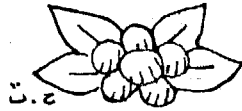


الدكتور محمد حماسة عبداللطيف

البناء العرُوضي
للقصيدة العربية



دار الشروق

الْبِنَاءُ الْعُرْفِيُّ
لِلْقَصِيْدَةِ الْعَرَبِيَّةِ

البناء العروضي

للقصيدة العربية

الطبعة الأولى ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ م
جميع حقوق الطبع محفوظة

© **دار الشروق**

القاهرة: ٨ شارع سيويه المصري

- رابعة العدوية - مدينة نصر

ص. ب. : ٣٣ البانوراما

تليفون: ٤٠٢٣٣٩٩

فاكس: ٤٠٣٧٥٦٧ (٢٠٢)

بيروت: ص. ب. : ٨٠٦٤

هاتف: ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣

فاكس: ٨١٧٧٦٥ (٩٦١)

الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف

الْبِنَاءُ الْعُرْفِيُّ
لِلْقَصِيدَةِ الْعَرَبِيَّةِ

دار الشروق

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

هذه محاضرات تتناول البناء العروضي للقصيدة العربية ، أقدمها لطلابي في كلية دار العلوم بجامعة القاهرة ، كما أقدمها لكل محبي فن العربية الأول : الشعر ، والراغبين في معرفة أسس بنائه .

والحق أن فن العروض علم قد يكون صعبًا على كثير من المبتدئين ، لأنهم لم يتدربوا عليه ، ولم يمارسوه ، ولم يوقفهم أحد من خلال قراءة الشعر على أصوله وقواعده ، وهو علم يحتاج إلى دربة ومرانة كثيرة متصلة ، والعناية به تحتاج إلى تضافر علوم العربية المختلفة التي تعين على ضبط النص الشعري . وبين علم العروض وعلوم العربية الأخرى من صرف ونحو وغيرهما - تعاون متبادل وجدل حى فعال ، ومن هنا كانت إجادة العروض متضمنة لإجادة كثير من علوم العربية .

وقد ظل العروض العربي ميزانًا للشعر منذ وجد الشعر العربي ، ومنذ استكشف قواعد هذا العلم واستخلص قواعده عالم العربية الفذ الخليل بن أحمد الذى عاش حتى أوائل الربع الأخير من القرن الثاني الهجري (ت تقريبًا ١٧٥ هـ)

وقد كان علماء العربية يتعهدونه من حين إلى آخر شرحًا وبسطًا لغوامضه ، أو اختصارًا ونظمًا لمسائله ، أو تنبيهًا إلى أهميته والحاجة إليه . فبعد الخليل بن أحمد ألف فيه

الأخفش الأوسط (ت ٢١٥ هـ) مستدرِّكًا على الخليل، وبعده أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥ هـ) وابن كيسان (ت ٣١٠ هـ) وابن السراج (ت ٣١٦ هـ) وابن عبد ربه (ت ٣٢٨ هـ) والزجاجي (ت ٣٤٠ هـ) والصاحب بن عباد (ت ٣٨٥ هـ) وأبو الفتح بن جنى (ت ٣٩٢ هـ) والجوهري (ت ٤٠٠ هـ تقريبًا) والخطيب التبريزي (ت ٥٠٢ هـ) والزمخشري (ت ٥٣٨ هـ) وابن الحاجب (ت ٦٤٦ هـ) والدماميني (ت ٨٢٧ هـ)، وبين هؤلاء وبعدهم كثيرون .

وكان بعض القدماء يعد العروض مما اختصت به العرب، ومن هؤلاء ابن فارس الذى يقول في كتابه «الصاحبي»: «ثم للعرب العروض التي هي ميزان الشعر، وبها يعرف صحيحه من سقيمه . ومن عرف دقائقه وأسراره وخفائيه - علم أنه يربى على جميع ما يَبْجَعُ به هؤلاء الذين ينتحلون معرفة حقائق الأشياء من الأعداد والخطوط التي لا أعرف لها فائدة» . وكان ابن فارس قد ذهب من قبل إلى أن العرب كانوا في جاهليتهم - قبل كشف الخليل - يعرفون العروض بوصفه علمًا ضمن ما يعرفون من علوم، فقال (ص ١٣ ، ١٤ من الصاحبي): «وأما العروض فمن الدليل على أنه كان متعارفًا معلومًا اتفاق أهل العلم على أن المشركين لما سمعوا القرآن قالوا - أو من قال منهم - إنه شعر، فقال الوليد بن المغيرة منكراً عليهم: لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقرء الشعر؛ هزجه ورجزه، وكذا وكذا، فلم أره يشبه شيئًا من ذلك» . ويعقب ابن فارس مستتجًا: «أفيقول الوليد هذا وهو لا يعرف بحور الشعر؟!» .

ولا شك في أن العرب كانوا يعرفون أوزان الشعر ممارسةً واستعمالاً، ويدركون الفروق بين كل وزن وآخر، ولم يخلط الشعراء بين هذه الأوزان . وأما دعوى ابن فارس أنهم كانوا يعرفون العروض بمصطلحاته وبوصفه علمًا له أصوله وقواعده - فهي دعوى باعثها إكبار هذا العلم والاهتمام به، وإكبار العرب أيضًا، حتى إنه اعتقد أيضًا أنهم كانوا يعرفون علوم العربية الأخرى بمصطلحاتها الخاصة بها .

ومهما يكن من أمر، فإن هذا العلم ضروري لدارس العربية الذي يريد أن يتخصص فيها، وآمل مع هذه البداية أن أحبب إلى طلابي هذا العلم الذي يتناول أهم فنون

العربية، ولذلك بسّطت عرض أبحره معتمداً على جانب الوصف، وتخففت من كثير من مصطلحاته معولاً على إكسابهم المهارة والدربة على فهمه ومعالجته، ومن ثم أكثرت من النصوص سواء في ثنانيا العرض أو التدريبات الملحقة، وأرجو أن تكون معينة على تحقيق ما أتغيّاه .

وقد ألحقت بهذه الدراسة عجالة سريعة عن الشعر الحر، لأن الأبحر المدروسة هنا هي التي يعتمد الشعر الحر على تفعيلاتها في تشكيله، وقصدي من ذلك أن يعرف الدارسون العلاقة بين الشعر الحر والشعر الذي نبع من هذا اللون الجديد، وأن يعرفوا أنه موزون بطريقة خاصة؛ حتى لا يضلّهم بعض الذين ينكرونه، إما عن هوى خاص وإما عن عدم معرفة به .

ولا يكتمل البناء العروضي للقصيدة العربية إلا إذا ألمّ الدارس أيضاً بنظام التنقيّة فيها، ولذلك جعلت الباب الثاني من هذه الدراسة لتناول القافية في الشعر العربي، وكما فعلت مع النظام العروضي - ألحقت فصلاً خاصاً بالقافية في الشعر الحر. وأسأل الله أن يكون عملي نافعاً وأن يجعله خالصاً لوجهه .

والله من وراء القصد، وهو حسبي .

محمد حماسة عبد اللطيف

مصر الجديدة في ٥/٨/١٩٩٩

الباب الأول

البناء العروضي للشبيبة

تهجيس

من المعروف أن تراثنا الشعري أعمق جذراً وأبعد عمراً في مدى التاريخ من تراثنا الثري؛ إذ إن أقدم النصوص اللغوية في الثقافة العربية نصوص شعرية ترجع إلى ما قبل الإسلام بما يقرب من قرنين من الزمان، ولا تكاد الثقافة العربية تعرف نصوصاً نثرية قبل الإسلام إلا نتفاً قليلة، وهي - على فرض صحتها - من أسجاع الكهان وبعض خطب العرب التي نالها على الزمن تحريف كثير.

ولعل القيمة الفنية للشعر هي التي ساعدت على حفظه على مدى الزمن، فتناقله جيلٌ بعد جيل، وأشبعوا به أشواقهم الروحية، وظمأ نفوسهم إلى الجمال وتعميق الرؤية للحياة وتعديلها. ولعل مما ساعد أيضاً على حفظ الشعر ذلك النغم الموسيقي الذي يتمتع به، وذلك الإيقاع الذي يستدعي بعضه بعضاً فيعين على التذكير، ولا سيما أنه كان علم قوم لم يكن لهم علم سواه.

وإذا كان كل من الشعر والنثر كلاً من الكلام العربي مصوغاً على نمط الجملة العربية وخصائصها وبنية مفرداتها الصرفية والصوتية^(١)، فإنه ينبغي علينا أن نقف على ما يمتاز به الشعر من النثر، ونتعرف الخصائص التي تجعل من الكلام شعراً من حيث قالبه وطريقة بنائه الصوتي.

(١) هذا لا يمنع أن الشعر قد ينفرد أحياناً ببعض الصيغ والتراكيب الخاصة فيما يسمى بالضرورات الشعرية. انظر كتابي: لغة الشعر: دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، ١٩٩٦.

لقد وردت في المصادر العربية القديمة تعريفات متعددة للشعر، تعرض بعضها للنقد والنقض، واستحسن البعض الآخر. ولن يكون من وكدنا هنا محاولة التمييز بين الشعر والنثر من خلال التعريفات التي قدمت لكل منهما، ولكننا سنحاول التمييز بينهما من خلال التعرض لنص من كلا اللونين، فما يغني التعريف شيئاً إذا لم تكن مفرداته واضحة الدلالة في الذهن عن طريق ارتباطها الفعلي بنصوص لغوية واضحة.

فَلْنُحَاوِلْ أَنْ نُوَازِنَ بَيْنَ هَذَيْنِ النَّصِيْنِ (أ) و(ب).

(أ) النص الأول: يقول الروائي الكبير نجيب محفوظ في رواية «اللس والكلاب» على

لسان بطلها «سعيد مهرا»: :

«لن أقع في الفخ، ولكنني سأنقض في الوقت المناسب كالقدر، وسناء إذا خطرت في النفس انجاب عنها الحر والغبار والبغضاء والكدر، وسطع الحنان فيها كالنقاء غب المطر. ماذا تعرف الصغيرة عن أبيها؟ لا شيء، كالطريق والحارة والجو المنصهر. جاءكم من يغوص في الماء كالسمكة، ويطير في الهواء كالصقر، ويتسلق الجدران كالفأر، وينفذ من الباب كالرصاص».

(ب) النص الثاني: يقول إبراهيم ناجي في قصيدته «الأطلال»:

يَأْفُوَادِي رَجِمَ اللهُ الْهُوَى	كَانَ صَرْحًا مِنْ خَيَالٍ فَهَوَى
اسْقِينِي وَأَشْرِبْ عَلَيَّ أَطْلَالِهِ	وَارْوِ عَيْنِي طَالَ مَا السِّدْمُ رَوَى
كَيْفَ ذَلِكَ الْحُبِّ أَمْسَى خَبْرًا	وَحَدِيثًا مِنْ أَحَادِيثِ الْجَوَى

نلاحظ - معاً - أن النص الأول مقسم إلى جمل، كل جملة منها تطول أو تقصر حسب المعنى الذي يريد أن يؤديه الكاتب، فجملة «لن - أقع - في - الفخ» مكونة من أربع كلمات، والجملة التي بعدها «ولكنني - سأنقض - في - الوقت - المناسب - كالقدر» مكونة من ست كلمات، والجملة الثالثة «وسناء - إذا - خطرت - في - النفس - انجاب - عنها - الحر - والغبار - والبغضاء - والكدر» مكونة من إحدى عشرة كلمة.

وهكذا تتوالى الجمل في هذا النص دون ضابط شكلي يفرض عليها تساوي الكمية

الزمنية والصوتية؛ لأن كل جملة مرتبطة بالمعنى الذي تؤديه، ولا يلزم فيه أن تتساوى كمية الأصوات المنطوقة في كل جملة.

أما النص الثاني، فإننا نلاحظ أنه مكون من ثلاثة أسطر، كل سطر منها مكون من قسمين، كل قسم منها مكون من مجموعة من الكلمات، قد يتساوى عددها مع عدد كلمات القسم الثاني أو لا يتساوى، فالقسم الأول من السطر الأول مكون من خمس كلمات، هي: «يا - فؤادي - رحم - الله - الهوى»، والقسم الثاني من البيت الأول مكون من خمس كلمات، هي: «كان - صرخًا - من - خيال - فهوى».

والسطر الثاني مكون من قسمين كذلك، القسم الأول عدد كلماته أربع، هي: «اسقني - واشرب - على - أطلاله» والقسم الثاني مكون من خمس كلمات، هي: «وازو - عني - طالما - الدمع - روى».

والسطر الثالث مكون من قسمين أيضًا، عدد كلمات القسم الأول خمس كلمات، هي: «كيف - ذاك - الحب - أمسى - خبيرًا» والقسم الثاني عدد كلماته أربع كلمات، هي: «وحدثًا - من - أحاديث - الجوى».

لكن يلاحظ - مع عدم اتفاق هذه الأقسام في عدد الكلمات - أن كل قسم منها متساوٍ مع القسم الآخر في كمية الأصوات المنطوقة والمسموعة، ومتساوٍ معه أيضًا في ترتيب هذه الأصوات. ودليل ذلك، أننا لو قسمنا كل سطر من هذه الأسطر الثلاثة إلى مقاطع صوتية^(١) أي إلى أصغر الوحدات الصوتية، لكان كل قسم متساويًا مع الآخر، وكل سطر متساويًا مع التالي، فالسطر الأول مثلاً، مكون من هذه المقاطع أو الوحدات الصوتية الصغرى:

يا / فُ / حُوا / دِي / رَا / حِ / مَ / لَ / لَآ / هُ / لُ / هَ / وَى .

مجموعة هذه المقاطع أحد عشر مقطعًا صوتيًا.

(١) المقطع الصوتي هو: الدفقة الصوتية التي لا يمكن فصلها من بعضها البعض. سلام (بالتنوين) - مثلاً - مكونة من ثلاثة مقاطع، هي (سَ - لَ - مَ) ولا يمكن تقسيم كل مقطع منها صوتيًا، بل لابد من نطقه دفعة واحدة.

والقسم الثاني مكون من هذه المقاطع الآتية :

كَا / نَ / صَرَّ / حَا / مِنْ / خَدَ / سِيَا / لِي / فَ / هَهَ / حَوَى .

مجموعها أيضًا أحد عشر مقطعًا صوتيًا . فلنر معًا السطرين الآخرين .

السطر الثاني :

١ - إِسْدَ / قِدَ / نِيِي / وَشُدَ / رَبَّ / عَدَ / حَلَى / أَطْ / سَلَا / لِدَ / هِ

٢ - وَزَ / وِ / عَنَدَ / نِيِي / طَا / لَدَ / حَمَدُ / دَمَدُ / عُ / رَا / وِي

السطر الثالث :

١ - كَيْدَ / فَا / ذَا / كَلَّ / حُجِبَ / بُّ / أَمَدَ / سَسَى / خَدَ / بَبَ / رَا

٢ - وَ / حَا / حِدِيدَ / ثَا / مِنْ / أَا / حَا / دِيدَ / سِثَ / لَدَ / حَجَا / حَوَى

وهكذا نجد كل سطر (أو قل كل بيت) منها مكونًا من أحد عشر مقطعًا صوتيًا ، فليست العبرة - إذن - بعدد الكلمات ، لكن بكمية الأصوات المنطوقة ، وتساويها وترتيبها في كل قسم من هذه الأقسام بنظام مخصوص ، بحيث نجد أن المقطع القصير يقابله في البيت التالي مقطع قصير ، والطويل يقابله كذلك مقطع طويل . ومن هنا يدرك المستمع توالي هذا الترتيب واتفاقه ، فيحدث لديه الإحساس بالأثر الموسيقي ، وهذا ما يسمى «الوزن» .

ويلاحظ - أيضًا - على النص الثاني أن كل بيت فيه ينتهي بكلمة آخرها «واو» مفتوحة فتحة طويلة Waa «فهوى - روى - الجوى» . وانتهاء البيت بهذه الكلمة المتفتحة في مقطعها الأخير مع الكلمة الأخيرة في البيت الذي يليه - يحدث أثرًا موسيقيًا آخر ، بجانب الأثر الموسيقي الأول (الوزن) . واتفاق الكلمات الأخيرة في نهاية الأسطر على هذا الشكل يسمى «القافية» . وكل نص أدبي تتوافر فيه هاتان الصفتان : تساوي الكمية الصوتية بين أجزائه بنظام مخصوص ، والذي يسمى «الوزن» ، واتفاق الكلمات الأخيرة في الأسطر بنظام مخصوص كذلك ، والذي يسمى «القافية» - كل نص أدبي تتوافر فيه هاتان الخاصيتان يسمى «شعرًا» من حيث الشكل على الأقل .

لكننا نلاحظ أن النص الأول يشتمل على جمل ثلاث، كل جملة منها تنتهي بكلمة يتفق الحرف الأخير فيها مع الكلمة التي في آخر الجملة التالية، وهي على الترتيب:

ولكنني سأنقض في الوقت المناسب كالقدر.

وسناء إذا خطرت في النفس انجاب عنها الحر والغبار والبغضاء والكدر.

وسطع الحنان فيها كالنقاء غب المطر.

فالكلمات الأخيرة في الجمل متشابهة في حرفها الأخير «القدر - الكدر - المطر» ولكنها لا تسمى قافية، لأن الجمل هنا غير متساوية في كمية الأصوات المنطوقة في ترتيبها المخصوص، ولذلك لا يسمى هذا الكلام شعراً؛ لأنه غير موزون، وإنما يسمى «نثراً». وعند اتفاق آخر الجمل على هذه الصورة يسمى «نثراً مسجوعاً».

والواقع أن كل من له أدنى ذُرْبَة باللغة العربية - من دارسيها بالطبع - يستطيع أن يفرق بين ما هو شعر وما هو نثر بمجرد سماعه أو قراءته لنصين من هذا أو ذاك، فإذا سألته: كيف عرفت أن هذا شعراً؟ فسوف يجيبك بأن هذا كلام موزون، وينتهي به المطاف عند هذا الحد ولا يتجاوزه. وإذا واصلت معه حوارك: كيف عرفت أن هذا موزون؟ فأغلب الظن أنك لن تظفر بشيء، وأغلب الظن - أيضاً - أنك سوف تسمع كلاماً مختلطاً عن التفاعيل والبحور والقافية لا يساعد على جلاء بالقدر الذي يساعد به على التشويش والاضطراب.

ولعل كبرى النكبات التي أصيبت بها ثقافتنا العربية أن يفقد كثير من المتخصصين فيها القدرة على التمييز بين البيت الصحيح المستقيم، والبيت الذي أصابه اختلال عروضي. ونستطيع أن نقول في أسى شديد إنه من هذه النقطة فحسب يبدأ طريق القطيعة بين حاضرنا وماضينا الثقافي بكل ثرائه.

إن القدرة على معرفة أوزان الشعر والتمييز بينها وإدراك المستقيم والمكسور منها تعد في حقيقة الأمر تلخيصاً لمعرفة واسعة بالعربية: صرفها ونحوها. ويمكن القول - مع شيء من التعميم -: إن معرفة بناء القصيدة عروضياً يعد أعلى قمم معرفة العربية؛

ففضلاً عما يدل عليه ذلك من معرفة بطرائق اللغة في بناء كلماتها وجملها ، فإن ذلك يدل أيضاً على حسّ لغويّ موسيقيّ مدرب . فكثيراً ما يهدي الوزن الشعري القارئ إلى تحديد صيغة الكلمة الصحيحة ، أو إعرابها الصحيح أيضاً . ويتمثل ذلك أظهر ما يتمثل في قراءة شعر في مخطوطة من مخطوطاتنا - وهي كثيرة جداً وتحتاج إلى كشف ونشر - حيث يلتوي الخط وتنهم النقطة وتتآكل أو تنخرم بعض الكلمات ، أو تسقط سهواً من الناسخ ، هنا يقفز الإدراك العروضي إلى الحدس بالكلمة ، وغالباً ما يكون ذلك صحيحاً . والعجب ، كل العجب ، من أولئك الذين يتعرضون لتحقيق المخطوطات التي بها اقتباسات من الشعر وليست لديهم القدرة على معرفة الصحيح من المكسور .

وليس لهذا الغرض وحده نتعلم البناء العروضي للقصيدة العربية ، بل ينبغي أن نتعلم ذلك لذاته ، إذ إن الشعر هو فن العربية الأول ، والوزن هو أول مميزاته من غيره . ولن يتم لنا إدراك معنى القصيدة إدراكاً فنياً عالياً إلا إذا كانت عناصر تركيب هذا القالب واضحة معروفة . وسوف تنعدم القدرة على الخلق والابتكار في أي مجال إذا لم تكن لدينا القدرة على إدراك أبعاد الجمال اللغوي في أرقى الأعمال الفنية ، وهو الشعر .

وإذا كان هذا مطلوباً على مستوى جميع المثقفين - فإنه من أوجب الأمور وألزمها لمن فرّضت عليه الظروف أن يكون متخصصاً في اللغة العربية . والأمر يحتاج إلى غير قليل من الصبر والتبصر والدربة والمرانة ، ولنحاول معاً أن نبدأ بداية صحيحة ، وبالله التوفيق .

الأثر الموسيقي في الأصوات المنطوقة:

الفرق الشكلي الحاسم بين الشعر والنثر هو «الوزن» وهو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب^(١) ، فكل بيت متساوٍ مع الآخر في كمية الأصوات المرتبة ترتيباً خاصاً في تتابع المقاطع أو الحركات

(١) انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٢٦٣ لحازم القرطاجني (تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة - تونس ١٩٦٦).

والسكنات ، بحيث يحتل كل بيت في القصيدة مدة زمنية متساوية تمامًا مع مدة كل بيت من جميع أبيات القصيدة .

والعنصر الموسيقي هو الذي يميز الشعر من النثر ، والموسيقا تُدرك بواسطة الأذن دون بقية الحواس . فالأذن هي سبيل تسلل الموسيقا إلى النفس ، ولذلك ينبغي أن نهتم في الشعر بالأصوات المنطوقة فقط ، ويجب ألاّ نخدعنا الرموز الكتابية ، فهناك رموز كتابية لا تنطق مثل : الشمس - جاءوا - أولئك - الجيش انتصر ، أي أنه لا يعتد باللام التي تسمى اللام الشمسية ، ولا بالألف التي تكتب بعد واو الجماعة ، ولا بالواو التي تكتب في كلمة أولئك ، ولا بالهمزة التي تسمى همزة الوصل عندما تكون في أثناء الكلام .

ومعنى هذا أيضًا أنه يجب أن نُراعي الأصوات التي تنطق وليس لها رمز كتابي كالألف في اسم الإشارة : هذا ، هؤلاء ، أولئك ، ذلك ، واو المد التي تنطق في داود مثلاً ، والنون الساكنة التي تسمى بالتنوين في مثل : رَجُلٌ - كِتَابٌ . . إلخ .

والموسيقا في الشعر حساسة إلى حد بعيد ، تتأثر بأي خطأ في القراءة فتختل ويحدث نشاز لا تجيزه قوانين الموسيقا الشعرية . ولذلك يلزم لقراءة الشعر أن تكون القراءة صحيحة تمامًا من حيث النحو والصرف ، أي من حيث المحافظة على ضبط الجمل بما يقتضيه قانون الإعراب ، وضبط الكلمات المفردة بما يقتضيه علم الصرف حتى لا تختل صيغة من الصيغ . فمثلاً قول أبي العلاء المعري :

غَيْرُ مُجْدٍ فِي مِلَّتِي وَاعْتَقَ سَادِي نَوْحُ بَاكِ وَلَا تَرَنَّمُ شَادٍ

إذا نطقنا كلمة «مُجْدٍ» منصوبة فقلنا «مُجْدِيًا» اختلت الموسيقا الخاصة بالبيت تبعًا لاختلال الإعراب ، وإذا عرّفنا كلمة «بَاكِ» ، أي أدخلنا عليها (ال) فقلنا «نوح البَاكي» اختلت موسيقا البيت كذلك .

خلاصة الأمر - قبل أن ندرس موسيقا الشعر - أنه لا بد من نطق الشعر نطقًا صحيحًا موافقًا لقواعد النحو والصرف ، ولا بد من إلمام بما يُنطق وما لا ينطق من الرموز الكتابية .

وإذا طبقنا هذا على بيتي عنتره، وهما من معلقته الشهيرة :

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالرِّمَاحُ نَوَاهِلُ مِئِي وَبِيضُ الْهِنْدِ تَقَطُّرُ مِنْ دَمِي
فَوَدِدْتُ تَقْبِيلَ السُّيُوفِ لِأَنَّهَا لَمَعَتْ كَبَّارِقِ ثَغْرِكَ الْمُتَبَسِّمِ

وحاولنا أن نكتب منها ما ينطق فحسب جاء على النحو الآتي :

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَرِّمَاحُ نَوَاهِلُ مِئِي وَبِيضُ الْهِنْدِ تَقَطُّرُ مِنْ دَمِي
فَوَدِدْتُ تَقْبِيلَ سُيُوفِ لِأَنَّهَا لَمَعَتْ كَبَّارِقِ ثَغْرِكَ الْمُتَبَسِّمِي

وكذلك إذا حاولنا كتابة بيتي ابن زيدون :

يُقَصِّرُ قُرْبُكَ لَيْلِي الطَّوِيلَا وَيَشْفِي وَصَالِكِ قَلْبِي الْعَلِيلَا
وَإِنْ عَصَفَتْ مِنْكَ رِيحُ الصُّدُودِ فَقَدْتُ نَسِيمَ الْحَيَاةِ الْبَلِيلَا

بما ينطق فقط - جاء على النحو الآتي :

يُقَصِّرُ قُرْبُكَ لَيْلِ طَطْوِيلَا وَيَشْفِي وَصَالِكِ قَلْبِ لَعْلِيلَا
وَإِنْ عَصَفَتْ مِنْكَ رِيحُ صُصُدُودِ فَقَدْتُ نَسِيمَ لِحَيَاةِ لَبْلِيلَا

وهذا ما يسمى الكتابة العروضية .

الوحدات الموسيقية في الشعر العربي:

أشكال الشعر العربي قديمة قدم الشعر العربي نفسه، وأعني أنها نشأت في عصر لم تكن الموسيقى فيه قد تعقدت، ولذلك فموسيقا الشعر بسيطة، ومعنى بساطتها أن لها وحدة موسيقية متساوية في مجموعها، تكررت هذه الوحدة بانتظام فيحدث الأثر الموسيقي .

القصيدة في مجموعها مقطوعة موسيقية معينة مقسمة إلى وحدات موسيقية خاصة، هذه الوحدة هي «البيت»، فالبيت هو وحدة القصيدة، تنشأ من تكرار البيت بنظام نغمة القصيدة ككل .

والبيت الواحد مجموعة من أصوات لا بد أن تكون مرتبة ترتيبًا خاصًا حتى تُحدث أثرًا موسيقيًا، لذلك فهو مقسم إلى وحدات صغيرة، هذه الوحدات كلُّ واحدة منها مجموعة صوتية مرتبة ترتيبًا خاصًا وتكرر في البيت الواحد بنظام. لو رمزنا إلى الوحدة الموسيقية للبيت بشرطة مثلًا لكان نظامها على هذه الصورة.

⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥
⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥
⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥

إذن، فالقصيدة مقسمة إلى وحدات، ووحدة القصيدة هي البيت، والبيت مقسم إلى وحدات أصغر، ووحدة البيت تسمى التفعيلة. فالتفعيلة هي أصغر وحدة موسيقية في القصيدة، يتكون من تكرارها «بيت» من الشعر، وهي وحدة قياس صوتية، تقاس بها الأصوات المنطوقة في بيت من الشعر.

والتفعيلة مجموعة مقاطع تتركب بطريقة خاصة، بحيث يكون مجموع مقاطع بيت الشعر مساويًا لمجموعة تفعيلات على ترتيبها وتساويها، فمثلًا:

هَذِهِ الْكُعْبَةُ كُنَّا طَائِفِيهَا وَالْمُصَلِّينَ صَبَاحًا وَمَسَاءً
يكون تقطيعه على هذا النحو:

هَازِهِ لُكْعُ / بَةٌ كُنْنَا / طَائِفِيهَا وَالمُصَلِّينَ / نَ صَبَاحُنْ / وَمَسَاءً
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
والبيت التالي:

كَمْ سَجَدْنَا وَعَبَدْنَا الْحُبَّ فِيهَا كَيْفَ بِاللَّهِ رَجَعْنَا غُرَبَاءَ

ويكون تقطيعه على هذا النحو:

كَمْ سَجَدْنَا / وَعَبَدْنَا / حُبَّ فِيهَا كَيْفَ بِاللَّهِ / رَجَعْنَا / غُرَبَاءَ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

فالوحدة الموسيقية التي يتكون منها كل بيت من البيتين السابقين هي «فاعلاتن» ،
 وقيمة كلمة «فاعلاتن» هذه في أنها مجموعة مقاطع صوتية مرتبة (فأ/ع/ لا/ تُنْ) ، أو
 هي مجموعة حروف متوالية بين المتحرك والساكن . فلو رمزنا للحرف المتحرك بشرطة
 مائلة (/) وللساكن بدائرة (o) لكانت فاعلاتن على هذا النحو:

فاعلاتنْ

o / o / / o /

أي أن هذه التفعيلة مكونة من أربعة مقاطع : مقطع طويل (فأ) ومقطع قصير (ع)
 ومقطعين طويلين (لا - تُنْ) . وتتكرر هذه الوحدة في كل بيت من البيتين السابقين ست
 مرات ، فلو نطقنا «فاعلاتن» ست مرات فقلنا :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

لحصلنا على مجموعة أصوات مساوية للأصوات المنطوقة في البيت . وعلى هذا تسير كل
 أبيات القصيدة الواحدة ، فلا يمكن أن يكون عدد وحدات أو تفعيلات بيت من أبيات
 القصيدة خمس تفعيلات مثلاً ، ويكون عدد تفعيلات بيت آخر أربعاً . وهكذا ، مرة
 أخرى : القصيدة كلها مقطوعة موسيقية كلامية مقسمة إلى وحدات ، ووحدة القصيدة
 هي «البيت» .

وقد قسم العروضيون التفعيلة إلى أقسام أخرى ، هي ما يسمى : الأسباب والأوتاد .
 فالسبب نوعان : سبب خفيف ، وسبب ثقيل . والوتد نوعان كذلك : وتد مجموع
 ووتد مفروق .

السبب الخفيف : ما تكوّن من متحرك فساكن ، مثل : لمْ ، قَدْ ، هَلْ ، بَلْ ، يَا ، لَا .
 ويرمز له بـ : / o .

والسبب الثقيل : ما تكوّن من متحركين ، مثل لَكَ ، بِكَ ، مَعَ . ويرمز له بـ : // .

والوتد المجموع : ما تكوّن من متحركين فساكن ، مثل : عَلَى ، إِلَى ، لَهْ ، بِهِ (لاحظ أن الهاء مشبعة في لهو وبهي) ويرمز له ب: // ٥ .

والوتد المجموع مهم جدًا في تكوين التفعيلة ، وموضعه منها هو الذي يحدد نغمتها . فتفعيلة «فَاعِلُنْ» مكونة من سبب خفيف يليه وتد مجموع ، فإذا قدمنا الوتد صارت «عِلُنْ فَا» أي «فَعُولُنْ» وكونت نغمة أخرى .

والوتد المفروق : ما تكوّن من متحرك فساكن فمتحرك ، مثل : مِئْكَ ، عَنكَ ، فِئْكَ ، عَنَّهُ . ويرمز له ب: / ٥ / .

وهناك أيضًا الفاصلة الصغرى ، وهي : ما تكوّنت من ثلاثة متحركات فساكن ، أي عبارة عن سبب ثقيل وسبب خفيف معًا ، ويرمز لها ب: /// ٥ ، مثل : جَبَلٌ ، بالتنوين .

والفاصلة الكبرى : ما تكوّنت من أربعة متحركات فساكن ، أي سبب ثقيل ووتد مجموع ، مثل : سَمَكَةٌ ، بالتنوين . ويرمز لها ب: //// ٥ .

والبيت مقسم إلى وحدات موسيقية صغيرة ، ووحدته البيت هي «التفعيلة» . ويشترط في الوحدة الموسيقية أن تكون كل واحدة منها متساوية مع الأخرى . ولكي يحدث الأثر الموسيقي لا بد أن :

١ - تتكرر الوحدة الموسيقية .

٢ - ويكون هذا التكرار منظمًا وبعدد متساوٍ .

ولتقريب ذلك نضرب مثلاً من الطبلية ، فإن الوحدة الموسيقية لها هي «النقرة» الواحدة ، فلو نقر ضابط الإيقاع على الطبلية نقرة واحدة فلن يحدث أثرٌ موسيقي ، وكذلك لن يحدث أثر موسيقي إذا نقر عدة نقرات غير منظمة ، بل إنه في الحالة الأخيرة سوف يحدث إزعاج ولا يحدث الأثر الموسيقي المطلوب من الإيقاع على الطبلية .

مرة أخرى نعود إلى التفعيلة ، فقد قلنا إنها مجموعة مقاطع صوتية مرتبة ترتيبًا خاصًا ،
وقدمنا نموذجًا واحدًا للتفعيلة ، هو «فاعلاتن» . ولنلاحظ معًا أننا لو قابلنا كل مقطع
من هذه التفعيلة بنقرة باليد على المنضدة - لنقرنا أربع نقرات (فا - ع - لا - تن) . فإذا
والينا النظر نلاحظ أنه ينبغي علينا أن نسرع بالنقرة الثانية فقط لأنها تقابل مقطعًا
قصيرًا ، ونتمهل قليلاً عند النقرة الأولى والثالثة لأن كلا منهما تقابل مقطعًا طويلًا .

ويحدث أحيانًا أن يقصر أحد مقاطع التفعيلة ، فبدلاً من أن تكون «فاعلاتن» نصير
«فعلاتن» فإذا قابلنا التفعيلة بعد تقصير المقطع الأول منها بنقرات باليد ، فسوف تكون
النقرات أربعاً أيضًا ، غاية ما هناك أننا سنسرع بالنقرة الأولى والثانية ونبطئ في النقرة
الثالثة ، ومعنى هذا أن الإيقاع لم يختل وأن الموسيقى لم تَشْتَرُ ، وإنما قَصَّرنا بعض المقاطع
فقط مع المحافظة على عددها ، وهذا جائز في الشعر العربي ولا يُجَلُّ بوزنه ، وله قواعده
الخاصة به التي تدرس باسم «الزحاف» . وإذا كان هذا التغيير في التفعيلة الأخيرة من
الشطر الأول والأخيرة من الشطر الثاني سمي «علة» . والزحاف إذا عرض لا يلزم ،
ولكن العلة إذا عرضت لزمّت .

في الشعر العربي مجموعة من النغمات ، كل نغمة منها تسمى «بحرًا» ، وكل بحر
منها له وحدته الموسيقية الخاصة به ، بحيث يكون تكرار التفعيلة بحرًا خاصًا ، وسوف
نرى في الفقرة التالية نماذجها .

أنواع الوحدات الموسيقية (التفعيلات):

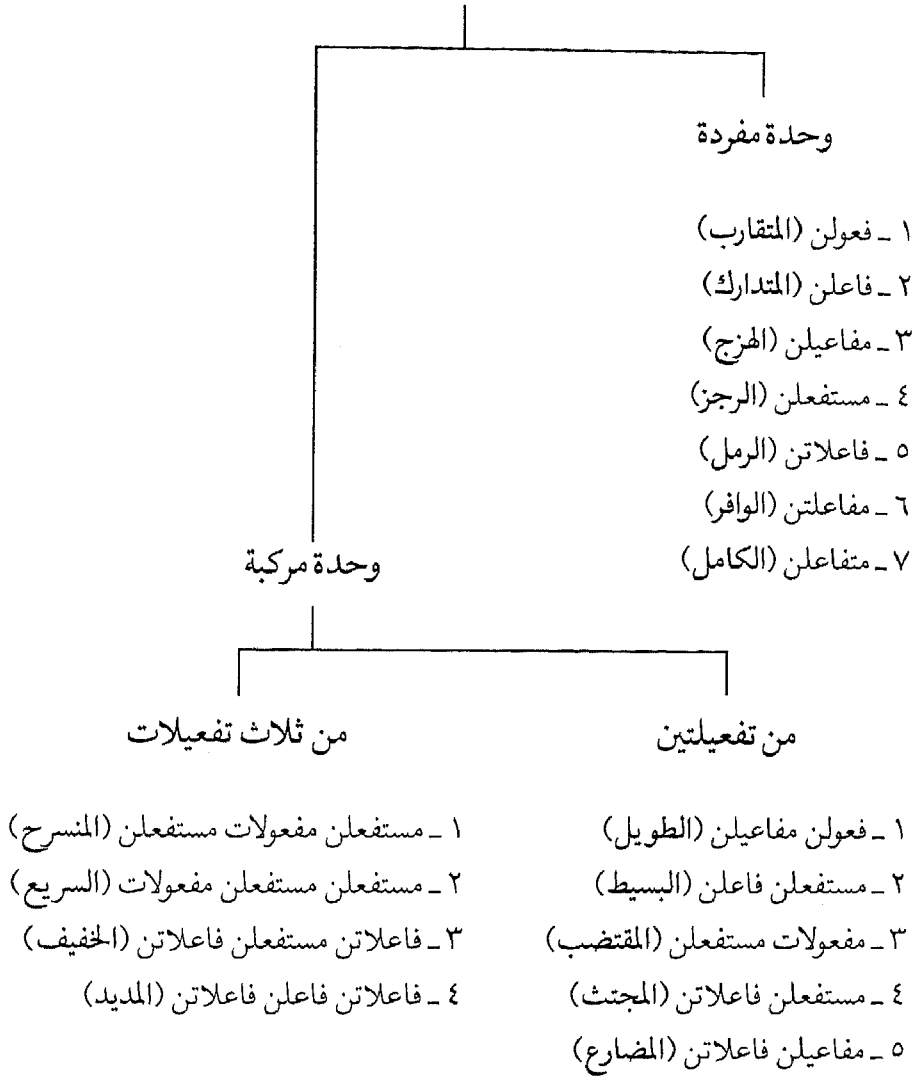
في الشعر العربي ستُّ عشرة نغمة أساسية ، كل نغمة منها تسمى بحرًا - كما ذكرنا -
وكل بحر له وحدته الموسيقية الخاصة التي تتكرر فيه بنظام فيحدث الأثر الموسيقي
الخاص بهذا البحر . وسبق أن سمينا الوحدة الموسيقية بالتفعيلة ، وقد سميت بهذا
الاسم لأنها مصنوعة من مادة «فعل» ومجموع التفعيلات التي تتألف منها بحور الشعر
العربي هي :

التفعيلة	ما تكون عليه في الزحاف	ما تكون عليه في العلة
١- فعولن	فعولُ	فعو - فعول - فَع
٢- فاعلن	فاعلُ - فَعِلنُ	
٣- مفاعيلن	مفاعلن - مفاعيلُ	مفاعي (فعولن)
٤- مستفعلن	مُتَفَعِلن - مُتَفَعِلن - مُتَعِلن	مستفعلان مستفعلُ
٥- فاعلاتن	فَاعِلَاتن - فَاعِلَاتُ	فاعلا - فِعَالَتُ
٦- مفاعلتن	مفاعلتن (بإسكان اللام)	مفاعل (فعولن)
٧- متفاعلن	مُتَفَاعِلن (بإسكان التاء)	مُتَفَاعِلن - مُتَفَا - مُتَفَا -
		متفاعلان - متفاعلاتن
٨- مفعولاتُ	مَفْعُولَاتُ	مَفْعُولَاتُ - مَفْعُولَاتُ

١- فعولن
وكل تفعيلة من هذه التفعيلات ما عدا التفعيلة الأخيرة «مفعولاتُ» وحدة موسيقية لبحر من بحور الشعر، لكننا ذكرنا أن عدد بحور الشعر العربي ستة عشر بحرًا، والتفعيلات التي تصلح كل منها وحدة موسيقية لبحر معين سبع تفعيلات، معنى هذا أن هناك بحرًا لا تتكون من تفعيلة واحدة، وإنما تكون مركبة من تفعتين أو ثلاث تفعيلات، وبذلك تتعدد أبحر الشعر العربي.

إذن، الوحدات الموسيقية لبحور الشعر العربي نوعان: مفردة ومركبة، على هذه الصورة:

أنواع الوحدات الموسيقية لبحور الشعر



ويمكن أن تتفرع عن الصورة الواحدة صور أخرى عن طريق الجزء، فمثلاً تفعيلة «متفاعِلن» يمكن أن تتكرر ست مرات في قصيدة، وفي قصيدة أخرى يمكن أن تتكرر أربع مرات، فتكون في الصورة الأولى:

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ويسمى البحر في هذه الحالة تاماً. وتكون في الصورة الأخرى:

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ويسمى هذا البحر مجزؤاً.

ولكنها في الحالتين تخضع لوحدة موسيقية واحدة، ولذلك تسمى هاتان الصورتان باسم واحد، أو هما تخضعان لنغمة واحدة وإن كانت إحداهما أقل كمية من الأخرى، ولذلك تسمى الأولى بحر الكامل التام والثانية الكامل المجزؤ.

مصطلحات أجزاء البيت:

البيت هو وحدة القصيدة، وهو - كما ذكرنا من قبل - مكون من وحدات هي التفعيلات. ولا يمكن لتفعيلة واحدة أن تتكرر في بيت واحد أكثر من عدد معين خاص بكل بحر. فمثلاً تفعيلة «فاعلاتن»، وتفعيلة «متفاعِلن»، وتفعيلة «مفاعِلتن»، وتفعيلة «مستفعلن» - لا يمكن لأي منها أن تتكرر أكثر من ست مرات، فتكون على هذه الصورة:

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وقبل أن نذكر كيفية تركيب الوحدات الموسيقية، حتى تتكون كل وحدة منها بعد تكرارها في نظام مخصوص بحرًا شعريًا خاصًا، أود أن أشير إلى مصطلحات خاصة بأجزاء البيت سوف تساعدنا على أداء مهمتنا فيما بعد. نلاحظ في البيت التالي:

وَلَقَدْ ذَكَرْنَاكَ وَالرِّمَاحَ نَوَاهِلُ مَنِّي وَبَيْضُ الْهِنْدِ تَقَطَّرُ مِنْ دَمِي

أنه مقسم إلى شطرين أو مصراعين ، فإذا قابلنا هذا البيت بتفعيلاته فستكون على الصورة الآتية :

وَلَقَدْ ذَكَرُ/ تُكِ وَالرِّمَآ/ حُ نَوَاهِلُ مَنِّي وَبِـ/ ضُ الْهِنْدِ تَقَدَ/ طُرُّ مِنْ دَمِي
ه//ه//ه// ه//ه//ه// ه//ه//ه// ه//ه//ه// ه//ه//ه//
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
حشو عروض حشو ضرب

نلاحظ أن آخر تفعيلة من الشطر الأول تسمى «العروض» ، وآخر تفعيلة من الشطر الثاني تسمى «الضرب» ، وبقية أجزاء البيت تسمى «الحشو» . فالتغيرات المسموح بها في التفعيلة إذا حدثت في الحشو لا يلزم أن تحدث في جميع أبيات القصيدة ، أما التغيرات التي تحدث في العروض أو الضرب فإنها تلزم وتكرر في جميع أبيات القصيدة إذا حدثت في البيت الأول منها ، وتتيح بذلك الفرصة لتعدد الصور في البحر الواحد ، بحيث لا يجمع في القصيدة الواحدة بين أكثر من ضرب واحد . ومن هنا ، فإن البحر الواحد يجوي عددًا من الصور بسبب تنوع الضرب مع العروض في قصائده .

والنوع الأول من التغيرات يسمى «الزَّخَاف» ، والنوع الثاني - وهو الذي يلزم - يسمى «العلة» .

طريقة تكوين البحور وتحليلها:

ينبغي ألا يغيب عن أذهاننا ما كررناه من قبل من أن :

١ - الوحدة الموسيقية للبيت متنوعة ، منها المفردة والمركبة من تفعيلتين أو ثلاث تفعيلات .

٢ - الوحدة الموسيقية المفردة تنتج عنها صور حسب عدد مرات تكرارها، وحسب تغييرات العروض والضرب، ولكن كل صورة من هذه الصور تنسب إلى نغمة واحدة (أو بحر شعري واحد) التام والمجزوء.

٣ - عدد النغمات الأساسية أو البحور الأساسية في الشعر العربي ستة عشر بحرًا شعريًا، وكل منها له اسم خاص به، وسوف نرى ذلك بعد قليل.

٤ - يجب أن يحفظ الدارس لكل بحر في ذهنه نغمته الخاصة وإيقاعه المتميز، بحيث يرتبط في الذهن هذا الإيقاع المتميز مع الشعر الذي يكون منه عندما يعرضه على موازين الشعر. فنحن عادة عندما نستمع إلى مقطوعة موسيقية إذا تكررت على ألسنا أكثر من مرة، نستوعبها تمامًا وتثبت في أذهاننا بكل تفاصيلها الدقيقة، بحيث إذا أديرت الأسطوانة الخاصة بها أمامنا نستطيع أن نستعرضها في أنفسنا كاملة عند سماع مقدمتها.

كذلك الشعر، لكل بحر شعري صورته الموسيقية الخاصة به التي ينبغي أن تطبع في النفس بحيث ندرك عند قراءة بيت أو جزء من بيت أنه من بحر كذا، وهذا لا يتم إلا بتدريب الأذن على سماع النغمة الخاصة بكل بحر ومحاولة استيعابها.

الفصل الأول

قصيدة البيت

مدخل:

قصيدة البيت أو «شعر البيت» أعني به أن وحدة القصيدة العروضية هي البيت . وهذا المصطلح يقابل قصيدة التفعيلة أو شعر التفعيلة ، وهو الذي يسمى «الشعر الحر» . ولا أقصد من هذا المصطلح أي معنى غير عروضي . فنحن نقول إن هذه القصيدة عدة أبياتها خمسون بيتًا مثلاً ، وذلك أن كل بيت في هذا الضرب من الشعر العربي يتساوى تمامًا مع الذي يليه من الأبيات ، ومن هنا ، فإن البيت يعد وحدة قياس ، ووحدة القياس لا بد أن تكون متساوية .

وأرجو ألا يُفهم من مصطلح «قصيدة البيت» أو «شعر البيت» أن هذا الشعر الذي يطلق عليه أيضًا «الشعر التقليدي» أو «الشعر العمودي» - وهي تسميات تحمل في طياتها نوعًا من الإزراء لدى كثير من مستعمليها - أرجو ألا يُفهم من هذا المصطلح أن قصائد هذا اللون من الشعر - كما كان يقال عنه في فترة سابقة - قصائد مفككة غير مترابطة ، وكل بيت منها يمكن أن ينزع من القصيدة دون أن يخل ببنائها ، أو أن أبيات القصيدة يمكن أن يعاد ترتيبها من غير أن يؤثر ذلك في تماسك بنيتها ، وأنها تفتقد ما أطلقوا عليه «الوحدة العضوية» .

وليس هذا - بالطبع - دفاعًا عن الشعر الذي أطلق عليه «شعر البيت» جملة ، فإن في هذا النوع - كما في غيره من الشعر الذي يسمى «الشعر الحر» - قصائد كثيرة ينطبق عليها الوصف السابق ، أي أنها قصائد غير مترابطة في بنائها ، وغير محكمة في نسجها ، مما يسوغ إطلاق هذه الأحكام عليها .

وفي هذا النوع من الشعر قصائد لشعراء قدماء ومحدثين لا يمكن اتهامها بأنها قصائد مفككة البناء، غير متلاحمة الأجزاء، هذه القصائد محكمة ذات وحدة عضوية قوية، حتى إن كثيرًا منها تأخذ قالب القصة لا يستطيع قارئها أن يخل ببيت منها، أو أن يقدم بيتًا منها على سابقه أو يؤخره عن لاحقته، لأنه - لو فعل ذلك - سوف يخل بوحدة القصيدة وتماسك بنيتها، غير أن هذه القصائد تحتاج من قارئها إلى بصيرة مضيئة وقراءة كاشفة حتى يظهر له هذا التلاحم الحميم^(١).

وينبغي على كل حال ألا نطلق الأحكام ونعممها، بل يجب التريث والأناة وتأخير مثل هذه الأحكام لما بعد الدراسة المتأنية والقراءة الواعية.

و«شعر البيت» في هذا السياق مصطلح عروضي بحت، يجب ألا يحمل غير دلالة العروضية المرادة منه. وقد لجأت إليه هنا هرويًا من المصطلحات الأخرى، مثل: «الشعر العمودي» أو «الشعر التقليدي» لما التبست به هذه المصطلحات من معنى نقدي يقصد الغرض من قيمة هذا الضرب من الشعر.

وكذلك لم أستخدم مصطلح «الشعر الموزون المقفى» لأنه قد يفهم منه خطأ - كما يحدث لكثيرين - أن النوع الآخر من الشعر المقابل، وهو «شعر التفعيلة» أو «الشعر الحر» ليس موزونًا، لأنه أيضًا «موزون»، وسوف نرى ذلك فيما بعد، وهو أيضًا «مقفى» بطريقته الخاصة التي سوف نقف على شيء منها.

ولم أرد أيضًا أن أستخدم مصطلح «الشعر الخليلي» كما يجري على أقلام بعض المشتغلين بالشعر وألستهم، لأن هذه التسمية تنسب الشعر إلى عالم العربية الخليل بن أحمد؛ للقواعد التي استخلصها. والواقع أن الشعر موجود بأوزانه المتنوعة قبل أن يوجد الخليل، وأن قواعد الشعر كانت موجودة في أذهان الشعراء قبله، والخليل بن أحمد لم يُوجد هذه القواعد، ولم يبتدعها، ولكنه فقط استكشفها ووضع ضوابطها، فلذلك يكون من الاقتيات أن ننسب الشعر العربي كله إليه. كما أن بعض مستعملي

(١) انظر كتابي: اللغة وبناء الشعر، دار الصفوة ١٩٩٢، وكتابي بناء الجملة العربية، وبخاصة فصله الأخير: «بناء الجملة في الشعر القديم»، دار الشروق، ١٩٩٦.

مصطلح «الشعر الخليلي» يريدون أن يوحوا من طرف خفي بأن منشئي هذا الشعر من المعاصرين متخلفون رجعيون غير «حديثين».

هي - إذن - تسمية عرضية صرّف لا يقصد منها سوى هذا المعنى المحدد، وأرجو أن أكون قد أوضحت المقصود منه .

«شعر البيت» نوعان : نوع أحادي التفعيلة أو مفردها، وهو ما نسمي بحوره «الأبحر ذات الوحدة المفردة»، ونوع آخر وحدته مركبة من أكثر من تفعيلة، وهو ما نطلق على أبحره «الأبحر ذات الوحدة المركبة» .

البحور ذات الوحدة المفردة

الأبهر ذات الوحدة المفردة، هي الأبحر التي يتكون كل منها من تفعيلة واحدة تتكرر وحدها بعدد متساوٍ في كل بيت من أبيات القصيدة، وهي سبعة أبحر: الوافر (مفاعلتن)، والكامل (متفاعلتن)، والرجز (مستفعلن)، والهزج (مفاعيلن)، والرمل (فاعلاتن)، والمتقارب (فعولن)، والمتدارك (فاعلتن).

وتسمى الشاعرة نازك الملائكة هذه البحور «البحور الصافية»، وتقول في تعريفها:

«هي التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات، وهذه هي:

الكامل، شطره: (متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن)

الرمل، شطره: (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

الهزج، شطره: (مفاعيلن مفاعيلن)

الرجز، شطره: (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)

ومن البحور الصافية بحران اثنان يتألف كل شطر فيهما من أربع تفعيلات، وهما:

المتقارب، شطره: (فعولن فعولن فعولن فعولن)

المتدارك، شطره: (فاعلتن فاعلتن فاعلتن)

أو (فعلن فعلن فعلن فعلن)

وينبغي لنا أن نضيف هنا وزن «مجزوء الوافر» (مفاعلتن مفاعلتن) فإنه من البحور الصافية وشطره تفعيلتان^(١).

(١) قضايا الشعر المعاصر، ٨٣، ٨٤، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٧٨.

وما قالته الشاعرة نازك الملائكة وصف من وجهة نظرها لبحور الشعر الحر وتشكيلاته . وهي تجعل مصطلح «البحور الصافية» في مقابل «البحور الممزوجة» . ويلاحظ أنها أهملت بحر الوافر، ولم تذكر منه إلا صورته المجزوءة التي أشارت إلى شطره (مفاعلتن مفاعلتن) . ومعنى هذا أنها تجعل البحر الواحد متميماً إلى نوعين : فبعضه ينتمي إلى «البحور الصافية» وهو الصورة المجزوءة، وبعضه ينتمي إلى «البحور الممزوجة» التي قالت عنها : «وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلية واحدة، على أن تتكرر إحدى التفعيلات . وهما بحران اثنان :

السرّيع ، شطره : (مستفعلن مستفعلن فاعلن)

الوافر ، شطره : (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)»^(١).

ولا أريد أن أستمر في مناقشة ما قالته في هذا الموضوع ، غير أني فقط أضم بحر الوافر إلى الأبحر ذات الوحدة المفردة أو «الصافية» على حد وصف السيدة نازك الملائكة ، سواء أكان تاماً أم مجزوءاً ، لأن الشعر الحر الذي كانت تقعد له ليس فيه تام ولا مجزوء ، وهذه المصطلحات خاصة بالشعر الذي نؤثر تسميته بشعر البيت .

وسوف نتناول هنا هذه الأبحر السبعة كل بحر منها على حدة .

(١) السابق ، ٨٥ .

١ - الوافر

يتألف بحر الوافر من تكرار «مَفَاعَلْتُنْ = // / ٥ // / ٥» ست مرات في البيت الواحد . ويقول العروضيون إنه سمي الوافر لتوافر حركاته ؛ لأنه ليس في التفعيلات أكثر حركات من مُفَعَّلَتُنْ وما يفك منها وهو مُتَفَاعِلُنْ . وقيل سمي وافرًا لوفور أجزائه^(١) .

ويلاحظ أن «مَفَاعَلْتُنْ» تبدأ بالوتد المجموع «مفا» ويليه سبب ثقيل وسبب خفيف «عَلْتُنْ» . لو أخرجنا الوتد المجموع لصارت التفعيلة : «عَلْتُنْ مُفَا» ، أي «مُتَفَاعِلُنْ» ، وهذا معنى أن يفك من مُفَعَّلَتُنْ مُتَفَاعِلُنْ^(٢) .

وهاتان التفعيلتان هما أكثر التفعيلات عددًا في المقاطع ، فكل منهما مكونة من خمسة مقاطع ، فمَفَاعَلْتُنْ مقاطعها هي (م/ فَا/ ع/ ل/ تُنْ) فهي تبدأ بمقطع قصير (وأعني بالمقطع القصير هنا ما تكون من متحرك واحد بحركة قصيرة) يليه مقطع طويل (وأعني بالمقطع الطويل هنا ما تكون من متحرك بحركة طويلة مثل «فا» أو متحرك فساكن مثل قَد) يليه مقطعان قصيران ، فمقطع طويل ، ولذلك كان هذا البحر وافرًا لوفور حركاته كما يقول العروضيون .

والصور التي يكون عليها هذا البحر ثلاث ، هي :

١ - الصورة الأولى:

مَفَاعَلْتُنْ مُفَعَّلَتُنْ مُفَاعِلُنْ مُفَاعِلُنْ مُفَاعِلُنْ مُفَاعِلُنْ
ويلاحظ أن العروض (أي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول) والضرب (أي التفعيلة

(١) انظر: الكافي في العروض والقوافي ، ٥١ .

(٢) انظر نظام الدوائر في الملحق رقم ١ من هذا الكتاب .

الأخيرة في الشطر الثاني) قد حذف منها «تُن» أي السبب الخفيف من آخرهما، وسكن ما قبله . وحذف السبب الخفيف وإسكان ما قبله يسمى «القطف» - وهذا نوع من العلة - فالعروض مقطوفة ، والضرب مثلها . و«مُفَاعَلٌ» بسون اللام تساوي «فَعُولُنٌ» ، ولذلك يمكن أن يقال عن هذه الصورة :

مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ

ومن ذلك قول امرئ القيس :

لَنَا غَنَمٌ نُسُوِقُهُهَا غِرَارٌ كَأَنَّ قُرُونًا جِلَّتْهَا الْعِصِيُّ

وتقطيع هذا البيت وكتابه عروضياً :

لَنَا غَنَمُنْ / نُسُوِقُهَا / غِرَارُنْ كَأَنَّ قُرُونًا / جِلَّتْهَا / عِصِيُونُ
مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ومعلقة عمرو بن كلثوم من هذه الصورة :

أَلَا هُبِّي بِصَحْنِكَ فَاصْبِحِينَا وَلَا تُبْقِي حُمُورَ الْأَنْدَرِينَا

وتقطيعه وكتابه عروضياً :

أَلَا هُبِّي / بِصَحْنِكَ فَصُ / بِحِينَا وَلَا تُبْقِي / حُمُورَ لِأَنْدَرِينَا
مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

والملاحظ أن التفعيلة الأولى في الشطر الأول ، والأولى والثانية في الشطر الثاني - قد سكن فيها الحرف الخامس المتحرك ، وهذا نوع من الزحاف ، لأنه في الحشو ، وإسكان الخامس المتحرك يسمى «العصب» . وبذلك تتشابه هذه التفعيلة مع وحدة بحر الهزج (مَفَاعِيلُنْ) ولكن كلا منهما له استعمالات لا تتوافر للآخر ، وبهذا يمكن التمييز بينهما .

ومن هذه الصورة قول قطري بن الفجاءة :

أَقُولُ لَهَا وَقَدْ طَارَتْ شَعَاعًا مِّنَ الْأَبْطَالِ وَيَحْكُ لَا تُرَاعِي

عَلَى الْأَجْلِ الَّذِي لَكَ لَنْ تُطَاعِي
فَمَا نَيْلُ الْخُلُودِ بِمُسْتَطَاعِ

فَأَنَّكَ لَوْ سَأَلْتَ بَقَاءَ يَوْمٍ
فَصَبْرًا فِي مَجَالِ الْمَوْتِ صَبْرًا

والتقطيع العروضي :

مِنَ الْأَبْطَالِ / وَيُحَكِّ لا / تُرَاعِي
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
عَلَّ لِأَجْلِ لُ / لَدِي لَكِ لَنْ / تُطَاعِي
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
فَمَا نَيْلُ لُ / خُلُودِ بِمُسْتَطَاعِي
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

أَقُولُ لَهَا / وَقَدْ طَارَتْ / شَعَاعِنُ
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
فَأَنَّكَ لَوْ / سَأَلْتَ بَقَا / ءَ يَوْمِينَ
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
فَصَبْرُنُ فِي / مَجَالِ لِمَو / تِ صَبْرُنُ
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

ومن هذه الصورة قول شوقي في قصيدته في ذكرى المولد النبوي :

لَعَلَّ عَلَى الْجَمَالِ لَهُ عِتَابَا
فَهَلْ تَرَكَ الْجَمَالَ لَهُ صَوَابَا
تَوَلَّى الدَّمْعُ عَن قَلْبِي الْجَوَابَا
هُمَا السَّوَاهِي الَّذِي فَقَدَ الشَّبَابَا
وَصَفَّقَ فِي الضُّلُوعِ فَقُلْتُ ثَابَا
لَمَّا حَمَلْتُ كَمَا حَمَلَ الْعَذَابَا
كَمَنْ فَقَدَ الْأَجْبَةَ وَالصَّحَابَا
لَبَسْتُ بِهَا فَأَبْلَيْتُ الثِّيَابَا
وَذُقْتُ بِكَاسِهَا شَهْدًا وَصَابَا
وَلَمْ أَرِ غَيْرَ بَابِ اللَّهِ بَابَا

سَلُّوا قَلْبِي غَدَاةً سَلَا وَتَابَا
وَيُسْأَلُ فِي الْحَوَادِثِ ذُو صَوَابَا
وَكُنْتُ إِذَا سَأَلْتُ الْقَلْبَ يَوْمًا
وَلِي بَيْنَ الضُّلُوعِ دَمٌّ وَلَحْمٌ
تَسَرَّبَ فِي الدُّمُوعِ فَقُلْتُ وَلَّى
وَلَوْ خُلِقَتْ قُلُوبٌ مِنْ حَدِيدٍ
وَلَا يُنْبِكُ عَن خُلُقِ اللَّيَالِي
فَمَنْ يَغْتَرُّ بِالدُّنْيَا فَإِنِّي
جَنَيْتُ بِرَوْضِهَا وَرَدًّا وَسُوكَا
فَلَمْ أَرِ غَيْرَ حُكْمِ اللَّهِ حُكْمَا

ومن ذلك قول عَمَرَ بْنِ أَبِي رَبِيعَةَ :
تَقُولُ وَعَيْنُهَا تُذْرِي دُمُوعًا
أَلَسْتَ أَقْرَبَ مَنْ يَمْشِي لِعَيْنِي
أَمَّا لَكَ حَاجَةٌ فِيمَا لَدَيْنَا
أَمِنْ سَخَطٍ عَلَيَّ صَدَدْتَ عَنِّي
أَشْهُرًا كُلَّهُ إِلَّا ثَلَاثًا
وقوله أيضًا :

لَهَا نَسَقٌ عَلَى الْحَدِيدِ تَجْرِي
وَأَنْتَ الِهْمُّ فِي الدُّنْيَا وَذِكْرِي
تَكُنْ لَكَ عِنْدَنَا حَقًّا فَأَذْرِي
حَمَلْتَ جِنَازَتِي وَشَهِدْتَ قَبْرِي
أَقَمْتَ عَلَيَّ مُصَارِمَتِي وَهَجْرِي

جَوَى حُزْنٍ تَضَمَّنَهُ الضَّمِيرُ
- فَدَتِكَ النَّفْسُ - مِنْ شَوْقٍ يَطِيرُ
وَيَوْمِي عِنْدَ رُؤْيَتِكُمْ قَصِيرُ
وَهَجْرِي - فاعلمي - أَمْرٌ كَبِيرُ
فَإِنَّ اللَّهَ ذُو عَفْوَ غَفُورُ

أَلَا يَا هِنْدُ قَدْ زَوَّدتِ قَلْبِي
إِذَا مَا غَبَتِ كَادَ إِلَيْكَ قَلْبِي
يَطُولُ الْيَوْمُ فِيهِ لَا أَرَاكُمْ
وَقَدْ أَفْرَحْتِ بِالْهَجْرَانِ قَلْبِي
فَدَيْتِكِ، أَطْلِقِي حَبْلِي وَجُودِي

ومن هذه الصورة قول بشر بن أبي خازم - وهو شاعر جاهلي - يرثي نفسه :

خِلَالَ الْجَيْشِ تَعْتَرِفُ الرِّكَابَا
وَلَمْ تَعْلَمْ بِأَنَّ السَّهْمَ صَابَا
مِنَ الْأَبْنَاءِ يَلْتَهَبُ التَّهَابَا
بِسَهْمٍ لَمْ يَكُنْ يُكْسَى لُغَابَا
فَإِنَّ لَهُ بِجَنْبِ الرِّدِّهِ بَابَا
كَفَى بِالْمَوْتِ نَائِبَا وَاغْتِرَابَا
فَأَذْرِي الدَّمَعَ وَانْتَجَبِي انْتِحَابَا
إِذَا يُدْعَى لِصِيتِهِ أَجَابَا
إِذَا مَا الْقَارِظُ الْعَنْزِيُّ أَبَا(١)

أَسْأَلُكَ عُمَيْرَةَ عَنْ أَبِيهَا
تُؤْمَلُ أَنْ أُؤُوبَ لَهَا بِنَهَبِ
فَإِنَّ أَبَاكَ قَدْ لَاقَى غُلَامَا
وَإِنَّ السَّوَائِلَ أَصَابَ قَلْبِي
فَمَنْ يَكُ سَائِلًا عَنْ بَيْتِ بَشْرٍ
نَوَى فِي مَلْحَدٍ لَا بُدَّ مِنْهُ
رَهِينُ بَلَى وَكُلُّ فَتَى سَائِلِ
مَضَى قَصْدَ السَّبِيلِ وَكُلُّ حَيٍّ
فَرَجَّيَ الْخَيْرَ وَانْتَظِرِي إِيَابِي

(١) القارظ : الذي يجني القرظ ، وهو شجر يدبغ بورقه وثمره ، وكان رجل من قبيلة عنزة قد خرج يطلب القرظ ، فمات ولم يرجع ، فصار مثلاً للياس من العودة .

٢ - الصورة الثانية:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

ونلاحظ أن مفاعلتن مكررة أربع مرات فقط ، وقد ذهب جزء أو تفعيلة من آخر الشطر الأول ، ومثله من آخر الشطر الثاني ، ولذلك يسمى البحر في هذه الحالة «مجزوءاً» .

ومثاله قول الشاعر:

لَقَدْ عَلِمْتَ رَبِيعَةً أَنْ (م) حَبَلَكَ وَاهِنٌ خَلَقُ
لَقَدْ عَلِمْتَ / رَبِيعَةً أَنْ نَ حَبَلَكَ وَ / اهِنٌ خَلَقُ
مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ

ومن ذلك :

عَدَا يَتَجَدُّ الْأَمُّ إِذَا رَحَلُوا كَمَا رَعَمُوا
عَدَنُ يَتَجَدُّ / دَدُ لَأَلْمُو إِذَا رَحَلُوا / كَمَا رَعَمُوا
مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ

ومن هذه الصورة :

أُقْبِلُهُ عَلَى جَزَعِ كَشُرِبِ الطَّائِرِ الفَزَعِ
رَأَى مَاءً فَأُطْمَعُهُ وَخَافَ عَوَاقِبَ الطَّمَعِ
والتقطيع العروضي :

أُقْبِلُهُو / عَلَى جَزَعِي كَشُرِبِ طَطَا / ثِرِ لَفَزَعِي
مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ
رَأَى مَاءً / فَأُطْمَعُهُو وَخَافَ عَوَا / قِبَ طَطْمِعِي
مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ

ومن هذه الصورة قول أبي العتاهية :

أَلَا أَيْنَ الْأُولَى سَلَفُوا
فَوَافُوا حَيْثُ لَا تُحْفُ
تُرْصُّ عَلَيْهِمْ حُفَرٌ
ومنها قول عمر بن أبي ربيعة :

دُعُوا لِلْمَوْتِ وَاخْتِطُّوا
وَلَا طُـرْفَ وَلَا لُطْفُ
وَتُبْنَى ثُمَّ تَنْخِيفُ

مِنْ الْعَبْرَاتِ وَالْكَمِيدِ
فِي ذِي قَرْحٍ عَلَى كَيْدِي
فَصَادَتْني وَلَمْ أَصِدِ
سِتِّ صَافِي اللَّوْنِ كَالْبَرْدِ
سُدَّةٌ مِنْ نِسْوَةٍ حُرْدِ
هُوَيْنَا الْمَثِي فِي بَدَدِ
مِ بَعْدَ الْجَبْرِ فِي الصَّعْدِ
وَمَا فِي ذَلِكَ مِنْ فَنَدِ

مُنِعْتُ النَّوْمَ بِالسَّهْدِ
لِحُبِّ دَاخِلِ فِي الْجَوِّ
تَرَاءَتْ لِي لِتَقْتَلِنِي
بِذِي أُشْرِ شَتِيَتِ النَّبْدِ
ثَقَالَ كَالْمَهَاةِ خَرِيدِ
وَتَمَشِي فِي تَأْوُدِهِا
كَمَا يَمْشِي مَهِيضُ الْعَظْمِ
وَفَنَدِي الْوُشَاةِ بِهَا

وقوله :

صَبَّاهُ وَلَمْ يَكُنْ ظَهْرًا
صَفَاءً لَمْ يَكُنْ كَدْرًا
لِمَوْلَاةٍ هَا : ظَهْرًا
إِذَا هُوَ نَحُونًا نَظْرًا
وَقُلْتُ هَا خُذِي حَنْدَرًا
لِزَيْنَبَ نَوَّيْ عَمْرًا
وَقَالَتْ : مَنْ بِذَا أَمْرًا ؟
نَ قَدْ خَبَّرْتَنِي الْخَبْرًا
نُ دُو بَطْرٍ إِذَا ظَفْرًا

تَصَابِي الْقَلْبُ وَاذْكَرًا
لِزَيْنَبَ إِذْ تُجِدُّ لَنَا
أَلَيْسَتْ بَالْتِي قَسَاةُ
أَشِيرِي بِالسَّلَامِ لَهُ
لَقَدْ أَرْسَلْتُ جَارِيَتِي
وَقُولِي فِي مُلَاطَفَةِ
فَهَرَّتْ رَأْسَهَا عَجَبًا
أَهَذَا سِحْرُكَ النِّسْوَا
بَطْرَتْ وَهَكَذَا الْإِنْسَا

الصورة الثالثة:

مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ

وهي مجزوءة أيضًا ولكن الضرب معصوب، أي مسكن الخامس. والعصب زحاف -
كما مر - ولكنه هنا يجري مجرى العلة ويعامل معاملتها في لزومه لكل أبيات القصيدة،
ومثاله:

أَعَاتِبُهَا وَأَمْرُهَا فَتُعْضِيْنِي وَتَعْصِيْنِي
أَعَاتِبُهَا / وَأَمْرُهَا فَتُعْضِيْنِي / وَتَعْصِيْنِي
مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ

ومن هذه الصورة قول ابن قيس الرقيات:

رُقِيْتُهُ نِيَمَتْ قَلْبِي فَوَاكِبِدَا مِنْ الْحُبِّ
نَهَانِي إِخْوَتِي عَنْهَا وَمِمَّا لِلْقَلْبِ مِنْ ذَنْبِ
وَعَنْ صَفْرَاءَ آنَسْتُهُ كَخُوطِ الْبَانَةِ الرُّطْبِ

وتقطيع البيت الأخير:

وَعَنْ صَفْرَاءَ / آءَانَسْتُنْ كَخُوطِ لَبَا / نَةِ زُرْطَبِي
مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ

ومن هذه الصورة قوله أيضًا:

أَرِقْتُ وَأَبْنِي هَمِّي لِنَأْيِ الْوَدَارِ مِنْ نَعْمِ
فَأَقْصَرَ عَاذِلِي عَنِّي وَمَلَّ مُرْضِي سَفْمِي
أَموتُ لَهْجَرِهَا حَزْنًا وَيَحْلُو عِنْدَهَا صَرْمِي
فَيْسُ ثَوَابُ ذَاتِ الْوَدِّ (م) نَجْزِيهِه ابْنَةُ الْعَمِّ

وَيَوْمَ الشَّرِي قَدْ هَاجَتْ
غَدَاةٌ جَلَّتْ عَلَى عَجَلٍ
وَقَالَتْ لَفَتَاةٍ عِنْدَ
أَهْوِيَا أُخْتُ بِاللَّهِ أَلْ (م)
فَقَالَتْ رَجَعَ مَا قَالَتْ
دُمُوعًا وَكَفَّ السَّجْمِ
شَتِيَّتًا بَارِدَ الظُّلْمِ
لَدَهَا حَوْرَاءٌ كَالرَّئِيمِ
نَعْمَ يُخْفِيهِ عَنِ عِلْمِ

وتقطيع أحد الأبيات :

وَقَالَتْ لِي / فِتَاتِنُ عِنْدَ
مَفَاعِيلُ / مُفَاعَلْتُنُ
لَدَهَا حَوْرَاءٌ / كَرِئِيمِي
مُفَاعَلْتُنُ / مَفَاعِيلُنُ

ويلاحظ أن التفعيلة الأولى قد سكن فيها الخامس، وهذا هو العصب، ثم حذف السابع فصارت «مفاعيل» واجتماع إسكان الخامس وحذف السابع يسمى النقص، فالتفعيلة منقوصة.

والخلاصة: أن بحر الوافر له ثلاث صور، هي:

١ - الصورة التامة، وهي:

مُفَاعَلْتُنُ مُفَاعَلْتُنُ فَعُولُنُ
مُفَاعَلْتُنُ مُفَاعَلْتُنُ فَعُولُنُ

العروض والضرب مقطوفان.

٢ - الصورة المجزوءة الأولى، وهي:

مُفَاعَلْتُنُ مُفَاعَلْتُنُ
مُفَاعَلْتُنُ مُفَاعَلْتُنُ

٣ - الصورة المجزوءة الثانية، ذات الضرب المعصوب:

مُفَاعَلْتُنُ مُفَاعَلْتُنُ
مُفَاعَلْتُنُ مُفَاعَلْتُنُ

* ويدخله من الزحاف «العصب» وهو إسكان الخامس المتحرك، وأحياناً «الكف» وهو حذف السابع الساكن مما آخره سبب خفيف، وأحياناً «النقص» وهو حذف السابع مع إسكان الخامس.

٢- الكامل

يقول العروضيون إنه سمي الكامل لتكامل حركاته ، وهي ثلاثون حركة ، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره . وإذا كانت حركات الكامل مثل حركات الوافر فإن الوافر لم يأت مطلقاً على أصله ، فانفرد الكامل بذلك .

الوحدة التي تردد في بحر الكامل (مُتَّفَاعِلُنْ = ٥ // ٥ // ٥) تتكرر ست مرات . وهذا البحر يستعمل تاماً ومجزئاً وله تسع صور، خمس منها في حالة التمام، وأربع في حالة الجزء .

وصور التمام الخمس تتوزع على عروضين ، العروض الأولى صحيحة ويأتي معها ثلاثة أضرب ، والعروض الثانية حذاء ، أي أصابها الحذف ، وهو حذف وتد مجموع من آخرها ، فتتحول «متفاعلن» إلى «متفا» ، ولها ضربان . ومن المعروف أن القصيدة الواحدة لا يجتمع فيها ضربان مختلفان . وهذه هي صورته وأمثلتها :

١ - الصورة الأولى هي :

تامة (العروض صحيحة والضرب صحيح مثلها) .

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

مثل قول عنتره في معلقته :

وإذا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصُرُ عَنْ نَدَى وَكَمَا عَلِمْتَ شَمَائِلِي وَتَكَرَّرُمِي

تقطيعه عروضياً :

وإذا صَحَوْتُ / فَمَا أَقْصُرُ / صِرُّ عَنْ نَدَى وَكَمَا عَلِمْتَ / شَمَائِلِي / وَتَكَرَّرُمِي
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

الزحاف الذي يدخل هذه التفعيلة هو إسكان المتحرك الثاني ، فتتحول متفاعِلن إلى «متفاعِلن» - بإسكان التاء - وهذا التغيير يسمى «الإضمار» ، وبذلك تتشابه هذه التفعيلة بعد الإضمار مع تفعيلة «مستفعِلن» ، وهي وحدة بحر الرجز ، ولكن كلا منهما له استعمالات لا تتوافر للآخر ، وبهذا يتم التمييز بينهما .

ومنها معلقة لببذ بن ربيعة العامري التي مطلعها :

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا بِمِنَى تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرَجَامُهَا
وتقطيع هذا البيت عروضياً كالآتي :

عَفَتِ دُودِيَا / رُ مَحَلُّهَا / فَمُقَامُهَا بِمِنَى تَأَبَّدَ / بَدَ غَوْلُهَا / فَرَجَامُهَا
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومن هذه الصورة قصيدة أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أولاده الأربعة الذين ماتوا في الطاعون :

أَمِنَ المُنُونِ وَرَئِيهَا تَتَوَجَّعُ وَالذَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَنْ يَجْزَعُ
قَالَتْ أُمَيْمَةٌ مَا لِحِسْمِكَ شَاحِبًا مُنْذُ ابْتُذِلْتَ وَمِثْلُ مَا لِكَ يَنْفَعُ
أَمْ مَا لِحِنِّكَ لَا يُلَائِمُ مَضْجَعًا إِلَّا أَقْضَى عَلَيْكَ ذَاكَ المَضْجَعُ
فَأَجَبْتُهَا أُمَّ مَا لِحِسْمِي أَنَّهُ أَوْدَى بَيْنِي مِنَ البِلَادِ فَسَوَّدَعُوا
أَوْدَى بَيْنِي وَأَعْقَبُونِي حَسْرَةً بَعْدَ الرُّقَادِ وَعِبْرَةً لَا تُقْلَعُ
سَبَقُوا هَوِيَّ وَأَعْنَقُوا لِهَوَاهُمُ فَتُخِرُّمُوا وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
وَإِذَا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتُ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ
وَتَجَلَّدِي لِلشَّامِتِينَ أُرِيهِمُ أَيَّ لَرِيْبِ الذَّهْرِ لَا أَتَضَعُّعُ
وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَبْتَهَا وَإِذَا تُرِدُّ إِلَى قَلِيلٍ تَنْفَعُ
تقطيع البيت الأخير وكتابته عروضياً :

وَنَفْسُ رَا / غِبْنُنْ إِذَا / رَغَبْتَهَا وَإِذَا تُرِدُّ / دُ إِلَى قَلِيلٍ / لِنِ تَنْفَعُوا
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول ابن الرومي :

وَإِذَا امْرُؤٌ مَدَحَ امْرَأَةً لِنَوَالِهِ
لَوْ لَمْ يُقَدِّرْ فِيهِ بَعْدَ الْمُسْتَقَى
عِنْدَ الْوُرُودِ لَمَّا أَطَالَ رِشَاءَهُ
عِنْدَ لُورُو/ دِ لَمَّا أَطَالَ لَ رِشَاءَهُ

ومن هذه الصورة قول محمود حسن إسماعيل في قصيدته «جلاء أو فناء» :

السَّيْفُ قَالَ فَمَا يَقُولُ الشَّاعِرُ
وَالْيَوْمَ كُلُّ دَقِيقَةٍ تَمْضِي بِنَا
عَهْدُ الْكَلَامِ مَضَى بِمَنْ نُصِبَتْ لَهُمْ
وَاللَّهُوُ مَجْنُونُ الزَّمَامِ فَمَالَهُ
عَهْدُ الْكَلَامِ عَلَى الْحِمَى مَتَوَاتِرُ
ذَهَبَ الدُّجَى وَآتَى الصَّبَاحُ السَّافِرُ
مِنَ زُورِهِ فَوَقَّ الضَّفَافِ مَنَابِرُ
أَنَّى تَنْقَلُ أَوَّلُ أَوْ آخِرُ

ومن هذه الصورة كذلك قصيدة شوقي في النيل :

مِنْ أَيِّ عَهْدٍ فِي الْقُرَى تَتَدَفَّقُ
وَمِنَ السَّمَاءِ نَزَلَتْ أَمْ فُجِّرَتْ مِنْ
وَبِأَيِّ كَفٍّ فِي السَّمَدَانِ تُغْدِقُ
عُلْيَا الْجَنَانِ جَدًّا وَلَا تَتَرَفَّقُ

التقطيع :

مِنْ أَيِّ عَهْدٍ / دِينِ فِلْقُرَى / تَتَدَفَّقُ
مُنْفَاعِلُنْ مُنْفَاعِلُنْ مُنْفَاعِلُنْ
وَمِنْ سَمَاءٍ / نَزَلَتْ أَمْ / فُجِّرَتْ مِنْ
مُنْفَاعِلُنْ مُنْفَاعِلُنْ مُنْفَاعِلُنْ
وَبِأَيِّ كَفٍّ / فِينِ فِلْمَدَانِ / نِي تَغْدِقُ
مُنْفَاعِلُنْ مُنْفَاعِلُنْ مُنْفَاعِلُنْ
عُلْيَا جِنَانِ / نِ جَدًّا وَ لَنْ / تَتَرَفَّقُ
مُنْفَاعِلُنْ مُنْفَاعِلُنْ مُنْفَاعِلُنْ

٢ - الصورة الثانية:

تامة (العروض صحيحة والضرب مقطوع ، والقطع هو حذف السابغ الساكن وإسكان ما قبله ، وبذلك تصير «متفاعِلن» إلى «مُتَفَاعِلُن»):

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

ومثاله بيت الأخطل:

وَإِذَا دَعَوْتِكَ عَمَّهُنَّ فَإِنَّهُ نَسَبٌ يَزِيدُكَ عِنْدَهُنَّ خَبَالًا

نقطعيه عروضياً:

وَإِذَا دَعَوْتُ نَكَ عَمْمَهُنَّ / نَسَبُنْ يَزِيدُ / دُكَ عِنْدَهُنَّ / نَ خَبَالًا
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول الأسود بن يعفر - وهو شاعر جاهلي - (والبيت الأول مُصَرَّع ، والتصريع : تشابه العروض مع الضرب في الوزن والتقافية):

نَامَ الْحَلِيُّ وَمَا أَحْسَسَ رَقَادِي	وَالهَمُّ مُحْتَضِرٌ لَدَيَّ وَسَادِي
مِنْ غَيْرِ مَا سَقَمٍ وَلَكِنْ شَفَّنِي	هَمُّ أَرَاهُ قَدْ أَصَابَ فُؤَادِي
وَمِنْ الْحَوَادِثِ لَا أَبَالِكَ أَنْبِي	ضُرِبَتْ عَلَى الْأَرْضِ بِالْأَسْدَادِ
لَا أَهْتَدِي فِيهَا لِمَوْضِعِ تَلْعَةٍ	بَيْنَ الْعِرَاقِ وَبَيْنَ أَرْضِ مُرَادِ
وَلَقَدْ عَلِمْتُ سَوَى الَّذِي نَبَأْتَنِي	أَنَّ السَّيْلَ سَبِيلُ ذِي الْأَعْوَادِ
أَنَّ الْمَنِيَّةَ وَالْحُتُوفَ كِلَاهُمَا	يُوفِي الْمَخَارِمَ يَرْقُبَانِ سَوَادِي
لَنْ يَرْضَيَا مِنِّي وَفَاءَ رَهِينَةٍ	مِنْ دُونَ نَفْسِي طَارِي وَتِلَادِي
مَاذَا أُؤَمِّلُ بَعْدَ آلِ مُحَرَّقِ	تَرَكُوا مَنَازِلَهُمْ، وَبَعْدَ إِبَادِ؟
أَهْلِ الْحَوْرَنِيِّ وَالسَّيْدِيرِ وَبَارِقِ	وَالْقَصْرِ ذِي الشَّرَفَاتِ مِنْ سِنَادِ
أَرْضًا تَخَيَّرَهَا لِطِبِّ مَقِيلِهَا	كَعَبُ بْنُ مَامَةَ وَابْنُ أَمِّ دُوَادِ
جَرَّتِ الرِّيَّاحُ عَلَى مَحَلِّ دِيَارِهِمْ	فَكَأَنَّا كَانُوا عَلَى مِيعَادِ

ومن هذه الصورة أيضًا قول نزار قباني :

فِي مَدْخَلِ الْحَمْرَاءِ كَانَ لِقَاؤُنَا
عَيْنَانِ سَوْدَاوَانِ فِي حَجَرِيهِمَا
هَلْ أَنْتِ إِسْبَانِيَّةٌ؟ سَاءَ لُتْهَا
غَرْنَاطَةٌ وَصَحَتْ قُرُونٌ سَبْعَةٌ
مَا أَغْرَبَ التَّارِيخُ كَيْفَ أَعَادَنِي
وَجْهٌ دِمَشْقِيٌّ رَأَيْتُ خِلَالَهُ
وَرَأَيْتُ مَنْزِلَنَا الْقَدِيمَ وَحُجْرَةَ
وَالْيَاسَمِينَةَ رُصِّعَتْ بِنُجُومِهَا
وَدِمَشْقُ أَيْنَ تَكُونُ؟ قُلْتُ تَرِينَهَا
فِي وَجْهِكَ الْعَرَبِيِّ فِي الثَّغْرِ الَّذِي
سَارَتْ مَعِي وَالشَّعْرُ يَلْهَثُ خَلْفَهَا
وَمَشَيْتُ مِثْلَ الطِّفْلِ خَلْفَ دَلِيلَتِي

تقطيع البيت الأخير وكتابته عروضيًا :

وَمَشَيْتُ مِثْلَ طِطْفَلٍ خَلْفَ دَلِيلَتِي
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
وَوَرَائِي نُوْ / سَتَارِيخُ كَوُوْ / مَ رَمَادِي
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

٣ - الصورة الثالثة :

تامة (العروض صحيحة والضرب أحد - والأخذ هو الذي حذف من آخره وتد
مجموع - مضمرة، أي مسكن الثاني، ومعنى هذا أن الضرب سيكون «مُتَّفَاعِلُنْ» بسكون
التاء) :

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومثال هذه الصورة قول الشاعر:

لِمَنِ الدِّيَارُ بِزَامَتَيْنِ فَعَاقِلٍ دَرَسَتْ وَعَيَّرَ آيَهَا القَطْرُ

تقطيعه وكتابته عروضياً:

لِمَنِ دُديَا / رُ بِرَامَتِيْـ / نِ فَعَاقِلِنِ دَرَسَتْ وَغَيَّرَ / يِرَءِ آيَهَلْ / قَطْرُوْ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول عمر بن أبي ربيعة (والبيت الأول مصرع ، والتصريع هو أن تتساوى تفعيلة العروض مع تفعيلة الضرب):

ضَاقَ الغَدَاةَ بِحَاجَتِي صَدْرِي وَأَبَيْتُ بَعْدَ تَقَارُبِ أَمْرِي
وَذَكَرْتُ فَاطِمَةَ الَّتِي عُلَّقْتُهَا عَرَضًا فِي الحَوَادِثِ الدَّهْرِ

ومنها قول عامر بن الطفيل:

هَلَّا سَأَلْتِ بِنَا وَأَنْتِ حَفِيَّةُ بِالقَاعِ يَوْمَ تَوَزَّعَتْ نَهْدُ
وَالْحَيُّ مِنْ كَلْبٍ وَجَرَمٍ كُلهَا بِالقَاعِ يَوْمَ يَحْفُهُهَا الجُلْدُ
بِالبَّاسِلِينَ مِنَ الكَمَاةِ عَلَيْهِمُ حَلَقُ الحَدِيدِ يَزِينُهَا السَّرْدُ
أَيُّ الفَوَارِسِ كَانَ أَنهَكَ فِي الوَعَى لِلقَوْمِ لَمَّا لَاحَهَا الجَهْدُ
لَمَّا رَأَيْتُ رَيسَهُمْ فَتَرَكْتُهُ جَرَزَ السَّبَاعِ كَأَنَّهُ لَبْدُ
وَنَوَى رَيبَعَةَ فِي المَكْدِ مُجَدِّلاً فَعَلَا النِّعِيُّ بِمَا جَدَا الجُدُّ
هَذَا مَقَامِي قَدْ سَأَلْتِ وَمَوْقِفِي وَعَنِ المَسِيرِ فَسَائِلِي بَعْدُ

تقطيع البيت الأخير وكتابته عروضياً:

هَذَا مَقَا / مِي قَدْ سَأَلْ / تِ وَمَوْقِفِي وَعَنِ لَمَسِيْـ / رِ فَسَائِلِي / بَعْدُوْ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومنها أيضًا قول الخنساء تحرض قومها على قتل أخيها :

أَبْنِي سُلَيْمٍ إِنْ لَقَيْتُمْ فَفَعَسْأَا
فَالْقَوْمُ بِسُيُوفِكُمْ وَرِمَاحِكُمْ
حَتَّى تَفْضُوا جَمْعَهُمْ وَتَذَكَّرُوا
وَفَوَارِسَنَا مَنَا هُنَالِكَ قُتُّلُوا
لَأَقَى رَيْبَعَةَ فِي الْوَعَى فَأَصَابَهُ
بِمُقْوَمٍ لَدُنِ الْكُعُوبِ سِنَانُهُ
وَنَجَا رَيْبَعَةَ يَوْمَ ذَلِكَ مُرَهَقًا
فَأَتَتْ بِهِ أَسْلُ الْأَسِنَّةِ ضَامِرٌ
وَلَقَدْ أَخَذْنَا خَالِدًا فَأَجَارَهُ
وَلَقَدْ تَدَارَكَ رَأَيْنَا فِي خَالِدٍ
فِي مَسْحِيْسٍ ضَنْكٍ إِلَى وَعْغِرِ
وَبِنْضَحَةٍ فِي اللَّيْلِ كَالْقَطْرِ
صَخْرًا وَمَصْرَعَهُ بِلَا نَارِ
فِي عَثْرَةٍ كَانَتْ مِنَ الدَّهْرِ
طَعْنٌ بِحَائِفَةِ إِلَى الصَّذْرِ
ذَرِبُ الشَّبَاةِ كَقَادِمِ النَّسْرِ
لَا يَأْتِي فِي جُودِهِ يَجْرِي
مِثْلَ الْعُقَابِ عَدَتْ مِنَ الْوَكْرِ
عَوْفٌ وَأَطْلَقَهُ عَلَى قَدْرِ
مَا سَاءَ خَيْلًا آخِرَ الدَّهْرِ

٤ - الصورة الرابعة:

تامة (العروض حذاء، أي حذف منها الوند المجموع من آخرها، والباقي «مُتَعَا»،
والضرب مثلها أحد):

مُتَعَا عَلْنُ مُتَعَا عَلْنُ مُتَعَا
مثالها:

دِمْنٌ عَفَتْ وَمَحَا مَعَالِمَهَا
هَطْلٌ أَجَشُّ وَبَارِحٌ تَرِبٌ
تقطيعه وكتابته عروضيًا:

دِمْنٌ عَفَتْ / وَمَحَا مَعَا / لِمَهَا
هَطْلُنُ أَجَشُّ / شُ وَبَارِحُنُ / تَرِبُو
مُتَعَا عَلْنُ مُتَعَا عَلْنُ مُتَعَا

ومن هذه الصورة قول عمر بن أبي ربيعة :

إِنَّ الْخَلِيْطَ أَجَدَّ فَاحْتَمَلَا
قَدْ كُنْتُ أَمْلُ طَوْلَ مَكْتَهْمُو
فَإِذَا الْبَغَالُ تُشَدُّ وَاقْفَةُ
فَهُنَاكَ كَادَ الْحُبُّ يَقْتُلُنِي
إِنَّ الَّذِينَ رَجَوْتُ مَكْتَهْمُو

وَأَرَادَ غِيْظَكَ بِالَّذِي فَعَلَا
وَالنَّفْسُ مَمَّا تَأْمَلُ الْأَمَلَا
وَإِذَا الْحُدَاةُ قَدَ اعْتَبَوُا الْإِبِلَا
لَوْ كَانَ حُبُّ قَبْلَهُ قَتَلَا
قَدْ أَجْمَعُوا لِلْبَيْنِ مُحْتَمَلَا

تقطيع البيت الثالث منها :

فَإِذَا لُبَّعَا / لُ تَشَدُّدُ وَ / قِفْتَنُ
مُتَّفَاعِلُنُ مُتَّفَاعِلُنُ مُتَّفَا

وَإِذَا لَحْدَا / ةٌ قَدَ عَتَبُو لُ / إِبِلَا
مُتَّفَاعِلُنُ مُتَّفَاعِلُنُ مُتَّفَا

وقوله :

صَدَرَ الْحَبِيْبُ فَهَاجَنِي صَدْرُهُ
إِنَّ الْمُوْحِبَّ إِذَا تَخَالَجَهُ
وَنَظَرْتُ نَظْرَةَ عَاشِقٍ دَنِفٍ
فَرَأَيْتُ رِيْمًا فِي مَجَاسِدِهَا
أَقْبَلْتُ أَطْمَعُ أَنْ أُرَوِّهَهُمْ
فَلَقِيْتُهُ وَالْعَيْنُ أَمْنَةٌ
فِي مَرْكَبٍ لَاطَ الْجَمَالَ بِهِ

إِنِّي كَذَاكَ تَشَوْقُنِي ذِكْرُهُ
شَوْقٌ كَذَاكَ الْهَمُّ يَحْتَضِرُهُ
بَادِي الصَّبَابَةِ عَازِمٍ نَظْرُهُ
وَسَطَ الْحَدَائِقِ مُشْرِقًا بَشْرُهُ
إِنِّي قَدِيمُ الشُّوقِ مُنْتَشِرُهُ
وَاللَّيْلُ دَاجٍ مُسْفِرٌ قَمَرُهُ
كَالْغَيْثِ لَاطَ بِنَيْتِهِ زَهْرُهُ

البيت الأول :

صَدَرَ لَحْبِيْبٍ / بٌ فَهَاجَنِي / صَدْرُهُ
مُتَّفَاعِلُنُ مُتَّفَاعِلُنُ مُتَّفَا

إِنِّي كَذَا / كَ تَشَوْقُنِي / ذِكْرُهُ
مُتَّفَاعِلُنُ مُتَّفَاعِلُنُ مُتَّفَا

ومنها قول الشاعر:

إِنَّ الْخَلِيطَ مُوَدَّعُوكَ غَدَا
وَأَرَاكَ إِذَا دَارَ بِهِمْ نَزَحَتْ
مَا هَكَذَا أَحْبَبْتَ قَبْلَهُمْ

البيت الأخير:

مَا هَا كَذَا / أَحْبَبْتَ قَبْلَ / لَهُمْ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

٥ - الصورة الخامسة:

تامة (العروض حذاء، والضرب أحد مضمَر):

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

ومثاله قول زهير:

وَلَأَنْتَ أَشْجَعُ مِنْ أُسَامَةَ إِذْ
دُعَيْتَ نَزَالَ وَلَجَّ فِي الدُّعْرِ

تقطيعه:

وَلَأَنْتَ أَشْجَعُ مِنْ أُسَامَةَ إِذْ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

ومن ذلك قول الشاعر:

قُلْ لِلَّتِي وَصَفَتْ مَحَبَّتَهَا
مَا قُلْتِ إِلَّا الْحَقَّ أَعْرِفُهُ
قَلْبِي وَقَلْبُكَ بِدَعَا خَلَقَا
يَتَهَادَيَانِ هَوَى سَيَّرَكُنَا

لِلْمُسْتَهَامِ بِذِكْرِهَا الصَّبِّ
أَجِدُ الدَّلِيلَ عَلَيْهِ مِنْ قَلْبِي
يَتَجَادَبَانِ بِصَادِقِ الْحُبِّ
أُحْدُوثَةٌ فِي الشَّرْقِ وَالْغَرْبِ

تقطع البيت الأخير:

يَهَادِبَانِ هَوْنٌ سَيْنًا / رُكْنَا
أُحْدُوثِنَّ / فَشَشَرِقِ وَلِ / عَرِي
مُتَعَايَلُنْ مُتَعَايَلُنْ مُتَعَا
مُتَعَايَلُنْ مُتَعَايَلُنْ مُتَعَا

ومنها قول الشريف الرضي :

وَلَقَدْ مَرَرْتُ عَلَى دِيَارِهِمْ
فَوَقَفْتُ حَتَّى صَجَّ مِنْ لَعَبٍ
وَتَلَفَّتْ عَيْنِي فَمَسْدُ بَعْدَتْ
وَطَلُّوهُمَا يَبِيدِ الْبَلَى نَهَبٍ
نِضْوِي وَلَجَّ بِعَذْلِي الرُّكْبُ
عَنِّي الطَّلُّوْلُ تَلَفَّتْ الْقَلْبُ

ومنها قول المخبل السعدي (والبيت الأول مصرع):

ذَكَرَ الرَّبَابَ وَذَكَرُهَا سَقَمٌ
وَإِذَا أَلَمَّ خَيَالُهَا طُفِرَتْ
كَاللُّوْلُو الْمَسْجُورِ أُغْفِلَ فِي
وَأَرَى لَهَا دَارًا بِأَغْدِرِهِ السَّـ
تَقْرُو بِهَا الْبَقْرُ الْمَسَارِبَ وَاحِـ
فَصَبَا وَلَيْسَ لِمَنْ صَبَا حِلْمٌ
عَيْنِي فَمَا شُئُونَهَا سَجْمٌ
سِلْكِ النَّظَامِ فَخَانَهُ النَّظْمُ
م) سِيدَانِ لَمْ يَدْرُسْ لَهَا رَسْمُ
تَلَطَّتْ بِهَا الْأَرَامُ وَالْبَهْمُ

إلى أن يقول في آخرها:

وَتَقُولُ عَادِلَتِي وَلَيْسَ لَهَا
إِنَّ الثَّرَاءَ هُوَ الْخُلُودُ وَإِنَّ
إِنِّي وَحَقِّكَ مَا تُحَلِّدُنِي
وَلَسْتُ بِنَيْتِ لِي الْمُسْقَرِّ فِي
لِنُقَبِّنْ عَنِّي السَّمِينَةُ إِنَّ
إِنِّي وَجَدْتُ الْأَمْرَ أَرْشُدُهُ
بِعَدٍ وَلَا مَسَا بَعْدَهُ عِلْمٌ
م) الْمَرَّةُ يُكْرِبُ يَوْمَهُ الْعُدْمُ
مِائَةٌ يَطِيرُ عِفَاؤُهَا أُدْمُ
هَضْبٍ تُقَصِّرُ دُونَهُ الْعُضْمُ
م) اللَّهُ لَيْسَ كَحُكْمِهِ حُكْمُ
تَقْوَى الْإِلَهِ وَسُرَّةُ الْإِثْمُ

تقطيع البيت قبل الأخير (وهو بيت مدور، والبيت المدور هو الذي لا ينتهي شطره الأول بنهاية كلمة، بل بجزء كلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول وبعضها الآخر في أول الشطر الثاني):

لُتَّقَبِنَ / عَنِّي لَمِنِي / يَةُ إِنَّ نَ لَلَاةِ لِي / سَسَ كَحْكَمِيهِي / حُكْمُو
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

الصورة السادسة:

وهي من الكامل المجزوء (العروض صحيحة والضرب صحيح):

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومثالها:

وَإِذَا افْتَقَرْتَ فَلَا تَكُنْ مُتَخَشَّعًا وَتَجَمَّعِلْ

تقطيعه:

وَإِذْ فَتَقَرَّتْ فَلَا تَكُنْ مُتَخَشِّشِعِنَ / وَتَجَمَّمَلِي
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومنها قول الرُّصافي:

يَا قَوْمُ لَا تَتَكَلَّمُوا إِنَّ الْكَلَامَ مُحَرَّمٌ
وَدَعُوا التَّفَهُمَ جَانِبًا فَالْخَيْرُ أَلَّا تَفْهَمُوا

تقطيع البيت الثاني:

وَدَعُوا تَفَهُمًا / هَمَّ جَانِبِنُ فَلْخَيْرُ أَلَّا / تَفَهُمُوا
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومنها قول أحمد شوقي يخاطب طائرًا حبيسًا :

رُشِحَ فَوَادِكُ أُمِّ خَلِي	يَا لَيْتَ شِعْرِي يَا أَسِي
مُ اللَّيْلَ حَتَّى يَنْجَلِي	وَحَلِيفُ سُهَيْدٍ أُمِّ تَنَا
لُجٍ فِي النُّحَايِسِ الْمُقْفَلِ	بِالرَّغْمِ مِنِّي مَا تَعَا
يَحْرَزُ ثَمِينًا يَبْخَلِ	حِرْصِي عَلَيْكَ هَوَى وَمَنْ
رَةً فِي الْجَوَادِ الْمُجْدَلِ	وَالشُّحُ تُحْدِثُهُ الضَّرْو
رِ بِالسَّحْرِيرِ مُجَلَّلِ	أَنَا إِنْ جَعَلْتِكَ فِي نَضَا
وَحَفَفْتُهُ بِقُرْنُفَلِ	وَلَفَقْتُهُ فِي سَسْوَسِنِ
سَدَكِ بِالكَرِيمِ الْمُفْضَلِ	مَا كُنْتُ يَا صَدَّاحِ عَن
بِالسَّرْقِ مِثْلِ الْحَنْظَلِ	شَهْدِ الْحَيَاةِ مَشُوبَةً
نَ مُنْظَمًا لَمْ يُخْمَلِ	وَالْقَيْدُ لَوْ كَانَ الْجَمَا

تقطيع البيت الأول (وهو مدور) :

رُشِحْنَ فَوَا/ دُكُ أُمِّ خَلِي	يَا لَيْتَ شِعْرِي يَا أَسِي
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومن هذه الصورة أيضًا قول حافظ إبراهيم على لسان طفلة :

جَنَّ الظَّلَامُ وَأَفْزَعُ	أَخْشَى مُرَبِّيَّتِي إِذَا
لِعَقَابِهَا أَتَوْعُ	وَأَظَلُّ بَيْنَ صَوَاحِبِي
طُغُولِ النَّضْرِعِ يَنْفَعُ	لَا السَّدْمُ يَشْفَعُ لِي وَلَا
جَنَّ الظَّلَامُ وَأَجْزَعُ	وَأَخَافُ وَإِلِدَّتِي إِذَا
ءِ وَأَعْيَيْتِي لَا تَهْجَعُ	وَأَبِيْتُ أَرْتَقِبُ السَّبْرَا
سَمِعُ الْكَلَامَ وَأَخْضَعُ؟	مَا ضَرَّنِي لَوْ كُنْتُ أَسَا

٧ - الصورة السابعة:

وهي من المجزوء (العروض صحيحة، والضرب مقطوع. والقطع: حذف السابع الساكن وإسكان ما قبله):

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومثالها:

وَإِذَا هُمُو ذَكَرُوا الْإِنْسَانَ ءَاءَ أَكْثَرُوا الْحَسَنَاتِ

وتقطيعه:

وَإِذَا هُمُو / ذَكَرُوا الْإِنْسَانَ ءَاءَ أَكْثَرُوا / حَسَنَاتِي
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومنها قول العباس بن الأحنف:

عَرَضَ الْهَوَى لِي غَيْبُهُ فَابْتَعْتُهُ بِرَشَادِ
يَا مَنْ رَأَى رَجُلًا يَبِيحُ عَصَا صَالِحَهُ بِفَسَادِ

وقول ابن المعتز:

وعزيمته أنضيتها عَزَمَاتٍ مِنَ الْعَزَمَاتِ
مثل الحسام بصيرة بِمَدَائِحِ الْفُرْصَاتِ
والجلم يذهب باطلاً إِلَّا لِإِذِي سَطَوَاتِ

٨ - الصورة الثامنة:

وهي من المجزوء (العروض صحيحة والضرب مُدَيَّلٌ، والتَّذْيِيلُ هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، فتصير «متفاعِلُنْ» إلى مُتَّفَاعِلَانْ»):

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلَانْ

ومثالها :

أَبْنَيْ لَا تَظْلِمُ بِمَكَ
ةَ لَا الصَّغِيرَ وَلَا الْكَبِيرَ

تقطيعه :

أَبْنَيْ لَا / تَظْلِمُ بِمَكَ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول الشاعر أمل دنقل :

قَالَتْ : تَعَالَ إِلَيَّ وَاضُ
قُلْتُ : الْقِيُودُ تَشُدُّنِي
مَهْمَا بَلَغْتُ فَلَسْتُ أَبُ
دَرَجٌ صَغِيرٌ غَيْرَ أَنَّ (م)
فَدَعِيَ مَكَانِي لِالْأَسَى
فَالْعَمْرُ أَقْصَرُ مِنْ طُمُوبِ
عَدَدَ ذَلِكَ الدَّرَجِ الصَّغِيرِ
وَالْحَطُّوْ مُضْنَى لَا يَسِيرُ
لُغٌ مَا بَلَغْتَ وَقَدْ أَخُوْرُ
طَرِيقَهُ بِبَلَا مَصِيرٍ^(١)
وَأَمْضَى إِلَى غَدِكَ الْأَمِيرِ
حَيِّ وَالْأَسَى قَتَلَ الْغَدِيرِ

ومن هذه الصورة قول أبي فراس الحمداني :

أَبْنَيْ لَا تَحْزَنِي
أَبْنَيْ صَبْرًا جَمِيًّا
نُوحِي عَلَيَّ بِحَسْرَةٍ
قُوبِي إِذَا نَادَيْتَنِي
زَيْنُ الشُّبَابِ أَبُو فِرَا
كُلُّ الْأَنَامِ إِلَى ذَهَابِ
لَا لِلْجَلِيلِ مِنَ الْمُصَابِ
مِنْ خَلْفِ سِتْرِكَ وَالْحِجَابِ
وَعَيْتٌ عَنْ رَدِّ السَّجَابِ
سِ لَمْ يُمْتَعْ بِالشَّبَابِ

وتقطيع البيت الأول :

(١) في هذا البيت خطأ عروضي في التفعيلة الأخيرة «بلا مصير» إذ ينقصها حرف متحرك قبل الباء .

أَبَيْتِي / لَا تَحْزِنِي
كُلُّ لَنَا / م إِلَى ذَهَابِ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

٩ - الصورة التاسعة:

وهي من المجزوء (العروض صحيحة والضرب مُرْفَل ، والترفيل : زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع ، فتصير «متفاعِلن + لُنْ = متفاعِلَاتُنْ»):

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلَاتُنْ

ومثالها :

وَلَقَدْ سَبَقَتْهُمْ إِلَى (م) فَلِمَ نَزَعْتَ وَأَنْتَ آخِرُ

تقطيعه :

وَلَقَدْ سَبَقَتْ / تَهُمُو إِلَى
يَ فَلِمَ نَزَعْتَ / ت وَأَنْتَ آخِرُ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلَاتُنْ

ومن هذه الصورة قول المتنخل الشكري :

وَلَقَدْ دَخَلْتُ عَلَى الْفَتَا
الْكَاعِبِ الْحَسَنَاءِ تَر
فَدَفَعْتُهَا فَتَدَفَعَتْ
وَلَثَمْتُهَا فَتَنَفَسَتْ
وَأُحِبُّهَا وَأُحِبُّنِي
ةِ الْخِذْرَ فِي الْيَوْمِ الْمَطِيرِ
فُلٌ فِي الدَّمَقْسِ وَفِي الْحَرِيرِ
مَشَى الْقَطَاةِ إِلَى الْغَدِيرِ
كَتَنَّتْهُ الطُّبْيُ الْبَهِيرِ
وَيُحِبُّ نَاقَتَهَا بَعِيرِي

تقطيع البيت الأول :

وَلَقَدْ دَخَلْتُ / تْ عَلَ لَفْتَا
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
ةِ لَخِذْرَ فَ / يَوْمِ لَمَطِيرِي
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلَاتُنْ

ومن ذلك قول ابن زيدون (والبيت الأول مصرع) :

كَمْ ذَا أَرِيدُ وَلَا أَرَادُ يَا سُوءَ مَا لَقِيَ الْفُؤَادُ
أَصْفِي الْوِدَادَ مُدَلَّالًا لَمْ يَصْفُ لِي مِنْهُ الْوِدَادُ
يَقْضِي عَلَيَّ دَلَالَهُ فِي كُلِّ حِينٍ أَوْ يَكْـَـادُ
كَيْفَ السُّلُوءُ عَنِ السَّذِي مَثْوَاهُ مِنْ قَلْبِي السَّوَادُ
مَلَكَ الْقُلُوبَ بِحُسْنِهِ فَلَهَا - إِذَا أَمَرَ - انْقِيَادُ
يَا هَاجِرِي كَمْ أَسْتَهِي سُدَّ الصَّبْرَ عَنكَ فَلَا أَفَادُ
هَلَّا رُبِّيتَ لِمَنْ يَبِي تَ وَحَشُو مُقْلَتِهِ الشَّهَادُ
إِنْ أَجْنِ ذَنْبًا فِي الْهَوَى خَطَأً فَقَدْ يَكْبُ الْجَوَادُ

وتقطيع البيت الأخير:

إِنْ أَجْنِ ذَنْبًا / بِنَ فَلْهَوَى خَطَأً فَقَدْ / يَكْبُ الْجَوَادُ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلَاتُنْ

والخلاصة أن بحر الكامل له تسع صور، هي :

١- الصورة الأولى : تامة - العروض صحيحة والضرب صحيح مثلها :

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

٢- الصورة الثانية : تامة - العروض صحيحة والضرب مقطوع :

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

٣- الصورة الثالثة : تامة - العروض صحيحة والضرب أخذ مضمراً :

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

٤- الصورة الرابعة : تامة - العروض حذاء والضرب أخذ :

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

٥ - الصورة الخامسة: تامة - العروض حذاء والضرب أخذ مضمراً:
مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ
أما صور الكامل المجزوء فهي:

٦ - الصورة السادسة: مجزوءة - العروض صحيحة والضرب مثلها:
مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ
٧ - الصورة السابعة: مجزوءة - العروض صحيحة والضرب مقطوع:

مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ
٨ - الصورة الثامنة: مجزوءة - العروض صحيحة والضرب مذيل:

مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ
٩ - الصورة التاسعة: مجزوءة - العروض صحيحة والضرب مرفل:
مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ مُتَّعَا عَلُنُ
* والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو الإضممار، وهو إسكان الثاني المتحرك.

٣- الرَّجَز

بحر الرَّجَز من البحور الأحادية التفعيلة، ووحدته التي يتألف منها هي «مُسْتَفْعِلُنْ / ٥ / ٥ / ٥ /»، وهي عبارة عن سببين خفيفين بعدهما وتد مجموع. وهي مكونة من أربعة مقاطع صوتية، والزحاف الذي يدخلها هو «الْحَبْنُ» أي حذف الثاني الساكن فتصير التفعيلة «مُسْتَفْعِلُنْ» ويمكن أن يقال أيضًا «مُفْتَعِلُنْ»، و«الطِّي» هو حذف الرابع الساكن فتصير التفعيلة «مُسْتَفْعِلُنْ»، ويمكن أن يقال عنها «مُفْتَعِلُنْ». وقد يجتمع الحبن والطّي معًا ويسمى «الحَبْلُ» فتصير «مُتَعِلُنْ»، والملاحظ أن التفعيلة مع أي صورة من هذه الصور تبقى محافظة على كونها أربعة مقاطع صوتية.

وبحر الرَّجَز يُستعمل تامًّا ومجزوءًا ومشطورًا، والشطر هو ذهاب نصف التفعيلات فيصير الباقي ثلاثًا فقط، كما يُستخدم منهوكًا، والنهك هو أن يحذف ثلثا التفعيلات فتبقى من البيت تفعيلتان فقط.

وسمي هذا البحر رجزًا لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء، أي ثلاث تفاعيل، وأصله مأخوذ من البعير إذا شُدَّت إحدى يديه فيبقى على ثلاث قوائم. وقيل إنه مأخوذ من قولهم ناقة رَجَزاء إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها أو داء يصيبها، فلما كان هذا الوزن فيه شيء من الاضطراب عندما يزاحف - سمي رجزًا تشبيهًا لذلك^(١).

ولهذا البحر خمس صور، منها صورتان في حال التمام، والصور الباقية في حالة النقصان. وسوف نعرضها صورة بعد أخرى مع نماذج لكل صورة منها:

١ - الصورة الأولى:

تامة (العروض صحيحة والضرب مثلها):

(١) انظر: الكافي في العروض والقوافي، ٧٧.

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومثالها:

دَارٌ لِسَلْمَى إِذْ سَلِمَى جَارَةٌ

تقطيعه:

دَارُنْ لِسَلْمَى إِذْ سَلْمَى جَارَتُنْ

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول أبي العتاهية:

مَنْ لَمْ يَعْظُهُ الدَّهْرُ لَمْ يَنْفَعَهُ مَا

مَنْ لَمْ تُفِدْهُ عِبْرًا أَيَّامُهُ

وقول عنتره:

مَا دُسْتُ فِي أَرْضِ الْعُدَاةِ غَدَاةً

وَيْلٌ لَشَيْبَانَ إِذَا صَبَّحْتُهَا

تقطيع البيت الثاني:

وَيْلُنْ لَشَيْبَانَ إِذَا صَبَّحْتُهَا

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومن ذلك أيضًا قول شوقي:

تَجَادَبَتْ دَجَلَةٌ مِنْ حَضَنِ الشَّجَرِ

تَجْرِي وَقَدْ رَفَّ النَّبَاتُ فَوْقَهَا

مَنَاطِرٌ تَدْرَجُ الحُسْنُ بِهَا

تقطيع البيت الأخير:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

قَفْرٌ تَرَى آيَاتِهَا مِثْلَ الزُّبُرِ

قَفْرُنْ تَرَى آيَاتِهَا / مِثْلَ زُّبُرِ

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

رَاحَ بِهِ الوَاعِظُ يَوْمًا أَوْ غَدَا

كَانَ العَمَى أَوْلَى بِهِ مِنَ الهُدَى

إِلَّا سَقَى قَطْرُ الدَّمَا بِقَاعِهَا

وَأَرْسَلَتْ بِيضَ الطُّبَا شُعَاعِهَا

وَأَرْسَلَتْ / بِيضُ ظُطْبَا / شُعَاعِهَا

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

رَوَاضِعُ تَرُوعَ عَيْنِنَا وَأَثَرُ

وَفَوْقَهَا الأَغْصَانُ فَوْقَهَا الثَّمَرُ

وَيُصْعَدُ الحُسْنُ وَيُصْعَدُ النُّظَرُ

مناظرُنْ / تَسْدَرِجْ لُ / حُسْنُ بِهَا وَيَصْعَدُ لُ / حُسْنُ وَيَصُ / عَدَّ نَنْظُرُ
مُتَّفِعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ

ومن ذلك أيضًا قول شوقي في مسرحية «مصرع كليوباترا» على لسان أنطونيو يخاطب أولبوس الطبيب ويسأله عن كليوباترا:

مَرَرْتُ بِالْقَصْرِ فَكَيْفَ نَاسُهُ
صَرَّحَ ابْنُ قُلِّ غَدَرْتُ قُلِّ جَدَّدْتُ
قَدْ صَنَعْتُ بِي عِنْدَ حَاجَتِي لَهَا
أَسْطَوْلُهَا إِلَى مَرَّاسِيهِ أَوَى
وَجِيْشُهَا أَلْقَى السَّلَاحَ وَنَجَا

وعلى هذه الصورة يقول أحمد درويش في قصيدة بعنوان «موعد العاشق الأشل»:

اللَّيْلُ عَادَ . . عَادَ لَيْلُ الشَّجَنِ
اللَّيْلُ عَادَ شَوْكَةً مِنْ طَاقَةٍ
اللَّيْلُ عَادَ مِعْوُلُ الصَّمْتِ الَّذِي
فَلَيْلَةُ الْمُوْعَدِ جَاءَتْ لَمْ تَجِدْ
غَيْرَ بَقَايَا مُتَّفَعِدٍ وَحَفْنَةٍ
وَحُجْرَةٍ جَفَّ عَلَى حَيْطَانِهَا
الْمَقْعَدُ الْحَزِينُ وَالْأَرِيكَةُ الَّتِي
سِتَارَةٌ قَدْ صَلَبَتْ أَطْرَافُهَا
وَبَاقَةٌ مِنَ الزُّهُورِ غَاصَّتْ ابْنُ
وَكَوْمَةٌ الْأَوْرَاقِ بِيضَاءً فَمَا
وَلَوْحَةٌ عَلَى الْجِدَارِ لَمْ تَعُدْ

تقطيع البيت الأخير:

وَلَوْحَتُنْ / عَلَّ لَجِدَا / رِ لَمْ تَعُدْ
مُتَّفِعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ

الصورة الثانية:

تامة (العروض صحيحة والضرب مقطوع، أي حذف سابعه وسكن ما قبله،
فصارت التفعيلة مُسْتَفْعِلُنْ):

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

مثالها:

الْقَلْبُ مِنْهَا مُسْتَرِيحٌ سَالِمٌ وَالْقَلْبُ مِنِّي جَاهِدٌ مَجْهُودٌ

تقطيعه:

الْقَلْبُ مِنْهَا مُسْتَرِيحٌ / حُنَّ سَالِمُنْ وَالْقَلْبُ مِنِّي جَاهِدُنْ / مَجْهُودٌ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول مهيار الديلمي (وبيته الأول مصرع):

كَالشَّمْسِ مِنْ جَمْرَةٍ عَبْدِ شَمْسٍ غَضَبِي سَخَتْ نَفْسِي لَهَا بِنَفْسِي
مَاطِلَةٌ غَرِيْمُهُ لَا يَقْتَضِي دُيُونَهُ وَدَيْنُهَا لَا يُنْسِي
فِي بَلَدٍ يَحْرُمُ صَيْدٌ وَحَشِيهِ وَهِيَ بِهِ تُجِلُّ صَيْدَ الْإِنْسِ
تَرَى دَمَ الْعُشَاقِ فِي بَنَانِهَا عَلامَةٌ قَدْ مُوَهَّتْ بِالْوَرَسِ

تقطيع البيت الأخير:

تَرَى دَمَ لُ / عُشَاقِ فِي / بَنَانِهَا عَلامَتُنْ / قَدْ مُوَهَّتْ / بِلْوَرَسِي
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة الثالثة:

من المجزوء (العروض صحيحة والضرب صحيح):

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

مثاله :

مِنْ أُمَّ عَمْرٍو مُتَّفِرُّ

قَدْ هَاجَ قَلْبِي مَنْزِلُ

تقطيعه :

مِنْ أُمَّ عَمْرٍو / مِنْ مُتَّفِرُّو
مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ

قَدْ هَاجَ قَلْبِي / سَبِي مَنْزِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول عمر بن أبي ربيعة :

أَرْدَانِيهَا وَالْعَنْبَرُ
إِذَا يُبْلَاثُ السَّمِيرُ

خَوْدٌ يُفُوحُ السِّمَكُ مِنْ
يَضِيقُ عَنْ أَرْدَانِيهَا

وقوله :

أَقْوَى وَرُبْعٌ مُتَّفِرُّ
قَدْ كَانَ حِينًا يَعْمُرُ
ثَقِفَ لَطِيفٌ مُسْخِرُ
تِلْكَ غَزَالٌ مُعْصِرُ
قَبْلَ الصَّبَاحِ يُبَكِّرُ
بَلْ دُونَهُنَّ الصُّوَرُ
مَا عَمَّرَتْ أَعْمَرُ
حَنْفٌ أَتَانِي الْقَدْرُ

قَدْ هَاجَ قَلْبِي مَحْضَرُ
رُبْعٌ لِيَهْدِي قَدْ عَفَا
وَجَاءَ بِي بَيْنَهُمْ
تَرْبٌ لِيَهْدِي غَاذَةٌ
أَنَّ السَّخْلِيطَ رَائِحُ
بَانُوا بِأَمْثَالِ الدُّمَى
فِيهِنَّ هِنْدٌ لَيْتَنِي
حَتَّى إِذَا مَا جَاءَهَا

تقطيع البيت الأخير:

حَنْفٌ أَتَانِي / نَلْقَدْرُو
مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ

حَتَّى إِذَا / مَا جَاءَهَا
مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول شوقي في مسرحية مصرع كليوباترا على لسان كليوباترا مخاطب أنطونيو:

لِوَجْهِكَ الطَّلِقِ النَّيْدِي	لَيْسَ العُبُوسُ سُنَّةً
لَيْلِ الشَّرَابِ وَالسُّدِّ	وَلَسْتَ مَنْ يَغْضَبُ فِي
شَارِبَهَا بِالمُفْسِدِ	وَلَسْتَ لِلْكَأْسِ عَلَى
خَمَّةٍ وَالتَّوَدُّدِ	قَلْبِكَ كَنَزِ الحُبِّ والرَّ
أَمْسِ وَلَا تُجَبِّدِ	فَاطِمٍ مَعِيَ حَوَادِثِ الـ
يَوْمٍ وَدَعِ هَمَّ الغَدِ	وَامْضِ مَعِيَ فِي لَذَّةِ الـ

تقطيع البيت الأول:

لِوَجْهِكَ طَ / طَلِقِ نَيْدِي	لَيْسَ العُبُوسُ / سُنَّةً
مُتَّفَعِلُنْ مُتَّفَعِلُنْ	مُتَّفَعِلُنْ مُتَّفَعِلُنْ

وتقطيع البيت الأخير:

يَوْمٍ وَدَعِ / هَمَّ لَغَدِي	وَمُضِ مَعِيَ / فِي لَذَّةِ لـ
مُتَّفَعِلُنْ مُتَّفَعِلُنْ	مُتَّفَعِلُنْ مُتَّفَعِلُنْ

٤ - الصورة الرابعة:

مشطورة (الشرط ذهاب نصف البيت):

مُتَّفَعِلُنْ مُتَّفَعِلُنْ مُتَّفَعِلُنْ

وفي هذه الحالة تصبح تفعيلة العروض هي الضرب، وهي هنا صحيحة. مثالها قول العجاج:

مَا هَاجَ أَحْزَانًا وَسَجْوًا قَدْ سَجَا

تقطيعه :

مَا هَاجَ أَحَ / زَائِنٌ وَشَجَا / سَوْنٌ قَدْ شَجَا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

وهذه الصورة كثيرة الاستعمال ، وبها يشتهر بحر الرجز ، وهناك من الشعراء فئة تُسَمَّى الرَّجَّاز لا يكتبون معظم قصائدهم إلا من هذه الصورة ، وتسمى القصيدة في هذه الحالة «أرجوزة» . ومن أشهر هؤلاء الرَّجَّاز العجاج وابنه رؤبة والأغلب العجلي وغيرهم . كما أن هناك بعض الشعراء أيضًا يكتبون بعض الأراجيز ، ولكنهم لم يشتهروا بذلك ، ومن هؤلاء ذو الرمة وأبو نواس .

ومن هذه الصورة قول ذي الرمة :

قُلْتُ لِنَفْسِي حِينَ فَاصَّتْ أَدْمُعِي
يَا نَفْسُ لَا مَيِّ فَمَوِي أَوْ دَعِي
مَا فِي التَّلَاقِي أَبَدًا مِنْ مَطْمَعِ
وَلَا لِيَا لِي شَارِعٍ بِرُجْعِ
وَلَا لِيَا لِيْنَا بِنَعْفِ الْأَجْرَعِ
إِذَا الْعَصَا مَلَسَاءَ لَمْ تَصَدَّعِ

تقطيع البيت الثاني :

يَا نَفْسُ لَا / مَيِّنُ فَمَوِي أَوْ دَعِي
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

وقد تُستعمل هذه الصورة بالقطع ، فتكون تفعيلة العروض التي هي الضرب «مستفعل»^(١) ، مثل قول الراجز :

(١) كان الخليل - رحمه الله - يعد هذه الصورة من بحر السريع . انظر العيون الغامزة ، ص ١٨٧ .

وَأَهَّا لِأَسْمَاءِ ابْنَةِ الْأَشَدِّ
قَامَتْ تَسْرَاعِي إِذْ رَأَيْتَنِي وَحَدِي
كَالشَّمْسِ تَحْتَ الزُّبُرِجِ الْمُنْقَدِّ
صَدَّتْ بِحَدِّ وَجَلَّتْ عَنْ حَدِّ
ثُمَّ اثْنَتْ كَالنَّفْسِ الْمُمِرْتَدِّ
عَهْدِي بِهَا سَقِيًّا لَهُ مِنْ عَهْدِ

٥ - الصورة الخامسة:

منهوكة (والنهبك ذهاب ثلثي البيت وبقاء الثلث فقط):

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

مثل قول دُرَيْدِ بْنِ الصَّامَةِ:

يَا لَيْتَنِي فِيهَا جَدَعٌ
أَخْبُ فِيهَا وَأَصْعُ
أَقْوُدُ وَطَفَاءَ السَّرْمَعِ
كَأَنَّهَا شِئَاءٌ صَدَعُ

ومن ذلك قول ابن عبد ربه:

بِيَاضُ شَيْبٍ قَدْ نَصَعُ
رَفَعْتُهُ فَمَا ارْتَفَعُ
إِذَا رَأَى الْبِيضَ انْقَمَعُ
مِنْ بَيْنِ يَأْسٍ وَطَمَعُ

والخلاصة أن الرجز له خمس صور، هي :

١ - الصورة الأولى : تامة (العروض صحيحة والضرب صحيح) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

٢ - الصورة الثانية : تامة (العروض صحيحة والضرب مقطوع) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

٣ - الصورة الثالثة : مجزوءة (العروض صحيحة والضرب صحيح) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

٤ - الصورة الثالثة : مشطورة والضرب صحيح (وقد يقطع) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

٥ - الصورة الخامسة : منهوكة :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

* والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو الخبن، وهو حذف الثاني الساكن .
والطي، وهو حذف الرابع الساكن . والخبل، وهو اجتماع الخبن والطي معاً .

٤ - الهزج

بحر الهزج من الأبحر ذات التفعيلة الواحدة التي تتكرر لتحديث نغمته ، وتفعيلته هي «مفاعيلن / / ٥ / ٥ / ٥» ويلاحظ فيها أن الوند المجموع متقدم يليه سيبان خفيفان ، وهي عكس تفعيلة «مستعلن» . وتفعيلة هذا البحر قريبة من تفعيلة الوافر إذا دخلها العصب ، وهو إسكان الخامس المتحرك (مفاعلتن) ، ولذلك يرى بعض الباحثين أن الهزج ليس بحرًا مستقلًا ، ولكنه صورة مجزوءة من الوافر . والحق أنه قريب منه متشابه معه ، ولكنه يختلف عنه في بعض السمات الدقيقة .

والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو حذف السابع الساكن من «مفاعيلن» فتصير «مفاعيل» مع تحريك اللام ، وحذف السابع الساكن هنا يسمى «الكف» . وقد يدخله «القبض» وهو حذف الخامس الساكن ، فتصير التفعيلة «مفاعلن» . ولا يجتمع في هذه التفعيلة في هذا البحر القبض والكف معًا ، فإذا وجد أحدهما امتنع الآخر . وإذن ، دخول هذا الزحاف في هذا البحر على سبيل التعاقب ، أي إذا وجد أحدهما لا يوجد الآخر .

والكف كثير الوقوع في الهزج ، وهو حسن سائغ ، بخلاف القبض .

والعروضيون يقولون عن بحر الهزج إنه مجزوء وجوبًا^(١) ، أي أن تفعيلته تتكرر أربع مرات فقط . ولهذا البحر صورتان :

(١) يقول صاحب العيون الغامزة ١٧٧ : «ولم يستعمل هذا البحر إلا مجزوءًا ، وشذ مجيئه تأمًا ، أنشد

منه بعضهم :

فظلت مقلتي تجري مآقيها

عفا يا صاح من سلمى مراعيها

ومنه قوله :

نشأوى قد تعاطوا كأس أشواق =

تفرق أيها الحادي بعشاق

١ - الصورة الأولى:

(العروض صحيحة والضرب مثلها)

مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

مثالها:

عَقَا مِنْ آلِ لَيْلَى السَّهْ—

تقطيعه:

عَقَا مِنْ ءِ / لِ لَيْلَى سَسَهْ—

مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

ومنها قول الفند الزماني:

صَفَحْنَا عَنْ بَنِي ذُهَلٍ

عَسَى الْإِيَّامُ أَنْ يَرْجِعَ—

فَلَمَّا صَرَخَ الشَّرُّ

شَدَدْنَا شِدَّةَ اللَّيْثِ

يَضْرِبُ فِيهِ تَوَجِيعٌ

وَطَعْنٌ كَفَمِ الرَّزْقِ

وَبَعْضُ الْحِلْمِ عِنْدَ الْجَهِّ—

وَفِي الشَّرِّ نَجَاةٌ حَيْثُ—

= وقول بعض المولدين:

لقد شأقتك في الأحجاج أظعان

وقول الآخر:

أَمَا فِي السَّتِّ وَالسَّتِّينِ مَنْ دَاعٍ

وهذا كله شاذ، والمسموع التزام الجزء فيه»

مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

بُ فَا لَأَمْلَاحُ فَا لَغَمْرُ

بُ / فَا لَأَمْلَاحُ فَا لَغَمْرُ

مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

وَقُلْنَا الْقَوْمُ إِخْوَانُ

سَنَ قَوْمًا كَالَّذِي كَانُوا

فَأَمْسَى وَهُوَ عُرْيَانُ

عَدَا وَاللَّيْثُ غَضْبَانُ

وَتَفْجِيعٌ وَإِقْسِرَانُ

عَدَا وَالرَّزْقُ مَلَّانُ

لِلِّ لِلذَّلَّةِ إِذْعَانُ

سَنَ لَا يُجْحِكَ إِحْسَانُ

كما شأقتك يوم البين غربان

إلى العقبي بل لو كان لي عقل

تقطيع البيت الثالث وكتابته عروضياً:

فَلَمَّا صَرَ رَحَّ شَشْرُ
مَقَاعِيلُنْ مَقَاعِيلُ

ومن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة:

أَلَا حَيِّ التِّي قَامَتْ
فَقَاصَتْ عَبْرَةٌ مِنْهَا

لَيْنُ شَطَّتْ بَنَادَارُ
لَقَدْ كُنَّا نُؤَاتِيهَا

فَلَا قُرْبُ لَهَا يَشْفِي
وَقَدْ قَالَتْ لِتَرْبِيهَا

أَلَا يَا لَيْتَمَا شِعْرِي
أَمْوَفٍ بِالَّذِي قَالَ

فَقَالَتْ تَرُبُّهَا ظَنِّي
وَيَعْصِي قَوْلَ مَنْ يَنْهَى

كَمَا نَعْصِي إِلَيْهِ عَنُ
تقطيع البيت قبل الأخير:

وَيَعْصِي قَوْلَ مَنْ يَنْهَى
مَقَاعِيلُنْ مَقَاعِيلُنْ

وقول بشار بن برد:

مِنَ الْمَشْهُورِ بِالْحُبِّ
سَلَامُ اللَّهِ ذِي الْعَرِشِ

فَأَمَّا بَعْدُ يَا قُرَّ
وَيَا نَفْسِي الَّتِي تَسْكُ

فَأَمْسَى وَهَذَا / وَوَعْرِيَانُو
مَقَاعِيلُنْ مَقَاعِيلُنْ

عَلَى خَوْفٍ تُحَيِّنَا
فَكَادَ الدَّمْعُ يُبَكِّنَا

عَنُوجٍ بِالْهَوَى حِينَا
وَقَدْ كَانَتْ تُؤَاتِينَا

وَلَيْسَ الْبُعْدُ يُسَلِّنَا
وَرَجَعُ الْقَوْلِ يَغْنِينَا

وَمَا قَدْ كَانَ يُمْنِينَا
وَمَا قَدْ كَانَ يُعْطِينَا؟

بِهِ أَنْ سَوْفَ يَجْزِينَا
وَمَنْ يَعْذُلُهُ فِينَا

سَدَّ جِدَّ الْقَوْلِ نَاهِينَا

وَمَنْ يَعْذُ / لُهُوَ فِينَا
مَقَاعِيلُ مَقَاعِيلُنْ

إِلَى قَاسِيَةِ الْقَلْبِ
عَلَى وَجْهِكَ يَا حُبِّي

عَيْنِي وَمُنَى قَلْبِي
مَنْ بَيْنَ الْجَنْبِ وَالْجَنْبِ

لَقَدْ أَنْكَرْتُ يَا عَبِيدُ جَفَاءً مِنْكَ فِي الْكُتُبِ
أَعَنْ ذَنْبٍ؟ فَسَلَا وَاللَّيْلِ هِ مَا أَحَدَثْتُ مِنْ ذَنْبِ

ومن ذلك قول عزيز أباطة في مسرحية «العباسة»:

عَجِيًّا لَمْ نَكُنْ حَزْبًا عَلَى مِصْرَ وَمَنْ فِيهَا
بَدَلْنَا الْأَمْنَ وَالْيُسْرَ فَفَاضَا فِي نَوَاحِيهَا
فَلَمْ تَظْلِمِ أَدَانِيهَا وَلَمْ تَطْعُ أَعَالِيهَا
ضَمِنَا الْقُوتَ وَالثَّوْبَ لِطَاوِيهَا وَعَارِيهَا
وَلَمْ نَجِبْ سِوَى الْفَضْلِ بَدَلْنَا لِعَافِيهَا
فَهَذِي الْفِتْنَةُ الْحَمَاءُ لَكُمْ تَفْهَمُ دَوَاعِيهَا

ومن هذه الصورة نفسها قول علي محمود طه:

دَنَا اللَّيْلُ فَهَيَّا الْآ نَا يَا رَبَّةَ أَخْلَامِي
دَعَانَا مَلِكُ الْحُبِّ إِلَى مِحْرَابِهِ السَّامِي
تَعَالَى فَالذُّجَى وَحِي أَنْشِيدَ وَأَنْعَامِ
سَرَتْ فَرَحْتُهُ فِي الْمَا وَالْأَشْجَارِ وَالشُّحْبِ
تَعَالَى نَحْلُمِ الْآنَ فَهَذِي لَيْلَةُ الْحُبِّ

٢ - الصورة الثانية:

(العروض صحيحة والضرب محذوف، أي حذف منه السبب الأخير من التفعيلة، فبقيت على «مفاعي» وتحوّل إلى «فَعُولُنْ»):

مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِي

مثالها:

وما ظَهري لِسَاغِي الضَّيِّ مِ بِالظَّهْرِ الذَّلُولِ

تقطيعه :

وما ظَهَرِي / لِيَاغِ ضَضِي
مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ
م بِظَظْهَرِيْ ذُ / ذُلُوِي
مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْ (أَوْفَعُوْلُنْ)

ومنها قول ابن عبد ربه (والبيت الأول مصرع) :

مَتَى أَشْفِي غَلِيِي
غَزَالٌ لَيْسَ لِي مِنْهُ
جَمِيْلُ السَّوْجِهِ أَخْلَاي
حَمَلْتُ الضَّيْمَ فِيهِ مِنْ
بِنَيْلٍ مِنْ بَخِيْلٍ
سِوَى الْحُزْنِ الطُّوِيْلِ
مِنَ الصَّبْرِ الْجَمِيْلِ
حَسُوْدٍ أَوْ عَدُوْلِ

والخلاصة أن بحر المزج له صورتان، هما :

١ - الصورة الأولى : (العروض صحيحة والضرب مثلها) :

مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ
مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ

٢ - الصورة الثانية : (العروض صحيحة والضرب محذوف) :

مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ
مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْ

* والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو القبض، وهو حذف الخامس الساكن . أو الكف، وهو حذف السابع الساكن، ولا يجتمعان معًا، بل يكونان على التعاقب بحيث إذا عرض أحدهما لم يوجد الآخر.

٥. الرَّمَل

بحر الرَّمَل من الأَبْحُر التي تتألف نغمتها من تفعيلة واحدة تتكرر ست مرات في حال التمام، وأربع مرات في حال الجزء .

تفعيلة بحر الرمل هي «فَاعِلَاتُنْ = / ٥ / ٥ / ٥» وهي سبب خفيف يليه وتد مجموع يليه سبب خفيف .

وقد سمي «الرَّمَل» لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن، فيسمّى بذلك . وقيل سمي رملا لدخول الأوتاد فيه بين الأسباب، وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج، يقال: رمل الحصير، إذا نسجه^(١). والرمل أيضاً ضرب من السير يسمى الهرولة، ويلاحظ أن بعض أسماء البحور تشير إلى نوع من السير، ولعل ذلك للملاحظة الوقع المعين في أثناء السير، أو إلى نوع من الغناء، ولعل ذلك للملاحظة إيقاع الغناء المعين .

والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو «الخبين» وهو حذف الثاني الساكن فتصير فاعلاتن «فَاعِلَاتُنْ» بعد حذف الثاني الساكن . وقد يدخله الكف، وهو حذف السابع الساكن، فتصير التفعيلة «فَاعِلَاتُ» وقد يجتمع الخبن والكف معاً، ويسمى «الشَّكْل» فتصير التفعيلة «فَاعِلَاتُ»، ولكن الزحاف الشائع في هذا البحر هو الخبن، وهو كثير الوقوع بخلاف الكف والشكل .

ونعمة الرمل خفيفة مناسبة رشيقة، وفيه رنة عاطفية حزينة من غير كآبة، ولذلك يرى بعض الباحثين أنه صالح للأغراض التريمية الرقيقة وللتأمل الحزين، وأنه لذلك لا يتلاءم مع الصلابة والجلد والحماسة^(٢).

(١) انظر: كتاب الكافي في العروض والقوافي ٨٣.

(٢) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ١ / ١٢٥ عبد الله الطيب (دار الفكر).

ولهذا البحر ست صور، وهو من الأبحر التي تستعمل تامة ومجزوءة . وصور التمام ثلاث ، وصور الجزء ثلاث كذلك . وهذه هي صورته واحدة تلو الأخرى مع نماذج لكل صورة :

الصورة الأولى:

تامة (العروض محذوفة، أي حذف منها السبب الخفيف من آخرها فصارت «فَاعِلَاتُنْ» إلى «فَاعِلَا»، والضرب صحيح) :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومثالها قول لبيد (والبيت مدوّر) :
مِثْلَ سَحْقِ الْبُرْدِ عَفَى بَعْدَكَ الْـ قَطْرُ مَغْنَاهُ وَتَأْوِيْبُ الشَّمَالِ

تقطيعه :

مِثْلَ سَحْقِ لُ / بُرْدِ عَفَى / بَعْدَكَ لُ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومن هذه الصورة قول مهيار (والبيت الأول مصرع) :

بَكَرَ الْعَارِضُ تَحْدُوهُ النَّعَامِي وَتَمْشَتْ فِيكَ أَرْوَاحُ الصَّبَا
فَسَقَاكَ الرَّيِّ يَا دَارَ أَمَامَا أَجْتَدِي الْمُنْ وَمَاذَا أَرِي
يَتَأَرْجَحُنْ بِأَنْفَاسِ الْخِزَامِي أَيْنَ سَكَّانُكَ لَا أَيْنَ هُمُ
أَنْ تَجُودَ الْمُنْ أَطْلَالَ رِمَامَا صُدَّعُوا بَعْدَ النَّيَامِ فَعَدَّتْ
بِهِمْ وَأَيْدِي الْمَوَامِي تَتْرَامِي

تقطيع البيت الأخير:

صُدَّعُوا بَعْدَ / دَلْتِنَامِنَ / فَعَدَّتْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
بِهِمْ أَيْ / دَلْمَوَامِي / تَتْرَامِي

ومنها قول عدي بن زيد على لسان حال شجرتين :

مَنْ رَأَى فَلَیْحَدِّثْ نَفْسَهُ أَنَّهُ مُوْفٍ عَلَى قَرْنِ زَوَالِ
رُبِّ رَكْبٍ قَدْ أَنَاخُوا حَوْلَنَا یَمْرُجُونَ السَّخْمَ بِالمَاءِ الرُّلَالِ
وَالأَبَارِيقُ عَلَیْهَا فَدَمٌ وَجِیَادُ الخَیْلِ تَرْدَى فِي الحِیَالِ
ثُمَّ أَمْسُوا عَصَفَ الدَّهْرِ بِهِمْ وَكَذَآكِ الدَّهْرُ حَالًا بَعْدَ حَالِ

تقطيع البيت الأخير

ثُمَّ أَمْسُوا / عَصَفَ دَهْرَهُمْ / رُبُّ بِهِمْ وَكَذَآكِ دُ / دَهْرُ حَالَنْ / بَعْدَ حَالِي
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومن هذه الصورة قول الشاعرة الكويتية سعاد الصباح :

إِنَّ فِي قَلْبِي جَوَادًا عَرَبِيًّا عَآشَ طَوَلَ العُمُرِ فِي الحُبِّ أَيْيَا
فَإِذَا عَانَدْتَهُ أَلْفَيْتَهُ ثَارَ كَالْمَارِدِ جَبَّارًا عَنِيَا
وَإِذَا لَآيَنْتَهُ أَلْفَيْتَهُ بَاتَ كَالطُّفْلِ رَقِيقًا وَحَيِيَا
لَمْسَةً تَجْرُحُ مِنْ عِزَّتِهِ یَسْتَحِيلُ الطُّفْلُ وَحُشَا بَرِّيرِيَا
هَمْسَةً تَأْتِيهِ عَنْ غَيْرِ رِضَا یَمَلَأُ الكَوْنَ ضَجِيجًا وَدَوِيَا
هَكَذَا قَلْبِي السَّذِي أَكْبَرَهُ عَآشَ فِيهِ الدَّمْعُ مَكْتُومًا عَصِيَا
مَرَجَلٌ یَغْلِي بِخَارًا ثَائِرًا وَأَنَا أَكْتُمُهُ فِي شَفْتِيَا
هَكَذَا قَلْبِي كَمَا رَوَّضْتُهُ هَكَذَا عَآشَ كَرِيمًا وَشَقِيَا
فَإِذَا مَا شِئْتُ أَنْ تُسَعِدَنِي فَاسْقِنِي الحَبَّ حَنَانًا سَرْمَدِيَا
اجْمَعِ الأَشْوَاقَ مِنْ نُورِ الضُّحَى وَابْنِ لِي مِنْ نَسِجِهَا عُشَا هَنِيَا
وَأَنَا أَعْرَلُ شَعْرِي بُرْدَةً تَبَعْتُ الدَّفْءَ حَوَالِيكَ شَهِيَا
وَأَحْيِيكَ بِشَعْرِي نَعْمًا رَائِقَ الأَوْتَارِ سَلْسَالًا نَحِيَا

ومنها قول أبي العميثل :

كُنْتُ مَشْعُوفًا بِكُمْ إِذْ كُنْتُمْ
وَإِذَا مُدَّتْ إِلَى أَغْصَانِهَا
فَتَرَخَى الْأَمْرُ حَتَّى أَصْبَحَتْ
لَا يَرَانِي اللَّهُ أَرعى رَوْضَةً
لَا تَظُنُّوا بِي إِلَيْكُمْ رَجْعَةً
وَصَبَابَاتُ الْهُوى أَوْلَاهَا

تقطيع البيت الأخير:

وَصَبَا/ بَاتُ هُوى أَوْ/ وُلَّهَا
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

٢ - الصورة الثانية:

تامة (العروض محذوفة والضرب مقصور، والقصر هو حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركه من آخر التفعيلة، فتصير «فاعلاتن» فاعلات بسكون التاء):

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

مثالها:

أَبْلِغِ النُّعْمَانَ عَنِّي مَا لُكَّا
أَنَّهُ قَدْ طَالَ حَبِيبِي وَأَنْتِظَارُ

تقطيعه:

أَبْلِغِ نُنُعْمَانِ/ مَانَ عَنِّي / مَا لُكَّنْ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومنها قول زيد الخيل :

يَا بَنِي الصَّيْدَاءِ رُدُّوا فَرَسِي
إِنَّمَا يُفْعَلُ هَذَا بِالذَّلِيلِ

ومنها قول علي محمود طه :

خمرُ العُشَّاقِ لا زالت ولا
نَضَبَتْ في قَدَحِ العُمَرِ الطَّلَا
جَفَّ مِنْ يَنْبوعِها نَهْرُ الحِياهِ
وَهِيَ في الأرواحِ تَسْتَهوي الشِّفاهِ

كَمْ شمويسِ عَبَرَتْ هذا الفِضاءَ
والثَّرى بَيْنَ ربيعٍ وِشتاءِ
وَألُوفٍ من بُدورٍ وُنجومٍ
ضاحِكِ النَّوارِ وَهَاجِ الكُرومِ

كَمْ تَشَهَّيتِ الحِيبَ المُحسِنَا
وَتَمَيَّنتِ وَمَا أَحلى المني
لو سَقَى مَثواكِ بالكأسِ الصَّيبِ
خَطُواتٍ مِنْهُ والمثوى قَريبِ

تقطيع البيت الأخير:

وَتَمَيَّنتِ / وَمَا أَحلى / لَلْ مَنى
فِعِلاتُنْ / فِعِلاتُنْ / فاعِلاً
خَطُواتِ / مِنْهُ / وِلمَثْ / سوى قَريبِ
فِعِلاتُنْ / فاعِلاتُنْ / فاعِلاتُ

٣ - الصورة الثالثة:

تامة (العروض محذوفة ، والضرب مثل العروض):

فَاعِلاتُنْ / فاعِلاتُنْ / فاعِلاً
فَاعِلاتُنْ / فاعِلاتُنْ / فاعِلاً

مثالها:

قالَتِ الخِساءُ لَمَّا جِئْتُها
شابَ بَعدي رَأْسُ هذا واشتَهَبَ

تقطيعه:

قالَتِ لَخندا / ساءَ لَمَمًا / جِئْتُها
فَاعِلاتُنْ / فاعِلاتُنْ / فاعِلاً
شابَ بَعدي / رَأْسُ هاذا / وِشتَهَبَ
فَاعِلاتُنْ / فاعِلاتُنْ / فاعِلاً

ومن هذه الصورة (وهي أكثر صور الرمل استعمالاً) قول مهيار:

أَيُّ قَلْبٍ لَمْ يَكُنْ مَقْتُونَهَا
كَبِيدٌ عِنْدَكَ لَوْ تَقْدِينَهَا
عُذْرَةٌ تَحْسِبُهَا مَجْنُونَهَا
حَاجَةٌ عِنْدَكَ لَوْ تَقْضِينَهَا

سَأَلْتُ كَيْبَاءَ مَاذَا فَتَنَتْ
أَزْفَ النَّفْسُ وَفِي أَسْرِ الْهَوَى
ذَهَبَتْ هَائِمَةً فَاطْلَعَتْ
فُقْضِيَ الْحَجُّ تَمَامًا وَلَنَا
تَقْطِيعَ الْبَيْتِ الْآخِرِ:

حَاجَتُنْ عِنْدَكَ لَوْ تَقْ / ضِينَهَا
فَاعِلَاتُنْ فِعَالَاتُنْ فَاعِلًا

فُقْضِيَ لِحَجِّجْ / حُجُّ تَمَامَنْ / وَلَنَا
فِعَالَاتُنْ فِعَالَاتُنْ فِعَالًا

ومنها قول أمل دنقل في قصيدته «طفلتها» (والقصيدة في ديوانه مكتوبة على طريقة الشعر الحر):

خَبَّتِ النَّارُ بِجُوفِ الْمَدْفَأَةِ
طِفْلَةً لَوْلَا زَمَانٌ فَجَاهُ
فِي وَعُودِ الْكَلِمَاتِ الْمُرْجَاهُ
أَوْ يَدْرِي الْبَحْرُ قَدَرُ اللَّوْلُوَّةِ
مِنْ شِبَابِي فِي الدُّرُوبِ الْمُخْطِئَةِ
مُهْجَتِي عَامًّا وَأَبْقَتْ صَدَاءَهُ
ذِكْرِيَاتٍ فِي الْأَسَى مُهْتَرِئِهِ
لِلَّذِي ضَلَّ مِنْهُ تَكَاةُ
وَالشَّفَاهُ الْخُلُوءُ الْمَمْتَلِكَةُ
وَهِيَ عَن سَبْعَةِ عَشْرِ مُنْبِئِهِ
فِكِلَانَا فِي طَرِيقِ أَخْطَاءِهِ
رُهُ شَسُوقِي وَأَمَانِ صِدَائِهِ
وَابْتِسَامَاتِ الضُّحَى مُنْطَفِئِهِ
صَوْتَهَا ذَا النَّبْرَاتِ الْمُدْفِئِهِ
جَعْبَتِي غَيْرُ الْحَكَايَا السَّيِّئِهِ

لَا تَقْرِي مِنْ يَدِي مُخْتَبِئِهِ
أَنَا لَوْ تَدْرِينَ مَنْ كُنْتُ لَهُ
كَانَ فِي كَفِّي مَا ضَيَعْتُهُ
كَانَ فِي جَنَبِي لَمْ أَدْرِ بِهِ
إِنَّمَا عُمُرُكَ عُمُرٌ ضَائِعٌ
كُلَّمَا فَزَتْ بَعَامٍ خَسِرْتُ
ثُمَّ لَمْ نَحْمِلْ مِنَ الْمَاضِي سَوَى
نَتَعَزَى بِالذُّجَى إِنَّ الذُّجَى
الْعِيُونَ الْوَاوَسَعَاتُ الْهَادِئَةُ
فَتَنَةُ طِفْلِيَّةٌ أَذْكَرُهَا
إِنِّي أَعْرِفُهَا فَاقْتَرِبِي
سَاقِنِي حُمُقِي وَفِي حَلْقِي مَرَا
فَابْسَمِي يَا طِفْلَتِي، مَنْذُ مَضَتْ
تُرْتُرِي، صَوْتُكَ مُوسِيقَى حَكْتِ
«أَحْكِ لِي أَحْجِيَّةً» لَمْ يَبْقَ فِي

فاسمِعِهَا يَا بِنْتِي مُسْرِعَةً
 «كَانَ يَا مَا كَانَ» أَنْ كَانَ فَتَى
 وَفَتَاةٌ ذَاتُ ثَغْرِ يَشْتَهِي
 خَفَقَ الْحُبُّ بِهَا فَاِسْتَسَلَمَتْ
 بِهَا قَدْ صَعِدَتْ مَرْكَبَةٌ
 وَهَوَّ فِي شُرْفَتِهِ مُرْتَقِبٌ
 نَعْمٌ مَنْقَسِمٌ، لَا يَتَّهِي
 صَعِيدًا سُلْمَةً سُلْمَةً
 لَمْ تَكُنْ تَمْلِكُ إِلَّا طَهْرَهَا
 ذَاتَ يَوْمٍ كَانَ أَنْ شَاهَدَهَا
 حَيْثَا أَوْمَالَهَا مُبْتَسِمًا
 اشْتَرَاهَا فِي الدُّجَى صَاغِرَةً
 لَمْ يَكُنْ شَاعِرُهَا فَارِسُهَا
 لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إِلَّا مَبْدَأَهُ
 أَتْرَى تَذْرِيْنَ مَنْ كَانَ الْفَتَى
 وَالَّتِي بِيَعَتْ فِي مِعْصَمِهَا الْـ
 وَمَنْ النَّخَّاسُ؟ هَلْ تَذْرِيْنَهُ؟
 إِنِّي أَكْرَهُهُ، يَكْرَهُهُ
 غَيْرَ أَنَّ الْحِفْدَ يَا طِفْلَتَهُ
 وَالْمَسِيحُ الْمُرْتَجَى قَاتِلَهُ
 وَالَّذِي صَاعَ مِنَ الْعُمْرِ سُودَى
 مَنْ لِيْتَنَهِيْدَ عَذَابَ مُحْرِقٍ
 فَاِسْمِي يَا طِفْلَتِي مُنْدُ مَضَّتْ
 إِنَّمَا الْعُمْرُ هَبَاءٌ مَنْ سَوَى

عَبَّرَتْ فِيهَا اللَّيَالِي مُبِطُّة
 لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إِلَّا مَبْدَأَهُ
 قَبْلَةَ الشَّمْسِ لِيَرْوِي ظَمَأَهُ
 وَسَرَى الْحُبُّ بِهِ فَاِسْتَسَمَّرَاهُ
 لِلضُّحَى فِي قِصَّةٍ مُبْتَدِئَةً
 وَهِيَ فِي شَبَاكِهَا مُتَكِنَةٌ
 حُلْمٌ إِلَّا وَحُلْمٌ بِمَبْدَأِهِ
 فِي قُصُورِ الْأَمْنِيَّاتِ الْمُنْشَأُ
 لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إِلَّا مَبْدَأَهُ
 مَنْ لَهُ أَنْ يَشْتَرِيَ نِصْفَ امْرَأَةٍ
 فَأَشَاحَتْ عَنْهُ كَالْمُسْتَهْزِئَةِ
 زَفَّتِ السَّبْعَةَ عَشْرَ لِلْمِيَّاتِ
 لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إِلَّا التَّهْنِئَةَ
 لِيَسَّ إِلَّا كَلِمَاتٍ مُطْفَأَةً
 فَهُوَ يَذْرِي الْآنَ . . . يَذْرِي خَطَأَهُ
 وَشَمُّ فَاِعْتَادَ الْفُوَادُ الطَّاطَأَهُ
 وَهُوَ مَالِخٌ تَنَاسَى مَرْفَأَهُ
 ضَوْءٌ مُضْبِحٌ نَبِيْلٍ أَطْفَأَهُ
 كَانَ فِي صَوْتِكَ شَيْءٌ رَقَاءَهُ
 كَانَ فِي عَيْنَيْكَ عُذْرٌ بَرَّاهُ
 جَسَدَتْ فِيكَ اللَّيَالِي نَبَأَهُ
 كُلَّمَا دَاوَيْتُ جُرْحًا نَكَاهُ
 وَابْتَسَامَاتِ الضُّحَى مُطْفِئَةً
 طِفْلَةً مِثْلِكَ تَجُلُو صَدَأَهُ

ومن هذه الصورة قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي :

يَا فَوَادِي رَحِمَ اللهُ الهوى كَانَ صَرْحًا مِنْ خِيَالِ فَهْوَى
اسقني واشرب على أطلاله وَأَزُو عَنِّي طَالَمَا الدَّمْعُ رَوَى
كيفَ ذاكَ الحبُّ أمسى خبرًا وحادِيثًا مِنْ أَحَادِيثِ الْجَوَى
ومنها قول أحمد شوقي في مسرحية «مجنون ليل» :

جَبَلِ التَّوْبَادِ حَيَّاكَ الْحَيَا وَسَقَى اللهُ صِبَانَنَا وَرَعَى
فِيكَ نَاعَيْنَا الهوى في مهديه وَرَضَعْنَاهُ فَكُنْتَ الرُّضْعَا
وَحَدَوْنَا الشَّمْسَ فِي مَغْرِبِهَا وَبَكَرْنَا فَسَبَقْنَا المَطْلَعَا
وَعَلَى سَفْحِكَ عِشْنَا زَمَنًا وَرَعَيْنَا غَنَمَ الأهلِ مَعَا
هَذِهِ الرَّبْوَةُ كَانَتْ مَلْعَبًا لِشِبَابِنَا وَكَانَتْ مَرْتَعَا
لَمْ تَنْزِلْ لَيْلِي بَعِيْنِي طِفْلَانَةً لَمْ تَنْزِدْ عَنِّ أُمْسِ إِلَّا إِضْبَعَا
قَدْ يَهُونُ العُمُرُ إِلَّا سَاعَةً وَتَهُونُ الأَرْضُ إِلَّا مَوْضِعَا

وعلى هذه الصورة جاءت قصيدة حامد طاهر «أولى كلمات الحب» :

أَيُّهَا التَّاجُ عَلَى مَفْرِقِهَا مَنْ تُرَى يَمْلِكُ قَلْبَ المَلِكَةِ
إِنَّهَا تَحْطُرُ لَا تَعْرِفُنَا نَحْنُ مَنْ نَمْلَأُ أَرْضَ المَلِكَةِ
قُلْ لَهَا يَا تاجُ مَاذَا لَوْرَتْ مِنْ سَاهَا لِلْعُيُونِ المَعْجَبَةِ
رُبَّمَا بَاحَتْ لَهَا وَاحِدَةً بِالأذَى فِي نَفْسِهَا المُضْطَّرِبَةِ
قَدْ تَرَاهُ عَاصِفًا مُلْتَهَبًا غَيْرَ أَنَّ الحَبَّ فِي مِرْجَلِيهِ
ظَامِيٌّ لِلْمَاءِ يَحْيَا أَمَلًا كُلَّمَا لَاحَتْ رُؤْيُ مِنْهَلِيهِ

٤ - الصورة الرابعة:

وهي من المجزوء (العروض صحيحة والضرب مُسَبَّغ، والتسبيغ زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف، فتصير التفعيلة «فاعلاتان»):

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومثالها:

تَخَيْرَا رَبَّعَا يُعْسِفَانُ

يَاخْلِلَيَّ اِرْبَعَا وَاَسْ

تقطيعه:

تَخَيْرَا رَبَّ / عَنِ يُعْسِفَانُ

يَاخْلِلَيَّ / سِي رَبَّعَا وَاَسْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

وهذه الصورة قليلة الاستعمال، وعليها قول ابن عبد ربه، والبيت الأخير مدور

والبيت الأول مصرع:

وَقَضَيْتُ فِي تَشْيِيهِ

يَا هِلَالاً فِي مَجْنِيهِ

وَلَكِنِّي أَكْنِيهِ

وَالَّذِي لَسْتُ أَسْمِيهِ

صُ رَأَى صَوْرَتَهُ فِيهِ

شَادِنٌ قَابَلَهُ شَخْ

عَلَيْهِ كَادَ يُذْمِيهِ

(م)

لَانَ حَتَّى لَوْ مَشَى الدَّرُّ

تقطيع البيت الأخير:

رُ عَلَيَّهِ / كَادَ يُذْمِيهِ

لَانَ حَتَّى / لَوْ مَشَى دُذْرُ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

٥ - الصورة الخامسة:

وهي من المجزوء (العروض صحيحة والضرب مثلها صحيح):

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومثالها:

مِثْلُ آيَاتِ الزُّبُورِ

مُفْهِمَاتُ دَارِ سَاتٍ

تقطيعه :

مِثْلُ آيَاتِ زَبُورِي
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

وَبِكْفَيْكَ دَوَائِي
يَ وَسُوْلِي وَرَجَائِي
وَإِذَا شِئْتَ شَقَائِي
لَا تَرَى فِيهِ لِقَائِي
وَمَهَاتِي فِي التَّنَائِي
فِيكَ وَاضْحَاكَ مِنْ بُكَائِي

مُقْفَرَاتُنْ / دَارِسَاتُنْ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومن ذلك قول أحمد شوقي :

منك يا هاجرٌ دائي
يا مني روجي وُدِّيَا
أنتَ إن شئتَ نعيمي
ليسَ من عمري يَوْمٌ
وحياتي في التَّنَادِي
نَمَ على نسيانِ سُهْدِي

وقول محمود حسن إسماعيل في قصيدة «غنّ للملاح» :

بِصَبَاحِ الثَّائِرِينََا
نُورُهُ لِلزَّاحِفِينََا
وَأَمْلِ الدُّنْيَا رَيْنَا
كُلَّ يَوْمٍ ظَافِرِينََا

دَتُّ لِمَنْ أَحْيَا رُبَاهَا
هَامَرَهَا أَشْهَى جَنَاهَا
رُكَّ غَرِيْبًا فِي جَاهَا
شَوَّكَهُ لِلْعَارِسِينََا

وقول عبد اللطيف عبد الحلیم في قصيدته «موت سقراط» :

سَدَانِ مَصْلُوبٍ مَدَاهَا
بِبُضِّ مَطْمُوسٍ هُدَاهَا
سِنَّةٌ لَمْ يَلْقَ شِفَاهَا

مَعْنَا يَا فَجْرٌ وَازْحَفُ
وَأَنْشُرِ الْبُعْثَ وَفَجْرُ
وَتَقْدَمُ وَتَرْتَمُ
نَحْنُ مِنْ حَوْلِكَ نَمْضِي

غَنَّ لِلأَرْضِ الَّتِي عَا
حُرَّةً تُعْطِيهِ مِنْ أَنْ
غَنَّ لِلثُّورَةِ لَمْ تَتَّ
يَنْهَبُ الزَّهْرَ وَيُبْقِي

* * *

(م)

وقول عبد الرحمن صدقي في رثاء زوجته :

كَانَ لِي فِي أُخْرِيَّاتِ الْـ
سَنَنَاتِ أَرْبَعُ أُمَّ
لَيْتَهُ طَالَ، وَلَوْ طَا
زَوْجَتِي صِنُوي وَمَالِي
هِيَ لَمْ تَنْقِمْ عَلَيَّ نَقْمًا
هَمُّهَا هَمِّي فَلَا تَعْمَدُ
هَمُّنَا الدَّرْسُ وَمَا تَقْدِرُ
نَظَمْتَ بِالْعَطْفِ وَالنَّفْسِ
وَارْتَضَيْتَنَا مِنْ لِقَانِنَا
بُرْهَةً وَأَنْتَبَهَ الدَّهْرُ
أَتَرَى الرِّضْوَانَ ذَنْبًا
أَحْرَامًا أَنْ سَعَدْنَا
كُلُّ مَا أَعْرَفُ أَنِّي
ومنها قول ابن زيدون :

مَا عَلَى ظَنِّي بِسَاسِ
رُبَّمَا أَشْرَفَ بِسَاسِ
وَلَقَدْ يُنْجِيكَ إِعْفَا
وَالْمَخَازِيرُ سِهَامٌ
وَلَكُمْ أَجْدَى قُودٌ
وَكَذَا الدَّهْرُ إِذَا مَا
وَبُنُو الْأَيَّامِ أُخْيَا
نَلْبَسُ الدُّنْيَا وَلَكِنْ

مُعْمِرُ بَيْتِ فَعَدِمْتُهُ
كَانَ ذَا حُلْمٍ أَحْلَمْتُهُ؟
لَ مَا كُنْتُ سَمَّمْتُهُ
غَيْرَهَا صَنُوي عَلِمْتُهُ
صِ وَلَا شَيْءَ نَقِمْتُهُ
زِمُّ إِلَّا مَا عَزَمْتُهُ
هَمُّهُ مِنْهُ فَهَمْتُهُ
كَبِيرِ عَيْشِي فَتَنَّمْتُهُ
عِوَضًا عَمَّا حُرِمْتُهُ
رُ فَعَفَى مَا رَسَمْتُهُ
أَثْمْتُهُ وَأَثْمْتُهُ
أَمْ خِيَالٌ مَا زَعَمْتُهُ؟
كَانَ لِي بَيْتٌ عَدِمْتُهُ

يَجْرَحُ الدَّهْرُ وَيَسْأُو
عَ عَلَى الْأَمْوَالِ يَسْأُو
لَ وَيُرْدِيكَ احْتِرَاسُ
وَالْمَقَادِيرُ قِيَاسُ
وَلَكُمْ أَكْثَرُ التَّمَسُّسِ
عَزَّ نَاسٌ ذَلَّ نَاسٌ
فَ سِرَاةٌ وَخِسَاسُ
مُتَعَمِّدٌ ذَاكَ اللَّبَّاسُ

٦ - الصورة السادسة:

وهي من المجزوء (العروض صحيحة والضرب محذوف):

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومثالها:

مَالِيَا قَرَرْتُ بِهِ الْعَيْنَ سَنَانٍ مِنْ هَذَا تَمَنُّ

تقطيعه:

مَالِيَا قَرَرْتُ بِهِ لَعَيْنَ سَنَانٍ مِنْ هَذَا / ذَا تَمَنُّ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومنها قول العباس بن الأحنف:

إِنَّنِي وَدَعَعْتُ قَلْبِي حِينَ بِالْحَسْبِ جَجَخَ
يَغْلِبُ الْمَهْمُ عَلَيْهِ كَلَّمَا رَجَى الْفَرْحَ
وقول أبي فراس الحمداني:

لَا وَحُبِّيكَ السُّنْدِي أَوْ رَتْنِي طُؤَلِ السَّهَرُ
مَا أَبَالِي بَعْدَ يَوْمِي طَالًا لَيْلِي أَمْ قُصُرُ
وقول ابن عبدربه (والبيت الأول مصرع):

يَا قَتِيلًا مِنْ يَدِهِ مَيِّتًا مِنْ كَمَدِهِ
قَدَحْتُ لِلشُّوقِ نَارًا عَيْنُهُ فِي كَيْدِهِ
هَمَائِمٌ يَبْكِي عَلَيْهِ رَحْمَةً ذُو حَسَدِهِ
كَلَّ يَوْمٍ هُوَ فِيهِ مُسْتَعِيدٌ مِنْ غَدِهِ
قَلْبُهُ عِنْدَ الثُّرَيَّا بَائِنٌ عَنِ جَسَدِهِ

تقطيع البيت الأخير:

قَلْبُهُ عِنْدَ / ثُرَيَّا بَائِنٌ عَنِ / جَسَدِهِ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومجمل بحر الرمل أن له ست صور، ثلاث منها تامة وثلاث صور مجزوءة، وهي على النحو الآتي:

١- الصورة الأولى: تامة، العروض محذوفة والضرب صحيح:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

٢- الصورة الثانية: تامة، العروض محذوفة والضرب مقصور:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

٣- الصورة الثالثة: تامة، العروض محذوفة والضرب مثلها:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

٤- الصورة الرابعة: مجزوءة، العروض صحيحة والضرب مسبغ:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

٥- الصورة الخامسة: مجزوءة، العروض صحيحة والضرب صحيح:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

٦- الصورة السادسة: مجزوءة، العروض صحيحة والضرب محذوف:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

* والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو الخنن، وهو حذف الثاني الساكن. وأحياناً الكف، وهو حذف السابع الساكن، ولكن الكف قليل جداً في هذا البحر.

٦- المتقارب

بحر المتقارب يقوم وزنه على تكرار تفعيلة واحدة (فَعُولُنْ = // ٥ / ٥) ثماني مرات في حالة تمامه . وفعولن مكونة من وتد مجموع وسبب خفيف ، ولأن بيته فيه تقارب بين الأوتاد بحيث لا يفصل بين وتد وآخر إلا سبب واحد خفيف ؛ قال العروضيون إنه سمي المتقارب لهذا السبب ، أي لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد ؛ فتقارب الأوتاد ، فسمي لذلك متقاربًا^(١) .

وإيقاع هذا البحر متدفق متلاحق ، يحس معه سامعه بالتحدر والمتابعة وتوالي الوقع . وهو بحر بسيط النغم مطرد التفاعيل مناسب ، ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات وتلذذ بجرس من الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر ، كما يقول بعض الباحثين . والشاعر فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته ، فهي أظهر شيء فيه^(٢) .

وهذا البحر يستعمل تمامًا ومجزوءًا . والتام له أربع صور ، والمجزوء له صورتان ، فمجموع صوره ست صور .

والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو أن «فعولن» يجوز في الحشو أن يحذف خامسها ، ويسمى القبض ، فتصير «فَعُولُ» ، ومن الملاحظ في هذا البحر أن تفعيلة العروض فيه - وهي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول - يجري فيها الحذف (وهو حذف السبب الأخير من التفعيلة) فتصير «فَعُوْ» مجرى الزحاف ، مع أن الحذف علة بالنقص ، ويقبل هذا فيه فلا يشترط تساوي الشطر الأول من الأبيات ؛ إذ يجوز أن ينقص الشطر الأول من آخره مقطعًا طويلًا ، كما يجوز أن يقصر هذا المقطع فيصير «فَعُولُ» وهو المسمى قبضًا .

(١) انظر: كتاب الكافي في العروض والقوافي ٨٣ .

(٢) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ١/ ١٢٥ عبد الله الطيب (دار الفكر) .

وصور هذا البحر كما يلي :

١ - الصورة الأولى:

تامة (العروض صحيحة - مع ملاحظة أنها يمكن أن تكون مقبوضة أو محذوفة -
والضرب صحيح) :

فَعْمُولُنْ فَعْمُولُنْ فَعْمُولُنْ فَعْمُولُنْ فَعْمُولُنْ فَعْمُولُنْ
ومثالها :

فَأَمَّا تَمِيمٌ تَمِيمٌ بَنُ مُرٍّ فَأَلْفَاهُمْ الْقَوْمُ رَوْبَى نِيَامَا
تقطيعه :

فَأَمَّا / تَمِيمُنْ / تَمِيمُ بُـ / مَرْرُنْ فَعْمُولُنْ فَعْمُولُنْ فَعْمُولُنْ فَعْمُولُنْ
فَعْمُولُنْ فَعْمُولُنْ فَعْمُولُنْ فَعْمُولُنْ فَعْمُولُنْ فَعْمُولُنْ

ومن هذه الصورة قول ابن زيدون :

وَيَشْفِي وَصَالِكِ قَلْبِي الْعَيْلَا
فَقَدْتُ نَسِيمَ الْحَيَاةِ الْبَلِيلَا
وَلَمْ يُبْدِ عُنْدِي وَجْهَهَا جَمِيلَا
مُؤَيَّدَ بِاللَّهِ مَوْلَى مُقِيلَا
شَاهُ كَشَاوِ الْجَوَادِ الْبَخِيلَا
يَطْلُ الصَّرِيرُ يُبَارِي الصَّلِيلَا

وقول العقاد يخاطب النوم :

يُظَلُّ دُنْيَا الْكَرَى بِالْجَنَاحِ
أَبْرَّ بِهَا مِنْ وُجُوهِ الْمَلَايحِ
فَتَنَسَى جِبِينَ الزَّمَانِ الْوَقَاحِ
إِذَا الدَّهْرُ مَاطَلْنَا بِالسَّاحِ

أَيَا مَلِكَا عَرْشُهُ فِي الْعِيُونِ
ضَمَمْتَ عَلَيْكَ جُفُونَنَا تَرَكَ
تُلْمٌ بِأَهْدَابِهَا فِي الظُّلَامِ
وَتُنْدِي إِلَيْنَا بِعَيْدِ الرَّجَاءِ

أَرَاكَ خُلِقْتَ لَنَا هُدًى
تقطيع البيت الأخير:

تُعَاوِدُنَا فِي جَمَالِ الْكِفَاحِ

أَرَاكَ / خُلِقْتَ / لَنَا هُدًى / نَتَنُ
فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ

تُعَاوِدُنَا فِي / جَمَالِ لُـ / كِفَاحِي
فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ

٢ - الصورة الثانية:

تامة (العروض صحيحة والضرب مقصور)

فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ

فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ

ومثالها:

وَيَأْوِي إِلَى نِسْوَةٍ بَاتَسَاتٍ

وَشَعَثِ مَرَضِيْعٍ مِثْلَ السَّعَالِ

تقطيعه:

وَيَأْوِي / إِلَى نِسْوَةٍ بَاتَسَاتٍ

وَشَعَثِ مَرَضِيْعٍ مِثْلَ سَعَالِ

فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ

فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ

ومن ذلك قول أبي القاسم الشابي:

سَمَّمْتُ الْحَيَاةَ وَمَا فِي الْحَيَاةِ

وَمَا إِنْ تَجَاوَزْتُ فَجَرَ الشَّبَابِ

سَمَّمْتُ اللَّيَالِي وَأَوْجَاعَهَا

وَمَا شَعَشَعَتْ مِنْ رَحِيْقِ بَصَابِ

ومن هذه الصورة قول إيليا أبي ماضي:

سَلَامٌ عَلَيْكُمْ رِجَالِ الْوَفَاءِ

وَأَلْفُ سَلَامٍ عَلَى الْوَافِيَاتِ

وَيَا فَرَحَ الْقَلْبِ بِالنَّاشِئِينَ

فَقِي هَوْلًا جَمَالَ الْحَيَاةِ

هُمُ الرَّهْرُ فِي الْأَرْضِ إِذْ لَا زُهُورَ

وَشُهْبٌ إِذَا الشُّهُبُ مُسْتَخْفِيَاتِ

إِذَا أَنَا أَكْبَرْتُ شَأْنَ الشَّبَابِ

فَإِنَّ الشَّبَابَ أَبُو الْمُعْجَزَاتِ

حُصُونُ الْبِلَادِ وَأَسْوَارُهَا

إِذَا نَامَ حُرَّاسُهَا وَالْحِمَاةُ

غَدُّ لَهُمْ وَغَدُّ فِيهِمْ

فَيَا أَمْسٍ فَاخِرُ بَهَا هُوَاتِ

وَيَا حَبَّذَا الْأَمَّهَاتُ اللَّوَاتِي
فَكَمْ خُلِّدَتْ أُمَّةٌ بِبِرَاعٍ
وَمِنْ هَذِهِ الصُّورَةِ قَوْلُ الشَّاعِرَةِ سَعَادُ الصَّبَاحِ :

حَبِيبِي أَتَسْتَرْجِعُ الذِّكْرِيَّاتِ
فَتَذْكُرُ كَيْفَ سَمِعْنَا اللَّيَالِي
وَكَيْفَ رَأَيْنَا ضِيَاءَ الْكَوَاكِبِ
وَمَاذَا نَسِينَا؟ نَسِينَا الزَّمَانَ
نَسِينَا الْحِسَابَ نَسِينَا الْعِتَابَ
وَمَاذَا ذَكَّرْنَا؟ ذَكَّرْنَا الْوَعُودَ
وَقَدْ نَصَبَ الْبَدْرُ أَرْجُوْحَةً
يَلِدُنَّ النَّوَابِغَ وَالنَّابِغَاتِ
وَكَمْ نَشَأَتْ أُمَّةٌ فِي دَوَاةٍ
إِذَا مَا خَلَّتْ لَصَمِيَّتِ الْمَسَاءِ
تُزْغَرِدُ مِنْ فَرْحَةٍ بِاللِّقَاءِ
سَبِّ أَوْتَارِ قَيْشَارَةٍ لِلْغِنَاءِ
نَسِينَا الْمَكَانَ نَسِينَا الرِّيَاءِ
نَسِينَا الْعَذَابَ نَسِينَا الشَّقَاءِ
ذَكَّرْنَا السَّلَامَ ذَكَّرْنَا الْوَفَاءِ
مِنَ النُّورِ تَرْفَعُنَا لِلسَّمَاءِ

٣ - الصورة الثالثة

تامة (العروض صحيحة والضرب محذوف) :

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

مثالها :

وَأَرْوِي مِنَ الشُّعْرِ شِعْرًا عَوِيصًا
يُسِّي الرُّوَاةَ الَّذِي قَدْ رَوَوَا

تقطيعه :

وَأَرْوِي / مِنْ شُّعْرٍ / شِعْرًا / عَوِيصًا
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ
يُسِّيْسِ رُ / رُوَاةَ لُ / الَّذِي قَدْ رَوَوُ

ومن هذه الصورة قول المتنبي :

إِلَامَ طَوَاعِيَّةُ الْعَاذِلِ
يُرَادُ مِنَ الْقَلْبِ نَسِيَانِكُمْ
وَلَا رَأْيِي فِي الْحَبِّ لِلْعَاقِلِ
وَتَأْبَى الطَّبَّاعُ عَلَى النَّاقِلِ

تقطيع البيت الثاني :

يُرَادُ / مِنْ لَقْدُ / سَبِ نِسِيَا / نَكْمُ
 فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُو
 وتَأبَى طُ / طِبَاعُ / عَلَ نَنَا / قِلِي
 فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُو
 ولاحظ أن الحذف في تفعيلة العروض يجري مجرى الزحاف ، فقد يأتي وقد لا يأتي .

ومن هذه الصورة قول أحمد شوقي :

عَصَافِيرُ عِنْدَ تَلْقَى الدُّرُوسِ
 وَتِلْكَ الأَوْاعِي بِأَيَانِهِمْ
 وَقَوْلِ عَلِيٍّ مَجْمُودِ طه :

أَخِي جَاوَزَ الظُّمَالِ مَوْنَ المَدَى
 فَجَرَّدَ سِلَاحَكَ مِنْ غَمِّهِ
 أَخِي أَيُّهَا العَرَبِيُّ الأَبِيُّ
 أَخِي إِنْ جَرَى فِي نَرَاهَا دَمِي
 فَكَبَّرَ عَلَى مُهَجَّةٍ حُورَةٍ

وقوله أيضًا إلى سيد درويش :

طَوَيْتَ الحَيَاةَ خَفِيَّ السُّرَى
 تُطَلُّ عَلَى عَالَمٍ يَنْظُرُونَ
 وَتَلْحَظُهُمْ مِنْ ورائِ الحَيَاةِ
 شَقِيَّتَ بِهِمْ حَيْثُ سَادَ العَيْبِيُّ
 لَقَدْ ظَلَّتِ الأَرْضُ فِي لَيْلِهَا

وقول إيليا أبي ماضي :

وَدَدْتُ الإِفَاضَةَ قَبْلَ اللُّقَاءِ
 وَبِتُّ وَإِيَّاكَ فِي مَعْرَلٍ
 وَلَوْ أَنَّ مَا بِي بِالطَّوْدِ دُكَّ
 هَمَمْتُ فَأُنْكَرَنِي مِقْوَلِي
 فَلَمَّا لَقَيْتُكَ لَمْ أَنْبِيسِ
 كَأَنِّي وَإِيَّاكَ فِي مَجْلِسِ
 وَبِالْأَسَدِ الوَزْدِ لَمْ يَنْفِرِسِ
 وَشَاءَ العَرَامُ فَلَمْ أَهْجِسِ

وَلَا صَاحِبَ الْمُنْطِقِ الْأَنْفَسِ
فَلَا غَرَوْ أَنْ رُحْتُ كَالْأَحْرَسِ
مُنْعَمَةً بَضَّةَ الْمَمْسِ
وَأَنَّ الْإِبْسَاءَ لَفِي مِعْطِي
أَلَا صَرَّحِي لِي أَوْ فَاهِي
أَجَابَتْ: تَجَلَّذْ وَلَا تَيَأْسِ

فَلْأَبْدُ أَنْ يَسْتَجِيبَ الْقَدْرَ
وَلْأَبْذُ لِلْقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِرَ
يَعِشُ أَبَدَ الدَّهْرِ بَيْنَ الْحُفْرِ
تَبَخَّرَ فِي جَوْهَا وَأَنْدَثَرَ

كَأَنِّي لَسْتُ أَمِيرَ الْكَلَامِ
جَلَالُكَ وَاللَّيْلُ فِي صَمْتِهِ
وَمَا لَتْ فَطَوَّقَهَا سَاعِدِي
وَأِنَّ الْعَفَافَ لَفِي بُرْدِهَا
وَقُلْتُ وَكَفِّي فِي كَفِّهَا
بَلَاءٌ هُوَ الْحُبُّ أَوْ نِعْمَةٌ؟
وقول أبي القاسم الشابي:

إِذَا الشَّعْبُ يَوْمًا أَرَادَ الْحَيَاةَ
وَلَا بُدَّ لِلَّيْلِ أَنْ يَنْجَلِي
وَمَنْ لَا يَجِبُ صُعُودَ الْجِبَالِ
وَمَنْ لَا يُعَانِقُهُ شَوْقُ الْحَيَاةِ

٤ - الصورة الرابعة:

تامة (العروض صحيحة والضرب أثتر، والبئر هو ذهاب السبب الخفيف من آخر التفعيلة، وذهاب الساكن من الوتد المجموع، وإسكان ما قبله، فتصير التفعيلة «فَعَّ» فقط):

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَّ

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَّ

ومثالها:

خَلَّتْ مِنْ سُلَيْمَى وَمِنْ مَيْسَةٍ

خَلِيلِيَّ عَوْجًا عَلَى رَسْمِ دَارِ

تقطيعه:

خَلَّتْ مِنْ / سُلَيْمَى / وَمِنْ مَيْسَةٍ

خَلِيلِيَّ / عَوْجًا / عَلَى رَسْمِ دَارِ

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَّ

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَّ

ومثله، وهو مصرع:

ألم تسأل القومَ عن حمزة
وعن ضربةِ السيفِ والعمزة
وهذه الصورة قليلة الاستعمال جدًّا، ومنها قول ابن عبد ربه، وقد ضمنه البيت
الأول من البيتين السابقين:

ولا تبك ليلى ولا مية
وبك الصبا إذ طوى ثوبه
ودع قول بأك على أرسم
خليلي عوجا على رسم دار
ولا تندبن راكبنا نية
فلا أحدنا شرا طية
فليس السرسوم بمبكية
خلت من سلمى ومن مية

٥ - الصورة الخامسة:

مجزوءة (العروض محذوفة والضرب محذوف):

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُو
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُو
مثالها:

أَمِنْ دِمْنَةٍ أَقْفَرْتُ
لِسَلْمَى بِلَذَاتِ الْعُضَا
تقطيعه:

أَمِنْ دِمْنَةٍ / أَقْفَرْتُ
لِسَلْمَى / بِلَذَاتِ لُ / عُضَا
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُو
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُو

ومنها قول كشاجم:

جَعَلْتُ إِلَيْكَ الْهُمَى
وَنَادَيْتُ مُسْتَعْظِفًا
رَضَّكَ فَلَئِمَ تَسْمِعِي
شَفِيْعًا فَلَمَّ تَشْفِعِي

وقول أبي فراس الحمداني:

وَفِي مَنبَجٍ مَن رَضَّكَ
هُ أَنْفَسُ مَا أَدَخَّرُ

وَأَصْبِيئَةٌ كَالْفِرَا	خُ أَكْبَرُهُمْ أَصْفَرُ
يُحْيِلُ لِي أَمْرُهُمْ	كَأَنَّهُمْ حُضْرُ
فَحُزْنِي لَا يَنْقُضِي	وَدَمْعِي مَا يَنْقُضِي
وَمَا هَذَا أَدْمُعِي	وَلَا ذَا اللَّيْذِي أُضْمِرُ
أَدَارِي دُمُوعَ الْأَسَى	وَأَسْتُرُ مَا أَسْتُرُ
مَخَافَةَ قَوْلِ الْوَشَا	ة: مِثْلُكَ لَا يَصْبِرُ؟

٦ - الصورة السادسة:

مجزوءة (العروض محذوفة والضرب أبت):

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْ	فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُ
------------------------------	----------------------------

مثالها:

تَعْفُفٌ وَلَا تَبْتَسُّ	فَمَا يُفْضِي يَأْتِيكََا
--------------------------	---------------------------

تقطيعه:

تَعْفُفٌ / وَلَا تَبْتَسُّ	فَمَا يُفْضِي / يَأْتِيكََا
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْ	فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُ

وهذه الصورة قليلة جدًا، وليس ثمة شعر على وزنها غير هذا البيت الذي يسوقه العروضيون شاهدًا عليها فيما أظن.

وخلاصة المتقارب أن صورته على هذا النحو:

١ - الصورة الأولى: تامة (العروض صحيحة والضرب صحيح):

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ	فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ
----------------------------------	----------------------------------

٢ - الصورة الثانية: تامة (العروض صحيحة والضرب مقصور):

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ	فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ
----------------------------------	----------------------------------

٣ - الصورة الثالثة : تامة (العروض صحيحة والضرب محذوف) :
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ
مع ملاحظة أن الحذف في تفعيله العروض يجري مجرى الزحاف .

٤ - الصورة الرابعة : تامة (العروض صحيحة والضرب أبت) :
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

٥ - الصورة الخامسة : مجزوءة (العروض محذوفة والضرب محذوف) :
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

٦ - الصورة السادسة : مجزوءة (العروض محذوفة والضرب أبت) :
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ
والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو القبض ، وهو حذف الخامس الساكن .

٧- المتدارك

بحر المتدارك بحر لم يضعه الخليل بن أحمد ، وإنما استدركه عليه الأنخفش . ولعل الخليل لم يضعه لأنه لم يجد شعراً على وزنه من الشعر القديم . ولعل هذا الوزن مما استحدث من بعد ، ولذلك يسمى أيضاً المحدث . وتفعيلته التي يقوم عليها هي «فَاعِلُنْ = / ٥ / / ٥ » وتلاحظ أنها مقلوب فعولن ، أي أننا إذا قدمنا السبب الخفيف في فعولن فصارت «لن فعو» تحولت إلى تفعيلة المتدارك أو المحدث «فاعلن» . وتكرر هذه التفعيلة ثنائي مرات ، فتكون صورته :

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

وقد أثبت له القدماء صورة واحدة وهي الصورة السابقة وأوردوا شاهداً عليها هذا

البيت :

جاءنا عامرٌ سالماً صالحاً بعدما كان ما كان من عامرٍ

وهذا البيت - فيما يبدو - مصنوع ، مثل أبيات أخرى في شواهد العروض ، وتقطيعه :

جاءنا / عامرُنْ / سالَمُنْ / صالحُنْ بعدما / كان ما / كان من / عامرِي

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

والزحاف الذي يدخل هذه التفعيلة هو الخبن ، أي حذف الثاني الساكن ، فتصير

التفعيلة «فَعِلُنْ» وهو مستحسن في هذا البحر ، وسموه الخبب ، ومثلوا له بهذا البيت :

كُورَةٌ ضُرِبَتْ بِصَوَالِحَةٍ فَتَلَقَّهَا رَجُلٌ رَجُلٌ

وتقطيعه :

كُورُنْ / ضُرِبَتْ / بِصَوَالِحَتَيْنِ فَتَلَقَّهَا / رَجُلُنْ / رَجُلُونِ

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

وهذا البيت أيضاً:

أَبَكَيْتَ عَلَى طَلَلٍ طَرَبًا فَشَجَاكَ وَأَحْزَنَكَ الطَّلُّ

وقد تسكن العين بعد الخين، فتصير التفعيلة «فَعْلُنْ» أو «فَاعِلْ» بسكون اللام. وسموه الغريب، والمتسق، وركض الخيل، وقطر الميزاب. ومثلوا له:

إِنَّ السُّدُنِيَا قَدِ غَرَّتَنَا وَاسْتَهْوَتْنَا وَاسْتَلْهَتْنَا
مَا مِنْ يَوْمٍ يَمْضِي عَنَّا إِلَّا أَوْهَى مِنَّا رُكْنَا
فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ

ولكن الشعراء المحدثين توسعوا في استخدام هذا البحر وأكثروا منه، وجمعوا في زحافه بين الصور السابقة، وهذا بعض الأمثلة:

١ - يقول الحساني عبد الله في رثاء العقاد:

سَيِّدًا كَانَ كَمْ شَاقْنَا صَوْتُهُ نَافِذًا فِي جَوَانِحِنَا سَيِّدًا
كَانَ، كَلًّا، فَمَا زَالَ هَاهُوَ ذَا صَوْتُهُ فِي مَسَامِعِنَا أَمْرَدًا
يَتَدَفَّقُ، هَذَا هَدِيرُ الرَّجْوِ لَةِ فِي كُلِّ أَرْضٍ لَنَا مُضِعِدًا
حَيْثُ كُنْتَ يَلْقَاكَ مِنْهُ رَفِيًّا قَى إِذَا مَا اسْتَعْنَتْ بِهِ أَنْجِدًا
لَا تَقُولُوا: وَهَيْتَ، دَعُونِي مَعَ الْوَهُمِ أَكْمَلُ فِي وَهْمِي الْمَشْهَدَا

تقطيع البيت الأخير:

لَا تَقُولُوا وَهَيْتَ دَعُونِي مَعَ لَوَهُمِ أَكْمَلُ فِي وَهْمِي لَوَ مَشْهَدَا
فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

٢ - يقول أبو الحسن الحصري:

يَا لَيْلُ الصَّبِّ مَتَى غَدُهُ رَقِيْدَ السُّمَارِ وَأَرْقِيْدَهُ
أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ مِمَّا يَرْعَاهُ وَيَرْضُدُهُ
كَلِيفٌ يَغْرَالِ ذِي هَيْفِ خَوْفُ الْوَأَشِينِ يُشْرِدُهُ

نَصَبَتْ عَيْنَايَ لَهُ شَرِّكََا
تَقْطِيعَ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ :

يَا لِي/ لُ صُصَبَ/ بُ مَتَى/ عَدُّهُوَ
فَعَلْنُ فَعَلْنُ فَعَلْنُ فَعَلْنُ

٣ - يقول أحمد شوقي يعارض القصيدة السابقة :

مُضْنَاكَ جَفَاهُ مَرْقَدُهُ
حَيْرَانُ الْقَلْبِ مَعْدَبُهُ
أُودَى حُرْفًا إِلَّا رَمَقَا
يَسْتَهْوِي الْوُزُقُ تَأَوَّهُهُ
فَبَكَاهُ وَرَحَمَ عُمُودُهُ
مَقْرُوحُ الْجَفْنِ مُسَهَّهُهُ
يُبْقِيهِ عَلَيْكَ وَتَنَفَّدُهُ
وَيُذِيبُ الصَّخَرَ تَنَهَّهُهُ

٤ - يقول أمل دنقل في قصيدته «شيء يحترق» :

شَيْءٌ فِي قَلْبِي يَحْتَرِقُ
وَنُمْدُ الْأَيْدِي يَجْمَعُهَا
وَلَأَنْتِ جَوَارِي ضَاجِعَةٌ
وَحَدِيثُكَ يَغْرِزُ لُهُ مَرَحٌ
تُزَخِنَ جُفُونًا أَغْرَقَهَا
وَسَبَابُكَ حَانَ جَبَلِيَّ
وَنَبِيذُ ذَهَبِيَّ وَحَدِيدِي
وَتَعْوُصُ بِقَلْبِي نَشْوَتُهُ
وَأُمْدُ يَدَيْنِ مُعْرِبَدَتِي
وَذِرَاعُكَ تَلْتَفُ وَنَهْرٌ
وَأُضْمُكَ شَفَاةٌ فِي شَفَاةِ
وَتَمُوتُ النَّارُ فَنَزِقُهَا
وَحَجَلِي وَشِفَاهُكَ ذَائِبَةٌ

إِذْ يَمْضِي السَّوْتُ فَتَفْتَرِقُ
حُبٌّ وَتَفْرِقُهَا طُرُقُ
وَأَنَا بِجَوَارِكِ مُرْتَفِقُ
وَالسَّوْجَةُ حَدِيثٌ مَسْمُوقُ
سَحْرٌ فَطَفَا فِيهَا الْغَرَقُ
أَزْرٌ وَعَـلْدِيدِرٌ يَنْبَسِقُ
مُصْطَبِحٌ مِنْهُ مُغْتَسِقُ
تَدْفَعُنِي فِيكَ فَتَلْتَصِقُ
مِنْ فَتْوَبُوكِ فِي كَفِّي مِرْقُ
مِنْ أَقْصَى الْغَسَابَةِ يَنْدَفِقُ
فِيغِيْبُ الْكَمُونُ وَيَنْطَبِقُ
بِجُفُونِ حَارٍ بِهَا الْأَرْقُ
وَنَارُكَ نَشْوَى تَسْدَلِقُ

وَيَمُرُّ السَّوْقُ فَلَا نَسْوَءِي	وَتُقِيمُ حَافِلًا لَهَا الشَّفَقُ
وَتَدُقُّ السَّاعَةَ مُعَلِّنَةً	فِيهِبُ بِنَا صَخْرًا وَقَلْبُ
وَيَحِيحُ وَدَاعٌ وَفَتِي	وَأَرَاهُ كَحَلْمٍ يَنْسَجِقُ
يَزْتَدُّ الصَّمْتُ لِمَوْضِعِهِ	وَيَعُودُ إِلَى الْأُذُنِ الْحَلَقُ
وَنَمُدُّ الْأَيْدِي رَاغِمَةً	نَتَشَاكِي الْعَتَبَ وَتَنْزَلِقُ
وَأُحْسُ بِشَيْءٍ فِي صَدْرِي	شَيْءٍ كَالْفَرْحَةِ يَحْتَرِقُ

وقد توسع الشعراء في استخدام هذا البحر في الشعر الحر، ويرى بعض الباحثين أن هذا البحر يكمن فيه سر تطور الشعر العربي، وذلك لقربه من الإيقاع النثري .

الفصل الثاني

قصيدة البيت

البحور ذات الوحدة المركبة

مدخل:

البحور ذات الوحدة المركبة هي التي يتكون وزن كل منها من أكثر من تفعيلة سواء أكانت ثنائية أم ثلاثية، فهناك وحدات ثنائية مثل «فعلون مفاعيلن» وهي لبحر الطويل. ولا بد أن تتكرر أربع مرات في البيت، و«مستفعلن فاعلن» في البسيط، وتتكرر أربع مرات كذلك في البسيط التام.

وإذا نظرنا إلى نظام الدوائر كانت وحدة المديد ثنائية «فاعلاتن فاعلن» وبحسب نظام الدائرة تتكرر أربع مرات، ولم يوجد شعر عربي على هذا الوزن الذي يتكون من «فاعلاتن فاعلن» أربع مرات، ولكن وجد شعر عربي من المديد على وزن «فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن» مرتين، مرة في الشطر الأول ومرة في الشطر الثاني، فقال العروضيون إنه مجزوء وجوباً، فإذا تعاملنا معه وصفيّاً قلنا إنه بحر ذو وحدة ثلاثية «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن» تتكرر مرتين في البيت. وعلى هذا يمكن إعادة النظر في بعض الأبحر الأخرى كالمجتث والمقتضب والمضارع، فهذه الأبحر من حيث الوصف الذي لا يعتمد على نظام الدوائر ثنائية الوحدة، ولكنها بحسب الدائرة التي ينتمي كل منها إليها تكون ثلاثية الوحدة، مثل السريع والخفيف والمنسرح، ويقول عنها العروضيون إنها مجزوءة وجوباً.

والبحور المركبة تسميها نازك الملائكة «البحور الممزوجة»، غير أن التسمية بالمركبة أوفق وأدل على المراد. وهذه البحور تسعة، هي: الطويل، والمديد، والبسيط، والخفيف، والسريع، والمنسرح، والمجتث، والمقتضب، والمضارع. وسوف نتناولها واحداً بعد الآخر.

١ الطويل

الوحدة التي يتألف منها بحر الطويل هي «فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ».

وهي تتكرر في البيت أربع مرات ، بحيث تصبح الصورة الصوتية لهذا البحر هي :
 فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ
 مع ملاحظة الوضع الذي تكون عليه تفعيلة العروض (وهي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول) وتفعيلة الضرب (وهي التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني).

والطويل سمي طويلاً – كما يقول الخطيب التبريزي – لمعنيين : أحدهما أنه أطول الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفاً غيره ، والثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك ، والوتد أطول من السبب فسمي لذلك طويلاً^(١).

وعروض هذا البحر لا بد أن تكون مقبوضة ، أي أن الخامس الساكن فيها محذوف ، وبعبارة أخرى : يقصر فيها المقطع الثالث ، فتكون «مَفَاعِيلُنْ».

ولا تأتي هذه العروض صحيحة إلا إذا كان البيت مصرعاً وكان الضرب صحيحاً ، مثل :

أَلَا عِمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلُّ البَابِي وَهَلْ يِعْمَنَنَّ مَنْ كَانَ فِي العُصْرِ الحَآلِي

وتقطيع هذا البيت :

أَلَا عِمَّ / صَبَاحَنَّ أَيُّ / يَهُ طَطَّ / لَلُّ لُبَابِي وَهَلْ يَ / عِمَنَّ مَنْ / كَا / نَ فُلَعُ / حَصْرُ الحَآلِي
 فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

(١) انظر كتاب الكافي ٢٣ .

ولهذه العروض ثلاثة أضرب ، بحيث تكوّن العروض مع كل ضرب منها صورةً من صور بحر الطويل . ومن المعروف أنه لا يمكن جمع ضربين أو أكثر مع عروض واحدة ، فلكل عروض ضرب واحد في القصيدة الواحدة ، وذلك لأن البيت هو وحدة القصيدة ، وشرط الوحدة التساوي . وإذن ، كل بيت متساوٍ مع الآخر .
ولهذا البحر ثلاث صور تختلف باختلاف الضرب ، هي :

١ - الصورة الأولى:

وهي الأكثر شيوعًا في بحر الطويل ، وضربها هو « مفاعلن » فهو - إذن - ضرب مقبوض مثل العروض ، مثل :

سَتَبْدِي لَكَ الْيَوْمَ مَا كُنْتَ جَاهِلًا وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُرَوِّدِ
وتقطيعه :

سَتَبْدِي / لَكَ لَايِيَا / مُ مَا كُنْـتَ جَاهِلُنْ وَيَأْتِيـد / سَكْ بِالْأَخْبَا / رِ مَنْ لَمْ / تُرَوِّوِي
فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ
ومن ذلك :

خَلِيلِيَّ إِنْ صَنُّوْا بَلِيلِي فَكَّرَبَا لِي النَّعْشِ وَالْأَكْفَانَ وَاسْتَعْفِرَا لِيَا
ومن هذه الصورة أيضًا :
فِيَا شَرُّ قُ طَالَ النَّوْمُ فَا نَهَضُ فَإِنَّمَا يَدُ الذُّلِّ تَجْتَاحُ الشُّعُوبَ النَّوَامَا
تَرَوِّدُ مِنَ الْأَخْلَاقِ إِنَّ سَلَا حَهَا يَفُلُّ حَدِيدَ الظُّلْمِ إِنْ هَبَّ غَاشِمَا
تَرَاكَ مِهَادُ الْأَنْبِيَاءِ ، بِشَطِّهِ تَدَفَّقَ نَوْرُ الْكَوْنِ كَالسَّيْلِ عَارِمَا
فَأَشِعِلْ رِمَادَ الْهَامِدِينَ وَقُلْ لَهُمْ هُنَا جَذْوَةُ الْمَاضِي تُثِيرُ الْعَزَائِمَا
تقطيع البيت الأول :

فِيَا شَرُّ / قُ طَالَ نَنُو / مُ فَا نَهَضُ / فَإِنَّمَا يَدُ ذُّدُلْ / لِ تَجْتَاحُ شُدْ / شُعُوبَ نُدْ / نَوَامَا
فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

ويقول محمود سامي البارودي :

وغيري باللذات يلهو ويُعجبُ
ويملكُ سمعيهِ اليراعُ المثقَّبُ
به سورةٌ نحوَ العُلا راحَ بدأبُ
ها بين أطرافِ الأسننةِ مَطْلَبُ
وتغدو على آثارها الطيرُ تنعَبُ
فكلفتِ الأيامُ ما ليسَ يُوهِبُ
فكلُّ الذي يلقاهُ فيها مُحَبَّبُ

سِوَايَ بِتَحْنَانِ الْأَغَارِيدِ يَطْرُبُ
وَمَا أَنَا مَمَّنْ تَأْسِرُ الْخَمْرُ لَبَّهُ
وَلَكِنْ أَخُو هَمٍّ إِذَا مَا تَرَجَّحْتُ
نَفَى النَّوْمَ عَنْ عَيْنَيْهِ نَفْسُ أَبِيئَةُ
لَهُ غَدَاوَاتٌ يَتَّبِعُ الْوُحْشُ ظِلَّهَا
هَمَامَةٌ نَفْسٍ أَصْغَرَتْ كُلَّ مَأْرَبٍ
وَمَنْ تَكُنْ الْعَلِيَاءُ هِمَّةً نَفْسِهِ

تقطيع البيت الأول :

وغيري بللذذا/ ت يلهو / ويُعجبُو
فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

سِوَايَ/ بِتَحْنَانِ لُ/ أَغَارِيدِ/ سِدِ يَطْرِبُو
فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

ومن ذلك الأبيات المتفرقات :

لتفريقهِ بيني وبينَ النوائِبِ
أخي وابنُ عمِّي وابنُ خالي وخاليَا
عِصْفَانٌ وَإِقْدَامٌ وَحَزْمٌ وَنَائِلٌ
وَمَنْ وَجَدَ الْإِحْسَانَ قَيْدًا تَقَيَّدَا
وَكُنْتُ عَلَى بُعْدٍ جَعَلْتَنكَ مَوْعِدَا
ثَمَانِينَ حَوْلًا لَا أَبَالَكَ يَسَامُ
إِذَا لَمْ يَكُنْ فِي فِعْلِهِ وَالْخَلَائِقِ
عَسِيرًا مِنَ الْأَمْسَالِ إِلَّا مَيْسَرًا
إِلَيْهِ بِوَجْهِهِ آخِرَ الدَّهْرِ تَقْبَلُ

يَدٌ لِلزَّمَانِ الْجَمْعُ بَيْنِي وَبَيْنَهُ
وَقَدْ لَأْمَنِي فِي حُبِّ لَيْلَى أَقَارِبِي
أَلَا فِي سَبِيلِ الْمَجْدِ مَا أَنَا فَاعِلٌ
وَقَيَّدْتُ نَفْسِي فِي ذَرَاكَ مُحَبَّبَةً
إِذَا سَأَلَ الْإِنْسَانُ أَيَّامَهُ الْغِنَى
سَمَّمْتُ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشُ
وَمَا الْحُسْنُ فِي وَجْهِ الْفَتَى شَرَفًا لَهُ
إِذَا صَحَّ عَسُونَ الْخَالِقِ الْمَرَّةَ لَمْ يَجِدْ
إِذَا انْصَرَفَتْ نَفْسِي عَنِ الشَّيْءِ لَمْ تَكُذْ

تقطيع البيت الأول :

لتفريقهِ/ قهبي بيني / وبينَ نذ/ سنوائبي
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

يَدُنْ لَزُ/ زَمَانِ لَجْمِ/ عُ بَيْنِي / وَبَيْنَهُ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

الصورة الثانية:

وهي أقل من الأولى شيوعاً، ويحذف فيها من آخر تفعيلة الضرب المقطع الأخير، فتصبح التفعيلة «مفاعي» وهي تساوي في عدد المقاطع وترتيبها «فَعُولُنْ» ويسمي العروضيون حذف المقطع الأخير من هذه التفعيلة وأمثالها - وهو يساوي سبباً خفيفاً، أي حركة فسكوناً - الحذف^(١). وإذن، ضرب هذه الصورة محذوف، وهي على هذا النحو:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِي

ومن ذلك قول جميل بثينة:

لحا اللهُ مَنْ لَا يَنْفَعُ الْوَدُّ عِنْدَهُ
وَمَنْ هُوَ ذُو لَوْنَيْنِ لَيْسَ بِدَائِمٍ
عَلَى خَلْقٍ خِشْوَانٍ كُلِّ أَمِينِ

تقطيع البيت الأول:

لَحْ لُلا/ هُ مَنْ لَا يَنْفَعُ لَوْدُ/ دُ عِنْدَهُو فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ
وَمَنْ حَبْ/ أَلَهُوْ إِنْ مُدْ/ دَ غَيْرُ / مَتِينِ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِي

تقطيع البيت الثاني:

وَمَنْ هُوَ/ ذُو لَوْنَيْنِ/ نِ لَيْسَ/ بِدَائِمِنِ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ
عَلَى خُحْ/ لِقِنْ خَوْوَا/ نُ كُلِّ / أَمِينِي فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِي

ومن هذه الصورة قول شوقي:

أَرِقْتُ وَعَادَتُنِي لِدِكْرِي أَحْبَبْتِي
وَمَنْ يَحْمِلُ الْأَشْوَاقَ يَتَعَبُ وَيُخْتَلِفُ
لِقَيْتِ الَّذِي لَمْ يَلْقُ قَلْبُ مِنَ الْهَوَى
وَلَمْ أَخْلُ مِنْ وَجْدِ عَلَيْكَ وَرِقَّةٍ
وَرَوْضٍ كَمَا شَاءَ الْمُحِبُّونَ ظِلُّهُ
يُظَلِّلُنَا وَالطَّيْرُ فِي جَنَبَاتِهِ
تَمِيلُ إِلَى مُضْنَى الْغَرَامِ وَنَارُهُ
شَجُونُ قِيَامٍ فِي الضُّلُوعِ قَعُودُ
عَلَيْهِ قَدِيمٌ فِي الْهَوَى وَجَدِيدُ
لَكَ اللَّهُ يَا قَلْبِي أَأَنْتَ حَدِيدُ
إِذَا حَلَّ غَيْدٌ أَوْ تَسَرَّحَلَ غَيْدُ
لَهُمْ وَلَأَسْرَارِ الْغَرَامِ مَدِيدُ
عُصُونُ قِيَامٍ لِلنَّسِيمِ سُجُودُ
يُعَارِضُهَا مُضْنَى الصَّبَا فَتَحِيدُ

(١) الحذف: هو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، وهو علة بالنقص.

تقطيع البيت الأول :

أرقتُ / وعادتني / لذكرى / أحببتي
فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

ومن هذه الصورة الأبيات الآتية :

وَمَنْ سَرَّ أَهْلَ الْأَرْضِ ثُمَّ بَكَى أَسَى
فَرُبَّ كَثِيبٍ لَيْسَ تَنْدَى جَفُونُهُ
وَإِنِّي لَنَجْمٌ تَهْتَدِي بِي صُحْبَتِي
غَنِيٌّ عَنِ الْأَوْطَانِ لَا يَسْتَفْزِنِي
وَإِنْ مَدِيحَ النَّاسِ حَقٌّ وَبَاطِلٌ
إِذَا نَلْتُ مِنْكَ الْوَدَّ فَالْكَلُّ هَيْنٌ
وَإِنْ أَمْرًا عَادَى الرَّجَالَ عَلَى الْغِنَى
أَجَارَتْنَا إِنَّا غَرِيبَانِ هَهُنَا

ولا تأتي تفعيلة العروض مثل الضرب في هذه الصورة إلا إذا كان البيت مصرعًا ،

مثل :

أَجَارَتْنَا إِنْ الْخُطُوبَ تَنُوبُ
وَإِنِّي مُقِيمٌ مَا أَقَامَ عَسِيبُ

تقطيعه :

أَجَارُ / تَنَا / إِنَّ / لُ / خُطُوبَ / تَنُوبُ
فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولٌ مَفَاعِي

الصورة الثالثة:

وهي أقل صور هذا البحر استعمالاً، وضررها تكون فيه التفعيلة صحيحة (مفاعيلن)، بحيث تكون الصورة الصوتية للطويل مع هذا الضرب :

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

ومن ذلك :

أرى كلنا ينبغي الحياة لنفسه
فحبُّ الجبان النفس أوردته التقي
التقطيع العروضي للبيت الأول :

أرى كلنا ينبغي لـ / حياة / لنفسه
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ
وقول آخر :

ومما يسوء النفس ألا ترى لها
التقطيع العروضي

وممّا / يسوء نَفْسَ / سِ أَلَّا / ترى لها
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ
وقول أبي تمام :

فتى مات بين الطعن والضرب ميتة
التقطيع العروضي :

فتن ما / ت بين طُعْنٍ / ن وضُضْرٍ / ب ميتن
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِي
ومن هذه الصورة قول امرئ القيس :

ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي
وهل يعمن إلا سعيدهم مخلد
وهل يعمن من كان أحدث عهديه
ديار لسلامى عافيات بذي خال
وأحسب سلمى لا تزال كعهدينا
ليالي سلمي إذ تريك منصبا

وهل يعمن من كان في العصر الحالي
قليل الهموم ما يبست بأوجال
ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوال
ألح عليها كل أسحم هطال
بوادي الخزامى أو على رس أوصال
وجيدا كجيد الرثم ليس بمعطال

تقطيع البيت الأول (وهو مصرع):

أَلَا عِمُّ / صَبَاحُنْ أَيْ / حِيَّةُ طَطَّ / لَلَّ لُبَّالِي
وَهَلْ يَدُ / عِمَّنْ مَنْ كَا / نَ فُلْعُدُ / أُصْرُ لِحَالِي
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ

وقول البارودي:

هُوَ الْبَيْنُ حَتَّى لَا سَلَامٌ وَلَا رَدُّ
لَقَدْ نَعَبَ الْوَابُورُ بِالْبَيْنِ بَيْنَهُمْ
سَرَى بِهِمْ سَيْرَ الْعَمَامِ كَأَنَّمَا
فَلَا عَيْنٌ إِلَّا وَهْيَ عَيْنٌ مِنَ الْبُكَاءِ
تقطيع البيت الأخير:

فَلَا عَيْدُ / نَ إِلَّا وَهْدُ / سِي عَيْنُنْ / مِنْ لُبَّكَا
وَلَا خَدُّ / دَ إِلَّا لَدُ / دُمُوعُ / بِهِ خَدُّو
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

ومن هذه الصورة:

لَعَلَّ حَدِيثَ الشُّوقِ يُطْفِئُ لَوْعَةً
هُوَ النَّارُ فِي الْأَحْشَاءِ لَكِنْ لَوْفَعَهَا
تَهُونَ عَلَيْنَا فِي الْمَعَالِي نَفْسُونَا
تَكَادُ يَدِي تَنْدَى إِذَا مَا لَمَسْتُهَا
تَدَاوَيْتُ مِنْ لَيْلِي بَلِيلِي مِنَ الْهَوَى
إِذَا ذُكِرَتْ يَرْتَاخُ قَلْبِي لِذِكْرِهَا
هِيَ الْبَدْرُ حُسْنًا وَالنِّسَاءُ كَوَاكِبُ

وقد قدم بعض العروضيون ضابطاً لبحر الطويل بصوره الثلاث بقوله:

عروضٌ طَوِيلٌ ذَاتُ قَبِيصٍ وَضَرْبُهَا
صَحِيحٌ وَمَقْبُوضٌ وَقَدْ جَاءَ بِالْحَذْفِ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ
وَقَبْضُ فَعُولُنْ فِي الزَّحَافِ مِنَ الظَّرْفِ

وختلاصة بحر الطويل أن له ثلاث صور:

الأولى: عروضها مقبوضة وضررها صحيح:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

الثانية: عروضها مقبوضة وضررها مثلها مقبوض:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

الثالثة: عروضها مقبوضة وضررها محذوف:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

٢. البسيط

الوحدة التي يتألف منها بحر البسيط^(١) هي «مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ»، وتكرر في البيت أربع مرات على هذا النحو:
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
ولهذا البحر صورتان يكون فيهما تامًا، وأربع يكون فيها مجزوءًا. وتنوع صور البحر الواحد يأتي من خلال تنوع الضرب مع العروض كما أسلفنا.

١ - الصورة الأولى:

يأتي هذا البحر في صورته التامة على هذه الهيئة:
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
ونلاحظ أن تفعيلة العروض قد دخلها الخبن، وهو زحاف جرى مجرى العلة، أي أنه يلزم في كل القصيدة. وجاءت تفعيلة الضرب مثل تفعيلة العروض. مثال هذه الصورة:

يَا حَارِ لَا أُرْمِينُ مِنْكُمْ بِدَاهِيَةٍ لَمْ يَلْقَهَا سَوْقَةٌ قَبْلِي وَلَا مَلِكٌ
وتقطيعه:

يَا حَارِ لَا / أُرْمِينُ / مِنْكُمْ بِدَا / هِيَتِنُ لَمْ يَلْقَهَا / سَوْقَتُنْ / قَبْلِي وَلَا / مَلِكُو
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

(١) يقول التبريزي: سمّي بسيطاً لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية (أي المكونة من سبعة أحرف، وهي مستفعلن) فحصل في أول جزء من أجزائه السباعية سيبان؛ فسمي لذلك بسيطاً. وقيل سمى بسيطاً لانبساط الحركات في عروضه وضربه. الكافي: ٣٩.

ومن ذلك :

أَسْتَعْفِرُ اللَّهَ ذَنْبًا لَسْتُ مُحْصِيَهُ
وَدَّعُ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرِّكْبَ مُرْتَجِلٌ
أَتَى الزَّمَانَ بِنُوءِهِ فِي شَبَابِهِ
تَمَضَى المَوَاكِبُ والأَبْصَارُ خَاشِعَةً
قَدْ يُدْرِكُ المَتَأَتِي بَعْضَ حَاجَتِهِ
كَفَى بِجِسْمِي نُحُولًا أَنَّنِي رَجُلٌ
لَا تَلْقَى دَهْرَكَ إِلَّا غَيْرَ مُكْتَرِتٍ
لَيْسَ الحِجَابُ بِمُقْصِدٍ عِنْدَكَ لِي أَمَلًا
لَيْتَ الكَوَاكِبُ تَدْنُو لِي فَأَنْظِمَهَا

تقطيع البيت الأخير:

لَيْتَ لِكَوَا/ كَبَ تَدُ/ نُؤِي فَأَنْدُ/ عَظَمَهَا
مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ
عَقُودَ مَدَ/ حِنْ فَمَا/ أَرْضَى لَكُمْ/ كَلِمِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ

الصورة الثانية هي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ

وتلاحظ أن تفعيلة العروض «فَعِلُنْ» مخبونة مثل الصورة السابقة ، ولكن تفعيلة الضرب هنا غيرها هناك ، فهي هنا «فَاعِلٌ» دخلها القطع (وهو حذف ساكن الوجد المجموع من آخر التفعيلة وإسكان ما قبله) فالضرب مقطوع . ومثاله :

قَدْ أَشْهَدُ الغَارَةَ الشَّعْوَاءَ تَحْمِلُنِي
جَرْدَاءُ مَعْرُوقَةُ اللَّحْيَيْنِ سُرْحُوبٌ

وتقطيعه :

قَدْ أَشْهَدُ لُ/ غَارَةَ شُدُ/ شَعْوَاءَ تَحْمِلُنِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ
جَرْدَاءُ مَعْرُوقَةُ لُ/ لَحْيَيْنِ سُرْحُوبٌ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ

وأمثله :

إِنَّ الرَّسُولَ لَنورٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ
أَضْحَى إِمَامُ الْهُدَى الْمَأْمُونُ مُشْتَعِلًا
وَالنَّاسُ صِنْفَانِ مَوْتَى فِي حَيَاتِهِمْ
وَنَحْنُ فِي الشَّرْقِ وَالْفُصْحَى بَنُو رَحِمٍ
حَسَنُ الْحَضَارَةِ مَجْلُوبٌ بِتَطْرِيَةٍ
يَأْتِيهَا الْعُرْبُ مَا الذِّكْرَى بِنَافِعَةٍ
يَا رَافِعَا رَايَةَ الشُّورَى وَحَارِسَهَا
قَدْ شَرَّفَ اللَّهُ أَرْضًا أَنْتَ سَاكِنُهَا
أَصُونُ عِرْضِي بِهَالِي لَا أَدْنُسُهُ

تقطيع البيت الأخير:

أَصُونُ عِرْضِي بِهَالِي لَا أَدْنُسُهُ
مُتَّفَعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفَعِلُنْ فَعِلُنْ
وفي هذه الصورة قد تأتي تفعيلة العروض «فعلن» موافقة لتفعيلة الضرب «فاعل» إذا كان البيت مصرعًا فقط ، مثل :

بَانَتْ سَعَادُ فِقَلْبِي الْيَوْمَ مَتَّبُولُ
مُتَيِّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُفَدَ مَكْبُولُ

تقطيعه :

بَانَتْ سَعَادُ فِقَلْدُ سَلِيَوْمَ مَتَّبُولُ
مُتَّفَعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفَعِلُنْ فَاعِلُ

الصورة الثالثة:

الصورة الثالثة من البسيط مجزوءة ، أي حذف جزء من كل شطر فتبقى ثلاث تفعيلات في الشطر الأول ومثلها في الشطر الثاني ، فالعروض «مستفعلن» والضرب

مدَّيْل (١) أي زيد عليه حرف ساكن فيصير «مستفعلان» بسكون النون :
 مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلَانُ
 مثل قول الشاعر:
 إِنَّا ذَمَمْنَا عَلَى مَا خِيَلْت سَعَدَ بَنَ زَيْدٍ وَعَمَرًا مِنْ تَمِيمٍ
 وتقطيعه :

إِنَّا ذَمَمْنَا / سنا على / ما خيَّيَلْت سَعَدَ بَنَ زَيْدٍ / لدن وعَمَرُ / رَنَ مِنْ تَمِيمٍ
 مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلَانُ

الصورة الرابعة:

من المجزوء أيضًا ، وضربها مستفعلن مثل العروض :
 مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
 مثل :
 ماذا وقوفي على ربع عفا مُحَلِّوْلِي دَارِسٍ مُسْتَعْجِمِ
 وتقطيعه :

ماذا وقو/ في على / ربعن عفا مُحَلِّوْلِقِنُ / دارِسِنُ / مُسْتَعْجِمِي
 مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة الخامسة:

من المجزوء ، وعروضها «مستفعلن» وضربها مقطوع «مستفعل» والقطع : حذف
 ساكن الوند المجموع من آخر التفعيلة وإسكان ما قبله ، وصورته :
 مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

(١) التذييل : زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ، مثل مستفعلن التي تتحول بالتذييل أو الإذالة إلى «مستفعلان»

مثل :

سِيرُوا مَعًا إِنَّمَا مِيعَادُكُمْ يَوْمُ الثَّلَاثَا يَبْطُنُ الْوَادِي

تقطيعه :

سِيرُوا مَعَنُ / إِنَّمَا / مِيعَادُكُمْ يَوْمُ ثُلَا / ثَا يَبْطُنُ / نِ الْوَادِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة السادسة:

من المجزوء ، وعروضها مقطوعة «مستفعل» وضررها مثلها ، أي مقطوع :
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

مثل :

مَا هَيَّجَ الشُّوقَ مِنْ أَطْلَالٍ أَضَحَّتْ قِفَارًا كَوَحِي الْوَاحِي

وتقطيعه :

مَا هَيَّجَ شُ / شُوقَ مِنْ / أَطْلَالِنُ أَضَحَّتْ قِفَا / رَنَ كَوْحَا / نِي الْوَاحِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

نماذج للصور الأربع الأخيرة :

العروض المجزوءة الصحيحة والضرب المذيل :

يَا طَالِبًا فِي الْهَوَى مَا لَا يَنَالُ وَسَائِلًا لَمْ يُعَفَّ ذُلَّ السُّؤَالِ
وَلَّتْ لِيَالِي الصَّبَا مَحْمُودَةً لَوْ أَنَّهَا رَجَعَتْ تِلْكَ اللَّيَالِ
وَأَعْقَبَتْهَا الَّتِي وَاصَلْتُهَا بِالْهَجْرِ لِمَا رَأَتْ شَيْبَ الْقَدَالِ
لَا تَلْتَمِسُ وَصَالَةً مِنْ مُخْلِيفٍ وَلَا تَكُنْ طَالِبًا مَا لَا يَنَالُ
يَا صَاحِحٍ قَدْ أَخْلَفْتَ أَسَاءُ مَا كَانَتْ تُنْمِيكَ مِنْ حُسْنِ الْوَصَالِ

العروض المجزوءة الصحيحة والضرب المجزوء الصحيح :

ظَالِمَتِي فِي الْهَوَى لَا تَظْلِمِي وَتَصْرِمِي حَبْلَ مَنْ لَمْ يَصْرِمِ

أَهَكَذَا بَاطِلًا عَاقِبَتِي لَا يَرْحَمُ اللَّهُ مَنْ لَا يَسْرَحِمِ
 قَتَلْتِ نَفْسًا بِلَا نَفْسٍ وَمَا ذَنْبٌ بِأَعْظَمَ مِنْ سَفْكِ الدَّمِ
 لِمِثْلِ هَذَا بَكَتْ عَيْنِي وَلَا لِلْمَنْزِلِ الْقَفْرِ أَوْ لِلأَرْسَمِ

العروض المجزوءة الصحيحة والضرب المقطوع :

مَنْ لِي بِمُخْلَفَةٍ فِي وَعْدِهَا تَخْلَطُ لِي الْيَأْسُ بِالرَّجَاءِ
 سَأَلْتُهَا حَاجَةً فَلَمْ تَقُمْ فِيهَا بِنَعْمٍ وَلَا بِإِلَاءِ
 قَلْتُ اسْتَجِيبِي فَلِمَا لَمْ تُجِبْ سَأَلْتُ دُمُوعِي عَلَى رِدَائِي

مخلع البسيط:

مخلع البسيط نوع من مجزوء البسيط ذي العروض المقطوعة والضرب المقطوع، ولكن ينضم إلى القطع الخبز؛ فتصير التفعيلة «مُتَّفَعِلٌ» وتحول إلى «فَعُولُنْ»، فتكون صورة

البيت هي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَسَاعِلُنْ فَعُولُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَسَاعِلُنْ فَعُولُنْ
 وقد أكثر منه المولدون . ومن ذلك :
 مَنْ يَسْأَلِ النَّاسَ يَحْرُمُوهُ وَسَـأَلُ اللَّهِ لَا يَخِيبُ

وتقطيعه :

مَنْ يَسْأَلِ نَدَ / نَاسَ يَحْـ / رَمُوهُ
 مُسْتَفْعِلُنْ فَسَاعِلُنْ فَعُولُنْ وَسَـأَلُ لَدَ / لَاهِ لَا / يَخِيبُو

ومن ذلك قول ابن الرومي :

وَجْهَكَ يَا عَمْرُو فِيهِ طَوُّ فِي وَجْوهِ الْكِلَابِ طَوُّ
 مَقَابِحِ الْكَلْبِ فِيكَ طَرًّا يَزُولُ عَنْهَا وَلَا تَزُولُ
 وَفِيهِ أَشْيَاءٌ صَالِحَاتُ حَمَاكَهَا اللَّهُ وَالرَّسُولُ
 فَالْكَلْبِ وَافٍ وَفِيكَ غَدْرُ فَفِيكَ عَنْ قَدْرِهِ سَفُؤُ

وَلَا تَحَامِي وَلَا تَصُورُ
إِلَّا كَمَا تُسْأَلُ الطَّلُورُ
مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُ
مَعْنَى سِوَى أَنَّهُ فُضُولُ

وَفَارَ بِاللَّذَّةِ الْجَسُورُ

وَنَخَوَةُ الْعِزِّ فِي جَوَابِي
فَكَيْفَ تَنْجُو مِنَ الْعَذَابِ
إِذْ خُلِقَ النَّاسُ مِنْ تُرَابٍ
فَلَهْفَ نَفْسِي عَلَى الشَّبَابِ
يَدْعُو حَثِيثًا إِلَى الْخِضَابِ

يَدْعُو حَثِيْ / سِنَّ إِلْد / خِضَابِي
مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ

وَقَدْ يَحَامِي عَنِ الْمَوَاشِي
مَا إِنْ سَأَلْنَاهُ مَا سَأَلْنَا
مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُ
بَيْتٌ كَمَعْنَاكَ لَيْسَ فِيهِ
وقول الآخر:

مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ مَاتَ غَمًّا
وقول ابن عبد ربه:

كَأَبَةُ الذُّلِّ فِي كِتَابِي
قَتَلَتْ نَفْسًا بغيرِ نَفْسِ
خُلِقَتْ مِنْ بَهَجَةٍ وَطِيْبٍ
وَلَّتْ حُمَيَّا الشَّبَابِ عَنِّي
أَصْبَحْتُ وَالشَّيْبُ قَدْ عَلَانِي

تقطيع البيت الأخير:

أَصْبَحْتُ وَشُد / شَيْبُ قَدْ / عَلَانِي
مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ

وخلاصة بحر البسيط أن له ست صورة ، هي :

الصورة الأولى : تامة ، عروضها مخبونة وضررها مقطوع :

مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعِلُنْ
مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ

الصورة الثانية : تامة ، عروضها مخبونة وضررها مخبون مثلها :

مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعِلُنْ
مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعِلُنْ

الصورة الثالثة : مجزوءة ، عروضها صحيحة وضررها مذال :

مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ
مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ

الصورة الرابعة: مجزوءة، عروضها صحيحة وضررها مثلها:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة الخامسة: مجزوءة، عروضها صحيحة وضررها مقطوع:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة السادسة: مجزوءة، عروضها مقطوعة وضررها مقطوع:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومنها يأتي مخلع البسيط عندما يدخل الخبن تفعيلتي العروض والضرب، أي ي حذف

الثاني الساكن من «مُسْتَفْعِلُنْ» فتصير «مُتَّفَعِلُنْ»، وتحول إلى «فَعُولُنْ»:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ

٣- المديد

يقول العروضيون إن بحر المديد يتكون من «فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ» أربع مرات، أي أن صورته:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ

وهذا القول صحيح بحسب نظام الدوائر العروضية، فالدائرة العروضية تنتج بحر المديد على الصورة السابقة. ولما لم يجدوا من الشعر العربي القديم ما يؤكد هذه المقولة ويسعفهم في تصديقها - عادوا فقالوا إن هذا البحر مجزوء وجوباً، أي تحذف منه «فاعلن» في آخر الشطين الأول والثاني، فتكون الصورة المستعملة هي:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ

وبوسعنا أن نقول إن بحر المديد تتألف وحدته التي تتكرر بنظام من ثلاث تفعيلات هي «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن» وهي تتكرر مرتين اثنتين في البيت؛ مرة في الشطر الأول ومرة في الشطر الثاني.

ولهذا البحر ست صور تتوزع على ثلاث أعاريض وستة أضرب:

١ - الصورة الأولى:

عروضها صحيحة ولها ضرب واحد مثلها صحيح:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ

مثل:

يَا لَبْكَرُ أَنْشُرُوا لِي كُليِّا
تِلْكَ شَيْبَانُ تَقُولُ لِبْكَرِ
وَبَنُو عَجَلٍ تَقُولُ لَقَيْسِ
يَا لَبْكَرُ أَيْنَ أَيْنَ الْفِرَارُ
صَرَخَ الشَّرُّ وَبَانَ السَّرَارُ
وَلَتِيمِ السَّلَاتِ سِيرُوا فَسَارُوا

تقطيع البيت الأول :

يَا لَبَكْرِنُ / أَنْشُرُو / لِي كُليبِنُ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومن ذلك :

يَا طَوِيلَ الْهَجْرِ لَا تَنْسَ وَضَلِي
يَا هِلَالاً فَوْقَ جِيدِ غَزَالٍ
لَا سَلْتُ عَادِلَتِي عَنْهُ نَفْسِي
شَادِنُ يَرْهَى بِخَدِّ وَجِيدٍ
وقول ابن المعتز :

زَوَّدِينَا نَائِلًا أَوْ عِدِينَا
خَبَّرِينِي كَيْفَ أَسْلُسُو وَإِنْ لَمْ
أَوْ أَرْجِينِي فَفِي الْمَوْتِ كُفَاءٌ
يَا هِلَالاً تَحْتَهُ غُصْنُ بَانٍ
وقول تَابِطُ شَرًّا أَوْ ابْنِ أُخْتِهِ :

إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ
خَلَّفَ الْعِيبَاءَ عَلَيَّ وَوَلَّيْتُ
وَوَرَاءَ الشَّارِ مِنِّْي ابْنُ أُخْتِ
مُطَرِّقٍ يَرْشِخُ مَوْتًا كَمَا أَطْمُ
خَبَّرَ مَا نَابَتَا مَضْمِلٌ
بَزَنِي الدَّهْرُ وَكَانَ غَشُومًا
تقطيع البيت الأخير وكتابته عروضيًا :

بَزَنِي دُذْهَ / رُ وَكَانَ غَشُومَنُ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

يَا لَبَكْرِنُ / أَيْنَ أَيُّدُ / مَنْ لَفْرَارُو
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

وَاشْتِغَالِي بِكَ عَنْ كُلِّ شُغْلٍ
وَقَضِييَا تَحْتَهُ دِعْصُ رَمَلٍ
أَكْثَرِي فِي حُبِّهِ أَوْ أَقْلِي
مَائِسٌ فَاقَ بِحُسْنٍ وَدَلَّ

قَدْ صَدَقْنَاكَ فَلَا تَكْذِبِينَا
أَرِ إِلَّا زَفْرَةً أَوْ أَيْنَسَا
وَاقْتُلِينِي مِثْلَ مَنْ تَقْتُلِينَا
أَيُّ ذَنْبٍ فِيكَ لِلْعَاشِقِينَا

لَقَتِي لَآ دَمُهُ مَا يُطَلُّ
أَنَا بِالْعِيبَاءِ لَهُ مُسْتَقِيلٌ
مَصِيعٌ عَقْدَتُهُ مَا تُحَلُّ
سَرَقَ أَفْعَى يَنْفُثُ السُّمَّ صِلُّ
جَلَّ حَتَّى دَقَّ فِيهِهِ الْأَجَلُّ
بِأَيْ جَارُهُ مَا يُدَلُّ

بِأَيْبِينُ / جَارُهُو / مَا يُدَلُّو
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

٢ - الصورة الثانية:

عروضها محذوفة «فاعلاً» (والحذف هو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة) وضربها مقصور (والقصر هو حذف الساكن الأخير مما آخره سبب خفيف وإسكان ما قبله) فيصير «فاعلاتٌ» وتحويل إلى «فاعلان» وصورة هذا البحر على هذا النمط:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَانْ

مثل:

لَا يَغُرَّنْ أَمْرًا عَيْشُهُ كُلُّ عَيْشٍ صَائِرٌ لِلزَّوَالِ

تقطيعه:

لَا يَغُرَّنْ / نَ مَرَّةً / عَيْشُهُ كُلُّ عَيْشٍ / صَائِرٌ / لِلزَّوَالِ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَانْ

ومن ذلك:

يَا وَمِضَّ البَرَقِ بَيْنَ الغَمَامِ لَا عَلَيْهَا بَلْ عَلَيْكَ السَّلَامِ
إِنَّ فِي الأَحْدَاجِ مَقْصُورَةً وَجْهَهَا يَهْتِكُ سِتْرَ الظَّلَامِ
تَحْسَبُ الهَجَرَ حَلَالًا لَهَا وَتَرَى الوَصْلَ عَلَيْهَا حَرَامِ
مَا تَأْسِيكَ لِدَارٍ خَلَّتْ وَلِشَعْبٍ شَتَّ بَعْدَ التَّيَامِ
إِنَّمَا ذَكَرُكَ مَا قَدْ مَضَى ضَلَّةً مِثْلَ حَدِيثِ الغَمَامِ

٣ - الصورة الثالثة:

عروضها محذوفة «فاعلاً» والضرب محذوف مثل العروض، فتكون صورة وزن البيت:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا

مثل:

اعْلَمُوا أَنِّي لَكُمْ حَافِظٌ شَاهِدًا مَا كُنْتُ أَوْ غَائِبًا

تقطيعه :

اعلموا أني لَكُمْ / حافظنُ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا
شَاهِدُنْ مَا / كُنْتُ أَوْ / غَائِبَا
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا

ومن ذلك :

عَاتِبٌ ظَلْتُ لَهُ عَائِبَا
مَنْ يُبُّ عَنْ حُبِّ مَعْشُوقِهِ
فَالهُوَى لِي قَدَرٌ غَالِبٌ
سَاكِنُ الْقَصْرِ وَمَنْ حَلَّهُ
رُبُّ مَطْلُوبٍ غَدَا طَائِبَا
لَسْتُ عَنْ حُبِّي لَهُ تَائِبَا
كَيْفَ أَغْصِي الْقَدَرَ الْغَالِبَا
أَصْبَحَ الْقَلْبُ بِكُمْ ذَاهِبَا

٤ - الصورة الرابعة:

عروضها محذوفة «فاعلا» وضرهها أبتَر (وهو الذي دخله البتر) والبتر هو اجتماع الحذف والقطع فتصير «فاعل» فوزن البيت :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا
مثل :

إِنَّمَا الذَّلْفَاءُ يَأْفُوتُهُ
أُخْرِجَتْ مِنْ كَيْسٍ دِهْقَانِ
وتقطيعه :

إِنَّمَا الذَّلْفُ / فَاءُ يَا / فُوتَتْ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا
أُخْرِجَتْ مِنْ / كَيْسٍ دِهْمُ / قَانِي
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا
ومن ذلك قول ابن عبد ربه :

أَيُّ نَفَّاحٍ وَرُمَّانِ
أَيُّ وَرْدٍ فَوَقَّ خَدًّا بَدَا
وَتَنْ يُعْبَدُ فِي رَوْضَةٍ
يُجْتَنَى مِنْ خُوطِ رِيحَانِ
مُسْتَنِيرًا بَيْنَ سُوسَانِ
صَيْغٌ مِنْ دُرٍّ وَمَرَجَانِ

لَمْ يَرِ الْحَدَّ عَلَى السَّرَانِي
أُخْرِجَتْ مِنْ كَيْسٍ دِهْقَانِ

مَنْ رَأَى الدَّلْفَاءَ فِي حَلْوَةٍ
إِنَّهَا الدَّلْفَاءُ يَأْقُوتَةٌ

٥ - الصورة الخامسة:

عروضها محذوفة مخبونة «فِعْلًا» وضربها مثل العروض أي محذوف مخبون وصورة وزن

البيت هي :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

مثل :

حَيْثُ تَهْدِي سَاقَهُ قَدَمُهُ

لِلْفَتَى عَقْلٌ يَعِيشُ بِسَهْ

تقطيعه :

حَيْثُ تَهْدِي / سَاقَهُ / قَدَمُهُ

لِلْفَتَى عَقْلٌ / لُنْ يَعِيشُ / بِسَهْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

ومنه قول أبي نواس :

لَا عَلَيْهَا بَلٌّ عَلَى السَّكَنِ

يَا كَثِيرَ النَّوْحِ فِي الدَّمَنِ

فَإِذَا أَحْبَبْتَ فَسَاسْتَكِنِ

سُنَّةُ العُشَّاقِ وَاحِدَةٌ

فَهُوَ وَيَجْفُونِي عَلَى الظَّنِّ

ظَنَّ بِي مَنْ قَدْ كَلَّفْتُ بِهِ

خَلَّتِ الدُّنْيَا مِنَ الفِتَنِ

رَشَاءً لَوْلَا مَلَاحِظَتُهُ

وقوله :

قَدْ بَلَّوْتُ المَرَّ مِنَ تَمَرِهِ

لَا أَذُودُ الطَّيْرِ عَن شَجَرٍ

وقوله :

يَنْقُضِي بِسَـالِهُمَّ وَالْحَزَنِ

غَيْرُ مَأْسُوفٍ عَلَى زَمَنِ

وقول عباس بن الأحنف :

مُفْرَدًا يَبْكِي عَلَى شَجَرِنَهُ
دَبَّتِ الْأَسْقَامُ فِي بَدَنِهِ
طَائِرٌ يَبْكِي عَلَى فَنِينِهِ
كُلُّنَا يَبْكِي عَلَى سَكِينِهِ

قَدَّ سَهًا مِنْ شِدَّةِ السَّهْرِ
إِنْ جَفَانِي مُؤْنِسُ السَّحْرِ
أَفْنَتِ الْإِيَّامُ مُصْطَبْرِي

يَا غَرِيبَ السَّارِ عَنْ وَطَنِهِ
كُلَّمَا جَدَّ الْبُكَاءُ بِهِ
وَلَقَدْ زَادَ الْفَوْادَ شَجَا
شَفَّاهُ مَا شَفَّنِي فَبَكِي
وقول حافظ إبراهيم :

مَا لِهَذَا النَّجْمِ فِي السَّحْرِ
خِلَّتْهُ يَا قَوْمُ يُؤْنِسُنِي
يَا الْقَوْمِي إِنِّي رَجُلٌ

٦ - الصورة السادسة:

عروضها محذوفة مخبونة «فعلا = فعِلنُ» وضربها أبتَر «فَاعِلُنْ» ووزن البيت :
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

مثل :

رُبَّ نَارٍ بَثُّ أَرْمُقُهَا

تَقْضِمُ الْهِنْدِيَّ وَالْعَارَا

تقطيعه :

رُبَّ نَارِنْ / بَثُّ أَرْمُقُهَا
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

تَقْضِمُ لِهِنْدِيَّ / وَلِ الْعَارَا
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

ومثل قول الشاعر:

طَالَ تَكْذِيبِي وَتَضْدِيقِي
إِنَّ نَاسًا فِي الْهَوَى غَدَرُوا
لَا تَرَانِي بَعْدَهُمْ أَبَدًا

لَمْ أَجِدْ عَهْدًا لِمَخْلُوقِي
أَحْدَثُوا نَقْضَ الْمُؤَاثِقِي
أَشْتَكِي عِشْقًا لِمَعْشُوقِي

وقول ابن عبد ربه :

زَادَنِي لِسُومُوكَ إِضْرَارَا إِنَّ لِي فِي الْحُبِّ أَنْصَارَا
 طَارَ قَلْبِي مِنْ هَوَى رَشَا لَوْ دَنَا لِلْقَلْبِ مَا طَارَا
 خُذْ بِكَفِّي لَا أُمْتُ غَرَقَا إِنَّ بَحَرَ الْحُبِّ قَدْ فَارَا
 أَنْصَجَتْ نَارُ الْهَوَى كَيْدِي وَدُمُوعِي تُطْفِئُ النَّارَا

وخلاصة المديد أن له ست صور:

- ١ - الصورة الأولى : عروضها صحيحة وضررها صحيح :
 فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
- ٢ - الصورة الثانية : عروضها محذوفة وضررها مقصور :
 فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَانْ
- ٣ - الصورة الثالثة : عروضها محذوفة وضررها محذوف أيضا :
 فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَا
- ٤ - الصورة الرابعة : عروضها محذوفة وضررها أبتز :
 فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلْ
- ٥ - الصورة الخامسة : عروضها محذوفة مخبونة وضررها مثلها :
 فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ
- ٦ - الصورة السادسة : عروضها محذوفة مخبونة وضررها أبتز :
 فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلْ

٤ ـ الخفيف

بحر الخفيف من الأبحر الثلاثية الوحدة، أي أن وحدته التي تتكرر فيه بنظام مُكوَّنة من ثلاث تفعيلات، هي: «فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ»، وهي تتكرر مرتين؛ مرة في الشطر الأول ومرة في الشطر الثاني. وصورة هذا البحر التامة هي:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

مع ملاحظة أن تفعيلة «مستفعلن» في هذا البحر لا يدخلها الطي، وهو حذف الرابع الساكن، ولذلك يكتبها العروضيون «مستفع لن» فيكون ثاني أجزاء هذه التفعيلة «تَفْع» وتدًا مفروقًا، والوتد لا يدخله الزحاف فلا يحذف منه شيء.

وهذا البحر من البحور التي استخدمت بكثرة في الشعر الحديث، ويشيع فيه التدوير، أي اتصال شطري البيت بحيث ينتهي الشطر الأول بجزء من كلمة يكون جزؤها الآخر تابعًا للشطر الثاني.

ويستعمل الخفيف تامةً ومجزوءًا، وله عندما يكون تامةً ثلاث صور تتوزع على عروضين وثلاثة أضرب. وله عندما يستعمل مجزوءًا صورتان تتوزعان على عروض واحدة وضربين.

١ ـ الصورة الأولى:

تامة (عروضها صحيحة «فاعلاتن» وضربها صحيح مثلها) فيكون وزن البيت:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

مثل:

حَلَّ أَهْلِي مَا بَيْنَ دُرْتَا فَبَادُو لَا وَحَلَّتْ عُلوِيَّةٌ بِالسَّخَالِ

تقطيعه :

حَلَّلَ أَهْلِي / مَا بَيْنَ دُرٍّ نَا فَبَادُو (م) لَا وَحَلَلْتُ / عَلُوَيْتُنْ / بَسَسَخَالِي
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
(درنا وبادولا والسخال : أسماء مواضع)

ومن ذلك سينية البحري التي منها :
صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنُّ نَفْسِي
وَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي الدَّهْـ
بُلُغٌ مِنْ صُبَابَةِ العَيْشِ عِنْدِي
وَبَعِيدٌ مَا بَيْنَ وَارِدِ رِفْهِ
تقطيع البيت الأول :

وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كَلِّ جَبِيْسِ
سُرُّ التَّمَاَسَا مِنْهُ لِتَعْسِي وَنَكْبِي
طَفَفَتْهَا الأَيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسِ
عَلَلِ شُرْبُهُ وَوَارِدِ جَمْسِ

وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا / كَلِّ جَبِيْسِي
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

صُنْتُ نَفْسِي / عَمَّا يُدَنُّ نَفْسِي
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومن ذلك سينية شوقي :

اذْكُرَا لِي الصَّبَا وَإِيَّامَ أَنْسِي
صُورَتْ مِنْ تَصَوُّرَاتٍ وَمَسَّ
سِنَّةٌ حَلْوَةٌ وَلَذَّةٌ خَلْسِ

اخْتِلَافُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي
وَصِفَا لِي مُلَاوَةٌ مِنْ شَبَابِ
عَصَفْتُ كَالصَّبَا اللَّعُوبِ وَمَرَّرْتُ

تقطيع البيت الأخير :

سِتَّنْ حَلْ / سَوْتَنْ وَلَذْ ذَّةٌ خَلْسِي
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

عَصَفْتُ كَضْ / صَبَّ لِلْعَوِ بٍ وَمَرَّرْتُ
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومن ذلك قول المتنبي :

وَعَنَاهُمْ مِنْ أَمْرِهِ مَا عَنَانَا
هُ وَإِنْ سَرَّ بَعْضُهُمْ أَحْيَانَا
هِ وَلَكِنْ تَكْدَّرُ الإِحْسَانَا

صَحَبَ النَّاسُ قَبْلَنَا ذَا الزَّمَانَا
وَتَوَلَّوْا بِغَضَّةٍ كُلُّهُمْ مِنْـ
رَبِّمَا تَحْسِنُ الصَّنِيعَ لِيَالِيـ

وَكأنَا لم يُرَضْ فِينَا بَرِيْبِ الدَّ (م) هُرِ حَتَّى أَعَانَهُ مِنْ أَعَانَا
كُلَّمَا أَنْبَتَ الزَّمَانُ قَنَاءَةً رَكَّبَ المرءُ فِي القَنَاءَةِ سِنَانَا
وَمُرَادُ النُّفُوسِ أَصَغَرُ مِنْ أَنْ نَتَعَادَى فِيهِ وَأَنْ نَتَفَانَى
غَيْرَ أَنَّ الفَنَى يُبْلِقِي المَنَائَا كَالِحَاتٍ وَلَا يُبْلِقِي المَوَانَا
وَلَوْ أَنَّ الحَيَاةَ تَبَقَى لَحَيٍّ لَعَدَدْنَا أَضَلَّنَا الشُّجْعَانَا

تقطيع البيت الأخير:

وَلَوْ نُنْ لـ / حَيَاةٌ تَبْ / حَيٍّ لَحَيْنُ
فَعِلَاتُنْ مُتَّفَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
لَعَدَدْنَا / أَضَلَّنْ شُ / شُجْعَانَا
فَاعِلَاتُنْ مُتَّفَعِلُنْ فَالَاتُنْ

ونلاحظ أن وزن التفعيلة الأخيرة هو «فالاتن» وهذا يسمى التشعيث، وهو جائز في الخفيف والمجتث.

٢ - الصورة الثانية:

تامة (عروضها صحيحة وضربها محذوف «فاعلا») ووزن البيت:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

مثل:

لَيْتَ شِعْرِي هَلْ لَمْ هَلْ آتَيْنَهُمْ
أَمْ يَحُولُنْ مِنْ دُونِ ذَاكَ الرَّرْدَى

وتقطيعه:

لَيْتَ شِعْرِي / هَلْ لَمْ هَلْ / آتَيْنَهُمْ
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
أَمْ يَحُولُنْ / مِنْ دُونِ ذَا / كَ الرَّرْدَى
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

وقد يدخل الحين في الضرب فيصير «فَعِلَا» مثل:

إِنْ أُمَّتٌ مَيْتَةٌ المَحِيئِينَ وَجَدًّا
فَالْمَنَائَا مِنْ بَيْنِ آتٍ وَسَارٍ
وَفؤَادِي مِنَ الهوى حُرِّقُ
كُلُّ حَيٍّ بِرَهْنَهَا غَلِقُ

تقطيع البيت الثاني:

فَلَمْنَآيَا / مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ / وَسَارِنُ
 فَاعِلَاتُنَّ مُسْتَفْعِلُنَّ فَاعِلَاتُنَّ
 كَلُّ حَيْثُ / بِرَهْنَهَا / غَلَقُوا
 فَاعِلَاتُنَّ مُسْتَفْعِلُنَّ فَاعِلَاتُنَّ

٣ - الصورة الثالثة:

تامة (عروضها محذوفة «فاعلا» وضربها محذوف مثلها «فاعلا») وصورة البيت :
 فَاعِلَاتُنَّ مُسْتَفْعِلُنَّ فَاعِلَاتُنَّ فَاعِلَاتُنَّ مُسْتَفْعِلُنَّ فَاعِلَاتُنَّ

مثل :

إِنْ قَدَرْنَا يَوْمًا عَلَى عَامِرٍ
 نَنْتَصِفُ مِنْهُ أَوْ نَدَعُهُ لَكُمْ

وتقطيعه :

إِنْ قَدَرْنَا / يَوْمًا عَلَى / عَامِرٍ
 فَاعِلَاتُنَّ مُسْتَفْعِلُنَّ فَاعِلَاتُنَّ
 نَنْتَصِفُ مِنْهُ / هُوَ أَوْ نَدَعُهُ / هُوَ لَكُمْ
 فَاعِلَاتُنَّ مُسْتَفْعِلُنَّ فَاعِلَاتُنَّ

ومنه أيضًا مع دخول الخبن في الضرب المحذوف :

يَا غَلِيلاً كَالنَّارِ فِي كَيْدِي
 وَجُفُونًا تَذْرِي الدُّمُوعَ أَسَى
 لَيْتَ مَنْ شَفَّنِي هُوَ رَأَى
 غَادَةً نَارِخَ مَحَلَّتْهَا
 رَبِّ خَرَقِي مِنْ دُونِهَا قَدْفٍ
 وَاعْتِرَابِ الْفؤَادِ عَنِ جَسَدِي
 وَتَبِيعِ الرُّقَادَ بِالسَّهَدِ
 زَفَرَاتِ الْهَوَى عَلَى كَيْدِي
 وَكَلَّتْنِي بِأَوْعَةِ الْكَمَدِ
 مَا بِهِ غَيْرُ الْحِنِّ مِنْ أَحَدٍ

تقطيع البيت الأخير :

رُبِّ خَرَقِي / مِنْ دُونِهَا / قَدْفِي
 فَاعِلَاتُنَّ مُسْتَفْعِلُنَّ فَاعِلَاتُنَّ
 مَا بِهِ غَيْرُ / الْحِنِّ مِنْ / أَحَدِي
 فَاعِلَاتُنَّ مُسْتَفْعِلُنَّ فَاعِلَاتُنَّ

٤ - الصورة الرابعة:

مجزوءة (وعروضها صحيحة وضربها صحيح مثلها) وصورة البيت :

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَعِلُنْ

مثل :

لَيْتَ شِعْرِي مَاذَا تَرَى

تقطيعه :

لَيْتَ شِعْرِي / مَاذَا تَرَى

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَعِلُنْ

ومن ذلك

مَا لِلَّيْلِ تَبَدَّلَتْ

أَرْهَقَتْنَا مَلَامَةً

فَسَلَوْنَا عَنْ ذِكْرِهَا

تقطيع البيت الأول :

مَا لِلَّيْلِ / تَبَدَّلَتْ

فَاعِلَاتُنْ مُتَّفِعِلُنْ

ومن ذلك أيضًا :

أَيُّهَا الرِّكْبُ سَلِّمُوا

وَتُقَضُّوا لُبَانَةً

خَرَجْتُ مَرْزُومَةً مِنَ الْ-

هَيِّ مَا كَتَيْتِي وَتَزُ

تقطيع البيت الأخير :

هَيِّ مَا كُنْتُ / تَيْتِي وَتَزُ

فَاعِلَاتُنْ مُتَّفِعِلُنْ

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَعِلُنْ

أُمَّ عَمْرٍو فِي أَمْرِنَا

أُمَّ عَمْرٍو / فِي أَمْرِنَا

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَعِلُنْ

بَعَدْنَا وَذَّ غَيْرِنَا

بَعْدَ إِضْحَاحِ عُدْرِنَا

وَتَسَلَّتْ عَنْ ذِكْرِنَا

بَعَدْنَا وَذَّ / ذَّ غَيْرِنَا

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَعِلُنْ

وَقَفُّوا كِي تَكَلَّمُوا

وَتُحَيُّوا وَتَغْنَمُوا

بِحَجْرِ رِيَا تَجْمَجَمُ

عُمُ أَنْبِيَّ لَهَا حَمُ

عُمُ أَنْبِيَّ / لَهَا حَمُ

فَاعِلَاتُنْ مُتَّفِعِلُنْ

٥ - الصورة الخامسة:

مجزوءة (عروضها صحيحة وضربها مقصور، والقصر هو حذف السابع وإسكان ما قبله مما آخره سبب خفيف، فتتحول «مستفع لن» إلى «مستفعل» ويمكن تحويلها إلى «فعلون») فتكون صورة البيت:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعُولُنْ

مثل:

كُلُّ حَظِيٍّ إِنْ لَمْ تَكُ وَ نُوا غَضِبْتُمْ يَسِيرُ

تقطيعه:

كُلُّ حَظِيٍّ / إِنْ لَمْ تَكُ وَ نُوا غَضِبْتُمْ / يَسِيرُ
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعُولُنْ

ومن ذلك:

أَشْرَقَتْ لِي بُدُورُ فِي ظَلَامٍ تُنِيرُ
طَارَ قَلْبِي بِحُبِّهَا مَنْ لِقَلْبٍ يَطِيرُ
يَا بُدُورًا أَنْبَاهَا الدَّ هُرَّ عَانٍ أَسِيرُ (م)
إِنْ رَضِيْتُمْ بِأَنْ أَمُورُ تَ فَمَوْتِي حَقِيرُ

تقطيع البيت الثالث:

يَا بُدُورَنَ / أَنْبَاهُنْ دَهْرَ عَانِنَ / أَسِيرُ
فَاعِلَاتُنْ مُتَّفَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعُولُنْ

وخلاصة بحر الخفيف أن له خمس صور:

١ - الصورة الأولى: تامة (عروضها صحيحة وضربها مثلها):

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

٢- الصورة الثانية : تامة (عروضها صحيحة وضربها محذوف) :

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

٣- الصورة الثالثة : تامة (عروضها محذوفة وضربها مثلها) :

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

٤- الصورة الرابعة : مجزوءة (عروضها صحيحة وضربها صحيح) :

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

٥- الصورة الخامسة : مجزوءة (عروضها صحيحة وضربها مقصور) :

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

٥ - السريع

بحر السريع من الأبحر الثلاثية الوحدة كذلك ، ووحدته تتكرر مرتين ، كل مرة في شطر . وبحسب نظام الدوائر كان يجب أن تكون وحدته هي «مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلَاتٌ» فتكون صورة البيت :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلَاتٌ

ولكن تفعيلة العروض «مفعولات» لا تأتي مطلقاً في الشعر العربي كاملة؛ لأنه لا يوقف على حركة قصيرة في الشعر دون إشباع ، وقد تأتي في الضرب مع إسكان التاء .

ولهذا البحر استعمال في حالة تمامه ، ويأتي في هذه الحالة على أربع صور . ولا يستخدم هذا البحر مجزئاً ، بل يستخدم مشطوراً ؛ أي يذهب نصف البيت ، وله في هذه الحالة صورتان . فمجموع صور هذا البحر ست صور:

١ - الصورة الأولى:

عروضها مطوية (أي يحذف رابعها الساكن) مكسوفة (أي يحذف سابعها المتحرك) فتصير بذلك «مفعولات» إلى «مفعلا» وتُحول إلى «فَاعِلُنْ» . وضرها مطوي (أي يحذف رابعه الساكن) موقوف (والوقف تسكين الحرف السابع المتحرك) فيصير الضرب «مفعلات» وتُحول إلى «فاعلان» وصورة البيت :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَانْ

مثل :

إِنَّ الثَّانِيْنَ وَبُلَّتْهَا قَدْ أَحْوَجْتُ سَمْعِي إِلَى تَرْجْمَانْ

تقطيعه :

إِنَّ نَثْمًا / نِينَ وَبُلًا / لِيَلِغَتْهَا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
قَدْ أَحْوَجْتُ / سَمِعِي إِلَى / تَرْجُمَانُ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَانُ

ومن ذلك قول شوقي :

هَلْ تَيَّمَّ الْبَنَانُ فُوَادَ الْحَمَامِ
أَمْ شَفَّهَهُ مَا شَفَّنِي فَاثْنَتِي
يَهْرُهُ الْأَيْكُ إِلَى الْفِهْرِ
وَتَرَفُّدُ الذُّكْرِي بِأَحْشَائِهِ
كَذَلِكَ الْعَاشِقُ عِنْدَ الدُّجَى
فَنَاحٍ فَاسْتَبَكِي جُفُونَ الْغَمَامِ
مُبَلَّبَلِ الْبَالِ شَرِيدَ الْمَنَامِ
هَزَّ الْفِرَاشِ الْمَذْنُقُ الْمُسْتَهَامِ
جَمْرًا مِنَ الشُّوقِ حَثِيثَ الضَّرَامِ
يَا لِلْهَوَى مِمَّا يُثِيرُ الظَّلَامِ

تقطيع البيت الأخير:

كَذَلِكَ لُدْ / عَاشِقُ عِنْدَ / سَدِّ دُجَى
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
يَا لِلْهَوَى / مِمَّا يُثِيرُ / رُظْظَلَامِ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَانُ

ومن ذلك :

قَدْ يُدْرِكُ الْمَبْطِئُ مِنْ حَظِّهِ
وَالْخَيْرُ قَدْ يَسْبِقُ جَهْدَ الْحَرِيصِ

تقطيعه :

قَدْ يُدْرِكُ لُدْ / مَبْطِئُ مِنْ / حَظِّظْهِ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
وَالْخَيْرُ قَدْ / يَسْبِقُ جَهْدَ / سَدِّ الْحَرِيصِ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَانُ

وقول المتنبي :

مَا أَنَا وَالْخَمْرَ وَبَطِيخَةَ
يَشْغَلُنِي عَنْهَا وَعَنْ غَيْرِهَا
وَكُلُّ نَجَالَةٍ لَهَا صَائِكُ
سَوْدَاءَ فِي قَشْرِ مِنَ الْخَبْرَانِ
تَوَطَّيْتُ النَّفْسَ لِيَوْمِ الطَّعَانِ
يُخْضِبُ مَا بَيْنَ يَدَيِ وَالسَّنَانِ

تقطيع البيت الأول :

مَا أَنْ وَلِدَ / خَمَرَ وَبَطَدَ / طِيحَتْنِ
سَوْدَاءَ فِي / قَشْرِنِ مِنْ لَ / خَيْرَانِ
مُسْتَعْلِنُ مُسْتَعْلِنُ فَاعِلُنْ
مُسْتَعْلِنُ مُسْتَعْلِنُ فَاعِلَانُ

الصورة الثانية:

عروضها مطوية مكسوفة «فاعِلُنْ» وضربها مثلها مطوي مكسوف ، أي حذف رابعه
وسابعه فصار «فاعِلُنْ» . وصورة البيت :

مُسْتَعْلِنُ مُسْتَعْلِنُ فَاعِلُنْ
مُسْتَعْلِنُ مُسْتَعْلِنُ فَاعِلُنْ

مثل :

هَاجَ الهوى رَسْمٌ بِذَاتِ العَصَا
مُخْلَوْلُنْ مُسْتَعْلِمٌ مُخْوَلُ

تقطيعه :

هَاجَ هوى / رَسْمُنْ بِذَاتِ لَعَصَا
مُسْتَعْلِنُ مُسْتَعْلِنُ فَاعِلُنْ
مُخْلَوْلُنْ / مُسْتَعْلِمُنْ / مُخْوَلُو

من ذلك قول الشاعر:

تُنْبِئُنِي عَيْنَاكِ أَنَّ الَّذِي
وَأَنَّ مَا فِي عُمَرِنَارَائِعُ
وَأَنَّنَا نَخْطُو إِلَى قَمَّةِ
مُسْكِينَةَ الْفَاطِنَاتِ رَمِي
فِي كُلِّ لَفْظٍ كَذِبَةٌ أَفْسَدَتْ
نَصْنَعُهُ مَهْرَلَةٌ مَحْرِقَةٌ
لَا تَلَبُّثُ الْإِيَّامُ أَنْ تَسْحَقَهُ
بَارِدَةٌ كَالْمَوْتِ مُسْتَغْلِقَةٌ
عَارِيَةٌ جَائِعَةٌ مُرَهَقَةٌ
إِيقَاعُهُ وَرَغْبَةٌ مُطْرَقَةٌ

تقطيع البيت الأخير:

فِي كُلِّ لَفْ / ظِنُ كَذِبْتُنْ / أَفْسَدَتْ
مُسْتَعْلِنُ مُسْتَعْلِنُ فَاعِلُنْ
إِيقَاعُهُو / وَرَغْبَتُنْ / مُطْرَقَةٌ

ومن ذلك قول حافظ إبراهيم في الحرب اليابانية الروسية :

أَسَاحَةٌ لِلْحَرْبِ أَمَّ مَحْشَرُ
وَمَوْرِدٌ لِلْمَوْتِ أَمَّ كَوَثَرُ

وهذه جُنْدٌ أَطَاعُوا هَوَى
للهِ مَا أَفْسَى قُلُوبَ الْأَيِّ
غَيْرُهُمْ فِي الدَّهْرِ سُلْطَانَهُمْ
قَدْ أَفْسَمَ الْبَيْضُ بِصُلْبَانِهِمْ
وَأَفْسَمَ الصَّفَرُ بِأَوْثَانِهِمْ
فَمَادَتِ الْأَرْضُ بِأَوْتَادِهَا
تقطيع البيت الأول :

أَسَاحَتُنْ / لِلْحَرْبِ أَمْ / مَحْشَرُو
مُتَّفَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
وَمَوْرِدُنْ / لِلْمَوْتِ أَمْ / كَوْتَرُو
مُتَّفَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

٣ - الصورة الثالثة:

عروضها مطوية مكسوفة وضربها أضلم (والصلم هو حذف الوند المفروق من آخر التفعيلة) أي أن «مفعولات» يحذف منها «لات» فيصير الضرب «مفعو» فتكون صورة البيت:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُو

مثل:

قالت ولم تقصد لقليل الحننا
مهلاً لقد أبلغت أشماعي

تقطيعه:

قالت ولم / تقصد لقي/ ل الحننا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
مهلاً لقد / أبلغت أش/ شماعي
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُو

ومن ذلك:

هل ناشد لي بعقيق الحمي
أفكت من قانصه غيرة
لعب الصببا بالغصن الرطب
عزياً مراً على الركب
وعاد بالقلب إلى السرب
لعب الصببا بالغصن الرطب

تقطيع البيت الأول :

غُرَيْيْلَانُ / مَرَزَ عَلَ زُ / رَكِبِي
مُتَّفَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُو

هَلْ نَاشِدُنْ / لِي بَعْقِيْ- / قِي لِحْمِي
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَاعِلُنْ

٤ - الصورة الرابعة :

عروضها مخبولة (اجتمع فيها الخبن والطبي) مكسوفة، أي أن «مفعولات» حذف منها الثاني والرابع والسابع؛ فتصير «مُعَلَّنًا» وتحول إلى «فَعِلُنْ»، ولها ضرب واحد مثلها، فتصير صورة البيت :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

مثل :

نِيرٌ وَأَطْرَافُ الْأَكْفِ عَنَّمْ

النَّشْرُ مِسْكٌ وَالسُّجُودُ دَنَا

تقطيعه :

نِيرُنْ وَأَطْرَافُ الْأَكْفِ / فِ عَنَّمْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

أُنْشِرُ مِسْكَ / كُنْ وَلِوُجُوهُ دَنَا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

ومن ذلك :

أَنْتَ الَّذِي لَا يَنْقُضِي تَعْبُهُ

يَا صَاحِبَ الدُّنْيَا الْمَحِبُّ لَهَا

تقطيعه :

أَنْتَ لِلَّذِي / لَا يَنْقُضِي / تَعْبُهُ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

يَا صَاحِبَ دُ/ دُنْيَا الْمَحِبُّ / بَ لَهَا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

ومن ذلك قول ابن عبد ربه :

سَقِيمَةُ الطَّرْفِ بَغِيرِ سَقَمِ
حَبْلِي فَمَا فِيهَا مَكَانٌ قَدَمِ
طَوَفَ النَّصَارَى حَوْلَ بَيْتِ صَنَمِ

شَمْسٌ تَجَلَّتْ تَحْتَ ثَوْبِ ظُلْمِ
ضَاقَتْ عَلَيَّ الْأَرْضُ مُدَّ صَرْمَتِ
شَمْسٌ وَأَقْمَارٌ يَطْفُنَ بِسَهَا

تقطيع البيت الأخير:

شَمْسُنْ وَأَفْ / سَارُنْ يَطْفُ / سَنَ بِهَا طَوَّفَ نَنْصَا / رَى حَوْلَ يَيْدِ / سَتِ صَنْمُ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

٥ - الصورة الخامسة:

مشطورة موقوفة (الوقف تسكين السابغ المتحرك) وتكون العروض هي الضرب .
وصورة البيت هي :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ

مثل :

يَا صَاحِ مَا هَاجَكَ مِنْ رَبِيعِ خَالٍ

تقطيعه :

يَا صَاحِ مَا / هَاجَكَ مِنْ / رَبِيعِ خَالٍ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ

ومن ذلك قول العجاج :

هَاجَكَ مِنْ أَرْوَى كَرَسِ الْأَسْقَامِ
وَمَنْزِلِ بَالِ كَخَطِّ الْأَقْلَامِ
وَالدَّهْرِ يَهْوِي بِالْفَتَى فِي أَسْوَامِ
إِلَى تَقْضَى أَجَلٍ أَوْ إِهْرَامِ
وَمِنْ عَنَاءِ الْمَرْءِ طَوْلِ التَّهْيَامِ

تقطيع البيت الأخير:

وَمِنْ عَنَاءِ / مَرْءِ طَوْلِ / تَتَهْيَامِ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ

٦ - الصورة السادسة:

مشطورة مكسوفة ، وهي نفسها الضرب ، وصورة البيت هي :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولًا

مثل :

يَا صَاحِبِي رَحِيْلِي أَقْلًا عَذِي

تقطيعه :

يَا صَاحِبِي / رَحِيْلِي أَقْلًا / عَذِي

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولًا

وهذه قد تلتبس بنوع من الرجز المشطور إذا كانت العروض مقطوعة «مُسْتَفْعِلْ» ، وقد سبقت الإشارة في بحر الرجز أن الخليل بن أحمد كان لا يعد هذا إلا من السريع ولا يعده من الرجز ، وعلى هذا يكون الضرب المقطوع هو نفسه المكسوف .

وخلاصة بحر السريع أن له ست صور :

١ - الصورة الأولى : تامة (عروضها مطوية مكسوفة وضربها مطوي) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعَلًا مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعَلَات

٢ - الصورة الثانية : تامة (عروضها مطوية مكسوفة وضربها مثلها) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعَلًا مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعَلًا

٣ - الصورة الثالثة : تامة (عروضها مطوية مكسوفة وضربها أصلم) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولُنْ

٤ - الصورة الرابعة : تامة (عروضها مخبولة مكسوفة وضربها مثلها) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ

٥ - الصورة الخامسة : مشطور (عروضها موقوف والضرب هو العروض) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَات

٦ - الصورة السادسة : مشطورة (عروضها مكسوفة والضرب هو نفسه العروض) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولًا

٦. المنسرح

بحر المنسرح كذلك من الأبحر الثلاثة الوحدة، وهذه الوحدة تتكرر مرتين في البيت؛ مرة في كل شطر، ووزن هذا البحر بحسب نظام الدوائر العروضية:

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ

وتفعيلة «مفعولات» تنتهي بحركة، ولهذا تُوقع دائماً في خطاً في أثناء التقطيع العروضي، وعلى من يقطع بيتاً من بحر المنسرح أن ينتبه إلى هذا، ويلاحظ أنها غالباً ما تأتي «مفعولات» مطوية فتصير «مفعلات».

ويستعمل هذا البحر تآمراً ومنهوكاً، والمنهوك هو ما ذهب ثلثاه، أي أن الباقي منه تفعيلتان فقط.

وللمنسرح التام صورتان تكون العروض فيها مطوية:

الصورة الأولى:

عروضها مطوية وضربها مثلها، فتكون صورة البيت:

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ

وتحول «مستعلن» إلى «مفتعلن»

مثل:

مَنْ لَمْ يَمِثْ عَبْطَةً يَمِثْ هَرَمًا الموثُ كَأْسٌ وَالْمِرَّةُ ذَائِقُهُ

وتقطيعه:

مَنْ لَمْ يَمِثْ / عَبْطَتَنْ يَـ / مِثْ هَرَمَنْ الموثُ كَأْ / سُنْ وَلِرَّةُ / ذَائِقُهُ

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ

ومن ذلك قول عنتره :

يُسْقَ بِمِسْكِ وَبَارِدِ خَصِرِي

مَنْ يُسْقَ بَعْدَ الْمَنَامِ رِبْقَتَهَا

تقطيع البيت :

يُسْقَ بِمِسْكِ / وَبَارِدِ / دِنْ خَصِرِي
مُفْتَعِلُنْ / مَفْعُولَاتُ / مُفْتَعِلُنْ

مَنْ يُسْقَ بَعْدَ / لِمَنَامِ / رِبْقَتَهَا
مُسْتَفْعِلُنْ / مَفْعُولَاتُ / مُفْتَعِلُنْ

ومن ذلك :

أَشْفَقَ مِنْ وَالِدِ عَلَى وَكَدِ
لَيْسَ بِنَا وَخَشَةً إِلَى أَحَدِ
أَوْ كَذِرَاعٍ نِيْطَتْ عَلَى عَضِدِ
خَطْوِي وَحَلَّ الزَّمَانُ مِنْ عُقْدِي
عَيْنِي وَيَرْمِي بِسَاعِدِي وَيَدِي

وَصَاحِبٍ كَانَ لِي وَكُنْتُ لَهُ
وَكَانَ لِي مَوْزِنًا وَكُنْتُ لَهُ
كُنَّا كَسَاقٍ تَسْعَى بِهَا قَدَمٌ
حَتَّى إِذَا دَانَتْ الْحَوَادِثُ مِنْ
أَحْوَالٍ عَنِّي وَكَانَ يَنْظُرُ مِنْ

تقطيع البيت الثالث :

أَوْ كَذِرَا / عِنْ نِيْطَتْ عَدَ / لِي عَضِدِي
مُفْتَعِلُنْ / مَفْعُولَاتُ / مُفْتَعِلُنْ

كُنْنَا كَسَا / قِنْ تَسْعَى بِ / هَا قَدَمُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ / مَفْعُولَاتُ / مُفْتَعِلُنْ

٢ - الصورة الثانية :

عروضها مطوية وضربها مقطوع «مستفعل» فتكون صورة البيت :

مُسْتَفْعِلُنْ / مَفْعُولَاتُ / مُسْتَفْعِلُنْ

مُسْتَفْعِلُنْ / مَفْعُولَاتُ / مُفْتَعِلُنْ

مثل قول ابن الرومي :

وَهَنَّ يُطْفَيْنَ لَوَعَةَ الْوَجْدِ
تُسْفَحُ مِنْ مَقَالَةٍ عَلَى خَدِّ
يَقْطُرُ مِنْ نَرَجِيْسٍ عَلَى وَرْدِ

لَوْ كُنْتَ يَوْمَ الْفِرَاقِ حَاضِرَنَا
لَمْ تَرَ إِلَّا دُمُوعَ بَاكِيَةٍ
كَأَنَّ تِلْكَ الدُّمُوعَ قَطُرُ نَدَى

تقطيع البيت الأول :

لو كُنْتَ يَوْمَ لِفِرَاقٍ / حَاضِرِنَا وَهُنَّ يَطُّ / فَيَنْ لَوَعَدَةَ لَوَجِدِي
مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعَلَاتُ مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ مَفْعَلَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ

ويلاحظ أن هذا البحر لا يجتمع في عروضه وضربه الطيِّ والخين ، بل يتعاقبان ، فإما أن تكون العروض مطوية أو مخبونة ، لأنها لو اجتمعا فيها وقبلها مفعولات وهي آخرها حركة لاجتمعت خمس حركات ، وهذا لا يرد في الشعر . والأكثر أن تكون العروض مطوية .

٣ - الصورة الثالثة:

منهوكة ، والعروض موقوفة (والعروض هي الضرب) فتكون صورة البيت :

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعَلَاتُ مَفْعَلَاتُ

مثل :

صَبْرًا بَنِي عِبِيدِ السَّدَاذِ

٤ - الصورة الرابعة:

منهوكة ، وعروضها مكشوفة (والكشف هو حذف السابع المتحرك ، مما آخره وتد مفروق) . فتكون صورة البيت :

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعَلَاتُ مَفْعَلَاتُ

مثل

وَيْلُ أُمَّ سَعِيدٍ سَعِيدَا

وخلاصة المنسرح أن له أربع صور:

١ - الصورة الأولى : تامة (عروضها مطوية وضربها مثلها) :

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعَلَاتُ مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ مَفْعَلَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ

- ٢- الصورة الثانية : تامة (عروضها مطوية وضررها مقطوع) :
مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلْ
- ٣- الصورة الثالثة : منهوكة (عروضها موقوفة والعروض هي الضرب) :
مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ
- ٤- الصورة الرابعة : منهوكة (عروضها مكشوف وهي الضرب) :
مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَا

٧. المجتث

هذا البحر من البحور الثنائية الوحدة، وحدته هي «مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ» وتتكرر مرتين في البيت. ولكنه بحسب نظام الدوائر يجب أن يكون:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
ولذلك يقول العروضيون عنه إنه مجزوء وجوَّبًا.

ولهذا البحر صورة واحدة هي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومن ذلك:

وَالْوَجْهُ مِثْلُ الْهَلَالِ الْبَطْنُ مِنْهَا خَمِيصٌ
وَالجِيدُ مِثْلُ الْغُرَالِ وَالخَصْرُ مِنْهَا نَحِيلٌ
حَتَّى غَدَا كَالْخِلَالِ قَدْ رَقَّ جِسْمِي عَلَيْهَا

تقطيع البيت الأول:

وَالْوَجْهُ مِثْلُ / لُ هَلَالِي الْبَطْنُ مِنْ / هَا خَمِيصُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومستفعلن في هذا البحر لا يحذف منها الرابع الساكن.

ومن نماذجه:

مَنْي وَتَنَائِي طِلَابَا تُدْنِيكَ زورُ الْأَمَانِي
أُبْنِي عَلَيْهِ الْعِتَابَا وَأَشْتَهِي فِيكَ ذَنْبَا
فَتَحْتُ لِلْعُذْرِ بَابَا حَتَّى إِذَا كَانَ ذَنْبٌ

تقطع البيت الأول :

تُذْنِيكَ زَوْ / رُ لَأَمَانِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومن ذلك أيضًا :

فِي قَرِيَّتِي حَيْثُ يَغْفُو
وَحَيْثُ يَنْهَلُ حُبِّي
فَرَشْتُ أَهْدَابَ عَيْنِي
أَجْتَا حُهَا مِلَّ شَوْقِي
وَذَكَرِيَّاتٍ تَلَوْتُ
وَأَلْفُ أَمْسٍ غَرِيبِ
لِيَحْضُدَ اللَّيْلَ شَكْوَى

تقطع البيت الأخير :

لِيَحْضُدَ لُ / لَيْلِ شَكْوَى
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

مَنْبِي وَتَنْ / أَى طِلَابَا
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

أَبِي وَأُمِّي تُرَابَا
عَلَى نَرَاهَا سَحَابَا
عَلَى الدُّرُوبِ قَبَابَا
دُجَى وَطِينًا وَغَابَا
عَلَى يَدَيِ أَسْرَابَا
يَدُقُّ بَابًا فَبَابَا
وَرِعْشَةً وَاعْتِرَابَا

وَرِعْشَتُنْ / وَاعْتِرَابَا
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

٨ المقتضب

وصورته على النحو الآتي :

مَفْعُـــــــولاتٌ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُـــــــولاتٌ مُسْتَفْعِلُنْ

ولابد في مستفعلن « أن تكون «مفتعلن» أي مطوية ، ويكثر جدًا في «مفعولات» أن تكون «مفعلات» مثل :

هَلْ لَدَيْكَ مِنْ فَرَجٍ	يَا مَلِيحَةَ الدَعَجِ
قَدْ عَرِقْتُ فِي بُلَجِ	عَاذِلِي حَسْبُكُمْ مَا
إِنْ هَوْتُ مِنْ حَرَجِ	هَلْ عَلِيٍّ وَيَحْكُمُ مَا

تقطيع البيت الأول :

هَلْ لَدَيْكَ / مِنْ فَرَجِي	يَا مَلِيحَةَ / دَدَعَجِي
مَفْعَلَاتٌ مُفْتَعِلُنْ	مَفْعَلَاتٌ مُفْتَعِلُنْ

ومن ذلك قول أبي نواس (١) :

يَسْتَخِفُّهُ الطَّرْبُ	حَامِلُ الهوى تَعَبُ
لَيْسَ مَا بِهِ لَعَبُ	إِنْ بَكَى يَحْقُ لَهْ
والمُجِيبُ يَنْتَجِبُ	تَضْحَكِينَ لَاهِيَةَ
صِحَّتِي هِيَ العَجَبُ	تَعْجِبِينَ مِنْ سَقْمِي
مِنْكَ عَادَ لِي سَبَبُ	كُلَّمَا انْقَضَى سَبَبُ

(١) ديوانه : ٢٢٧ .

٩. المضارع

وصورته هي :

مَفَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
ولابد في «مفاعيلن» أن تكون «مفاعيلُ» مثل :
دَوَاعِي هَوَى سَعَادَا دَعَانِي إِلَى سَعَادَا

وتقطيعه :

دَوَاعِي هَوَى / سَعَادَا دَعَانِي إِلَى سَعَادَا
مَفَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
وأود أن أقول بعد هذا إن نغمة أي بحر لا تثبت في ذهن الدارس إلا بعد كثير من
المراثة والممارسة وقراءة الشعر المتصلة الصحيحة التي تتذوق نغمته وموسيقاه .

الفصل الثالث

قصيدة التفويلة

«الشعر الحر»

البناء العروضي للشعر الحر:

الشعر الحر هو ذلك اللون الحديث من الشعر الذي ظهر في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، مختلفاً عن الشعر القديم. وكان أول من كتب هذا اللون: الشاعران العراقيان بدر شاكر السياب ونازك الملائكة. وكانت قصيدة «الكوليرا» للشاعرة نازك الملائكة أول قصيدة نُشرت من هذا الشعر، وكان ذلك في سنة ١٩٤٧ وفيها تقول:

طلع الفجرُ
أصغِ إلى وقع خُطى الماشينِ
في صمتِ الفجر، أصيخ، انظر ركب الباكينِ
عشرة أمواتٍ عشرونا
لا تُحصِ، أصيخ للباكينَا
اسمع صوتَ الطفل المسكينِ
موتى، موتى، ضاع العددُ
موتى، موتى، لم يبقَ غدُ
في كل مكان جسد يندبه محزونُ
لا لحظة إخلاد لا صمتُ
هذا ما فعلتُ كفُّ الموتِ

وفي الشهر نفسه من السنة نفسها ، ظهرت قصيدة أخرى للشاعر بدر شاكر
السياب .

ومن رواد هذا الشعر الأوائل في مصر: صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي
حجازي . ومن بعدهما أمل دنقل وفاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة .

وقد أثار هذا الشعر في الخمسينيات والستينيات ثورة كبرى بين أنصار القديم
والحديث ، وكان من أهم من تعرض له الكاتب الكبير عباس محمود العقاد الذي هاجمه
هجومًا عنيفًا ، وكان يكتب على القصائد الحرة التي يتقدم بها أصحابها للمجلس الأعلى
للغنون والآداب : «يجول إلى لجنة النشر للاختصاص» .

وفي يناير سنة ١٩٦٤ ، قبل أن يرحل عن عالمنا بشهرين فقط لخص رأيه في هذه
القضية قائلاً: «أما التفعيلة ، فليست وزنًا يقام عليه عمود الشعر لأنها كلمة لا تتميز
من كلمة في اللغة ، وما من كلمة تنطق بها إلا وهي ذات وزن وتفعيل ، بين الفعل
والتفعيل والافتعال والاستفعال والمفاعلة والانفعال إلى غير نهاية . وإنما تأتي الأوزان من
البحور، وتأتي البحور ومجزئاتها على أنماط الموشحات في متسع من القول لا يضيق به
شاعر مطبوع ، فلا حاجة إلى إلغاء عمود الشعر إلا أن يكون الغرض هدمًا في صورة
التجديد المزعوم»^(١) .

ثم يعلن خلاصة رأيه في الجديد بأن «القواعد» غير «القيود» ؛ فالقواعد لا غنى عنها
في كل فن من الفنون ، ولو كانت فنون الألاعيب ، والقيود هي التي تحجر على اللسان
والوجدان ، ويحوق للخارج عليها أن يسمى طالب تحرير وتجديد .

وقد صمد أنصار الشعر الحر إلى أن رسخت دعوتهم ، واعترفت الأوساط الأدبية
والمؤسسات الرسمية بهذا اللون الجديد . وقد كانت هناك دوافع ثقافية فكرية مختلفة
وراء نشأة هذا الشعر، منها ما يرجع إلى نزعات التجديد في الشكل العروضي للقصيدة
العربية نفسها، كالذي تمثل في اختيار بعض الأوزان القصيرة واستحداث بعضها الآخر

(١) عباس محمود العقاد، رأبي في الشعر (مجلة الشعر، العدد الأول، يناير ١٩٦٤) .

واستدراكه على الخليل بن أحمد، وظهور الموشحات ولها نظامها العروضي الذي يختلف عن نظام القصيدة القديمة. ومنها ما يرجع إلى تأثر الشاعر العربي بالتجديد الذي حدث في موسيقى القصيدة الغربية على أيدي الرمزيين على وجه الخصوص^(١).

ولا نريد أن نعرض هنا للدوافع والأسباب التي دفعت إلى وجود هذا الضرب من الشعر بقدر ما نريد أن نرصد أهم سماته العروضية؛ لأن هناك كثيراً ممن يرفضون هذا اللون الجديد ما يزالون يعتقدون أنه غير موزون، وبعده دخلياً على الشعر.

وأود أن أشير إلى أن هناك اتجاهين مختلفين في النظرة إلى هذا الشعر:

أولهما: يعتقد أصحابه أن هذا الشعر محكوم عليه بالوهن، وأنه لن يزهو طويلاً. ومن المدهش حقاً أن واحدة من رواده الأوائل، وهي الشاعرة نازك الملائكة، تنبأت في مطالع الحركة الجديدة بأن شعراء غير موهوبين موهبة كافية سوف يكتبون من هذا الشعر الحر، وسوف يؤدي ذلك إلى المساعدة على ضعف هذه الحركة وعدم ازدهارها. ثم عادت فتنبأت بعد ذلك بسنوات بأن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة، ولسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الأولى^(٢). على أن ذلك لا يعني - من وجهة نظرها - أنها ستموت، وإنما سيقى الشعر الحر قائماً ما قام الشعر العربي، وما لبثت العواطف الإنسانية.

والآخر: هناك اتجاه آخر يرى أن الشعر الحر مرحلة انتقالية من نظام الشعر القديم إلى مرحلة يعتمد فيها الشعر العربي على «النبر»، فيصبح شعراً نبرياً مثل الشعر الإنجليزي. ويؤمن بهذه الدعوى الدكتور محمد النويهي، ويشر بها في كتابه «قضية الشعر الجديد». ويرى أن بحر المتدارك هو المدخل الانتقالي المناسب لهذا اللون الجديد الذي لم يظهر بعد. ولذلك يعيب على نازك الملائكة تشددها في وضع قواعد للشعر الحر ومحاولة تكييله وتقييده، ويرى أن لا بأس على الشعراء إطلاقاً في قول ما يريدون

(١) انظر د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ١٧٣ - ١٧٨، ونازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٣٧ وما بعدها.

(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٤٩.

بالطريقة المنطلقة تلك حتى يصلوا إلى «الشعر النهري»، ولذلك أيضًا يؤثر تسميته «الشعر المنطلق» لا الشعر الحر.

والملاحظ في هذه الأيام أن هناك نوعًا من التراجع في الشعر الحر، ومحاولة العودة لنظام التقفية كما في الشعر القديم عند كثير من الشعراء، بعد أن اجتذبت الحركة الجديدة شعراء كبارًا مثل الشاعر محمود حسن إسماعيل. ويساعد هذا الانحسار وجود بعض الشعراء في العالم العربي كله الذين لا يزالون صامدين أمام هذه الحركة لا يستجيبون لها. ويساعد على ذلك أيضًا أن هناك عددًا آخر من الشعراء الذين لم يتمرسوا بكتابة الشعر القديم وليست لديهم تقاليده، فكتبوا من الجديد أول ما كتبوا، فضعت قصائدهم فضلًا عن نقصان موهبتهم الشعرية أصلًا. ويساعد على ذلك أيضًا انحسار الشعر عامة أمام ألوان الفنون الأخرى، وذلك لفقدان القراءة والتثقيف من خلال الكتاب، وهذه في حقيقة الأمر قضية قومية يجب التحرك لها والاهتمام بها. ويساعد على ذلك أيضًا ذلك الغموض الذي شاع في الشعر الحر بحيث ساعد على انصراف المتلقين عنه وعدم اهتمامهم به في كثير من الأحيان. وعلى أية حال، هذه قضية أخرى.

وإذا أردنا تسمية دقيقة للشعر الحر؛ فإنه يمكننا أن نختار التسمية التي تسميه «شعر التفعيلة»؛ فهذه التسمية قد تكون قريبة جدًا من الصواب لأنها تصف نظامه العروضي وصفًا فيه كثير من الدقة، وذلك لأن تسميته بالشعر الحر قد أسهمت في جعل بعض الناس يظنون أنه انفلت من كل نظام.

وفي مقابل هذا يمكن أن يطلق على الشعر القديم «شعر البيت». فكما أن القصيدة الحرة تعتمد على «التفعيلة» وحدة للقياس، تعتمد القصيدة القديمة على البيت وحدة للقياس أيضًا، وذلك أن كل بيت في القصيدة القديمة لا بد أن يكون متساويًا مع الأبيات الأخرى. فمثلًا، في أبيات أبي العميثل الآتية:

كنت مشغوفًا بكم إذ كنتم دوحه لا يبلغ الطير ذراها
وإذا مدت إلى أغصانها كف جان قطعت دون جناها

فتراخى الأمر حتى أصبحت هملاً يطمع فيها من يراها
لا يراني الله أرعى روضة سهلة الأكناف من شاء رعاها
لا تظنوا بي إليكم رجعة كشف التجريب عن عيني عماها
وصبابات الهوى أولها طمع النفس وهذا متهاها

نجد أن كل بيت فيها متساو تماماً مع البيت الذي قبله والذي يليه في نظامه وترتيب مقاطعه الصوتية وتفعيلاته العروضية غير بعض الزخافات المسموح بها في الشعر، وهي تتمثل في تقصير بعض المقاطع الطويلة فحسب . وإذا عددنا المقاطع الصوتية فسوف نجد أن كل بيت منها مكون من ثلاثة وعشرين مقطعاً صوتياً موزعة بطريقة معينة تكون التفعيلات :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وتقصير المقطع الطويل - وهو المقطع الأول في فاعلاتن - لا يقدر في الحكم بالتساوي ، لأن هذا التقصير يُجبر في إنشاد الشعر فلا يؤثر على الكمية الصوتية للبيت ، ومن هنا لا يؤثر على الكمية الزمنية التي يستغرقها إنشاد البيت الواحد ، ولذلك لا يختل الوزن ويصبح الحكم بتساوي الأبيات قائماً . وهذا هو الذي يجعل البيت هو الوحدة العروضية للقصيدة القديمة ، وهذه الوحدة تتكرر في القصيدة الواحدة .

أما في الشعر الحر، أو إن شئت شعر التفعيلة، فإن حريته تتمثل في ثلاثة أشياء من حيث الشكل، هي :

أولاً: تحرر الشعر الحر من الالتزام بعدد معين من التفعيلات في البيت الواحد؛ فليس في الشعر الحر شطران للبيت، بل البيت سطر واحد قد يكون مكوناً من تفعيلة واحدة أو اثنتين أو ثلاث أو أربع أو أكثر.

وقد حاولت نازك الملائكة أن تقيد «السطر» بألا يزيد في عدد تفعيلاته عن العدد المقرر للبيت في القصيدة القديمة . فإذا كانت القصيدة من بحر الكامل مثلاً، وتفعيلته هي «متفاعلن»، فإن السطر في الشعر الحر ينبغي ألا يزيد على ست تفعيلات؛ لأن

نظام العروض الخليلي يحتم عليه ذلك في الشعر القديم . ولكن هذه المحاولة قوبلت باعتراض كبير، ولم يلتزم بها الشعر على كل حال . ولذلك ، نجد السطر يتضمن عددًا كبيرًا من التفعيلات ، بل إن بعضهم يغالي فيجعل المقطع كله بيتًا واحدًا بحيث يُقرأ كله دفعة واحدة ، وإذا وقف في وسطه فلا يكون الوقف شعريًا ، ولكنه وقف اضطراري لالتقاط النفس ، وهذا الملمح الأخير من الظواهر التي استحدثت أخيرًا في الشعر الحر .

في قصيدة «العائد» لصالح عبد الصبور^(١) يقول فيها :

١ - طفلنا الأول قد عاد إلينا

٢ - بعد أن تاه عن البيت سنينا

٣ - عاد خجلان حياءً وحزينا

٤ - فتمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى الجينا

٥ - وتعرفنا عليه

٦ - وبكى لما بكينا في يديه

٧ - وارتمى بين ذراعينا وأغفى مطمئنًا وغبفونا

٨ - وتكسرنا على عينيه ظلا

٩ - وتهجدنا على مبسمه المزموم أنفاسًا نديات وطلا

١٠ - واستدرنا حوله

١١ - شفقًا أسمر من حول هلال نائم في قلبنا

في هذا المقطع الأول من القصيدة (وقد رُقمت الأبيات) تلاحظ أن البيت الأول ثلاث تفعيلات من فاعلاتن ، والثاني والثالث كذلك ، ولكن البيت الرابع ست تفعيلات ، يليه الخامس مكونًا من تفعيلتين ، والسادس من ثلاث ، والسابع من خمس ، والثامن

(١) ديوان أقول لكم ، ٣٩ .

من ثلاث، والتاسع من ست، والعاشر من تفعيلتين، والحادي عشر من خمس
تفعيلات. فعدد تفعيلات كل بيت على الترتيب هو:

٥-٢-٦-٣-٥-٣-٢-٦-٣-٣-٣

وتفعيلة «فاعلاتن» تكون بحر الرمل، ومنه أبيات أبي العميثل السابقة. ولا توجد
قصيدة من بحر الرمل في القديم تتكون أبياتها من خمس تفعيلات أو من ثلاث
تفعيلات أو من تفعيلتين، ولكن هذا مظهر من مظاهر التحرر العروضي في الشعر
الحر.

وفي قصيدة بعنوان «من السجلات العسكرية» للشاعر حامد طاهر^(١)، تجدها
تتألف وحدتها من «متفاعلين»، أي أن القصيدة من بحر الكامل، ولكن البيت
استطال فيها فشمل المقطع كله، وسوف أنقل منها أربعة مقاطع:

الريح تعزف في ضلوعك غنوة الأفق البعيد،

وأنت منكفيّ تعد رصاص مدفعك العنيد،

وقد تألق في محارك البريق،

وأطرقت أنفاسك المتلاحقات إلى المدى . .

تشتّم رائحة العدو،

وتستشيط أسي إذا مر المساء بغير زاد

* * *

ويمر قائدك الحبيب عليك، تسأله

- متى تتحركون؟

وأنت نارٌ للجواب،

فلا يجيئك منه غير إشارة خرساء تعلن الانتظار

(١) ديوان حامد طاهر ١٠٦ .

«ألا هلاكاً لانتظارك»

ثم يُحْطِرْك زميلك بأن نوبتك انتهيت

* * *

وتعود ترقد تاركاً عينيك تسرحُ في السماء ،

تشاهد الحدأ التي تعلو وتهبط

كم يريحك أن تعانق ذكريات صباك

حين أهبّت يوماً بالرفاق ليرفعوك إلى هنالك ،

حيث قلب العش والحدأ الصغيرة ،

كيف لم تعلم بأنك حينما أطلقتها كانت ستتمو ،

ثم ها هي في السماء الآن ترقب مصرعك

* * *

وتركت أمك منذ شهر ،

كان عنف الداء قد أودى بنضرتها ، وأسلمها الفراش

تظل تسعلُ لم يعد يشفي الدواء ،

وحينما ودعتها أحسستُ أن دموعها كانت بلون الثلج

قلت لأختك المخطوبة : اهتمي بها

سألتك أن تبقى قليلاً ،

- لم يعد في الوقت متسع

وللمت الحقيقية في هدوء

* * *

كل مقطع من هذه المقاطع الأربعة يعد بيتًا واحدًا برغم كتابته على عدة أسطر لأنه لا يمكن كتابته على سطر واحد، وقد حرص الشاعر من الناحية الكتابية على وضع الحركة الإعرابية على الكلمة التي في آخر السطر، ووضع فاصلة، وهذا من جانبه يشير إلى أن البيت لم ينته وعلى القارئ أن يستمر، ثم إن التفعيلة لا تنتهي آخر السطر مطلقًا إلا مرة واحدة في آخر السطر الرابع من المقطع الأول وآخر السطر الخامس من المقطع الرابع فقط، ومن هنا كان البيت الأول (وهو المقطع الأول) من القصيدة مكونًا من إحدى وعشرين تفعيلة، وجاء البيت الثاني في ثماني عشرة تفعيلة، وجاء البيت الثالث في سبع وعشرين تفعيلة، وجاء البيت الرابع في ست وعشرين تفعيلة.

ثانيًا: تحرر الشعر الحر أو شعر التفعيلة من الالتزام بالقافية، فلم يعد كالشاعر القديم مطالبًا بها حسب نظامها في كل بيت، بل إن الشاعر الذي يكتب من الشعر الحر لا يرى ذلك ضروريًا أو أمرًا واجبًا. وأصبح أمر القافية متروكًا للشاعر نفسه وتجربته، فقد يجيء بها، وقد يلزم نفسه بنظام معين يصنعه هو لها، وقد يتحرر منها. ففي قصيدة صلاح عبد الصبور «إلى أول مقاتل قبل تراب سيناء»^(١) نراه قد التزم القافية، يقول (ولاحظ الكلمات التي تحتها خط):

تُرى ارتجفت شفاهك عندما أحسست طعم الرمل والحصباء

بطعم الدَّمع مبلولاً

وماذا استطعمت شفتاك عند القبلة الأولى

وماذا قلت للرمل الذي ثرثر في خديك أو كفيك حين انهرت تسبيحًا وتقييلًا

وحين أراق في عينيك شوقًا كان مغلولاً

ومد لعشقتك المشبوب ثوب الرمل محلولا

وبعد أن ارتوت شفتاك

(١) صلاح عبد الصبور: الإبحار في الذاكرة ١٥.

تُراك كشفت صدرك عارياً بالجرح مطلولا

دمًا ومسحته في صدرك العريان

وكان الدمع والضحكات مجنونين في سيباك

وكنت تبث ، ثم تعيد لفظ الحب مذهولا

* * *

ترى أم كنت مقتصدًا كأنك عابد متبتل يستقبل النفحات

ويبقى السرُّ طيَّ القلب مسدولا

ترى أم كنت ترخي في حبال الصبر حتى تسعد الأوقات

لحين تطول كفك كل ما امتدت عليه الشمس والأمداء

وتأتي أمسيات الصفو والصبوات

يكون الحب فيها كاملاً والود مبذولا

تنام هناك بين ضلوعها ويزوب فيك الصمت والأصداء

ويبدو جسمها الذهبي متكئًا على الصحراء

يكون الشاهدان عليكما ألنجم والأنداء

ويبقى الحبل للآباد موصولا

فقد تكررت القافية الأساسية هنا في هذه القصيدة ، وهي اللام المطلقة المفتوحة التي تسبقها واو المد ، عشر مرات في القصيدة ، وهناك قوافٍ جانبية أخرى «الخصباء ، والأمداء ، والصحراء ، والأنداء» خمس مرات ، وهناك قافية التاء الساكنة المسبوقة بالألف : «النفحات ، والأوقات ، والصبوات» ثلاث مرات ، ثم الكاف المسبوقة بالألف : «شفتاك ، سيباك» وقد تكررت مرتين ، وبقي بيت واحد لم تتردد قافيته ، وهو :

دمًا ومسحته في صدرها العريان

حيث لم ترد هذه القافية إلا مرة واحدة فقط ، ففي القصيدة الواحدة خمسة أنواع من القوافي تدرجت على هذا النحو:

اللام المطلقة المردفة بالواو، مثل «مبلولا» عشر مرات .

الهمزة المقيدة المردفة بالألف ، مثل «الحصباء» خمس مرات .

التاء المقيدة المردفة بالألف ، مثل «النغمات» ثلاث مرات .

الكاف المقيدة المردفة بالألف ، مثل «شفتاك» مرتين .

النون المقيدة المردفة بالألف ، مثل «العريان» مرة واحدة .

وليس بين حروف الروي (اللام والتاء والهمزة والكاف والنون) تقارب صوتي ، لكن إرداف هذه القوافي غير القافية الأصلية بالألف قرّب بينها ، وخاصة أن حرف الروي ساكن بحيث يجعل سكونه صوت المد بالألف أكثر وضوحًا ؛ لأن الصوت المسكن بعدها لا يظهر بوضوح ، وتتلقى الأذن هذه القوافي الإحدى عشرة بطريقة واحدة يكون المد فيها أظهر ما فيها ، وهي بهذا تكاد تتعادل مع القوافي العشر المتفقة .

وتوافق القوافي في هذه القصيدة يعطيها إحساسًا بالتناسك ويضيف إليها أبعادًا جديدة يختلط فيها الفرح بالأسى ، والنشوة بالحزن . وقد اختار الشاعر لقصيدته هذا النظام من القوافي ، ولم يفرضه أحد عليه ، ولكنه استجاب في بناء القصيدة لإحساسه الخاص وذوقه الخبير المدرب .

ولا يمكن أن نصوغ نظامًا معينًا لورود القافية ، وهذا متروك لإحساس الشاعر الخاص بالموسيقى ، فقد يكثر منه ، وقد يقلل ، وقد يراوح بين أكثر من قافية في القصيدة الواحدة . وقد يكتب بعض الشعراء قصائد دون أن تكون بها قافية واحدة على الإطلاق ، ويكون ذلك مقصودًا من الشاعر بقصد الإيجاء بدلالات معينة تفرضها تجربة القصيدة الخاصة . ومن ذلك قصيدة «مائدة الفرح الميت» للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة^(١) التي يقول فيها :

(١) محمد إبراهيم أبو سنة : أجراس المساء ١٧ .

ينبت ظلي في مرآة الحائط
ينبت ظلُّك في مرآة السقف
نتواجه ، نجلس
نقتسم الصمت وأقداح الشاي البارد
تفصلنا مائدة الفرح المبت
تتحرك فينا أوراق خريف العام الماضي

وتستمر القصيدة دون أن تتكرر فيها قافية واحدة ، بحيث يوحي ذلك بانفراد كل بيت وحده وانفصاله عن الآخر ، وهذا التباعد مقصود من قِبَل الشاعر ليوحي بالعزلة والوحدة التي يعاني منها الحبيبان اللذان ينمو إحساس كل منهما في اتجاه مخالف ومعاكس للآخر .

ثالثاً: المظهر الثالث من مظاهر حرية الشعر الحر هو التحرر من الالتزام بما يسمى نظام الضرب في القصيدة القديمة . فالقصيدة القديمة أبيات متساوية ، كل بيت شطران ، وآخر تفعيلة في الشطر الأول تسمى الضرب ، ولا بد من التزام ضرب واحد في القصيدة كلها مع العروض الواحدة لكي يتحقق التساوي في الأبيات .

أما في القصيدة الحرة فلا يوجد شطران في البيت ، ومن هنا لا يوجد عروض مستقل ولا ضرب مستقل ، والعروض هي الضرب في القصيدة الحرة ، فأخر تفعيلة هي العروض والضرب معاً . والشاعر الحر لا يلتزم بضرب واحد ، بل ينوِّع في الأضرب ، ومثالاً على ذلك بحر الكامل ، فإنه حسب نظام العروض له تسعة أضرب موزعة مع أعاريضه على هذا النحو:

أ- في حالة التهام :

١ - متفاعِلن متفاعِلن (متفاعِلن) . . متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

٢ - متفاعِلن متفاعِلن (متفاعِلن) . . متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

٣- متفاعِلن متفاعِلن (متفاعِلن) . . متفاعِلن متفاعِلن متّفا

٤- متفاعِلن متفاعِلن (متّفا) . . متفاعِلن متفاعِلن متّفا

٥- متفاعِلن متفاعِلن (متّفا) . . متفاعِلن متفاعِلن متّفا

ب- في حالة الجزء :

١- متفاعِلن متفاعِلن . . متفاعِلن متفاعِلن

٢- متفاعِلن متفاعِلن . . متفاعِلن متفاعِلن

٣- متفاعِلن متفاعِلن . . متفاعِلن متفاعِلن

٤- متفاعِلن متفاعِلن . . متفاعِلن متفاعِلن

فالضرب في البيت التام إما أن يكون صحيحًا (متفاعِلن) وإما أن يكون مقطوعًا (متفاعِل) وإما أن يكون أحد (متّفا) بتحريك التاء ، وإما أن يكون أحد مضمّرًا (متّفا) بإسكان التاء . وفي البيت المجزوء : إما أن يكون صحيحًا (متفاعِلن) وإما أن يكون مقطوعًا (متفاعِل) وإما أن يكون مرفلا (متفاعِلن) وإما أن يكون مذيلاً (متفاعِلن) ولا يمكن الجمع في قصيدة واحدة بين أكثر من ضرب ، فالضرب الواحد لا يختلف مطلقًا في القصيدة القديمة .

أما في الشعر الحر فإنه بالرغم من محاولة نازك الملائكة دعوة الشعراء إلى الالتزام بضرب واحد (وهي تسمية تشكيلة) فإنهم لم يلتزموا بذلك ، بل إن دعوتها هذه لاقت كثيرًا من الاعتراض ، وأُثِّمَتْ بأنها «خليل العصر» وأنها أكثر تقييدًا للشعر والشعراء من عروض الخليل الذي ثار عليه الشعراء^(١) .

تقول نازك الملائكة : «وأما الحرية التي يعطيها الشعر الحر للشاعر فإن مقابلها تقييد في التشكيلة ، فيقتصر الشاعر في قصيدته على تشكيلة واحدة لا يتخطاها ، وإنما يعرض

(١) انظر ما كتبه يوسف الخال عن كتاب «قضايا الشعر المعاصر» لنازك الملائكة في مجلة «شعر» العدد ٢٤، خريف عام ١٩٦٢ ص ١٣٨ وما بعدها .

هذا التقييد لأسباب جمالية وذوقية ، لأن الموسيقى التي هي قوام كل شعر تضعف بوجود التفاوت في طول الأشرطة بحيث ينبغي للشاعر أن يسندها ويقويها بالمحافظة على وحدة التشكيلة ، وبذلك يستطيع الشطر الحر أن يرنّ ويبعث في وعي السامع لحناً ويخلق له جواً شعرياً جميلاً»^(١).

والغريب أن نازك الملائكة نفسها لم تلتزم في شعرها بما حاولت فرضه على الشعراء بدعوى الذوق والجمال .

في قصيدة محمود درويش «عودة الأسير»^(٢)، وهي من بحر الكامل ، نستطيع أن نجد فيها عددًا مختلفًا من الأضرب ، يقول (ولاحظ أن الخط تحت آخر تفعيلة في البيت بصرف النظر عن الكتابة) :

النيل ينسى

والعائدون إليك منذ الفجر لم يصلوا،

هناك حمامتان بعيدتان، ورحلة أخرى، وموت يشتهي الأسرى، وذاكرتي قوية

والآن ألفظ قبل روعي كل أرقام النخيل وكل أسماء الشوارع

والأزقة سابقًا أو لاحقًا وجميع من ماتوا بداء الحب والبلهارسيا والبنديقية

ما دلني أحد عليك وأنت مصر

قد عانقتني نخلة، فتزوجتني، شكلتني، أنجبتني الحب والوطن

المعذب والهوية

ما دلني أحد عليك، وجدت مقبرة فنمت

سمعت أصواتًا فقمت

ورأيت حربًا فاندفعت وما عرفت الأبجدية

(١) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص ٩٥ .

(٢) محمود درويش : ديوان «محاولة رقم ٧»، ١١٧ .

فالضرب هنا يراوح بين «متفاعلاتن» و«متفاعلان» وإذا استمررنا في قراءة القصيدة فسوف نجد أبياتاً تنتهي بضرب صحيح ، مثل :

يا مصر لا كسرى سباك ولا الفراعنة اصطفوك أميرة أو سيده

وخلاصة هذا كله أن الشعر الحر تحرر من ثلاثة أشياء ، هي :

١ - الالتزام بعدد محدد من التفعيلات في البيت الواحد .

٢ - الالتزام بالقافية ، وتركها حسب تجربة الشاعر .

٣ - الالتزام بضرب واحد في القصيدة ، والمزج بين عدة أضرب .

وتبقى بعد ذلك بعض الملاحظات حول النظام العروضي للقصيدة الحرة :

الأولى : هي أن معظم ما كتب من الشعر الحر يدور حول تفعيلات البحور الآتية :

الرجز	مستفعلن
المتدارك	فاعلن
المتقارب	فعولن
الكامل	متفاعلن
الوافر	مفاعلتن
الهنزج	مفاعيلن
الرمل	فاعلاتن

ومعنى هذا أن الشعراء خرجوا من قيود أكثر اتساعاً ليجدوا أنفسهم وباختيارهم داخل قيود أضيق ، فهم لا يتحركون إلا في إطار سبعة أبحر بدلا من ستة عشر بحرًا ، وقارئ الشعر الحر يجد أن بحر المتدارك يغلب على كثير من القصائد ، يليه الرجز . وهذه الأبحر تسميها نازك الملائكة البحور الصافية ؛ لأن نغمتها تحدث من تكرار تفعيلة واحدة .

وقد حاول بعض الشعراء أن يكتبوا من الأبحر الأخرى وهي ذات الوحدة المركبة وتسمى المزدوجة ، أي التي تتألف وحدتها الموسيقية من تفعيلتين أو أكثر ، وهي : الطويل والبسيط والسريع والمنسرح والخفيف والمديد والمجتث والمقتضب والمضارع ، فكتب بدر شاكر السياب قصيدة من بحر البسيط بعنوان «غربة الروح» يقول فيها :

يا غربة الروح في دنيا من الحجر (مستفعلن فاعلن مستفعلن فععلن)
والثلج والقار والفولاذ والضجر
يا غربة الروح لا شمس فأتلق
فيها ولا أفق
يطير فيها خيالي ساعة السحر
نار تضيء الخواء البرق يحترق
فيها المسافات تدنيني بلا سفر
من نخل جكيور أجني داني الثمر
نار بلا ثمر

وكتب أيضًا من بحر الطويل على غرار الشعر الحر إذ يقول:
أغانيه أنسام وراعيه مزهر (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن)
وفي عالم الأحلام من كل دوحة
تلقاك معبر (فعولن مفاعلن)

وكتب عبد المعطي حجازي من بحر السريع قصيدته: «مرثية لآعب سيرك»^(١):
في العالم المملوء أخطاء
مطالب وحدك ألا تخطئا
لأن جسمك النحيل
لو مرة أسرع أو أبطأ
هوى وغطى الأرض أشلاء

وهناك قصائد لأحمد عبد المعطي حجازي تصرف فيها تصرفًا كبيرًا في بحر الخفيف والبسيط، ومن هذه القصائد قصيدته «طلل الوقت» التي تصرف في بحر الخفيف في بنائها، وهي قصيدة حرة^(٢). وفي ديوانه «أشجار الأسمت» عدد من القصائد يحمل

(١) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ٥٢٥.

(٢) انظر الدراسة التي كتبها عن هذه القصيدة في مجلة فكر وإبداع، العدد الثاني، ١٩٩٩.

هذا التصرف . وكذلك فعل فاروق شوشة في عدد من قصائد ديوانه «سيدة الماء» حيث نجد عددًا من القصائد من بحر الخفيف وهي قصائد حرة تصرف فيها في نظام البحر على غير المعهود .

الثانية: يلجأ بعض الشعراء إلى المزج بين بحرین في القصيدة الواحدة هروبًا من رتابة البحر الواحد من جانب ، واستجابة لإيقاع التجربة من جانب آخر . في قصيدة «أصوات من تاريخ قديم» لفاروق شوشة^(١) يمزج الشاعر بين بحري الرجز والمتدارك ويراوح بينهما في مقاطع القصيدة ، ويحتاج هذا الصنيع من الشعراء إلى تفسير نقدي يقوم به نقاد الأدب^(٢) .

الثالثة: هناك بعض الشعراء يمزجون بين مقطوعات من الشعر المكتوب بالطريقة التقليدية ، أي بطريقة الأبيات ، وطريقة الشعر الحر في القصيدة الواحدة ، وقصيدة «رثاء المالكي» لأحمد عبد المعطي حجازي^(٣) ، وهي قصيدة تبدأ عمودية ثم ينتقل إلى الشعر الحر ويراوح بعد ذلك بين النوعين . ومطلع هذه القصيدة:

ذكراك عيد يهيج الحزن والفرحا . . . يا من رأى شعبه إغفاه فصحا

وهي من القصائد التي كتب بعضها من بحر البسيط وبعضها بطريقة الشعر الحر . ومهما يكن من أمر ، فإن الشعر الحر شعر موزون له طرائقه الخاصة في التعبير عن التجارب الشعرية ، غير أنه يسلك في وزنه سلوكًا مغايرًا لسلوك الشعر القديم ، وهو في تطور مستمر ولم يستقر بعد على أنماط ثابتة يمكن التقييد لها ، وأقصى ما يمكن أن يقال فيه إنه يتخذ من التفعيلة - لا البيت - وحدة قياس صوتية يتصرف فيها حسبما يقتضيه النفس الشعري وقدرة الشاعر على الإبداع^(٤) .

(١) راجع القصيدة في الأعمال الكاملة الجزء الأول ص ٢٨ .

(٢) انظر كتابي : اللغة وبناء الشعر .

(٣) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي : ٣٠٦ .

(٤) راجع كتابي : الجملة في الشعر العربي (مكتبة الخانجي ١٩٩٠) لتقف على دراسة أنماط الشعر الحر من حيث الوزن والتقفية .

الباب الثاني

القافية في القصيدة العربية

مدخل

في شعرنا العربي، تقوم القافية مع الوزن بوضع إطار معين للشعر، وللقافية دور كبير في تحديد بنية البيت من حيث التركيب والإيقاع معًا.

وقد درس القدماء القافية، وقدموا كل ما يتعلق بها من أجل أدائها للدور المنوط بها في الشعر، وعرفوا الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى الذي له معنى. ولكي يستقيم فهم الشعر القديم، لا بد من معرفة نظامه العروضي ونظام القافية فيه من حيث حدودها ومعرفة ما يصلح أن يكون رويًا وما لا يصلح، ومن حيث معرفة حركاتها وعيوبها وما يقع فيه بعض الشعراء مما يؤخذ عليهم.

وقد تطور الشعر العربي، ووجد ما يسمى بشعر التفعيلة أو الشعر الحر، وتخلّى الشعراء عن القافية الموحدة في القصيدة، وأصبح للقافية نظام جديد يخدم القصيدة الجديدة.

وفي هذا الباب، أحاول أن أقدم الشق الثاني للنظام العروضي للقصيدة العربية، وقد ختمت هذا الباب بفصل عن القافية في الشعر الحر، لعله يضيء بعض جوانبها فيه.

الفصل الأول القافية ودورها في بناء الشعر

١- المصطلح:

مصطلح «القافية» مصطلح قديم، يرتبط بالشعر منذ عرفته العربية؛ لأن القافية أوضح ما في البيت الشعري، وعندها ينتهي، وتتركز فيها العناية. وإذا كان «البيت» عددًا متساويًا من المقاطع الصوتية المنظمة بطريقة مخصوصة بحيث يتساوى كل بيت في القصيدة مع الآخر، فإن القافية تشتمل على «المقطع المتحد»^(١) في القصيدة كلها في أواخر الأبيات، ففي قول حاتم الطائي:

وَعَاذَلْتَيْنِ هَبَّتَا بَعْدَ هَجْعَةٍ	تلومان متلافاً مُفِيدًا مُلَوِّمًا
تَلُومَانِ لَمَّا غَوَّرَ النَجْمُ ضَلَّةً	فتى لا يرى الإنفاقَ في الحقِّ مَغْرَمًا
فَقُلْتُ وَقَدْ طَالَ الْعِتَابُ عَلَيْهَا	وأوعدتاني أن تبينا فتصرما
أَلَا لَا تَلُومَانِي عَلَى مَا تَقَدَّمَا	كفى بصروف الدهر للمرءِ مُحْكَمًا
فَإِنْ كَمَا لَا مَا مَضَى تَدْرِكَانِهِ	ولستُ على ما فاتني مُتْنَمًا
نَحَلَّمْ عَنِ الْأَدْنَيْنِ وَاسْتَبَقِ وَدَّهَمْ	ولن تستطيع الحلمَ حَتَّى تَحَلَّمَ مَا
وَنَفْسِكَ أَكْرَمَهَا فَإِنَّكَ إِنْ تَهَنْ	عليك فلن تلقى لها الدهرَ مُكْرَمًا
أَهْنُ فِي الَّذِي تَهْوَى التَّلَادَ فَإِنَّهُ	يصير إذا ما مِتَّ نَهَبًا مَقْسَمًا

تجد أن المقطع الذي يتردد مكرراً في نهاية كل بيت هو المقطع «مَا» وهذا المقطع هو أبرز

(١) المقطع الصوتي: هو الكمية الصوتية التي لا يمكن تقسيمها أو فصلها، فهو كتلة صوتية واحدة تنطلق دفعة واحدة، فكلمة «فَقَا» مثلاً مكونة من مقطعين، الأول هو «فَ» والثاني هو «فَا»، ولا يمكن قسم كل منهما إلى أقل من هذه الكتلة الصوتية المنطوقة.

أجزاء القافية . وهكذا كل قصيدة من هذا النمط من الشعر . وفي قول لبيد بن ربيعة العامري :

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا بِمَنَى تَابَدَ غَوُّهَا فِرْجَامُهَا
فَمَدْفِعُ الرِّبَّانِ عُرِّي رَسْمُهَا خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الوَحْيَ سِلَامُهَا
دِمْنٌ تَجَرَّمُ بَعْدَ عَهْدِ أَنْسَهَا حَجَجٌ خَلَوْنَ حَلَالَهَا وَحِرَامُهَا
رَزَقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابَهَا وَدُقُّ الرِّوَاعِدِ جَوْدَهَا وَرَهَامُهَا

نجد أن المقطعين الأخيرين من كل بيت «م/ها» مع جزء من المقطع السابق عليهما، وهو الفتحة الطويلة - أو الألف - لا بد أن تتكرر في أبيات القصيدة كلها (أمها) ولا بد أن تكون الميم مضمومة متصلة بضمير الغائبة المؤنثة . والقصيدة ثمانية وثلاثون بيتاً دون أن تتكرر كلمة من الكلمات التي تضم هذه المقاطع .

ولأن كل قافية في القصيدة تقفو سابقتها، أي تتبعها، سميت قافية . فهي بوزن فاعلة، مأخوذة من قولك: قفوت فلاناً، إذا تبعته، وقفا الرجل أثر الرجل، إذا قصه . أو لأنها تأتي في آخر البيت سميت كذلك، ومن ذلك قافية الرأس: مؤخره، ومنه الحديث الشريف: «يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم إذا نام ثلاث عقد، فإذا قام من الليل فتوضأ انحلت عقدة . . .» .

وقيل سميت قافية لأن الشاعر يتبعها ويطلبها، فهي إذن فاعلة بمعنى مفعولة، أي مَقْفُوءَةٌ . ولعل هذا المعنى يتأكد بقول بعض الشعراء أنفسهم حين يكشفون عن شيء من معاناتهم في طلب القوافي والسهر عليها . يقول سويد بن كراع:

أَبَيْتُ بِأَبْوَابِ القَوَافِي كَأَنَّمَا أَصَادِي بِهَا سَرَبًا مِنَ الوَحْشِ نُزْعَا
أَكَالُهَا حَتَّى أَعْرَسَ بَعْدَمَا يَكُونُ سَحِيرًا أَوْ بُعَيْدًا فَأَهْجَعَا

ويروي ابن جني في خصائصه قول الشاعر:

أَعَدَدْتُ لِلْحَرْبِ الَّتِي أُعْنَى بِهَا قَوَافِيًا لَمْ أُعْنَى بِأَجْلَابِهَا
حَتَّى إِذَا أَدْلَلْتُ مِنْ صَعَابِهَا وَاسْتَوْقَفْتُ لِي صَحْتِ فِي أَعْقَابِهَا

وبعضهم يطلق القافية على القصيدة كلها أخذاً من قول القائل:

وقافية مثل حدّ السنا ين تبقى ويذهب من قالها
وقال بعضهم: القافية هي البيت، محتجاً بقول سُحيم عبد بني الحسحاس:
أشارت بمدراها وقالت لتربها أعبدُ بني الحسحاس يُزجي القوافيا
وبقول حسان بن ثابت:

فنحكم بالقوافي من هجانا ونضرب حيث تختلط الدماء
والذين يطلقون على القصيدة أو على البيت القافية يسمون الكل باسم الجزء، وهذا
معروف شائع، ويفسره ابن جني بأنه على إرادة «ذو القافية»، فهو في رأيه على تقدير
مضاف محذوف. ويرى ابن رشيق أن هذا اتساع ومجاز^(١).

أما «القافية» بوصفها مصطلحاً خاصاً بجزء معين من البيت الشعري، فقد اختلف
الدارسون حول تحديدها من حيث بدايتها ونهايتها على آراء:

١ - منهم من جعل القافية آخر جزء من البيت، أي ما يوازي آخر تفعيلة في البيت.
قال أبو القاسم عبد الرحمن الزجاجي: بعض الناس من العلماء يرى أن القافية
حرفان^(٢) من آخر البيت، وحكى أنهم سألوا أعرابياً وقد أنشد:

بناتٌ وطأءٌ على خدِّ الليل

ما القافية؟ فقال: «خد الليل». وهذه الإجابة تشير إلى أن «خد الليل» تساوي التفعيلة
الأخيرة من تقطيع هذا البيت:

بناتٌ وطأءٌ / طأئِنُ على / خدِّ لَيْلٍ

ويعلق ابن رشيق على تحديد الزجاجي قائلاً: ولا أدري كيف قال أبو القاسم هذا!
لأن «خد الليل» كلمتان وليستا حرفين إلا اتساعاً. وهذا هو آخر جزء (تفعيلة) من
البيت على قول من قاله. ولو قال قائل: إن الأعرابي إنما أراد الياء واللام من «الليل» على

(١) انظر العملة لابن رشيق، ١/١٥١ وما بعدها.

(٢) الحرف هنا بمعنى الكلمة، وهذا استعمال قديم، ومراده بالحرفين في آخر البيت: الكلمتان
الأخيرتان منه.

مذهب من يرى القافية حرفين من آخر البيت - لكان وجهًا سائغًا؛ لأن الأعرابي لا يعرف حروف التهجي فيقول: القافية الياء واللام من الليل، فكرر اللفظ ليفهم عنه (١).

ويتضمن هذا النص تحديدًا آخر للقافية بأنها الحرفان الأخيران من البيت على تفسير ابن رشيق لكلام الأعرابي الذي أورده الزجاجي.

٢- هناك من يرى أن القافية هي الكلمة الأخيرة من البيت وشيء قبلها، واحتج بقول الأعرابي السابق، ويفسره أبو الحسن الأخفش بقوله: كأنه يريد الكلام الذي في آخر البيت قل أو أكثر. ويعلق التنوخي على هذا الرأي بقوله: وهذا قول ضعيف (٢).

٣- يذهب الأخفش الأوسط، سعيد بن مسعدة إلى أن القافية هي الكلمة الأخيرة من البيت، واحتج بأن قائلًا لو قال لك: اجمع لي قوافي تصلح مع «كتاب» لأتيت له بـ «شباب» و«رباب» و«لعاب» و«ركاب» وما أشبه ذلك.

ورجح بعضهم مذهب الأخفش بأن العرب يقولون البيت حتى إذا لم يبق منه إلا الكلمة الأخيرة قالوا: بقيت القافية. ويقول ابن جني: إذا جاز أن تسمى القصيدة كلها قافية، كانت تسمية الكلمة التي فيها القافية أجدر. ويقول ابن رشيق: «وهر المتعارف عليه بين الناس اليوم، أعني قول الأخفش».

ولكن هذا الرأي غير مرضٍ عند كثير من الباحثين، ولا شك في أنه مقدوح فيه كما يقول الدماميني، وقد اعترضه ابن جني بأن الاتفاق قائم على أن في القافية قافية يقال لها: المتكاسوس، وهو ما توالى فيه أربعة أحرف متحركة بين ساكنين، نحو «فَعِلْتُنْ» المخبول، وذلك قول العجاج:

قَدْ جَبَرَ الدِّينَ الإلهَ فَجُبِرُ

ألا ترى أن قوله «هُ فَجُبِرُ» وزنه «فَعِلْتُنْ» وقد سُلمَّ أنه قافيته مع تركبه من كلمتين

(١) السابق/١/١٥٣.

(٢) كتاب القوافي لأبي يعلى التنوخي: ٣٥.

وبعض أخرى؟ والكلمتان المشار إليهما هما الفاء والفعل جُبر، وبعض الأخرى هو الهاء من كلمة «الإله» .

وقال الصفاقسي : إن تسمية هذه الكلمات قوافي إنما هو بالمعنى اللغوي ، وليس محل النزاع ؛ لأن نزاعهم ليس في مسمى القافية لغةً ولا فيما يصلح على أنه قافية ، وإنما النزاع في القافية المضاف إليها العلم في قولهم «علم القافية» ما المراد بها؟ ولئن سلم فلم لا يجوز أن يكون ذلك لأن القافية لا تخرج عن تلك الكلمات؟ إنما لأنها هي القافية إذا اجتمع فيها ما ذكرناه ، أو بعضها إذا كان فيها بعضه أو تشتمل عليه وتزيد إن كانت أكثر منه^(١) .

٣ - يرى الفراء أن القافية هي حرف الروي (سوف يأتي تعريف الروي) وأتبعه على ذلك أكثر الكوفيين . وليس هذا القول بصحيح ؛ لأنه لو كان صحيحًا لجاز في قصيدة واحدة : فجر ، وفاجر ، وفجار ، وفجور ، ومنفجر ، وانفجار ، ومفجر ، ومتفجر ، ومفجور . وهذا لا يكون أبدًا ، مع أن هذه الكلمات السابقة تنتهي كلها بحرف الراء ، ولذلك خالف الفراء من الكوفيين أبو موسى الحامض ، فقال : القافية ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت . وهذا - كما يقول ابن رشيق - كلام مختصر مليح الظاهر ، إلا أنه - إذا تأملته - كلام الخليل بعينه لا زيادة فيه ولا نقصان .

٤ - يحدد الخليل بن أحمد القافية بأنها : من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن . والقافية على هذا الرأي - وهو الصحيح - تكون مرة بعض كلمة ، ومرة كلمة ، ومرة كلمتين .

فتكون كلمة كقول امرئ القيس :

على العقب جيش كأن اهتزامه إذا جاش فيه خميه غلي مرجل
فالقافية هنا «مرجلي» من الياء الساكنة الناتجة عن الإشباع (سوف يأتي اسمها) إلى الميم المتحركة قبل الراء الساكنة .

(١) انظر العيون الغامزة للدمايني ٢٣٩ .

وقد تكون بعض كلمة كقول امرئ القيس أيضًا :
 يزل الغلام الخف عن سهواته ويأوي بأثواب العنيف المثقل
 فالقافية من الثاء إلى آخر البيت «ثَقَلِي» .
 وقد تكون كلمتين كقول امرئ القيس :
 مكر مفر مقبل مدبر معًا كجلمود صخر حطه السيل من علي
 فالقافية «من علي» من أول الميم المتحركة إلى الياء الساكنة الناتجة عن إشباع لام
 «علي» .

وقد تكون أكثر من كلمتين ، كقول العجاج :
 قد جَبَرَ الدَّيْنَ الإلهَ فَجَبْرُ
 فالقافية من اللام في «الإله» إلى الراء في «فجبر» .

ويعد رأي الخليل هو الأرجح ، يقول ابن رشيق : «ورأي الخليل عندي أصوب ،
 وميزانه أرجح» لأنه مبني على أساس صوتي إذ تتداخل القافية مع مقاطع البيت كلها
 سواء أكانت مقاطع القافية في بعض كلمة ، أم في كلمة أو كلمتين ، فالأساس هنا هو
 التوالي المقطعي . وقد قال ابن رشيق ما قاله عن ترجيح رأي الخليل في مقارنة بين رأيي
 الخليل والأخفش ، يقول فيها : لأن الأخفش إن كان إنما فر من جعله القافية بعض
 الكلمة دون بعضها ، فقد نجد من القوافي ما يكون فيها حرف الروي وحده القافية على
 رأيه ، فإن وزن معه ما قبله فأقامهما مقام كلمة من الكلمات التي عدها قوافي كان قد
 شَرَك في القافية بعض كلمة أخرى مما قبلها ، فإذا جاز أن يشترك في القافية كلمتان - لم
 يمتنع أن تكون القافية بعض كلمة ، مثال ذلك ما شاكل قول أبي الطيب :

طوى الجزيرة حتى جاءني خبرٌ فرزعتُ فيه بآمالي إلى الكذبِ
 حتى إذا لم يدع لي صدقهُ أملاً شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي
 فالقافية في البيت الأول على قوله «الكذب» لولا أن الألف فيه ألف وصل نابت عنها
 لام «إلى» . فإن قال إن القافية في البيت الثاني «يشرق بي» رجع ضرورة إلى مذهب الخليل

وأصحابه؛ لأن القافية عنده في هذا البيت من الياء التي للوصل - وهي هنا ضمير المتكلم - إلى شين «يشرق» مع حركة الياء التي قبلها في أول الكلمة. وإن جعل القافية باء الخفض التي في موضع الروي وياء الضمير التي قامت مقام الوصل - رجع إلى قول من جعل القافية حرف الروي، وهو خلاف مذهبه، وليس بشيء^(١).

والحق أن معيار الأخصش في جعل الكلمة الأخيرة هي القافية معيار لا يطرد؛ لأن الكلمات غير متساوية في وزنها وبنيتها، بل تختلف من كلمة لأخرى، كما وضّح في بيتي المتنبي، حيث لم تتساو كلمتا القافية في البيتين. ومن هنا، استطاع ابن رشيق أن يلزمه الحجة. أما معيار الخليل بن أحمد الذي يحدد به القافية فهو معيار موضوعي يطرد ويستقيم؛ لأنه - كما أشرت من قبل - أساس صوتي يعتمد على التنظيم المقطعي للبيت في قصيدته، والتنظيم المقطعي هو أساس الوزن واستقامته، وليست الكلمة هي الأساس، لاختلاف الكلمات وعدم تساوقها فلا تصلح أن تكون معياراً في العروض والقافية. ومن هنا قيل إن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر.

نخلص إلى أن رأي الخليل بن أحمد في تحديد القافية هو الرأي الذي يعتمد على معيار يناسب الشعر. ولا عجب في ذلك، فالخليل هو أول من وضع أسس علم العروض واستخلص قوانينه من الشعر العربي، ولذلك نستطيع أن نقول إن الآراء الأخرى لا تطرد ولا تستقيم ما عدا رأي من يقول: إن القافية ما يلزم الشاعر تكراره في كل بيت، لأن هذا الرأي في جوهره هو رأي الخليل بن أحمد. وقد رأينا أن قول الأخصش بأن القافية هي الكلمة الأخيرة هو تحديد لغوي وليس تحديداً علمياً فنياً، وأما الآراء الأخرى فقد تدخل باعتبار تحت رأي الخليل، وذلك إذا كانت القافية كلمة أو كلمة وبعض كلمة أو ما يساوي التفعيلة الأخيرة في البيت، وقد تخرج عن رأي الخليل باعتبارات أخرى. وأما الرأي القائل بأن القافية هي حرف الروي فهو رأي لا يمكن اعتباره صحيحاً - كما أوضحنا من قبل - إلا إذا كان صاحبه يطلق حرف الروي بوصفه أظهر حروف القافية على القافية كلها، فهو من قبيل الاتساع والمجاز وليس من قبيل التحديد العلمي

(١) العملة لابن رشيق، ١/١٥٢، ١٥٣.

الصحيح، ولهذا قال السكاكي: «والميل من هذه الأقوال إلى قول الخليل؛ لوقوفه على أنواع علوم الأدب نقلاً وتصرفاً واستخراجاً واختراعاً، ورعايةً في جميع ذلك لما يجب رعايته أشدَّ حدٍّ ما شقَّ فيه أحدٌ غباره»^(١).

ويترتب على اختيار رأي الخليل لتعريف القافية من أنها لا بد من أن تشمل على ساكنين - تقسيمٌ أنواعها كما سوف نرى فيما بعد.

٢ - دور القافية وخصائصها:

يتبع الشعر العربي منذ ظهوره قافية موحدة في القصيدة الواحدة، ولا يخالف بين القوافي، وحركة حرف الروي واحدة في كل بيت من أبيات القصيدة. وكما تعتمد القصيدة في بنائها العروضي على وزن موحد، تعتمد على قافية موحدة. والتداخل بين الوزن والقافية ضروري؛ لأن القافية جزء من البيت. ولا يعد الشعر العربي شعراً إلا إذا كان مُقَفًى، ومن هنا جاء في تعريف الشعر بأنه كلام موزون مُقَفًى يدل على معنى. ويقول ابن سينا: «فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقَفًى»^(٢). ولذلك حافظوا على اطراد حركة الروي حتى تتساوى أواخر الأبيات، «لأن الشعر موضع الترمز والغناء وترجيع الصوت ولا سيما في أواخر الأبيات»^(٣). وبالغ بعضهم في ذلك حتى إنهم يطلبون إلى الشاعر أن يلتزم حركة ما قبل الروي أيضاً ليكون ذلك أدهى لاتفاق الصوت ومجانسة الحركة. ويقول أبو الفتح ابن جني: «ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع (أي نهايات الأبيات). . . . وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عنايةً به ومحافظةً على حكمه»^(٤).

ويمكن أن نرصد عددًا من أنواع الاهتمام بالقافية في القصيدة شكَّلتها تقاليد الشعر العربي القديم ونظرة الدارسين إليه:

(١) المفتاح للسكاكي: ٢٣٨.

(٢) جوامع علم الموسيقى لابن سينا: ١٢٢، ١٢٣.

(٣) شرح شافية ابن الحاجب للرضي: ٣١٦/٢.

(٤) الخصائص لابن جني: ٨٤/١.

١ - من مظاهر الاهتمام بالقافية - فضلاً عن اطرادها على نسق واحد في القصيدة - أن الوقف عليها له سمات خاصة تختلف عن الوقف في الكلام انطلاقاً من أن آخر القافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمسُّ، والحشد عليها أوفى وأهم - على حد تعبير ابن جني . وقد جوزوا في القافية الإتيان بها سمي حروف الإطلاق، أي الألف والواو والياء، وهي المتعينة من بين الحروف للترديد والترجيع الصالحة له، «فمن تمَّ تلحق في الشعر لقصد الإطلاق كلمات لا تلحقها في غير الشعر، نحو قوله:

قفنا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلي

ولا تقول : مررت بعمري ، إلا على لغة أزد السراة . ونحو قوله :

أذنتنا بينها أسماءُ و

ولا تقول : جاءني أسماءُ . ونقول في الشعر: الرجلُ، والرجلي، والرجلاً. ولا يجوز ذلك في غير الشعر في شيء من اللغات . وكذا قوله :

ومستلثم كسفتُ بالرمح ذيْلَهُو أقمْتُ بعَضِبِ ذي شقائق ميلَهُو

فجاء بالصلة (أي إشباع حركة الهاء) بعد هاء الضمير، ولا يجوز ذلك إذا وقفت عليه في غير الشعر، نحو «جاءني غلامه»^(١). وهناك وجوه أخرى للوقف في الشعر، بعضها سائغ مقبول يُوافق قواعد الشعر الخاصة، وبعضها يجوز بترخص أطلقوا عليه الضرورة الشعرية .

ويقول سيبويه في باب وجوه القوافي في الإنشاد: «أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون ولا ينون؛ لأنهم أرادوا مدَّ الصوت، وذلك قولهم، وهو لامرئ القيس:

قفنا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلي

وقال في النصب ليزيد بن الطثرية:

فبتنا تحيدُ الوحش عنا كأننا قتيلان لم يعلم لنا الناس مصرعاً

(١) شرح الشافية للرضي: ٣١٦/٢، ٣١٧. وانظر تفصيل هذا في كتابي: الجملة في الشعر العربي، الفصل الثاني (مكتبة الخانجي ١٩٩٠).

وقال في الرفع للأعشى :

هريرة ودّعها وإن لام لائمو

هذا ما ينون فيه ، وما لا ينون فيه قولهم لجرير :

أقلى اللوم عاذل والعتابا

وقال في الرفع لجرير :

متى كان الخيام بندي طلوح سُقيت الغيث أيتها الخيامو

وقال في الجر لجرير أيضا :

أيها منزلنا بنعف سويقة كانت مباركة من الأيامي

وإنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروي لأن الشعر وُضع للغناء والترنم^(١).

فالإطلاق خاص بالشعر وحده ، ولا يكاد يسمح به فيما عداه^(٢). ولعل السبب في إجازة الإطلاق في القوافي بالإضافة إلى ما أشاروا إليه من الغناء والترنم والمد الذي يؤدي إلى نبر كلمة القافية نبرا دلاليًا هو جهازة كلمة القافية وإظهارها والتركيز عليها تركيزاً دلاليًا ناتجاً عن التركيز الصوتي ولذلك ينبغي عند تفسير الشعر الاهتمام بهذا التركيز الذي يستلقت الأسماع . وإذن ، كلمات القوافي في القصيدة ذات دلالات مكثفة تحتاج إلى كشف دورها في بنية القصيدة . وهنا يختلف دور القافية في الشعر القديم عنه في الشعر الحر.

٢- لما كانت القافية وقوفاً عليها ، وكان الوقف عليها يسلك مسالك تختلف عن الوقف على مثلها من مثور الكلام ، وأدى ذلك إلى جهازة الصوت بها لوجود حرف الإطلاق ؛ استلقتاً للأسماع وتنبهًا للأذهان إلى دلالة هذه الكلمة الموقوف عليها- طلب البلاغيون «أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج» ، واستحسنوا أن يكون البيت

(١) سيبويه : ٤ / ٢٠٤ - ٢٠٦ . .

(٢) انظر : اختلاف القراءات في إثبات الألف وقفًا وعدم إثباتها في قوله تعالى : ﴿وتظنون بالله الظنونا﴾ [الأحزاب : ١٠] وكذلك الرسول والسبيل في الآيتين ٦٦ و ٦٧ من السورة نفسها ، في : السبعة في القراءات لابن مجاهد ٥١٩ ، ٥٢٠ . وتفسير القرطبي ٥٢٢٧ وما بعدها .

الأول في القصيدة مصرّعا، فيصير مقطع المصراع الأول أو نهايته في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، «فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه»^(١). وكان الشاعر إذا خالف بين قافية الضرب وقافية المصراع الأول في افتتاح القصيدة يقال عنه إنه قد أخلف، كما قال ذو الرمة:

ألا يا أسلمي يا دارَ ميِّ على البليِّ ولا زال مُنهلاً بجرعائك القطرُ

فكأنه لما قال «على البلي» وعد بنظم قصيدة على روي الألف، وكأنه لما قال «القطر» أخلف ذلك الوعد إذ جعلها رائية^(٢).

وكان بعض الشعراء يصرعون أبيتاً آخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره. وكان امرؤ القيس في الجاهلية كثيراً ما يفعل ذلك لمحله من الشعر، ومن ذلك قوله في معلته:

قفأ نبك من ذكري حبيبٍ ومنزلٍ بسقط اللوى بين الدخولِ فحوملٍ

ثم أتى بعد هذا البيت بأبيات، فقال:

أفأطمُ مهلاً بعض هذا التدلُّلِ وإن كنت قد أزمعتِ صرْمي فأجملِ
ثم أتى بأبيات بعد هذا البيت، فقال:

ألا أيُّها الليلُ الطَّويلُ ألا انجلي بصُبحٍ ومَا الإصباحُ منك بأمثلِ
وقال في قصيدة أخرى أولها:

ألا انعم صباحاً أيُّها الطلُّ البالي وهل ينعمن من كان في العُصْرِ الخالي
وقال بعد بيتين من هذا البيت:

ديارُ لسلمي عافياتٌ بذى خال ألحَّ عليها كلُّ أسحم هطَّالٍ
ثم قال بعد أبياتٍ أخرى:

ألا إنني بالٍ على جملٍ بالٍ يقودُ بنا بالٍ ويتبعنا بالٍ

(١) نقد الشعر لقدامه بن جعفر: ٥١.

(٢) الرسالة الموضحة للحاتمي: ٢٦.

وقال في قصيدة أخرى أولها :
غشيتُ ديار الحيِّ بالبكراتِ فعارمة فبرقة العبراتِ
وبعد بيتين منها صرع فقال :
أعني على التهامِ والذِّكراتِ يبتن على ذي الهَمِّ مُعتكراتِ
وقد تأسى به كثير من الشعراء بعده .

٣ - وما تختص به القوافي إلحاق تنوين الترنم بها والتنوين الغالي . وتنوين الترنم هو الذي يلحق القوافي المطلقة ، كما في قول جرير :

أَقْبِلِ اللَّوْمَ عَاذِلٍ وَالْعَتَابِئِ وَقَوْلِي إِنْ أَصَبْتُ لَقَدْ أَصَابِئِ
وقد لحق التنوين ما لا يلحقه ، وهو الفعل «أصابتُ» . يقول سيبويه : «فعل أهل الحجاز ذلك بحروف المد ، سمعناهم يقولون :

يا أبنا علك أو عساكن

وللعجاج :

يا صاح ما هاج الدموع الذرفن

وقال العجاج :

من طليل كالأحمي أنهجن

وهذا وجه من وجوه الإنشاد لأن النون الساكنة صوتٌ فيه غنة ، فيكون الترنم به جميلاً عذباً .

والتنوين الغالي هو الذي يلحق القوافي المقيدة ، أي الساكنة الآخر كما في قوله :

وقايم الأعماق خاوي المخترقن

مشتبه الأعلام لماع الخفقن

٤ - وما تختص به القافية أيضًا أن الفعل المبني على السكون ، وهو فعل الأمر ، أو المضارع المجزوم بالسكون - يحرك بالكسر في القافية التي يكون رويها مكسورًا ، وسوف

تتبع القصائد ذات الروي المكسور في المعلقات^(١) لنرى الأفعال المضارعة المجزومة بالسكون وأفعال الأمر المبنية على السكون وكسرت لاماتها في القافية من أجل اطراد حركة الروي في القصيدة .

وأولى هذه القصائد معلقة امرئ القيس التي مطلعها :

قفًا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلٍ بسقط اللوى بين الدخولِ فحوملِ
وقد جاء فيها ما يأتي :

٥- وقوفًا بها صحبي عليّ مطيهم
١٤- تقول وقد مال الغبيط بنا معًا
١٧- إذا ما بكى من خلفها انصرفت له
١٨- ويومًا على ظهر الكثيب تعذرت
٢٠- أغرّك مني أن حبك قاتلي
٢١- وإن تك قد ساءت مني خليقة
٥١- فقلت له لما عوى إن شأننا
٦٦- فألقه بالهاديات ودونه
٦٧- فعادى عداء بين ثور ونعجة
٦٩- ورحنا يكاد الطرف يقصر دونه

يقولون لا تهلك أسي وتجمل
عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل
بشقّ وتحتي شقّهـا لم يحوّل
عليّ وآلت حلفهـة لم تحلّل
وأنتك مهها تأمري القلب يفعل
فسلي ثيابي من ثيابك تنسل
قليل الغنى إن كنت لما تمول
جواحرها في صرة لم تزيل
دراكها ولم يضح بقاء فيغسل
متى ما ترقّ العين فيه تسفل

فهذه عشرة أبيات انتهى البيتان الأولان منها بفعل أمر مبني على السكون، وثمانية أفعال مضارعة مجزومة وعلامة جزمها السكون، وقد حركت جميعًا بالكسر من أجل القافية المكسورة، ونسبة هذه الأبيات العشرة إلى القصيدة - وهي اثنان وثمانون بيتًا - نسبة كبيرة؛ إذ تبلغ النسبة ٢٠، ١٢٪ تقريبًا.

وأما قصيدة طرفة بن العبد، وهي معلقته التي تبلغ ١٠٣ أبيات، وهي ذات روي

(١) شرح القصائد السبع الطوال لابن الأنباري . والأرقام الموجودة أمام الأبيات هي أرقام الأبيات في ترتيبها في قصائدها .

مكسور أيضًا - فإن أفعال الأمر والأفعال المضارعة التي كسرت لاماتها من أجل القافية

هي :

- ٢ - وقوفًا بها صحبي عليّ مطيهم
١٠ - ووجه كأن الشمس حلت رداءها
٣٠ - ووجه كقرطاس الشامي ومشفر
٣٨ - وأعلم مخروث من الأنف مارن
٤١ - إذا القوم قالوا من فتى خلت أني
٤٤ - ولست بحلال التلاع مخافة
٤٥ - وإن تبغني في حلقة القوم تلقني
٤٦ - متى تأتني أصبحك كأسا روية
٥٠ - إذا نحن قلنا أسمعنا انبرت لنا
٦٠ - كأن البرين والدماليج علقت
٦٦ - أرى العيش كثرًا ناقصًا كل ليلة
٦٨ - فهالي أراي وابن عمي مالكا
٧٢ - وقربت بالقربى وجدك إنه
٧٣ - وإن أدع في الجلى أكن من حماها
٩١ - وقال ذروها إنما نفعها له
١٠٠ - على موطن يخشى الفتى عنده الردى
١٠٢ - ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً
- يقولون لا تهلك أسى وتجلد
عليه نقي اللون لم يتخذد
كسبت اليباني قسده لم يجرّد
عتيق متى ترجم به الأرض تزدد
عني فلم أكسل ولم أتبلد
ولكن متى يسترفد القوم أرفد
وإن تفتنني في الحوانيت تصطد
وإن كنت عنها غانيا فاغن وازدد
على رسلها مطروفة لم تشدد
على عشر أو خروع لم يخصد
وما تنقص الأيام والدهر ينفد
متى أدن منه ينأ عني ويعد
متى بك أمر للنكيسة أشهد
وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد
وإلا تردوا قاصي البرك يزدد
متى تعترك فيه الفرائص ترعد
ويأتيك بالأخبار من لم تزود

فهذه سبعة عشر بيتًا ، منها فعلاً أمرٍ وخمسة عشر فعلاً مضارعًا كسرت جميعها للقافية ، وبلغت نسبتها ٥ ، ١٦٪ من جملة القصيدة ، وهي نسبة عالية كما ترى .

وأما قصيدة زهير بن أبي سلمى التي مطلعها :

أمن أم أوق دمننة لم تكلم
بعومانة الدرّاج فالمستلم

فعدتها تسعة وخمسون بيتًا جاء فيها اثنان وعشرون فعلاً حُرِّكَ آخره بالكسر، وهي الأبيات رقم ١، ٥، ٦، ١٢، ٢٠، ٢٢، ٢٧، ٢٨، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٩، ٤٢، ٤٣، ٤٨، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٥، ٥٦، ٥٧. وكلها أفعال مضارعة إلا البيت رقم ٦ جاء الفعل فيه فعل أمر:

فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبِيعِهَا أَلَا عِمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الرَّبِيعُ وَاسْلَمَ
ونسبة هذه الأبيات إلى مجموع أبيات القصيدة عالية جدًا تبلغ ٣٩٪ تقريبًا.

وأما معلقة عنتره التي بلغ عدد أبياتها تسعة وسبعين بيتًا فقد جاء منها خمسة أبيات انتهت بفعل مضارع مجزوم وبيت واحد انتهى بفعل أمر مبني على السكون، وحركت أو آخرها جمعًا بالكسر وفقًا لحركة الروي الذي حدده البيت الأول في القصيدة:

هَلْ غَادَرَ الشَّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمٍ
ونسبة هذه الأبيات قليلة بالقياس إلى القصائد الأخرى، إذ بلغت هذه النسبة حوالي ٧,٥٪ إلا قليلًا.

يقول سيبويه في تفسير كسر الفعل المبني على السكون والفعل المجزوم في القافية: «واعلم أن الساكن والمجزوم يقعان في القوافي، ولو لم يفعلوا ذلك لضاق عليهم، ولكنهم توسعوا بذلك. فإذا وقع واحد منها في القافية حُرِّكَ، وليس إلحاقهم إياه الحركة بأشد من إلحاق حرف المد ما ليس هو فيه، ولا يلزمه في الكلام. ولو لم يقفوا إلا بكل حرف فيه مدُّ لضاق عليهم، ولكنهم توسعوا بذلك. فإذا حركوا واحدًا منها صار بمنزلة ما لم تنزل فيه الحركة، فإذا كان كذلك ألحقوه حرف المد، فجعلوا الساكن والمجزوم لا يكونان إلا في القوافي المجرورة حيث احتاجوا إلى حركتها، كما أنهم إذا اضطروا إلى تحريكها في التقاء الساكنين كسروا، فكذلك جعلوها في المجرورة حيث احتاجوا إليها، كما أن أصلها في التقاء الساكنين الكسر، نحو: انزل اليوم. وقال امرؤ القيس:

أَغْرَكَ مِنِّي أَنْ حَبَكَ قَاتِلِي وَأَنْكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ
وقال طرفة:

مَتَى تَأْتَانَا نَصْبِحُكَ كَأَسَا رَوِيَّةً وَإِنْ كُنْتَ عَنْهَا غَانِيًا فَاغْنِ وَازِدِدِ .

ولو كانت في قوافٍ مرفوعة أو منصوبة كان إقواءً»^(١).

فكسر فعل الأمر الساكن والفعل المضارع المجزوم من أجل القافية المجرورة جائز لديهم ، كما يحرك بالكسر للتخلص من التقاء الساكنين .

هذه أهم الأمور التي اختلفت بها القافية ، وإن كانت القافية الموحدة في القصيدة لها تأثير كبير في بناء البيت كله ، ومن ثم تؤثر على التركيب النحوي كله . وتكاد حركة الروي تكون مفتاحاً للبيت كله ؛ لأن الكلمة في آخر البيت لا بد أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب ، ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر ، فهي تخدم في اتجاهين متعاونين : تركيب البيت النحوي ، وإيقاع القصيدة الصوتي .

إن القافية الموحدة للقصيدة تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تتشكل منها القصيدة . وكلما كانت الكلمات المشتمة على روي القصيدة متباعدة في مجالاتها الدلالية - كان ذلك أدهى إلى ضم المتباعدات والتناس أوجه المشابهة والتآلف التي تسوغ جمع هذه الصور جنباً إلى جنب في قصيدة واحدة ، مما يقيم توازناً بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير وموسيقى . وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص . وهذا معنى ما يرويه صاحب كتاب الموشح من أنه «ليس كل من عقد وزناً بقافية فقد قال شعراً . الشعر أبعد من ذلك مرأماً وأعز انتظاماً»^(٢).

وليس هناك مجال لما يسميه أدونيس «الإغراق في الشكلية» الذي يؤدي - من وجهة نظره - «إلى تفكك القصيدة ، أي إلى وجود الإيقاع بشكل مستقل عن الصور والأفكار ، وإلى أن تكون وظيفة مختلفة عن وظيفة القصيدة»^(٣) ؛ لأن وظيفة القصيدة جامعة لكل جوانبها اللغوية والفكرية في وحدة متلاحمة لا يمكن فصلها .

إن اتحاد القافية في القصيدة يؤدي إلى اتحاد حركة الروي فيها ، واتحاد حركة الروي

(١) سيبويه : ٢١٤ / ٤ ، ٢١٥ .

(١) الموشح للمرزباني : ٥٤٧ .

(٢) مقدمة للشعر العربي : ٩٤ .

يؤدي إلى طريقة تركيب البيت الشعري تصويرًا وتركيبًا، بحيث تتوافق حركته سواء أكانت حركة إعراب أم بناء أم غيرهما مع الحركة التي يختارها الشاعر مجرى لروي قصيدته .

عندما نستمع إلى البيت الأول من قصيدة «مصر» لعلي محمود طه، وهو:

هَوَى لِكَ فِيهِ كُلُّ رَدَى يَحِبُّ فَدَيْتِكَ هَلْ وَرَاءَ الْمَوْتِ حُبُّ

نتوقع أن المقطع الذي سيتكرر بانتظام في آخر كل بيت هو «بُو»، وينضبط الإيقاع السمعي على هذا المقطع، وخاصة أن الشاعر صرَّع البيت الأول، أي أتى بقافية في آخر الشطر الأول مماثلة لقافية آخر الشطر الثاني.

وهذا عقْدُ يعقده الشاعر مع المتلقي، كأنه يطلب إليه أن يحدد حاسة التلقي الصوتية عنده على هذا الإيقاع، ومن هنا يحق للمتلقي أن يستحضر الكليات التي تنتهي بهذا المقطع، مثل: صبُّ - تجبو - وثبُّ . . . إلخ، ويصبح جزءًا من المتعة الفنية أن يرى كيف يسلكها الشاعر في بنية القصيدة:

فديتك مصر كل فتى مشوقٌ إليك، وكل شيخ فيك صبُّ

فهنا تركيبان هما: «كل فتى مشوق إليك» ويقابله «وكل شيخ فيك صبُّ» ولو توقف قليلاً قبل أن ينطق كلمة «صبُّ» لسارع إليها المتلقي الذي يفهم أصول بناء الشعر. وتساوق التركيبين، والوزن، وتوحد القافية التي حُدِّدت من البيت السابق، والمعنى والسياق - كلها تحدد الإتيان بكلمة «صبُّ». ولا بد أن تكون الكلمة مرفوعة، لأن القافية كذلك، ومن هنا لا بد أن يكون التركيب النحوي أيضًا مؤدبًا إلى رفعها، ولذلك فهي خبر مرفوع. وهكذا بقية أبيات القصيدة:

ويحلم بالفدى طفلاً فطيماً	وكل رضيعاً في المهدي تحبو
أراك وأبنا وليت وجهي	أرى مهجاً لوجهك تشرتب
وأرواحاً عليك محومات	لها فوق الضفاف خطى ووثب
عليها من دم الفادين غار	له بيدك تضيفر وعصب
حمتك صدورها يوم التنادي	ووقتك الليالي وهي حرب

إِذَا رَأَيْتَ عَادِيَةَ وَشَقَّتْ فِضَاءَكَ غِيلَةً وَرَمَاكَ حَطْبُ
دَعَتْ بِالنَّهْرِ فَهَوَ لَظِيٍّ وَوَقَّدُ وَبِالنَّسَمَاتِ فَهِيَ حَصَى وَحَصْبُ

هذا جانب من دور القافية في القصيدة التي تلتزم بالقافية الموحدة . أما القصيدة الحرة، فإن القافية قد اتخذت مجرى آخر يحتاج إلى بيان وكشف . وسوف نحاول شيئاً من ذلك في الفصل الخاص بالقافية في الشعر الحر، وهو الفصل الثالث إن شاء الله .

الفصل الثاني القافية في شعر البيت

في البدء أحب أن أقول إن مصطلح «شعر البيت» لا يتضمن حكماً نقدياً على هذا اللون الجديد من الشعر، بل هو وصف يراعي شكله فحسب؛ لأن الشعر العربي منذ وجد تقوم القصيدة فيه على وحدة البيت، بمعنى أن كل قصيدة تكون مؤلفة من عدد من الأبيات، كل بيت فيها يتساوى مع الأبيات الأخرى في عدد مقاطعه الصوتية وترتيبها، فمعلقة امرئ القيس مثلاً مطلعها:

قفنا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل
مكون من شطرين، كل شطر مؤلف من أربعة عشر مقطعاً صوتياً مرتبة بطريقة مخصوصة تعبر عنها التفعيلات الموازية له «فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن»، ومن ثم ترد الأبيات التالية كلها على هذا النمط من الترتيب والتنظيم أو «الوزن». ولأن القافية تختتم هذه الوحدة المقطعية بنظام مخصوص كذلك يصبح كل بيت متساوياً مع الآخر في وزنه وقافيته، ولذلك يعد البيت وحدة قياس صوتية للقصيدة: مجموعة من المقاطع الصوتية المنظمة بقافية. وهذا ما أعنيه عندما أطلق مصطلح «شعر البيت» وأوثر هذه التسمية على مصطلح الشعر القديم أو الشعر العمودي؛ لأن كلاً من هاتين التسميتين الأخيرتين تتضمنان لدى مستعمليهما حكماً نقدياً، ونحن هنا في مجال الوصف لا مجال الحكم، كما أن هذا الحكم فيما يخص بعض القصائد الجيدة جائر من جانب آخر.

وسوف أتناول في هذا الفصل حروف القافية، وألقاب حركاتها، وأنواعها، وإطلاقها وتقييدها، وعيوبها.

أولاً: ألقاب حروف القافية:

حروف القافية هي التي تلزم في قوافي القصيدة كلها من أولها إلى آخرها، وهي: الروي، والوصل، والرّدْف، والتأسيس، والدخيل، والخروج. وكل قافية لا بد أن يكون فيها الرّوي، ولذلك يعد أهم حرف من حروف القافية. وليس من اللازم أن يكون هناك ردف أو تأسيس، أو دخيل أو خروج، لكن إذا جاء شيء من هذه في القافية مع الروي فلا بد أن يلزم تكراره مع كل بيت من أبيات القصيدة، وسوف نتناولها واحداً بعد الآخر:

١- الرّوي:

الرويّ هو الحرف الذي يكون أبرز الحروف في القافية، وهو الذي يلزم تكراره في كل بيت، وتنسب إليه القصيدة، فيقال ميمية أو بائية أو دالية . . . إلى آخره، فقول المتنبي:

لياليّ بعد الظّاعين سُكُورُ	طِوَالٌ وليل العاشقين طويلاً
يُبِينُ لي البدر الذي لا أريده	وَيُخْفِينُ بدرًا ما إليه سبيلُ
وما عِشْتُ مِن بعد الأحبّة سلوةً	ولكنني للنّائبات حمولُ
وإنّ رحيلًا واحدًا حَالٌ بيننا	وفي الموتِ من بعدِ الرّحيلِ رحيلُ
إذا كان شمُّ الرّوحِ أدنى إليكمُ	فلا برحّطني روضةً وقبولُ
وما شرقي الماء إلا تذكرًا	لماءٍ به أهل الحبيبِ نُزولُ

نجد الرويّ هو حرف اللام، ولذلك يقال عن هذه القصيدة لامية.

وقصيدة الشّنفري التي مطلعها:

أقيموا بني أمّي صدور مطيكم	فإني إلى قوم سواكم لأُمّيلُ
----------------------------	-----------------------------

تعرف بلامية العرب. وقصيدة البوصيري التي مطلعها:

كيف ترقى رُقيّك الأنبياءُ	يا ساء ما طاولتّها ساءُ
---------------------------	-------------------------

تعرف همزية البوصيري . . . وهكذا.

وكل حرف من حروف المعجم العربي يصلح أن يكون رويًا . فالهمزة والباء والتاء والتاء والجيم والحاء والحاء والذال والذال . . . إلى آخر هذه الحروف - جاء كل منها رويًا في قصائد من الشعر العربي ، وإن كان بعضها لا يكثر منه الشعراء لصعوبته أحيانًا أو لقلة الكلمات الواردة فيه ، أو لعدم شهرة هذه الكلمات ، ولذلك يتحدى بعض الشعراء أحيانًا فيأتي بقصيدة رويها غير متداول ولا مشهور، كأن يكون الروي ثاء أو ظاء أو ذالًا . وقد فعل ذلك ابن الفارض . وهناك أبو العلاء المعري الذي له لزوميات جاءت على ترتيب حروف المعجم كلها في أحوال مختلفة ، فيأتي بالحرف في حالة سكون ، ويأتي به مفتوحًا ومضمومًا ومكسورًا فيستوفي أحواله المختلفة ، وهذا يكشف عن قدرة وتمكن من جانب ، ثم عن مطاوعة العربية وإمكاناتها المتعددة التي تستجيب للشعراء المبدعين الذين يستطيعون استخراج هذه الإمكانيات الكثيرة بموهبتهم الفذة وقدرتهم الخلاقة .

لكن هناك بعض الأحرف التي لا تصلح رويًا ، فلا يمكن أن تبنى عليها قصيدة ، أو يأتي بيت في خلال قصيدة متخذًا لها رويًا ، وهذه الحروف التي لا تصلح رويًا هي ما يأتي :

(أ) التنوين :

التنوين هو نون زائدة ساكنة تلحق آخر الاسم نطقًا لا خطًا . فهو إذن صوت منطوق ليس له رمز كتابي سوى تكرير الرمز الكتابي للحركة . فإذا كانت الكلمة مرفوعة منونة روعي في الكتابة وضع ضمة أخرى ، مثل «محمدًا» ، وإذا كانت منصوبة زيدت فتحة أخرى ، مثل «محمدًا» ، ولاحظ أن الألف التي توضع بجوار الاسم المنصوب المنون إشارة إلى أن التنوين عند الوقف على الاسم المنون المنصوب يتحول إلى ألف في الوقف ، كما يحدث عند قراءة هذه الآيات الكريمة مع الوقف على أواخرها : ﴿إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا﴾ ﴿لِيُغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيكَ صِرَاطًا مُسْتَقِيمًا﴾ ﴿وَيَنْصُرْكَ اللَّهُ نَصْرًا عَظِيمًا﴾ [الفتح : ١ - ٣] . وإذا كانت الكلمة مجرورة زيدت كسرة أخرى ، مثل «محمدٍ» . والوقف على الاسم المنون المرفوع أو المجرور يكون بالسكون ، وأما المنون المنصوب فإنه يتحول فيه التنوين إلى ألف كما أشرت إلى ذلك . وإذن ، لا يصلح التنوين أن يكون رويًا . ولا يشترك التنوين مع حرف النون في قصيدة

رويها النون، ولذلك أخطأ الشاعر عندما قال في قصيدة بعنوان «غريبان» رويها النون الساكنة:

عاشق الأحزان قد حَيْرَتَنِي هَجَّتْ أَحْزَانِي وَمَا قَدْ أَوْجَعَنِي
كَلِمًا قَلتِ اتَّكُذِّبُ غَا فَلَنتَنِي تُفَعِّمُ القَلْبَ حِينِنًا وَشَجَّي
خَافَتُ فِي خَاطِرِي غَا لِبُئْهُ خَلَّتْهُ نَامَ بِصَدْرِي وَسَكَنُ
أَرْقَى كَالوَتَرِ المَشْدُودِ إِنْ مَسَّهُ طَيْفٌ مِنَ الذِّكْرَى أَرْقَى^(١)

ففي البيت الثاني استخدم التنوين في كلمة «شجى» رويًا مع النون الواردة في الأبيات بعده والبيت الذي قبله. وهذا خطأ من وجهين: الأول استخدام التنوين رويًا، والثاني الوقف على المنصوب المنون بإثبات التنوين، والصواب أن يوقف على المنصوب المنون بتحويل التنوين إلى ألف في الوقف. ولو وقف عليه بما ينبغي لاختلقت القافية باختلاف حرف الروي.

ولعلك تذكر أن أنواع التنوين هي: تنوين التمكين، وتنوين التنكير، وتنوين العوض، وتنوين المقابلة^(٢)، وهي كلها لا تصلح أن تكون رويًا، وكذلك التنوين المسمى بتنوين الترم، وهو الذي يلحق بالقوافي المطلقة (سوف يأتي تعريفها) مثل قول جرير:

أَقْلِي اللُّومَ عَاذِلَ والعَتَابَا وَقُولِي إِنْ أَصَبْتُ لَقَدْ أَصَابَا
فَقَدْ يَلْحَقُ بِهِ فِي الإِنْشَادِ التَّنْوِينُ، فيقال:
أَقْلِي اللُّومَ عَاذِلَ والعَتَابِنْ وَقُولِي إِنْ أَصَبْتُ لَقَدْ أَصَابِنْ

(١) من ديوان «خيوط من قميص يوسف» ص ٢٠، ٢١ للشاعر سعيد شوارب.
(٢) تنوين التمكين هو الذي يدخل على الأسماء المعربة للدلالة على تمكنها في الاسم، مثل: رجلٌ وكتابٌ وغلادٌ. . إلخ. وتنوين التنكير هو الذي يدخل على الأسماء المبنية للفرق بين معرفتها ونكرتها، مثل: «قابلت سيويه وسيويه آخر». وتنوين العوض يكون عوضًا عن كلمة، وهو الداخِل على «كل» و«بعض» عوضًا عما تضافان إليه. ويكون عوضًا عن جملة، وهو الداخِل على «إذ»، مثل: «وأنتم حينئذٍ تنظرون» عوضًا عن الجملة التي تضاف إليها «إذ». ويكون عوضًا عن حرف، وهو الذي يكون في مثل جوارٍ وغواشٍ ودواعٍ ونواهٍ. . . إلخ؛ لأنه عوض عن الياء المحذوفة، وهي في صيغة من صيغ منتهى الجموع، وهي لا تنون. وتنوين المقابلة هو الذي يدخل على جمع المؤنث السالم مثل: مسلماتٌ، مؤمناتٌ، فانتاتٌ. . إلخ.

ولذلك يسمى أيضًا تنوين الإنشاد . والتنوين الغالي، وهو الذي يلحق القوافي المقيدة (سوف يأتي تعريفها) مثل قول رؤبة بن العجاج في وصف المفازة (الصحراء) :

وقاتم الأعماق خاوي المخترقُ مشتبه الأعلام لَمَّاع الخفَقُ
يكلُ وفدُ الريح من حيث انخرقُ شأز بمن عَوَدَ جذب المنطقُ
فقد أنشد بزيادة تنوين على القاف الساكنة ، والتنوين نونٌ ساكنة؛ فعُدَّ هذا غلوًّا
وزيادة ، ولذلك سمي التنوين الغالي ، فقليل :

وقاتم الأعماق خاوي المخترقُ مشتبه الأعلام لَمَّاع الخفَقُ
فتنوين الترزم والتنوين الغالي زيادةٌ على الرويِّ الذي انعقدت عليه القصيدة وبنيت
عليه . فالروي في قصيدة جرير هو الباء ، والروي في أرجوزة رؤبة هو القاف .

(ب) الألف المنقلبة عن التنوين :

أشرت فيما سبق إلى أن الوقف على المنون المرفوع أو المجرور يكون بحذف التنوين
والحركة ويكون الوقف بالسكون ، والوقف على المنون المنصوب يكون بتحويل التنوين
إلى ألف . وهذا الحكم خاص بالنثر، أما الوقف على أواخر الأبيات في الشعر، فقد يلتزم
بهذا النظام الشري أو يتحرر منه ، فإذا اختار الشاعر في قصيدة يبني رويها على الحرف
المفتوح ، مثل قول أحمد شوقي :

سلوا قلبي غداة سلا وتابا لعل على الجمال له عتابا
ويُسألُ في الحوادثِ ذو صوابٍ فهل ترك الجمال له صوابا
وكنْتُ إذا سألت القلب يومًا تولى الدَّمْعُ عن عيني الجوابا

فإنه يقف على الكلمات المنصوبة المنونة شأن نظام العربية بتحويل التنوين إلى ألف في
الوقف كما في البيتين الأول والثاني ، فكلمة «عتابا» وكلمة «صوابا» منصوبتان منونتان ،
ووقف عليهما بتحويل التنوين إلى ألف أو فتحة طويلة . هذه الألف المحولة عن
التنوين لا تصلح رويًا ، والروي هنا هو الباء ، وكذلك في كل قصيدة مفتوحة الروي ،
كما في قول المتنبي :

هو البحر غص فيه إذا كان راكدًا على الدّر واحذرهُ إذا كان مُرَبِدًا

وهذا الذي يأتي الفتي متعمداً
تفارقهُ هلكى وتلقاه سُجَّداً

فإني رأيت البحر يعثر بالفتى
تظلُّ ملوك الأرض خاشعة له
وقوله :

ثم انثيت وما شفيت نسيسا
وتركتني للفرقدين جليسا
وأدرت من خمر الفراق كئوسا
تكفي مزادكم وتروي العيسا
ولمثل وجهك أن يكون عبوسا
ولمثل نيلك أن يكون خسيسا

هذي برزت لنا فهجت رسيسا
وجعلت حظي منك حظي في الكرى
قطعت ذيباك الخمار بسكرة
إن كنت ظاعنة فإن مسدامعي
حاشي لمثلك أن تكون بخيلة
ولمثل وصلك أن يكون ممنعا

(ج) الألف المبدلة من نون التوكيد الخفيفة :

مما تختص به نون التوكيد الخفيفة أنها في الوقف عليها تتحول إلى ألف ، فإذا قلت :
«يأيا الطالب اجتهدن في دروسك ، وأدبين واجبك» وأردت الوقف على الفعل
«اجتهدن» الذي لحقته نون التوكيد الخفيفة ، أو الفعل «أدين» وقد لحقته نون التوكيد
الخفيفة كذلك يكون الوقف على كل منهما بتحويل النون إلى ألف ، فيقال «اجتهدا»
ويقال «أديا»^(١) ، هذه الألف المنقلبة عن نون التوكيد الخفيفة لا تصلح روياً ، ففي قول
الشاعر :

يحسبه الجاهل ما لم يعلم ما شيخاً على كرسيه معمما
حرف الروي هو الميم . وكذلك في قول القائل :

ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا

الروي هو حرف الدال وليس الألف المحولة من نون التوكيد للوقف . وكذلك في قول
عمر بن أبي ربيعة :

(١) ولعلك تلاحظ أن هذه النون رسمت في المصحف ألفاً في قوله تعالى : ﴿كلا لئن لم ينته لنسفعا
بالناصية﴾ [العلق : ١٥] ورسمها ألفاً إشارة إلى أنه عند الوقف عليها تتحول إلى ألف .

وقالت لأختيها اذهبا في حفيظة
وقولا له : والله ما الماء للصدى
فرورا أبا الخطاب سراً وسلماً
بأشهى إلينا من لقائك فاعلمنا

وقول الآخر :

ولله عيشٌ ما أرقُّ صفاءهُ
ولكنه إذ رقَّ لم يتعطفَ

(د) حرف المد الذي ينشأ عن إشباع حركة حرف الروي :

الوقف في الشعر لا يلزم أن يجري على نظام الوقف في النثر، ولذلك قد يختار الشاعر حركة لروي قصيدته، سواء أكانت الفتحة أم غيرها من الضمة أو الكسرة. ولما كان الوقف على آخر البيت، فإن الحركة يتولد عنها حرف مد لأنه لا يمكن الوقف على الحركة القصيرة، فيقتضي هذا الإشباع أن تطول الحركة. فإذا طالت الضمة صارت واواً ممدودة، وإذا طالت الكسرة صارت ياءً ممدودة، وإذا طالت الفتحة صارت ألفاً، وهذا يسمى الإشباع، فالحرف الناتج عن الإشباع لا يصلح أن يكون رويًا. يقول ابن جني: وأحوط ما يقال في حرف الروي أن جميع حروف المعجم تكون رويًا إلا الألف والياء والواو الزائدة في أواخر الكلم غير مبنيات فيها بناء الأصول، نحو ألف «الجزعاً» وياء «الأيامي» وواو «الحيامو». ففي قول بشامة بن عمرو:

أثننا تسائل ما بثنا
فقلنا لها قد عزمنا الرحيل
الروي هو اللام. وأما الألف بعد اللام فهي ناتجة عن إشباع فتحة اللام، وتسمى ألف الإطلاق.

وفي قول المزرد أخي الشهاخ :

صحا القلب عن سلمى وملّ العواذلُ
فبؤادي حتى طار غي شيبتي
وما كاد لأيا حب سلمى يزائلُ
وحتى علا وخط من الشيب شاملُ
فلا مرحباً بالشيب من وفد زائرٍ
وسقياً لريعان الشباب فإنه
فالواو الناشئة عن إشباع الضمة في حرف الروي اللام لا تصلح رويًا .
أخو ثقة في الدهر إذ أنا جاهلُ

وفي قول ثعلبة بن صعير:

هل عند عمرة من بتات مسافرٍ
سئم الإقامة بعد طولِ ثوائه
لعدت ذى أرب ولا لمواعيدٍ
وعدتك ثمت أخلفت موعودها
وأرى الغواني لا يدوم وصالها
وإذا خليلك لم يدم لك وصله
الروي هو الرء ، وأما الياء الناشئة عن إشباع الكسرة فلا تصلح رويًا .

(هـ) حرف المد الذي يلحق الضمير:

الألف التي تلحق ضمير المؤنثة مثل «رأيتها» أو المثنى مثل «رأيتهما» والياء التي تلحق هاء الغائب مثل «يبي» والواو التي تلحق ضمير الجمع المخاطب أو الغائب مثل «لكمو» و«لهمو» وهاء الغائب مثل «غلامهو» لا تصلح أن تكون رويًا . يقول الدماميني: «فإذا جاءك بيت فانظر إلى آخر حرف منه ، فإن كان واحدًا منها فتجاوزه إلى الذي قبله ، فإن لم يكن واحدًا منها فاجعله رويًا ، وإن كان واحدًا منها فتعده إلى ما قبله ، فإنه لا بد أن يكون رويًا ، وذلك أنه لا يمكن أن يلحق بعد حرف الروي أكثر من حرفين : الأول هاء الوصل والآخر خروج»^(١) . ففي قول الأعشى :

قَطَعْتُ إِذَا حَبَّ رِيَعَانُهَا
بِعَرْفَاءٍ تَنْهَضُ فِي آدِهَآ
فآخر البيت الألف ، ولا تكون رويًا لأنها لحقت بهاء الضمير ، وهاء الضمير هنا لا تصلح أن تكون رويًا كذلك ؛ لما سيأتي ، وإذن الدال هي الروي ، والقافية «دالية» .

(و) تاء التأنيث وهاء الغائب :

لا تصلح تاء التأنيث الموقوف عليها المتحرك ما قبلها ، مثل «طلحة» و«حمزة» - وهي تتحول إلى هاء في الوقف - وكذلك هاء الإضمار المتحرك ما قبلها ، مثل «ضربته»

(١) العيون الغامزة : ٢٤٢ .

و«أكرمته» وكذلك هاء السكت التي تُتَّبين بها الحركة ، مثل «ارمه ، واغزه ، وفيمه ، وله»^(١) ، لا تصلح كل منها أن تكون رويًا تبني عليه القصيدة وتنسب إليه ، بل يكون الروي ما قبل كل منها ، ولذا يلزم تكراره في كل بيت .

هل يصلح الضمير المتصل أن يكون رويًا؟

سبقت الإشارة إلى أن هاء الغائب المتحرك ما قبلها لا تصلح أن تكون رويًا تُبنى عليه القصيدة^(٢) ، فما حكم الضمائر المتصلة الأخرى؟

الضمائر المتصلة هي : كاف الخطاب وياء المتكلم وهاء الغائب - وقد عرفت حكم هاء الغائب - وهذه هي الضمائر المتصلة التي تكون في محل نصب أو جر ، وأما الضمائر المتصلة التي تكون في محل رفع فهي ضمائر رفع متحركة (تاء الفاعل ونون النسوة ونا الفاعلين) وهذه تصلح أن تكون رويًا ، وإن كنت لا أستحسن ذلك . وضمائر رفع ساكنة ، وهي ألف الاثنين وواو الجماعة وياء المخاطبة ، وهذه لا تصلح رويًا ، ولو وقعت إحداها في قافية يكون الروي ما قبلها ، كما في قول عباس بن الأحنف :

أرى كلَّ معشوقين غيري وغيرها قد استعذبا طعمَ الهوى وتمتعا
وإني وإياها على غير رُقْبَةٍ وتفريق شمل لم نبت ليلة معًا
وإني لأنهي النفس عنها ولم تكن بشيء من الدنيا سواها لتتقنا

فألف الاثنين في «تمتعا» ليست هي الروي ، والروي هو حرف العين ، وأما ألف الاثنين هنا فهي مثل ألف الإطلاق في «لتقنا» .

(١) إذا كانت الكلمة على حرف واحد مثل الأمر من «وعى ووقى» وجب الإتيان بهاء السكت عند الوقف عليها ، فيقال : عه وقه ، ويجوز فيها عدا ذلك مثل اغزه وارمه .

(٢) جاء بعض الشعر وقد اتخذ من ضمير الغائبة (ها) رويًا ، والعروضيون يعدونه شاذًا ، ومن ذلك قول أبي تمام :

لها وأعارني ولها وأبصر دلتني فزرها
له وجه يعز به ولسي حُرْقُ أدل بها
دقيق محاسن وصلت محاسن وجنتيه بها
ألاحظ حسن وجنتيه فتجرحني وأجرحها

وفي قول المتنبي :

هذه مهجتي لسديك لحيني
أهل ما بي من الضنى بطل صيد
كل شيء من الدماء حرام
فاسقنيها فدئ لعينيك نفسي
شيب رأس وذلتي ونحوي
فياء المخاطبة في «فزيدي» وياء المتكلم في «تليدي» و«شهودي» ليست هي الروي ،
ومثلها هنا الكسرة الطويلة الناتجة عن إشباع الكسرة في «بجيد» و«العنقود» ، والروي
بطبيعة الحال هو الدال .

وفي قول أبي ذؤيب الهذلي في عينيته المشهورة :

وتجلدي للشامتين أريهمو
والنفس راغبة إذا رغبتها
ولئن بهم فجع الزمان وريئه
كم من جميع الشمل ملتئم القوى
فواو الجماعة في «فتصدعوا» ليست هي الروي ، وهي في هذا البيت تشبه إشباع الضمة
في «أتضعع» و«تقعع» و«لمفجع» ، والروي هو «العين» .

وهذه الضمائر الساكنة لا تصلح أن تكون رويًا ، وإذا جاء منها شيء جعل رويًا كان
شاذًا . ومن ذلك ما يروى عن مروان بن الحكم وينسب إليه :

وهل نحن إلا مثل من كان قبلنا
وينقص منا كل يوم وليلة
فأوا وهم يرجون مثل رجائنا
فواو الجماعة هنا لم يلتزم قبلها حرفٌ يجعل رويًا ، لذلك اعتدت واو الجماعة هي
الروي ، وهي لا تصلح لذلك . ومن هنا ، نجد الأبيات خالية من الجرس الصوتي
الموحد في القافية ، وصارت متباعدة الإيقاع .

وكذلك قول الراجز:

إذا تغديت وطابت نفسي فليس في الحي غلامٌ مثلي

إلا غلامٌ قد تغدَى قبلي

نجد الياء الساكنة (وهي ياء المتكلم) هي التي بنيت عليها القافية ، وليس هذا بجيد ، ومن هنا اختلف الإيقاع والجرس الصوتي الموحد في «نفسى» و«مثلى» .

والضمائر المتصلة كلمات أخرى ليست من بنية الكلمة التي تتصل بها ، فإذا كانت الألف من بنية الكلمة مثل «الهدى - الرضا - العصا - القفا . . . إلخ» فإنه يمكن أن تقوم عليها قصيدة تكون الألف رويها ، وتسمى المقصورة ، مثل مقصورة ابن دريد . وكذلك إذا كانت الياء من بنية الكلمة جاز أن تبنى عليها القصيدة ، مثل قول الصلتان العبدى :

وحاجة من عاش لا تنقضى
وتبقى له حاجةٌ ما بقي

نروح ونغدو لحاجاتنا
تموت مع المرء حاجاته
وقول عمر بن أبي ربيعة :

وقضى الأوطار من أم علي
كادت الأوطار ألا تنقضي
تقطع الغلات بالبدل البهي
كان عنها زمناً لا يرعوي
راجع القلب الذي كان نبي
تيمت قلبي بذي طعم شهبي
كالأقاحي ناعم النبت ثري
لاح لسوخ البرق في وسط الحبي
قلت ثلج شيب بالمسك الذكي

قد صبا القلب صبا غير ذي
وقضى الأوطار منها بعدما
ودعاه الحين منه للتي
فارعوى عنها بصبر بعدما
كلما قلت تناسى ذكرها
فلها أرتاح ، للخود التي
بارد الطعم شتيت نبتة
واضح عذب إذا ما ابتسمت
طيب الريق إذا ما ذقتة

وفيها عدا ذلك تصلح الضمائر أن تكون رويًا . وقد جاء من ذلك شعر قديم وحديث ، فمن القديم قول أبي العتاهية :

نافس إذا نافست في حكمة
واصنع إلى الناس جميلاً كما
ولا تدعُ خيراً ولا تتَّرك
تحب أن يصنعه الناس بك
فجاءت كاف المخاطب في «بك» رويًا مع الكاف التي هي من بنية الكلمة في البيت
السابق «تترك»، وإن كان بعض الشعراء يفضل أن تسبق كاف الضمير بحرف آخر
يلتزم في الأبيات مثل قول علي محمود طه :

أقبل اللَّيلةَ وانظُرْ واستمعْ
جئتُ والأحلامَ والذكرى معي
كل ما في الكون يشدو بمزارك
وجلسنا في الدجى رهن انتظارك
على أن هذا ليس بلازم .
ويقول علي محمود طه أيضًا :

قلت يا طيف أثرت النفس شكا
قال أشفقت من الليل عليك
كيف أقبلت وقل لي من دعاكا
فتتبعت إلى الوادي خطاكا
ومن الحديث قول الأخطل الصغير في «المعلم» :

رفعوا على شرف لـواك
أحببَ هذا النَّشءَ تـسـ
ورعت عيـونهم سـماك
قـيه على ظمأ دمـماك
م يذوب فيه أصغـراك
رؤيته أدب الكـلا

٢- الوصل :

الوصل هو الحركة الطويلة الناتجة عن إشباع حركة الروي، أو الألف والواو والياء
التي لا تصلح أن تكون رويًا، والهاء التي لا تصلح أن تكون رويًا. فلا يكون الوصل
إلا في الروي المتحرك، وتسمى القافية حينئذٍ مطلقة. والأمثلة كثيرة كثيرة القوافي
المطلقة، فمثال الألف وصلًا قول ربيعة بن مقروم الضبي :

أمن آل هندي عرفت الرسوما
بجمران قفرا أبث أن تريمما

أنت ستتان عليها الوشوما
وما أنا أم ما سؤالي الرُسوما
فهاج التذكُر قلبًا سقيما
على لحيتي وردائي سجوما

تخال معارفها بعدما
وقفت أسائلها ناقتي
وذكّرني العهد أيامها
ففاضت دموعي فنهنهتها

وقول سالم بن وابصة (من شعراء الحماسة):

كأن به عن كل فاحشة وقرا
ولا مانعا خيرا ولا قائلا هجرا
أديبا ظريفا عاقلا ماجدا حرا
فكن أنت محتالا لزلتيه عذرا
فإن زاد شيئا عاد ذاك الغنى فقرا

أحب الفتى ينفي الفواحش سمعه
سليم دواعي الصدر لا باسطا أدي
إذا شئت أن تدعى كريما مكرما
إذا ما أتت من صاحب لك زلة
غني النفس مايكفيك من سد حاجة

ومثال الواو الممدودة وضلا قول الشاعر في ابنه العاق:

تعلى بما أدني إليك وتنهل
لشكواك إلا ساهرا أتمل
طُرقت به دوني وعيني تهمل
لتعلم أن الموت حتم مؤجل
إليها مدى ما كنت فيك أو مل
كأنك أنت المنعم المتفضل
وفي رأيك التفتيد لو كنت تعقل
فعلت كما الجار المجاور يفعل

غذوتك مولودا وعلتك يافعا
إذا ليلة بالشكونا بتك لم أبث
كأني أنا المطروق دونك بالذي
تحاف الردى نفس عليك وإنها
فلما بلغت السن والغاية التي
جعلت جزائي منك جبهها وغلظة
وسميتني باسم المفتد رأيه
فليتك إذ لم ترع حق أبوتي

وقول قعنب ابن أم صاحب :

إن يسمعوا زبية طاروا بها فرحاً
صمُّ إذا سمعوا خيراً ذُكرتُ به
جهلاً عليَّ وجُبْنَا عن عدوِّهم
مني وما سمعوا من صالح دفنوا
وإن ذُكرتُ بشرٌ عندهم أذنبوا
لبئست الخلتسان الجهلُ والجنُّ

مثال اليباء وصلأ قول البُعَيْث بن حُرَيْث (من شعراء الحماسة) :

خيال لأم السلسبيل ودونها
فقلت لها أهلاً وسهلاً ومرحباً
معاذ الإله أن تكون كظبيّةٍ
ولكنها زادت على الحسن كلّه
وإن مسيرى في البلاد ومنزلي
ولست وإن قرّبت يسوما ببائع
ويعتدّه قوم كثير تجارة
فكنت أنا الحامى حقيقة وائل

مسيرة شهر للبريد المذبذب
فردت بتأهيل وسهل ومرحب
ولا دميمة ولا عقيلة ربّ رب
كماً ومن طيب على كل طيب
لِالمنزل الأقصى إذا لم أقرب
خلاقى ولا قومي ابتغاء التحبّب
ويمنعني من ذاك ديني ومنصبي
كما كان يحمي عن حقيقتها أبي

وقول المثقّب العبدى :

فإما أن تكون أخي بحقّ
وإلا فاطّرحني واتخذني
وما أدري إذا يمت أرضاً
أأخيراً السذي أنا أبتغيه

فأعرف منك غثي من سميني
عدواً أتقيك وتثقيني
أريد الخير أيها يليني
أم الشرّ السذي هو يبتغيني

ومثال الهاء وصلأ (وهي ساكنة) قول فرعان بن الأعرق في ابنه مُنارِل :

جرّث رجّم بيني وبين مُنارِل
جزاءً كما يستنزّل الدّين طالبه

تَرَبَّيْتُهُ حَتَّى إِذَا أَضَّ شَيْظَمًا
نَعَمَّدَ حَقِّي ظَالِمًا وَلَوَى يَدِي
وَكَانَ لَهُ عِنْدِي إِذَا جَاعَ أَوْ بَكَى
وَرَبَّيْتُهُ حَتَّى إِذَا مَا تَرَكْتُهُ
وَجَمَعْتُهُمَا دَهْمًا جَلَادًا كَأَنَّهَا
فَأَخْرَجَنِي مِنْهَا سَلِيبًا كَأَنَّنِي
أَأَنَّ أُرْعَشْتُ كَفَأَ أَبْيَكُ وَأَصْبَحْتُ
وقول بشار بن برد :

يَكَادُ يَسَامِي غَارِبَ الْفَحْلِ غَارِبُهُ
لَوَى يَدَهُ اللَّهُ الَّذِي هُوَ غَالِبُهُ
مِنَ الزَّادِ أَحْلَى زَادِنَا وَأَطَايِبُهُ
أَخَا الْقَوْمِ وَاسْتَغْنَى عَنِ الْمَسْحِ شَارِبُهُ
أَشَاءَ نَخِيلٍ لَمْ تُقَطَّعْ جَوَانِبُهُ
حَسَامٌ يَمَانٍ فَارَقْتُهُ مَضَارِبُهُ
يَدَاكَ يَدَيَّ لَيْثٍ فَإِنَّكَ ضَارِبُهُ !!

إذا كنت في كل الأمور معاتبًا
فِعْشٌ وَاحِدًا أَوْ صِلْ أَخَاكَ فَإِنَّهُ
إِذَا أَنْتَ لَمْ تَشْرَبْ مَسْرَارًا عَلَى الْقَدَى

صَدِيقَكَ لَمْ تَلَقَ الَّذِي لَا تَعَابَتُهُ
مُقَارِفٌ ذَنْبٍ مَرَّةً وَبِجَانِبُهُ
ظَمْتُ ، وَأَيُّ النَّاسِ تَصْنَفُو مَشَارِبُهُ

ومثال الهاء وصلًا (وهي متحركة) قول المرقش الأكبر:

مَا قَلْتُ هَيَّجَ عَيْنَهُ لِبَكَائِهَا
فَكَأَنَّ حَبَّةَ فُلْفُلٍ فِي عَيْنِهِ
سَفَهًا تَذْكُرُهُ خُوَيْلَةَ بَعْدَمَا
وَاحْتَلَّ أَهْلِي بِالكَثِيبِ وَأَهْلُهَا
يَا خَوْلُ مَا يَدْرِيكَ رَبَّةَ مَرَّةٍ
قَدِ بَتُّ مَالِكِهَا وَشَارِبَ رَبِّيَّةٍ
وَمُعِيرَةَ نَسِجِ الْجَنْبُوبِ شَهْدُهَا
بِمُحَالَةٍ تَقْضُ الذُّبَابَ بِطَرْفِهَا
كَسَبِيَّةِ السَّيْرَاءِ ذَاتِ عُلالَةٍ
هَلَّا سَأَلْتِ بِنَا فَوَارِسَ وَائِلٍ

مَحْسُورَةٌ بَاتَتْ عَلَى إِغْفَائِهَا
مَا بَيْنَ مُصَبِّحِهَا إِلَى إِمْسَائِهَا
حَالَتْ قُرَى نَجْرَانَ دُونَ لِقَائِهَا
فِي دَارِ كَلْبٍ أَرْضِهَا وَسِمَائِهَا
خَوْدِ كَرِيمَةٍ حَيْهًا وَنِسَائِهَا
قَبْلَ الصَّبَاحِ كَرِيمَةٍ بِسَبَائِهَا
تَمْضَى سَوَابِقُهَا عَلَى غُلُوبَائِهَا
خُلِقْتُ مَعَاقِمَهَا عَلَى مُطَوَّائِهَا
تَهْدِي الْجِيَادَ غَدَاةَ غَبِّ لِقَائِهَا
فَلَنَحْنُ أَسْرَعُهَا إِلَى أَعْدَائِهَا

ولنا فواضلُها ومجدُّ لوائِها
 ولنحنُ أكثرُها إذا عُدَّ الحصى
 وقول الحسن بن مطير:
 لقد كنت جلدًا قبل أن توقد النوى
 وقد كنت أرجو أن تموت صبابتي
 فقد جعلت في حبة القلب والحشا
 بسودٍ نواصيها وحرٍ أكفُّها
 مخضرة الأوساط زانت عقودها
 يميننا حتى ترف قلوبنا
 إذا قدمت أيامها وعهودها
 عهد الهوى تولى بشوقٍ يعيدُها
 وصُفرٍ تراقبها وبيضٍ خدودها
 بأحسن مما زينتتها عقودها
 رفيف الخزامى بات طلُّ وجودها

٣- الرِّدْفُ :

الردف هو حرف المد أو اللين الذي يسبق حرف الرويِّ دون فاصل . وحرف المد هو الألف ، أو الياء المسبوقة بكسرة ، أو الواو المضموم ما قبلها . وحرف اللين هو الياء أو الواو المفتوح ما قبلها . والردف إذا جاء في قصيدة قبل الرويِّ في أول بيت لزم في جميع أبيات القصيدة ، والقصيدة التي أوردناها أنفا للحسن بن مطير التي مطلعها :

لقد كنت جلدًا قبل أن توقد النوى
 على كبدي نارا بطيئا خمودها
 مردفة بواو المد قبل الروي ، وهو الدال ، والهاء بعد الدال وصل ، والألف بعد الهاء خروج ؛ على ما سيأتي ، وكذلك القصيدة التي قبلها للمرقش الأكبر ، ومطلعها :

ما قلت هيَّج عينه لبكائها
 محسورة باتت على إغنائها
 مردفة بالألف ، والروي المهمزة ، والهاء وصل ، والألف خروج . ومن الإرداف بالألف قول أبي تمام :

رِقِّ لَهْ إِنْ كُنْتَ مَوْلَاهُ
 وَبِئْسَ لَهْ إِنْ دَامَ هَذَا بِهِ
 يَا عُصْنَ بَانَ نَاعِمَ قَدُّهُ
 مَنَعَتْ عَيْنِي لِذِيذِ الْكُرَى
 وَارْحَمْ فَقَدْ أَشْمَتَّ أَعْدَاهُ
 مِنْ حُرْقِي تُقْلِقُ أَحْشَاءَهُ
 فَوْقَ نَقَا يَهْتَزُّ أَعْلَاهُ
 أَحْسِنْ كَمَا حَسَّنَكَ اللَّهُ

فالهاء هنا روي لأن ما قبلها ساكن ، والألف ردف ، وإشباع ضمة الهاء المتولد عنها
واو وصل . ومثل هذه الأبيات قوله أيضاً :

أعطيت من نفحات الحسن أسناها
فالحسن مطرّح والطيب مفتضح
من كان لم ير شمساً من سنا بشر
فإننا بعلي قد رأيناها
ومن الردف بياء المد قول العباس بن مرداس :

ترى الرجل النحيف فتزدريه
ويعجبك الطيرير فتبتليه
فما عظم الرجّال لهم بفخر
ضعاف الطير أطولها جسوماً
وفي أثوابه أسد مزيّر
فيخلف ظنك الرجل الطيرير
ولكن فخرهم كرم وخير
ولم تطل البراة ولا الصقور
وأثم الصقر مقلات نزور
فلم يستغن بالعظم البعير
ويجسسه على الخف الجريّر
فلا غير لديه ولا نكير
وتضربه الوليدة بالهراوي

ومن الملاحظ أن الواو والياء تتبادلان في الرّدْفِ فقد جاءت «نزور» و«الصقور» مع
«مزيّر، والطيرير، والبعير، والجريّر، والنكير» وهذا مقبول سائغ في الشعر العربي ،
فالقصيد ذات الردف بالياء تأتي معها الواو، وذات الواو تأتي معها الياء . قال أبو عطاء
السندي :

ألا إن عيناً لم تجد يوم واسط
عشية قام النائحات وشققت
فإن تمس مهجور الفناء فرّبها
فإنك لم تبعد على متعهدي
وقال عبد الله بن عجلان النهدي :
وحقّة مسك من نساء لبستها
عليك بجاري دمعها لجمود
جيوب بأيدي مآتم وخذود
أقام به بعد الوفود وفود
بلى ، كل من تحت التراب بعيد
شبابي وكأيس باركتني شموهاً

سقيّة برديّ نمّتها عُيُوهَا
تطوّل القصار والطوال تطوّلها
على متنها حيث استقرّ جديّها

وإن كانت توارثها الجدوب
ولكن من يُجَلُّ بها حبيب
يكون لكلّ أنملةٍ ديب
بها أتلفت من مالي مصيب

فحيث كان الردف بغير الألف جاءت الواو والياء متعاقبتين ، ولا نكير في ذلك ،
وإن كان بعض الشعراء يلزم نفسه بها لا يلزم ، فلا يأتي بالواو ردفاً مع الياء ، ولا بالياء
مع الواو ، ومن هؤلاء الشعراء ابن الرومي .

ومن مجيء الردف بحرف اللين ، وهو الياء أو الواو المفتوح ما قبلها ، قول أبي تمام
الطائي :

ومدامعي تجري على خديهِ
وتنزهت شفتاي في شفتيهِ
وتهون تخلية الدموع عليه
هذا الفتى متعنّت عينيهِ

والعيشُ عذراً ولوّم
ولا يكن منك حـوم
يقولـه فيك قوم

فألقي من حبيب النفس طيفاً
وتمطلني الهوى بنعم وسوفاً

جديدة سربال الشباب كأنها
وخملة باللحم من دون ثوبها
كأن ديمقساً أو فروع غمامة
وقال آخر:

أحبُّ الأرض تسكنها سُلمي
وما دهري بحب تراب أرض
أعاذل لو شربت الخمر حتى
إذن لعذرتني وعلمت أني

لو كنت عندي أمس وهو معانقي
وقد ارتوت من عبرتي وجناته
لرأيت بكاءً يهون على الهوى
ورأيت أحسن من بكائي قوله
وقوله أيضاً :

الدهر يومٌ ويومٌ
فما قصر لما تشهيه
لا تُصغِيَنَّ لقيح
وقول الحسين بن وهب :

أرقت وكيف لي بالنوم كيفاً
أقول لها متى وتقوّل حتى

وقال أحد الشعراء العراقيين ، وهو عبد الحسين الأزري :

نظر العصفور يوماً قفصاً في صحن بيتِ
وإذا البلبل فيهِ مطرق السُّرَّاسِ لميتِ
قال ليتي لو تمكَّنتُ لأطلقتك ليتي
أي ذنب لك عوقبتُ ستَّ عليه؟ قال : صوتي

وليس هناك ما يمنع من أن يكون الردف في كلمة والروي في كلمة أخرى ، مثل :
«تجربها ، وتجري بها» و «أسألهما ، وسألهما» وغالباً ما يكون ذلك لو كان حرف الروي
هنا حرف جر ، مثل «تعديبي ، وتُغري بي» . ومثال ذلك قول أبي العتاهية :

أنته الخلافة منقادة إليهِ يجرُّ أذيالَ هَها
فلم تك تصلح إلا لهُ ولم يك يصلح إلا لَهَها
وقول الشريف الرضي :

وقفهُ بالربِّع أقوى بين أعقباد الكثيبِ
وعفا اليوم على كَرِّى قطارٍ وجنوبِ
والذي بالربِّع من بعْدِهم بعضُ السذي بي
وقو المتنبي في قصيدته التي مطلعها :

مَنْ الجأذر في زِيِّ الأعرابِ حمرُ الحلَى والمطاييا والجلابيبِ
كم زورة لك في الأعراب خافية أذهى وقد رقدوا من زورة السَّدِيبِ
أزورهم وسوادُ اللَّيلِ يشفعُ لي وأنثني وبياضُ الصبحِ يُغري بي
ولا تكون الواو والياء ردين إلا إذا كانتا حرفي مدٍّ أو لين كما مرَّ . فإذا كانتا مشدَّدتين

أو متحركتين فلا تكونان ردين ، ففي قول المتنبي في قصيدته التي مطلعها :

لكلِّ امرئٍ من دهره ما تَعَوَّدَا وعادات سيف الدولة الطعنُ في العِدا
جاء قوله :

وكل امرئٍ في الشَّرْقِ والغربِ بعدها يعدُّ له ثوبًا من الشعر أسودًا
هنيئًا لك العيد السذي أنت عيده وعيِّدُ لمن سمى وضعي وعيِّدًا

وقوله :

هو الجُدُّ حتَّى تفضل العينُ أختَهَا وحتَّى يصيرَ اليَوْمُ لليومِ سيِّدًا

وقوله :

ومَن يجعلُ الضَّرغامَ بارًا لصيِّدِهِ تصيِّدُهُ الضَّرغامُ فيما تصيِّدًا

وقوله :

وما قتلَ الأحرارَ كالعفوِ عنهمُ ومَن لك بالحرِّ الذي يحفظُ اليَدَا
حيث جاءت الواو المتحركة في «أسودًا» والياء المتحركة في «اليَدَا» والياء المشددة في «عيِّدًا، وسيِّدًا، وتصيِّدًا» ولا تعد إحداهما ردفًا لأنها ليست هنا ممدودة ولا ساكنة ،
والقصيدة غير مردفة .

٤ - التأسيس :

التأسيس هو الألف التي تسبق الرويَّ ويكون بينها وبين الرويِّ حرف واحد ، على أن تكون هذه الألف من الكلمة نفسها التي يوجد بها حرف الروي ، ففي قول الشاعر :

تذكُرْتُ مَن يبكي عليَّ فلم أجِدُ سوى السِّيفِ والرمحِ الرُّدينيِّ باكِيًا
تجد الرويُّ هو الياء وقبل الياء حرف الكاف ، قبلها الألف . هذه الألف هي «التأسيس» وأما الألف التي بعد الياء فهي الوصل كما مرَّ بك من قبل .

والقصائد ذات القافية المؤسسة كثيرة في الشعر العربي ، من ذلك قصيدة المتنبي التي

يقول فيها :

بأبي الشموسُ الجانحات غواربًا	اللابسات من الحرير جلابيًا
المنبهات قلوبنا وعقولنا	وجناتهنَّ الناهبات الناهبًا
الناعمات القاتلات المحييا	تُ المبيداتُ من الدلال غرائبًا
حاولن تفسديتي وخفن مراقبًا	فوضعنَ أيديهنَّ فوق ترائبًا
وبسمن عن برِّدِ خشيت أذيبسه	من حرِّ أنفاسي فكنت الذائبًا
يا حبَّذا المتحملون وحبَّذا	وإِ لثمت به الغزالة كاعبًا

كيف الرجاء من الخطوب تخلصا
أوحدني ووجدن حزننا واحدا
ونصبني غرض الرماة تصيبي
أظمتني الدنيا فلما جئتها
من بعد ما أنشبن في مخالبا
متاهيا فجعلننه لي صاجبا
محن أحد من السيوف مضاربا
مستسقيًا مطرت علي مصاببا
فالروي الباء ، والألف التي تسبق الباء بحرف تأسيس .

وقصيدة عبد يغوث بن وقاص الحارثي التي منها هذه الأبيات :

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا
ألم تعلم ما أن الملامة نفعها
فيا راكبًا إما عرضت فبلغن
أبا كرب والأيمين كليهما
جزى الله قومي بالكلاب ملامة
ولو شئت نجنتني من الخيل نهدة
ولكنني أحمي ذممار أبيكم
أقول وقد شدوا لساني بنسعة
أمعشر تيم قد ملكتم فاسجحو
فإن تقتلونني تقتلوا بي سيدا
أحقا عباد الله أن لست سامعا
وقول شاعر الحماسة يزيد بن الحكم :

دفعناكم بالقول حتى بطرتم
فلما رأينا جهلكم غير متته
مسسنا من الأباء شيئا وكلنا
فلما بلغنا الأمهات وجدتمو
وبالراح حتى كان دفع الأصابع
وما غاب من أحلامكم غير راجع
إلى حسب في قوميه غير واضع
بني عمكم كانوا كرام المضاجع
وقول منظور بن سحيم :

على زادهم أبكي وأبكي البواكينا
 فحسبي من ذي عندهم ما كافينا
 وإما لئام فادكرت حياينا
 فاقطع لبانتة بحرفي ضامر
 ولقى الهواجر ذات خلتي حادر
 فدن ابن حية شاده بالاجر
 فننان من كنفني ظليم نافر
 مر النجاء سقاط ليف الأبر

ولست بهاج في القرى أهل منزل
 فإما كرام مسرون أتيهم
 وإما كرام معسرون عذرتهم
 وقول ثعلبة بن صعير:
 وإذا خليلك لم يدم لك وصله
 وجنء مجفرة الضلوع رجيلة
 تضحى إذا ذق المطي كأنها
 وكان عيتها وفضل فتانها
 يبري لرائحة يساقط ريشها

ويشترط في ألف التأسيس أن تكون مع الروي في كلمة واحدة كما في النماذج السابقة، فإذا جاءت في كلمة والروي في كلمة أخرى لم تعد تأسيسًا، كما في قول أبي الطيب المتنبي:

وعادة سيف الدولة الطعن في العدا
 ويمس بما تنوي أعاديه أسعدا
 وهاد إليه الجيش أهدي وما هدى
 يرى قلبه في يومه ما ترى غدا
 فيترك ما يخفى ويؤخذ ما بدا

لكل امرئ من دهره ما تعودا
 وأن يكذب الإرجاف عنه بضده
 ورب مريد ضرة ضر نفسه
 ذكي تظنيه طليعة عينه
 يدق عن الأفكار ما أنت فاعل

فالألف الموجودة في «ما هدى» وفي «ترى غدا» وفي «ما بدا»، وهي تسبق حرف الروي - وهو الدال - بحرف لا تعد تأسيسًا لأنها من كلمة أخرى، والقصيدة غير مؤسسة كما هو واضح. ويستثنى من ذلك أن يكون الروي ضميرًا في قصيدة مؤسسة، كما في مطلع قصيدة عبد يغوث الحارثي الذي يقول:

فما لكما في اللوم خير ولا ليا

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا

فالياء - ياء المتكلم - هنا هي الروي، ولذلك جاز أن تكون الألف الموجودة في «ما» و«لا» تأسيسًا، فإذا كان الضمير الواقع رويًا في قصيدة غير مؤسسة لم تعد الألف السابقة عليه تأسيسًا كما في قول عروة بن أذينة:

لبشوا ثلاث منى بمنزل غبطةٍ وهم على غرض لعمرك ما هم
متجاورين بغير دار إقامةٍ لو قد أجدّ رحيلهم لم يندموا

٥ - الدخيل :

الدخيل هو الحرف المتحرك الذي يفصل بين ألف التأسيس وحرف الروي ، وهذا الحرف لا يلزم أن يكون حرفاً معيناً يتكرر كل مرة في القافية ، بل يلزم في القافية أن يكون هناك حرف ما بين ألف التأسيس وحرف الروي ، وإذا رجعت إلى النماذج المختارة تحت التأسيس رأيت أن بين ألف التأسيس وحرف الروي حرفاً ما ، وتستطيع أن تلاحظ حرف الروي والحرف الذي قبله في قصيدة عمر بن أبي ربيعة الآتية ، ورويا هو الباء والألف بعد الباء وصل ، والحرف الذي قبل الباء دخيل ، والألف قبل هذا الحرف تأسيس ، يقول :

وما ظبية من ظباء الأرا	ك تقرو دماث الرُبي عاشبَا
بأحسن منها غداة الغميم	إذا أبدت الخدّ والحاجبَا
غداة تقول على رقبة	لقيّمها احبس الراكبَا
فقال لها فيم هذا الكلا	م في وجهها عابسا قاطبَا
فقلت كـريم أتى زائراً	يمرُّ بكم هكذا جانبَا
لحبّك أحببت من لم يكن	صفيّاً لنفسي ولا صاحبَا
وأبذلّ مالي لمرضاتكم	وأعتب من جاعني عاتبَا
وأرغب في ودّ من لم أكن	إلى ودّه قبلكم راغبَا
ولو سلّك النَّاسُ في جانبٍ	من الأرض واعتزلت جانبَا
لأتبعنّ طيئها إنني	أرى دونها العجب العاجبَا

فالخرف الذي بين ألف التأسيس والباء التي هي الروي هو الدخيل ، وقد جاء شيئاً وكافاً وجيماً وطاءً ونوناً وحاءً وتاءً وعيناً . وإذن ، لا يلزم تكرار الحرف بعينه ، بل يلزم وجوده .

يقول ابن الرومي :

ومن يلقَ ما لا قيتُ في كلِّ مُجْتَنِي
أذا قَتَيْتِي الأسفارُ ما كَرَّهَ الغنى
فأصبحت في الإثراءِ أزهد زاهدٍ
حريصاً جباناً أشتهي ثم أنتهي
ومن راح ذا حرصٍ وجُبِنَ فإنَّه
ولما دعاني للمثوبة سيِّدٌ
تنازعني رغبٌ ورهبٌ، كلاهما
فقدمتُ رجلاً رغبةً في رغبةٍ
أخاف على نفسي وأرجو مفازها
ألا من يريني غايتي قبل مذهبي
فالروي هو الباء، والحرف قبل الروي هو الدخيل، والألف التي قبله تأسيس،
واختلاف الدخيل واضح أشدَّ الوضوح.

٦ - الخروج :

الخروج هو حرف المد الذي ينشأ عن إشباع حركة هاء الوصل . وحركة هاء الوصل
قد تكون الفتحة فينشأ عنها الألف، أو الضمة فتنشأ عنها الواو، أو الكسرة فتنشأ عنها
الياء، فمعلقة لبيد بن ربيعة :

عفتِ الدِّيارَ محلُّها فمُقامُها بِمَنَى تَأَبَّدَ غَوْلُها فِرْجائُها
رويها الميم، والألف قبلها ردف، والهاء وصل، والألف التي بعد الهاء خروج .
وكذلك قول ديك الجن الحمصي :

ولي كبد حري ونفس كأنها بكف عدو ما يريد سراحها
كأن على قلبي قطاةً تذكرتُ على ظمأٍ ورذاً فهزت جناحها
وقول عمر بن أبي ربيعة :

دعاني إلى أساء عن غير موعِد
فلما التقينا شفَّ بُردٌ محقَّق
وقلن لها والعين حـولك جمة
أخفى لنا وللمُعيري مجلس

وقول أبي تمام - وإشباع هاء الوصل فيه تولدت عنه باء ممدودة - :

أشفتُ أن يردَّ الزمانُ بغيره
فقتلتهُ وله عليَّ كرامةٌ
قمرٌ أنا استخرجته من دجنه
عهدي به ميثًا كأحسن نائم
لو كان يدري الميتُ ماذا بعده
غصص تكاد تفيض منها نفسهُ
وقول أبي تمام أيضًا :

لا، ووردٍ بخـدِّه
لا تعشَّقتُ غيرهُ
إن يكن أسقم الهـوى
ففساهُ بعـد التـمَنـى

ومثال إشباع ضمة هاء الوصل فتتولد عنها واو المد قول أبي تمام أيضًا :

قد صنَّفَ الحسنُ في خديكَ جوهره
وكلُّ حسنٍ فمن عينيكَ أوْلُهُ
وكان خدُّكَ دهرًا مشرقًا يققًا
قلبي رهينٌ بكفِّي شادنٍ غنجٍ
وقول الآخر:

وإذا امرؤُ مدح امرئًا لنواله
لو لم يُقدِّر فيه بُعدُ المُستقى

صروفُ منايا كان وقفاً حمائمها
عن الشمسِ جلى يومَ دجنِّ غمامها
ومثلُك بادٍ مُستشارٌ مقامها
فإن النوى كانت قليلًا لمامها

أو أُبتلى بعد الوصال بهجره
ملء الحشا وله الفؤادُ بأسره
لبليتي وزفتته من خدره
والحزن ينحر مقلتي في نحره
بالحي منه بكى له في قبره
ويكادُ يخرج قلبه من صدره

واعتـدالٍ بقـدِّه
لو يـسراني بـصـدِّه
بعـد تصـحيح وُدِّه
عـ يـرثي لـعـبـدِّه

وفيه قد خَلَّفَ التفاحَ أحمرةُ
مُدَّ خطَّ هارونُ في عينيكَ عسكره
فمُدَّ تمكَّنَ فيه اللَّحظُ عَضْفَره
يميثُهُ وإذا ما شاء أنشَره

وأطال فيه فقد أطال هجاءه
عند الورود لما أطال رِشاءه

ثانياً: ألقاب حركات القافية:

في المبحث السابق كان الحديث عن حروف القافية التي تلزم في القصيدة، وفي هذا المبحث سيكون الحديث عن الألقاب التي يطلقها العروضيون على حركات حروف القافية. هذه الحركات ست، هي: المجرى، والتوجيه، والإشباع، والنفاذ، والحدو، والرس. فإذا وقع شيء منها في القافية أصبح لازماً في قوافي سائر أبيات القصيدة. والبيت الأول في القصيدة هو الذي يحدد ما يكون لزومه ضرورياً في أبيات القصيدة كلها.

وسوف نتناول ألقاب حركات القافية واحداً بعد آخر.

١- المَجْرَى :

المجرى حركة الروي المتحرك - ويسمى الروي المطلق - سواء أكانت الحركة ضمة أم فتحة أم كسرة. فالروي الذي مجراه الضمة مثل قصيدة أبي ذؤيب الهذلي :

أمن المنون ورَبِيهَا تَوَجَّعُ	والدَّهْرُ ليس بمُعْتَبٍ مَن يَجْزَعُ
قالت أميمة ما لجسمك شاحباً	منذ ابْتَدَلْتُ ومثل مالك ينفعُ
أم ما لجنبك لا يلائم مضجعاً	إلا أفض عليك ذاك المضجعُ
فأجبتُها أمما لجسمي أَنَّهُ	أودى بني من البلاد فودَّعُوا
سبقوا هوي وأعنقوا هواهم	فَتَخَرَّمُوا ولكل جنبٍ مصرعُ
فغبرتُ بعدهم بعيثٍ ناصبٍ	وإخبالٍ أني لاحقٌ مُسْتَبَعُ
ولقد حرصتُ بأن أدافع عنهم	فإذا المنيئة أقبلت لا تُدْفَعُ
وإذا المنيئة أنشبت أظفارها	ألفيت كل تميمية لا تنفعُ

فالعين روي، وضمة العين هي «المجرى».

وفتحة الباء في قول مرة بن محكان (من شعراء الحماسة):

يا ربة البيت قومي غير صاغرة	ضمي إليك رجال القوم والقربا
في ليلة من جمادى ذات أنسدية	لا يبصر الكلب من ظلماتها الطنبا

بل ينبح الكلبُ فيهم غير واحداً
 ماذا ترين أنذنيهم لأرحلنا
 لِسْمُرْمِلِ الرِّزَادِ مَعْنِيَّ بِحَاجَتِهِ
 وقمْتُ مستبطنًا سيفي وأعرض لي
 فصادفَ السَّيْفُ مِنْهَا سَاقَ مُتَلِيَةِ
 زِيَافَةِ بِنْتِ زِيَافٍ مَذَكَّرَةٍ
 أمطيت جازرنا أعلى سناسنها
 ينشئ اللحم عنها وهي باركة
 وقلْتُ لما غَدَوَا أوصي قعيدتنا
 أدعى أباهم ولم أقرف بأهم
 أنا ابن محكان أخوالي بنو مطير
 ومثال المجري المكسور قول العرنديس (أحد شعراء الحماسة):

هَيْسُونَ لَيْسُونَ أَيَسَارٌ ذُوو كَرَمٍ
 إن يسألوا الخيرَ يُعْطَوْه وإن خُبروا
 وإن توددتهم لانوا وإن شُهِموا
 فيهم ومنهم يعدّ الخيرَ مَتَلَدًا
 لا ينطقون على الفحشاء إن نطقوا
 من تلقَ منهم تَقَلُّ لَاقِيَتْ سِيدَهُمْ

سَوَاسُ مَكْرَمَةٍ أَبْنَاءِ أَيَسَارٍ
 في الجَهْدِ أُدْرِكُ مِنْهُمْ طَيْبُ أَخْبَارِ
 كَشَفَتْ أذْمَسَارَ شَرٍّ غَيْرِ أَشْرَارِ
 ولا يعدّ نثا خزي ولا عارٍ
 ولا يمارون إن مَارُوا بِإِكْثَارِ
 مثل النجوم التي يسري بها الساري

٢ - التوجيه :

التوجيه هو حركة الحرف الذي قبل الروي الساكن - ويسمى الروي الساكن : المقيد -
 ففي قول سويد بن أبي كاهل اليشكري :
 رَبِّ مَنْ أَنْضَجْتَ غِيْظًا قَلْبِهِ
 ويراني كالشجيا في حلقه
 قد تمنى لي موتًا لم يُعطِ
 عسرًا خرجته ما ينتزع

مزبذُ يخطِرُ ما لم يرني فإذا أسمعته صوتي انقمَع
 قد كفاني الله ما في نفسه ومتى ما يكف شيئاً لا يضع
 بئس ما يجمعُ أن يغتابني مطعمٌ وخمٌ وداءٌ يــــدْرَعُ
 لم يضرني غير أن يحسدني فهو يزقو مثلما يزقو الضُّوعُ
 ويحييني إذا لاقيتــــه وإذا يخلصو لحمي رنَعُ

فتحة الحرف الذي قبل العين الساكنة هي التوجيه .

وفي قول المتنبي :

يا طفلة الكفِّ عبلة السَّاعدُ على البعير المقلِّدِ الواخِذُ
 زيدي أذى مهجتي أزدكِ هوى فأجهلُ الناس عاشقٌ حاقدُ
 حكيتُ يا ليلُ فرعها الوارد فاحك نواها لجفني الساهِدُ
 طال بكائي على تذكُّرها وطلَّت حتى كلاكما واجِدُ
 ما بال هذي النجوم حائرة كأنها العُمِّيُّ ما لها قائِدُ
 الروي هنا هو الدال الساكنة ، وحركة الحرف الذي قبل الدال هي التوجيه ، والألف
 التي قبل هذا الحرف تأسيس :

٣- الإشباع :

من حركات القافية أيضاً «الإشباع» وهو مصطلح يطلق على حركة الدخيل في القافية المؤسسة المطلقة الروي ، وقد سبق أن الدخيل هو الحرف الذي يكون بين ألف التأسيس وحرف الروي ، فإذا كان حرف الروي مطلقاً ، أي متحرراً ، فإن حركة ما قبله تسمى «الإشباع» ، ففي قول علي محمود طه (في رثاء فيصل الأول) :

تألَّق كالبرقة الخاطفة وجلجل كالرعدة القاصفة
 مبين من الحق في صوتــــه صدى البطش والرحمة الهانفة
 يخوض الغمار دمماً أو لظى ويركب للمأرب العاصفة
 يطير على صهوات السحاب ويمشي على الجنة الرّاجفة
 ويقترحم الموت في مأزق ترى الأرض من هولها واجفة

تجد الرويِّ هو الفاء ، والهاء التي بعدها الوصل ، والحرف الذي قبل الفاء هو الدخيل ،
والألَّف التي قبله هي التأسيس ، وحركة الدخيل هي الإشباع .

وفي قول امرئ القيس :

قولاً خليليَّ لَذَا العاذِلِ هل يجعل الجائر كالعادلِ
هل ماجدٌ أظهر في قومه عذراً كمن سارع في الباطلِ
أم هل ذوو الغيِّ كأهل الحِجَا أم هل رشيئُ الأمر كالجَاهِلِ
فالألَّف هي التأسيس ، والروي هو اللام ، والحرف الذي بينهما هو الدخيل ، وحركته
هي الإشباع .

٤ - النَّفَاذ :

«النفاذ» مصطلح يطلق على حركة هاء الوصل ، وهاء الوصل تكون بعد حرف
الروي ، وقد تكون ساكنة كما في قول المتنبي :

وقد يتزيَّأ باهوى غير أهله ويستصحبُ الإنسانُ من لا يلائمه
وقد تتحرك هاء الوصل فينشأ عن حركتها الخروج - وقد مر - وحركة هاء الوصل هذه
هي النفاذ ، والنفاذ قد يكون فتحة مثل قول المتنبي :

أهلاً بدار سباك أغيذها أبعد ما بان عنك خرذها
ظلت بها ننتطوي على كبدي نضيجية فوق خلبها يدنا
يا حاديي عيرها وأحسبني أوجد ميئاً قبيل أفقدنا
ففا قليلاً بها عليّ فلا أقلُّ من نظيرة أزوذها
ففي فؤاد المحبِّ نار جوِّي أحرَّ نار الجحيم أبردنا
شاب من الهجر فرق لمته فصار مثل الدمقس أسودنا
بانوا بخرعوبة لها كفلٌ يكاد عند القيام يقعدنا
ربحلة أسمرٍ مقبلها سبحلة أبيضٍ مجردنا
ففتحة الهاء هي النفاذ .

وقد تكون هاء الوصل مضمومة مثل قول الشريف الرضي :

مررن عُذْوًا بِرَوْضِ الصَّرِيحِ — م راق من النَّوْرِ ظَهْرَانُهُ
فحَنَّنَ لِلْمَاهِمِ أَثْلُوهُ — ومال إلى قريرهم بِأَنَّهُ

فضمة الهاء هي النفاذ . وكذلك قول المتنبي :

وأَتَعَبَ خَلَقَ اللهُ مِنْ زَادِ هُمِهِ — وَقَصَّرَ عَمَّا تَشْتَهِي النَّفْسُ وَجُدَّهُ
فَلَا يَنْحَلِيلُ فِي الْمَجْدِ مَالِكُ كُلِّهِ — فَيَنْحَلُّ مَجْدٌ كَانَ بِالْمَالِ عَقْدُهُ
وَدَبَّرَهُ تَدْبِيرَ الَّذِي الْمَجْدُ كُفُّهُ — إِذَا حَارَبَ الْأَعْدَاءَ وَالْمَالُ زَنْدُهُ
فَلَا مَجْدَ فِي الدُّنْيَا مَنْ قَلَّ مَالُهُ — وَلَا مَالَ فِي الدُّنْيَا مَنْ قَلَّ مَجْدُهُ
وَفِي النَّاسِ مَنْ يَرْضَى بِمَيْسُورِ عَيْشِهِ — وَمَرْكُوبُهُ رَجُلَاهُ وَالثَّوْبُ جِلْدُهُ

وقد تكون حركة هاء الوصل كسرة، كقول صالح بن عبد القدوس :

وإِنَّ مَنْ أَدَبْتَهُ فِي الصَّبَا — كَالْعُودِ يُسْقَى الْمَاءَ فِي غَرَسِهِ
حَتَّى تَرَاهُ مَوْرِقًا نَاضِرًا — بَعْدَ الَّذِي أَبْصَرْتَ مِنْ يُسَيْسِهِ
وقول المتنبي يهجو كافورًا :

فَلَا تَرْجُحِ الْخَيْرَ عِنْدَ امْرِئٍ — مَرَّتْ يَدُ النَّخَّاسِ فِي رَأْسِهِ
وَإِنْ عَرَكَ الشُّكُّ فِي نَفْسِهِ — بِحَالِهِ فَانظُرْ إِلَى جَنْبِهِ
فَقَلِمًا يَلُومُ فِي ثَوْبِهِ — إِلَّا الَّذِي يَلُومُ فِي غَرَسِهِ
مَنْ وَجَدَ الْمَذْهَبَ عَنْ قَدْرِهِ — لَمْ يَجِدْ الْمَذْهَبَ عَنْ قَنْبِهِ

فحركة الهاء هي « النفاذ » .

٥ - الحذو:

الحذو هو حركة الحرف الذي قبل الرفع ، وقد مر أن الرفع يكون حرف مد أو لين ، فإذا كان حرف مد اقتضى أن تكون الحركة قبله مناسبة له ، فتكون ضمة قبل الواو وكسرة قبل الياء ، مثل قول المتنبي :

مَالِنَا كَلْنَا جَوِيَا رَسُولُ — أَنَا أَهْوَى وَقَلْبُكَ الْمَتَبُولُ
كَلِمَا عَادَ مِنْ بَعَثَتْ إِلَيْهَا — غَارَ مَنِّي وَخَانَ فِيهَا يَقُولُ

أفسدت بيننا الأماناتِ عينا
تشتكي ما اشتكيتُ من ألم الشو
وإذا خامر الهوى قلبُ صبِّ
زودينا من حسن وجهك مادا
وصليتنا نصلك في هذه الدُّنْ
وقد سلف القول أن الواو والياء تتبادلان ردفين، فإذا كان الردف بالألف اقتضى
ضرورة أن يكون ما قبلها فتحة، مثل قول المتنبي أيضًا:

إنما أنفَس الأنيس سببًا
من أطاق التماس شيءٍ غلابًا
كل غادٍ للحاجة يتمنى
وإذا كان الردف بحرف اللين، وهو الواو أو الياء الساكنتين، كانت حركة ما قبله
فتحة لا غير، مثل قول أبي تمام يمدح إسحاق بن إبراهيم:

لإسحاق بن إبراهيم كَفُّ
ونورا سودِدٍ وحبًّا إذا ما
ومجدُّ لم يدعه الجود حتى
حليف ندى وتربُّ عُلًّا إذا ما
وقوله أيضًا في أبي قدامة أحمد بن زاهر:
أبا قدامة قد قدَّمت لي قدما
ضبقنا بدينك فاحتجنا إلى الدين
وكنت عونًا إذا دهر تخوَّننا
إن الجياد على علاتها صُبرٌ
والنصلُ يعمل إخلاصًا بجوهره
وقول بشار بن برد:

شطَّ بسلمى عاجلُ البينِ
وجاورت أسدَ بني القينِ

وحنّت النفس لها حنّةً
يا بنة من لا أشتهي ذكره
طال بها قلبي فراغت به
فكنت كالهقل غداً يبتغي
وقول الآخر:
فداءً خالتي وفدى صديقي
فأنت حبوتني بعنان طيرف
كأني بين خافيتي عقاب

كسادت لها تنقّد نصفين
أخشى عليك علق الشين
وأمسكت قلبي مع السدين
قرناً فلم يرجع بأذنين
وأهلي كلهم لأبي قعين
شديد الشدّ ذي بذلٍ وصون
أصاب حمامةً في يوم غين

٦- الرّس :

الرّس هو حركة ما قبل ألف التأسيس ، ولا يكون إلا فتحة كقوله :
لقد ثبتت في القلب منك مودةً كما ثبتت في الرّاحتين الأصابعُ
نهاري نهار الناس حتى إذا دنا لي الليل هزنتني إليك المضاجعُ

فحركة الصاد في «الأصابع» وحركة الضاد في «المضاجع» هي الرّس . وكان أبو عمرو الجرمي يقول : لا حاجة إلى ذكر الرّس ؛ لأن ما قبل الألف لا يكون إلا مفتوحاً . ويعلق عليه المعري في مقدمة لزومياته قائلاً : وهذا قول حسن إذ كانوا إنما أوقعوا التسمية على ما تلزم إعادته ، فإذا فقد أخلّ ، وهذه حركة لا يجوز عندهم أن تكون غير الفتحة ولا حاجة إلى ذكرها فيما يلزم .

ثالثاً: أنواع القافية:

تتنوع القافية باعتبار حركة الروي ، وباعتبار عدد الحركات بين الساكنين فيها . فمن حيث حركة الروي ؛ يكون محرّكاً أو غير محرّك ، فالروي المتحرك يسمى مطلقاً ، والروي غير المتحرك ، أي الساكن ، يسمى مقيداً . وقد يعمم الحكم على القافية كلها ،

فيقال قافية مطلقة أو قافية مقيدة . ومع وجود النوعين في الشعر العربي نجد القافية المطلقة أكثر استعمالاً من القافية المقيدة ، سواء في الشعر القديم أو في الشعر الحديث .

ومن نماذج القافية المقيدة قول الشَّابي في قصيدته الشهيرة «إرادة الحياة» :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة	فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد لي أن ينجلي	ولا بد للقيد أن ينكسر
ومن لم يعانقه شوق الحياة	تبخر في جوها واندر
فويل لمن لم تشقه الحيا	ة من صفة العدم المنتصر
كذلك قالت لي الكائنات	وحدثني روحها المستر
ودمدت الريح بين الفجاج	وفوق الجبال وتحت الشجر
إذا ما طمحت إلى غاية	ركبت المنى ونسيت الحذر
ولم أتجنب وعمور الشعاب	ولا كبنة اللهب المستعر
ومن لا يحب صعود الجبال	يعش أبد الدهر بين الحفر
فعبت بقلبي دماء الشباب	وضجت بصدري رياح أخزر
وأطرقت أصغي لقصف الرعود	وعزف الريح ووقع المطر

وقصيدة إيليا أبي ماضي «الطين» ذات قافية مقيدة ، يقول فيها :

نسى الطين ساعة أنه طيب	من حقيراً فصال تيهًا وعربد
وكسا الخبز جسمه فتباهى	وحوى المال كيسه فتمرد
يا أخي لا تمل بوجهك عني	ما أنا فحمة ولا أنت فرقذ
أنت لم تصنع الحريير الذي تلد	بس واللولؤ الذي تتلذد
أنت لا تأكل النضار إذا جعد	ت ولا تشرب الجمان المنضد
أنت في البردة الموشاة مثلي	في كسائي الرديم تشقى وتسعد
لك في عالم النهار أمان	ورؤى والظلام حولك متمد
ولقلبي كما لقلبك أحلا	م حسان ، فإنه غير جلمد

وأمانيك كلها من عسجند؟
 وأمانيك للخلود المؤكّد؟
 كذوبها . وأي شيء يؤبّد؟
 وقصيدة علي محمود طه «بحيرة كومو» - وهي إحدى بحيرات إيطاليا - من القصائد
 ذات الرويِّ المقيد، يقول فيها:

هَيْبِي الكأس والـوَتَرُ
 واصدحي يا خواطري
 ودنت جنـة المنى
 قد بُمِثْنَا بها على
 في مساء كأنَّه
 البحيرات والجبـا
 وتنقَّبْنَ بالغمـا
 تلك «كومو» مدى النَّظَرُ
 طويت شقة السفر
 وحلا عندها المـفـرُ
 موعـدٍ غير مُتَظَرُ
 حلُم الشيخ بالصَّغـرُ
 لُ توشَّحْنَ بالشجرُ
 م وأسفرن بالقمرُ

وقصيدة إيليا أبي ماضي «الإبريق» مقيدة الروي، يقول:

ألا أيها الإبريق مالك والصلفُ
 وما أنت إلا كالأباريق كلها
 أرى لك أنفا شامخاً غير أنه
 ومسته أيدي الأدياء فما شكا
 وفيك اعتزاز ليس للديك مثله
 ولا لك صوت مثله يصدع الدجى
 وأنصتُ أستوحيه شيئاً يقوله
 وبعد ثوانٍ خلت أني سمعته
 فقال: سقيتُ الناس . قلت له: أجلُ
 ودمع السواقي والعيون الذي جرى
 فقال: ليذكر فضلي الماء، وليُشُدُ
 قال: ألم أحفظه؟ قلت: ظلمته

فما أنت بلور ولا أنت من صدف
 تراب مهين قد ترقى إلى خزف
 تلعغ أثواب الغبار وما أنفُ
 ومصّته أفواه الطغام فما وجفُ
 ولست بذئ ريش تضاعف كالرغفُ
 وتهتف فيه الذكريات إذا هتفُ
 كما يسكت الزوار في معرض التُّحفُ
 يثرثر مثل الشيخ أدركه الخرفُ
 سقيتُهُم ماء السحاب الذي وكفُ
 وماء الينابيع الذي قد صفا وشفُ
 بمدحي، ألم أحمله؟ قلت لك الشرفُ
 فلولاه لم تُنقل ولولاك لم يقفُ

وقد تكون القافية المقيدة مردفة، أي أن حرف الروي مسبوق بحرف مد أو لين . من ذلك قول أبي القاسم الشابي في قصيدته «الذكرى»:

كُنَّا كزوجي طائر	في دوحه الحبّ الأمين
نتلو أناشيد المنى	بين الخئائل والغصون
متغرّدين مع البلا	بل في السهول وفي الحزون
ملاً الهوى كأس الحيا	ة لنا وشعشعها الفتون
حتى إذا كدنا نرثه	ف خمرها غضب المنون
فتخطف الكأس الخلسو	بَ وحطم الجام الثمين
وأراق خمر الحب في	وادي الكآبة والأئين
وأهاب بالحب الوديد	ع فودّع العشّ الأمين
وشدا بلحن الموت في الس	أفق الحزين المستكين
ثم اختفى خلف الغيو	م كأنسه الطيف الحزين!

وقصيدته «رثاء فجر»:

يأيها الغاب المنم	تق بالأشعة والورود
يأيها النور النقي	وأيتها الفجر البعيد
أين اختفيت، وما السدي	أقصاك عن هذا الوجود
آه لقد كانت حيا	تي فيك حاملة، تميد
بين الخئائل والجدا	ول والترنم والنشيد
تصغي لنجواك الجمي	لة وهي أغينة الخلود
وتعيش في كون من ال	غفلات فتان سعيذ
آه لقد غنى الصبا	ح فدمدم الليل العنيذ
وتألق النجم السوذي	ء فأعتم الغيم الركود
ومضى الردي بسعادتي	وقضى على الحب الوليد

وكأنها غمدرانها	فيها عشورٌ في مصاحف
وكأنها أنوارها	تهتز بالريح العواصف
طررُ الوصائف يلتقي	من بها إلى طرر الوصائف
بانَت سوارِها تمخَّ	ضُ في رواعدها القواصف
ثمَّ انبرت سحَبًا كبا	كيةً بأربعة ذوارف
وكان لمع بروقها	في الجوّ أسيف المثاقف

وأما القافية المطلقة فهي التي يكون رويها متحركًا سواء أكانت الحركة ضمة، مثل قول أبي ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغبتها	وإذا تـردُّ إلى قليل تقنع
وقول أبي صخر الهذلي في قصيدته التي مطلعها :	
لليلي بذات الجيش دار عرفتها	وأخرى بذات البين آياتها سطر
يقول :	

أما والذي أبكى وأضحك والذي	أمات وأحيا والذي أمره الأمر
لقد كنت آتيا وفي النفس هجرها	بناتًا لأخرى الدهر ما طلع الفجر
فما هو إلا أن أراها فجاءة	فأبهت لا عرف لذي ولا نكر
وأنسى الذي قد كنت فيه هجرتها	كما قد تنسى لب شاربها الخمر
وما تركت لي من شذا أهتدي به	ولا ضلع إلا وفي عظمها وقمر
وقد تركتني أغبط الوحش أن أرى	ألفين منها لا يروعها الدعر
ويمنعني من بعض إنكار ظلمها	إذا ظلمت يومًا وإن كان لي عذر
خافه أني قد علمت لئن بدا	لي الهجر منها ما على هجرها صبر
وأني لا أدري إذا النفس أشرق	على هجرها ما يبلغن بي الهجر
تكاد يدي تندي إذا ما لمستها	وينبت في أطرافها الورق النضر
وإني لتعروني لذكراك هزة	كما انتفض العصفور بلله القطر

وقول جميل بثينة :

وإني لأرضى من بثينة بالذي لو ابصره الواشى لقرت بلابله
بلا وبالأستطيع وبالمنى وبالأمل المرجو قد خاب آمله
أو كانت الحركة كسرة ، مثل قول توبة بن الحمير :

قالت مخافة بيننا وبكت له فالبين مبعوث على المتخوف
لومات شئ من مخافة فرقة لأمانتي للبين طول تحوفي
ملا الهوى قلبي فضقت بحمله حتى نطقت به بغير تكلف
وقوله :

أظعن عن حبيبك ثم تبكي عليه فمن دعاك إلى فراق
كانك لم تذق للبين طعمًا فتعلم أنه مر المذاق
أقم وانعم بطول القرب منه ولا تظعن فتكبت باشتياق
فما اعتاض المفارق عن حبيب ولو يعطى الشام مع العراق
أو كانت حركة الروي الفتحة ، مثل قول الصمة بن عبد الله القشيري :

حننت إلى ريبا ونفسك باعدت مزارك من ريبا وشعبا كما معا
فما حسن أن تأتي الأمر طائعا وتجزع أن داعي الصبابة أسمعنا
قفا ودعا نجدًا ومن حل بالحمى وقل لنجد عندنا أن يودعا
ولما رأيت البشر أعرض دوننا وجالت بنات الشوق يحزن نزعنا
بكت عيني اليسرى فلما زجرتها عن الجهل بعد الحلم أسبلنا معا
تلفت نحو الحي حتى وجدته وجعت من الإصغاء ليت وأخدعا
وأذكر أيام الحمى ثم أنثني على كبدي من خشية أن تصدعا
وليست عشيات الحمى برواجع عليك ولكن خل عينيك تدمعا
والمهم في الحكم على القافية بأنها مطلقة أو مفيدة حركة حرف الروي نفسه ، وأما
الهاء التي تكون وصلًا فقد تكون ساكنة أو متحركة كما مر ، ولا يعتد بحركتها إن كانت
محركة هنا ، فالحكم منصب على حركة حرف الروي .

وقد جمع الخطيب التبريزي أنواع القوافي المقيدة والمطلقة في هذا النص الذي أنقله عنه . يقول : «إن القوافي تسع ، ثلاث مقيدة وست مطلقة ، فالمقيد ما كان غير موصول ، والمطلق ما كان موصولاً . ثم المقيد على ثلاثة أضرب :

مقيد مجرد ، ومقيد بردف ، ومقيد بتأسيس .

والمطلق على ستة أضرب :

مطلق مجرد ، ومطلق بخروج ، ومطلق بردف ، ومطلق بردف وخروج ، ومطلق بتأسيس ، ومطلق بتأسيس وخروج .

فالمقيد المجرد كقوله :

أتهجر غانية أم تلمُ أم الحبل وإه بها مُنَجِّدِمْ
والمقيد المردف كقوله :

يا رَبُّ من نبغضُ ، أذوادنا رُحْنَ على بغضائه واغتسدين
والمقيد المؤسس كقوله :

نهنهُ دموعك إنَّ منْ يبكي من الحدثانِ عاجزُ
والمطلق المجرد كقوله :

حمدتُ إلهي بعد عروة إذ نجَا خِدَاشٌ وبعض الشرِّ أهونُ من بعض
والمطلق بخروج كقوله :

ألا فتى نال العلى بهمه

والمطلق المردف كقوله :

ألا قالت قُتَيْلَةُ إذ رأتنِي وقد لا تعدم الحسناءَ دَامَا
والمطلق بردف وخروج كقوله :

عفتِ الدِّيارُ محلَّها فمُقامُها

والمطلق المؤسس كقوله :

كليني لهمَّ يا أميمةُ ناصبِ

والمطلق بتأسيس وخروج كقوله :

في ليلسة لانرى بها أحدًا يحكي علينا إلا كواكبها^(١)
وأما تقسيم القافية من حيث عدد الحركات بين الساكنين في آخر البيت ، فقد قسموا
الشعر إلى خمسة أنواع ، هي المتكاوس ، والمتراكب ، والمتدارك ، والمتواتر ، والمترادف .
وتجد في بعض دواوين الشعر نصًّا على نوع القافية من هذه الوجهة ، كما في ديوان أبي تمام
بشرح الخطيب التبريزي حيث ينص التبريزي بعد البيت الأول من القصيدة على بحرهما
ونوع قافيتها ، فيقول : والقافية متدارك ، أو القافية متواتر . . الخ .

(أ) المتكاوس :

المتكاوس من الشعر ما كان فيه أربعة أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت ،
مثل قول العجاج :

قد جبر الدينَ الإلهَ فجُبرُ

حيث يوجد بين الساكن الأخير وهو الراء والساكن الذي يليه بالعودة إلى البيت وهو
الألف من «الإله» أربعة أحرف متحركة هي : الهاء والفاء والجيم والباء .

وإنما سمي متكائوسًا لما فيه من الاضطراب ومخالفة المعتاد ، أخذًا من قولهم : كاست
الناقة إذا مشت على ثلاثة قوائم ، وذلك غاية الاضطراب والبعد عن الاعتدال . ولما
كانت اللغة تميل إلى المراوحة بين الحركة والسكون فإن هذا النمط من الشعر يتعد عن
هذه المروحة ، وتتوالى فيه الحركات دون ساكن ، ولذلك وُصف بالاضطراب وسمي
متكائوسًا . وغالبًا ما يأتي هذا في الرجز الذي يدخل في تفعيلته الأخيرة الخبل ، وهو
اجتماع الخبن والطي ، فتصير التفعيلة على «متعلُن» ومن هنا تأتي أربع حركات بين
ساكنين ، ومثله قول العجاج أيضًا :

بل بلدٍ ملء الفجاج قُتممة

وقول ابنه رؤبة :

(١) كتاب الكافي في العروض والقوافي: ١٤٦ ، ١٤٧ (تحقيق الحساني حسن عبد الله).

عفت عوافيها وطال حممه

وقول الآخر:

ومَن إذا ريب الزمان صدَعَكَ

وهذا النوع في الشعر قليل .

(ب) المتراكب :

المتراكب من الشعر ما كان في قوافيه ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين ، مثل قول زهير بن أبي سلمى :

قَفْ بِالذِّيَارِ التِّي لَمْ يَعْفَهَا الْقَدَمُ بلى وغيرها الأرواح والذَّيْمُ
فالسَّاكِنِ الأَخِيرِ هُوَ وَاوِ الوَصْلِ (إشباع ضمة الميم) والسَّاكِنِ الأوَّلِ هُوَ الدَّالِ الأوَّلِي
فِي «الذَّيْمِ» وَبَيْنَهُمَا الدَّالِ ، وَالياء ، وَالميم ، وَكلُّهَا متحركة .

وقد سمي متراكبًا لأن الحركات توالى فركب بعضها بعضًا ، وهذا - كما يقول العروضيون - دون المتكاوس لأن مجيء الشيء بعضه على إثر بعض دون الاضطراب .

ومن هذا النوع قصيدة البوصيري في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم :

أَمِنَ تَذَكُّرِ جِرَانَ بِنْدِي سَلَمٍ مزجت دمعًا جرى من مُقْلَةٍ بدمٍ
وَنَهَجِ البَرْدَةِ لَشَوْقِي :

رَيْمٌ عَلَى القَاعِ بَيْنَ البَانِ وَالعَلَمِ أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الأَشْهُرِ الحُرْمِ
(ج) المتدارك :

المتدارك - بكسر الراء ، غير «المتدارك»^(١) بفتحها - هو ما كان بين ساكنيها الأخيرين حرفان متحركان ، مثل قول امرئ القيس :

قَفَا نَبِكٍ مِنْ ذَكَرِي حَبِيبٍ وَمَنْزَلٍ بسقط اللوى بين الدخول فحومل

(١) هو البحر السادس عشر من بحور الشعر ، وسمي بهذا لأنه كما يقال تداركه الأخفش على الخليل ابن أحمد ، ويسمى أيضًا «المتحدث» .

فالسكانان هما الياء التي هي وصل في اللام (فحومِل) والواو منها، وبينهما الميم واللام المتحركتان. وسمي المتدارك لتوالي حرفين متحركين بين ساكنين، والتدارك دون التراكب، لأن الخيل وغيرها إذا جاءت متداركة كان أحسن من أن يركب بعضها بعضًا.

(د) المتواتر:

المتواتر ما جاء بين ساكنيه في آخر البيت حرفٌ متحرك، كقول جميل بثينة:
 أبي القلب إلا حب بثنة لم يردُ سواها، وحب القلب بثنة لا يُجدي
 تعلق روحي روحها قبل خلقنا ومن بعد أن كنا نطافًا في المهدي
 ولكنه باقٍ على كل حالٍ وزائرنا في ظلمة القبر واللحدِ
 فالسكانان هما الوصل وهو الياء الساكنة الناتجة عن إشباع كسرة الروي، والحرف الذي قبل الدال، وبينهما متحرك واحد وهو الدال التي هي حرف الروي.

(هـ) المترادف:

المترادف من القوافي ما كان ساكناه الأخيران غير مفصولين بحركة، بل يجتمع فيه السكانان، وإنما سمي بذلك لأن أحد الساكنين ردف الآخر، ومثاله قول الشابي:

يا شعر أنت فم الشعو ر وصرخة السروح الكئيب
 يا شعر أنت صدى نحيب سب القلب والصبب الغريب

وقوله:

سئمت الحياة وما في الحياة وما إن تجاوزت فجر الشباب
 سئمت الليالي وأوجاعها وما شعشعت من رحيق بصاب
 فحطمت كأسِي وألقيتها بوادي الأسى وجحيم العذاب

وقوله:

أيها البلبلُ يا شا عمر أحلام الصريع
 غنّني إن على صـو تك أنداء الدموع
 غنّني فهو يريني أمل القلب الصريع

رابعًا: عيوب القافية:

اهتم العروضيون بحروف القافية وحركاتها ليبيّنوا أن هذه الحروف وهذه الحركات ضرورية في بناء القصيدة، يلتزم بها الشاعر إذا بدأ قصيدته بها، فالقصيدة التي يبدأ بيتها الأول بقافية مردفة أو مؤسسة على الشاعر أن يستمر في جميع أبياتها بما بدأ به. فلا يصح أن يأتي بيت غير مردف بعد ذلك في القصيدة نفسها إذا بدأت بقافية مردفة، ولا يصح أن يأتي بيت غير مؤسس إذا بدأت القصيدة بقافية مؤسسة. مثال ذلك قصيدة الحارث بن حلزة اليشكري التي بدأت في مطلعها بهذا البيت:

أذنتنا بينها أسماء رُبَّ ثَاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ

هذا المطلع يكشف أن القافية التي ستبعتها هذه القصيدة تتكون من الهمزة وهي حرف الروي، وفيها وصل وهو الإشباع الناتج عن ضمة الهمزة، وضمة الهمزة هي المجرى، وقبل الهمزة ألف هي الردف. وإذا اختار الشاعر هذا من أول بيت فعليه أن يلتزم به في كل بيت من أبيات القصيدة، فلا يصح أن يأتي بيت ليس فيه ردف بالألف، ولا يصح أن يأتي ردف بالواو أو الياء هنا، ولا يصح أن يأتي بيت ليس رويّه الهمزة المضمومة. فإذا حدث إخلال بما يجب أن يلتزم به، كان ذلك عيبًا غير مقبول. وهكذا الشأن في كل ما يلتزم به.

وإذن، يصبح حديث العروضيين عن حروف القافية وألقاب حركاتها بيانًا لكل ما يلتزم به إذا اختاره الشاعر في أول قصيدته. والأساس في كل هذا هو ما يختاره الشاعر في البيت الأول، فليس هناك إلزام من أحد أو من جهة ما للشاعر بأن ينشئ قصيدته مؤسسة أو مردفة، أو مطلقة أو مقيدة، أو غير ذلك، ولكن الشاعر هو الذي يختار، وعليه أن يلتزم بما يختاره من أول الأمر.

وإذن، لدى اللغة العربية أنماط مختلفة من القافية، كما أن لديها أنماطًا مختلفة من الوزن، والشاعر حر في اختياره الأوّل، فإذا اختار نمطًا من هذه الأنماط التزم به.

ومن هنا نجد ما عيب من القافية، هو ما حدث فيها من إخلال بما يجب الالتزام به سواء أكان ذلك في حروف القافية أم في حركاتها.

وقد كان الشعراء يلتزمون بهذا النظام الذي أقرته تقاليد القصيدة العربية ، بل إن بعضهم كان يزيد فيلزم نفسه بما لا يلزم ، كما فعل كثير عزة حيث يقول :

خليئٌ هذا ربع عزة فاعقلا قلو صيكا ثم ابكيسا حيث حلتِ
وما كنت أدري قبل عزة ما البكا ولا موجعات القلب حتى تولتِ
وما أنصفت أما النساء فبغضتُ إلينا وأما بالنوال فضنتِ

وهنا نلاحظ أن الروي هو التاء المكسورة ، وقد ألزم نفسه بلام قبل التاء في البيتين الأول والثاني ، ولم يأت بها في البيت الثالث ، ولكنه يعود فيلزم نفسه باللام قبل التاء ، فيكسب القافية جرسًا صوتيًا عذبًا ، يقول :

ووالله ما قرَّبْتُ إلا تباعدتُ بصرم ، ولا أكثرت إلا استقلتِ
فقلت لها يا عزُّ كل مصيبةٍ إذا وطئتُ يومًا لها النفسُ ذلتِ
فإن سأل الواشون فيم صرمتها فقل نفسٌ حمرٌ سُليتُ فتسلتِ
وكنت كذي رجلين رجلٍ صحيحةٍ ورجلٍ رمى فيها الزمانُ فثُلتِ
أسيئي بنا أو أحسني لا ملومةً لديننا ولا مقلية إن تقلتِ
هنيئًا مريبًا غير داء مخامرٍ لعزة من أعراضنا ما استحلَّتِ
وكنّا سلكنّا في صعودٍ من الهوى فلما توافينا ثبتُ وزلتِ
وكنّا عقدنا عقدة الوصل بيننا فلما توائقنا شددتُ وحلتِ
وللعين أسرابٌ إذا ما ذكرتها وللقلبِ وسواسٌ إذا العين ملَّتِ
وإني وتيمامي بعزة بعدما تخليتُ مما بيننا وتخلتِ
لكالمربجي ظلّ الغمامة كلما تبوأ منها للمقبل استقلتِ

وقد فعل هذا الخطيئة ، فالتمز الراء قبل التاء المكسورة في قصيدة يقول فيها :

بما أزهرت يوم التقينا وضرتِ أشاقتك ليلى في اللهاج وما جرتِ
من المسك منها في المفارق ذرتِ كقطع شمولٍ طعمٌ فيها ، وفأرةٌ
سقيت إذا أولى العصافير صرتِ وأغيد لا نكيس ولا وإهن القوى
إلى الليل حتى ملها وأمّرتِ رددتُ عليها الكأس وهي لذيدةٌ

إذا ما الثرياً في السماء اسبطرت
 يُقال لها خُذها بكفيك خرت
 أرى الحرب عن روق كوالح فُرت
 بأيديهم شؤل المخاض اقمطرت
 علانتها بالمحصدات أصرت
 إذا خرجت من حلقة الباب كرت
 إذا أكرهت لم تنأطر وإنمارت
 إذا واجهتهنَّ النحورُ اقشعرت
 رسا وسط عيس عزها واستقرت
 كما أعدت الجرب الصّحاح فعرت
 لقد حلبت منها نساء وصرت
 حداد من الخرصان لانت وترت
 ولما تسروا شمس النهار استسرت

وأشعث يهوى النوم قلت له ارحل
 فقام يجرُّ البرد لو أن نفسه
 ألا هل لسهم في الحياة فإنني
 ولن يفعلوا حتى تُقول عليهم
 عوابس بالشعث الكُمة إذا ابتغوا
 تنازع أبكار النساء ثيابها
 بكل قناة صدقة زاغبية
 وإن الحداد الزرق من أسلاتنا
 وجرثومة لا يقرب السيل أصلها
 ولكن سهمًا أفسدت دار غالب
 ولو وجدت سهم على الغي ناصرًا
 وإن المخاض الأدم قد حال دونها
 فلن تعلقونا الضيم ما دام جذمنا

ومن أشهر الشعراء الذين ألزموا أنفسهم بها لا يلزم أبو العلاء المعري ، وله ديوان
 «اللزوميات» وهو قصائد التزم فيها بها لا يلزم ، مثل قوله :

ونحن بعدهم في الأرض قُطان
 صفران ما بها للملك سلطان
 في كل مصرٍ من الوالين شيطان
 أن بات يشرب خمرًا وهو مبطان
 كمنطق العُرب والطائي مرطان
 فتعرف العدل أجبال وغيطان
 كأنها كلها للإبل أعطان

يكفيك حزنًا ذهاب الصالحين معًا
 إن العراق وإن الشام مذ من
 ساس الأنام شياطين مسلطة
 من ليس يحفل خصّ الناس كلهم
 تشابه النجر ، فالرومي منطقته
 متى يقوم إمام يستفيد لنا
 صلوا بحيث أردتم فالبلاد أدي

فالروي النون، وهو ملتزم، والألف قبلها ردف، وهو ملتزم أيضًا، ولكن الطاء التي قبل ألف الردف لزوم ما لا يلزم، وقد التزمها أبو العلاء في هذه القصيدة، وقوله أيضًا:

تواضع إذا ما رزقت العلاء	فذلك مما يزيد الشرف
وإن ألبس الله ثوب الشفاء	فلا تؤثرن عليه الترف
تفيض المياه وقد طالما	تيممها وارد فساغتسرف
ومن أمتته خطوب المنون	تخوف من هرم أو خرف
يقارف مستكبرات الذنوب	ويغفل عن ذنبه المقتسرف

فالقافية هنا رويها الفاء الساكنة، وهو روي مقيد، ولكنه يلزم قبل الفاء الراء، وهو لزوم ما لا يلزم. وقد تأسى به بعض الشعراء فالتزموا ما لا يلزم في بعض قصائدهم.

وهكذا تجد الشعراء يحاولون أن يحافظوا على حكم القافية ويراعون ما تجب مراعاته، ويزيد بعضهم على ما يجب الالتزام به. ولكن هناك إلى جانب هذا بعض المآخذ التي أخذت على الشعراء وعيبت عليهم في أمر القافية، ومن هذه العيوب أو المآخذ:

١- الإقواء:

الإقواء هو اختلاف المجرى - وهو حركة حرف الروي - بكسر وضم، بأن يأتي الروي في أحد أبيات القصيدة مضمومًا مع أن الروي مكسور، أو عكس ذلك، وهذا مما عيب على الشعراء قديماً. وقد زعموا أن النابغة في قصيدته التي مطلعها:

أمن آل مية رائح أو مغتد
عجلان ذا زاد وغير مزود

- وهي قصيدة ذات روي مكسور - قد أقوى في قوله:

زعم البوارح أن رحلتنا غدًا
وبذاك خبرنا الغراب الأسود

ولما غنيت هذه القصيدة أمامه أوحوا إلى الجارية أن تمد الصوت في «الأسود» حتى يتبين الإقواء باختلاف صوت الروي من كسر وضم، ويقال إنه غير البيت بعد ذلك إلى:

زعم البوارح أن رحلتنا غدًا
وبذاك تنعاب الغراب الأسود

وفي القصيدة بيت آخر فيه أيضًا إقواء، وهو قوله :

بمخضب رخص كأن بنانه عتم يكاد من اللطافة يعقد
ولم يزعموا أن النابغة غيره .

وما يسمى «الإقواء» كثير في الشعر القديم، وكان أبو علي الفارسي يقول : قلت قصيدة إلا وفيها الإقواء . وكل من يقرأ الشعر القديم يجد هذه الظاهرة واضحة ، ففي «المفضليات» ، وهي قصائد اختارها المفضل الضبي ، يقول عبدة بن الطبيب في قصيدته التي مطلعها :

هل حبلُ خولة بعد الهجر موصولُ أم أنت عنها بعيد الدار مشغولُ
وهي قصيدة رويها مضموم كما ترى ولكن جاء فيها قوله :

وقل ما في أساقي القوم فانجدوا وفي الأداوي بقيات صلاصيلُ
والعيسُ تدلك دلگًا عن ذخائرها يُنحزن من بين محجون ومركولُ
فجاءت القافية مجرورة الروي في «مركول» مع أن القصيدة كلها مضمومة الروي .

وفي أبيات لبشر بن عمرو بن مرثد يقول فيها :

قل لابن كلثوم الساعي بذمته أبشر بحرب تغص الشيخ بالريق
وصاحبيه فلا ينعم صباحهما إذ فرت الحرب عن أنيابها الروق
لا يبعث العير إلا غب صادقاً من المعالي ، وقوم بالمفاريق
بل هل ترى ظعنًا تُخدَى مُقفية لها توالٍ وحادٍ غير مسبوق
يأخذن من معظم فجًا بمسهلة لزهوه من أعالي البسر زُحلوُق
حاربن فيها معدًا واعتصمن بها إذ أصبح الدين دينًا غير موثوق
جاء البيت الخامس مضموم الروي «زحلوُق» مع أن الأبيات كلها مكسورة الروي .

وفي قصيدة بشر بن أبي خازم التي مطلعها :

أحق ما رأيت أم احتلام أم الأهلوال إذ صحبي نيام
جاء قوله في هذه القصيدة المضمومة الروي :

ألم تر أن طول الدهر يسلي
وكانوا قومنا فبغوا علينا
وينسي مثلما نُسيت جـذأم
فسقتناهم إلى البلد الشامي
فجاءت «الشامي» المكسورة الميم مع الروي المضموم .

وفي ديوان امرئ القيس جاءت هذه الأبيات ، ولاحظ حركة الكلمة الأخيرة في قوافيها :

ألا إن قومًا كنتم أمس دونهم
عويرٌ ومن مثل العوير ورهطه
ثياب بني عوفٍ طهارى نقيّة
هم أبلغوا الحى المضلل أهلهم
فقد أصبحوا والله أصفاهم به
وفي قصيدته التي مطلعها:

لمن الدير غشيتها بسحام
فعمائتين فهضب ذي إقدام

- وهي قصيدة ذات روي مكسور - جاء قوله :

تخدي على العلات سام رأسها
جالت لتصرعني فقلت لها اقصري
فجزبت خير جزاء ناقة واحد
وكأنها بدرٌ وصيلٌ كتيّفة

وفي «الأصمعيات» - وهي مجموعة قصائد من اختيار الأصمعي - جاءت هذه الأبيات لأبي مهدية يصف حية :

قد كاد يقتلني أصم مرقش
حتى أصد الله عني رأسه
خلقت لها زمه عزين ، ورأسه
وكأن شديقه إذا ما أقبلا
من جُبّ كلثم والخطوب كثير
والله بالمراء المضاف بصير
كالقرص فُلطح من طحين شعير
شدقًا عجوزٍ مضمضت لظهور
سمراء طافت من نفيض برير

فالبيتان الأول والثاني حركة رويهما الضمة، والأبيات الثلاثة الباقية حركة رويها الكسرة.

وإن لي رأيًا في مسألة الإقواء هذه، لا أريد أن أثقل به عليك هنا؛ لأني عاجلته في موضع آخر، فارجع إليه إن شئت^(١). وخلاصة الرأي - دون تدليل علمي عليه هنا - أن الشاعر ينشد قصيدته على ما تقتضيه قواعد الشعر، ولو كان ذلك على حساب قواعد النحو والصرف؛ لأن قواعد الشعر أولى بالمراعاة والاتباع. وقد قال ابن هشام: إن حركة القافية من أهم ما تجب مراعاته، ولذلك ينطق بها الشاعر على ما تستحق أن تكون عليه، ثم تقدر الحركة الإعرابية من أجل القافية. ومما يستشهد به العروضيون في مجال الحديث عن الإقواء قول حسان بن ثابت - رضي الله عنه:

حارِ بن كعبٍ أَلَا الأَحلامُ تزجرُكمُ عنِّي وأنتم من الجوفِ الجماخِيرِ
لا عيب في القوم من طولٍ ولا عِظَمٍ جسم البغالِ وأحلام العِصافيرِ
كأنهم قصبٌ جوفٌ أسافلُه مثقَّبٌ نفخت فيه الأعاصيرُ
وقول دريد بن الصَّمَّة:

نظرت إليه والرماح تنوشه كوقع الصياصي في النسيج الممدِّدِ
فأرهبته عنه القوم حتى تبددوا وحتى علاني حالك اللون أسودِّ

٢ - الإصراف:

الإصراف - ويسمى أيضًا الإسراف - هو اختلاف المجرى بفتح وغيره، وهذا في العيب أشد من الإقواء؛ لتباعد ما بين الألف وغيرها، والألف هنا ناشئة عن إشباع الفتحة، وكان الإقواء مغتفرًا لقرب ما بين الكسر والضم ولتبادل الواو والياء ودفين، والضمة من الواو والكسرة من الياء.

ويستشهد العروضيون على الإصراف بقول القائل:

(١) انظر كتابي لغة الشعر، ص ٣٨٠ وما بعدها، دار الشروق. وكتابي اللغة وبناء الشعر، الفصل الخامس، مطبعة الصفوة.

لا تنكحنَ عجزوزاً أو مطلقَةً
فإن أتوك وقالوا: إنها نَصَفٌ
وبقول الآخر:

أريتك إن منعت كلام يحيى
ففي طرزي على يحيى سهادٌ
وقول الآخر:

ألم تـرني رددت على ابن ليلي
وقلت لشاتاه لما أتتنا
وجاء في الأصمعيات: وقال مهلهل:
يا حارٍ لا تجهل على أشياخنا
منا إذا بلغ الصبي فطامهُ
لاحظ أن «الأقوام» مفعول به وحقه النصب .

قتلوا كليياً ثم قالوا: اربعوا
حتى نبيد قبيلة وقبيلة
ولاحظ أيضاً أن «الهام» مفعول به وحقه النصب .

ويقمن ربّات الخدور حواسراً
فلو أنشدت هذه الأبيات على ما تستحق أو آخر الكلمات من الإعراب - لنصبت
كلمة الأقوام وكلمة الهام، ولكن المحققين للأصمعيات ضبطا هاتين الكلمتين بالجر،
ولم يعلقا على ذلك بشيء .

وجاء في ديوان امرئ القيس: وقال حين نزل على خالد بن سدوس بن أصمع
النبهاني:

إذا ما كنت مفتخرًا ففاخرُ
بيت تبصرُ الرؤساء فيه
بييت مثل بيت بني سدوسًا
قيامًا لا تنازعُ أو جلوسًا
إذا ما أجمد الماء القريسُ
هم أيسارُ لقمان بن عادٍ

وهنا اختلف ضبط حركة حرف الروي بفتح في البيت الأول والثاني، وضم في البيت الثالث.

ولعل هذه الأبيات التي قيل عنها إن فيها إصرافاً كانت تنشد كلها بتقييد حرف الروي، أي بإسكانه حتى إذا أدى ذلك إلى أنواع من الأضرب غير المستعملة أو المشهورة في الشعر، ولكن الرواة أطلقوا هذه القوافي المقيدة، فظهر ما سُمي الإصراف أو الإسراف.

٣- الإكفاء:

الإكفاء هو اختلاف حرف الروي في قصيدة واحدة، وأكثر ما يقع ذلك في الحروف المتقاربة المخارج، مثل قول الراجز:

قَبَّحْتِ مِنْ سَالِفَةٍ وَمِنْ صُدُغٍ

كَأَنَّهَا كَشَيْبَةَ ضَبِّ فِي صُقْعٍ

فجمع بين العين والغين . وقول الآخر:

بَنِيَّ إِنْ الْبَرَّ شَيْءٌ هَيَّيْنُ

الْمَنْطِقُ اللَّيْلِيُّ وَالطُّعْمُ

فجمع بين النون والميم . وقول الراجز:

جَارِيَةٌ مِنْ ضَبَّةِ بِنِ أَدَّ

كَأَنَّ تَحْتَ دَرَعِهَا الْمَنْعَطُ

شَطَّأَ رَمَيْتَ فَوْقَهُ بِشَطَّ

فجمع بين الدال والطاء . وقول الراجز:

بِنَاتٌ وَطَاءٌ عَلَى خَدِّ اللَّيْلِ

لَا يَشْتَكِينَ عَمَلًا مَا أَنْفَيْنُ

مَا دَامَ مُخٌّ فِي سُلامِي أَوْ عَيْنُ

فجمع بين اللام والنون في الروي . وقول الآخر:

ما تنقم الحرب العوان مني
بازل عامين حديث سني
لمثل هذا ولدتني أمي

فجمع بين النون والميم في الروي . فإذا كان الحرفان متباعدين في المخرج سُمي هذا العيب «الإجازة» مثل قول الشاعر:

خليلي سيرا واتركا الرحل إنني بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه بشرى رحله قال قائل لمن جمل رخسو الملاط نجيب
فجمع بين الراء والباء رويين معًا ، وهما متباعدتان في المخرج . ومثل هذا قول الآخر:
ما أوجع البين من غريب فكيف إن كان من حيب
يكاد من شوقه فؤادي إذا تذكرته يموت
فجمع بين الباء والتاء ، الباء مجرورة والتاء مرفوعة ، فزاد التباعد وهذا من أشد العيب .

وقد جاءت في ديوان امرئ القيس هذه القصيدة التي يقول فيها من روي
الصاد(١):

أمن ذكر سلمى أن نأثك تنوص فتقصر عنها خطوة أو تبوص
وكم دونها من مَهَمِه ومفازة وكم أرض جذبٍ دونها ولصوص
تراءت لنا يومًا بجنب عنيزة وقد حان منها رحلة فقلوص
بأسود ملتف الغدائر وارد وذئب أشر تشوفه وتشوص
منابته مثل السُدوس ولوئه كشوك السَّيال فهو عذب يُفيض

فجاء بالصاد مع الصاد ، وأثبت المحقق شرح الأعلام «يفيض : يبرق» ولم يعلق الشارح ولا المحقق على هذا الاختلاف البين في حرف الروي ، والقصيدة تبلغ أربعة وعشرين بيتًا . وزاد المحقق فأثبت الكلمة نفسها «يفيض» في فهرس اللغة ، وقد ضبطها المحقق بضم الياء ، ولكنني رجعت إلى المعاجم فوجدت المادة موجودة في المعاجم ، وروى ابن

(١) الديوان ١٧٨ بتحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم . وانظر أيضًا ص ٥١٢ .

منظور بيت امرئ القيس ، وقال : «قال الأصمعي : قولهم ما عنه محيص ولا مفيص ، أي ما عنه مَحِيد ، وما استطعت أن أفيص منه ، أي أحيد ، وقول امرئ القيس :
 منابته مثل السُّدوس ولوئنه كشوك السَّيال فهو عذبٌ يفيصُ
 قال الأصمعي : ما أدري ما يفيصُ ، وقال غيره هو من قولهم : فاص في الأرض ، أي قطر وذهب . قال ابن بري : وقيل يفيصُ : يبرق ، وقيل يتكلم ، يقال : فاص لسانه بالكلام ، وأفاص الكلام : أبانه . فيكون يفيص على هذا حالاً ، أي هو عذبٌ في حال كلامه» .

وعلى هذا أظن أن المحقق قد سها ، وليس في شعر امرئ القيس «إجازة» لأنها تقع - كما يقول أبو العلاء المعري - في شعر النساء والضعفة من الشعراء ، لا في أشعار الفحول .

وقد ظهر في أوائل القرن العشرين ضمن دعوات التجديد في الشعر مَنْ يدعو إلى ضربٍ من الشعر بلا قافية ملتزمة مع كونه موزوناً ، وسمي هذا «الشعر المرسل» فكتب جميل صدقي الزهاوي في بعض قصائد من هذا اللون من الشعر:

يعيش رخي العيش عُشرٌ من الوري وتسعة أعشار الأنام مناكيدُ
 أما في بني الأرض العريضة قادرٌ يُخفُّ ويلاات الحياة قليلا
 أفي الحقُّ أن البعض يشبع بطنه وأن بطون الأكثرين تجوعُ
 وهكذا تستمر القصيدة ، كل بيت بقافية مختلفة عن الأخرى في الروي وفي حركة حرف الروي . وكذلك فعل في مصر الشاعر عبد الرحمن شكري صديق العقاد والمازني وزميلها في ريادة حركة التجديد التي عرفت بجماعة «الديوان» - وإن كان شكري لم يشترك معها في كتابته ، بل شارك بأن هوجم في الديوان - يقول عبد الرحمن شكري من الشعر المرسل:

خليلي والإخفاء إلى صفاءٍ إذا لم يغذئه الشوقُ الصحيحُ
 يقولون الصحابُ ثمار صدقٍ وقد تبلو المرارة في الثمارِ
 شكوت إلى الزمان بني إخائي فجاء بك الزمان كما أريدُ

وفي قصيدة أخرى يقول :

خرج العظيم يخط في تـرب العـرا خط المدلس في تـراب الطـالع
يمشي وحيداً في الخلاء وحولـه جيش من الآراء والعزـمات
وما لبث هذا اللون من الشعر أن مات ولم تعره الأذن العربية استماعاً ، وأثبت الذوق
العربي أنه لا يألّف إلا الشعر الموزون المقفى .

٤ - الإيطاء :

الإيطاء أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة بمعنى واحد ، كأن تأتي في القافية كلمة «الشجر» وبعدها في البيت التالي كلمة «الشجر» بالمعنى نفسه ، فإن كانتا بعنيين لم يكن إيطاء . وكان الخليل بن أحمد يرى أن كل كلمة وقعت موقع القافية وأعيد لفظها في قافية بيت آخر ، وكانت العوامل تقع عليها ، اتفق معناهما أو اختلف - فهو إيطاء ، نحو «نغر» تريد الفم و«نغر» تريد الحرب ، ونحو «كلب» تريد القبيلة و«كلب» تريد النابح ، وما أشبه ذلك ، ويجعل من الإيطاء قول الشاعر:

قامت تهادي طفلةً جَلَّتْ هودجها بالرقم والعقلِ (الوشي)
تفتن بالألفاظ أهل النهى وتستبي بالغنجِ ذا العقلِ (الحجى)
قلت لها جودي لذي صبوة أصبح للشقوة في عقلِ (قيد)
أضحى وحييكَ لـه لازمٌ مطالب بالنقد أو عقلي (حبس)
قالت بإعراض عدمت الهوى هل لقتيل الحبِّ من عقلِ (ديسة)

وإذا كانت الكلمة تكون اسمًا مثل «ذهب» وفعالًا مثل «ذهب» تريد الذهاب - فلا يجعله الخليل إيطاء لأن العوامل لا تقع عليها من طريق واحد . وأمّا غير الخليل من العروضيين فإنهم يرون أن المعنى إذا اختلف مع اتفاق اللفظ فلا يكون إيطاء ، وإن وقعت عليها العوامل في إيطاء ، مثل قول النابغة :

أو أضع البيت في خرقاء مظلمة تقيّد العير لا يسري بها السّاري
لا يخفض الرزء عن أرضِ ألمِّ بها ولا يضلّ على مصباحه السّاري

وإذا قرب الإيطاء كان قبيحًا ، وإذا تباعد لم يكن كذلك وجاز ، فإذا فصل بين اللفظين سبعة أبيات فأكثر لم يعد إيطاء ، وإذا كان أقل من ذلك عد إيطاء ، مثل قول نصيب :

لقد هتفت في جنح ليلٍ حمامةٌ على فنن وهننا وإني لنائمٌ
فقلت اعتذارًا عند ذاك وإني لنفسي مما قد رأيت للائمٌ
أأزعم أي هائم ذو صبابةٍ لسعدى ولا أبكي وتبكي الحائمٌ
كذبت وبيت الله لو كنت عاشقًا لما سبقتني بالبكاء الحائمٌ
وقول الأخطل الصخيري :

أيها الأغنياء إن غناكم شيدته سواعد الفقراءِ
القصور التي تقيمون فيها من بناها لكم سوى الفقراءِ
وإذا اختلف معنى الكلمتين فإن الذوق يقبله ولا يعد ذلك من الإيطاء ، كما في قول الشاعر :

لا تصنع العرف إلى مسائق فكل ما تصنعه ضائعٌ
ما ضاع معروف لدى أهله ذلك مسك أبدًا ضائعٌ
فضائع الأولى من الضياع ، وضائع الثانية اسم فاعل من ضاع المسك يضيع إذا انتشر وفاح . ومثله :

ماذا نوّمل من زمان لم يزل هو راغبًا في خاملٍ عن نابهِ
نلقاه ضاحكًا إليه وجوهنا ونراه جهمًا كاشرًا عن نابهِ
كذلك إذا اختلفت الكلمتان بالتعريف والتنكير فلا يعد من الإيطاء ، كقول الراجز :
يا ربّ سلّم سدوهنّ الليلة
وليلة أخرى وكلّ ليله

وقول عباس بن الأحنف :

يا دارُ إن غزالاً فيك برّح بي لله درك ما تحوين يا دارُ
الدار تملكني ويحي ، وصاحبها قلبي ، مليكان ربُّ الدارِ والدارُ

٥ - التضمين :

التضمين هو أن تتعلق الكلمة الأخيرة في البيت - وهي التي تشتمل على القافية - بأول ما في البيت التالي ، كقول النابغة :

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم موارد صادقات شهدن لهم بصدق الود مني

وذلك أن القافية محل الوقف والاستراحة ، فإذا افتقرت لما بعدها لم يصح الوقف عليها ، فخرجت عما ينبغي لها . وقد كان القدماء يستحبون أن يكون البيت كاملاً في معناه ، بل إنهم يفضلون أن يكون كل شطر مستقلاً بمعناه ، ولذلك عدوا اتصال بيت بآخر عيباً ، ولكن بعض الشعراء كان يجعل الأبيات كلها متصلة بحيث لا يستقل بيت بمعناه ، ومن ذلك قول الشاعر :

يا ذا الذي في الحب يلحى أمّا والله لو حملت منه كما
حملت من حبّ رخيّم لما لمت على الحبّ فدعني وما
أطلب أني لست أدري بما أحييتُ إلا أنني بينما
أنا بيباب القصر في بعض ما أطلب من قصرهم إذ رمى
شبه غزالٍ بسهام فما أخطأ سهماه ولكنما
عيناه سهمان له كلّما أراد قتلي بهما سلّما

وقد نسب السكاكي هذه الأبيات إلى الخليل بن أحمد ، واستملحها ، ورأى أن الشاعر المقتدر يستطيع أن يعتمد إلى العيب فيجعله حسناً غير معيب . ومثل الأبيات المنسوبة للخليل قول الشاعر وقد كتب إلى أحد أصدقائه يلومه لعدم عيادته له في مرضه :

يا صديقي قد جفاني جميع النّـ مايس لما جفوتني واستهانوا
بي ، وقد كنت كالأمير عليهم بك إذ كنت ملطفاً بي وكانوا
لي عبيداً ، أو كالعبيد المطيفيـ من فلما أقصيتني واستبانوا
سوء حالي لديك صاروا مع الدهـ ر ولو عدت لي لعادوا ودانوا
لي ، فعذ لي ، فلست مثل أناس كنت أرجو الوداد منهم فخانوا

فهذه الأبيات كما نرى متصل بعضها ببعض ، ولا يحس القارئ فيها شيئاً معيباً .
ومما اتفقوا على أنه غير معيب أن يكون في البيت الأول إجمال يفصله البيت التالي ، كقول
امرئ القيس :

وتعرف فيه من أبيه شمائلًا ومن خاله ومن يزيدَ ومن حُجْرَ
ساحةَ ذا، وبرَّ ذا، ووفاءَ ذا ونائلَ ذا إذا صحا وإذا سكرَ
فالساحة لأبيه ، والبر لخاله ، والوفاء ليزيد ، والنائل لحجر . ويمكن أن يكون في البيت
تضمين ولكنه لا يدرك أو لا يحس القارئ بأنه عيب ، وذلك كما في قول مجنون ليل :

كأن القلب ليلسة قبل يغدي بليلى العامرية أو يراخ
قطاةٌ غرّها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح
فلا في الليل نالت ما ترجي ولا في الصبح كان لها براخ
وهذا النوع من التضمين لا يعدونه عيباً لأن الكلمة الأخيرة من البيت لا تتعلق بما
بعدها ، وذلك أن كلمة «قطاة» خبر لـ «كأن» ، وهكذا إذا لم تكن كلمة القافية هي التي
تتعلق بما بعدها لم يعد ذلك عيباً ، ومثل هذا في الشعر العربي كثير جداً وهو غير منكور
ولا معيب ، كقول الشاعر :

إذا ما الفتى جاوز الأربعينَ ولم يعقب النقص منه الكمالا
ولم يتبع العصبية الزاهدينَ وينفي الحرام ويغني الحلالا
فلا ترجه طول أيامه فليس يسز يدك إلا خبالا
فجواب «إذا» الشرطية في البيت الأول لم يأت إلا في البيت الثالث . وكذلك قول ابن
قيس الرقيات :

وإذا الزمان رمى صفًا تك بالحوادث ما دفاعه
فهناك تعرف ما ارتفا عُ هوى أخيك وما اتضاعه
وهذا كله غير معيب لأن أول البيت التالي متصل بأول البيت السابق وليس بقافيته ،
فالمعيب هو اتصال كلمة القافية بأول البيت التالي .

٦ - السناد :

معنى السناد هو المخالفة . وقد سبق أن الحروف التي تلزم في القافية مع الروي هي الردف والتأسيس ، والحركات التي تلزم مع المجرى هي الإشباع والحذف والتوجيه ، فإذا اختلف في القافية من هذه شيء سمي سناداً ، ولذلك هناك سناد الردف وسناد التأسيس وسناد الحذف وسناد الإشباع وسناد التوجيه .

(أ) سناد الردف :

إذا جاء في قوافي القصيدة الواحدة قافية مردفة وقافية مجردة من الردف عُدها عيباً . وقد سبق أن أشرنا إلى أن الردف تتبادل فيه الواو والياء سواء أكانتا ممدودتين أم حرتين ، وليس تبادلهما عيباً . ولقد حاول بعض العرب القدماء أن يزيدوا حدة التشابه والتماثل في القافية فعاثوا بتبادل صوتي الواو الممدودة والياء الممدودة في القافية المطلقة . وقد روي عن «مروان بن الحكم» أنه قال لخالد بن يزيد بن معاوية - وقد استنشدته من شعره - فأنشد :

فلو بقيت خلائف آل حرب ولم يلبسهم الدهر المنوناً
لأصبح ماء أهل الأرض عذباً وأصبح لحم دنياهم سميناً

فقال له مروان : «منوناً وسميناً؟ والله إنها لقافية ما اضطرك إليها إلا العجز»^(١) . ولكن صاحب العقد الفريد يرد هذا العيب قائلاً : وهذا مما لا عجز فيه ولا عابه أحدٌ في قوافي الشعر ، وما أرى العيب فيه إلا على من رآه عيباً ، لأن الياء والواو يتعاقبان في أشعار العربي كلها قديمها وحديثها . وقال عبيد بن الأبرص :

وكل ذي غيبة يؤوبُ وغائب الموت لا يؤوبُ
من يسأل الناس يجرمونه وسائل الله لا يخيبُ
ومثله من المحدثين :

أجارة بيتينا أبوك غيورُ وميسور ما يرجى لديك عسير^(٢)
ولذلك نصوا على أنه «تجوز الياء مع الواو مثل مشيب وخطوبُ ، والأمير ووعور . فإن

(١) العقد الفريد ، لابن عبد ربه : ٣٣٢ / ٥ .

(٢) السابق نفسه .

أردفت بيتًا وتركت آخر فهو سناد وعيب ، نحو قول الشاعر:
 إذا كنت في حاجة مرسلاً فأرسل حكيمًا ولا توصه
 وإن بابُ أمرٍ عليك التوى فشاوِرُ لبيبا ولا تعصه
 فالواو التي في «توصه» ردف ، والصاد حرف الروي ، والبيت الثاني ليس بمردف ، فهذا
 سناد ، وهو عيب قلما جاء»^(١).

ومن سناد الردف قول شوقي يخاطب غاندي :

سلامٌ كلما صليتِ عريانًا وفي اللبِّدِ

وفي زاوية السجن وفي سلسلة القيدي

وقوله :

وأغنّ أكحل من مها بكفّيةً علقث محاجرهِ دمي وعلقثهُ
 البانُ دارته وفيه كناسةُ بين القنا الخطارِ حُطَّ نحيثهُ
 السلسبيل من الجداول وردهُ والآس من خضر الخائل قوئهُ
 إن قلت : تمثالُ الجمال منصَّبًا قال الجمالُ : براحتي مثَّلتُهُ
 ومن المعيب أيضًا أن يأتي بحرف المدّ ردفًا مع حرف اللين ، كقول امرئ القيس في
 قصيدة مردفة بحرف لين مطلعها :

أنا القرمُ للقُرم بين القُروم على كلِّ بيتٍ لي الدهرُ بيتُ
 وراويتي فوق أعلى الرواةِ على كل صوتٍ لي الأَبصُ صوتُ
 فقال فيها :

فأنمي إلى باذخ شامخ إذا سامني الناس حَسفًا أبيتُ
 أباي الله والسيف لي والسنانُ أن أخذَل في كندة ما حيتُ

فقال في قافية البيت الأخير «حييتُ» فجاء بالياء ممدودة ردفًا مع أن الردف حرف
 لين ، ويسمى هذا «سناد الخذو».

(١) الموشح ، للمرزباني ، ٧ . وانظر: العملة ، لابن رشيق ، ١٦٨/١ .

(ب) سناد التأسيس :

من عيوب القافية أن يجمع الشاعر في قصيدة واحدة بين قافية مؤسسة وأخرى غير مؤسسة ، كما جاء في أرجوزة للعجاج في قوله :

يا دار سلمى يا اسلمي ثم اسلمي
فخندف هامة هذا العالم

فقافية البيت الثاني مؤسسة وقافية البيت الأول غير مؤسسة ، وقد زعموا أن العجاج كان يهزم «العالم» أي يجعلها «العالم» حتى لا يكون فيها سناد التأسيس .

وكثير من الشعراء في أول عهدهم بالشعر لا يتنبهون إلى هذا العيب فيقع في شعرهم ، من ذلك قول الشاعر:

لو أنّ صدور الأمر يبدون للفتى كأعقابه لم تلقه يتندّم
إذ الأرض لم تجهل عليّ فـرـوجـهـا وإذ لي عن دار الهوان مـرـاعـم
وكذلك قول أبي القاسم الشابي :
قد كان له قلبٌ كالطفـ لـ ، يد الأحلام تُهديه
مذ كان له ملكٌ في الكو ن جميل الطلعة يعبه
لـواه لما عدّبت في الكو ن مصـادره ومـوارده
ولما فاضت بالشعر الحسـ (م) يّ مشاعره وقصائده
(ج) سناد الإشباع :

سناد الإشباع هو اختلاف حركة الدخيل ، والدخيل - كما تعلم - هو الحرف الذي يكون بين ألف التأسيس وحرف الروي ، وغالبًا ما تكون حركته الكسرة ، فإذا جاء بحركة غيرها عد ذلك عيبًا ، وهو سناد الإشباع ، وإن كنت أرى أن هذا العيب محتمل وقلما يلتفت إليه . ومن سناد الإشباع قول الشاعر:

ومستوحش للبين بيدي تجلداً كما أوحش الكفين فقد الأصابع
وكم قد رأينا من قتيل لخلّة بسهم التّجني أو بسهم التقاطع
وكم واثق بالدهر والدهر مولعٌ بتأليف شتى أو بتفريق جامع

ففي كلمة «التقاطع» جاءت الطاء مضمومة وهي حرف الدخيل ، وما قبل الروي فيها عداها مكسور . ومن ذلك قول النابغة :

حلفت فلم أترك لنفسك ريبةً وهل يأتمن ذو أمةٍ وهو طائعُ
بمصطحباتٍ من تضافٍ وثيرةٍ يزرن إلا سيرهنَّ التَّدافعُ
وقول الآخر:

ولما رأيت عيناى أن تتركا البكا وأن تجبسا سحَّ الدموع السواكبِ
تشاءبت كيلا ينكر الدمع منكراً ولكن قليلاً ما بكاءُ الثاؤبِ
(د) سناد الحدو:

أشرت فيها سبق إلى هذا العيب ، وهنا أعرفه بأنه اختلاف حركة ما قبل الردف بفتح وكسر أو ضم . ولعلك على ذكر بأن الكسر والضم يتعاقبان حركة ما قبل الردف وليس ذلك معيباً ، أما إذا جاءت الفتحة قبله فإنها تؤدي إلى أن تنطق الواو أو الياء حرف لين ولا تكون مدّاً ، وهذا هو العيب . من ذلك قول عمرو بن كلثوم في معلقته :

علينا كل سابعيةٍ دلاصٍ ترى تحت النجاد لها غضوناً
كأن متونهن متون غُدرٍ تصفقها الرياحُ إذا جرىنا
وقول أمية بن أبي الصلت :

تخبرك القبائل من معدِّ إذا عدُّوا سعاية أولينا
بأننا النازلون بكل ثغرٍ وأنا الضاربون إذا التقينا
(هـ) سناد التوجيه :

سناد التوجيه هو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد ، إذ يكون من تمام التماثل الصوتي أن تتوافق حركة ما قبل الروي في القصيدة المقيدة القافية ، فإذا اختلفت هذه الحركة عدَّ هذا عيباً . من ذلك قول امرئ القيس :

فلما دنوتُ تسديتُها فثوباً لبستُ وثوباً أجزرُ
ولم يرننا كالى كاشحُ ولم يفش منى لدى البيتِ سرُ
وقد رابتني قولها يا هنا هُ ويحك ألحقت شرّاً بشرُ

فحركة الجيم في «أجر» ضمة، وحركة السين في «سر» كسرة، وحركة الشين في «بشر» فتحة، وهذا هو سناد التوجيه .

ومن ذلك قول أحمد شوقي في قصيدته «انتحار الطلبة» :

وامتَحانٌ صَعَبْتُهُ وطأَةٌ شَدَّها في العلم أَسْتاذُ نِكْرُ
لا أرى إلا نظامًا فاسدًا فكك العلم وأودى بالأَسْرُ
من ضحاياها وما أكثرها ذلك الكارِه في غَضِّ العُمُرُ
وقول الشابي في قصيدته «إرادة الحياة» :

أسائل أين ضباب الصباح وسحر المساء وضوء القَمَرُ
وأسراب ذاك الفُراش الأنيق ونحل يغني وغيمٌ يَمُـرُ
وأين الأشعة والكائنات وأين الحياة التي أُنْتَظَرُ
ظمئت إلى النور فوق الغصون ظمئت إلى الظلِّ تحت الشَّجَرُ

وكان الأخفش لا يرى هذا عيبًا لكثرتة في الشعر، ويبدو أن رأيه على جانب كبير من الصواب .

الفصل الثالث القافية في الشعر الحر

إن الشعر الحر تحرر من الالتزام بالقافية ، وبعبارة أحد النقاد : «إن الشعر الحر قد حرر القافية من الوزن ، كما حرر الوزن من القافية»^(١) . والمقصود بتحرير القافية من الوزن أنها لم تعد نهاية ضرورية لكمٍّ متساوٍ منظم من المقاطع الصوتية كما كان في البيت القديم ، والمقصود بتحرير الوزن من القافية أن الأبيات في الشعر الحر لم تعد ملزمة بالتساوي الكمي ، بحيث يمكن أن يطول بيت عن آخر أو يقصر عنه .

«وإذا كان تحرير الوزن من القافية يعني طرح القافية طرحًا تامًا في بعض المقاطع ، فإن تحرير القافية من الوزن يعني عدم الالتزام بموضع معلوم ترد فيه . وقد أتاح ذلك الفصل للشاعر فرصة صياغة القصيدة في أشكال أكثر شمولاً من البيت ، إذ إن البيت فقد اكتسبه القديم وتفتت إلى وحدات متفاوتة الطول ، أشبه بالجميل الموسيقية التي يجب أن تلتصم في وحدات أكبر»^(٢) .

فقد فقدت القصيدة الحرة تكرر العناصر الصوتية التي تطرد في القصيدة كلها ، وفقدت بالتالي توقع كلمة القافية لأن هذه مترتبة على السابقة . أما إطالة الحركة الأخيرة في كلمة القافية - إذا وجدت - فإننا نلاحظ أن معظم القوافي في الشعر الحر تلجأ إلى القافية المقيدة المردفة ، فهي تستبدل بطول المقطع الأخير «ص ح ح» المقطع «ص ح ح ص» وهذه سمة غالبية لا لازمة . وأما الوقف عليها فهذا باقٍ مثل الشعر القديم ، وأما مغايرة الوقف في الشعر الحر للنثر ، فإن الملاحظ أيضًا أن الوقف في الشعر الحر قد اقترب كثيرًا

(١) موسيقى الشعر العربي : ١٠٦ .

(٢) السابق نفسه .

من الوقف الثري ، ولم تعد القصيدة الحرة تلجأ إلى مثل ما كانت تلجأ إليه القصيدة القديمة .

فهناك أربعة عناصر - إذن - اختلفت بدرجات متفاوتة بين القافية في الشعر القديم والقافية في الشعر الحر، ولم يبق مشتركاً بينهما إلا الوقف على القافية .

وإذا كانت غنائية الشعر القديم (شعر البيت) قد أسهم فيها إطلاق القوافي ، فإن الشعر الحر يحاول التخلص من هذه الغنائية عن طريق عدم التماثل في القافية ، سواء أكان ذلك في البنية المقطعية أم في تكرار حروف معينة في أواخرها .

لقد تخلصت بعض قصائد الشعر الحر من القافية تمامًا ، وكان ذلك مقصودًا من الشاعر، أو بعبارة أخرى ، صيغت تجربته على هذا النحو . ففي قصيدة «مائدة الفرح الميت»^(١) لمحمد إبراهيم أبو سنة خلوُّ تام من القافية ، وجاءت الأبيات متفرقة على هذا النحو:

ينبت ظلي في مرآة الحائط

ينبت ظلك في مرآة السقف

نتواجه ، نجلس

نقتسم الصمت وأقداح الشاي البارد

تفصلنا مائدة الفرح الميت

تتحرك فينا أوراق خريف العام الماضي

تتعري أغصان العرلة

وتهمهم بين جوانحنا الأسئلة البلهاء

من أين؟ وكيف؟ لماذا؟

(١) الأعمال الشعرية: ٢٥٥ .

يضحك في أعيننا الدمع

يتسلل برق أسود

يقلب مائدة الفرع الميت

وتتقطع فوق المائدة عظام الصمت

نجد كل بيت منفصلاً عن الآخر، وخلت الأبيات من أدوات الربط سوى «وتهمهم بين جوانحنا»، «وتتقطع فوق المائدة . . .» حيث سبق كل منهما بحرف العطف الذي هو لمطلق الجمع، وهو الواو. وخلا كل بيت من القافية المتكررة، فليست بين هذه الأبيات قافية واحدة جاوبتها قافية أخرى في بيت آخر، «إن كل ما في الموقف يوحي بتصرم الصلات وانبتات الروابط وتقطعها، ومن ثم جاءت الجمل بدورها تعكس هذا الجو الثقيل، بعدم ترابطها وانقطاع الصلات اللغوية بينها»^(١). ولم تتطابق فيه قافيتان، واتجه كل بيت في طريق مخالف كما اتجه كل من المتكلم والمخاطبة إلى طريق مغاير. وهنا نجد أن انعدام القافية له دور في تشكيل جو القصيدة بحيث جاء تنازب القوافي متجاوباً مع تنازب طرفي العلاقة «المتكلم والمخاطبة».

وثمة نمط آخر من فقدان القافية يتمثل في قصيدة بعنوان «من السجلات العسكرية»^(١) يرثي فيها الشاعر ابن أخيه الذي استشهد على شاطئ قناة السويس في حرب الاستنزاف. تكونت القصيدة من خمسة مقاطع، خلّت الأربعة الأولى فيها من القافية، وصاغها الشاعر صياغة تجعلها قريبة من السجلات العسكرية، ولذلك حاول الابتعاد عن الخصائص الصوتية للشعر ليوهم بأنها من السجلات، ولكنه جعل كل مقطع منها متماسكاً متلاحماً عن طريق الاتصال العروضي المستمر، بحيث جاء كل مقطع منها في بيت واحد، تقول القصيدة موجّهة الخطاب إلى الشهيد:

الريح تعزف في ضلوعك غنوة الأفق البعيد،

وأنت منكفىّ تعد رصاص مدفك العنيد،

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٦٧.

(٢) ديوان حامد طاهر: ١٠٦.

وقد تألق في محارك البريق ،
وأطرقت أنفاسك المتلاحقات إلى المدى . .
تشتّم رائحة العدو ،
وتستشيط أسي إذا مر المساء بغير راد

* * *

ويمر قائدك الحبيب عليك ، تسأله
- متى تتحركون؟
وأنت نازاً للجواب ،
فلا يجيئك منه غير إشارة خرساء تعلن الانتظار
«ألا هلاكاً لانتظارك»

ثم يُحطرك زميلك بأن نوبتك انتَهت

* * *

وتعود ترقد تاركاً عينيك تسرح في السماء ،
تشاهد الحدأ التي تعلق وتهبط
كم يربحك أن تعانق ذكريات صباك
حين أهبّت يوماً بالرفاق ليرفعوك إلى هنالك ،
حيث قلب العش والحدأ الصغيرة ،
كيف لم تعلم بأنك حينها أطلقتها كانت ستنمو ،
ثم ها هي في السماء الآن ترقب مصرعك

* * *

وتركت أمك منذ شهر ،
كان عنف الداء قد أودى بنضرتها ، وأسلمها الفراش
تظل تسعل لم يعد يشفي الدواء ،
وحينما ودعتها أحسست أن دموعها كانت بلون الثلج
قلت لأختك المخطوبة : اهتمي بها
سألتك أن تبقى قليلاً ،
- لم يعد في الوقت متسع
وللمت الحقيقية في هدوء

هذه أربعة مقاطع من القصيدة ، كل مقطع منها يعد عروضياً بيتاً واحداً ، لأن
القافية التي يوقف عندها هي «بغير زاد» في البيت الأول ، و«انتهت» في البيت الثاني ،
و«مصرك» في الثالث ، و«في هدوء» في الرابع . وقد اتخذت القصيدة قالب القص
الذي يسترجع مع هذا الشهيد لحظات من التحرق للمعركة ، ولحظات من الطفولة
العابثة ، وتقيم مفارقة بين طفولة هذا الشهيد الذي ترك الحدأ الصغيرة تنمو وأفلتها في
الوقت الذي كان يستطيع إمساكها فيه ، وجعلنا ندرك أن أمته أيضاً تركت العدو
يستفحل وينمو هو الآخر حتى إنه يرقب مصارعنا جميعاً ، ولم تصده وهو صغير غير
قادر على التحليق ، وتسترجع أيضاً لحظات إنسانية من العلاقة الحميمة بالأم المريضة
التي أنهكها الداء وأودى بنضرتها ، ولعلها الأمة المريضة كذلك التي تحتاج إلى الشفاء
والنهضة .

وكل مقطع من هذه المقاطع ينتهي بجملة توحى بالنهاية «مر المساء بغير زاد» والزاد
هنا هو حصيلة رصاص المدفع ، والذي يصيد قد يُصاد أيضاً . والجملة الأخيرة من
المقطع الثاني هي «ثم يخطر الزميل بأن نوبتك انتهت» ، وانتهاء النوبة هنا مؤذن بانتهاء
الدور المنوط به في الحياة نفسها ، والجملة الأخيرة من المقطع الثالث تقترب أكثر من
النهاية «ثم هاهي في السماء الآن ترقب مصرك» ، فالمصرع مرتقب بين لحظة وأخرى ،
و«لم يعد في الوقت متسع ، وللمت الحقيقية في هدوء» - وهي الجملة الأخيرة من المقطع
الرابع - استعداداً للرحيل المتوقع .

يأتي بعد ذلك المقطع الخامس ، وهو الأخير، ونلاحظ أن الريح التي كانت تعزف في أول القصيدة ، تعصف ، والأفق الذي كان مُضْمَخًا بعبير أغنية أخذ يزأر:

الريح تعصف هذه المرة

والأفق يزأر هذه المرة

استعداداً للوثبة الأخيرة القاضية . وهنا تلجأ القصيدة إلى التقفية التي تخلت عنها طوال المقاطع السابقة ، وتقطر الكلمات تقطيراً ، ونحس بأن توافق القوافي يوحى بجو النَّدْب والتفجع :

ورصاص مدفعك الصبور يضيء وجه الليل ، يفتح فيه ثغرة

وانساب جرحك قطرة في إثر قطرة

ورقدت ليلك شاهد ، والأرض حولك مكفهرة

لكن كف الصبح رشّت فوق صدرك ألف زهره

فالقصيدية التي تخلت عن القافية في مقاطعها الأربعة الأولى عادت إلى التقفية والتزمتها في مقطعها الأخير، وأدى فقدان القافية دور القص والتسجيل ، فطالت الجمل بما يناسب عنوانها «من السجلات العسكرية» وطالت أيضاً التفعيلات في البيت الواحد، كما أدت التقفية دور النَّدْب والتفجع على الميت ورثاء هذا الشهيد، ولذلك أضافت القافية إلى حرف رويها الهاء الساكنة التي توحى بانقطاع النفس من الحسرة .

وإذا كانت بعض قصائد الشعر الحر تسلك سبيل عدم التقفية لغاية تغيهاها، ويمكن أن تتلمس من خلال تحليلها، بحيث لا يكون عدم التقفية ذا دلالة واحدة في كل قصيدة تختار ذلك - فإن الكثير الغالب من قصائد الشعر الحر تختار التقفية، ولكنها تسلك سبيلاً مغايرة - بالطبع - لنظام التقفية في القصيدة التي من شعر البيت .

إن قصيدة شعر البيت عندما نوعت في القافية كان ذلك بنظام مخصوص ، إذ كانت تلجأ إلى جعل كل بيتين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة أحياناً ، وأحياناً أكثر من ذلك - ذات قافية موحدة ، فصارت أشبه بعدد من المقطعات المتساوية الأبيات في قصيدة واحدة .

أما تنوع القافية في قصيدة الشعر الحر فإنه لا يتبع نظاماً مخصوصاً يمكن توقعه، ففي قصيدة بعنوان «نهاية» لأحمد عبد المعطي حجازي^(١) نجد أربعة أنواع من التقفية، وكل قافية منها اتخذت ضرباً مختلفاً من أضرب البحر الذي تنتمي إليه القصيدة وهو الرمل . يقول :

١ - ما الذي أبقت لنا الأيام حتى نتجلدُ

٢ - وكلانا ينجر الآخر أن الحب مات

٣ - أي ساعات سرورٍ ،

نستعيد الآن ذكراها فنصمدُ

٤ - لرياح اليأس والذل التي هبت علينا

٥ - في هدوء الكلمات!

احتوى هذا المقطع على ثلاثة أنواع من القافية التي استعملت في القصيدة، تكرر منها نوعان «حتى نتجلدُ» و«فنصمدُ»، و«أن الحب مات» و«في هدوء الكلمات». وكلا النوعين قافية مقيدة، غير أن الأولى (نتجلد) مقيدة غير مردفة، والأخرى مقيدة مردفة (مات) وليس هناك أي ضمان بأن تتكرر إحداهما. والشاعر عندما يكرر قافية من قوافي القصيدة الحرة يلتزم ما لا يلتزمه، ويجاوب أن يجتذب إليه أذن مستمعه ومتلقيه. وفي المقطع الثاني من القصيدة يفتتحه بقافية جديدة غير القوافي الثلاث التي سبقت في المقطع الأول، ثم يرتد إلى قافية المطلع ويكرر بعض قوافي المقطع الأول :

٦ - فجأة صرنا غريبين وحيدين نثير الشفقة

٧ - تلتقي أعيننا حيناً وتشرذ

٨ - ثم ترتد بلا ذكرى كأنما ما التقينا

٩ - وكأنما ما عرفنا ألم العودة في الليل،

ببعض الذكريات

(١) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي : ٣٢١ .

١٠ - فجأة صرنا عجوزين دخلنا في طريق ضيقه

١١ - وتجاوزنا بلا قصد وصرنا

١٢ - خطواتٍ بعدها يصبح كلُّ وحده في الطرقات

١٣ - فجأة صرنا عدوين تعيسين ظهرنا

١٤ - كعبيد الزمن الغابر صلينا وجئنا

١٥ - لنلاقي حفتنا في الحلقة

بدأ هذا المقطع بقافية جديدة «الشفقة» وانتهى بقافية مشابهة «الحلقة» فحصرت قافية القاف بحلقته الضيقة هذا المقطع في دائرة مغلقة تؤدي إلى الاحتناق والإحساس به، فيأتي المقطع الأخير قصيراً جداً فيه قافية من قوافي المقطع الثاني وقافية من قوافي المقطع الأول ليربط بينهما:

١٦ - من ترانا يبدأ القول وينهي الجلسة المختنقة

١٧ - من ترى يعلن أن الوقت فات!

ومن الملاحظ أن القصيدة الحرة تقع فيها يعد عيباً في القصيدة التي من شعر البيت، وهو التضمن، ولا يعد هنا عيباً بسبب أن القافية غير ملتزمة، وإنما الإتيان بها إحساس من الشاعر بأدائها لوظيفة مغايرة لوظيفتها في شعر البيت، فالقافية هنا تقطع الجملة نحوياً لحساب التقطيع العروضي، فجملة «فنصمذ لرياح اليأس والذل التي هبت علينا في هدوء الكلمات» وهي جملة واحدة توزعت على ثلاثة أبيات، فجاء الفعل «فنصمذ» قافية لبيت، وفصل عنه الجار والمجرور اللذان يتعلقان به «لرياح اليأس» كما فصل الجار والمجرور «في هدوء الكلمات» عن متعلقه وكوّن بيتاً وحده. وكذلك قطعت جملة «وسرنا خطواتٍ» بحيث صار الفعل «سرنا» قافية لبيت، وجاء نائب مفعوله المطلق في أول البيت التالي له، وكان من الممكن أن تكون كلمة «خطوات» قافية، فتتجاوز بذلك قافيتان متماثلتان على هذا النحو:

وتجاوزنا بلا قصد وصرنا خطوات

بعدها يصبح كلُّ وحده في الطرقات

ولو فعل الشاعر هذا لصار هذان البيتان متماثلين في عدد التفعيلات (مجزوء الرمل) وفي القافية، ولكن الشاعر كسر هذا التماثل في عدد التفعيلات وفي تجاور القوافي، ولم تتجاوز قافيتان متماثلتان في هذه القصيدة على قصرها في المقطع الأول إلا مرة واحدة، وقد فرت القصيدة من إغراء التماثل والتجاور عن طريق الشغرة التي فتحتها في جدار الجملة، فجاءت الجملة مشعثة:

وتجاورنا بلا قصد وسرنا

خطواتٍ بعدها يصبح كلُّ وحده في الطرقاتُ

إن الوقف على «وسرنا» قد يوهم بأن السير استمر طويلاً، ويظل هذا الوهم مائلاً في الذهن مدة السكتة التي تكون بين بيت وآخر، فتأتي كلمة «خطوات» بعد هذه السكتة الموهمة بالاستمرار لتفجأ القارئ بأن السير لم يكن إلا «خطوات بعدها يصبح كلُّ وحده»، ومن جانب آخر لتتجاوب «سرنا» مع «ظهرنا» صوتياً ومعنوياً التي فصل عنها الجار والمجرور الواقع حالاً من فاعلها «ظهرنا كعبيد الزمن الغابر» فجاء الجار والمجرور في أول البيت التالي.

وإذا كانت القصيدة الحرة تفر من تماثل عدد التفعيلات وتجاور القوافي في مواضع، فإنها تسعى إلى تماثل عدد التفعيلات وتجاور القوافي أيضاً في مواضع أخرى. ويحدث ذلك في القصيدة الواحدة، كما في هذه القصيدة

فجأة صرنا عدوين تعيسين ظهرنا

كعبيد الزمن الغابر، صلينا وجئنا

فهذان البيتان تماثلا في عدد التفعيلات، وتجاورا في القوافي. وإذا كان البيتان السالفان قد فرا من التماثل والتجاور على حساب الجملة، فإن هذين البيتين قد تماثلا وتجاورا على حساب الجملة أيضاً، إذ فصل الفعل «وجئنا» عما يتعلق به، وهو «لنلاقي حتفنا في الحلقة» من أجل أن تصبح بيتاً مستقلاً، وكان من الممكن عروضيّاً أن تصبح جزءاً من البيت السابق لو قال: «كعبيد الزمن الغابر، صلينا وجئنا لنلاقي حتفنا في

الحلقة» ولكن كونها بيتاً مستقلاً يجعلها خاتمة فاجعة غير متوقعة . ويفسح تجاوز القوافي في هذا الموضع من القصيدة المجال لعدد من التوجيهات النحوية تؤدي إلى ثراء النص وخصوصية دلالاته ، فإن الأبيات الثلاثة الأخيرة للمقطع الثاني ، وهي :

فجأة صرنا عدوين تعيسين ظهرنا

كعبيد الزمن الغابر ، صلينا وجئنا

لنلاقي حتفنا في الحلقة

يمكن أن تتوزع بحسب اعتبار الجملة النحوية على الوجه الآتي :

«فجأة صرنا عدوين تعيسين» باعتبار تعيسين نعتاً لعدوين .

«ظهرنا كعبيد الزمن الغابر» باعتبار الجار والمجرور حالاً من فاعل ظهرنا .

«صلينا وجئنا لنلاقي حتفنا في الحلقة»

كما يمكن أن تتوزع على الوجه الآتي :

«فجأة صرنا عدوين»

«تعيسين ظهرنا» والحال هنا متقدمة على عاملها .

«كعبيد الزمن الغابر صلينا» باعتبار الجار والمجرور حالاً متقدمة .

«وجئنا لنلاقي حتفنا في الحلقة»

ولكن الشاعر أراد أن يكون الجار والمجرور «كعبيد الزمن الغابر» حالاً من «ظهرنا» ويدل على ذلك أنه وضع فاصلة بعد الجار والمجرور المذكور مما يوحي بأن هذا الجار والمجرور لا يرتبط بالفعل «صلينا» . وبعض أصحاب الشعر الحر يحرصون على وضع علامات الترقيم بدقة لأنهم يحرصون على دلالات نحوية معينة .

خاصية التوقع وما تستتبعه من مفردات معينة غير موجودة — إذن — في قصيدة شعر التفعيلة ، ففي القصيدة السالفة «نهاية» لأحمد عبد المعطي حجازي استخدم الشاعر

٤-٣-٥-٦-٧-٨-٧-٨-٧-٨-٧-٨-٦-٦-٦-٩-٩-٣-٣-١٠-٣-١٠-١١-١١-١١-١١» ولعلنا نلاحظ خلخلة القوافي واعتمادها على المراوحة وعدم اطراد التجاور، وتلاشي بعض الأنماط لتحل محلها أنماط أخرى، وعدم الرجوع للأنماط الأولى، كما أن النمط الذي يحظى بنسبة أكبر من التردد لا يزيد في هذه القصيدة على ست مرات، ولا يقل نمط منها عن مرتين. ومع كل هذا التنوع الذي يخلف التوقع نجد أن نظام القوافي مثل النظام القديم تمامًا في طريقة الوقف «دم- الأنجم- السأم- اليد». بل إن بعضها - شأن القافية القديمة - يصرف الممنوع من الصرف ليتلاءم مع مثيله برغم عدم التجاور «شائكات حول سهل أجرد».

وقد قامت القوافي في هذه القصيدة بدور بارز في تشعith الجملة وتقطيعها نحوياً وتوزيعها على الأبيات كما في الأبيات من ٥ إلى ١٠ حيث توزعت جملة واحدة على ستة أبيات، وفي الأبيات من ١١ إلى ١٦، وفي الأبيات من ١٧ إلى ٢٠، وفي البيتين ٢٣ و ٢٤، وفي الأبيات من ٢٥ إلى ٢٨، وفي الأبيات من ٢٩ إلى ٣١، وفي البيتين ٣٢ و ٣٣.

وإذن، التحرر التام من الالتزام بالقافية لم يؤدِّ إلى عدم تشعith الجملة، بل يمكننا القول بأنه زاد من هذا التشعith، وكأن القصيدة الحرة تريد أن توقفنا على كلمات كثيرة في الجملة اتخذتها قوافي وأعطتها اهتماماً بالوقف عليها على نحو مغاير للوقف المعهود، وأشبعت حركتها الأخيرة أحياناً لأداء هذه المهمة الدلالية.

وهناك نمط آخر من القافية في الشعر الحر، نجد القافية ملتزمة في آخر كل بيت، ولكن البيت يطول جداً بحيث يكون مقطعاً من القصيدة، وقد يكون جملة واحدة في الوقت نفسه، ويصبح دور القافية في مثل هذه القصائد هو الإشارة إلى نهاية المقطع، وتشابه النهايات. وتمثل القصيدة في هذه الحالة عددًا من الدورات التي تبدأ وتنتهي بالنهاية نفسها، ومن هذا النوع قصيدة «صلاة» لصلاح عبد الصبور بعنوان «توافقات»^(١) يقول في مقطعها الأول:

يعتريني المزاج الرمادي حين تصير السماء رمادية، حين تذبل

(١) ديوان شجر الليل: ٦٥.

شمس الأصيل وتهوي على خنجر الشجر النقط الشفقية تنزف
منها تموت بلا ضجة ، ويواري أضالعها العاريات التراب الرميم
وقصيدة أخرى للشاعر محمود درويش من ديوانه «أعراس» بعنوان «وتحمل عبء
الفراشة» يقول فيها :

ستقول لا وتمزق الألفاظ والنهر البطيء ، ستعلن
الزمن الرديء وتختفي في الظلّ . لا - للمسرح اللغوي
لا - لحدود هذا الحلم . لا - للمستحيل
تأتي إلى مدن وتذهب ، سوف تعطي الظلّ أساء القرى
وتحذر الفقراء من لغة الصدى والأنبياء ، وسوف تذهب
سوف تذهب ، والقصيدة خلف هذا البحر والماضي
ستشرح هاجسًا فيجيء حراس الفراغ العاجزون الساقطون
من البلاغة والطبول

والقصيدة أربعة عشر مقطعًا على هذا النحو، كل منها ينتهي بقافية لامية مقيدة
مردفة .

والقافية في هذا النوع من القصائد - كما لاحظت - تكون نهاية جملة أيضًا في الوقف
الذي هي فيه نهاية لمقطع شعري من القصيدة يكون بيتًا طويلًا ، ولا تعمل القافية هنا
على تجزئ الجملة وتشعيثها وتوزيع بعض وظائفها على عدد من الأبيات ، ولذلك تأخذ
القصيدة طابع النثر الموزون إن صح التعبير .

وقد كان هذا النمط من الشعر مهيأ لنمط آخر منه تمضي فيه القصيدة مسترسلة من
أولها إلى آخرها دون وقفة واحدة في أثنائها ودون قافية واحدة ، ومع ذلك يوزع الشعراء
القصيدة على أسطر معتمدين على علامات الترقيم ، وتتصل الجمل وتفصل ، وتسقط
الروابط اللغوية بينها في أحيان كثيرة ، ويترك التوقف في مواضع منها إما لحرية القارئ

حيث يكون وقفه في هذه الحالة اضطرارياً، وإما استجابة لنهاية السطر الذي لا يمثل نهاية لبيت شعري؛ لأن القصيدة - في هذه الحالة - تصبح كلها بيتاً واحداً. ومن هذا الضرب من الشعر قصيدة بعنوان «اشتباك بالمدينة»^(١) للشاعر فولاذ عبد الله الأنور، يقول فيها:

هذا صباح ليس ملكك يا فتى،
نشوى - بدون بداية أخرى -
تطل عليك في الزمن السفية،
وأنت وجهك للجنوب،
رسالة أخرى إلى أبيك لم ترسل،
يحط على حذائك زورقان من الشمال،
على جبينك طائران من النوارس،
ها هو المتوسط النائي،
يمد يديه للوجه الجنوبي المغامر،
هل ستهداً ثم تركزن للهوى البحري؟

وتستمر القصيدة على هذا التواصل حتى آخرها. ولا يمكن النظر إلى آخر كل سطر على أنه قافية؛ لأن معنى هذا أن بيتاً جديداً سيبدأ بعدها، ولو أخذنا بهذه النظرة لاختلت القصيدة عروضياً اختلالاً كبيراً.

إن هذا الضرب من الشعر الحر الذي تخلصت فيه القصيدة من القافية تماماً يختلف عن الضرب الأول من زاوية أن الضرب الأول الذي سقنا له مثلاً من شعر محمد إبراهيم أبو سنة في قصيدته «مائدة الفرح الميت» تعتمد فيه القصيدة على البيت، فهي مكونة من عدد من الأبيات، وإذن فيها قوافٍ غير موحدة؛ لأن كل بيت بقافية، وأما هذا الضرب

(١) في ديوانه «شارات المجد المنطقية»، ٢٧، (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٩٨٧.

الأخير فإن القصيدة كلها تعد عروضياً بيتاً واحداً مهما طالت ، وقصيدة «اشتباك بالمدينة» برغم طولها (احتلت ست صفحات من ٢٧ إلى ٣٣) بيت واحد لا ينتهي إلا بآخر كلمة في القصيدة .

لقد رصدت أربعة أنواع من قصائد الشعر الحر، تعامل كل منها مع القافية بطريقة مختلفة عن الآخر، فهناك نوع تخلصت قصائده من القافية تماماً ، وهناك نوع اختارت فيه القصيدة عدم التقفية في جزء كبير منها وقفّت جزءاً طويلاً منها تقفية مكثفة ، وثمة نوع ثالث اختارت قصائده أن تكون الأبيات طويلة جداً وأن يختم كل بيت منها بقافية متفقة مع بقية الأبيات ، وأخيراً هناك نوع رابع صارت القصيدة فيه كأنها بيت واحد مهما طالت القصيدة ، ولا مجال للقافية فيه مطلقاً .

وهذا التنوع في قصائد الشعر الحر تنوع في القصائد نفسها لا في الشعراء ، بمعنى أن الشاعر الواحد قد يكون في شعره أكثر من نوع من الأنواع السالفة ، ولا يوجد شاعر بعينه يلتزم طريقة واحدة بعينها ، وهذا التنوع يدعونا إلى إعادة النظر في وظيفة القافية في الشعر الحر ، حيث «لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية التي نعرفها في الشعر المتساوي الأسطر»^(١) كما يقول الدكتور شكري عياد ، وفي الشعر الذي يخلو من القافية تماماً «لا نحس أن الإيقاع محتاج إليها» كما يقول .

والذي أود أن أشير إليه من خلال هذه الأنواع الأربعة من شعر التفعيلة ، أن القافية في القصائد التي تلجأ إليها تقوم بدور مشابه لدورها في قصائد البيت ، برغم عدم اطراد القافية في قصائد التفعيلة ولجوء القصيدة إلى تنوعها وتنوع الأضرب المعتمدة عليها ، وأعني بتشابه الدور أن القافية ليس من اللازم أن تكون نهاية جملة ، بمعنى أن الجملة الواحدة قد تحتوي على أكثر من قافية . في قصيدة «موت فلاح»^(٢) لصلاح عبد الصبور - وهي ليست من القصائد الطوال ؛ لأنها ستة وعشرون بيتاً^(٣) فقط - نجد ثلاثة عشر

(١) موسيقى الشعر العربي : ١٠٤ .

(٢) ديوان أقول لكم : ١٣ .

(٣) مصطلح البيت في الشعر الحر مصطلح قلق ؛ لأن البيت في الشعر القديم وحدة متساوية في القصيدة كلها ، ولكنه في الشعر الحر ليس وحدة متساوية .

قافية ، أقصى تكرار فيها يبلغ ثلاث مرات فقط ، وقد توزعت على النحو التالي : « ١ - ٢
٣ - ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٧ - ٨ - ٩ - ٤ - ١٠ - ٦ - ١٠ - ١٠ - ١١ - ١١ - ١٢ -
١١ - ١٣ - ١٣ - ١٢ - ١٣ » .

وقد فصلت القوافي جمل القصيدة برغم حرصها على الترابط النحوي من حيث
استخدام أدوات العطف والضمائر العائدة ، يقول :

لم يك يوماً مثلنا يستعجل الموت
لأنه كل صباح كان يصنع الحياة في التراب
ولم يكن كدأبنا يُلغَطُ بالفلسفة الميتة
لأنه لا يجد الوقت
فلم يمل للشمس رأسه الثقيل بالعذاب
والصخرة السمراء ظلّت بين منكبّيه ثابتة^(١)
كانت له عمامة عريضة تعلوه
وقامة مديدة كأنّها وثنُ
ولحية الملح^(٢) والفلفل لونها
ووجهه مثل أديم الأرض مجدورُ
لكنه والموتُ مقدورُ
قضى ظهيرة النهار ، والترابُ في يده
والماء يجري بين أقدامه

(١) عددت «ثابته» مع القافية ذات النمط ٣ «الميتة» برغم أن «ثابته» مؤسسة و«الميتة» غير مؤسسة لأن كليهما لا تحظى بتردد في القصيدة ، وإتفاقهما في التاء المفتوحة والهاء الساكنة بعدها يجعلها قريبتين ، ولذلك كرر الشاعر الأنماط « ١ - ٢ - ٣ » بالترتيب نفسه .
(٢) لا بد من نطق كلمة «الملح» بقطع الهمزة من أجل الوزن .

وعندما جاء ملاك الموت يدعوهُ

لَوْنٌ بالدهشة عيناَ وفَمَا

واستغفر اللهَ

ثم ارتقى

والفأس والدرّة في جانبه تكوّمَا

وجاء أهله وأسبلوا جفونَه

وكفّنوا جثمانه وقبّلوا جبينَه

وغيّبوه في التراب ، في منخفض الرمال

وحدقوا إلى الحقول في سكينه

وأرسلوا تنهيدة قصيرةً قصيرةً

ثم مضوا لرحلة يخوضها بقريتي الصغيرة

من أوّل الدهر الرجالُ

من أوّل الزمانِ حتى الموت في الظهيرة

ونلاحظ أن الوقف على القوافي هنا لا يختلف عن الوقف في القصائد القديمة (لاحظ الوقف على «الموتَا» و«الوقتَا» و«تعلوهُ» و«يدعوهُ» و«مجدورُ» و«مقدورُ» و«اللهُ») ونلاحظ حرصًا على التقفية يؤدي أحيانًا إلى ارتكاب ما يخالف قواعد اللغة ، ويظهر ذلك في عدم إلحاق الفعل «تكوما» علامة تأنيث مع أن فاعله ضمير يعود على مؤنث ، ويظهر الحرص على التقفية أوضح ما يكون في فصل أجزاء الجملة من أجلها بحيث توزعت الجملة الواحدة على أكثر من بيت كما في قوله :

لكنه والموتُ مقدورُ

قضى ظهيرة النهار، والترابُ في يده

حيث فصل بين ركني الجملة الإسناديين (اسم لكن وخبرها) من أجل أن تتجاوب «مقدور» مع «مجدور» في البيت السابق، وكان بوسعه أن يجعل هذين البيتين بيتًا واحدًا «لكنه والموتُ مقدورٌ قضى ظهيرة النهار، والترابُ في يده». وكذلك في قوله:

وعندما جاء ملاك الموت يدعوهُ

لَوَّنَ بالدهشة عيناً وفمًا

واستغفر الله

ثم ارتمى

والفأس والدرّة في جانبه تكوّمًا

فهذه جملة واحدة شعنت أجزاءها من أجل القافية، فالفعل «يدعوه» يتجاوب صوتيًا مع «تعلوه» ولفظ الجلالة «الله» يتجاوب مع «لونها»، وكذلك «فمًا» و«ارتمى» و«تكوّمًا» قافية مكررة في داخل الجملة الواحدة.

وقد فصل الفعل عن فاعله أيضًا في قوله:

ثم مضوا لرحلة يخوضها بقرتي الصغيرة

من أول الدهر الرجال

حتى تتجاوب «الصغيرة» مع «قصيرة» في البيت السابق، وتتجاوب «الرجال» مع «الرمال» في:

وغيبوه في التراب، في منخفض الرمال

لا أريد أن أقول بهذا إن القصيدة لا تهدف إلى شيء من هذا التوزيع الجملي إلا إلى التهيئة للقافية فحسب، فهذا تبسيط مخل للشعر، ولكن النص الشعري بالطريقة التي يرد بها يصبح مقصودًا، ويصبح ذا دلالة خاصة، وعلينا أن نفسره من خلال هذا الشكل الذي اختاره وارتضاه؛ لأن إعادة ترتيبه على ما تقتضيه قواعد صياغة الجمل أو على ما يوجبه النظام المنطقي يعد خروجًا بالنص عن أن يكون شعرًا، فإن للشعر انتقاءه

الخاص ، ونظام ترابطه الخاص . ومن هنا ، فإن القافية تساعد على التشابه الصوتي الذي لا يوجد في النثر ، أو - بعبارة أخرى - الذي لا يعد من بنية النثر . إن «الشعر مثل النثر يتكون من مجموعة من الأقوال ، ويتألف من كلمات مختلفة صوتياً ، ولكنه يطبق مجموعة من أنظمة التشابه الصوتي على خط من التخالف الدلالي - وهذا من نتائج الوزن بطبيعة الحال - وهو بهذا الاعتبار فحسب بيتٌ من الشعر»^(١) . وبذلك يظهر لنا أن أنماط الشعر الحر التي حاولت الابتعاد عن القافية بشكل ما إنما تحاول أن تقيم أساسها الشعري على قواعد تبعد عن «التشابه الصوتي» نوعاً ما من الابتعاد ، وتحاول أن تعوض هذا الجانب بالاهتمام بالجانب الدلالي^(٢) .

(١) نظرية البنائية : ٣٦٩ .

(٢) انظر في هذا الفصل كتابي «الجملة في الشعر العربي» (الخانجي ١٩٩٠) .

الملاحق

ملحق ١

الدوائر العروضية

أقام الخليل بن أحمد نظام العروض على الدوائر، وهي خمس، كل دائرة تنتج عددًا من البحور المستعملة والمهملة .

ونظام الدوائر نظام معياري يستوعب صور الأبحر المختلفة ويزيد في إنتاجها على ما لم يستعمل من الشعر. وإذن، نظام الدائرة أوسع مدًى من الاستعمال الفعلي، ولذلك قال العروضيون عن بعض الأبحر مثل «الهنج» و«المديد» وغيرهما: هو مجزوء وجويًا. وعلى سبيل المثال، بحر الهنج في صورته المستعملة:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ف نجد هنا تفعيلة واحدة هي «مفاعيلن» مكررة أربع مرات فقط، ولكن نظام الدائرة ينتج هذا البحر مكونًا من ست تفعيلات، هكذا:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ولما لم يكن هناك شعر على هذا الوزن، بل المستعمل على أربع تفعيلات فقط - قال العروضيون: إن بحر الهنج مجزوء وجويًا، والجزء - كما مر - هو ذهاب جزء (أي تفعيلة) من آخر الشطر الأول وتفعيلة من آخر الشطر الثاني.

ومثل هذا يقال عن الصور المتعددة للبحر الواحد في العروض والضرب. فبحر الكامل مثلاً له تسع صور، بعضها تام وبعضها مجزوء، والتام منه الأحذ المضممر والمقطوع، والمجزوء منه المذيل والمرفل . . . إلخ. فكل تغيير في العروض أو في الضرب ينتج صورة من صور هذا البحر، ونظام الدائرة ينتج بحر الكامل في صورته التامة فقط:

متفاعلمن متفاعلمن متفاعلمن متفاعلمن متفاعلمن

وأما كل الصور الأخرى فهي استعمالات متعددة جعلها العروضيون متفرعة من هذا الأصل؛ لأن هدفهم كان تعليمياً، والرغبة في التعليم تحاول أن تقلل النماذج بنسبة بعضها إلى البعض الآخر، وجعل إحدى الصور أصلاً وما سواها متفرعاً منها وتابعا لها. ولا شك في أن هذه النظرة مفيدة في التعليم، وإن كانت تثقل كاهل المتعلم بعدد كبير من المصطلحات التي تتناول هذه التغييرات.

وأما النظرة الوصفية، فإنها لا تسلك هذا المسلك، بل تصف ما هو مستعمل فقط من ألوان الشعر وأوزانه، ولا تجعل بعض النماذج أصلاً وبعضها فرعاً له. وسوف أشير أولاً إلى الدوائر التي تنتمي إليها البحور ذات الوحدة المفردة:

الكامل، والوافر، والرجز، والهزج، والرمل، والمتقارب، والمتدارك. وهي ثلاث دوائر، الأولى تنتج الوافر والكامل، والثانية تنتج الرجز والهزج والرمل، والثالثة تنتج المتقارب والمتدارك.

كل دائرة لها اسم خاص بها، فالدائرة الأولى دائرة «المؤتلف»، وتسمى أيضاً دائرة الوافر؛ إشارة إلى تفعيلة الوافر (مفاعلتن) التي نرسمها على هذه الدائرة. والثانية تسمى دائرة «المشتبه» ويمكن أن تسمى دائرة الهزج لاستخدام أجزاء تفعيلة الهزج (مفاعيلن) عليها. والثالثة تسمى دائرة «المتفق»، وهي تنتج بحري المتقارب والمتدارك، وتسمى أيضاً دائرة المتقارب؛ لاستخدام أجزاء «فعلولن» عليها.

وهناك ملاحظات ضرورية:

١ - ترسم الدائرة أولاً.

٢ - توضع أجزاء التفعيلة الخاصة عليها برموزها، فمثلاً تكتب مفاعلتن هكذا: // // ٥ // ٥، وهي وتد مجموع وفاصلة صغيرة، أو حركتان وساكن وثلاث حركات وساكن.

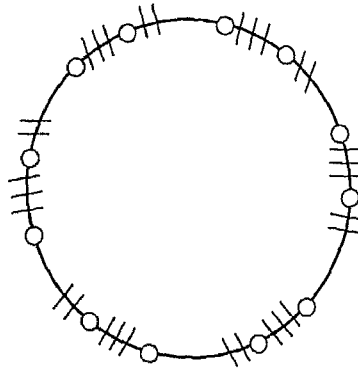
٣ - تكرر هذه الرموز ست مرات على الدائرة برموزها، فمثلاً تكتب مفاعلتن ست مرات في البحر، وثمان مرات إذا كانت التفعيلة تتكرر ثماني مرات.

٤ - نبدأ بأحد أجزاء التفعيلة، أي بالوتد أو بالسبب أو بالفاصلة . . . إلخ، وندور عكس عقارب الساعة .

٥ - ننتهي في الدوران عند النقطة التي بدأنا منها .

٦ - إذا اخترنا جزءاً مختلفاً عن السابق درنا معه دورة كاملة تنتهي عنده، فبذلك ينتج بحر مختلف لاختلاف ترتيب الأجزاء .

أولاً: دائرة المؤتلف = الوافر:



دائرة المؤتلف

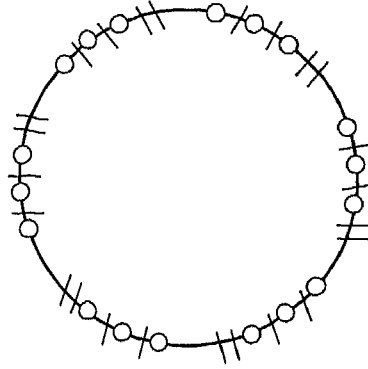
تنتج هذه الدائرة بحري الوافر والكامل ، لأننا إذا بدأنا بالوتد المجموع // ٥ فسوف تليه الفاصلة الصغرى /// ٥ وهما معاً يكونان تفعيلة الوافر «مفاعلتن» . وإذا درنا إلى ما قبل الوتد المجموع الذي بدأنا منه اكتملت ست تفعيلات من مفاعلتن ، وهي صورة الوافر التام :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ولما كان المستعمل من هذا الوزن فعلاً ليست فيه تفعيلة العروض ولا الضرب سالمة قال العروضيون إن العروض دخلها القطف ، وهو اجتماع العصب (وهو إسكان الخامس المتحرك) والحذف (وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة) فيصير الباقي «مفاعي» وبذلك يكون وزن البيت :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلي مفاعلتن مفاعلتن مفاعلي
 وإذا بدأنا من الفاصلة الصغرى // / ٥ اكتملت التفعيلة بالوتد المجموع // ٥ ،
 فتكون التفعيلة متفاعلتن (// / ٥ // / ٥) وعندما نتهي الدورة عند النقطة التي بدأنا منها
 نقف على آخر وتد مجموع ، فيكون عدد التفعيلات ستاً ، هي صورة بحر الكامل التام :
 متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن
 ثم تتفرع عن هذه الصورة الأصلية كل الصور الأخرى لبحر الكامل .

ثانياً: دائرة المشتبه = الهزج:



دائرة المشتبه

تنتج هذه الدائرة ثلاثة أبحر مستعملة ؛ لأن التفعيلة المرسومة عليها مكونة من ثلاثة أجزاء : وتد مجموع وسببين خفيفين // / ٥ / ٥ / ٥ فإذا بدأنا بالوتد المجموع كانت مفاعيلن - وهي وتد مجموع وسببان خفيفان - ونودور حتى ننتهي عند نقطة البداية ، فتكون مفاعيلن ست مرات :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
 ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ //
 ولما كان المستعمل الفعلي من هذا الوزن أربع تفعيلات فقط في البيت - قال
 العروضيون : إنه مجزوء وجوباً ، فصار الوزن :

مفاعيلن مفاعيلن

٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعيلن مفاعيلن

٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

وإذا بدأنا بأول السبين الخفيفين كان لدينا سبين خفيفان ووتد مجموع، أي تفعيلة «مستفعلن / ٥ / ٥ / ٥ / ٥» وهي تفعيلة بحر الرجز التام:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

وتتفرع من هذه الصورة كل الصور الأخرى .

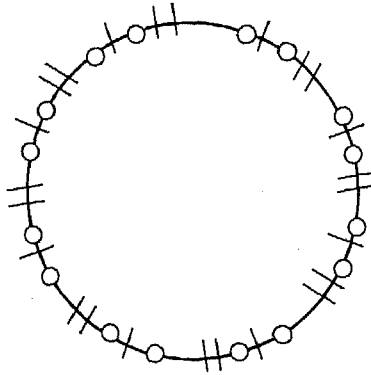
وإذا بدأنا بثاني السبين الخفيفين كان لدينا سبب خفيف فوتد مجموع فسبب خفيف، أي «فاعلاتن / ٥ / ٥ / ٥ / ٥» وهي تفعيلة بحر الرمل . وباستكمال الدائرة نلاحظ أنها ست مرات، وهي صورة الرمل التام:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/

والصور الأخرى تتفرع عن هذه الصورة .

ثالثاً: دائرة المتفق = المتقارب:



دائرة المتفق

تنتج هذه الدائرة بحرين ، هما المقارب والمتدارك ، فإذا بدأنا من الوند المجموع // ٥
اجتمع معه السبب الخفيف / ٥ صارت التفعيلة (// ٥ / ٥) وهي تفعيلة بحر
المقارب . وبانتهاء الدائرة نجد أنها مكررة ثماني مرات :

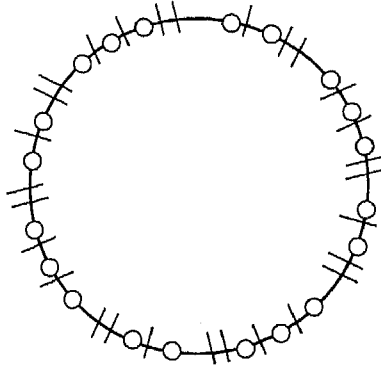
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / /

ومن هذه الصورة تتكون الصور الأخرى لبحر المقارب

وإذا بدأنا من السبب الخفيف / ٥ واجتمع معه الوند المجموع // ٥ كانت التفعيلة
(// ٥ / ٥ /) وهي تفعيلة المتدارك ، وتكرر ثماني مرات :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / / ٥ / / ٥ / / ٥ / / ٥ / / ٥ / / ٥ / / ٥ / / ٥ / / ٥ / /

رابعًا: دائرة المختلف = الطويل:



دائرة المختلف

تنتج هذه الدائرة ثلاثة أبحر مستعملة ، هي الطويل والمديد والبسيط .

فإذا بدأنا بالوند المجموع الذي يليه سبب خفيف واحد // ٥ / ٥ (فعولن) فإنها تنتج
بحر الطويل «فعولن مفاعيلن» مكررة أربع مرات بانتهاء الدائرة :

فعلون مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//

وتتفرع عن هذه الصورة كل الصور الأخرى .

وإذا بدأنا بالسبب الخفيف / ٥ الذي يليه وتد مجموع // ٥ فسبب خفيف / ٥ كانت هذه «فاعلاتن» وهذه تنتج بحر المديد «فاعلاتن فاعلن» أربع مرات بحسب نظام الدائرة ، ولما كان هذا الوزن لم يرد عليه شيء من الشعر العربي قال العروضيون : إن المديد مجزوء وجوبًا ، أي أن تفعيلاته التي بعد الجزء هي :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
٥/٥//٥/ ٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥//٥/ ٥/٥//٥/

ومن هذه الصورة تتفرع بقية صور بحر المديد الأخرى .

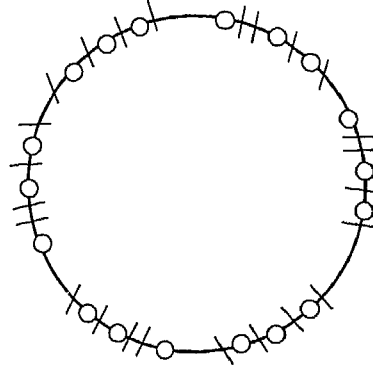
وإذا بدأنا بالسبب الخفيف الذي يليه سبب خفيف فوتد مجموع - تألفت تفعيلة «مستفعلن» ووليها «فاعلن» وهذه تكون وحدة البسيط «مستفعلن فاعلن» وتكرر أربع مرات :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
٥//٥/٥// ٥/٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/

ومن هذه الصورة تتفرع بقية صور البسيط الأخرى .

وتنتج هذه الدائرة أيضًا ثلاثة أبحر مهملة ، أولها «مفاعيلن فعولن» أربع مرات ، وواضح أن هذه عكس بحر الطويل ، ويتوقف هذا على نقطة البدء من الدائرة ، فإذا بدأنا من الوند المجموع الذي يليه سببان خفيفان كان هذا البحر المهمل . وثانيها عكس المديد «فاعلن فاعلاتن» . وثالثها عكس البسيط «فاعلن مستفعلن» . ومعنى هذا أن نظام الدائرة أوسع من الاستعمال الفعلي ، فهو لا يصطدم مع الواقع الفعلي ، ولكن يستوعبه ويزيد عليه .

خامسًا: دائرة المجتلب = السريع:



دائرة المجتلب

تنتج هذه الدائرة أكبر عدد من البحور المستعملة، إذ تنتج ستة أبحر مستعملة، هي: السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث. ويتوقف إنتاج البحر على نقطة البدء من الدائرة واختيار الجزء الذي ننتقل منه.

فإذا بدأنا بالسبب الخفيف الذي يليه سبب خفيف ويليه وتد مجموع (مستفعلن) وبعدها أيضًا «مستفعلن» نتج بحر السريع، وصورته:

مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات
 / ٥ / ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ /

ولما كان من غير الممكن الوقوف في الشعر على حركة قصيرة، فإن تاء مفعولات تُسكن أو يحدث فيها تغيير من نوع آخر. ومن هذه الصورة تتفرع الصور الأخرى لبحر السريع.

وإذا بدأنا بما يساوي مستفعلن التي تليها مفعولات - نتج بحر المنسرح، وصورته:

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن
 ٥ // ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ /

ومن هذه الصورة تتفرع الصور الأخرى.

وإذا بدأنا بسبب خفيف، يليه وتد مجموع، بعده ثلاثة أسباب خفيفة، فوتد مجموع، فسبب خفيف - نتج بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) مرتين:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
 ٥ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ /
 وتتفرع عن هذه الصورة الصور الأخرى .

وإذا بدأنا بوتد مجموع فسيبين خفيفين (مفاعيلن) وبعدها سبب خفيف، فوتد مجموع فسبب خفيف (فاعلاتن) نتج بحر المضارع، وصورته بحسب الدائرة:

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن
 ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ //
 وهذا البحر مجزوء وجوبًا، فيكون الباقي:

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن

وإذا بدأنا بسبب خفيف يليه مثله، يليه وتد مفروق (مفعولات) تكون بحر المقتضب (مفعولات مستفعلن مستفعلن) مرتين، وهذا البحر في الاستعمال مجزوء وجوبًا، فتكون صورته:

مفعولات مستفعلن مفعولات مستفعلن
 ٥ // ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ /

وإذا بدأنا بسبب خفيف يليه مثله، فوتد مجموع (مستفعلن) فسبب خفيف فوتد مجموع فسبب خفيف (فاعلاتن) تكون بحر المجتث (مستفعلن فاعلاتن مستفعلن) مرتين، غير أن هذا البحر مجزوء وجوبًا، فيصبح (مستفعلن فاعلاتن) مرتين:

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
 ٥ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ / ٥ /

وتنتج هذه الدائرة أيضًا ثلاثة أبحر مهملة لا داعي لذكرها .

ملحق ٢ نماذج من الشعر

من البحور ذات الوحدة المركبة من تفعيلتين:
أ- من بحر البسيط :

١ - قصيدة نزار قباني «من مفكرة عاشق دمشقي»^(١):

فرشت فوق ثراك الطاهر الهدبَا	فيا دمشقُ لماذا نبدأ العتَبَا؟
حبيبي أنت فاستلقي كأغنية	على ذراعي، ولا تستوضحني السببَا
أنت النساء جميعًا ما من امرأة	أحببتُ بعدك إلا خلثها كذبَا
يا شامُ إن جراحي لا ضفاف لها	فمسّحي عن جيني الحزن والتعبَا
وأرجعيني إلى أسوار مدرستي	وأرجعي الخبرَ والطنبورَ والكتبَا
تلك الزواربُ كم كنزٍ طمرتُ بها	وكم تركتُ عليها ذكرياتٍ صببَا
وكم رسمتُ على حيطانها صورًا	وكم كسرتُ على أدرجها لُعبَا
أتيت من رحم الأحران يا وطني	أقبل الأرضَ والأبوابَ والشهبَا
حبي هنا، وحيياتي وُلدَن هنا	فمن يُعيدُ لي العمرَ الذي ذهبَا
أنا قبيلة عشاقٍ بكاملها	ومن دموعي سقيتُ البحرَ والسُحبَا
فكلُّ صفصافةٍ حولتُها امرأة	وكلُّ مئذنة رصعتُها ذهبَا
هذي البساتينُ كانت بين أمتعي	لما ارتحلْتُ عن الفيحاءِ مُغترِبَا
فلا قميصٌ من القمصانِ ألبسه	إلا وجدتُ على خيطانِه عنبَا
كم مبحرٍ وهمومُ البحرِ تسكنه	وهاربٍ من فضاءِ الحبِّ ما هربَا

(١) أُلقيت هذه القصيدة في مهرجان الشعر بدمشق في ديسمبر عام ١٩٧١ .

يا شامُ أين هما عينا معاوية
فلا خيول بني حمدان راقصةٌ
وقبر خالدٍ في حمصٍ نلامسه
يا ربَّ حيِّ رُخامِ القبرِ مسكنه
يابن الوليدِ ألا سيفٌ تؤجِّره

وأين من زحوا بالمنكبِ الشهبَا
زهواً ولا المتبِّي مالى حلبَا
فيرجفُ القبرُ من زوَّاره غضبَا
وربَّ ميِّتٍ على أقدامِهِ انتصبَا
فكلُّ أسيافنا قد أصبحتُ خشبَا

* * *

دمشقُ يا كنزَ أحلامي ومروحي
أدمتُ سياطَ حُزيرانِ ظهورهمو
وطالعوا كتبَ التاريخِ واقتنعوا
سَقَّوا فلسطينَ أحلاماً ملوثةً
عاشوا على هامشِ الأحداثِ ما انتفضوا
وخلفوا القدسَ فوق الوحلِ عاريةً

أشكو العروبةَ أم أشكو لكِ العربَا؟
فأدمنوها وبأسوا كفَّ من ضربَا
متى البنادقُ كانت تسكن الكُتبا؟
وأطعموها سخيفَ القولِ والخطبَا
للأرضِ منهوبةً والعرضِ مغتصبَا
تبيحُ غزوةً نهديها لمن رغبَا

* * *

هل من فلسطينِ مكتوبٌ يطمئنني
وعن بساتينِ ليمونٍ وعن حلمٍ
شُرِّدتِ فوق رصيفِ الدَّمعِ باحثةً
تلقَّتي تجدينا في مبادِلنا
فواحدٍ أعمتِ النُّعمى بصيرتهُ
أيا فلسطينُ من يهديك زنبقةً
وواحدٌ ببحارِ النُّقطِ مُغتسلٌ
وواحدٌ نرجسيٌّ في سريرهِ
إن كان من ذبحوا التاريخَ هم نسبي

عمَّن كتبتُ إليه وهو ما كتبتَا
يزدادُ عني ابتعاداً كلما اقتربَا
عن الحنانِ ولكن ما وجدتِ أبا
من يعبدُ الجنسَ أو من يعبدُ الذهبَا
فللخنَا والغواني كلُّ ما وهبَا
ومن يعيدُ لكِ البيتَ الذي سلبَا
قد ضاقَ بالخيِّسِ ثوبًا فارتدى القصبَا
وواحدٌ من دمِ الأحرارِ قد شربَا
على العصورِ فإني أرفضُ النسبَا

* * *

يا شامُ يا شامُ ما في جعبتي طربُ
 ماذا سأقرأ من شعري ومن أدبي
 وحاصرنا وأذتنا فلا قلمُ
 يا مَنْ يعاتب مذبوحًا على دمه
 من جرَّب الكيِّ لا ينسى مواجهه
 حبلُ الفجيرة ملتفٌ على عنقي
 الشعرُ ليس حماماتٍ نظيرها
 لكنَّهُ غضبٌ طالت أظفارهُ

أستغفر الشعرَ أن يستجدي الطربًا
 حوافرُ الخيلِ داستٌ عندنا الأدبا
 قالَ الحقيقةَ إلاَّ اغتيلَ أو صلبًا
 ونزفِ شريانِه، ما أسهل العتبا
 ومن رأى السَّمَّ لا يشقى كمن شربا
 مَنْ ذا يُعاتبُ مشنوقًا إذا اضطربا
 نحوَ السماءِ ولا نايًا وريحَ صبا
 ما أجبِن الشعرَ إن لم يركبِ الغضبا

٢ - قصيدة الشاعر الفلسطيني محمود درويش «ولاء» :

حملتُ صوتك في قلبي وأوردتِ
 كل الرواية في دمي مفاصلها
 أطعمتُ للريح أبياتي وزخرفها
 آمنتُ بالحرفِ إمَّا ميًّا عدمًا
 آمنتُ بالحرفِ نارا لا يضيرُ إذا
 فإن سقطتُ وكفِّي رافعٌ علمي

فما عليك إذا فارتقتُ معركتي
 يُفصلُ الحقدَ كبريتًا على شفتي
 إن لم تكنُ كسيوفِ النارِ قافيتي
 أو ناصبًا لعدوي حبلِ مشنقي
 كنتُ الرَّمادَ أنا أو كانَ طاغيتي
 سيكتبُ النَّاسُ فوقَ القبرِ «لم يمُت»

ب - من مخلع البسيط :

قصيدة علي محمود طه «دعابة» :

وحلقتُ بالخمير والنساءِ
 ورحلة الصَّيفِ في أوربا
 رفعتُ فيها لسواءِ مصرِ
 لم أنسكُم قطُّ أصدقائي

ومجلس الشعرِ والغناءِ
 وسحر أيامها الوضياءِ
 ورأس مصرٍ إلى السماءِ
 ولم يحلُ عنكم إخواني

وهانَ في حُبِّكم غِنائي
أرَبِي هَوَاهُ على الوفاءِ
وهيمنتُ نسمَةَ المساءِ
بالغيدِ في موسمِ الشتاءِ
عرفتُ فيهنَّ أصدقائي
يجمعكم بي على التنائي
نونَ واستمطروا ثنائِي

أحِبُّكم فوقَ كلِّ حُبِّ
فما تظنُّونَ في وئِي
إذا احتواه الصَّعيدُ ليلاً
وتاهتِ الأقصرُ اختيالاً
صدفتُ عنها إلى وجوه
أنتم وهل لي سوى خيالِ
فانتظروني ولا تظنوا الظَّ

ج - من بحر الطويل :

١ - قصيدة حامد طاهر «نهاية المغامرة» :

ويبلغ ما يرجوه ذلك المغامرُ
تقدّمه للراغبين المقادِرُ
وإن سورتها بالضلوع الخواطرُ
قديم تلقته القرون الأواخرُ
وإن شئتُ بركانُ لظاهُ المشاعرُ
ظواهرها تُنبئك كيف الضمائرُ
فغنّي غناء الرُّوح والموتِ زائرُ
وصوتُ كهَميس الليل غيَانُ حائرُ
زمانُ بعنفِ الحادثاتِ مُجَاهِرُ
ويرغي فتبدو من يديه الأظافرُ
تحملُ في صميتِ ، وظلُّ يصابِرُ
مبايسمُ نجم تحتويه الدِّياجِرُ
سوى ما تُريه للظماءِ الهواجِرُ
ولو عقّلوا قالوا: حكيمٌ وشاعرُ

على أي شطّ تستريح البواخرُ
ويرضى عن الدنيا ويقنع بالذي
منه يضلُ العمرُ في جنباتها
وتلقاهُ لا تلقى سوى طيفِ شاعرِ
كتابٌ من الأحزانِ إن شئتُ سمّه
إذا رُحتَ تلبوهُ وجدّتَ صراحةً
وكم ضاقَ بالذكري تُحطّمُ صدرهُ
لحونُ كقاع البحر من لوعةِ الأسي
وفيه جراحاتٌ من اليأسِ شقّها
يُرائي فتصطفّ الكئوسُ بكفّه
وقد عودَ النَّاسُ الشُّكَاةَ، وقلبهُ
ويَا كم روى عما أحبّ، وإنما
إذا عبَّ منها لم يذُقْ من ورائها
وقالوا: عميدُ أحرَقَ الحبُّ قلبهُ

ويخنو على من هشمشه الخوافر
يؤرقة مما يعانون خاطر
ويا كم رأينا من تجن الدوائر
على دربه العاتي نطل نخاطر
ونلقى المنى وهما برته الخواطر

* * *

على الموج تبغي الشط والبجر ساخر
إلى غاية تعلقوا ثراها المقابر
تلملم ما يرجوه ذاك المغامر

يهون للأحباب أيام بؤسهم
ويأسو جراح الحاقدين كأنها
ودارت به الدنيا فيما دار عقله
هو العيش صخر كله غير أننا
ونجني الأسي من كل حقل نروده

إلهي لقد طال السرى وسفينه
فمد يدًا نحو الشراع تسوفه
وتحلو لديها رقدة أبدية

٢ - قصيدة نزار قباني «إليه في يوم ميلاده»^(١):

وذكراك عصفور من القلب ينقر
سكرنا كما الصوفي بالله يسكر
فرائحة التاريخ مسك وعنبر
وكانت عصافير، وكان صنوبر
وأمرتنا حبًا، ولا زلت تمطر
وما كنت عن وعد الهوى تتأخر
وشابت ليالينا وما كنت تحضر
ويورق فكري حين فيك أفكر
كأن جراح الحب لا تتحسر
أفسر ماذا؟ والهوى لا يفسر
طويل، وأضواء القناديل تسهر
وأيامنا في بعضها تتعسر

زمانك بستان، وعصرك أخضر
ملاذنا لك الأقداح يا من بحبه
دخلت على تاريخنا ذات ليلة
وكنت فكانت في الحقول سنابل
لمست أمانينا فصارت جداولاً
تأخرت عن وعد الهوى يا حبيبنا
سهدنا وفكرنا وشاقت دموعنا
تعاودني ذكراك كل عشيّة
وتأبى جراحي أن تضم شفاهها
أحبك لا تفسر عندي لصبوتي
تأخرت يا أغلى الرجال، فليلنا
تأخرت فالساعات تأكل نفسها

(١) ألفت في يناير عام ١٩٧١ بمناسبة ذكرى ميلاد القائد جمال عبد الناصر.

أَتَسْأَلُ عَنْ أَعْمَارِنَا؟ أَنْتَ عَمَّرْنَا
وَأَنْتَ أَبُو الشُّورَاتِ أَنْتَ وَقَوْدُهَا
تَضِيْقُ قَبْـوُورُ الْمَيِّتِينَ بِمَنْ بَهَا
تَأَخَّرْتَ عَنَّا فَالْجِيَادُ حَزِينَةٌ
حِصَانُكَ فِي سِينَاءَ يَشْرَبُ دَمْعَهُ
وَرَايَاتُكَ الْخَضْرَاءُ تَمَضُّعُ دَرْبَهَا
تَأَخَّرْتَ عَنَّا فَالْمَسِيحُ مُعَذَّبٌ
نِسَاءُ فِلَسْطِينَ تَكْحَلْنَ بِالْأَسَى
وَلِيْمُونَ يَا فَا يَا بَسُّ فِي حَقْوَلِهِ

* * *

وَأَنْتَ لَنَا الْمَهْدِيُّ أَنْتَ الْمَحْرُورُ
وَأَنْتَ انْبِعَاثُ الْأَرْضِ أَنْتَ التَّغْيِيرُ
وَفِي كُلِّ يَوْمٍ أَنْتَ فِي الْقَبْرِ تَكْبُرُ
وَسَيْفُكَ مِنْ أَشْوَاقِهِ كَادَ يَكْفُرُ
وَيَا لَعَذَابِ الْخَيْلِ إِذْ تَتَذَكَّرُ
وَفَوْقَكَ آلَافُ الْأَكَالِيلِ تُضْفَرُ
هَنَّاكَ وَجِرْحُ الْمَجْدَلِيَّةِ أَحْمَرُ
وَفِي بَيْتِ لَحْمٍ قَاصِرَاتٌ وَقُصْرُ
وَهَلْ شَجَرٌ فِي قَبْضَةِ الظُّلْمِ يُزْهَرُ؟

رَفِيقَ صِلَاحِ الدِّينِ هَلْ لَكَ عَوْدَةٌ
رِفَاقُكَ فِي الْأَعْوَارِ شَدُّوا سُرُوجَهُمْ
تَغْنِي بِكَ الدُّنْيَا كَأَنَّكَ طَارِقُ
تَنَادِيكَ مِنْ شَوْقٍ مَا أَذِنَ مَكَّةَ
وَيَبْكِيكَ صَفْصَافُ الشَّامِ وَوَرْدُهَا
تَعَالِ إِلَيْنَا فَالْمُرُوءَاتُ أَطْرَقَتْ
هُزْمَنَا وَمَا زَلْنَا شَتَاتَ قِبَائِلِ
يَحَاصِرُنَا كَالْمَوْتِ أَلْفُ خَلِيفَةٍ
أَبَا خَالِدٍ أَشْكَو إِلَيْكَ مُوَاجِعِي
أَنَا شَجَرُ الْأَحْزَانِ يَنْزِفُ دَائِمًا
يُثِيرُ حَزِيرَانَ جَنُوبِي وَنَقْمَتِي
وَأَذْبَحُ أَهْلَ الْكَهْفِ فَوْقَ فَرَاثِهِمْ
وَأَتْرِكُ خَلْفِي نَاقَتِي وَعِبَاءَتِي
وَأَصْرُخُ يَا أَرْضَ الْخُرَافَاتِ: إِحْبِلِي

فَإِنْ جِيُوشِ الرُّومِ تَنْهَى وَتَأْمُرُ
وَجَنْدُكَ فِي حَطِّينَ صَلُّوا وَكَبَّرُوا
عَلَى بَرَكَاتِ اللَّهِ يَرْسُو وَيَبْحِرُ
وَتَبْكِيكَ بَدْرُ يَا حَبِيبِي وَخَبِيرُ
وَيَبْكِيكَ زَهْرُ الْعُغُوطَيْنِ وَدُمَّرُ
وَمَوْطِنُ آبَائِي زَجَاجُ مَكْسَرُ
تَعِيشُ عَلَى الْحَقْدِ السِّدْفِينَ وَتَثَارُ
فَفِي الشَّرْقِ هَوْلَاكُو وَفِي الْغَرْبِ قَيْصَرُ
وَمِثْلِي لَهُ عِذْرٌ وَمِثْلَكَ يَعْذُرُ
وَفِي الثَّلْجِ وَالْأَنْوَاءِ أُعْطِي وَأُتْمَرُ
فَأَغْتَالُ أَوْثَانِي وَأَبْكِي وَأَكْفُرُ
جَمِيعًا وَمِنْ بَوَابَةِ الْعَمْرِ أَعْبُرُ
وَأَمْشِي أَنَا فِي رِقْبَةِ الشَّمْسِ خَنْجَرُ
لَعَلَّ مَسِيحًا ثَانِيًا سَوْفَ يَظْهَرُ

د- من بحر الخفيف :

١- من قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي «الرحلة إلى الأندلس» :

اختلاف الليل والنهار يُنسي
وصفالي مُلاوةً من شبابٍ
عَصَفْتُ كَالصَّبَا اللَعُوبِ وَمَرَّتْ
وسلا مصرَ هل سلا القلبُ عنها
كلما مرته اللَّيالي عليه
مُستطَارٌ إِذَا البِوَاحِرُ رَنَّتْ
راهبٌ في الضُّلُوعِ لِلسَّفِينِ فَطُنُّ
يا ابنة اليمِّ ما أبوكِ بخيلٌ
أحرامٌ على بلاليله الدُّو
كلُّ دارٍ أَحَقُّ بِالأهلِ إلَّا
نفسِي مـرجلٌ وقلبي شراعٌ
واجعلي وجهكِ الفَنَارَ ومجرًا
وطَني لو شَغِلْتُ بالخُلْدِ عنه
وهفا بالفؤادِ في سَلَسِيبِ
شهِدَ اللهُ لِمِ يَغِيبُ عَن جُفُونِي

٢- قصيدة «أنس الوجود» لأحمد شوقي :

أَيُّهَا المُنْتَحِي بِأسـوانِ دارًا
اخْلَعِ النَّعْلَ واخْفِضِ الطَّرْفَ واخْشَعِ
قَفَّ بِتلكِ القُصُورِ في اليمِّ عَرَقِي
كعذارى أخْفَيْنَ في الماءِ بَضًّا
كالثُرَيَّا تريد أن تنقِصًا
لا تحاولِ من آيةِ الدَّهْرِ غَضًّا
ممسكًا بعضُها من الدُّعْرِ بعضًا
سايحاتٍ به وأبدينَ بَضًّا

مُشْرِفَاتٍ عَلَى الزَّوَالِ وَكَانَتْ
شَابَ مِنْ حَوْلِهَا الزَّمَانُ وَشَابَتْ
رَبَّ نَقِشٍ كَأَنَّمَا نَفَضَ الصَّصَا
وَدَهَانٍ كِلَامِ عِزِّ الزَّيْتِ مَرَّتْ
وَخَطُوطٍ كَأَنَّهَا هُدْبُ رِيْمٍ
وَضَحَايَا تَكَادُ تَمُشِي وَتَرَعَى
وَمَحَارِيبَ كَالْبُرُوجِ بَنَّتْهَا
شِيدَتْ بَعْضَهَا الْفِرَاعِينَ زُلْفَى
وَيَوَاقِيتَ أَبَدَلَتْ بَفَتَاتِ الْ
حِظِّهَا الْيَوْمَ هَدَّةً، وَقَدِيمًا
سَقَّتِ الْعَالِمِينَ بِالسَّعْدِ وَالنَّحْوِ
صِنْعَةً تَدْهَشُ الْعُقُولَ وَفَنُّ
يَا قُصُورًا نَظَرْتَهَا وَهِيَ تَقْضِي
وَأَنَا الْمُحْتَفِي بِتَارِيخِ مِصْرٍ
رُبَّ سِرٍّ بِجَانِبِكَ مُزَالٍ
قَلَّ لَهَا فِي الدُّعَاءِ لَوْ كَانَ يَجْدِي
حَارَ فِيكَ الْمُهَنْدِسُونَ عَقُولًا
أَيْنَ مُلْكٌ حِيَالَهَا وَفَرِيدٌ
أَيْنَ فِرْعَوْنٌ فِي الْمَالِكِ تَتْرَى
سَاقَ لِلْفَتْحِ فِي الْمَالِكِ عَرْضًا
أَيْنَ إِيزِيسُ تَحْتَهَا النِّيلُ يَجْرِي
أَسَدَلُ الطَّرْفِ كَاهِنٌ وَمَلِكٌ

مُشْرِفَاتٍ عَلَى الْكَوَاكِبِ نَهَضَا
وَشَبَابُ الْفَنُونِ مَا زَالَ غَضَا
نَعُ مِنْهُ الْيَدَيْنِ بِالْأَمْسِ نَفَضَا
أَعَصُرُ بِالسَّرَاجِ وَالزَّيْتُ وَضَا
حَسَنَتْ صِنْعَةً وَطَوَّلًا وَعَرْضَا
لَوْ أَصَابَتْ مِنْ قُدْرَةِ اللَّهِ نَبَضَا
عَزَمَاتٌ مِنْ عَزْمَةِ الْجَنِّ أَمْضَى
وَبَنَى الْبَعْضُ أَجْنَبٌ يَتَرْضَى
مَسْكٌ تُرْبًا وَبِالْيَوَاقِيتِ قَضَا
صُرِّفَتْ فِي الْحِظُوطِ زَفْعًا وَخَفَضَا
سِيسَ إِلَى أَنْ تَعَاطَتْ النَّحْسَ مَحْضَا
كَانَ إِتْقَانُهُ عَلَى الْقُومِ فَرَضَا
فَسَكَبَتْ الدُّمُوعَ وَالْحَقُّ يُقْضَى
مَنْ يَصُنُّ مَجْدَ قَوْمِهِ صَانَ عَرْضَا
كَانَ حَتَّى عَلَى الْفِرَاعِينَ غَمَضَا
يَا سَمَاءَ الْجَلَالِ لَا صِرْتِ أَرْضَا
وَتَوَلَّتْ عِزَائِمَ الْعِلْمِ مَرْضَى
مِنْ نِظَامِ النِّعِيمِ أَصْبَحَ فُضَا
يُرْكُضُ الْمَالِكِينَ كَالْحَلِيلِ رَكْضَا
وَجَلَا لِلْفَخَارِ فِي السَّلْمِ عَرْضَا
حَكَمَتْ فِيهِ شَاطِئِينَ وَعَرْضَا
فِي ثَرَاهَا وَأَرْسَلَ الرَّأْسَ حَفْضَا

يُعْرَضُ المَالِكُونَ أُسْرَى عَلَيْهَا
 مَا لَهَا أَصْبَحَتْ بِغَيْرِ مُجِيرٍ
 هِيَ فِي الْأَسْرِ بَيْنَ صَخْرٍ وَبَحْرِ
 أَيْنَ هُوَ رَوْسُ بَيْنَ سَيْفٍ وَنَطْحِ
 لَيْتَ شَعْرِي قَضَى شَهِيدَ غَرَامِ
 رَبُّ ضَرْبٍ مِنْ سَوْطِ فِرْعَوْنَ مَضُّ
 قَتَلُوهُ فَهَلْ لَذَاكَ حَدِيثٌ

* * *

يَا إِمَامَ الشُّعُوبِ بِالْأَمْسِ وَالْيَوْمِ
 مَصْرٌ بِالنَّازِلِينَ مِنْ سَاحِ مَعْنٍ
 كُنْ ظَهِيرًا لِأَهْلِهِمَا وَنَصِيرًا
 قَلْ لِقَوْمِ عَلَى الْوَلَايَاتِ أَيْقَا
 شِمَّةُ النَّيْلِ أَنْ يَفِي وَعَجِيبُ
 حَاشَهُ الْمَاءُ فَهُوَ صَيْدٌ كَرِيمٌ
 شَيْدٌ وَالْمَالُ وَالْعِلْمُ قَلِيلٌ

مِ سَتُعْطَى مِنَ الثَّنَاءِ فَتَرْضَى
 وَحَمَى الْجُودِ حَاتِمُ الْجُودِ أَفْضَى
 وَابْذُلِ النَّصْحَ بَعْدَ ذَلِكَ مُحَضًّا
 ظُ إِذَا ذَاقَتْ الْبَرِيَّةُ غَمَضًّا
 أَحْرَجُوهُ فَضِيَّعَ الْعَهْدِ نَقَضًّا
 لَيْتَ بِالنَّيْلِ يَوْمَ يَسْقُطُ غَيْضًا
 أَنْقِذُوهُ بِالْمَالِ وَالْعِلْمِ نَقَضًّا

هـ - من بحر السريع :

١ - قصيدة «عودة» للحسانى حسن عبد الله :

وَجَرِّبِ أَنْ تَقْفِي عِنْدِي
 تُزْهِدُنِي الْوَحْشَةَ فِي زُهْدِي

وَقَعْ خَطِّي تَمْهَلِي يَا خَطِي
 زَهْدْتُ فِي النَّاسِ وَهَذَا أَنَا

كأنسي في لهفتي عاشقٌ	يرقبُ خلاً صادق الوعدِ
عفتُ سلاماً هامداً في دمي	عفتُ سكونَ النارِ في الزندِ
سئمتني معتزلاً طيباً	أقبِحُ بها من طيبة تُردي
فإنَّ خيراً مطبقاً نغره	شرٌّ من الشرِّ الذي يُيدي
فاطرقُ عليَّ البابَ يا عابراً	بالبابِ إنني هاهنا وحدي
قد شأهتِ الجدرانُ في ناظري	كشوهة الإيغالِ في الصَّدِّ
الصمتُ من حولي وفي باطني	صمتٌ دفينٌ قرٌّ في لحدِ
حننتُ للأفقِ فسيحِ المدى	أبتُّها الأحجارُ فارتدِّي
واطرقُ عليَّ البابَ يا صاحبي	إنسي ملائِكَ أخاودِّ
أو لا، فإنني هاجرٌ محبسي	ولو إلى النكرانِ والكيدِ

٢ - من قصيدة «الله والشاعر» لعلي محمود طه :

لا تفزعي يا أرض لا تفريقي	من شبحٍ تحت الدُّجى عابرٍ
حنانك الآن فلا تنكري	سيلكه في ليلك العابِسِ
ولا تُضليهِ ولا تنفيري	من ذلك المستصرخِ البائِسِ
* * *	* * *
مدِّي لعينه الرِّحابِ الفِساحِ	ورقري الأضواءِ في جفنيه
وأمسكي يا أرضِ عصفَ الرِّياحِ	والرأعدِ المنصبِّ في أذنيه
* * *	* * *
أُسمعينَ الآن في صوتِهِ	تهدِّجِ الأثباتِ من قلبِهِ؟
وتقراينَ الآن في صمتهِ	تمرُّدَ الرُّوحِ على ربِّهِ؟
* * *	* * *
في وقفةِ الداهلِ ألقى عصاهُ	مُويلِّ الجبهةِ شَطَرَ الفِضاءِ

كَأَنَّمَا يَرْقَى الدَّجَى نَاطِرَاهُ	لَيْسَتْ فَمَا وَرَاءَ السَّيِّئِ
يَسْقُطُ ضَوْءُ الْبَرْقِ فِي لَمَحِهِ	عَلَى جَبِينِ بَارِدِ شَاحِبِ
وَيَسْتَيْسِرُ الْبَرْدُ فِي لَفْحِهِ	نَارًا تَلْطَأُ مِنْ فَمِ نَاصِبِ
أَنْتِ لَهُ يَا أَرْضُ أُمَّ رِءُومٍ	فَأَشْهَدِي الْكَوْنَ عَلَى شِقْوَتِهِ
وَرَدَّدِي شِكْوَاهُ بَيْنَ النُّجُومِ	فَهُوَ ابْنُكَ الْإِنْسَانُ فِي حَيْرَتِهِ
مَا هُوَ إِلَّا صَوْتُكَ الْمُرْسَلُ	وَرُوحُكَ الْمَسْتَعْبِدُ الْمَرْهُقُ
قَدْ آدَهُ الدَّهْرُ بِمَا يَحْمَلُ	فَجَاءَ عَنِ الْآمِمْهُ يَنْطِقُ
طَغَى الْأَسَى السَّادِي عَلَى صَوْتِهِ	يَا لَلْصَّدى مِنْ قَلْبِهِ النَّاطِقِ
مَضَى بَيْتُ الدَّهْرِ فِي خَفْقِهِ	شَكَايَةَ الْخَلْقِ إِلَى الْخَالِقِ
لَا تَعُدُّنِي يَا رَبُّ فِي مُحْتَتِي	مَا أَنَا إِلَّا آدَمِيٌّ شَقِي
طَرَدْتَنِي بِالْأَمْسِ مِنْ جَنَّتِي	فَاغْفِرْ لِهَذَا الْغَاضِبِ الْمُحْنَقِ
حَنَانُكَ اللَّهُمَّ لَا تَغْضَبِ	أَنْتَ الْجَمِيلُ الصَّفْحِ جَمُّ الْحَنَانِ
مَا كُنْتُ فِي شِكْوَايِ بِالْمُذْنِبِ	وَمَنْكَ يَا رَبُّ أَخَذْتُ الْأَمَانَ
مَا أَنَا بِالزَّارِي وَلَا الْحَاقِدِ	لَكِنِّي الشَّاكِي شَقَاءَ الْبَشَرِ
أَفْنَيْتُ عَمْرِي فِي الْأَسَى الْخَالِدِ	فَجِئْتُ أَسْتَوْحِيكَ لَطْفَ الْقَدْرِ

تمردت روعي على هيكلي
ذاك الضعيفُ الرأى لم يفعلِ
وهيكلُ الجسمِ كما تعلمُ
إلا بما يوجي إليه الدَّمُ

* * *

يعرُقُ حدُّ السيفِ من لحمه
وينخرُ الجرثومُ في عظمه
ومحطَّمُ الصفوانُ بنيانَه
ومنه يُنمي القبرُ ديدانَه

* * *

ما هو إلا كومةٌ من هباءٍ
فكيف يثني الروحُ عما تشاءُ
تمحقُّه اللِّمسةُ من غضبيك
وكيف يقوى وهي من قُدرتك

* * *

روحك في روعي تبثُّ الحياةَ
فإن جفاها ذات يومٍ سناه
نزلتُ دنياي على فجرها
لأدتُ بليل الموتِ في قبرها

* * *

ومثلما قدّرتِ صوّرتِها
طبيعةٌ في الخلقِ ركبتِها
فروحك الصّوتُ وروحي الصّدى
ومعا أرى لي في بناها يدا

و- من بحر المنسرح :

١ - قصيدة «حلم ليلة» لعلي محمود طه :

إذا ارتقى البدرُ صفحة النهرِ
وضمّنا فيه زورقُ يجري
وداعبتُ نسمةً من العطرِ
على حياءك خصلة الشعرِ
حسوتُها قبلتُ من الجمرِ
جنّ جنوني لها وما أدري

وحينَ يأتي الربيعُ ، أيُّ هوى
 أيُّ دمٍ أخضرٍ وأيُّ ندى
 أيُّ نبيذٍ كأنَّهُ نسَمٌ
 السكرُ والصحوُّ في يديه فلا
 أيُّ حكايا الربيعِ أشرَحها
 وكيفَ يخفى وإنَّ أصبَعهُ
 وهل يطيقُ الشذى زجاجتنا
 والحبُّ مهما أسرَ صاحبهُ
 من أيِّها خُصرة بدأتُ أرى
 عيناكِ أم حقلنا يُخايلني
 عيناكِ أم حقلنا أكادُ أرى
 أحسُّ بالخصبِ ههنا وههنا
 عيناكِ يا فتيتي أرى بهما
 إنِّي بدأتُ الطريقَ خضرتهُ
 وسوف أنهيهِ ، سرتُ في رغدٍ
 أنا الذي أمنهُ تعرُّبهُ
 أصحابُ الشمسِ نحوَ مغربها
 إلى زمانٍ يكادُ يسألنا
 قد وافقتُ طبعنا طبيعتهُ
 تموز يا موسم انتفاضتنا
 نصيرُ في ركبهِ جبابرةً
 تموز في صدرِ كلِّ مُنطليقٍ
 في فجرِ عشرينهِ وثالثهِ

يلمسُ أعماقنا بأيديه
 صافيه في الوردِ صارَ قانيه
 في البحرِ مزروعةٌ دواليه
 مفرَّ للناسِ من تساقيه
 وما الذي يا ربيعُ أخفيه
 لتلمسُ المختفي فتبديهِ
 أم يشتكي للصَّبَا فتفشيهِ
 مصيره شاعرٌ يغنيهِ
 هذا الطريقَ الذي أغاديه
 فيروزهُ والندى لآليهِ
 ما يزدهي فيها ازدهى فيه
 والرَّمشُ طيرٌ له خوافيه
 مخاطرَ العمقِ حينَ أنوبهِ
 يا ليت شعري فكيفَ أنهيه
 من ظله أم ضللتُ في تبه
 وقربهُ للرَضَى تقاصيه
 وأتركُ اليومَ نحوَ تاليهِ
 عن الذي نشتهي ليعطيه
 كأنَّ ما نبتغيهِ يبغيهِ
 نشربُ من شمسهِ ونسقيه
 ما الطودُ؟ ما البحرُ؟ ما جواربه
 منا فؤادٌ دعاهُ داعيه
 فمنا إلى خيلنا نُرجيه

تَشَمَّمَ الحَيْلُ عَزَمْنَا وَبَكَى
حتى أرى بلدةً صنعت لها
سَمَتٌ لتلقى دمشقَ في كنفِ
دمشقُ يا نشوةَ البُطولةِ يا
يا وردةَ عطرها لصاحبها
يا أختَ تموزَ يا حبيبتَهُ
تموز في العينِ لا نُضِيعُهُ
نصيحُ في بدءِ كلِّ ملحمةِ

حماسةً واستفناقَ غافيهِ
عمري قصيداً سمّت معانيه
من حِضنِ قسيونَ جَلَّ بانيه
معنى أعاني ولا أحاكيه
وشوكها للذخيلِ يُدميه
يا ملتقى نيله وعاصيه
نغدوه من عُمرنا ونؤويه
لم ينسَ تموزَه مُغنيهِ

ز - من بحر المديد :

١ - قصيدة عمر بن أبي ربيعة :

أيها القائلُ غيرَ الصَّوابِ
واجتنبي واعلم ان سوفَ تُعصى
إن تقلَّ نصحاً فعنْ ظهري غشَّ
ليس بي عيٌّ بما قلتَ إنِّي
إنما قرّةُ عيني هـواها
لا تلمني في الرِّبابِ وأمست
هي والله الذي هو ربِّي
أكرمُ الأحياءِ طُرّاً عَلينا
لَقيتنا في الطَّوافِ وصَدَّتْ
عائبتني ساعةً وهي تبكي
وكفاني مذرهما لخصومِ

أمسكِ النصحَ وأقلِّبِ عتابي
ولخيرٍ لك بعضُ اجتنابي
دائمِ الغمرِ بعيدِ الذَّهابِ
عالمٌ أفقهُ رجعَ الجَّوابِ
فدعِ اللُّومَ وكنني لما بي
عدلتُ للنفسِ بردَ الشرابِ
صادقاً أحلفُ غيرَ الكذابِ
عندَ قربِ منهمُ واغترابِ
إذ رأثَ هَجري لها واجتنابي
ثمَّ عزَّتْ خلَّتني في الخطابِ
لسواها عندَ حدِّ تبابي

٢ - قصيدة عمر بن أبي ربيعة :

شاق قلبي منزلٌ دثرًا
شمالًا تذرني إذا لعبت
للتي قالت لجارتها
فيم أمسى لا يكلمنا
أبيه عتبي فأعتبه؟
أم لقولٍ قاله كاشح
لو علمنا ما يسرُّ به
وأرى شوقي سيقتلني
إن نومي ما يلائمني
فأجابت في ملاحظة
إنني إن لم أمت عجلًا
فإذا ما راح فاستلمي
وأشقي البرد عنك له
فأرتني مسفرًا حسنًا
وشيتت النبت متسقا
لشقائي قاذني بصري
ثم قالت للتي معها
خالسيه أخت في خفر
إنه يا أخت يصرمنا
قلت قد أعطيت منزلة
فأنيلى عاشقًا دنفا

حالف الأرواح والمطرًا
عاصفًا أذيالها الشجرًا
ويح قلبي ما ذهى عمرا
وإذا ناطقتُه بسرًا
أم به صبرٌ فقد هجرًا
كاذبٌ يا ليتَه قبرا
ما طعمنا الباردة الخصرًا
وحبيب النفس إن هجرًا
أجله يا أخت إن ذكرًا
أسرعت فيه لها الحوزًا
أزيجي إن راح أو بكرًا
إن دنا في طوفه الحجرًا
كي تشوقيه إذا نظرًا
خلته إذ أسفرت قمرًا
طيبًا أناباه خصرًا
ولحين وافق القدرًا
لا تُديمي نحوه النظرًا
فوعيت القول إذ وقرا
إن قضى من حاجة وطرا
ما أرى عندي لها خطرًا
ثم أخزى الله من كفرا

جـ - من بحر المجتث :

قصيدة «مات يوماً» لمحمد أحمد العزب :

في قريتي حيثُ يغفو
وحيثُ ينهلُ حَبِّي
فرسْتُ أهدابَ عيني
أجتاحها ملءَ شوقي
وذكرياتٍ تلوَّتْ
وألفُ أميسٍ غريبٍ
ليحصُدَ الليلَ شكوى

* * *

في قريتي حيثُ تبكي الثُّ
وحيثُ نحيا جموعُ
وحيثُ تروي حكايا الضُّ
رأيتُهُ كان يمشي
عيناهُ عمقُ مساءٍ
ينداحُ شوقًا حزينًا
فالجذبُ منذُ زمانٍ

* * *

الدَّربُ عريان حتى
من وشوشاتِ الأغابي
من كلِّ طفلٍ يُناغي
فالعامُ عامٌ بكاءٍ
وأطرقَ الشَّيخُ ظلًّا
ومالَ نصفَ جدارٍ

مِنَ الظَّلَالِ النَّحِيلَةَ
على الشَّفاهِ الجميلةِ
فَرَأشَةَ فِي الخميلةِ
مَنْ يُعطني منديلَهُ
مِنَ الحِياةِ القَتيلةِ
ونصفَ رؤيا ثقيلاً

وقال: هذا زمانُ الـ

—وداع، حيُّوا أفولَهُ

* * *

ويومها قال شيئاً
عن قصّة الخلقِ بدءاً
وكان يحملُ رِغَمَ الظُّلْمِ
سألتُهُ: ما تُعاني
الماءُ ينصبُّ سيلاً
والأرضُ تبكي صداهاً
جلّ الذي يتولى التّـ

وقلْتُ شيئاً كثيراً
وملّقتي ومصييراً
سلام عقلاً كبيراً
أجاب: كَوْنًا ضريباً
في البحر سيلاً غزيراً
حرائقاً وهجيراً
—جويغ والتّبذيراً

* * *

وملءَ عينيه غامتُ
سبعونَ عامّاً تراءتُ
لو كان سرّوا عقيماً
لو كان غنوةً راعٍ
لو كان ريشَ جناحٍ
لو كان طيناً لهزّ الـ
لكنّهُ آدميٌّ

سحابه من دموعٍ
لَهُ وراءَ السُّرُوعِ
لعاش زهو الفُروعِ
لنّام بين الضُّلُوعِ
لطار وسع النُّزوعِ
حياةً خلفَ الجذوعِ
يقتاتُ حزنَ الرُّجوعِ

* * *

ويومها - وافترقنا -
ومرّ عامٌ وجاشتُ
ظمئتُ للنّاسِ كوماً
للأمسياتِ الحزاني
لكلِّ حيٍّ يروُدُ الـ
ورحّتُ أسألُ قوماً
فتمتموا: «ماتَ يوماً»

أحسستُ جرحاً مُدَمّي
نفسِي عتاباً ولوماً
هناك يزحُمُ كوماً
تنهارُ كدحاً وصوماً
—وجودَ أبكمِ أعمى
عنه أناشدُ قوماً
فقلتُ: ما عاش يوماً

ملحق ٣

تدریبات على الأبحر ذات لوحدة المفردة

١ - هذه الآيات من بحر «الوافر» اختر ذلك بتقطيع كل بيت منها:

شباب النيل إنَّ لكم لصوتًا	ملبي حين يسرف مستجابا
فهبزوا العرش بالدعوات حتى	يخفف عن كئاته العذابا
أمن حرب البسوس إلى غلاء	يكاد يعيدها سبعا صعابا
له في القوم يوسف يتقيها	ويحسن حسبة ويرى صوابا
عبادك رب قد جاعوا بمصر	أنسلا سقت فيهم أم سرايبا
حنانك واهد للحسنى تجارا	بها ملكوا المرافق والرقابا
ورقق للفقير بها قلبوبا	محجرة وأكبادا صلابا
أمن أكل اليتيم له عقاب	ومن أكل الفقير له عقابا
أصيب من التجار بكل ضار	أشد من الزمان عليه نابا
يكاد إذا غذاه أو كساه	ينازعه الحشاشة والإهابا
وتسمع رحمة في كل نناد	ولست تجس للبر انتدابا
أكل في كتساب الله إلا	زكاة المال ليست فيه بابا؟

٢ - هذه الآيات كسابقتها من بحر «الوافر» دلل على ذلك بتقطيعها عروضيًا:

فرب صغير قوم علموه	سما وحمى المسومة العرابا
وكان لقومه نفعًا وفخرًا	ولو تركوه كان أذى وعابا
فعلم ما استطعت لعل جيلًا	سيأتي يحدث العجب العجابا
ولا ترهق شباب الحي بأسا	فإن اليأس يخترم الشبابا

٣- هذه الأبيات من مجزوء «الرمل» قطع كل بيت منها وزنه عروضياً :

أين أنتم من حدود خلدوا هذا الترابا
قلندوه الأثر المعجز والفن العجاابا
وكسوه أبرد السدهر من الفخر ثيابا
أتقنوا الصنعة حتى أخذوا الخلد اغتصابا
إن للمتقن عند الله والناس ثوابا
أتقنوا مجيبكم الله ويرفعكم جنابا
أرضيتم أن ترى مصر من الفن الخرابا
بعدما كانت سماء للصناعات وغابا

٤- هذه الأبيات من مجزوء «الكامل» المرفل ، اختبر ذلك في كل بيت منها :

خذ بالكتاب وبالحديث وسيرة السلف الثقات
وارجع إلى سنن الخليفة واتبع نظم الحياة
هذا رسول الله لم ينقص حقوق المؤمنات
العلم كان شريعة لنسائه المتفقهات
رضن التجارة والسياسة والشئون الأخرىات
ولقد علت نباته لجج العلوم الزاخرات
كانت سكينه تملأ الدنيا وتمزأ بالرواة
روت الحديث ونشرت أي الكتاب البيئات
وحضارة الإسلام تنطق عن مكان المسلمات

٥- حاول أن تعرف بحر هذه الأبيات ، وقطع كلا منها :

يا فتية النيل السعيد خذوا المدى واستأنفوا نفس الجهاد مديدا
وتنكبوا العدوان واجتنبوا الأذى وقفوا بمصر الموقف المحمودا
الأرض أليق منزلا بجماعة ييغون أسباب السماء قعودا

أنتم غدا أهل الأمور، وإنما
فابنوا على أسس الزمان وروحه
الهدم أجل من بناية مصلح
وجه الكنانة ليس يغضب ربكم
ولوا إليه في الدروس وجوهكم
إن الذي قسم البلاد حباكم
قد كان - والدنيا لحدود كلها -

كننا عليكم في الأمور وفودا
ركن الحضارة بأذخا وشديدا
يبني على الأسس العتاق جديدا
أن تجعلوه كوجهه معبودا
وإذا فرغتم واعبدوه هجودا
بلدا كأوطان النجوم مجيدا
للعبقرية والفنون مهودا

٦ - قال شوقي في قصيدة «انتحار الطلبة» هذه الأبيات، حاول أن تعرف بحرهما

وتدرب على تقطيعها:

لامه الناس وما أظلمهم
ولقد أبلاك عذرا حسنا
قال ناس: صرعة من قدر
ويقول الطب: بل من جنّة
ويقولون: جفاء راعه
وامتحان صعبتّه وطأة
لا أرى إلا نظاما فاسدا
من ضحاياه وما أكثرها
ما رأى في العيش شيئا سره
نزل العيش فلم ينزل سوى
ونهار ليس فيه غبطة
ودروس لم يذلل قطفها
ولقد تنهكته نهك الضني
ويلاقي نصبا مما انطوى

وقليل من تغاضى أو عذر
مرتدي الأكفان ملقى في الحفر
وقديم ظلم الناس القدر
ورأيت العقل في الناس ندر
من أب أغلظ قلبا من حجر
شدها في العلم أستاذ نكر
فكك العلم وأودى بالأسر
ذلك الكاره في غضّ العمر
وأخف العيش ما ساء وسر
شعبة الهم ويبداء الفكر
وليال ليس فيهن سمر
عالم إن نطق المدرس سحر
ضرة منظرها سقم وضر
في بني العلات من ضغن وشر

إخوة ما جمعهم رحم
لم يرفرف ملك الحب على
خلق الله من الحب السورى
بعضهم يمشون للبعض الخمر
أبويهم أو يبارك في الثمر
وبنى الملك عليه وعمر

٧- هذا النشيد من شعر شوقي، وهو من بحر المتدارك، تدرب على تقطيع أبياته:

اليوم نسود بوادينا
ويشيد العز بأيدينا
ونعيد محاسن ماضينا
وطن نفديه ويفدينا

* * *

وطن بالحق نؤيده
ونحسنة ونزينه
وبعين الله نشيده
بآثرنا ومساعينا

* * *

سر التاريخ وعصره
وحنان الخلد وكوثره
وسرير الدهر ومنبره
وكفى الأباء رياحينا

* * *

نتخذ الشمس له تاجا
وسماء السؤدد أبراجا
وضحاها عرشا وهاجا
وكذلك كان أوالينا

* * *

العصر يسراكم والأمم
أبني الأوطان ألاهم
والكرك يلاحظ والهرم
كبناء الأول بينينا

* * *

سعيًا أبدا سعيًا سعيًا
ولنجعل مصر هي الدنيا
لأثيل المجد وللعليا
ولنجعل مصر هي الدنيا

* * *

٨ - اكتب كل بيت من الآيات الآتية كتابة عروضية وقطعه وانسبه إلى بحرهِ :

- أ) لا يقولن امرؤ أصلي فما
ب) ملك من الأخلاق كان بناؤه
ج) أرى مصر، يلهو بحد السلاح
وراح بغير مجال العقول
وما القتل تحيا عليه البلاد
ولا الحكم أن تنقضي دولته
ولكن على الجيش تقوى البلاد
فأين النبوغ وأين العلوم؟
وأين من الخلق حظ البلاد
وأين من الربح قسط الرجال
وأين المعلم؟ ما خطبه؟
لقد عبثت بالنياق الحداة
د) وليس الخلد مرتبة تلقى
ولكن منتهى همم كبار
وسر العبقرية حين يسري
ه) زمان الفرد يا فرعون ولى
وأصبحت الرعاة بكل أرض
و) وللاوطان في دم كل حر
ز) وما في سطوة الأرباب عيب
ح) فموتي في الوغى أربي لأني
ط) تصفوا الحياة لجاهل أو غافل
- أصله مسك وأصل الناس طين
من نحت أولكم ومن صوانه
ويلعب بالنار ولدانها
يجيل السياسة غلمانها
ولا هممة القبول عمراؤها
وتقبل أخرى وأعوانها
وبالعلم تشتد أركانها
وأين الفنسون وإتقانها؟
إذا قتل الشيب شبانها؟
إذا كان في الخلق خسرتها؟
وأين المدارس؟ ما شأنها؟
ونام عن الإبل رعيانها
وتؤخذ من شفاه الجاهلينا
إذا ذهبت مصادرها بقينا
فيتنظم الصنائع والفنوننا
ودالت دولة المتجبرينا
على حكم الرعية نازلينا
يبد سلفت ودين مستحق
ولا في ذلة العبدان عار
رأيت العيش في أرب النفوس
عما مضى فيها وما يتوقع

٩ - هل هذه الآيات من بحر الرجز أو الكامل أو الرمل؟ دلل على ما تقول

بتقطيعها:

لكم، أكرم وأعزز بالفداء
أن أراكم في الفريق السعداء
وأرى عرشكم فوق ذكاء
عزها في عهد خوفو ومناء
ما بنى الناس جميعا للعفاء
وتقي الآثار من عادي الفناء
نحن هلكى فلکم طول البقاء
وحقوق البر أولى بالقضاء
في يمين الله خير الأمناء
هو إلا من خيال الشعراء
ظهرت في المجد حسناء الرواء
إنما السائل من لون الإناء
واطلبوا الحكمة عند الحكماء
بفصيح جءكم من فصحاء
وحيه في أعصر الوحي الوضاء
خلقت نضرتها للضعفاء
هي ضاقت فاطلبوه في السماء

يا شباب الغد، وابنای الفدا
هل يمد الله لي العيش عسى
وأرى تاجكم فوق السها
من رآكم قال مصر استرجعت
أمة للخلد ما تبني، إذا
تعصم الأجسام من عادي البلى
إن أسأنا لكم أو لم نسئ
إنها مصر إليكم وبكم
عصركم حمر ومستقبلكم
لا تقولوا: حطنا الدهر فيما
هل علمتم أمة في جهلها
باطن الأمة من ظاهرها
فخذوا العلم على أعلامه
واقروا تاريخكم واحتفظوا
أنزل الله على ألسنتهم
واحكموا الدنيا بسلطان فيما
واطلبوا المجد على الأرض فإن

١٠ - هذه الآيات من بحر المتقارب . هل تستطيع أن تثبت ذلك؟

وأية هذا الزمان الصحف
وكهف الحقوق وحرب الجنف
إذا العلم مزق فيها السدف
كثيرة من لا يخط الألف

لكل زمان مضى آية
لسان البلاد ونبض العباد
تسير مسير الضحى في البلاد
وتمشي تعلم في أمة

١١ - من أي صور «الكامل» هذه الأبيات؟ اثبت ما تقول بالتقطيع العروضي :

قم للمعلم وفه التبجيلا	كاد المعلم أن يكون رسولا
أعلمت أشرف أو أجل من الذي	بني وينشئ أنفسا وعقولا
سبحانك اللهم خير معلم	علمت بالقلم القرون الأولى
أخرجت هذا العقل من ظلماته	وهديته النور المين سيلا
وطبعته بين المعلم تارة	صدئ الحديد وتارة مصقولا
أرسلت بالتوراة موسى مرشدا	وابن البتول فعلم الإنجيلا
وفجرت ينبوع البيان محمدا	فسقى الحديث وناول التنزيلا

١٢ - الضميران «هو» و«هي» إذا سبقا بالواو أو الفاء جاز فيها إسكان الهاء، اضبط الهاء في كل من «هو» و«هي» في الأبيات الآتية بحسب ما يقتضيه الوزن مبينا بحر كل منها :

أ) مضى الدهر وهي وراء الدموع	قيام بملك الصحارى وقعود
ب) نظمت أسامي الرسل فهي صحيفة	في اللوح واسم محمد طغراء
ج) الذكر آية ربك الكبرى التي	فيها لباغي المعجزات غناء
نسخت به التوراة وهي مضيئة	وتخلف الإنجيل وهو ذكاء
د) بك يابن عبد الله قامت سمحة	بالحق من ملل الهدى غراء
بنيت على التوحيد وهي حقيقة	نادى بها سقراط والقدماء
ه) يا من له عز الشفاعة وحده	وهو المنزه ما له شفعاء
و) ومن المروءة وهي حائط ديننا	أن نذكر الإصلاح والإحسانا
ز) فيا ويجهم هل أحسوا الحياة	لقصد لعبوا وهي لم تلعب

١٣ - كيف تنطق الهمزة في الكلمات التي تحتها خط بحسب ما يقتضيه الوزن؟

أ) وإذا ملكت النفس قمت ببرها	ولو أن ما ملكت يدك الشاء
ب) فلو أن إنسانا تحير ملة	ما اختار إلا دينك الفقراء
ج) ولو أنني دعيت لكنت ديني	عليه أقابل الحتم المجايا

د) كثرت علي دار السعادة زمرة
يتزوجون على نساء تحتهم
شاطرنهم نعم الصبا وسقينهم
والوالدات بنينهم وبناتهم
الصابرات لضرة ومضرة
من مصر أهل مزارع ويسار
لا صاحبات بغي ولا بشرار
دهرا بكأس للسرور عفار
الحائطات العرض بالأسوار
المحييات الليل بالأذكار

١٤ - ضمير الجمع المذكور تسكن ميمه أو تحرك بالإشباع، حدد أحد الاستعمالين في
الآبيات الآتية، مع التقطيع والوزن وبيان البحر:

أ) وعلى الشباب بكل أرض مصرع
خرجوا إلى الأوطان من أرواحهم
ب) وأرى بناء المجد يثلم مجدهم
ج) هم حلوا من الشرف المعلى
د) هم أدركوا عز النبوة وانتهت
هـ) والرسل دون العرش لم يؤذن لهم
و) أدري رسول الله أن نفوسهم
متفككون فما تضم نفوسهم
رقدوا وغرهم نعيم باطل
ز) وليس بعامر بنيان قوم
ح) إن الذين أست جراحك حرهم
هتكوا بأيديهم ملاءة فخرهم
ط) ربوا على الإنصاف فتيان الحمى
لهم ، وهلك تحت كل سماء
كرم يليق بهم ومحض سخاء
ما خلفوا من طالح وغشاء
ومن كرم العشيرة حيث شاءوا
فيها إليك العزة القعساء
حاشا لغيرك موعدهم ولقاء
ركبت هواها والقلوب هواء
ثقة ولا جمع القلوب صفاء
ونعيم قوم في القيود بلاء
إذا أخلاقهم أمست خرابا
قتلتك سلمهم بغير جراح
موشية بمواهب الفتاح
تجدوهم كهف الحقوق كهولا

١٥ - كيف احتاج الوزن إلى صرف الكلمات التي تحتها خط :

١) إن الذي ملأ اللغات محاسنا جعل الجمال وسره في الضناد

حبك النطاق فشب غير مهبل
دون الأنعام وأحرزت حواء
وبعثته قبل النشور
عن جيشك الفادي وعن أبطاله
واليوم باسمك مرتين تقام
هم للإله وروحه ظلام
أم في البروج منية وحمام
لعرفت كيف تنفذ الأحكام
ومدائن حلين أيجاد القسرى
لبس الفضاء بها طرازا أخضرا

٢) ممن حملن وهن عواقد
٣) خير الأبوة حازهم لك آدم
٤) أودى معاوية به
٥) رضي المهيمن والمسيح وأحمد
٦) أنت القيامة في ولاية يوسف
٧) واليوم يهتف بالصليب عصائب
٨) ياليت شعري في البروج حمام
نيرون لو أدركت عهد كرومر
٩) وقرى ضرين على المدائن هالة
ومزارع للناظرين روائع

١٦ - ياء المتكلم قد تسكن أو تحرك بالفتح فقط ، وقد يجوز أحد الوجهين في البيت الواحد ، اختر كل حالة في الآيات الآتية :

تيمن فيك وشاقهن جلاء
ومن المديح تضرع ودعاء
في مثلها يلقي عليك رجاء
وأدين التحية والخطابا
كنظمي في كواعبها الشبابا
كأني قد لقيت بك الشبابا
إذا رزق السلامة والإيابا
عليه أقابل الحتم المجابا
إذا فهت الشهادة والمتابا
مقلدة أزمتهما ، طرابا

أ) لي في مديحك يا رسول الله عرائس
ب) ما جئت بابك مادحا بل داعيا
أدعوك عن قومي الضعاف لأزمة
ج) سبقن مقبلات التهرب عني
فنشري الدمع في الدمن البولي
د) ويا وطني لقيتك بعد يأس
وكل مسافر سيؤوب يوما
ولو أني دعيت لكنت ديني
أدير إليك قبل البيت وجهي
وقد سبقت ركائبي القوافي

١٧ - قطع كل بيت من الأبيات الآتية وانسبه إلى بحره :

أ) أبا الزهراء قد جاوزت قدري
ب) ليس من يركب سرجا لنا
ج) يا جارة الوادي طربت وعادني
مثلت في الذكرى هواك وفي الكرى
ولقد مررت على الرياض بربوة
د) وليس اللآلئ ملك البحور
هـ) قطعت مكارمهم صوارمهم
لا يشهرون على مخالفهم
و) فخر الفتى بالنفس والأفعال
١٨ - يقول المتنبي :

ولقد رأيت الحادثات فلا أرى
والهم يحترم الجسيم نحافة
ذو العقل يشقى في النعيم بعقله
والناس قد نبذوا الحفاظ فمطلق
لا يخذعك من عدو دمعة
لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى
يؤذي القليل من اللئام بطبعه
والظلم من شيم النفوس فإن تجد
١٩ - ويقول :

فلما صار ود الناس خبا
وصرت أشك فيمن أصطفيه
يجب العاقلون على التصافي
جزيت على ابتسام بابتسام
لعلمي أنه بعض الأنعام
وحب الجاهلين على الوسام

إذا لم أجسده من الكرام
على الأولاد أخلاق اللئام
بأن أعزى إلى جسد همام
وينبو نبوة القضم الكهام
فلا يذر المطي بلا سنام
كعيب القادرين على التهام

فليس تزور إلا في الظلام
فعافتها وبات في عظامي
فتوسعه بأنواع السقام
كأننا عاكفان على حرام
مدامعها بأربعة سجام
مراقبة المشوق المستهام
إذا ألقاك في الكرب العظام
فكيف وصلت أنت من الزحام

هو أول وهي المحل الثاني
بلغت من العلياء كل مكان
بالرأي قبل تطاعن الأقران
أدنى إلى شرف من الإنسان
أيدي الكهاة عوالي المران

وأنف من أخي لأبي وأمي
أرى الأجداد تغلبها جميعا
ولست بقانع من كل فضل
عجبت لمن له قد وحده
ومن يجد الطريق إلى المعالي
ولم أر في عيوب الناس عيبا
٢٠- ويقول في وصف الحمى :

وزائرتي كأن بها حياء
بذلت لها المطارف والحشايا
يضيق الجلد عن نفسي وعنهما
إذا ما فارقتني غسلتني
كأن الصبح يطردها فتجري
أراقب وقتها من غير شوق
ويصدق وعدها والصدق شر
أبنت الدهر عندي كل بنت

٢١- ويقول :
الرأي قبل شجاعة الشجعان
فإذا هما اجتمعا لنفس مرة
ولربما طعن الفتى أقرانه
لولا العقول لكان أدنى ضيغم
ولما تفاضلت النفوس ودبرت

٢٢- ويقول :

سذي ادخرت لصروف الزمان
على أن كل كـريم يياني
أنا ابن الضراب أنا ابن الطعان
أنا ابن السروج أنا ابن الرعان
طويل الفتاة طويل السنان
حديد الحسام حديد الجنان
إليهم كأنهما في رهـان
إذا كنت في هـبوة لا أراني
ولو ناب عنه لساني كفاني

قضاعمة تعلم أي الفتى الـ
ومجدي يمدل بني خندف
أنا ابن اللقاء أنا ابن السخاء
أنا ابن الفيافي أنا ابن القوافي
طويل النجاد طويل العماد
حديد اللحاظ حديد الحفاظ
يسابق سيفي منايا العباد
يرى حده غامضات القلوب
سأجعله حكما في النفوس

٢٣- ويقول :

بمنزلة الربيع من الزمان
غريب الوجه واليد واللسان
سليمان لسـار بترجمان
خشيت وإن كـرمن من الحران
على أعـرافها مثل الجمان
وجئن من الضيياء بما كفاني
دنا نيرا تفر من البنان
بأشربة وقفن بلا أوان
صليل الحلي في أيدي الغواني

مغاني الشعب طيبا في المغاني
ولكن الفتى العربي فيها
ملاعب جنة لو سار فيها
طبت فرساننا والخيـل حتى
غدونا تنفض الأغصان فيه
فسرت وقد حجبن الشمس عني
وألقى الشرق منها في ثيابي
لها ثمر تشير إليك منها
وأمواه يصل بها حصاها

ملحق ٤

تدريبات على الأبحر ذات الوحدة المركبة

(١)

قال بعض الشعراء في بعض العلماء :

أبعدت من يومك الفرار فيما جاوزت حيث انتهى بك القدرُ
لو كان ينجي من الردى حذرُ نجاك مما أصابك الحذرُ
يرحمك الله من أخي ثقة لم يكُ في صفو وده كدرُ
فهكذا يفسد الزمان ويفنى العلم منه ويدرس الأثرُ

أ- زن ثلاثة الأبيات الأولى وزناً عروضياً وانسبها إلى بحرهما .

ب- اكتب هذه الأبيات كتابة عروضية .

ج- البيت الرابع مدور، حدد نهاية الشطر الأول فيه .

(٢)

الأبيات الآتية من بحر الطويل ، اختر ذلك بتقطيعها تقطيعاً عروضياً مبيّناً نوع

أ) وإني ليمال إلى جانب الغنى إذا كانت العلياء في جانب الفقرِ
وإني لصبار على ما ينوبني وحسبك أن الله أثنى على الصبرِ
ب) وإن حديثاً منك لو تبذلينه جنى النحل أو ألبان عوذ مطافلِ
مطافيل أبكار حديث نتاجها تُشاب بهاء مثل ماء المفاصلِ

ج) لقد ثبتت في القلب منك مودة
د) وسرب يطلسى بالعبير كأنه
بذلت لهن القول إنك واجد
هـ) إذا قلت هذا صاحب قد رضيته
كذلك جدي ما أصحاب صاحباً
كما ثبتت في الراحين الأصابع
دماء ظباء بالنحور ذبيح
لما شئت من حلو الكلام، مليح
وقرت به العينان بدلت آخرا
من الناس إلا خائني وتغيرا

(٣)

ضع علامة (√) على اسم البحر الذي ينتمي إليه كل بيت مما يأتي :

أ) كأنها عسل رجعمان منطقتها
(الطويل - الخفيف - المنسرح - البسيط)
ب) إذا أنت لم تشرب مرارا على القذى
(الطويل - الخفيف - المجتث - السريع)
ج) يأيها الرجل المرخني عماته
(السريع - البسيط - الطويل - الخفيف)
د) ولما تلاقينا جرى من عيوننا
(السريع - البسيط - الطويل - الخفيف)
هـ) سمعن بهيجا أوجفت فذكرنه
(المديد - البسيط - الطويل - المنسرح)
و) لا تغامر إنها لا تبالي
(البسيط - المجتث - المديد - الخفيف)
ز) أخفاف من عينيك إني على
(المديد - البسيط - السريع - الخفيف)

إن كان رجوع كلام يشبه العسلا
ظمئت وأي الناس تصفو مشاربه
هذا زمانك إني قد مضى زمني
دموع كففنا غربها بالأصابع
ولا يبعث الأحزان مثل التذكر
وادخر فضل القوى لليالي
بأبيهما أجشوصريع الجنان

ح) صرت كأني ذبالة نصبت تضيء للناس وهي تحترق
(الطويل - البسيط - السريع - المنسرح)

(٤)

ياء المتكلم تستعمل في اللغة العربية بوجهين : إما أن تكون ساكنة ، وإما أن تكون مفتوحة ، ولكنها أحياناً في الشعر تلتزم بوجه واحد من هذين الاستعمالين . حدد في الأبيات الآتية الوجه الذي استعملت فيه ياء المتكلم مستدلاً على ذلك بالتقطيع العروضي :

أ) وإني وإن كنت الأخير زمانه	لآت بما لم تستطعه الأوائل
ب) حتى متى تنجزين وعدي فقد	طال وقوفي لوعدك النكد
ج) من يتب عن حب معشوقه	لست عن حبي له تائباً
د) لي ابن عم على ما كان من خلق	كيف أعصي القدر الغالب
هـ) كأن عيني لذكراه إذا خطرت	مختلفان فأقلبيه ويقليني
و) ولي كبس حري ونفس كأنها	فيض يسيل على الخدين مدرار
ز) وإنني في الحرب الضروس موكل	بكف عدو ما يريد سراحها
ح) أصون عرضي بهالي لا أدنسه	على ظمماً ورداً فهزت جناحها
ط) وما أنا في أمري ولا في خليقتي	ياقدام نفس ما أريد بقاءها
ي) ولا مسلم مولاي من شر ما جنى	لا بارك الله بعد العرض في المال
ك) وإني لعمرك ما باي بذني غلق	بمهتضم حقي ولا قارع سني
	ولا خائف مولاي من شر ما أجنبي
	بما أبصرت عيني وما سمعت أذني
	أقول بما أهوى وأعرف ما أعني
	متى أدن منه ينأ عني ويبعد
	على الصديق ولا خيرى بممنون

فلم يستبينوا الرشد إلا ضحى الغد
 غوايتهم وأنني غير مهتد
 وإن تطلقوني تحربوني بما ليا
 كأن لم تسرى قبلي أسيرا يانيسا
 وفي السمع مني عن حديثهم وقر
 وأنت امرؤ عا في إنائك واحد
 بجسمي مس الحق جاهد
 وأحسوا قراح الماء والماء بارد
 فإني بنصل السيف باغ دواءها
 بنفسي إلا قد قضيت قاءها

ل (أمرتهم أمري بمنعرج اللوى
 فلما عصوني كنت منهم وقد أرى
 م) فإن تقتلونني تقتلوا بي سيدا
 وتضحك مني شيخخة عبشمية
 ن (بعيني عن جارات قومي غفلة
 س) وإني امرؤ عا في إنائي شركة
 ع (أتهزأ مني أن سمنت وأن ترى
 أقسم جسمي في جسوم كثيرة
 ف) إذا سقمت نفسي إلى ذي عداوة
 متى يأت هذا الموت لا تبق حاجة

(٥)

انسب الأبيات الآتية إلى بحرهما ، وقطعها تقطيعاً عرضياً :

حـب أم أنت أكمل الناس حسنا
 ينعت الناعـتون يوزن وزنا
 نـا وخير الحديث ما كان لنا
 وصمت الذي قد كان بالقول أعلما
 صحيفـة لب المرء أن يتكلما
 إشارة مدعـور ولم تتكلم
 وأهـلا وسهـلا بالحبيب المسلم
 وليس ينفع بعـد الكبرـة الأدب
 ولن تـلـين إذا قومـتها الخشب

١ (أمغطى مني على بصري للـ
 وحديث أـلـذه هو مـما
 منطق صائب وتلحن أحيا
 ٢ (عـجبت لإدلال العبي بنفسه
 وفي الصمت ستر للعيي وإنما
 ٣ (أشارت بطرف العين خيفة أهلها
 فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا
 ٤ (قد ينفع الأدب الأحداث في مهل
 إن الغصون إذا قومتها اعتدلت

وهل تنفع الشكوى إلى من يزيدها
أظل بأطراف البنان أذودها
حنين المزجى وجهة لا يريد لها
قامت رويدا تكاد تنغرف
كأنها خوط يأنه قصف
غواص يجلو عن وجهها الصدف
وقاعد يرقبني شامت
كل امرئ ذي حسب مانت
بعيـد، وأشياعي إليك قليل
فأفـنيت علاتي فكيف أقول
ولا كل يوم لي إليك وصول
وارعوي واللهم من وطره
لم أبلغه مدى أشره
قد شف مني الأحشاء والشغف
مهـلا فقد أبلغت أسبـاعي
مالي من الحب جار
ء لهم بينهم إشارة خرس
ضعيف ولم يغلبك مثل مغلب
ق ولا ينفع الكثير الخبيث
حسبي من الحب حسبي
يومًا على آلة حذاء محمول
ليس يسلوها ولو عاش دهرا

٥) إلى الله أشكو ثم أشكو إليكم
حزازات حب في الفؤاد وعبرة
يجن فؤادي من مخافة بينكم
٦) تنمام عن كبر شأنها فإذا
حوراء جيداء يستضاء بها
كأنها درة أحاط بها السـ
٧) كم قائم يحزنه مقتلسي
أبلغ خدasha أنني ميت
٨) فديتك أعدائي كثير، وشقتي
وكنت إذا ما جئت جئت بعلة
فما كل يوم لي بأرضك حاجة
٩) زاد ورد الغي عن صدره
ندمي أن الشباب مضى
١٠) إني لأهواك غير ذي كذب
١١) قالت ولم تقصد لقليل الخنا
١٢) يا من إليه القسرار
١٣) تصف العين أنهم جـد أحيا
١٤) وإنك لم يفخر عليك كفاخر
١٥) ينفع الطيب القليل من الررز
١٦) وبلي لقد طال كربى
١٧) كل ابن أنثى وإن طالت سلامته
١٨) من يذق منها الذي نولتني

إجابة التدريب الخامس :

١ - الأبيات من بحر الخفيف ، وتقطيعها عروضياً هو :

أَمَغْطَطْنَ / مَنِّي عَلِي / بَصْرِي لِلْـ	سَجَبِ أَمْ أُنْ / تَ أَجْمَلُ نَدَ / سَأَسَ حَسَنَا
فَعَلَاتِنِ مَسْتَفْعَلِنِ فَعَلَاتِنِ	فَاعَلَاتِنِ مَتَفْعَلِنِ فَاعَلَاتِنِ
وَحَدِيثُنْ / أَلذُّذُهُ / هُوَ مِمَّا	يَنْعَتُ نُنَّا / عَتُونَ يَسُو / زَن وَزَنَا
فَعَلَاتِنِ مَتَفْعَلِنِ فَعَلَاتِنِ	فَاعَلَاتِنِ مَتَفْعَلِنِ فَعَلَاتِنِ
مَنْطِقُنْ صَا / ثَب وَتَلْ / حَنَ أَحْيَا	نَنْ وَخَيْرُ لُدْ / حَدِيثُ مَا / كَانَ لِحَنَا
فَعَلَاتِنِ مَتَفْعَلِنِ فَعَلَاتِنِ	فَاعَلَاتِنِ مَتَفْعَلِنِ فَاعَلَاتِنِ

٢ - البيتان من بحر الطويل ، وتقطيعها هو :

عَجِبْتُ / لِإِدْلَالِ لُدْ / عَيْنِي / بِنَفْسِهِ	وَصَمْتُ لُدْ / لِذِي قَدِ كَا / نَ بَلْقَوْلِ / لَ أَعْلَمَا
فَعَوْلُ مَفَاعِيلِنِ فَعَوْلُ مَفَاعِلِنِ	فَعَوْلُنْ مَفَاعِيلِنِ فَعَوْلُنْ مَفَاعِلِنِ
وَفِضْضَمَاتِ سَتْرُنْ لُدْ / عَيْنِي / وَإِنَّمَا	صَحِيفَةُ لُبِّ لِمَرْءٍ / أَنْ يَدُ / تَكَلَّمَا
فَعَوْلُنْ مَفَاعِيلِنِ فَعَوْلُ مَفَاعِلِنِ	فَعَوْلُ مَفَاعِيلِنِ فَعَوْلُ مَفَاعِلِنِ

٣ - البيتان من بحر الطويل ، وتقطيعها كما يأتي :

أَشَارَتْ / بِطَرْفِ لَعِي / مِنْ خَيْفَةِ أَهْلِهَا	إِشَارَةٌ مَذْعُورِنُ / وَلَمْ تَدُ / تَكَلَّمِي
فَعَوْلُنْ مَفَاعِيلِنِ فَعَوْلُ مَفَاعِلِنِ	فَعَوْلُنْ مَفَاعِيلِنِ فَعَوْلُ مَفَاعِلِنِ
فَأَيْقَنْتِ / تَ أَنْنَ طَطَّرَ / فَ قَدِ قَا / لَ مَرْجَبَا	وَأَهْلُنْ / وَسَهْلَنْ بَدُ / حَبِيبُ لُدْ / مَسَلَّمِي
فَعَوْلُنْ مَفَاعِيلِنِ فَعَوْلُنْ مَفَاعِلِنِ	فَعَوْلُنْ مَفَاعِيلِنِ فَعَوْلُنْ مَفَاعِلِنِ

٥ - الأبيات من بحر الطويل ، وتقطيع البيت الأول منها كما يلي :

إِلَ لِلَا / هَ أَشْكَوْ ثَمَّ / مَ أَشْكَوْ / إِلَيْكُمْ	وَهَلْ تَنْدُ / نَفَعُ شَشْكَوْ / إِلَى مَنْ / يَزِيدُهَا
فَعَوْلُنْ مَفَاعِيلِنِ فَعَوْلُنْ مَفَاعِلِنِ	فَعَوْلُنْ مَفَاعِيلِنِ فَعَوْلُنْ مَفَاعِلِنِ

٦ - الأبيات من بحر المنسرح ، وتقطيع البيت الأول منها على النحو الآتي :
تنام عن / كبر شأنها / إذا قامت روي / سدن تكاد / تنغرفو
متفعلن مفعلات مفتعلن مستفعلن مفعلات مفتعلن

٧ - البيتان من بحر السريع ، وتقطيع البيت الأول منها هكذا :
كم قائلن / يحزنهؤ / مقتلي وقاعدن / يرقبني / شامؤو
مستفعلن مفتعلن مفعلا مُتفعلن مفتعلن مفعلا

٨ - الأبيات من بحر الطويل ، وتقطيع البيت الأول منها هو :
فديت/ك أعدائي / كثيرن / وشققتي بعيدن / وأشياعي / إليك / قليلو
فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مفاعيلن

٩ - البيتان من بحر المديد ، وتقطيع البيت الأول منها على هذا النحو :
زاد ورد لـ / غيبي عن / صدره ورعوي ولـ / لهُو من / وطره
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

١٠ - البيت من بحر المنسرح ، وتقطيعه هو :
إنني لأهـ / واك غير / ذي كذبن قد شف منـ / نبي لأحشاء / وششغفو
مستفعلن مفعلات مفتعلن مستفعلن مفعولات مفتعلن

١١ - البيت من بحر السريع ، وتقطيعه هو :
قالت ولم / تقصد لقيـ / ل لنا مهلن فقد / أبلغت أسـ / سماعي
مستفعلن مستفعلن مفعلا مستفعلن مستفعلن مفعو

١٢ - البيت من بحر المجتث ، وتقطيعه هو :
يا من إليـ / ه لقرارؤ مالي من لـ / حجب جارؤ
مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

١٣ - البيت من بحر الخفيف ، وتقطيعه هو :
تصف لعيـ / من أنهم / جد أحيا نلهم بيـ / منهم إشا / رة خرسي
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

١٤ - البيت من بحر الطويل ، وتقطيعه هو :

وإِنَّكَ / لم يفخر/ عليك/ كفاخرنُ ضعيفن / ولم يغلب/ لك مثل/ مغللبي
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

١٥ - البيت من بحر الخفيف ، وتقطيعه هو :

ينفع طئد/ سب لقليد/ حل من زرزُ ق ولا ين/ فع لكثي/ ر لخيشو
فاعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فاعلاتن

١٦ - البيت من بحر المجتث ، وتقطيعه :

ويلي لقد / طال كربي حسي من لـ/ حبب حسي
مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

١٧ - البيت من بحر البسيط ، وتقطيعه هو :

كلُّ بن أن/ شئ وإن/ طالت سلا/ متهُو يومنُ على / ءالتن / حدباء مح/ مولو
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

١٨ - البيت من بحر المديد ، وتقطيعه هو :

من يذق مند/ ها للذي / نوؤلتنني ليس يسلو/ ها ولو / عاش دهرا
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

(٦)

اضبط ميم ضمير الجمع وياء المتكلم بما يتلاءم مع الوزن في هذين النصين :

١ (الله يعلمكم والله يعلمني والله يجزيكم عني ويجزيني
الله يعلم أني لا أحبكم ولا ألسومكم إلا تجبوني
لو تشربون دمي لم يرو شاربكم ولا دماؤكم جمعاء ترويني
قد كنت أوليكم مالي وأمنحكم ودي على مثبت في الصدر مكنون
لا يخرج الكره مني غير مأيية ولا ألين لمن لا يبتغي ليني

ألا أجيئكم إذ لم تحيوني
دعوتهم راهن منهم ومرهون
حتى يظلوا خصوما ذا أفانين
سمحا كريها أجازي من يجازيني

ماذا علي إذا تدعونني ترعا
يا رب حي شديد الشغب ذي لجب
رددت باطلهم في رأس قائلهم
يا عمرو لو لنت لي ألفيتني يسرا

ثم عاد من بعدهم وثمود
أين أبناؤنا وأين الجدود
وأرانا قد حان منا ورود
ط أفضت إلى التراب الخدود
بعد ذا الوعد كله والوعيد
ضل عنهم سطوعهم واللدود
وهو أدنى للموت بمن يعود

(٢) أين أهل الديار من قوم نوح
أين أبناؤنا وأين بنوهم
سلكوا منهج المنايا فبادوا
بيننا هم على الأسرة والأنا
ثم لم ينقض الحديث ولكن
والأطباء بعدهم لحقوهم
وصحيح أضحى يعود مريضا

(٧)

ميم ضمير الجمع قد تكون ساكنة وقد تحرك بالضممة المشبعة، والشعر أحيانا يحدد أحد هذين الاستعمالين. حدد بناء على الوزن العروضي الوجه الذي استعملت به في الآيات الآتية:

زكنت منهم على مثل الذي زكنوا
ولن أعالنهـم إلا كما علنوا
وإن ذكرت بسوء عندهم أذنوا
فأجمعوا كيدكم طرافكيدوني
وإن جهلتم سبيل الرشـد فائتوني

أ) ولن يراجع قلبي ودهم أبدا
كل يداجي على البغضاء صاحبه
صم إذا سمعوا خيرا ذكرت به
ب) وأنتم معشر زيـد على مائة
فإن عرفتم سبيل الرشـد فانطلقوا

ماذا علي وإن كنتم ذوي كرم
 (ج) كأننا وقد أجلوا لنا عن نسائهم
 بيئر الدريك فاستعدوا لمثلها
 (د) أولئك آبائي فجنني بمثلهم
 (هـ) أولئك قوم بارك الله فيهم
 (و) أعطاهم الله أموالاً ومنزلة
 (ز) قادتهم للفراق شاطنة
 لم أدر قبل النوى بينهم
 (ح) قالت بنو الأوس من عفافهم
 تسوق أخراهم أوائلهم
 لما دعاهم للموت سيدهم
 (ط) أطاعت بنو عوف أميراً نهاهم
 أويت لعوف إذ تقول نساؤهم
 صبحناهم شيباء يبرق بيضها
 (ي) أجمعوا أمرهم بليل فلما
 ألا أحبكم إذ لم تجبوني
 أسود لها في عيص بيشة أشبل
 وأصغوا لها أذانكم وتأملموا
 إذا جمعنا يا جرير المجامع
 على كل حال ما أعف وأكرما
 من الملوك بلا عقل ولا دين
 فشط ولي الحبيب فاغتربا
 حتى استطارت عصاهم شعبا
 مروا ولا تأخذوا لهم سلبا
 كما يسوق المعارض الجلبا
 ثابت إليهم جموعهم عصبا
 عن السلم حتى كان أول واجب
 ويرمين دفعا ليتنا لم نحارب
 تُبين خلاخيل النساء الهوارب
 أصبحوا أصبحت لهم ضوضاء

(٨)

الضميران «هو» و«هي» إذا سبقتها الواو أو الفاء جاز فيها إسكان الهاء أو بقاء
 حركتها على ما هي عليه . والشعر أحيانا يختار أحد هذين الاستعمالين . تبين ذلك في
 الآيات الآتية مستدلاً بتقطيع الآيات تقطيعاً عروضيّاً :

(أ) ولا يغث الحديث ما نطقت وهو بفيها ذو لذة طرف
 تخزنه وهو مشتهى حسن وهو إذا ما تكلمت أنف

- أ) وصحيح أضحى يعود مريضاً
٣) أرى كل قوم قاربوا قيد فحلهم
٤) فهو كالمنزع المريش من الشو
٥) فهو الذي ما خان عهد الهوى
٦) يقول لي الحداد وهو يقودني
٧) لقد خرق الحي اليمانون قبلهم
٨) كشفت قناع الشعر عن حر وجهه
بغر يراها من يراها بسمعه
يسود ودادا أن أعضاء جسمه
٩) رمتني بسهم ريشه الكحل لم يجز
١٠) تدعى عطاياه وفرا وهي إن شهرت
- وهو أدنى للموت ممن يعود
ونحن خلعنا قيده فهو سارب
حط مالت به يمين المغالي
وهو الذي بالنفس لم ييخل
إلى السجن لا تجزع فما بك من بأس
بحور الكلام تستقى وهي طفح
وطيرته عن وكره وهو واقع
ويدنو إليها ذو الحجى وهو شاسع
إذا أنشدت شوقاً إليها مسامع
ظواهر جلدي وهو في القلب جارج
كانت فخارا لمن يعفوه مؤتفا

ملحق ٥

نظم الشهاب أوزان البحور الستة عشر السابقة، فقال:

(الطَّويل)

أطال عذولي فيك كُفرانهُ الهوى وأمنت يا ذا الطَّيبي فأنس ولا تنفرُ
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن «فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر»

(المديد)

يا مديد الهجر هل من كتاب فيه آيات الشِّفا للِسَّقِيمِ
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن «تلك آيات الكتاب الحكيم»

وفي بحر المديد قال أيضًا

لو مددنا بابتهاهال يدَيْنَا نرتجيكم هل يكونُ العطاءُ
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن «إن زعمتم أنكم أولياء»

(البسيط)

إذا بسطتُ يدي أدعو على فئةٍ لاموا عليك عسى تخلو أماكنهم
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن «فأصبحوا لا تُرى إلا مساكنهم»

(الوافر)

غرامي في الأجبَّة وفَّرتهُ وشاةٌ في الأزقة راكزونا
مفاعلتن مفاعلتن فعولن «إذا مرُّوا بهم يتغامزونا»

(الكامل)

كَمَلْتُ صِفَاتُكَ يَا رِشَا وَأُولُو الْهُوَى قَد بَايَعُوكَ وَحَظُّهُمْ بِكَ قَد نَهَا
مُتَفَاعِلِن مُتَفَاعِلِن مُتَفَاعِلِن «إِنَّ الَّذِينَ يَبَايَعُونَكَ إِنَّمَا»

(الهمزج)

لِئِنَّ تَهْمَزَجَ بَعْشَاقٍ فَهَمَّ فِي عِشْقِهِمْ تَهَاهُوا
مُفَاعِلِن مُفَاعِلِن «وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ»

(الرجز)

يَا رَاجِزًا بِاللُّومِ فِي مُوسَى الَّذِي أَهْوَى وَعِشْقِي فِيهِ كَانَ الْمُبْتَغَى
مُسْتَفْعَلِن مُسْتَفْعَلِن مُسْتَفْعَلِن «أَذْهَبَ إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى»

(الرمل)

إِنَّ رَمَلْتُمْ نَحْوَ ظَبْيٍ نَافِرٍ فَاسْتَمِيلُوهُ بِدَاعِي أَنْسِهِ
فَاعِلَاتِن فَاعِلَاتِن فَاعِلِن «وَلَقَدْ رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ»

(السريع)

سَارِعَ إِلَى غِزْلَانِ وَاوْدِي الْحَمَى وَقُلْ أَيَسَا غِيْدُ ارْحَمُوا صَبْكُم
مُسْتَفْعَلِن مُسْتَفْعَلِن مُفَاعِلِن «يَأَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُم»

(المنسرح)

تَنْسُرُ الْعَيْنُ فِي خُدَيْدِ رِشَا حَيًّا بِكَأْسٍ وَقَالَ خُذْهُ بِفِي
مُسْتَفْعَلِن مُفْعُولَاتُ مُفْتَعِلِن «هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ السَّكِينَةَ فِي»

(الخصيف)

خَفَّ حَمْلُ الْهَوَى عَلَيْنَا وَلَكِنْ تَقَلَّبَتْهُ عَوَازِلُ تَتَرْتَمُ
فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن «رَبَّنَا اصْرِفْ عَنَّا عَذَابَ جَهَنَّمَ»

(المضارع)

إِلَى كَمْ تُضَارِعُونَنَا فَتَى وَجْهُهُ نَضِيرُ
مفاعيلُ فاعلاتن «أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَذِيرُ»

(المقتضب)

اِقْتَضِبْ وَشَاةَ هَوَى مِنْ سِنَاكَ حَاوَلَهُمْ
مفعلاتُ مفعِلن «كُلَّمَا أَضَاءَ لَهُمْ»

(المجتث)

اجْتَثَّ مِنْ عَابِ ثَغَرًا فِيهِ الْجُمَانُ النَّظِيمُ
مستفَع لِن فاعلاتن «وَهُوَ الْعَلِيِّ الْعَظِيمُ»

(المتقارب)

تَقَارِبْ وَهَاتِ اسْقِنِي كَأْسَ رَاحٍ وَبَاعِدْ وَشَاتَكَ بُعْدَ السَّاءِ
فَعُولن فَعُولن فَعُولن «وَإِنْ يَسْتَعِيثُوا يَغَاثُوا بِهَاءِ»

(المتدارك)

دَارِكْ قَلْبِي بِلَمَى ثَغْرِ فِي مَبْسَمِهِ نَظْمُ الْجَوْهَرِ
فَعَلن فَعَلن فَعَلن «إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ»

(مخلع البسيط)

حَلَّعَتْ قَلْبِي بِنَارِ عِشْقِي تَضَلَّى بِهَا مَهْجَتِي الحِرَارَةَ
مَسْتَفْعَلْنَ فَاعِلْنَ فَعُولْنَ وَقُوذَهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةَ

وقد نظمها أيضًا صفي الدين الحلي المتوفى سنة ٧٥٠ هـ:

(الطويل)

طَوِيلٌ لَهُ دُونَ الْبُحُورِ فِضَائِلٌ فَعُولْنَ مَفَاعِلِينَ فَعُولْنَ مَفَاعِلٌ

(المديد)

لَمِيدُ الشَّعْرِ عِنْدِي صِفَاتٌ فَاعِلَاتِنَ فَاعِلْنَ فَاعِلَاتٌ

(البسيط)

إِنَّ الْبَسِيطَ لَدَيْهِ يَسِيطُ الْأَمَلُ مَسْتَفْعَلْنَ فَاعِلْنَ مَسْتَفْعَلْنَ فِعْلٌ

(الوافر)

بُحُورُ الشَّعْرِ وَافِرَهَا جَمِيلٌ مَفَاعِلَتِنَ مَفَاعِلَتِنَ فَعُولٌ

(الكامل)

كَمَلُ الْجَمَالِ مِنَ الْبُحُورِ الْكَامِلُ مَتَفَاعِلْنَ مَتَفَاعِلْنَ مَتَفَاعِلٌ

(الهمزج)

عَلَى الْأَهْمِزْجِ تَسْهِيلٌ مَفَاعِلِينَ مَفَاعِيلٌ

(الرجز)

في أبحر الأرجاز بحر يسهّل مستفعلن مستفعلن مستفعلن

(الرمل)

رمل الأبحر تسويه الثقات فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

(السريع)

بحر سريع ماله ساحل مستفعلن مستفعلن فاعل

(المخروج)

منسرح فيـه يضرب المثل مستفعلن مفعولات مُفتعل

(الغنيب)

يا خفيفاً خفت به الحركات فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

(المضارع)

تعدّ المضارعات مفاعيل فاع لاتن

(المقتضب)

افتضب كما سألوا فاعلاتن مفتعل

(المجتث)

إن جئت الحركات مستفعلن فاعلاتن

(المتقارب)

عن المتقارب قال الخليلُ فعولن فعولن فعولن فعولُ

(المتدارك - ويسمى المحدث)

حركاتُ المحدثِ تَنْتَقِلُ فعَلن فعَلن فعَلن فعَلُ

* * *

وآخر دعوانا أِنِ الحمدُ لله ربِّ العالمين .

الفهرس

٥	مقدمة
	الباب الأول
١٠	البناء العروضي للقصيد
١١	تمهيد
٢٩	الفصل الأول: قصيدة البيت
٣٢	البحور ذات الوحدة المفردة
٣٤	١ - الوافر
٤٢	٢ - الكامل
٥٩	٣ - الرجز
٦٨	٤ - الهزج
٧٣	٥ - الرمل
٨٦	٦ - المتقارب
٩٥	٧ - المتدارك
٩٩	الفصل الثاني: قصيدة البيت
٩٩	البحور ذات الوحدة المركبة
١٠٠	١ - الطويل
١٠٨	٢ - البسيط
١١٦	٣ - المديد
١٢٣	٤ - الخفيف
١٣٠	٥ - السريع
١٣٧	٦ - المنسرح
١٤١	٧ - المجث
١٤٣	٨ - المقتضب
١٤٤	٩ - المضارع

١٤٥	الفصل الثالث : قصيدة التفعيلة
١٤٥	الشعر الحر
الباب الثاني	
القافية في القصيدة العربية	
١٦٣	مدخل
١٦٥	الفصل الأول : القافية ودورها في بناء الشعر
١٦٧	الفصل الثاني : القافية في شعر البيت
١٨٥	أولاً: ألقاب حروف القافية
١٨٦	ثانياً: ألقاب حركات القافية
٢١٠	ثالثاً: أنواع القافية
٢١٦	رابعاً: عيوب القافية
٢٢٧	الفصل الثالث : القافية في الشعر الحر
٢٤٧	الملاحق
٢٦٧	ملحق ١ : الدوائر العروضية
٢٦٩	ملحق ٢ : نماذج من الشعر
٢٧٨	ملحق ٣ : تدريب على الأبحر ذات الوحدة المفردة
٢٩٧	ملحق ٤ : تدريب على الأبحر ذات الوحدة المركبة
٣٠٩	ملحق ٥ : نظم الشهاب أوزان البحور التسعة عشر السابقة
٣٢١	

رقم الإيداع ٩٩/١٥٠٤٧
I.S.B.N. 977 - 09 - 0575 - 5

مطابع الشروق

القاهرة: ٨ شارع سيويه المصرى - ت: ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس: ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت: ص.ب: ٨٠٦٤ - هاتف: ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣ - فاكس: ٨١٧٧٦٥ (٠١)

البناء العروضي

للقصيدة العربية

لكل محبي فن اللغة العربية الأول: الشعر، والراغبين في معرفة أسس بنائه - نقدم هذا الكتاب الذي يتناول البناء العروضي للقصيدة العربية.

وعلم العروض - أو موسيقا الشعر - قد يكون صعبًا على كثير من المبتدئين؛ لأنهم لم يتدربوا عليه ولم يمارسوه، ولم يوقفهم أحد - من خلال قراءة الشعر - على أصوله وقواعده، فهو علم يحتاج إلى دربة ومرانة كثيرة متصلة، وإجاداته تتضمن إجادة كثير من علوم العربية؛ لما بينها وبينه من تعاون وجدل متبادل.

ومن هنا، فإن إجادة هذا العلم ضرورة للمتخصص في دراسة اللغة العربية، وليس رفاهية للمهتم بها.

لكل ذلك، أخذ علماء العربية - منذ الخليل بن أحمد - يتعهدون هذا العلم من حين إلى آخر شرحًا وبسطًا لغوامضه، أو اختصارًا ونظمًا لمسائله، أو تنبيهًا إلى أهميته والحاجة إليه.

والكتاب الذي بين أيدينا أحد خيوط ذلك النسيج الممتد من الدراسات العروضية، فهو يتناول أبحر الشعر العربي بكل صورها وتنوعاتها، معتمدًا في ذلك على جانب الوصف، ومتخففًا من المصطلحات، ومكثرًا من النصوص والشواهد. وألحق ذلك بدراسة سريعة عن الشعر الحر وتنفعيلاته وتشكيلاته. ثم أكمل مسيرته بدرس نظام التقفية في القصيدة العربية، ملحقًا به فصلاً خاصًا عن القافية في الشعر الحر.