

دراساتٌ مُقارَنة

المتشابهة
والأصوات اللغوية

- ١ -

دراسة

د. محمد عوفى عبدالرؤف

أستاذ بكلية الألسن - جامعة عين شمس

الناشر
مكتبة الخانجي بمصر



القَتَافِيَّةُ
والأصْوَاتُ اللِّغَوِيَّةُ

دراساتٌ مُقارَنة

الْقِسَافِيَّةُ
وَالأَصْوَاتُ اللِّغَوِيَّةُ

- ١ -

دراسة

د. محمد عوفى عبدالرزوق

أستاذ بكلية الآلسن — جامعة عين شمس

الإهداء

إلى الخورشيدين

الأستاذ دكتور عبد الله خورشيد البري

الأستاذ فاروق خورشيد

حديثهما إثناء ، ولقاؤهما للنفس بلسم وشفاء ، وحفظ ودعما أبداً

أمل ورجاء ؟

عوني

تصدير

أحاول في هذا الكتاب أن أقدم دراسة للقافية والأصوات اللغوية كما تعرفت عليها في اللغات السامية وفي العربية بصفة خاصة مبيناً كيف أثرت القافية العربية على الشعر الأوربي ، الذي تعرف عليها في شعر التروبادور ونقلها إلى البروفنسالي والميني زانج في القرنين الثالث والرابع عشر ، ومن ثم عرفت القافية في أوروبا ، وإن كان وجودها لم يستمر في شعر بعض هذه اللغات ولم تظهر فيه القافية إلا تقليداً وزينة ، فالشعر الكمي لا يحتاج بالضرورة إلى القافية ، فإن ما فيه من إيقاع وحداته الصوتية داخل البيت يغنيه عن إيقاع القافية وتنظيمها آخر البيت . أما الشعر النبري فهو بطبيعته محتاج — ولا شك — للقافية وإيقاعها كما سنبين بعد .

وقد قسمت الكتاب إلى قسمين تناولت بالقسم الأول الحديث عن القافية في اللغات السامية والقافية في الشعر العربي والتقيدها أو الثورة عليها ودراسة البلاغيين القدماء لها وعنايتهم بها . أما بالقسم الثاني فقد تناولت الحديث عن القافية عند المحققين والقافية في الشعر الأوربي متحدثاً عن ضرورة القافية في الشعر وعن الأصوات اللغوية وصلتها بالقافية .

عند كتابة الشعر في اللغات السامية قابلتني مشكلة طالما عانيت منها في كتيبي السابقة وفي مذكراتي للطلبة وهي مشكلة الكتابة ذاتها . وقد حاولت التغلب عليها في كتاب قواعد اللغة العبرية وبدايات الشعر العربي باستعمال (السكيشيات) وكان ذلك ميسوراً لقلة عدد السكيشيات المطلوبة للكتابيين وإن كانت لم تخرج على الصورة التي أرجوها . فقد كانت (كيشيات) اللغة السريانية بالقواعد

(ح)

العربية دون المستوى المطلوب . أما في هذا الكتاب فلكثرة عدد (الكليشيات) المطلوبة والاثرة تكاليفها ، طرحت فكرة تنفيذها وحاولت بآدى الأمر أن أزواج بين الخطين العربى واللاتينى عند كتابة الشعر السامى فأفيد من الخط اللاتينى كتابة أصوات اللين القصيرة والأصوات الساكنة به وأفيد من الخط العربى كتابة أصوات الحلق وأصوات الأطلاق والصغير وغيرها التى لا يعرفها الخط اللاتينى وتميز بها اللغات السامية . ولستنى عند التنفيذ وجدت صورة الكتابة لا يرتاح إليها النظر . فعدلت عنها ولجأت إلى الكتابة بالحروف اللاتينية فقط مكتفياً بوضع الحرف العربى فوق الحرف اللاتينى الذى لا يعبء عن الصوت السامى تماماً ليعرف القارىء أن المراد نطق الصوت السامى وليس نظيره فى اللغات الهندو أوروبية وفقاً للجدول التالى :

أ = ا ، ث = th ، ج = g ، ح = h ، خ = ch

ذ = d ، ش = sh ، ص = s ، ض = b ، ط = t

ظ = d ، ع = ' ، غ = g ، ق = q

وإنى لأرجو أن أوفق فى تقريب هذه الطريقة إلى القارىء حتى استيعبها عن الحروف المستعملة فى الطريقة الدولية أو طريقة المستشرقين الألمان فى كتابة الحروف السامية لأن هذه الحروف غير موجودة بالمطابع المصرية ولعدم قدرتي على سبكها لكثرة تسكفتها .

ولعل أستطيع مستقبلاً الاقدام على طبع ما كتبتة عن قواعد اللغات السامية الأخرى ، أو ما كيبه عن النحو المقارن لهذه اللغات عند قيامى بالتدريس فى معهد اللغات والترجمة / فرع اللغات السامية بالجامعة الأزهرية والتدريس بنظم

(ط)

لماجستير في كلية دار العلوم . فان تدوين هذه اللغات يجب أن يكون بخطها
أو بالطريقة الصوتية وكلاهما غير ميسر الآن للأسف ، بالرغم من أن المطبعة
الاهيرية قد أخرجت لنا عام ١٩٢٥ كتاب الأساس في قواعد اللغة العبرية وآدابها
وكتاب المفصل في قواعد اللغة السريانية وآدابها بحروف عبرية وسريانية .

ولئنّي لاتطلع إلى يوم نستطيع فيه أن نعود إلى دراسة اللغات السامية دراسة
جادة مفيدتين منها في دراساتنا العربية لغة وأدباً وتاريخياً غير مكتملين بما نقوم
الآن بدراسته في اللغة العبرية والقليل من السريانية والحبشية .

و . عوني عبداً لروف

القسم الأول

مقدمة

القافية من الأسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص ، فهي لغة تفيد المتابعة أو التابع فيقال (١) قفوت فلاناً ، إذا تبعته . وقما الرجل أثر الرجل إذا قصه .

وهي تفيد هذا المعنى أيضاً باللغات السامية الأخرى ، ففي العبرية نجد أن كلمة قفا (٢) Qafa تقلص ، احتشد ، انمقد . وفي السريانية قفا (٣) Qafa يجمع ، يتكلم . وفي التجمع أو التقلص نوع من المتابعة الشديدة إلى درجة الالتصاق .

كذلك نجد أن الكلمة Reim المعروفة في اللغات الأوربية بمعنى القافية تنتمي إلى مجموعة من الكلمات القديمة . ففي اليونانية arithm:ós بمعنى عدد . وفي اللاتينية ritus عادة أو طقوس ، rim بمعنى عدد ، dorima بمعنى صيغة الأمر من عد .

وكلمة rim تنتمي إلى هذه المجموعة بمعنى حساب أو محاسبة . وتطور المعنى في الأنجلو سكسية angolsächisch فنجد rim بمعنى عدد وفي السيكسية القديمة Altsächisch نجد Unrim بمعنى عدد ضخم أو كبير . أما في الألمانية القديمة Althochdeutsch فإن rim بمعنى المجموعة أو السلسلة من الرجال الواقفين في دائرة أو بمعنى الدور أو العدد . وكلمة rimon (ir) تعني اللدّ مؤخراً أو حتى النهاية .

وقد انتقلت الكلمة rim إلى اللغات الرومانية واقتربت من معنى الفعل الرومانى rimare بمعنى ينظم في شكل سلسلة وأصبحت معروفة لنا عن طريق الفرنسية

(١) القوافي لأبي يعلى ص ٢٩ (٢) معجم جرينيوس (٣) المعجم السرياني

القديمة في الفعل rimer بنفس المعنى ثم انتقلت إلى الألمانية بمعنى القافية Reim حوالى سنة ١١٧٠ عبر الأراضى الواطئة . ثم تطور معنى الكلمة فى الألمانية للدلالة على بيت الشعر جرياً على قاعدة إطلاق مسميات الجزء على الكل Pars Pro toto ولم تتحول عن هذه الدلالة إلى دلالتها على القافية فحسب إلا بعد استعمال أو بيتس M. Qptz لما بهذا المعنى عام ١٦٢٤ (١).

فالكلمة — إذآ تفيد التابع أو الالتصاق أو التقلص أو الانتظام فى شكل مسلسل أو دائرى . أما إذا انتقلت من العموم إلى الخصوص وأريد بها الدلالة على بيت الشعر أو بعض منه ، فاننا نجد خلافاً كبيراً بين علماء العربية وبعضهم للبعض وبينهم وبين غيرهم من دارسين غربيين .

فذهب البعض إلى أنها القصيدة كلها (٢) مستشهداً بقول الشاعر :

وقافية مثل حد السنأ ن تبقى ويذهب من قالها

وقال الأخفش : بل هى البيت لأن القافية لاتعرف إلا إذا تعددت الأبيات

محتجاً بقول سحيم عبد بنى الحساس :

أشارت بمدواها وقالت لتربها

أعبد بنى الحساس يزجى القوافيا

ويرى البعض أن عجز البيت قافيته لأن التقسيم لايسمى بيتاً ، وهذا كله — كما

رأينا فى الألمانية أيضاً — ليس إلا إطلاقاً لمسميات البعض على الكل Pars pro toto

أما الآراء الأخرى فتقترب من معنى القافية بنهاية البيت . فقال البعض بأنها

الكلمة الأخيرة من البيت وشئ قبلها فالقافية فى قول الشاعر :

بنات وطاء على خد الليل

Kluge, Friedrich

Etymologisches wörterbuch

Walter de Gruyter Berlin 30/1963

(١) راجع المعجم الاشتقاقى الكلوجى

(٢) راجع فيما يلى كتاب القوافى لأبى يعلى ص ٣٣ وما بليها .

— ٣ —

هي « خد الليل » .

د وقال سعيد بن مسعدة : القافية الكلمة الأخيرة . (١)

وهي عند أبي موسى الخامض د ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف
والحركات ، .

وعند قطرب د حرف الروى ، (٢) وهو تعريف ثلث أيضاً (٣) أى الحرف
الذى يتكرر آخر كل بيت من أبيات القصيدة .
أما الخليل فقد عرف القافية تعريفين :

د أحدهما : أنها الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما ، مع حركة ما قبل الساكن
الأول منهما . فعلى هذا القول تكون القافية في قول الشاعر :

إذا ما أتت من صاحب لك زلة

فكن أنت محتالاً لزلته عذراً

تكون القافية حركة العين والذال والراء والألف .

وفي قول آخر :

وليس الننى والفقر من شيمة الفتى

ولسكن حظوظ قسمت وجدود

حركة الدال الأولى والواو والدال والواو

والقافية على قول الخليل الآخر ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن

الأخير فقط ، .

... ..

(١) كتاب القوافي ص ٣٥ وما يليها (٢) موسيقى الشعر العربي لشكري عياد ص ٨٩

(٣) كتاب القوافي ص ٣٥ وما يليها .

والخليل حين يذهب إلى القول بهذا إنما يعتمد — فيما أرى — على ما قام به من إحصاء لما وصل إليه من شعر ما قبل الإسلام وبعده فهو إنما يوصف لما ورد من شعر يلتزم، ما لا يلزم وآخر لا يلتزم إلا القافية (*) وقد اشتهر عنه القول الأول فحسب ، فقد وجدته عند قيامي بتحقيق كتاب القوافي لأبي يعلى لدى ابن جنى في مختصر القوافي (١) المخطوط ص ٢٨١ س ٣ ، والتبريزي بالوافي المخطوط أيضاً ص ٤٧ ب س ١٥ وكذا باللسان ص ١٥٥ ص ١٩٥ ع ٢ س ١٣ .

ومن الغريب أن يشتهر عنه هذا القول فحسب ، ولو أن الشعراء قد اتبعوه فيه لجاء الشعر العربي بعده متبوعاً لزوم ما لا يلزم .

أما القول الآخر فلم أقع عليه إلا باللسان ص ١٥٥ ص ١٩٥ ع ٢ س ١٩ وهو ما أخذ به أبو يعلى التنوخي عند تقسيمه للقوافي وجعلها خمسة أضرب :

(١) المتكاس : وهو الذي يجتمع فيه أربع حركات (Vowels) بعدها ساكن (Consonant) مثل :

قد جبر الدين الإله فجبر

فالقافية تبدأ من ضمة الهاء في (الاله) (٢) وفتحة الفاء وفتحة الجيم وفتحة اللباء ثم الراء (وهي الصوت الساكن هنا)

(٢) المتراكب : وهو الذي يجتمع فيه ثلاث حركات Vowels بعدها صوت ساكن مثل :

وما نزلت من المكروه منزلة الا وثقت بأن القى لها فرجاً

(*) راجع ماورد بهذا الكتاب عن براعة النظم والقافية .

(١) راجع كتاب القوافي ص ٣٧ وقد قام د . حسن شاذلي فرهود بتحقيق الكتاب دار التراث : القاهرة سنة ١٩٧٥ دون أن يلتفت إلى رأى الخليل الآخر .

(٢) لأن اللام قبلها ممدودة ففصلتها عما يليها .

فالقافية هنا تبدأ بعد المد في كلمة (لها) وتعتبر فاصلاً ، وتشمل فتحة الفاء وفتحة الراء وفتحة الجيم ، والجيم نفسها مع حركتها .

(٣) المتدارك : وهو الذى يجتمع فيه حركتان بعدهما صوت ساكن مثل :

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله

على قومه يستغن عنه ويذمم

وتبدأ القافية بعد الميم الأولى الساكنة فتشمل فتحة الميم الثانية وضمة الميم الثالثة والميم والميم الثالثة نفسها مع حركتها .

(٤) المتواتر : وهو صوت لين قصير يأتي بعده صوت ساكن مثل :

حمدت لى بعد عروة إذ نجما

خراش وبعض الشر أهون من بعض

فالقافية هنا هي فتحة الضاد والضاد نفسها مع حركتها .

(٥) المترادف : وهو الذى يفصل فيه بين الصوتين الساكنين أى حركة

ويستعمل بصوت لين مثل :

من عاتدى الليلة أم من نصيح

بت بم — م فقوادى قريح

وقد يأتي بغير لين فيسمى مصمتاً مثل :

رقن أذيال الحفى وأوضن مشى حيات كأن لم يفزعن

إن يمنح اليوم نساء تمنعن

وفد أحصى الذين يأخذون برأى الفراهيدى في تصديد القافية وانواعها ، فوجدوا

أنها ثمانية وخمسون نوعاً (١) :

(١) شئ من التراث ص ٣٠ وما يليها .

للمتوافر سبعة عشر موقفاً .

وللمتواتر واحد وعشرون موقفاً .

وللمتدارك أحد عشر موقفاً .

وللمتراكب ثمانية مواقع .

وللمتكأوس موقع واحد .

وقد حاول دكتور شكري عياد أن يبسط تعريف الخليل وأن يعيد صياغته ،

فوجد لديه :

« ولنا أن ندهش لأن الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد لم يلتفت إلى فكرة المقطع . فلو التفت إليها لأصبح تعريف القافية عنده أنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت ، أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة . فالمقطع الشديد الطول المكون من حرف ساكن فمد حرف ساكن مثل قول شوقي :

سنون تعاد ودهر يعيد لعمر ك ما في الليالي جديد

ويندر أن تكون القافية مقطعاً شديداً الطول ، مكوناً من ساكن فحركة قصيرة فساكنين . وإذا كان الساكنان الأخيران حرفاً مضعفاً فإن المقطع يعد طويلاً (لاشديد الطول) ويلزم أن تتألف القافية منه ومن المقطع السابق له ، كما في قول شوقي أيضاً :

فلك جار ودينا لم يدم عندها السعد ولا النحس استمر
روحوا القلب بلذات الصيا فسكني الشيب مجالاً للكدر

والمقطعان الطويلان — مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة — يكونان

معظم قوافي الشعر العربي قديمة وحديثة ، وربما تتابعا بلا فاصل كقول

لإبراهيم ناجي :

أمس يعذبني ويضنني شوقى طمى طفيان مجنون
وربما كان بينهما مقطع قصير واحد ، كقول العقاد في « هدية الكروان »
حادي الظلام على جناح صاعد يا أرض اصنى يا كواكب شاهدى
وربما كان بينهما مقطعان قصيران ، كقول العقاد أيضاً :
أبا القوافي ورب الطرس والقلم

ماذا أفادك صدق العلم في الأمم

وربما كان بينهما ثلاثة مقاطع قصيرة ، وهذا قليل ، وربما جاء في قافية
الرجز ، كقول شوقى في مسرحية عنترة :

صنعا أعلى من دمشق سلعة وثمنا ،

... ..

وتعريف القافية وتجديدها بالمقاطع الأخيرة في البيت أمر متواضع عليه في
اللغات الأوروبية .

فالقافية عند كايزر *Kaysar, Wolfgang* هي :

« آخر البيت تحدث إذا كانت الحركة المنبورة بأخر كلمتين أو أكثر متماثلة
الرنين . ويمكن أن يكون الجزء المكرر مكوناً من مقطع واحد أو مقطعين
أو ثلاثة مثل : (١) »

Träume' Baume/ Ruh, du/ Verführbaren, unberührbaren :

ولعل من الغريب أن نجد مثل هذا التعريف عند العرب القدماء وإن كانوا
يتحدثون عن الحروف والأسباب والأوتاد أى بنفس مصطلحات الخليل .

فمثل هذا القول نجد عند الفارابي أيضاً في الموسيقى الكبير (ص ١٠٩١)
إذ يقسم أنواع القافية إلى حروف وأسباب وأوتاد، فيقول :

« والقوافي ربما كانت حررفاً وربما كانت أسباباً وربما كانت أوتاداً . وأشعار
العرب في القديم والحديث كلها ذات قواف ، إلا الشاذ منها ، وأما أشعار سائر
الأمم الذين سمعنا أشعارهم بجلها غير ذات قواف ، وخاصة القديمة منها . وأما
المحدث منها فهم يرومون بها أن يمتدوا في نهاياتها حذو العرب . »

فالقافية عنده تأتي آخر البيت أيضاً . وهو يفرق بينها وبين السجع فيقول :

« ومتى كانت الأقاويل ذات الأجزاء تنهاى أجزاءها إلى أشياء واحدة
بأعينها ، فإن كانت غير موزونة ، فهي تسمى عند العرب أقاويل مسجوعة ، ومتى
كانت موزونة سميت أقاويل ذات قواف ، فانهم يسمون الأشياء الواحدة التي
تتكرر في نهايات أجزاء الأقاويل الموزونة « قوافي » ،

••• •••

ويص حازم القرطاجني أيضاً على أن القوافي تأتي آخر البيت فيشبهها برأس
الخباء فيقول :

« وعلى هذا التقدير يحسن في القافية أن يقال فيها أنها جعلت بمنزلة رأس
الخباء وما يعلى به العمود ، فأحكمت هيئاتها لذلك ، وجعل العروض القاسم للبيت
بمصنفين بمنزلة موصل قائمة الخباء العليا بقائمتها السفلى وجعلوا أطراد النظام
للمتناسب ما بين مبدأ البيت ومنتهاى القافية بمنزلة استقامة قوائم البيوت . »

والمعنى يتكرر لديه ، ففي ص ٢٥١ يقول :

« وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهاى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب بن الموجة / تونس ١٩٦٦ ص ٢٥٧

من ظاهر وباطن . ويمكن أن يقال : أنها جعلت بمنزلة ما بعلى به عمود البيت من
شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها .
وقد يقال : أنهم جعلوا العروض والضرب وهما نهايتا شطرى البيت في أن
وضعوها وضعا متناسيا متقابلا منزلة القائمتين في وسط الخباء اللتين يكون
يتأوه عليهما . .

.

فالملاحظ في هذا كله أن القافية عند العرب ليست إلا تكرير لاصوات
لغوية بعينها ، وأن هذه الأصوات اللغوية تشمل الحركات Vowels التي تأتي بعدد
معين يتراوح من واحد إلى أربعة يتلوها صوت ساكن Consonant يتأتى بعده
حركة أو يكون بلا حركة . وتكرير هذه الأصوات اللغوية هو السبب في أحداث
النغم في الأبيات . وهو مستول عن الإيقاع الموحد ووحدة النغم بالقصيدة كلها .
وإن كان لاصلة له بجوهر الإيقاع الذى وجدناه بالشعر العربى مثلا فيما أسماه
الخليل بالوتد .

ولم يعرف العرب من مواضع القافية إلا أواخر الأبيات فقط ، وقد احتفلوا
بها احتفالا كبيرا . وعملوا على دراستها وتسمية كل حركة أو صوت ساكن فيها ،
وتحدثوا عن لوازمها ، وعن عددها ، وعن اللين الذى يلحقها ، كما تحدثوا عن عيوبها ،
ووجهوا النصح للشاعر والراجز في كيفية اصطياها والترفق بها حتى لا تأتى شاردة
أو نافرة ، وحتى لا تكون نافية ، أو فضلة في القصيدة . ويمكن أن نطلق على هذه
القافية قافية المقاطع . أما الأوربيون فقد عرفوا أنواعا أخرى من القافية نذكر
منها الآتى :

القافية الداخلية^(١) Binnenreim وهي التي ترد داخل البيت أو سطر الشعر .

(١) كايزر ص ٩٦ وما يليها .

والقافية المتقارعة Schlagreim وهي التي تحدث بين كلمتين متتاليتين
وقافية المطالع Alliteration أو Anfangsreim وهي اتفاق مطلع كلمتين
أو أكثر في سطرين متتالين أو أكثر مثل :
in allen Büschen und Bäumen

أو

Where the wild wind blows

وهو النوع الاساسى في الشعر الجرمانى .

وقافية تجانس أصوات اللين Assonanz وهو تماثل الرنين بالحركات الموجودة
بالنهر الأخير وهي موجودة بكثرة في الشعر القديم الفرنسى والاسبانى
والبرتغالى .

كما وضعوا أسماء لأنواع مختلفة من قافية المقاطع نذكر منها :

القافية المزدوجة Reimpaaren وهي التي تتحد في كل بيتين متتاليتين

aa , bb,cc, dd

القافية المتعامدة Kreuzreim وهي التي تتحد فيها قافية البيت الاول مع

الثالث والثانى مع الرابع a b a b

القافية المتماثلة Verschranten reim وهي التي تأتي في الرباعية

وتكون قافية الشطر الأول مثل الرابع والثانى مثل الثالث abba

والقافية المثلثة Schweifreim

وتأتى في السادسة وتكون قافية الشطر الثالث مثل السادس على حين تتفق

القافية في الأول والثانى والرابع والخامس aab ccb

وانواع قافية المقاطع نعرفها جميعا في الموشحات الأندلسية ، أما القوافى التي

تأتى وسط البيت أو أوله فلم يعرفها العرب ، وإن وردت لديهم نظائر لها عند
 البلاغيين كما حاول بعض الشعراء المحدثين النظم فيها مثل قصيدة محمود حسن
 اسماعيل ، موسيقا من الحيرة بين السطح والاعماق ، التي نلح فيها قافية المطالع :
 (وتسمى عند البلاغيين بجناس الاستهلال)

أصبحت . . رغم دربي الكبير (١)
 لأعرف الشكوك من الزهور
 ولا سرى النمل ، من الطيور
 ولا وقوف الخطو ، والمسير
 ولا انتفاض الدمع ، والسرور
 ولا الربى ، من خضرة الغرور
 ولا فصيح العقب ، والمطور
 ولا وميض النور . . . وهو نور
 اخفته الليل بلا ستور
 . . فعالمى ، ليس هو المنظور . .
 ولا مرايا البصر المقهور . . .
 ولا اندهاش الوتر المقهور
 وبكل شيء حوله يدور

ولا ننسى أيضا محاولات صفى الدين الحلبي (١٣٤٩/١٢٧٨) فقد تفنن في
 قوافيه وقصد لزوم ما لا يلزم ، وقفى أوائل الأبيات بنفس قافية الروى . وننقل
 عن الأستاذ عبد الجبار داود البصرى قوله :

« تفنن الحلي (١) في قوافيه فتجده يتخير أصعب القوافي حيناً، وأجملها حيناً
آخر ويستوى جميع حروف البناء في قوافي الارتقيات . . . ويتبع أبا العلاء
المعري في لزوم ما لا يلزم، ويزخرف قصائده بالقوافي فيقنّ أوائل الأبيات بنهس
قافية الروى، ويوشح، ويسجع داخل البيت الشعري الواحد .

بل أن أباقلاية الهذلي عرف قافية المطالع « وهي ما يسمى بجناس الاستهلال »

أيضاً حين يقول: (٢)

فنا عصابة لا م حماة
ولا هم فأتوتنا في الذهب
ومنا عصابة أخرى حماة
كغلي النار حشّت بالنقاب
ومنا عصابة أخرى سراع
زفتها الريح كالسنن الطراب

وعرفه المعطل الهذلي في قوله: (٣)

لعمري لقد نادى المنادى فراغى
غداة البوين من بعيد فاسمعا
لعمري لقد أعلنت خرماً مبرأ
من التعب جواب الممالك أروعا

(٢) شيء من التراث / بعداد ١٩٦٨ ص ٢٢٥

(٢) ديوان الهذليين ق ٣ ص ٣٥ ط الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٥

(٣) ديوان الهذليين ص ٤٠ (٢) ص ٣ من ٦٥

- ١٣ -

وعرفة معقل بن خويلد الهذلي في قوله (١)

أبا معقل وإن كنت أشححت حلة
أبا معقل فانظر بنبك من ترمى
أبا معقل لاتوطنك بغاضتي
رموس الأفاعى فى مراصدها العُرم

وغيرهم كثيرون وخاصة بين شعراء الهذليين .

فتقرأ لملك بن الحارث : (٢)

كرهت العقر عقر بنى شليل
إذا هبت لقاربها الرياح
كرهت بنى جزيمة إذ ثرونا
قما السلفين واتسبوا فباحوا

قد وأحصيت بديوان الهذليين خمسة وعشرين موضعا تتكرر فيها نفس الكلمة بأول أبيات القصيدة . وأظهر هذه المواضع ما جاء بقصيدة أبي منم ذات الأحد عشر بيتا ، والتي بدأ ستة أبيات منها بقوله « أصخر بن عبد الله » وقصيدة صخر التقي في الرد عليه ، وبها سبعة أبيات تبدأ ستة منها بقوله « أبا المثلم » .

ولست أريد بهذا أن أذهب إلى أن الشاعر العربي عرف قافية المطالع قديما وإنما يرجع هذا إلى المصادفة وإلى الأسلوب الخطابي الذي كان يغلب على الشعر العربي آنذاك .

لم يعرف العرب — إذا — إلا قافية المقاطع وإن وجدوا غيرها

(١) ق ٣ س ٦٥

(٢) ق ٣ س ٨٣

أطلقوا عليها اسماً آخر .

فالقافية الداخلية Innenreim أطلقوا عليها كلمة الترصيع ومنها :

فتور القيام قطيع السكلا م تفتّر عن ذى غروب خصر
وقد عرفوا أيضاً ما أسماه حازم القرطاجنى بالتسويم وهو قريب الشبه
بالقافية الداخلية وإن كانوا لا يستعملونه إلا فواتح لفصول .

يقول حازم القرطاجنى : (١)

« ولما كان اعتماد ذلك في رموس الفصول ووجرها أعلاما عليها، وأعلاما بمنزى
الشاعر فيها ، وكان لفواتح الفصول بذلك بهاء وشهرة وازديان حتى كأنها بذلك
ذوات غرر رأيت أن أسمى ذلك بالتسويم؛ وهو أن يعلم كل الشيء وتجعل له سيمى
يتميز بها . وقد كثر استعمال ذلك في الوجوه (الغرر) كما قال ابن الرومى :

(الطويل)

سما سموه نحو السماء بغرة

مسومة قدما بسمى سجودها

فلذلك كان هذا اللقب لانتقاها وما وضع عليه . وأيضاً فانا سمينا تحلية أعقاب
الفصول بالأبيات الحكيمية والاستدلالية بالتحجيل ليكون اقتران صنعة رأس
الفصل وصنعة عجزه نحو ما من اقتران الغرة بالتحجيل فى الفرس .

والقافية المزدوجة Doppelreim دعوها تشطيراً مثل :

شوق إليك تفيض منه الأدمع

وجوى إليك تضيق عنه الأضلع

ورد الأعجاز على الصدر يمكن أن يكون Kreuz Reim مثل :

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه

وليس إلى داعى الوغى يسريع

(١) ص ٢٩٧ من مناهج البناء وسراج الأدباء .

فهم لم يحتفلوا إلا بقافية النهايات (المقاطع) ، ولعل السبب في هذا يرجع أولاً إلى تفسيرهم لمعنى القافية وكيف أنها مأخوذة من قفوت فلانا ، إذا تبنته ، وقفاً الرجل أثر الرجل إذا قصه وقافية الرأس مؤخره .

ولو أخذوا بتعريف ابن دريد (١) ، سميت قوافي لأن بعضها يتلو بعضها ، بما في ذلك من معنى المتابعة ، لما تخرجوا في أن يطلقوا على الأنواع الأخرى من القافية أسماء مشتقة من نفس كلمة القافية أو مضافاً إليها صفات تحدها وتبين نوعها .

ودلالة الكلمة كما أوردها ابن دريد وجدناها أو ما يقاربها — فاسبق — بالعبرية والسريانية ، كما وجدناها في اليونانية واللاتينية وما اشتق منها .

ولعل السبب الأهم من هذا هو أن الشعر العربي السكمي لم يكن في حاجة إلى القافية مطلقاً ، لما يحتوي عليه من جواهر إيقاع تتردد في البيت ومن ثم في القصيدة كلها بطريقة منتظمة توفر للشعر النغم المطلوب في الشعر .

أما الشعر في اللغات السامية الأخرى فقد عرف أنواعاً أخرى من القافية نحاول أن نتيبها في هذه الدراسة — كما نحاول أن نتيب أيضاً التطورات التي عرفتها القافية في اللغات الأوروبية منذ القرن الثاني عشر الميلادي ، محاولين تتبع نشأة القافية في الشعر الأوروبي والباعث إليه وأشكالها المختلفة في مختلف اللغات .

فقد عرف هذه اللغات - كما بينا من قبل - قافية المطالع Anfangsreim ، وقافية أصوات اللين Assonanz ، والقافية الداخلية Innenreim ، والقافية المزدوجة Doppelreim (aa' bb' cc') ، والمتعامدة Kreuzreim (abab) ، والمتعاقبة umarmender Reim (abba) ، والمثلثة Schweifreim (aabccb) ، وغير

ذلك من أنواع القافية . كما عرفت الموشحات العربية أنواع أخرى ستعرض لها عند الحديث عن الثورة على القافية العربية إن شاء الله .

ولكننا يجب أن نلاحظ بأدى ذى يده أن العرب لم يحتفلوا بأصوات اللين احتفالهم بالأصوات الساكنة ، ومن ثم اشترطوا أن تتضمن القافية صوتا ساكنا

يقول د . إبراهيم أنيس : (١)

« أصوات اللين مع أنها عنصر رئيسى فى اللغات ، ومع أنها أكثر شيوعا فيها ، لم يعن بها المتقدمون من علماء العربية ، فقد كانت الإشارة إليها دائما سطحية ، لا على أنها من بنية الكلمات بل كفرض يعرض لها ، ولا يكون منها إلا شطرا فرعيا . ولعل الذى دعا إلى هذا الانحراف أن الكتابة العربية منذ القدم ، عنيت فقط بالأصوات الساكنة فرمزت لها برموز . ثم جاء عهد عليها أحسن الكتاب فيه بأهمية أصوات اللين الطويلة ، كالواو والياء الممدودتين ، فكتبوها فى بعض النقوش والنصوص القديمة . وظلت الحال هكذا حتى وضعت أصوات اللين القصيرة التى اصطلح القدماء على تسميتها بالحركات فى العصور الإسلامية . فالكتابة التى ليست إلا وسيلة نافذة للتعبير عن الأصوات اللغوية ، صرفت القدماء عن أهمية أصوات اللين ، فلم يرمز لها برموز فى صلب الكلمات ، .

ثم ينقل عن ابن جنى بكتابة « سر صناعة الاعراب ما يؤيد هذا فى قوله :

« اعلم أن الحركات أيعاض لحروف المد واللين وهى الألف والواو والياء . فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث ؛ وهى الفتحة والكسرة والضمة . وقد كان متقدمو النحاة رحمهم الله تعالى يسمون الفتحة الألف الصغيرة والكسرة

(١) الأصوات اللغوية / نهضة مصر سنة ١٩٥٠ ص ٤٢

الياء الصنيرة والضمة الوار الصغرة . وقد كانه ان ذلك على طريقة مستقيمة . ألا ترى أن الألف والياء والوار اللواتي هن حروف توأم كوامل ، قد تجدهن في بعض الأحوال أطول وأتم منهن في بعض ، وذلك إذا وقعت بعدهن الهمزة والحرف المدغم نحو (يشاء) و (دابة) وهن في كلا الموضعين يسمين بحروفا كوامل . فاذا جاز ذلك فليست تسمية الحركات حروفا صغاراً بأبعد في القياس منه . ويدلك على أن الحركات أبعاض لهذه الحروف أنك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه . إلا أن هذه الحروف التي يحدثن لإشباع الحركات لا يكن إلا سواكن لأنهن مدات والمدات لا يحركن أبداً .

* * *

والحق أن السبب في عدم احتفال العرب بالأصوات اللينة لا يرجع فقط — فيما أرى — إلى الكتابة العربية والتدوين ، بل إلى الطبيعة العربية المكتسبة في البيئة الصريخة الواضحة والحرص على الابانة وإعطاء كل صوت لغوي حقه حين النطق به ، ومن ثم اهتموا بالحديث عن عيوب النطق المختلفة .

بل حرص العرب القدماء أيضاً على الاحتفاظ بالأصوات الحلقية كما هي على حين تخلف منها غيرهم من الساميين وتحولت لدى الأكديين إلى صوتين من أصوات اللين هما (a , e) فقط ، فلا وجود للأصوات السامية الخمسة؛ وهي الألف والهاء والحاء والعين والنين .

أما بالنسبة لأصوات اللين فهي تعرف خمسة أصوات قصيرة يمكن أن تمتد لتصبح طويلة وهي : (a , i , u , e , o) وليس السبب في هذا هو التأثر بالسومارية كما يقول او نجناد^(١) وإلا لما قابلنا نفس هذا التطور والاختزال للأصوات الحلقية إلى صوتين فقط في بعض اللغات السامية الأخرى .

(١) س من Ungnad - Matous , Grammar des Akkadischen

Verlag G. H. Beck. München 1964.

(م ٢ — القافية)

وقد تحولت الواو والياء أيضاً من أصوات ساكنة عند وقوعهما أول الكلمة إلى أصوات لين أيضاً فبدلاً من ^شwaschib = يسكن تصبح ^شaschib في البابلية الحديثة، أما في الآشورية المتأخرة فتتحول إلى ضمة صريحة ممدودة فبدلاً من ^خwarad = عبد، نجد ^خurad وبدلاً من ^خwarchu = شهر، نجد ^خurchu

كذلك تحذف الياء أو تتحول إلى صوت لين إذا وردت أول الكلمة أو المقطع مثل ^يiprus بدلاً من ^يjaprus . يقطع ومن ثم كان لا بد من الاهتمام بأصوات اللين بالأكدية .

وفي السريانية نجد أن الهمزة والعين تصبح أصوات لين في أول الكلمة أو أول المقطع كما تتحول الحاء السامية إلى هاء أو تقرب في الخاء . والحركات في السريانية (١) أكثر منها في العربية ، إذ نجد الفتحة (٢) ^حPtaahu والفتحة الممدودة ^صZpaapha والكسرة الممالة ^صRphaasa والكسرة ^حhbhaasau ، والضمة الصريحة ^صasa ، وفي العبرية أيضاً نجد خمس حركات قصيرة : الفتحة (بتاح) والفتحة الممالة (سيجول) ، والكسرة (حيرق قطان) ، والضمة المفتوحة (حولام قطان) ، والضمة المغلقة (قبوص) .

والحركات الكبيرة هي : الفتحة المشبعة (قامص) ، الفتحة الممالة الطويلة

(١) ص ٧ وما يليها Nöldekue, Theodor : Kurzgefasste Syrische Grammatik.

Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1966.

(٢) عوني عبد الرؤوف

قواعد اللغة العبرية : مطبعة ح عن شمس ٧١ ص ٢٤ وما يليها .

(صيرى) ، والكسرة الطويلة (حيريق جدول) والضمة المفتوحة الطويلة
(حولام جدول) ، والضمة المغلقة المشبعة (شروق) .

وفضلا عن ذلك نجد أن ثمة نوعا من السكون المتحرك إذا جاء أول الكلمة
أو أول المقطع أو عند التقاء الساكنين وسط الكلمة فيحرك ثانيهما ، وكذا إن كان
الصوت الساكن مشدداً .

لهذا كله كان اهتمام اللغات السامية - عدا العربية - بأصوات اللين القصيرة
والطويلة اهتماما يجعل أصحابها يحرصون على سماعها سواء أول الكلام
أو في تضايقه أو آخره ، ومن ثم أمكن معاملتها معاملة الأصوات الساكنة ،
وأن تتكون منها القافية أيضا .

ولما كانت الأصوات الساكنة تسبب صعوبة للقافية حتى في اللغة
العربية - كما سنرى بعد - لذا كان مجيء أصوات اللين في قافية الشعر
السامي عدا للعربي كثيراً كثيرة ملحوظة ، على حين كان مجيء الأصوات
الساكنة في القافية أقل من هذا بكثير ، مادعا بعض الباحثين إلى القول
بأن اللغات السامية لم تعرف القافية وإن اعترف بذلك باحثون آخرون .

والحق أن هذه الأصوات اللينة التي تترى بصورة منتظمة آخر
الأسطر بالشعر السامي تشكل القافية فيه ، وإن كانت لا تشبه القافية
العربية وهذا ماحدث أيضاً بشعر اللغات الأوربية فيما أطلقوا عليها أيضا
لفظ القافية (Reim) .

ويهمنا أن نبين أن ما سنقنأوله هنا من حديث عن القافية إنما هو

— ٢٠ —

حديث عنها بالمعنى الأوسع وإمكانات ورود الأصوات اللغوية كلها سواء كانت ساكنة أم لينة بالقافية وسواء أكانت القافية أول البيت أو وسطه أو نهايته .

وسأحاول في هذا الكتاب دراسة كل ما أطلق عليه لفظ قافية سواء عند الساميين أو عند الأوربيين غير مقتصر على دلالة الكلمة في اللغة العربية فقط ، محاولاً تبين صلة القافية بالهجر وأهميتها بالنسبة له وصلتها بالأصوات اللغوية ، والله المعين .

البابُ الأولُ
القافية
في اللغات السامية

القافية في الشعر الأكدى

عرفت الأكدية صوراً خمسة للأبيات أو أسطر الشعر. فقد أمكن التعرف على الصور الآتية :

- ١ - أبيات شعر متعادّة *Vers* (١) .
 - ٢ - أبيات شعر مزدوج *Doppelvers* .
 - ٣ - مجموعات شعر المقطوعات *Strophe* .
 - ٤ - مجموعات شعر غير مقطعى (أى لا ينتظم داخل مقطوعات شعرية *Astrophische Reihen* .
 - ٥ - المتتابهات المتكررة *Repetitorische Folgen* .
- وتوجد هذه الصور كلها في شعر الملاحم ، وأن كان بعضها يظهر أيضاً في شعر الترانيم أو الأناشيد *Hymnik* والخرافات *Fabeln* والحوار .
- وينقسم البيت أو السطر الى مجموعته من النغمات المرتفعة والمنخفضة ، وعدد النغمات الأولى محدد ، أما النغمات المنخفضة فلا تحديد لها . فالتحديد لا يلزم إلا بالنسبة للنغمات المرتفعة حاملة النبر . وعدد المقاطع أو النغمات المنبورة في الشعر الباسلى أربعة ، تقسم الى قسمين (٢) وإن كان قد عرف أيضاً الشعر المقطعى *Strophenbau* . أما الشعر المزدوج فهو الشعر الذى تتحد فيه القافية في كل سطرين متتاليين .

(١) على ١٠١ *Karl Hecker: Untersuchungen zur Akk. Epik*

(٢) س ٨٦ - ٨٨ *H. Zimmern: Zu den neusten Arbeiten über*

Babylonische Metrik, Weimar 1896 : الجزء

Zeitschr ift f. Assyriologie u. Verwandte Gebiete

وصور المقطوعات والمتاهات المتكررة يمكن أن نضرب لها مثلا المحاورة التي وقعت بين خمورابي واحدى الغساء ، والتي نقلها عن الأستاذ فون سون von Soden بمجلة الأشوريات وآثار منطقة آسيا بالشرق الأدنى (١) .

ف نجد أن حديث كل من المتحاورين يكتب في أربعة أو خمسة أسطر . وفي أول الكلام وآخره شطرتان (كما وردت الشطرتان المزدوجتان وسط الكلام مرة واحدة) يبدأ الملك دائما بقول الشطرتين ، عدا الشطرتين الأخيرتين ، فقد كانتا من نصيب المرأة . وان كان لم ينطق في اللوحة الأولى ٢٧ - ٣١ الا بشطرة واحدة ومن ثم وجب أن يكون رد المرأة في اللوحة الأولى ٣٢ يتكون من ٤ - ٥ أسطر .

والوزن في الأكديّة مسكون من أربعة مقاطع منبورة في كل سطر وتتكون المقطوعة من أربعة أسطر مثل أغنية اشتر I-ichtar . وقد تتكون من عدة أسطر بكل منها ثلاثة مقاطع منبورة يتلوها سطر من خمسة مقاطع منبورة .

كما نجد بالشعر الخامس الى جوار الشعر ذى المقطوعات الأربع ، مقطوعات Doppelversstrophe يتكون كل منها من شطرتين فقط . ولا توجد الاسطر المفردة الا نادرا وخاصة في الشعر القديم . كذلك يعرف هذا النوع من الشعر الاسطر الأربع (٢ × ٢) بكل زبرتان أو ثلاثة ، يلحق بها سطر خامس منفصل عنها في المعنى وأحيانا يفتقد هذا السطر الخامس في بعض المقطوعات ، وأحيانا يفصل بين شطري المقطع نفسه . ومن ثم ويسبب التبديل الكثير من التناق والثلاثي تتكون وفرة نغمية تساعد على غنائها القافية .

وهناك أشعار كثيرة كتبت في لغة النثر في الأكديّة ولا يمكن نسبتها الى الشعر

Ein Zweigspräch Hammurabis mit
einer Frau.

(١) ص ١٥٠ - ١٥٤

Z A G Zeitschrift f. Assyriologie u. Vorderasiatische
Archäologie/Band 15.1950

إلا بعد التعرف على مضمونها . وهذا ما يحدث بالوزن المزدوج . وهو أبسط أنواع الشعر . وأكثراً أشكاله في المجموعات الشعرية انتشاراً وكثيراً ما يأتي في هذا النوع الفاظ متقابلة . فقد يبدأ البيت الأول بكلمة ^ش Elisch أى أعلى ، ومن ثم يأتي أول البيت الثاني كلمة ^ش schapliach أى أسفل أما إذا بدأ أول البيت بكلمة pa-na أى أمام ، فإن البيت الثاني يبدأ بكلمة ar-ka أى خلف .

وإن بدأ الأول بكلمة ^ش sh-mo-la أى شمال ، بدأ الثاني بكلمة im-na أى يمين . وأحياناً تكون المقابلة معنوية مثل ما ورد في ملحمة جلجامش :

^d
ū-ul i-di En-ki-du aklam (NINDA) a-na a-ka-lim
^ش shikaaram (KASH) a-na ^ش sha-te-e-em la-a-lum-mu-ud ^ش أى
لم يعرف انسدو والخبز لياً كله^(١)
والبيرة شربها لم يتعلمه

ويلاحظ اختلاف تركيب الجملة للحصول على الصياغة المطلوبة للشعر ، كما يلاحظ أن هذا النوع من الصياغة الشعرية يتميز بالبساطة في التعبير . ولا يوجد به قفزات فكرية . فالشطر الثاني يكمل الأول عادة . ولا توجد القفزات الفكرية إلا في بعض الأشعار الخاصة وقد تكون حينذاك للضرورة ، مثل :

e-nin-na-ma tal-pu-us-su-ma il-lak
^خ ur-cha ru-qa-ta a-shar ^ش ^d chum-ba-ba

الآن قد لمستك ليذهب^(٢)

(١) من اللوحة ٨٦ - ٨٩ وراجع أيضاً ص ١٤٢ من كتاب

Karl Hecker ; Untersuchungen zur akkadischen Epik

nin. III ii 11.12

(٢) جلجامش

في طريق همد إلى نخبابا

أر
a-na pe-chi-i eleppi (CGISH. Mā) a.na

Pu-zu-ur-Amurri (KUR. GAL) malāchi^d (LU M LAH)

الذي أغلق السفينة ، البحار بروز أموري^(١)
قلعة أعطيت له إضافة لامتلكاته

ويلاحظ في الشكل المزدوج هذا Doppelvers الكثير من صور القافية وهي ليست مقصورة عليه . ويمكن أن نجمل هذه الصور فيما يلي :

١ - تكرير الشطر الأول مع إضافة كلمة جديدة منعاً للطائفة التامة مثل :

ina qè-reb Apsi^d ib.ba-ni Marduk (٢)

ina qè.reb elli (KU) Apsi^d ib.ba-ni Marduk
وسط مياه النهر العذبة خلق مردوك
وسط تقاء مياه النهر العذبة خلق مردوك

أر
ilaani (DINGIR. MESH) i-isi-nu i-ri-sha^س

(٣)
ilaani i-si.nu i-ri-sha taapa^ط الآلهة شمعت الأريج

الآلهة شمعت الأريج الطيب
٢ - وأكثر من هذا النوع وروداً بالمزدوج أن يغير تركيب الجملة في الشطر الثاني مع الإضافة أحياناً . مثل :

ib-ri ma-li-ku a-na-ku In-ur-shi^ش (٤)

Iu.ur-shi-ma ib-ri ma-li-ku a-na-ku^ش

XI 94 - 95

Ec I 81 - 82

nin. xl 159-160

nin I vi 26-27

- (١) جلجامش
(٢) هيكر س ١٤٣ ؛ جلجامش
(٣) جلجامش
(٤) جلجامش

صديقاً ناصحاً أنا أتمنى أن ألقى
أتمنى أن ألقى صديقاً ناصحاً أنا

ش
i-ta-mu it-ti i-li-shu

ش ش ش
u shu-u il-shu it-ti-shu i-ta-mu

تسكلم مع الآله
وهو الآله تسكلم معه

٣ — النوع المتقابل Chiasmische Figuren

Pi-ka li-ib-ba-ka li-wa-'i-ir bi-ir-ki-ka
ú li-ib-ba-ka li-wa-'i-ir bi-ir-ki-ka

فك قلبك (بك) يفتنى أن يأمره
وقلبك يفتنى أن يأمر ركبتيك (١)

ش أو ش
e-mur-shu-ma sa-bi-tum e-te-dil bab-sha

ش ش
baab-shá e-te-dil e-te-dil si-kur-sha

رأته الساقية فأغلفت بابها
بابها أغلفت . أغلفت بمزلاجها

٤ — تماثل الكلمات الأخيرة بالشرطين Identität der Aussenwort
مثل :

ش ش
at-ta d Gilgamesh lu ma-li ka-ra-ash-ka

ش خ ش
ur-ri ú mu-shi chi-ta-at.tu at-ta

(٢)

أنت جلجامش ، ملان هو كرشك
 بالنهار وبال مساء افرح انت
 ومثل :

ش خ خ خ خ
 she-ret-ka i-sach-chuu-ra a-na much-ch-i-ja

ش ش س
 sha a-shak ak-ka nu-ka a-na.ku ch-er-ta (١)

عقابك سيوقع عليّ

(وهو) الذي وقته عليك أنا كعقاب

والمماثلة هنا لا تمدو أن تكون مماثلة في صوت اللين الاخير مع مائلة رنين
 المقاطع الصوتية الأخيرة في كل شطر .

هـ - وثمة مماثلة تحدث أول كل شطر ويمكن أن نسميها تجاوزاً قافية (٢)

المطالع Anfangsreim مثل

M ش خ
 a-na man-ni-ja Ur-shanabi i-na-ch a i.da-a

a-na man-ni-ja i-ba-li da-mu libbi-ja (٣)

لمن يا أورشني تتعب يداي

لمن يقطر دم قلبي

ومثل :

ش خ
 me-li-im-mu i-cha-al-li-qû i-na e-sh-tim (٤)

ش
 me-li-im-mu i-cha-al-li-qû-ma na-m-ri.ru-iru-pu

(١) هيكس س ١٤٥ .

(٢) قول تجاوزاً لأن كلمة قافية لا يصح أن يقصد بها إلا ما يأتي آخر البيت فقط ؛
 إذ أن معنى القافية كما ورد لدى أبي يعلى التنوخي س ٢٩ « سميت القافية قافية لكونها في
 آخر البيت مأخوذة من قولك : قوت فلاناً ، إذا تبته . . . » .

nin xi 293-294

(٣) جلجامش

Bauer vs.11-1

(٤) جلجامش

البريق يمتحنى في الظلال .

البريق يمتحنى والشعاع ينطفأ .

٦ - القافية آخر الشعر Endreim

i - na u - mi - ^شshu i - dul - l - lu - ^شshu ilaani i - dul - lu - ^شshu
 ilaania i - ^خhhu i - dul - lu - ^شshu ilaani i - dul - lu - ^شshu

في زمانه عطفت عليه الالهة عطفت عليه
 الالهة أخوته عطفت عليه الالهة عطفت عليه

ومثل :

i - na pu - ^خuuh - ri - ni - ma ni - ip - qak ^شsharru
 Tu - tar - ram - ma ta - paq - qi - dan - na - ^شshi ^شsharru
 في اجتماعنا وتمتنا بك يا ملك .
 والان ثق بنا أنت أيضا ياملك (١) .

ولا تعرف هذه الانواع من القافية الا في شعر الملاحم Epik الا أن قافية المطالع Anfangsreim تأتي أيضا في غير الشعر القصصى أو شعر الملاحم ، ويتضح هذا في مثال نظرية العدل الالهى die Theodizee وهى منظومة في شعر المقاطع Strophe يتكون كل مقطع منها من احدى عشر سطرا تجمعها قافية مطالع تأتي أول كل سطر منها ، على أن هيكر Karl Hecker (٢) يلاحظ أن القافية فيها مرثية أكثر منها مسموعة .

ومثل هذا النوع من قافية المطالع غير معروف فيما وصل الينا من شعر المقاطع ، وأن كان الشعر القصصى يميل اليه ، حتى ولو كان على هيئة شعر المقاطع ، مثل ماورد

(١) جلجامش اللوحة التاسعة 11.12 i III

(٢) ص ١٥١ من كتابه .

في اللوحة التاسعة من ملحمة جلجامش^(١) فتكرر في الاسطر ٣٩-٤١ (من I ii) ،
 ٣-٥ (من iv) كلمة itti وتكرر في الاسطر ١٥ - ١٧ (من III ii)
 ط ط
 كلمة a - di ، وفي الاسطر ١٨ - ٢٠ (من x iv) A-na-at t a-lam-ma
 وتجد بنفس اللوحة أيضا القافية المعتادة Endreim في الاسطر ٢٦-٢٨ (من Vi)
 ش ش
 bu - bu - ti, luuti, scharuti وفي الاسطر ٥٤-٥٦ tal - ti - mish - shu
 ولعل القافية هنا - كما يلاحظ هيكو - تأتي لتحديد اقسام القصيدة وليست حلقة
 صوتية فحسب ، وهو يعطل هذا بأن القافية قد تكون كلمة كاملة تكرر آخر كل
 سطر ، وأن في هذا دلالة على ترابط المضمون القوي بين هذه الاسطر ، ففي الشعر
 القصصي بصفة خاصة يمكن أن توضح القافية الترابط بين الاسطر بعضها البعض ، كما
 توضح الترابط بينها وبين غيرها من مقاطع .

وكثيرا أيضا ما ترابط مجموعات طويلة من الاسطر الشعرية التي لا يربط بينها
 تنظيم مقاطع واضح كما يتضح من ملحمة ارأ Erra-Epos حيث نجد أحد عشر
 سطرا تبدأ بكلمة (scha)^ش وخمسة أسطر بكلمة (u'a Baabili)^(٢) .

ومثل هذا يقابلنا أيضا ملحمة جلجامش باللوحة التاسعة ، وكذلك ملحمة
 ترجال ايرش كيجال^ش Nergal - Eresh Kigal عدة مرات . ويأتي هذا
 عادة مع الاعداد الترتيبية التي تأتي غالباً أول السطر ، ويتضح هذا في ملحمة ترجال
 ايرش كيجال (41 - 41 iii . 26 - 26 b i 20 - 28 vi) أو في رحلة اشترالي
 جهنم Ishtar Höllenfahrt (c 119 - Ra) .
 مثل :

ش en ش س ش
 ish ten baaba (KA) U - she - si - schi - ma

(١) 4 - 39 ii

(٢) هيكو - ض ١٥٢ .

ش ص ش ش ش
 ut-te-er-shi su-bat hal-ti shâ zu-um-ri-schâ
 ش a ش ص ص ش ش ش sha
 shana baaba û-she-se-si-shi-n'a ut-te-er-shi shalsha baba

الباب الأول تركها تمر منه ورد إليها وشاح عفة جسدها

الباب الثاني تركها تمر منه ورد إليها

الباب الثالث (وهكذا حتى الباب السابع)

ويمكن أن يتوالى تتابع الأعداد الترتيبية لاختصار المضمون ، كما ورد في
 ملحمة جلجامش باللوح التاسع (4.3 x iv) .

ش a ش ش ش ش ش
 shana shal-sh-à re-ba-a Gilgamesh li-qé pa-ri-sa
 ش ش ش ش ش ش ش
 ha-ansha sheahsha u seba'

(عما) ثانية ، ثالثة ، رابعة أخذ جلجامش

خامسة ، سادسة ، سابعة . . . (حتى الثانية عشرة)

ويماثل نجد مثل هذا بملحمة جلجامش أيضاً بنفس اللوحة

(VII Vi 4 FF) ، (xl 142 FF) ، (215 FF) وكذلك بملحمة
 نرجال — أيرشى كيجال (a A 67 FF) وفي هذه اللوحة بالذات يتصاعد
 العدد الترتيبى للأبواب حتى يصل إلى أربعة عشر باباً ، وإن كان المعتاد أن يكون
 العدد سبعة أبواب فقط ولم يشذ عن هذا إلا اللوحة التاسعة من ملحمة جلجامش
 التي وصل فيها عدد الأبواب إلى اثني عشر باباً (١) .

(١) هيكس — ص ١٥٣ .

وأحياناً تختف حدة نوالى مجموعات من المقطوعات ذات الأشكال الثانية بتغيير كلمة القافية . فنجد فى لوحة جلجامش التاسعة مثلاً (VIII i 8 FF) وسط مجموعة من الاسطر المبتدأة بكلمة (Libki.ka) أى لبيكك ، أطر خالية من هذه الكلمة .

ويجدر أن نلاحظ أيضاً أن كاتب ملحمة أرا Erta قد تعتمد فيما يبدو أن ينوع فى اختيار الكلمات المرادفة أو تغيير موضع الفعل الدال على التكلم للتخلص من هذه الرتبة .

en ش
is-si-ma lahton فى السطر ٣١ نادى الأول

i ش
i-qab-bi ana shan فى السطر ٣٣ تكلم مع الثانى

ش ش
i-ta-ma ana shaI-sbi وفى السطر ٣٤ تحدث مع الثالث

i-qab-bi ana rebi-i وفى السطر ٣٥ مع الرابع قد تكلم

ش خ i
ana shansbi iq-ia-bi وفى السطر ٣٦ الخامس مع قد تكلم

ش ش ش
shesh-shu um-ta-'e-er وفى السطر ٣٧ السادس أمر

أما السطر ٣٨ فقد حذف منه الفعل الدال على التكلم كلمة .

القافية الداخلية Innoureim

وقد عرفت الأكديّة أيضاً القافية الداخلية مثل (١)

ش خ ش
ip-shi-ih uz-za-shu-ma i-né-'i-ra as-sú
ش
ish-tu i-ra-su i-nè-'u

(١) هيكرد س ١٢٧ (جلجامش - س ٢٢٩ - ٢٣١) .

وكظم غيظه ومال بصدرة

بعد أن مال بصدرة

ففي الكلمتين الأخيرتين من السطر الثاني قافية داخلية ، أما القافية المعتمدة في البيتين فهي القافية المعتادة آخر البيتين . وهي قافية أصوات اللين هنا .

وفي المثال التالي الذى تتضح به قافية المطالع تجد أيضاً قافية داخلية تجمع بين كل كلمتين آخر كل سطر

ش ش ش ش
a-di i-kash-shà-du and qishti erinni

d خ
adi hum-ba-ba da-pi-hu i-na-ru

حتى وصل إلى غابة الأرز

حتى قتل خوهاً بالمتوحش

وقد تأخذ القافية الداخلية صوراً مختلفة :

Identität der Innenglieder (أ) فأحياناً تأتي في الكلمات المجاورة بالسطر مثل

ش ش ش ش ش
ma-ri shamshi shamshi sha shaani

ابن الشمس ، وشمس الآلة

ش
e-ru-u i-ku-ul i-ku-lu ma-ru-shu u

الصقر أقرس ، أقرس صغاره

ش ش
ip-ru-su a-ma-ti-shu-nu-shu-nu iz-ziz-zu

قطعوا حديهم ، هم صمتوا

والقافية هنا هي (sh-u nu) أى ضمير جماعة المتكلمين المنفصل وهو نفسه

يأتى متصلاً .

(ب) وأحياناً يأتى الغائل في الكلمات الواقعة في أول وآخر السطر

(٣٢ - القافية)

Identität der Aussenglieder

مثل :

ش
ú at-ta ul sha-na-at ki.i ja-a-ti-maat-ta

وَأنت لست مختلفا (ثانيا) كما أنا أنت .

ومثل :

ش ش ش ش خ ش خ
ma-har-shu ish-shi-q qaq-qa-ru ma-har-shu

قدامه (أمامه) قبل الأرض قدامه

ومثل :

ش س خ ش
s a - lam-ka li-sh-zi iz i-na maha-ar sa-al-mi-shu.

صورتك صل أو صنم (وضعها أما صورته .

Parallele Identität (ج) كما يكون التماثل في كلماته متوازنة

مثل :

ش ش ش ش
shí-ma-in-ni shi bu-tí shí-ma-in-ni ja-a-shi

اسميتي يا عجوزي اسميتي أنا

ومثل :

ش
erbe iinaa - shu erbe uzna

أربع هي عيونته ، أربع هي آذانه

allgemeine lauthilder

(د) وثمة صور صوتية عامة

u - um - mi - i ki - ri - im - mi - ki

مثل :

لأرخ ذراعيك

ku - tu - - um nu kut - tu - ma - at - ma

بجراب غطيت

u - ni - ish - sh u - ma nu - ush - sh a shu ú - ul el - ti - ' ش ش ش ش ش

أردت أن أحركه ، تحريكه لم أستطع

ومثل :

a - li a - li - it - tum ú - ul - al - du - ma

um - mi she - er - ri ú - ha - ar - ru - ú ra - ma - an - sha ش خ ش

حينما يولد المولود

ام الطفل ترتاح نفسها

(ه) وأحيانا تكرر كلمات معينة بنفس السطر أيضا مثل :

teerub tushpel qin - ni teerub tush - pel qin - ni ش ش ش ش

وطأت وغيرت فني (عشي) ، وطأت وغيرت فني

ma - ri - ú - tu ma - ri - ú - tu ومثل :

أبنائي ، أبنائي

* * *

والحديث عن القافية الداخلية يقودنا إلى ملاحظة أن السومارية هي اللغة التي عرفتها منطقة ما بين النهرين (العراق حاليا) Mesopotamien قبل أن تفد إليها القبائل السامية التي كونت مملكتي بابل وأشور ، قد عرفت القافية الداخلية أيضا . وهذا ما أنقله عن بحث قيم بعنوان القافية الداخلية والسومارية La Rime Interne en Sumerien ^(١) للأستاذ راييمونده ريك جستين وهو يشير في مقدمة البحث إلى أنه تحدث في مقال Raymond Riec Jestin .

(١) مجلة RA 63 - 1969 م ١١٥ - ١٢٠

آخر عن القافية السومارية^(١) La Rime Sumerienne وهو يسوق للدلالة على وجود القافية الداخلية النص التالي :

Gi kug gi-engur ^شgish gi
 Gi ugula-azu su-su ur azu
 d En.Ki Ki ^شgish gal ugula azu
 Ua ^شshud nu-du buzur-azu
 Kur nunuz gi ^شmush kur du gi en ki
 Eridug ^{ki}dug ge-ga-ga
 En-ki ^شesh-bar-kig ge-
 shesh-ib gi ^شzag-^شishib-bi
 En-ki DIM ^شgish-^شshe-^شshub
 Nin-gir-su zag-i ^شshib
 shul-udul ^شdushshu ^شkug e-il

وفضلا عن القافية الداخلية المثلة في القاف المكسورة في السطر الأول ، وتبادل الزاي والسين المضمومتين في السطر الثاني والسكاف والغين المكسورتين في السطر الثالث (وهكذا حتى آخر المقطوعة) ، فاننا نلاحظ وجود قافية المطالع أيضا بالسطرين الأولين وبجىء En-Ki ثلاث مرات أول السطر ، كما نلاحظ وجود القافية آخر بعض الأسطر أيضا .

(١) مجلة Bl Or 24, 1967 من ٩ - ١٢

Bibliotheca Orientalis (Leiden) ، (ولم أستطع الحصول عليها)

ويحاول رايموند — ريك جستن أن يوضح القافية الداخلية في المقطوعة فيكتنق بالإتيان بالأصوات اللغوية المكونة لها بكل سطر .

gi ug gi gur gi gi ug ul
 zu su su ur zu
 ki ki gi al ug ul zu
 ud ud mu du zu zu
 ur mu nu nu cwz gi mu ur du gi ki
 dug dug ge ga—ga
 en ki ^شesh ki ge
 shesh ib gi zag ^شishib
 en ki DIM gish she shub
 gir su zag ^شishib
^شshul dul ^شdush su kng il

وهو في محاولة وضع الأسطر بهذه الطريقة إنما يحاول أن يفيد عن المجانسة الصوتية الواضحة بين الأصوات بعضها وبعض .
 ونلاحظ على هذا النص ما يلي :

أولا :

(أ) الأبيات الثلاثة الأوائل تشمل الأصوات اللينة i, u ، كما ورد الصوتان a , ü مرة واحدة ، أما الأصوات الساكنة المصاحبة لها فهي الكاف (K) والجيم (G) وكذلك الراء الرخوة (R) liquide واللام (L) وأصوات الصفير السنجابية sifflantes alveolaires السين والزاي S,Z

(ب) تلعب المجانسة الصوتية دوراً هاماً بالنسبة للوحدة الصوتية V C أحيانا وبالنسبة للوحدة cv : ug, gu, go

ثانيا :

(أ) في الأبيات الثلاثة التالية نجد أن الأصوات المتحركة والساكنة أكثر عدداً

فالأصوات المتحركة : i, e, a (أما الصوت e أعنى الكسرة المائلة
فيمتد ليشمل e, ä)

والأصوات الساكنة z, i, e, k, g مثل الأسطر السابقة

وفضلا عن هذا نجد الصوت الأسنانى المقفل (الدال D) كما نجد الأصوات
الصائتة les sonantes : الميم الشفوية (m) labiale ، والنون الاسنانية
'dentale (N) واللام الرخوة (L) liquide ، والنين الرخوة اللهوية
la spirante vélaire ، والجيم الصائتة اللهوية la sonnante vélaire
وصوت الصفير السنجاى la sifflante alvéolaire

(ب) فى هذه الأسطر أيضا نجد القافية المزدوجة فى gu, ug, zu, uz, du, ud

ثالثا :

فى السطور الخمسة المتبقية نجد نفس الأصوات اللينة السابقة u, (ü), i, e, a
كما يظهر صوت الشين الساكن وهو صوت صفير حنكى sifflante palatale
وبالإضافة إلى هذا الصوت نجد الأصوات السابقة الورد فى الأسطر السابقة
وصوتين آخرين هما الباء والشين (b,s) وإن كان ورود النون واللام بدرجة أقل

(ب) نجد السجع المقلوب هنا assonancement inversés أيضا فى

ش ش ش ش
shu مع ash و she مع i/e sh

ويبدو واضحا فى هذه الأسطر لوجود الأصوات الساكنة .

ونورد الآن ترجمة النص :

أيها البوص المقدس ، بوص انجور أيها البوص

أيها البوص الذى جعله رب الشجر ينمو

— ٣٩ —

ولأن أنكى في الوجدانية هو رب السحر
 عند ما يحضر للصلاة ، وسر السحر
 والكور وهو يخلق — إذا — بوصا يضفي عليه شكله (أى شكل جورباح)
 ليحمل بوص السيد أريدوج يحنى ركبتيه
 لينطق أنكى بالنبوة
 إن البوص مساندة للعقيدة
 عندئذ يقسم أنكى الكبير الأنصاب
 فيصبح (فين جيسو) سنة العقيدة
 ويحضر (سول أو دول) الوسادة الخالصة

* * *

والحق أن الترجمة لاتبين تماما عن المعنى السوميرى . وقد اكتفيت بالترجمة عن
 الفرنسية ، لأن ما يعنينى هنا هو القافية والأصوات اللغوية التى تتكون منها ،
 وليس المعنى ذاته ويعنينى أيضا أن أتبين وجود نوع من القافية الداخلية
 فى السومرية ، وكذا قافية المطالع الملحوظة بالسطرين الأولين ، وكيف أن
 الاعتماد فى القافية كان أساسا على أصوات اللين ، وإن كانت الأصوات الساكنة
 تظهر القافية بصورة أوضح .

والسؤال القائم الذى لم نجيب عنه حتى الآن ، وأعنى به التساؤل عن الصلة بين
 السومرية والآكدية ، وهل أخذت الآكدية القافية عن السومرية ، كما أخذت
 عنها الخط ، والكثير من الطقوس والعبادات والقوانين والأساطير ، بعد أن
 حلت محلها بنفس المنطقة ؟

والحق أننى لم أستطع الاهتمام إلى الرد على هذا السؤال بعد ، لعدم وجود
 المراجع الكافية فى متناول يدى ، ولعدم تمكنى من دراسة السومارية دراسة
 تتيج لى المقارنة بينها وبين الآكدية .

ولكن الإجابة الميدانية الحاضرة — بكل بساطة — هي أن الشعر في كلا اللغتين شعر نبرى ، ومن ثم فإن القافية لازمة لكل ، ولا حاجة لأن يأخذ أحدهما عن الآخر (١) .

ويمكن أن نتختم الحديث عن القافية في الشعر الآكدي بالأسطر التي تتضح فيها القافية بنهاية كل سطر . وهي تتمثل في أصوات اللين المزدوج (ia) والمسبوقة بالكسرة (i) أو الكسرة الممالة (e)

* * *

- 1 — Ashshur ab ilani ^ش mesh ^ش ra—im shangu—ti—ia
- 2 — A—nu gesh—ru ^ش resh—tu—u ^ش na—bu—u ^ش shu—me—ia
- 3 — Enlil (BE) bēl^شush a—au—n mu—ki—in palē ^ش mesh —ia
- 4 — Ea (DISH) er—shu ^ش mu—du—u ^ش mu—shim ^ش shimati ^ش mesh —ia
- 5 — Sin d'Nannaru ham—ru mu—dam—mi—iq
- 6 — Shamash daian shame ^ش uersetim ^ش pa—risu tim
- 7 — Adad belu ra—ash—bu mu—na—ch ^ش I—ish un^شmanicha—ia ^ش
- 8 — Marduk e—tel ^ش I—gi—gi u ^ش Anunnaki (GISH.Uki) ^ش
- 9 — Ishtar be—let qabli u ^ش tachi a—li—kat ^ش
- 10 — Sibitti (IMIN.BI) ilani ^ش mesh qar—du—u—ti

(١) راجع بدايات الشعر العربي

- ١ — آشور والد الإله الذى يجب كهانته
- ٢ — أنو القوى البالغ القدم الذى دعانى
- ٣ — إنليل السيد الجليل الذى ثبت حكومتى
- ٤ — أيا الذى الحكيم الذى يقدر مهارتى
- ٥ — صن الشعاع المضىء الذى ييسر الأمر ويجعله مناسباً لى
- ٦ — شمش قاضى السماء والأرض الذى ينفذ حكمى
- ٧ — أضداد الإله المعبود الذى ينمى جيشى
- ٨ — ماردوك حاكم أجيجى وأنوناكى الذى ينمى ملكى
- ٩ — أشتر سيدة القتال التى تقف لى جانبى (تساندنى)
- ١ — الألهة السبعة آلهة الحرب الذين يقهرون أعدائى

القافية في الشعر السرياني

لم يتعرف الأوروبيون على النحو والشعر السرياني إلا في القرن السادس عشر الميلادي عند ما كتب جورج أميرا Georg Amira — وهو ماروني لبناني كان يقوم بتدريس السريانية في روما — سنة ١٥٩٦ كتابه عن النحو السرياني (١) وتتلخص ملحوظاته عن العروض والقافية في السريانية فيما يلي :

(أ) بالرغم من وجود مقاطع طويلة وصغيرة في السريانية إلا أن الوزن لا يفرق بينهما مطلقا . فقيمتها الصوتية عند الشعراء واحدة . وهذا ما يتميز به الشعر السرياني عن الشعر اليوناني واللاتيني الكمين .

(ب) يفضل أميرا الوزن ذا المقاطع السبعة المحجب لدى أفرهم Aphrém والوزن ذا المقاطع الإثنا عشر الذي أكثر يعقوب السروجي Ja'qob von Serug من استعماله على سائر أنواع الشعر السرياني المتعددة .

(ج) ولكنه يؤكد أن الوزن التام لا يتحقق إلا في الشعر المزدوج بكل ، أي بتوالي سطرين يحتوي كل منهما على إثني عشر مقطعا ، أو بتوالي أربعة أسطر يحتوي كل منهما على سبعة مقاطع وهو الوزن المفضل عند أفرهم .

(د) القافية — فيما يرى أميرا — تأتي آخر السطر أو داخله للزينة وكلما زاد عددها وأحكم ترابطها كلما علا قدر الشعر واتضحت روعته .

(هـ) للشاعر رخصة (وإن كانت غير مطلقا) للاحتفاظ بعدد المقاطع المنصوص عليه ، إذ يمكنه مثلا من استعمال بعض السكيات وحيدة المقطع (مثل فعل الأمر من الأفعال مضعفة العين أو المعتلة) وجعلها ذات مقطعين كما أن له

(١) من ١١ من Gustav Hölcher, Syrische Verskunst

Leipzig 1 j. c. Hinrichsche Buchhandlung 1982

الحق في إدغام بعض المقاطع في مقاطع مجاورة ، فتصبح مقطعا واحداً بدلا من اثنين (ولا يكون هذا إلا بالنسبة للآلف أو الياء إذا كانتا أول الكلمة) .

* * *

وهمنا هنا أن نناقش ما جاء به أميراً من أن القافية تكون للزينة فقط . وهو رأى لا تتفق معه عليه إذ أن الشعر السرياني شعر نبرى ، لا يمكن أن يستغنى عن القافية . وقد عرفت السريانية القافية في الشعر قبل الإسلام . بل لقد عرفها افريم (ت ٣٢٣) نفسه ويمكن أن نسوق له المقطوعات التالية :

- ط
 — Qnaau] ta'maa barmiisuuteh
 — unak puutaa biaqqiiruuteh
 خ ش
 — ushuchchaadaa bmeskeenuuteh
 ش
 — dshappiiruu bamlee kulleh
 ش
 — neshpar kullan 'am kulleh

— اكتسبوا (ائتوا) الذكاء من طيبته

— والطهارة من وقاره

— والعطية من فقره (مسكنته)

— لأنه جميل كاه

— لننعم كلنا بالجمال معه (مع كاه)

فالأسطر ينتهي كلها بضمير الغائب المتصل (oh) ، وتتحد الأسطر الثلاثة الأولى في التاء التي تسبق ضمير الغيبة ، على حين ينتمى السطران الأخيران بكلمة كاملة (Kulleh) . وهي بنفس المعنى هنا أي أن في السطرين إيطاء .

ولعل أميراً حين يتحدث عن القافية — كان يعنى القافية التي نقلها السريان عن الشعر العربي بعد الافتح بعد أن عرفوا أنواعها المختلفة عنهم ، وحاولوا تقليدها ، وخاصة في القرن الثاني عشر الذي يتميز بازدهار الأدب السرياني باتصال الشعراء والعلماء السريان بالعرب وأنبهارهم بما لديهم من علوم وفنون . ففي هذا القرن

نجد أشكال القافية المختلفة مستعملة في الشعر السرياني، فأحيانا نجد القافية المزدوجة وأحيانا نجد القافية تنتظم بمجموعة من الأبيات أو تنتظم القصيدة كلها . وإن وجد الشعر غير المقفى حتى نهاية القرن الثالث عشر الميلادي (أعنى على غير النسق العربي) .

ولكن هذا كله لا ينفي أن السريان عرفوا القافية قبل اتصالهم بالعرب — كما بينا من قبل — وإن كانت قافية من نوع آخر تمثل في أصوات اللين أحيانا، وتشاركها الأصوات الساكنة أحيانا أخرى ، فضلا عن وجود بعض النصوص الثرية المسجوعة أيضا، كما لاحظنا عند قراءة النصوص السريانية القديمة وخاصة بالعهد الجديد بالقافية .

وقد اشتهر أفريم بنوعين من السكتابات المنظومة :

١ — المدراش Madrascho ويتكون من عدة أسطر متساوية المقاطع غالبا وإن كان عدد المقاطع يختلف فيها أحيانا . ويقوم أحد الأفراد بترتيل هذه الأسطر . ويردد جماعة من الناس بعد كل بيت العونيثا عوانيا (وهي لازمة تأتي آخر السطر أو البيت) . وليس يلزم أن يكون لأي سطر أو بيت من هذا الشعر صلة بما يليه في المعنى ، بل إن كل سطر قائم بذاته .

والمدراش له أوزان وانضمام متعددة . وإن كان أفريم قد أولع باستعمال النوع الأبجدي منها فينظم أبياتا على ترتيب الحروف الأبجدية وأخرى على ترتيب اسم المسيح (يسوع) ، أو على اسمه هو (ا ف ر ي م) .

٢ — السوفيتا : ووزنها بسيط يبدأ فيها الشاعر بمقدمة بسيطة يتحدث بعدها عن الموضوع ذاته وقد يقوم بالقاء هذا النوع متكلم فرد ، أو يقوم بها فردان يتحاوران فيما بينهما بكلمات المنظومة .

٣ — الميمر Memre وهي منظومة لا تقرأ ولا تفسد ، وقد يدخلها بعض الفقرات الصالحة للإشادة ، وهي تعليمية أو قصصية ، وأبياتها متساوية المقاطع غالبا ،

ومقاطعها سبعة، وأنغامها ثلاثة مرتفعة. ويرتبط فيها مقطعان دائماً ارتباطاً تاماً، كما يعبر عن المعنى الأساسى فيها بربط سطرين معاً .

* * *

ولعل من المفيد أن نأتى أيضاً بمثال للشعر السريانى المتأثر بالقافية العربية لتعرف على الفرق بين القافية فى القديم قبل الاتصال بالعرب، وقبل الفتح الإسلامى، وبعد التأثر بالشعر العربى فى القرن الثانى عشر .

والمثال الأول نقلناه أيضاً بكتاب بدايات الشعر العربى عن قصيدة جبريل القمص الموصلى التى ألفها حوالى عام ١٣٠٠ م وتحتوى على مائة وخمسين بيتاً نشرها كرداحى Caradhi بكتابه Liber Thesauri (١٠٧ وما يليها) (١) . وقد نظمها جبريل القمص فى بحر الطويل العربى .

س
'meq chalbaa ifunt 'iadaa 'lialluudee usharbree
س
netkrek netesar haalogmenuuan u'azruuree
netsiim borjaa 'ak bar meskeene uhaadooree
ط
kad tab'itau mleq malkiin usaggi'iqaaree

مص الحليب مثل الأطفال والرضع
وكان مدثراً فى لفائف ومربوطاً برباط
وفى خص موضوعاً كابن الفقراء والشحاذين
وإن كان ملك الملوك وعظيم الشرف

ويلاحظ هنا أن القافية هى الراء ويليه الألف المهالة .
والمثال التالى للشاعر جوجس وردة بأوائل القرن الثالث عشر أيضاً نقله
كرداحى بكتابه ص ٥١ (٢)

braa dkaasiaan beh siimaataa
س
dkull chokmaataa uadi ad'aataa

(١) راجع هولشر ص ٧

(٢) هولشر ص ٥٧

habli tar'iitaa ^ش shfiitaa
 umelltaa gmiirtaa d'laa fiiignutaa
 damseet ^ص chiil ^خ kull maaudee naa
 ulaa ^ط nidaggel naa utaab mhaimen naa
 imamlek ^خ chaiee ^ش mashshar naa
 dkull ^ش teshluun lkon iaheb naa
 chakkem ^خ tar'iit bida'taak
 uamlil ro'jaan ^خ chekmaataak
 usefuaat ^خ nmallaan teshb chaataak
^ش uleshshann neemar taudjiitaak

يا بنى فى الحفاء الكنوز
 لكل الحكم والمعارف
 فاعطى معنى صافيا
 وحدينا كاملا دون شك
 أعلم أنك ترغب فى كل شىء
 ولا أنكره عليك وأقرر :
 لرب الحياة أشهر
 إن كل ما تطلبونه أعطيه لكم
 سدد فكرى بمعرفتك
 وأكل ما أمنيته بمحبتك
 لتسبح شفتاى بحمدك
 وينطلق لسانى بحمدك

ويلاحظ أن الأسطر الأربعة الأولى تتحد فى القافية ، وهى التاء التى يعقبها
 الالف على حين تتحدد الأسطر الثلاثة التالية فى قافية النون التى يعقبها الالف،
 وتليها أربعة أسطر تتحد فى قافية التاء التى يعقبها ألف وتليها الكاف .

القافية في الشعر العبرى

يكتب دكتور ابراهيم موسى هنداوى بكتابه الاثر العربى فى الفكر اليهودى^(١)
عند حديثه عن خصائص الشعر العبرى القديم ما يلى :

« أهم هذه الخصائص أنه لا يحتوى على قافية ولكنه يعتمد على اللحن أو
النغمة فى آخر السطور. فليس هناك شعر مقفى ينتهى بقافية فى كل سطر ، ولم تكن
القافية معروفة فى الشعر العبرى القديم كما هو الحال فى الشعر العربى .

ومن خصائصه أن الصيغة الشعرية تؤثر على النبرة والنغمة . وكانت أناشيد
العبادة تسمى ترانيم ، وكان يصاحب الترنيمة إيقاع أو غناء . وهذه الترانيم
غير موزونة ولا مقفاة .

ومن خصائص هذا الشعر أيضاً أنه يحتوى على الصيغ الموسيقية ، وخاصة
فى الشعر الغنائى . أما الأوزان المضبوطة بمقاييس مخصوصة كما فى الوزن العربى
فقد كانت غريبة عنه . »

* * *

ودكتور هنداوى يصرح بأنه ينقل هذا القول أو بعضه عن دائرة المعارف
اليهودية (١٨٠ ص ٩٣) دون تحديد لما نقله عنها ، وإنما يعنى هنا الفقرة
الآخيرة من كلامه الذى يذكر فيه أن للشعر العبرى القديم يحتوى على الصيغ
الموسيقية وخاصة فى الشعر الغنائى ، وأن الأوزان المضبوطة بمقاييس مخصوصة
كما فى الوزن العربى كانت غريبة عنه . أى أن الحكم هنا بالقياس إلى ما يعرف
الشعر العربى به من مقاييس مخصوصة ، وليس بما يخضع الشعر العبرى له من

مقاييس غير مخصوصة بالشعر العربي ، لكن بما يمكن أن يجرى عليه من مقاييس خاصة به ، ولو كان الشعر العبري بلا أوزان مضبوطة أو مقاييس مخصوصة لما كان شعراً على الإطلاق ولما أمكن تلحينه أو تنغيمه .

وبنفس النظرة ونفس الحكم كان الشعر العربي القديم إذاً بلا قافية . . . وهذا صحيح أيضاً إذا أخضعناه للمقاييس المخصوصة للقافية العربية . ولكننا لو قبلنا هذا الحكم ، فما الذى يسبب النعمة فى آخر السطور التى يعتمد عليها الشعر العبرى القديم ؟

وأيا كانت هذه النعمة ، ألا يمكن أن نطلق عليها قافية إذا تكررت بنفس الأصوات اللغوية فى بيتين متتاليين أو عدة أبيات ؟

على أنى رجعت لدائرة المعارف اليهودية لأراجع النص المذكور فوجدت النص التالى بالمجلد العاشر ص ٩٣ (١):

خصائص الشعر العبرى القديم

لا يحتوى الشعر العبرى على القافية إلا أن الأغنية الأولى التى سبق ذكرها (خروج إصحاخ ١٥ الآية الأولى وما يليها) تحتوى على جناس أصوات اللين آخر الأسطر (assonance) كما فى *aronienhu, auwehu* (نفس الإصحاخ آية ٢) ومثل هذا الانسجام الصوتى (أو توافق الأصوات والانغام) الممثل فى *h* ، (أى ضمير الغائب المفرد المتصل) لا يمكن حقاً تجنبه فى العبرية لأن الكثير من الضمائر يأتى كقطع لاحق بالكلمات . وفضلاً عن ذلك فإن القافية تأتى متفرقة فقط فى الشعر العبرى ، كما عند شيكسبير مثل 'thing' ، 'king' فى المشهد الثانى من عملة . ولا يوجد أى شعر فى العهد القديم تأتى قافية النهاية

(١) وليس كما ورد لدى د. هنداوى إذ ذكر أنها ص ٧٦

في كل سطر منه، وإن كان بللرمان Bellermann في كتابه محاولة لدراسة عروض العبريين، سنة ١٨١٣، ص ٢١٠ يلجح إلى استثناء ما، ولعله يعنى المزامير (مزمور ١٣٦)، ولا تتحقق القافية طوال الشعر إلا في تكرير كلمة (hasdo) «رحمته»، في فقرات زمنية قصيرة. وقد قرر جرمنى H. Grimme في مقاله «الشعر التام التنقيح في العهد القديم» بمجموعة باردنمينر «دراسات عن الكتاب المقدس»، سنة ١٩٠١ العدد السادس ص ٢٠١) أن مثل هذا الشعر يتمثل في المزمور ٤٥، ٥٤، وسيراخ (أسلياستكوس)^(١)، ٤٤، (١—١٤) وإن كان قد اعتبر الانسجام الصوتي (أو توافق الأصوات) للأصوات الساكنة في النهايات قافية مثل Ozenk (أذنك)، (= abik) (مزمور ٤٥ آية ١١)، على حين أن القافية الأصلية تتطلب التوافق الصوتي في الحركات (أصوات اللين) النابعة لها.

النص المنقول عن دائرة المعارف اليهودية

The Jewish Encyclopedia
Volume X
New York and London
Funk and Wagnalls Company 1905
S. 93

Characteristics of Ancient Hebrew Poetry

(1) Ancient Hebrew Poetry contains no rime.

(١) Ecclus اختصار الكلمة Ecclesiasticus في اللاتينية وهي عنوان آخر للكتاب الأبوكريفي (أى كتاب غير معتمد كنس ديني أو غير معروف مؤلفه) واسمه الآخر «حكمة يسوع بن سيرح» ولم أطلع عليه، ولكن أقل ترجمة لبنتين منه عن دائرة المعارف البريطانية ويتضح في الترجمة نفسها طريقة القافية ولعلها قافية المطالع؛ أو أن المترجم تصرف في الترجمة وإن كان ترديد الكلمات واضح في البيتين.

Hast thou a wife? abominat her not

Hast thou a hated wife? taust not in her.

(م ٤ — القافية)

Although the first song mentioned above (Ex.X.V.I. et seq) contains assonence at the ends of the lines, as in «anwehu» and «aromemuhu» (ib. verse 2) such consonance of «hu» (him) can not well be avioded in Hebrew because many pronouns are affixed to words. Furthermore, rime occurs only as sporadically in Hebrew poems as ni Shakespeare : e.g. in «thing» and «king» at the end of the second act of «Hamelt». There is no poem in the old Testanent with a final rime in every line, although Bellerman (Versuch über die metrik der Hebräer 1813, P. 210) aliudee to an exception, meaning probably Ps cxxxvi., the rime throughout the poem consists only in the frequent repetition of the word «hasdo». H. Grimme has stated in his article» Durchgereimte Gedichte im A.T. (in Bardenlewer's «Bible Studies» 1901, Vi. 1, 2 » that such poems are represented by Ps. xlv, liv., and Sirach (Ecclus. «1» xlv.—14, but he regards the consonance of final consonants as rime, e.g., «oznek» and «abik» Ps. x Lv. 11) while rime proper demands ot least the assonance of the preceding vowel.

ونفس النظرة ونفس الحكم الذى وجدناه عند دكتور ابراهيم هنداوى نجده
 أيضاً منسوباً إلى أبى الحسن اللاوى ولدى يهودا هاللىنى Jehudah Halléwi
 (ت ١١٤٠ م) وعند الحرىزى Judah ben Solomon Harizi (ت ١٢٣٥ م)
 فهما يريان أن الشعر العبرى أخذ القافية والوزن عن العرب .

وقد حاول ياكين Jachin (٢) فى حواراه مع تليئذه بوغاز Bo'az
 دحض هذا الرأى ، فقرر أن اليهود عرفوا القافية والوزن فى أقدم العصور ،

(١) Ecclus. (Sirach). Ecelsiasticus. (١)

(٢) هارتمان ص ١١ — ١٤

Hartmann, Martin: Die hebräische Verskunst, Berlin 1894

ولكن الروح القدس ruah haqqodesch ح ش لم يستخدم الوزن والقافية بصفة مضطردة في أى نص ، لأن النصوص المقدسة أشرف من ذلك .

ولما انتشر اليهود في جميع البلاد ، تعلم الوثنيون منهم فن الشعر ، ونسوا هم أنفسهم هذا الفن . وبقي مجهولاً لديهم حتى عام ٧٠٠ (١) (أى سنة ٢٤٠ م) فأيقظ الرب قلوب الشعراء القدماء الذين تبعهم الكثير من الشعراء مثل : إسحاق حلفون Jishak Halfun ، سليمان بن جبيرول حوالى عام ٤٨٠ (أى ١٠٤٠ م) Scholomooh b. Gebirol وبعدهما اسحق بن جيات وتلميذه يوسف هديان ثم إبراهيم يوموش بن عزرا ، ويهودا هليلقى ، ويهودا الحريزى وأخيراً عمانوئيل بن سليمان من مرسية

أى أن ياشين يرى أن العبرانيين عرفوا الوزن والقافية منذ القدم ، وإن كانوا انصرفوا عنه حتى لا يشغلوا بالشعر عن التوراة .

وهذا تعليل يشبه إلى حد كبير تعليل انصراف الصحابة عن تدوين الحديث حتى لا يختلط بالقرآن ، وانصراف الشعراء عن قول الشعر إلا في أغراض معينة لأن الشعراء يتبعهم الغاؤون ، .

ولكن كلام ياكين (٢) يتسم بالحماس العاطفى والرغبة في نسبة كل فضل لأجداده العبرانيين . فحين يقص عليه تلميذه بوغاز ما سمعه عن اختراع فيثاغورس Puthagoras ، لفن الغناء عند سماعه للإيقاع الصادر من مطارق الحدادين يفبه ياشين إلى أن يوبال Jubal هو الذى اخترعه عند سماعه لطرقات أخيه ثوبال

قايين Tubal qajin

(١) هذا هو التاريخ العبرى

(٢) لم أعث على ياكين أو تلميذه في أى من المراجع التى رأيتها. والغريب أن اسم ياكين بالعبرية يعنى (يؤسس) ؛ وأن ياكين هو العمود النحاس الموجود على يمين شرفة معبد سليمان والعمود الذى على اليسار أو الشمال يدعى بوغاز .

ويلاحظ أن هذه هي نفس القصص التي تروى عن الخليل واختراعه
لعلم العروض .

ويمكننا الآن مناقشة ما ورد بدائرة المعارف اليهودية لنحاول تبين حقيقة
وجود القافية في الشعر العبري القديم .

بقرر كاتب المقال أن يسفر الخروج بالإصحاح ١٥ الآية الأولى وما يليها
جناس يتمثل في أصوات اللين assonance آخر الأسطر .

والحق أن هذا الإصحاح لم يكتب بالطبعة العبرية على طريقة كتابة النثر
المتناهي كما أنه لم تفصل كل آية عن التي تليها بل اتبع في الفعل بين السكيات طريقة
أخرى ولو كتبنا بعض الآيات بالعربية بنفس الطريقة لكانت كالتالي :

حيثذ رنم موسى وبنو إسرائيل هذه التسيحة للرب وقالوا
قولاً أرنم للرب فإنه قد تعظم عظمة الفرس
وراكبه رماهما باليم عزتي وتشيدى الرب وصار
خلاصى هذا إلهى فأمجده إله
أبى فأرفه الرب رجل الملحمة (الحرب) الرب
اسمه مركبات فرعون وجيشه ألقاهما في اليم ففرق
أهضل جنوده المركبة في ييم — سوف (يبحسون) . . .

وهكذا يراعى تقسيم معين يتيح للقافية أن تظهر .

فلو كتبنا الآيات الثلاث الأولى بالحروف اللاتينية بنفس الطريقة التي قسمت
بها كانت هكذا :

1) 'az yashgr—mosheh

ubney ysraa'el 't-^شshshyreh
kizzot lyahweh wayomro lemor

2) 'ashyreh lyahweh

ky—ga'eh ga'eh
sus urokbo
raamah bayyaam !
'aazzy u zimraa't yeh

wayh·ly ^شlishu'eh
zeh 'eliy u'anwehu
'elohey 'adbij w'al mmenbul

3) yahwe 'ish ^حmilhameh

yahwe ^شshmu

ونلاحظ هنا كيف أن تقسيم الآيات بهذه الطريقة قد أظهر اتحاد النهايات مرة في المقطع eh الأخير ، الذي قطع في السطر السادس بالمقطع (be) وتلاه (am) ، ثم يعود للظهور ثانية في السطر الثامن والتاسع ، ليخلفه المقطع الأخير hu ثم يخلى له المكان في السطر العاشر ، وهكذا تستمر القصيدة بمد التقطيع المشار إليه في تبادل المقاطع آخر كل سطر . ونلاحظ أن هذه المقاطع تتكون غالباً من الأصوات اللينة (أى الحركات الطويلة أو القصيرة) ولو فتحنا طبعه ، كيتل ، للعهد القديم ، وكان الأصحاح الذى يقع عليه نظرنا نصاً شعرياً لتبيننا ذلك على الفور بطريقة تقطيعه للآيات ليعزز كيانها الشعرى وإن كما تبين أن أكثر النهايات بالأسطر أصوات لين . وهى تتابع ثم تقطع لتعود للتتابع مرة أخرى . ولعل السبب في هذا — فيما أرى — هو أن هذه النصوص لم تكن تقرأ

من شخص واحد وإنما من عدة أشخاص . وبهذا تتضح القافية في كلام كل . فطريقة الترتيل الجماعي وراء المنشد هي أصلح طريقة لإظهار هذه . وهي تشبه إلى حد كبير طريقة الحوار التي عهدناها في الشعر الأكدي حين أتينا بالنص الذي يتجاور فيه خورابي مع إحدى النساء .

ولعلنا بذلك نقرب من حقيقة النغم والتناسق الصوتي الملحوظ في الشعر العبري القديم . وهو بهذا لا يختلف عما رأيناه في الشعر الأكدي أو السرياني من الاحتفال بأصوات اللين أكثر من الأصوات الساكنة لصعوبة الحصول على قافية الأصوات الساكنة ، خاصة وأنها أقل عدداً في هذه اللغات منها في العربية .

ولعل في هذا أيضاً اقتراباً مما قاله دكتور إبراهيم مصطفى (١) :

« من أنه لا بد من وجود وزن محدد يسير عليه كل بيت من أبيات الشعر العبري . وإذا كنا لا نهتدي إلى قواعد هذا الوزن ، فذلك لأننا نسينا الطريقة التي كان شعراء بني إسرائيل الأولون يلقون بها شعرهم ويرتلونه في المعابد والمحافل . وفضلاً عن هذا فإننا نلاحظ أن الشعر العبري يحرص على تكرار كلمات في كل قصيدة ، ولعل هذه الكلمات كانت مفتاح القصيدة أو اللازمة التي يرددها الجماعة في ترتيلهم .

ونلاحظ أن كلمة (يهوا) قد تكررت في هذه القصيدة ٢١ مرة (على أن عدد آياتها ٢٧ آية فقط) تسعة منها في الآيات الست الأولى وخمسة في الآيات الثلاث الأخيرة .

وقد عرف الشعر العبري نوعاً من القافية المنظورة أيضاً، وهي نوع من قافية الأيجدية التي عرفها الشعر السرياني أيضاً والتي عرفها الشعر العربي في عصوره

(١) الشعر العبري : للدكتور القصاص ص ١٨

المتأخرة ونجدها أحياناً بيننا حتى الآن . ونغني بهذا النوع الذى يحرص فيه الشاعر على أن يأتى أول البيت أو آخره بالحرف الأول الأبيدي ثم يحرص على أن يأتى بالحرف الأبيدي الذى يليه بالبيت التالى وهكذا حتى نهاية الأبيدية . وأحياناً ينظم الشاعر قصيدة مدح لاحد الاشخاص فيجعل أوائل الايات أو آخرها حروفاً تكون اسمه إذا قرأت منفصلة من أعلى إلى أسفل .

وهذا ما نجده بالإصحاحين الأولين من مراسى أرميا . يقول د . القصاص :
 « وتتكون كل قصيدة منها من عدة مجاميع ، كل مجموعة تضم ثلاثة أبيات .
 وتبدأ الكلمة الأولى بحرف من الحروف الأبيدية على التوالى ، ابتداء من حرف الألف حتى الحرف الأخير ، وهو حرف التاء فى العبرية كما هو معروف . فنظام القصيدة يسير على هذا النحو : فى القصيدة الأولى (الإصحاح الأول) ٢٢ مجموعة الأولى منها تبدأ بحرف الألف والثانية بحرف الباء ، وهكذا حتى آخر حرف من الأبيدية العبرية التى تتكون من ٢٢ حرفاً . وبذلك يصبح من السهل على الباحث تقسيم القصيدة إلى فقرات ما دامت كل فقرة أو مجموعة فقرات تبدأ بحرف جديد ، (١) .

والنوع الآخر من القافية المرئية هو أن يجعل الشاعر القافية فى آخر سطر من الأبيدية مثل القافية فى السطر الأول والقافية فى السطر السابق للأخير مثل القافية فى السطر الثانى ، وهكذا حتى نجد أن القافية فى الحادى عشر مثل القافية فى السطر الثانى عشرة يقول د . القصاص :

« ولستنا نعلم أن نجد فى هذا النوع من القصائد ضرباً من التضمين بين الفقرات المتقابلة ، أى بين الفقرة الأولى والأخيرة ، ثم بين الفقرة الثانية والفقرة السابقة للأخيرة . . .

(١) العبر العبرى ص ٦٢ وما يليها .

الفقرة الأولى (تبدأ بالالف) : كثيرة

الفقرة الثانية والعشرون (تبدأ بالباء) : كثيرة

الفقرة الثانية (وتبدأ بحرف الباء) : لا معزى لها . . إلى أعداء

الفقرة الحادية والعشرون (وتبدأ بحرف الشين) لا معزى لها . . أعداء وهكذا .

* * *

وقد أطلقنا على هذا النوع القافية المرمية ، لأنه نوع من النغم الصوتي المتوقع كما في التوشيح . وهو مرن لأن السمع لا يلاحظه وإنما يلاحظه النظر عند القراءة .

وإذا طالعنا المزمور ١٣٦ وجدنا أن كلمة رحمته (hasdo) ^ح آخر كل آية (وعدد آياته ٢٤) . بل لقد ترددت اللازمة كلها ، لأن إلى الأبد رحمته ، وقد حرصت الترجمة العربية أيضاً على الإتيان بالكلمة آخر الآية . مثل :

١ — احمدا الرب لأنه صالح لأن إلى الأبد رحمته .

٢ — احمدا إله الآلة لأن إلى الأبد رحمته .

٣ — احمدا رب الأرباب لأن إلى الأبد رحمته .

٤ — الصانع المعائب العظام وحده لأن إلى الأبد رحمته .

٥ — الصانع السموات بفهم لأن إلى الأبد رحمته .

٦ — الباسط الأرض على المياه لأن إلى الأبد رحمته .

٧ — الصانع أنوار عظيمة لأن إلى الأبد رحمته .

٨ — الشمس لحكم النهار لأن إلى الأبد رحمته .

٩ — القمر والكواكب لحكم الليل لأن إلى الأبد رحمته .

١٠ — الذي ضرب مصر مع أبقارها لأن إلى الأبد رحمته .

وهكذا إلى آخر المزمور . وإذا ما قرأنا الأصل العبري أمكننا أن نعرف في الجزء الأول من كل آية على جزء من آيات ورود مسبقاً بسفري التكوين والخروج .

وهذه اللازمة هي أصدق دليل عندى على أن الآية لم تسكن تنلى من إنسان فرد
بل كان ثمة من يقوم بترديد بعض مقاطعها ، وهى هنا هذه اللازمة . ولا تظهر
موسيقية الآيات فى الترجمة العربية كما تسمعهما فى العبرية كالتالى .

- 1) hudu liyahve ki-tov l'olam hasdu
- 2) hudu liyahve ha 'elohim ki-tov l'olam hasdu
- 3) hudu laadonay ha'elohim ki-tov l'olam hasdu
- 4) l'oseh niflaa'ot gidolot Ibado ki-tov l'olam hasdu
- 5) l'oseh haskshamayim bitbunash' ki l'olam hasdu
- 6) lraquia' ha'ares 'al-hammayyim ki l'olam hasdu
- 7) l'oseh 'oorym gdolym ki l'olam hasdu
- 8) 'et- hassemes Imemsekt bayyom ki l'olam hasdu
- 9) 'et hoyyareah ukokabyim Imemseles balaylah ki l'olam
hasdu
- 10) Lmakkeh misrayyim bibkorehem ki l'olam hasdu

وهكذا إلى آخر المزمور .

ويلاحظ أن كلمة (tov) بمعنى طيب لم تأت فى اللازمة إلا فى الأبيات الأربعة
الأولى فقط . وأن الأبيات بها قافية المطالع أيضاً تشترك الثلاثة الأولى فى قافية ،
والرابع والخامس والسابع فى قافية ثانية ، والثامن والتاسع فى ثالثة .

وبمراجعة المزمور الخامس والأربعين نتحقق أيضاً من وجود القافية الداخلية

فى ('ozneh) ، ('amrek) مع ('vek) .

ثم ننتقل إلى الشعر العبري^(١) بعد أن تأثر بالقافية العربية فنجد أن الشعراء اليهود في القرون الوسطى قد قلدوا القافية العربية، وتأثروا في استعمالها، وأطلقوا عليها كلمة (haraz) أى خرز . ولم يعرف بالعبرية القديمة إلا الكلمة بمجموعة haruziem التي ورد بسفر الملوك الثاني / الإصحاح الثاني آية ١٣٦ . وأول من استعملها جيبول Gabirol (١٠٢١ — ١٠٥٨) أما إبراهيم بن عزرا Abraham b. Ezra (١٠٩٣—١١٦٧) فقد استعملها للدلالة على البيت كله^(٢)

ولما كانت القافية منسوجة غير مرئية لذا تتساوى من الأصوات اللينة

الفتحة الطويلة ($\bar{\text{ت}}$) أى القامص مع الفتحة القصيرة ($\text{ـ} \text{ـ}$) أى البتاج .

والكسرة المائلة الطويلة ($\text{ـ} \text{ـ} \text{ـ}$) أى الصيرى

مع الكسرة المائلة للقصيرة ($\text{ـ} \text{ـ} \text{ـ}$) أى السيجول .

والضمة الطويلة ($\text{ـ} \text{ـ} \text{ـ}$) أى القبوص

مع الضمة القصيرة ($\text{ـ} \text{ـ} \text{ـ}$) أى الشوروق

كما تتساوى من الأصوات الساكنة .

السامخ (يشبه السين وإن كان مخالفاً لها) مع السين . وإن كان السامخ لا يأتي في القافية مع الصاد ، والسين . كذلك لا تتبادل الباء في القافية مع الحاء والكاف ولا تتبادل مع اللسكاف والقاف .

ولكن تتبادل الألف مع العين .

والباء مع الواو (لأن الباء والواو ينطلقان أحياناً نطق الصوت الإنجليزى

(V) ويطلق على القافية بضع صفات وفقاً لتركيبها :

(١) رجعت في هذا الجزء لدائرة المعارف اليهودية .

(٢) D. Rosin, Reim u. Gedichte des Abraham ibn ١٢ — ١ م Ezra Brealan (1887—89) .

١ - المسموع به (ober) المكون من صوت لين يتلوه صوت ساكن وهو ما يسمى في العربية بالتواتر فتأتي haadaad مع nehmaad ، hamoor مع ش شور وقد وجد هذا النوع في الحسك والنذر المسجوع والتراتيل .

٢ - الصحيح (ra'uy) حين يتكرر المقطع الأخير المكون من صوتين ساكنين بينهما حركة وصوت اللين السابق لهما مثل shaamar مع 'aamar . وهذا هو النوع الذي كثر استعماله .

٣ - المسجود meshubba^ش ويطلق على القافية التي يتكرر فيها الأصوات الساكنة الثلاث الأخيرة مع حركتي الساكنين قبل الأخير مثل ahbarim, gbarim^ش وقد ورد لدى يودا الحريزي Judah al-harizi جناس صحيح (تام) بكلمات القافية مثل Ima^سrbes مع utashbes^ش .

وأحيانا نجد كلمة القافية منبورة بالمقطع الأخير منها أي mi-lera على حين تكون النبرة كلمة القافية التالية على المقطع السابق للأخير (Pamult) أي (mi-le'el) مثل mayyim مع hayyim أما إذا كان النبر في الكلمتين على المقطع قبل الأخير ، فإن القافية يجب أن تمتد إلى صوتي اللين الأخيرين في الكلمة . ولا يمكن تكرير كلمة القافية كاملة إلا في نهاية المقطوعة strophe كلها ، ولا يحدث هذا عادة إلا في جمل العهد القديم كما وجد هذا التكرار في شعر^ط Puyyutim عند المدرسة الفرنسية الألمانية Franco-German الذي كان متخلفا عادة عن المدرسة الأسبانية في استعمال القافية .
ورد هذا في piyynt المعروف Melek ha-mishpat للشاعر^ط

ط ش
Rosh ha-Shanah وفي Aqashtah kesel لشمين أظيريت Shemini Azeret
وكذا Az Rob Nissim المنسوب ليناى Yannai .
ويطلق على الشعر لفظ ashur (أى مقيد) إذا جاءت القافية آخر
البيت فقط .

ظ ح
ويسمى الحاظوى hazuy (أى مشطور) إذا كان البيت مصرعا .
ويطلق عليه المحولق mehullaq المشطور إذا كانت القافية في كل بيت تغاير
القافية في البيت الذى يليها .

وشبه بهذا النوع من القافية ما يسمى بقافية الصدى echo rime حيث يكون
صدى لقافية المقاطع terminal rime وتظهر في الكلمة السابقة لها . وكانت
تستعمل بكثرة في المراثى elegy مثل مراثية يوسف بن سولومون بن يحيى
Joseph b. Solomon b. Yahya في سولومون بن أدريت Solomon b. Adret
في مطلع القرن الرابع عشر .

وبهذا تتبين كيف أفاد الشعر العبرى من الشعر العربى ، وخاصة في القافية
وأنواعها وطرق تكوينها .

القافية في الشعر الحبشى

القافية في الشعر الحبشى ظاهرة واضحة سواء في شعر السلامة الوارد في كتاب
آدم المسيحى في بلاد الشرق Das christliche Adambuch des Morgenlandes
التي نقلها ديلمان Augusto Dillmann في مجموعته الختارة Chrestomathia
De Viris Aethiopia, Akademie Verlag في ص ١٦ — ٣٩ تحت اسم
Sanctis أو في مجموعة الأشعار Carmina التي جمعها في نفس الكتاب في
ص ١٠٨ — ١٤٩ أو في شعر القنى الذي جمعه أستاذنا المرحوم د. مراد كامل
ونشرها في مجلة كلية الآداب ، جامعة فؤاد الأول (بالمجلد العاشر ، الجزء الأول
مايو ١٩٤٨) ص ٧٧ — ١٠٤ .

أما في شعر السلامة فقد جمع فيه ديلمان سبع أقاصص عن القديسين في
الآدب الحبشى. وتنتهى كل قصة (أو بمعنى أصح ترجمة حياة القديس) بما يسمى
«سلام» ، يعنى به الترجمة ويستمطر الرحمت على القديس . وكل سلام مكون من
خمسة أسطر شعرية ، ينتهى كل منها بقافية متواترة . ويلاحظ أن الحركة قبل
صوت الروى ليست واحدة ، إذ تأتي فتحة أو ضمة أو كسرة أو غير ذلك من
الحركات الممالئة قصيرة أو طويلة .

فالمعول إذا في القافية الحبشية على الصوت الساكن الأخير في السطر والحركة
التي تتلوه .

Ewald

Jahrbuch der biblischen Wissenschaft Vol. v 1853

Gemens Aethiopicus Msc.

(١) في مجموعة إيفالد

وكذا لدى كليمن

ويحسن أن تأتي بأحد السلامات لتبين هذا بصورة واضحة :

Salaam^س laamalka^س tnedeg^س amsaaluu wasutafuu

lazaniata^س'a qaal badamana denegel^س 'asefuu

ط^ط tabiban gebro bakama tsahafu^س

lash^ش egaa^س 'adaame^س haba^س tahanan^س me'eraafu

Zentu kaahen yonaber lazelufu

والترجمة :

سلام على القديس صديق وعلى أمثاله وزملائه

الذي جاءه صوت العذراء من بين السحاب

حكيمه أعماله حكمة كتاباته

عند جسد آدم بنى قبراً

فهذا الكاهن يبقى دائماً

* * *

ونلاحظ كما سبق أن أشرنا أن القافية هنا في آخر الكلمات

س^س ح^ح (t,sahafuu, 'asefuu, wosutafuu), (lazelufu me'eraafu

- وهذا النوع من القافية هو ما نجد في بقية شعر السلامات الخماسية الأشطار .
- ونفس النوع من القافية ونفس طريقة الخماسيات التي كتب بها شعر السلامات موجودان في مجموعة الشعر التي جمعها ديلبان في كتابه تحت اسم tabiba tabiban
- أي أحكم الحكماء ، المؤلف من مائة خماسية ، أو غيرها من المجموعات maanbara
- me'maan (تحيات مغلصة) ، maalke'a maariam (صورة مريم) .

على أن القافية فيها قد تأتي من صوت ساكن فقط لا يتلوه أي حركة .

ويلاحظ أن بعض الخماسات تشمل بعض الأصوات المتقاربة المنخرج

مثل (١) :

ش ش ش ش
'rbaa' مع 'braa', meshwaa' مع nesh'a, meshwaa' مع neshaa'

مع 'tawaa' وقد وجدت ذلك كثيراً
أو الفين مع السين مثل (٢) :

ش ش ش
labe'sii, kayesi, ta'aagashi, 'abasi, falasi

وبجاء الثين مع السين كثير أيضاً في القافية .

كذلك نجد أن الحاء تجيء مع الهاء والهاء مثل (٣) :

ح ح ح ح
lanoh, ba'ayh, yawaah, haftah, netsuuh

أو تأتي الهاء مع الحاء مثل (٤) :

ح ح ح ح
'chuhu, 'waal'ihuu 'aqabihuu, kamahuu, wabazhu

أو تأتي الصاد مع العين مثل (٥) :

ص ص ص ص ص
gatse, hotsuuse, hase, gebtse, 'e'e

أو تأتي الصاد مع الضاد مثل (٦) :

ش ش ش ش ش
taqarda, yetbayasaa, modaa, 'amada, bahotsaa

وفي المجموعة الرابعة والخامسة لدى ديبلان (ص ١٤٧ - ١٤٩) نجد مقطوعات ثلاثية الأسطر، وإن كانت ثمة رباعية وحيدة في أولاهما . والمجموعتان ملتزمتان بوحدة القافية عدا الثلاثية الأولى بالمجموعة الأولى ، فنجد بها تبادل الهمزة مع العين .

ط ح
hato'a, bago'a, taso'aa

(٢) ص ١٠٩ الخامسة السابعة

(٤) ص ١١٣ الخامسة ٢٢

(٦) ص ١٣٧ خامسة ٥

(١) ص ١٣٣ ص ١٧

(٣) ص ١١١ الخامسة ١٤

(٥) ص ١٢٧ خامسة ٨٤

ويلاحظ هنا أن الحركة في الشطرين الأولين قصيرة ، على حين أنها طويلة في الشطر الثالث . وهذا ما رأينا مثله في العبرية التي لا تفرق بين الحركة الطويلة أو القصيرة إذا جاءت في القافية طالما أنهما من نوع آخر .

أما تحليل تبادل الأصوات الساكنة فأمر يسير للغاية ، إذ أن الأمهرية كما يقول بريثور يوس Franz Pretorius لا تفرق بين الحاء والخاء وتنطقهما كما تنطق الهاء ، كما أن المخطوطات كانت تخلط بين الحروف الدالة على هذه الأصوات . ولعل ذلك راجع لطريقة النطق أيضاً (١) .

كذلك يختلط في الأمهرية نطق الدين بنطق الهمزة ، ومن ثم تخلط المخطوطات بين الحرفين .

كما نطقت الشين بطريقة نطق السين في العصور المتأخرة ، ولذا خلطت المخطوطات بينهما أيضاً . ومن الناحية الاشتقاقية فإن السين لا تدل على السين السامية فحسب ، وإنما تدل على الشاء أيضاً مثل (Wasaba) بمعنى وثب ، (masala) بمعنى مثل .

والصاد تنطق في الحبشية بطريقة نطق صوت (Z) في الألمانية أي (ts) وكذلك الضاد . وإنما يميز الضاد من الصاد بعدم وجود الصوت الجانبي الموجود بالصاد بها ، وبالرغم من هذا فكثيراً ما تخلط المخطوطات بينهما .

ولم يحدث هذا في الأمهرية فحسب ، وإنما في الحبشية الجعزية أيضاً ، إذ لا يمكن أن ينشأ هذا الخلط بين الأصوات وبعضها من فراغ ، ولا بد أن يكون لها جذور قديمة في الجعزية ، هذا ما تبيناه أيضاً في غيرها من اللغات السامية حيث تتعاون الأصوات ذات الخارج المتقاربة .

وإذا انتقلنا إلى (الفن) وجدناه يلتزم من ناحية الشكل بالقافية^(١) ووجدنا أن الأحباش يميزون ثلاثة عشر نوعا للفن يراعون فيها فضلا عن القافية . عدد الأبيات واللحن والتوقيع على الآلة الموسيقية والهرم الذي ينشد من أجله ومواعيد إنشاده وكذلك الوزن .

وينقل دكتور مراد كامل عن الأستاذ ليمان قوله : Littmann, Enno :

« والفن مقفى ويتفاوت البيت طولا وقصراً . ويتوازن هذا التفاوت في الإنشاد بأن تغنى الأبيات الطويلة بسرعة والتقصيرة ببطء فيتعدد النغم على مقطع واحد .

كما ينقل عن كوتشي روسيني^(٢) في كتابه «بادئ قواعد اللغة الحبشية قوله « إن الشعر الحبشى لا يعرف السك في المقاطع أو الأوزان التي يقاس بها الشعر اللاتينى واليونانى ، كما أنه لا يعرف عدد المقاطع والضغط التي يتطلبها تناسق الشعر الحديث في أوروبا . وإن طول الأبيات يتوقف على مزاج الشاعر . . . والشعر الحبشى قوامه القافية ، أو بمعنى أصح الجرس النهائى للأبيات . . .

La poesia etopica si fonda sulla rima, O, meglio, sull' assonanza finale dei singoli versi'

وباستعراض أنواع الفن المعروفة في الحبشة نجد ما — كما يقول دكتور مراد كامل — ثلاثة عشر نوعا :

(١) راجع مراد كامل ص ٧٧

(٢) و كتابه Geschichte der äthiopischen Litteratur, in

Geschichte der christlichen Litteraturen des Orients,

Leipzig 1907 ٢٩٩

Rossini, C. C.

(٣) ص ١٦١

Grammatica Elementare della Lingua Etiopia, Roma 1941.

(م • — القافية)

١ — جباتى قاتا gubaa'ee qanaa وهو نوع ينشده التلاميذ وهم يحيطون
بمعلمهم فى الكنيسة ، ويتكون من بيتين يلتزمان قافية واحدة :
ومثاله : فى البشارة لحن العزل .

naahu ta'awqa lanegush/'egzi'abeher mes'atu
qaala 'awadi fabre'cel / 'esama tasam'aa 'emtentu

لأنه أصبح من المحقق مجيء الملك الإله

لأن صوت البشير جبرائيل سمع منذ البدء

٢ — زاملاكى Zamlakiya

وهو ثلاثة أبيات تلتزم قافية واحدة مثل :

Elyas / chafra lasaw'o motsheyume

motsheyuma / medromu la'abel waseme

'iyete 'em ment 'akouu/ za'embalo shega te'ume

إلياس نجل من دعوته للبوت السيد

الموت سيد أرض هايل وسام

لا طعم لثوى هخير اللحم الشهى

٣ — ميبزخو Mibäzhu (أى ما أكثر)

وينشد فى صلاة باكر فى أيام الآحاد بعد المزمور الثالث .

وهو ثلاثة أبيات تلتزم قافية واحدة مثل :

mawa'la keramt wald/ la'ardaa'ihu /'azre't emdechra/^خ

^ش
tanshe'a/ yebee'loomu

^ح ^ط
eska helqata/ nattb 'aalam/ cheellu / mesleekemu

^ط ^ش
wa'enza tatamqu / balu basema / shellaasee

^خ
'awraach / bare'sa / medr qadimu

فصل الشتاء (الإبن = المسيح) عند ما يظهر يقول البذور (التلاميذ) :
إلى نهاية النقطة (العالم) أكون معكم .
ولما تغطوا (أى تعمدوا) قولوا أولا على رأس الأرض باسم
الثلاثة (أى الثالوث) .

٤ — وازيما Wazemaa

وهو قطعة من خمسة أبيات تلازم قافية واحدة

Gebre'eel Kahna raamaa 'ama / westa maqdas

^ش ^س
bo'a kabaro / bewheret sawiro

^{طش}
tamashat at dengela galilaa / zabati 'a'mero

^س
wa'ama ba'ezu sem'at demsa / gabre'el kabaro

^س
dangast 'emqalu / wase'nat tanaagro

'emaḥ bo'a balebba 'ankero

لما دخل جبرئيل السكاهن الأعلى وسط المقدس يحمل طبل البشارة
ارتفعت المدواء الجليلة الموهوبة بالمعرفة
ولما سمعت بالاذن صوت جبرئيل (الطبل)
خافت من قوله ولم تقو على الكلام
وقد دخل التمجيب في قلبها

— ٦٨ —

شط
 ٥ — أطشر وازيما atsher wazemha

وهي بيتان يلتزمان قافية واحدة مثل :

ح
 neqnet 'eefuda meshena qinona kuellena

س ش ط خ
 mes'ata n-qush som'at ba... chebura kona

فانربط رداء الطهارة فهو قانون الجميع

خرج الملك (الصوم) فكم سيمكث يدنا

ش
 ٦ — شلاس shelluasee (أي الثالث)

وقوامه ستة أبيات تلازمها قافية واحدة مثل :

ش
 'ammanu'el lesaana 'ese'enta/bashoaa sab'astar'aya

ش ح
 la shega 'iyob dengel hawasaa / babeta yuaerf dawehaa

خ ح ش
 wachadara baati/'ansho shegaalaa

ط ح ص ح
 Pilatosni nathaabt 'en gaa a/berodes zafarhaa

mota wald yohannes / bagizee Fatahaa

ح
 ahyawa re'ao harebbaanehaa

ح
 wabadani tahaseba sopecha

عمانوثيل ، لسان الدودة التي تظهر في جسم الناس

زارت جسم أيوب (العذراء) في بيت يوسف (مرضه)

بيلاطى (السيف) الذي خاف من هي ووس

لما حكم بالموت على الاين (يوحنا)

ترك باراهاس على قيد الحياة

وعندئذ تخضب بالدم .

٧ - زاييزى Zaye'zee (أى الذى يتعلق بالآن أى بالوقت الحاضر)
 وهو خمسة أبيات تلازمها قافية واحدة ، وتكرر البيت الرابع بعد
 الخامس مثل :

O dengel meskaaya kuellu / ^حchaba mazakker waldeki/

'enta 'iyerasse' kuello

'azukkari ^شshaahio / wu'ako tabaguelo

'omnasa waldeki / ^شlaaab' 'itaabahalo

mesleechu yetwaaqash/^شiyetkahalo

'amtaana kaale' ^سnegush/halaa 'leechu 'ihalo

mesleechu yetwaaqash / ^ش'iyetkahalo

أيتها العذراء أنت كل ملجئ عند محكمة إبتك الذى لا يفسى شيئاً

إذكرى الرحمة دون الهلاك

فإن إبتك لن يرحم الناس

ولا يمكن للناس أن يعارضوه

فليس هناك ملك أعلى منه

ولا يمكن الناس أن يعارضوه

٨ شاملك sahloka (ومعناه رحمتك) .

وهو ثلاثة أبيات تلازم قافية واحدة مثل :

^سhasaruu / ^حlabaher / ^سba'anaaqese

wayebse / ^حyohannes / ^شnegusha / ^سnagashit 'abyaso

^حhashi 'eska zoya / wa 'itet 'aadawu /

^سwasanaa lagebse

لقد حصر البحر بالأبواب
ملك الملوك الخليفة يوحنا ثم قال :
يمكنك أن تصلى إلى هنا ولا تتعدى حدود مصر

٩ - مودس (mawaddes) أى مديحه

وهو تسعة أبيات أو ثمانية تلزم قافية واحدة مثل :

sona ^سsege radaa 'alam 'enta / ^خtenaggefi watach ^حaliefi /

qesbata 'ar'ayaa / ^سselaalot ^حwahelme

'emna 'ahadu / ^ذafuka 'amtaanna / ^طyewase'a yome

lafee buraakee / walafee margame

wamenta' ye'eodme

zamananaki / ^حwahore mangala / ^ظ'asqetes gadame

'anahi 'aramaawi 'enza / krestyanaawi basme

lalas ebaahu / ^سbahati'at ^خ'enza / ^سsen'aa hayleya

'adakme

^حhamaneya kuello ^سfasamku / ^س'enbala ^سsabt

^سwasome

ina 'altaa hamable' / waleelita banewaame

أيتها الوردة الجميلة التي تقطف وتذبل في طرفة عين مثل الظل والحلم أيها العالم

بينما يفتق اليوم من فك الواحد

منه البركة ومنه اللعنة

فا أسعد

من أنسكرك وذهب إلى برية شيبات (أى أديرة وادى النطرون)

أما أنا فانى كافر ولستنى مسيحي بالاسم

أنهك قوتى كل صباح الخطيئة .

قضيت كل عمري دون صلاة وصوم

أكل بالنهار ونوم بالليل

١٠ — أطشر مودس ^{ش ط} atsher mawaddes (أى المودس القصيرة)

وهو بيتان تلازمهما قافية واحدة مثل :

^{ط ط} yecabber / qasta / wayeqata qet / waltaa

^{س خ ح} takla / giyorgis babnh / zota

يقطع القوس ويكسر السلاح

تسلا جيورجيس بصوف كثيرة

١١ — حنصيا ^{س ح} henseha (أى بناؤها)

وهو بيتان تلازمهما قافية واحدة مثل .

^{س خ} 'esraa'cel zamno'ewo / lasaalaa'ihomu / buahere

'ako bakuenaat da'nu / babatre

انتصر الإسرائيليون على أعدائهم — البحر

لا بالحرية بل بالعصا

١٢ — كبرياتى ^{س ح} Kobr yo'eti (أى كرامة هذا)

وهو أربعة أبيات تلازمها قافية واحدة مثل :

'efonuma / mal'aa 'yehudaa / westa lebboka / 'abassa

^{ش ط ش ط} ba 'aala / makeley tesit / basheta yoseef / shalaaaa

^{ط ش ش ط} 'amtaana / 'ako shere'at / sheeta tenenoyaa / la 'aasas

^{ط ط ش} wa'ako / lemaad sheta ta'wa / lazaya 'abyo / 'ensea

- ٧٢ -

كيف امتلا الشر في قلبك يا يهوذا ؟
حتى تسع بفضة كما يبيع يوسف بثلاثين .
فإنه ليس من العدل أن تباع السمكة الكبيرة بعموضة
وليس من المبيع أن يباع الحيوان السدير بهجل أصغر منه

١٣ - عطان موحر 'etaana noeur (أى وضع البخور)^ط

وهو إما على سبعة أبيات إذا كان على لحن الجعز ، وإما على أحد عشر
بيتاً إذا كان على لحن العزل

وتسمى الأبيات الثلاثة الأخيرة من القطعة التي على سبعة أبيات والأبيات
الخمس الأخيرة من القطعة التي على أحد عشر بيتاً باسم أسر نجوش
ش
u'ara argu'ab أى القاصرة على الملك ، لأنها تسكون قاصرة على مدح
الملك أو شخص جليل .

والقطعة سواء أكانت على سبعة أبيات أم على أحد عشر بيتاً تلازمها
قافية واحدة ، مثل :

ha'amata kebraa taacyon / dengela / 'iyaaqim / wabanaaa^ح

habtawi / 'celeeyaa / mah sanaa^ح

'awrada uabalbaala gizee / mashwaa'ta / sedq heena^ش

mala' ekteni / halafra fenna^خ

hezuba se'nu / ladengela musee / matanaa^ط

'essaat nadaadi / 'akonu / kadanaa

rahanaatihaa / laqatel yetmeenayewaa / lahafarena sossanaa

'emlaheya 'abgur kueltan / 'am ana yaabareh senaa

baahtu 'ibashu / wosta makaanaa^ح

menilek dan'eel / 'esma yaadhēnaa
'emgəbrumu / zabotu / zabotu / niusenaa

في عام مجد صهيون ، عزراء يواقيم وحنه
الساك إيليا وهو حننها
أنزل اللهب وقت الذبيحة ، البشارة
ومر الملائكة على الطريق
أقل بكثير إذا قيس بعزراء موسى
لأن ناراً مشتعلة غطتها
يتمنى الشيوخ قتل بلدنا سوسنة
الذي يفوق جماله جمال كل اللاد
ولكن لم يتوصلوا إلى مكانه
لأن منيليك ، دانيال ، ينقذه
من عملهم الذي فيه الهلاك

وأخيراً يلاحظ دكتور مراد كامل ما يلي :

• ونجد في القتي بعض التجوزات الشعرية ، منها :

١ - تحريك الساكن حركة إمالة قصيرة فينشأ من ذلك مقطع ، ولا يلجأ
إليه إلا ناظم ضعيف .

٢ - نطف الحركة على الصامت التالي ليصبح المقطعان مقطعاً واحداً ،
وهذا غير مرغوب فيه .

٣ - تحريك حرف الروى ، إذا كان ساكناً ، حركة قصيرة بمالة تشبه
حركة الروى في العربية .

وأما عن كتابة الشعر الحبشي فهو يكتب عادة متصلاً ، أى أرب الأحباش لم يكتبوا كل بيت على سطر كما فى العربية بالرغم من وجود القافية التى تحدد البيت ، ولتأشاروا إلى انتهاء البيت بعلامة مميزة .

* * *

وهذه الملحوظات تنطبق على سائر الشعر السامى أيضاً من تحريك الصوت الساكن حركة مماله أو خطف الحركة على الصوت الذى يليه أو تحريك الصوت الأخير بالبيت حركة مماله .

أما عن كتابة الشعر متصلاً دون النص على مخالفته للنثر المعتاد فهو ما رأينا أيضاً فى شعر الأكدية والسريانية والعبرية . ولعل طريقة القراءة هى التى كانت تحدد الأبيات المنتهية بالقافية أو أن القراءة كانت متبادلة بين شخصين أو أكثر خاصة وأن الأبيات سواء بالحبشية أو غيرها لم تكن متساوية الطول . وحاول دكتور مراد كامل أن يتبين السبب فى وجود القافية فى الشعر الحبشى نائفاً أنها من الشعر القبطى ، إذ أن الشعر القبطى لم يعرف القافية إلا بعد الإسلام بعد أن نشأ الشعر المسمى بالثلث Triadon عند الشعراء الأقباط ، فالتمزق القافية وعرف المحسنات الشعرية .

« وهو يتكون من فقرات كل فقرة أربعة أبيات يلتزم البيت الرابع منها رويًا واحداً فى كل القصيدة والثلاث التى قبله تكون على روى آخر متشابهة يختلف فى كل فقرة ... وليس للثلث أى صلة بالرباعيات فى العربية أو الفارسية . والواقع أن القافية دخلت هذا اللون من الشعر القبطى كما دخلت غيره من ألوان الشعر القبطى المتأخر عن طريق العربية ... » (١) .

ولما لم تكن القافية فى الحبشية متأثرة بالشعر القبطى فقد حاول دكتور مراد كامل أن يبحث عن مؤثر خارجى آخر يسبب وجودها فى الشعر الحبشى فيقول (١) :

(١) مراد كامل — ص ١٠٣ .

لذلك نتوجه في البحث عن هذه المؤثرات الخارجية إلى ناحية أخرى هي اللغات السامية الجنوبية المراحية للغة الحبشية ، فنجد أن التزام القافية في التنى ظاهرة عرفت في الشعر السامي الجنوبي أولا ، وهذا يجعلنا نفترض وجود صلة بين القنى وبين الصيغ الشعرية الأولى في الجزيرة العربية ، ولكن يمكننا من تحقيق ذلك اعتباران :

الأول : أننا لم نثر إلى الآن على نقوش شعرية في بلاد العرب الجنوبية .

الثاني : أن الصيغ الشعرية الأولى في اللغة العربية لم تدرس دراسة وافية تسمح لنا بتفهم تطورها .

وقد سبق أن بينا في كتاب « بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف » كيف أن العربية الجنوبية لم تعرف الحركات في الكتابة ، ومن ثم فن الصعب التعرف على النصوص الشعرية إن وجدت بها ، كما بينا كيف تطور الشعر العربي بعد تأثره بالأرامية من شعركيني إلى كمي ماراً في خطواته الأولى بالسجع وبالرجز النبري ثم الكمي .

وقد تذب دكتور مراد كامل إلى أن السجع كان خطوة من خطوات الشعر في قوله :

« فالسجع كانت تحترفه فئة خاصة لأغراض متعددة ، فقد جاء في الكامل للبرد (ص ٣٠٨ ط مصر سنة ١٣٤٧ هـ) (فان المختار كان يدعى أنه يلهم ضرب من السجاعة لأمر تكون تم يحتال فيوقمها فيقول للناس هذا من عند الله عز وجل) .

فهل كان للسجع ضربات متعددة ، لكل غرض ووزن خاص يقوم على عدد المقاطع أو ما يماثلها . ويشتمل على عدد معين من الفواصل تكون على قافية واحدة ؟ فإذا كان الأمر كذلك كان للكتابة ضرب والأحكام ضرب وللدهاء ضرب وللجهاد

ضرب وللتوايح ضرب وللقائف ضرب وللعائف ضرب وللحادى ضرب وللراقي ضرب وللراجز ضرب وللظواهر الجوية ضرب .

وضروب السجع متفرقة في كتب العرب مثل : أمثال الميداني والأغاني ومروج الذهب والمستطرف وأسد الغابة والطبري وغيرها وهي تشير إلى بعض أحكام السجع في الجاهلية . يقول القزويني في الظواهر الجوية (الجزء الأول ص ٤٢ ط فيستفاد) ، وللعرب أقوال في متالعتها ومساقطها وصورها وأسمائها وأنواعها وما فيها من الأمطار والرياح والحل والبرد ، ولهم أسجاع في طلوع نجم نجم وأمارات منحصب الزمان وجدهه ، .

وقد نقل السيوطي في المزهري (ص ٢٦٦ ط صبيح) عن كتاب الأنواء لابن قتيبة ، يقول ساجع العرب . . .

وكذلك جمع ابن حمدون في تذكروته الكثير من هذا السجع . ونرجو أن يستنبط لنا البحث والدراسة هذه الأحكام عن بطون الكتب ، .

* * *

وهذا ما حاولت القيام به عند دراسة بدايات الشعر العربي وسنعيد القول في هذا عند الحديث عن القافية في الشعر العربي .

البَابُ الثَّانِي

القافية عند العرب

القافية في الشعر العربي

لازمت القافية الشعر العربي منذ نشأته ، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا . عرفوها في الأراجاز وفي سجع الكهان وفي الشعر النبري القديم الذي لم يصل إلينا إلا عن طريق النقوش كما وضعنا في كتاب بدايات الشعر العربي .

وكانت القافية في هذه الأنواع الفنية من النثر أو الشعر ضرورة ولا شك . إذ أن الشعر النبري لا يمكن أن يكتب بإيقاع النبر في إحداث الموسيقى اللازم توافرها له ، ومن ثم وجب أن توفر له القافية الوحدة الموسيقية اللازمة .

وتتضح هذه الضرورة في السجع والتلبية والرجز النبري الذي عرف قبل الإسلام وعنها جميعاً نقل الشعر العربي الكمي القافية . وأصبحت تعد خاصية من خصائصه ، حتى أن القدماء حين يعرفون الشعر يقولون بأنه الكلام المنظوم المقفى . واستناداً إلى هذا ، يذهب قدامة بن جعفر في كتابه « نقد الشعر » ، إلى وجوب وجود أربعة عناصر أساسية للشعر هي اللفظ والمعنى والوزن والقافية . ويتركب عن هذه العناصر ستة تراكيب جديدة ، وهو في هذا يستقى القافية من التركيب لأن القافية صوت فقط ولا يبقى إلا أن تجمع بالمضمون فقط ، لأنها تعبر عن فكرة لها علاقة بفكرة القصيدة (١) .

* * *

وقد اهتم العرب القدماء قبل الإسلام وبعده بالقافية وعرفوا أسماءها قبل الخليل ، إذ نجد لدى الجاحظ قوله :

(١) نقد الشعر ص ٨

راجع أيضاً كراتشكوفسكي (ص ٤٧ وما يليها) ، كتاب أرسطوطاليس في الشعر ص ٢٤٩

وكما وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيد وقصار الأرجاز ألقاباً لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريزر بتلك الألقاب ، وتلك الأوزان بتلك الأسماء ، وكما ذكر الطويل والبسيط والمديد والواهر والسكامل ، وأشبه ذلك ، وكما ذكر الأوتاد والأسباب والحرم والزحاف . وقد ذكرت العرب في أشعارها السناد والإقواء ، والإكفاء ، ولم اسمع الإبطاء . وقالوا في القصيد ، الرجز والسجع والخطب . وذكروا حرف الروى والقواق ، وقالوا :

هذا بيت ، وهذا مصراع ، وقد قال جندل الطموى حين مدح شعره :

لم أقو فهين ولم أساند

وقال ذوالرمة :

وشعر أرقبتُ له غريب

أجانبه المسانِدَ والمعالا

وقال أبو حزام العكلى :

بيوتا نصبنا لتقويمها

جدول الريثيين في الرباة

بيوتا على الها لها سجمه

بغير السناد ولا المكفأه

ولكن العرب القدماء قبل الخليل لم يتكلموا عن القافية ، إلا لأنها وسيلة

تعبيرية مستقلة بنفسها عن البناء العروضى للبيت . أما الخليل فهو لم يشغل نفسه بالقافية كثيراً لأنها لا تحدد إيقاع البيت . وإنما هي إضافة له ، فالعروض كان بالسبب للخليل إيقاع مسبب لتوصيف مختلف البحور بالشعر العربي القديم ثم تطور إلى علم له قواعده وأأسسه .

لم يكن الحصول على القافية أمراً ميسراً دائماً لدى الشعراء ، وكثيراً ما صرحوا بذلك في شعرهم .
فسويد بن كراع يقول (١) :

أَيْتُ بِأَبْوَابِ الْقَوَافِي كَأَنَّمَا
أُصَادِي بِهَا سَرَبًا مِنَ الْوَحْشِ تَرَعًا
أُكَالِئُهَا حَتَّى أُعْرَسَ بِمَدْمَا
يَكُونُ سُحَيْرًا ، أَوْ بُعِيدَا فَأَهْجَمَا
عَوَاصِي إِلَّا مَا جَمَلتُ أَمَامَهَا
عَصَا مِرْبِدٍ تَغْشَى نُحُورًا وَأَذْرُعَا
أَهْبَتُ بِعُرٍّ بُدَاتِ وَرَاجَمَتِ
طَرِيقًا أَمَلتَهُ الْقَصَائِدُ مَهْمَا
بِمَيْدَةٍ شَاوٍ لَا يَكَادُ يَرُدُّهَا
لَهَا طَالِبٌ حَتَّى تَكُلَّ وَتَظْلَمَا

(١) البيان والتبيين ٢ - ص ٢٤

إذا خفت أن تروى على رددتها
وراء التراق خشية أن تطلما
وَجَشَمَنِي خَوْفُ ابْنِ عَفَانَ رَدَّهَا
فثَقَّفَهَا حَوْلًا جَرِيدًا وَمَرِبَا
وقد كان في نفسى عليها زيادة
فلم أرَ إلا أن أطيع وأسما

ويعلق ابن جنى على الآيات بقوله (١) :

وإنما بيت عليها لخلوة بها ومراجعتة النظر فيها وقال :

أعددت للحرب التي أعنى بها
قوافيا لم أفتى باجتلابها
حتى إذا أذلت من صوابها

واستوسقت لى صحت فى أعقابها

فهذا - كما ترى - مزاولة ومطالبة واغتصاب لها ومماناة كلفة بها . .

وقال عدى بن الرقاع للعامل (٢)

وقصيدة قد بت أجمعهما

حتى أقوم ميلها وسنادها

(١) الحصانين — ١ > س ٣٢٦

(٢) الحصانين — ١ > س ٣٢٥

نظر المثقف في كموب فناته

حتى يقيمَ ثقافَهُ منادها

وقال ذو الرمة^(١) :

وشعر قد سهرت له كريم * * * أجنبه المسانِدَ والحالا

والسناد من عيوب القافية وهو على ضروب جميعها قبل الروي^(٢) .

ولعل قصة ذى الرمة التي يرويها ابن جنى خير دليل على ذلك ، إذ يقول :

« وكذلك الخطابة عن ذى الرمة : أنه قال : لما قال :

بيضاء في نَمِجِ صَقَرَاءِ فِي بَرَجِ

أجبل حولاً لا يدري ما يقول ، إلى أن مرت به صينية فضة قد أشربت

دهبا قال :

كَأَنَّهَا فَضَّةٌ قَدْ مَسَّهَا ذَهَبٌ ،

وهذا يدل ولا شك على قدر المعاناة التي يلقاها الشاعر في سبيل الحصول على

الشرط من البيت وعلى القافية خاصة .

وإن ما يروي عن زهير وأنه عمل سبع قصائد في سبع سنين وعن ابن أبي

حفصة قوله^(٣) :

« كنت أعمل القصيدة في أربعة أشهر وأحكيها في أربعة أشهر ، وأعرضها

في أربعة أشهر ، ثم أخرج بها إلى الناس ، لخير دليل على هذه المعاناة ومحالة

تخيير القافية الملائمة .

(١) الخصائص -- ١ > ص ٢٢٦

(٢) راجع القوافي لأبي يعلى -- ص ١٥٤ (٣) الخصائص -- ١ > ص ٢٢٤

ولتأمل قصة الكميث أيضاً وقد افتتح قصيدته التي أولها :

ألا حبيبت عنا يا مدينا

« ثم أقام برهة لا يدري بماذا يعجز على هذا الصدر إلى أن دخل حماما وسمع إنسانا دخوله ، فسلم على آخر فيه ، فأنكر ذلك عليه ، فاتهر بعض الحاضرين له فقال : وهل بأس بقول المسلمين ، فاهتبلها الكميث فقال :

وهل بأسٌ بقول مسلمينا^(١) »

فهم يعنون أشد العناية بشعرهم وقوافيهم وكثيراً ما يرتج عليهم فلا يستطيعون الوقوع على القافية الصحيحة الملائمة ، وإن وقعوا عليها وصفوها بأنها ليست أرضية وإنما سماوية أو ملائكية مثل قول حسان بن ثابت :

وقافية عَجَّتْ بليلى رزينة

تلقيتُ من جو السماء نزولها

وقيل :

فليست لإنسى ولكن الملاك

تنزل من جو السماء يصبوبُ

وقال حسين بن الحمام :

وقافية غير إنسية

قرضتُ من الشعر أمثالها

ويقول بدر بن عامر الهذلي ، ديوان الهذليين ق ٢ ص ٢٦٦ ، :

ولقد نطقت قوافيا إنسية

ولقد نطقت قوافي التجنن

ولاهتمامهم بالقافية ولعاناتهم في الحصول عليها ، نجدهم يطلقونها على البيت أو على الشعر كله .

فالنايعة يقول :

قوافي كالسلام إذا استمرت

فليس يردُ مذهبها التظني

وتميم بن مقبل يقول (اللسان : ردى) :

وقافية مثل حد الردا * * * * * لم تترك لمجيب مقالا

وشاعر الحماسة يقول :

تصيحُ في حُدِّ القوافي صلابها

ولذي الرمة :

وقافية مثل السنان نطقها

تبيدُ المهاري وهي باقٍ مَضِيضُها

ولامرىء القيس :

أذود القوافي عني زيادا

زياد غلام جرى جرادا

والاعشى بالجمهرة :

ساقِ شعري لهم قافية

وعليهم صار شعري دمدمة

فالقافية أصبحت تطلق - إذا - على شعر الهجاء خاصة ، ويتضح هذا

في أبيات الأغانى :

فأصبحت أرميكم بكل غريبة

تجدت الليالى عارها وتزيدها

قوافٍ كشام الوجه باقٍ حبارها

إذا أرسلت لم يثن يوماً شرودها

يؤافى بها الركبان فى كل موسم

ويحلوا بأفواه الرواة نشيدها

ويجمع جولد تسيهر آياتنا أخرى تفيد هذا المعنى أيضاً مثل :

خصيتك يا ابن حمزة بالقوافى

كما يخصى من العلق العمار^(١)

ومثل ما ورد باللسان فى مادة (وتر) :

وقافية حذاء سهل رويها

كسرذ الصناع ليس فيها تواتر

(١) اللسان مادة حلق - ص ١٠٢ ، جولد تسيهر ص ١٠٢

ومثل قول ابن ميادة بالأغاني :

أَعْرَنِي مِيَادَ الْقَوَافِي

واستمعني ولا تخافي

ستجدني ابنك ذا قذاف

ونجد أيضاً لدى ابن هشام :

همزتك بقافية

كهمزة ضيفم يعمى عربنا

ولهذا كان العرب يحذرون ، من ميسم الشعر ، ومن شدة وقع اللسان ومن بقاء أثره على الممدوح والمهجو (١) . وقد جمع الجاحظ بعض أقوال الشعراء في التحذير من ميسم الشعر . مثل قول امرئ القيس :

ولو عَن نَشَا غَيْرِهِ جَاءَنِي * * * وَجُرْحُ اللِّسَانِ كَجُرْحِ اليَدِ

وقال طرفه :

بحسام سيفك أو لسانك والكلم الأصيل كأرغب الكلم

وقال طرفه أيضاً :

رأيت القوافي يتلجن موالجا * * * تضاقُ عنها أن تولجها الاب

وقال الأخطل :

حتى أقرؤا وهم منى على مضض * والقولُ ينفذُ ما لا تنفذُ الأبرُّ
ومن ثم كانوا يعنون أشد العناية بالقافية ، وكانوا يقدمون الشاعر الذي
يحسن الإتيان بها . فتمسراً عن أبي حاتم سهل بن محمد بن عثمان السجزي
السجستاني (ت ٢٤٨) قول ابن دريد (ت ٣٢١) .

وقال :

وأخبرني الأصمعي قبل هذا أن أهل الكوفة لا يقدمون على الأعرى أحداً .

قال :

وكان خلف لا يقدم عليه أحداً . قال أبو حاتم لأنه قد قال في كل عروض
وركب كل قافية (١) .

وعنى النقاد بارشاد الشاعر إلى كيفية اختيار القافية الملائمة والوقت المناسب
لتصيدها فتقرأ لدى أبي هلال العسكري قولاً لبشر بن المعتمر منه (٢) :

« وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فسكرك .
واحضرها على قلبك ، واطاب لها وزناً ، يتأتى فيه إيرادها قافية يحتملها ، فن
المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ، ولا تتمكن منه في أخرى ، أو تكون في هذه
أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك ، ولأن تملو الكلام فتأخذ من فوق
فيجىء سلساً سهلاً ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجىء كزاً جفاً ،
ومتجعداً جلفاً . »

(١) كتاب فحولة الشعراء ، رواية أبي دريد عن أبي حاتم عن الأصمعي - تحقيق محمد
توري / دار الكتاب الجديد - ١٩٧١/١٣٨٩
(٢) كتاب الصناعتين - ص ٤٥ - ط ١٩٥٢ / الحلبي - تحقيق علي الجاوي ومحمد
أبو الفضل إبراهيم .

ويبين ابن جنى عنايتهم بالقافية بقوله (١) :

« ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هو بالقوافي لأنها المقاطع ، وفي السجع كمثل ذلك . نعم ، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها والعناية بها أسوأ والحشد عليها أوفى وأهم . وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادرا عناية به ومحافظه على حكمه ، .

ولهذا كثرت النصائح في كيفية تخيير القافية وتجنب القافية للنافرة التي لا تتلام والموضع الذي أكرمها عليه الشاعر .

فيقول بشر ابن المعتز أيضا :

« فان كانت المنزلة الأولى (أي أن يكون لفظك رشيقا ، عذبا وتحملا سهلا ، ويكون معنك ظاهرا مكشوفاً وقريباً معروفاً ، لا تواتيك ولا تعتريك ، ولا تسنح لك عند أول نظرك وفي أول تكلمك ، وتجد اللفظة لم تقع مواقعها ، ولم تصر إلى قرارها وإلى حقها من أماكنها المقسمة لها ، والقافية لم تحمل في مراكزها وفي نصابها ولم تتصل بشكلها ، وكانت قلقة في مكانها نافرة من موضعها ، فلا تكرمها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها ، فانك إذا لم تتعاط قرض الشعر الموزون ، ولم تتكلف ولم تكن حاذقا مطبوعا ولا محكما لسانك بصيرا بما عليك أو مالك عابك من أنت أقل عيبا منه ، ورأى من هو دونك أنه فوقك ، (٢) ، .

ويقول محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي في نفس المعنى :

« فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة منض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره

(١) الخصائص - ١ - س ٨٤

(٢) البيان والتبيين - ١ - س ١٢٧

نظراً ، وأعد له ما يليه إياه من الالفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ،
والوزن الذي يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشا كل المعنى الذي يرومه
أثبتته ، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر
وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه
وبين ما قبله . فإذا كملت له المعاني ، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون
نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشئت منها ، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتيجة
فكرته، فيستقصى انتقاده ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرمة لفظة سهلة
نقية، وإن اتفقت له قافية فيشغلها في معنى من المعاني ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى
الأول ، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول ، نقلها إلى
المعنى المختار الذي هو أحسن وأهطل ذلك البيت أو نقضه ، وطلب للمناء
قافية تشاكله، ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشبيهه بأحسن التفويف
ويسدّه وينيره ، ولا يلهل شيئاً منه فيشبهه ، وكالناقش الرفيق الذي يضع الأصباغ
في أحسن التقاسيم نفسه ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان ،
وكنائز الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ، ولا يشين عقوده ،
بأن يفات بين جواهرها في نظمها وتنسيقها (١) .

فالنقاد بنصحهم هذا إنما يحاولون التيسير على الشعراء ومعاونتهم في كيفية
اختيار قوافيه وتجنب النافر منها . بل إن اللغويين أنفسهم الذين وضعوا المعجمات
اللغوية جاعلين أواخر الكلمات أبواباً وأوائلها فصولاً إنما يقدمون للشعراء خدمة
تيسر عليهم الحصول على القافية وتقدم لهم كافة الكلمات التي يمكن أن يتخيروا
منها قوافيهم .

وأول من صنف معجما بهذه الكيفية صاحب الصحاح أبو نصر اسماعيل
ابن حماد الجوهري (ت ٣٩٨ هـ) فقد وضع كتاب الصحاح وسماه دتاج اللغة
وصحاح العربية ، وجعل القاعدة في ترتيب الألفاظ على أواخر الكلام .

يقول جورجى زيدان :

ه ولهذا الترتيب فائدة عند الشعراء في طلب القوافي ، (١)

وقد تبعه في هذا بعض أصحاب المعجمات اللغوية مثل ابن منظور (ت ٦٣٠ هـ)
صاحب لسان العرب ، كما صنف الصاغاني معجماته الثلاث بنفس الطريقة ، تبعها
في معجم العباب الزاخر واللباب الفاخر ، ومعجم البحرين في اللغسة ، وكذا
في التكلة والذيل والصلة . وجاء الفيروز يادى (ت ٨١٧ هـ) فصنف أشهر معجم
في العربية المعروف بالقاموس المحيط منتجا نفس الطريقة . وتبعه شراح القاموس
مثل مرتضى الزبيدى (١٢٠٥ هـ) ، ومثل أحمد فارس الشدياقى (ت ١٨٨٧ م)
صاحب الجاسوس على القاموس .

وقد عني المحدثون بالحديث عن القافية وأهميتها . فنجد دكتور طه حسين
يلاحظ نبراً القافية عند وضاح النجاشي في قصيدته التي يقول فيها :

طرب الفؤاد لطيف روضة غاشي

والقوم بين أباطعٍ وعشاشِ

أنى اهتديت ودون أرضك سبب

قفرٌ وحرزٌ في دجى ورشاشِ

(١) تاريخ آداب اللغة العربية - ٢ - ص ٦٢٠

- ٩٢ -

قالت تكاليفُ المُحِبِّ كلفتها
إن المُحِبِّ إذا أُخيفَ لماشى
أدعوك رومنة رَحْبِ واسمك غيرُهُ
شفقا واخشى أن يشى بك واشى

فيعلق عليها قائلا :

« وأما القافية فقد لاحظت من غير شك مطلع القصيدة التي يقول فيه طرب
القواد لطيف رومنة غاشي، وما أحسبك في حاجة إلى أن أنبهك إلى موضع (غاشي)
من العسر والخرج وفطنت إلى قوله (وأخشى أن يشى بك واشى) دون نصب
الفعل ، وفطنت إلى غير ذلك مما تشتمل عليه القصيدة من مهمل اللفظ وردىء
القافية ، (١) .

ودكتور طه حسين حين ينقد قصائد الملاح التائه لدى محمود طه ، لا ينسى
أبدأ الحديث عن قوافيه فيقول :

« ولكنه يحرص على الوزن أكثر مما يحرص عليها في القافية ، وأظنه يسيء
في القافية كثيرا . وليس يعينني أن يجد له عذرا عند أصحاب القوافي ، أو لا يجد
ولكن الذي يعينني أن القوافي يجب أن تلائم السمع ، وما أظن أن هاتين القافيتين
تألفان لمسكان الواو الساكنة من إحداهما ، والباء الساكنة من الأخرى وانظر
إلى هذين البيتين :

رُوحك في رُوحى تبثُ الحياةَ

نزلات دنياسى على نُورها

(١) حديث الأربعاء - ١٥ - ص ١٣٦

- ٩٣ -

فان جفأها ذات يوم سنأه

لاذت بلبيل الموت في قبرها^(١)

وبسبب هذه الصعوبة التي يلقاها الشاعر في الحصول على القافية بالرغم من التيسيرات التي يقدمها له اللغويون بمعجماتهم والنصائح التي افقن النقاد والبلاغيون في عرضها عليه ، بالرغم من هذا ثار الشعراء منذ القدم على القافية وكانت لهم محاولات شتى على مختلف العصور لتحرر من قيودها .

وهذا ما سنتناوله فيما يلي .

(١) حديث الأرياء - ٣ - س ١٤٧

القافية عند القدماء

١ - موسيقى القافية والدلالة المعنوية :

تنبه القدماء إلى الأثر الموسيقى الذي تحدثه القافية وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة التصييد - معنى ومبنى ارتباط موسيقا الشعر الملحن بمعناه والغرض الذي نظم فيه . ومن ثم نجد بشر بن المعتز ينصح الشاعر بقوله :

« وإذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك واحضرها على قلبك واطلب لها وزناً يتأتى فيه لإيرادها وقافية يحتملها ، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى ، أو تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك ، ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجىء سلساً سهلاً ذا طلاوة ورواق ، خير من أن يعلوك فيجىء كزاً لثماً ، ومتجعداً جليماً (١) ، فالقوافي إذًا يجب أن تتفق والغرض الذي ينظم فيه الشاعر ، وقد تصلح قافية في موضع ولا تصلح لموضع آخر .

وقد تنبه الأستاذ إميل البستاني أيضاً إلى ذلك في مقدمته لترجمة الإلياذة (٢) إذ يقول .

« وقوافي الشعر كبحوره يوجد بعضها في موضع ويفضله غيره في موضع آخر وحسبك دليلاً على ذلك أن جميع قراء الشعر يطربون لبعض القوافي دون بعض وإذا نظم شاعر واحد قصيدتين على بحر واحد بمعنى واحد ونفس واحد ، فلا

(١) كتاب الصناعيتين - س ١٤٥

(٢) س ٩٠

ربب أن القافية الغناء تميل بالسامع إلى إثارتها على أختها ، ولا ريب في أن اختيار فافية القصيدة أبعدها مثالا من اختيار بحرهما بنسبة ما يربو عدد القوافي على عدد البحور ، والمرجع في ذلك إلى سلامة الذوق وغزارة المادة ، فالقريحة الجيدة في غنى عن أصول توضع لها بهذا المعنى ، لو فرضنا أن من الممكن وضع مثل هذه الأصول ، فهي من نفسها تقع على القافية والبحر بلا جهد ولا تردد ... والشعر كالنعم الموسيقى والقافية رسته أو قراره لحيثما جاد النعم وتناسق إلى منتهاه حسن وقعه في الأذن والنشرح له الصدر ، وطوبت له النفس ، لكل نعم أطرب أرباب الصناعة وذوى الأذن السماعه فهو الحسن . وهكذا الشعر فلا يحسن وقعه في نفوس قرائه وسامعيه ما لم يكن جيداً ، وقد يستهان بالمعنى البليغ لضعف قافيته أو وقوعها في غير موقعها (١) .

أى أن ضرورة موافقة القافية بكونها صوتاً لغوياً يمكن أن يصير نعمها موسيقياً عند الشاعر المجيد يستطيع أن يعبر به عما يريد فيساق لفظه معناه أمر لم يخف عن القدماء والمحدثين .

بل ان شيخنا أبا العلاء المعرى يذهب إلى أهد من ذلك ، فيقسم القوافي إلى ثلاثة أقسام :

- (أ) الذلل : وهي ما كثر على الألسن ، وهي عليه في القديم والحديث .
- (ب) النفسر : ما هو أقل استعمالاً من غيره كالجيم والزاي ونحو ذلك .
- (ج) الحوش : وهو اللواتي تهجر فلا تستعمل . وهو يمثل لهذا بقول الشاعر :

كأنى لم أركب جواداً للذة

ولم أتبطن كاعباً زانها الخلخل

مبيناً أنه لا يعلم أى شعر لدى الجماهين جاء فيه للطويل الأول مقيداً كما لا يوجد في دواوين الفحول من أهل الإسلام شيء منه (١) .

فالقافية الواحدة لا تصلح أن تأتي لكل غرض ، كما أن ثمة قوافٍ أكثر وروداً ودوراناً على ألسن الشعراء من غيرها ، على حين أن البعض منها مهجور غير مطروق ، حوش ينفر منها الشاعر والسامع .

والتوافي للشاعر كالموسيقا لللمن يعرف بها وتدل عليه ، فضلاً عن أنها قد تصير جزءاً من شعره فلا يتحول عنها لغيرها . وما أذكرى للمحوظة التي لاحظها الشيخ أبو العلاء حيناً بين القوافي والأبجر التي نظم فيها امرؤ القيس والبيحترى .

٢ - براعة النظم والقافية :

بالرغم من القيود التي تحتمها القافية على الشاعر ، وبالرغم من أن الكثيرين من الشعراء قد صرحوا بمماناتهم في البحث عن القافية المناسبة عند النظم ، إلا أننا نجد أن ثمة محاولات كثيرة ظهرت لتدل على براعة الشاعر في النظم وإظهار قدرته على الإتيان بما لا تلمه القافية به اقتداراً منه وتديلاً على طول باعه ومعرفته باللغة وتمكنه من القافية .

وقد عرفت هذه المحاولات لدى الشعراء (٢) . قبل أن ينظم أبو العلاء قصائده في لزوم ما لا يلزم . بل إنها نشأت بالمرء الجاهل أيضاً ، فنجد الشنفرى يلتمز في قصيدته التي مطلعها :

أَرَى أُمَّ عَمْرٍو أَزَمَمَتْ فَاسْتَقَلَّتْ

وَمَا وَدَّعْتُ جِيرَانَهَا إِذْ تَوَلَّتْ

(١) راجع اللزوميات (المقدمة) .

(٢) راجع سليم الجندي - ٢ - ص ١١٣٨ - ١١٥٢ .

اللام قبل التاء وإن لم يلتزمها إلا في خمسة عشر بيتاً من هذه القصيدة :
كما التزم الناهية في قصيدته التي مطلعها :

عَرَفْتُ مُنْأَزِلًا بِعُرِّيَّتَاتِ
فَأَعْلَى الْجِزْعِ لِلْحَىِّ الْمُبِينِ

والتزم الياء قبل النون في أبيات القصيدة كلها ، وعددها ثلاثة وعشرون بيتاً .
كذلك رويت للأعشى قصيدة مطلعها :

فَدَيْ لَبْنِي ذُهْلِ بْنِ شَيْبَانَ نَاقِي
وَرَاكِبُهَا يَوْمَ الْإِقَاءِ وَقَلَّتِ

التزم فيها اللام قبل التاء في الآيات السبعة التي وردت منها في ديوانه
المطبوع (ص ٣٤) .

ورويت لعمر بن معد يكرب أبيات يقول فيها :

وَلَمَّا رَأَيْتَ الْخَيْلَ زُورًا كَأَنَّهَا
جَدَاوِلُ زَرْعٍ أُرْسِلَتْ فَاسِيطَرَتْ

يلتزم فيها الراء قبل التاء .

كما نسب القالي في أماليه ج ١ / ص ٨١ أحد عشر بيتاً إلى سلس بن ربيعة
التزم فيها اللام قبل التاء ومطلعها :

حَلَّتْ تُمَاضِرٌ خُرَيْبَةً فَاحْتَلَّتْ
فَلَجًا وَأَهْلُكَ بِاللَّوِيِّ فَالِحَةَ

(٧٢ - الثانية)

وقد نسبها الأصمعي إلى علياء

كما نجد من يلتزم بالحرف السابق لكاف الخطاب سواء أكانت تذكيرا
أم تأنيثا، مثل قول أبي الأسود :

زُهَيْرُ بنِ مَسْعُودٍ أَحَقُّ بِمَا أَتَى

وَأَنْتَ بِمَا تَأْتِي حَقِيقٌ بِذَلِكَ

وَحَظَّرَنِي مَنْ كُنْتُ أَرْسَلْتُ إِنَّمَا

أَخَذْتُ كِتَابِي مُعْرِضًا بِشَمَالِيكَ

وإن كانوا يأتون معها بغير كاف الخطاب مثل (هالك وهارك) .

وفي العصر الأموي نجد هذا أيضا لدى الكثيرين من الشعراء ، فقد التزم

جميل بن معمر الياء قبل اللام في قصيدته :

أَنْعَمْتُ جَدِيلًا عِنْدَ بَدْنَةِ لَيْلَةٍ

وَيَوْمًا أَطَالَ اللَّهُ رَغَمَ جَدِيلِ

كذلك فعل عبد الله بن الدمينية في التزام الياء قبل حرف الروى بسبعة أبيات

في قصيدته التي مطلعها :

وَإِذَا عَتَبْتِ عَلِيَّ بَيْتُ كَأَنِّي

بِاللَّيْلِ مُسْتَعْرِئُ الْقَوَادِ سَلِيمٌ

وبأنتى عشر بيتا من قصيدته :

سَقَى اللَّهُ الدَّوَابِعَ مِنْ حَنْبِيرِ

وَمَا يُغْنِينِ مِنْكَ وَإِنْ سَقَيْنَا

كما التزم اللام قبل كاف الخطاب في تسعة عشر بيتا مطلعها :

فَفِي يَا أَمِيمَ الْقَلْبِ تَقْضَى لُبَّائَةً

وَنَشْكُ الْهَوَى ثُمَّ أَفْعَلِي مَا بَدَا لَكَ

وإن كان أتى في البيت الثاني بقوله (دَارَك) فلم يلتزم اللام .

وكذلك نجد من يأتي مع تاء الغائبة بحرف يلتزم به مثل قول محمد

ابن سعيد الكاتب :

سَأَشْكُرُ عَمْرًا إِنْ تَرَاحْتَ مَنِيَّتِي

أَيَادِي لَمْ تُمَنَّ وَإِنْ هِيَ جَلَّتْ

فَتِي غَيْرَ مَعْجُوبِ الْغِنَى عَنْ صَدِيقِهِ

وَلَا مُظْهِرِ الشُّكُورَى إِذَا النَّمْلُ زَلَّتْ

رَأَى خَلَّتِي مِنْ حَيْثُ يَخْفَى مَكَانُهَا

فَكَانَتْ قَدَّيْ عَيْنِهِ حَتَّى تَجَلَّتْ^(١)

وقد نظم كثير عزة أيضا قصيدة التزم فيها اللام قبل تاء الغائبة ومطلعها :

خَلِيْلِي هَذَا رُبْعُ عَزَّةٍ فَاعْقِلَا

قَلُوصِيكَمَا ثُمَّ ابْكِيَا حَيْثُ حَلَّتْ

(١) راجع ما ورد لدى سليم الجندی : > ٢ س ١١٤١ في نسبة هذه الأبيات

إلى آخرين .

أما في العصر العباسي فقد أكثر الشعراء من التزام ما لا يلزم وإن كان أكثره
في المثنيات والمقطعات . فنجد لدى البحري تسعة أبيات يلتزم فيها الياء قبل
الميم وأولها :

إذا شئت فاندبني إلى الرّاح وانعني
إلى الشّرب من ذي خِلةٍ وتديم
كما التزم الواو قبل الياء في اثنين وأربعين بيتاً أولها :

لنا أبداً بثّ نعانیه في أروى
وحزوى وكم أدتلك من لوعة حُزوى

وليس يلزمه ذلك إن كانت الياء رويًا (١) كما يقول أبو العلاء .
وقد عرف ابن الرومي بكثرة لزومه لما لا يلزم وبدا لديه هذا اللزوم بصورة
واضحة لطول نفسه وكثرة عدد أبيات قصائده . ففي قصيدته التي مطلعها :

شاب رأسي ولات حين مشيب
وعجيب الزمان غير عجيب

التزم الياء قبل الباء في أبيات القصيدة كلها وعددها مائة وستة عشر بيتاً، كما التزم
الواو قبل الباء أيضاً في قصيدته التي مطلعها .

سيدي أنت شاخص مصحوب
وضياعي إليكم منسوب

(١) راجع اللزوميات : ص ٤١ ، سليم الجندی ، ص ٢ من ١١٤٣

وعدد أبياتها مائة وواحد وخمسون بيتا . بل إننا نجده يلتزم أحيانا حرفين قبل حرف الروى ، فيلتزم الفاء قبل الألف والهمزة في ثمانية أبيات أولها :

سَبَّمتْ نِعْمَةً وِدَامَ صَفَاءً
ووقاك الحوادث الأكفاه

وإن كان أحيانا لا يلتزم بالحرفين بل يعدل عن الحرف السابق للألف فيأتى بغيره مثلما فعل فى قصيدته التى مطلعها :

لا استزيدُ لقاسمٍ
من ربه غيرَ البقاء

لذى يحىء بعد البيت العاشر بالفاء بدلا من القاف .

يقول ابن رشيقي القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) (١) .

« وكان ابن الرومى خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزمه فى القافية ، حتى أنه كان لا يعاقب بين الواو والتاء فى أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعا فيه . . . ومن ثم فأننا نرى أن أبا العلاء لم يبتدع هذا النوع من البديع ابتداءا بل سبق إليه . وإنما فضله فى هذا الالتزام به ، والتوفر على النظم فيه ، والإكثار من القيود التى يجهد نفسه بها .

يقول سليم الجندى (٢٠ / ص ١١٤٤) :

« تم جاء أبو العلاء ، فالتزم هذا الإعراب ، كما التزم كثيرا من التشديد

(١) ابن رشيقي/ المدة من ١٦٠ - (ط دار الجليل ١٩٧٢) تحقيق يحيى الدين عبد الحميد

والتسويق في كل ضرب من ضروب حياته . وهو أكثر الشعراء التزاما في هذا النوع ، وليس في شعراء العربية عامة من نظم ديوانا يحتوى على أحد عشر ألف بيت والتزم في جميعها ما لا يلزم غيره . وفيه قصائد يبلغ عدد أبياتها أكثر من تسعين بيتا . وابن الرومي أتى بأبيات أكثر من هذا ، إلا أنه التزم فيها حرف الردف كما رأيت .

فأبو العلاء إذ يكثر من القيود واللزوميات ويراعيا دائما في شعره ، فأحيانا يلتزم حرفا واحدا ، وأحيانا أخرى يلتزم حرفين ، وطورا يلتزم ثلاثة أحرف وطورا آخر يلتزم أربعة أو خمسة أحرف (١) .
يلتزم الحرف فيقول :

أرواحنا معنا وليس لنا بها

علمٌ فكيف إذا حوتها الأقبُرُ

فيأتي بالباء دائما قبل الراء في القصيدة

ويلتزم الحرفين فيقول :

مَنْ يُوقَ لَا يُسْكَمُ وَإِنْ عَمَدَتْ لَهُ

نَبْلٌ تُغَادِرُ جِسْمَهُ كَالْقَنْفُذِ

فيأتي بالنون والفاء قبل الدال في القصيدة كلها .

ويلتزم ثلاثة أحرف فيقول :

كُلُّ وَاشْرَبَ ، النَّاسَ عَلَى خِبْرَةٍ

فَهُمْ يَمْرُونُ وَلَا يَمْعَذُبُونَ

(١) راجع اللزوميات وسليم الجندي في نفس الموضع .

آتيا بالذال والباء والواو قبل النون .

ويلتزم أربعة أحرف فيقول :

إِذَا دَارَتِ الْكَأْسُ فِي دَارِهِمْ

فَقَدْ رَحِلَ الدِّينُ عَنْ دَارِهِمْ

مضيقاً على نفسه بالإتيان بالذال والألف والراء والهاء قبل حرف الروى

في القصيدة كلها .

ويلتزم خمسة أحرف فيقول :

يَا أُمَّةً فِي السُّرْبِ هَامِدَةً

تَجَاوَزَ اللَّهُ عَنْ سَرَائِرِكُمْ

ملتزماً بالإعانت في الإتيان بالراء والألف والهمزة والراء الثانية والكاف قبل حرف الروى في كافة الآيات . وهذا لم يتأت لأحد قبله ولا بعده (١) فضلاً عن أن ديوانه ينتظم حروف المعجم كلها مدلاً في مقدمته بمعرفته بعلم القافية فيذكر حروفها وحركاتها وعيوبها . وقد رتب نظامه على مائة وثلاثة عشر فصلاً وجعل لكل حرف من حروف الهجاء عدا الألف — أربعة فصول وفقاً لحالات الروى ضمياً وفتحاً وكسراً أو دون حركة (أى بالسكون) ، جاعلاً للألف فصلاً واحداً

(١) هذا ما أعلمه إلا أنني وجدت لدى مصطفى صادق الرافعي بتاريخ آداب العرب ٣ - ص ٣٧٧ أن عبد العزيز بن قاسم حماة قصده أيضاً . يقول الرافعي : « ولم نعرف بعد المعري من تكلف تأليفنا مستقلاً في لزوم ما لا يلزم ، إلا ما وقفنا عليه في ترجمة عبد العزيز ابن قاضي حماة من قوات الوفيات ؛ وقد توفي سنة ٦٦٢ هـ فقد قال فيه الشيخ صلاح الدين الصفدي : « لا أحرف في شعراء الشام بعد الخمسة من نظم أحسن منه أو لا أجزل ولا أفصح ولا أسنن ولا أكثر ، فان له في لزوم ما لا يلزم مجلداً كبيراً » .

إذ أنها لا تأتي إلا ساكنة . وبها تم فصول الكتاب مائة وثلاثة عشر ، لأن الحروف غيرها ثمانية وعشرون حرفا لكل أربعة فصول . ابتداء كتابه بالهمزة مفصولها الأربع مثليا بالالف ولها فصل واحد وأتى بعدها بالياء وسائر حروف الهجاء على الترتيب جاعلا لكل فصولا أربعة . وقد احتس من عند فصل الألف بقوله :

« هذا الفصل يحتمل وجين ، أحدهما : أن يكون على ما رتبته ، والآخر : أن يكون الرومي ما قبل الألف ، ويكون الألف وصلا » (١) .

ويعلق سليم الجندي (٢) على ذلك بقوله :

« وهذا صحيح ، إلا أننا إذا جعلنا الرومي ما قبل الألف ، لم يبق في الأبيات لزوم ما لا يلزم قبل الحرف الذي قبل الألف حرفا آخر في جميع أبياته بل جاء فيها مثل قوله :

قضى الله أنَّ الأدميَّ مُمذَّبُ

إلى أن يقولَ المالمونَ به قَضَى

فَوَيْءُ ولاةِ الميِّتِ يومَ رَحيلِهِ

أصابوا تُرائنا واستراحَ الذي مَضَى

فإننا إذا جعلنا الألف وصلا ، والضاد التي قبلها روياء ، لم يبق في البيتين لزوم ما لا يلزم ، لأن الحرف الذي قبل الضاد في البيت الأول قاف ، وفي الثاني ميم . فتأمل . .

(١) اللزوميات وسليم الجندي .

(٢) سليم الجندي : ص ٢ - ١١٧٤

وقد التزم أبو العلاء في لزومياته بما لم ينبه عليه وإن كان لم ينب عن بعض
المحدثين، إذ يرى دكتور عبد الوهاب عزام^(١) أنه التزم بدوائر التحليل على نفس
ترتيب التحليل لها .

ينقل سليم الجندي عنه فيقول :

« وزعم بعض المعاصرين أن أبا العلاء رتب الكتاب ترتيباً آخر ولم ينب له،
وذلك أنه جعل الأوزان في كل فصل مرتبة على ترتيب الدوائر والأبجد عند
العروضيين ومراده بذلك أن أبا العلاء إذا نظم في الحرف المتحرك بالضم مثلاً
أبياتا من أبجد متعددة ، فإنه يرتب الأبجد في كتابه على حسب ترتيبها في دوائر
العروض ، فيذكر الطويل أولاً ، ثم البسيط ، ثم الوافر ، فالكامل ، فالهرج ،
فالرمل إلى آخر البحور^(٢) .

ولكن الجندي يشكك في صحة هذه الملحوظة فيقول :

« ويظهر للتأمل في (لزوم ما لا يلزم) أن هذا الترتيب لم يلتزمه أبو العلاء
في جميع كتابه ، ولو التزمه لنبه له ، وإنما وقع كثيراً في بعض الفصول^(٣) . »
ثم يقوم بالتدليل على صحة اعتراضه بما ورد باللزوميات مخالفات لترتيب
دوائر العروض .

وعلى أي فاعتراض سليم الجندي على ما جاء به دكتور عبد الوهاب عزام
لا ينفي أن التزام أبي العلاء بترتيب الدوائر العروضية ينتظم أغلب اللزوميات
ولم ينب عن ذلك إلا المواضع التي نبه إليها سليم الجندي . وهي تكاد تعد على
أصابع اليدين^(٤) .

(١) كلمة ألقاها في المهرجان الألفي لأبي العلاء ص ٢٥٢ من المهرجان الألفي في المجمع
العلمي في دمشق .

(٢) سليم الجندي : ص ٢٠٤٨

(٣) راجع سليم الجندي : ص ٢٠٤٩ - ١١٥٠

٣ - علماء البلاغة والقافية :

وقد عنى علماء البلاغة فيما عنوا بدراسة الألوان البلاغية التي تنشأ عن القافية حينما يضاعف الشاعر من موسيق البيت الداخلية ، فيأتي بالالفاظ المسجوعة أو يوازن بين مصراعي البيت وجزأيه أو يكرر اللفظ أو يوضع المعنى بما يريد به جمالا وبني بالقافية .

وقد عدد أبو هلال العسكري (١) كثيراً من هذه المحاولات فذكر التصريح والتشطير والمجاورة والتعطف والإبدال والتوشيح ورد الإعجاز على الصدور والتطريد .

١- فالترصيع من قولهم : رصعت العقد ، إذا فصلته .

وهو أن يكون حشو البيت مسجوعاً . ومثاله قول امرئ القيس :

سَلِيمُ الشُّطِيِّ عَيْلُ الشُّوَيْ شَنِجُ النِّسَاءِ

له حجباتٌ مُشْرِفاتٌ على الفِعالِ (٢)

وقوله أيضاً :

فَتورُ القِيامِ قَطِيعُ الكِلا

م تَفْتَرُّ عن ذى غُرُوبِ خِصر

وقول أوس بن حجر :

جُشًا حناجرها ، عُلماً مَشَافِرُها

تَسْتَنُّ أولادها في قرقرِ صَاحِي (٣)

(١) كتاب الصناعتين .

(٢) الشطبي : عظم لازق بالذراع . والشوى : اليسدان والرجلان ، والنساء : عرق في الفخذ ، والحجبات : رموس عظام اليربين . والعلى : اللحم على الورك .

(٣) الجش : جمع أجش ، وهو العليظ الصوت . والعلم : جمع أعلم وهو المشقوق الشفة العليا

وقول النمر بن قولب :

طَوِيلُ الذَّرَاعِ قَصِيرُ الكِرَاعِ

يُوَاشِكُ بِالسَّبَبِ الأَغْبَرَ

وقول الأفره الأودي :

سَوْدٌ نَدَائِرُهَا بُلُجٌّ مَحَاجِرُهَا

كَأَنَّ أَطْرَافَهَا لَمَّا اجْتَلَى الطَّنْفُ^(١)

وقول العجر السلول :

حُمُّ الذَّرَى مَرْسَلَةٌ مِنْهَا العَرَى

وقول الخنساء :

خَامِي الحَقِيقَةَ ، مَحْمُودُ الخَلِيقَةَ مَهـ

دَى الطَّرِيقَةَ ، نَقَّاعُ وِضْرَارُ

جَوَابُ قَاضِيهِ ، جَزَارُ نَاهِيهِ

عَقَادُ أَلْوِيَةِ ، لَلخَيْلِ جِرَارُ

وقول أبي صخر المذلي :

وَتَلِكْ هَيْكَلَةٌ خُوْدٌ مُبْتَلَةٌ

صَفْرَاءُ رَعْبَلَةٌ فِي مَنْصَبِ سَنَمٍ^(٢)

(١) الطنف : السطور .

(٢) الحود ، الشابة . والمبتلة المستنة الخلق .

وقول أبي المثلث :

حامى الحقيقة ، نَسَّالَ الوَدِيقَةَ مِـه

تَسَاقُ الوَسِيقَةُ لَا نِكْسُ وَلَا وَاوَانٌ^(١)

وقول ابن الرومي :

حوراه في وَطْفٍ قَنَوَاهِ فِي ذَافٍ

لَفَاءٌ فِي هَيْبٍ ، عَجْزَاهُ فِي قَبَبٍ^(٢)

ويستحسن أبو هلال العسكري الترصيع إذا اتفق في موضع أو موضعين من القصيدة ، أما إذا كثر وتوالى فهو تكلف وتعسف عنده وليس من تأليف للبلغاء ونظم النصحاء (٣) .

ب- والتشطير هو توازن المصراعين والجزأين وتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه ، واستغنائه عن صاحبه . ويذكر أبو هلال مثالا لذلك: قول أوس ابن حجر .

فَتَحَدَّرْكُمْ عَبْسٌ إِيْنَا وَعَامرٌ

وَتَرْفَعُنَا بَكْرٌ إِلَيْكُمْ وَتَغْلِبُ

(١) نسال : أي ينسل في الوديقة وهي شدة الحر . والمتاق الذي يطرد الطريدة .
الوسيقة : القطعة من الإبل .

(٢) الوطف : كثرة شعر الحاجبين . والقنا : ارتفاع الأنف . والذلف : صفر الأنف
واستواء الرقبة . واللفاء : الضخمة الفخذين . والقبيب : دقة الحصر .

(٣) راجع الصناعيتين : ص ٣٩٠ - ٣٩٤

وقول ذى الرمة :

أَسْتَحَدَّتْ الرِّكْبُ مِنْ أَشْيَاعِهِمْ خَبْرًا
أَمْ رَاجِعَ القَلْبَ مِنْ أَطْرَافِهِ طَرْبُ
وقول البحترى :

شوقٍ إِلَيْكَ تَفِيضٌ مِنْهُ الأَدْمَعُ
وَجوى إِلَيْكَ تَضْيِيقٌ عَنْهُ الأَضْلَعُ
وقول ابن تمام :

أَحَاوَلْتُ إِرشَادِي فَمَعَلِي مَرشَدِي
أَوْ اسْتَمْت تَأدِيبِي فَدهْرِي مُؤَدِّبِي
وقول البحترى أيضا :

فَقَفْتُ مُسْتَعِدًّا فِيهِنَّ إِنْ كُنْتُ عَاذِرًا
وَسُرُّ مُبْعِدًّا عَنْهُنَّ إِنْ كُنْتُ عَاذِلًا^(١)

ج- والمجاورة : تردد لفظتين في البيت مع وقوع كل واحدة منهما بجزء
الأخرى أو قريباً منها . ويشترط أبو هلال ألا تكون إحداهما لغواً لا يحتاج إليه
ومثل لها بقول علقمة :

وَمُطَمِّمٌ الفُنْمِ يَوْمَ الفُنْمِ مُطَمِّمَةٌ
أَنْى تَوَجَّهَ وَالمَنْزُومُ مَنْزُومٌ

(١) راجع الصناعيتين : ص ٤٢٨ - ٤٣٠

وقول أبي نمام :

وما ضيقُ أقطارِ البلادِ أضافي
إليك ، ولكن مذهبي فيك مذهبي

وقول مسلم بن الوليد :

أنتك المطايا تهتدي ببطية
عليها فتى كالتنصل يُونسُه التنصل^(١)

١- والتعطف : د أن تذكر اللفظ ثم تكررهُ ، والمعنى مختلف ، (٢)

ويبقى أبو هلال زعم أن امرأ القيس أول من ابتدأه في قوله :

ألا إنني بالٍ على جملٍ بالٍ
يسوقُ بنا بالٍ ويتبعنا بالٍ

ويقول: د وليس هذا من التعطف على الأصل الذي أصلوه ، وذلك أن الألفاظ
المكرورة في هذا البيت بمعنى واحد يجمعها البلى فلا اختلاف بينهما وإنما صار كل
واحد منها صفة لشيء فاختلفت لهذه الجهة ، لا من جهة اختلافها في معانيها ، .

ومثل للتعطف بقول الشاعر :

كادت نسا قطني والرحل إن نطقت
حمامة فدعت ساقا على ساقٍ

(١) راجع المتاعين : ص ٤٣١ - ٤٣٢

(٢) كتاب الصناعتين : ص ٤٣٨

ويُفسر التعطف في البيت بقوله «أى دعت حمامة ، وهو - ذكر القهاري
ويُسمى الساق عندهم - على ساق شجرة .
ومنهُ قول أبي تمام :

السيفُ أصدقُ أنباءٍ من الكتبِ

في حدهِ الحدُّ بين الجدِّ واللعبِ^(١)

هـ - الإيفال : من أوغل في الأمر إذا أبعد الذهاب فيه ، وهو أن تستوفي معنى
الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه ، ثم تأتي بالمقطع فتزيد معنى آخر يزيد به وضوحاً
وشرحاً وتوكيداً وحسنأ^(٢) .

ويسوق أبو هلال تفسيراً له عن الأصمعي حين سأله التوزي ، من أشعر
الناس ؟ قال : من يأتي بالمعنى الخسيس فيجعله بلنظهِ كبيراً ، أو الكبير فيجمله
بلنظهِ خسيساً ، أو ينتقضي كلامه قبل التافية ، فاذا احتاج إليها أفاد بها معنى .
قال : قلت : نحو من ؟ قال : قول ذي الرمة حيث يقول :

قِفِ الميسَ في أطلالِ مَيِّهِ فاسألِ

رُسوماً كأخلاقِ الرِّداءِ المسلسلِ

فم كلامه وبالرداء ، قبل المسلسل ثم قال (المسلسل) ، فزاد شيئاً بالمسلسل
ثم قال :

أظن الذي يُجِدِّي عليك سؤالها

دموعاً كتبذير الجمان المُفصَّلِ

(١) راجع الصناعيتين : س ٤٣٨ - ٤٤٠

(٢) كتاب الصناعيتين : س ٣٩٥

فتم كلامه بالجمان ، ثم قال : ، المفصل فزاد شيئاً ، .

قلت : ونحو من ؟ قال :

، الأعتى حيث يقول :

كناطع صَخْرَةَ يوما لِيَقْلِقَهَا

فلم يَضِرْها وأوهى قرنه الوَعْلُ

فتم كلامه بـ (يضرها) فلما احتاج إلى القافية قال :

، وأوهى قرنه الوعل ، فزاد معنى .

قلت : وكيف صار الوعل مفضلاً على كل ما ينطح ؟ قال :

لأنه ينطح من قلة الجبل على قرنيه فلا يضره ، (١).

ويلاحظ أن الإبدال ضرورة للإتيان بالقافية ، وإنما يحسن إذا أضاف معنى
جديداً . ولا تخرج الأمثلة التي أتى بها الأصمعي وأبو هلال عن أن تكون
إضافة صفة لما سبق ذكره أو تأهما من التوابع كالبديل أو التوكيد أو غير ذلك
أو توضيحاً لما يريد الشاعر التعبير عنه مثل قول امرئ القيس :

كَأَنَّ عَيُونََ الْوَحْشِ حَوْلَ خِيَابِنَا

وَأَرْحَلِنَا الْجَزْعُ الَّذِي لَمْ يُتَّقَبْ

قال أبو هلال : ، قوله ولم يتقّب يزيد التشبيه توكيداً ، لأن عيون الوحش

غير متقبة ، (٢).

(١) كتاب الصناعتين : ص ٣٩٥

(٢) كتاب الصناهيتين : ص ٢٩٦

(و) والتوشيح أو التبيين ، هو أن يكون مبدأ الكلام يبنى عن مقطعه ، وأوله يخبر بآخره ، وصدوره يشهد بعجزه حتى لو سمعت شعرا ، وعرفت رويته ، ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه .

وهذا النوع إنما يدل على قدرة الشاعر وتمكنه من الإفصاح عما يريد فتأتى قوافيه بلا معاناة أو تكلف ، . ويقول أبو هلال ، وخير الشعر ما تسابق صدورهم لعجازه ومعانيه ألفاظه مسابقة فتراه سلساً في النظام ، جارياً على اللسان ، لا يتنافى ولا يتنافر كأنه سيكة مفرغة ، أو وشى منمنم ، أو عقد منظم من جوهر متشاكل (٢) متمكن القوافي غير قلقة وثابتة غير مسرجة ، ألفاظه متطابقة ، وقوافيه متوافقة ، ومعانيه متعادلة . كل شيء منه موضوع في موضعه ، وواقع في موقعه ، فإذا نقص بناؤه ، وحل نظامه وجعل ثراً ، لم يذمب حسنه ، ولم تبطل جودته في معناه وانظمه ، فيصلح نقضه لبناء مستأنف ، وجوهره لنظام مستقبل .

وقد مثل له بقول الراعي :

وإن وُزِنَ الحَصَى فوزنت قومي

وجدتُ حَصَى ضَرَبَتَهُمْ رَزِينَا

ويعلق فيقول : ، إذا سمع الإنسان أول هذا البيت وقد تقدمت عنده قافية القصيدة استخرج لفظ قافيته ، لأنه عرف أن قوله (وزن الحصى) سيأتي بعده (رزين) لعلتين : إحداهما أن قافية القصيدة توحيه ، والأخرى أن نظام البيت يقتضيه لأن الذي يفاخر برجاحة الحصى يبنى أن يصفه بالرزانة .

(١) كتاب الصناعات - ص ٣٩٧

(٢ م - القافية)

كما مثل له بقول البحترى .
فليس الذى حالته بُمَحَلَّلٍ

وليس الذى حرّمته بحرام.

وهو عنده من عجيب التوشيح ، وذلك أن من سمع النصف الأول عرف
الأخير بكاله (١) .

(ز) ورد الإعجاز على الصدور:

هو موافقة آخر كلمة فى البيت (كلمة القافية) كلمة وردت به سابقه لها . وهو
ينقسم إلى أنواع ثلاثة :

الأول : ما يوافق (كلمة القافية) آخر كلمة فى النصف الأول منه ومثل له
بقول عنقرة :

فأجبتها إن المنية منهل
لا بد أن أسقى بذلك المنهل

وقول جرير :

زعم الفرزدق أن سيقتل مرىما

أبشّر بطول سلامة يا مريع

الثانى : ما يكون فى حشو الكلام ثم فى فاصله . ومثل له بقول امرئ القيس

إذا المرء لم يخزّن عليه لسانه

فليس على شيء سواه بخزان

وقول زهير :

ولأنت تفرّى ما خلقت وإمـ

ضُ القومِ يخلقُ ثم لا يفرّى

الثالث : ما يوافق أول كلمة منها آخر كلمة في النصف الآخر (كلمة القافية)

ومثل له يقول الشاعر :

سريعُ إلى ابن العمّ يَلَطِّمُ وجهه

وليس إلى داعى الوغى بسريع

ويقول ابن الأسيك :

أسمى على جُلِّ بنى مالك

كُلُّ امرئٍ في شأنه ساعٍ

وقد ألحق بهذه الأنواع نوعاً : إيماء يقع في حشو النصين مثلاً له يقول

النمر بن توب :

يودُ الفتى طولَ السلامةِ والغنى

فكيف ترى طولَ السلامةِ يفعل

(ح) والتطريد :

هو أن يقع في أبيات متواليه من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون

كالطراز في التوب ، ومثل له فيما مثل يقول أحمد بن أبي طاهر :

- ١١٦ -

إذا أبو قاسم جادت لنا يده
لم يُحمد الأجودان : البَعْرُ والمَطْرُ
وإن أضاعت لنا أنوارَ غُرتهِ
تضاهل الأنوران : الشمسُ والقمرُ
وإن مضى رأيه أو حَدَّ عَزْمتهِ
تأخر الماضيان : السيفُ والقدرُ
من لم يكن حَدِرًا من حَدِّ صَوْلتهِ
لم يدرما المزعجان : الخوفُ والحَدْرُ
فالتطريز في قوله « الأجودان » ، « الأنوران » ، و « الماضيان » ، و « المزعجان » ،

ضرائر القافية

إذا ما نظرنا إلى عدد الكلمات التي يتكون منها سطر الشعر عادة ، لو وجدنا أنه في الأبحر القصيرة يتكون من أربع كلمات ، إذا كان مكوناً من ثلاث تفعيلات . أما في الأبحر الطويلة التي تتكون من شطرتين ، فعدد الكلمات يتراوح فيها من ثمان إلى عشر كلمات .

ولذلك فإن على الشاعر في الأبحر القصيرة أن يأتي بالقافية بعد كل ثلاث كلمات أي في الكلمة الرابعة . وهو أمر عسير ، وكثيراً ما يضطر إلى استعمال ما ليس بجائر لغوياً أو نحوياً ، ولذلك أيضاً فإن ضرائر القافية في الأبحر القصيرة . وأم ما يمثلها الرجز - أكثر بكثير من نظائرها في الأبحر الطويلة ، وخاصة إذا كان الرجز من تفعيلتين مثلاً .

يضطر الشاعر لتغيير تركيب الجملة ولاختصار الكلمات أو إضافة حرف أو أكثر إليها أو تغيير نطقها أو لتغيير الأصوات اللغوية في الروي ، أو تغيير كيتها . كذلك فإن الشاعر ليس حراً من الناحية اللغوية ، فإذا كانت القافية رويها مكسور وجب عليه أن يأتي بعد كل ثلاث كلمات بكلمة في حالة الإفراد مجرورة أو مضافة ، وفي حالة التثنية مرفوعة ، أو أمر للفرد . وإذا كان صوت الروي مفتوحاً وجب أن تكون كل رابع كلمة مفرداً اسماً منصوباً أو جمع تكسير منصوباً أو جمع مذكر سالماً منصوباً . ويمكن أن يأتي بالفعل أيضاً ، ولكن يجب

(١) راجع ضرائر الشعر ، لأبي عبد الله محمد بن جعفر التيمي ، تحقيق د . رغول ملام . ود . مصطفى هدارة - منشأة المعارف ، وأولان ص ٦١ وما يليها ، وبلوخ ص ٢ من كتاب Vers n. Sprache .

أن يكون فعلا ماضيا مسنداً للغائب أو المخاطب المفردين أو للثنى أو جماعة الإناث أو يكون مضارعا منصوبا مسنداً للفردة المخاطبة أو الغائب أو المخاطب المفردين أو جماعة الإناث. وإن كان المضارع في حالة الرفع أمكن أن تأتى جميع التصاريف عدا الأفعال الخمسة أو Apokopat (أى بالوقف والتسكين) المسند للثنى والمخاطبات والغائبات ، وإذا كان الفعل مؤكداً أمكن أن تأتى كل صيغة المضارعة المثناة والجمع والمخاطبة المفردة .

أما القافية التى رويها مضموم فلا يأتى معها إلا الاسم المرفوع أو الفعل الماضى المسند للتكلم وجماعة الغائبين. وفى المضارع المنصوب معظم حالات الإسناد للمفرد وجمع المتكلمين . وفى حالتى الرفع أو الوقف بالتسكين المسند للمخاطبين والغائبين وأمر المخاطبين (١) .

وإذا كان الروى ساكنا فإن حرية الشاعر تصبح غير مقيدة ، لأن معظم السكلمات يمكن أن تأتى فى القافية طالما كان الاسم أو الفعل ينتهى بحركة قصيرة . وإذا كانت السكلمة تنتهى بالياء المفتوحة والنون ، وجب أن يأتى الشاعر بعد كل ثلاث كلمات باسم مثنى أو بفعل ناقص فى صيغة المضارع مسند لجماعة الإناث، كما يمكنه استعمال بعض السكلمات المنتهية بالياء والنون مثل عين ، دين ، لون ، وجاء مثل هذا بالرجز :

قد خِفْتُ أَنْ يَحْضُرَنَا الْمَصْرِينِ
وَتَرَكِ الدِّينَ عَلَيْنَا وَالدِّينِ
زَحْفٌ مِنْ الْخِيفِينَ بَعْدَ الزَّحْفِينَ
مِنْ كُلِّ سَفْعَاءِ لَقْفَى وَالْخَدِينِ

ملمونة تسلخ لونا عن لون
 كأنها ملتفة في بردين
 تنحى على الشمراخ مثل الفأسين
 أو مثل منشارين حديد الحرفين
 أَنْصَبَهُ مُنْصَبُهُ فِي قُحْفَيْنِ^(١)

ولرؤية أرجوزة من أربع وتسعين بيتا (رقم ٣٣) تنتهي القافية فيها بالتاء المفتوح ما قبلها وخروجها ياء . لذا وجب أن تكون كلمة القافية اسماً أو مصدرأ للزيد على وزن فاعل ، افعل ، انفع ، افعل ، استفعل ، أو اسم فاعل للجرد ناقص ، وأن يتكرر ورود الاسم الذى جاء مرة في حالة الجر في المواضع المشابهة مرة أخرى .

كما استعمل رؤية التعبير بالاسم بصفة تكاد تكون مطلقة dominiert وكانت صيغ الفعل لديه نادرة .

أما قصيدته التي تنتهي قافيتها بالتاء المسبوقة بالكسرة وخروجها واو (رقم ١٠) والمكونة من أربعة وسبعين بيتا ، فان صيغ الأفعال الناقصة المسندة للفردي في صيغة الماضي كثيرة ، كما استعمل صيغة فعل النادرة الاستعمال^(٢) مثل الخريت ، شَيْتٌ ، البريت^(٣) .

(١) نوادر أبي زيد ٤٨ ، أراجيز ٧٩ : وجاء بالمؤنث ١٦٠ وباللسان ج ١ - ١٤٤ ولأبي ميون الضر بن سلمة الجلي بيون الأخبار ج ١ - ١٥٦ رجز آخر ينس القافية .
 (٢) راجع بارت عن الاسم من ٥١ ، ١٩٧
 (٣) راجع أيضا رقم ١٦ - أولسان - من ٦٣

وتتمثل الصعوبة ولاشك في قصيدة العجاج ذات المائتي بيت (رقم ٤٠) والتي تنتهي قافيتها بإياء المكسور ما قبلها وخروجها الضمة وقصيدة رؤبة ذات المائة والثلاث والأربعين بيتا والتي تنتهي قافيتها بإياء المكسور ما قبلها وخروجها الكسرة ، لأن كل رابع كلمة يجب أن يكون ملحقا بها ياء النسبة .

فاختيار الكلمات إذا متوقف على القافية وقد يظطر الشاعر للاستعانة بكلمات غريبة أو كلمات فارسية للتخلص من هذا المأزق . وما أكثر الكلمات الفارسية التي استعملها رؤبة في أراجيزه مثل هفتقن (١) ، شهرقن (٢) ، حشتقن (٣) ، رزدقن (٤) ، زنيق (٥) ، بروقن (٦) ، خندقن (٧) .

ويلاحظ هذا أيضا لدى العجاج ، فقد استعمل — كما نحصي في ديوانه — خمس عشرة كلمة فارسية جاءت كلها بالقافية وهي : الأرنديج ، برخوا ، البرديج ، البهريج ، الرهوج ، التسبيج ، السمرج ، الصانك ، العفر ، فرخوا ، الفندج ، مارسرجيس ، نيزك ، النيزك ، اليرندج .

وقد لاحظ الأصمعي أن هذه الكلمات فارسية الأصل ، وإن كانت قد وضعت في قالب عربي لتصلح أن تجيء في موضع القافية .

فكلمة اليرندج التي جاءت في أرجوزته التي مطلعها : (رقم ٣٣ — ص ٢٤٨)

ما هاج أحزاننا وشجبوا قد شجبا

-
- (١) أرجوزة رقم ٥٠ — هفتكي = أسبوعي .
 (٢) رقم ٥٧ — أو شامرك = وريد تاجي .
 (٣) رقم ٥٨ أي خشتك = بئقة أو وصلة بحجر الرمال .
 (٤) رقم ٦٢
 (٥) رقم ٦٣
 (٦) رقم ٩٩ = أو يرواق = زهر أبيض أو قرقل أو أسفر .
 (٨) رقم ١٦٧ من الأصل الفارسي . كنده = خندق .

لم تكن الكلمة الفارسية الوحيدة بالأرجوزة فقد قال أيضا :

كالحبشيّ التف أو نسبجا

وينقل الشارح عن الأصمعي :

« قال : التسييج ثوب من صوف تلبسه الجوارى ، مثل البقيرة ، قيص
ليس له كان ، وإنما هي شي بالفارسية . »

والحق أن كلمة (شبي) بالفارسية لا تعنى هذا على التحديد ، إنما هي كلمة
(شب) بمعنى ليل وأضيفت لها باء النسبة أى أن شي بمعنى ليل كما جاء بمعجم (حليم)
ويلاحظ هنا أيضا كيف تحول شي إلى سبيج ثم اشتق منها تسبج .
يقول المعاجز :

كأنه مُرولٌ أرندجا

« والأرندج : جلود يعمل منها الخفاف ، يقال لها يرندج ، وهو أعجمي
قد أعرب ، .
ولم أجده بالمعجم .

ويقول في نفس الأرجوزة :

كما رأيت في الملاء البردجا

ويقول الشارح :

« وقوله البردج : هو السبي وهو بالفارسية برده ، فأعربه ، . وهذا حق
فكلمة برده بالفارسية تعنى العبد أو الأسير ، ولكن كلمة (بردج) أيضا بنفس
المعنى ، أى أن الشاعر لم يتصرف في الكلمة إلا باخضاعها للنصب على المفعولية .

ويقول أيضا :

عكف التبيط يلعبون الفرجا

يقول الفارح :

« والفرج : لعبة يقال لها البنجان ، وهي فارسية أعربت . ، ولم أعر على
الكلمة بالمعجم .

وقد تعرض الجاحظ لمثل هذا بالبيان والتبيين فقال (١) :

« وقد يتملح الأعرابي بأن يدخل في شعره شيئا من كلام الفارسية كقول
المهاني للرشيد في أرجوزته التي مدحه فيها :

من يلقه من بطل سرند

في زعنفة محكمة بالسرد

يجول بين رأسه والكرد^(٢)

ويقول فيه أيضا :

لما هوى بين غياض الأسد

وصار في كف الهزبر الورد

آلى يذوق الدهر آب سرد^(٣)

(١) ١٠ - ١٣١

(٢) السرد = الدرع جيدة النسيج ، الكرد = العنق .

(٣) آب سرد = الماء البارد .

وكقول الآخر :

وولهنى وقعُ الأسنّة والقننا

وكافر كُوباتٍ لها عجر قُفد^(١)

ولأن اختيار الكلمات متوقف على القافية ، فإن تركيب الجملة أيضاً يتوقف على القافية المختارة . وللأسف لم تبحر عمليات إحصائية لعدد الكلمات الغريبة أو الضعيفة في الشعر العربي ، حتى نعرف موضع هذه الكلمات من البيت ، ولكن أولمان^(٢) قام بعمل تجربة على لسان العرب باعتبار أن المعجم اللغوي يجب أن يفسر الكلمات الغريبة في اللغة . وأحصى الكلمات في ج ٧ من ص ١١٠ ع ١ حتى ص ١٦٠ ع ٦ . وتبين أن هذه الصفحات الخمسين بها ٢١٣ شاهداً منها ١٤٣ من القريض أى ٦٧٪ . وسيعون رجزاً أى ٣٣٪ . وعدد الكلمات بيتت القريض عادة ٨ أو ٩ كلمات وعددها في الرجز ثلاث أو أربع كلمات ، وقد وجد أن الكلمات الغريبة المستشهد بها في القريض ترد ١٥ مرة في القافية و ١٢٨ مرة داخل البيت (أى في كلمات البيت الأخرى خلاف كلمة القافية) ، أما في الرجز فوجد أن عدد الكلمات المستشهد بها في القافية (٥١) كلمة على حين أن عدد الكلمات المستشهد بها داخل سطر الرجز ١٩ كلمة فقط .

أى أن بيتت القريض لا يضطر الشاعر فيه إلى استخدام الكلمات الغريبة لأن

(١) كافر كُوباتٍ — آلة من آلات الحرب ومنه :

بايدى رجال ما كلامى كلامهم . . يسومونى مردا وما أنا والمرد
ومثل هذا موجود في شعر العذافر الكندى وغيره . ويجوز أيضاً أن يكون الشعر مثل
شعر الحروشاذ ، وأسود بن ابى كريمة ، كما قال يزيد بن ربيعة بن مفرح
آب است نبيذ است . . عصارات زيب است
سمية روسبيد است

وعضى الجاحظ في رواية بعض الأبيات التي وردت بها كلمات فارسية ، ونلاحظ أنها لم تكن كلها للتلحح وإنما كانت حده الكلمات في بعض المواضع ضرورة للحصول على القافية .

(٢) ص ٦٣ — من كتابه .

أمامه ثمانى أو تسع كلمات يمكنه أن يختار في مجالها، أما في الرجز ، فالكلمات الغريبة موزعة على كل كلمة فيه ، وإن كانت القافية تجذب إليها الكلمات الغريبة ، فلو أن الكلمات الغريبة في أبيات الرجز السبعين وزعت على كلمات سطر الرجز الثلاثة أو الأربعة لوجب أن يكون نصيب القافية منها ست عشرة كلمة ولكن الواقع أنها تأتي على التحقيق (٥١) مرة في كلمة القافية ، فالقافية في الرجز تجذب إليها الكلمات الغريبة أو أنها السبب في استعمال الكلمات الغريبة على التحقيق .

وقد تنبه ابن جني (الخصائص > ١ ص ٣٢٧) إلى ضرائر القافية والشعر عامة فنجده يقول :

كثرة ما ورد في أشعار المحدثين من الضرورات كقصر الممدود ، وصرف ما لا ينصرف ، وتذكير المؤنث ونحوه . وقد حضر ذلك وشاهده جلة أصحابنا من ابن عمرو إلى آخر وقت ، والشعراء من يشار إلى فلان وفلان . ولم نر أحداً من هؤلاء العلماء أنكر على أحد من المولدين ما ورد في شعره من هذه الضرورات التي ذكرناها ، وما كان نحوها ، فدل ذلك على رضاهم به وترك تناكرهم إياه .

ويقول في > ١ — ص ٣٣١ :

ومن طريف الضرورات وغريبها ووحشيتها وعجيبها ما أنشده أبو زيد من قول الشاعر :

هل تعرف الدار بيدياً إنّه

دارٌ ليخودٍ قد تَمَفَّتْ إنّه

فانهلَّتِ العينانِ تَسْفَعُهُ

مثل الجمانِ جالٍ في سِلْكِيته

لا تمجبي منا سليمان إنه
إنا لعللون بالشفرنة

... ..

وكذلك ما أنشد أيضاً أبو زيد للرفيان السعدي :

يا إلهي ما ذامه فتأبئة . . . ماء رواء و نعي حويله
هذا بأفواهك حتى تأبئة . . . حتى تروحي أصلاً تبارية

تباري العانة فوق الزازية ،

وقد اضطر الشعراء منذ عرف الشعر أيضاً إلى الإقواء وكانوا لا يستنكرونه
وما كانت العرب تستكره أيضاً . وهذا ما ينسب إلى الاخفش أيضاً . فقد ورد
لدى ابن جنى بالخصائص - ص ٢٤٠ .

وأما أبو الحسن فكان يرى ويعتقد أن العرب لا تستنكر الإقواء ، ويقول :
قلت قصيدة إلا وفيها الإقواء ، ويمتل لذلك بأن يقول : إن كل بيت منها
شعر قائم برأسه . وهذا الاعتلال منه يضمن ويقبح التضمنين في الشعر .

ويعلل الأستاذ إبراهيم مصطفى - في إحياء النحو - الإقواء بقوله (ص ٩٥، ٩٦) :
« وأنت تعلم حرص العرب على الإعراب ، ودقة حسهم به ، وتأديبهم عليه
وتعلم طبيعة الشعر العربي ، وما فيه من قافية ، وما للقافية من أحكام وأن القائل
والإنسجام من أجلى صفاته ، وأدق خصائصه ، فلما تعارضت حركة الإعراب
وحركة للقافية ، استجاب العربي لما هو أولى أن يمثل معناه ، ويصور مراده ،
ولما هو الصق بطبعه وأدخل في عربيته ، وهو الإعراب ، .

... ..

وهذا لا يتفق مع الكثير من الشواهد التي وصلت إلينا من الشعر العربي

القديم والتي التزم فيها الشاعر بالمجاورة بغض النظر عن إعراب للكلمة أساساً .
أو اتباع حركة سائر أصوات الروى في القصيدة اضطراراً دون اعتبار لحركة
الإعراب .

إلا أن النحويين قد أزعجوا الشعراء كثيراً في تتبعهم لهم ونقدم لإياهم
لمدم حرصهم على قواعد النحو . فنقرأ لدى ابن جنى بالخصائص
(> ١ ص ٢٣٩) .

وقال عمار السكلي - وقد عيب عليه بيت من شعره فامتعض لذلك -

ماذا لقينا من المستعربين ومن

قياسٍ نحوهم هذا الذي ابتدَعُوا

إن قلت قافية بكرا يكون بها

بيتٌ خلاف الذي قاسوه أو ذرَعُوا

قالوا : لعنت ، وهذا ليس منتصباً

وذاك خَفَضُ ، وهذا ليس يرتفعُ

وحرَضُوا بين عبد الله من حُمُقِ

وبين زيدٍ فطال الضربُ والوجعُ

كم بين قومٍ قد احتالوا لمنطقهم

وبين قومٍ على إعرابهم طبعُوا

ما كل قولى مشروحا لكم، فخذوا
ما تعرفون، وما لم تعرفوا فدعوا
لأن أرضى أرضٌ لا تُشبَّ بها
نارُ المجوس ولا تُبنى بها البيعُ
والخبر المشهور فى هذا للناطقة، وقد عيب عليه قوله فى الدالية المجرورة
وبذاك خبرنا الغراب الأسود
فلا لم يفهمه أتى بمغنية فنتته:

من آل مية رائج أو منقذ
عجلان ذا زادٍ وغير مزودٍ
ومدت الوصل وأشبعته، ثم قالت :

وبذاك خبرنا الغرابُ الأسودُ
ومطكت وار الوصل، فلما أحسه عرفه واعتذر منه وغيره — فيما يقال —
إلى قوله :

وبذاك تمناب الغراب الأسودُ
وقصص الفرزدق مع عيد الله بن أبى اسحاق كثيرة ومعروفة .

١ - ضرائر القافية واختيار السكلمات :

كثيراً ما يعجز الشاعر - إذا كانت قصيدته طويلة ، وبالرغم من التيسيرات المعجمية إن افاد منها - في أن يجد السكلمة المناسبة للقافية ، فيضطر إلى استعمال كلمة قد لا تنفي بالمعنى أو ينحت كلمة أخرى أو يشتق غيرها فيجمع جمع تكسير غير مألوف أو يضع حركة مكان أخرى أو قد يغير في بناء الجملة . ويتضح هذا العناية أكثر ما يتضح في الرجز وإن كانت هذه الظاهرة تظهر أيضا بسائر البحور ولكن ليست بنفس الصورة .

ويلاحظ أن البحر الذي ينظم فيه الشاعر يفرض عليه إلى حد ما اختيار كلمات على أوزان معينة في القافية ، وذلك وفقا للتعميلة الأخيرة في الرجز أو في بيت القريض .

بل أكثر من ذلك - كما يلاحظ أولمان^(١) - فإن العروض أيضا له أثر على اختيار وزن السكلمة، فوزن فعال صالح جداً للرجز ، وإن جاءت كلمات على هذا الوزن في غير الرجز . فكلمة عظامر مع مؤنثها عظامرة (كبير ، قوى) وصفا للابل خاصة وردت كثيراً في الشعر ، وردت لدى النابغة^(٢) والأصمعي^(٣) بمجموعة أشعار العرب ولييد^(٤) . وجلجل أيضا وهو موضع معروف^(٥) . ولأبي العلاء المعري في الفصول والنايات (ص ١/٢٤٢) فصول في السجع تنتهي بالكلمات (تكاوز العود ، الضارز) ، ولكن استعمال هذا الوزن في الرجز كثير لدرجة ملحوظة ، بل أحيانا لا توجد بعض الألفاظ التي على هذا الوزن إلا في الرجز .

(١) أمجات عن الرجز - ص ٦٤ وما يليها

(٤) ١/١٢ أسفل

(٣) ٣/٨

(٢) ٩/١٩

(٥) راجع ياقوت بمجم البلدان

وأحياناً تحرف أسماء الأعلام لتصير على هذا الوزن ، فثلاً ، خذف ، تصيح ، خذاف ، (رؤية ٤٧/٣٩) .

كذلك نجد بالرجز كلمات على أوزان أخرى مثل فمال وفعلال وفعلول وفمال . وبالرغم من تطويع الكلمات - كي تصحح سالحة للوزن أو القافية ، إلا أن الشاعر كثيراً ما يضطر إلى حيل أخرى للحصول على القافية وخاصة في الرجز الثنائي أو الثلاثي النغمية ، فتجده يلجأ إلى التضمين مثلاً كما في قول العجاج .

فأصبحت عن وصلها كأن لم^(١)
تعلم به آونة وتعلم

وكذا في قوله :

وهو الذي أتقذني من قبل أن
أكون في ظلمات قبر مرتين

وجاء في شعر عمر بن الجوح^(٢) مماذج شاذة للغاية ، وأكثر شذوذاً أن ينتهي البيت في منتصف الكلمة مثل :

قد وعدتني أم عمرو أن ت^(٣)
تدهن رأسي وتقليني و
وتمسح القنفاء حتى تنت

(١) ٣٦/٣٥ - لم ترد في أرجوزته (بالديوان) التي مطلعها : نطاول الليل على من ثم يم
س ٢٧٧ - ٢٨٨ أو أرجوزته التي مطلعها : زل بنو العوام عن آل الحكم . ص ١١٦ - ١١٤
(٢) ابن هشام ١٢/٣٠٤ ، لم ترد في أرجوزته بالديوان : إن التواني قد عنين عني
س ١٨٤ - ١٩٠

(٣) الوساطة للجرجاني ٥٠ ، ، اللسان ج ١ - ١٦٤ ؛ ب ٩ ؛ ج ٩ - ١٢٩٢
(م ٩ - القافية)

ويقول ابن جنى بالخصائص معلقاً على هذا : ج ١ ص ٢٩٠

فإنما جاز لضرورة الشعر ، ولأنه أيضا قد أعاد الحرف في أول البيت الثاني ، فجاز تعليق الأول بعد أن دعمه بحرف الإطلاق وأعادته فعرف ما أراد بالأول فجري مجرى قوله :

عَجَّلْ لَنَا هَذَا وَأَلْحَقْنَا بِذَلِكَ * * * الشَّمَمِ . إِنَّا قَدْ مَلَلْنَا بِجَلِّ
فكما علق حرف التعريف مدعوماً بألف الوصل وأعادته فيما بعد فكذلك
علق حرف العطف مدعوماً بحرف الإطلاق وأعادته فيما بعد .

والبيتان لغيلان بن الحريث الربعي الذي يأتي بأداة التعريف في نهاية البيت الأول معزولة ثم يعود فيأتي بها أول البيت الثاني مع حرف الجر والاسم المجرور كما ورد بالوساطة واللسان خلافاً لرواية ابن جنى إذ أن الرواية :

عَجَّلْ لَنَا هَذَا وَأَلْحَقْنَا بِذَا أَلِّ^(١)

بِالشَّمَمِ . إِنَّا قَدْ مَلَلْنَا بِجَلِّ

فالقافية يجب أن تكون لامية الروى مثل (بجل) وبعدها .

٢ - ضرائر القافية والنحو واللغة :

كثيراً ما تكون كلمة الشاعر وخاصة الشاعر القديم عند اللغويين والنحويين هي الكلمة المصيخة الصميخة التي يجب أن يقاس عليها ، وأن وجدوا بها شيئاً يحال المسألود من كلام العرب الذي قدموه ونظموا نحوهم بناء عليه ، فإنهم

(١) الحراثة ج ٣ - ٧/٢٢٣ ، ١٥/٢٣٦ ، ٢٠/٢٣٩ ، المني ج ١ - ٣/٥١٠
سيبويه ج ٢ - ١٠/٥٩ و ٩/٢٩٦ .

يحاولون التأويل والإتيان بالأسباب التي تبيح للشاعر الوقوع في مثل هذه الأخطاء النحوية وإلا أخذوه عنه وجعلوه - دون أن يشكوا في فصاحته - شاذاً لا يقاس عليه .

فكلمة الشاعر لديهم هي الكلمة التي يجب أن يبنى عليها عادة النحو . ولعل موقفهم في ذلك إنما هو إمتداد لموقفهم من النص القرآني أو الحديث إذ يرى ابن المنير مثلاً في كتابه الانتصاف (١) أن نص القرآن لا ينبغي أن يقاس بقواعد اللغة العربية ، بل أن قواعد اللغة العربية يجب أن تحاكي النص القرآني ويقول : « وليس غرضنا تصحيح القراءات بقواعد العربية ، بل تصحيح قواعد العربية بالقراءات » .

أى أن القراءات نفسها حجة مسلم بها مهما كانت شاذة أو غير معروفة . وينادى القسطلاني بنفس الرأي في شرحه لتفسير البخاوي :

« العربية تصحح بالقراءات لا القراءات بالعربية » . (٢)

ونفس الموقف تقريباً يتخذه النحويون من كلمة الشاعر القديم فهم حين يتعرضون لشرح الرجز :

والساقُ هنيُّ بادياتُ الزيرِرى

يقولون : « كان يجب على الشاعر أن يقول باديةُ الزير أو باديةُ الزير لأن المعنى بالساق هنا هو الساقان . ولكنه يجعل الخبر هنا جمعاً بدلاً من التثنية لأن

(١) ج ١ - ص ٣١٤ ص ٧ -

(٢) ص ٩٨

الثنية والجمع شيهان عدداً وفي الجمع يقوم أحدهما مقام الآخر . وفي تفسير آخر
يمكر أن تكون باديات شبه جمع وإنما مدت الألف للشباخ ،^(١) .

وعندما يتعرضون لشرح

وَزَقَّةِ الدِّيكِ بِصَوْتِ زَقَاً^(٢)

يقولون ، وإنما أنه على إرادة الدجاجة لأن الديك دجاجة أيضاً ، .

وفي :

يا حَبِذا عَيْنَا سَلِيمِي وَالْفَمَا^(٣)

يقال ، فالفما ، لدى اللغويين بدل من « والقم ، والبيت ينبغي أن يكون

مثلاً لإحلال المفرد محل المثني مثل « مات حنق أنفيه ، بدلا من (أنفه) .

وفي :

يا لَيْتَ أَيَّامِ الصَّبَا رَوَّاجِمًا^(٤)

يريد الفراه أن يجعل (لیت) بمعنى (اتمنى) حتى تكون (رواجما) بدلا .

أما الكسائي فيرى أن (كان) حذف وأن رواجما خبر^(٥) كان المحذوف .

وفي :

فِي كُلِّ مَا يَوْمَ وَكُلِّ لَيْلَةٍ^(٦)

(١) أمالي الدجری ج ١ - ٨/١٢٢ - اللسان ج ٤ - ٣١٤ أ ٦ . .

(٢) اللسان ج ١٠ - ٨٣٠ ب ٥

(٣) يانت سعاد ١٥/١١٦

(٤) العجاج ٢٣ .

(٥) المفصل فقره ٥٣٣ .

(٦) ابن يعیش ١٠/٦٧٠ - اللسان ج ١١ - ٦٠٨ أ ٣ .

يحملون ليلاة مفرداً وجمعها ليلات .

وفى :

يا ليتنا قد ضمنا سفينه^(١)

حتى يهـود الوصل كينونه

يحملون كينونه مصدرأ لسكان

بل انهم ينظرون إلى تغيير الصوت الابددي آخر البيت أو شطرة الرجز على أنه قلب يعتمد به كما قالوا عن كلمة السمعات والناات والاكيات وجعلوه دليلا على أن السين تقلب تاء .

يا قبح الله بنات السمعات

همروبن يربوع شرار النات

ليسوا بسادات ولا أكيات

بل أن ابن السكيت يتخذ من أبيات الرجز التي قلبت فيها الياء المشددة جيما قاعدة نحوية وهي الايات :

خالى عويف وأبو عَليج * * لا هم إن كنت حجج^(١)

المطعمين اللحم بالمشج * * فلا يظل الشاحجن يأتاك يج

وبالقداة كسر البرنج * * أقرم النهاات ينزى وفرنج

(١) ابن الانبارى - الانصاف ٢٣٤ / ١٢ - اللسان ج ١٣ ص ٣٦٨ ب ١٨

(٢) ابن السكيت . القلب ٢٨ .

وفي هذه الأمثلة وغيرها يحاول النحاة واللغويون أن يجدوا سبباً لجعل كلمة القافية قاعدة نحوية (وكتب القلب والابدال مليئة بهذه الأمثلة) دون أن ينظروا إليها كضرورة عن ضرائر القافية جعلت الشاعر يأتي بها هكذا. بل أنهم حين يترضون لعيوب القافية - أو ضرائرها بمعنى أصح فيما نذهب إليه - يحاولون تفسيرها نحوياً أو لغوياً كما رأينا في شطرات الرجز المنتهية (بالنات وأكيات والسملات) .

وقد بين الاستاذ ابراهيم مصطفي أن العربي إذا خير بين المحافظة على الإعراب وحركة القافية إختار حركة الإعراب لأنها الصق بطبعه وبهذا يفسر ظاهرة الاصراف والإقواء في الشعر، فيقول :

« وأنت تعلم حرص العرب على الإعراب ودقة حسهم به وتأديبهم عليه ، وتعلم طبيعة الشعر العربي ، وما فيه من قافية ، وما للقافية من أحكام ، وأن القائل والإنسجام من أجلى صفاته ، وأدق خصائصه ، فلما تعارضت حركة الإعراب وحركة القافية ، إستجاب العربي لما هو أولى أن يمثل معناه ، ويصور مراده ، ولما هو الصق بطبعه وادخل في عريته وهو الاعراب ، (١) .

والحق أن القاعدة لا تضطرد ، ويكفي أن نذكر بالجر على الجوار . فلو أحصينا المواضع الذي يأتي فيها لوجدناها - في الأغلب - بسبب القافية (٢) ، ولنذكر الأمثلة الدالة على ذلك .

يقول العجاج :

كَأَنَّ نَسَجَ الْمُنْكَبُوتِ الْمُرْمَلِ (٣)

(١) احياء النحوس ٩٥ و ٩٦ .

(٢) راجع ركندورف ص ١٦٨ / ص ٢٠ وأولمان ص ٦٨

(٣) العجاج ١٠٨/٢٩ - المرانة ج ٢-٣/٣٢٢٢ - سيويه ج ١ - ١٣/١٨٥

والأصل (الترمَل) ومثل قول روية

تَكْسَى فِرْنَدَ الْمَعْجَمِ الْمَوْشَى^(١)

وكان المفروض (المَوْشَى) لأنها صفة للفرد .

٣ - ضرائر القافية وبناء الكلمة :

قد يضطر الشاعر إلى حذف حركة قصيرة أو طويلة من الكلمة لإخضاعها لضرورة الوزن أو القافية^(١) سواء أكان هذا في الرجز أم بالقريض وإن كانت الأمثلة المعروفة لضرائر القافية قليلة بالنسبة لضرائر الوزن .

وقد يضطر أيضاً لحذف صوت ساكن أو مقطع بأكله أو حذف تاء التانيث وإن كان هذا يتسبب أحياناً في الاشتباه بالذكر . إلا أن الشاعر قد يضطر أيضاً لزيادة حركة أو هاء كصوت ساكن أو إدخال باء النسب في كلمة القافية دون داع غير داع القافية .

وفضلاً عن ذلك كله فإن بناء الكلمة نفسه قد يتغير ويبعد عن البناء الأصلي لها ، فالاسم قد يحذف منه حركة أو حرف أو يضاف إليه حرف أو حركة ، والفعل الصحيح قد يصرف تصريف المعتل ، أو يعامل المضارع معاملة الصحيح . وقد توضع همزة في منتصف الحركة للتخلص من طولها ، أو لأن القافية تدعو إلى ذلك ، كما أن الإسم قد يجمع جمعاً غير عادي أو يضاف إلى جمع التكسير

(١) ديوان العجاج ص ١٥٨

ديوان ژربة ١٨/٨ .

(٢) رايٲ ج ٢ - ٣٨٠ ، أولان ٩٦ .

نهايات جمع المذكر أو المؤنث . وكذا ورد بالشعر صورة شاذة للثني . وتعرض
أمثلة لهذا كله فيما يلي مستعينين بما جمعه أولمان^(١) .

فن حذف الحركة القصيرة لضرورة الوزن

قد علمت غسان مع جُدَامِي^(٢)

بدلا من (مَع)

وبما ورد في كلمة القافية

فتستريح النفس من زَفَرَاتِهَا^(٣)

بدلا من (زَفَرَاتِهَا)

ومثل :

قالت : فما هو؟ قلت : غَطِي حِرَكِي^(٤)

بدلا من (حِرَكِي)

وأحيانا نحذف الحركة الطويلة أيضاً للضرورة مثل :

إلا تراه تَظُنُّهُ^(٥)

(١) ص ٩٦ - ١٢١

(٢) الاحمر النقرى - صفين ١/٤٢٨ (تحقيق عبد السلام هارون - القاهرة ١٣٦٥) .

(٣) ابن جني : الهذليين ١٨٠ ، ١١ = اللسان > ١٢ - ٥٥٠ ب ٦

(٤) ياقوت : معجم البلدان ج ١ ص ٦٧٤ س ١١ .

(٥) اللسان ج ٨ - ١٦٦ أ ١٠ - ج ١٠ - ٢٣ ب ٢١ .

بدلا من (تَظَنُّهُ)

ومثل :

وتجملين الذمي في الذمَّ مَمَك

بدلا من « الذي » ، « ملك » (١) .

ومثل قول أبي تمام في حذف ياء (الذي)

إلى يهتبل الذ جئت اهتبل (٢)

وقد يحذف الصوت الساكن أيضا مثل حذف الدال في كلمة القافية

وإن شَقَّقتْ عُصُونًا ثم شَدَّتْ (٣)

جِدًّا على القلم محكمًا ثَبَّتْ

بدلا من « شددت » ،

وقد يحذف المقطع أيضا مثل :

قد مرَّ يومان وهذا اللُحال (٤)

أي الثالث ، أو

خمسة أزواج وهذا الساد

أي السادس (٥) ، ومثل :

(١) ابن جني : المذليين ٤٢ ، ٤٣ .

(٢) ابن أبيون ، فليشر ج ٣ - ١٩٨ أسفل .

(٣) الموشح ٣١٠ / ٤ أسفل .

(٤) الفصل ١٧٤ ١١٠

(٥) الابدال لأبي الطيب ج ٢ - ٢١٩ / ٥ .

أَوْ الْفَا مَكَّةً مِنْ وُرُقِ الْحَمَامِ^(١)

أى الحمام، ، ومثل :

بِالنَّعِيرِ خَيْرَاتٍ وَإِنْ شَرًّا فِ

وَلَا يُرِيدُ الشَّرَّ إِلَّا أَنْ تَرَى^(٢)

(ف) بدل من (فعر) ، (ت) بدل من (تشاء) . ومثل :

حَتَّى إِذَا أُعْيِيْتُ أُطَلِّقُ الْعِنَانَ^(٣)

أى (العنان)

أما حذف الضائر المتصلة فنل :

قَدْ رَفَعَ الْفَخَّ فَمَاذَا تَعْذِرُ^(٤)

أى (تعذرين) . ومثل :

إِنْكُمْ مِنْ بَعْدِ أَنْ تَزِلُّوا عَنْ قَعْدِهِ أَوْ نَهَجِهِ تَطْلُو^(٥)

أى (تظلون) . ومثل :

حَيْدِهِ خَالِي وَتَقِيضُ وَعَالِي

وَحَاتِمِ الطَّائِي وَاهِبِ الْمِي

- (١) المعاج ٤٧/٣٥ = ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، القاهرة ١٩٥٨/١٣٧٨ - ٢٣٧ ، ١١ - سيوييه ج ١ - ٧ أسفل - الجرجاني : الوساطة ٧/١٤ ديوان المعاج من ٢٩٥ .
 (٢) سيوييه ج ٢ - ٦/٥٧ .
 (٣) رايث ج ٢ - ٣٨٢ ب .
 (٤) الوساطة ١١ / ٥ .
 (٥) الوليد بن يزيد ٣٧ بيت ٢٣ نلكه ٨/١١ .

ولم يكن كخالك العبد الدعى
ياكل أزمان الهزال والسني
هَنَاتٍ عَيْرٍ مَيَّتٍ غَيْرِ ذَاكَ^(١)

المتى = المثين ، السنى = السنين

وقد تحذف تاء التأيث وهذا كثير الورود . مثل :

ليوم رَوْعٍ أَوْ فَمَالٍ مَكْرُمٍ^(٢)

يدل من (مكرمة) . ومثل :

قد اغتدى والصبح ذو بنيقٍ^(٣)

أى (بنيقة) . ومثل :

غير رمادى النار والأثني^(٤)

أى (الانفية) . ومثل :

ومقربات الخيل فى الأخي^(٥)

أى (الأخيت) . ومثل :

فوق الثقالِ بدون الأربي^(٦)

-
- (١) لامرأة من بنى عامر أو بنى عقيل . الخزانة ج ٣ - ٣٠٤ ، ١٧ .
 - (٢) أبو الأخرز الحناني : معجم اللغة العربية الفصحى ج ١ ص ١٤٨ أ - ٣٧ .
 - (٣) اللسان ج ١٠ ص ٢٨ ب ١٤ .
 - (٤) نوادر أبي زيد ١٧٤ أسفل - اللسان ج ١٤ ص ٣٧ أ ٤ .
 - (٥) رؤبة ٨ / ١٦
 - (٦) رؤبة ٨ / ٢٠

أى (الأرييت) . ومثل :

من كل ميلاء على العشى^(١)

أى (الحشية) . ومثل :

وقد بدت فيه ثمار الكسرى^(٢)

أى (الكسبرت) . ومثل :

وفوقل وَيَابِسُ مِنْ كُزْبُرٍ^(٣)

أى (كزبرت) . ومثل :

لو يتفدى جملا لم يثرى * * * منه سوى كمبرة وكمبر^(٤)

أى (وكبرة)

ولكن التاء لا تحذف إذا كان خروج الروى الفأ ، لأن الماء لن تظهر

في اللطق (وأن كتبت) بل تعد امتداداً للفتحة قبلها . مثل :

ودار صنين وكفا كزبر^(٥)

ومثل :

عوجى علينا واربعى يافاطمه^(٦)

(١) رؤبة ٢٤ .

(٢) ابن العتر ج ٤ رقم ٩٩-٢١ = التشبيات لابن عون ١٩٥-٦ .

(٣) ارجوزة ابن سناء الملك ١٠٨٠ .

(٤) اللسان ج ٥ ص ١٤٣ ب ١٥ أ -- المعرى . الفصول ٣٤١-٣ .

(٥) اسحق الموصلى = السعودى : مروج الذهب ج ٨ - ٨/٣٩٨ .

(٦) زياد بن زيد = الحماسة ج ١ - ١٢/٢٣٣ ج ٢ - ٩/٤٥ .

ومثل :

وَقَدْ وَسَطَ مَالِكًا وَحَنَظَلَهُ^(١)

وقد يتسبب حذف تات التأيث في الاشتباه بالمذكر . مثل :

وَفَيْشَةٌ لَيْسَتْ كَهَذِي الْفَيْشِ^(٢)

أى (الفيشة) ، وإن كانت رواية ابن جنى فهذا الفيشى . ومثل ذلك في

بحر الطويل :

عَلَى كَثْرَةِ الْوَاشِينَ أَيْ مَمُونٍ^(٣)

أى (معونة)

هذه هى كل المواضع التى أمكن حصرها فيما تسببه القافية من حذف^(٤)

للضرورة إلا أنها قد تسبب أيضا في زيادة حركة قصيرة أو هاء كصوت ساكن

تصير كما تزداد أحيانا ياء النسبية لضرورة القافية .

فزيادة الحركة القصيرة مثل :

صَوَادِقُ الْعَقَبِ مَهَازِبِ الْوَلَقِ^(٥)

أى (الولق) بتسكين اللام . ومثل :

أَيُّومَ لَمْ يُقَدَّرَ أَمْ يَوْمَ قُدِّرِ

أى (يُقَدَّر) بتسكين القاف

(١) ابن الشجرى الامالى ج ١ - ١٠/١٢٧ - سيويه ج ١ - ٦/٢٩٩ .

(٢) اللسان ج ٦ - ٣٣٣ ب ٨ .

(٣) ابن قتيبه ؛ أدب الكاتب ٦١٣ - ٩ .

(٤) راجع أيضا أولمان الفصل السادس .

(٥) الشعر والشعراء ٣٧٨ ورؤية ٤٠ - ٦٧ .

وزيادة الماء مثل .

أَنشُد بِاللّٰهِ مِنَ النَّعْلَيْنِ^(١)

نَشْدَهُ شَيْخَ كَثْمَرِ الرَّجْلَيْنِ

أَي (النعلين) و (الرجلين)

ومثل :

تَزَخَّرَجِي إِلَيْكَ يَا بَرْزُونَهُ^(٢)

إِنَّ الْبِرَازِينَ إِذَا جَرِيْنَهُ

مَعَ الْحِيَادِ سَاعَةً أَعْيَيْتَهُ

ومثل :

يَا أَسْدِي لِمَ أَكَلْتَهُ إِيمَهُ^(٣)

أما زيادة ياء النسبة فليس ثمة داعٍ صرفي لها فهي إما ضرورة القافية أو يقال إنها للبالغة — كما نؤاد تاء التأنيث للبالغة .

مثل علامة ونسابة — إن صح ذلك^(٤)

(١) اللسان ج ١ - ١٤٩ أ .

(٢) الجاحظ للبنال ١٠٨ و ٢ = الحيوان ج ٢ ص ١٣/١٠٣ و ٢/٢٨٣ .

(٣) الجاحظ الحيوان ج ١ - ١٢٨ / ٤ - (سالم بين دار العطفاني) . قطرب :
الاضداد ٧/٢٥٤ - ابن الأنباري ١٣٤ - ٨ . وكذا بالرمال لدى ابن الأنباري
بالانصاف ٢٣٤ - ٦ .

(٤) راجع الشجرى . الأمل ج ١ ص ١٨ والصفدي بالواق ج ١ ص ٣١ س ٢ .

مثل قول العجاج :

والدهرُ بالانسانِ دَوَّارِي^(١)

أى (دَوَّارٍ) .

ومثل قول العجاج أيضا :

من أن شجاكِ طللِ عامِي^(٢)

قِدما يُرى من عَهْدِهِ في الكِرْسِيِّ

ومثله قوله :

وإذ زَمَانُ النَّاسِ دَغْفَلِي^(٣)

أى (دغفل) وقوله :

وكَفَلٌ يَرْتَجُ رَجْرَاجِي^(٤)

أى (رجرج) ومثل قول

ليس السماكين المُكَامِسِي^(٥)

(١) العجاج ٤٠ / ٤ ابن الأنباري : الاضداد ١٢٤ - ٣ = ابن يعيش ٤٠٦ / ٤ -
وابن السجري : الامالي ج ١ - ٢/٢٩ - الصفدي : الواقى ج ١ - ٤ / ٣١ . ديوان
العجاج ص ٣١٠ .

(٢) العجاج ٤٠ / ٨ ديوان العجاج ص ٣١١

(٣) العجاج ٤٠ / ٢١ = اللسان ج ١١ - ٢٤٥ ب ١٨ = ج ١٤ ص ٢١٤ أ - ٤
الديوان ص ٣١٣

(٤) العجاج ٤٠ / ٣٦ - الديوان ص ٣١٥

(٥) العجاج ٤٠ / ١٣٥ - الديوان ص ٣٢٧

أى (المكس) وقوله :

وَعُضْفَانِ طَوَّاهَا الْأَمْسِ كَلَّابِي^(١)

أى (كلاب) وقول رؤبة :

مِنَ الْحَرِيرِ الْحُرِّ وَالْقَزَى^(٢)

أى (القز) . ومثل :

قَدْ كَانَ حَدَارَ قَرَاقِرِي^(٣)

أى (قراقر) ومثل :

أَصْبَحَ صَوْتُ عَامِرٍ صَائِيًا^(٤)

مِنَ بَمْدٍ مَا كَانَ قُرَاقِرِيًا

فَمَنْ يُنَادِي بَعْدَكَ انْمَاطِيَا

ومثل قول الرداعي :

يَنْصُهَا حَادٍ قَرَاقِرِي^(٥)

ويقول الكهيت أيضاً في بحر الطويل :

وَدَانِي^(٦)

(١) الجاهج ١٤٥/٤٠ — ابن جني الهذليين ٩/٢٢١ الديوان من ٣٢٨

(٢) رؤبة ٢٧/٨

(٣) اللسان ج ٥ ص ٩٠ / ٧

(٤) اللسان ج ٥ ص ١٢

(٥) المسداني : الجزيرة ٨ / ٢٣٩

(٦) معجم اللغة العربية ج ١ ص ٨٨ / ١٠ — ٢٩/٤

ولبشار بن برد في بحر الخفيف .

بِجَهْمٍ كَهَشْبِيٍّ^(١)

بدلا من كهشب

ولمليح بن الحكم في الطويل :

إِلَى رَعَشَانِيٍّ^(٢)

بدلا من (رَعَشْن)

وجاء لدى زهير في الطويل

كَنْتَ أَزْيِيٍّ^(٣)

بدلا من (كِنَازِيٍّ)

كذلك جاء لدى دريد بن الصمة في الطويل أيضا

فَطَعَنْتَ عَنْهُ الْخَيْلَ حَتَّى تَنْفَسَتْ

وحتى علاني حالكُ اللونُ أسودِيٍّ^(٤)

بل إن بناء الكلمة قد يتغير أيضا بسبب القافية فيتغير بناء الاسم ويصرف الفعل الصحيح تصريف المعتل. وأحيانا يفك التضعيف بكلمة القافية أو داخلها قياسا عليها دون سبب . كما توضع همزة في منتصف الحركة الطويلة للتغلب على طول المقطع الموجود به وإن كانت تأتي أحيانا دون داع .

(١) الأغاني ج ٣ - ٣/٦ ، ١/٢٣٥ .

(٢) ديوان المهذلين ٢٩/٢٧٩ .

(٣) زهير ٢/١٦ وسيبويه ٢٤٥ = معجم اللغة العربية ج ١ ص ٢٦ ب ١٨ .

(٤) الحاسة ٣٧٩ بيت ٣ ولدى المرزوق (أسود) بالاقواء (٩/٢٧١) .

(م ١٠ - القافية)

بل إن بنية الكلمة نفسها قد تخضع للتغيير بسبب القافية وذلك بالنسبة للجمع .

فتغير الاسم مثل :

يُدعى أبا السمح وقرضاب^(١) سِأْمُه

بدلا من (وقرضاب اسه) .

ومثل قول رؤبة أو رجل من بني قضاعه أو بني كلب

باسم الذي في كلِّ صورةٍ سِأْمُه^(٢)

ومثل :

إن لم يكن صقرٌ فعندي كَوْنَجْ

كَأَنَّ نَقَشَ رِيشه المُدْرَج^(٣)

بدلا من (كَوْنَجْ)

ويصرف الفعل الصحيح تصريف المعتل إذا اقتضت القافية ذلك .

مثل قول رؤبة :

أمطر في أكنافِ غَيمٍ مُعَيِّن^(٤)

بدلا من (مُعَيِّن)

وقد يفك التضعيف بسبب القافية ، ومن ثم يصرف الفعل تصرف

الفعل الصحيح مثل قول العجاج .

(١) اصلاح المنطق ١٥ / أسفل ، ١٦٤ / ٤ — نوادر أبي مسجل ، ٦/٩٤
اللسان ج ١ ٦٧٠ أ ١٢ .

(٢) نوادر ٨/١٦٦ رؤبة ١٦٦ .

(٣) كشاجم ، مصايد ١/٩٢ — النويري نهاية الأرب ج ١٠/١٩٨ - ٣ .

(٤) رؤبة ٩٨/٥٧ — اللسان ج ١٣ - ٣١٦ أ - ٣ .

فقد لجبنا في هواك لَجَابَا^(١)

أى (لجبا) وقوله :

فوق الجلاذى إذ ما أمجبا^(٢)

أى (أمجبا) وقوله :

وأغشت الناس الضجاج الأضجاجا^(٣)

بدلا من (الأضجا) وقوله :

مِيَالَةَ ع الحَلِيلِ الْمُحَلَّلِ^(٤)

أى (الحل) وقوله :

تَعَمُّدًا لَدَى الْجَلالِ الْأَجَلِّ^(٥)

أى (الأجل) وقوله :

وَطُولِ إِنْسِلَالِ وَظَهْرِ مُمَلَّلِ^(٦)

بدلا (الملل) .

(١) ٥٩٦/٥١ .

(٢) ٥١ / ٥ .

(٣) ١٠٩ / ٥ .

(٤) العجاج ٤٠/٢٩ - الديوان ص ١٤٧ .

(٥) ٦٨/٢٩ - الديوان ص ١٥٢ .

(٦) ٨٩/٢٩ - الديوان ص ١٥٥ .

وأحياناً يفك التضميف بكلمة القافية وقد يفك أيضاً بالكلمة داخل البيت بدون داعٍ مثل قول العجاج :

تشكو الوجى من أظللٍ وأظللٍ^(١)

بدل من (أظلُّ وأظلُّ) .

وفك التضميف داخل البيت دون داعٍ مثل :

يادارُ حَيْتُ ومن ألمِّ بِشٍ^(٢)

أى (ألمِّ بك)

ومثل بيت جندل بن المتنى

تكفِّحُ السَّمائمُ الأواجيجَ^(٣)

بدل من (الأوجُّ)

ومثل قول قنبر بن أم صاحب النطفاني :

لِني أجود لأقوامٍ وأنَّ ضَنْبُوا^(٤)

أى (ضنُّوا)

وقد يتغلب على طول المقطع بوضع همزة بمقتضى الحركة الطويلة :

يادار مَيَّ يَدَ كاديكِ البُرَقِ^(٥)

صَبْرًا فقد هَيَّجَتِ شوقَ المشتاقِ

(١) ٨٨/٢٨ - أبو زيد ٢/٤٤ صيبويه ج ٢ - ٦/١٦٥ .

(٢) أبو الطيب : لإبدال ج ٢ - ٥/٢٣١ .

(٣) اللسان ج ٢ - ٥٧٤ أ .

(٤) نوادر أبي زيد ٥/٤٤ = صيبويه ج ١ - ١٨/٨ - ج ٢ ٤/١٦٥ ، راجع
تلكه ص ١٢ .

(٥) الفصل ١٦٢/١٦٢ - ابن يعيش ٤/١٣٦٠ .

بدل من (المشتاق) . وأن كانت الضرورة هنا ليست بسبب طول المقطع ، وإنما القافية نفسها . ويرى ابن يعيش أن « المشتاق » تركيب صناعي حتى تفصل بين اسم الفاعل واسم المفعول .
 أما بنية الكلمة وإخضاعها لضرورة القافية فلم يرد ذلك إلا في الجمع فالعجاج يقول :

جذب الصرَّارين بالكرُّور^(١)

بدل من (الكرار) جمع (كرّ) .

وجمع (كهل) على (كُهَل) لم يرد إلا لدى العجاج .

خَيْرَ الشَّبَابِ وابن خَيْرِ الكُهَلِ

كذلك جمع رؤبة (كاهن) على (كُهَن) فيقول^(٢) :

حقائنا ليست بقول الكُهَن

وجمع (كف) على (اكهاف) . فقال همام بن دهر :

يَلُوذُ مِنِّي الذُّبُّ فِي أَكُهَافِ^(٣)

وجاء لدى رؤبة :

أَقْفَرْتُ الوَعَسَاءَ والعِشَاءِ^(٤)

مِن أَهْلِهَا والْبَرَقِ والْبَرَارِثُ

(١) ٧٣/١٥ .

(٢) العجاج ١٢٤/٢٩ الديوان ص ١٦٢ .

(٣) رؤبة ٩٥/٥٧ .

(٤) رؤبة ١/١٢ = الشعر والشراء ٣٧٩ - ١٥ = الجرجاني : الوساطة ١/٧ =

اللسان ج ٢ / ١١٥ ب ٢٠ .

وبراريت جمع برّاث وأبراث و بروث . ولكن الاصمعي يرى أن
 الاصل (برثية) وغيره يرى (برائة أو برثية) . أما أحمد بن يحيى فيقول :
 . إنها غير مفهومة والازهرى يزعم : أن روبة قال براث ثم عدل عنها
 إلى برارث . والجمهورى يخطأما وكذا ابن برثى فهى عنده (١) ، غلط ،
 . (راجع اللسان) .

والامر كله كما رأينا فى كافة ضرائر الشعر لا يخرج عن أن يكون ضرورة
 لا تحتاج لكل هذا التليل أو التخريج .

وقد يضاف إلى جمع التكسير نهاية جمع المذكر أو المؤنث مثل الأيدي
 فى الأيدي أو أيامين فى أيامن جمع أيمن وأبيكرين فى أبكر جمع بكر وحدائذ
 فى حدائد .

مثل :

يَبْحَثْنَ بِالْأَرْجَلِ وَالْأَيْدِينَا (٢)

بَحَثَ الْمَضَلَاتِ لَمَّا يَبْغِينَا

ومثل قول الهذلى :

قَد جَرَتِ الطُّيْرُ أَيَامِينِنَا (٣)

(١) كتاب التنيهاة على أغاليط الرواة (مخطوطة بدار الكتب ٥٠٣ لفة ورقة ٧٦ ب ٢
 أولان ١١٥ أسفل -

(٢) اللسان ج ١٥ س ٤٢٠ أ ١٣ أسفل .

(٣) ابن جنى : ديوان الهذليين ٢٢١ / ٣ = اللسان ج ١٣ = ٤٥٩ س ١١ .

ومثل :

قد شربت إلا دُهَيْدِ هِينَا^(١)
 قَلْبِيهِمْ وَأَيُّكِرِينَا^(٢)

ومثل :

فَهِنْ يَمَلِكُنْ حَدَائِدَاتِهَا^(٢)

أما المثني فقد ورد فيه تركيب غير معتاد مثل :

أَعْرَفُ مِنْهَا الْجَيْدَ وَالْمَيْنَانَا وَمَنْخَرِينَ أَشْبَهَا ظَبْيَانَا

٤ - ضرائر القافية والأصوات اللغوية :

كثيراً ما تخضع الأصوات اللغوية في الرجز والقريض لتغييرات كثيرة وهي في الرجز أكثر منها في القريض لطبيعة الرجز وقلة عدد التفعيلات فيه . وهذه التغييرات الصوتية يمكن أن تؤثر على القيمة الكيفية أو الكمية للصوت . وإنما يرجع السبب في هذه التغييرات إلى ضرائر القافية والعروض . ولما كنا نتعرض هنا للحديث عن القافية لحسب فسنتصر الأمثلة على ما يرجع السبب فيه إلى ضرورة القافية . ومن المؤكد أن هذه الأمثلة ليست شواهد على ظواهر نحوية أو صوتية كانت موجودة باللغة العربية وليست أدلة على لهجات عربية بذاتها ، فهي جميعاً أمثلة على ضرائر القافية وإن كانت طبيعة الصوت نفسها لها أثر على التغير الطارىء أحياناً .

(١) سيبويه ج ٢ / ١٤٥ / ١٤

(٢) اللسان ج ٣ - ١٤١ أ ٦ = ابن جني : ديوان الهذليين ١/٢٢١

فالحركة الطويلة قد تصبح قصيرة كما قد تصبح الحركة القصيرة طويلة وأحياناً تقلل القيمة الكمية للصوت الساكن أو تختصر أو يمد الصوت الساكن أو يحدث الأمران في وقت مما فيختصر صوت على حين يمد آخر .

أما القيمة الكيفية فتحدث في أصوات اللين والأصوات الساكنة على السواء .

أولا - الحركات

تغير الكمية الصوتية :

أ) الحركة الطويلة تصبح قصيرة :

مثل قول عبد المطلب :

عذت بما عـاذ به ابراهم^(١)

أى (إبراهيم) :

ومثل قول المحاصر بن المحل :

ولا يكاد يبرحُ الداء الدفين^(٢)

أى (الدفين) :

ومثل ما ورد لدى أبي زيد بالنوادر :

أنا على طول الكلال والتوان^(٣)

أى (التواني) .

(١) الجواليقي : المغرب ١/٩ - ٩/١٣ .

(٢) اللسان ج ١٣ - ١٥٦ ب ٢١ .

(٣) النوادر ١٠٣ / - ٤ = الخزانة ج ٣ - ١/٣٢٤ .

(ب) وقد تمد الحركة القصيرة أى تشيع مثل :

وقد سمعنا صوتَ حادٍ جَلَجَلٍ^(١)
أى (جلجل). وذلك لأن الفاية تنهى باللام المسبوقة بالفتحة.

ومثل :

أقول إذ خَرَّ على الكلكالِ

يا نائتي ما جُلَّتِ من مَجَالِي^(٢)
أى (الكلكل). ومثل قول رؤبة :

حتى تعاجزن عن الرّوادي

تعاجُزَ الرّى ولم تكادى^(٣)
أى (لم تكد) ومثل قوله :

رَضَمًا كَسَاها شِيَةً نَمِيمًا^(٤)
أى (نمينا) ومثل :

لو أنّ عندي مائى دِرْهَام

لا بتمت داراً فى بنى حَرَامِي^(٥)

(١) اللسان ج ٢ - ٦٩٨ ب ١٠ .

(٢) قطرب : مشكل ٢٣٤ = الانصاف ١٠-١٤ = ١٩-٣١٧ = الرزبانى

الموضح ٩٦ - ٩ .

(٣) أبو زيد بالنوادر ١٤-٤ = أضداد / الاسمى ٢٨ - ١٠ = اضداد / ابن

الكيت ١٨٣ - ١٠ = الزبيدى : طبقات ٢٢-٦ = رؤبة ٢٦-٧ .

(٤) رؤبة ٩٠ - ٢٥ = اللسان ج ١٢ - ١٠٩٣ أ ٩ .

(٥) اللسان ج ١٢ - ١٩٩ أ = المعرى : رسالة اللاتكة ٢٠٩ - ٩ .

ومثل :

فَاعْطِيهِ الْمِرَاةَ وَالْمِكْحَالَ

بدل من (المِكْحَلُ^(١)) وأن كان (مِفْعَلٌ وَمِفْعَالٌ) كثيرى الورد .

ومثل :

كَأَنَّ فِي أَنْيَابِهِ الْقِرْنَفُولَ^(٢)

أى (القِرْنَفل) لأن القافية تنهى باللام الساكنة وقبلها واو .

ومثل :

فِي كُلِّ مَا يَوْمٌ وَكُلِّ لَيْلَةٍ

بدل من ليله (ابن يعيش ١٠/٦٧٠ ، اللسان ج ٢ - ٢٠٨ شواهد ٨ ب ١٣)

ومثل :

يَتْرَكَ سَيْلًا جَارِحَ الْكُلُومِ

مناقما بالصَّعْفِ الْكَرْتُومِ^(٣)

ومثل :

لَا أَحَدٌ لِي بَنِيضَالٍ أَصْبَحَتْ كَشَنُّ الْبَالِ^(٤)

بدل من (بنضال)

(١) اللسان ج ٢ - ٥٨٤ = معجم العرب ج ١١ ٧٦ أ ١١ .

(٢) الإنصاف ١٠/١٠ - ١٥/٣١٧ ، اللسان ج ٢ - ٥٥٦ ب ١٣ .

(٣) اللسان ج ١٢ - ٥١٦ أ ١٤ - معجم البلدان ج ٤ - ٢٥٠ / ٢٠ .

(٤) الإنصاف ج ٤ ، ٢ - ٤٠٢ / ٣١٧ - ١٧ . وفي أسرار ابن الانباري « عند بنضال »

(ج) تقليل كمية الصوت الساكن أو إختزالها :

وذلك حين تتطلب التافية صوتا ساكنا محدود الكية الصوتية للروى والصوت الواقع فيها مشدد ، لذا يَخْتَزَل الصوت فيصبح صوتا ساكنا معتاداً وليس مهديداً أى تختزل قيمته الكية إلى النصف لأن المهدد صوت ساكن مضعف الكية .

وذلك مثل :

قد عَمَّت النعماء سَعْدًا وَعِكَبٌ^(١)

بدل من (عِكَبٌ) ومثل قول رؤبة

وقد علمنا ذاكَ علماً غيرَ شكٍّ^(٢)

أى (غير شكٍّ) .

يل أن إختزال الصوت قد يسرى أيضا إذا أعقب الصوت الساكن المضعف

صوت لين مثل :

وقد تَسْنِيْتُهُمْ كَلَّ التَّسْنِ^(٣)

أى (كل التسنى)

وقد تعرض أبو عبد الله محمد بن جعفر التميمى القرازى القهروانى فى كتابه

(خزائر الشعر)^(٤) فذكر دوما يجوز له ، تخفيف المهدد فى التافية ، وذلك

أن المشدد حرمان ، فلو تم للشاعر الوزن باحدهما حذف الآخر .

(١) أبو أجاى التغلبى لدى عمرو بن كلثوم : الديوان ٣٢ - ١ .

(٢) رؤبة ٤٣ - ٤٩ .

(٣) أبو الطيب : إبدال > ٢ - ٢٠٤ - ٢ - اللسان > ١٤ - ٤٠٦ ب٧

(٤) تحقيق د - محمد زغلول سلام ، د - مصطفى هداره ، منشأة المعارف ١٩٧٣ .

ومنه قول الشاعر :

أصحوت اليوم أم شأقتك هز

وكقوله :

أرق المين خيال لم يعر

لخفف واصله التشديد . وكذا قول الآخر :

حتى إذا ما لم أجد غير السرى

كنت امرءا من مالك بن جعفر

لخفف (السرى) ومنه قول الآخر :

قتلت علياء وهند الجملي

وأبنا لصوحان على دين علي

لخفف لياء من (علي) لما احتاج إلى ذلك .

وكذا قول الآخر :

كان أصوات القطا المنقض

بالليل أصوات الحصى المنقر

وهذا كثير أن تقصيته طال الكتاب ، وخرج عما قصدته من الاختصار ،

وقد يمد الصوت الساكن مثل قول زفيان :

تلقه نكباء شمائل^(١)

أى (شمال) ومثل :

مُفْتَشِرٌ إِذَا مَشَى رَعَبَلٌ
إِذَا مَطَاهُ السُّفْرَ الْأَطُولُ
وَالْبِلْدُ الْمُطَوَّدُ الْهُوجِلُ^(١)

أى رعبل، الأطول، الهوجل، ومثل :

وَلِتْ تَمَلِقْ فَيَلِقَا هُوجَلًا
عَجَاجَةً هَجَاجَةً تَأَلَا^(٢)

ويروى ثعلب في أحد مجالسه^(٣) أرجوزة المنظور بن مرثد الأسدى أطال

في اللام ثمانى مرات :

تَعْرِضُ الْمُثَمَّرَةَ فِي الطَّوْلِ^(٤)

أى (الطول)

بمثل جيد الرثمة المطبيل

ملء البريم متاق الخلخل^(٥)

بدل من الخلخل أو الخلخال .

(١) اللسان ح ٢ - ١٨ أ ٢٨٩

(٢) اللسان ح ١٠ - ٣١١ ب ٤ = ح ٢ - ١٦٩٠ أ ٣

(٣) ٦٠١ - ١١

(٤) الزجاجى: لإبدال ٤٧٥ - ٣ ، اصلاح المنطق ١٩٢ / ٧ ، ١٧٠ / ٤ ، الجرجاني

الوساطة ٤٥١ / ٨ ، اللسان ح ٢ / ٤١٣ أ أسقل .

(٥) ثعلب ٦٠٢ / ٣ ، اللسان ح ١١ / ٢٢١ أ ٢

أَرْضِي بِأَلْفٍ بَعْدَهَا مُبَدَّلٌ^(١)

بدل من (مبدلِ)

يَبَاذِلُ وَجَفَاءً أَوْ عَيْلٌ^(٢)

بدل من (عيلِ)

تَرَى مَرَادَ نِسْمِهِ الْمُدْخَلُ

بدل من (المدخلِ)

بَيْنَ رَاحِ الْهَيِزُومِ وَالْمَرْحَلِ^(٣)

بدل من (المرحلِ)

كَانَ مَهْوَاةً مِنَ الْكَلِكَلِ^(٤)

بدل من (الكلكلِ)

ويرجح أولمان^(٥) أن يكون البيت التالي من نفس القصيدة أيضا :

إِذَا أَخَذَ الْقُلُوبَ كَالْأَفْكَلِ^(٦)

بدل من (كالافكلِ)

(١) نعلب ٥/٦٠٢ ، اللسان ح ١١ - ٤٩ أ ٢

(٢) نعلب ٣/٦٠٢ ، اللسان ح ٢ - ٤٨١ أ ٤

(٣) نعلب ٤/٦٠٢

(٤) نعلب ٤/٦٠٢ ، الحماسة ٧/٨٠٧ ، ح ٤ - ٤٩٩/١٠ ، الخزانة ح ٢ ص ٥٥١ ،

٣ ، اللسان ح ٢ - ٥٩٧ أ ٣

(٥) ص ٧٤

(٦) السريان على عبيويه ٨/٣٠/١٢

ومثل الأبيات التي تنسب إلى دهلج بن قريع أو قارب بن سالم المري^(١)
أو إلى شيب بن ثعلبة :

كَانَ مَجْرَى دَمْعِهَا الْمَسْتَنُّ
قُطْنَةٌ مِنْ أَجْوَادِ الْقُطْنِ^(٢)

بدل من (القطون)

أَحِبُّ مِنْكَ مَوْضِعَ الْوَشْحَى

بدل من (الوشحن)

وموضع الإزار والقفنى^(٣)

بدل من (الفنن)

حُدْبٌ حَدَائِرٌ مِنَ الدَّخْشَنِ^(٤)

بدل من (الدخشن)

فلو أن الشاعر هنا لم يزد في طول الصوت الساكن وهو النون لما تمكن من الحصول على القافية . ولعل نظرة سريعة إلى الكلمات الأصلية تكفي للتدليل على ذلك .

ومثل قول رؤبة أو ربيعة بن صبح أو أحد البدو :

لَقَدْ خَشِيتُ أَنْ أَرَى جِدْبًا

(١) راجع الجرجاني بالوساطة ٣/٤٥١ ، ٤/٤٥٦ ، أولان ص ٧٥

(٢) السيرافي على سيوبه ح ١ ص ٢ ، ٣٠ : ٢١

(٣) اللسان ح ١٣ / ٣٤٦ ب ٢٠ أسفل .

(٤) النواذر لأبي مسحل ١/١٣٤ ؛ ح ١٣ و ١٥١ ب ١

- ١٦٠ -

في عامناذا بعد ما أخضبنا
إنّ الدبّ فوق الثونِ دبا
وهبت الریح بِمُورِ هبا
ترك ما أبقی الدب سببنا
كأنه السيلُ إذا أسلحبا
أو كالحريقِ وافق القصبنا^(١)

ومثل ما ورد في الانصاف^(٢)

وما ورد لدى ابن كيسان^(٣)

ومثل :

كأنّ في العبلين من مَكورّه
مِسْحَلِ مُعُونِ قَصَدَتِ لِضَرّه^(٤)

ومَكورّه صيغه في مَكورّ، كورّ وكان للفروض أن تأتي مَكورّ.

(٥) وأحيانا يحدث إطالة لصوت ما كن مع اختصار في الكمية الصوتية

لغيره فقد وردت (الكُمّهدة) في الشعر :

(١) ديوان رؤبه ص ١/١٦٦ - ٧ ، المعنى ح - ٤ - ٢١/٥٤٩ .

(٢) الانصاف ٥/١٠

(٣) ابن كيسان ١٤/٦٣

(٤) اللسان ح - ٥ - ١٧ / ١٥٥ (عن الأسمي) ، التاج ح - ٣ - ١٠/٥٣١

نَوَامَةٌ وَقْتِ الصُّحَى تَوَهَّدَهُ
شِفَاؤُهَا مِنْ دَائِهِ الْكُفَّهَّةُ^(١)

وهي الصحيح ولكن ورد لدى أبي زيد بالنواد ١٠٣/٥ والاصمعي في خلق الإنسان ١٣/٢٢٢ وبشار ٢٠٥، ٢ صياغة أخرى مع تضعيف الميم وتحريكها وتسكين الهاء (وتَوَهَّدَهُ) هنا بدل من (تَوَهَّدَهُ) بسبب القافية .

وجاءت (الكُمَّهْدَةُ) لدى أبي عمرو الشيباني (مخطوطة بالاسكوريال ٥٧٢)^(٢) في رجز لابي العيص .

بَتْ أَتَزَكُمُ عَلَى كُمَّهْدَةٍ

ولابي الصغراء البولالي (كتاب الجيم ١٧١٢٤٠) .

فانه الكُمَّهْدُ وَالْكُمَّهْدُ

تغير القيمة الكيفية :

(١) تفسير قيمة الحركات

مثل قول العماني أو نخيلة

كَأَنَّ أُذُنِي إِذَا تَسَرَّعًا
قَادِمَةٌ أَوْ قَلْبًا مُعَرَّعًا^(٣)

(١) اللسان ج ٣ - ١٩١٠٦ = ٣١٨ ب .

(٢) راجع أولمان بنفس الموضع .

(٣) العقد ج ١٥٩٣ - ٧ = الكامل ٥١٣ = تاريخ بغداد ج ٥ ص ٧/٢٧١ =

فيك : العربية ٥٢ .

- ١٦٢ -

بدلا من (قادمة^١ أو قلم^٢ بحرف^٣). فالقافية أضطرت الشاعر هنا إلى تغيير
قيمة الحركة الكيفية فوقع في الخطأ النحوي .
ومثل قول رؤبة :

فَلَيْتَ أَيَّامَ الْعَسِيَا عَوَاكِرَا

وليت مُبْتَاعَ الشَّبَابِ التَّاجِرَا^(١)

أى (عواكر^٤، التاجر^٥)

ومثل :

يا حَبِذَا عَيْنِي سَلِيمِي وَالْقَمِ^(٢)

بدلا من (القم) بالجر

ومثل :

فِي الْحُبِّ إِنْ الْحَبُّ لَنْ يَدَامَا^(٣)

أى (يدوم)

والنخير هنا شديد وعكسى أى أن الوار في يدوم انقلب النسخا لحركة حركة
الدال قبلها وقلبت فتحة ومثل ذلك أيضا :

بذِيحِي سَيِّدَةَ الْبِنَاتِ^(٤)

عَيْشِي وَلَا يُؤْمِنُ أَنْ تَمَاتِ

أى (تموت)

(١) رؤبة ٣٧/٢١ .

(٢) بانت سعاد ١٥/١١٦ .

(٣) اللسان ج ١٢ - ١٢٣/ب .

(٤) اللسان ج ٢ ص ١١ أ ٣ د .

ومثل :

يَارَبِّ سَائِرَاتِ مَا تَوَسَّدَ
إِلَّا ذِرَاعِ الْعَنَسِ أَوْ كَفَا الْيَدَا^(١)

بدلا من (كفا اليد)

ومثل قول العجاج :

لَقَدْ رَأَيْتَ عَجِبا مَذَا مَسَا^(٢)

بدلا من (مس)

ومثل قول عماره :

كَأَنَّهُنَّ الْفَتِيَّاتُ الْعَنَسُ^(٣)
كَأَنَّ فِي أَظْلَالِهِنَّ الشَّمْسُ

بدلا من (الشمس) أى أن الأمر ليس مقصورا على الفتح فقط .

ومثل قول أبي نواس :

يَا خَيْرَ مَنْ كَانَ وَمَنْ يَكُونُوا^(٤)

إِلَّا النَّبِيُّ الطَّاهِرُ الْأَمِينُ

بدلا من (إلا النبي الطاهر الأمين) .

(١) اللسان ج ١٥ - ٤٢١ / ٦ أ = الأنبارى بالأضداد ١/١٢٢ = ابن يعيس

١٤/٦٠١ - الخزانة ج ٣ - ٣٥٥ / ٥

(٢) سيويه ج ٢ - ١٥/٤٠ = العنى ج ٤ - ٣٥٧ / ١٣

(٣) أبو ريد : النوادر ٢٥ أسفل .

(٤) أبو نواس = قدامة : نهد الشعر ١٨/١٣١ = ميك العربية ٥١ .

ومثل قول حجر بن يزيد بن سلة

قد لبس الديباج والإفرندي

بدلا من (الأفرندي)

وقول أغلب العجلى

قال لها هل لك ياتافى^(١)

بدلا من (فى)

(ب) ومن ذلك أيضاً ما ذكر فى باب ضرائر القافية والنحو بشأن الجر

على الجاورة .

(ج) ويمكن أن يصبح كيف الحركة أقل إذا كوتت الماء مثلا مع ما قبلها

مقطعا ساكنا ، ومن ثم تتغير حركة الصوت السابق . فكلمة (قَصَدَهُ)

مثلا لو وقفنا بالسكون على الماء فأصبحت ساكنة لكوتت مع الدال المفتوحة

قبلها مقطعا مغلقا فأصبح المقطع (دَه) . ولأن الفتحة مائة تصبح قلقة فى المقطع

المغلق تتحول إلى ضمة شبه مائلة ، وبذلك تصبح (دُهُ) مثل :

مَنْ يَا تَمْرٌ لِلْخَيْرِ فِيمَا قَصَدَهُ^(٢)

تُعَمَدُ مَسَاعِيهِ وَيُعَلِّمُ رَشَدَهُ

بدلا من (قَصَدَهُ)

(١) موقفة صفين ١/٢٧٥ .

الكشاف ج ٢ - ٩/٥٠٥ = الخزانة ج ٢ - ٢٥٧ .

(٢) المعنى ج ٤ - ١٣/٥٥٢ .

ومثل قول امرأة من عبد القيس :

ما زال شـبان شديداً وهـصه
حتى أتاهُ قرْصُهُ فوقصه

بدلاً من (فوقصه) وشواهد ١٣٠، ب. ٥٠ .

أما في الرجز الآتي فقد تغيرت القيمة السكونية والكيفية معاً في قول
أبي الزحف .

أنا أبو الزحف وأيرى كاوان^(١)

أكوى به أحرأح أم الصبيان

(كاوان) بدل من (كاون)

ومثل :

وأنا أمشي الدألا حوالكا^(٢)

(حوالكا) بدل من (حوالك)

ثانياً : الأصوات الساكنة

إذا لم يستطع الشاعر أن يجد الكلمة المناسبة للقافية ، فإنه قد يأتي أحياناً
بصوت يقرب مخرجه من صوت الروي في التصيدة . وهذا هو الإكفاء ، وهو
من عيوب القافية .

(١) أبو الطيب : مثنى ٦/٦٤١ .

(٢) الزجاجي : الامالي ٥/٨٣ = ٦/١٣٠ = سيبويه ج ١ - ١٤/١٤٧ .

مثل :

مُبَيَّنٌ إِنْ الـبِرِّ شَيْءٌ هَبَّ (١)
الْمَنْطِقُ الطَّيِّبُ وَالطَّائِمُ

ومثل قول علي بن طالب أو أبي جهل :

بِأَزَلِّ عَامِينَ حَدِيثٌ سَتِي (٢)
إِمْتَلِ هَذَا وَلِدَاتِي أُمِّي

ومثل :

إِذَا رَكِبْتَ فَاجْمَلُونِي وَسَطًا
إِنِّي كَبِيرٌ لَا أُطِيقُ الْمُنْدَا (٣)

والاكفاء (٤) يعرفه الرجز والقريض معا إلا أن الرجز قد يحتمل على الروي بتغيير الصوت الذي لا يتفق معه ليصبح مثله ، وقد يكون هذا التغيير قسرا ولا يتفق اطلاقا مع الامكانيات الصوتية مثل قول علباء بن الأرقم بن عوف :

يَا قَبِيحَ اللَّهِ بَنِي السَّمْعَلَاتِ (٥)
عَمْرُ بْنُ يَرْبُوعٍ شِرَّكَارِ النَّاتِ

-
- (١) الكامل ٨/٦٨٠ = سمط ج ١ - ٥/٧٢ = هول ج ٤ - ٨/١٧٤٠ .
 (٢) الكامل ١٠/٤٨٠ = هول ج ٤ - ١٣/١٧٤٠ .
 (٣) سمط اللالي ج ١ من ٩/٧٢ = هول ج ٤ - ٥/١٧٤٠ .
 (٤) وهذا عند أبي عبد الله محمد بن جعفر في ضرائر الشعر لأجزه ص ٨١ ، وقد مثل له أيضا فارجع اليه .
 (٥) الزجاجي : لإبدال ٣/٤٥٨ = اللسان ج ٦ - ١١٥ ب - ٤ .

ليسوا بسادات ولا أكيات

(فالنات) بدل من (الناس)، و(أكيات) بدل من (أكياس) على بعد ما بين الفاء والسين في المخرج .

ومثل قول رؤبة :

عَوْرُ الأَجَارِيِّ كَرِيمِ السُّنْعِ^(١)

أَبْلَجٌ لَمْ يُولِدْ بِنَجْمِ الشُّعْ

(السنع) بدل من (السنخ) .

ومثل :

ويحَا فِدَاهُ لَكَ يَا فِضَالَهُ

أَجْرِيهِ الرُّمَحَ وَلَا تُهَالَهُ^(٢)

(تهاله) بدل من (تهالا) .

ومثل :

وَبَلَدِهِ قَالِصِيَّةٍ أَمْوَاؤُهَا

مَأْسِيحَةٍ رَأَى الضُّحَى أْفْيَاؤُهَا^(٣)

(أمواؤها) بدل من (أمواها) .

(١) اللسان ج ٣ - ٢٦ ص ١٣ = سبط ج ١ - ٧/٧٢ = رؤبة ٤/١٩ ص ١٧١

(٢) أبو زيد بالنوادر ٨/١٣ .

(٣) الفصل ٣/١٧٣ = ابن يعيش ١٠/١٣٦٢ = هول ج ٤ - ١٢٣٣ .

ومثل :

يالك من تَمَرٍ ومن شِيشَاءٍ^(١)

يَنْشَابُ فِي الْمَسْمَلِ وَاللَّهَاءِ

أَنْشَبَ مِنْ مَائِرٍ حَيْدَاهِ

(حِيدَاوٍ) بدل من (حِدَادٍ)

ومثل قلب الياه جيا وينسب لعليان

خَالِي عُوَيْفٌ وَأَبُو عَلِجٍ

الْمَطْعَمَانِ اللَّحْمِ بِالْمَشِجِ

وَبِالْفِدَاةِ كَسَرَ الْبِرْنَجِ

يُقْلَعُ بِالْوَدِّ وَالصَّيْحِ^(٢)

بدل من (أبو علي ، بالعشي ، بالصيصية وهي قرن البقرة)

وليس الامر قاصراً على الياه كصوت لنوى فحسب ، بل أن ضمائر الملكية

التي تنتمي بالكسر أو بالياء وردت بالرجز جيا .

مثل :

لَا هَمَّ أَنْ كُنْتَ قَبْلَتْ حَجَّيْجِ^(٣)

(١) أبو محفل بالنواذر ١/٤٢٨ = اللسان ج ٣ - ١٤١ - أ - ٧ .

(٢) ابن السكيت : القلب ١٤/٢٨ = القالي : الامالي ج ٢ - ١٤/٧٩ = سيويه

ج ٢ - ٢/٣١٥ = اللسان ج ٢ - ٢٠٥ ب ٣ .

(٣) أبو زيد بالنواذر ٤/١٦٤ = ابن السكيت / القلب ٨/٢٩ = القالي بالامالي ج ٢

١/٨٠ - ٥/٧٨ = اللسان ج ٢ - ٢٠٥ ب ٨ = ابن يعيش ١٠/١٣٩٠ .

فلا يزال شاحجٌ يأتيك بسجٌ

أقمر نهاتٌ يُنزى وفرتيج

أى (حجى، بن، وفرتى)

ومثل قول هيمان بن قحافه :

تطيرُ عنها الوبرُ الصَّابِجا^(١)

بدل من (الصَّابِج) .

وقد يكون لتغير كلمة القافية الضرورة أثر عكسى على الكلمات داخل البيت

مثل :

حتى إذا ما أمسجت وأمسجا^(٢)

بزيادة الجيم فى كل من أمسجت وأمسجا .

(١) ابن السكيت بالقلب ٢٨ / أسفل = القالى ج ٢ - ٦٩ / ٥ = اللسان ج ١ - ٥٣٣ أ ١٤ ، ج ٢ - ٢٠٥ / أسفل .
(٢) ابن جنى : ديوان الهذليين ٢ / ١٣٣ = ابن يعيش ١٢ / ١٣٩٠ = اللسان ج ٢ - ٢٠٥ ب ١٢ ، ج ١٥ أ ٢٨١ - ٩ .

- ١٧٠ -

- ٤ -

الثورة على القافية

رأينا كيف أن الحصول على القافية لم يكن سهلا على الشاعر في كل وقت وكيف أن للمعاناة التي كان يلقاها الشعراء جعلتهم يصرحون بذلك في شعرهم . وبالرغم من النصائح التي كان يوجهها اليهم النقاد والمساعدات القيمة التي قدمها لهم اللغويون من أصحاب مدرسة القافية الذين صنفوا معجياتهم اللغوية جاعلين أواخر الكلمات أبوابا وأوتلها فصولا . بالرغم من هذا كله فقد نار الشعراء على القافية التقليدية التي عرفها الشعر العربي منذ نشأته ، وكان لهم محاولات شتى في هذا ، أشهرها النظم في المزدوج بأنواعه المختلفة والموشحات . وإن كان فيهم من تقيد بها ، والتزم بل ضيق على نفسه في التزامه بما لا يلزم في القافية ، كما رأينا عند أبي العلاء المعري وابن الرومي وغيرهما ، كما بينا من قبل ، بل إن القدماء أنفسهم قد التفتوا إلى ذلك . فوجد ابن رشيقي (ت ٤٥٦ هـ) يقول عن ابن الرومي :

« وكان ابن الرومي خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزمه في القافية حتى أنه كان لا يعاقب بين الواو والماء في أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعا فيه » (١) .

وكان الرواة يتباهون بمقدرتهم على رواية الشعر الملقى والاكثار منه . وكان حماد الراوية « يتباهى بأنه يعرف ألف قصيدة بأية قافية كانت » (٢) .

(١) العدة — ص ١٦٠ .

(٢) كراتشكوفسكي : دراسات في تاريخ الأدب العربي — دار النشر علم — موسكو ١٩٦٥ — ص ٥ .

وبالرغم من هذا نجد أن الشعراء منذ القدم قد حاولوا الخروج على القافية التي تنظم القصيدة كلها فينسب إلى امرئ القيس مثلاً قصيدة مسمطة .
وهي القصيدة التي يبدأها الشاعر بببيت مصرع ويأتي بعدها بأربعة أقسمة على غير قافيته ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتداء به ، وأن كان ابن رشيق يشير إلى أنها متحولة (١) .
وورد مسمط امرئ القيس لدى ابن بري بحاشية الصحاح وبالتاج ج ٣ ص ٢٨ س ١ :

تَوَهَّمَتْ مِنْ هِنْدٍ مَمَّالٍ أَطْلَالَ
عَفَّاهُنَّ طُولُ الدَّهْرِ فِي الزَّمَنِ الخَالِي
مَرَابِعٍ مِنْ هِنْدٍ خَلَّتْ وَمَصَائِفُ
يَصْبِيحُ بِمَمَّنَّاهَا صَدَى وَعَوَازِفُ
وَعَبَّيرَهَا هُوجُ الرِّيَّاحِ العَوَاصِفِ
وَكُلُّ مُسِفٍّ ثُمَّ آخِرُ رَادِفِ
بِأَسْحَمٍ مِنْ نَوْءِ السَّمَائِ كَيْنِ هَطَّالِ

وينبغي ابن رشيق عنه ذلك كما ينبغي كل هذه المحاولات وأمثالها عن الشعراء القدامى فنجد بكتابه عنواناً جانبياً .

« المتقدمون لا يخمسون ولا يسمطون » (٢) .

ولا يهوتنا ان نبين هنا أن للشاعر القديم ثار على القافية وآتى في شعره بما

(١) المدة ١ - ص ١٨٠ .

(٢) المدة — ١ - ص ١٨٢ .

لا يتفق وأحكامها ، وإنما كان أقرب إلى الصافية الحرة أو المرسله . مثل قول
المجبر السلولى (ت ٥٩ تقريباً) (١) .

ألا قد أرى إن لم تكن أم مالك
بملك يدي أن البقاء قليل
رأى من رقيقه جفاء وبيعة
إذا قام يبتاع القلاص فميم
فقال لخليه أرحلا الرحل إنني
بمهلكة والماقيات تدور
فبيناه يشري رخله قال قائل
لعمن جمل رخوا الملاط نجيب

وهذا ما عده أصحاب القوافي من عيوب القافية وأطلقوا عليه لفظ الاكفاء
ويمكن أن يرجع إليه في كتاب القوافي لأبي يعلى .

وكذلك ينسب للشاعر المدلى جنوب مرهمان (٢) :

وحربٍ وردتٍ وثغرٍ سدّدت
وعلجٍ شدّدت عليه الجمالا

(١) راجع تحقيق القوافي لمؤن عبد الرؤوف س ١٣٧ - ١٤١ .
(٢) المريرى - ط ١ دى ساسى / البستانى ، راجع هارتمان س ١٢٣ من كتابة عن الموضح .

ومالِ حَوَيْتَ ، وَخَيْلِ حَمَيْتِ وَصَيْفِ قَرَيْتِ يَخَافُ الْوَكَايَا

ويقول هارتمان أيضا أن المربع وهو أقدم وزن عرف في العبرية (morha)^(١) وجد قبل سنة ٣٠٠ وأن الأغلب العجلى استعمله قبل الاسلام ، وأن الحريري قد استعمله في المقامة الحادية عشرة والخمسين . وهو ماسى فيها بعد بالمزدوج . كما عرف الشعراء أيضا أنواعا أخرى من المزدوج مثل الخمس وذكره الجاحظ فقال :

لم أر أحدا أقوى على الخمس والمزدوج كما قوى عليه بشر ، وأنه كان في ذلك أكثر وأقدر من أبان اللاحق ،^(٢) .

وقد علك نازك الملائكة محاولة التخلص من عبء القافية بأنها ذات رنين عال ، فتقول في كتابها : (قضايا الشعر المعاصر) :

بدأ العرب يتخلصون من عبء القافية الموحدة ذات الرنين العالى منذ عصور بعيدة ، فنشأ الموشح والبند وفنون الشعر الشعبي ودرجت الأغانى التي تستعمل أكثر من قافية واحدة ،^(٣) .

حاول الكثيرون من الشعراء — إذا — التخلص من القافية والتزامها آخر كل بيت أو شطر البيت بصفة مطلقة مكتفيا بنغم الايقاع الناشء عن تساوى عدد المقاطع في كل بيت وعن جوهر الايقاع المكون من مقطعين متالين متلازمين

(١) فن الشعر العبرى ص ٢٩ - ٧٠ وأول من استعمله : دولس بن لبرت ، (ت ٥٣٢٠) .

(٢) البيان والتبين — تحقيق السندوبى — ج ١ ص ١٢٦ (هامش) .

(٣) ص ١٦٢ .

أولهما قصير والثاني طويل منبور . وهو ما أطاق عليه الخليل اسم الوتد المجموع^(١) .
فتوالى ورود جوهر الايقاع وتردده بصورة منتظمة في البيت يعنى الشعر الكمي -
ولاشك - كما ذكر في كتاب بدايات الشعر العربي ... عن موسيقى القافية
وايقاعها . ويحضرنا البيتان اللذان ذكرهما أبو بكر الباقلائي في كتابه الإيجاز
اللذان لم يتقيد الشاعر فيهما بالقافية .

رُبْ أَخِ كُنْتُ بِهِ مُتَّبِعًا أَشَدُّ كَفَى بِعُرَى صُحْبَتِهِ
تَمَسَّكَ حَتَّى بِالْوَدِّ وَلَا أَحْسِبُهُ يَزْهَدُ فِي ذِي أَمَلٍ

ويجد ندى أبي نواس محاولة لقول الشعر بلا قافية ، فنقرأ لدى ابن رشيقي
(العمدة ج ١ ص ٣١٠) :

وقد جاء أبو نواس بإشارات أخر لم تجر العادة بمثلمها ، وذلك أن الامين
ابن زبيدة قال له مرة : هل تصنع شعراً لا قافية له ؟
قال : نعم ، وصنع من فوره ارتجالاً :

ولقد قلت للمليحة قولي * * من بعيد لَمَنْ يُحِبُّكَ
(إشارة قبلة)

فأشارت بمعصم ثم قالت * * من بعيد خلاف قولي
(إشارة لا لا)

فتنفست ساعة ثم أنى * * قلت للبنملة عند ذلك
(إشارة أمثى)

(١) راجع ماورد عن جوهر الايقاع بكتابي عن بدايات الشعر العربي .

وقد تعتمد بعض الشعراء الألقاب والإبطاء في شعره فأتى بما أسماه : المحدثون بالشعر القواديسي ، تشبيها بقواديس الساقية ، كما يقول ابن رشيق^(١) ، لإرتفاع بعض قوافيه في جهة وانخفاضها في الجهة الأخرى ، فأول من رأيت جاء به طلحة ابن عبيد الله العوفى في قوله عن قصيدة له مشهورة طويلة :

كم للذمى الأبيكار * * * بالنخبين من منازل
بمهجتي للوجد من * * * تذكراها منـازل
مـاهدٌ وعليها * * * مُشْتَجِرُ الهواطلِ
لما نأى ساكنها * * * فأدمى هـواطلِ

وهو مربوع الرجز تعتمد فيه الألقاب وأوطأ في أكثره قصداً ، كما فعل في البيتين الأولين من هذه .

فالشاعر يعتمد هنا أن يأتي بصوت الروى (وهو آخر صوت ساكن بالبيت) محركاً بالكسرة مرة وبالضم مرة أخرى . كما أنه يعتمد أن يأتي بنفس كلمة «منازل» بنفس المعنى آخر البيتين الأولين . وهذا ما أسماه أصحاب القافية القدماء بالإبطاء وعدوه من عيوب القافية^(٢) معرفين أياه بأنه إعادة القافية في الشعر ، مأخوذ من قولك : « وطئت الشيء وأطأته سوى » .

عرف الشعراء المسمط إذاً ، كما عرفوا الخمس والمشطور والمنهوك واتجه بعضهم إلى المزدوج وأولع البعض الآخر بالوشح .

ثم تعددت أنواع المزدوج وتنوعت ضروب الموشح حتى أصبح لهما من القيود والالتزام ما فاق قيود القافية التقليدية أحياناً . وسنستغنى بالحديث هنا عن المزدوج والموشح .

(١) العمدة ١٦ ص ١٧٨ .

(٢) راجع القوافى لأبى يعلى ص ١٤٨ وما يليها .

(١) المزدوج :

يرى ابن رشيقي أن بشر بن المعتز هو أول من نظم المزدوج إذ يقول :

« وقد رأيت جماعة يركبون الخمسات والمسعطات ويكثرون منها ، ولم أر متقدماً حاذقاً صنع شيئاً منها ، لأنها دالة على عجز الشاعر ، وقلة قوافيه ، وضيق عطفه ، ما خلا أمراً القيس في القصيدة التي نسبت إليه ، وما أصححها له ، وبشار بن برد ، قد كان يصنع الخمسات والمزدوجات عينا واستهانة بالشعر ، وبشر بن المعتز ، فقد أشهد الجاحظ له أول مزدوجة ،^(١) .

كما يقر كاتب مادة (رجز) بدائرة المعارف الإسلامية أيضا أن المزدوج نشأ في أوائل الدولة العباسية^(٢) .

وقد حاول جوستاف فون جروني باوم Gustáv von Grunbaum

في مقاله : *On The Origin and Early Development of Arabic Muzdawij Poetry.* (٣)

« أن يثبت أن المزدوج قد تأثر بالمتنوى الفارسي ، ولعله تأثر في ذلك بيوهان فك في كتابه العربية (ص ٩٦) حيث يقول « ان نظم أبان لكليبة ودمنه مطابق للمتنوى الفارسي تمام المطابقة^(٤) .

ويسوق جروني باوم الأسباب الآتية للتدليل على ما يذهب إليه :

١ - أقدم قصيدة عرفت للمزدوج هي قصيدة الأفيال لخالد القناس

(١) المدة ج ١ - ١٨٢ .

(٢) دائرة المعارف الإسلامية (مادة رجز) ، اتجاهات الشعر العربي ص ٥٤٢ .

(٣) راجع مجلة *Journal of Near Eastern Studies, Chicago*

العدد الثالث سنة ١٩٤٤ ص ٩ - ١٣ .

(٤) اتجاهات الشعر ص ٥٤٢ .

سنة ٧٠٠ ولم يسبقها مثلها في الشعر العربي لامتني ولا موضوعا فهو يقدم مادة قصصية في قالب شعري ومن ثم نسج الشعراء على منواله بعده .

٢ - كيلة ودمنه جاءت مادتها من الفارسية ، نظمت آياتها بالشكل المزدوج (أي أن الشكل نقل أيضاً عن الفارسية وليس المادة فحسب) .

٣ - ورد في شعر خالد القناس كلمة (زندبال) أي (زندبيل^(١)) الفارسية .

٤ - كان بعض أوائل من أتبع هذه الطريقة في الظم من أصل فارسي أو كانت لهم صلة بالحضارة الفارسية مثل حماد بن محمد و بشار بن برد . أما الوليد بن يزيد الذي نسب له المزدوج بالأغاني (ج ٦ ص ١٢٨ ، ج ٧ ص ٥٧٧ والديوان رقم ٢٧) . فقد كان بلاطه يزخر بالاعاجم .

٥ - وجود بعض التراتيل المانوية Manichaische Hymnen منظومة في شكل قريب من المزدوج .

٦ - تقرير الجاحظ في البيان والتبيين (ج ٢ ص ٥٦ ، ج ٣ ص ٢٩) ، بأن المزدوج عربي النشأة يدل على أن الشعورية لم تكن تسلم بذلك . ولكن كل هذا لا ينهض دليلاً على أن المزدوج متأثر بالمشوى . وقد ناقش المستشرق الاستاذ أولمان هذه الحجج ورد عليها واحدة واحدة^(٢) .

١ - الجاحظ لم يذكر بكتابه الحيوان (ج ٢ ص ٥٢ ، ١٧٦) ، وكذا النويرى بنهاية الأرب (ج ٩ ص ٣٠٢) إلا بيتين فقط من قصيدة الأفيال . ولا يمكن أن نقين منها إن كانت مزدوجة أم لا ، بل إن النويرى لا ينسبهما

(١) زنده = كبير ، ضخم — بيل :- فيل

راجع فرهنگ جامع فارسی — انكليسی .

New Persian. English Dictionary by S. Haim / Teheran 1962.

(٢) أبحاث عن شعر ارجز - ص ٤٨ .

(م ١٢ - القافية)

إلى أحد ، وإنما جاء لديه « يقول بعض الشعراء » . أما الجاحظ فيقول « يقول خالد القناس . ولعله خالد بن صفوان القناس (الذي ورد ذكره لدى الميمنى فى كتاب طرائف ص ١٠٣) صاحب قصيدة العروس . ولكنه ليس مؤكداً (١) . ولادليل على أنه خالد بن صفوان الا هم التيمى المتوفى سنة ٧٥٢ كاتب هشام بن عبد الملك أيضاً (٢) ، كما يؤكد جرونى باوم ، فاذا ما سلنا بأن مؤلف قصيدة الأفيال وقصيدة العروس شخص واحد ، كان تاريخ حياتهما موضع تساؤل ، فبروكلان يذكر أنه توفى (سنة ٧٠٩/٩٠ م) دون ذكر لمراجعة . ولعله نقله عن الفارت Ahlwardt فى فهرسه تحت رقم ٧٥٢٣ (ص ١/٥٤٦) دون مرجع أيضاً (٣) . وواضح أن الفارت رجح هذا التاريخ ، فليس ثمة ما يثبت صحته ، وللأسف لا يعرف شيء ممن يدعى خالد بن صفوان القناس . كذلك يذكر عبد العزيز الميمنى فى طرائفه (ص ١٠) أنه لم يستطع التحقق من الشاعر بالرغم من أنه أكثر البحث . ومن ثم تسقط كل الدعوى التى تؤكد أن قصيدة الأفيال نظمت عام ٧٠٠ هـ والمقطوع به أن هذه القصيدة ليست من المزدوج ، ولكنها كما وردت بنسخة كوبرولى Koprülü الخطية لكتاب الحيوان ليست إلا شعراً تتحد كل خمسة أبيات منه فى القافية . وقد وصفت القصيدة (فى هذه المخطوطة) بالمزدوجة والخمسة .

٢ - لم يطلع أبان اللاحق أو عبد المؤمن على الأصل الفارسى لسكيلة ودمته بل أطلما على النص العربى الذرى لابن المقفع ، وكان يمكن أن ينظمها أى نص عربى آخر بهذه الطريقة . فليس يكفى أن يكون أصل كليلة ودمته فارسياً نقل إلى العربية ليكون نظام شعرها المزدوج أيضاً قد نقل إلى العربية .

٣ - وجود كليلة (زندبيل) فى القصيدة ليس دليلاً على النقل من الفارسية ،

(١) أبحاث عن شعر الرجز ص ٤٨ .

(٢) بروكلان العمل الأساسى ج ١ ص ٦٠ .

(٣) بروكلان ج ١ ص ١٠٥ .

فا أكبر الكلمات التي وردت في شعر العجاج ورؤبه وغيرهما ، وهي فارسية الأصل ، فضلا عن أن في شعر الأعشى والشعراء الجاهليين تعبيرات فارسية ليست بالقليلة . ولهذا السبب لحسب لا يمكن أن يقرر أن السبب في نشأة المزدوج يرجع إلى التأثير الفارسي .

٤ - يقرر أبو نواس أنه رأى حماد مجرد (٧٧٨/٧٧٧) أثناء وجودهما في السجن يظلم شعراً يحاكي فيه ابتهالات المانوية فيقول : له شعر مزوج بيتين بيتين مثل الذي يقرءون به صلواتهم ،^(١) وللأسف تقف هذه الرواية مفردة . ولا يوجد ما يدل عليها في شعر حماد . فضلا عن أنه لم يبق من مثل هذه الابتهالات أى شيء . أو يذكر عنها في موضع آخر أى شيء . ومن ثم تصيح رواية أبو نواس موضعا للشك . ومثلها رواية الجاحظ بالبيان (ج ١ - ص ٢٣ ، ص ١٣ ، ص ٩ - ص ١٩) أن بشار بن برد يظلم في المزدوج^(٢) ، فليس في ديوانه شيء من قصائد المزدوج الطويلة . أما الخبر المنسوب إلى الخليفة الوليد بن يزيد (ت ٧٤٤) من أنه في نشوة الخمر بدلا من أن يمظ الناس في خطبة الجمعة من فوق المنبر أشد أيبانا مزدوجة ، فإن جروني باوم نفسه يقول بأنها ليست فوق الشك (ص ١٠) .

The Genuiness of the Poem is not beyond Suspicion^(٣)

٥ - كذلك فإن القول بأن الابتهالات المانوية يمكن أن تكون مثالا للشعر

(١) الأغاني ج ١٣ - ١٦/٧٤ ، ج ١٤ - ١٠/٢٢٤ .

(٢) راجع فيك : العربية ص ٣٣ .

(٣) يعنى ما ذكره أبو الفرج عن المزدوج للوليد وكان قد جعلها فيما يزعم خطبة من خطب الجمعة ويقول فيها :

الحمد لله ولى الحمد .: أحده في يسرنا والجهنم

وهو الذى فى الكرب استعين .: وهو الذى ليس له قرين

ويقول صاحب اتجاهات الشعر العربى ، فى القرن الثانى الهجرى ص ٣٨ « وإننا صحت نسبة هذه المزدوجة لكان الوايد من أقدم الشعراء الذين كتبوا فى هذا النوع الجديد . نظام القوافى » .

المزدوج لانتبهض على أساس متين ، إذ أنه يذبخي عند لإثبات التأثير الفارسي أن تجد على الأقل في الشعر الفارسي المعاصر ما يوحى أو يقدم صورة للمزدوج يمكن أن يحاكيها الشعراء العرب . وليس هذا معروفا . والمتنوى يظهر أولاً لدى الرودجى والفردوسى . وإذا كان أوحى للعرب بالمزدوج ، فليس مفهومًا - إذا - كيف أن العرب لم يحتفظوا بوزن المرب الذى كان وزناً معتاداً لهم ، ولماذا عدلوا عنه إلى شعر الرجز الصعب .

٦ - النص الوارد لدى الجاحظ بالبيان والتبيين (ج ٢ - ص ٥٦ س ١٦ ، ج ٣ - ص ٢٩ - س ٤) يرتبط حقا بمجادلة الجاحظ للشعبوية ، إذ جاء به « ونحن ادعينا للاعراب أصناف البلاغة من القصيد والرجز ومن المنثور والاسجاع ومن المزدوج وما لايزدوج » .

« فإذا رأى أحد أن يتبين من هذا أن الشعورية تدعى أحقيتها فى المزدوج ، فإثما يجب عليه أيضاً أن يقرر إدعاءها لنفسها بالقصيد والرجز والنثر والسجع » .

ولكن . . . هل يحتاج الامر إلى أن تساق كل هذه الحجج لإثبات أن العرب أخذوا المزدوج عن الفرس ، وهل تحتاج لدفعها إلى أن نسوق الحجج المضادة . وإن كان الاستاذ أولمان قد وفق غاية التوفيق حقاً فى مناقشته العلية والمنطقية للحجج المقروضة . وهل نحتاج حقاً إلى كل هذا ؟ بعد أن عرفنا عن الشاعر العربى القديم ضيقه بالقافية وبقيودها ومحاولته أن يهرب منها مرةً بالأكفاء ، وما إلى ذلك ، بعد أن عرفنا إن الرجز أساساً يتكون من سطر واحد ، تأتى القافية فى نهايته ، ثم ما لبث أن قسم لتأتى القافية فى منتصفه أيضاً وأصبح السطر مكوناً من سطرين مغناتين أيعجز الفكر الربى ولو كان بسيطاً ساذجاً أن يلجأ إلى تغيير

القافية في الشطرتين المتتاليتين لها ، وكل الفرص متاحة له في الرجز يستغلها
— وقد فعل — كما يشاء . ٤ .

ان هذه هي نفس الخطوات التي حدثت في الموشح فبعد ان كان بيتا طويلا
قسم قسمين ، ثم ثلاثة وهكذا حتى تكون الموشح (١) .

وهذا ما يذهب إليه كاتب مقال الرجز بدائرة المعارف الاسلامية فهو يرى
أن المزدوج والخمسة نشأ بفعل ماساور الناس من ملل لسكرة ترديد أبيات رجزية
ذات مصراع واحد . وان كان بعض هذين تعليلا أو أية اشارة ، أو بفعل
مؤثرات خارجية ، (٢) .

وإذا ما صدقنا الروايات التاريخية ، فان وكيع بن سعيد هو أول من نظم
المزدوج (سنة ٦١٤ م أو ٦١٥ م) وأن كانت نفس الأبيات نسبت إلى الحارث
ابن المنذر الجرمي وإلى علي بن أبي طالب (٣) .

إذ يقول :

في أي يومى من الموت أفرز * * * أيوم لم يُقدر أم يومَ قُدِرَ
لاخير في أحزام جياذ القرم * * * في أيّ يوم لم أرع يرع (٤)

وقد وجد المزدوج على أية حال أوج ازدهاره على يدى رؤبة بن العجاج ،
فقد نظم ارجوزة مزدوجة من اربعمائة بيت ، كذلك ظهر المزدوج بصورة واضحة
في شعر بشار (٧٨٣/١٦٧) ، وأبي نواس وابن المعتز .

(١) راجع ما ذكر عن بدء الموشح باسبانيا .

(٢) دائرة المعارف الاسلامية : مادة (رجز) وراجع اتجاهات الشعر العربي — ص ٥٤٢ .

(٣) فهرست الفوائد — ١٥/٩/٨١ .

(٤) الطبرى — ج ٢ — ١٢٩٩ وأولان ص ٥٠ .

فلان نواس في مخطوطة ديوانه في الباب الثاني عشر مردوجة يقول فيها: (١)

ياراقيدَ اللَّيْلِ .: احذرْ مِنْ الوَيْلِ
 لا تَأْمَنِ الدَّهْرًا .: إِنَّ لَهُ غُدْرًا
 الدَّهْرُ ذُو صَرْفٍ .: يَرْمِيكَ بِالْحَتِّفِ
 يا نَفْسِ يا نَفْسِ .: لقد مَضَى أَمْسِ
 لا بُدَّ مِنْ بَيْنِ .: بَيْنَ القَرِيْقَيْنِ
 لا تُطِئِ التُّومًا .: إِنَّ لَهُ يَوْمًا
 لِلدَّهْرِ تَقْلِيْبُ .: فِيهِ أَعْجِيبُ
 مَنْ غَالَه الحَيْنُ .: لَمْ تَرَهُ العَيْنُ

كما نظم أبو العتاهية (٨٢٥/٢١٠٠) ارجوزته المشهورة ذات الامثال:

حَسْبُكَ مَا تَبْتغِيهِ القُوْتُ

مَا أَكْثَرَ القُوْتَ لِمَنْ يَمُوتُ (٢)

الفقر فيما جاوز الكفافاً

من اتقى الله رجا وخافا

هي المقاديرُ فُلْمُنِي أَوْ قَدَّرُ

إِنْ كُنْتُ أَخْطَأْتُ فَمَا أَخْطَأَ القَدْرُ

(١) اتجاهات الشعر — ص ٥٤٤

(٢) الأغاني ج ٣ ص ١٤٣ س ١١، ج ٤ ص ٣٦ س ١

إِكْلٌ ما يُوذَى وان قَلَّ أَلْمُ

ما أطول الليل على من لم ينم

ولابن المعتز (ت ٢٩٦/٩٩٨ م) مزدوجة طويلة في ذم الصبوح وأخرى أطول منها في سيرة المعتضد (ج ١ - ص ١١٠ - ١١٦) .

وأكبر من برز في هذا الميدان - ولا شك - أبان بن عبد الحميد اللاحق (١) (ت حوالي ٨١٥) ويكتب عنه صاحب الفهرست أنه «شاعر مكثر وأكثر شعره مزدوج ومسقط» (٢) .

وقد اشتهر أبان بنظمه لسكيلة ودمنة عن الأصل النثرى العربى لعبد الله ابن المقفع ، ويروى الصولى فى أوراقه (شعراء) (٣) أنه نظمها فى ثلاثة أشهر . ويبلغ عدد أبياتها ١٤ ألف بيت ، ولكن لم يبق منها إلا القليل ، فقد نقل منها الصولى أربعة وخمسين بيتاً (٤) من المقدمة وثمانية وتسعين بيتاً من قصة الأسد والثور ، وجاء أول نظمه :

هذا كتاب أدب ومحنة

وهو الذى يدمى كليله ودمنه

فيه احتيال ، وفيه رشيد

وهو كتاب وضعتته الهند

-
- (١) تحقيق شيخوس ٣٤٦ وما يليها .
 (٢) راجع أيضا موسيقى الشعر ص ٢٧٨ .
 (٣) ج ١ - ص ٦ .
 (٤) ص ٤٦ وما يليها .

وفضلاً عن كليله ودمنه فقد نظم أهبان مزدوجات أخرى يذكرها الصولي في كتابه^(١) بأنها قصيدة طويلة عن الصيام والزكاة كما وردت لدى المسعودي بمروج الذهب^(٢) عشرة أبيات بعنوان وذات الحلال، جمع منها أربعة آلاف مثل وحكمة^(٣) ورد منها في ديوانه^(٤) ستة وسبعون بيتاً .

ويروي الأصفهاني لأبي العتاهية :

إنا لفي اغترارٍ	بالليل والنهارِ
حتى متى التواني	ونحن في التفاني
ما أوضع السبيلا	وأسرع الرحيلاً
أما ترى العيونُ	ما تصنع المنونُ
أين الذين كانوا	أفئاهم الزمانُ
رأيتُ كلَّ يومٍ	فيه هلاكُ قومٍ

كما يذكر بشر بن المعتز من النظم في المزدوج ، فيقول مذكراً الخوارج
بفضل علي بن أبي طالب .

ما كان في اسلافهم أبو الحسن

ولا ابن عباس ولا أهل السنن^(٥)

(١) ص ٥١

(٢) ص ١٤٢

(٣) الأغاني ج ٣ - ١١/١٤٣ ، ج ٤ - ٢/٣٦

(٤) تحقيق شيخو - ص ٣٤٦ وما يليها

(٥) الحيوان ج ٦ - ٤٥٥ ، اتهامات الشعر ٣١ ٣

غُرِّيْهِ مَصَابِيحُ الدُّجَى مَنَاجِبُ
أَوْلَئِكَ الأَعْلَامُ لا الأَعَارِبُ
كَمَثَلِ حُرِّ قَوْصٍ وَمِنْ كَعْرِ قَوْصٍ
فَقَمَهُ قَاعَ حَوَائِمِهَا قَصْبِيصٍ
لَيْسَ مِنَ الحَنْظَلِ يَشْتَارُ العَسَلُ
وَلَا مِنَ الحَوَرِ يَصْطَادُ الوَرَلُ
هَيْهَاتَ مَا سَافَلَهُ بِمَالِيهِ
مَا مَعْدِنُ الحِكْمَةِ أَهْلُ البَادِيَةِ

وليس أبان اللاحق هو الشاعر الوحيد الذي نظم كلية ودمنة في المزدوج بل أن أبا يعلى محمد بن الهبارية (ت ١١١٥) نظمها في المزدوج أيضاً. ونشر الكتاب بعنوان كتاب نتائج الفتنة في نظم كلية ودمنة^(١)، وإن كان لذلك Theodor Nöldeke قد عاب على أبي يعلى بن الهبارية لغته. فقد كتب بخطه على غلاف نسخة الموجودة في المكتبة الجامعية بتلينجن تحت (Gi IX 247 C.H) « لغة المؤلف صحيحة إجمالاً، ولكن أي عالم لغوي في عصره كان يمكنه أن يجد بعض الدواعى لمؤاخذته. وهو يستعمل أحياناً بعض المصطلحات التي ترد في الشعر القديم، وإن كانت قد اندثرت في عصره، ولعله أخذها من قراءاته للشعر القديم أو الشعراء المتأخرين الذين احتفظوا باللغة القديمة الفصحى (مثل المتنبي). ولكنه يستعمل أحياناً بعض التراكيب الجديدة مثل (أودع) بدلاً من (ودع)،

(١) بروكلمان أساس ج ١ ص ٣٥٢، لإضافي ج ١ - ٦٤٤.

(أولة) بدلا من (أولا) ، (بينهم) بدلا من (بينهن) ص ١٧٣ س ٥ أسفل ،
 (طير) بدلا من (طائر) للفرد ، وإن كانت وردت أيضاً لدى الوليد (أغاني
 ج ٦ ص ١١٨ س ٧٥) فضلا عن الخطأ في وضع الهمزة (ولعله خطأ المحقق) .

كما تبين ملحوظاته بالهامش أنه لا يثق في أن القارىء يعرف العربية جيداً ،
 وإن كانت هذه الملحوظات تفتقد في النصوص الصعبة أحياناً ، (١) .

ويعتد هوتسمه (٢) أن ابن الهبارية نظم كلية ودمنة عام ١٠٩٩ ، كما يبين (٣)
 أن سبب تأليفه للنظومة حبه للدعابة واعتداده بنفسه فهو يقول :

كَلَّمْتُ طِبَاعَ الْخَلْقِ دُونَ نَظْمِهِ
 وَعَجَزُوا عَن سَبِّكَ لِعَظْمِهِ
 إِلَّا أَبَانَ الْلاحِقِ الْكُتَابِ
 فَإِنَّهُ فِي نَظْمِهِ لِنَابِ
 ثُمَّ أَبُو يَمِي إِلَى أَنَا فَاقِي
 نَظْمَتَهُ بِالْجَمِّ دُونَ وَالتَّمْنِي
 مَتَّبِعًا فِيهِ أَبَانَ الْلاحِقِ
 وَلَيْسَ وَهُوَ سَابِقِي بِالْلاحِقِ

(١) راجع أولان ص ٥١ .

(٢) ص ٩٣ .

(٣) نفس الموضوع السابق (وقى ص ٧ من كتاب ابن الهبارية) .

فإن يكن أقدم مني عصرا
فأني أحس منه شمرا

وهي تحوى ٧٤٠٠ بيتاً تقريباً .

ثم نظمها مرة ثالثة عبد المؤمن بن الحسن بن الحسين بن الحسن بعنوان
در الحكم في أمثال المنود والعجم . نظمها أول مرة سنة ١٢٤٢ ، ولكن النسخة
فقدت منه ، فأعاد نظمها ثانية عام ١٢٦٨ ، وصف مخطوطة منها جوستاف فليجل
في فهرست فينا Wiener Katalog (١٨٦٥) ج ١ ص ٤٤٩ رقم ٤٨٠ وأورد
منها بعض الآيات ، ناصاً على أن عدد آياتها ثمانية عشر ألف بيت . وتوجد
مخطوطة ثانية منها في مكتبة ميونخ تحت رقم ٦١٩ .

كذلك نجد لأبي فراس الحمداني مزدوجة في اللهر بالصيد مطلعها :

ما العمرُ ما طالت به الدهورُ

العُمُرُ ما تَمَّ به السرورُ

وقد نظم الشعراء المحدثون في المزدوج أيضاً . فنجد لدى أمير الشعراء أحمد
شوقي مزدوجة يستهدى فيها حسين واصف هاشا شجيرات لكرمه يقول فيها :

إلى حسين حاكم القنال

تمثال حسن الخلق في الرجال

أهدى سلاما طيبا كخلقه

مع احترام هو بعض حقه

واحفظ العهد له على النوى
والصدق في الود له وفي الهوى
وينظم عباس العقاد في المزدوج أيضاً ويقول :
ما بالها تطفـر كالفزال
ساحرة بالتيه والجمال
هيفاء من أوانس الأندلس
ذات جبين كالنهار المشمس
قد أسفرت حالية بالنور
في وجنة ومقلة وشـمر

كما نظم فيه أيضاً الشاعر المرأوي أناشيد الأطفال وجاء بالسهل الممتنع (١) .
وقد توسع العرب في استعمال هذا الشكل فظهر المثلث والمربع والخمس والمعشر
وما إلى ذلك ، وكلها يظهر به الأبيات المشطورة خلافاً للزدوج منها ، وإن بقي
المزدوج في صورته الأولى هو الأكبر دوراناً .

الثالثة :

وهي الأرجوزة التي تتحد كل ثلاثة أبيات متتالية منها في قافية واحدة مثل
مقدمة محمد بن إبراهيم بن حبيب الفزأوي (٢) لكتابه عن النجوم :

(١) راجع موسيقى الشعر ص ٢٧٨ ، ٢٧٩ .

(٢) بروكلمان : إضاق ج ١ — ٣٩١ .

الحمد لله العلى الأعظم

ذى الفضل والمجد الكبير الأكرم

الواحد الفرد الجواد المنعم

الخالق السبع الملا طباقا

والشمس يجلو داؤها الأغساقا

والبدر يملأ نوره الآفاقا^(١)

ونظم المقاد في هذا النوع وإن كان قد جعل قافية الشعر الثالث
تتكرر فيقول (٢) :

أذن الشفاء فماله لم يُعْمَدِ

ودنا الرجاء وما الرجاء يُسْعِدِ

أعدوت أم شارفت غاية تمقِصِدِ

برَدَ الغليل وانطفأ الجوى

وسلا الفؤاد فلا لقاء ولا نوى

وتبدد الشمالان أى تَبَدَّدِ

(١) معجم الآباء ج ٦ — ٢٦٨ ، الصفدى : الواق ج ١ — ٢٣٩ .

(٢) راجع موسيقى الشعر ص ٢٨٠

المربعة :

وفيهما تأتي كل أربعة أبيات بقافية واحدة . وقد نظم مدرك بن علي الشيباني في القرن العاشر قصيدة من مائتي بيت (١) . كما نظم فاتك الشهوجي أرجوزة مربعة أيضاً ذكرها الثعالبي باليتيمة (٢) تتكون من ثمانية وأربعين بيتاً . كما ينسب إلى بشار بن برد رباعية هزلية عرفت عنه يداعب فيها جاريتته :

رَبَابَةٌ وَرَبَّةُ الْيَدِ تَصَبُّ الْخَلَّ فِي الزَّيْتِ
لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ وَدِيكَ حَسَنُ الصَّوْتِ

كذلك نظم ابن المعتز في المربع (ج ٢ ص ٥٣) .

والمربع في العبرية (٣) 'mrobbā' أقدم وزن عربي نسج العبريون على منواله (فن الشعر العبري لمارتمان ص ٢٩ - ٧٠) ويعتبر الحريري أول من استعمل المربع في المقامة ١١ ، ٥٠ (دى ساسي ج ١ : ١٢٥ ، ج ٢ ص ٦٨١) .
وقد حببه إلى الشعراء وإن كان المربع قد سمي فيما بعد بالازدوج .

وفي الخمسة :

نظم خالد القناس كما نظم محمد بن أبي بد السلمي ، ذكرها المرزباني بمجمع الشعراء (٤) أولها بروى الهمة وثانيها بالياء وثالثها بالتاء . وهكذا ، أى أنه أتى فيها بلزوم ما لا يلزم .

(١) بروكلمان : إضافي ج ١ - ١٣٢

(٢) مجمع الأدباء ج ٧ ص ١٥٣ ، ج ١ ص ٣٧٠ ص ٥

(٣) أنظر ص ٢١٥ Martin Hartman :

Das arab. Strophen Gedicht, Das Muwassah Weimar 1897.

(٤) ص ٤٠٥

كما ينسب لأبي نواس في حياة الحيوان للدميري ج ١ ص ٩٦ - ٩٧ خمسة
مكوفة من اثني عشر مقطعا ، كل مقطع منها خمسة مصارع الأربعة الأولى منها
متحدة القافية ، أما الخامس فهو على قافية أخرى تتكرر في المصراع الخامس من
كل دور ومنها (١) :

مَارَوْضُ رِيحَانِكُمُ الزَّاهِرُ وَمَا شَدَى نَشْرَكُمُ الْعَاظِرُ
وَحَقٌّ وَجَدَى وَالْهَوَى قَاهِرُ مُذْغِبْتُمَا ام يَبْقَى لِي نَاظِرُ
وَالْقَلْبُ لَا سَالٍ وَلَا صَائِرُ
قَالَتْ أَلَا لَا تَلِجْنَ دَارَنَا وَكَأَيِّدِ الْأَشْوَاقِ مِنْ أَجْلِنَا
وَاصْبِرْ عَلَى مُرِّ الْجَفَا وَالضَّنَى وَلَا تَمَرَّنْ عَلَى يَبْتِنَا
إِنَّ أَبَانَا رَجُلٌ غَائِرُ

ولكن دكتور هدارة يشكك في نسبة هذه الخمسة لأبي نواس ويقول : «ومن
المرجح عندي أن هذه الخمسة التي يرويها كمال الدين الدميري مكدوبة النسبة، أولا
لأنها ليست بأسلوب أبي نواس الذي نعرفه حق المعرفة ، وثانياً لأن الدميري
وحده هو مصدرها ، وثالثاً لأن القصة المقترنة بها تقول إن أبا نواس مات قبل
دخول المأمون بغداد (٢) .

والمعشرة المعروفة هي التي نظمها أحمد بن عيسى الرضاعي وهي مكونة من مائة
وسبع وعشرين مقطعا ، بكل عشرة أبيات . وفي كل مقطع قافية واحدة . وبها (٣)

(١) اتجاهات الشعر العربي ص ٥٤٤

(٢) نفس المرجع السابق

(٣) ذكر النسب الهداني : الجزيرة ج ١ ص ٢٣٥

يصف الرضاعي الرحلة من صنعاء إلى مكة وشعائر الحج ، والرحلة إلى منى ، ثم العودة . وهي أرجوزة عربية تجمع صفات الأرجوزة اللغوية وطريقة تركيب الجملة بها والتعبيرات الغريبة التي لا يمكن الوقوع على بعضها بالمعجمات اللغوية ، وإن كان المؤلف يوضحها آخر كل مقطع .

ورقة المسمط :

ورد بشرح المرتضى على القاموس ، المسمط في الشعر يعني الأبيات التي لها قافية واحدة تختلف عن قوافي الأبيات الأخرى ، وجاء بالأساس قصيدة مسمطة ، وبالنسبة إلى قصيدة سميطة .

وأطلق عليها هذا الاسم لأن القصيدة تكون فيه على شكل المسمط (أى القلادة) فتصبح وكأنها عقدة منظوم . والشعر المسمط هو الذي يضع الشاعر لأوزانه وقوافيه نظاما معيناً يراعيه في كل أقسام المقطوعة . وتكرر فيه قافيتان أو أكثر بعد كل عدد معين من الأشرطة .

وقد روى عن امرئ القيس مسمطة يقول فيها :

تَوَهَّمْتُ مِنْ هِنْدٍ مَمَّالِمَ أَطْلَالِ
عَفَاهُنَّ طُولَ الدَّهْرِ فِي الزَّمَنِ الْخَالِي
مَرَابِغٍ مِنْ هِنْدٍ خَلَّتْ وَمَصَائِفُ
يَصِيحُ بِمَعْنَاهَا صَدَى وَهَوَازِفُ

- ١٦٣ -

وغيرها هُوجُ الرِّياحِ المَواصفُ

وكلُّ مُسِفٍّ ثمَّ آخِرَ رَادِفٍ

يَأسَحَمَ من نُوءِ السَّمَا كَينَ هَطَّلَ

ويشك في صحة نسبة المسمطة إليه ، فابن الفارح - فيما ورد لدى أبي العلاء
المعري برسالة الففران (ص ٢١٩) يسأل امرأ القيس : « اخبرني عن التمهيط
المنسوب إليك ، أصحح هو عنك ؟ » .

يا صَحْبنا عَرَّ جَوا تَقِفَ بِكمَ أَسْجِ

مَهريَّةٌ دَلْجُ في سَيرِها مَعجِ

طالَت بِها الرِّجْلُ

.... فيقول ما سمعت هذا قط أبعد كلتي التي ارلها

ألا عم صباحا أيها الطلل البالي

وقول :

خَليلِي مَرَّابِي عَلى أُمِّ جَنَدِبِ

يقال لي مثل ذلك ؟ والرجز من أضعف الشعر . وهذا الوزن من أضعف الرجز .

... ..

والشاعر العبري الذي نظم أول مسمطة فيما يروى (الشعر العبري ص ٤١)

هو دونس بن ابوت (ت حوالي ٨٣٢٠) الذي يحاكي الشعر العربي .

(١٣٢ - القافية)

وممة مزدوجات أخرى كثيرة كذلك التي ألفها ابن دريد (ت ٩٣٤) والمكونة من خمسمائة وستة أبيات ينتهي كل بيت زوجي العدد بها بألف مقصورة وهو في هذا أيضاً يلتزم ما لا يلزم من القافية .

كذلك جاء لدى الجاحظ بالحويان^(١) أرجوزة مقفاة يتغير الروى فيها بعد هذه أبيات . وهي غير مفسوبة تصور معاورة بين اثنين كل يتحدث بقافية تتغير كلما تغير القائل ، أى أن القافية تصبغ آخر الأبيات هكذا :

١ - ٤٤٣ - ٧٠٦ - ١٠٠٩ - ٢٥٠٢٤ - ٢٨٠٢٩٠٢٨

ولمهد الروهاب المهلبى البهنسى (ت ١٢٨٦)^(٢) أرجوزة رباعية المقاطع كل ثلاثة شطرات تتحد في الروى والشطر الرابع يتحد رويه في الأرجوزة كلها . والشاعر في أرجوزته هذه يحاول توبيع مثلثة قطرب . وهو يصف الألفاظ التي يتغير معناها بتغير حركاتها .

مثلاً : سَلَامٌ ، سِلَامٌ ، سَلَامٌ . وقد نشر هذه القصيدة المكونة من رباعيات ثلاث وثلاثين احوارد فيلمار^(٣) :

كذلك نظم صفي الدين قصيدة (الديوان ص ١١٠) كل خمسة أبيات منها على قافية واحدة . والقصيدة مكونة من خمسة وثلاثين مقطعاً أى أن عدد أبياتها ١٧٥ بيتاً . وتوجد قصيدة أخرى بخمسة بها ثلاثون مقطعاً (أى أن عدد أبياتها مائة وخمسون بيتاً)^(٤) .

(١) ج ٦ ص ١٥١

(٢) بروكلمان أساسى ج ١ - ١٥٣ ، اضافى ج ١ ص ١٦٠

(٣) Eduard Vilmar : Carmen de Vocibus Tergetnis

arabicis A Qutrubum Anotorem relatum, Marbugi Catorum 1857.

(٤) أولمان ص ٥٣ .

فالمزدوج إذا صار أحب فنون الشعر منذ أن نظم أبان اللاحق مزدوجا، وقد
كثرت استعماله في وصف الحيوان والصيد . فنظم أبو فراس الحمداني (ت ٩٦٨)
مزدوجة في وصف الصقر (١)، كما نظم ابن نباتة الحموي الفارقي (٣٦٦) مزدوجا
ثلاثمائة وأربع وخمسين بيتا عن الصيد بالكلاب والصقور (تحقيق محمد أسعد
أطلس : مجلة المجمع العلمي العراقي العدد الثاني سنة ١٩٥٢ ص ٣٠٢ - ٣١٠).

كما نظم أبو إسحاق الصباني (٢) أرجوزة عن البيغاء مطلعها :

أَنْعَمْتُهَا صَبِيحَةً مَلِيحَةً نَاطِقَةً بِاللُّغَةِ الْفَصِيحَةِ

وبعد ذلك استعمل المزدوج في كافة الأغراض . استعمل في نظم أى علم من
العلوم ليسهل على الدارس فهمه . فهو كما يقول ابن سيده « وزن يسهل في السمع
ويقع في النفس » (٣).

وبلاحظ أولمان (ص ٥٥) [راجع أيضا Franz Rosenthal,

History of Muslim Historiography, Leiden 159 FF.]

إن الشعر العربي القديم يتعرض أحيانا لموقعة تاريخية ، ولكنه لا يصف
المعركة وإنما يمدح العظيم الذي اشترك فيها أو أحرز النصر . وقد يفخر الشاعر
بمنفسه إن كان قد شارك في الحرب . وفي مثل هذه المقطوعات الشعرية يستعمل
المزدوج أيضا ، كما يلاحظ أنه ليس للعرب شعر تاريخي مثل الأشاهنامة .

ولكن علي بن الجهم (ت ٨٦٣) - ولعله أول من قصد ذلك - استعمل المزدوج

(١) الثعالبي : اليتيمة ج ١ - ٥٨ ط ، ليدن ١٨٩٥ ص ٢٣٥ .

(٢) اليتيمة ج ١ - ١١٨ .

(٣) اللسان ج ٥ - ٣٥٠ أ ١٥٠ .

في سرد تاريخ العالم ، لجاء في ستائة وستين بيتاً (١) ، إلا أن السرد جاء جافاً ولم يستطع الشاعر إلا أن يقدم عملاً يقسم بالسذاجة مثل :

أنا الذي يفعل ما يشاء ومن له العِزُّ والبقاء
 أنشأ خلق آدم إنشاءً وَقَدْ مِنْهُ زَوْجُهُ حَوَاءُ
 ببتدأ ذلك يوم الجمعة حتى إذا أكل منه صنمه
 أسكنه وزوجه الجنان فكان من أمرهما ما كان

ولأن المعتز مزدوج عن هذا النوع يصف فيه حياة الخليفة المعتضد في تمامائة وثمان وثلاثين بيتاً (٢) .

أما الأرجوزة التي نظمها الأمير تميم بن عامر بن أحمد بن علقمة (٨٩٦) ان نظمها في تاريخ الأندلس حتى عبد الرحمن الثاني والتي ذكرها ابن القوطية كصدر من مصادر تاريخ فتح الأندلس (٣) فلم تصل إلينا .

وقد وصلت إلينا قصيدة ابن عبد ربه (٩٤٠) التي نظم فيها أعمال عبد الرحمن الثالث (٩١٢ - ٩١٠) وحكمه . وهي مكونة فيما ذكر من ثمانمائة واثنين

(١) راجع تعليق خليل مردم على الديوان ص ٢٢٨ - ٢٥٠ .

(٢) راجع مارجوليوس ص ٦٥ من كتاب :

Margoliouth: Lectures on Arabic Historians, Kalkutta 1930

Rosenthal

وروزنتال ص ١٥٩ :

Historiography G. Lang

وديوان ابن المعتز تحقيق

ومجلة المستشرقين الألمان :

Z. D. M. G. 40, 1886, 563-61, 4. 41, 1887, 232-79.

(٣) راجع روزنتال ص ١٦٦، وأولان ص ٥٦، وبروكلمان العمل الاضافي ج ١ ص ١٤٨

وتسمين بيتا (١) . وبعد أن مدحه في أول الأرجوزة عدد أعماله وما حدث أيام حكمه سنة بعد أخرى . غير أن لغته بسيطة وإن كانت جافة كما يلاحظ أولان .

وقد وصف فيها حروبه وغزواته وتاريخ كل:

وفي أولها يقول :

فالحمد لله على نعمائه حمدا كثيرا وعلى آلائه
يا مملكا ذلت له الملوك ليس له في ملكه شريك
تبت لمبد الله حسن نيته واعطفه بالفضل على رعيته

ويقول فيها :

وبعدها غزاة رثني عشره وكم بها من خبرة وعبره
غزا الامام حوله كتائب كالبدر محفوقا به الكواكب

وقد تعددت الأراجيز في تاريخ العالم بعد ذلك ، فنظم أبو طالب عبد الجبار المنفي أرجوزة في تسعمائة وستة أبيات (٢) .

وأرجوزته ليست مجرد سرد للحوادث كما فعل ابن عبد ربه ، بل لأنها مزجت بمعلومات كثيرة . فيها كما يقول د . أحمد أمين (ظهر الإسلام ج ٣ ص ١٢٠) الأدلة على وجود الله والحث على التفكير في العالم ، والسلام على بدء الخليقة وسير الخلفاء الأربعة ، وبنى أمية ، وبنى أمية في الأندلس ، وملوك الطوائف ، ودولة المرابطين .

(١) العقد الفريد ج ٢ - ٣٦٣ ، ج ٤ (١/٥٠٠) وجروني باوم ص ٢٦ .
Kritik u. Dichtkunst.

(٢) أولان ص ٥٦ التخرية ج ٢ ص ٤٠٤

أولها :

أبدأ باسم الله في الترجيز ربّ الأنام الملك العزيز
ثم بذكر المصطفى محمد صلى عليه الله طول الأبد
ويقول في التفكير في الملوكوت :
يامن يُحيل فكره للمبره في كلّ موضوع له بالفكره
انظر إلى المواتِ والنباتِ والحيوانِ نظر استنباتِ
كيف ترى التكوين فيها مائلا

يُنْبِيكَ أَنْ لِقْوَاهَا فاعلا
مُؤَلَّفُ الأربعة العنصرِ يَمْنَعُ مِنْ أَضْدَادِهَا التنافرا

ويذكر بروكلمان أن هذه الأرجوزة محاكاة لأرجوزة يحيى بن الحكم الغرّال
(ت ٨٦٠) التي لم تصل إلينا عن فتح أسبانيا .

ونظم لسان الدين بن الخطيب (ت ١٣٧٤) صاحب الإحاطة في تاريخ
غرناطة أرجوزة في تاريخ الخلفاء في المشرق وفي أسبانيا وأفريقيا بعنوان « رقم
الملك في نظم الدول (١) » .

كذلك نظم علم الدين الحسن السخاوي (ت ١٢٤٣) أرجوزة في سيرة النبي
في عشرين فصلا ، ونظم تقي الدين أبو العباس النصيبي (ت ١٢٦٥) أرجوزة
في التاريخ وصل فيها حتى المستعصم ، كما نسب لابن عبيد الباقي أرجوزة عن الخلفاء
كتبت في جزءه .

(١) بروكلمان : اضاف ج ١ - ١٤٨
روزنتال ١٦٢ ، أولمان نفس الموضع .

وفي سنة ١٥٧٠ نظم محمد بن عبد العزيز الكاليوكتي شعراً عن البرتغاليين
في مالبار Malabar (١).

وأحصى بروكلان غير هذه الأراجيز مائة وتسع أرجوزة كلها في التاريخ (٢)
وما لم يحصه كثيرٌ ، أحصى بعضه أولمان في كتابه عن الرجز ، فضلاً عن أراجيز
أخرى وردت بفهرست كتابه بأسماء أخرى .

وفضلاً عن أراجيز التاريخ هذه يوجد الكثير من الأراجيز في مختلف العلوم في
النجوم والكواكب (٣) والطب (٤) والكيمياء (٥) والهندسة (٦) وفلاحة الأرض
وزراعة البساتين (٧) والنحو والصرف (٨) والألغاز المتشابهات (٩) والمواريث (١٠)
والفقه (١١) ولعب الشطرنج (١٢) وأسماء القراء والرواة وأصول القراءات (١٣)
وصفات الحليل (١٤) وتعليم الرمي بالسهم (١٥) .

(١) ملحوظة ٢٢ مجلة :

Grunebaum INCS 3, 1944 II, Near Eastern Studies, Chikago.

(٢) راجع فهرست بروكلان تحت أرجوزة .

(٣) أرجوزة الأحكام لابن أبي الرجال [ت ١٠٤٠] ، أرجوزة في صور الكواكب
لأبي علي الحسن بالقرن ١٢ وكذا أرجوزة علي بن إبراهيم الشاطر [١٣٧٥] .

(٤) أرجوزة ابن سينا في الطب [المنظومة في الطب] ت ١٠٣٧ وله عدة أراجيز أخرى
مثل أرجوزة في الباهو أرجوزة في حمظ الصحة .

(٥) أرجوزة الفضل بن المهذب بن الرهاب .

(٦) أرجوزة زين الدين الجويري [القرن الثالث] .

(٧) أرجوزة سيد بن أبي جعفر بن ايون [ت ١٣٤٦] باسم كتاب لإبداء الملاحة وإنهاء
الرجاحة في صناعة الفلاحة .

(٨) ملحمة الإعراب للحريري والفيية ابن مالك [ت ١٢٧٣] .

(٩) أرجوزة أبي الخير محمد بن عبد الرحمن السغاوي [١٤٩٧] .

(١٠) أرجوزة أبي اسحق بن ابراهيم بن ابي بدر البري [١٢٩١] .

(١١) أرجوزة ابن عاصم في الفقه المالكي . (١٢) أرجوزة ابن المبارية .

(١٣) أرجوزة الداني . (١٤) أرجوزة الأمام المنصور باقة [١٧١٧]

(١٥) أرجوزة أبي بدر الحلبي منقر .

٢ - الموشحات :

ومن أم الثورات على القافية التقليدية المحاولات الأندلسية ، وإن كانت لم تأت إلا بزيادة القيود المنروضة على القافية ، ولم تخفضها كما يقول بحق دكتور نويهي :

« وهنا يشير بعضهم في العادة إلى المحاولات التي طرأت على الشعر الأندلسي وغيره من تخميس وتوشيح وما إليها كمحاولات لإحداث شيء من التنويع في الشكل القديم . ولا شك أن هذه المحاولات أحدثت شيئاً من التنويع كانت له طرافته وبهجته ، ولكنه كان في حقيقته زيادة في التقييد ، ولم يكن إقلالاً منه ، فهذه المحاولات التي يجب لها الكثيرون أكثر مما تستحق انتهت إلى طريق مسدود ولم تبيد المجرى العام للشعر العربي ، لأنها - إن نظرنا إليها من وجهة تخفيف من تلك القيود أضافت إليها قيوداً جديدة . ربما كانت من تلك القيود المبتكرة في أول عهدها ذات طرافة ، وربما قضت حاجة خاصة في النفس الأندلسية إلى الزركمة (١) . »

... ..

حق أن التوشيح أضاف قيوداً جديدة على الشعر ، وإن كان في انتقال الشاعر من قافية إلى أخرى أو في استعماله رويماً بعد آخر يمرر نفسه من هذه القيود بعض الشيء ، فلا يلتزم بها طوال القصيدة . وهذه هي صعوبة القافية قديماً .

(٦) قضية الشعر الجديد من ١٠٠

أما أن المرشحة لم تضاف جديداً إلى الشعر العربي ، وأنها انتهت إلى طريق مسدود ، فكل محاولات التجديد بعد ذلك تنفيه ومنها محاولة العمراء الجدد أو محاولات (الشعر المنطلق) كما يسميه دكتور نويهي .

والتوشيح تسمية مأخوذة من الوشاح وهو الشريط المرصع بالأحجار المختلفة ، وإنما سمي بذلك تشبيهاً له به لتعاقب قوافيه المختلفة ، وهو يناير القصيدة التقليدية القديمة . فالقافية لا تطرد فيه ، بل إنه ليس قصيدة بالمعنى المألوف وهو تطور للنسيب . قال ابن خلدون « ينظمونه أسماطاً أسماطاً » .

وقد نشأ التوشيح متأثراً بالألفاظ الشعبية في آخر القرن الثالث الهجري . وكان يتألف من أشطار طويلة أو متوسطة الطول، ينتهي كل شطر منها بقافية واحدة . وفي القرن الرابع قسم الوشاحون الشطر الواحد إلى شطرين أو ثلاثة مقفاة مبتدئين بالأفعال (أول المرشح) ويسند هذا إلى يوسف بن هارون الرمادي (١٠٢٢م) . ثم قسموا الأغصان أيضاً وهي الشطرات التي تأتي بعد الأفعال ويسند هذا إلى عمادة بن ماء السماء (١٠٢٥) وهو أول من بقيت موشحاته حتى اليوم . وضاعفوا التقسيمات في القرن الخامس أكثر من هذا (١) .

والموشح في صورته التي انتهى إليها يتركب من أربعة أسماط إلى عشرة (٢) والاسمط يتألف من أفعال وأبيات يتفاوت عددها عادة بين الأربعة والعشرة . ويتألف القفل في معظم الأحيان من شطرتين مقفاتين يتلوها الدور ، وهو خمسة

(١) د . عبد العزيز الأهواني : حركات التجديد في الأدب العربي ص ٨٢ .

(٢) راجع كراتشكوفسكي ص ١٣٨ .

شطرات غالبا ، ثلاثة منها ذات قافية معايرة لقافية القفل والاثنان الآخرتان لها نفس قافيته لتي توشح القطعة كلها . فلو فرضنا أن قافية القفل مثلا (أ ب) وقافية الشطرات الأولى من الدور (ج د) لأصبح شكل قافية السمط بالموشحة هكذا :

أ ب	أ ب
ج د	ج د ج د
أ ب	أ ب

وهناك نوع آخر من الموشح يتكون القفل فيه من أربعة أشطار والنصن من ستة يجيء بعدها القفل ثانية ويسمى الخرجة (١).

أى يصبح شكل قافية السمط بالموشحة هكذا :

أ ب	أ ب	أ ب	أ ب
ج د	ج د	ج د	ج د ج د
أ ب	أ ب	أ ب	أ ب

وهذا يتمثل في موشحة لسان الدين بن الخطيب (١٣١٣ / ١٢٧٤) .

يقول ابن خلدون بالمقدمة ، وأما أهل الأندلس فلما كثر العمر في قطرهم ، وتمهذت مناحيه وفنونه ، وبلغ التتميق فيه الناية ، استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح ، ينظمونه أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا ، يكثرون منها ، ومن أطار بعضها المختلفة .

(١) حركات التجديد في الأدب العربي ص ٧٣ .

ويسمون المتعدد منها بيتا واحداً ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متالياً فيما بعد إلى آخر القطعة ، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب (١) .

ويعتبر أول مخترع للدوشحات بالاندلس كما يقول ابن بسام (ت ٥٢٩٩ ١١٤٧) هو مقدم بن معافى القبريري (وذلك بعد الحركات الأولى التي رأيناها عند الرمادى) . يقول ابن بسام « وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقتنا واخترع طريقتها — فيما بلغنى — مقدم بن معافى القبريري وكان يضمها على أشطار الأشعار غير أن أكثرها على الأماريض المملة غير المستعملة بأخذ اللفظ الأسمى والمجمي فيسميه المركز ويضع عليه الموشحة ، (٢) وهو أحد شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني ، وأخذ عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد . ولم يبرز بعدهما في هذا الميدان إلا عبادة القزاز ، شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية . وقد ذكر الأعم البطلبيوسي أنه سمع أبا بكر بن زهير يقول : « كل الوشاحين عيال على عبادة القزاز فيما اتفق له من قوله :

بدر تَمَّ ، شمسٌ ضُحى مُغصنٌ نَقَا ، مسكٌ شَمَّ (٣)
 ما أتمَّ ، ما أوضَحَا ما أورقا ، ما أنمَّ
 لا جرم ، من لهما قد عشقا ، قد حُرِم

ويلاحظ أن القافية الداخلية هنا أكثر قيداً على الشاعر من قيد القافية التقليدية آخر البيت فقط بالتسميط التي اتبعه (٤) .

(١) المقدمة ص ١١٣ .
 (٢) راجع كراتشكوفسكى ص ١٣٩ وما يليها .
 (٣) المقدمة : ص ١١٣٨ .
 (٤) التسميط هو القوافي الداخلية التي تقسم البيت إلى أجزاء متساوية .

ومن أشهر من أتى بعده ابن رافع شاعر المامون بن ذى النون صاحب طليطلة ، ويحيى بن بتي ، والطليطلي ، وأبو بكر الأبييض ، ومحمد بن أبي الفضل بن شرف وابن حيون ، والمهرين الفرس . وقد تعددت أنواع الموشحات حتى لقد عد منها أحد الباحثين - فيما يقول كراتشكوفسكى - ما لا يقل عن مائتين وخمسين (٢٥٠) نوعاً (١) .

وخلافاً للموشح التام الذى ذكرناه يوجد ما يسمى بالموشح غير التام أو الأقرع وهو ما ابتدئ فيه بالأبيات (الأغصان) وليس بالأقوال . ويتألف من خمسة أقفال وخمسة أبيات مثل موشح الشاعرة زهون بنت الوزير القيمي (٢) .

فالموشح يخرج على وحدة القافية قبل أى شيء ، ويعنى بالإيقاع الذى يسكب الموشحة رنيناً يملو فى الأسماع ، وكما يقول دكتور عبد العزيز الأهوانى (٣) ، فإن التجديد فى الأوزان والقوافى هو بغير شك أوضح ما يفرق بين القصيدة والتوشيح بحيث يعتبر التوشيح ثورة عروضية قبل أى شيء آخر ، تكلفت بالملازمة بين تطور الموسيقى العربية وبين فن الكلام المنظوم . ولا شك فى أنها استمدت طراقتها وجلالها وشغف الجمهور بها من هذه الناحية ، (٤) .

ولا يفوتنا أن نذكر هنا الموشحة التى تنسب لابن المعتز وإن كان من الأرجح نسبتها لابن زهر الطيب :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوتك وإن لم تسمع

(١) كراتشكوفسكى ص ٢٤

(٢) دار الطراز فى صناعة الموشحات لابن سناء الملك المصرى - دمشق ، سنة ١٩٤٩ .

(٣) حركات التجديد فى الأدب العربى ص ٧٣ وما يليها .

(٤) حركات التجديد فى الأدب العربى ص ٧٧ ، راجع أيضاً ديوان ابن المعتز ج ٣

ص ٢٧٥ .

ونديم همت في غرته
وبشرب الراح من راحته
كلما قد فاق من سكرته

جذب الزق اليه واتكا وسقاني أربعا في أربع

مالعيني عَشِيَّتْ بِالنَّظْرِ
أَنْكَرْتْ بِمَدِّكَ ضَوْءَ الْقَمَرِ
فَإِذَا مَا شِئْتَ فَاسْمِعْ خَبْرِي

عَشِيَّتْ عَيْنَايَ مِنْ طَوْلِ الْبُكَاءِ وَبَكَى بَعْضِي عَلَى بَعْضِي مَمِي

غصن بان مال من حيث التوى
باب من بهواه من فرط الجوى
خَفِقَ الْأَحْشَاءَ مَرَهُونَ الْقَوَى

كلما فكر البين بكى وَبَعَهُ يَبْكِي لِمَا لَمْ يَتَمَع

لَيْسَ لِي صَبْرٌ وَلَا لِي جَلْدٌ
يَا قَوْمِي عَذَلُوا وَاجْتَهَدُوا
أَنْكُرُوا دَعْوَايَ مِمَّا أَجِدُ

مثل حالى حقه أن يشتكى كمد اليأس وذل الطمع

- ٢٠٦ -

كبدٌ حَرَّى ودمعٌ يكف
ينذف الدمع ولا ينذفُ
أبها المَعْرِضُ عما أصفُ

قد نما حبي بقلبي وزكاً لا تنخل في الحب أنى مدعى

وهو في هذه الموشحة إذا لا يغير إلا القافية ، فيأتي بشطرين مختلفي القافية يتبعهما بثلاثة أشطار من قافية واحدة ويعود ليأتي بشطرين من نفس القافيتين الأولين . فهو يمثل إذا النوع الأول الذي ذكرناه للموشحة الأندلسية .

وتزايد عدد الشعراء الذين استهوتهم الموشحات ، وراجت لدى كبار الشعراء فيما بين أواخر القرن الخامس والثامن . وازدهر الفن حتى بلغ أوج ازدهاره في القرن الثاني عشر ، وكان قته الطيب أبو بكر بن زهر (١١١٣ - ١١٩٩) ، المعروف باسم Avenzoar (١) في القرون الوسطى ، ثم ما لبث أن انتشر في الأقطار العربية الأخرى . واستمر الإقبال عليه بالأندلس وإن كان الاهتمام به قد أخذ يقل عن ذي قبل . فنجد الكثير من الشعراء يقلدون موشح إبراهيم بن سهل (ت ١٢٦٠) وهو مكون من أحد عشر قفلاً وعشرة أبيات (حسب رواية نفع الطيب ج ٤ ص ١٩٨) (٢) .

قفـل

هل درى ضبي العمى أن قد حمى

قلب صيب حله عن مكندى

(١) راجع كراتشكوفسكى ص ١٤١ وما يليها .

(٢) موسيق الشعر ص ٢٢٤ .

- ٢٠٧ -

فهو في حر وخفض مثل ما
لمبت ربح الصبا بالقبسى

بيت

يا بدورا اطلعت يوم النوى
غررا تلك في نهج الفرر

مالقلبي في الهوى ذنب سوى
منكم العسن ومن عين النظر

أجتني اللذات مكلوم الجوى
والقذاذى من حبيبي بالفكر

قفل

كلما أشكره وجدأ بسما
كأربا بالعارض المنبجس

إذ يقيم القطر فيها ماتما
وهى من بهجتها في عرس

بيت

غالب لي غالب بالتؤدة
بأبي أفديه من جاف رقيق
ما رأينا مثل ثمر نضده
اقعوانا عصرت منه رحيق
أخذت عيناه منه العريده
وفؤادي سكره ما أن يفيق

* * *

قل

فاحم الجمة ممسول اللمى
أكحل اللفظ شهى اللامس
وجهه يتلو الضحى مبتسما
وهو من إعراضه فى عبس

* * *

بيت

أيها السائل عن ذلى لديه
لى يجنى الذنب وهو المذنب
أخذت شمس الضحى من وجنتيه
مشرقا للصب فيه مغرب

- ٢٠٩ -

ذهبت أدمع أجفاني عليه
وله خد بلحظي مذهب

* * *

قنصل

يطلع البدر عليه كلما
لاحظته مقلتي في الخلق

ليت شعري أي شيء حرما
ذلك الورد على المغترس

* * *

بيت

كلما أشكو اليه حرقى
غادرتني مقلتيه دنفا

تركت الحاظه من رمقى
أثر النمل على صم الصفا

وأنا أشكره فيما بقى
لست ألحاه على ما أتلقا

* * *

قفل

فهو عندي عادل إن ظلما
وعذولي نطقه كالخـرس
ليس لي في الحب حكم بعدما
حلّ من نفسي محل النفس

* * *

بيت

منه للنار بأحشائي اضطرام
يلتظي في كل حين ما يشا
وهي في خديه برد وسلام
وهي ضر وحريق في الحشا
أتقي منه على حكم النرام
أسد الغاب وأهواه رشا

* * *

قفل

قلت ليا أن تبدي معلما
وهو من العاظه في حرس
أيها الآخذ قلبي مفضا
أجعل الوصل مكان الخمس

فالقفل هنا مكون من أربعة أشطار ، والببيت مكون من ستة ، والقافية في القفل تتكرر دائماً في الشطر الأول والثالث . وتذير القافية في الشطر الثاني والرابع . أما القافية في البيت فهي تتحد في الأشطار الفردية كما تتحد في الأشطار الزوجية وتختلف القافية في كل بيت عنها في الأبيات الأخرى ويـسكن أن ترمز لها بالتالي :

أ ب	ج د
أ ب	ج د

* * *

هـ و	س ص
هـ و	س ص
هـ و	س ص

* * *

أ ب	ج د
أ ب	ج د

والأبيات والاقفال اشتراكنا في الوزن فهي من بحر الرمل . وليس يلزم بالضرورة أن يكون الوزن في الأبيات هو نفس الوزن في الأقفال .

وقد اشتهر هذا الموشح لتقليد الكثيرين من الشعراء بالشرق والمغرب العربي له . وأشهر من قلده لسان الدين بن الخطيب (١٣١٣ — ١٣٧٤) آخر شعراء غرناطة ومطلع موشحه .

جادك الغيث إذا الغيث همي

يا زمان الوصل بالاندلس

- ٢١٢ -

لم يكن وصلك إلا حلماً
في الكرى أو خلسة المختلس
إذ يقود الدهر أشتات المن
ينقل الخطو على ما يرسم
زُمرأ بين فرادى وثني
مثلاً يدعو الوفودَ الموسِمُ
والحيا قد جَلَّلَ الروضى سنى
فتنور الروض عنه تبسّم
وروى النعمان عن ماء السّما
كيف يروى مالكٌ عن أنس
فكساه الحسن ثوبا معلما
يزدهى عنه بأبهى ملبس

وهو موشح يبدأ بالقفل ثم يأتي العنق . وهو من بحر الرمل مثل موشح
إبراهيم بن سهل ، واشتمل حسب رواية نفع الطيب (ج ٤ ص ١٩٨) (١) على
أحد عشر قفلاً وعشرة أبيات .

(١) موسيقى الشعر ص ٢٢٤

ويتحدث ابن الخطيب عن الموشحة فيقول : « وما قلته من الموشحات التي
انفرد باختراعها الأندلسيون وطمس الآن رسمها »^(١) .

أما موشح الشاعرة زهون بنت الوزير القيمي فهو غير تام لأنه يبدأ بالفن
وهو من بحر الرمل (وفيه تصرف)^(٢) .

رب ليل ظفرت بالبدر ونجوم السماء لم تدر
ويذكر ابن سناء الملك أن عدد أجزاء القفل الواحد قد تصل إلى ثمانية^(٣)
مثل :

على عيون العين نعى الدرارى
من شغف بالحسب
واستعذب المذاب والتذ حاته
من أسف وكرب

ويعلق د . إبراهيم أنيس على هذا بقوله :

« نرى القفل قد فقد شيئاً من موسيقاه وطالت الفقرات على السامع ، حتى كاد
أن ينسى كيف هدى به وكيف انتهى . والسامع ينظر في الشعر إسراعاً إلى تردد
القوافي ، حتى يتحقق النغم الموسيقي الذي هو شرط أساسى في الشعر العربى » .

(١) حركات التجديد من ٧٣ وما يليها .

(٢) فتح الطيب ج ٤ - من ١٩٥ ، النيمي هلال : النقد الأدبى الحديث من ٤٧١ ،
موسيقى الشعر ٢٢٣ .

(٣) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر - من ٢٢٦

وقد أدى هذا التسكف — فيما نرى — إلى خروج الموشح عن دائرة الاستمتاع بالسمع إلى الاستمتاع بالنظر وأصبح الموشح يقرأ ولا يسمع ، حتى يرى القارىء ما فيه من مقابلة واتفاق في قوافي القفل أو البيت رؤية منظورة ، وإن كان سمعه لا يمكنه أن يدرك هذا عند القراءة ، أى أنها تحولت إلى موشحة منظورة وليس مسموعة نخرجت إلى حيز الفنون التشكيلية .

• • •

بالرغم من ان الموشحات قد تطورت عن الطراز المسقط كما لاحظ ابن خلدون إذ يقول :

« وأما أهل الأندلس فلما أكثر الشعر في نظرم وتهذبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التنميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فناً منه سموه بالموشح ، ينظمونه أسماطاً أسماطاً وأغصاناً أغصاناً ، يسكثرون منها ، ومن أعاريضها المختلفة ، (١) .

بالرغم من هذا فقد حاول بعض الباحثين الذين يبين أن يثبت تأثر الموشحات الأندلسية بالشعر البروفنسالى الفرنسى Provensal ، والمنى زانج Minnesang (٢) الألمانى .

وأن شعر التروبادور قد تأثر أولاً بالشعر البروفنسالى ثم أثر فى الموشحات .
ويحاول فوسلر Vosler فى دراسته عن برنارد فون فينتادورن (٣) .

(١) المقدمة ص ١١٣٧ ، ١١٣٨

(٢) هى أعانى الحب اى فرسان القرون الوسطى بالقرنين ١٢ — ١٤ ، وموضوعها : المرأة Die Minne وكانوا يتمتعون فى المرأة المتروجة التى يتخضم لسودبتها الرجل دون شروط وتبغى خدماتها لها دون مقابل ، والمبنى الفاضله هى مثال الطهر والمحافظة على التقاليد .

Bernard V. Ventadorn

(٣)

in den Sitzungsberichten der Königl.-bayer. AK. der Wiss. München 1918.

(ص ١٢٤ وما يليها) أن يثبت أولاً تأثير البروفنسال بالشعر اللاتيني القديم وخاصة شعر أوفيد Ovid خاصة وأنه ورد بهذا الشعر بعض العبارات الميثولوجية الكلاسيكية وكذا الشعر التروبادوري .

وبمراجعة السكتب التي تؤرخ الأدب الألماني أو الفرنسي، نجد أن هذه الفكرة تتكرر أيضاً، خاصة على أن الميني زانج متأثر بالتروبادور الفرنسي .

ففي كتاب بول فيشر Paul Fechter

Geichichte der deutschen Literatur / Gütersloh 1960.

(ج ١ ص ٣٦) نقرأ أن الميني زانج عرف أوائل القرن الثالث عشر متأثراً بالمثل الفرنسي بشعر التروفير Trouvere^(١) .

كما نجد أيضاً هلموت دي بور Helmut de Boor بين كيف أن الميني زانج تقليد وتطوير للشعر البروفنسالي، وإن كان بعقل هذا (في ص ٢٢٦) بأن معرفتنا بالشعر الغنائي الألماني السابق له غير واضحة وبمحدودة جداً، على حين أن شأن التروبادور البروفنسالي غنية جداً، مما يجعلنا نميل للاعتقاد بأنهما قد ثريا الميني زانج الألماني في محاولاته لتقليد أشكالها ذات المتطوعات الشعرية Strophenformen أو أننا نعتمد على الأقل على لأشكال التروبادور البروفنسالي^(٢) وتحليلها عند التعرض للحديث عن نوعية وشكل أغاني الشعراء الألمان آنذاك

وفي ص ١١٦ يقول :

« إن الميني زانج ليس مشكلة ألمانية داخلية وإنما هو بالمعنى الضيق مشكلة بروفنسالية وبالمعنى الواسع مشكلة أوروبية . فقبل الميني زانج لم تكن لدينا على

(١) جماعة التروفر كانوا ينظمون الشعر في شمال فرنسا في لغة « أين » .

(٢) جماعة التروبادور هم شعراء فرنسيون بالمعنى الوسطى كانوا يعيشون في جنوب فرنسا

وينشدون في لغة (الأوك) .

الأرض الألمانية أى أغان شعبية معروفة ، والقليل الذى نعرفه لا يصلح لتفسير مشكلة المينى زانج ، .

إلا أن الأستاذ دى بور فى نفس الكتاب ص ٢٣٨ (١) بعد الاستطراد فى بحث مشكلة المينى زانج يحاول أن يتلمس له أصولاً قديمة فى الأدب الألمانى، ويرجع به إلى مجموعة من الشعراء الغنائيين الألمان ، وإن كانوا هميدين مكاناً عن الشعر الغنائى البروفنسالى التروبادورى ، فقد ظهوروا فى منطقة النمسا وبافاريا ، ولا صلة لشعرهم الغنائى سواء من ناحية المعنى أو من ناحية الشكل بالمثال البروفنسالى . وهم مجموعة من الشعراء ظهرت بالقرن الثانى عشر الميلادى ، مثل Heinrich von Melk فى قصيدته Von des tades gebügede (١١٦٠) .

كذلك نجد دائرة المعارف البريطانية تقرّر فى مادة Minnesingers أن الشعر الألمانى (مينى زانج) قدمه الأدب البروفنسالى إلى الشعر الألمانى . ولكن المينى زانج الألمانى لم يكن تقليداً سلبياً لشعر التروبادور ، إذ أن النبوة فيه بوجه عام كانت أصح وأكثر جدية ، وكيف أن شاعر المينى كان من النبلاء وإن كان ينتمى إلى الطبقة المتواضعة . وكانت أشعارهم موجهة إلى امرأة متزوجة غالباً ما تكون أرفع منه منزلة . ولم يكن مسموحاً له أن يصرح باسم محبوبته أو يفصح عن شخصيتها . كذلك لم يكن مصرحاً له بالتمبير المباشر عن إحساسه .

فالشعر الغنائى الألمانى (المينى زانج) متأثر فى الأغلب بشعر التروبادور البروفنسالى وإن كان ثمة نوع مبسك منه وجد فى بافاريا والنمسا ويبعد عن التأثر به . أما شعر التروبادور نفسه فلم يذكر أحد بهم تأثر ، بل يكفى ذكر أن التروبادور هم شعراء

جنوب فرنسا ، والواقع في شمال إسبانيا وشمال إيطاليا والذين كانوا يكتبون بلغة الأوك (Langue d'oc) من نهاية القرن الحادى عشر حتى آخر القرن الثالث عشر .

ونجد بدائرة المعارف البريطانية مادة (Troubadours) محاولة لتفسير الكلمة (Troubadour) وأنها من الكلمة Trobador في لغة الأوك ، وأن المفرد منها في حالة النصب هو (Trobaire) أى « شاعراً ، من الفعل Trobar بمعنى يجد أو يخترع وبالفرنسية الحديثة Trouvère, Trouver . فالترويادور إذا كان نوعاً من الأشعار الجديدة المخترعة التي وجدت نوعاً من الشكل الجديد لأغان متقنة الصنعة .

وتستطرد دائرة المعارف البريطانية لتبين أن الأثر الاجتماعى للترويادور لا مثيل له في شعر القرون الوسطى فقد كانت لهم حرية القول فقاموا بمناقشة مسائل سياسية، وخلقوا - قبل أى شيء - حول سيدات البلاط جواً من الرعاية والإمتاع لم يماثلها أى شيء حتى الآن .

وتتحدث الدائرة عن السبب في اضمحلال هذا النوع من الشعر واختفائه، مرجعة ذلك إلى النضال بين روما ومجموعة القساوسة بمدينة ألب Alb بجنوب فرنسا ، تلك المجموعة التي انشقت عن الكنيسة في روما. وكان لهم تعاليم غاية في الزهد والتقشف بشروا بها بين الناس ليصرفوهم عن المباحج الدنيوية. واستمرت الحرب من ١٢٠٩ حتى ١٢٢٩ . ومن ثم وجد الناس وخاصة النبلاء الذين كانوا يراعون التروبادور ما يشغلهم عنه فما لبث أن انصرف عنه ، الشعراء .

ونحن إذا حاولنا استعراض هذه الآراء جميعاً وجدنا أنها لا تنهض دليلاً على تأثير الشعر البروقنسالى أو المينى زانج بالشعر اللاتينى وأن هذا النوع ليس المؤثر

في شعر الموشحات الأندلسية، فطريقة التروبادور بالتفكير لا تترك مجالاً لمقارنتها بطريقة أوفيد (١) فضلاً عن أن أساليب التعبير تختلف .

إن حب أوفيد حب عدواني وإيجابي على حين أن شعر التروبادور أو الميني زانج سلبي وعنيف يتغنى بحب المشوقات بلا مطمع وبدون تصريح باسم المحبوبة أيضاً أو التصريح بالحب بتعبير مباشر أيضاً .
وطابع أشعار أوفيد كلها الاستخفاف وليس حسداً طابع التروبادور أو الميني زانج .

أوفيد يحب المتعة ويعبر عن رغبته بأسلوب شيق جذاب ويقدم للعاشق كل ما يرغب فيه ، فهو ينصحه بما يجب أن يقبله مع محبوبته في ديوانه فن الحب *ars amatoria* ويقدم له ما يعنيه في مائة سطر يطلق عليها *Medicaming Farmae remende amoris* وإن أراد التخلص من محبه ، قدم له نصائح في ديوانه

(١) ولد أوفيد *Publius Ovidius Naso* عام ٤٣ ق م وتوفي ١٨ ميلادية وهو شاعر روماني تميز أعماله بالخرقة النظرية ورشاقة الألوب .
تنقسم أعماله إلى مجموعات ثلاث : غرامية ، أسطورية ، وأشعار كتبها في المنفى [بمدينة تومي جنوبي نهر الدانوب من ٨ م — ١٨ م] وباستثناء قصائده الأسطورية فان شعره غنائي يمكن أن ينقسم إلى :

١ — قصائد غرامية *(Liebe-eplogien) Amores Heroidum Epistolae*

وتشمل : أ — خطابات البطلات وهي خطابات أرسلتها نساء إلى أزواجهن وأعناقهن .

ب — قصائد الحب ويتغنى فيها بحاسن صاحبه كورينا .

ج — فن الحب *ars amatoria* وبها تعليقات يتبها المشاق أثناء الحب .

د — دواء الحب *remendia* وبه إرشادات يتخلص بها المرء من محبه ويريد التهرب منه .

٢ — أما اشعار الاساطير فكل قصيدة منها تتخذ من أسطورة أو أكثر موضوعاتها وتدور فكرة ديوانه ميثامورفوسيس *Metamorphosen* [أي مسخ الأشياء] حول مسخ الأشياء والاشخاص إلى صور وأشكال مختلفة وكذا في شعر الميثولوجي ديوانه *Fasti*.

٣ — وأشعار المنى ترستيا *Tristia* تصور آلامه في منفاه ، وتوسله إلى الامبراطور

وطلبه الرحمة منه .

وهو يتغنى بمحاسن صاحبة كورينا مصرحاً باسمها في قصائد الحب Amores وليس هذا من سمات شاعر التروبادور أو الميني زانج .

وتشير دائرة المعارف البريطانية في مادة (أوفيد) إلى أنه أثر في شعراء النهضة الإيطالية كما تأثر به بعض الشعراء الإنجليز أكثر من تأثرهم بأى شاعر كلاسيكي آخر ، بل أكثر من تأثرهم بفرجيل أيضاً ، ومنهم مارلو ، وسبنسر ، وشكسبير ، وملتن ، ودرايدن .

وكل هؤلاء لا يمكن أن تقارن أعمال شعراء التروبادور والميني زانج . هذا إن اقتنعنا بأن أثر العمل الواحد لا بد أن يكون له صدى مشترك أو في اتجاه واحد على الأقل لدى المتلقين ولو بصورة عامة .

على أن فوسلر Vossler نفسه صاحب فكرة تأثر التروبادور بشعر أوفيد يعود فيقول (١) بأن شعراء التروبادور قد منعتهم طريقتهم في الحياة من الاتصال الوثيق بالفن الكلاسيكي وخاصة بأستاذهم المحبوب أوفيد .

وهل من الممكن أن يذشأ التأثر بشعر لم يكن لهم به اتصال وثق ؟

كذلك فإن وجود بعض العبارات عن الميثولوجي الكلاسيكية بشعر التروبادور لا تعنى بالضرورة أنه لاتيني أو يوناني النشأة وبالمثل في شعر الميني زانج . فهذه الحرفاقات ليست إلاحلية بالشعر ، وليس لها شأن بالنشأة .

وليس معنى هذا نقي الآثار الكلاسيكية أو المسيحية بالشعر التروبادوي ، لأن هذا الشعر لا يمكن بداهة أن يتخلص من هذه الآثار كلية ، ولسكن الشعر الكلاسيكي

(١) نفس المرجع السابق ص ١٢٤

سواء اللاتيني أو اليوناني لا يمكن أن يكون مثالا لهذا الشعر التروبادوري . لأن أوفيد وغيره من شعراء الكلاسيك لم يعرفوا شعر المراثي ذا الأقدام الستة بكل سطر Epischer Hexameter أو شعر القصص ذا الأقدام الخمسة بكل سطر Elegischer Pentameter ولم يعرفوا شعر البلاط التناقى بنفس البناء العربي أو البروفنساى أو الألمانى لأن روما لم يكن لديها مجتمع بلاط ، ولم يكن لها حاجة إلى طبقة الفروسية ، ولا يمكن أن تكون جماعات الجنود الرومانية ممثلة للفروسية بالقرون الوسطى ، بل إن أوفيد نفسه يرض صور هؤلاء الجنود بطريقة لا تدعو للاحترام ، بل وحتهم أمام النساء (Amores III, 8, 9) .

في الشعر اللاتيني يوجد كثير من القصائد التي تتناول الموضوعات الإنسانية العامة مثله في ذلك مثل أى شعر آخر . وقد تناول الحب أيضاً ، إلا أن الموضوعات التي تناولها الشعر العربي والتروبادوري تدور في فلك لا يعرفه الشعر اللاتيني . والشعر العربي يرتكز في هذا على أرضية ثابتة ودائمة ، على حين أن الشعر البروفنساى أو الألمانى لا يمثل إلا حركة طارئة سرعان ما اختفت . ومن ثم فإن ما قاله إيرسمان Ehrismann عند حديثه عن هذه الحركة بألمانيا لا مغالاة فيه حين يقول : « بأنها ظاهرة طارئة » .

(١) Eine Vorübergehende Modeerscheinung

وقد تبين في الإنتاج المبكر التروبادوري هذا النظام في شكل متكامل ، وهذا لا يمكن أن يتأتى إلا إذا كان متطوراً عن تجارب طويلة في نفس الميدان ، ومثل هذا التطور لا يمكن أن ينشأ في أرض مسيحية ، ولكن في أرض عربية أندلسية . إن التروبادور والميني زانج يتحركان في دائرة فكرية لا مثيل لها في الأدب الغربي . وقد تغنى هؤلاء الشعراء بالحب ولكنهم عبروا عن ذلك بطريقة منهجية معينة

بل إن بعضهم قد وفق في التعبير عن أفكار مبتكرة أو تناول الموضوع بطريقة طبيعية ، إلا أنهم حين يتعدون بهذا المنهج يفقدون صفاتهم كشعراء غنائيين .

أما في العالم العربي، فإن هذا النوع من الاغراض والمفاهيم يمثل في شعر الغزل في جميع عصوره الأدبية سواء أ كان ذلك عند شعراء الأمويين أو العباسيين أو في مختلف الأمصار بعد ذلك حيث يوجد الخلقاء أو الولاة والملوك .

بل إن نفس الدوافع التي نجدتها يشعر الميني زانج موجودة في الشعر الجاهلي نفسه . فالذوق العربي العام لم يتغير على مر العصور كما لم تتغير اللغة أيضاً .

ولعل من المفيد أن نرجع إلى ما كتبه دي بور De Boor (ج ٢ ص ٢١٦) عن الميني زانج ويبين أنه أول شعر ألماني يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ويعبر عن إحساسه سواء في ألمانيا أو في أوروبا القرون الوسطى . أما تكرير كلماته ، أنا ، قبل ذلك في الصلاة ، أو الاعتراف بالكنيسة أو الشكوى من الخطيئة فلم تكن إلا كلمات ألقها الكنيسة في فم الإنسان المسيحي آنذاك . . . كانت أشعار القرنين الحادى والثانى عشر اللذين شاهداً الإصلاح الدينى إذا ما عبرت عن الإحساس البشرى لا تعبر إلا عن الحياة الآخرة والخضوع لله . أما عن علاقات البشر بعضهم ببعض بالحياة الدنيا فلم يعبر عنها إلا إن كانت تستخدم الموضوع الأساسى وتبين علاقتهم بالرب أو تتحدث عن شفاء النفس دينياً ، أى تتحدث عن حب الاخوة فى الله وتعبر عن الخضوع له . ولم تتحدث هذه الأشعار إطلاقاً عن علاقة البشر بعضهم أو عن علاقة الشاعر بزوجه وأطفاله ، فقد اعتبر هذا الحديث خطراً على شفاء الروح . وجأة وسط هذا الجو المشبع بالوعظ الدينى يظهر نوع جديد من الشعر الغنائى لا يتغنى إلا بموضوع وحيد يتصل بالحياة الدنيا ويدور حول الإنسان الفرد ويعبر عن إحساسه فقط ، بل يعبر حتى عن حب الرجل للمرأة .

وبالرغم من أن هذا التحول يبدو أمام أعيننا فجأة ، إلا أنه سرعان ما نظم نفسه وانتظم داخل إطار التحول الفكري ليتمكن من تناول الموضوع الرئيسي عنده وهو التقويم الجديد والمخلق الإبداعي النامي لصورة الإنسان الجديدة .

وليس من المستغرب أن تصبح التجارب البشرية الداخلية الدنيوية ، والإحساسات الأدبية العميقة داخل هذا الإطار موضوع الشعر وأن يعبر عن حب الرجل وحب المرأة . ولكن من المستغرب حقاً أن هذه التجربة لم يعبر عنها بصورة شديدة التركيز لحسب ، بل بصورة مخالفة لما ورد قبلها بالشعر أيضاً ، فقد استطاع شعر المبنى زانج أن يعبر عن أدق الإحساس النفسى بالحب وأن يصل في تعبيره إلى أعماق هذا الإحساس تفصيلاً وتحليلاً ، لقد كان هذا الفن منذ بدته فناً واعياً لما يهدف له ، ولم يكن ينقصه منذ نشأته المفردات اللغوية أو الصور الفنية اللازمة للتعبير عن التجربة النفسية بطريقة يمكن أن تتواكب معه .

والجديد المستغرب أيضاً التمكن السريع للشكل المكتسب ، واكتشاف لشعر المقطوعات كمصورة فنية جديدة وتطور هذا الشعر إلى تركيب فنى لغوى واع . ليس فقط لأن المقطوعات الغنائية تكوين نغمى كامل فى نظام رفيع اقدر من التشكيل الفنى ولكن للشكل المردوج القافية للشعر القصصى .

ويتحدث دى بور عن نشأة المبنى زانج والتروبادور فى آتى بكافة الاحتمالات ويناقشها ويعرض الاحتمالات الأربعة وهى :

١ — أغاني الحب الشعبية التى وجدت قبل فترة التدوين الأدبى .
ولكنه شكك فى هذا الاحتمال باعتبار أن إمكانية تقدير هذه الأغاني وتأثيرها على الشكل الفنى والفكرى للمبنى زانج غير متوفرة . فضلاً عن هذا فإننا نرى أن فى هذا إحالة على مجهول ، والإحالة على المجهول تخرج بها عن النطاق الواجب توافره فى البحث العلمى .

٢ — التكوين الاجتماعي الحقيقي الكائن آنذاك عند نشأة هذا النوع من الشعر فقد ارتفعت النظرة إلى المرأة آنذاك نتيجة لوجود الاقطاعات ، وكان القانون البروفسالي يعطى للدراه حق الميراث ، فأصبحت المرأة في منزلة رفيعة اجتماعيا ، وكان بعض من يخدمونها ينظمون للشعر فأتيج لهم التطلع إليها في تبثل وتوله .

ولكن هذا التصور يجعل المبنى زانج اقراض اجتماعي محض ، ومن ثم يجب أن نتحفظ عند تقريره . وهو يخرج قيمة التجربة الشعرية التي ترفع منزلة المرأة من الاعتبار ، كما يهمل النظر إلى ما في هذه التجربة من جدية ، إهماله لحرارة العاطفة المتواكبة في إحساس الشاعر داخليا .

٣ — التجربة الدينية : وهذا هو التفسير الذي يحاول أن يربط بين التراف للبرأة وبين ما كان يكمن في أعماق القلوب آنذاك من التعبد للعذراء .

والمماثلة في الأمرين مغرية ، وكان من الممكن أن توضح ما أهمله التفسير الاجتماعي السابق . فهنا ترى تجلي المرأة المتصاعدة لأعلى الدرجات الدينية كما ترى تنافى الرجل في التعبد الديني . فهو تصور يرى في عبادة الحب صورة من صور التنافى في الحب السماوى للعذراء معكوسا على بنات حواء . ولكنه تصور يجعل المشكلة يسييرة للغاية ، ولو كان حل المشكلة بهذه السهولة لوجب أن تكثر في مصطلحات والمبنى زانج، سمات واضحة تقربها من الرموز التي اختصت بها العذراء . وهذا ما لا يستطيع أحد أن يدلل على وجوده بطريقة ملفتة للنظر . فضلا عن هذا فإن التصور لم يبين لنا لم كان للتودد إلى نساء الاقطاعات أهم صور وأشكال التجارب الشعرية في هذا النوع من الشعر .

٤ — الإقتداء بالمثل اللاتينية : وقد حاول الكثير من الباحثين التدليل على ذلك فهنيج بونكان Hennig Brinkmann حاول إثبات أن الشعر الغنائي

Minnelyrik في جميع البواعث ووسائل التعبير الشعرية يمكن أن تعود بها لأصول باللاتينية المتوسطة وأدبها . ويصل أحيانا بالمديح الديني Geistliche Panegyrik وشدة رهافة الحس بأدب المراسلات بين رجال الدين المثقفين ونساء متديينات أو دنيويات وأحيانا أخرى أغاني العصور الوسطى Vagantenlyrik وحبها الشهواني ungebrochene Erotik كذلك حاول يوليوس شفيتزنج Julius Schwietering في دراسات متفرقة أن يبرهن على التأثير المباشر لشعر أوفيد Ovid الشهواني على هذا الشعر .

وأغاني العصور الوسطى Vagantenlyrik عاشت وعرفت قبل أن توجد الميني زانج وأثناء وجودها أيضاً وإتنا لنجد حقاً آثاراً واضحة لها على الميني زانج ، ولكننا نجد أيضاً آثاراً واضحة لها على الميني زانج بهذه الأغاني وهذه الآثار ليست كافية لتقديم إيضاح يدل على صحة نسبة الميني زانج العضوية ، لما لأن هذا التأثير لا يمكن أن يكون الميني زانج ووجوده الذي لا يمكن أن تغفل عنه كافة العلاقات المسيحية له .

فشعر القرون الوسطى الغنائي في حقيقته شعر جماعي Sodalen - Dichtung أي شعر جماعة المتكلمين Wir - Dichtung على حين أن شعر الميني زانج شعر الأنا الفردية، أي شعر المتكلم المفرد ich-Dichtung . هو غناء للفتاة وليس غناء للسيدات وهو تعبير عن رغبته فلا يجعل — على طرف نقيض من الميني زانج — يتغنى بجمال الروح ويظهر الحب .

أما بالنسبة لأغاني المديح الدينية Dic Klerikerpanegyrik ومراسلات رجال الدين Brieferotik فلم تظهر إلا في شمال فرنسا، على حين أن الميني زانج بروفنسالي، أي ظهر في جنوب فرنسا . فضلاً عن هذا فإن هذا النوع من الأدب اللاتيني استعمل صورا معينة مختارة من فنون النشر، كما استعمل وزن الهكساميتر الكلاسيكي

Der klassische Hexameter على حين أن الميني زانج قد عرف منذ نشأته ثراء واسعا في القوالب الغنائية ، ومن ثم يجب اعتبار هذين الفنين متوازيين دون محاولة لإثبات تأثر أحدهما بالآخر أو تطوره عنه .

كذلك فإن تقدم الرسائل الدينية زمنيا عن الميني زانج وإنما كانت بتداوله في الأوساط الكنسية وأن الفرسان قد أخذوها عن رجال الدين وطوروها في صورة مكتملة في أغاني الحب لا يعطيا الحق في القول بأن هذه الأغاني تنتمي عضويا إلى رسائل رجال الدين وإنما ناشئة عنها .

وبالدسبة لأوفيد الذي أفادت منه رسائل الحب التي كتبها رجال الدين كما أفادت منه أغاني القرون الوسطى أيضا ، فإنه يقدم أيضا الكثير من الامكانيات ووسائل التعبير عن فن حب من نوع مغاير وعن عبادة جب رفيع النشأة . فعنده - وهو العارف بيوطن الأمور الماكر - نفتقد الصلة المباشرة بالمحور الذي تركز عليه كل أغاني الميني زانج وهو التقديس الحقيقي للمرأة وإجلالها والتسامي بروحها فهو يفتقد الصلة بالتأثير الطاهر للحب الحقيقي .

كذلك يبقى الجانب التقليدي للميني زانج إذا نسبناه لأوفيد دون تفسير ، وإن كنا لانستطيع أن ننكر واعين أو غير واعين وجود أثر ما لأوفيد في الشعر الغنائي أو الشعر القصصي لكننا نرفض أن يكون هو الأساس في نشأة الميني زانج .

هـ - الاقتداء بالمثل العربية : أي الاقتداء بأغاني الحب العربية وقديما ورد هذا التفسير بالدراسات الرومانتيكية ، كما ينادى به في العصر الحديث كونراد بورداخ Konrad Burdach والباحث الامريكى لورانس ايكر Lawrence Ecker.

فقد وجد في اللغة العربية قبل أقدم الأغاني في البروفنسال شعر حب غنائي في مقطوعات مختلفة يتضمن أغراضا تقليدية عاشت قرون طويلة وثبتت وتنوعت ، (م ١٥ - الفأية)

وهو نوع من الفنون الشعرية الغنائية يتحدث فيه الشاعر عن نفسه وتظهر فيه المرأة في منزلة رفيعة مكالة بالتوقير والاحترام . وقد وجد هذا الشعر الغزلي طريقه إلى البلاط الاسباني وتوطن هناك .

والقواعد الأساسية لشعر الغزل العربي هذه توضح تماماً الملامح الأساسية للشعر الأوروبي الذي يسمى بالميني زانج بشعر التروبادور الغنائي يظهر على الفور في صورته الكاملة وأغراضه ومصطلحاته وطرق تعبيره حتى في أقدم القصائد ، مما يبعث على التفسير بأنه قد نقل ذلك مباشرة عن شعر غزلي آخر . وإن نشأة الميني زانج بجنوب فرنسا تدعو إلى الاقتناع بتأثير الشعر العربي على هذه النشأة فـ شعر الغزل العربي أقرب في أغراضه وشكله للشعر الأوروبي الغزلي من أي شعر آخر كلاسيكي ، وهو مبني أيضاً على نظرية غزلية مثل الشعر الأوروبي . فكلاهما يحترم المرأة ويوقرها ويتحدث عن حبه الطاهر لها وهو شعر بلاط يربط بين الحديث الفردي عن الخبرات الشخصية والتخاطب مع الأناث والطرب .

وهذه هي الخطوط العريضة التي تجمع شعر الغزل العربية مع شعر الميني زانج الأوروبي ، إلا أن التشابه بينهما يصل إلى أدق التفاصيل الموضوعية بصورة تدعو للدهشة . وقد دلت لورينس إيسكر Ecker على هذا ، فقد أورد تفسيراً تاريخياً وراثياً يستحق منا دراسة واعية ، ويجب أن ننظر الآن توضيح أكثر من الجانب العربي . وإن كان لا ينبغي أن نعتبر الميني زانج الأوروبي تقليد آلي لشعر الغزل العربي ، وإنما هو محاكاة واعية لاشتراكهما في مصطلحات وبواعث متشابهة فإن كان شعر الغزل العربي يرفع منزلة المرأة فوق منزلة الرجل ، فإنما يفعل ذلك لسبب مغاير للسبب الذي يرفع فيه الميني زانج منزلة المرأة من أجله . فالميني زانج لا يأتي بكلمة «سيدة» ، مقابلة لكلمة «عبد» ، لكن «سيدة»

لديه نقابل كلمة صاحبة الإقطاعية^(١) Lehenherrin .

وإن كان شعر الغزل للعربي يتغنى بالحب العذرى ويشيد به وبمزلته الرفيعة ، فإن الشاعر الأوروبى يستلهم عذرية الحب من الفسكو المسيحي المتسامى لتكون قوة ذات تسام غير ذنبوى .

كذلك نجد أن الشكل الأوروبى ليس محاكاة تامة للشكل العربى ، فإن غنى الشكل العربى للشعر الغزلى أوحى فقط للشاعر الأوروبى لإيجاد أشكال جديدة للعروض الأوروبى وليتناوق مع اللحن والوسائل الموسيقية الأوروبية .

... ..

هذا ما جاء لدى دى بور عن الآراء التى جاء بها الدارسون ليعالوا نشأة شعر المبنى زانج الأوروبى . وقد كان هذا النوع من الشعر ظاهرة طارئة سرعان ما اختفت فلم يستمر أكثر من قرنين من الزمان ، ومن ثم فلم يغال ايرسمان Ehrismann^(٢) حين عده (مودة) وقييسة Eine Vorübergehende Modeerscheinung وقد كان شعراء المبنى زانج يتحركون فى دائرة فكرية لا مثيل لها فى الأدب الغربى معبرين عن مواضيع وأغراض لا عهد للأوروبيين بها . وإن كنا لا نننى بهذا أن كبار الشعراء قد تغنوا بالحب حقاً وصدقاً ولكنهم أدوا ذلك وفقاً لمنهج مدرسى معين مبان لما أتى به المبنى زانج بعد ذلك .

أما الشاعر العربى فقد عرف شعر الغزل فى جميع عصوره الأدبية سواء أكان

(١) إن كلمة «سيدة» فى الغزل العربى لا تقابل كلمة «عبد» وإنما تدل على المكائنة التى كانت تتمتع بها المرأة الحرة فى المجتمع الإسلامى فى مقابل «الجارية» وتدل أيضاً على العانة التى كانت الأسره تحيط بها المرأة محافظه عليها هى منبعة لا يمكن الوصول إليها عليها حراس من أهلها أو من الخدم . ومن ثم فليس ينبغى بالضرورة أن يكون الشاعر المتزل عبداً له فعلا كي يتغزل فيها .

Lit. Gesch. des MA., 2. T. I. Hälfte, S. 26.

(٢)

ذلك لدى شعراء البلاط الأموي في دمشق أو العباسي في بغداد أو في مختلف البلاد بعد ذلك في سوريا ومراكش أو لدى خلفاء قرطبة وملوك سرقسطة وملقا وفانسيا وغرناطة وغير ذلك من الممالك والأمصار، بل إن الكثير من هذه الأغراض وجدت بشعر ما قبل الإسلام (أي قبل ٦٣٢ ميلادية) بل إن الذوق العربي العام لم يتغير على مر العصور كما لم تتغير اللغة أيضا .

فالأغراض الشعرية العربية ظلت دائمة دون تغيير سواء قبل أو بعد الفتح الأندلسي . وهو لم يتأثر بالفرنسية كما يراد أن يقال ، بأن شعر الموشحات تأثر بأغراض الشعر الفرنسي . ومثل هذا القول وإن كان بعيد الاحتمال ، إلا أن بعض الباحثين (١) قد أخذ به ليفسر كمال هذا الشعر فنياً دون محاولة للرجوع إلى أصله . ودون محاولة لتتبع الحقيقة التاريخية التي ترجع نشأة التروادور (المبنى زانج الفرنسي) إلى القرن الثاني عشر .

إن العرب قدموا بالمباني الهندسية والنصب التذكارية وعرفوا الكتب الأدبية اليونانية والثقافة الرومانية بجميع البلاد التي فتحوها ، في سوريا، وفي مصر، وفي أسبانيا ، وفي صقلية ، ولم يعيروها أى التفات بالرغم من أنهم عاشوا فيها مئات السنين ، وقد حاول بعض الباحثين أن يجدوا بالكتابات العربية أى ذكر للمباني اليونانية في صقلية أو إشارة للفن الكلاسيكي أو الحرفانات أو ذكر لهوميروس من قرب أو بعيد ، وحاولوا أن يتعرفوا على أثر أو ذكر لبندار أو ديموتسينوس أو شيشرون أو فرجيل أو أوفيد ، ولكن دون جدوى ،

هذا وبالرغم من أنهم عرفوا أعمال وأسماء أفلاطون وأرسطو وأقليدس وهيبوقراطس وجالينوس معروفة ومقدرة لدى العرب ، فإن ذلك يمكن تفسيره

(١) راجع بيكر ص ١٠

بأن كتيبهم عرفت لديهم عن الترجمات السريانية التي وامقت بينها وبين العقلية السامية . أما عن المؤلفين أنفسهم وأصلهم اليوناني وتأثيرهم فلم يعرف العرب شيئاً . فن المستحيل إذ أن يكون العرب أو حتى المستعربين الاسبان الذين لا يختلفون في شيء عن إخوانهم الشرقيين قد تأثروا بالثقافة بجنوب فرنسا آنذاك بالرغم من أنهم لم يتأثروا بالثقافة السكلاسيكية طوال سني وجودهم في الاراضي التي كان بها اليونان كما يقول فيكسلر Wechsler (١) :

وقد يعترض على هذا بأن العرب عرفوا الآثار البيزنطية واليونانية بالإسكندرية وتحذثوا عنها بأديهم ، ولكنها آثار وصلت إليهم بعد أن تكيفت بالحضارة الهيلينية الآسيوية فأقربت من عقليتهم السامية . ولكن لا دليل على تأثرهم المباشر بها بالرغم من ذكرهم لها .

وهذا أيضاً ما لم يدعيه بورداخ Burdach نفسه الذي كان يبالح من الحديث عن تأثير الحضارة الهيلينية ونفوذها ويقدرها تقديراً عظيماً (٢) ، بل إنه حاول للتدليل على أن شعر الغزل العربي الجاهلي لم يتأثر بشيء يبعد عن موطنه الأصلي (أي Nicht Autochthon) راجع ص ١٠٨٦ بل إنه يمثل صياغة عربية لشعر البلاط الغنائي أيام الهيلينيين :

Sondern nur eine arabische Version der hellenistischen Hofpanegyrik darstelle.

وهو يرى أن شعر الغزل بالجاهلية أقدم من اتصال العرب المباشر بالحضارة البيزنطية ومصر .

Das Kulturproblem des Minnesangs, Halle 1960. (١)

über den Ursprung des Mittelalterlichen Minnesangs (٢)

Sitzungsberichte der press. Akademie der Wiss. Bd. XL IV, 1918

ويرى بورداخ في دراسته عن أصل الشعر الغنائي في العصور الوسطى (١) .
 أن : « ما يحتاجه تاريخ اللغة والثقافة هو قبل أي شيء مجموعة من النصوص
 المختارة بعناية ، متنوعة الأغراض ، تترجم عن العربية ، مع وصف دقيق لأنواع
 القافية والمقطوعات الشعرية والأغراض الشعرية والأسلوب اللغوي (أي البلاغة
 وما تشمله من وسائل بلاغية) ولو ترجمت مختارات من الشعر الغنائي العربي من عصر
 الخلافة الأموية وملوك الأماص وإمراء المرابطين والموحدين في أسبانيا ترجمة
 حرفية ما أمكن وفقا للأسس المرعية بالتاريخ الأدبي نخطونا خطوه يمكن أن
 تقربنا من الهدف المنشود » .

«Was die Mittelalterliche Philologie und Kulturgeschichte
 braucht, wäre vor allem eine Möglichst Vielseitige Auswahl
 von charakteristischen Textproben in Übersetzung, ferner
 bestimmte Beschreibungen der Reim- u. Strophenarten der
 poetischen Motive, der Sprachlich — Stilistischen Technik,
 namentlich der Tropik und der übrigen rhetorischen Mittel.
 Schon eine nach literarhistorischen Gesichtspunkt angelegte
 Anthologie von möglichst wortlichen Übersetzungen arabischer
 Lyrik aus Vor- und Früh islamischer Zeit. Sowie aus der
 Epoche der Regiments der almoraviden und Almohaden in
 Spanien wäre eine wichtiger Schritt, der dem bezeichnete
 Ziel uns nähern konnte».

وقد حاول لورنس ايكر Lawrence Ecker هذا في كتابه عن شعر الغناء

العربي والبروفسالي والالمانى .

Arabischer, Provenzalischer u. Deutscher Minnesang.

Eine Motivgeschichtliche Untersuchung / Bern u. Leipzig
 1934.

In den Sitzungsberichten der preussischen
 Akademie, Bd. XLVII, 1918.

(١) ص ١٠٧٣

وقد وفق في هذه الدراسة التي اجتهد فيها اجتهاداً كبيراً ، وأن كنا لاتستطيع
أن نتعرض لما هنا ، وإنما نرجو أن نفرّد له بحثاً مستقلاً إن شاء الله .

قد ينفي البعض تأثير العرب المباشر على شعر الأروبادور محتجين بقلة انتشار
الكتابة العربية ، ولكن كراتشكوفسكى يرد عليهم بقوله :

« بأن الذين ينفون تأثير العرب المباشر يسوقون عادة هذا الدليل ، وهو
أن الكتابة العربية كانت قليلة الانتشار بين الشعوب الرومانية ولكن التناقل
السماعي للمباشر يجعل هذا الدليل غير ذي قيمة ولا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار
لغة الرجل العامة الشعبية .

فن الأمور المحققة الآن أنه كانت بالاندلس العربية لغتان ومن يدري فقد
يقر الجميع قريباً بما قاله أحد العلماء الأسباب من أن المفتاح السرى الذي يفسر
حركة الأشكال الشعرية في مختلف الضروب الغنائية لعالم الثقافة في القرون
الوسطى ، إنما يكمن في الغناء الاندلسى الذى يتمثل في أغاني ابن قزمان (١) .

* * *

ونضيف إلى رد كراتشكوفسكى أن المنصور أفتى جزء كبيراً من مجموعة كتب
الخليفة الحكم لأسباب سياسية ، كما أن الأرتس بيثوب يمتنقس (ت ١٥٧٩)

Erzbischof Jimenz de Quesada

قام بعد غزو غرناطة بحرق مئات الآلاف من المخطوطات العربية ، فضلاً عن
أن الكثير من الكتب اتلفت أو أحرقت في مختلف الثورات أو الإغارات من
جنود البربر والمسيحيين والمسلمين المتعصبين .

(١) اغناطيوس كراتشكوفسكى : دراسات في تاريخ الأدب العربى ، موسكو ١٩٦٥

فهذا الدمار التاريخي الثابت والمؤكد يجعلنا لا نتأكد قطعا مع وصول الموشح أو شعر الغزل العربي مترجما أو معلقا عليه بلغة أوروبية آنذاك .

وقد تحدث كراتشكوفسكى عن فرضيات الشعر البروفنسالى فيقول (١) :

« ففي أغانيه هو (أى أغاني ابن قزمان) يرى أنصار الفرضية العربية (ريبيرا أولا ثم نيكل) ملاح ذلك الادب الغنائى الأندلسى الذى ترك ، فى رأى اهيل ، أثره من ناحية الإيقاع الحرى الاصيل والجرس الموسيقى ، فى الشعر البروفنسالى المتقدم وبالتالى و كل الشعر الأوروبى فى كثير من خصائص الشكل كنظام القافية وعدد الابيات وكيفية تراكيبها وغير ذلك .

ولكن هذه المسألة لا يمكن أن تعد منتهية تماما لأنه لا تزال توجد إلى جانب الفرضية العربية ، الفرضية اليونانية ، والفرضية المسيحية الوسطى ، وأن تكن الفرضية العربية تجرد المزيد والمزيد من الانصار فى السنين الأخيرة .

ويتحدث الدكتور عبد الرحمن بدوى عن تأثير الأوروبين ناقلا عن كتاب

دكتور حسين مؤنس (٢) فيقول :

« هذان النوعان من النظم (الموشح والزجل) اللذان ابتكرهما أهل الأندلس هما اللذان أثرا فى نشأة الشعر الأوروبى . وأول من قال بهذه النظرية هو خيليان ريبيرا Julian Ribera المستشرق الاسبانى الكبير الذى عاكف على دراسة موسيقى الأغاني Cantigas الاسبانية ودواوين الشعراء (التروبادور) والتروفير وهم الشعراء الجواله فى العصر الوسيط فى أوروبا والمينيسنجر Minnesänger وهم شعراء الغرام ، فانتهى من دراساته المسنفيضة هذه إلى أن الموشح والزجل هما

(١) ص ١٤٦ نفس المرجع

(٢) دور العرب فى تكوين الفكر الأوروبى - الانجلو المصرية ١٩٦٧ ص ١٤

(٣) كتاب الفكر الأندلسى لانخل بالثيا - القايره ١٩٥٥ - ص ٦١٣ ، ٦١٤

المفتاح العجيب الذى يكشف لنا عن سر تكوين القوالب التى صبت فيها الطرز الشعرية التى ظهرت- فى العالم المتحضر ايمان العصر الوسيط ، وأثبت انتقال محور الشعر الأندلسى فضلا عن الموسيقى العربية إلى أوروبا ، عن نفس الطريق الذى انتقل به الكثير من علوم القدماء وفنونهم - لا يدري كيف - من بلاد الأغريرق ومن روما إلى بيزنطة ، ومن هذه إلى فارس وبتداد والأندلس ، ومن ثم إلى بقية أوروبا (١) .

ويأتى دكتور أحمد هيكل بأراء أخرى معلقا عليها فيقول :

• وقد ذكر الأستاذ ريبيرا Ribera صاحب الفرض السابق احتمالا آخر يقول : إن أكثر البيوت الأندلسية كان يضم نساء من جليقية لأنهن عرفن أكثر من غيرهن بالجمال وكثير من الزايات الأخرى ، وأن هؤلاء الجليقيات كن يغنين بلغتهن فى الحفلات، ويهددن أطفالهن فى المنازل، ويسرين عن أنفسهن فى ساعات العمل ، فمن الممكن أن تكون الموشحات الأولى قد تأثرت ببعض الأغنيات الجليقية القديمة . ولكننا نستبعد كذلك هذا الاقتراض الذى ذكره المستشرق الأسباني ، لأنه ليس بين أيدي الباحثين كذلك شيء من أغنيات جليقية ، يمكن أن يثبت قرابة بين تلك الأغاني والموشحات .

كذلك ثبت أنه كان لليهود المعاشين للسليين فى الأندلس بعض الأناشيد الديدنية مثل (البرمون Pizmon) وهذه الأناشيد يشبه بعضها الموشحات . فهل كانت تلك الأناشيد مصدر وحى لمخترع الموشحات حين نظم محاولته الأولى ؟ .

نحن كذلك نستبعد هذا الرأى الذى قال به الأستاذ ملباس فيليكروسا Milias Villisrosa المستشرق الأسباني، المتخصص فى الدراسات العبرية فسبقه

(١) الأدب الأندلسى ، من الفتح إلى سقوط الخلافة ما ١٩٧ - دار المعارف -

لأننا نستبعد بأن يتأثر المسلمون الأندلسيون بشيء يهودى متصل بالدين ، فهم قد عرف عنهم التعصب الشديد، والنفرة الواضحة بما يشوب العقيدة ، حتى كانوا ينفرون من الفلسفة ، بل من المذاهب الفقهية المخالفة لمذهبهم ، فكيف نعتل أنهم تأثروا ببعض الأناشيد اليهودية الدينية ؟ .

والذى يمكن الاطهثنان إليه : هو أن الموشحات قد بنيت على أغنيات أندلسية محلية واستوحت بعض أغاني الأندلسيين الشعبية ، التي لم يسجلها المؤرخون

... ..

وإن لارى فى الموشح الأندلسى تطوير للشعر المزدوج المسط الذي عرفه العرب من قبل وليس معنى وجود بعض المفردات الإسبانية الرومانسية دليل على التأثر المباشر بالأغنيات الأندلسية المحلية فى الشكل والضمون الذى نرى فيما امتداداً حياً لما عرفه الشعر العربى فى كافة المصور الأدبية .

ولإ أحب أن أترك هذه النقطة قيل أن :مرض لكلمة (تروبادور) وكيف أن بعض الدارسين يرى فيها الأصل العربى لكلمة (دور طرب) وإن كانت دائرة المعارف البريطانية تحاول أن تعتق الكلمة من كلمة Trouver .

The Word Troubadour is a French Form of the Occitanian Trobador, accusative singular of trobaire, poet, From trobar, to Find, to invent, cf. Fr. trouver, A troubadour, then, was one Who Invented new poems, Finding new Verse Forms For his elaborate lyrics.

وأرى فى التفسير الاشتقاقى من كلمة Trobaire فى لهجة الأوك تعنتاً لا داعى له . فلم كان الاشتقاق من الكلمة فى حالة الذهب أى Trobador وليس من حالة

الرفع ، ولعلنا نلمس هذا التعنت أيضاً عند شرح الكلمة المادف حين نقرا

«A troubadour, then was one who invented new Poems,
Finding new Verse For his elaborate lyrics».

ولو اهدلنا موضع الكلمتين بمد التعديل فنقول :

inventing, new Verse forms, who Found new Poems.

لكان المعنى أصح ودل على تأثر التروبادور بالموشع الأندلسي وأنه اخترع بعد ذلك صيغ وأشكال تتفق والذوق الأوروبي وإن كان لم يكتب له الهقاء، ومن ثم فإن العودة بالتروبادور إلى (دور الطرب) أصح عندي من هذا الاشتقاق . وإن كنت أرى أن محاولة الاشتقاق هذه قديمة بدليل أن التروفيير اشتقت منها . والتروفيير هم الشعراء الغنائيون بشمال فرنسا الذين عرفوا في القرنين ١٢ ، ١٣ . وكانوا شعراء بلاط . تقول دائرة المعارف البريطانية

Trouvere, the name given to the mediaeval poets of northern and central France, Who Wrote in the langue d'oïl or langue d'oui.

وقد انتشر هذا النوع بذهاب اليانور الاكوييني Eleanor of Aguitaine حفيذة أحد شعراء التروبادور المشهورين سنة ١١٣٧ إلى البلاط الفرنسي لتسكون ملكة وزوجة للملك لويس الثاني عشر .

وتعرض الدراسة القيمة التي كتبها د . سهير القباوى ود . محمود مكي بالكتاب الصادر عن مركز تبادل للقيم الثقافية بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للثقافة والعلوم والثقافة (يونسكو) لفكرة نشأة الموشحة آتية بمختلف الآراء في هذا الصدد يمكن أن نلخصها فيما يلي (١) :

(١) نادى الأب جوان أندريس Jnan André في كتابه الذي نشره بين

(١) أثر العرب والاسلام في النهضة الأوربية - الهيئة العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧٠

عامى (١٨٠٨ - ١٨١٧) بأن الشعر العربى قد أثر فى بوا كبر الشعر
الغنائى الأوربى .

(٢) تأثر بهذا رأى ونادى به من بعده المستشرقون :

أ - همر جورجشتال Hammer Purgstall فى مقالين نشر فى المجلة الآسيوية
بين عامى ١٨٣٩ ، ١٨٤٩

ب - رينهارت دوزى Reinhardt Dozy الذى عنى بالدراسات الأندلسية
عناية فائقة وإن كان لم يقطع برأى فى تأثير الشعر الغنائى العربى على نظيره الأوربى
قائلاً ، إن مسألة التأثيرات المحكمة للشعر العربى فى الأوربى مسألة سابقة لاوانها .

ج - البارون فون شك von Schack صاحب كتاب الشعر العربى
فى الأندلس وصقلية وكان يرجح تأثير الشعر وإن لم يقدم عليها أدلة
إيجابية موضوعية .

(٣) فى عام ١٨٩٧ كتب مارتن هارتمان Martin Hartmann كتاباً خاصاً
عن الموشحة ولكنه اقتصر على تسجيل النصوص التى كانت معروفة آنذاك .

(٤) فى عام ١٩١٢ كتب جوليان ريبيرا Julian Riberavon نظريته
حول ما أسماه بوجود شعر غنائى مكتوب باللاتينية الدارجة فى الأندلس
الإسلامية ، وكيف أن هذا الشعر الذى ضمنه الشعراء الأندلسيون المسلمون إنتاجهم
الأدبى قد باشر أثراً حاسماً فى مولد الشعر الأوربى الغنائى كله . كما أكد أن الشعراء
البروفساليين الفرنسيين لم يفعلوا أكثر من تقليد نماذج الوشاحين والزجالين
الأندلسيين الذين سبقوهم بقرنين على الأقل .

(٥) تابع نظريته هذه الاستاذ نيكل A.B.Nyckl فى عام ١٩٣٣ نشر ديوان
ابن قزمان كاملاً بالحروف اللاتينية وفى عام ١٩٠٠ كتب فى مجلة الأندلس لمجلد

الأول بحثاً عن الشعر الغنائي على جانبي جبال البرنات (البيريانية) قدم فيه مويداً من الحجج المقنعة على تأثير الشعر العربي في شعراء التروبادور البروفانسيين، وكرر ذلك فيما بعد في كتابه عن الشعر الأندلسي (ط - بلنيمور ١٩٤٦).

(٦) ١٩٣٨ كتب رامون مندث بيدال Ramón Menéndez Pidal

كتابته « الشعر العربي والشعر الأوربي »، أيد فيه ما جاء به ريبيرا ونيكل .

(٧) في سنة ١٩٤٨ خرج شتيرن S.M.Stern بدراسة في مجلة الأندلس

(المجلد الثالث عشر) بعنوان « المخرجات الأسبانية في الموشحات العبرية » . وقد

تحدثنا عن هذا من قبل .

(٨) في سنة ١٩٥٢ كتب أميليو غرسيه غوميس

في مجلة الأندلس مقالا بعنوان « ٢٤ خروجة باللائيزية الداريجة في موشحات عربية،

استخرجها من مخطوط للمؤلف الأندلسي ابن بشرى الغرناطي ثم زاد عليها معتمداً

على مخطوط « جيش التوشيح » للسان الدين بن الخطيب الغرناطي .

ويعلق د . محمود مكي ود . سبير القلباري على ما جاء به ريبيرا في

في دراسته بالقول (١) :

« إن جوليان ريبيرا مضى إلى أبعد من ذلك في بحثه ، إذ أكد أن هذا الشعر

الغنائي الأسباني القديم ، ريب الأندلسيين المسلمين كان هو المورد الذي استقى

منه شعراء التروبادور الفرنسيين ، وهو الذي انبثقت عنه سائر أنواع ذلك الشعر

في القارة الأوروبية والواقع أن كل ذلك كان تخميناً من ريبيرا أشبه بالنبؤات

الصادقة ، إذ لم يكن بين يديه في ذلك الوقت نصوعر يثبت بها آراءه . فشكل

ما كان متيسراً له هو النسخة الوحيدة المخطوطة من ديوان أزجال ابن قرمان

(١) ص ٣٧ من أثر العرب والاسلام في النهضة الأوروبية

القرطبي (١١٦٠ م) وقد أدى هذا برييرا إلى مبالغات وأخطاء عديدة (إذ أن الرجل كان لونا أديباً متفرغاً عن الموشحة ومتأخراً عنها) وإن كان الزمن قد أثبت سلامة نظريته في جوها ، ،

ويرى الدارسان أن التوشيح ليس امتداداً للمعربى التقليدى فنقرأ لديهما:

« إن وجه الابتكار في التوشيح لم يكن مجرد المغايرة بين القوافي على عكس الشعر العربى التقليدى ذى القافية الوحيدة ، مثلها يغاير بين قوافيه مثل التسميط والتخميس ، وإنما التجديد في الموشحات أكثر من هذا بكثير . هو في مركز الموشحة أو خرجتها التي أصبحت في السنوات الأخيرة مجال أبحاث مستفيضة وجدال لم ينته بعد .

ثم يتقلان عن ابن سناء قوله :

« والخرجة هي إبراز الموشح وملحه وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهي العاقبة وينبئ أن تكون حميدة ، والحائمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة . . . وقولى السابقة لأنها التي ينبئ أن يسبق الخاطر إليها ويعلمها من ينظم الموشح في الأول ، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية ، وحين يكون مسيهاً مسرحاً ومتبجحاً منفسحاً ، فكيفها جاء اللفظ والوزن خفيفاً على القلب ، أنيقاً عند السمع مطبوعاً عند النفس ، حلواً عند الذوق تناوله وتنوله ، عامله وعمله ، وبني عليه الموشح لأنه قد وجد الأساس وأمسك الذنب ونصب عليه الرأس ، .

ثم يستطردان معلقين على رأى ابن سناء بالقول :

« فالخرجة — على الأقل كما فهمها واصطلح عليها مخترعو الموشحات الأندلسيون — ينبئ أن تكون عامية أو أعجمية أى باللطينية الدارجة ومن هنا

نرى كيف يتمثل فيها طابع هذا المجتمع الأندلسي الذي كان خليطاً مولداً من العناصر العربية والأسبانية القديمة والذي كان مزيج اللغة .

ولاننى لأرى أن الأساس في الموشحة هو التطور عن المزدوج والمسمط وأن الخرجة لا تعدو أن تكون حلقة للسمع والنظر بذلك جمعت الموشحة بين الفنون المسموعة والمتطورة .

ولما كان بحثنا هذا خاص بالقافية والأصوات القوية فإننا سنقتصر على القافية بالموشح ومقارنتها بمثلتها بالشعر الغنائى الأوربي .

ونكتفي بالموشح الأقرع الذى نجده بكتاب اثر الحضارة العربية (ص ٣٦-٤٠)

الأغصان	{	أ	قد وضع الفجوا
		ب	حين جلا
		ج	سره الاعلان
		أ	من كتم الشكوى
		ب	عاد على
		ج	قلبه الكمان
		أ	والنفاية القصوى
القفل أو الخرجة	{	ب	لو أن تلا
		ج	حسنة احسان
		د	يافتنة الفاتن
		هـ	أنت النياذ
		و	لو أجرت الماذ

— ٢٤٠ —

الأغصان	}	س	وليلة أذنت
		ص	خيل السرى
		ع	مطايا الركب
		س	في طرفة أفنت
		ص	طعم الكرى
		ع	للمرام الصعب
الغصن	}	س	وغادة غنت
		ص	حين ترى
		ع	زعة للعرب
* * *			
الخرجة أو المركز	}	د	يا فاتن أفاتن
		هـ	وش انتراد
		و	كندوجلش كادد
* * *			

ولو أننا كتبنا هذه الخرجة بالاسبانية القديمة لاصبحت :

Ya Patin A - Patin
Os Entrad
Kado (El) Gilos Ked'ed

وترجمتها بالعربية :

يا فاتن يا فاتن

ادخل

حيثما ينام (الرقيب أو الحاسد الغيور)^(١) .

(١) أمر العرب والاسلام من ٤٠

أى أن الخرجة هنا تشبه للشطر الرابع من المربع مثلا وإن كانت تحوى القافية الداخلية التى تتكرر فى كل شطر رابع . والقافية الداخلية معروفة عند الشعراء العرب الشرقيين كما أن المربع معروف عندهم وكذا الرباعيات سواء عندهم أو عند الفرس . فضلا عن ذلك فإن استعمال الكلمات الاعجمية فى القافية أو فى الشعر بصفة عامة ليست مستحدثة فى الموشحات فحسب فتديماً استعملها الشعراء العرب أيضا وهذا هو المعروف لدى الباحثين العرب القدماء ، وإن أنكره دكتور مكي ودكتورة سهر بقولها :

« غير أن انتشار التوشيح فى الشرق والغرب أدى إلى أن تتعرض الموشحة لضغط البيئات المختلفة . فالموشح الأندلسى بخرجه الاعجمية لم يكن ليفهم ولا ليتذوق إلا فى بيئة أندلسية لا يصدمها ازدواج اللغة . أما فى المشرق مثلا فإن مثل هذه الخرجة كانت بعيدة عن إدراك المثقفين لها ، ومن هنا بدأ اتجاه إلى أن تكون الموشحة كلها بالعربية الفصحى ، ويبدو أن غالبية المشاركة — على الرغم من تنبه بعضهم مثل ابن سناء الملك إلى دور الخرجة الاعجمية — لم يروا فى التوشيح إلا المغايرة بين القوافى باعتبار أن ذلك هو وجه الاصلالة الوحيد فيها ، أى أنهم اعتبروها طريقة للنظم تشبه التسميط والتخميس وما إلى ذلك ، (١) .

ثم ننقل (٢) موشحة لأبى بكر بن محمد الأنصارى الاشبيلى المعروف بالابيض من وشاحى العصر المرابطى بالقرن الثانى عشر وفى مقابلها مقطوعة للشاعر ماركابرو بالنصف الأول من القرن الثانى عشر أيضاً :

Ai come es encabalada

مالذى شرب راح

(١) أثر العرب والاسلام ص ٤٧

(٢) أثر العرب والاسلام ص ٦٠ ، ٦١

la falsa razos duarada	على رياض الافاح
deman tatos vai triada	لولا هضم الوشاح
va ben es fols qui s'ei fia	إذا أتى في الصباح
de vos datz	أو في الأصيل
da' plonbatz	أضحى يقول
vos gardatz	ما للشمول
qu'an ganatz	لثت خدى
n'a assatz	وللشمال
so apchatz	هبت قال
e mes eu la via	غصن اعتدال
	ضبه بردى

وترجمة الاغنية الفرنسية : أه . . . ما أقوى الحجج الزائفة المذهبة . ولكنها
(أى المحبوبة) مختلفة عن سائر النساء (فى هذه الناحية) . أه ما أشد جنون من
يشق فى كلامهن فاحذروا من وعودهن ، واتملوا أنه ما أكثر من خدعن بمثل
هذه الوعود ، ثم ألتين به فى عرض الطريق .

وفلاحظ هنا التشابه فى طريقة ترتيب الاغصان والاقفال بين المرشحة
العربية والمقوعة الفرنسية ، فالأولى على هذا النهج أ أ أ ، ب ب ب ج ،
د د د ج : والثانية أ أ ب ، ج ج ج ، د د ب .

وقد جمع ايكر Dr. Lawrence Fcker فى كتابه :

Arabischer, Provenzalischer und Deutscher Minnesang

- ٢٤٣ -

الكثير من الامثلة المقارنة بين الموشحات والبروفنسال والميني زانج مقسما
اياها على الاغراض التي اعتاد الشاعر العربي أن ينظم فيها مثل . التجنى
ويقالها بالالمانية Die falsche Beschuldigung والرقيب وجمها الرقباء
ويقالها بالالمانية Die Hüter oder Marker واللائمون ويقالها بالالمانية
Die Tadler.

ومن ثم يلاحظ تأثر البروفنسال والميني زانج بالموشح الاندلسي ليس
في القافية لحسب بل في المضمون أيضاً .

الفهارس

- ١ - فهرس المصطلحات
- ٢ - فهرس الأعلام
- ٣ - فهرس القوافي
- ٤ - فهرس الأرباجاز
- ٥ - فهرس المراجع
- ٦ - الفهرس العام

(١)

فهرس المصطلحات

أصوات حلقية : ١٧
 أصوات صائتة : ٣٨
 les Sonantes
 أصوات الصغفر السنجاوية : ٣٧
 Siffilantes alveol aires
 أصوات ساكنة : ١٦ ، ١٨ ، ١٩ ،
 ٢٠ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٤ ، ٤٩ ،
 ٥٤ ، ٦٤
 أصوات لينة (اللين) : ١٦ ، ١٧ ،
 ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٣٩ ،
 ٤٤ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٨
 أصوات اللين اللزوجة : ٤٠
 الأصوات اللغوية : ٩ ، ٢٠ ، ٣٩ ،
 ١١٧ ، ٢٣٩
 أصوات متحركة : ٢٧ ، ٣٨
 أطشر مودس : ٧١
 atsher mawaddes
 أطشر وازيما : ٦٨
 atsher wazemaa
 أعجاز : ١١٣
 أغاني : ١٧٣ ، ٢٠١ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ،
 ٢١٧ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٣١ ،
 ٢٣٣ ، ٢٣٣
 أغصان : ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ،
 ٢٤٢

(١)
 أبحر : ١١٧ ، ١٠٥ ، ٩٦
 أبلح : ٢ ، ٣ ، ٤ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ،
 ٢٣ ، ٢٤ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٦٥ ، ٧٢ ،
 ٧٤ ، ٨٢ ، ٨٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ،
 ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ،
 ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٣٣ ، ١٧٨ ،
 ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٧ ،
 ١٨٨ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ ،
 ١٩٤ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٦ ،
 ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣
 أراجيز : ١٢٠ ، ١٩٧ ، ١٩٩
 أرجاز : ٧٩ ، ٨٠
 أرجوزة : ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢١ ،
 ١٢٢ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٨ ،
 ١٩٠ ، ١٩٢ ، ١٩٤
 ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩
 أزجال : ٢٣٧
 أسباب : ٧ ، ٨ ، ٨٢
 أسجاع : ٧٦ ، ١٨٠
 أسماء : ٢٠١ ، ٢١٤
 أشر (ashur) : ٦٠
 مقء
 أشكال التروبادور البروفنسالى : ٢١٥
 أصوات : ٦٢ ، ٦٤ ، ١٢٦

البيسط (بحر) : ١٠٥ ، ٨٠ :
 الباء العروضي : ٨١
 البند : ٩٧٣
 بيت : ٢ ، ٣ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ،
 ٢٥ ، ٤٤ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٦٥ ،
 ٧٢ ، ٧٤ ، ٨٠ ، ٨٥ ، ٩٠ ، ٩٧ ،
 ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٦ ،
 ١١٠ ، ١١٤ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢٣ ،
 ١٢٦ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ،
 ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ،
 ١٨١ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٧ ،
 ١٩٠ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ،
 ٢٠٣ ، ٢١١ ، ٢١٤
 بيت المونيثا عوانيا : ٤٤
 البيوت : ٨
 (ت)
 التبئين : ١١٣
 تجانس أصوات اللين : ١٠ ، ٤٨ ، ٥٢
 Assonanz
 Assonances
 تخميس : ٢٠٠ ، ٢٣٨ ، ٢٤١
 ترانيم : ٢٣ ، ٤٧
 Hymnik
 ترصيع : ١٤ ، ١٠٦ ، ١٠٨
 التسميط : ١٩٣ ، ٢٠١ ، ٢٠٣ ،
 ٢٣٨ ، ٢٤١
 التسويم : ١٤
 التشبيه : ١١٢
 التشطير : ١٤ ، ١٠٦ ، ١٠٨

الاقترع (الموشح غير التام) : ٢٠٤ ،
 ٢٣١
 أقاويل ذوات قواف : ٨
 أقاويل مسجوعة : ٨
 أقاويل موزونة : ٨
 (قوافي)
 أفعال : ٢٠١ ، ٢٠٤ ، ٢١١ ، ٢٤٢
 الإقوان : ٨٠ ، ١٢٥ ، ١٣٤ ، ١٧٥
 الإكفاء : ٨٠ ، ١٦٦ ، ١٧٢ ، ١٨٠
 ألحان الزوبادور البروفنسالي : ٢١٥
 السجام صوتي : ٤٨ ، ٤٩
 أنغام : ٤٥
 أوتاد : ٨٠ ، ٨٧ ،
 أوزان : ٤٤ ، ٦٥ ، ٨٠ ، ١٠٥ ،
 ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٩٢ ، ٢٠٢ ، ٢٠٤
 الأوزان المضبوطة : ٤٧ ، ٤٨
 إبطاء : ٤٣ ، ٨٠ ، ١٧٥
 إيقاع : ١٠٦ ، ١١١ ، ١١٣ ،
 ١٧٤ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ،
 إيقاع موحد : ٩
 إيقاع النبر : ٧٩
 (ب)
 بحر : ٩٤ ، ٩٥ ، ١٢٨ ، ١٤١ ،
 ١٤٤ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ،
 بحور : ٨١ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ١٠٥ ،
 ١٢٨ ، ٢٣٣ ،
 بديع : ١٠١
 البرمون (أناشيد دينية : ٢٣٣

١٠٤ ، ١١٣ ، ١١٧ ، ١١٨ ،
 ١٢٦ ، ١٣٠ ، ١٤٠ ، ١٦٥ ،
 ١٦٦ ، ١٧٥ ، ١٩٤ ، ٢٠١ ،
 الحركات : ٤٤ ، ٤٩ ، ١٠٦ ، ١٦٠ ،
 ١٧ ، ١٨ ، Vowels ٤٩ ، ٥٧ ،
 الحركات الطويلة : ٥٣ ،
 الحركات القصيرة : ٥٣ ،
 الحركات الممالة الطويلة : ٦١ ،
 الحركات الممالة القصيرة : ٦١ ،
 حركة طويلة : ١٣٥ ، ١٣٦ ،
 حركة قصيرة : ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٤١ ،
 حركة قصيرة مائلة : ٧٣ ،
 حركة منبورة : ٧ ،
 حركة عمالة : ٧٤ ،
 الحروف : ٣ ، ٧ ، ٨ ، ٤٤ ، ٥٥ ، ٦٤ ،
 حروف صغار : ١٧ ،
 حرف كوامل : ١٧ ،
 حروف المد واللين : ١٦ ،
 حنصيا : ٧١ ، henseha ،
 (٥)
 الحرجة : ٢٠٢ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤١ ،
 الحرم : ٨٠ ،
 الخروج : ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٤٠ ،
 الخطب : ٨٠ ،
 (٥)
 دوائر (التحليل) : ١٠٥ ،
 دوائر العروس : ١٠٥ ،

التضمين : ١٢٥ ، ١٢٩ ،
 التطريز : ١٠٦ ، ١١٥ ، ١١٦ ،
 النمط : ١٠٦ ، ١١٠ ، ١١١ ،
 التلية : ٧٩ ،
 التماثل : ٢٣ ، ٣٤ ،
 تماثل الكلمات الأخيرة بالشرطين :
 ٢٧ ،
 Identität der Aussenwort
 التناسق الصوتي : ٥٤ ،
 التوافق الصوتي : ٤٩ ،
 التوشيح : ٥٦ ، ١٠٦ ، ١١٣ ،
 ١١٤ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٤ ،
 ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٣٨ ، ٢٤١ ،
 (٦)
 جياتي قانا : ٦٦ ،
 guqaa'ee aanaa
 الجزء على الشكل : ٢ ،
 Pars Pro toto
 جناس الاستهلاك : ١١ ، ١٢ ،
 جناس تام : ٥٩ ،
 جواهر إيقاع : ١٥ ،
 جواهر إيقاع : ٩ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ،
 جواهر متشاكل : ١١٣ ،
 (٦)
 حاطوي : (مشطور) : ٦٠ ،
 hazuy
 حرف الردف : ١٠٢ ،
 حرف الروي : ٣ ، ٦١ ، ٧٣ ، ٧٤ ،
 ٨٠ ، ٨٣ ، ٩٨ ، ١٠١ ، ١٠٣ ،

السجع : ٨ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٠

٨٩ ، ١٢٨ ، ١٨٠

السجع المقلوب : ٣٨

assonancement inversés

السجعة : ٨٩

السناد : ٨٠ ، ٨٣

السوفيتا : ٤٤

(ش)

شاملك : ٦٩

Sahleka

الشعر البروفنسالي : ٢١٤ ، ٢١٥

٢١٨ ، ٢٢٢ ، ٢٤٣

شعر التروبادور : ٢١٤ ، ٢١٥

٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٩

٢٢٠ ، ٢٢٢ ، ٢٢٦ ، ٢٢٨

٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٤ ، ٢٣٧

شعر التروفير : ٢١٥ ، ٢٣٥

شعر شعبي : ١٧٣

شعر غنائي : ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢٢١

٢٢٣ ، ٢٢٥

شعر غير مقفى : ٤٤

شعر قصصى : ٢٢٥

شعر القواديسى : ١٧٥

شعر كمي : ١٥ ، ٧٥ ، ٧٩ ، ١٧٤

شعر مثلث : ٧٤

Taiadon

(ر)

الرجز : ٨٠ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١٢٣

١٢٤ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣١

١٣٢ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٦١

١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٧٥ ، ١٧٦

١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٨٠ ، ١٨١

١٩٣ ، ١٩٩

الرجز الكمي : ٧٥

الرجز النبري : ٧٥ ، ٧٩

رد الاعجاز على الصدر : ١٤ ، ١٠٦

١١٤

Kreuz Reim

الرمل (بحر) : ١٠٥ ، ٢١١ ، ٢١٢

٢١٣

الزئين : ١٠٧ ، ٢٨ ، ١٧٣ ، ٢٠٤

(ز)

زائيزي : ٦٩

Zaye'zco

زاملاتي : ٦٦

Za amlakiya

الزجل : ٢٢٢ ، ٢٢٨

الزحاف : ٨٠

(س)

ساكن : ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٩ ، ١٦

٥٩ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٧٤

Konsonant

صوت أو حرف

صوت لين : ٥٩ ، ٢٨ ، ٩
 صوت لين قصير : ٥
 الصيغ الشعرية : ٧٥
 الصيغ الموسيقية : ٤٧

(ض)

ضرائر الشعر : ١٦٦ ، ١٢٤ ، ١١٧
 ضرائر القافية : ١٢٨ ، ١٢٤ ، ١١٧
 ١٦٤ ، ١٣٥ ، ١٣٤ ، ١٣٠
 ضرائر النحو : ١٦٤
 ضرائر الوزن : ١٣٥
 ضرورة الشعر : ١٣٠
 ضرورة القافية : ١٤٢ ، ١٤١ ، ١٣٥
 ضرورة الوزن : ١٣٦ ، ١٣٥
 الضنط : ٦٥
 الضمة الصريحة : ١٨

Sasa

(ط)

الطويل (بحر) : ١٠٥ ، ٨٠ ، ٤٥
 ١٤٤ ، ١٤١

(ع)

عادة (طفرس) : ١

Ritus

عجز : ١١٣

عدد : ١

arithmos

شعر مزدوج : ٤٢ ، ٢٦ ، ٢٣

Doppelvers

شعر معتاد : ٢٣

vers

شعر مقاطع : ٢٩ ، ٢٣

Strophe

شعر مقنن : ٢٣٠

Strophenbau

شعر مقنن : ١٧٠ ، ٤٧

شعر ملاحم : ٢٩

Epik

شعر الميثولوجي : ٢١٨

شعر المبنى زانج : ٢١٨ ، ٢١٥ ، ٢١٤

٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢

٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦

٢٢٧ ، ٢٤٣

شعر نبري : ٧٩ ، ٧٥ ، ٤٣ ، ٤٠

(كيني)

شعر موزون : ٨٩

شلاس : ٩٨

(ثالث) Shellansce

(ص)

صوت ساكن : ١٤١ ، ١٣٧ ، ١٣٥

١٧٥

صوت صغير حنكي : ٣٨

Sifflantapalatale

صوت صغير سنجابي : ٣٨

la sifflante alveolaires

٤٦ ، ٤٥ ، ٤٤ ، ٤٣ ، ٤٠ ، ٣٩
 ٥٤ ، ٥١ ، ٥٠ ، ٤٩ ، ٤٨ ، ٤٧
 ٦٠ ، ٥٩ ، ٥٨ ، ٥٧ ، ٥٦ ، ٥٥
 ٦٦ ، ٦٥ ، ٦٤ ، ٦٣ ، ٦٢ ، ٦١
 ٧٤ ، ٧٣ ، ٧٠ ، ٦٩ ، ٦٨ ، ٦٧
 ٨٣ ، ٨١ ، ٨٠ ، ٧٩ ، ٧٧ ، ٧٥
 ٩١ ، ٩٠ ، ٨٨ ، ٨٦ ، ٨٥ ، ٨٤
 ٩٦ ، ٩٥ ، ٩٤ ، ٩٣ ، ٩٢
 ١١٢ ، ١١١ ، ١٠٦ ، ١٠١
 ١١٧ ، ١١٥ ، ١١٤ ، ١١٣
 ١٢٣ ، ١٢٠ ، ١١٩ ، ١١٨
 ١٢٩ ، ١٢٨ ، ١٢٥ ، ١٢٤
 ١٣٦ ، ١٣٥ ، ١٣٤ ، ١٣٠
 ١٦٥ ، ١٦٢ ، ١٤١ ، ١٣٧
 ١٧٤ ، ١٧٣ ، ١٧٠ ، ١٦٩
 ١٨١ ، ١٨٠ ، ١٧٨ ، ١٧٥
 ١٩١ ، ١٩٠ ، ١٨٩ ، ١٨٨
 ٢٠٢ ، ٢٠١ ، ٢٠٠ ، ١٩٤
 ٢٢٢ ، ٢١١ ، ٢٠٦ ، ٢٠٣
 ٢٣٩ ، ٢٣٨ ، ٢٣٢ ، ٢٢٣
 ٢٤٣ ، ٢٤١

قافية أصوات اللين : ١٥ ، ٢٣

Assonanz

القافية الحرة : ١٧٢

القافية الداخلية : ١٤ ، ٩ ، ١٥ ، ٣٢

٥٧ ، ٣٩ ، ٣٧ ، ٣٦ ، ٣٥ ، ٣٣

Binnenreim ٢٤١ ، ٢٠٣

(Innenreim)

عدد : ١

Rim

عدد ضخم (كبير) : ١

Urim

العروض : ٨ ، ٤٢ ، ٤٩ ، ٥٢

٢٢٧ ، ١٢٨ ، ٨٨ ، ٨١

عطان موجز : ٧٢

'etaana mogar

علم القافية : ١٠٣

عيوب القافية : ١٣٤ ، ١٦٥ ، ١٧٢

١٧٥

(غ)

النصن : ٢١٣ ، ٢١٢ ، ٢٠٢

غنا : ٤٧ ، ٥١ ، ٩٥

(ف)

الفارت : ١٧٨

الفتحة : ١٨

Plaaha

الفتحة الممدودة : ١٨

Zpaapha

(ق)

قافية : ١ ، ٢ ، ١٩

(Reim)

قافية : ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨

٩ ، ١٠ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٠

٢٣ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٣

القويض: ١٢٣، ١٢٨، ١٣٥، ١٦٦
قفا Qafa : ١
قصائد: ١٠٠، ١٧٩، ٢٢٦
القصيرة: ٢، ٣، ٩، ١٣، ٣٠،
٤٤، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٧٤، ٧٩،
٨٠، ٨٣، ٨٩، ٩٢، ٩٥، ٩٦،
٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١،
١٠٢، ١٠٣، ١٠٨، ١١٣،
١١٥، ١١٩، ١٢٠، ١٢٦،
١٢٨، ١٦٥، ١٧٠، ١٧٥،
١٧٦، ١٧٨، ١٨٠، ١٨٤،
١٩٠، ١٩٤، ١٩٦، ٢٠١،
٢٠٤
القفل: ٢٠٢، ٢٠٦، ٢١١، ٢١٢،
٢١٣، ٢١٤
القوافي: ٧، ٨، ١٠، ١٢، ١٥،
٨٠، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٤،
٩٦، ٩٧، ١١٣، ١٧٢، ١٧٥،
١٧٦، ١٧٩، ١٩٢، ٢٠٣، ٢٠٤،
٢١٣، ٢١٤، ٢٣٨، ٢٤١
قوافي الارتقيات: ١٢
قيمة الحركات: ١٦١
قيمة الحركة الكيفية: ١٦٢
القيمة الكمية: ١٦٥
القيمة الكيفية: ١٦١، ١٦٥
قيود القافية: ١٧٥، ١٨٠، ٢٠٠،
٢٠١

قافية الرجز: ٧
قافية الروي: ١١
قافية الصدى: ٦٠
echo rime
قافية القفل: ٢٠٢
القافية المتعادلة: ١٠، ١٥
Kreuzreim
القافية المتماثلة: ١٠، ١٥
Versehranten Reim)
(Umarmender Reim)
القافية المتقارعة: ١٠
Schlagreim
القافية المثلثة: ١٠، ١٥
(Schweifreim)
القافية المرسلية: ١٧٢
القافية المردوجة: ١٠، ١٤، ١٥،
٣٨، ٤٤
Reimpaarem)
(Doppelreim)
قافية المطالع: ١٠، ١١، ١٢، ١٣،
١٥، ٢٨، ٢٩، ٣٣، ٣٦، ٣٩،
٤٩، ٥٧
Alliteration)
(Anfangsreim)
قافية المقاطع: ٩، ٦٠
(terminalrime)
القافية المنظومة: ٥٤
قافية النهايات: ١٥

المثنيات : ١٠٠
المحولق (المشطر) : ٦٠
mehllaq
المجانسة الصوتية : ٣٧
المجاورة : ١٠٦ ، ١٠٩
التخمس : ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٨٨
التخمسات : ١٧٦
التخمسة (أرجوزة) : ١٧٨ ، ١٨٢ ،
١٨٦ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٤
المدراس : ٤٤
Madrasche
المديد (بحر) : ٨٠
المربع (وزن) : ١٧٣ ، ١٨٨ ، ١٩٠
المربعة (أرجوزة) : ١٩٠
المزدوج : ١٧٠ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ،
١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ،
١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ،
١٩٠ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٢٢ ، ٢٣٤ ،
٢٣٩
المزدوجات : ١٧٦ ، ١٨٤ ، ١٩٤
المزدوجة : ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ،
١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ،
١٨٧ ، ١٩٥
المسجوع : ١٠٦
المسط : ١٧٥ ، ١٨٣ ، ١٩٢ ، ٢١٤ ،
٢٣٤ ، ٢٣٩
المسطات : ١٧٦
المسطة : ١٩٢ ، ١٩٣
المشطور : ١٧٥

(ك)

الكامل (بحر) : ٨٠ ، ١٠٥
كبرياتي : ٧١
(Kebrye'eti)
الكسرة : ١٨
hbhaasaa
الكسرة المائلة : ١٨
Rphaasa
كلمة منبورة : ٥٩
الكم : ٦٥ ، ٧٥
الكيف : ٧٥

(ل)

لحن : ٤٧ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٧٢
لزوم ما لا يلزم : ٤ ، ١١ ، ١٢ ،
١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ،
١٧٠ ، ١٩٠ ، ١٩٤

(م)

المتابعات المتكررة : ٢٣
Repetitorische Folgen
المتدارك (قافية) : ٥
المترادف (قافية) : ٥
المتراكب (قافية) : ٤
المتقارب (وزن) : ١٨٠
المتساوس (قافية) : ٤
المتواتر (قافية) : ٥
المتك (شكل) : ١٨٨
المتلثة (أرجوزة) : ١٨٨ ، ١٩٤
المتنوي : ١٧٦ ، ١٧٧

الموشح : ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٨١ ،
 ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٤ ، ٢٠٦ ، ٢١١ ،
 ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢٣٢ ، ٢٣٤ ،
 ٢٣٥ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٣ ،
 الموشحات : ١٠ ، ١٦ ، ١٧٠ ، ٢٠٠ ،
 ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٤ ، ٢٠٦ ، ٢١٣ ،
 ٢١٤ ، ٢١٨ ، ٢٢٨ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ،
 ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٤٣ ،
 الموشحة : ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ،
 ٢٠٦ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ،
 ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ،
 ميزخو : ٦٦

Mibazhu

ميتامورفوسيس : ٢١٨
 الميمر : ٤٤

Memre

(ن)

النبر : ١٠ ، ٢٣ ، ٥٩
 النبرة : ٤٧ ، ٥٩
 نظام البيت : ١٣
 النظم : ٩٦ ، ١٠١ ، ١٠٨ ، ١٧٩ ،
 ١٨١ ، ١٨٤ ، ١٩٠ ، ١٩٥ ، ٢٣٢ ،
 النغم : ٩ ، ١٥ ، ٥٤ ، ٦٥ ، ٩٥
 نغم الإيقاع : ١٧٣
 النغم الصوتي : ٥٦
 النغم الموسيقي : ٩٥ ، ٢١٣
 النغمات : ٢٣

المعشر (شكل) : ١٨٨

المقاطع : ٧ ، ١٥ ، ٢٣ ، ٢٩ ، ٣٠ ،
 ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٥٣ ،
 ٥٧ ، ٦٥ ، ٧٥ ، ٨٩ ، ١٧٣ ، ١٩٤ ،
 المقاطع الصوتية : ٢٨
 المقاطع القصيرة : ٧ ، ٤٢
 المقاطع المنبورة : ٢٤ ، ١٧٤
 مقطع : ٦ ، ١٨ ، ٢٤ ، ٢٩ ، ٤٢ ،

٤٣ ، ٥٣ ، ٧٣ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ،
 ١٦٤ ، ١٩١ ، ١٩٤ ،
 مقطع ساكن : ١٦٤
 المقطع الشديد الطولي :
 مقطع قصير : ٧
 مقطع مغلق : ١٦٤
 المقطعات : ١٠٠

المقطوعات : ٢٤ ، ٣٢ ، ٤٣ ، ١٩٥ ،
 ٢١٥ ، ٢٢٥ ، ٢٣٠

Doppelverastrophe

المقطوعة : ٣٧ ، ١٩٢ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ،
 مقفى : ٦٥ ، ٧٩
 المائلة : ٢٨
 المهوك : ١٧٥
 مودس : ٧٠

niawaddes

موسيقى : ٩٦ ، ٢٠٤ ، ٢١٣ ، ٢٣٢ ،
 موسيقى البيت الداخلية : ١٠٦
 موسيقى الشجر : ٩٤
 موسيقى القافية : ١٧٤

الوحدة الصوتية : ٣٧
وحدة الفافية : ٢٠٤
الوحدة الموسيقية : ٧٩
وحدة النغم : ٩
الوزن : ٢٤ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٧ ،
٥٠ ، ٥١ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٧٥ ، ٧٩ ، ٨٨ ،
٩٠ ، ٩٢ ، ١١٣ ، ١١٥ ، ١٢٨ ،
١٢٩ ، ١٧٣ ، ١٨٠ ، ١٩٠ ، ١٩٥ ،
٢١١ ، ٢٣٨
وزن الهكساميتر الكلاسيكي : ٢٢٤
الوزن ذو المقاطع الإثنا عشر : ٤٢
الوزن ذو المقاطع السبعة : ٤٢
الوزن المزدوج : ٢٥
(ى)
يناي yannai : ٦٠

النغمات المرتفعة : ٢٣
النغمات المنبورة : ٢٣
النغمات المنخفضة : ٢٣
النغم : ٤٧ ، ٤٨
نغمية : ٢٤
النوع المقابل : ٢٧

Ghiastische Figuren

(٥)

المزج (بحر) : ١٠٥

(و)

وازيما : ٦٧

Wazemaa

الوافر (بحر) : ٨٠ ، ١٠٤

الوتد المجموع : ٩ ، ١٧٤

فهرس الأعلام

أبو الزحف : ١٦٥
 أبو زيد : ١١٩ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ،
 ١٢٩ ، ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٦٧ ، ١٦٨
 أبو صخر الهذلي : ١٠٧
 أبو الصفراء البولاني : ١٦١
 أبو طالب عبد الجبار المتنبلي : ١٩٧
 أبو الطيب : ١٣٧ ، ١٦٥
 أبو عبد الله محمد بن جعفر القيمي :
 ١١٧ ، ١٦٦
 أبو العتامة : ١٨٢ ، ١٨٤
 أبو العلاء المعري : ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠٠ ،
 ١٠١ ، ١٠٥ ، ١٢٨ ، ١٤٠ ، ١٧٠
 ١٩٣
 أبو علي الحسن : ١٩٩
 أبو علي القالي : ٩٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩
 أبو عمرو الشيباني : ١٦١
 أبو الفيض : ١٦١
 أبو فراس الحمداني : ١٨٧ ، ١٩٥
 أبو الفرج الأصفهاني : ١٧٩ ، ١٨٤
 أبو قلابة الهذلي : ١٢
 أبو المثلث : ١٠٨
 أبو مسحل : ١٦٨
 أبو موسى الحامض : ٣
 أبو ميمون بن النضرين سلمة العجلي :
 ١١٩

(١)

أبان بن عبد الحمد اللاحق : ١٧٨ ،
 ١٨٣ ، ١٨٥ ، ١٩٥
 إبراهيم بن عزرا : ٥١ ، ٥٨
 Abrahamb. Ezra
 د. إبراهيم أنيس : ١٦ ، ٢١٣
 إبراهيم بن سهل : ٢٠٦ ، ٢١٢
 إبراهيم مصطفي : ٥٤ ، ١٢٥ ، ١٣٤
 د. إبراهيم موسى مندراوى : ٤٧ ، ٥٠
 إبراهيم ناجي : ٧
 الأغب العجلي : ١٦٤ ، ١٧٣
 أبو الأخور العباني : ١٣٩
 أبو اسحاق بن إبراهيم بن أبي بدر
 البري : ١٩٩
 أبو اسحاق الصباني : ١٩٥
 أبو الأسود : ٩٨
 أبو يدر الحلبي منقر : ٢٠٠
 أبو يكو البلاقلاني : ١٧٤
 أبو بكر بن زهر : ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٦
 أبو بكر بن محمد الأنصاري الأشبيلي :
 ٢٤١
 أبو تمام : ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١٣٧
 أبو جهل : ١٦٦
 أبو حزام العكلى : ٨٠
 أبو الحسن اللاوى : ٥٠

ابن السكيت: ١٦٩ ، ١٦٨ ، ١٣٣
 ابن سناء الملك: ٢١٣ ، ٢٠٤ ، ١٤٠ ، ٢١٣
 ٢٤١ ، ٢٣٨
 ابن سيده: ١٩٥
 ابن سينا: ١٩٩
 ابن الشجري: ١٣٢ ، ١٤١ ، ١٤٣
 ابن حاصم: ٢٠٠
 ابن عبد الباقي: ١٩٩
 ابن عدي ربه: ١٩٦ ، ١٩٧ ، ٢٠٣
 ابن عمرو: ١٢٤
 ابن عون: ١٤٠
 ابن القارح: ١٩٣
 ابن قتيبة: ٧٦ ، ١٣٨ ، ١٤١
 ابن قزمان: ٢٣١ ، ١٣٢ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧
 ابن القوطية: ١٩٦
 ابن ليون: ١٣٧ ، ١٩٩
 (سيد بن أبي جعفر)
 ابن مالك: ١٩٩
 ابن المعتز: ١٤٠ ، ١٨١ ، ١٨٣
 ١٩٠ ، ١٩٦ ، ١٩٩ ، ٢٠٤
 ابن المقفع: ١٧٨ ، ١٨٣
 ابن منظور: ٩١
 ابن المنير: ١٣١
 ابن ميادة: ٨٧
 ابن نباتة الجوى: ١٩٥
 ابن هشام: ٨٧ ، ١٢٩
 ابن يعيش: ١٣٢ ، ١٤٣ ، ١٦٣
 ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩

أبو نواس: ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٧٩
 ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٩١
 أبو هلال العسكري: ١٠٦ ، ١٠٨ ، ١٠٩
 ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣
 أبو يعلى التنوخى: ٢٨ ، ٤ ، ٢ ، ١
 ٨٣ ، ١٧٢ ، ١٧٥
 أبو يعلى محمد بن الهبارية: ١٨٥
 ١٨٦ ، ٢٠٠
 ابن أبي حنيفة: ٨٣
 ابن أبي الرجال: ١٩٩
 ابن الأسلت: ١١٥
 ابن الأنباري: ١٢٣ ، ١٤٢ ، ١٤٣
 ١٦٣
 ابن بري: ١٧١
 ابن بسام: ٢٠٣
 ابن يشرى النرناطى: ٢٣٧
 ابن جنى: ١٦٤ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٩
 ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٣٠ ، ١٣٦
 ١٣٧ ، ١٤١ ، ١٣٤ ، ١٦٩
 ابن حدون: ٧٦
 ابن حيون: ٢٠٤
 ابن خلدون: ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٢
 ابن دريد: ١٥ ، ٨٨ ، ١٩٤
 ابن رافع: ٢٠٤
 ابن رشيق القيروانى: ١٠١ ، ١٧٠
 ١٧١ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦
 ابن الرومى: ١٤ ، ١٠٠ ، ١٠١
 ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٨ ، ١٧٠

افرايم: ٤٤٠٤٣٠١٢
Aphrém
أفلاطون: ٢٢٨
الافوه الاودي: ١٠٧
اقليدسي: ٢٢٨
اليانور الاكوييني: ٢٢٥
امرق القيس: ١٠٦، ٩٦، ٨٧، ٨٥
١١٠، ١١٢، ١١٤، ١٧١، ١٧٦، ١٧٧
١٩٢، ١٩٣
أميل البيستاني: ٩٤
أميليو غرسيه غومس: ٢٣٧
الامين بن زبيدة: ١٧٤
أويينس: ٢
M. Optitz
أوس بن حجر: ١٠٦، ١٠٨
أوفيد: ٢١٥، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢٥
٢٢٨، ٢٢٤
أولمان: ١١٧، ١١٩، ١٢٣، ١٢٨
١٣٤، ١٣٦، ١٤١، ١٤٦، ١٧٧
١٨٠، ١٨١، ١٨٦، ١٩٤، ١٩٥
١٩٦، ١٩٧، ١٩٩
أونجاد: ١٧
Ungnad
ايرسمان: ٢٢٠، ٢٢٧
Ehrismann
ايفالد: ٦١
Ewald

ايميل: ٢٣٧
أحد أمين: ١٩٧
أحد بن أبي الطاهر: ١١٥
أحد بن عيسى الرضاعي: ١٩١
أحد الشائب: ٩٥
أحد شوقي: ١٨٧، ١٧٦، ١٧٧
أحد فارس الشدياق: ٩١
أحد هيكل: ٢٢٣
الاحمر المقري: ١٢٦
الاخطل: ٨٨
الاخفش: ٢، ١٢٥
ادوارد فيلمار: ١٩٤
أرتس بيشوب يمتس: ٢٣١
أورا (ملحة): ٣، ٣٢
Erra, Epos
أرسطوطاليس: ٧٩، ٢٢٨
اسحق بن جيات: ٥١
اسحاق حانوف: ٥١
Jishak Halfun
اسحاق الموصلي: ١٤٥
أسود بن أبي كريمة: ٢٣
اشتر (أغنية): ٢٤، ٣٠
Tschtar
الاصمعي: ٨٨، ٩٨، ١١١، ١١٢
١٢٠، ١٢١، ١٢٨، ١٦١
الاعشى: ٨٦، ٨٨، ٩٧، ١١٢
١٧٩
الاعلم البطليوسي: ٢٠٣

تقی الدین أبو العباس النصیبی : ١٩٨
تمیم بن عامر بن أحمد بن طعنة : ١٩٦
تمیم بن مقبل ، ٨٥
التوزی : ١١١

(ث)

الثعالبی : ١٩ ، ١٩٥
ثعلب : ٣
ثوبال قاین : ٥١

Tubal qajin

(ج)

الجاحظ : ٧٩ ، ٨٧ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ،
١٤٢ ، ١٧٣ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ،
١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٩٢
جالینوس : ٢٢٨
جبریل القمص الموصلی . ٤٥
جبرول : ٥٨

Gabirol

الجرجانی : ١٢٩ ، ١٣٨
جرجس وردة : ٤٥
جرمی (. ٥) : ٤٩

H. Grimme

جریر : ١١٤
جزنیوس : ١
جلجامش (ملحمة) : ٢٥ ، ٢٦ ،
٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢
جمیل بن معمر : ٩٨
جندل الطهوی : ٨٠

(ب)

بارت : ١١٩
باول فیشتتر : ٢١٥

Paul Fechter

البحتری : ٩٦ ، ١٠٠ ، ١٠٩ ، ١١٤
البخاری : ١٣٣
بدر بن عامر الهدلی : ٨٥
برناردفون فیتادورن : ٢١٤
بروکلمان (کارل) : ١٧٨ ، ١٨٥ ،
١٨٨ ، ١٩٠ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ،
١٩٩ ، ١٩٨
برمیتوریوس (ف .) : ٦٤

Franz Pretovius

بشار بن برد : ١٢٤ ، ١٦١ ، ١٧٦ ،
١٧٧ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٩٠
بشر بن المعتز : ٨٨ ، ٨٩ ، ١٧٦ ،
١٨٤

بلرمان . ٤٩

Bellermann

بلوخ : ١١٧ ، ١١٨
بندار : ٢٢٨
بوعاز : ٥٠

Bo'az

(ت)

التبریزی : ٤
تسمون (. ٥) : ٢٣

H. Zimmeru

الخليل بن أحمد الفراهيدي : ٤٤٣ ،
٤٨٠ ، ٤٧٩ ، ٥٢٠ ، ٩٤٧ ، ٦٠٥
١٧٤ ، ١٠٥ ، ٠٨١
الحفساء : ١٠٧

(د)

الذائق : ٢٠٠
درايدن : ٢١٩
الدميري : ١٩١
دوناش بن لبرط : ١٧٣ ، ١٩٣
دى سامى : ١٧٢ ، ١٩٠
ديلمان (٠١) : ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣

A. Dillmann

ديموتسنيوس : ٢٢٨

(ذ)

ذو الرمة : ٨٣ ، ٨٥ ، ١٠٩ ، ١١١

(ر)

رقية : ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢٩ ، ١٣٥
١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٤
١٦٢ ، ١٦٧ ، ١٧٩ ، ١٨١
الرادعى : ١١٣ ، ١٤٤
رامون منتدث يفعال : ٢٣٧

Ramon Menéndez Pidal

رايت : ١٣٥ ، ١٣٨

رايمونده ريك جستين : ٣٥ ، ٣٧

Raymond Rlec Jestin

جوان أندريس : ٢٣٥

جندب مريعان : ١٧٢

جورج أميرا : ٤٢

جوستاف فليجل : ١٨٧

جوستاف فون جروني بلوم : ١٧٦ ،

١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٩٧

جورجى زيدان : ٩١

جولده تسهير : ٨٦

الجوهري (أبو نصر اسماعيل بن حماد) :

٩١

(ح)

الحارث بن المنذر الجرمي : ١٨١

حازم القرطاجنى : ١٤٨ ، ١٤٩

الحروشاذ : ١٢٣

الحريري : ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٩٠ ، ١٩١

حجر بن يزيد بن سلة : ١٦٤

حسان بن ثابت : ٨٤

حسن شاذلى فرهود : ٤

حسين بن الحمام : ٨٤

د . حسين مؤنس : ٢٣٢

حسين واصف باشا : ١٨٧

حماد الراوية : ١٧٠

حماد عجرد : ١٧٧ ، ١٧٩

(خ)

خالد بن صفوان الأهمم الميتمى : ١٧٨

خالد القناسى : ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٩٠

خلف الأحمر : ٨٨

سلمى بن ربيعة : ٩٧
سلمى الجندی : ٩٦ ، ١٠٠ ، ٩٩ ، ١٠٠
١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٥
سليمان بن جبرول : ٥١
السندوني : ١٧٣
د . سهر القلماوي : ٢٣٥ ، ٢٣٧ ،
٢٤١

سولون بن أدريت : ٦٠
سويد بن كراع : ٨١
سيبويه : ١٣٠ ، ١٣٤ ، ١٣٨ ، ١٤١
١٦٣ ، ١٦٥ ، ١٦٨
السيد أحمد صقر : ١٣٨
السيوطي : ٧٦

(س)

شتيرن : ٢٣٧
S. M. Stern
د . شكري عياد : ٦ ، ٣
شكسيير : ٢١٩
الشيخ : ١١٠
الشنغري : ٩٦
شيشرون : ٢٢٨
شيمين أطويت : ٦٠

(ص)

الصفدي (صلاح الدين) : ١٠٣ ،
١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٨٩
صفي الدين الحلي : ١١ ، ١٢ ، ١٩٤
الصولي : ١٨٣

الرضاعي : ١٩٢
الرمادي : ٢٠٣
رکندورف : ١٣٤
الروديجي : ١٨٠
روزن (. د) : ٥٨

D. Kosin

روزنتال : ١٩٦ ، ١٩٨
رييرا (ي) : ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣١
٢٣٧ ، ٢٣٨

J. Ribera

رينهارات دوزي : ٢٣٦

Reinhardt Dozy

(ز)

الزجاجي : ١٦٥ ، ١٦٦
د . زغلول سلام : ٩٠ ، ١١٧
الزفيان السعدي : ١٢٥
زهير بن أبي سلمى : ٨٣ ، ١١٤
زياد بن زيد : ١٤٠
زين الدين الجويري : ١٩٩

(س)

سالم بن دار النطفاني : ١٤٢
السيجاني : ٨٨
سيفسر : ٢١٩
سحيم بن عبد بن الحساس : ٢
السخاوي (أبو الخير محمد بن
عبد الرحمن) : ١٩٩
سعيد بن مسعدة : ٣

العجاج : ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٩ ، ١٣٢ ،
١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٨ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ،
١٦٣ ، ١٧٩ ، ١٨١ ،
المذافر الكندي : ١٢٣ ،
المقاد : ٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ،
المسكوي (أبو هلال) : ٨٨ ،
علياء بن الأرقم بن عوف : ١٦٦ ،
علقمة : ١٠٩ ،
علم الدين الحسن السخاوي : ١٩٨ ،
علي البجاوي : ٨٨ ،
علي بن إبراهيم الشاطر : ١٩٩ ،
علي بن أبي طالب : ١٦٦ ، ١٨١ ،
١٨٤ ،
علي بن الجهم : ١٩٥ ،
علي محمود طه : ٩٢ ،
عليان : ١٦٨ ،
عبادة بن ماء السماء : ٢٠١ ،
عمار الكلبي : ١٢٦ ،
عمارة : ١٦٣ ،
عمانوثيل بن سليمان بن مرسية : ٥١ ،
العفاني : ١٢٢ ، ١٦١ ،
عمر بن الجوح : ١٢٩ ،
عمرو بن معد يكرب : ٩٧ ،
عنبرة : ٧ ، ١١٤ ،
د . عوف بن عبد الرؤوف : ١٧٢ ،
العيني : ١٣ ، ١٦٣ ،

(ط)

ابن طباطبغا (محمد بن أحمد) : ٨٩ ،
الطبري : ٧٦ ، ٨١ ،
طرفه : ٨٧ ،
طلحة بن عبد الله العوفي : ١٧٥ ،
الطليطلي : ٢٠٤ ،
د . طه الحاجري : ٩٠ ،
د . طه حسين : ٩١ ، ٩٢ ،

(ع)

عبادة القزاز : ٢٠٣ ،
عبد الجبار دواد البصري : ١١ ،
عبد الرحمن بدوي : ٢٢٢ ،
عبد الرحمن الثاني : ١٩٦ ،
عبد الرحمن الثالث : ١٩٦ ،
عبد السلام هارون : ١٣٦ ،
د . عبد العزيز الأهواني : ٢٠١ ،
٢٠٤ ،
عبد العزيز اليميني : ١٧٨ ،
عبد القيس : ١٦٥ ،
عبد الله بن أبي اسحاق : ١٢٧ ،
عبد الله بن الدمينه : ٩٨ ،
عبد الله بن محمد المرزباني : ٢٠٣ ،
عبد المؤمن بن الحسن بن الحسين ابن
الحسن : ١٧٨ ،
عبد الوهاب عزام : ١٠٠ ،
عبد الوهاب المهدي البهنسي : ١٩٤ ،

(ق)

قدامة بن جعفر : ۱۶۳ ، ۷۹

القزويني : ۷۶

القسطلاني : ۱۳۱

د . القصاص : ۵۵ ، ۵۴

قطرب : ۱۹۴ ، ۱۴۲ ، ۳

(ك)

كايزر (ف ۰) : ۹ ، ۷

W. kayser

كثير عزة : ۹۹

كراتشكوفسكي : ۲۰۱ ، ۱۷۰ ، ۷۹

۲۳۲ ، ۲۳۱ ، ۲۰۶ ، ۲۰۴ ، ۲۰۳

كرداحي : ۴۵

Caradhi

الكسائي : ۱۳۲

كلوجي : ۲

Kluge

كليمن : ۶۱

Clemens

الكيت : ۸۴

كوتني روسيني : ۶۵

كونراد بورداخ : ۲۲۹ ، ۲۲۵

۲۳۰

Konrad Buradach

(غ)

د . غنيمي هلال : ۲۱۳

غيلان بن الحرث الربيعي : ۱۳۰

(ف)

فاتك الشهبجي : ۱۹۰

الفارابي : ۸

الفراء : ۱۳۲

فرجيل : ۲۲۸ ، ۲۱۹

الفردوسي : ۱۸۰

الفرزدق : ۱۲۷

الفضل بن المهذب بن الراهب : ۱۹۹

فليشر : ۱۳۷

فوسلر : ۲۱۹ ، ۲۱۴

Vossler

فون سودن : ۲۴

Von Soden

فون شاك : ۲۳۶

Uon Schach

فيثاغورس : ۵۱

. Puthagoras

الفيروز آبادي : ۹۱

فيك : ۱۷۹ ، ۱۷۶ ، ۱۶۳ ، ۱۶۱

فيكسلر : ۲۲۹

Wechsler

محمد بن سعيد الكاتب : ٩٩
 محمد بن عبد العزيز الكاليوكنى : ١٩٩
 محمد الحبيب بن الخوجج : ٨
 محمود حسن اسماعيل : ١١
 د . محمود مكي : ٢٣٥ ، ٢٣٧ ، ٢٤١
 محيي الدين عبد الحميد : ١١
 مدرك بن علي الشيباني : ١٩
 مرجليوس : ١٩٦
 المرزبانى : ١٩٠
 مصطفى صادق الرافعى : ١٠٣
 د . مصطفى هدارة : ١١٧ ، ١٩١
 المسعودى : ١٤٠ ، ١٨٤
 المستصم : ١٩٩
 مسلم بن الوليد : ١١٠
 مقدم بن معاذ القبريرى : ٢٠٣
 المعصم بن صامح : ٢٠٣
 المعتضد : ١٨٣ ، ١٩٦
 المعطل الهذلى : ١٢
 معقل بن خويلد الهذلى : ١٣
 ملتن : ٢١٩
 ملياس بن فيلكروب : ٢٢٣
 المنصور بالله : ٢٠٠
 المهر بن الفرس : ٢٠٤
 الميدانى : ٧٦

(ن)

النايخة : ٨٥ ، ٩٧ ، ١٢٧ ، ١٢٨
 نازك اللاتسكة : ١٧٣
 نزهون بنت الوزير القيمى : ٢٠٤ ، ٢١٣

(ل)

لييد : ١٢٨
 لسان الدين بن الخطيب : ١٩٨ ، ٢٠٢ ،
 ٢١١ ، ٢١٣ ، ٢٣٧
 لورانس ايكر : ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٣٠ ،
 ٢٤٢

Lawrence Ecker

لويس الثاني عشر : ٢٣٥
 لويس شيخو : ١٨٣ ، ١٨٤
 ليتمان (٠١) : ٦٥

E. Littmann

(م)

ماركابرو : ٢٤١
 مارلو : ٢١٩
 مالك بن الحارث : ١٣
 المأمون : ١٩١
 المأمون بن ذى النون : ٢٠٤
 المبرد : ٧٥
 المتنبى : ١٨٥
 د . مراد كامل : ٦١ ، ٦٥ ، ٧٣ ،
 ٧٤ ، ٧٥
 مرتضى الزبيدى : ٩١ ، ١٩٢
 محمد أبو الفضل ابراهيم : ٨٨
 محمد أسعد أطلس : ١٩٥

محمد بن ابراهيم بن حبيب الغزاوى :
 ١٨٨

محمد بن أبي بدر السلى : ١٩٠
 محمد بن أبي الفضل على شرف : ٢٠٤

هيكر (ك .) : ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ،

٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢

K. Hecker

هوميروس : ٢٢٨

(و)

وضاح الهادي : ٩١

وكيع بن سعد : ١٨١

الوليد بن يزيد : ١٣٨ ، ١٧٧ ، ١٧٩

(ي)

ياقوت : ١٣٦

ياكين : ٥١ ، ٥٠

Jachin

يحيى بن بقر : ٢٠٤

يحيى بن الحكم الغزال : ١٩٨

يزيد بن ربيعة بن مفرح : ١٢٣

يعقوب السروجي : ٤٢

يهودا الحريزي : ٥٠ ، ٥١ ، ٥٩

يهودا هاليني : ٥٠ ، ٥١

يوبال : ٥١

يوسف بن سلومون : ٦٠

يرسف بن هارون الرمادي : ٢٠١

يوسف هديان : ٥١

يوليوس شقيترنج : ٢٢٤

Julius Schwietering

نجيلة : ١٦١

نرجال ايرش كيجال (ملحمة) : ٣١ ، ٣٠

Nerhal. Erøiq Kigal

نلدكة : ١٢٨ ، ١٨٥

T. Nöldeke

النمر بن تولب : ١٠٧ ، ١١٥

الويري : ١٧٧

د . النويهي : ٢٠٠ ، ٢٠١

نيكل : ٢٣٢ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧

A. R-Nykl

(أ)

هارتمان (م .) : ٥٠ ، ١٧٢ ، ١٧٣

١٩٠ ، ٢٣٦

M. Hartmann

الهرابي : ١٨٨

الهمداني : ١٤٤ ، ١٩١

هلبوت دي بور : ٢١٥ ، ٢١٦ ،

٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٧

Helmut de Boor

همربور جشتال : ٢٣٦

Nammor Purgatall

هميان بن قحافة : ١٦٩

هول : ١٦٦ ، ١٦٧

هولشر (ج .) : ٤٢ ، ٤٥

G.Hölacher

هوتسمه : ١٨٦

هوميروس : ٢٢٨

فهرس القوافى

(١)

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
أبو حزام العكلى	المربأة	١٤	٨٠
على بن الجهوم	أفشاء	٤	١٩٦
د	يشاء	٣	١٩٦
ابن الرومى	الأكفاء	٤	١٠١
أبو حزام العكلى	المسكفأة	١٦	٨٠
على بن الجهوم	والبقاء	٣	١٩٦
—	أفواؤها	١٣	١٦٧
—	أفياؤها	١٢	١٦٧
على بن الجهوم	حواء	٤	١٩٦
—	صيراء	٤	١٦٨
—	شيشاء	٢	١٦٨
ابن الرومى	البقاء	٨	١٠١
—	واللباء	٣	١٦٨
ابن عبد ربه	آلائه	٥	١٩٧
ابن عبد ربه	نعمائه	٥	١٩٧

(ب)

—	صلاها	١٢	٨٥
ابن عبد ربه	كتائب	١٠	١٩٧
على بن أبى طالب	مناجب	١	١٨٥
د	الأعارب	٢	١٨٥
ذو الرمة	طرب	٣	١٠٩

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
ابن عبد ربه	الكواكب	١٠	١٩٧
أوس بن حجو	وتغلب	١٤	١٠٨
ذو الرمة	ذهب	١١	٨٣
ابن الرومي	منسوب	١٧	١٠٠
—	يصوب	١٤	٨٤
أبو نواس	أعاجيب	٨	١٨٢
أبو العجير السلولي	نجيب	١٠	١٧٢
أبو نواس	تقليب	٨	١٨٢
أبو قلابه الهذلي	الطراب	١٢	١٢
د د	بالتقاب	١٠	١٢
—	أعقابها	١٢	٨٢
—	باجتلابها	١٠	٨٢
أبو قلابه الهذلي	الذهاب	٨	١٢
ابن الرومي	قبي	٦	١٠٨
أبو تمام	والعب	٥	١١١
د د	مؤدبي	٩	١٠٩
د د	مذهبي	٣	١١٠
ابن الرومي	عجيب	١٣	١٠٠
ابن الهبارية	الكاتب	١٠	١٨٦
امرؤ القيس	يثقب	١٥	١١٢
—	وعكب	٧	١٥٥
ابن الهبارية	لغالب	١١	١٨٦
(ت)			
أبو العتامية	القوت	١١	١٨٢
د	يموت	١٢	١٨٢
—	أن تـ	٤	١٣٨

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
عمر بن الجحوح	أن تـ	١٤	١٢٩
د د	تلت	١٦	١٢٩
ابن عبد ربه	استثبات	٦	١٩٨
بشار بن برد	دجاجات	٧	١٩٠
—	حدائدها	٥	١٥١
—	زفراتها	٧	١٣٦
ابن عبد ربه	والبنات	٦	١٩٨
—	صحبته	٦	١٧٤
عمرو بن معد يكرب	فاسبطرت	١٣	٩٧
كثير عزة	حلت	١٥	٩٩
سلي بن ربيعة	فالحلة	١٨	٩٧
الأعتى	وقلت	٨	٩٧
بشار بن برد	الصوت	٧	١٩٠
د د	البيت	٦	١٩٠
د د	الزيت	٦	١٩٠
ابن عبد ربه	رعيته	٧	١٩٧
د د	نيتته	٧	١٩٧
—	تمتات	١٦	١٦٢
—	النبات	١٥	١٦٢
—	ثبت	٩	١٣٧
—	شلت	٨	١٣٧
محمد بن سعيد الكاتب	جلت	٨	٩٩
د د	تجلت	١٢	٩٩
د د	زلت	١٠	٩٩
الشنفرى	تولت	١٩	٩٦

- ٢٧٠ -

(ج)

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
امرؤ القيس	عرجوا	٧	١٩٣
امرؤ القيس	أسج	٧	١٩٣
امرؤ القيس	معج	٧	١٩٣
امرؤ القيس	دلج	٨	١٩٣
—	مرحا	١٨	٤

(ح)

مالك بن الحارث	فباحوا	١١	١٣
مالك بن الحارث	الرياح	٩	١٣
—	قويج	١٥	٥
جندل بن المثنى	الأواجيح	٩	١٤٨
أوسحاق الصباني	الفصيحة	٧	١٩٥
أبو اسحاق الصباني	مليحة	٧	٩٥
أوس بن حجر	ضاحي	١٨	١٠٦

(د)

عبد الله بن المقفع	رشد	١٥	١٨٣
—	رشده	٢	١٦٤
—	قصده	٢	١٦٤
—	قصد	٢	١٢٢
عبد الله بن المقفع	الهند	١	١٨٣
—	وجدود	١٥	٣
النايخة	الأسود	٦	١٢٧
أحمد شوقي	جديد	١٣	٦
أبو الصغراء البولالي	والسكيد	١٠	١٦١
—	شرودها	٩	٨٦

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
—	تزويدها	٧	٨٦
—	فشيدها	١١	٨٦
—	جرادا	١٨	٨٥
عدى بن الرقاع العاملي	وسنادها	١٩	٨٢
عدى بن الرقاع العاملي	منآدها	٢	٨٣
—	توسد	٢	٩٦٣
—	العندا	٩	١٦٦
—	الكهده	٢	١٦١
—	توهده	١	١٦١
—	اليدا	٣	١٦٣
—	الساد	١٤	١٣٧
—	تهدد	١٤	١٨٩
—	مقصدي	١١	١٨٩
المقاد	بمعدى	١٠	١٨٩
—	يحمد	٩	١٨٩
حجر بن يزيد بن سلة	الأفرندي	٢	١٦٤
المقاد	شامدى	٥	٧
النايفة	الأسود	١٣	١٢٧
ابن الرومى	سجودها	١٣	١٤
ابن الرومى	مزود	٨	١٢٧
امرؤ القيس	اليد	١١	٨٧
ابن عبده	الآبد	٣	١٩٨
ابن عبده	محمد	٣	١٩٨
جنيد الطهوى	أساند	٨	٨٠
أبو العلاء المعرى	كالقند	١٥	١٠٢

(ر)

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
الحنساء	جرار	١٣	١٠٧
الحنساء	وضرار	١١	١٠٧
—	الحمار	١٤	٨٦
أبو نواس	غائر	١٠	١٩١
طرفة	الآبر	١٥	٨٧
الأخطل	الإبر	١	٨٨
أبو نواس	صابر	٧	١٩١
أبو العلاء المعري	الأقير	١١	١٠٢
—	تواتر	١٧	٨٦
أحمد بن أبي الطاهر	والخندر	٨	١١٦
أحمد بن أبي الطاهر	والقدر	٦	١١٦
أبو نواس	الماطر	٥	١٩١
أحمد بن أبي الطاهر	والمطر	٢	١١٦
أبو نواس	ناظر	٦	١٩١
أحمد بن أبي الطاهر	والقمر	٤	١١٦
أبو نواس	الواهر	٥	١٩١
أبو نواس	قاهر	٦	١٩١
أبو العجير السلولى	تدور	٨	١٧٢
أبو فراس الحمداني	السرور	١٢	١٨٧
أبو فراس الحمداني	الدهور	١١	١٨٧
اسحق الموصلى	كزبر	١٢	١٤٠
ابن عيد ربه	عبره	٩	١٩٧
ابن عيد ربه	للمبزه	٥	١٩٨
أبو نواس	خدرا	٣	١٨٢

- ٢٧٣ -

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
—	عذرا	١١	٣
—	السرى	٦	١٥٦
ابن عبد ربه	عشرة	٩	١٩٧
ابن الهبارية	عصرا	١	١٨٧
ابن عبد ربه	العناصر	٩	١٩٨
العجير السلولى	المرى	٨	١٠٧
ابن الهباريه	شعرا	٢	١٨٧
ابن عبد ربه	التنافرا	٩	١٩٨
—	جعفر	٧	١٥٦
ابن عبد ربه	بالفكره	٥	١٩٨
أبو نواس	الدعرا	٣	١٨٢
أبو العتاهية	اغترار	٦	١٨٤
د د	والنهار	٦	١٨٤
ابن سناء الملك	كزبر	٦	١٤٠
—	وكعب	٨	١٤٠
الغمر بن تولب	الاعبر	٣	١٠٧
—	تظدر	٩	١٣٨
—	قدر	١٥	١٤١
أحمد شوقى	الكدر	١٩	٦
—	نصر	٣	١٤
امروء القيس	نصر	١٥	١٠٦
عباس العقاد	وشعر	٩	١٨٨
—	المنقرور	١٤	١٥٦
عباس العقاد	بالنور	٨	١٨٨
ابن عبد ربه	الترجيز	٢	١٩٨
د د	المزيز	٢	١٩٨
—	الكبرى	٤	١٤٠

الشاعر	القافية	السطر	المنحمة
—	قبرها	٢	٩٣
—	نورها	١٩	٩٢
الحارث بن المنذر الجرمي	قدر	١٣	١٨١
أو علي بن أبي طالب	القدر	١٦	١٨٢
أبو العتاهية	قدر	١٥	١٨٢
د	أفسر	١٣	١٨١
الحارث بن المنذر الجرمي	يعو	٤	١٥٦
أو علي بن أبي طالب	استمر	١٨	٤
—	هر	٢	١٥٦
محمود حسن اسماعيل	ستور	١٢	١١
د	السرور	٨	١١
د	الغرور	٩	١١
د	يدور	١٦	١١
د	المطور	١٠	١١
د	المنظور	١٣	١١
د	الزهور	٦	١١
د	المقهور	١٤	١١
د	المقهور	١٥	١١
د	نور	١١	١١
د	الطيور	٧	١١
د	الكبير	٥	١١
د	المسير	٨	١١
(س)			
عمارة	اللعس	٩	١٦٣
د	الشمس	١٠	١٦٣

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
أبو نواس	نفسى	٥	١٨٢
عباس العقاد	الأزلس	٦	١٨٨
أبو نواس	أمس	٥	١٨٢
عباس العقاد	المشمس	٧	١٨٨
(ش)			
وضاح الجياقي	ورشاش	١٨	٩١
د	وعشاش	١٥	٩١
د	طاش	٢	٩٢
د	واش	٤	٩٢
—	الفيشى	٤	١٤١
(ص)			
—	فوقصه	٣	١٦٥
امراة بن عبد القيس	رهمه	٢	١٦٥
علي بن أبي طالب	قصيص	٤	١٨٥
د	قوص	٣	١٨٥
ذو الرمة	مضيضها	١٥	٨٥
—	همض	١٠	٥
(ض)			
—	المتقض	١٣	١٥٦
أبو العلاء المعرى	قضى	١٤	١٠٤
د	مضى	١٢	١٠٤
(ط)			
	وسطا	٨	١٦٦

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
(ع)			
عمار الكلبي	طبعوا	١٧	١٢٦
جرير	يا مربع	١٥	١١٤
عمار الكلبي	والوجع	١٥	١٢٦
»	ابتدعوا	٩	١٢٦
»	فدعوا	٢	١٢٧
»	درعوا	١١	١٢٦
»	يرتفع	١٣	١٢٦
—	الأضلع	١٩	١٤
البحتري	الأضلع	٦	١٠٩
عمار الكلبي	البيع	٤	١٢٧
سويد بن كراع	ومريما	٤	٨٢
»	ترعا	٩	٨١
»	وأذراعا	١٣	٨١
»	فأجمعا	١١	٨١
»	تطلعا	٢	٨٢
»	وتطلعا	١٧	٨١
المعطل الهذلي	فاسمعا	١٥	١٢
سويد بن كراع	واسمعا	٦	٨٢
المعطل الهذلي	أروعا	١٧	١٢
سويد بن كراع	مهيعا	١٥	٨١
ابن الأست	ساع	١٠	١١٥
—	بسريع	٢٢	١٤
—	بسريع	٧	١١٥
الحارث بن المنذر الجرحي	القرع	١٤	١٨١
أو علي بن طالب			

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
الحارث بن المنذر الجرمي أو علي بن أبي طالب	يرع	١٤	١٨١
علي بن الجهم	الجمعة	٥	١٩٦
د	صنعه	٥	١٩٦

(ف)

امرؤ القيس	رادف	١٣	١٧١
د	رادف	٢	١٩٣
د	وعواذف	١١	١٧١
د	المواصف	١٢	١٧١
د	المواصف	١	١٩٣
الأنوف الأودي	الطنف	٦	١٠٧
امرؤ القيس	ومصايف	١٠	١٧١
د	مصايف	١٦	١٩٢
—	شرافه	٣	١٣٨
أبو العتاهية	وخافا	١٤	١٨٢
د	الكفافا	١٣	١٨٢
العمانى أو نخيلة	محرفا	١٥	١٦١
د	تسرقا	٢	١٦١
ابن ميادة	قذاف	٤	٨٧
همام بن وهب	أكهاف	١٣	١٤٩
أبو نواس	بالحقف	٤	١٨٢
د	صرف	٤	١٨٢
ابن ميادة	تحافى	٣	٨٧
أبو العتاهية	القوافى	٧	١٨٤

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
(ف)			
أبو العتاهية	المنوق	٩	١٨٤
—	طباقا	٤	١٨٩
—	الأغصاقا	٥	١٨٩
—	الآفاقا	٦	١٨٩
—	الولق	٤	١٤١
الشيخ	ساق	١٦	١١٠
أحمد شوقي	حقة	١٨	١٨٧
د د	كنخلقه	١٦	١٨٧
—	بنيق	٨	١٣٩
ابن الهيارية	بلاحق	١٥	١٨٦
د د	اللاحق	١٤	١٨٦
—	المشتاق	١٦	١٤٨
—	البرق	١٥	١٤٨

(ك)

ابن عبد ربه	الملوك	٦	١٩٧
د د	شريك	٦	١٩٧
امراة من بني عقيل	ذاك	٣	١٣٩
أبو نواس	يجبك	١٣	١٧٤
—	الذمك	٣	١٣٧
عهد الله بن الدمنية	ما بدالك	٣	٩٩
أبو الأسود	بشمالكا	٧	٩٨
أبو نواس	عند ذلك	١٧	١٧٤
أبو الأسود	بذالك	٥	٥٩٨
—	حركى	١٠	١٣٦

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
(ل)			
—	يافضاله	٩	١٦٧
—	تجاهه	١٠	١٦٧
امروز القيس	الرجل	١٠	١٩٣
—	المخلخل	٢٠	٩٥
طلحة بن عبيد الله الغوثي	منازل	٦	١٧٥
علي بن أبي طالب	المسل	٥	١٨٥
مسلم بن الوليد	النصل	٦	١١٠
طلحة بن عبيد الله العوفى	هو اطل	٨	١٧٥
الوليد بن يزيد	تطلو	١١	١٣٨
الفر بن تولب	يفعل	١٤	١١٥
الأعشى	الوعل	٥	١١٢
—	القرنفول	٥	١٥٤
أبو العجير السلولي	قليل	٤	١٧٢
ذو الرمة	والمحالا	٤	٨٣
د	المحالا	١١	٨٠
تميم بن مقبل	مقالا	١٠	٨٥
حسين بن الحمام	أمثالها	١٧	٨٤
—	من قالها	١١	٢
جنوب مربيان	للوكالا	٢	١٧٣
د د	الجمالا	١٥	١٧٢
ابن عبد ربه	مائللا	٧	١٩٨
البيهقي	حاذلا	١٢	١٠٩
ابن عبد ربه	فاعلا	٨	١٩٨
—	وحنظلة	٢	١٤١

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
—	ليلاء	٨	١٥٤
امراة من بنى عقيل	وعلى	١٣	١٣٨
—	تالا	٧	١٥٧
—	هو حلا	٦	١٥٧
حسان بن ثابت	نزولها	١١	٨٤
أبو المتاهية	السيلا	١٨	١٨٤
»	الرحيلا	٨	١٨٤
قيل امرؤ القيس	بال	١٠	١١٠
—	البال	١٤	١٥٤
امرؤ القيس	البالى	١٢	١٩٣
—	الثال	١٢	١٣٧
أحمد شوقي	الرجال	١٦	١٨٧
—	بجالى	٦	١٥٣
—	بجالى	٦	١٥٣
امرؤ القيس	الحالى	٩	١٧١
»	الحالى	١٥	١٩٢
—	جلجال	٢	١٥٣
عباس العقاد	كالغزال	٤	١٨٨
—	بفيضان	١٤	١٥٤
امرؤ القيس	مطال	٣	١٩٣
»	مطال	١٢	١٧١
»	القال	١٢	١٠٦
—	السكسكال	٥	١٥٣
امرؤ القيس	أطلال	٨	١٧١
»	أطلال	١٤	١٩٢
عباس العقاد	والجمال	٥	١٨٨
أحمد شوقي	القتال	١٥	١٨٧

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
طلحة بن عبيد الله العوني	منازل	٥	١٧٥
ذو الرمة	المسلسل	١٤	١١١
د	المفصل	١٨	١١١
طلحة بن عبيد الله العوني	المواطن	٧	١٧٥
—	ذى أمل	٧	١٧٤
—	على	١٠	١٥٦
عنقرة	التمهل	١٢	١٤
—	الجملي	٩	٩٥٦
أبو نواس	قولى	١٥	١٧٤
جميل بن معمر	جبريل	١٢	٩٨
—	الليل	٢٠	٢
أبو نواس	الليل	٢	١٨٢
د	الويل	٢	١٨٢
غيلان بن الحريث الربيعي	بذا الـ	١١	١٢٠
أبو تمام	اهتبل	٦	١٢٧
غيلان بن الحريث الربيعي	بجل	١٢	٣٠
علي بن أبي طالب	الورل	٦	١٨٥

(٢)

—	سأمة	٣	١٤٦
أبو العلاء المعري	سراثر كم	٩	١٠٣
أبو الصاهية	ألم	١	١٨٣
—	ويذمم	٥	٥
—	ابراهيم	٩	١٥٧
علقمة	مجروم	١٧	١٠٩
عبد الله بن الدمينه	سليم	١٦	٩٨

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
أبو العجير السلولى	ذميم	٦	١٧٢
—	يداما	١١	١٦٢
الأعشى	دمدمة	٣	٨٦
زياد بن يزيد	يافاطمة	١٤	١٤٠
—	والفما	٧	١٣٢
سالم بن دار العطفاني	لمه	١٠	١٤٢
أبو نواس	التوما	٧	١٨٢
د د	يوما	٧	١٨٢
—	جذامي	٤	١٣٦
البحترى	بحرام	٣	١١٤
—	حرامى	١٤	١٥٣
—	الحمام	١	١٣٨
—	درهام	١٣	١٥٣
معقل بن خويلد الهذلى	العرم	٥	١٣
عباس العقاد	الأكرم	٢	١٨٩
أبو الآخرز الهامى	مكرم	٦	١٣٩
عباس العقاد	الأعظم	١	١٨٩
ابن الهبارية	يعظمه	٩	١٨٦
د د	نظم	٨	١٨٦
—	المنعم	٣	١٨٩
طرفة	الكلم	١٣	١٨٧
علي بن ابى طالب أو أبو جهل	امى	٦	١٦٦
عباس العقاد	الإيم	٨	٧
معقل بن خويلد الهذلى	ترمى	٣	١٣
أبو صخر الهذلى	سئم	١٦	١٠٧
—	السكرتوم	١٢	١٥٤
أبو العتامية	قوم	١١	١٨٤

— ٢٨٣ —

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
—	السلووم	١١	١٥٤
أبو العتاهية	يوم	١١	١٨٤
البحترى	ونديم	٥	١٠٠
—	والطعم	٣	١٦٦
—	والقم	٨	١٨٢
أبو العتاهية	ينم	٢	١٨٣
أبو العلاء المعرى	دراهم	٤	١٠٣

(ن)

أبو العتاهية	كانوا	١٠	١٨٤
د	الزمان	١٠	١٨٤
قنبر بن أم صاحب العطفاني	ضنوا	٣	٨٥
د	ضنوا	١٢	١٤٨
بدر بن عامر الهذلي	التعجن	٣	٨٥
علي بن أبي طالب	السنن	١٥	١٨٤
ابراهيم ناجي	مجنون	٣	٧
أبو العتاهية	العيون	٩	١٨٤
أبو نواس	يكونوا	١٣	١٦٣
د	الحين	٩	١٨٢
د	المين	٩	١٨٢
د	الأمين	١٤	١٦٣
—	مين	٢	١٦٦
—	تمنن	١٨	٥
—	يفزعن	١٧	٥
أبو نواس	يين	٦	١٨٢

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
—	والعينانا	٧	١٥١
—	ظليانا	٧	١٥١
أبو نواس	بيتنا	٩	١٩١
د	دارنا	٨	١٩١
د	أجلنا	٨	١٩١
أحمد شوقي	وئنا	١١	٨
—	عرينا	٧	٨٧
—	الأيدينا	١٢	١٥٠
—	وأبيكرينا	٣	١٥١
الراعي	رزينا	١٥	١١٣
—	العنا	٦	١٣٨
—	بيئينا	١٣	١٥٠
عبد الله بن الدمنية	سقيننا	١٩	٩٨
الكهيت	مسلينا	٦	٨٤
الهدلى	أيا ميفينا	١٥	١٥٠
—	دهدھينا	٢	١٥١
—	إنه	١٨	١٢٤
عبد الله بن المقفع	ودمنه	١٤	١٨٨
—	بالنغرنه	٢	١٢٥
—	تظه	١٣	١٢٦
—	سلكنه	٢٠	١٢٤
عبد الله بن المقفع	ودمنه	١٤	١٨٣
—	يا برزونه	٦	١٤٢
—	جرنيه	٧	١٤٢
—	الرجلينه	٣	١٤٢
—	النعلينه	٢	١٤٢
—	أعيينه	٨	١٤٢
امرؤ القيس	بخزان	١٨	١١٤

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
أبو المثلّم	ولأوان	٣	١٠٨
—	والتوان	١٤	١٥٢
النايفة	المبن	٤	٩٧
دهلب بن قريع	المستن	٣	١٥٩
—	النسن	١٣	١٥٥
—	القطن	٤	١٥٩
المحاصر بن المحل	الدفن	١١	١٥٢
—	متعون	٧	٤١
أبو نواس	الفرقيين	٦	١٨٢
ابن الهيارية	فاني	١٢	١٨٦
أبو العتاهية	التفاني	٧	١٨٤
علي بن أبي طالب	سني	٥	١٦٦
امرأة من بني عقيل أو أبو جهل	والسني	٢	١٣٩
أبو نواس	والصني	٩	١٩١
النايفة	التظني	٨	٨٥
ابن الهيارية	والتعني	١٣	١٨٦
علي بن الجهم	كان	٦	١٩٦
د	الحنان	٦	١٩٦
علي بن أبي طالب	الحسن	١٤	١٨٤
أبو العلاء المعري	يعذبون	١٩	١٠٢

(و)

عمر بن الجوح	وتعطيني	١٥	١٢٩
العقاد	الجوى	١٢	١٨٩
التجدي	حزوى	٨	١٠٠
أحمد شوقي	النوى	١	١٨٨

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
العقاد	ولا نوى	١٣	١٨٩
أحمد شوقي	الموى	٢	١٨٨
(ي)			
—	صائبا	٨	١٤٤
—	المطبا	١٠	١٤٤
سحيم عبد بنى الحساس	القوافيا	١٥	٢
—	قرامريا	٩	١٤٤
علي بن أبي طالب	البادية	٨	١٨٥
الزيفان السعدى	تباريه	٥	١٢٥
»	الزازية	٦	١٢٥
علي بن أبي طالب	مباله	٧	١٨٥
»	حوليه	٧	١٨٥
امراء من بنى عقيل	المتى	١٤	١٣٨
بشار بن برد	تعشى	٢	١٤٥
زهير	كنازى	٨	١٤٥
امراء من بنى عقيل	الدعى	١	١٣٩
—	والألنى	١٠	١٣٩
زهير	لايفرى	٣	١١٥
—	قراقرى	٦	١٤٤
الرداعى	قراقرى	١٢	١٤٤
دريد بن الصمة	أسودى	١٢	١٤٥
الكهيت	ودانى	١٢	١٤٥
—	الوشحنى	٦	١٥٩
—	الدخنى	١٠	١٥٩
مليح بن الحكم	رعشنى	٥	١٤٥
—	التقنى	٨	١٥٩

فهرس الأرجاز

(أ)

الرجز	القافية	السطر	الصفحة
رؤبة أو رويمة بن صبح أو أحد البدو	أسلحيا	٥	١٦٠
د د د	دبا	٢	١٦٠
د د د	جدها	١٦	١٥٩
د د د	سببها	٤	١٦٠
د د د	أخصبها	١	١٦٠
د د د	القصبها	٦	١٦٠
د د د	مها	٣	١٦٠

(ب)

—	السعات	٩	١٣٣
علياء بن الأرقم بن عوف	السعات	١٣	١٦٦
—	النات	١٠	١٣٣
علياء بن الأرقم بن عوف	النات	١٤	١٦٦
—	أكيات	١١	١٣٣
علياء بن الأرقم بن عوف	أكيات	١	١٦٧

(ت)

أبو العنن	كهدة	٨٠	١٦١
-----------	------	----	-----

(ث)

رؤبة	والبرارث	١٦	١٤٩
رؤبة	والمتاعث	١٥	١٤٩

الصفحة	الطر	القافية	الراجز
		(ج)	
١٤٧	٥	الاضحا جا	المعاج
١٤٧	١	لجا جا	د
١٦٩	٥	الصهاجا	هميان بن قحافة
١٢١	٢	تسبجا	المعاج
١٤٧	٣	ما أجبجا	د
١٢١	١٥	البردجا	المعاج
١٢١	١٠	أرندجا	د
١٢٢	٢	الفنزجا	د
١٦٩	٩	وأسبجا	—
٢٠	١٦	قد شجا	المعاج
١٣٣	١٤	حجج	—
١٣٣	١٦	وفرنج	—
١٣٣	١٥	بالعشج	—
١٦٨	٨	بالعشج	عليان
١٦٨	١٠	والصيصج	د
١٣٣	١٤	علج	—
١٦٨	٧	علج	عليان
١٣٣	١٦	البرنج	—
١٦٨	٩	البرنج	علياء
١٣٣	١٥	يج	—
١٦٩	١	يج	—
١٤٦	٨	كونج	—
١٦٨	١٥	حجج	—
١٦٩	٢	وفريج	—
١٤٦	٩	اللدرج	—

الصفحة	السطر	القافية	الراجز
		(>)	
١٦٧	٦	الفتح	رؤية
١٦٧	٥	السنح	رؤية
		(د)	
١٢٢	١٥	سرد	العاني
١٢٢	١٠	بالشرذ	العاني
١٢٢	١١	والكرد	العاني
١٢٢	١٤	الورد	العاني
١٢٢	١٣	الأسد	العاني
١٢٢	٩	سرند	العاني
١٥٣	٩	تكادى	رؤية
١٥٣	٨	الروادى	رؤية
		(ر)	
١٦٢	٥	التاجرا	رؤية
١٦٢	٤	عواكرا	رؤية
١٦٠	١٠	مكوره	—
١٦٠	١١	لضره	—
١٤٩	٦	بالكروور	المعراج
١٣١	١٥	الريرى	—
		(س)	
١٦٣	٦	أمسا	المعراج
		(ش)	
١٤٨	٦	بش	—
		(ع)	
١٣٢	١١	رواجما	—

الرجز	القافية	السطر	الصفحة
(ق)			
—	رقا	٤	٢٢
(ك)			
—	حوالكا	١١	١٦٥
رقبة	شك	٩	١٥٥
(ل)			
زفیان	شمال	١٧	١٥٦
د	رطل	١	١٥٧
د	الأطول	٢	١٥٧
د	الموجل	٣	١٥٧
—	المطبل	١٢	١٥٧
—	والمرحل	٧	١٥٨
—	المدخل	٥	١٥٨
—	المخلخل	١٣	١٥٧
—	مبدل	١	١٥٨
—	كالأفكل	١٢	١٥٨
—	السكركل	٩	١٥٨
العجاج	الأحلل	٩	١٤٧
د	المحلل	٧	١٤٧
د	وأظلل	٣	١٤٨
د	بملل	١١	١٤٧
د	المرمل	١٩	١٣٤
د	السكرهل	٩	١٤٩

— ٢٩١ —

—	عيبيل	٣	٥٨
—	الطول	١٠	١٥٧

(م)

رؤبة أو رجل من بني قضاة أو بني كلب	سأمة	٦	١٤٦
رؤبة	تميتا	١١	١٥٣
العجاج	وتعلم	٨	١٢٩
»	كان لم	٧	١٢٩

(ن)

—	كينونه	٤	١٣٣
—	سفينه	٣	١٣٣
رؤبة	مغين	١٧	١٤٦
العجاج	قبل أن	١٠	١٢٩
—	الصبيان	٨	١٦٥
العجاج	مرتبن	١١	١٩
رؤبة	السكرن	١١	١٤٩
أبو الزحف	كاون	٧	١٦٥
—	لون	١	١٩
—	والدين	١٨	١١٨
—	والخدين	٢٠	١١٨
—	بردين	٢	١١٩
—	الفاسين	٣	١١٩
—	للصيرين	١٧	١١٨
—	الزحفين	١٩	١١٨
—	الحرفين	٤	١١٩
—	قحفين	٥	١١٩

- ٢٩٢ -

(٥)

العجاج	كلابي	٢	١٤٤
رؤية	الأرزي	١٤	١٣٩
العجاج	رجراجي	١٠	١٤٣
رؤية	الأخى	١٢	١٣٩
العجاج	دواري	٢	١٤٣
رؤية	والقزى	٤	١٤٤
العجاج	انمكاسي	١٢	١٤٣
د	الكروسي	٦	١٤٣
رؤية	الحشى	٢	١٤٠
د	الموشى	٢	١٣٥
أغلب العجلى	يا في	٥	١٦٤
العجاج	دغفلى	٨	١٤٣
د	حامى	٥	١٤٣

فهرس الأرجاز

السطر	الصفحة	الوشاح	صدر الموشحة
١٤	٢٠٣	عبادة الفزاز	بدر تم شمس ضحى
١٧	٢٠٤	أبو بكر بن زهر	أيها الساق اليك المشتكى
١٨	٢٠٦	إبراهيم بن سهل	هل درى ظي الحمى أن قد حى
١٨	٢١١	لسان الدين بن الخطيب	جارك الغيث إذا الغيث همى
٥	٢١٣	زهون بذت الوزير القيمى	رب ليل ظفرت باليد
٨	٢١٣	ابن سناء الملك	على عيون العين نعى الدرارى
٩	٢٣٩	—	قد وضع الشجر
		أبو بكر بن محمد الأنصارى	ما لذى شرب واح
١٩	٢٤١	الاشهيلي	

المراجع العربية

- د . إبراهيم أنيس
- الأصوات اللغوية . نهضة مصر ١٩٥٠
- د . إبراهيم مصطفى
- أحياء النحو . القاهرة ١٩٠٩
- د . إبراهيم موسى هندواي
- الأثر العربي في الفكر اليهودي . الأناجيل المصرية ١٩٦٣
- أبو زيد الانصاري
- النوادر . بيروت ١٨٩٤
- أبو عبد الله محمد بن جعفر التميمي
- ضرائر الشعر . تحقيق زغلول سلام ، مصطفى هدارة
منشأة المعارف ١٩٧٣ .
- أبو علي القالي
- الآمال ج ١ - ٣ يولاق ١٣٢٤ ، القاهرة ، دار الكتب ١٩٢٦
- أبو الفرج الأصفهاني
- الألفاني ج ١ - ٢٠ يولاق ١٢٨٥ هـ .
ج ٢١ تحقيق برونو / ليدن ١٩٨٨ ، القاهرة ١٨٢٧ هـ .
- أبو مسحل
- نوادر ج ١ - ٢ . تحقيق عزة حسن . دمشق ١٣٨٠ / ١٩٦١
- ابن مزاحم المنقري
- وقعة صنين . تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ١٣٦٥ هـ .
- ابن الأنباري : أبو البركات
- الانصاف في مسائل الخلاف . تحقيق فايل . ليدن ١٩١٣
- الأضداد . تحقيق هوتسما ١٨٨١

أحمد الشايب

— أصول النقد الأدبي النهضة المصرية ١٩٤٦

البغدادي

— خزنة الأدب ج ١ - ٤

بولاق ١٣٦٩ هـ ، تحقيق عبد السلام هارون ١٩٦٧ / ١٩٦٩

التنوخى (أبو يعلى عبد الباقي بن المحسن)

— القوافي تحقيق د . عوني عبد الرؤوف . الخانجي ١٩٧٥

الملاحظ

— البيان والتبيين ج ١ - ٤ تحقيق عبد السلام هارون القاهرة ١٩٤٨ - ٤٥٠

ج ١ ، ٢ القاهرة ١٣١١ - ١٣١٣ هـ

— الحيوان . تحقيق عبد السلام هارون . ج ١ - ٧ القاهرة ١٣٢٣ - ١٣٢٥

الجرجاني : عيد العزير

— الوساطة . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البيجارى

القاهرة ١٣٧٠ / ١٩٥١

ابن جنى

الخصائص تحقيق محمد النجار ج ١ - ٣ . دار الكتب ١٩٥١ - ١٩٥٦

— ديوان المذليين . تحقيق أحمد ناجى القيسى . بغداد ١٩٦٢

— مختصر القوافي . تحقيق د . جـ . ن فرهود . دار التراث القاهرة ١٩٧٥

الجواليقي

— المعرب . تحقيق زغار . ليزج ٧ - ١٨ ، تحقيق أحمد محمد شاكر .

القاهرة . دار الكتب ١٣٦١ هـ

جورجى زيدان

— تاريخ آداب اللغة العربية ج ١ - ٤

بيروت . مكتبة دار الحياة ١٩٦٧

رؤية

— الديوان . مجموع أشعار العرب . تحقيق آلورد . ليزج ١٩٠٣

ابن رشيق القيرواني

— الحمدة / تحقيق محي الدين بن عبد الحميد : ط دار الجبل ١٩٦٥، ١٩٧٢

حازم الفرطاجني (أبو الحسن)

— منهاج العلماء وسراج الأدباء .

تحقيق الحبيب ابن الخوجة تونس ١٩٦٦

الزحشري

— المفصل تحقيق بروخ ١٧٧٩

— شرح ابن يعيش ج ١ — ١٠ القاهرة / الطباعة المنيرية (بدون تاريخ)

الزجاجي

— الامالي : شرح الشنقيطي / القاهرة ١٣٢٤ هـ

تحقيق عبد السلام هارون ١٣٨٢ هـ .

— الابدال / تحقيق عز الدين التنوحي / دمشق ١٩٦٢

ابن السكيت

— اصلاح المنطق

تحقيق أحمد محمد صقر وعبد السلام هارون

ذخائر العرب / القاهرة ١٩٤٩ / ١٩٥٦

سليم الجندي (محمد)

— الجامع في أخبار أبي العلاء وآثاره

تحقيق عهد الهادي هاشم ج ١ — ٣ دمشق ١٩٦٢/١٩٦٤

سيبويه :

— الكتاب ج ١ — ٢

تحقيق ديرنيورج باريس ١٨٨١ - ١٨٨٩

ابن الشجري

— الامالي الشجرية ج ١ — ٤

حيدر آباد ١٣٤٩ هـ

— ٢٩٧ —

د . شكري عياد

— موسيقى الشعر . دار المعرفة ١٩٦٨ م

الصفدى

— فوات الوفيات . تحقيق ريتز وآخرين

النشرىات الإسلامية ١٩٣١ وما يليها

ابن طباطبا

— عيار الشعر . تحقيق د . طه الحاجرى ، د . محمد زغلول سلام .

ط . التجارية ١٩٥٦

د . طه حسين

— حديث الأرباء ج ١ — ٣ دار المعارف ١٩٥٤ - ١٩٥٧

عبد نجار دارد البهرى

— شىء من التراث / بغداد ١٩٦٨

ابن عبد ربه

— المقدم الفريد ج ١ — ٣ بولاق ١٢٩٣ هـ

ج ١ - ٧ القاهرة ١٩٤٠ - ١٩٥٣

المعراج

— الديوان . رواية الأصمعى

تحقيق د . عزة حسن / بيروت ١٩٧١

المسكرى (أبو هلال)

— كتاب للصناعتين . تحقيق على البيجاوى

ومحمد أبو الفضل ابراهيم ط . الحلبي ١٩٥٢

ابن عون :

— التشبيهات . تحقيق محمد عبد المدين خان

لندن ١٩٥٠

- د . هوني عبد الرؤوف
— قواعد اللغة العربية
ط . جامعة عين شمس ١٩٧١ .
— بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف . ط الخانجي ١٩٧٦

العيني

- المقاصد النحوية على هامش الخزانة ، فيك (يوهان)
— العربية : ترجمة د . عبد الحلیم للنجار . الخانجي ١٩٥١

ابن قتيبة

- تأويل مشكل القرآن .
تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ١٣٧٣ هـ ١٩٥٤ م
— الشعر والشعراء . تحقيق دى خوية ١٩٠٤
— أدب الكاتب .
تحقيق م . جرينرت / لندن ١٩٠٠

قدامة بن جعفر

- نقد الشعر / تحقيق يوناكر . لندن ١٩٥٦

د . القصاص (محمد)

- الشعر العبرى . ط الأنجلو المصرية . (بدون تاريخ)

كراشكوفسكى

- دراسات فى تاريخ الأدب العربى . موسكو ١٩٦٥

الميرد

- الكامل / تحقيق و . رانيت ١٣ - ٢

ليبزج ١٩٦٤ - ١٨٩٢

المرزبانى

- الموشح

القاهرة ١٣٤٣

المردوقى

— شرح ديوان الحماسة / تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون
ج ١ - ٤ القاهرة ١٩٥١ - ١٩٥٣

المسعودى

— مروج الذهب ج ١ - ٩
تحقيق بريير دى مينارد، دى كورتيل
باريس ١٨٦١ - ١٨٧٧

محمد الحبيب بن الخوجة

— منهاج البلغاء وسراج الأدباء.
تحقيق تونس ١٩٦٦

محمد نورى

خولة الشعراء . رواية عن ابن زيد عن أبي حاتم عن الأصمعي / تحقيق
دار الكتاب الجديد ١٣٨٩ هـ / ١٩٧١ م

مصطفى صادق الرافعى

— تاريخ آداب العرب ج ١ - ٣
ط . الاستقامة ١٩٤٠

ابن منظور

— لسان العرب ج ١ - ١٥
بيروت ١٩٥٥ - ١٩٥٦

النويرى

— نهاية الأرب ج ١ - ١٧ / دار الكتب المصرية
١٣٤٧ هـ / ١٩٢٩ وما يليها

الهمداني :

— الجزيرة / تحقيق ميلر ج ١ - ٢، لندن ١٨٨٤ - ١٨٩١

ياقوت الحموى :

— معجم البلدان / تحقيق فيستنفك : ١ - ٦
لديزج ١٨٦٦ — ١٨٧٠ ، ج ١ - ٥ بيروت ١٩٥٥ — ١٩٥٧

الهذايون :

— ديوان . تحقيق كوزجارتن / لندن ١٨٥٤
القاهرة = ١ - ٣ (دار الكتب) ١٩٤٥ — ١٩٥٠

ابن يعيش

— شرح المفصل / تحقيق ج . يان
ج ١ — ٢ لديزج ١٨٨٢ — ١٨٨٦

الخرايزد والمجلات العربية :

— مجلة كلية الآداب / ج . القاهرة مايو ١٩٤٨
— الأهرام عدد ٢٠ أغسطس ١٩٧٦

المراجع الأجنبية

Bloch, A.

Vers und Sprache im Altarabischen
Basel 1946

Ewald : Jahrbuch der biblischen Wissenschaft. Vol.
V. 1859

Hartmann

Das arabische Strophengedicht I. Das Mawassah Weimar
189 .

Hecker, Karl : Untersuchungen zur Akk. Epik
Ver ag Butzon a. Bercker Kvelaer, 1974.

Hölscher, Gustav :

Syrische Verskunst Leipzig i J. C.
Hinrichssche. Buchhandlung 1932.

The Jewish Encylopedia Volume X
New york and London.
Funk and wagralls Company 1905.

Kayser, Wolfgang : Das sprachliche Kunstwerk,
Franke Verlag, Bern u. München 1961.

Kluge, Friedrich : Etymologisches Wörterbuch,
Walter de Gruyter Berlin 30/1963.

Littmann, E., Geschichte der äthiopischen Litteratur,
in Geschichte der christlichen Litteraturen des
Orients, Leipzig. 1907.

— ۲۰۲ —

- Nöldeke, Theodor** : 'Kurzyefasste arische Grammatik,
Wissenschaftliche Buchgesellschaft
Darmstadt. 1966.
- Practorius, Franz** : Aethiopische Grammatik,
New York 1955.
- Rosin, D.** : Reim u. Gedichte des Abraham ibn Ezra
Breslau 1887/89.
- Rossini, C.** : Grammatica Elementare de la lingua Etiopia,
Roma 1941.
- Ullmann, Manfred**
Untersuchungen zur Ragazpoesie
Harrassowitz - Wiesbaden 1966.
- Ungnad, M.** : Grammatik des Akkadischen. Verlag C. H.
Beck. München. 1964.
- WKAS Wörterbuch der klassischen Arabischen Sprache**, hrg.
durch die Deutsche Morgenländische Gesellschaft.
Wiesbaden 1957 ff.
- Zimmern, H.** : Zu den neusten Arbeiten über Babylonische
Metrik.
Weimar 1896.
Zeitschrift. f. Assriologie u.
verwandte Gebiete.

- ٢٠٢ -

المجلات والدوريات الأجنبية

Raymond Rieckert :

**R A Revue D, Assyriologie et d, Archeologie
Oriental 63/1969**

Von Soden : ZAC Zeitschrift F. Assyriologie

u. vorderasiatische Archeologie 1. Band 15/1950.

Ein Zwiesgespräch Hammarabis mit einer Frau.

صواب الخطأ

وقعت بعض الأخطاء المطبعية في هذا الكتاب لا تخفى على القارئ .

وفيما يلي ذكر أهم هذه الأخطاء :

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
١	١٢	اللة	السلسلة
٢	١	معنى	بمعنى
٥	٥	والميم	تمحذف
٥	١٠	الشر	الشر
٥	١٢	هتل	مثل
١٠	٢٠	للموشحا	الموشحات
١٢	٥	أن	إن
١٢	الهامش (٢)	(٢)	(١)
١٦	١	أنواع	أنواع
١٦	١٧	صناعة	صناعة
١٧	٩	الليفة	اللينة
١٨	الهامش	Nöldekne	Noldeke
١٨	الهامش	Wissenschaftliche	Wissenschaftliche
١٩	١٩	وذلك	وذلك
١٩	٦	السامة	السامية
٢٢	١٣	فالتحديد	فالتجديد
٢٢	١٤	بالنسبة	بالنسبة

(تابع) صواب الخطأ

الصواب	الخطأ	السطر	الصفحة
التحاورين	المتحاورين	٤	٢٤
المرأة	للرأة	٧	٢٤
المرأة	للرأة	٨	٢٤
ومن ثم	ومن ثم	١٨	٢٤
يسبب	ويسبب	١٨	٢٤
Zwiesgespräch	Zwiesgespräch	هامش	٢٤
تسميها	نسميها	١١	٢٨
تأق	تأق	٦	٣٠
وليست	رليست	٦	٣٠
رايموند	رايمونده	١٩	٣٥
القافية	القافة	١	٣٦
الاسطر	الاء ر	١٨	٤٦
ياكين	ياشين	١٠	٥١
ياكين	ياشين	١٩	٥١
ثم	ثم	١	٥٨
الامهرية	الامهوية	٨	٦٤
قانا	قانا	١	٦٦
وإنما	وإنما	٣	٧٤
لابن قتيبة	لابن قتيبة	١٠	٧٦
أياتا	أياتا	١٢	٧٦
الفيروز آبادى	الفيروز بادی	٩	٩١
الناينة	الناينة	٢	٩٧

(تابع) صواب الخطأ

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٩٨	٦	وضرق	خبرنى
٩٩	٢	لياه	ليانة
١٠١	٢٠	م	ثم
١٠٧	١٩	سن	سمن
١٠٨	١٨	أوس ابن حجر	أوس بن حجر
١١١	١٧	وبالرداء	بالرداء
١١٣	١	التيين	التيين
١١٣	١٨	لفظ	لفظ
١١٧	٩	أكبر	أكبر
١٢٩	٤	الكلمة	الكلمات
١٦٦	١٨	الإمكانات	الإمكانات
١٧٣	١ في الهامش	دولس بن لبرت	دوناش بن لبرت
١٧٥	١	الإبطاء	الإبطاء
١٧٥	١٧	بالوشح	بالوشح
١٧٦	١٩	ويسرق	ويسوق
١٧٦	٣ في الهامش	Jour	Journal
١٩٠	٩	منو	منواله
١٩٠	١٩	أن	أنى
١٩١	٢٠	و	فقط وفيها
١٩٣	٢٠	دونس بن ليون	دوناش بن لبرت
٢٠٣	١٢	زهو	زهر

- ٣٠٧ -

(تابع) صواب الخطأ

الصواب	الخطأ	السطر	الصفحة
الشعراء	السعراء	٢٠	٢٢٠
مراه	مرا	١	٢٢٥
وأنا	وأها	٤	٢٢٥
حب	جب	١٠	٢٢٥
يمتس	يمتس	١٦	٢٣١
Villasrosa	Villasrosa	٢٠	٢٣٣

فهرس الكتاب

صفحة	الموضوع	تصدير
٢٠ - ١		مقدمة
٧٦ - ٢٣	الباب الأول : القافية في اللغات السامية	
٢٣	١ - القافية في الشعر الأكدى	
٤٢	٢ - القافية في الشعر السريانى	
٤٧	٣ - القافية في الشعر العبرى	
٦١	٤ - القافية في الشعر الحبشى	
١٦٠ - ١٧	الباب الثانى : القافية عند العرب	
٧٩	١ - القافية في الشعر العربى	
٩٤	٢ - القافية عند القدماء	
٩٤	١ - موسيقى القافية والدلالة المعنوية	
٩٦	٢ - براعة النظم والقافية	
١٠٦	٣ - علماء البلاغة والقافية	
	الترصيح ، التشطير ، التعطف ، رد الإعجاز على الصدور ، التطريز	
١١٧	٣ - ضرائر القافية	
١٢٨	١ - ضرائر القافية واختيار الكلمات	
١٣٠	٢ - ضرائر القافية والنحو واللغة	
١٣٥	٣ - ضرائر القافية وبناء الكلمة	
١٥١	٤ - ضرائر القافية والأصوات اللغوية	

(تابع) فهرس الكتاب

الصفحة	الموضوع
	أولاً - الحركات :
١٥٢	(أ) الحركات الطويلة تصبح قصيرة
١٥٣	(ب) مد الحركة
١٥٥	(ج) تقليل كمية الصوت الساكن أو اختزالها
١٦٠	(د) إطالة الصوت الساكن مع اختصار كمية الصوت لغيره
١٦٥	ثانياً - الأصوات الساكنة
٢٤٣ - ١٧٠	٤ - الثورة على القافية
١٧٦	(أ) المزدوج (المثلثة ، المربعة ، الخمسة ، السعط)
٢٠٠	(ب) الموشحات
	الفهارس

كلمة شكر

أسعدني الأستاذ « رشاد كامل كيلاني » مرة أخرى بالموافقة على طبع هذا الكتاب بمطابحه بالرغم مما عاناه معي، وما تجشمه القائمون على الطباعة بداره من صعوبات عند طبع كتاب « بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف » لصعوبة الشكل والرموز، واختلاف طريقة جمع الحروف العربية واللاتينية . وهذا الكتاب لا يختلف في طريقة تأليفه وطبعه عن سالفه . . .

أشكر « للأستاذ رشاد كيلاني » جزيل الشكر طبعه الكتاب ، كما يسرني أن أشكر « السيد / محمد عبد القصود علام » لما بذله من جهد في الإشراف على التنسيق والإخراج عند الطبع .

ويسعدني أيضاً أن أتقدم بوافر الشكر « للعاج نجيب الخانجي » لتكرمه بنشر الكتاب وتوزيعه .

جزام الله عنى كل خير ، وعنده خير الجزاء ؟

د. عوني هب الردوف

رقم الإيداع ٢٤٦٧ / ١٩٧٧

مطبعة الكيلاني
الدير الشول، وشادو كامل كيلاني
١٠٠ فيل المدينة - باب الحارة الثالثة
ت ٩١٨٥٩٨

