الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
جامعة البليدة2
University of Blida 2
كلية: الآداب واللغات
قسم: اللغة العربية وآدابها

الميدان: الآداب واللّغات
الشعبة: ليسانس جذع مشترك
التخصص: لغة وأدب عربي

دروس ومحاضرات وتطبيقات
في مادة العروض وموسيقى الشعر

الطور: ليسانس
السنة: الأولى
السداسي: الأول

من اعداد الدكتورة: آسية داحو
الرتبة: أستاذ محاضر أ

السنة الجامعية: 2021-2022

الفهرس.....ص02

مقدمة.....ص04

المحاضرة الأولى:.....ص05

التعريف بعلم العروض (العروض لغة واصطلاحاً- واضع علم العروض-أهمية علم العروض وفوائده) – معنى الشعر – موسيقى الشعر.

المحاضرة الثانية:.....ص15

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

المحاضرة الثالثة:.....ص33

قواعد الكتابة العروضية (القواعد اللّفظية – القواعد الخطية) تقطيع الشعر العربي (الرموز، التفعيل، الأسباب).

المحاضرة الرابعة:.....ص40

بناء البيت (التعريف، الأعاريض، الأضرب)، أنواع الأبيات الشعرية- التفاعيل ومتغيراتها، المقاطع العروضية

المحاضرة الخامسة:.....ص50

الزحافات والعلل

المحاضرة السادسة:.....ص58

التصريع – التجميع – التدوير – البحور والدوائر

المحاضرة السابعة:.....ص75

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

المحاضرة الثامنة:.....ص101

أوزان البحور، بحر الطويل – بحر المديد – بحر البسيط – بحر الوافر

المحاضرة التاسعة:.....ص113

بحر الكامل- بحر الهزج – بحر الرجز – بحر الرمل .

المحاضرة العاشرة:.....ص124

بحر السريع – بحر المنسرح – بحر الخفيف– بحر المضارع

المحاضرة الحادي عشر:.....ص138

بحر المقتضب – بحر المجتث – بحر المتقارب– بحر المتدارك

المحاضرة الثانية عشر:.....ص148

دراسة القافية – القافية بحروفها – حركاتها أنواعها وعيوبها

المحاضرة الثالثة عشر:.....ص157

القافية في الشعر المعاصر– الجوازات الشعرية

المحاضرة الرابعة عشر:.....ص169

موسيقى الشعر الهندسات الصوتية والتنسيقات العروضية

قائمة المصادر والمراجع:.....ص181

جامعة البليدة 2 لونيسي علي
Université Blida 2 Lounici Ali

مقدمة:

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

وقد حرصت أثناء إعداد هذه المحاضرات على مجموعة من المصادر والمراجع نذكر منها:

- ✓ حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية،
- ✓ رجاء عيد لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث،
- ✓ سيد غيث، الشرح الكافي في علمي العروض والقوافي،
- ✓ سيد البحراوي، العروض وموسيقى الشعر العربي،
- ✓ شوقي ضيف الشعر الجاهلي,
- ✓ شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي،
- ✓ صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة،
- ✓ مصطفى حركات أوزان الشعر

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

الكلمات المفتاحية : علم العروض، القافية، البحورالشعرية، الدائرة العروضية، الروي.

المحاضرة الأولى

التعريف بعلم العروض

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

مقدمة :

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

1- تعريف علم العروض

أ- العروض لغة:

العروض "النّاحية وهو أيضاً المكان الذي يعارضك إذا سرت، والعروض مكة والمدينة، وعرض الرجل إذا أتى العَرُوضَ وبلدٌ ذو معرضٍ أي مرعى يُغني الماشية عن أن ترعى، وعَرَّضَ الماشية أغناها به عن العلف، والعَرُوض والعارِضْ السّحاب الذي يَعْتَرِضْ في أفُقِ السّحاب، والعارِضْ ما سدّ الأفق من الجراد والنحل والعَريضْ من المِعَزْ "[1].

والعَروض عروض الشعر وهي "فواصل أنصاف الشعر وهو آخر النصف الأول من البيت والعروض ميزان الشعر لأنّه يعارض بها، وعارض وعريض ومُعترضْ ومُعرضْ ومَعْرَضٌ أسماء والعَروضْ جَبَلٌ" [2]

العروض المكان الذي يعارضك إذا سرت، وتَعرَّضْتَ في الجمل أخذت يميناً وشمالاً، قال عبد الله ذو الباجديْنْ: وكان دليل النبي صلى الله عليه وسلم برُكوبه يخاطب ناقته[3]:

---

[1]. أبو الفضل جمال الدين محمد مكرم ابن منظور، معجم لسان العرب- تهذيب لسان العرب- -ط1-دار الكتب العلمية-لبنان (1413 هـ - 1993 م)- الجزء 2 ص 159.

[2]. المعجم نفسه ص 160.

[3]. المعجم نفسه ص 160.

تَعَرَّضِي مَدَارجاً وَسَوِّمِي *** تَعَرُّضَ الجَوْزَاءِ لِلْنُّجُومِ

يعني بأنّ ناقته كانت تميل يميناً و شِمالاً

واسْتُعمِلَ فلان على العروض:" وهي مكة والمدينة واليمن، وعُرْضُ الحَائط وكلّ شيءٍ وسطه في قوله : عُرَضَّ السَرِيِّ وصدّعا والعرُض من المطايا الصعبة، وفُلانٌ ذو عاضةٍ أي ذو جدٍّ و صرامةٍ" [4]

العَروضْ بفتح العين وضمّ الراء، فواو ساكنة، قال ابن الكلبي:" بلاد (اليمامة) و(البحرين) وما أوّلهما (العروض) وفيها (نجد) و(غور) لقربها من البحر وانخفاض مواضع منها ومسَايِلْ الأودية فيها والعَروض يجمع ذلك كله" [5]. إضافة إلى ما قاله ياقوت " وإنّما سميت تلك الناحية (العروض) لأنّها مُعْتَرِضَة في بلاد اليمن والعرب" [6].

ب- العروض اصطلاحا:

علم العروض هو" علم يُعرف به أوزان الشعر وفاسدها وما يُعرض لهذه الأوزان من زحافات وعلل فموضوعه هو الشعر العربي بحيث موزونٌ بأوزان مخصوصة أي حيث صحّة وزنه و سقمه"[7].

ولقد اصطلح العروضيون على أنّ هذا العلم بأنّه علم يعرف صحيح وزن الشعر من فاسده وقد عرّفه أحد العروضيون :" أنّه علم بأصوله يُعرف به ميزان الشعر من فاسده"[8]، و يرى بأنّ الأذن حاسة مهمة في الحكم على مستوى القصيدة.

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

قال التبريزي في كتابه "الوافي" معرفاً للعروض "العروض ميزان الشعر بها يُعرف صحيحه من مكسوره" [9].

---

[4]. أبي الحبيب أحمد بن فارس بن زكريا –تح زهير عبد المحسن سلطان معجم مجمل اللغة– –ط2– دار النشر مؤسسة الرسالة سوريا – (1406 هـ–1986 م) – الجزء 3 ص 660.

[5]. المعجم نفسه ص 660.

[6]. معجم اليمامة ، عبد الله بن محمد بن خميس –ط1، دار النشر الجغرافي – المملكة العربية السعودية (1398 هـ– 1987)–الجزء 2– ص 155.

[7]. محمد رضوان حسين النجار، الجاهري في البحور والدوائر،ط1–مكتبة فلاوس–تلمسان(1421هـ–2000 م)ص 28.

[8]. عبد القادر بوزياني، المسير في علم العروض القوافي، ص 21.

[9]. رضوان محمد حسين النجار، الجواهري في البحور و الدوائر– ص 24.

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

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

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

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

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

وهناك أيضاً تعاريف أخرى لعلم العروض نذكر منها:

قول أبو نصر الجوهري:" العروض ميزان الشعر " [12]

إضافة إلى ذلك قول أحمد بن فارس:" العروض هي ميزان الشعر وبها يُعرف صحيحه من سقمه" [13]

يعني أنّ علم العروض هي ضبط للشعر بها يُعرف صحيح الشعر العربي من غيره أي من سقمه.

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

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

---

[10]. . رضوان محمد حسين النجار، الجواهري في البحور و الدوائر– ص28.

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

[12].أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري–تح محمد العلمي ، عروض الورقة،ط1، دار الثقافة–المغرب، (1404 هـ– 1984 م) – ص 09.

[13]. أبو القاسم إسماعيل بن عباد–تح محمد حسن آل ياسين، الإقناع في العروض و إخراج القوافي –ط1–دار المكتبة العلمية–بغداد 1960 م ص03

[14]. محمد التونجي، المعجم المفضل في الأدب، ط2 ص 622.

وكذلك قول أبو الفتح عثمان بن جني:" العروض ميزان شعر العرب و به يُعرف صحيحه من مكسوره فما وافق أشعار العرب في عدّةِ الحروف السّاكن والمتحرك سُمي شعراً، وما خالفه فيما ذكرناه فليس شعراً، وإن قام ذلك وزناً في طباع أحدٍ لم يحفل به حتى يكون على ما ذكرناه"[15].

من خلال قول ابن جني نلاحظ أنّ: علم العروض علم يختص دون غيره بدراسة الأوزان الشعرية، فما كان موافقاً لأشعار العرب سُمي شعراً وما خالفه في ذلك فليس شعراً.

كما تعتبر كلمة عروض على وزن فعول .

- كما تأتي على وزن فعول وهي كلمة مؤنثة وتعني القواعد التي تدل على الميزان الدقيق الذي يعرف به صحيح أوزان الشعر العربي من فاسدها [16]، وقد اختلف علماء العربية في معنى كلمة (العروض) وسبب تسمية هذا العلم بها مع أقوال

1- فقيل: هي مشتقة من العرض لأنّ الشعر يعرضُ ويقاس على ميزانه وإلى هذا الرأي ذهب الإمام الجوهري[17] .

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

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

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

5- وقيل أنّ التسمية جاءت توسعاً من الجزء الأخير .

6- اسم لهان-مسقط رأس الخليل[18]

من صدر البيت الذي سمي عروضا وأقرب هذه الأقوال إلى الصواب الرأي الأول مشتقة من العرض لأن الشعر يعرض ويقاس ميزانه[19]، ثم إنّ هذه التسميات والتعليلات مع اختلاف بينها في الدلالة إلاّ أنّها توهي إلى استيحاء هذا المصطلح من واقع الحياة اليدوية في الصحراء[20] .

2- واضع علم العروض

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

---

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

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

[17]. المرجع نفسه ص 13.

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

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

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

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

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

ومن خلال قول ابن" الخلّكان" نستنتج أنّ الخليل هو من اهتدى إلى استخراج علم العروض وهوه أول من استنبط أحكامه بحيث حصر أقسامه على خمسة دوائر مُستخرجًا منها خمسة عشر بحرا إضافة إلى البحر السادس عشر الذي استدركه الأخفش منه.

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

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

وكذلك يحدّثنا القفطي: "بأنّ الخليل سيّد الأدباء في علمه وزهده وأنّه نحويّ لغويّ عروضيّ، واستنبط من العروض وعالمه م الم يستخرجه أحد ولم يسبقه إلى علمه سابق من العلماء كلّهم."[23]

ويعني هذا بأنّ الخليل كان سيّداً في العلم بحيث كانت له معرفة بجميع العلوم النحوية واللغوية والعروضية كذلك.

ومن المعروف أن العرب شعراء بالسّليقة، فالشعر عندهم إذن سبق العروض بهذه الحجّة دون معرفتهم بالقواعد، فإنّ الأوزان من إنتاج الشعراء و ليست من ابتكار العروضيين"[24].

ومن خلال يقول عبد الطيب: " اختراع الخليل للعروض ليست معناه أنّ العرب لم تكن تعرف شيء من طبيعة الأوزان قبله بل الأدّلة الموجودة تدّل على أنّهم كانوا يعرفون كيف يقطعون الشعر ويمتحنون وزنه، كلّ ما فعله الخليل أنّه اخترع علم العروض بصيغته المعروفة الآن."[25]

معناه أن" العرب كانوا ذَا علم بطبيعة الأوزان وكان هذا بفطرتهم والخليل حصر الشعر في بحور باستقراء من كلامهم الذّي لم يكونوا يحسّون به.

---

21. عبد العزيز عتيق علم العروض و القافية–– ص08.

[22]. محمد بوزواوي تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك– – ص29.

[23]. عبد العزيز عتيق علم العروض و القافية– – ص 07.

[24]. مصطفى حركات أوزان الشعر –– ط1– دار الثقافة – القاهرة– 1998م – ص7.

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

فلا يُعقل أن يكون الخليل مُكتشفاً للعروض من العدم لأنّ سُنّة وضع العلوم تُصادم هذا، فالعلوم تبدأ بمحاولات ناقصة مضطربة ثمّ يفيض الله لها عَالِماً يجمع شتاتها، ويُؤسّس قواعدها، ويفرّع مسائلها.

يقول ابن أحمد فارس: " فإن قال قائل: فقد توارت الرّوايات بأنّ ألا الأسود الدؤلي أوّل من وضع العربية، وأنّ الخليل هو أوّل من تكلّم عن العروض، قل له نحن لا ننكر ذلك، بل نقول إنّ هذين العلمين قد كان قديما، وأتت عليهما الأيّام، وقَلاَّ في أيدي النّاس، وجدّدهما هذان الإمامان ."[26]

معنى هذا أنّ أبا الأسود الدؤلي في وضع اللّغة، والخليل في وضع العروض، بحيث كانا هذان العالمان نعمة على الأمة كان عليهما مصدر تطوير أجيالا وأجيال.

ومنه قول جرجي زيدان:" إنّه أوّل من ضبط اللّغة وهو أيضا أوّل من استخرج علم العروض إلى الوجود وحصر أقسامه في خمسة دوائر وقد ضبط أوزان الشعر، ووقعها على المقاطع والحركات، واستغرق في درس ذلك حتى كان يقضي السّاعات في حجرته وهو يوقع بأصابعه ويحرّكها."[27]

ومن هذا القول نستنتج بأنّ: الخليل كان له الفضل في ضبط اللّغة واستخراج علم العروض وأحكامه، بحيث حصر أقسامه في خمسة دوائر وضبط أوزان الشعر بحيث كان يقضي ساعات في حجرته هذا كلّه من أجل إخراج علمٍ جديدٍ من الظلمات إلى النّور.

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

معناه أن الخليل وضع للشعر أوزان وبحور وتفاعيل، ووضع لكلّ بحر اسم ولكلّ تفعيلة اسم كذلك.

والخليل بن أحمد وضع علم العروض شبه مكتمل، لذا لم يضف العروضيين الذين جاؤوا بعده إضافات تمس الجوهر أو تُلغي أصلاً من أصول العروض الخليلي، بحيث قال في هذا الدكتور عبد العزيز عتيق " وتجد الإشارة إلى أنّ هناك فارقاً ملحوظاً بين علم العروض، والعلوم العربية الأخرى من حيث النشأة فعلوم الصّرف والنحو والبلاغة الأخرى مثلاً قد استخدمت ثم أخذت تنمو جيلاً بعد جيل وعصراً بعد عصر حتى بلغت ذروة اكتمالها، أمّا العروض فقد أخرجه الخليل علماً يكاد يكون مكتملاً ولعل ذلك هو السر في أنّه من أتى بعد الخليل من العروضيين لم يستطيعوا أن يزيدوا على عروضه أي زيادة تمس الجوهر"[29].

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

---

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

[27]. جرجي زيدان تاريخ آداب اللّغة العربية — تعليق د/شوقي ضيف – دار الهلال – القاهرة – 1956م – ج2 – ص477

[28]. محمد بوزواوي تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك — ص 42.

[29]. عبد العزيز عتيق، علم العروض – ص10.

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

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

وفي هذا السياق كان الخليل يقدم خصٌ من أخصاصِ البصرة لا يقدرُ على فلس، وأصحابه يكسبون بعلمه المال وفي هذا يقول الخليل : " إنّي لا أغلق بابي ما تجاوزه همَّتِي"

وكان سفيان الثوري يقول:" من أحبّ أن ينظر إلى أجل خُلِقَ من ذهبٍ ومسكٍ، فينظر إلى الخليل بن أحمد".

ويُروى عن النظر بن شميل أنّه قال:" كنّا نمثل بين ابن عون والخليل بن أحمد أيّهما نقدّم في الزّهد والعبادة فلا ندري أيّهما نقدّم، و كان يقول: ما رأيت رجلاً أعلم بالسنّة بعد ابن عون من الخليل بن أحمد"[31]

وللخليل مؤلفات نذكر منها :

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

3- أهمية علم العروض وفوائده

علمنا مما سبق أنّ العروض هو ميزان الشعر أو موسيقى الشعر، وهو علم لقواعده وأصوله ونظرياته التي تحصل وتكتسب بالتعلم، وإذا كان الشعر من الناحية العلمية هو الجانب التطبيقي لقواعد العروض وأصوله ونظرياته، فإنّه قبل ذلك فن كسائر الفنون مصدره الموهبة والاستعداد، وقد يستطيع الشاعر الموهوب بما له من آذان موسيقية وحس وذوق مرهفين، أن يقول الشعر دون علم بالعروض والإلمام بأصوله، فأذن الشاعر الموسيقية مهما كانت درجة رهافته وحساسيتها، فقد تخذل صاحبها أحيانا في التمييز بين الأوزان المتقاربة أو بين قافية سليمة وأخرى مُعيبة، أو بين زحافٍ جائز وآخر غير جائز، وجهل الشاعر الموهوب بأوزان الشعر وبحوره المختلفة من تامة ومجزوءة ومطورة ومنهوكة، قد يحصر شعره في بعض الأوزان الخاصة، وبذلك يحرم نفسه من العزف على أوتارٍ شتَّى تجعل شعره مُنوع الأنغام والألحان، من ذلك تتجلى أهمية الشاعر للعروض والإلمام بقوانينه وأصوله.

إنّ الحاجة إلى علم العروض ضرورية جداً بالنسبة إلى دارسي اللغة العربية والباحثين والمحققين لكتب التراث العربي، والمهتمين والشعراء على حدٍّ سواء، على الرغم من أنّ بعض الشعراء ينْظِمون شعرهم دون معرفة بأوزان الخليل معرفة علمية دقيقة، ومعرفة بقواعد العروض وقوانينه معتمداً على

---

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

[31]. إبراهيم عبد الله الجواد العروض بين الأصالة و الحداثة --ط1-دار الشروق للنشر – الأردن-2002-ص 14.

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

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

صقل موهبة الشاعر وتهذيبها وتجنبها الخطأ.

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

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

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

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

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

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

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

غَادَرْتُ فِيهَا بَهِيمَ اَللَّيْلِ وَهُوَ ضُحَى*** يَشُلُّهُ وَسَطُهَا صُبْحٌ مِنَ اَللَّهَبِ

مَا كَانَ أَخْلَقُنَا مِنْكُمْ بِمَكْرَمَةِ *** لَوْ أَنَّ أَمْرَكُمْ مِنْ أَمْرِنَا أَهَمُ

حَطَّمْتُ اَلْيَرَاعَ فَلاَ تَعْجَبَنِي *** وَعَفَتْ اَلْبَيَانُ فَلاَ تَعْتَبِي

فَظَهْرِي بِإِعْبَاءِ اَلْخَصَاصَةِ مُثْقَلُ *** وَبَطْنِي مِنْ زَادِ اَلْئَامِ خَمِيْصُ[33].

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

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

قد يظن البيت من الشعر صحيح الوزن ، فيرونه مكسوراً؛

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

أحدهما في الكامل كقول الشاعر[34]:

---

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

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

أَبُنَيَّ لَاْ تَظْلِمْ بِمَكَةَ *** لَاْ الصَغِيرَ وَلَاْ الكَبِيرَ

فهذا البيت مُذال، وإن شئت قلت (ولا الكَبيرَا) بإطلاق قافيته فيصبح مُرفلاً.

ثانيهما : في الرّمل كقول الشاعر 35:

يَا بَنِي اَلْصَيْدَاءَ رَدُّوا فَرَسِي *** وَ إِنَّمَا يَفْعَلُ هَذَا بِالدَلِيلِ

و ثالثهما: في المتقارب كقول الشاعر :

نُنَافِسُ فِي جَمْعِ مَالٍ حُطَامٍ *** وَ كُلٌّ يَزُولُ وَ كُلٌّ يُبِيدٌ

البيت مقصور ولو أطلقت القافية وقلت (بالدَّلِيلاَ) لأصبح صحيحاً.

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

4- معنى الشعر

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

فبإمكاننا أن نثور ضد هذا التعريف الذي يظهر لنا ضيق، وأن نشترط في اللغة الشعرية شروطاً متعددة كقوة التعبير وجمال الألفاظ وعمق المعاني وتناسق الأصوات ولكنه لا يمكننا أن ننكر المكون الأساسي الذي تخضع له القصيدة والذي يميزها عن غيرها من النصوص الأدبية أي المكون الوزني. وانطلاقاً من هذا ومن اعتبارات أخرى لا يجوز لنا أن نعرف الشعر بأنه إنتاج أدبي خضع في القديم إلى الوزن ومازالت حتى الآن أصناف منه تخضع إلى هذا الوزن بصفة تقليدية أو مجددة[36].

وقال ابن خلدون في تعريفه للشعر هو كلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متّفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب[37] .

5- موسيقى الشعر

---

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

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

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

[37].سيد غيث – الشرح الكافي في علمي العروض و القوافي ص 14.

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

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

Université Blida 2 Lounici Ali

المحاضرة الثانية

تعريفات

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

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

1- تعريف القصيدة

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

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

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

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

---

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

[39].المصدر نفسه الصفحة نفسها.

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

[41].رشيد يحياوي، الشعرية العربية – الأنواع و الأغراض، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ط1 1991–ص20.

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

2- الأرجوزة

-**لغة:** أرجوزة جمع أراجيز وأرجوزات كان العرب ينشدون الأراجيز في حداء الإبل[42]، أي يحفظ أراجيز كثيرة، أي قصائد شعرية من بحر الرجز.

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

وقد كان الرجز في الجاهلية هو تلك الأبيات القصيرة القليلة التي تقال في أغراض ومواقف خاصة كالحرب والمدح... وعلى العموم[43].

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

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

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

3- تعريف المعلقة :

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

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

---

[42].معجم اللغة العربية المعاصر ص 210.

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

النِّسَاءِ وَلَوْ حَرَصْتُمْ فَلَا تَمِيلُوا كُلَّ الْمَيْلِ فَتَذَرُوهَا كَالْمُعَلَّقَةِ وَإِن تُصْلِحُوا وَتَتَّقُوا فَإِنَّ اللَّهَ كَانَ غَفُورًا رَّحِيمًا"[44]

قال ابن منظور في لسان العرب:(والعلق المال الكريم، وقد قالوا علق شرَ، والجمع أعلاق)[45].

اصطلاحاً: أشتهرت المعلقات باسمها على أساس أنها قصائد مختارة لشعراء مختلفين، استحسنها أصحاب الذوق الأدبي في ذلك الزمان، ووصل إعجابهم بها لدرجة تعليقها على أركان الكعبة وإن كنا نجد لها عدة أسماء تعد مصطلحات لهذه القصائد ولكن بعض المؤلفين في المعلقات خاصة حاولوا أن يوجدوا لها معنى اصطلاحياً قريباً من الاسم الذي اشتهرت به فمثلاً نجد في الموسوعة العربية الميسرة أنها: " قصائد عدَّها النقاد أروع ما نظمها الجاهليون"[46]

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

لماذا سُمِيت بالمعلقات؟

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

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

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

---

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

[45].جمال محمد أبو الفضل ، ابن منظور، لسان العرب مادة " ع ل ق ".

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

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

[48].ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و نقدهن تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت لبنانط4، 1972م، ج1، ص61.

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

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

لذلك نلاحظ أنه اختلفت الآراء حول التعليق على الكعبة لذلك لابد من الوقوف على تلك الآراء المؤيدة والمنكرة ومناقشتها وإتخاذ موقف إزائها.آراء المؤيدين لخبر التعليق :من المؤيدين لخبر التعليق على أستار الكعبة حقيقة ابن الكلبي504هـ- 889م .وابن عبد ربه المتوفى 327هـ-938م، وابن رشيق القيرواني، وابن خلدون، فقد أورد بطرس البستاني في كتابه: " أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام" ما نصه: " اختلف في تسميتها بالمعلقات فزعم بعضهم ومنهم ابن عبد ربه, وابن رشيق القيرواني, وابن خلدون, أن العرب لشدة إعجابهم بها كتبوها بماء الذهب وعلقوها على الكعبة فلذلك سميت بالمذهبات".[51]

وقال الشنقيطي: ولعل ابن الكلبي هو أول من أشار إلى لفظ معلقات, وذلك في معرض قوله: " إن أول شعر علق في الجاهلية شعر امرؤ القيس على ركن من أركان الكعبة."[52]

كم أورد أحمد حسن الزيات في كتابه "تاريخ الأدب الجاهلي" ما يدعم المؤيدين بقوله: " إن تعليق الصحائف الخطيرة على أستار الكعبة، كانت سنة في الجاهلية وبقي أثرها في الإسلام فمن ذلك تعليق قريش الصحيفة التي أكدوا فيها على أنفسهم مقاطعة بني هاشم وعبد المطلب لحمايتهم رسول الله (صلى الله عليه وسلم) حين أجمع على الدعوة".[53]

---

[49]. ابن خلدون, المقدمة, تحقيق المستشرق م.كاترمير, مكتبة لبنان- بيروت, ج1.ص532

[50]. شوقي ضيف الشعر الجاهلي, دار المعارف, القاهرة, مصر, ص69.

[51]. بطرس البستاني: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام.ص72

[52]. الشنقيطي, شرح المعلقات العشر, تحقيق: محمد عبد الله الفاضلي, المكتبة العصرية, صيدا, بيروت -لبنان: ط2011م - 1432هـ.ص60.

[53]. أحمد حسن الزيات, تأريخ الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت- لبنان, ط4 .42.

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

آراء المنكرين لخبر التعليق :

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

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

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

التعليق على الآراء السابقة :

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

المصطلحات التي سميت بها :

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

---

[54]. الأحمد حسن الزيات – تاريخ الأدب العربي ص43

[55]مصطفى صادق الرافعي، (تاريخ آداب العرب)، دار الكتاب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت 15 لبنان، ط2:1974:ج1.ص185

[56]. المصدر نفسه ، ص186

[57]. بدوي طبانة, معلقات العرب, دار المريح, الرياض, ط4 ,1984 ص 22

ومن أسمائها المشهورات أو القصائد الشهيرة, وصاحب التسمية هو حماد الراوية كما ورد عن أبي جعفر النحاس" أنّ حماداً الراوية لما رأي زهد الناس في الشعر جمع هذه السبع وحضَّهم عليها" وقال لهم: " هذه هي المشهورات . "[58] وكذلك عرفت بالمذهبات .

عدد المعلقات وأصحابها :

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

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

ثم قال ولكن أبا يزيد المتوفى 23هـ،وافق إجماع الرواة على كونها سبع ولكنه يخرج الحارث بن حلزة وعنترة بن شداد ويضيف النابغة الذبياني، وأعشى ميمون في حين أن التبريزي المتوفى 502هـ، يجمع بين رأي المجمعين على أصحاب المعلقات، ورأى أبي يزيد القرشي ويضيف إليهم عبيد الأبرص فيصبح تعدادها عشر، قال زهير دراق" كما اختلف الرواة والشراح في تسمية المعلقات فقد اختلفوا في عددها وأسماء أصحابها فهي عند حماد سبع وكذلك عند المفضل الضبي" [59]

وأول من علق شعره في الكعبة ومن بعده علق شعراء العرب هو أمرؤ القيس.

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

مثال : امريء القيس، قصيدة

4- الحولية:

- **لغة:** الحول سنة بأسرها والجمع أحوال.

وحال عليه الحول حولاً

وأحال الشيء واحتال: أتى عليه حول كامل[60].

---

[58]. فائز ترييني, في مقدمة شرح المعلقات العشر, للشنقيطي.ص43

[59]. المرجع نفسه.ص63.

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

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

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

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

5- الملحمة:

– **لغة:** من الفعل لحم : لحم الرجل فهو لحيم، و ألحم : قتل.

ولحم الأمر إذا أحكمه وأصلحه .

والملحمة: الوقعة العظيمة القتل، وقيل موضع القتال، وألحمت القوم إذا قتلتهم حتى صاروا لحما وألحم الرجل إلحاما واستلحم استلحاما: إذا نشب في الحرب فلم يجد مخلصا، وألحمه فيه غيرها وألحمه القتال .[61]

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

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

عوالم أخرى نائية ولكن يبقى الإختلاف قائما، بين ملاحم الأمس البعيد وملاحم اليوم، من حيث التأليف، الصياغة الهندسة، الهدف والخلفيات الثقافية والعلمية [62].

1-5 تاريخ الملحمة :

- **عند الغربيين**

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

وقد اشتق اسم الملحمة الأولى (الإلياذة) من إليوت، أحد أسماء مدينة طروادة، التي تدور حولها أحداث الملحمة. أما موضوع الملحمة فيدور حول الحرب التي وقعت بين الإغريق والطرواديين بسبب اختطاف أحد أمراء طروادة ملكة اليونان " هيلانة "، مما دفع الإغريق إلى أن يجهزوا جيوشا جرارة حاصرت طروادة عشر سنين، لكن الملحمة لا تصور إلا الأحداث التي تقع في الشهور الأخيرة منها، وأهمها النزال الكبير الذي يدور بين بطل الإغريق" إخيل" وبطل الطرواديين " هيكتور"، وانتصار الأول على الثاني، وتتغنى الملحمة التي تقع في أربعة وعشرين نشيدا بأمجاد البطل الإغر يقي" إخيل" وبطولاته وأفعاله الحميدة[63].

أما الأوديسا التي سميت باسم بطلها أوليسيوس، فتصور الأحداث والأهوال التي تصادف هذا البطل الإغريقي أثناء رحلته إلى بلاده بعد انتهاء حرب طروادة . تلك الرحلة التي تستغرق عشر سنين و تنتهي نهاية سعيدة إذ يصل إلى بيته سالما، وينتصر على أعدائه الذين كانوا يحاصرون بيته طالبين الزواج من زوجته[64] .

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

---

[62]. أنطوانيوس بطرس، الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه ، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس – لبنان – ط1، 2013 . ص 51.

[63]. فائق مصطفى و عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث منطلقات و تطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل – العراق – ط 1 . 1989 ص 144.

[64]. المصدر نفسه ، ص144.

إذ يبلغ طول الإلياذة ما يزيد عن خمسة عشر ألف بيت من الشعر [65].

ب- عند الرومـان : انتقل هذا الجنس الأدبي، بخصائصه وطابعه، من الأدب اليوناني إلى الأدب اللاتيني، لأن الرومانيين حاكوا اليونانيين في الأجناس الأدبية التي بها نما أدبهم وازدهر، وبهذا الطابع في البطولة والأساطير، وعجائبها الوثنية الفطرية، تأثر شاعر اللاتنيين" فرجيل" في ملحمته التي عنوانها الإلياذة[66]، أي قصة البطل " إينيوس " مؤسس روما القديمة وقد أرجع "فرجيليوس" نسبه إلى أسرة طروادة الحاكمة، أسرة الملك " بريام " وقص فيها ما خاضه " إينيوس " من حروب، وما أحرزه من نصر على الأعداء المتوحشين حتى ظفر عليهم وأسس مدينة روما الخالدة التي أصبحت فيما بعد عاصمة الإمبراطورية الرومانية التي كان يمتد سلطانها إلى معظم العالم المتحضر آنئذ من أوروبا وإفريقيا وآسيا، فهي ملحمة وطنية بطولية عامرة هي الأخرى بالأساطير الدينية وخوارق الأمور، بل وفيها يصف" فرجيليوس" رحلة قام بها البطل " إينيوس " إلى العالم الآخر وما هوى إليه من أبطال[67]

وهذه الملحمة تقع في اثني عشر جزءا ، قضى فرجيل في نظمها عشر سنوات[68] .

ج- الملحمة:

في الأدب الإيطالي : الكوميديا الإلهية وهي ملحمة شعرية نظمها دانتي أليغاري بين 1317م و132 م وتتألف من ثلاثة أقسام: الجحيم، المطهر، والجنة، وكل قسم منها في ثلاثة وثلاثين نشيدا، متساوية في عدد الأبيات، ويروي في ملحمته حكاية تطواف، في دوائر الجحيم التسع بصحبة الشاعر اللاتيني "فرجيل"، وفي الخاتمة يرتقي بمفرده جبل المطهر، حيث يلتقي بحبيبته " بيا تريس"، التي تقوده إلى الجنة وتدور موضوعات الملحمة حول حياة الإنسان، وموقفه في مواجهة العدالة الإلهية، ولعل الشاعر أراد التعبير فيها عن أرائه الدينية والفلسفية والاجتماعية معتبرا الإنسان حرا في سلوكه، يحاسب في الآخرة على الأعمال التي أتاها في حياته الدنيا، وإذا قسم دوائر الجحيم إلى تسع، جعل في كل دائرة من يستحقها من الخطأ [69].

---

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

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

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

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

[69]. أنطوانيوس بطرس، الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه ، ص 64-65 .

د- الملحمة في الشرق :

ولقد عرف الشرق القديم هو الآخر فن الملاحم الشعرية، ولدينا من الهند القديمة ملحمتان هما " المهباراتا" و" الرمابانا"، ولدينا من الشرق في العصر الوسيط ملحمة " الشاهنامة "، عن الشاعر الفارسي الكبير الفردوسي، وقد ترجمها المرحوم " عبد الوهاب عزام " وهذه الملاحم الثلاثة تتوفر فيها نفس الخصائص الموجودة في الإلياذة والأوديسا، أي أن كل ملحمة تتضمن قصة أو قصصا بطولية قائمة على خوارق الأمور، والبطولات ومختلطة بالأساطير، والمعتقدات الدينية، فتجمع بين الأساطير التاريخية و أحداث التاريخ الواقعية[70]

هـ- ملحمة جـلجامـش:

تعدّ ملحمة جلجامش-التي يصحّ أن نسمّ يها بأديسة العراق القديم-عند الباحثين والمؤرّخين واحدة من شوامخ الأدب العالمي [71] .

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

إنّ هذه الملحمة البطولية الخالدة قد عالجت قضايا إنسانية عامّة كمشكلة الحياة والموت، وما بعد الموت والخلود، ومثلت تمثيلا مؤثرا بارعا ذلك الصراع الأزلي بين الموت والزوال المقدرين وبين إرادة الإنسان المغلوبة المقهورة في محاولتها التشبث بالوجود والبقاء، فهي بذلك تمثل التراجيدي الإنسانية الأزلية المتكرّرة [72].

وتروي الملحمة حكاية ابن ملك" أوروك " و كان يدعى " جلجامش" وتدعى أمّة الإلهة نينسوس.

وكان قاسي القلب، ظالما، يسوق الفتيان إلى ساحات الوغى، ولا يلجأ بتضرعات أمّهاتهم وعويلهم، ويفرّق بين المحبين، فيفتكّ بكل فتاة تغرم بسواه، حتى ضجّ النّاس بتصرفاته، إلى كبيرة الآلهة " أنو" كي يوقفه عند حدّه واستجيبت تضرعاتهم فطلب " أنو" من إلهة الخلق " أورورا " أن تبعث رجلا يقمع جلجامش، ويحدّ من جنون سلوكه، و لم يكن الأمر سهلا لأن ملك أوروك لم يكن

---

[70].محمد مندور الأدب و فنونه. ص 51.

[71]. طه باقر، ملحمة كلكامش . ، د ط ، د س ، com.alkotob.wwwص 10.

[72] . المرجع نفسه ص 11

كسائر النّاس العاديين، وتقول الأسطورة إنّه كان يملك إحدى عشر ذراعا، وثلثه إنسان، أمّا ثلثاه الباقيان فيشيران إلى هيئة إله [73].

و.الملحمة عند العــرب:

أ. **فـــي القديـــم** : ممّا لا ريب فيه أن الجاهلية كانت خير بيئة مهيأة لنشوء الملاحم، بفضل ما فيها من أحداث وبطولات، وأساطير، وفروسية، وعصبية، وغزوات، ومفاخرات، ومنافرات، وأسواق للشعر والخطب وحروب، وأحاديث، وخوارق، وتبجّ ج بالأنساب، ووصف لميادين القتال، ومع هذا فقد خلت من الفنّ الملحمي .

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

ومن المطوّلات التي تجيش بالنّفس الملحمي قصيدة ابن مرّانة، والقصيدة التبعية، ومثل هذا كثير في الأدب العربي، فهناك المعلّقات، وقصة عنترة و سواها، على أنّ في كلّ مطوّلة عمرو بن كلثوم وعنترة، والحارث ابن حلزة ، من مميّزات الملاحم ما ليس في غيرها[74].

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

يَسَارِي بِالتُّرْسِ يَمِينِي كَذَلِكَ ورَ قْصِي فِي الحَرْبِ يُعْلِي شُؤُونِي [75].

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

كَأنَّ سُيُوفنَا مِنَّا و مِنْهُمْ مَخَارِيقُ بَأيْدِي لاَعِبِينَا

أمّا عن الحارث بن حلزة لم يذكر سليمان البستاني في شرح الإلياذة سوى بيتا واحدا هو :

و فَكَكْنَا غِلَّ امْرِىءِ القَيْس عَنْهُ بَعْدَمَا طَالَ حَبْسُهُ و العَنَاءُ

---

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

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

75المصـــدر نفســـه ، ص 67.

وذلك إزاء بيت هوميروس القائل:

و هَامَ الإثنَيْ عَشَرَ بِالسَّيْفِ قَطع مِنْ بُهِمِ إلْيُونْ و بِئْسَ مَا صَنَع .

وأمّا عنترة بن شدّاد التي تعتبر قصته ملحمة قائمة بذاتها [76]، فقد أورد سليمان البستاني في شروحه ترجمة إلياذة هومير تتشابه مع أبيات عنترة في ملحمة الإغريق الكبرى ، يقول عنترة من شعره:

تقلبه وَحْشُ الفَلاَ و تنُوشُهُ مِنَ الجَوِّ أَسْرَابُ النُّسُورِ القَشَاعِمُ.

ويقول كذلك:

تَحُومُ عَلَيْهِ عُقْبَانُ المَنَايَا وتَحْجُلُ حَوْلَهُ غِرْبَ انُبَيْنٍ[77] .

● **في الحديــث** : حاول بعض الشّعراء كتابة ملاحم عربية، فألّف شفيق المعلوف ملحمة بعنوان عبقر، ومحمد توفيق ملحمة سمّها المعلّقة الإسلامية، وفوزي المعلوف كتب ملحمة بعنوان " على بساط الرّيح "، وأحمد محرّم كتب الإلياذة الإسلامية والتي سنتعرّض إليها فيما يأتي، وكان أحمد شوقي قبل هؤلاء قد نظم قصيدة مطوّلة تضم 264 بيتا .

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

وَ طَنِي لَوْ شغلْت بِالخُلْدِ عَنْهُ نَازَعَتْنِي إِ لَيْهِ فِي الخُلد نَفْسِي.

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

تَأَّذَنَ رَ بُّكَ لَيْ لَةَ قَدْرٍ وأَ لْقَى السِّتَارَ عَلَى أَ لْفِ شَهْرٍ .

جَزَائِرُيَا بِدْعَةَ الفَاطِر و يَا رَوْعَةَ الصَّانِعِ القَادِرِ .[78]

إذن: فالملحمة هي قصائد طوال تحكي بطولات شعب ما عن ثوراتهم وتحررهم وكذا بطولاتهم التاريخية.

6- النقائض

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

---

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

[77]. المصدر نفسه، ص 84.

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

والنقيضة الاسم يجمع على النقائض ولذلك قالوا نقائض جرير والفرزدق.

فالمعنى اللغوي للنقائص له طوران هما:

أحدهما يتمثل في نقض البناء أو الحبل بعد عقده وإبرامه، والثاني يبدو في نقض العهود والمواثيق.

-**اصطلاحاً**: أن يتجه الشاعر إلى آخر بقصيدة هاجياً أو مفتخراً فيعمد الآخر إلى الرد عليه هاجيا أو مفتخراً ملتزماً البحر و القافية و الروي الذي اختاره الأول[79] .

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

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

الأولى للفرزدق ومطلعها:

إن الذي سمك السماء بنى لنا *** بيتا دعائمه أعز و أطول[80]

رد عليه جرير بنقيضته:

لمن الديار كأنها لم تحلل *** بين الكناس و بين طلح الأعزل[81]

(القصيدتان من البحر الكامل اختلفت فيهما حركة الروي).

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

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

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

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

ملطمون باعقار الحياض، فما *** ينفك من (درامي) فيهم أثر [82]

فيرد عليه جرير بقوله من قصيده:

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

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

---

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

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

[81].المرجع نفسه، ص 211.

[82]. مهدي محمد ناصر الدين، ديوان الأخطل، ط 1406 هـ - 1986 م ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ص 107.

الظاعنون على العمياء إن ظعنوا * و السائلون بظهر الغيب : ما الخبر** [83]

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

فطريقة المناقضة هنا أنّ جريراً رد على الأخطل معانيه، وانفرد الأخطل بتصوير مذلة كليب، كما أنّ جريراً لم يأمل من بني تغلب صلاحا، ومن هذا نجد أنّ ترتيب الأبيات في النقيضة لا يلزم أن يكون على ترتيب الأولى، وهذا الوضع الاصطلاحي قال به شعراء النقائض أنفسهم وذكره المسعودي.[84]

وقد قال دعبل بن علي الخزاعي هذه القصيدة على الكميت وغيرها وذكر مناقب اليمن وفضائلها.

وصرح بن عقال بن هاشم مناقضا ابن مياده الرماح بن ابرد المري فيما كان بين اليمن ومصر من ملاحاة أيام الوليد بن يزيد، قال ابن ميادة:

فجرنا ينابيع الكلام و بحره *** فأصبح فيه ذو الروية يسبح

وما الشعر إلا شعر قيس و خندف *** وقول سواهم كلفة و تملح

فقال عقال يجيبه :

ألا أبلغ الرماح (نقض) مقاله *** بها الأخطل الرماح أو كان يمزح

لئن كان في قيس و خندف ألسن *** طوال و شعر سائر ليس يقدح

لقد خرق الحي اليمانون قبلهم *** بحور الكلام تستقى و هي تطفح

و هم عملوا من بعدهم فتعملوا *** وهم أعربوا هذا الكلام و أوضحوا

فللسابقين الفضل لا يجحدونه *** وليس لمخلوق عليهم تبجح

هذه الصورة الاصطلاحية للمناقضة شبيهة بصورة المعارضة[85] وأيضا قال الأخطل من البحر البسيط على " روي الراء المضمومة ":

خف القطين فراحوا منك أو بكروا *** وأزعجتهم (نوى) في) صرفها غير[86]

فأجابه جرير من البحر نفسه وعلي الروي نفسه:

قل للديار: سقى إطلالك المطر *** قد هجت شوقا و ماذا تنفع الذكر[87]

---

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

[84].مروج الذهب،ط1، بيروت 1353هـ – 1965 م، ت: يوسف أسعد داغر، دار الأندلس للطباعة و النشر ص (ز).

[85]. أحمد الشايب ، تاريخ النقائض في الشعر العربي ط3–1966، ص 602.

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

[87].ديوان جرير ، ص 196.

و ربما اشترك في المناقضة بضعة شعراء *** فمن ذلك مثلا قول الفرزذق يخاطب جريرا:

يا ابن المراغة ، و الهجاء إذا التقت *** أعناقه و تماحك الخصمان[88]

فقال جرير يرد على الفرزدق:

لمن الديار ببرقة الروحان *** إدا لا نبيع زماننا بزمان[89]

و قال الأخطل يرد على جرير أيضا:

بكر العوادل يبتدرن ملامتي*** و العادلون فكلهم يلحاني[90]

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

بعدئذ ينقب الشاعر عن معايب خصمه وقوم خصمهم فيذكرهم جميعا بالغي والبخل والجبن، حقا أو باطلا ويذكر أيضا الحروب التي هزموا فيها والعهود التي نقضوها والمخازي التي عرضت لهم، وفي النقائض إقذاع شديد وفحش وبذاءه إلا أن المتناقضين قد تعرضوا دائما للعيوب الخلقية النفسية كالبخل والجبن والغدر والزنا، ولم يتعرضوا للعيوب الخلقثية الجسدية كضعف الجسد عامة ولم يكن ذلك محمودا عند النقاد.

وقد يمدح الشاعر خليفة أو أميرا بقصيده يعرض فيها أيضا لهجاء خصمه أو للرد عليه فتكون نقيضة قال الأخطل يمدح عبد الملك و يهجو جريرا:

إليك أمير المؤمنين، رحلتها *** على الطائر الميمون و المنزل الرحب

و في كل عام ، منك للروم، غزوة *** بعيدة آثار السنابك و السرب

لحى الدهر قوما من كليب كأنهم *** جداء حجاز لاجئات إلى زرب[91]

وقد يرثي الشاعر امرأته ثم يهجوا خصومه كما فعل جرير:

لولا الحياء لعادني استعبار*** و لزرت قبرك و الحبيب يزار

أفأم حزرة يا فرزدق ، عتم *** غضب المليك عليكم القهار

---

[88].ديوان الفرزدق ص 344.

[89].ديوان جرير ص 468.

[90].ابن الأعرابي ، شعر الأخطل،بيروت المطبعة الكاثوليكية 1891م–ص400.

[91]محمد ناصر الدين،ديوان الأخطل ص 25–26–29.

كذب الفرزدق ، إن عود مجاشع *** قصف وإن صليبهم خوار[92]

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

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

جهلا تمنى حدائي من ضلالتهم *** من صولة المخدر العادي بخفانا[93]

غادرتهم من (حسير)[94] مات في قرن[95] *** فقد حدوتهم مثنى ووحدانا

- **نشأة النقائض وأسبابها:**

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

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

وهذا الشعر نشأ في حظيرة الشعر الجاهلي طفلا يحبو، ثم تستقيم قدماه فينمو سريعاً حتى نراه شابا قوياً ولاسيما في ظلال السيوف وبين الأيام، فلما جاء الإسلام ظفر به فنا مؤطراً الأكناف، كثير الأبواب فاستغله في سبيل دولته، حتى إذا جاء الأمويون أشعلوه نارا موقدة، كانت في نزعتها رجعة جاهلية عاصفة في ظل الدولة الإسلامية[96]

والدكتور شوقي ضيف يرى أنّ بذورا قديمة للنقائض سبقت العصر الأموي، ويؤكد عدم وجود علاقة بين الهجاء الجاهلي وفن النقائض في العصر الأموي، لأن العرب قبل عصر بني أمية لم يعرفوا هجاء منظما، يستمر استمرارا متصلا، وإنما كان هجاء متقطعا يظهر تبعاً لنشوب حرب وأيام بينهم[97]

---

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

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

[94].الحسير : الذي ضعف بصره.

[95].قرن: حبل تربط به الحيوانات.

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

[97].ينظر: شوقي ضيف، التطور و التجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة مصر ط8(د.ت)،ص 163،164

كما أنّ الشاعر الجاهلي لم يكن يهجو ليضحك جمهورا و لا ليقطع له أوقات فراغه، و لم يكن يهجو أمام خصومه مباشرة ، ولم يكن يحترف الهجاء على هذا النحو الذي نجده في عصر بني أمية[98]

ويؤكد الدكتور صلاح الدين أنّ النقائض كانت فناً شعرياً معروفاً إلى حد ما في العصر الجاهلي لكنها في أول أمرها لم تأخذ صورة النقائض بكل أصولها وعناصرها وشرائطها الفنية، وكانت تأخذ صورة الرد الذي لا يتقيد بأصول المناقضة ثم أخذت تتطور شيئاً فشيئاً حتى وصلت على صورتها الكاملة واستوفت كل القواعد و الأصول الفنية اللازمة لفن المناقضة في نهاية العصر الجاهلي[99].

أما "صلاح رزق" فيؤكد وجود النقائض في الشعر الجاهلي و يرى أنها قديمة قدم الفخر و الهجاء في الشعر العربي ، وقدم المنافسات القبلية والمنازعات العصبية التي سادت الحياة العربية قبل الإسلام بسنين طويلة[100] .

- **أهم مميزات النقائض:**

1- اقتباس المعاني الإسلامية؛

2- سقوط المعاني و بذاءة الألفاظ؛

3- التصوير المثير؛

4- الفخر و الهجاء؛

5- الجزاءة؛

6- المعاني؛

7- العواطف.

7- اليتيمة

- **لغة:** اليتيم تعني الإنفراد [101].

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

كما نعتبر اليتيم أيضاً: بيت الشعر الواحد الذي ينظمه الشاعر مفرداً وحيداً[102].

---

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

[99]. عبد الرحمان الوصيفي ، النقائض في الشعر الجاهلي 11.

[100].المرجع نفسه ص 12.

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

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

8- البيت

- **لغة:** البيت هو عمود البيت وهو الخشبة القائمة وسط الخيمة.

- **اصطلاحاً:** هو طريقة العرب في نظم الشعر أو هي القواعد الكلاسيكية للشعر العربي ، كما أنّه يتميز بوحدة القصيدة في ميزانها لا في معناها.

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

- ✓ اليتيم
- ✓ القصيدة...كما رأيناه سابقاً.

أما من حيث الأجزاء :

- ✓ التام
- ✓ المنهوك
- ✓ المتصور
- ✓ المجزوء

وهذا ما سنراه في المحاضرات القادمة.

المحاضرة الثالثة

قواعد الكتابة العروضية

(القواعد اللّفظية – القواعد الخطية)

تقطيع الشعر العربي

(الرموز، التفعيل، الأسباب).

مقدمة

لعل من أهم أسرار اللغة العربية موافقتها في تركيبها المقطعي للفطرة الإنسانية السليمة، بحيث تخرج المقاطع الصوتية منسجمة مع الجهاز الصوتي عند الإنسان، فلا يشعر مع خروج هذه المقاطع بأية صعوبة، وإذا شعر بذالك فهذا يعني أن ثمة خللا في نطق المقطع الصوتي، يقول الرافعي " وليس في الأرض أمة كانت تربيتها لغوية غير أهل هذه الجزيرة فما كان فيهم كالبيان آنق منظرا وأبدع مظهرا وأمد سببا إلى النفس وأرد عليها بالعاقبة، ولا كان لهم كذلك البيان أزكى في أرضهم فرعا، وأقوم في سمائهم شرعا، وأوفر في نفسهم ريعا، وأكثر في سوقهم شراء وبيعا. وهذا موضع عجيب للتأمل، ما ينفذ عجبه على طرح النظر وإبعاده، وإطالة الفكر وترداده، وأي شيء في تاريخ الأمم أعجب من نشأة لغوية تنتهي بمعجزة لغوية ؟... لا جرم أن في ذلك سرا من أسرار الفطرة، فلولا لأن أكبر الأمر بينهم كان للفصاحة وأساليبها بما استقام لهم من شأن الفطرة اللغوية وما بلغوا منها كما فصلناه في بابه حتى صارت هذه الأساليب كأنها أعصاب نفسية في أذهانهم "[103] .

2- قواعد الكتابة العروضية

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

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

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

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

ت- لا يلتقي ساكنان في العربية إلا في نهاية الكلام، شريطة أن يكون الحرف ما قبل الأخير حرفا صائتا طويلا، بينما قد يلتقي ساكنان في بداية بعض المفردات في اللغات الأخرى.

وهناك قواعد أخرى تضبط النشاط الصوتي في اللغة العربية ليس مجال بحثها هنا، وقد ركزنا على هذه القواعد الثلاث لارتباطها وثيقا بالكتابة العروضية، القائمة في جانب منها على الحركات والسكنات، والمختلفة عن الكتابة الإملائية وقد قيل: خطان لا يقاس عليهما: خط المصحف العثماني لارتباطه بالقراءات القرآنية المتعددة، وخط الكتابة العروضية لمخالفته في بعض الوجوه خط الكتابة الإملائية.

وتقوم الكتابة العروضية على قاعدة مزدوجة تقول:

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

2-1 القواعد اللفظية والخطية

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

- **حروف الزيادة**، وهي:

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

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

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

4- تكتب حركة حرف الروي حرفا مجانسا للحركة، فإذا كانت ضمة أُشبعت وكتبت عروضيا واوا، وإذا كانت فتحة أشبعت و كتبت عروضيا ألفا، وإذا كانت كسرة أشبعت وكتبت عروضيا ياء.

5- الحرف الناجم عن فكّ التشديد ، لأن التشديد مكون من حرفين أولهما ساكن و الثاني متحرك ، فكلمات مثل: [رقّ ، حتىّ ، مرّ]، تكتب عروضيا هكذا: [رقْقَ ، حتْتى ، مرْرَ].

6- الحرف الناجم عن التنوين يكتب نونا، فكلمات مثل : [وطنُ ، جامعةُ] تكتب عروضيا هكذا : [وطنُنْ ، جامعتُنْ].

-حروف الحذف، وهي:

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

أ- ماضي الأفعال الخماسية والسداسية المبدوءة بالهمزة، وأمرها، ومصدرها، مثل:[فانطلقا، فاَستغفري ، فاَستغفارا] ، فإنها تكتب عروضيا هكذا: [فنطلقا، فستغفري، فستغفارا].

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

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

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

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

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

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

2-2 تقطيع الشعر العربي

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

<u>مثال</u> : صَــأْ نِــعُ

/ 0 / /

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

أ- الأسباب و الأوتاد و الفواصل:

1. السبب :

- **لغـــة:** الحبل الذي تُشدّ به الخيمة.

- **اصطلاحاً: مقطع عروضي يتألف من حرفين و هما :**

أ. **سبب خفيف:** يتكون من متحرك فساكن **مثل: هَلْ – مَاْ** ⟵ / **0**

ب.سبب ثقيل: يتكون من متحركين **مثل: لَكَ – هُوَ** ⟵ / /

وسمي السبب بذلك " لأنه يضطرب كالحبل الذي يرتجّ، فيثبت مرّة، و يسقط مرّة أخرى"[105] ، " واعلم أنّ أساس بناء الشعر شيئان، إحداهما مركب من حرفين إما متحرك و ساكن، واسمه سبب خفيف **مثل:** لُنْ من فَعُولُنْ، و إمّا متحركين واسمه سبب ثقيل مثل عَلَ من مُفَاعَلَتُنْ[106]

يقول صاحب الدائرة العروضية[107]:

مِنْ سَبَبْ وَهُوَ لَدَى التَفْضِيْلِ*** يُقِسِّمُ لِلْخَفِيْفِ وَ الثَّقِيلِ

فَالسَبَبُ الخَفِيفُ قُلْ حَرْفَانِ *** ثَانِيْهُمَا يَكُونُ ذَا إِسْكَانِ

ثَقِيْلُهُمْ أَيْضًا أَتَى حَرْفَيْنِ *** لَكِنْ يَكُونَانِ مُحَرِّكَيْنِ

2. الوتـــد:

- **لغـــة:** خشبة تدّق في تُشدّ إليها حبال الخيمة.

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

أ. **وتّد مجموع** : و يتألف من متحركين فساكن مثل : **إِلَىْ – أَجَلْ** ⟵ / / **0**

وسمي مجموعاً لأنّه جمع بين متحركين.

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

---

[104].محمد بوزواوي ، تاريخ العروض من التأسيس إلى الاستدراك، دار هومة للطباعة و النشر ، الجزائر 200-ص 58.

[105].المرجع نفسه ص 58.

[106].جار الله الزمخشري-تح فخر الدين قباوة، القسطاس علم العروض،ط1-مكتبة المعارف للنشر بيروت 1989م- ص25.

[107] المرجع نفسه.

وعليه فقد سمي الوتد (لأنّه يثبت فلا يزول)[108]، يقول صاحب المنظومة العروضية [109].

وَ وَتَدْ وَهُوَ لَدى التَثْوِيعِ *** يَقْسِمُ لِلْمَفْرُوقِ وَ المَجْمُوع

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

الشِعْرُ مَا يُوزَنُ قَصْدًا وَ أَطْرِدَ *** تَأْلِيفُهُ مِنْ سَبَبً وَمِنْ وَتَدِ

فَاللَّفْظُ ذُو حَرْفَيْنِ وَ هُوَ السَبَبُ *** إِلَى خَفِيفٍ وَثَقِيلً يُنْسَبُ

وَأَوَّلُ الأَمْرَيْنَ بالإِسْكِانِ *** يَمْتَازُ ثَانَيهِ بَضَدِّ الثَّانِي

3.الفاصلة :

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

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

مُتَفَا من **مُتَفَاعِلُنْ** ← ///0

أمّا ما تألف من أربعة متحركات فساكن فهي فاصلة كبرى مثل : فَعَلْتُنْ ← ////0

" ولعل التسمية مأخوذة من الفاصلة، التي هي عند البدو حبلٌ طويل مشدود إلى وتد بعيد لتمكين الخيمة من الثبات بملحظٍ أنّ الفاصلة في العروض طويلة كالحبل المشار إليه"[112].

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

والملاحظ على هذه المصطلحات أنها مأخوذة من البيئة البدوية الصحراوية، إذ يظهر هذا التأثير بالبيئة العربية، وخاصة البادية التي طاف الخليل يجمع منها الكلم و الأشعار ذخيرة يعتدّ بها في تصنيفه للعلوم العربية[113].

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

---

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

[109].المعروف النودهي– شرح الشيخ بابا علي القردانمي، منظومة الدّرة العروضية ط1 ، مكتبة التفسير، أربيل ص 20.

[110].إميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية مؤسسة الرسالة سوريا ط1، 1406هـ ص 36.

[111]. جورج مارون ، علما العروض و القافية ص 27.

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

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

[114].الرمجع نفسه ص 59.

4. التفاعيل

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

أ- التفعيلات الخماسية:

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

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

ب- التفعيلات السباعية:

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

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

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

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

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

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

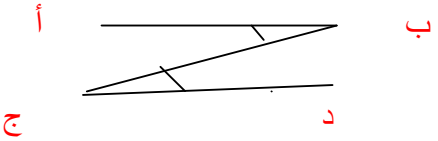
7- مستفعِ لن: وتتكون من: سبب خفيف + وتد مفروق + سبب خفيف.

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

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

فاعلن

سبب خفيف + وتد مجموع



وتد مجموع + سبب خفيف

فعولن

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

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

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

Université Blida 2 Lounici Ali

المحاضرة الرابعة

بناء البيت (التعريف، الأعاريض، الأضرب)

أنواع الأبيات الشعرية- التفاعيل ومتغيراتها

المقاطع العروضية

1- بناء البيت

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

ولقد أورد صاحب" المعيار في أوزان الأشعار" أنّ العرب شبهت البيت الشعري بالبيت من الشعر، لأنّ بيت الشعر يحتوي على ما فيه كاحتواء بيت الشعر على معانيه فسمّوا آخر جزء من الشطر الأول من بيت "**عروضاً** " تشبيها بعارضة الخِبَاءْ و هي الخشبة المُعترضة في وسطه "[116] .

وسُمي آخر من جزء البيت "**ضربًا**" لكونه مثل العروض مأخوذ من الضرب الذي هو المثل، وبهوا الأسباب والأوتاد التي تتركب منها الخِباء، وأوتاده لثبات الأوتاد، واضطراب الأسباب في أكثر الأحوال بما فيها من الزّحاف، والاختلال[117] .

والبيت العري هو الكلام المنظوم التام الذي يتألف من أجزاء و ينتهي بقافية و يتكون من قسمين:

- ✓ **<u>الأول</u>: يسمى صدر البيت أو المصراع الأول**
- ✓ **<u>الثاني</u>: يسمى عَجُزاً، وهو عَجُز البيت وهو الشطر الثاني والمصراع الثاني وهما مصراعا البيت ويعرفان بالشطرين أيضاً.**

---

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

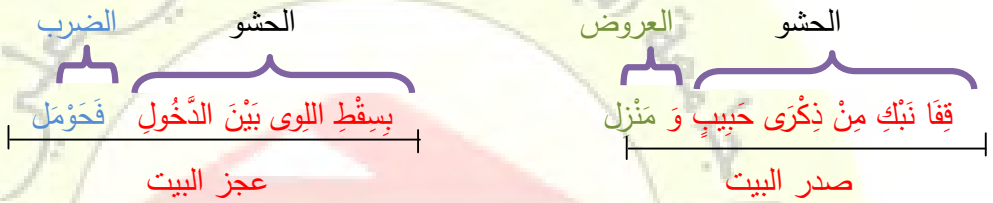
[116]. ابراهيم عبد الله عبد الجواد، العروض بين الأصالة و الحداثة، دار الشروق للنشر الأردن ط1-2002ص 18.

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

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

- **العروض** : آخر التفعيلة من الصدر[118] أو التفعيلة الأخيرة و ما يوازيها في البيت من كلام في الشطر الأول أو في الصدر[119].
- **الضرب** : هو التفعيلة الأخيرة و ما يوازيها من في البيت من كلام في الشطر الثاني أو العجز[120].
- **الحشو**: هو ماعدا العروض و الضرب من أجزاء الشطرين [121]، فالحشو هو كل ما في البيت الشعري عدا ما سميناه العروض و الضرب ، وبيان ذلك على كل ما قلناه ما سنقدمه الآن : [122]

مثال:



2- أنواع الأبيات الشعرية

- **البيت التام:** هو البيت الذي استوفى جميع أجزائه على نحو ما سبق من غير زحاف أو علّة، كقول الشاعر عنتر بن شداد[123].

وَلَقَدْ مَرَرْتُ بِدَارِ عَبْـــلَةَ بَعْدَمَا — لَعِبَ الرَّبِيْـعُ بِرُبْعِهَا المُتَوَسِّمِي

وَلَقَدْ مَرَرْ	تُ بِدَارِ عَبْ	ـــلَةَ بَعْدَمَا	لَعِبَ رْرَبِيْـعُ بِرُبْعِهَا	مُتَوَسْمِيْ	
0//0///	0//0///	0//0///	0//0 ///	0//0///	0 //0///
مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ

---

[118].محمد على الهاشمي، العروض الواضح في علوم القافية، ص 12.

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

[120]. المرجع نفسه ص 18.

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

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

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

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

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

- **البيت المجزوء:** هو البيت الذي حذفت منه تفعيلة العروض من الصدر وتفعيلة الضرب من العجز في البيت الشعري فإذا كان البيت مكوناً من ستّ تفعيلات، ثلاثة تفعيلات في الصدر، وثلاث تفعيلات في العجز، يصبح قائماً على تفعيلتين في الصدر وتفعيلتين في العجز ويصبح التفعيلة الثانية عروضاً، والتفعيلة الرابعة ضرباً ، وفي هذا يقول عبد الرحمان تبرهاسين في كتابه العروض وإيقاع الشعر" أنّ البيت المجزوء هو الذي حذف منه جزءان من أجزائه الثابتة، بمقتضى دائرته، يقول الشاعر عمر بن أبي ربيعة [125]

خُودُ يَفُوحُ المِسْكُ مِنْ أَرَّائِهَا و العَنْبَرُ

خُودُنْ يَفُو |	حُ المِسْكُ مِنْ |	أَرْرَائِهَـــا | و لْعَنْبَرُوْ
0// 0/0/ |	/ 0//0/0 |	0//0/0/ | 0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ |	مُسْتَفْعِلُنْ |	مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ

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

عروضه هو ضربه، ولا يستعمل من البحور مشطوراً إلاّ بحر الرجز والسريع [126]، كقول الشاعر :

النَفْسُ مِنْ أَنْفَاسِ شَيْءٍ خَلْقًا

فَكُنْ عَلَيْهَا فَحَيَيْتُ مُشْفِقًا

وَ لاَ تُسَلِطْ جَاهِلاً عَلَيْهَا

---

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

[125]. المرجع نفسه ص20.

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

فَقَدْ يَسُوقُ حَتْفُهَا إِلَيْهَا

- **البيت المنهوك:**

هو البيت الذي حذف ثلثا شطريه وبقي ثله الآخر[127]، بمعنى إذا كان الأصل أن تشكيل من ثلاث تفعيلات في الصدر وثلاث في العجز، حذفنا تفعيلتين في الصدر وتفعيلتين في العجز، وأبقينا على تفعيلة واحدة في الصدر وتفعيلة واحدة في العجز، بمعنى حذفنا ثلثيه وأبقينا ثلثا، ويكون في الرّجز والمنسرح ومثال ذلك قول الشاعر[128] :

يَالَيْتَنِي	فِيهَا جِذْعُ
يَالَيْتَنَيْ	فِيهَا جِذْعْ
0//0/0/	0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ

نلاحظ أنّ تفعيلة "مستفعلن" الوحيدة هي التي تشكل صدر البيت وضربه وحشوه في آنٍ واد، وهكذا في العجز هي التي تشكل العجز والعروض والحشو في آنٍ معًا، وتلاحظ أنّ هذا لا يمكن أن يأتي في البحور المركَبة في أربع تفعيلات، لأنّه يصعب حذف ثلثيه كالبحر الطويل مثلاً.

- **البيت المصرّع:**

هو البيت الذي غيّرت عروضه بالزيّادة أو نقص لتوافق الضّرب في الوزن و السّجع فالتصريع في الشعر، تقفيه المصراع الأول، وهو مأخوذ من مصراع الباب وهما مصرّعان، وإنّما وقع التصريع في الشعر ليدّل على أنّ صاحبه مبتدئ إمّا قصّة و إمّا قصيدة وصَرْعُ اليت من الشعر جعل عروضه كضربه.[129]

ومن أمثلة ذلك قول أبو نواس[130]:

أَرَاكَ عَصِيُّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ أَمَا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَ لَا أَمْرُ

أَرَاكَ	عَصِيْيُ دْدَمْـــعِ	شِيْمَتُكَ صْصَبْرُو	أَمَا لِلْـــهَوَى نَهْيُنْ	عَلَيْكَ	وَلَا أَمْرُوْا		
//0/	// 0/ 0/ 0	/ /0/	0/0//	0/0/0 / /	0/0/0//	/0//	0/0/0//
فَعُولُ	مَفَـاعِـيـلُـنْ	فَعُولُ	مَفَا عِيلُن	فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُ	مَفَاعِيلُنْ

---

[127] – محمد علي الهاشمي – العروض الواضح في علم العروض والقافية – ص 12

[128] – إبراهيم عبد الله الجواد – العروض بين الأصالة والحداثة – ص 20

[129] – المرجع نفسه – ص 21.

[130] – محمد علي الهاشمي – العروض الواضح في علم القافية – ص12

لمّا ننظر إلى البيت نجد أنّ تفعيلة العروض، وتفعيلة الضرب جاءت على وزن" مفاعيلن" والمعروف الشّائع أنّ عروض البحر الطويل تأتي دائمًا مقبوظة، وزنها "مفاعلن"، وعليه فقد زيدت في العروض والضرب حتّى أصبحت "مفاعيلن"، فكما يُزاد في العروض والضرب، فإنّنا نجدها مرّة أخرى بالنّقصان، أي أنّ الشاعر يُنقص في العروض والضرب ليتساويا في الوزن والقافية، ومثال ذلك:

بيت لإمرئ القيس[131] :

لِمَنْ طَلَلٍ أَبْصَرْتُهُ فَشَجَانِي كَخَطِّ زَبُورٍ فِي عَسِيبٍ يَمَانِي

لِمَنْ طَلَـلِنْ	أَبْصَرْ	ثُهُوْ فَـ	شَجَانِيْ	كَخَطْطِ	زَبُورِنْ فِيْ	عَسِيْبِنْ	يَمَانِيْ
//0 /	/ /0/0/0	//0/	0/0//	//0	0/0/0//	0/0//	0/0//
فَعُول	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُ	فَعُولُنْ	فَعُولُ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ

فلمّا ننظر لإلى تفعيلة العروض و تفعيلة الضّرب نجدها " فعولن" و الأصل فيها أن تأتي " مفاعيلن" للبحر الطويل، فالشاعر أنقص في العروض حتّى لحق الضرب فتساويا في الوزن و القافية.

- **البيت المقفى:**

هو البيت الذي وافقت عروضه ضربه من غير زيادة أو نقصان كقول أبو تمّام[132]:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاْءٍ مِنَ الكُتُبِ فِي حَدِّهِ بَيْنَ الحَدِّ وَ اللَّعِبِ

اَلسَيْفُ	أَصْدَقُ	أَنْـبَاْءِنْ	مِنَ لْـكُتُبِيْ	فِيْ	حَدْهِيْ	بَيْنَ لْـحَدْدِ وَ لْـلَعِبِيْ	
/0/0 /	0/ //	0/ /0/0/	0/ ///	/0	0//0/	0/0/ /0/	0///
مُتْفَاعِلُنْ	فَعِلُنْ	مُتْفَاعِلُنْ	فَعِلُنْ	مُتْفَاعِلُنْ		فَعْلُنْ مُتْفَعِلُنْ	فَعِلُنْ

فلننظر في عروض هذا البيت (فَعِلُنْ) و ضربه (فَعِلُنْ) فقد جاءت دون زيادة أو نقصان في التفعيلة على أساس الشّائع في الاستعمال و كذلك في قول الشاعر طرفة بن العبد [133]:

لِخَوْلَةَ أَطْلَالُ بِبَرْقَةِ ثَهْمَدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ

لِخَوْلَـةَ	أَطْلَالُ	بِبَرْقَـةَ	ثَهْمَدِيْ	تَلُوحُ	كَبَاقِلْوَ شْلِم	فِيْ ظَـاهِرِ لْيَدِيْ	
/0//	/0/0//	/0//	0//0//	/0//	0/0/0//	0/0//	//0//0
فَعُولُ	مَفَاعِيلُ	فَعُولُ	مَفَاعِلُنْ	فَعُولُ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ	مَفَاعِلُنْ

[131] – إبراهيم عبد الله الجواد – العروض بين الأصالة و الحداثة – ص 21

[132]– محمد علي الهاشمي – العروض الواضح في علم القافية – ص13

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

كذلك إذ نظرنا عروض هذا البيت "مفاعلن" وضربه "مفاعلن" نجدها دون أية زيادة أونقصان في التفعيلة، وذلك على أساس الشائع في الاستعمال على أنّ عروض وضرب الطويل غالبا ما تكون مقبوضة، وعلى هذا الأساس نسمّي البيت المقفّى إذا وافقت عروضه ضربه دون اللجوء إلى زيادة أو نقصان.

- **البيت المدوّر:**

هو البيت الذي اشترك شطراه – صدره و عجزه – في كلمة واحدة يتوزّع وزنها بين الشطر الأوّل والشطر الثاني، كقول أبي علاء المعمري[134]:

خَفِّفْ الوَطْءَ مَا أَظُنُّ أَدِمَ اَلْ أَرْضِ إلاَّ مِنْ هَذِهِ الأَجْسَادِ

فلننظُر إلى كلمة "الأرض"كيف أنّ جزءًا منها جاء في الشطر الأوّل عروضًا، والجزء الآخر في الشطر الثّاني، والبيت الذي يأتي على هذا النحو يُسمَّى "مُدوّرًا".

الوزن:

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

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

3-التفاعيل ومتغيرتها.

هي أوزان مكوّنة من متحرّكات وسكنات متتابعة على وزن معروف يُوزن بها.أيّ من البحور الشعرية "فالتفعيلة إذاً وحدة موسقية في البحر أو هي كلمة من كلماته"[136].

---

[134] العروض بين الأصالة و الحداثة – د/ عبد الله عبد الجواد– ص22

[135] تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك –د/محمد بوزواوي–ص21

[136] محمد علي الهاشمي العروض الواضح في علم القافية ––ص12

يقول عبد الله محمد بن أبي بكر الدّماميني: (اختيار العروضيين لأجزاء الدّائرة بينهم في وزن الشعر: الفاء، والعين، واللام اقتفاء بأهل الصرف في عادتهم وزن الأصول بهذه الحروف فحذو حذوهم في مطلق الوزن بها لما كان على ثلاثة أحرف مع قطع النّظر عن الأصالة، والزّيادة ، وأضافوا إلى ذلك من الحروف الزوائد سبعة هي: الألف، الواو، السين، التاء النون، الميم، الياء، ويجمع هذه الحروف قولك: "لمعت سيوفنا" وتُسمّى عندهم بأحرف التقطيع.) [137]

فالتّفاعل هي أجزاء البحور الشعرية وتسمّى أيضًا الأركان، أو هي "الوحدات المتكررة في البحور البسيطة أو الداخلة في بنية البحور المركبة "[138].

فعلم العروض يقوم على مبادئ وقوانين، فنجد علماء العروض يحصرون الموازين أو التفاعيل التي يَزِنون بها الشّعر في عشر تفاعيل، اثنان منها خماسيتان، وثمان سباعية، فالخماسيتان هما: (فعولن– فاعلن)، والسباعية هي:(مفاعيلن– فاع لاتن–مستفعلن–فاعلاتن–متفاعلن–مستفع لن– مفعولات).[139]

وتنقسم هذه التفاعيل العشرة إلى قسمين: أصول وفروع

فالأصول: أربعة وهي كلّ تفعيلة بُدئت بوتد مجموعا كان أو مفروقا وهي:(فعولن– مفاعيلن – مفاعلتن– فاع لاتن)، وهي كالآتي[140]:

1– فَعُولُنْ ⟵ /0 //0 وتتركّب من وتد مجموع وسبب خفيف، وتتفرّع عنها ستّة فروع هي: (فَعُولُ – فَعُولْ – فَعْلُ – فَعُلْ – فَعْ – فَعُوْ)[141].

2– مَفَاعِيلُنْ ⟵ //0 /0 /0 و تتركب من وتد مجموع وسببين خفيفين، وتتفرّع عنها سبعة فروع هي: (مَفَاعِلُنْ– مَفَاعِيلُ– مَفَاعِيلْ– فَعُولُنْ– مَفْعُولُنْ– فَاعِلُنْ– مَفْعُولُ).

3– مُفَاعَلَتُنْ ⟵ //0 // /0 وتتركب من وتد مجموع وسبب ثقيل وسبب خفيف، وتتفرّع عنها ثمانية فروع هي:(مَفَاعِيلُنْ–مَفَاعِلُنْ–مَفَاعِيلُ–فَعُولُنْ–مُفْتَعِلُنْ–مَفْعُولُنْ–فَاعِلُنْ–مَفْعُولْ)[142].

4– فَاعِ لاَتُنْ ⟵ /0/ /0 /0 وتتركب من وتد مفروق وسببين خفيفين.

---

[137] محمد بوزواوي تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ––ص61

[138] المرجع نفسه –ص62

[139] محمد واضح الصمد علم العروض و القافية . دار الجيل – بيروت –2011م –ص13

[140] موسى بن محمد المليانى الأحمدي المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ––ط2– الجزائر –1996م– ص22

[141] واضح محمد الصمد علم العروض و القافية ––دار الجيل بيروت 2011 –ص11

[142] موسى بن محمد المليانى المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ––ص22

يقول الدّماميني معلّلاً عن سبب تسميتها أصولاً:"وإنما جعل الجماعة هذه الأربعة أصولا لأنّ الأسباب لضعفها إنّما تعتمد على الأوتاد، وما يكون معتمدا عليه حقيق بالتقدم ليعتمد ما بعده عليه فكان قضية البناء على الأصل أن تكون أصول التفاعيل هي هذه الأجزاء الأربعة لأنّه لا شيء من الأجزاء مصدّراً بوتد "[143].

والفروع هي ستة أي كل تفعيلة بدئت بسبب ثقيل كان أو خفيف وهي (فَاعِلُنْ- مُسْتَفْعِلُنْ- فَاعِلاَتُنْ- مُتَفَاعِلُنْ- مَفْعُولاَتُ- مُسْتَفْعِلُنْ)[144].

1.فَاعِلُنْ ⟵ /0//0 وتتركب من سبب خفيف و وتد مجموع ولها فرعان هما:

2. مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ /0//0/0 وتتركب من سببين خفيفين و وتد مجموع ولها إحدى عشر فرعاً هي:(مَفَاعِلُنْ-مُفْتَعِلُنْ-مُسْتَفْعَلْ-مَفَاعِلْ-مَفْعُولُنْ-فَعُولُنْ-مُسْتَفْعِلاَنْ-مَفَاعِلا -مُفْتَعِلاَنْ- فَعَلَتَانْ)[145].

3. فَاعِلاتُنْ ⟵ /0 //0 /0 وتتركب من سببين خفيفين بينهما وتد مجموع، ولها إحدى عشر فرعا هي : (فَعِلاَتُنْ- فَاعِلاَنْ- فَعِلاَتُ- فَعِلاَنْ- فَاعِلُنْ- فَعِلُنْ- مَفْعُولُنْ- فَاعِلَيَّان- فَعِلَيَانْ)[146].

4. مُتَفَاعِلُنْ ⟵ // /0 //0 و تتركب من سبب ثقيل و سبب خفيف و ووتد مجموع، ولها خمسة عشر فرعا هي: (مُسْتَفْعِلُنْ – مَفَاعِلُنْ – مُفْتَعِلُنْ – فَعِلاَتُنْ – مَفْعَلُنْ – فَعِلِنْ – مُتَفَاعِلاَنْ – مُسْتَفْعِلاَنْ – مُفَاعِلاَنْ – مُسْتَفْعِلاَتُنْ – مُفَاعِلاَتُنْ – مُفْتَعِلاَتُنْ)

5. مَفْعُولاَتُ ⟵ /0 /0/ /0 و تتركب من سببين خفيفين و وتد مجموع، و لها إحدى عشر فرعا هي: (فَعُولاَتْ- فَاعِلاَنْ-فَعِلاَتْ- فَعُلاَنْ- فَاعِلاَنْ- مَفْعُلُنْ- فَاعِلُنْ- فَعِلُنْ – فَعْلُنْ – مَفْعُولاَنْ) [147]

6. مُسْتَفْعِ لُنْ⟵ /0 /0/ /0 و" تتركب من سببين خفيفين بينهما وتد مفروق"[148]، يعني سبب خفيف.

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

---

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

[144].واضح محمد الصمد، علم العروض والقافية ص 13.

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

[146] – سعد الدّين إبراهيم مصطفى–دار غريب– القاهرة –2013م – في علم العروض والقافية ص21.

[147] – موسى بن محمد بن الملياني – المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي – ص 22.

[148] – المرجع نفسه الصفحة نفسها.

نلاحظ أنّ التفعيلتين:"فاعلاتن" و"فاع لاتن" متساوين في النطق ولكنهما مختلفان في التركيب، وكذلك الشأن بالنسبة إلى كلّ من " مستفعلن" و" مستفع لن" وقد ميّز القدامي بين الألفاظ المتساوية في النطق بواسطة الكتابة.

4-المقاطع العروضية

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

فهل لعلم العروض وحدات وزنية ؟

علم العروض يتكون من وحدات جزئية هي المقاطع العروضية المكونة من الأسباب والأوتاد والفواصل، لتكون تلك التفعيلات البحر العروضي. فما هي المقاطع العروضية ؟

المقاطع العروضية تمثل مقاطع التفعيلات وهي لا تنقص عن حرفين، بين متحرك وساكن، وتزيد حتى تبلغ خمسة حروف هي:

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

س خ = /0 (حركة ، سكون)

س ث = // (حركة، حركة)

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

و مج= //0

ومق= /0/

3- **الفاصلة**: وهي مقطع صوتي يتألف من أربعة أحرف

فص = ///0

فك= ////0

مثال :

لَمْ	أرَ	عَلَىْ	ظَهْرِ	جَبَلِنْ	سَمَكَتَنْ
/0	//	//0	/0/	///0	////0
سح	سث	ومج	ومق	فص	ف ك

عين المقاطع العروضية

صَعَدْتُ عَلَىْ ظَهْرِ جَبَلِ

الكتابة العروضية : صَعَدْ تُ | عَـلَىْ ظَهْـرِ جَبَلِىْ

الرموز العروضية : //0 / | / /0 /0 / ///0

ومج فص سخ س ك

المحاضرة الخامسة

الزحافات والعلل

مقدمة

إنّ التفعيلات لا تبقى على حال أو صورةٍ في البحور التي تتألّف منها، وإنّما يعتريها التغيّر بتسكين الحروف المتحرّكة منها، أو بحذف بعض حروفها، أو بزيادة بعض الحروف، وهذه التغيّرات تسمّى : الزحافات والعلل[149] .

1- الزحافات

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

-**اصطلاحاً**:"تغيّر يلحق ثواني الأسباب فقط يعني دون الأوتاد"[151]، وهو غير لازم، بمعنى أنّ دخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها، و هو يصيب الجزء أي التفعيلة حشواً كان هذا الجزء أم عروضاً أم ضرباً[152] .

فالزّحاف لمّا يلحق التفعيلة، فإنّه يكوم إمّا بتسكين المتحرّك أو حذفه ، أوحذف السّاكن.

أنواع الزحاف:

1- الزّحاف المفرد أو البسيط:

وهو الذي يدخل على سبب واحد في تفعيلة واحدة [153] ، أيّ هو الذي يختصّ بحرف واحد في التفعيلة ويكون في الحرف الثاني أو الرابع أو الخامس أو السابع، وهو ثمانية أنواع هي:

- **الخبن:**

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

اصطلاحا: حذف ثاني الجزء ساكنا[154]، يعني حذف الثّاني السّاكن من التّفعيلة والتّفاعيل التي يدخل عليها الخبن أربعة هي:

---

[149] محمد بوزواوي تاريخ العروض من التأسيس إلى الاستدراك –ص77

[150] المرجع نفسه –ص78

[151] موسى بن محمد المليانى الأحمدي المتوسّط الكافي في علمي العروض و القوافي ––الجزائر 1996–ص24

[152] المرجع نقسه–ص25

[153] المرجع نفسه – الصفحة نفسها

مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُتَفْعِلُنْ وذلك في البسيط والرجز والمنسرح

فَاعِلُنْ ⟵ فَعِلُنْ وذلك في الرمل المديد والبسيط والمتدارك

فَاعِلاتُنْ ⟵ فَعِلاَتُنْ وذلك في المديد والرّمل والخفيف والمجتث

مَفْعُولاَتُ ⟵ مَفْعُولاَتْ وذلك في السريع والمنسرح والمقتضب

- **الإضمار:**

الإضمار لغة: هو الإخفاء

الإضمار اصطلاحا: إسكان الثّاني المتحرك[155]، يعني تسكين ثاني المتحرك من الجزء ولا يصيب إلاّ تفعيلة واحدة و هي:

مُتَفَاعِلُنْ ⟵ التي تصبح مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُتْفَاعِلُنْ و يصيب إلاّ بحر الكامل.

- **الوقص:**

لغة: هو كسر العنق

اصطلاحا: حذف ثاني الجزء متحرّكًا[156]، يعني حذف الثّاني المتحرّك من التفعيلة و لا يصيب إلاّ تفعيلة واحدة و هي:

مُتَفَاعِلُنْ ⟵ مَفَاعِلُنْ و يكون ذلك إلاّ في بحر كامل.

- **الطيّ:**

لغة: لفّ الشيء و جمع بعضه إلى بعض

اصطلاحًا: حذف رابع الجزء ساكنًا[157]، يعني حذف الرابع الساكن من الجزء و يدخل على التفاعيل الأتية[158]:

مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُسْتَعِلُنْ وتنتقل إلى مُفْتَعِلُنْ وذلك في البسيط ، والسريع ، والمنسرح.

مَفْعُولاَتُ ⟵ مَفْعُلاَتُ وذلك في بحر المنسرح، والسريع، والمقتضب.

- **القبض:**

لغة: ضدّ البسط

---

[154] محمد بوزواوي تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ـــص25

[155] موسى بن محمد المليانى الأحمدي المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي– –ص25

[156] المرجع نفسه – الصفحة نفسها

[157] موسى بن محمد المليانى الأحمدي المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ـــص25

[158] محمد بوزواوي تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ـــص80

اصطلاحًا: حذف خامس الجزء ساكنًا[159]، أي حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة و يدخل القبض على[160]:

فَعُولُنْ ⟵ فَعُولُ و ذلك في الطويل، و المتقارب.

مَفَاعِيلُنْ ⟵ مَفَاعِلُنْ و ذلك في الطويل، و الهزج و المضارع.

- **العقل:**

لغة: ضدَّ المنع

اصطلاحًا: حذف خامس الجزء متحركًا، أي حذف الخامس المتحرّك و يدخل على:

مُفَاعَلَتُنْ ⟵ مَفَاعِلُنْ و ذلك يكون في بحر الوافر بحيث تصبح تفعيلته (مُفَاعَلَتُنْ ⟵ مُفَاعَتُنْ).

- **العصب:**

لغة: هو المنع و الشدّ.

إصطلاحاً: إسكان خامس الجزء[161]، أي تسكين الخامس المتحرّك من التفعيلة، و يدخل على:

مُفَاعَلَتُنْ ⟵ مُفَاعَلْتُنْ و تنتقل إلى مَفاعِيلُنْ[162]، و ذلك في الوافر.

- **الكف:**

لغة: هو المنع

اصطلاحاً: حذف سابع الجزء ساكناً[163]، أي حذف الحرف السابع الساكن من التفعيلة، ويدخل على[164]:

مَفَاعِيلُنْ ⟵ مَفَاعِيلُ وذلك يكون في الهجز، والمضارع، والطويل.

فَاعِلاَتُنْ ⟵ فَاعِلاَتْ وذلك في المديد، والرمل، والمجتث، والخفيف.

مُسْتَفْعِ لُنْ ⟵ مُسْتَفْعِ لْ وذلك في الخفيف، والمجتثّ.

فَاعِ لاَتُنْ ⟵ فَاعِ لاَتْ و ذلك في بحر المضارع.

---

[159] موسى بن محمد الملياني الأحمدي المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي --ص25

[160] المرجع نفسه – الصفحة نفسها

[161] – نفسه

[162] – محمد بوزواوي – تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الإستدراك – ص 80

[163]– موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي – المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي – ص 25

[164]– المرجع نفسه – الصفحة نفسها.

2- الزّحاف المزدوج أو المركب:

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

- **الخَبْلُ:**

وهو إجماع (الخبن و الطيّ) أي حذف الثّاني السّاكن والرابع الساكن ويكون ذلك في:

مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُتَعِلُنْ وذلك في بحر البسيط، والرجز، والسريع، والمنسرح، وقد تتحول مُتَعِلُنْ ⟵ فَعِلُنْ[165].

- **الخَزْلُ:**

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

مُتَفَاعِلُنْ ⟵ مُتْفَعِلُنْ و تتحوّل إلى مُفْتَعِلُنْ[166]، و يكون ذلك في بحر الرّمل.

- **الشكل:**

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

فَاعِلاَتُنْ ⟵ فَعِلاَتْ و يكون ذلك في المديد، و الرمل، و الخفيف، و المجتثّ[167].

- **النقص:**

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

مُفَاعَلَتُنْ ⟵ مُفَاعَلْتُ و تنتقل إلى مفاعيل و ذلك في بحر الوافر[168].

يقول صاحب معلومة الدرّة العروضية:

إنّ الزّحاف الفرد خبنٌ وطيٌّ قبضٌ وقصٌ ثمّ عصبٌ يا أخي

وبَعدَها الإضْمَارُ و العَقلُ و كَفٌّ فَاصْنَعْ مَا نَقَلْتُهُ مِنَ السَّلَفِ

هذا فيما يخص الزّحاف المفرد، أمّا الزّحاف المزدوج يقول:

أمَّا الزّحاف المزدوجُ فالخبلُ والنقصُ والشكلُ كذلك الخزلُ.

---

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

[166] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها.

[167] – موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي – المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي – ص 26

[168] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها.

2- العلل

-**لغة:** المرض وهي لون آخر من ألوان التغيير التي تقع في أجزاء الميزان الشعري.

-**اصطلاحا:** تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد معًا، إذا كانت هذه الأسباب والأوتاد في آخر التفعيلة ولا يلحق إلّا الأعاريض والأضرب، وهو تغيير لازم على الأغلب، إذا لحق عروض بيتٍ أو ضربَهُ وجب التزامه في سائر أبيات القصيدة عروضها وضربها أيضًا [169].

أنواع العلّة:

العلّة قسمان إمّا تكون بالزيادة و إمّا تكون بالنقصان:

أ- علل الزيادة:

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

- **الترفيل:**

لغة: إطالة الذّيل، يقال: ذيلٌ مرفّلٌ أي طويلٌ و منه قولهم فُلانٌ يَرْفُلُ في ثوبه للذي يجرّ ثوبه زهوًا.

اصطلاحاً: هو زيادة سبب خفيف على الوتد المجموع في آخر التفعيلة، و يدخل على[170] :

مُتَفَاعِلُنْ ⟵ مُتَفَاعِلاَتُنْ و ذلك في مجزوء الكامل.

فَاعِلُنْ ⟵ فَاعِلاَتُنْ و ذلك في مجزوء المتدارك.

- **التذييل :**

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

اصطلاحاً: هو زيادة حرف ساكن على الوتد المجموع في آخر الجزء[171]، و يدخل على :

مُتَفَاعِلُنْ ⟵ مُتَفَاعِلاَنْ وذلك في مجزوء الكامل.

فَاعِلُنْ ⟵ فَاعِلاَنْ وذلك في مجزوء المتدارك.

مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُسْتَفْعِلاَنْ وذلك في مجزوء البسيط، والرجز.

- **التسبيغ أو الإسباغ:**

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

اصطلاحاً: هو زيادة حرفٍ ساكنٍ على السبب الخفيف في آخر الجزء[172]، ويدخل على:

فَاعِلاَتُنْ ⟵ فَاعِلاَتَان وذلك في مجزوء الرمل.

---

[169].سعد الدين إبراهيم مصطفى – علم العروض والقافية – دار الغريب القاهرة 2013- ص 28.

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

[171].موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي ، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ص 34.

[172].المرجع نفسه ص 34.

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

ب. علل بالنقصان :

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

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

فَعُولُنْ ⟵ فَعُو وتنتقل إلى فَعَلْ، و ذلك في المتقارب .

مَفَاعِيلُنْ ⟵ مَفَاعِيْ وتنتقل إلى فَعُولُنْ، و يكون ذلك في الطويل و الهزج.

فَاعِلاَتُنْ ⟵ فَاعِلاَ وتنقل إلى فَاعِلُنْ و يكون ذلك في المديد و الرمل و الخفيف [173].

- **القطف :**

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

اصطلاحاً: هو اسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة مع تسكين آخر ما بقي أي اجتماع الحذف مع العصب [174]، ويدخل على:

مُفَاعَلَتُنْ ⟵ مُفَاعَلْ و تنقل إلى فَعُولُنْ و ذلك في الوافر.

- **القطع :**

هو حذف ساكن الوتد المجموع في آخر التفعيلة ، و تسكين ما قبله [175]، و يدخل على :

فَاعِلُنْ ⟵ فَاعِلْ وتنقل إلى فَعْلُنْ وذلك في البسيط والمجتثّ والمتدارك .

مُتَفَاعِلُنْ ⟵ مُتَفَاعِلْ وتنقل إلى فَعِلَاتُنْ وذلك في بحر الكامل.

مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُسْتَعِلْ وتنقل إلى مَفْعُولُنْ وذلك في الرجز.

- **الحذّا و الحذذ :**

إصطلاحاً : هو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة [176]، ويدخل على:

---

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

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

[175]. المرجع نفسه ص 36.

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

مُتَفَاعِلُنْ ⟵ مُتْفَا وتنقل إلى فَعِلُنْ ، وذلك في البحر الكامل.

- **الصّلم :**

لغة: قطع الأذن

اصطلاحاً : هو حذف الوتد المفروق من آخر التفعيلة [177]، و يدخل على :

مَفْعُولاتُ ⟵ مَفْعُو وتنقل إلى فَعِلُنْ و ذلك في بحر السريع.

- **الوقف :**

هو تسكين السابع المتحرك و يدخل على :

مَفْعُولاتُ ⟵ مَفْعُولاتْ ، ولا يكون ذلك إلا السريع والنهوك، والمنسرح، ولا ضرر هنا في التقاء الساكنين، لأنّ أولهما حرف لين " **مد** " [178]

- **الكسف أو الكشف :**

يقال بالسّين المهلة (الكسف) ويقال بالشين المعجمية (الكشف) وهو حذف آخر الوتد المفروق من آخر التفعيلة، أي حذف السابع المتحرك [179]، ويدخل على :

مَفْعُولاتُ ⟵ مَفْعُولَا وتنقل غلى مَفْعُولُنْ، ويكون ذلك في السريع والمنهوك والمنسرح.

- **القصر :**

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

فَعُولُنْ ⟵ فَعُولُ و يكون ذلك في بحر المتقارب.

فَاعِلَاتُنْ ⟵ فَاعِلاتْ ، ويكون ذلك المديد، والرمل.

مُسْتَفْعِ لُنْ⟵ مُسْتَفْعِ لُ، وتنقل إلى مَفْعُولُنْ وذلك في مجزوء الخفيف.

- **البتر :**

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

اصطلاحاً: إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة وحذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله، و يدخل على:

---

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

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

[179]. محمد بوزواوي ، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ص29.

[180].واضح محمد الصمد، علم العروض و القافية، ص45.

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

فَعُولُنْ ⟵ فَعْ و يكون ذلك في بحر المتقارب .

فَاعِلاتُنْ ⟵ فَاعِلْ و تنقل إلى فَعْلُنْ و ذلك في بحر المديد.

- **التشعيب :**

لغة: التفريق ومنه قولهم كم، الله شعثك أي جمع متفرّق أمرك[182].

اصطلاحاً:هو حذف الحرف الأول أو الثاني من الوتد المجموع، أي العين أو الم وعليه فيدخل على:

فَاعِلَاتُنْ⟵ فَاعَاتُنْ أو فَالَاتُنْ و تنقل غلى مَفْعُولُنْ و يكون ذلك في الخفيف و المجتثّ.

فَاعِلُنْ ⟵ فَالُنْ أو فَاعُنْ و تنقل إلى فَعِلُنْ و يكون ذلك في بحر المتدارك.

- **الخرم:**

لغة: القطع و بابه ضرب و يقال في اللزم: حزم من باب تَعِبَ[183].

اصطلاحًا:هو إسقاط الحرف الأوّل من الوتد في أوّل التفعيلة من أوّل البيت، ويدخل على[184]:

فَعُولُنْ ⟵ عُولُنْ وتنقلُ إلى فُعْلُنْ، ويدخل على الطويل، والمتقارب.

مُفَاعَلَتُنْ ⟵ فَاعَلَتُنْ وتنقل إلى مُفْتَعِلُنْ، ويكون ذلك في بحر الوافر.

مَفَاعِيلُنْ ⟵ فَاعِيلُنْ وتنقل إلى مَفْعُولُنْ، ويدخل على الهجز، والمضارع، والخرم، ولا يصيب إلاّ هذه التفعيلات.

وفي العلل يقول صاحب المنظومة الدّرة العروضية[185]:

وعلل الزيادة الترفيل وهكذا التسبيغ والتذييل

من العلل الحذف يعدّ الحذف والقطع والبتر وصلّم وقطف

وهكذا نَهْك وحدّ و وقف والقصر والجزء وشطر وكشف

وقد بقي التشعيب ممّا اشتهر وغيره قد أبعد النظر

---

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

[183]– المرجع نفسه – ص 39

[184]– واضح محمد الصّمد – علم العروض و القافية – ص 47.

[185]– الشيخ معروف النّوهدي – منظومة الدّرة العروضية– ص23

المحاضرة السادسة

التصريع – التجميع – التدوير

البحور والدوائر

1- التصريع

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

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

-**اصطلاحاً:** أن يكون عروض البيت الأول مخالفاً لضربه في الاستعمال فيجعل الشاعر العروض كالضرب فيلزمها من اللوازم ما يلزم الضرب، أي ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، و تزيد بزيادته[187].

ومثال الزيادة قول امرىء القيس :

(من أول الطويل)

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ وعرفانِ ومنزلٍ عفت آياتُه منذ أزمانِ [188]

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

ومثال النقصان قول امرىء القيس : (من ثالث الطويل)

لمن طللٌ أبصرتهُ فشجاني كخط زبورٍ في عسيب يماني[189]

---

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

[187]. ابن رشيق القرواني العمدة في محاسن الشعر و نقده تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل بيروت ط5 –1981. ص 173

[188].امرىء القيس ، الديوان تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، القاهرة دار المعارف ط3 1964 ص 89.

فالضرب (فعولن) والعروض مثله لمكان التصريع، لأنّ العروض في سائر القصيدة (مفاعلن)، ومن ثمّ فإنّ قيود التصريع ثلاثة هي:

1- تغيير العروض عما تستحقه بالزيادة أو النقصان.

2- موافقة العروض للضرب في الوزن العروضي.

3- موافقة العروض للضرب في حروف الروي وحركته .

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

وتقفو إلى الجدوى بجدوى وإنّما يروقك بيت الشعر حين يصرّعُ[191]

وقد يصرّح الشاعر أكثر مرة في القصيدة، كأنما يعمد بذلك إلى تجزئة الإنشاد إلى مقاطع، يتوقف عند نهاية كل منها، ثم يستأنف الإنشاد من جديد فإذا خرج الشاعر" من قصة غلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذٍ التصريع إخباراً بذلك وتنبيهلً عليه" [192]وأكثر من كان يستعمل ذلك امرىء القيس لمحله من الشعر [193]كقوله في قصيدة مطلعها: (من أول الطويل)

ألا عِم صباحاً أيّها الطللُ البالي وهل يعمن مَن كان في العُصُر الخالي [194]

وقال بعد بيتين من هذا البيت

ديارٌ لسلمى عافياتٌ بذي الخالِ ألحّ عليها كلّ أسحم هطّال

وقال بعد أبيات أُخرُ

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

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

---

[189].امرىء القيس ، الديوان ص 85

[190]. ابن رشيق ، العمدة ص 174.

[191].ابي تمام، الديوان ، شرح الخطيب التبريزي تحقيق محمد عبده عزام دار المعارف القاهرة ط3 -1972 ص 282.

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

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

[194]. امرىء القيس الديوان ص 27.

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

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

وغلب على الشعراء الصعاليك عدم التصريع" لما كانت تجيش به نفوسهم من ثورة على أوضاع مجتمعهم والحرية التي كانوا يعيشون فيها مما جعل شعرهم يثور على الأوضاع الفنية في الشعر الجاهلي [196]فخلا شعر أبي خراش من التصريع، و أغلب شعر الشّنفرى وتأبط شراً وعُروة بن الورد وصخر الغَيّ والسُّليك بن السُّلكة وأبي الطّمحان القيني.

ورتب ابن الأثير (637هـ) التصريع من حيث المعنى في سبع مراتب هي [197]:

1. التصريع الكامل
2. التصريع الناقص
3. التصريع المرتبط
4. التصريع الموجه
5. التصريع المكرر
6. التصريع المعلّق
7. التصريع المشطور

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

---

[195]. ابن رشيق العمدة ص 175.

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

[197]. ابن الأثير الحلبي ، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر تحقيق أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، دار النهضة القاهرة مصر ط2 –1973 ص375.

عروض البيت وضربه وزناً وإعراباً وتقفيةً بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها لتلحق الضرب في زنته، والبديعي كذلك، لكن بلا شرط [198]فكأنّ البلاغيين يجعلون التقفية والتصريع تحت مصطلح واحد هو التصريع.

ومن المعاصرين من يرى أنّ " إطلاق مصطلح المقفى على النمطين أقرب إلى الموضوعية وإن كان مصطلح التصريع أشهر، فالقافية ها هنا هي القافية التي وردت في نهاية الشطرة الأولى متحدةً مع القافية الأساسية للقصيدة [199]

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

عيوب التصريع :

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

أ. الإقواء :

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

ما بالُ عينك منها الماءُ مهراقُ سحًّا فلا غاربَ منها و لا راقي[200].

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

ب.الإكفاء :

وهو اختلاف حرف الروي مطلقاً وبعضهم يرى أنّه لا يكون إلا بالحروف المتقاربة المخرج [201]كقول حسان بن ثابت : (من الطويل)

ولستَ بخيرٍ من أبيك و خالكا ولستَ بخيرٍ من معاظلة الكلبِ [202]

---

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

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

[200].ابن رشيق العمدة ص 177.

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

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

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

وإذا اختلفت العروض عن الضرب في الروي في مطلع القصيدة سمِّي المطلع المُصمت [203] وسمِّي كذلك المُدرج [204]

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

سلِ الربع أنّى يمّمت أمّ سالم و هل عادةٌ للربع أن يتكلّم [206]فتهيأت له قافية مؤسسة ، ثم أتى بتمام البيت غير مؤسس.

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

أإن ترسّمتَ من خرقاء منزلةً ماء الصبابة من عينيك مسجومُ [208]فإن قوله: (منزلةً) لا يسبق إلى الذهن أنه تصريع، ولا أن الروي يأتي على ذلك.

وإذا خلّى الشاعر عروض بيته الأول من التصريع والتقفية، و درج في الكلام فكان وقوفه على القافية سُمّي ذلك التخميع أو التجميع [209] –بالجيم المعجمة من تحتها–وقد استعمله الشعراء المجودون، ومنه قول جميل بثينة : (من الكامل)

أبثينُ إنّك قد ملكتِ فأسجحي و خذي بحظّك من كريمٍ واصلِ [210]

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

---

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

[204].المرجع نفسه ص 211.

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

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

[207]. قوافي الأربلي تحقيق عبد المحسن فراج القحطاني، ص 210–211.

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

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

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

فالتخميع كالإخلاف في تخلية الشاعر مطلع قصيدته من التصريع مع كون البيت مهيّأ للتصريع فتأتي قافية البيت بخلافه إلا أن الشاعر لا يقف على التخميع على نهاية القسيم الأول بل يدرج في الكلام فلا يقف إلا على القافية.

أما الإرسال فهو تخلية الشاعر مطلع القصيدة من التصريع، لأن قافية العروض غير متمكنة ولا مستعمل مثلها ولا يحسن أن تقع القافية على هذه الصورة، وإذا لام يصرّع الشاعر قصيدته كان كالمستور الداخل من غير الباب وتسمى القصيدة حينئذ الوثب [211]

ج. الإيطاء:

وهو تكرار كلمة القافية بلفظها ومعناها [212] ومن الإيطاء في التصريع، قول ابن المعتز:(من المجتث) يا سائلاً كيف حالي أنت أعلم بحالي[213]

فردّد ابن المعتز كلمة الروي بلفظها ومعناها في العروض والضرب، وهي قوله (حالي)

د. السّناد:

وهو كما عرفه المبرد (285هـ) "اختلاف حركة ما قبل الروي, وأقبح ما يكون في المؤسّس" [214] ومنه في التصريع قول أبي العتاهية : (من مجزوء الكامل)

ويلي مِن الأضعانِ و لّوْا عنّي بعتبة فاستقلُّوا [215]

هـ. التضمين:

وهو تتعلق القافية بما بعدها [216] ومنه في التصريع قول البحتري:

(من الوافر)

عذيري فيك من لاحٍ إذا مَا شكوت الحب قطعني ملا مَا [217]

---

[211].ابن القطاع الصقلي الشافي في علم القوافي تحقيق صالح بن الحسين العايب دار اشبيليا الرياض 1998 ص 179.

[212]. المبرد ، القوافي و مشتقة ألقابها منه، ص 12

[213]. ابن المعتز ، الديوان تحقيق يونس احمد السمرائي وزارة الثقافة و الفنون بغداد 1977 ص 357

[214]. المبرد ، القوافي و مشتقة ألقابها منه، ص 13

[215].ابن رشيق العمدة ص 177.

[216]. المبرد ، القوافي و مشتقة ألقابها منه، ص 12

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

و. الإقعاد:

وهو ذهاب حرف أو ما يقوم مقامه من عروض البيت خاصة[218]، ومنه قول الربيع بن زياد: (من الكامل)

أفبعدَ مقتل مالك بن زهيرٍ ترجُو النساءَ عواقب الأطهارِ [219]

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

(من الكامل)

إنّا و هذا الحي مِن يمنٍ عند الهياجِ أعزةٌ أكفاءُ

قومٌ لهم فينا دماءُ جمّةٌ و لنا لديهم إحنةٌ و دماءُ [220]

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

ي. التدوير

البيت المدور هو ذلك البيت الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه – شطريه– غير قابلة للتقسيم لإنشاديّا [221] وقسم القدماء التدوير قسمين هما:

المدمج:

وهو كل عروض تقع حروفها منقسمة بين آخر الصدر وأول العجز [222] نحو قول عبيد بن الأبرص:

(من الرمل)

يا خليليّ أربعا واستخبرا المنزل الدارس عن أهل الحلال [223]

---

[218].ابن الأنباري ، الموجز في علم القوافي تحقيق عبد الهادي هاشم مجلو مجمع اللغة العربية دمشق مج 31 – 1956 ص 57.

[219]. ابن القطاع الصقلي الشافي في علم القوافي ص 83.

[220].العنابي الأندلسي الوافي بمعرفة القوافي تحقيق نجاة بنت حسن نولي الإدارة العامة للثقافة و النشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية الرياض 1997 ص 225.

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

[222]. ابن القطاع الصقلي الشافي في علم القوافي ص 105.

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

المداخل:

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

أبنيّ لا تظلم بمكّ(م)ـة الكبير ولا الصغير [225]

وهي قصيدة في ثمانية وعشرين بيتا التزم أن يكون اخر الشطر الأول من أبياتها (الـ) التي للتعريف عدا بيت واحد

ويرى ابن رشيق أنّ اكثر ما يقع المداخل في عروض الخفيف, وهو حيثما يقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا انه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين،وقد بستخفونه في الأعاريض القصار: كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك [226]

وبعد، فالصريع من أنماط الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية، على السجع ,ومن ثمّ عُني بهما البلاغيون والعروضيون بيد أن عناية العروضيون كانت أكثر بروزا فمافتئ المتأخرون منهم يحرصون على بيان الحدود الفاصلة بين المصطلحين رغم علاقة العموم والخصوص بينهما فكل تصريع تقفيه .

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

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

---

[224]. قوافي الأربلي ص 213.

[225].المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

[226].ابن رشيق العمدة ص 178.

2-التجميع

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

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

سلِ الرّبْعَ أنَّى يَمَّمَتْ وهل عَادَةُ للرّبعِ أن أمُّ سالِمِ يتكلّمَا[227]

فهيأت له قافية مؤسسة ثم أتى بتمام البيت غير مؤسس.

يقول ابن القطاع:

" ومن أشد التجميع قول النابغة :

جزى الله عبْساعبْسَ آل جزاء الكلابِ العاويات

وأعلم أنّ الشاعر الذي يبني قصيدة غير مصرعة كان كالقافز إلى داخل البيت من أعلى سوره ولم يدخل بابه.

يقول ابن القطاع :

وإذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمتسوّر الداخل من غير باب ويسمى **الواثب** [228]

3-التدوير

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

يقول ابن القطاع: وهو حيثما وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستقل عند المطبوعين و قد يستحسنونه في الأعاريض القصار كالهجز ومجزوء الرمل[229]

---

[227].ابن القطاع الصقلي ، الشافي في القوافي ج6 ص123.

[228]. الواثب الذي يثب من فوق الحواجز

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

[229].محمد عبد الدايم مقال حول التصريع و التقفية و التجميع و التدوير .

4- الدوائر

4-1 الدائرة والعروضيون

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

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

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

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

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

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

2- الدائرة عند الخليل

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

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

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

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

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

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

(س س و) (س و) (س س و)

تنطلق نظرية الخليل من الطويل : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

(و س) (و س س) (و س) (و س س)

ثم بواسطة التبديل الدوراني تنتج وزن البسيط:

(مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)

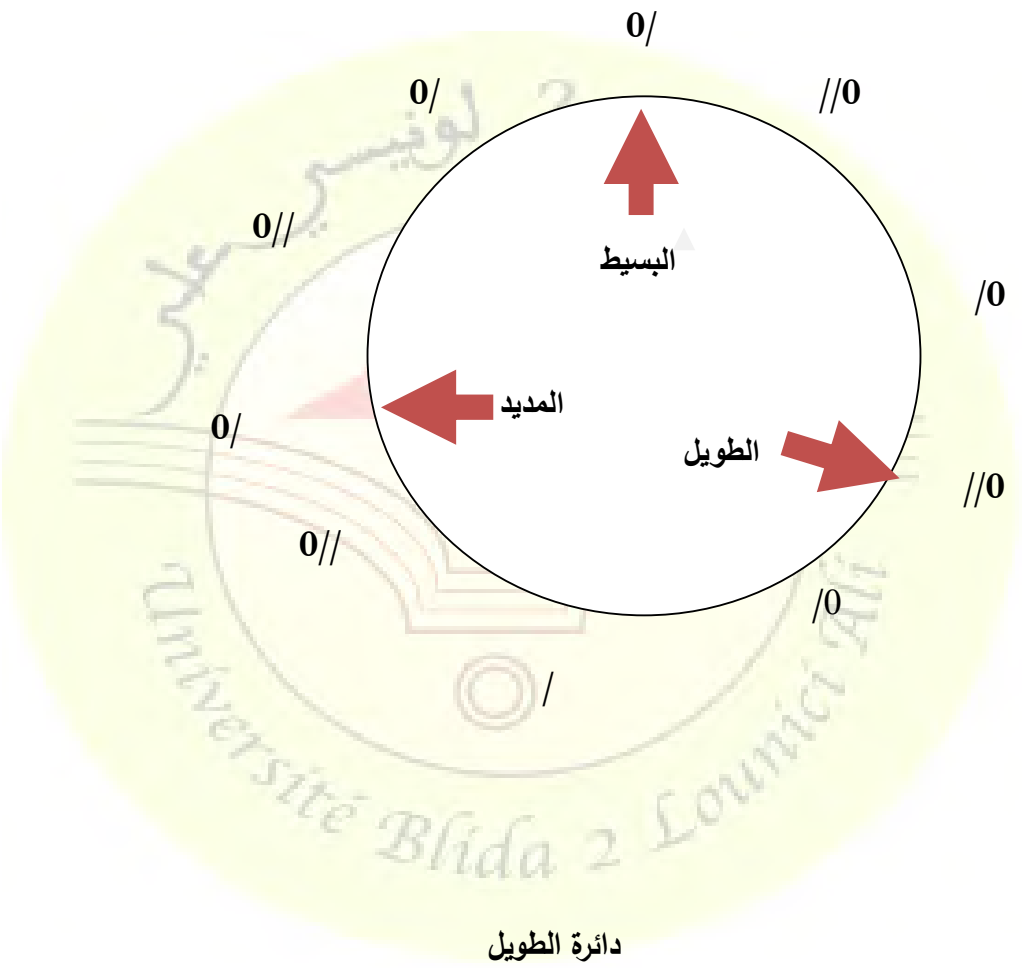
(س س و) (س و) (س س و) (س و)

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

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

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

TAWIL.TIF

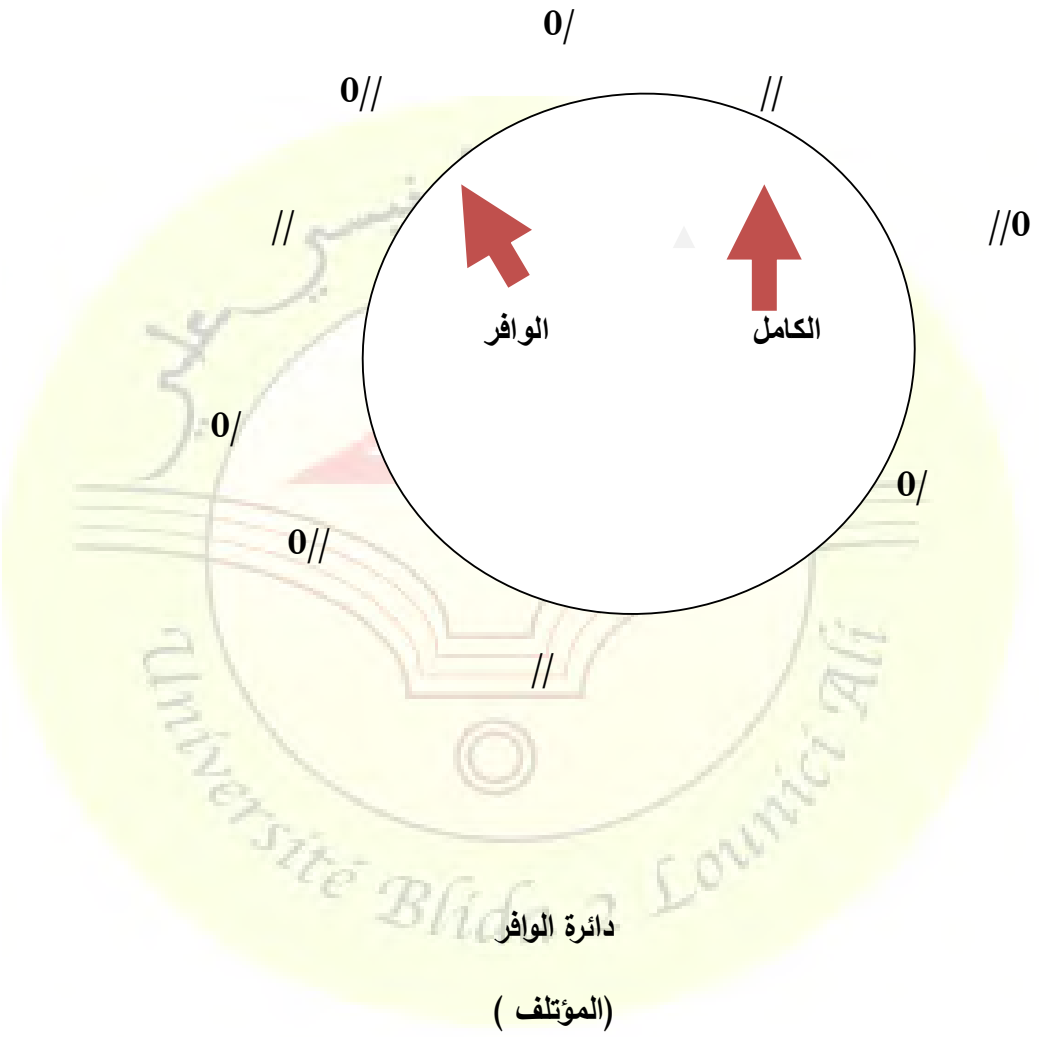


دائرة الطويل

(المختلف)

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

IYASMTLF.TIF

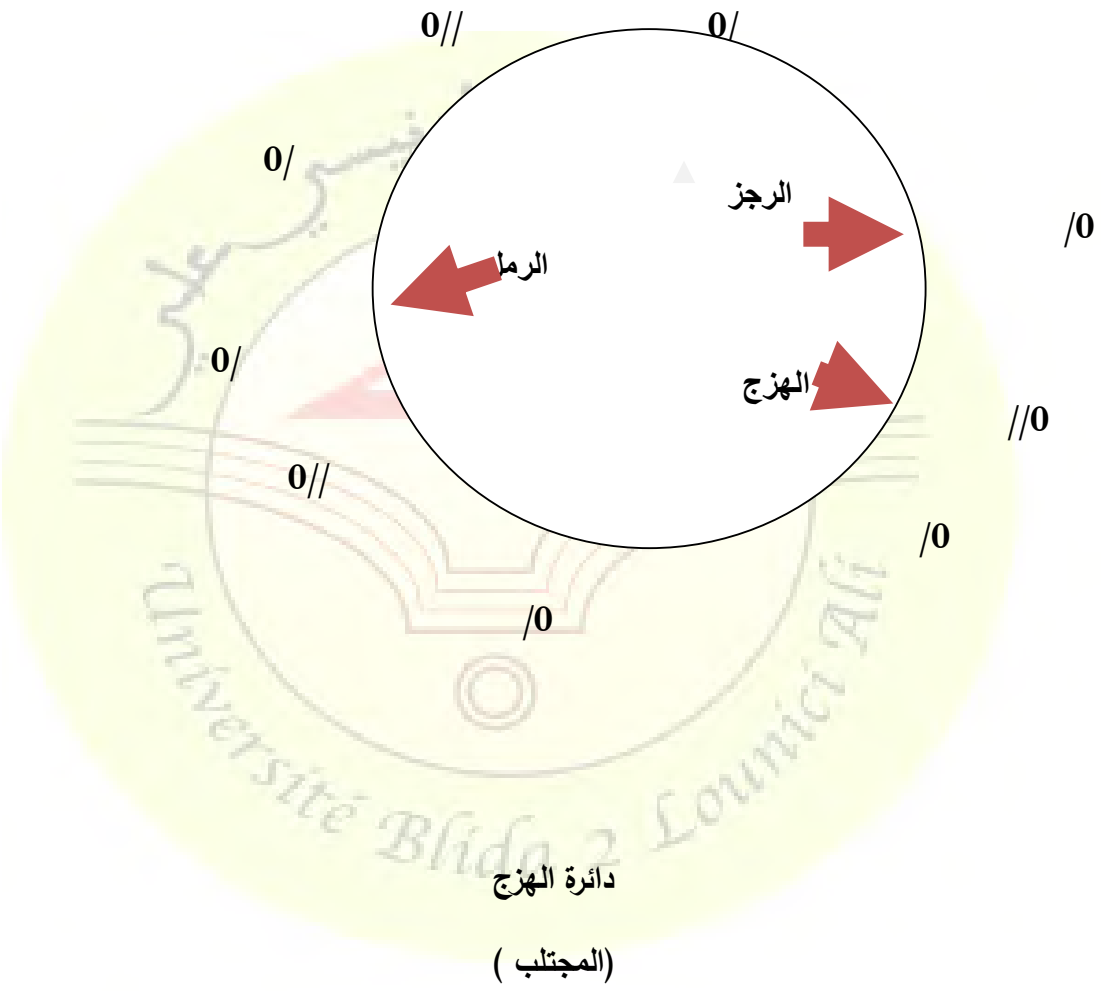


دائرة الوافر

(المؤتلف)

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

IYASHZDJ.TIF

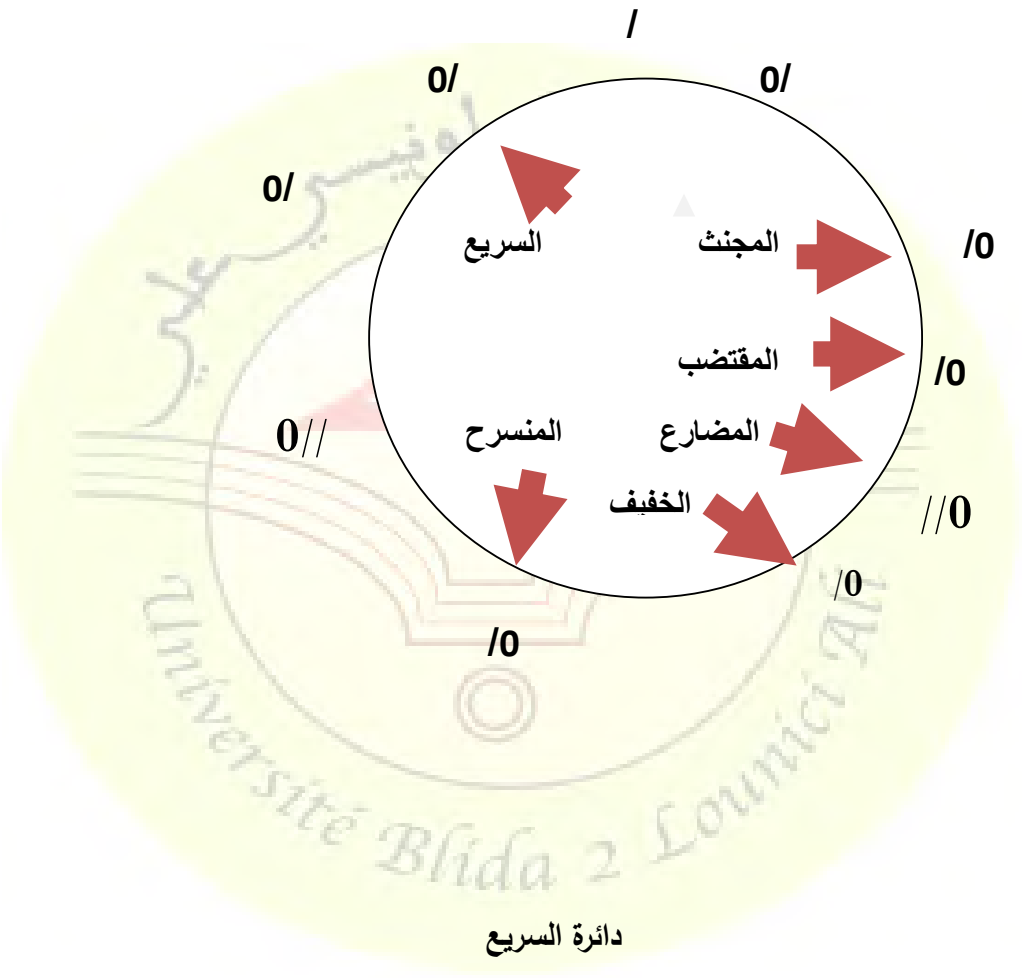


دائرة الهزج

(المجتلب)

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

IYASSARI.TIF

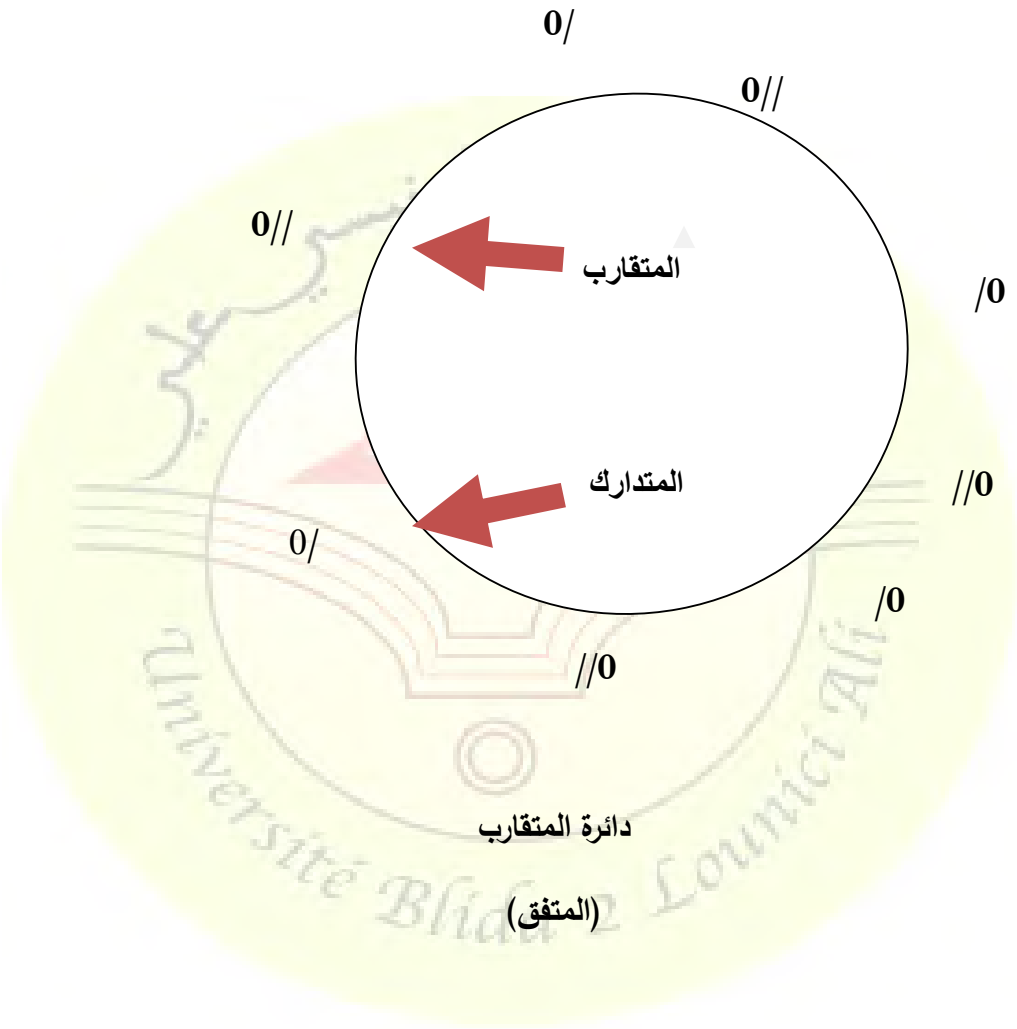


دائرة السريع

(المشتبه)

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

IYASMTK.TIF



دائرة المتقارب

(المتفق)

Université Blida 2 Lounici Ali

ثمّ زاد تلميذه الأخفش بحرا سماه " المتدارك " يقول الدكتور إميل بديع يعقوب : " سُمي هذا المتدارك لأنّ الأخفش الأوسط تدارك به على الخليل الذي ألهمه ويسمى أيضاً المتدارك لأنّه تدارك بحر المتقارب، أي التحق به، وذلك لأنّه خرج منه بتقديم السبب على الوتد، ومنه من يسميه المحدث لحداثة عهده، أو المخترع لأنّ الأخفش اخترعه، فهو لم يكن ضمن البحور التي استقرأها الخليل من الشعر العربي، ويُسميه بعضهم بالمتُسق لأنّ كلّ أجزائه على خمسة أحرف، والشقيق لأنّه أخوا المتقارب، إذ كلّ منهما مكوّن من سبب خفيف و وتد مجموع "[230]

جامعة البليدة 2 لونيسي علي
Université Blida 2 Lounici Ali

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

المحاضرة السابعة

البحور الشعرية – معنى البحر – عدد البحور الشعرية ومفاتيحها – خصائص بحور الشعر – البحور في الشعر الحرّ.

1- البحور الشعرية

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

- **اصطلاحاً:** "التفاعيل المكررة بعضها بوجه شعري"[232] والشائع أنه الوزن الموسيقي الذي تسير عليه القصيدة في أبياتها جميعا، بحيث يقول إميل بديع في المعجم" المفصّل في علمي العروض والقافية" الأوزان الشعرية أو الإيقاعية الموسيقية المختلفة التي ينظم الشاعر عليها منذ الجاهلية حتى اليوم وهذه الإيقاعات الموسيقية اعتادها الشعراء، فألفتها الآذان، وطربت لها النّفوس، حتى جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي فاستخرج صورها الموسيقية وسبكها في قوالب سمّاها "بحورًا" أعطى لكلّ منها اسما خاص"[233].

ولقد حصر الخليل بن أحمد الفراهيدي هذه الأوزان– البحور– حتى يصير الشعر علمًا يُلقن كما تُلقن العلوم، ويُدرب عليه الفرد حتى يستطيع السّير على النغمات الأصلية التي ورثها المجتمع الإسلامي عن المجتمع العربي الجاهلي.

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

طَوِيلٌ يَمُدُّ البَسْطَ بِالوَافِرِ كَامِلٌ وَيَهْزَجُ فِي رَجْزٍ وَيَرْمَلُ مُسْرِعًا

فَسَرَّحْ خَفِيْفًا ضَارِعًا يَقْتَضِبْ لَنَا مَنْ اجْتُثَّ مِنْ قُرْبٍ لِتُدْرِكَ مَطْعَمَا

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

---

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

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

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

[234]. سعد الدين إبراهيم مصطفى ، في علم العروض و القافية ص33.

ثانياً: عدد البحور الشعرية و مفاتيحها

أ. **بحر الطويل :**

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

فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

ضابطه : قال صفي الدين الحليّ[236]

طَوِيلٌ لَهُ دُونَ البُحُورِ فَضَائِلُ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ

شاهده: يقول الشاعر [237]:

أَلَا يَا صِبَا نَجْدِنْ مَتَى هِجْتَ مِنْ نَجْدِي فَقَدْ زَادَنِي مَسْرَاكِ وُجْدًا عَلَى وُجْدِي

تقطيعه :

أَلَا يَا	صِبَا نَجْدِنْ	مَتَى هِجْـتَ	مِنْ نَجْدِيْ	فَقَدْزَا	دَنِي مَسْرَا	كِ وُجْدَنْ	عَلَى وُجْدِيْ
//0/0	//0/0/0/0	//0/0	//0/0/0/0	//0/0	//0/0/0/0	//0/0	//0/ 0/0
فَعُولُنْ	مَفَاعِيْلُنْ	فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ	مَفَاعِيْلُنْ	فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ

ب. بحر المديد :

من الأبحر" القليلة الاستعمال، وسمي مديدا لأنّ الأسباب امتُدّت في تفعيلاته، سباعية تمتد حول خماسية فصار أحدهما في أوّل التفعيلة والآخر في آخرها، فلما امتدت التفعيلات في أسبابها سُمي مديدا وهو على ستّ تفعيلات هي [238]:

فَاعِلاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاتُنْ

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

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

[237].إبراهيم محمود خليل ، عروض الشعر العربي ،دار المسيرة، الأردن ط2، ص 63.

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

ضابطه: قال صفي الدين الحلي:

لِمَدِيْدِ الشِعْرِ عِنْدِيْ صِفَاتُ فَاعِلاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاتُنْ

شاهده: قال الشاعر أبي العتاهية[239]

إِنَّ دَارًا نَحْنُ فِيهَا لَدَارٌ لَيْسَ فِيهَا لِمُقِيمٍ قَرَارٌ

تقطيعه:

إِنْنَ دَارُنْ	نَحْنُ فِيـــهَا	لَدَارُنْ	لَيْسَ فِيهَا	لِمُقِيـــمِنْ	قَرَارُنْ
/0/ /0/0	/0//0	/0/0//0	/0/0//0	/0///	0/0// 0/
فَاعِلاتُنْ	فَاعِلُنْ	فَا عِلاتُنْ	فَاعِلاتُنْ	فَعِلُنْ	فَا عِلاتُنْ

ت. بحر البسيط :

من الأبحر الكثيرة استعمالا، يقال " سُمي بسيطاً لعلّتين، الأولى لأنّ الأسباب في تفعيلاته السباعية انبسطت فحصل في أول كلّ من تفعيلاته السباعية سببان فسُمي بذلك بسيطاً، و الثانية قيل سمي بسيطًا لأنّ الحركات انبسطت في عروضه و ضربه، و تفعيلاته "[240] وهي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

ضابطه: قال صفي الدين الحلي [241] :

إِنَّ البَسِيْطَ لَدَيْهِ يَبْسُطُ الأَمَلُ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

شاهده : يقول الشاعر:

نَارَ القَرَى أَوْقِدُوا قَصْرًا لِغَاشِيْكُمُ نِيْرَانُكُمْ خَيْرُ نِيْرَانِ القُرَى مَوْقِدَا

تقطيعه :

نَارَ لْقُرَى	أَوْقِدُو	قَصْرنْ لِغَا	شِيْكُمُوْ	نِيْرَانُكُمْ	خَيْرُ نِيْـــرَانِ لْقُرَى	مَوْقِدَاْ
0//0/0	0//0/	0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0//0/ 0//0/0/	0//0/
مُسْتَفْعِلُنْ	فَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	فَاعِلُنْ

[239].فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الإسكندرية ط2-1998م – ص42.

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

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

ث. بحر الوافر :

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

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ	**مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ**

ضابطه: قال صفي الدين الحلي [243]

بُحُورُ الشِعْرِ وَافِرُهَا جَمِيلُ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُ

شاهده: يقول الشاعر [244]

إِذَا غَضِبَتْ بَنُو أَسَدٍ عَلَى مَلِكٍ تَخَالُهُمُ المُلُوكُ لِأَ جْلِهَا غَضِبُوا

تقطيعه:

إِذَا غَضِبَتْ	بَنُو أَسَدْنْ	عَلَى مَلِكِنْ	تَخَالُهُمُ
/00 /// 0	//0 /// 0	//0 /// 0	//0///0
مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ

لْمُلُوكُ لِأَجْـ	ـلِهَا غَضِبُو
//0///0	0///0//
مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ

ج. بحر الكامل :

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

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

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	**مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ**

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

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

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

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

ضابطه قال صفي الدين :

كَمَلَ الجَمَالُ مِنِ البُحُورِ الكَامِلُ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

شاهده: كقول عنترة بن شداد: [246]

يَدْعُونَ عَنْتَرَ وَ الرِّمَاحُ كَأَنَّهَا أَشْطَانُ بِئْرٍ فِي لِبَانِ الأَدْهَمِ

يَدْعُونَ عَـنْـ	ـتـرَ وَ رْرِمَاْ	حُ كَأَنْنَهَاْ	أَشْطَانُ بِئْـ	ـرِنْ فِي لِبَاْ	نِ لْأَدْهُمِيْ
0//0/0/	0//0///	0//0///	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/
مُتفَاعِلُنْ	مُتفَاعِلُنْ	مُتفَاعِلُنْ	مُتفَاعِلُنْ	مُتفَاعِلُنْ	مُتفَاعِلُنْ

ح. بحر الهزج :

إنّ بحر الهزج من البحور الصافية، وسُمي هَزَجاً لتردد الصوت فيه لأن التَهَزُّجَ: يعني تردد الصوت – يقال: هذا يهزج في سمعي ونفسي بمعنى يتردد، ولما كان الصوت في هذا البحر يُردد سُمي بالهزج، أو أنّ تردد الصوت فيه يقع في آخره لوجود سببين خفيفين في آخر كل تفعيلة منه وهو ستّ مرات مفاعيلن[247] أي :

مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ	**مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ**

ضابطه: قال صفي الدين الحلي [248]

عَلَى الأَهْزَاجِ تَسْهِيْلُ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

شاهده : قال الشاعر [249]

إِلَى هِنْدٍ صِبَا قَلْبِي وَهِنْدٌ مِثْلُهَا يُصْبِيْ

تقطيعه :

إِلَى هِنْدِنْ	صِبَا قَلْبِي		وَهِنْدُنْ مِثْـ	ـلُهَا يُصْبِيْ	
0/0/0//	0/0/0//		0/0/0//	0/0/0//	
مَفَاعِيْلُنْ	مَفَاعِيْلُنْ		مَفَاعِيْلُنْ	مَفَاعِيْلُنْ	

خ. بحر الرجز:

---

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

[247]حميد آدم الثويني – في علم العروض والقوافي – ص 135.

[248]سعد الدين إبراهيم مصطفى – في علم العروض و القافية – ص177.

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

بحر الرجز من البحور الصّافية، و" سُمي بذلك لاضطرابه، ويُقال للنّاقة التي ترتعش فَخِذَاهَا: رجزاء، إنّما كان هذا البحر مضطربًا، لأنّه يجوز حذف حرفين من كلّ جزءٍ منه، ويكثر فيه دخول العلل والزحافات، ويُستعمل تامًا ومجزوءًا، ومشطورًا، ومنهوكًا، فهو أكثر الأبحر تغيّرًا، لا يثبت على حال واحدة، وفي هذا ما يُسهّل على الشعراء أن ينظموا عليه، وهو على وزن "مستفعلن" ستّ مرّات ثلاثة في الصدر وثلاثة في عجزه" [250] وهي:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ضابطه: قال صفيّ الدين الحليّ[251]:

فِي أَبْحُرِ الأَرْجَازِ بَحْرٌ يَسْهُلُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

شاهده: قول الشاعر[252]:

دَارٌ لِسَلْمَى إِذْ سُلَيْمى جَارَةٌ قَفْرٌ تُرَى آيَاتِهَا مِثْلَ الزُّبَرْ

تقطيعه:

دَارُنْ لِسَلْـ	ـمَى إِذْ سُلَيْـ	ـمَى جَارَتُنْ	قَفْرُنْ تُرَى	أَأْيَاتِهَا	مِثْلَ زُبُرْ
0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ

د. بحر الرمل:

بحر الرّمل من البحور الصافية، وقد سُمي هذا البحر رملًا: لأنّه يتغنّى به، ولأنّ الرّمل نوع من أنواع الغناء، وقيل سُمي رملًا لوجود الأوتاد بين الأسباب، وانتظامه مثل رمل الحصير الذي ينسج به، يقال–رَمَلَ الحصيرَ إذا نسَجَهُ– أي طرائق النّسج، وهو على وزن "فاعلاتن" ستّ مرّات وثلاثة في عجزه"[253] و هي:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ضابطه : قال صفيّ الدين[254]:

---

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

[251]– حميد آدم الثويني– في علم العروض والقوافي – ص 148.

[252]– نازك الملائكة – مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود– الكويت – 2003م – موسيقى الشعر – ص72.

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

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

رَمْلُ الأَبْحُرِ تَرْوِيهِ الثِقَاتُ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

شاهده: قال الشاعر[255]:

و الَّذِي بِالبَيْنِ والبُعْدِ ابْتَلَانِي مَا جَرَى ذِكْرُ الحِمَى إِلَّاْ شَجَانِي

وَلَّذِيْ بِلْـ	ـبَيْنِ وَ لْبُعْـ	ـدِ بْتَلَانِي	مَا جَرَى ذِكْـ	ـرُ لْحِمَى إِلْـ	ـلَاْ شَجَانِيْ
0/0//0/	0/0//0/	0/0//0/	/0/ 0//0/	/0 /0 /0/	/0 /0// 0/0/
فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ

ذ. بحر السريع:

سُمي هذا البحر سريعًا "لأنّه يَسْرُع علر اللّسان، و كذلك لانّه سؤيع في التقطيع و الذّوق، و لما يحصل في كلّ ثلاثة تفعيلاتٍ منه ما هو على اللّفظ سبعة أسباب لكون الوتد المفروق أوّل لفظه سبب، والسّبب أسرع في اللفظ من الوتد، ووزنه السالم التّام هو"[256]:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعولَاتُ

ضابطه: قال صفيّ الدين الحلّي[257]:

بَحْرٌ سَرِيعٌ مَالَهُ سَاحِلُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

شاهده: قال الشاعر:

يَنْضَحْنَ فِي حَافَاتِهِ بِالأَبْوَالِ فِي مَنْزِلٍ مُتَوَحِشٍ رَثِّ الحَالِ

تقطيعه:

يَنْضَحْنَ فِيْ	حَافَاتِهِيْ	بِلْأَبْوَالِ	فِيْ مَنْزِلِنْ	مُتْوَحِشِنْ	رَثْثِ لْحَالِ
0/ /0/0/	0//0/0/	/0/0/0/	0//0/0/	0//0/0/	/0/ /0/0
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مَفْعولَاتُ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مَفْعولَاتُ

ر. بحر المنسرح:

سُمي منسرحًا "لانسراح أشكاله في تفعيلاته في أعاريضه وأضربه، وتنوّعها واتّفاق أعاريضها مع أضربها، فاتلمنسرح هو من البحور الشعرية الممزوجة المركّبة، ومن أسباب تسميته بهذا الإسم لانسراحه وسهولته، وهو على ثلاثة أعاريض، وثلاثة أضرب، وهو على وزن"[258]:

---

[255]– موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي – المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي – ص 327

[256]– حميد آدم الثويني – في علم العروض و القوافي – ص 146

[257]– سعد الدين إبراهيم مصطفى – في علم العروض و القافية – ص 23

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

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ

ضابطه: يقول صفيّ الدين الحلّي[259]:

مُنْسَرِحٌ فِيهِ يُضْرَبُ المَثَلُ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعولَاتُ مُفْتَعِلُنْ

شاهده: قال الشاعر:[260]

المُلْكُ لِلهِ لَا شَرِيكَ لَهُ تَجْرِي القَضَايَا مِنْهُ عَلَى قَدَرِ

تقطيعه:

المُلْكُ لِلْـ	ـلاهِيْ لَاْ شَـ	ـرِيْكَ لَهُوْ	تَجْرِلْقَضَـ	ـا يَا مِنْهُوْ عَـ	ـلَى قَدَرِنْ
/0/0/0	/0 / 0/0 /	/0/ //0	/0/0//0	/0/0/0/	/0 /// 0
مُسْتَفْعِلُنْ	مَفْعولَاتُ	مُفْتَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مَفْعولَاتُ	مُفْتَعِلُنْ

ز. بحر الخفيف:

سمي الخفيف خفيفا لسببين هما[261]:

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

ب- لخفّته في الذوق والطبع والتقطيع ومن المعلوم أنّ الأسباب أخفّ من الأوتاد فصار من المؤكدّ أن يطلق عليه خفيفاً، و وزنه هو:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْع لُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْع لُنْ فَاعِلَاتُنْ

ضابطه: يقول صفيّ الدين الحلّي[262]:

يَاخَفِيفًا خَفَّتْ بِهِ الحَرَكَاتُ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ

شاهده: قال الشاعر:

جَلَّ أَهْلِي مَا بَيْنَ دُرْنَاْ فَبَادَوْ لِيْ وحَلَّتْ غَلْوِيَّةٌ بِالسَّخَالِ

---

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

[260]– موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي – المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي – ص 248

[261]– خضر أبو العينين عبد الرحيم – ط1–دار أسامة – الأردن–2010م– أساسيات في علم العروض و القافية – ص 45.

[262]– سعد الدين إبراهيم مصطفى – في علم العروض و القافية – ص 87

تقطيعه:

جَلْلَ أَهْلِيْ	مَاْ بَيْنَ دُرْ	نَاْ فَبَاْدَوْ	لِيْ وَ حَلْلَتْ	غَلْوِيْيَتُنْ	بِسْسِخَالِيْ
/0/0//0	/0//0/0	/0/0//0	/0/0//0	/0//0/0	/0/0//0
فَاعِلَاتُنْ	مُسْتَفْعِ لُنْ	فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ	مُسْتَفْعِ لُنْ	فَاعِلَاتُنْ

س.بحر المضارع:

المضارع في اللغة " يعني المتاشبه، فَسُمي مضارعاً لأنّه قد ضارع أيّ شابه بحر الهزج كما ضارع بحر المقتضب بوجود أربع تفعيلات الهزج في وزنه السّالم الصحيح ولم يُسمع من العرب من قال وزنه ولم يصل إلينا في وزنه شعر معروف بَيْدَ أنّ الخليل قال فيه و أجازه"[263]، وسالمه الصحيح:

مَفَاعِيلُنْ فَاع لَاتُنْ مَفَاعِيلُنْ فَاع لَاتُنْ

ضابطه: يقول صفيّ الدين الحلّي[264]:

تُعَدُّ المُضَارِعَاتُ مَفَاعِيلُنْ فَاعِ لَاتُنْ

شاهده: قال الشاعر الخوري رفائل البستانيّ:

لَكَ اللّهُ يَا صَغِيرُ نَصِيرٌ وَلَّا نَصِيرُ

لَكَ لْلَهُوْ	يَاْ صَغِيرُوْ	نَصِيْرُنْ وَ لْـ	ـلَاْ نَصِيْرُو
// 0//0	/0 //0/0	// 0/0 /0	/0 //0/0
مَفَاعِلُنْ	فَاعِ لَاتُنْ	مَفَاعِيلُنْ	فَاعِ لَاتُنْ

ش.بحر المقتضب:

المقتضب من الإقتضاب (الذي يعني الإقتطاع، وقد سمي بذلك لإقتطاعه من المنسرح إذ طرح " مستفعلن" من أوّله و"مستفعلن" من آخره، فبقي(مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ)، فَسُمِيَ لهذا مقتضبًا)[265] وله وزنان هما:

مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ

---

[263]– حميد آدم الثويني – في علم العروض و القوافي – ص 193

[264]– سعد الدين إبراهيم مصطفى – في علم العروض و القافية – ص 110

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

ضابطه: يقول صفيّ الدين الحلّي[266]:

إِقْتَضَبَ كَمَا سَأَلُوا مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ

شاهده: قال الشاعر[267]

يَا مَلِيحَةَ الدَّعجِ هَلْ لَدَيْكِ مِنَ فَرَجِ

تقطيعه:

يَاْ مَلِيْحَـــةَ دْدَعْجِيْ	هَلْ لَدَيْكِ	مِنْ فَرَجِيْ
/0//0/ 0/0/0/	/0// 0/	/0 // / 0
مَفْعَلَاتُ مُفْتَعِلُنْ	مَفْعَلَاتُ	مُفْتَعِلُنْ

ص. بحر المجتثّ:

المجتث من الإجتثاث: وهو في اللغة يعني"الإقتطاع مثل المقتضب والإقتضاب، وقد سمي مجتثًا لاقتطاعه من الخفيف مع الإختلاف في ترتيب التفعيلات و وزنه الصحيح التام"[268]:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

لكنّه مجزوء:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

ضابطه قال: صفي الدين الحلي[269]:

إِنْ جُثَّتِ الحَرَكَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

شاهده: قال الشاعر الشريف العقيلي [270]:

لَا تَتْرُكَنِّي أُقَاسِي مَا لَمْ يَكُنْ فِي حِسَابِي

تقطيعه :

لَا تَتْرُكَنْـــنِيْ أُقَاسِي	مَا لَمْ يَكُنْ	فِيْ حِسَابِـيْ
/0//0/ 0/0//0/	/0//0/0	/0/0//0
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاتُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَاعِلاتُنْ

---

[266]– سعد الدين إبراهيم مصطفى – في علم العروض و القافية – ص 131

[267]– خضر أبو العينين عبد الرحيم – أساسيات في علم العروض و القافية– ص 49

[268]– حميد آدم الثويني – في علم العروض و القوافي – ص 206

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

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

ض. بحر المتقارب :

بحر المتقارب من البحور الصافية "ويتشكل من تفعيلة (فَعُولُنْ) أربع مرات، في الصدر ومثلها في العجز، والمتقارب من أيسر البحور لمن يريد النظم، وأعصاها لمن يريد الإحسان والإتقان لما يطلبه من سلامة الطبع وامتداد النفس، وسُمي المتقارب متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنّ كل وتدين يصل بينهما سبب واحد، فلتقارب الأوتاد في تفعيلاته سمي بذلك، والسّالم التّام الصحيح في عروضه وضربه[271]

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

ضابطه: قال صفي الدين الحلي[272]

عَنِ المُتَقَارِبِ قَالَ الخَلِيلُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

شاهده : قال الشاعر أبي علاء المعرّي[273]

تَوَقَّتْكَ سِرًّا وَزَادَتْ جِهَارَا وَهَلْ تَطْلُعُ الشَمْسُ إِلَّا نَهَارَا ؟

تقطيعه:

تَوَقْتَتْـــ	ـكَ سِرْرَنْ	وَزَادَتْ	جِهَارَا	وَهَلْ تَطْـ	ـلُعُ شْشَمْسُ	إِلَّا	نَهَارَا
0/0//	0/0//	0/0//	0/0//	0/0//	0/0//	0/0//	0/0//
فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ

ط. بحر المتدارك (المحدث):

لقد سمي هذا البحر بالمتدارك لأنّ ز " الأخفش كان قد استدركه على الخليل بن أحمد الفراهيدي يعني، أنّ الخليل قد أهمله والأخفش الأوسط قد استدركه فإذا عدت إلى عدت إلى الدوائر العروضية (الدائرة الخامسة) ستجد أنّ هذا البحر قد ذكره الخليل وأشار إلى أنّه مهمل، بيد أنّ الأخفش الأوسط استطاع أن يستحضر نماذج من الشعر على المتدارك فقيل أنّه استدرك على الخليل هذا البحر، كذلك بالمحدث والمخترع إلا أنّه اشتهر بالمتدارك،فأصبحت أوزان الشعر العربي ستة عشر بحراً وتفعيلات البحر في الأصل [274] هي

---

[271]. حميد آدم الثويني – في علم العروض و القوافي – ص 214.

[272]. سعد الدين إبراهيم مصطفى – في علم العروض و القافية – ص 43

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

[274]. حميد آدم الثويني – في علم العروض و القوافي – ص 223.

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

ضابطه: قال صفي الدين الحلي[275]

حَرَكَاتُ المُحْدَثِ تَنْتَقِلُ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

شاهده : قال الشاعر [276]

جَـاءَنَـا عَامِرٌ سَـالمَـا صَـالِحًـا بَعْدَ مَـا كَـانَ، مَا كَانَ مِنْ عَامِرِ

تقطيعه :

جَـاءَنَـا	عَامِرُنْ	سَـالمَنْ	صَـالِحَنْ	بَعْدَ مَـا	كَـانَ مَا	كَانَ مِنْ	عَامِـرِيْ
0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/
فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ

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

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

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

1- الوافر في الشعر الحر :

أ. الوافر في الشعر الحر مبني على تفعيلة مفاعلتين.

ب. تأتي تفعيلة الوافر على أحد الشكلين مفاعلتن، مفاعيلن . و أحيانا نراها تأخذ الشكل مفاعيل[277].

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

وكل جميلة في الأرض

تقبلني (محمود درويش)

مفاعلتن مفاعيلان مفاعلتن

---

[275]. سعد الدين إبراهيم مصطفى – في علم العروض و القافية – ص 175.

[276]. نازك الملائكة، موسيقى الشعر ص 108.

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

ث. دراسة مثال :

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

أهديها غزالا

وشاح المغرب الوردي فوق ظفائر الحلوة

وحبة برتقال كانت الشمس

تحاول كفّها البيضاء أن تصطادها عنوة

وتصرخ بي، و كل صراخها همس:

أخي! يا سلَّمي العالي !

أريد الشمس بالقوَّة!

...و في ليل رمادي ، رأيت الكوكب الفضيّ.[278]

ينقط ضوءه العسليّ فوق نوافذ البيت

وقالت، وهي حين تقول، تدفعني إلى الصمت:

تعالي غدا لنزرعه...مكان الشوك في الأرض!

نكتب مباشرة وزن هذه الأبيات بالتفاعيل فنحصل على ما يلي:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مـــ

ـفاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعتلن مفاعتلن مفاعيلن مفاعيلن

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

2- الكامل في الشعر الحر:

أ. الكامل مبني في القصيدة الحرة على التفعيلة : متفاعلن [279]

[278].بدر شاكر السياب ، الديوان ص 213.

ب. ترد تفعيلة الكامل على أحد الشكلين : متفاعلن ، مستفعلن .

ت. في آخر البيت :

–قد يضاف ساكن إلى نهاية التفعيلة .

–وقد يضاف سبب خفيف.

–وقد يحذف الوتد من آخر التفعيلة.

ث. **دراسة أمثلة :**

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

غنيت مترجلا على هذه الربابة، ألف عام !

مذ أسرجت فرسي قريش

وقال قائدنا الهمامْ:

اليوم يومكمو ! فقوموا واتْعوني،

أيها العرب الكرامْ

اليوم يومكمو..

وصاح: إلى الأمامِ...إلى الأمام!

مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلان

مستفعلن متفاعلن مــ

ــتفاعلن متفاعلن

مستفعلن متفاعلن مستفعلن مســ

ــتفعلن متفاعلان

مستفعلن متفا

علن متفاعلن متفاعلان

نرى أن التفعيلة الأساسية جاءت على أحد الشكلين الشائعين..

متفاعلن، مستفعلن، وفي آخر البيت نلاحظ أنه أضيف أحيانا ساكن فأصبح متفاعلن (ا ا 0 ا ا0)، متفاعلن (ا ا 0 ا ا 00)

(ب) في نفس القصيدة نجد هذا البيت:

---

[279].مصطفى حركات ، نظرية الوزن ص 258.

وبنيت جامعةً ومكتبةً ونسَّقْت الحدائقْ

متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلاتن

ونرى أن الشاعر أضاف إلى مستفعلن في نهاية البيت سببا خفيفاً فأصبحت مستفعلاتن.

(ج) ويقول محمود درويش في قصيدة **الحزن و الغضب:**[280]

الصوت في شفتيك لا يطربْ

والنار في رئتيك لاتغلبْ

وأبو أبيك على حذاءِ مهاجرٍ يصلبْ

وشفاهها تعطي سواك، و نهدها يحلبْ

فعلام لا تغضب

مستفعلن متفاعلن فعلن

مستفعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن مستفعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن فعلن

ونرى أن التفاعيل في نهاية البيت قد حذف منها الوتد فآلت متفاعلن إلى متفا بحذف الوتد وإسكان الثاني ونقلناها إلى فعلن وهذا التغيير علة معروفة نجدها في الكامل الخامس.

3- الهزج في الشعر الحر

1- الهجز مبني على التفعيلة مفاعيلن.[281]

2- تأخذ تفعيلة الهزج أحد الأشكال:

مفاعيلن، مفاعيل، مفاعلن.

والشكل الثالث أقل شيوعا من الآخرين:

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

[280] محمود درويش: الديوان- ص 154

[281] مصطفى حركات – نظرية الوزن ص261

4- **أمثلة:**

الهزج بحر هجره أصحاب الشعر الحر و فضلوا عليه الوافر ، و ذلك لأن الفرق بين البحرين يكمن في التفعيلة مفاعلتن التي تميز بينهما فإن وردت و لو مرة واحدة في القصيدة فالوزن هو الوافر.

ولم يحرم الشعراء أنفسهم من هذه التفعيلة فجاءت كل قصائدهم من الوافر.

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

عبيد نحن للماضي، عبيد نحنُ

للآتي، عبيد نرضع الذلّ

من المهد إلى اللحد.

يد الأيام لم تصنع حطايانا

خطايانا صنعناها بأيدينا،

لعل الشمس لم تشرق لتُحيِينَا

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مـ

فاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

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

4- الرجز في الشعر الحر

1- الرجز مبني على التفعيلة مستفعلن[282]

2- تأخذ تفعيلة الرجز أحد الأشكال:

مستفعلن ، مفاعلن ، مفتعلن ، فعلتن

وذلك بورودها سالمة أو بعد حذف الثاني أو الرابع أو الإثنيت معا.

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

[282] مصطفى بركات: نظرية الوزن ص-262

- إضافة ساكن في آخرها فتؤول إلى مستفعلان أو ما يوازيها.
- إضافة سبب خفيف في آخرها فتصير مستفعلاتن أو ما يوازيها
- حذف الوتد فتصير فعلن أو فعل بعد حذف الثاني.
- حذف الوتد فتصير مفعولن أو فعولن بعد حذف الثاني.

ربما لاحظ القارئ أن إضافة السبب في آخر التفعيلة وحذف الوتد علتان لا تردان في الرجز العمودي وإنما في الكامل، ولكنّ الشعراء أباحوا لأنفسهم هذه التغييرات، وذلك ربما للشبه الواقع بين الرجز والكامل وسنورد أمثلة عن هذه العلل.

4- أمثلة:

من قصيدة يوسف الخال: **البئر المهجورة** نورد هذه الأبيات:

عرفت إبراهيم ، جاري العزيزَ ، من زمان

عرفته بئرا بفيض ماؤها

وسائر البشر

تمر لا تشرب منها، لا ولا

ترمي بها، ترمي بها حجر

لو كان لي.

لو كان أن أموت أن أعيش من جديد.

أتبسط السماء وجهها ، فلا

تمزق العقبان في الفلاة

قوافل الضحايا ؟

مفاعلن مستفعلن مفاعلن مفاعلاتن

مفاعلن مستفعلن مفاعلن

مفاعلن فعل

مفاعلن مفاعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن فعل

مستفعلن

مستفعلن مفاعل مفاعلن فعولن

مفاعلن مفاعلن مفاعلن

مفاعلن مستفعلن فعولن

مفاعلن فعولن

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

أما فعلتن المحذوفة الثاني و الرابع فهي نادرة الاستعمال.

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

5- الرمل في الشعر الحر

1 - الرمل مبني على التفعيلة : فاعلاتن.[283]

2- تأتي تفعيلة الرمل في البيت على أحد الشكلين :

فاعلاتن، فعلاتن

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

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

-فاعلاتن أو فعلات بحذف الأخير و تعويضه بساكن.

-فاعلن أو فعلن بحذف السبب الأخير.

4- أمثلة:

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

" الملايين التي تكدح لا تحلم فغي موت فراشَه"

و بأحزان البنفسجْ

أو شراع يتوهجْ

تحت ضوء القمر الأخضر في ليلة صيفٍ

أو غراميات مجنون بطيفٍ

الملايين التي تكدح

[283] مصطفى حركات – نظرية الوزن –ص 265

تعرى

تتمزق".

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

فعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فعـ

ـلاتن

فعلاتن

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

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

سيداتي، أنساتي، سادتي !

-أغني أغْنِيَه

واغفروا لي .. كلماتي مُزْرِيَه

وعلى جدران صوتي

لم يزل رَجْع انفجار فائتٍ

غير أني سأغني الأغْنيَه

باذلا فيها قُصارى طاقتي

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فالعن

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

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

الممر الشائك المنسيُّ ما زال ممرا

وستأتيه الخُطى في ذات عامْ

عندما يكبر أحفادُ الذي عمَّر دهرا

يقلع الصخر، وأنياب الظلامْ..

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

فعلاتن فاعلاتن فاعلات

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

فاعلاتن فعلاتن فاعلات

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

6- المتقارب في الشعر الحر[284]

1. المتقارب مبني على " فعولن"
2. تأتي التفعيلة في بيت المتقارب على أحد الشكلين:

فعولن، فعول

3. في نهاية البيت يدخل على التفعيلة من العلة ما يلي :
   - تعويض السبب بساكن فتصبح "فعول"
   - حذف السبب من آخر ها فتصبح "فعل"
4. **أمثلة:**

(أ) من المتقارب قصيدة درويش "إلى أمي"

أحن إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي...

وتكبر فيَّ الطفولةُ

يوما على صدر يوم

وأعشق عمري لأني

إذا متُّ

[284] مصطفى حركات – نظرية الوزن ص- 267

أخجل من دمع أمي

فعول فعولن فعولن

فعولن فعولن

فعولن فعولن

فعول فعولن فعول فـــ

ـــــعول فعولن فعولن

فعول فعولن فعولن

فعولن فـــــ

ـــــعولن فعولن فعولن

جاءت التفعيل

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

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

"نعيش معكْ

نسير معكْ

نجوع معكْ

وحين تموت

نحاول ألا نموت معك!

ولكن،

لماذا تموت بعيدا عن الماء

والنيل ملء يديك؟

لماذا تموت بعيدا عن البرق

والبرق في شفتيك؟

فعول فعل

فعول فعل

فعول فعل

فعول فعول

فعول فعولن فعول فعل

فعولن

فعولن فعول فعول فعول فـ

ـــعولن فعول فعول فعولن فعول فعولن فعولن فـــ

ـــعولن فعول فعول

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

7- المتدارك في الشعر الحر :

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

أ. مقلوب المتقارب :

1. مقلوب المتقارب مبني على " فاعلن"
2. في هذا البحر تأخذ تفعيلة البيت أحد الشكلين : فاعلن ن فعلن
3. في نهاية البيت قد يضاف ساكن فتصبح التفعيلة "فاعلاتن" أو " فعلان" ومن الشعراء من يرفل التفعيلة أي يضيف إليها سببا فتصبح " فاعلاتن".
4. **أمثلة :**

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

ما الذي يجعل الكلمات عرايا؟

ما الذي يجعل الريحَ شَوْكًا، وَفَحْمَ اللَّيالي مرايا؟

ما الذي يترع الجلد عني؟...ويثقب عظمي؟

ما الذي يجعل القلب مثل القذيفَه؟

وظلوع المغنيين سارية للبيارق؟

ما الذي يفرش النار تحت سرير الخليفَهْ

ما الذي يجعل الشفتين صواعقْ؟

فاعلن فاعلن فعلن فعلاتن

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلاتن

فاعلن فاعلن فعلن فعلاتن؟

نرى أنّ الشاعر استعمل في البيت التفعيلة على احد الشكلين "فاعلن" أو "فعلن" و في آخر البيت فإنه استعملها مرفلة أي بسبب زائد.

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

شاعر أنت و الكون نثْرْ

فاعلن فاعلن فاعلان

ب.الخبب

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

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

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

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

3- في نهاية البيت قد يضاف إلى التفعيلة ساكن فتصبح "فعلان" أو "فعْلان" ، كما يضاف أحيانا إلى آخرها سبب خفيف فتصير "فعِلاتن" أو فعْلاتن"

4- **أمثلة :**

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

أبحث في طرقات مدينتكم عن وجه يعرفني

أبكي في طرقات مدينتكم

عن وجه يعرف حزني

يعرف ماذا في وطني

أندب كالبوم المجروح على جدران الليل

والبارحة اشتقت

ومرت في قلبي كلّ خرائبها تبكي

يا مدن الناس!

مدينتنا تبكي

فاعل فاعل فاعل فعلن فعلن فاعل فعـــ

لن فعلن فَعلن فعْلن

فعْلن فعلن فعلن فعـــ

لن فعلن فعْلن فعلن

فاعل فعْلن فعلن فاعل فعْلن فعلن فعلن

فعلن فعلن فاعلـــ

ـــل فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

فاعل فعلن فـــ

ـــعلن فعلن فعلن

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

فعَلن، فعْلن، فاعلُ

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

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

ما دامت لي من أرضي أشبارا

ما دامت لي زيتونة...

ليمونة...!

بئر..وشجيرة صبَّارْ...

ما دامت لي ذكرى

مكتبة صغرى

صورة جدٍ مرحوم...وجدارْ

ما دامت في بلدي كلماتٌ عربيَّه..

و أغانٍ شعبيه!

فعْلن فعْلن فعْلن فعْلاتان

فعْلن فعْلن فعْلاتن

فعْلاتن

فعَلن فعلن فعلاتان

فعْلن فعْلن فعْـــ

ـلن فعلن فعْلن فعْلن فاعل فْلن

فعلن فعْلن فعْلن

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

8- البحور المركبة في الشعر الحر:

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

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

وأدرنا وجوهنا: كانتِ الشَّمسُ

غبارا على السنابكِ ، والأفقِ

شراعا محطما ، كان تموزُ

جراحا على العيون وعيسى

صورة في الكتابِ

فعلاتن مفاع لن فاعلاتن فـــ

ـــعلاتن مفاع لن فعلاتن فـ

ـــعلاتن مفاع لن فعلاتن فـ

ـــعلاتن مفاع لن فعلاتن

فاعلاتن مفاع...

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

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

هَكَذَا يَكْبَرُ الشَّجَرْ

ويذوب الحصى...

رويدا رويدا

من خرير النَّهر

المغني على طريقة المدينة

ساحر اللحن...كالسَّهرْ...

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

المحاضرة الثامنة

أوزان البحور

بحر الطويل – بحر المديد – بحر البسيط – بحر الوافر

1- بحر الطويل:

وزن البحر الطويل بحسب الدائرة العروضية

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

استعمال البحر الطويل لايستعمال هذا البحر إلا تاماً وجوباً أي مكتمل التفعيلات.

- **زحافاته :**

يدخل بحر الطويل نوعان من الزحاف هما :

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

- **أعاريضه وأضربه:** عروض بحر الطويل– في الأغلب– يدخلها القبض، أما ضربه فيأتي على ثلاث حالات :

1- مقبوض مثل العروض (مفاعلن).

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

3- تام (مفاعيلن).

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

فا**لتصريع** هو تغيير في العروض لتلائم الضرب وزناً و قافية، زيادة أو نقصا.

أما **التقفية** فهي اتفاق العروض والضرب وزنا وقافية دون دخول تغيير في العروض وعلى هذا التصريع يكون فيما عروضه وضربه مقبوضان أو محذوفان، أما التقفية فتكون فيما عروضه وضربه تامان، فمن التصريع قول امرىء القيس:

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

ومن التقفية قول الشاعر:

سلام عليكم لا لقاء و لا عهد *** أما لكمُ من هجز أحبابكمْ بدُّ

وإذا كان العروضيون قي قالوا بأنّ التغيير في التصريع يقع في العروض لتلائم الضرب فإننا نرى غير ذلك، لأنّ تفعيلة العروض هي مفتاح البيت الشعري وبها– في البيت الأول من القصيدة– تُعرف تفعيلة الضرب من حيث القافية، أي أنها هي التي تحدد طبيعة تفعيلة الضرب من حيث حروف القافية عامة وحرف الروي خاصة لأنها في الموقع من البيت سابقة، وقد كان الملحنون قديماً يعتمدون تفعيلة العروض في تصنيف أصواتهم الغنائية*، ويبدو أن ثباتها النسبي قياساً بتفعيلة الضرب وعدم تعرضها للتغيرات من زحاف وعلّة مثل تفعيلة الضرب دفع بأصحاب الغناء إلى اعتمادها في التصنيف الموسيقي، وفي ذلك يقول ابن رشيق" وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرّع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك و تنبيهاً عليه"[285]

أنواع الطويل :

- يقول الأحوص [286]:

دع القلب لا يزدد هنا لا مع الذي به منك أو داوي جواه المكتّما

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

عروض مقبوضة وضرب مقبوض

مجرى البنصر:

يقول ابراهيم بن هرمة [287]

أفاطم إنّ النأي يُسلي ذوي الهوى و نأيك عني زاد قلبي بكم وجدا

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

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

عروضه مقبوضة وضربه تام

---

[285]. ابن رشيق ، مصدر سابق ص 174

[286].الأصفهاني ، أبو الفرج ، كتاب الأغاني ، منشورات دار الثقافة ، بيروت ج1، ط5 1401هـ – 1981 م ، ص 267.

[287].الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق ص367.

يقول الأحوص : [288]

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

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعي

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

ملاحظات حول البحر الطويل :

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

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

كأن البُرِينَ والدَّماليجَ عُلِّقَت على عُشَرٍ أو خِرْوعٍ لم يحَضَّدِ

3. من استقرائنا للأبيات التي جاءت فيها تفعيلة الضرب المحذوفة (مفاعي //0/0) وجدنا أنّ تفعيلة (فعولن //0/0) التي تسبقها تأتي مقبوضة (فعولُ //0/)، وهذا أمر لازم، ويسميه العروضيون " **الاعتماد**" والاعتماد لغويا تعني الاتّكاء، وكأن الإيقاع الشعري فرض أن يُمهد لحذف السبب الخفيف الأخير من تفعيلة الضرب بالاتّكاء على قبض التفعيلة التي قبلها، وقد فسّره ابن رشيق بقوله :

"إنّ السبب قد اعتمد على وتدين: أحدهما قبله، والآخر بعده، فَقَوِيَ قوة ليست لغيره من الأسباب فحسن الزحاف فيه"[289].

---

[288].المصدر نفسه 13.

[289].ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق ج 1 – ص52.

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

وقول عمر ابن أبي ربيعة :

من لسقيم يكتم الناس ما به لزينب نجوى صدره و الوساوس

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

1- من مذهبي حبُّ الديار لأهلها *** وللناس في ما يعشقون مذاهب

2- واللهِ ما زال الفـــؤاد بحبّـــه *** وإن كان صدر في هواه يجيش

3- داعٍ دعاني والأسنة دونه *** صببت عليه بالجواب جوادي

4- لما علون اللابَتَيْن تشوّقتْ *** قلوبٌ إلى وادي القرى وعيون.

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

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

---

[290] .صفاء خلوصي ، مصدر سابق ص 52.

[291] الخرم مع القبض في الوتد المجموع من (فعولن) تصير التنفعيلة (عولُ) و يسمى هذا (الثرم).

تمرين :

حلل الأبيات الآتية عروضياً :

1- ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى*** عدوا له ما من صداقته بد

2- أجارتنا إنا غريبان ها هنا *** و كلّ غريب للغريب نسيب

3- لسان الفتى نصف و نصف فؤاده *** فلم يبق إلا صورة اللحم والدم

4- ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل *** عفاف وإقدام وحزم ونائل

5- تعيّرنا أنّا قليل عديدنا *** فقلت لها : إن الكرام قليل

6- ولا أحمل الحقد القديم عليهمُ *** وليس رئيس القوم من يحمل الحقدا.

2- **البحر المديد**

وزن البحر المديد بحسب الدائرة العروضية

فَاْعِلاَتُنْ فَاعِلُنْ فَاْعِلاَتُنْ فَاعِلُنْ فَاْعِلاَتُنْ فَاعِلُنْ فَاْعِلاَتُنْ فَاعِلُنْ

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

يا لبكر أنشروا لي كُلَيبا يا لَبكر أين أين الفرار

تلك شيبان تقول لبكر: صَرُح الشرّ وبان السِّرار

وبنو عجل تقول لقيس ولتيم اللات: سيروا فساروا

ومنه قصيدة امرئ القيس ومطلعها:

رُبَّ رامٍ من بني ثُعَلٍ مخرج كفيه من قُتَرَه

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

دِينَ هذا القلب من نُعْمٍ بسقام ليس كالسقم

وأخرى لابن قيس الرقيات و مطلعها:

[292] ابن رشيق العمدة، جـ1، مصدر سابق ، ص 136

حُبَّ ذاك الدّلُّ والغنج والتي في عينها دغج

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

سكنُ يبقى له سكن ما بهذا يُؤْذن الزمن

و يقول أبو نواس في مطلع قصيدته:

أيها المنتاب من عَفَرِهْ لست من ليلي ولا سمرِهْ

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

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

ثانيتها: تشابهه و الخفيف دفع بالشعراء إلى الانصراف عنه إلى الخفيف.

لكن ذلك لا يعني أن شعراء العصر الحديث قد انصرفوا عنه تماما، فإننا نجد منه في شعر حافظ إبراهيم وأحمد شوقي و غيرهما.

3- **زحافاته:** يدخل المديد نوعان من الزحاف: أولهما **الخبن،** وهو حذف الثاني الساكن من كلّ تفعيلته، فتصبح (فاعلاتن: فَعِلاتن) و(فاعلن : فَعِلُن)، وهذا الزحاف شائع في المديد، والنادر أن يقع الخبن في التفعيلتين ضمن الشطر الواحد، والأندر أن يقع في التفعيلات الأربع التي تشكل حشوّه. وثانيهما **المعاقبة،** وهذا التغيير فيه شيء من التعقيد الذي يقلل من وقوعه في المديد، ولكنه يعقد من إيقاعه الموسيقي. والمعاقبة هي دخول الكف على (فاعلاتن) أي بإسقاط السابع الساكن شريطة أن لا يدخلها الخبن، أو أن يدخلها الخبن فيسقط الثاني الساكن من (فاعلن)، لكن مع عدم دخول الكف على (فاعلاتن).

أعاريضه و أضربه:

1: ما عروضه صحيحة و ضربه صحيح ، و منه قول عبد الرحمان بن أبي بكر الصديق[293]:

يابنة الأزدي قلبي كئيب مستهام عندها ما ينيب

0ا0اا0ا 0اا0ا 0ا0اا0ا 0ا0اا0ا 0اا0ا 0ا0اا0ا

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

الغناء لمعبد، ولحنه ثقيل أول بالسبابة في مجرى البنصر.

[293] الأصفهاني، الأغاني، جـ1، مصدر سابق، ص61

2: ما عروضه محذوفة وضربه مقصور، **والقصر** هو حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله ومنه قول الشاعر:

لا يغرَّنَّ امرأً عيشُه كلُّ عيش صائر للزوالْ

0110101 0111 0111 0110101 0111 0111

فاعلاتن فاعلن فاعلا فاعلاتن فاعلن فاعلاتْ

3: العروض فيه محذوفة، أي بإسقاط السبب الخفيف منها، و الضرب كذلك، ومنه قول الشاعر:

فالهوى لي قدر غالب كيف أعصي القدر الغالبا

0110101 0111 0111 0110101 0111 0111

فاعلاتن فَعِلُنْ فاعلا فاعلاتن فَعِلُنْ فاعلا

4: العروض فيه محذوفة والضرب أبتر، **والبتر** علة مزدوجة تتكون من الحذف وهو إسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة، والقطع وهو لإسقاط ساكن الوتد المجموع و تسكين ما قبله، ومن هذا النوع قول الشاعر:

وَثَنٌ يُعبد في روضة صيغ من ذرٍّ و مرجان

0110111 0111 0111 0110101 0111 0101

فَعِلاتن فَعِلُن فاعلا فاعلاتن فاعلن فاعلْ

5:العروض فيه محذوفة مخبونة، والضرب كذلك محذوف مخبون، وهذا النوع هو أكثر أنواع المديد شيوعا، ومنه قول عبد الله بن قيس الرقيات:

حبّ ذاك الدلُّ و الغُنُجُ والتي في عينها دَعَـج

0110101 0111 0111 0110101 0111 0111

فاعلاتن فاعلن فَعِلا فاعلاتن فاعلن فَعِلا

الغناء فيه خفيف ثقيل أول مطلق في مجرى البنصر، و فيه خفيف ثقيل آخر لابن محرز.

6: العروض فيه محذوفة مخبونة،و الضرب محذوف أبتر، و منه قول ابن أبي ربيعة:

إن نُعمًـا أقصدت رجـلا آمنًـا بالخيـف انترهي

0110101 0111 0111 0110101 0111 0101

فاعلاتن فاعلن فَعِلا فاعلاتن فاعلن فاعلْ

ملاحظات حول بحر المديد:

1- أصل المديد على الدائرة العروضية:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

ويبدو أن وزنه الدائري التام لم يستعمل لاتفاقه في التركيب المقطعي مع معكوس البسيط،ة فلو عكسنا ترتيب تفعيلات البسيط الذي يشترك مع المديد في دائرة واحدة بحيث تصبح على الشكل الآتي:

فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

0ا0ا0ا 0ا0ا 0ا0ا0ا 0ا0ا

فإننا بتقطيع هذه التفعيلات بطريقة أخرى سنجد فيها تفعيلات المديد التام.

ولما كان البسيط لا يحمل إيقاعا على هذه الصورة ، ولما كان المديد لا يشبه الطويل

- وهو شريكهما الثالث في الدائرة العروضية – في أي وجه اكتفت الذائقة العربية باستعماله مجزوءا، ومع ذلك فقد بقي قليل الشيوع ، وهذا ما يدفع الزعم القائل:

إن الشعر العربي وعروضه يعتمدان في الدرجة الأولى على النظام الكمي في المقاطع.

3- ومع أن المديد لم يرد إلا مجزوءا على الأكثر أي بستّ تفعيلات- كما مر معنا- إلا أنه قد يرد – بقلة – مشطورا، أي بتفعيلتين في كل شطر مع جواز خبن احداهما أو كليهما، و من هذا النوع قصيدة السُّلَكة في رثاء ولدها السليك أحد صعاليك العرب، و القصيدة مشهورة مطلعها:

4-

طاف يبغي نجوة من هلاك فهلك

3- ولقلو وروده في الشعر العربي قال عنه المعري في اللزوميات:

إذا ابنـا أبٍ واحدٍ أُلْفِيَـا جوادا و عيرا فلا تعجبِ

فإنّ الطويل نجيب القريض أخوه المديد و لْم ينجبِ

4- لم يستعمل المديد تاما إلا نادرا كقول الشاعر ابن زيدان:

إنّه لو ذاق للحبِّ طعما ما هجرْ كلُّ غرٍّ في الهوى أنت منه في غُرَرْ

تمـرين

حلّل الأبيات التالية عروضيا:

1- إنما الذلقـاء ياقـوتة أُخرجت من كيس دهقـان

2- لا يروعنـك شيي فإني مع هذا الشيب حلو مزير

3 - إن مال المرء ليس لـه منه إلا ذكره الحســن

4- كدت يوم الرحيل أقضي حياتي ليتني متُّ قبل يوم الرحيل

5- يا وميض البرق بين الغمامْ لا عليها بل عليك السلامْ

6- يا لُبَينى أوقدي النــارا فالذي تهوين قد حــارا

7- من محبٍّ شاقه سقـمه و تلاشـى لحـمه و دمـه

8- يا لقومي إنني هـائـمْ في غَـزل لحظه قاتلي

9- كلّ شيـــخ إن رأى في المنام ما مضـــى

10- ودَّ لـو عاد شباب مع الصـ فو انقضـــــى

3- بحر البسيط

وزن البحر المديد بحسب الدائرة العروضية

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

في العصر العباسي ظل البسيط يحتل مكانته في الشعر العربي، وبدأ ينافس الطويل على الصدارة، ومن القصائد الشهيرة في هذا العصر عليه ميمية المتنبي التي مطلعها:

وأحرّ قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم

وقصيدة أبي تمام البائية في فتح عمورية، ومطلعها:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حدّه الحدّ بين الجدّ واللعب

وفي الأندلس تغني الشعراء بالمشهور من القصائد على بحر البسيط ، ويأتي في مقدمة هؤلاء ابن زيدون في نونيته المشهورة:

أضحى التنائي بديلا في تدانينا و ناب عن طيب لقيانا تجافينا

ويرث أبو البقاء الرندي الأندلس بنونيته الحزينة التي مطلعها:

لكل شيء إذا ما تم نقصان فلا يُغرُ بطيب العيش إنسان

وبقي بحر البسيط محافظا على مكانته في العصور اللاحقة، بل و استطاع أن يزحزح الطويل و يحتل مركز الصدارة؛ و لعل الظاهرة الأدبية التي عرفها الشعر على هذا البحر و المتمثلة في بردة البوصيري و ما جاء بعدها من معارضات لها خير دليل على إيقاع هذا البحر الجميل، و مطلع بردة البوصيري:

أمن تذكر جيران بذي سلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم

و مما يُغنى على هذا البحر حديثا "نهج البردة" لأحمد شوقي، و مطلعها:

ريم على القاع بين البان و العلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

وقصيدة نزار قباني " ألف أهواه"، و مطلعها:

ماذا أقول له لو جاء يسألني إن كنت أكرهه أو كنت أهوه

زحافاته: يدخل البسيط ثلاثة أنواع من الزحاف، هي:

الخبن: وهو حذف الثاني الساكن لتصير (فاعلن: فعلن) و (مستفعلن: تفعلن)، و يدخل هذا الزحاف بكثرة على حشو البسيط.

الطي: وهو حذف الرابع الساكن لتصير (مستفعلن: مستعلن)، وهذا الزحاف قليل الوقوع في البسيط.

الخبل: وهو زحاف نادر، يتمثل في اجتماع الخبن مع الطي، لتصير (مستفعلن: متعلن).

أعاريضه وأضربه:

عروض البسيط التام في الأغلب مخبونة و قد تأتي نادرا مقطوعة و يكون ذلك في حال التصريع، أما ضربه فيأتي على نوعين:

مخبون: (فعلن)، مقطوع: (فاعلْ)، و **القطع:** علّة تتم بإسقاط ساكن الوتد المجموع الأخير و تسكين ما قبله

ومما عروضه مخبونة و ضربه كذلك قول الأحوص [294]:

و زادني كلفا في الحب أن منعت و حَبُ شيء إلى الإنسان ما مُنِعَا

0ااا 0ا0ا1 0ااا 0ا0ا1 0ااا 0ا0ا1 0ااا 0ا0ا1

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

الغناء ليحيى بن واصل المكي، ولحنه ثقيل أوّل بالوسطى في مجراها عن إسحاق.

ومما عروضه مخبونة وضربه مقطوع قول ذي الأصبع العدواني[295]

---

[294]-الأصفهاني، الأغاني، ج4، مصدر سابق، ص 301.

أورد النحوين هطا البيت شاهدا على أن "حبُ" أفعل تفضيل حذفت همزته مثل خير و شر.

ليَ بن عم على ما كان من خلق مختلفان فأقليه و يقيلني

0110 0110 0110101 0111 0111101 0111 0110 0101

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستعلن فعلن مستفعلن فاعلْ

4- بحر الوافر

وزن البحر الطويل حسب الدائرة العروضية.

مفَاعلتُن مفاعلتن مفَاعلتن مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعلَتن مفاعلتن

زحافته: يدخل الوافر زحاف **العصيب** بكثرة، وهو تسكين الخامس المتحرك، فتصبح التفعيلة (مفاعلْتن)، ومن الزحافات المستقبحة التي تدخل عليه.

الخرم: وهو حذف أول الوتد المجموع من بداية البيت، و**الكف** وهو حذف السابع الساكن.

عروضه وضربه: سبق لنا أن أشرنا إلى أن عروضه وضربه على الدائرة العروضية تامتان (مفاعلتن)، لكنهما لا تبقيان هكذا في الواقع الشعري، بل تخضعان لتغيير مزدوج لازم يتكون من **العصيب** و**الحذف**، وهذا التغيير يسمى **القطف**، وهو تسكين الخامس المتحرك وإسقاط السبب الخفيف الأخير، لتصبح التفعيلة (مفاعلَتن: مفاعلْ)، و تقلب لسهولة النطق إلى (فعولن)، ومنه قول سعيد الدرامي[296]:

أفق يا دراميُّ فقد بليتا و أنك سوف توشك أن تموتا

0110 0110101 0110 0111101 0111101 0110

مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن

الشعر والغناء لسعيد الدرامي، ولحنه المختار خفيف الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى.

مجزوء الوافر: وهو أن نأخذ التفعيلة الأخيرة (فعولن) ونسقطها من كلّ من صدر البيت وعجزه، ليبقى البيت بتفعيلتين، ويدخله من الزحاف ما يدخل الوافر التام، وله نوعان من العروض، ومثلهما من الضرب، فعروضه وضربه إما صحيحان أو معصوبان، ومنه قول الشاعر:

رأيت معالـم الخيـرا ت سُدتْ دونها الطرق

0111011 0101011 0101011 11101

مفاعلتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلتن

---

[295]- نفسه، ج3، ص 108

[296]- الأصفهاني، الأغاني، ج3، مصدر سابق، ص 43

مجزوء الوافر والهزج: إذا ما دخل العصب تفعيلات الوافر المجزوء فإنه يشبه الهزج، لأن التفعيلة في هذه الحال تتكون من وتد مجموع وسببين خفيفين ا1ا0ا0ا0، وهو تكوين تفعيلة الهزج نفسه وبالتالي إذاكانت تفعيلالت البيت كلها معصوبة فإنه يحمل على الهزج، لأن تركيب التفعيلات من هذه المقاطع أصلي في الهزج، وعارض بالزحاف، في مجزوء الوافر، ولكن إذا وجدت تفعيلة واحدة تتكون من وتد مجموع وفاصلة صغرى ا1ا1ا0 فإن البيت يحمل على مجزوء الوافر.

تمرين

حلّل الأبيات التالية عروضيًا:

1- أبا الزهراء قد جاوزت قدري بمدحك بيد أن لي انتسابا

2- و للحريــة الحمـراء باب بكل يد مضرجــة يدق

3- إذا م الملك سام الناس خسفا أبينا أن نقرّ الذلّ فينــا

4- لقد أسرى بي الأجـــل وطول مسيـرة ملـل

5- أيا قلبي أما تخشـــع ويا علمي أما تنفــع

Université Blida 2 Lounici Ali

المحاضرة التاسعة

بحر الكامل- بحر الهزج

بحر الرجز- بحر الرمل .

1-البحر الكامل

تفعيلاته : مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

زحافاته: يدخل الكامل بكثرة زحاف **الإضمار**، وهو تسكين الثاني المتحرك لتصير التفعيلة (متْفاعلن) على قباحة وقد يدخله الطيّ على قباحة وندرة، وهو إسقاط الرابع الساكن لتصير التفعيلة (متَفَعلن).

- **أعاريضه وأضربه :**

قيل إنّ تسمية الكامل بهذا الاسم هو كثرة أضربه، فليس بين البحور بحر له تسعة أضرب، سوى الكامل ومجزوئه، وهو–مع الوافر والرجز والسريع–يؤلف ما يماثل الشعر الإيامبي في العروض اليوناني.

وأعاريض الكامل التام و أضربه تأتي على النحو التالي:

✓ العروض صحيحة والضرب مثلها مع جواز دخول الإضمار عليهما، ومنه قول عنترة[297]:

يا دار عبلة من مشارق مأسلِ دُرس الشئون وعهدها لم ينجــلِ

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

متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن

الغناء لأبي دلف القاسم بن عيسى العجلي ، و لحنه المختار من الثقيل الأول.

✓ العروض صحيحة والضرب مقطوع مع جواز دخول الإضمار عليهما ومنه قول عمر بن أبي ربيعة[298]

راع الفؤادّ تفـرق الأحبــاب[299] يوم الرحيل فهاج لي أطرابي

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

---

[297]. في الأغاني : هذا البيت لا ينسب لعنترة.

[298]. الأصفهاني ج2، مصدر سابق ص316.

299جاءت تفعيلة العروض في هذا البيت مقطوعة مضمرة لوجود التصريع، و في الأبيات التي تليه ستعود العروض

مثْفاعلن متَفاعلن مثْفاعلْ مثْفاعلن متَفاعلن مثْفاعلْ

الغناء للعريض ولحنه المختار من الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر.

✓ العروض صحيحة مع جواز إضمارها، والضرب أحد مضمر، وهذا النوع فيه نشاز إيقاعي ناتج عن عدم التطابق بين تفعيلتي العروض والضرب، لذا فقد.....الذائقة، فكان نادرا في الشعر العربي.

و**الحذاذ** هو حذف الوتد المجموع كله من آخر التفعيلة، ومنه قول الشاعر:

بأبي وأمي غادة في خــدّها سَحَرٌ و بين جفونها سِحْر

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

متَفاعلن مثْفاعلن مثْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن مثْفا

✓ العروض حذّاء مضمرة و الضرب أحد مضمر ومنه قول الشاعر[300]

أنّى تذّكر زينبَ الــقلبُ وطِلاب وصل عزيزة صعبُ

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

مثْفاعلن متَفاعلن مثْفا متَفاعلن متَفاعلن مثْفا

الغناء لابن سريج ، ولحنه المختار ثقيل أول بالسبابة في مجرى البنصر.

✓ العروض حذّاء متحرك ، و الضرب أحذ متحرك، ومنه قول الشاعر[301]

كان افتتــاحَ بـلائي النظر فالحَيْنُ سبّب ذاك و القـدر

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

مثْفاعلن متَفاعلن متَفا مثْفاعلن متَفاعلن متَفا

الغناء لإسحق بن لإبراهيم الموصلي و لحنه المختار ثقيل أول مطلق في مجرى البنصر.

- **مجزوء الكامل :**

ويكون بإسقاط التفعيلة الأخيرة من كل من صدر البيت وعجزه، فيبقى البيت الشعري بأربع تفعيلات ويدخل هذا النوع من الكامل الزحافات التي تدخل الكامل التام. وهو من حيث العروض والضرب أربعة أنواع هي :

[300].الأصفاني ، الأغاني ج 22، مصدر سابق ص96.

[301].الأصفاني ، الأغاني ج5، مصدر سابق ص 344.

✓ ما عروضه صحيحة وضربه صحيح مع جواز إضمارهما، ومنه قول الشاعر

يا صاحِ إني قد حجَجْ ت وزرت بيت المقدس

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

متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

الشعر والغناء لابن طريف، ولحنه المختار خفيف رمل البنصر.

✓ ما عروضه صحيحة وضربه مقطوع و فيه نشاز موسيقي لعدم وجود توافق بين تفعيلتي العروض والضرب، لذا فوجوده نادر في الشعر العربي، ومنه قول الشاعر:

الشعر لست أقوله إلا كمـا أنا أشعــرْ

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

متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلْ

✓ ما عروضه صحيحة وضربه مذيّل، مع جواز إضمارهما والتذييل هو زيادة حرف مد ساكن كالألف مثلا إلى ما آخره وتد مجموع، فتصبح التفعيلة (متَفاعلان)، ومنه قول الشاعر عبد الله العروضي[302]

لا تعتبنَّ على الزما نِ فليس يعتبك الزمانْ

00//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/0/

متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلان

الغناء للنُبيْه ولحنه المختار ثقيل أول بالبنصر.

✓ ما عروضه صحيحة وضربه مرفل، مع جواز إضمارهما، و**الترفيل** هو زيادة سبب خفيف إلى ما آخره وتد مجموع فتصير التفعيلة (متَفاعلاتن) ومنه قول بشار [303]

سمراء إن نظرت إليـــــــ ـك سقتك بالعينين خمرا

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

متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلاتن

الغناء ليزيد حوراء، ولحنه المختار رمل بالبنصر.

---

[302].الأصفهاني ، الأغاني ج6، مصدر سابق ص 150.

[303]. الأصفهاني ، الأغاني ج3، مصدر سابق ص 127.

ملاحظات حول بحر الكامل :

1- إذا سبق حرف الروي في بيت من الكامل بحر مد ساكن/صائت كالألف أو الواو أو الياء فإنّ تفعيلة الضرب تأتي مقطوعة، وقد يكون ذلك في العروض فيكون في البيت تصريع على الأغلب.

2- إذا دخل الطي على تفعيلة الكامل فهذا يعني أنّ الفاصلة الصغرى تتكون – في الواقع- من سبب ثقيل وآخر خفيف، لأنّ الطي زحاف يتعلق بثواني الأسباب، وبما أنه مستقبح في هذه التفعيلة فإنّ وجود الفاصلة الصغرى كمقطع عروضي له ما يبرره إيقاعياً.

3- تجدر الإشارة إلى أنّ التذليل والترفيل علّتان لازمتان في ضرب النوعين الثالث والرابع السالفين من مجزوء الكامل، بمعنى أنّ الشاعر يلتزم بهما في تفعيلة الضرب في أبيات القصيدة كلها، ويبدو أنّ هذه الزيادة هي تعويض للنقص الحاصل في مجزوء الكامل كما يقول بعض العروضيين، لكن الإيقاع الشعري يلعب دوره في هذه الزيادات، وقد عرفنا أنّ الكامل قد احتل المرتبة الأولى في الساحة الشعرية منذ العصر العباسي، غذ كان مواكبا للحركة الغنائية النشطة في هذا العصر.

تمرين :

حلل الأبيات التالية عروضياً:

1- القدس من بعد الجزائر إنه وعد الهوى ولذاك كم هو يقرب

2- الآكلا قلبي اغترابي و الأسى والشاربا دمعي دمي و جراحي

3- لي في الغرام سريرة والله أعلم بالسرائر

4- والشعر ليس سوى الذي هو للنفوس مصورْ

5- يا نفس خافي الله وانّئدي واسعَي لنفسك سعي مجتهد

6- ما أنقذ الوطن المفدى غيرُ صبار جسورْ

7- عينيَّ كيف غررتما قلبي وأبحتماه لوعة الحبَّ

8- هذا الربيع فحيّـــــــه وانزل بأكرم منزلِ

9- عقم النساء فما يلدن شبيهه إن النساء بمثله عُقْمُ

2- بحر الهزج

تفعيلاته : مَفَاْعِيْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ

زحافاته: يدخل هذا البحر زحاف **الكف**، وهو إسقاط الساكن، لكن دخوله مشروط بأن يكون ثاني السبب، فتصبح التفعيلة (مفاعيلُ).

أعاريضه وأضربه: للهزج عروض واحدة تأتي صحيحة (مفاعيلن)، ولها نوعان من الضرب :

- ✓ صحيح (مفاعيلن)؛
- ✓ محذوف (مفاعي).

فمما عروضه صحيحة و ضروبه صحيح، وهو الشائع من الهزج قول محمد بن عبد الملك الزيات :

إذا أحببت لم أسألُ وإن واصلت لم أقطعْ

و إن عاتبني الناسُ تصاممت فلم أسمـــــعْ

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

مفاعيلُ مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلن

الغناء لعريب، وفيه لحنان: خفيف ثقيل بالبنصر، وهزج بالوسطى.

ومما عروضه صحيحة وضربه محذوف، وهو نادر في الشعر العربي، و.....بالحذف في تفعيلة الضرب خلق نشازا في الإيقاع الذي عهدناه في تفعيلة العروض بتمامها، قول الشاعر:

غزال لـــيس لي منـــه سوى الحزن الطويـــل

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

مفاعي مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ملاحظات حول بحر الهزج :

✓ لا يستعمل الهزج إلا مجزوءا ولا يستعمل بوزنه الدائري إطلاقاً، وكأن إيقاعه الغنائي لم يكتفي بالتفعيلة المكررة بل تمادى في الخفة فاستعمل الهزج مجزوءا.

✓ زحاف الكف يدخل على الحشو، وقد يدخل على العروض دون أن يكون إلزاميا، لكنه لا يرد في الضرب، لأن الوقف حينها سيكون على مصوت .....وهذا غير ممكن في الشعر العربي فضلاً عن الكلام العربي، كما بينا آنفاً.

✓ قد يدخله الخرم، وهو تغير بالزيادة في أول الوتد المجموع في التفعيلة الأولى من البيت، وهو على هذا عكس الخرم، وإذا قلنا إنّ الخرم– مع شكّنا وجوده – تغيير مستقبح، فإنّ الخرم عد

العروضيين غير معيب ، لأنّ الزائد إذا أُسقط فإسقاطه لا يخل بالمعنى ولا بالوزن، ويجوز عند العروضيين أن يأتي الخرم بحرف أو أكثر ، و لكن ليس بأكثر من أربعة أحرف، ويُروى في هذا المقام عن علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه من الهزج قوله [304]:

أشددْ حيازيمك للموت فإنّ الموت لا قيكا

ولا تجزع من الموت إذا حلّ بواديكـــا.

فقد زاد بالخزم كلمة بأربعة أحرف هي (اشددْ)، لتوكيد المعنى المراد، وهو التذكير بالموت دائماً ، وإذ أسقطنا هذه الكلمة استقام البيت وزناً و معنى.

✓ وقد يدخله القبض على قبح، وهو حذف الخامس الساكن، وفي مثل قول أبي العتاهية:

إذا نحن صدّقناك فَضَرَّ عندك الصّدق

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

مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعلن مفاعيلن

طلبنا النفع بالباطل إذ لـم ينفـع الحـــقُّ

تمرين :

حلل الأبيات التالية عروضياً:

1- متى أشفي غليلي بنيـل من بخيـــل

2- ألا يا طالب الدنيا دع الدنيا لشانيكا

3- رماني فسبي قلب وأرميـــه فأشتاقـه

4- بحر الرجز

تفعيلاته : مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

زحافاته : يدخل الرجز ثلاثة أنواع من الزحاف، وهي التي تدخل بحر البسيط، فـ (**مُسْتَفْعِلُنْ**) ، تدخل في تكيل البحرين ، وهذه الزحافات هي :

- الخبن : حذف الثاني الساكن (مُتَفْعِلُنْ) ، وهو زحاف شائع.
- الطيّ: حذف الرابع الساكن (مُسْتَعِلُنْ) ، وهو زحاف قليل .

[304].علي بن أبي طالب ديوان الإمام علي، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الهدى.

- الخبل : حذف الثاني والرابع الساكنين (مُتَعِلُنْ)، وهو نادر

ومع كثرة التغيرات التي تدخل على الرجز، إلا أنه يستعمل تاما ومجزوءا ومشطورا ومنهوكاً.

1- الرجز التام :

- **أعاريضه و أضربه:**

✓ العروض صحيحة و الضرب صحيح مع جواز خبنهما ، ومنه:

مـذ ظعنـــوا علمت أني منهمُ أشيم في أعلى السّحاب بارقا

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

مستعلن متَفْعلن مستفعلن متَفْعلن مستفعلن متفعلن

✓ العروض صحيحة و الضرب مقطوع مع جواز خبنهما، و منه:

✓ لا خير في من كفّ عنـــا شـرّه إن كان لا يرجى ليـــوم خير

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متَفْعلْ

2- مجزوء الرجز :

وهو ما بقي فيه كل شطر بتفعيلتين، وعروض هذا النوع وضربه صحيحان، مع جواز زحافهما، ومنه قول ابن أبي ربيعة :

هـاج القريضَ الذّكر لما غدّوا فابتكروا

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

مستفعلن مستعلن مستفعلن مستعلن

الغناء لابن سريج، ولحنه المختار رمل مطلق في مجرى البنصر

وقد تأتي عروضه مقطوعة ، وضربه كذلك مع جواز زحافهما ، و منه قول الأخطل :

وربرب خماص يطعن بالصياصي

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

متفْعلن متَفْعلْ مستعلن متضفْعِلْ

الغناء لمالك والحنه المختار خفيف ثقيل أول بالبنصر.

3- مشطور الرجز:

و هو ماكان كل بيت منه بثلاث تفعيلات ، أي أن كل بيت من المطور هو شطر من الرجز التام ، ومنه قول حافظ إبراهيم:

تحية كالورد في الأكمام

يسوقها شوق إليكم نامِ

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

متَفعلن مستفعلن مستفعلْ

4- منهوك الرجز :

و هو ما بقي فيه البيت من تفعيلتين، و منه قول أبي نواس :

إلهنا ما أعدلك

مليك كل ملك

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

متَفعلن متَفعلن

- **ملاحظات حول بحر الرجز:**

✓ يدخل الكامل زحاف الأضمار بكثرة وهو تسكين الثاني المتحرك لتصير تفعيلته(متْفاعلن /0//0/0)

بسببين خفيفين و وتد مجموع، وهو بحر كالرجز أحادي التفعيلة، ويتكون من ست تفعيلات، وإذا عرفنا أن التركيب المقطعي لتفعيلة الكامل بعد إضمارها تشبه تماما التركيب المقطعي لتفعيلة الرجز (مستفعلن)، فإنّ بحر الكامل قد يتشابه علينا مع بحر الرجز، فإذا أضمرت تفعيلات الكامل كلها في البيت فإنه يحمل على الرجز، لأنه يصبح قاعدة، والأضمار أمرٌ عارض، بينما إذا وجدنا تفعيلة واحدة، الثاني فيها متحرك فإن البيت يحمل على الكامل، وما ينطبق على البيت ينطبق على القصيدة.

✓ هناك نوع من الرجز التام ، يكثر في نظم الحكايات و الشعر التعليمي ، ويلتزم فيه الشاعر في نهاية كل شطر بحرف أو حرفين بطريق التصريع و هكذا الرجز يُعرف بالرجز المزدوج.

✓ بوجود منهوك الرجز في الشعر العربي القديم، و هو ما كان كل بيت بتفعيلتين، يثبت أنّ عر التفعيلة الذي يتغنى بابتداعه دعاة الحداثة له أساس في عرنا القديم، و ليس من ابتكار شعراء الحداثة.

✓ إذا كان البيت الشعري من الأراجيز فيحتمل دخول القطع على تفعيلتي العروض و الضرب.

تمرين :

حلل الأبيات الآتية عروضياً :

1- يا خائف الموت و أنت سائقهْ تفر من شيء و أنت ذائقهْ

2- أروّح القلب ببعض الهزلِ تجاهلا مني بغير جهلِ

3- إن الفساد ضده الصلاح ورب جد جرّه المزاح

4- أستعمل الشّدّة في أوانها وأغفر الزّلّة في إبانها .

4-بحر الرمل

تفعيلاته : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

زحافاته : يدخل الرمل من الزحاف:

1- الجبن : ويدخله بكثرة ، فتبح التفعيلة (فعِلاتن)، و هو زحاف مستحسن .

2- الكف: وهو إسقاط السابع الساكنمن التفعيلة فتصير(فَاعِلاتُن) وهو زحاف مستهجن لأنه يفضي بالتفعيلة في نهايتها إلى حركة ن لذلك هو زحاف قليل الحدوث .

3- الشكل: وهو اجتماع الخبن والكف، أي إسقاط الثاني والسابع الساكنيين، فتصير التفعيلة (فَعِلاتن)، وهو زحاف نادر.

أعاريضه وأضربه : للرمل عروض تأتي – في الأغلب – محذوفة (فاعلا)، وقد تتغير بالتصريع، ولها ثلاثة أنواع من الضرب :

1= **محذوف**: (فاعلا)

2= **مقصور** : أي بإسقاط ساكن السبب الخفيف و تسكين ما قبله (فاعلاتْ).

3= **صحيح**: (فاعلاتن).

و على هذا يكون الرمل التام كالآتي:

- ما عروضه محذوفة و ضربه محذوف كذلك ، ومنه قول ابن رهيمة:

أقصدت زينب قلبي بعدها ذهب الباطل عني و الغزلْ

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

فاعلاتن فعِلاتن فاعلا فعِلاتن فعِلاتن فاعلا

الغناء لعمر الوادي ولحنه المختار ثاني ثقيل بالبنصر في مجراها عن اسحق.

- ما عروضه محذوفة و ضربه مقصور ، ومنه : [305]

رُبَّ ركب قد أناخـوا عندنا يشربون الخمر بالماء الزلالْ

/0/0//0 /0//0/ 0//0 /0//0/ /0//0/ /0//0 00//0

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ

الشعر لعدي بن زيد البادي، و الغناء لمحرز و لحنه المختار خفيف آخر بالبنصر و ابتداؤه نشيد.

- ما عروضه محذوفة و ضربه صحيح ، ومنه:

حيِّيـا خـــولة منـــي بالسّـــــلام درّة البحر و مصبـــاح الظـــلام

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

فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتن

الشعر لأعشى همذان والغناء لأحمد النصبي و لحنه المختار من القدر الأوسط من الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر، وقد جاءت تفعيلة العروض في هذا البيت صحيحة لوجود التصريع.

الرمل المجزوء :

ويكون بإسقاط التفعيلة الأخيرة من كل من صدر البيت و عجزه فيبقى البيت بأربع تفعيلات و يدخله من الزحاف ما يدخل الرمل التام. وللرمل المجزوء عروض واحدة تأتي على الأغلب صحيحة وقد تتغير بالتصريع أو بالتقفية، ولها ثلاثة أنواع من الضرب:

1- **صحيح** : (فاعلاتن)

2- **صحيح مسبّغ:** و**التسبيغ** زيادة حرف مد ساكن إلى السبب الخفيف في آخر التفعيلة (فاعلاتان).

3- **محذوف:** (فاعلا).

وعلى هذا فالرمل المجزوء يأتي على النحو الآتي :

1- ما عروضه صحيحة و ضربه صحيح مع جواز خبنه ومنه

ربما نبّهني الإخـــــــ ـــوان و الليل بهيـــمُ

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

[305]. الأصفهاني ، الأغاني ج4 ، مصدر سابق، ص 401.

فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتن فعِلاتن

2- ما عروضه صحيحة و ضربه صحيح مسبغ ، و هو نادر ومنه:

أترى أدعوك من أهـــ ـواه كـلا لست أدعـوكْ

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

فعِلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

3- ما عروضه صحيحة وضربه محذوف ومنه

رُبَّ هجـــران طويــل أودع القلب الحـــزنْ

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

تمرين :

حلل الأبيات الآتية عروضياً:

1- ينبت الورد من الشوك وما ينبت النرجس إلا من بصلْ

2- سَعة العالم ضاقت بي فهل أبتغي في مقلتيك الوطنـــا

3- لا تقلْ لي في غد موعدنا الغد المرجو ناء كالنجـــــوم

4- ما أبالي بعد يومـــــــي طال ليلي أم قصـــــــــر

5- يا هلالا في تجلّية وقضيبا في تثنيّـــــهْ

6- رُبَّ أمر تتّقيـــــــــه جرّ أمـرا ترتجيـــــه

المحاضرة العاشرة

بحر السريع – بحر المنسرح

بحر الخفيف– بحر المضارع

1- السريع

وزنه الدائري : مستفعلن مستفعلن مفعولاتن

زحافاته: لما كان حشو السريع يشبه حشو الرجز فإنّ الزحافات التي تدخل على الرجز هي نفسها التي تدخل عليه، وهي : **الخبن، الكطيّ، الخبل.**

أعاريضه و أضربه: للسريع التام عروضان:

الأولى : مطوية مكسوفة، والكسف أو الكشف هو حذف آخر الوتد المفروق من آخر التفعيلة، فتحذف الواو والتاء من (مفعولات) لتصير (مُفعلا /0//0) بسبب خفيف و وتد مجموع، وتقلب للسهولة إلى (فاعلن).

و لهذه العروض ثلاثة أنواع من الضرب هي :

أ. مطوي مكسوف مثلها : (فاعلن).

ب. أصلم و الصلم هو حذف الوتد المفروق كله من آخر التفعيلة، لتبقى بسببين خفيفين (مفعو).

ت. مطوي موقوف، والوقف هو إسكان الحرف الأخير من الوتد المفروق، ومع الطي تصبح التفعيلة (مفْعلاتْ).

الثانية: مخبولة مكسوفة ، فتصير التفعيلة فاصلة صغرى ///0 (مُعَلا)، وتقلب إلى (فَعِلُن)، ولهذه العروض ضربان:

أ. أصلم : (مفعو).

ب. مخبول مكسوف: (مُعلا) وعلى هذا فإنّ تكوينات السريع التام هي كالتالي:

1. ما عروضه مطوية مكسوفة و الضرب كذلك مطوي مكسوف و منه [306]

يا زينــب الحسنــاء يا زينـــــب	يا أكرم الناس إذا تُنسَبُ
0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/	0//0/ 0///0/ 0//0/0/
مستفعلن مستفعلن فاعلن	مستفعلن مستعلن فاعلن

[306]. الأصفهاني ، الأغاني ، ج4، مصدر سابق، ص 404.

الشعر المجهول، والغناء ليونس الكاتب، ولحنه المختار ثاني ثقيل بالسّبّابة في مجرى الوسطى عن اسحق.

2. ما عروضه مطوية مكسوفة و ضربه أصلم ، ومنه قول إبراهيم الموصلي[307]

عُلّق قلبي ظبيـــة السّـــــيبِ جهلا فقد أغري بتعذيبي

0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 00///0/

مستعلن مستفعلن مفعو مستفعلن مستفعلن مفعو

الغناء لإبراهيم الموصلي ، ولحنه المختار هزج ثقيل بالسبابة في مجرى البنصر.

3. ما عروضه مطوية مكسوفة و ضربه مطوي موقوف ، ومنه :

يا عين جودي بالدموع السفاحْ وابكي على قتلى قريش البطـاحْ

00//0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 00//0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مفعلاتْ مستفعلن مستفعلن مفعلاتْ

الشعر لإبن سُريج، و النواح له .

4. ما عروضه مخبولة مكسوفة وضربه كذلك مخبول مكسوف، وهو قليل في الشعرالعربي، ومنه :

عد يا غريب الـدار إن بهـــا شوقا لمرأى وجهك الحســـن

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

مستفعلن مستفعلن فَعِلا مستفعلن مستفعلن فَعِلا

5. ما عروضه مخبولة مكسوفة و ضربه أصلم ، و هو أيضاً قليل في الشعر العربي، ومنه

قالت تسلّيت فقــلت لهـــــا ما بال قلبي هائم مغـــــرمْ

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

مستفعلن مستعلن فَعِلا مستفعلن مستفعلن فاعلْ

والسريع يستعمل في الأكثر تاما ولا يستعمل مجزوءاً ، لكنه يستعمل –بقلة– مشطوراً وهذا النوع من السريع يأتي ضربه على نوعين هما:

1. **تام موقوف** : (مفعولاتْ)، ومنه :

قد قلتُ للباكي رسوم الأطلالْ

ياصاحِ ما هاجك من رسم خالْ

2. **مكسوف** : (مفعولا) ، ومنه:

ويحي قتيلا ما له من عقلِ

بشادنٍ يهتزّ مثل النصلِ

[307] .نفسه ج5، ص 254.

والملاحظ أنّ البيتين من مشطور السريع هما بيت من السريع التام، وفي هذه الحال يكون وزن تفعيلة العروض هو نفسه وزن تفعيلة الضرب .

- **ملاحظات حول البحر السريع :**

1. من الملاحظ أنّ السريع يشبه الرجز في الحشو، وهو تكرار تفعيلة (مستفعلن) مرّتين في كل شطر، ولهذا لا يستعمل السريع مجزوءا حتى لا يتشابه مع مجزوء الرجز.
2. يشبه الرابع والخامس من السريع بحر الكامل إذا كان حشوه مضمرا وعروضه وضربه فيهما حذذ.
3. لم ترد تفعيلة العروض وتفعيلة الضرب في السريع التام صحيحتين، بل لا بد من دخول الزحاف عليهما، لأن الذائقة العربية ترى في الوقوف على المتحرك نشازا صوتيا في الكلام العادي، فما بالنا إذا كان الكلام شعرا يحسن إيقاعيا التوقف فيه على ساكن، وهذا يدفع الزعم القائل بأن الشعر العربي وعروضه كمّيان في الأساس .

تمرين :

حلّل الأبيات الآتية عروضياً:

1. كم من سفيه غاظني سفها — فشقيت نفسي منه بالحلْمِ
2. لم يعتصم بالله مِنْ خلقه — مَنْ ليس يرجوه و يخشاه
3. أصمَّ عن ذكر الخنا سمعه — وما عن الخير به من صممْ
4. شمس و أقمار يطوف بها — طَوف النصارى حول بيت صنم
5. خلّيت قلبي في يَدَيْ ذات الخالْ — مصفّداً مقيداً في الأغلالْ
6. مقالة السوء إلى أهلها — أسرع من منحدر السائلِ
7. لا تعذلاني إنّني في شغلِ — يا صاحبَيْ رحلي أقلاّ عذلي

2- المنسرح

وزنه الدائري : مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

زحافاته:يدخل المنسرح من الزحاف ما يدخل الرجز والسريع والبسيط وهي: الخبن والطيّ والخبل .

على أنّ الأفضل في (مفعولاتُ) أن تأتي مطوية (مفعلاتُ).

أعاريضه و أضربه : لا تأتي عروض المنسرح و ضربه تامتين ، بل يدخلهما الطي فتصير التفعيلة (مستعلن /0///0)

وقد تتغير العروض إذا كان في البيت تصريع، ولهذه العروض نوعان من الضرب على الأغلب ويمكن تلخيص عروض المنسرح و أضربه على النحو الآتي:

1. العروض مطوية و الضرب مطوي كذلك ، ومنه :[308]

باتت همومي تسري طوارقهـــــا أكفّ عيني و الدمع ســـــابقها

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

مستفعلن مفعولاتُ مستعلن متَفْعلن مفعولاتُ مستعلن

الشعر لأمية بن أبي الصلت، و الغناء للهذلي و لحنه المختار ثقيل أول بالوسطى.

2. العروض مطوية و الضرب مقطوع، ومنه :

ما أبين الفضــل في مغيّب ما أورد من رأيه و ما أصدرْ

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

مستفعلن مفعلاتُ مستعلن مستعلن مفعلاتُ مستفعلْ

الشعر لأبي العتاهية ، و الغناء لأبي عيسى بن المتوكل، و لحنه المختار من الثقيل الأول.

منهوك المنسرح :

والمنسرح يستعمل تاما ولا يستعمل مجزوءا ، لكنه يستعمل منهوكاً وهو ما جاء على تفعيلتين :

مستفعلن مفعولاتُ لكل شطر .

ويأتي ضرب هذا النوع من المنسرح في حالتين:

1. موقوف : (مفعولاتْ) ومنه أبيات هند بنت عتبة.ذ

2. مكسوف: (مفعولا) ومنه :

مهلاً عذولي مهلا

[308].الأصفهاني ، الأغاني ج4 ، مصدر سابق ص 121.

فلن تراني سهلا

ملاحظات حول المنسرح:

1.لم يرد المنسرح مجزوءا لأنه سيشبه بحر المقتضب في التفعيلات و عددها مع اختلاف في ترتيبها و ذلك لأن المقتضب –كما سنعرف– لا يستعمل إلا مجزوءاً على الشكل التالي:

مفعلاتُ مستعلن مفعلاتُ مستعلن

فإذا عكسنا ترتيب هذه التفعيلات فسنحصل على مجزوء مفترض للمنسرح، ثم إنّ المنهوك منه يحمل سمات المجزوء لو اعتبرنا البيت من المنهوك شطراً لبيت من المجزوء وهناك سبب ثالث يتأتى– من وجهة نظرنا– من أنّ المجزوء قد ينتهي بتفعيلة متحركة على القاعدة، والانتهاء بمتحرك غير مسوّغ في لغة العرب، ناهيك عن شعرهم وإيقاعهم، ومن هنا أبت الذائقة العربية تجزيء المنسرح، وهذه قرينة أخرى تدفع الزعم القائل بأنّ الشعر العربي وعروضه قائمان–أساسا– على الكم، وقد تبين لنا أنّ المقتضب، وهوعكس المجزوء المفترض من المنسرح يتكون من تفعيلة هذا المجزوء المفترض.

2. يقول الدكتور صفاء خلوصي" إنّ الرصافي ابتدع عروضا جديدة من المنسرح في قصيدته متعددة القافية، والتي مطلعها :

3.سمعت شعرا للعندليب تلاه فوق الغصن الرطيب.

4.فتفعيلتا العروض والضرب قد دخلهما الحذذ (إسقاط الوتد المجموع بكامله من آخر التفعيلة) إذ جاز لنا أن نستعير علّة خاصة بتفعيلة بحر الكامل، وهذا أصح تقطيع للقصيدة في رأينا. أما تقطيعها على أساس أنها من الرجز فمغوط لأن القطع هنا لا يجوز في الحشو، وإذ يكون تقطيعه حسب ميزان الرجز هكذا:

متَفْعلن مستفعلْ متَفْعلْ

ولا نوافق كذلك أولائك الذين يقطعونه على مخلع البسيط، لأنّ التفعيلة الوسطى في المخلّع (فاعلن) وليست(مستفعلْ)[309]

ونحن نقول إنّ هذا الوزن بهذه العروض لم تكن من ابتداع الرصافي، بل ورد من هذا الوزن نصوص كثيرة من الشعر القديم، منها بيتا عبيد بن الأبرص[310]:

أقفر من أهله عبيد فليس يبدي و لا يعيد

[309].صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري و القافية، مرجع سابق، ص 52.

[310].الأصفهاني ، الأغاني ج23، مصدر سابق ص 412.

عنّت له عنّة نكود و حان منها له ورود

وبيتان لمحمد بن عبد الملك الزيات يقول فيهما:

وعائبٍ عابني بشيب لم يَعْدُ لمّا ألّم وقتهْ

فقلت إذ عابني بشيبي ياعائب الشيب لا بلغتهْ

وهذه أبيات لشاعر آخر اسمه بَيْهَس من ذبيان، فيها اضطراب في الوزن يقول فيها:

يا لها نفسا يا لها إنـــي لها الطعم و السّلامهْ

فقد قتل القوم إخوتها بكل واد زقاء هامـــــــــهْ

فلْأطرقَنْ قوما و هم نيام وأبركنْ بركة النعامهْ

وإذا كان ما يفهم من كلام الدكتور خلوصي أنّ الرصافي قد مسّ في ابتداعه تفعيلة العروض فنقول إن عبيدا وغيره من الشعراء قد سبقوا الرصافي غلى ذلك و إذا كان يقصد الوزن فإنّ الوزن لا يمكن أن يكتمل دون الضرب، والضرب جاء على وزن افترض الباحث وجوده بعد أن أدخل على (مستفعلن) تغييرا خاصا بالكامل هو الحذذ، وهو اسقاط الوتد المجموع من آخر التفعيلة لتصير تفعيلة المنسرح (مستفْ/0/0) أي بسببين خفيفين، والتفعيلة هذه الصورة تساوي التفعيلة (فاعلْ)، وهي تفعيلة العروض وتفعيلة الضرب في بيتي عبيد السالفين، ولنقرب الصورة أكثر فنقطع بيت الرصافي كما قطعه خلوصي:

سمعت شعرا للعنـدليـــــــب تلاه فوق الغصـــــن الرطيب

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

متَفعلن مفعولاتُ مسْتفْ متَفعلن مفعولاتُ مسْتفْ

خبن حذذ خبن حذذ

ونقطع بيت عبيد كما نراه :

أقفـر من أهلــه عبيـــــــــد فليس يبـــدي و لا يعيـــــــد

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

مستعلن مفعلاتُ مستفْ متَفْعلن مفعلاتُ مسْتفْ

طي طي حذذ خبن طي حذذ

ونظرة على البيتين ترينا أن تفعيلتي العروض في كل منهما متشابهتان، وكذلك تفعيلتا الضرب، أما الزحافات فهي جائزة بل مستحسنة. وقد يفترض الباحث أن بيت عبيد يمكن أن يكون من مخلّع

البسيط لو أعدنا النظر في تقسيمات المقاطع، وهذا صحيح لكن الأمر هذا إن لم نجده في البيت الذي أورده الدكتور خلوصي فإننا نجده في بعض أبيات قصيدة الرصافي نفسها، ومنه قوله:

أطير فيها لفرط وجدي من غصن ورد لغصن وردِ

مُتَفْعِلُنْ فاعلن متَفعلْ مستفعلن فاعلن متَفْعلْ

يا قوم إنّي خُلقت حرا لم أرض إلا الفضاء قصرا

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

مستفعلن فاعلن متَفْعِلْ مستفعلن فاعلن متَفْعِلْ

بعدها نستنتج أنّ ايقاع مخلع البسيط يشبه إيقاع المنسرح التام، وما يفصل بينهما هي (مفعولاتُ)، فإنها إذا جاءت صحيحة في حشو البيت فإنه يكون من المنسرح، وإذا جاءت مطوية فالأولى أن يُحمل البيت على مخلّع البسيط، شريطة أن تكون العروض والضرب دخلهما الخبن والقطع، والطي زحاف مستحسن في (مفعولاتُ)، بل إنها ما تأتي مطوية وهذا عند العروضيين أجمل إيقاعيا.

تمرين:

1. ازائر يا خيال أم عائـــــدْ أم عند مولاك أنني راقـدْ
2. لا تحسبوا ربعكم و لا طلله أول حيٍّ فراقــكم قتـــله
3. يا عجبـــا للدنيا كذا خلقت ما دحها صادق و عائبها
4. من لم يكن بالكفاف مقتنعا لم تكفه الأرض كلها ذهبا
5. يا قبلة للأنظارْ عش للعلا باستمرار
6. ويل أم سعد سعدا صرامة وجدا
7. لا تنس عهدي و لا مودّتيَهْ واشتقْ إلى طلعتي ورؤيتَيهْ
8. إن كان جسمي هواك ينهله فإن قلبي عليك يتّكل
9. كم من حنين إليك مجلوب ودمع عين عليك مسكوب

3- الخفيف

زحافاته: يدخل الخفيف التام بكثرة بنوعان من الزحاف هما:

1. **الخبن:** فتصبح (فاعلاتن : فعِلاتن) ، و(مستفع لن : متَفْع لن) .

2. **التشعيث:** وهو حذف أول الوتد المجموع من (فاعلاتن) وهو العين، لتصير (فالاتن /0/0/0) بثلاثة أسباب خفيفة، ويكثر وقوعه في تفعيلة الضرب، بينما يندر في الحشو، وقد يدخل **الكف** وهو إسقاط السابع الساكن من (فاعلاتن) لتصير (فاعلاتُ)، لكن الأذن لا تتقبل مثل هذا الزحاف، لأن الوقوف في نهاية التفعيلة سيكون على متحرك.

أعارض الخفيف التام وأضربه: للخفيف التام نوعان من العروض و نوعان من الضرب، فالعروض تأتي

1- ما عروضه صحيحة و ضربه صحيح كذلك ومنه :

يا خليليّ هجِّرا كي تــروحـــا هجتمـــا للرواح قلبـا قريحـــــا

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

فاعلاتن متَفْع لن فاعلاتن فاعلاتن متَفْع لن فاعلاتن

الشعر لابن ميادة، والغناء لحنين، ولحنه المختار من الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر.

2- ما عروضه صحيحة و ضربه محذوف ، ومنه:

بزّت الشمس نورها وحبـــاها لحظ عينيه شــادن خـــرق

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

فاعلاتن متفع لن فعِلاتن فاعلاتن متَفْع لن فعِلا

3- ما عروضه محذوف و ضربه محذوف كذلك ، ومنه:

ليت من شفّني هــواه رأى زفرات الهوى على كبــدي

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

فاعلاتن متَفْع لن فَعِلا فعلاتن متَفْع لن فعلا

مجزوء الخفيف : ويكون بإسقاط التفعيلة الأخيرة من كل صدر البيت وعجزه والخفيف التام، فيبقى البيت بتفعيلتين في كل من الصدر والعجز:

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن متفع لن

وهذا النوع من الخفيف يدخله زحاف الخبن بكثرة ، ويدخل ضربه زحاف **القصر**، وهو إسقاط ساكن السبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله لتصير التفعيلة (مستفع لْ)، وعروضه صحيحة أومخبونة

أما ضربه فيأتي صحيحا على قلة (مستفع لن)، ويأتي مخبوناً مقصوراً على ندرة (متفع لْ)، ويأتي مخبونا على كثرة (متفع لن) وهذه أنواع الخفيف المجزوء:

1- ما عروضه صحيحة و ضربه صحيح مع جواز خبنهما، ومنه[311] :

قل لهنـــــد و تربهـــا قبل شحط النوى غدا

إن تجـــــودي فطالمـــــا بتُّ ليلـــي مسهّـــدا

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

فاعلاتن متَفْع لن فاعلاتن متفع لن

الشعر لعمر بن أبي ربيعة و الغناء لابن سريج ، ولحنه المختار خفيف ثقيل أول بالبنصر في مجراها.

2- ما عروضه صحيحة وضربه مقصور ويجوز فيهما الخبن، وهو نادر ومنه:

طار قلـبي بحبهـــا من لقلب يطيـــر

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

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن متفع لْ

وقد يأتي مجزوء الخفيف بعروض صحيحة و ضرب صحيح ، لكنه قليل في الشعر العربي، ومنه:

ليت شعـــري أين التي من هواها لم أســـــلم

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

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مستفع لن

ملاحظات حول البحر الخفيف :

1- لا يدخل الطي على (مستفع لن) في حشو الخفيف لأنّ تركيبة التفعيلة تتكون من سبب خفيف فوتد مفروق فسبب خفيف، ولما كان الطي هو حذف الرابع الساكن والرابع الساكن حرف ضمن الوتد المفروق فإنّ الطي–كزحاف يتعلق بالأسباب– لا يدخل على الوتد كما نجد ذلك في (مستفعلن) في البسيط أوالرجز مثلا، وللسبب نفسه فإنّ القطع وهو إسقاط ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله لا يدخل على (مستفع لن)، وإنما يدخلها القصر وهو حذف ساكن السبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله.

[311]. الأصفهاني، الأغاني ج2 ص 226.

2- التشعيث في ضرب الخفيف (فاعلاتن) ليست علة لازمة، تسقط العين بالتشعيث في بيت، وقد تبقى في بيت آخر.

3- أكثر عمر بن أبي ربيعة من استثمار إيقاع الخفيف في شعره قديما، كما أكثر منه الشابي في العصر الحديث، فهل من علاقة بين البحر والغرض الشعري؟

تمرين

حلّل الأبيات التالية عروضيا:

1- كم كريم أزرى به الدهر يوما و لئيم تسمى إليه الوفود

2- يا ضمير الحياة إني مشوق لسكون الآهات في وجداني

3- عبس الخطب فابتسم و طغى الهول فاقتحم

4- ما تطعمت لذة العيش حتى صرت للبيت و الكتاب جليسا

5- ذات دلّ وشاحها قلِق من ضمور و حجْلها سَرِقُ

Université Blida 2 Lounici Ali

4- المضارع

- **وزنه الدائري:** مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن

- **زحافاته:** يتكون حشو المضارع من تفعيلة واحدة هي (مفاعيلن)، لأنه لا يأتي إلا مجزوءا، ويدخل تفعيلة الحشو زحاف القبض وهو إسقاط الخامس الساكن، كما يدخلها الكف، وهو إسقاط السابع الساكن.

عروضه و ضربه: العروض في المضارع صحيحة (فاع لاتن) وضربه كذلك، لأنه هذه التفعيلة ذات وتد مفروق فلا يدخلها الخبن، على خلاف فاعلاتن التي يتوسطها الوتد المجموع في الرمل والخفيف.

ملاحظات حول بحر المضارع:

أولًا:يتساءل بعض الباحثين المحدثينعن الدافع الذي دفع بالخليل إلى إقحامه في النموذج العروضي ويشير أحدهم إلى أن المضارع (يكاد يك ون مفقودا في الشعر العربي، ولم نجد له أي شاهد عند الشعراء الذين درسنا دواوينهم ... وإن هذا الوزن أهمله الشعراء إهمالا تاما، وذلك رغم إدراجه في النظام العروضي، ومعرفتهم النظرية له، وهذا الموقف يدل على أن في إيقاع المضارع أشياء تتنافى مع بنية أوزان الشعر العربي)[312].

وقد أوردنا آنفا رأي حازم و الأخفش، ويبدو أن في هذه الآراء الكثير من الصواب، كما أن فيها قدرا لا بأس به من تجاوز الواقع الشعري، وذلك من باب أن الخليل عندم وضع نظامه العروضي انطلق من الواقع الشعري الذي عايشه عن طريق الاستقرار الذي يوصل إلى الاستدلال، وليس بالضرورة أن يكون التوجه الرياضي الموسيقي فقط هو الذي أثمر هذا الضرب من الأوزان، وإن كنا لا تستبعد مثل هذه الفرضية، وإذا كان الشعر الذي وصلنا من المضارع قليلا فهذا يعني مشروعية التساؤل، لكنه لا يعني إلغاء البحر، وهنا نؤكد هذا الواقع الشعري الذي كان سائدا في عصر الخليل والعصور التي سبقته، هذا الواقع المتمخض عن طبيعة الذائقة العربية التي قد تكون لم تنسجم مع هذا الوزن، وبالتالي قلّل الشعراء القول منه، ناهيك عن أن هذه الذائقة ربما أهملت ما قيل في هذا الوزن، وهذا كله خارج إطار الفرضية الكبرى التي تقول: إن ما وصلنا من الشعر العربي كثير، وما لم يصلنا منه أكثر.

[312] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، منشورات المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية ، الجزائر.ص 62.

وإذا عدنا إلى تسمية الخليل لهذا البحر وتعليلها بأنه ضارع المقتضب، ورغم غموض التعليل فإننا لو حاولنا أن نحلل التركيب المقطعي لتفعيلات كلّ من المضارع والمقتضب لوجدنا أنهما متشابهان/ متضارعان في أوجه، ومختلفان في أوجه أخرى، أما أوجه التشابه فهي:

1- أن كلا من البحرين مزدوج التفعيلة .

2- أن كلا منهما لم يرد إلا مجزوءا.

3- يدخل على حشو كلّ منهما نوعان من الزحاف ، ففي المضارع يدخل على (مفاعيلن) إما القبض أو الكف ضرورة، وإن كان الكف هو الشائع، كما يدخل على(مفعولاتُ) في المقتضب إما الخبن أو الطي ضرورة، وإن كان الطي هو الشائع، وقد يسلم حشوهما من الزحاف ويكون صحيحا ومن ذلك من **المضارع** قول الشاعر:

بنو سعد خير قوم لجارات أو مُعانِ

ومن **المقتضب** قول الشاعر :

لا أدعوك من بُعُدٍ بل أدعوك من كثَبِ

وبنظرة على طبيعة الزحافات الأربعة نجد أن كلا منهما يتمثل في إسقاط حرف ساكن من إحدى التفعيلتين، وهذا ما يقودنا إلى وجه الشبه الرابع.

4- السرعة الافتراضية في كل من التفعيلتين واحدة، سواء قبل الزحاف أم بعده، فالتفعيلة (مفاعيلن) يصبح تركيبها المقطعي بعد الزحاف الشائع فيها وهو الكف كما يأتي :

مفاعيلُ ।।0।0।। وقيمتها الرقمية 6.

ويصبح التركيب المقطعي للتفعيلة (مفعولات) بعد الزحاف الشائع فيها و هو القبض كما يأتي:

مفعلاتُ ।0।।0।। و قيمتها الرقمية 6.

وبما أنّ المقاطع في كل من التفعيلتين أربعة، فإنّ السرعة الافتراضية واحدة لكلا التفعيلتين وتساوي 4/6.

وإذا كان معتمد مصطلح السرعة الافتراضية يريد تأكيد النظرية الكمية في العروض العربي، فنحن من جانبنا نتساءل: وماذا عن التفعيلة الثانية في كل من البحرين؟ ففي حين نرى التفعيلة الأخيرة في المضارع- سواء كانت عروضا أم ضربا- صحيحة دائما (فاع لاتن)، فإن عروض المقتضب وضربه مطويان دائما (مستعلن)؛ ومن هنا فإن مصطلح السرعة الافتراضية لا يشكل مقياسا دقيقا للوزن وبالتالي لا يصلح أن يشكل قاعدة مضطردة لإثبات مقولة (كمية العروض العربي)، بل إنها تثبت أن الخليل في وضعه لعلم العروض انطلق من الواقع الشعري المبني على الذائقة العربية.

ثانياً: إن الشعراء– وإن كانوا لم يكثروا من المضارع– لم يهملوه كما أشار إلى ذلك أحد الباحثين متمثلا بستة أبيات من قصيدة واحدة لشاعر لم يعطنا شيئا عن حياته، فافترض أنه من شعراء العصر الحديث هو أحمد بن سليم اللبابيدي، رغم أنه يقر بمعرفة الشعراء بهذا البحر على المستوى النظري .

ويكفي أن نذكّر بمقطوعة ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد، والتي مطلعها:

أرى للصبا وداعا وما يذكلر اجتماعا

وقول أبي العتاهية:

أيا عُتْبَ ما يضر كِ أن تطلقي صفادي

ثالثا: إذا كان الأخفش قد أنكر وجود المضارع كما أسلفنا، فهناك من المحدثين من لم يعتبره من الأوزان العربية، مثل: إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر)، وعلي يونس في كتابه (نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي).

رابعا: يبدو أن الخلل في التكوين الإيقاعي لبحر المضارع يكمن في حشوه، وهذا التغيير الثابت أو شبه الثابت والذي ينهي التفعيلة بمتحرك لا ينسجم مع طبيعة الصوت العربي عامة، والموسيقى خاصة فالكف هو حذف السابع الساكن من (مفاعيلن) أنهى التفعيلة بوتد مفروق، وهذا ما يتجافى مع طبيعة الأذن الموسيقية العربية، وهو في هذا يشبه المنسرح في تفعيلة حشوه (مفعلاتُ)، وهو خلل إيقاعي أشار إليه مصطفى حركات إشارة عابرة، دون أن يذكر طبيعة هذا الخلل.

خامسا: اعتبر المعري المضارع والمقتضب والمجتث من مخترعات الخليل، وهذا ما نرجحه.

تمرين

حلل الأبيات الآتية:

1- متى تسمح الليـالي بأن يشرق الصبـاحُ

2- ألا من يبيـع نومـا لمن قط لا ينـــامُ

3- فجدّدْ وصال صـبّ متـى نعصه أطاعـا

4- لسوف أهدي لسلمى ثنـاء على ثنـــاءِ

5- و قلنا لهـم و قالـوا و كـل لـه مقـال

6- أيا رب كيف أحيا إذا تخليت عنّـــي

7- ألا كل مـا تؤدي لأهليـك لا يضيـع

8- و كم قلت سوف يأتي إلـى داره الغريـب

9- محمد كـان عـدلا فأين النظيـر أينا

10- و تبغين حـب شـهم لـه المعالي عشـيقة

11- ودع عنك ثلب عرض وخذ بحلو الشمائلْ

المحاضرة الحادي عشر

بحر المقتضب – بحر المجتث

بحر المتقارب– بحر المتدارك

1– المقتضب

أصله الدائري : مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن

تسميته : جاء في العمدة أنّ الخليل سماه مقتضبا " لأنه اقتضب من السريع" [313].

وهو بحر مزدوج التفعيلة و مجيئه في الشعر العربي قليل، ولعل البيت الوحيد من الشعر القديم من هذا البحر روي عن جارية سمعت في عهد الرسول صلى الله عليه و سلم تقول:

هل عليَّ ويحكما إن طربت من حرج

ويقول أبو الفرج: إنّ الرسول عليه الصلاة والسلام قال لها: لا حرج عليك لا حرج [314].ولم نقع على نص منه في الشعر الأموي، وفي العصر العباسي تطالعنا مقطوعة لأبي نواس ذكر ابن خلكان " أنها أول ما قاله من الشعر " [315]، ومطلعها

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

وثمة مقطوعة للحسين بن الضحاك أوردها أبو الفرج في أغانيه، ومطلعها[316]

عالم بحبيه مطرق من التيه

ولشوقي قصيدة عارض فيها بائية أبي نواس، ومطلعها :

حفّ كأسها الحبيب فهي فضة ذهب

ومما يغني منه الآن بالإضافة إلى قصيدة أبي نواس السابقة أبيات الأخطل الصغير بشارة الخوري ، ومطلعها :

قد أتاك يعتذر لا تسله ما الخبر

زحافاته:

---

[313]. ابن رشيق ، العمدة ج1 مصدر سابق ، ص 136.

[314]. الأصفهاني ، الأغاني، ج12، مصدر سابق ص 61.

[315]. ابن خلكان ، وفيات الأعيان، مصدر سابق ص 96.

[316].الأصفهاني ، الأغاني ، ج7 مصدر سابق ص 182.

يدخل حشو المقتضب (مفعولاتن) أحد الزحافين ضرورة و هما :

الخبن بقلة، والطي وهو شائع، ولا يمكن أن يجتمع الزحافان في التفعيلة نفسها.

عرضه وضربه :

عروض المقتضب وضربه (مستقعلن) لا تأتي إلا مطوية وجوبا، أي بحذف الرابع الساكن (مستعلن).

ملاحظات حول بحر المقتضب :

1- لا يأتي المقتضب إلا مجزوءا: مفعولاتُ مستفعلن.

2- يبدو أن الخليل سماه مقتضبا لأنه اقتضب من السريع وليس من غيره من البحور كما قال بعض العروضيين، لأن التفعيلات المقتضب هي في أصلها الدائري تفعيلات السريع معكوسة، وبعملية تبادلية بين التفعيلات ظهر المقتضب – نظريا- بست تفعيلات، ثم اقتضب أي اقتطع منه الخليل أربع تفعيلات ليرد مجزوءا، وإذا صحّ ما قاله المعري عن المقتضب والمضارع والمجتث، فإن الخليل قد وظف أساسا رياضيا قائما على نظرية التبادل لتركيب تفعيلات بحر السريع.

تمرين :

حلل الأبيات التالية عروضيا:

1- كلما انقضى سبب منك عاد لي

2- كُفَّ ، لم يمت أبدا بل يعيش في كبدي

3- عادلّي حسبكما قد غرقت في لججِ

4- الحرير ملبسها و اللجين و الذهب

5- كلما أطلت له في الحديث يختصر

6- لا و حق ما أنا من عطفه أرجِيهِ

فهو غير مكترث للذي ألاقيهِ

2- المجتث

أصله الدائري : مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

لكنه لم يرد إلا مجزوءا: مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

سماه الخليل بهذا الاسم "لأنّه اجتث أي: قطع من طويل دائرته"، والعروضيون يعتبرون طويل دائرة المشتبه/السريع هو بحر الخفيف، وإيقاعه يميل إلى البطء لولا الزحافات التي تسرع من حركته الإيقاعية وكذلك استعماله مجزوءا .

لم نقع من المجتث شيء في شعر العصريين الإسلامي والأموي، ولكنه بدأ يأخذ حيّزه في العصور العباسية، ومما قيل عليه قصيدة أبي نواس التي مطلعها:

وذات خدّ مورّدْ فتّانة المتجرّد

وقصيدة ابن اسحق البواب في مدح المأمون، ومطلعها:

هل للمحب معينُ إذ شطّ عنه القرينُ

وقصيدة المتنبي في هجاء ضبّه العتبي، ومطلعها :

ما أنصف القوم ضبّه وأمه الطرطبّه

وفي العصر الأندلسي تطالعنا كافية ابن زيدون في ولادة، ومطلعها:

أنّى أضيّع عهدكْ أم كيف أخلف وعدكْ

وفي العصر الحديث أخذ حيزا لا بأس به من شعر الإتباعيين، ومنهم حافظ إبراهيم والزهاوي، كما أكثر منه شعراء الرومانسية ومن شعرهم قفصيدة إبراهيم ناجي التي مطلعها:

كم مرّةٍ يا حبيبي والليل يغشى البرايا

زحافاته: يدخل الخبن على حشو المجتث فتصير(مستفع لن: متفع لن) ولا يدخله الطي لأن الرابع الساكن جزء من الوتد المفروق، والزحاف متعلق بثواني الأسباب .

عروضه وضربه:عروض المجتث صحيحة، مع جواز خبنها، والخبن زحاف غير لازم فيها، أما الضرب فهو كالعروض يأتي صحيحا، وقد يدخله الخبن، كما قد يدخله التشعيث وهو علة غير لازمة وهذه أنواع المجتث:

1- ما عروضه صحيحة وضربه صحيح ومنه:

جثّت يدي إن أصابت من مالكم بعض حاجة

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

مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

2- ما عروضه مخبونة وضربه مخبون كذلك منه:

فإن عفوت فمنٌّ و إن قتلت فعدلُ

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

متفع لن فعِلاتن متفع لن فعِلاتن

3- ما عروضه صحيحة وضربه مشعث،ومنه

الغيـــد زهـــــر أنيــق يعدّدت ريّـــــــــاهُ

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

مستفع لن فاعلاتن متفع لن فالاتن

ملاحظات حول المجتث :

أ. أرنا إلى المجتث سمي كذلك لأنه من طويل دائرته، وطويل دائرته هو بحر الخفيف عند العروضيين، وأغلب الظن أنهم ذهبوا هذا المذهب لأن بحورا ثلاثة من بحور هذه الدائرة لا تستعمل إلا مجزوءة، وبالتالي فهي أقل بحور هذه الدائرة في عدد المقاطع، أما بحر السريع فهو اقل من الخفيف في عدد المقاطع حين نحلله كما يرد في الواقع الشعري لا كما هو في أصله الدائري، إذ يبلغ عدد مقاطعه حسب واقعه الشعري اثنين وعشرون (22) مقطعان لأن عروضه لا تبقى صحيحة أبدا، بل يدخلها الطي والكسف وجوباً، بينما مقاطع الخفيف تبلغ أربعة وعشرين (24) مقطعا لأن تغييراته لا تقع بكل مطرّد، أما بحر المنسرح ورغم أنّ مقاطعه في أصله الدائري تساوي مقاطع الخفيف أي أربعة وعشرين (24) مقطعاً، لكنه لم يرد هكذا دائماً، وإنما يدخل (مفعولاتُ) في حشوه الخبن أو الطي وجوبا، وإن كان الطي هو الشائع، ورغم أن عدد المقاطع لا يتغير، بل يبقى مساويا لعدد المقاطع في الخفيف إلا أن وجوب التغيير في المنسرح جعل العروضيين–كم يبدو لنا– يعتبرون الخفيف هو طويل الدائرة السريع/المشتبهن لذا قالوا إنّ المجتث سُمي كذلك لاجتثاثه من الخفيف وهذا يقودنا غلى القرينة الثانية.

ب. لو قلنا البيت الآتي، وهو من مجزوء الخفيف:

ليت شعري ماذا ترى أمٌّ عمروٍ في أمـــــرنا

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

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مستفع لن

بعملية تبادل رياضي بين التفعيلات من حيث ترتيبها، لحصلنا على البيت الآتي، وهو من المجتث :

ليت شعري ماذا ترى في أمـــــرنا أم عمْـرو

واعتمادا على الأذن الموسيقية سنجداّ، بيت المجتث، وهو الفرع، أجمل إيقاعيا من بيت الخفيف المجزوء وهو الأصل.

ورد المجتث تاما في بيت واحد من الشعر، ولم ينسب هذا البيت لشاعر، وهو :

يا من على الحبِّ يلحي مستهاما لا تَلْحُني إن مثلي لن يلاما

ورغم أن البيت يحوي لفظة توحي بالقدم هي" يلحي" بمعنى يلوم فاغلب الظن أنه من نظم بعض المحدثين للتدليل على إمكانية إتمام المجتث الذي لم يرد إلا مجزوءا، لكن إيقاع المجتث تاما قصر عن إيقاعه مجزوءا.

تمرين :

حلل الأبيات الآتية:

1- البطن منها حميصٌ و الوجه مثل الهلالِ

2- لا تأمنَنَّ الليالي فكلّهن خؤون

3- إن غبت عنك قلبي بودّه لن يغيبا

4- متى أبثّك ما بي يا راحتي وعذابي

5- يا قاطعا حبل ودّي و واصلا حبل صدّي

6- طوبى لعبد تقيٍّ لمْ يألُ في الخير جهدا

7- لا تأمن الدهر والبسْ لكلّ حين لباسا

3- المتقارب

زحافاته: يدخل المتقارب بكثرة زحاف القبض، وهو إسقاط الخامس الساكن من التفعيلة لتصير **(فعولن: فعولُ)**

كذلك يدخل عروضه وضربه زحاف الحذف، وهو إسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة لتصير **(فعولن: فعو)**.

أعاريضه وأضربه :

للمتقارب عروض صحيحة (فعولن)، وقد تقبض أو تحذف، وله أربعة اضرب، وعلى هذا يكون المتقارب بأنواعه على النحو الآتي:

1- ما عروضه صحيحة مع جواز قبضها أو حذفها و ضربه صحيح كذلك ، ومنه [317]

أمن آل ليلى عرفت الطلولا يذي حُرُضٍ ما ثلاثٍ مثولا

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولن

الشعر لكعب بن زهير، والغناء لإسحق، ولحنه المختار ثاني ثقيل بالمطلق في مجرى البنصر.

2- ما عروضه صحيحة و ضربه محذوف ، ومنه

ذكرت به بعض ما قد شجاك وحُقَّ لذي الشجو أن يذكرا

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

فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعولن فعولن فعو

الشعر لعمر ابن أبي ربيعة، والغناء لابن سريج، ولحنه المختار ثاني ثقيل بالسبابة في مجرى البنصر.

3- ما عروضه محذوفة وضربه مقصور، والقصر هو حذف ساكن السبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله ومنه

بكيتَ وماذا يرد البكاءْ وقلَّ البكاء لقتلى كَداءْ

أصيبوا معا فتولَّوا معـــا كذلك كانوا معا في رخاءْ

0// 0/0// /0// 0/0// /0// 0/0// 0/0// 00//

فعولن فعولُ فعولن فعو فعولُ فعولن فعولن فعولْ

[317]. الأصفهاني ، الأغاني ، ج5، مصدر سابق ص 262.

الشعر والغناء لأبي سعيد مولى قائد، ولحنه المختار من الثقيل الأول بالبنصر. ونشير إلى أن تفعيلة العروض في البيت الأول من هذا الشاهد مقصورة لوجود التصريع، ثم جاءت في البيت الثاني محذوفة حسب القاعدة.

4- ما عروضه محذوفة وضربه أبتر، و **البتر** هو اجتماع الحذف مع القطع، أي إسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة وحذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله، فتبقى التفعيلة بسبب خفيف فقط (**فعْ /0)** ، وهو نادر في الشعر العربي ومنه :

ودع قول باكٍ على أرسم خلت من سليمي و من ميّهْ

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

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعْ

مجزوء المتقارب :

ويكون بإسقاط التفعيلة الأخيرة من كل من صدر البيت وعجزه، ليبقى البيت بستة تفعيلات، وهو قليل في الشعر العربي .

وللمتقارب المجزوء عروض واحدة تأتي محذوفة دائما (فعو) ولها نوعان من الضرب :

محذوف مثلها (**فعو)** ، و أبتر (**فعْ**) ، و على هذا فالمتقارب المجزوء يكون بهذين التشكيلين :

1- ما عروضه محذوفة و ضربه محذوف كذلك ، ومنه:

جعلت إليكِ الهوى شفيعا فلم تشفعي

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

فعولُ فعولن فعو فعولن فعولن فعو

2- ما عروضه محذوفة و ضربه أبتر ، ومنه :

تعفّفْ و لا تبتئسْ فما يُقْضَ يأتيكا

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

فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعْ

ملاحظات حول البحر المتقارب :

1- تفعيلة العروض في المتقارب التام لا ترد صحيحة على الأغلب، بل تأتي مقبوضة أومحذوفة لكن القبض أو الحذف لا يلتزمان في العروض وهناك فريق من العروضيين جعل العروض المحذوفة عروضا مستقلة، وكذلك العروض المقبوضة، وفريق آخر يرى أنّ عروض المتقارب ينبغي أن تكون

صحيحة حسب القاعدة، وقد يدخلها القبض أوالحذف، ويبدو أنّ ما أخذ بالعروض المقبوضة والمحذوفة انطلق من الحقائق الآتية:

أ. إنّ العروض الصحيحة في المتقارب التام قلّما ترد في الشعر العربي ومن ثم فقد انطلقوا من الواقع الشعري، وخرجوا على القياس التنظيري.

ب.إنّ تفعيلة العروض العروض هي مفتاح البيت في القصيدة العربية، وليست تفعيلة الضرب والواقع الشعري العربي منذ القديم يؤكد هذه المقولة، بتفعيلة العروض في البيت الأول من القصيدة وفي معظم الشعر العربي القديم تتحدد قافية القصيدة.

ت.إنّ التغيير بالقبض او الحذف مسّ آخر التفعيلة، فالبقبض يحذف الخامس الساكن، و بالحذف يحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة ، فلو كان التغيير قد مسّ المقطع الأول من التفعيلة لما اعتُدّ به، مثلما هو الحال في الإضمار و الخبن مثلاً.

ث.إنّ الضرب قد يأتي محذوفاً وقد يأتي مقبوضا في بحور أخرى كالطويل مثلا، فَلِمَ لا ترد العروض كذلك؟ بل إن العروض في الطويل تأتي مقبوضة على الأغلب، وقد انطلقوا في اعتبارها كذلك من الواقع الشعري، فَلِمَ لا يجري هذا – بالقياس – على عروض المتقارب؟

ويبدو أن من أخذ بالوجه الوحيد للعروض، أي بمجيئها صحيحة على القاعدة ن نظروا إلى أنّ تفعيلة الضرب هي مفتاح البيت الشعري، وقد ناقشنا هذا القول آنفا، ويبدو أنه ينبغي أن ننطلق من الواقع الشعري لا من الواقع النظري غير المدعم بالشواهد، والواقع الشعري هنا يقول: إنّ تفعيلة العروض في المتقارب قلّما تأتي صحيحة.

2- وقال بعض الباحثين إنّ التغيرات التي تطرأ على تفعيلة العروض لا تلتزم في أبيات القصيدة كلها، بينما تغييرات الضرب لازمة. وهذا قول صحيح لكنه إذا اضطرد في بحور أخرى فإنّه لا يطّرد في المتقارب، فبعد الاستقرار لواقع القصيدة العربية من المتقارب إلى التام توصلنا إلى أنّ القبض والحذف إذا وقع أي منهما في عروض البيت الأول من القصيدة التزم في أبيات القصيدة كلها، وإذا شذّ بيت ما فإنّ نشازا في الإيقاع سيحصل لا محالة.

تمرين :

حلّل الأبيات الآتية عروضياً:

1- هواي و وجهك و المستحيـ ـــل و ليل و شعر و أحزان غربهْ

2- شداها فؤاد يذوب هوى لقلب ينوء بعقل حجرْ

3- تنافس في جمع مال حطـامٍ وكلٌّ يزول وكلٌّ يبيدْ

4- أأُحرمَ منك الرضـــــــــا و تذكر ما قد مضى

5- و يا عالما شدته تمّ زال سلام عليك على الذكريات

6- وكلُّ الذي عندنا وكلُّ هوانا لكْ

4- **المتدارك " المُحدث"**

تفعيلاته: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

زحافاته وعلله : يدخل المتدارك بكثرة زحاف الخبن، وهو اسقاط الثاني الساكن من التفعيلة لتصير " **فَعِلن**"، وقد يدخله التشعيث في الحشو اتصير التفعيلة " **فالن /0/0**"

أقسامه : المتدارك قسمان :

1- المتدارك التام

وهو ما كان بثماني تفعيلات ن وعروضه صحيحة وضربه صحيح كذلك، مع جواز دخول الخبن أو التشعيث عليهما ومنه.

نحو العليـاء سعى نفـــرٌ فتسامـوا واقتعـدوا الشهـــبا

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

فالن فالن فعِلن فعِلن فعِلن فالن فعِلن فعِلن

وقد يأتي بتفعيلات صحيحة، و هو نادر جدا ومنه:

لم يدع من مضى للذي قد عبر فضل علم ســـوى أخـذه بالأثر

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

2- **المتدارك المجزوء :** وهو ما بقي بستة تفعيلات وهذا النوع له عروض صحيحة و ضربه صحيح دائماً وثلاثة أواع من الضرب، وهو على هذا يرد كالآتي:

أولا: ما عروضه صحيحة وضربه صحيح، ومنه

قف على دارهــم وابــكيَنْ بين أطلالها و الدَّمـــــــــنْ

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ثانياً: ما عروضه صحيحة وضربه مذيل ، أي بزيادة حرف مدّ ساكن على الوتد المجموع في آخر التفعيلة ، ومنه:

هذه دراهم أقفرت أم زبور محتها الدهور

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ثالثاً : ما عروضه صحيحة وضربه مرفل، أي بزيادة سبب خفيف على الوتد المجموع في آخر التفعيلة ومنه

دار سعدى بشحر عُـــــمانِ قد كساها البلي المَلَـــوانِ

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

فاعلن فاعلن فعِلاتن فاعلن فاعلن فعِلاتن

والجدير ذكره أن مجزوء المتدارك قليل الاستعمال في الشعر، والنادر منه النوعان الثاني والثالث.

تمرين : حلّل الأبيات الآتية:

1- متى تسمح الليالي بأن يشرق الصباحُ

2- ألا من يبيع نوما لمن قط لا ينامُ

3- فجدِدْ وصال صبّ متى تعصه أطاعا

4- لسوف أهدي لسلمى ثناء على ثناءِ

5- وقلنا لهم وقالوا وكل له مقال

6- أيا رب كيف أحيا إذا تخليت عنّي

7- ألا كل ما تؤدي لأهليك لا يضيع

8- وكم قلت سوف يأتي إلى داره الغريب

9- محمد كان عدلا فأين النظير أينا

10- وتبغين حب شهم له المعالي عشيقة

11- ودع عنك ثلب عرض وخذ بحلو الشمائلْ

المحاضرة الثانية عشر

دراسة القافية- القافية بحروفها- حركاتها أنواعها وعيوبها

1- القافية

لغة: سميت القافية لأنها تقفوا الكلام، أي تأتي في آخره وهي مفرده لجمع القوافي وتعني نهاية العنق "[318]

اصطلاحاً: يختلف مفهوم القافية باختلاف العلماء الذين عرّ فوها و لكن أشهر التعريفات ثلاثة هي :

1-يعرفها الخليل (ت 175 هـ): بأنها تبدأ "من آخر حرف ساكنٍ في البيت، إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[319].

2- ويعرفها الأخفش (ت 279 هـ) بأنها: " هي آخر كلمة في البيت أجمع" [320].

3- ويعرفها ابن عبد ربّه:" بأنها هي الحرف الرّوي الذي يبنى عليه الشعر ولا بد من تكريره فيكون في كل بيت " [321].

ولعل أنسب تعريف للقافية هو تعريف "الخليل" لأنّه التعريف الذي نال حُظْوَةَ عند العروضيين ودارسي موسيقى الشعر، يليه التعريف الثاني "للأخفش"وتكون القافية، أما التعريف الثالث لـ" ابن عبد ربّه" وتعريف لأحد أحرف القافية، وهو الروي، وبناء على هذا فإنّ القافية تكون كلمة واحدة، مثل قول البحتري[322] :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي وَ تَرَفَّعْتُ عَنْ كُلِّ جِدَا جِبْسِ.

فالقافية هي كلمة : (جِبْسِ) (/0/0) (متحرك+ ساكن + متحرك + ساكن).

وتكون القافية بعض كلمة مثل قول عمرو بن كلثوم[323]:

إِذَا بَلَغَ الرَّضِيعُ لَنَا فِطَامَا تَخِرُّ لَهُ الجَبَابِرَ سَاجِدِينَا

فالقافية في هذا البيت هي حروف:(دِينَا) (/0/0) (متحرّك + ساكن + متحرّك + ساكن).

---

[318].حميد آدم الثويني، في علم العروض والقوافي ص 230.

[319].سعد الدين ابراهيم مصطفى، في علم العروض والقافية ص 199.

[320]. حميد آدم الثويني، في علم العروض والقوافي ص 230.

[321].المرجع نفسه

[322].فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التجديد فيه، ص 89.

[323] د. حميد آدم الثويني .علم العروض والقوافي ص 89

وقد تكون القافية كلمتين كقول الشاعر[324]:

أَنْتَ عَلَى مَالِكٍ مِنْ مُرُوءَةٍ رُمِيتَ بِالغَدْرِ أَحَبُّ مَنْ وَفَى

فالقافية هي(من وفي) (/0//0) (متحرك + ساكن + متحرك + متحرك + ساكن).

ثانياً حروف القافية:

أ. الرويّ:

لغة: الروي في اللغة من كلامهم للجمع والاتصال والضمّ وهو الروّاء، الحبل الذي يشدّ على الأحمال والمتاع[325].

اصطلاحًا:هو الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة[326]، أوهو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتُسمّى باسمه فإذا كانت لامًا سُميت القصيدة لامية، وإذا كانت نونًا سُميت القصيدة نونيةً...إلخ[327].

ولابدّ لكلّ قصيدة كثرت أو قلّت من حروف روي، من ذلك طرف من العبد في مطلع قصيدته[328]:

لِخَوْلَةَ أَطْلَالُ بِبَرْقَةَ ثَهْمَدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِاليَدِ

فحرف الدّال هو الرويّ إذا القصيدة تُسمّى دالية.

وعليه فكلّ حروف المعجم تصحّ أن تكون رويًا للقصائد إلاّ بعض أحرف قليلة استثناها العروضيين وهي[329]:

- **الألف:** إذا للتثنية وإذا جاءت للإطلاق وإذا جاءت مبنية من نون التوكيد.
- **الياء في حالات:** إذا كانت للإطلاق، أو كانت للمخاطبة، وإذا كانت للمتكلّم.
- **الواو:** وذلك في موضعين: إذا كانت للإطلاق، أو ضميرًا للجماعة مضمومً ما قبلها.
- **الهاء:** في مواضع التالية: إذا كانت للسكت، أو ضميرًا قبلها متحرك.

ب. الوصل:

لغة: هو " الاتصال والاستطالة"[330].

---

[324] الراقي في علم العروض و القوافي – د/ خضر موسى محمد حمود – ص 68

[325] في علم العروض و القوافي د/حميد آدم الثويني – ص 232

[326] المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي–د/ موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي – ص355

[327] في الميزان الجديد في علم العروض و القوافي – ثريّا محيّ الدّين –ص105

[328] في علم العروض – د/ حميد آدم الثويني –ص232

[329] أساسيات علم العروض و القافية – خضر أبو العينين عبد الرحيم –ص61

[330] في علم العروض و القوافي – د/

اصطلاحًا: هو" الهاء المطلقة بعد الروي، سواء كانت الهاء هاء السكت، أوالمنقلبة عن التاء، أو هاء الضمير"[331]، وهناك تعريف آحر للوصل هو:"حرف ينشأ من اشباع الحركة في آخر الرويّ المطلق أو يكون هاء التأنيث والضمير الساكن وقد يكون الوصل ألفًا أصلية مثل: عَصَا"[332].

- فالألف الواقعة وصلاً ناشئة عن إشباع كقول جرير:

أقلِّي اللّومَ عَاذِلَ والعِتَابَا وقولِي إنْ أضصَبْتُ لَقَدْ أضصَابَاْ

فالقصيدة بائية والألف بعد ألف وصل، والقافية مطلقة وحروف وصل.

- ومثال الواو كقول الشاعر:

مَتَى كانت الخِيَامُ بِذِي طُلُوحٍ سِيقَتْ الغَيْثُ أَيَتُّهَا الخِيَامُوْ

فالقصيدة ميمية والواو وصل.

- ومثال الياء الناشئة عن اشباع الكسرة كقول الشاعر:

ولَا يَتَلَقَّى الحَرْبَ إِلَّا بِمُهْجَةٍ مُعْضَمَةٍ مَذْخُورَةٍ لِلْعَظَائِمِيْ

فالقصيدة ميمية والياء وصل.

- ومثال الهاء الناشئة عن حرف الرويّ كقول الشاعر:

إِنِّي وَ إِنْ كَانَ ابْنُ عَمِي غَائِبًا لَمُقَاذِفٍ مِنْ خَلْفِهِ وَوَرَائِهِ

فالهاء وصل بعد الهمزة.

ثالثًا الخروج:

الخروج هو "حرف مدٍّ يلي هاء الوصل"[333]، أو هو" حرق يلي هاء وصل كياء المولدة من إشباع كلمة مساويه (مساويهي) أو معانيه (معانيهي)، كذلك إذا اتصلت بهاء الوصل ألف تدعي ألف خروج مثل: يُوَاكبُهَا"[334].

- فمثال الألف الخارج عن حركة الهاء المفتوحة قول لُبَيْدْ:

عِفْتُ الدِّيَار فَمُقَامُهَا مَحَلُّهَا فَمَهَامُهَا بِمِنَى تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرِجَمُهَا

- ومثال الواو الناشئة عن حركة الهاء المضمومة قول الشاعر:

خَلِيلٌ لِي سَأَهْجُرُهُ لِذَنْبً لَسْتُ أَذْكُرُهُوْ

---

[331] المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي –د/ موسى بن محمد بن الملياني –ص358

[332] في الميزان الجديد في علم العروض والقافية –ثريا محيّ الدين –ص 105 دار وائل الأردن ص205

[333] المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي – موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي –ص364

[334] الميزان الجديد في العروض والقافية– ثريّا محيّ الدين – ص105

- ومثال الياء الخارجة عن حركة الهاء المكسورة قول أبي نجم

العَجَلِيُّ فِي أَرْجُوزَةٍ لَهُ تَجَرَّدَ المَجْنُونُ مِنْ كِسَائِهِيْ

- **الرّدف:**

لغة: هو " ردف الرّاكب على دابّة راكبٍ ، فهو راكبٌ يليهِ راكبٌ آخر"[335].

اصطلاحًا: هو " حرف مدّ قُبيلَ الرويّ سواء كان ألف أو ياء أو واو"[336].

وهناك تعريف آخر هو: حرف لين ساكن، واوا أو ياء وتأته بعده حركة لم تجانسها مثل: (عين) أو حرف مدّ ألف أو واو أو ياء بعد حركة تجانسهم مثل:(سبيل عقول) و يجمع الشاعر بين باء الرّدف والواو بالتناوب[337].

- فمثال الرّدف بالألف كقول الشاعر:

نَهَيْتُكَ أَنْ تُنَاضِلَهَا فَإِنِّي رَمَيْتُ فَلَمْ يُصِبْ سَهْمِيْ سَوِيَاْ

فالألف قبل ياء الرويّ هي الرّدف

- ومثال الرّدف بالواو قول الشاعر:

أَلاَ رُبَّ نَدْمَانٍ عَلَيَّ دُمُوعُهُ تَفِيضُ عَلَى الخَدَّيْنِ سَحًا سُجُومُهَا

فالواو قبل الروي هي الرّدف

- ومثال الرّدف بالياء قول الشاعر:

أَدْنَيْتُ مِنْ أَلِفٍ شَهِيٍّ وَصْلَهُ حُلْوَ الجَنْيِّ عَذْبُ المَذَاقِ صَرِيحُ

فَإِنَّ اليَاء قبل حرف الرويّ هي الرّدف.

- **التأسيس:**

هو:" ألف هاوية لا يفصلها عن الرويّ سوى حرف متحرّك يُدعى الدخيل"، وهناك تعريف آخر للتأسيس هو " ألف التأسيس عليه القافية، ولذلك قالوا فيه أسّ للقافية"[338].

للمحافظة عليها وهو لا يكون إلا ألفاً قبل حرف الروي بحرف من ذلك .

ومثال ذلك قول المتنبي :

تَمُرُ بِكَ الأبطالُ كَلْمَى هَزِيْمة وَ وَجْهُكَ وَضَّاحُ وثَغْرُكَ بَاسِمُ.

---

[335] المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي – موسى بن محمد المليانى–ص364

[336] المرجع نفسه– الصفحة نفسها

[337] الميزان الجديد في علمي العروض والقافية – ثريّا محيّ الدين–ص 107

[338]. حميد آدم الثويني ، في علم العروض والقوافي ص 235.

فالميم روي و الألف التي قبل السين تأسيس.

الدّخيل :

لغة: هو الذي يأتي إلى مكان ليس له أصلاً قصد الحماية من الخطر[339]

اصطلاحاً: هو حرف الواقع بين حرف التأسيس و حرف الروي[340]، وهو لا يلتزم إنما حركته فقط.

ومثال الدّخيل قول ذو الرّمة أحد شعراء العصر الأموي:

لَعَلَّ انْحِدَارَ الدَّمْعِ يَعْقُبُ رَاحَةٌ مِنَ الوَجْدِ أَوْ يَشْفى نَجويُّ البَلاَبِلِ

فالباء دخيل والألف تأسيس واللام حرف روي وحرف الدّخيل يكون متحركًا دائمًا.

وقد جمعت مسميات حروف القافية بالبيت الشعري الآتي:[341]

رويّ ووصل والخروج ورْدفه ومن قبله التأسيس ثمّ الدّخيل

- **حركاتها** : وهي خمس حركات يلتزمها الشاعر في قصيدته وهي :

1. **المجرى** : وهو حركة الروي المطلق، وعندما تشبع يتخّمض عن إشباعها حرف الوصل مثل: الربيـعِ.
2. التوجيه: وهو حركة الحرف الذي يسبق الروي المقيد بالسكون، مثل الوطَنْ.
3. النفاذ: و هو حركة حرف الوصل إذا كان هذا الوصل هاء ، مثل شعارِهِ.
4. الإشباع: وهو حركة حرف الدخيل ، مثل العزائِم.
5. الحذو: وهو حركة الحرف الذي يسبق الردف، ولا تكاد تظهر لأنها مصوت قصير يمتصه المصوت الطويل الذي يليه، مثل عظِيم.

- **أنواعها :**

تقسم القوافي بحسب حركاتها و حروفها إلى أنواع، فالقافية بحسب حركاتها التي تفصل بين ساكنيها اللذين يؤلّفان حدّيها خمسة أنواع هي :

1- **المترادف** : وهي القافية التي تنتهي بسكونين غير مفصولين، ومنها قول الشاعر :

هناك بلادي تراث الجدوْدْ

2- **المتواتر**: وهي القافية المنتهية بسكونين تفصل بينهما حركة واحدة ومنها قول الشاعر :

---

[339]. المرجع نفسه ص 235.

[340]. موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ص 367.

[341]. حميد آدم الثويني ، في علم العروض و القوافي ص 236.

حسبي الهوى من موطني حَسْبِيْ.

3- **المتدارك:** وهي القافية المنهية بسكونين تفصل بينهما حركتان ومنها قول الشاعر :

يا له درعا منيعا لـ**وْجَمَدْ**.

4- **المتراكب:** وهي القافية المنتهية بسكونين مفصولين بثلاث حركات، ومنها قول الشاعر :

سل في الظلام أخاك البدر عـ**نْ سَهَرِيْ**.

5- **المتكاوس:** وهي القافية المنتهية بسكونين مفصولين بأربع حركات، ومنها قول الشاعر:

زلّت به إلى الحضـ**يْضِ قَدَمُهْ**.

أما القافية حسب حروفها فهي نوعان، هما :

أ. **مقيّدة:** وهي ما كان رويّها حرفا صامتا ساكنا، ومنها قول الشاعر: لا شيء يعدل الوطـ**نْ**.

ب. **مطلقة:** وهي ما كان رويّها حرفا صامتا متحرّكا مثل :

وطني حملتك في الفؤاد عذا**با**.

أو ما كان رويّها منتهيا بهاء الوصل، سواء كانت هاء ساكنة أم متحركة، ومنها:

بيض الحمائم حسبهـ**نَّة** – ساكنة –

أقيام السّاعة موعدُهُ – متحركة –

عيوب القافية :

1- الإيطاء :

لغة: أن يطأ المرء في طريقه على أثرٍ قد وطء فيعيد هو الوطء على الموضع نفسه[342].

اصطلاحاً: هو تكرار كلمة لفظاً ومعنى في آخر بيتين متتاليتين[343]، وهناك تعريف آخر هو أنّ الإيطاء تكرار كلمة الرويّ لفظاً لفظا ومعنى في أقل من سبعة أبيات على المشهور[344].

ومثال قول ابن نواس:

أَأَسْلَمْتُ يَا جَعْفَرَ بن أَبِيْ الفَضْلُ فَمَنْ إِذَا أَسْلَمَتْنِيْ يَا أَبَى الفَضْلِ

وَأَيُّ فَتَى النَّاسِ أَرْجُو مَقَامَهُ إِذَا أَنْتَ لَمْ تَفْعَلْ وَ أَنْتَ أَخُو الفَضْلِ

فَقُلْ لأَبِي العَبَّاسِ إِذَا كُنْتَ تذنبًا وَلا نفسد وإما كان منهم من الفضل

---

[342]. موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ص 243

[343].ثريا محي الدين محمود شيخ العرب، في ميزان

[344]. موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ص401

فالفضل الأول مقصود به الكرم، و في البيت الثاني مقصودة بها الفضل بن الر بابع جاء الموتى ضدّ النقض.

وقد استثنوا من الإيطاء اجتماع كلمتين بمعنى واحد، بشرط أن تكون إحداهما نكرة والثانية معرفة نحو: (ليلة والليلة).

2- **التضمين :**

لغة : "تثبيت الشيء في شيء آخر" [345].

اصطلاحا: "تعلق نهاية البيت الأول ببداية البيت الثاني ليتم المعنى"[346].

كما في قول النابغة الذبياني:

وهم وردوا الحفار على تميم وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمِ عَكَّاظِ إِنِّي

سَهَدْتُ لَهُمْ مُرَادَ صَادِقَاتٍ شَهَدْنَ لَهُمْ بِصِدْقٍ الوُدُّ مِنِّي

فقد ربط إِنِّي في البيت الثاني الحفار و عكاظ و الودّ في البيت الأول.

3- الإقواء:

الإقواء لغة: كقولك " فتل الفاتل الحبل فأقواه إذا ثبت قوةً مع قوّته"[347]

الإقواء اصطلاحا:"هو اختلاف حركة الرويّ فهو تارةً كسر وتارة ضمٌ"[348]، أي اختلاف إعراب حرف الرويّ بالضم والكسر، نحو قول النابغة الذبياني:

أَمِنْ آلِ رَائِحُ أَوْ مُغْتَدِي عَجْلَانَ ذَا زَادٍ وَ غَيْرَ مُزَوَّدُو

رغم البوارح أن رحلتنا وَ بِذَلِكَ خبرنا الغُرَاب الأَسْوَدُ

4- الإصراف:

الإصراف لغة: الانصراف أي الانتقال أو التغيير أو التبديل.

الإصراف اصطلاحاً: اختلاف حركة الرويّ بين الفتح والضمّ أو الفتح والكسر[349].

فمثال الضمّ مع الفتح قول الشاعر:

أَرَأَيْتَ إِنْ مَنَعْتَ كَلَامَ يَحْيَ أَتَمْنَعُني عَلَى يَحْيَ البُكَاءَ

فَفي طَرَفي عَلى يَحْيَ بُكَاء وَفي قَلْبِي على يَحْيَ البَلَاءُ

---

[345]. حميد آدم الثويني، في علم العروض والقوافي ص 245.

[346]. ثريا محي الدين محمود، في الميزان الجديد في علم العروض والقافية ص 110.

[347] . حميد آدم الثويني– في علم العروض والقوافي – ص 242.

[348]. ثريّا محيّ الدين محمود – في الميزان الجديد في علم العروض والقوافي – ص 110.

[349]. جورج مارون - علما العروض و القافية- ص 163.

فالرويّ في البيت الأول (البكاءَ) وضموم في البيت الثاني (البلاءُ).

ومثال الفتح مع الكسر:

أَلَمْ تَرَنِي رَدَدْتُ عَلى ابْنِ لَيلَى مَنِيحَتَهُ فَعَجَّلْتُ الإِدَاءَ

وَقُلتُ لِشَاتِهِ لَمَّا أَتَتْنَا رَمَاكِ اللهُ مِنْ شَاةٍ بِدَاءِ

فالرَّوِيُّ مفتوح في البيت الأوّل (الإداءَ) و مكسور في البيت الثاني (بداءِ).

5- الإجازة:

الإجازة لغة: هي الجور و"التحدي فالمعنيان متقاربان" [350]

الإجازة اصطلاحا: هي "اختلاف رويّ البيت مع رويّ البيت الذي يليه بحرفين متباعدين في المخرج كاللام و الميم"[351]، نحو:

أَلَا هَلْ تَرَى إِنْ كَانَتْ أُمُّ مَالِكِ بِمَالِكِ يَديَّ أَنَّ الكفَاءَ قَلِيلُ

رَأَى مِنْ خَلِيلِهِ جَفَاءٌ و غِلْظَةٌ إِذَا قَامَ يَبْتَاعُ القَلُوصَ ذَمِيمُ

فقد جمع في القافيتيت بين (اللام) وهي حرف حلقي وبين (الميم) وهي حرف سفوي.

6- الإكفاء:

الإكفاء لغة: " كفأت الإناء أو غيره إذا قلبته ويعني أيضاً أكفأت الشيء إذا أملته عن غير اتجاهه فهو قد خالف فهو قد خالف الجهة المعتادة"[352].

7- السّناد:

لغة: من "أسندت الشيء إذا حملته و أضفته عليه، و تقول العرب: خرج بنو فلان متساندين أي على رايات مختلفة"[353]

اصطلاحًا: هو "اختلاف ما يجب أن يُراعى قبل الرويّ من الحروف و الحركات"[354]

أ. سناد الرّدف: نحن نعرف أنّ "الرّدف هو حرف لين يسبق الروي، ويجب أن يلتزم في جميع الأبيات، ولا يجوز أن يأتي بيتًا مرّدفًا وآخر غير مردّف مثل: (تُوصهِ) و (تُعصهِ)"355 ومثله قول الشاعر:

---

[350]. حميد آدم الثويني – في علم العروض و القوافي – ص 244

[351]. المتوسط الكافي في علم العروض و القوافي – ص 417

[352]. حميد آدم الثويني – في علم العروض و القوافي – ص 243

[353]. المرجع نفسه – ص 246.

[354]. ثريّا محيّ الدين محمود – في الميزان الجديد في علم العروض و القوافي – ص 110

[355]. جورج مارون – علما العروض و القافية– ص 68.

نَدَمْتُ نَدَامَةً لَوْ أَنَّ نَفْسِي تُطَاوِعُنِي إِذَنْ لَبَكَتْ خَمْسِيْ

تبيّن لي سفاهُ الرأيّ منّي لتعمرُ الله حِينَ كَسَرتُ قَوسِيْ

فالبيت الأوّل هو خاليًا من الرّدف في حين أنّ البيت الثاني كان مردوفًا بالواو.

ب. سناد التأسيس: هو "أن يأتي في القصيدة الواحدة بيت مؤسس آخر غير مؤسس"356، ومثال ذلك قول العجّاج:

يَا دَار سَلْمَى، يَا أَسْلِمِي فَخُنْدِفٌ هَامَةٌ هَذَا العَالَمُ

فالشطر الأوّل ليس مؤسسًا. في حين كان الشطر الثاني مؤسس بوجود اللف بين الرويّ والرّدف.

ت. سناد حذو:هو"اختلاف في الحركة مقابل" الرّدف مثل (يُرْتَقَيْنَا) و(رَوَيْنَا)"357 يعني هو "اختلاف الحركة قبل الرّدف بحركتين متباينتين مختلفتين مثل:(الفتح والكسر) أو(الفتح والضمّ)"358

قال الشاعر:

لَقَدْ أَلِجَ الخَبَاءَ عَلى غَدَارى كَأَنَّ عُيُونَهُنَّ عُيُونَ عَيْنِ

كَأَنِّي بَيْنَ خَافِيَتَيْ عُقَابٍ يُرِيدُ حَمَامَةً في يَوْمِ غَيْنِ

ث. سناد توجيه: هو "اختلاف حركة ما قبل الرويّ المقيّد بفتحٍ أو كسرٍ"359، مثل قول امرئ القيس:

لاَ و أَبيكَ ابْنَةَ العَامِرِي لَا تَدَعِي القَوْمَ إِنِّي أَفِرْ

أو بفتح أو بضم.

إِذَا رَكِبُوا الخَيْلَ، وَ اسْتَلَمُوا تَحَرَّقَتْ الأَرْضُ و اليَوْمَ قَرْ

ج. سناد إشباع: هو اختلاف حركة الدّخيل الذي يفصل بين ألف التأسيس و حرف الرويّ360، كقول أبو زكرا الفرّاء:

تَهْوِي الخَلِيطَ وَ إِنْ أَقَمْنَا بَعْدَهُمْ إِنَّ المُقِيمَ مُكَلَّفٌ بالسَّائِرِ

إِنَّ المَطَّى بِنَا يَحْدُنَ ضُحَى غَدْ وَ اليَوْمَ يَوْمُ لُبَانَةِ و تَزَاوُرِ

356- حميد آدم الثويني – في علم العروض و القوافي – ص 247

357- ثريّا محيّ الدين محمود – في الميزان الجديد في علم العروض و القوافي – ص 111

358- حميد آدم الثويني – في علم العروض و القوافي – ص 247

359- المرجع نفسه – ص 248.

360- جورج مارون – علما العروض و القافية- ص 166

المحاضرة الثالثة عشر

القافية في الشعر المعاصر – الجوازات الشعرية

1 – أنماط القافية في الشعر الحديث

تعتبر القافية عنصرا رئيسيا مهما في القصيدة، ولم تتخلّ عن أهميتها على امتداد تاريخ تطور القصيدة العربية.

وإذا كنا اليوم نري تحللا من قيود القافية التقليدية التي تلزم الشاعر بروي واحد في قصيدته، فإن هذا الانفكاك من أسر القافية ليس نبتا شيطانيا، بل له جذوره التراثية.

ولعل الموشحات كانت أول ثورة على نظام القافية العمودية المتصلة، حينما لجأ الموشحون إلى تنويع أحرف الروي في قوافيهم.

وفي مطلع هذا القرن لجأ الشعراء إلى تنويع القوافي في القصيدة الواحدة باستخدام الأسلوب المقطعي.

ثم وصل التطور في الشعر الحر إلي إرسال القوافي إرسالا تاما في بعض قصائده .و د أطلق بعض النقاد صرخات الذعر خشية زوال القافية، بعد أن رأوا ذلك الفيض من الشعر الحر والقصائد النثرية، مما يوقع القاري ء في اللبس لعدم تمكنه من التمييز بينهما.

ولكن متابعة نتائج الشعراء الذين كتبوا الشعر الحر، يجعلنا نؤكد أن إهمالهم للقافية، يجب ألا يخيف أنصارها لأن الشعراء هم أكثر الناس إدراكا لأهمية القافية، فالشاعر يتصرف في القواعد الصارمة للوزن، يستطيع أن يخرج من الوزن الواحد إيقاعات مختلفة من حيث صورتها المادية وتأثيرها النفسي ولكن هذا التصرف في الوقت نفسه يجعل الشاعر محتاجا إلى أداة تقيد الإيقاع الأصلي للوزن، ذلك الإيقاع الذي يفترض حسن ثباته كجزء من الشكل الشعري و هذه الأداة هي القافية.

والشعراء يدركون وظيفة القافية التي أشار إليها "أوستن وارين" بقوله :إنها ظاهرة بالغة التعقيد فلها وظيفتها الخاصة في التطريب كالإعادة أو ما يشبه الإعادة للأصوات.[361]

وهذه المهمة التي تحققها القافية تهم الشعراء إذ أن الإيقاع الجميل الذي تحققه القافية بتكرارها بعض مما يرويه الشعراء في شعرهم .و هكذا فإن الشعراء لم يهملوا القافية في القصيدة الحرة بل طوروها لتكون أكثر مواتية للبناء المركب في القصيدة الحديثة.

---

[361]. صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث إشارة، ج 8 دائرة المعارف الإسلامية الشيعية،تاريخ النشر 2009/07/13.ص1

إنّ طرح القافية بشكلها التقليدي له ما يبرره، كما يري الدكتور شكري عياد إذ يقول:

"فإذا كانت قيمة القافية في الإيقاع هي ضبط خطواتنا في القراءة أي مساعدتنا على تحديد الأجزاء أو المقاطع التي تكون وحدة البناء في القصيدة، فطبيعي ألا تكون لها هذه القيمة إذا اختلفت الوحدات أو الأسطر في الطول .

ومن هنا تيسر إخراج القافية في الشعر الحر، على حين فشلت تجارب الشعر المرسل .أو بالأحرى أن القافية في الشعر الحر لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية التي نعرفها في الشعر المتساوي الأسطر ويؤكد عياد على الدور الذي حققه الشعر الحر بتحرير القافية من ارتباطها بالوزن، وإذا كان تحرير الوزن من القافية يعني طرح القافية طرحا تاما في بعض المقاطع فإن تحرير القافية من الوزن يعني عدم الالتزام بموضع معلوم ترد فيه[362] .

وقد أتاح ذلك الفصل للشاعر فرصة صياغة القصيدة في أشكال أكثر شمولا من البيت، إذ أن البيت فقد اكتماله القديم، و تفتت إلى وحدات متفاوتة الطول أشبه بالجمل الموسيقية التي يجب أن تلتئم في وحدات أكبر.

وفقدان البيت لوحدته الراسخة هو مصدر الخطر، ومجال الإبداع في الوقت نفسه، للشاعر الحر" ولكن التحرر الذي أصاب القافية لم يرق للتقليديين، واعتبروا التحرر في استخدامها خسارة فادحة وعجزا كبيرا يعيب بنيان القصيدة .يقول شوقي ضيف و" من المؤكد أن أركانا كثيرة من بنيان الإيقاع الشعري والموروث سقطت أو خرت من إيقاع الشعر الحر، فقد خر ركن البيت وركن الشطر وركن القافية، وهي أركان تحرم الأذن فيه أنغاما كثيرة، بل أنها لتنقله نقلا من عالم الأذن إلى عالم البصر وكأنه شعر ينظم ليقرأ لا ليسمع ولا لينشر أو يتغني به، فقد حطمت فيه حدود

القوافي والشطور والأبيات وأصبح سطورا تطول وتقصر، والبصر ينحدر فيها من بدئها إلى نهايتها دون توقف أو تمهل أو خواتم منتظرة".

ولا يطلق شوقي ضيف قوله تعميما على كل الشعر الحر حين يستبشر خيرا ببعض تجارب الشعر الحر التي استخدمت أشكالا من التقفية إذ يقول إن عودة جرس القوافي في بعض تجارب الشعر الحر تجعلنا نؤمن بأن إحساسا عميقا أخذ يسري في نفوس أصحابها بأنه ينبغي أن يسعوا إلى

---

[362]. صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث إشارة، ج 8 دائرة المعارف الإسلامية الشيعية،تاريخ النشر 2009/07/13.ص1

الملاءمة بين إيقاع شعرهم الجديد، وإيقاع الشعر الموزون وهي ملاءمة يحسن أن تتسع، فتشمل الالتحام بين السطر، وبين الشطر والأبيات التحاما من شأن الشاعر النابه أن

يقيم نظامه، بحيث يصبح لهذا الإيقاع الشعري الجديد نظاما دقيقا من النسب النغمية واللحنية ويطرح "الحساني عبد اللّه" مسألة التحرر من القافية بقوله:وإذا اعترض الوزن أو استهوته يقصد الشاعر قافية آثر الوقوف والاستئناف غير مبال بالتبعثر لأنه لا يجد ما يدعوه إلى اجتياز العقبة أو مقاومة الإغراء.

ويمكننا القول بأن القافية لم تخرخرا كاملا من موسيقي الشعر الحر باعتراف شوقي ضيف فما حدث أنها تحررت من رتوبها بتنوعها و ليس كل الشعر ينظم لينشد أو يتغني به و مهما يكن فمن الخطأ الادعاء بأن كل الشعر يجب أن يكون منغما و بأن النغم هو أكثر من جزء واحد في ذلك المركب الذي تتألف منه موسيقى الكلمات وإذا كان المراد ببعض الشعر أن يغنى فإن أكثره في الأدب الحديث معد ليتلى كما يتلى الكلام العادي . وليست القافية في الشعر الحر مسألة اعتراض وزن أو استهواء قافية للوقوف عليها كما يرى الحساني عبد اللّه .

فالقافية الجديدة كلمة تتيح للقاري ء الوقوف و الحركة في آن واحد، في حين كانت القافية القديمة تلزم بالوقوف وتعينه حتى عندما لا يقف عنده القاري ء.

فالقافية الجديدة هي أفضل وأنسب كلمة تأتي في نهاية السطر، ولا يعتمد الشاعر فيها على ثقافته اللغوية بل تبعا لحاجته الفنية إليها.

وإذ كان اعتبار القافية ركنا أساسيا في القصيدة ليس محل خلاف فلا يعني هذا وقوفنا أمام إبداع الشعراء، وتطويرهم لإمكانيات القصيدة.

وأن نظرة فاحصة لإنتاج الشعراء الذين كتبوا القصيدة الحرة، تعطينا صورة واضحة لعنايتهم بالقافية بأشكالها المتنوعة وليس أدل على هذا من شرح شوقي ضيف بعودة القافية للقصيدة وإن كانت لم تختف أصلا إذ يقول[363]:

"ولم تعد حقا مكررة و لكنها عادت منوعة علي شاكلة تنويعها في الأشعار الدوبيت (الموشحات) والمهم أنها عادت وأن أصحاب هذه التجارب أحسوا في عمق الحاجة إلى وقائعها حتى يرضوا الآذان".

[363]. صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث ص2

وتؤكد الشاعرة نازك الملائكة علي أهمية القافية في الشعر الحر في كتابها قضايا الشعر المعاصر إذ تقول:

"ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر فإن الشعر الحر بالذات يحتاج إلي القافية احتياجا خاصا. وذلك لأنه يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة، في شعر الشطرين الشائع".

ثم تعود لتؤكد على ضرورة القافية في مقالة نشرتها بعد كتابها ذلك بأربعة عشر عاما وفيها تعدد العوامل التي تجعل التقفية ضرورة نفسية وسيكولوجية ملحة لأنها تحدد نهاية السطر، وتلم شتات الجو بالنغم العالي الذي تحدثه وهي تهدي القاري ء أثناء قراءته للقصيدة، وتعبر عن تحكم الشاعر فيما يقول كما تعبر عن أفكاره الداخلية التي لا يتعمدها. وهي ضرورية لأنها نغم، وهي تقيد الشاعر وتفيده إذ بحصره ما يقوي بصر الشاعر، وهي ذات موجة غامضة يستشعرها دون أن نشخصها. وهي توحي بوضوح الفكرة حين تعزل شطرا عن شطر[364].

ولا يختلف اثنان على أهمية القافية أو فائدتها في القصيدة التقليدية أو الحرة. وإذا كانت تحقق في القصيدة التقليدية العزل بين الأبيات، فإنها تشكل في القصيدة الحرة عاملا من عوامل التواصل النفسي.

ومن ثم فإن هناك نمطين من القافية هما: القافية العمودية، والقافية الحرة وتحت هذين النمطين تندرج أنظمة من القوافي متعددة وهي :

أولا :القافية العمودية:

ويندرج تحتها نظامان :

1. القافية العمودية المتكررة.
2. القافية العمودية المتعددة.

ثانيا :القافية الحرة

و يندرج تحتها :

1. القافية الحرة المقطعية.
2. القافية الحرة المتغيرة .
3. القافية الحرة المرسلة .

[364] المرجع نفسه ص 3.

- **أنماط القافية العمودية الحرة المتكررة المتعددة المقطعية المتغيرة المرسلة**

أولا :القافية العمودية :يعرف الخليل بن أحمد القافية بقوله: " هي من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة ما قبله"

وتجمع التعريفات للقافية بأنها التوافق في تكرار أصوات وأحرف متماثلة في أواخر الأبيات الشعرية[365].

واستخدم القافية العمودية شعراء عدة وكتبوا الشكلين الحر والتقليدي على السواء إذ نجد توفيق زياد قد جاء له 39 قصيدة مستخدما فيها عمود الشعر التقليدي بنسبة 42% من مجمل قصائده، ومحمود درويش بنسبة 23.5 % من مجمل شعره وسميح القاسم بنسبة 6% و فوزي الأسمر بنسبة 8.6 % ... و هذا يدل على أن القافية العمودية لم تفقد وظيفتها، وأن للشاعر الحرية في اختيار أسلوب التقفية الذي يراه مناسبا.

ويمكننا في إطار القافية العمودية أن نلحظ نظامين يتدرجان تحتها.

1. **القافية العمودية المتكررة:** وهي القافية العمودية التي تسير على النهج الاتباعي بالتزام روي واحد على امتداد القصيدة كلها .

ومن نماذج هذا النمط قصيدة " نحن بخير" للشاعر جورج نجيب خليل يقول فيها:

أي خير هذا الذي أنت فيه أخوك الحبيب عنك بعيد؟!

وجراح القلوب تزداد عمقا وبأغوارها دم و صديد؟

والهزار الطروب قد هجر الأيك فمات الصداح و التغريد

والجنان الغناء أمست قفارا جف فيها ريحانها و الورود؟

ونوادي السمار بددها الدهر فبئس التبديد و التشريد

والصخور الصماء فتتها الحقد فذاب الصوان و الجلمود

وجاءت هذه القصيدة برويها "الدال" جامعة في ردفها حرفي اللين "الياء "و" الواو" وهو جائز عروضا وتحقق القافية في هذا النموذج إيقاعا معنويا وموسيقيا في الوقت ذاته، ولكن الشاعر يقع في شرك الموسيقى في البيت الثالث والرابع والخامس والسادس، حينما يقول جف ريحانها والورود، ألا يمكن أن يجف الياسمين و البرتقال الخ . . .كذلك التبديد التشريد فكلمة التشريد جاءت لإقفال الإيقاع الموسيقي و كذلك كلمة الجلمود[366].

---

[365]. صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث إشارة، .ص3.

[366]. المرجع نفسه ص4.

2. **القافية العمودية المتعددة:** وهي القافية التي تتعدد فيها أحرف الروي بالتتابع، سواء أكان ذلك على أساس تنويع القافية في القصيدة العمودية غير المقطعية أو في القصيدة العمودية المقطعية.

وفي قصيدة " رسالة إلى جميلة " للشاعر "حنا أبو حنا" ينوع الشاعر قوافيه بشكل رباعي، في ثمانية مقاطع، باستثناء المقطع السادس وهو من ثلاث أبيات؛يخاطب في المقطع الأول جميلة الجزائرية:

لا تقولي:كيف شقت دربها هذي الرسالة قد هدتها فوق زنزانتك البيضاء هاله من ضياء اليأس والعزم

زمن نور البسالة وصمود يصرع الظلم ويغتال رجاله.

ثم ينتقل من هذه القافية الساكنة الهادئة التي تعتبر تمهيدا للرسالة التي بعثها للمناضلة ينتقل إلى قافية أخري في المقطع الذي يليه، وهي يرويها الرائي، تمثل صوتا أعلى من التمهيد.

حيث يبلغها تحيات شعبه. وإعجابهم بها مستخدما روي الراء المتحرك.

"فإذا حياك في الزنزانة الرطبة عطر*وإذا شع بها دفء وإيناس وسر إنها منا تحيات وإعجاب وفخر* وقلوب، كلها قلب خافق حولك نسر"[367]

وباستثناء المقطع السابع فإن روي القصيدة يظل يتردد بين روي الحاء وروي الراء متعاقبين ومع اختلاف الحروف في كل قافية .إذ جاء بترتيب القوافي كما يلي :

- المقطع الثالث كانت مثل البطولة القتيلة الرجولة جيله.
- المقطع الرابع كانت القافية هي نور العبير البصير النفير .
- المقطع الخامس المشنقة محرقة مغلقة مطرقة.
- المقطع السادس الجزائر ثائر الخناجر.
- المقطع السابع وحدنا السنا كلنا هنا.
- المقطع الثامن يعود إلى قافية المقطع الثالث البطولة الوسيلة الخميلة جميلة.

كذلك يتم التنويع في القافية العمودية عن طريق التتابع، قد يأتي هذا التنويع متوائما، مع تغير البحر كما جاء في قصيدة لجورج نجيب خليل بعنوان " نشيد السلام " حيث استخدم فيها الرجز الرمل ثم الرجز وأخير الرمل.يبدأ الشاعر قصيدته ببحر الرجز :في حضن كل واد*و فوق كل تل يردد العباد*أنشودة الأزل سلام . . .سلام*و كوننا أصم*لا يسمع النداء فجردوا الهمم*و وحدوا الحداء ثم ينتقل إلى "الرمل" بقافية جديدة :يا بلاد الأنبياء الصالحين*كنت في الماضي منارا للأمم فلتظلى دائما في كل حين*بسمة وضاءة في كل فم ولنقم في أرضنا صرحا مكين*مشرق الطلعة سامي

[367]. صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث ص5.

الشمم ولنكن رمز الوفا من كل دين في شموخ يتسامى للقمم وهكذا يستمر بتنويع القافية في القصيدة مع تنويع الأبحر.

ثانيا :القافية الحرة: وهي ذات أنماط ثلاثة :

أ. القافية الحرة المقطعية: ويتم فيها تنويع القوافي بحيث تقف كل قافية فيها عند حدود المقطع، و تتغير مع كل مقطع

جديد.

وقد تتمثل بتكرار قافية أساسية، في كل مقطع سواء أكانت واحدة أو مزدوجة وتمثل قصيدة محمود درويش"يوميات جرح فلسطيني" من بحر الرمل نموذجا لهذا النظام فالقصيدة تتكون من أربعة وعشرين مقطعا تختلف أطوالها، سواء مقاطعها أو أسطرها الشعرية.

يقول فيها :

1. نحن في حل من التذكار فالكرمل فينا و على أهدابنا عشب الجليل لا تقولي: يتنا نركض كالنهر إليها، لا تقولي :نحن في لحم بلادي . هي فينا.
2. لم نكن قبل حزيران كأفراخ الحمام و لذا لم يتفتت حبنا بين السلاسل نحن يا أختاه، من عشرين عام و نحن لا نكتب أشعارا و لكننا نقاتل.
3. ذلك الظل الذي يسقط في عينيك شيطان إله جاء من شهر حزيران لكي يعصب بالشمس الجباه إنه لون شهيل إنه طعم صلاه إنه يقتل أو يحيي و في الحالين آه.[368]

وهذه المقاطع الثلاثة تكفي للدلالة على هذا الأسلوب، ففي المقطع الأول استخدم قافية واحدة هي "فينا" وأقفل بها المقطع .

وفي المقطع الثاني استخدم قافية مزدوجة وأقفل بإحداها المقطع.

وفي الثالث استعمل قافية واحدة محورية وبها أقفل المقطع.

ثم هناك نوع مقطعي ويتمثل بتنوع قوافي كل مقاطع القصيدة دون التزام بقافية واحدة أو بقافية محورية واحدة أو مزدوجة في كل مقطع .فقد يشمل مقطع على قافية واحدة أو مرسلة، ويشمل غيره على قافيتين أو ثلاث أو أكثر، وقد يشمل المقطع الواحد على قافيتين أو ثلاث ولكن ذلك التنوع يتم بدون انتظام.

[368]. صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث ص 6.

ب. **القافية الحرة المتغيرة:** النمط الثاني من أنماط القافية في الشعر الحر هو نمط القافية المتغيرة ويقوم فيها الشاعر باستخدام العديد من القوافي في القصيدة الواحدة دونما انتظام محدد في استخدامها[369].

وقد تتنوع القوافي و تتشابك و تتداخل في القافية المتغيرة بحيث يستعمل الشاعر القافية ويتركها وقد يعود إليها بعد أن يستخدم قافية أخري وهكذا دونما انتظام استعمالها.

وهذا النوع هو أكثر الأنواع دورانا في الشعر الحر.

ج .**القافية المرسلة:** تتمثل في تحرر القصيدة تحررا كاملا من القافية إلاّ ما جاء منها عرضا .وإذا كانت القافية "المرسلة" تطرح قضية غياب هذا الإيقاع العذب الذي تحققه القافية فإن القصائد المرسلة تتراوح في جودتها باختلاف إمكانية الشعراء أنفسهم، فإرسال القافية يحتاج إلى إمكانيات شاعرية تحقق تعويضا عن فقدان هذا العنصر الموسيقي الهام في القصيدة.

ولعل إحساس بعض الشعراء بأن الجرس الموسيقي الذي تحققه القافية بتكرارها يقف حجر عثرة أمام انسياب الإيقاع الذي يتحقق باسترسال المعنى هذا الإحساس هو الذي حدا بهم، بإرسال قوافيهم، ذلك لأنه لا يمكن فصل الجرس الموسيقي عن المعني كما تقرر "اليزابيت درو": "إن الجرس يسند المعنى، وأنه ليست له قيمة جمالية مستقلة في ذاته وهذا هو أساس الزخرفة اللفظية صغيرة كانت أو كبيرة وليس الوزن إلا عنصرا واحدا من عناصر الجرس. ولا يمثل النظام الوزني في نفسه إلا الإطار الآلي أو العرفي، الذي يستطيع الشاعر في داخله أو بارتسامه له أن يبني الحركة الشعرية وينصب العرف المأثور زخرفة المؤثرات الصوتية المتكررة التي تمتع الأذن ولكن إذا لم تؤد القصيدة شيئا سوي تكرار هذه المؤثرات في رتابة دائمة فإن النتيجة ستكون مجرد خلق شي ء يثير الضجر والملل إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر

الحاذق هي الأساس، أو القاعدة التي يتباعد منها ثم يعود إليها وهي عنصر في حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع، والإيقاع يعني التدفق أو الانسياب وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات.

وهو يمثل الحرية التي يمكن أن يمارسها الشاعر في إطار الضرورة التي فرضها على نفسه، هي صوت الشاعر الخاص يتحدث من خلالها العرف التقليدي الوضعي.

---

[369]. المرجع نفسه ص7.

ولعل خير تأكيد على ذلك أن كثيرا من القصائد التي أرسلت القوافي كانت من القصائد المدورة والتي تحتاج نفسا موسيقيا واحدا في قراءتها إذ تصبح بعض قوافيها إنما هي نوع من التقفية الداخلية.

بل ونجد نوعا آخر من القصائد المركزة التي يمكن تسميتها بالتوقيعات والتي قد تأتي في سطر شعري واحد، هذه الأسطر "التوقيعات القصائد" لا تحتاج إلى قافية.

يقول سميح القاسم في إحدى توقيعاته، وهي كثيرة جدا وتشكل ظاهرة في شعره يقول في قصيدته التوقيعة: بعنوان "ضيق" لمحاكم التفتيش أشكو (مفاعلن متفاعلان).

وبعنوان "يوم كنت سلعة" قتلوني مرة وانتحلوا وجهي مرارا (فعلاتن/فاعلاتن/فعلاتن/فاعلاتن) .

فإن هذه التوقيعات لقصرها الشديد لا تحتمل التقفية، فما جاء بعنوان "ضيق" هو شطر من بيت من مجزوء الكامل.

وما جاء بعنوان "يوم كنت سلعة" شطر من بيت مجزوء الرمل[370].

وإذا كانت هناك بعض "قصائد توقيعات" لسميح القاسم وغيره، قد جاءت ذات قواف فإنها كانت تحتمل التقفية من ناحية شكلية بحتة، إذ أن طولها يتيح لها ذلك .أما النماذج التي مثلنا لها هنا فهي لا تدخل ضمن القصائد.

وهذا نموذج القصيدة المرسلة: تقول ليلى علوش في قصيدتها "جولة عادية في عالم غير عادي"" بحر الرمل"

"أنقل الخطو على دقات قلبي فإذا اشتط النهار وتعالت في تجاويف الطبول الثائرة ألف صرخة تلهب الأنفاس في الوجه النحاسي وانطلق نمرك الوحشي يا "افريقيا" من جنازير النخاسة انقل الخطو إلى الأدغال فورا"، وهنا تحررت الشاعرة تماما من القافية وهذا نموذج آخر من قصيدة "ومضة من رجع الصدي" لإدمون شحادة يقول: "درويي في انحدار الصمت تبقي متعبة مثل تاج فوق رأس الملكة ورياح الصبح في أيام حبي تطلق الجني شوقا . .في الظهيرة في الليالي الحالكة وفتاتي خلف شباك البيوت المقفلة يوم كان السور أعلى من رؤوس العاشقين تتلظي في غضب . .الخ.

ومن خلال استقرائنا لأنماط القافية يمكننا أن نستخلص النتائج التالية: [371]

✓ إن القافية العمودية المتكررة تحقق إيقاعا موسيقيا ومعنويا في الوقت ذاته لدى الشعراء المجيدين كما في قصيدة "قربان" لسميح القاسم و لكن الشاعر غير المجيد قد يقع في شرك الموسيقى حينما تضطره وحدة الإيقاع إلى إيراد قواف لا تضيف قيمة معنوية إلى النص.

---

[370]. صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث ص 7-8.

[371]. المرجع نفسه ص 8.

✓ ويمكن للشاعر أن يستخدم القافية العمودية المتعددة كتعبير عن أحاسيس متنوعة ومعاني مختلفة. كما يمكنه أن يستخدم تعدد القوافي لتتلاءم مع تغير الإيقاع الموسيقي بتغير الأبحر في القصيدة الواحدة.

✓ إن القافية الحرة في القصيدة المقطعية، تكسب القصيدة تلوينا محببا في الإيقاع، مما يتيح اليسر في التعبير عن المعاني والمشاعر والمواقف الدرامية، وهي بذلك تتيح للشاعر حرية اختيار أنسب القوافي للمعنى والموسيقي في القصيدة.

✓ إن إرسال القافية ليس انتصارا للقصيدة، بمقدار ما هو عب ء عليها، إذ يحتاج التخلص الكامل من القافية إلى قدرة شعرية كبيرة للاستعاضة عن هذا الإيقاع الذي تولده القافية.

وقد يستعيض الشاعر عن ذلك بأنواع من التقفية الداخلية والموسيقي الداخلية[372].

2- الضرورة الشعرية

الضرورة الشعرية هي رخص أعطيت للشعراء في مخالفة قواعد اللغة وأصولها المألوفة، وذلك بهدف استقامة الوزن وجمال الصورة الشعرية، فقيود الشعر عدة، منها الوزن، والقافية، واختيار الألفاظ ذات الرنين الموسيقي والجمال الفني، فيضطر الشاعر أحيانا للمحافظة على ذلك إلى الخروج على قواعد اللغة من صرف ونحو.

ومن الضرورات ما هو حسن وقبيح وبينها في الدرجة، وهي كالحرام في بعض أحوالها كالذي يأكل لحم خنزير لضرورة فلا يحق له أن يملأ بطنه أو أن يشبع بل يأخذ ما يقيه الهلاك فقط، وحتى ما يحسن منها فينبغس ألا يكثر منه حتى لا يشين القصيدة[373].

والضرورات الشعرية كثيرة ، متنوعة فمنها ضرورات الزيادة ، وضرورات النقص ، وضرورات التغيير، وهي كما يلي:

أولاً : ضرورات الزيادة:

1. **تنوين مالا ينصرف**، مثل:

ويومَ دخلتُ الخدرَ خدرَ عنيزةٍ = فقالت : لك الويلاتُ إنكَ مُرْجِلِيْ

والأصل (خِدْرَ عُنَيْزَةَ) لكنه صرف للضرورة.

2. **تنوين المنادى المبنيّ**، مثل:

---

[372]. صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث ص 8.

[373].محمد أبو الفتوح غنيم، مقال : الضرورة الشعرية، منبر حر للثقافة والفكر والأدب ، 30 تشرين الثاني 2009. ص 3.

سلامُ اللهِ يا مَطَرٌ عليها = وليس عليكَ يا مطرُ السلامُ

والأصل (يا مَطَرُ) لكنه نوَّن للضرورة.[374]

3. **مد المقصور**، مثل:

سيغنيني الذي أغناك عني = فلا فقرٌ يدوم ولاغِناءُ

والأصل (و لاغنى) لكنه مدَّ للضرورة.

4. **إشباع الحركة فينشأ عنها حرف مد من جنسها**، مثل:

تنفيْ يداها الحصى في كلِّ هاجرةٍ = نَفْيَ الدنانيرِ تَنْقَادُ الصيارِيفِ

والأصل (الصيارف) لكنه أشبع للضرورة[375].

ثانيا : ضرورات النقص:

1. **قصر الممدود** مثل:

لابدَّ من صَنْعَا وإن طال السَّفَرْ = وإنْ تَحَنَّى كلُّ عودٍ ودَبِرْ

والأصل (صَنْعَاءَ) لكنه قَصَرَ للضرورة.

2. **ترخيم غير المنادى مما يصلح للنداء**، مثل:

لَنِعْمَ الفتى تعشو إلى ضوء نارِهِ = طَرِيفُ بْنُ مَالٍ ليلة الجوع والخصرْ

والأصل (مَالِكٍ) لكنه رخَّم للضرورة.

3. **ترك تنوين المنصرف**، مثل:

وما كان حِصْنٌ ولا حابسٌ = يفوقانِ مِرْدَاسَ في مَجْمَعِ

والأصل (مِرْدَاسًا) لكنه ترك التنوين للضرورة.

4. **تخفيف المشدد في القوافي**، مثل:

فلا وأبيكِ ابْنَةَ العامريِّ = لايدَّعيْ القومُ أنِّي أَفِرْ

والأصل (أَفِرّ) لكنه خفف للضرورة.

ثالثا : ضرورات التغيير:

1. **قطع همزة الوصل**، مثل:

ألا لاأرى إثْنَيْنِ أحسنَ شيمةً = على حَدَثَانِ الدهرِ منِّي ومِنْ جُمْلِ

---

[374].المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

[375]. محمد أبو الفتوح غنيم، مقال : الضرورة الشعرية، ص 4.

والأصل (اثْنَيْنِ) لكنه قَطَعَ للضرورة.

2. **وصل همزة القطع**، مثل:

يَا ابَا المُغيرةِ رُبَّ أمرٍ معضلٍ = فرَّجْتُه بالمكر منِّي والدها

والأصل (يَا أبَا) لكنه وَصَلَ للضرورة.

3. **فك المدغم**، مثل:

الحمدُ للهِ العليِّ الأجْلَلِ = أنتَ مليكُ الناسِ ربًّا فاقْبَلِ

والأصل (الأجَلّ) لكنه فَكَّ للضرورة.

4. **تقديم المعطوف**، مثل:

ألا يا نخلةً من ذاتِ عرقٍ = عليكِ ورحمةُ اللهِ السلامُ

والأصل (عليكِ السلامُ ورحمةُ اللهِ) لكنه قَدَّم المعطوفَ للضرورة.

أسئلة على ما سبقت دراسته

س1: ما الضرورات الشعرية؟، ولم خص بها الشعراء دون الناثرين؟، وما درجاتها؟، وما أنواعها؟

س2: الضرورات الشعرية ثلاثة أنواع، اذكرها ومثل لكل نوع بمثال.

س3: بينْ مكان الضرورة، ثم وضحها واذكر نوعها في الأبيات الآتية:

(1). لابدَّ من صَنْعَا وإن طال السَّفَرْ ** وإنْ تَحَنَّى كلُّ عودٍ ودَبِرْ

(2). محمدُ تفدِ نفسَك كلُّ نفس ** إذا ما خفتَ من شيء تبالا

(3). ألم يأتيْكَ والأنباءُ تَنْمِيْ ** بما لاقت لبون بني زيادِ

المحاضرة الرابعة عشر

موسيقى الشعر الهندسات الصوتية والتنسيقات العروضية

المقدمة

الشعر حساسية انفعالية راقية، وتمثيل إبداعي لقدرات اللغة الصوتية والدلالية، يفرض بآلياته المجازية على اللغة انحرافاً يرمي من ورائه إلى استثمار الإمكانيات الفنية المخبوءة فيها، وكشف طاقاتها الكامنة، والانطلاق منها نحو فعالية تجسد الجماليات التي تمنح النص قوة الاستمرار والحيوية والتأثير، وربما كان السمع آلة الإدراك الأولى في تلقي الشعر، ومن هذا المبدأ كان لا بد للشعر من التركيز على الناحية الصوتية، لذلك بحث المبدعون الأوائل عن الطريقة المثلى التي يستطيعون من خلالها تحقيق الأثر الفعال بأقوالهم في الآخرين، وهكذا " تجاوزوا مرحلة اللغة اليومية العادية إلى الجمل المسجوعة التي تعتمد القافية ولكنها غير موزونة، وارتقى السجع إلى بحر الرجز المتألف من تكرار سببين ووتد ليسهل على السمع، ويبلغ أثره في النفس [376]"، ويؤكد حسان بن ثابت أهمية حلاوة القول وتأثيره في الأسماع بقوله :

إني لأعجب من قولٍ غررت به حلوٍ يُمد إليه السمعُ والبصرُ

لو تسمعُ العصمُ من صمِّ الجبال به ظلتْ من الرَّاسياتِ العصْمِ تنحدرُ [377]

ونلمح هذا التوجه والاعتقاد في قول بشار بن برد المشهور الذي رفع من شأن السمع وقدمه على البصر :

يا قومُ أذني لبعضِ الحي عاشقةٌ والأذن تعشق قبل العينِ أحيانا

قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم الأذنُ كالعين تؤتي القلبَ ما كانا[378] .

فالإيقاع الصوتي يقوم على التأثير في حاسة السمع ثم ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية والفكرية عند المتلقي، ويترك أثراً في قواه الذهنية والتخيلية، ويتحقق ذلك من خلال الإطار البنائي الذي ينتظم أحرفاً وألفاظاً وتراكيب تتوزع وفق هندسة صوتية معينة يعتمد فيها الشاعر على التقسيم والتكرار، أو

---

[376]. عبد الله الغذامي: الصوت القديم والجديد – دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987 ،ص9.

[377]. الجاحظ: المحاسن والأضداد، تحقيق فوزي عطوي، دون طبعة، دار صعب، بيروت، 1969م، ص56.

[378]. "ديوان بشار بن برد، ج4 ،شرح محمد الطاهر عاشور، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1957م، ص 194

يستخدم تقنيات صوتية نابعة من استثمار آليات البديع، مما يجعل الإيقاع منبثقاً عن جملة من التقنيات التي تخلق بتضافرها وحدة وزنية متكاملة ومتناسقة، وفي ذلك يقول نزار قباني"الشعر هندسة حروف وأصوات نُعمر بها في نفوس الآخرين عالماً يشبه عالمنا الداخلي، والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها "[379]

ولا شك أنه لا انفصام بين الهندسة الصوتية وقدرة القول على التأثير في السامع، ويمكن الاستدلال على ذلك بما ورد في القرآن الكريم من تكرار لبعض الأحرف أو المقاطع الصوتية في افتتاح سور معينة، وبالرغم من عدم اتفاق المفسرين على وضع تعليل مقنع لها، إلا أن لها تأثيراً نفسياً وتخيلياً على المتلقي لا يمكن التغاضي عنه، وإلى هذا يشير أبو هلال العسكري بقوله:" وإذا كان الابتداء حسناً بديعاً، ومليحاً ورشيقاً كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام، ولهذا المعنى يقول الله عز وجل:ألم، وحم، وطس، وطسم، وكهيعص، فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس بمثله عهد، ليكون ذلك داعية لهم إلى الاستماع لما بعده، و الله أعلم بكتابه"[380] .

فالإطار الصوتي يتلاحم مع سائر عناصر التجربة الفنية الأخرى من ألفاظ وتراكيب وصور وأخيلة وحروف، ويخرج هذا التلاحم بإطار إيقاعي خاص، له طبيعته ووظيفته المنوطتان به في القصيدة .

من هنا كان البحث الراهن محاولة في فهم العلاقات الداخلية التي تشكل المرتكز في إنتاج إيقاع يناسب الانفعال النفسي، والحالة الشعورية، والمعاني الدلالية، التي انبثقت عن ترتيب مقنن ومنظم لحركة الأصوات في النص، ونتخذ هنا نصوصاً شعرية معاصرة مداراً للتحليل، وسنعتمد عليها لسبر الأداء الوظيفي لتقنية التكرار الحرفي، بوصفها مكوناً من مكونات الإيقاع الداخلي، في تشكيل البنية الإيقاعية العامة للنص .

1- الإيقاع، البناء الصوتي للقصيدة :

الإيقاع نوع من الانزياح في الخطاب، ينقله من المستوى النثري إلى المستوى الشعري، وهذا الانزياح يختص بالكيفية التي ترتّب بها الأصوات في النص، فالشعرية لا تتحقق دون الإيقاع، وبالرغم من استحواذ بعض النصوص النثرية على شيء من الإيقاع فإن ذلك لا يرفعها إلى مكانة الشعر لأسباب

---

[379]. قباني، نزار: الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط2 ،1964 ،ص 39.

وينظر : حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989 ،ج1 ،ص 17.

[380]. أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، دون تاريخ،ص 457.

عدة، وهذا يدفعنا إلى البحث عن أسرار الإيقاع الشعري، والتفكير فيما إذا كان العروض العربي يستوعب هذه الأسرار، إذ نلحظ أن النقد القديم لا يتفق كثيراً مع النظرة المعاصرة للإيقاع، إذ تبنى نظرة معيارية ذات قواعد صارمة في تحديد الوزن والقافية مما لا يخرج عن الأسس التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهذا واضح في تعريف قدامة بن جعفر للشعر بقوله:" حدَّ الشعر بأنه كلام موزون ومقفى ويدل على معنى[381] ".

فالإيقاع عنده هو الوزن والقافية، فالنظرة التقليدية تتناول الفرق بين الشعر والنثر من وجهة نظر ضيقة، إذ كانت تنظر إلى الشعر "على أنه النثر مضافا إليه الوزن والقافية وعندما يتجرد من الوزن والقافية ويتحول إلى نثر يعود إلى ما يستطيع القارئ أن يفهمه"[382]

فأهملت الحركة الإيقاعية، وركزت على التناوب الزمني للصوت، لذلك لم يلحظ النقاد القدماء الإيقاع " إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري، مع أنه كان من أوضح فنّي العمارة والزخرفة الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي " [383] مما يعني استبعاد كل ما من شأنه أن يسهم في بناء معمارية الهندسة الصوتية خلا التقسيم الزمني للصوت " إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة " [384] العنصرين السابقين: الوزن والقافية، وإن تجرأ شاعر على خرق الوزن العروضي – المعهود سماعاً قبل أن يقنن ويصبح قاعدة لاحقاً –تعرض للذم والتوبيخ، مما منع محاولات الخروج على البنية الإيقاعية للشعر من النمو والتطور، بالرغم من أن الشعر العربي القديم لا يخلو من مثل هذه المحاولات بدءاً من قصيدة عبيد بن الأبرص التي مطلعها :

أَقْفَر منْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ فاللقُطَّبِيّاتُ فالذَّنُوب[385]

---

[381]. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ط، 1963م، ص171

[382]. محمد حماسة عبد اللطيف: منهج في التحليل النصي للقصيدة – تنظير وتطبيق – مجلة فصول، محور "الشعر العربي المعاصر"، ج1 ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 15 ،العدد الثاني، صيف 1996 ص 110.

[383]. عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1992، ص 281

[384]. ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، 1977 ،ص 238

[385]. أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، تحقيق علي محمد البجاوي، مكتبة نهضة مصر، د. ط، 1981. ص 380

يقول قدامة بن جعفر عن هذه القصيدة: " وفيها أبيات قد خرجت عن العروض البتة، وقبح ذلك جودة الشعر، حتى أصاره إلى حد الرديء منه، فمن ذلك قوله:

والمرْءُ ما عاشَ في تكذيبٍ طُولُ الحيَاةِ لَهُ تَعذِيبُ

فهذا معنى جيد ولفظ حسن، إلا أن وزنة قد شانه وقبح حسنه، وأفسد جيده ." [386]

ومن ذلك أيضاً ما ورد عن أبي العتاهية" قال محمد بن أبي العتاهية: سئل أبي: هل تعرف العروض؟ فقال: أنا أكبر من العروض. وله أوزان لا تدخل في العروض"[387] .

وما لبثت أن توالت أشكال الخروقات على الأنماط العروضية القديمة، وصولاً إلى الشعر الحر وقصيدة النثر، فتجاوز الشعراء العروض من خلال استخدام زحافات مستحدثة، أو من خلال التنويع في الأوزان في القصيدة الواحدة، والاستغناء عن القافية الموحدة، وغير ذلك من أشكال التنويع الموسيقي الذي نتج عنه مفهوم جديد للإيقاع الشعري، إذ يفرق عبد الرحمن موافي بين الوزن والإيقاع بقوله:" الوزن يتأسس على التفاعيل التي تحكمها الحركات والسكنات بطريقة منتظمة، بينما الإيقاع يمثل مفهوماً موسيقياً أكثر اتساعاً، يشتمل- إلى جانب الوزن- على أنظمة صوتية أخرى تعتمد على الكم، كما في حالة الوزن العروضي، أو الارتكاز كما في حالة النبر، وقد تتأسس على بعض الظواهر البلاغية مثل: الترصيع، والتجنيس الداخلي، والتقسيم، والمقابلة، والمطابقة، إلى جانب بعض الظواهر الصرفية" [388].

فالإيقاع مفهوم شامل للهندسة الصوتية في القصيدة، بينما الوزن والقافية لا يمثلان إلا المستوى الخارجي منه، أو القاعدة المفروضة عليه من الخارج، بحكم أن الشعر لا يكون شعراً بدون الوزن والقافية – كما في قول قدامة بن جعفر السابق- بينما الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر نابع عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، وهو الأمر الذي يخلق تفاعلاً عضوياً بين النظام الصوتي والنظام اللغوي في القصيدة، ولذلك يضم الإيقاع إلى مداره ضروب البديع والتكرار والقافية الداخلية وحروف المد والهمس والجهر. ومدى التآلف بين هذه العناصر نفسها، من جهة، وتناغمها مع تجربة الشاعر، من جهة أخرى، هو الذي يحدد الإيقاع الداخلي، وهو ما لم يلتفت إليه النقد القديم؛ لأنه "عني

---

[386]. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 178 .

[387]. أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج1 ،345

[388]. عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ط1 ،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة2004، ص118.

بالإيقاع الخارجي المتمثل بالوزن والقافية بعده جانباً مهماً في الحكم على جودة القصيدة[389] "، وميز صلاح فضل بين المستوى الخارجي والمستوى الداخلي بقوله:" المستوى الصوتي الخارجي المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها، ومسافاتها، وتوزيع الحزم الصوتية، ودرجات تموجها وعلاقاتها، كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري" . [390]"وفي الإيقاع الداخلي يكون هناك تناغم وتوحد بين الانفعال الوجداني والنغم الصوتي المنبعث عن جرس الأحرف والكلمات: " فالإيقاع في تعميق الإيقاع النفسي، وفي خلق نغمات وإيقاعات الداخلي يؤدي دوراً هاماً[391] أخرى تتوازى مع الإيقاع الخارجي للقصيدة[392] " ، إذن هناك تلازم بين الموسيقى الخارجية والداخلية، و" إن الإيقاع الشعري ذو وترين متلازمين يعزفان معاً في نفس المتلقي، وفي أذنيه، وهما وتر خارجي يتجلى من خلال النغم الصوتي المتمثل في الوزن والقافية، ووتر داخلي يتجلى من خلال النغم النفسي العميق[393] " ، ومن هنا أشار أدونيس إلى العلاقة الوشيجة بين الانفعالات النفسية والكلمة في النص، وجعل هذه العلاقة أساس البناء الإيقاعي الذي يتجاوز الوزن العروضي إلى أسرار غامضة من الحركات الداخلية التي تمور بها النفس وتظهر في سياق النص: " الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم، القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها، هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة، إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة" [394] .

ومما لا شك فيه أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة في إطار معين، بيد أنه يتّسع ليشمل عناصر أخرى تراعي خصائص الأصوات من الجهر والهمس والنبر والتنغيم، فضلاً عن ظاهرة التكرار وضروب البديع، وغيرها، وقد يرتبط الإيقاع هنا –مثلاً – بالسجع لا بالوزن العروضي، لذلك يرى عبد الله الغذامي فرقاً بين الوزن والإيقاع فيقول: "ويعرف قراء الشعر أن لكل قصيدة وقعاً على قارئها يختلف عما سواها من قصائد حتى وإن تماثل وزنهن العروضي،.....والسبب في ذلك أن لكل كلمة

---

[389]. ينظر: عبد الكريم حسين، عمود الشعر، مواقعه، ووظائفه، وأبوابه، ط1 ،دار النمير للطباعة والنشر، دمشق، 2003م، ص 130.

[390]. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1 ،دار الآداب، بيروت، 1995 ،ص22 .

[391]. هكذا وردت في الأصل، والصواب: مهماً

[392]. فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، مصر، د. ط ، 1997 ،ص 441.

[393]. خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991.ص 93

[394]. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4 ،1983 ،ص 94.

لغوية وزناً عروضياً، ولها وزن صرفي، كما أن لها نظاماً مقطعياً، وفيها نظام نبري[395]. " وأشار الجاحظ إلى أن الوزن وحده في الكلام لا يجعل منه شعراً، لأن الأصل في ذلك هو القصد، مما يعني أن الشعرية هي شرط خلق القصيدة، والشعرية تشمل المستوى الدلالي والمستوى الصوتي، فضلاً عن سائر العناصر الأخرى من العاطفة والخيال وغيرهما، وهذه المستويات يصيبها الانزياح الذي يشكل جزءاً من الفروق الأساسية في مستوى الإبداع بين نص وآخر، فالشعر هو الانزياح عن المعتاد، لذلك لا يكون الكلام التداولي شعراً ولو استحوذ على الوزن:" اعلم لو أنك اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مستفْعلن ومستفْعلن كثيراً، ومستفعلن مفاعلن، وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعراً...، وكيف يكون هذا شعراً، وصاحبه لم يقصد إلى الشعر " [396] فهناك تواصل ما بين الشعر والنثر، إذ يمكن أن نلحظ عناصر نثرية في الشعر، وعناصر شعرية في النثر، وليس هذا الرأي بمبتدع، فقدُ نسب إلى أبي سليمان المنطقي أّنه قال" في النثر ظلٌّ من النظم، ولولا ذلك ما خفّ ولا حلا، ولا طاب ولا تحلّى، وفي النظم ظلٌّ من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عذبت موارده" [397] فالإيقاع هو تنظيم وترتيب لفيض من الأصوات والمعاني والأحرف والكلمات، يستطيع أن يمنح النص تكثيفاً معنوياً، وعمقاً دلالياً، وتأثيراً نفسياً وخيالياً فعالاً في المتلقي، إذ ترى الشكلانية الروسية أن " الإيقاع مثله مثل الصور يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا أي غور المعنى الكامن[398] " ولذلك فإن الإيقاع لا يتوقف عند الوزن والقافية، وإنما يتعداهما إلى جملة من العناصر والظواهر التي تتآزر وتتناغم على المستوى الصوتي واللغوي والبلاغي لتنتج تنظيماً نوعياً من الحركة النصية، وفي هذا الصدد جاء تعريف رجاء عيد للإيقاع بأنه " ليس عنصراً محدداً، وإنما مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المتميزة تتشكل من الوزن والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية بواسطة التنسيق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض أو من مدّات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه، ويكمل انتظامه في إطار

---

[395]. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط1 ،النادي الأدبي الثقافي ، جدة1985، ص311.

[396]. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون،ج1 ،دار الفكر، بيروت، دون تاريخ، ص 288-289.

[397]. أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، د . ط، القاهرة، 1929 ،ص 246 .

[398]. نقلاً عن: سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.ص، 135

الهيكل النغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة."[399] من هنا حرص الشاعر المعاصر على القيمة الصوتية للأحرف والمفردات، مثلما حرص على قيمتها الدلالية والبلاغية في سياق النص الإبداعي، ومن أجل تحقيق إيقاع متناغم ومؤثر في النص لا بد للشاعر من الاستحواذ على الأسرار الكامنة في الأحرف والكلمات من الإيحاءات الدلالية والنفسية والانفعالية، والقدرة على تنظيمها وصياغتها في نسيج النص بما يحقق لها إيقاعاً محركاً لانفعالات المتلقي، وحدد أدونيس بعض العناصر التي تحقق للشاعر هذا الإيقاع، ومنها " التوازي و التكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها[400] " والإيقاع الداخلي " يتولد من تماس الكلمات فتنفجر وتتحول طبيعة أجسادها من خلال برق شعري كثيف[401] " ، مثلما هو " حركة تنمو وتولد الدلالة[402] "، ويمكن أن نسبر هذا الفهم في نص شعري للبياتي[403] ، يمتاز ببنى متنوعة تسهم في إنجاز إيقاعه :

أيا جيل الهزيمة .. هذه الثوره

ستمحو عاركم وتزحزح الصخره

وتنزع عنكم القشره

وتفتح في قفار حياتكم زهره

وتنبت ، أيها الجوف الصغار ، برأسكم فكره

سيغسل برقها هذي الوجوه وهذه النظره

ستصبح هذه الحسره

جسوراً وقناديل

زهوراً ومناديل

ويصبح باطل الحزن أباطيل

وتزهر في فم الشعب المواويل

ستهوي تحت أقدامك ، يا جيلي ، التماثيل

وتسقط عن رؤوس السادة التيجان

---

[399]. رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، دار الفكر، بيروت، ط1 ،ص 112

[400]. أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة(شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س4 ،ع14 ،1960،ص:80

[401]. عبد العزيز مقالح: أزمة القصيدة العربية،مشروع تساؤل، دارالآداب، بيروت، ط1 ،1985ص 57

[402]. يمنى العيد: في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3 ،1985 ،ص105

[403]. عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ديوان سفر الفقر والثورة، قصيدة إلى عبد الناصر الإنسان، ج2 ،ص 8.

كأوراق الخريف ستسقط التيجان

وتجرفها رياح الكادحين لهوة النسيان

فهذا البرق لا يكذب

وهذا النهر لا ينضب

وهذا الثائر الإنسان عبر سنابل القمح

يهز سلاسل الريح

مع المطر

مع التاريخ والقدر

ويفتح للربيع الباب

فيا شعراء فجر الثورة المنجاب

قصائدكم له ، لتكن بلا حُجّاب

فهذا المارد الثائر إنسان

يزحزح صخرة التاريخ ، يوقد شمعة في الليل للإنسان .

إذا تجاوزنا الوزن والقافية، فإن نسق الإيقاع الداخلي يقوم في هذا النص على جملة من الظواهر التي منها خصائص الأحرف: ومنها كثرة ورود حرف الراء الذي من صفاته التكرار الذي يوحي بالتعاقب والحركة.

والمطابقة أو المخالفة: شمعة /ليل – هزيمة / ثورة– قفار/زهره.. والجناس: منجاب/حجاب – قناديل/مناديل ...

والمواءمة بين المفردات والمعاني: ثورة/صخرة/ فكره/نظرة.. والتكرار، وحركة النص التي تتولد من طريقة صياغة المفردات في التراكيب، والتراكيب في نسيج النص، وغيرها، فالإيقاع قد تكون " نواته الإيقاعية صفة جوهرية أو ثانوية في صوت، أو مجموعة أصوات، مطابقة لجملة أصوات الوحدة الدلالية أو غير مطابقة، كما قد تكون نغمة مسموعة من توالي المفردات المكونة لتراكيب مخصوصة .. وهو عمل النص تحس به النفس، ويقننه الدرس[404] "، في نص البياتي نلحظ أن الحركة الدلالية مبنية على ثنائية: الموت والانبعاث. وهي تخترق النص كاملاً، وتشكل جوهر وجوده، ويترتب على هذه البنية الدلالية حركة إيقاعية تناسبها، ومن دونها يفقد النص قدرته على العزف على أوتار

[404]. محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع ،مقال (حوليات الجامعة التونسية) ع 32 /1991،ص 21

النفس، وتصبح اللغة مادة جامدة تفتقد الرواء وحسن التعبير الصوتي، لأن العلامة اللغوية هي نتاج " العلاقة القائمة بين الصوت والمعنى، إذ لا يمكن أن يوجد أي معنى بدون[405] صوت يعبر عنه " [406]فلا تستطيع اللغة التعبير بشكل دقيق عن مكنوناتها الخفية دون إيقاع صوتي، إذ " إن الإيقاع هو المعنى لأن اللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي[407] " ، ويزداد الإيقاع بروزاً مع تبدّل القواعد الغوية الاعتيادية، وتحوّلها إلى الانزياح الذي يبطل الدلالة الوضعية، ويستبدل بها الدلالة الإيحائية أو المجازية، أو مع تبدّل الانفعالات التي تخلخل العاطفة وتؤججها " فالعاطفة في بنية المضمون إيقاع خاص يزاوج بين الرغبة والرهبة، والشجاعة والخدر، والأمل واليأس، والتذكر والحلم، والعذوبة والعذاب، والماضي والمستقبل، وكل ما من شأنه أن يكون عواطف متضاربة ، وهواجس متراكبة، تنحصر في علاقة طرفيها المتضادين بين الحركة والسكون[408] " وفي القصيدة الراهنة وبسبب تبدل الإحساس العاطفي، نرى حركة الإيقاع تنوس علواً وانخفاضاً، أو تتأرجح بين الهزيمة والنصر، بين التشاؤم والتفاؤل، بين اليأس والأمل، فهي حركة متفاوتة في طول ترددتها، بيد أن المنحى الوجداني المرتبط بالحسرة هو المسيطر على النص، مما يجعل الجانب المأساوي طاغياً، وهذا يدفع بالإيقاع إلى الانحياز نحو النغم الكئيب، فالقصيدة تبدأ من نقطة الاندحار، متجهة إلى نقطة الانتصار، ويرتبط هذا بالدلالة الأسطورية للموت والانبعاث مع تموز أو أدونيس، أو بالمعنى الديني مع السيد المسيح، في موته وقيامته، مما يوحي بشعائر الموت، وابتهالات الألم والانكسار، فالنص يعاني من مشاعر الندم والحيرة والتقهقر، وتختبئ هذه المشاعر خلف المفردات والصور التي تشي بالضعف والهوان، دون البوح بذلك: جيل الهزيمة – ستمحو عاركم – قفار حياتكم – الجوف الصغار – باطل الحزن ... فمفردات: الهزيمة، العار، قفار، الحزن.. مرتبطة مباشرة بالانفعال المرير وبالشعور بالمهانة والخذلان، لكن الصورة الشعرية في مستواها الانزياحي تحرّك الانفعال وتؤججه لتستعد النفس لما يكمن وراء الدلالة الظاهرة: قفار حياتكم / باطل الحزن، ستمحو عاركم ... فهناك شيء ما ينتظره الشاعر، وهو يناقض الوضع القائم، أو يقوضه وسيستبدل به آخر، هذا

---

[405]. هكذا في الأصل والصواب : من دون.

[406]. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 ،ص 23

[407]. أحمد سليمان الأحمد: الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلة المنهل، السعودية، ع 183 ،السنة 1995، ص 32.

[408]. علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت1ط ، 2006 ، 38ص.

التوجه الدلالي يحرّض داخلياً على الاستعداد للمرحلة القادمة، فتتغير حركة النفس الداخلية وتهتز، ومعها تتغير الحركة الإيقاعية، فالبياتي يرغب في تغيير الواقع، فيتمرد، ويثور، ويهدّد :

هذه الثورة / سيغسل برقها هذي الوجوه / ستهوي تحت أقدامك ، يا جيلي ، التماثيل / وتسقط عن رؤوس السادة التيجان . ....

هذا التبدل في الإرادة والانفعال يرافقه تبدل في الإيقاع، فإذا استثنينا الوزن والقافية، فإن عوامل أخرى تبرز لتؤسس للإيقاع الذي يناسب هذا الوضع، كما هو الحال مع الصورة الشعرية التي تخلق نوعاً من الانزياح الدلالي، وينتج عنه إيقاع يناسبه، يضاف إلى ذلك مراعاة البياتي الإيحاء التعبيري والإيقاعي للصوائت الطويلة من خلال منحها ظهوراً لافتاً بفضل التكرار، إذ نجد قيماً موسيقية " لحروف المد، وثمة علاقة بين هذه القيم، تُحدث تأثيراً نفسياً شبيهاً بالتأثير الذي يحدثه لحن موسيقي، وإن كان الأمر في الشعر أخفى منه في الموسيقى " [409] وهذا واضح من ورودها بشكل بارز: أيا، أيها، قناديل، مناديل، أباطيل، المواويل، التماثيل، النسيان، رياح، قصائد، سلاسل ... فتفرض إيقاعها على إحساس السامع، وهو إيقاع مديد وبطيء يلائم نبرة الحزن والتوجع والنداء والاستغاثة، وتجتمع مع تكرار الأحرف الأصلية الطاغية على النص التي لا يخلو سطر شعري منها: ستمحو، تزحزح، الصخرة، تنزع، زهرة، الصغار، برأسكم، سيغسل، ستصبح، الحسرة، جسوراً، زهوراً، الحزن، ستهوي، تسقط، رؤوس، السادة، النسيان، سنابل، سلاسل، قصائدكم ... فتعطي النص سلاسة وخفة ونطقاً رهيفاً، بعيداً عن الوعورة والجفاف، وائتلافاً مقبولاً مع المحتوى الذي يركز على الناحية الإنسانية والوجدانية، فتبعث في النفس شعوراً بالليونة والرقة، لما فيها من طلاوة الموسيقى الشعرية، والنغم الهامس الحزين بفضل خاصية جريان الهواء مع أحرف الصفير الرخوة، وهذا يعكس الحالة الانفعالية المتسمة بالألم التي يعيشها الشاعر، فهو مفعم بعاطفة الحزن العميق، بالرغم من أنه يظهر شوقاً جارفاً إلى التحول والانتصار، وإيماناً راسخاً بالانبعاث الجديد، وهذا التداخل يؤثر في الحركة الإيقاعية، ومن ذلك استخدامه حرف الاستقبال الذي يمهد للنصر قبل تحقيقه، فيخلق صعوداً في حركة الإيقاع: ستمحو، سيغسل، ستصبح، ستهوي ... وإذا كانت هذه الأفعال متضمنة الحركة التصاعدية، إلا أنها حركة مؤجلة بفضل التسويف: حرف السين، وهذا يبطئ من وتيرة تسارعها، ثم يقترن ذلك بنوع من التحدي المكنون في مفردات غنية بإيحاءات أسطورية تخلف لدى المتلقي إحساساً عميقاً بالتجدد، وإبحاراً في الفضاء الملحمي: الصخرة، البرق،

[409]. حمد شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2 ،1968،ص 85

الثائر، المارد، القدر، المطر، ... ونلحظ ورود حرف الراء فيها، ومن صفاته التحرك، والترجيع، والنضارة، والتكرار[410] الذي يوحي بالتعاقب والحركة المرتبطة بالمعاني التي توحي بها، فالبرق: حركة ضوئية، والمطر :حركة مائية، والثائر: حركة تمردية، والتعاقب فيها ظاهر من التحول: من الظلام إلى النور – من الجدب إلى الخصب – من العبودية إلى التحرر، ومفردة الصخرة تشي بالتحول من الموت إلى القيامة (في حالة السيد المسيح)، وبالصعود والانحدار (في حالة سيزيف)، والقدر: متضمن إرادة التغيير والتحول، بينما المارد: يمثل حركة القوة التي تمارس فعل التحول، فالقصيدة جوهرها التحول، لذلك نراها في الخاتمة تستغني عن التسويف، وتستقر عند التحقيق: (يزحزح صخرة التاريخ – يوقد الشمعة) – يمكن ملاحظة أحرف: (ز – ح – خ – ش) الرخوة المسيطرة على المقطع – وهذا الاستقرار يناقض تماماً افتتاحية القصيدة: أيا جيل الهزيمة.. (أحرف المد الطويلة: أيا –جي – زي)، فهناك مفارقة صارخة بين البداية والنهاية، وهذه المفارقة تشكل سبباً في توتر الإيقاع وتبدله، إذ في خاتمة القصيدة يشعر المتلقي بالرضا، وتهدأ انفعالاته، بفعل زوال حسرة الهزيمة، بينما بدأ هائجاً متوتراً يمد صوته ويرفع نبرته: أيا ... في مطلعها .

فالانفعالات القلقة المضطربة التي كانت سبباً للإيقاع المتبدل، أشعلتها جملة من الأسباب غير المرتبطة بالوزن العروضي، ومنها الاستخدام المفرط للأفعال المضارعة في دلالة على الحركة المستمرة، وعلى الحيوية والنشاط والتغير، وهذه الأفعال تأتي في جمل متتابعة، يربط بينها حرف العطف (الواو)، مما يجعل إيقاعها في تواصل لا انقطاع في انسيابه، وكأن الشاعر في عجلة من أمره يريد أن يحسم الموضوع، إضافة إلى ما ينتج من التوازي والتناسب في الطول بين بعض الأسطر من تكرار إيقاعي يحاول ترسيخ الفكرة أو المضمون :

جسوراً وقناديل

زهوراً ومناديل

وكذلك نلحظ في تكرار صيغة منتهى الجموع مداً في الصوت لا يصده إلا الحرف الصامت في نهاية المقطع: قناديل – مناديل – مواويل – تماثيل – أباطيل ... فهي تفتح السبيل أمام اتساع فضاء التخيل بإيحاءاتها من خلال الصوائت الطويلة: نا – وا – با ... وتمنح النص امتداداً إيقاعياً يكاد لا ينتهي، وهي تناسب ارتفاع الصوت في أثناء النداء للبعيد، ويعضد هذا التناسب بعض الجمل الاسمية الكبرى :

[410]. ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص84

[هذا البرق (لا يكذب)]

[فهذا النهر (لا ينصب)]

ولا يمكن التغاضي عن تكرار: ها – ذا – لا . وكأن البياتي يريد تأكيد قوة إحساسه بدنو لحظة الانتصار، بيد أن صيغة النفي تصدم السمع، وتخلق توتراً بين السلب والإيجاب، فيعود الإيقاع إلى الاضطراب والاهتزاز. خاصة وأن النص تغيب عنه الأفعال الماضية بخصائصها السكونية الجامدة تماماً .

ومن الأسباب التي تخلق التوتر– أيضاً – الثنائيات المتضادة: الهزيمة/الثورة – قفار /زهرة – شمعة/الليل – السادة /الكادحين – المارد / الإنسان – ... حيث تتجلى معاني التباين والتخالف من خلال هذه الثنائيات التي شكلت عناصر فكرة النص القائمة على الثنائية الجوهرية: الموت/الانبعاث. وكانت سبباً من أسباب الاضطراب العاطفي الذي خلق توتراً إيقاعياً، ويرى ريتشارد أن الشعر يقوم على التوتر الذي ينظم العلاقات، ويحقق التفاعل والاندماج [411]، فالبياتي يوظف التناقض بين الهزيمة والثورة ليخلق عنصر المفارقة الذي تقوم عليه شعرية نصه، ويشارك في توتر الإيقاع الذي بدأ مديداً بطيئاً، ثم تسارع، وتوتّر واضطرب، ليعود إلى الهدوء والاستقرار .

ويبدو أن الإيقاع الداخلي يعتمد كثيراً على التكرار الذي يؤدي دوراً فاعلاً في الإيحاء بمضمرات النفس، والإشارة إلى المعاني الغائبة أو الدلالات البعيدة، " وإذا كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج فإن التكرار الحديث 2ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي "[412] ."من هنا لا بد من النظر في التكرار بشكل أوسع.

[411].نقلا عن : مصطفى ناصف ، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة د.ط،ت ص 72.

[412].رجاء عيد : لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية ص 60.

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع .

1.أحمد عمر مختار ،معجم اللغة العربية المعاصر عالم الكتب القاهرة ط1- 2008.

2.أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان بيروت ط1، 2001.

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

4.ابن منظور، معجم لسان العرب-تهذيب لسان العرب،ج2 ،ط1،دار الكتب العلمية-لبنان1993 م.

5.أبي الحبيب أحمد بن فارس بن زكريا -تح زهير عبد المحسن سلطان معجم مجمل اللغة-ط2- ج3، دار النشر مؤسسة الرسالة سوريا 1406 هـ-1986 م .

6. أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري-تح محمد العلمي ، عروض الورقة،ط1، دار الثقافة- المغرب، (1404 هـ- 1984 م)

7. أبو القاسم إسماعيل بن عباد-تح محمد حسن آل ياسين، الإقناع في العروض و إخراج القوافي -ط1-دار المكتبة العلمية-بغداد 1960 م.

8. أحمد سليمان الأحمد:الإيقاع ودلالته في الشعر،مجلة المنهل، السعودية، ع 183 ،السنة 1995.

9. أمين علي السيد، في علمي العروض و القوافي منشورات دار المعارف القاهرة ط4

10.إبراهيم عبد الله الجواد العروض بين الأصالة والحداثة-ط1-دارالشروق للنشر- الأردن-2002.

11.المهدي لعرج.مقال خاتمة كتاب بنية الأرجوزة وجمالية تلقيها عند العرب 2010.

12. أحمد حسن الزيات, تاريخ الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت- لبنان, ط4

13. أحمد شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2 ،1968.

14.ابن خلدون، المقدمة، تحقيق المستشرق م.كاترمير، ج1، مكتبة لبنان- بيروت.

15. الأخطل، ديوان ، تحقيق مهدي محمد نصر الدين،دار الكتب العلمية ط2، 1994.

16.الشنقيطي، شرح المعلقات العشر, تحقيق: محمد عبد الله الفاضلي، المكتبة العصرية صيدا, بيروت -لبنان: 2011م

17. أنطوانيوس بطرس، الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس- لبنان - ط1، 2013.

18.أبو عبيدة معمر بن المثنى، نقائض جرير والفرزدق، طبعة مكتبة المثنى في بغداد .

19.أحمد محمد الخوف، أدب السياسة في العصر الأموي، ط1-1960م ، دار مكتبة نهضة مصر بالفجالة.

20.أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي ط3-1966.

21.ابن الأعرابي، شعر الأخطل،بيروت المطبعة الكاثوليكية 1891م.

22.ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقدهن تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت لبنان ط4 ج1سنة 1972م.

23.المعروف النودهي- شرح الشيخ بابا علي القردانمي، منظومة الدّرة العروضية ط1 ، مكتبة التفسير، أربيل.

24.إميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية مؤسسة الرسالة سوريا ط1، 1406هـ.

25.ابراهيم عبد الله عبد الجواد، العروض بين الأصالة والحداثة، دار الشروق للنشر الأردن ط1-2002.

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

27. ابن رشيق القرواني العمدة في محاسن الشعر ونقده تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل بيروت ط5 -1981.

28. امرىء القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة دار المعارف ط3 -1964 .

29. أبي تمام، الديوان ، شرح الخطيب التبريزي تحقيق محمد عبده عزام دار المعارف القاهرة ط3 - 1972 .

30.ابن الأثير الحلبي، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة دار النهضة القاهرة مصر ط2 -1973.

31. المبرد، القوافي ومشتقة ألقابها منه، تحقيق رمضان عبد التواب حولية كليات الآداب جامع عين شمس القاهرة مج 13-1973.

32.ابن سينان الخفاجي، سر الفصاحة تحقيق عبد المعتال الصعيدي مكتبة صبيح القاهرة 1969.

ابن القطاع الصقلي الشافي في علم القوافي تحقيق صالح بن الحسين العايب دار اشبيليا الرياض 1998.

33. ابن المعتز، الديوان تحقيق يونس احمد السمرائي وزارة الثقافة و الفنون بغداد 1977.
34. البحتري، الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي دار المعارف القاهرة ط3–1977 .
35. ابن الأنباري، الموجز في علم القوافي تحقيق عبد الهادي هاشم مجلو مجمع اللغة العربية دمشق مج 31 –1956.
36. العنابي الأندلسي الوافي بمعرفة القوافي تحقيق نجاة بنت حسن نولي الإدارة العامة للثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية الرياض 1997.
37. أحمد الكشك التدوير في الشعر دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة 2004.
38. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4 ،1983 ،
39.أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة(شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س4 ،ع14 ،1960.
40. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون،ج1 ،دار الفكر، بيروت، دون تاريخ.
41. أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، د . ط، القاهرة، 1929 .
42. إبراهيم محمود خليل ، عروض الشعر العربي ،دار المسيرة، الأردن ط3،سنة 2012.
43. أحمد محمد عبد الدايم عبد الله–مقال حول التصريع والتقفية والتجميع والتدوير بتاريخ 2012/06/24.
44.الأصفهاني، أبو الفرج، كتاب الأغاني، منشورات دار الثقافة، بيروت ج1، ط5 1401هـ – 1981 م .
45. الإمام علي بن أبي طالب، ديوان الإمام علي، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار ابن زيدون، مكتبة الكليات الأزهرية.
46. الجاحظ: المحاسن والأضداد، تحقيق فوزي عطوي، دون طبعة، دار صعب، بيروت، 1969م.
47.أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، دون تاريخ.
48. بدر شاكر السياب ، الديوان، دار العودة بيروت ط1– 2006.
49. بدوي طبانة, معلقات العرب, دار المريح, الرياض، ط4 ،1984
50. بطرس البستاني أدباء العرب في الجاهلية و صدر الإسلام د.ت مكتبة ناشرون، لبنان بيروت.
51. بشار، ديوان بن برد، ج4 ،شرح محمد الطاهر عاشور، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1957م.
52.ثريّا محيّ الدّين في الميزان الجديد في علم العروض و القوافي ط1 ،عمان عام 2004.

53. جرجي زيدان تاريخ آداب اللّغة العربية،تعليق شوقي ضيف، ج2، دار الهلال، القاهرة،1956م.
54. جورج غريب، الشعر الملحمي، تاريخه وأعلامه .دار الثقافة ، بيروت – لبنان – د ط ، د س .
55.جار الله الزمخشري–تح فخر الدين قباوة، القسطاس علم العروض،ط1–مكتبة المعارف للنشر بيروت 1989م.
56.جار الله الزمخشري، القسطاس في علم العروض والقافية،مكتبة المعارف بيروت ط2–1989.
57.جرير، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر 1406–1986 .
58.جورج مارون، علما العروض والقافية، المؤسسة الحديثة للكتاب لبنان ط1، 2013م .
59. جميل بثينة، الديوان ، دار صادرللطباعة و النشر بيروت ط1–1988 .
60.حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
61.حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989 ،ج1.
62. حسن عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1989.
63.حميد آدم التوني، في علم العروض والقوافي، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان ط1–1428–2004م.
64.حسان بن ثابت، الديوان تحقيق السيد حنفي حسنين الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1974.
65. حميد بن ثور الهلالي الديوان تحقيق:عبد العزيز الميمني، القاهرة، الدار القومية للطباعة.
66. خضر أبو العينين عبد الرحيم، أساسيات في علم العروض والقافية ط1،دار أسامة الأردن2010م.
67. خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991.
68. ذي الرمة ، الديوان تحقيق عبد القدوس ابو صالح مؤسسة الرسالة بيروت 1993.
69.رجاء عيد لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، سنة 2003.
70.رشيد يحياوي، الشعرية العربية،الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ط1 1991.
71. رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار الفكر، بيروت، ط1 .

72. سعد الدّين إبراهيم مصطفى في علم العروض و القافية –دار غريب– القاهرة –2013م.
74. سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1993.
75. سيد غيث، الشرح الكافي في علمي العروض والقوافي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ط1 2017.
76.سيد البحراوي، العروض وموسيقى الشعر العربي، منشورات الهيئة المصرية للكتاب القاهرة 1993.
77. شوقي ضيف الشعر الجاهلي, دار المعارف، القاهرة، مصر.
78.شوقي ضيف، التطور و التجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة مصر ط8(د.ت).
79. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1 ،دار الآداب، بيروت، 1995 .
80.صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري و القافية، مرجع سابق.
81.صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث إشارة، ج 8 دائرة المعارف الإسلامية الشيعية،تاريخ النشر 2009/07/13.
82.عبد الرحمان الوصيفي، النقائض في الشعر الجاهلي مكتبة الآداب، القاهرة، مصر ط1، 1422– 2003م.
83. عبيد بن الأبرص، الديوان تحقيق حسين نصار مطبعة مصطفى البابي الحلبي القاهرة سنة 1957.
84.عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط1 ،النادي الأدبي الثقافي جدة1985.
85. عبد العزيز مقالح: أزمة القصيدة العربية،مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1 ، 1985 .
86. عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995 ديوان سفر الفقر والثورة، قصيدة إلى عبد الناصر الإنسان، ج2 .
87. علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت1ط ، 2006 .
88.عبد االله الغذامي: الصوت القديم والجديد – دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث –الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987 .
89.عبد الله بن محمد بن خميس معجم اليمامة ، ط1–ج 2، دار النشر الجغرافي – المملكة العربية السعودية 1987.

90. عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ط1 ،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة2004.

91.عبد الكريم حسين، عمود الشعر، مواقعه، ووظائفه، وأبوابه، ط1 ،دار النمير للطباعة والنشر، دمشق، 2003م.

92. عبد الله الطيّب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها–ط2 – دار الفكر – بيروت – 1970م

93. فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل – العراق – ط 1 . 1989 .

94. فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الإسكندرية ط2–1998م

95.فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التجديد فيه،دار المعرفة الجامعية مصر،سنة 1998.

96. فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، مصر، د. ط ، 1997 .

97.قدامى بن جعفر نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى مطبعة الخالجي القاهرة ط3–1979.

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

99.قدامى بن جعفر: نقد الشعر،.مطبعة الجوانب قسطنطينية ط 1 عام 1302.

100.محمد رضوان حسين النجار،الجاهري في البحوروالدوائر،ط1،مكتبة فلاوس تلمسان1421هـ– 2000 م.

101. محمد التونجي، المعجم المفضل في الأدب، دار الكتب العلمية ، ط2، 1999.

102. محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك.

103. مصطفى حركات أوزان الشعر – ط1– دار الثقافة – القاهرة– 1998م.

104.محمد بن حسين بن عثمان،المرشد الوافي في العروض والقوافي،دار الكتب العلمية ط1، 2004

105. مصطفى صادق الرافعي تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي بيروت لبنان ط2، 1974.

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

107.محمد مندور، الأدب وفنونه ، نهضة مصر للطباعة و النشر ، ط 5 ، 2005 .

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

109.محمد إسماعيل عبد الله الصاوي، شرح ديوان جرير ، بيروت ، لبنان.

110. مصطفى صادق الرافعي،إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، منشورات مكتبة رحاب،ط8-الجزائر.

111.محمد بوزواوي، تاريخ العروض من التأسيس إلى الاستدراك، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر 2002.

112.محمد على الهاشمي ، العروض الواضح في علوم القافية، ط 1،دار القلم دمشق 1991

113.محمد واضح الصمد علم العروض و القافية . دار الجيل – بيروت –2011م

114. موسى بن محمد الملياني الأحمدي المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي –ط2– الجزائر –1996م.

115. محمد عبد الدايم مقال حول التصريع و التقفية و التجميع و التدوير بتاريخ 2012/06/24.

116. مصطفى حركات نظرية الوزن الشعر العربي و عروضه، دار الأفاق 2005.

117. محمد علي سلطان ، المختار من علوم البلاغة و العروض، دار العصماء دمشق ط1 عام 1427هـ-2008 .

118. مرعي الحمبلي، القول البديع في علم البديع ، تحقيق محمد بن علي الصامل دار كنوز اشبيليا الرياض 2004.

119.محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع ،مقال (حوليات الجامعة التونسية) ع 32 /1991.

120. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

121.مصطفى حركات،قواعد الشعر، منشورات المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر.

122.مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة د.ط،ت.

123. نازك الملائكة، موسيقى الشعر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود- الكويت 2003م.

124. نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط2 ،1964 .

125. يوسف خليف،الشعراء والصعاليك في العصر الجاهلي دار المعارف 1978.

126.يمنى العيد، في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3 ،1985 .