام بعروضه التامة ، وضربه المقصور :

قال أبو القاسم الشابي :

سئمت الحياةَ وما في الحياة وما إن تجاوزت فجر الشبابْ
سئمت الليالـي وأوجاعها وما شعشعت من رحيق يصـاب

4- المتقارب التام بعروضه التامة ، وضربه الأبتر :

خليلي عوجا على رسم دارٍ خلت من سليمى ومن مَيَّهْ
ولا تبك ليلـى ولا ميَّـهْ ولا تنـد بن راكباً نِيّـهْ
وبَكِّ الصبا إذ طوى ثوبه فلا أحد ناشرٌ طيّه
ودعْ قـول باكٍ على أرسمٍ فليس الرسـوم بمبكيَّهْ

5- المتقارب المجزوء بعروضه المحذوفة وضربه المحذوف :

قال خفاف بن ندبة :

أعباس إنا وما بيننا كصدع الزجاجة لا يجبرُ
فلست بكفءٍ لأمثالنا وشتمك أنت بنا أجدرُ
ولسنا بأهلٍ لما قلته ونحن بشتمكمُ نُعذَرُ

وقال كشاجم :

جعلت إليك الهوى شفيعاً فلم تشفعي
ونـاديت مستعطفاً رضـاكِ فلم تسمعي

6- المتقارب المجزوء بعروضه المحذوفة وضربه الأبتر :

- سلامٌ على دارها ففيها منى قلبي

- تعفّف ولا تبتئس فما يقضَ يأتكا

البحـــر المتـــــدارك

من البحور المثمنة التفعيلات ، سمي : (المحدث) ، أو : (المتدارك) ؛ لأن الأخفش الأوسط قد تداركه على الخليل ؛ الذي أهمله عمداً لقلة النظم عليه .

وربما سمي : **الخبب*** أيضاً ، وذلك عندما تكون عروضه وجميع أجزائه مخبونة ، كما سموه : (قطر الميزاب**) ، أو :(دق الناقوس) ؛ عندما تكون أجزاؤه مقطوعة ، وهو الآن كثير الاستعمال في ما يسمونه : (الشعر الحر) .

ضابطه :

حركات المحدث تنتقل　　فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

جوازات العروض والضرب في المتدارك التام : له :

1- عروض سالمة : فاعلن ، ولها :

1- ضرب سالم مماثل : (فاعلن) ، قال الشاعر :

يا ضلال الألى لم يكونوا الفدى　　إن نَمُتْ نحن فلتَحْيَ أوطانُنا

يا ضلا لل أُلى لم يكو نل فدى　　إن نمت نح نفل تح يأو طاننا

/5// 5/ /5// 5/ /5// 5/ /5// 5/ /5// 5/ /5// 5/ /5// 5/ /5//5/

فاعلن فاعلن فاعلن **فاعلن** فاعلن فاعلن فاعلن **فاعلن**

ملاحظة :

يجوز أن يدخل الخبن أو القطع على عروض المتدارك ضمن القصيدة الواحدة من دون أن يلتزم ، وذلك لأنه يجري مجرى الزحاف ، ولكنه قد يصيب الضرب فيجري مجرى العلل ، ويلتزم بأحدهما فقط القصيدة الواحدة .

2

---

2 * الخبب : لأنه يشبه ركض الإبل وخببها .

** قطر الميزاب : لأنه يحاكي قطر الماء المتساقط .

مثال ذلك قول الشاعر :

قد قال لثغرك صانعهُ إنّا أعطيناك الكوثرْ

قد قا ل لثغ ر كصا نعهو إن نا أع طي نا كل كو ثرْ

/5 /5 ///5 ///5 5/// /5 /5 /5 /5 /5 /5 /5

فعْلن فعلن فعلن **فعلن** فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن = **فاعل**

والخال بخدِّك أم مسك نَقَّطْتَ به الوردَ الحمرْ

ول خا لبخد د كأم مس كن نق قط تبهل ور دل أح مرْ

/5 /5 ///5 ///5 /5 /5 /5 /5 ///5 /5 /5 /5

فعلن فعلن فعلن **فعْلن = فاعل** فعْلن فعلن فعْلن **فعلن = فاعل**

نلاحظ أنالعروض في البيتين ضمن القصيدة الواحدة قد ورد مرة مخبوناً ، ومرة مقطوعاً ، ولكنه في الضرب لم يرد إلا مقطوعاً ، وهو كذلك في كل القصيدة .

جوازات العروض والضرب في مجزوء المتدارك : له :

1- عروض تامة : فاعلن ، ولها ثلاثة أضرب :

1- ضرب تام مماثل : فاعلن ، مثاله قول الشاعر :

قف على دارهم وابكينْ بين أطلالها والدّمَنْ

قف على دارهم وب كينْ بي نأط لا لها ود دمن

/5 //5 /5//5 /5 //5 /5 //5 /5//5 /5 //5

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

- ويندر ورود : (فاعلن) سالمة العروض والضرب .

2- ضرب مخبون مرفل : (فعلاتن) ، مثاله قول الشاعر :

دارُ سُعْدى بِشحْرِ عمان قد كساها البِلا المَلَوان

دا رسع دى بشح ر عما ني قد كسا هل بلل مَلَواني

/5 //5 /5 //5 / //5 /5 /5 //5 /5 //5 ///5/5

فاعلن فاعلن **فعلاتن** فاعلن فاعلن **فعلاتن**

3- ضرب مذيل : فاعلان ، مثاله قول الشاعر :

هذه دارهم أقفرتْ أم زبورٌ محتها الدهورْ

ها ذهي دارهم أق فرتْ أم زبو رن محت هد دهورْ

/5 //5 /5//5 /5 //5 /5 //5 /5 /5 /5 //55

فاعلن فاعلن **فاعلن** فاعلن فاعلن **فاعلانْ**

جوازات الحشـو : يصيب حشو المتدارك ما يلي :

1- الخبن : فتصبح : (فاعلن) بالخبن : (**فعِلن**) ، مثالها قول الشاعر :

كرةٌ طرحت بِصَوالجةٍ فتناولها رجلٌ رجلُ

كرتن طرحتْ بصوا لجتن فتنا ولها رجلن رجلو

5/// 5/// 5/// 5/// 5/// 5/// 5/// 5///

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

2- القطع : فتصبح : (فاعلن) بالقطع : (**فعْلن**) ، مثالها قول الشاعر :

زُمَّتْ إبلٌ للبين ضحىً في غورِ تهامةَ قد سلكوا

زم متْ إبلن للبي نضحن في غو رتها مة قد سلكو

5/// 5/5/ 5/// 5/ 5/ 5/ 5/// 5/// 5///

فعْلن فعلن فعْلن فعلن فعْلن فعلن فعلن فعلن

نماذج للتطبيق من البحر المتدارك :

*جاءنا عامرٌ سالماً صالحاً بعدما كان ما كان من عامر

*مالي مالٌ إلا درهم أو برذوني ذاك الأدهمْ

*اشتدي أرمةُ تنفرجي قد آذن ليلك بالبلج

*هذا رقطي حلو النقط

*أخبروا لائمي أنني لست أصغي إلى لومه

*يا بني عمنا لم نزل نرتجي منكمُ الحسناتِ

قال رضا الهندي :

أمفلَّجُ ثغرك أم جوهرْ ورحيق رضابك أم سُكَّرْ
أم ذاك الخال بذاك الخدْ د فتيت النَّدِّ على مِجْمَرْ

قال القيرواني :

ياليلُ الصبَّ متى غده أقيام الساعة موعده
رقد السُّمَّارُ وأرَّقَه أسفٌ للبين يردده
فبكاه النجم ورقَّ له مما يرعاه ويرصدهُ

* إن الدنيا قد غرَّتنا واستهوتنا واستلهتنا

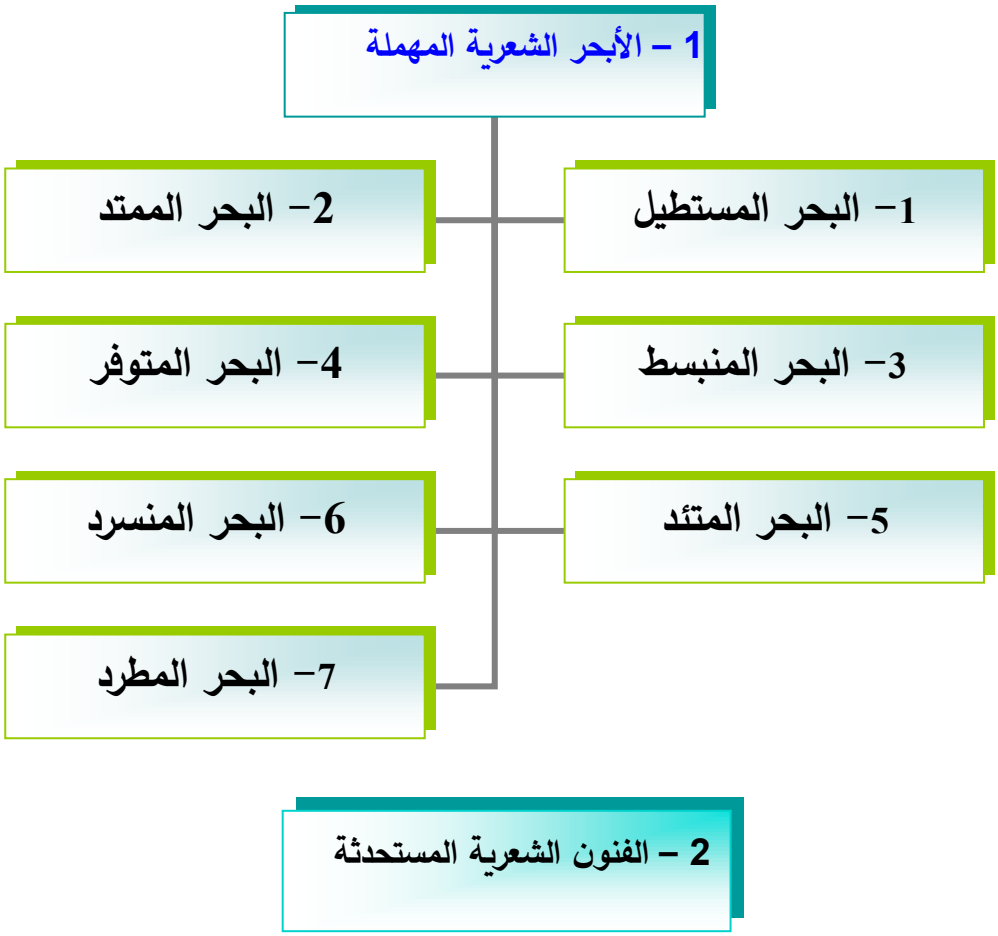
قال إيليا أبو ماضي (على طريقة الموشح) :

فوق الجُمَّيْزَةِ سنجابُ والأرنبُ تمرحُ في الحقلِ

وأنا صيـادٌ وثـابُ لكنَّ الصيدَ على مثلي

محظـورٌ إذ إنّـي عبْدُ

الفصل السادس



الأبحر الشعرية المهملة

ابتدعت هذه الأبحر ، وولدت من الأبحر الشعرية السابقة ، وقد حاول الشعراء النظم عليها ، ولكنهم لم يستطيعوا الاستمرار ، وكأن سليقتهم الشعرية ، وفطرتهم اللغوية قد فطرت على تلك الأبحرالمعروفة ، ولم تنسجم مع هذه : (المهملة) .

وهذه الأبحر مستخرجة من قسم من الدوائر العروضية السابقة ، ويمكن أن نستعرض هذه الأبحر من خلال الدوائر :

أولاً – دائرة الطويل أو المختلف :

استخرج من هذه الدائرة أبحرعدة ، وهي :

1 – **البحر المستطيل :**

هذا البحر هو مقلوب البحر الطويل ، ووزنه هو :

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

ومثاله قول الشاعر :

لقد هاج اشتياق غرير الطرف أحورْ أديرَ الصدغ منه على مسكٍ وعنبر

ويمكن أن ياتي هذا البحر على تفعيلتين في كل شطر أي : (مربعاً) ، ومثاله قول الشاعر :

أيسلو عنك قلبٌ بنار الحبّ يصلى ؟

وقد سدّدت نحوي من الألحاظ نصلا !

2 – **البحر الممتد :**

هذا البحر هو مقلوب البحر المديد ، ووزنه هو :

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

ومثاله قول الشاعر :

صادَ قلبي غزالٌ أحورٌ ذو دلالٍ كلّماً زِدت حُبّاً زاد منّي نفورا

وهذا البحر أيضاً يمكن أن يأتي مربعاً ، ومثاله قول الشاعر :

عتب ما للخيال خبريني ، ومالي :

لا أراه أتاني زائراً مذ ليالِ ؟

3- **البحر المنبسط*** :

هذا البحر هو مقلوب البحر البسيط ، ووزنه هو :

فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

ومثاله قول الشاعر في قصيدته البدر والحسناء :

وقف البدرُ على عرشه مباهيا هل رأى الراؤون مثل جمالي يطربُ

أنا مالك السماء أزيّن ليلها شهدت بذاك أنجمها والكوكبُ

وسمير العاشقين يرون في جمالي لي سلاماً يطفىء النار فيهم ، يغلبُ

قالت الحسناء مهلاً واتئد إنني شمس البرايا التي لا تغربُ

أنتَ يا بدرُ تذوب هلالاً زمنا وتغيب خلف ذيل الدجى وتحجبُ

بيد أني يا قمير أسير دائماً مشرقاً وجهي مضيء السنا كم يعجبُ

لا ينالُ من جمالي الزمان أبداً مثلما يأكل منك الضيا ويشربُ

وقد نظم على هذا البحر ، الشاعر نفسه ، من شعر التفعيلة ، فقال :

أين أنت يا حبيبي ؟

رحم الحبّ زمانكْ

كم بحثتُ فيك عن نشوة اليوم المطيرِ

كم بحثتُ عنك في بسمة الزهر النضيرِ

كم سألت عنك نجم السماء والهلالا

كم سألتُ عنك فيء القوافي والظلالا

لم أكن أسمع صوت مجيب أو حبيبِ
[3]

ثانياً : دائرة الوافر او المؤتلف :

وقد استخرج من هذه الدائرة بحر واحد هو : ***المتـوفر** ، وهذا البحر وزنـه محرف عن الرمل ، وتفعيلاته هي :

فاعلاتك فاعلاتك فاعلن فاعلاتك فاعلاتك فاعلن

ومثاله قول الشاعر ، وهو من المولدين :

ما وقوفك بالركائب في الطّلل ما سؤالك عن حبيبك ؟ قد رحل

ما أصابك ، يا فؤادي ، بعدهم ؟ أين صبرك يا فؤادي ، ما فعل ؟

ثالثاً : دائرة المشتبه أو السريع :

وقد استخرج من هذه الدائرة ثلاثة أبحر مهملة ؛ هي :

1- البحر المتئد :

وهو مقلوب البحر المجتث ، وتفعيلاته هي :

فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن

ومثاله قول الشاعر :

ما لسلمى ، في البرايا ، من مشبهٍ لا ، ولا البدر المنير المستكملُ

2- البحر المنسرد :

وتفعيلاته هي :

مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن

ومثاله قول الشاعر :

لقد ناديت أقواماً حين جاؤوا وما بالسمع من وَقْرٍ لَو أجابوا

وهذا البحر يمكن أن يصيب (القصر) عروضه وضربه معاً ، كما يدخل حشوه الكف والقبض .

---

[3] هذا البحر اكتشفه د. أحمد فوزي الهيب ، وقد تحدث عنه بإسهاب في كتابه : إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف ، والأبيات المستشهد بها له أيضاً من الكتاب نفسه .

3- البحر المّطرد :

هذا البحر هو مقلوب البحر المنسرد ، أو مقلوب البحر المضارع التام ، وتفعيلاته هي :

فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن

ومثاله قول الشاعر :

ما على مستهامٍ ريعَ بالصَّدِّ فاشتكى ، ثم أبكاني من الوجدِ ؟

ملاحظـة :

لقد أضاف بعض العروضيين إلى الأبحر المهملة السابقة أربعةً أخر ، وهي :

1- الفريد :

وتفعيلاته هي :

مفعولُ مفاعيل مفاعيل فعول مفعول مفاعيل مفاعيل فعولُ

2- العميد :

وتفعيلاته هي :

مفعولُ مفاعيلن مفاعيلن فَعْ مفعول مفاعيلن مفاعيلن فَعْ

3- المعتمد :

وتفعيلاته هي :

فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك

4- الوسيم :

يأتي مربعاً ، وتفعيلاته هي :

فاعلاتن فعولن فاعلاتن فعولن

وقد يأتي مثمناً فيكون وزنه :

فاعلاتن فعولن فاعلاتن فعولن فاعلاتن فعولن فاعلاتن فعولن

ولكن تبقى هذه الأبحر المهملة مستهجنة ، وبعيدة عن سلامة الطبع ، لأننا عندما نقرؤها نشعر بأنها متكلفة ، وأن كلماتها جاءت منظومة لملاءمة الوزن أولاً ،

ثم المعنى المتكلف والمحشو ثانياً ، لذا فإنها لم يكتب لها الانتشار والذيوع ، لأن الشعر رقة طبع ، وذوق ، وملامسة للشعور ، وملاءمة للأذن العربية معاً .

الفنون الشعرية المستحدثة

نشأت فنون شعرية مستحدثة متنوعة ؛ نظم الشعراء عليها ، وأهمها :

1- الموشـح :

وهـذا الفـن نشـأ فـي الأنـدلس فـي أواخـر القـرن الثالـث الهجـري ، وكانـت موضوعاته تدور حول الغزل ، والخمرة ، والطبيعة ، لأنه رافق انتشار اللهو والغناء .

وقد تنوعت ضروبه ، وتلونت ، وقد سمي كذلك لما فيه من تنوع ، وتزيين ، وترصيع ، وصنعة ، وتناظر ، وتنوع في القوافي ؛ فكأنه وشاح المرأة المرصع .

ويقال : إن أول من اخترع هذا النوع من النظم في الأندلس هو الشاعر: مقدّم بن معافرالقبري ، ثم برع بعده في هذا الفن الشاعر : عبادة القزّاز .

وتعد هذه الموشحات فتحاً في مجال الموسيقا الشعرية ، والأوزان المبتكرة ؛ التي ثارت على نظام القصيدة ، وأصبح الذوق هو الحكم في تنوع القوافي ، واختير فيها أوزان غير مألوفة في العربية سابقاً ، كما أثرت في شعراء : (التروبادور) أيضاً .

والموشحات أسلوبها عربي التراكيب ، ما عدا القفل الأخير فيها ، ويسمى : الخرجة .

أما أوزانها فهي على ثلاثة أنواع :

1- نوع ملتزم بالبحور المعروفة ، وربما غيروا فيه قليلاً ، وهو مستحسن .

2- نوع لا يتفق مع أوزان الخليل العروضية ، وقد يستعذب الذوق أوزانه .

3- نوع سماعي ، يعرف صحيحه من مكسوره بوساطة الغناء .

ومن أشهر الموشحات التي نظمت في الأندلس موشحة لابن زهر الأندلسي ، وسنورد جزءاً منها ، وقد نظمت على بحر الرمل :

أيها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمعِ

ونديم همت في غرّته

وبشرب الرّاح من راحته

كلّما استيقظ من سكرته

جذب الزّقّ إليه واتّكا وسقاني أربعاً في أربعِ

وهناك موشح من نوع آخر ، وعلى وزن جديد ، وقد نظمه عبادة القزاز يقول فيه :

بدر تمْ ، شمس ضحا غصن نقا ، مسك شمْ

ما أتم ، ما أوضحا ما أورقا ، ما أنمْ

لا جَرمْ ، من لمحا قد عشقا ، قد حُرمْ

2- الزجل :

هو الموشحات التي قيلت باللغة العامية ، أو غلبت عليها العامية ، ونظمت في حوادث أو أشياء تهم أفراد الشعب ، وقد اعتمد منذ نشأته على الغناء والحركة ، والمعرفة بأهواء المستمعين ليؤثر فيهم ، وينال إعجابهم في حفلات الأعراس ، وغيرها من مجالس العامة والخاصة .

ومما قاله (الأدفوي) فيه :

إن المليحة والمليح ، كلاهما حضرا ، ومزمارٌ هناك وعود

والروض فتّحت الصّبا أكمامه فكأنّه مسك يفوح وعودُ

ومدامة تجلو الهموم فبادروا واستفتحوا فرص الزمان وعودوا

3- المسمط :

يبدأ الشاعر ببيت مصرع ، ثم يأتي بأربعة أشطر على غير قافيته ، ثم يعيد شطراً على قافية الأول ، وربما خلا من المصرع ، وكان أقل من أربعة .

ومثاله قول الشاعر :

ويحك يا نفس احرصي على ارتياد المخلصِ
وطاوعي وأخلصي واستمعي النصح وعي

4- المزدوج :

مؤلف من مشطورين على قافية معينة ، والمشطورين الآخرين على قافية أخرى غيرها ، وقد نظمت عليها : (الأمثال – حكايات – الحيوان – نظم القصص – قواعد الفقه و العلوم) .

5- المخمس :

مؤلف من خمسة أقسام على وزن واحد ، أربعة منها بقافية واحدة ، والخامسة مخالفة .

ومثاله قول الشاعر :

دع الدنيا الدّنية مع بنيها وطلّقها الثلاث وكن نبيها
ألم ينبيك ما قد قيل فيها هي الدنيا تقول لساكنيها
((حذار حذار من بطشي وفتكي))

6- الدوبيت :

كلمة مكونة من : (دو) الفارسية ، ومعناها : اثنان ، و(بيت) العربية التي تستعمل في الفارسية بمعناها العربي نفسه ؛ فتدل على الدار ، وتدل على البيت من الشعر ، ومعنى (دوبيت) : البيتان ، وقد يسميه بعضهم (ذوبيت) تحريفاً ، ويطلق عليه اسم الرباعيات ، ومنها رباعيات الخيام ، ولها وزن واحد ، ولكن تطرأ عليه تغييرات كثيرة ، وزنه هو :

فعُلن متفاعلن فعولن فاعلن .

ومن أمثلته :

يا من ببستان رمحيه قد طعنا والصارم من لحاظه قطّعنا
ارحم دنفاً في سنّه قد طعنا من حبك لا يصيب قطّ عناّ

7- المـوالیـا :

يقال إنه سمي كذلك ؛ لأن أهل واسط اخترعوه ؛ ليتغنى به عبيدهم في الحقول ، وقد كانوا يرددون في آخر كل صوت قولهم : يا مَواليا .

ومن أمثلته قول الشاعر :

أنتم أساس بلائي في الهوى أنتم أذبتم الجسم من بعد النوى أنتم

مالي طبيب يداويني سوى أنتم بالله ، هذا الجفا ممن تعلمتم ؟

ونسب بعضهم اختراعه الى مولاة للبرامكة رثتهم به ، وكانت تصيح بعد كل صوت (وا مواليا) .

ومنه ما روي عن الجارية البرمكية قولها الذي رثت به البرامكة :

يا دار أين ملوك الأرض أين الفرسْ أين الذين حموها بالقنا والترسْ

قالت تراهم رمم تحت الأراضي الدُّرسْ سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرسْ

يا مواليا يا مواليا

وقيل إنه سمي كذلك من الموالاة في قوافيه ، لأن القوافي الأربع تتوالى على روي واحد ، وينظم على البحر البسيط .

8- القومـا :

بيتان أو أكثر تتحد قوافيهما كلها ، وقد تختلف الأخيرة عندما يكونان أكثر، ويستعمل لتنبيه النائمين ، وإيقاظهم عند السحور ، وقد شاع عند البغداديين ، ووزنه :

مستفعلن فعلان (أو فاعلاتن) .

ومثاله قول الشاعر :

يا سيدّ الساداتْ لك بالكَرمْ عاداتْ

أنا أبو نقطهْ تِعِشْ أَبُويا مات

9- الكـان كـان :

هذا الشعر تكثر فيه عبارة : (كان كان) ، ونجد فيه كل شطر له روي خاص ، وقد شاع عند البغداديين ، ووزنه :

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن مستفعلان .

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فعلان .

ومن أمثلته :

قمْ يا مقصّر تضرَّعْ قبل أن يقولوا : كانْ كانْ
للبرّ تجري الجواري في البحر كالأعلام

10- البند :

وينظم على بحري الهزج والرمل ، ولا يلتزم بقافية واحدة .

11- السلسلة :

وهذا النوع قليل الذيوع والانتشار ، ووزنه المشهورهو :

فَعْلن فَعِلاتن مستفعلن فعلاتن فعلن فعلاتن مستفعلن فعلاتن

ومثاله :

السحر بعينيك ما تحرّك أو جال إلاّ ورماني من الغرام بأوجالْ
يا قامة غصنٍ نشا بروضة إحسانْ أيّان هفت نسمة الدلال به مالْ

12- التشريع :

وهذا النوع يبني فيه الشاعر بيته على وزنين من أوزان العروض ، وقافيتين ، فإذا أسقط من آخر البيت جزءاً أو جزأين ، صار ذلك البيت من وزن آخر غير الأول ، ومثاله قول ابن جابر الأندلسي من: (الرجز) :

يرنو بطرفٍ فاتر ، مهما رنا ، فهو المنى ، لا أنتهي عن حبّه
يهفو بغصنٍ ناضر ، حلو الجنى ، يشفي الضنى ، لا صبر لي عن قربه
لو كان يوماً زائري ، زال العنا ، يحلو لنا ، في الحب أن نُسمى به
أنزلته في ناظري ، لمّا دنا ، قد سرّنا ، إذ لم يُحلْ عن صبّهِ

يضاف إلى الأنواع السابقة فنان عاميان هما :

1- **الحماق** :

وهو فن من الشعر الشعبي ، عرف عند أهل **مصر** ، **والشام** ، **والمغرب** أكثر ما عرف ، وقد أدخله بعضهم في الزجل ؛ إذ تتحد فيه القافية في كل بيتين من القطعة ، وهو يقابل **القوما** عند البغداديين .

2- **الحجازي** :

هذا الفن من اختراع البغاددة ، وكانوا يغنونه في سحور رمضان ، مثل القوما ، ووزنه كالتالي : بيتان من البحر السريع بثلاث قوافٍ .

وهو يشبه الزجل في كونه ملحوناً ، وفي كونه أقفالاً ، كل أربعة منها بيت ، ويخالفه في أن القطعة منه لا تكون إلا على روي واحد مهما بلغ عدد أبياتها .

ويمكن أن نقول : إن الأنواع السابقة تحمل طابع الأصالة مهما اختلفت أشكالها ، وتتقلب ضمن دوائر العروض ، والأوزان المعروفة ، وإن استقلت بأوزان ، وأعاريض ، وأضرب ، وزحافات ، وعلل .

وقد أغنت هذه الأنواع ألوان الموسيقا الشعرية ، فلم يقف تيار التجديد في موسيقا الشعر العربي حتى العصر الحديث ، ((وهذا برهان على حيوية ذلك الشعر ، ومرونة أوزانه ، وقابليته للتطور ، ووراء ذلك كله حب الناس للتجديد ، ورغبتهم عن الرتوب ، ومدافعتهم لكل ما يورث السآمة والإملال ، والزمان زعيم بعد ذلك بإبقاء الأصلح ، ودوام الأنقى ، وذهاب الزبد جفاء)) – هذا الرأي للأستاذ محمود فاخوري في كتابه : موسيقا الشعر ، ص 196 ، فالأنواع التي لم تستعذب اندثرت ، والأنواع المقبولة بقيت خالدة حتى اليوم .

ملاحظة:

الأبيات الشعرية التي استشهدنا بها في الفصول السابقة غير مخرّجة ، لذا يمكن العودة إليها في الكتب التالية للمؤلفين :

إبراهيم ، أ . د جودت و أ . عبد الكريم الحبيب :

2002 – 2003 – **الصافي في العروض والقوافي** – منشورات جامعة البعث – الطبعة الأولى .

التبريزي – الخطيب :

1994 – **الكافي في العروض والقوافي** ، تحقيق : الحساني حسن عبد الله ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الثالثة .

الحنفي – جلال :

1978 – **العروض تهذيبه وإعادة تدوينه** – مطبعة العاني – بغداد – بلا طبعة .

الراضي – عبد الحميد :

1974 – 1975 – **شرح تحفة الخليل في العروض والقافية** – مؤسسة الرسالة – بغداد – الطبعة الثانية .

السيد – عبد الرحمن :

(د ، ت) – **العروض والقافية (دراسة ونقد)** – مطبعة قاصدخيه – الطبعة الأولى .

سلطان ، د. جميل :

1970 – **كتاب الشعر** – منشورات المكتبة العباسية – ط 1

عياد ، د. شكري :

1986 – **موسيقا الشعر العربي** – دار المعرفة – ط 1 .

فاخوري – أ. محمود :

1986– 1987– **موسيقا الشعر العربي** – منشورات جامعة حلب – بلا طبعة .

الباب الثالث

قراءات موسيقية تطبيقية

الفصل الأول

الموسيقا الداخلية :

1- الإيقاع

2- التعبير عن الانفعال

3- الإبداع

4- التجربة

الفصل الثاني

الموسيقا الخارجية :

1- اللفظ والمعنى

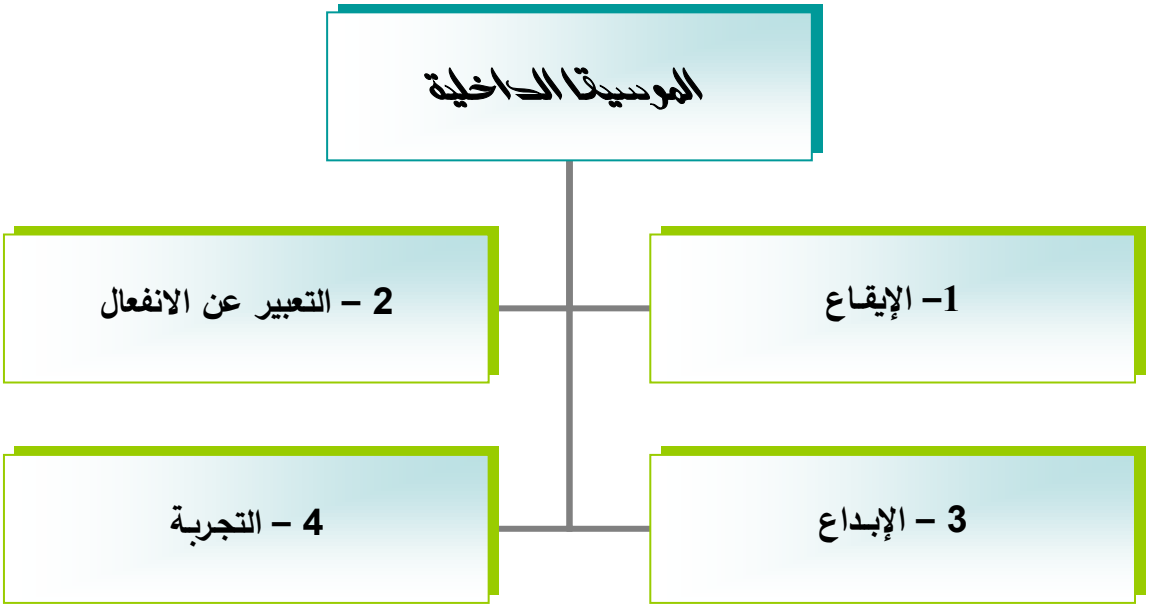
2-البحور الشعرية

3- القافية (الروي)

4- الضرورة والزحافات

5- البديع

الفصـــــل الأول



1- الإيقـاع :

كثرت مفـاهيم الإيقـاع ، وتعـددت ، فهنـاك مـن فهـم هـذه الكلمـة مـن الوجهـة الصوتية ، أو الوزنية ، أو النغمية ، أو النفسية ، أو الحركية ، أو اللونية ، .....

فالإيقاع يحقق جماليات متنوعة في القصيدة ، ويخلق متعة ثلاثية الأبعاد ؛ ذلك أن ((الأثر الممتع للإيقاع ثلاثي : عقلي ، وجمالي ، ونفسي ، أما عقلياً فللتأكيد المستمر أن هناك نظاماً ودقةً وهدفاً في العمل ، وأما جمالياً فإنه يخلق جواً من حالة التأمل الخيالي الذي يضفي نوعاً من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله ، وأما نفسياً فإن حياتنا إيقاعية : المشي ، والنوم ، والشهيق ، والزفير ، وانقباض القلب وانبساطه)) (1) .

ولذا يمكن أن نعرف الإيقاع عموماً بأنه : ((نظام ، ومن هنا كان الركيزة التي يقوم عليها الكون ، لأنه يعني ضماناً للتوازن ، وحفظاً له ، وهو أيضاً نواة الفنون جميعاً ، فكل ما خلا من الإيقاع الداخلي المحسوس أو المدرك نبرئه من صفة الفنية ، من أجل ذلك نقول مطمئنين : إن الإيقاع أهم عنصر من عناصر العمل الفني ، لذلك فهو في الشعر العنصر الأهم الذي تليه العناصر الأخرى)) (2)

فهذا التعريف انتقل من الإيقاع في الكون عموماً ، إلى الإيقاع في العمل الفني ، ومنه إلى الإيقاع في الشعر ، ولما ((كان للشعر بنية تركيبية ، فإن الإيقاع لازم فيه لإظهار تركيبه الزمني ، أي الامتداد المنسق في الزمان لبنية الخطاب اللغوية ، وتركيبه المكاني : أي التناسب الجمالي لبنية الخطاب الدلالية ، لذلك كانت أعمق القصائد شعرية هي تلك التي تتناسب فيها الحركات الإيقاعية الموحية مع الحركات الدلالية)) (3)

4

---

4 (1) إسماعيل ، د. عز الدين ، الأسس الجمالية ، ص 361 ، والقول لورد زورث .

(2) عكو ، د. سلمى ، أسس النقد الجمالي ، ص 205

ومن خلال هذا التعريف أيضاً نستطيع أن نستمد أموراً أخرى ؛ فالإيقاع ينظم زمن الأوزان في الشعر ، وينظم جمالياتها المكانية ، وفيها إيحاء ، ودلالة على الإيقاع النفسي و... وهي كلها تعبر عن الموسيقا الداخلية في الشعر .

الإيقاع النفسي :

إذا كان الوزن بتفعيلاته الثابتة والمعروفة في كل بحر هو : ((المقياس الميكانيكي الثابت ، فإن الإيقاع هو : الإبداع الفني المعبر عن خلجات النفس))(1).

وهذا يمكن أن نلحظه عند قراءة القصائد المختلفة في أغراضها ، فالقصائد المعبرة عن السرور نشعر بأننا ننطلق معها ، وتشارك خفقات قلوبنا أصحابها في أفراحهم ، وتصافح أيدينا أيديهم مهنئة ، وتعانق مشاعرنا مشاعرهم .

وكذلك القصائد المعبرة عن الفخر والاعتزاز ؛ فإننا نشعر بجلجلة في أعماقنا تترافق مع صيحات العزة المتناثرة في أثناء أبيات القصيدة .

والقصائد المعبرة عن الحزن تنكسر معها نفوسنا ، وتتئد خطواتنا في قراءتها وتثقل نبضاتنا متفاعلة مع مشاعر قائليها ، وهذا يقودنا إلى الربط بين الإيقاع الموسيقي والجانب النفسي الذي ((يوحد بين الإحساس والشكل في جميع صوره ، والنابع من تآلف الأصوات ، وانسجام الحركات وفق مثيرات خاصة تخضع في الأساس لقواعد الحياة في وقع حركاتها ، واتحاد أشكالها)) (2) .

وهذا الإيقاع قد يختلف من شاعر إلى آخر ، وقد يختلف عند الشاعر نفسه من قصيدة إلى أخرى ؛ وذلك وفق الغرض الذي تتضمنه هذه القصيدة ، ووفقاً لتجربة الشاعر التي يشيعها في أنحاء قصيدته ، فالإيقاع من خلال ذلك هو : ((أنغام خاصة ترتبط بالتجربة الشعورية الداخلية التي تختلف من شاعر إلى آخر ، ومن قصيدة إلى غيرها)) (3) .

---

(3) غركان ، د. رحمن ، مقومات عمود الشعر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2004 – ص 164 – ص 205 .

ويمكن أن نعد الإيقاع عنصراً متداخلاً بين الموسيقا الداخلية والخارجية ؛ إذ يعبر في الأول عن الحالة النفسية ، ويعبر في الثانية عن الناحية الموسيقية .

الإيقاع البديعي :

عنصر متداخل أيضاً بين الموسيقا الداخلية والخارجية ، إذ يمكن أن يستمد الشاعر من عناصر البديع المختلفة ؛ ولا سيما الصوتية – مثل : التكرار والجناس ، الترصيع(1)، التشطير– المقابلة – الطباق...– إيقاعاً له مدلوله النفسي ، أوالموسيقي.

فالترصيع ((ينمي الإيقاع الداخلي [وهو] نوع من التكرار كذلك ، وإن كان تكرار قوالب موسيقية متناسقة)) (2) .

و**الجناس** عنصر لفظي شكلي خالص ، ولكنه يمثل حرص الشعراء على اكتمال عناصر الإيقاع في شعرهم ،عوذلك ن طريق إحداث توازن معنوي أوصوتي*

وقد يلجأ الشاعر إلى **تكرار** بعض الحروف ، أو المفردات بعينها ، أو التراكيب المتماثلة نفسها ، ... ؛ مما يضفي على شعره إيقاعاً معيناً ، وتوكيداً للمعاني ، وقد يكون له مدلول نفسي يشي بأثر هذه الكلمات في داخله ، أو انعكاسها الداخلي على نفسه ، وذلك أن الشاعر قد يكرر : ((... صيغة مفردة لهدف إيقاعي ، قاصداً بذلك تقوية الإيقاع الموسيقي وتأكيده وفق الغرض الذي تنطوي عليه القصيدة ، وقد يكرر الشاعر : ((الحرف)) لإحداث هذا التنغيم الداخلي .... وقد يكرر الشاعر صيغة مركبة لإحداث هذا التنغيم ... وقد يكرر الشاعر : ((جمعاً معيناً)) لتحقيق التنغيم)) (3) . [6]

---

[5] (1) صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج 1، ص 186 .

(2) فيدوح ، عبد القادر ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص 445

(3) اليافي ، د . نعيم ، تطور الصورة الفنية ، ص 171 .

[6] (1) الترصيع : ((من فعوت الوزن ... يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به ، أو من جنس واحد في التصريف)) ابن جعفر ، قدامة ، نقد الشعر ، ص 24 .

(2) العبد ، د. محمد ، إبداع الدلالة ، ص 36 .

* د. مصطفى ، محمد عبد المطلب ، اتجاهات النقد ، ص (157 – 158) .

وقد يكون هدف الشاعر من التكرار ليس التعبير عن خلجات نفسه فحسب عن طريق نقل هذه الخلجات إلى القصيدة ، بل إيصال هذه الخلجات إلى المتلقي والتأثير فيه ، لإيجاد معادل نفسي مماثل لديه ، **فالتكرار** ((وسيلة قوية التأثير لاقتراح اللون العاطفي الحزين أو الهائم أو الطرب الذي تراد إشاعته في الأسماع والقلوب قبل البلوغ إلى الغرض)) (1) ، ويقوم **الطباق** أيضاً بدوره في الإيقاع إضافة إلى **المقابلة** ، فهما يوضحانه ، ويبينانه ، وذلك أن الطباق ((قد حقق تأثيره في النفس المتلقية ، يؤكده في ذلك اشتمال " الطبيعة " على التناقض والتضاد ... كما يحقق هذا الائتلاف " التنغيم " الداخلي للنص الشعري فتهتز له النفس المتلقية ، ليكون التأثير حينئذٍ كاملاً ، وعلى نحوٍ تام . وتشترك المقابلة مع الطباق في هاتين الخصيصتين " المعنوية " و " التنغيمية ")) (2) .

فعناصر البديع المختلفة تتضافر لتضفي على النص إيقاعاً معيناً ، فهي ((ضروب من الإيقاع في داخل إطار الوزن الكبير من البحر و القافية)) (3) .

قد بدأنا بالإيقاع النفسي والبديعي لأنهما قد يكونان الأبعد عن ذهن القارئ ، ولأن الإيقاع دائماً يرتبط في الذهن بالصوت ، أو الموسيقا ، أو الوزن فقط ، من غير إضافة الأمور الأخرى ،فا**لإيقاع يميز بين الشعر والنثر** عندما يكون صوتياً ، فهو النثر عندما : ((يدور حول جرس اللفظ ، وألوان المخارج ، وموازنات العبارات)) (4) ، والنثر لا يخلو من إيقاع ؛ وقد يبلغ من الجمال حداً يفوق فيه الشعر ، ولكن الإيقاع في الشعر من جهة الصوت يأخذ مدلولاً آخر فهو : ((القالب الموسيقي الذي ينشأ عن الوزن المقفى ، يدور على تناسب ضربات أبعاد زمانية أشبه شيء بالضربات التي تصحب التأليف الموسيقي المعروف)) (5) .

7

(3) البنداري . د. حسن ، تكوين الخطاب النفسي ، ص (187 – 188 – 189) .

[7] (1) الطيب ، د. عبد الله ، المرشد ، ج 2 ، ص 521 .

وهذا التعريف يؤكد الربط بين **الإيقاع والوزن** ، وهناك من يجعل الإيقاع جزءاً من الوزن العروضي ، فيقصد به : ((وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم بين فقرتين أو أكثر من فقرالكلام ، أو في أبيات القصيدة ... فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت ، أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت)) (1) .

ونحن لا نريد أن نتوسع كثيراً في الحديث عن الوزن ؛ لأننا سنسهب في ذلك في الموسيقا الخارجية ، ولكن هذا لا يعني الفصل بين الموسيقا الداخلية النفسية والخارجية الوزنية إلا من حيث التنظير للدراسة ؛ لتنظيمها وتوضيحها ، ذلك أن الإيقاع الداخلي **والخارجي شيئان** متلازمان يؤثران في نفس المتلقي وأذنيه ، فهما : ((وتر خارجي يتجلى من خلال النغم الصوتي المتمثل في الوزن والقافية ، ووتر داخلي يتجلى من خلال النغم النفسي العميق ، وإذا كان الوتر الخارجي هو الصوت، فإن صداه النغم النفسي)) (2) .

وقد ارتبط الإيقاع **بالقافية** من الوجهة الصوتية ، والقافية كما نعلم من أهم أجزاء الوزن أو الموسيقا الخارجية في كل بيت ، والعلاقة بين الإيقاع والقافية وثيقة، لأن الإيقاع ((الذي يفترض ثباته كجزء من الشكل الشعري[عن طريق أداة] هي : القافية)) (3) .

ربما لجأ الشاعر إلى **التنويع** في الإيقاع ، وإحداث تموجات فيه ضمن القصيدة الواحدة من أجل شد المتلقي ، وإثارة انفعاله ؛ لاستمراره على موجة واحدة من الانفعال ، وذلك خلال التنقل بين الأغراض ، أو التنويع في

8

(2) البنداري ، د. حسن ، تكوين الخطاب النفسي ، ص 195 – 196 .

(3) اليافي ، د. عبد الكريم ، دراسات فنية في الأدب ، ص 223 .

(4) (5) الطيب ، د. عبد الله ، المرشد ، ج 3 ، ص 809 .

8 (1) هلال ، د. محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، ص 463 .

(2) موسى ، د. خليل ، الحداثة في حركة الشعر المعاصر ، مطبعة الجمهورية ، دمشق ، ط 1– 1991، ص93.

العواطف ، وذلك كله من أجل كسر ((الرتابة الصوتية التي كثيراً ما تفضي إلى الضجر والمحافظة على شخصية النسج، فلا يخرج عن طوره الشعري إلى طوره النظمي .)) (1) إضافة إلى **الإيقاع اللوني أو الحركي** الذي يعبر عنه الشاعر بإيحائه بألوان معينة ، أو من خلال صوره الفنية المعبرة عن الألوان ، أو الحركات ، مما يشيع جواً وعبقاً خاصاً بكل قصيدة .

وكما بدأنا من أن الإيقاع يكون في كل شيء في الكون ، فإننا يمكن أن ننتهي إلى أن الإيقاع هو كل شيء في القصيدة ابتداءً من الحرف والكلمة ، وانتهاءً بالقصيدة كاملةً ، وذلك أن : ((وظيفة الكلمات إيقاعية بالدرجة الأولى ، لكن الإيقاع لا تقتصر وظيفته على التنغيم فقط ، بل يكمن فيه المضمون الداخلي ؛ الذي ينقل السامع في فضاء الشعر ، وعن طريقه تتحقق الشاعرية في الشعر ، ويتم التأثير بين الدال والمدلول ، كما أنه يصل الحروف بالكلمات ، والصوت بالمعنى ، فيخلق المناخ الشعري الطلي)) (2) .

9

---

(3) عياد ، د. شكري ، موسيقا الشعر ، ص 97 .

9 (1) مرتاض ، عبد الملك ، بنية الخطاب الشعري ، ص 162 .

(2) موسى ، د. خليل ، الحداثة ، ص 94 .

* تعاريف الإيقاع أكثر من أن تحصى ، وهي متنوعة ، وللاطلاع عليها يمكن العودة إلى كتب أخرى غير ما ذكرنا وهي :

- عيار الشعر لابن طباطبا ، ص 16 .

العروض والقافية ، محمد العلمي ، ص 87 .

بين الفلسفة والنقد ، د. شكري عياد ، ص (65 ...68) .

دراسات فنية في الأدب ، د. نعيم اليافي ، ص 222 .

مبادئ علم الأصوات العام ، ت . ديفيد أبركرومبي ، تر : محمد فتيح ، ص (146 – 147 – 149) .

نظرية الأدب ، رينيه ويلك ، أوستن وارين ، ص 170 .

إبداع الدلالة ، د. محمد العبد ، ص 32– 33 .

الإيقاع في الشعر العربي ، عبد الرحمن آلوجي ، ص 41 .

كتاب الشعر ، د. جميل سلطان ، ص 8 .

في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، د . كمال أبو ديب ، ص 210 – 211 .

ويمكن أن نختم حديثنا المقتضب عن الإيقاع بتعريف **للإيقاع** * يعضد كلامنا السابق ، ويوضحه ، ويبينه ، وهو أن : ((الإيقاع الشعري يشكل جزءاً مهماً من جمال الشعر ؛ فهو النواة التي تنمو من حركية تتابعات صوتية تمثل القيمة الصغرى في اللغة ، وتشكل هذه التتابعات انطلاقاً حركياً ينتهي بقرار موسيقي هو: نهاية المد الصوتي في اللغة ، أي إن التتابعات الحركية هي المتحركات المتتالية ، والقرار النغمي هو الصوت الساكن ، ويتصعد مستوى هذه التتابعات الصوتية ليشمل المفردات ، ويتوزع على الشعر كله ؛ تتآزر معه العناصر الصوتية مع المعنوية ؛ تردفها قوة إيقاع الوزن الشعرية،وقوة اللغة المجازية القادرة بغناها على إثرائه)) [1]

ويمكن أن نوضح ماهية الإيقاع من خلال نماذج من الشعر العربي في أبياتها ، ومتابعة جزئياتها ، لتتضح معالم الإيقاع أكثر .

10

[10] (1) عكو ، د. سلمى ، أسس النقد الجمالي ، ص 205 .

التعبير عن الانفعال :

الحقيقة – كما أسلفنا – إن الفصل بين عناصر الموسيقا الداخلية هو تقسيم نظري لتوضيح الدراسة ، والأسس النظرية التي تقوم عليها ، لكن التطبيق سيمنع وجود هذه الحواجز لأن هذه العناصر التي درسناها أو سندرسها كلها متضافرة في إبراز جمالية القصيدة النفسية ، والمعنوية ، والموسيقية ، والإيقاعية و...

لذا سنعطي نبذة عن عنصر التعبير عن الانفعال لنستوضح معناه أكثر ؛ فالتعبير عن الشيء هو : ((الإعراب عنه بإشارة ، أو لفظ ، أو صورة ،أو نموذج فالإشارات النفسية بعض الظواهر الجسمانية كتعبير حمرة الوجه عن الخجل ... ويطلق التعبيرأيضاًعلى الوسائل التي يعتمد عليها المرء في نقل فكره وعواطفه وقصائده إلى غيره ، ومن هذه الوسائل لغة الكلام والأصوات الموسيقية، و الصور، والفكر ، والعواطف)) (1) .

والانفعال أيضاً له معانٍ عدة ، فهو: ((غير في الحساسية ناشئ عن سبب خارجي ، وشعور باللذة والألم)) (2) ، ينشأ هذا الانفعال عن عاطفة إنما هي في نظر علم النفس ((فكرة عضوية ، مازالت مبهمة ، وهكذا يكون الفكر هو المبدأ للكلام الموزون، ولكل كلام ، فهو الذي يستطيع وحده تغيير أوزان الشعر وانسجامها تغييراً قوياً عندما يتغير.)) (3)

والمقصود هنا بأوزان الشعر : إيقاعها الذي تحدثنا آنفاً ، فالوزن العروضي ثابت في القصيدة لا يتغير

، وانتخابه لا يكون قبل الانفعال ، أو بعده ، وإنما يكون مرافقاً له عفوياً ، فهو نظير لانفعال الشاعر ، لا مقدمة له ، ولا نتيجة .

11

---

11 (1) صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج 1 – ص 301 .

(2) المعجم نفسه ، ج 1 – ص 165 .

(3) جويو ، جون ماري ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، تر . سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية – بيروت – ط 2 – 1960 – ص 211 .

ولكن يمكن أن يكون التعبير أحياناً بعد مرور التجربة ، وذلك عن طريق استعادة الشاعر لانفعالاته عبر الذاكرة ، فـ ((يشعر بحاجة قوية إلى التعبير والتنفيس ، وعليه أن يختار صيغة الأداء الخليقة بأن تجلو عاطفته ، وتعبر عنها أفضل تعبير ، حيث يكون للصور الشعرية أثر بالغ في نقل هذه التجربة ، والإيحاء بها ، وهو أمر قد تعجز عنه كلمات اللغة ومفرداتها ، ولا تنفصل الصورة الشعرية في التجربة الحقة عن العالم النفسي للشاعر ، بل هي عنصر بارز في هذا العالم ... وتشترك لغة الشعر ومفرداته أيضاً في هذه الخاصة ، ذلك أن الأحاسيس المثارة متنوعة مختلفة ، وهذا التلون الشعوري يصحبه تلون في أسلوب التعبير والصياغة)) . (1)

لكن هذه العناصر مع تنوعها ليست على درجة واحدة من الأهمية ، ويبقى الانفعال هو المفجر الأكبر لطاقات اللغة ، واستحضار الصور والمعاني ، وإضفاء إيقاع معين على الأبيات يعبر عن انفعاله ، وينقل هذا الانفعال إلى المتلقين .

وهذا يحتاج إلى مهارات إبداعية تتوافر لدى الشاعر لأن : ((توقد العاطفة الإنسانية لحظة التعبير عنها شعرياً ، يقتضي ذكاء حاداً لتشكيل أسلوب شعري معبر عنها بالشكل الذي تتبين فيه أصالة العاطفة من خلال تفرد الأسلوب ... و ... صفة (العاطفة الجياشة) تسهم كثيراً في إظهار جمالية اللغة الشعرية عبر تشكيل بناء جمالي مؤثر وممتع ، وهو ما يجعل الشعر مفيداً وممتعاً *، وهذا الفهم يكشف عن أن أصالة العاطفة والذكاء الفطري في الإحساس باللغة ، والتعامل بها ومعها هما المصدران الرئيسيان لتكوين مقومات الأسلوب الشعري المميز.)) (2)

12

وهذا الانفعال الصادر عن الشاعر لابد من أن يجد نظيراً عند المتلقي ، وإلا فقد الاتصال بين المبدع والمتلقي ، وأصبحت صفة الإبداع بعيدة عن الشاعر ، وذلك

---

[12] (1) العاكوب ، د. عيسى علي ، العاطفة والإبداع الشعري ، دار الفكر ، دمشق ، ط 1 – 2002 ، ص 26 – 27 .

* وردت في كتاب د. رحمن ، ص 162 ، مأخوذة عن مصدر أجنبي بتصرف وهو Ibid , pp . 92 – 107

(2) غركان ، د. رحمن ، مقومات عمود الشعر و ص 162 .

أن الانفعال عند المتلقي هو : ((كل ما يقابل المحاكمات العقلية ، والأفعال الإرادية ويولد في الإنسان – خلال فترة زمنية – شعوراً هو من القوة بحيث يسيطر على الذهن وبذلك يكون الانفعال مغالاةً في الشعور ... و... مصدر غني من مصادر الخلق الفني ، لأنه يؤدي بصاحبه – في حالات التوتر العنيف – إلى مشارف الرؤى لا يتيسر الارتقاء إليها في حالات الاطمئنان والركود العاطفي)) (1) .

فالهدوء والاستقرار غالباً ما يولدان حالةً من الكمون والهدوء الإبداعي ، بينما التوتر ، والتفاعل ، والمشاعر السلبية ، أو الايجابية ، والثورة ، وشدة الألم أوالسعادة ، هذه كلها ثنائيات عندما تحصل متتابعة ؛ فإنها تكون بمثابة الفعل ورد الفعل ، فتولد انفجاراً انفعالياً ، يولد في الشاعر بركاناً من العواطف ، وفيضاً من المشاعر والانفعالات ، يحتاج إلى التعبير عنها ، ويرغب في مشاركة كل سامعيه مشاعره ، وعواطفه ، وأفراحه ، وأحزانه ، و ... .

على أن الانفعال يختلف حدةً وهدوءاً ، وعمقاً وسطحيةً ، صدقاً وكذباً ، بين شاعرٍ وآخر ، أو عند الشاعر نفسه ، وذلك بحسب التجربة الشعرية ، فالانفعال العميق يعني أن ((يذوب الشاعر بموضوعه ، ويحترق في أتونه ، وأن يستغرق فيه بحسه وعقله ، على أن يمتلك الشاعر بعد ذلك وسيلة الأداء الخليقة بإظهار هذه التجربة وتجليتها ، وغياب هذا العنصر يسم العقيدة بالبرودة والغثاثة ، والشعر الذي يظفر بهذه الخاصة هو الشعر القوي الذي يستحق الخلود)) (2) .

13

بينما قد نقرأ بعض قصائد في المديح فيها من المعاني العميقة ، والصور المعبرة ، والألفاظ الجزلة ما فيها ، ولكنها ليست مما تنفعل لها النفوس انفعالاً صادقاً ، قد تعجب بروعة نظمها ، ولكنها لا تنفعل معها انفعالاً داخلياً ، وذلك أنها تكون

---

13 (1) عبد النور ، جبور ، المعجم الأدبي ، ص 40 – 41 .

(2) العاكوب ، د. عيسى علي ، العاطفة والإبداع الشعري ، ص 24 .

غالباً للكسب المعنوي أو المادي ، أو قد تكون مقابلاً لمعروف أسدى به الممدوح ، فرد عليه الشاعر جميله من خلال شعره ، على أننا لا يمكن أن نعمم هذا الحكم تماماً .

ويمكن أن نربط الانفعال والموسيقا من خلال تعرف مراحل التعبير عنه ، إذ إن أولى ((مراحل التعبير تكون عن طريق اختزال الموسيقا في أعماق الشاعر ، تصاحبها نشوة نفسية كلما قارب على الإفصاح ، ثم لا يلبث أن يخرج عواطفه ويجسدها في موضوع معين ، وقد يلائم مشاعره الداخلية ، وقد يعاكسها ، مع مراعاة الوزن المناسب والقافية الموافقة)) (1) .

والموسيقا في الشعر ليست مجرد موسيقا لسانية لغوية تعتمد على المقاطع والمطالع ، بل تستعين بأشياء أخرى غير مجردة أهمها : ((المخرج ، والنبرة ، والترديد ، والمماثلة ، والمشاكلة ، والمقابلة ، والتوقف ، والمتابعة ، والإيقاع ، وهذه كلها تساير الشعور ، وتعبر عن حدة الانفعال ، فالنبرة تختلف باختلاف الحالة النفسية حدة وسكينة ، مما يؤكد أن الموسيقا من أهم الوسائل للكشف عن الحقيقة الداخلية ؛ بجميع أبعادها المادية ، والمعنوية ، والنفسية)) (2) .

كما علل تنوع أوزان اللغة أيضاً ، وتجزيئها ، وتشطيرها ، وتأليفها وفقاً لتنوع انفعالات الإنسان ، وذلك أن ((الانفعالات تفرغ في قوالب الأوزان ، وهي كثيرة ، ومتنوعة ومختلفة من شخص إلى شخص آخر ، مما يؤدي إلى اختلاف الأوزان ، وتنوعها لتجاري هذه الانفعالات ، وتهيئ القوالب المناسبة)) (3) .

وضمن الأوزان تندرج الأصوات والحروف التي قد لا يعطيها المستمع اهتماماً كاهتمامه بالألفاظ والمعاني ، إذ إن هناك علاقات طبيعية بين الأصوات ، مما ينبه ((على أهمية حروف اللين ، وحروف المد في التعبير عن الانفعالات ... فعلى

---

[14] (1) الطيب ، د. عبد الله ، المرشد ، ج 3 – ص 836 – 838 .

(2) نافع ، عبد الفتاح صالح ، عضوية الموسيقا في النص الشعري ، ص 55 .

(3) البهبيتي ، د. نجيب محمد ، تاريخ الشعر العربي ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 1950، ص 86 .

الشاعر أن يحسن التأليف بين العلاقات الهارمونية بين الحروف ليبرع في الإفادة منها في نظمه)) [1] .

وكذلك الصيغ النحوية والصرفية تقوم بدور مهم في التعبير ، إذ إنه من الطبيعي أن ((يختلف التصغير من تحقير واستخفاف عن صيغ المبالغة للتهويل وللتكثير ... وتوزع الكلمات ضمن الجملة ، وترتيب ، عناصرها يضفي على الكلام حدثاً أسلوبياً معيناً ومؤثراً في السامع)) [2] .

فغالباً ما يعبر تقديم لفظة ما على أخرى في غير موضعها النحوي الصحيح عن أهميتها لدى الشاعر ، وتركيزه عليها ، أو تكرار لفظة بعينها قد يثير اهتمام القارئ ، وهي في الوقت نفسه تكون مما يقلق الشاعر ، أو يفرحه ، أوله أثر نفسي معين في داخله ؛ فيكررها باللاشعور أكثر من مرة ، وبأكثر من صيغة أو طريقة.

على أن التعبير عن الانفعال ليس هو الهدف الوحيد من الشعر ، فالشعر متصل بالعقل اتصاله بالعاطفة ، فالعقل يمد الشعر بمخزونه اللغوي ، وصوره المتنوعة ، والعاطفة والانفعال ينتقيان ما يستطيع التعبير عنهما ، ويحتبيان لا شعورياً ما هو أكثر فنية وصدقاً ، على أن هذا الهدف لا يعني أيضاً تفريغ الشعر من الفائدة ، فالشعر ((بقدر ما هو ممتع فينبغي أن يكون مفيداً ، فالشعر حين يوحي ، يعلم ، رابطاً بين الإمتاع الجمالي والتعليم الأخلاقي ، على أن المنحى

15

التعليمي في الشعر عرضي ، أما الإيحاء الجمالي أو الإمتاع الفني فجزء رئيس في بنيته)) [1] .

إذاً فالغاية الأولى من الشعر الإيحاء الجمالي لأنه يخلد في النفوس ، بينما الغاية التعليمية تكون بأخذ الخلاصة والفكرة أكثر من استمتاعها بالفنية ، على أننا لا نغفل

---

[15] (1) عياد ، د. شكري ، موسيقا الشعر ، ص 110 – 111 .

(2) المسدي ، عبد السلام ، النقد والحداثة ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 1 – ص 45 – 46 .

وجود أشعار استطاعت أن تجمع بين الأمرين بجدارة ، إلا أن التعبير عن الانفعال ، والعاطفة ، والجمال الفني يتمثل في الشعر أكثر ، ولاسيما لاقترانه بالوزن ، ذلك أن التلذذ بالنظم إنما يحصل ((لأن ضربات القلب ، وحركات التنفس تكون طبيعية ومنتظمة في الحالات العادية ، أما عندما ينفعل الإنسان ، ويضطرب فإنها تختلف، وتزيد ، وتتسرع ، ويظهر هذا من خلال الصوت أو الحركة ، فيشعر الإنسان بالحيوية ، ويتلذذ بنظم الشعر)) (2) .

فالوزن له وظائف عديدة ، ويختلف تلقيه عند المتلقي عن تلقي الأقوال المنثورة ، وذلك أنه ((يسعد السامع ، ويذهب عنه الهم والحزن ؛ بإثارة انفعالاته عند تلقيه التفعيلات التي ترقق أحاسيسه ، وتطرب نفسه ، و [هو] يلتصق بالمعنى فيثبت في ذهن السامع أكثر من اللغة العادية المنثورة ، ويؤثر في نفسه ؟ فتقبله أو تنفر منه)) (3) .

والنتيجة :

يمكن أن نلخص ما ورد بأن التعبير عن الانفعال ، ونقل هذا الانفعال إلى المتلقي ينم عن نجاح الشاعر في إبداعه ، وتعبيره عن تجربته ، فجسر التواصل بين المبدع والمتلقي هو إشراكه في أحاسيسه ، إضافة إلى مقدرة المبدع على تسخير

---

[16] (1) غركان ، د. رحمن ، ص 168 ، (الرأي لاستوفر) .

(2) هو ، غراهام ، مقالة في النقد ، ص 124 .

(3) البنداري ، د . حسن ، تكوين الخطاب النفسي في النقد العربي القديم ، مكتبة الأنجلو المصرية 1992 – ص 169 – 170 .

طاقات اللغة كافة من : صورٍ ، ومعانٍ ، وأخيلةٍ ، ووزنٍ ، وصيغٍ ، مما يجمع بين الموسيقا الداخلية التعبيرية النفسية ، والموسيقا الخارجية الوزنية أو النغمية ، والانسجام بين الأمرين هو الذي ينم عن قدرة الشاعر على التعبير عن عاطفته وانفعالاته تجاه أمرٍ ما.

الإبــداع :

الشاعر إنسان تمر به أحوال متعددة ، ويتقلب ضمن ظروف مختلفة ، وتحيط به مؤثرات كثيرة ، يتباين أثرها في شخصيته ، وقد لا تصلح لأن تكون موضوعاً لقصيدة في رأينا ...

لكن الشاعر بإحساسه الرهيف ، وشاعريته الرقيقة ، يمكن أن يجعل من أي شيءٍ أو حدثٍ مهما كان بسيطاً موضوعاً لقصيدة شعريةٍ قد تخلد ذكراه مدى الحياة، وهذا يعود إلى قدرته على إبداع صورٍ جديدةٍ ، وعلاقاتٍ طريفةٍ لم يسبقه إليها أحد، فتصبح هذه الأمور مجالاً لتصوير مبدع خلاقٍ يعبر من خلاله الشاعر عن انفعاله مع أمرٍ ما ، فضروب الكلام تحسن عندما يفتن المبدع في ((ضروب الإبداعات الموقعة فيه ، وأن يتوخى في جميع ذلك تناسب الانتقالات ، وحسن الاقترانات ، وكلما كان الكلام مقتصراً به على فن واحد من الإبداعات ؛ وإن كان حسناً في نفسه، لم يحسن ذلك مؤدٍ إلى سآمة النفس ، فإن شيمتها الضجر مما يتردد والولع بما يتجدد .)) (1)

وهذا الشاعر ((قد تتوافر له الملكة الشعرية والطبع الفياض ، ثم قد هو يعيش تلك الهزة الانفعالية القوية ، والعاطفة العميقة الصادقة التي تضطره إلى القول ، لكن ذلك لا يسلم له بسهولة ، إذ إن قوى نفسية أخرى لابد أن تكون مهيأة لتصوير تلك التجربة الشعرية الناضجة ، وإخراجها إلى الحياة .)) (2) ، إضافة إلى ذلك يحتاج الشاعر إلى مقدرةٍ لغوية خلاقةٍ تتأتى من مطالعاته الوفيرة ، وحفظه لأشعار القدامى الفحول ، وذكائه الخلاق القادر على الجمع بين المتناقضات والمؤتلفات .

17

فالنظم ((صناعة آلتها الطبع ، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام ، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحو به نحوها ، فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحسبه عملاً ، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه ، وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء .)) (1)

---

[17] (1) القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 61 .

(2) العاكوب ، د . عيسى علي ، العاطفة والإبداع ، ص 47 – 48 .

واختلف النقاد حول الأغراض التي قد يجود فيها شاعر ما أكثر من غيرها ، والأوقات التي يمكن أن تعين الشاعر على النظم والإبداع أكثر من غيرها وكذلك الأمكنة إضافة إلى الأوضاع النفسية الملائمة للشاعر كي يستطيع الإجادة والإبداع في شعره .

والإبداع الأدبي هو ((إحياء للكلمة بعد نضوجها ، وفي إحياء الكلمة بعث جديدة للتجربة المعيشة في غيابات الذات والزمن .)) (2) فالمخزون الأدبي العميق لدى الشاعر يعينه على استحضار الكلمة ، وبعثها ، وخلقها من جديد في كل مكان يستخدمها فيه بصورةٍ تختلف عن الأخرى في موضوع آخر وموضع مختلف .

وقد ذكر النقاد المراحل التي يمر بها الفكر المبدع ، ((أولاها : الاستعداد ، إذ تتجمع عند الفنان فكر معينة ، لكنه لا يستطيع السيطرة عليها ، وثانيتها : مرحلة الإفراخ : إذ تظهر فكرة عامة ، وتتكرر من حين إلى آخر بطريقةٍ لا شعورية ، وثالثتها : تبلور هذه الفكرة ، ورابعتها : نسج هذه الفكرة من خلال القصيدة المبدعة)) (3) .

18

وهذه المراحل وإن كانت دقيقة في وضعها إلا أنها مندمجة في حقيقتها ، لأن التقسيم غالباً في مثل الأمور يكون نظرياً تبسيطياً لا واقعياً ، لأن الإبداع أحياناً قد يكون مفاجئاً بمثابة الإلهام ، وقد يكون بطيئاً ، وهذا كله يعود إلى شخصية المبدع ، واستعداده للإبداع .

وهذا يقودنا إلى وجود فرقٍ بين الشاعر العادي الناظم لأبيات لا تعدو أن تكون نتاجاً سطحياً ، وبين الشاعر المبدع الذي يسخر كل الطاقات الموجودة في : اللفظ ،

---

[18] (1) القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 199 .

(2) المسدي ، عبد السلام و النقد والحداثة ، ص 83 .

(3) هدارة ، د. محمد مصطفى ، مقالات في النقد الأدبي ، دار القلم ، 1964 – ص 40– 41 / بتصرف .

والمعنى ، والصوت ، والصورة ، والإيقاع ؛ ليعبر عن انفعالاته ، وينقل هذه التعابير إلى المتلقي ، لا بل يجعله ينفعل معها ، ويندمج في أتونها .

والإبداع الموسيقي : يقوم على الأساس النفسي الذي يوجد بين الإحساس و الشكل في جميع صوره ، وهذا الإحساس نابع من ((تآلف الأصوات ، وانسجام الحركات وفق مثيرات خاصة ، تخضع في الأساس لقواعد الحياة في وقع حركاتها ، واتحاد أشكالها ، وذلك حين تحتويه النفس بمعطياتها العاطفية مع المواصفات الخارجية التي تتحد معها ، وتبرز لها حركاتها ، لذلك يكون للشكل الخارجي دوره في توجيه نبضات النفس في حركاته النغمية ، ويتماسك معها داخلياً، وذلك لأن الإحساس بمظاهر الكون يتضمن في عمقه انفعالاته التي تنسجم مع اتحاد الشكل الذي تستجيب له النفس ؛ فتفرز ما يثير الإحساس بالمتعة ضمن نغمات تتوالى على النفس ، فنلتذ بمسامعها وفقاً لما تحركه فينا هذه النغمات من إيقاع يناسب مجريات عواطفنا .)) [1]

19

فالموسيقا الموجودة في القصيدة ، بإيقاعها المعبر والمؤثر في نبض قلوبنا ، وأحاسيسنا ، وانفعالاتنا ، وذلك لتحقيق الإبداع الشعري ، والتأثير الموسيقي الإيقاعي في المستمع، لأن الموسيقا التعبيرية الداخلية تتصل بالأحاسيس العميقة ؛ مما يدفع المبدعين إلى الاعتماد على إيحاء اللفظ ، ودلالته ، وخلق إيقاع ملائم لانفعال الشاعر النفسي ، ومصاحبٍ له ، ليكون التعبير أقوى ، والإبداع أجمل .

والعمل الأدبي : مرآة مبدعه ، وانعكاس ذاته ، يصب فيه انفعالاته ، ويصور فيه تجربته ، ويعبر عنها ، وربما اهتم النقاد بالتعبير ؛ لأنه يكون مباشراً عن الانفعال ، سريعاً ، أوبطيئاً ، وبالشاعر واعتماده على مخزونه الثقافي ، أو إحيائه للتراث اللغوي

[19] (1) نافع ، عبد الفتاح صالح ، عضوية الموسيقا في النص الشعري ، ص 445 .

، أو إبداعه لعلاقات جديدة بين المتناقضات ، ... و ما يهمنا من ذلك كله النتيجة التي تنتج عن هذا المخاض الإبداعي ، وهي : ولادة عمل شعري إبداعي ، نجح الشاعر من خلاله في التعبير عن انفعالاته ، وصبغه بصبغةٍ إيقاعيةٍ ملائمة لهذه الانفعالات التي تعبر عن تجربةٍ خاضها الشاعر مهما كان نوعها ، ومدى استفادة الشاعر من الطاقات الكامنة في نفسه لتسخيرها في خدمة التعبير عن انفعالاته ، وقدرته على إيصال ذلك كله إلى المتلقي ، وإبداعه يكون أقوى عندما يثير نظير انفعاله في نفس المتلقي ، إلى حدٍ يعيش فيه هذا المتلقي تجربة الشاعر ، أو يجعله يشعر أنه هو الذي أبدع هذا العمل .

التجربة:

تمثل القصيدة الشعرية حقلاً خصباً لتمثيل تجارب الشاعر المتنوعة ، إذ يبثها عاطفته وانفعالاته تجاه موضوع ما أثر في الشاعر مادياً ، أو نفسياً ، وهذا الموضوع قد يكون أثره فردياً ذاتياً يؤثر في الشاعر ، أو أثره جماعياً يؤثر في المجتمع ، ولكون الشاعر فرداً حساساً مرهفاً في بنية هذا المجتمع فإنه سيعبر عن هذه التجربة

من خلال انعكاسها على المجتمع والفرد معاً ، فهي تصدر ((عن إحساس متفرد ومتميز لفهم الواقع ، ومحاولة التعبير عنه شعرياً .)) (1)

فالتجربة الشعرية كما عرفها النقاد هي : ((الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً عميقاً ينم عن عميق شعوره وإحساسه ، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي ، وإخلاص فني ، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ، ليعبث بالحقائق ، أو يجاري شعور الآخرين ؛ لينال رضاهم .)) (2)

والشاعر عندما يريد أن يعبر عن موضوعٍ فإنه ((يحدد – قبل كل شيء – موضوعه الذي يريد النظم فيه في ساحة النفس أو المجتمع أو الطبيعة ، ثم يتأمل هذا الموضوع طويلاً مستثيراً بذلك انفعاله العميق الصادق ، المؤسس على قناعته الذاتية ، وإيمانه القوي ، ثم يخرج ذلك كله في صورة أدبية تنجح في إيصاله إلى المتلقين .)) (3)

ويؤيد هذا القول وصف : (وردزورث) لتجربته ، كيف تؤثر فيه ؟ ، وما هي مراحل تعبيره عنها ، وذلك عندما يقول: ((كانت خطتي أن أنظر طويلاً إلى الشيء الذي أريد النظم فيه ، وأن أستوحيه هِزَّةً من الأحاسيس القوية ، وأن أطيل

التفكير فيما علق بنفسي منه ، حتى أستعيد الذكريات التي كانت معه ، ثم أدع فرصة بعد ذلك لمشاعري تنساب فيضاً واختيارياً ، ولذلك لن يجد القارئ في قصائدي كثيراً من زور الوصف وباطله ، وسيجد اللغة التي أستعملها مناسبةً للأفكار حسب أهميتها ، ولعل من بعض مزايا هذه الطريق أنها صديقة للخاصة التي لا بد من تحققها في الشعر، وهي " حسن الأداء " .)) (1)

---

[20] (1) غركان ، د. رحمن ، مقومات عمود الشعر ، ص 161 .

(2) هلال ، د. محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث – ص 383 .

(3) العاكوب ، د. عيسى علي ، العاطفة والإبداع الشعري ، ص 21 .

فالشاعر يستعيد ذكرياته ، وتجاربه التي مرت به ، ليلبسها الثوب الملائم من الألفاظ والمعاني المعبرة والموحية عن صدق انفعاله وعاطفته تجاه الموضوع ، ليعبر عن هذه المكنونات الداخلية بصدقٍ ونجاح في قصيدته الشعرية ، ومن عوامل نجاح الشاعر في تعبيره عن تجربته ، أن تكون تجربةً منفردةً يعبر عنها في قصيدة واحدة ، لا أن يعرض تجارب عدة ، في قصيدة واحدة ، لأن ذلك سيؤدي إلى تشتت انفعالاته ، ويفقده صدق شعوره ؛ الذي هو أهم مقومات التجربة الشعرية ، لأنه يفترض في الشاعر عندما ينفعل مع شعور واحدٍ أن يعبر عنه في قصيدة واحدة يسودها إيقاع واحد إلى حدٍ ما، لا أن يضمنها مشاعرعدة تجاه تجارب متنوعة ، إنه سيفقد التكثيف الشعوري المعبر عن هذه التجربة ، ويقول في ذلك د. شوقي ضيف : ((والقصيدة ... ينبغي أن تكون ذات مضمون واحدٍ لا يعدوه ؛ فإن هي اشتملت على مضامين وموضوعات متعددة لم تكن تجربة كاملة ، فقدعاقت التجربة أخرى ، وعاق الموضوع الواحد موضوعات تجاوره وتزحمه ... فهي تجربة لم تترك لها ولجزئياتها حريتها ، وهي ما يزحمها جميعاً تجارب ناقصة ، لم تأخذ الزمن الكامل للتخلق، و التشكل .)) (2)

وأما عن علاقة الموسيقا بالتجربة الشعرية ؛ فإن الشعر كونه :

((إثارة وجدانية ، وتجربة شعورية يتطلب التعبير عنها بصورة موحية ، كان [21]

لا بد فيه من عنصر أداءٍ إضافي ، يؤدي مهمته بالإيحاء والتخييل ، فجاءت لغة الكلام الموزون المقفى أنسب اللغات ، وأقواهاعلى أداء هذا الجيشان العاطفي وتصويره ، والإيحاء بصورته إلى الآخرين ، ويكون الوزن ، على هذه الحال ، عنصراً صميمياً في الفن الشعري ، وليس صورة زخرفية بعيدة عن محتواه الشعوري ، إنه صدى انفعال الشاعر ، وإيقاع قلبه المضطرب ، واهتزاز نفسه المتوثبة)) (1) .

---

[21] (1) ورد رأي وردزروث في كتاب أحمد ، محمد خلف الله ، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، ص 81 .

(2) ضيف ، د. شوقي ، في النقد الأدبي – دار المعارف بمصر – ط 5 ، ص 140 .

ومن هنا نستطيع أن نرد على القائل : ما علاقة التجربة بالموسيقا ؟ . التجربة تمثل الموسيقا الداخلية للقصيدة ، والأوزان العروضية الملائمة تمثل الموسيقا الخارجية لها ، وبانسجام الموسيقا الداخلية مع الخارجية تأتي القصيدة الشعرية معبرة عن تجربة صاحبها بوضوح وقوة ، إضافة إلى حسن تخير الألفاظ ، ذلك أن التجربة اللغوية أساس التجربة الشعرية ((لأن الشعر يمتص طاقات اللغة الحسية، والعقلية ، والنفسية ، والصوتية ، والصورة الشعرية بجوانبها تشكل جزءاً من لغة النظم ، كذلك الصورة الموسيقية بأنغامها ، وإيقاعاتها ، وتراكيبها ، تشكل جزءاً آخر ، ثم تأتي التجربة البشرية لتشكل الجزء النهائي ، فيكتمل بذلك الوجود الشعري المتمثل في القصيدة .)) (2)

وهذا يعود إلى مقدرة الشاعر على تسخير الطاقات الموجودة في كل جزء – مهما كان صغيراً – في القصيدة وذلك عن طريق : ((معرفة الشاعر بدلالات الألفاظ ، وموسيقاها ، وإيحاءاتها معرفة تامة ، لأن الكلمات أنغام ، وشعور ، ومواقف ، وتأثيرها يتوقف على صوتها ، ومعناها .)) (3)

فالموسيقا تنظم العملية الإبداعية المعبرة عن التجربة ، وكون الشاعر إنساناً مبدعاً يمتلك أذناً رهيفةً تمكنه من ((اختيار أدق النغمات ، وتمييز النشاز من

22

العذب الخالد ، فيربط تلك الموسيقا بتجربته الإنسانية ، ويجمع ألفاظه في إطار الشكل ، ويتحكم بها كما يريد .)) (1)

وكذلك النبر له دوره الفعال في القصيدة الشعرية ، لا يكتسبه من تفعيلات الوزن ، بل من ((التجربة الشعرية ؛ عن طريق الحركة الداخلية في القصيدة ، التي تعني التفاعل البناء بين عناصر العمل الأدبي ، وتعمل على نسج بنية القصيدة الشعرية .)) (2)

---

[22] (1) العاكوب ، د . عيسى علي ، العاطفة والإبداع الشعري ، ص 225 .

(2) الورقي ، د . سعيد ، لغة الشعر العربي الحديث ، ص 5 .

(3) نافع ، عبد الفتاح صالح ، عضوية الموسيقا ، ص 29 .

و يمكن أن نتخيل عناصر الوزن بعيداً عن القصيدة (البحر – القافية – الروي) ، ولكن هذه العناصر تكون ميتة لا قيمة لها مالم تدخل في حيز التجربة الشعرية ، وتتفاعل مع بقية عناصرها ، وبذلك تنبعث لتؤدي دورها في حياة القصيدة .

ومادام موضوع التعبير عن التجربة مما يقلق الشاعر ، ويلح عليه ، فإنه يحاول إيصاله إلى السامع بأية وسيلة ، وهذه الوسائل قد تكون مباشرة فجةً ((فيحاول تلطيفها بالنغم ، والوزن ، والقافية ، والزحاف الموسيقية ، كي يكون تأثيره أقوى ، لأن الموسيقا تحرك النفوس ، وتسمو بها .)) (3)

لذا فإن فصل الفكرة عن العاطفة أو الانفعال ، أو الموسيقا ، يعني إضعافاً في التعبير عن التجربة الشعرية ، لأنه يتحقق من خلال انسجام هذه العناصر متفقة ، لا فصلها عن بعضها ، ويمكن أن نعد الناحية الموسيقية من أهم جوانب التجربة الشعرية ، لارتباطها بالانفعال الشعري ، الذي يقوم على صدق التفاعل مع الحدث للتعبير عنه شعرياً ، أو لنقل : إن الموسيقا هي الإطار المحيط بالانفعال الشعري لتعلقها بالتأثيرات العاطفة التي تنشأ عن التجربة الشعرية ، وهي تزيد القدرة

23

على نقل هذه الإيحاءات المتنوعة إلى المتلقي ، إضافة إلى بقية مكونات التجربة الشعرية .

وسنحاول تطبيق هذه العناصر الأربعة السابقة مجتمعة على قصائد متنوعة في أغراضها ، ومعانيها ، وذلك لأنه لا يمكن أن نطبق كل عنصر منفرداً ؛ لأن ذلك سيفسد جماليته ، وفاعليته ، أما انسجام العناصر هذه ، وتضافرها مع بعضها ؛ فهو الذي سيوضح جمالية النص أكثر ، لأن **الإيقاع يعبر عن انفعال المبدع مع تجربةٍ** شعرية ما ؛ ليمثلها ضمن قصيدة شعرية ، ويقدمها إلى المتلقين ؛ ليتلمسوا مواطن

---

[23](1) اليافي ، د . نعيم ، تطور الصورة الفنية ، ص 188 .

(2) أبو ديب ، كمال ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين – ط 2 – 1981 – ص 353 .

(3) الطيب ، د . عبد الله ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج 3 ، ص 835 – 836 .

إبداعه ، وينفعلوا مع انفعاله ، ويتفاعلوا مع إيقاعه الذي يحاول بثه في عمله الشعري الإبداعي ؛ ليعبر من خلاله عن تجربته ، ويخلق معادلاً شعورياً لدى المتلقي .

وهذه العناصرالمتعلقة بالموسيقا الداخلية كان لا بد من دراستها نظرياً أولاً، لكي نحيط القارئ علماً بأننا لم نستند في دراستنا لهذه العناصر على آراء عشوائية ، أو شخصية ، وإنما كانت عمدتنا أقوال نقاد ، وباحثين ربطوا بين هذه العناصرالمختلفة ، والموسيقا .

قال النواجي :

كم ذا التجني فمتى نلتقي بيضتم المسودّ من مفرقي
كنت خلياً قبل حبي لكم ياليت لم أهو ولم أعشق
وليت من لام على حبكم يلقى كما قلبي المعنّى لقي
يا زفراتي بعدهم حرّقي ويا دموعي بعدهم غرّقي
ويا جفوني لتجافيهمِ لا تلتقي حتى بهم تلتقي
بين فؤادي وسلوّي لهم من مغرب الشمس إلى المشرق
فني زماني واصطباري ولم يفن غرامي بهم بل بقي

من يقرأ الأبيات يأخذ انطباعاً عاماً عن فكرتها بأنها عتاب ، واستعطاف من محب لمحبوبه ، وقد التهبت نيران الشوق في قلبه ، فلم يعد يطيق الحياةأبداً إلا بقربهم ، وفيها عهد على عدم سلوه لهم مهما حصل .

ونلاحظ في بداية الأبيات إيقاعاً هادئاً يتمثل في العتاب على البعد ، والاستعطاف – الذي يستلزم هذا الإيقاع – رغبةً في القرب ، وتبقى وتيرة الإيقاع هادئة إلى البيت الرابع ؛ الذي يرتفع فيه الخط البياني للإيقاع عندما يثورالشاعر ، وكأنه لم يستفد من هذا الاستجداء شيئاً ، فيعبر عن ذلك بقوله : (يا زفراتي – يا دموعي) ، ويستخدم صيغة الأمر بقوله : (احرقي – غرّقي) ، وكأنه لم يعد يبالي بموت كل الناس – وليس أي ميتة وإنما –حرقاً أو غرقاً ، وينادي بعذاب نفسه وذلك بألا تذوق عيناه النوم ، ولا يلتقي جفناه حتى يلتقي بهم ، بعد ذلك ينخفض الخط البياني قليلاً ؛ ليؤكد مبالغاً عدم نسيانه لأحبته ، وأن هذا النسيان بعيد عن قلبه بعد المشرق عن المغرب ، لتنخفض حدة التوتر الإيقاعي في نهاية القصيدة ؛ وذلك عندما يتحدث عن الغناء الذي يصاحبه الهدوء غالباً ، وهذا التنويع في الأبيات يكسر رتابة القراءة ، ويغني الأبيات ، ويشد القارئ إليها أكثر .

ونلحظ حركة في هذه الأبيات ؛ معبرة عن أشياء نفسية تتطلع إلى تغيير الحال ، أو إلى حركة مادية ملموسة مثل : (نلتقي – يا جفوني لا تلتقي حتى بهم تلتقي) .

فنلاحظ هذا التكرار لهذه الكلمات أكثر من مرة ، إضافة إلى قوله : (يلقى – لقي) فموضوع اللقاء يلح على الشاعر ، ويقض عليه مضجعه ، فهو في حالة ظلم ، وجفاء ، ويتمنى أن تتغير إلى اللقاء، كما يطلب من عينيه ألا تلتقي جفونهما:

(يا جفوني لتجافيهم) – وهنا أيضاً جناس ناقص يعبر عن امتعاض الشاعر من التجافي فيكرر هذه الكلمة بطريقة أو بأخرى – حتى يرى المحب محبوبه ، ويبين لنا البون الشاسع بين محبته هو، وسلو المحبوب له ، فهو يعادل المسير ما بين مغرب الشمس ومشرقها ، فهنا استفاد الشاعر من الإيقاع الحركي ، وهو المسير لهذه المسافة الطويلة ، واستفاد من الطباق : (مغرب – مشرق) ؛ فالحب والسلوّ بعيدا الاجتماع

مثل بعد المشرق والمغرب ، فعبر عن حالتين متضادتين : عن حبه وبقائه على العهد ، وعن نسيان الأحبة له من خلال الطباق ، والصورة .

أيضاً كلمتا : (زفراتي) ، و(دموعي) ، هاتان الكلمتان تعبران عن الحركة ؛ فالزفرات تخرج كماً هائلاً من الآلام والأحزان مع أنفاسها ؛ لتخفف قليلاً من أنات الشاعر ،وهي لكثرتها يدعو بها على الناس بالحرق ماعدا أحبته فإنه يستثنيهم ، والدموع تهطل لتفرج عن كروب الشاعر، وهي أيضاً هتانة هطالة يمكن أن تغرق الناس كلهم لكثرتها ، لكنه استثنى منهم أحبته أيضاً ، هو يدعو على كل الناس من بعد أحبته ، مما يدل على أنانية إلى حد ما ، وكلمة : (غرّقي) فيها هذا الضغط على حرف الراء ؛ الذي يضفي مزيداً من المبالغة في التعبير عن حقد الشاعر على الناس ، وكأننا نسمع بيت أبي فراس :

معللتي بالوصل والموت دونه إذا مت ظمآناً فلا نزل القطر

كما نجد تكراراً لبعض الأفعال ؛ مثل : (لم أهو – لم أعشق) ؛ فهما يعبران عن معنى واحد ، ولكن الثاني يزيد عليه ، فهذا الأمر يلح على الشاعر ، فهو نادم على حبه لشدة ما لاقى من عنت ، وتعب ، وجفوة ، فكأنه يكرر عبارات الندم بطريقة أو بأخرى ، ليضفي على الأبيات إيقاعاً نفسياً مفرجاً عما في داخله ، ومعبراً عنه .

وفي البيت الأخير يعبر أيضاً ، وبهدوء ، عن فناء كل شيء في حياته : (الزمان – الصبر) ، ولكن الغرام الذي يكنه لأحبته لم يفن ، بل بقي خالداً فكرر : (فني – يفن) ، وطابقها مع : (بقي) ، وقد سبقت الإيقاع اللوني الذي عبر عنه الشاعر في البيت الأول من خلال الطباق : (بيضتم – المسود) ، وشتان بين الحالتين ؛ فالبياض في الشعر يعبر عن الشيخوخة ، والكبر ، والهرم ، والقرب من الفناء ، بينما السواد يعبرعن الشباب ، والتألق ، والقوة ، وهذان اللونان عبرا عن إيقاعين مختلفين من إيقاعات الحياة المتناظرة ، وثنائياتها الكثيرة وهما : (الهرم – الشباب) ، و (الحياة – الموت) .

وعموماً كانت القصيدة معبرة تعبيراً صادقاً عن تجربة الشاعر المريرة مع أحبته ، فقد عبرت عن انفعالاته بشتى أنواعها : عن الجفوة ، والتعب ، والرغبة في

اللقاء ، والندم على الحب والعشق ، والدعاء على من عاب عليه شدة حبه أن يصاب بما أصيب ، وعن آهات الشاعر ، ودموعه ، وزفراته ، ورغبته في فناء كل الناس حرقاً ، أو غرقاً ولكن بعيداً أحبته ، وأيضاً تعذيبه لنفسه بطلبه منها ألا تذوق مناماً إلا بعد لقائها لهم، وتأكيده بقاءه على العهد والوفاء لأحبته مهما كان ، وفناء كل شيء في حياة المحب؛ إلا شدة الوجد فهي باقية ، وتزيد أكثر وأكثر مع مرور الزمن .

وفي قصيدة لوجيه البارودي* عنوانها : قصة حبي يقول فيها :

قالوا حبيبتك التي عاهدتها ... نكثت عهودك بعد طول ثبات
يالهف روحي آذنت بأفولها ... أسفاً عليها وانطوت مأساتي
لهفي على تلك البشاشة والرضا ... لهفي على أنفاسها العطرات
كنا بقلبينا معاً أنى غدت ... وغدوت رغم تفرق وشتات
خفيت رسائلها وكن كواكباً ... يطلعن أو يغربن في ميقات
في كل إصباحٍ كتاب ذاهب ... وبكل إمساء كتاب آت
وهجرتها هجر البغيض وفاتني ... أني سأبكي الحب بعد فوات
وحسبتني أسلو وأنعم خالياً ... وجهلت طيب أواصري وصلاتي
أصبحت إن ذكر الهوى عاد الأسـ ... كأشدّه وتحدرت عبراتي
لكن نفسي للحقيقة تنبري ... سعياً ولو سارت على الجمرات
ولقيتها يوماً فصادف طرفها ... طرفي وبادل لحظها لحظاتي
فكأنما احتشدت مشاهد حبنا ... وبدت كلمح العيد في مرآة
حال من الذكرى وحب صامت ... تسمو معانيه عن الكلمات
آمنت :أن ندامة تجتاحها ... في طرفها الساجي وفي القسمات
واعتادني زهو ، فرحت معربداً ... أختال بين حواسدي ووشاتي
يا جنة أنشأتها لم أجنها ... لهفي على أزهارك العبقات
يا بلبلاً غنى وطار إلى الفلا ... أخشى عليك غوائل الفلوات
خلفت لي قفصي وطرت محلقاً ... فأنا السجين شجية رناتي
هيهات لن تلقي سواي متيماً ... يصغي برقته إلى النغمات
الأهل إن عدلوا ... ملائك رح ... والأهل إن ظلموا ... لفيف جناة

24

[24] * ديوان بيني وبين الغواني / ص 242–252.

القصيدة تتألف من خمسين بيتاً ، اخترنا بعضاً من أبياتها ، وأغفلنا بعض التفاصيل ، فعنوان القصيدة : قصة حبي ، لذا فهي تعبر عن تجربة خاضها الشاعر لها بداية ، وتفاصيل ، ونهاية ، يبدؤها الشاعر بهجران المحبوبة له ، وبعدها عنه ، وحزنه الشديد على ذلك ، ليعود بالخطف خلفاً ، ويفصل لنا أسباب هذا الهجران ، بأنه قد طلبها للزواج ، فطلب أهلها مهراً كبيراً لها ، فأبى الشاعر ذلك لأنه يعدّ الحب شيئاً سامياً لا يساويه مال ، ولا يقدر بثمن ، فابتعد عنها ، وعاب التقاليد البالية ، ولكنها مرضت وسقمت حتى لم يعرف لها دواء ، وكان الشاعر طبيباً فاضطر أهلها لاستدعائه لمهارته ، وعجزهم عن تحصيل الشفاء لابنتهم من غيره ، فشفاها بلقائه وقدومه وعاد إلى نشوة الماضي ، وذكريات الحب ، وإلى واقع السعادة بعد اللقاء ، ليلخص في النهاية أن الأهل إذا كانوا عادلين فهم مثل ملائكة الرحمة ، أما إذا ظلموا (مثل حاله ومحبوبته) ؛ فهم عتاة مجرمون .

موضوع القصيدة يتحدث عن قصة حب ، ولكنها مختلفة عن السابقة ، وقد أوردنا نموذجين من موضوعٍ واحدٍ ؛ لنلاحظ اختلاف الإيقاع باختلاف المعاني .

بدأ الشاعر قصيدته بأقوال وصلته ، تعبر عن هجر المحبوبة له وغدرها بالعهود التي طال تأكيدها له بأنها لن تنساه ولن تهجره ، والحديث عن الغدر دائماً يعطي انطباعاً سلبياً في النفس ، لأنه مخالف للإيجابيات (الصدق – الوفاء).

لينتقل إلى التعبير عن نفسه كيف تقبلت هذا الأمر ببالغ الحزن والأسى ، وتذكر الخسارة الفادحة من وراء ذلك ، وبدأ إيقاع المشاهد الحزينة يرافق عرضها في ذاكرته ، مكرراً لفظة : (لهفي – يا لهف) أكثر من مرة ؛ ليعبر عن حرقة ومرارة الفراق ، وما كان من لذة في الاجتماع ، ويستمر هذا الاجتماع الحزين الزاخر بالألفاظ المعبرة عن ذلك : (أفولها – أسفاً – مأساتي – شتات – سأبكي – الأسى– عبراتي– الجمرات) ؛ فهذه الألفاظ كلها من قاموس الحزن واللوعة تزجنا في جو من الكآبة المفرطة المعبرة عن حزن الشاعر ، وانفعاله العميق بسبب فاجعة الفراق .

ولكن عندما يصل الشاعرإلى قوله : (ولقيتها يوماً) ترتفع حدة الإيقاع قليلاً ، وتجعلنا نشعر بالتفاؤل ، والإيذان بانتهاء الحال السابق ، إذ تذكرا طيب العهود التي

كانت تربط بينهما ، والذكريات التي تجمع بين قلبيهما ، ولكنه عاد للخفوت عندما قال : (حب صامت – تسمو معانيه عن الكلمات – ندامة في طرفها) ؛ فلم يحدث تبادل للعبارات ، وإنما كان التعبير عن طريق الصمت ، وتبادل النظرات، لكن هذا الصمت أعاد إلى الشاعر ثقته بنفسه ، فارتفعت وتيرة الإيقاع ؛ لتعبر عن فرحة الشاعر بأن ندماً عما فات قد عُبر عنه بالصمت ؛ فعبر هو عنه بالزهو، والاختيال ، والتبختر بين الشامتين بحاله ، وبين العوازل بينه وبين حبيبته ، وعاد ليغرد ويشدو بأعذب الألحان ؛ ليصف محبوبته بأنها جنة لم يستطع الوصول إليها ؛ فترتفع وتيرة الإيقاع عندما يقول : (ياجنة أنشأتها) ، ولكنه يعود لتنخفض عندما يقول : (لم أجنها– لهفي على أزهارك) ، ثم تعاود الارتفاع وذلك عندما يقول : (يا بلبلاً غنى وطار) ، لتنخفض عند قوله : (أخشى عليك) ، وكأنه يريد حمايتها بهدوء ؛ فيحذرها بصوت منخفض ، ويعود ليصف نفسه كيف سجن في قفص عهدها ، ومحبتها، وكيف غرد بالألحان الشجية المعبرة عن حزنه وآلامه ؟ ، ويذكرها في البيت قبل الأخير بأنها لم تجد في الدنيا من يحبها كما أحبها ، وهو متيّم بها ويستخدم لفظة هيهات لتدل على استحالة بعد ، وصد محب صادق مثله ، وفي هذا البيت نشعر بأن الإيقاع عاد إلى الهدوء أكثر عندما يستخدم الألفاظ : (متيماً – رقته) ؛ لينهي قصيدته في النهاية ببيت فيه مقابلة بين ضدين ، و موازنة من خلال الطباق ، ليعبرعن حالته كيف ستكون في هدوء ودعة مع أهل متفهمين عادلين ؟ ، فهم مثل ملائكة الرحمة التي ترفرف حول أبنائها وتحميها ، ويوازن هذه الحالة مع كون الأهل ظلمة غير متفهمين ؛ فإنهم سيكونون مجموعة من الطغاة الذين يجورون على من يحكمون أمره ، وهذا ما حصل معه ، وقد لخص لنا تجربته كلها في آخر بيت ما أسبابها ، وما الحوادث التي جرت فيها ، وما نتائجها .

وقد أسهم البديع في إشاعة إيقاعٍ معين بصوره المختلفة ، ومنها: الطباق (نكثت – ثبات – يطلعن – يغربن – إصباح – إمساء – ذاهب – آت – عدلوا – ظلموا – ملائك رحمة – لفيف جناة) .

وكثر التكرار عبر الجناس الاشتقاقي ؛ الذي يعبر عن انفعال الشاعر العميق ، فكان بتكراره يمتح أحزانه ، وآلامه ، وقلقه ؛ ليخرج هذه المشاعر مجتمعة إلى أشعاره مثل : (عاهدتها – عهودك – يالهف – لهفي – غدت – غدوت – هجرتها – هجر – فاتني – فوات – طرفها – لحظها – لحظاتي – الفلا – الفلوات...) ، فهذه ألفاظ كررت بعينها مع اختلاف بسيط ، وقد يكون التكرار من خلال رد العجز على الصدر ، أوقد لا يكون التكرار باللفظة وإنما بالمعنى ، وهذا يدل على كثرة المعاني المحتشدة في قلب الشاعر ، والتي تخرج بصور مختلفة ، مثل : (البشاشة – الرضى – تفرق – شتات – أسلو – أنعم خالياً – أواصري – صادف طرفها طرفي – بادل لحظها لحظاتي) ، ونجد للجناس نصيباً ، وإن كان ناقصاً مثل : (جنة – أجنها – السجين – شجية) .

كما أشرك الشاعر في إيقاعه حاسة الشم من خلال قوله : (أنفاسها العطرات – أزهارك العبقات) ، وأشرك حاسة البصر حين جعلنا نتتبع صوره المتحركة ؛ التي أضفت على أبياته حركة ، ولاسيما عندما كانت ترتبط بالذكريات الجميلة في خلده مثل : (يطلعن – يغربن) ، و المماثلة بين الشطرين : (كل إصباح كتاب ذاهب ، وكل إمساء كتاب آت) ، وموضوع الرسائل كان يشغل نفسه يملأ حياته مع إشراقة الشمس وأفولها ، وذهاب الصباح وقدوم المساء وهذه الرسائل المنتظمة كانت بمثابة الكواكب التي تظهر وتختفي في وقت محدد ، ويذكر:(تحدر العبرات) عند ذكر المحبوبة ، فقد ارتبط ذكرها بالبقاء الهطال ، ثم يذكر مشهد اللقاء كيف لخص فيه كل قصته مع محبوبته في بيتين متحركين فقد لقيها :(لقيتها) و(صادف طرفها طرفي) بما تحمله المصادفة من طابع المفاجأة ، وصورة نظرات ؛ لا بل ازدحامها بقوله : (احتشدت) ، وعن سرعة هذا الازدحام الخاطف كأنه : (لمح العين في المرآة) ، كما عبر عن حالته الانفعالية سروراً بالتغني ، والاختيال ، والزهو ، والتبختر بين حساده بقوله : (زهو – معربداً – أختال) .

ويصف المحبوبة بالبلبل في طيرانه وغنائه : (غنى – طار) ، ويعبر عن حالته بأنه مسجون ورهين في قفص حبها ، ويطير في محيطها ، ولا يغادر ذكرياتها : (مقضي – طرت محلقاً) .

إضافة إلى الإيقاع اللوني الذي أضفى شفافية وجمالاً على الأبيات ، في مثل قوله : (كواكباً) فرسائل المحبوبة من التألق والجمال ، والانطباع الرائع في نفسه كأنها النجوم الساطعة ، وقوله : (الجمرات) هنا لون الجمر يوحي بالاحمرار ، وهو يدل على شدة الحرارة ، ومع ذلك فإن الشاعر لن يبالي وإن سار عليها ، وقوله : (طرفها الساجي) فالمحبوبة سوداء العينين ، وهذا السواد وصف بأنه ساج لسكونه ، وسكينته ، وانسجامه مع الحزن .

وهنا يبالغ في التعبير عن ندامة محبوبته لتركها إياه ، ولكنها ندامة الفتاة الخجول التي تأبى أن تنطق بمشاعرها المستكنة لفظاً ، ولكنها تركت لغة العيون والقسمات هي التي تقوم بهذه المهمة .

كما أسهمت حاسة السمع أيضاً في إضفاء حركة على إيقاع الأبيات ؛ فهناك كلام يقال ، ويسمع ، ويكون له صدى في نفس المحب : (معربداً – وشاتي – غنى – شجية – رناتي – النغمات) ، فالشاعر ينتشي طرباً بين الوشاة الذين كانوا يخربون الصلات بين الطرفين ، والمحبوبة بلبل يغرد بأعذب الألحان ، وهو مسجون في سجن ذكريات هواها يدندن بالنغمات الشجية الحزينة ، وهو الحِبّ الصادق الوحيد الذي يستمع إلى عذب حديثها ، وكأنه النغمات المناسبة .

فهذه تجربة مريرة مرّ بها الشاعر نقلها إلينا نقلاً أميناً ؛ فكانت تعبيراً عن انفعالاته على اختلافها ، وهي متنوعة في إيقاعها ، إذ حاول الشاعر أن يشرك حواسنا كلها – وهذا من فرط إبداعه – في تتبع صوره ، فأشرك الإيقاع النفسي والانفعالي ، مع البصري ، و اللوني ، والسمعي ، والحركي ، وسخر مظاهر البديع على اختلافها في زيادة بروز هذا الإيقاع ، وكان يلجأ إلى التكرار ليؤكد أمراً ما يلح عليه في داخله من الحزن والأسى ولوعة الفراق ، فجاءت هذه القصيدة نسيجاً متكاملاً إلى حدٍ بعيد .

قال أبو الحسن علي بن عبد الغني الحصري *:

موت الكرام حياةٌ في مواطنهم فإن همُ اغتربوا ماتوا وما ماتوا
أصبحت في غربتي لولا مكاتمتي بكتني الأرض فيها والسموات
أبعد أيامنا البيض التي سلفت تروقني غدوات أو عشيات
ألا سقى الله أرض القيروان حياً كأنه عبراتي المستهلات
لا يشمتنّ بها الأعداء إن رزنتْ إن الكسوف له في الشمس أوقات
هل مطمع أن تُردَّ القيروان لنا وصبرةٌ والمعلّى فالحنيّات
ما إن سجا الليل إلا زادني شجناً فأتبعتْ زفراتي فيه أنّات
ولا تنفست أنفاسَ الرياض ضحى إلا بدت حسراتي المستكنّات

هذه القصيدة واحدة من كثير من القصائد التي ندبت مدينة القيروان ، وندبت مصير أهلها بعد خروجهم منها ، على أن بوارق الأمل كانت تلتمع بين الحين والآخر في أثناء هذه الأبيات ، لأن الإنسان يعيش دائماً عليه .

بدأت هذه القصيدة بكلمة : (الموت) ، وهي المعادل للنهاية ، فخيم جو حزين داكن ، وإيقاع حزين منذ بداية قراءتنا للقصيدة ، ولا سيما عندما ينسب ويضاف إلى الكريم ، ولكن الشاعر يرى في هذه الكلمة حياةً وخلوداً لهم ، ولا سيما إذا كان في أرضهم التي عرفوا فيها ، فهنا بعد كلمة الموت بإيقاعها المفزع ؛ جاء الطباق بكلمة مناقضة هي : (حياة) ، فغيرت قليلاً من الإيقاع الحزين ، وتقارب المسافة بينهما إذ لم تفصل بينهما سوى كلمة الكرام ، إلا أنها كانت تبعث على التفاؤل والارتياح أكثر ؛ ليعود هذا الإيقاع حزيناً عندما تذكر الغربة ، فالاغتراب يعادل الموت في قسوته وصعوبته ، وإن بقي الإنسان على قيد الحياة ، فهنا هذا الجناس : (ماتوا – ما ماتوا) بين الإثبات والنفي ، ومع أن الكلمة الثانية منفية ، إلا أن الموت يكون

25

[25] * الذخيرة ، ق 4 ، م 1 ، ص 227 – 228 .

أقسى مع الحياة ، إذ يموت ذكر الكريم ، وتجهل قيمته بين أناس لا يعرفونه ، ويبتعد عن موطنه ، وأحبته ، وأرضه ؛ فأي موت أقسى من هذا الموت ؛ فتحدث الشاعر أولاً عن تجربة الكرام عموماً ، ليعود ويخصص تجربته التي عاناها في غربته ، فقد كان صبوراً جلوداً ، يستر أحزانه وانفعالاته ، ويكتمها خشية أنه إذا عبر عنها ؛ فإن حزنه سيعم أنحاء الدنيا إلى حدٍ ستشاركه فيه الأرض والسموات ، وتشاطره بكائه .

ويسترجع الشاعر ذكرياته ليعبر عنها ، تلك الأيام الجميلة التي مضت ، وهنا نشعر بارتفاع وتيرة الإيقاع قليلاً ، ولكن الشاعر لا يلبث أن يعود إلى الحزن والإيقاع الهادئ فيقول : (تروقني غدوات أو عشيات) ، أو سهرات مهما كان فيها من طابع السرور ؛ إلا أنها لا تحرك في قلبه ساكناً ، ويعاود استرجاع ذكرياته بدعائه لأرض موطنه بالسقيا ، وهنا أيضاً يدعونا المطر إلى التفاؤل والخير ، ولكن الشاعر لا يلبث أن يربطه بأحزانه ودموعه ؛ لأن مظاهر الطبيعة كلها تشكل معادلاً لحزنه وآلامه ، فالمطر الغزير يعادل دمعه الهتان على فراق وطنه ، فيعود الإيقاع إلى وضعه الحزين .

ويعود الشاعر ويتماسك أمام الخطوب والمصائب ؛ لنشعر بارتفاع حدة الإيقاع قليلاً ، لأنه لا يريد أن ينال الأعداء والشامتون ما يريدون من نكسة هذه المدينة ؛ فهي بمثابة سحابة صيف لا تلبث أن تنجلي ، كما أن كسوف الشمس قد يحصل ، ولكنه في أوقات محددة ، لا تلبث الشمس بعدها أن تعود إلى إشراقتها ، ويطمح الشاعر إلى استعادة القيروان ؛ ليست هي فحسب ؛ بل المدن والمناطق المجاورة لها مثل :
(صبرة – المعلى – الحنيات) ، ودائماً الأمكنة تفتح آفاقاً للذكريات ، ويستعيد اسمها الشاعر ، فيستعيد ذكرياته المرتبطة بها ، ويحلم ، ويطمح أن تعود هذه المناطق إلى ما كانت عليه .

وتعود بعد ذلك نغمة الإيقاع الحزين ؛ التي ما تكاد ترتفع قليلاً حتى تعود إلى الانكسار ، لما يسود نفسية الشاعر من حزن أثقل كاهله إلى حدٍ بعيدٍ ، فأثقل خطوات إيقاعه التي لاتكاد ترتفع قليلاً حتى تخفت أو تخمد ، فالليل عندما يحل ، والظلام عندما يهبط ؛ قد يكون جميلاً عند العشاق ، أوعند الندامى ، ولكنه يزيد من أنات

الشاعر وأحزانه ، ويزيد من آهاته التي تتبع زفرات اللوعة ، والأسى وذكرياته ، وآلامه التي يحاول دفنها في داخله.

إذاً فكلمة الموت الأولى خيمت بسوادها على كل أبيات القصيدة تقريباً ، وحدة التوتر كانت غائبة إلى حدٍ ما ، لأن انفعال الشاعر كان على وتيرة واحدة ، فإن ارتفعت قليلاً ؛ فإنها لا تلبث أن تهدأ ، أو تستكين .

وهناك إيقاعات جزئية أسهمت في إضفاء صبغة الإيقاع السائد والمخيم على القصيدة ، مثل الإيقاع اللوني : (البيض) ؛ الذي يوحي بجمال تلك الأيام الجميلة ، والذكريات الرائعة ، وقوله : (الكسوف) الذي قد يكون تاماً أو جزئياً ، أضفى سواداً على إيقاع الشطر ، إلا أن الشاعر أتى به ليدل على أنه شيء مؤقت لايلبث أن ينجلي ، و (الشمس) تدل على الإشراق والتألق الدائم الذي قد يطرأ عليه سواد مؤقت ، وقوله : (سجا الليل) أي هدأ وسكن واسود ، وكذلك استخدام الإيقاع الحركي في بعض الصور مثل : (عبراتي المستهلات) ، فالمطر يمثل بانهماره حركة دموعه الهتانة ، وهنا استخدم هذه الصورة ليبالغ في ذلك الوصف ، وكذلك الكسوف يحدث لمدة معينة فيحجب الشمس ثم يبتعد عنها ، وقوله : (فأتبعت زفراتي – لا تنفّست) ؛ فهذه الزفرات الحرى التي تصعد وتحمل من أعماقه حزناً دفيناً ، وتلك الأنفاس التي يستنشقها تعيده إلى الوراء ؛ فيستذكر آلامه وذكرياته ؛ ففي كل نفس وزفير يذكر بلاده ، وكأنها لازمته معهما .

وقوله : (أنفاس الرياض) أضفت على الشطر الأخير عبقاً من الروائح الذكية ؛ التي قد تخفف من حزن الشاعر .

وكذلك الإيقاع الزمني المفصل إلى حدٍ ما في أبياته ، فعنصر الزمن مهم عند الشاعر ، وهو يسير وئيداً بعيداً عن الوطن ، ومرافقاً للحزن والهم ، فيبثه في أثناء أبياته لأنه يلح عليه ، مثل : (أيامنا – غدوات – عشيات – أوقات – الليل – ضحى) .

ونلاحظ أن إيقاع الروي جاء متلائماً مع تكراره في أثناء البيت ، فلا نجد بيتاً

إلا وقد تكررت فيه التاء أكثر من مرة مثل : (موت – حياة – ماتوا – أصبحت – غربتي – مكاتمتي – بكتني – عبراتي – المستهلات – سلفت – تروقني) ، مما زاد من وضوح هذا الروي ، ووقعه على الأذن .

فالشاعر في أبياته أشاع إيقاعاً حزيناً هادئاً ؛ يتواءم ورثاءه المدينة التي غادرها ، وحاول أن يشرك جميع عناصر الطبيعة في أحزانه ، ويعبر عن استمرار حزنه في كل الأوقات ، وحاول تأكيد ذلك في جميع صوره ، وبكل أحاسيسه ، لكي يعبر عن أكبر قدر من حزنه ، وتأثره لبعده عن مرتع ذكرياته الجميلة ، وموطنه الرائع .

وفي قصيدة **لأبي الطيب المتنبي** في تمجيد أمير حلب يقول :

غيري بأكثر هذا الناس ينخدع إن قاتلوا جَبُنُوا أو حدَّثوا شَجعوا
أهل الحفيظة إلاّ أنْ تجرّبهم وفي التجارب بعد الغيّ ما يَزَعُ (1)
قادَ المقانب أقصى شربها نَهَلٌ على الشكيمِ وأدنى سيرها سَرَعُ (2)
لا يعتقي بلدٌ مسراهُ عن بلدٍ كالموت ليس له ريٌّ ولا شبعُ (3)
للسَبْي ما نكحوا والقتلِ ما وَلَدوا والنهبِ ما جمعوا والنارِ ما زرعوا
مخلىً له المرْجُ منصوباً بصارخةٍ له المنابر مشهوداً بها الجُمَعُ (4)
لام الدمستق عينيه وقد طلعت سود الغمام فظنوا أنها قزَع (5)
كأنها تتلقّاهم لتسلكهم فالطعن يفتح في الأجواف ما يسعُ
إذا دعا العلجُ علجاً حال بينهما أظمى تفارق منه أختها الضِّلَعُ (6)
وما نجا من شفار البيض منفلتٌ نجا ومنهن في أحشائه فزع
تغدو المنايا فلا تنفكُّ واقفةً حتى يقول لها عودي فَتندفعُ

لابد لنا قبل البدء بدراسة الموسيقا الداخلية لهذه القصيدة ؛ أن نأخذ لمحة عن معناها العام ، فهي قصيدة من نظم أبي الطيب المتنبي الشاعر البدوي ، الذي صبغ أبياتها بصبغته ، فجاءت فيها بعض الصعوبة من حيث المعاني ، وربما كان ذلك لبعدها الزمني عن زمننا .

[26]

---

[26] (1) **الحفيظة** : الحمية – **الغي** : الانهماك في الجهل – **نزع** : يكف ويردع .
(2) **المقانب** : ج مقنب ، جماعة الخيل – **النهل** : الشرب الأول – **الشكيم** : ج شكيمة : الحديدة المعترضة فم الفرس من اللجام – **السرع** : السرعة .
(3) **لا يعتقي** : لا يعتاق .
(4) **المرج** : موضع ببلاد الأعداء – **الصارخة** : مدينة من مدائنهم .
(5) **القزع** : المتفرق من السحاب .
(6) **العِلْج** : الرجل الغليظ – **أظمى** : رمح أسمر .
شَجُعَ : قوي قلبه واشتد عند البأس .

وقد قيلت هذه القصيدة في مدح أمير حلب ؛ بعد أن حقق انتصاراً هائلاً على أعدائه ؛ إلا أنه في معركته وجد تخاذلاً من بعض جنوده ؛ أدى إلى تراجعٍ ما لبث أن تحول فيما بعد إلى نصرٍ مؤزر.

فشاعرنا خبر الناس ، ونقّب معادنهم ، فهم يتبجحون بالأقوال ، ويدعون البأس و القوة ، ولكنهم عند المواجهة يتخاذلون ، ويضعفون ، ويتراجعون ، وهم أهل حمية وبأسٍ بالأقوال ، ولكن عند الأفعال تجد أنك قد غيرت رأيك فيهم ، وبعد ظهور غيهم ، وجهلهم ، وطيشهم تجد أنك تمتنع عن مخالطتهم ، وهنا يشير الشاعر إلى ما ظهر من عجز أصحاب سيف الدولة أمام الغزاة ، ولكنه ما لبث أن تحدث عن انتصار سيف الدولة ، وتحققه فيما بعد بفضل طاعة الجند له ، إذ قاد سيف الدولة الجيوش مسرعاً بها حتى كان أقصى شرب خيلهم مرة واحدة ؛ فهي ملجمة ، ولم يتفرغ الجنود من شدة السير أن يخلعوا اللجم ، لأن أقل سيرها إسراع ، وهذا يدل على ما كان عليه سيف الدولة من إشاحةٍ وجد في لقاء العدو .

وهذا القائد إذا سار إلى بلدٍ لفتحه لم يعوقه عن سيره إلى غيره ، وهو كالموت الذي يعم ، ولا يرتوي ، ولا يشبع ، أي لا يقنعه كثرة من يفنيه ، كذلك هو لا يقنع بفتح بلد من بلاد الأعداء ، بل يطمح إلى فتح غيره .

وهذه البلاد تصبح في يده يتصرف فيها كما يشاء ، فالنساء للسبي ، والولدان للقتل ، والمال للهب ، والزرع للحرق ، ونحن نظنه يبالغ ، لأن من أخلاق المقاتلين العرب ألا يحرقوا ولا يقتلوا الولدان ، ولكن الشاعر يبالغ قليلاً ليمجد في الانتصارات .

وقد أخليت له مدن الأعداء مثل : (المرج – الصارخة) ، حتى نصبت فيها المنابر، وصليت فيها صلاة الجمعة .

وهنا يكني عن خديعة عيني الدمستق له ، فقد لامها كيف أظهرت له أن كتائب سيف الدولة شراذم قليلة ، فقد رأى سحاباً متراكماً فظنها قطعاً متفرقة ، فلما وجد الأمر على خلاف ما أدركته عيناه ؛ ذم نظره .

فقد تلقت خيول سيف الدولة الأعداء لتدخل فيهم ، لأن طعن فوارسها يفتح في أجوافهم جراحات تسع الخيل .

وإذا استعان الرجل الغليظ من الأعداء بمثيله ؛ حال بينهما رمح أظمى يفرق بين الضلعين فكيف بين الرجلين ؟ .

فطعنات الرماح والسيوف لم يخل منها أحد من الأعداء ، إن لم تصبه ، فقد روعته وأخافته ، وذلك أن المنايا أصبحت رهناً بيد سيف الدولة ، فهو يأمرها ، ويسيرها كيف شاء ، ويلقيها على أعدائه .

إذاً : فالشاعر ذو تجربة واسعةٍ في الحياة ، يعرف معادن الناس ، ويميز الغث من السمين ، وقد أراد أن يتحدث عن هذا الموضوع باقتضاب من دون إسهاب ؛ وكأنه موضوع عرضي في سرايا القائد ، وبدأ به قصيدته ؛ لأنه آلمه وجود عناصر متخاذلة عند الموقف الحاسم مع الأعداء ، ونلاحظ أنه وصف هؤلاء الناس بوصفين منسجمين موسيقياً ، ومقتضبين ، ومعبرين بآن معاً : (قاتلوا – جبنوا) ، و(حدثوا – شجعوا) ، وهذا تقسيم موسيقي وطباقي معاً ، فهؤلاء الناس عند الأفعال جبناء ، وعند الأقوال خطباء أشداء ، وهذا ما جعل الشاعر يحذر منهم ، لأنه على معرفة تامةٍ بمعادنهم .

وقد كرر في البيت الثاني كلمة : (تجربهم – التجارب) ؛ ليؤكد خبرته ، وعمق تجربته في هذه الحياة ، فهذه الكلمة تقرع أذننا أكثر من مرة لنتنبه إليها .

وقد صرع قصيدته بروي العين المضمومة التي تدل على التوجع ، والضم يوحي بالاتساع ، وهذا الروي أوحي بذلك في البيتين الأوليين فقط ، كما كان إيقاع البيتين هادئاً ، ومختلفاً ، وممهداً ، لأننا ، فيما بعد ، عندما ننتقل إلى بقية أبيات القصيدة نجد أن العين قد أوحت بالقوة ، والشدة المنسجمة مع وتيرة الحرب ، وإيقاعها المجلجل.

وقد بدأ أبيات المدح لأمير حلب بوصف المعركة التي قادها ، ونلاحظ كيف كثر حرف القاف في البيت الأول منها : (قاد – المقانب – أقصى) ، والثاني (لا يعتقي) ، وهذه القاف من حروف القلقلة الشديدة ؛ التي توحي بقوة الحركة التي سارت بها الجنود ، فكنا نشعر بغبار الخيول يتناثر أمام أعيننا ونحن نبدأ بقراءة هذه الأبيات .

ونجد موسيقا داخلية تتجلى من خلال الترصيع البلاغي عندما يضع الشاعر جملاً مقسمة تقسيماً نحوياً ، ومعنوياً ، وموسيقياً بآن معاً : (للسبي – ما نكحوا – القتل ما ولدوا – النهب ما جمعوا – النار ما زرعوا) ، وقد قدّم مصير كل ما سيحل بالديار المهاجمة ، وذلك لبث الرعب في نفوس الأعداء ، وهي كلمات مرتبطة بالحرب توحي بالشدة ، وتوحي بالحزن أيضاً ، لأن الحرب دائماً تولد النكبات ، والويلات ، وهي تضفي على البيت إيقاعاً مكثفاً سريعاً موجزاً لنتائج الحرب ، كما أنها توحي بفرحة الشاعر بانتصار الأمير وقدرته على التغلب على الأعداء ، والسيطرة على مقدراتهم ، وإعاثة التخريب والسبي والنهب ، وتمكنه من الإمساك بكل زمام الأمور ، فجاء هذا الإيقاع هنا متنوعاً.

ونلاحظ الألفاظ الكثيرة المتناثرة بين ألفاظ القصيدة ، والتي ضعّفت بالشّدّة مثل : (حدثوا – إلاّ – الغيّ – ريٌّ – الضّلع – يتلقاهم – الطّعن – فظنوا – منهنّ – تنفكّ) ، وهي ملائمة لجو المعركة ، ومعبرة عن المبالغة التي يريد الشاعر التعبير عن انفعاله ، من خلالها ، مع جو المعركة .

وكذلك الألفاظ المستخدمة كانت موحية بمعناها الذي اختيرت من أجله في هذا الموضوع مثل ، (الشكيم – الموت – السبي – القتل – النهب – النار – سود الغمام – قزع – الطعن – العلج – الضلع – أظمى – البيض – منفلت – أحشائه – فزع – المنايا – تندفع ...) .

فالمتنبي شاعر يستطيع بمقدرته أن يختار الألفاظ الملائمة لجو المعركة ، والحرب ، و القتل ، والسلاح ، وهذه كلها أضفت على مشهد الحرب واقعية ، ومصداقية، لأنها زجتنا في جو المعركة تماماً .

ومشهد المعركة لم يكن ألفاظاً ، ولا صوراً شعريةً فنية فحسب ، بل كان مشاهد حركية جمع فيها الشاعر بين الإيقاع الحركي ، والزمني ، فالشاعر يعبر عن استمرارية حسن الظن بأولئك المتشدقين : (أهل الحفيظة) ، ولكن هذه الاستمرارية تتغير عندما يجربهم الإنسان فكلمة : (إلا أن) تعني : (إلى أن) ، ولكن التشديد

هنا كان فيه تنبيه أكثر على تغير حال حسن الظن إلى الابتعاد والمجانبة لمثل هؤلاء .

ومثل قوله : (قاد المناقب) هنا حركة الخيول ، و (شربها نهل) ؛ أي سريع لا وقت فيه للإطالة ، ثم قوله : (سيرها سرع) أيضاً هنا تتابع الخيول بحركتها السريعة ، ويتابع واصفاً جو المعركة بإيقاع حركي إذ إن البلاد لا تقف أمام الأمير معوقة ، بل يطمح إلى فتحها كلها ، ويشبهه بالموت هنا ، والموت استخدم من صوره النهم في الأكل والشرب ، و هذه أيضاً صور حركية ، وكذلك البيت التالي :

(للسبي ...) يعج بالحركة ، فنشعر بأن القيامة قد قامت بأهوالها في البلد الذي يحل فيه الأمير ؛ فأورد الشاعر أربع صور تمور بالحركة ، وهي موجزة مقتضبة ، ولكنها عبرت عن كل نتائج ، وكل أفعال الأمير في كل مدينة يحل بها .

وكذلك البيت التالي أورد كلمة : (مخلى) ، وهي تعبر عن ذعر الأعداء من الأمير ، بحيث يغادرون مدنهم فارين هاربين من بطش الأمير ، فيدخل هذه المدن واحدةً تلو الأخرى ، وهنا يصور انتقاله ، وحركته في هذه المعركة .

ثم يأتي البيت التالي الذي يصور قدوم جيش الأمير على البلاد المفتوحة ، فقد ظن الدمستق أنها سحابة متفرقة ضعيفة مشرذمة ، لكنها جموع هائلة مخيفة تحمل الموت في طياتها ، وهنا أيضاً وصف قدوم الأعداء بقدوم الغيوم السود التي تحمل عاصفة و أمطاراً شديدة في أثناء حركتها ، وهنا الإيقاع اللوني : (سود) أضفى رهبة وحزناً في قلوب الأعداء ؛ لتصورهم المصير الذي سيلاقيهم .

وجاء البيت التالي أيضاً مصوراً لحركة الجند ، وكيفية دخولهم في خيول الأعداء ، ومدى اتساع الطعنات التي تلقاها الأعداء ، وذلك من خلال ورود أفعال متلاحقة مثل : (تلقاهم – تسلكهم – تفتح – يسع) ؛ فأضفت على البيت إيقاعاً حركياً.

وتتتابع الصور ؛ لتصف استغاثة الأعداء ببعضهم ، وهنا إيقاع صوتي يتمثل في النداء والاستغاثة : (دعا) ؛ ليعود الإيقاع الحركي المتمثل في :(حال بينهما) ،

و (تفارق الضلع) ؛ فهذا الرمح يبعد الضلعين المتجاورين عن بعضهما لشدة فتكه ؛ فكيف لا يبعد الرجلين ؟ .

وكانت النتيجة أنه لم ينج أحد من الطعنات الموجهة من الأسلحة التي عبر عنها باللون : (البيض) لالتماعها ، وحدتها من قبل هذا الجيش المقدام : (مانجا) ، وعاد، وكرر الفعل : (نجا) ، وقدم عليه : (منفلت) ، وقد ينجو ، ويفر من الطعنات بعض الأعداء ، ولكنه ينال رعباً في قلبه ترتعد منه فرائصه ، فهنا عبرعن النجاة وعدمها بصورتين متحركتين إيقاعيتين .

وليس أروع من البيت الأخير؛ الذي مثل تحكم الأمير في مصائر الجيش العدو إلى حدٍ كانت المنايا – ولم يقل (المنية) ليبالغ في التهويل – تقف في أهبة الاستعداد لتتلقى من الأمير أوامر جديدة بالانقضاض على من يريد موتهم من الآخرين ، فهنا شبه المنايا بالجنود التي تقف في وضع الاستعداد ؛ لتتحرك بأمر الأمير، وقد اجتمعت أفعال عدة تعبر عن هذا الإيقاع الحركي الرائع : (تغدو – تنفك – يقول– عودي – فتندفع) .

لقد تضافرت عناصر متعددة في إبداع هذه القصيدة ؛ التي بدأت هادئة معبرة عن تجربة الشاعر ، لتشتد ، وتقوى عندما تعبر عن معارك الأمير ، وانتصاراته .

وقد استطاع الشاعر بقدرته الإبداعية أن يعبر عن انفعاله مع جو هذه المعركة ، ويسخر جميع طاقاته باستخدام الإيقاع اللفظي المتلائم مع المعاني المعبرة عن جو الحرب ، والصور الحركية ، واللونية ، والزمنية ، والإيقاعية التي زجتنا في جو المعركة ، فلم نعد قارئين للقصيدة ، بل مشاركين في المعركة .

قال يزيد بن الحكم الثقفي :

تكاشرني كرهاً كأنك ناصح وعينك تبدي أنّ صدرك لي دوي
لسانك لي حلوٌ وعينك علقمٌ وشرّك مبسوط وخيرك ملتوي

بيتان شعريان في الهجاء لكل إنسان يبدي غير ما يبطن ، وإذا أردنا أن نفصل في هذين البيتين ، فسنجد أنهما ثريان بالإيقاع المتنوع على قلة مساحتهما .

هنا الشاعر أيضاً خبر الناس ، وكانت له تجربة واسعة ، ومريرة معهم ، وما قابل الشاعر من هذا الصنف من الناس موجود في كل زمان ومكان ، فهم يضحكون في وجه الآخرين ناصحين ، ولكنهم حقودون ، وأعينهم تنطق بالحقد الدفين ، ولسانهم يقطر شهداً ، ولكن نظراتهم مرّة الوقع ، يقدمون الشر ، والبغض ، ويؤخرون الخير ، والحب .

فالإيقاع الحركي بدأ بالفعل : (تكاشرني) ، ثم : (وعينك تبدي) ؛ فالعين هنا في أثناء تحركها تنطق بالصدق ؛ فتظهر ما استكن في قلب هذا الإنسان الحقود من غيظ ، وكره ، وكأنه يصدر في أثناء تحركه صوتاً يشبه الدوي القوي (إيقاع صوتي معبر) ، أو كأنه يغلي في داخله ، ولشدة غليانه يصدر صوتاً لا يستطيع الحقود أن يكتمه لأنه يترافق مع نظراته .

ثم يأتي البيت التالي المرصع أولاً من حيث تقسيمه إلى جمل مختصرة ؛ مؤلفة من مبتدأ وخبر في قوله : (لسانك حلو – عينك علقم – شرك مبسوط – خيرك ملتوي) ، أضفت موسيقا داخلية على البيت ، إضافة إلى الطباق الذي رافق هذه الجملة : (لسانك – عينك) ؛ أي ظاهرك وباطنك ، و: (حلو – علقم) ، و : (شرك – خيرك) ، و (مبسوط – ملتوي) .

فهذه الطباقات المتلاحقة التي اجتمعت في بيت واحد ؛ تعبر بدقة عن وصف هذا الإنسان المليء بالتناقضات ، والذي يظهر أشياء ، ويبطن عكسها .

إضافة إلى الإيقاع الحركي في الطباق : (مبسوط – ملتوي) ؛ فالشر مقدم قريب، و الخير مبعد ، وكلمة :(ملتوي) موحية تماماً بمعناها ، فلم يقل مبعداً ، وإنما الالتواء يدل على عدم الاستقامة ، وعدم ثبات هذا الإنسان على مبدأ معين في الحياة

، وأنه ،وإن أراد تقديم الخير ، فلكونه لم يقم بذلك بنية طيبة ، فإنه سيرتد ، ويلتوي ، ولن يكتمل .

إضافة إلى اشتراك حاسة الذوق في الوصف : (حلو – علقم) ، وما يرافقها من انبساط في الأولى ، وانقباض في الثانية .

وقد تتابعت المفردات المعبرة عن هجاء مثل هذا الإنسان الثعبان : (تكاشرني – كرها – دوي) ، واستخدم الألفاظ المنكّرة لتوحي بالمبالغة ، وتضفي على البيت إيقاعاً داخلياً متساوقاً ومنسجماً ، ومعبراً بآن معاً : (حلوٌ – علقمٌ – مبسوطٌ – ملتو).

ففي هذين البيتين استطاع الشاعر أن يقدم عصارة تجربته ؛ من خلال إبداعه لهذين البيتين المعبرين عن ردود أفعاله تجاه مثل هذا الإنسان ، وألمه من معاملته ، ووصفه الدقيق لهذا الإنسان بحيث جعلنا نكرهه ، وننفر منه ؛ لشدة ما وصفه بأوصاف دنيئةٍ معبرةٍ تماماً عن داخل المهجو، وعن انفعال الشاعر، كل ذلك بإيقاعٍ مؤثر اشتركت فيه الألفاظ مع المعاني ، والبديع ، والحركة ؛ التي انسجمت لتمثل الموسيقا الداخلية في البيتين .

قال أبو العلاء المعري :

غير مجدٍ في ملّتي واعتقادي نوح باكٍ ولا ترنّم شادِ
وشبيه صوت النعيّ إذا قيـ ـس بصوت البشير في كل نادِ
وقبيح بنا وإن قدم العهـ ـد هوان الآباء والأجدادِ
ربّ لحدٍ صار لحداً مراراً ضاحكٍ من تزاحم الأضدادِ

الأبيات معروفة ، وهي في الحكمة ، قالها أبو العلاء الذي اشتهرت قصائده بفلسفته في الحياة ، وزهده فيها ، وخبرته العميقة – مع عماه – في مجاهلها .

الإيقاع العام للأبيات يأخذ طابعاً هادئاً رزيناً ، وذلك أن الشاعر يتحدث عن الموت الذي يحلق جميع المخلوقات مهما عاشوا وطال بهم العمر ، فإن مصيرهم سيكون مماثلاً لمن سبقهم من الآباء والأجداد .

والروي المتمثل بالدال المكسورة ، الدال توحي عادةً بالقوة ، ولكنها أوحت هنا بالحزن الهادئ ، فالشاعر يتكلم بثقة منطلقة من تجربته العميقة في هذه الحياة ، وما يقوله هو : اليقين ، والصدق ، والكسر يوحي بالهدوء ، لأن الحكمة تترافق غالباً مع الرقة ، والهدوء ؛ لأن الحكيم يعظ ، ويعطي أقوالاً يريد أن يفيد منها الناس جميعاً ، فلا حاجة للهجة الحادة ، أو الزجر ، أو النهي الشديد ، لأن الهدوء يمنح وقاراً للحكيم .

وقد أورد طباقات متعددة ، توحي بخبرته بثنائيات الحياة الكثيرة مثل : (نوح – ترنم) ، و: (باك – شاد) ، و: (النعي – البشير)

ونلاحظ قلة الأفعال في هذه الأبيات ، وذلك لأن تجربة الشاعر قد صقلت ، ومفاهيمه قد ثبتت ، ومقاييسه قد اتضحت ، وهو يعبر عن ثباتها واستمراريتها في كل زمان ومكان ، لأن فلسفة الموت والولادة هي هي في كل زمان ومكان .

وقد اعتمد الشاعر على المقابلة بين الأضداد مستخدماً الإيقاع الصوتي الذي أضفى موسيقا داخلية على الأبيات ، لأنه أعمى لا يستطيع الاعتماد على الإيقاع اللوني ، مثل : (نوح باك – ترنم شاد) ، و: (صوت النعي – صوت البشير) ، واستخدم : (ضاحكٍ) أيضاً ليدل على الصوت ، وعلى حركة الشفاه ، كما استخدم

الإيقاع الحركي في قوله : (تزاحم الأضداد) ، والازدحام يوحي بالحشد المتراكم الذي يتسابق لنيل أمرٍ ما ، فالإنسان يسعى ليخلد في هذه الحياة ، ولكن لا مفر من الموت .

وهو يكرر كلمة (لحد – لحداً) لأن هذا الأمر يلح عليه ، فالموت باب وكل الناس داخله ، وهو مصير لا مفر منه ، وتكرار كلمة : (لحد) أعطى إيقاعاً صوتياً معيناً للبيت .

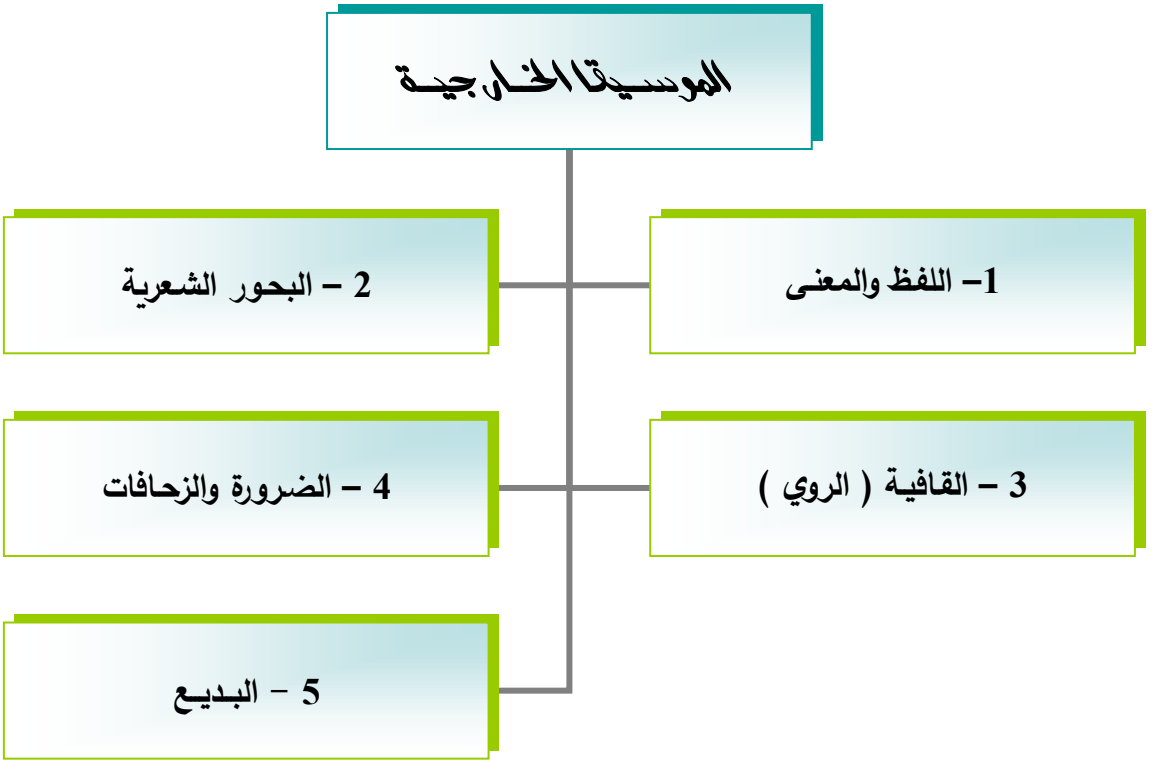
كذلك كرر : (صوت) مرتين ، ولم يغير الكلمة بأخرى هنا ؛ لتماثل الحالين لديه في الحزن والسرور ، لأن بعد كل حياة موت .

كما عطف الآباء على الأجداد ، وهاتان الكلمتان موحيتان بضرورة احترام ذكرى هؤلاء الآباء والأجداد مهما طال العهد بهم ، والمدود أضفت امتداداً زمنياً على هاتين الكلمتين : (آ – اء – دا – دي) .

ومعاني الشاعر تتدفق في أبياته ؛ مما جعله يدور بيتين منهما ، فلم يستطع وضع كلمة تفصل الشطر عن الآخر ، وإنما كان نفسه عميقاً بحيث قال البيت كاملاً من غير فصل .

فشاعر مثل أبي العلاء زاهد ، عالم ، خبير بأمور الحياة ، وضع لنا تجربته التي خلص إليها في حياته الطويلة بين المعاناة ، والوحدة ، وفقد البصر ، إضافة إلى ذكائه المتوقد ، وعلمه الواسع ، فضمن أبياته هذه التجربة ، بإيقاع هادئ رتيب سار على وتيرةٍ واحدةٍ لم يتغير فيها ، مما دل على انفعاله الهادئ الذي عبر من خلاله عن حكمته في الحياة ، فكانت نسيجاً إبداعياً في الحكمة ، و هي من روائع أشعار أبي العلاء .

الفصـــل الثـــاني



اللفظ والمعنى :

وجهان لعملة واحدة هي اللغة ، ولا قيمة لأحدهما من دون الآخر ، واللغة هي أداة التعبير – في الأدب وغيره – عن انفعالات الشاعر وتجاربه ، وهي وليدة إبداعه عندما يؤلف بينها بطريقة مبتكرة ، ويحدث بينها علاقات جديدة لم يسبقه إليها أحد ، وهذا الإبداع يصل إلى قمته في الأعمال الأدبية ، التي تسخر فيها الطاقات اللغوية تسخيراً يسمو باللغة عن مستوى الخطاب العادي إلى مستوى الخطاب الأدبي الفني الشعري .

والألفاظ لها معانٍ معجمية قد تتفق في معظم المعاجم ، ولكن المعاني المتولدة قد تكون بلا حدود ، إذ يكتسب اللفظ في كل موقع جديد يوضع فيه دلالة جديدة لم تكن تعرف من قبل .

والشاعر المبدع يستغل كل أجزاء الكلمة ابتداءً من الأصوات ، والحروف ، والتأليف بين الكلمة وأختها ، وموقعها في السياق ، والدلالة الصرفية ، والنحوية ، وتعدد المعاني إلى أن تتشكل منظومته الشعرية الكاملة وهي : القصيدة .

وهو يحاول أيضاً اختيار الكلمات ذات الجرس الصوتي الملائم للمعنى كي يضمن التأثير في المتلقي ، وكذلك اختيار الكلمات المتلائمة مع الوزن ، كي لا يضطر إلى التقديم والتأخير المخلين بالمعنى أحياناً من أجل إقامة الوزن ، أو يلجأ إلى الزحاف الذي قد يبعد الوزن عن بنيته الأصلية كثيراً .

والكلمة فيها عنصران : الصوت ، والمعنى ، إذ يقرع الأذن جرسها عند التلفظ بها ، فتولد عند المستمع أثراً رناناً ، يصل إلى الدماغ ، فيتحول إلى معنى دال على اللفظ .

ولكل كلمة نغمها الخاص المتولد عن تتابع الحروف الصامتة والصائتة ، و ما يميز الأدباء الموهوبين من غيرهم : الاهتداء إلى الكلمات اللينة المخارج ، السهلة اللفظ ، والموسيقية الوقع (1) .

27

[27] (1) عبد النور ، جبور ، المعجم الأدبي ، ص 222 بتصرف .

وائتلاف اللفظ مع اللفظ : هو استخدام ألفاظ يلائم بعضها بعضاً بالمقارنة مع المعاني المختلفة (1) .

واللغة العربية إيحائية ، إذ قد نجد لفظين لهما المعنى نفسه ، والوزن نفسه ، ولكننا لا نستطيع استبدال واحدةٍ بأخرى ، وقد يروقنا لفظ ما في مكان ما ،ولكنه لا يروقنا في سياق آخر.

وهناك قواعد ذوقية في اختيار الكلمات ، ورصفها إلى جانب بعضها ،

((إذ تفضل المؤاخاة في الكلام بين الألفاظ المتماثلة من حيث صيغتها ، أو مقاطعها ، أو مواد لفظها ، ووضع اللفظ قريباً من اللفظ الذي يقاربه ، أو يناظره في المعنى ، والتسهل في العبارات ، وترك التكلف الذي قد يكون بتوعر الملافظ ، وضعف طلبها بعضها بعضاً ، والزيادة والنقص في غير موضعهما ، والتقديم والتأخير ، أو تعديل صيغة عن أخرى يحسن وضعها مكانها ، أو إبدال لفظة مكان أخرى يكون موقعها أفضل ، وإبدال الضمائر من بعضها ، أو تكرار الألفاظ نفسها بكثرة .)) (2)

فهذه العبارات المقبوسة لخّصت كل ما يمكن أن يقال عن اختيار اللفظ الملائم للمعنى الملائم ، في المكان المناسب ، وأكدت دور التكرار في تقوية النغم ، فقد يعيد الشاعر: ((كلمة من العجز قوية المدلول ، أو كلمة واحدة أو أكثر ، أو يقوي ناحية الإنشاء بتكرار أسلوب التعجب ، أو الدهشة ، أو الاستفهام ، أو الحنين)) (3)

وهذا التكرار قد ينبه السامع إلى معنى يريد الشاعر تأكيده ، أو يقوي نغم الأبيات من خلاله ، أو هناك ما يلح على الشاعر في داخله ؛ يقلقله ، أو يتلذذ به ، فيلجأ إلى التكرار ، من أجل التعبير والتأثير .

28

(1) يعقوب ، إميل ، وغيره ، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ، ص 7

(2) القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 223 – 224 ، ويؤيده العسكري ، الصناعتين ، ص 179 ، ويؤيده الخفاجي ، سر الفصاحة ص 199 .

(3) الطيب ، د. عبد الله ، المرشد ، ج2 ، ص 495- 496 – 497 .

((وقد يورد الشاعر المترادفات اللفظية للمعنى نفسه ؛ لتقوية بروز الجانب الانفعالي لديه ؛ فتدلنا هذه الظاهرة على حساسية الشاعر في التقاط ألفاظه ، وتخيرها ، وتفضيل بعضها على الآخر ، وهذا الترادف نلمحه أكثر ما يكون في القافية)) (1) إضافة إلى الحشو .

ويحسن بالشاعر أن يحسن انتقاء اللفظ المناسب للمعنى المناسب ، ذلك أن اللفظ الرقيق العذب يستخدم في أغراض معينة ، كالاستعطاف ، ووصف الأشواق ، والغزل ، بينما اللفظ الشديد الوقع يستخدم في مواقع القوة مثل الفخر ، والحروب ، والتخويف ، والتهديد ، وهذا يعود إلى براعة الشاعر في ذلك .

والحرف كذلك له دوره ، فهو الخلية الأساسية المكونة للكلمة ، ويحسن بالشاعر اختياره متلائماً مع الوزن ، من خلال خبرته بخصائصه ، فالحروف السلسة ، اللينة المعاطف يبدو البيت من خلالها كأنه كلمة واحدة سائغة ، أما الحروف المستكرهة الشديدة التنافر ؛ فإنها تشق على اللسان .

ومن هنا يمكن تعريف التلاؤم بأنه : ((تعديل الحروف في التأليف ، وهو نقيض التنافر... ، والتلاؤم : حسن الكلام في السمع ، وسهولته في اللفظ ، ووقع المعنى في القلب ، وذلك كالحظ الحسن ، والبيان الشافي ، والمتنافر كالحظ القبيح ، فإذا انضاف إلى التلاؤم حسن البيان ، وصحة البرهان في أعلى الطبقات ، ظهر الإعجاز)) (2)

كذلك **تكرار** بعض **الحروف** له دوره في تقوية النغم الشعري (3) ، إذ ينبه السامع ويجذبه إلى القصيدة ، وتكون له دلالته النفسية عند المتلقي والمبدع معاً ، على ألا يبالغ فيه ، ويفرضه في المواطن التي يحسن فيها ، أو لا يحسن .

29

---

[29] (1) العبد ، د. محمد ، إبداع الدلالة ، ص 67 – 68 .

(2) الباقلاني ، إعجاز القرآن ، تحقيق أحمد السيد صقر ، مصر ص 407– 408 – 409 .

(3) النويهي ، د. محمد ، الشعر الجاهلي ، ج 1 ، ص 65– 66 / بتصرف .

وهذه الحروف عندما تكون متقاربة المخارج ؛ فإنها تكون أثقل على اللسان مما لو كانت متباعدة ، لأن المتقاربة تكلفه جرساً واحداً ، وحركات متنوعة . (1)

والحروف تنقسم إلى صائتة : (ألف – واو – ياء) ، وصامتة لا تسمع إلا بانضمام حرف آخر لها مثل : (الجيم – الدال) ، وتحقق الانسجام الصوتي يتم عن طريق توزيع الحروف الصائتة ، وانسجام المحاكاة يتم عن طريق مطابقة الإحساس النفسي للحروف الصامتة . (2)

وهناك من يرى في حروف المد أو الألف المطلقة في خاتمة البيت قوة تسمح بامتداد الصوت ، والتفريج الداخلي ، بسبب سخاء الموسيقا وتدفقها .(3)

وهذا شيء نلحظه في القصائد التي تنظم في الأمور الجليلة من حزن عميق ، أو وصف معركة ، أو مديح رجل عظيم ، لأنها تمتد مع نفس الشاعر العميق الذي يفرج عنه من خلال المد .

ولغتنا العربية تمتاز بثراها وغناها ، إذ نجد فيها ألفاظاً كثيرةً يحاكي صوتها معناها إلى حدٍ ما ، وقد تكون هذه الخصيصة متفردة في لغتنا ، وهي تعطي الشعر إيقاعاً عميقاً ، وإحساساً لا يشعر به إلا ذوو النفوس الحساسة ، فـ ((محاكاة الأصوات للمعنى ، أو لأشياء غير لغوية إنما هي طاقة خالصة للغة ، وإن كان الصوت المحاكي لا يصور الشيء الموصوف تماماً ، وإنما يحاكي نشاطه ، وفاعليته محاكاة كلية ، وذلك أن المحاكاة ليست إلا وسيلة صوتية لوصف حدث ، أو فعل يخرج عن نطاق اللغة .)) (4)

30

(1) قدور ، د. أحمد ، مبادئ اللسانيات ، ص 131 / بتصرف .

(2) مندور ، د. محمد ، في الميزان الجديد ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها – الفجالة ، القاهرة ، مصر ، ص : 188 – 189 / بتصرف .

(3) رومية ، د. وهب ، أغراض أم رموز ، مقالة في مجلة عالم المعرفة ، العدد (207) ، الكويت ، ص 174 / بتصرف .

(4) العبد ، د. محمد ، إبداع الدلالة ، ص 14 – 15 .

وهناك أشياء كثيرة تندرج تحت اللفظ مثل : (الإدغام – النبر – الإنشاد – الصرف – النحو ...) ؛ لكن الإطالة فيها لا تسمح في ميدان تنظيرنا للتطبيقات الشعرية ، ويمكن أن نتوسع فيها فيما بعد .

فاللفظ نواة الشعر ، وهو يكون كذلك عندما يتفاعل مع المعنى والموسيقا ، لينتج في النهاية عملاً متكاملاً ، والشاعر يجلس في ظلال الكلمات ، يستمد من فيء قوتها ما يغني تجربته ، ويعطيها تدفقاً وثراءً ، لأنه يريد انعكاس ما يدور في داخله من مشاعر ، وعواطف ، وانفعالات ، وفي خلده من فِكَر ، ليوصلها إلى نفوس السامعين ، لذا فهو ينتقي منها ما يناسب حاله ، ويؤثره في غيره ، ويعتمد في ذلك أيضاً على حسن إيرادها وفق ترتيب منسجم ؛ مع الاستفادة من خصائص أصواتها ، وحروفها المتنوعة ، ودلالاتها المتباينة ، وتساوق الصيغ الصرفية والنحوية المرتبطة بالوزن ، وملاءمة اللفظ للمعنى المراد ، فالألفاظ ليست رموزاً كتابية ، أو أحرفاً صماء متلاصقة ، بل هي شحنات معنوية عاطفية تنتقل من المبدع إلى المتلقي ؛ لا لتصف حاله فقط ، بل لتعتصر من روحه ، وتخاطب أرواح مستمعيه ؛ وذلك عندما يحسن تسخير طاقات الألفاظ الموسيقية ؛ ليصور من خلالها أروع الصور ، ويبدع أجمل الألحان ؛ لينتج أروع القصائد .

البحور الشعرية :

تتناسب أنغام الغناء مع الموضوعات التي تلحّن من أجلها ، فالأغاني المفرحة تلائمها الأنغام المتأججة المطربة ؛ التي تدخل السرور إلى النفوس ، بينما الأغاني الحزينة نلاحظ أن لها إيقاعاً وئيداً هادئاً يتلاءم مع موضوعها ، ويضفي على نفوسنا كلالة من الحزن .

لكن هذا الأمر لا ينطبق على الأبحر الشعرية ؛ لأن الأبحر قوالب جامدة يمكن أن تستخدم مع أي غرض شعري عموماً ، إلا ما قل النظم عليه من البحور ، أو ندر

فالبحور الشعرية : قالب يتسع للمعاني الشعرية لكي تتدفق فيه ، وتنساب بسهولة ، ولكن ضمن نظام معين ضابط لها هو : التفعيلات المتنوعة بتنوع البحور العروضية والمتنوعة ضمن البحر الواحد بسبب الزحافات والعلل التي تطرأ على حشوها ، وعروضها ، وضربها .

وائتلاف الوزن مع المعنى هو : ((تفصيل المعنى متناسباً مع الوزن ، كي لا يضطر الشاعر إلى التعقيد ، أو الغموض ، أو التغيير في معانيه ؛ كي يستقيم الوزن .)) [1]

وهذا الائتلاف يحققه الشاعر المبدع ، وذلك عندما يحسن إيراد معانيه متساوقة مع الوزن بسلاسة تبعده عن المعاظلة اللفظية ، والثقل في القراءة ، والاستكراه عند الاستماع للشعر .

وقد كثرت الدراسات التي تربط بين استخدام بحر ما ، وغرض ما ، فالبحر **الطويل** مثلاً – كما يقال عنه – يستخدم في الأغراض العظيمة الشأن كالمفاخرة ، والمناظرة ، والهجاء ، والعواطف المعتدلة ، **والبسيط** يجمع بين العنف، واللين،

[31] (1) يعقوب ، إميل وغيره ، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية ، ص 8 .

وفيه جلبة ، **والكامل** يجود في الخبر أكثر من الإنشاء ، و**الوافر** فيه رنة تكسبه مزية الإطراب ، وترشحه للأداء العاطفي الحاد حزناً ، أو فرحاً .

إلى آخر ما هنالك من أقوال كثيرة قد تجمع النقيضين في وصفها للبحر الواحد ، ونحن لا ننكر تماماً هذه الأقوال ، فقد تكون نسبية ، أو نتيجة لدراسة مصادفة ، أو جزيئة ، وهي دراسة لا يمكن تعميمها ، ونحن نقول ذلك أيضاً نتيجة لدراسات ، وإحصائيات .

فإذا وافقنا من يقول : إن الشعر لاحق للوزن ، أي : يقوم الشاعر باختيار الوزن ، ثم يلبسه ألفاظاً ومعانٍ ، أو إن الشعر سابق للوزن ، فإن الشاعر يختار المعاني ، و الألفاظ ، والصور؛ ليضعها ضمن وزن يختاره هو ، وفي كلا الحالتين فإن الشعر لم يعد شعراً معبراً عن شعور صادق ، فقد يغير الشاعر لفظاً ، أويغير حرفاً ، أو معنى ؛ لينسجم مع صحة وزن البحر ، ولكن أن يختار الوزن كاملاً ، أو المعاني كاملة فهذا غير منطقي ؛ لأن موسيقا الشعر لا تنفك عن معناه ، وهي تتنوع بتنوعه، والشاعر الموهوب ؛ هو الذي تدور المعاني في خلده موزونة ، وما يهمنا هو تلاؤم الأوزان مع درجة العاطفة التي ترد ضمنها ، وهذا ما يهمنا ؛ لأن نجاح الشاعر في إيصال انفعالاته ، والتأثير في الناس ضمن أي بحر كان ، هو الشيء الذي نريد الوصول إليه .

وهناك من قوّم الشاعر بحسب استخدامه لأبحر ، توصف بأنها قوية ، بأن ذلك دلالة على فحولته وقوة شاعريته ، بينما الشاعر الضعيف هو الذي يستخدم أبحراً ضعيفة أو قبيحة ، وهذا يعني أن الشاعر الضعيف الألفاظ والمعاني إذا نظم على بحر قوي فهذا سيرفع من شأنه ؛ على نقيض الشاعر القوي الذي قد ينظم قصيدة في غاية الروعة ،ولكنها منظومة على أبحر ضعيفة ، ولا ندري كيف تتم هذه المفاضلة بين شاعر وآخر ، أو وزن وآخر ؛ مع أن ((الشاعر الفحل يستطيع أن يكيف البحر الذي ينظم عليه بما يتناسب مع غرضه ومعانيه ، ذلك لأن الشاعر والوزن يؤلفان فريقاً واحداً كما يؤلف الفارس وفرسه فريقاً واحداً ، ويؤثر كل منهما في الآخر ، ويتضح هذا بما أعطي للشاعر من حرية الحركة داخل البحر الواحد ؛ من خلال

الزحافات والعلل التي لها تأثير كبير في صفات البحر وميزاته ، بحيث تستطيع أن تنقله من حال إلى حال .)) [1]

32

[32] (1) الهيب ، د. أحمد فوزي ، إيقاع الشعر العربي ، دار الرفاعي – حلب ، ودار القلم العربي – حلب– ط 1 – 2004 – ص 139 .

القافيـة والـروي :

إن تعريف قدامة بن جعفر للشعر بأنه :((قول موزون مقفى يدل على معنى)) [1] ربط فيه بين أركان الشعر الأساسية التي تناولنا اثنين منها ، وسنتناول هنا القافية ؛ التي تلازم دائماً تذكرنا لشكل الشعر من أنه مؤلف من شطرين ؛ فيهما ألفاظ ، وينتهي كل بيت من القصيدة الشعرية بقافية محددة ، ومتكررة ، ومتماثلة في كل بيت من أبيات القصيدة .

وشعرنا العربي الأصيل لا يمكنه الاستغناء عن القافية ؛ لأنه يعتمد على الأوزان ، ويراعي ظهور هذه الرنة المتكررة في نهاية كل بيت ، وهي تشكل إيقاعاً خارجياً منتظماً يضيف تلويناً إلى الطاقة النغمية الإيقاعية ضمن الأبيات ، وتساعد المبدع على صب انفعالاته في قوالبها ، وتجديد نشاطه عند نظمه لأبياته البيت تلو الآخر .

والشاعر المبدع يستطيع انتقاء قوافٍ سهلة المخارج ، واضحة اللفظ والمعنى ، ويبتعد عن الأحرف المستهجنة ، والثقيلة الوقع على الأذن في نهاية البيت .

وهو يأتي بقافيته بعفوية لا تشعرنا بأن القافية عبء على الشاعر يجب عليه الالتزام القسري به ، وإنما نشعر أن البيت قطعة واحدة منسابة بعذوبة ، ومتساوقة بعفوية ، بحيث لا يمكنه استبدل هذه القافية بأخرى ، على ألا يصبح نظم البيت تابعاً للقافية ؛ مما يجعل الشاعر يختار ألفاظاً لاتليق ، ويقدم ويؤخر بطريقةٍ مخلةٍ بالمعنى من أجل استحضار القافية .

وربما استمدت القافية مكانتها العظيمة في البيت الشعري من خلال ترددها ضمن مدة زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من التفعيلات المرافقة لبحرٍ ما ؛ فتكون القافية بمثابة فاصلة موسيقية ، ومحطة يقف عندها السامع ؛ لتعطيه مجالاً للتأمل ،

33

[33] (1) ابن جعفر ، قدامة ، نقد الشعر ، ص 13 .

والاستمتاع الموسيقي ، ومن هنا كان على الشاعر أن يحيطها باهتمامه ؛ إضافة إلى أجزاء البيت الأخرى ؛ لأنها أعذب ما في البيت ، وأوضح أثراً من غيرها في السمع .

أو لأنها ترتبط بالحالة النفسية للشاعر ، وألفاظه ، ومعانيه ، وترتبط دلالاتها بالوزن ، والصوت ، والشاعر يقرن القصيدة بالوزن ؛ ليعطيها نغماً معبراً عن انفعالاته ، ومعانيه ، وكذلك القافية ترتبط بالحالة الشعورية للشاعر ؛ مما يجعلها من عوامل وحدة الموسيقا المتضمنة للوزن والقافية معاً ، وأي خلل فيها ناتج عن اضطراب نفسي أو عروضي ؛ مما سيؤدي إلى انكسار الوزن واضطرابه ؛ لأن ((جمال الدفقة الشعورية في القافية نابع من التناغم الذي يربط قوام التفاعل بين المواصفات الخارجية ، والحركات الداخلية)) (1) ، والشاعر ((يصب فيها دفقة شعورية ؛ حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد)) . (2)

وللقافية وظيفة تطريبية أيضاً ؛ لما فيها من إعادة أو شبه إعادة للأصوات ، ((إذ تتحدد التقفية بها من خلال إعادة النغمات الأعلى أو الأخفض من النغمة الأساسية ، كما تقوم مقام المنظم للوزن بوقوعها في نهاية كل بيت)) . (3)

فهي تمنحنا متعة من خلال سماعنا لصوت واحدٍ مرتين أو أكثر ، أي تسمعنا جرساً بعينه ، أو توافقاً بعينه ؛ لأن لكل حرف صوتي في اللغة جرساً خاصاً .

إضافة إلى أنها تحتوي على حرف مد أو أكثر ، كما أن معظم قوافي الشعر تمد الحركة الأخيرة في البيت ، وتحولها إلى ألف ، أو واو ، أو ياء بدلاً من

34

الوقوف على السكون كما في النثر ، ولا يخفى ما للمد من إيقاع غني يعين على الإيحاءات المعنوية الأكثر شمولاً ومبالغة .

---

(1) فيدوح ،عبد القادر ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1992 –ص 474.

(2) آلوجي ، عبد الرحمن ، الإيقاع في الشعر العربي ، ص 70 – 71 .

(3) السيد ، عبد الرحمن ، العروض والقافية ، ص 6 .

وهي تمثل خاتمة القصة التي ينتظرها القارئ ، ويترقبها بشوق ، لأنها خاتمة كل بيت ، فهي تحمل طاقة دلالية مكثفة ، وهي محطة يتوقف عندها القارئ قبل أن يبدأ بالبيت التالي ، فالانجذاب إليها يبدأ موسيقياً ، وينتهي دلالياً ؛ لأن القافية ترتبط بمعناه ؛ فلا نشعر أن البيت نظم من أجلها ، بل هي جاءت لتكمل سبكه وبناءه ، وكأنها قد وضعت في مكانها. (1)

ولعل أكثر أحرف القافية بروزاً هو : **الروي** ، على الرغم من حجمه الصغير الذي يشغله في بنية القصيدة ، إلا أن له دوراً مهماً يقوم به ، وهذا الروي يطالعنا منذ البيت الأول من القصيدة ، لا بل من الشطر الأول عندما ينتهي صدره به ، لينتهي به عجزه – وهذا ما يسمى بالتصريع– ؛ لتبنى عليه القصيدة كلها فيما بعد .

وهناك من يرى أن حروف اللغة ليست على درجة واحدة من الصلاح لتكون روياً ، بل هناك حروف رائعة الجرس ، لذيذة النغم ، حلوة الوقع ، سهلة المتناول ، ولا سيما إذا كانت القافية مطلقة ، ومن هذه الأحرف : (الهمزة – الباء – الدال – الراء – العين – اللام) بخلاف أحرف : (التاء – الثاء – الذال – الشين – الضاد – الغين) ، لأنها مستكرهة ثقيلة الوقع على الأذن ، وهذا الرأي لا يخالفه إلا سقيم الذوق ، أو متكلف (2) .

لذا كان اختيار الروي دقيقاً في الشعر لما له من أهمية في نغمه وموسيقاه ، وكذلك **حركات** الروي ، فإن الفتحة قليلة الورود في روي الشعر إذا قيست بالضمة والكسرة ؛ لأنها تأتي بالإطلاق غالباً ، والإطلاق يكون كالصياح ، بينما الضمة تشعر بالفخامة والعظمة ، بينما تشعر الكسرة بالرقة واللين . (3)

[35]

[35] (1) انظر : هلال ، د. محمد غنيمي ، النقد الحديث ، ص 469 .

(2) الشايب ، أحمد ، أصول النقد الأدبي ، ص 325 – 326 / بتصرف .

(3) الرأي لعبد الله الطيب ، المرشد ، ج 1 ، ص 68 – 69 / بتصرف .

وهذه الاختيار سواء أكان في الحركة ، أم في الحرف ؛ لا يمكن أن تكون أحكامه مطلقة ، وإنما هي أحكام ذوقية ، أو استقرائية غير تامة ؛ لأنها قد لاتنطبق على الشعر العربي كله .

كما أن اختيار الروي متعلق برؤية الناظم ، أو بلا شعوره ، وهذا الجزء يعطي القصيدة جرساً موسيقياً منسجماً مع موسيقا الألفاظ ، ويكون لهذا الحرف أثر أكبر عندما يتكرر حرفه نفسه ضمن البيت الواحد ، ضمن القصيدة ، مما يزيد موسيقيتها ، ويعطيها وقعاً أوضح على الأذن .

الضرورة والزحافات :

الشعر يميز من النثر بوزنه ، فالنثر يستطيع الكاتب أن يودعه عباراته وألفاظه كما يشاء ، لكن الوزن يقيد الشاعر بقيود يمكن أن توصف بالصرامة ، لكي تميز إبداعه من إبداعات الشعراء الضعفاء ، أو النثار ، فهو يعمد إلى القصيدة ليودعها خلجات قلبه ، ونوازع فكره ، فيختار ألفاظاً ذات مقاطع موزونة توائم انفعالات النفس وعواطفها ، وقد يجد عند ذلك بعض الصعوبة في التوفيق بين اللغة العقلية ، واللغة العاطفية الموزونة المنغمة ، لأن مطابقة الأوزان بحركاتها وسكناتها مع الألفاظ والمعاني المعبرة قد يتعذر على الشاعر إلى حدٍ ما ؛ ففي هذه الحالة قد يلجأ الشعراء إلى التصرف في الكلمات بمدٍ ، أو قصرٍ ، أو تسكين ، أو صرف ، أو منع ، ومن هنا نشأت الضرورات الشعرية ، أوقد يتصرف في الأوزان الشعرية بحذف ، أو زيادة ، أو تسكين ، أو تحريك ، وهذا ما يسمى : بالزحافات أو العلل ، ونلاحظ أحياناً أن الشاعر يلجأ إلى الضرورة بتسكين ، أو تخفيف ، أو تنوين ، أو صرف لممنوع قد لا يؤثر في الوزن العروضي ، ولكن الشاعر يبتغي من ورائه هدفاً معنوياً معبراً أكثر عما في داخله .

فالضرورة : ((رخص منحت للشعراء ؛ كي يخرجوا بها عن بعض قواعد اللغة لا قواعد الوزن والقافية ؛ عندما تعرض لهم كلمة لا يؤدي معناها في موقعها سواها ، ومن الضرورات ما هو مقبول ، ومنها ما هو معتدل ، ومنها ما هو مستقبح)) . (1)

بينما الزحاف في العروض هو : ((تغيير يلحق ثواني الأسباب الخفيفة أو الثقيلة بتسكين متحرك ، أو حذف ساكن ، ويقع في أول التفعيلة ، أو وسطها ، أو آخرها ، وفي الأعاريض ، والأضرب ، أو في غيرها)) . (2)

[36]

وهذا التغيير لا يلزم دائماً وجوده في تفعيلة التزامه في كل ما يقابلها من سائر الأبيات التي تليها . (1)

---

[36] (1) الشوابكة – أبو سويلم ، معجم مصطلحات العروض والقافية ، ص 163 .

(2) الجرجاني ، علي ، كتاب التعريفات ، ص 119 .

بينما العلل هي : ((التغيرات التي تصيب تفعيلة العروض أو الضرب بالزيادة عليها أو النقص منها ... وبعضها لازم ، وبعضها اختياري)) (2) .

وقد وقف النقاد والنحاة مواقف شتى من **الضرائر** ، فمنهم من رأى أن اللفظ لا يحل محله أي لفظ كان ، ولا يعوض بغيره ، لأن لكل لفظ أحرفه ، وأصواته الموحية بإيحاءات مختلفة عن لفظ آخر .

ولكن أيضاً موضوع المحافظة على الوزن يجب أن يوضع في الحسبان ؛ إذ إن الشاعر الذي يضحي أحياناً بسلامة اللغة ؛ فإنه يضحي من أجل سلامة الوزن ، ونحن نطمح إلى وجود شعر يحقق الأمرين معاً ، ولكن أحياناً قد يسلم شيء على حساب الآخر ، ولكن هذا لايعني أن يفتح المجال واسعاً أمام الشعراء ليأخذوا من الضرورات ما أرادوا عند الحاجة أو غيرها ، وإنما يطمح الشاعر للوصول إلى الأكمل ، وإلا فإننا لا نريد أن نشغله بالبحث عن لفظ مناسب للوزن وسلامة اللغة مضحياً بالمعنى ، فغاية الشعر حسن التعبير ودقته ، وذلك بعامل اللفظ ، والمعنى ، والوزن ، وغيره .

وكذلك موضوع **الزحاف** اختلف حوله ، فمنهم من عده دليل عجز لدى الشاعر عن الإتيان بالأوزان السليمة المنسجمة مع الألفاظ والمعاني ، ومنهم من جعله سبيلاً للمواءمة بين فكَر الشاعر ، ومشاعره ، والقالب الموسيقي الذي توضع فيه .

وهناك من نظر إلى موضوع الزحاف من وجهة مختلفة وهي :إثراء الأوزان وتنويعها ؛ لإبعاد الملل عن نفس المستمع ، وهي حل وسط بين الضرورة ، وكسر الوزن ، فعند لجوء الشاعر إليها فإنها تغير في الوزن تغييراً طفيفاً لا يؤثر في

37

سلامته ، من دون أن يضحي بدقة المعنى .

وهناك من يرى في الزحافات زيادة في الشعر لا منقصة ،((لأن الفنان الخالق فقط يختص به، فهو استجابة للحركات الفاعلة في الخلق الفني في أعماق الفنان)) . (1)

---

[37] (1) انظر كتاب : موسيقا الشعر ، للأستاذ محمود فاخوري ، ص 120 .

(2) وهبة ، مجدي ، معجم مصطلحات الأدب ، ص 421 .

وقد يبالغ هنا في هذا الوصف ، ولكننا نفضل الوقوف من أمر الضرائر والزحافات موقفاً معتدلاً إلى حد ما ، فقد يكون لجوء الشاعر إليها مقصوداً من أجل إثراء النغم ، أو إبعاد الرتابة عن أذني المستمع ، أو التعبير الأفضل عن مشاعر المبدع ونفسيته ، أوهوغير مقصود لعدم وجود كلمة ملائمة للوزن والتعبير في آنٍ معاً ، أو لعدم تمكنه من السير على وزن واحد طوال القصيدة ، أو الالتزام بتفعيلات معينة ، فكما قلنا : الاعتدال في إيراد هذه الأمور هو الأكمل ، حتى لا يعتادها الشعراء ، فيجدوا باب التسامح والتساهل مفتوحاً أمامهم ، فلا يتقنون الأوزان العروضية السليمة ، كما يفضل الاعتدال في إيراد الزحافات ضمن البيت الواحد ، حتى لا يلتبس الأمر علينا، فلا ندري إلى أي بحر ينتسب هذا البيت ، وإن كان التجويد في المعنى و حسن التعبير عبر أسلوب منساب هو : الغاية الأكثر أهمية من معرفة اسم البحر ؛ لأن الأذن الرهيفة السليمة من حيث الذوق اللغوي ، والشعري تستطيع تمييز السليم من المزاحف ، وتستطيع اكتشاف الضرورة أحياناً من دون معرفة نوعها أو اسمها .

38

[38] (1) أبو ديب ، كمال ، في البنية الايقاعية للشعر العربي ، ص 91 .

البـديـع :

يقوم الأدب على الصنعة الفنية ؛ التي تزيد وضوح العاطفة التي يريد الشاعر إشراك مستمعيه معه فيها ، على ألا تكون هي الهدف ؛ فيصبح النص مجرد زخرف لفظي ليس له قيمة أصيلة من خلال المعنى ، وهذه الصنعة تساند الألفاظ لتؤدي دورها إضافة إلى المعاني ، والوزن ، وبقية المحسنات البديعية .

والبديع وثيق الصلة بموسيقا الألفاظ ؛ إذ يتفنن الشاعر في تريد الأصوات عن طريق تفننه في استخدام ضروب البديع المختلفة ، ويهدف من خلال التكرار لأصوات وألفاظ معينة أن يسترعي انتباهه المستمعين ، وهذه الأنواع يهدف إيرادها إلى إحداث جرس صوتي مؤثر يحسن وقعه على الأسماع ، وذلك بطرق مختلفة مثل: (الجناس – رد العجز على الصدر – الترصيع – التصريع – المقابلة ...) .

وقد سبق أن أشرنا إلى هذه الناحية في الإيقاع عندما درسناه من الوجهة الصوتية ؛ لأنه يحدث موسيقا داخلية مؤتلفة مع إيقاع القصيدة النفسي ، ولكن بشيء من الاختصار ، لذا سنتوسع قليلاً في أنواع البديع الصوتية التي تضفي حلية موسيقية خارجية على الأبيات الشعرية .

إذاً : فن البديع : تلوين في طرق ترديد الأصوات ضمن الكلمات المنظومة ، حتى يكون لها نغم مؤثر ، وهذا يحتاج إلى مهارة الناظم في ترتيب الكلام ، واستخدام ألوان البديع الملائمة .

ومن هذه الأنواع :

التشطير :

((تعّين في نظام بناء مصراعي أو شطري البيت ، إذا تعادل وتوازن كل مصراع مع الآخر من حيث التقابل المعنوي ، والبناء اللفظي ، ومن حيث بروز استقلالية كل منهما .)) (1) ، ويسمى أيضاً **الموازنة** .

39

(1) العبد ، د.محمد ، إبداع الدلالة ، ص 34– 35 .

الترصيع : (1)

هو تصريع مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به ، أو من جنس واحد في التصريف .

التصريع :

((أن تكون العروض تابعة للضرب ، تنقص بنقصه ، وتزيد بزيادته)) (2) .

فإذا اختل هذا الشرط في البيت الأول من القصيدة ، وهو مخل ، لأنه يفجأ النفس بغير ما تتوقع من وزن ، يسمى عندئذ **تجميعاً** (3) .

التفويف :

هو : ((أن يؤتي في الكلام بمعانٍ متلائمة في جمل مستوية المقادير ، أو متقاربتها)) . (4)

الجرس : (5)

لفظة معاصرة ، نشتم معناها من صوتها ، وهي شاسعة المدلول ، ينطوي تحت جناحها كل ما يتعلق بدندنة الألفاظ ، ورنينها ؛ فالوزن والقافية جزء منها ، كذلك الجناس ، والطباق ، وغيرهما من المحسنات البديعية ، وكل ما من شأنه تجويد البنية الشعرية ، وإظهار الرنين في الأبيات .

واللغة العربية ثرية بجرسها المتنوع الذي يناسب بين اللفظ والمعنى ، وهي تدل – حين يحسن الشاعر استخدام واستحضار الألفاظ الملائمة لمعناها ، وجرس أحرفها – على براعة الشاعر في إضفاء جو ملائم للحالة النفسية له ، والمعاني المراد إيصالها إلى مستمعيه .

40

---

40 (1) ابن جعفر ، قدامة ، نقد الشعر ، ضبطه وشرحه : محمد عيسى منون ، ط 1– 1934 – ص 24 / بتصرف.

(2) الشوابكة – أبو سويلم ، معجم مصطلحات العروض والقافية ، ص 68 .

(3) القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 283 – 284 / بتصرف .

(4) الداية ، د. فايز ، البلاغة العربية (البيان والبديع) ، ص 136 .

(5) الطيب ، د. عبد الله ، المرشد ، ج 2 ، ص 458 – 459 / بتصرف .

الطبـاق :

يمنح موسيقا النص جمالاً ناتجاً عن عملية الائتلاف التي يقصدها الشاعر ، إذ يستخدم المعنى وضده سلبياً كان أو إيجابياً ؛ مما يثير ذهن القارئ ، وينشطه ، ويستحوذ على اهتمامه ، وهذا الطباق يكون موسيقياً عندما يشترك مع الجناس ، لكي تكون له صفة معنوية ، وصوتية ، وموسيقية .

المقـابلـة : (1)

تشترك مع الطباق في الخصيصة المعنوية والتنغيمية ، فكلاهما مكون من أمرين متناقضين يجسدان حالة الصراع والتناقض القائم في نفس الشاعر ، وهذا الائتلاف المعنوي يحقق التأثير في المتلقي ؛ لأن الطبيعة تشتمل على التناقض ، كما يحقق التنغيم الداخلي في النص ؛ إذ تطرب له أذن المستمع ؛ فيكون التأثير فيه أكمل .

الجنـاس : (2)

هو أهم الفنون البديعية ، وأكثرها غنىً واستخداماً ، وهو : تردد الأصوات المتماثلة والمتقاربة في أماكن مختلفة ضمن البيت الواحد ، والجناس نوعان : تام وناقص ، والتام : تتردد فيه الكلمة نفسها مع اختلاف معناها ، أو عدم اختلافه ، أما الناقص ؛ فيكرر بعض أصوات الكلمة فقط .

وهذا النوع البديعي يمتلك طاقات موسيقية هائلة تضاف إلى عناصر الوزن الأخرى ، وله جرس صوتي قد ينوع الشاعر فيه ؛ إذ يجمع بين وجهين فنيين عن طريق ترديد وحدات نغمية متماثلة إضافة إلى موسيقا اللفظ ، ومعناه .

(1) البنداري ، د. حسن ، تكوين الخطاب النفسي ، ص 195 – 196 / بتصرف .

(2) أنيس ، د. إبراهيم ، دلالة الألفاظ ، ص 202 – 203 / بتصرف .

التصدير والتوشيح : [1]

هما: من ضروب التكرار القائمة على ترديد الكلمات في صدر البيت ، أو عجزه ، أو قافيته ، كما أنهما أداة صالحة لزيادة رنة الوزن ، وتقوية جرس الألفاظ.

التقسـيم :

((ذكر متعدد ، ثم إضافة ما لكل إليه على التعيين)) . [2]

التطـريز : [3]

وهو وقوع كلمات متساوية الوزن في أبيات متوالية ؛ تكون كالطراز في الثوب، و تكون بمثابة الفاصلة الموسيقية التي تعطي تميزاً للأبيات بسبب تقارب موسيقا الألفاظ من بعضها .

التضـام : [4]

من طرق ترتيب الجملة ، وتقديم الكلام ، وتأخيره ، وفصله ، ووصله ، ويمكن أن يطلق عليه اصطلاح **التوارد** .

وهذا العنصر هو الذي يميز الشعر من النثر ، لأن الشعر يعتمد عليه كثيراً ، ويحاول من خلاله إثراء المعاني بكد الذهن إلى حدٍ ما في فهمها ، وإثراء الموسيقا عندما يقدم لفظاً ذا جرسٍ أو معنى أقوى من غيره .

وعموماً فإن عناصر البديع وسيلة أكثر من كونها غاية ؛ لأنها وسيلة لتقوية موسيقا الألفاظ ، ولجعل المستمع يتوقف عند معانيها ، ويتلذذ بأحرفها المتكررة التي تشكل نغماً عذباً يمتع المستمع .

42

---

[42] (1) الطيب ، د. عبد الله ، المرشد ، ج 2 ، ص 520 / بتصرف .

(2) الداية ، د. فايز ، البلاغة العربية ، ص 148 .

(3) الشوابكة وأبو سويلم ، معجم مصطلحات العروض والقافية ، ص 71 / بتصرف .

(4) حسان ، د . تمام ، اللغة العربي معناها ومبناها ، ص 216 – 217 / بتصرف .

وأخيراً : كان لابد من هذه اللمحة النظرية عن الموسيقا الخارجية المؤلفة من عناصر : اللفظ ، والمعنى ، والبحور ، والقافية وأهم حروفها : (الروي) ، والضرائر ، والزحافات ، والعلل ، والبديع ، لنتعرفها قبل أن نشرع في التطبيق على بعض النماذج الشعرية المتنوعة ، وما قلناه عن الموسيقا الداخلية من ائتلاف عناصرها مجتمعة ؛ نقوله عن الموسيقا الخارجية ؛ إذ تأتلف عناصرها مجتمعةً لإحداث أثرٍ صوتي مستلذٍ في السمع ، ومعمق للمعنى ، فتسهم في تخليد العمل الأدبي الشعري ، وتخليد مبدعه .

لذا سنحاول تطبيق دراستنا على هذه العناصر كلها إن وجدت مجتمعة ، أو وجد أغلبها ؛ لأن دراسة كل واحدة على حدة ستفقدها جماليتها ؛ فتصبح ضعيفة الوقع .

يقول الشاعر د. **وجيه البارودي** في قصيدة يرثي فيها زوجته * :

ليمونـةٌ أمـام شـبّاكـي
تَـهُشّ لـي وقلبهـا بـاكِ
غرسُ التـي من طيبهـا زوّدتْ
بـالطِّيـب أزهاري وأشواكـي
تسـألنـي عنها فيا حسرتي
الرّدّ في صمتـي وفـي عبرتـي
يـا زهرة الأزهار يا زهرتـي
كيف لأهل الروض أنـعـاكِ

☆ ☆ ☆

ما كنت أدري قبل صرف الرَّدى
أن الهوى يطغـى لهذا المـدى
وَدِدتُ لو عِشـتِ ، وكنتُ الفدى
لـو رُدَّتِ الروحُ وأبصرتنـــي
لا غرورقت بالدمـع عينـاكِ
دنيـا من الحب جهلنـاهـا
فـي بيتنا كانت أضعناهـا
لمّـا وجدنـاهـا ، فقدنـاهـا
لـو تـرجـع الأيـام أدراجهـا
لكـان عيدي يـوم ألقـاك

☆ ☆ ☆ [43]

[43] * القصيدة في ديوانه : سيد العشاق ، ص 68 – 69 .

أبناؤك العشر بآلامهـمْ
يبكون قد جنّوا على أمِّهـمْ
وفوق همّي حرت في همِّهـمْ
فالخطب خطبان ، ولاحيلـةٌ
إلاّ تأسـينا بذكـراك

هذه القصيدة منظومة على مشطور السريع ، ولكننا كتبناها – وكما وردت في الديوان – بهذا الشكل لعدم التزام الشاعر فيها **بروي** محدد دائماً ، فأحياناً يورد بيتين على روي واحد ، ثم ثلاثة أشطر على روي واحد ؛ ليعود الى الروي الأول ، ثم ثلاثة أشطر على روي مختلف ؛ فروي رابع مختلف أيضاً ؛ ليعود الى الروي الأول أيضاً، ثم أربعة أشطر على روي مختلف غير الثاني والثالث ؛ ليعود الى الأول ، ثم ثلاثة أشطر رويها مختلف ، ثم شطر رويه مختلف أيضاً ، ليعود في الشطر الأخير إلى الروي الأول وهو :(الكاف) .

فقد لوّن الشاعر في رويه ضمن قصيدة واحدة تبعاً للمعنى الذي كان يعبر عن انفعالاته ، فهو في موقف رثاء ، وحزن صادق أبعده عن التكلف وتتبع الروي المماثل ، فكان ما يأتيه عفواً يدونه ، ولكنه عندما كان يصحو من سكرة حزنه كان يعود الى الروي الأول ؛ فهو يستعيد ذكرياته ، ويبث آلامه ، ولكنه يعود ليتماسك ؛ فيتذكر الروي الأول .

وتغير هذا الروي أيضاً يتناسب مع تغير دورة الحياة ، فهي وجود وموت ، بقاء وفناء ، وهذه ثنائيات كثيرة تتصارع في نفس كل إنسان ، لأنها تدور دائماً مع دولاب الحياة ؛ لتفجأه دائماً بالجديد محزناً كان أم مفرحاً .

وقد تلون حرف الروي ، وتنوعت حركاته ، فهو أولاً كان كافاً مكسورةً ، والكسر يتلاءم مع الحزن والهدوء والانكسار ، وكذلك في المقطع التالي تحول إلى تاء مكسورة ؛ لاتصالها بياء ضمير المتكلم ؛ فهو يتحدث عن أحزانه ، ووقع المصيبة على نفسه ؛ فيذكر انعكاس ذلك في التفعيلة الأخيرة التي كان جلّها في **قافية** هذه المقاطع المعبرة

عن أساه بلفظها ومعناها ووزنها :(حسرتي – عبرتي – زهرتي = /5//5/) ؛ ليعود إلى روي الكاف المكسورة .

ثم يورد روي الألف المقصورة ، والمد دائماً يعين على تفريغ أكبر شحنة ممكنة من الحزن ، وهو يعادل : (الآه) الممتدة ، وما أكثر آهات الشاعر إثر حزنه على زوجته ، ليعاود روياً منتهياً بضمير المتكلم الذي يلح عليه ؛ ليعود بعد صحوه إلى الروي الأول : (الكاف) ، ثم يأتي بالقافية متصلة بحرف **خروج** ، وهو حرف مد يلي هاء الوصل ؛ فالشاعر لم يكتف – عندما تأزمت ذكرياته في نفسه – بالمد في الأشطر السابقة ، بل وصله بعد أن أورده في الأشطر التي تليها : (جهلنا + ها) موصولاً بهاء توحي بآهاته وأناته ، ومد يزيد من استخراج الأحزان من أعماق الشاعر الدفينة ؛ ليعود إلى روي الكاف المكسورة من جديد .

وفي المقطع الأخير يستكين لقضاء الله ، فأورد في قافية هذا المقطع **ميماً** توحي باسم الأم ، **وهاء** توحي بالآهات ، وهي هاء الغائب المعبرة عن موت المرثية ، وميم ساكنة توحي بهدوء نفسه ، وتسليمه بقضاء الله ، وحزنه مع أولاده عليها ، والميم الساكنة فيها دندنة هادئة بالحزن والألم ، ولكن هذا القضاء لا يمكن تغييره ، إلا أن الشاعر كان يتمنى لو يستطيع ذلك ؛ فعبر عن ذلك بتغيير الروي إلى : (التاء المربوطة المنونة) ، والتنوين يوحي هنا بعدم وصول الشاعر إلى حل أو طريقة تغير هذا القضاء ؛ ليعود إلى استكانته ورويه الأول .

وربما كان تغيير الروي كما لو كان الشاعر يتحدث في موضوع ؛ ليستذكر غيره ، ويعود إلى الحديث الأول الذي يلح عليه ، ويقلقله ، فيعاود ذكره .

وهو مع ذلك لم ينس الالتزام **بتصريع** الأشطر في بداية الأبيات : (شباكي – باك) ؛ فقد بدأت قصيدته وكان هادئاً ملتزماً بالروي ، ولكن الأحزان أشجته فيما بعد ؛ فصار يغير فيه .

وقد نظمت هذه القصيدة على مشطور البحر **السريع** : (مستفعلن مستفعلن فاعلن) ، وقد نستطيع هنا أن نربط بين تسمية البحر السريع لاحتوائه على سبعة

أسباب ، وهذه الأسباب أسرع نطقاً من الأوتاد ، وهي تعبر هنا عن أنفاس الشاعر المتلاحقة المصاحبة لزفرات الأسى ، وتزاحم الذكريات .

وقد ورد عروض و ضرب هذا البحر منوعاً ، وفيه علل ، بين مطوي مكسوف : (فاعلن) مماثل لعروضه ، وبين ضرب أصلم : (فَعْلن) تمثل في حذف الوتد المفروق ، وهذا الحذف ربما مثّل انقباض نفس الشاعر ، ومن ثم انقباض تفعيلاته ؛ لأن العاطفة عندما تكون موزونة ، ووزنها مطابق لها ، فإن الشاعر يكون قد أبدع في إيصال انفعالاته ، وضمن التأثيرالكبير في مستمعيه من خلالها .

وهذه لمحة عابرة عن هيكل القصيدة الخارجي ، وأسسه ودعائمه : (التصريع – القافية – الروي – البحر – العلل) ؛ لندخل فيما يلي إلى هيكلها الداخلي المؤلف من ألفاظٍ ، ومعانٍ ، وحروف ، وأصوات ، وبديع .

بدأ الشاعر قصيدته بكلمة : (ليمونةٌ) ، والليمون لونه أصفر ، وهذا اللون يرتبط بالشحوب والموت ، وقد أوردها منكرة ، لأن التنكير يفيد التهويل ، والموت في وقعه على النفس شدة ، وثقل ، وهول .

وأورد منذ البيت الأول في عروضه وضربه الأصلمين جناساً ناقصاً ، فالبكاء صار ملازماً لعين وقلب الشاعر ، فجعله مرةً جزءاً من الكلمة الأولى : (**شباكي**) ومرة قافية في الشطر الثاني (**باك**) ، وهذا التكرار يؤكد حزن الشاعر ، ويحاول بثه في قصيدته منذ البيت الأول ، وهذا المد الذي في الروي جاء متناغماً مع ورود المدود في أثناء البيت : (أمام – شباكي – قلبها – أزهاري – أشواكي – تسألني – عنها – يا – حسرتي – صمتي – في – عبرتي – يا – الأزهار – زهرتي – أنعاك – ما – أدري – الردى – الهوى – يطغى – لهاذا – المدى – دنيا – جهلناها – بيتنا – كانت – أضعناها – لمّا – وجدناها – فقدناها – لكان – عيدي – ألقاك – خطبان – تأسينا – بذكراك) .

وهذه المدود – كما قلنا – تنم عن استعادة الذكريات ، والعودة بالحاضر إلى الوراء ؛ لأن الشاعر يأمل أن تعود زوجته إلى الحياة ، ويعود النعيم السابق إلى حياتهم بقربها ، ويدلنا على ذلك أنه عندما يتمنى عودتها إلى الحياة فإن حروف المد

تقل ، ونشعر بإيقاع سريع خاطف ؛ فهو يتمنى عودتها ولو قليلاً ، ويتمنى على هذا الزمن القليل أن يسكن ويتوقف ، ويتجمد وتبقى زوجته حية: (وددت – لو عشت – لو ردّت الروح – وأبصرتني) .

وهو **يكرر** أحرف التمني ؛ التي توحي بالليونة والانكسار في الدعاء أمام الله، وتمني مالا يكون : (**لو** ردت الروح – **لا** غرورقت – **لو** ترجع – لكان) ، ويكرر حرف في بقوله : (**في** صمتي – **في** عبرتي) لتعبر عن أثر المصيبة في نفسه .

كما **تكررت** بعض الألفاظ المعبرة عن حزن الشاعر ، والتي تتردد في نفسه ، وتتلجلج لتخرج بين الحين والآخر : (همي – همهم – الخطب –خطبان) ، وعندما يصف زوجته وينادي فإنه يكرر وصفها ثلاث مرات مختلفة ؛ ليبالغ في مدى تأثره على قطفها من روض الحياة ، فهي زهرة الزهرات ، وهي بكل جمالها زهرته الخاصة به ، والمنعشة لحياته ؛ فيكرر هذه الكلمة ضمن شطر واحد لينبه على أثر فقدها : [يا زهرة الأزهار يا زهرتي] .

ونجد ألفاظاً تحاكي معناها مثل : (تهشّ) فهذه اللفظة تهز الشاعر ؛ فيعبر عنها بهذه الصيغة الصرفية ، فهي – الليمونة – تنبهه ليعلم أنه ليس هو فقط من أحزنه فراق زوجته ، بل هي أيضاً أحزنها فراق من غرستها ، وكانت سبباً في حياتها ، والشين المشددة هنا توحي بالهمس الملح ، والهاء توحي بالآهات والحزن ، ومع ذلك كانت تحاول أن تبتسم ، وتتكلف في ذلك ؛ لتخفف من حزنه مع أن قلبها يقطر دماً .

وكلمة: (وددت) فيها رقة بالغة تعبر عن التمني والتلطف في الرغبة التي يستحيل تحققها ، وهذا التكرار يدل على الإلحاح الرقيق في تمنيعودة الحياة إلى زوجته .

وكلمة : (اغرورقت) بتكرار حرف الراء الرقيق المتداخل مع الغين والقاف القويين ، والواو الساكنة ؛ توحي بتأثر الميتة ، وبكائها مرة تلو الأخرى بحزن وأسى على حال زوجها التي آل إليها بعد فقدها ؛ فهذه الألفاظ لها **جرسها** الموحي بمعناها.

واستخدم الشاعر ألفاظاً – في معظم أبياته – أضفت إيقاعاً حزيناً عليها مثل

(باك – حسرتي – صمتي – عبرتي – أنعاك – الردى – ردت الروح – اغرورقت – الدمع – فقدناها – أضعناها – آلامهم – همي – الخطب – تأسينا) ، وهي ملائمة لمعاني الرثاء ، والحزن .

وفي الأبيات **طباق** يوحي بثنائية الموت والحياة ، ويقارن بين الحالتين ، وأثرهما في الأحياء : (أزهاري – أشواكي) ، و (وجدناها – فقدناها) .

وهناك **جناس** أيضاً : (شباكي – باك) ، و (أدري – الردى) ، و (وددت – ردّت) وهو ناقص ، ولكن الشاعر يحاول أن يؤكد أحزانه ، ويبثها في كلمة أو بضع كلمة ، فما يهمه هو تفريغ أكبر شحنة من همومه ، وآلامه ، وألفاظه ، وعباراته .

ولم ينس الشاعر أن **يطرز** أبياته بأفعال متوالية عندما استذكر الحب الذي كان يعمر بيته ، وكيف فقده ، وكان لهذا الفقد وقعه المؤلم عليه وعلى أبنائه : (جهلناها – أضعناها – وجدناها – فقدناها) ، وقد أضفت إيقاعاً موسيقياً ومعنوياً على البيت .

وأنهى أبياته بتسليمه بقضاء الله ، فمصيبته كبيرة في فقد أبنائه لأمهم ، وفي فقده هو لها ، فلا مرد لقضاء الله : (لا حيلةٌ إلا تأسينا) ؛ فكلمة (تأسّينا) لها جرسها ، فللشدة إيحاء بالتمسك الشديد ، ومحاولة التصبر ، وتكلف ذلك ، وهي على وزن صيغة صرفية توحي بالتكلف ، وهنا تكلف الصبر لمن لا رد لقضائه ، والسين توحي بالسكينة ، و(النا) أيضاً توحي برقة هذه الكلمة ؛ ليعود في النهاية ويتذكر أنه لم يبق من زوجته إلا الذكرى الجميلة فيقول : (ذكراك) ؛ ليذكر نفسه بأن الموت قد أحاط بها ، وخطفها ، ولم يعد لها وجود ، وما عليه إلا بالصبر .

فهذه القصيدة فيها ثراء موسيقي متنوع ، ويمكن أن نقول : إن عناصر الموسيقا الخارجية كلها تقريباً قد تآلفت مع عناصر الموسيقا الداخلية ، التي تمثلت في تجربة الشاعر المريرة مع موت أحب الناس إليه وأقربهم ، ليبدع لنا مرثية رائعة تخلد ذكرى وفاة زوجته .

قال الشاعر **إبراهيم طوقان** في وصف الشهيد :

عبس الخطـب فابتسـمْ وطغى الهول فاقتحمْ
رابـطَ الجـأش والنهى ثابت القلب والقدمْ (1)
نفسـه طـوع همّـه وجمت دونها الهممْ (2)
تلتقـي فـي مزاجـها بالأعـاصير والحممْ (3)
ربّمـا غـالـه الردى وهْو بالسجن مرتهنْ (4)
لـم يشـيّعْ بدمعـةٍ من حبيبٍ ولا سكنْ (5)
ربَّمـا أدرج التـرا بَ سليباً من الكفنْ
ليس تدري بـطاحـها غيبتـه أم الفنـنْ (6)
لا تقل أيـن جسـمه واسمه فـي فم الزمنْ
إنـه كـوكـب الهدى لاح فـي غيهب المحـنْ (7)
أرسل النـور فـي العيو ن ، فما تعرف الوسنْ (8)
ورمـى النـار فـي القلو ب ، فما تعرف الضَّغَنْ (9)

☆ ☆ ☆

أيّ وجهٍ تـهـللا يـرد الموت مقبـلا (10)
صعَّدَ الروحَ مرسِـلا لحنَه ينشدُ المَـلا (11)
أنا لله والـوطـن

هذه القصيدة معروفة ، قد نظمها الشاعر : إبراهيم طوقان على مجزوء البحر الخفيف ، ومن جوازات هذا المجزوء أن تأتي عروضه مخبونة ، وضربه مخبون من دون أن يلتزم بهما الشاعر في كل القصيدة ، ولكن الشاعر التزم به في معظم عروضه وضربه ؛ إضافة إلى الحشو ، وهذا الخبن له إيحاء بأن الشاعر لا يخطب في خطبة يحتاج لأن يمد فيها مدوده ، بل جاء بالخبن متساوقاً مع معانيه المتأججة في وصف استجابة الشهيد لنداء الذود عن حياض الوطن ، وأهل الوطن ؛ للوصول إلى الشهادة

إضافة إلى الخبن ؛ نجد التدوير في بعض الأبيات التي ربما اقتضى وزنها ذلك، ولكن هذا التدوير أيضاً جاء في أبيات معانيها تتناسب مع هذا التداخل في بنية البيت ، فكلمة : (التراب) جاءت في معنى البيت : إذ إن هذا الشهيد قد وضع في التراب دفيناً ، فقد ضمته الأرض ، واحتضنته .

كذلك التدوير: (العيون – النور) يتناسب مع معنى البيتين ، فهذا الشهيد استقر في عيون وقلوب من رأى تألقه ؛ فاستقر فيها ، فلم يفصل بين الشطرين لعدم انفصال المعنى ولو جزيئاً .

وقد صرع الشاعر أبياته ليؤثر في السامع ، ويلفت انتباهه بروي الميم الساكنة التي تشعرنا بالصمت المترافق مع الخشوع ، والحدة ، والثبات .

وقد استمرالشاعر في نظمه على روي الميم الساكنة أربعة أبيات ؛ ليستخدم : (الإكفاء) ؛ فغير الروي بحرف مقارب له في المخرج : (ميم ساكنة – نون ساكنة) ؛

---

44 (1) **الجأش** : النفس أو القلب ، وجأش القلب : ارتياعه – **النهى** : العقل– **رابطَ** : حال من فاعل العقل (اقتحم)
(2) **وجم** : سكت وأمسك (في حالة الغيظ أو الحزن الشديد) .
(3) **المزاج** : الطبيعة – **الحمم** : الفحم والرماد وكل ما احترق من النار .
(4) **المرتهن** : المأخوذ رهناً ، والرهن : الشيء الملزم – الرهن : الكفيل .
(5) **السكن** : الأهل – وكل ما يسكن إليه الإنسان ويطمئن .
(6) **البطحاء** : المسيل فيه دقاق الحصى ، جمعه : بطاح – **الفنن** : القمم .
(7) **الغيهب** : شدة سواد الليل – أو هو الثقيل الوخم .
(8) **الوسن** : النوم الخفيف .
(9) **الضغن** : الحقد .
(10) **وَرَدَ** : من الورد ، وهو الورود على الماء .
(11) **الملا** : الناس والجماعة ، وقيل : وجوه القوم ومقدموهم .

فهو هنا لم يدقق في تماثل الروي ، وإنما جاء به متقارباً لأنه يأتي بمعانٍ متوافقة ومتناسبة مع وصف الموقف ؛ فلم يستطع لها رداً ؛ لأن ما يهمه هو المعنى المعبر لا الحرف المتغير .

وفي البيتين الأخيرين يرفع من شأن الشهادة ، ويحتفي بمن ينالها ؛ لأنها شرف عظيم ، ومقام كريم ، يفرح الإنسان الذي يناله ؛ للخير الذي يصيبه في الدنيا والآخرة ؛ فنشعر وكأن اللام اللينة الرقيقة المشبعة بألف الإطلاق كأنها الزغاريد المنطلقة التي تشيع ذلك الشهيد الذي ضحى بروحه فداء للوطن ، وتلبية لنداء الواجب الذي رغّب فيه الله تعالى .

وقد كررها صيحات فرح في الأشطر الأربعة الأخيرة ؛ ليعود في الشطر الأخير إلى النون الساكنة التي توحي بأنه نال الشهادة ، واستقر في جنان النعيم ، وقد أفرد لهذا النداء شطراً وحيداً متميزاً ؛ لينبه إلى عظمة نداء هذا الشهيد النابع من إيمانه العميق بالشهادة .

وقد جاءت الكلمات التي وردت في نهاية كل بيت ، وهي جزء كبير من القافية ، كلها مؤثرة ومعبرة ، وكأنها المشية العسكرية التي تظهر صوتاً قوياً في كل خطوة ، وهنا تظهر القافية في نهاية كل بيت مؤثرة في أسماعنا وقلوبنا .

ونجد في الأبيات بعض الضرورات التي لجأ إليها الشاعر مثل : (وهْو بالسجن) فقد سكن ما أصله التحريك : (وهُو) لضرورة الوزن ، لأن وزن : [وهُو بالسجن = ////5/5] سيشكل لدينا أربعة متحركات ، بينما يستقيم الوزن بالتسكين ، وهذا التسكين هنا جاء منسجماً مع الروي الساكن .

وكذلك في قوله : [ليس تدري] ذكر ما أصله التأنيث : [ليست تدري] أيضاً لأن الوزن سينكسر ، ويختل : [ليست تد = /5/5/5] فسيصيبها التشعيث ، وهو مما لا يدخل على حشو هذا البحر ، وستختل تفعيلة العروض ، وكذلك ستدغم التاءان في : (ليستْ تَدري) ، وسيكون فيها ثقل على النطق .

وفي الشطر قبل الأخير خفف الشاعر الهمزة في : [الملأ = 5//5 = الملا] ، وهنا جاء التخفيف للمبالغة ، وعدم محدودية انتشار لحن الشهيد وندائه ؛ لأن الوزن لا

يتأثر في حال تخفيف الهمز أو إثباته ، ولكن للضرورة هنا معنوية ، وليتماثل الروي مع بقية الأشطر .

هذا مايتعلق بالوزن ، والروي ، والقافية ، والتصريع ، والضرورة ، والزحافات ، وهذه أمور تشكل أساسيات الموسيقا الخارجية ؛ لندخل الآن إلى جزئيات هذه الموسيقا المتمثلة في الألفاظ ، والمعاني ، وجرسها ، وبديعها .

البداية يجب أن تكون قوية و معبرة حتى تجذب القارئ من مطلعها ، وقد أحسن الشاعر في اختيار كلمة قوية مؤثرة : (عبس) وهي تدل على الجدية والتجهم ؛ فقضية الشاعر هي قضية الوطن ، وهي ما يلح عليه ويقلقله ، وهي مثار همه ، ومحور اهتمامه .

وقد استعارها للخطب ، وهي أيضاً كلمة معبرة عن جلل الموقف ، ولاسيما عندما انتهت بالباء المضمومة لتوحي بالقوة .

إضافة إلى المقابلة التامة بين الشطرين في البيتين الأول والثاني ، وهذا التقابل أضفى إيقاعاً موسيقياً معيناً ومؤثراً ، وكأنه النداء العسكري الموجه إلى أفراد الجيش للتهيؤ ، والاقتحام ، والتنظيم .

وهي صفات ، أو لنقل : أحوال لهذا الجندي أو الشهيد البطل ؛ جاءت مكثفة، وفيها طباق في قوله : (عبس – ابتسم) ، و (الجأش – النهى) ؛ فهذا البطل قد حسم الموضوع مع قلبه و عقله ؛ فلا مجال لرجوعه عن قراره في الإقدام والاندفاع إلى صدر الموت ليعانقه ، ونجد هذا التقابل في المفردات واحدة تلو والأخرى :

عبس – الخطب – فابتسم
↓ ↓ ↓
طغى – الهول – فاقتحم

رابط – الجأش – والنهى
↓ ↓ ↓
ثابت – القلب – والقدم

ونلاحظ أن البيت الأول قد وردت فيه أربعة أفعال تصف رد فعل البطل تجاه مواقف الاستعمار والاحتلال ، ولكن البيت الثاني خلا من الأفعال تماماً ، وإنما تلونت الأسماء بين صيغة اسم الفاعل ، والمضاف إليه ، والاسم المعطوف ، والاسم يوحي بالثبات والاستمرار ؛ لأن البطل قد ثبت قلبه ورأيه ، واندفع مصمماً من دون تراجع .

وكذلك المقابلة بين البيتين الأخيرين من المقطع الأول :

فيها موسيقا واضحة إضافة إلى الجناس الناقص بين : (النور – النار) ، والطباق بين : (العيون – القلوب) ، والتكرار لكلمة : (فما تعرف) .

فهذا البطل أوحى إلى الناظرين إلى شهادته ، والمقدرين لمعانيها الكثير من الصور الرائعة للاستبسال ، والمزيد من الرغبة في تمثل استشهاد هذا البطل .

وقد رصع الشاعرأشطره في المقطع الأخير: (تهللا – مقبلا – مرسلا – مقبلا) ، وهي أيضاً مما أضفى على الأبيات الشعرية موسيقا واضحة – كما سبق أن أسلفنا – ونجد جناساً في : (جسمه – اسمه) ، وفيه شيء من الطباق يذكرنا بثنائية الفناء للجسد ، والبقاء للروح ، والذكر ، والخلود .

وجاءت كلمة : (الحمم) معبرة عن معناها ؛ فلها جرس يوحي بشيء يتلجلج في صدر الشاعر من حقدٍ ، وكره ، ويريد أن يفجره براكين وأعاصير تقضي على الاستعمار ، وهو يطلقها واحدة تلو الأخرى في تتالي الميمات ؛ فلهذه الكلمة جرس مؤثر .

وكذلك كلمة: (غيهب) لها جرس معين ، وكأنها في بدايتها توحي بالظلمة والعتمة التي تنقشع في نصف الكلمة الثاني ، مما يوحي بأن هذا البطل أضاء ظلمات الحياة الخاضعة للطغيان باستشهاده ، وخلود ، وفدائه .

وكلمة : (صعّد) فيها جرس ملائم لمعنى الشطر ، ولا سيما عند العين المشددة ؛ فأوحت هذه الكلمة بخروج روح البطل ببطء مترافق مع النداء المتكرر ، وكأن هذه الروح لا تخرج دفعة واحدة ؛ حتى تخرج مع كل جزء منها صيحة من صيحات النداء القوية ؛ التي تسمع جميع الناس ؛ فلا يبقى أحد إلا ويصل إليه نداؤه ليتأثر به ، ويحتذي بما قام به البطل ؛ ليكون هو أيضاً لله والوطن .

وقد وردت ألفاظه قوية في معناها ، قوية في أثرها ، ولكنها كانت متساوقة تجري كالماء السلسبيل ؛ فالموضوع جميل ، ومضمونه رائع ، وقد أثر فينا بعمق

وهدوءٍ بدأ إيقاعه يتسلل إلينا منذ البيت الثالث إلى نهاية المقطع الأول ، لأن البيتين الأوليين كان فيهما قوة فعّالة وضرورية ؛ لكي تفتتح بها أبيات بهذا الموضوع ، وهذا الهدوء فيما بعد كان يتحول إلى ثورة أحياناً – كما قلنا – في بعض الألفاظ التي كانت تتأجج في نفس الشاعر ؛ فيفجر أحاسيسنا بين الحين والأخر نتيجة تأجج أحاسيسه المعبرة عن اندفاع البطل : (الحمم) ، أو تذكر الطغيان وآثاره : (غيهب المحن) ؛ ليتغير هذا الهدوء إلى فرحة ، مع أن معاني الأبيات فيها ذكر للموت ، إلا أن البطل استقبله بكل رحابة صدر ؛ فتغير إيقاع الأبيات ، وكذلك إذا قارنا بين الموت في قصيدة الرثاء السابقة ، والموت في هذه القصيدة فإننا سنجد له إيقاعاً مختلفاً ؛ ففي كل قصيدة له طعم ، والجملة الأخيرة حسمت كل ما سبق ، وبثقة ووضوح قال الشاعر : **(البطل ملك لله والوطن)** .

يقول أبو **الطيب المتنبي** متشائماً من الناس وغدرهم :

خليلكَ أنت لا من قلتَ خِلّي وإن كثر التجمُّلُ والكلامُ
وشبه الشيء منجذبٌ إليه وأشبهنا بدنيانا الطَّغَامُ (1)
ولو لم يَعْلُ إلا ذو مَحَلٍّ تعالى الجيش وانحطَّ القَتَامُ (2)
ولو لم يرعَ إلاّ مستحقٌ لرتبته أسامهم المُسَامُ (3)
ومن خبرَ الغواني فالغواني ضياءٌ في بواطنه ظلامُ
إذا كان الشبابُ السكرُ والشيـ ـبُ همّاً فالحياة هي الحِمامُ
وما كلٌّ بمعذورٍ ببخلٍ ولا كلٌّ على بخلٍ يلامُ
ولم أرَ مثلَ جيراني ومثلي لمثلي عند مثلِهِمُ مُقامُ
بأرضٍ ما اشتهيت رأيت فيها فليس يفوتها إلا الكرام
فهلاّ كان نقصُ الأهل فيها وكان لأهلها منها التّمامُ

فكرة الأبيات تتلخص في إيصال تجربة الشاعر المريرة مع الناس ، وغدرهم به ؛ فهو لا يرى صديقاً للإنسان إلا نفسه ، لا من يدعي الإنسان أنه صديقه ؛ مهما كثر تملق هذا الصديق ، ولان قوله .

والناس المتشابهون ينجذبون إلى بعضهم ، لما يجمع بينهم من صفات مشتركة ، وما أشبه هؤلاء بأراذل الناس وأوغادهم .

فلا يغش ويخدَع الإنسان بارتفاع شأن هؤلاء الأراذل ؛ لأن هذه القاعدة إذا كانت صحيحة ؛ فإن الجيش في المعركة يكون مرتفعاً عن الأرض ، والغبار في أسفل الأرض تحت الجيش فهؤلاء لا يجيدون رئاسة الناس لضعف حكمتهم .

ويتحدث عن غدر الناس به ، وعن ملذات الحياة الفانية ، ويتحدث عن قيم الحياة السلبية مثل : البخل ، ثم يتحدث عن سوء معاملة الناس من حوله ، وصبره على العيش معهم .

وهذه الأبيات مقتطعة من قصيدة لأبي تمام ، وهي منظومة على البحر الوافر، وهي غير مصرعةٍ أيضاً ؛ لأن بيتها الأول ليس الأول في القصيدة كلها .

وقد نظمت على روي الميم المضمومة ، وهي من الأحرف المستحبة أن تكون روياً ، والضمة فيها تشعرنا (بأنا) المتنبي التي تأبى إلا أن تظهر حتى في حركة الروي ، وهي تنبه أذن المستمع ليصيخ السمع لجواهر الحكمة التي سيحصل عليها من شاعر له تجربة طويلة وعميقة في الحياة.

وقد كثر الترصيع في الأبيات الشعرية ، ولا سيما في الشطر الأول منها ، فأغلبها ينتهي بحرف متماثل : (خلي – عقلٍ – محلٍ – بخلٍ – مثلي) ، و: (فيها – فيها) ، وهذا ما أغنى موسيقا الأبيات إلى حدٍ كبير .

وقد كثر التقديم والتأخير في الأبيات ؛ لتكون الكلمة التي تتضمن زبدة الكلام في القافية ، وهذا يعود إلى براعة الشاعر في حسن اختيار قوافيه .

وفي الحقيقة ؛ فإن القصيدة ثرية بالنغم الموسيقي المتأتي من الألفاظ المتساوقة مع المعاني ؛ فالتصدير ، والتوشيح ، والتكرار يصدح في أثناء أبياتها ، وإن لم تكرر بلفظها أو مشتقاته ؛ فقد كررت بمعناها ، فمنذ البيت الأول يطالعنا هذا الأمرعندما قال الشاعر : (خليلك – خلّي) ، وعندما كرر معنى كلمة : (التجمل – الكلام) ، وقوله : (شبه – أشبهنا) ، و: (يعل – تعالى) ، و: (أسامهم – المسام) ، و: (الغواني – فالغواني) ، و : (ما كل – لا كل) ، و : (ببخلٍ – بخلٍ) ، و: (مثل – مثلي – لمثلي – مثلهم) ، وفي هذا البيت تظهر أنا الشاعر على أشدها عندما

---

[45] (1) الطّغام : أراذل الناس وأوغادهم – (2) القتام : الغبار .

(3) أسام : ذهب على وجهه حيث يشاء .

يقارن كل الناس به ، وأنهم لا يصلون إلى مكانته ؛ فهو أعلى من جميع الناس ، وهو متفضل عليهم بصبره عليهم ، وإقامته بينهم .

والتكرار في : (لأهل – لأهلها) ، و : (كان – كان) ، وهناك تكرار لأحرف ضمن بيت واحدٍ أحياناً ، كانت تنبه السمع مثل : حرف اللام الذي يمثل اللين في النصيحة التي لا تحتاج إلى حدة مثل : (خليلك – لا – قلت – خلي – التجمل – الكلام) ، و: (لو لم – يعل – إلا – محل – تعالى) ، و: (لو – لم – إلا – لرتبه – المسام) ، و: (كل – بخلٍ – لا – كل – بخلٍ – يلام) ، و: (فهلا – الأهل – لأهلها).

ونجد أيضاً جناساً ناقصاً مضافاً إلى الطباق مثل : (الشباب – الشيب) ، و: (الحياة – الحِمام) ، و : (هلاّ – الأهل) ، ونجد طباقاً خالصاً يمثل تجربة الشاعر في الحياة ، وعدم انخداعه بظواهر الأمور ، ومعرفته ببواطنها ؛ فهو يستخدم هذا الطباق ليعبرعن هذا الأمر بعفوية مثل قوله : (تعالى – انحط) ، و : (الجيش – القتام) ، و : (ضياء – ظلام) ، و: (معذور – يلام) ، و: (نقص – التمام).

ونجد مقابلة بين بيتين أحياناً مثل :

لو	لم	يعل	إلا	ذو محل
↓	↓	↓	↓	↓
لو	لم	يرع	إلا	مستحق

وهذا الترديد لصيغة معينة يدل على تكرار الشاعر لهذه العبارات رغبة في إقناع السامع ، والتأكيد لمقولة الشاعر بأن يستحضر أكثر من مثال ؛ من أجل أن يقنعه بأن المراتب العليا لا ينالها إلا من يستحقها .

وكذلك قد نجد هذا التقسيم ضمن الشطر الواحد مضافاً إليه الطباق : (تعالى الجيش) ، و : (انحط القتام) ، وهذا ما يثري موسيقا البيت ، إضافة إلى وقع تفعيلاته ، والمقابلة بين لفظين مع حرفيهما : (ما كل – ولا كل) .

ونجد في البيت : (ولم أرَ مثل جيراني ...) هذا البيت غاية في التعقيد ، والتقديم ، والتأخير ، والتكرار ، وهو يدل على براعة الشاعر في النظم ، وقدرته على

استحضار المفردات الملائمة التي تقارن (أنا) الشاعر بغيره ، إضافة إلى براعته في إيجاد المعاني الملائمة ؛ فهو إذا قارن نفسه بجيرانه فهو أعلى منهم بكثير ، وهو لايقارن في عظمته بهم ، وكذلك لم يرَ كصبره الشديد على أخلاقهم السيئة ؛ فلا يوجد صبور يماثل أخلاقه في تحمله لهم ، وفي هذا البيت حذف أضفى تعمية على البيت تشغل ذهن السامع في تتبع معانيه .

وكذلك في البيت الأخير هناك حذف وضبابية في المعنى تجعل المستمع يتفكر في معنى البيت إضافة إلى ما فيه من تكرار وطباق يشغل السامع ، ولا سيما عندما صدره بكلمة : (فهلاّ) ، وهي مكررة في البيت مجانسة مع : (الأهل – لأهلها).

فهو يتمنى لو كان النقص في عدد السكان لهذه الأرض ، على أن يعوض هذا النقص في الكمية بنقص في الكيفية ؛ لتصبح حالهم وأخلاقهم قريبة من التمام ، وأكثر رقياً وسمواً .

فالأبيات برز فيها عنصر اللفظ ، والمعنى ، والتكرار ، والبديع على أشده ؛ فأضفت موسيقا ملونة ، وواضحة على الأبيات ، وهي من عناصر الموسيقا الخارجية المؤثرة في أذن السامع ، والتي استطاعت أن تجذبه إلى التفكر في معانيها العميقة ، والتلذذ بسماعها ؛ إضافة إلى الخبرة التي يكتسبها الإنسان من تجربة الشاعر وخبرته فيها .

قال **عمرو بن كلثوم :**

أباهندٍ فلا تعجل علينا وأنظرنا ، نخبِّرك اليقينا
بأنّا نورد الرايات بيضاً ونصدرهن حمراً قد رَوينا
بأيّ مشيئةٍ عمرو بن هندٍ تطيع بنا الوشاة ، وتزدرينا
ونحن الحاكمون إذا أُطعنا ونحن العازمون إذا عُصينا
ونحن التاركون لما سخطنا ونحن الآخذون لما رضينا
وكنا الأيمنين إذا التقينا وكان الأيسرين بنو أبينا
فصالوا صولةً فيمن يليهم وصلنا صولةً فيمن يلينا
وقد علم القبائل من معدّ إذا قببٌ بأبطحها بنينا
بأنا العاصمون بكل كحلٍ وأنا الباذلون لمجتدينا
وأنا المنعمون إذا قدرنا وأنا المهلكون إذا أتينا
وأنا الشاربون الماء صفواً ويشرب غيرنا كدراً وطينا
لنا الدنيا ومن أضحى عليها ونبطش حين نبطش قادرينا
إذا ما الملْك سام الناس خسفاً أبينا أن نقرّ الذل فينا
نسمى ظالمين وما ظلمنا ولكنّا سنبدأ ظالمينا
إذا بلغ الفطام لنا صبيٌّ تخرُّ له الجبابر ساجدينا
ملأنا البرّ حتى ضاق عنا وظهر البحر نملؤه سفينا
ألالا يجهلن أحدٌ علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

هذه أبيات مقتطفة من معلقة عمرو بن كلثوم ، وهي أبيات مقفاة ، إذ البيت الأول هنا ليس البيت الأول في المعلقة .

وهي أبيات فكرتها تتضمن عتاباً رقيقاً لعمرو بن هند ؛ بأنه استمع إلى الوشاة الذين حاولوا تخريب العلاقة ، وإفساد أواصر المحبة بين القبيلتين .

ولكن هذا العتاب لم يكن مستعطفاً ؛ بل كان يصدر من مصدر قوة ، وفخر، واعتزار بمزايا قبيلة الشاعر ، وصفاتها، وقوتها ، وكرمها ... .

ونشعر منذ بداية القصيدة بأن هناك طبولاً تقرع ، ومعركة تدار ، لما اختاره الشاعر من ألفاظ ملائمة لهذا الغرض .

هذه القصيدة منظومة على البحر الوافر ، وقد جاءت تفعيلاته منسجمة إلى حد بعيد مع ما قلناه عن شاعرنا ؛ وذلك عند قراءة بداية القصيدة ، ومن ثم مضمونها .

و (أنا) الشاعر تظهر بوضوح تام ؛ من خلال اختياره روي النون المطلقة ، والمتمثلة غالباً في : (نا) الجماعة ؛ (فأنا) الشاعر تذوب في قبيلته ، وفخره بنفسه ، أو فخره بهم شيء واحد ، وهذه من عادات الجاهليين ، وعصبيتهم الجاهلية القبلية.

ولم تكن : (نا) روياً فحسب ، بل كثرت التقفية بها في روايات الشطر الأول أيضاً من بعض الأبيات ؛ فجاءت مقفاة ، إضافة إلى الحشو مثل : (أطعنا – سخطنا – التقينا – قدرنا – ظلمنا – عنا –علينا) هذا في الروي ، وفي الحشو مثل قوله : (أنظرنا – صلنا – غيرنا – أبينا – لكنا – لنا – ملأنا) ، وهذا كله أضفى نغماً و دندنة معينة على الأبيات ؛ زادت من وضوح موسيقا ، وأكدت المعاني التي يبتغيها الشاعر من تعزيز الفخر بقبيلته ومزاياها العديدة .

مع وجود : (النون) في كثير من الأفعال : (نخبرك – نورد – نصدرهن – نبطش – نقر – نسمى – سنبدأ – نملؤه – فنجهل) .

إضافة إلى تكرار بعض الضمائر الدالة على الجماعة ، والتي كانت تعزز الأنا الجمعية التي لم يعجز الشاعر أن يظهرها في كل شيء ، مثل قوله : (نحن – أنا – لنا).

إضافة إلى استخدامه صيغاً صرفية معبرة عن الأنا ، مثل استخدام صيغة اسم الفاعل الجمعية التي تدل على الثبات والاستمرار ، فالشاعر من قبيلة عريقة ، عرفت بصفاتها الحميدة ، فكانت مصدراً للفخر ، والاعتزاز ، وصفاتها لا تتبدل مهما مر عليها الزمن : (الحاكون– العازمون – التاركون– الآخذون – العاصمون– الباذلون – المنعمون – المهلكون– الشاربون) .

وما أكثر الألفاظ التي كررت ، ولكن هذا التكرار لم يكن الشاعر يشعرنا بأنه متكلف ، أو أن اللفظة تأتي في غير موقعها ، بل كانت الألفاظ تتساوق وتنساب انسياباً ، إلى حد يمكن أن نتوقع فيه القافية قبل أن نصل إليها ، وهذا يعود إلى براعة الشاعر ، الذي استطاع أن يجعلنا ننفعل مع الكلمات إلى حدٍ شاركناه النظم والقوافي مثل : (يلينا – مجتدينا– وطينا– فينا– سفينا– الجاهلينا) .

فهذه الكلمات وقعت في القافية ، ولكننا كنا نتوقعها من خلال قراءة البيت قبل أن نصل إليها .

ومن التكرار الكثير الذي كان ينقلنا إلى معاني الشاعر المعتملة في صدره ، والتي غذتها العصبية القبلية ، لقبيلة امتازت بما امتازت به من مناقب وصفات ؛ فكان يؤكدها ، وينبه السامع إليها ، وكانت تعطي الأبيات إيقاعاً مميزاً من خلال تكرارها ، وبأكثر من شكل وصيغة ، وهذا التكرار يسمى : تصديراً ، أو توشيحاً – في علم البديع – مثل : (صالوا – صولة– صلنا– صولةً) ، و : (الشاربون – يشرب) ، و : (نبطش – بطشنا) ، و: (ظالمين – ظلمنا– ظالمينا) ، و: (يجهلن – نجهل – جهل – الجاهلينا) .

وما أكثر الطباق الذي ملأ أركان القصيدة ، وهذا يعود إلى أن الشاعر يقارن بين حال قبيلته ، وحال غيرها من القبائل ، وهذه المقارنة تبين لنا قوة قبيلته ، وحزمها ، وشدتها ، مثل : (تعجل – أنظرنا) ، و : (نورد – نصدرهن) ، و : (بيضاً – حمراً) ، و : (صفواً – كدراً) ، و : (صبي – الجبابر) ، و : (البر – البحر) .

كما كثرت المقابلة بين أشطر الأبيات مشتركة مع الطباق ، فجمعت بين الخصيصة الموسيقية التنغيمية ، والمعنوية للطباق ؛ فهناك أبيات كثيرة وردت فيها هذه الصفة مثل :

نحن الحاكمون إذا أطعنا] ← فالطباق في : (أطعنا – عصينا) ،

↓ ↓ ↓ ↓ والتنغيم أو المقابلة بين كل حرفين ،

نحن العازمون إذا عصينا] ← أو اسمين ، أو فعلين .

و : نحن التاركون لما سخطنا] ← الطباق في (التاركون – الآخذون)

↓ ↓ ↓ ↓ و (سخطنا – رضينا) ،
نحن الآخذون لما رضينا] والمقابلة تامة .

و : كنا الأيمنين إذا التقينا]
↓ ↓ ↓ ↓ هنا المقابلة غير تامة ولكن فيها ،
وكان الأيسرين بنو أبينا] طباق (الأيمنين – الأيسرين)

وقوله :

فصالوا صولةً فيمن يليهم
↓ ↓ ↓ ↓
وصلنا صولة فيمن يلينا

هنا هذه المقابلة تنغيمية ، وفيها تكرار للكلمات ، مع تلاعب الشاعر بالضمائر تلاعباً يدل على براعته ، وعلى استحكام معاني الفخر في نفسه .

وهذا التكرار للكلمات في هذا البيت أشعرنا بجو معركة فيه غبار ، وسنابك الخيل تتراكض ، وصر ، وهزيمة ، والصاد أضفت جرساً يشبه صهيل الخيل ، وتصادم الرماح والسيوف ، ويوحي بصدور أصوات الرجال في أثناء القتال .

و : وأنا المنعمون إذا قدرنا]
↓ ↓ ↓ ↓ الطباق هنا بين (المنعمون –المهلكون)
وأنا المهلكون إذا أتينا] و المقابلة هنا تامة .

كما استخدم الشاعر ، إضافة إلى كل ما سبق ، وكل ما حاول تأكيده من معانٍ كثيرة في الفخر والاعتزاز ببعض الكلمات المعبرة عن حال قبيلته مثل قوله :

(نبطش) ، وهي كلمة تعبر عن الفتك والتدمير ، وقد كررها مرتين ليؤكد على معناها .

وكلمة : (تخرُّ) أيضاً فيها مبالغة في الوصف ، إضافة إلى الراء المشددة التي أضفت بتكرارها معنى إضافياً في المبالغة على الكلمة .

وكلمة : (الجبابر) أيضاً كان لها جرسها ، فالجيم قوية ، والباء قوية، وقد كررت مرتين في الكلمة ، وهذه الكلمة مع شدتها ، فإن أصحابها تذل رقابهم أمام طفلٍ بلغ الفطام في قبيلة الشاعر .

واستخدام النفي في البيت الأخير بعد حرف الاستفتاح (ألا) وأتبعه بـ (لا) فموسيقية هذين الحرفين المتتاليين كانت لافتة ، ومنبهة ، ومؤكدة على عدم قدرة أحد على هزيمة قبيلة الشاعر ، ونلاحظ هنا أنه أورد الكلمة مرة واحدة عندما تكلم عن الآخرين ، وأورد ما يتعلق بقبيلته ثلاث مرات ، وبطرق مختلفة : (نجهل – جهل – الجاهلينا) ، وهذا يدل على أن أي محاولة مهما كانت بسيطة ، للسيطرة على قبيلة الشاعر ، سوف تبوء بالفشل ، لأن قبيلة الشاعر ستقمعها.

واستخدام الشاعر صيغة : (نخبّرك) ، وهي تعني : (نخبرك) ، ولكن الشاعر أوردها مشددة للمبالغة من جهة ، ولاستقامة وزن البيت ؛ لأنه سيكون كما يلي :

وأنظرنا نخبّرك اليقينا وأنظرنا نخبِرك اليقينا

5/5// 5/5/5// 5/5// 5/5/5// 5/5/5 /5/5//

(1) (2)

فالوزن في (2) مختل في حال عدم وجود التضعيف ، وهي هنا ليست ضرورة ، ولكن الوزن اقتضى إيراد الفعل الأكثر إيحاءً .

وقوله أيضاً : (الملْك) بمعنى (المَلِك) ؛ فالمعنى غير مختلف ، ولكن كلمة : (الملْك) أوحت بالتحقير لشأنه ، والتقليل من أهميته أكثر من الأخرى ، وكذلك فإن الوزن في حال التحريك سينكسر

إذا ما الملْك سام الناس خسفاً إذا ما الملِك سام الناس خسفاً

5/5// 5/5/5/// /5/5// 5/5// 5/5/5// 5/5//

(1) (2)

فالشطر (2) وزنه مختل ؛ بينما (1) سليم الوزن .

فالشاعر إذاً سخر معظم مظاهر الموسيقا الخارجية في خدمة معانيه ، وقد أبدع في استخدامها إلى حدٍ بعيدٍ ، جعلنا نشعر بأننا أمام نشيدٍ وطني موسيقاه تصدح وتعلو ، وتعبر عن معاني الفخر والاعتزاز السامية .

ولا سيما في الروي ، وأشكال البديع ، وائتلاف الألفاظ مع بعضها ، وائتلاف إيراد الألفاظ وتناسبها مع القافية ، واستخدام الصيغ المعبرة عن معاني الفخر ، وتسخير الأحرف ، والضمائر ، والتكرار بأنواعه ، والمقابلة ، والطباق ، فجاءت قصيدته نسيجاً محكماً ومبدعاً ؛ خلد هذه المعلقة من النواحي المعنوية ، والموسيقية التي زادت من جمال معاني القصيدة ، ووضوحها .

قال **أبو فراس الحمداني** مستعطفاً سيف الدولة وهو في الأسر :

أراك عصيَّ الدمعِ شيمتك الصبرُ أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ
بلى أنا مشتاق وعندي لوعة ولكن مثلي لا يذاع له سرُّ
معللتي بالوصل والموت دونه إذا مت ظمآناً فلا نزل القطرُ
حفظتُ وضيَّعت المودة بيننا وأحسنُ من بعض الوفاءِ لك العذرُ
وفيتُ وفي بعض الوفاء مذلَّة لفاتنة في الحيّ شيمتها الغدرُ
فلا تنكريني يا بنة العمّ إنه ليعرف من أنكرته البدو والحَضْرُ
وإني لجرّارٌ بكل كتيبةٍ معوَّدةٍ أن لا يخلَّ بها النصرُ
وإني لنزّال بكل مَخُوفةٍ كثيرٍ إلى نزَّالها النظر الشَّزرُ
فأظمأ حتى ترتوي البيض و القنا وأسغب حتى يشبع الذئب والنسرُ
سيذكرني قومي إذا جَدّ جدّهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدرُ
فإن عشت فالطعن الذي يعرفونه وتلك القنا والبيض والضُّمر الشقرُ
وإن متُّ فالإنسان لا بد ميّتٌ وإن طالت الأيام وانفسح العمرُ
ونحن أناسٌ لا توسّط بيننا لنا الصدر دون العالمين أو القبرُ
أعزُّ بني الدنيا وأعلى ذوي العلا وأكرم من فوق التراب ولافخرُ

تدور فكرة هذه الأبيات حول استعطاف أبي فراس الحمداني لابن عمه سيف الدولة ، فقد أسر في سجن الروم ، وتأخر ابن عمه في فدائه ، فبدأ أبياته بعتابٍ كأنه بين حبيبين ، وكانت نفسه تأبى عليه أن يطلب الفداء مباشرة ، ولكنه فيما بعد طلب الفداء بقوله : (لا تنكريني) ، وذكرها بسماته ، وهنا نشعر أن : (الأنا) الفردية تظهر أولاً عندما يعد (صفاته) ؛ لتذوب فيما بعد في : (الأنا) الجمعية ، وذلك لتحرك في نفس سيف الدولة رابطة الدم .

وهذه القصيدة منظومة على البحر الطويل ، وهو أطول البحور الشعرية ، ونشعر هنا أنه متناغم مع تجربة الشاعر المريرة في الأسر ، وسجنه الطويل الذي عانى فيه من مرور الوقت طويلاً وئيداً ، وكان لديه من الألم الكثير الكثير ، فهو في أسره منفرد لا يكلم أحداً ، فوجد في قصيدته متنفساً لأساه ، وحزنه ، لأن تجربة الأسر ليست سهلة ، ولا سيما لإنسان كريم بين قومه ، ذليلٍ عند أعدائه .

وقد جاء روي الشاعر هو : (الراء المضمومة) ؛ التي توحي بالرقة ، وحركّها بالضم الذي يوحي بالفخامة ، فهو كريم ؛ ويخاطب أميراً ، فيقتضي منه المقام أن يورد هذه الحركة ، وطبعاً تأتي الحركة عفوية ، ومنسجمة مع قواعد النحو ، ولكنها في الوقت نفسه تأتي معبرة عن عاطفة الشاعر ، وشعوره العميق ، وهذا الاختيار التعبيري الملائم يكون عند الشعراء المبدعين .

وقد صرّع الشاعر قصيدته ، فهيأنا لروي عجز البيت ، وكنا نلاحظ أننا نستحضر القافية – أو لنقل الكلمة التي وردت في تفعيلة القافية – قبل وصولنا إليها، لأن الشاعر كان يقدم ويؤخر؛ ليستحضر الكلمة التي يريد التأكيد عليها ؛ ليضعها في القافية ، لما لها من قيمة موسيقية ومعنوية ، إذ نشعر أن ملخص البيت يكون فيها .

وقد بدأ الشاعر قصيدته بأسلوب الخطاب للغائب مثل : (أراك – شيمتك – عليل) ، فجرد من نفسه شخصاً آخر ، وخاطبه مستفسراً عن حاله ، وجزعه ، وصبره ، وعاد ليغير هذا الضمير ،ويرد على السائل ؛ فيتحدث عن نفسه : (أنا– عندي – مثلي) ، ليتابع الحديث باستخدام أسلوب الخطاب ولكن مع محبوبته ، ملوناً ذلك

باستخدام ضمير المتكلم : (معللتي – مت– حفظت– ضيعت– لكِ– وفيت – فلا تنكريني – أنكرنه) .

وبدأ ضمير : (الأنا) يظهر عندما شعر بأن العتاب المبطن لم ينفع ، هذه (الأنا) التي تلح على الشاعر ، وتأبى إلا أن تظهر: (إني لجرار – إني لنزال – فأظمأ – وأسغب – سيذكرني – فإن عشت – إن مت) ؛ ليذكره في النهاية بأن ما أصابه من مذلةٍ فهو لا يليق بابن عم الأمير ، لأنهما من أسرةٍ واحدةٍ ، ومحتدٍ وأصل واحد ؛ فاستخدم ضمير المتكلم بصيغة الجمع : (ونحن – بيننا – لنا – أعز– أعلى – أكرم).

كما نلاحظ أن الألفاظ تتساوق بنعومة وهدوء ورقة عندما تكون في الغزل والعتاب ، وتأتلف ألفاظها مع معانيها ، مع ورود بعض الكلمات المعبرة عن وطأة السجن وذل الشاعر مثل : (عصيّ) ، و: (ضيّعتِ) ، و: (مذلة) ؛ فهذه الكلمات جرسها ملائم لمعناها ، ولا سيما أن التشديد يزيد من وضوح المعنى ، ونشعر أنه يضرب على الأذن بين تلك الألفاظ الرقيقة .

ليصبح هذا الاستخدام لمثل هذه المفردات ذات الجرس القوي عادياً في مواقف الفخر – وهنا نتذكر قصيدة عمرو بن كلثوم ، ولكن تلك تصطبغ الأنا الجمعية أكثر – مثل قوله : (جرّار – نزّال – نزالها – معوّدة – لا يخلّ – جدّ – جدّهم – الضُّمَّر – متُّ – ميِّتٌ) .

ونلاحظ أن صيغة مبالغة اسم الفاعل قد استخدمت لتدل على الثبات والاستمرار بلا حدود ، وفيها مبالغة في وصف الشاعر لنفسه ، و: (نزّالها) جاءت بصيغة الجمع ؛ ليؤكد الشاعر من خلالها على شجاعته وقوته وانتصاره .

وكلمة : (معوّدة) أيضاً فيها تشديد ، وهي اسم مفعول تدل على سيطرة الشاعر على الكتيبة التي يقودها ، و على أن مصيرها النصر دائماً ، وهذا التشديد يوحي بأن الأمر يتكرر دائماً ، فأصبح اعتيادياً عند كتيبته .

ونلاحظ تكراراً لبعض الألفاظ ، وأحياناً للمعاني ؛ فالسجن تجربة مريرة ، تجعل الإنسان يحدث نفسه كثيراً ، فيكرر ، ويحاكم ، فكيف بشاعر كأبي فراس ؟ ، فنجد

ذلك من خلال الألفاظ : (الوفاء – وفيت – الوفاء) ، و: (الموت – مت) ، و: (تنكريني – أنكرته) ، وهنا جاء هذا التكرار ليذكر الأمير بصفاته هو ، فهو وفيّ له ، ولينبهه معاتباً ألا ينكره ، وألاينسى صفاته وقرابته .

وقوله : (نـزّال – نزّالها) ، و: (جـدّ – جـدّهم) ؛ ليؤكـد هنـا علـى أنـه– الشاعر– المنقذ الوحيد الذي يستعان به في المصائب والنوازل .

و كرر: (متّ – ميّت) ؛ ففكرة الموت تلح على لشاعر ، لأنه يعيش موتاً معنوياً في سجنه ، ويخشى أن يصل إلى الموت الحقيقي فيه ، وفكرة الموت تمثل النهاية لإنسان عظيم مثله .

وكرر بعض المعاني بطريقةٍ أو بأخرى مثل قوله : (القنا – البيض الضمر الشقر) ؛ فهو يتذكر أسماء أدوات الحرب المستعملة فيها ، ويعددها ؛ مع أنه لا يستخدمها مجتمعة ، ولكن يشير إلى براعته في استخدامها جميعاً ، و: (طالت الأيام – انفسح العمر) ؛ فهو يأمل أن يعيش ويخرج من سجنه ؛ فيكرر هذه المعاني ، وفي البيت لأخير يكرر معاني الفخر بطريقة أو بأخرى مثل : (أعز بين الدنيا – أعلى ذوي العلا – وأكرم من فوق التراب) ، وبعد كل هذه الصفات يقول متواضعاً : (ولا فخر) ؛ وهذا ليؤكد أن هذه المعاني ليست من قبيل التشدق ، أو التلاعب اللفظي بصفات مبالغٍ فيها ، وليس لها وجود على أرض الواقع ، بل هي صفات حقيقية يتصف بها .

وما أكثر الطباق الذي استخدمه الشاعر ليعبر عن الصراع الذي يعتمل في داخله ، بين الأسر والحرية ، وبين حاله قبل الأسر ، وحاله في الأسر ، بين حال ابن عمه الذي تنكر له ، وقد كان قبل السجن محباً ، وكيف يضمر هو له الحب والود ، وذاك يقابله بالهجر، والغدر ، والصدّ مثل : (نهي – أمر) ، و: (يذاع – سر) ، و: (الوصل – ظمآناً) ، و: (حفظت – ضيعت) ، و: (الوفاء – الغدر) ، و: (البدو – الحضر) ، و: (أظمأ – ترتوي) ، و: (أسغب– يشبع) ، و: (عشت – مت) ، و: (الصدر – القبر) .

ونجد مقابلة تامة بين شطرين في صدر بيتين متتاليين مثل :

وإنّي لجرار بكل كتيبةٍ
↓ ↓ ↓ ↓
وإنّي لنزّالٌ بكل مخوفةٍ

وهذا التكرار في أول البيتين أضفى جرساً موسيقاً ، وإيقاعياً نغمياً قوياً ملائماً لمعاني الفخر.

وقابل أيضاً بين شطرين في بيت واحد ، ليدل على صفاته ، ويؤكدها أكثر من مرة :

فأظمأ حتى ترتوي البيض و القنا
↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
وأسغب حتى يشبع الذئب و النسرُ

والتكرار للحروف : (إني – وإني) ينبه السامع ، ويذكر بأنا الشاعرأيضاً ، وتكرار : (فان عشت – وإن مت) ؛ فهذا التكرار مع الطباق ، وذكر أحرف الشرط يوحي بأمل الشاعر بالحياة والحرية ، فهو يتحدث مشترطاً ، ويذكر بأحلام مستقبلية سيحققها فيما لو عاد إلى حريته ، وتخلص من أسره .

ويوجد بعض الضرورات التي جاءت لاستقامة الوزن ، وأوحت بمعانٍ ملائمة في موضعها مثل : (عنديَ) ؛ فحرك الشاعرالياء ؛ ليستقيم وزن البيت :

بلى أنا مشتاق وعنديْ لوعةٌ بلى أنا مشتاقٌ وعنديَ لوعةٌ

5//5// /5// 5/5/5// /5// 5//5/ 5/5// 5/5/5// /5//

فبالتسكين تأتي (فعولن) سليمة ، ولكن تفعيلة العروض تختل ، بينما بالتحريك تستقيم ، وهذا التحريك هنا ملائم لرقة العتاب ، لأن السكون سيضفي شيئاً من الحدة .

وكذلك : (ظمآناً) هي ممنوعة من الصرف ، لأنها صفة على وزن : (فعلان) مؤنثه : (فعلى) ، وجاء هذا التنوين ملائماً للمعنى ، ليذكر الأمير بمعاناته

، ويعبر عن سخطه من واقعه ، فهو هنا يتمنى إن مات ظمآناً ألا ينزل المطر على جميع الناس ، فيعيشون حالته ، ويقاسون أويعانون مما عانى ، فالغاية هنا معنوية فقط ، لأن حشو الطويل : (مفاعيلن) يمكن أن يصيبه الكف : [حذف السابع الساكن] ؛ فتتحول : مفاعيلن ← مفاعيل .

وبهذه الضرورة لا يختل الوزن ، ولكننا نشعر بأن القراءة مستثقلة ، وأن الكلمة إذا كانت مصروفة تعطي إيحاءً أقوى :

إذا متُّ ظمآناً فلا نزل القطر إذا متّ ظمآنَ فلا نزل القطر

5/5// 5/5/5// /5// 5/5/5// 5/5// /5/5// /5// 5/5/5//

مفاعيلن مفاعيلُ

وكلمة (الحَضْر)أصلها الحضر ، ولكن الشاعر سكنها لاستقامة الوزن :

ليعرف من أنكرته البدو والحضر ليعرف من أنكرته البدو الحَضَر

5/5// 5/5/5// 5/5// /5/5// /5// 5/5/5// 5/5// /5/5// /5// 5///5//

فبالتحريك ستختل تفعيلة الضرب .

إذاً : تجلت الموسيقا الخارجية في هذه القصيدة من خلال أمورعدة ؛ انسجمت مع بعضها ؛ لتبدع لنا هذا النسيج الشعري البديع ، فالبحر منسجم مع التصريع والروي والقافية ، وائتلاف الألفاظ ، وانسجام المعاني المتنوعة ، وقد أبدع الشاعر في استخدام الضمائر والأحرف ، ولون فيها ، فكانت تجذب القارئ أكثر ، واستخدم بعض ألوان البديع : (الطباق – المقابلة – التصدير – والوشح) ؛ ليزيد من رنة الأبيات ، ونغمها ، ويعبر عن تحربته المريرة التي حاول أن يظهرها ، ويعبرعنها بأكثر من طريقة في قصيدته ، فلون إيقاعه الداخلي ، وأسبغه على ألفاظه ومعانيه ، فلونها وغيّر فيها كلما لون في عرض معانيه المتناسبة مع غرضه بين عتاب ، وتذكير ،

وفخر فردي ، ثم جماعي ، فتضافرت عوامل عدة ؛ لتجعل من هذه القصيدة رائعة من روائع أبي فراس .

* تلك كانت نماذج متعددة ، من أغراض متنوعة ؛ حاولنا أن نستشعر فيها الموسيقا الخارجية التي تتجلى في أكثر من مظهر ، والتي حاول الشعراء توظيفها في إبداعاتهم ليوصلوها إلينا ، ويؤثروا فينا .

الباب الرابع

3- تقويم* حركة شعر التفعيلة .

2- تقويم المقطوعات النثرية (الشثيرة)

* أصل الكلمة التقويم لأن أصلها من المادة : (قوم) ، ولكننا نقصد من هذا التقويم تقييم الحركة 0

تقييم حركة شعر التفعيلة

1- بدايات التجديد في الشعر العربي القديم :

ظهرت بدايات التجديد نتيجة لاحتكاك العرب بالأمم المجاورة ، وتلبية للتطورات الاقتصادية ، والثقافية ، والأدبية ، والاجتماعية التي واكبت تطور المجتمع ، وتحضره ، إضافة إلى أن ثراء موسيقا الشعر العربي وتنوعها قد ساعد على طواعيتها لتواكب التطورات قديماً وحديثاً.

وقد بدأت هذه التطورات بالإكثار من النظم على الأوزان المجزوءة والقصيرة ، ولا سيما في أشعار الغناء ، وكذلك في تجزيء الأوزان إلى حدٍ قام فيه البيت على تفعيلة واحدة ، كما استحدثت أوزان ندر النظم عليها مثل :

(المجتث ، والمقتضب ، و المضارع ، والمتدارك) .

وبدأت تنشأ المزدوجات على يد الوليد بن يزيد ، والتي تتخذ الشطر وحدةً للقصيدة ، وتجعل لكل شطرين قافية مختلفة عما يليها ، وصار لها اسم جديد في الشعر الفارسي وهو : (المثنوي) وتابعه أبو العتاهية لكونه يعد نفسه أكبر من العروض ، فكان يبتدع أوزاناً لا وجود لها بين الأوزان العروضية ، وصولاً إلى الخروج على نظام القصيدة عن طريق : المخمسات ، والمسمطات ، والموشحات التي تطورت عن المسمطات ، وقد نشأت في القرن الثالث الهجري ، وكانت بداياتها في الأندلس ، وكان منها ما نظم على الأوزان المعروفة ، ومنها ما خرج عن الأوزان تماماً ، ولكنها في مبدئها تعتمد على تنوع القوافي ، وتغيير هندستها ، لتجعلها صالحة للغناء . كما ظهرت فيما بعد أنوع أحرى مستحدثة * مثل : الموشح ، و المسمط ، و المزدوج ، و

الـدوبيت ، و المخمـس ، و السلسـلة ، والزجـل ، والمواليـا ، والكـان كـان ، والقومـا ، وأخيراً البند الذي ظهر في القرن الحادي عشر الهجري في العراق[46] .

2- بدايات التجديد في الشعر العربي الحديث :

عملت بدايات التجديد في الشعر القديم ؛ إضافة إلى رغبة الشعراء في التجديد ، ولا سيما عند شعراء المهجر ، وجماعة الديوان ، وشعراء : (أبولو) منهم ؛ على إيجاد نمط جديد من الشعر ، وهو : **شعر التفعيلة** أو **الشعر الحر** .

وقد بدأ منذ القرن التاسع عشر على يد رزق الله حسون ، وتوفيق البكري وجميل صدقي الزهاوي ، وعبد الرحمن شكري .

وهذه الحركة لم تهمل الوزن ، ولكنها تصرفت في عدد تفعيلاته إلى الحد الذي يجعل الشاعر يطلق كل انفعالاته ، ويعبر عنها إلى أن تنتهي فينهي شطره أو بيته ، ولم يلتزم الشعراء قافية واحدة ، بل نوعوا فيها .

وهناك من نظم على نمط الموشحات ، والمسمطات ، وهناك من لم يلتزم ببحر أو بقافية.

وكان من أعلام هذه الحركة في القرن العشرين : نازك الملائكة ، وعبد الوهاب البياتي ، وبدرشاكر السياب ، ونزار قباني ، وسليمان العيسى ، وأدونيس ، وفدوى طوقان ، ومحمود درويش ، وسميح القاسم ، وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، وغيرهم ، وهم من أقطار عربية مختلفة ، وقد طغت هذه الحركة إلى حدٍ بعيد جعل أكثر ماينظم في عصرنا الحاضر منها.

ومن أمثلة هذا النوع : قصيدة : (الكوليرا) لنازك الملائكة ؛ التي نظمتها على البحر المتدارك :

موتى ، موتى ، ضاع العددُ
موتى ، موتى ، لم يبق غدُ
في كل مكان جسد يندبه محزونْ

---

[46] * سبق أن أشرنا إليها في الفنون الشعرية المستحدثة .

لا لحظـة إخـلاد ، لا صمـتْ
هـذا ما فعلتْ كـف الموتْ
المـوتْ المـوتْ المـوتْ
تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموتْ

وهذا التغيير ((يصيب مفهوم الموسيقا الشعرية التقليدي في الصميم ، وإن كان يستمد منه أحجار بنائه (التفعيلات) من بعض البحور ، فالإيقاعات الشعرية هنا مرنة لينة يراد لها أن تتغلغل في الحس ، وإن لم تملأ السمع كما تملؤه الإيقاعات التقليدية ، وإحساس الشاعر بوحدة الموقف الشعري هنا أبين ، إذ لا مكان لاستقلال الأبيات ، وفواصل القوافي في نهاياتها ، ولابد أن يؤثر هذا كله في صياغة الجملة الشعرية ، وفي اختيار مفرداتها من ناحية ، وفي طبيعة الصورة الشعرية برمتها من ناحية أخرى .)) (1)

وقد كان المقصود من شعر التفعيلة أن يكون تجديداً للغة الشعر ، والاقتراب بها من لغة الحياة ، وذلك بتجديد نظام الشعر الموسيقي المعروف ، ودفعه إلى التطور وتنمية قدرته على احتواء تجارب النفس المتنوعة ، والتي قد يكون لها خصوصيتها المختلفة عن التجارب السابقة ، بسبب اختلاف البيئة والظروف ؛ فالشاعر أصبح له همومه اليومية التي يريد أن يفرغها في شكل فني ، يعبر فيه من خلاله عنها ، فلم يعد يريد كد الذهن في التقيد بالأوزان العروضية ، والبحث عن سلامتها ، فتكفي همومه ومعاناته اليومية ، ولما وجد من مرونة التعبير وإيراد أدق التفاصيل التي قد يعجز الشاعر – بحسب مقدرته – أن يضمنها شعره التقليدي ، ويشعر الشاعر في شعر التفعيلة بحرية في التعبير استجابة لروح العصر المتجه إلى التحرر ، ومسايرة الزمن ، مع الاستفادة من مرونة العربية وطواعيتها .

عوامل نشوء الحركة (شعر التفعيلة) :

تعددت العوامل التي سببت نشوء هذه الحركة بين داخلية وخارجية ، فأثرت – كما تؤثر في كل مناحي الحياة – في الشعر ، فتغيرت فيه ، ومن هذه العوامل :

47

العوامـل الداخليـة : التغيـرات التـي طـرأت علـى الحيـاة العربيـة مـن تغيـر فـي الـنظم والأساليب ، والأوضاع العامة ، أثرت في النفوس فجعلت إحساسها بالأشياء يتغير .

العوامـل الخارجيـة : التـي تتصـل بقراءة الأدب الغربـي ، أو الاتصـال بحياتـه مباشرة ، فصـارت تلفتهم صـورته الشـعرية الجديدة إليها ، وتستجيب لحاجاتهم النفسية، فأخذوا من الشعر الغربي نبره ، وأبقوا على التفعيلة في شعرهم .

إضـافة إلـى سيطرة الغرب علـى العرب ، وشـعورهم بهذه السيطرة ولد لـديهم تبعيـة المغلـوب فـي أفكارهم ، وكذلك فـي أدبهم وشعرهم ، وربمـا حـاولوا التخلص من تبعيـة القوالـب الشكلية التـي قد تضـعف من قدرة الشـاعر علـى التعبير بالطريقـة التـي يريدها ، فمال إلى الابتكار وإبداع الصور الجديدة ، والتمييز في التعبير .

وكذلك نشأت تيارات مختلفة أثرت في الأدب ، وتأثرت بالواقع ، فبدايات هذا النوع من الشعر ((موصولة بنماذج تغلب عليها النزعة الوجدانية

(الرومانسية) ، وهـي قصـائد منفتحـة علـى المجتمـع وقضـاياه بمـا يشـبه المـزج بـين الذات والواقع ، ثم اشتدت قوة قصائده منفتحة على المجتمع وقضاياه بما يشبه المزج بين الذات والواقع ، ثم اشتدت قوة هذا التيار الشعري بهبوب الثورات العربية ، ورفع الشعارات الاشتراكية ، وتبنيها في عمليات البناء الاجتماعي ، والاقتصادي ؛ لصالح الإنسـان العربـي ، وتحريـره مـن ربقـة العلاقـات الاجتماعيـة المتخلفـة ، وسيطرة القوى المتحالفة مع قوى الاستعمار العالمي ، مما هيأ لنشوب صراعات ؛

---

[47] (1) الأشتر ، د . عبد الكريم ، في ديوان العرب ، ج 3 ، ط 1 – 2006 – ص 273 .

كانت الحركة الشعرية الجديدة تقف فيه إلى جانب التغيير ، وتهيئ النفوس لتقبله ، والمشاركة فيه .)) (1)

شعر التفعيلة بين الرفض والقبول :

أي شيء جديد يجد قبولاً أو رفضاً لدى الناس ، كل بحسب رأيه ، وشعر التفعيلة واجه الموقف نفسه ، فهو إما أن يتصدى له لكونه يرمي إلى تغيير

48

القوالب الشعرية القديمة الموروثة ، ويرفض كما يرفض أي جديد مجهول ، أو أن يقبل من قبل المرنين الذي يستطيعون أخذ هذا الشكل ، وملاءمته مع القديم ، وإغنائه ، والاغتناء بنتاجه.

وربما كان التصدي يعني : الجمود والتصلب أمام تغيرات الحياة ، وعدم المرونة في تقبل الجديد الذي كان له جمهورعريض ، أو ربما كان القبول لهذا النمط ؛ لأنه صار الأصلح مع ظروف الحياة الجديدة ، وذاك الشعر التقليدي كان متلائماً في تلك الآونة مع الشخصيات القوية ، والبيئة الصحراوية ، واللسان العربي الفصيح ، والسليقة اللغوية السليمة ، ولم يعد يقدر عليه الآن إلا الشعراء الكبار المقتدرون ، بينما ابتعدنا الآن عن تلك الأمور ، واختلفت نفوس الناس ، وصاروا يميلون إلى الدعة والهدوء في كل شيء ، فلم يعودوا يجدون في الرنة الموسيقية المتمثلة في القافية ، والتساوي في الأشطر مطلبهم المعبر عن حاجاتهم ، فوجدوا في خفوت القافية ، وتنويعها ، واستمرار تتالي البيت من غير قيود ما يريدون ، فلجؤوا إلى هذا النوع من الشعر .

فإذا قبل هذا النوع من باب حقه في فرض نفسه منسجماً مع متطلبات الحياة ، وقبول قسم كبير من الناس له ؛ متخففين من قيود الوزن ، وقوالب البحور الثابتة، فإن هذا لا يعني الإقرار بتسويغ ((القطيعة بيننا وبين تراثنا الشعري ؛ فإنه ثروة قلّ مثيلها في شعر الإنسانية ، وصورة نادرة لحضارة سبقت بكل ما فيها من غنى المشاهد ،

---

[48] (1) الأشتر، د. عبد الكريم في ديوان العرب ، ج3 – ص 281.

وجمال المعاني ، وروعة الإبداع ، وقوة التميز ، ثم إن وقوفنا – مع تغيره – مرتبط على نحو أو آخر بهذا التراث ، وتعبيرنا – مع رغبتنا في تجديده – مشدود إلى الأصول اللغوية التي تجمعه به ، وإحساسنا وتصورنا – على تجددهما أيضاً – يخضعان على نحوٍ ما أيضاً لأساليب الإحساس والتصور فيه .)) (1)

49

فهذه الحركة استفادت من الموروث الأساسي للشعر العربي ، وبدأت تجدد في تشكيلات التفعيلات وعددها ؛ فجعلت (التفعيلة) هي ناتج التقاطع بين الشعر؛ القديم والتفعيلة ؛ فهؤلاء الشعراء سوغوا لأنفسهم أمر التصرف في تفعيلات الشعر القديم التي كان يستخدمها الشعراء بشكل واحد ، إما تاماً ، أو مجزوءاً ، أو مشطوراً ، أومنهوكاً ، بينما شعراء التفعيلة دمجوا هذه الأشكال جميعاً للبحرالواحد ، واستخدموها بما يتناسب مع مشاعرهم وتعابيرهم المتدفقة .

لذا فإن محاولة إقصاء هذه الحركة ، أو إنكارها ستزيد من هوة التشتت ، وقد يغالي أصحابها في إبعادها عن الشعر القديم ، وذلك نوع من رد الفعل على أصحاب الشعر القديم المتمسكين به من دون رغبة في قبول أي جديد .

ولا بد مع مرور الزمن أن تثبت هذه الحركة أصالتها ، أو عدم صلاحيتها ، لأن الجيل واع ، وسيكتشف ، ويميز الغث من السمين ، ولابد أيضاً ((أن تكتشف الأجيال المقبلة الطريق التي تجعلها على صلة بتراثها ، قادرة على التغذي به ، والإفادة من كنوزه ، مهما يكن الشكل الشعري الذي ترتضيه للتعبير عن مواقفها من الحياة ، وغاية ما نريده أن يقوم التواصل بين هذه الأجيال ، وبين الشعر الذي يصور حياتها ، ويقوي من إحساسها به ، ويزيد من فطنتها ووعيها لحقائق الوجود في ميادينه المختلفة)) (1)

على ألا ننسى أن الموسيقا الخارجية تعد من أبرز عوامل التأثير الشعري ، ولا تكفي الموسيقا الداخلية المرتبطة بالشعور أن تؤثر من غير موسيقا عروضية واضحة

---

[49] (1) الأشتر، د. عبد الكريم في ديوان العرب ، ج3 – ص 285.

إلى حدٍ ما ؛ لا أن تختفي تماماً ، فيختلط شعر التفعيلة بالنثر الذي ينثر مشابهاً لشعر التفعيلة بعيداً عن أي وزن ، ويريد أن يسمى شعراً ، وأن يوضع في مصاف شعر المتنبي ، والبحتري ، وأبي تمام ، أو شعر نازك الملائكة ، ونزار قباني .
[50]

والواقع **العروضي** لشعر التفعيلة يثبت أن النظم على هذه النوع من الشعر ليس سهلاً ، وربما كان أصعب من الشعر التقليدي – هذا إذا كان نتاجاً فنياً مقبولاً – لأن التقليدي تنظمه قواعد تضبطه بالرغم من زحافه وعلله ، وتغير عروضه وضربه ، إلا أن شعر التفعيلة ضبطه أصعب ، وفيه الكثير من التفعيلات المدورة التي يجب ألا تكون فيه ؛ لأنها تفعيلات حرة غير منضبطة بعدد أو بشطر أول وثان .

لذا فإن شعراء التفعيلة مطالبون بإحسان صناعتهم ، وضبط قواعدها العروضية ، وإثرائها بمضامين تعبيرية مقبولة ، لأن إتخامها بقضايا الالتزام السياسي والاجتماعي على نحوٍ فج وتقديري متكلف يفيض عن حاجته الداخلية ، ويستعير به ثوباً فضفاضاً ليلبسه قصائده ، أو يستعير كلمات مبتذلة تكسب شعره مباشرة وتقريرية مرفوضة تبعده عن التأثير في المستمع ، لا بل تبعث على نفوره ، لما في لغتها من ابتذال ، وفي بنائها من تفكك ، وفي إيقاعها من اضطراب بعيد عن روح الموسيقا الداخلية أو الخارجية ، وذلك لضعف الإحساس الذاتي عند الشاعر بالمواقف حوله ، واستعارته مخالطة هذه الموقف استعارة ، لا إيماناً حقيقياً ، أو وعياً داخلياً صادقاً ، مما أصاب بعض هذا الشعر بالتصدع ، و التشقق .

إضافة إلى ضروب الغموض المتنوعة التي حشيت في بعض النماذج ؛ التي حاول شعراؤها أن يجددوا ؛ فلووا ، عقدوا ، واستخدموا الرمز و الأسطورة البعيدين عن ثقافتنا الخالية من التشبع بهما بحكم تكويننا ، فلا ندري لماذا يظن بعض هؤلاء الشعراء أن الوضوح يعني الابتذال ؟ ، وأن الغموض يعني الإبداع إلى حدٍ وسعوا فيه الهوة بينهم وبين القارئ ؛ إضافة إلى أن هذا النمط من الشعر لم يلق رواجاً عند

---

[50] (1) الأشتر، د. عبد الكريم في ديوان العرب ، ج3 – ص 286 .

الجميع ، ووقفوا منه – كما مرمعنا – مواقف متعددة بين استقبال ، ورفض ، وموضوعية ، لذا على هؤلاء – إن أرادوا نجاحاً – أن يتجنبوا السلبيات ، ويحاولوا إقامة جسور تواصل بينهم وبين القراء حتى يستطيعوا إقناعهم بنتاجهم الجديد ، لكي يكتب لهذه الحركة الاستمرار ، وذلك أن قصيدتهم التي يكتبونها هي : ((تشكيل فني جديد له خصوصيته ، ويحتاج إلى زمن كاف تزداد فيه ثقافة الجمهور الفنية ، وألفته لهذا النماذج الشعرية الجديدة ، وتخف نشوته برنين الشعر القديم عن طريق تزويده بنماذج ممتازة من شعر التفعيلة ؛ تنجح في إرواء إحساسه بالجمال الفني ببنائها المتماسك ، وموسيقاها المتموجة ، ووعيها لخصائص تراثنا الشعري القديم الجوهرية المتمثلة في حرارة الفكرة ونفوذ الصورة ، وقربها من منافذ الحس القوية ، وفي تلاؤم أجزاء الكلام ، وفهم مقاصده ، وسلامة صياغته ... حتى ليتعذر... أن نقهره على قبول أنماط شعرية غريبة تقطع صلتها تماماً بهذا التراث وخصائصه كلها جملة وتفصيلاً .)) (1)

فشعرنا العربي يمكن أن يستوعب جميع الأشكال الجديدة ، والفنون المستحدثة بفضل ثرائه وغناه وأصالته ؛ على أن تكون جادة مخلصة ، فقد ((استطاع أن يبقى خالداً على مدى ستة عشر قرناً ، مر به فيها كثير من الفنون الجميلة ، ومن العواصف والمحن ، وسيستمر في خلوده طالما بقي هناك من ينطق بالعربية ، إن ما تقدم لا يعني أني من المتنبئين بسقوط الشعر الحر ، أو من خصومه ، وإنما ممن يعجبون بالشعر الجيد الأصيل ؛ سواء أكان من هذا أم من ذاك)) (2) ، هذا الرأي للدكتور أحمد فوزي الهيب الذي وقف موقفاً موضوعياً طالب فيه بنتاج غني أصيل معبر صادق ، لا مبتذل بعيد عن القبول و التأثير .

وحركة التاريخ المتسارعة توجب الإصغاء إلى كل ما برفدها من جديد ، لا أن ترفضه قبل سماعه ، بل تعطيه فرصة ، بل فرصاً لكي يثبت وجوده في ظل التغيرات المختلفة ، وعلى جميع الصعد ، ولن ((يخدعنا أن يتحفظ الشكل الشعري القديم ببعض ساحة التقليدية ، فإن التجارب الجديدة بدأت تزاحمه عليها مما أصبح يمثل لما

نحن فيه ، في أهم جوانب حياتنا تمثيلاً صحيحاً أن نقول : لا القديم يرضينا ، ولا الحديث يلبي مطالبنا .)) (3)

ويحسن بنا أن نعلم ما نريد ، لكي نعبر بصدق عما نريد ، وبأي شكل نريد ، على ألا نقف من التأُثير والتقبل والصدق من بعيد .

51

(1) د. الأشتر ، في ديوان العرب ، ج3 – 302 .

(2) الهيب د. أحمد فوزي ، إيقاع الشعر العربي – ص 174 – 175.

(3) الأشتر ، د. عبد الكريم ، ألوان ، دارالرضا – دمشق ط 1 – 2003 ص 133 .

تقييم المقطوعات النثرية (النثيرة)

موقف بعض النقاد من الوزن :

إذا عدنا إلى كلام النقاد القدامى ، وما عرفوا به من الشعر ، وميزوه من النثر؛ فإننا سنجد ما يؤيد رأينا من أن ((الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إذا عدل عن جهته مجته الأسماع ، وفد على الذوق .)) (1)

فهؤلاء النقاد من ذوي السليقة السليمة كانوا يرون أن الوزن – وهو من ميزات الشعر الأصيل – له أهميته ؛ لأنه ((يكسب الكلام مظهر الصغة ، وبذلك يكون له أثر الإطار الأصيل بدرجة كبرى ، فيعزل التجربة الشعرية عما في الحياة اليومية من أحداث عارضة دخيلة .)) (2)

فالشعرله دوره الفني التعبيري الذي يؤديه ، والنثر له دوره أيضاً ، وإذا عدنا إلى أ**صل الوزن** فإنه يرجع إلى: ((توازن في العقل يحدثه المجهود الاختياري الذي يحاول أن يأخذ بزمام الانفعال ، ويلطف من حدته ، فأول التيار الشعري .. موجة تهزّ النفس ، وتحرك موازين وجدانها ، وأحاسيسها ، ونظم عواطفها ؛ ولكي تستعيد النفس هدوءها ونظامها ؛ يتدخل جانب الإدارة والحكم فيها تدخلاً واعياً ؛ فينظم هذه الفورات الانفعالية ، ويضع لها معالم وحدوداً تضبط سيرها،

وتؤدي بها إلى غايتها المنشودة ، وهي إحداث اللذة العقلية، ومن هذا التوازن بين الحالتين المتعارضتين ؛ حالة التأثرالوجداني، وحالة الضبط الإرادي ؛ ينشأ الوزن الشعري .)) (3)

52

فقد شرح هذا الناقد طبيعة الوزن ، ولاحظ أنها تنظم الانفعالات ، وتضبط العواطف بطريقة واعية ، وهذا يعني أن غياب الوزن ، يعني غياب التنظيم للانفعالات ، ومن ثم يعني عدم القدرة على التأثير في الآخرين ، ومن ثم يوحي بالتشتت داخل هؤلاء الذين يسمون نتاجهم شعراً منثوراً من دون وجود الوزن فيه .

نحن لا نتحدث من باب التعصب ؛ فالنقاد القدامى كانوا يعدون وجود الزحافات ضرورياً في الشعر ، ذلك أن ((السواكن إذا كثرت قل مسموع القول ، وزال بعض بهائه ، فإذا حذف عن ذلك بعض أجزائه ؛ كان ذلك أشبه راحة للنفس عما ثقل عليها مسموعه ، فلذلك يستحسن الزحاف في بعض أجزاء الأقاويل الموزونة)) (1)

فهم ليسوا ضد التغيير ، أو الإحداث ، بل عدوه ضرورياً ولا سيما عند الشعراء المطبوعين ، وإضافة إلى جمال العمل الشعري ، ولكنهم كانوا يرون في الخروج عن الشكل الشعري المألوف – نظام الشطرين والروي الموحد – دلالةً على عجز الشاعر ، فيقول ابن رشيق في ذلك : ((وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات يكثرون منها ، ولم أر متقدماً حاذقاً صنع شيئاً منها ؛ لأنها دالة على عجز الشاعر ، وقلة قوافيه)) (2)

53

---

[52] (1) ابن طباطبا : عيار الشعر – ص 3 .

(2) ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي – ص 201 .

(3) خلف الله محمد : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، ص 67 – 68 .

[53] (1) الفارابي : الموسيقى الكبير ، ص 1089 – 1090 .

(2) ابن رشيق ، العمدة ، ج 1 – ص 338 .

الشــثر (الشعر –النثر) :

إذا زلفنا إلى شعر التفعيلة نجد أن مما أساء إليه اختلاطه من حيث الشكل الخارجي بالمقطوعات النثرية ؛ التي جاءت على غير وزن ؛ لأن أصحابها يرون أن الوزن لا يشترط في الشعر ، لأن الشعر يعبر عن الشعور ، ويكثف الانفعال عن طريق الصور والتراكيب اللغوية ، ولكن هذه التراكيب اللغوية عبارة عن حطام من الكلمات التي لا يربطها رابط معنوي ، وهذه المحاولة التعبيرية ((أريد بها أن تكون شعراً ، لكنها لم تحقق لنفسها ما أرادت ، والفرق عندئذٍ لا يكون فرقاً بين شعر (جديد) ، وشعر (قديم) بل يصبح فرقاً بين الشعر ، وما ليس بشعرعلى الإطلاق ، لأن الذي يميز الفن في شتى صفوفه هو : (الشكل) الذي صب فيه موضوع ما ، ولو انهار الشكل ؛ لم يعد فناً ، ولو بقي الموضوع كله بحذافيره ، ولم ينقص شيئاً .)) [1] .

فنلاحظ أن الصراع بين نمطين من الحياة يختلفان في العادات والتقاليد ، والأخلاق ... سيولد صراعاً عند من لا يمتلكون الوعي فإنهم يريدون وضعها تحت اسم : الشعر ، وذلك في قالب النثر ، وخلوها من الوزن ، ومن الرابطة المعنوية ، والانفعالية الشعورية .

ومع وجود جميع الأشكال الشعرية المستحدثة – التي سبق أن أشرنا إليها– إلا أن أصحابها أسموها بمسميات غير الشعر؛ مع أنها كان بينها وبين الشعر صلة ، ومع ذلك تجرأ أصحابها ، وبقوة ، على أن يسموها شعراً .

ولكن هذا لم يكن موقف الجميع فهناك – كما في شعر التفعيلة – من وقف معه ، أو ضده ، أو وقف موقفاً جمع بين القديم والحديث في نتاجه ..

ولا نريد أن يفهم من كلامنا أننا متحجرون أو نرفض التجديد ، ولا يعني أن تراثنا شيء مقدس ، وكله على درجة واحدةٍ من الجودة .

55

55(1) محمود ، د. زكي نجيب ، مع الشعراء ، ص 151

فكما أن ((الحديث بحاجة إلى التأصيل ؛ وإلى الالتحام مع الجذور ؛ كما أن القديم بحاجة إلى التطوير ، وليس القديم كله جيداً ، فمنه ما يمكن تخطيه ، ونسيانه ، ولعله يموت ، ومنه ما يستمر، ويساير كل عصر .)) (1)

ونعود لنؤكد أننا لا نريد أن يفهم من كلامنا أننا متمسكون بالتراث إلى حد العبودية لوثنه من غير تفكير ، ولكننا نعتز به ، ونفخر لأنه لم ينل إعجابنا فحسب ، بل نال إعجاب الناطقين بغير العربية ، لما وجد فيه من انسجام وجمال قد لا يكون مفسراً لديهم ، ولكنه لاقى قبولاً واستحساناً ، ولا نرفض قبول الجديد لمجرد أنه جديد فقط ، وقد يفتننا عن تراثنا أو يغير فيه ، فنحن كما قال غاندي : نفتح نوافذنا لجميع رياح العالم ، ولكننا لا نسمح لها أن تقتلعنا من جذورنا .

ويمكن أن نختم مقولتنا بقول في غاية الأهمية للدكتورعبد الكريم الأشتر عندما قال : ((ليست الغاية أن ننتصر للتراث في ذاته ، تعلقاً بالماضي ، وتعبداً له ، أو هروباً إليه ، ولكن القصد أن ننضم مع الداعين من منطلق الحداثة وحده ، إلى فهم التراث وفحصه ، والإفادة من كنوزه المعرفية والجمالية ، خدمة لأنفسنا أولاً ، لا خدمة للتراث في ذاته ، **إن التراث صخرة مكينة** ؛ يمكن أن نجعلها عقبة في الطريق إلى المستقبل ، ويمكن أن نبني عليها حاضرنا ومستقبلنا إذا أردنا أن نحقق ذواتنا ،

والفاصل بين الأمرين **يكمن فينا** ، في هذا الإنسان الذي نريد أن يتعلم كيف يكون أميناً وحراً في وقت واحد ، أميناً على تراثه يحفظه ، ويفهمه ، ويقدره ، ويغار عليه ، ولا ينقطع عنه ، وحراً لا يتعبده ، ولا ينقطع إليه .
56

---

56 (1) عبد المحسن ، د . حسن ، بحث بعنوان : الشثر ، ص 112 .

إننا لا نستطيع أن نكون معاصرين حقاً إلا إذا كنا أصلاء ، بل لا نستطيع أن نكون معاصرين إلا بمقدار ما نكون أصلاء ، لأن المعاصرة اندغام في العصر ، ومسايرة لحركة الحياة فيه ، وهو ما لا يستطيعه إلا الأصلاء الموصولون بجذور الحياة في مجتمعهم ، والمتحررون من عقد الخوف ، والنقص ، والاغتراب ، ولذلك لن نكون أصلاء إلا بمقدار ما نكون معاصرين ، لأن الأصالة تعني الارتباط بجذور الحياة الحية التي تتغذى من تربة العصر ، وتنمو فيها ، فالغربة عن العصر مثل الغربة عن النفس تعني : الضياع)) (1)

54

---

54 (1) الأشتر ، د. عبد الكريم و فواصل صغيرة في قضايا الفكر والثقافة العربية ، دار طلاس ، دمشق ، 2002 ، ص 53 – 54 .

معجم المصطلحات العروضية

الأبتر = البتر	(AL – ABATR) AL - BATR
الأبحر الخماسية (بحور)	ABHUR KHUMASIA (BUHUR)
الأبحر السباعية	ABHUR SUBAIA
الأبحر الصافية	PURE METERS
الأبحر الممتزجة (الممزوجة)	MIXED METERS
الأبحر المهملة (المولدة المحدثة)	MUWALLAD
الإجازة	IJAZA
الأجزاء = التفعيلات	FOOT
الأحذ = الحذذ	AL-HATHATH
أحرف القافية	THE LETTERS OF RHYME
الأرجوزة = الأراجيز	URJUZA
الأسباب = السبب	AL – ASBAB

AL- ISRAF	الإسراف الإصراف
THE STYLE OF TWO HEMISIGHES	أسلوب الشطرين
PADDING FOR RHYME.S SAKE	الإشباع (بحرف المد)
AL- ASLAM	الأصلم – الصلم
PROSODICAL ELLISIS	الإضمار
AL- ARUD	الأعاريض = العروض
AL- A.ARACE.A KIND OF DOBT (COPLET)	الأعرج
AL- IKTIDA	الاقتضاء
IKA.AD	الإقعاد
IMPERFECT RHYME	الإقواء
IMPERFECT RHYME	الإكفاء
TA.SIS	ألف التأسيس = التأسيس
KINDS OF RHYME	أنواع القافية
AL- AWTAD	الأوتاد = الوتد
AL- AEZAN AL- MUWALLADA	الأوزان المولدة
REPEATED RHYME	الإيطاء
RHYTHM	الإيقاع
AL- BATER	البتر
METER	البحر
METERS	البحور = الأبحر
AL- BUHOR AL- SAFIA	البحور الصافية
AL- BUHOR AL- MAMZUJA	البحور الممتزجة (الممزوجة)
AL- BASIT AL- BAND	البسيط البند
AL- BAIT IN MUWASHAH	البيت في الموشح والزجل
AL- BAIT AL- TAM	البيت (التام)

LINE. VERSE	البيت الشعري
AL- TA.SIS	التأسيس
AL- TAM	التام (البحر)
ACAT	التام (البيت)
AL- TAKHMIS	التخميس
AL- TADWER	التدوير = المدور
HYPERCTEXIS	التذييل
AL- TARFIL	الترفيل
AL- TASBI,	التسبيع
INTERNAL RHEME: LEONINE	التسميط
RHYME	التشعيث
AL- TAFWED	التفويض = التشطير
AL- IRSAD	التصريع
AL- TADMEEN	التضمين
AL- TAWSHEEH	التفويض = التوشيح
DEFINITION OF RHYME	تعريف القافية
FOOT (TAFILA)	التفعيلة = التفعيلات = الأجزاء
SCANSION	التقطيع
AL- TAEJIH	التوجيه
SIGNING QUOTATION	التوقيعة
AL- THARM (AL- THALM)	الثرم (الثلم)
FOOT	الجزء (التفعيلة)
POETCAL SENTENCE	الجملة الشعرية
MUSICAL SENTRNCE	الجملة الموسيقية
AL- JAMAM	الجمم

AL- HIJAZI	الحجازي
LIMITS OF THE RHYME	حدود القافية
AL- HADHADH	الحذ = الحذاء = الحذذ = الأحذ
ELISION	الحذف الحذو
HARAKAT AL- KAFIA	حركات القافية
CIRCUMLOCUTION	الحشو
LETTERS OF THE RHYME	حروف القافية
HEMAR AL- SHO.AR	حمار الشعراء
AL- HUMAK	الحماق
AL MUTADARIK	الخبب= المتدارك
AL- KHBAL	الخبل
AL- KHABN	الخبن
AL- KHARB	الخرب
AL- KHARA	الخرجة (في الموشح)
AL- KHARM	الخرم
AL- KHURUJ	الخروج
AL- KHAZL	الخزل
AL- KHAZM	الخزم
AL-KHAFIF	الخفيف (البحر)
FOREIGN WORD OR EXPRESSION LOANWORD	الدخيل
PROSODY CIRCLE	الدوائر العرضية
DOBET, COUPLET	الدوبيت
COUPLT, VERSE, BATCH	الدور (في الزجل)
DOBET	الرباعي = الدوبيت
AL- RAJAZ	الرجز (البحر)

الردف	AL- RIDF
الرس	AL- RASS
ركض الخيل (المتدارك)	AL- MUTADARIK
الرمل (البحر)	AL- RSMAL
الروي	AL- RAWIYY AL- MUTARAWIH
الروي المتراوح	AL- RAWIYY AL-MUTARAWIH
الروي المتوالي المتعانق	AL- RAWIYY AL- MUTAWALI
الزجل	AL- ZAJAL
الزحاف = الزحافات	AL- ZIHAF
الزحاف الجاري مجرى العلة	AL- ZIHAF AL- JARI
الزحاف المزدوج	AL- ZIHAF MUZDAWIJ
الزحاف المفرد	AL- ZIHAF MUFRAD
زمر البحور	ZWMAR AL- BUHOUR
السبب (جمع أسباب)	AL- SABAB
السبب الخفيف	AL- SABAB KHAFIF
السبب الثقيل	AL- SABAB THAQIL
السجع	RHYME PROSE
السريع (البحر)	AL- SARI,
السطر = السطر الشعري	POETICAL LINE
السلسلة	AL- SILSILA
السناد	AL- SINAD
الشتر	AL- SHATR
الشطر= المشطور	AL- MASHTUR
الشطر (مصرع البيت)	HMISTICH

AL- SHATR	الشطر (يمتنع في غير الرجز والسريع)
DIDACTIC POETRY	الشطر التعليمي
TAF,ILA VERSE	شعر التفعيلة
TRAIDTIONAL POETRE	الشعر التقليدي
CORRESPONDING POERTE	الشعر التناظري
NEW OPETRY	الشعر الجديد
MODERN OPETR	الشعر الحديث
FREE VERSE	الشعر الحر
KHALILI VERSE	الشعر الخليلي
VERSE OF TWO HEMISTICHES	الشعر ذو الشطرين
AL- TALIK VERSE	الشعر الطليق
KARED VERSE	الشعر القريض
CLASSICAL VERSE	الشعر الكلاسيكي
MULTI – RHYME VERSE	الشعر المختلف الأوزان والقوافي
BLANK VERSE	الشعر المرسل
MUTLAK VERSE	الشعر المطلق
PROSE VERSE	الشعر المنثور
MUNTALIK VERSE	الشعر المنطلق
VERSE	الشعر والنظم
AL- MUTADARIK	الشقيق = المتدارك
FORM , FIGURE	الشكل
HEMISTICHالصلم AL- SALM	الصدر (مصرع البيت)
FORMS OF RHYME	صورالقافية
POETIC LICENCES	الضرائر الشعرية

الضرب = الأضرب	AL- DARB
ضرب الناقوس والمتدارك	AL- MUTADARIK
الضرورات الشعرية = الضرائر	OOETIC LECENCES
الطويل والبحر	TAWEEL
الطي = المطوية	AL- TAYY
العجز	AL , AJZ
العروض = الأعاريض	AL – ARUD
العصب	AL- ASB
العضب	AL-, ADB
العقص	AL- AKS
العلة = العلل	AL- ILAL
علم العروض	PROSDY , METRICS
علم القوافي	ART OF RHYMING
العميد والبحر	AL- AMEED
عيوب القافية	VICES OF AL- KAFIA
عيوب كلمة الروي	VICES IN AL- RAWIYY
الفاصلة الصغرى	AL- FASILA SUGHRA
الفاصلة الكبرى	AL- FASILA KUBRA
الفريد والبحر	AL- FAREED
الفنون السبعة = الفنون الشعريةالمستحدثة	THE SEVEN ARTS
الفواصل = (السجع)	RHYME PROSE
القافية = القوافي	RHYME
القافية الداخلية	INTERNAL RHYME

القافية المتداخلة	AL- KAFIA AL- MUTADHILA
القافية المتراوحة (المتقاطعة)	AL- KAFIA MUTAKATI,A
القافية المتعانقة = القافية المتوالية	AL- MUTAWALIA
القافية المتوالية = القافية المتعانقة	AL- MUTAWALIA
القافية المسطحة	AL- MUSATAHA
القافية المطلقة والمقيدة	AL- KAFIA MUTLAKA WA MUKAIADA
القبض	AL- KABD
القسم (مصرع البيت)	HEMIOSTCH
القصر	AL- KASR
القصم	AL- KASM
القصيد ، القصيدة	POEM
القصيدة البسيطة البناء	AL- KASIDA BASITAT AL- BINA,A
القصيدة البيتية التراكيب	AL- KASIDA BAITIA
القصيدة التقليدية	TRADITIONAL POEM
القصيدة الخام	AL- KASIDA KHAM
القصيدة فوضوية البنية	AL- KASIDA FAWDAWIAT AL- BUNIA
القصيدة المبنية	AL- KASIDA AL- MABNEYYA
القصيدة المعقدة البناء	AL- KASIDA MU AKKADA
قصيدة النثر	AL- KASIDA AL- NATHR
قطر الميزاب (المتدارك)	AL- MUTADARIK
القطع	AL- KAT
القطعة	PASSAGE
القطف	AL- LATF

القفل (في الموشح)	AL- KIFL IN MWASHA
القوما	AL- KOMA
الكامل (البحر)	AL- KAMIL
الكان وكان	AL- KAN – WA- KAN
الكسف = الكشف	AL- KASHF
الكف	AL - KAFF
لزوم لا يلزم	LEONINE
المتئد (البحر)	AL- MUTA'ED
المتدارك (من حدود القافية)	AL- MUTADARIK
المتدارك (البحر)	AL- MUTADARIK
المترادف	SYNONYM
المتراكب	AL- MUTARIKB
المتسق (المتدارك)	AL- MUTADARIK
المتقارب (البحر)	AL- MUTAQARIKB
المتكاوس	AL- MUTAKAWIS
المتواتر	AL- MUTAWATIR
المتوفر (البحر)	AL-MUTAWAFFER
المجتث (البحر)	AL- MUJTATH
المجرى	AL- MAJRA
المجردة (القافية)	AL-MUJARRADA
المجزوء = المجزوءات	BRACHYCATALECTIC
مجزوء البسيط	BRACHYCATALECTIC IN BASIT
مجزوء الخفيف	BRACHYCATALECTIC IN KHFIF
مجزوء الرجز	BRACHYCATALECTIC IN RAJAZ
مجزوء الرمل	BRACHYCATALECTIC IN RAMAL

BRACHYCATALECTIC IN TAWEEL	مجزوء الطويل
BRACHYCATALECTIC IN KAMIL	مجزوء الكامل
BRACHYCATALECTIC IN MUTADARAK	مجزوء المتدارك
BRACHYCATALECTIC IN MUTAQARIB	مجزوء المتقارب
BRACHYCATALECTIC IN WAFIR	مجزوء الوافر
NEOLOGISM	المحدث = المتدارك
AL- MUTADARAK	المخترع (المتدارك)
MUKHALLA OF BASIT	مخلع البسيط = المكبول
CINQUAIN	المخمسات
AL – MUDAWWAR	المداخل (المدور)
AL – MUDAWWAR	المدور
AL – MADID	المديد (البحر)
HYPERCATALEXIS	المذال = المذيل = التذييل
AL- MURABBA'	المربعات = المربع
AL- MARDOUF	المردف = المردوف
AL- MARDUFA	المردوفة (القافية)
HYPERCATALECTIC	مرفل = الترفيل
URJUZA	المزدوجة (الأرجوزة)
AL- TASBIGH	المسبغ = التسبيغ
AL- MUSTATEEL	المستطيل (البحر)
AL- MUSADDAS	المسدس (من الأبيات والبحور)
AL- MASHTUR	المشطور
AL-MASHTUR OF RAJAZ	مشطور الرجز

AL-MASHTUR OF SARI'	مشطور السريع
AL-MASHTUR OF MADID	مشطور المديد
AL- TASH'ITH	المشعث = التشعيث
HEMISTICH	المصراع
AL- MUSARRA'	المصّراع
IDIOMS OF PROSODY	مصطلحات العروض
AL- MUDARI'	المضارع (البحر)
AL- MUDMAR	المضمر = الإضمار
AL- MUDRAD	المطرد (البحر)
AL- MUTLAKA	المطلقة (القافية)
AL- MU'AQABA	المعابة
AL- MU'TAMED	المعتمد (البحر)
AL- MUQTADAB	المقتضب (البحر)
SYLLABLE	المقطع
SYLLABLED	المقطّع
AL- KAT	المقطوع = (القطع)
SYLLABLE	المقطوعة
AL- MUK'AD	المعقد = الإقعاد
AL- MUKAIAD	المقيد (القافية)
AL- MAKBOUL	المكبول = مخلع البسيط
AL- MUMTADD	الممتد (البحر)
AL- MUNSARIH	المنسرح (البحر)
AL- MUNSARID	المنسرح (البحر)
AL- MANHUK	المنهوك

AL- MANHUK OF RAJZ	منهوك الرجز
AL- MANHUK OF MUNSARIH	منهوك المنسرح
AL- MUWWAL	الموال
AL- MAWALIYYA	المواليا
AL- TA,SIS	المؤسسة القافية = التأسيس
AL- MUWASHAHAH	الموشح
AL- MAWSOLA	الموصولة (القافية)
AL- NUTFA	النتفة
BLANK VERSE	النظم غير المقفى (الشعر المرسل)
VERSE	النظم والشعر
AL- NUMANI	النعماني
AL- NAFADH	النفاذ
AL- NAQS	النقص
NUKAT AL- ERTIKAZ	نقط الارتكاز
AL- MANHUK	النهك = المنهوك
AL- HAZJ	الهزج (البحر)
AL- WAFIR	الوافر (البحر)
AL- WATAD	الوتد = الأوتاد
AL- WATAD AL- MAJMU'	الوتد المجموع
AL- WATAD AL- MAFRUK	الوتد المفروق
UNITY OF FOOT	وحدة التفعيلة
UNITY OF MUSIC الوزن	الوحدة الموسيقية
SCANSIONالوسيم	
AL- WASIM الوصل	البحر
AL- WASL	(من أحرف القافية)

الوقف	CAESURA
الومضة	AL- WAMDA
اليتـيم	MONOSTICH

المصـــادر و المـــراجـــع

- أ -

آلـوجي - عبـد الـرحمن :

1989- الإيقاع في الشعر العربي – دار الحصاد – الطبعة الأولى .

إبراهيم ، أ . د جودت و أ . عبد الكريم الحبيب :

2002 – 2003 – الصافي في العروض والقوافي – منشورات جامعة البعث – الطبعة الأولى .

أدونـيـس :

1977- مقدمة الشعر العربي – دار العودة – بيروت .

إسماعيل ، د. عز الدين :

1981- الأسس الجمالية في التفسير النفسي للأدب – دار العودة – بيروت – ط4.

الأشتر عبد الكريم :

2002 – فواصل صغيرة في قضايا الفكر والثقافة العربية – دار طلاس – الطبعة الأولى .

2003 – ألوان (قراءة في بعض المواقف الإنسانية والحركات الأدبية) – دار الرضا – دمشق – الطبعة الأولى .

2006- في ديوان العرب (أحاديث في الشعر والشعراء) – ج3 – حلب .

أنيس ، د. إبراهيم :

1963- دلالة الألفاظ – مكتبة الأنجلو المصرية – مطبعة ألبان العربي – مصر – الطبعة الثانية .

- ب –

البارودي ، د. وجيه :

1994 – ديوان سيد العشاق – الطبعة الأولى .

الباقلاني :

(د ، ت) – إعجاز القرآن – تحقيق : السيد أحمد الصقر– دار المعارف – مصر– بلا طبعة .

الشنتريني - ابن بسام :

1979- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة – تحقيق د. إحسان عباس – دار الثقافة – بيروت – لبنان .

البنداري – د. حسن :

1992 – تكوين الخطاب النفسي في النقد العربي القديم – مكتبة الأنجلو المصرية – بلا طبعة.

البهبيتي، د. نجيب محمد :

1950 – تاريخ الشعر العربي ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، بلا طبعة .

– ت –

التبريزي – الخطيب :

1994 – الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق : الحساني حسن عبد الله ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الثالثة .

– ج –

جويو – جون ماري :

1965– مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، تر . سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية – بيروت – ط 2 .

- ح –

حسان – د. تمام :

1979 – اللغة العربية معناها ومبناها – الهيئة المصرية العامة للكتاب – الطبعة الثانية .

الحنفي – جلال :

1978 – العروض تهذيبه وإعادة تدوينه – مطبعة العاني – بغداد – بلا طبعة .

– خ –

الخال – يوسف :

(د ، ت) الحداثة في الشعر – دار الطليعة – بيروت– الطبعة الأولى

الخفاجي – عبد الله بن سنان الحلبي :

1982 – سر الفصاحة – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – الطبعة الأولى .

– د –

الدايـة – د. فايـز :

1989– البلاغة العربية (البيان والبديع) – منشورات جامعة حلب – مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية .

أبـو ديب – كمـال :

1981– في البنية الإيقاعية للشعر العربي – دار العلم للملايين – الطبعة الثانية.

ديفيد ، أبركرومبي :

1988 – مبادىء علم الأصوات العام ، تر : محمد فتيح – مطبعة المدينة – الطبعة الأولى .

– ر –

الراضي – عبد الحميد :

1974 – 1975 – شرح تحفة الخليل في العروض والقافية – مؤسسة الرسالة – بغداد – الطبعة الثانية .

ريتشاردز – إيف أرمسترونغ :

(د ، ت) – مبادئ النقد الأدبي – تر. مصطفى بدوي – مراجعة لويس عوض – وزارة الثقافة والإرشاد القومي – المؤسسة المصرية للتأليف و الترجمة .

رينيه ويلك وأوستن وارين :

1981، نظريـة الأدب – تـر. محيـي الـدين صـبحي – مراجعـة : د. حسـام الخطيب – بيروت – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ط 2.

– س –

السيد – عبد الرحمن :

(د ، ت) – العروض والقافية (دراسة ونقد) – مطبعة قاصدخيه – الطبعة الأولى .

سلطان ، د. جميل :

1970 – كتاب الشعر – منشورات المكتبة العباسية – ط 1 .

– ش –

الشايب – أحمد :

1964 – أصول النقد الأدبي – مكتبة النهضة المصرية – الطبعة السابعة .

– ض –

ضيف ، د.شوقي :

(د ، ت) – في النقد الأدبي – دار المعارف – مصر – ط 5 .

– ط –

ابن طباطبا– محمد بن أحمد :

1956 – عيار الشعر – تحقيق : د. طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام – المكتبة التجارية الكبرى – القاهرة – بلا طبعة .

الطيب – د. عبد الله :

1970 – المرشد إلى منهم أشعار العرب وصناعتها – ج 1 + ج 2 – الدار السودانية – الخرطوم – بيروت – الطبعة الثانية .

1970 – المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – ج3– الدار السودانية – الخرطوم – بيروت – الطبعة الأولى .

– ع –

العاكوب – د. عيسى علي :

2002- العاطفة والإبداع الشعري – دار الفكر – دمشق – الطبعة الأولى .

العبد – د. محمد :

1988 – إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي) – دار المعارف – القاهرة – الطبعة الأولى .

عكو – د. سلمى :

2004- أسس النقد الجمالي – دمشق – الطبعة الأولى .

العسكري – أبو هلال الحسن بن سهل :

1981- كتاب الصناعتين والنثر والشعر – تحقيق- د. مفيد قمحية – دار الكتب العلمية – بيروت لبنان – الطبعة الأولى .

عياد ، د. شكري :

1990 – بين الفلسفة والنقد – منشورات أصدقاء الكتاب – مطابع سجل العرب .

عياد ، د. شكري :

1986 – موسيقا الشعر العربي – دار المعرفة – ط 1 .

- غ –

غراهام هو :

1973 ، مقالة في النقد – تر. محيي الدين صبحي – مطبعة جامعة دمشق .

غركان – د. رحمن :

2004 – مقومات عمود الشعر – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – بلا طبعة .

- ف –

فاخوري – أ. محمود :

1986- 1987- موسيقا الشعر العربي – منشورات جامعة حلب – بلا طبعة .

الفارابي – أبو نصر :

1967- الموسيقى الكبير – تح – غطاس عبد الملك خشبة – دار الكتاب العربي – القاهرة – بلا طبعة .

فيدوح : عبد القادر :

1992 – الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي – منشورات اتحاد الكتاب العرب .

– ق –

قدامة بن جعفر :

1934- نقد الشعر – ضبطه – وشرحه : محمد عيسى منون – الطبعة الأولى .

قدور – د. أحمد :

1996- مبادئ اللسانيات – دار الفكر المعاصر – دمشق – الطبعة الأولى .

القرطاجني – أبو الحسن حازم :

1981- منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة – دار الغرب الإسلامي – بيروت – لبنان – الطبعة الثانية .

القيرواني – أبو علي الحسن بن رشيق :

1988- العمدة في محاسن الشعر وأدبه – تحقيق : د. محمد قرقزان – دار المعرفة – بيروت – الطبعة الأولى .

– م –

محمد ، د. خلف الله :

1947- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده – القاهرة – مطبعة لجنة التأليف والترجمة – بلا طبعة .

محمود – زكي نجيب :

1980- مع الشعراء – بيروت – بلا طبعة .

مرتاض ، د. عبد الملك ، بنية الخطاب الشعري :

المسدي، د. عبد السلام ، النقد و الحداثة ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1.

مصطفى ، د. محمد عبد المطلب :

1984 ، اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين – ط 1 .

الملائكة – نازك :

1962– قضايا الشعر المعاصر – منشورات دار الأدب – بيروت – بلا طبعة .

مندور – د. محمد :

(د ، ت) – في الميزان الجديد – مكتبة نهضة مصر ومطبعتها – الفجالة – القاهرة – بلا طبعة .

موسى – د. خليل :

1991– الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر – مطبعة الجمهورية – دمشق الطبعة الأولى .

– ن –

نافع – د. عبد الفتاح صالح :

1985 – عضوية الموسيقا في النص الشعري – مكتبة المنار – الأردن – الزرقاء – الطبعة الأولى .

النويهي – د. محمد :

(د ، ت) الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) – ج1 – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة – بلا طبعة .

– هـ –

هدارة ، د . محمد مصطفى :

1964 ، مقالات في النقد الأدبي – دار القلم – 1964 .

هلال – د. محمد غنيمي :

1973– النقد الأدبي الحديث – دار العودة – دار الثقافة – بيروت – الطبعة الأولى .

الهيب ، د. أحمد فوزي :

2004 – إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف – دار القلم العربي – دار الرفاعي – حلب – الطبعة الأولى .

– و –

الورقي ، د . سعيد :

1984– لغة الشعر العربي الحديث – دار النهضة العربية – بيروت – الطبعة الثالثة .

– ي –

اليافي ، د . عبد الكريم :

1963 – دراسات فنية في الأدب – الطبعة الأولى .

اليافي ، د. نعيم :

1993– أوهاج الحداثة – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – بلا طبعة.

– بلا – تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث – منشورات اتحاد الكتاب العرب – بلا طبعة .

المعـــاجـــم

المعاجم اللغوية :

الجرجاني – علي بن محمد الشريف :

1978– كتاب التعريفات – مكتبة لبنان – بيروت – بلا طبعة .

المعاجم الأدبية :

عبد النور – جبور :

1984– المعجم الأدبي – دار العلم للملايين – بيروت – الطبعة الثانية .

يعقوب – د. إميل – ود. بسام بركة ومي شيخاني :

1987 – قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية – دار العلم للملايين – بيروت – الطبعة الأولى .

معجـم القـوافـي :

الشـوابكـة – د. محمد علي ود. أنور أبو سويلم :

1991 – معجم مصطلحات العروض والقافية – دار البشير – عمان – الأردن – بلا طبعة .

المعجـم الفلسـفي :

صلبيا ، جميل ، 1982 ، المعجم الفلسفي – دار الكتاب اللبناني – دار الكتاب المصري – بيروت – لبنان .

المجلات والدوريات

مجلة بحوث جامعة حلب :

1995– بحثان بعنوان : الشعر – والمثاقفة – د. محمد حسن عبد المحسن – سلسلة الأدب والعلوم الإنسانية – العدد 28– 1995 .

مجلة الكفاح العربي البيروتية :

1995– العدد 870 .

مجلة الوسط اللندنية :

1995– العدد 163 .

جريدة الجزيرة السعودية :

1995– العدد 8159 .

مجلة عالم المعرفة :

1996– مقالة : أغراض أم رموز — د. وهب أحمد رومية – آذار – العدد 207 – الكويت .

Syrain Arab Republic
AL – Baath University
Facultuy of Arts Humanities

THE ARABIC PROSODY

MOSIQAA

AL – SH'R AL – ARABI

(Theoratical Practical Study)

Dr . RAWD – KHABBAZ