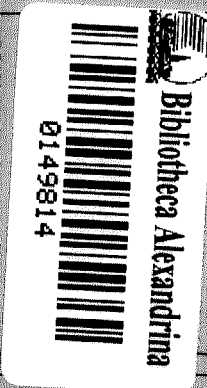


هنري صيفي الشعر العربي

الجزء الأول

دراسة فنية وعروضية

دكتور
حسني عبد الجليل يوسف



موسيقى الشعر العربي

الجزء الأول

دراسة فنية وعروضية

دكتور

حسني جبر الجليل يوسف



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٩

الإخراج الفني

ماجدة البنا

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

مقدمة

مرت الدراسات الخاصة بموسيقى الشعر بمراحل كثيرة ، اقتصر أكثرها على دراسة العروض . أما المستوى الصوتي فقد دُرِسَ في إطار علم البديع ، وبعض الدراسات النقدية ، كما لم تتناول هذه الدراسات العلاقة بين التركيب اللغوي والأوزان الشعرية ، وتُرك هذا الموضوع حبيس كتب البلاغة والنقد ، وكأنه لا يتصل بموسيقى الشعر ، كذلك لم تتناول هذه الدراسات ما يسمى بالتمثيل الصوتي للمعاني ، وهو موضوع أهميته الدراسات جميعها على أهميته .

وقد جمعت في هذا البحث كل ما يتصل بموسيقى الشعر وكل ما يتعلق بالبناء الموسيقي للشعر العمودي والحر ، وحاولت أن أعالج ما رأيته من قصور ، أو نقص ، أو غموض وتعقيد ، وربطت في دراستي بين الجانب النظري والتطبيقي ، وربطت بين الدراسة العروضية والفنية ، وتناولت دراستي الأتماط الموسيقية لأنواع الشعر الثلاثة : الغنائي ، والقصصي ، والمسرحي .

وقد أضفت إلى دراستي الوصفية بعداً نقدياً ، محاولاً قدر المستطاع التجديد الملتزم ، ولم أحصر دراستي العروضية والفنية في دائرة النقول التي تعتبر سمة لأغلب الدراسات التي تناولت موسيقى الشعر ، قديماً وحديثاً ، ورجعت لدواوين الشعراء

وللمجموعات الشعرية ، باحثاً عن أوزان الشعر ، وأنماط كل بحر ، وعن الصور والأشكال الموسيقية للشعر العربي ، وقد ساعدني ذلك على اكتشاف أنماط جديدة لبعض البحور قدمها شعراء مجيدون من خلال قصائد جيدة . كما اكتشفت أشكالاً جيدة للقصيدة الخمسة وبعض الأشكال الشعرية والأوزان الجديدة .

وقد بدأت هذا الجزء بتحديد خصائص الوزن ، وعلاقة الإطار الموسيقي بالتركيب اللغوي ، وحددت المستويات الموسيقية للشعر : الإيقاعية ، والصوتية .

ودرس التمثيل الصوتي للمعاني ، والعلاقة بين الوزن والمحتوى الشعري . ثم تناولت علم العروض ، وأشرت إلى الصعوبات التي تقابل الدارس وقدمت دراسة متكاملة للعروض الشعري ، خلصتها من كل ما من شأنه أن يخرج العروض عن مهمته ، بوصفه علماً قياسياً يضبط به الشاعر إيقاعه ، ويعترف به الدارس على محور الشعر وأنماط كل بحر .

وقد فحصت قدرأ كافيأ من الشعر ، وتمكنت من الكشف عن بعض الأنماط التي لم ينص عليها العروضيون ، فكشفت عن مشطور للطويل ، والبسيط ، والسريع ، والمتدارك ، ومشطور للرجز درس ضمن السريع .

كما كشفت عن مجزوء للكامل ، والمنسرح ، وكشفت عن مجزوء للمديد درس ضمن الرمل ، كما كشفت عن منهوك للوافر .

وعلى الرغم من أنني لم أحصر دراستي في إطار النقول ، فقد جعلت القديم منطلقاً أصيلاً لم يخرج محالتي لدراسة العروض عن الأسس والقواعد القديمة ، كما أنني فندت آراء من شكك في صلاحية التفاعيل ، وأثبت صلاحيتها لأن تكون مقاييس وضوابط للإيقاع الشعري ، وقدمت لكل بحر نماذج شعرية ، بعد دراسة أنماطه العروضية .

ثم درست القافية ، والقافية الداخلية ، وأنواعها ، والتكرار الصوتي ، ودرست أنماط هذا التكرار ، وتناولت التقسيم ، ورد الأعجاز على الصدور ، والمجاورة ،

والأزدواج ، والتطريز ، والتشظير ، وتشابه الأطراف ، والترديد ، والتذليل ،
والتعطف ، والإرصاد والتسهيم والتضويق ، والتسميط ، والموازنة .

ودرست التناسب بين الإطار الموسيقي والبناء اللغوي للشعر ، فتناولت ظواهر تمام
الإطار الموسيقي دون البناء اللغوي وذلك من خلال مصطلحات القدماء وهي :

الحشو ، والاستدعاء ، والتتميم ، والإيغال ، والاعتراض ، والانتفات . وتبين لي
أن الشاعر المجيد قادر على الوصول إلى التناسب بين البحر الشعري ، والبناء اللغوي دونما
تدافع بينهما أو حشو . كما تبين لي أن هذه الظواهر تتصل بالشعر الحر مثلما تتصل بالشعر
العمودي . ثم تناولت ظواهر تمام البناء اللغوي دون تمام الإطار الموسيقي من تدوير
وتضمن واستدارة ، في الشعر العمودي ، والشعر الحر ، ووصلت إلى نتائج مهمة تلقى
ضوءاً على خصائص الإطار الموسيقي للشعر العربي . وتناولت الوزن والضرورات
الشعرية ، ما يتصل منها ببناء الكلمة ، وما يتصل ببناء الجملة ، ووجدت بعض
الضرورات التي يضطر فيها الشاعر إلى وضع الكلام في صورة يكون فيها ترتيب مواده
على غير ما ينبغي من التقديم والتأخير ، وتبين لي أن هذه الضرورات تبعد الشعر عن
الفصاحة ، ومن ثم تبعده عن أن يكون بليغاً جيداً .

وبعد فإني آمل أن يجد قارئ هذا البحث في هذا الجزء وفما يليه الفائدة المرجوة ،
وأن أكون قد أفدت الدارسين بما قدمت من محاولة للتعرف على أبعاد التشكيل الموسيقي
للشعر العربي .

والله ولي التوفيق .

دكتور حسني عبد الجليل يوسف

مدخل

١ - الإطار الموسيقي للشعر العربي

اتفق أكثر القدماء على أن الشعر يقوم على أربعة أركان : وهي اللفظ ، والوزن ، والمعنى والقافية فهذا هو حد الشعر لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر ، لعدم القصد والنيه كأشياء اتزنت من القرآن^(١) .

ويرون أن الوزن أعظم أركان حد الشعر ، وأولها خصوصية^(٢) ويرى بعضهم .. أن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية :^(٣) .

وذكر السكاكي في مفتاح العلوم أنه قد ألغى بعضهم لفظ المقفى من تعريف الشعر بأنه عبارة عن كلام موزون مقفى . وقال : إن التفقيه وهي القصد إلى القافية ورعايتها ، لا تنزم الشعر ، لكونه شعراً بل لأمر عارض ، ككونه مصرعاً ، أو قطعة ، أو قصيدة أو لافتراح مقترح ، وإلا فليس للتفقيه معنى غير انتهاء الموزون ، وأنه أمر لا بد منه ، جار من الموزون مجرى كونه مسموعاً ؛ ومؤلفه ، وغير ذلك ، فحقه ترك التعرض^(٤) .

ويرى الاستاذ العوضى الوكيل أن تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى « يلفت النظر إلى ركن يراه جمهور كبير من الأدباء وعلماء الأدب ضرورياً ولازماً للشعر ، وهو ركن الموسيقى التي تتمثل في الأوزان من ناحية ، وفي القوافي من ناحية أخرى ، فهو بهذه المثابة جزء من التعريف الصحيح للشعر عند هؤلاء »^(٥) .

والقصيدة العمودية التقليدية - كما وردت في شعر الجاهليين وشعراء صدر الإسلام ومن بعدهم حتى يومنا هذا - هي تلك القصيدة التي يتهج فيها الشاعر نهجاً متوازناً . سواء أكان ذلك في البحر أم القافية .

وإذا كنا لا نستطيع أن نتصور شكلاً للرواية أو المسرحية إلا من خلال الموضوع ،
 وحركة الحدث في الزمان والمكان ، فإننا نستطيع أن نتصور شكل القصيدة العربية دون
 الحديث عن الموضوع أو المحتوى ، فللقصيدة وزن يتشكل في إطاره البيت الشعري ،
 سواء أكان تاماً ، أم مجزئاً ، أم مشطوراً أم منهوكاً .

كما أننا قادرون على وصف القصيدة من خلال الحديث عن نوع القافية وربطها
 ونظمها سواء أكان ذلك في القصيدة ذات القافية الواحدة أم القوافي المتنوعة .
 وقد كان الخليل بن أحمد أول من جرد القصيدة العربية ، واكتشف لها أنماطاً
 موسيقية مستقلة عن المحتوى الشعري . واستطاع أن يحدد للقوائد التي تتفق في
 موسيقاها وزناً سماه البحر ، كما استطاع أن يكشف علاقة هذا الوزن التام بما جاء منه
 مجزئاً ومشطوراً ومنهوكاً ، وأن يحدد أوجه الاختلاف بين البحور المتشابهة ، واستطاع
 أن يكشف عن خمسة عشر مجزئاً ، وعن الأنماط الموسيقية لكل بحر ، ثم جاء الأخفش
 واكتشف مجزئاً آخر سماه المتدارك .

وما زال جهد الخليل منطلقاً للدراسات الموسيقية للشعر العربي ، على الرغم من أنه
 يحتاج إلى شئ من إعادة النظر ، وبخاصة فيما يتصل بتلك الكثرة الهائلة من مصطلحات
 الزحافات والعلل ، أما فيما يختص بالتفاعيل فإن الخليل كان دقيقاً دقة متناهية بحيث
 إن هذه التفاعيل تمثل مقياساً أميناً ودقيقاً للشعر العربي ، على الرغم مما يحاوله بعض
 الدارسين من وسم هذه التفاعيل بعدم الدقة . وسوف نناقش ذلك في حينه .

وأساس البيت الشعري عدد من التفعيلات يتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة
 بنسبة واحدة ، وتختلف هذه التفعيلات من حيث النوع والعدد ، حسب البحر الذي
 ينظم فيه الشاعر ، ولتأمل هذين البيتين الجميلين ، لتبين معاً ملامح الإطار الموسيقي
 للشعر العربي .

يقول جميل :^(٦)

ألا ليت أيام الصفاء جديد ودهراً تولى يابثين يعود
 فنغني كما كنا نكون وأنتم صديق وإذ ماتبذلين زهيد

هذان البيتان من بحر الطويل ، والوزن العام لهما كما يلي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن
وهذا الوزن نمط من أنماط بحر الطويل - ففي الشطر الأول للأبيات نجد عدداً
خاصاً من الحروف المتحركة والساكنة ونجد في الثاني عدداً أقل منه وجاء ترتيب
المتحركات ، والسواكن ترتيباً خاصاً بهذا البحر . ولنتأمل قول المتنبي^(٧) .

فؤادك ما تسلسيه المدام وعمر مثل - ما نهب اللثام
ودهر ناسه ناس صغار وإن كانت لهم جث ضخم

وكذا قول الأعشى^(٨) :

ألا يا قتل قد خلق الجديد وحبك ما يمح وما يبيد
وقد صادت فؤادك إذ رمته فلو أن أمراً دنفا يصيد
نجد أن قصيدتي المتنبي والأعشى اللتين اقتطعنا منهما هذه الأبيات من بحر الوافر .
والوزن في القصيدتين :

مفاعلاتن مفاعلاتن فعولن مفاعلاتن مفاعلاتن فعولن
وعدد الحركات والسكنات في كل شطر تسعة عشر متحركاً وساكناً وهذا الوزن
يختلف عن الطويل في ترتيب الحركات والسكنات إلى جانب اختلافه في عددها ، ومن
هنا يختلف إيقاعه عن إيقاع بحر الطويل .

فإذا تأملنا القافية في القصيدتين ، نجد أنها مختلفتان ، ففي الأولى نجد أن حرف
الروى هو الميم المتحركة المسبوقة بالألف ، وفي الثانية الدال المتحركة المسبوقة بالياء .

وقصيدة الأعشى تتحد مع قصيدة جميل في الروى والحروف السابقة له . والقوافي
جميعها تتحد في الوزن أو الإيقاع وإن اختلف البحر . فالبحر قد تتحد على اختلافها
في القافية ، وقد تعدد قوافي البحر الواحد .

فإذا تأملنا بعض القصائد ، أو قصيدة واحدة ذات قافية ووزن واحد نجد أنه ، مع وحدة الوزن والقافية ، تختلف الألفاظ والمعاني والوسائل الإيقاعية التي يستخدمها الشاعر في قصيدته ، بحيث يتحقق التنوع في الوحدة .

ويرى أستاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن : « أن الشعراء القدماء ، كانوا يعولون على المرح بين ظاهرتين تغلبان على تمامج هذا الشعر ، وتشيعان في أساليبه منذ أقدم شعرائه هما : التكرار الصوتي والتقطيع اللغوي . وفيما يتصل بظاهرة التكرار الصوتي فقد كان الشاعر الجاهلي يسعى إلى تحقيقه من طريقين متقابلين : أحدهما نمطى يتصل بنظام القصيدة القديمة ، كما كانت قد استقرت عليه عبر تاريخها الطويل وهو الالتزام بقافية واحدة ، وبجر واحد ، يحدث بهما الشاعر إيقاعاً صوتياً واحداً في القصيدة جميعاً .

والثاني يدعى يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصة في إحداث أصوات بعينها

تتكرر في كل بيت على حده ، فتخلق في داخله جناساً صوتياً يختلف من بيت إلى بيت فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى وقوافيها الثابتة ما يصح أن نسميه طباقاً صوتياً^(٩) فالشاعر يختار الألفاظ التي تتوافق فيما بينها ، من حيث الإيقاع المجرد ، لتكون فيما بينها إطاراً ، أو شكلاً موسيقياً ، هو ما يسمى بالوزن أو البحر ، وتتوافق فيما بينها من حيث الجرس أو الصوت حيث يراعى نوعاً من التوافق الصوتي بين مخارج حروف الكلمات والجمل ويسمى علماء البلاغة ذلك بالفصاحة ، وقد قالوا في فصاحة المفردات « أن تخلو الكلمة عن إجماع المتقاربين في المخرج لاسيما حروف الحلق ، وإن لفصاحة المفرد سبباً آخر هو أن يكون له في السمع حسن ومزبه »^(١٠) .

أما فصاحة الكلام فقد قالوا فيما يتعلق بالجانب الصوتي : « أن يخلو الكلام من إجماع حروف متأثلة ثقيلة »^(١١) .

فالقوانين التي يخضع لها الشاعر في تأليف الجمل بعامه ، هي قوانين التوافق لصوتي وعدم التنافر ، ومن هنا تتمثل الموسيقى الشعرية في إطارين أساسيين :

الأول : التوافق الإيقاعي الذي يمثله الوزن .

والثاني : التوافق الصوتي ، الذى يتمثل فى تناسق مخارج الحروف فى الكلمة والجملة والبيت الشعرى ، ويتمثل هذا التوافق الصوتي فى مظهرين :

الأول : توافق صوتي يحاول فيه الشاعر اختيار كلمات بعينها ليحدث بها جناساً صوتياً .

والثاني : توافق صرفي ، هو الذى يتحقق من خلال ما يسمى بالإيقاع الداخلى للكلمات الذى يتمثل فى توافق الوزن الصرفي للألفاظ فى البيت . ولاشك أن اللغة العربية تتيح للناظم فرصة كبيرة للنظم بها ، فأكثر ألفاظها تتحد فى مجموعات يجمعها وزن صرفي واحد فهناك على سبيل المثال مجموعات لفظية وزنها : فَعَل ، فَعِل ، فَعَلَ ، فَعُل ، فَعِل ، فَعُل ، فَعُل ، فَعُل ، فَعُل ، وهناك فاعل ، فاعول ، فَعُول ، فَعِيل ، مفعول متفاعل وتفاعل ومفتعل ، ومتفعل ، ومستفعل ، وغير ذلك مما يمكن التعرف عليه بمراجعة كتب الصرف العربى ، « فالألفاظ العربية والتراكيب العربية تجري على السليقة الموسيقية » (١٢) .

واللغة العربية لغة الوزن فى أصلها ومنشأها وفى معناها ومنبأها ، كما أنها لغة التوافق الصوتي والإيقاعي ، فالحروف تتبدل وفقاً لقانون النماثل والتوافق الصوتي .

ففى صيغة افتعل نلاحظ عدة تغييرات فنجد فى إطار هذه الصيغة على سبيل المثال :

اكتمل ، وازدهر ، واصطبر . والتغيير الذى حدث فى ازدهر جاء وفق قانون المماثلة والتوافق : « فالزاي صوت مجهور ، أى أن الوترين الصوتيين يهتران بشدة عند النطق به . أما التاء التى كنا نتوقعها فى وزن افتعل من المادة « زهر » ليكون الفعل « ازهر » فهى صوت مهموس ، أى لايتوتر الوتران « الصوتيات عند نطقها . وماحدث يتلخص فى أن الوترين الصوتيين فى نطق الزاي استمر بعد المدة الوجيزة جداً التى ينطق فيها صوت الزاي ، فأعضاء النطق فى الإنسان دقيقة ، ولكن لدقتها حدود .

لقد استمر توتر الوترين الصوتيين عند النطق بما كان يظن أنه سيخرج تاء وهنا نطقت الدال (١٣) .

فالقاعدة الصرفية ليست قاعدة جامدة ، ولكنها تخضع لقانون التماثل والتوافق الصوتي وهذا القانون هو الذى يجعلنا نحذف بعض الحروف كما فى فعل الأمر والفعل المجزوم إذا كان أجوفاً مثل : قال : قل أو إذا كان مثلاً مثل (وثق : ثق ، ولم يثق) فالقوانين الصرفية تخضع لقانون التماثل للصوتى .

ونحن لانغالى حين نقول إن اللغة العربية هي « لغة التوافق وحسبنا أن نلاحظ فى تركيب المفردات أن الوزن هو قوام التفرقة بين أقسام الكلام فى اللغة العربية » (١٤) . ولو تأملنا لغتنا العربية لوجدنا أن أنساقها ونظامها ، فى بناء الجملة ، وفى بناء الكلمة ، هو ذلك النظام الذى وصلنا فى الشعر القديم .

لقد نمت هذه اللغة فى أحضان الشعر الجاهلى ، فالشاعر القديم قد أتجه إلى اللغة التى كان متصلاً بها ، لكونه عضواً فى مجتمع يتحدث بهذه اللغة ، وراح يتقى منها كلماته ويصوغ من تلك الكلمات أنساقه الشعرية محاولاً التوفيق بين هذه الكلمات وبين النسق الذى يحقق به إيقاعاً ، ومن هنا كانت حاجته الماسة إلى كلمات جديدة ومشتقات جديدة وأبنية جديدة تتوافق مع تلك الخصوصية التى سيقدم بها ذلك النوع المتميز من الكلام ، لقد كانت حاجته إلى هذه الكلمات والمشتقات ، وحاجته إلى تهذيب تلك الكلمات وتثقيفها أكثر من حاجة المحارب ، والراعى ، والتاجر ، والكاهن ، والزارع ، والحكيم ، والزعيم ، ولهذا نمت اللغة على يد الشاعر ، ونما الشعر بنمو هذه اللغة . إن وجود أكثر من صيغة لجمع تكسير واحد رباعية أو ثلاثية أو خماسية على سبيل المثال لا يمكن أن يؤوّل فقط باختلاف القبائل أو اللهجات ، وإنما هناك هذا الإطار الجديد الذى بدأ ينتظم الكلمات فينظمها ويبنيها على نحو يتفق وهذا الإطار المتميز .

إن سارتر يرى أن « الشاعر أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداة » .

وأنه « فى الأعم تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات ولكن هذه الهيئة لا تشترك فى شئ مع ما يطلقون عليه عادة : شكل الجملة النحوى إذ إن هذا الشكل لاسلطان له على تكوين المعنى » (١٥) .

ولهذا فإنه يرى أن الكلمات لا اللغة هي مادة الشعر . ولكن الأمر يختلف في العربية ، ففي إطار الإصابة تتحدد خصوصية الدلالة فيتولد النحو . وإن الجملة إذا ولدت شعرية ، فإنها لا بد أن تتفق مع النماذج العليا لهذه اللغة ، تلك النماذج التي وصلت إلينا شعراً ، وقرآناً عربياً مبيناً ، فالجملة العربية تتفق والقوانين التي تخضع لها الجملة الشعرية ، لأنها لغة شعرية المنبت وشعرية القاعدة ، والقوانين ، فليس هناك انتهاك لقاعدة أو انحراف عنها ، حيث إن هذه القواعد قد استنبطت من أنماط لغوية طوعت للشعر فجاءتنا شعرية بمبناها ومعناها وقوانينها .

يقول العقاد : « نريد باللغة الشاعرة أنها لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية الموسيقية ، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء (١٧) .

ولهذا فإن ما يسمى بالضرائر في الشعر - إلى جانب قلته يمثل خروجاً عن الأنماط الشعرية الأصيلة ، وفي نفس الوقت يمثل خروجاً عن الأنساق اللغوية . فليس هناك تدافع وصراع بين البنية اللغوية والبنية الشعرية إذا أخلص الشاعر لصنعتة وتعامل مع لغته تعاملاً واعياً عميقاً .

وقد استخدم بعض النقاد مصطلحات شئ في الحديث عن موسيقى الشعر ، ومن ذلك الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية ، والموسيقى الظاهرة والموسيقى الخفية . وبادئ ذي بدء فإنني أرى أنه ليس هناك موسيقى داخلية ، وأخرى خارجية ، بل إن هناك موسيقى واحدة تتراكب فيما بينها ليس منها خارج وداخل ، لأن عناصرها الصوتية والمعنوية تمثل معزوفة ذات نسيج متداخل .

أما مصطلح الموسيقى الظاهرة والخفية ، فيبدو لي أن هناك خلطاً بينهما من ناحية ، وبين الموسيقى الهادئة والموسيقى الخفية من ناحية أخرى . فالموسيقى الهادئة نوع من أنواع الموسيقى الظاهرة التي تقوم على التشكيل والتنسيق الصوتي وتخضع لقانون التوافق والمائل الصوتي ، أما الموسيقى الخفية فإنها تقوم على التنسيق المعنوي وتأتي في المقام الأول من علاقات التوافق والتضاد بين المعاني دون المبادئ من حيث تشكيلها الصوتي .

وإذا كانت الموسيقى الظاهرة تتعلق بالمباني ، والخفية تتعلق بالمعاني فما وضع البحر وعلاقته بهذين النمطين من الموسيقى . إن البحر ينتظم المبني والمعنى على حد سواء ، وهو إطار لا وجود له إلا عند تشكله في الفاظ ، فهو من حيث كونه إطاراً للمباني يمثل نمطاً متميزاً ومحسوساً من الموسيقى لأنه قد ينتظم ألفاظاً عارية من التوقيع ، في حين يظل التوافق الإيقاعي ، ويمكن أن نسميه بالإيقاع أو الإطار ، أو الشكل ، وقد تقي هذه المصطلحات بالمراد وقد يكون « الوزن » أقربها دلالة عليه .

فالوزن الموسيقي إطار ينتظم ألفاظاً وتراكيب من خلال إيقاع متميز يمكن التعرف عليه مجرداً من خلال رصد الحركات والسكنات المطلقة ، ثم استخدام التفاعيل للتمييز بين كل وزن وآخر وهو ما سوف نتعرض له في القسم العروضي .

أما الموسيقى الظاهرة سواء أكانت عالية الجرس أم هادئة هامة فإنها تقوم على الإيقاع الصوتي . في حين تقوم الموسيقى الخفية على علاقات المعاني بين الألفاظ أو التراكيب .

فالموسيقى الظاهرة موسيقى مسموعة تقوم على التأثير على حاسة السمع الذي ينعكس أثره على الوجدان والفكر .

أما الموسيقى الخفية ، فإن تأثيرها يبدأ من الفكر والوجدان ، ثم ينعكس على الحواس ، ولأن الشعر بنية متراكبة فإنه يصعب التعرف على مثل هذه التأثيرات ، وأن أمكن افتراض اختلافها ، أو أمكن وصفها نظرياً . فالموسيقى الخفية تعتمد على التأثيرات الذهنية والتخيلية ، ومن ثم فلا بد أن يتحقق نوع من الفهم لما في الشعر من

معانٍ ، أما الموسيقى الظاهرة فإنها تحدث أثرها حتى وإن لم يفهم المتلقي ما في الشعر من معانٍ وأخيلة . فقد نظرب لشعر لانهي معانيه تماماً ، بل إننا قد نظرب لشعر لا نعرف لغته ، ولكن الموسيقى الخفية تأتي فقط من الشعر المفهوم ، ويزيد تأثيرها كلما ازددنا فهماً ووعياً بالعمل الشعري .

ومن هنا فإن تعاملنا مع الترادف والتقابل والتطابق لا يكون فقط بوصفها محسنات بدعية معنوية . لا عمل لها سوى تقوية المعنى ، وإنما أيضاً من منطلق ما لمحدثه من

موسيقى خفية ، وحركة نفسية وفكرية في قارئ الشعر أو سامعه .

وقد استطاع الدارسون القدماء الكشف عن أنماط كثيرة من الوسائل الموسيقية التي استخدمها الشعراء في إطار التنسيق الصوتي ، والتجنيس ، في إطار علم البديع ، ولكنهم في بعض النواحي لم يفصلوا بين الشعر والنثر ، ولم يحا ولوا إظهار خصوصية هذه الوسائل في الشعر - وهذه الوسائل تمثل فصولاً في علم البديع ، فهناك السجع ، والجناس ، والتصريع ، ورد الأعجاز على الصدور ، والتوشيح ، والتطريز ، والتقسيم والتشطير ، والمجاورة ، والتذليل والتقويف وغير ذلك .

ولاشك أن هذه الوسائل البديعية وغيرها مما سنتناوله بالدراسة تتعلق بالتنسيق اللفظي وبعضها بالتنسيق المعنوي . فهي في المقام الأول نوع من الهندسة الصوتية التي يعتمد فيها الشاعر على التقسيم والتكرار . ولا شك أن تكراراً الصوتي سواء أكان تكرار لعبارة أو مقطع ، أو تكراراً لكلمة أو حرف ، لا يتقيد بالتصنيفات التي ذكرناها أو التي سنتناولها وإنما قد يتجاوزها ، فالشاعر المجيد يستطيع أن يستخدم من التقنيات والوسائل الصوتية ما يثرى عمله . ويجعل عمله الفني أشبه بمعزوفة موسيقية متعددة الأبعاد .

ونحدثنا الشاعرة نازك الملائكة عن القيمة الفنية للتكرار الصوتي فتقول : « إن التكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها .

أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما .

إن التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة وأحدها قانون التوازن . ففي كل عبارة نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها . إن للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً . وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة^(١٧) .

إن هناك علاقة دقيقة بين التكرار الصوتي ، بشق ضروريه ، وبين صوت الشاعر الداخلي .. إن هذا التنسيق والتقسيم والتكرار وسيلة من وسائل الشاعر في خلقه الفني ، بحيث يصبح العمل الشعري بناءً محكوماً بمنطق خاص ، ملوناً بألوان صوتية وإيقاعية متميزة .. فاستخدام الشاعر لإمكانات الوزن والتنسيق الصوتي يجعل من القصيدة الشعرية أشبه بلوحة فنية تتمازج فيها الألوان ، وتتفاعل ، لتقدم نموذجاً متفرداً يختلف عن غيره ، ويمتاز النموذج الشعري عن اللوحة بأنه يمثل حركة في الزمان من حيث كونه بناءً لغوياً ، وبناءً موسيقياً .

يقول نزار قباني : « الشعر هندسة حروف وأصوات نُعمر بها في نفوس الآخرين عالماً يشبه عالمنا الداخلي . والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها (١٨) .

ولم يقتصر الشعراء على الوزن والقافية والتكرار الصوتي والإيقاعي ، وإنما عمد بعضهم إلى نوع آخر من الموسيقى يمكن أن نسميه « التمثيل » الصوتي للمعاني « ويسميه الأوربيون بالأنثوماتيوية » ومعناها المعجمي : تشكيل من الكلمات يحاكي صوتياً الشيء المتعلق به (١٩) .

ويفسرهما الدكتور محمد النويهي بقوله : إن الشعراء في تصويرهم معانيهم وأداء أفعالهم وحركاتهم لا يكتفون باللفظ الواحد الذي سبقت اللغة إلى وضعه ، بل يوقعون وينظمون كلمات متعددة في جمل وأبيات كاملة متعاقبة حتى تطابق بإيقاعها وتنظيمها فكرهم وانفعالهم (٢٠) .

وقد أشار الدكتور محمد النويهي إلى أمرين يتعلقان بهذه الظاهرة ، نرى الإشارة إليهما :

الأمر الأول : هو أن علماء اللغة العرب قد أشاروا إلى ظاهرة التمثيل الصوتي للمعاني ، إلا أن البلاغيين والنقاد لم يلتفتوا إلى ذلك ولم يستفيدوا مما نبهوا إليه . من هؤلاء العلماء ابن جني الذي يقول : « فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من

الأحداث فياب عظيم واسع ، ونهج مثلث عند عارفيه مأموم . وذلك أنهم كثيراً ما يحملون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها فيعدلونها ويحتدون عليها . وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما نستشعره^(٢١) » وقد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ، ترتيبها ، وتقديم ما ضاهى أول الحدث ، وتأخير ما يضاهاى آخره ، وتوسط ما يضاهاى أوسطه ، سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود ، والغرض المطلوب^(٢٢) .

والأمر الثانى الذى أشاره الدكتور محمد النوبى هو « أن استعمال شعرائنا القدامى لهذه الوسيلة لا يقل إن لم يزد عن استعمال الشعراء الإنجليز لها . وليس فى هذا غرابة ، فاللغة العربية أشد اتصالاً بأصولها البدائية . التى تقوم على قدر كبير من حكاية الأصوات الطبيعية من اللغة الإنجليزية التى دخلها قدر أكبر من التطوير والتجريد . والشعراء العرب القدامى أقرب صلة بالطبيعة البدائية العارية من معظم شعراء الإنجليز .

إنما العجيب الغريب أن تظل هذه الوسيلة مجهولة أو شبه مجهولة من تقادنا قديمه وحديثه ، على أهميتها البالغة واعتقاد الشعر الجاهلى خاصة عليها اعتماداً عظيماً ، حتى أننا لترعم أنها كوسيلة بيانية أكبر أهمية من كل ما درسه البلاغيون من وسائل التشبيه والاستعارة والكناية^(٢٣) .

وعلى الرغم مما فى كلام الدكتور محمد النوبى من بعض المبالغة بالنسبة لهذه الظاهرة ، فإن ذلك لا يعنى أننا ننظر إليها بوصفها وسيلة أقل أهمية من غيرها من الوسائل الموسيقية الأخرى ، حيث إننا ننظر إليها بوصفها وسيلة مهمة وظاهرة جديرة بالدراسة .

هذه أهم الملامح لموسيقى الشعر العربى وسوف نحاول أن نلقى عليها الضوء من خلال دراستنا لهذه الموسيقى عروضياً وفنياً .

وقد آثرنا التفصيل فى مواطن كثيرة ، حتى يستطيع الدارس أن يتعرف على الظاهرة ، كما أننا جمعنا فى كتابنا كل ما يتصل بموسيقى الشعر العربى ، وبعضها

موضوعات تدرس ضمن كتب البلاغة والنقد هادفين من ذلك إتاحة قدر وفير من المعرفة بموسيقى الشعر وجمع المتفرق منها لتكون معيناً للدارس .
وقد توخينا الدقة وربط الشواهد بمراجعتها ومصادرها ، وهو ما نفتقده في أكثر الدراسات التي تناولت موسيقى الشعر .

٢ - التشكيل الموسيقى والمحتوى الشعري

إن الذى لا يمكن إنكاره هو تلك العلاقة الغامضة بين التشكيل الموسيقى للقصيدة العربية ، القديمة والحديثة ، وبين المحتوى الشعري .

وإذا كنا نعتقد أنه لا انقصاص بين البناء الموسيقى ، وبين المحتوى الشعري ؛ فإننا لا يمكن أن ننكر أن هناك علاقة بين التشكيل والموضوع ؛ فتصوير الشاعر لتجربة ما فى إطار بحر الطويل ، وباستخدام وسائل بدعية معينة ، يختلف عن تشكيل نفس التجربة باستخدام بحر آخر ، ووسائل بدعية أخرى . ولاشك فى أن تعدد الأبعاد للعملية الإبداعية يجعل كل بعد وكأنه أهم هذه الأبعاد ، وأنه لا أهمية له مع هذا التعدد وفق تراكمه وتوازنه مع غيره من الأبعاد .

وهناك فكرة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربى نفسه الخليل بن أحمد الفراهيدى ، واستفاضت ، وربما كان لا يزال لها أنصار حتى الآن .

هذه الفكرة تذهب إلى تحديد طابع نفسى لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية (٢٤) .

ومن هؤلاء الذين تابعوا الخليل ، حازم القرطاجنى حيث نراه يقول : « فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاءً وقوة وتجد للبسيط سبالة وطلاوة ، وتجد للكامل جزاله وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللرمل ليناً وسهولة . ولما فى المديد والرمل من اللين كانا أليق بالثناء (٢٥) .

هذا الكلام فى وصف البحور وخصائصها كلام عام يمكن أن يطلق على أكثر من بحر كما أن تحديد بحور تكون أليق بالثناء وغيره لا يؤيده واقع الشعر فقد نظمت الخنساء

مرثياتها في أكثر البحور ، كما أن مرثية أبي ذؤيب وهي من فرائد المرثيات جاءت في بحر الكامل ولم تأت في المديد .

وقد ربط سبنسر بين موسيقى الشعر وبين الأفكار والمشاعر المعبر عنها في الشعر
فيري :

أن خير الموسيقى ما يتمشى مع الأفكار وتتساق مع المعاني وتتجاذب نغماتها ونبراتها مع حالات النفس فالشاعر في احتياجه وغضبه وغبطه يكون تعبيره الموسيقى على النغمة ، وفي حزنه يكون منخفضاً وفي تعجبه وفرحه وهدوئه واطمئنانه تكون مسافات الصوتية قصيرة ، وأما في بثه وألمه فتكون مسافات الصوتية طويلة ، وهكذا لتساير النغمات حالات النفس كما تساير موضوع القصيدة وفكرتها .

وعلى الرغم من صدق المقدمات ، فإن النتائج ليست صحيحة تماماً ، ولا تتحقق دائماً . لأن ارتفاع النغمة ليس قاصراً على الغضب فقط وإنما يشاركه الفرح في ذلك .. وقد تكون بعض حالات الغضب والفرح ذات نغمة منخفضة ، وليس ارتفاع النغمة في الشعر دليلاً على حالات نفسية خاصة فقد يكون الشاعر هادئاً ويعبر عن غضبه بنغمة عالية وقد يكون ثائراً مهتاجاً ويعبر عن غضبه أو فرحه بنغمة منخفضة ، كما أن لطريقة القراءة والإلقاء أثرها في الإحساس بارتفاع النغمة أو انخفاضها .

كل هذا يجعلنا نقف حذرين أمام كثير من فروض الدارسين في مجال علاقة الموسيقى بالإنسان ومشاعره وعواطفه وصور انعكاسها في الشعر .

ويرى أستاذنا الدكتور جابر عصفور أنه من الأصوب أن نفترض أن النظام الإيقاعي للقصيدة متميز عن الوزن المجرد ، وأن نفترض بالمثل أن الوزن المجرد لكل بحر محض تصور ذهني ، شبيه بمفهوم « الجوهر » عند الفلاسفة ، لانواجهه في القصيدة ، بل نواجهه « عرضاً » أو أكثر من أعراضه « فحسب ... إنه شيء غير موجود بالفعل وإن كان موجوداً بالقوة ، على الأقل في أذهان من يتمسكون بفكرة النموذج الثابت للوزن (٢٦) » .

إن مشكلة الوزن أو الإطار الموسيقي أو مشكلة الإيقاع الموسيقي للقصيد ، لا تتصل بالشاعر والمتلقي فقط وإنما تتصل باللغة بوصفها نظاماً من الرموز والإشارات ذات دلالة ومعنى .. إن الشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عادية ، وإنما ينطقه موزوناً وكأنه يلقي فينا غريزتنا الأولى^(٢٧) . ويرى أستاذنا الدكتور عبد المنعم تليمة أنه : « يسيطر إيقاع العمل الشعري - قبل تشكيله - على الشاعر ، ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل ... وهو يبدأ عمله عندما يهيم عليه الإيقاع الموجه إلى التشكيل - توحى سيطرة الإيقاع على الشاعر بالخطوة الأولية للقصيد التي لا يعرف الشاعر عنها شيئاً قبل أن ينتهي من تشكيلها »^(٢٨) .

ولا شك أن هذا الإيقاع المشار إليه هو الوزن أو الإطار الموسيقي . هذا الإطار يتبدى في موجات تطول أو تقصر تبعاً للتجربة الشعرية التي تتراكم وتتلاحم عناصرها الوجدانية والفكرية مع عناصر التجربة الأخرى من ألفاظ وصور وأخيلة وإطار موسيقي ، فمن خلال تفاعل هذه العناصر جميعها تكون القصيد . إن علاقة الإطار الموسيقي بالتجربة علاقة وثيقة لأنه ينتظم هذه التجربة ويجعلها تظهر في إيقاع خاص ، فحين يتحول هذا الإطار أو الجوهر من مشروع عمل إلى عمل له طبيعته ووظيفته ، لا يمكن أن نهمل قيمته في تنظيم التجربة والسيطرة عليها ، لكننا لا نستطيع أن نعطي قيمة مستقلة عن التجربة ، فالإطار عندما يتشكل ويصبح له وجود بالفعل تكون له طبيعة جديدة ، أو طبيعة خاصة تتصل بنوع التجربة وبطبيعته دون أن يفارق جوهره . فالإطار يؤثر بالتجربة ويتأثر بها ... وكلما اختفى أثر كلٍ منها في القصيد يصبح هذا من وجهة نظري - دليلاً على أن التفاعل بينهما كان صحيحاً وتاماً .

إن الوزن بوجه عام « يزيد الصور حدة ، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة ، لا بل إنه يعطي الشاعر نفسه خلال عملية الإبداع نشوة تجعله يتدقق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة المهمة »^(٢٩) .

وإذا كنا لا نستطيع أن نلغي أثر هذا الوزن في تجربة الشاعر فإننا من جهة أخرى لا نستطيع أن نقول بوحدة هذا الأثر وعموميته ؛ فالشاعر الذي ينظم في بحر الطويل

أفراحه غير من ينظم فيه أحزانه ، وتجربة الغربة غير تجربة العودة ، والحرمان غير المتعة ، والغضب غير الرضى ، ولكن التجربة الواحدة ذات أبعاد شتى ، وأوجه كثيرة قد تختلف فيما بينها ، بينما تتفق في الإيقاع مع ما يخالفها من تجارب فليس هناك بحر ألبق لنظم الرثاء أو المدح أو الفخر ، ولكن نظم الموضوع الواحد في مجور مختلفة يجعل لكل تجربة شكلها وإيقاعها المتميز .

قد يتشابه الإيقاع في حالة الفرح مع الإيقاع في حالة الحزن في الوقت الذي يختلف فيه إيقاع فرح عن فرح ، وحزن عن حزن حسب نوع التجربة وطبيعة الانفعال ، والرؤية الفنية . إن الوزن العروضى لقول إنسان : وافرحته هو نفس الوزن لقوله : واحسرتاه وقد تتحدث عن الألم المفرح والفرح المؤلم .. فالحياه والنفس الإنسانية قائمة على المتناقضات ، والإطار يمكن أن ينظم هذه الأحوال جميعها ، ولهذا فإنه يتلون بها ، ويلونها بصيغ خاص متميز ، ولهذا فإنه من المحتم علينا أن نتأمل كل نموذج شعري على حدة ، وأن نحاول دراسته وتحليله من حيث الشكل والموضوع وفقاً لنوع التجربة وعناصرها الموضوعية التي تتفاعل فيما بينها مكونة السياق الخاص بها .

إن الإيقاع الذى يهيمن على الشاعر لحظة الإبداع هو إيقاع مغرق في الخصوصية ، لكنه يتخذ مجرى نمطياً خلال عملية الخلق الفنى ، ولاشك أن تعدد البحور الشعرية تجعل الشاعر قادراً على التعبير عن تجربته في إطار واحد منها يتوافق معها مع أننا نرى أنه مهما تعددت البحور فلن تستطيع أن تكون مسايرة تماماً للإيقاعات المتصلة بعالم الإنسان الداخلى والخارجى .

ومعنى هذا أن الأطار الموسيقى يقدم لنا إيقاعات تضبط بصورة ما تجربة الشاعر ، وتسيطر عليها ، على الرغم من مقدرة الشاعر على التعبير عن تجاربه من خلال هذه الأنماط والأطر الموسيقية .

ويرى الدكتور شكرى عياد « أن الناقد الأدبى لا يمكنه أن يقنع من بحث الوزن الشعري بإدراك العلاقة العامة بين الوزن والتعبير الشعري أو بين الطرق المختلفة في استخدام الوزن والقافية وبين الأشكال الشعرية المختلفة ، فلا بد له أن يعرف من أسرار

استخدام الصوت في العمق الشعري ، ألا يقف عند التأثيرات العامة للإيقاع الشعري بل يتجاوزها إلى القمة الخاصة بكل إيقاع على حدة وقد تضيق دائرة التخصص شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى الإيقاع الخاص بقصيدة معينة^(٣٠) .

إن الوزن الواحد يشكل أساساً عاماً ومجرداً . يصلح معه الوزن لتجارب متعددة ، ولكنه يتشكل داخل كل تجربة تشكلاً منفرداً يميز الوزن نفسه في قصيدة عن غيرها ، ويميز مقطع من مقاطع القصيدة عن بقية المقاطع في آن^(٣١) .

إن القول بعلاقة الإطار الموسيقي بعالم الإنسان ونفس الشاعر ، لا تقتضى أن نفرض قدرة أو خاصية لهذا البحر في التعبير عن موضع خاص ، أو عاطفة بعينها ، وإنما تسمح لنا هذه العلاقة بتصور طبيعة خاصة للوزن في كل تجربة على حدة ، إنه من غير المعقول ألا تتصور علاقة خاصة بين الوزن الذي اختاره الشاعر وبين عواطفه وانفعالاته وتجاربه ورؤيته المعبر عنها في قصيدته .

أما عن علاقة الوزن بالمتلقي فإن « الوزن شأنه شأن الإيقاع ينبغي ألا نتصوره على أنه في الكلمات ذاتها أو في دق الطبول - فليس الوزن في المنبه وإنما هو في الاستجابة التي يتألف منها الإيقاع نسقاً أو نمطاً زمنياً معيناً ، ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطاً في شيء ما خارجنا ، وإنما إلى كوننا نحن قد تحقق فينا نمط معين أو قد تنسقنا على نحو خاص . فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران ، فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب ، ونحن لن نستطيع أن نفهم طبيعة الوزن حينما نتساءل عن السبب الذي يجعل النمط يثيرنا على هذا النحو دون أن ندرك أن هذا النمط ذاته عبارة عن حلقة هائلة من الاضطراب تنتشر في الجسد بأسره ، وموجة من الانفعال تندفع خلال مجارى الذهن^(٣٢) .

ويرى أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل أن « جزءاً كبيراً من رضائنا عن العمل الفني يرجع في الواقع إلى أن هذا العمل ينظم لنا مشاعرنا فيربط بينها في إطار محدود^(٣٣) .

ويرى « أن الأثر الممتع للشعر يمكن أن ينبع من الحقيقة القائلة بأن إيقاع الضربة الشعرية يكون عادة أقل سرعة من إيقاع النبض » فإن صح ذلك صح أن الشعر لغة القلب « (٣٤) .

« والأمثلة كثيرة على أن أكثر الأبيات الشعرية امتلاءً بالمعنى وأكثرها حيوية هي تلك التي تتوازى فيها حركات الإيقاع الموجبة والحركات العقلية » (٣٥) .

فإذا كان الإيقاع المتميز للشعر هو الذي يميز الشعر عن فنون القول الأخرى ، فإن الإيقاع يصبح ذا فاعلية في تميز التجربة الشعرية عن تجارب كاتب المقال والقصة والمسرحية سواء في التشكيل ، أو في المحتوى ، أو التأثير على الملتقى .

فطبيعة الشعر الإيقاعية تجعل الشاعر يعمد إلى ما هو جوهرى حتى في تعبيره عن الخاص لأن هذا الخاص يرتبط بالعام ويتفاعل معه .

يقول ابن خلدون : « الشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته . ولصعوبة منحاة وغرابة فنه كان محكاً للقرائح في استجادة أساليبه ، وشحذاً للأفكار في تنزيل الكلام في قوالبه . ولا يكتفى فيه ملكة الكلام العربي على الإطلاق ، بل يحتاج بخصوصه إلى تल्पف ، ومحاولة في رعاية الأساليب .

ولا يعرفه إلا من حفظ كلامهم حتى يتجرد في ذهنه من القوالب المعينة الشخصية قالب كلى مطلق يجذو جذوه في التأليف كما يجذو البناء على القالب ، والنساج على المنوال ، فلهذا كان فن الكلام منفرداً عن نظر النحوى والبيانى والعروضى . نعم إن مراعاة قوانين هذه العلوم شرط لا يتم بدونها ، فإذا تحصلت هذه الصفات كلها اختص بنوع من النظر لطيف في هذه القوالب التي يسمونها أساليب (٣٦) .

إن الإيقاع الذي يسيطر على الشاعر ليس من خلقه أو ابتكاره وليس نتيجة انفعال لحظى عند الإبداع ، فهو إيقاع سبق التعبير من خلاله ، ولكنه على الرغم من ذلك لم يستهلك ولم يفقد قيمته ؛ لأنه يتفق مع إيقاع نفسى وفكرى وحيوى للإنسان بوجه عام .

يقول كولنجوود « إن الفن لا يطبق الكليشيات ، فكل تعبير حق ينبغي أن يكون أصيلاً . ومهما تشابه مع أى تعبير آخر . فإن هذا التشابه لا يرجع إلى حقيقة وجود هذه التعبيرات الأخرى بل إلى حقيقة تشابه الانفعال المعبر عنه ، بعد التعبير عنه ، مع انفعالات قد سبق التعبير عنها . والفعل الفنى لا يستخدم لغة جاهزة إنه يخلق اللغة وهو ماض فى طريقه ، وبمجرد تخلصنا من أى تصور باطل للأصالة لن يثار أى اعتراض على هذا البيان اعتماداً على ما يظهر من تشابه فى أغلب الأحوال بين أى تعبير من تعبيرات اللغة وأى تعبير آخر^(٣٧) .

ومعنى ذلك أن تشابه الإطار الموسيقى ليس مقدمة لتشابه الانفعالات أو الأحاسيس والمشاعر فى القصيدة الواحدة وفى قصائد البحر الواحد فإن الإيقاع الداخلى للكلمات يختلف من بيت شعري إلى بيت آخر ، ويبدو البيت بمثابة جملة موسيقية متميزة تتراكب مع غيرها لتكون البنية للنموذج الفنى أو القصيدة . وما زالت محاولة الخروج بنتائج حاسمة عن علاقة الوزن بالمحتوى الشعرى بعد تشكله تحتاج إلى كثير من المحاولات التطبيقية لتخرج هذه المقولة بصورة واضحة دقيقة .

« ولاشك أن بنية الدلالة التى تشكل الشعر ، أو يشكلها الشعر على السواء تفرض على الوزن نفسه نظاماً متميزاً ، فى علاقات التراكيب والدلالة »^(٣٨) .

فالإيقاع والتكرار ، ونوع الحروف ، والتمثيل للمعاني ، والتقسيم والتصوير ، والتقابل والتوافق المعنوي ، كل ذلك يأتي انعكاساً للتجربة وتمييزاً لها فى آن واحد .

« إننا لا نفكر - أبداً - فى القيم الصوتية منفصلة عن المعنى بل نفكر فى المعنى من خلال مستويات متعددة تتجاوب وتجاوباً لا يسمح بالتمييز بينها ، ولا يسمح بالتفكير فيها منفصلة عن غيرها^(٣٩) .

إن الوزن الشعرى والقافية ، والقافية الداخلية واستخدام الشاعر للألوان البديعية ، يجعل القصيدة ذات إمكانات غنائية واضحة .

ولست الغنائية هنا في مقابل الدرامية إذا اتفقنا على أن أفضل الشعر أقرب للتعبير الدرامي . فالشاعر يستطيع أن يحقق المستوى الدرامي لقصائده أو يقترب منه ، ليس بالتخلي عن هذا الوسائل الغنائية وإنما بتوظيفها توظيفاً عميقاً في أعماله الفنية ، بحيث يصبح الشعر بنية متميزة لها خصوصيتها ، تلك الخصوصية التي تميزه على النثر ، لا بوصفه نظماً لأفكار ، وإنما بوصفه خلقاً جديداً متفرداً أى بوصفه شعراً .

المواشم .

- (١) ابن رشيقي ، العمدة ، ص ١١٩ .
- (٢) نفس المرجع ص ١٣٤ .
- (٣) نفسه ص ١٥١ .
- (٤) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٥١٦ .
- (٥) العوصي الوكيل ، الشعر بين الجمود والتطور ص ٧٧ .
- (٦) ديوان جميل ص ٦١ ، ص ٦٣ .
- (٧) ديوان المنبهي ج ٤ ص ٦٩ ، ص ٧٠ .
- (٨) ديوان الأعشي ص ٣٧١ .
- (٩) د . إبراهيم عبدالرحمن ، قضايا الشعر في النقد العربي ، ص ٦٠ .
- (١٠) محمد بن علي الجرجاني ، الإشارات والتنبيهات ص ٤ ، ص ٩ .
- (١١) نفس المرجع ص ١١ .
- (١٢) عباس العقاد . اللغة الشاعرة ص ٣٥ .
- (١٣) د . محمود فهمي حجازي : مدخل إلى علم اللغة ص ٦٨ .
- (١٤) العقاد : اللغة الشاعرة ص ١٥ .
- (١٥) سارتر ، ما الأدب ص ٨ .
- (١٦) العقاد : اللغة الشاعرة ص ٩ .
- (١٧) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ص ٢٤٣ ، ص ٢٤٤ .
- (١٨) نزار قباني : الشعر قنديل أخضر ص ٣٩ .
- (١٩) **Advanced learner D.**
- (٢٠) د . محمد النويهي : الشعر الجاهلي ص ٧٠ .
- (٢١) ابن جني ، الخصائص ص ١٥٧ .

- (٢٢) نفس المرجع ص ١٦٢ .
- (٢٣) د . محمد النويبي ، الشعر الجاهلي ص ٧٠ .
- (٢٤) د . عزالدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ص ٥٨ ، ص ٥٩ .
- (٢٥) حازم القرطاجني : المنهاج ص ٢٦٩ .
- (٢٦) د . جابر عصفور ، مفهوم الشعر ص ٤١٢ ، ص ٤١٣ .
- (٢٧) د . شوقي ضيف في النقد الأدبي ص ٩٦ .
- (٢٨) د . عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي ص ١٢١ .
- (٢٩) د . محمد حسن عبدالله ، الصورة والبناء الشعري ص ١٠ ، ص ١١ .
- (٣٠) د . شكوى عياد : موسيقى الشعر العربي ص ١٦١ ، ص ١٦٢ .
- (٣١) د . جابر عصفور - مفهوم الشعر ص ٤١٤ .
- (٣٢) ١٠١١ ريتشارد - مبادئ النقد الأدبي ص ١٩٤ ، ص ١٩٥ .
- (٣٣ ، ٣٤) د . عزالدين إسماعيل - التفسير النفسي للأدب ص ٦١ .
- (٣٥) د . عزالدين إسماعيل - الأسس الجمالية في النقد الأدبي ص ٣٦٤ .
- (٣٦) ابن خلدون ، المقدمة ، ج ٢ ص ١٢٩٤ .
- (٣٧) كولو نيجوود ، مبادئ الفن ص ٣٤٤ .
- (٣٨) د . جابر عصفور ، مفهوم الشعر ص ٤١٣ .
- (٣٩) نفس المرجع ، ص ٤١٥ ، ص ٤١٦ .

الفصل الأول

المعرض

أولاً : علم العروض ودراسة موسيقى الشعر

علم العروض هو العلم الذى يدرس الوزن الشعرى ، وقد وضعه الخليل بن أحمد لحفظ الشعر من التحريف ، وللتعرف على مجوره وما فيها من تغيير . « فالعروض ميزان الشعر ، بما يعرف صحيحه من مكسوره »^(١) وعلم العروض الذى وصلنا فيه كثير من المصطلحات والتعريفات التى تشق على الدارسين جميعاً .

وقد أشار كثير من الدارسين إلى أن العروض « ليس بالعلم اليسير فهو يشق على كثير من الناس ، وليس فى هذا الزمن فحسب ، بل هكذا منذ أزمان وأزمان »^(٢) .

ويروى أن الأصمعى ذهب إلى الخليل يطلب العروض ، ومكث فترة فلم يفلح حتى يئس منه الخليل فطلب منه أن يُقَطَّع هذا البيت :

إذا لم تستطع شيئاً فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع

ففطن الأصمعى إلى أن الخليل يريد أن يصرفه عن هذا العلم وذهب ولم يرجع . وإذا كان الأصمعى وهو العالم باللغة وأدبها شعراً ونثراً ، قد عجز عن أن يتعلم العروض على يد واضع هذا العلم - فما بالناس بطلاب العلم فى جامعاتنا ، والراغبين فى دراسته خارج الجامعة .

يقول الأستاذ المرحوم / محمود مصطفى / صاحب كتاب أهدى سبيل إلى علم الخليل فى حديثه عن العروض والقافية :

ولقد عانيت العلمين طالباً ومعلماً ، فوجدت فيها استعصاء على التحصيل
 صرف الناس عنها ، على جلاله قدرهما ، والرغبة في معرفتها ، ووجدت عالم
 اللغة الجهيد ، الداعى لدقائقها في النحو والتصريف والبلاغة وما إليها ،
 والأديب الراوى لتقديم الشعر وحديثه ، الخبير بمواضع نقله وأخبار شعرائه ،
 والشاعر المطيل لقصائده المعدد لأنواع قوافيه ، رأيتهم إذا عرض أمر مما يتعلق
 بموضوع هذين العلمين كالتردد في وزن بيت أو ضبط قافية ، طلوا حديث
 ذلك يأساً من الوصول لحل المشكل الذى عرض^(٣) .

وأشار الدكتور السنجرى إلى عدم جدوى الإلمام بالمصطلحات العروضية ،
 وعدم ضرورتها ، سواء للمبدع أو الدارس فقال : « إن الشاعر يستطيع أن ينظم
 الشعر الجيد من غير أن يكون على علم بالعروض »^(٤) .

ويقول : لا أعتبر نفسى مغالياً إذا قلت إن الهدف الأصلى من دراسة
 العروض هو معرفة تقطيع الأبيات ، ومنى استطاع الدارس معرفة التقطيع فقد
 ظفر بالثمرة المنشودة^(٥) .

وأشار الدكتور محمد بدوى المختون إلى صعوبة العروض فقال : « ولو
 ذهبت أستقصى هذا الخلاف العروضى - وإن لم يجل كتابى من بعضه - لجعلت
 هذا من المعميات والألغاز والأحاجى »^(٦) .

ويقول الدكتور إبراهيم أنيس « ولست أعلم علماً من العلوم العربية قد
 اشتمل على عدد غريب من المصطلحات مثل ما اشتمل عليه العروض مع قلة
 أوزانه وتحددها - فأنواع الزحافات كثيرة تعين الحافظة وتحتاج إلى دراسة مضية
 فى تحصيلها »^(٧) .

ولقد كانت هذه الآراء ذافعاً لى على البحث عن إطار يمكن من خلاله
 دراسة موسيقى الشعر ، وكان لما قدمه الدكتور إبراهيم أنيس من دراسته حافزاً لى
 ومساعداً على إخراج هذه المحاولة إلى الدارسين .

وقد وضعت في اعتباري كل الدراسات السابقة ، واستفدت منها ، ثم خلصتها من كل تعقيد ، وكان منطلق في الدراسة أن التفاعيل التي وضعها الخليل هي مجرد مقاييس ، وهو الأساس الذي قامت عليه دراسة الدكتور إبراهيم أنيس ، ومعنى ذلك أن الكتابة العروضية ليست بذات جدوى ، ولا فائدة ، فالأساس هو قراءة الشعر قراءة صحيحة ، وتحويل هذه الأصوات إلى حركات وسكنات ، ثم التعرف على التفاعيل من خلال هذه الحركات والسكنات . فالوزن يكون بمقابلة المتحرك بالمتحرك ، والساكن بالساكن ، في النطق لا في الكتابة .

أما تحويل النطق إلى كتابة عروضية فتعقيد لا فائدة منه ، فنحن قادرين على أن نكتب حركات كلمة مثل : جَدُّ هكذا (ه/ه/) دون أن نحيلها إلى الكتابة العروضية كما يفعل الدارسون .. فيكتبونها (جَدُّدُنْ) ، ويمكننا أيضاً أن نستخرج حركات وسكنات كلمة مثل « فاعلموا » فتكون (ه//ه/) دون أن نكتبها عروضياً هكذا (فَعَلْمُوْ) .

وهذا هو الأساس الذي ستقوم عليه دراستنا لبحر الشعر العربي . ويأتي بعد ذلك التعرف على أنماط كل بحر : التام منها والمجزوء ، دون إغراق في تعريفات لا تجدى . وسوف نبدأ بالإشارة إلى التفاعيل ، ثم نشير إلى التغيرات التي تلحق بالتفاعيل دون تسمية لهذه التغيرات . فنحن يمكن أن نعلم أن (مُتَفَاعِلُنْ) يمكن أن تأتي مُتَفَاعِلُنْ ساكنة الثاني دون ضرورة إلى معرفة اسم المصطلح الذي وضعه العروضيون لذلك .

فالهم هو التعرف على صور التفعيلة الواحدة ، ومتى تأتي لأزمة في البحر ومتى لا تلزم . وهكذا يمكننا دراسة الموسيقى دونما تعقيد أو صعوبة ، ويبقى الشرط الأساسي وهو القراءة السليمة للشعر ، ومعرفة تفاعيل البحور ، وصور هذه التفاعيل ، والقدرة على تحويل المتحرك إلى حركة تكتب هكذا (/) والساكن إلى ساكن يكتب هكذا (ه) ، ثم تفسير هذه الحركات والسكنات

وقراءتها عن طريق التفعيلات ، والتعرف من خلال ذلك على البحر ، أو ضبطه .

وقد جاء في المعيار لابن السراج الشنتريني الأندلسي :
وأول علم العروض معرفة الساكن والمتحرك ، ثم الأسباب والأوتاد المترتبة
منها ، ثم الأجزاء المترتبة من الأسباب والأوتاد .

أما السَّاكن فهو كل حرف عرى من الحركات الثلاث ، والمتحرك ما لم
يَعْرَ عن بعضها . ولا يعتد من الحروف في هجاء العروض إلا بما يلفظ .
والحرف المشدد يحسب حرفين : الأول منها ساكن والثاني متحرك .
والحرف المنون يحسب حرفين : الأول متحرك والثاني ساكن ، بخلاف المشدد ،
وآخر القافية إذا كان متحركاً فهو بمنزلة المنون . والسبب على ضربين : خفيف
وثقيل ، فالخفيف متحرك بعده ساكن ، نحو مَنْ وَعَنْ ، والسبب الثقيل
متحركان ليس معهما ساكن نحو لَكَ ، يَكْ ، والوُتد على ضربين : مجموع
« متحركان بعدهما ساكن ، مثل : عَلَى ، لَدَى ، ومفروق « متحركان بينهما
ساكن ، مثل : أَيْنَ ، كَيْفَ »^(٨) .

وأضاف العروضيون مصطلح الفاصلة فالفاصلة الصغيرة ثلاثة أحرف
متحركة بعدها ساكن نحو عَلِمًا ، والكبيرة أربعة أحرف متحركة بعدها ساكن
نحو عَلِمْنَا^(٩) .

ثانياً : الوزن الشعري

قام الإطار الموسيقي للقصيدة العربية على أساس الوزن والقافية وقد كان الخليل بن أحمد أول من جرد القصيدة العربية وأوجد لها أنماطاً موسيقية مستقلة عن المحتوى الشعري ، ووجد أن هذه الأنماط الإيقاعية تقع في خمسة عشر بجزاً ، ثم جاء الأحفش وكشف عن البحر السادس عشر كما أشرنا .

وأساس البحر عدد من التفعيلات تتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة .

« وصورة البيت الشعري التقليدي تتكون من وحدتين موسيقيتين :

أحدهما تكرر للأخرى ، أى أنها تساويها زمنياً في حركاتها وسكناتها وإن اختلف ثانيها عن الأولى بتوقيع خاص في نهايتها وهو ما يسمى بالقافية»^(١٠) .

وقد تقل أو تزيد بحرف ساكن أو بمتحرك وساكن أو أكثر ، ويرى الدكتور عوني عبد الرؤوف أن القافية « قد لازمت الشعر العربي منذ نشأته ، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا ، عرفوها في الأراجيز وفي سجع الكهان ، وفي الشعر النبري القديم الذي لم يصل إلينا إلا عن طريق النقوش»^(١١) .

فالبيت الشعري يتكون من شطرين وآخر تفعيلة في الشطر الأول تسمى (العروض) وآخر تفعيلة في الشطر الثاني (الضرب) . وما عدا العروض والضرب في كل شطر تسمى حشواً .

ومثال ذلك كما في قول أبي ذؤيب الهذلي (١٢) :

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا تُردُّ إلى قليلٍ تقنعُ
ه / ه / ه ه / ه / ه ه / ه / ه ه / ه / ه / ه ه / ه / ه / ه / ه
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
حشو العروض حشو الضرب

وأكثر التغييرات التي تلزم في السعيلات من حذف أو زيادة تكون في العروض أو الضرب أو فيها معاً .

فالعروضيون يفترضون للبيت وزناً تاماً سالماً ثم يتناولون الأنماط الأخرى للبيت الشعري من خلال تناوهم لما في العروض والضرب من حذف أو زيادة ، وقد يكون التغيير تسكيناً لمتحرك أو حذفاً لمتحرك أو حذفاً لمتحرك وساكن أو أكثر وقد يكون زيادة لمتحرك وساكن أو لساكن . « مستفعلن » مثلاً يمكن أن تكون « متفعلن » بعد حذف الثاني الساكن ، ويمكن أن تتغير إلى (مستعلن) بعد حذف الرابع الساكن أو (مستفعل) بعد حذف السابع الساكن وتسكين المتحرك الذي قبله ، وقد تكون « مستفعلان » بزيادة ساكن وقد تكون مستفعلاتين بزيادة متحرك وساكن إذا جاءت في بحر الكامل بدلاً عن متفاعِلن . هذه بعض أوجه التغييرات التي تحدث في التفعيلات ، وهي تغييرات يمكن معرفتها دون حاجة لمصطلح .

أما إذا حذف تفعيلة من كل شطرة سُمي البحر مجزوءاً .

وإذا حذف نصف البيت سمي البحر مشطوراً .

وإذا حذف ثلث البيت في بعض البحور سمي منهوكاً .

وإذا اشترك الشطر الأول والثاني في كلمة واحدة تقع في آخر الأول وأول

الثاني ، سمي البيت مدوراً .

وقد يشترك الشطران في حرف مضعف فيقع الساكن في آخر الشطر الأول ،

لأن هذا الشطر (في ماعدا حالة افتراضية) لا بد أن تنتهى بساكن مثل الشطر
الثانى . وسوف نعوض أمثلة كثيرة لمثل هذه الأحوال .

وسوف ندرس ببحر الشعر وفق أنماط كل وزن : التام منها ، والمجزوء ،
والمشطور ، والمنهوك ، فبحر الوافر مثلاً ورد في الشعر العربى فى ثلاثة أنماط :
واحد تام ، واثنين مجزوءين ، فالتام : مفاعلتن فعولن فى كل شطر ، أما
المجزوء :

فالنمط الأول : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن .

والنمط الثانى : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن .

أى أنه تسكن اللام فى الضرب وهذا الترتيب ليس له دلالة خاصة ،
فيمكن عكس الوضع ، ففى البحور التى يوجد فى أعاريضها أو ضربها حذف
يمكن البدء بأطول الأبيات أو بأقصرها أو بأوسطها أى بما يراه الدارس مساعداً
على توضيح الأنماط وتمييزها .

ثالثاً : التفاعيل

وضع الخليل بن أحمد التفاعيل لتكون مقياس لضبط الوزن بالنسبة للمبدع ، والتعرف عليه بالنسبة للدارس ، وهذه التفاعيل تنقسم إلى :

- ١ - تفاعيل خماسية وهي :

فاعِلن	فَعولن	:
ه//ه/	ه/ه//	
- ٢ - تفاعيل سباعية وهي :

مستفعلن	فاعلاتن	مفاعِلن	:
ه//ه/ه/	ه/ه//ه/	ه/ه/ه//	
مفعولات	متفاعِلن	مفاعِلن	
/ه/ه/ه/	ه//ه///	ه///ه//	

وحيث إن هذه التفاعيل بوضعها مقياس - لا تستخدم لقياس شيء جامد وإنما لقياس تشكيل لغوي فيه غير قليل من التغيير ، فإن الخليل بن أحمد قدم لها صوراً أخرى عندما يخرج البحر عن الصورة الأولى للتفاعيل المفترضة ، بحيث يمكننا التعرف على البحر باستخدام أكثر من صورة للتفعيله الأصلية التي وضعت له وهذه هي الصور التي قدمت للتفاعيل :

- ١ - فاعِلن . فَعِلن . فاعِلْ أو فَعِلنْ

ه/ه/	ه//	ه/ه/	ه/ه/
------	-----	------	------
- ٢ - فَعولن . فَعول . فَعو أو فَعِلْ ، فَعْ

ه/ه/	ه//	ه//	ه//	ه/
------	-----	-----	-----	----

٣- مفاعيلن . مفاعيلن . مفاعيلن . مفاعيلن أو فعلان

o/o// o/o// |o/o// o/o// o/o/o//

٤- مفاعيلن . مفاعيلن . مفاعيلن . مفاعيلن . مفاعيلن . مفاعيلن

o/o//o// |o/o//o// o/o//o// o/o//o// o/o//o// o/o//o//

٥- مفاعيلن مفاعيلن

o/o//o// o/o//o//

٦- مستعملن ، متفعّلن ، مستعملن ، متفعّلن ، مستعملن ، متفعّلن ، متفعّلن ، متفعّلن

o/o//o// o/o//o// |o/o//o// o/o//o// o/o//o// o/o//o// o/o//o// o/o//o//

٧- مفعولات مفعولات مفعولات أو مفعولات

o/o//o// o/o//o// |o/o//o// o/o//o// o/o//o// o/o//o//

٨- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

o/o//o// o/o//o// |o/o//o// o/o//o// o/o//o// o/o//o// o/o//o//

هذه هي التفاعيل التي وضعت لقياس بحور الشعر العربي ، وقد تارجدل حول هذه التفاعيل ، فقد بنى بعض الدارسين دراسته على أن التفاعيل وحدات موسيقية ثم هاجم هذه الفرضية . والذي أخذنا به أن التفاعيل وحدات قياسية نتعرف من خلالها على البحور الشعرية ونضبط بها إيقاع هذه البحور .

ويرى البعض أن التفاعيل غير دقيقة « ذلك أن السكون عند العروضين يظهر في مظهرين إما أن يكون متمثلاً في جزمة أو في مدة ، والمد يعطى في الغالب المقطع كمية صوتية أوفر ، إلا إذا كان السكون قد تسلط عليه مدة شديدة فاشتد النطق به وأصبح المقطع أطول من المألوف^(١٣) .

وقد أشار كثير من الدارسين إلى هذه الملحوظة ، وقد جاريتهم زمناً ، ولكنني عدلت عن ذلك عندما تبين لي أن السكون يتسلط على حرف ، أما المد

فإنه يبدأ من حرف سابق ، فهو إشباع لحركة ، ويسميه علماء اللغة الحركة الطويلة ، وهذه الحركة تبدأ من حرف سابق للمد ، فهي حركة هذا الحرف ، وتحقيق النطق يجعل زمن الحرف الساكن والمد واحداً ، أما الاختلاف فقد جاء لتعود بعضنا لتحقيق نطق المد دون تحقيق نطق الحرف الساكن ، فتوهوا الفرق الزمني بين الحالتين .

ولو تأملنا هذه الكلمات لوجدنا دليلاً على ذلك [لا - لن - ما - من] فالزمن في الأولى والثانية والثالثة والرابعة واحد وقد أحسنا بذلك لأننا تعودنا نطق النون الساكنة محققة ولو تأملنا نطقنا (عيشي) و (عيش) منونة لوجدنا الزمن واحداً .

فالعين المكسورة في الأولى (ع) تساوي العين المفتوحة ع ، ومدة الكسرة في الأولى تساوي الياء الساكنة و (شى تساوى شُن) .

ونلاحظ أيضاً أن هناك زمناً يستغرقه النطق في الانتقال من العين المفتوحة إلى الياء الساكنة ، والحرف الممدود يقابل متحرك وساكن فلا اختلاف . وهذا ينطبق على كثير من الكلمات التي يلي فيها الحرف المتحرك حرف ساكن . وإذا تأملنا نطقنا للكلمات : سور ، صَبْر ، ساق ، سَعْد ، جيل ، جَمْر . لما وجدنا فارقاً زمنياً في النطق وهذا يجعلنا نطمئن إلى سلامة هذه المقاييس .

رابعاً : أوزان الشعر العربي

١ - بحر الطويل

بحر الطويل من أشهر البحور وأقدمها وأكثرها دوراناً على ألسنة الشعراء ، وذكر العروضيون أنه قد ورد في الشعر العربي في ثلاثة أنماط . وأجزاؤه التي يتركب منها :

فعولن - مفاعيلن - فعولن - مفاعيلن ! في كل شطر . وذكر العروضيون أنه لم يرد إلاّ تاماً ، والتام ما لم تحذف تفعيلة من تفاعيله من كل شطر وقد تأتي فعولن (فعول) أو تأتي مفاعيلن (مفاعيلن) في حشو البيت دون لزوم ، أما بالنسبة للضرب والعروض ، فإن أيّ تغير فيها يكون لازماً في كل أبيات القصيدة عدا ما يحدث من تغير بسبب التصريح .

أنماط بحر الطويل :

النمط الأول :

فعولن . مفاعيلن . فَعُولن . مفاعيلن . فعولن . مفاعيلن

ومن ذلك قول المتنبي :^(١٤)

وما الخوفُ إلاّ ما تخوفه الفتي ولا الأمنُ إلاّ ما رآه الفتي أمناً
 //ه// //ه//ه//ه //ه// //ه//ه//ه //ه// //ه//ه//ه //ه//ه//ه
 فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فَعُولن مفاعيلن
 فالعروض مفاعيلُن ، والضرب مفاعيلُن .

ومصرع هذا النمط :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

والتصريح : أن تتفق العروض مع الضرب فتكون التفعيلة الأخيرة من كل شطر مفاعيلن ، وهذا لا يكون غالباً إلا في أول القصيدة ولا يلزم في باقي الأبيات . ومنه مطلع نونية المتنبي التي ورد منها البيت السابق والذي يقول فيه : (١٥) .

نزور دياراً ما نحبُّ لهاً معنى ونسأل فيها غير سكاّنها الإذنا

// //

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

فالعروض (مفاعيلن) والضرب (مفاعيلن) .

والبيت المصرع : هو الذي يختلف فيه وزن العروض عن باقي الأبيات ، ليناسب

قافية الضرب ووزنه ، فالعروض في البيت السابق « مفاعيلن » وفي هذا البيت

« مفاعيلن » ، وهو يختلف عن البيت المقفى الذي تتفق فيه العروض مع الضرب وزناً وقافية .

النمط الثاني :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ومثاله قول امرئ القيس في معلقته : (١٦)

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله علىّ بأنواع الهموم ليبتلى

// //

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

ومثاقاة : مطلع معلقة امرئ القيس التي منها الشاهد السابق (١٧) :

قفانبك من ذكرى حبيب ومزل يسقط اللوى بين النخول فحول

// //

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

فالعروض «مفاعِلن» ، والضرب «مفاعِلن»

وعلى هذا فالبيت المقفى هو البيت الذى تماثل فيه العروض الضرب فى الوزن

والقافية . وقد تماثلت قافية الشطرين :

ومنزل ، فحومل ، نوعاً وروياً .

النَّمط الثالث :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ومثاله : قول علقمة بن عبدة^(١٨) :

متَّعمة لا يستطيع كلامها على بابها من أن تزار رقيبُ

// //

فعول مفاعيلن فعول مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعِلن فعولن مفاعِلن

ومصرع هذا النمط : قول علقمة بن عبدة فى مطلع القصيدة التى منها الشاهد

السابق^(١٩) :

طحايك قلب فى الحسان طروبُ أُعِيدَ الشباب عصر حان مشيبُ

// //

فعول مفاعيلن فعول مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعِلن فعولن مفاعِلن

ونحن نلاحظ أن التصريح يكون فى بعض القصائد التى يختلف فيها وزن العروض

عن الضرب ، حيث يأتى البيت المصرع على خلاف ذلك إذ يتحد فيه وزن العروض

مع الضرب مع اتفاق القافية فى الشطرين ، أما التقفية فتكون فى القصائد التى يتفق

فيها وزن العروض مع الضرب .

مشطور الطويل :

لم يسر العروضيون إلى مشطور الطويل ، وإن أشاروا إلى المصرِّع منه وإلى المقفى كما

ذكرنا ، والتشطير استخدام التصريح أو التقفية بين الأبيات ، والفرق بين التصريح أو

التقفية ، وبين التشطير أن الشاعر فيها ليس ملزماً بتصريح ، أو بتقفية . فهو يستخدم هذين النمطين إماً في مطلع قصائده ، أو في القصيدة نفسها مثلما فعل امرؤ القيس في معلقته حيث استخدم التقفية في مطلعها في قوله (٢٠) :

قفانك من ذكرى جيب ومزله بسقط اللوى بين الدخول فحومل
ثم قال في البيت السادس والعشرين (٢١) :

أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرعى فأجمل
ثم قال في البيت الثامن والعشرين (٢٢) :

أغرّك منى أن حبّك قتلتى وأنتك مها تأمرى القلب يفعل
ثم قال في البيت السادس والخمسين (٢٣) :

ألا أيها الليل الطويل ألا أنجلى بصبح وما الإصباح فيك بأمثل
وهذا النمط ، من التقفية جاء دون لزوم . حيث لم يلزم الشاعر نفسه به ، ولو ترك التقفية لما حاسبه أحد ، ولم يؤخذ عليه أنه ترك التقفية . وكذلك التصريح ، أما في التشطير فإن الشاعر يلزم نفسه بهذا النمط ، فلا يقال إنه استخدم التصريح أو التقفية . وإنما يقال إنه استخدم التشطير في بناء قصيدته لتوفر القصد إلى ذلك .

ففي بحر الرجز - على سبيل المثال - نجد هناك المزدوج ، والمربعة والمزدوج نمط يستخدم فيه الشاعر قافية لكل شطرين تتغير من بيت إلى آخر ، أما المربعة ، فإن كل أربعة أشطار تتحد في القافية ، والشاعر في هذين النمطين يستخدم التشطير ، ولا يقال إنه يستخدم التقفية أو التصريح .

وقد قدمنا لهذا النمط بهذه المقدمة لأنه نمط لم يشر إليه العروضيون القدماء والمحدثون ، ربما لأن هذا النمط ورد عن شاعر واحد في مخمستين ، وليس في أنماط ذات قافية واحدة . ولكن الملاحظ أن هذا كثيراً ما يتصل بالتشطير ، سواء أكان في الرجز أم في غيره من البحور حيث إن كثيراً من الأراجيز جاء في إطار المزدوج . فالشاعر

في التشطير يلزم نفسه بهذا النمط ، وقد جاء مشطور الطويل في خمستين لابن زيدون الذي وُلد سنة ٣٥٤ هـ ، وهو معاصر لابن رشيق ، وسابق للتبريزي والشنتريني ، وابن القطاع ، ولم يذكروا هذا النمط عنده ولم يشر من جاء بعدهم إليه .
والقصيدتان طويلتان تشتمل الأولى على مائة شطر وتشتمل الثانية على خمسين شطراً .

ومما قاله في الأولى (٢٤) :

تنشّق من عرف الصّبا ماتنشّقاً
وعاوده ذكر الصّبا فتشوّقاً
وما زال لمعُ البرق لما تألّقا
يبيب بدمع العين حتى تدفقا
وهل يملك الدمع المشوق المصبّاً

خليلى إن أجزعُ فقد وضع العدرُ
وإن أستطع صبراً فمن شيمقى الصبرُ
وإن يك رزقاً ما أصاب به الدهر
ففى يومنا خمر وفى غده أمر

ولا عجب إنَّ الكرم مرزاً
ومما قاله فى الثانية (٢٥) :
ويومٍ لدى النبتى فى شاطئِ التّهْرِ
تدّار علينا الراح فى فتيةِ زُهْرِ
وليس لنا فرش سوى يانع الزّهْرِ
يدور بها عذب اللمى أهيف الخصر
بغية من الثغر الشّنب نظامُ

ويوم يجو في الرصافة مهبج
مررنا بروض الأفيحوان المدبج
وقابلنا فيه نسيم البنفسج
ولاح لنا ورد كخدي مخرج
نراه أمامَ النور وهو إمام

وأكرمُ بأيام العقاب السوالف
ولهو أثرناه بتلك المعاطف
بسود أثيث الشعر بيض السوالف
إذا رفلوا في وشى تلك المطارف
فليس على خلع العزار ملام

وكم مشهد عند العقيق وجسرو
قعدنا على حمر النبات وصفرو
وظي يُسَقِّينا سلافة خمرو
حكى جسدي في السقم رقة خصرو
لواحظه عند الرنو سهام

فقل لزمانٍ قد تولى نعيمه
ورثت على مر الليالي رسومه
وكم رق فيه بالعشى نسيمه
ولاحت لسارى الليل فيه نجومه
عليك من الصبّ المشوق سلام

ولاشك أن مستوى الأداء جيد ، وليس ثمة تدافع بين البناء اللغوي والإطار الموسيقي ، والمعاني واضحة ، وليس هناك ضرورات شعرية أو تكلف في بناء الجملة لتطويعها لهذا النمط المشطور ، مما يؤكد قابليته لأن ينظم فيه الشعراء قصائدهم القصيرة والطويلة ، وذلك لأن النمط لا يخرج عن شكل استخدمه الشعراء بصورة عرضية في قصائدهم .

نماذج من البحر الطويل

١ - يقول جميل بن معمر: (٢٦)

ألا ليت أيام الصفاءً جديدٌ ودهراً تولّى يابئسَ يعودُ
فنغنى كما كنا نكون وأنتمُ صديقٌ، وإذ ماتبذلن زهيدُ

٢ - ويقول خراشة بن عمرو العبسي (٢٧) :

فلا قوم إلا نحن خيرٌ سياسةً وخيرٌ بقياتٍ بقينَ وأولاً
وأطول في دار الحفاظِ إقامةً وأربط أحلاماً إذ البقل أجْهلاً
وأكثر منا سيداً وابن سيد وأجدر منا أن يقول فيفعلاً
قُروم نمتنا في فروع قديمةٍ بحيث امتناع المجد أن يتقللاً

٣ - ويقول طرفة بن العبد (٢٨) :

فيالك من ذى حاجة حيل دونها وماكل مايهوى أمرؤ هو نائله

٤ - ويقول علقمة بن عبدة (٢٩) :

فإن تسألوني بالنساء فإنني بصير بأدواء النساء طبيبُ

إذا شاب رأس المرء أو قل ماله فليس له من ودوهن نصيبُ
يُردن ثراء المال حيث علمنه وشرخ الشباب عندهن عجبُ

٥ - ويقول ابن زيدون^(٣٠) :

حمدتم من الأيام لئن خلاها
وسرتكم الدنيا بحسن دلالها
مؤمنة من عتيا وملاها
ولا زال منكم، لابس من ظلها
يسوغ أبسكار المنى وهنأ

٦ - ويقول السموهلي^(٣١) :

- ١- إذا المرء لم يندس من اللوم
 - ٢- وإن هو لم يحمل على النفس
 - ٣- تُعيرنا أنا قليلٌ عديداً
 - ٤- وما قل من كانت بقاياها مثلنا
- غرضه فكلُّ رداء يرتديه جميلٌ
صيمها فليس إلى حسن الثناء سبيلٌ
فقلت لها: إنَّ الكرام قليلٌ ا
شباب تسامى للعلل وكهولٌ

النمط الثاني : وفيه تنتهى تفعيله الضرب بسيين خفيفين :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ومثاله قول عمر بن أبي ربيعة : (٣٤)

رَأَيْتُ الرَّأْسَ مُبَيَّضًا	عَلَيْتُكَ نَاشِئًا حَتَّى
إِذَا تَجَدَيْتَهُ غَضًّا،	فَإِنْ تَتَّعَاهِلِي وَدَى
يُعَاتِبُ بَعْضُنَا بَعْضًا	فِيَا عَجَبًا لِمَوْقِفِنَا
ه / ه // ه // ه // ه /	ه // ه // ه // ه //
مفاعلتن مفاعلتن	مفاعلتن مفاعلتن

ويلزم وُزُودُ الضرب ساكن اللام في كل أبيات القصيدة :

نماذج من بحر الوافر

١- يقول معاوية بن مالك : (٣٥)

وَأُمُّ الصَّقْرِ مَقْلَاتُ نَزْوَرُ	بَغَاثُ الطَيْرِ أَكْثَرُهَا فَرَاحًا
وَأَضْرَمَهَا السَّلَوَانِي لَانزِيرُ	ضِعَافُ الْأَسَدِ أَكْثَرُهَا زَيْبَرًا
فَلَمْ يَسْتَفْنِ بِالْعَظْمِ الْبَعِيرُ	لَقَدْ عَظُمَ الْبَعِيرُ بَعْرُ لَبُ
وَمُحِبِّسَهُ عَلَى الْحَسْفِ الْجَرِيرُ	يَصْرِفُهُ الصَّبِي بِكُلِّ وَجْهٍ

ويقول المثقب العبدى : (٣٦)

أُرِيدُ الْخَيْرَ أَيُّهَا يَلِينِي	وَمَا أُدْرِي إِذَا يَمِتُ أَمْرًا
أَمْ الشَّرُّ الَّذِي هُوَ يَبْتَغِينِي	أَلْخَيْرُ الَّذِي أَنَا أَبْتَغِيهِ

٢- ويقول عمر بن أبي ربيعة: (٣٧)

ألا يابكر قد طرقتا خيال هبج الزفقا
أجاز البيد معترضا فعرض الواد فالشفقا
لهند إن ذكورتها ترى من شيمتى خلقتا
ولو علمت وخير المعد م للإنسان ماصدقا
بأن بها حديث النفس س والأشعار إن نطقا

٣- ويقول الأعشى: (٣٨)

أخو النجدات لا يكبو لضرب ولا مروح إذا ما الخير داما
منير يحسر الغمرات عنه ويحلو ضوه غرته الظلاما

٤- ويقول عمرو بن ربيعة: (٣٩)

ألم تربع على السليل ومغنى الحى كالليل
تغنى رسمه الأروا ح من صبا ومن شمل
لهند إن هندا حبا ها قد كان من شغلى
ليالى نسي عقى برحفو وارد جليل

٥- وتقول الخنساء: (٤٠)

١- يورقى التذكر حين أمسى
٢- على صخر وأى فتى كصخر
٣- وللخصم الألد إذا تعدى
٤- فلم أسمع به رزقا لجن
فأصبح قد بليت بفراط نكس
ليوم كرهته وطمان خلس
ليأخذ حق مظلوم بقنس
ولم أسمع به رزقا لإنس

٣ - بحر الكامل

أجزأؤه (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) في كل شطر .
وقد ورد في الشعر العربي تاماً ومجزؤه أ . التام : خمسة أنماط والمجزؤه أربعة أنماط .
وكثيراً ما تأتي متفاعلن (متفاعلن) ساكنة التاء في حشو التام أو في الضرب أو
العروض بلا لزوم .

أولاً التام :

النمط الأول :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ومثاله قول عنتر بن شداد :^(٤١)

ولقي شفي نفسي وأبرأ سقمها قيل الفوارس ويك عَنَّتَر أقدم
/// // // // // // // // // // // // // // // // // //
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ومقفاة : قول عنتر في مطلع معلقته التي منها الشاهد السابق :^(٤٢)

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

النمط الثاني :

وفيه تحذف النون الساكنة من الضرب وتسكن اللام فتصير متفاعلن « متفاعلن »

فيكون كما يلي :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
ومثاله قول عنتره بن شداد: (٤٣)

إني إمرؤُ سَمِحُ الخَلِيقَةِ ماجدُ لا أتبعُ النفسَ اللجوجَ هواها
وأغضُ طَرْفِي ما بدت لي جَارِقِي حتى يُداري جَارِقِي ما وأها
// // // // // // // // // // // // // // // // // //
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
ومصرعه: (٤٤)

طرقتُ أَمَامَةَ والمزارَ بعيدُ وهنا وأصحابَ الرجالَ هجودُ
// // // // // // // // // // // // // // // //
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

النمط الثالث :

تخذف (عين) من متفاعِلن في الضرب فيصير الضرب (متفا) وتسكن التاء ،
وتبقى العروض كما هي فيكون الوزن كما يلي :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متُفَعِّلًا

ومثاله قول عمر بن أبي ربيعة: (٤٥)

ولقد حفظت وما نسيت مقالها عند الرحيل هجرتنا حُجِي
// // // // // // // // // // // // // // // //
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن فَعْلُنْ

وقد قال بعض الباحثين : إن هذا النمط نادر ، ولكن الدكتور محمد الطويل
أثبت وجود بعض القصائد من هذا النمط في بحث له بعنوان نادر الكامل ، ومن
القصائد التي أوردها واحدة لعامر بن الطفيل .

يقول في مطلعها : (٤٦)

هـلا سألت بنا وأنت حفية بالقاع يومَ تورَّعتْ نَهْدُ
 /ه/ /ه/ //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه
 متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن فَعْلُنْ

النمط الرابع :

يصير الضرب « مُتَّفَا » أو فَعْلُن والعروض مُتَّفَا أو فَعْلُن فيكون كما يلي :

متفاعِلن متفاعِلن مُتَّفَا متفاعِلن متفاعِلن مُتَّفَا
 ومن النمط الرابع :

قول دريد بن الصمة : (٤٧)

حيوا تماضر واربعوا صحبي وقفوا فإن وقوفكم حسبي
 ما إن رأيت ولا سمعت به كاليوم طالى أينقو جُربو
 متبذلاً تبدو محاسنُه يضع الهناء مواضع النُقب
 متحسراً نضح الهناء به نضح العبير بريطو العصب
 فسلهم عَنِّي خناسُ إذا عض الجميع الخطب ما خطبي
 //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه
 متفاعِلن متفاعِلن مُتَّفَا متفاعِلن متفاعِلن مُتَّفَا
 والبيت الأول مصرع وعروضه كضربه « فَعْلُن » ساكنة العين .

النمط الخامس :

وفيه تكون العروض « مُتَّفَا » والضرب مثلها « مُتَّفَا » ثلاث متحركات
 وساكن كما يلي :

متفاعِلن متفاعِلن مُتَّفَا متفاعِلن متفاعِلن مُتَّفَا (فَعْلُن)
 ومنه قول عمر بن أبي ربيعة : (٤٨)

إن الخليط مودعوك عدا قد أجمعوا من بينهم أفدا
وأراك إن دارَّ بهم نزحت لاشك تهلك إثرهم كمدا
//ه //ه /ه /ه//ه //ه /ه /ه//ه //ه //ه
متفاعِلن متفاعِلن فَعِلُن متفاعِلن متفاعِلن فَعِلُن
والبيت الأول مقفى ولايختلف في الوزن عن باقي الآيات .

مجزوء الكامل :

النمط الأول :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
وتكون فيه العروض والضرب « متفاعِلن » .

ومثاله قول عمر بن أبي ربيعة :^(٤٩)

حى الريباب وترها أسماء قبيل ذهابها
وارجع إليها بالندى قالت برجع خطابها
//ه//ه//ه /ه//ه //ه /ه//ه//ه //ه //ه
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

النمط الثاني :

- وتكون فيه العروض « متفاعِلن » والضرب « متفاعِله » كما يلي :

متفاعِلن متفاعِلن مُتفاعِلن متفاعِلن

ومنه قول العباس بن الأحنف :^(٥٠)

عَرَضَ الهوى لى غَيبه فابتغتهُ بِرِشادى
يامن رأى رجلاً يبيئ حُ صلاحه يفساد
/ه//ه//ه //ه //ه//ه//ه //ه
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ومصرعه : قول الشاعر :

وتـرجـلت بسوادٍ	سـلـبت لـيسُ فؤادى
ه / ه / / /	ه / / / / ه /
متفاعـلن متفاعـلن	متفاعـلن متفاعـلن

النمط الثالث :

تكون فيه العروض « متفاعـلن » والضرب « متفاعـلان » ومنه قول أبي فراس : (٥١)

أبـنـيتى لا تجزعى	كلُّ الأنام إلى ذهابٍ
نُوحىَّ عـلىَّ بمـسـرقٍ	من خلفٍ سترك والحجابِ
قولى إذا ناديتنى	وعيت عن ردِّ الجوابِ
زینُ الشبـابِ أبوفـرا	سِ لم يمتع بالشبابِ
ه / ه / / ه /	ه / ه / / ه /
متفاعـلن متفاعـلن	متفاعـلن متفاعـلان

النمط الرابع :

وتكون فيه العروض « متفاعـلن » والضرب « متفاعـلان » ومثاله قول الأعشى : (٥٢)

ورأت بأنَّ الشيب جانبـه	البشاشة والبشارة
فأصبر فإِنَّك طالما	أعملت نفسك فى الخسارة
ه / ه / / ه /	ه / ه / / ه /
متفاعـلن متفاعـلن	متفاعـلن متفاعـلان

ومصرعه : قول الأعشى في مطلع القصيدة التي جاء منها البيتان والذي يقول
فيه : (٥٣)

يا جارني ما كنت جارةً بانت لتحزننا عفارةً
ه / ه // ه / ه / ه // ه / ه // ه / ه // ه // ه / ه
متفاعِلن متفاعِلاتِن متفاعِلن متفاعِلاتِن

ومن مصرعه قول الشاعر : (٥٤)

وهي أشطار تشبه المنهوك :

يا دار بالقفر اليبابِ والمنزل الوحش الخزابِ
ومصب أوراق السحابِ ومجرّ أذيال الهوابِ
ه // ه // ه / ه // ه // ه // ه // ه // ه / ه // ه // ه //
متفاعِلن متفاعِلاتِن متفاعِلن متفاعِلاتِن

النمط الخامس :

وهو نمط لم ينص عليه العروضيون وقد وجدت له قصيدةً عند ابن المعتز
ووزنه : (٥٥)

متفاعِلن فعِلن متفاعِلن فعِلن

ومثاله :

ولسقد طرقت على رصد وعين حنّز
رشاً بمحنّيةٍ شرب الكرى فسكّر
ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه //
متفاعِلن فعِلن متفاعِلن فعِلن

نماذج من بحر الكامل

١ - يقول عنتر بن شداد : (٥٦)

ولقد أبيت على الطوى وأظلهُ
وإذا الكتبية أحجمت وتلاحظت
حتى أنال به كرم المأكلي
ألفيتُ خيراً من معمٍ مخلو

٢ - ويقول المنخل يشكري : (٥٧)

ولقد شريت من ألمدا
وشريت بالخييل الإنسا
فإذا انتشيت فإني
وإذا صحت فإني
مة بالصغير وبالكبير
ث وبالطهمة الذكور
رب الخورنق والسديـر
رب الشوية والسبعير

٣ - ويقول الأعشى : (٥٨)

أجبر هل لأسيركم من فادي
أم هل تنهه عبرة عن جاركم
من نظرة نظرت ضحى فرأيتها
أم هل لطالب شقة من زادي
جاد الشئون بهاتيل مجادي
ولن يحين على المنية هادي

ويقول الأعشى أيضاً : (٥٩)

قالت سمية من مَلَحْ
عُدِّي لغيري أشهراً
الناس حول قبابه
يتبادلون فنائه
ت فقلت مسروق بن وائل
إني لى خير المقاول
أهل الحوائج والمسائل
قبل الشروق والأصائل

٤ - ويقول عمر بن ربيعة: (٦٠)

لبس الظلام إليك مكتتماً
لمت بأطراف البنان لنا
ارجع وردد طرف تابعنا
خفراً لحاجة ألفو صباً
إننا نحاذر أعين الركب
حتى يجدد دارسُ الحبِّ

٥ - ويقول يزيد بن الصعقة: (٦١)

يا أيها الملك المقيت أما ترى
هل تستطيع الشمس أن تأتي بها
واعلم وأيقن أن ملكك زائل
ليلاً وصباحاً كيف يختلفان
ليلاً وهل لك بالملك يدان
واعلم بأن كما تدين تدان

٦ - ويقول معاوية بن مالك: (٦٢)

إني إمرؤ من عصابة مشهورة
ألفوا أباهم سيداً وأعانهم
نعطى العشيرة حقها وحقيقها
حُشدُ لهم مجدٌ أشمٌ تليدُ
كرم وأعامٌ لهم وجدود
فيها ونغفر ذنبها ونسود

٧ - ويقول مسلم بن الوليد: (٦٣)

هذا النعيم وكيف لي بدوامه
أصبحت كالثوب اللبيس قد اخلقت
وبقيت كالرجل المدله عقله
سألمتُ عدَّ إلى فأبوا بالرضى
ولقد علمت بأنه ما من فتى
أنى يدوم وعيشه قد زالا
جداته منه فعاد مزالا
أشكو الزمان وأضرب الأمثالاً
منى وكنت أحاربُ العدَّالاً
إلا سُبِّدَلُ بعد حالو حالا

٨- ويقول أبو العلاء المعري: (٦٤)

ما لي رأيتك معرضاً
الدمر ليس بمنصفٍ
فالبث وحيداً لا وصي
فاسمع إذا نطق الحصيف
والعيب يسترهُ النُصيفُ
غنة في ذراك ولاوصيف

٩- ويقول ابن المعتز: (٦٥)

إن الخليط بَكَرَ
وعلت حسداتهم
مازلت أتبعهم
وكان ظعنهم
ميل يرقصها
زمرراً تحيت زمر
بهم جنناح سَفَرُ
دمعاً بكيد نظر
فوق البلاد شجر
هزّ الريحاح سحر

ويقول أبو ذؤيب الهذلي: (٦٦)

أمن النون وريها تتوجع؟
قالت أميمة: ما جسمك شاحباً
أم ما جنبك لا يلائم مضجعاً
فأجبتها أن ما الجسمي أنه
أودى بنى وأعقبوني غصة
والدهر ليس بمعتب من يجزع
منذ ابتدلت ومثل مالك ينفع
إلا أقصر عليك ذاك المضجع
أودى بنى من البلاد فودعوا
بعد الرقياد وعرة لاتقلع

٤ - بحر البسيط

ورد بحر البسيط في الشعر العربي تاماً ومجزؤاً وتفعيلاته « مستفعلن فاعلن »
تتكرر في كل شطر مرتين وتأتي كل تفعيله في صور متعددة في الحشو وفي
العروض والضرب فأما مستفعلن ؛ فتأتي :

مستفعلن ، مستعلن ، مستفعلن ، مستفعلن - متفعل ، وأما فاعلن فقد
تأتي : فَعِلُنْ ، فاعِلُنْ .

وتام البسيط : نمطان :

النمط الأول : وفيه تحذف ألف فاعلن في الضرب والعروض فتأتي كل منها
ثلاثة متحركات فساكن :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ

ومنه قول الأعشى : (٦٧)

غيث الأرامل والأيتام كلهم لم تطلع الشمس إلا ضرّ أو نفعاً

أغرُّ أبلج يستسقي الغمام به لو صارع الناس عن أحلامهم صرعاً

وه وه وه وه وه وه وه وه وه وه وه وه وه وه وه وه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ

فالعروض فَعْلُنْ ، والضرب فَعْلُنْ .

النمط الثاني : يكون الضرب (فاعل) (ه/ه) وتظل العروض (فَعْلُنْ)
(ه///) .

مستفعلن فاعل مستفعلن فَعْلُنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعِلْ

ومنه قول الأعشى : (٦٨)

تميلُ جئلاً على الممتين ذا حصل يجبوموا شطهُ مسكاً وتطيابا
ه//ه//ه ه//ه//ه ه//ه//ه ه//ه//ه ه//ه//ه ه//ه//ه
مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلُنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعِلْ

فالعروض فَعْلُنْ والضرب فاعِلْ أو فَعْلُنْ .

ومصرعه : قول الأعشى في مطلع القصيدة التي ورد منها البيت السابق : (٦٩)

بانث سعاد وأمسى جبلها رابا وأحلت النأى لى شوقا وأوصابا
ه//ه//ه ه//ه//ه ه//ه//ه ه//ه//ه ه//ه//ه ه//ه//ه
مستفعلن فَعْلُنْ مستفعلن فاعِلْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعِلْ

فالعروض والضرب ، فاعِلْ

ففي هذا البيت المصراع من القصيدة انحلت القافية وتفعيلتا العروض

والضرب ، وهذا لايلزم في الأبيات الأخرى غير المصرفة .

مجزوء البسيط :

النمط الأول :

مستفعلن فاعلن مستفَعِلُنْ مستفعلن فاعلن مستفَعِلُنْ

وهو ضرب نادر وقد نظم فيه ابن عبدربه مضمنا للشاهد العروضى الذى جاء فى البيت الأخير فقال : (٧٠)

ظالمى فى الهوى لاتظلمى	فتصرمى حبل من لم يصرم
أهكذا باطلاً عاقبتى	لايرحم الله من لم يرحم
قتلت نفساً بلانفسى وما	ذنبٌ بأعظم من سفك الدم
لمثل هذا بكت عيني ولا	للمنزل القفر أو للأرسم
ماذا وقو فى على رسم عفا	مخلو لقي دارسى مستعجم
ه / ه // ه / ه // ه / ه // ه	ه / ه // ه / ه // ه / ه // ه
مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن

ويلاحظ أن العروض والضرب قد يأتیان مستفعلن أو مستعلن أو متفعلن .

النمط الثانى : وتظل العروض مستفعلن أما الضرب فيكون مستفعل وهو نادر ومنه قول ابن عبدربه مضمنا للشاهد العروضى : (٧١)

ما أقرب اليأس من رجائى	وأبعد الصبر من بكائى
يامذكى النار فى جوائى	أنت دوائى وأنت دائى
من لى بمخلفة فى وعدها	تخلط لى اليأس بالرجاء
سألها حاجة فلم تَفُة	فيها بنعم ولا بلاء
قلت استجيبى فلماً لم تجب	فاضت دموعى على ردائى
ه / ه // ه / ه // ه / ه // ه	ه / ه // ه / ه // ه / ه // ه
مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعلن متفعل

ومصرعه : قول عبيد بن الأبرص : (٧٢)

أقفر من أهلو ملحوب	فالقُطبيات فالذنوب
ه / ه // ه / ه // ه / ه // ه	ه / ه // ه / ه // ه / ه // ه
مستعلن فاعلن مستفعل	مستعلن فاعلن متفعل

ويلاحظ أن العروض قد تأتي مستفعلاً أو متفعلاً أو مستعلاً في الأبيات غير
المصرعة

النمط الثالث : ويكون فيه الضرب مستفعلاً ، وتظل العروض مستفعلاً ومنه قول
المرقش الأصغر في حديثه عن الخمر وأثرها في شاربها^(٧٣)

منها الصبوح الذي يتركني ليث عفرين والمال كثير
فأول الليل ليث خادر وآخر الليل ضيغان عثور
// // // // // // // // // // // // // // // //
متفعلاً فاعلاً مستفعلاً متفعلاً فاعلاً مستفعلاً

يلاحظ أنّ مستفعلاً قد تأتي في العروض متفعلاً أو مستعلاً دون لزوم

النمط الرابع (مخلّع البسيط) :

وهو المشهور من مجزوء البسيط وإن لم ينظم فيه الشعراء إلا قليلاً

ووزنه : مستفعلاً فاعلاً متفعلاً مستفعلاً فاعلاً متفعلاً

ومن ذلك قول الأعشى :^(٧٤)

ألم تَرَوْا إِرْمًا وَعَادًا أودى بها الليل والنهار
بادوا فلما أن تآدوا قفّي على إثرهم قدار
وقبلهم غالت المنايا طسماً ولم ينجها الخدار
وحل بالحي من جديس يوم من الشرّ مستطار
وأهل غمدان جمعوا للدهر ما يجمع الخيار
فصبحتهم من الدّواهي جاثمة عقيبها الدمار
// // // // // // // // // // // // // // // //
متفعلاً فاعلاً متفعلاً مستفعلاً فاعلاً متفعلاً

المشطور :

هذه هي أنماط بحر البسيط التام والمجزوء منه ، التي وردت في كتب العروض .
وقد وجدت نمطاً مشطوراً ينقسم فيه الشطر إلى شطرين ولكل شطر استقلاله ، بل
إن القصيدة التي وردت منه عند ابن المعتز لم يرد فيها بيت واحد مدوراً وإنما جاءت
كلها ذات أشطار سالمة وجاء البيت الأول مصرعاً ، ولم يشر العروضيون إلى هذا النمط .

يقول ابن المعتز : (٧٥)

١- يامقلة راقدة	لم تدر بالسَّاهدة
٢- كأنما سمرت	لنجومها الراكدة
٣- بدا سهيل لها	فانحرفت عابدة
٤- كأنه درهم	رمت به الناقدة
٥- والصبح في أفقه	ذو غيرة واقدة
٦- تهوى الثريالعه	في غربها ساجدة
٧- يا نفس لا تجزعي	قد نجد الفاقدة
ه//ه/	ه//ه/
ه//ه/	ه//ه/
مستعلن فاعلن	مستعلن فاعلن

وتقع القصيدة في ثمان وعشرين بيتاً من الشعر الجيد ، مما يؤكد صلاحية هذا
النمط لأن يتنظم التجارب والرؤى الشعرية .

ويبدو هذا النمط وكأنه أصل للمجتث بحيث لوزيد سبب خفيف :

متحرك وساكن^(٥١) على كل من العروض والضرب لاصبح : مستعلن فاعلاتن
في كل شطر .

نماذج من بحر البسيط

١ - يقول الأعشى : (٧٦)

ودع هريرة إن الركب مرتحل
غراء فرعاء مصقول عوارضها
كأن مشيتها من بيت جارتها
وهل تطيق وداعاً أيها الرجل
تمشى الهويتا كما يمشى الوحى الوحل
مرُّ السحابة لاريتُّ ولاعجلُ

٢ - ويقول أيضاً : (٧٧)

إني وجدت أبا الخنساء خيرهم
إن عداتك إيانا لآتية
ما فوق بيتك من بيت علمت به
فقد صدقت له ملحي وتمجيدى
حقاً وطيبيةً مانفس موعود
وفى أرومته مامنيت العود

٣ - ويقول عبيد بن الأبرص : (٧٨)

وكسل ذى إيـل موروث
وكسل ذى غيبة يؤوب
أعاقـر مثل ذات رحم
وكـل ذى سلب مسلوب
وغائب الموت لا يؤوب
أم غانم مثل من يجيب

٤ - ويقول ابن المعتز العباسي : (٧٩)

فرق جيرانك الزبال
بسانوا بمسكرة رداح
كأن فاما سلاف كرم
تعاونت فيه كاسيات
وانقلبت بالجميع حال
يضحك في وجهها الجمال
أو عسل بسارد زلال
ليس سواه لهن مسال

كأنها ثاقبات درٌ جمعنه من قلوب نور
كم تحت أرض وكم عليها
مُركلات به عِجَالُ كأن أطرافه الذبَالُ
وكم ثوى معشر وزالوا

ويقول أبو فراس (٨٠)

لشلها يستعد البأس والكرمُ هي الرئاسةُ ، لانتقى جواهرها
تقاعس الناس عنها فانتدبت لها مازال يحجدها قوم وينكرها
شكراً فقد وقت الأيام ما وعدت وما الرئاسة إلا ما تُقرُّ به
وفي نظائرها تستنقد النعمُ حتى يخاض إليها الموت والعدمُ
كالسيف لانكلُ فيه ولاسأمُ حتى أقروا وفي آناهم رَغَمُ
أقر ممتنع ، وانقاد معتصمُ شمس الملوك وتعنو تحته الأممُ

٥ - بحر الرمل

أجزاؤه فاعلاتن ست مرات في كل شطر ثلاث ، ويأتي تاماً وبجزءاً .
وكثيراً ما تأتي فاعلاتن (فَعْلَاتِن) في الحشو دون لزوم أو فالاتن دون لزوم ، والتام
ثلاثة أنماط :

النمط الأول :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومن ذلك قول عبيد بن الأبرص :^(٨١)

ولنا دار وورثنا عزها الـ	أقدم القدموس عن عمٍ وخالـ
منزل دمنة آباؤنا الـ	مورثونا المجد في أولى الليالي
مالنا فيها حصون غيرما الـ	مقربات الجرد تردى بالرجالـ
في روابي عُذْ ملى شامخ الـ	أنف فسيه إرث مجد وجالـ
فاتبعنا ذات أولانا الأولى الـ	موقدى الحرب وموفى بالحبالـ
هـ //هـ /هـ //هـ /هـ //هـ	هـ //هـ /هـ //هـ /هـ //هـ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فالعروض (فاعلن) والضرب (فاعلاتن)

ومصرع هذا النمط :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومن ذلك قول الشاعر: (٨٢)

عافيات دارسات خالياتِ	أضحت الدار قفاراً موحشاتِ
هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ /	هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ /
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فالعروض والضرب «فاعلاتن»

النمط الثاني :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
-------------------------	-----------------------

ومن ذلك قول زيد الخيل: (٨٣)

إنما يفعلُ هذا بالذليلِ	يابني الصيداء ردوا فرسى
هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ /	هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ /
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن فعلن

فالعروض «فعلن» والضرب «فاعلاتن»

ومصرعه قول الشاعر: (٨٤)

جُدْ لمن أضحى لديكم في خيالٍ	قل لمن يضحى ويمسى في مطالٍ
هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ /	هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ /
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فالعروض والضرب «فاعلاتن» وهذا يكون في البيت المصراع فقط .

النمط الثالث :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
-----------------------	-----------------------

ومنه قول الأعمشى : (٨٥)

خالط القلب هموم وحرزاً وادكارٍ بعد ماكان اطمأن
فَهُوَ مشغوف بهندٍ هائم يرعوى حينئذٍ وأحياناً يحزن
.
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فالعروض والضرب «فاعلن» في البيت المقفى وغير المقفى .

مجزوء الرمل :

النمط الأول :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومنه قول عمر بن أبي ربيعة : (٨٦)

لجَّ قلبي في التصابي وازدهى عنى شبيباني
ودعاني لهوى هند يدٍ فتأذُّ غير نسابي
قلت لما فاضت العي نان دمعاً ذا انسكابي
إن جفنتني اليوم هندٌ بعمدٍ ودُّ واقترابي
/ه //ه //ه //ه //ه /ه //ه //ه //ه //ه
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فببيل الناس طراً لفنناءً وذهابِ

النمط الثاني :

وتكون فيه العروض «فاعلاتن» والضرب «فاعلاتان»

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومنه قول ابن عبدويه : (٨٧)

يااهللا في تجنيه	وقضيباً في ثننيه
شادن ماتقدر العيد	ن تراه من تلالنيه
كلما قابله شخ	ص رأى صورته فيه
لان حتى لومثى الـنذ	رُ عليه كاد يدميه
ه / ه // ه / ه	ه / ه // ه / ه
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن

النمط الثالث :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومنه قول ابن المعتز : (٨٨)

أيها القائل جوراً	قل بحق تُرشد
مثل عباس على	كبيد أخت يسد
لا تقبل يني ويسرى	فها من أحمد
ه / ه // ه / ه	ه / ه // ه / ه
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن

ملحوظة :

أورد العروضيون : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

ضمن مجزوء الرمل وهذه التفعيلات الأربعة تمثل أصل بحر المديد وفق ما ذكره ،
والمفترض أن يكون مجزوءاً للمديد ، حيث لا يقع هذا النمط في دائرة الرمل . كما أنه

موضوعياً مجزؤه للمديد ، وليس للرمل ، ومنه قول السليكة أم السليكة : (٨٩)

طاف يبغى نجوةً من هلاك فهلك
ه / / / ه / ه / / ه / ه / / ه / ه / / ه /
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

وهو في الحقيقة ضمن مجزؤه المديد حيث يتكون المديد وفق ما ورد في الشعر من «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (مرتين) فإذا حُذفت فاعلاتن بقيت (فاعلاتن فاعلن) في كل شطر ، ولهذا فإن الأولى أن يدرس هذا النمط ضمن المديد . وسنقدم نماذج لهذا النمط عند تناولنا للمديد .

نماذج من بحر الرمل

١ - يقول عدى بن زيد: ^(٩٠)

من رأنا فليحدث نفسه
وصروفُ الدهرِ لا يبقى لها
ربّ ركبٍ قد أناخوا حولنا
ثم أضحوا عصف الدهر بهم

أنه موفٍ على قرنٍ زوالٍ
ولما تأنى به صمُّ الجبالِ
بمزجون الخمرِ بالماءِ الزلالِ
وكذاك الدهر يودى بالرجالِ

٢ - ويقول عمر بن أبي ربيعة: ^(٩١)

حبذا ذاك غزالاً
وجزائى بهوائى
ولقد أشفقت من حُبِّ
إن قلبى فاعلميه

قد شفى قرح نلدوى
وثنائى فى المنسوب
بِكُم أفضى نحى
كل يوم فى وجيبِ

٣ - ومنه قول سعيد بن حميد: ^(٩٢)

ماعلى أحسن خلق الله
ببأبى أنت وأمى
ويخيل بالهوى لو
أكثر المعاذل فى حبِّ
أكثر الشكوى واستغف

به أن يحس فعله
من ملك قل عدله
كان يسلى عنه بخله
يك لا ينفع عذله
لى على من قل بذله

٤ - وقال هُدبه لأبويه وهو مقتادٌ للموت: ^(٩٣)

أبليانى اليوم صبراً منكما
لا أرانى اليوم إلاميتنا
اصبرا اليوم فىنى صابر

إنّ حزننا إن بدا بادية شر
إن بعد الموت دار المستقر
كل حى لقضاء وقدر

٥- ويقول سويد بن أبي كاهل اليشكري : (٩٤)

- | | |
|-------------------------------|------------------------------|
| ١- بسطت رابعة الجبل لنا | فوصلنا الجبل منها ما اتسع |
| ٢- حرة تجلو شتيتاً واضحاً | كشعاع الشمس في الغيم سطع |
| ٣- صقلته بقضيب ناضر | من أراك طيب حتى نصع |
| ٤- أبيض اللون لذيداً طعمه | طيب الريق إذا الريق خلع |
| ٥- تمنح المرآة وجهاً واضحاً | مثل قرن الشمس في الصحو ارتفع |
| ٦- صافي اللون ، وطرفاً ساجياً | أكحل العينين ما فيه فمع |

٦ - بحر المديد

قال بعض الدارسين إنه من البحور التي لم ينظم فيها الشعراء إلا نادراً وقد علل الدكتور إبراهيم أنيس ذلك ، « بأن ما نظم فيه يمكن أن يكون صورة لبحر الرمل أو أنه وزن قديم هجره الشعراء وأهملوا النظم وفيه (٩٥) » .

ولكن ما وجدناه عند ابن المعتز العباسي يؤكد أن هناك قصائد كثيرة وردت في هذا البحر لم يلتفت إليها الدارسون .

وصورته في الشعر العربي : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن « في كل شطر ووفق هذا فقد ورد تماماً وأتماطه ستة وورد له نمط مجزؤه .

النمط الأول من التام :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
ومثاله قول عبد الرحمن بن أبي بكر (٩٦) :

يابنة الأزديّ قلمي كئيب	مستهام عندها ماينيب
ولقد لاموا فقلتُ: دعوني	إنّ من تنهون عنه حبيب
إنما أبلّ عظامي وجسمي	حبّها والحبّ شيء عجيب
أيها العائب عندي هواها	أنت تفدي من أراك تعيب
ه/ه//ه/ ه//ه/ ه/ه//ه/	ه/ه//ه/ ه//ه/ ه/ه//ه/
فاعلاتن فعلمن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلمن فاعلاتن

ومنه قول ابن المعتز العباسي (٩٧) :

فاعذريني أو فوفني بدائي	فكَّ حر الوجد قيد البكاء
ماعرفنا شدة من رخاء	لواطعنا الصبر عند الرزايا
كان يدعوه أحبَّ الدعاء	أسرع الشيب إلىَّ بهم
ه/ه//ه/ه //ه //ه/ه//ه/ه	ه/ه//ه/ه //ه //ه/ه//ه/ه
فاعلاتن فعلمن فاعلاتن	فاعلاتن فعلمن فعلاتن

النمط الثاني :

فاعلاتن فاعلمن فاعلات	فاعلاتن فاعلمن فاعلمن
-----------------------	-----------------------

ومثاله قول ابن عبد ربه : (٩٨)

لاعليها بل عليك السلام	ياوميض البرق بين النعام
وجهها يبتك ستر الظلام	ان في الأحداج مقصورة
وترى الوصل عليها حرام	تحسب الهجر حلالا لها
ه/ه//ه/ه //ه //ه/ه//ه/ه	ه/ه//ه/ه //ه //ه/ه//ه/ه
فاعلاتن فعلمن فاعلات	فاعلاتن فعلمن فاعلمن

النمط الثالث :

فاعلاتن فاعلمن فاعلمن	فاعلاتن فاعلمن فاعلمن
-----------------------	-----------------------

ومنه قول ابن المعتز (٩٩) :

إنمَّا النصحُ لمن يقبلُ	أيها العذال لاتعذلوا
هو ماشيئتم فافعلوا	أنا بالحب مقمر لكم
أشهد أنكم أعقلُ	لى جهل ولکم عقلکم

مالهذا الليل لاينقضى . طال ليلي والهوى أطولُ
 /ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه
 فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن

النمط الرابع :

فاعلاتن فاعلن فعِلُنْ فاعلاتن فاعلن فعِلُنْ
 ومنه قول علي بن جبلة : (١٠٠)

ذاد ورد الغي عن صدره فارعوى واللهو من وطره
 وأبت إلا الوقار له ضحكات الشيب في شعرة
 ندمى أن الشباب مضى لم أبلغه مدى أشره
 وانقضت أيامه سلماً لم أهج حرباً على غيره
 حسرت عني بشاشته وذوى اليانع من ثمره
 /ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه
 فاعلاتن فاعلن فعِلُنْ فاعلاتن فعِلُنْ

النمط الخامس :

فاعلاتن فاعلن فعِلُنْ فاعلاتن فاعلن فعِلُنْ
 ومن ذلك قول عمر بن ربيعة (١٠١) :

قد أصاب القلب من نعم إن نعماً أقصدت رجلاً
 بشتيت نبتة رتل عرفت يوماً لجارتها
 سقم داء ليس كالسقم أمنأ بالخفيف إذ ترمى
 طيب الأنياب والطعم وهى لاتسبح لى باسم
 /ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه
 فاعلاتن فاعلن فعِلُنْ فاعلاتن فعِلُنْ
 والبيت الأول مصرع وعروضه كضربة « فعِلُنْ » ساكنة العين .

النمط السادس :

فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلن

وهو نادر وشاهده العروضي^(١٠٢) :

إنما الذلفاء ياقوتهُ أخرجت من كيس دهقان

ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/

فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلن

بجزء المديد :

ولم يشر العروضيون إلى هذا النمط في دراستهم لبحر المديد وتناولوه ضمن بحر الرمل

والصحيح دراسته ضمن بحر المديد كما أشرنا ومنه قول ابن المعتز^(١٠٣) :

راح مطوى الحشا أعوجيا قد قرح

معمداً في ليله لايرى منه صبح

يسم الأرض لسه حافر مثل القدح

تنقض الخيل به وإذا غاضت سفح

وتسراه كلما غرقت منه طفح

ليس يدري موعدي أى زارٍ قد نبح

لك منى صـارمٌ كلما خُنت نصح

ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

والعروض والضرب قد تأتى فاعلن أو فعلن دون لزوم .

ومن الناحية الموضوعية نجد أن هذا النمط ضمن بحر المديد بعد حذف تفعيله من

كل شطر . ومن الناحية العروضية فإن المديد ضمن دائرة المختلف وأصله فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلن فى كل شطر ، ولهذا يقع مجزوء المديد ضمن هذه الدائرة ، ولا يقع

ضمن دائرة المجتلب التى يقع بحر الرمل ضمنها ، وبهذا يكون مجزوء المديد قد درس

خطأ ضمن مجزوء الرمل ، ونأمل أن يراعى المحذون ذلك .

نماذج من بحر المديد

١ - يقول إبراهيم بن المدبر^(١٠٤) :

صدقوا، والله حُبًّا عجيبيًا
لم تدع فيه لخلق نصيبًا
هل رأى مثل عريب عريبًا
فإذا لاحت أفلن غيوبًا

زعموا أني أحب عريبًا
حل من قلبي هواها محلاً
ليقل من قد رأى الناس قدما
هي شمس والنساء نجوم
٢ - ويقول عمر بن أبي ربيعة^(١٠٥) :

ليت ذاك الزور لم يعجل
من عيون الخانة العذل
ويغال الخي لم ترحل
من رسول ناصح يرسل
من جميع الناس لم أقبل

زارنا زورسرت به
إن أتانا ليلة واجلاً
وأتانا وهو منخرق
يا أبا الخطاب هل لكم
بالذي أخفي وأكتمه
٣ - ويقول ثابتاً^(١٠٦) :

مصع عقده ما تحل
رق أفعى ينفث السم صل
ذكت الشعري فبرد وظل
وندى الكفين شهيم مدل
حلّ حلّ الخرم حيث يحل
وإذا يغزو فسمع أزل
حبه إلا اليماني الأفل

ووراء الثأر مني ابن أخت
مطرقاً يرشح سماكها أط
شامس في القرحى إذا ما
يابس الجنين من غير بؤس
ظا عن بالخرم حتى إذا ما
غيث مزن غامر حيث يجدي
يركب الهول وحيداً ولايص

٤ - ويقول ابن المعتز^(١٠٧) :

للأمانىَّ حديثٌ يغُرُّ
ولقد جريت ما قد كفاني
فإذا طول البقاء هموم
ومع الخير المؤمل شرُّ
ويسوء الدهر من قديسُرُّ
وتسلىقانى نفعٌ وضرُّ

٧ - بحر الحفيف

أجزاؤه (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) .

وقد ورد في الشعر العربي تاماً ومجزؤاً ، وسوف نعرض للأنماط التي استعملت بالفعل وكذا الأنماط المهمة التي لم يرد لها غير شواهد عرضية فقط أو أبيات مفردة .
وقد تصبح فاعلاتن : فالأتن أو فَعِلاتن في الحشو والعروض والضرب دون لزوم ،
وقد تصبح مستفعلن متفعّلن أو مستعلن دون لزوم .
تام الحفيف : نمطان .

النمط الأول :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
ومثاله قول الأعشى (١٠٨) :

غزير الندى شديد الخال ع وحملٌ لمضلع الأثقال	فروع نبع يهتز في غصن المجد عنده الخزمُ والتقى وأسا الصرُ
ه/ه/ه/ه ه//ه// ه/ه//ه	ه/ه//ه ه//ه//ه ه/ه//ه
فاعلاتن متفعّلن فالأتن	فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن

النمط الثاني : وهو نادر .

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فعّلعن

ومنه قول ابن عبدربه ، والبيت الثاني تضمنين للشاهد العروضي^(١٠٩) :

إن أمتٌ مبيتة المحبين وجداً	وفؤادى من الهوى حَسِرِقُ
فالمنايا من بين غادٍ وسار	كل حى برهنها غَلِقُ
ه/ه//ه/ه/ه//ه/ه/ه//ه/ه	ه/ه//ه/ه/ه//ه/ه/ه//ه/ه
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	فاعلاتن متفعلن فعِلُن
النمط الثالث : نادر أيضاً .	

فاعلاتن مستفعلن فعلن فاعلاتن مستفعلن فعلن
ومنه قول ابن عبدربه . والبيت الأخير-تضمنين للشاهد العروضي^(١١٠) :

ياغليلا كالنار فى كبدى	واغتراب الفؤادِ عن جسدى
وجفوناً تذرى الدموع أسى	وتبيع الرقادَ بالسَّهْدِ
ليت من شفى هواه رأى	زفرات الهوى على كبدى
غاده نازح محلثها	وكلتى بلوعة الكمدِ
رباً حرق من دونها قذفِ	مابه غير الجن من أحدِ
ه/ه//ه/ه/ه//ه/ه/ه//ه/ه	ه/ه//ه/ه/ه//ه/ه/ه//ه/ه
فاعلاتن مستفعلن فعِلُن	فاعلاتن مستفعلن فعِلُن

مجزوء الخفيف : النمط الأول :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن
وومنه قول عمر ابن أبي ربيعة^(١١١) :

ذكر القلب ذكرة	من نساء غرائبِ
قلت لما لقيتها	مرحوباً بالمجانِبِ
أنعم الله بالحبيبِ	ب القنرب المعاتبِ
إنما أنت ظبييه	من إكسام عشائبِ

أو هلال بـدالـننا وشط زهر الكواكب
ه//ه// ه//ه//ه/
فاعلاتن متفعـلن فاعلاتن متفعـلن
النمط الثاني .

فاعلاتن مستفعـلن فاعلاتن متفعـل (فعولن)
ومنه قول أبي العلاء^(١١٢)

يسالمس ابسة المضنـة ل مُقـى بـسـزاد
ليس واديك فاعلمـيـ هـ لـسـقـومـى بـواد
إن توليت غادياً فـبـطـيـ عـوادى
ه//ه//ه/ ه//ه//ه//
فاعلاتن متفعـلن فاعلاتن متفعـل

نماذج من بحر الخفيف

١- يقول نبيه بن الحجاج^(١١٣) :

راح صحبي ولم أحيي القتولا
إذ أجد الفضول أن يمنعوها
لا تخالي أنى عشية راح الر
لمن الطعن بالضحي طاقيات
عامدات لخل سسم مايند
أبلغا المنذر المنقب عنى
لات هتأ وليتنى طرف الر
بامرئ مافعلت عفت يؤوس
غير مستسلم إذا اعتصر العا

٢- ويقول المرقش الأكبر^(١١٤) :

لم أودعهم وداعاً جميلاً
قد أراني ولأخاف الفضولا
ركب هنم على ألا أقولا
شبهها الدوم أو خلايا سفين
ظرن صوتاً لحاجة المحزون
غير مستعب ولا مستعين
زج وأهلى بالشأم ذات القرون
صدقته المنى لعوض الحين
جز بالسكت في ظلال الهون
٣- ويقول الأعشى^(١١٥) :

واشتيناقا إذا الحدوج تساق
لديليع تزينه الأطواق
طل فيه عذوبة واتساق
له لعبوب غريرة مفنacqu
قطع الود والصفاء الفراق
يوم أبدت لنا قتيلة عن جيد
وشتيت كالافحوان جلاه الط
وأثيث جشل النبات ترؤيد
٤- ويقول مالك بن الربيع^(١١٦) :

١- ولقد قلت لابنتي وهي تبكي
٢- وهي تدرى من الدموع على الخدي
٣- عبرات يكدن يجرحن ماجز
بلدخيل الهموم قلباً كثيباً
ن من لوعة الفراق غروباً
ن به أو يدعن فيه لدوباً

- ٤- حذر الحنف أن يصيب أبها
٥- اسكتي قد حززت بالدمع قلبي
٦- فعسى الله أن يدفع عني
ويلاق في غير أهل شعوباً
طلما حَزَّ دمعن القلوبا
رب ما تحذرين حتى أوبأ

٥- ولحبوبة الشاعرة في رثاء المتوكل^(١١٧) :

- أى عيش يطيب لى
ملكاً قد رأته عي
كل من كان ذاهياً
غير محبوبية التي
لاشترتته بملكها
إن موت الكئيب أضد
٦- ولأبي نواس^(١١٨) :
لأرى فيه جعفرا
خى قتيلاً معفرا
م وحزن ففقدبرا
لو تسمى الموت يشتى
كل هذا لتقبرا
لح من أن يعمراً

- جفن عيني قد كاد يس
وفؤادى من حـرَّحُـبِّ
خبريني فـدتك نفـ
٧- ولعمر بن أبي ربيعة^(١١٩) :
قط من طوال ما اختلج
بك قد كاد أو نضج
سى وأهلى منى الفـفرج

- منع النوم ذكرة
نأزح الدار عن ديا
إن قلبى إخاله
٨- ولعمر أيضاً^(١٢٠) :
من حبيب مفارق
رى والقلب شائق
عننكم غير عائق

- هاج ذا القلب منزل
ولقد كان أهلاً
طيب النشر واضح
فلئن بان أهله
دارس الأى محول
فيه ظي مبتل
أحور العين أكحل
فيا كان يؤهل

قد أرائنا بغبطة
بجوار خراسان
ويقول الأعشى (١٢١) :

من ديار بالهضب هضب القلب
أخلفتني قتيلة ميعا
ظبية من ظباء طن خساف
أوصيتها بأن لا تطيعي
فاض ماء الشئون فيض الغروب
دي وكانت للوعد غير كذوب
أم طفل بالجو غير ب
في قول الوشاة والتخيب

٨ - بحر الرجز

ورد الرجز في الشعر العربي تاماً ، ومجزوءاً ، ومشطوراً ومنهوكاً .

تام الجز : نطان :

النمط الأول :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
ومنه قول حميد بن ثور الهلالي : (١٢٢)

عُلِّقَ من سلمى علوقاً كاللججِ تطراً منها ذِكرٌ بعد حججِ
إنَّ سليمى واضحٌ لبَّاتها لينة الأبدان من تحت السجِ
ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/

مستعلن مستفعلن مستفعلن مستعلن مستفعلن مستفعلن
وقوله أيضاً : (١٢٣)

صوت ألسنا هبت به علويةً هزت أعاليه بسهبٍ مقفرِ
النمط الثاني :

وضربة « مستفعل » وعروضه كالسابق :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
ومنه قول مهيار الديلمي : (١٢٤)

كالشمس من جمرة عبد شمس غضبي سخت نفسي لها بنفسى
ماطلة غريمها لا يقتضى ديونه ودينها لأينسى

لمسلم قصيدتان : الأولى خمسة وسبعون بيتاً ، والثانية سبعة وستون بيتاً ، ولابن
المعتز قصيدة من اثنين وثلاثين بيتاً : (١٢٦)
ووزنه :

مستفعل متفعل مستفعل متفعل (فعولن)
ولم يشر إليه العروضيون لافي تناولهم للرجز أو لأى بحر آخر ومنه قول مسلم
بن الوليد : (١٢٧)

نِبابِه الوِسادُ وامتنع الرقادُ
وصادَه غزالُ يرمى فما يصادُ
ه / ه / / ه / ه / / ه / ه / / ه / ه / /
متفعلن متفعله مستفعلن فعولن
وكل أبيات القصيدة تلتزم التفعيلة (متفعل) أى (فعولن) فى العروض والضرب
مشطور الزجر : ووزنه : مستفعلن مستفعلن مستفعلن .

ومنه قول الشاعر سعيد بن حميد : (١٢٨)

عرضت بالحلب له وعرضاً
حق طوى قلبى على جمر الغضى
وأظهرت نفسى عن الدهر رضا
ثم جفانى وتولى. معرضاً
فِدَاكَ مَنْ ذاق الكرى أو غمّضاً
ه / ه / / ه / ه / / ه / ه / /
متفعلن مستفعلن مستفعلن

النمط الثانى :

ولم يشر إليه العروضيون وجعلوه ضمن السريع .

مستفعلن مستفعلن مستفعلٌ « مفعولن »

ومثاله قول ذى الرُّمة وقيل إنها لمحبوبته مية : (١٢٩)

يامن يرى برقًا يمر حيننا
زمزم رعدًا وانتحى يميننا
كأن في حافاتِه حنيننا
أو صوتُ حَيْلٍ ضَميرِ يردينا
o/o/o o//o/o o//o/o
مستفعلن مستفعلن مستفعلٌ

النمط الثالث :

ولم يشر إليه العروضيون بالنسبة للرجز وأشارو إليه ضمن السريع وهو مستفعلن
مستفعلن مفعولان .

ومثاله قول الشماخ بن ضرار : (١٣٠)

ماقطعت من أممٍ ولادانُ
قطعتن ما بين الحمى والجولانُ
على الجهالات به والعرفانُ
في ظلمات وسراج ضحيانُ
تنقض أيديها نقيض العقبانُ
مجنَّبات أرجلٍ كالأشطانُ
ماذا يلاقين بسهب بسيانُ
o/o/o o///o o//o/o
مستفعلن مستفعلن مفعولانُ

والذى نلاحظه أن الأستاذ : صلاح الدين الهادى محقق الديوان اعتبر هذا النمط

من مشطور الرجز .

وقد نظم رؤية بن العجاج ديوانه من الرجز وما نظمه في إطار أراجيزه هذا النمط المشطور ومن ذلك قوله : (١٣١)

قد عرضت أروى يقول أفناذ
فقلت همسا في النجى الأرواد
ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه
متفعلن مستفعلن مفعولان

والقصيدة من مائتين وواحد وسبعين شطراً ، وقد نص المحققون على أن ديوان رؤية ليس فيه سوى الأراجيز (١٣٢)

كما أن أراجيزه اشتملت على النمط السابق وجاءت منه أراجيز كثيرة في ديوانه .

منهوك الرجز

وزنه : مستفعلن مستفعلن
ومنه قول أبي نواس : (١٣٣)

إلننا ما أعـذلك
ملك كل من ملك
لبك قد لبـت لك
لبك إن الحمد لك
والملك لا شريك لك
ما خاب عبد سألك
أنت له حيث سألك
لولاك يسـارب هـلك
ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه
مستفعلن مستفعلن

نماذج من بحر الرجز

١ - للشماخ بن ضرار: (١٣٤)

لما رأتننا واقفي المطيَّيات
قامت تبدي لي بأصلتبيات
غرُّ أضاء ظلمها الثنيَّيات
خود من الظعائن الضمريَّيات
حلالة الأودية الغورريَّيات
صفي أتراب لها حييَّيات

٢ - وله أيضاً: (١٣٥)

طاف خيال من سليمي فاعترى
حنت وقالت بنتها حق منى
تبشرى بالرؤى والناء الروى؟
وفرج منك قريب قد أتى
يتبعن ذبلاً كسرحان الغضا
إذا سمعت حلالة لسه سما
فهو أبُّ لاتيَّة وابن لمتا

٣ - ويقول بشار بن برد: (١٣٦)

هل من رسول محبب. عنى جميع العرب
من كان حياً منهم ومن ثوى فى التراب

هلم رقصة الذهب
إذا مشى على الحطب
نحن بنو جـهنا
نغلى كما تغلى دما
نشور في الأرض كما
ثار أبونا في السما

٦- ومن ذلك قول دريد بن الصمة الجُشمي: (١٤٠)

يا ليتني فيها جذع
أخب فيها وأضع
أقود وطفاء الزممع
كأنها شاة صدع

٧- ومن ذلك قول دريد أيضاً: (١٤١)

كأنني رأس حُضن
في يوم غيم ودُجن
ياليتني عهد زمن
أنقص رأسي وذقن
كأنني فحل حُضن
أرسل في حبل عنن
أرسل كالظبي الأرنب
ألصق أذنا بأذن

٨- ويقول مسلم بن الوليد: (١٤٢)

- ١- يا أيها العمودُ قد شفك الصدودُ
- ٢- فأنت مستهام حالفك السهودُ
- ٣- تبيت ساهراً قد ودعك الهجودُ

- ٤- وفي السفود سار
٥- تشبُّها نيران
٩- ويقول ابن وكيع التنسي: (١٤٣)
- ١- أسفر عن بهجته الدهر الأغر
٢- أبدى لنا فصل الربيع منظراً
٣- وشيا ولكن حاكه صانعه
٤- عاينه طرف السماء فاثنتي
٥- فالأرض في زى عروس فوقها
- وايتسم الروض لنا عن الزهر
بمسله تفتن ألباب البشر
لا لابتذال اللبس لكن للنظر
عشقا له يبكي بأجفان المطر
من أدمع القطر تثار من درر

النمط الثاني :

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
ومن ذلك قول ابن مفرع يخاطب نفسه مادحاً رجل فرج كربته : (١٤٦)

لو شئت لم تعنى ولم تنصبي عشت بأسباب أبي حاتم
عشت بأسباب الجواد الذي لا يختم الأموال بالخاتم
المطعم الناس إذا حاردت نكباؤها في الزمن العارم
والفاصل الخطة يوم اللجا للأمر عند الكربة اللازم
//ه/ه/ //ه/ه/ //ه/ه/ //ه/ه/ //ه/ه/ //ه/ه/

مستفعلن مستعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
النمط الثالث :

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
ومنه قول الشريف الرضي : (١٤٧)

منعمٌ يعطف منه الصبا لعب الصبا بالعُصن الرطب
//ه/ه/ //ه/ه/ //ه/ه/ //ه/ه/ //ه/ه/ //ه/ه/

متفعلن مستعلن فاعلن مستفعلن مستعلن فاعلن
ومنه قول أبي قيس بن الأسلت : (١٤٨)

أسعى على جُلِّ بني مالكٍ كل امرئٍ في شأنه ساعٍ
//ه/ه/ //ه/ه/ //ه/ه/ //ه/ه/ //ه/ه/ //ه/ه/

مستفعلن مستعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
النمط الرابع :

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
ومن ذلك قول الأعشى : (١٤٩)

أقصر فكلُّ طالب سيملُّ إن لم يكن على الحبيب عولُ
فهو يقول لسففيه إذا أمره في بعض مايفعلُ

جهل طلاب الغانيات وقد يكون لهو همةً وَغَزَلُ
 مستفعَلن مستفعَلن فَعِلن متفعَلن مستفعَلن فَعِلن
 مستفعَلن مستفعَلن فَعِلن متفعَلن مستفعَلن فَعِلن
 يلاحظ مجيء الضرب فاعلٌ ، أو فَعِلن دون لزوم .

والذى نلاحظه بالنسبة لبحر السريع ، أن ماورد منه فى الشعر العربى تماماً وفق الشطر الثانى من كل نمط :

مستفعَلن مستفعَلن فاعلن ، أو مستفعَلن مستفعَلن فعَلن أو مستفعَلن مستفعَلن فاعلن ، أو مستفعَلن مستفعَلن فاعلن ولهذا فإن ما أشار إليه العروضيون من أن أصله : مستفعَلن مستفعَلن مفعولاتُ .

وأن « مفعولات » حذفت منها الواو فبقى منها « مفعلاتُ » وأسقطت التاء فبقيت : مفعلا ونقلت إلى فاعلن هذا القول فيه كثير من التجوز ، ولا يقوم عليه دليل (١٥٠)

ولهذا فإننا لا يجب أن نتعامل مع السريع إلا فى إطار التام فقط وأن نضم مشطور السريع إلى بحر الرجز إلا إذا جاء الضرب فى المشطور مائلاً للضرب الذى يأتى فى واحد من أنماط التام .

فيكون : مستفعَلن مستفعَلن فاعلن

أو : مستفعَلان مستفعَلن فَعِلن

أو : مستفعَلن مستفعَلن فَاعِلن

أو : مستفعَلن مستفعَلن فاعلات

كما يلاحظ أن تحريك حرف الروى فى النمط الأول يجعل الضرب (فاعلاتن)

وقد وجدته عند ابن المعتز العباسي في قوله: (١٥٣)

أشهى من القهوة والكأسِ
على نسيم الورد والآسِ
ومن سحور العين مياسِ

جَادَ بِمَا تَهْوَى عَلَى يَاسِ
بِرَغْمِ حُجَّابِ وَحُرَّاسِ
صِيَانَةَ الْوَجْهِ عَنِ النَّاسِ
ه/ه/ ه///ه/ ه///ه//
مَتَفَعَلْنَ مَسْتَعَلْنَ فَعَلْنَ

نماذج من بحر السريع التام

١ - يقول الأعشى : (١٥٤)

شأقتك من قتله أطلأها بالشظ فالوتر إلى حاجر
دارٌ لها غير آياتها كل مُلثٌ صويبه زاخر
وقد أراها وسط أترابها في الحى ذى الهجة والسامر
كدميةٍ صور محرابها بمذهب في مرمر مائر
عهدي بها في الحى قد سُربت هيفاء مثل المهرة الضامر
لو أسندت ميتاً إلى نحرها عاش ولم يُنقل إلى قابر

٢ - ويقول السفاح بن اليربوع البكرى : (١٥٥)

بافارساً ماأنت من فارس موطأ البيت رحيب الذراع
قوال معروف وفعاله عتقار منى أمهات الرباع
يجمع جلمأ وأناة معاً تمت ينباع انبياع الشجاع
يعدو فلا تكذب شداته كما عدا الذئب بوادى السباع
لايخرج الأضياف من بيته إلا وهم منه رواء شباع

٣ - ويقول أبو قيس بن الأسلت الأنصاري : (١٥٦)

هل أبذل المال على حبه فيهم وآتى دعوة الداعى
وأضرب القوس يوم الوغى بالسيف لم يقصر به باعى
وأقطع الخرق يخاف الردى فيه على أدماء هلواع
ذات أساهيج جمالية حشت بجارى وأقطاع

٤ - ويقول الشريف الرضى: (١٥٧)

هل ناشد لى بعقيق الحمى	عُزَّيلاً مرّاً على الركبِ
أفلت من قانصه غيرة	وعاد بالقلب إلى السربِ
وأظماً القلب إلى مالك	لا يحسن العدل على القلبِ
يعجب من عجبى فى الهوى	واعجبى منه ومن عجبى
أقرب الودِّ وينأى به	ويلى على بعدك من قربى
أما اتقى الله على ضعفه	معذب القلب بلا ذنبِ
ياماطلا لى بديون الهوى	من دل عينيك على قلبى

١٠ - بحر المتقارب^١

أجزاؤه « فعولن » أربع مرات في كل شطر ويأتى تماماً ومجزؤاً^١ وقد تأتى « فعولن » في العروض (فَعُو) دون لزوم ، وقد تأتى في الحشو « فَعُولُ » دون لزوم أيضاً .

التام من المتقارب :

النمط الأول :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
ومنه قول الأعشى : (١٥٨)

أُزِمَعَتْ مِنْ آلِ لَيْلَى ابْتِكَارَا وشطتْ عَلَى ذِي هَوَى أَنْ تَرَارَا
ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
وبانت بها غريبان السَّوَى وبُئِدِلتْ شوقاً بها وادِّكَارَا
ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
فالعروض في البيت الأول فعولن وفي الثاني فعلٌ (فعو) والضرب « فعولن »
وتكراره بنفس الصورة لازم في كل أبيات القصيدة .

النمط الثاني :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
ومنه قول أبي القاسم الشابي : (١٥٩)

فما الدَّمَعُ إِلَّا شَرَابُ الدَّهْوَرِ
 وما الحزنُ إِلَّا غَدَاءُ الحَيَاةِ
 //ه// //ه// //ه// //ه// / //ه//
 فعولن فعولن فعولن فعولن
 فعولن فعولن فعولن فعولن
 النمط الثالث :

فعولن فعولن فعولن فعولن
 فعولن فعولن فعولن فعولن
 ومنه قول المتنبي : (١٦٠)

إلام طاعية العاذل
 ولأرأى في الحب للعاقل
 يرادُ من القلب نسيانكم
 ويأبى الطَّبَّاعُ على الناقل
 //ه// //ه// //ه// //ه// //ه//
 فعول فعولن فعولن فعولن فعولن
 النمط الرابع :

فعولن فعولن فعولن فعولن
 فعولن فعولن فعولن فعولن
 ومن قول ابن عبد ربه مضمناً الشاهد العروضي : (١٦١)

لاتبك ليلي ولا مَيَّةَ
 ولاتندين راكباً نية
 وبك الصِّبَا إذ طوى ثوبه
 فلا أحدٌ ناشراً طيِّبَةً
 ولا القلب ناسٍ لما قد مضى
 ولاتارك أبداً غيِّبَةً
 ودع قول بسالكٍ على أرسم
 فليس الرسوم بمبكيَّةَ
 خليليَّ عوجاً على رسمِ دار
 خلت من سليمان ومن مَيَّةَ
 //ه// //ه// //ه// //ه// //ه//
 فعولن فعولن فعولن فعولن
 فعولن فعولن فعولن فعولن
 في البيت الأول حُذفت الحركة الأولى من أول البيت وهو جائر في المتقارب .

مجزوء المتقارب :

النمط الأول :

فَعولن فَعولن فَعُو	فَعولن فَعولن فَعُو
	ومنه قول ابن المعتز: (١٦٢)

فما ذاك شيء عـجـب سوى ساعة تُستلب تُ مقلته بالريب عليها قنـاع الحـب تـعـرّى أديم الـذهب ودارت عليها الحـقب	دعوا مغرمًا بالطرب هل العيش إن طال بي وكم فطن قد ملأ وبكر مجوسية صفت من قذاها كما وطال زمان بها
---	--

مليح الرضا والغضب	يطوف بها شا دن
ه // ه // ه // ه //	ه // ه // ه //
فَعولن فَعولن فَعُو	فَعولن فَعولن فَعُو

النمط الثاني :

وهو نادر ولم أعثر على شواهد له إلا في كتب العروض وبخاصة ماورد في الكافي

للتبريزي

فَعولن فَعولن فَعُو	فَعولن فَعولن فَعُو
	ومثاله: (١٦٣)

فما يُقَصَّ بِأَتسيكا	تعفف ولا تُبـتـس
ه // ه // ه // ه //	ه // ه // ه //
فَعولن فَعولن فَعُو	فَعولن فَعولن فَعُو

وأورد له الشيخ جلال الحنفي بعض الشواهد أكثرها يبدو عليه الصنعة العروضية والتكلف ، وربما كان أقربها لروح الشعر قوله : (١٦٤)

جعلت إليك الهوى	شفعياً فلم تشفع
وناديت مستعظفاً	رضاك فلم تسمع
ه/ه// ه/ه// ه//	/ه// /ه// ه/ه//
فعولن فعولن فعو	فعول فعولن فع

ولاشك أن تسكين العين هنا لا ضروره له حيث إن تحريك العين أصح ، وهي إن تحركت نقلت البيتين إلى النمط السابق .

نماذج من المقاربات

١ - يقول النَّمِر: (١٦٥)

تصالي وأمسي علاه الكبر
 وشاب ولا مرحبا بالسبيا
 ألا يا لذا الناس لو يعلمو
 فيوم علينا ويوم لنا

٢ - ويقول أبو القاسم الشابي: (١٦٦)

إذا الشعب يوماً أراد الحياة
 ولا بد ليلاً أن ينجلي
 ومن لم يعانقه شوق الحياة
 وويل لمن لم تشقه الحياة

٣ - ويقول الأعشى: (١٦٧)

لعمرك ما طول هذا الزمن
 يظل رجماً لسريب المنون
 وهالك أهل يجئوننه
 وما إن أرى الدهر في صرفه
 فهل تمنعني ارتيادي البلا

٤ - ويقول عمر بن أبي ربيعة (١٦٨):

خلي عوجابنا ساعة
 ونبك وهل يرجع البكا
 ليالي سعادتي لنا خيلة

١١ - بحر المنسرح

أجزاؤه : مستفعلن مفعولات مستفعلن
ويأتي تاماً ومنهوكاً .

تام المنسرح :

نص بعض العروضيون على أن للمنسرح التام نمطاً واحداً^(١٦٩) يكون فيه الضرب دائماً « مستعلن » ، وذكر له البعض نمطاً ثانياً ضربه « مفعولن »^(١٧٠)

النمط الأول :

ومنه قول قيس بن الخطيم :^(١٧١)

رد	الخليط	الجال	فانصرفوا	ماذا	عليهم	لوانهم	وقفوا
ه/ه	ه/ه	ه/ه	ه/ه/ه	ه/ه	ه/ه	ه/ه/ه	ه/ه/ه
مستفعلن	مفعولات	مستعلن	مستفعلن	مفعولات	مستعلن	مفعولات	مستعلن

فالضرب والعروض « مستعلن » أما مفعولات فغالباً ما تكون « مفعولات »

النمط الثاني :

ورد في عدة قصائد في ديوان ابن المعتز وفيه يكون الضرب مستفعل ومنه قوله :^(١٧٢)

يا	أرض	غُمى	سقتك	أمطار	فيك	لقلبي	ما	عشتُ	أوطارُ
ه/ه/ه	ه/ه/ه	ه/ه/ه	ه/ه/ه	ه/ه/ه	ه/ه/ه	ه/ه/ه	ه/ه/ه	ه/ه/ه	ه/ه/ه
مستفعلن	مفعولات	مستفعل	مستفعلن	مفعولات	مستفعلن	مفعولات	مستفعلن	مفعولات	مستفعلن

النمط الثاني :

ووزنه : مستعلن مفعولن
وله شاهد واحد يتكرر في كل كتب العروض تقريباً هو :

ويل أم سعدٍ سعدًا
صرامة وجداً
وفارساً معداً
سدً به ماسداً
ه / ه / ه / ه // ه / ه / ه / ه
مستعلن مفعولن

ويرى التبريزي أن هذا ليس بشعر: (١٧٤)
ويرى الشيخ جلال الحنفي أن يضم النمطين إلى الرجز. (١٧٥)
وأوافقه على ذلك لأن أغلب هذه أرجاز ارتجزها الشعراء وأشباههم . وقد وجدت
لهذا البحر نمطاً مجزوءاً :
ومنه قول ابن المعتز: (١٧٦)

باجوهـر الإخوان وحلية الزمان
ودولة المعاني وروضـة الأماني
عش لى كعمر شكرى فيك وقد كفاني
أريت عين ودى معـايب الإخوان
ه / ه / ه / ه // ه / ه / ه / ه // ه / ه / ه / ه
متفعلن متفعل مفعولن متفعلن مفعولن

وقد جعله المحقق من المبحث وليس كذلك .

نماذج من بحر المسرح

١- يقول ذو الإصبع العدواني: (١٧٧)

إن تزعم أنني كبرت فلم
أجعل مالي دون الدنيا غرضاً
إمّا ترى شكفى رُميح أبي
السيف والرمح والكنانة والذِّ
ألف بخيلاً نكساً ولاورَعَا
وما وهى ملاً مور فانصدعا
سعدٍ فقد أحمل السلاح معا
بل جياداً محشورة صُنعا

٢- ويقول أبو الرناد: (١٧٨)

يامن لقلب متم سدم
أزجره وهو غير مزدجر
تمشى الهوينا إذا مشت فضلاً
تظل من زور بيت جارتها
عان رهين أحيط بالعقد
عنها وطرفي مقارن السهد
مشى التزيف المهور في صعد
واضعة كفها على الكبد

٣- ويقول عدى بن زيد: (١٧٩)

لم أر مثل الفتيان في عين الـ
ينسون إخوانهم ومصرعهم
ماذا ترجى النفوس من طلب الـ
تظن أن لن يصيبها عنت الـ
أيام ينسون ما عواقبها
وكيف تعناقهم مخالفا
خير وجب الحياة كارها
هر وريب المنون صائبها

١٢ - بحر الفرج

له نمطان :

النمط الأول :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ومن ذلك قول الفند الزماني في حرب البسوس : (١٨٠)

صفحننا عن بني ذهل	وقلنا القوم إخوانُ
عسى الأيام أن يرجفُ	من قوماً كالذي كانوا
فلما صرح الشرُّ	فأمسى وهو عريانُ
ولم يبق سوى العدو	لنا دنأهم كما دانوا
مشينا مشية الليث	غذاً والليثُ غضبانُ
بضرب فيه توهمين	وتخضيع وإقرانُ
وطعن كفم الزق	غداً والزق ملآنُ
وبعض اللحم عند الجهد	ل للذَّكَّه إذعانُ
وفي الشرِّ نجاةً حبيب	من لاينجيك إحسانُ
//ه//ه//ه//ه//ه	//ه//ه//ه//ه//ه
مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن

النمط الثاني :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وشاهده لابن عبدربه ، وقد ضمنه الشاهد العروضى فى البيت الأبحر : (١٨١)

مق أشنى غـلـلـي	بنـيـل من نجـلـ
غزال ليس لى منه	سوى الحزن الطويل
جميل الوجه أخلاقى	من الصبر الجميل
حملت الضيم فيه من	حسود أو عـذـولـ
وماظهرى لباغى الضيـ	مـ بالظهر الذلـولـ
مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن
ه / ه / ه / ه / ه	ه / د / ه / ه / ه

نماذج من بحر الفرج :

يقول ذو الإصبع العدواني : (١٨٢)

- | | |
|-------------------------|----------------------|
| ١- عذير الحى من عدوا | ن كانوا حيّة الأرض |
| ٢- بغى بعض على بعض | فلم يبقوا على بعض |
| ٣- فقد صاروا أحاديثاً | برفع القول والحفض |
| ٤- ومنهم كانت السّادا | ت والموفون بالقرض |
| ٥- ومنهم حكم يقضى | فلا ينقض مايقضى |
| ٦- ومنهم من يميز الننا | س بالسنة والفرض |
| ٧- وهم من ولدوا اشبوا | يسر الحشب المحض |
| ٨- ومن ولدوا عام | ر ذو الطول وذو العرض |
| ٩- وهم بؤوا ثقيفاً دا | ر لأذلي ولاخلفض |
| ١٠- وأمر اليوم اصلحه | ولا تعرض لما يمضى |
| ١١- فبيننا المرء فى عيش | له من عيشه خفض |
| ١٢- أتاه طبقاً يوماً | على مزلقة دحض |

١٣ - بحر المضارع

قد ذكر له العروضيون نمطاً واحداً ، لكنه موضوعياً ، ونظرياً يمكن أن يأتي على نمطين .

تفاعيله :

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن

النمط الأول : وفق ما ورد من نماذج

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن

ومنه قول سعد بن وهب : (١٨٣)

لقد قلت حين قرء	بَتِ العيسُ يا نوارُ
قفوا فاربعوا قليلاً	فلم يربعوا وساروا
فسننفسى لها حين	وقلبى له انكسارُ
وصدرى بو غليل	ودمعى له انحدارُ
مفاعيل فاعلاتن	مفاعيل فاعلاتن

النمط الثاني :

مفاعيلُ فاعلاتن مفاعيلُ فاعلات

ومن ذلك قول أبي نواس : (١٨٤)

أيا ليل لانقضيت	وياصبح لأتيت
ويالليل إن أردت	طريقاً فلا امتديت
حبيبي بأى ذنب	بهجرانك ابتليت
رجوت السلو عنك	فهيات ما رأيت
وهيات ما طلبت	وهيات ما ابتغيت
ه / ه // ه /	ه / ه // ه /
مفاعيل فاعلاتن	مفاعيل فاعلان

وقد جاء البيت الأول مصرعاً وجاءت العروض « فاعلات » كالضرب .

ومما نظمه ابن عبدربه مضمناً الشاهد العروضي قوله : (١٨٥)

أرى للصببا وداعاً	وما يذكر اجتماعاً
كأن لم يكن جديراً	بمفظ الذي أضعاً
ولم يصببنا سروراً	ولم يلهنا سماعاً
فجدد وصال صباً	مق تعصه أطاعاً
فإن تدن منه شبراً	يقربك منه باعاً

النمط الثاني :

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

ومنه قول الشاعر : (١٨٨)

قف على دارهم وابكين	بين أطلالها والدمن
ه // ه / ه // ه / ه // ه /	ه // ه / ه // ه / ه // ه /
فاعِلن فاعِلن فاعِلن	فاعِلن فاعِلن فاعِلن

النمط الثالث :

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

ومنه قول الشاعر : (١٨٩)

هذه دارهم أقفرت	أم زبوراً محتها السدهور
ه // ه / ه // ه / ه // ه /	ه // ه / ه // ه / ه // ه /
فاعِلن فاعِلن فاعِلن	فاعِلن فاعِلن فاعِلن

المشطور :

١ - وقد أشار المحدثون إلى نمط منه ورد عند البارودي وشوقي ووزنه : فاعِلن

فعل .

ومنه قول البارودي : (١٩٠)

املاً السفلح	واعص من نصح
ه // ه / ه // ه / ه // ه /	ه // ه / ه // ه / ه // ه /
فاعِلن فاعِلن	فاعِلن فاعِلن

وقول شوقي : (١٩١)

مِالٍ	وَاحِ	تَجِبُ	وَادْعِي	الْمَغْضِبِ
ه / / ه	ه / / ه	ه / / ه	ه / / ه	ه / / ه
فَاعِلِن	فَعْمَل		فَاعِلِن	فَعْمَل

٢ - وقد وجدت نمتاً مرفلاً مشطوراً لم يشر إليه العروضيون وجدته عند ابن المعتز العباسي ، يقول فيه : (١٩٢)

طال	وجدى	وداما	وفنيت	سقاما
أكل	اللحم	مى	وأذاب	المعظاما
آل	سلمى	غضاب	فِييَمَ	ذَا وَعَلَامَا
جعلوا	القرب	منها	والكلام	حراما
وَدَمِينُهُمْ	كثير		لو ألقى	الحماما
أنبضوا	لى	قسيا	وأحدوا	سهامًا
وفؤادى	عصاص		لا يطبيع	الملاما
كلما	جذبوه		ليرى	الرشد هاما
قل	لن	نام	عنى	الناما
ما	يضر	خسلييا	لو شفى	مستهاما
مفرداً	بضنناه		يخسب	الليل عامًا
يا	خليلي	هيا	واسقياني	المداما
قد	ليسننا	صباحاً	ونخلعنا	ظلاماً
ه / / ه	ه / / ه	ه / / ه	ه / / ه	ه / / ه
فَاعِلِن	فَاعِلَاتِن		فَاعِلِن	فَاعِلَاتِن

فالنمط : فاعلان فاعلاتن في كل شطر من أبيات القصيدة التي تبلغ خمسة وثلاثين بيتاً ، وقد تأتي فاعلان : فعلان وتأتي فاعلاتن فَعِلَاتِن دون لزوم .

وقد يضم هذا النمط لمجزوء الخفيف ، وهو نمط لم ينص عليه العروضيون ، حيث إنهم نصوا على نمط يأتي فيه العروض « مستفعلن » والضرب « فعولن » وهو يختلف عن هذا النمط ، فضلاً عن أن الخفيف لا تأتي فيه فاعلاتن محذوفه الساكن الأخير .

نماذج للمتدارك

قول الشاعر: (١٩٣)

إن الدنيا قد غرتنا واستهوتنا واستلهتنا
يابن الدنيا مهلاً مهلاً زن مائتي وزناً وزناً
مامن يوم يمضي عننا إلا أوهى متأركنا

ومن ذلك قول السيد رضا الهندى: (١٩٤)

أمفلج ثغرك أم جوهر ورحيق رضا بك أم سكر
والخال بخذك أم مسك نقطت به الورد الأحمر
أم ذاك الخال بذاك الخد بد فتيت الند على جمر

من مختارات المتدارك

لأحمد شوقي (١٩٥)

مضناك

مضناك جفاه مرقدُهُ
حيران القلب معذبُهُ
أودت حرقاً إلا رمقاً
يستوى الورق تَأْوهُهُ
ويناجى النجم ويتبعهُ
ويعلم كل مسطوقهِ
كم مدُّ لطيفك من شرك
فمساك بغمض مسعفه
وبكاه ورحم عوده
مقروح الجفن مسهده
يبقيه عليك وتنفده
ويذيب الصخر تنهده
ويقيم الليل ويقعده
شجنأ في الدوح يردده
وتسأدب لا يتصيدُهُ
ولعل خيالك مسعده

١٥ - بحر المبحث

له نمط واحد وزنه :

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ومنه قول ابن المعتز العباسي : (١٩٦)

بكر على بكأس	فالحير في التبكير
أما ترى النجم ولي	وهم بالاستغوير
واستحيت النار من ضو	فجرنا المستنير
اليوم هرمرز روز	فسقى بالكبير
من كف ظبي ملىح	ساجى الجفون غرير
يزهو بوردة خلد	قد خُذتْ بعبير
وشعره من ظلام	ووجهه من نور
ه // ه // ه // ه	ه // ه // ه // ه
مستفعلن فاعلاتن	مستفعلن فاعلاتن

من مختارات المبحث

قول أبي نواس : (١٩٧)

- ١- طاب الهوى لعميده لولا اعتراض صـدوـدٍ
- ٢- وقـادني حب ريم مهـفـهـف الكشـح رـودـة
- ٣- كالبدر ليلة عشر وأربـع لسـعـودـة
- ٤- فاصطادني الحامي خطاره في برودـة
- ٥- فـقـمـت نـصـب عـدو قـاسـي الـفـؤاد كـنـودـة
- ٦- لا أستطيع فراراً من بـرقـه وـرـعـودـة
- ٧- وعسكر الحب حولي بجيـلـه وـجـنـودـة
- ٨- فإن عدلت يميننا خشيت وقـع وـعـودـة
- ٩- وإن شمالاً فهوت لا بـدـلي من وـرودـة
- ١٠- وإن رجعت ورائي خشيت زار أسودـة
- ١١- ونصب عيني طود فكيف لي بـصـعـودـة
- ١٢- وفوق رأسي كـمـى مقنـع في حـديـدـة

١٦ - بحر المقتضب

وله نمط واحد هو :

مفعولات مستعلن (مرتين)

وجاء في الشعر : مفعلات مستعلن (مفتعلن)

ه///ه/ | ه//ه/

ومن ذلك قول أبي نواس : (١٩٨)

حامل الهوى تعباً	يستخفه الطَّربُ
إن بسكى فحق له	ليس ما به لعباً
كلما انقضى سبب	مسنك عاد لي سبباً
تعجبين من سقى	صحقى هي المعجباً
تضحكين لاهية	والحباً يسننحباً
ه///ه/ ه//ه/	ه///ه/ ه//ه/
مفعلات مستعلن	مفعولات مستعلن

ومن نماذج بحر المقنضب

بائية شوقي التي عارض فيها أبا نواس والتي يقول فيها : (١٩٩)

حف كأسهها الحبيب	فهي فضة ذهب
أو دوائـر درر	سائج بها لسبب
أو فم الحبيب جلا	عن جانبة الشنب
أو يد وباطنها	عاطسل ومخضب
أو شقيق وجنته	حين لي بسه لـمب
راحة النفوس وهل	عند راحة تمب
يا نديم جف بها	لا كبابك الطرب
لا تقل عواقبها	فالعواقب الأدب
تنجل ولي خُلق	ينجل وينسكب
يرقب الرفاق له	كلما سرى شربوا

الشواهد

- (١) الكافي في علم العروض والقوافي ص ١٧ .
- (٢) نفس المرجع ص ٣ .
- (٣) أهدي سبيل إلى علم الخليل ص ١٢ .
- (٤) د . مصطفى السنجرجي المدخل في علم العروض والقافية ص ١١ .
- (٥) د . مصطفى السنجرجي المدخل في علم العروض والقافية ص ١٨ .
- (٦) د . محمد بدوي المختون دراسة نظرية في علم العروض والقافية ص ٩ .
- (٧) د . إبراهيم أتيس موسيقى الشعر ص ٥١ .
- (٨) المعيار في أوزان الأشعار ص ١٤ . وقد اعتبر الشنتريني المتحرك فاء عمودية^١ والساكن^٢ ولكننا اثرتنا المشهور باستخدام الشرطة المائلة للمتحرك والدائرة الصغيرة للساكن .
- (٩) الكافي في العروض والقوافي للتبريزي ، ص ١٨ .
- (١٠) د . عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ص ٧٧ ، ص ٧٨ .
- (١١) د . محمد عوفى عبدالرؤوف ، القافية والأصوات اللغوية ص ٧٩ .
- (١٢) ديوان الهذليين ، ج ١ ص ٣ .
- (١٣) البشير بن سلامة مقال بعنوان «فاعلاتن» - مجلة الشعر يوليو ١٩٧٧ .
- (١٤) ديوان المتنبي ج ٤ ص ١٦٥ .
- (١٥) ديوان المتنبي ج ٤ ص ١٦٥ .
- (١٦) ديوان امرئ القيس ص ١٥١ .
- (١٧) ديوان امرئ القيس ص ١٤٣ .
- (١٨) ديوان علقمة الفحل ص ٣٦ .

- (١٩) ديوان علقمة الفحل ص ٣٣ .
 (٢٠) ديوان امرئ القيس ص ١٤٣ .
 (٢١) الديوان ص ١٤٧ .
 (٢٢) الديوان ص ١٤٧ .
 (٢٣) الديوان ص ١٥٢ .
 (٢٤) ديوان ابن زيدون ص ٤٣ ، ص ٤٤ .
 (٢٥) الديوان ص ٢٠٣ ، ص ٢٠٥ .
 (٢٦) ديوان جميل بن معمر ص ٦١ ، ص ٦٢ .
 (٢٧) المفضليات ص ٤٠٥ .
 (٢٨) ديوان طرفة ص ١٢٩ .
 (٢٩) ديوان علقمة الفحل ص ٣٦ .
 (٣٠) ديوان ابن زيدون ص ٥٠ .
 (٣١) ديوان السموم ص ٩٠ ، ديوان الحامسة ص ٥٦ .
 (٣٢) المعلقات السبع ، شرح د . سليمان العطار ، ص ٢٤٠ .
 (٣٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ٥٨ .
 (٣٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١١٨ .
 (٣٥) أشعار العامرين الجاهليين ص ٥٧ .
 (٣٦) المفضليات ص ٢٩٢ .
 (٣٧) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٤٠ ، ص ١٤١ .
 (٣٨) ديوان الأعشى ص ٢٤٩ .
 (٣٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٥٢ .
 (٤٠) ديوان الخنساء ص ١٥٠ .
 (٤١) ديوان عنزة بن شداد ، ص ٢١٩ .
 (٤٢) ديوان عنزة بن شداد ص ١٨٢ .
 (٤٣) الديوان ص ٣٠٨ .
 (٤٤) البيت لمعاوية بن مالك ، المفضليات ، ص ١٠٤ .

- (٤٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٢٧ .
(٤٦) مجلة الشعر يوليو ١٩٨١ ص ١٦ ، ص ١٨ .
(٤٧) الحماسة الصغرى ص ٢٠٥ ، وديوان دريد بن الصمة ص ٣٤ ، ص ٣٥ .
(٤٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٥٦ .
(٤٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٣ .
(٥٠) كتاب الكافي ص ٦٤ .
(٥١) شرح تحفة الخليل ص ١٨٣ .
(٥٢) ديوان الأعشى ص ٢٠٥ .
(٥٣) ديوان الأعشى ص ٢٠٣ .
(٥٤) الحماسة الصغرى ص ١٥١ .
(٥٥) انظر ديوان ابن المعتز ج ١ والقصيدة ص ٣٥٤ ، ص ٣٥٥ وهي من ١٨ بيتًا .
(٥٦) ديوان عنتر بن شداد ص ٢٤٩ ، ص ٢٥٠ .
(٥٧) ديوان الحماسة لأبي تمام ج ٢ ص ٤٨ .
(٥٨) ديوان الأعشى ص ٧٠ .
(٥٩) ديوان الأعشى ص ٧٠ .
(٦٠) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٢ .
(٦١) أشعار العامرين الجاهليين ص ٦١ .
(٦٢) نفس المرجع ص ٥٥ .
(٦٣) ديوان صريع الغواني ص ٢٠٤ ، ص ٢٠٥ .
(٦٤) اللزوميات ص ١٧٧ .
(٦٥) ديوان ابن المعتز ج ١ ص ٣٥٤ .
(٦٦) ديوان الهذليين ج ١ ص ٣ .
(٦٧) ديوان الأعشى ص ١٥٧ .
(٦٨) الديوان ص ٤١١ .
(٦٩) الديوان ص ٤١١ .
(٧٠) ديوان ابن عبد ربه ، ص ١٥٤ .
(٧١) ديوان ابن عبد ربه ، ص ١٧ .

- (٧٢) ديوان عبيد بن الأبرص ص ٢٣ .
(٧٣) الأصمعيات ص ١٥٣ .
(٧٤) ديوان الأعشى ص ٣٣١ .
(٧٥) ديوان ابن المعتز ج ١ ص ٣٥٢ .
(٧٦) ديوان الأعشى ص ١٠٥ .
(٧٧) ديوان الأعشى ص ٣٢١ .
(٧٨) ديوان عبيد بن الأبرص ص ٢٦ .
(٧٩) ديوان ابن المعتز ص ٤١٠ .
(٨٠) ديوان أبي فراس الحمداني ص ١٥٤ / ١٥٥ .
(٨١) ديوان عبيد بن الأبرص ص ١٢٢ .
(٨٢) الكافي في علم العروض والقوافي ص ٨٤ .
(٨٣) نفسه ص ٨٤ .
(٨٤) الكافي في علم العروض والقوافي ص ٨٥ .
(٨٥) ديوان الأعشى ص ٤٠٧ .
(٨٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٦ .
(٨٧) ديوان ابن عبدربه ص ١٧٦ ، ص ١٧٧ .
(٨٨) ديوان ابن المعتز ص ٥٧ .
(٨٩) ديوان الحماة ج ٤ ص ١٩١ .
(٩٠) عدى بن زيد ص ١٤٠ ، ص ١٤١ ، ولاحظ أن العروضيين استشهدوا على النمط الثاني من الوافر بالبيت الأول لعدى بعد أن سكنوا اللام مخالفين الأصل .
(٩١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ٢٨ .
(٩٢) الأغاني ج ١٢ ص ١٩٨ .
(٩٣) الأغاني ج ٢١ ص ٢٧٠ .
(٩٤) المفضليات ص ١٩١ ، ص ١٩٢ ، ص ١٩٣ .
(٩٥) د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٩٩ .
(٩٦) الأغاني ج ٢١ ص ١٩٧ .

- (٩٧) ديوان ابن المعتز ص ٤٤٤ .
(٩٨) ديوان ابن عبدربه ص ١٥٣ .
(٩٩) ديوان ابن المعتز ص ٤٠٩ .
(١٠٠) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ١٧٢ ، ص ١٧٣ .
(١٠١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ٢٠١ .
(١٠٢) الكافي في العروض والقوافي ص ٣٤ .
(١٠٣) ديوان ابن المعتز ص ٥٤ ، ص ٥٥ .
(١٠٤) الأغاني ج ٢٢ ص ١٧٩ .
(١٠٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٥١ .
(١٠٦) موسوعة الشعر العربي ص ١٢٩ ، ص ١٣٠ .
(١٠٧) ديوان ابن المعتز ص ٢٦٤ .
(١٠٨) ديوان الأعشى ص ٥٩ ، ص ٦١ .
(١٠٩) ديوان ابن عبدربه ص ١٢٤ .
(١١٠) نفس المرجع ص ٦٤ .
(١١١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٨ .
(١١٢) شرح نحة الخليل ص ٢٦٤ .
(١١٣) الأغاني ج ١٧ ص ٢٨٤ .
(١١٤) المفضليات ص ٢٨٨ .
(١١٥) ديوان الأعشى ص ٢٥٩ .
(١١٦) الأغاني ج ٢٢ ص ٢٩٦ .
(١١٧) الأغاني ج ٢٢ ص ٢٠٢ .
(١١٨) الأغاني ج ١٨ ص ١٧٦ .
(١١٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٣٨ .
(١٢٠) ديوانه ص ١٥٦ .
(١٢١) ديوان الأعشى ص ٣٨٣ .
(١٢٢) ديوان حميد بن ثور ص ٦٣ .

- (١٢٣) الديوان ص ٩٦ .
- (١٢٤) شرح تحفة الخليل ص ٢٠٥ .
- (١٢٥) ديوان ابن المعتز ص ٤٣٢ .
- (١٢٦) ديوان ابن المعتز ص ٦٥ ، ص ٦٦ .
- (١٢٧) ديوان مسلم بن الوليد ص ٢٤٠ .
- (١٢٨) الأغاني ج ١٨ ص ١٥٧ .
- (١٢٩) الأغاني ج ١٨ ص ١١ .
- (١٣٠) ديوان الشماخ بن ضرار ص ٤٠٠ ، ص ٤١٣ .
- (١٣١) ديوان رؤبة تحقيق ولیم بن الورد البروسى ص ٢٨ .
- (١٣٢) انظر الديوان ص ١ .
- (١٣٣) ديوان أبي نواس ص ١٩٧ .
- (١٣٤) ديوان الشماخ بن ضرار ، ص ٣٧١ / ٣٧٢ .
- (١٣٥) ص ٣٧٧ ، ص ٣٧٨ ديوان الشماخ بن ضرار
- (١٣٦) ديوان بشار ص ٣٧٧ .
- (١٣٧) ديوان جميل ص ٢١٣ .
- (١٣٨) ديوان بشار ص ١٤٠ ، ص ١٤١ .
- (١٣٩) مسرحية مجنون ليلي ص ٧١ .
- (١٤٠) ديوان دريد بن الصمة ص ٩٣ .
- (١٤١) الديوان ص ٦٦ وهي من ثمانية أشطار .
- (١٤٢) ديوان صريع الغواني ص ١٩٤ .
- (١٤٣) ديوان ابن وكع التنيسى ص ٧٥ .
- (١٤٤) أهدي سبيل ص ٧٣ ، وديوان أبي فراس ص ١٢٥ .
- (١٤٥) الكافي للتبريزي ، ص ٩٦ .
- (١٤٦) الأغاني ج ١٨ ص ٢٩٧ .
- (١٤٧) مختارات من شعر الشريف الرضى ص ٧٦ .
- (١٤٨) ديوان قيس بن الأسلت ص ٧٦ .

- (١٤٩) ديوان الأعشى ص ٢٢٥ .
- (١٥٠) أنظر رأى د . ابراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر ص ٩٠ .
- (١٥١) شرح تحفة الخليل ص ٢٦٣ وديوان رؤبة بن العجاج ص ١٣٦ الأرجوزة . ٤٩ .
- (١٥٢) شرح تحفة الخليل ص ٢٣٦ ، وديوان رؤبة بن العجاج ص ٤٨ الأرجوزة . ١٩ .
- (١٥٣) ديوان ابن المعتز ص ٤٠٤ .
- (١٥٤) ديوان الأعشى ص ١٨٩ .
- (١٥٥) المفضليات ص ٣٢٢ ، ص ٣٢٣ .
- (١٥٦) المفضليات ص ٢٨٦ .
- (١٥٧) مختارات من شعر الشريف الرضى ص ٧٥ ، ص ٧٦ .
- (١٥٨) ديوان الأعشى ص ٩٥ .
- (١٥٩) ديوان أبي القاسم الشابي ص ٧٦ .
- (١٦٠) ديوان المتنبي ج ٣ ص ٢١ ، ص ٢٢ .
- (١٦١) ديوان ابن عبدربه ، ص ١٧٨ .
- (١٦٢) ديوان ابن المعتز ج ٢ ص ٢٢٠ .
- (١٦٣) الكافي في العروض والقوافي ص ١٣٣ .
- (١٦٤) العروض ، تهذيبه ، ص ٢٠٣ / ٢٠٤ .
- (١٦٥) ديوان النمر بن تولب ص ٥٥ ، ص ٥٧ .
- (١٦٦) ديوان أبي القاسم الشابي ص ١٦٧ .
- (١٦٧) ديوان الأعشى ص ٦٥ .
- (١٦٨) ديوان عمر ص ١٧٣ .
- (١٦٩) التبريزي ، الكافي ص ١٠٣ .
- (١٧٠) الشنتريني ، المعيار ص ٧٠ .
- (١٧١) ديوان قيس بن الخطيم ص ١٠١ .
- (١٧٢) ديوان ابن المعتز ص ٢٥٥ .
- (١٧٣) ديوان ابن المعتز ص ٤٢٦ .

- (١٧٤) الكافي ص ١٠٤ .
(١٧٥) العروض للحنفي ، ص ٤٨٤ .
(١٧٦) ديوان ابن المعتز ، ص ٥١٨ / ٥١٩ .
(١٧٧) المفضليات ص ١٥٤ .
(١٧٨) الأغاني ج ٢٢ ص ١٢٥ .
(١٧٩) الأغاني ج ٢ ص ١٤٥ .
(١٨٠) ديوان الحماسة شرح الزوزني ص ١١ ، ص ١٤ .
(١٨١) ديوان ابن عبدربه ص ١٤٣ ، ص ١٤٤ .
(١٨٢) شعراء النصرانية ص ٦٢٥ .
(١٨٣) الأغاني ج ٢٠ ، ص ٣٣٥ .
(١٨٤) ديوان أبي نواس ص ٨٦ ، شرح نخفة الخليل ص ٢٦٨ .
(١٨٥) ديوان ابن عبدربه ص ١١٠ .
(١٨٦) حاشية الدمهورى ص ٧١ ، المعيار في أوزان الأشعار ص ٨٤ .
(١٨٧) أهدي سبيل إلى علمي الخليل ص ٩٣ ، المعيار في أوزان الأشعار ص ٨٥ .
(١٨٨) أهدي سبيل ص ٩٤ .
(١٨٩) نفسه ص ٩٤ .
(١٩٠) ديوان البارودي ج ١ ص ١٦٩ .
(١٩١) ديوان شوقي ج ٢ ص ١٤ .
(١٩٢) ديوان ابن المعتز ص ٩٩ ، ص ١٠٠ .
(١٩٣) الكافي في العروض ص ١٣٩ .
(١٩٤) شرح نخفة الخليل ص ٣٠٤ .
(١٩٥) ديوان شوقي ج ٢ ص ١٢٢ ، ص ١٢٣ .
(١٩٦) ديوان ابن المعتز ص ٢٥٤ .
(١٩٧) ديوان أبي نواس ص ١٠٧ .
(١٩٨) ديوان أبي نواس ص ٨٢ ، ص ٨٣ .
(١٩٩) ديوان أحمد شوقي ص ٥٨ ، ص ٦٣ .

الفصل الثانى

القافية والتكرار الصوتى

أولاً : القافية

١ - مفهوم القافية :

القافية هي تلك الأصوات التي تتكرر في نهاية الأبيات في قصيدة من قصائد ، وسميت القافية ، لكونها في آخر البيت ، من قولك قفوت فلانا إذا تبعته ^(١) .

يقول الدكتور : إبراهيم أنيس « ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشرطة أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن » ^(٢) .

وهناك تعريف آخر للقافية « أنها حرف الروى أى الحرف الذى يتكرر فى آخر كل بيت من أبيات القصيدة ، وهذا التعريف قاله ثعلب ، ولم يأخذ به علماء العروض بعده ، ولكنه لا يزال هو المعهود الشائع للقافية ، ومعظم الدواوين القديمة مرتبة أبواباً حسب حرف الروى ، وهو يسمى القافية » ^(٣) .

ولهذا فإن القصائد تنسب له فيقال لامية العرب ، وسينية البحترى وهمزية شوقي ، وما أشبه ذلك .

وقد اختلفوا فى القافية ، فهى عند الخليل : من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذى قبل الساكن ، مثل : تابا ، من قول الشاعر :

أقلى اللوم عاذل والعتابا

وعند الأخفش آخر كلمة في البيت مثل : العتابا ، بكاملها . وعند أبي علي :

قطرب ، وأبي العباس : ثعلب ، الروى « (٤) .

وعلى هذا فإن قول امرئ القيس :

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

« القافية من هذا البيت عند الخليل (من علي) . وعند الأخفش « عل »

وحده « (٥) وعند الأخبزين اللام وحدها

ويرى القدماء أن « القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى شعراً

حتى يكون له وزن وقافية » (٦) .

وذكر السكاكي في مفتاح العلوم « أن الشعر موزون مقفى ، وألغى بعضهم

التقفية ، وهي القصد إلى القافية ورعايتها ، لا تلزم الشعر ، لكونه شعراً بل لأمر

عارض ، ككونه مبصرعاً ، أو قطعة ، أو قصيدة ، أو لاقتراح مقترح ، وإلا فليس

للتقفية معنى غير انتهاء الموزون ، وأنه أمر لا بد منه ، جار من الموزون مجرى كونه

مسموعاً ، ومؤلفه ، وغير ذلك ، فحقه ترك . التعرض ، ولقد صدق « (٧) .

فالوزن إطار عام للموسيقى التي تشكل وفقاً لها قصيدة من القصائد ، والقافية تمثل

نوعاً من الختام لأبيات القصيدة ، وفي إطار القافية الواحدة يمكن أن تتعدد البحور ،

وفي إطار البحر الواحد يمكن أن تتعدد القوافي .

« فالقافية عند العرب ليست إلتكريب لأصوات لغوية بعينها ، وأن هذه الأصوات

لغوية تشمل الحركات التي تأتي بعدد معين يتراوح من واحد إلى أربعة يتلوها ساكن

يتأني بعده حركة أو يكون بلا حركة . وتكرير هذه الأصوات اللغوية هو السبب في

حداث النغم في الأبيات . وهو مسئول عن الإيقاع الموحد ، ووحدة النغم بالقصيدة ،

وإن كان لا صلة له بجوهر الإيقاع الذي وجدناه بالشعر العربي ممثلاً فيما أسماه الخليل

بالوتد « (٨)

فالقافية جزء من الوزن الشعري للبيت وهي مع ذلك تحدد نهاية البيت إيقاعياً
ولهذا فهي عامل أساسي في تقسيم القصيدة إلى أبيات .

وقد عالج بعض الشعراء المحدثين النظم بغير قافية ومن ذلك قول جميل صدق
الزهاوي^(٩)

يعيش رخي العيش عشر من الورى وتسعة أعشار الأنام مناكيدُ
أما في بني الأرض العريضة قادرُ ينحف ويلات الحياة قليلاً
أفي الحق أن البعض يشبع بطنه وأن بسطون الأكثرين تجوعُ

فالشاعر لم يلتزم نوعاً أو رويًا ، فالقافية الأولى مؤسسة والقافيتان الأخريان غير
مؤسستين ، ولهذا لا نجد توافقاً صوتياً ، أو إيقاعياً بين (مناكيد - قليلاً - تجوع) وهي
على التوالي (مفاعلين - فعولن - فعولن) وقد سبب هذا الاختلاف تناقضاً بين هذه
الآبيات ، حيث جاء الإيقاع مختلفاً من حيث الوزن العروضي أيضاً فأفقد الآبيات
إنسيابها وتربطها الإيقاعي ولو اتحد الضرب ونوع القافية وكان الروي من مخارج متشابهة
لأمكن للشاعر أن يحقق الترابط الإيقاعي بين الآبيات .

ب - المصطلحات الخاصة بحروف القافية :

١ - الروي : وهو الحرف الذي يلزم تكراره في نهاية كل بيت ، وإليه تنسب
القصيدة ، فيقال لامية المهلهل ، وعينية أبي ذؤيب ، وراثية الخنساء .

وجميع حروف المعجم تكون رويًا .. ويستثنى الألف في مثل قاما ، وألف
الإطلاق ، والألف التي تتبين بها الحركة نحو أنا وحيلا ، والألف التي تكون بدلاً من
التنوين نحو : رأيت زيدا ، والألف التي تكون بدلاً من النون الحاققة نحو قوله :
« صبرت أم لم تصبرا » .

وكل ألف سوى هذه تكون رويًا ، والياء التي تكون للإطلاق لا تكون رويًا ،
والياء في مثل « قومي » و « اذهبي » لا تكون رويًا ، وكل ياء سواهما تكون رويًا . وواو

الإطلاق لا تكون رويًا ، وكذلك واو الجمع نحو : قوموا واذهبوا ، .. والهاء التي تتبين بها الحركة نحو اقصد وارمه لا تكون رويًا ، ولا الهاء التي للتأنيث نحو طلحة وحمزة ، ولا هاء الإضمار ، نحو ضربته ، وضربتها ، فإذا سكن ما قبل الهاء كان رويًا نحو قوله : ليس خليلي بالخليل أنساه حتى أرى مصمبحه وممساه والهاء التي من الأصل قد تكون رويًا ومن ذلك قول رؤبه :

قالت أبيلى لى ، ولم أسبه
ما العيش إلا غفلة المدله
لما رأتنى خلق المموو
بعد غداني الشباب الأبله^(١١) .

٢ - الوصل :

يكون بأربعة أحرف وهي الألف والواو والياء والهاء ، سواكن يتبعن ما قبلهن ، يعنى حرف الروى فإذا كان مضمومًا ، كان ما بعدها الواو ، وإذا كان مفتوحًا كان ما بعدها الألف ، وإذا كان مكسورًا كان ما بعدها الياء . والحرف الرابع الهاء ساكنة ومتحركة^(١١) .

« فقد تكون الهاء فى الوصل أربع حالات ، ضم وفتح وكسر وسكون ولا يكون غيرها إلا ساكنًا »^(١٢) .

وقد تكون الألف والياء والواو للترنم بإشباع حركة الروى ، كإشباع الضمة من « الزلل » والفتحة فى (استماعاً) والكسرة فى (المأل) وقد تكون هذه الحروف أصلية كواو الجمع والألف المقصورة وياء المتكلم^(١٣) .
فالألف نحو قول الأعشى^(١٤) :

غشيت للى للى بلىل خدورا وطاليتها ونذرت السنورا
فالراء هى الروى ، والألف بعدها ، وصل فالألف هنا للترنم .

أما الواو ففى قوله أيضاً^(١٥) :

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعاً أيها الرجلُ
فالواو تأتى من إشباع ضمة اللام فتنتطق «الرجلو» للترنم .
والياء مثل قوله أيضاً^(١٦) :

قد طفت ما بين بانقياً إلى عدن وطال في العجم ترحالى وتسيارى
فكان أوفاهم عهداً وأمنهم جاراً أبوك بعرفٍ غير إنكارٍ
فالوصل هو الياء التى جاءت ضميراً للمتكلم فى البيت الأول ، ثم الياء الناشئة من
إشباع كسرة الراء فى البيت وهو للترنم .
والهاء ساكنة نحو قول أبى تمام^(١٧) :

إذا المرء لم تستخلص الحزم نفسه فندروته للسحادات وغاربه
والهاء متحركة نحو قول الأعشى^(١٨) :

رحلت سمية غدوة أجهلها غضبي عليك لما تقول بدالها
فاللام « روى والهاء بعدها وصل ، وسمى الوصل وصلًا لأنه وصل حركة حرف
الروى ، وهذه الحركات إذا اتصلت واستطالت نشأت عنها حروف اللين »^(١٩)

٣- المخرج :

وهو حرف متولد من إشباع حركة هاء الوصل المتحركة ، ويكون بثلاثة أحرف
وهى الألف والياء والواو السواكن يتبعن هاء الوصل^(٢٠) .
فالألف نحو قول مسلم بن الوليد^(٢١) :

فى مقلتيك صفاء السحر ناطقة بلفظ واحدة شتى معانيها

والياء نحو قول ظافر الحداد^(٢٧) :

بدا شيبه قبل ابتداء شبابه وولى الصبا عنه عقيب اغترابه
فالخروج هو الياء الناشئة من إشباع كسرة الهاء أمّا الروى فهو حرف الباء .
- وأمّا الواو فنحو قول رؤبة :

وبلد عامية أعمأوهو

« وإنما سمي خروجاً لبروزه وتجاوزه للوصول التابع للروى »^(٢٣) .

٤- الراء :

وهو حرف مد أولين قبل الروى مباشرة ، سواء أكان ألفاً أم واواً أم ياءً سواكن
فالألف مثل قول ابن المعتز^(٢٤) :
أسرع الشيب إلى بهم كان يدعوه أحب الدعاء
فالهمزة هي الروى والألف التي سبقتها هي الراء .

أما الواو والياء فإنهما قد يجتمعان في قصيدة واحدة في حين لا يكون مع الألف
غيرها ، ومن ذلك قول ابن المعتز^(٢٥) :

لبست صفرة فكم فتنت من أعين إذ رأينسها وعقولو
مثل شمس في الغرب تسحب ذيلاً صبغته بزغفران الأصيل
وكأن المسواك يمتاح خمراً حين تجريه فوق ثغر صقيل
أنت ياعاذلى بهجرى أولى ربّ فرق بينى وبين العذولو
٥- التأسيس :

وهو ألف بينها وبين الروى حرف يسمى اللخيل ، وهو متحرك ، وهو ألف لازمة
في قوافي الأبيات جميعها ، وتركها في بيت يكون عبأاً وتعرف ألف التأسيس بالقرينة

ففي قول عنتره^(٢٦) :

الشامى عرضى ولم أشتمها والناذرين إذا لم القهما دمي
ليست الألف في القهما ألف تأسيس ، لأن الأبيات الأخرى للقصيد غير مؤسسة
وليس لأنها من كلمة غير كلمة القافية ، فلا يلزم ورودها في كل أبيات القصيدة ، أما
قول عطيه بن الخزع^(٢٧) :

فإن شئتما ألقمتما وتجتبما وإن شئتما مثلاً بمثل كما هما
وإن كان عقل فاعقلا لأخيكما بنات الخاض والفصال المقاحما
فالألف في « كما هما » ألف تأسيس لأنه بارزتها ألف التأسيس في « المقاحما » .

٦- الدخيل :

وهو الحرف الذي يأتي بين الروى وألف التأسيس ، ويكون متحركاً وهو الهاء والحاء
في البيتين السابقين فالميم هي حرف الروى وقد فصلت الهاء بينها وبين ألف التأسيس في
البيت الأول ، وفصلت الحاء بينها وبين ألف التأسيس في البيت الثاني .
وقد يتكرر هذا الحرف في بعض الأبيات دون لزوم .

ج - عيوب القافية :

١ - الإيطاء :

وهو أن يكرر الشاعر الكلمة التي تأتي في نهاية البيت بلفظها قبل سبعة أبيات .
ويرى القدماء أن هذا يدل على ضعف الشاعر ، وقد أجاز بعض الدارسين تكرار
الكلمة أكثر من مرة « إذا كان ذلك لخصوصية يقتضيه المقام »^(٢٨) .
« أو كان في إعادتها متعة للنفس كلفظ الجلالة أو اسم المحبوب »^(٢٩) .
وذكر الثرزي أن الإيطاء هو أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة بمعنى واحد فإن
كان بمعنيين لم يكن إيطاءً^(٣٠) .

وذهب الخليل إلى أن كل كلمة وقعت موقع القافية وأعيد لفظها في بيت آخر وكانت العوامل تقع عليها اتفق معناهما أو اختلف فهو إيطاء ، نحو « الثغر » تريد الفم ، وثغر تريد الحرب .. وإذا كان الاسم ينصرف إلى فعل نحو (ذهب تريد التبر) وذهب تريد الذهاب فلا يجعله إيطاء لأن العوامل لا تقع عليهما « (٣١) .

والذي أراه أن الشاعر المجيد المتمكن لا يجد هناك حاجة إلى التكرار فإذا كرر كلمة فإن هذا التكرار يأتي إضافة للمعنى وتقوية له ، ولا يأتي لضرورة .

٢ - الإقواء :

وهو اختلاف حركة الروى في قصيدة واحدة ، بأن يجيء بيت مرفوعاً وآخر مجروراً أو منصوباً ومن ذلك قول حسان بن ثابت (٣٢) :

لا عيب في القوم من طول ومن قصر جسم البغال وأحلام العصافير
كأنهم قصب جوف أسافلهم مثقب نفخت فيه الأعاصير

٣ - الإصراف :

وهو اختلاف الجرى بفتح وكسر ، أو بفتح وضم ، والجرى حركة الروى المطلق أى المتحرك ، ومنه قول الشاعر (٣٣) :

أريتك إن منعت كلام يجيى أتمنعنى على يجيى البكاء
ففى طرفى على يجيى سهاد وفى قلبى على يجيى البلاء

٤ - الإكفاء :

هو اختلاف حرف الروى في قصيدة واحدة . وأكثر ما يقع ذلك في الحروف المتقاربة المخارج . ومن ذلك قول الشاعر (٣٤) :

ولما أصابنى من الدهر نبوة شغلت وألهى الناس عنى شئونها
إذا القارع المكفى منهم دعوته أبرر وكانت دعوة يستديها

٥ - الإحازة :

وهي كالإكفاء غير أن الاختلاف هنا يكون في الحروف بعيدة المخارج ومن ذلك قول العجيز السلولى (٣٥) :

ألا قد أرى إن لم تكن أم مالك بملك يدى إن البقاء قليلُ
 رأى من رفيقيه جفاء وبيعة إذا قام يبتاع القلاص ذميمُ
 فقال لخليه ارحلا الرحل إننى بمهلكة والعاقبات تدورُ
 فبيناه يشرى رحله قال قائل لمن جمل رخو الملائم نجيبُ
 والأبيات تتصل ببعضها اتصالاً موضوعياً والقافية مطلقة مردوفة ولهذا فإن تغيير
 حرف الروى لم يؤثر تأثيراً واضحاً فى وحدة الأبيات .

ويرى الدكتور عوفى عبدالرءوف أن هذه الأبيات تمثل نوعاً من ثورة الشاعر
 القديم على القافية « حيث أتى فى شعره بما لا يتفق وأحكامها ، وإنما كان أقرب إلى
 القافية الحرة أو المرسله » (٣٦) .

٦ - التضمين :

تعلق البيت بالبيت الذى يليه كأن يأتي المبتدأ أو الفعل فى البيت ، ثم يأتي الخبر أو
 الفاعل فى البيت الذى يليه .

ويعرفه التنوخى بأنه « تمام وزن البيت قبل تمام المعنى » ومنه قول النابغة (٣٧) :

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إنى
 شهدت لهم مواطن صالحات أتيتهم بودّ الصدر منى
 فقلبت جاعت « إنى » فى نهاية البيت الأول ثم جاء خبر إن فى بداية البيت الثانى ،
 ولا شك أن هذا يفتت وحدة الجملة وتدفعها حيث ينتهى الإيقاع قبل الجملة
 وسوف نلقى مزيداً من الضوء على ذلك فى دراستنا للتناسب بين الوزن والبناء
 اللغوى .

٧- السناد :

هو عدم مراعاة الشاعر للتناسب قبل حرف الروى سواء في الحروف أو الحركات وهو خمسة أضرب :

١- سناد التأسيس : وهو أن يأتي بيت مؤسساً ، وبيت غير مؤسس كقوله (٣٨) :

لو ان صدور الأمر يبدون للفقى كأعقابه لم تلقه يتندم
إذا الأرض لم تجهل على فوجها وإذا لى عن دار الهوان مراغم

٢- سناد الردف : وهو أن يجيء بيت مردوفاً وبيت غير مردوف ، ومن ذلك قول الشاعر (٣٩) :

إذا كنت في حاجة مرسلاً فأرسل حكيماً ولا توصيه
وإن ناصح منك يوماً دنا فلا تنأ عنه ولا تعصه
وإن بابُ أمر عليك التوى فشاور لبيباً ولا تقصيه

٣- سناد الإشباع : وهو تغيير حركة اللخيل فيرد مضموماً ومكسوراً أو مضموماً ومفتوحاً أو مكسوراً ومفتوحاً . وورود الضمة مع الكسرة غير معيب ، أما ورودها مع الفتحة فمعيب . ومن أمثلة السناد قول الشاعر (٤٠) :

ولما أبت عيناى أن تتركا البكا وأن نجسنا سح الدموع السواكب
تثابت كى لا ينكر الدمع منكر ولكن قليلاً ما بكاء التثاؤب

٤- سناد الحلو : وهو اختلاف حركة ما قبل الردف بحركتين متباعدتين ومن ذلك قول أمية بن أبي الصلت (٤١) :

تخبرك القبائل من معد إذا عدو سعاية أولينا
بأننا النازلون بكل ثغر وأنا الضاربون إذا التقينا

٥ - سناد التوجيه : وهو أن يكون قبل حرف الروى المقيد فتحة مع ضمة أو كسرة ، فإن كانت الضمة مع الكسرة لم يكن سناداً وإن جاءت الفتحة مع الكسرة أو الضمة فهو سناد عند الخليل . وكان سعيد بن مسعدة لا يراه سناداً لكثرة في أشطار العرب ومن ذلك قول امرئ القيس (٤٢) :

فلا وأبيك ابنه العامرى لا يدعى القوم أنى أفر
 تميم بن مرٍّ وأشياعها وكندة حولي جميعاً صُبُر
 إذا ركبوا الخيل واستلأموا تحرقت الأرض واليوم قَر

د- أنواع القوافى من حيث المتحركات والسواكن :

١ - المتكاسوس : وهو أن يجتمع أربعة حروف متحركة بعدها ساكن ومن ذلك قول العجاج (٤٣) :

هلا سألت طللاً وحمماً

وهذه من الحالات التي تتوالى فيها الحركات فتصبح مستفعلن : مُتَعَلَّن بعد حذف الثانى والرابع الساكنين ، ويرى التنوخى أن « الغريزة تنفر منه . ولا يكون إلا فيا ضربه مستفعلن » (٤٤) .

٢ - المتراكب : وهو أن تنتهى القافية بثلاثة أحرف متحركة بعدها ساكن ومن ذلك قول الشاعر (٤٥) :

وما نزلت من المكروه منزلة إلا وثقت بأن ألقى لها فرجاً
 ٣ - المتدارك : وهو أن تنتهى القافية بمتحركين بعدهما ساكن ومنه قول زهير (٤٦) :

ومن يك ذا فضل ويبخل بفضله على قومه يستغن عنه ويذمم

٤ - المتواتر : وهو أن تنتهى القافية بحرف واحد متحرك بعده ساكن ومن ذلك قول الشاعر (٤٧) :

وإني لخلو للخليل وإنسى لمر لذي الأضعان أبدى له بُغضِي
٥ - المترادف : وهو أن تنتهى القافية المردوفة بساكنين ومن ذلك قول طرفة بن العبد (٤٨) :

من عائدى الليلة أم من نصيحُ بت بهم ففؤداى قريحُ
فالياء هى الردف وهو حرف مد ساكن يسبق الروى ثم جاء الروى ساكناً وهذا النوع يكون فى القوافى المردوفة .

٦ - المصمت : ويكون فى القوافى المقيدة غير المردوفة ، وإذا كان المترادف يشمل كل القوافى المقيدة المردوفة فإن المصمت يحى فى بعض القوافى المقيدة غير المردوفة ومن ذلك قول أحدهم (٤٩) :

رفعت أذيال الحفى وأربعنُ مشى حيات كأن لم يفزعنُ
إن يمنع اليوم نساء تمنعنُ

ه - أنواع القوافى من حيث الإطلاق والتقييد :
القوافى المطلقة :

١ - قوافٍ مطلقة مؤسسة وموصولة بالهاء : ومن ذلك قول الأعشى (٥٠) :

يا جارتى بنى فإنك طالقة كذاك أمور الناس غادر وطارقة
فالقاف وهى الروى متحركة وموصولة بالهاء وبينها وبين ألف التأسيس الراء « الدخيل » وهو حرف متحرك .

٢ - قوافٍ مطلقة مؤسسة وموصولة باللين : ومن أمثلتها قول الأعشى (٥١) :

أجدك ودعت الصبى والولائدا . وأصبحت بعد الجور فهين قاصدا

فالدال وهي حرف الروى مسبوقه بألف التأسيس التي يفصلها عن الروى حرف متحرك هو الصاد « الدخيل » وهي أيضاً موصولة باللين الناشئ عن إشباع فتحة الدال .

٣ - قوافٍ مطلقة مردوفة وموصولة بالهاء : ومنها قول الأعشى^(٥٢) :

رحلت سمية غدوه أجالها غصبي عليك فما تقول بدالها
فاللام وهي الروى متحركة مسبوقه بالردف وهو حرف اللين وموصولة بالهاء وألف الخروج .

٤ - قوافٍ مطلقة مردوفة وموصولة باللين : ومن ذلك قول المتنبي^(٥٣) :

وما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغام
فاليم وهي الروى متحركة مسبوقه بالردف وهو حرف اللين ، وموصولة بالواو الناشئة عن إشباع الضمة .

٥ - قوافٍ مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة باللين : ومن ذلك قول المتنبي^(٥٤) :

ليس التعلل بالآمال من أربي ولا القناعة بالإقلال من شيمى
وما أظن بنات الدهر تركنى حتى تسد عليها طرقها هممى
لم اللبلى التي أضنت على جدنى برقة الحال واعذرنى ولا تلم
فاليم وهي الروى متحركة موصولة بالياء فى البيت الأول والثانى التى هى ضمير المتكلم والياء الناشئة عن إشباع كسرة الميم فى البيت الثالث . وهى مجردة من الردف والتأسيس .

٦ - قوافٍ مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بالهاء : مثل قول ابن المعتز^(٥٥) :

يسكرنى مرة بنجمرتة ومرة بالفتون من نظيرة

القوافي المقيدة

١ - قوافٍ مقيدة مؤسّسة : ومن أمثلتها قول الأعشى^(٥٦) :

قالت سمية من مدحتَ فقلتُ مسروق بن وائلُ
فاللام وهي الروى ساكنة قبلها الهزمة المتحركة « اللخيل » المسبوقة بألف
التأسيس .

٢ - قوافٍ مقيدة مجردة من الرفع والتأسيس : ومنها قول الأعشى^(٥٧) :

لعمرك ما طول هذا الزمنُ على المرء إلا عناء مُعَنُ

٣ - قوافٍ مقيدة مردوفة : ومنها قول الشاعر^(٥٨) :

من عائدى الليلة أم من نصيح بت بهم ففؤادى قَرِيحُ
فاللام وهي حرف الروى جاءت ساكنة وجاء الرفع حرف اللين قبلها . ومنه قول
أبي العتاهية^(٥٩) :

يا نفس ما أوضح قصدَ السبيلُ خلقت يا نفس لأمر جليلُ

و- الالتزام :

أو لزوم ما لا يلزم :

١ - في القافية : وهو أن يلتزم الشاعر قبل حرف الروى ، حرفاً مخصوصاً أو حركة

مخصوصة^(٦٠) .

وقد يلتزم بالحرف والحركة معاً ومن ذلك قول أبي العلاء المعرى^(٦١) :

ألا إنّما الدنيا نحوس لأهلها فما في زمانٍ أنت فيه سعودُ
يوصى الفقى عند الحمام كأنه يمر فيقضى حاجة ويعودُ

وما يشت من رجعة نفس ظاعن
تسير بنا الأيام وهي حثيثة
عرفت سجايا الدهر أما شروره
إذا كانت الدنيا كذلك فَحَلَّهَا
ولا يرهبن الموت من ظل راكباً
وكم أنذرتنا بالسيول صواعق
مضت ولها عند القضاء وعود
ونحن قيام فوقها وقعود
فنقد وأما خيره فوعد
ولو أن كل الطالعات سعود
فإن انحداراً في التراب صعود
وكم خبرتنا بالغمم رعود
فالدال هي الروى ، وهي مردوفة بالواو وموصولة باللين وهو الواو الناشئة من
إشباع ضمة الدال .

وقد التزم الشاعر بالواو بالنسبة للردف وكان يمكنه أن يستخدم الواو والياء ، ثم
التزم حرف العين وحركتها قبل الردف .
وقد ينوع الشاعر في الحروف تنوعاً واعياً ومن ذلك قول أبي العلاء (٦٢) :

أما الصحاب فمروا وما عادوا
سر قديم وأمر غير متضح
سيران ضدان من روح ومن جسد
الملك لله لاتنفك في تعب
ولا يرى حيوان لا يكون له
وما أوئل عند الدهر مصلحة
وبيننا بلقاء الموت ميعاد
فهل على كشفنا للحق إسعاد
هذا هبوط وهذا فيه إصعاد
حتى تزايد أرواح وأجساد
فوق البسيطة أعداء وحساد
وإنما هو إتلاف وإفساد

فالروى هو الدال ، وهو مردوف بالألف ، وقد التزم الشاعر بالعين قبل الألف في
الآيات الثلاثة الأولى ثم التزم بالسين في الآيات الثلاثة الأخيرة ، وقد مهد لهذا التغيير
بالسين والصاد في إسعاد وإصعاد التي تتوافق في الجرس مع ما التزامه في هذه الآيات
الأخيرة .

ولاشك أن هناك ضروب مصطنعة من الالتزام لم نشأ التعرض لها لما فيها من خروج
عن روح الشعر ، وروح البحث الذي آلتنا أن نلتزم فيه بالشعر الجيد .

٢ - الالتزام في بناء البيت : التوهم او البيت ذى القافيتين ويسميه البعض بالتشريع وهو بناء البيت على قافيتين يصح المعنى على الوقوف على واحدة منها (٦٣) .
ومن ذلك قول الحريري (٦٤) .

يا خاطب الدنيا الدنية إنَّها شرك الردى ، وقرارة الأكديارِ
دار متى ما أضحكت في يومها أبكت غدا ، تبا لها من دارِ
وإذا أظل سحابها لم ينتفع منه صدى ، لجهامة الغرارِ
غاياها ما تنقضى وأسيرها لا يفتدى ، بجلائل الأخطارِ
ووزن هذه الأبيات :
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
فهو من بحر الكامل .

فإذا وقفنا على « الردى » و « غدا » و « صدى » و « يفتدى » أصبحت الأبيات من مجزوء الكامل وتكون كما يلي :

يا خاصب الدنيا الدنية إنَّها شركُ الردى
دار متى ما أضحكت في يومها أبكتُ غدا
وإذا أظل سحابها لم ينتفع منه صدى
غارائها ما تنقضى وأسيرها لا يفتدى
وقد وردت لهذا النمط نماذج عند شعراء العرب .. ، ففي طبقات الشعراء قال بن سلام : سمعت سلمة بن عياش يقول : تذاكرنا جريراً والفرزدق ، والأخطل ، فقال قائل : من مثل الأخطل ! إن كان في كل بيت له بيتان إذ يقول (٦٥) :

ولقد علمت إذا الرياح تروحت هدى الرئال ، تكبهن شمالا
أنا نعجل بالعبيط لضيفنا قبل العيال ، ونقتل الأبطال
فالبيتان يمكن أن ينثيا عند الرئال والعيال .

ثانياً : القافية الداخلية

نبنى إلى هذا المصطلح الدكتور محمد عوفى عبد الرؤوف فقد ذكر القافية الداخلية وهي التي ترد داخل البيت أو سطر الشعر^(٦٦) .

وذكر أسماء كثيرة سنشير إليها إذا وجدنا لها نظيراً عند تناولنا لأنماط القافية الداخلية حيث إن ما ذكره يتصل بالقافية في الشعر الإنجليزي .

النمط الأول :

التصريح والتثنية :

الفرق بين المصارع والمقفى أن التصريح هو أن يقسم البيت نصفين ويجعل آخر النصف من البيت كآخر البيت أجمع وتغير العروض للضرب ، فإن كان الضرب مفاعيلن جعلت العروض مفاعيلن وان كان الضرب فعولن جعلت العروض فعولن .. والمقفى مماثلة للضرب من غير تغيير^(٦٧) .

فالقصيدية التي تأتي عروضها في بحر الطويل مفاعيلن ، وضريرها مفاعيلن يأتي البيت المصارع : عروضه كضريره مفاعيلن مخالفاً كل أبيات القصيدة .

يقول المتنبي^(٦٨) :

نزور دياراً ما نحبُّ لها معنى ونسألُ فيها غير سكاّنها الإذنأ
ووزنه :

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن
تقود إليها الآخذات لنا المدى عليها الكأمة المحسنون بها الظناً

ووزنه :

فَعُول مفاعلين فَعُول مفاعِلن فَعُولن مفاعِلين فَعُول مفاعِلين
فالعروض في البيت الأول المصراع متحدة مع الضرب في التفعيلة أما في البيت غير
المصراع فإنها تختلف عن الضرب فهي مفاعِلن والضرب مفاعِلين .
والبيت المقفى هو البيت الذي تتماثل عروضه وضره مع باقي أبيات القصيدة مع
اتفاق شطريه في القافية ومن ذلك قول امرئ القيس (٦٩) :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزَل بسقط اللوى بين الدخول فحول
فتوضح فالمقراة لم يعفُ رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل
فالعروض في البيت المقفى مفاعِلن ، والضرب مفاعِلن ، وكذا البيت الثاني وباقى
أبيات القصيدة . وأكثر مطالع الشعر القديمة إمّا مصرعة ، أو مقفاة ، وإطلاق
مصطلح المقفى على النمطين أقرب إلى الموضوعية وإن كان مصطلح التصريح أشهر .
فالقافية الداخلية هنا هي القافية التي وردت في نهاية الشطرة الأولى متحدة مع القافية
الأساسية للقصيدة .

النمط الثاني :

القافية الداخلية المترمة :

وفي هذا النمط نجد هناك قافية يلتزم بها الشاعر قد تختلف عن القافية الأولى ،
وهي قافية تأتي قصداً ومن ذلك قول أبي القاسم الشابي (٧٠) :

يابنى أمى تُرى أين الصباح قد تقضى العمر والفجر بعيد
وطغى الوادى بمشوب النواح وانقضت أنشودة الفصل السعيد
أين ناي هل ترامته الرياح أين غابى أين محراب السجود
خبروا قلبى فما أقسى الجراح كيف طارت نشوة العيش الحميد

فالشاعر قد التزم قافية في نهاية الشطرة الأولى تختلف من حيث الروى والنوع عن
قافية الأبيات ولاشك أن الشابي قد تأثر بطريقة الوشاحين .

ومن أمثلة التزام القافية الداخلية في الموشحات موشحة ابن سهل الإشبيلي المتوفى

نحو سنة ٦٥٠هـ التي يقول فيها^(٧١) :

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى	قلب صب حله عن مكس
فهو في حر وخفق مثلما	لعبت ريح الصبّا بالقبس
يابدورا أشرت يوم النوى	غررا تسلك نهج الغرز
مالنفس في الهوى ذنب	منكم الحسنى وعن عيني النظر
أجتني اللذات مكلوم الجوى	والتداني من حبيبي بالفكر
كلما أشكوه وجدى بسما	كالربي بالعارض المنبجس
إذ يقيم القطر فيه مأتما	وهي من بهجتها في عرس
غالب لي غالب بالتؤده	بأبي أفديه من جاف رقيق
ماعلمنا مثل ثغر نضده	أقحوانا عصرت منه رحيق
أخذت عيناه منه العريده	وفؤادى سكره ما إن يفيق
فاحم اللمة معسول اللمي	ساحر الطرف شهى اللعس
وجهه يتلو الضحى مبتسما	وهو من إعراضه في عبس
أياه السائل عن جرمي لذي	لي جزاء الذنب وهو المذنب
أخذت شمس الضحى من وجتيه	مشرقاً للشمس فيه مغرب
ذهب الدمع بأشواقى إليه	وله خد بلحظى مذهب

فالشاعر يلتزم بقافية داخلية في كل أبيات الموشحة محدثاً بها إيقاعاً يتراكب مع إيقاع القافية الأساسية للقصيدة ، وهو إلى جانب ذلك ينوع من قوافي الأبيات في حين يلتزم بقافية الأفعال ابتداء من القفل الأول الذي ورد مطلقاً للموشحة ، وسوف نلقى مزيداً من الضوء على ذلك عند دراستنا للموشحة .

والشاعر سواء في الموشحة أو في المقطوعة التي عرضناها لأبي القاسم الشابي يلزم نفسه في القافية الداخلية ، بقافية لها أسس القافية وشروطها ، كما يلزم نفسه بنظام معين

يتبعه في قصيدته بالنسبة لهذه القافية ، ومن ذلك قول محمود حسن اسماعيل في قصيدته
شاعر الفجر (٧٢) :

شاعر في الفجر يسبى النهى	بسورة جللت على المأثم
خياله من سدره المنتهى	ولحنه من وتر الأنجم
عفّ الترانيم إذا نصها	كادت تضيء الظهر فوق الفم
معتبر اللحن ، إذا ماشدا	ورجع الأنغام في فجرو
نخاله مجمرة والصدى	فوح التقى ينساب من ثغرو
وسائر الكون له معبدا	أترعه الإيمان من طهره
النور لما صاح في جوو	هلل بالأضواء من فرحته
ولاح كالنشوان من شدو	يرقص من بشر على صيحتو
كتم سر الشمس لم يرو	إلا لذلك الصبّ في نشوتو

وتسير القصيدة على هذا النظام لكل ثلاثة أبيات قافيتان : قافية داخلية وقافية
خارجية .

النمط الثاني :

القواف الداخلية العرضية أو غير اللازمة :

وهي قوافٍ ترد في نهاية الشطرة الأولى وبينها نوع من الاتفاق مع القافية قد يكون
تاماً ، وقد يكون غير تام ، وهي تحدث نوعاً من الإيقاع داخل الأبيات .

ومن ذلك قول ظافر الحداد (٧٣) :

تبدو شمس المعاني من بديهته	إذا دجت في رَوِيَّاتِ النهى الظلم
له من العزم ما اشتدت مريرته	فليس يعقبه في فعله ندم
يرى من اليوم ما يأتي به غده	والشهر والعام حتى ليس ينخرم
سعادة الدهر أن يأتي ببغيته	تجرى ، وأيامه في قصده خدم
تناسب الناس طرا في محبته	كأنما جبلت من ذلك التسم

فالقافية الداخلية جاءت شبه عفوية لكنها أحدثت إيقاعاً داخلياً ربط بين الأبيات .

وقد يحدث الشاعر إيقاعاً قريباً من إيقاع القافية الأساسية ومن ذلك قول ابن المعتز^(٧٤) :

يا جائرا في حكمه وساخطا من جرمه
وعاملا بظننه وجاهلا بعلمه
وقاتلا لعبده ومسرفا في ظلمه
وقد ينوع في إيقاع القافية ومن ذلك قول ابن المعتز في نفس القصيدة :

ورب ليل في الهوى سَاهَرَ عَيْنَ نَجْمِهِ
فمراً يمشى مسرحاً ملوياً لكرمِهِ
سقى لانسى منزلاً أظلاله من كرمِهِ
كم فيه من يوم مضى بحمدِهِ لاذمِهِ
ومن ذلك أيضاً قول لبيد بن ربيعة العامري في معلقته^(٧٥) :

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها
فمدافع الريان عرى رسمها خلَقاً كما ضَمِنَ الوحيُّ سلامها
دمن نجرم بعد بين أنيسها حجج خلون حلالها وحرامها
رزقت مرابع النجوم وصابها ودق الرواعد جودها فرهامها
ومن ذلك قول عمرو بن كلثوم^(٧٦) :

وقد علم القبائل من معد قبابا لى بأبطحها بنينا
بأنا المطعمون إذا قدرنا وأنا المهلكون إذا ابتلينا
وأنا المانعون لما أردنا وأنا النازلون بحيث شينا
وأنا التاركون إذا سخطنا وأنا الآخذون إذا رضينا
وأنا العاصمون إذا أطعنا وأنا العارمون إذا عصينا

ومن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة^(٧٧) :

منازل الحى أقوت بعد ساكنها	أمست تَرودُ بها الغزلان والبقرُ
تبدلوا بعدها دارا وغيرها	صرف الزمان وفي تكراره غيّرُ
وقفت فيها طويلا كى أسائلها	والدار ليس لها علمٌ ولاخبرُ
دار التى قادنى حين لرؤيتها	وقد يقود إلى الحين الفقى القدرُ
خود تضى ظلام البيت صورتها	كما يضى ظلام الخندس القمرُ
مجدولة الخلق لم توضع مناكها	ملّ العناق ألوف جيها عطرُ
مكورة الساق مقصوم خلاخلها	فمشبعٌ نَسِبُ منها ومنكسرُ
هيفاء لفاء مصقول عوارضها	تكداد من ثقل الأرداف تبتّرُ

فالشاعر يجانس بين نهايات الشطرة الأولى ، وهو لا يلتزم بالشروط التى يلزم نفسه بها بالنسبة للقافية الأساسية ، ولا يلزم نفسه بنظام خاص يقدم من خلاله هذه القوافى الداخلية . ومن ذلك قول جميل بثينة^(٧٨) :

فلو كان لى بالصرم يابئن طاقة	صرمت ولكفى عن الصرم أضعفُ
لها فى سواد القلب م الحب ميعه	هى الموت أو كادت على الموت تشرفُ
وما ذكرتك النفس يابئن مرة	من الدهر إلا كادت النفس تتلفُ
وإلا علتنى عبرة واستكانة	وفاض لها جبارٍ من الدمع يندرفُ
وما استطرفت نفسى حديثا لخللة	أسرُ به إلا حديثك أطرفُ

ثالثاً : التكرار الصوتي

يعمد الشعراء إلى تكرار بعض الكلمات لفظاً ومعنى ، أو تكرارها لفظاً دون المعنى ، أو إلى التقسيم الداخلي للبيت حيث يوجدون نوعاً من التشطير للشطر الواحد ، أو للبيت كله دون نظر إلى نظام الشطرين .

ويرى ابن رشيق أن الجناس أو التجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة : وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى^(٧٩) .

ويرى ابن الأثير أن حقيقة التجنيس أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً . وعلى هذا فإنه هو اللفظ المشترك ، وما عداه فليس من التجنيس الحقيقي في شيء إلا أنه قد خرج من ذلك ما يسمى بتجنيساً ، وتلك تسمية بالمشابهة لأنها دالة على حقيقة المسمى بعينه^(٨٠) .

فاللفظان إذا تشابها في الحروف واختلفا في المعنى يكون ذلك جناساً أو تجنيساً أما إذا تشابها لفظاً ومعنى فذلك يكون تكراراً لفظياً .

أما بالنسبة للسجع فيرى بعضهم « أنه يختص بالمتور .. وهو تواطؤ الفواصل في الكلام المتور على حرف واحد »^(٨١) .

ويرى أن الأسجاع في النثر كالقوافي في الشعر^(٨٢) .

وقيل إن السجع غير مختص بالنثر^(٨٣) .

وقد أدخلوا التشطير والتصريع والمماثلة في إطار السجع^(٨٤) .

كما أدخلوها في إطار التجنيس .

وحيث إن المصطلحات كثيرة فإننا سنشير إلى ما ورد في كتب البلاغة وأشباهها فيما يتصل بالتكرار الصوتي ، سواء أكان ذلك واقعاً في إطار الجناس أو السجع أو التكرار أو التقسيم في الشعر العربي .

وسوف نرى أن المصطلح قد لا يختلف عن غيره في الدلالة وقد يختلف من جهة أو أكثر وقد تكون التسمية غير دقيقة أو غير واضحة .

وسوف نستعرض هذه الأنماط والتقنيات التي يستخدمها الشعراء في إحداث توقيع صوتي في قصائدهم سواء أكان ذلك تكراراً للحروف أو الحركات أو الألفاظ ، أو كان تقسيماً داخلياً للأبيات ، وهي :

١ - التكرار :

ويكون بتكرار لفظة أو حرف أو حركة أو أسلوب أو تركيب .

ويرى ابن رشيق أنه « لا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشويق ، والاستعذاب ، إذا كان في تغزل أو نسيب . كقول امرئ القيس ، ولم يتخلص أحد تخلّصه فيما ذكر عبد الكريم وغيره ، ولا سلم سلامته في هذا الباب حيث يقول (٨٥) :

ديار لسلمى عافيات بذى الخال	ألحّ عليها كل أسحم هطّال
وتحسب سلمى لاتزال كعهدنا	بوادى الخزامى أو على رأس أو عالٍ
وتحسب سلمى لاتزال ترى طلاً	من الوحش أو بيضا بميثاء محلالٍ
ليالى سلمى إذ تريك منضدا	وجيداً كجيد الرئم ليس بمعطالٍ

ويرى الدكتور عوني عبد الرؤوف أنها تشبه قافية المطالع وهي اتفاق مطلع كلمتين أو أكثر في بيتين متتاليين (٨٦) .

ومن ذلك قول الخنساء في رثاء أخيها صخر (٨٧) :

وإنَّ صخرًا لمولانا وسيدنا	وإن صخرًا إذا نشتو لَنَحَارُ
وإن صخرًا لتأتم الهداة به	كأنه علم في رأسه نارُ

ومن التكرار قول عدى بن زيد مكرراً لفظة « الموت » (٨٨) :

لا أرى الموت يسبق الموت شئ نغص الموت ذا الغنى والفقيرا
وهذا التكرار باب واسع يبدأ من تكرار الحرف أو بضعة أحرف إلى تكرار لفظة
فأكثر ثم يتنوع ترتيب المكرورات ، ومن هذا التنوع كثرت المصطلحات ، وكله واقع
في إطار التجنيس والتقطيع الصوتي فمن التكرار الصوتي الذي لا يلتزم فيه الشاعر بتكرار
اللفظة قول الأعشى (٨٩) :

غشيت ليلي ليلي خدورا وطالبتها ونذرت النذورا
فالشاعر يكرر : ليلي وليل ، ونذر والنذور .
وهناك تكرار الصيغة ومن ذلك الأعشى (٩٠) :

فأقلت قوما وأعمرتهم وأخربت من أرض قوم ديارا
فالشاعر يكرر صيغة أفعل متصلة بتاء الفاعل المخاطب ثلاث مرات وهو تكرار
يعطى البيت بعداً إيقاعياً ظاهراً .

وقد يتصل التكرار بأسلوب من الأساليب فمن تكرار القدماء لأساليب النفي
مانراه في آخر البيت ، ومن ذلك قول المرقش الأكبر (٩١) :

مقابل بين العواتك والـ غلّف لانكس ولا تؤولم
وقول زهير (٩٢) :

يقسم ثم يسوى القسم بينهم معتدل الحكم لاهار ولاهشم
وقول الأعشى (٩٣) :

لامرئ يجعل الأداة لريب الدّ هر لامسند ولازمال
وهناك التكرار في النفي الذي يشبه المقابلة ومنه قول زهير (٩٤) :

وما إن أرى نفسى تقبها كريمى وما إن تقى نفسى كريمة ماليا

وقول عبيد بن الأبرص^(٩٥) :

فما عيش من يرجو هلاكى بضائرى ولاموت من مات قبلى بمخلى
وقد يتكرر النفي بما يشبه القوافى الاستهلالية فى الشعر الإنجليزى .
ومن ذلك قول الأعشى^(٩٦) :

وما إن على قلبه غمرة وما إن بعظم له من وهن
وما إن على جاره تلفه يساقطها كسقاط اللجن
وقوله أيضاً مصوراً غيره رجل على زوجته اللعوب :

فليس بمرع على صاحب وليس بمانعه أن تحورا
وليس بمانعها بابها ولا مستطيع بها أن يطيرا

وهناك تكرار يجمع بين أكثر من أسلوب ومن ذلك ما قاله عبد قيس ابن خفاف
يوصى ابنه^(٩٧) :

وإذا هممت بأمر شرٌّ فائتد وإذا هممت بأمر خير فافعل
وإذا أتتكَ من العدو قوارص فاقرص كذاك ولا تقل لم أفعل
وإذا افتقرت فلا تكن متخشعا ترجو الفواضل عند غير المفضل
وإذا لقيت القوم فاضرب فيهم حتى يروك طلاء أجرب مهمل
واستغن ما أغناك ربك بالغنى وإذا تصبك خصاصة فتجمل

فالتكرار يشمل تكرار الشرط ، والفعل الماضى ، والأمر ، إلى جانب تكرار بعض
الألفاظ والحروف فنجد تكراراً لحرف الراء فى الأبيات الثلاثة الأولى .

والتكرار اللفظى كما يلى :

إذا همت بأمر إذا همت بأمر
قوارص قوارص
فأقراص فأقراص

استغن . أغناك . الغنى

ومن أمثلة التكرار في الأمر ما قاله ذو الأصبع العدواني^(٩٨) :

أأسيد إن مالا ملكك تنفسر به سيرا جميلا
 آخ الكرام إن استطع ت إلى إختائم سبيلا
 فاحفظ وإن شحط المزا ر أخوا أختيك والزميلا
 واشرب بكأسهم وإن شربوا به السم الشميلا
 واركب بنفسك إن همم ت بها الخزونة والسهولا
 أهن اللثام ولا تكن لإختائم جملا ذلولا
 وصل الكرام وكن لمن تـرجو مودته وصولا
 ودع الستوانى فى الأمور ر وكن لها سلسا ذلولا
 ودع الذى بعد العشيـرة أن يسيل ولن يسىلا
 وابسط يدك بما ملك ت وشيد الحسب الأثيلا
 واعزم إذا حاولت أمـ ترأيفرج الهم الدخيلا

فأفعال الأمر تتكرر بصورة لافتة للنظر فى صيغ متعددة ، وإلى جانب تكرر هذه

الصيغ فهناك تكرر صوتى على هذا النحو :

سر سيرا ، آخ إخاء ، أنا أختيك ، اشرب شربوا .

أهن اللثام ولا تكن ذلولا .

وصل الكرام وكن وصولا .

ودع وكن سلنا ذلولا .

أن يسيل ولن يسىلا .

الحسب الأثيلا .

وقد نجد الشاعر يكرر النهى ومن ذلك قول حاتم الطائي^(٩٩) :

فلا تسألينى وأسألنى أى فارس إذا بادر القوم الكنيف المسترا

ولاتسأليني واسألني أى فارس إذا الخيل جالت في قنأ قد تكسرا
فهو يكرر شطرة كاملة وهو نمط تكرر عند بعض الشعراء الجاهليين^(١٠٠).

ومن التكرار تكرر أسلوب الاستفهام ومنه قول امرئ القيس^(١٠١) :

ألا عم صباحا أيها الظلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي
وهل يعمن إلا سعيد مخذل قليل الهموم ما يبيت بأوجالو
وهل يعمن من كان أحدث عهده ثلاثين شهرا في ثلاثة أحوالو
ومنه قول زهير بن أبي سلمى^(١٠٢) :

هل في تذكر أيام الصبأ فندُ أم هل لما فات من أيامه رِدُدُ
أم هل يلامنُّ بالكُّ هاج عبرته بالحجر إذ شفه الوجد الذي يجدُ
ومن ذلك قول الخنساء^(١٠٣) :

فن لقرى الأضياف بعدك إن همُّ قبا لك حلوا ثم نادوا فأسمعوا
ومن لهمم حلَّ بالجار فادح وأمر دهى من صاحب ليس يرقعُ
ومن جليس مفحش جليسه عليه يجهلٍ جاهدا يتسرعُ
ومنه قول بشر بن أبي خازم^(١٠٤) :

أى المنازل بعد الحى تعترفُ أم ما صباك وقد حكمت مطرف
أم ما بكاؤك في دار عهدت بها عهداً فأخلف أم في آيها تقف
وهناك تكرر للقصر ومن ذلك قول الأعشى^(١٠٥) :

فلا وأبيك لانعطيك منها طوال حياتنا إلا سنانا
وإلا كل أسمر وهو صدق كأن الليط أنبت خيزرانا
وإلا كل ذى شطب صقييل يقعد إذا علا العنق الجرانا

ومن تكرار القصر أيضاً قول عدى بن رعاء الغساني^(١٠٦) :

ليس من مات فاستراح بميت إنمّا الميت ميت الأحياء
إنما الميت من يعيش ذليلاً سيثا باله قليل الرجاء

فهذا التكرار للأساليب يمثل نمطاً من التكرار الصوتي والمعنوي ولكل أسلوب إيقاعه الخاص ، سواء أكان هذا الإيقاع ظاهراً أم خفياً ، حسياً أم معنوياً ، ولهذا فإنه يمثل ضرباً من ضروب الموسيقى الشعرية .

وسنرى في الصفحات التالية ضروباً من التكرار من خلال بعض المصطلحات البلاغية التي قدمها البلاغيون والدارسون .

فقد يكون التكرار تكراراً للحروف أو الحركات كما أشرنا . أو يكون تكراراً للألفاظ حروفاً أو أسماء ، أو أفعال ، أو تكراراً للصيغ .

وقد أشار إلى هذه الظاهرة أستاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في دراسته لموسيقى الشعر الجاهلي فقال « حقق الشاعر القديم التكرار الصوتي » بوسائل عديدة نستطيع على أساس وصفه خالص أن نحصرها في أشكال ثلاثة :

أولها : تكرار حروف بعينها في كل بيت شعري على حدة ، بحيث يحدث تكرارها أصواتاً وإيقاعات موسيقية معينة . والثاني : تكرار كلمات يتخيرها الشاعر تخيراً موسيقياً خاصاً لتؤدي بجانب دورها في بناء الصورة الشعرية ، إلى توفير إيقاع موسيقى خاص بكل بيت على حدة .

وتمثل الشكل الثالث لظاهرة التكرار الصوتي في توالي حركات تنفق أو تختلف مع حركة القافية والروى ، وقد كان الشاعر الجاهلي كثيراً ما يجمع بين شكل أو أكثر من أشكال هذا التكرار الصوتي في البيت الشعري الواحد^(١٠٧) .

ولنقطع بعض الأبيات من ميمية علقمة بن عبده لنرى صورة لذلك التكرار الموسيقي .

يقول علقمة (١٠٨) :

هل ما علمت وما استودعت مكتوم
 أم هل كبير بكى لم يقض عبرته
 لم أدر بالبين حتى أزمعوا ظعنا
 رد الإماء جال الحى فاحتملوا
 عقلاً وزقماً نظل الطير تتبعه
 يحملن أترجة نضج العبير بها
 بل كل قوم وإن عزوا وإن كثروا
 والجد نافية للمال مهلكه
 والحمد لا يشتري إلا له ثمن
 والجهل ذو عرض لا يستراد له
 ومطعم الغنم يوم الغنم مطعمه
 كل الجبال قبيل الصبح مزوم
 فكُلُّها بالتزيدات معكوم
 كأنه من دم الأجواف مدموم
 كأن تطيبها في الأنف مشوم
 عريفهم بأثا في الشر مرجوم
 والبخل مبق لأهليه ومدموم
 مما تضمن به النفوس معلوم
 والحلم آوأة في الناس معدوم
 أنى توجهه والمحروم محروم

ففى البيت الأول : تكرر للميم والتاء ، وفى البيت الثانى : تكرر لحرف الراء ،
 وفى البيت الثالث : تكرر للميم والزاي والطاء ، وفى الرابع : نجد نوعاً من التماثل بين
 الحى واحتملوا ، والخامس : فيه تماثل بين نافية ومهلكة وتكرار اللام ، وفى التاسع
 تكرر اللام والنون ، والعاشر تكرر اللام ، وفى البيت الأخير تكرر لفظى : (مطعم ،
 مطعمه - الغنم .. الغنم والمحروم محروم) وفيه ما يسمى بالمجاورة .

ولنتأمل أحياناً للمتنبي يقول فيها (١٠٩) :

بم التعلل؟ لأهل ولاوطن
 أريد من زمنى ذا أن يبلغنى
 لا تلتق دهرك إلا غير مكترث
 فما يدوم سرور ماسرت به
 مما أضر بأهل العشق أنهم
 ولانديم ، ولاكأس ولاسكن
 ما ليس يبلغه فى نفسه الزمن
 مادام يصحب فيه روحك البدن
 ولا يرد عليك الفات الحزن
 هووا وما عرفوا الدنيا وما فطنوا

نفى عيونهم دمعاً وأنفسهم في إثر كل قبيح وجهه حسنٌ
 ماكل ما يتمنى المرء يدركه تجرى الرياح بما لا تشتهي السفنُ
 رأيكم لا يصون العرض جاركم ولا يدرك على مرعاكم اللبنةُ
 جزاء كل قريب منكم ملل وحظ كل محب منكم ضغنٌ

في البيت الأول : تكرار للنفي وتقسيم ثلاثي للشطرة ، وتكرار للتونين وللنون . وفي
 الثاني نجد تكراراً معكوساً : زمني أن يبلغني .. يبلغه .. الزمن ، وفي الثالث والرابع
 تكرار للراء . وفي الخامس تكرار للمد بالواو ، وللهاء ، وتكرار لصيغة الفعل الماضي
 (فعل) ، وفي السادس تكرار للنون والتونين ، وفي السابع تكرار للراء ، وفي البيت
 الأخير نوع من التشطير .

وقد درس الأقدمون التكرار الصوتي في إطار مصطلحات كثيرة ، مقننين بذلك
 لأنواعه . وتقسيمهم لأنواع التكرار الصوتي يدل على دقة النظر ، وعلى إمكانات اللغة
 العربية وإمكانات الشعر العمودي الموسيقية ، وهي إمكانات يتيحها الوزن في صورته
 المكتملة .

ويجب أن يُلاحَظَ أن بعض المصطلحات ترد في إطار المحسنات المعنوية ،
 والمحسنات اللفظية بنفس الاسم في بعض الكتب القديمة كما أن النمط الواحد قد تتعدد
 أسماؤه .

٢ - التقسيم .. أو القوافي الداخلية المتعددة :

ورد هذا النمط قديماً في أشعار الجاهليين بصور متفرقة ومن ذلك قول امرئ
 القيس (١١٠) :

فتور القيام ، قطيع الكلا م ، تفر عن ذي غروب خصر
 ومنه قول تأبط شراً (١١١) :

حال ألوية ، شهاد أندية قوال محكمة ، جواب آفاق

ومنه قول الأفوه الأودي (١١٣) :

سود غدائرها ، بلج محاجرها كأن أطرافها ، لما اجتلى الطنف
ويسمى أبوهلال العسكري هذا التقسيم « التصريح ، وهو أن يكون حشو البيت
مسجوعاً » (١١٣) .

ويلفت النظر أن الخنساء قد استخدمت هذا النمط من التقسيم الذي تتعدد فيه
القافية الداخلية بكثرة ومن ذلك قولها في وصف أخيها (١١٤) :

فالحمد خلته ، والجود علته والصدق حوزته ، إن قرنه هابا
خطاب مفصلة ، فراج مظلمة إن هاب مفضعة ، أتى لها بابا
جمال ألوية ، شهادة أنجية قطاع أودية ، للوتر طلابا

فالشاعرة تلمز نفسها بتلك القافية الداخلية المتعددة ، إلى جانب القافية الأساسية
للقصيدة ، ولا شك في أن هذا النمط كان منطلقاً لظهور ما سمي بالمزدوج والموشحة
فما بعد .

ويمكننا عرض هذه الأبيات بصورة أخرى تشبه إلى حد كبير تلك التقنيات التي
استخدمها بعض الشعراء القدماء والمحدثين وبخاصة شعراء المهجر فتكون الصورة
كما يلي :

فالحمد خلته	والجود علته
والصدق حوزته	إن قرنه هابا
خطاب مفصلة	فراج مظلمة
إن هاب مفضعة	أتى لها بابا
جمال ألوية	شهادة أنجية
قطاع ألوية	للوتر طلابا

فالأبيات تصبح أشبه بالمرعبة أو المزدوج والشاعرة تحافظ على أن يأتي كل قسم أو
شطر على نفس وزن الشطرة الأخرى فالوزن كما يلي حسب كل بيت :

مستفعلن فعلمن مستفعلن فعلمن
 مستفعلن فعلمن مستفعلن فعلمن
 ومن ذلك قولها أيضاً وصف أخيها^(١١٥) :

جال ألوية ، هباط أودية شهادة أندية للجيش جرار
 فعال سامية ، وراذ طامية للمجد بانية ، تفنيه أسفار
 نحر راغية ، ملجاء طاغية فكاك عانية ، للعظم جبار
 حامى الحديقة ، محمود الخليفة مهـ لدى الطريقة ، نفاع وضرار

وهناك نماذج كثيرة لهذا الضرب من التقسيم ومنه قول عبيد بن الأبرص^(١١٦) :

بُحًا حناجرها ، هدلا مشافرها تسم أولادها في قرقرٍ ضاحى
 ومن ذلك قول المرقش الأكبر^(١١٧) :

بيض مفارقنا ، تغلى مراجلنا نأسوا بأموالنا آثار أيدينا
 ومنه قول الأعشى^(١١٨) :

طويل النجاد ، رفيع العما د ، يحى المضاف ، ويعطى الفقيرا
 وقوله أيضاً^(١١٩) :

كأن مشيتها ، من بيت جارتها مر السحابة ، لا ريث ولاعجل
 هركولة فنق ، درم مرافقها كأن أحمصها ، بالشوك متعل
 وقد يجمع الشاعر بين أنواع مختلفة من التقسيم مستخدماً ضرورياً من القوافي
 الداخلية ، ومن ذلك امرئ القيس في قوله^(١٢٠) :

تروح من الحى أو تبتكر وماذا عليك بأن تنتظر
 أمرخ خيامهم أم عشر أم القلب في إثرهم منحدر

برهرمة ، رودة ، رخصة كخرعوبة البانة المنفطر
فتور القيام ، قطيع الكلا م ، تفر عن ذى غروب خصر
كأن المدام ، وصوب الغمام وريح الخزامى ، ونشر القطر
يعمل به برد أنيابها إذا طرب الطائر المستحر

فهو يستخدم التقية في البيتين الأولين ثم يقسم الشطرة الأولى من البيت الثالث
تقسيماً ثلاثياً مستخدماً كلمات متجانسة ، ثم يستخدم التقسيم الثنائي في الشطرة الأولى
من البيت الرابع ثم يقسم البيت الخامس تقسيماً رباعياً . ونرى نوعاً آخر من التقسيم في
نفس القصيدة في وصفة للفرس (١٢١) :

وعين لها حدره بدره شقت مآقيهما من آخر
إذا أقبلت قلت دبابة من الخضر مغموسة في الغدر
وإن أدبرت قلت أثفية ململمة ليس فيها أثر
وإن أعرضت قلت سرعوفة لها ذنب خلفها مسطر
لها وثبات كوئب الظباء فوادٍ خطاء ووادٍ مطر
وتعد كعدو نجاة الظبا ء أخطأه الحاذق المقتدر

٣- رد الأعجاز على الصدور :

وهو أنواع : منه ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النصف الأول .
ومن ذلك قول عنتره بن شداد (١٢٢) :

فأجبتها إن المنية منهل لا بد أن أسقى بكأس المنهل
وكذلك قول جرير (١٢٣) :

زعم الفرزدق أن سيقتل مربعا أبشر بطول سلامة يامرئع
ومنه ما يوافق أول كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الآخر كقول
الشاعر (١٢٤) :

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه وليس إلى داعى الندى بسريع
ومنه ما تكون الكلمة منفردة تقابل جمعها ومن ذلك قول الأعشى^(١٢٥) :
خلقت هند لقلبي فتنة هكذا تعرض للناس الفتن
وهناك أنماط أخرى ليردّ الأعجاز على الصدور يمكن الرجوع إليها في كتب
البلاغة .

٤ - الجسورة :

« وهي أن ترد لفظتان متماثلتان في البيت تقع كل واحدة منها بجانب الأخرى أو
قريباً منها من غير أن تكون لغواً لا يحتاج إليه »^(١٢٦) .
ومن ذلك قول علقمة^(١٢٧) :

ومطعم الغنم يوم الغنم مطمعه أنى توجهه والمحروم محروم
ف نجد مطعم ومطعم ، الغنم والغنم ، المحروم ومحروم ، وهو نوع من التكرار اللفظي
يقع في كلمات متجاورة أو متقاربة ، ومن ذلك قول أبي هلال العسكري^(١٢٨) :
ألميسها وقد لبست حريراً فأحسبها حريراً في حريـر
فأنس ثم لهو ثم زهرٌ سرورٌ فى سرورٍ فى سرورٍ
وهذا نمط من التكرار أو التردد .

٥ - التذييل أو التطريف :

ويقع في نهايات الأشرطة ، حيث تتشابه لفظتان أو أكثر في الحروف وتزيد أحدهما
عن الأخرى بحرف أو أكثر ، وقد تناوله القزويني في إطار الجنس الناقص ومن ذلك
قول أبي تمام^(١٢٩) :

يمدون من أيدٍ عواصٍ عواصمٍ تصول بأسيافٍ قواصٍ قواصبٍ
ومنه قول أحدهم^(١٣٠) :

أيها الصاحب الذي فارقت عي
نحن في المجلس الذي يهب الرا
نتعاطى التي تنسى من اللذ
فأثره تلفَ راحة ومحا
ومنه قول الخنساء (١٣١) :

إن البكاء هو الشفاء * من الجوى بين الجوانح
والذي نلاحظه أن من التذليل ما يأتي في أطراف الأبيات ولا تكون له علاقة في

الإيقاع مع الأبيات الأخرى ، ويكون هذا تذيلاً أو تطريفاً ، أما ما كانت له علاقة
مع غيره من الأبيات فإننا سندرسه في إطار التطريز .
وقد استخدم العسكري التذليل في إطار المعاني ، وهذا ما لا يتفق ودراستنا
الصوتية (١٣٢) .

٦ - التوشيح :

التوشيح هو أن يأتي الشاعر في حشو العجز باسم منى ثم يأتي باسمين مفردين هما عين
ذلك المثني يكون الآخر منها قافية بيته (١٣٣) .
ومن ذلك قول البحترى (١٣٤) :

ومنى تساهمنا الوصال ودوننا يومان : يوم نوى ويوم صدود
ويمكن أن يدخل هذا إذا تكرر في إطار التطريز كما سنرى .

٧ - التطريز :

وهو أن تقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن كالطراز في
الثوب (١٣٥) .

ومن ذلك قول الخنساء (١٣٦) :

مشى السبتي إلى هيجاء مضلعة
فما عجول على بوتطيف به
ترتع مارتعت حتى إذا اذكرت
لاتسمن الدهر في أرض وأن ربت
يوماً بأوجد مني يوم فارقتي
له سلاحان : أنياب وأظفار
لها حنينان إصغار وإكبار
فإنما هي إقبال وإدبار
فإنما هي نخان وتسجار
صخر وللدهر إحلاء وإمرار

فحن نجد الشطرات الثواني قد انتهت بكلمات متوازنة ومتجانسة قبل القافية ، ومن ذلك أيضاً قول الخنساء أيضاً (١٣٧) :

تعرقني الدهر نهساً وحزاً
كأن لم يكونوا حمى يتقى
وكانوا سراً بني مالك
هم منعموا جارهم والنسا
بيض الصفاح وسمر الرماح
وخيل تكدس بالدار عين
جززنا نواصي فرسانها
فن ظن ممن يلاق الحروب
نعف ونعرف حق القرى
ونلبس في الحرب نسج الحديد
وأوجعني الدهر قرعاً وغمزاً
إذ الناس إذ ذاك من عزّ بزاً
وزين العشرة مجداً وعزّاً
يحفز أحشاءها الموت حفزاً
فبالبيض ضربا وبالسر وخزّاً
وتحت العجاجة يجمزن جمزاً
وكانوا يظنون أن لن تجمزاً
بأن لن يصاب فقد ظن عجزاً
ونتخذ الحمد مجداً وكنزاً
ونلبس في الأمن خزّاً وقزّاً

فالشاعرة تحشد كثيراً من الوسائل الإيقاعية في هذه الأبيات ، فإلى جانب التطرير نجد أيضاً رد الاعجاز على الصدور ونجد التقسيم والمقابلة والتكرار الصوفي حتى إن الأبيات لتبدو مطرزة تطريزاً ومزركشة زركشة هي غاية في الدقة والتنوع .

٨ - التشطير :

وهو أن يتوازن المصراعان والجزءان وتتبادل أقسامها مع قيام كل منها بنفسه واستغائه عن صاحبه (١٣٨) .

وهو يتصل بالمبنى والمعنى ، ومنه قول أبي تمام (١٣٩) :

مصعد من حسنه ومصوب وجمع من نعته ومفرق
وقول أوس بن حجر (١٤٠) :

فتحدركم عيس إلينا وعامر وترفعنا بكر إليكم وتغلب

٩- التركيب المعكوس أو المقلوب أو المتقابل :

وهو نوع من المقابلة المعنوية والتركيبية ، ومنه قول الأعشى (١٤١) :

جاء الهوى في الرشد أدنى إلى التقي وترك الهوى في الغي أنجى وأوفق
وقوله أيضاً (١٤٢) :

أجارتكم بسل علينا محرم وجارتنا حل لكم وحليلها
وقوله أيضاً (١٤٣) :

لا يرقع الناس ما أوهى وإن جهدوا طول الحياة ولا يوهون ما رقعا
لما يرد من جميع بعد فرقه وما يرد بعد من ذى فرقة جمعا
فهذا نمط من التركيب الثنائي يقوم على التقابل الذي يعتمد على تقنية اللغة .
ففى المثال الأول نجد التقابل كما يلى :

جاء الهوى + ترك الهوى .

فى الرشد + فى الغي .

أدنى + أنجى .

أما التقابل فى الأخير فكما يلى : لا يرقع الناس ما أوهى = لا يوهون ما رقعا .

ما يرد من جميع = ما يرد من ذى فرقة .

فرقة + جمعا .

ولاشك أن التقابل التركيبي اللفظي يتولد عنه موسيقى ظاهرة ، أما المعنوي فيتولد عنه موسيقى خفية .

١٠ - التوشيح أو التبيين :

وهو يتصل بالإطار اللفظي والمعنوي .

وهو أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه ، وأوله يخبر بآخره . وصدوره يشهد

بعجزه (١٤٤)

ومنه قول الشاعر (١٤٥) :

هي الدر مشوراً إذا ما تكلمت وكالدرّ منظوماً إذا لم تكلم
وقول الآخر (١٤٦) :

فأما الذي يحصيم فمكثر وأما الذي يطريهم فمقلل
ويمكن أن يضاف إليه ما سماه البعض بالعكس حيث يجعل الجزء الأخير منه في
الجزء الأول وبعضهم يسميه التبديل ومنه قول الشاعر (١٤٧) :

جهلت ولم تعلم بأنك جاهل فمن لي بأن تدرى بأنك لا تدرى
وقول الآخر (١٤٨) :

لسانى كتوم لأسراركم ودمعى نموم لسرى مذيع
فلولا دموعى كتمت الهوى ولولا الهوى لم تكن لي دموع
ولاشك أن هذه الأنماط يدخل في إطارها بعض أنماط التجنيس ومن ذلك قول
الشاعر (١٤٩) :

فدو الحلم منا جاهلٌ دون ضيفه وذو الجهل منا عن أذاه حلیم

ومن ذلك قول الشنفرى الأزدي^(١٥٠) :

وإنى لخلو إن أريد حلاوتي ومرُّ إذا نفس العزوف أمرت

وقول العجيز السلوى^(١٥١) :

يسرك مظلوماً ويرضيك ظالماً وكل الذى حملته فهو حامله
فهذه النماذج يمكن أن تقع فى نطاق التشطير أو فى نطاق التجنيس أو المقابلة أو
بعض المصطلحات الأخرى .

١١ - تشابه الأطراف :

تشابه الأطراف : هو أن يعيد الشاعر اللفظة التى وردت فى القافية فى أول البيت
الذى يلي البيت الذى وردت فيه^(١٥٢) .

ومن ذلك قول أبى ذؤيب الهنلى^(١٥٣) .

وإن حديثاً منك لو تبدلنيهِ جنى النحل فى ألبان عوزٍ مطاقل
مطافيل أبكار حديث نتاجها تشاب بماء مثل ماء المفاصل
حيث جاءت لفظة مطاقل فى آخر البيت الأول ، ومطافيل فى أول البيت الثانى .

ومنه قول قيس لبنى^(١٥٤) :

إلى الله أشكو فقد لبنى كما شكا إلى الله فقد الوالدين يتيم
يتيم جفاه الأقربون فجسسه نحيل وعهد الوالدين قديم
ومنه قول عمر بن أبى ربيعة^(١٥٥) :

فلم أستطعها غير أن قد بدا لنا عشية راحت كفها والمعاصم
معاصم لم تضرب على الهم بالضحى عصاها ووجه لم تلحه السائم

ولاشك أن هذا يحدث إيقاعاً متناغماً إلى جانب ما يحدثه من تأثير نفسى حيث يبدو أن الشاعر يركز البنية اللغوية حول محور لفظى هو مطافيل فى النموذج الأول ، ويتم فى الثانى ومعاصم فى الثالث .

١٢ - الترويد :

وهو أنواع شتى وقد عرفه ابن أبى الإصبع بأن يعلق المتكلم لفظه من الكلام بمعنى ، ثم يرددها بعينها ويلحقها بمعنى آخر^(١٥٦) .

ولست أدرى لماذا اشترطوا تعليق المعنى فى أحدهما بمعنى آخر والترويد مصطلح صوتى لامعنى ، وأرى أن ذلك يمكن أن يكون متعلقاً بترويد لفظه ، دونما أى شروط أخرى وهو يلتقى مع التكرار والجناس ، والمجاورة ، وتشابه الأطراف .

ومن ذلك قول ذى الإصبع العدوانى^(١٥٧) :

إني أبى أبى ذو محافظةٍ وابنُ أبى أبى من أبسين
لا يخرج القسر منى غير مأبية ولا ألين لمن لا يبستغى ليني
عف ندود إذا ما خفت من بلد هونا فلست بوقاف على الهون
كل امرئ صائر يوماً لشيمته وإن تخلق أخلاقها إلى حين
قضى البيت الأول : نجد ترويداً متعدداً حيث تكررت لفظه « أبى » أربع مرات ثم انتهى البيت بجمعها (أبين) .

وفى البيت الثانى : نجد ترويداً بين : ألين - ليني .

وفى الرابع هونا - هون .

وفى الخامس تخلق - أخلاقاً .

وهو نمط من التجنيس الصوتى . ولهذا التكرار أثره فى البناء الموسيقى والمعنى .

ومن ذلك قول قيس لبنى^(١٥٨) :

إلى الله أشكو فقد لبنى كما شكاً إلى الله فقد الوالدين يتيمٌ

يتيمٌ جفاه الأقربون فجسسه
 بكت دارهم من نأيمهم فتهللت
 أمستعبرا ييكي من الشوق والهوى
 نهيضنى من حب لبي علائقُ
 ومن يتعلق حب لبي فواده
 فإني وإن أجمعت عنك تجلداً
 وإن زمانا شئت الشمل بيننا
 أفي الحق هذا أن قلبك فارغ
 نجيلٌ وعهدُ الوالدين قديمٌ
 دموعي فأى الجازعين ألومُ
 أم آخر ييكي شجوه ويهيمُ
 وأصناف حبٌ هو لمن عظيمُ
 يمت أو يعيش ماعاش وهو كليمُ
 على السعهد فما بيننا لمقيمُ
 وبينكم فيه العدا لمشومُ
 صحيح وقلبي في هوك سقيمُ

فالشاعر في البيت الأول يكرر «إلى الله وأشكو... شكاً»، «فقد» كما يكرر لفظة «يتيم» في الأول والثاني، ثم نجد لفظة بكت، ييكي، ييكي، في الثالث والرابع.

كما نجد لفظة (حب) تكررت ثلاث مرات في الخامس والسادس. وتكرر قوله :
 «حب لبي» مرتين، وتماثل بين (يعيش وما عاش).

ونجد تكراراً صوتياً لحرف النون في هذين البيتين وفي البيت الثامن نجد تكراراً
 للشين وهو بمثابة تمثيل صوتي لحدث التثنت والتمزق.

وهناك تكرار للفظه قلبى في البيت الأخير ونوع من المقابلة التي جاءت صفة لقلب
 وأحدثت موسيقى خفية تتعلق بذلك التضاد بين المعانى.

ومن هذا نمط يقال له الصدى اشتهر عند أصحاب الموشحات وله أنماط مختلفة .
 ومن ذلك قول ابن زهر الإشبيلي في إحدى الموشحات (١٥٩) :

قلبي من الحب غير صاح .. صاح
 وإن لحاني على الملاح .. لاح
 وإنما بغية اقتراحى .. راحى
 وإن درى قصير وشانى .. شانى

١٣ - التعطف :

وهو يشبه التردد ، وهو أن تذكر اللفظ ثم تكرره والمعنى مختلف ويكون في القوافي .

ومن أجمل ما قيل في التعطف قول الشاعر^(١٦٠) :

يا طيب نعمة أيام لنا سلفت وحسن لذة أيام الصبا عودى
أيام أسحب ذيلي في بطالتها إذا ترنم صوت الناي والعود
وقهوة من سلاف الخمر صافية كالمسك والعنبر الهندي والعود
تسأل عقلك في لين وفي لطف إذا جرت منك مجرى الماء في العود

فعودى الأولى : فعل أمر ، والثانية : آلة موسيقية ، والثالثة : نبات عطري والرابعة : عود النبات .

١٤ - الأرصاء أو التسهم :

وهو أن يجعل قبل العجز من الفقر أو البيت ما يدل على العجز إذا عرف الروي ، ومن ذلك قول عمرو بن معد يكرب :

إذا لم تستطع شيئاً فدعه وجاوزة إلى ما تستطيع

وهو يشبه التشطير والتوشيح ، والعكس . ومن ذلك قول جنوب :

فأقسم يا عمر لو نياك إذا نيا منك داء عضالا
إذا نيا ليث عريسة مفيتاً مفيداً نفوساً ومالا
وخرق تجاوزت مجهولة بوجناء حرف تشكى الكلالا
فكنت النهار به شمسه وكنت دجى الليل فيه الهلالا

أرادت مفيتاً نفوساً ، ومفيداً مالا فقابلت مفيتاً بالنفوس ومفيداً بالمال ، وكذلك قولها في البيت الأخير لما ذكرت النهار جعلته شمساً ، ولما ذكرت الليل جعلته هلالاً لكان القافية ولو كانت رائية لجعلته قرأ^(١٦١) .

وذكر ابن رشيقي من جيد التسهيم قول بعضهم^(١٦٢) :

لو أننى أعطيت من دهرى المنى وما كل ما يعطى المنى بمسدد
لقلت لأيام مضين : ألا راجعى وقلت لأيام أتين : ألا ابعدى

وكذلك قول الآخر^(١٦٣) :

حبيبي غداً لاشك فيه مودع فوالله ما أدرى به كيف أصنع
فيا يوم لأدبرت هل لك محبس وياغد لأقبلت هل لك مدفع
إذا لم أشيعه تقطعت حسرة وواكبدى إن كنت ممن يشيع
ويرى ابن رشيقي أن هذه التسمية من تسهيم البرود ، وهو أن ترى ترتيب الألوان
فتعلم إذا أتى أحدها ما يكون بعده^(١٦٤) .

١٥ - التفويف :

المشبه بالبرد المفوف وهو الذى يخلط وشبه شئ من بياض وهو كقول جرير^(١٦٥) :

هم الأخيار منسكة وهديا وفي الهيجا كأنهم صقور
بهم حذب الكرام على المعالي وفيهم عن مساءتهم فتور
خلاتق بعضهم فيها كبعض يؤم صغيرهم فيها الكبير
عن النكراء كلهم غيبي وبالمعروف كلهم بصير

وقد جاء فى بديع القرآن لابن أبى الإصبع أن التفويف : إتيان المتكلم بمعان
شئى .. كل فن فى جملة منفصلة عن أختها بالسجع غالباً ، مع تساوى الجمل فى
الزنة^(١٦٦) .

ومنه قول المتنبي^(١٦٧) :

بسم التعلل لأهل ولاوطن ولانديم ولاكأس ولاسكن
أريد من زمنى ذا أن يبلغنى ماليس يبلغه فى نفسه الزمن

فهذا التقطيع والتجنيس يشبه تتابع الألوان ، ويصور إيقاعيا لحال الشاعر ، ومثاله قول النابغة الذبياني (١٦٨) :

فله عينا من رأى أهل قبة أضر لمن عادى وأكثر نافعا
وأعظم أخلاقا ، وأكبر سيّدا وأفضل مشفوعا إليه ، وشافعا

١٦ - التسميط :

« وهو اعتماد الشاعر تصيير مقاطع الأجزاء على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف والتمثيل ، وسمى تسميطاً تشبيهاً بالسقط في نظمه » (١٦٩) .
وهو ضرب من التقسيم والترصيع ، ومن ذلك قول امرئ القيس (١٧٠) :

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

١٧ - الموازنة :

وهي أن تكون الألفاظ متعادلة الأوزان متوالية الأجزاء كقول امرئ القيس :

سليم الشطى ، عبل المشوى ، شنج النسا له حجبات مشرفات على الغالى (١١٧)
- ويمكن للموازنة أن تدخل في إطار ضروب أخرى مما سبق ذكره كالتقسيم .

رابعاً : التمثيل الصوتي للمعاني ، أو الأوناموتوبية

رابعاً : التمثيل الصوتي للمعاني ، أو الأوناموتوبية

وقد عرض الدكتور محمد النويهي نماذج لهذه الظاهرة القديمة ومما عرضه قول الأعشى في وصف محبوبته : هرکولة فتق درم مرافقتها .

فهو يرى أن الأعشى قد تعمد أن يأتي بهذه الألفاظ الضخمة ليصور الصورة الضخمة التي يريد حملها إلينا ، فالأعشى حين نطق بهذا الشطر تعمد أن يغالى في تضخيمها ليحمل سامعيه على مزيد من الإعجاب والسرور^(١٧٢) :

ومما عرضه قول امرئ القيس يصف حصانه^(١٧٣) :

على الذبل جياش كأن اهترامه إذا جاش فيه حميه غلى مرجلي
ففي هذا البيت تمثيل صوتي للصورة التي رسمها الشاعر لحصانه .

ومما أرى عرضه في هذا الإطار قول امرئ^(١٧٤) :

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل
فإراء حرف مكرر وتكراره مع التقطيع الظاهر في البيت إلى جانب تكرار الميم
والتنوين يمثل لحركة الفرس وسرعته تمثيلاً صوتياً

ومن ذلك قول السموءل^(١٧٥) :

تسيل على حدّ الطباتِ نفوسنا وليست على غير الطبات تسيل
ففي البيت حديث عن نوع غريب من القتل ، فالنفوس - وليست الدماء - تسيل
على حد الطبات - لا على حد السيوف - وليست على غير الطبات - (وهي جمع ظبة
أي حد السيف) تسيل هذه النفوس .

وتكرار السين وتكرار الياء والظاء والمد بالألف يمثل صوتياً لهذا النوع الغريب من الموت الذى يمثل موت الصفوه المختارة ، حيث يبدو كأنه موت هامس ذو طبيعة خاصة تختلف عما فى غيره من الموت من صخب وضجيج وبخاصة إذا كان فى ميدان القتال .

ولننظر إلى قول أبى ذؤيب (١٧٦) :

وتجلدى للشامتين أريهمو أنى لريب الدهر لا أتضعضع
فى الشطرة الأولى شبه حكاية للحركة النفسية المسيطرة على الشاعر ، ثم تأتى « أتضعضع » تمثيلاً صوتياً لما أصاب الشاعر من هدم وانكسار على الرغم من النقى .

وأكثر هذه الأفعال التى تأتى فى صيغة مضعف الرباعى تمثل حكاية للمعنى ومن ذلك :

زلزل . وقلقل . وطنطن . وعسمس . وبلبل . وجلجل . ووسوس .

ومن التمثيل الصوتى للمعانى قول الأعشى متحدثاً عن حلى محبوبته (١٧٧) :

تسمع للحلى وسواساً إذا انصرفت كما استعان بريحٍ عشرق زجل
يقول الدكتور النوبهى : « الأعشى يريد أن يصور بأصواته الشعرية شيها لصلصلة الحلى الرقيقة حين تصل إلى الأذن » (١٧٨) .

ويقول : تعال الآن إلى بيت الأعشى الفائق واستمع إلى همس السين فى « تسمع » وحفيف الحاء فى « الحلى » مع ذلاقة هذه اللامات الثلاث فتحتمها الياء الرقيقة وهمس السين فى وسواسا . وصفير الصاد ونفخة الفاء فى « انصرفت » ، وهمس السين فى « استعان » وهمس الشين وتفشيها فى « عشرق » وأزير الزاى فى زجل .. ثم أنصت إلى النسمة الطويلة المتذبذبة فى قوله « بريح » .

فقد كان الشاعر بارعاً فى استخدامه هذه الكلمات فى الموضع الذى اختاره بالضبط حتى تصدر نفخة متموجة تحمل إلى الأذن كل هذا الهمس ، والصفير والأزير

والوسوسة والخشخشة وتلتقط بجائها جرس الحياء التي سبقت في « الحلى » فتردده ترديداً عظيماً الحلاوة ، ثم تحتم هذا كله برنين النون في تنوينها « (١٧٩) .
ولو تأملنا ميمية المتنبي من بحر الوافر نجد في كثير من أبياتها تصويراً صوتياً للمعاني ،
ومن ذلك قوله (١٨٠) :

ذرائق والفضلاء بلا دليل ووجهى والهجير بلا لثام
فإني استريح بهذا وهذا وأتعب بالإناخة والمقام
عيون رواحلي إن حرت عيني وكل بغم رازحة بغمى
فقد أرد المياه بغير هادٍ سوى عدى لها برق الغمام

نجد أن الأبيات تدور حول فكرة الحيرة والضلال ، وقد جاء التقسيم الثنائي تمثيلاً
معنوياً للطريقين اللذين يحاول الحائر أن يختار أحدهما ؛ فالثنائية مسيطرة على وجدان
الشاعر وقد انعكس ذلك على التشكيل اللغوي والموسيقى ، وكأن الشاعر أراد التمثيل
لهذه الثنائية التي انتابته فكراً ووجداناً بذلك .

والتقسيم على النحو التالي :

ذرائق والفضلاء فلهـ وجـهـى والهجير
بـذا وهـذا الإناخة والمقام
عـيون عـيني بـغم بـغمى

وكذلك :

(بلا دليل) بلا لثام
(استريح) أتعب
(رواحلي) رازحة

ثم يأتي تكراره للألفاظ بغم بغمى - غمى ، وهي ألفاظ تمثل صوتياً للحيرة
والتخبط في القول والفعل .

ولنقرأ معاً هذه الأبيات من نفس القصيدة^(١٠١) :

أفت بأرض مصر فلا ورائى تحب بي المطى ولا أمامى
وملنى الفراش وكان جنبي يمل لقاءه فى كل عام
قليل عائدى ، سقم فؤادى كثير حاسدى صعب مرامى
عليل الجسم ، ممتنع القيام شديد السكر من غير المدام

الفكرة المحورية هى معاناة الشاعر فى مرضه ، ومازالت الثنائية تسيطر على الشاعر على النحو التالى :

لا ورائى .. لا أمامى ، ملنى .. يمل ..

قليل .. كثير .

عائدى .. حاسدى .

سقم .. صعب .

فؤادى .. مرامى .

عليل .. شديد .

الجسم .. السكر .

ممتنع .. من غير .

القيام .. المدام .

وإلى جانب هذه الثنائية التى تمثل لتشتت الشاعر ، فإن هناك الصيغ اللفظية التى جاءت على وزن فاعيل مثل : قليل ، كثير ، عليل ، شديد ، وهى صيغ تمثل للألم الممتد وقد جاءت لفظة عليل محوراً لهذه الصيغ .

ثم نجد صيغة فعل التي تمثل للضيق الذي يحوره الشاعر في لفظة «سقم» . ثم
لننظر قوله (١٨٢) :

يقول لى الطيب أكلت شيئاً وداؤك فى شرابك والطعام
وما فى طبه أنى جواد أضرم بجسمه طول الجمام
تعود أن يغبر فى السرايا ويدخل من قتام فى قتام
فأمسك لا يطال له فيرعى ولا هو فى العليق ولا اللجام

فالبيت الأول تتكرر فيه اللامات والياءات بصورة تمثل لهذا الألم النفسى الممتد
الذى يعانى منه الشاعر .

ثم تأتى المدات فى البيت الثانى مع تكرار الطاء والجيم لتعمق من هذا الإحساس
بالألم . ثم يأتى بالبيت الثالث فيقدم صورة صوتية لتلك الحركة التى اتسمت بها حياة
الشاعر «الجواد» رمزاً .

فالشذات فى تعود - يغبر - السرايا - ثم المدات فى سرايا - قتام - قتام - ثم التكرار
اللفظى ، ثم التبادل المعنوى بين (من) و(فى) ، كل هذا يمثل للحديث صوتياً
ومعنوياً .

ومن هذه الملاحظات التى عرضناها حول التمثيل الصوتى للمعانى ، نرى أن
التمثيل الصوتى يتعلق بالحروف وبالصيغة اللفظية ، وبالتكرار الصوتى ، والتقسيم
والتقطيع اللغوى . ومحاولة التعرف على هذا النمط من الإيقاع تكون بالبحث عن
علائق لهذه الأوجه بالفكرة المحورية للبيت أو لمجموعة الأبيات التى ارتبطت بهذه
الفكرة أو الحدث ، أو الصورة الشعرية .

الموامش :

- (١) التنوخي كتاب القوافي ، ص ٦١/٥٩ .
- (٢) د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٤٢٦ .
- (٣) د . شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ص ٩٩ .
- (٤) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٥٦٨ ، التنوخي ، القوافي ص ٦٧ ، ٦٨ .
- (٥) التبريزي ، كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٤٩ .
- (٦) ابن رشيق ، العمدة ، ص ١٥١ .
- (٧) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٥١٥ - ٥١٦ .
- (٨) د . محمد عوني عبد الرؤوف ، القافية والأصوات اللغوية ص ٩ .
- (٩) أشنات مجتمعات ، ص ١٠٨ .
- (١٠) انظر الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٥٠ - ١٥١ .
- (١١) نفس المرجع ، ص ١٥١ .
- (١٢) التنوخي ، القوافي ، ص ١١٩ .
- (١٣) انظر ، التنوخي كتاب القوافي ، ص ١٢١/١١٩ .
- (١٤) ديوان الأعشى ص ١٤٣ .
- (١٥) ديوانه ، ص ١٠٥ .
- (١٦) ديوانه ، ص ٢٢٩ .

- (١٧) ديوان أبي تمام ، ص ٦٤٣ .
(١٨) ديوان الأعشى ، ص ٧٧ .
(١٩) الكافي ، ص ١٥٢ .
(٢٠) كتاب القوافي ، ص ٢١٨ ، الكافي ص ١٥٢ .
(٢١) ديوان مسلم ، ص ٢١٧ .
(٢٢) ديوان ظافر الحداد ، ص ٤٦ .
(٢٣) كتاب الكافي ص ١٥٣ .
(٢٤) ديوان ابن المعتز ، ص ٤١٣ .
(٢٥) ديوان ابن المعتز ، ص ٤٤٤ .
(٢٦) ديوان عنتره ، ص ٢٢٢ ، وانظر الكافي ص ١٥٤ .
(٢٧) انظر الكافي ص ١٥٥ .
(٢٨) العوضى الوكيل ، الشعر بين الجمود والتطور .
(٢٩) د . السنجرجي ، المنخل في علم العروض ، ص ١٣٣ .
(٣٠) الزوزني ، الكافي في علم العروض والقوافي ، ص ١٦٢ .
(٣١) نفس المرجع ص ١٦٢/١٦٣ .
(٣٢) ديوان حسان بن ثابت ، ص ١٧٨/١٧٩ ، القوافي ص ١٦٤ ، شرح تحفة الخليل ص ٣٦٥ .
(٣٣) شرح تحفة الخليل ، ص ٣٦٦/٣٦٥ .
(٣٤) شرح تحفة الخليل ، ص ٣٦٦/٣٦٥ .
(٣٤) كتاب القوافي ، ص ١٧٠ .
(٣٥) كتاب القوافي ، ص ١٧١ .

(٣٦) د . محمد عوفى عبد الرؤوف ، القافية ، ص ١٧١/١٧٢ .

(٣٧) ديوان النابغة الزبياني ، ص ١٢٧ / ١٢٨ ، كتاب القوافى ، ص ١٩٣ .

(٣٨) شرح تحفة الخليل ، ص ٣٨٩ .

(٣٩) ديوان طرفة . ص ٩٤ .

(٤٠) أمالى القالى . ج ١ ص ٧٠ .

(٤١) ديوان أمية بن أبي الصلت ، ص ٨٥ .

(٤٢) ديوان امرئ القيس ، ص ٦٩ ، وانظر الكافى ص ١٦٤ .

(٤٣) ، (٤٤) وكتاب القوافى ، ص ٦٨ .

(٤٥) نفسه ، ص ٦٩ .

(٤٦) وكتاب القوافى ص ٧٠ .

(٤٧) ديوان زهير ص ٣٠ .

(٤٨) ديوان طرفة ، ص ١٩٨ .

(٤٩) كتاب القوافى ، ص ٧١ .

(٥٠) ديوان الأعشى ، ص ٣١٣ .

(٥١) ديوان الأعشى ، ص ١٠٥ .

(٥٢) ديوان الأعشى ، ص ٧٧ .

(٥٣) ديوان المتنبي ، ص ٧٠ ج ٤ .

(٥٤) ديوان المتنبي ، ج ٤ ، ص ٣٩ .

(٥٥) ديوان ابن المعتز ، ج ٢ ، ص ٢٢٥ .

(٥٦) ديوان الأعشى ، ص ٣٩١ .

(٥٧) ديوان الأعشى ، ص ٦٥ .

(٥٨) ديوان طرفة ، ص ١٦٨ .

(٥٩) ديوان أبي العتاهية ص ١٩١ .

(٦٠) النويرى نهاية الأرب ، ج ٧ ، ص ١١٣ .

(٦١) اللزوميات ، ص ١١٦ / ١١٧ .

(٦٢) اللزوميات ، ص ١١٧ .

- (٦٣) القزويني ، الايضاح ، ص ٢٨١ .
- (٦٤) مقامات الحريري من المقامة ، ص ٣٣ .
- (٦٥) ابن سلام ، طبقات الشعراء ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ ، ديوان الأخطل ج ١ ص ١٠٨ .
- (٦٦) د . محمد عوني عبدالرءوف ، القافية ، ٩٩ .
- (٦٧) كتاب الكافي ، ص ٢٠ .
- (٦٨) ديوان المتنبي ، ج ٤ ، ص ١٦٥ / ١٦٦ .
- (٦٩) ديوان امرىء القيس ، ص ١٤٣ .
- (٧٠) ديوان أبي القاسم « أغاني الحياة » ، ص ٨٩ .
- (٧١) ديوان ابن سهل الأشبيلي ، ص ٢٨٣ .
- (٧٢) ديوان أغاني الكوخ ، ص ١٦٦ / ١٦٧ .
- (٧٣) ديوان ظافر الحداد ، ص ٢٨٨ .
- (٧٤) ديوان إبن المعتز ، ص ٣٠٥ ج ٢ .
- (٧٥) شرح المعلقات السبع ، ص ١٥٠ / ١٥٢ .
- (٧٦) شرح المعلقات السبع ، ص ٢٣٨ .
- (٧٧) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٧٠ / ٧١ .
- (٧٨) ديوان جميل ، ص ١٣٣ .
- (٧٩) العمدة ، ج ١ ص ٣٢١ .
- (٨٠) المثل الثائر ، ج ١ ص ٢٦٢ .
- (٨١) ، (٨٢) الايضاح ، ص ٥٤٧ .
- (٨٣) الايضاح ، ص ٥٤٩ .
- (٨٤) الايضاح ، ص ٥٥٠ / ٥٥١ .
- (٨٥) العمدة ، ج ٢ ص ٧٤ .
- (٨٦) القافية ، ص ٩ .
- (٨٧) ديوان الخنساء ، ص ٤٩ دار صادر .
- (٨٨) شعراء النصرانية ، ص ٤٦٨ .
- (٨٩) ديوان الأعشى ، ص ١٤٣ .

- (٩٠) ديوان الأعشى ، ص ٩٩ .
(٩١) المفضليات ، ص ٢٣٩ .
(٩٢) ديوان زهير ، ص ١٦١ .
(٩٣) ديوان الأعشى ، ص ٦١ .
(٩٤) ديوان زهير ، ص ٢٨٧ .
(٩٥) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٦٨ .
(٩٦) ديوان الأعشى ، ص ٦٩ ، ص ١٤٥ .
(٩٧) المفضليات ، ص ٣٨٥ .
(٩٨) المفضليات ، ص ٤٩ .
(٩٩) ديوان حاتم الطائي ، ص ١٤ .
(١٠٠) انظر على سبيل المثال لامية مهلهل بن ربيعة التي كروفيها شطراً ١٤ مرة .
(١٠١) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٨ .
(١٠٢) ديوان زهير ، ص ٢٧٩ .
(١٠٣) ديوان الخنساء ، ص ١٥٩ / ١٦٠ .
(١٠٤) ديوان بشر ، ص ١٣٧ .
(١٠٥) ديوان الأعشى ، ص ٢٣٧ .
(١٠٦) الأصعبيات ، ص ١٥٢ .
(١٠٧) د . إبراهيم عبد الرحمن ، قضايا الشعر في النقد العربي ج ١ ص ٦١ ، ٦٢ .
(١٠٨) ديوان علقمة الفحل ، ص ٥٠ / ٦٦ .
(١٠٩) ديوان المتنبي ، ج ٤ ص ٢٣٣ / ٢٣٤ .
(١١٠) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٥ .
(١١١) موسوعة الشعر الجاهلي ، ص ٩٤ .
(١١٢) الصناعتين ، ص ٢٩٧ .
(١١٣) الصناعتين ص ٢٩٦ .
(١١٤) ديوان الخنساء ، ص ٤ ، ٥ .
(١١٥) ديوان الخنساء ، ص ١١ .
(١١٦) ديوان عبيد ، ص ٥٤ .

- (١١٧) شعراء النصرانية ، ص ٢٨٨ .
- (١١٨) ديوان الأعشى ، ص ١٤٧ .
- (١١٩) ديوان الأعشى ، ص ١٠٥ .
- (١٢٠) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٤ / ٩٦ .
- (١٢١) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٩ .
- (١٢٢) ديوان عنزة بن شداد ، ص ٢٥١ .
- (١٢٣) ديوان جرير ، ص ٣٤ .
- (١٢٤) الإشارات والتنبهات ، ص ٣٤ ، والصناعتين ص ٣٠٥ .
- (١٢٥) ديوان الأعشى ، ص ٤٠٧ .
- (١٢٦) الصناعتين ، ص ٣٢٩ .
- (١٢٧) ديوان علقمة ، ص ٦٦ .
- (١٢٨) الصناعتين ، ص ٣٣٠ .
- (١٢٩ : ١٣١) الإيضاح ، ص ٥٣٩ / ٥٣٨ .
- (١٣٢) انظر مصطلح التذييل المعنوي في كتاب الطراز للعلوي ، ج ٣ ص ١١١ والصناعتين للعسكري ، ص ٢٩٤ .
- (١٣٣ ، ١٣٤) البلاغة الغنية لعلى الجندي ، ص ١٢١ .
- (١٣٥) كتاب الصناعتين ، ص ٣٣٠ .
- (١٣٦) ديوان الخنساء ، ص ٧٦ / ٧٩ .
- (١٣٧) ديوان الخنساء ، ص ١٤٣ / ١٤٧ .
- (١٣٨ ، ١٣٩) الصناعتين ، ص ٣٢٧ .
- (١٤٠) ديوان أوس بن حجر ، ص ٨ .
- (١٤١) ديوان الأعشى ، ص ٢٧١ .
- (١٤٢) ديوان الأعشى ، ص ٢٥١ .
- (١٤٣) ديوان الأعشى ، ص ١٦١ .
- (١٤٤) الصناعتين ، ص ٣٠٢ .
- (١٤٥ ، ١٤٦) نفس المرجع ، ص ٣٠٤ .

- (١٤٧) نفسه ص ٢٩٣ .
 (١٤٨) نفسه ، ص ٢٩٤ .
 (١٤٩) نفسه ، ص ٢٥٠ .
 (١٥٠) المفضليات ، ص ١١٢ .
 (١٥١) الصناعتين ، ص ٢٥٠ .
 (١٥٢) انظر تحرير التحبير ، ج ٣ ص ٥٢٠ .
 (١٥٣) ديوان المهذلين ، ج ١ ص ١٤٠ / ١٤١ .
 (١٥٤) ديوان قيس ، ص ١٤٤ / ١٤٥ .
 (١٥٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ١٨٢ .
 (١٥٦) تحرير التحبير ، ج ٢ ص ٢٥٣ .
 (١٥٧) المفضليات ، ص ١٦٣ .
 (١٥٨) ديوانه قيس ، ص ١٤٤ / ١٤٥ .
 (١٥٩) توشيح التوشيح للصالح الصفدي ، ص ٩٦ .
 (١٦٠) الصناعتين ، ص ٣٣٧ .
 (١٦١) العملة ، ج ٢ ص ٣٣ / ٣٢ .
 (١٦٢) نفس المرجع ، ص ٣٤ .
 (١٦٤) المرجع السابق ، ص ٣٤ .
 (١٦٥) الكافي ، ص ١٩٤ .
 (١٦٦) ابن أبي الإصبع ، بديع القرآن ، ص ٧٦ .
 (١٦٧) ديوان المتنبي ، ص ٢٣٣ / ٢٣٤ .
 (١٦٨) ديوان النابعة ، ص ١٦٤ .
 (١٦٩) الكافي ، ص ١٩٦ .
 (١٧٠) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٤ .
 (١٧١) الكافي ، ص ١٧٦ .
 (١٧٢) د . محمد النويهي ، الشعر الجاهلي ، ص ٤٨ .
 (١٧٣) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٤ .
 (١٧٤) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٤ .

- (١٧٥) ديوان السموءل ، ص ٩١ .
(١٧٦) ديوان المذليين ، ج ١ ص ٣ .
(١٧٧) ديوان الأعشى ، ص ١٠٥ .
(١٧٨) د . محمد النوبهي ، الشعر الجاهلي ، ص ٨٣٠ .
(١٧٩) نفسه ، ص ٨٣١ / ٨٣٢ .
(١٨٠) ديوان المتنبي ، ج ٤ ص ١٤٣ .
(١٨١) ديوان المتنبي ، ج ٤ ص ١٤٥ / ١٤٦ .
(١٨٢) ديوان المتنبي ، ج ٢ ص ١٤٨ .

الفصل الثالث

التناسب بين الإطار الموسيقى والبناء اللغوي

أولاً : ظواهر تمام البناء اللغوى دون الإطار الموسيقى

١ - فى الشعر العمودى

تناول الدارسون التناسب بين معنى الشعر ومبناه فى إطار مصطلحات ثلاثة هى : الإيجاز والإطناب والمساواة .

ويرى القزوينى أن الإيجاز « هو أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الأوساط ، والإطناب هو أداءه بأكثر من عبارته ، سواء كانت القلة أو الكثرة راجعة إلى الجمل ، أو غير الجمل ... والمساواة أن يكون اللفظ بمقدار أصل المراد ، لازئداً عليه بنحو تكرير أو تميم أو اعتراض »^(١) .

ويرى ابن الأثير ، أنَّ الإيجاز ، أن يزيد عليه ، ومنه إيجاز بالحنف ومنه ما لا يحنف منه وهو ضربان :

أحدهما : مساوى لفظه معناه ويسمى التقدير .

والآخر : ما زاد معناه على لفظه ويسمى القصر »^(٢) .

والإطناب هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة ، فهذا حده الذى يميزه بمن التطويل .

والتطويل هو زيادة اللفظ عن المعنى مردداً ، ومنه ما يأتى لفائدة ، ومنه ما يأتى لغير فائدة »^(٣) .

فابن الأثير يرى أن الإيجاز هو كل ما ليس بإطناب أو تكرار أو تطويل .
 ولا شك أن الشاعر مطالب بأن يستوفي لقصيدته من الشعر العمودي - طويلاً معيناً
 لأبياته وقد تتم الجملة أو الجمل الداخلة في إطار البيت دون أن يتم البيت ، ولهذا فإنه
 يأتي بلفظة أو أكثر ليتم البيت ، وقد تكون هذه اللفظة زيادة لا فائدة منها ، فتكون
 حشواً ، وقد تكون مفيدة فتكون تميماً ، أو إيغالاً ، أو غير ذلك مما ذكره
 الدارسون ، وهذا هو مدار المصطلحات فيما يتصل بالشعر العمودي .

١ - الحشو :

ويسميه قوم الانتكاء وذلك أن يكون في داخل البيت من الشعر لفظ لا يفيد
 معنى ، وإنما أدخله الشاعر لإقامة الوزن^(٤)

ويرى القزويني أن « الحشو ما يتعين أنه الرائد » .

وهو ضميران :

أحدهما : ما يفسد المعنى ، كقول أبي الطيب :

ولا فضل فيها للشجاعة والندى وصبر الفتى ، لولا لقاء شعوب

فإن لفظ « الندى » فيه حشو يفسد المعنى .

لأن المعنى : أنه لا فضل في الدنيا للشجاعة والصبر والندى لولا الموت .

وهذا الحكم صحيح في الشجاعة دون الندى ..^(٥)

فالحشو عند البلاغيين يطلق على ما لا فائدة فيه^(٦) .

وهم يعملون المنطلق في تحليل النصوص ، وفي قليل من الشواهد تراهم يحاولون أن
 يجدوا تبريراً للفظ الزائد ، أو الذي يفترضون أنه زائد ، فنرى القزويني يعلق على
 التفسير السابق بقوله : « وأجيب عنه : بأن المراد بالندى في البيت بذل النفس ،
 لا بذل المال »^(٧)

ولاندرى لماذا جعل القزوينى هذا الحشو مفسداً للمعنى وهو يقدم له تعليلاً لغوياً ،
 فى حين لا يجعل بعض ما قدمه من صور للحشو فى بعض النماذج حشواً مفسداً ، وهو
 يقرر أنه ليس بمفسد للمعنى دون تبرير لذلك .

ولو استعرضنا ما قدمه ابن رشيق فى « العمدة » وابن الأثير فى « المثل السائر »
 والقزوينى فى « الإيضاح » والعسكرى فى « الصناعتين » وقدامه بن جعفر فى « نقد
 الشعر » لو استعرضنا ما قدموه من شواهد على ظاهرة الحشو ، لوجدنا أننا فى أكثر هذه
 النماذج لسنا بإزاء لفظ زائد حيث يمكننا تحليل ما رآه من زيادة وتأويله فى ضوء
 خصوصية الدلالة وإصابة المعنى ، وحيث نجد لما يرون من زيادة وجهاً يمكن رده إليه .

ونحن نولى هذا الأمر اهتمامنا ، لأن دعوى الشعر الحر قامت - عند البعض - على
 أساس أن الشعر العمودى يكثر فيه الحشو لإقامة الوزن ، ولم ينتبهوا إلى أن الوزن حركة
 متصلة من أول البيت إلى آخره وأن ما يحتاجه الشاعر الذى يكتب الشعر العمودى
 يقترب كثيراً مما يحتاجه الشاعر الذى يكتب الشعر الحر .

وما يراه قدامة من حشو قول أبى عدى العشى :

نحن الرؤوس وما الرؤوس إذا سميت فى المجد للأقوام كالأذنان

فقوله « للأقوام ، حشو لامنفعة فيه » (٨) .

وفى هذا نظر لأن ترك لفظة « للأقوام » يمثل حذفاً ، ولو قال : رؤوس القوم لما
 كان فى ذلك زيادة غير مفيدة ، وتخصيص حقيقة اختلاف الرؤوس عن الأذنان
 للأقوام ليس زيادة لأن صفة القوم لا تكون لأى جماعة من الناس لا تربطهم رابطة
 وإنما هى من مدلول جمعها لمن تربطهم روابط الدم أو القرابة ولن يتميزون بالقوة
 والعلبة .

يقول خراشة بن عمرو القيسى (٩) :

فلا قوم إلا نحن خير سياسةً وخير بقية بقين وأولاً

فهو يقصر صفة القوم على قومه من منطلق تميزهم وامتيازهم .

وبما يراه حشواً قول مصقلة بن هبيرة :

ألكنى إلى أهل العراق رسالة وخص بها - حيت - بكرين وائل
فقوله « حيت » حشو لا منفعة فيه «^(١١)

ولست أرى في البيت حشواً وإنما أرى فيه حذفاً وإيجازاً فالمعنى « حيت إن فعلت » وهو اعتراض بين الفاعل والمفعول به « بكرين وائل » ، وهو اعتراض أضاف معنى جديداً .

معنى جديداً .

ونلاحظ أن الدارسين يكادون يتفقون على أن الحشو لا فائدة ، فيه ورأى بعضهم أنه قد يفسد المعنى وقد لا يفسده - كالقزويني . الذي يرى في قول زهير :

وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم «
حشواً ؛ فإن قوله « قبله » مستغنى عنه غير مفسد^(١١) .

ويذكر ابن رشيق من الحشو قول أبي صفوان الأسدي يذكر بازياً :

يرى الطير والوحش من خوفه حواجز منه إذا ما اغتدى
حيث يرى أن قوله « منه » بعد قوله « من خوفه » حشو لا فائدة فيه ، ولا معنى له^(١٢) .

ولكنني أرى أن « منه » تعطى المعنى خصوصيةً ، حيث إن احتجار أو اختباء الطير والوحش ليس من خوف البازي بصفة عامة وإنما من البازي إذا ما اغتدى ، أي في حال اغتدائه ، فهي نوع من التخصيص والتوكيد للخوف مقترناً بالحال .
ومن ذلك أيضاً نقده لقول أبي تمام يصف قصيدة^(١٣) :

خُنْهَا ابْنَةُ الْفِكْرِ الْمُهَنْبِرِ فِي اللَّجْجِ
وَالسَّلِيلِ أَسْوَدَ حَالِكِ الْجَلْبَابِ

حيث يقول : إن « الدجى » حشو ، لأن في القسيم الثانى ما يدل عليه من زيادة « (١٤) » .

وليس الأمر كذلك فإن المعنى هنا يحتمل أكثر من وجه ولو لم يقل الدجى مع الليل لما كان يحتمل غير وجه واحد ، فقد تكون « فى الدجى » حالاً للفكر ، فى حين تكون جملة « والليل أسود .. » حالاً للضمير « ها » المتصل بفعل الأمر .

وقد يكونان معاً حالاً للضمير أو حالاً للفكر وهذه الأوجه لا تكون لو لم يذكر إلا الليل أو الدجى فضلاً عن أن الدجى هو حالة من حالات الليل فيقال دَجَا اللَّيْلُ : أَيْ هَدَأَ وَسَكَّنَ وَأَظْلَمَ .

ومن ذلك نقده لقول أبى الطيب المتنبى (١٥) :

إذا اعتل سيف الدولة اعتلت الأرض ومن فوقها والبأس والكرم المحض
فقله « والبأس » حشو ؛ لأن قوله « ومن فوقها » دال على الإنس والجن جميعاً ،
والبأس والكرم جميعاً « (١٦) » .

ويبدو أن ابن رشيق لم يجد قوله مقنعاً فعاد يقول : إلا أن يحمله على تأويلهم فى قول الله تعالى : (فيها فاكهة ونخل ورمان) فأعاد ذكرهما وهما من الفاكهة لفضلهما ..

فإن هذا شائع وليس يحشو حينئذ « (١٧) » .

وهذا صحيح فإن ذكر الكل لا يبرر عدم ذكر بعض أفراده على وجه التخصيص أو التفسير أو التفصيل ، والذي نلاحظه أن بعض ما افترض النقاد أنه حشو - عادوا ووجدوا له تأويلاً يخلصه من هذا العيب ومن ذلك نقد ابن رشيق للكحلبة اليربوعى فى قوله :

إذا المرء لم يغش الكريمة أو شكت حبال الهوينا بالفتى أن تقطعا

حيث يقول : فقوله « بالفقى » حشو ، وكان الواجب أن يقول « به » لأن المرء قد تقدم ، إلا أن يريد في قوله بالفقى الزراية والأطنوزه (أى السخرية) فإنه يجتمل « (١٨) .

والذى نراه أن الشاعر لو كان كرر لفظه المرء أو الفقى لما كان ذلك حشواً ، لأنها المحور اللفظى للبيت ومن ثم فإن تكرارها يبرز أهميتها ، فضلاً عن أن لفظه « المرء » ذات مدلول عام ، ولفظة « الفقى » ذات مدلول خاص ؛ ولهذا فإن ذكرها يشير في البيت إلى شمول الحكم على المرء بعامته ، حتى في حال فتوته وقوته .

ولا يسمح الدارسون بأى زيادة ، كالقسم والإشارة أو تكرار اللفظ ، ما لم يكن لتكراره مزية وحسن ، وهما معياران تختلف حولهما الآراء .

ومن ذلك نقدم قول الشاعر :

يقول أرى زيداً وقد كان معدماً أراه لعمرى قد تمول واقتنى

حيث يرى ابن رشيق أن قوله « أراه لعمرى » حشو واستراحة يستغنى عنها بقوله « أرى زيداً » (١٩) .

والأمر غير ذلك ، فقوله « أراه لعمرى » يمكن أن يؤول من منطلق أنه قد رأى زيداً في حال عدمه ، وهو يراه ثانية قد تمول واقتنى ، فالتكرار استحضر للحديث ، والقسم توكيد ، والتوكيد يزيد من خصوصية المعنى ، وليست زيادته غير مفيدة .

كما أنهم عابوا على الشاعر تكرار الحروف ، أو الأسماء ، أو الأفعال ، ومن ذلك نقد ابن رشيق لقول ابن الحداديه :

إن الفؤاد قد أمسى هائماً كلفاً قد شفه ذكر سلمى اليوم فانتكسا
لحشوة (قد) في موضعين « (٢٠) .

على الرغم من أن قد الأولى أكلت « أمسى » والثانية أكلت « شف » كما أن للتكرار مزية إيقاعية ملحوظة .

كما يعيرون على جميل قوله (٢١) :

وما ذكرك النفس يابئن مرة من الدهر إلا كادت النفس تلتف
فتكرير « النفس » ليس له وجه ههنا (١) هذا التعليق أورده ابن رشيق عن
بعضهم .. وهذا قول يناقض آراء القدماء والمحدثين عن التكرار ، فتكرار النفس يبرز
إحساس الشاعر بهذه النفس التي عذبها وعذبتة ، والتي عذبتا محبوبته ، حتى كادت
تصاب بالتلطف .

والتكرار يحدث نوعاً من المفارقة المعنوية ومن التوازن في بناء الجملة . ومن ذلك
قول «الأعشى» (٢٢) :

أَنْتِ سَلَمِي هَمُّ نَفْسِي فَاعْلَمِي سَلْمٌ لَا يُوجَدُ لِلنَّفْسِ ثَمَنٌ
فالشاعر كرر لفظة النفس في كل شطر وهو تكرر حسن ومقبول ولا يجوز حذفه .

وينقد ابن رشيق الحاتمي في ماعابه على الأعشى في قوله :

فرميت غفلة قلبه عن شاته فأصبت حبة قلبها وطحالتها
يقول ابن رشيق : إن تكرير « القلب » عنده حشو لا فائدة فيه ، وهذا تعسف من
الحاتمي لأن قلبه غير قلبها ، فإنما كرر اللفظ دون المعنى (٢٣) .

وابن الأثير ينقد بعض الناذج الشعرية من منطلق ما يجب أن يكون ، وفي إطار
نموذجية ضيقة ، لا تتصل بخصوصية الدلالة وإصابة المعنى اتصالاً عميقاً .

فنجده ينقد قول العجيز السلوي :

طلوع الشنايا بالمطايا وسابق إلى غاية من يبتدرها بقدم
يقول : فصدر هذا البيت فيه تطويل لإحاجة إليه ، وعجزه من محاسن الكلام
المتواصفة ، وموضع التطويل من صدره أنه قال « طلوع الشنايا بالمطايا » فإن لفظة
« المطايا » فضلة لإحاجة إليها (٢٤) .

ولست أرى في تخصيصه وسيلة الطلوع عيباً حتى لو كان ترك الشاعر للتخصيص
ميزة تتعلق بنموذج أمثل .

وعلى هذا النحو يتقد قول أبي تمام :

أجروا - لعمرى - لحكم السيوف وكانت أحق بفصل القضاء
حيث يرى أن قوله « لعمرى » زيادة لاحاجة للمعنى إليها ، وهى حشوفى
الكلام ، لافائدة فيه ، إلا إصلاح الوزن لاغير .

ويقدم لذلك تعليلاً مطولاً خلاصته « أن هذا البيت الشعرى لايفتقر إلى توكيد
قسمى ، إذ لاشك فى أن السيوف حاكمة ، وأن كلُّ أحد يقر لحكمها ، ويدعن
لطاقنها » (٢٥) .

وهو تعليل متهافت ، لأن التوكيد لاينخص بالأمر الذى عليها خلاف فقط وإنما هو
يشمل كل الأمور ومنها ما لاخلاف عليه أو ما هو واضح مقرر وهو أمر تنبه إليه
البلاغيون فنرى القزوينى يؤول التوكيد فى قوله تعالى : « ثم إنكم بعد ذلك لميتون »
بقوله : أكد إثبات الموت تأكيدين - وإن كان بما لاينكر - لتزليل المخاطبين منزلة من
يبالغ فى إنكار الموت ؛ لتأديهم فى الغفلة ، والإعراض عن العمل لما بعده « (٢٦) .

وعلى هذا النحو يمكننا تعليل القسم فى البيت السابق على أنه قد جاء لعدم حصول
مقتضى العلم بأن حكم السيوف هو النافذ .

ونقد ابن الأثير قول أبي تمام أيضاً :

إذا أنا لم أَلَمَّ عثرات دهر بليت به الغداة فمن أَلَمُّ

فقال : إن قوله الغداة زيادة لاحاجة بالمعنى إليها ، لأنه يتم بدونها ، لأن عثرات
الدهر لم تنله الغداة ولا العشى ، وإنما نالته ، ونيلها إياه لا بد وأن يقع فى زمن من
الأزمنة كائناً ما كان ، ولا حاجة إلى تعيينه بالذكر « (٢٧) .

والتعسف واضح فى هذا التقيد حيث إن تحديد الزمن قد يرتبط بواقعة أصابته ،

ويعكس توجس الشاعر من زمن بيمينه ، أو من حدوث ما لا يرجوه في هذا الزمن خاصة .

ولم يقل أحد بأن تخصيص الفعل بزمان حشو لا فائدة فيه .
وعلى هذا نقد قول البحتري :

ما أحسن الأيام إلا أنها يا صاحبي إذا مضت لم ترجع
فيري أن قوله « يا صاحبي » زيادة لا حاجة بالمعنى إليها ، إلا أنها وردت لتصحيح
الوزن لا غير» (٢٨) .

ولاشك أن قول الشاعر « يا صاحبي » لا تملأ فقط الفراغ الذي تركته الأيام في
نفس الشاعر حين تمضى عنه ولا ترجع ، فهي تتميم للمعنى فالمرء لا يتذكر غير صاحبه
في عثرته .

وهكذا نرى أن ما قدمه الباحثون من شواهد لما أسموه بالحشو لا تمثل هذه
الظاهرة ، حيث نرى الناقد يفرض على النص إطاراً ضيقاً لا يتناسب وطبيعة الظاهرة
الإبداعية ولا يتصل اتصالاً جوهرياً بخصوصية المعنى .

والذي نراه من ندرة هذه الشواهد ، وتهافت الرؤية النقدية التي صاحبت دراستها
عبر العصور ، أن الشاعر المجيد يستطيع أن يوائم بين المبني والمعنى ، وأن يقدم شعراً
جيداً - حتى لو اضطره الوزن إلى أن يأتي بكلمة قد تبدو أنها جاءت لإقامة الوزن .
فالحشو قلما يقع فيه شاعر مجيد ، ولا يمثل ظاهرة عامة في الشعر . وتحليل البنية
اللغوية يجب أن يتم في ضوء خصوصية الدلالة ، وإصابة المعنى لا بمقياس خارج النص .

٢ - الاستدعاء :

وقد أشار إليه ابن رشيق ، ويراها عيباً في الشعر وهو أن لا يكون للقافية فائدة
إلا كونها قافية فقط فتحلو حيثنزل من المعنى» (٢٩) .

وتحدث عنه قدامة بن جعفر في إطار عيوب ائتلاف المعنى والقافية وقال عنه : أن
تكون القافية مستدعاة قد تكلف في طلبها فاستعمل معنى سائر البيت .

ومن ذلك قول أبي تمام الطائي :

كالظبية الأدماء صافت فارتعت زهر القرار الغض والجشجاثا
 حيث يرى قدامة « أن جميع هذا البيت مبنى على طلب هذه القافية وإلا فليس في
 وصف الظبية كثير فائدة ، لأنه إنما توصف الظبية بأنها ترتعى الجشجات إذا قصد نعتها
 بأحسن أحوالها ، بأن يقال إنها تعطو الشجرة لأنها حينئذ تكون رافعة رأسها » (٣٠) .
 ولا شك أن ابن رشيق وقدامة ينظران للشعر من خلال تلك النظرة النموذجية
 الضيقة التي تعمل المتلق بصورة متعسفة فلا يسمح للشاعر بزيادة غير منطقية .
 ومن ذلك أن يؤتى بالقافية لأن تكون نظيرة لأخوانها في السجع ، لا لأن لها فائدة
 في معنى البيت ومنه قول أبي عدى القرشي (٣١) :

ووقيت الختوف من وارثٍ والِرِ وأبصاك صالحاً رب هود
 فليس نسبة هذا الشاعر الله عز وجل إلى أنه رب هود أجود من نسبتة إلى أنه رب
 نوح ، ولكن القافية كانت دالية فأتى بذلك السجع لا لإفادة معنى بما أتى به
 منه » (٣٢) . ولكن ذلك يمكن أيّوول في ضوء السياق وقصة هود عليه السلام
 وما تتضمنه من عبر خاصة .

والذي يلفت نظرنا أن ابن رشيق وقدامة قد استشهدا لهذه الظاهر بنماذج من شعر
 شعراء غير مشهورين ، وهي شواهد مكررة قليلة ولا يمكن أن تكون شاهده على وجود
 ظاهرة في شعر ممتد عبر القرون ، انتظم آلاف الشعراء المجيدين .

فبنى قدامة يقول في تعليقه على قول الشاعر على بن محمد صاحب البصرة (٣٣) :

وسابغة الأذيال زعف مفاضة تكنفها منى البجاد المخطط
 يقول : فليس لأن يكون هذا البجاد مخططاً صنع في صفة الدروع وتجويد نعتها
 ولكنه أتى به من أجل السجع » (٣٤) .

ويقول ابن رشيق في نقده للبيت نفسه :

فلا أدري معنى هذا الشاعر في تخطيط البجاد ، وهذا أقل ما يقال في تكلف
القوافي الشاردة إذا ركبها غير فارسها ، وراضها غير سائها « (٣٥)
ونحن نرى أن صورة البجاد المخطط قد وردت إلى ذهن الشاعر متراكبة ، وليس
بالضرورة أن يجيء وصف الشاعر صورة مطابقة للواقع ، فالصفة قد تغنى
ولكن الموصوف لا يغنى عن الصفة ، ووصف المشبه به هنا - وفي غير ذلك من
الشواهد - يمثل نوعاً من تحقيق الصورة .

٣ - التتميم :

التتميم : هو أن يأتي الشاعر بلفظة أو تركيب يتم به الوزن فيزداد المعنى تماماً
واكتمالاً ، ويرى ابن رشيق أنه الوجه الحسن من الحشو ؛ أو ما يستجاد منه ، حيث
يقول في دراسته للحشو :

وقد يأتي في حشو البيت ما هو زيادة حسنة وتقوية لمعناه ، كالذي تقدم من
التتميم ، والاتفات ، والاستثناء .

ومن ذلك قول عبد الله بن المعتز يصف خيلاً :

صببنا عليها ظالمين سياطنا فطارت بها أيدي سراعٍ . وأرجلُ
فقوله ظالمين حشو أقام به الوزن ، وبالغ في المعنى أشد مبالغة من جهته ، حتى
علمنا ضرورة أن إتيانه بهذه اللفظة التي هي حشو في ظاهر الأمر أفضل من تركها ،
وهذا شبيه بالتتميم (٣٦) .

والتتميم عند ابن رشيق : أن يحاول الشاعر معنى ، فلا يدع ، شيئاً يتم به حسنه إلا
أورده وأتى به : إما مبالغةً ، وإما احتياطاً واحتراساً من التقصير ، وينشدون بيت
طرفة :

فسقى ديارك غير مفسدها صوب الربيع وديمة تهمنى

لأن قوله (غير مفسدها) تتميم للمعنى واحتراس للديار بكثرة المطر» (٣٧)
ويرى أبو هلال العسكري أن التتميم أو التكميل هو أن توفى المعنى حظه من
الجودة ، وتعطيه نصيبه من الصحة .

ثم لا تغادر معنى يكون فيه تمامه إلا تورده ، أو لفظاً يكون فيه توكيده إلا تذكره .
ومن ذلك قول عمر بن براق :

فلا تأمنن الدهر حرّاً ظلّمته فما ليل مظلوم كريم بناثم
فقوله - كريم - تتميم ؛ لأن اللّيم بغضى على العار ، وينام عن الثار ، ولا يكون
منه دون المظالم تكبر» (٣٨)

ولاشك أن الصفة هنا تخصيص ، والتخصيص ضرورى لتام المعنى ، وليس تمام
المعنى من قبيل الزيادة أو التحسين ، ولكنه من قبيل مراعاة مقتضى الحال تلك المراعاة
التي تمثل شرطاً من شروط الكلام البليغ .

ويرى قدامة بن جعفر أن التتميم هو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحكام
التي تم بها صحته وتكمل بها وجودته شيئاً إلا أتى به ، مثل قول نافع بن خليفه الغنوى .

رجال إذا لم يقبل الحق منهم ويعطوه عاذوا بالسيوف القواطع

فما تمت جودة المعنى إلا بقوله : يعطوه وإلا كان المعنى منقوص الصحة» (٣٩)

ولاشك أن ذلك يعنى أن الإطار الموسيقى يستلزم صحة البناء اللغوى وجودته

ويرى القزوينى أن التتميم هو : أن يؤتى فى كلام لا يوهم خلاف المقصود بفضله

تفيد نكته كالمبالغة .

ومنه قول الشاعر (٤٠) :

إنى على ما ترين من كبرى أعرف من أين تؤكل الكتف

ومن التتميم ضرب من الاستثناء مثل قول محكان السعدي حين قدم للقتل :
ولست وإن كانت إلى حبيبة بباك على الدنيا إذا ماتولت
يقول ابن رشيقي : « فاستثنى (وإن كانت إلى حبيبة) استثناءً مليحاً ونوى التقديم
والتأخير فلذلك جاز له أن يأتي بالضمير مقدماً على مظهره ، هكذا قال فيه أبو العباس
المبرد « (٤١) وهو تعليل مقبول .

ومن التتميم الحسن قول امرئ القيس :

على هيكل يعطيك قبل سؤاله أفانين جرى غير كثر ولا واني
حيث يرى ابن رشيقي أن قوله « قبل سؤاله » تتميم حسن لقوله أفانين جرى « (٤٢)
ومن أمثلة التتميم قول النمر بن تولب :

لقد أصبح البيض الغواني كأنما يرين إذا ماكنت فيهن أجربا
وكسنت إذا لافتهن ببلسدق يقطن على النكراء أهلاً ومرحياً
ويرى العسكري أن قوله : « على النكراء » تتميم ... ولو كانت بينه وبينهن معرفة لم
ينكر له منهن أهل ومرحب « (٤٣)

وقد أورد البلاعون شواهد كثيرة لهذا النهج الذي يأتي فيه الشاعر بكلمة أو أكثر يتم
بها الوزن ، فيزداد المعنى تماماً وإصابة وخصوصية .

فالتتميم يعني تمام المعنى وكما له مع تمام الوزن أو هو المساواة في اكتمال الوزن
والمعنى .

فالتتميم يمكن أن يكون هو الوجه الحسن للحشو أو هو مقابلته ، إذا سلمنا أن
بعض الشعراء غير المجيدين يمكن أن يقعوا فيما يسمى بالحشو ، والتتميم من جهة أخرى
يثبت خاصية إمكانية التجويد والإبداع في إطار الأوزان الشعرية .

٤ - الإيغال :

وهو يقابل الاستدعاء فهو الوجه الحسن للاستدعاء مثلما أن التميم هو الوجه الحسن للحشو .

وعرفه أبو هلال العسكري بقوله : الإيغال هو أن يستوفي الشاعر معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه ..

ثم يأتي بالمقطع فيزيد معنى آخر به وضوحاً وشرحاً وتوكيداً وحسنأ ..
وأصل الكلمة من قولهم أوغل في الأمر إذا أبعد الذهاب فيه « (٤٤) » .

ويرى قدامة بن جعفر أن الإيغال : هو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية في ما ذكره صنع ثم يأتي بها لحاجة الشعر فيزيد بمعناها في تجريد ما ذكره من المعنى في البيت كما في قول امرئ القيس :

كأن عيون الوحش حول خباتنا وأرحلنا الجذع الذي لم يثقب
فقد أتى على التشبيه كاملاً قبل القافية ، وذلك أن عيون الوحش شبيهة به .
ثم لما جاء بالقافية أوغل بها في الوصف ووكده « (٤٥) » .

وقد أورد قدامة الإيغال في إطار « نعت ائتلاف القافية والمعنى . وهو مع ما يدل عليه سائر البيت أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملاءمة لما مر فيه « (٤٦) » .

ومع قناعتنا بأن من القوافي ما يمثل لهذه الظاهرة فإننا نختلف مع تصور البلاغيين للأسلوب الشعري وللظاهرة الإبداعية .

وابن رشيق يقدم نماذج للإيغال الذي هو عنده « ضرب من المبالغة إلا أنه في القوافي خاصة لا يعدوها « (٤٧) » .

وهو يتابع غيره من البلاغيين في تحليلهم لهذه الظاهرة .

ومن ذلك قول ذى الرمة :

قف العيس في أطلال مية وأسأل رسوماً كأخلاق الرداء المسلسل
يرى ابن رشيق أن كلام الشاعر قد تم « ثم احتاج إلى القافية فقال « المسلسل » فزاد
شيئاً فيه » (٤٨) .

ويرى العسكري نفس الرأي (٤٩) .

ويرى القزويني : أن الإيغال هو ختم البيت بما يفيد نكته يتم المعنى بدونها » (٥٠) .
ولو تأملنا الصورة السابقة لوجدنا أن صورة « الرداء المسلسل » صورة واحدة
مزاكبة وهي التي يعينها الشاعر وهي التي شغلته ولفقت نظره صفة وموضوعاً .
أما قضية تمام المعنى فإنها قضية في حاجة إلى إلقاء بعض الضوء ، فالمعنى ذو
مستويات . مستوى تتم به الفائدة الإسنادية ، ومستوى تتم به البنية الشعرية . ومع
قناعتنا بأنه لا بد لتمام الثانية من تمام الأولى ، فإن المستوى الشعري لا ينحصر في تمام
الفائدة « إسناديا » وإنما هو ينطلق إلى آفاق أوسع ، فكل وصف أو إضافة أو تفصيل
أو تفسير له دلالاته الخاصة .

وليس المهم معرفه أين كان الشاعر قادراً على اتمام المعنى ، وإنما المهم الكشف عن
دلالة هذا التركيب في صورته التي جاء بها ، وعمّا إذا كان حذف بانية من بوانيه يؤثر في
هذا التركيب وفي دلالاته أم لا ، ولو حصرنا أنفسنا في إطار الفائدة الإسنادية لما كان
هناك بالضرورة - بناء شعري ، لأن الشعر كله قائم على التوسع في البناء اللغوي وهو
توسع يرتبط بالبناء المعنوي والإطار الموسيقي معاً .

وهذه بعض النماذج التي رأى فيها الدارسون إيغالاً ، نعرضها لنرى صورة من ذلك
التوازن بين الإطار الموسيقي والبناء اللغوي للشعر .

ومن ذلك قول الخنساء :

وإن صخرًا لتأم الهداة به كأنه عَلمٌ في رأسه نار

ويرى القزويني : أن في البيت إيغالاً ، فالشاعرة لم ترض أن تشبهه بالعلم الذي هو الجبل المرتفع المعروف بالهداية حتى جعلت في رأسه ناراً» (٥١) .

ولاشك أن هذا يشكل فضيلة للوزن ، حيث إنه بتمام الوزن اكتمل المحتوى الشعري اكتمالاً حسناً وتحققت الصورة واستغرقت عناصرها .

فلم يكن تمام الوزن على حساب المعنى ولم يحدث تدافع بين الإيقاع والبنية اللغوية أو بين الوزن والمحتوى الشعري ، ومن هنا فليس تمة ضرورة تركيبية ، لأن إتمام الوزن يسير متوازياً مع إتمام المعنى في إطار الأداء الشعري ذي المستوى المتميز ، ولو جعل التتميم أو الإيغال الشاعر يسف أو يهبط في أدائه الشعري لكان حشواً أو ضرورة فالحشو إتمام دون مخالفة ، والضرورة إتمام مع المخالفة من جهة أو أكثر كما سنرى .

وصورة الجبل الذي في رأسه نار هي المعادل الموضوعي لصخر ، وهي التي وضعتها الشاعرة في اعتبارها ، ولسنا بإزاء زيادة ، وإنما نحن بإزاء تحقيق الصورة وهذا ما يمكن أن يقال بالنسبة لكثير من نماذج الإيغال التي قدموها .

فمن ذلك قول الأعشى :

كنا طحَّ صخرة يوماً ليوهنا فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل
يقول العسكري : تم الكلام عند « يضرها » فلما احتاج إلى القافية قال : وأوهى
قرنه فزاد معنى» (٥٢) .

ولاشك أن الصورة متكاملة ، صورة الوعل الذي ينطح الصخرة ليوهنا فيحطم

قرنه ، ولم يصرح الشاعر في البدء بنوع الحيوان الذي ينطح الصخرة ولهذا فإن ذكره لا يمثل زيادة ، فضلاً عن أن « أوهى قرنه » إضافة للمعنى .

ولو قال الشاعر :

كالوعل ينطح صخرة ليوهنا فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

لما كان في تكرار لفظه الوعل زيادة ، وإنما هو نوع من رد الأعجاز على الصدور ،
واسنرجاع المتحدث عنه لزيادة حضوره .

ومن ذلك قول ذى الرمة :

أظن الذي يجدى عليك سؤاها دموعاً كتبديد الجمان المفصل
فالعسكري وابن رشيق يريان أن في قوله « المفصل » إيغالاً حيث تم كلامه -
بالجمان - ثم قال المفصل فزاد فيه « (٥٣) »
ومنه أيضاً قول امرئ القيس :

كأن عيون الوحش حول خبائنا وأرحلنا الجزع الذي لم يثقب
ويرى محمد بن علي الجرجاني أن قوله : لم يثقب زيادة على التشبيه فكمل
له « (٥٤) »

ويرى العسكري أن قوله - لم يثقب - يزيد التشبيه توكيداً لأن عيون الوحش غير
مثقبة « (٥٥) »

ومع أن هذا يلفت نظرنا إلى ميزة الوزن وتوافق الإطار الموسيقى مع المحتوى
الشعري ، فإن هناك مأخذاً في أسلوب تناول القدماء لهذه الظاهرة ، حيث يفصلون
فصلاً غير موضوعي بين المبنى والمعنى ، بصورة تجعل الشعر أقرب إلى الصنعة اللفظية
منه إلى الإبداع .

فقد أشرنا إلى أن الصفة تخصص الموصوف وتحدد دلالاته ، ومن ثم فإن المعنى لا يتم
بغيرها ، فالموصوف لا يغني عن الصفة ، وإن كانت الصفة تغني عن الموصوف ، ولهذا
فإن وجود الصفة ليس زيادة للتحسين وإنما ضرورة يقتضيها الحال ، أو المقام ، أو
السياق ، وهي في بيت امرئ القيس جاءت لتحقيق الصورة .

ومثل ذلك تحليلهم لقول امرئ القيس :

إذا ما جرى شأوين وابتل عطفه تقول هزير الريح مرت بآثاب

فالتشبيه قد تم عند قول : هزيز الريح ، وزاد بقوله : مرت بآثاب^(٥٦)

ومثل ذلك قول مسلم بن الوليد :

إذا ما علت منا ذؤابة شارب نمشت به مشى المقيد في الوحل

فقد زاد : المقيد في الوحل^(٥٧)

وهي زيادة تم بها المعنى .

وهو مثل قول الأعشى^(٥٨) :

غراء فرعاء مصقول عوارضها نمشى الهوينا كما يمشى الوجى الوحل

فالوحد إيغال ، وهو ضرورى لاكتمال الصورة الشعرية .

ومثله قول الطرماح العقيلي يصف فرساً بسعة المنخر :

لايكنم الربو إلا ريث يخرج من منخر كوجار الثعلب الخرب

فالزيادة في « الخرب » .

وهي صفة تم بها الصورة .

ومثله قول الشاعر :

ألوى حيازيمي بهنّ صبايةً كما تتلوى الحية المشرق

فقوله المشرق إيغال^(٥٩) وهي صفة تم بها الصورة ومنه قول جرير^(٦٠) :

بات النهزردق عائراً وكأنه قَعُوْ تعاوره السقاة معارُ

فالإيغال في قوله : معار .

ومنه قول النجاشي^(٦١) :

لما أتانى مايقول ودونه مسيرة شهر للمطى الفرد

ومنه قول مروان بن أبي حفصة :

هم القوم : إن قالوا أصابوا وإن دعوا أجابوا وإن أعطوا أطابوا وأجزلوا
فقوله وأجزلوا إيغال (٦٢) .

وهو عطف أتم به الشاعر المعنى مع تمام الوزن .

فالإيغال في الشواهد التي عرضها البلاغيون يكون في القافية وكثيراً ما يكون صفة أو
ما يشبه الصفة أو معطوفاً أو تكراراً للكلمة وقد يأتي متعدداً .

ومن ذلك قول بشار بن برد (٦٣) :

وغَيران من دون النساء كأنه أسامة / ذو الشبلين / حين يجوع
فدو الشبلين ، وحين يجوع إيغال .

ويرى ابن رشيق أنه ليس بين التتميم والإيغال كبير فرق ، إلا أن الإيغال في القافية
لا يعدوها ، والتتميم في حشو البيت « (٦٤) » .

وهو يكشف عن علاقة بين الإطار الموسيقي وتمام المحتوى الشعري واكتمال المعنى ،
فالمعنى الجيد لا يتم إلا في شكل جيد واكتمال الشكل منطلق لتصبح المحتوى وكاله .

٥- الاعتراض أو الاستدراك :

وهو عند ابن رشيق : اعتراض كلام في كلام لم يتم .. ثم يرجع إليه فيتمه « (٦٥) » .

ومن ذلك قول كثر عزة :

لو أن الباخلين - وأنت منهم - رأوك تعلموا منك المطالا
فقوله وأنت منهم اعتراض كلام في كلام (٦٦) .

ومن ذلك قول النابغة الجعدي :

ألا زعمت بنو عيس بآئني - ألا كذبوا - كبير السن فاني
فقوله « ألا كذبوا اعتراض يمكن أن يقوم المعنى بدونه - إسناداً - »

ومن حيث البناء النحوي للجملة حيث إن هذا الجملة الاعراضية فصلت بين إسم إن وخبرها ولأنها لا تدخل بأى صفة غير الاعراض فى بناء الجملة صنفوها من الجمل التى لا محل لها من الإعراب .

أما من جهة المعنى الذى عبر عنه الشاعر فإنها أفادت خصوصية فى المعنى ، وقد وضعه القزوينى ضمن الإطناب ، ويرى أنه :
أن يؤتى فى أثناء الكلام ، أو بين كلامين متصلين معنى ، بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لنكتة سوى ما ذكر فى التكميل^(٦٧) .

ومنه الدعاء كقول المتنبي^(٦٨) :

وتحتقر الدنيا احتقار مجرب يرى كل ما فيها - وحاشاك - فانيا
فإن قوله وحاشاك - دعاء حسن فى موضعه .
والتنبيه فى قول الشاعر^(٦٩) :

واعلم - فعلم المرء ينفضه أن سوف يأتى كل ما قدرا
فقوله : « فعلم المرء ينفضه » اعتراض يفيد التنبيه والتعليل للطلب .

والمطابقة مع الاستعطف كما فى قول أبى الطيب المتنبي^(٧٠) :

وخفوق قلب لو رأيت لهيبه يا جنتى - لرأيت فيه جهنماً
فقوله « يا جنتى » مطابقة مع (جهنم) وهو اعتراض يفيد الاستعطف .
ومنه التنبيه على أمر فيه غرابة كما فى قول الشاعر :

فلا هجره يبدو - وفى اليأس راحة ولا وصله يبدو لنا فنكاره
فإن قوله : « فلا هجره يبدو » يشعر بأن هجر الحبيب أحد مطلوبيه ، وغريب أن يكون هجر الحبيب مطلوبياً للمحب فقال وفى اليأس راحة لينبه على سببه^(٧١) .

فلاعتراض يشبه التتميم من حيث إنه اعتراض ذو فائدة يأتي في حشو البيت ،
وهناك من يخلط بين الاعتراض والالتفات ، وقد حدد العسكري المصطلحين تحديداً
واضحاً فقال في تعريفه للاعتراض : (إن الاعتراض هو اعتراض كلامٍ في كلام لم يتم
ثم نرجع إليه فيتمه) كما أوضحنا .

٦ - الالتفات :

أما الالتفات فإنه يختلف عن الاعتراض من حيث إن الالتفات هو أن يفرغ المتكلم
من المعنى فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره^(٧٢)
ومن ذلك قول جرير^(٧٣) :

أتسنى إذا تودعنا سليمانى بعود بشامة سقى البشامُ
فقد دعا للبشام بعد أن انتهى من جملته ، فالالتفات هنا يشبه الإيغال من حيث
تمام البيت به وزيادة معناه .
ومن ذلك قول الشاعر^(٧٤) :

طرب الحمام بنى الأراك فشاقي لازلت في عسلي وأيكِ ناصر
فالشطر الثاني التفات دعا فيه الشاعر للحمام .
ومنه قول الآخر^(٧٥) :

لقد قتلت بنى بكر بربهم حتى بكيت وما يبكى لهم أحد
فقوله - وما يبكى لهم أحد - التفات .
وقد يأتي الالتفات في حشو البيت .
ومن ذلك قول حسان^(٧٦) :

إن التي ناولتسنى فرددتها قُتِلَتْ قُتِلَتْ فهاتها لم تقتل
فقوله - قُتِلَتْ - التفات .

وهناك ضرب آخر من الالتفات : وهو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى وكأنه يعترضه شك ، أو ظن أن راداً يردُّ قوله أو سائلاً يسأله عن سببه فيعود راجعاً إلى ما قدمه ، فإمّا أن يؤكد ، أو يذكر سببه ، أو يزيل الشك عنه ، ومثاله قول المعطل الهللي :

تبين صلاة الحرب منّا ومنهم إذا ما التقينا والمسلم بادن
فقوله - والمسلم بادن - رجوع عن المعنى الذي قدمه ، حتى بين أن علامة صلاة الحرب من غيرها أن المسلم بادن والمحارب ضامر^(٧٧) .

وهذا الالتفات جاء كالأفعال ، حيث تم به المعنى والمبنى فجاءت القافية جزءاً من هذا التتميم وإن كان الأفعال يختلف عنه من حيث العلاقة بالكلام السابق له .
ومنه قول حدير بن ربعان^(٧٨) :

معازيل في الهيجاء ليسوا بزادة مجازيع عند البأس ، والحر يصبر
فالحر يصبر التفتات وهو في نفس الوقت قد تم به مبنى البيت فالالتفات كالأعراض
كلام يزداد لإتمام المبنى فيزيد به المعنى ويستقيم الوزن .
وإذا كان الأفعال يشبه الالتفات في أنها تتميم في أواخر الأبيات فإن الأفعال يتصل ببناء الجملة التي جاء تتمبهاً لها اتصالاً شبه معنوي ، أما الالتفات فإنه يشبه الاعتراض من حيث إنه قد يأتي استدراكاً أو تعليلاً أو بياناً لمفارقة معنوية ، أما الأفعال فإنه يأتي وصفاً أو تحقيقاً أو تكميلاً للمعنى السابق .

وهذه قصيدة لعمر بن قيس الشاعر الجاهلي تبدو فيها بعض الظواهر السابقة يقولُ فيها^(٧٩) :

- ١ - نأتك أمامة إلا سؤلاً وإلا خيالاً يوافي خيالاً
- ٢ - يوافي مع الليل ميعادها ويأتي مع الصبح إلا زيالاً
- ٣ - فذلك تبدل من ودها ولو شهدت لم تواتر التوالا

- ٤- وقد رجع قلبي إذ أعلنوه
 ٥- وحث بها الحاديان النجاء
 ٦- بوازل تحدى بأحداجها
 ٧- فلما نأوا سبقت عبرتي
 ٨- تراها إذا احتثها الحاديان
 ٩- فبالظل بدلن بعد المهجير
 ١٠- وفيهن نخولة زين النساء
 ١١- لها عين حوراء في روضة
 ١٢- ونجمرى السواك على بارز
 ١٣- كأن المدام بعيد المنام
 ١٤- كأن الذوائب في فرعها
 ١٥- ووجه يحار له الناظرون
 ١٦- إلى كفل مثل دعص النقا
 ١٧- فباتت ومانلت من ودها
 ١٨- وكيف تبين جبل الصفا
 ١٩- ففي يتنى الحمد مثل الحسا

فالتميم والإيغال في القصيدة بيدوان بصورة لافتة للنظر على هذا النحو :

- ١- يوافي خيالاً
 ٥- بلا استشاروا الجمالاً
 ٧- بعد سجل
 ١٠- على الناس طراً
 ١٢- وليس السيالاً
 ١٤- توصل فيها حبالاً
 ١٦- طفلاً
 ١٨- لا يريد اعتزالاً
- ٤- احتفالاً
 ٦- بعد نعال
 ٩- سيراً عجلاً
 ١١- في روضة .. طوالاً
 ١٣- زلالاً
 ١٥- هلالاً
 ١٧- ولا ما يساوى قبلاً
 ١٩- يوماً صفلاً:

فهذه جميعاً جاءت تمييزاً للبناء اللغوي ، حتى يكتمل الوزن فرضاً ، وقد جاء بعضها في حشو الأبيات ، والبعض الآخر في القافية ، وهي عندما أتمت الوزن ، اكتمل بها المعنى وزاد خصوصية وحسناً .

وقد جاءت في إطار مقتضى الحال فأصاب بها الشاعر معنى يزيد المحتوى اكتمالاً ، وليس اكتمال المعنى زيادة يمكن الاستغناء عنها فرضاً فالذي يهمننا هو ما انتهت إليه البنية الشعرية .

والشاعر المجيد يستطيع أن يوائم بين الوزن والمحتوى الشعري .

وإذا كانت وجهه نظر بعض الدارسين تتمثل في اعتبار التميم والإيغال وغيرها وسائل أو ظواهر من ظواهر الإطناب ، استخدامها الشاعر ليحقق التناسب بين المعنى والمبنى ، أو بين المحتوى والوزن ، فإننا من وجهة نظر موضوعية ننظر إلى التركيب بوصفه وحدة ، أو بنيه لغوية ذات عضوية خاصة ، بمعنى أن الذي يمكن أن يعتبره البعض حشواً أو تمييزاً قد يكون هو المحور الذي سبق إليه ذهن الشاعر ، فالصورة تأتي وحدة واحدة دون هذا التجزئ الذي يقحمه عليها الدارسون .

وإذا كنا قد رأينا أن الحشو الذي لا فائدة منه ، يكاد يكون معدوماً – فيما عرضه الدارسون من شواهد – فإننا نرى أن ما أشار إليه الدارسون من تميم وإيغال والتفات واعتراض يمثل شواهد على أن الإطار الموسيقي للشعر العربي ليس قيدياً على الإبداع ، بل إنه في أكثر الأحيان يطلق كوامن الإبداع ويفجر طاقات اللغة ، فنجد أن إتمام المعنى يُتمُّ المبنى ، والوزن يزيد البنية الشعرية تفرداً ويجعلها نسيجاً متميزاً وممتازاً في آن واحد .

ومن هنا فإننا نرى أن الإطار الموسيقي حتى في هذه النماذج التي يبدو فيها الشاعر قد انتهى من بنائه اللغوي ، أو المعنوي ، قبل تمام الوزن والتي يأتي فيها بكلمة أو أكثر يتم بها المعنى – حتى في هذا النماذج تبدوا قابلية الوزن للتوافق مع البناء اللغوي غير محدود ، فالشاعر المجيد يمكن أن يصل إلى مستويات متميزة من الإبداع ما دامت لديه القدرة والأدوات الفنية – في إطار بحور الشعر العربي أو ما نسميه بالشعر العمودي .

ب - في الشعر الحر :

إذا بحثنا في الشعر الحر وجدنا فيه نفس الظواهر السابقة من حشو وتتميم وإيغال ، وغير ذلك مما يتم به الشاعر الوزن ، لأن هذه الظواهر لا تأتي فقط لإتمام الوزن ، من حيث عدد التفعيلات وطول البيت ، وإنما تأتي لإحداث التوافق الذي يريده الشاعر لتشكيله ويستجبه التشكيل الشعري ، ومعنى ذلك أن الشاعر يستخدم مثل هذه التقنيات ليستقيم الوزن لا لتكامل الوزن فقط ، ولهذا فإن الشاعر في الشعر الحر يستخدمها سواء في حشو السطر أو في نهايته حتى يستقيم الوزن ،

ومن ذلك قول صلاح عبدالصبور^(٨٠) :

يتجمعون على موائد السهر الفقير ، معذبين ومطرقين .

الدمع سقياهم ، ونخبزهم التأوه ، والأنين .

يلقون - بين الدمعتين - زفير أسئلة .

نحشخش مثل أوراق الخريف الذابلات

فوصف الشاعر لموائد السهر بالفقير وكذلك الحال معذبين ، تتميم وإيغال ، وكذلك « الأنين » والذابلات ، وبين الدمعتين زفير . ولكننا لو تصورنا الأسطر بدون هذه الإضافات لوجدنا أننا لسنا بإزاء حشو تتطلبه فقط ضرورة البناء الموسيقي ، وإنما بإزاء برأى موضوعية لا يستقيم المحتوى المعنوي بدونها ، كما وجدنا في الشعر العمودي .

ومن ذلك قول الشاعر أحمد سويلم^(٨١) :

أعرف الآن أن السماء معبأه بالسحاب الكذب

أعرف الآن أن الرياح محت ذاكرات الكتب .

أن زيت المصابيح في الطرقات خبا ... وانتحب

أن ماء الضروع تبخر في أرضنا ... واحتجب .

فالكلمات : الكذب .. وانتحب .. واحتجب ، زيدت للقافية فهي إيغال ،

ولكنها كملت المعنى ، ومن هنا نرى أنها جاءت تمييزاً للمعنى في المقام الأول ، لأن

الوزن يستقيم بدونها فوزن كل منها على حدة « فاعلن » ولو اسقطنا هذه التفعيلة لما تأثرت أسطر المتدارك لكن الشاعر حافظ عليها لا من أجل الوزن فقط وإنما من أجل المعنى أيضاً ، على الرغم مما يبدو ظاهراً من زيادتها . ومن ذلك قول عبد الوهاب البياي (٨٢) :

تندوق طعم الفتح وحيداً ، نجتاز الأفق بنار الشعر .
الزرقاء .

تقمص روح الأجداد .
تعبر نهراً بعد البحر ، ومجرأً بعد الصحراء .
سيفك ومض البرق وخيمتك الغابات العذراء .

فالزرقاء ، بعد الصحراء ، العذراء ، جاءت للقافية وتم بها المعنى فهي إيغال ، وقد أعطت للأسطر إيقاعها الشعري وخلصتها من الثرية . وقد كان الشاعر قادراً على الاستغناء عن هذه القوافي ولكنها ، هنا لا تمثل مجرد تسميم للإيقاع ، وإنما هي أيضاً تسميم للمعنى .

ومن ذلك قول نزار قباني (٨٣) :

أوقفوني .
وأنا أضحك كالمجنون وحدي .
من خطاب كان يلقيه أمير المؤمنين ..
كلفتني ضحكتي عشر سنين .

فالشاعر قد جاء بلفظة - وحدي - في السطر الثاني استكمالاً للوزن وللتفعيلة فاعلاتن ، وأدت اللفظة وظيفة في البناء المعنوي ، ولكن اللافت للنظر أن الشاعر ضحى بالقافية التي يمكن أن تتحقق ، لو كان انتهى بالسطر عند «المجنون» من أجل استكمال الوزن والمعنى . وهذا يجعلنا نتنبه إلى أن الشاعر قد يترك القافية استكمالاً للوزن .

وقد يزيد الشاعر حرفاً أو حرفين من حروف العطف أو الاستئناف أو التنييه أو تنويع .. ليقيم الوزن .

ومن ذلك قول الدكتور أحمد مستجير^(٨٤) :

ها هنا حيث التقينا من سنين .

نيتني يا حب ما كنت سألتك .

فلقد أطرقت فجأة .

تم همهمت بصوت يشبه الظل على الموج البطيء .

فالخرفان : ها ، الفاء في فلقد يكملان الوزن إلى جانب دلالتها في السياق . كما
بلاحظ أن قوله : يشبه الظل على الموج البطيء يمثل نوعاً من التتميم المعنوي
والتقاعى .

.. ذلك قول فاروق شوشة^(٨٥) :

.. ييتنى ! ...

.. رن صوتك الندى فى دمي .

.. شبت أثرياً ... أضمه واحتمى .

.. نه تدق أيامى ... تصب فى غدى .

.. فق من أعماق نبع دافئ القرار .

.. أمس ضمنى هنيهة .. وطار .

.. وق خافقى الملح واستدار .

.. كت أمس النداء باليد .

.. ودع الليل حديث مطلع النهار .

.. همسك الرطيب ما يزال فى فمى .

.. تسان تاريخ صنعناه بألف موعد .

.. تبت طفولياً ، برئ السميت ناعم الإزار .

فالنهايات : فى دمى ، وأحتمى ، تصب فى غدى ، القرار ، وطار ، واستندار ،
باليد ، ما يزال فى فمى ، بألف موعداً .. تمثل هذه النهايات تميمياً معنوياً وهى فى
نفس الوقت قوافٍ للأسطر الشعرية .

وقد يأتى التتميم فى حشو السطر الشعرى المدور .

ومن ذلك قول نزار قبانى (٨٦) :

وجلست فى ركن ركن .

تسرحين .

وتنقطعين العطر من قارورة ، وتدمدمين .

لحنًا فرنسى الرنين .

لحنًا كأيامى حزين .

قدماك فى الحنف المقصب .

جدولان من الحنين .

فالكلمات : ركن ، تسرحين ، وتدمدمين ، الرنين ، حزين ، المقصب ، من
الحنين . جاءت لإتمام الوزن والقافية ، وهى فى نفس الوقت تمثل تميمياً للمعنى
وإيغلاً .

ومن ذلك قول فاروق شوشة فى قصيدته اعتراف بديوان إلى مسافرة :

يا منجلى .

مى أراك تنفض البلى الذى أصابنا معاً .

أصابنا فأوجعنا .

تعيدنا لجوهر الحياة فى عروقنا .

تقول أنت كلمتك .

تسمعنى حكايتك .

تزيل عارنا ... غبار عصرنا .

لأن حقدنا نما وأمرعا .

متى أراك قد خطوت خطوتك .
مددت للحياة عزيمةً بعمق بأسنا .

فالنهايات هنا تمثل تنظيماً معنوياً ، أو إيغالاً بمعنى أدق ، كما أنها تمثل تكميلاً للمعنى وللوزن معاً .

وهناك أمثلة كثيرة ، يمكن أن نستشهد بها على وجود هذه الظواهر ، من حشو واستدعاء وتتميم وإيغال في الشعر الحر ، مثلما وجدناها في الشعر العمودي .

وهي ظواهر تؤكد أن الأساس الإيقاعي للشعر العربي بنوعيه واحد ، ونجعلنا نراجع أنفسنا ، قبل إصدار قرارات أو آراء ندين فيها الإطار الموسيقي للشعر العمودي ، أو الشعر الحر .

كما أنها تلفت نظرنا إلى الفهم الخاطئ لمعنى العضوية في الشعر ، فالعضوية الشعرية ليست هي تلك التي تنتظم الكائنات ، وإنما هي عضوية لغة ومعان ، لها من المرونة ما لهذه اللغة ولهذا المعاني ، هي عضوية إبداع مخلوق لا يصل للكمال الذي يفترضه البعض ، ولهذا فإنها عضوية نسبية ، قد نستطيع أن نغير من نظامها أو شكلها دون أن نكون قد هدمنا العمل الأدبي ، كما سنرى في دراستنا للشعر الحر .

بل إن الشاعر نفسه يعرف ذلك من خلال عملية الإبداع والمراجعة والتصحيح والتنقيح لقصائده سواء أكان الشعر عمودياً أو حرّاً .

ثانياً : ظواهر تمام الإطار الموسيقى دون البناء اللغوى

في الشعر العمودي والحر التضمين والتدوير والاستدارة

قبل أن نتناول الشعر الحر ، نرى أن نقدم دراسة موجزة لهذه المصطلحات ، حيث إنها أصبحت أكثر شيوعاً في الشعر الحر ، وحيث اتخذت مظهراً متميزاً عما هي عليه في الشعر العمودي .

١ - التضمين :

جاء في اللسان « المضمن من الشعر : ما ضمته بيتا ، وقيل لم تتم معاني قوافيه ، إلا بالبيت الذي يليه »^(٨٧) .

وفي الكافي « التضمين هو أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني »^(٨٨) .
ومنه قول الشاعر^(٨٩) :

ياذا الذي في الحب يلحى أما	والله لو حملت منه كما
حملت من حب رخيم لما	لمت على الحب فنذرتي وما
أطلب إلي لست أدري بما	قتلت إلا أننى بينما
أنا بباب القصر في بعض ما	أطلب من قصرهم إذ رمى
شبهه غزال بسهام فما	أخطأ سهما ، ولكئما
عيناه سهمان له كلما	أراد قتلى بهما سلما

وقد جاء في المحكم أن المضمن من أبيات الشعر ما لم يتم معناه إلا في البيت الذي

بعده « (٩٠) » .

فالبيت ينتهي قبل أن تنتهي الجملة ، والبيت التالي لا يبدأ مع بداية الجملة حيث تبدأ الجملة في البيت السابق له ، بل إن الشطر الواحد لا يستقل من حيث بناء الجملة عن الشطر الثاني ، ولا شك أن هذا التدوير يحدث نوعاً من التلاحم والاستمرارية الإيقاعية واللغوية ، لكنه مع ذلك يحدث نوعاً من التدافع بين الإيقاع والبناء اللغوي ، ولو أعدنا كتابة الأبيات بطريقة النثر لوجدنا أن القافية قد اختفت بين السطور . ولابن المعتز قصيدة مضمنة مدورة لا تقرأ إلا متصلة الأبيات وهي تشبه القصيدة المثورة الدائرية التي يكتبها بعض الشعراء كالياني ، من بعض الوجوه .

يقول ابن المعتز (٩١) :

يا نفس ويحك طال ما	أبصرت موعظة وما
نفعتك فآخشي وانتهى	وعليك بالتقوى كما
فعل الأناس الصالحون	ن وبأدرى فلربما
سلم البادر واحذرى	يا نفس من سوف فما
خدع الشقى بمثلها	إياك منها كلما
ناحت مكأيدها ضمير	ك إنما هي إنما
خطر وكم قتلت وأهـ	لكت النفوس وقلما
تغنى أمانها إذا	حضر الردى وكأنما
لم يجيى من لاقى مني	ته فيا عجباً أما
في ذاك معتبر ولا	شاف بقصر من عما

فالأبيات متصلة اتصالاً عضوياً .

والجملة لا تنتهي بانتهاء البيت والقافية ، ويمكن أن تكتب الأبيات بصورة تشبه القصيدة المدورة من الشعر الحر على هذا النحو « يا نفس ويحك طالما أبصرت موعظة ، وما نفعتك ، فأخشي وانتهى عليك بالتقوى كما فعل الأناس الصالحون وبأدرى ،

فلربما سلم المبادر ، واحذرى يا نفس من سوف ، فما خدع الشقى بمثلها ، إياك منها كلما
 ناحت مكايدها ضميرك ، إنما هي إنما خطر .
 وكم قتلت وأهلكت النفوس وقلما تفي أمانها إذا حضر الردى ، وكأنما لم يجي من
 لاقى منيته فيا عجباً أما في ذلك معتبر ولا شاف بقصر من عما .
 فنحن لانشر بأثر القافية لأنها لا تأتي مع نهاية الجملة .
 وعلى هذا نستطيع أن نقول إن القصيدة المدورة هي من اختراع القدماء
 لا المحدثين .

٢ - الاستدارة :

هي أن تتوالى مجموعة متلاحمة من الأبيات تجرى على نظام منسق يقوم فيه كل
 بيت بنفسه في معناه ، ولكن المعنى العام لا يتم إلا بالبيت الأخير» (٩٢) .
 وهناك أمماط كثيرة للاستدارة في الشعر القديم .

ومن ذلك قول امرئ القيس (٩٣) :

لعمري لقوم قد نرى أمس فيهم مرابط للأمهار والعكر الدثر
 أحب إلينا من أناس بقنة يروح على آثار شائم النمر
 فقد ورد المبتدأ في البيت الأول « قوم » وجاء الخبر في أول البيت الثاني « أحب » .

ومنه أيضاً قول امرئ القيس (٩٤) :

أبعد الحارث الملك ابن عمر وبعد الخير حجر ذى القباب
 أرجى من صروف الدهر لنا ولم تغفل عن الصمّ الهضاب
 الجملة تبدأ من أول البيت الأول ، وتنتهي في نهاية الشطر الأول من البيت
 الثاني ، حيث تعلق الظرف الذي جاء بعد أداة الاستفهام بالفعل الذي ورد متأخراً .

ومن ذلك قول الأعشى^(٩٥) :

وأبيض كالسيف يعطى الجزيل يجود ويغزو إذا ما عدم
تضيفت يوماً على ناره من الجود في ماله احتكم

فالجملة تبدأ من وأبيض ، وتنتهى بنهاية الشطر الأول من البيت الثاني .

ومن أنماط الاستدارة : الشطر المطول .

ومنه قول الأعشى أيضاً^(٩٦) :

فإن تك لمتى يا قتل أضحت كأن على مفارقتها ثغاما
وأقصر باطلى وصحوت حتى كأن لم أجر في ددن غلاما
فإن دوائر الأيام يفسى تتابع وقعها الذكر الحساما

فقد وردت جملة الشطر في أول البيت الأول وانتهت في آخر البيت الأخير .

ومن ذلك ما يسمى بالمفاضلة التمثيلية ، حيث يأتي الشاعر بالمبتدأ مسبقاً بما
النافية ثم يسترسل في وصف هذا المبتدأ وبعد ذلك يأتي الخبر على وزن أفعل التفضيل
مجروراً بالباء الزائدة .

ومنه قول المرقش الأصغر^(٩٧) :

وما قهوة صهباء كالمسك ربحها تعل على الناجود طوراً وتقدح
ثوت في سباء الدن عشرين حجة يطان عليها قرمد وتروح
سباها رجال من يهود تباعدوا لجيلان يديها من السوق مريح
بأطيب من فيها إذا جئت طارقا من الليل بل فوها ألدّ وأنصح

فالمبتدأ « قهوة » والخبر « أطيب » ولاشك أن الاستدارة هنا وفي النماذج الأخرى
تقترب من التضمين وتميز عنه في نفس الوقت ، من حيث إن الجملة التي كان من
المقدر لها أن تنتهى بنهاية القافية ، تتجاوز القافية إلى أول البيت التالي دون تدافع بين
الوزن والتركيب .

وأما التضمين فأغماط كثيرة فقد يأتي اسم إن في القافية ويأتي خبرها في أول ذلك كما رأينا في تضمين النابغة عند دراستنا لعيوب القافية .

ومن ذلك أن يأتي الموصول في القافية وتأتي صلته في أول البيت الثاني كقول

الاعشى (٩٨) :

فله عينا من رأى من عصابة أشد على أيدي السعاة من التي
أتهم من البطحاء يبرق بيضها وقد رفعت راياتها فاستقلت
وقد يأتي الفعل أو اسم الفعل ، في آخر بيت ويأتي المفعول به في أول تاليه ومنه
قول النابغة (٩٩) :

ألكني ياعين إليك قولاً سأهديه إليك ، إليك عنى
قوافى كالسلام إذا استمرت فليس يرد مذهبها التظنى
وقد يأتي الفعل في القافية ويأتي الفاعل في أول البيت التالى كقول الأعشى (١٠٠) :

فتنازعا سر الحد يث فأنكرت فنزا بها
عضبُ اللسان متقن فطن لما يعنى بها
فعضب فاعل للفعل نزا الذى جاء جزءاً من القافية .

وقد ورد في اللسان نموذجاً فصل فيه الشاعر بين الجار والمجرور .

ومن ذلك قول القائل لسوار بن حيان المنقرى (١٠١) :

ومثل سوار رددناه إلى .
إدرونه ولؤم إصه على .
الرغم موطوء الجمى مذللاً .

فالتضمين فصل عنصرين يجب وصلها ، والفصل ملحوظ هنا أكبر من الاستدارة كما أن التضمين لا يكون فيه الفصل عن طريق حشو كأن يعطف على الركن الأول أو

يوصف ، ولكنه مجرد فصل يكون فيه العنصر الأول من الجملة في آخر البيت الأول والعنصر الثاني في أول البيت التالي ، وقد يفصل بين الفعل وبين المفعول به المقدم كما في قول الأعتى^(١٠٢) :

مابكاء الكبير بالأطلال وسؤالى فهل ترد سؤالى
دمنة قفرة تعاورها الصي سف بريحين من صباً وشمالى

فالجملة « هل ترد سؤالى دمنة » جملة واحدة ومثلها تماماً .

قوله « فزأها غضب » وهذا نمط يختلف عن أنماط المفاضلة التتميلية والشرط المطول والحمل الطويلة التي يفصل بين طرفها عن طريق تراكيب لغوية حيث نجد قافية تنتهى نهاية مقبولة لأن التركيب الداخلى حشواً بين ركنى الجملة لا تضمنين فيه وتنتهى القافية متوازية مع نهاية التركيب اللغوى الداخلى الذى وردت فيه .

وهناك بعض التراكيب التي يمكن أن تندرج في إطار التضمنين والاستدارة .
ومن ذلك قول الأعتى^(١٠٣) :

ومنا الذى أعطاه فى الجمع ربه على فاقه وللملوك هباتها
سبايا بنى شيبان يوم أوراه على النار إذا نجلى له فتياها
فالعناصر الأساسية فى الجملة : أعطاه .. ربه .. سبايا ..) والجملة الاعراضية « وللملوك هباتها » خفت من حدة انكسار التركيب وتوزعه فى بيتين شعريين .

٣- التدوير :

هو اشتراك سطرى البيت فى كلمة واحدة ويسمى البيت : المدور أو المداخل أو المدمج يقول ابن رشيق : « والمداخل من الأبيات : ما كان قسميه متصللاً بالآخر غير منفصل منه ، قد جمعتهما كلمة واحدة ، وهو المدمج أيضاً ، وأكثر ما يقع فى عروض الخفيف ، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة ، وقد يستخفونه فى الأعاريض القصار ، كالهزج ومربع الرمل وما أشبه ذلك »^(١٠٤) .

وترى الشاعرة نازك الملائكة أن « للتدوير فائدة شعرية وليس مجرد اضطراب يلجأ إليه الشاعر ، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونه لأنه يمده ويطيل نغماته » وترى أن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهى عروضه بسبب خفيف مثل (فعولن) في بينى عمر أبوريشة من المتقارب^(١٠٥) :

رويدك لا تجرحى صمتك الر هيب ولا تهكى مئزره
فإني أحس به همهمات ال وحوش وخشخشة المقبرة
ومثل فاعلاتن في البحر الخفيف ... غير أن التدوير يصبح ثقيلاً ومنفراً في البحور
التي تنتهى عروضها بوتد مثل « فاعلن » و « مستفعلن » ومتفاعلن ... بسبب هذا العسر
نجد أن الشعراء قلما يقعون في تدوير البحر البسيط أو الطويل أو السريع أو الرجز أو
الكامل .

وترى أنه : يسوغ في مجزوء الكامل لا بل إنه يضيف إليه موسيقية ونبرة لينة عذبة ،
وكذلك مجزوء الزجر^(١٠٦) .

وقد تبين لى من دراسى لشعر الأعشى أن هذا الشاعر كان يأنى بكثير من أبيات
الخفيف مدورة وكذلك مجزوء الوافر ومجزوء الكامل ويبدو لى أن وجود التدوير فى بعض
البحور بمثل ذلك الحشد لا بد أن يغير نظرتنا ويجعلنا نفترض أن الجاهليين كانوا يتعاملون
مع هذه البحور - التي يكثر فيها التدوير - تعاملهم مع أشطار الرجز ، حيث يسيطر
عليهم نموذج الشطر لا البيت ، أما ما جاء مقسماً فإنه يمثل نمطاً من التقسيم الذى نراه
فى إطار الشطرة الواحدة ، فالجاهليون لم يكونوا أهل كتابة ، والذى يزيد من صحة
هذا الفرض أن كثيراً من الأبيات المدورة جاء مقسماً تقسيماً ثلاثياً مما يؤكد أن نموذج
البيت لم يكن هو المسيطر على الشاعر .

ولننظر إلى قول الأعشى^(١٠٧) :

سلس	مقلده	أسي	ل	خدّه	مرع	جنابه
///	///	///	///	///	///	///
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن

فالشاعر لا يتعامل مع الإيقاع تعاملاً لفظياً بحيث تنتهى التفعيلة مع نهاية كلمة وإنما تتراكب البنية الإيقاعية تراكباً قوياً مع البنية اللفظية والصوتية بحيث لا نستطيع أن نفصل بينها .

ونحن لا نتصور أن شاعراً يقول شفاهة ، يؤلف شعراً يقسم فيه الكلمة نصفين نصف للسطرة الأولى ونصف للثانية ؛ فإن في هذا تكلفاً وتعسفاً واضحاً ، والذي أتصوره أن التفعيلات في هذا البحر تسير في دائرة قد تنتهى فيها التفعيلة في السطرة الأولى مع نهاية كلمة ، وقد تنتهى وقد استغرقت جزءاً من الكلمة فالتفعيلة الأولى قد انتهت عند ساكن اللام المضعفة في (مقلده) وبدأت التفعيلة الثانية من متحرك اللام وانتهت عند ياء أسيل في حين انتهت التفعيلة الأولى من الشطر الثاني مع نهاية (خده) .

وإذا تأملنا التدوير في الشعر الحديث أو الحرفاننا نجد الشعراء جميعهم - إلا القليل النادر - يعمدون إلى تقسيم التفعيلة نفسها بمعنى أن جزءاً من التفعيلة يكون في شطر ويأتى الجزء الآخر في السطر الذى يليه ومن هؤلاء الذين اتبعوا تلك الطريقة ، جورج غانم حيث يقول (١٠٨) :

لأهتف قبل الرحيل .
ترى يا صفار الرعاة يعود الرء .
فيق البعيد .

فهو من أجل الوزن قسم الكلمة نصفين كما فعل الشاعر القديم في الشعر العمودى وهو خطأ ناقشته بالتفصيل الشاعرة نازك الملائكة ، حيث إن هذا شئ لا ضرورة له ففى وسعه أن يقول في سطر واحد متناسق :

« ترى يا صغار الرعاة يعود الرفيق البعيد » (١٠٩) .

وترى الشاعرة أن التدوير في الشعر الحر ممنوع ولا يجوز الشاعر من هؤلاء أن يستخدم التدوير بصورته التقليدية ، وعرضت لذلك أسباباً هى :

أولاً : لأن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد .. وذلك يتضمن الحقائق التالية :

أ - إن التدوير ملازم للقصيدة التي تنظم بأسلوب الشطرين وحسب .
ب - إن التدوير يعنى أن يبدأ الشطر التالى بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقل .

وإنما ساع في الشطر الثاني من البيت لأن الوحدة هناك هي البيت الكامل لاشطره ، وأما في الشعر الحر فإن الوحدة هي السطر ، ولذلك ينبغى أن يبدأ بكلمة لا بنصف كلمة .

ج - إن شعر الشطر الواحد ينبغى أن ينتهى كل شطر فيه بقافية (أو على الأقل بفاصلة تشعر بوجود قافية) .

ومن خصائص التدوير أنه يقضى على القافية لأنه يتعارض معها تمام التعارض « (١١٠) » .

ولكن العروض الحديث أصبح يتعامل مع التدوير ، ليس بمعنى تقسيم كلمة في سطرين وإنما بتقسيم التفعيلة نفسها في سطرين ومن ثم في كلمتين : يقول الدكتور محمد أحمد العرب :

« التدوير مصطلح عروضى قديم ، وهو اشتراك الشطر الأول والثاني من البيت الشعرى ، في كلمة واحدة .. ثم انتقل في الشعر الحر إلى نهاية الجملة الشعرية فوصلها بأول الجملة بحيث صارت القصيدة أو المقطع نفساً واحداً لو وقف القارئ قبل تمام المقطع أو القصيدة المدورة لحدث الكسر العروضى » (١١١) .

ويرى الدكتور على عشرى زايد أن « مصطلح التدوير أصبح يطلق على ظاهرة شاعت شيوعاً كبيراً في المرحلة الأخيرة ، وهذه الظاهرة هي اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض ، حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً ، أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطول » (١١٢) .

ولنعرض بعض النماذج التي عمد فيها الشاعر إلى التدوير .

ومن ذلك قصيدة البياتي «حجر التحول» التي يقول فيها (١١٣) :

خرجت من نار الشعر : طقوس الحب وظل الشاعر .

كاهن هذى النار ، يصون ، بعيني طفل ، دعوته ، ويفسر .

لغز أبي الهول الصامت في فجر حضارات ماتت ، لكن .

هاهوذا في صخب المدن الكبرى الآن ، وما زال هو الكاهن .

يستبدل ثوب الكهنوت يرى آخر ، يخلعه الشارع والجمهور .

عليه ليدافع عن مهنته .

وكان حليفاً لليل ، وعليه أن يشرح ، في دعوته الآن ،

النور ، ويشعل نار الأمل الأرضي ويحرث أرض الله ،

الحبلى بالثورات .

فالشعر هو العصيان .

والفرح المكتوب عليه بأن يشقى في كل الأزمان .

وحضور وغياب لطقوس الحب بنار الكلمات .

فعل الشاعر أن يختار

– ما بين ربيع الأرض المتمرد والعبد المحصى بباب السلطان .

والطبل الأجوف والقيثار .

والثائر والشحاذ .

* * *

ولو تأملنا الأبيات لوجدنا الظواهر الفنية الثلاث متحققة (التدوير والتضمين والاستدارة) .

فالسطر الأول ينتهى بلفظة « الشاعر » التي انتهت بمتحركين ، وجاءت لفظة كاهن لتبدأ بمتحرك وساكن .

أى أن التفعيلة « فعلن قد انقسمت إلى قسمين : الأول في آخر السطر والثاني في أول السطر التالي ، وهذا يمثل تضميناً لأن الجملة : وظل الشاعر كاهن هذى النار

يصون بعينى طفل دعوته « جملة واحدة ولأن جملة يصون هي (خبر ظل) ، وهي جملة استغرقت جزءاً من سطرين .

ومثل ذلك قوله « ويفسر لغز أبي الطول » حيث جاءت (يفسر) في نهاية السطر الثاني وبإي الجملة في السطر الثالث كما أن التفعيلة « فعلن قد استغرقت جزءاً من (يفسر) وجزءاً من (لغز) .

لكن السطر الثالث انتهى بلفظة « لكن » أى « فعلن » .

وبدأ الشطر الثالث بسبب خفيف « ه/ » و « فعلن » أى فاعلتن وهذا غير ممتنع في المتدارك حين يستخدمه الشاعر في قصيدته من الشعر الحر ، بل إن بعض الشعراء يرى أن تحريك الحرف الأخير دون إشباع في قصيدة الشعر الحر جائز .
يقول الشاعر صلاح عبد الصبور « إن تحريك الحرف الأخير يمارسه جميع من يكتبون الشعر الحديث رغم تحريم الأقدمين له » (١١٤)

وقد يثار سؤال هو : لماذا لم يتصل التدوير بالتضمين في الشعر العمودى كما هو في الشعر الحر : والجواب واضح جلي : هو أن التدوير في الشعر العمودى يحدث في البيت الواحد بين شطريه ، ولهذا فإنه لا يعد تضميناً حيث إن هذا لا يمثل تفتيناً لجملة ، وحيث إنه موجود شكلياً فقط ، أمّا في الشعر الحر فإن التدوير يكون بين سطرين ولهذا يحدث التضمين ، لكنها مع ذلك قد يفترقان فقد يكون هناك تضميناً دون تدوير والعكس ، وقد يتكرر التضمين والتدوير فتصبح القصيدة دائرية أو مستديرة أو يصبح المقطع مستديراً على وجه أكثر دقة وقد تحلث الاستدارة دون تضمين عندما يقدم الشاعر تركيباً لغوياً متاسكاً في أكثر من سطر شعري .

ومن ذلك قول البياني (١١٥) :

بترث معرى النعمان .

والمتنبى وعلى وأبى حيان .

وتراث الثورات .

أتحصن ضد اللاجدوى وردى الزمن المرفوض بكل الأزمان .
وقوله أيضاً^(١١٦) :

ما بين استغلال الإنسان .

لأنه الإنسان .

وحريق الكلمات .

تولد في رحم الأرض الثورات

وقوله أيضاً^(١١٧) :

يا من أوقفنى بين الجسد المشدود كقوس والمطلق .

يا من أوقفنى في هذا المأزق .

حطم هذا الزورق .

بصخور شواطئ ليل الأزرق .

فالاستدارة قد تحققت نتيجة تراكم عناصر تركيب لغوى ممتد يشغل أكثر من سطر
شعري . ففي النموذج تبدأ الجملة من قوله (بنرات) وتنتهى بالجملة « أتحصن » فالجار
ونحور المتقدم متعلق بهذا الفعل والشاعر قد استخدم في هذا النموذج « فاعلن »
وعلتن ، فعاتن » ، وقد جاءت القافية واضحة في الأسطر الثلاثة :

الأول والثاني والرابع .

ولكن التركيب اللغوى اخترق هذا التركيب العروضى والصوتى وامتد ليشمل أكثر
من سطر شعري .

وفي النموذج الثانى يبدأ التركيب اللغوى بقوله : (ما بين) وينتهى بقوله :
« تولد .. الثورات » .

وقد استخدم الشاعر القافية لكل سطرين لكن التركيب تجاوز النظام الإيقاعى
وإنصوتى وامتد ليشمل أكثر من سطر شعري .

أمّا في النموذج الثالث فإننا نرى أن التركيب اللغوي يشمل الأسطر الأربع حيث يقول : يا من أوقفنى .. يا من أوقفنى .. حطم .. بصخور .. فالأسطر تتراكب تراكباً وثيقاً وقد جاءت الأسطر مقفاة بقافية واحدة تنتهى بانتهاء التفعيلة .

ولاشك أن هذا النمط من التراكيب أكثر قبولاً لأنه يتمشى مع روح الشعر ، ولا يحد من التدفق الصوتى والإيقاعى للشعر .

فالشاعر فى الاستدارة لا يكسر القانون العروضى أو الصوتى من أجل التركيب اللغوى ، ولا يكسر التركيب من أجل القانون الصوتى والعروضى وإنما هو يحاول أن يوازن بينهما ، فيقدم فى إطار التركيب المطول ، وحدات عروضية تنتهى نهاية شبه طبيعية ، يلتقط عندها أنفاسه - دون كسر للإيقاع أو للتركيب اللغوى - ليستمر بعد ذلك فى إتمام تركيبه الشعرى .

أما فى التدوير - وبخاصة فى الشعر الحر - وفى التضمين فى الشعر العمودى والحر فإن الشاعر لا بد أن يضحى إمّا بشئ من وحدة التركيب أو بشئ من النظام الصوتى والعروضى « والتضمين بمنه الدقيق ليس إلا حالة خاصة للصراع بين البحر الشعرى والتركيب يمكن أن يلاحظ فى كل الأبيات » (١١٨) .

« إن ما فعله الكلاسيكيون هو محاولة التقليل من الصراع بين الصوت والمعنى إلى أبعد مدى ممكن ، فاهتموا من ناحية بتلافى التضمين ، أى تلافى الوقف القوى فى وسط البيت ، ومن ناحية أخرى بإنهاء البيت بوقفه معنوية .. وهم إذ يفعلون هذا فإنهم قللوا من الصراع ولم يلغوه ، فلضمان تقارب تام بين النظامين فلا بد من موازنة بين الوقف العروضى ، والوقف المعنوى ، أى أن يكون آخر البيت مثلاً نهاية للجمله وأن يكون هناك تناسب على النحو التالى :

آخر البيت = نهاية جملة .

آخر الشطر = نهاية جملة فرعية (١١٩) .

فإذا كان هناك تركيب ممتد ، فإن هذا التركيب يتكون من وحدات لكل وحدة نهاية معنوية لكنها تكون مجتمعة مع غيرها من الوحدات تركيباً واحداً « فالعبارة كل - تركيبى لكن هذه الكلية عضوية أى أنها قابلة للتجزئة إلى وحدات أصغر ، جمل فرعية ، وحدات تركيبية ، وكلمات .. وما يكفيننا معرفته هو أن التلاحم التركيبى له درجات مختلفة ، وهذا يعنى أن عدم الموازاة بين البحر والتركيب الذى لاحظناه فى الشعر قابل لأن يحتل أيضاً درجات مختلفة تبعاً لوقوع الوقف العروضى فى آخر البيت بين جملتين فرعيتين ، أو مجموعتين تركيبيتين ، أو وقوعه داخل مجموعة واحدة ، يمكن إذن أن نقارن من وجهة نظر « محددة » مستوى الخلاف بين الوزن والتركيب فى فترات مختلفة (١٢٠) .

ولننظر الآن فى جزء من قصيدة « يا زمان الحزن فى بيروت » للشعر فاروق جريدة لندى صورة من صور التضمين والتدوير ، وهو لا يمثل نوعاً من كسر البنية الإيقاعية والتركيبية ، وإن حد من تدفقها الإيقاعى - على الرغم من أن الشاعر حافظ على التوازن بين الإيقاع والتركيب فى أكثر قصائد ديوانه ولم يشذ عن ذلك إلا هذا الجزء الذى أعرضه والذى يقول فيه (١٢١) :

برغم الصمت والأقراض يا بيروت
مازلنا نناجيك
برغم الخوف والسجان والقضبان
مازلنا نناديك
برغم القهر والطغيان يا بيروت
مازالت أغانيك
وكل قصائد الأحران يا بيروت
لا تكفى لنبكيك
وكل قلائد العرفان تعجز أن تحميك
فرغم الصمت ما زالت مآذنا

تكبر في ظلام الليل
تشدو في روايك
ومازالت صلاة الفجر يا بيروت
تهدر في لياليك
ورغم النار والظوفان
سوف تجي أيام نحاسنا
فتخلع ثوب من خدعوا
وتكشف زيف من صمتوا
وسيف الله يا بيروت رغم الصمت
سوف يظل بحميك

* * *

فكل سطر من الأسطر العشرين جاء متصلاً بغيره عدا ثلاثة أسطر هي السطر التاسع والسابع عشر والثامن عشر.

والتفعيلتان الأساسيتان هما «مفاعيلن ومفاعلتن ، وهما صورتان لتفعيلة واحدة هي مفاعلتن متحركة اللام وساكنها وقد حدث التدوير بين كل سطرين على التوالي في الأسطر الثانية الأولى ، ثم جاءت الأسطر التاسع والعاشر والسابع عشر ، والثامن عشر ، بدون تدوير مع ما يليها ، ولهذا فإن التدوير كان إلى جانب ذلك بين السطرين (١١ ، ١٢) ، (١٣ ، ١٤) ، (١٥ ، ١٦) ، (١٩ ، ٢٠) فالأسطر (١ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ١١ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٩) تنتهي بحركة وتبدأ الأبيات التي تليها بحركة وساكن ثم ثلاث حركات وساكن أو سببين خفيفين .

ولو عرض الشاعر القصيدة وفق ما يسمح به السطر المكتوب من امتداد لما جاء أي بيت من الأبيات السابقة مدوراً ولما حدث ما يشبه أن يكون تباعداً بين القانون الصوتي والإيقاعي والتركيبي اللغوي . وهذه هي الأبيات طبقاً للتوافق بين الوقف العروضي والمعنوي والتركيبي دون تدوير .

برغم الصمت والافتقاص - يا بيروت - مازلنا نناجيك .
برغم الخوف ، والسجان ، والقضبان مازلنا نناديك .
برغم القهر والطغيان - يا بيروت - مازالت أغانيك .
وكل قصائد الأحران - يا بيروت - لا تكفى لنبيك .
وكل قلائد العرفان تعجز أن تحييك .
فرغم الصمت مازالت مآذنتنا .
تكبر في ظلام الليل ، تشدو في روايك
ومازالت صلاة الفجر يا بيروت تهدر في لياليك
ورغم الليل والظوفان سوف نجي أيام محاسننا
فتخلع ثوب من خلدعوا
وتكشف زيف من صمتوا
وسيف الله يا بيروت رغم الصمت سوف يظل يحميك

فالأسطر لا تزيد عن خمس تفعيلات ، وهو مقبول كما أن ضم أجزاء الجملة في سطر واحد يؤدي إلى توافق النظام العروضي مع الصوفي مع الإيقاعي مع التركيب اللغوي ، هذا التوافق الذي هو غاية الشعر والشاعر في آن واحد .
وهو منطلق الدعوة إلى الشعر الحر .

وقد ساعد استخدام الفعل المضارع في تلك القصيدة على تخليص الإيقاع من الأثر الذي يمكن أن يترتب على تقسيم الجملة الواحدة في أكثر من سطر ، ولا شك أن تمكن الشاعر ، وامتلاكه لأدواته الفنية ، لم يجعلنا نشعر بذلك الأثر المترتب على تقسيم الجملة الواحدة ، وهو تقسيم لا يتفق والتقسيم الإيقاعي للبيت الشعري كما عرضناه .

وقد أدى استخدام المدات « الحركات الطويلة » إلى تحقيق نوع من التطريب (بالمعنى اللغوي الأصيل لهذه الفظة) .

وهو أمر لا ينجفى على القارئ المتأمل .

ثالثاً : الوزن والضرورات الشعرية

سنتناول في هذا الفصل الضرورات الشعرية التي تتصل بالوزن الشعري . ويرى السيرافي أن « الشعر لَمَّا كان كلاماً موزوناً ، تكون الزيادة فيه والنقص منه يخرج منه عن صحة الوزن حتى يجعله عن طريق الشعر المقصود مع صحة معناه ، استجيز فيه لتقوم وزنه ، من زيادة ونقصانٍ وغير ذلك ما لا يستجاز في الكلام مثله وليس في شيء من ذلك رفع منصوب ، ولا نصب مخفوض ، ولا لفظ يكون المتكلم فيه لاحقاً ومتى وجد هذا في شعر كان ساقطاً مطرحةً ، ولم يدخل في ضرورة الشعر» (١٢٢) .

فالضرورة تأتي من أجل استقامة الوزن مع استقامة المعنى في آن واحد ، كما أن هذه

الضرورات يجب أن لا تخل بالمعنى بحيث لا تغير الضرورة معنى كلمة أو لا تسبب في التباس المعنى بمعنى آخر كما لا تتعارض مع أوجه الإعراب الأصيلة .

وقد أشار سيبويه إلى « أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام» (١٢٣) .

وإذا نظرنا إلى الضرورات الشعرية فإننا سنرى أنها لا تتعارض مع أوجه الإعراب الأصيلة وإنما هي ضرورات تقع في أمور لا تمس صميم البنية الإعرابية كما أنها تسير في بعض الوجوه وفقاً لقياس خاص سنشير إليه في حينه .

وقد حضر السيرافي ضرورات الشعر في سبعة أوجه « وهي الزيادة ، والنقصان ، والحذف ، والتقديم ، والتأخير ، والإبدال ، وتغيير وجه من الإعراب إلى وجه آخر على طريق التشبيه ، وتأنيث المذكر ، وتذكير المؤنث» (١٢٤) .

والذى يلفت النظر فى هذا المجال أن الضرورات الشعرية تمثل نوعاً من الخروج عن الإطار اللغوى فى سبيل تطويع لفظة أو عبارة للسياق الشعرى أو بمعنى آخر للوزن وهذا أمر غاية فى الأهمية والخطورة ، فالنحو العربى قد استنبط من المستوى اللغوى الذى اعترف به الدارسون القدماء وقد استمدوا أغلب شواهدهم من الشعر القديم ، ولهذا فقد تأثرت فلسفة النحو ، وبناء الجملة ، وبناء الكلمة تأثراً كبيراً بهذا الأساس ، ولهذا فإننا نلاحظ قلة الضرورات الشعرية ، وجواز أكثرها ، فالنحو استنبط من لغة شعرية ، أى من سياقات قد طُوِّعت للشعر ، ولهذا فإن القواعد النحوية التى بين أيدينا تمثل فى المقام الأول « قواعد للغة الشعرية » وهذا هو الذى يجعل اللغة الشعرية العربية لا تمثل انحرافاً أو انتهاكاً للقواعد العربية أو لبنية اللغة وهو أمر لم يلتفت إليه كثير من الدارسين حينما تعرضوا للغة الشعر ، فلغتنا لغة مرنة وقواعدها التركيبية أكثر مرونة بمعنى أن كل تركيب تتحقق به إصابة المعنى هو إضافة إلى النحو العربى حتى وإن بدا للبعض أنه انحراف أو انتهاك لبنية اللغة .

فلغة الشعر فى العربية تقرب كثيراً من لغة النثر الفنى ولا تختلف عنها إلا فى الوزن ، لأننا فى النثر نجد الخيال والاستعارة ، وهناك الشعر الحديث الذى لا يختلف عن الأداء النثرى إلا فى اعتماده على الوزن ومن هذا نرى قلة الضرورات الشعرية ، فهى لا تمثل ظاهرة سائدة بمعنى أننا نستطيع أن نجتمع هذه الضرورات فى صفحات قليلة ، وهى فى أغلبها شواهد لا تمثل إلا نفسها ولا تمثل ظاهرة ، ولو أنها كانت لغير الوزن أو مرتبطة بمستوى من الأداء اللغوى للشعر لكانت ظواهر عامة شائعة ، فالشاعر المجيد يستطيع أن يتجاوز هذه الضرورات ، وليس أدل على تهافت هذه الضرورات من أن كثيراً من الأبيات التى جاءت شاهداً على الضرورات ، رويت بصورة لا ضرورة فيها ، ولهذا فإننا نرى أن بعض هذه الضرورات مصطنع وموضوع .

وهذه الضرورات تشمل على ضرورات تتصل ببنية الكلمة وأخرى تتصل ببناء

الجملة .

ضرورات تتصل بالكلمة :

أ - ضرورات الزيادة

١ - ما يزداد في القوافي للإطلاق :

ويكون ذلك بزيادة واو في حالة الرفع ، وألف في حالة النصب ، وياء في حالة الجر .

ومن ذلك قول زهير^(١٢٥) :

صحا القلب عن سلمى وقد كاد لا يسلو وأقفر من سلمى التعانيق والثقلو
وسواء أكتبت الواو أم لم تكتب فإنه لا بد من إشباع ضمة اللام فتنتطق واواً .
ومن ذلك أيضاً قول ابن عبد ربه^(١٢٦) :

يامن يفند في البكاء مولهاً ما كان يسمع في البكا تفنيدا
إن الندى بادّ السرور بموته ما كان حزني بعده ليسيديدا

فالألف قد زيدت في آخر الفعل (بيد) إشباعاً لحركة الدال ومنه أيضاً قول ابن عبد ربه^(١٢٧) :

يامن عليه رداء البأس والوجود من جود كفك يجرى الماء في العود
فهناك إشباعٌ لكرة الدال في آخر الشطرين وهذا لا يكون إلا في الشعر .

« وإنما جاز فيه هذه الزيادة .. لأنهم يترنمون بالشعر ويحدون به ، ويقع فيه تطريب لا يتم إلا بحرف المد ، وأكثر ما يقع ذلك في الأواخر ، وكان الإطلاق بسبب المد الواقع فيه الترنم وقد شبهوا مقاطع الكلام المسجع ، وإن لم يكن موزوناً ووزن الشعر بالشعر في زيادة هذه الحروف ، حتى جاء ذلك في أواخر الآي من القرآن كقوله تعالى : ﴿ فَأَضَلُّونَا السَّبِيلَا ﴾^(١٢٨) .

وهذه الزيادة غير جائزة في حشو الكلام ، وإنما ذكرناها لاختصاص الشعر بها دون الكلام ، وهي جيدة مطردة ، وليس تخرجها جودتها عن ضرورة الشعر إذ كان جوازها بسبب الشعر» (١٢٩) .
وجاء هذا من منطلق التقفية ، فنحن نشبع الحركة في القافية فقط .

٢- صرف ما لا ينصرف :

ويرى السيرافي أنه جائز في كل الأسماء مطرد فيها ، لأن الأسماء أصلها الصرف لعل تدخلها ، فإذا اضطر الشاعر ردها إلى أصلها ولم تحفل بالعلل الداخلة عليها والدليل على ذلك أن ما لا أصل له في التنوين لا يجوز للشاعر تنوينه للضرورة ، ألا ترى ان الشاعر غير جائز له تنوين الفعل ، إذ كان أصله غير التنوين ، وليس يرده بتنوينه إلى حالة قد كانت له (١٣٠) :

وهو تعليل مقبول وأنا لا أستبعد أن يكون منع بعض الأسماء من الصرف جاء وفقاً لقانوني التوافق والمائلة اللذين يتظان الألفاظ العربية ولهذا فإن ترك ذلك استجابة للوزن لا يمثل انحرفاً أو انتهاكاً للبنية اللفظية أو للعرف اللغوي .
ومن ذلك قول النابغة الذبياني (١٣١) :

فلستأتينك قصائدٌ وليدفعن جيش إليك قوادم الأكوار
حيث نور قصائدٌ وهي بما لا ينصرف .

ومن ذلك تنوين المنادى المبني كما في قول الأحرص الأنصاري :

سلام الله يا مطرٌ عليها وليس عليك يا مطرُ السلام
وينشد بالنصب ، فن نصب رد الكلمة إلى أصلها . لأن الأصل في النداء منصوب . ومن رفع وتون زاد التنوين على لفظه ، كما تفعله فما لا ينصرف من المرفوع (١٣٢)

٤ - ترك صرف ما ينصرف :

وقد أجازته الكوفيون والأنخفش وأباه سيوية وأكثر البصريين ، لأنه ليس يحاول
بمنع صرف ما ينصرف أصل يرد إليه (١٣٣) .
ومن ذلك قول عباس بن مرداس :

فما كان حصن ولا حابس يفوق مرداس في مجمع
فلم يصرف « مرداساً وهو أبوه ، وليس بقبيلة » (١٣٤) .

٥ - تشديد ما ليس مشدداً :

ومن قول الشاعر (١٣٥) :

مهر أبي الحجاب لا تشلى
بارك فيك الله من ذى آلٍ
ومن موصى لم يضع قبلاً لى
خوارجاً من لفظ القسطلٍ
إذ أخذ القلوب بالأفكلٍ
فقد شدد الأفكل والقسطل وهما مخففا اللام .

٦ - إظهار المدغم أى فك الإدغام :

ومن ذلك قول تعنب بن أم صاحب (١٣٦) :

مهلاً أعاذل قد جرّبت من خلقتى أنى أجود لأفوام وإن ضمنتوا
وقول أبي التجم العجلى (١٣٧) :

* الحمد لله العلى الأجلل

فلاستعمال فى الأول (ضنتوا) وفى الثانى (الأجلل) .

٧- تحريك المعتل :

فما حقه أن يكون اللفظ به على السكون أو الحذف ويرى المرزباني أن هذا رد للكلام إلى أصله مثل قاضي فيقول قاضي ومنه (١٣٨) :

لا بارك الله في الغواني هل يصبحن إلا لهن مطلب
حيث كسرت الياء وحققها التسكين في (الغواني) . ومنه قول الفرزدق (١٣٩) :
فلو كان عبدالله مولى هجوئه ولكن عبدالله مولى موالياً
فالوجه أن يقول « مولى موالٍ » ويلغى الياء لسكونها وسكون التنوين فلما اضطر إلى تحريكها لم يصرف للتمام حركات البناء المانع من الصرف (١٤٠)

٨- عدم حذف حرف العلة في الجزم :

ومن ذلك قول قيس بن زهير العبسي (١٤١) :

ألم يأتيك والأنباء تنمى بما لاقت لبون بني زياد
وقول عبد يغوث بن وقاص (١٤٢) :

وتضحك مني شيخة عبشمية كأن لم ترى قبلي أسيراً يمانياً
فقد ترك الشاعر حذف الياء في (يأتيك) وترك حذف الألف في (ترى) حتى يستقيم الوزن . وترك الحذف هنا ليس مستوى لغوياً متميزاً وإنما هو مخالفة لقواعد لغوية لضرورة الوزن .

٩- قطع ألف الوصل :

ومن ذلك قول حسان (١٤٣) :

لستمعن وشيكاً في دياركم الله أكبر يا ثارات عثمانا

ومنه قول قيس بن الخطيم^(١٤٤) :

إذا جاوز الإثنين سرُّ فإنه ينشر وإفشاء الحديث قمين
فقد قطع الألف في « الإثنين » لضرورة الوزن وتروى الخطين .

١٠ - زيادة ياء في الجمع فما ليس حكمه أن يجمع بالياء :

ومن ذلك قول الفرزدق^(١٤٥) :

تنفي يداها الحصا في كل هاجرة نفي الدراهم تنقاد الصياريف
والأصل (الدراهم) و(الصيارف) وقد زاد الياء لضرورة الوزن قياساً على
مصايح ومصاييح ، وقنادل وقناديل ، وقد يكون إثبات الياء لغة في هذه الصيغ .

١١ - مد المقصور كقول الشاعر^(١٤٦) :

سيغنيني الذي أغناك عنى فلا فسقر يدم ولا غناء
فقد مد الشاعر لفظة (غنى) وتكون من الضرورات القيحة إذا التبس المعنى كما
أنه ليس لذلك أصل يقاس عليه في رأى بعض الدارسين .

« فأهل البصرة يميزون قصر كل ممدود ولا يفرقون بين بعضه وبعض ، ولا يميزون
مد المقصور ، إلا الأنخفش ومن تبعه .. وكان الأنخفش يميز مد كل مقصور كما أجزى
قصر كل ممدود من غير استثناء ولا شرط »^(١٤٧) .

١٢ - زيادة نون خفيفة أو ثقيلة :

في الشعر في غير الموضع الذي تزداد فيه .

ومن ذلك قول جذيمة الأبرش^(١٤٨) :

ربما أوفيت في عَلم ترفعن ثوبى شمالات
حيث أدخل النون على ترفعن على خلاف العرف اللغوى .

١٣ - إلحاق نون الجمع مع الاسم المضمَر:

في مثل الضاريوه ومن ذلك^(١٤٩) :

هم القائلون الخير والآمرونه إذا ماخشوا من محلت الأمر مفظعا
ومن الشعراء من يثبت النون ويحذفها وفقاً للوزن الشعري كما في قول
الأعشى^(١٥٠) :

المطعمو اللحم إذا ماشتوا والجاعلو القوت على الياسرِ
والشافعون الجوع عن جارهم حتَّى يرى كالغصن الناضرِ
فالشاعر لو أثبت النون في البيت الأول ل زاد سبباً خفيفاً (هـ) في كل تفعيله ولو
حذف النون في البيت الثاني لنقصت التفعيلة سبباً خفيفاً .

ب - ضرورات الحذف :

١ - تخفيف المشدد :

ومن ذلك قول طرفة (١٥١) .

أصْحَوْتُ اليَوْمَ أُمَّ شَاقِنْتَ هِرْزٍ وَمِنَ الْحَبِّ جَنُونَ مُسْتَعِرْزٍ
فقد سكن المشدد حتى يستقيم الوزن وتستقيم القافية في كل الأبيات .

٢ - تخفيف المشدد وتسكينه مع حذف حرف بعده :

ومن ذلك قول الأعشى (١٥٢) :

لِعَمْرِكَ مَا طَوَّلَ هَذَا الزَّمَنُ عَلَيَّ الْمَرْءَ إِلَّا عَنَاءَ مَعْنٍ
أراد : معنىً فحذف الياء وإحدى النونين أي « سبب خفيف » . ومنه أيضاً قول
ليبيد (١٥٣) :

وَقَبِيلٌ مِنْ لَكَيْزٍ شَاهِدٌ رَهْطٍ مَرْجُومٍ وَرَهْطِ ابْنِ الْمُعَلِّ
فالأصل « المُعَلِّي » فحذف لأماً وحذف الألف .

٣ - الحذف للترخيم في غير النداء :

حيث إن الترخيم في النداء جائز في الشعر وغيره من ذلك قول الشاعر (١٥٤) :

أَلَا أَضْحَتْ حَبَا لَكُمْ رِمَامَا وَأَضْحَتْ مِنْكَ شَاسِعَةُ أُمَامَا
فقد حذف الشاعر التاء من أمامة وهي ليست منادى ولا تصلح له .

« والوجه الثاني من الترقيم : أن يرخم الاسم فيبقى من حروفه ما يدل على جملة الكلمة من غير مذهب ترخم الاسم المنادى وهذا أيضاً من ضرورات الشعر » (١٥٥) .
ومن ذلك قول علقمة بن عبده (١٥٦) :

كأن إبريقهم ظبى على شرف مفدّم بسبا الكتان ملثوم
أراد بسبائب الكتان فحذف حرفير ليستقيم الوزن .

ومما يشبه الترقيم قول الشاعر (١٥٧) :

أوراعيان لبعران لنا شردت كى لا يحسان من بُعرانا أثراً
أراد كيف لا يحسان لأن معنى كى لا يجوز .

٤ - قصر الممدود :

وقد تحدثنا عن جوازه .

ومن ذلك قول الأعشى (١٥٨) :

والقارح العداً وكل طمرق . ما إن تنال يد الطويل قدألها
فالأصل « العدا » .

وقيل فى جواز قصر الممدود « إن قصر الممدود تخفيف ، وقد رأينا العرب تخفف بالترقيم وغيره ، ولم نرهم يثقلون الكلام بزيادة الحروف ، كما يخففون بحذفها فذلك فرق ما بينهما » .

« وشئ آخر وهو أن قصر الممدود ، إنما هو حذف زائد فيه ورده إلى أصله ، ومد المقصور ليس براد له إلى أصل » (١٥٩) .

وهى فلسفة تستند إلى رؤية عميقة فالضرورة تتيح لنا التخفيف لا التزيد لأن الزيادة تكون ابتداءً لا يجرى على قياس بينما التخفيف اتباع يجرى على قياس .

٥ - حذف النون الساكنة :

من الحروف التي بنيت على السكون ، نحو من ، لكن وإنما تحذف لالتقاء الساكنين أو لضرورة الوزن ومن ذلك قول النجاش الحارثي (١٦٠) :

فلمست بآتية ولا أستطيعه ولاك اسقى إن كان مأوك ذا فضل
فالأصل « ولكن » .

ومنه قول الأعشى (١٦١) :

وكان الخمر المدامة مل إس فنط ممزوجة بماء زلال
فالأصل « من الإسفنت » وتروى في ديوانه :

وكان الخمر العتيق من الإس فنط ممزوجة بماء زلال (١٦٢)

ومن ذلك قول ثابت بن قطن (١٦٣) :

ولا أرى أن ذنبا بالغ أحدا م الناس شركاً إذا ما وَّحدوا الصمدا
فالأصل (من الناس) .

٦ - حذف التنوين :

ومن ذلك قول حسان (١٦٤) :

لو كنت من هاشم أو من بني أسد أو عبد شمس أو أصحاب اللوا الصيد
أو في الذؤابة من تيم وإخوتها أو من بني جمح الخضر الجلاعيد
حيث إن الصحيح أن يقول « جمح الخضر » أي أن تكون جمح منونة الآخر .
ومن ذلك حذف النون في جمع المذكر السالم العامل كقول الأعشى (١٦٥) :

المطعمو اللَّحْمَ إذا ماشتوا والجاعلُو القوت على الياسر
والشافعون الجوع عن جارهم حتى يرى كالجصن الناضر
فقد حذف الشاعر النون في (المطعمو) و(الجاعلو) حتى يستقيم الوزن .

٧- حذف الياء في حالة الإضافة ومع الألف واللام :

كقول خفاف^(١٦٦) :

كنسوح ريش حمامة نجدية ومسحت باللشين عَصْف الإمد
فالأصل (نواحي) وحذفت الياء لضرورة الوزن .

٨- حذف ياء الإشباع أو واو الإشباع من هاء الكتابة المتصلة :

ولا يجوز حذف الواو والياء مما قبله متحرك إلا في الشعر كقول الشاعر^(١٦٧) .
أو مُعْبِر الظهر يُنبى عن وَلِيَّتِهِ ماحِجٌ رَبُّه في الدنيا ولا اعتمرا
فبقيت الضمة في (ربُّه) ولم تشبع الحركة ليستقيم الوزن .
ومن حذف الياء قول الشاعر^(١٦٨) :

فإن بك غنماً أو سميناً فإنني سأجعل عينيه لنفسه مقنماً
فقد حذف الياء من نفسه وبقيت الكسرة ليستقيم الوزن .

٩- حذف الواو والياء من «هو» و «هي» :

ومن ذلك قول الشاعر^(١٦٩) :

فبيناه يشرى رحله قال قائل لمن جمل رخو الملاط نجيب
فالأصل بينا هو ، ولست أرى قبحاً في ذلك بل إنني لا أعتها ضرورة ولا أرى
مانعاً من استخدامها في النثر .

أما حذف ياء هي فمنه قول الشاعر (١٧٠) :

دار لسعدى إذو من هواكا

أراد إذ هي ..

ولاشك أن هذا غير مقبول لأن الهاء يمكن أن تنوب مع يينا عن الضمير (هو)
وأن تنوب عن « هي » إذا ما تلت نظيرها المتصل وهو (ها) الغائبة فتقول ييناهُ وييناهُ
أمّا مع إذ فإن الأمر يبدو غير مستساغ ولا مقبول .

١٠ - حذف الواو الساكنة والياء الساكنة :

إذا كان قبلهما ضمة أو كسرة ومن ذلك قول الشاعر (١٧١) :

فلو أن الأطباء كان حولى وكان مع الأطباء الأساة
فقد حذف الشاعر الواو واكتفى بالضمّة على النون في « كان » الأولى حتى يستقيم
الوزن .

١١ - حذف الفاء في جواب الشرط الذى يجب أن يقترن بالفاء :

ومن ذلك قول الشاعر (١٧٢) :

من يفعل الحسنات الله يشكرها والشر بالشر عند الله مثلان
فالواجب أن يقول « فالله يشكرها » لأن جواب الشرط جملة اسمية وقد اضطره
الوزن حذف الفاء مخالفة للعرف اللغوى .

١٢ - حذف حركة الاسم أو الفعل الإعرابية :

ومن ذلك قول امرئ القيس (١٧٣) :

فاليومَ أشربُ غير مستحقب إثمًا من الله ولا واغـل
حيث سكن الشاعر الباء في « أشربُ » حتى لا يختلط السريع بالكامل ويمكن أن
تؤول بأن أشربُ جواب لشرط محذوف والتقدير « إن أشربُ أشربُ » .

ج- ضرورات الإبدال :

١- إبدال بعض الحروف ياء :

ومن ذلك قول أبي كاهل اليشكري (١٧٤) :

ها أشارير من لحم تتمرمة من الثعالى ووخز من أرائها
فقد قلب الباء ياء فى الثعالى وأرائها .
ومن ذلك أيضاً قول الشاعر (١٧٥) :

ويلدة ليس لها نخوارقُ
ولضفادى جمَّها نقانق

حيث قلب العير ياء فى ضفادى

٢- إبدال الألف هاء :

ومن ذلك قول الشاعر (١٧٦) :

والله أنجأك بكفى مسلمة
من بعدما وبعدهما وبعده

٣- إبدال الألف همزة :

كقول الشاعر (١٧٧) :

فأقسم لو لاقى هلالاً ونحته مصك كذئب الردهة المتأوبُ
لأدأها كرهاً وأصبح بيته لديه من الإغوال نوح مُسَلَّبُ
فقد همز الألف فى « أدأها » حتى يستقيم البيت فهو من بحر الطويل ولو لم يهزها
لأصبحت مفاعيلن « مفعولن » .

٤ - إبدال أسماء الأعلام :

- ومن ذلك إبدال (معبد) من (عبد الله) ومن ذلك قول دريد بن الصمة في رثاء أخيه. عبد الله^(١٧٨) :

فإن تنسأ الأيام والدمر تعلموا بنى قارب أنا غضاب بمعبدا
فسماه معبداً واسمه عبد الله .

- ومنه إبدال (سلام) من (سليمان) .
ومنه قول الحطيئة^(١٧٩) :

فيه الرماح وفيه كل سابعة بيضاء محككة من نسج سلام
أراد من نسج سليمان عليه السلام .

د - باب تغيير الإعراب عن وجهه :
- نصب ما يجب ، رفعه للامعة القافية :
ومن ذلك قول طرفة^(١٨٠) :

لنا هضبةٌ لا ينزل الذل وسطها ويأوى إليها المستجير فيعصما
فالوجه « فيعصمُ » ، وقد يتأول النصب فلا يكون ثمة ضرورة .
ومنه قول الأعشى^(١٨١) :

هنالك لا تجزوني عند ذاكم ولكن سيجزيني الإله فيعقبا
فالوجه فيعقبُ وورود الضرورتين عند شاعرين كبيرين يجعلنا نميل إلى تأويلهما .

ه - تأنيث المذكر وتذكير المؤنث :

ومن ذلك قول النوح الكلبى^(١٨٢) :

وإن كلاباً هذه عشر أبطن وأنت برئ من قبائلها العشر

فالوجه عشرة أبطن فحذف التاء ليستقيم الوزن ، ومن ذلك قول الأعشى^(١٨٣) :
وتشرق بالقول الذي قد أذعته كما شرقت صدر القناة من الدم
والوجه : (كما شرق صدر القناة) لأن الصدر مذكر والفعل له .

ضرورات تتصل ببناء الجملة

وتكون بوضع الكلام في صورة لا يكون ترتيب مواده فيها على ما ينبغي من التقديم والتأخير. ومن ذلك :

١ - الفصل بين المضاف والمضاف إليه :

ومن ذلك قول الشاعر^(١٨٤) :

كأنَّ أصواتَـ من إيغاهن بناـ أواخر الميس أصوات الفراريح
ففصل بين أصوات ، وأواخر بقوله (من إيغاهن بنا) .
ومنه أيضاً قول الشاعر^(١٨٥) :

كما خط الكتاب - بكف يوماً - يهودى يقارب أو يزيلُ
أراد بكف يهودى يوماً ، فقدم يوماً وفصل بها بين كف ويهودى ومن
ذلك قول عمرة الخثعمية ترضى ابنها^(١٨٦) :

هما أخوا (في الحرب) من لأخاله إذا خاف يوماً نبوة فدعاها
ومن ذلك قول الشاعر^(١٨٧) :

أشْمُ كَانَهُ رَجُلٌ عَبُوسٌ مُعَاوِدٌ جُرْأَةٌ وَقَتِ الْهَوَادَى
أراد : معاود وقت الهوادى جُرْأَةٌ .

ومنه قول عمر بن قبيثة^(١٨٨)

لما رأت ساتييدا ما استعبرت لله دَرُّ (اليوم) من لامها
فقد فصل بين دَرُّ ومن لامها بـ (يوماً) .

٢- وضع الفاعل مفعولاً :

ومن أمثلة وضع الفاعل مفعولاً قول الأخطل (١٨٩) :

أمّا كليب بن يربوع فليس لها عند المفاخر إيراد ولا صدرُ
مثل القنفاذ هذّاجون قد بلغت نجران أو بلغت سواتهم هجرُ
أراد : بلغت سواتهم نجران أو هجر فجعل نجران وهجر تبلغان
السوّات لتستقيم القافية وتظل حركة الروى واحدة .

٣- الفصل بين قلما والفعل :

وجعلها تنخل على الاسم ومن ذلك (١٩٠) :

صددت فأطولت الصدود وقما وصال على طول الصدود يطول
قلب التركيب :

وهو أن يضطر الوزن الشعري إلى إحالة المعنى فيقلبه الشاعر إلى خلاف

ما قصد به مثال ذلك قول عروة بن الورد (١٩١) :

فلو أنّي شهذب أبا معاذ غداه غدا بمهجته يفوق
فديت بنفسه نفسى ومالى وما آلوك إلا ما أطيق
أراد أن يقول فديت نفسه بنفسى فقلب المعنى وهنا وضع الكلام في غير
موضعه فيما يرى المرزبانى ومنه قول الشاعر (١٩٢) :

إن الكريم وأبيك يعتمل إن لم يجد يوماً على من يتكل
يريد من يتكل عليه فقدم وأخر .. وقال الفرزدق :

وما مثله فى الناس إلاّ مملكاً أبو أمه حى أبوه يقاربه

وإنما أراد : وما مثله في الناس حتى يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه فتعسف هذا التعسف الشديد ووضع أشياء في غير مواضعها (١٩٣) :

ويرى محمد بن علي الجرجاني : أن هذا يجزل بفصاحة الكلام .
ويرى أن شرط هذه الفصاحة « أن لا يكون ترتيب مواد الكلام على غير ما ينبغي من التقديم والتأخير » (١٩٤)

ويرى أن هذا البيت مما يجزل بالفهم . ومن ذلك قول الشاعر :
جزى ربه عنى عدى بن حاتم جزاء الكلاب العاويات وقد فعل
كان ينبغي أن يقول : جزى عدى بن حاتم ربه ، ليعود الضمير في ربه إلى مذكور (١٩٥) .

ولاشك أن هذه الضرورات تختص بالشعر لا من حيث كونه شعراً فقط وإنما من حيث كونه كلاماً موزوناً مقفى ، ولو كان الشاعر ناثراً لما وضع الكلام هكذا في غير مواضعه - وإذا كانت بعض الضرورات السابقة مقبولة ، فإنما لأنها لا تتخل بالفهم أو بالعرف اللغوي إخلالاً يؤدي إلى الالتباس أما هذه الضرورات التي يضطر فيها الوزن الشاعر أن يضع الكلام في غير مواضعه ، فإنها ضرورات لا تليق بالشاعر المجيد ، وهي ضرورات تتصل بالوزن كما نص كثير من العلماء ومنهم السيرافي والمرزباني وابن عصفور . وإذا الضرورات الواقعة في إطار بناء الجملة تمثل خروجاً عن الأنماط الفصحى وإخلالاً بفصاحة الكلام .

فالقزويني يرى أن من فصاحة الكلام خلوصه من ضعف التأليف والتعقيد ، فأما ضعف التأليف فكما في قولنا : « ضرب غلامه زيداً » فإن رجوع الضمير إلى المفعول المتأخر لفظاً ورتبة ممتنع عند الجمهور كقول الشاعر :

جزى ربه عنى عدى بن حاتم جزاء الكلاب العاويات وقد فعل
 والتعقيد : أن لا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد به ومنه ما يرجع
 إلى اللفظ وهو أن يحتل نظم الكلام ، ولا يدرى السامع كيف يتوصل منه إلى
 معناه ، كقول الفرزدق :

* ومامله في الناس إلا مملكا أبو أمه حى أبوه يقاربه
 فالضمير في « أمه » للملك وفي « أبوه » للمدوح ، ففصل بين « أبوأمه »
 وهو مبتدأ و « أبوه » وهو خبر بـ « حى » وهو أجنبي ، وكذا فصل بين
 « حى » ، و « يقاربه » وهو نعت حى بـ « أبوه » وهو أجنبي ، وقدم المستثنى
 على المستثنى منه ، فهو كما ترى في غاية التعقيد .

فالكلام الخالى من التعقيد اللفظى : ما سلم نظمه من الخلل ، فلم يكن
 فيه ما يخالف الأصل - من تقديم ، أو تأخير ، أو إضمار ، أو غير ذلك - إلا
 وقد قامت عليه قرينة ظاهرة - لفظية أو معنوية (١٩٦) .

ويرى محمد بن على الجرجاني نفس الرأى تقريباً فيقول : إن الذى يخجل
 بفصاحة الكلام أمران : أحدهما : أن لا يخجل بالفهم كثيراً كقول الشاعر :

جزى ربُّه عنى عدى بن حاتم جزاء الكلاب العاويات وقد فعل
 كان ينبغى أن يقول : جزى عدى بن حاتم ربُّه ، ليعود الضمير في ربه
 إلى مذكور بعد أن عاد الضمير إلى عدى (١٩٧) .

فالشاعر أمام ضربين من النظم : النظم الذى يتصل بالمبنى أصواتاً
 وحركات وسكنات والذى تكون محصلته الإيقاع أو الوزن الشعري ، والنظم
 الذى يتصل بالمعنى والذى تكون محصلته حدوث الفائدة ووضوح المعنى
 وتماه . والشاعر المجيد مطالب أن يوازى ويوازن بين النظمين فلا يخجل طلب
 المعنى بالوزن ولا يخجل تحقيق الوزن بالمعنى والفهم .

ويرى عبد القاهر الجرجاني بالنسبة للنظم المتصل بمحصول المعنى ، « أنه لا معنى للنظم غير تونخى معانى النحو فما بين الكلم حتى تبلغ فى الوضوح والظهور والانكشاف إلى أقصى الغاية (١٩٨) .

ويقول : واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تحل بشئ منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه (١٩٩) .

وإذا كان النحو قد استنبط من نصوص شعرية ونثرية رفيعة المستوى .

فإننا لا نفرض على نظم الكلام قواعد غريبة لا يستطيع الشاعر أن ينظم من خلالها ، ومعنى هذا أن تنسيق الكلام ونظمة ليؤدى معنى فى إطار الوزن الشعرى أمر ميسور ، والإخلال بالفهم والمعنى طلباً للوزن لا يمثل مستوى شعرياً وإنما يمثل خروجاً عن النموذج الأمثل وإخلالاً بالفصاحة وإذا زاد البعد بين المعنى والمبنى ، وبين الوزن والفهم ، كان ذلك بمثابة خطأ يقع فيه الشاعر .

الهوامش

- (١) القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ص ٢٨١/٢٨٠ .
- (٢) ابن الأثير، المثل السائر ص ٣٥٥ ، ٣٥٩ ، ٣٦٤ .
- (٣) نفس المرجع ص ٣٤٤ / ٣٤٥ .
- (٤) العمدة لابن رشيق ص ٦٩ .
- (٥) الإيضاح للقزويني ص ٢٨٢ .
- (٦) العمدة ص ٦٩ .
- (٧) القزويني ص ٢٨٣ .
- (٨) نقد الشعر ص ٢٠٦ .
- (٩) المفضليات ص ٤٠٥ .
- (١٠) نقد الشعر ص ٢٠٦ .
- (١١) الإيضاح ص ٢٨١ .
- (١٢ : ١٨) العمدة ص ٧٠ .
- (١٩ ، ٢٠) نفس المرجع ص ٧١ .
- (٢١) العمدة ص ٧٢ .
- (٢٢) ديوان الأعشى ص ٤٠٧ .
- (٢٣) العمدة ص ٧٢ .
- (٢٤) المثل السائر ص ٢٦٠ .
- (٢٥) المثل السائر ص ٢٦١ .
- (٢٦) الإيضاح ص ٩٦ .

- . ٢٦٢/٢٦١ المثل السائر ص
- . ٢٦٢ نفسه ص
- . ٧٣ العملة ص
- . ٢١٠ نقد الشعر ص
- . ٢١١ نقد الشعر ص
- . ٢١١ / ٢١٠ (٣٤ : ٣٤) نفسه ص
- . ٧٣ العملة ص
- . ٦٩ العملة ص
- . ٥٠ العملة ص
- . ٣٠٨ (٣٨) كتاب الصناعتين ، ص
- . ١٤٤ (٣٩) نقد الشعر ص
- . ٣١٣ (٤٠) الإيضاح ص
- . ٥٢ (٤١ ، ٤٢) العملة ص
- . ٣٠٩ (٤٣) الصناعتين ص
- . ٣٠١ (٤٤) الصناعتين ص
- . ١٦٨ (٤٥) نقد الشعر ص
- . ١٦٧ (٤٦) نقد الشعر ص
- . ٥٧ (٤٧) العملة ص
- . ٥٧ (٤٨) العملة ج ٢ ص
- . ٣٠١ (٤٩) الصناعتين ص
- . ٣٠٥ (٥٠ ، ٥١) الإيضاح ص
- . ٣٠١ / ٥٢ : ٥٣) كتاب الصناعتين ص
- . ١٥٧ (٥٤) الإشارات والتنبيهات ص
- . ٣٠٢/٣٠١ (٥٥ ، ٥٦) الصناعتين ص
- . ٥٨ (٥٧) العملة ج ٢ ص
- . ١٠٥ (٥٨) ديوان الأعشى ص

- (٥٩ : ٦٢) العملة ص ٩٨ / ٥٧ .
(٦٣ : ٦٤) العملة ص ٥٩ ج ٢ .
(٦٥ ، ٦٦) العملة ص ٤٥ ج ٢ .
(٦٧) الإيضاح ، ص ٣١٣ / ٣١٤ .
(٦٨) الإيضاح ص ٣١٤ .
(٦٩) الإيضاح ص ٣١٤ .
(٧٠ / ٧١) الإيضاح ص ٣١٥ .
(٧٢) الصناعتين ص ٣١٠ .
(٧٣ : ٧٨) كتاب الصناعتين ص ٣١١ / ٣١٢ .
(٧٩) ديوان عمر بن قميئة ص ١٠٦ / ١١٦ .
(٨٠) ديوان تأملات في زمن جريح ، ص ٦٤ .
(٨١) ديوان الخروج من النهر ص ٨٣ .
(٨٢) ديوان مملكة السنبلة ص ١٠٦ .
(٨٣) الأعمال السياسية ص ١٠٣ .
(٨٤) عزف ناي قديم ص ١٨ / ١٩ .
(٨٥) ديوان إلى مسافرة ص ١٩ / ٢٠ .
(٨٦) ديوان قصائد ص ١٠٠ .
(٨٧) اللسان مادة ضمن .
(٨٨) الكافي ص ١٦٦ .
(٨٩) الكافي ص ١٦٦ .
(٩٠) اللسان مادة ضمن .
(٩١) ديوان ابن المعتز ص ٤١٩ .
(٩٢) د . محمد محمد حسين ، ديوان الأعشى المقدمة ص ٤٥ .
(٩٣) ديوان امرئ القيس : ص ١٠٢ .
(٩٤) ديوان امرئ القيس : ص ٦٥ .

- (٩٥) ديوان الأعشى : ص ٨٥ .
(٩٦) ديوان الأعشى ص ١٧٥ .
(٩٧) المفضليات ص ٢٤٢ .
(٩٨) ديوان الأعشى ص ٣٠٩ .
(٩٩) ديوان النابغة ص ١٢٦ .
(١٠٠) ديوان الأعشى ص ٣٠٣ .
(١٠١) اللسان مادة ضمن .
(١٠٢) ديوان الأعشى ص ٢٨١ .
(١٠٣) ديوان الأعشى ص ١٣٧ .
(١٠٤) العمدة ج ١ ص ١٧٨/١٧٧ .
(١٠٥ / ١٠٦) نظر نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ١١٦/١١٢ .
(١٠٧) ديوان الأعشى ص ٢٣٥ .
(١٠٨) قضا الشعر المعاصر ص ١٠٨ .
(١٠٩) المرجع السابق ص ١١٩ .
(١١٠) نفس المرجع ص ١١٨/١١٧ .
(١١١) ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر ص ٦٣ .
(١١٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٩٢ .
(١١٣) ديوان مملكة السنبلة ، ص ٩٥ ، ٩٦ .
(١١٤) مسرحية الحلاج ص ١١٧ .
(١١٥) البياتى ، مملكة السنبلة ص ١٠١ .
(١١٦) نفسه ص ١٠٩ .
(١١٧) نفسه ص ٦٣ .
(١١٨) جون كوين ، بناء لغة الشعر ص ٧٥ .
(١١٩) نفس المرجع ص ٧٧/٧٦ .
(١٢٠) المرجع السابق ص ٧٨/٧٧ .

(١٢١) ديوانه / شئ سيقى بيننا ص ١٠٨/١١٠ .

(١٢٢) أبو سعيد السيرافي ، ضرورة الشعر ، ص ٣٤ . وانظر في هذا المعنى ضرائر الشعر لابن عصفور ص ١٠٣ .

(١٢٣) سيوية ، الكتاب ، ج ١ ص ٢٦ .

(١٢٤) السيرافي ، نفسه ، ص ٣٤ .

(١٢٥) ديوان زهير ص ٩٦ .

(١٢٦) ديوان ابن عبدربه ص ٥٩ .

(١٢٧) نفسه ص ٥٤ .

(١٢٨) سورة الأحزاب الآية ٣٣ .

(١٢٩) السيرافي نفسه ، ص ٣٨/٣٩ .

(١٣٠) ضرورة الشعر ص ٣٩/٤٠ .

(١٣١) ديوان النابغة ص ٥٥ .

(١٣٢) ضرورة الشعر ، ص ٤٢/٤٣ .

(١٣٣) نفسه ص ٤٣ .

(١٣٤) نفسه ص ٤٤ .

(١٣٥) الكتاب لسيوية ج ١ ص ٢٩ .

(١٣٦) الموشح ص ٨٦ .

(١٣٧) الموشح ص ٨٦ .

(١٣٨) ضرورة الشعر ص ٢٩ ، والموشح ص ٨٦ .

(١٣٩) الموشح ص ٨٦ ، وضرائر الشعر ص ٤٢ .

(١٤٠) ضرورة الشعر ، ص ٦٥/٦٦ .

(١٤١) الموشح ص ٨٦ .

(١٤٢) المفضليات ص ١٥٨٠ .

(١٤٣) ضرورة الشعر ص ٧٠ .

(١٤٤) ديوان قيس بن الخطيم ص ١٦٢ .

(١٤٥) كتاب سيوية ص ٢٨ .

- (١٤٦) الموشح ص ٨٤ .
(١٤٧) ضرورة الشعر ٩٥/٩٤ .
(١٤٨) نفسه ص ٧٥ .
(١٤٩) الموشح ، ص ٨٦ .
(١٥٠) ديوان الأعشى ص ١٩٥ .
(١٥١) ديوان طرفه ، ص ٦٧ .
(١٥٢) ديوان الأعشى ص ٦٥ .
(١٥٣) ديوان لييد ص ٧٠ .
(١٥٤) ضرورة الشعر ص ٨٤ .
(١٥٥) ضرورة الشعر ص ٨٨ .
(١٥٦) ديوان علقمة بن عبده ص ٧٠ .
(١٥٧) ضرورة الشعر ص ١١٤ .
(١٥٨) ديوان الأعشى ص ٧٩ .
(١٥٩) ضرورة الشعر ص ٩٩ .
(١٦٠) كتاب سيوية ج ١ ص ٢٧ .
(١٦٠) ضرورة الشعر ص ١٠٠ .
(١٦٢) ديوان الأعشى ص ٥٥ .
(١٦٣) ضرورة الشعر ص ١٠١ .
(١٦٤) ديوان حسان ص ٣٤٥/٣٤٤ .
(١٦٥) ديوان الأعشى ص ١٩٥ .
(١٦٦) كتاب سيوية ج ١ ص ٢٧ .
(١٦٧) ضرورة الشعر ص ١٠٨ .
(١٦٨) المقتضب ج ١ ص ١٧٦ ، ص ٤٠١ .
(١٦٩) الموشح ص ٨٥ .
(١٧٠) كتاب سيوية ج ١ ص ٢٧ .
(١٧١) ضرورة الشعر ص ١١٢ .

- (١٧٢) خزانة الأدب ج ٢ ص ٤٩ .
- (١٧٣) ديوان امرئ القيس ص ١٧٣ .
- (١٧٤) المقتضب ج ١ ص ٣٨٢ ، وضرائر الشعر ص ٢٢٦ .
- (١٧٥) المقتضب ج ١ ص ٣٨٢ .
- (١٧٦) ضرورة الشعر ص ١٣٧ .
- (١٧٧) ضرورة الشعر ص ١٣٣ .
- (١٧٨) ضرورة الشعر ص ١٤٥ .
- (١٧٩) نفسه ص ١٤٤ ، وديوان الحطيئة ص ١٢٨ .
- (١٨٠) ديوان طرفة ص ١٣٩ .
- (١٨١) ديوان الأعشى ص ١٦٧ .
- (١٨٢) ضرورة الشعر ص ٢٠٨ .
- (١٨٣) ديوان الأعشى ص ١٧٣ .
- (١٨٤) المقتضب ج ٤ ص ٣٧٦ .
- (١٨٥) نفسه ص ٣٧٧ .
- (١٨٦) ضرورة الشعر ص ١٨٠ .
- (١٨٧) المقتضب ج ٤ ص ٣٧٧ .
- (١٨٨) ديوان عمر بن قبيصة ص ١٨٢ .
- (١٨٩) ضرورة الشعر ص ١٧٣ ، وديوان الأنخل ج ١ ص ٢٠٩ .
- (١٩٠) كتاب سيوية ج ١ ص ٣١ .
- (١٩١) الموشح ص ٧٧ .
- (١٩٣/١٩٢) الموشح ص ٨٨ .
- (١٩٤) الإشارات والتنبيهات ص ١٠ .
- (١٩٥) نفسه ص ١١/١٠ .
- (١٩٦) الإيضاح للقزويني ص ٧٦/٧٥ .
- (١٩٧) الإشارات والتنبيهات ، ص ١١/١٠ .

(١٩٨) دلائل الإعجاز ص ٢٣٨

(١٩٩) نفسه ص ٦٧/٦٦

الفهرست

	مقدمة :
٣	مدخل :
٧	
٨	* الإطار الموسيقى للشعر العربي
٢٠	* التشكيل الموسيقى والمحتوى الشعري
	الفصل الأول : العروض الوظيفي الميسر
٣١	أولاً : علم العروض ودراسة موسيقى الشعر
٣٣	ثانياً : الوزن الشعري
٣٧	ثالثاً : التفاعيل
٤٠	رابعاً : أوزان الشعر العربي
٤٣	١ - بحر الطويل
٤٣	٢ - بحر الوافر
٥١	٣ - بحر الكامل
٥٤	٤ - بحر البسيط
٦٣	٥ - بحر الرمل
٧٠	٦ - بحر المديد
٧٧	٧ - بحر الخفيف
٨٣	٨ - بحر الرجز
٨٩	

٩٨	٩ - بحر السريع
١٠٥	١٠ - بحر المتقارب
١١٠	١١ - بحر المنسرح
١١٤	١٢ - بحر الهرج
١١٧	١٣ - بحر المضارع
١١٩	١٤ - بحر المتدارك
١٢٤	١٥ - بحر المجتث
١٢٦	١٦ - بحر المقتضب
١٣٧	الفصل الثاني : القافية والتكرار الصوتي
١٣٩	أولاً : القافية
١٣٩	أ - مفهوم القافية
١٤١	ب - المصطلحات الخاصة بحروف القافية
١٤٥	ج - عيوب القافية
١٤٩	د - أنواع القوافي من حيث المتحركات والسواكن
١٥٠	هـ - أنواع القوافي من حيث الإطلاق والتقييد
١٥٢	و - الالتزام
١٥٥	ثانياً : القافية الداخلية
١٦١	ثالثاً : التكرار الصوتي
١٦٢	١ - التكرار
١٦٩	٢ - التقسيم - القوافي المتعددة
١٧٢	٣ - رد الاعجاز على الصدور
١٧٣	٤ - المجاورة
١٧٤	٥ - التبديل أو التطريف
١٧٤	٦ - التوشيح

١٧٤	٧ - التطريز
١٧٥	٨ - التشطير
١٧٦	٩ - التركيب المعكوس أو المقلوب أو المتقابل
١٧٧	١٠ - التوشيح أو التبيين
١٧٨	١١ - تشابه الأطراف
١٧٩	١٢ - التريد
١٨١	١٣ - التعطف
١٨١	١٤ - الإرصاء أو التسهم
١٨٢	١٥ - التفويف
١٨٣	١٦ - التسميط
١٨٣	١٧ - الموازنة
١٨٤	رابعاً : التمثيل الصوفي للمعاني
	الفصل الثالث :
١٩٧	التناسب بين الإطار الموسيقى والبناء اللغوي للشعر
١٩٩	أولاً : ظواهر تمام البناء اللغوي دون الإطار الموسيقى
١٩٩	أ - في الشعر العمودي :
٢٠٠	١ - الحشو
٢٠٧	٢ - الاستدعاء
٢٠٩	٣ - التتميم
٢١٢	٤ - الإيغال
٢١٧	٥ - الاعتراض
٢١٩	٦ - الالتفات
٢٢٣	ب - في الشعر الحر
٢٧٩	

٢٢٩	ثانياً : ظواهر تمام الإطار الموسيقى دون البناء اللغوى
٢٣٠	التضمين والتدوير والاستدارة ، فى الشعر العمودى والحر
٢٤٧	ثالثاً : الضرورات الشعرية
٢٤٩	أولاً : ضرورات تتصل بالكلمة
٢٦٣	ثانياً : ضرورات تتصل ببناء الجملة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٨٩/٣٠٠٤

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٢١٠٧ - X

جمع المؤلف في هذا الكتاب كل ما يتصل بموسيقى الشعر ، وما يتعلق بالبناء الموسيقي للشعر العمودي والحر ، وقد درس في هذا الجزء الوزن الشعري ، وعلاقته بالتركيب اللغوي ، وحدد المستويات الموسيقية للشعر العربي : الإيقاعية والصوتية .

ودرس التمثيل الصوتي للمعاني ، والعلاقة بين الوزن والمحتوى الشعري .

وقدم دراسة متكاملة للعروض الشعرية خلصها من التعقيد ومن كل ما من شأنه أن يخرج العروض عن مهمته بوصفه علماً قياسياً .

كما درس القافية ، والتكرار الصوتي ، والتناسب بين الإطار الموسيقي والبناء اللغوي للشعر ، وهي موضوعات ظلت بعيدة عن الدراسات الموسيقية للشعر ، على الرغم من علاقتها الحميمة بها .

وقد أضاف إلى دراسته الوصفية بعداً نقدياً ، فضلاً عما استدركه في دراسته للعروض .