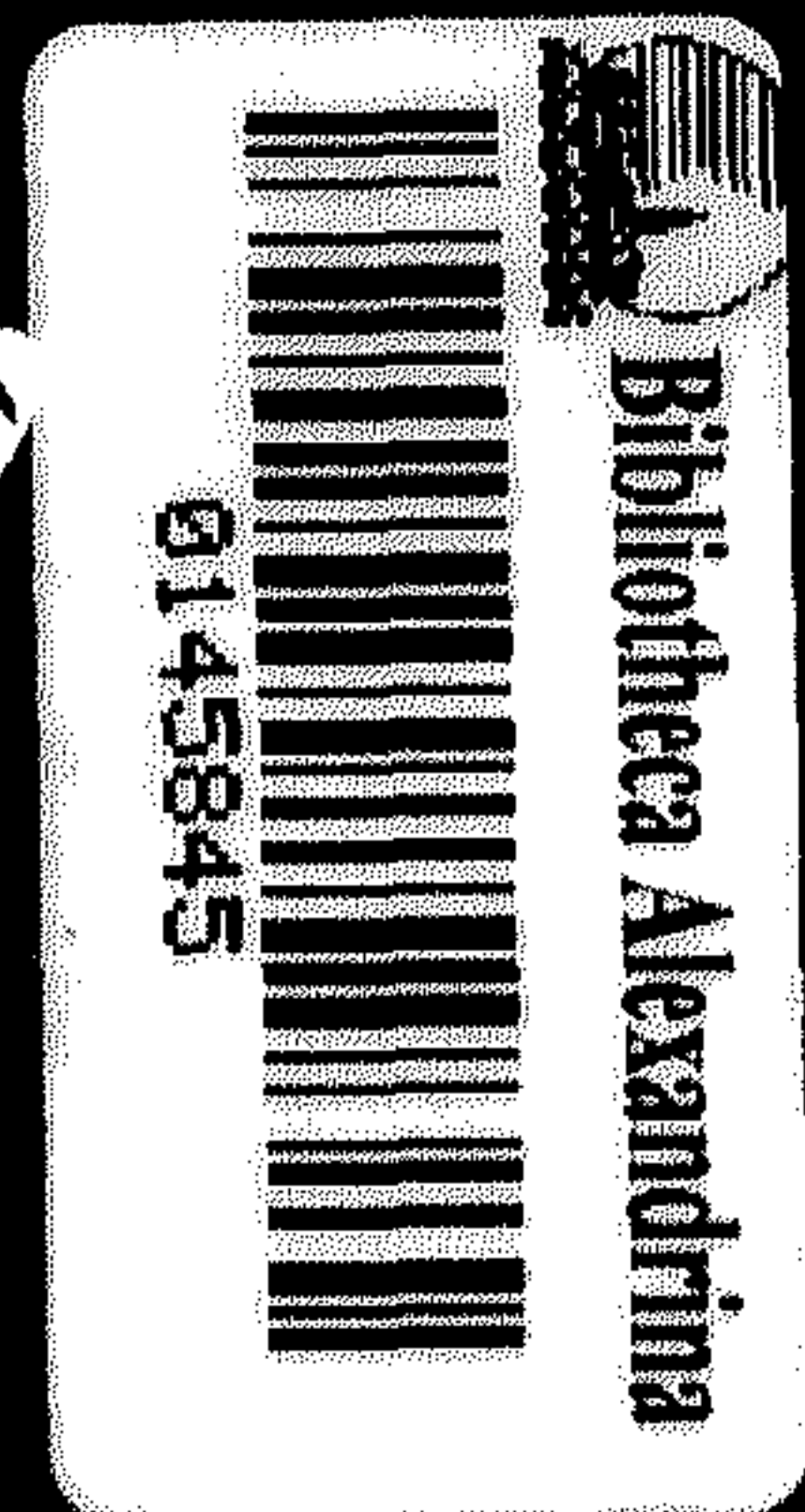


دراسات أدبية

نظرة جديدة
في

موسيقى الشعر العربي

د. على بيونس



نظرة جديدة
في
موسيقى الشعر العربي



د. علي يونس



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٣

نظرة جديدة
في
موسيقى الشعر العربي

الافراج الفنل والغلاف :

الحببفة حسفن

تمهيد

نظرة عامة في الدراسات السابقة

— ١ —

تكاد الدراسات القديمة في موسيقى الشعر العربي تنحصر في داخل الحدود التي رسمها « الخليل » . وقد خالفه « الأخصش » وآخرون مخالقات يسيرة^(١) ، وخالفه « الجوهري »^(٢) وحازم مخالقات كبيرة^(٣) ولكن يظل قدامى العروضيين ودارسى الموسيقى الشعرية — مع هذا وذاك — أتباعا « للخليل » ، ساروا على الطريق الذي رسمه . بل إن كثيرا من أعمال العروضيين التي ظهرت في عصرنا ما زالت تنحو هذا النحو^(٤)

-
- (١) الأخصش : كتاب العروض (تحقيق د . سيد البحراوى — مراجعة د . محمود مكى) — مجلة « فصول » — هيئة الكتاب — القاهرة — مارس — ١٩٨٦ .
محمد العلمى : العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك — دار الثقافة . الدار البيضاء — ١٩٨٣ .
- (٢) الجوهري : عروض الورقة (تحقيق د . صالح جمال بدوى) — نادى مكة الثقافى — مكة المكرمة — ١٩٨٥ م
- (٣) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء (تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة) — دار الكتب الشرقية — تونس — ١٩٦٦ م .
- (٤) على سبيل المثال : محمود مصطفى : أهدى سبيل الى علمى الخليل ، العروض والقافية — مكتبة صبيح — القاهرة ط ١٦-١٩٧٦ م
محمد عبد المنعم خفاجى : فن الشعر ، عروض الشعر العربى وقوافيه — القاهرة ١٩٤٩
د . دبير متولى حميد : ميزان الشعر — دار المعرفة — القاهرة ط ٢ — ١٩٧٦ م .

هل نكتفى بالدراسات القديمة ؟

ربما أشبهت هذه الدراسات حاجات عقلية عند القدماء ، ولكنها لا تكفيها نحن أبناء هذا العصر ، ولا تتفق تماما مع أسلوبنا في التفكير للأسباب الآتية :

١ - لأنها لم تتمكن من تحديد العناصر التي تتكون منها الأوزان تحديدا صحيحا . ومن المعروف الآن أن تقسيم أصوات اللغة إلى « متحرك » و « ساكن » لا يقوم على أساس صحيح . وكذلك التوحيد بين الصائت الطويل (حرف المَد) والصامت غير المتبوع بصائت ، وإطلاق اسم « الساكن » عليهما ، هو أيضا مخالف لما استقر عليه علم الأصوات اللغوية .

٢ - ولأنها لم تحاول وضع الوزن في مكانه بين العناصر الموسيقية الأخرى وعناصر العمل الشعري عموما ، ولا سيما المعنى .

٣ - ولأنها كانت تصف الظواهر العروضية باستقراء الأعمال الشعرية ، ولكن هذا الوصف مشوبا بالحرص على تكوين بناء نظري متسق . وفي سبيل هذا الحرص غصوا النظرا أحيانا عن الواقع الشعري نفسه ؛ فافترضوا - مثلا - أوزانا « مثالية » لا وجود لها في الواقع الشعري ، وافترضوا أن بعض الأوزان الحقيقية صور مشتقة من هذه الأوزان المثالية . ويتضح ذلك إذا قارنا مثلا بين صورة « المديد » في الدائرة ، وصورته في الشعر . وكذلك الوافر والهزج والرمل والسريع والمنسرح والمجتث وغيرها .

٤ - ولأن كثيرا من أحكامها كانت ذاتية تفتقر إلى التبرير الموضوعي ، فاستقبحوا بعض الزحاف واستحسنوا بعضه ، بغض النظر عن مدى شيوعه أو ندرته في الشعر ، ومدى ما لقيه من قبول أو إعراض لدى المتلقين ، وبغض النظر - كذلك - عن أثره التعبيري .

٥ - ولأنها لم تكتف بما حصرت من التراكيب الوزنية المسموعة عن العرب ، وبالتقاليد التي أخذوا بها أنفسهم في شعرهم ، بل جعلت أكثر هذه التراكيب

وما حكمها من تقاليد نهاية المطاف ، شأنها شأن مفردات اللغة ونحوها وصرفها ،
فمنعوا الشعراء من الخروج عليها^(١) .

ويلاحظ أن بعض هذه السمات يناقض البعض الآخر ، فقد اتخذوا الشعر
القديم نموذجاً يستخرجون منه القواعد والمعايير ، ولكنهم في الوقت نفسه ينكرون
من هذا الشعر ما لا يتفق مع أذواقهم . وهم « يجرّمون » على الشعراء أن يخرجوا
على تقاليد القدماء ، ولكنهم – إن صح ما روى عنهم – ابتدعوا أوزاناً لم يعرفها
العرب قبلهم ، كالمضارع والمقتضب^(٢) .

وينبغي الاعتراف بأن هذه السمات لا تشمل كل آراء العروضيين القدماء ومن
تبعهم من المحدثين ، بل نجد بعض الاستثناءات متناثرة هنا وهناك . ولعلّ كتاب

(١) يفهم من قول « ابن عبد ربه » أن « الخليل » أجاز النظم على غير الأوزان التي جاءت عن العرب ، وأن
« ابن عبد ربه » يخالفه في ذلك . قال « ابن عبد ربه » بعد أن تناول الدوائر ويحورها :

هذا الذي جرّبه المجربُ	من كل ما قالت عليه العربُ
فكل شيء لم تقل عليه	لإننا لم نلتفت إليه
وانه لوجاز في الأبياتِ	خلافها لجاز في اللغاتِ
وقد أجاز ذلك الخليلُ	ولا أقول فيه ما يقولُ
لأنه ناقض في معناهُ	والسيف قد ينبو وفيه ماءُ
إذ جعل القول القديم أصله	ثم أجاز ذا وليس مثلهُ

(ابن عبد ربه : العقد الفريد « شرحه وضبطه وصححه : أحمد أمين – أحمد الزين – إبراهيم
الإبياري » – لجنة التأليف والترجمة – القاهرة ١٩٤٦ – ج ٥ – ص ٤٤ ، ٤٤٢ .
وإن صح ما رواه « ابن عبد ربه » عن « الخليل » فهذا لا ينفي أن العروضيين بوجه عام وقفوا غير هذا
الموقف . وما هو ذا « ابن عبد ربه » – يجعل الخروج على الأوزان القديمة نظيراً للخروج على اللغة
نفسها .

(٢) السيوطي : المزهري في علوم اللغة وأنواعها – دار إحياء الكتب العربية – القاهرة – بدون تاريخ –
ج ٢ – ص ٤٠
، الدمنهورى : الخاشية الكبرى على متن الكافي – دار إحياء الكتب العربية القاهرة –
بدون تاريخ – ص ٦٣ – ٦٤ .

« حازم » أوضح مثال على ذلك . ولكن السمات التي ذكرتها هي الغالبة على أفكار « العروضيين الخليليين » قديما وحديثا^(١) .

٢ -

في العصر الحديث ظهرت محاولات « لإعادة النظر » في عروض الشعر العربي ، يهدف بعضها إلى التيسير والتبسيط ، ويهدف بعضها إلى مزيد من التعمق والتوسع في دراسة موسيقى الشعر خارج الحدود التي اقتصر عليها العروض التقليدي . والهدف في بعض هذه المحاولات غير واضح ، بل إن بعضها ما زال تقليديا في جوهره ، وإن كان ظاهره التجديد .

وفيما يلي عرض لأبرز هذه المحاولات :

(أ) اتجه عدد من الدارسين إلى تيسير قواعد الخليل ، بتقليل عدد المصطلحات ، والتخفيف مما لم يجدوا له فائدة تعليمية ، كالدوائر ، وترك الظواهر الشاذة ، كالخرم والخزم .

ومن هؤلاء : الدكتور « إبراهيم أنيس » ، والدكتور « صفاء خلوصى » و « جلال الحنفى » ، والدكتور « رجاء عيد » ، والدكتور « عبد الهادي الفضلي »^(٢) وغيرهم .

ويلاحظ أنهم لم يتفوقوا على وسائل التيسير ، فالدكتور « خلوصى » مثلا يتمسك بدوائر الخليل ، في حين يرى غيره التخلّص منها^(٣) .

(١) مآخذ المحدثين على عروض الخليل تشيع تتردد في كثير مما كتبوا ، ومن ذلك على سبيل المثال :

— د . ابراهيم أنيس موسيقى الشعر العربي — مكتبة الانجلو القاهرة — ط ٤ — ٩٧٢ م .

، د . شكرى عياد : موسيقى الشعر العربي — در المعرفة — القاهرة — ٩٦٨ م

، محمد العياشى : نظرية إيقاع الشعر العربي — المطبعة المصرية. تونس — ١٩٧٨ م .

A bdel - Malek, Zaki N., Towards a New Theory of Arabic prosody.

مجلة « اللسان العربي » الرباط — مجلد ١٦ — ح ١ — ١٩٧٨ م

، مجلد ١٨ — ح ١ — ١٩٨٠ م ، ١٩ — ح ١ — ١٩٨٢ م

، د . سيد البحرأوى : نحو علم عروض عربي معاصر — مجلة « إبداع » — القاهرة — أكتوبر —

١٩٨٧ م .

(٢) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر . ص ٥٩ وما بعدها

، د . صفاء خلوصى : فن التقطيع الشهري الشعري والقافية —

(ب) وللدكتور « محمد طارق الكاتب » محاولة تتجه إلى التيسير وإلى تهيئة المادة العروضية حتى يمكن معالجتها باستعمال الحاسب الآلي . ولكن هذه المحاولة تنهج نهجا مخالفا للأعمال السابقة .

« يترجم » د . « الكاتب » الحركات والسكنات إلى أرقام ، فيجعل المتحرك « صفر » والساكن « ١ » ، وعن طريق الأرقام يمكن معرفة التفعلية والبحر . وقد استعمل طريقة حسابية تجعل للتفعلية قيمة عددية واحدة سواء أكانت سالمة أم مزاحفة . فالتفعيلة (مستفعلن) مثلا تتحول إلى الأرقام (١٠-١٠-١٠) وهذه تتحول إلى (٢-٢-٤)^(١) .

فإذا تحولت بالخبن إلى (متفعلن) حذف الرقم الدال على الساكن الأول ، فتصبح الأرقام الدالة على التفعيلة المزاحفة (١٠٠ ١٠٠) أي (١٠٠ - ١٠٠) ، وهذه تتحول إلى (٤ - ٤) . وهكذا نجد أن حاصل ضرب الأرقام الدالة على التفعيلة السالمة هو حاصل ضرب الأرقام الدالة على التفعيلة نفسها بعد مزاحفتها .

ولكن هذه العملية الحسابية لا تطرد على الوتيرة نفسها ، فالأمر يختلف حين يكون الزحاف في آخر التفعيلة ، فمثلا « فعولن مفاعيلن » في الطويل تمثل بالأعداد على هذا النحو :

مفاعيلن			فعولن		
١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	
٢	٢	٤	٢	٤	أى

= مطابع دار الكتب - بيروت - ط ٤ - ١٩٧٤ - ص ٤٦٠ وما بعدها .

، جلال الحنفي : العروض ، تهذيب وإعادة تدوينه - مطبعة العان بغداد - ١٩٧٨ .

، د . رجاء عيد : دراسة موسيقى الشعر - الناشر والمكان غير مذكورين - ١٩٧٩ - القسم

الأخير وهو بعنوان : العروض والقافية - ص ١٠٥ وما بعدها .

، د . عبد الهادي الفضلي : في علم العروض ، نقد واقتراح - نادي الطائف الأدبي - الطائف -

١٣٩٩ هـ .

(١) تبعا لجداول إيرادها المؤلف ، تضع لكل رقم ثنائي مقابلا من الأرقام العشرية .

(د . محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية - مطبعة مصلحة الموان

العراقية - البصرة - ط ١ - ١٩٧١ م - ص ٢٧ ، ٤٦) .

وعندما تقبض « فعولن » تتحول إلى « فعول » ، فتكون التفعيلتان والأرقام كما

يلي :

مفاعيلن			فعول
١٠	١٠	١٠٠	١٠٠
٢	٢	٨	٤

أى أنه اضطر إلى إضافة الصفر في آخر التفعيلة الأولى إلى المائة في أول التفعيلة الثانية ، وإلى معاملة التفعيلتين كأنهما تفعيلة واحدة ، حتى تظل عملياته الحسابية صحيحة . (العلامة الدالة على ضم الصفر إلى المائة من عندي) .

ومن ناحية أخرى ظنّ د . « الكاتب » أن بعض الزحافات تأتي دائما في الحشو ، أى أنها لا تكون في العروض ولا في الضرب . وهذا غير صحيح ، فالقبض مثلا يأتي في عروض « المتقارب » ، والكف يقع في عروض « الهزج » ، والمؤلف لم يضع ذلك في حسابه ، فلم يدلنا على طريقة حساب التفاعيل في هذه الحالة .

ومن ناحية ثالثة نجد زحافات لا تخضع لهذه الطريقة ، وهى الزحافات التى تصيب حرفا متحركا بالتسكين أو الحذف (الإضممار والعصب والوقص والعقل) .

أى أن حاصل ضرب الأرقام الدالة على التفعيلة السالمة لا يساوى حاصل ضرب الأرقام الدالة على التفعيلة المزاحفة في كل الحالات (١) .

والدكتور « أحمد مستجير » له محاولة تشبه من بعض الوجوه محاولة د . « الكاتب » ، فهى أيضا تهدف إلى تيسير العروض وتطويعه للحاسب الآلى ، وتعتمد على الأرقام . يفترض د . « مستجير » أن كل حرف متحرك غير متبوع بساكن (مقطع قصير) هو فى الأصل سبب خفيف حذف ساكنه ، ويضع لكل سبب حذف ساكنه رقما يدلّ عليه . فمثلا ، التفعيلة « مستفعلن » بها سبب خفيف حذف ساكنه ، هذا السبب هو الثالث بين أسباب التفعيلة ، فإذا كان الشطر مكونا من (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) ، كانت الأسباب التى حذفت حروفها الساكنة هى

(١) د . الكاتب - السابق ص ٥٥ ، ٥٦ .

الثالث والسابع والحادي عشر بين أسباب الشطر ، فتكون الأرقام الدالة على هذا الوزن هي (٣ - ٧ - ١١) وهكذا (١).

وهي طريقة سهلة حقا ، لولا أنها لا يمكن أن تطبق على «الكامل» أو «السوافر» . وقد اضطر « د . مستجير» إلى أن يعدّها صورتين مشتقتين من «الرجز» و«الهرج» . وثمة صعوبة أخرى هي أن الزحاف قد يؤدي إلى زيادة رقم بين الأرقام الدالة على الوزن . فإذا كانت الأرقام هي (٢ - ٥ - ٧ - ١٠) لم نجد في القائمة التي وضعها د . «مستجير» بحرا دليلا هذه الأرقام . وهنا نبحت عن بحر دليله (٢ - ٥ - ٧) أو (٢ - ٥ - ١٠) أو (٢ - ٧ - ١٠) أو (٢ - ٧ - ١٠) ، وسنجد أن المجموعة الأخيرة من الأرقام هي وحدها التي تدل على أحد البحور وهو الخفيف .

ومعنى ذلك لك أن الرقم (٥) يدل على ساكن حذف نتيجة للزحاف (٢) فإذا كثرت الزحافات كثرت الصعوبات (٣) .

هل نجحت هاتان المحاولتان أو إحداهما في تيسير العروض ؟

مهما تكن الإجابة فاتباع مثل هاتين الطريقتين - فيما أرى - لا يساعد الدارس المبتدئ على تنمية إحساسه بموسيقى الشعر وتذوقه إياها واستماعه بها

واللجوء إلى الأساليب الحسابية والآلية قد يكون مفيدا لمن يتصدون لدراسة الشعر العربي دون قدرة على الإحساس بموسيقاه ، وبخاصة غير المتكلمين بالعربية أما القادرون على الإحساس بهذه الموسيقى فلا حاجة بهم إلى هذه الأساليب ، فما زال الاعتماد على الأذن الحساسة المحببة المدربة أفضل الطرق وأيسرها في الوقت نفسه .

(١) أحمد مستجير : في بحور الشعر - الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي مكتبة غريب - القاهرة - بدون تاريخ .

(٢) د . مستجير : السابق ص ٦٥ .

(٣) أجرى د . مستجير تعديلات على هذه الطريقة في كتاب آخر . ولكنها ليست بالتعديلات الجوهرية . ويقال عن هذا الكتاب ما قيل عن سابقه من ملاحظات .

(د . أحمد مستجير : مدخل رياضى إلى عروض الشعر العربي - المكتب الدولي للتصوير العلمى -

القاهرة - ط ١ - ١٩٨٧ م)

(ج) قام « عبد الصاحب مختار » بمحاولة أخرى لم يتمكن من الوقوف على تفصيلاتها ، لأنها - فيما أعلم - لم تنشر كاملة إلى الآن ، وإنما نشر لها بعض التلخيصات (١) .

تقوم المحاولة على افتراض أن عناصر الألفان (الأوزان) هي النقرات (دَنْ دَنْ دَنْ) ، ومن هذه العناصر تتكون سبع تفاعيل هي (مفاعيلن - فاعلاتن - مستفعلن - مفعولات - فعولن - فاعلن - مفعولن - مفعول) ، أما التفاعيل الأربع الأولى فتتكون كل منها بحذف أحد السواكن ، وأما التفاعل الثالث الأخيرة فبحذف ساكن وفتحة . ثم يرتب « عبد الصاحب » الوحدات في دائرة يقول إنها تشمل كل الأوزان العربية ، بل تشمل كذلك كل الصور المختلفة للأعاريض والأضاريب .. الخ .

ولا أدري هل كان التيسير هدفا من أهداف الدائرة أم لا . ولكن هذه الدائرة لا تؤدي إلى تيسير ، فلن نستطيع أن نتبع العلامات الدالة على بحر من البحور في الدائرة إلا إذا كنا نعرف مكونات هذا البحر ، لأنها تشير إلى أوله ولا تشير إلى آخره .

ومن الواضح أن هذه المحاولة تحذو حذو العروض التقليدي في تطويع الواقع للنظرية ؛ فهي مثالا لا تعترف باستقلال تفاعيلتين أساسيتين هما متفاعلن ومفاعلتن ، وتدرجهما في إطارى مستفعلن ومفاعيلن ، وتجعل بين التفاعيل السبع واحدة مهمة هي « مفعول » ، كما أن الدائرة تشمل الأوزان المهمة كدوائر الخليل .

ويبدو أن لصاحبها أهدافا تتجاوز حدود العروض والشعر . يقول « عبد الصاحب » : (إن هذه الدائرة تصلح لأن تكون أساسا لقوانين اللغة والموسيقى

(١) أحمد كشك : محاولات للتجديد في إيقاع الشعر - مطبعة المدينة - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٥ - ص ١٣ وما بعدها . وقد وجدت في نادي مكة الثقافي أوراقا تفضل أحد الإخوة المسئولين بالنادي وسلمنى صورة منها . وتتضمن هذه الأوراق تلخيصا للنظرية منسويين « لعبد الصاحب » ، أحدهما يحمل اسم مجلة « الباحث » دون ذكر لتاريخ العدد ، والآخر لا يتضمن إشارة لمصدره . ولم يستطع المسئول بالنادي أن يدلنى على المصدر وقد تضامنت هذه الأوراق مع العرض الذى قدمه « د . كشك » فى صنع الصورة التى تكونت عندى ، حتى ينشر العمل كاملا .

والغناء ونبض الانسان مما لا يدخل في اختصاصاتي (١) .

وشبيه بمحاولة « عبد الصاحب » ضم الدوائر في دائرة ، محاولة د . « إبراهيم أنيس » أن يجعل « فاعلاتن » أصلا لكل التفاعيل مع زحافات المشهورة وعللها ، وذلك بإجراء تغيير أو أكثر من التغييرات الآتية عند تحويل فاعلاتن إلى غيرها :
التقصير - الحذف - التأخير - التقديم - الإلحاق - السبق (٢) .

ولا جديد يضاف إلى عام العروض بهذه المحاولة ، فهي تشبه القول إن رقم ٥ أو ٨ أو غيرهما هو أصل الأعداد كلها ، لأنه بالجمع أو بالطرح أو الضرب أو القسمة يمكن أن يتحول إلى أي عدد آخر . ولا تفسير لفكرة د . « أنيس » هذه إلا بأنه كان يقصد الرد على محاولة « عبد الصاحب » . وقد أشار إلى شيء قريب من هذا في مقالة مقاله .

(د) واتجه بعض الدراسات إلى البحث في أسس الأوزان العربية وطبيعتها ، وقد بدأ المستشرقون هذه المحاولات ، فحللوا الأوزان العربية في ضوء مفهوم المقطع (٣) . وتابعهم في ذلك بعض الدارسين العرب مثل :
د . « إبراهيم أنيس » (٤) ود . « عبد الله الطيب » (٥) د . « شكري عياد » (٦)
و « محمد العياشي » (٧) و « زكي ن . عبد الملك » (٨) .

(١) د . كشك : محاولات للتجديد - ص ٢٠ .

(٢) د . إبراهيم أنيس : فاعلاتن - مجلة (الشعر) - تصدر عن دار مجلة الإذاعة والتلفزيون - القاهرة - يناير سنة ١٩٧٧ م .

(٣)

Wright, William, A Grammar of The Arabic

Language, The University Press, Cambridge, 1967, 4th. Part, P. 361.

(٤) د . أنيس - موسيقى الشعر .

(٥) د . عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - دار الفكر - بيروت - ط ٢ - ١٩٧٠ م .

(٦) د . عياد - موسيقى الشعر العربي .

(٧) العياشي - نظرية إيقاع الشعر العربي .

Abdel - Malek, Towards a New Theory

(٨)

وحاول بعضهم أن يفرض على الأوزان العربية التفاعيل المصطلح عليها في بعض اللغات الأوربية^(١) . وأقحم بعضهم على الشعر العربي ما لا يتفق وطبيعة اللغة العربية ، إذ جعل للنبر في الأوزان وظيفة أساسية ، كما فعل « فايل »^(٢) و تابع هذا الاتجاه بعض العرب ، على تفاوت بينهم في تقدير وظيفة النبر .
ومن هؤلاء :

د . « محمد مندور »^(٣) ود . « محمد النويهي »^(٤) ود . « عوفى عباد - الرؤوف »^(٥) ود . « كمال أبو ديب »^(٦) . أمّاد . « ابراهيم أنيس » فقد أراد أن يجعل لنغمة المقطع وظيفة أساسية في الأوزان العربية^(٧) .

هـ - وأراد « جويار » أن يقحم على الأوزان العربية بعض نظم الموسيقى (بالمعنى العام) ، فقسم كل وزن إلى مقادير (مازورات) متساوية الزمن ، وافترض سكنات لكل منها قيمة زمنية . . . الخ^(٨) .

وتشبه محاولة « جويار » إلى حد ما محاولة « محمد العياشى » ، فقد حاول كذلك أن يفرض على الأوزان العربية بعض مبادئ الموسيقى (بالمعنى العام) ، فحلل الأوزان إلى عناصر ثقيلة « كـ » وعناصر خفيفة « حـ » ، وغير ذلك . وقد كان

(١) Wright, Loc. cit. وقد أدى ذلك إلى كثير من التعسف ؛ من ذلك على سبيل المثال أن تعدّ التفعيلة المزاحفة النادرة هي الأصل ، مثل « مفاعلن » في حشو الطويل .
د . عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٦٢ وما بعدها .

2- Well, in Encyclopedia of Islam, Londo, 1960, Arud.

(٣) د . محمد مندور : الشعر العربي - غناؤه ، وزنه - مجلة كلية الآداب - جامعة فاروق الأول - الاسكندرية - مجلدا - سنة ١٩٤٣ م .

د . محمد مندور : في الميزان الجديد - نهضة مصر - القاهرة - ط ٣ - بدون تاريخ - ص ٢٥٦ وما بعدها .

(٤) د . محمد النويهي : قضية الشعر الجديد - مكتبة الخانجي ودار الفكر - القاهرة - ط ٢ - ١٩٧١ م .

(٥) د . عوفى عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف - القاهرة ١٩٧٦ م .

(٦) د . كمال أبو ديب : في البنية الايقاعية للشعر العربي - دار العلم للملايين - ١٩٧٤ م .

(٧) د . ابراهيم أنيس : عناصر الموسيقى في الشعر العربي - مجلة الشعر - القاهرة - أبريل ١٩٧٦ م .

(٨) د . عياد : وسيقى الشعر العربي - ص ٦٨ وما بعدها ، عبد المحسن عبده أبو عالية : العروض العربي بعد الخليل - مجلة « الشعر » دار مجلة الإذاعة والتلفزيون - القاهرة - يناير - ١٩٨٠ م .

وفيتا لتصوير مسبق أكثر من وفائه لواقع الشعر ، حتى إن كثيرا من الأوزان التي مارسها الشعراء قرونا كثيرة ، وما زالوا ، هي في نظره « تحريف » لأوزان أصلية يرى أنها كانت قائمة في الشعر الجاهلي . بل يرى أن كل الناس يخطئون في أداء الإيقاع الشعري . ولكن كتاب « العياشي » لا يخلو من محاولة لتصحيح بعض مفاهيم العروض التقليدي^(١) .

و- أما « زكى ن . عبد الملك » فقد اتبع منهجا منظما في دراسته : *Towards a New Theory of Arabic Prosody* ، وحاول بهذا المنهج أن يصل إلى المبادئ التي تحكم العلاقات بين التفاعل ، وأن يفسر بعض الظواهر العروضية ، مثل الزحاف والعلل ، وشيوع بعض الأوزان وندرة بعضها ، وإيثار التفاعيل الكبير (السباعية) على التفاعيل الصغر (الخماسية) في تكوين الأوزان ، وإهمال بعض التكوينات الممكنة واستعمال بعضها الآخر^(٢) .

ولكن دراسته جاءت موازية لعمل « الخليل » حين افترض صيغا أصلية اشتقت منها التفاعيل (فاعولاتن - فاعولن) ، وحين تركزت نظريته في الأوزان الوافية دون المجزوءات والمشطورات والمنهوكات ، (بعض هذه لا يتفق مع بعض المبادئ التي توصل إليها ، كمبدأ المعاودة أو التردد الذي جعله أساسا للعلاقات بين التفاعيل) ، وحين عدّ بعض الأوزان (المنسرح) صورة مشتقة من وزن آخر (مستفعلن فاعلن مستفعلن) ، لأن الوزن الأول لم يتسق مع نظريته .

وبعض النتائج التي انتهى إليها الباحث يحتاج إلى مناقشة ، كنظريته في الزحاف والعلل .

ي- أما كتابا « د . أنيس » و « د . عياد » فهما دراستان رائدتان . والمنهج الذي تنهجه كل منهما أقرب إلى التفكير العلمي . والمجال الذي خاضته الدراستان أوسع من المجال الذي جال فيه عروض الخليل ، فهما بحق محاولان دراسة « موسيقى الشعر » لا « عروضه » فحسب

(١) محمد العياشي : السابق .

Zaki N. Abdel - Malek, Towards a New Theory

(٢)

وليس هذان العملان وحدهما ، فهناك أفكار تومض هنا وهناك ، تضيف إلى عروض الخيل إضافات قيمة .

– ٣ –

بعد كل ما تقدم ما زال في الحقل متسع لمزيد من الجهد ، وما زال الطريق بحاجة إلى حث الخطا . وهذا البحث يحاول أن يخطو خطوة أو خطوات على الطريق الطويل الذي فتحه ومهده رواد كبار . ومن نافلة القول أن خطوة أو خطوات لا يمكن أن تكون نهاية المسيرة .



الفصل الأول

الأسس

— ١ —

كثير ممن كتبوا عن الوزن في العربية يجعلون الإيقاع مرادفا للوزن ، أو يجعلون الوزن صورة من صور الإيقاع^(١) . وكذلك في الإنجليزية يقرنون بين الوزن Metre والإيقاع Rhythm^(٢) .

ويمكن تعريف الإيقاع بأنه (تتابع منتظم لمجموعة من العناصر) . وهذه العناصر قد تكون أصواتا ، مثل دقات الساعة ، وقد تكون حركات مثل نبضات

(١) على سبيل المثال :

- عبد الله العياشى : نظرية إيقاع الشعر العربى .
، د . أبوديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى .
، د . أحمد كشك : محاولات للتجديد فى إيقاع الشعر .

(٢) على سبيل المثال :

-- Reaves, James, Understanding Poetry,

Pan Books, London and Sydney, third Print, 1975, P. 127.

-- Scholes, Robert, Elements of Poetry, poetry University Press, London, Toronto,

Fifth Printing, 1977, P. 60.

-- Drable, Margret, (Editor), The Oxford Companion to English Literature, Oxford

University Press, Fifth Edition, 1985, Metre .

نظرة جديدة على الشعر - ١٧

القلب . وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات (الرقص) ، أو أصوات (الموسيقى) ، أو ألفاظ (الشعر) .

والفنون « الزمانية » هي التي توصف عادةً بأنها إيقاعية . ومع ذلك قد توصف الفنون التشكيلية أحيانا بهذه الصفة^(١) . ولعل المقصود بها عندئذ نوع من التناظر بين الأجزاء .

وقد يفهم من ربط الوزن بالإيقاع أن الوزن يجب أن يكون دائما مثل دقات الساعة وما شابهها . ولذلك يجب التمييز بين نوعين من الإيقاع ؛ النوع الأول يتمثل في دقات الساعة ، وحركات البندول ، والأصوات أو الحركات التي تصدرها بعض الآلات كأصوات عجلات القطار . ويتمثل أيضا في بعض الظواهر الطبيعية كحركات التنفس ونبضات القلب . وكذلك في أنواع من الفنون ؛ فهو يظهر مثلا في فنون الجماعات التي لم تمض شوطا طويلا في طريق الحضارة ، كالرقص ودقات الطبول .

والنوع الثاني يتمثل في أنواع من الفنون أكثر تركيبا من الأنواع الأخرى ، كالموسيقى الحديثة والشعر في مستوياته الراقية . وبين النوعين فروق :
(أ) فالعلاقة بين العناصر في النوع الأول ظاهرة بسيطة يسهل قياسها . أما في النوع الثاني فهي أخفى وأكثر تركيبا .

(ب) والعلاقات في النوع الأول توشك أن تكون حسية خالصة . ولهذا لا يتفاوت الناس في إدراكها ، وإن تفاوتوا في الثقافة أو العمر أو غير ذلك . بل إن من صور هذا الإيقاع ما يدركه بعض الحيوان وينفعل به ويحاكيه .

أما العلاقات في النوع الثاني فهي عقلية حسية ، ولا تكفى الحواس لإدراكها ، بل تحتاج كذلك إلى الفكر . ولذلك يتفاوت الناس في فهمها وتذوقها وتقديرها . ولا بد أن تتوافر في متلقيها درجة من النضج العقلي والثقافي .

(١) د . أحمد محافظ رشدان ، د . فتح الباب عبد الحليم : التصميم - مطبعة نجيم - القاهرة - بدون تاريخ . (المقدمة بتاريخ ١٩٧٠ م) - ص ٨٢ وما بعدها .
، جيروم ستولنيتز . النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية (ترجمة د . فؤاد زكريا) - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة - ط ٢ - ١٩٨١ - ص ٣٠١ .

(ج) والعلاقات بين العناصر في النوع الأول تنتظم انتظاما تاما أو شبه تام ،
أما في النوع الثاني فتجمع بوضوح بين النسق والخروج على النسق .

والنوع الأول من الإيقاع يغلب على الفن كلما كان « تجريديا » ، وكلما غلب على
أثره ان يكون استمتاعيا حسيا ؛ مثل الزخارف الهندسية والعمارة في طرزها
التقليدية ، والغناء الفلكوري ؛ كأغاني الأطفال ، وأغاني العمل ، وأغاني
الأفراح . أما إذا غلب على أثر الفن أن يكون عقليا أو « عاطفيا » فهو أقرب إلى النوع
الثاني من الإيقاع . وكان العمل الفني إذا أراد التعبير عن الحياة اتجه إلى محاكاة بعض
صفاتنا . وحياة الإنسان - إذا تجاوزنا الجانب البيولوجي - خصم مضطرب ،
لا يخضع لإيقاع من النوع الأول . وكان المتلقى يرضى بأن يتخلى عن قدر كبير أو
صغير من المتعة الجمالية الحسية لقاء ما يجده ، في العمل الفني من المعنى ومن
التعبير . ولهذا ينصرف المتلقى العادي عن العمل الفني إذا وجد مفتقرا إلى عوامل
الإمتاع الحسى ، مفتقرا في الوقت نفسه إلى المعنى والتعبير . وهذا ما حدث لبعض
أعمال التصوير الفني مثلا .

إذا عرفنا النوع الأول من الإيقاع بأنه (تتابع منتظم لمجموعة من العناصر) أو
(تناظر بين الأجزاء) ، فكيف نعرف النوع الثاني ؟

لا بد أن نجد صعوبة في ذلك ، لأن العلاقات بين العناصر في هذه الحالة ليست
من البساطة والوضوح بحيث يمكن وصفها بسهولة ، وإن كنا نشعر بها . ويمكننا أن
نقول إن الإيقاع في الحالة الثانية هو تأليف بين مجموعة من العناصر ، يجمع بين
النسق والخروج على النسق ، ويقيم بين هذه العناصر علاقة أو علاقات فإذا خلت
العناصر من النسق ومن العلاقات فهي كذلك خالية من الإيقاع ؛ فالأصوات التي
نسمعها في شارع مزدحم لا تكون إيقاعا ، ولا يعدها السامع إلا ضجيجا ، فليس
فيها أي قدر من النسق ، ولا علاقة تجمع بينها .

فإذا كان تتابع العناصر في الحالة الأولى يشبه الخط الهندسي ، فتتابع العناصر في
النوع الثاني شبيه بخط تتخلله بعض التعريجات غير المنتظمة ، ولكنه في جملة يتخذ
اتجاها ، أو يحتفظ بشكل ما .

وإذا استثنينا المنظومات البسيطة ، كأغاني الأطفال ، قلنا إن أوزان الشعر

تندرج في النوع الثاني من الإيقاع . بل ذهب بعض الدارسين إلى أن الوزن ليس صيغة معيارية ، وإنما هو مجرد اصطلاح بين أبناء اللغة ، كغيره من ظواهرها ، فلا يحسّ بالوزن الإنجليزي إلا من تعلم الإنجليزية^(١).

١/٢

ما العناصر التي تتركب منها الوحدات العروضية ؟

ينبغي ألا نتمسك بمصطلحي المتحرك والساكن اللذين استعملهما القدماء ؛ أما المتحرك فهو صوت صامت متبوع بصائت قصير ، مثل حرف الجر « لـ » وحرف الاستفهام « أ » ، فهو إذن مرادف لمصطلح « المقطع القصير » . وأما مصطلح « الساكن » فله معنيان ؛ المعنى الأول : الصائت الطويل ، مثل الألف في حرف النفي « ما » ، والمعنى الثاني : الصوت الصامت غير المتبوع بصائت ، مثل اللام في حرف الاستفهام « هل » . والمعنيان مختلفان تمام الاختلاف ، فشتان بين الصائت والصامت . فما الذي أوهم القدماء أنها شيء واحد ؟ يبدو أن ذلك راجع إلى أن كليهما لا « يحمل » حركة (ضمة أو فتحة أو كسرة) في صورته المكتوبة ، لأن كليهما لا يتبعه صائت ، فتوهموا أن الحرف الذي لا يحمل « حركة » هو بالضرورة « ساكن »^(٢) .

ويبدو سوء الفهم الناتج عن استعمال هذين المصطلحين (الساكن والمتحرك) إذا تأملنا تحليلهم لكلمة مثل (سَمَا) ، فهم يقسمونها إلى حرف متحرك هو (س) ، وحرف متحرك آخر هو (م) ، وحرف ساكن هو ألف المد . وكأنهم تصوروا فتحة بين الميم وألف المد . وهذا أيضا خلط بين المستوى الكتابي والمستوى الصوتي للغة ،

Chatman, Seymour : The Component of English

(١)

in: Donald C. Freeman:

Linguistics and Literary Style, Holt, Rinchart and Winston, Inc. New York, 1970, P 312 .

(٢) د . رمضان عبد التواب : فصول في فقه العربية - مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض -

ط القاهرة - ١٩٨٣ م - ص ٤٠٨ وما بعدها .

فقد أوهمهم استقلال الفتحة عن الألف كتابة أن ثمة فتحة مستقلة عن الألف صوتيا .

واستعمال مصطلحي الساكن والمتحرك قد يؤدي إل الإخفاق في تفسير بعض الظواهر العروضية ؛ فمن قواعد الزحاف أن لا يحذف الساكن الأخير من « مفاعَلَتُنْ » إلا إذا سكن الحرف الخامس المتحرك (لَ) . أي أن « مفاعَلَتُنْ » لا تتحول إلى « مفاعَلَتُ » ، ويمكن أن تتحول إلى « مفاعيلُ » طبقا لقواعد الزحاف . فكيف نفسّر ذلك ؟ (١) .

إذا أخذنا بمفهوم المتحرك والساكن قلنا إن « مفاعَلَتُ » تتضمن ثلاثة متحركات متتالية هي : (عَ - لَ - تُ) ، وأن الهدف من تسكين اللام عند حذف النون هو التخلص من توالي هذه المتحركات الثلاثة . ولكن هذا التفسير يصطدم بظاهرة أخرى هي توالي متحركات ثلاثة في كثير من التفاعل مثل (متفاعِلنْ - مفاعِلتنْ - فعلاَتنْ - مستعلنْ) ، وهي حسب مفهوم المتحرك والساكن تشبه « مفاعَلَتُ » من هذه الناحية .

فاذا أخذنا بمفهوم المقطع لم نجد في الأمر مشكلة ، فتقاليد الشعر العربي تنفر من توالي ثلاثة قصيرة أو أكثر في تفعيلة ، إلا تفعيلة « مُتَعَلُنْ » التي تتوالى فيها ثلاثة مقاطع ، وهي ترد في « الرجز » لأن له وضعاً خاصاً يميزه عن سائر البحور (٢) . وزعم العروضيون أنها ترد كذلك في البسيط والسريع والمنسرح ، ولكن الشواهد

(١) في كتاب « العروض » المنسوب للأخفش : (ولم يسقطوا نون « مفاعِلتنْ » لأن فيها ثلاثة أحرف وبعدها حرفان متحركان ، فتجتمع خمس متحركات) ص ١٥٠ .

ولكنّ هذا القول لا يصدق عل مفاعَلَتُنْ إذا كانت عروضاً في مجزوء الوافر (مفاعِلتنْ مفاعِلتنْ - مفاعِلتنْ مفاعِلتنْ) ففي هذا الموضع لا يؤدي حذف النون إلّ إلى توالي ثلاثة متحركات .

(٢) على يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥ م ص ١٢٤ وما بعدها .

التي يوردونها تبدو مفتعلة أو شاذة ، مثل هذا البيت الذي يتردد في كثير من كتبهم
وزعموا أنهم لقيهم رجل فأخذوا ما له وضربوا عنقه (١) .

ولهذا قبلت « مفاعلتن » وما شابهها ، إذ لا يتوالى فيها ثلاثة قصار

فالأفضل أن نستبدل بمصطلحي المتحرك والساكن مصطلح علم الأصوات اللغوية ، فنجعل وحدات التراكيب الوزنية الأصوات Sounds ، ثم المقاطع . والمقطع ليس مجرد افتراض نظري ، بل ظاهرة صوتية لها أساس عضوي . فمن تعريفات المقطع أنه ملفوظ Utterance يصدر خلال حدوث نبضة صدرية واحدة ، أى خلال حدوث ضغطة من العضلات الباطنية في أثناء إخراج الزفير من الرئتين . وعلى ذلك يكون المقطع هو أصغر « كمية » صوتية يمكن إصدارها خلال نبضة صدرية واحدة (٢) .

وللمقطع في اللغة العربية حدود واضحة بحيث يمكن تقسيم الكلمة إلى مقاطع دون أدنى لبس ؛ فالمقطع لا يبدأ بصائت ، ولا يحتوي على صامتين متتاليتين إلا في نهاية كلمة عند الوقف .

(١) الصاحب بن عباد : الإقناع في العروض وتخريج القوافي (تحقيق محمد حسن آل ياسين) منشورات المكتبة العلمية - بغداد ط ١ - ١٩٦٠ م - ص ٢٠ .
، الجوهري : عروض الورقة - ص ٦٤ .
، ابن القطاع : البارع في علم العروض (تحقيق د . احمد محمد عبد الدايم) - المكتبة الفهصلية - مكة المكرمة - ١٩٨٥ م - ص ١١٥ .
، الزنجشيري : القسطاس في علم العروض (تحقيق د . فخر الدين قباوة) - المكتبة العربية - حلب - ط ١ - ١٩٧٧ م - ص ٨٠ .

(٢) Hartman, R.R.K. and Stark, F.c.,
Dictionary of Language and Linguistics, Applied Science Publisher Ltd . London, 1976
Syllable, p. 227, 228.

، د . احمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي - عالم الكتيب - القاهرة - ط ١ - ١٩٧٦ - ص ٢٤٢ .

ويغلب على المقاطع في العربية نوعان : المقطع القصير الذي يتكون من (صامت + صائت قصير) مثل حرف الجر (لـ) ، والمقطع الطويل الذي يتكون من (صامت + صائت طويل) ، مثل أداة الاستفهام (ما) ، أو من (صامت + صائت قصير + صامت) مثل أداة النفي (لم) ، وفي العربية نوع ثالث أقل ورودا من النوعين السابقين هو المقطع زائد الطول ، وله صورتان ؛ الصورة الأولى تتكون من (صامت + صائت طويل + صامت) مثل كلمة (نال) ، والصورة الثانية تتكون من (صامت + صائت قصير + صامت + صامت) مثل « درّب » .
والصورتان لا تردان في الشعر إلا في نهاية بيت في القصائد ذات القوافي المقيدة (التي تنتهي بصامت) ، وهي قليلة في الشعر العربي وإن كانت في العصر الحديث أكثر منها في الشعر القديم . أما فيما عدا ذلك فالصورة الأولى لا ترد إلا شذوذا ، والصورة الثانية يمتنع ورودها .

واللغة العربية لا تنفرد باتخاذ المقطع أساسا لأوزانها ، فالأوزان المعروفة في لغات البشر بعامة تعتمد على المقطع ؛ فأساس الوزن في هذه اللغات إما أن يكون عدد المقاطع ، أو « كم » المقاطع ، أو النبر المقطعي ، أو النغمة المقطعية^(١) .

وقدامى العروضيين واللغويين العرب لم يعرفوا المقطع بهذا المفهوم ، ولكن بعض الفلاسفة أشار إلى شيء قريب منه ، فعلى سبيل المثال نجد عند « ابن رشد » ، في تلخيصه لكتاب « أرسطو » عن الشعر إشارة إلى « المقطع » ، ولكنه عندهما صوت غير دال مركب من حرف مصوت ومن حرف غير مصوت^(٢) أي أنه يقابل ما نسميه اليوم بالمقطع المفتوح .

(١) على سبيل المثال :

-- Fussell, Paul (j.R.) : Poetic Metre and Poetic Form, Random Houdom House, Inc. New York, p. 7.

وكذلك :

-- Zaki N. Abdel - Malek: Towards a New Theory.

مجلة اللسان العربي - مجلد ١٨ - ص ٨٠ ، ٨١ .

(٢) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر (تحقيق د . تشارلس بتروث ، ود . أحمد عبد المجيد هريدي) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٧ - ص ١٠٩ وما بعدها .

وهذا التعريف لا يطابق المفهوم الحديث للمقاطع العربية تمام المطابقة ، ولعله كان وصفاً لمقاطع اليونانية القديمة ، حاول « ابن رشد » أن يطبقه على اللغة العربية .

٢/ب

جعل العروضيون المتحركات والسواكن عناصر للوزن ، ثم افترضوا وحدات أكبر هي الأسباب الخفيفة والثقيلة والأوتاد المجموعة والأوتاد المفروقة والفواصل الصغرى والكبرى ، تليها التفاعيل ثم الأَشطر والأبيات .

ولا خلاف على الأبيات والأشطر ، ولا خلاف كذلك على التقسيم إلى تفاعيل ، وإن خرج بعض العروضيين قديماً وحديثاً على بعض التقسيمات القديمة ، واستبدلوا بها تقسيمات أخرى^(١) .

أما الوحدات الأخرى فيمكن إيضاحها كما يلي :

— السبب الخفيف وهو مقطع طويل ؛ مثل كلمة « أَخ » .

— السبب الثقيل ، وهو مقطعان قصيران ، مثل كلمة (لَمْ) .

— الوند المجموع ، وهو مقطع قصير يليه مقطع طويل ، مثل كلمة (عَلَّمَ) .

— الوند المفروق ، وهو مقطع طويل يليه مقطع قصير ، مثل كلمة (كَانَ) .

— الفاصلة الصغرى ، وهي مقطعان قصيران يليهما مقطع طويل ، مثل كلمة

(ذَهَبُوا) .

(١) من ذلك أن « مخرج البسيط » (مستفعلن فاعلن فعولن) يجعله « حازم » (مستفعلاتن) متفعلاتن) و « المنسرح » (مستفعلن مفعولات مستفعلن) يجعله د . « أنيس » (مستفعلاتن مستفعلن فاعلن) .

[حازم ص ٢٣٨ ، د . أنيس ص ١٤٢]

— الفاصلة الكبرى : وهي ثلاثة مقاطع قصيرة يليها مقطع طويل ، مثل كلمة
(كَتَبْتُهُمْ) (١) .

ماذا كان العروضيون يريدون بهذه التقسيمات ؟

لعلهم كانوا يريدون بها أن يسهلوا وصف التفاعل ، فيقال مثلا ؛
إن « فاعلاتن » مكونة من : سبب خفيف ووتد مجموع وسبب خفيف .
إن « فعولن » تتكون من : وتد مجموع وسبب خفيف .

وإن « متفاعلن » تتكون من فاصلة صغرى ووتد مجموع ، أو من سبب ثقيل
وسبب خفيف ووتد مجموع . وهكذا .

ومن الممكن تحقيق هذا الغرض باستعمال مصطلح المقطع كما بينت ، فيقال
مثلا : إن « فاعلاتن » تتكون من : مقطع طويل ومقطع قصير ومقطعين طويلين ،
وهكذا .

وربما كان المقصود بهذه الوحدات أن يصوغوا قاعدة تبين مواضع الزحاف
والعلل ، فيقال إن الزحاف يختص بثوانى الأسباب ، وإن العلل قد تصيب الأسباب
والأوتاد . ولكن هذا القول لا يكفي ، فبعض الأسباب لا يزاحف ، كالسبب الثاني
في (متفاعلن) ، إذا لم يدخل التفعيلة زحاف آخر (الإضممار) وكذلك السبب
الأخير في « مفاعلتن » كما تقدم . والمعاقبة والمراقبة تمنعان مزاحفة السبب في كثير من
المواضع .

وهكذا يحتاج الزحاف إلى تفصيلات كثيرة ، وكذلك العلل . ومن الممكن
شرح قواعد الزحاف بطريقة أيسر كثيرا من طريقة العروضيين التقليديين دون حاجة

(١) أضاف « حازم » الاصطلاحين :

— السبب المتوالى : وهو مقطع زائد الطول مثل (قال)

— السبب المضاعف : وهو مقطع قصير يليه مقطع زائد الطول مثل (فُقال) (حازم : منهاج البلاغة ...

ص ٢٥٣) .

إلى تلك المصطلحات التي أشرت إليها ، وقد حقق ذلك بعض العروضيين المحدثين
الداعين إلى التيسير^(١)

أ/٣

يقوم الوزن في العربية على ترتيب عدد من المقاطع على أساس الكم ، ويختلف
هذا الترتيب من بحر إلى بحر ، بل من تكوين إلى تكوين آخر ؛ فـ « الرمل » في
صورة من صورهِ — يتكون شطره على النحو التالي : (٢)

— ٧ — — — ٧ — — — ٧ —

« والخب » في صورة يتكون شطره على النحو التالي :

—————

وهكذا . فالثنى يميّز « النظم » عن النثر هو النظام الذي يحكم عدد المقاطع
وأنواعها (من حيث هي قصيرة أو طويلة أو زائدة الطول) ، وترتيبها .
ومعنى هذا أن الوزن العربي « كميّ » .

ب/٣

لم يترك لنا القدماء تصوراً واضحاً لهذه القضية ، ولكن إحساسهم بكمية الوزن
العربي يفهم ضمناً من نظامهم العروضي ، ومن بعض أقوالهم ؛ كقول « ابن
فارس » : إن (أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة
الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تقسم الزمان
بالحروف المسموعة) (٣) .

(١) على سبيل المثال :

— د . أنيس : موسيقى الشعر العربي .

— جلال الحنفي : العروض .

(٢) يرمز هنا للمقطع القصير بالرمز « ٧ » وللمقطع الطويل بالرمز « — » وللمقطع زائد الطول بالرمز
« ٣ » .

(٣) ابن فارس : الصحاحي (تحقيق : د . مصطفى الشويخي) مؤسسة أ . بدران — بيروت — ١٩٦٣ —
ص ٢٧٤ ، ٢٧٥ .

وقول « السيوطى » : (. . . أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة . فكلما كان الشعر ذا ميزان يناسب الإيقاع ، والإيقاع ضرب من الملامى ، لم يصلح ذلك لرسول الله صلى الله عليه وسلم)^(١) .

فهما يشبهان الوزن الشعرى بالإيقاع الموسيقى ، وهو يقوم أولا على أساس علاقات كمية بين مقادير من الأصوات المتتابعة^(٢) .

(والموسيقى فى كافة صورها تتكون من عنصرين أساسيين هما : الإيقاع والنغمات . ويتضح هذان العنصران بوضوح فى موسيقانا الشرقية)^(٣) .

وأوضح مما سبق قول « الفارابى » : (فقوم الشعر وجوهه عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكى الأمر ، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية)^(٤) ، وقوله : (والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية ، وليس يباليون كانت مؤلفة مما يحاكى الشئ أم لا . . . والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكى الشئ ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يُعدّ شعرا ، ولكن يقال هو قول شعرى ، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا)^(٥) وقول حازم : (الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى فى أزمنة متساوية)^(٦) .

-
- (١) السيوطى : الزهر فى علوم اللغة وأنواعها (شرحه وضبطه وصححه : محمد أحمد جناد المولى وآخرون) - دار احياء الكتب العربية - القاهرة - بدون تاريخ - ج ٢ - ص ٤٧٠ .
- (٢) أدولف دانه وزير : نظرية الموسيقى (ترجمة محمد رشاد بدران) - نهضة مصر - القاهرة - الإيداع ١٩٧٩ م - ص ١٥٦ .
- (٣) عائشة صبرى - د . آمال أحمد مختار صادق : طرق تعليم الموسيقى - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - ط ٢ - ١٩٧٨ - ص ٣٢ .
- (٤) الفارابى : جوامع الشعر (ضمن كتاب ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر - تحقيق محمد سليم سالم) لجنة إحياء التراث الاسلامى - القاهرة ١٩٧١ - ص ١٧٢ .
- (٥) الفارابى - الموضع نفسه .
- (٦) حازم - ص ٢٦٣ .

ويبدو أن أصحاب هذه الأقوال – أو أكثرهم – متأثرون بما قاله فلاسفة اليونان عن شعرهم ، ولكنهم ما كانوا ليطلقوا القول على الشعر بوجه عام لولا أنهم أحسوا بالتشابه بين الشعر العربي والشعر اليوناني من هذه الناحية .

جـ/٣

النظام العروضي العربي يدلّ بوضوح على « كمية » الوزن الشعري في اللغة العربية كما أوضحت . ولكن بعض المعاصرين لم يعترف بهذه الأساس الكمي ، أو لم يعترف بأنه الأساس الوحيد لأوزان الشعر العربي . وردّد هذه الأراء عدد من المستشرقين والعرب ، حتى صارت قضية أساس الأوزان العربية من القضايا التي لا يمكن تجاهلها . ولهذا يقف البحث عندها وقفة متأنية .

من الناحية النظرية لا شيء أولى من كم المقاطع بأن يكون أساسا لأوزان الشعر العربي ، فهو أبرز من أية صفة أخرى يمكن أن يتصف بها المقطع كالنبر أو النغمة^(١) .

وفيما يلي محاولة للمقارنة بين الكم والنبر في العربية .
إذا تناولنا – مثلا – هذه الجملة (في داري بستان رائع مزدهر) وغيرنا فيها مقطعا طويلا إلى آخر قصير ، أو مقطعا قصيرا إلى آخر طويل ، مع ثبات جميع العناصر الصوتية الأخرى^(٢) ، كأن نقول :
– في دري بستان رائع مزدهر

(١) لا خلاف على أن النظام المقطعي الذي يقوم على عدد المقاطع – دون مراعاة لكمها أو نبرها أو نغمتها – هو نظام غير مقبول في العربية والا لكان من الممكن أن تتناظر في الوزن الواحد التفاعل (مستعملن – فاعلاتن – مفاعيلن) وكل تفعيلة تتكون من أربعة مقاطع ، ولتناظرت كلمة مثل (ذَهَبَ) مع كلمة مثل (وادينا) ، لأن كليهما تتكون من ثلاثة مقاطع .

(٢) راعيت عند إجراء هذه التغييرات أن لا تؤدي إلى انتقال النبر من مقطع إلى مقطع آخر ، وذلك ولقواعد النبر التي تحكم أداء اللغة العربية في القاهرة ومصر والوجه البحري وكثير من المدن المصرية . وسوف يشار إلى هذا الأسلوب من أساليب أداء النبر باسم « الأداء المصري » تجاوزا ، وإذا ذكرت قواعد النبر بغير تحديد فالمقصود بها هذه القواعد .

أو - في داري بستن رائع مزدهر
أو - في داري بستان رائع مزدهر
أو - في داري بستان رائع مزدهر

فإننا دون حاجة إلى إجراء اختبار عملي ، نستطيع أن نؤكد أن كل ناطق بالعربية يسمع أيا من هذه الجمل ، سوف يحس على الفور بما فيها من اختلال ، وسوف يدرك موضع الاختلال . وربما أدى هذا التغيير إلى غموض المعنى . وهو بلا خلاف خطأ لغوي .

أما إذا غيرنا موضعا من مواضع النبر في الجملة السابقة ، كأن ننطق كلمة « مزهر » كما ينطقها أهل الشام ، فنجعل النبر على المقطع الأول « مُز » بدلا من نبر المقطع الذي قبل الآخر « دَ » الذي تقضى به قواعد النبر في أداء كثير من المصريين - فلن يلاحظ التغيير بالسهولة نفسها ، وقد لا يتمكن البعض من تحديد موضعه بدقة ، وقد لا يستطيع البعض أن يلاحظه على الإطلاق ، وفي كل الأحوال لن يعدّ التغيير خطأ أو اختلالا ، بل طريقة من طرق الأداء في لهجة من اللهجات العربية .

وفي قراءة القرآن الكريم كثير من الاختلاف في مواضع النبر بين أبناء اللهجات المختلفة . ولا أحد ينكر ذلك . بل إن علم التجويد قد اعتنى بالدقائق الصوتية ، ولم يهمل التفخيم أو الترقيق أو القلقل أو غيرها من الصفات الألفونية^(١) ، ولكنه لم يُعنَ بالنبر ولم يشر إليه إشارة معروفة .

أما أن تختلف أطوال المقاطع باختلاف اللهجات في قراءة القرآن الكريم فأمر لا يقرّه أحد ، بل يُعدّ خروجا على قواعد التجويد وعلى قواعد اللغة .

لماذا لا يبرز النبر في العربية بروز الكم ؟

يبدو أن الوضوح السمعي للنبر في العربية ضعيف إذا قيس بالنبر في الإنجليزية . وليست كل اللغات سواء في قوة النبر ؛ فهي اللغات الجرمانية يعظم

(١) الصفات الألفونية هي الصفات الصوتية غير الأساسية التي يمكن استبدالها بنظائرها دون أن يتغير المعنى مثل ترقيق الصائت الطويل وتفخيمه في كلمة « نار » أو دلمة « صلاة » .

الفرق بين المقطع المنبور وغير المنبور ، وفي الفرنسية يضعف هذا الفرق^(١) .

والنبر في العربية ليس « فونياً »^(٢) ، بدليل اختلافه باختلاف اللهجات . ويرى بعض الدارسين أن النبر قد يرتبط بالمعنى ، فيتغير المعنى بتغير موضع النبر ، كما في الجملتين : (اذكر الله) و (اذكرى الله) . فمن الناحية الصوتية لا فرق بين الجملتين إلا في موضع النبر ، فهو في الأولى على المقطع الأول « اذ » وفي الثانية على المقطع الثاني « ك » .

(أما لفظ الجلالة فالنبر فيه على المقطع الأخير في كلتا الجملتين) .

وكذلك العبارتان (حضر مدرسو الفصل) ، (حضر مدرسُ الفصل)^(٣) .

وصحيح أن النبر يوضح المعنى في المثالين وما شابههما ، ولكن لو جعلنا كل جملتين متناظرتين متشابهتين في موقع النبر ، كأن نجعل النبر في الأوليين على المقطع (اذ) ونقول : (اذكر الله أيها المؤمن) و (اذكرى الله أيتها المؤمنة) ، ونجعل النبر في الآخرين على المقطع (ر) فنقول : (حضر مدرسو الفصل جميعاً) و (حضر

(١) د . شكري عياد : موسيقى الشعر العربي - ص ١١٢ .

د . أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي عالم الكتب - القاهرة - ط ١ - ١٩٧٦ - ص ١٩١ ،
د . تغريد السيد عنبر : محاضرات بمعهد الخرطوم الدولي للغة العربية - الخرطوم -
١٩٧٨/١٩٧٩ م .

(٢) الفونيم صوت أو عنصر صوتي إذا استبدل بغيره تغير المعنى . ومن الدارسين الذين قالوا : إن النبر ليس فونياً في العربية :

د . شكري عياد : موسيقى الشعر العربي - ص ٤٥ وما بعدها .

د . أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي - ص ٣٠٨ .

مجلد ١٦ - ص ٤٨ . Abdel- Malek, op. cit.

د . سعد مصلوح : المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي - مجلة « مصول » - القاهرة - يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٦ - ص ١٩١ .

(٣) د . تمام حسان : اللغة العربية ، معناها ومبناها - القاهرة - ط ٢ - ١٩٧٩ م - ص ٣٠٧ ، ٣٠٨ .

د . رمضان عبد التواب في مناقشته لرسالتى لنيل درجة الماجستير (النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد) - بآداب عين شمس سنة ١٩٨٢ م .

على يونس : النبر في الأداء المصري المعاصر للغة العربية - معهد الخرطوم الدولي للغة العربية - الخرطوم - ١٩٨١ (بحث مطبوع بالاستئصال) .

مدرس الفصل وحده) ، فهل يعدّ هذا أو ذاك خطأ ؟ لقد لاحظت أن كلتا الطريقتين في توقيع النبر قائمة مقبولة ، فلا يستدلّ بهذه الجملة وما شابهها على فونيميّة النبر .

أما كم المقاطع فهو بلا شك عنصر فونيمي ، يبدو ذلك من هذه الثنائيات :

سُرُّ	سُرُورٌ
مَطَرٌ	مَطَارٌ
سَمِعَ	سَمِيعٌ

فلا يفرق بين الكلمة ونظيرتها الا أن الصائت القصير هنا يقابله صائت طويل هناك ، ومن ثم يقابل المقطع القصير مقطعا طويلا ، أو يقابل المقطع الطويل مقطعا زائد الطول .

٣ - د

قد يؤدي التغيّر الكميّ (بإطالة مقطع قصير أو تقصير مقطع طويل أو بإضافة مقطع ، أو حذف مقطع) إلى اختلال الوزن أو تحوّل بحر إلى بحر .
والأمثلة على ذلك لا نهاية لها ؛ ففي بيت المتنبي :

شَرَّ البلاد مكان لاصديق به وشَرَّ ما يكسب الإنسان ما يصم^(١)

إذا تغيّرت « به » إلى « فيه » اختل وزنه .

وفي بيت « البهاء زهير » :

نزل المشيب وإنه . في مفرقي لا غرو نازل^(٢)

إذا تحوّلت « نازل » إلى « نَزَل » اختلّ الوزن كذلك .

(١) المتنبي : ديوان المتنبي - دار بيروت - بيروت - بدون تاريخ - ص ٣٣٣ .

(٢) بهاء الدين زهير : ديوان بهاء الدين زهير - دار صادر - بيروت - ١٩٨٠ - ص ٢٨٩ .

وبيت « ابن زيدون »

يا ليت شعري ولم نعتب أعاديكم هل نال حظا من العتبي أعاديننا^(١)

إذا أضفنا إلى صدره مقطعا قصيرا بتحريك الميم (أعاديكم) اختل وزنه .

وبيت « الشنفرى »

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متحول^(٢)
إذا صار :

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وبها لمن خاف القلى متحول

تحول الشطر الذى حدث فيه التغيير من « الطويل » إلى « الكامل » .

وبيت شوقى :

حف كأسها الحببُ فهى فضة ذهب^(٣)

إذا سكن آخر صدره وآخر عجزه الشطر من المقتضب إلى مجزوء المديد (فاعلاتن فاعلن) (٤) .

ففى الأمثلة السابقة لم يحدث إلا تغيير كمى محدود مع ثبات النبر ، فقد راعيت فى الأمثلة التى اخترتها أن لا يؤثر التغيير على مواضع النبر وفقا للقواعد التى تحكم الأداء المصرى المعاصر ، ومع ذلك تغير الوزن أو اختل . وما ذلك إلا لأن الكم هو العنصر الأساسى فى أوزان الشعر العربى ، وليس النبر .

ولهذا يخرج الشعراء أحيانا على قواعد اللغة ويُقدِّمون على « الضرورات الشعرية » حتى لا يختل الوزن . وقد يكون ذلك بإطالة مقطع قصير أو بتقصير مقطع طويل . فمن أمثلة هذه الضرورات قول امرئ القيس :

(١) ابن زيدون : جيهان ابن زيدون - دار صادر - بيروت - ١٩٧٥ - ص ٩ .

(٢) الزمخشري (محمود بن عمر) : أعجب العجب فى شرح لامية العرب - طبع على نفقة أحمد الجمالى ومحمد الخالجي وأخيه - مكان الطبع غير مذكور - ط ٢ - ١٣٢٤ هـ - نص قصيدة « الشنفرى » - ص ١٤٨ وما بعدها .

(٣) أحمد شوقى : الشوقيات - مكتبة التربية - بيروت - ١٩٨٧ - مجلدا - ج ٢ - ص ٩ .

(٤) وهذا الوزن عند بعض العروضيين من مجزؤ الرمل (الزمخشري : القسطاس - ص ٧٨) .

ويوم دخلت الخدر عنيزة فقالت لك الويلات إنك مرجلي^(١) .
فقد جعل « عنيزة » « عنيزة » . أى أنه حول المقطع القصير إلى مقطع طويل .
ومن أمثلتها قول « عباس بن مرداس » :
فما كان حصن ولا حابس يفوقان مرداس في مجمع^(٢)

فمنع « مرداس » من الصرف جعل المقطع الطويل « ساً » مقطعا قصيرا
« سن » . ولو لم يحدث هذان التغييران في البيتين لا نكسر الوزن فيهما ، بالرغم من
أن النبر لم يتغير (وفقا لأسلوب الأداء المصرى كذلك) .
أما النبر فلا أعرف بيتا واحداً عهداً مكسورا أو تحول من وزن إلى وزن بسببه .

٣/٥

وما يقال عن النبر يقال عن نغمة المقطع ، فهى أقل بروزا من كم المقطع ،
وهى الوفونية لا فونيمية ، وتغيير النغمة لا يؤدي إلى كسر الوزن أو تحويل البحر إلى
بحر آخر .

٤/أ

اعترض بعض الباحثين على فكرة الأساس الكمي لإيقاع الشعر العربي ، لأنه
يرى لهذا الإيقاع أساسا آخر بدلا من الأساس الكمي ، أو مع الأساس الكمي .
ولا يتسع هذا البحث لمناقشة كل ما أثير بهذا الصدد ، ولذا أكتفى بمناقشة أبرز
ما أثير .

٤/ب

إذا كان الأساس الكمي يعنى ترتيب عدد من المقاطع تبعا لكمها ، فكيف يجاز

(١) الزوزنى : شرح المعلقات السبع - دار صادر - بيروت - بدون تاريخ - ص ١٢ .

(٢) ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ولقده - مطبعة هندية - مصر - ط ١ - ١٩٢٥ م - ج ٢ -

ص ٢١١ .

فيه الزحاف الذي يؤدي إلى الاختلاف الكمي بين المقاطع المتناظرة؟^(١) .

للإجابة عن هذا السؤال علينا أن نفرق بين ثلاثة أنواع من الزحاف :

١ - النوع الأول الذي يؤدي إلى الخروج عن النسق بشكل حاد ، فيسبب إحساسا مما يشبه الاحتملال أو الكسر . ومن أمثله الزحاف المزدوج ، مثل « الشكل » الذي يجعله « فاعلاتن » مناظرة لـ « فَعِلَاتُ » ، كما في التفعيلين الثانية والخامسة من هذا البيت :

إن سعدا بطل مبارس صابر بحسب لما أصابه^(٢)

ومنه بعض ما يسمى « العلل الجارية بحرى الزحاف » ، كالخزم والخزم . وهذا النوع نادر في الشعر قديمه وحديثه . وهو لما فيه من نشوز يعدّ خروجاً على النسق ، ولا يعدّ جزءاً من النسق . وهو لا ينفي وجود النظام الكمي ، لأن طبيعة الإيقاع الشعري تقوم على الجمع بين النسق والخروج عليه . ثم إن أثره في النسق العام للقصيدة ضئيل لأنه لا يرد في قصيدة إلا مرة أو مرتين أو مرات قليلة ، ولا يظهر أثره إلا على مستوى البيت إذا عزلناه عن أبيات القصيدة الأخرى .

٢ - النوع الثاني الذي لا يؤدي إلا إلى تفاوت يسير ، بأن يجعل المقطع الطويل مناظراً لمقطعين قصيرين متتالين ، وهو يساويها أو يقاربها زمنياً . ولكن النظام الكمي يقوم على عدد المقاطع وأنواعها وترتيبها ، لا على كم التفعيلة مجتمعة . ومن هنا يأتي الشعور بالتفاوت ، ولكنه تفاوت يسير لا يهدم النسق .

(١) حَبَّرَ المستشرقين مشكلة الزحاف ، وحاول جويار أن يجهلها حلاً .

(د . مندور : في الميزان الجديد - ص ٣٧ ، وما بعدها ، عبد المحسن أبو عافية : مجلة الشعر) وقال أبو ديب إن الوزن الذي يسمح بالتبادل بين (مستعلن) و « متعلن » ، والاضطرار إلى هذا التفسير الكمي مع وجود هذه الفروق الكمية الكبيرة يجعل النظرية الكمية قليلة الجدوى . وقال إن النظرية الكمية لا تقدم « قانوناً » إيقاعياً سليماً يصف الزحاف .

(د . أبو ديب - ص ٢٣ وما بعدها) .

(٢) (الصاحب بن عباد : ص ٤٨ .

ومن هذا النوع « الإضممار » الذى يجعل « مُتفاعِلن » مناظرة لـ « مُتفاعِلن » ،
والعصب الذى يجعل « مفاعِلُتن » مناظرة لـ « مفاعِلِن » . ومن أمثلة الإضممار :
معظم تفاعيل هذا البيت لـ « عنترة » :
هلا سألت القوم يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلمى

ومن أمثلة « العصب » التفعيلة الثانية والرابعة من هذا البيت لـ « قطرى بن
القعقاءة » :
أقول لها وقد طارت شعاعا من الأبطال ويحك لن تراعى

والإضممار والعصب شائعان مألوفان ، فلا تكاد تخلو من الإضممار قصيدة من
« الكامل » ، ولا من العصب قصيدة من « الوافر » .

٣ - النوع الثالث : هو الذى يؤدي إلى تفاوت أخف من الأول وأوضح من
الثاني إذ يجعل أحد المقاطع فى تفعيلة قصيرا ونظيره فى تفعيلة أخرى طويلا ، كالتناظر
بين : مستفعلين ومتفعلين ، والتناظر بين فعولن وفعول ، وبين فاعلاتن وفعلاتن .
وهو تفاوت محدود كما قلت لأنه يمس نسبة محدودة من التفعيلة . فإذا مثلنا القيمة
الكمية للمقطع القصير بالعدد « ١ » وللمقطع الطويل بالعدد « ٢ » فالتفعيلة
« فاعلاتن » تساوى (٢ + ٢ + ١ + ٢) ، والتفعيلة فعلاتن تساوى (١ + ١ +
٢ + ٢) . أى أن المقطع الذى تأثر بالزحاف هو عنصر واحد من عدة عناصر تكون
التفعيلة ، وإذا أخذنا بهذه النسب العددية فالمقطع الطويل « فا » يبلغ ٢٩٪ من
التفعيلة « فاعلاتن » ، ونظيره (ف) يبلغ ١٤٪ من التفعيلة « فعلاتن » تقريبا .
فإذا أخذنا فى حسابنا « التعويض » الذى يلجأ إليه قارئ الشعر أحيانا بإطالة المقطع
القصير ، أو بسكتة بعد هذا المقطع يضاف زمنها إلى زمنه ، وجدنا أن الفرق بين
المقطعين يتضاءل فى بعض الأحيان حتى يوشك أن يخفى على القارئ أو السامع .
وقد لاحظ التعويض « حازم » ، ولاحظه من المعاصرين « د . مندور » ود .
« أليس » و « العياشى » و « عبد الملك » .

فقد كان « حازم » - فيما يبدو - يقصد التعويض حين قال إن أسلوب الإلقاء
يمكن أن يسد الثغرات التى يسببها الزحاف عندما يؤدي إلى نقص التفعيلة المزاحفة

عن نظيرتها السالمة . قال « حازم » : (الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب ، فما حذف من بعضها على بعض الوجوه التي بينها أمكن أن يتوقر على مابقى منه ، وأن يتلافى — كذا — لتمكين الحركات والسكنات المكتنفة له قدر مافات من زمان النطق به ، فيعتدل المقداران بذلك ، فيكونان متوازيين)^(١) .

أما « د . مندور » فلا ينظر إلى كم كل مقطع ، بل ينظر إلى كم التفعيلة كلها ، ولذلك لم يحدّد موضعا معينا للتعويض في التفعيلة . ويكون التعويض عنده بإطالة صوت صائت ، أو بجدّ صوت متمادّ مثل اللام والسين ، أو بوقفة عقب لفظ أو بعد صوت آنى كحرف الانفجار ، مثل الباء والفاء والذال^(٢) .

وقريب من ذلك ما ذهب إليه د . « زكى عبد الملك » ؛ فالتعويض عندهما يكون بإطالة مقطع مجاور للمقطع الذى قصره الزحاف . وهذا المقطع المجاور — عند عبد الملك — هو المقطع الذى يأتي تاليا للمقطع المزاحف ، إذا كان هذا المقطع التالى محتويا على صائت طويل أو منتهيا بصامت استمرارى ، وإلا فالتعويض عنده يكون بالوقف^(٣) .

أما العياشى « فللتعويض عنده صورة أخرى ، فهو يرى — مثلا — أن « فعلاتن » هى الأصل فى الرمل ، والمقطعان القصيران فى أول « فعلاتن » يساويان عنده (١ + ١ = ٢) . فإذا جاءت إحدى تفعيلات الرمل على وزن « فاعلاتن » فما يسميه « تسهيل الاهتضام » يجعل المقطع الطويل والمقطع القصير فى أول التفعيلة

(١) حازم — ص ٢٦٣ .

(٢) د . مندور — مجلة كلية الآداب — ص ١٤٧ وما بعدها ، فى الميزان الجديد — ص ٢٣٧ وما بعدها . وفى عبارة « د . مندور » غموض ، نلم يوضح ما يقصده بالحرف الآنى . ثم إن الفاء ليست صوتا انفجاريا . أما الصوت المتمادّ فيقصد به الصامت الذى يمكن الاستمرار فى لطقه مدة طويلة بغير توقف وهو ما سمّيته « الصامت الاستمرارى » ، ويشمل الصوامت الرخوة بالإضافة إلى الميم والنون واللام والراء .

(٣) د . أنيس — موسيقى الشعر — ص ١٦٠ ،

Abdel - Malek, op. cit.

مجلة اللسان العربى — مجلد ١١ — ج ١ — ١٩٨٠ م .

مساويين لـ $(\frac{1}{3} + 1 \frac{1}{3})$ بدلا من الكم الأصلي لهما وهو $(3 = 1 + 2)$ ،
أى أنها بهذا التسهيل يتساويان كليا مع المقطعين المناظرين في التفعلة الأصلية
(فعلاتن)^(١) .

وقد يفهم من ذلك أن التعويض يجعل التفعيلة السالمة مساوية لنظيرتها
المزاحفة ، ولكن مع كل ما قلته عن التقارب بين المقطع المزاحف والمقطع السالم ،
ومن ثم بين التفعيلة المزاحفة والتفعيلة السالمة ، في هذا النوع من الزحاف ، فلا بد
من الاعتراف بوجود فارق بين المقطعين وبين التفعيلتين ، وهو فارق يظهر أحيانا
ويختفى أحيانا^(٢) .

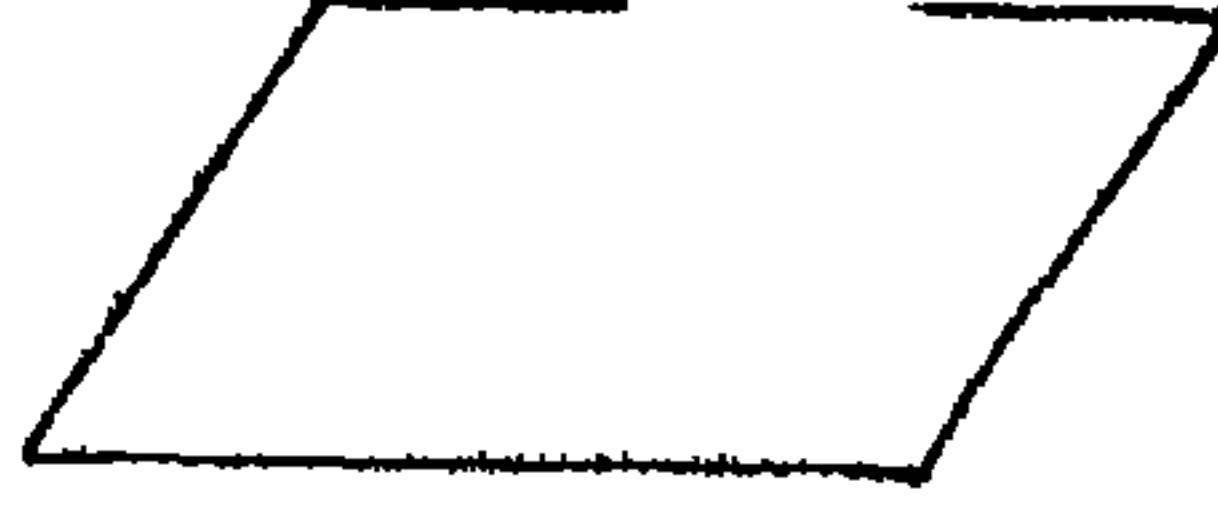
أما احتساب التفعيلة جملة واحدة دون مراعاة للمقاطع المكونة لها فهو يعنى
الخلط بين تفاعيل لم يخلط الشعراء بينها ، لا في القديم ولا في الحديث ، مثل
(فاعلاتن ومفاعيلن ومستفعلن ومفعولات) ، ومثل (متفاعلن ومفاعلتن) ومثل
(فعولن وفاعلن) . ولا بد من « شخصية » تجمع بين التفاعل المتناظرة في الوزن
الواحد ، وتميزها عن التفاعل الأخرى وهذه الشخصية لا تقوم على الكم المجمل
وحده ، بل على كم كل عنصر ، وعلى ترتيب العناصر . ومن أجل ذلك لزم أن
يكون التعويض إطالة للمقطع المزاحف نفسه ، أو سكتة تالية لهذا المقطع مباشرة .
والتعويض على كل حال لا يلغى الفارق بل يملأه . فإذا أصاب الزحاف مقطعا
واحدا حدث فارق كمى محدود يمكن تجاوزه ، أما إذا أصاب الزحاف مقطعين أو
أكثر فقد تحول الأمر إلى خروج حاد على النسق ، كما في النوع الأول من الزحاف .
ويمكن أن نشبه التفعيلة من هذه الناحية - بشكل هندسى كهذا الشكل :



(١) العياشى - ص ١٦٤ وما بعدها .

(٢) سياق الحديث المفصل عن الزحافات في فصل لاحق .

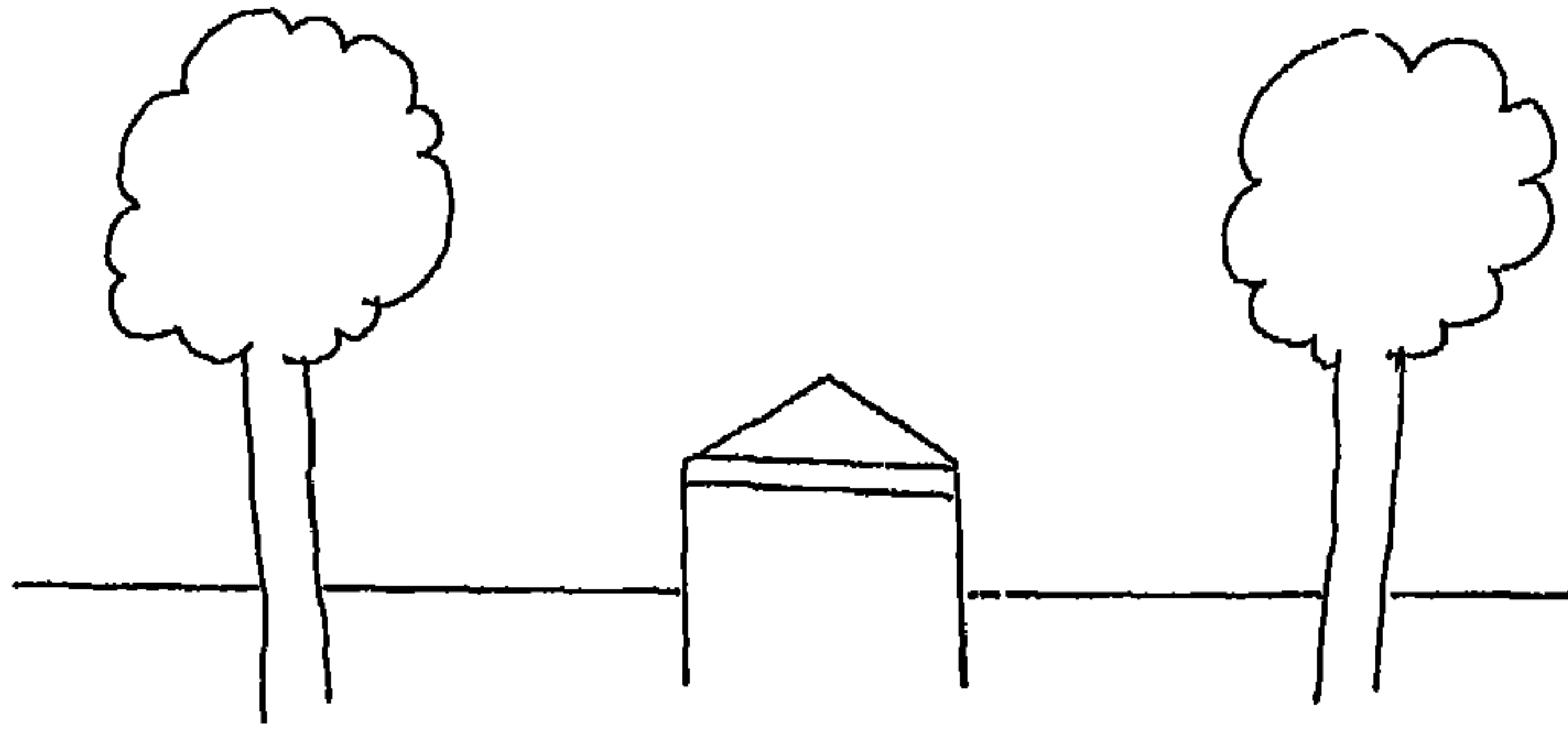
فإذا زوحت شبهناها بالشكل نفسه بعد إحداث نقص في أحد أضلعه :



فبالرغم من هذا النقص لم يزل الشكل محتفظا بشخصيته العامة . أما إذا غيرناه على النحو التالي :

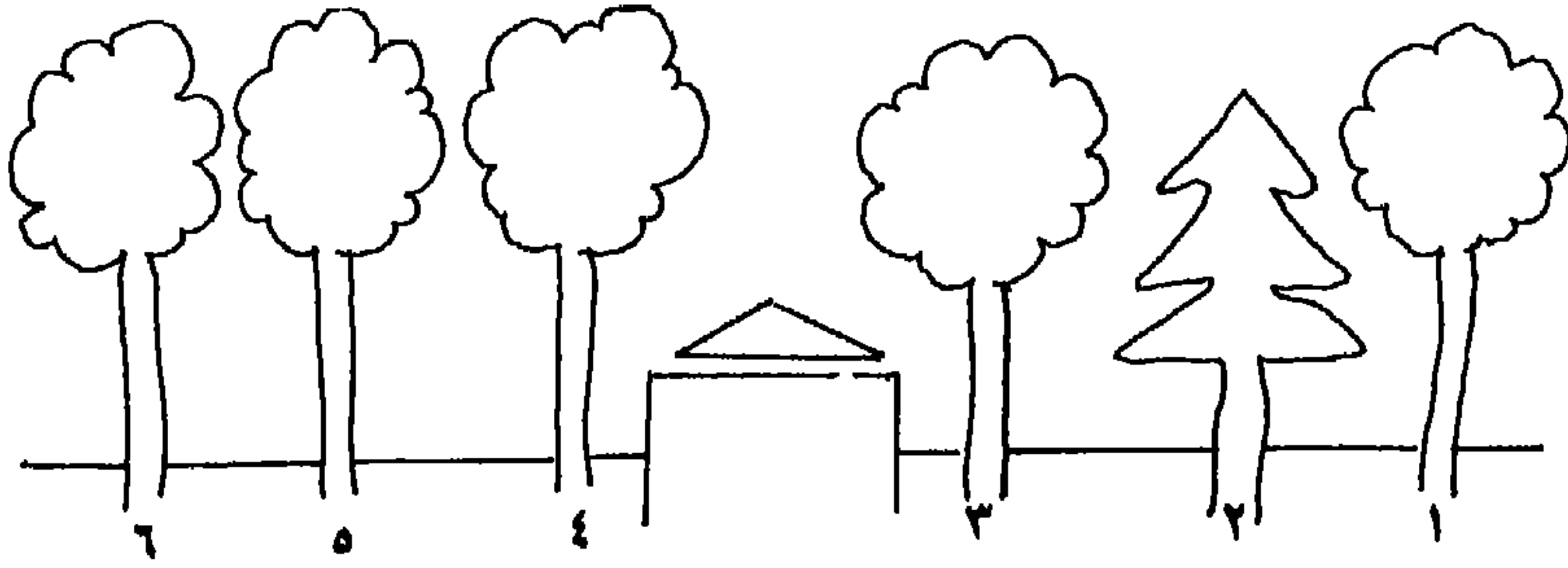


أو على أي نحو آخر لا يحافظ على شخصيته ، فقد تحول إلى شكل آخر ، ولو كانت خطوطه مساوية لخطوط متوازي الأضلاع . والتفاوت بين الأجزاء المتناظرة قد يكون نابيا في الزخارف الهندسية ، لكنه في الأشكال الطبيعية شائع مقبول . وكذلك في الفنون التي سميتها الفنون التعبيرية . بل لا يتصور في الأشكال الطبيعية انضباط هندسي تام . إذا تأملنا الرسم التالي :



فسوف نشعر بالتناظر بين الشجرتين بالرغم مما بينهما من اختلافات جزئية ،

وسوف نعد الشكل العام للأغصان والأوراق مستديرا ، بالرغم من أن الاستدارة ناقصة . أما إذا كان المنظر على هذا النحو مثلا :



فسوف نشعر على الفور بالفارق الحاد بين الشجرة « ٢ » وبقية الأشجار ، سواء أقبلنا هذا المنظر العام بما فيه من نشوز ، أم فضلنا أن تتناظر الأجزاء . وفي رأى عالم الجمال « هوجارت » أن القاعدة الثابتة في الفن هي تحاشى الانتظام^(١) .

والتناظر الناقص الذى يحدثه الزحاف في الشعر له نظير في الفنون التشكيلية ، يسميه صاحبها كتاب « التصميم » : (الاتزان غير المتماثل) ، وهو في رأيهما أكثر قوة وتأثيرا في النفس من الاتزان المتماثل^(٢) . ويقولان إن الوحدة في العمل الفني لا تعنى التشابه بين كل أجزاء التصميم ، بل يمكن أن يكون هناك كثير من الاختلاف^(٣) . ويمكن التمثيل على ذلك التناظر الناقص بهذه اللوحة من الفن الفرعونى^(٣) :



(١) د . عبد الفتاح الديدى : علم الجمال - الإنجلو المصرية - القاهرة - ط ١ - ١٩٨١ - ص ٤٦ . والمقصود هنا الانتظام التام .

(٢) د . رشوان ، د . فتح الباب : التصميم - ص ٥٤ ، ٨٥ .

(٣) هيئة الآثار المصرية - قطاع المتاحف : دليل المتحف المصرى - القاهرة ، موجز في وصف الآثار الهامة بالمتحف المصرى بالقاهرة - مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ م - ص ٢١ وما بعدها .

وربما كان الزحاف ، أو على الأصح – الخروج على النسق ظاهرة شائعة في أشعار البشر . نقل « عبد الملك » تعريفا للوزن بعامة عن كتاب : Shapiro: Prosody Handbook بأنه (توزيع المقاطع تبعا للنبر أو الكم أو النغمة أو مجرد العدد في نموذج منتظم إلى حد ما على مستوى البيت أو على مستوى تتابع الأبيات) ، وأنه (نموذج التردد المنتظم نظريا ، وإن كان في الممارسة العملية يتضمن كثيرا من الاختلافات بين الجزئيات الصوتية في البيت)^(١) .

أما في الإنجليزية فهم لا يميزونه فحسب ، بل يرونه مطلبا مهما يوشك أن يكون ضروريا .

يقول صاحب كتاب Poetic Meter and poetic Form إن معظم الفنون يستمد تأثيره باستعمال عنصر ثابت وآخر متغير . ويضيف أن العنصر الثابت في الشعر هو النموذج الوزني المخطط المتعارف عليه ، والعنصر المتغير هو واقع الإيقاع الحقيقي للغة عندما يخرج على هذا الإطار .

ويوافق على قول W.k. Wimsatt and Monro Beardsly :

(ما من بيت منتظم إلى درجة الخلو من التوتّر ، ويشمل ذلك التبادل بين العناصر القوية والضعيفة ، فمن المستحيل عمليا أن يكتب بيت إنجليزي لا يقاوم الوزن . والبيت الذي يخضع للنظام خضوعا تاما هو بيت فاتر ضعيف)^(٢) .

وفي كتاب understanding Poetry يسوق مؤلفه نماذج من الشعر الإنجليزي من وزن « الإيامب » ويقول عنها (إن في كل بيت منها شيئا من الخروج على النظام irregularities ، ولولا ذلك لصارت رتيا للغاية .

وسوف يميل رأس القارئ ثم ينام في النهاية)^(٣) .

Abdel- Malek, Towards new theory, chapter3, p 80, 81.

(١) انظر

مجلد ١٨ - ج ١ .

(2) Fussell, op. cit. p. 38,39,92.

(3) Redves, op. cit. p. 141, 142.

وفي كتاب Elements of poetry : (إن في الإنجليزية وزنين أساسيين ، ولكن تغيرات كثيرة Variations تدخل الوزنين)^(١) . ويتحدث المؤلف عن قصيدة من الشعر الإنجليزي فيقول إن الوزن الإيامبي يبني نفسه تدريجيا في هذه القصيدة ، ولكن التفاعل الاسبوندية^(٢) تسيطر على الوزن حتى في الأبيات القصيرة^(٣) .

وسواء أكان الزحاف خروجاً شديداً أم طفيفاً على نسق الوزن فهو لا ينقض فكرة الأساس الكمي ، بل يدعمها ويؤكد لها . إن التفعيلة تعد مزاحفة لاختلاف كميّ بينها وبين نظائرها من التفاعيل ، ولولا الأساس الكمي لما لوحظ فرق بينهما . أما الاختلاف بين التفاعيل في النبر أو التغميم فلا يغير من قيمة التفعيلة ، ولا يؤدي إلى زحاف .

٤ / حـ

لفت أنظار الباحثين أن قواعد العروض تجعل الوجد سلماً من الزحاف ، وحاول بعضهم أن يفسر ذلك بنبر جزء من الوجد هو السبب الخفيف ، أو بعبارة أخرى المقطع الطويل ، ولذلك سمى الوجد « محور الإيقاع » أو « جوهر الإيقاع » . ويتصل ذلك بافتراضهم أن للنبر وظيفة ما ، أو وظيفة أساسية في أوزان الشعر العربي . ومن أصحاب هذه الفكرة : المستشرق « فايل »^(٤) والدكتور « مندور »^(٥) والدكتور « عوني الرؤوف »^(٦) .

(1) Scholes, op. cit. p., 5.

(٢) التفعيلة الاسبوندية تتكون من مقطعين منبورين ، وهي مخالفة لتفعيلة الإيامب التي تتكون من مقطوع غير منبور يليه مقطوع منبور .

(3) op. cit. p. 74.

(4) Weil, Loc. cit.

(٥) د . مندور - المرجعان السابقان .

(٦) د . عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، القاهرة ١٩٧٦ ص ٣٣ ، ٥٧ ، ٦٥ ، ٨٤ .

والدكتور « عوني » يرى أن الشعر العربي في بعض مراحلها كان نبرياً ، وأن نبريته هذه جاءت من انثاء بالشعر الأرامي النبري ، ولكنه تطور بعد ذلك حتى أصبح كمياً . ولكن به مع ذلك عنصراً : لا يستطيع الشاعر الملتزم بالفصحى أن يتحول عنه .

ويلاحظ على ذلك ما يأتي :

(أ) الوند لا يسلم من التغيير دائما ، فيدخله ما يسميه العروضيون بالعلل الجارية مجرى الزحاف . وهي لا تختلف عن الزحاف إلا بانحصارها في الوند . ومن هذه العلل الجارية مجرى الزحاف : « التشعيث » ، وهو يحول « فاعلاتن » إلى « فالاتن » ، ويرد بكثرة في أضرب الخفيف والمجث (١) .

ومنها « الحزم » الذي يؤدي إلى حذف المقطع القصير في أول الوند .

ويرى « حازم » أن الوند قد يكون جزءا من فاصلة ، أى أنه قد يتكون من المقطعين الثاني القصير والثالث الطويل في « متفاعلن » ، وقد يتكون من المقطعين الأخيرين « مفاعلتن » ، وعلى ذلك فزحافات : « الإضمار » و « العصب » و « الوقص » و « العقل » هي زحافات تدخل الوند (٢) .

(ب) من الأسباب مالا يدخله الزحاف ؛ فالسبب الثاني في « متفاعلن » هو عند العروضيين - عدا حازم - سبب مستقل لا جزء من وند ، وهم لا يجيزون أن يدخله الزحاف إلا إذا سَكُنَ الثاني المتحرك ، أى إذا تحوّل المقطعان القصيران « مُتَّ » إلى مقطع طويل (مُتَّ) . أى أنهم لا يجيزون في الكامل التفعيلة « مُتَّفَعِلُنْ » ولكنهم يجيزون « مُتَّفَعِلُنْ » . والواقع أن التفعيلة الأخيرة لا توجد إلا في أمثلة العروضيين ، ولا نجدتها في الأعمال الشعرية خارج كتب العروضيين . فمن الممكن أن نعدّ هذا السبب من الأسباب التي لا يمسّها الزحاف . والعروضيون

(١) يرى العروضيون أن « فعلن » في المتدارك متحولة عن « فاعلن » وهذا لا يقتصر على الضرب بل يمكن أن يدخل أية تفعيلة من تفاعيل البيت . ولكن واقع الشعر لا يؤيد كلام العروضيين في هذه النقطة ، لأن « فاعلن » لا تجتمع مع (فعلن) في قصيدة فنيا أعلم ، إلا في نماذج قليلة من الشعر الجديد (شعر التفعيلة) ، والمعروف أنه يخرج على كثير من قواعد العروض وتقاليد الشعر .

(٢) حازم - ص ٢٦٠

وقال « الجوهري » إن « المحدثين » قد أدخلوا الطي في « مستفعلن » التي يعدها العروضيون « مستفعلن » لن « في كل من الخفيف والمجث وذكر مثلا لكل من البحرين . ومعنى هذا أن الوند قد زوحف إذا أخذنا بقول العروضيين إن هذه التفعيلة تتكون من سبب خفيف يليه وتد مفروق يليه سبب خفيف . (الجوهري - ص ٨٥) .

أنفسهم يجعلون مزاحفة « متفاعلين » على هذا النحو - من الزحاف القبيح . ومثل ذلك يقال عن السبب الأخير في « مفاعلتين » .

ومن الأسباب التي لا تعرف الزحاف كذلك السبب الأخير في « مستفع لن » في كل من « الخفيف » و « المجتث » ، فهما أيضا لا يزاحفان في الشعر بالرغم من الأمثلة التي يوردها بعض العروضيين .

ولو صحت أمثلة العروضيين عن الزحاف في مثل هذه المواضع ، لكانت من الشذوذ بحيث لا يقاس عليها . والأصح أن تُعدّ نوعا من الاختلال . ويكفي لإظهار ذلك أن نقرأ هذا البيت الذي يمثلون به على كفّ « مستفع لن » ، أي تحوّلها إلى « مستفع لُ » في الخفيف :

يا عمير ما تظهر من هواك أو تجن يستكثر حين يسدو^(١)

أو هذا البيت الذي يمثل الزحاف نفسه في المجتث :

ما كان عطاؤهنّ إلا عدا ضمّارا^(٢)

والسببان الخفيفان في « مفاعيلن » في الطويل « مثلا » بينهما معاقبة ، أي أن الزحاف إذا أصاب أحدهما فلا بد أن يبقى الآخر سالما . وقد يسلم السببان معا . ومثلها كل سببين بينهما معاقبة . وقد ذكر « الدمهورى » أنها تحلّ في تسعة أبحر : المجتث والرمل والمديد والهزج والخفيف والوافر والمنسرح والطويل^(٣) . أما المراقبة بين سببين فهي عند العروضيين أن يسلم أحد السببين ويزاحف الآخر ، فلا يسلمان معا ولا يزاحفان معا ، كما في تفعيلة « المقتضب » : « مفعولاتُ » ، والسببان هما « مف » و « عو » .

(١) للمصاحب بن عباد : السابق ص ٦٣ ، الجوهرى : السابق ص ٨٣ ، ابن القطاع : السابق ص ١٨١ وفي روايات البيت اختلافات طفيفة .

(٢) المصاحب : السابق ص ٦٩ ، الجوهرى : السابق ص ٨٣ ، ابن القطاع : السابق ص ١٩٣ .

(٣) الدمهورى - السابق - ص ٣١ .

وإذن فكثير من الأسباب يسلم من الزحاف كما يسلم منه كثير من الأوتاد ، وإن كانت السلامة في الأوتاد أكثر .

(ج) لو كان الوند جوهر الإيقاع أو محور الإيقاع في التفعيلة لِنَبْر جزء منه لما خلت منه تفعيلة . ولكن بعض التفاعل يخلو من الوند ، مثل « مفعولن » في بعض أضرب الرجز والسريع والكمال ، و « فالاتن » (وهي مطابقة لـ « مفعولن ») في أضرب المجتث والخفيف ، وكلتا هما تتكون من ثلاثة مقاطع طويلة ، فليس فيهما وند مجموع أو مفروق . و « الخبب » في بعض تكويناته يتركب من « فعَلن » و « فعَلن » ، وقد يتركب بعض الأبيات من « فعَلن » وحدها ، وهي خالية من الوند .

(د) وأهم رد على الفكرة أنّ سلامة الأوتاد من الزحاف – أو على الأصح سلامة كثير منها – لا تفسر بنبر جزء من الوند ، فأصحاب الفكرة أنفسهم يرون أن أحد المقطعين المكونين للوند هو الذي يكون منبورا ، فإذا كان النبر يفسر سلامة هذا المقطع من الزحاف فهو لا يفسر سلامة المقطع الآخر . وقد ألمح « د . شكري عياد » إلى ذلك^(١) .

كيف نفسر إذن سلامة كثير من الأوتاد ؟

لعل السبب يرجع إلى عصور سحيقة القدم لم يصلنا من شعرها شيء ، ولعل الشعر في تلك العصور كان مختلفا عن الشعر الذي عرفناه بعد ذلك اختلافا جذريا ، فكانت هذه الظاهرة طبيعية في سياق خصائص ذلك الشعر ، ثم زالت العوامل التي أدت إلى هذه الظاهرة دون زوال الظاهرة نفسها .

وليست هذه الظاهرة فريدة بين ظواهر اللغة ، فهناك ملامح كثيرة في النظم اللغوية لا يعرف لها تفسير . ولعلها ترجع أيضا إلى عوامل كانت قائمة في حقبة من

(١) وقد ترك « د . عياد » هذه المسألة بغير حسم ، فأثار الشك في تفسير سلامة الوند بالنبر ، ولكنه قال إن هذا التفسير أضاع جانبا من المشكلة على الأقل ، ثم تساءل عن سبب سلامة المقطع القصير في أول الوند ، هل ثمة علاقة بين نبر المقطع التالي وبين قصر هذا المقطع الأول ، أم أن العلاقة كمية صرف . (ص ٦١ ، ٦٢) .

تاريخ اللغة ثم بقيت بالرغم من زوال أسبابها . من ذلك على سبيل المثال : قواعد الإعراب ؛ كرفع الفاعل ونصب المفعول ، وصرف بعض الأسماء ومنع غيرها من الصرف ، والتذكير والتأنيث في الأسماء الدالة على كائنات غير حية ، لا توصف الآن بالذكورة الحقيقية أو الأنوثة الحقيقية .

فهل كان الشعر مثلاً يؤدي أو ينشد بأسلوب معين ، يعطى أهمية لمقاطع معينة ، ويجعلها مجالاً للترنم والتنغيم ومدّ الصوت ، فسلمت من الزحاف لهذا السبب ، ومن بينها « الأوتاد » التي لا تزاحف ، كما سُميت فيما بعد ؟
على أية حال لا يملك المرء إلا هذا الفرض أو ذلك ، ولكن هذه الظاهرة لا يمكن أن تكون دليلاً على أساس نبري للشعر العربي .

د/ع

استند « قاييل » إلى نظام الدوائر في العروض ليدلّل على أن للشعر العربي أساساً نبرياً ، إذ اعتقد أن الخليل قد أدرك هذا الأساس النبري ، وأدرك أن موضع النبر هو السبب الخفيف الذي هو جزء من الوتد ، ولكنه لم يستطع أن يفصح عن إدراكه لأنه لم يعرف مصطلح النبر ، ولذلك وضع نظام الدوائر ليبيّن بها مواضع النبر ، وذلك لأن بعض التفاعل يمكن تحديده وتده بسهولة ، ويمكن - بناء على ذلك - تحديد موضع النبر في كل تفعيلة منه (فعولن - مفاعيلن - مفاعلتن - مفعولات) ، والبعض الآخر يثير اللبس (فاعلن - مستفعلن - فاعلاتن - متفاعلن) . فالتفعيلة فعولن - مثلاً - تتكون من وتد (فعو) يليه سبب (لن) . أما فاعلاتن - مثلاً - فيمكن تقسيمها إلى وتد (فاع) يليه سببان (لا - تن) ، ويمكن تقسيمها إلى سبب (فا) يليه وتد (علا) يليه سبب (تن) . فقرن الخليل في الدائرة بين بحر واضح الوتد ، أي واضح النبر ، وبعض البحور التي يخفى فيها النبر لخفاء الوتد ، بحيث تنطبق العلامتان الدالتان على المقطع المنبور في البحر الأول على العلامتين الدالتين على المقطع المنبور فيما اقترن به من بحور . وبهذه الطريقة يتضح موضع النبر في التفعيلة المبهمة .

وحقيقة الدوائر يمكن أن نستنتجها من آثار الخليل وغيره من علماء اللغة . لقد اتبع معجم « العين » طريقة « التقاليب » لاستخراج كل ما يمكن تركيبه من « الحروف الأصلية » . فمثلا الحروف (ع . هـ . د) يمكن أن تتركب منها الألفاظ « ع هـ د » - « ع د هـ » « د هـ ع » - مستعملات ، والألفاظ « د ع هـ » - « هـ ع د » - « هـ د ع » - مهملات^(١) . وسواء أكان الخليل صاحب « العين » أو واضح منهجه^(٢) فقد اتبع الطريقة نفسها في تكوين الدوائر ؛ فالعناصر التي تقابل الحروف الأصلية هي الأسباب والأوتاد ، وهي في الدائر الثانية مثلا : (وتد - سبب ثقيل - سبب خفيف / وتد - سبب ثقيل / وتد - سبب ثقيل - سبب خفيف) . فإذا جعلناها على شكل دائرة وبدأنا من الوجد الأول تكون الوافر في صورته الدائرية (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) ، وإذا بدأنا من السبب الثقيل تكون الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) ، وإذا بدأنا من السبب الخفيف تكون بحر مهمل (فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك) . وقد عبر الزنجشري عن العلاقة بين بحور كل الدائرة بقوله : (ثم إن بعض هذه البحور يشابك بعضها ، بأن ينفك هذا عن هذا . ومثال ذلك أنك لو عمدت إلى الوافر فزحلفت وتده الواقع في صدر البيت إلى عجزه فقلت « علتن مفا ، علتن مفا ، علتن مفا ، علتن مفا ، علتن مفا ، علتن مفا » وجدت الكامل قد انفك عن الوافر . . . وهذه الدوائر تطلعك على كيفية الأمر في فك بعضها عن بعض)^(٣) أي بعض البحور . فالعلاقة التي توضحها الدائرة بين ماها من بحور أنها تتشابه في مكوناتها من الأسباب والأوتاد ، والتشابه تام بين البحور في صورها الدائرية ، أما صورها الواقعية فهي تتشابه إلى حد ما ، فالصورة الدائرية للوافر (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) تتكون من الوحدات التي تتكون منها الصورة الدائرية للكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) كما تقدم ، أما الصورة الواقعية المشهورة للوافر فهي (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) ، وهي تشبه الكامل إلى حد ما ، لأن (مفاعلتن) تتكون من وتد وسبب ثقيل وسبب خفيف ، وكذلك (متفاعلن) مع اختلاف في الترتيب . أما فعولن فتختلف لأنها تتكون من وتد وسبب خفيف فقط .

(١) د . رمضان عبد التواب : فصول في فقه العربية - ص ٢٦٧ .

(٢) السابق - الموضوع نفسه .

(٣) الزنجشري : السابق - ص ٥٠ ، ٥١ .

فإذا كان لهذه الدوائر هدف فهو بيان التشابه التركيبي بين بحور كل دائرة . أو أنها كانت طريقة لحصر الأوزان الممكنة سواء أكانت مستعملة أم مهملة .
 أما تقديم بحر معين بين بحور الدائرة فلا يعنى ما ذكره « فايل » . ولا بن جنى تفسير آخر لذلك ؛ فهو يرى أن البحور التي قُدمت في الدوائر هي التي تبدأ بوترد ، لأنه أقوى من السبب . ويستثنى من ذلك دائرة المشتبه ، وقد كان « القياس » في هذه الدائرة — كما قال — تقديم المضارع ، لأن أوله وترد ، ولكنهم ، تركوا القياس وقدموا « السريع » ، لأن مفاعيلن في المضارع لا تحيىء قط سالمة^(١) ، ولعل المقصود بقوة الوترد أنه لا يزاحف .

٤/هـ

قارن « د . مندور » بين الخزم في (أمن آل مية رائح أو مغتدى) والخزم في (أمن الأحلام إذ صحبى نيام)^(٢) ، وأحس أن الخزم في الشطر الأول مقبول وفي الثاني غير مقبول وفي الثاني غير مقبول . وفسر قبوله في الأول بأن إضافة الهمزة المفتوحة إلى الشطر الأول نقل النبر من المقطع (آ) إلى المقطع (من) ، فصار المقطع الطويل (آ) قصيرا ، وأصبحت التفعيلة الأولى (أمن آل مية) بدلا من (أمن آل مية) . أي أن انتقال النبر قد أدى إلى تقصير مقطع طويل ، فجعل الخزم مقبولا . ويقول إن تقصير المقطع الذي (يغادره النبر) هو تمشٍ مع (ما يشبه الاتجاه اللغوى) في لغتنا العامية ، وهو تقصير المقطع الطويل عندما يغادره النبر كما في « مَسْمِير » و « مَفْتِيح » .

أما في الشطر الآخر (أمن الأحلام إذ صحبى نيام) فالنبر قبل دخول « أ » يقع على المقطع « نل » (جزء من التركيب : من الأحلام) ، ولم ينتقل النبر إلى مقطع سابق بعد دخول (أ) لأن النبر لا يكون إلا على مقطع طويل كما يقول « د . مندور » ، وليس قبل « نل » مقطع طويل . ويستنتج من ذلك أن الشعر العربى نبرى فهو أقرب إلى الشعر الإنجليزى أو الألماني منه إلى اللاتينى واليونانى^(٣) .

(١) ابن جنى (أبو الفتح عثمان) : كتاب العروض (تحقيق د . حسن شاذلى لرهود) مطابع دار القلم —

بيروت — ١٩٧٢ — ص ٤٢ ، ٥٨ ، ١٧٥ ، ١٠٠ .

(٢) الخزم هنا هو إضافة المقطع (أ) في أول كل من الشطرين .

(٣) د . محمد مندور : المرجعان السابقان . ويلاحظ أنه في الموضعين المذكورين لم يبلغ دور الكم ، فالشعر

العربى عنده نبرى كمى ، ولعله حين وصفه بأنه نبرى كان يقصد رجحان النبر على الكم . والمصطلح

ويُرد على ما قاله « د . مندور » بما يلي :

(أ) إحساسه بأن الخزم في أحد الشطرين مقبول وفي الآخر غير مقبول هو إحساس ذاتي . والشائع بين العروضيين أن الخزم قبيح ، بل قال « صاحب » إن الزيادة التي تأتي نتيجة الخزم لا يعتد بها في الوزن ، فهو لا يستقيم إلا إذا حذفت الزيادة^(١) . وقال « حازم » إن هذه الزيادات لم تكن العرب تعدّها من متون الأوزان ، وإنما توطئات وتمهيدات ووصلا لإنشاء البيوت وبناء عباراتها عليها ، وإن كانت متميزة في التقدير والإيراد عنها بأزمة قصيرة قد تخفى على السامع ، فيظن أنهم قد جعلوها من متون الأبيات^(٢) . ويبدو أن الشعراء مع العروضيين في موقفهم من « الخزم » ، فقد انقرض من الشعر - أو كاد - منذ عهد بعيد .

(ب) وتحديد « د . مندور » لمواضع النبر في الشطر الأول مسألة فيها نظر ، فبدون المقطع الزائد (أ) يكون المقطع (مِن) بغير نبر ويكون المقطع (آ) منبورا ، فإذا أضيف المقطع (أ) فالأرجح أن يكون النبر على هذا المقطع المضاف ، وأن يكون المقطع « مِن » بغير نبر . وهذا ما نجده في الأداء المصرى المعاصر على الأقل ، إن لم يكن كذلك في كثير من اللهجات العربية أيضا .

وفي الشطر الثاني بغير المقطع المضاف يكون النبر على المقطع (مـ) وليس « نل » .

(جـ) والنبر ليس ملازما للمقطع الطويل كما يقول « د . مندور » ، لا في العربية ولا في الإنجليزية ، ففي كلمة « هُنا » قد يقع النبر على المقطع القصير « هـ » ، وفي كلمة other يقع النبر على المقطع الأول القصير . والأمثلة على هذا وذلك لا تحصى .

(د) أن انتقال النبر قد يؤدي إلى تقصير مقطع طويل في بعض الصيغ في العامية المصرية إلى حد تحويل المقطع الطويل إلى قصير ، كالمثالين اللذين ذكرهما « د . مندور » ولكن لا يكون ذلك في العربية الفصحى ، بل يُعدّ خطأ أن تُحوّل « مسامير » إلى « مسمير » ، وأن تُحوّل (آل مية) إلى (آل مية) .

الذي يستعمله « د . مندور » للدلالة على « النبر » هو « الارتكاز » .
(١) صاحب : السابق ص ٧٧ ، ٧٨ .

(٢) حازم - السابق - ص ٢٦٣ .

() : وحتى لو أخذنا برأى الكاتب في تجديده لمواضع النبر وتقصير المقطع الطويل ،
فالتفعيلة الأولى في الشطر الأول ستكون (٧ - ٧٧ -) = مفاعلتن ، وهي لا تقبل في بيت
من الكامل .

و/٤

لاحظ « د . أبو ديب » أن بعض العروضيين القدماء قد نسب أبياتا إلى بحر السريع
منها :

يا صاحبي رحلي أقلأ عدلي

ونسب بيتا آخر مطابقا له في التركيب المقطعي (أى في الوزن بمعناه الكمي) إلى بحر
الرجز . وهذا البيت هو :

قلب بلوعات الهوى معمود

ويستنتج من هذا أن الذي فرّق بينها هو الاختلاف في النهر بين المثالين ، وكذلك بين
البحرين^(١) .

وليس هذا التركيب الوزلي هو الوحيد الذي يمكن أن ينسب إلى بحرين ، فالمعروف
مثلا - أن البيت المكون من ست تفاعيل ، كل منها على وزن (مستفعلن) ، يمكن أن يُعدّ
من الرجز أو من الكامل ، ولا سبيل لحسم هذه النسبة إلا أن يكون في القصيدة تفعيلة أو
تفاعيل آخر ترد في أحد البحرين ولا ترد في الآخر ، فإذا وُجدت في القصيدة « متفاعلين »
فهى من الكامل ، وإذا وُجدت « متعلن » فهى الرجز . وكذلك مجزوء الوافر والهزج .

وبعض التراكيب الوزنية يمكن نسبتها إلى بحرين ، ولا يمكن أن تحسم هذه النسبة كما
تحسم في حالة الرجز والكامل ، وفي هذه الحالة ينسبها العروض لهذا البحر أو ذلك .
وسبب هذه النسبة - إن كان لها سبب - لا يرجع إلى النبر أو الكم أو أى عنصر له علاقة
بأساس الوزن . فمؤلف « الكافي » : « أحمد بن شعيب القنائي » ينسب (يا صاحبي

(١) د . كمال أبو ديب ، السابق ص ١٢٤ ، ١٢٧ ، ٤٩٥ .

رحلى أقلأ عدلى) إلى السريع ، ويعلقُ الدمنهورى على ذلك بقوله (فإن قلت : لم جعل المصنّف هذا البيت من السريع المشطور مع أنه يجوز أن يكون من الرجز ودخل على ضربه القطع ، أجيب بأنه جعله من الأول لوجود المرجح ، وهو ارتكاب الأخت ، وذلك لأنه يلزم على جعله من مشطور الرجز تغييران : حذف السابع الساكن ، وإسكان ما قبله ، ويلزم على جعله من مشطور السريع تغيير واحد ، وهو حذف السابع المتحرك^(١) .

فقول الدمنهورى يوضح جواز نسبة هذا البيت إلى أي من البحرين ، أما إثارة أحد البحرين فيرجع إلى سبب نظرى خالص .

وقد نسب بعض العروضيين هذا البيت إلى الرجز^(٢) .

ولو أن نسبه لبحر معين ترجع إلى خصائص نبرية أساسية لما اختلف في نسبه .

بل إن « د . أبو ديب » نفسه رأى أن يخالف الخليل في نسبة هذا البيت ، فنسبه إلى الرجز لا إلى السريع (تخلّصا من التعقيد) بالرغم من احتمال كون الخليل نسبة إلى السريع بسبب سماعه ينشد بطريقة معينة ، كما قال . ومرة أخرى لو أن به خصائص نبرية ثابتة تلحقه بأحد البحرين ما نسب إلى هذا البحر مرة وإلى ذلك مرة فإذا كانت النسبة ترجع إلى طريقة في الإنشاد فما من طريقة في الإنشاد يمكن أن تكون ركنا أساسيا في وزن الشعر إذا كان من الممكن أن تستبدل بها طريقة أخرى . ولا بد أن في الشعر خصائص أساسية لا تتغير مهما تغيرت أساليب الإنشاء - أو على الأصح - أساليب الأداء . والحقيقة أن هذا البيت وما مثله يمكن أن ينسب إلى أحد البحرين وهو محتفظ بخصائصه الوزنية الأساسية دون أن يتغير فيها شيء بتغير أسلوب الأداء ، وهذه الخصائص الأساسية تقوم على عدد المقاطع وكمها وترتيبها .

ز/٤

كثيرا ما يسمع المرء أو يقرأ - في سياق ثرى - عبارات منظومة كميا فلا ينتبه لما فيها من وزن ، وقد دعا ذلك بعض الدارسين إلى البحث عن عنصر آخر غير الوزن (بمعناه

(١) الدمنهورى : السابق - ص ٥٨

(٢) الدمامينى : العيون الغامرة على خبايا الرامزة (تحقيق : الحسانى حسن عبد الله) - القاهرة -

١٩٧٣ م - ص ١٨٧ .

الكمي) . وقد شغلت هذه الفكرة « د . أنيس » منذ أصدر كتابه « موسيقى الشعر » ثم عاد إليها بعد زمن طويل في مقال بمجلة « الشعر » . افترض « د . أنيس » أن « الإيقاع » في الشعر هو الذي يميّزه عن النثر حين يتفقدان في الوزن (بمعناه الكمي) ، وكأنه عامل أساسي في موسيقى الشعر . و « الإيقاع » عند « د . أنيس » هو نغمة صاعدة في مقطع منبسط من المقاطع التي تتوسط الشطر ، وهذه النغمة بمثابة الركيزة للشطر ، تنقله من مجال النثر إلى مجال الشعر . والقاعدة التي يتحدد بها موضع هذا « الإيقاع » هي :

يتراوح الإيقاع بين ثلاثة من المقاطع في وسط الشطر ، ويقع على واحد منها بشرط أن يكون مقطعا طويلا ، وبشرط ألا يكون في نهاية كلمة ، وألا يحتوي على اللام التي هي جزء من أداة التعريف . ويتحدد موضعه حينئذ باختيار أحد هذه المقاطع على أساس الترتيب التالي :

(أ) إذا اشتملت المقاطع الثلاثة على ألف مدّ كان الإيقاع على مقطعها ، أما إذا اشتملت على ألفي مدّ ، آثر الإيقاع مقطع الألف الثانية .

(ب) إذا اشتملت هذه المقاطع على مدّ غير الألف (ياء أو واو) كان الإيقاع على مقطعه . وفي حالة اشتغالها على حرفي مدّ ، يؤثر الإيقاع الثاني منها .

(ج) إذا لم تشتمل المقاطع الثلاثة على حرف مدّ كان الإيقاع على المقطع الذي استوفى الشروط الأنفة . فإن وجد مقطعان مستوفيان لها ، كان الإيقاع على الثاني منها^(١) .

وأهم نقد يوجه إلى هذه الفكرة أن هذا « الإيقاع » ليس شرطا أساسيا في أداء الشعر ، فكثيرا ما نسمع الشعر يؤدي بغير هذا الإيقاع .

وعند وجود نغمة صاعدة في الشطر قد لا تكون في الموضع الذي حدّده « د . أنيس » ، بل يختلف هذا الموضع باختلاف أسلوب الأداء . ثم إن كثيرا من الشطور يخلو من مقطع واحد تنطبق عليه الشروط التي ذكرها « د . أنيس » ؛ ففي هذا الشطر مثلا : (أرق على أرق ومثل يارق) ، نجد المقاطع التي تتوسط أربعة (لا ثلاثة كما يريد « د . أنيس »)

(١) د . إبراهيم أنيس : مجلة « الشعر » - القاهرة - أبريل ١٩٧٦ م وقد ناقشت هذه الفكرة في « النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد » ص ٢٨ وما بعدها .

الأمثلة التي جاءت على وزن بيت يلتحم فيها الشطران دون وقفة ، تبعا للطريقة المتبعة في قراءة النثر . وهذا وذلك يساعدان على خفاء النظم .

أ/٥

أكثر ما كتب عن الأساس الايقاعي للشعر العربي انحصر في دائرة الجدل النظرى . ثم إنه تركز على الشعر كما كان يؤديه القدماء ، أو لم يفرق بين أداء القدماء وأداء المعاصرين . وأداء القدماء لم يُسجّل تسجيلًا وافيا ، ولذا جهلنا بعض خصائصه الصوتية كالنبر والتنغيم . وأكثر ما قيل عنها في أداء القدماء هو استنتاج غير مؤكد ، وأفضل الطرق لدراسة موسيقى الشعر ، وأقصر الطرق أيضا ، أن تكون الدراسة من خلال أداء المعاصرين ، فهو المادة التي تقع في متناول الباحث ، فلا يُضطر إلى الحدس أو ما يشبه الرجم بالغيب .

وقد حاولت أن أقوم بدراسة استقرائية لعدد من النصوص بعد أن سجلتها تسجيلًا صوتيًا ، تهدف إلى :

١ - تتبع مواقع النبر لمعرفة مدى انتظامها على مستوى البيت أو الشطر أو التفعيلة ، ومدى ارتباط النبر بالمقطع الطويل الذي هو جزء من الوند .

٢ - تتبع مواقع النغمة الصاعدة لمعرفة مدى انتظامها ، ومدى خضوعها للقواعد التي حددها « د . أنيس » .

٣ - تبيين أوجه الشبه والخلاف بين أداء الشعر وأداء النثر .

ولإجراء هذه الدراسة اخترت نماذج من نصوص شعرية أذيعت من إذاعات القاهرة بأصوات عدد من المذيعين المصريين ، وسجلت هذه النصوص صوتيًا على شريط « كاسيت » احتفظت به للرجوع إليه عند الحاجة .

وبهذه الطريقة تجنبنا الاعتماد على تصوري الخاص لطريقة أداء الشعر ، والتأثر بوجهة نظري في القضية إذا أدت النصوص الشعرية بنفسى ، أو إذا اكتفيت بنصوص

الأمثلة التي جاءت على وزن بيت يلتحم فيها الشطران دون وقفة ، تبعا للطريقة المتبعة في قراءة النثر . وهذا وذلك يساعدان على خفاء النظم .

أ/٥

أكثر ما كتب عن الأساس الايقاعي للشعر العربي انحصر في دائرة الجدل النظرى . ثم إنه تركز على الشعر كما كان يؤديه القدماء ، أو لم يفرق بين أداء القدماء وأداء المعاصرين . وأداء القدماء لم يُسجل تسجيلا وافيا ، ولذا جهلنا بعض خصائصه الصوتية كالنبر والتنغيم . وأكثر ما قيل عنهما في أداء القدماء هو استنتاج غير مؤكّد . وأفضل الطرق لدراسة موسيقى الشعر ، وأقصر الطرق أيضا ، أن تكون الدراسة من خلال أداء المعاصرين ، فهو المادة التي تقع في متناول الباحث ، فلا يُضطر إلى الحدس أو ما يشبه الرجم بالغيب .

وقد حاولت أن أقوم بدراسة استقرائية لعدد من النصوص بعد أن سجلتها تسجيلا صوتيا ، تهدف إلى :

١ - تتبع مواقع النبر لمعرفة مدى انتظامها على مستوى البيت أو الشطر أو التفعيلة ، ومدى ارتباط النبر بالمقطع الطويل الذي هو جزء من الوتد .

٢ - تتبع مواقع النغمة الصاعدة لمعرفة مدى انتظامها ، ومدى خضوعها للقواعد التي حددها « د . أنيس » .

٣ - تبيين أوجه الشبه والخلاف بين أداء الشعر وأداء النثر .

ولإجراء هذه الدراسة اخترت نماذج من نصوص شعرية أذيعت من إذاعات القاهرة بأصوات عدد من المذيعين المصريين ، وسجلتُ هذه النصوص صوتيا على شريط « كاسيت » احتفظت به للرجوع إليه عند الحاجة .

وبهذه الطريقة تجنبت الاعتماد على تصوري الخاص لطريقة أداء الشعر ، والتأثر بوجهة نظري في القضية إذا أدت النصوص الشعرية بنفسى ، أو إذا اكتفيت بنصوص

مكتوبة^(١) . وتجنب ذلك أى أسلوب فى الأداء قد يكون شاذًا أو شخصيًا أو قليل الانتشار ، فلا شك أن أداء المديعين بإذاعات القاهرة يمثل الأداء المقبول عند القاهريين المعاصرين ، بل عند عامة المصريين المعاصرين ، أو معظمهم . وقد راعيت فى اختيار النصوص :

١ - تعدد الأصوات المؤدية لتجنب ما قد يكون أسلوبيا شخصيا فى الأداء .

٢ - تعدد البحور .

٣ - الجمع بين الشكل القديم (العمودى) والشكل الجديد (شعر التفعيلة) .

وفىما يلى النصوص المختارة ، كل نص على حدة . وقد كتبت كل بيت بالطريقة المألوفة ، ثم كتبه مقسما إلى تفاعيل تبعا للتقسيمات المعروفة عند العروضيين^(٢) ، ووضعت فواصل بين التفاعيل ، ويلي ذلك علامات تدل على مقاطع البيت ونوع كل مقطع ، مع تقسيمها أيضا إلى مجموعات تدل كل منها على تفعيلة . واستعملت العلامة « - » لتدل على المقطع الطويل ، والعلامة « ٧ » لتدل على المقطع القصير ، وجعلت تحت كل مقطع منبور علامة تدل على النبر هى « ↑ » ، ووضعت دائرة حول كل علامة تدل على مقطع يعده العروضيون جزءا من الوتد (وهو عندهم يتكون من متحرك وساكن) ، ويلي ذلك رقمان بينهما العلامة « : » ، للدلالة على النسبة بين عدد المقاطع المنبورة التى تُعد أجزاء من أوتاد ، وعدد المقاطع المنبورة دون أن تكون أجزاء من أوتاد .

(١) قام « د . عياد » بمحاولة لتتبع النبر فى أبيات قلائل من قصيدة « المعرى » : (غير مجد فى ملتي واعتقادي) ، ولكنه لم يعتمد على نموذج صوتي ، ولم يعتمد على سمعه ، بل اتبع قواعد « د . أنيس » . فطبقها على ستة أبيات من القصيدة ، ثم ضم إليها قواعد المستشرق « جويار » ، وطبق النظامين معا على بيتين من القصيدة نفسها . (ص ٥٠ ، ٨٦)

ولكنني حاولت فى استقرائي لهذه المجموعة من النصوص أن أستمع الى النماذج نفسها ، وأن ألاحظ ما فيها من خصائص صوتية ، دون تطبيق أى قواعد معروفة سلفا ، بل دون تأثر بأى أفكار مسبقة . أى أنني وصفت ما سمعته ولاحظته فعلا ، سواء أكان موافقا أو مخالفا لأية نظرية فى النبر أو التنغيم أو فى أوزان الشعر .

(٢) حاولت أن أحافظ على شكل الكلمة بقدر الإمكان ، ولم أكتب الأبيات كتابة عروضية حتى تسهل قراءتها .

● النص الأول : نحو المجد - للشاعر « إبراهيم ناجي » - الكامل (٢) .

١ - يا أم من تستصرخين من الذى
يا أم من / تستصرخين / من الذى
⊖ ٧ - ٧٧ / ⊖ ٧ - ٧٧ / ⊖ ٧ - ٧٧
↑ ↑ ↑ ↑

٦ : ١

٢ - يا أم هل تمشين نحو النار أم
يا أم هل / تمشين نحو / والنار أم
⊖ ٧ - ٧٧ / ⊖ ٧ - ٧٧ / ⊖ ٧ - ٧٧
↑ ↑ ↑ ↑

٧ : ٢

٣ - ما حل بالحرية الحمراء هل
ما حل بال / حرية ال / حمراء هل
⊖ ٧ - ٧٧ / ⊖ ٧ - ٧٧ / ⊖ ٧ - ٧٧
↑ ↑ ↑ ↑

صفر : ٨

٤ - يا ويلها من صرخة مجنونة
يا ويلها / من صرخة / مجنونة
⊖ ٧ - ٧٧ / ⊖ ٧ - ٧٧ / ⊖ ٧ - ٧٧
↑ ↑ ↑ ↑

صفر : ٧

٥ - لا تجزعى يوم الفداء فكلنا
لا تجزعى / يوم الفداء / فكلنا
⊖ ٧ - ٧٧ / ⊖ ٧ - ٧٧ / ⊖ ٧ - ٧٧
↑ ↑ ↑ ↑

٦ : ٢٠

(١) برنامج « لغتنا الجميلة » - يعبه ويقدمه « فاروق شوشة » - إذاعة البرنامج العام - ٦ / ١٠ / ١٩٨٧ م

وتسمعي كم قائل لبيك
وتسمعي / كم قائل / لبيك
- - - / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - ٧٧
↑ ↑ ↑
صفر : ٧

وتجمع الأشبال بين يديك
وتجمع الـ / أشبال بيـ / ن يديك
- - ٧٧ / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - ٧٧
↑ ↑ ↑
٧ : ٢

جعل الشموس الزهر في كفيك
جعل الشمو / س الزهر في / كفيك
- - - / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - ٧٧
↑ ↑ ↑
٨ : ١

والشهب والأقمار في نعليك
والشهب والـ / أقمار في / نعليك
- - - / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - -
↑ ↑ ↑
صفر : ٨

مهج تحلق كالنسور عليك

٦ - فتلفتي تجدي عرينك عامرا
فتلفتي / تجدي عريـ / نك عامرا
⊖ ٧ - ٧٧ / ⊖ ٧ - ٧٧ / ⊖ ٧ - ٧٧
↑ ↑ ↑

٧ - وقف الشباب فداء محراب الحمى
وقف الشباب / فداء محـ / راب الحمى
⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - ٧٧ / ⊖ ٧ - ٧٧
↑ ↑ ↑

٨ - والصقر تاجك تاج فرعون الذي
والصقر تا / جك تاج فر / عون الذي
⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - ٧٧ / ⊖ ٧ - -
↑ ↑ ↑

٩ - والمجد تاجك والسمالك موطن
والمجد تا / جك والسما / لك موطن
⊖ ٧ - ٧٧ / ⊖ ٧ - ٧٧ / ⊖ ٧ - -
↑ ↑ ↑

١٠ - لا تجزعي يوم الفداء فكلنا

(تكرار للبيت الخامس)

٦ : ٢

وتسمعي كم قائل لبيك

١١ - فتلفتي تجدي عرينك عامرا

(تكرار للبيت السادس)

صفر : ٧

وعظائم الأجيال في تاجيك
وعظائم الـ / أجيال في / تاجيك
- - - / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - ٧٧
↑ ↑ ↑
صفر : ٨

١٢ - يا مصر أنت الكون والدينا معا
يا مصر أنـ / ت الكون والـ / دينا معا
⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - -
↑ ↑ ↑

٢ - وما بال أحشائي تَوَقَّد لوعدة
وما بال أحشائي توقد لوعدة
وما بال رأسي قد علاه مشيبُ
وما بال رأسي قد علاه/مشيب

$$\begin{array}{cccccc} \ominus & \ominus & \ominus & \ominus & \ominus & \ominus \\ \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow \end{array}$$
٥ : ٥

٣ - وما ذاك إلا أن رمتني يد النوى
وما ذاك إلا أن رمتني/يد النوى
وأن في أرجاء مصرَ غريب
وأن في أرجاء مصرَ/غريب

$$\begin{array}{cccccc} \ominus & \ominus & \ominus & \ominus & \ominus & \ominus \\ \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow \end{array}$$
٥ : ٥

٤ - أراعى نجوم الليل لا ألف الكرى
أراعى/نجوم الليل/لا ألف الكرى
كان على النجوم رقيب
كان على رعى النجوم/رقيب

$$\begin{array}{cccccc} \ominus & \ominus & \ominus & \ominus & \ominus & \ominus \\ \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow \end{array}$$
٥ : ٥

٥ - إذا ما دعوت الدمع يوماً أجابنى
إذا ما دعوت الدمع يوماً/أجابنى
وإن رمت دعوى الصبر ليس يجب
وإن رمت دعوى الصبر/ليس يجب

$$\begin{array}{cccccc} \ominus & \ominus & \ominus & \ominus & \ominus & \ominus \\ \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow \end{array}$$
٤ : ٦

٦ - وإن رمت كتمان الذي بي من الأسي
وإن رمت كتمان الذي بي/من الأسي
جرى هاطل من مقلتي سكوب
جرى هاطل من مقلتي/سكوب

$$\begin{array}{cccccc} \ominus & \ominus & \ominus & \ominus & \ominus & \ominus \\ \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow \end{array}$$
٨ : ٣

٧ - ألا ليت شعري هل أرى الدهر منزلاً
ألا ليت شعري هل أرى الدهر/منزلاً
تبوأه بعد الفراق حبيب
تبوأه بعد الفراق/حبيب

$$\begin{array}{cccccc} \ominus & \ominus & \ominus & \ominus & \ominus & \ominus \\ \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow \end{array}$$
٧ : ٣

٨ - وهل أردن يوماً مياه رصافة
وهل أردن يوماً/مياه رصافة
وهل يصفون لي عيشها ويطيب
وهل يصفون لي عيشها/ويطيب

- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/- - ⊖ ٧/- ⊖ ٧ - ٧ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/- - ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧
 ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
 ٥ : ٤

● النص الرابع : من شعر « محمد بن أحمد بن قلادم »^(١) الخفيف

١ - لم أبح باسمه لأنى ضنير باسمه أن تذييله الأفواه
 لم أبح باسمه لأنى ضنين باسمه أن تذييله الـ/أفواه
 - ⊖ ٧ - / ⊖ ٧-٧/- ⊖ ٧- - - - / ⊖ ٧ -٧/- ⊖ ٧-
 ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
 ٥ : ٢

٢ - أنا من خاطرى أغار عليه عند ذكرى له فكيف سواه
 أنا من خا/طرى أغار عليه عند ذكرى/له فكيف/ف سواه
 - ⊖ ٧٧ / ⊖ ٧-٧/- ⊖ ٧٧ - ⊖ ٧٧ / ⊖ ٧-٧/- ⊖ ٧٧
 ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
 ٥ : ٤

٣ - ساء ظنى لفرط غيرة قلبى مع علمى عفاف من أهواه
 ساء ظنى/لفرط غي/رة قلبى مع علمى/عفاف من/أهواه
 - ⊖ ٧٧ / ⊖ ٧-٧/- ⊖ ٧٧ - - - / ⊖ ٧-٧/- ⊖ ٧٧
 ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
 ٦ : ٣

٤ - وإذا ما سمعت من يتشكى حرقة خلت أنها شكواه
 وإذا ما/سمعت من/يتشكى حرقة خلت/أنها/شكواه
 - ⊖ ٧٧ / ⊖ ٧ - ٧/- ⊖ ٧٧ - - - / ⊖ ٧-٧/- ⊖ ٧-
 ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
 ٦ : ١

● النص الخامس : من شعر « عيسى بن جوشن »^(٢) البسيط

١ - أذاع سافح دمع العين حين همى من الجوانح سرا كان مکتبها

(١) قطوف الأدب - ٣١/١٠/١٩٨٧ م

(٢) قطوف الأدب - ٣١/١٠/١٩٨٧ م

أذاع سا/فح دم/ع العين حيه/ن همي
 من الجوا/نح سير/را كان مكد/تتها
 $\ominus \vee \vee / \ominus \vee \text{--} / \ominus \vee \vee / \ominus \vee \text{-} \vee$
 $\uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow$
 ٧ : ٤

٢ - لا تحسبي أنه سرّ بذلت به
 لا تحسبي/أنه/سرّ بذلت/ت به
 ولا فتحت به للكاشحين فما
 ولا فتحت/ت به/للكاشحين/ن فما
 $\ominus \vee \vee / \ominus \vee \text{--} / \ominus \vee \vee / \ominus \vee \text{-} \vee$
 $\uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow$
 ٧ : ٣

٣ - لا عواصي دموع لا تطاوعني
 لولا عواصي دموع لا تطاوعني
 ما ذاع سرّك عندي ، لا ولا علما
 ما ذاع سرّك عندي لا ولا علما
 $\ominus \vee \vee / \ominus \vee \text{--} / \ominus \vee \vee / \ominus \vee \text{--}$
 $\uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow$
 ٧ : ٣

٤ - لؤم بذي الحب أن يبدى سرائر ما
 لؤم بذي الـ/حب أن/يبدى سرا/ثرما
 يهوى ومن صانها حفظا فقد كرما
 يهوى ومن/صانها/حفظا فقد/كرما
 $\ominus \vee \vee / \ominus \vee \text{--} / \ominus \vee \text{-} / \ominus \vee \text{--}$
 $\uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow$
 ٩ : ٣

٥ - سجّيتي أننى أرعى ودائعكم
 سجّيتي/أننى/أرعى ودا/ئعكم
 وأحفظ العهد منكم كلما قدما
 وأحفظ الـ/عهد منكم/كلما/قدما
 $\ominus \vee \vee / \ominus \vee \text{--} / \ominus \vee \text{-} / \ominus \vee \text{-} \vee$
 $\uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow$
 ٨ : ١

٦ - وأنى أمنح الواشى بكم أذنا
 وأنى/أمنح الـ/واشى بكم/أذنا
 معازة فيكم عن قوله صبا
 معازة/فيكم/عن قوله/صبا
 $\ominus \vee \vee / \ominus \vee \text{--} / \ominus \vee \text{-} / \ominus \vee \text{-} \vee$
 $\uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow$
 صفر : ٩

٦- يا قمرا ما إن له مدان

يا قمرا/ ما إن له/مدان

- - ٧ / ⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - -
↑ ↑ ↑ ↑

يا ذا الذي بطرفه سبان

يا ذا الذي/بطرفه/سبان

- - ٧ / ⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - -
↑ ↑ ↑ ↑

صفر : ٨

٧- يا ذا الذي يملكني بطرفه

يا ذا الذي/يملكني/بطرفه

⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - -
↑ ↑ ↑ ↑

يا من يجلب الوصف عند وصفه

يا من يجلب/ل الوصف عند/د وصفه

⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - -
↑ ↑ ↑ ↑

٧ : ٢

٨- يا قاتلي بوعده وخلفه

يا قاتلي/بوعده/وخلفه

⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - -
↑ ↑ ↑ ↑

ارحم محبا قد دنا من حتفه

ارحم محب/با قد دنا/من حتفه

⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - -
↑ ↑ ↑ ↑

٦ : ١

٩- ارحم عزيزا في هواك ذلا

ارحم عزيز/زا في هوا/ك ذلا

- - ٧ / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - -
↑ ↑ ↑ ↑

ألبسته ثوبا فما تملى

ألبسته/ثوبا فما/تملى

- - ٧ / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - -
↑ ↑ ↑ ↑

٦ : ٢

١٠- قطعه العذال فيك عذلا

قطعه ال/عذال في/ك عذلا

- - ٧ / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - -
↑ ↑ ↑ ↑

يا بدر تم في السما تجلى

يا بدر تم/م في السما/تجلى

- - ٧ / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - -
↑ ↑ ↑ ↑

٦ : ٢

١١- لم يرض بالذلة غير نذل

لم يرض بالذ/ذلة غير/رنذل

- - ٧ / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - -
↑ ↑ ↑ ↑

ولست أرضى بقييح الفعل

ولست أر/ضى بقييح/ح الفعل

- - - / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - ٧
↑ ↑ ↑ ↑

٥ : ٣

١٢- إن أرى من دون هذا قتلى

إن أرى/من دون هذ/ذا قتلى

فاقطع وصالى أو فجد بالفضل

فاقطع وصا/لى أو فجد/بالفضل

- - - / ⊖ √ - - / ⊖ √ - - / ⊖ √ - -
 ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
 ٦ : ٣

● النص السابع : سليمان والهدهد - للشاعر « أحمد شوقي »^(١) الرمل

١ - وقف الهدهد في باب سليمان بذلة

وقف الهدهد في باب سليمان بذلة

- ⊖ √ / - ⊖ √ / - ⊖ √ / - ⊖ √
 ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ١

٢ - قال يامولاي كن لي عيشتي صارت عملة

قال يامولاي كن لي عيشتي صارت عملة

- ⊖ √ - / - ⊖ √ - - ⊖ √ - / - ⊖ √ -
 ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

٣ - مت من حبة برُّ أحدثت في الصدر غلّة

مت من حبة برُّ أحدثت في الصدر غلّة

- ⊖ √ - / - ⊖ √ - - ⊖ √ / - ⊖ √
 ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

٤ - لامياه النيل تروها ولا أمواه دجلة

لامياه النيل تروها ولا أمواه دجلة

- ⊖ √ - / - ⊖ √ - - ⊖ √ / - ⊖ √
 ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

٥ - وإذا دامت قليلا قتلتني شر قتلة

وإذا دامت قليلا قتلتني شر قتلة

- ⊖ √ - / - ⊖ √ - - ⊖ √ / - ⊖ √
 ↑ ↑ ↑ ↑

٣ : ٣

(١) برنامج لغتنا الجميلة - بعده ويقدمه : « فاروق شوشة » - إذاعة البرنامج العام - ١٩٨٧/١٠/٥ .

٦ - فأشار السيد العالى إلى من كان حوله
فأشار السيد/سيد العالى إلى من/كان حوله

- ⊖ ٧ - / - ⊖ ٧ - / - ⊖ ٧ - / - ⊖ ٧ ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

٧ - قد جنى الهدهد ذنباً وأتى فى اللؤم فعلة
قد جنى الهد/هد ذنباً وأتى فى ال/لؤم فعلة

- ⊖ ٧ - / - ⊖ ٧ ٧ - ⊖ ٧ ٧ / - ⊖ ٧ -
↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

٩ - ماأرى الحبة إلا سرقت من بيت غملة
ماأرى الحبة/بنة الا سرقت من/بيت غملة

- ⊖ ٧ - / - ⊖ ٧ ٧ - ⊖ ٧ ٧ / - ⊖ ٧ -
↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

٨ - تلك نار الإثم فى الصدر وللشكوى تعلقة
تلك نار ال/إثم فى الصدر/ وللشك/وى تعلقة

- ⊖ ٧ - / - ⊖ ٧ ٧ / - ⊖ ٧ - / - ⊖ ٧ -
↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

١٠ - إن لفظالم صدرا يشتكى من غير علة
إن لفظالم/ صدرا يشتكى من/غير علة

- ⊖ ٧ - / - ⊖ ٧ ٧ - ⊖ ٧ ٧ / - ⊖ ٧ -
↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

● النص الثامن سليمان والطاوس - لشاعر أحمد شوقي^(١) الوافر

١ - سمعت بأن طاوسا أتى يوما سليمانا
 سمعت بأن/ن طاوسا أتى يوما / سليمانا
 - - ⊖ ٧ / - - ⊖ ٧ - - ⊖ ٧ / - - ٧٧ ⊖ ٧
 ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
 ٥ : ١

٢ - يجزر دون وفد الطير اد يالا وأردانا
 يجردو/ن وفد الطير / ر أذيالا/ وأردانا
 - - ⊖ ٧ / - - ⊖ ٧ / - - ⊖ ٧ / - - ٧٧ ⊖ ٧
 ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

٣ - ويظهر ريشه طورا ويخفى الريش أحيانا
 ويظهر ريده/شه طورا ويخفى الريش/ش أحيانا
 - - ⊖ ٧ / - - ⊖ ٧ - - ⊖ ٧ / - - ٧٧ ⊖ ٧
 ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
 ٤ : ٢

٤ - فقال لديّ مسألة أظنّ أوانها أنا
 فقال لديّ/ي مسألة أظنّ أوا/نها أنا
 - - ⊖ ٧ / - - ٧٧ ⊖ ٧ - - ٧٧ ⊖ ٧ / - - ٧٧ ⊖ ٧
 ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
 ٤ : ٢

٥ - وهاقد جئت أعرضها على أعتاب مولانا
 وهاقد جئت/ت أعرضها على أعتاب/ب مولانا
 - - ⊖ ٧ / - - ٧٧ ⊖ ٧ - - ٧٧ ⊖ ٧ / - - ٧٧ ⊖ ٧
 ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
 ٥ : ١

٦ - ألت الروض بالأزهار والأنوار مزدانا
 ألت الروض/ض بالأزهار/ر والأنوار/ر مزدانا

(١) لغتنا الجميلة ... ١٩٨٧/١٠/٥ .

⊖ ۷ / ⊖ ۷ / ⊖ ۷ / ⊖ ۷
 ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ١

٧ - ألم أستوفِ أي الظرف أشكالاً وألواناً
 ألم أستوفِ / أي الظرف / أشكالاً / وألواناً

⊖ ۷ / ⊖ ۷ / ⊖ ۷ / ⊖ ۷
 ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

٨ - ألم أصبح ببابكم جمع الطير سلطاناً
 ألم أصبح / ببابكم جمع الطير / سلطاناً

⊖ ۷ / ⊖ ۷ / ⊖ ۷ / ⊖ ۷
 ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

٩ - وكيف يليق أن أبقى وقومي الغرّ أوثاناً
 وكيف يليق أن أبقى وقومي الغرّ / أوثاناً

⊖ ۷ / ⊖ ۷ / ⊖ ۷ / ⊖ ۷
 ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

١٠ - فحسن الصوت قد أمسى نصيبى منه حرماناً
 فحسن الصوت / قد أمسى نصيبى / منه حرماناً

⊖ ۷ / ⊖ ۷ / ⊖ ۷ / ⊖ ۷
 ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

١١ - فما تيمت أفئدة ولا أسكرت أذاناً
 فما تيمت / أفئدة ولا أسكرت / أذاناً

⊖ ۷ / ⊖ ۷ / ⊖ ۷ / ⊖ ۷
 ↑ ↑ ↑ ↑

صفر : ٦

١٢ - وهذي الطير أحقرها وهذي الطير / أحقرها
 وهذي الطير / أحقرها

⊖ ۷ / ⊖ ۷ / ⊖ ۷ / ⊖ ۷
 ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

١٣ وتهتز الملوك له إذا ماهز عيادنا

وتهتز ال/ملوك له إذا ماهز/ز عيادنا

⊖ ٧ / ⊖ ٧ / ⊖ ٧ / ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑

٥ : ١

١٤ فقال له سليمان لقد كان الذي كانا

فقال له/سليمان لقد كان ال/لذي كانا

⊖ ٧ / ⊖ ٧ / ⊖ ٧ / ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑

٥ : ٢

١٥ تعالت حكمة الباري وجل صنيعه شانا

وجل صنيعه/ شانا

تعالت حكمة/ الباري

⊖ ٧ / ⊖ ٧ / ⊖ ٧ / ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

١٦ - لقد صغرت يا مغرور نعمى الله كفرانا

لقد صغر/ت يا مغرور/ر نعمى الل/به كفرانا

⊖ ٧ / ⊖ ٧ / ⊖ ٧ / ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

١٧ ومالك الطير لم تحفل به كبرا وطفيانا

وملك الطير/لم تحفل به كبرا / وطفيانا

⊖ ٧ / ⊖ ٧ / ⊖ ٧ / ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑

٥ : ١

١٨ فلو أصبحت ذا صوت لما كلمت إنسانا

فلو أصبحت/ ذا صوت لما كلمت/ إنسانا

⊖ ٧ / ⊖ ٧ / ⊖ ٧ / ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑

٥ : ١

● النص التاسع : مولد قصيدة - للشاعر : عبد الله السيد شرف (١)
وزن المتقارب الجديد

١ - تعرّت على ساحل الليل في راحتيّ وقالت إلىّ

تعرّت / على / سا / حل / اللي / ل في را / حتى / وقالت / إلىّ

⊖ ٧ / - ⊖ ٧ / ٧ ⊖ ٧ / - ⊖ ٧ / - ⊖ ٧ / - ⊖ ٧ / - ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٣ : ٥

٢ - تنام الكواكب في مقلتي وتغفو الورود على وجنتي

تنام الـ / كواكب / ب في مقـ / لتي / وتغفو الـ / ورود / على وجـ / نتي

⊖ ٧ / - ⊖ ٧ / ٧ ⊖ ٧ / - ⊖ ٧ / ٧ ⊖ ٧ / - ⊖ ٧ / ٧ ⊖ ٧ / - ⊖ ٧ / - ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٨ : صفر

٣ - وفي شفتيّ تحطُّ الكروم وشعري سنابل أمن سخى

وفي شـ / فتىّ / تحطُّ الـ / كروم / وشعري / سنابل / ل أمن / سخى

⊖ ٧ / - ⊖ ٧ / ٧ ⊖ ٧ / - ⊖ ٧ / ٧ ⊖ ٧ / - ⊖ ٧ / ٧ ⊖ ٧ / ٧ ⊖ ٧ / - ⊖ ٧ / ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

١ : ٧

٤ - فهياً إلىّ

فهياً / إلىّ

⊖ ٧ / - ⊖ ٧
↑ ↑

٢ : صفر

٥ - تغيب الشمس وراء الغمام

تغيب الشـ / شمس / وراء الـ / غمام

(١) برنامج «ألوان من الشعر» ، يعده ويقدمه : «إبراهيم أبو سنة» - إذاعة البرنامج الثاني -
١٩٨٧/١٠/١٨ م

٤ : صفر

(١) ⊕ ٧ / - ⊖ ٧ / ٧ ⊖ ٧ / - ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑

٦ - وما زال يهدل هذا الحمام

وما زال يهدل هذا الحمام

⊕ ٧ / - ⊖ ٧ / ٧ ⊖ ٧ / - ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

٧ - وصوت الزمان يشيلك , دوما على راحتيه

وصوت الزمان / يشيلك / دوما / على / را / حثيه

⊕ ٧ / - ⊖ ٧ / - ⊖ ٧ / ٧ ⊖ ٧ / ٧ ⊖ ٧ / - ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٥ : ٢

٨ - ويلقيك بين اللصوص الإمام

ويلقيك بين اللصوص الإمام

⊕ ٧ / - ⊖ ٧ / - ⊖ ٧ / - ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑

٣ : ١

٩ - وبين الشواعر والأدعياء

وبين الشواعر والأدعياء

⊕ ٧ / - ⊖ ٧ / ٧ ⊖ ٧ / - ⊖ ٧
↑ ↑ ↑

٣ : صفر

١٠ - فكيف تصافيت والليل والأمنيات بهذ الخواء

فكيف تصافيت والليل والأمنيات بهذ الخواء

(١) ينتهي هذا البيت وبعض الأبيات الأخرى بالتحويلة « فعول » . وهذه التحويلة تتكون من متحركين يليهما ساكنان . وهي وحدة يسميها « حازم » بالسوتد المتضاعف (ص ٢٥٣) ، ولا أعرف أحدا من العروضيين شارك « حازما » في هذه التسمية . ولست أدري هل تعد وتدا عند الذين يربطون النبر بالسوتد أم لا . وعلى أية حال قد عاملتها معاملة السوتد ، ووضعت دائرة حول العلامة « ÷ » الدالة على المقطع زائد الطول الذي يقع في آخرها .

٢ : ٤

⊕ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

١١ - ومدت ذراعها بقلب الضياع وقالت تثنُّ على ساعدي

ومدت / ذراعها / بقلب الض- / ضياع / وقالت / تثنُّ / على / سا / عدي

⊖ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

١ : ٧

١٢ - وألق الدلاء

وألق الد/لاء

⊖ ٧/- ⊖ ٧

↑ ↑

٢ : صفر

١٣ - ومدَّ اليراعَ ويوما فيوما تجيء بشيء

ومد ال- / يراعَ / ويوما / فيوما / تجيء / بشيء

⊕ ٧/٧ ⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧/⊕ ٧/- ⊖ ٧

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٦ : صفر

١٤ - حديث غبي

حديث / غبي

⊖ ٧/- ⊖ ٧

↑ ↑

٢ : صفر

١٥ - مقال ذكى

مقال / ذكى

⊖ ٧/- ⊖ ٧

↑ ↑

٢ : صفر

١٦ - وهزَّ الحروف تساقط فوق الرؤوس أمانا وحبا بعصر شقى

وهزال- / حروف / تساقط / ط فوق الرؤ / أمانا / وحبا / بعصر / شقى

⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧/⊖ ٧/- ⊖ ٧/⊖ ٧/⊖ ٧/- ⊖ ٧

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٩ : صفر

١٧ - لك الليل يغفو على ساعديك

لك الليـل/ ل يغفو/ على سا/ عديك

⊕ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑

٢ : ٢

١٨ - ويزور عنك شعاع الصباح فماذا تروم وما راح راح

ويزور/ ر عنك/ شعاع الصـ/ صباح/ فماذا/ تروم وما را/ ح راح

⊕ ٧/- ٧/⊖ ⊖ ٧/- ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٣ : ٦

١٩ - ولا أذن تسمع هذا الديق

ولا أذن/ ن تسمع هذا الـد/ ديب

⊕ ٧/- ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑

٢ : ٣

٢٠ - ولا عين تبصر أو تستجيب

ولا عـيـن/ ن تبصـر/ ر أو تسـ/ تجيب

⊕ ٧/- ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑

٢ : ٢

٢١ - وتلك النواير فوق الدروب

وتلك الـنـواير/ ر فوق الـد/ دروب

⊕ ٧/- ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑

١ : ٣

٢٢ - هن المباح وغير المباح

هن الـمباح/ وغير الـمباح/ مباح

⊕ ٧/- ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧/⊖ ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑

٤ : صفر

٢٣ - وقالت « إلى »

وقالت/ إلى

⊖ ۷/- ⊖ ۷
↑ ↑

۲ : صفر

۲۴ - فما أعذب الصفوف في راحتك

فما أعذب الصفوف في راحتك

⊖ ۷/- ⊖ ۷/- ⊖ ۷/- ⊖ ۷
↑ ↑ ↑ ↑

۲ : ۲

۲۵ - فهيا لنبى بيتا رحيا ونرسم قلبا وثوبا قشيبا

فهيا لنبى بيتا رحيا ونرسم قلبا وثوبا قشيبا

⊖ ۷/- ⊖ ۷/- ⊖ ۷/۷ ⊖ ۷/- ⊖ ۷/- ⊖ ۷/۷ ⊖ ۷/- ⊖ ۷
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

۱ : ۷

۲۶ - ولا تترك القلب يمشى وحيدا على مفصل الدمع والإنكسار

ولا تترك القلب يمشى وحيدا على مفصل الدمع والإنكسار

⊖ ۷/- - ۷/- ⊖ ۷/- ⊖ ۷/- ⊖ ۷/- ⊖ ۷/- ⊖ ۷/- ⊖ ۷
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

۵ : ۳

۲۷ - وشدت ذراعى فسيق الحوار

وشدت ذراعى فسيق الحوار

⊖ ۷/- ⊖ ۷/- ⊖ ۷/- ⊖ ۷
↑ ↑ ↑ ↑

۴ : صفر

۲۸ - وكان التوهج والإنصهار

وكان التوهج والإنصهار

⊖ ۷/- ⊖ ۷/۷ ⊖ ۷/- ⊖ ۷
↑ ↑ ↑

۳ : صفر

● النص العاشر : من « مشاهد من ذاكرة الليل والفصول » احمد محمود مبارك^(١)

الرجز الجديد

١ - هي التي كانت تمر من سنين

هي التي / كانت تمر / من سنين

⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٣ : ٢

٢ - وفي يدها يزهر الريحان^(٢)

وفي يد / ها يزهر الر / ريحان

÷ - / ⊖ ٧ - - / ٧٧ - ٧
↑ ↑ ↑↑

صفر : ٤

٣ - فينتشى المكان

فينتشى الـ / مكان

÷ ٧ / ⊖ ٧ - ٧
↑ ↑

صفر : ٢

٤ - ومثلها كانت عقود الياسمين

ومثلها / كانت عقود / الياسمين

⊕ ٧ - - / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - ٧
↑ ↑ ↑ ↑

٢ : ٢

(١) ألوان من الشعر - ٤٧ / ١٢ / ١٩٨٧ م

(٢) هكذا قرىء البيت ، والتفعيلة الأولى فيه (متفعل) أى أن بها تغييرين أحدهما الحين ، والآخر تغيير غير مألوف ، لأنه دخل الوند . وربما كان البيت فى الأصل (وفى يديها يزهر الريحان) ، وفى هذه الحالة تكون التفعيلة الأولى (متفعلن) .

٥ - تلتفت حول جيدها

تلتفت هو/ل جيدها

$\ominus \vee - \vee / \ominus \vee - -$
↑ ↑

٢ : ١

٦ - كان يلفنا بهاؤها

كان يلف/فنا بها/ؤها

$- \vee / \ominus \vee - \vee / \ominus \vee \vee -$
↑ ↑ ↑

٢ : ١

٧ - كانت تطوف حولنا . . . عصفورة من نور

كانت تطو/ف حولنا/عصفورة/من نور

$\div - / \ominus \vee - - / \ominus \vee - \vee / \ominus \vee - -$
↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ١

٨ - تبدد الديجور عن عيوننا

تبدد الد/ديجور عن/عيوننا

$\ominus \vee - \vee / \ominus \vee - - / \ominus \vee - \vee$
↑ ↑ ↑

صفر : ٣

٩ - فتورق الأهداب بالحبور

فتورق ال/أهداب بال/حبور

$\div \vee / \ominus \vee - - / \ominus \vee - \vee$
↑ ↑ ↑

صفر : ٣

١٠ - أجل هي التي . .

أجل هي ال/لتي

$- \vee / \ominus \vee - \vee$
↑ ↑ ↑

صفر : ٣

١١ - أيام كان الحب ساكنا مدينتي

أيام كان/ن الحب سا/كنا مدي/نتي

٣ : ٢

$$\begin{array}{ccccccc} -\vee / \ominus \vee - \vee / \ominus \vee - - / \ominus \vee - - \\ \uparrow \quad \uparrow \quad \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \end{array}$$

١٢ - كانت تمر في الغروب

كانت تمر / ر في الغروب

١ : ٢

$$\begin{array}{ccc} \ominus \vee - \vee / \ominus \vee - - \\ \uparrow \quad \quad \uparrow \quad \uparrow \end{array}$$

١٣ - وحين يلمع الشعاع حسنها يثوب

وحين يد / مع الشعاع / حسنها / يثوب

٣ : ٢

$$\begin{array}{ccccccc} \div \vee / \ominus \vee - \vee / \ominus \vee - \vee / \ominus \vee - \vee \\ \uparrow \quad \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \quad \uparrow \quad \uparrow \end{array}$$

١٤ - وعندما كانت تقدم الزهور لي وللرفاق .. أشتري ويشترون^(١)

وعندما / كانت تقدم / دم الزهور / لي وللرفاق / أشتري / ويشترون

٦ : ٢

$$\begin{array}{ccccccccccc} \ominus \vee - \vee / - \vee / \div \vee / \ominus \vee - \vee / \ominus \vee - \vee / \ominus \vee - - / \ominus \vee - \vee \\ \uparrow \quad \uparrow \quad \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \quad \uparrow \quad \quad \uparrow \quad \quad \uparrow \quad \uparrow \end{array}$$

١٥ - دقائق التجوال في حدائق العيون

دقائق التـ / تجوال في / حدائق الـ / عيون

٤ : ١

$$\begin{array}{ccccccc} \div \vee / \ominus \vee - \vee / \ominus \vee - - / \ominus \vee - \vee \\ \uparrow \quad \quad \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \quad \uparrow \end{array}$$

١٦ - ويهرع الشوق البريء يمتطي أعنة الخيال كي يلملم الشمس التي

ويهرع الشـ / شوق البريء / يمتطي / أعنة الـ / خيال كي / يلملم

الشـ / شمس التي

٨ : ١

$$\begin{array}{ccccccccccc} \ominus \vee - - / \ominus \vee - \vee / \ominus \vee - \vee / \ominus \vee - \vee / \ominus \vee - \vee / \ominus \vee - - / \ominus \vee - \vee \\ \uparrow \quad \uparrow \quad \quad \uparrow \quad \quad \uparrow \quad \quad \uparrow \quad \quad \uparrow \quad \quad \uparrow \quad \quad \uparrow \end{array}$$

(١) هكذا قرأ ، المذيع تشكين القاف في (الرفاق) مع تنعيم يدل على الاتصال ، وقد أدى ذلك الى تفعيلة

غير مالوفة في حشو الرجز : « فعول » وأخرى غير رجزية : « فاعلن » .

١٧ - ترنحت خيوطها فوق الخدود والجبين

ترنحت / خيوطها / فوق الخدود / والجبين

⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٣ : ٢

١٨ - ولم تكن نريد غير نشوة الأحلام

ولم تكن / نريد غير / ر نشوة ال / أحلام

÷ - / ⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٥ : ١

١٩ - إذ كان يخبو النور في جبينها البسام

إذ كان يخ / بو النور في / جبينها ال / بسام

÷ - / ⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - -
↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

٢٠ - لوبان في عيوننا رغام

لوبان في / عيوننا / رغام

÷ ٧ / ⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - -
↑ ↑ ↑ ↑

٣ : ١

٢١ - وكان ثوبها المغزول من ريش الحمام^(١)

وكان ثو / بها المغزو / ل من ريش ال / حمام

÷ ٧ / - - ⊖ ٧ / - - ⊖ ٧ / ⊖ ٧ - ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

٢٢ - يطير النوازع المعشنة

يطير الذ / نوازع ال / معشنة

⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - ٧
↑ ↑ ↑

صفر : ٣

(١) يستعمل الشاعر (مفاعيلن) في قصيدته الرجزية ، وهو أمر غير مألوف ، وإن كانت له سوابق في بعض الشعر الجديد .

٢٣ - في بؤرة النفوس

في بؤرة النـ/نفوس

$\div 7 / \ominus 7_{--}$
↑ ↑↑

صفر : ٣

٢٤ - ما بالها الآن تجوس

ما بالها الـ/آن تجوس

$\ominus 77_{-} / \ominus 7_{--}$
↑ ↑ ↑

٢ : ١

٢٥ - في بركة الظلام

في بركة الظـ /ظلام

$\div 7 / \ominus 7_{--}$
↑ ↑↑

صفر : ٣

٢٦ - وعينها مغبشة

وعينها/مغبشة

$\ominus 7_{-} 7 / \ominus 7_{-} 7$
↑ ↑

صفر : ٢

٢٧ - بالسهد والدخان والقتام

بالسهد والدـ/دخان والـ/قتام

$\div 7 / \ominus 7_{-} 7 / \ominus 7_{--}$
↑ ↑ ↑

صفر : ٣

٢٨ - وثوبها المنقوش بالعراء

وثوبها الـ/منقوش بالـ/عراء

$\div 7 / \ominus 7_{--} / \ominus 7_{-} 7$
↑ ↑ ↑

ص . ص . ٣

٢٩ - يجول بالرواء

يجول بالرـ/رُواء

صفر : ٢

÷ ٧ / ⊖ ٧ - ٧
↑ ↑

٣٠ - وها هي النيران في أحداقها تأججت

وها هي الذن/ نيران في / أحداقها / تأججت

⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

١ : ٥

٣١ - لتقرأ الأرقام في صكوك وجه كل قادم جديد

لتقرأ الـ / أرقام في / صكوك وجه / كل قادم جديد

⊕ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٤

٣٢ - فربٌ مشترٍ يريد .

فرب مشـ / تر يريد .

⊕ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - ٧
↑ ↑ ↑

١ : ٢

١ - يلاحظ في النصوص السابقة أن الأوتاد المجموعة ليست مواضع للنبر في كل الحالات ، ولا في أكثر الحالات . ومراجعة الأرقام الدالة على مواضع النبر ، تدل بوضوح على أن مواضع النبر في أكثر التفاعيل لم تكن أجزاء من الأوتاد ، بل مقاطع أخرى . وفي بعض الأبيات لم يقع النبر على جزء من أي وتد مجموع ، كما في البيت ٦ من النص ٥ ، والبيت ١ والبيت ٦ من النص ٦ ، والبيت ١١ من النص ٨ ، والأبيات ٣ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٢ من النص الأخير . ومع ذلك لم يتسبب غياب النبر عن الأوتاد في أي شعور بالاختلال أو الكسر أو النقص الموسيقي في أي من هذه الأبيات .

٢ - ويلاحظ أن المتقارب هو الوزن الوحيد الذي كان النبر في أكثر تفاعيله على المقطع الطويل الذي هو جزء من الوتد (ولنسمه المقطع الوتدي) وفي الطويل يكثر وقوع النبر نسبياً على الموضع نفسه . وليس معنى هذا أن للبحرين ، أو لأحدهما طبيعة إيقاعية مخالفة لطبيعة البحور الأخرى ، وإنما يرجع هذا إلى سبب واضح

قريب ؛ فالنبر في العربية يقع في أكثر الأحيان على المقطع الذي قبل الأخير من الكلمة ، والمقطع الوتدي في التفعيلة : (فعولن) يقع قبل مقطعها الأخير ، وكذلك صورتها المزاحفة (فعولُ) ، ولما كانت نسبة عالية من الكلمات في العربية يتكون كل منها من ثلاثة مقاطع ، كان من الطبيعي أن تتوافق التفاعيل مع الكلمات في كثير من الأبيات ، وكان من الطبيعي أن يكون النبر في كثير من التفاعيل على جزء من الوتد . وفي قصيدة « عبد الله السيد شرف » : « مولد قصيدة » نجد أكثر التفاعيل متوافقة مع الكلمات في الأبيات : (٤ ، ٥ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٧) ونجد نصف التفاعيل متوافقة مع الكلمات في الأبيات : (٣ ، ٨ ، ١٨ ، ٢٥)^(١) ولبحر « الطويل » نصيب من هذا ، لأن شطره يتكون من أربع تفاعيل ، اثنتان منها على وزن « فعولن » ، ولكن « الطويل » لا يبلغ مبلغ « المتقارب » ، الذي يتكون حشوه من (فعولن) و (فعولُ) ولا يكاد يخرج عنها .

ومع ذلك تعادل نصيب المقاطع الوتدية وغير الوتدية من مواقع النبر في البيتين (٢٠ ، ٢٤) من قصيدة « عبد الله شرف » ، بل تفوقت المقاطع غير الوتدية على المقاطع الوتدية في البيت (٢٦) ، فلم يؤد هذا أو ذلك إلى أى شعور بالاختلال أو النقص في هذه الأبيات .

إذا حاولنا أن نجد في النماذج السابقة نظاما نبريا آخر - غير توقيع النبر على المقاطع الطويلة الوتدية - وجدنا أن توزيع النبر لا يخضع لأى نظام ايقاعى ؛ فهو لا يقع على موضع ثابت في التفعيلة ، ولا يقع على مسافات مقطعية متساوية أو

(١) يمكننا التغاضى عن أداة التعريف « ال » لأن اتصالها بالكلمة لا يغير من موضع ، فلا فرق في موضع النبر بين « كتاب » و « الكتاب » ، ووقوعها بين كلمتين لا يغير من موضع النبر . ر منها ، كأن نقول « هذا كتاب » و « هذا الكتاب » . كذلك يمكن التغاضى عن أدوات العطف المكونة من حرف واحد مثل « الواو » ، لأنها أيضا لا تغير من موضع النبر في أكثر الأحيان . وكل هذا تبعا لأساليب النبر في الأداء المصرى المعاصر ، والمقصود بالتوافق هنا أن حروف التفعيلة تتطابق مع حروف الكلمة .

مقاربة على مستوى الشطر أو البيت^(١) ، حتى لو سمحنا بوجود نسبة عالية من التنويع أو الزحاف أو ما شئت من أسماء .

٤ – توزيع النبر في الشعر يشبه توزيع النبر في لغة النثر العادية^(٢) . أى أن نبر الشعر – في الغالب – يخضع لنفس « القواعد » التي يخضع لها النثر على مستوى اللهجة الواحدة . فالذى يؤدي الشعر يطبق عليه قواعد النبر التي يطبقها في أدائه للغة الثرية وإن كان بعضهم يجعل النبر في الشعر أقوى وأوضح من النبر المؤلف

(١) في الشعر الإنجليزي مثلا يتركب الوزن من وحدات (Feet) ، يختلف توزيع النبر فيها من وزن إلى وزن . ففي وزن « الإيامب » تتكون الوحدة من مقطعين ، أولها غير منبور ، والثاني منبور . وفي الوزن « التروكي » تتكون الوحدة من مقطعين ، أولها منبور ، والآخر غير منبور . و « الأنابست » تتكون وحدته من ثلاثة مقاطع ، الأول والثاني منها غير منبورين ، والثالث منبور . « والداكتيل » تتكون وحدته من ثلاثة مقاطع أيضا ، أولها منبور ، والآخران غير منبورين .
يراجع على سبيل المثال :

Reaves, op.cit. p. 140 : 149.

(٢) استنتج د . أنيس « قواعد » النبر في الأداء المصري المعاصر للغة العربية ولخصها فيما يأتي . ينظر أولا إلى المقطع الأخير فإذا كان زائد الطول ، كان هو موضع النبر ، وإلا نظر إلى المقطع الذي قبل الأخير ، فإن كان طويلا حكمنا بأنه موضع النبر ، أما إذا كان قصيرا نظر إلى ما قبله ، فإن كان قصيرا كان النبر على هذا المقطع الثالث حين نعدّ من آخر الكلمة . ولا يكون النبر على المقطع الرابع حين نعدّ من الآخر إلا في حالة واحدة ، وهي أن تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخيرة من النوع القصير . (د . إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية – الأنجلو – ١٩٧٥ – ص ١٦٩ وما بعدها) . وتؤكد الملاحظة صحة هذه « القواعد » ، على أن نلاحظ ما يأتي :

١ – أنها لا تنطبق على كل اللهجات في مصر ، وإنما تصدق على اللهجة الشائعة في القاهرة وأكثر الوجه البحري وكثير من المدن المصرية ، ولا تصدق مثلا على بعض لهجات « الصعيد » .

٢ – أنها ليست قواعد منضبطة تماما ، بل تتسع لاختلافات فردية ، حتى في نطاق اللهجة القاهرية ، وكذلك في قراءة المجيدين من راء القرآن الكريم في القاهرة ، وهي المصدر الذي استخرج منه تلك القواعد .

٣ – أنها لا تشمل الكلمات المكونة من مقطع واحد ، ولا تشمل كذلك المجموعة المكونة من كلمتين متصلتين اتصالا وثيقا . (والمصود بالكلمة هنا « المورفيم » ، أو مجموعة « المورفيمات » التي تنطق مندججة ، بحيث لا يمكن فصل أحدها عن غيره في المجموعة) . وقد تناولت موضوع النبر بالتمصيل في بحث لي عنوانه (النبر في الأداء المصري المعاصر للغة العربية نثرا وشعرا ، دراسة نظرية عملية) ، وهو مطبوع بالاستنسل بمعهد الخرطوم الدولي للغة العربية ١٩٨٠ .

في النثر . وإذا كان بالمقطع المنبور في الشعر صائت طويل بالغ بعضهم في إطالته إلى حدّ غير معتاد في نطق النثر .

ويلاحظ في غير النماذج التي سجّلتها وأدرجتها بهذا الفصل - أساليب أخرى لأداء الشعر ، فبعضهم يباليغ في التنغيم كأنه يغني^(١) ، وبعضهم « يرتله » ترتيلا يذكر بترتيل القرآن الكريم ، وإن كان مختلفا عنه^(٢) ، وبعضهم يحرص في قراءته على إبراز الوحدات العروضية من أشطر وتفاعيل . وفي هذا النوع من الأداء يتجاهل صاحبه النبر الطبيعي للكلمات ، وينطقها كما تُنطق التفاعيل المجردة . وفي هذه الحالة يكون النبر منتظما على موضع معين من التفعيلة (وهو ليس بالضرورة المقطع الوتدي) . وهذا الأسلوب قلما يتبع إلا إذا أريد التقطيع لمعرفة الوزن .

ولا أريد أن أصف أحد هذه الأساليب في أداء الشعر بأنه الأفضل أو الأكثر قبولا أو شيوعا ، ولكن يجب - على كل حال - الاعتراف بوجود أساليب متباينة ، ويجب التمييز بين الوزن وأساليب الأداء أيا كانت ، فالوزن قدر مشترك بين كل أساليب الأداء ، وهو العنصر الثابت الذي لا يمكن التغاضي عنه أو الإخلال به . ويختلف النبر باختلاف هذه الأساليب - كما يتضح مما سبق . أما كمّ المقاطع فليس من المقبول أن يتغير تغيرا جذريا ، أو بعبارة أخرى ، لا يقبل أن يتحول مقطع قصير إلى مقطع طويل ، أو أن يتحول مقطع طويل إلى قصير ، بسبب أسلوب الأداء .

وما يقال عن النبر يقال عن النغمة ، أو ما سماه الدكتور أنيس بـ « الإيقاع » ، فاستقراء هذه النماذج المسجلة وغيرها ، يدل بوضوح على أن النغمة ليس لها في الشعر العربي نظام إيقاعي ، وبالتالي لا يمكن أن تُعدّ أساسية في وزن هذا الشعر . ومرة أخرى نجد أن قيام الشعر العربي على « الأساس الكمي » هو الحقيقة التي تشير إليها وتؤكدّها كلّ الدلائل .

(١) يلاحظ ذلك في أداء الأطفال للأنشيد المدرسية .

(٢) وجدت ذلك في عدة أشرطة تتضمن المعلقات ومختارات من شعر شوقي والباردوي ، بصوت أحد السعوديين ، وتوزع الأشرطة شركة تسمى (تسجيلات « أحمد بن حنبل » الإسلامية) بمكة المكرمة .

للقافية في الشعر العربي « أساس » كمي « كذلك ؛ فكل بيتين^(١) تجمعهما قافية واحدة يجب أن يتشابه فيهما التركيب المقطعي لمنطقة القافية ، وهي منطقة تشمل آخر ساكنين وما بينهما والمتحرك الذي يسبق الساكن الأول ، فإذا استعملنا مصطلح المقطع - كما استعمله « د . شكري عياد » - فهي المقطع الأخير إذا كان زائد الطول ، أو آخر مقطعين طويلين وما قد يكون بينهما من مقاطع^(٢) .

وقواعد النظم تحافظ على التركيب المقطعي لهذه المنطقة أكثر مما تحافظ على التركيب المقطعي لبقية البيت ، فلا يسمح للزحاف أن يحدث اختلافا بين البيتين في مقاطع هذه المنطقة^(٣) ، ففي هذا الوزن مثلا :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

يجوز أن تتحول كل تفعيلة على وزن « مفاعيلن » إلى « مفاعلن » ، إلا التفعيلة الأخيرة (الضرب) ، فلا يجوز فيها هذا الزحاف ، لأنه يمس منطقة القافية ، وهي المقطعان الأخيران « عيلن » . فإذا قبض الضرب (أي تحول إلى مفاعلن) لزم أن تقبض كل الأضرب .

وليس للنبر وظيفة أساسية في القافية العربية ، ولكن له في قافية الشعر الإنجليزي - وهو شعر نبري - وظيفة أساسية ، ففي الإنجليزية ليس من التقفية أن ينتهي بيت بكلمة ring وينتهي آخر بكلمة thinking مثلا ، لأن المقطع ring يكون منبورا ، والمقطع king في thinking لا يكون منبورا مثله^(٤) .

(١) وما يقال عن الأبيات يقال عن « الأجزاء » المقفاة في الموشحات وغيرها من أشكال التنويع .

(٢) د . عياد - ص ٨٩ .

(٣) ويستثنى من ذلك بعض البحور كالرجز والرمل ، إذ يسمح فيها ببعض الاختلاف في هذه المنطقة .

(٤) Aboulmagd, Nadia. O.M, Notes on English prosody, the Anglo Egyptian

Bookshop, Cairo, date not mentioned, p. 45, 46.

أما في العربية فمن الجائز اختلاف النبر في منطقة القافية . يدل على ذلك واقع الشعر ، وإن لم يذكر العروضيون شيئاً عن هذا الموضوع^(١) .

أ/٧

التمايز بين لغة الشعر ولغة النثر حقيقة معروفة ، حتى إن دائرة المعارف البريطانية تعرّف الشعر بأنه (الطريقة الأخرى لاستعمال اللغة)^(٢) .

وانحراف الشعر عن أعراف اللغة (deviation) هو محور كثير من الدراسات الأسلوبية . ويظهر هذا التمايز على المستوى الصوتي والمعجمي والصرفي والتركيبي . وفي العربية تسمى أنواع من هذا الخروج باسم (الضرورات الشعرية) . وهناك أنواع أخرى من الخروج على أعراف اللغة ، لا يذكرها العروضيون ، ولا تكاد تلحظ ، لشيوعها وألفة الناس إياها ، مثل الوقوف على منون ، والوقوف على مقطع قصير ، ومدّ الصائت القصير الذي يقع آخر البيت ليكون طويلاً ، ويندرج في هذه الأنواع من الخروج طريقة الوقف والوصل في الشعر ؛ ففي النثر يتحكم المعنى في مواضع الوقف والوصل ، أما في الشعر فالتقسيم العروضي هو الذي يحدّد في الغالب مواضع الوقف ، في أواخر الأَشْطَر وإن أدى ذلك إلى فصل ما يجب وصله في النثر .

وخروج الشعر على أعراف اللغة يختلف من عصر إلى عصر ، ومن شاعر إلى شاعر ، بل من نص إلى نص . فالشعر مع تميّزه الدائم عن لغة النثر المألوفة يقترب منها حيناً ، ويبتعد عنها حيناً آخر .

وهذا الخروج هو دائماً خروج محسوب ، يسمح به في حدود معينة ؛ فلا بدّ من حد أدنى من التزام خصائص اللغة ، ما دام الشعر فنّاً لغويّاً .

(١) تفصيل ذلك في الفصل الأخير .

(٢) The New Encyclopaedia Britannica, u.s.A., 1984, poetry. ٨٠

والتمايز « الإيقاعى » هو أبرز وجوه التمايز بين الشعر والنثر ؛ فإيقاع الشعر يغلب عليه الانتظام ، أو يجمع بين النسق والخروج على النسق ، أما إيقاع النثر – إن صح أن له إيقاعا – فلا نسق فيه ولا انتظام – والحديث هنا عن الإيقاع بالمعنى الصوتى – إلا إذا اقترب من الشعر ، وهو فى هذه الحالة لم يعد نثرا خالصا ، بل الأجدر به أن يُسمى شعرا مثنورا ، أو قصيدا نثريا ، أو غير ذلك .

ومع هذا فالتباين بين لغة الشعر ولغة النثر ليس تباينا جوهريا ، فالمادة الغفل لكل منهما واحدة ، هى أصوات اللغة ومقاطعها . ولكن المقاطع تتجمع فى الشعر بترتيب معين لا يكون فى النثر إلا عرضا . ومن ناحية أخرى تميل لغة النثر إلى المحافظة على نسبة معينة بين أنواع المقاطع ، وعلى حدود معينة لتوالى المقاطع من النوع الواحد . والشعر يضارع النثر أحيانا فيحافظ على هذه النسبة وعلى هذه الحدود ، ويخالفه أحيانا ، فيزداد التباين بينها . ومراعاة هذه النسبة أو مخالفتها من أهم ما يميز تكويننا وزنيا عن تكوين آخر ، كما سنرى فى الفصل القادم .

٧/ب

وقد قمت بإحصائية لأنواع المقاطع فى نماذج نثرية قديمة وحديثة تشمل نصوصا قديمة لابن المقفع^(١) ، والمبرد^(٢) ، والجاحظ^(٣) ، وابن قتيبة^(٤) وتشمل نصوصا من العصر الحديث

(١) عبد الله بن المقفع : كليله ودمنة (طبعة جديدة منقحة للنسخة التى حققها « عبد الوهاب

عزام ») – دار الشروق – بيروت – ١٩٧٣ م . ص ٦٦ ، من أولها إلى (فى مكان الغلظة) ، وص ١١٦ من (فعاتب الغراب نفسه) إلى آخر الصفحة .

(٢) المبرد : الكامل فى اللغة والأدب والنحو والتصريف (تحقيق أحمد محمد شاكر) ط ١ – مصطفى البابى الحلبي – القاهرة ١٩٧٣ م – ح ٣ ص ٨٩٧ ، من أول الصفحة إلى (لعنه الله) ، وص ٩٢٩ من أول الصفحة إلى (وقعد على صدره) ، ص ١٢٦٤ من (اعلم أن) إلى (بعضه وبعض) .

(٣) الجاحظ : رسائل الجاحظ (تحقيق : عبد السلام هارون) – الخانجي – القاهرة ١٩٦٤ م ح ١ ، وص ٩٣ من أولها إلى (حصنا منيعا) ، وص ٢٤٤ كلها .

(٤) ابن قتيبة الدينورى : عيون الأخبار (مصورة عن طبعة دار الكتب) – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة – القاهرة – تاريخ المقدمة ١٩٦٣ م – المجلد الأول –

ص ١١٢ من أولها إلى (والنفقة فى غيره من المال)

، ص ٢١٩ من (والناس يقولون) إلى آخر الصفحة .

للمنفلوطي^(١) ، والعقاد^(٢) ، والمازني^(٣) وتوفيق الحكيم^(٤) . وفيما يلي بيان يتضمن
عدد المقاطع القصيرة والطويلة والنسبة بينهما في كل نص :

رقم النص	مصدر النص	رقم الصفحة	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع الطويلة	النسبة بينهما
١	ابن المقفع : كلية ودمنة	٦٦	٢٥٠	٣٤٦	١٠٠ : ٧٢
٢	ابن المقفع : كلية ودمنة	١٦٦	٢٩٠	٣٠١	١٠٠ : ٩٦
٣	المبرد : الكامل	٨٩٧	١٣٠	١٥٥	١٠٠ : ٨٣
٤	المبرد : الكامل	٩٢٩	١٨١	١٥٨	٨٧ : ١٠٠
٥	المبرد : الكامل	١٢٦٤	١٠٤	١٤٦	١٠٠ : ٧١
٦	الجاحظ : رسائل الجاحظ	٩٣	٢٠٤	٢٠١	٩٩ : ١٠٠
٧	الجاحظ : رسائل الجاحظ	٢٢٤	١٧٧	١٩٧	١٠٠ : ٩٠
٨	ابن قتيبة : عيون الأخبار	١١٢	١٦٨	١٩٤	١٠٠ : ٨٧
٩	ابن قتيبة : عيون الأخبار	٢١٩	١٨١	٢١٤	١٠٠ : ٨٥
١٠	المنفلوطي : النظرات	٢٨	١٩٥	٢٦٠	١٠٠ : ٧٥
١١	المنفلوطي : النظرات	٢٩	١٧٦	٢٠٥	١٠٠ : ٨٦
١٢	العقاد : يوميات	٨٢	٢٦٣	٣٤٦	١٠٠ : ٧٦
١٣	العقاد : يوميات	٣٧٢	١٤٧	٢٢٦	١٠٠ : ٦٥
١٤	المازني : قبض الريح	٢٥	١٥٦	٢٣١	١٠٠ : ٦٨
١٥	المازني : قبض	٨٤	١٥٩	١٩٣	١٠٠ : ٨٢
١٦	توفيق الحكيم : يوميات نائب	٥٧	٢٠٤	٢٧١	١٠٠ : ٧٥
١٧	توفيق الحكيم : يوميات نائب	١٤٦	١٧٣	٢١٩	١٠٠ : ٧٩
	المجموع		٣١٥٨	٣٨٦٣	١٠٠ : ٨٢

(١) المنفلوطي : النظرات - دار الثقافة - بيروت - بدون تاريخ - ح ٣ - ص ٢٨ كلها ، وص ٢٩ كلها .

(٢) العقاد : يوميات - دار المعارف - القاهرة - ط ٢ - بدون تاريخ - ح ١ - ص ٨٢ - وقد حذفت منها علما أعجميا « دويرانت » ، وعبارة تحتوى هذا العلم (لكان دويرانت) ، كذلك حذفت علما عربيا حديثا (أحمد فؤاد الأهوان) ، وص ٣٧٢ من أولها إلى (للتنفيذ والتقرير) .

عدد مرات تجاور المقاطع القصيرة							رقم الصفحة	المصدر	رقم النص
عدد المجموعات التساعية	عدد المجموعات الثمانية	عدد المجموعات السباعية	عدد المجموعات السادسة	عدد المجموعات الخامسة	عدد المجموعات الرابعة	عدد المجموعات الثلاثة			
—	—	—	—	١	٤	٨	٦٦	ابن المقفع	١
—	—	—	—	٦	٥	١٦	١٦		٢
—	—	—	١	—	٢	٨	٨٩٧	المبرد	٣
—	—	—	١	٦	٣	٨	٩٢٩	المبرد	٤
—	—	—	—	—	٢	٣	١٢٦٤	المبرد	٥
—	—	—	١	٢	٢	١٠	٩٣	الجاحظ	٦
—	—	—	١	—	٣	١٤	٢٢٤	الجاحظ	٧
—	—	—	—	—	٣	٥	١١٢	ابن قتيبة	٨
—	—	—	—	—	١	٩	٢١٩	ابن قتيبة	٩
—	—	—	—	١	١	٥	٢٨	المنفلوطي	١٠
—	—	—	—	١	٢	٩	٢٩	المنفلوطي	١١
—	١	—	—	١	٣	١٥	٨٢	العقاد	١٢
—	—	—	—	—	٣	٥	٣٧٢	العقاد	١٣
—	—	—	—	—	٢	٧	٢٥	المازني	١٤
—	—	—	—	—	٢	٧	٨٤	المازني	١٥
—	—	١	—	١	٤	٥	٥٧	الحكيم	١٦
—	—	—	—	—	—	٥	١٤٦	الحكيم	١٧
—	١	١	٤	٢٠	٤٢	١٢٩		المجموع	

٣ المازني : قبض الريح - الدار القومية - القاهرة - ١٩٦٠ م ص ٣٥ من أولها إلى « هي المعان ،

وص ٨٤ إلى (الحى والإرادة) .

٤ توفيق الحكيم : يوميات نائب في الأرياف - دار الكتاب اللبناني - بيروت - ١٩٧٤ ص ٥٧ كلها ما عدا

التاريخ في أعلاها ، وص ١٤٦ ما عدا التاريخ والمحاورات العامة والكلمة الأخيرة في الصفحة .

رقم النص	المصدر	رقم الصفحة	عدد مرات تجاور المقاطع الطويلة						
			عدد المجموعات الثلاثية	عدد المجموعات الرباعية	عدد المجموعات الخماسية	عدد المجموعات السادسة	عدد المجموعات السباعية	عدد المجموعات الثمانية	عدد المجموعات التساعية
١	ابن المقفع	٦٦	٢٩	٧	٢	—	—	—	—
٢	ابن المقفع	١٦٦	١٦	٨	—	—	—	—	—
٣	المبرد	٨٩٧	٩	٣	١	—	—	—	—
٤	المبرد	٩٢٩	١١	١	—	—	—	—	—
٥	المبرد	١٢٦٤	٩	٤	١	—	—	١	—
٦	الجاحظ	٩٣	٨	٣	١	—	—	—	—
٧	الجاحظ	٢٢٤	١٣	—	١	١	١	—	—
٨	ابن قتيبة	١١٢	١٤	٤	١	—	—	—	—
٩	ابن قتيبة	٢١٩	١٣	٣	٢	١	—	—	—
١٠	المنفلوطي	٢٨	١٨	٧	٢	—	—	—	—
١١	المنفلوطي	٢٩	١٠	٣	—	—	—	١	—
١٢	العقاد	٨٢	١٠	١٤	٥	١	٢	١	—
١٣	العقاد	٣٧٢	١٤	٧	٤	٢	١	—	—
١٤	الملازى	٢٥	٢١	٩	٢	١	١	—	—
١٥	الملازى	٨٤	١٣	٣	٢	٢	—	—	١
١٦	الحكيم	٥٧	١٦	١١	٤	١	—	—	—
١٧	الحكيم	١٤٦	٧	٣	—	٢	—	—	—
المجموع			٢٢١	٩٠	٢٨	١١	٥	٢	٢

ويستنتج من هذه الإحصاءات :

١ - أن نثر العربية يرجح كفة المقاطع الطويلة على كفة المقاطع القصيرة ترجيحاً بيننا^(١) ، وإن يكن في العصر الحديث أعظم منه في العصور القديمة (أو على

(١) بين النصوص السبعة عشر نجد نصين تزيد فيهما المقاطع القصيرة على المقاطع الطويلة ، هما النصان رقم ٤ ورقم ٦ . ويرجع ذلك إلى طبيعة المفردات التي فرضها الموضوع في كلا النصين ، إذ تكثر فيهما الأفعال الماضية كثرة ظاهرة .

الأقل في العصر العباسي (١) .

٢ - أن نثر العربية يقبل توالي المقاطع الطويلة أكثر مما يقبل توالي المقاطع القصيرة ، وذلك إذا كانت المقاطع المتوالية ثلاثة أو أكثر . ولكن قبول التوالى له حدود يقف عندها في كلتا الحالين ، فالمجموعة السداسية وما فوقها نادرة جدا ، سواء أكانت مقاطعها قصيرة أم طويلة .

٧/ح

وقد انعكس هذا وذاك على أوزان الشعر ، فأكثر التفاعيل تغلب عليها المقاطع

الطويلة كما يلي :

التفعيلة	مقاطعها	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع الطويلة
فعولن	-- ٧	١	٢
فاعلن	- ٧ -	١	٢
مفاعيلن	-- ٧	١	٣
فاعلاتن (٢)	-- ٧ -	١	٣
مستفعلن (٣)	- ٧ --	١	٣
مفعولات	٧ ---	١	٣
متفاعلن	- ٧ - ٧٧	٣	٢
مفاعلتن	- ٧٧ - ٧	٣	٢

(١) لو ثبت - بعد مزيد من الإحصاءات - أن رجحان المقاطع الطويلة في العصر الحديث أعظم منه في العصور القديمة فسنجد في ذلك تفسيراً لبعض الظواهر العروضية كشيوع الحبيب في الشعر الجديد ، وظهور التفعيلة « مستفعلن » . وقد يكون لذلك علاقة بظواهر تلاحظ في العامية المصرية ، وربما في غيرها من اللهجات العامية العربية ، مثل تحويل المقطع القصير إلى مقطع طويل في الضمير « أنت » التي تحولت في العامية إلى « إنتى » ، وفي مثل « كتبت » التي تحولت إلى « كتبتى » ، و« كتبتها » التي تحولت إلى « كتبتيا » ، و« رضاك » التي تحولت إلى « رضاكى » ، ومثل تحويل المقطعين القصيرين إلى مقطع طويل ، في مثل « قَلَمَكَ » التي تحولت إلى « قَلَمَكْ » .

(٢ ، ٣) إذا أخذنا برأى بعض العروضيين وأضمننا التفعيلتين « مستفع لن » و « فاع لاتن » فلن يغير ذلك من الأمر شيئاً ، لأنها لا يختلفان مقطعيًا عن مستفعلن و « فاعلاتن » .

أى أن المقاطع الطويلة تفوق المقاطع القصيرة في خمس تفاعيل ، وتفوقها المقاطع القصيرة في تفعيلتين فقط هما « مفاعلتن » و « متفاعلتن » . لكن الاستعمال الواقعي يقلل من رجحان المقاطع القصيرة في هاتين التفعيلتين أو يلغيه ، فالكامل قلما يقتصر على « متفاعلتن » ، بل يجمع بينها وبين « مستفعلن » ، وقد تكون أكثر التفاعل في صيغة « مستفعلن » .

كذلك الوافر تتنافس فيه « مفاعلتن » و « مفاعيلن » وقد تتغلب « مفاعيلن » في كثير من الأحيان .

وأكثر الصور المزاخفة يتوازن فيها الجانبان ، أو يرجح جانب المقاطع الطويلة . ولا نجد تفعيلة طبيعية منتشرة يتوالى فيها ثلاثة مقاطع قصيرة أو أكثر . وهذه أشهر الصور المزاخفة :

التفعيلة	مقاطعها	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع الطويلة
فَعُولُ	٧ - ٧	٢	١
فَعِلْن (١)	- ٧٧	٢	١
مفاعيل	٧ - - ٧	٢	٢
مفاعلتن	- ٧ - ٧	٢	٢
فعلاتن	- - ٧٧	٢	٢
فاعلات	٧ - ٧ -	٢	٢
مستفعلن	- ٧ - ٧	٢	٢
مستعلن	- ٧٧ -	٢	٢
مفعلات	٧ - ٧ -	٢	٢
متفاعلتن (مستفعلن)	- ٧ - -	١	٣
مفاعلتن (مفاعيلن)	- - - ٧	١	٣
فَعْلَن	- -	-	٢

(١) يرى العروضيون أن « فَعِلْن » صورة مزاخفة من « فاعلتن » ، « وأن فَعْلَن » كذلك صورة من « فاعلتن » دخلها « التشعيب » ، وهو علة جارية مجرى الزحاف . وفي الشعر العمودي قلما تجتمع « فاعلتن » مع الصورتين الأخرين ، فالأحرى أن نجعل الوزن المبني على « فَعْلَن » و « فَعْلَن » مستقلا عن الوزن المكوّن من « فاعلتن » .

يتضح مما سبق أن تفعيلتين فقط مما يعد مزاحفا تغلب عليهما المقاطع القصيرة هما « فعول » و « فَعِلن » .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن الزحاف يتجه دائما نحو تقريب الشعر إلى النثر من ناحية النسبة بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة ؛ فالتفعيلة حين تغطي مقاطعها الطويلة على ما بها من مقاطع قصيرة طغيانا لا تعرفه اللغة المألوفة (لغة النثر) ، يعمل الزحاف، الذي يدخلها على إزالة هذا الطغيان أو الحد منه ، فتكون المقاطع القصيرة في الصورة المزاحفة أكثر من الطويلة أو يتوازن فيها الطرفان على مستوى التفعيلة أو على مستوى القصيدة ؛ فالتفعيلة « فعولن ٧ - - » صورتها البديلة « فعول ٧ - ٧ » ، والتفعيلة « مفاعيلن ٧ - - - » صورتها البديلة « مفاعيل ٧ - - ٧ » أو « مفاعلن ٧ - ٧ - » ، ومسفعلن ٧ - - - » حين تزاحف تكون « متفعلن ٧ - ٧ - » أو « مستعلن ٧٧ - - » .

أما حين تتغلب المقاطع القصيرة في التفعيلة - وهذا قلب للوضع المألوف في النثر - فالزحاف يتجه إلى التقليل من المقاطع القصيرة لحساب المقاطع الطويلة ، حتى ترجحها ؛ وعلى ذلك تستبدل التفعيلة « مستفعلن ٧ - - » بالتفعيلة « متفعلن ٧٧ - ٧ - » ، و« مفاعيلن ٧ - - - » بالتفعيلة « مفاعلتن ٧٧ - ٧ - » ، و« فَعِلن - - » بـ « فَعِلن » ٧٧ - (إذا جاز أن نعدّ « فَعِلن » صورتها عندما يدخلها الزحاف) . وإذن فالشعر يضارع النثر في أغلب الأحيان من حيث ترجيح المقاطع الطويلة على القصيرة^(١) .

(١) حاول « حازم » أن يقدر نسبة السواكن إلى المتحركات فقال (وهم يقصدون أبدا أن تكون نسبة السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن ، إما بزيادة قليلة أو نقص قليل ، ولأن تكون أقل من الثلث أشدّ ملاءمة من أن تكون فوقه) (ص ٢٦٧)

ومعنى قول « حازم » أن عدد المقاطع الطويلة يقارب عدد المقاطع التنصيرة ، لأن نصف « المتحركات » ينضم إلى « السواكن » لتكوين مقاطع طويلة ، والنصف الآخر من المتحركات مقاطع قصيرة ، كما في التفعيلة « متفعلن » (// ٥ // ٥) = (٧ - ٧ -) مثلا . ويفضل - ازم رححان المقاطع القصيرة على الطويلة . ويبدو أن ملاحظة « حازم » لم تقم على استقراء كاف ولا على إحصاء دقيق ، فهي تخالف الواقع كما رأينا . ولعله كان مدفوعا إليها بميله الذاق إلى زيادة المقاطع الفصيرة ، وهو ميل أفصح عنه في أكثر من موضع . (ص ٢٣٨ بالإضافة إلى الموضع المذكور آنفا) .

ومن ناحية أخرى تمنع القواعد العروضية أن يتوالى في الشعر خمسة متحركات أو أكثر . ويكون ذلك إذا توالى خمسة مقاطع قصيرة (////) أو أربعة مقاطع قصيرة يليها مقطع طويل (ه////) (١) . ويقول الجوهري إن هذا التوالى من العلل (العيوب) التي تفسد الوزن وتؤدي إلى الخروج من النظم إلى النثر (وهو ما يُدرك بالذوق نبو الطبع عنه لفساد النظم) (٢) .

والواقع أن توالى ثلاثة مقاطع قصيرة - وإن كان من الجائز نظرياً - هو أمر نادر بل شاذ ، (ناهيك عن توالى أربعة مقاطع قصيرة أو خمسة) ، فلا أعرف تفعيلة يتوالى فيها ثلاثة مقاطع قصيرة إلا « متعلن » في الرجز ، وهو بحر له وضع خاص فلا يقاس عليه أى وزن آخر (كما ذكرت من قبل) . ويجوز - نظرياً - أن ترد هذه التفعيلة في أبحر أخرى ، ولكن لا نكاد نجد ذلك إلا في أمثلة العروضيين .

وحيث يتوالى في أحرف القافية ثلاثة مقاطع قصيرة فهي من النوع المسمى بـ (المتكاوس) . وقد أحس القدماء بخروج هذا النوع من القوافى على المؤلف .

قال « التبريزى » : (وإنما سمي متكائوساً للاضطراب ومخالفته المؤلف ، ومنه كاست الناقة إذا مشت على ثلاث قوائم ، وذلك غاية الاضطراب والبعد عن الاعتدال) (٣) .

أما المقاطع الطويلة فقد يتوالى منها أربعة ، وهو أمر مقبول مؤلف ، كما في التكوين : (مستفعلن مفعولن) والتكوين (فاعلاتن مستفعلن فالاتن) وكما في كثير

(١) استعمال مصطلحي « المتحرك » و « الساكن » يؤدي هنا إلى التسوية في عدد المتحركات بين أربعة مقاطع قصيرة يليها مقطع طويل ، وخمسة مقاطع قصيرة لا يليها مقطع طويل ، كأن تكون في نهاية شطر متلا . وهنا يتضح اللبس الذي يقع نتيجة لاستعمال مصطلحي الساكن والمتحرك . أما استعمال مصطلح المقطع فيجبنا هذا اللبس .

(٢) الجوهري - ص ٥٤ ، ٥٥

وأيضاً : ، الأنخس - ص ١٥٠

، حازم - ص ٢٥٤ ، ٢٥٥

(٣) الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي (تحقيق الحسانى حسن عبد الله) دار الكاتب العربي -

القاهرة - الإبداع بتاريخ ١٩٦٩ - ص ١٤٧ .

من أبيات « الخبب » (١)، وكما في الوزن المستحدث (مستفعلاتن مستفعلاتن) .
بل قد يتوالى في الشطر الواحد ثمانية مقاطع كما في الأبيات التي يستشهد بها
العروضيون مثل :

مالي مال إلا درهم أو برذوني ذاك الأدهم (٢)
، أهل الدنيا كل فيها نقلنا نقلنا ، دفنا دفنا (٣)
، يا ابن الدنيا ، مهلا مهلا زن ماتأتى وزنا وزنا (٤)

لكن توالى ما يزيد على أربعة مقاطع طويلة نادر في غير الشعر الجديد (شعر
التفعيلة) (٥) والمعاقبة هي توالى مقطعين طويلين يجوز بقاؤهما معا ولا يجوز أن
يتحولا معا - بالزحاف - إلى مقطعين قصيرين ، لأن ذلك يؤدي الى زيادة نسبة
المقاطع القصيرة . فمثلا في وزن من أوزان المديد (فاعلاتن
فاعلن) = (- ٧ - - - ٧ -) تكون المعاقبة بين المقطع الأخير في (فاعلاتن) والمقطع

(١) على سبيل المثال قصيدة شوقي : (مضناك جفاه مرقداه) ومنها :

حيران القلب معذبه مقروح الجفن مسهده
، يستهوى الورق تأوهه ويذيب الصخر تأوده
، قد ودّ جالك أوقبسا حوراء الخلد وأمرده
(شوقي - ج ٢ - ص ١١١)

(٢) الجوهري : ص ٩١ .

(٣) الزمخشري ص ١٢٩

(٤) الزمخشري - هامش ص ١٢٩ (تعليق المحقق د . فخر الدين قباوة)

(٥) من ذلك قول « نزار قباني » في « الشجرة » :

احكى شيئا

قولي شيئا

عنى . ايكى . عيشى . موتى

كى لا يروى عنى يوما

أن حبيبة قلبى شجرة

(نزار قباني : أشعار خارجة على القانون - منشورات نزار قباني - بيروت ومكتبة مدبولى - القاهرة -

بدون تاريخ ص ٧٨ وما بعدها) .

الأول في (فاعلن) ، فإذا زوحف المقطعان صارت التفعيلتان : (فاعلاتُ
فعلن) = (- ٧ ٧ ٧ -) ، ولهذا تمنع مزاحفتها معا .

وفي الطويل تكون المعاقبة بين المقطعين الأخيرين في « مفاعيلن » =
« ٧ - - - » ، فإذا زوحفا معا صارت التفعيلة « مفاعلُ = ٧ - ٧ ٧ » وصار الشطر :

(فعولن مفاعل فعولن مفاعل) = (٧ - ٧ - - ٧ ٧ ٧ - ٧ - - ٧ -)
وهكذا^(١) . وكلّ هذا يدلّ على أنّ الشعر - كالنثر - يقبل توالي المقاطع الطويلة أكثر
مما يقبل توالي المقاطع القصيرة .

ولعل تسمية المقطع الطويل بالسبب الخفيف ، والمقطعين القصيرين المتواليين
بالسبب الثقيل ، من مظاهر ترجيح المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة في
الشعر .

ومع ذلك كله فالعمل الشعري قد يخرج على المألوف في الشعر وفي اللغة معا ،
فليس من الممتنع أن يخرج التكوين الوزني على هذه النسبة المعتادة ، إما بترجيح
المقاطع القصيرة أو بزيادة ترجيح المقاطع الطويلة إلى حد غير مألوف . والعلاقة بين
التكوين الإيقاعي ولغة النثر من حيث النسبة بين المقاطع القصيرة والمقاطع
الطويلة - من أهم العوامل التي تصنع ملامح التكوين كما سنرى في الفصل
القادم .

- ٨ -

يلاحظ أن للتفاعيل^(٢) في الشعر العربي حدودا معينة ، فهي تتراوح بين مقطع
واحد وستة مقاطع . ولكن أكثر التفاعيل تتراوح بين ثلاثة مقاطع وخمسة مقاطع .
أما التفاعيل المكونة من مقطع واحد (فَع) أو من مقطعين (مفعو أو فعلن) أو من
ستة مقاطع (متفاعلاتن) فهي قليلة أو نادرة جدا . (وإن كانت « فعلن » قد
انتشرت كثيرا في شعر التفعيلة) .

(١) تذكر المعاقبة بعض كتب العروض القديمة ، وقد فصلها « الدمهورى » ، وذكر - عند تناول كل بحر -

ما قد يكون فيه من المعاقبة .

(٢) والمقصود بالتفاعيل بكل صورها سواء أكانت سالمة أم دخلها زحاف أو علة .

وللتراكيب الوزنية صور محددة ذكرها العروضيون ، وهي أيضا تنحصر في حدود معينة ، فهي تتراوح بين تفعيلتين وأربع تفاعيل في الشطر الواحد . أما ما يتكون شطره من تفعيلة واحدة فهو نادر جدا في الشعر العمودي .

ومن ناحية أخرى تتخذ التفاعيل صيغا معينة يمكن حصرها . فبالإضافة إلى التفاعيل الثمان المشهورة^(١) نجد التفاعيل التي تُعدّ صوراً منها دخلها الزحاف أو العلة أو اجتمع فيها الزحاف والعلة ، وهي - على كثرتها - محدّدة ، حصرها « الزمخشري » في « القسطاس »^(٢) .

وكذلك التكوينات الوزنية لها صور محددة ، وهي - بالطبع - لا تقتصر على البحور الستة عشر في صورها المشهورة ، بل تشمل ما يُعدّ فروعا لها من التكوينات التامة التي تخالفها في الأعراب أو الأضرب ، وتشمل أيضا الصور التي تعد مجزؤة أو مشطورة أو منهوكة . وقد عدّ « الصاحب » للشعر العربي أربعاً وثلاثين عروضا وثلاثة وستين ضربا^(٣) .

فلماذا تحددت التفاعيل والتكوينات في هذه الحدود وفي هذه الصيغ والصور ؟

لماذا لم نجد تفعيلة مقاطعها أكثر من ستة ؟ ولماذا لم نجد في الشعر العمودي تفعيلة ذات صيغة أخرى غير هذه الصيغ ؟ لماذا لم نجد مثلا : مفاعيلتين أو متفاعيلين أو مستفعلتين ؟ ولماذا لم نجد وزنا يتكون شطره من خمس تفاعيل أو أكثر ؟ ولماذا لم نجد تكوينا على الصورة : (فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن) أو (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن) أو (فاعلن فعولن فاعلن فعولن) أو (متفاعلن مفاعلتن) أو (مفاعلتن متفاعلن) أو (فاعلن فاعلن مستفعلن) ، أو غير ذلك من تكوينات ؟

هل نقول إن الصيغ والتكوينات الوزنية - مثل مفردات اللغة - مجرد اصطلاحات اعتباطية عشوائية ؟ لا يمكن قبول هذا الرأي ، فللوزن وظيفة جمالية تعبيرية ، ولا بدّ أن بعض الصيغ والتكوينات مقبول وبعضها مرفوض من وجهة النظر الجمالية .

(١) أو العشر إذا اعترفنا بالتفعيلتين « مستفع لن » و « فاع لاتن » .

(٢) الزمخشري - ص ٢٥ وما بعدها .

(٣) الصاحب : ص ٤

ولكن الصيغ والتكوينات التي يمكن أن تقبل ، أكثر من أن تحصر ، وربما اختار الرواد الأوائل من بين هذه الصيغ والتكوينات المقبولة ما ناسب ميولهم ، أو ما ناسب تجاربهم الشعرية ، ثم تبعهم من جاء بعدهم ، حتى ثبتت هذه الصيغ والتكوينات بتأثير العادة والألفة ، فلم يُقبل الشعراء على غيرها إلا قليلا . وقد ظهرت تفعيلة لم يستعملها القدماء هي « مستفعلاتن » ، يتكوّن منها الوزن الذي سماه « حازم » بـ « الدخيل »^(١) . وظهر - إلى جانب الدخيل - وزن يتكون شطره من : (مستفعلن فاعلن فاعلن)^(٢) . وقبلها ظهر على يد أبي العتاهية بحر يتكون شطره من (فاعلن متفعلن فاعلن متفعلن)^(٣) . وفي الموشحات ظهرت صيغ وتكوينات لا تخصي .

فالصيغ والتكوينات الوزنية لا تنحصر فيما حدده العروضيون القدماء ، وباب الاجتهاد في خلق الصيغ والتكوينات لم يغلق .

وقد حاول « الزمخشري » أن يبين « قواعد » التزاوج بين التفاعيل في الشطر الواحد ، ولكنه قصر قواعد على الأوزان في صورها « الدائرية » . فالرمل عنده تكرر خالص ، لأنه في الدائرة (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) ، وإن كان في الواقع غير ذلك .

وكذلك « زكي عبد الملك » ذكر أن التكرار هو قاعدة التكوينات الوزنية ، وهو إما تكرر خالص كما في « المتقارب » و « المتدارك » ، أو تكرر مفصول كما في « الخفيف » ، أو تكرر مذيّل^(٤) كما في « السريع » . ولكن هذه القاعدة تنطبق على الأوزان التي سماها « معيارية » standard ، وهي صور شبه مثالية للأوزان

(١) حازم : ص ٢٣٨ .

(٢) حازم : ص ٢٤١ .

د . محمد عبد المجيد الطويل : في عروض الشعر العربي ، قضايا ومناقشات - نادي أبها الأدبي - أبها - ط ١ - ١٤٠٥ هـ - ص ١٣٩ .

(٣) د . محمد محمود الدش : أبو العتاهية ، حياته وشعره ، القاهرة - ١٩٦٨ م - ص ٢٨١ وما بعدها .

(٤) المقصود بالتذييل هنا أن يل التفعيلتين المكررتين تفعيلة مخالفة لهما ، وللتذييل معنى آخر في المصطلح

العروضي ليس هو المقصود هنا .

الحقيقية تناظر الصور « الدائرية » عند القدماء ، ولذلك تصدق على بعض الأوزان الواقعية دون بعض ، فهي لا تصدق على التكوينات الآتية مثلا : (مستفعلن فاعلن فعولن) و (فاعلاتن فاعلن فعولن) و (مستفعلن مفعولات مستعلن) و (مفاعيل فاعلاتن) و (مفعولات مستعلن) و (مستفعلن فاعلاتن) و (فاعلاتن فاعلن) .

أما « حازم » فقد حاول أن يضع قاعدة تحكم اقتران التفاعيل . والتراكيب التي وضعها العرب هي عنده أفضل ما يمكن وضعه من تراكيب^(١) . قال حازم إن التركيبات المناسبة إنما تكون باقتران التماثلات والمتضارعات ، ولا يقع في اقتران المتضادات والمتنافرات تركيب متناسب أصلا^(٢) .

والتماثل معروف ، أما التضارع فكلمة فضفاضة يمكن القول إنها تشمل أى قدر من التشابه الجزئى فى الحركات والسكنات . فالتضارع فى تعريفه هو أن يكون ترتيب جزء ما (أى تفعيلة) يماثل ترتيب صدر جزء آخر ، نحو (فعولن ومفاعيلن) أو يماثل ترتيب الجزء عجز جزء آخر نحو (فاعلن ومستفعلن) ، أو تكون نسبة صدر الجزء إلى صدر الجزء ... فيما ينقص عنه نسبة عجزه إلى عجز الآخر أيضا فيما ينقص عنه نحو (فاعلن ومفاعلتن)^(٣) ، أو يكون صدر أحدهما يماثل صدر الآخر أو يماثل عجزه أو عجزه صدره^(٤) .

ومع ذلك ذكر حازم أن التركيبين (مفاعيلن فعولن) و (فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن) قد رفضا لأن (أحسن التركيب ما وضع فيه أحد المتضارعين مما يلي الحيز الذى ضارعه من صاحبه نحو وضع الطويل والبسيط)^(٥) ، وفى الطويل تتماثل (فعولن) مع القسم التالى لها من التفعيلة الأخرى (مفاعيلن) ، وفى

(١) حازم ص ٢٣٢ .

(٢) حازم ص ٢٤٧ .

(٣) يقصد حازم أن صدر التفعيلة الأولى (فا) وصدر الثانية (مفا) ، والفرق بينهما حرف متحرك ، وكذلك عجز الأولى (علن) وعجز الثانية (علتن) والفرق بينهما حرف متحرك ، أى أنه يساوى الفرق بين الصدرين .

(٤) حازم : ص ٢٤٧ .

(٥) حازم : ص ٢٤٨ .

البسيط يتمثل (تفعّلن) مع التفعيلة التالية له (فاعلن) . وهما من أحسن التراكيب في رأيه ، لأن التفعيلة تجاور الجزء الذي يماثلها في كل منهما .

والتفعيلتان (مفاعلتن) و (متفاعلن) في رأيه متضادتان لا يتركب منهما تكوين متناسب أصلاً^(١) .

ولكن التكوينات (مفاعيلن فعولن) و (فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن) و (مفاعلتن متفاعلن) و (متفاعلن مفاعلتن) يتحقق في كل منها نوع من التضارع بالمعنى الذي شرحه .

أى أنه لم يستطيع أن يضع « قاعدة » مطردة تفسر قبول بعض التكوينات ورفض بعضها الآخر .

ويبدو أن هذا القبول وهذا الرفض لهما ما يشبههما في غير الشعر ، فالناس يستحسنون صوت هذا الطائر وينفرون من ذلك ، ويحبون التجاور بين بعض الألوان ولا يحبون التجاور بين ألوان أخرى ، ويفضلون « المستطيل الذهبى » والمستطيل جزر « ٥ » على غيرهما من المستطيلات ، وعلى المربعات^(٢) .

وقد يبدو أن الميل إلى بعض التكوينات هو نتيجة للتأثير ببعض الأشكال الطبيعية ، فالميل إلى التماثل قد يكون ناشئاً عن تأثر الإنسان (بشكل بنيته ، فإدراكنا لأنفسنا وواعين أو غير وواعين يجعلنا نتقبل كل ما تتمثل في تكوينه القوانين التي تتمثل في بنيتنا)^(٣) . ولكن الميل إلى بعض آخر قد يفسر بأنه ميل طبيعى فطر

(١) حازم : ص ٢٤٧ وما بعدها

(٢) المستطيل الذهبى هو الذى تكون النسبة بين عرضه وطوله ١ : ١,٦١٨ ، والمستطيل جزر « ٥ » تكون

هذه النسبة فيه ١ : ٢,٢٣٦ ، ٢

(شارل لالو : مبادئ علم الجمال (ترجمة خليل شطا) - دار دمشق - دمشق - ١٩٨٢ - ص ١٦

وما بعدها

، د . رشيدان ود . فتح الباب ص ٨٧) .

(٣) د . عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربى - القاهرة - ١٩٥٥ م - ص ١٢٤ .

، د . رشيدان ود . فتح الباب ص ٨٧ .

الإِنسان عليه ، أو ترسب في اللاشعور الجمعي نتيجة لتجارب قديمة مجهولة^(١) .
ومهما يكن تفسيرنا لهذه التكوينات وتعليلنا لإيثارها في الشعر العربي ، فلا شك
أنها ليست نهاية المطاف ، أولا لأنها لم تستوعب كل ما يمكن قبوله من تكوينات ،
وثانيا لأن ميل الناس إلى بعض التكوينات دون بعض ليس ميلا فسيولوجيا ، أو على
الأقل ليس فسيولوجيا خالصا ، فأفكار الناس ومشاعرهم تتدخل تدخلا مؤثرا .
ولهذا نجد بعض التكوينات يشيع ويسود في عصر ما ثم ينزوي ويذبل في آخر . وقد
استحدثت - بالفعل - تكوينات لم يعرفها القدماء كما ذكرت من قبل .



(١) حاول بعض المفكرين أن يفسر تفضيل المستطيل الذهبي بأنه ميل إلى التوازن بين الوحدة والتنوع ،
فالمربع يمثل الوحدة ، والمستطيل الذي يزيد طوله عن عرضه زيادة مفرطة يمثل التنوع ، والمستطيل
الذهبي يمثل التوسط بين الطرفين (لا لو - الموضع نفسه) .
ولكن هذا القول لا يفسر الميل إلى المستطيل جزر (٥) الذي يعظم فيه الفرق بين العرض والطول .

الفصل الثانى

التكوينات

١ -

الحديث عن خصائص الأوزان الشعرية وتميز بعضها عن بعض ليس جديداً ، وليس خاصاً باللغة العربية . وقد أشار « أرسطو » إلى ثلاثة من أوزان الشعر اليونانى ، هى : « السداسى » و « الإيامبى » و « التروخائى » ، فقال عن السداسى إنه قد « أثبت صلاحه للملحمة بحكم التجربة . فلو أن قصيدة روائية نظمت فى وزن آخر أو فى جملة أوزان لبدت نافرة قلقة ، ذلك بأن الوزن السداسى هو أرزن الأوزان وأبهاها ، وأنه أكثرها قبولا للغريب والاستعارة ، وهما بعض ما تتميز به المحاكاة الروائية .

أما الوزن الإيامبى والوزن التروخائى فوزنان تشيع فيهما الحركة ، فأحدهما مناسب للرقص ، والثانى مناسب للعمل . . الخ (١) .

وقال إن العروض الإيامبى هو أليق الأعاريض بالحوار ، والدليل على ذلك أنه كثيرا ما يتفق لنا فى أحاديثنا كلام موزون على العروض الإيامبى ، فى حين أن الوزن السداسى لا يتفق إلا فى الندرة ، وعندما نعدل عن نبرة الكلام العادى (٢) . ولبعض دارسى الشعر الإنجليزى آراء مماثلة ؛ فعند صاحب كتاب *Undersnding Poetry* أن الأبيات التى تتكون من ثلاث تفاعيل أو أقل ، والأبيات التى تتكون من ست

(١) د . شكرى عياد ؛ كتاب « أرسطو طاليس » فى الشعر - دار الكاتب العربى - القاهرة - ١٩٦٧ م -

ص ١٣٦ .

(٢) السابق . ص ٤٢ ، ٤٤ .

تفاعيل أو أكثر هي أقل الأبيات شيوعا في الإنجليزية ، فالأبيات القصيرة جدا تميل إلى اتخاذ طابع الطيش والاندفاع Jerky والأبيات الطويلة جدا تميل إلى الرتوب .

وقد أيد الرأي الشائع بأن الوزن الإيامبي هو الوزن الطبيعي في اللغة الإنجليزية ، ومحاولة اتخاذ أوزان أخرى بدلا منه هي - في رأيه - محاولات تجريبية ، كأنما كان الشعراء يريدون أن يخالفوا لمجرد المخالفة .

وعنده أن تتابع التفاعيل التروكية يعطى جوا مصطنعا فيه شيء من الحزن ، وأن الأوزان الأخرى تهزنا بما فيها من طابع تجريبي ، وهي لا تستعمل إلا في حالات استثنائية ؛ « فالأنابست » - مثلا - يستعمل حين يريد الشاعر أن يحقق إيقاعا سريعا راقصا . وهو وزن يبدو مصطنعا ، كما يبدو - إلى حد ما - خشنا غير مهندم . وليس من السهل أن يستعمل بشكل يبدو وقورا ، لأنه الوزن الأساسي لنوع من القصائد الهزلية Limerick^(١) .

أما صاحب كتاب Poetic-Meter فذكر أن للوزن طابعا مميزا يرجع إلى ارتباط الوزن بمعان معينة ؛ ففي الشعر المسمى Limerick على سبيل المثال ارتبط وزن الأنابست ذو الأبيات القصيرة بمعان تميل إلى الخروج على الأدب والاحتشام ، حتى صار من الصعب أن يستعمل هذا الوزن في أي غرض دون أن يثير الابتسام . ولو « ترجم » عمل من نوع الـ Limerick إلى الوزن الإيامبي مثلا فسوف يختفى ما فيه من فكاهة .

وإذن فقد ارتبط هذا الوزن بالفكاهة .

والأوزان ذات التفعيلة الثلاثية عموما (الأنابستية والداكتيلية) تتضمن على نحو غامض شيئا بهيجا أو فكاهيا أو خفيفا أو سطوحيا^(٢) .

وقد أدرك العرب منذ عهد بعيد تمايز بعض أوزان الشعر عن بعض . ولعل أقدم ما يدل على ذلك تمييزهم منذ العصر الجاهلي بين الرجز والقصيد . وروى « الأخفش » أنه سمع كثيرا من « العرب » يقول : جميع الشعر قصيد ورمل

(١) Reaves, op. cit. p. 146-149.

(٢) Fussell, Op. cit. p. 15.

ورجز ؛ أما القصيد فالطويل والبسيط والكامل التام والمديد التام والوافر التام والرجز التام ، وهو ما تغني به الركبان ، ولم نسمعهم يتغنون إلا بهذه الأبنية . وقد زعم بعضهم أنهم كانوا يتغنون بالخفيف . والرمل كل ما كان غير هذا من الشعر وغير الرجز فهو رمل .

والرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء ، وهو الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم ويحدون به^(١) .

ومن الواضح أن هذا التقسيم كان أساسه الإحساس بلامح ووظائف لكل مجموعة من الأوزان تميزها عن غيرها . ويلاحظ أنهم - فيما روى الأخفش - قد ميزوا بين الصور التامة والصور غير التامة حين نظروا إلى الكامل والمديد والوافر والرجز ، فلم ينظروا إلى « البحر » كأنه تكوين واحد ، كما فعل بعض العروضيين والنقاد بعد ذلك .

والأسماء التي أطلقت على بعض البحور تدل إلى حد ما على إدراك لبعض ملامح هذه البحور ، وكذلك تعليلاتهم لهذه التسميات ؛ روى عن « الخليل » أن الهزج سُمي بذلك تشبيها له بهزج الصوت ، أي تردده وقيل إنه كان كذلك لأن أوائل أجزائه وأوتاده يعقب كلا منها سببان « خفيفان » ، وهذا مما يُعين على مدّ الصوت . وقيل أيضا إنه سُمي هزجا لطيبه ، لأن الهزج ضرب من الأغاني وفيه ترنم ، والعرب كثيرا ما تهزج به ، أي تغني^(٢) . وروى عن « الخليل » أيضا أن الرجز سُمي كذلك لا اضطرابه ، والعرب تسمى الناقاة التي ترتعش فخداها رجزاء . وإنما كان مضطربا لأنه يجوز حذف حرفين من كل جزء منه ، ويكثر فيه

(١) الأخفش : القوافي (تحقيق د . عزة حسن) - دمشق ١٩٧٠ - ص ٦٨ . ويلاحظ أن الأخفش استعمل تعبير « المديد التام » ، والمعروف في مصطلح العروضيين أن « المديد » لا يرد تامة ، لأن الأصل فيه - كما افترضوا - هو (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) . ولعل « الأخفش » كان يقصد بالمديد التام (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) دون اعتداد بذلك الأصل المقترض . والوافر - عند بعض العروضيين - لا يوصف بالتمام كذلك ، لأن التام ، (يستوفى دائرته) [الزمخشري - ص ٦٧] .
ويلاحظ - أيضا - أن « الأخفش » قد استعمل مصطلحات « القصيد » و « الرمل » و « الرجز » في غير المعاني المتعارف عليها عند العروضيين .

(٢) الدمنهري - ص ٥١ .

دخول العلل والزحافات والشطر والنهك والجزء ، فهو أكثر البحور تغيراً فلا يثبت على حال واحدة ، لأنّ بكلّ جزء منه سببين خفيفين فيكون فيه حركة فسكون .

وقال « ابن دريد » إنه سمى رجلاً لتقارب أجزائه وقلة حروفه (١) .

وذكر « الدمهورى » فى تعليل تسمية « المنسرح » بهذا الاسم ، أنه سمى بذلك لانسراحه أى سهولته على اللسان ، أو لانسراحه عما يأتى فى أمثاله ، أى مفارقتة لها ، لأن « مستفعلن » ذات الوند المجموع إذا وقعت ضرباً ، فلا مانع من أن تأتى سالمة ، إلا فى « المنسرح » ، فإنه امتنع أن تأتى فيه إلا مطوية (٢) .

وقد تحدث حازم عن خصائص البحور وملاحظها . وعنى بهذا الموضوع — كذلك عدد من المعاصرين .

٢ —

والسؤال الذى يريد البحث طرحه هنا : هل من الصحيح أن كلّ بحر يتسم بسمات خاصة تجعل له شخصية خاصة وتعطيه طابعاً تعبيرياً مميّزاً ، فيكون أكثر ملاءمة لبعض الأغراض أو لبعض المعانى ؟ قد يساعد على الإجابة عن هذا السؤال أن نتبع آراء العروضيين والنقاد فى بعض البحور . وقد اخترت عدداً من البحور التى تناولها حازم وطائفة من المعاصرين ، وهى من أكثر البحور انتشاراً ، وراعى أن أجمع بين بحور تختلف فيما بينها اختلافات بينة ؛ فبعضها ذو تفعيلتين وبعضها ذو ثلاث وبعضها ذو أربع ، وبعضها كان شائعاً فى العصور القديمة ثم قل استعماله فى العصر الحديث كالطويل ، وبعضها لم ينتشر إلا فى شعر التفعيلة كالحبيب ، وبعضها تغلب على صورته السالمة من الزحاف — المقاطع القصيرة ، وبعضها تغلب على صورته السالمة — المقاطع الطويلة .

(١) الدمهورى — ص ٥٩ .

(٢) الدمهورى — ص ٥٩ .

وقد نظم بعض العروضيين أبياتاً تعليمية فى العروض كقولهم :

بحور الشعر واقرها جميل مفاعلتن مفاعلتن فعول

وقد رأيت أن أغض النظر عنها ، لأن الناظم هنا قد لا يعبر عن رأى حقيقى فى خصائص البحر ، بل

كان همه الأول أن يصوغ كلمات منظومة يسهل حفظها للتذكير بالبحر وتفاعله .

ويلاحظ أن مفهوم « البحر » ليس واحدا عند من تناولوا هذا الموضوع ، فبعضهم كان يقصد البحر في صورته التامة ، وبعضهم كان يفرق بين الصورة التامة والصورة المجزوءة من البحر .

وفيما يلي عرض مختصر لأرائهم في كل بحر على حدة :

الطويل

(أ) - حازم : من الأعاريف الفخمة الرصينة التي تصلح لمقاصد الجد ، كالفخر ، ومن شأن الكلام أن يكون نظمه فيه جزلا (١) . وهو والبسيط أعلى البحور نصيبا من الافتنان فيهما (٢) . وفيه بهاء وقوة (٣) .

(ب) - البستاني : بحر خضم ، يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني ، ويتسع للفخر والحماسة والتشابه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال . وربا في شعر المتقدمين لأن قصائدهم كانت أقرب إلى الشعر القصصي من المولدين (٤) .

(ج) الطيب : هو والبسيط أطول البحور وأعظمها أهة وجلالة ، وفيها رصانة .

والطويل أفضلها وأجلها . وهو أرحب صدرا من البسيط ، وأطلق عنانا ، وألطف نغما . وخفاء الجرس فيه جعله أكثر الأوزان صلاحية للأوصاف الملحمية ذات الصلة بتراث الماضي وتاريخه . وهو بحر الجلالة والنبالة والجد ، أو هو بحر العمق . والعبث الغزلي لا يستقيم فيه ، وإنما يصلح فيه الغزل إذا ما زجته نفحة من جد وعمق . ومما هو عميق جدا وجادا حقا ويستقيم على الطويل كل الاستقامة شعر الفكاهة الخالص لها (٥) .

(١) حازم - ص ٢٠٥ .

(٢) حازم - ص ٢٦٨ .

(٣) حازم - ص ٢٦٩ .

(٤) سليمان البستاني : إلياذة هو ميرس (معربة نظما ، وعليها شرح تاريخي أدبي) - دار إحياء التراث العربي ودار المعرفة - بيروت - بدون تاريخ - مجلدا - ص ٩١ .

(٥) عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - دار الفكر - بيروت ط ٢ - ١٩٧٠ - ص ٣٦٢ إلى ٤١٤ .

(د) د . حميد : يناسب جزالة اللفظ ، وطول النفس ، والأغراض التي اهتم بها العرب من الحماسة والهجاء (١) .

(هـ) سفر أغا : من الأبحر التي كثر استعمالها ، ويتسع لكثير من المعاني وخصوصا الرثاء والوصف والتاريخ (٢) .

(و) الراضى : يمتاز بالرصانة والجلال في نغماته وذبذباته المناسبة الهادئة . أصلح البحور للموضوعات الجدّية التي تحتاج إلى طول النفس والروية ، كالممدح والرثاء والعتاب والفخر والاعتزاز . وكانت العرب تسميه الركوب ، لكثرة ما كانوا يركبونه (٣) .

(ز) د . خلوصى : أهم الأغراض التي يستعمل فيها : الحماسة والفخر والقصص ، ولذلك كثر في الشعر الجاهلي ، لأنه أقرب إلى الأسلوب القصصي من شعر المولّدين (٤) .

(ح) العياشى : إيقاع ثقيل . وهو أكبر الايقاعات تلاؤما مع أغراض الجد والرصانة والوقار ، كالممدح والحكمة والاعتذار والعتاب (٥) .

(ط) - د . عبده بدوى : هو والبسيط من أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق . وهو يعطى إمكانات للسرد والبسط القصصي والعرض الدرامى . وفيه بهاء وقوة (٦) .

(١) د . بدير متولى حميد - ص ٣٣ .

(٢) عمر توفيق سفر أغا : علم العروض - دار الرشاد - البلد غير مذكور - ١٩٦٩ م - ص ٣٣ .

(٣) عبد الحميد الراضى : شرح تحفة الخليل في العروض والقافية - مطبعة بغداد - ١٩٦٨ - ص ١٠٤ .

(٤) د . خلوصى - ص ٤٤ .

(٥) العياشى - ص ٢٩١ وفيما نقلته عن العياشى تركت مصطلحاته الخاصة واستبدلت بها المصطلحات المعروفة . فهو يسمي « الطويل » مثلا « الدائر الطويل » . وحين يُعدّ الوزن المعروف صورة معرفة عن أصل قديم منقرض - كما قال عن الطويل - فالذى نقلته هنا وصفه لهذا الوزن المعروف « المحرف » ، أما وصفه للأصل المنقرض فقد تركته .

والخفة في مصطلح « العياشى » تقوم على كثرة المقاطع القصيرة ، على العكس من الثقل .

(٦) د . عبده بدوى : دراسات في النص الشعري - العصر العباسى دار الرفاعى - الرياض ١٩٨٤ م -

ص ١١٦ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ٢٥٢ .

البيسط

(أ) حازم : من الأعاريض الخمسة الرصينة التي تصلح لمقاصد الجدد كالفخر^(١) . وهو والبسيط أعلى البحور درجة من الافتنان فيهما^(٢) . له سبابة وطلاوة^(٣) .

(ب) البستاني : يقرب من الطويل ، ولكنه لا يتسع مثله لا ستيعاب المعاني ، ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب والألفاظ ، مع تساوى أجزاء البحرين . وهو من وجه آخر يفوقه رقة وجزالة . ولهذا قلّ في شعر الجاهلدين وكثّر في شعر المولدين^(٤) .

(ج) الطيب :

— البسيط الوافي : هو أخو الطويل في الجلال والروعة ، والطويل أعدل مزاجا منه . وفي البسيط دندنة تمنع أن يكرن خالص الاختفاء . ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين ؛ العنف أو اللين . وتكاد صيغته تكون إنشائية إذا افترضنا في الطويل صيغة خبرية . وهذا مجرد تقريب وتمثيل^(٥) .

— الوزن : مستفعلن فاعلن مستفعلن : من النمط الصعب . وهو قديم مهجور . مات منذ العهد الإسلامي . بدويّ قريب من الرجز^(٦) .
— مستفعلن فاعلن : من البحور الشهبانية^(٧) .

— المخلّع (مستفعلن فاعلن فعولن) : موسيقاه بسيطة فطرية ، وفيه نوع من اضطراب وحجّان بين الخفة والثقل . كرهته أذواق المتأخرين إلا قليلا ، لأنه فيما يبدو نغم بداوة ، لا يصلح للشذو وما إليه^(٨) .

(د) د . حميد : من الأوزان الدائرة كثيرا في الشعر العربي لطول نفسه .

(١) حازم — ص ٢٠٥ .

(٢) حازم — ص ٢٦٨ .

(٣) حازم — ص ٢٦٩ .

(٤) البستاني — ص ٩١ .

(٥) الطيب — ص ٤١٤ .

(٦) الطيب — ص ٧٣ ، ٧٤ .

(٧) الطيب — ص ٨٤ .

(٨) الطيب — ص ٨٤ وما بعدها .

ويناسبه منها ما يحتاج إلى الجزالة والقوة^(١) .

(هـ) الراضى : يعمدون إليه في الموضوعات الجدية . وهو في ذلك أقرب الى الطويل .

هذا في التام منه بنوعيه الأول والثانى . أما مجزؤه ففيه إيقاع ثقيل مضطرب ، وضرب منه « قدامة » المثل لقبح الوزن . غير أن المحدثين في العصر العباسى استحسنا المخلع واستخفوه^(٢) .

(و) د . مخلوصى : قريب من الطويل ، ولكنه لا يتسع لأغراض كثيرة ، ولو أنه يفضل عليه من حيث الرقة . ولهذا نجده أكثر توافرا في شعر المولدين منه في شعر الجاهليين^(٣) .

(ز) العياشى : ترجح فيه كفة الثقل ، خصوصا حين ينتهى البيت بمقطعين طويلين (فعلن) ، وهو كالطويل في ملاءمته لأغراض الرصانة والجد ، وبخاصة المدح^(٤) .

(ح) د . عبده بدوى : يتفق مع الشجن والتذكر والحنين . يكثر في الشعر الدينى ، وبخاصة ما قيل في مصر ، لانبساط الحركات في عروضه وضربه إذا خبنا ، أو لانبساط الأسباب في أوائل أجزائه السباعية على نحو ما رأى « الزجاج » . ونحن نعلل لهذا بطواعية هذا البحر للإنشاد ، وبخاصة الإنشاد الدينى ، فهو يعطى التموج والانسياوية والإيقاع الذى يعطى النفس حالة من حالات السمو والصفاء^(٥) . وهو والطويل من أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق^(٦) . وهو يتفق وحالات الحزن الرفيع والانكسار المتعالى^(٧) . أما « المخلع »

(١) د . حميد - ص ٤٤ ، ٤٥ .

(٢) الراضى - ص ١٣٨ .

(٣) د . خلوصى - ص ٦٨ .

(٤) العياشى - ص ٢٩٧ .

(٥) د . عبده بدوى - ص ٧٢ - ويلاحظ أنه ذكر تفسيرين متناقضين لطابع البحر ، أحدهما كثرة المقاطع القصيرة في العروض والضرب المخبرين ، والآخر كثرة المقاطع الطويلة في « مستعلن » .

(٦) د . عبده بدوى - ص ١١٦ .

(٧) د . عبده بدوى - ص ١٨٠ .

ففى موسيقاه خلل ، فنحن لا نجد فيه التناغم والإشباع الموسيقى الذى يظهر فى البحر تاما ، أو الذى يظهر فى البحور الصافية^(١)

الوافر

(أ) حازم : الوافر والكامل يتلوان الطويل والبسيط فى درجة الافتنان فيها^(٢) .

(ب) البستانى : ألين البحور ، يشتد إذا شدته ويرق إذا رققته . وأكثر ما يوجد به النظم فى الفخر كمعلقة « ابن كلثوم » . وفيه تجود المراثى^(٣) .

(جـ) : الطيب توالى المقاطع القصيرة فيه يكسبه نوعا من الثقل . ويحتال الشاعر على هذا الثقل بالعصب . فيه تدفق ، وفى آخره ابتار يكسبه رنة قوية . يصلح للأداء العاطفى ، سواء فى الغضب والحماسة أم فى الغزل والحنين . والوافريات ذات أساليب تغلب عليها الخطابة . وأصلح ما يصلح فيه البكائيات والغضب والتفخيم والنوادر والنكت . وهو - لحنه وسرعته وقوته - من أصلح البحور للقطع^(٤) .

(د) الراضى : التام فيه يمتاز بالتدفق وتلاحق الأجزاء وسرعة النغمات ، فهو وزن خطابي يشتد إذا شدته ويرق إذا رققته . يصلح للفخر والهجاء والمدح ، وأيضا للغزل والرثاء ، وما إليها . المجزوء منه يصلح للغناء والأناشيد^(٥)

(هـ) د . خلوصى : وهو من أكثر البحور مرونة . يشتد ويرق كيفما تشاء ، وأجود ما يكون فى الفخر والرثاء^(٦)

(و) العياشى : يتلاءم مع غرض الحماسة ، وكل المواضيع الجدّية^(٧)

(١) د . عبده بدوى - ص ٨٨ ، ٨٩ .

(٢) حازم - ص ٢٦٨ .

(٣) البستانى - ص ٩٢ .

(٤) الطيب - ص ٣٤٧ .

(٥) الراضى - ص ١٥٣ .

(٦) د . خلوصى - ص ٨٤ .

(٧) العياشى - ص ٢٧٧ .

(ز) د . بدوى : يتفق مع حركة السير السعيد في « شعب بوان »
للمتنبي^(١) . يصلح للإشاد ذى الترجيع والنواح والندب والانكسار ، وبخاصة
حين تتحول مفاعلتن إلى مفاعيلين ، وحين تكثر أصوات اللين ، ولا سيما في
الكلمات المتكررة^(٢) .

الكامل

(أ) حازم : من شأن الكلام أن يكون نظمه فيه جزلا^(٣) . والكامل والوافر
يتلوان الطويل والبسيط في درجة الافتنان فيهما ، ومجال الشاعر فيه أفسح من
غيره^(٤) . فيه جزالة وحسن اطراد^(٥) .

(ب) البستانى : يصلح لكل نوع من الشعر ، وهو أجود في الخبر منه في
الإشياء ، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة . وإذا دخله الحذو وجاد نظمه بات مطربا
مرقصا ، وكانت به نبرة تهيج العاطفة . وكذلك إذا اجتمع فيه الحذو والإضمار^(٦) .

(ج) الطيب : أكثر البحور جليجة وحركات ، كأنما خلق للتغنى ، ولذا
لا يصلح للحكمة والتفلسف . وفيه مذهبان : الفخامة والجزالة ، أو الرقة
واللطف . ويصلح للعواطف البسيطة كالغضب والفرح . وسر الصناعة فيه تنوع
النسبة بين الحركات والسكنات . ومن عجيب أمره أن الرثاء قل أن يصلح فيه إن لم
يكن نوحا وتفجعا^(٧) .

— المجزوء — (متفاعلن متفاعلن) نشيدى ترنمى ، والقصار فيه أوقع من
المطولات .

— المجزوء المدليل والمرقل : يشبهان المجزوء السابق في روح الترثم والنشيد ،

(١) د . عبده بدوى — ص ٧ .
(٢) د . عبده بدوى — ص ٢٣٩ .
(٣) حازم — ص ٢١٥ .
(٤) حازم — ص ٢٦٨ .
(٥) حازم — ص ٢٦٩ .
(٦) البستانى — ص ٩٢ .
(٧) الطيب — ص ٢٤٦ ، ٢٦٦ وما بعدها .

ويزيد ان عليه بشيء من أناة^(١) .

ـ الكامل ذو العروض الحذاء والمضمرة : من أوزان اللين والترقق . يجفوان
عن الخطابة ويناسبان الحوار الظريف والوصف القصصى والخطاب الرقيق ،
ويصلحان للتغنى ، ولا يصلحان للعمق والغموض^(٢) .

(د) سفر آغا : يتسع لأغلب الموضوعات الشعرية وخصوصا القصصية
منها^(٣) .

(هـ) الراضى : يصلح لأكثر الموضوعات الشعرية ، ويمتاز بجرس واضح
ينبعث من هذه الحركات الكثيرة المتلاحقة التى تكاد تنحوبه نحو الرتابة لولا
ما يعتمورها من كثرة الإضممار . وأحد الكامل أصلح من تأمه فى موضوعات الرقة
واللين ، لما فيه من نبرة شنجية مطربة^(٤) .

(و) د . خلوصى : يصلح لكل غرض من الأغراض ، ولذلك كثر فى شعر
القدامى والمحدثين . ويجود فى الخبر أكثر منه فى الإنشاء . وهو إلى الشدة أقرب منه
إلى الرقة^(٥) .

(ز) العياشى : وزنه خفيف ولكنه دون خفة أبحر أخرى كالخبب . ويتلاءم
مع أغراض الحماسة والفخر ووصف المعارك وتصوير حركة الخيل . فإذا كان ختمه
ثقيلا (أى إذا انتهى شطره بعنصرين ثقيلين أو أكثر) تلاءم مع الرثاء والأغراض
الجديّة والمواضيع الوجدانية^(٦) .

(حـ) د . عبده بدوى : فيه طواعية للعديد من الأغراض الواضحة
والصریجة . وهو مترع بالموسيقى ويتفق مع الجوانب العاطفية المحتدمة . ويجمع بين
الفخامة والرقة . ولهذا لا يناسب الحكمة والفلسفة . والحركات فيه تغلب على
السكنات ، وهذا يؤكد جانب الجزالة . فإذا كثرت السكنات وساعدتها حروف

(١) الطيب - ص ٩٨ وما بعدها .

(٢) الطيب - ص ١٥٨ .

(٣) سفر آغا - ص ٥٥ .

(٤) الراضى - ص ١٧٧ .

(٥) د . خلوصى - ص ٥٩ .

(٦) العياشى - ص ٢٧٤ . والمقصود بالعنصر الثقيل أو الممدود المقطع الطويل .

المدّ ، كان جانب الرقة والعاطفة هو الغالب^(١) .

الهزج

(أ) حازم : فيه مع سذاجته حدة زائدة (ويبدو من حديثه عن « المتقارب أنه يقصد بالسذاجة تكرار الأجزاء)^(٢) .

(ب) البستاني : لا يصلح لقصره لمثل الإلياذة . ولا يجوز نظمه فيما خلا الأناشيد والتواشيح الخفيفة^(٣) .

(ج) الطيب : عرف الأوائل له حلاوته . ونغمته تطلب قولاً مرسلًا طبعًا تسيطر عليه فكرة واحدة يتغنى بها الشاعر في غير تدقيق وتعقيد والتفاف . ويصلح للقصص الخفيف الذي يراد منه الإمتاع . وأحسن أسلوب يرد فيه ما كان عماده على التعجب والاستثارة والتكرار وسرد الكلمات المتشابهة في الوزن والجرس . وشعراء العصر يتعاطونه في كثير من موشحاتهم . وعندى أنه أصلح للقصص التعليمي المدرسي ذى الحوار^(٤) .

(د) الراضى : بحر طبع رتيب ، وهو أخو الوافر المجزوء . وهذا الأخير أقل رتبة ، لأنه يجمع بين مفاعلتين ومفاعيلين في أغلب الأحيان بينما يقتصر الهزج على مفاعيلين وحدها . ويصلح لسرد الحكاية والحوار^(٥) .

(هـ) د . خلوصى : سُمى بذلك لأنه يشبه هزج الصوت ، أى تردده وصداه ، وذلك لوجود سببين خفيفين يعقبان أوائل أجزائه التى هى أوتاد . وهذا مما يساعد على مدّ الصوت . وقيل لأنّ العرب تهزج به ، أى تغنى^(٦) .

(و) العياشى : متوسط الحركة ، وقد تساوت فيه نزعتا الثقل والخفة^(٧)

(١) د . عبده بدوى - ص ٥٦ .

(٢) حازم - ص ٢٦٨ .

(٣) البستاني - ص ٩٤ .

(٤) الطيب - ص ١٠٤ وما بعدها .

(٥) الراضى - ص ١٩٢ .

(٦) د . خلوصى - ص ١١٨ .

(٧) العياشى - ص ١٩٧ - وحديثه هنا عن الصورة المزاخفة التى دخل تفاعيلها الكف فصارت كل منها (مفاعيل) ، وهذه الصورة هى الأصملى فى رأيه .

الرجز

(أ) حازم : فيه كزاة .

(ب) البستاني : أسهل البحور نظماً ، ولكنه يقصر عنها في إيقاظ الشعائر ، فيجود في وصف الوقائع البسيطة وإيراد الأمثال والحكم . وقد اختير لنظم المتون العلمية لسهولة نظمه^(١) .

(ج) الطيب : القِطْع فيه أنسب ، لأنه شعبيّ . وكانوا يكثرون منه في المبارزات والحداء وهلم جرا . وبعد الإسلام استعمل في المطولات لنظم القصص الشعبي وأخبار الفتوح . وكان الذوق العام يفضل القصيد على الرجز لاتساع مجال القول فيه ، ولأبهته وجلاله . خرج العجاج ورؤية بالرجز عما أريد من له الخفة والترنم^(٢) . تحاماه الشعراء لجناية النظم التعليمي عليه ، بالرغم من حلاوة نغمه ونخفته .

— السوزسان : (مستفعلن مستفعلن / مستفعلن مستفعلن) ، (مستفعلن مستفعلن / مستفعلن مستفعلن) خفيفان جدا ، وفيهما حركة سريعة متلاحقة ، ولذلك فإنها يصلحان جداً للأناشيد المدرسية وما شابهها . وضرب مثلاً بمحاورة العفاريث في « مجنون ليلى » وقال (وقد أصاب جداً في اختيار الرجز القصير لهذا النشيد الحلو المهترّ الفرح . . تأمل أطراد النغم وسلاسته)^(٣) .

(د) د . حميد : من البحور المشهورة التي يكثر دورانها في الشعر وبخاصة نظم العلوم .

(هـ) سفر آغا : أول ما نظم عليه أجدادنا ، ولا سيما مجزوءه ومنهوكه ، لسهولة وموافقته لغناء العرب وحدائهم ومواقف الحروب . والنظم عليه سهل جدا^(٤) .

(و) الراضي : سهل بسبب التغييرات الكثيرة المألوفة في أجزائه ، والتنويع

(١) البستاني - ص ٩٣ ، ٩٤ .

(٢) الطيب - ص ٢٣٣ .

(٣) الطيب - ص ٢٤٢ ، ٢٤٣ .

(٤) سفر آغا - ص ٦٥ ، ٦٦ .

الذي ينتاب أعاريضه وضروبه . ويُرجح أنه كان في العصر الجاهلي بمثابة الشعر الشعبي في عصرنا . ولسهولته وخفته وعذوبته اتخذ دون غيره للنظم التعليمي ونظم قواعد العلوم^(١) .

(ز) خلوصي : من أقرب البحور إلى النثر لكثرة ما يتحمل من تغيرات . وهو على الأغلب في الشعر الحماسي الارتجالي . ويندر أن نجد فيه نسيبا أو غزلا^(٢) . وإيقاعه رتيب^(٣) .

(ح) العياشي : وهو خفيف جدا ، سريع بالنسبة إلى غيره ، ويتلاءم مع غرض الحماسة ، فاستعملوه في المنافرات ووصف الغارات . أما الطرديات فهي مخصوصة به ، لأن به ما يساعد على تصوير الحركة والسرعة^(٤) .

المتدارك

(أ) حازم : (فاعلن ٤ مرات في كل شطر) : وقع به سبب من أسباب التنافر ، هو أن كل تفعيلة مكونة من جزء خفيف (سبب) ، وجزء ثقيل (وتد) ، وقد جاء الخفيف في صدر التفعيلة والثقيل في آخرها^(٥) .

(ب) البستان : أصابوا بتسميته الخب . وهو لا يصلح إلا لنكتة أو نغمة ، أو ما أشبه وصف زحف جيش ، أو وقع مطر أو سلاح^(٦) .

(ح) الطيب : الخب بحر دقء للغاية ، وكله جلبة وضجيج ، وهو رتيب جدا بأنواعه (فاعلن - فعلن - الخليط منها) ، وقد أهمله الخليل ، ونظن أنه تعمد ذلك . ولا يصلح إلا للحركة الراقصة الجنونية . وقد استفاد منه الصوفية في بعض منظوماتهم لتخلق نوعا من الهستيريا^(٧) . ولا يصلح النظم فيه إلا لمجرد الدندنة

(١) الراضي - ص ٢٣ ، ٢٠٤ .

(٢) د . خلوصي - ص ١٢٣ ، ١٢٤ .

(٣) د . خلوصي - ص ٢٠٦ .

(٤) العياشي - ص ٣٠٦ - والأصل في الرجز عند العياشي أن تكون تفعيلته (متعلن) .

(٥) حازم - ص ٢٣١

(٦) البستان - ص ٩٣ .

(٧) الطيب - ص ٨٠ .

والترويح عن النفس بجرس الألفاظ^(١) .

(د) الراضى : رتيب هادىء حين تكون تفعيلته « فاعلن » . فإذا كانت (فعِلن) أو (فعَلن) فيحدث شيئاً من التدفق والصخب^(٢) .

(د) د . خلوصى : أكثر ما يصلح لإيراد نكته أو محاكاة وقع مطر أو قعقة سلاح أو زحف جيش . وهو قليل فى القديم والحديث^(٣) .

(و) العياشى : (وعنده أن تفعيلته فعِلن تتغير جوازا إلى فعَلن) : حركته خفيفة ، إذ نزعة الخفة غالبية على نزعة الثقل فيه . وهى حركة راقصة لا تفوقها إلا خفة حركة الرجز . وتحول فعِلن إلى فعَلن يحد من خفته ، فيصلح للغزل والوجدانيات ، وإلا فالأنسب له وصف الحركة فى الألعاب والصيد ومجالس اللهو . ومن خصائصه أنه أكثر ما استعمل فى الغزل مع القافية (دُه) حتى صار وكأن آية قافية لا تناسبه . ولعل أول من وُفق فيه إلى الغزل الرائع « الحصرى » فى (ياليل الصب)^(٤) .

الخفيف

(أ) حازم : يلى الطويل والبسيط والوافر والكامل – فى رأى بعض الناس – من حيث درجة الافتنان فيه^(٥) .

(ب) البستانى : أخف البحور وأطلاها . يشبه الوافر لنا ، ولكنه أكثر منه سهولة وأقرب انسجاما . وإذا جاد نظمه رأيتة سهلا ممتعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور . وليس فى جميع بحور الشعر بحر نظيره يصلح للتصرف بجميع المعانى^(٦) .

(ح) الطيب : (الوافى) ينجح صوب الفخامة إذا قيس بالسريع والكامل

(١) الطيب – ص ٨٤ .

(٢) الراضى – ص ٣٠٥ .

(٣) د . خلوصى – ص ١٩٥ .

(٤) العياشى – ص ١٨٣ .

(٥) حازم – ص ٢٦٩ .

(٦) البستانى – ص ٩٣ .

الأحدّ والمنسرح ، ولكنه دون الطويل والبسيط في ذلك . وهو ذودندنة لا تمكّن من الحوار الطبيعي ، وفيه صلابة وشيء من الملمنخوليا (الحزن الرقيق) والتدفق . وتلاحق أنغامه يجعله ذا أسر قويّ معتدل ، مع جلجلة لا تخفى . ووزنه رصين قوي ، ونغمه واضح معتدل لا يبلغ حدّ اللين ولا حدّ العنف^(١) .

— (فاعلاتن متفعلن) : منتظم خفيف النغم ، فيه صخب وجلبة ، وهو وزن منحطّ للغاية ، لا يكاد يصلح إلا للألفاظ التي تسرد من غير مراعاة يلغنى^(٢) .

— (فاعلاتن فعولن) : نغم حلورشيقي للغاية ، والألفاظ طبيعة فيه^(٣) .

(د) د . حميد : يصلح للغناء والأناشيد ، ولا سيما مجزوءه^(٤) .

(هـ) سفر آغا : هذا البحر قريب إلى النفس ، طبع في المعالجة ، حتى يقرب أسلوبه من أسلوب النثر^(٥) .

(و) د . خلوصي : شبيه بالوافر من حيث اللين ، ولكنه أسهل منه^(٦) .

(ز) العياشي : على جانب كبير من الثقل ، خصوصا حين تكون التفعيلة الوسطى على صورة (مستفعلن) لا (متفعلن) . وقد تجتمع في آخر البيت أربعة مقاطع طويلة حين يكون الضرب (فالاتن) ، مما يزيده ثقلا . ولذلك فهو إيقاع الغزل والرثاء وتقل فيه الحماسة والفخر .

— ٣ —

يبدو واضحا جليا مما سبق أن الذين كتبوا عن خصائص « البحور » و « الأغراض » التي تناسبها قد اختلفوا كثيرا ، حتى بلغ الخلاف أحيانا حد التناقض بين كاتب وآخر . بل كان الكاتب الواحد يناقض نفسه أحيانا .

(١) الطيب — ص ١٩٢ .

(٢) الطيب — ص ٧٩ .

(٣) الطيب — ص ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٤ .

(٤) د . حميد — ص ١٠٩ .

(٥) سفر آغا — ص ٨٧ .

(٦) د . خلوصي — ص ١٥٩ .

فالطويل عند العياشى ثقيل ، وعند الآخرين بحر البهاء والجلال . وقال حازم عن الرجز إن فيه كزازة ، ووصفه الراضى بالسهولة والعدوية . والخفيف عند « البستانى » أخف البحور وأطلاها ، وعند « العياشى » على جانب كبير من الثقل ، وعند د . « الطيب » ذو صلابة وأسر قوى معتدل ، مع جلجلة لا تخفى . وهو قريب من النثر كما يراه « البستانى » و « سفرأغا » ، ولكنه عند « د . حميد » يصلح للغناء والأناشيد ، وبعض مجزواته نغم رشيق للغابة كما قال د . « الطيب » .

وذكر « البستانى » « والراضى » و « خلوصى » عن الوافر أنه يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته ، أو أنه يجمع بين الشدة واللين . ووصف « البستانى » البسيط بالركة والجزالة معا .

أما الأغراض فمن أمثلة اختلافهم فيها حديثهم عن الأغراض التى تناسب الطويل ، فلا أعرف غرضا من أغراض الشعر لم يذكره ، ولكنهم لم يتفقوا على ذلك ، بل كان الواحد منهم يذكر من الأغراض ما لا يذكره صاحبه ؛ فنجد عند أكثرهم القصة والحوادث والتاريخ ، أما الأغراض الأخرى فموزعة بينهم ، وقد شملت : الفخر والحماسة والوصف والهجاء والرثاء والمدح والعتاب والاعتذار والحكمة . وذكر « الطيب » أغراض الجذد عموما ، ومنها - أى من أغراض الجذد - الفكاهة . والوافر عند « د . عبده بدوى » يناسب السير السعيد ، وكذلك النواح والندب والانكسار .

وترجع هذه الاختلافات إلى أسباب منها :

- ١ - أن أحكامهم كانت أقرب إلى الذاتية منها إلى الموضوعية .
 - ٢ - تأثر بعضهم بقصيدة أو بعدة قصائد مصوغة فى الوزن الذى تناوله .
- فبعض من كتبوا عن « الوافر » كانوا يكتبون وعيونهم على معلقة « عمرو بن كلثوم » . وقد أشار إليها « البستانى » صراحة . ولذلك ذكر « البستانى » أن أكثر ما يوجد فيه الفخر . وذكر « الراضى » أنه وزن خطابى . أما د . « عبده بدوى » فقد تحدث عنه مرة فى سياق الحديث عن قصيدة « شعب بوان » للمتنبى ، ومرة فى سياق تناوله لقصيدة أبى فراس فى رثاء أمه . ويبدو أن ما قاله عن البحر كان بتأثير هاتين القصيدتين .

إن تعميم الحكم على « البحر » يؤدي - في أكثر الأحيان - إلى الخطأ ،
فالحقيقة أن ما يسمى « بالبحر » ليس تكويناً واحداً ، بل هو اسم يدل على تكوينات
متعددة يختلف أحدها عن الآخر قليلاً أو كثيراً ؛ فلا تستوى التكوينات الآتية -
مثلاً - وإن نسبت كلها إلى « الكامل » :

(أ) متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
مثل بيت عنتره :	
يَجْبِرْكُ مِنْ شَهْدِ الْوَقِيْعَةِ أَنْبَى	أَغْشَى الْوَعْيَى وَأَعْفَى عِنْدَ الْمَغْنَمِ
(ب) متفاعِلن متفاعِلن فَعِلن	متفاعِلن متفاعِلن فَعِلن
مثل : وإذا ألم خيالها طرفت	عيني فساء شئونها سجم
(ج) متفاعِلن متفاعِلن	متفاعِلن متفاعِلن
مثل : ذوت الصبابة وانطوت	وفرغت من آلامها

فالتكوين الوافي يختلف عن التكوين المجزوء ، والتكوين الذي تتشابه تفاعيله
غير التكوين الذي يختلف فيه العروض عن الضرب . . وهكذا . وقد تحدث أكثر
الدارسين عن البحر دون تفرقة بين صورته المختلفة . ومن الخطأ ربط الوزن - سواء
أردنا به « البحر » أم أحد تكويناته - « بغرض » معين أو انفعال معين ، فالاستقراء
يدل بوضوح على أن الوزن الواحد يستعمل في شتى الأغراض والعواطف والمعاني ،
وأن الغرض الواحد يظهر في شتى الأوزان ، وكذلك الانفعال الواحد .

وقد لاحظ ذلك د . « عز الدين إسماعيل » . وضرب مثلاً على الوزن الواحد
يستعمل للتعبير عن انفعالين مختلفين ؛ فذكر مرثية شوقي التي مطلعها :

الضلعوع تنقُدُ والدموع تطرُدُ
أيها الشجبي أفق من عناء ماتجد

وفيها تتضح النغمة الحزينة ، ثم ذكر قصيدة « شوقي » المشهورة في وصف
مرقص ومطلعها :

حف كأسها الحبيبُ فهي فضة ذهبُ

وهي قصيدة تشع منها البهجة ، والقصيدتان من وزن واحد^(١) كما لاحظ « د . عز الدين » - بحق - أن الانفعال ليس نوعا واحدا ولا درجة واحدة ، فيربط بوزن معين أو أنواع معينة من الأوزان . « فابن الرومي » يرثى ولده في أحد تكوينات « الطويل » في قصيدة منها :

بكاؤ كما يشفى وإن كان لا يجدى فجودا فقد أودى نظير كما عندي
« وأم السليك » ترثيه بقصيدة من وزن آخر بالغ القصر منها :
طاف يبغى نجوة من هلاك فهلك

فالحنن في هذه القصيدة أقرب إلى الصرخات الحادة ، فهو يختلف عن الحزن في قصيدة « ابن الرومي »^(٢) .

وذهب « د . إبراهيم عبد الرحمن » إلى زيف الآراء التي تربط بين الأوزان ومعاني القصائد وأغراضها ، فهو زعم يطله - في رأيه - تنوع أغراض القصيدة الواحدة ، واختلاف معانيها ، وتباين مواقف الشاعر النفسية فيها ، وصياغة هذا كله في بحر واحد . فالأوزان عنده ليست أكثر من آلات موسيقية يستطيع الشاعر المبدع أن يستخرج بالعزف عليها ألوانا متنوعة من الأنغام^(٣) .

٤ -

ولكن هل يستنتج مما سبق أن ليس لتكوين ما طابع موسيقى خالص ، ولا ملامح تعبيرية مميزة ؟ من المؤكد أن بعض التكوينات يختلف عن بعض :

١ - فبعضها أوضح جرسا من البعض الآخر .

(١) د . عز الدين اسماعيل : التفسير النفس للأدب - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٣ - ص ٥٩ وما بعدها .

د . عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية - دار الفكر العربي - القاهرة - ط ٣ - ١٩٧٨ - ص ٥٤ ، ٥٥ .

(٢) د . عز الدين اسماعيل ؛ التفسير النفسى - ص ٧٧ وما بعدها .

(٣) د . إبراهيم عبد الرحمن من أصول الشعر العربي ، الأغراض والموسيقى - مجلة « فصول » - مجلد ٤ - عدد ٢ - يناير - فبراير - مارس - ١٩٨٤ - ص ٢٤ وما بعدها .

- ٢ - وبعضها يوحى بالحركة السريعة ، بينما يوحى غيره بالحركة البطيئة .
 ٣ - وبعضها أبسط تركيبا من بعض .
 ٤ - والنسق في بعضها أقوى منه في البعض الآخر .
 ٥ - وبعضها أقرب من البعض الآخر إلى طبيعة لغة النثر المألوفة .
 وتعود مميزات التكوين إلى خصائص معينة فيه مثل : ١ - نوع العلاقة بين وحدات الشطر . ٢ - مقدار الوحدة ٣ - طول الشطر . ٤ - اتفاق الشطرين أو اختلافهما . ٥ - غلبة المقاطع القصيرة أو الطويلة ، أو التوازن بينهما . ٦ - عدد البدائل الممكنة للتفعيلة . ٧ - المكونات الصوتية والتركيب المقطعي لمنطقة القافية^(١) .

وفيما يلي يتناول البحث هذه النقاط بشيء من التفصيل :

١ - نوع العلاقة بين وحدات الشطر :

(أ) فقد تكون الوحدات صورة واحدة مكررة مثل^(٢) :

(مفاعلتن مفاعلتن) ، (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) ، (مفاعيلن مفاعيلن) ، (مسنفعلن مسنفعلن مسنفعلن) ، (فاعلاتن فاعلاتن) ، (فعولن فعولن فعولن فعولن) ، (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) ، (فعلن فعلن فعلن فعلن) .

والتفاعيل التي تتركب منها أشطر ثلاثية أو رباعية يمكن أن تتركب منها أيضا أشطر ذات تفاعيل أقل ، ثلاثية أو ثنائية^(٣) . قائمة على التكرار .

(١) يرى بعض الدارسين أن نوع الوتد يؤثر في نغمة التفعيلة ، ويؤثر - من ثم - في نغمات البحر الذي يتضمن هذه التفعيلة ، فالوتد المجموع يؤدي إلى صعود الایقاع أما الوتد المفروق فيؤدي إلى هبوطه . انظر : Weil, loc. cit

وكذلك : (د البحراوى موسيقى الشعر - ص ٥٦) . والملاحظة تدل على أن النغمة - أيا كان « نوعا - ليس لها موضع ثابت في التفعيلة ، سواء أكان هذا الموضع وتدا أم سببا ، شأنها في ذلك شأن النبر . (الفصل الأول من هذه البحث) .

(٢) التفاعيل هنا تمثل أحد الشطرين ، والتكرار قد يشوبه الزحاف غير الملتزم ولكن نغض النظر عنه الآن .
 (٣) قد يتركب من (مسنفعلن) شطر مكون من تفعيلة واحدة ، أو بيت مكون من ثلاث تفاعيل ، ولكن أكثر الجزوءات ثلاثية الشطر أو ثنائية .

(ب) وقد يكون في الشطر وحدتان متفتقتان وأخرى مخالفة مثل ؛
(مفاعلتن مفاعلتن فعولن) ، (مستفعلن مستفعلن فاعلن) ، (فاعلاتن
فاعلاتن فاعلن) ، (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ، (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) .
وقد تكون به وحدتان متفتقتان وأخريان مختلفتان مثل (فعولن مفاعلين فعولن
مفاعلين) ، (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعولن)^(١) .

(ج) وقد تختلف الوحدات في الشطر ، فلا تتشابه فيه وحدتان مثل :
(مستفعلن فاعلن فعولن) ، (فاعلاتن مستفعلن) ، (مستفعلن
فاعلاتن) ، (مستفعلن مفعلات مستعلن)^(٢) .

والعلاقة القائمة على التكرار الخالص هي أوضح العلاقات وأبسطها ، وهي
من العوامل التي تؤدي إلى وضوح الجرس وبساطته ، بعكس العلاقة القائمة على
الاختلاف التام ، وتتوسط بينهما العلاقة القائمة على التكرار المفصول أو المذيّل أو
الناقص .

٢ - مقدار الوحدة المكررة : وتراوح بين مقطع واحد في (فعُلن فعُلن فعُلن
فعُلن) ، ومقاطع كثيرة ، قد تكون تفعيليتين مثل (فعولن مفاعيلن) ، أو تفعيلة
مثل (مستفعلن) و (متفاعلن) . وصغر الوحدة يساعد على بروز الإيقاع وحدته ،
حتى لا نكاد نجد شعرا عموديا يتكون من (فعُلن) وحدها إلا الأبيات التي ترد في
كتب العروضيين (وقد وردت أمثلة لذلك في الفصل الأول من هذا البحث) .
والشائع أن يجمع الشاعر بين (فعِلن) و (فعُلن) : . وعلى العكس من ذلك تساعد
زيادة حجم الوحدة على خفوت الإيقاع .

٣ - طول الشطر : الشطر الطويل أخفت موسيقى من الشطر القصير (إذا
اتحدت أو تقاربت العوامل الأخرى) . فمثلا التكوين الذي تفاعيله :

(١) الزحاف في كلتا التفعيليتين « مفاعلن » و « فعُلن » زحاف ملتزم ، ولذا عدت كلا منها مستقلة عن
التفعيلة السالمة التي تقابلها في الشطر نفسه .

(٢) في هذا التكوين عدت « مستفعلن » مختلفة عن « مستعلن » لأن الزحاف هنا ملتزم إذا كان التكوين
عجزا ، فإذا كان صدرا فقد تكون العروض « مستفعلن » أو « مستعلن » كما يقول العروضيون ، ولكنها في
الشعر تكون مطوية (مستعلن) في أكثر الأحيان ، ولا تأتي سالمة (مستفعلن) إلا شلذوذا .

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن والشطر الثاني مثله^(١)
 أخفت جرسا من التكوين الذى تفاعيله :
 فاعلاتن فاعلاتن والثاني مثله
 فمن الأول قصيدة « للمتنبى » منها :
 إنما بدر بن عمار سحابٌ هطل قيه ثواب وعقابٌ
 إنما بدر رزايا وعطايا ومنايا وطعمان وضرابٌ
 ما يجيل الطرف إلا حمدته جهدها الأيدي وذمته الرقاب
 ما به قتل أعياده ولكن يتقى إخلاف ما ترجو الذئاب^(٢)
 ومن الثان قول « البهاء زهير » :
 سلم الله على من جاءنا منه السلام
 وسقى عهد حبيب - لا أسميه - الغمام
 أنا إن مت بفرط الخب فيه لا الأم
 ما يقول الناس عنى أنا صب مستهام^(٣)

وذلك لأن قصر الأبيات يوحى بالسرعة ، ويقصر المسافات الزمنية بين القوافي ، والقوافي من أبرز العناصر الموسيقية فى الشعر . كما أن قصر الأشطر من عوامل تميز الشعر عن لغة النثر المعتادة ، فالمسافات بين الوقفات فى النثر تكون - فى العادة - أطول من نظائرها فى التكوينات القصيرة . والمعتاد فى الشعر أن تكون الوقفات فى أواخر الأشطر^(٤) .

(١) أكثر العروضيين التقليديين لا يذكرون هذا التكوين بين الأوزان المستعملة .

(٢) المتنبى - ص ٤٣ .

(٣) البهاء زهير : ديوان البهاء زهير - دار صادر - بيروت - ١٩٨٠ - ص ٣١٣ . والمقارنة الدقيقة تحتاج الى اتحاد النموذجين فى كل لعناصر الموسيقية ما عدا العنصر الذى تراد مقارنته ، وهو أمر متعذر فى غير التفاعيل المجردة . ولكن العناصر الموسيقية الأخرى فى رأى متقاربة فى هذين النموذجين وفى النماذج التى تختار للمقارنة فى هذا البحث ، من أجل تحقيق أكبر قدر ممكن من الدقة .

(٤) التفت بعض الدارسين إلى الفارق بين الأوزان الطويلة والأوزان القصيرة . وقد ربط الدكتور « أنيس » بين الأوزان الطويلة والتعذر عن اليأس والحزن . ولكنه عاد فربط بين الأوزان القصيرة والانفعالات الحادة ، وبين الأوزان الطويلة والانفعالات الهادئة . وربط بين الأوزان القصيرة ووصف مجالس العيش واللهو ومعاقرة الخمر والمجون . =

٤ - قد يتفق الشطران تماما كما في :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن	والثاني	مثله
، متفاعلن متفاعلن متفاعلن	والثاني	مثله
، فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	والثاني	مثله

وقد يختلفان كما في التكوينات :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن مفعولن
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن فعلاتن
، فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

واتفاق الشطرين تماما أقرب إلى وضوح النغم وبساطته ، والعكس صحيح .
ويتضح ذلك إذا قارنا بين هذين النموذجين من شعر « إيليا أبو ماضي » ؛ الأول :
من قصيدة بعنوان « حديث موجة » ، وتفاعيله (متفاعلن متفاعلن متفاعلن ،
والشطر الثاني مثله :

بالأمس مر بنا فتى من قومكم رقت شمائله ودق شعوره

= (د . إبراهيم أنيس : بحور الشعر وأوزانه - ضمن كتاب :

د . محمد مندور وآخرون : آراء حول قديم الشعر وجدیده - كتاب « العربى » - الكويت ١٩٨٦ -
ص ٢٨ وما بعدها)

وكذلك ربط « أربرى » Arberrى انتشار الأوزان القصيرة في عصور ما بعد الإسلام ، بالتحضر ، والميل
إلى المتعة ، وموضوعات الحب والخمر ، وزيادة الميل إلى الغناء والرقص .

Arberrى, A.j., Arabic poetry, prime for Students, Cambridge University press, 1965, p.
LL.

وذهب د . « شوقى ضيف » إلى شيء قريب من هذا (وقد قرن د . ضيف الأوزان المجزوءة - بما سماه
الأوزان الخفيفة ، ومثل لها بالرمل والسريع والخفيف والمتقارب والمزج والوافر) .

(د . شوقى ضيف : العصر الإسلامى « من سلسلة : تاريخ الأدب العربى » - دار المعارف -
القاهرة - بدون تاريخ - المقدمة بتاريخ ١٩٦٣ - ص ٣٤٧ وما بعدها . ، د . شوقى ضيف : العصر
العباسى الأول « من سلسلة نفسها - دار المعارف - القاهرة - بدون تاريخ - ص ١٩٣
وما بعدها) . وقد آيد هذا الرأى فى الأوزان القصيرة (د . أحمد نعيم الكراعين) (د . أحمد نعيم
الكراعين : اللغة وموسيقى الشعر بين النظرية والتطبيق - مجلة الدراسات اللغوية - مركز اللغات -
جامعة صنعاء - ح ٢ - أكتوبر ١٩٨٥) .

مترنح من خمرة قدسيّة فيها الهوى وفتونه وفتوره
مترفق في مشيه يسطأ الثرى وكأنما بين النجوم مسيره^(١)

والثاني من قصيدته « مجاهد » ، وتفاعيله (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مفعولن) :

لبس الصبا ونضاه غير مدّس كالنجم لم تعلق به الأوضارُ
ومشى المشيب برأسه فإذا به كالحقل فيه الزهر والأثمار
وتطاولت أعوامه فإذا به كالطود فيه صلابة ووقار^(٢)

هـ - غلبة المقاطع القصيرة تؤدي إلى إيجاء بالحركة السريعة ، بخلاف غلبة المقاطع الطويلة ، فلو افترضنا أن تفعيليتين متساويتين في الزمن ولكن تغلب على إحداهما المقاطع القصيرة ، وتغلب على الأخرى المقاطع الطويلة ، مثل « متعلن » و « فاعلن » ، فحركات الشفاه واللسان ونبضات الصدر في التفعيلة الأولى كثيرة متلاحقة إذا قيست بالتفعيلة الأخرى ، بالرغم من التساوي أو التقارب في الزمن . ولعل هذا هو الذي يسبب الإيجاء بسرعة الحركة في التفعيلة الأولى وما شابهها . ثم إن المقاطع القصيرة في اللغة العربية ترتبط بالأفعال أكثر مما ترتبط بالأسماء ، فالماضي الثلاثي الصحيح يتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة عند الرصل ، وصيغ الماضي الرباعي والماضي الخماسي تغلب عليها المقاطع القصيرة عند الوصل ، وفي السداسي يتعادل النوعان عند الوصل ، والمضارع أيضا تغلب عليه المقاطع القصيرة عند الوصل ، و« الأمر » هو النوع الوحيد الذي تغلب عليه المقاطع الطويلة . وهذا الارتباط بين الأفعال والمقاطع القصيرة مما جعلها توحى بالنشاط والحركة^(٣) .

(١) إيليا أبو ماضي : الخمائل - دار العلم للملايين - بيروت - ط ١١ - ١٩٧٧ م - ص ١٣٠ .

(٢) السابق - ص ١٣٦ .

(٣) لاحظ ذلك « العياشي » ، ولكنه استشهد أيضا بعدد من الكلمات لا أدري كيف اختارها للتدليل على الطابع التعبيري للمقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة . وكثير من ملاحظاته واراته في هذا الموضوع تحتاج إلى مناقشة . (العياشي - ص ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦) .

والتكوينات التي تغلب عليها المقاطع القصيرة - من ناحية أخرى - ذات موسيقى بارزة لافتة ، لخروجها على النسبة المألوفة بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة في لغة النثر ، على نحو ما تقدّم في الفصل السابق .

ومما يميز المقطع القصير عن المقطع الطويل أن الأول يأتي على صورة واحدة ؛ فهو يتكون من (صامت يليه صائت قصير) ، أما الثاني فله صورتان ؛ فهو إما (صامت يليه صائت طويل) ، أو (صامت يليه صائت قصير يليه صامت) . ويساعد ذلك على جعل التكوينات التي تغلب عليها المقاطع القصيرة أكثر وضوحا وبساطة من التكوينات التي تغلب عليها المقاطع الطويلة .

ولإبراز الفرق بين النوعين أضرب مثلا للتكوين الذي تغلب عليه المقاطع القصيرة هذا البيت الذي يستشهد به العروضيون ، وإن كان نادر المثال :

كرة قذفت بصوالجة فتلقفها رجل رجل

وللتكوين الذي تغلب عليه المقاطع الطويلة - وقد راعيت أن يكون قريبا من التكوين السابق في زمن المقاطع^(١) هذين البيتين من شعر « بشار » :

قلت للائم فيها/غصّ منها بالشراب
لا تطاع الدهر فيما/قد عناني بقراب^(٢)

ومن الشعر الذي تغلب عليه المقاطع القصيرة كذلك قول « المتنبي » :

لك يا منازل في القلوب منازل أقفرت أنت وهنّ منك أواهل

.....

وأنا الذي اجتلب المنية طرفه فمن المطالب والقتيل القاتل^(٣)
ومن النوع الآخر قوله :

(١) المقطع الطويل يساوى أو يقارب مقطعين قصيرين في إحساس السامع . ولهذا لا نشعر بفارق زمني بين « متفاعلين » و « مستفعلن » مثلا .

(٢) بشار بن برد : ديوان بشار بن برد (نشره وشرحه : محمد الطاهر بن عاشور) - القاهرة - ط ٢ -

١٩٦٧ - ج ١ - ص ٢٧١ .

(٣) المتنبي - ص ١٧٧ .

بنا منك فوق الرمل ما بك في الرمل وهذا الذي يضني كذاك الذي يبلى
كأنك أبصرت الذي بى وخفته إذا عشت فاخترت الحمام على الشكل^(١)

٦ - عدد البدائل الممكنة للتفعيلة : ففي تكوينات الرجز مثلا تأتي التفعيلة على
صور أربع :

مستفعلن - متفعلن - مستعلن - متعلن^(٢) ، وإن كانت الصورة الأخيرة
نادرة أو شاذة . وفي بعض التكوينات لا ترد التفعيلة إلا بصورتين^(٣) ؛ ففي الكامل
مثلا صورتان للتفعيلة : « متفاعِلن » و « متفاعِلن » . أما الصورتان « مفاعِلن » و
« مُتفَعِلن » فلا تكاد ان توجدان إلا في أمثلة العروضيين ، وإن جاءت إحداهما فهي
أقرب إلى أن تكون إخلالا بالوزن . وفي الوافر تجتمع « مفاعِلتن » و « مفاعِلن » ،
أما « مفاعِلن » فنادرة جدا . وكلما زادت قابلية التكوين لتعدد الصيغ التفعيلية
خفتت موسيقاه واضطربت قليلا أو كثيرا ، وكلما قلّ تعدد الصيغ ارتفع الجرس
وظهر الاتساق^(٤) .

ومن أمثلة النوع الأول هذه الأبيات « للبهاء زهير » :

وفرس على المسا	وي كلها محتوية.
فما مساويها لمن	عددها منتهية
وليس فيها خصلة	واحدة مستوية
ياقبحها مُقْبِلَة	وقبحها مؤلّية
مستقبح ركوبها	مثل ركوب المعصية ^(٥)

(١) المتنبي - ص ٢٧٩ .

(٢) هناك صور أخرى للتفعيلة اذا دخلتها العلة ، وهي ليست موضوع البحث في هذه الفقرة ، لأن التغيير
بالعلة يستمر في الموضع نفسه في كل الأبيات .

(٣) يستطيع الشاعر - نظرياً - أن يلتزم صوراً واحدة لكل تفعيلة ، وأن يتجنب بدائلها . ولكن ما يحدث -
عملياً - أن الشاعر يستعمل في القصيدة الواحدة كل الصور المتاحة أو أكثر هذه الصور .

(٤) لا يعنى ذلك بالضرورة أن تتشابه كل القصائد المنتمية إلى تكوين واحد في أسلوب استعمال البدائل وفي
كمية هذه البدائل ، فالمقصود هنا أن قصائد التكوين الواحد تتشابه - عادة - في عدد الصور التي ترد بها
للتفعيلة الواحدة ، وتبقى بعد ذلك فروق مهمة تميز قصيدة عن غيرها .

وفي الفصل التالي يبحث موضوع الزحاف بالتفصيل .

(٥) البهاء زهير - ص ٣٩٥ .

ومن أمثلة النوع الثاني هذه الأبيات للبهاء زهير أيضا ؛
 أعد الرسالة ثانية وخذ الجواب علانية
 فعسى بتكرار الحديث على أنسى ما بيه
 وعساك تطفئ من غليل الشوق نارا حامية*
 فإذا رجعت مسلما فابدأ برد سلاميه
 وقل السلام عليكم أهل القصور العالمة^(١)

فإن المثالين عدة فروق ، من أهمها تعدد البدائل وكثرتها في المثال الأول إذا قيس بالثاني ، ففي الأول اجتمعت الصور الأربع لتفعيله الرجز ، وفي كل بيت ثلاث منها ، إلا البيت الأول الذي اجتمعت فيه كل الصور ، أما في المثال الثاني فلا نجد إلا صورتين : « متفاعلن » و « متفاعلن » . وتجتمع الصورتان في كل الأبيات ، إلا البيت الأول الذي اقتصر على « متفاعلن » .

٧ - المكونات الصوتية والتركيب المقطعي لمنطقة القافية :

وتزجج أهمية هذه المنطقة إلى ارتباطها بالروى من ناحية ، ومن ناحية أخرى إلى اعتياد الناس أن يعنوا عناية خاصة بالخواتيم .

وقد بلغ من هذه الأهمية أن الشاعر يلتزم فيها مالا يلتزمه في غيرها ، فإلى جانب التزام الروى في الأبيات المقفاة ، نجد التزام الردف ، وهو الصائت الطويل الذي يكون قبل الروى . ومعنى التزامه أن الروى إذا سبقه صائت طويل فالقاعدة أن يسبقه صائت طويل في كل الأبيات ، فإذا كان هذا الصائت ألفا التزمت الألف ، وإذا كان واوا في بعض الأبيات جاز أن يكون واوا أو ياء في الأبيات الأخرى^(٢) . ونجد أيضا التزام ألف التأسيس ، وهى الألف التى بينها وبين الروى صامت فصائت قصير ، كما فى اللفظين ؛ « منازل » و « أوائل » . والتزام الوصل ، وهو الصائت الطويل التالى للروى بغير فاصل ، أو الهاء التى تلى الروى وبينها صائت قصير . ومثل الهاء بعض الصوامت الأخرى . ومثال الصائت الطويل ، الياء التى بعد اللام فى بيتى المتنبي السابقين^(٣) ، ومثال الهاء الصوت الأخير فى أبيات « البهاء

(١) البهاء - ص ٣٩٠ .

(٢) المقصود هنا « الواو » و « الياء » حين تكونان صائتين .

(٣) معروف أن الكسرة تمد حتى تصير ياء صائتة ، وكذلك الضمة والفتحة بصيران صائتين طويلين .

زهير» السابقة . ولا تجيز القواعد أن يكون بعض الأبيات في القصيدة مطلق القافية وبعضها مقيد القافية ، فإما أن تكون كل الأبيات مطلقة أو تكون مقيدة . والتزام الخروج ، وهو صائت طويل بينه وبين الروى صائت قصير « هاء » ، مثل الواو في أواخر أبيات « حديث موجة » التي أوردت بعضها منها فيما سبق .

وفي أكثر التكوينات يلتزم الشاعر تركيباً مقطعيًا موحدًا في منطقة القافية في كل القصيدة ، فإذا وقع زحاف في هذه المنطقة التزمه الشاعر في الموضع نفسه من كل بيت . أي أن الشاعر يلتزم في منطقة القافية مالا يلتزمه في غيرها (كما تقدم في الفصل الأول) . ولهذا كله كان التركيب المقطعي والصوت لأحرف القافية عاملاً مؤثراً في « شخصية » التكوين ، فقد يجتمع في هذه المنطقة صائتان طويلتان ، وقد يكون بها صائت طويل واحد ، وقد تخلو تماماً من الصوائت الطويلة . وزيادة الصوائت الطويلة عموماً – ولا سيما في هذه المنطقة – مما يساعد على علو الجرس ، وساعد على خفوت الجرس قلتها أو غيابها . وذلك لأن الصوائت من أعظم الأصوات وضوحاً وجهاً ورنيناً (sonority) ، وهو ما قرره بعض علماء الأصوات^(١) . ولا شك أن طول الصوائت يزيد وضوحاً . ويجتمع في منطقة القافية صائتان طويلتان على النحو التالي :

وصل مع ردف – وصل مع تأسيس^(٢) – خروج مع ردف – خروج مع تأسيس . وقد اجتمع الوصل والردف – مثلاً – في قول المتنبي :

بدت قمراً ومالت خطوط بان	وفاحت عنبراً ورننت غزالاً
وجارت في الحكومة ثم أبدت	لنا من حسن قامتها اعتدالاً
كأن الحزن مشغوف بقلبي	فساعة هجرها يجد الوصالاً ^(٣)

واجتمع الوصل مع التأسيس في قوله :

ألح على السقم حتى ألفتة . وملّ طبيبي جانبي والعوائدُ

Hartman & Stark, op. cit. p. 211, 212.

(١)

د . مختار عمر – ص ٢٤٤

(٢) المقصود هنا الوصل حين يكون صائتا طويلاً لا حين يكون صامتاً كالماء وغيرها .

(٣) المتنبي – ص ١٤٠ .

مررت على دار الحبيب فحممحت جوادى وهل تشجى الجياد المعاهد
وما تنكر الدهماء من رسم منزل سقتها ضريب الشول فيه الولائد^(١)

واجتمع الخروج مع الردف في قول « شوقى » :
نجا وتمائل ربانها ودق البشائر ركبائها
وهلل في الجوقيدومها وكبر في الماء سكبائها
تحول عنها الأذى وانثنى عباب الخطوب وطوفائها^(٢)

واجتمع الخروج مع التأسيس في قول « بشار » :
إن المحب تلين شوكته يوما إذا ماعز صاحبته
فله على وإن تجنبنى ماعشت أنى لا أجانبه
ريم أغن مطوقا ذهبيا صفر الحشا بيض ترائب^(٣)

وقد يكون بين أحرف القافية صائت واحد طويل ، إما أن يكون الوصل أو لردف أو التأسيس . ففي الأبيات التالية لأبي صخر الهذلي نجد الوصل وحده ؛
أما والذي أبكى وأضحك والذي أمات وأحيا والذي أمره الأمر
لقد تركتني أحسد الوحش أن أرى أليفين منها لا يروعها الذعر
فيا حبها زدن جوى كل ليلة ويا سلوة الأيام موعذك الحشر^(٤)

وفي الأبيات الآتية للشابي نجد الردف وحده :
ألا أيها الظالم المستببد حبيب الظلام عدو الحياة
سخرت بأثبات شعب ضعيف وكفك مخضوبة من دماه
وسرت تشوه سحر الوجود وتبذر شوك الأسى في رباه^(٥)

(١) المنبى - ص ٣١٨ .

(٢) أسد ن. شى - ح ١ - ص ٢٤١ .

(٣) ١١٦٥ . سب (مطوقا) ، بشار - ص ٢١٧ .

(٤) أبو تمام - ديوان الحماسة - (شرحه ونشره : محمد عبد القادر الرافعى) - القاهرة - ١٣٢٢ هـ .

(٥) أبو الماسم الشابي : أغان الحياة - منشورات دار الكتب الشرقية - تونس ١٩٥٥ - ص ١٨٥ .

وفي الأبيات الآتية للبهاء زهير نجد التأسيس وحده :
ومشبهه بالغصن قلبى لا يزال عليه طائر
حلو الحديث وإنها حلوة شقت مرائر
أشكو وأشكر فعله فاعجب لشاك منه شاكر^(١).

وقد لا يكون بمنطقة القافية أى صائت طويل كما فى قول شوقى :
أبا الهول طال عليك العُصْرُ وبلغت فى الأرض أقصى العُمُرُ
فيالدة الدهر لا الدهر شبَّ ولا أنت جاوزت حد الصعْرُ
إلام ركوبك متن الرمالِ لطفى الأصيل وجوب السحر^(٢)

فإذا قارنا مثلا بين هذه الأبيات وأبيات شوقى النونية السابقة ، وكلاهما فى وزن من أوزان المتقارب ، تبين لنا أثر الصائتين الطويلين فى منطقة القافية .

ومن الملامح التى تميّز بعض التكوينات عن النثر أن ينتهى البيت بصائت طويل ناتج عن مدّ صائت قصير ، كما فى شطر المتنبى (وملّ طبيى جانبى والعوائد) ، فالشطر ينتهى بصائت طويل ناتج عن مدّ الضمة . أما فى النثر فالصائت القصير يحذف عند الوقف عليه ، كما فى قولنا (بعد ليل طويل بزغت الشمس) وقولنا (عاد المسافر أمس) . فالوقوف عند كلمتى « الشمس » و « أمس » يكون بالسكون . وبعض تكوينات الشعر لا تختلف عن النثر من هذه الناحية ، حين تنتهى الأبيات بصامت ، كما فى أبيات البهاء زهير الرائية ، وحين تنتهى بصائت طويل أصيل ليس ناشئا عن إطالة صائت قصير ، كما فى أبيات شوقى النونية .

وفى حالة وجود صائتين طويلين يكون تشابههما أوضح وأبسط من اختلافهما . وقد تشابهها فى أبيات المتنبى اللامية ، إذ اجتمع فى القافية ألفان ، وكذلك فى أبيات شوقى النونية ، واختلفا فى أبيات بشار البائية ، فكان أحدهما ألفا والآخر واوا . وفى بعض التكوينات لا يتحد فى قوافى الأبيات إلا صوت واحد ، كما فى القصائد المسماة بالمقصورات . وهذا مثال لها من شعر « المتنبى » ؛

(١) البهاء زهير - ص ١٥٦ .

(٢) شوقى - ج ١ - ص ١١٧ .

لتعلم مصر ومن العراق ومن بالعواصم أنى الفتى
 وأن وفيت وأنى أبيت وأن عتوت على من عتا
 وماكل من قال قولاً وفى ولا كل من سيم خسفاً أبى
 ومن يك قلب كقلبي له يشق إلى العز قلب التوى^(١)

فالصوت الوحيد المشترك في قوافي كل الأبيات هو الصائت الطويل (الألف)
 (الاشتراك في التاء بين البيتين الأول والثاني أمر عارض ، وهذا الاشتراك يجعل
 التقفية بين البيت الأول والثاني أقوى جرساً من التقفية بين الثالث والرابع) . وقد
 تتشابه عدة أصوات تصل إلى ستة في بعض القوافي ، كما في أبيات بشار البائية ، التي
 تتحد أبياتها في ستة أصوات هي ؛ الألف - الكسرة التي قبل الباء - الباء -
 الضمة - الهاء - الواو^(٢) . وكلما زادت الأصوات المشتركة زادت جهارة
 الموسيقى ، والعكس صحيح .

وقد تناول البحث فيما سبق أثر التركيب المقطعي والنسبة بين المقاطع في التكوين
 عموماً ، وهذا الأثر أهم وأوضح في منطقة القافية ، لما لها من أهمية . وتنقسم القوافي
 من هذه الناحية إلى خمسة أنواع وفيما يلي أسماؤها المتعارف عليها في علم العروض
 والقافية ، والتركيب المقطعي لكل منها :

- ١ - المترادف : ويتكون من مقطع واحد زائد الطول (÷) ، ومثاله أبيات
 الشابي الهائية .
- ٢ - المتواتر : ويتكون من مقطعين طويلين (- -) ، كما في أبيات البهاء
 زهير الرائية .
- ٣ - المتدارك - ويتكون من مقطعين طويلين بينهما مقطع قصير (- ٧ -) ،
 كما في أبيات « شوقي » النونية .
- ٤ - المتراكب : ويتكون من مقطعين طويلين بينهما مقطعان قصيران
 (- ٧٧ -) ، مثل القافية في أبيات « بشار » البائية .

(١) المتنبي - ص ٥١١

(٢) وقد تزيد الأصوات المشتركة على ستة - إذا لزم الشاعر مالا يلزم ، كما فعل المعري في « اللزوميات » .
 ولكن هذا النمط نادر جداً ، يكاد ينحصر في لزوميات المعري .

٥ - المتكاوس : ويتكون من مقطعين طويلين بينهما ثلاثه قصيرة
(- ٧٧٧ -) ، ومثاله الذى يذكر فى كتب العروض : (قد جبر الدين الإله
فجبر) .

والمترادف من أقرب القوافى إلى طبيعة اللغة ، فمن المؤلف فى النثر أن تنتهى
العبارة بهذا المقطع . ومن ناحية أخرى ينتهى المقطع زائد الطول دائما بصوت
صامت . وهذا أيضا مما يقرب التكوين من طبيعة اللغة النثرية . ويلاحظ أن هذا
النوع يرد فى الشعر المعاصر بأشكاله المختلفة أكثر مما يرد فى الشعر القديم .

والمترادف والمترادف تركيبان مألوفان جدًا فى الشعر والنثر . أما المترادف فتبرز فيه
المقاطع القصيرة ، لأن نسبتها فيه أعلى من النسبة المألوفة . وأما المتكاوس فهو شاذ
جدا لغلبة المقاطع القصيرة عليه . وقد استقبحة القدماء ، ولعل التسمية تدل على
هذا الاستقباح (كما ذكرت من قبل) .

ولهذا كله كانت المكونات الصوتية والتركيب المقطعى لأحرف القافية من عناصر
التكوين التى تعطيه ملامحه المميزة مع العناصر الأخرى .

- ٥ -

وقد يكتسب التكوين صفات لا ترجع إلى أى من العوامل التى سبق ذكرها ،
بل ترجع إلى ارتباط التكوين بأعمال شعرية معينة ؛ فشيوع الطويل - بتكويناته
المختلفة فى العصور القديمة ، ولا سيما العصر الجاهلى - أضفى عليه طابع العراقة
والأصالة و « الكلاسيكية » . وارتباط التكوينات الرجزية بأنواع من الغناء الشعبى
فى الجاهلية (بالإضافة الى كثرة أنواع الزحاف) جعلها عند الكثير أدنى مرتبة من
« القصيد » ، وحصرها حيناً من الدهر فى بعض الأغراض ، كأغاني العمل والحرب
ومداعبة الأطفال ، وأبعدها عن أغراض أخرى كالممدح . والتكوين المتمثل فى
قصيدة « الحصرى » :

ياليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده

ارتبط بهذه القصيدة وما عورضت به من قصائد ، أشهرها قصيدة شوقى :

مضناك جفاه مرقسه

وبكاه ورخم

عوده

فإذا قصد الشاعر هذا التكوين ، مثلت هذه القصائد أو بعضها أمام عينيه .
ولكن الصفات الناتجة عن الارتباط بين التكوين وأعمال شعرية معينة ، ليست
صفات لازمة مفروضة على الشاعر ، وليس من المحال أن يخلف الشاعر عن التكوين
ثوبه الذي اشتهر به ، وأن ينسج له ثوبا آخر . وقد ظهر بعد الإسلام عدد من
الشعراء عنوا بالرجز وعاملوه كما يعامل غيرهم أوزان الشعر الأخرى ، حتى سُموا
« الرّجّاز » ، فلم يعد الرجز عندهم وزنا شعبيا مبتدلا^(١) .

٦ -

قد تتوافق العوامل التي سبق ذكرها وتتضامن لخلق شخصية التكوين ، وقد
يعارض بعضها بعضا ؛ فقد يجتمع في التكوين - مثلا - صغر الوحدات وتشابهها
وقصر الأبيات وتشابه الأشرطة ، ويجتمع في قافيته مع ذلك - صائتان طويلان
متشابهان ، فتتعاون كل هذه العوامل لإبراز الجرس . وقد يعمل بعض العناصر في
اتجاه الجهازة ويعمل بعضها في اتجاه الخفوت ، فيكون التكوين مثلا متشابه
الوحدات مع خلوقوافيه من الصوائت الطويلة . فيتعادل هذا مع ذلك ، أو يتغلب
أحدهما على الآخر ، وعندئذ لن يكون الأثر واضحا قويا كأثر العوامل التي تتضامن
وتعمل في اتجاه واحد .

وبالمثل قد تتضامن هذه العوامل مع العناصر الأخرى في القصيدة (ومنها عوامل
التنوع الموسيقي وهي موضوع الفصل التالي) وقد تعارضها .

١/٧

الفنون - عموما - لا تلتزم التوافق دائما ، بل كثيرا ما تقبل التعارض أو
التقابل ، ومن الأمثلة البسيطة التي توضح ذلك الخطوط التي نكتب بها عناوين
الكتب ، فقد نجد عنوانين يدلان على مادة تراثية قديمة أو وثيقة الصلة بالتراث
القديم ، وقد كتب أحدهما بخط تقليدي ، وكتب الآخر بخط مستحدث . ففي
الحالة الأولى نشعر بالتوافق بين الخط ومدلول الكلمات ، وفي الحالة الثانية نشعر

(١) وللرجز في الشعر الجديد شأن عظيم ، فلا ينافس في الشبوع فيه إلا المتدارك والخبيب . (على يونس :
النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد - ص ١٢٤ وما بعدها) .

بالتقابل بينها . ومثل ذلك يقال إذا دلّ العنوانان على مادة حديثة ، وكان أحدهما بخط مستحدث ، والآخر بخط تقليدى . وفى الشعر لاحظ القدماء الطباق والمقابلة ، وهما من أبسط صور التعارض بين العناصر . وأكد الناقد المعاصر « كلينث بروكس » أن للمفارقة معنى يجعلها اللغة المناسبة ، بل اللغة المحتومة للشعر . فاللغة التى لا تشوبها المفارقة فى رأيه لا يحتاجها سوى العالم ليعبر عن حقائقه . ومن الواضح عنده أن الحقيقة التى يعبر عنها الشاعر لا يمكن تصويرها الا عن طريق « المفارقة »^(١) . ومن أمثلة التقابل فى الشعر - على مستوى المعنى - استعمال الكلمات فى غير سياقها المؤلف ، كقول « أبو نواس » على لسان الخمر :

لا تمكّننى من العرييد يشربنى ولا اللثيم الذى إن شمنى قطبا
ولا المجوس فإن النار ربهم ولا اليهود ولا من يعبد الصلبا
ولا السفال الذى لا يستفيق ولا غرّ الشباب ولا من يجهل الأدبا
ولا الأراذل إلا من يوقرنى من السقا ، ولكنى أسقى العربيا^(١)

فهو يذم أنماطا من الناس بسبب خلقهم أو دينهم ، ويمجد العرب على لسان الخمر . أى أنه يتحدث بعبارات الجد فى سياق عابث .

ومثله « المتنبى » حين يستعمل أسلوب الفقهاء وهو يطلب الخمر من المحبوب :

كل شىء من الدماء حرام
شربه ما خلا ابنة العنقود

فاسقنيها فدى لعينيك نفسى من غزال ، وطار فى وتليدى
شيب رأسى وذلتى ونحولى وشحوبى على هواك شهودى^(٢)

(١) محمد محمد عنانى : النقد التحليلى - الأنجلو المصرية - القاهرة - بدون تاريخ - ص ٣٩ . والمقصود بالمفارقة هنا التناقض بين موقفين يتسقان - أى يتكاملان فى الوحدة الكبرى التى هى القصيدة (ص ٤٠) .

ويراجع أيضا :
د . نبيلة ابراهيم : المفارقة - مجلة « فصول » - القاهرة - العددان ٣ ، ٤ - أبريل - سبتمبر - ١٩٨٧ م .

(٢) أبو نواس (الحسن بن هانى) : ديوان أبو نواس (تحقيق : أحمد عبد المجيد الغزالي) - مطبعة مصر - القاهرة - ١٩٥٣ - ص ٩٢ .

(٣) المتنبى - ص ٢٠ .

وكذلك الأخطل الصغير حين يصف وجه المحبوب الجميل بالعبوس ،
ويستعمل كلمات القتل والثكل والفخر المجلجل في غزل تغلب عليه الدعابة :
يا عاقد الحاجبين على الجبين اللجين
إن كنت تقصد قتلى قتلتنى مرتين

.....
ستحرم الشعر منى وليس هذا بهين
أخاف تدعو القوافى عليك فى المشرقين (١)

والعلاقة بين الملامح الإيقاعية للتكوين ومحتوى التكوين قد تكون علاقة توافق
وقد تكون علاقة تقابل . ففي حالة التوافق تجتمع فى القصيدة عوامل البساطة
الإيقاعية مع بساطة المضمون ، أو تجتمع عوامل الجهارة وسرعة الإيقاع مع
الانفعالات الحادة ، أو تتلافى عوامل الرزانة والخفوت مع المحتوى الذى يغلب
عليه الفكر المتأمل أو العواطف الهادئة ، وهكذا . وفى التقابل ينعكس الوضع .
فتجتمع الصفات الإيقاعية مع محتوى مضاد لها . وفى كلتا الحالتين تتفاعل العناصر
المتوافقة أو المتضاربة ، فينتج عن هذا التفاعل أو ذلك « سبيكة » واحدة ،
لا ينفصل فيها عنصر عن آخر . وعلاقة التكوين بالمحتوى يمكن أن تُشبه بالعلاقة
بين سلوك الانسان وانفعالاته ، ففي الانفعال الحاد - حزنا كان أم فرحا أم غضبا أم
غير ذلك ، يميل الناس - أكثرهم - إلى السرعة والحدة فى أصواتهم وتحركاتهم .
يبدو ذلك عندما نشاهد طفلا وهو يتلقى الهدية التى كان يحلم بها ، أو عندما نشاهد
امراة تتلقى نبأ مفجعا ، فكلاهما يظهر انفعاله برفع الصوت ، وكلاهما يتحرك
بسرعة وحدة ، وقد يأتیان بحركات أشبه بالرقص السريع . ولا ينفى ذلك أن بعض
الناس يحاول أن يضبط نفسه عند الانفعال ، وأن يعبر عن انفعاله بهدوء ظاهرى .

وعلى الجانب الآخر يميل الناس بعامة ، إلى بطء الحركة وهدوء الصوت ،
عندما تهدأ انفعالاتهم أو تغيب . ويكون ذلك - مثلا - عندما يجلس الرجل فى
استرخاء وهو يتأمل نهرا أو حديقة ، أو عندما يتناول طعامه المعتاد فى بيته ، أو عندما

(١) الأخطل الصغير (بشار عبد الله الخورى) : شعر الأخطل الصغير - دار الكتاب العربى - بيروت -

يخلد إلى فراشه للراحة ، ويميل بعض الناس إلى السرعة والحدة في سلوكه ولو لم يكن في حالة انفعال شديد .

والتكوينات تشبه في ذلك سلوك الانسان ، فالمتوقع أن يتناسب التكوين مع المحتوى فيكون حادا إذا كان المحتوى حادا ، هادئا إذا كان المحتوى كذلك . وهكذا . ولكن كثيرا ما نجد الوضع معكوسا ، فيجتمع المحتوى الحاد مع التكوين الهادئ والمحتوى الهادئ مع التكوين الحاد . . . وهكذا ، كما سنرى في الفقرة التالية) .

ب/٧

لتوضيح العلاقة بين ملامح التكوين والمحتوى ، أضرب بعض الأمثلة^(١) :
١ - قصيدة « نهج البردة » لـ « شوقي » وقصيدة « المجلس البلدى » لـ « بيرم التونسي » مصوغتان في تكوين واحد ، تفعيلات الشطريه : (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) ، والقوافي متشابهة التركيب المقطعى في القصيدتين . يقول شوقي :

أحلّ سفك دمي في الأشهر الحرم	ريم على القاع بين البان والعلم
يا ساكن القاع أدرك ساكن الأجم	رمى القضاء بعيني جوذر أسدا
يا ويح جنبك بالسهم المصيب رمى	لمارنا حدثني النفس قائلة
جرح الأحبة عندي غير ذى ألم	جحدتها وكتمت السهم في كبدى
إذا رزقت التماس العذر في الشيم	رزقت أسمح ما في الناس من خلق
لو شفق الوجد لم تعدل ولم تلم	يالائمي في هواه - والهوى قدر -

وربّ منتصت والقلب في صمم	لقد أنلتك أذنا غير واعية
أسهرت مضناك في حفظ الهوى فتم ^(٢)	ياناعس الطرف لا ذقت الهوى أبدا

(١) في هذا الفصل يتركز البحث في ملامح التكوين على النحو الموضح . وهناك عوامل أخرى تشارك مشاركة فعالة في خلق موسيقى القصيدة ، لا تخص تكويننا بعينه ، بل تختلف من قصيدة إلى قصيدة . وسوف تبحث في الفصل التالى . وخص النظر عنها في هذا الفصل لا يعنى التقليل من قيمتها .

(٢) شوقي - ح ١ - ص ١٧٥ .

ويقول « بيرم » :

قد أوقع القلب في الأشجان والكد
ما شرّد النوم عن جفني القريع سوى
إذا الرغيف أتى فالنصف آكله
هوى حبيب يسمى المجلس البلدي
طيف الخيال خيال المجلس البلدي
والنصف أتركه للمجلس البلدي

.....

وإن جلست فجيبى لست أتركه
كأن أمي بلّ الله تربتها
أخشى الزواج فإن يوم الزواج أتى
وربما وهب الرحمن لي ولدا
يابائع الفجل بالمليم واحدة
خوف العيال وخوف المجلس البلدي
أوصت فقالت أخوك المجلس البلدي
يبقى عروسي صديقي المجلس البلدي
في بطنها يدعيه المجلس البلدي
كم للعيال وكم للمجلس البلدي (١)

القصيدة الأولى معارضة لقصيدة قديمة هي قصيدة « البوصيري » المعروفة بـ « البردة » . وهي تحاكي هذه القصيدة ، وتحاكي الشعر القديم عموماً ؛ ففيها المطلع الغزلي ، وفيها ما يسمى بـ « تعدّد الأغراض » ، وفيها بعض المعاني والصور المألوفة في الشعر القديم مثل : الحبيب الريم ، وسفك دم المحب على يد المحبوب ، وسهم الحب ، والكبد الجريحة ، واللائم العاذل ، ونعاس الحبيب وسهر المحب ، بالإضافة إلى اختيار ألفاظ عتيقة لم تعد مألوفاً في عصرنا. كل ذلك أضفى على القصيدة - وبخاصة الجزء الذي استشهدت به - سبباً العراقة و « الكلاسيكية » . وقد ساعد التكوين على ذلك مساعدة ظاهرة ، فهو من أكثر التكوينات شيوعاً منذ العصر الجاهلي . ثم إنه يستدعي إلى النفس قصائد معروفة ، معدودة في عيون الشعر العربي ، مثل

قصيدة « النابغة » :

يا دار مية بالعياء فالسند
أقوت وطان عليها سالف الأمد

وقصيدة « الأعشى » :

وذع هريرة إن الركب مرتحل
وهل تطيق وداعا أيها الرجل

(١) بيرم التونسي : الأعمال الكاملة لبيرم التونسي - ج ٤ - بيرم وحياة كل يوم (إش. اف : أحمد رشدي

صالح) - هيئة الكتاب - سنة ١٩٨٤ م - ص ٣٨ ، ٣٩ .

وقصيدة « أبى تمام »
 السيف أصدق إنباء من الكتب
 وقصيدة « المتنبي » :
 واحسر قلباه عن قلبه شيبم
 وقصيدة « البوصيري »
 هي بطبيعة الحال أول ما يخطر على البال عند قراءة قصيدة شوقي ، ومطلعها :
 أمن تذكر جيران بذي سلم مزجت دما جرى من مقلة بدم
 « فالهارموني » بين التكوين والمحتوى ظاهر ، على الأقل من هذه الزوايا التي
 أوضحتها .

أما قصيدة « بيرم » فللتقابل فيها أوجه متعددة ؛ ففيها تقابل بين معنيين ؛
 المعنى الأول العشق الذي يتظاهر به الشاعر سخرية ، ويبدو في كلمات وتعبيرات
 وثيقة الصلة به ، مثل : الأشجان والكمد - الجفن القريح - طيف
 الحبيب . . الخ ، والمعنى الثاني هو الضيق والسخط والغضب ، وتعبر عنه أكثر
 القصيدة .

وفيها تقابل آخر بين مستويين من المفردات والتعبيرات ؛ المستوى الأول يتمثل
 في كلمات مألوفة متداولة في عصرنا حتى توشك أن تكون عامية ، مثل : المجلس
 البلدي - بائع الفجل - بالمليم واحدة - بلّ الله تربتها - العيال . . الخ ،
 والمستوى الثاني يتمثل في كلمات أقل شيوعا في العصر الحديث وأبعد عن الاستعمال
 العامي هي كلمات : الأشجان - الكمد - هوى - القريح - طيف الخيال .

وفيها أخيرا التقابل بين التكوين النظمي الكلاسيكي العريق والمحتوى الذي
 يخوض في مشكلات الحياة اليومية ، كأنه مقال في صحيفة ، بطريقة بسيطة فكهة
 قريبة - في معظمها - من العامية .

٢ - من قصيدة للمتنبي :

أبعدا بان عنك خرّدها	أهلا بدار سبائك أفيدها
نضيجة فوق خلبها يدها	ظلتّ بها تنطوي على كبد
أوجد ميتا قبيل أفقدها	يا حادبي عيسها وأحسبني
أقل من نظرة أزودها	ففا قليلا بها على فلا

ففى فؤاد المحب نار جوى أحرّ نار الجحيم أبردها
شاب من الهجر فرق لمته فصار مثل الدمقس أسودها^(١)

ومن قصيدة لـ « ابن زيدون » .
منية الصبّ أغثنى قد دنت منى المنونُ
واحفظ المعهد فإن لست والله أخونُ
وارحمن صبا شجياً قد أذا بتة الشجونُ
ليله همّ وغمّ وسقام وأنينُ
شفّه الحب فأمسى سقيا ، لا يستبينُ
صار للأشواق نهباً فنبت عنه الميون^(٢)

إذا قارنا بين النموذجين السابقين ، وجدنا النموذج الثانى أوضح فى موسيقاه
وأحد من النموذج الأول ، وذلك للأسباب الآتية :

— العلاقة بين التفاعيل فى النموذج الأول تقوم على الاختلاف ، فتفاعيل الشطر
(مستعلن مفعلاتُ مستعلن) ، وكل تفعيلة منها تختلف عن غيرها ، (لم أعدّ
« مستعلن » صورة مزاحفة لـ « مستعلن » لأن الزحاف فيها ملتزم) . أما فى
النموذج الثانى فالعلاقة بين تفاعيلتى الشطر تقوم على التشابه (فاعلاتن فاعلاتن) .

— الشطر فى النموذج الأول أطول من الشطر فى النموذج الثانى .

— القافية فى النموذج الأول تتضمن صائتا واحدا طويلا ، وفى الثانى تتضمن
صائتين طويلين .

— الصائت الطويل فى قوافى النموذج الأول لا يجعل الأبيات مخالفة للمألوف فى
النثر ، فهى ليست ناتجة عن مدّ صائت قصير ، بل هى جزء من الضمير (ها) ،
ومن الممكن أن تنتهى الجملة النثرية بمثل هذه الألف . أما النموذج الثانى فالصائت
الطويل فى أواخره ناتج عن مدّ صائت قصير ، وهو أمر لا نظير له فى النثر .

(١) المتنبي — ص ٨ .

(٢) ابن زيدون — ص ٧٤ .

ومن ناحية أخرى نجد التركيب المقطعي لقوافي الأول من النوع المسمى بالمتراكب ، وفي الثاني من النوع المسمى بالمترادف . والثاني أقرب الى المألوف في لغة النثر كما تقدم . ولكن هذا العامل يضعف أثره أو يختفى بجانب العوامل الأخرى .

ومع هذا الاختلاف بين ملامح التكوينين ، فالكلمات في كل منهما تنزف وتصرخ ألما . واجتماع التكوين الخافت مع المحتوى الحاد يختلف كثيرا عن اجتماع التكوين الحاد مع المحتوى الخافت ، ففي النموذج الأول نحس أن الشاعر يمتلك لإرادته ، ممسك بزمام نفسه ، وفي النموذج الثاني نشعر أن الانفعال قد فاض حتى طغى على الشاعر . أى أن التكوين الوزني كانت له وظيفة تعبيرية في كل من النموذجين .

وكان الشاعر في المثال الأول رجل ملتحا يعبر عن انفعاله همسا . وكأنه في المثال الثاني رجل منفعل كذلك ، ولكنه يصيح ليعبر عن انفعاله .

لقد استطاع الهمس والصياح أن يعبرا عن انفعال واحد ، أو انفعالين متشابهين ، ولكن الصيغة الكلية للانفعال الهمس تختلف كثيرا عن الصيغة الكلية للانفعال الصارخ .

ومثل النموذج الأول قصائد الحزن الحاد المصوغة في التكوينات الهادئة ، كقصيدة « ابن الرومي » في رثاء ولده ، وغيرها . وهي كثيرة لا يخلو منها ديوان قديم أو جديد . ومثل النموذج الثاني القصائد الحزينة ذات التكوينات الحادة ، كقصيدة أم السليك في رثاء ولدها ، وقصيدة « لشوقي » منها :

الضلوع تنقذ	والدموع تطرد
أيها الشجى أفق	من عناء ما تجرد
قد جرت لغايتها	عبرة لها أمد
كل مسرف جزعا	أو بكاء سيقصد
والزمان سننته	في السلو يجتهد
قل لثاكلين مشى	في قواهما الكمد
لم يعاف قبلكما	والد ولا ولد
الذين ميل بهم	في سفارهم بعدوا

ما علمتما أشقوا

بالرحيل أم سعدوا^(١)

ومثل قول « المتنبي » :

أرق على أرق ومثلي يارق
جهد الصباية أن أكون كما أرى
مسلاح برق أو ترنم طائر
جربت من نار الهوى ما تنطفى
وعذلت أهل العشق حتى ذقته
وعذرتهم وعرفت ذنبي أنى
أبني أبنينا نحن أهل منازل
نبكى على الدنيا وما من معشر
أين الأكاسرة الجبارة الألى
من كل من ضاق الفضاء بهيشه
خرس إذا نودوا كأن لم يعلموا
فالموت آت والنفوس نفائس
والمرء يأمل والحياة شهية
ولقد بكيت على الشباب ولتى
حذرا عليه قبل يوم فراقه

وجوى يزيد وعبرة تتدفق
عين مسهدة وقلب يخفق
ألا انثنيت ولى فؤاد شبيق
نار الغضى وتكل عما يحرق
فعببت كيف يموت من لا يعشق
غيرتهم فلقيت منه ما لقوا
أبدا غراب البين فيها ينقع
جمعتهم الدنيا فلم يتفرقوا
كنزوا الكنوز فما بقين ولا بقوا
حتى ثوى فحواه لحد ضيق
أن الكلام لهم حلال مطلق
والمستعز بما لديه الأحق
والشيب أقر والشبية أنزق
مسودة ولما وجهى رونق
حتى لكدت بماء جفنى أشرق^(٢)

وقول « الحصرى » :

ياليل الصب متى غده
رقد السمار فأرقه
فبكاه النجم ورق له
كلف بغزال ذى هيسف

أقيام الساعة موعده
أسف للبين يردده
مما يرعاه ويرصده
خوف الواشين يشرده

(١) شوقى - ج ٣ - ص ٥٩ .

(٢) المتنبي - ص ٢٨ .

يامن جحدت عيناه دمي
خداك قد اعترفا بدمي
ان لأعيذك من قتلي
بالله هب المشتاق كرى
ما ضرك لو داويت ضني
لم يبق هواك له رمقا
وغدا يقضى أو بعد غد
وعلى خدييه توره
فعلام جفونك تجحده
وأظنك لا تتعمده
فلعل خيالك يسعده
صب يدنيك وتبعده
فليبك عليه عوده
هل من نظر يتزوّده^(١)

وقصيدة « إيليا أبي ماضي » بعنوان (من أغاني الزنوج) :

فوق الجميزة سنجابُ والأرنب تمرح في الحقل
وأنا صياد وثابُ لكنّ الصيد على مثلي
محظور إذ أني عبْدُ

والديك الأبيض في القنّ يخال ، كيوسف في الحسن
وأنا أتمنى لو أني أصطاد الديك ولكني
لا أقدر إذ أني عبْدُ

وفتاق في تلك الدارِ سوداء الطلعة كالقارِ
سيجيء ويأخذها جاري ياويحي من هذا العارِ
أفلا يكفي أني عبْدُ^(٢)

ومثل ذلك يقال عن قصائد الفرح والمرح والانطلاق والحركة النشطة ، فاذا كانت هادئة التكوينات فهي أشبه بالرجل الوقور الذي يكتفي بابتسامة ليظهر شعوره بالبهجة ، مهما تكن درجة هذا الشعور وقوته ، واذا كانت تكويناتها بسيطة ،

(١) محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى؛ على الحصري ، دراسة ومختارات - الشركة التونسية للتوزيع - تونس - ط ٢ - ١٩٧٤ م - ص ١٧٣ ، ١٧٤ .

(٢) إيليا أبو ماضي : الجداول - دار العلم للملايين - بيروت ط ١٧ - ١٩٨٦ - ص ٢٠٧ ، ٢٠٨ .
(ويصدق على مثل هذه الأشكال النظامية ما يصدق على الأشكال العمودية التقليدية ، والتنوع المنتظم هنا لا يقلل من وضوح النغم ، بل يؤكد ، وسوف تعالج أشكال التنوع المنتظم في فقرة تالية من هذا الفصل) .

واضحة الجرس ، توحى بالحركة السريعة ، كانت أشبه بالصبي حين يفرح ، فيقفز
ويصيح ويصفق ليعبر عن فرحه . فمن النوع الأول مثلا قول « البارودي » :
صبح مطير ونسمة عطرة وأنفس للصبوح منتظرة
فدر بعينيك حيث شئت تجد ملكا كبيرا وجنة خضرة
سماؤها بالفصون واشجة وأرضها بالنبات مؤتزة
منظر هو تعيد بهجته أكنة العيش وهي منحسرة
فالعفر تحت الظلال راتعة والطيور فوق الغصون منتشرة
والطل ينهل من مساقطه مثل عقود الجمان منتشرة
جداول في الفضاء جارية ومزنة في السماء منهمة
دنيا نعيم تكاد زهرتها تزرى على الشمس وهي مزدهرة
لاظلمها راكد النسيم ولا غدرانها بالغشاء مختمرة
فيا ابن ودّي هلم نقتسم اللهو فنفسى إلى الصباحِسة^(١)

وقوله أيضا :

دعاني إلى غيِّ الصبا بعد ما مضى مكان كفر دوس الجنان أنيق
فسيح مجال العين أما غديره فطام وأما غصنه فرشيق
كسا أرضه ثوبا من الظل باسق من الأيك فينان السراة وريق
سمت صعدا أفنانه فكأنما لها عند إحدى النيرات عشيق
ومنزل أنس قد عقدنا بجوه رتائم هو عقدهن وثيق
جمعنا به الأشتات من كل لذة وما كل يوم بالسرور حقيق
وغنى لنا شادٍ أغنّ مقرطق رفيق بجس الملهيات لبيق
إذا مدّ من صوت ورجّع أقلت علينا وجوه العيش وهو رفيق
فيا حسنه من منزل لم يطف به غوى ولم يحلل حماه لصيق
جعلناه تاريخنا لأيام صبوة إذا ذكرت مسّ القلوب حريق
أقمنا به يوما طليقا وليلة دجاها بالألاء المدام طليق^(٢)

(١) البارودي (عمود سامي) : ديوان البارودي - دار المعارف - القاهرة - ١٩٧١ م - ج ٢ -

ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

(٢) البارودي - ج ٢ - ص ٣٣٣ : ٣٣٧ .

فالتكوين الأول تفاعيله : (مستفعلن مفعلات مستعلن - والثاني مثله) ويقال عنه ما قيل عن التكوين في أبيات المتنبي التي سبق الاستشهاد بها (أهلا بدار سباك أغيدها) ، ففيه العوامل نفسها التي تسبب الإحساس بخفوت النغم . ويضاف هنا عامل آخر هو خلوة منطقة القافية تماما من الصوائت الطويلة .

أما قصيدة البارودي الثانية فتفعيلاتها ؛

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول فعول فعولن

والتفعيلة المجاورة للضرب ليست - في رأيي - صورة بديلة لفعولن ، لأن الشاعر التزم هذه الصورة ولم يستبدل بها غيرها في القصيدة كلها . وفي هذا التكوين من عوامل الخفوت : اختلاف التفاعيل المتناظرة في كل شطر ، ففي الصدر تختلف التفعيلة الثانية عن الرابعة ، وفي العجز تختلف الثانية عن الرابعة ، وتختلف الأولى عن الثالثة . والاختلاف في العجز أوضح من الاختلاف في الصدر . واختلاف العجز عن الصدر يعد من عوامل الخفوت . ومنها طول الشطر بالقياس إلى التكوينات الأخرى . وغلبة المقاطع الطويلة ، وتركيب القافية التي تتكوّن من مقطعين طويلين .

واشتمال القافية على صائتين طويلين يعمل في الاتجاه المضاد ، ولكن العوامل الأخرى تتغلب عليه .

ومن النوع الآخر هذا الجزء من القصيدة لـ « إيليا أبو ماضي » على لسان طفل :

ما بالك منكشما كمدا	قم نلعب في فيء الشجر
ونهب الأغصن والعمدا	ونذود الطير عن الثمر
أو نصنع خيلا من قصب	أو طيارات من ورق
ومسدى وسيوفا من خشب	ونجول ونركض في الطرق ^(١)

ولهذا التكوين تفعيلتان « فعِلن » و « فعَلن » ، تمتزجان ، دون نظام ما ، وهو

(١) إيليا أبو ماضي - الجداول - ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

من أكثر التكوينات حدة وعلو جرس وإيجاء بالحركة السريعة ، وذلك لصغر وحداته (بالنسبة إلى غيرها) وتشابه هذه الوحدات (إذا أغضينا عن الزحاف) ، وغلبة المقاطع القصيرة على القوافي ، وإطلاقها . والشاعر لم يقتصر على التقفية المعتادة ، بل قفى الصدور أيضا . وتنوع الروى هنا لا يتعارض مع هذه العوامل لأنه تنوع منتظم بسيط . وفي هذه الأبيات يتحد التكوين مع كلمات المرح واللعب والانطلاق . ومثل ذلك أو قريب منه يقال عن أبيات « بيرم التونسي » في وصف حفل راقص :

ما كاد مغنى القوم يدق الدفّ بلحن منه شجى

حتى انفرطت وحداتهم	ثم ازدوجت بالمزدوج
رجل وقريته التصقفا	بصدور العزّو بالمهيج
فعلى كتفيه معاصمها	ويداه بنخصر ذى عوج
وإذا نقلت قدما رفعت	قدما والرفع بلا عرج
مضيا بذراعين ارتفعما	بهما كالسابع فى اللجج
ورواحهما ومجيئهما	ما زال على ذاك النهج
طورا كالصاعد فى درج	أو كالمنحط من الدرج
من كل اثنين اثنين معا	ذهبا فى اللعب وفى المهرج ^(١)

ومن ذلك قصيدة لشوقى ، يقول فيها :

حف كأسها الحبيبُ	فهى فضة ذهبُ
أو دوائر درر	مائج بها لببُ
أو فم الحبيب جلا	عن جمائه الشنبُ
الليوث مائلية	والظباء تنسربُ
الحريير ملبسها	واللجين والدهبُ
والقصور مسرحها	لا الرمال والعشبُ
يستنفزها نغم	لا صدى ولا لجسبُ

(١) بيرم التونسي : مقامات بيرم - مكتبة مدبولي - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٥ - ص ٥٩ ، ٦٠ .

يستعمد مرقصه	تارة	ويقتضب
فالقُدود بان ربا	بيد أنها تثب	
يلعب العناق بها	وهو مشفق حذب	
لهى مرة صعد	وهى مرة صبيب	
وهى ههنا وههنا	تلتقى وتصطحب ^(١)	

ففى هذه الأبيات من عوامل الجرس المرتفع : قصر الأشطر ووفرة المقاطع القصيرة بالقياس إلى ما فيها من مقاطع طويلة ، ولا سيما فى أحرف القافية ، والصائت الطويل فى آخر كل بيت .

٣ - وليست العلاقة بين التكوين والمحتوى بهذه البساطة دائما ؛ يقول « إيليا أبو ماضى » :

يشرب بنت الكرم بعض الناس	لكربة فى النفس أو وسواس
وبعضهم لأنه قد ظفرا	وبعضهم لأنه قد خسرا
وبعضهم لأنه فى فرح	وبعضهم لأنه فى ترح
وبعضهم كى يسترد الأمسا	وبعضهم يجرعها كى ينسى
وبعضهم ليستفيد قوة	وبعضهم لسورة الفتوة

.....

.....

لكنهم كلهم يحسوها	الماد حوها والمقبحوها
لهما وجدت فى زمانى رجلا	وقلت : « هل تحبها » ؟ فقال « لا »
وسر هذا أنها كالدنيا	تؤذى ولكن مع أذاها تهوى ^(٢)

والوزن هنا من تكوينات الرجز ، تمتزج فى حشوه مستفعلن ومتفعلن ومستعلن دون نظام معين . والضرب والعروض يجمعان بين هذه الوحدات وغيرها . وهو من التكوينات القريبة من النثر (كما ذكرت من قبل) . وقد زاد من هذا القرب استبدال

(١) أحمد شوى . - ج ٢ - ص ٩ .

(٢) إيليا أبو ماضى . الجمائل - ص ٩٢ وما بعدها .

التصريح بالتقفية ، فصارت الأبيات كأنها الجمل الثرية المسجوعة . وهذا الشكل - وإن قرب المسافة بين الأصوات المتشابهة - أفقد القصيدة علو الجرس الناتج عن وحدة كل من الروى والقافية والعروض والضرب في أبيات القصيدة (كما في الشعر العمودى التقليدى) ، أو في عدد من الأبيات المتتالية ، كما في المسمطات وما شاكلها . وفي كل بيت - فيما عدا البيت الأول والأبيات الثلاثة الأخيرة - يرسم الشاعر في الصدر صورة لطائفة من شاربى الخمر ، وفي العجز يرسم صورة لطائفة أخرى مخالفة أو مناقضة للصورة الأولى . ففي معظم القصيدة نجد تناظرا تاما بين الشطرين في التفاعيل والقافية والروى ، مع الاختلاف أو التناقض بين الصورتين . وفي الجمع بين التناظر والاختلاف ، أو بين التناظر والتناقض نوع من التقابل . واختلاف الأبيات بعضها عن بعض في العروض والضرب والروى يتوافق مع اختلافها معاً في المضمون ، فكل منها ينظر إلى شاربى الخمر من زاوية .

أما الأبيات الثلاثة الأخيرة - التى تشبه أن تكون تعليقا عاما على الصور السابقة - فليس بينها مثل هذا الاختلاف ، بل هى أقرب الى التلاحم والاتحاد ، ولكنها مع ذلك مختلفة في أعاريضها وأضربها وأحرف الروى فيها .

ومن ناحية أخرى يخفت صوت العاطفة في القصيدة أو يخفى ، فالشاعر فى معظم الأبيات يكتفى بعرض الصورة والصورة المقابلة لها . وحتى فى الأبيات الأخيرة التى جعل منها خيطا يجمع الحبات بعضها إلى بعض ، لم يرفع صوته بما يظهر انفعالا حاداً ، فجاءت الأبيات « تعليقا » هادئا .

أى أن العلاقة بين التكوين والمحتوى فى هذه القصيدة تجمع بين التوافق والتقابل .

٤ - فى القصيدة الواحدة من قصائد الشكل التقليدى قد تجتمع عدة « أغراض » ، أو عدة طبقات من المعانى ، فكيف تكون العلاقة بين التكوين والمحتوى فى هذا النوع من القصائد ؟
إذا رأينا فى هذه « الأغراض » وحدة تجمعها ، وخيطا ظاهرا أو خفيا ينتظمها ، قد يكون فكرة واحدة ، أو جوا نفسيا واحدا ، فقد نرى أن العلاقة بين التكوين والمحتوى - بكل طبقاته - واحدة .

أما إذا رأينا في هذه الأغراض وحدات بها من عوامل الاستقلال والتمايز أكثر مما بها من عوامل الاتحاد والاندماج ، فقد تختلف العلاقة بين كل جزء من القصيدة والتكوين الوزني .

فإذا قارنا مثلا بين معلقة « امرئ القيس » ومعلقة « عمرو بن كلثوم » ، وجدنا التكوين في الثانية أعلى صوتا وأشد حدة وأكثر ايجاء بالحركة السريعة من التكوين في الأولى ، فالشطر في معلقة « امرئ القيس » تفاعيله : (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن - والثاني مثله) وفي معلقة « عمرو بن كلثوم » تفاعيله : (مفاعلتن مفاعلتن فعولن والثاني مثله) ، والعلاقة بين تفاعيل الشطر في التكوين الثاني أوضح وأبسط من العلاقات في التكوين الثاني ؛ ففي التكوين الثاني تتماثل التفعيلة الأولى والثانية (إلا إذا زوحت احدهما ، والزحاف هنا يعد أمرا عارضا) ، والتفعيلة الثالثة مختلفة عنهما . أما في التكوين الأول ، فالتفعيلة الأولى تماثل الثالثة (إلا في حالة الزحاف) ، والثانية لا تماثل الرابعة (والزحاف في الرابعة ليس عارضا ، فالقواعد تجعله لازما في كل أبيات القصيدة) . وقد تراخف التفعيلة الثانية فتصير « مفاعلن » ، ولكن مثل هذا الزحاف عارض من ناحية ، نادر من ناحية أخرى . وفي معلقة « امرئ القيس » - وأبياتها واحد ثمانون بيتا - لم يرد هذا الزحاف الا اثنتي عشرة مرة ، فإذا شددت الضاد في قوله (فبحثت وقد نضت لنوم ثيابها) تكون مرات الزحاف المذكور احدى عشرة .

فالعلاقات في التكوين الثاني يمكن أن تمثلها الأرقام (١ - ١ - ٢) ، أما في الأول فتمثلها الأرقام (١ - ٢ - ١ - ٣) .

والوحدة المكررة في كل من التكوينين هي الشطر ، وهي في الثاني أقصر منه في الأول . وفي قافية الثاني صائتان طويلان ، أما الأول ففي قافيته صائت واحد طويل .

يقول « امرؤ القيس » :

وليل كموج البحر أرخى سدوله	على بأنواع الهموم لبيتلى
فقلت له لما تمطى بصلبه	وأردف أعجازا وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى	بصبح وما الإصباح منك بأمثل
فيالك من ليل كأن نجومه	بأمراس كتان إلى صمّ جندل

في هذه الأبيات تتعاقب الحركة البطيئة للأصوات مع الحركة البطيئة لليل
والنجوم ، ويتوافق النغم الخافت مع حالة الحزن الساكن اليأس المستسلم كما تظهر
في البيتين الثاني والثالث بخاصة .

ثم يقول :

وقد أغتدى والطير في وكناتها	بمنجرد قيد الأوابد هيكل
مكرّ مفرّ مقبل مدبر معا	كجلمود صخر حطه السيل من عل
كميت يزل اللبد عن حال متنه	كما زلت الصفواء بالمتنزّل
على الذبل جيش كأنّ اهترامه	إذا جاش فيه حميه غلي مرجل
مسحّ إذا ما السابحات على الونى	أثرن الغبار بالكديد المركل
يزلّ الغلام الخفّ عن صهواته	ويلوى بأثواب العنيف المثقل
درير كخذروف الوليد أمره	تتابع كفيه بنخيط موصل
له أيطلاظي وساقا نعامة	وإرخاء سرحان وتقريب تنفل ^(١)

وفي هذه الأبيات وما بعدها يتقابل الخفوت في التكوين مع صورة الصياد
النشيط المبكر ، على متن جواده السريع القوى الضامر الذي يجيش حيوية ونشاطا .
أما قصيدة « عمرو بن كلثوم » فهي على اختلاف « أغراضها » تتدفق بقوة
وحيوية ، كأن الشاعر في القصيدة - كلها أو معظمها - يصيح بأعلى صوته ، فهو
ينادي الساقية قائلا :

ألا هبّ بصحنك فاصبحينا ولا تبقى خمور الأندرينا

كأنه يريد أن يعبّ - مع صحبه - خمور الأندرين حتى الثمالة . ثم يقول :

وكأس قد شربت ببعلبك وأخرى في دمشق وقاصرنا

فلا يكفيه الشرب في موطنه ، بل يذكر ثلاثة بلاد أخرى ، كأنه يريد أن ينتهب
لذات الدنيا في كل مكان . وكان هذا الإقبال النهم على لذات الدنيا هروب من المنايا
والبين الوشيك ، فبعد البيت السابق مباشرة يقول :

(١) الزوزن : شرح للمغلفات السبع - دار صادر ، بيروت - بدون تاريخ نص المعلقة ص ٧ وما بعدها .

وإننا سوف تدركنا المنايا مقذرة لنا ومقذرينا
قفى قبل التفرق يا ظعينا نخبرك اليقين وتخبرينا

ويصف المرأة التي يهاها وصفا حسيا صارخا فيقول :

تريك إذا دخلت على خلاء وقد أمنت عيون الكاشحينا
ذراعى عيطل أدماء بكر هجان اللون لم تقرأ جنينا
وثديا مثل حق العاج رخصا حصانا من أكف اللامسينا
ومتى لدنة سمقت وطالت روادفها تنوء بماوليننا
وماكمة يضيق الباب عنها وكشحا قد جنتت به جنونا
وساريتى بسلنط أو رخام يرن خشاش حليهما ريننا

ويتحدث بالصوت المرتفع ذاته عن وجده كأنه يصرخ ألما :

فما وجدت كوجدى أم سقب أضلته فرجعت الحنيننا
ولا شمطاء لم يترك شقاها لها من تسعة الاجيننا

فصوته هنا أعلى من صوت الناقة التي أضلت ولدها فأخذت تصيح ؛ تطلبه وتتوجع لفقده ، وهو أعلى كذلك من صوت الثكلى العجوز التي أبى الشاعر إلا أن يجعلها تفقد أبناءها كلهم ، وهم تسعة . . فإذا تحدث الشاعر بعد ذلك مفتخرا بقومه وقوتهم وبأسهم وجبروتهم لم يشعر أن نبرته قد تغيرت . إنه تيار واحد متصل :

متى ننقل إلى قوم رحانا يكونون فى اللقاء لها طحيننا
يكون ثفالها شرقى نجد وهوتها قضاة أجميعنا

.....

.....

نجد رؤسهم فى غيربر لها يدرون ماذا يتقونا

.....

.....

بشبان يرون القتل مجدا وشيب فى الحروب مجربينا

على آثارنا بيض حسان نحاذر أن تقسم أو تهونا

.....

يقتن جياننا ويقلن لستم بعولتنا إذا لم تمنعونا

.....

إذا ما الملك سام الناس خسفا أيننا أن نقر اللذّ فينا
ملأنا البرّ حتى ضاق عنا وماء البحر نملؤه سفينا
إذا بلغ الفطام لنا صبّى نخر له الجبابر ساجديننا^(١)

فالمحتوى بالرغم من تعدد الأغراض أو طبقات المعاني - إذا أردنا - تشمله روح واحدة تتناغم في تآلف مع موسيقى التكوين .

٥ - بعض التكوينات توحى ملاحظة بالتوسط بين الحدة والخفوت ، أو بين البساطة والتركيب ، أو غير ذلك من الصفات . فإذا حدث تقابل بين إحدى هذه الصفات وبعض جوانب المحتوى فلن يكون تقابلا حادًا كالذي وجدناه في أمثلة سابقة .

يقول « على محمود طه » في قصيدة يرثى بها « حافظ إبراهيم » :
الأديب العريق في لغة الضاد وقاموسها الصحيح المرتب
لم يكن شاعر القديم ولا كان لأدب عصره يتعصب
كان يعنى بكل فذ من القول ويزهى بكل حسن ويعجب
شاعر الحب والجمال ورب المنطق الحق واليراع المؤدب
شعره من ينابيع السحر ينساب وفي عالم الحقيقة ينصب^(٢)
ويقول « أبو القاسم الشابي » :

يا صميم الحياة ا إني وحيد مدلج تائه فأين شروقك
يا صميم الحياة ا إني فؤاد ضائع ظامئ فأين رحيقك
يا صميم الحياة قد وجم الناي وغام الفضا فأين بروقك
يا صميم الحياة ا أين أغانيك ا فتحت النجوم يصغى مشوقك^(٣)

(١) الزوزنى - نص المعلقة ص ١١٨ وما بعدها .

(٢) على محمود طه : الملاح الثالث - دار العودة - بيروت - ١٩٧٢ م - ص ١٦٧ .

(٣) الشابي - ص ١١٢ .

وتفاعيل الشطر في كلا المثالين : (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ، ويغلب الزحاف على التفاعيل فيهما ، فتستبدل (فاعلاتن) بـ (فاعلاتن) و (متفعلن) بـ (مستفعلن) في أكثر الأحيان . والتكوين على هذا النحو هادىء خافت إذا قورن بتكوين تفعيلات الشطر فيه : (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) أو (فعلمن فعلمن فعلمن فعلمن) أو (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) . وهو أيضا مركب إذا قيس بأحد التكوينات المذكورة أو ما شابهها . وهو من ناحية أخرى واضح الإيقاع إذا قورن بتكوين تفعيلات الشطر فيه : (فاعلاتن فاعلمن فعلمن) أو (مستفعلن مفعلاتن مستفعلن) أو (مستفعلن فاعلمن فعولن) . وهو كذلك أكثر منها بساطة وأقل تركيبا ، فالعلاقة بين تفاعيله تكرار مقطوع ، فهو متوسط بين العلاقة التي تقوم على التكرار الخالص وتلك القائمة على الاختلاف الخالص^(١) .

والتكوين يوازن بين المقاطع القصيرة والطويلة أو يرجح جانب المقاطع الطويلة ترجيحا طفيفا ، فهو يتميز عن النثر تميزا محدودا .

والقافية في المثالين من النوع الهادىء ، فهي في كل منها تتركب من مقطعين طويلين ، وفي المثال الأول تخلو تماما من الصوائت الطويلة ، وفي الثانى تتضمن صائتا واحدا طويلا . والوقف في كلتا القافيتين لا يختلف عن الوقف المألوف في النثر ، إذ تنتهى أحرف القافية في كل من المثالين بصامت .

ولهذه الأسباب أرى أن إحساسى بتوسط هذا التكوين له ما يبرره . والمحتوى في المثال الأول خافت النبوة بشكل واضح ، ولغته أشبه بلغة المقالات ، وصوت العاطفة فيه يكاد يختفى ليظهر صوت الفكر . ولا بدّ من التقابل بين مثل هذا المحتوى وأى تكوين إيقاعى يحتويه أيا كانت ملامحه وخصائصه ، ولكن لو كان التكوين من النوع الحادّ لكان التقابل أجلى وأشدّ .

أما المثال الثانى فالشاعر فيه يصرخ متألما شاكيا ، فهو ينادى ويردد النداء بالحاح أربع مرات (يا صميم الحياة ا) ، وهو يذكر أوصافا متتالية تدل على ما يعانیه ، وأكثرها على صيغة اسم الفاعل ، وثلاث منها على وزن « فاعل » ، فهو (وحيد -

(١) والمقارنة في كل هذه الحالات تفترض التعادل أو التقارب في الجوانب الأخرى ، والا فالتفاعيل ليست إلا ركنا من البناء .

مدلج - تائه - ضائع - ظامى - مشوق) . وهو يكرر كذلك التركيب الاستفهامى المبدوء بـ (أين) : (أين شروقك - أين رحيقك - أين بروقك - أين أغانيك) .

ولهذا نشعر بالتقابل بين المحتوى والتكوين ، لكنه ليس كالتقابل الذى وجدناه مثلا فى أبيات المتنبي التى كان أولها : (اهلا بدار سبائك أغيدها) ، بل هو أقل منه وضوحا .

أ/٨

يمكن تقسيم الشعر العربى - قبل ظهور الشعر الجديد (شعر التفعيلة) - قسمين :

١ - الشعر العمودى التقليدى الذى تتشابه فى القصيدة منه الصدور ، وتتشابه الأجزاء^(١) ، وتتحد الأبيات فى القافية والروى .

٢ - شعر التنويع المنتظم ، وأشهر أنواعه الموشحات ، ومنه المسمطات وماشاكلها . والتنويع فى هذا القسم يجعل التكوين أكثر تركيبا وأوضح نغما . وقد تناول الوشاح « ابن بقتى » بيتين للشاعر « كشاجم » ببعض التغيير وجعلها جزءا من موشح . والمقارنة بين البيتين وهذا الجزء من الموشح توضح الفرق بين طابع الشعر العمودى التقليدى وشعر الموشحات . قال « كشاجم » :

يقولون تُب والكأس فى كَفِّ أغيد وصوت المثنى والمثالث عال
فقلت لهم لو كنت أضمرت توبة وأبصرت هذا كله لبدالى

وقال « ابن بقتى » :

قالوا ولم يقولوا صوابا
أفنييت فى المجون الشبابا
فقلت لو نويت متابا
والكأس فى يمين غزالي

(١) إلا فى الأبيات المصرفة ، فقد يختلف صدر البيت المصرع عن صدر البيت غير المصرع .

والصوت في المثالث على

لبدالى^(١)

والفروق بين كلمات المثالين واضحة ، فقد أضاف « ابن بقی » أنهم (لم يقولوا صوابا) ، وجعلهم يقولون (أفنيت في المجون الشبابا) بدلا من قولهم (تب) ، والكأس هناك (في كف أغيد) وهنا (في يمين غزال) . ولكن الشاعر في كلا النموذجين يتحدث على لسان رجل يُدعى إلى التوبة فلا يستطيع مقاومة الفتنة ، ويؤكد أنه لو أراد التوبة وأبصر هذه المفاتن لفكر في الارتداد عن توبته . ومع هذا التشابه يختلف النموذجان اختلافا كبيرا . ولا يعود هذا الاختلاف إلى التغيير الذي أحدثه الوشاح في بعض الكلمات ، بقدر ما يعود إلى التباين بين التكوينين ؛ فالتكوين الأول رزين خافت الإيقاع إذا قيس بالتكوين الثاني (تفاعيله : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن / فعولن مفاعيلن فعولن فعولن) ، وهو من الأوزان المألوفة في الشعر القديم . ولذلك شارك في الإيحاء بجديّة الموقف الذي يصوره البيتان . فالقارئ يحسّ أن الشاعر لا يقبل على ملذاته خفيفا مرحا ، بل يسير إليها مثقلا بشيء ما ، كأنه الشعور بالإثم .

أما كلمات « ابن بقی » فتفاعليها :

مستفعلن فعولن فعولن (٢)
مستفعلن فعولن فعولن
مستفعلن فعولن فعولن

(١) ابن سناء الملك : دار الطراز (تحقيق : د . جودت الركابي) - دمشق ١٩٤٩ - ص ٣٣ وما بعدها .
، سيد غازي : ديوان الموشحات الأندلسية - منشأة المعارف - الاسكندرية - ١٩٧٩م -
ص ٤٦٣ ، ٤٦٤

(٢) قطعها « د . سيد غازي » (مستعلن فعولات فعولن) د . سيد غازي - في أصول التوشيح - دار المعارف - القاهرة ط ٢ - ١٩٧٩ م (ص ١٥١) ، ولعل التقطيع الذي أوردته أنسب ، لأنه يبرز عنصر التكرار الذي نجده في داخل الشطر أو البيت في أكثر القصائد ، ونحده في داخل القفل وفي داخل الدور في أكثر الموشحات . ونجده دائما على مستوى القصيدة العمودية (تكرار تكوين البيت) ، وعلى مستوى الموشح (تكرار أوزان القفل ، وتكرار أوزان الدور) .

مستفعلن فعولن فعولن مستفعلن فعولن فعولن

فعلاتن

ولو استعملت التفاعيل (مستفعلن فعولن فعولن) شطراً لبيتٍ في قصيدة على النمط التقليدي^(١) لكانت عاملاً من عوامل خفوت النغم ، بجمعها بين الاتفاق والاختلاف . ولكن الموشح – بالرغم من استعمال هذه التفاعيل – جاء واضح النغم ، فيه رشاقة وخفة ؛ فالقوافي وأحرف الروى على مسافات زمنية قصيرة ، والأجزاء تتوالى متشابهة ثلاثية التفاعيل ، ثم يفاجئنا الشاعر بـ « ذيل » مكون من تفعيله واحدة مختلفة عن التفاعيل التي سبقها . ولكن هذا « الذيل » يشبه الجزئين السابقين في القافية والروى ، كأنه بالرغم من التفاوت – يستطيل محاولاً أن يحاكيهما . والتنويع ينتظم انتظاماً دقيقاً – على مستوى الموشح كله – كأنه الزخرفة العربية المنمقة . وكل ذلك يشعرنا أن الشاعر يخاطب حواسنا أولاً ، وأنه يلعب أو يرقص أو يغنى . ولذلك اتخذت الكلمات معنى لم نشعر به في كلمات المثال الأول ، كأن الشاعر هنا ينطلق إلى اللهو ضاحكاً عابثاً ساخرًا من الذين (قالوا ولم يقولوا صواباً) . وما يقال عن موشح « ابن بقمي » يقال عن الموشحات بوجه عام ، فهي في تعقيدها أشبه بزخارف الأبنية العربية القديمة .

وبالرغم من تشابه الموشحات في شكلها العروضي العام . فباب التنوع داخل هذا الشكل العام مفتوح على مصراعيه ، فلا نستطيع إذا قرأنا أو سمعنا مطلع الموشح أن نتنبأ بأوزان الجزء التالي أو بقوافيه ، وإذا اكتملت لدينا الصورة العرضية للفقرة المكونة من قفل ودور^(٢) استطعنا أن نتنبأ بأوزان الأجزاء التالية ؛ فالأقفال متشابهة الوزن ، وكذلك الأدوار . ومع ذلك يبقى عنصر لا نستطيع التنبؤ به هو قوافي الأدوار وأحرف الروى فيها ، فالقوافي وأحرف الروى تتشابه في كل الأقفال ،

(١) ويلاحظ أن هذه التركيبة من التفاعيل غير معروفة في العروض

(٢) المصطلحات الدالة على أجزاء الموشح مختلف عليها . (د . عناني ص ٢٥ وما بعدها) ولذلك أوردتها

مثالاً من الموشحات (لابن زهر الحفيد) مبينا به المقصود بالقفل والدور :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع – قفل =

ولكنها تختلف من دور إلى دور . والموشحات - مع ذلك كله - لا تكتفى بالأوزان المعروفة بل تستعمل الأوزان المهملة وتولد أوزانا لم تستعمل من قبل ، بل تخرج على نظم الوزن المعروفة في بعض الأحيان^(١) . وهكذا يبقى القارىء مشغولا بالشكل الموسيقى ومحاولة فهم النظام الذى يحكمه وما قد يكون فيه من خروج على الوزن . ولكل ذلك يتضح الإحساس بالشكل الموسيقى ويرتفع صوت النغم حتى نحس أن الوشاح أشبه بالراقص ، أو المغنى الملحن ، أو اللاعب المرح ، كما قلت من قبل .

	=	
دور	ونديم همت في غرته وبشرب الراح من راحته كلما استيقظ من سكرته	

جذب الزق اليه واتكا وسقاني أربعا في أربع - قفل

دور	مالعيني غشيت بالنظر أنكرت بعدك ضوء القمر وإذا ماشئت فاسمع خبرى
-----	--

عشيت عيناي من طول البكا وبكى بعضى على بعضى معى - قفل

دور	غصن بان مال من حيث استوى بات من يهواه في فرط الجوى خفق الأحشاء موهون القوى
-----	--

(ابن سعيد (على بن موسى) وآخرون : المغرب في حلل المغرب (تحقيق د . شوقي ضيف) - دار المعارف - القاهرة - ١٩٥٣ ، ١٩٥٥ - ج ١ - ص ٢٦٧) .

(١) أنكر بعض الدارسين هذا الخروج (د . غازى : في أصول التوشيح) ولكن الأمثلة الدالة عليه قائمة ؛ ففي موشح « ابن الجزار » نجد هذا القفل :

وواعدنى السقم حتى انتهك فؤادى نيا ويحنا قد هلك
وأقوال الموشح كلها على الوزن نفسه ، إلا الخرجة فهى :

ملكك فكن خير من قد ملك يامولى الملاح يا عبد الملك

(د . غازى - ديوان الموشحات ص ٩) ومن الواضح أن الجزء الثانى من الخرجة يختلف فى وزنه عن نظيره فى الأقفال الأخرى ، ويمثلها القفل الذى أوردته آنفا .

وفى موشح (ابن مالك الرقسطى) نجد هذه الأقفال :

وليست كل الموشحات سواء ، فبعضها أشد إمعانا في الزخرفة والتنميق من البعض الآخر ، سواء أنظرنا الى النظام الداخلى لـ « الفقرة » أم النظام العام للموشح . وفيما يلي مجموعتان من أقفال الموشحات ، المجموعة الأولى : (١)

١ - حىَّ الوجوه الملاحا
مستفعلن فاعلاتن
٢ - يا ليلة الوصل والسعود
مستفعلن فاعلن فعولن

وحىَّ سود العيون (ابن زهر « الحفيد »)
مستفعلن فاعلاتن
بالله عودى (ابن هرودس) (٢)
مستفعلاتن

٣ - أعانق بالفكر تلك الطلول
فعولن فعولن فعولن فعول
وأثم بالوهم تلك الرسوم (ابن الفضل)
فعول فعولن فعولن فعول

٤ - سل حارسى روضة الجمال
من توج الغصن بالهلل
مستفعلن فاعلن فعولن
٥ - لأتبعن الهوى
حتى يقول فريق
مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلاتن

وصولجى ذلك العذار
وأثبت الورد فى البهار (ابن حريق) (٤)
مستفعلن فاعلن فعول
إلى أقاصيه
رقت حواشيه (ابن زهر الحفيد) (٥)
مستفعلن فعولن
مستفعلن فعولن

فؤاد الشجى يوم ودعوا	خَلُّوا	ماذا	=
عيون وتلتاع أضلع	همل	بالحب	-
ما بت أظما وينقع	يعدل	للو	-

(ابن سعيد - ح ٢ - ص ٤٤٦)

هنا أيضا نجد الأجزاء المتناظرة غير متماثلة الأوزان ، إذا احتكنا الى العروض العربى . وقد ذكر ابن سناء الملك « مثالا للموشح » الذى وزن أبياته مضطرب (ابن سناء الملك - ص ١١٦ ، ١١٧) .

(١) ابن سعيد - ح ١ - ص ٢٧٣ .

(٢) ابن سعيد - ح ٢ - ص ٢١٥ .

(٢) ابن سعيد - ح ٢ - ص ٢٨٩ .

(٤) ابن سعيد - ح ٢ - ص ٣٣٩ .

(٥) ابن سعيد - ح ١ - ص ٢٧٠ .

المجموعة الثانية :

١ - رح للراح وباكراً بالمعلم المشوف غبوقاً وصبوح على الوتر
الفصيح

(عبادة بن ماء السماء)^(١)

فعلن مستفعلان فعلن مستفعلان فعلن فاعلان مفاعلتن فعول

٢ - سطوت باهيمان ظلماً ولم يستنصير يا ساطى
خف سطوة الرحمن إذا حكم بين البرى والخطى

ابن عبادة القزاز^(٢)

مستفعلن فعلان مستفعلن مستفعلن مفعولن

٣ - فقلما أسلو عن مرشف الأكواس

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلان

وساخر الطرف مساعد الجلاس فسقى بنت الزراجين^(٣)
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلان مفاعيلن

٤ - عرف الرض فاح والطير قدغنى والصبح أضأ فباكر الدنا

(ابن عيسى الإشبيلي)^(٤)

مفعولن فعول مستفعلن فعلن فعلن فعلن مستفعلن فعلن

٥ - فالوصال ماقد خلا من أمل فائت

والخيال ماقد علا من نفس خافت (ابن القزاز)^(٥)

فاعلان مستفعلن مستفعلن فاعلان

(١) ابن سناء الملك - ص ٧١ .

(٢) د . سيد غازى : ديوان الموشحات الأندلسية - ص ١٧٣ .

(٣) ابن سناء الملك - ص ٦٢ .

(٤) ابن سعيد - ج ١ - ص ٢٧٧ .

(٥) ابن سناء الملك - ص ٦٢ .

من الواضح أن المجموعة الثانية أشد تعقيدا وتنميقا من المجموعة الأولى ، فالعلاقات في المجموعة الأولى تكرر بسيط ، فأكثرها أشبه بأبيات الشعر التقليدي الذي تتساوى فيه الأعجاز والصدور . أما المجموعة الثانية فكل قفل فيها يتكوّن من أجزاء متعددة ، متباينة في أطوالها وأوزانها . والتقنية في المجموعة الأولى إما أن تجعل القفل كبيت أو بيتين من الشعر التقليديّ المصّرّع أو غير المصّرّع ، وأما أن تجمع بين تقنية الأعجاز وتقنية الصدور ، (كما في المثال الرابع) ، أما المجموعة الثانية فقوافيها كأوزانها شديدة التعقيد .

ولا يقتصر الأمر على الأقفال ، فالأدوار مثلها في التفاوت .

فإذا نظرنا إلى النظام العام للموشح وجدنا مثل هذا التفاوت ؛ فمن أمثلة الموشح شديد التعقيد موشح « عبادة بن ماء السماء » ، ومنه قوله :

حب المها عبادة	من كل بسام السوار
قمر يطلع	من حسن آفاق الكمال حسنه أبدع
لله ذات حسن	مليحة الحيا
لها قوام غصن	وشنفها الثريا
والشفر حب مزن	رضابه الحميا
من رشفه سعادة	كأنه صرف العقار
جوهر رصع	يسقيك من حلو الزلال طيب المشرع
رشيقة المعاطف	كالغصن في القوام
شهدية الراشف	كالدر في نظام
دعصية الروادف	والخصر ذو انهضام ^(١)

ومن أمثلة الموشحات بسيطة التكوين - نسبيا - موشح « ابن الفضل » الذي

يقول فيه :

ألا هل إلى ما تقضى سبيل فيشفى العليل وتوسى الكلوم

(١) د . غازي - ديوان الموشحات ص ٨ . وفي الاصل (نهديّة الراشف) ، وأشار بهذا التعديل د . محمود

مكي .

رعى الله أهل اللوى واللوى
ولاراع بالبين أهل الهوى
فو الله ما الموت ألالسنوى
عرفت السنوى بتوالى الجوى

ومما تخلل جسمى النحيل لقد كدت أنكر حشر الجسموم

فواحسرتا لزمان مضى
عشيّة بان الهوى وانقضى
وأفردت بالرغم لابلرضا
وبتّ على جمرات الفضا^(١)

تظهر المقارنة بين المثالين أن الأول أشد تعقيدا من الثانى ، فإذا رمزنا للقوافى وأحرف الروى بالأرقام ، وجدنا قوافى الأقفال فى الموشح الأول على هذا النحو :
(١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٣) ، ولكن قوافى الأدوار أبسط من ذلك ، فهى على هذا النحو (٥ - ٥/٦ - ٥/٦ - ٦) .

أما موشح « ابن الفضل » فقوافيه كلها بسيطة ، فهى فى الأقفال (١ - ٢) ، ولكل دور قافية واحدة تشترك فيها أجزاء الدور .

والأوزان نظامها فى أقفال الموشح الأول بادية التعقيد ، فالقفل يتكون من خمسة « أجزاء » :

(مستفعلن فعولن - مستفعلن مستفعلاتن

فاعلن فعلن - مستفعلن مستفعلاتن - فاعلن فعلن)

ولكن الأدوار أبسط من الأقفال كثيرا ، فكل جزء منها على وزن واحد (مستفعلن فعولن) ، واختلاف الأقفال والأدوار على هذا النحو عامل من عوامل التعقيد فى تركيب الموشح . فهو يجمع بين التعقيد الداخلى فى تركيب القفل ، والتعقيد فى التركيب العام .

(١) ابن سعيد - ح ٢ - ص ٢٨٩ .

أما موشح « ابن الفضل » فكل قفل فيه مكون من جزئين ، كل منها على وزن
(فعولن فعولن فعولن فعول) ، وكل دور مكون من أجزاء ، كل منها على وزن
(فعولن فعولن فعولن فعول) (١)

وكلما زاد نصيب الموشح من التنسيق والتعقيد الزخرفي زاد نصيبه من الصفات
التي ذكرتها ، وبالعكس إذا قل نصيبه من التعقيد الزخرفي قل نصيبه من هذه
الصفات .

وما قيل عن التكوين وعلاقته بالمحتوى يصدق على الموشح ، فهذا الشكل
الزخرفي المنمق يأتلف اثتلافا « هارمونيا » مع المحتوى في كثير من الموشحات ،
ولا سيما موشحات الغزل الحسى والخمريات وغيرها من معاني اللهو والاستمتاع
بملذات الحياة . وقد أشار دارسو الموشحات إلى ارتباطها بالغزل والخمريات
والوصف منذ نشأتها ، فالغزل يحتل محل الصدارة في الموشحات ، فللموشحات
الغزلية المكانة الأولى من حيث الكثرة العددية . والخمريات كثيرة الشيوخ في
الموشحات . أما الوصف فهو عنصر أساسي فيها ولكنه يأتي في العادة - ممتزجا
بالغزل والحديث عن الخمر . وأما الأغراض الأخرى كالممدح والرثاء والهجاء فهي في

(١) النماذج المذكورة تمثل أكثر الموشحات بساطة وأكثرها تعقيدا . ومن الموشحات ما يتوسط بين الطرفين ،
فلا يصل إلى هذه الدرجة من البساطة ، ولا يبلغ تلك الدرجة من التعقيد ومن ذلك موشح « ابن زهر
الحفيد » ومنه هذا الجزء :

جَنَّتْ	مقل	الغزلان	جنايا	الشمول
على	عالم	الإنسان	جيلا	بعد جيل
أهيم	يمن	يطغيه	على	الجمال
أداريه	أسترضيه	فيأبى	البدلال	
لقد	عدلونى	فيه	وقالوا	وقالوا
على	حيس	قد ألهان	عن	وقيل قال
ليل	الصد	والهجران	ويوم	الرحيل
إلى	كم	أدارى	اللؤام	ويرادى
ونا	الله	أخرى	الأيام	قيادا
لهفى	صرت	بين	الأقوام	معادا

(ابن سعيد - ح ١ - ص ٢٦٩ ، ٢٧٠)

الموشحات أدنى مكانة من الأغراض الثلاثة (الغزل والخمريات والوصف) ، ثم إن هذه الأغراض الثلاثة قد ارتبطت بالموشحات منذ نشأتها ، أما الأغراض الأخرى فهي فيها مستحدثة ، لاوتباط الموشح عند ظهوره بالغناء^(١) .

قال « ابن بقی » :

دن بالصبا شرعا	ما عشت	يا صاح
ونزه السمع	عن منطق اللاحى	
فالحكم أن تسمى	عليك	بالراح
أنامل العناب	ونقلك	الورد
حف بصدغى آس	يلويهما	الخد ^(٢)

وقال « ابن رحيم » :

لا أنسى ما عشت	يوما	شربت
مع من به همت	يوما	فقلت
حين تناشيت	وقد	طربت
بالله صاح	در	كاس راح
ودع كلام الناس	مع	الرياح ^(٣)

فاللعب بالشكل هنا يتسق ويتعاق مع اللهو والعبث الذى يعبر عنه الوشاحان ، فى اتجاهها إلى الخمر والحب (بمعناه الحسى) ، واستخفافها بالقيم السائدة^(٤) ؛ « فابن بقی » يجعل الصبا شرعا ، ويدعو إلى تنزيه السمع عن منطق اللاحى ، و « ابن رحيم » يأمر صاحبه أن يدع كلام الناس مع الرياح . وإلى جانب ذلك نجد اللعب بالألفاظ ، فهناك الجناس فى قول « ابن بقی » : (مالى - مالى) ،

(١) د . عنان : ص ٤٩ وما بعدها .

(٢) د . غازى : ديوان الموشحات - ص ٤٣٥ ، ٤٣٦ .

(٣) د . غازى - ديوان - ص ٣٥٤ .

(٤) والمثالان محتشمان جدا إذا قيسا بغيرهما من موشحات المجون ، ففي الموشحات من الصراحة والجرأة مالا نجده فى غيرها إلا نادرا . والأمثلة على ذلك كثيرة (يراجع على سبيل المثال : د . غازى - ديوان الموشحات) .

واستعمال فعلين غريبيين في قول « ابن رحيم » : « تناشيت من النشوة و « در »
بمعنى « أدر » .

وقد نجد في الموشح كلمات ظاهرها الحزن والشكوى ، ولكننا نشعر أنها تبطن
الرغبة في العبت واللهو ، وكأنَّ التظاهر بالحزن والسهد والمرض والاحتضار حيلة
يحتال بها الشاعر لا ستمالة الحبيب . ويؤكد شعورنا هذا ما نجده من تطرّف
وتلاعب بالألفاظ مع ادعاء الحزن والألم ، كما في قول أحدهم :

لما أطال حزني ولم يرحم
وزاد في التجني وما سلم
شدوته أغنى غنا مفرم
حبيبي أنت جاري
دارك بجنب داري وتهجرني^(١)

وقول « ابن بقي » :

الحب سر لم تدره إلا العقول
لا يستمر إلا ويبديه النحول
تسرى تُسر عواذلي بما أقول
عدال - يا عدال - قلتهم محال

رمت ضلال - لست بسال - عن ذا الغزال

من شاء قال - فالبال - ذو بلبال^(٢)

وقد يخاطب الوشاح بعض الملوك مادحا ، ولكن طابع الموشح يجعلنا نشعر أنَّ

المدح ممزوج بالدعابة ، يبدو ذلك في قول « ابن القزاز » :

كل الأنعام بذاك يعتد
ففي الكرام كلاما فرد
إن الحمنام في أيكها تشدو

(١) ابن سناء الملك - ص ٤٧ .

(٢) د . غازي : ديوان - ص ٤٢٥ .

قل هل علم أو هل عُهد أو كان
كالمتصم والمعتمد ملكان (١)

وبعض الموشحات ذو طابع صوفي ، وامتزاج الروح الصوفية بشكل الموشح يؤدي إلى نوع من المقابلة ، ويذكرنا بحلقات الذكر حيث يمتزج الطرب الحسى بالنشوة الروحية . ومن أمثلة ذلك قول « ابن عربي » :

لله ما أحلى	طعم المذاق
بالمنظر الأعلى	عند المساق
آياته تتلى	على اتساق
ليل طويل صبح مبين	كأنه إلياس في المرسلين
لما رأى العاذل	ما أملا
وقال للسائل	هذا سلا
أنشد للقائل	أذ عللا
مالي شمول إلا الشجون	مزاجها في الكاس دمع هتون (٢)

وقد توحى موشحات الرثاء - وهي نادرة (٣) - بالحزن المفجع لعلو نغمتها ، ولكن المعاني الحزينة تتقابل - من ناحية أخرى - مع العناية بالزخرفة الشكلية ، كما في هذا الجزء من موشح لـ « ابن حزمون » :

يا عين بكى السراج الأزهرا	النيرا اللامع
وكان نعم الرتاج فكسرا	كى تنشرا مدامع
من آل سعد أغر	مثل الشهاب المتقد
والمشرفى الذكر	والسمهرى المطرد
شق الصفوف وكر	على العدو متشد (٤)

(١) ابن سناء الملك - ص ٦٩ .

(٢) ابن عربي : ديوان « ابن عربي » - مطبعة بولاق - القاهرة - ١٢٧١ هـ - ص ١٠٩ .

(٣) د . عنان - ص ٦٢ .

(٤) ابن سعيد - ج ٢ - ص ٢١٧ .

وما يقال عن الموشحات يقال عن سواها من أشعار التنويع المنتظم ،
كالمسمطات وغيرها ، فبعضها أكثر بساطة من البعض الآخر في التركيب العروضي
وفي نظم التقفية . فمن القسم الأكثر بساطة قول أحدهم :

خيال هاج لي شجننا	فبئت مكابدا حزنا
عميد القلب مرتهنا	بذكر اللهو والطرب
سبتني ظبية غطل	كأن رضاها غسل
ينوء بخصرها كفل	ثقل روادف الحُقب ^(١)

وقول « نازك الملائكة » :

يا حبّ لم تبق لنا ذكرى	لم يطوها الموت
كان لنا ماض وقد مرّا	ولفّه الصمت
نحن هنا وهمان ، لالونا	لا صوت لا شكالا
سراب لاشيئين ، لا معنى	لا لفظ لا ظلاً ^(٢)

ومن القسم الآخر قول الشابي :

ليت شعري	بين أغماق القلوب
أى طير	برنات النحيب
يسمع الأحزان تبكى	
ثم لا يهتف في الفجر	

بخشوع واكتئاب
لست أدري
أى أمر

(١) اس رشيق : العمدة - مطبعة هندية - القاهرة ط ١ - ١٩٢٥ - ص ١١٨ .

(٢) نازك الملائكة : شظايا ورماد - المكتب التجاري - بيروت - ط ٢ - ١٩٥٩ م - ص ٤٩

أخرس العصفور عني أتري مات النشور
في جميع الكون حتى في حشاشات الطيور؟

أم بكى خلف السحاب^(١)

وقول نازك :

نحن إذن أعداء

من عالم لا يفهم الأشواق
ولا يعي أغنيّة الأحداق
أعيننا لا تفهم النجوى
الحب فيها سيرة تروى
كان لها أمس
وضمها رَمَس
من تربة البغضاء

نحن إذن أعداء

تفصلنا عوالم شاسعة
حدودها المجهولة الضائعة
تبيت في دروبنا المستحيل
فنذرع العمر الجديب الطويل
بحثنا عن الباب
وحبنا الخابي
يفرى بنا الصحراء^(٢)

(١) الشابي - ص ٢٠ .

(٢) نازك الملائكة : قرارة الموجة - دار الكاتب العربي - القاهرة - بدون تاريخ - ص ٦٧ .

ركزت في تناولى لما سمّيته بأشعار التنويع المنتظم على جانب واحد من جوانب التكوين الإيقاعى ، هو الشكل العام وما فيه من تعقيد وتنميين زخرفى لا نجده في القصائد التقليدية . ومن الواضح أن هذا الجانب إنما هو واحد من جوانب التكوين الإيقاعى ، فهناك جوانب أخرى تشترك فيها هذه الأشعار وقصائد الشكل التقليدى ، كالعلاقة بين نوعى المقاطع ، والعلاقة بين التفاعيل ، وغيرها . وقد سبق تناول هذه الجوانب في هذه الفصل .

- ٩ -

يمكن أن نقسم الشعر الجديد (شعر التفعيلة) إلى تكوينات ، لكل منها ملامحه ، كما قسمنا أشكال الشعر الأخرى . ولامح التكوين في الشعر الجديد يحددها عاملان : نوع التفعيلة أو التفاعيل التي بنى عليها التكوين ، وأواخر الأبيات .

فالتفعيلة أو التفاعل الأساسية تؤدي إلى نسبة معينة بين نوعى المقاطع ، وتحدد أنواع الزخافات التي يمكن أن تدخل التكوين . ثم إن حجم الوحدة المكررة له أثر في ملامح التكوين (كما ذكرت عند تناول الشكل التقليدى في موضع سابق من هذا الفصل) ، ويبدو أثر التفعيلة في خلق ملامح التكوين إذا قارنا مثلا بين قصيدتين ، إحداهما مبنية على « مستفعلن » والأخرى مبنية على « فاعلن » ، الأولى بعنوان « الصمت والجناح » للشاعر « صلاح عبد الصبور » :

الصمت راكد ركود ريح مينة
حتى جنادب الحقول ساكتة
وقبة السماء باهتة
والأفق أسود وضيق بلا أبواب
منكفىء من حيثها التفت كالسرداب
ونحن ممدود ان في ظلال حائط قديم
مفترشان ظلنا
ملتحفان بالعذاب

وفجأة أوراق في حقل السما نجم وحيد
ورن في الصمت البليد ريش طائر فريد
همست يا صديقتي توجهي لربنا
وناشديه أن يبت في ظلالنا
رفرفة الحياة من جديد^(١)

والثانية للشاعر « محمد إبراهيم أبو سنة » بعنوان « انتظار » :

واقف في الظلال التي ..
لم تكن غير ذكرى ..
.. النهار البعيد
أستعيد

بعض ما كنت أعرف نفسي به
في الظلام الشديد
وسط هذا السراب الذي ..
.. كان يبدو مدينة
والربيع الذي قد تنأثر
فـوق الجليد
واقف في انتظار البريد
علُّ بخرأ يُريد مراسلتى
أو غيومـا ..
.. تحاصرني من جديد
واقف ..

في دمـوع النشيد
في انتظار احتضار الزمان البليد
واقف كالجواد
وسط دغل القيود

(١) صلاح عبد الصبور : عمر من الحب - مؤسسة روز اليوسف - القاهرة بدون تاريخ - ص ١١٥

والصهيل الطويل يتخطى الحدود^(١)

فالقصيدة الأولى تقوم على « مستعلن » وبدائلها ، أى أنها مبنية على « مستعلن » و « متعلن » و « مستعلن » ، والثانية تقوم على « فاعلن » وبديلتها « فعيلن » ، (فيما عدا تفاعيل الأضرب فى المثالين) . ونتيجة لذلك كانت المقاطع القصيرة أرجح من المقاطع الطويلة فى القصيدة الأولى ، أما فى القصيدة الثانية فكانت المقاطع الطويلة راجحة رجحانا ظاهرا على المقاطع القصيرة ؛ ففى القصيدة الأولى كانت النسبة بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة ١٠٠ : ٨٤ ، وفى القصيدة الثانية كانت النسبة بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة ٦٦ : ١٠٠ . فالقصيدة الأولى تخالف النثر بترجيح المقاطع القصيرة ، وتخالفه الثانية أيضا - من جهة أخرى - بالمبالغة فى ترجيح المقاطع الطويلة .

أما أواخر الأبيات فى الشعر الجديد فهى فى بعض القصائد تشبه مواضع الوقف فى النثر ، وفى بعضها الآخر تختلف عن هذه المواضع ، وفى قسم ثالث تجمع بين هذا ذاك (يراجع ما كتب عن قوافى الشعر التقليدى فى الفقرة « ٣ » من هذا الفصل) ، ومن القسم الأول قصيدة « نازك الملائكة » : (لنكن أصدقاء) ، ومنها :

لنكن أصدقاء
فى متاهات هذا الوجود الكثيب
حيث يمشى الدمار ويحيا الفناء
فى زوايا الليالى البطاء
حيث صوت الضحايا الرهيب
هازئا بالرجاء
لنكن أصدقاء
ففيوم القضاء
جامدات الحقد
ترمق البشر المتعبين

(١) محمد إبراهيم أبوسنة : مرايا النهار البعيد - هيئة الكتاب - القاهرة - ١٩٨٧ م - ص ٤٧ ، ٤٨ .

في دروب الأسى والأنين
تحت سوط الزمان النزق^(١)

ومن القسم الثاني قصيدة « مرثية يوم تافه » « لنازك » أيضا ، إلا أبياتا قليلة ،
ومن هذه القصيدة :

لاحت الظلمة في الأفق السحيق
وانتهى اليوم الغريب
ومضت أصدائه نحو كهوف الذكريات
وغدا تمضي كما كانت حيات
شفة ظمأى وكوب
عكست أعماقه لون الرحيق
وإذا ما لمست شفتايا
لم تجد من لسدة الذكرى بقايا
لم تجد حتى بقايا
انتهى اليوم الغريب
وانتهجت حتى الذنوب^(٢)

ومن القسم الثالث قصيدة « البياتي » : « بطاقة بريد الى دمشق » ، يقول
« البياتي » :

والتقيننا ، يادمشق
وعلى معطفك الأخضر ثلج
وعصافير وغابات وورد
وبحار لا تحد
أنت فيها يا بساط الحب موج
ومناديل وشوق

(١) نازك الملائكة : شظايا ورماد - ص ١٢٥ .

(٢) نازك - ص ٧٦ .

وبعينيك من الصحراء شمس
فوق بيتي الموحش البارد ترسو

ثم يقول :

آه لو تنفجر الأحرف بركان قصائد
لتقحمت جدار الليل
علقت المشانق
- مثل جندي من الجبهة عائد
مثل طائر
عاد من أرض الجزائر^(١) -

ومع هذه الملامح التي تجمع بين قصائد التكوين الواحد في الشعر الجديد ، تظل عوامل التمايز بين هذه القصائد قوية إذا قورنت بعوامل التمايز بين قصائد التكوين الواحد في الشعر التقليدي ، ويعود هذا الفارق إلى عوامل تنوع في الشعر الجديد لا نظير لها في الشعر التقليدي .

- ١٠ -

عندما ننظر إلى التكوين في عمل شعري ما ، تزداد رؤيتنا وضوحا إذا نظرنا إليه في ضوء معرفتنا بأمرين : الأمر الأول هو التكوينات المعروفة ، وبخاصة في العصر الذي ينتمي إليه هذا العمل ، ووضع هذا التكوين بينها ، والأمر الثاني هو التكوينات التي جاءت في شعر صاحب العمل ومكانة هذا التكوين بينها .

وعلى سبيل المثال عندما نجد في الشعر الجاهلي أحد تكوينات الطويل فهذا أمر معتاد لا يلفت النظر ، كأننا نشاهد بدويًا عربيًا على رأسه عمامة^(٢) . أما عندما نجد

(١) عبد الوهاب البياتي : أشعار في المنفى - دار الكاتب العربي - القاهرة - ط ٤ - ١٩٦٨ م -

ص ٣٢ ، ٣٣

(٢) يكفي أن نتصفح بعض الدواوين أو المختارات من الشعر القديم لتبين بوضوح أن الطويل أكثر البحور شيوعا في الشعر الجاهلي ، وفي الشعر القديم بعامة ، وتؤكد ذلك الإحصاءات التي قام بها بعض =

تكويننا كالذى نجده فى قول الشاعر « عبيد بن الأبرص » :
ياذا المخوفنا بقتل أبيه إذلالا وحيننا
أزعمت أنك قد قتلت سراتنا كذبا ومينا
لوما على حجر بن أم قطام تبكى لا علينا
إنا إذا عضّ الثفاف برأس صعدتنا لوينا^(١)

فكاننا نشاهد يدويا حاسر الرأس ، فهذا التكوين نادر جدا - فى الشعر
الجاهلى . وكذلك أكثر « المجزوءات »^(٢) . و « اختيار » الشاعر هذا التكوين أمر
لافت للنظر ، وقد نستطيع تفسيره إذا درسنا القصيدة نفسها من ناحية ، ودرسنا
أسلوب الشاعر فى صنوغ موسيقاه من ناحية أخرى .

وفى العصر الحديث عندما نجد شاعرا يُعنى بالتكون الوافى للكامل أو الخفيف
أو الرمل مثلا فهذا أمر مألوف^(٣) ، أما إذا وجدنا شاعرا مثل « عبد اللطيف عبد
الحليم » يعنى بـ « المنسرح » الوافى فيصوغ منه ست قصائد بين ثلاث وثلاثين قصيدة
فى مجموعته (لزوميات وقصائد أخرى)^(٤) فهذه نسبة عالية (أكثر من ١٨٪)
لا أعرف لها مثيلا ؛ فهذا الوزن قليل جدا فى الشعر العربى قديما وحديثا ، بل إنه فى
العصر الحديث يوشك أن يختفى^(٥) . فإذا أراد الناقد أن يدرس هذا الشاعر فمن
المهم أن يتساءل عن عنايته بهذا الوزن محاولا أن يجد للأمر تفسيرا . ولا يتسع المجال
لمثل تلك الدراسة ، وأكتفى هنا بهذه الإشارة .

= الباحثين . (د . أنيس : موسيقى الشعر - ص ١٩٣ وما بعدها ، محمد الهادى الطرابلسى : خصائص
الأسلوب فى « الشوقيات » - منشورات الجامعة التونسية - كلية الآداب والعلوم الانسانية - تونس -
١٩٨١ م - ص ٣١ وما بعدها) .

(١) ابن الشجرى : مختارات ابن الشجرى (ضبطها وشرحها : محمود حىن زنانى) - مطبعة الاعتماد -
القاهرة - ط ١ - ١٩٢٦ - ص ٣٩ .
(٢ ، ٣) د . أنيس : موسيقى الشعر - نفسه .
والطرابلسى - نفسه .

(٤) عبد اللطيف عبد الحليم : لزوميات وقصائد أخرى - دار الثقافة العربية - القاهرة - تاريخ الإيداع
١٩٨٥ م .

(٥) د . أنيس : نفسه ، الطرابلسى ص ٣٢ .

الفصل الثالث

« التنوع »

حاولت أن أبين في الفصل السابق أن لكل تكوين ملامح خاصة تميزه عن غيره ، وتجعل منه وحدة واحدة . وأحاول في هذا الفصل أن أبين عوامل التنوع في داخل التكوين الواحد ، هذه العوامل التي تميز بين قصائد التكوين الواحد ، بل بين أبيات القصيدة الواحدة . وهذا التنوع هو - بطبيعة الحال - غير منتظم . وتنقسم عوامل التنوع إلى قسمين ؛ القسم الأول : العوامل التي تؤدي إلى الخروج على النسق ، والقسم الثاني : العوامل الأخرى .

١ - الخروج على النسق

١/١

يجمع إيقاع الشعر العربي بين النسق والخروج على النسق ، ولعلها سمة مشتركة بين الشعر العربي وغيره من الأشعار ، بل لعل لها نظائر في غير الشعر من الفنون ، كما قدمت .

والإيقاع الفني الذي يقوم على النسق المنتظم المنضبط دون أية شائبة تشويه ، يغلب على أثره في النفس أن يكون حسياً . وتتضاءل الآثار الفكرية أمام هذا الأثر الحسي ، فهو - كما أسلفت - أشبه بدقات الساعة ، أو أصوات عجلات القطار ، نغيرها من الأصوات الآلية .

والرتوب الشديد الذي يحدثه التكرار المنتظم في هذا النوع من الإيقاعات يؤدي إلى ما يشبه الخدر ، ويقلل من اليقظة . ومن الأمور المعروفة التي يلمسها الإنسان في حياته اليومية - الأثر المنوم للإيقاعات المنتظمة ، كاهتزازات الأرجوحة ، وحركات

البندول ، ودقات الساعة ، وأصوات عجلات القطار . ولهذا كانت القدرة التعبيرية في مثل هذه الإيقاعات محدودة ، فالفنون التعبيرية – كما تقدم – تحاكي الحياة الإنسانية ، وهي ليست انتظاما خالصا ، بل تجمع بين الانتظام والاضطراب .

فالخروج على النسق له وظائف في الشعر وفي غيره من الفنون ، فهو يقاوم ذلك الخدر الناشئ من التكرار المنتظم فيشير الانتباه واليقظة ، ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسي ، ويجعل العمل الفني أقدر على التعبير ، كما سنرى .

وللخروج على النسق طريقتان : كسر الوزن ، وبعض أنواع الزحاف والعلل الجارية مجرى الزحاف ، وهما طريقتان مختلفتان ؛ فالزحاف^(١) يأتي في مواضع معينة ، وفي صور معينة ، وكلاهما معروف سلفا ، إذ تقره التقاليد السائدة ، وتحدده القواعد تفصيلا . أما كسر الوزن فلا قاعدة له ، ولا سبيل إلى توقع المواضع التي يحل بها أو الصورة التي يكون عليها ، ولهذا فهو أشد تأثيرا من الزحاف . والإسراف في كسر الوزن وفي بعض أنواع الزحاف قد يضيع الإيحاء ويحيل الشعر نثرا ، ولكن الوزن يستوعب من الزحافات قدرا أكبر مما يستوعب من كسور الوزن .

وكلاهما – الكسر والزحاف – يقوم على إخلال جزئي بالنظام الكمي . والنظام الكمي – كما أسلفت – يقوم على ترتيب معين لعدد من المقاطع على أساس أنواع هذه المقاطع من حيث الطول والقصر ، أي أنه يقوم على عدد المقاطع وأنواعها وترتيبها . والكسر يؤدي إلى اختلال في واحد أو أكثر من هذه الأركان بغير حدود . أما الزحاف فهو يؤدي إلى الاختلاف بين بعض التفاعيل المتناظرة في حدود التقاليد المتعارف عليها بين الشعراء ، والقواعد التي وضعها العروضيون .

(١) يختلف الزحاف عن العلة الجارية مجرى الزحاف في أنه يصيب السبب ، أما العلة الجارية مجراه فتصيب الوتد . ولكنها يتفقان في أثرهما ؛ فكل منها يؤدي إلى تنويع غير منتظم ، ويؤدي من ثم إلى إخلال جزئي بالنسق . وحين يُذكر « الزحاف » هنا فالمصطلح يشمل الزحاف والعلل الجارية مجرى الزحاف

وقد وصلت إلينا أمثلة لكسر الوزن في الشعر القديم ، وبخاصة في العصر
الجاهلي^(١) ، فقصيدة « عبيد » :

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب

زاخرة بالكسور ، كما في الأبيات التالية :

إما قتيلا وأما هالكا والشيب شين لمن يشيب
، أفلح بما شئت فقد يبلغ بالضعف وقد يخدع الأريب
، فقد يعودن حبيبا شائء ويرجعن شائئا حبيب^(٢)

ومثلها قصيدة تنسب إلى « امرئ القيس » ، مطلعها :

عيناك دمعها سجال كأن شأنيهما أو شال
ومنها : صال عليه ربيع باكر كأن قريانه الرجال^(٣)

وقصيدة « المرقس الأكبر » :

هل بالديار أن تجيب صمم لو كان رسم ناطقا كلم

من السريع ، ولكن هذا البيت من الكامل :

ما ذنبنا في أن غزا ملك من آل جفنه حازم مرغم^(٤)

(١) د . شوقي ضيف : العصر الجاهلي (من مجموعة « تاريخ الأدب العربي ») - دار المعارف - القاهرة -
بدون تاريخ - ص ١٨٤ وما بعدها .

(٢) عبيد بن الأبرص : ديوان عبيد بن الأبرص (تحقيق : د . حسين نصار) - الباب الخليلي - ط ١ -
١٩٥٧ م - ص ١٠ وما بعدها . ، د . ضيف : السابق - ص ١٨٤ .

(٣) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس (تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم) - دار المعارف - القاهرة -
ط ٣ - ١٩٦٩ م - ص ٢٨٩ وما بعدها .
، د . ضيف - الموضع نفسه .

(٤) المفضل الضبي : المفضليات (تحقيق : أحمد شاكر وعبد السلام هارون) - دار المعارف - القاهرة -
١٩٥٢ م - ص ٢٣٧ .

لأن التفعيلة الثانية في العجز (نة حازم) على وزن « متفاعلن » .

وقصيدة « عدى بن زيد » :

تعرف أمس من ليس الطلل مثل الكتاب المدارس الأحول

من « السريع » ، وبعضها على غير هذا الوزن ، مثل العجز في هذا البيت
أنعم صباحا علقم بن عدى أثويت اليوم أم ترحل^(١)

ومثل هذا البيت : (إذ هي تسبى الناظرين وتجلو واضحا كالأقحوان رتل) ومثل
ذلك يقال عن قصيدته :

قد حان أن تصحو لو تقصر وقد أتى لما عهدت عصر^(٢)

وفي قول الراجز :

وغى وغى وغى وغى
حرّ الحرار والتنظى
وملئت منه الرّبا
يا حيذا الملقون بالضحي^(٣)

يتكون كل بيت من تفعيلتين ، إلا البيت الأخير ، فهو ثلاث تفاعيل^(٤) .

(١) أبو الفرج الأصفهاني : كتاب الأغاني - دار الكتب المصرية - القاهرة ١٩٢٨ م - ج ٢ - ص ١٥٣ وما بعدها .

(٢) أبو العلاء المعري : الفصول والغايات - ص ١٣١ ، ١٣٢ ، د . ضيف - السابق - ص ١٨٥ .

(٣) د . حسين نصار : الشعر الشعبي العربي - المؤسسة المصرية العامة - القاهرة - ١٩٦٢ م - ص ٧٩ .

(٤) ذكر الأخصش أن قسما من الشعر تسميه العرب « الرمل » ، وهو كل شعر (مهزول البناء) ، ولا يجذون في ذلك شيئا . ويبدو أن من هذا القسم ما يتضمن اختلالا في الوزن ، فقد مثل له بقول عبيد (أقفر من أهله ملحوب) ، ولعله يريد القصيدة في جملتها . ولكنه ذكر كذلك بيتي « ابن الزبيرى » :

ألا لله قوم ولسدت أخت بنى سهيم
هشام وأبو عبيد مناف مدره الخصم

وليس في البيتين كسر ، وإنما تزدهم فيها الزحافات . والغريب أنه ذكر من هذا القسم (عامة المجزوءات) . (القوافي - ص ٦٧ ، ٦٨) وذكر « د . شوقي ضيف » ضمن أمثلة اضطراب الوزن قصيدة « سلمى بن ربيعة » ، ومطلعها : إن شواء ونشوة وخبب البازل الأمون

(د . ضيف - السابق - ص ١٨٥) =

وأظن أن الذى بقى لنا من أمثلة الكسر هو قليل من كثير ، وبخاصة ما يتعلق بالرجز ، وما جرى مجراه من الأشعار التى كانوا يستعينون بها فى أثناء العمل ، والحرب ، وحذاء الأبل ، ومداعبة الأطفال ، وغير ذلك . ولعل الرواة - وبخاصة بعد ظهور العروض - كانوا يهملون الكثير من الأبيات المكسورة . ومن الواضح أن الشعر التقليدى قد تخلّص من اختلال الوزن ، وصار أشد حرصاً على الوزن فى مرحلة تالية ، حين صار الشعراء أبعد عن التلقائية ، وأكثر وعياً بقواعد اللغة وبخصائص الشعر ، ولا سيما بعد ظهور العروض ، فلا نكاد نجد شيئاً من اختلافات الوزن فى الشعر التقليدى إلا فى الموشحات ثم فى الشعر الجديد . وقد أوردت فى الفصل السابق أمثلة من هذه الاختلافات فى الموشحات . ولاحظ « ابن سناء الملك » هذه الظاهرة وسجلها .

وفى الشعر الجديد نجد اختلافات الوزن منتشرة إلى حد بعيد^(١) ، كما فى هذه الأمثلة :

- فى قصيدة لـ « بدر شاكر السيّاب » تجمع بين وزن الكامل والمتقارب نجد هذا البيت : (فأها والنعاس يسيل منك على الجنوب) ، وقد اعترف الشاعر بما فى قصيدته من اختلافات ، ووصفها بأنها متعمدة^(٢) .

= ولكن القصيدة كما جاءت فى الحماسة تلتزم وزناً واحداً فى كل أبياتها هو :

مستفعلن فاعلن فعو مستفعلن فاعلن فعولن
وقد أشار « ابن القطاع » إلى هذا الوزن ، وإن ذكر أنه شاذ (ابن القطاع - ص ١١٧) يقول الشاعر بعد ذلك :

من لذة العيش والفقى للدهر والدهر ذو فنون
والمسر كاليسر والفقى كالمدم والحى للمنون

(الحماسة - ح ٢ - ص ١٠)

والبيت الأول يتضمن زحافين ؛ طىّ فى الصدر ، وخبل فى العجز . ولعلّ هذا الخبل - وهو زحاف شاذ مستقبح - هو الذى دفع « د . ضيف » إلى القول باضطرابها . وربما كان السبب هو ندرة هذا الوزن .

(١) على يونس : النقد الأدب وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد - ص ٣٣ وما بعدها ، ص ٤٦ وما بعدها

(٢) بدر شاكر الشياب ؛ فى انتظار رسالة - مجلة الشعر - وزارة الثقافة والإرشاد - القاهرة - يونية -

— في قصيدة « رجزية » لصلاح عبد الصبور نجد هذا البيت : (كل مساء . . . بلا ملال)^(١) .

— في قصيدة « لملك عبد العزيز » تقوم على تفعيلة الوافر (مفاعلتن) هذا البيت :

(ترانا نملك الزمن الدوار في يدنا)^(٢)

— في قصيدة رجزية لـ « محمد عفيفى مطر » هذا البيت : (مطوحا بالسيف جهة اليمين واليسار) والتفعيلة الثانية فيه (مستفعل) . أى أن الزحاف أصاب الوتد . وفي القصيدة نفسها :

وتمنح الحفاة والعراة

— لقاء ما يبعثون من دم — صلصلة الكنوز

وفي القصيدة نفسها : (مدائح الزنا وولد السفاح)^(٣) ، وهنا أيضا أصيب الوتد بالزحاف في التفعيلة الثانية فصارت (متفعل) .

— وفي قصيدة من « الخب » للشاعر « كمال نشأت » : (أن نسمع لغة مجهولة) . وفي هذا البيت تفعيلة غريبة مكونة من أربعة مقاطع قصيرة (فعلت)^(٤) .

— والتفعيلة نفسها نجدها في قصيدة من الخب أيضا للشاعر « مجاهد عبد المنعم مجاهد » في كل من هذين البيتين :

كان اكتمل لها التكوين

ثم نجىء لتستلقى بجوار رجال القرن العشرين^(٥)

وقد استعمل الشعر الجديد التفعيلة « فاعل » في وزن الخب ، والتفعيلة « مفاعيلن » في الرجز ، وقواعد العروض التقليدي لا تجيز هذا أو ذلك ، ولكنها

(١) صلاح عبد الصبور : الناس في بلادى ، ط ١ — بيروت — ١٩٥٧ .

(٢) ملك عبد العزيز : بحر الصمت — دار الكاتب العربى — القاهرة — بدون تاريخ ص ١٤٩ .

(٣) محمد عفيفى مطر : رسوم على قشرة الليل — دار آتون — القاهرة — ١٩٧٢ م — ص ١١ وما بعدها .

(٤) كمال نشأت : مجلة الشعر — القاهرة — أبريل — ١٩٧٦ م .

(٥) مجاهد عبد المنعم مجاهد : مجلة الآداب — بيروت — فبراير — ١٩٧٦ م .

شاعا حتى أوشكا أن يكونا زحافين جديدين .

فمن أمثلة « فاعلٌ » في « الخبب » ما جاء في هذه الأبيات للشاعر « كمال نشأت » :

أحلى أوقات العمر
أن نتجول في طرقات المدن المجهولة
أن نسمع لغة مجهولة
ونصافح أيدي الغرباء (١)

فقد وردت « فاعلٌ » في البيتين : الثاني والرابع ، وفي البيت الثاني وحده ثلاث منها .

ومن أمثلة « مفاعيلن » في الرجز :

— الروض رحب والغصون ناءت
بالشمر (٢)

، — عجبت كيف يبقى صوته (٣)
، — لقد كنا هنا أمس (٤)
، — كانت شرائط الفرو المخططة (٥)
، — وذكرياتها المنثورة (٦)

(١) كمال نشأت — الموضع نفسه .

(٢) ملك عبد العزيز — السابق — ص ٦٨ .

(٣) كمال نشأت : كلمات مهاجرة — دار الكاتب العربي — القاهرة — بدون تاريخ — ص ٤٢ .

(٤) سعدى يوسف : بعيدا عن السماء الأولى — دار الآداب — بيروت — ١٩٧٠ — ص ٨٨ .

(٥) حفيظ مطر — السابق — ص ١١ .

(٦) أمل د نعل : تعليق على ما حدث — مكتبة مدبولي — القاهرة — ط ٢ — ١٩٧٨ م — ص ٥٨ . وفي كتابي

« النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد » أمثلة أخرى للتفعيلتين . (ص ١٠٩ وما بعدها ، ص ١٢٤ وما بعدها) .

تحدث بعض الدارسين عن عوامل تعوّض أثر الزحاف في النسق الموسيقى .
(الفقرة « ٤ - ب » من الفصل الأول) . ويفهم من بعض هذه الآراء أن التعويض يلغى الأثر الذي يحدثه الزحاف تماما ، بل إن القياسات العملية التي أجراها « د . مندور » تثبت أن زمن التفعيلة المزاحفة يساوى زمن التفعيلة السالمة تقريبا ، بل يربو عليه أحيانا .

وهذا الرأي مردود عليه - كما سبق - بأن الزمن الكليّ للتفعيلة لا يكفي ، فالوزن في الشعر العربي يقوم على عدد العناصر وأنواعها وترتيبها ، والعناصر هنا هي المقاطع . والتعويض قد يؤدي إلى إطالة نسبية للمقطع الذي قصّره الزحاف ، وهذه الإطالة تقلل أثر الزحاف ولا تلغيه . ولو أننا بالغنا في الإطالة حتى يصير المقطع القصير مساويا لنظيره الطويل ، فهذه الإطالة غير الطبيعية لا بد أن تجعل البيت قلعا غير طبيعيّ . أي أن التعويض في هذه الحالة سوف يؤدي إلى نوع آخر من الخروج على النسق .

ومن ناحية أخرى ذكر « عبد الملك » أن الزحاف يؤدي إلى نوع من الانتظام (periodicity) أو التماثل في مقاطع التفعيلة أو الشطر أو جزء من الشطر ، كما في التفاعل المزاحفة الآتية :

مفاعلين ٧ - ٧ - / متفعّلين ٧ - ٧ - / فاعلات ٧ - ٧ - / فعول ٧ - ٧ - .

وكما في هذا الشطر = ٧ - ٧ - ٧ - = فاعلات فاعلين .

وهي ملاحظة تصدق على بعض الصور المزاحفة للتفاعيل ، وتصدق كذلك على بعض الأشطر . ولكن النسق إذا تحقق بهذه الطريقة على مستوى الشطر أو التفعيلة فإنه لا يدعم النسق العام للقصيدة ، بل يعمل في اتجاه مصادله ، فإذا كانت تفاعيل الشطر مثلا على وزن « فعولن » إلا واحدة على وزن « فعول » فلا بد أن تؤدى هذه التفعيلة المزاحفة إلى شيء من الإخلال بالنسق العام للشطر ، ولو كانت في ذاتها تتضمن نوعا من النسق . ولولا ذلك ما اجتمع الشعراء على تجنب أنواع من الزحافات ، فلا ترد إلا شذوذا . ولولا ذلك ما اجتمع العروضيون على استنباح أنواع منها ، كما سنرى . بل إن الشعراء يرتكبون الضرورات - أحيانا - فيخرجون

على قواعد اللغة ليتجنبوا الزحاف . ومن ذلك قول الشاعر :

ألم يأتيك والأنباء تنمى بما لاقت لبون بنى زياد^(١)
فلم يجزم الفعل « يأتى » بحذف حرف العلة لكى يتجنب كَفّ التفعيلة الأولى
(مفاعيلن) . ومنه قول الشاعر :

ضربت صدرها الى وقالت يا عديا لقد وقتك الأواقي^(٢)
فتبعا للقواعد يكون العلم المنادى مينا على الضم (يا عدى) ، فغيره الشاعر
على هذا النحو ليتجنب كَفّ التفعيلة الأولى في العجز « فاعلاتن » .

وقول « على محمود طه » :

وللقلوب أحاديثٌ يجاوبها تناوح الطير في ظل الخميلات^(٣)

نجد الثالثة « مستفعلن » ، ولولا أن الشاعر صرف الممنوع من الصرف
لصارت التفعيلة « مستعلن » .

ومثل ذلك قول « ملك عبد العزيز » في هذا البيت من قصيدة رجزية من
الشكل الجديد : (بها تهاويلٌ غريبة عجيبة الصور)^(٤) ، فصرف « تهاويل » أدى
إلى سلامة التفعيلة الثانية (مستفعلن) ، ولو مُنعت من الصرف لكأنه التفعيلة
(مستعلن) .

وقول « صلاح عبد الصبور » في قصيدة من الشكل الجديد مبنية على
« مفاعلتن » :

وحين يشقّ بالمحراث مملكته
أخاديدا وودياتنا^(٥)

(١) ابن رشيقي - ص ٢١١ .

(٢) ابن مالك (جمال الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله) شرح الكافية الشافية - (تحقيق : د . عبد
المنعم أحمد هريدي) - دار المأمون للتراث ومركز البحث العلمي بجامعة أم القرى - مكة المكرمة -
ط ١ - ١٩٨٢ م - ج ٣ - ص ١٣٠٤ .

(٣) عل طه - السابق - ص ١٣٦ .

(٤) ملك عبد العزيز : بحر الضمت - ص ٢٥ .

(٥) صلاح عبد الصبور - أقول لكم - دار الشروق - بيروت والقاهرة - ١٩٨١ م - ص ٨٩ .

إذ صرف « أنخاديد » ليتخلص من الزحاف المزدوج المسمى « بالنقص »
ويكتفى بالزحاف المفرد المسمى بـ « العصب » .

د/١

يؤدي الزحاف إلى خروج على النسق عندما يؤدي إلى اختلاف بين تفعيلتين
متناظرتين ، على مستوى الشطر أو البيت أو القصيدة . ومن الزحاف مالا يؤدي إلى
ذلك ، ومن ثم فهو لا يعدّ خروجاً على النسق . ويسمى هذا النوع من الزحاف
بالزحاف الجارى مجرى العلة . ففي هذا الوزن ؛

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ومثاله : ستبدي لك الأيام ماكنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزود
تعدّ (مفاعلن) صورة مزاحفة من تفعيلة « أصلية » هي « مفاعيلن » . ولكن
« مفاعيلن » لا ترد عروضاً لهذا الوزن ولا ضرباً له . فإذا جاءت عروضاً ، عد ذلك
كسراً ، وإذا جاءت ضرباً ، فالبيت من وزن آخر ، لا تميز القواعد أن يجتمع مع
هذا الوزن في قصيدة واحدة .

ومثل ذلك يقال عن « فعلن » التي تعد صورة مزاحفة من « فاعلن » في عروض
هذا الوزن وضربه :

فاعلاتن فاعلن فعلن فاعلاتن فاعلن فعلن
للفتى عقل يعيش به حيث تهدى ساقه قدمه

و « فعلن » التي تعد أيضاً صورة مزاحفة من « فاعلن » في عروض هذا الوزن
وضربه :

مستعلن فاعلن مستعلن فعلن مستعلن فاعلن مستعلن فعلن
يا حار لا أرمين منكم بداهية لم يلقها سوقة قبلى ولا ملك

و « مفاعيلن » التي تعدّ صورة مزاحفة من « مفاعلتن » في ضرب هذا الوزن :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعيلن
أهاتياها وأمرها فتغضبني وتعصيني

« ومستعلن » التي تعد صورة مزاحفة من « مستعلن » في ضرب هذا الوزن :

مستفعلن مفعولات مستعلن مستفعلن مفعولات مستعلن
بش الليالي سهرت من طرب شوقا إلى من يبيت يرقدها

و « مستعلن » التي تعد صورة مزاحفة من مستفعلن في هذا الوزن :
مفعولات مستعلن مفعولات مستعلن
أعرضت فلاح لها عارضان كالبرد^(١)

ويبدو أن العروضيين قد عدوا هذه التفاعيل صوراً مزاحفة لأسباب نظرية خالصة ، فهم يجعلون صورة البحر في الدائرة هي الأصل ، ولو كانت هذه الصورة مجرد افتراض لا وجود له في واقع الشعر .

هـ/١

عندما يكون للتفعيلة في الوزن صورتان (أو أكثر) ، يُعدّ العروضيون إحداهما سالمة ، ويعدون الأخرى (أو الأخريات) مزاحفة . ولا بأس بقبول هذا التصور إذا كانت غايتنا التبسيط ، على ألا يقودنا إلى تصور آخر ، مؤداه أن الصور السالمة هي السائدة ، أو هي الشائعة ، وأن الصور المزاحفة هي الغريبة أو الشاذة ، وأن النسق يقوم على الصورة السالمة ، أما المزاحفة فتؤدي إلى الإخلال بالنسق . فالواقع أن التفعيلتين قد تتعادلان أو تتقاربان ، وأن التفعيلة التي تعد مزاحفة قد تكون أحيانا هي السائدة ، والتفعيلة التي تعد سالمة تكون عندئذ هي النادرة أو الشاذة .

وعلى سبيل المثال اخترت خمس قصائد على وزن :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن والثانى يثلّه

وهو أحد أوزان الخفيف ، وأحصيت في كل قصيدة مرات ورود الصورتين « مستفعلن » و « متفعلن » ، أو كما يفضل بعض العروضيين : « مستفعلن » و « متفعلن » . وفيما يلي أسماء الشعراء ، ومطالع القصائد ، وعدد مرات ورود كل من الصورتين :

(١) : الشواهد الواردة في هذه الفقرة ترد دائما في كتب العروض (على سبيل المثال : « الإقناع » للصاحب بن عباد) . فيما عدا (بش الليالي . .) فهو من شعر المتنبي (ص ٨) .
ويلاحظ أن الأمثلة لا تطابق التفاعيل في كل الحالات ، إذ يفرق بينها الزحاف أحيانا .

١ - امرؤ القيس :

ليس رسم على الدفين يبالى فلولى ذروة فجنبى ذبال^(١)

مستفعلن = ٨ متفعلن = ٥٨

٢ - المتنبي :

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهم من أمره ما عنانا^(٢)

مستفعلن = ٤ متفعلن = ٢٠

٣ - ابن الفارض :

خفف السير واتد يا حادى إنما أنت سائق بفؤادى^(٣)

مستفعلن = ١٤ متفعلن = ٦٠

٤ - على محمود طه :

أيها الشاعر الكئيب مضى الليل وما زلت غارقا فى شجونك (بعنوان « غرفة الشاعر »)^(٤)

مستفعلن = صفر متفعلن = ٣٢

٥ - الشابي :

يا صميم الحياة إنى وحيد مدلج تائه فأين شروقك (بعنوان : « الأشواق التائهة »)^(٥)

مستفعلن = ٣ متفعلن = ٤٥

وكذلك تتبعت الصورتين « مستفعلن ومتفعلن » فى خمس قصائد (على وزن :

« مستفعلن فاعلاتن » مرتين) بعضها قديم وبعضها معاصر فكانت النتائج كما يلى :

(١) ابن الشجرى - القسم الثانى - ص ٤٩ وما بعدها .

(٢) المتنبي - ص ٤٧٤ .

(٣) ابن الفارض : ديوان ابن الفارض - المكتبة الحسينية المصرية - القاهرة - ط ٢ - ١٣٥٢ هـ - ص ٧٦ .

(٤) على محمود طه - ص ٣٨ .

(٥) الشابي - ص ١١٢ .

- ١ - المتنبي :
 ما أنصف القوم ضبّة وأمه الطرطبة (١)
 مستفعلن = ٥ متفعلن = ٣٣
- ٢ - ابن زيدون :
 متى أبثك ماى يارحتى وعذابي (٢)
 مستفعلن = ٩ متفعلن = ٧
- ٣ - بهاء الدين زهير :
 دخلت مصر غنيا وليس حالي بخافي (٣)
 مستفعلن = ٦ متفعلن = ٢٢
- ٣ - ايليا أبو ماضي :
 لمن يضوع العبيرُ لمن تغنى الطيورُ
 (بعنوان : « المومياوات ») (٤)
 مستفعلن = ٤٢ متفعلن = ٥٦
- ٤ - الشابي :
 شعري نفائة صدرى إن جاش فيه شعورى
 (بعنوان « شعري ») (٥)
 مستفعلن = ٢٦ متفعلن = ١٨

و/١

ذكرت أن الزحاف الذى يؤدي إلى خروج على النسق هو الذى يحدث اختلافا بين التفاعيل المتناظرة . ويقع التناظر بين قسمين من تفاعيل القصيدة إذا تماثلا في التركيب المقطعى فلا يختلفان في هذا إلا عرضا ، فإذا كان بينهما اختلاف ثابت في كل

(١) المتنبي - ص ٥٧٤ .

(٢) ابن زيدون - ص ٥٠ .

(٣) البهاء زهير - ص ٢٢٢ .

(٤) ايليا أبو ماضي - الحمائل - ص ٤٢ .

(٥) الشابي - ص ٣٣ .

القصيدة ، فلا تناظر بينهما . ففي هذا الوزن مثلا :

مفاعِلن	فَعولن	مفاعيلن	فَعولن
٤	٣	٢	١

تتناظر التفعيلتان « ١ ، ٣ » . أما التفعيلتان « ٢ ، ٤ » فغير متناظرتين ، لأن من الممكن - نظريا وعمليا - أن يكون الخلاف بينهما ثابتا في كل الأَشطر . ولهذا التناظر بين التفاعيل مستويات مختلفة ؛ فقد لا يكون للتفعيلة نظير في الشطر ولا في البيت اللذين تقع فيهما ، وإنما تتناظر التفعيلة مع التفاعيل التي تقع في الموقع نفسه من الأبيات الأخرى في القصيدة ، ومثلها التفاعيل التي تحتها خط في كل وزن من الأوزان الآتية :

فاعلاتن فاعلن فاعلان	- فاعلاتن فاعلن فاعلن
فاعلاتن فاعلن فَعْلن	- فاعلاتن فاعلن فَعْلن
متفاعِلن متفاعِلن فَعْلن	- متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
مستفعلن مستفعلن فَعْلن	- مستفعلن مستفعلن فاعلن
فاعلاتن مستفعلن فاعلن	- فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ولما كانت الأبيات في الشعر التقليدي متماثلة الوزن ، كان من الطبيعي أن تتناظر كل تفعيلة مع التفاعل الأخرى التي تقع في الموقع نفسه من الأبيات الأخرى . وبالإضافة إلى هذا قد لا تتناظر التفعيلة مع غيرها في الشطر الذي تقع فيه ، وإنما تتناظر مع غيرها في الشطر الأخر من البيت نفسه ، كما في الأوزان التالية (وقد وضعت أرقاما تدل على ذلك تحت التفاعيل ، فحين يوجد رقمان متماثلان تحت تفعيلتين في وزن واحد ، فهذا يدل على تناظرهما) :-

فاعلاتن فاعلن فعْلن	- فاعلاتن فاعلن فعْلن
٣ ٢ ١	٣ ٢ ١
مستفعلن فاعلن فعولن	- مستفعلن فاعلن فعولن
٣ ٢ ١	٣ ٢ ١

- فاعلاتن مستفعلن	فاعلاتن مستفعلن
٢	١
- مستفعلن فاعلاتن	مستفعلن فاعلاتن
٢	١

وقد تتناظر التفعيلة مع غيرها في الشطر الذي تقع فيه ، وفي الشطر الآخر في الوقت نفسه ، كالتفاعل التي تحتها خطوط في كل بيت مما يأتي :

<u>مستفعلن</u> فاعلن <u>مستفعلن</u> فعلن	<u>مستفعلن</u> فاعلن <u>مستفعلن</u> فعلن
<u>فاعلاتن</u> مستفعلن <u>فاعلاتن</u>	<u>فاعلاتن</u> مستفعلن <u>فاعلاتن</u>
<u>مفاعلتن</u> <u>مفاعلتن</u>	<u>مفاعلتن</u> <u>مفاعلتن</u>
<u>متفاعلن</u> <u>متفاعلن</u> <u>متفاعلن</u>	<u>متفاعلن</u> <u>متفاعلن</u> <u>متفاعلن</u>

أى أنّ التفاعيل تنقسم إلى ثلاثة أقسام ؛

- ١ - قسم تتناظر التفعيلة فيه مع التفاعيل التي تقابلها في الأبيات الأخرى ، ولا تتناظر مع أية تفعيلة أخرى في البيت الذي تقع فيه .
- ٢ - قسم تتناظر التفعيلة فيه مع التفاعيل التي تقابلها في الأبيات الأخرى ، وكذلك تتناظر مع تفعيلة أو أكثر في الشطر الآخر من البيت الذي تقع فيه .
- ٣ - قسم تتناظر التفعيلة فيه مع التفاعيل التي تقابلها في الأبيات الأخرى ، وكذلك تتناظر مع تفعيلة أو أكثر في الشطر الذي تقع فيه ، وأيضا مع تفعيلة أو أكثر من الشطر الآخر للبيت نفسه .

١/ز

يمكن وصف الزحافات المفردة وما تحدثه من اختلافات بين الصورة السالمة والصورة المزاحفة للتفعيلة^(١) بتقسيمها على النحو التالي :

(١) تصنيف صور التفاعيل إلى « سالم » و « مزاحف » لا يعنى القول بأن أحدهما أصل والآخر فرع له ، وإنما يراد به التبسيط . وقد أشرت الى ذلك من قبل .

١ - ما يؤدي إلى اختلاف بين تفعيلتين متناظرتين ، بأن يكون بإحدهما مقطعان قصيران ، يقابلان في التفعيلة الأخرى مقطعا طويلا . ومن ذلك الاختلاف بين كل زوج من التفاعل :

مفاعلتين / مفاعيلن (العصب) ٧ - ٧٧ - / ٧ - - - -

متفاعلن / مستفعلن (الإضمار) ٧٧ - ٧ - / - ٧ - - -

أى أن كل تفعيلة سالمة يتوالى فيها مقطعان قصيران يمكن أن تزاحف على هذا النحو .

٢ - ما يؤدي إلى اختلاف بين تفعيلتين متناظرتين ، بأن يكون بإحدهما مقطع طويل يقابله في الأخرى مقطع قصير . ومن ذلك الاختلاف بين كل زوج من التفاعيل الآتية :

	مستفعلن	/ متفعلن	(الحين)
	-- ٧ -	/ ٧ - ٧ -	
	مفعولات	/ معولات	(الحين)
	٧ - - -	/ ٧ - - ٧ -	
(الطى)	مستفعلن	/ مستعلن	
(القبض)	فعولن	/ فعول	
	-- ٧ -	/ ٧ - ٧ -	
(القبض)	مفاعيلن	/ مفاعلن	
	مفاعيلن	/ مفاعلن	(القبض)
	-- ٧ -	/ ٧ - ٧ -	
	مفاعيلن	/ مفاعيلن	(الكف)
	٧ - - -	/ ٧ - - ٧ -	
	فاعلاتن	/ فاعلات	(الكف)
	-- ٧ -	/ ٧ - ٧ -	

وهذا النوع من الزحاف يمكن أن يلحق بأى مقطع طويل في التفعيلة إذا سلمت

مقاطعها ، الأخرى ، باستثناء الحالات الآتية :

(أ) كل مقطع طويل مسبق بمقطع قصير وفيما يلي التفاعيل السالمة التي تتضمن مقطعا طويلا يسبقه مقطع قصير :

فاعِلن - ٧ - x	فَعولن ٧ - x
فاعِلاتن - ٧ - x	مفاعِلين ٧ - x - -
مفاعِلتن ٧ - ٧٧ - x	مستعلِن - - ٧ - x

مفاعِلن ٧٧ - ٧ - x

والتتابع المكون من مقطع قصير يليه مقطع طويل يسميه العروضيون - في أكثر التفاعيل - وتدا مجموعا . والمقاطع المبنية فيما سبق هي أجزاء من أوتاد مجموعة ، إلا المقطع الأخير من مفاعِلتن ، والمقطع الثالث من مفاعِلن . ويلاحظ أن الوحدة « - ٧ - - » إذا استعملت في الخفيف أو المجتث ، لا يقسمها العروضيون إلى سببين ووتد مجموع ، بل يجعلونها سببا ، يليه وتد مفروق (- ٧) ، يليه سبب ، ويكتبها بعضهم « مستعلِن » ويكتبها البعض الآخر « مستفع لن » .

ومعنى ذلك أن المقطع الطويل المسبق بمقطع قصير في هذه التفعيلة تجوز مزاحفته تبعا لقواعد العروضيين ، ولكن مزاحفة هذا المقطع - فيما أعلم - لا ترد إلا في أمثلة العروضيين ، ولو وردت في غيرها فهي من الشذوذ بحيث لا يقاس عليها^(١) . والوحدة « - ٧ - - » عندما تستعمل في المضارع بعدها العروضيون وتدا مفروقا « - ٧ - » يليه سببان ، ويكتبها بعضهم « فاعِلاتن » ، وبعضهم يكتبها « فاعِلاتن » . أى أن المقطع الطويل الثانى ليس جزءا من وتد مجموع ، بل هو سبب خفيف . ومع ذلك فالعروضيون - فيما أعلم - لا يذكرون مزاحفة هذا السبب .

(ب) المقطع الأخير في فعولن (- ٧ - -) المتبوعة بـ « قُل » (-) في بعض أوزان المتقارب مثل :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن قُل

(١) العيّنات التي أحصيت فيها « مستعلِن » و « متعلِن » من الخفيف والمجتث ، تدلّ على ذلك إلى حد ما ، فليس بها تفعيلة واحدة على وزن « مستفعل » . وذكر الأَخفش « أن « مستفعل لم ترد في الخفيف إلا في شعر لـ « ابن قيس الرقيّات » - (العروض - ص ١٥٥) .

وقد أجاز بعضهم المزاحفة هنا وإن عُدَّت قبيحة^(١) .

(ج) المقاطع المبينة في التفاعيل الآتية :

(الخفيف والمجث) ^(٢)	— ٧ x — —	مستفعلن (أو مستفع لن)
(المنسرح والمقتضب) ^(٣)	٧ x — — —	مفعولات
(المضارع)	— — ٧ x —	فاعلاتن (أو : فاع لاتن)

ويفسر العروضيون سلامة هذه الأسباب من الزحاف بأنها أجزاء من أوتاد مفروقة . ولا ضرورة لافتراض الوجد المفروق ، ففي كثير من الحالات تمتنع مزاحفة السبب دون أن يكون جزءا من وتد . ثم ان التتابع المكوّن من مقطع طويل يليه مقطع قصير يوجد في أكثر التفاعيل ، ولكنه لا يعدّ وتدا مفروقا إلا في هذه الحالات الثلاث .

(د) المقاطع التي تخضع لقواعد « التعاقب » أو « المعاقبة » ، وهي أن يتتابع مقطعان يجوز أن يسلمها معا ، وأن يسلم أحدهما ويزاحف الآخر ، ولا يجوز أن يزاحفا معا^(٤) . وقد يكونان في داخل إحدى التفاعيل ، وقد يكون أحدهما في آخر تفعيلة ، والأخر في بداية التفعيلة التالية . ومثال النوع الأول المعاقبة بين المقطعين الأخيرين في « مفاعيلن ٧ — — — ٧ — — — x — — » في الطويل وفي الهزج ، فيجوز أن تكون « مفاعيلن » و « مفاعيلن » و « مفاعيلن » ، ولا يجوز أن تكون « مفاعل » « ٧٧ — ٧ » . ومثال النوع الثاني المعاقبة بين المقطع الأخير في « فاعلاتن » والمقطع الأول في « فاعلن » في « الرمل » :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

— ٧ x — — — ٧ — — — ٧ —

فيجوز أن تكونا « فاعلاتن فاعلن » أو « فاعلاتن فاعلن » ، ولا تكونان

(١) صاحب ص ٧٤ ، ابن القطاع ص ٢٠٥ ، الزمخشري ص ١٢٦ ، الأخفش ص ١٥٦ .

(٢) ويلاحظ أن « الجوهري » قد أورد ثنائيين من « شعر المحدثين » على مزاحفة هذا المقطع (العلى) ،

أحدهما من الخفيف والآخر من المجث . (الجوهري — ص ٨٥) .

(٣) يذكر العروضيون أنها من تفاعيل « السريع » ، ولكنها لا تظهر إلا في صورته الدائرية .

(٤) ابن عبد ربه — ص ح ٥ — ص ٤٢٩ .

، ابن القطاع — ص ٩٩ .

فاعلات فعلن - ٧ - ٧٧٧ - «

ويلاحظ أن قاعدة المعاقبة تؤدي إلى التقليل من توالي المقاطع القصيرة ، ففي الحالات التي تخضع لهذه القاعدة تتوالى ثلاثة مقاطع قصيرة إذا زوحف المقطعان المتجاوران^(١) .

٣ - ما يؤدي إلى اختلاف بين تفعيلتين متناظرتين ، بأن يكون بإحدهما مقطعان قصيران ، يقابلها مقطع واحد قصير في التفعيلة الأخرى .

ويكون في الحالتين التاليتين :

متفاعلن/مفاعلن (الوقص)

٧٧ - ٧ - ٧ / - ٧ - ٧

مفاعلتن/مفاعلن

(العقل)

٧ - ٧٧ - ٧ / - ٧ - ٧

ح/١

أما الزخافات المزدوجة فيمكن تقسيمها على النحو التالي :

١ - ما يؤدي إلى اختلاف بين تفعيلتين متناظرتين بأن يتقابل مقطعان طويلان متجاوران في إحدهما مع مقطعين قصيرين في الأخرى ، ويسمى « الخبل » ، كما في الوجدتين :

مستفعلن متعلن

-- ٧ - / - ٧٧٧

٢ - ما يؤدي إلى اختلاف بين تفعيلتين متناظرتين بأن يتقابل مقطعان طويلان غير متجاورين في إحدهما مع مقطعين قصيرين غير متجاورين في الأخرى ، ويسمى

(١) يستثنى من ذلك التعاقب في أوزان الخفيف بين المقطع الأخير في «فاعلاتن» والمقطع الأول في

مستفعلن ؛ فمزاقتها مما تؤدي إلى توالي مقطعين قصيرين فحسب .

وقد نفى المعاقبة في هذا الموضع «الأخفش» (العروض - ص ١٥٤) ونسب هذا الرأي إلى الخليل

وآخرين من العروضيين (المنهري ص ٦٢ ، ٦٣) .

« الشكل » كما في التفعيلتين :

فاعلاتن / فعلات

٧ - ٧٧ / - - ٧ -

٣ - ما يؤدي الى اختلاف بين تفعيلتين متناظرتين بأن يتقابل فيهما جزءان ،
الجزء الأول في بداية إحدى التفعيلتين ، ويتكوّن من مقطعين قصيرين يليهما مقطع
طويل ، والجزء الآخر في بداية التفعيلة الأخرى ويتكون من مقطع طويل يليه مقطع
قصير ، ويسمى « الخزل » ، وذلك على النحو التالي :

متفاعلن / مستعملن

- ٧٧ - / - ٧ -

٤ - ما يؤدي إلى اختلاف كالاختلاف السابق ، إلا أن كلا الجزئين المتقابلين
يقع في آخر التفعيلة ويسمى « النقص » ، على النحو التالي :

مفاعلتن / مفاعيل

٧ - ٧٧ - / ٧ - - ٧

ط / ١

وأما العلل الجارية بجرى الزحاف فتقسم على النحو التالي :

١ - ما يؤدي الى التقابل بين مقطع قصير يليه مقطع طويل (وتد مجموع) في
إحدى التفعيلتين ، ومقطع واحد طويل في التفعيلة الأخرى ، كما يلي :

فاعلاتن / فالاتن (التشعيث)

- ٧ - / - - -

فاعلن / فائلن (التشعيث أو القطع)

- ٧ - / - - -

٢ - ما يؤدي الى التناظر بين تفعيلة مكونة من مقطع قصير يليه مقطعان

طويلان ، وأخرى مكونة من مقطع قصير يليه مقطع واحد طويل ، ويسمى
« الحذف »^(١) :

فمولن / فعو

- ٧ / - - ٧

٣ - ما يؤدي إلى تناظر بين تفعيلتين ، في بداية إحداهما مقطع قصير يليه مقطع
طويل (وتد مجموع) ، يقابله في بداية الأخرى مقطع طويل ، ويسمى
« الخزم »^(٢) :

فمولن / عولن

- ٧ - / - -

مفاعيلن / فاعيلن

٧ - - - / - - -

مفاعلتن / فاعلتن

٧ - - ٧٧ - / - ٧٧ -

٤ - ما يؤدي إلى زيادة البيت عن نظائره في القصيدة ، وتكون الزيادة في أول
البيت ، ومقدارها مقطع أو أكثر ، ويسمى الخزم^(٣) .

١ / ك

لماذا جاءت الزحافات على هذا النحو الذي حدّته القواعد ؟ ربما استطعنا أن
نفسر بعض أنواع الزحافات بأنه يعمل في اتجاه المحافظة على نسبة بين المقاطع
القصيرة والطويلة ، تقترب من النسبة القائمة في لغة النثر ، فحين تطفى المقاطع
القصيرة على التفعيلة يعمل الزحاف في الاتجاه المضاد ، فتطفى المقاطع الطويلة في

(١) ويكون في عروض « المتقارب » .

(٢) ويكون في أول الصدر ، وأحاز بعضهم أن يكون في أول العجز .

(٣) كل أنواع الزحاف والعلل الجارية مجراه تؤدي إلى اختلاف بين التفاعيل المتناظرة ، إلا الخزم ، إذ الزيادة
فيه تكاد تكون مستقلة عن البيت كما لاحظ صاحب (ص ٧٧) وحازم (ص ٢٦٣) ، فالأفضل
ألا تعدّ جزءاً من تفعيلة .

التفعيلة المناظرة ، كما في « متفاعلن » / « مستفعلن » ، وهكذا . (الفقرة ٧ -
ح من الفصل الأول) .

وربما استطعنا أن نفترض بعض الفروض لتفسير سلامة أكثر الأوتاد
المجموعة ، (الفقرة ٤ - ح من الفصل الأول) ، ولتفسير قاعدة التعاقب (الفقرة
« ٧ - د » من الفصل الأول) ، ولكن نُظِمَّ الزحاف بوجه عام ، كغيرها من قواعد
اللغة ، هي أقرب إلى الاصطلاحات المتعارف عليها ، ومن الصعب إخضاعها
للمنطق في كل الحالات . وربما نشأ كثير منها لأسباب كانت قائمة إبان هذه النشأة ،
ثم زالت الأسباب وبقيت آثارها . وربما كان بعضها ظواهر عارضة في أعمال شعرية
معينة ، لم يقصد أصحابها أن يجعلوها قواعد عامة ، ولكن المعاصرين والتابعين
اتخذوا هذه الأعمال نماذج لهم ، واقتدوا بها ، حتى رسخت وأصبحت أعرافا
وقواعد .

ل/١

قام الخليل وآخرون من العروضيين بتصنيف الزحافات إلى حسن وصالح
وقيح . وقد اتفقوا - فيما أعلم - على استقباح الزحافات المزدوجة^(١) ، وذلك
لخروجها الحاد على النسق ؛ فكل منها يؤدي إلى اختلاف بين التفعيلتين المتناظرتين ،
وهو اختلاف يشمل مقطعين أو ثلاثة مقاطع في كل منها ، ولذلك يعدون الزحاف
المزدوج محصلة زحافين مفردين . كما أن هذه الزحافات شاذة في الاستعمال . وهذا
وذاك يفسران اتفاقهم على وصفها بالقبح . أما الزحافات المفردة فأكثرها - في
تصنيفاتهم - إما حسن وإما صالح ، وقليل منها وصف بالقبح . وقد اختلفوا كثيرا

(١) ابن عدي ربه - ص ٤٥٠ ، ٤٥٥ ، ٤٦١ ، ٤٦٤ ، ٤٦٧ ، ٤٦٩ ، ٤٧٢ ، ٤٧٤ .

، حازم - ص ٢٦٤ .

، الشتريني ص ٧٦ ، ٨٠ .

، الدمهورى - ص ٢٩ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٥١ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦٠ .

، حميد - ص ٥٥ ، ٦٣ ، ٨٠ ، ٨٧ ، ٩٩ ، ١٠٩ ، ١١٨ ، ١٢٣ .

ويستثنى من ذلك « النقص » في « الوافر » ، إذ جعله ابن عدي ربه « صالحا » .

(ص ٤٥٢) .

في حكمهم على هذه الزحافات (١) . وفيما يلي عرض لأراء أوردها أربعة من العروضيين ، تُبين بعض بعض ما اختلفوا فيه

الزحاف	ابن عبد ربه	الشتري	الدمهري	د . حميد
١ - قبض « مفاعيلن » في « الطويل » .	حسن	قيل « القبض » أصلح من الكف (في التفعيلة نفسها) وقيل العكس	صالح	حسن
٢ - كف « مفاعيلن » في « الطويل » .	قبيح	يراجع قوله السابق في القبض .	عند « الخليل » قبيح ، عند « الأخفش » أحسن من « القبض »	قبيح
٣ - عفل « متفاعلن » في « الوافر »	قبيح	قبيح ، وفي المجزوء أقبح . و « أبو الحسن » يمنعه .	صالح	صالح وغير حسن
٤ - قبض « مفاعيلن » في « المزج » .	قبيح	صالح	قبيح ، وقيل صالح	قبيح
٥ - حبن « مستفعلن » في « الرجز » .	حسن	قيل « الحبن » أحسن من « الطى » هنا ، وقيل العكس .	صالح	حسن وهو قول (ابن عبد ربه ، وفي رأى الجمهور أنه صالح صالح فى رأى « ابن عبد ربه » وفى رأى الجمهور أنه حسن
٦ - طى « مستفعلن » في « الرجز » .	صالح	يراجع قوله السابق فى الحبن	حسن	

(١) وللدكتور « أحمد مستجير » رأى آخر ، هو أن الزحاف يكون ثقيلًا إذا دخل السبب الخفيف التالى للوتد المجموع سواء أكان هذا الوتد مع السبب الخفيف فى تفعيلة واحدة ، أم كان الوتد فى تفعيلة وكان السبب تاليه فى تفعيلة أخرى . (ود . « مستجير » يعبر عن ذلك بلغة الأرقام حسب النظام الذى اقترحه ، وقد أشرت إليه فى التمهيد) .
والحقيقة أن « القاعدة » التى وضعها « د . مستجير » تصطدم بواقع الشعر وآراء العروضيين ، فقبح فعولن فى الطويل - على سبيل المثال - من أكثر الزحافات شيوعا ، بل لعل « فعولن » أكثر انتشارا من « فعولن » فى هذا البحر . وقبح « فعولن » فى المتقارب شائع جدا ، وكلاهما مقبول عند العروضيين ، بل قال بعضهم إن القبض فى المتقارب أحسن من التمام . وكلا الزحافين ثقيل إذا عملنا « قاعدة » د . مستجير .

(د . أحمد مستجير : أبحر الخليل نظام رياضى مغلق - مجلة الشعر - القاهرة - أكتوبر - ١٩٨٨ .
العروضيون المذكورون فى هامش ١٩٢ ، الفصول الخاصة بالطويل والمتقارب ، والجدول التالى) .

صالح في رأى الجمهور ، حسن في رأى « ابن عبد ربه » .	صالح ، وقيل حسن	خبثها حسن وطيبها « حسن » كذلك واختلف في أيها أحسن	حسن	٧ - خبث « مستفعلن » في « السريع »
حسن في رأى الجمهور ، صالح في رأى « ابن عبد ربه » .	حسن ، وقيل صالح	يراجع رأيه السابق في الخبث .	صالح	٨ - طى « مستفعلن » في « السريع » .
« صالح في « مستفعلن » قبيح في « مفعولات » . حسن ^(١)	صالح في « مستفعلن » قبيح في « مفعولات » أحسن من التمام وقيل التمام أحسن	قبيح	حسن	٩ - خبث « مستفعلن » و « مفعولات » في « المنسرح »
		حسن إذا لم يكثر	حسن	١٠ - قبض « فعولن » في « المتقارب »

ولا ضرورة لاتباع العروضيين التقليديين في أحكامهم ، فقد اختلفوا كثيرا كما رأينا . ويلاحظ أنهم رأوا بعض الزحاف حسنا أو صالحا بالرغم من شدوذه قديما وحديثا ، كقبض مفاعيلن في الطويل . ولعلمهم وصفوه بالحسن أو الصلاح لما وجدوه في أشعار بعض الفحول الجاهليين ، فقد ورد عدة مرات في معلقة « امرئ القيس » ، ولكنه فيما عدا ذلك نادر جدا فيما بين أيدينا من شعر جاهلي^(٢) ، وقد انقرض أو كاد بعد العصر الجاهلي ، وفيما يلي بيان بمرات ورود هذا الزحاف في حشو عدد من القصائد من الطويل الثاني (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) والشطر الثاني مثله) ، تنتمي الى عصور مختلفة^(٣) :

(١) قد يذكر العروضى رأيه الخاص ، وقد ينقل رأى غيره ، والآراء التي أوردتها هنا متفرقة في كتبهم الأربعة التي ذكرتها من قبل .

(٢) وفي هذا رد على « محمد العلمى » الذى قال : (وعندى أن هذه الأوصاف الثلاثة التي أسبغها - أى الخليل - على الزحافات في البحور راجعة إلى نسبة شيوعها في الشعر أولا ، وإلى استعمال اللوق في وصفها بالحسن أو الصلاح أو القبح ثانيا . . ولذلك أزعج أن الخليل سمح لدوقة بالتدخل ليصف رتبة الزحافات حسب شيوعها . . وهكذا حتى حين حكم ذوقه تراه يمتكئ الى الواقع) ص ١٤٣ . ولكن بعض آرائهم في بعض الزحافات يمكن ربطه بدرجة الانتشار .

(٣) ضمير الغائب المفرد المتصل إذا جاء بعد مقطع طويل كان هاء « مضمومة مثل (مئة) » أو مكسورة مثل (فيه) ، وإذا جاء بعد مقطع قصير كان هاء يليها واو مثل (لهُ) ، أو ياء مثل (به) . ولكن الشاعر في

مطلع القصيدة	الشاعر	عدد الأبيات عدد «مفاعِلن» في الحشو	عدد الأبيات
١ - قفانبك من ذكر حبيب ومنزل ^(١) امرؤ القيس	٨١	١٢	
٢ - لخولة أطلال ببرقة شهد ^(٢) طرفة	١٠٣	٦	
٣ - أمِنُّ أمّ أوفى دمنة لم تكلم ^(٣) زهير	٦٢	٥	
٤ - نظرت على فوت ضحياً وعبرق لها من وكيف الرأسِ شَنِّ وواشل ^(٤) الحطيثة	٢٢ أو ٢٣	صفر	في رواية
٥ - عاودت من جمل قديم صبابتي وأخفيت من وجدى الذى كان خافياً ^(٥) جميل	٣٥	صفر	
٦ - أحارث عللنى وأن كنت مسهبا ولا ترج نومي قد أجدّ ليذهبا ^(٦) بشار	٢٣	صفر	
٧ - محل على القاطول أخلق دائره وعادت صروف الدهر جيشا تغاوره ^(٧) البحتري	٣٣	صفر	
٨ - ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل أبو العلاء	٤١	صفر	

== العادة لا يلتزم هذه القاعدة ، فمن الممكن إطالة الصائت التالى للهاء للمحافظة على الوزن أولتجنب الزحاف إذا كان الضمير مسبوفاً بمقطع طويل . وفى تتبعى للزحاف فى هذه الفصائد عدت الصائت التالى للهاء طويلا اذا قمتضت ذلك سلامة التفعيلة من القبض . ولم يحدث ذلك الا مرات قلائل ، أكثرها فى قصيدة « البحتري » .

(١) الزوزنى : شرح المعلقات السبع - دار صادر - بيروت - بدون تاريخ - ص ٧ الى ٤١ . وقد أحصى د . « النوبى » مواضع القبض فى هذه المعلقة ووصل الى الرقم نفسه ، ولكنه سماه - سهواً - « الطى » . (د . النوبى - ص ٩٦) .

(٢) السابق ص ٤٥ الى ٧١ .

(٣) السابق ص ٧٣ الى ٨٩ .

(٤) ابن الشجرى - القسم الثالث - ص ٢٢ الى ٢٤ .

(٥) جميل : ديوان جميل ، شاعر الحب العذرى (جمع وتحقيق د . حسين نصار) مكتبة مصر - بدون تاريخ - ص ٢٢١ الى ٢٢٤ ، وصدر البيت الرابع عشر مكسور ، وصحته (ذرى رد قول ^{قدي}مضى كنت قلته) .

(٦) بشار - ص ٢١٠ الى ٢١٢ ، وفى عجز البيت الثامن عشر بياض .

(٧) نص القصيدة فى : دراسات فى النص الشعري ، العصر العباسى - د . عبده بدوى - دار الرفاعى -

الرياض - ١٩٨٤ م - ص ١٠٧ الى ١٠٩ .

			عفاف وإقدام وحزم ونائل ^(١)
صفر	١٨	شوقى	أبثك وجدى يا حمام وأودع فإنك دون الطير للسرّ موضع ^(٢)
صفر	٢٦	حافظ	١٠ - أيا قبر هذا الضيف آمال أمة فكبر وهلل والقي ضيفك جاثيا ^(٣)

والأقرب الى الموضوعية أن نحتكم إلى درجة انتشار الزحاف في الشعر ومقدار ما يسببه من اختلاف بين التفاعيل المتناظرة .

فبعض الزحاف شائع حتى لتنافس التفعيلة المزاحفة نظيرتها السالمة ، بل قد تفوقها في الشيوخ ؛ مثل الإضمارة والعصب ، وخبين « مستفعلن » في الخفيف والمجث ، وقبض « فعولن » في الطويل . وهذا النوع من الزحاف لا يكاد يمس الإحساس بالنسق . وبعض الزحاف نادر جدا ، بل شاذ ؛ مثل قبض « مفاعيلن » في الطويل والهزج ، ومثل الوقص والعقل ، والزحافات المزدوجة عموما . ومثلها أو أشد منها شذوذا الخرم والخزم ، وهما علتان تجريان مجرى الزحاف . ومن الزحاف قسم يتوسط بين القسمين المذكورين مثل طي « مستفعلن » في الرجز ، وقبض فعولن في المتفارب ، وكف مفاعيلن في الهزج^(٤) .

وكلما زادت كمية التغيير الذى يسببه الزحاف في التفعيلة زاد إحساسنا بما فيه من خروج على النسق . ومن ثم كانت الزحافات المزدوجة من أشدّ الزحافات إثارة للإحساس بالنشوز ، كما تقدّم . وينبغى أن نراعى مع هذا وذاك أمرين :

١ - أن الحكم على نوع من الزحاف لا يكون مطلقا ، فثمة عوامل تؤثر في وضوحه أو خفائه .

(١) أبو العلاء : سقط الزند - ص ١٩٢ الى ١٩٦ .

(٢) شوقى - ج ٢ - ص ١١٧ ، ١١٨ .

(٣) حافظ إبراهيم : ديوان حافظ إبراهيم (ضبطه وصححه : أحمد أمين وآخران) مطبعة دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٣٧ م - ج ٢ - ص ١٤٩ وما بعدها .

(٤) اعتمدت في ذلك على ملاحظات فيما قرأت من شعر ، والإحصاءات التى أوردتها في هذا الفصل تؤكد بعض هذه الملاحظات .

٢ - وأن الزحاف - مهما يكن إحساسنا بنشوزه - قد يكون مقبولا إذا أحسنا أنه يقوم بوظيفة تعبيرية .

م/١

تزيد الزحافات أحيانا في شطر ما حتى تصير تفاعيله ، كلها أو معظمها ، مزاحفة ، فيختلف الشطر بذلك عن الأشطر المناظرة ، حين تغلب عليها التفاعيل السالبة ، كلها أو معظمها أو ما جاور منها ذلك الشطر ، فيؤدى ذلك إلى زيادة الإحساس بخروج الشطر على النسق^(١) .

ويحدث الأثر نفسه حين ينعكس الوضع ، فتكون تفاعيل الشطر ، كلها أو معظمها ، سالمة ، في حين تغلب التفاعيل المزاحفة على الأشطر المناظرة ، كلها أو معظمها أو ما جاور ذلك الشطر .

وكذلك حين تكون تفاعيل الشطر - كلها أو معظمها - مزاحفة بزحاف ما ، في حين تغلب على الأشطر المناظرة ، كلها أو معظمها أو ما جاور منها ذلك الشطر ، زحاف آخر مختلف ، وفيما يلي أمثلة توضح ما سبق :

(١) روى أن « الخليل » كان يستحسن الزحاف إذا قل ، فإذا توالى وكثر في القصيدة سُمج في نظره . وأيد « قدامة » هذا الرأي ، وذكر من عيوب الشعر « التخليع » ؛ وهو أن يكون قبيح الوزن قد أفرط قائله في تزييفه . (قدامة بن جعفر : نقد الشعر) تحقيق : كمال مصطفى - الخانجي - القاهرة - الإيداع ١٩٧٩ م - ص ١٨١ وما بعدها) .

وفي « الموازنة » لـ « الأمدى » باب بعنوان (فيما كثر في شعره من الزحاف واضطراب الوزن) ، وفيه عاب على ابن تمام كثرة الزحاف في عدة أبيات ، واستشهد « الأمدى » - في هذا المقام - بقول « دُعبل » بن علي الخزاعي ؛ (إن شعر ابن تمام بالخطب وبالكلام المنشور أشبه منه بالكلام المنظوم) . وقال « الأمدى » معلقا على الزحاف في أحد الأبيات (وهذه الزحافات جائزة في الشعر وغيره منكرة إذا قلت . فاما إذا جاءت في بيت واحد ، في أكثر أجزائه ، فإن هذا في غاية القبح ، ويكون بالكلام المنشور أشبه منه بالشعر المنظوم) .

(الأمدى : الموازنة بين شعر ابن تمام والبحترى) تحقيق : السيد أحمد صقر - دار المعارف - القاهرة - ط ٢ - ١٩٧٢ - ح ١ - ص ٣٠٦ وما بعدها) .

وقال « ابن رشيق » : (إن من الزحاف ما يستحسن قليله دون كثيره ، كالقَبَل اليسير والفَلَج واللَّثغ) - وروى عن الأصمعي قوله : (الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه ، لا يُقدِّم عليها إلا فقيه) . (ابن رشيق - ص ٩١ ، ٩٨ ، ٩٩) .

— قال « زهير بن أبي سلمى » :

- ١ — بل اذكرن خير قيس كلها حسبا وخيرها نائلا وخيرها خلقها
- ٢ — القائد الخيل منكوبا دوابها قد أحكمت حكومات القد والأبقا
- ٣ — غزت سمانا فأبت ضمرا أخذجا من بعد ما جئبوها بدنا عققا
- ٤ — حتى يؤوب بها عوجا معطلة تشكو الدوابر والأنساء والصفقا
- ٥ — بطلب شأوا مرأين قدما حسنا نالا الملوك وبدأ هذه السوقا
- ٦ — هو الجواد فان يلحق بشأوها على تكاليفه فمثله لحقا^(١)

عجز البيت الأول مكون من (متفعّلن فاعلن متفعّلن فعلن) . وكذلك عجز البيت السادس . وصدر البيت الخامس : (مستعلن فاعلن متفعّلن فعلن) .

والأشطر الثلاثة تخالف نظائرها في القصيدة بسبب مزاحفة التفعيلة الأولى والثالثة في كل منها ، في حين تسلم التفعيلتان أو إحداهما في أكثر الأشطر .

ومن قصيدة لـ « بشار » :

- ١ — طال ليلى من حبّ من لا أراه مقارب
- ٢ — أبدا ما أبدا لم عينك ضوء الكواكب
- ٣ — أو تنفنت قصيدة قينة عند شارب
- ٤ — فتعزيت عن عبيدة والحسب غالبى^(٢)

الشطر الأول : (فاعلاتن مستعلن) ، أى أن التفعيلتين سالتان . والسلامة هنا هي الخارجة على النسق ، فليس في القصيدة كلها شطر واحد سلمت فيه التفعيلتان ، فكل شطر آخر زوحت فيه التفعيلتان أو إحداهما . .

— قصيدة « الحصرى » المعروفة : (مضناك جفاه مرقدّه) مبنية على تفعيلتين : « فعلن » و « فعلن » ، وفي كلّ الأشطر ترجع كفة فعلن أو تتساوى الكفتان ، إلا أربعة أشطر يتكون كل منها من ثلاث تفاعيل على وزن « فعلن » ، وواحدة على

(١) زهير بن أبي سلمى ؛ شعر زهير بن أبي سلمى (صنعة : الأعلام الشتمرى — تحقيق د . فخر الدين

قباوة) — دار الأفاق الجديدة — بيروت — ط ٣ — ١٩٨٠ ص ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ .

(٢) بشار — ص ١٦٣ .

وزن « فعلن »^(١) . وليس المهم أن نعدّ التفعيلتين صورتين مزاحفتين من (فاعلن) كما يقول العروضيون ، أو نعدّ إحداهما سائلة والأخرى مزاحفة ، بل المهم أن تركيب هذه الأشطر يخالف تركيب الأشطر الأخرى ، الأمر الذى يشعرنا بخروجها على النسق . وفيما يلي عدة أبيات من القصيدة تتضمن واحدا من هذه الأشطر المخالفة للنسق :

- ١ - صنم للفتنة منتصب أمواه ولا أتعبده
- ٢ - صاح والخمر جنى فمه سكران اللحظ معربده
- ٣ - ينضو من مقلته سيفا وكأن نعاما يغمده
- ٤ - فيريق دم العشاق به والويل لمن يتقلده

والشطر المقصود هو صدر البيت الثالث . أما الأشطر الأخرى المماثلة فهي :

- صلنى بهما واغنم شكرى
 - هل تساق الرياح على رضوى
 - أنت المولى والعبيد أنا^(٢)

- من قصيدة لـ « شوقى » :

- ١ - قالوا استوى الليث على عرشه فجىء فى المجلس بالضيفدع
- ٢ - وقيل للسلطان هدى التى بالأمس آذت على المسمع

.....

.....

- ٣ - فنهض الفيل وزير العلا وقال ياذا الشرف الأرفع
- ٤ - لا خير فى الملك وفى عزه إن ضاق جاه الليث بالضيفدع
- ٥ - فكتب الليث أمانا لها وزاد أن جاد بمستنع^(٣)

(١) فى القصيدة كسور ، لعلها ترجع الى أخطاء فى الطباعة أو النسخ ، وتقع هذه الكسور فى الأبيات ٤٥ ، ٧٤ ، ٨٨ . وبسبب هذه الكسور لم أتمكن من التقطيع الصحيح لأربعة من الأشطر بين أبياتها التى يبلغ عددها تسعة وتسعين بيتا .

(نص القصيدة فى : المرزوقى والحاج يحيى - ص ١١٣ : ١٧٨) .

(٢) السابق ، الموضع نفسه .

(٣) شوقى - ج ٤ - ص ١٢٩ .

صدرا البيتين الثالث والخامس على وزن : (متعلن مستعلن فاعلن) ، وهما فريدان في ذلك بين أشطر القصيدة ؛ فليس فيها شطر غيرهما اجتمع فيه هذان الزحافان ، وقلما اجتمع زحافان في شطر واحد منها . والزحاف الأول في كلا الشطرين مزدوج (الخبل) ، وقد ساعد ذلك على زيادة الشعور بما فيهما من خروج على النسق .

أما حين يقرأ البيت منفردا فقد نشعر باختلاله (أو باختلال أحد شطريه) إذا كانت تفاعيله (أو تفاعيل الشطر) مخالفة للتفاعيل المألوفة في وزنه . ويوضح ذلك بعض الأمثلة التي يوردها العروضيون للزحافات ، كهذا البيت من الطويل :

أبو مطر وعامر وأبو سعد	أتطلب مَنْ أسودُ بيثسةً دونه
فعول مفاعلن فعول مفاعلن ^(١)	فعول مفاعلن فعول مفاعلن
	وهذا البيت من السريع :
/وما تطيقه وما يستقيم ^(٢)	أرد من الأمور ما ينبغي
/متفعلن متفعلن فاعلان	متفعلن متفعلن فاعلان

ومما يثير الشعور الحاد بالاختلال أن يختلف الشطران في بيت ؛ فتكون التفاعيل في أحدهما مزاحفة ، كلها أو معظمها ، وفي الآخر سالمة ، كلها أو معظمها .

كهذا البيت من قصيدة « الحصري » الدالية :

فبأى وعيدك تسوعده	أنت المولى والمعبد أنا
فعلن فعلن فعلن فعلن	فعلن فعلن فعلن فعلن

وهذا البيت للأخطل الصغير :

ولقد أدرأ بعض العمل ^(٣)	أنقذ الانسان من آلامه
فعلاتن فعلاتن فعلن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

(١) صاحب - ص ٨ .

(٢) صاحب - ص ٥٤ .

(٣) الأخطل الصغير - ص ٣٥٤ .

الأصل في منطقة القافية أن تتخذ تركيباً مقطعيًا واحدًا في القصيدة كلها ، فلا تختلف من بيت إلى بيت ؛ فإما أن تسلم من الزحاف في كل الأبيات ، وإما أن يجرى الزحاف فيها مجرى العلة ، فيكون لازماً في الموضع نفسه وبالصورة نفسها في الأبيات كلها . فلا يجوز أن يزاحف أحد مقاطعها في بيت وأن يسلم نظيره في بيت آخر (١) .

هذا هو الأصل كما قلت ، ولكن بعض الأوزان يخرج على هذه القاعدة أحياناً ، فتزاحف بعض هذه المقاطع في بعض الأبيات ، وتسلم في أبيات أخرى ، فيختلف تركيب القافية من بيت إلى بيت . ومثل هذا الاختلاف يؤدي إلى حالة من أشد حالات الخروج على النسق ، لأهمية هذه المنطقة ، ولندرة هذا النوع من الاختلاف وانحصاره في قلة من الأوزان (٢) . وهذه بعض أمثله ، وبعد كل بيت العلامات الدالة على التركيب المقطعي لأحرف القافية ، ونوع القافية في مصطلح العروضيين :

— من شعر « طرفة » (الرمل) :

خير حتى من معدّ علموا	لكفى ولجار وابن عم (— ٧ — المتدارك)
نَجْبَر المحروب فينا ماله	بِقَبَاب وجفان وخدم (— ٧٧ — المتراكب)
نقل للحم في مشتاتنا	عقر للنيب طرادو القرم (٣) (— ٧ — المتدارك)

— من شعر « شوقي » (الرمل) :

علموه كيف يجفون فجفا ظالم لا قيت منه ما كفى (— ٧ — المتدارك)

(١) قال « ابن رشيق » : لا يجتمع نوعان من هذه الأنواع — يعنى أنواع القافية — إلا في جنس من السريع ،

فإن المتواتر يجتمع فيه مع المتراكب إذا كان الشعر مقيداً ، كقول المرقش في بيت (وأطراف الأكف عنم)

وفي بيت آخر (قد قلت فيه غير ما تعلم) . ص ١١٤

والمعروف أن العروضيين يقسمون القوافي إلى أنواع ، لكل منها تركيبه المقطعي الخاص به ، وهى :

المتكاوس والمتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف .

وقد سبق تفصيل ذلك في الفقرة (٤ —) من الفصل الثانى .

(٢) لاحظته في بعض أوزان الرجز والرمل ، بالإضافة إلى السريع الذى ذكره « ابن رشيق » .

(٣) ابن الشجرى — ص ٤٠ .

مسرف في هجره ما ينتهى أترام علموه السرفا (٧٧ - المتراكب)
جعلوا ذنبي لديه سهري ليت بدرى إذدرى الذنب عفا^(١) (٧ - المتراكب)

— من شعر « بشار » (الرجز) :

هل من رسول مخبر عنى جميع العرب (٧٧ - المتراكب)
من كان حيا منهم ومن ثوى فى الترب (٧٧ - المتراكب)

.....

.....

أنا ابن فرعى فارس عنها المحامى العصب (٧٧ - المتراكب)

نحن ذو والتيجان والملك الأشم الأغلب^(٢) (٧ - المتدارك)

من شعر « أبى العلاء » (الرجز) :

الحرص فى كل الأفانين يصم (٧٧ - المتراكب)
أما رأيت كل ظهر ينقصم (٧ - المتدارك)
وعروة من كسل حى تنقصم (٧ - المتدارك)
أما سمعت الحادثات تختصم (٧ - المتدارك)
أم حبك الأشياء يعمى ويصم^(٣) (٧٧ - المتراكب)

٣/١

عندما يؤدى الزحاف إلى تناظر مقطع طويل فى التفعيلة السالمة وآخر قصير فى التفعيلة المزاحفة يقوم القارىء عامدا أو غير عامد بإطالة نسبة للمقطع القصير حتى يقلل الفارق بينهما (وهى إطالة - كما قدمت - لا تصل إلى حد تحويل القصير إلى طويل) ، وربما سكت سكتة قصيرة مع الإطالة ، أو بدلا من الإطالة . فحين يكون المقطع المزاحف فى موقع تسهل فيه الإطالة والسكتة ، يكون الزحاف أخفى وأخف ، والعكس صحيح . ولهذا كانت مزاحفة المقطع الذى يقع فى وسط الكلمة

(١) شوتى - ج ٢ - ص ١١٩ ، ١٢٠ .

(٢) بشار - ص ٣٧٧ .

(٣) أبو العلاء : اللزوميات - ج ٢ - ص ٢٧٧ .

أوفى أولها أشدّ بروزاً وإثارة للشعور بالاختلال من مزاحفة المقطع في آخر الكلمة .
وقد وقع النوعان في هذا البيت الذي يستشهد به العروضيون :

فهذان يذودان/وذا من كُثب يرمى^(١)

من الواضح أن كلا الزحافين في الشطر الأول أخف من الزحاف في التفعيلة
الأولى من الشطر الثاني :

فهذان / يذودان وذا من ك / ثب يرمى
مفاعيلُ / مفاعيلُ مفاعيلُ / مفاعيلُن
لأن إطالة الكسرة الأخيرة في كل من الكلمتين (هذان - يذودان) أكثر قبولا
من إطالة الفتحة في أول الكلمة (كُثب) . وكذلك السكتة في آخر كل كلمة أكثر
قبولا من السكتة بين أحرفها .

ومن شعر « البهاء زهير » :

من اليوم تعارفنا ونطوى ما جرى منّا
ولا كان ولا صار ولا قلتم ولا قلنا

.....
.....

وما أحسن أن نرجع للوصل كما كنا^(٢)

في صدر البيت الثاني تفعيلتان مزاحفتان (ولا كان / ولا صار = مفاعيلُ
مفاعيلُ) وفي صدر البيت الثالث تفعيلتان مزاحفتان كذلك (وما أحسن / ن أن
نرجح = مفاعيلُ مفاعيلُ) ، وقد تفاوت أثر الزحافات في الشطرين للسبب نفسه .

م/١

لاحظ بعض العروضيين أن الزحاف حين يكون في بداية الشطر - أخف منه
حين يكون في داخل الشطر . ويبدو أن وقوع الاختلال في البداية يسر للأذن

(١) الصاحب - ص ٤٠ .

(٢) البهاء زهير - ص ٣٤٠ .

تجاوزه ، حتى إن الخرم والخزم – على استقبح العروضيين إياهما – لا يجوزان إلا في بداية البيت ، أو في بداية الشطر ، في قول آخر .

وملاحظة العروضيين تتعلق بالبيسط على الخصوص . قال « الراضى » : إن الخبن في « مستفعلن » البسيط دون الخبن في « فاعلن » البسيط ، فهو فيها سائغ مستحسن ، بل هو أجمل جرسا . وخبين مستفعلن إذا وقع في وسط الشطر كان أثقل منه في أول الشطر^(١) . وقال « الحنفى » إن خبن مستفعلن في البسيط لا يقبل إلا في أول الشطر (الصدر أو العجز) ، فإن جاء في غير الموضعين ركّ نسيج الشعر وتلهل^(٢) . ولهذا الرأي نظير عند بعض نقاد الشعر الإنجليزي^(٣) .

١/ن

تختلف أساليب التعامل مع الزحاف من شاعر إلى آخر ، ومن عصر إلى عصر . والشعر الجاهلى – فيما يبدو – أحفل من أشعار العصور التالية^(٤) بالزحافات (التى تؤدي إلى شيء من الخروج على النسق) ، وكذلك العلل الجارية مجرى الزحاف . ويستثنى من ذلك الشعر الجديد (شعر التفعيلة) الذى عاد إلى أسلوب الشعر الجاهلى في الإكثار من الزحافات .

ومن الزحافات التى ذكرها الخليل مالا نكاد نجد له أثرا في العصور التالية ، مثل الزحافات المزدوجة (فيما عدا الخبل « متعلن » الذى يظهر أحيانا في رجز هذه العصور) ، ومثل الوقص والعقل ، ومثل الخرم والخزم .

ولا يتسع المجال هنا لإجراء إحصاءات دقيقة وافية لعينات من الشعر العربى في عصوره كافة ، ولكن يدفعنى إلى هذا رأى ملاحظته وما لاحظته عدد من الدارسين قديما وحديثا ، فقد قال « ابن رشيق » : (ولسنا نرى الزحاف الظاهر في شعر محدث

(١) الراضى ص ١٣٦ .

(٢) الحنفى ص ١٦٦ .

(٣) قال Fussell أن استعمال الزحاف الابتدائى initial أمر تقرّه التقاليد ، وربما تفرضه الظروف ، أما الزحاف الداخلى أو الوسطى medial فيجب أن يكون له من القوة ما يقنعنا أنه أمر محتوم .

Fussell, op. cit. p.101.

(٤) ابن رشيق – ص ٩٩ .

إلا القليل لمن لا يتهم ، كالبحتري . وما أظنه كان يتعمد ذلك ، بل كان على سجيته ، لأنه كان بدويًا من قري منبج . ولذلك أعجب الناس به ، وكثر الغناء في شعره ، استظرافا لما فيه من الحلاوة على طبع البداوة (١) .

ولم يكتف «ابن رشيقي» بالملاحظة ، بل أعلن انحيازه لهذا الاتجاه الذي ساد الشعر «المحدث» ، فقال إن عمل الشعر بالطبع دون العروض أجود (لما في العروض من المسامحة في الزحاف ، وهو مما يهجن الشعر ، ويذهب برونقه) (٢) .

ولاحظ «د . الطيب» مثل هذه الملاحظة فذكر أن الجاهليين كانوا لا يبالون بالاختلال اليسير في الطويل بخاصة ، ومثل على ذلك بمعلقة «امرئ القيس» .

وذكر — كذلك — أن «البحتري» كان يحاكي الجاهليين في هذا التساهل ، ولكن الغالب على المحدثين تجنب الزحاف ، وقل أن تجده عند «المتنبي» أو «أبي تمام» (٣) .

ولاحظ «د . النويهي» أن شعراء الجاهلية قد استباحوا «إباحات» ، وأكثروا منها ، لكنها قلت ثم زالت تماما بعد وضع علم العروض والقافية (٤) .

وقال — في موضع آخر — إن القدماء قد استعملوا الزحافات بسماحة وحرية ومرونة تركها المقلدون حين استعبدتهم بروز الإيقاع ورتوبه ، ولا يجروا عليها شعراؤنا الجدد — أصحاب التفعيلة — أنفسهم (٥) . ومثل على هذه الإباحات بقبض «مفاعيلن» في «الطويل» (سماء «الطى» سهوا) ، وكف التفعيلة نفسها ، و«طى» «مستعلن» في الرجز ، وخبل التفعيلة نفسها ، وكذلك «الخرم» (٦) .

وقال البستان عن قبض «مفاعيلن» في حشو الطويل إنه جاء في شعر لامزيء القيس والشنفرى ، ولا تخلو قصيدة من شعر الجاهليين من مثله . وعلل ذلك بنغمة

(١) ابن رشيقي — ص ٩٩ .

(٢) السابق — الموضع نفسه .

(٣) د . الطيب — السابق ص ٣٦٢ وما بعدها .

(٤) د . النويهي — ص ٩٦ .

(٥) السابق ص ٢٧٥ .

(٦) السابق ص ٩٦ ، ٩٧ ، ٢٧٥ .

كانت لهم في تلاوة الشعر ، يضيع معها الفرق في الطول بين « مفاعيلن » .
« ومفاعيلن » . وتساءل : من يقدم اليوم على هذا الزحاف^(١) ؟ ولاحظ « د . هيثم
الأمين » زحاف الوقص في شعر لـ « صلاح عبد الصبور » ورأى في ذلك اقترابا من
الواقع العروضي السابق على نظرية الخليل^(٢) .

أما شعر التفعيلة فقد لاحظ كثرة الزحافات فيه ، أو في بعض أبحره ، عدد من
النقاد^(٣) ، كما لاحظ بعضهم ظهور زحافات مستحدثة فيه^(٤) . ويبدو لي كذلك أن
الزحافات قد كثرت في الموشحات نسبيا ، إذا قورنت بالشعر التقليدي الذي جاء بعد
عصر العروض ، ولعل الأمثلة الواردة في الفصل الماضي تدل على ذلك إلى حد ما .

ويلتقى ما قيل عن الزحاف بما قيل عن « الكسر » في الفقرة (١ - ب) من
هذا الفصل .

١/س

كثرة الاختلالات والزحافات في الشعر الجاهلي ترجع إلى ثلاثة عوامل ؛

١ - أن المستوى الحضاري للعرب في الجاهلية جعلهم أقرب إلى الفطرة .
وجعل شعرهم أقرب إلى الطبيعة ، وأقل حرصا على الرونق .

٢ - وأن الشعراء كانوا عندئذ أقرب إلى « التلقائية » بالقياس إلى من جاء
بعدهم ، وبخاصة أولئك الذين ظهوروا بعد أن ظهرت علوم اللغة ، ومنها علم
العروض والقافية . وربما كان العرب في الجاهلية على علم ببعض جوانب العروض

(١) البستاني - السابق - ص ٩٨ .

(٢) د . هيثم الأمين : مجلة « الفكر العربي » - بيروت - يناير : مارس - ١٩٧٩ .

(٣) تازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - دار العلم للملايين - بيروت - ط ٤ - ١٩٧٤ - ص ١٠٧
، د . النويهي : السابق ص ٢٧٥ إلى ٢٧٧ .

، سلمى الخضراء الجيوسي : مجلة الآداب - بيروت - أبريل ١٩٥٩ .

، د . لويس عوض ؛ دراسات عربية وغربية - دار المعارف - القاهرة - ١٩٦٥ - ص ١٢٥
، علي يونس - السابق - ص ٥٠ وما بعدها .

(٤) د . محمود علي السمان : أوزان الشعر الحر وقوافيده - دار أبو العنين - طنطا - ١٩٨٠ - ص ٧ ،
٦٢ ، ٦٣ .

، علي يونس - ص ٤٥ وما بعدها .

ومصطلحاته كما روى « الجاحظ »^(١) . ورؤى أن الخليل قد لقي في المدينة أحد العرب يعلم ولده تقطيع الأبيات الى أسباب وأوتاد ، مستعملا اللفظ « نعم » للدلالة على الوتد ، واللفظ « لا » للدلالة على السبب^(٢) . ويبدو أن العرب منذ الجاهلية كانوا على قدر من الوعي بطبيعة الأوزان الشعرية ، ثم ازداد هذا الوعي ، حتى تبلور على يد « الخليل بن أحمد » الذي اتفق على أنه صاحب علم العروض والقافية في القرن الثاني الهجري . ومع تزايد الوعي والاهتمام بنظم الوزن ، صار الشعر أقرب إلى الصنعة ، وأبعد عن « التلقائية » .

٣ - وأن الشعر في الجاهلية كان يؤدي أداء أقرب إلى الغناء من أداء الذين جاءوا بعدهم .

وربما كان أسلوبهم ذاك في أداء الشعر قادرا على سد بعض الثغرات التي تسببها بعض الاختلالات والزحافات ، أو كان يخفف من وقعها .

أما في الموشحات ، فقد استعاد الشعر بعض ملامحه القديمة ، فصار أقرب إلى الفنون الشعبية التلقائية ، وأكثر ارتباطا بالموسيقى والغناء ، ولهذا نجد فيه قدرا من الزحافات لا نجده في الشعر العمودي ، كما نجد فيه أحيانا خروجا على الوزن ، كما تقدم .

وفي العصر الحديث اتجهت الفنون عموما - ومنها الشعر - إلى التحرر من القواعد ومن الشكل المحكم ، واتجه قسم منها إلى مزيد من الالتحام بالواقع ، واتجه قسم آخر إلى إطلاق عقال اللاشعور والتخفف من سيطرة العقل الظاهر . وكل ذلك أدى الى مزيد من الخروج عن النسق ، بالاختلالات الوزنية ، والإكثار من الزحافات في الشعر الجديد (شعر التفعيلة) .

ولعل ذلك هو السبب في إثارةهم بحرى الرجز والخبب ؛ فتفعيلة الرجز تأتي في عدة صور ، بسبب الزحافات المتعددة التي تدخلها ؛ فهي « مستفعلن » أو « متفعلن » أو « مستعلن » أو « متعلن » ، بالإضافة إلى « مفاعيلن » التي كادت -

(١) الجاحظ : البيان والتبيين - (تحقيق : فوزى عطوى) - مكتبة محمد حسين النورى بدمشق ومكتبة

الطلاب وشركة الكتاب ببيروت - ١٩٦٨ - ص ٨٨ .

(٢) الحنفى - ص ٢٤ .

لكثرة ورودها في هذا البحر - تصبح تفعيلة من تفاعيله المزاخفة (الفقرة « ا - ب » من هذا الفصل) . وتفعيلة « الخبب » جعل لها شعر التفعيلة صوراً متعددة كذلك ، بسبب ما يدخل هذا البحر من زخافات قديمة أو مستحدثة ، وهذه الصور هي : « فعلن » و « فعلن » و « فاعل » و « فاعلن » . بل أضاف بعضهم « فعولن »^(١) . وحين اتجهوا إلى « فاعلن » ليجعلوها تفعيلة أساسية في قدر كبير من قصائدهم في مرحلة من مراحل الشعر الجديد ، لم يقصروا على « فاعلن » بل مزجوها بصورتها المخبونة « فعلن » التي كانت مستقلة عنها في الماضي .

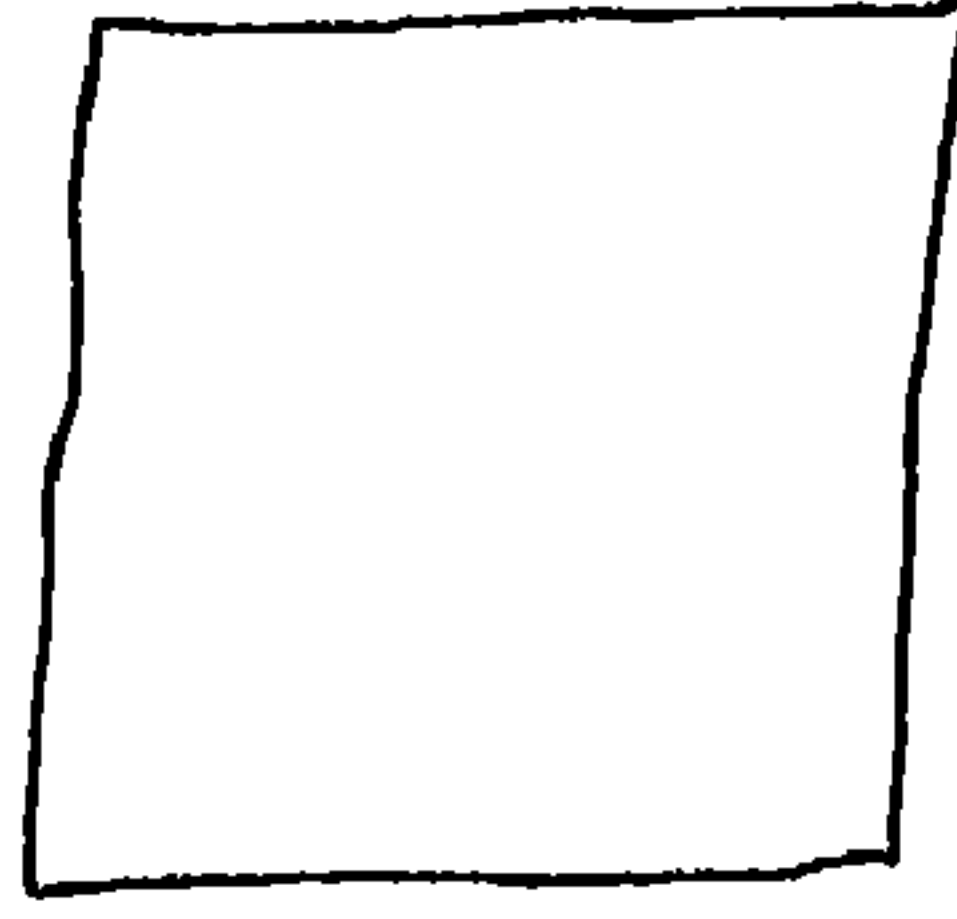
ع / ١

مما يؤدي إلى استمتاع القارئ أو السامع بالعمل الشعري وتقديره إياه ، أن يشعر من خلاله بقدرة الشاعر على تشكيل مادته وتوجيهها وجهة معينة تبعاً لإرادته ، فالإبداع الشعري صورة من صور الإرادة الانسانية وقدرتها على التأثير . والنسق نظام . ولا بد من إرادة وراء كل نظام . والشعور بإرادة الشاعر وقدرته من أسباب المتعة التي يبعثها النسق الشعري في نفس المتلقى . وليس النسق الشعري مجرد ترتيب لأصوات لغوية ، فمثل هذا الترتيب لا يحتاج إلى قدرة خاصة ، بل ينشئه الطفل - أحياناً - وهو يلعب بالكلمات ، وإنما يحقق النسق الشعري عدة أنظمة ، يجمعها معاً ويؤلف بينها دون أن يظن أحدها على الآخر ؛ النظام العروضي ، وأنظمة اللغة الأخرى من صوتية ودلالية وصرفية ونحوية . والإسراف في الإقدام على الضرائر الشعرية قد يشعر المتلقى بطغيان النظام العروضي على بعض الأنظمة الأخرى . وكذلك الخروج على النسق - إذا برز بروزاً حاداً - قد يبدو عدواناً على النظام العروضي لحساب بعض الأنظمة الأخرى . وفي كلتا الحالتين قد تهتز ثقنتنا بإرادة الشاعر وقدرته على صوغ مادته ، ويهتز كذلك تقديرنا لعمله واستمتاعنا به . ولا سبيل إلى قبول الخروج الحاد على النسق إلا إذا أقتنعنا العمل الشعري بأن هذا الخروج لم يكن عن عجز أو ضعف ، وأن له وظيفة وغاية .

ولذلك نظائر في سلوك الانسان ؛ فحين يلبس أحدنا الثياب الرديئة المستقبحة قد نستحسن منه ذلك أو نقبله ، أو - على الأقل - نجد له تبريراً أو تفسيراً ، إذا

(١) على يونس - فقرة ١٣ ، فقرة ١٤ من الفصل الأول ص ١٠٩ وما بعدها ، ١٢٤ وما بعدها .

احسنا أنه قادر على التمييز بين ما يعدّه المجتمع جميلا من الثياب ، وما يعدّه قبيحا ، وأنه قادر على اقتناء الجميل منها ، لكنه اختار هذه الملابس بسبب الزهد ، أو التشبه بطبقة من طبقات المجتمع ، أو لأنه يتحدّى العرف الاجتماعى عامدا ، أو أنه يتبدّل ليقوم بعمل يتطلب التبدّل . أما إذا لبس هذه الثياب لأنه من السذج الذين لا يميزون بين المستحسن والمستقبح ، أو لأنه غريب عن المجتمع لا يعرف تقاليده ، أو لأنه لا يستطيع غير هذا لسبب ما ، فلا بد أن ننظر إليه نظرة سخرية ، أو نظرة إشفاق . وحين يرسم أحدنا هذا الشكل مثلا :



فسيبدو أن صاحبه أراد شكلا هندسيا فأعوزته الأدوات التي تمكّنه من ذلك . ولهذا لن يشعر أكثرنا بارتياح لمثل هذا الشكل . أما إذا رأينا هذا الشكل مثلا :



فقد نقبله بالرغم مما فيه من التواءات وتعرجات غير منتظمة ، تخرج على استقامة أضلاعه ، فالواضح أن الذى رسمه قادر على إقامة الخطوط المستقيمة المتعامدة ، وعلى رسم الشكل الهندسى المنتظم ، ولكنه اختار أن يجمع بين الاستقامة والتعرج لغرض ما .

وفي الأدب قد نقرأ عملاً مكتوباً - في جملة - بالفصحى ، ولكن تتخلله كلمات أو جمل عامية ، فنقبل ذلك ، بل نستحسنه أحياناً ، إذا عرفنا أن صاحبه متمكن من لغته الفصحى ، قادر على التعبير بها ، لكنه فعل ذلك لغاية ما ؛ فلعله أراد - مثلاً - أن يحاكي لغة الشخصية في واقع الحياة ، أو لعله رأى أن ما اختاره من كلمات العامية أو تراكيبها ليس له نظير في الفصحى . وكذلك فعل « الجاحظ » و « إليوت » وغيرهما . أما إذا « لحن » الكاتب عبثاً عن الفصاحة لقلة معرفته باللغة ، أو لتأثره اللاواعي بالعامية أو بلغة أخرى أجنبية ، فسوف يستهجن القارئ هذا اللحن ، أو يسخر منه كما يسخر من غير العرب حين يستعملون العربية دون معرفة كافية .

والخروج على النسق الإيقاعي - مهما نبأ وكثر - قد يكون مقبولاً إذا أحسنا - من خلال القصيدة - أنه صادر عن إرادة الشاعر واختياره . وأفضل ما يشعرنا بذلك أن يكون للخروج على النسق وظيفة تعبيرية . وربما اختاره الشاعر بحاسته الفنية دون أن يكون واعياً بوظيفته التعبيرية كـل الوعي .

وقد أراد بعض النقاد أن يجعل لكل زحاف على حدة قيمة تعبيرية في الموضوع الذي وقع فيه . ومعنى ذلك أنه يريد إقامة توافق حُرْفِيّ بين الزحاف والمعنى .

ففي رأى Fussell أن كل تنويع وزني variation غير متوقع يمكن أن يكون علامة على الدهشة لإلقاء ضوء على تحوّل مفاجيء في الفكر أو الشعور ، أو علامة على وجود فجوة أو مقاطعة . ولكن التفعيلة الاسبوندية (التي تتكون من مقطعين منبورين) هي التفعيلة المفضلة لهذا الغرض . وفي موضع آخر يوضح الآثار التعبيرية لأشكال التنويعات الوزنية فيقول إن تتابع المقاطع المنبورة دون أن تتخللها مقاطع غير منبورة يمكن أن يقوى الإحساس بالبطء أو الثقل أو الصعوبة ، وتتابع مقاطع غير منبورة دون أن تتخللها أخرى منبورة يمكن أن يقوى الإحساس بالسرعة أو الخفة أو السهولة ، والتحوّل العكسي reversal غير المتوقع يوحى بحركة مفاجئة ، غالباً ما تكون حركة كشف أو تنوير ، أو بتغيير في مسار الفكر أو النغمة الخ (١) .

Fussell, op. cit. p. 42,53.

(١)

ويتجه « د . النوبهي » الاتجاه نفسه ؛ ففي تناوله لقصيدة « صلاح عبد الصبور » بعنوان « أغنية من فيينا » يتحدث عن هذه العلاقة الموضوعية بين المعنى والخروج على النسق في عدة أبيات : فمثلا في قول الشاعر :

وقفت قريبا ، أحسها ، أرقبها ، أشمها

يلاحظ الناقد أن التفعيلة الثالثة (سُها أَرُقْد) خرجت على تفاعيل الرجز - الذي تنتمي إليه القصيدة ، فهي (مفاعيل) ، (فإذا أعدنا النظر في البيت مستمعين لهذا الخروج على الوزن التقليدي المستقيم رأينا كيف أنه بإطالته الإيقاعية يطيل من تلك الوقفة المتأملّة المراقبة التي يصفها الشاعر^(١) .

وفي قول الشاعر :

أقول يا نفسى رآك الله عطشى حين بلّ غربتك
جائعة فقوتك

تائهة فمدّ خيط نجمة يضىء لك .

يلاحظ الناقد أن التفعيلتين الأوليين في البيتين الثاني والثالث (جائعة - تائهة) على وزن « مستعلن » (مما يرغما على إطالة مدّة الألف تعويضا عن الرابع المحذوف ، فيزيد معنى الجوع والتهيء تأكيدا)^(٢) .

وربط الخروج على النسق بالمعنى على هذا النحو الحرفي قد يقودنا إلى التعسف . وقد وجد Fussell أن قدرا كبيرا من الشعر المعاصر ، بل معظم الشعر المعاصر ، لا يحقق هذا الربط الذي يريده . فالزحاف الداخلى الذى يعكس الإيقاع ، ويسبب للقارئ هزة أو دفعة ، حين يصير مجردا من الدلالة المعنوية meaningless ، هو علامة شائعة على رداءة الوزن ، وهو - مع الأسف - من مميزات قدر كبير من الشعر المعاصر ، بل معظم الشعر المعاصر^(٣) .

ومع ذلك قد يكون للخروج على النسق وظيفة موضوعية في بعض الأحيان . وبعض الأمثلة التي ذكرها « د . النوبهي » تؤيد ذلك . ويمكن أن يضاف إليها هذا المثال من شعر « العقاد » :

(١) د . النوبهي - ص ١٦٠ .

(٢) النوبهي - ص ١٦١ . وهناك أمثلة أخرى في الفصل نفسه ، وكذلك في ص ٢٧١ .

Fussell, op. cit. p. 101.

(٣)

ظمآن ظمآن لا صوب الغمام ولا
 حيران حيران لا نجم السماء ولا
 يقظان يقظان لا طيب الرقاد يدا
 غصان غصان لا الأوجاع تبليني
 شعري دموعي وما بالشعر من عوض
 يا سوء ما أبتت الدنيا لمغبط
 هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم
 أسوان أسوان لا طب الأساة ولا
 سامان سامان لا صفو الحياة ولا
 أصحاب الدهر لا قلب فيسعدني
 يدك فامح ضني يا موت في كبدي
 عذب المدام ولا الأنداء ترويني
 معالم الأرض في الغماء تهديني
 نيني ولا سمر السمار يلهيني
 ولا الكوارث والأشجان تبكييني
 عن الدموع نفاها جفن محزون
 على المدامع أجفان المساكين
 وما استرحت بحزن في مدفون
 سحر الرقاة من اللأواء يشفييني
 عجائب القدر المكنون تعنييني
 على الزمان ولاخل فيأسوني
 فلست تمحوه إلا حين تمحون^(١)

وتفعيلات البيت الأخير :

متفعّلن فعِلن مستفعلن فعِلن / متفعّلن فاعلن مستفعلن فعِلن

ويبرز في هذا البيت زحاف « الخبن » الذي جعل « فعِلن » (ح ضني) -
 التفعيلة الثانية في الصدر - مخالفة للتفاعيل المناظرة في كل الصدور الأخرى ، وفي
 بعض الأعجاز .

ووقوع هذا الزحاف في نهاية كلمة (امح) يدفع القارئ إلى مدّ الضمة .
 ويقوى رغبة القارئ في المدّ أن هذا الجزء من الشطر (يدك فامح ضني) خال من
 الصوائت الطويلة ، في حين تكثر الصوائت الطويلة في أكثر الأجزاء المناظرة من
 الأشطر الأخرى ، ولا سيما الصدور (ظمآن ظمآن لا - شعري دموعي وما -
 أسوان أسوان لا - أصحاب الدهر لا . . . الخ) . ولكن هذه الرغبة في المد
 تصطدم بالقاعدة النحوية التي تقضى بقصر هذا الصائت (فعل الأمر هنا مبني على
 حذف حرف العلة) . وكلّ ذلك أدى إلى جعل الشطر ، بل البيت قلقلًا . ولو أن
 الشاعر جعله مثلاً : (يدك فامح ضني يا موت في كبدي) ، لتجنب الزحاف

(١) عباس محمود العقاد : وهج الظهيرة - دار العودة - بيروت - ١٩٨٢ م - ص ٦٤ .

وما ترتب عليه من أثر . ولكنه اختار المزاحفة ، والأرجح أنه كان على وعى بها ، وأنه كان يستطيع أن يتجنبها لو أراد ، يدل على ذلك تمكن الشاعر من عروضه ولغته في هذه القصيدة ، وفي شعره بعامته . والبيت يأتي بعد أبيات مشحونة بالألم والياس ، كأنه يحمل الخلاص ، ولكن اختيار الخلاص بالموت ليس الحل الذي تقرّبه عين الشاعر ، فيلقى رأسه ويتنفس في ارتياح . إنه حلّ اليأس الذي لا يجد حلاً . ولذا لم يجعل الشاعر شرطه حاسماً قاطعاً ، بل جعله قلماً مضطرباً .

هذا مثل من الأمثلة التي يقوم فيها الخروج على النسق بوظيفة موضوعية . ولكن الأصل - في رأيي - أن يُنظر إلى الخروج على النسق في القصيدة بوجه عام ، وأن نبحث عن علاقته بالمحتوى كلاً ؛ فالخروج على النسق حين يكون خفيفاً قد لا يستوقف القارئ ، ولذلك لا يكون له أثر على الإحساس بالنسق العام ، ولكنه قد يبرز حتى يسبب للقارئ شعوراً بشيء قليل أو كثير من اضطراب الوزن على مستوى النص كلاً . وسيطرة النسق تعني انضباط الشكل وانتظامه . والشكل المنضبط المنتظم له وظيفته التعبيرية ، وكذلك الشكل المضطرب . وقد اخترت للتمثيل قصيدتين من الشعر الجديد لـ « كمال عمار » و « أمل دنقل » ، وفيما يلي قصيدة « القيظ » للشاعر « كمال عمار » (وبعد كل بيت تفاعيله) :

في كل يوم ألقط الحصى من الطريق (مستفعلن مستفعلن متفعلن فعول)
 وأنثر الورود (متفعلن فعول)
 وأفتح الشباك كي أراه (متفعلن مستفعلن فعول)
 مورّد الحدود (متفعلن فعول)
 ورائعاً بلا حدود (متفعلن متفعلن)
 لكنّ كلّ غائب يعود (مستفعلن متفعلن فعول)
 أما الذي انتظرته فلم تلحّ خطاه (مستفعلن متفعلن متفعلن فعول)
 أما الذي انتظرته فالعين لا تراه (مستفعلن متفعلن مستفعلن فعول)
 يا حسرتي إذ يفرح الأحباب بالأحباب (مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعول)
 أما أنا ففرحتي مقطوعة الذراع (مستفعلن متفعلن مستفعلن فعول)
 ويغلق النهار كل باب (متفعلن متفعلن فعول)
 ويزحف الظلام فوق قلبي الوحيد (متفعلن متفعلن متفعلن فعول)

وأشعل المصباح لحظة . . لينطفئ (مستفعلن مستفعلن متفعلن فعل)
فألزيت في حقيبة المسافر البعيد (مستفعلن متفعلن متفعلن فعول)
وحينها أشد فرق جسمي الغطاء (متفعلن متفعلن متفعلن فعول)
عيني تنام وحدها والقلب لا ينام (مستفعلن متفعلن مستفعلن فعول)
فكل ليلة أراه يعبر الجبال (متفعلن متفعلن متفعلن فعول)
أذوب في عينيه (متفعلن فعلان)
وأنحني على يديه (متفعلن متفعلان)
ياسيدي الكريم (مستفعلن فعول)
يا سيدي الكريم (مستفعلن فعول)
متى تعود يا نسيم (متفعلن متفعلان)
فالقبط سدّ أعين السهائم^(١) . (مستفعلن متفعلن فعول)

أما قصيدة « أمل دنقل » (الهكاء بين يدي زرقاء اليمامة) فطويلة ، أختار منها
هذا الجزء :

أيتها العرافة المقدّسة (مستعلن مستفعلن متفعلن)
جئت إليك مشخنا بالطعنات والدماء (مستعلن متفعلن مستعلن متفعلان)
أزحف في معاطف القتلى وفوق الجثث المقدّسة (مستعلن متفعلن مستفعلن
مستعلن متفعلن)
منكسر السيف مغبر الجبين والأعضاء (مستعلن مستعلن متفعلن مفاعيلان)
أسأل يا زرقاء (مستعلن فعلان)
عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء (مستعلن مستفعلن متفعلن فعلان)
عن ساعدي المقطوع وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكسة (مستفعلن مستفعلن
متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن)
عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء (مستفعلن متفعلن متفعلن فعلان)
فيثقب الرصاص رأسه . . في لحظة الملامسة (متفعلن متفعلن مفاعيلن متفعلن
فعل)

(١) كمال عمار : أنهار الملح - دار الكاتب العربي - القاهرة - ١٩٦٨ - ص ١٩ : ٢١ .

عن الفم المحشو بالرمال والدماء (متفعلن مستفعلن متفعلن فعول)
 أسأل يا زرقاء (مستعلن فعلان)
 عن وقفتي العزلاء بين السيف . . والجدار (مستفعلن مستفعلن مستفعلن
 فعول)
 عن صرخة المرأة بين السبي والفرار (مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعول)
 كيف حملت العار (مستعلن فعلان)
 ثم مشيت دون أن أقتل نفسي دون أن أنهار (مستعلن متفعلن مستفعلن
 مستفعلن فعلان)
 ودون أن يسقط لحمي . . من غبار التربة المدنسة (متفعلن مستعلن مستفعلن
 مستفعلن متفعلن)
 تكلمى أيتها النبية المقدسة (متفعلن مستعلن متفعلن متفعلن)
 تكلمى . . . بالله . . باللعنة . . . بالشيطان (متفعلن مستفعلن مستفعلن
 فعلان)
 لا تغمضى عينيك فالجرذان (مستفعلن مستفعلن فعلان)
 تلعق من دمي حساءها . . ولا أردّها (مستعلن متفعلن متفعلن متفعلن)
 تكلمى لشدّ ما أنامهان (متفعلن متفعلن متفعلن)
 لا الليل يخفى عورتي . . ولا الجدران (مستفعلن مستفعلن مفاعيلان)
 ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدّها (متفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن)
 ولا احتمائي في سحائب الدخان (متفعلن مستفعلن متفعلن)
 تقفز حولي طفلة واسعة العينين . . عذبة المشاكسة (مستعلن مستفعلن
 مستعلن مستفعلن متفعلن فعل)
 كان يقصّ عنك يا صغيرتي . . ونحن في الخنادق (مستعلن متفعلن متفعلن
 متفعلن فعولن)
 فنفتح الأزرار في ستراتنا . . ونسند البنادق (متفعلن مستفعلن مستفعلن
 متفعلن فعولن)
 وحين مات عطشا في الصحراء المشمسة (متفعلن متعلن مستعلن مستفعلن)
 رطب باسمك الشفاه اليابسة (مستعلن متفعلن مستفعلن)
 وارتخت العينان (مستعلن فعلان)

فأين أخفى وجهى المتهم المدان (متفعّلن مستفعّلن مستعلن فعول)
والضحكة الطروب ضحكته . . (مستفعّلن متفعّلن فعول)
والوجه والغمازتان . (مستفعّلن مستفعلان)^(١)

من الواضح أن النسق في قصيدة « دنقل » - متمثلة في هذا الجزء - أكثر
اضطراباً منه في قصيدة « عمار » . وكلتاهما من الرجز ، ولكن « كمال عمار » لم
يستعمل في الحشو إلا زحافاً واحداً هو الخبن ، أو ، بعبارة أخرى ، لم يستعمل إلا
تفعيلتين : « متفعّلن » و « مستفعّلن » . وفي معظم القصيدة يجمع البيت بين
التفعيلتين . أما هذا الجزء من قصيدة « أمل دنقل » فقد اجتمع في حشوه الخبن
والطى والخبل ، أى أنه جمع بين تفاعيل الرجز المعروفة كلها وهى : مستفعّلن -
متفعّلن - مستعلن - متعلن . بل أضاف إليها « مفاعيلن » ، وقد سبق الحديث
عنها في الفقرة (١ - ب) من هذا الفصل .

أما الأضرب فبلغت أنواعها في المثال الأول أربعة وإن كان أكثرها على وزن
« فعول » (في ١٧ بيتاً من ٢٣) . أما في المثال الثانى فكانت الأضرب فيه على تسع
صور (أو سبع إذا تجاوزنا عن الفرق بين مستفعّلن ومتفعّلن ، والفرق بين
مستفعلان ومتفعلان) .

وبالإضافة الى ذلك تتشابه القوافى في قصيدة « عمار » ، فكل أبياتها -
إلا ثلاثة - تنتهى بمقطع زائد الطول ، يتوسطه صائت طويل ، أما قوافى « دنقل »
فهى أنواع متباينة ؛ فبعضها يتكوّن من مقطعين طويلين ، وبعضها يتكوّن من
مقطعين طويلين بينهما مقطع قصير ، وبعضها من مقطع زائد الطول . والنوعان
الأخيران هما الغالبان . ومن ناحية أخرى يتضمن بعضها صائتا طويلاً أو أكثر ،
ويخلو بعضها من الصوائت الطويلة . ويختلف موقع الصائت فهو أحياناً الصوت
الأخير (أردما - أشدها) وأحياناً يأتى قبل الأخير مباشرة (دماء - عدراء) ،
وأحياناً يفصل بينه وبين الصوت الأخير صوتان أو أكثر (خنادق - يابسة) . وأخيراً

(١) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة - دار العودة ومكتبة مدبولى - بيروت والقاهرة - ط ٢ -

١٩٨٥ م - ص ١٢١ وما بعدها .

تتراوح تفاعيل الأبيات عند « كمال عمار » بين تفاعيلين وأربع تفاعيل ، أما عند « دنقل » فتتراوح بين تفاعيلتين وست تفاعيل .

وكل هذه العوامل تجعل النسق في المثال الأول أبسط وأوضح منه في المثال الثاني . ووضوح النسق وبساطته (نسبيا) في المثال الأول يأتلفان مع المحتوى الغنائي البسيط . واضطراب النسق (نسبيا) في المثال الثاني يأتلف مع المحتوى المتشعب المركب المضطرب .

وقارىء الشعر الجديد يلاحظ في سهولة غلبة النوع الثاني على النوع الأول ، وإن كان الخروج على النسق في الشعر الجديد بعامة أكثر وأوضح من الخروج على النسق في أشكال الشعر الأخرى .

ولعل الشعر الجديد بذلك — يعكس ما تعجّ به النفوس — في هذا العصر — من حيرة وقلق ، وما تعجّ به الحياة من تعقيد واضطراب . ويكشف ذلك أيضا عن ميل عام إلى التحرر من « الشكل المحكم » ، وهو ميل لا يظهر في الشعر والفنون فحسب ، بل يظهر في أساليب الحياة عموما .

٢ — العوامل الأخرى

لو تكونت « منظومة » من تفاعيل مجردة ، أو من أصوات تشبه التفاعيل المجردة ، مثل (تَرَمَّ تَم) أو (نعم لا) أو (دَدَنْ دَنْ) لما سُميت قصيدة ، ولا نصرفت عنها الأسماع بعد شطر أو شطرين . فما هذه « المنظومة » إلا هيكل عظمي ، فإذا صارت قصيدة كسيت العظام لحما ، ونُفِخت فيها الروح ، بما في الكلمات من معاني ، وما فيها من تنوع صوتي .

والعوامل التي تميّز بين قصيدتين — ولو كانتا تنسبان إلى تكوين واحد — أوسع من أن تستقصى في هذا المجال ، ولذا أكتفى بتناول أهم هذه العوامل :

(١) العلاقة بين الوحدات الوزنية والوحدات اللغوية الأخرى^(١) :

(١) تناول « جون كوين » هذه العلاقة في اللغة الفرنسية . يراجع :
جون كوين : بناء لغة الشعر (ترجمة : د . أحمد درويش) — مكتبة الزهراء . القاهرة — الإيداع بتاريخ ١٩٨٥ م — ص ٦٥ وما بعدها .

فقد تتطابق التفعيلة مع الكلمة ، وقد تتطابق مع أكثر من كلمة ، وقد تتقاطع التفاعيل مع الكلمات . فمن أمثلة تطابق التفعيلة مع الكلمة (والأشطر المقصودة^١ هي الموضوعات بين أقواس) :

- (تطالعنا / خيالات / لسلمى) — كما يتطالع الدّين الغريم^(١)
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
- (أشاروا / بتسليم / فجدنا / بأنفس) — تسيل من الآماق والسّم أدمع^(٢)
فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن
- (رهوا جل / وصواهل / ومناصل وذوا بل / وتوعد / وتهدد)^(٣)
متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن
- (وقالوا / يعود / نقلنا / يبور) — بقدره خالقنا الأثل^(٤)
فعولن / فعول / فعولن / فعول
- (وكفى / عجباً / أنى / قنص) — للسرب سباني أغيذه^(٥)
فعلن / فعلن / فعلن / فعلن
- مت وجدوا ولوعة — (فاسقنيها / لعلنى)^(٦)
فاعلاتن / متفعلن
- ومن أمثلة تطابق التفعيلة مع أكثر من كلمة :
- (لمن طلل / برامة لا / يريم عفا وخلا / له حقب / قديم)^(٧)
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
- (حشاي / على جمر / ذكى / من الهوى) — وعيناي في روض من الحسن ترتع^(٨)

(١) زهير : شعر زهير — ص ١٤٨ .

(٢) المتنبي — ص ٣٠ .

(٣) المتنبي — ص ٤٨ . والبيت الذي قبله في القصيدة :

هدوية بدوية من دونها — سلب النوس وثار حرب توعد .

(٤) أبو العلاء — اللزوميات — ج ٢ — ص ٢١١ .

(٥) البيت لـ « الحصري » ، والنص في : المرزوقي والحاج يحيى — ص ١٧٣ .

(٦) البهاء زهير — ص ٣٦٦ .

(٧) زهير — ص ١٤٧ .

(٨) المتنبي — ص ٣٠ .

- فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن
 - (إن التي / سفكت دمي / بجفونها)
 لم تدر أن دمي الذي تتقلد^(١)
 متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن
 - عمل كلا عمل ووقت فائت
 (ويد إذا / ملكت رمت / ما تملك)^(٢)
 متفاعلن / متفاعلن / مستفعلن
 - (لست أصغى / ولا أعى)
 خلتني منك خلتني^(٣)
 فاعلاتن / متفعلن
 - (إن عادلي / ذاك المرضا)
 فلك البشارة يا رسول^(٤)
 مستفعلن / مستفعلن
 - الواحة الزهراء ذات الغنى (تربى التي / ماملها / في البلاد)^(٥)
 مستفعلن / مستفعلن / فاعلان

أما التقاطع فأمثلته كثيرة لا تخلو منها قصيدة ، وأكثر الأبيات التي استشهد بها
 فيها سبق تجمع بين التطابق في أحد الشطرين والتقاطع في الشطر الآخر ، فبيت
 زهير :

تطالعنا خيالات لسلمى / كما يتطلع الدين الغريم
 يقسم الى تفاعيل على النحو التالي :

تطالعنا / خيالات / لسلمى كما يتطلد / لع الدين الـ / غريم
 مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

ففي العجز تقطع التفعيلة الأولى كلمة « يتطلع » ، أي أن نهاية التفعيلة تقع في
 وسط الكلمة ، وتقطع التفعيلة الثانية كلمتي « يتطلع » و « الغريم » ، أي أن

(١) المتنبي - ص ٤٧ .

(٢) أبو العلاء - السابق - ص ١٣١ .

(٣) البهاء زهير - ص ٣٦٧ .

(٤) البهاء زهير - ص ٢٦٦ .

(٥) شوقي - الشوقيات - ح ١ - ص ١٠٣ .

بدايتها تقع وسط الكلمة الأولى ، ونهايتها وسط الكلمة الثانية . والتفعيلة الثالثة تقطع كلمة « الغريم » ، أى أن بدايتها تقع فى داخل الكلمة .

وقلما يشمل التتابق تفاعيل الشطر كلها ، ناهيك عن تفاعيل البيت ، وإنما بكثر اجتماع التتابق مع التقاطع فى الشطر .

ومن الواضح أن التتابق يعمل على بروز النغم وبساطته ، على العكس من التقاطع^(١)

ومن ناحية أخرى ، هناك العلاقة بين الشط والجملية ، فقد يتطابق الشطر مع جملة أو أكثر من جملة ، أى أنه يبدأ ببداية جملة ، وينتهى بنهاية هذه الجملة ، أو بنهاية جملة أخرى . وقد يتقاطع الشطر مع جملة أو أكثر ، أى أن أحد طرفيه أو كليهما لا يقع فى طرف جملة ، بل فى داخلها .

ومن أمثلة التتابق هذه الايات من شعر « المتنبى » :

ذَلَّ من يغبط الدليل بعيش	رَبِّ عيش أخفَّ منه الجِمام ^(٢)
من يهن يسهل الهوان عليه	ما لجرح بميت إيلام ^(٣)
ما كل ما يتمنى المرء يدركه	تأتى الرياح بما لا تشتهي السفن ^(٤)
لولا المشقة ساد الناس كلهم	الجود يفسر والإقدام قتال ^(٥)
لا تشتر العبد إلا والعصامه	إن العبيد لأنجاس مناكيد ^(٦)

(١) ولهذا « التقاطع » نظير فى الشعر اليونانى والشعر اللاتينى ، يسمّى Ceasura وهو انقسام التفعيلة بين كلمتين ، أو انتهاء الكلمة فى داخل التفعيلة . ويراجع :

Drabble (editor), 'The Oxford Companion to English Literature, Oxford university press, 1985, Ceasura.

ويراجع كذلك :

Webster's Ninth New Collegiate Dictionary, U. S. A, 1986, ceasura.

(٢، ٣) المتنبى - ص ١٦٤ ، الثعالبي ص ٣٢٢ وما بعدها .

(٤) المتنبى - ص ٤٧٢ ، الثعالبي - نفسه .

(٥) المتنبى - ص ٤٩٠ ، الثعالبي - نفسه .

(٦) المتنبى - ص ٥٠٦ ، الثعالبي - نفسه .

أما التقاطع فمنه ما يجعل الصدر مرتبطا بالعجز نحويا ، بحيث لا يمكن أن يستقل أى منها بنفسه ، كما فى الأمثلة الآتية من معلقة « امرئ القيس » :

— كأن غداة البين يوم تحمّلوا لدى سمرات الحى ناقف حنظل
— وتعطو برخص غير شثن كأنه أساريع ظبي أو مساويك إسحل
— تضىء الظلام بالعشاء كأنها منارة ممسى راهب متبتّل (١)

وكذلك الأمثلة التالية من قصيدة « إيليا أبو ماضى » :

— قد انقضى العمر وأرواحنا مفطومة بالحرص ، بشي الفطام
— نيسويورك يا ذات البروج التى سمت وطالت كى تمس الغمام
— وتدركى أن قصور المنى تبقى وتهدّ قصور الرجام (٢)

وقد يُظنّ الصدر مستقلا ، فإذا قرأنا العجز وجدنا أنه مرتبط بالصدر نحويا كما فى الأمثلة التالية :

— وجيد كجيد الرئم ليس بفاخش إذا هى نصّته ولا بمعطل
— وليل كموج البحر أرخى سدوله علىّ بأنواع الهموم ليبتلى (٣)
— فد غدغ الأوتاد لا تكثرت أن تذهب الفتنة بالإحتشام
— لن تبلغى والله باب السّما إلا بأوتار كمنار الشّام (٤)

ويبلغ الارتباط بين الشطرين حدّ الالتحام حين يقع بعض الكلمة فى الصدر وبعضها فى العجز ، فإذا قسم البيت شطرين ، أدّى ذلك إلى شطر الكلمة . ويسمى هذا بالتدوير . ومن أمثله معظم الأبيات التالية من معلقة « الحارث بن حلزة » .

لا أرى من عهدت فيها فأبكى اليوم . . . دها وما يجير البكاء

(١) أبو ماضى - الحمائل - ص ١٨٠ وما بعدها .

(٢) أبو ماضى - الحمائل - ص ١٨٠ وما بعدها .

(٣) الزوزى - نفسه .

(٤) أبو ماضى - الحمائل - الموضع نفسه .

وبعينك أوقدت هند النار أخيرا تلوى بها العلياء
فتنورت نارها من بعيد بخزاري هيهات منك الصلاة
أوقدتها بين العقيق فشخصين يعود كما يلوح الضياء^(١)

ومعظم الأبيات الآتية من قصيدة لـ « حافظ إبراهيم » :
أهلا بأول مسلم فى المشرقين علا وطار
النيل والبسفور فيك تجاذبا ذيل الفخار
يوم امتطيت براقك الميمون واجتزت القفار
تلهو وتعبث بالرياح على المفاوز والبحار^(٢)
وقد يرتبط البيت ، أو أحد شطريه ، بالبيت التالى ، أو بأحد الأبيات التالية
نحويا ، وهو ما يسميه العروضيون « التضمين » . وهو معيب عند كثير من
العروضيين وبخاصة حين يؤدى إلى تعلق آخر كلمات البيت بالبيت التالى^(٣) .

(١) الزوى - ص ١٥٥ ، ١٥٦ .

(٢) حافظ - ح ٢ - ص ٧٦ .

(٣) قال « ابن رشيق » : (والتضمين أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها . وكلما كانت اللفظة المتعلقة
بالبيت الثانى بعيدة من القافية كان أسهل عيبا من التضمين) - (ابن رشيق - ح ١ - ص ١١٣) .
ويبدو من هذا القول أنه يتردد في تعريف التضمين ، بين تعميمه على كل ارتباط معنوى بين البيت والبيت
التالى ، وبين تقيده على ارتباط القافية (أى الكلمة الأخيرة فى البيت) بما بعدها .
وعرف « ابن عبد ربّه » التضمين فقال : هو (أن لا تكون القافية مستغنية عن البيت الذى يليها) ،
ومثل له بالبيتين المذكورين هنا ، وعلق عليهما بقوله : (وهذا قبيح ، لأن البيت الأول متعلق بالبيت
الثانى لا يستغنى عنه . وهو كثير فى الشعر) (ابن عبد ربّه - ح ٥ - ص ٥٠٨)
وللدكتور « سيد البحرأوى » دراسة عن التضمين ، التفت فيها إلى سبب من اسباب « انتوتر » الذى
ينشأ عن التضمين ، فالجملة (إذا انتهت تماما ، فإنها تنتهى - على المستوى التنغيمى - بنغمة هابطة
(لا) أما إذا انتهت نهاية جزئية ، وظلت مرتبطة بما بعدها ، فإن هذه النهاية الجزئية تخلق نغمة مستوية
(→) ، نغمة تعليق . وعلى هذا الأساس ، فإن نغمة التعليق التى ينتجها التضمين تكون فى صراع مع
الوقفة التقليدى فى نهاية البيت . كذلك فإن هذه النغمة تكون فى صراع مع الجرس الصوتى - المطلوب -
الناجم عن تكرار حرف الروى) . (د . سيد البحرأوى : التضمين فى العروض والشعر العربى - مجله
« فصول » - القاهرة - أبريل - سبتمبر ١٩٨٧)

والمثل الذي يضربه العروضيون لتعلق القافية (ويقصدون بها هنا الكلمة الأخيرة في البيت) بما بعدها :

وهم وردوا الجفسار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إنى
شهدت لهم مواطن صالحات شهدن لهم بحسن الظن منى

واستقلال الأشطُر ، كل منها بنفسه ، يعمل على بساطة الموسيقى ووضوحها ، إذ يعتنق الاستقلال العروضى والاستقلال النحوى . أما ارتباط الشطر نحويا بغيره فيعمل في الاتجاه المعاكس ، لأنه يخلق في نفس القارئ صراعا بين شعورين : شعور بالاتصال النحوى ، وشعور بالاستقلال العروضى^(١) . ويختلف القراء إزاء هذا الموقف ؛ فبعضهم يرجح الجانب النحوى ، فيقف حين يستدعى المعنى أن يقف ، ويصل حين يستدعى المعين أن يصل ، وبعضهم يرجح الجانب العروضى ، فيقف في أواخر الأشطُر ، ولو أدى الوقوف إلى شطر الجملة أو الكلمة . وفي كلتا الحالتين يؤدى التنازع بين الشعورين إلى شيء قليل أو كثير من الشعور بالتوتر . ويشتد هذا الشعور كلما اشتدت حاجة أحد الشطرين إلى غيره ، كما في حالة التدوير ، وكلما كان التقاطع بين الشطر والجملة خارجا عن المؤلف في الشعر ، كما في بعض حالات التضمين . ويلاحظ أن التضمين بكل صوره شائع في الشعر الجديد ، لا تكاد تخلو منه قصيدة^(٢) .

وبعض حالات التقاطع شائعة مألوفة تكاد تكون هي الأصل^(٣) . والجمع بين التطابق والتقاطع في كل تكوين ، هو - على أية حال - مصدر من مصادر التنويع في التكوين ، بل في القصيدة الواحدة .

(٢) وقد يتضمّن البيت نوعا من « الإيقاع اللفظى » يتعارض مع الإيقاع الوزنى ، فيساعد على خفاء التفاعيل ، ويضفى على الموسيقى شيئا من التركيب .

(١) على يونس : النقد الأدبى وقضاياها الشكل الموسيقى في الشعر الجديد - ص ٧٣ ، ٧٧

(٢) بل يونس - السابق - ص ٧٦ وما بعدها .

(٣) ويلاحظ أن التدوير لا يؤدى إلى إحساس بالتعارض أو الاضطراب حين يكون في الأوزان القصيرة ، كما في قصيدة « حافظ إبراهيم » التى سبق الاستشهاد بها ، فالبيت لقصره يمكن أن ينطق دفعة واحدة دون حاجة إلى التقسيم إلى شطرين . وهو من ناحية أخرى - مألوف شائع في هذه الأوزان .

وقد ينشأ هذا « الإيقاع اللفظي » من انقسام البيت إلى أقسام متشابهة في تركيبها النحوي ، كقول « دواد بن مسلم » :

في باعه طول/ وفي وجهه نور/ وفي العرنين منه شمم (١)
وقول المتنبي :

بدت قمرا/ ومالت خوط بان/ وفاحت عنبرا/ ورنت غزالا (٢)

وقد ينشأ الإيقاع اللفظي من تشابه صوت في أواخر بعض الكلمات ، كقول

المتنبي : وتري المروّة/ والفتوة/ والأبوة/ في كلّ مليحة ضراتها (٣)

وقول شوقي : بين الرفارف/ والمشارف/ والزخارف/ والحرير (٤) .

وقد يجتمع التشابه التركيبي مع التشابه الصوتي ، ومن ذلك قول « مسلم بن

الوليد » :

يورى بزندق/ أو يسعى بجذك/ أو يفري بحدك/ كلّ غير محدود (٥)

وهذا الإيقاع اللفظي قد ينضم إلى الإيقاع الوزني فيزيد التفاعيل جلاء ، كقول

« البحترى » :

قف مشوقا/ أو مسعدا/ أو حزينا/ أو معينا/ أو غادرا/ أو عدولا (٦)

ويكثر ذلك في البسيط إذا قسّمت تفاعيله على هذا النحو :

مستفعلن فعِلن/ مستفعلن فعِلن

وهذه أمثلة على ذلك أوردها « الثعالبي » ليستشهد بها على « حسن التقسيم »

في شعر « المتنبي » :

فنحن في جلد/ والروم في وجل/ والبرّ في شغل/ والبحر في خجل

، الدهر معتذر/ والسيف منتظر/ وأرضهم لك مصطاف ومرتبّع

(١) ابن رشيق - ج ٢ - ص ٢٢ .

(٢) المتنبي - ص ١٤١ .

(٣) المتنبي ص ١٨٦ .

(٤) شوقي - ج ١ - ص ١٠٦ .

(٥) ابن رشيق - ج ٢ - ص ٢٣ .

(٦) السابق - ص ٢٢ .

للسبي ما نكحوا/ والقتل ما ولدوا/ والنهب ما جمعوا/ والنار ما زرعوا (١)

(٣) في بعض الأبيات تظهر حدود التفاعيل أكثر مما تظهر في غيرها . وأوضح ما تكون هذه الحدود حين تتطابق التفاعيل مع الكلمات . وقد سبق التمثيل على ذلك . ويساعد على وضوحها بعد ذلك أن تنتهي التفاعيل بصوائت طويلة (٢) ، كما في الأمثلة التالية من معلقة « عنتره » ، ووزنها (متفاعلن متفاعلن متفاعلن ، والعجز مثل الصدر) :

— (إذ تستبيك بذى غروب واضح) عذب مقبله لذيد المطعم

وتقطيع الصدر إذ تستبيـ/ك بذى غروب واضح

(سبقت يداى له بعاجل طعنة) ورشاش نافذة كلون العندم

وتقطيع الصدر : سبقت يداى له بعـ/جـل طعنة

(إذ لا أزال على رحالة سابح نهـد تعاوره الكماة مكلّم)

وتقطيع البيت :

ذلا أزال على رحالة سابح نهـد تعاوره الكماة مكلّم (٣)

ويبدو وضوح التفاعيل في هذه الأمثلة إذا قورنت بالأمثلة التالية من المعلقة نفسها :

— هل غادر الشعراء من متردّم (أم هل عرفت الدار بعد توهم)

أم هل عرف/ت الدار بعـ/دتوهم

— لوقفت فيها ناقتى وكأنها (فدن لأقضى حاجة المتلوم)

فدن لأقـ/ضى حاجة الـ/متلوم

— وتحمل عبلة بالجواء وأهلنا (بالحزن فالصمان فالمتثلّم) (٤)

بالحزن فالصـ/صمان فالـ/متثلّم

(١) الثعالبي : يتيمة الدهمى فى محاسن أهل العصر — ح ١ — ٤ — (أعاد تحقيقه : إيليا حاوى) — الشركة

الشرقية — بدون تاريخ — ط ١ — ص ٣١١ .

(٢) المقصود هنا تفاعيل الحشو ، أما العروض والضرب فنهاية كل منها واضحة لا تحتاج الى علامه .

(٣) الزوزن — ص ١٣٧ وما بعدها .

(٤) الزوزن — نفسه .

ولعل السبب يرجع إلى الفرق بين عمليتي نطق الصائت الطويل ونطق الصامت ؛ فعند نطق الصائت الطويل تتحرك أجهزة النطق ثم تثبت عند وضع معينٍ لمدةٍ معينة ، يخرج الهواء في أثنائها قبل الانتقال إلى الصوت التالي . وفترة الثبوت هذه أطول من نظيرتها في حالة نطق الصامت . ويؤدي هذا إلى إحساس بوجود ثغرة بين الصائت الطويل والصوت التالي له . ويتضح ذلك إذا قارنا - مثلا - بين الكلمتين : (عُدْنَا) و (عادت) ، فالأولى أكثر تلاحما من الثانية ، إذ يشعرا الصائت الطويل في الثانية كأنها قطعان ملتصقتان : (عا/د ت) .

وإذا قارنا بين الصوامت الاستمرارية مثل (السين والميم واللام) والصوامت الشديدة (أو الوقفية أو الانفجارية) مثل (الباء والداال والقاف) ، وجدنا أن الصوامت الاستمرارية أقرب - من هذه الناحية - إلى الصوائت الطويلة ، لأن الهواء في أثناء نطق الصامت الاستمراري يخرج عبر عقبة غير محكمة أو متفاديا عقبة محكمة ، ويستمر خروجه مدة أطول من المدة التي يستغرقها خروجه عند نطق الصامت الشديد . ولهذا تبدو التفاعيل التي تنتهي بصوامت استمرارية أوضح من التفاعيل التي تنتهي بصوامت شديدة ، وإن كانت أقل وضوحا من التفاعيل المنتهية بصوائت طويلة . وفيما يلي أمثلة للأشطر التي تنتهي تفاعيل الحشو فيها بصوامت استمرارية ، وهي من معلقة « عترة » أيضا :

— (أثنى على بما علمت فإنني) سمح مخالفتي إذا لم أظلم
أثنى علي/ى بما علم/ت فأنني

— (وإذا ظلمت فإن ظلمي باسل) مرّ مذاقته كطعم الملقم
وإذا ظلم/ت فإن ظلم/مى باسل

— (فشككت بالرمح الأصمّ ثيابه) ليس الكريم على القنا محرم^(١)
فشككت بالر/رمح الأصم/م ثيابه

وهذه أمثلة للأشطر التي تنتهي معظم تفاعيل الحشو فيها بصوامت شديدة ، وهي من شعر « ابن زيدون » ، وتفاعيل كل منها : متفاعلن متفاعلن متفاعلن :

(١) الزوزن - نفسه .

— إن الغنى هو القناعة لا الذى (يشتف نطفة ماء وجه القانع)

يشتف نطفة ماء وجه/ه القانع (١)

— (فى آل عباد حططت فأعصمت) همى ، بحيث أنأخت الأطواد (٢)

فى آل عب/باد حطط/ت فأعصمت

— (فاستقبلتنى الشمس تبسط راحة) للبحر من نفحاتها استمداد (٣)

فاستقبلت/ن الشمس تب/سط راحة .

أما التفاعيل المنتهية بصائت قصير فورودها أقل كثيرا من غيرها ، ومنها التفاعل المزاحفة : (فعولٌ — مفاعيلٌ — فاعلاتٌ) . وكذلك بعض التفاعيل التى تستعمل فى المنسرح والمقتضب والمضارع . وعملية نطق الصائت القصير شبيهة بعملية نطق الصائت الطويل ، إلا أن الوقت الذى يستهلك فى نطق الصائت أقل من نظيره فى حالة نطق الصائت الطويل .

ولهذا لا يؤدى الصائت القصير إلى الأثر الذى يحدثه الصائت الطويل ، أى أنه إذا وقع فى نهاية تفعيلة لا يشعر القارىء بوجود ثغرة بين التفعيلة التى يقع فى آخرها وما بعدها . وعلى ذلك تكون التفاعيل المنتهية بصائت قصير أقل وضوحا من المنتهية بصائت طويل مالم يكن الصائت القصير واقعا فى نهاية كلمة .

وفىما يلى أبيات لـ « بشامة بن عمرو بن هلال » ، ووزنها من أوزان

« المتقارب » :

(فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن)

وفى حالة التصريع : (فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن) فى كلا الشطرين ، وقد

أوردت بعد كل بيت تقطيعا له ، ووضعت خطا تحت كل تفعيلة تنتهى بصائت قصير

لا يقع فى نهاية كلمة :

هجرت أمامة هجرا طويلا وحملك النأى عبثا ثقيلا

هجرت/أمامة/ هجرا/طويلا وحملك النأى عبثا/ثقيلا

(١) ابن زيدون — ص ١٤٠ .

(٢) ابن زيدون — ص ٢٢٢ .

(٣) ابن زيدون — ص ٢٢٥ .

وبدلت منها على نأها خيالاً يوافي ونيلاً قليلاً
وبدلت منها على نأها خيالاً / يوافي / ونيلاً / قليلاً
ونظرة ذى علق وامق إذا ما الركائب جاوزن ميلاً
ونظرة ذى علق وامق إذا ما الرُّركائب / ب جاوزن ميلاً^(١)

وهكذا تتفاوت القصائد المتمية إلى تكوين واحد ، بل الأبيات المتمية إلى قصيدة واحدة في مدى وضوح التفاعيل ، وتتفاوت - بناء على ذلك - في مدى وضوح الموسيقى .

(٤) حاولت في الفصل الأول من هذا البحث أن أدلل على أن النبر ليس عنصراً أساسياً في أوزان الشعر العربي ، وأنه أقلّ شأنًا من الكم . ولا يعنى هذا تجريد النبر من كل قيمة موسيقية ، فالنبر له أثر كمّي ، لأن المقطع حين ينطق منبورا يكون أطول من المقطع نفسه حين ينطق بغير نبر^(٢) . وهذه الإطالة - بطبيعة الحال - لا تصل إلى حد تحويل المقطع القصير إلى مقطع طويل . ويبدو أثر الزحاف واضحا في الكلمات التي تتكون من مقطع مكرر ، مثل كلمة « بابا » في هذه الجملة (فتحت نافذة وبابا) ، فالألف الأولى أطول من الثانية نتيجة لنبر المقطع الأول . (با)^(٣) .

ويؤدى النبر أحيانا إلى تغيير في المعنى ؛ فمثلا (ألم) بنبر المقطع الأول « أ » تختلف عن (ألم) بنبر المقطع الثاني « لم » ؛ فالأولى اسم ، والثانية فعل أو همزة الاستفهام + حرف النفي « لم » .

و (وَعَدَا) بنبر المقطع الأول « وَ » هي الفعل « وعد » المسند إلى ألف الاثنين ، فإذا وقع النبر على المقطع الثاني « عَدَ » فهى واو العطف + الفعل « عدا » . وكذلك « وَكَفَا » و « أَبَدَا » . . وغيرهما . وليس معنى ذلك أن النبر « فونيم » . وعلى سبيل المثال نجد ان الاسم « ألم » منبور المقطع الأخير « لم » عند بعض الجماعات العربية ، في حين يجعل المصريون مقطعه الأول منبورا . ولكن الذى أستنتجه من أثر

(١) ابن الشجرى - ح ١ - ص ١٤ .

(٢) د . تعريد السيد عبير - محاضرات بمعهد الخرطوم الدولى للغة العربية ١٩٧٨ / ١٩٧٩ م .

(٣) يختلف النبر باختلاف أساليب الأداء بين الجماعات العربية المختلفة . والأمثلة التي تورد هنا تخضع « لقواعد » النبر التي تحكم أداء معظم المصريين ، وبخاصة في القاهرة وأكثر المناطق التي تقع في شمالها .

النبر في المعنى أن المتكلم بالعربية يشعر به ، على الأقل في بعض المواقع . وقلما تتشابه مواضع النبر في شطرين من قصيدة واحدة ، وكثيرا ما تتفاوت الأشطر في عدد المقاطع المنبورة ، كما رأينا في الفصل الأول . وهذا التباين مصدر من مصادر التنوع في داخل التكوين الواحد ، بل في داخل القصيدة الواحدة . ولبيان التنوع الناتج عن تباين مواضع النبر ، وتفاوتها في العدد أحيانا أورد هذه الأبيات من دالية الحصري التي سبق الاستشهاد بها ، وقد قُسمت إلى تفاعيل ، ووضع تحت كل بيت العلامات الدالة على المقاطع وأنواعها ومواضع النبر^(١) .

صنم للفتنة منتصب	أهواه ولا أتعبده
— ٧٧ / — ٧٧ / — — / — ٧٧	— ٧٧ / — ٧٧ / — ٧٧ / — —
صاح والخمر جنى فمه	سكران اللحظ معربده
— ٧٧ / — ٧٧ / — — / — —	— ٧٧ / — ٧٧ / — — / — —
ينضو من مقلته سيفا	وكان نعاسا يغمده
— — / — ٧٧ / — — / — —	— ٧٧ / — — / — ٧٧ / — ٧٧
فيريق دم العشاق به	والويل لمن يتقلده ^(٢)
— ٧٧ / — — / — ٧٧ / — ٧٧	— ٧٧ / — ٧٧ / — ٧٧ / — —
↑ ↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑

ليس بين هذه الأبيات بيتان متشابهان في مواقع النبر ، وبين الأشطر الثمانية لا تتفق في مواقع النبر إلا ثلاثة أشطر هي الأعجاز الثلاثة الأخيرة ، وعدد النبرات ليس واحدا في كل الأشطر ، بل يتراوح بين أربع وثلاث . وبين هذه الأشطر يقف الصدر الثالث (ينضو من مقلته سيفا) متميزا، فمع مخالفته للأشطر الأخرى في التركيب المقطعي — كما سبق في هذا الفصل — يخالفها كذلك في النبر ، إذ يقع فيه على المقطع الأول من كل تفعيل، وهو ينفرد بذلك بين هذه الأشطر الثمانية،

(١) اتبع في تحديد مواضع النبر الأسلوب الشائع ، وقد أظهره الاستقراء الذي أوردت نتائجه في الفصل الأول . أي أن مواضع النبر في الشعر تخضع لـ « القواعد » نفسها التي تحكم مواضع السرف في النثر .
(٢) المرزوقى والحاج يحيى — ص ١٧٣ .

بل يكاد يتميز بذلك بين أشطر القصيدة كلها . أى أن النبر قد ساعد الكم على تأكيد التميز في هذا الشطر .

وأوضح ما يكون الأثر الناشئ عن تباين النبر حين يكون في منطقة التقفية أو التصريح^(١) ، ويتضح ذلك من الأمثلة الآتية :

— من شعر « طرفة بن العبد » :

أصبحوت اليوم أم شاقتك هـر ومن أحب جنون مستعر^(٢)

منطقة التصريح في الشطر الأول « قَتَكَ هِرْ » = — ٧ — ، والمقطعان الأول والأخير فيها منبوران ، وفي الشطر الثاني (مستعر = — ٧ — ، والمقطع الثاني هو المنبور .

— من شعر « ابن زيدون » :

أنت الحبيب الذى ما زلت أحفه ظل الهوى وأسقيه الرضا عللا
هدى الحقيقة ، لا قولى مخادعة لو كان قولك : مت ، ما كان ردِّي لا^(٣)

منطقة القافية في البيت الأول « ضاعللا » = — ٧٧ — ، والمقطع الثانى هو موضع النبر ، وفي البيت الثانى « رَدِّي لآ » = — ٧٧ — والنبر على المقطعين الثانى والأخير .

— من شعر « حافظ » :

لا تلم كفى إذا السيف نبا صح منى العزم والذهر أبى
رب ساع مبصر فى سعيه أخطأ التوفيق فىما طلبا^(٤)

أحرف القافية في البيت الأول « ذَهْرُ أبى » = — ٧٧ — والمقطعان الأول والثالث منبوران ، وفي البيت الثانى « ما طَلَبَا » = — ٧٧ — والمقطع الثانى منبور . وقد بلغ من إحساس د . « طه حسين » بهذا التباين النبرى وأثره فى الموسيقى الشعرية أنه أنكره على الشاعر « إيليا أبى ماضى » ، وإن لم يذكر مصطلح « النبر » . قال « طه حسين »

(١) التصريح كالتقفية ، إلا أن التقفية تكون بين الأبيات ، والتصريح يكون بين شطرى بيت .

(٢) ابن الشجرى ح ١ — ص ٣٣ .

(٣) ابن زيدون — ص ٧٠ .

(٤) حافظ — ح ٢ — ص ٧ .

عن قصيدة إيليا أبي ماضي التي مطلعها : (نسي الطين ساعة أنه طين حقير فصال
 تيتها وعربد) إنها من أردا الشعر العربي قافيةً وأشدّه نبوّاً عن السمع والذوق ،
 فالشاعر (قد اختار الدال الساكنة قافية لهذه القصيدة ، وسكون الدال ثقيل . . .
 ولكن الشاعر يضيف إلى هذا الثقل الطبيعي أثقالاً أخرى ، فانظر إليه كيف يضيف
 سكوناً إلى سكون وانقطاع نفس إلى انقطاع نفس في هذا البيت : (لك في عالم النهار
 أمانٍ / ورؤى والظلام فوقك ممتد) ، فهذه الدال المدغمة لا تطاق ، وأنت إن قبلتها
 على إدغامها كلّفت نفسك جهداً ثقيلاً ، وأنت إن خففت الإدغام أفسدت اللغة
 إفساداً بغيضاً) . وقال مثل ذلك أو أشدّ عن هذين البيتين في القصيدة نفسها :

أنت مثلي من الثرى وإليه فلماذا يا صاحبي التيه والصد
 وأرى للنمال ملكاً كبيراً قد بنته بالكدح فيه وبالكد^(١)

وما يسمّيه « د . طه حسين » « إدغام الدال » هو في الحقيقة نبر المقطع الأخير
 الذي يتضمن صوت الدال ، وما يسمّيه « تخفيف الإدغام » هو تخفيف نبر المقطع
 الأخير ، وتقوية نبر المقطع الذي يسبقه .

وللنبر أثر آخر ، فهو يساعد في بعض الأحيان على وضوح معالم التفعيلة ، وفي
 أحيان أخرى يعمل على خفائها . فالتفعيلة المجردة أصوات ركبت بحيث تأخذ
 سمت الكلمة ، ولذا فالتكلم ينطق التفعيلة مجردة - كما ينطق الكلمة ، ويخضعها
 لنظام النبر الذي يحكم أداءه اللغوي ؛ فالتفعيلة « فَعْلُنْ » مثلا ينطقها المصري -
 مجردة - بنبر المقطع الأول « فَع » ، وكذلك التفعيلة « فَعْلُنْ » ينبر فيها المقطع الأول
 « ف » ، أما التفعيلة « مستفعلن » فالمقطع المنبور فيها هو الثالث « ع - » ، وهكذا .
 فإذا اتفق نبر التفاعيل المجردة في الشطر مع نبر الكلمات المكوّنة لهذا الشطر ساعد
 ذلك على وضوح التفاعيل . فمثلا في أبيات الحصري السابقة نجد هذا الاتفاق في
 الشطر (ينضو من مقلته سيفاً) ، لأن النبر في تفاعيله المجردة يكون على المقطع
 الأول في كل منها ، ونبر الكلمات نفسها يتطابق مع نبر التفاعيل المجردة على النحو
 التالي :

(١) د . طه حسين : المجموعة الكاملة لمؤلفات د . طه حسين ، المجلد الثاني : حديث الأربعاء - دار
 الكتاب اللبناني - بيروت - ط ٢ - ١٩٧٤ - ص ٧٧٩ .

يَنْضُو/مِنْ مَقَّ/لَيْتِهِ/سَيْفًا
فَعَلْنَا/فَعَلْنَا فَعَلْنَا/فَعَلْنَا فَعَلْنَا/فَعَلْنَا

فإذا لم تكن المقاطع الموافقة لأوائل التفاعيل في هذا الوزن منبورة ، لم يتحقق هذا التطابق ، ولم تبرز حدود التفاعيل هذا البروز . وقد انفرد هذا الشطر بن الأشر الأخرى ، فلم يتحقق هذا التطابق النبري كاملا إلا فيه .

وبيت المتنبي الذي ذكرته من قبل :

وهو اجل وصواهل ومناصل وذوابل وتوعد وتهدد

وينفرد بين أبيات القصيدة بتعاقب النبرين في كل تفعيل من تفاعيله ، كما يلي :

- وهواجـ لن / و صـ وا هـ لن / و م ناصـ لن
م ت فاعـ لن / م ت فاعـ لن / م ت فاعـ لن
- وذ وا پـ لن - و ت عـ د ن / و ت اهدـ دـ و
م ن فاعـ لن - م ت فاعـ لن / م ت فاعـ لن

(٥) من أهم عوامل التنوع في الموسيقى الشعرية طبيعة الأصوات المكونة للعمل الشعري ، والعلاقات بينها . وأوجه الاختلاف بين الأصوات اللغوية كثيرة لا يمكن استقصاؤها وتفصيلها في هذا المجال ، فهي تشمل :

(أ) مخرج الصوت ؛ والمخارج متعددة ؛ تمتد من الشفتين إلى الحنجرة .

(ب) كيفية نطق الصوت ؛ فهو إما صامت يخرج الهواء عند نطقة بحرية دون أن

تقابله عقبة ، وإما صامت شديد ينطق نتيجة لتكوين عقبة تسد مجرى الهواء ثم تفتتح بمرور الهواء ، وإما صامت رخو ينطق نتيجة لمرور الهواء عبر عقبة غير محكمة تضيق المجرى ولا تسده ، وإما صامت متوسط أو متميع تقابل الهواء عند نطقه عقبة محكمة ، ولكن الهواء يجد له مسارا بالرغم من هذه العقبة .

(ج) مقدار ما يبذل من جهد عند نطق الصوت ؛ فمن الأصوات قسم سهل

كالصوائت ، ولا سيما الطويلة ، والباء والميم ، وقسم أقل سهولة كالكاف والطاء والهمزة .

(د) وقع الصوت على السمع ، فبعض الأصوات أكثر حدة من بعض ، كما

أن بعضها أوضح وأشد إسماعا من البعض الآخر .
وتتشكل ملامح النغم الشعري نتيجة لطبيعة الأصوات المكونة له ، والعلاقات
بين هذه الأصوات ، فيبدو العمل الشعري سلسا أو وعرا ، وقد نشعر بطلاوة
الموسيقى الشعرية وحلاوتها أو نشعر بغير ذلك ، وقد تبدو الموسيقى جهييرة أو
خافتة .

ويأتى الشعور بالسلاسة والليونة من سهولة نطق الأصوات المكونة ، كلها أو
معظمها ، وكذلك من « حسن الجوار » بين الأصوات . وأعنى به أن تكون
الأصوات المتلاصقة أو المتقاربة بحيث يسهل الانتقال من الصوت إلى ما يليه .

أما الشعور بالطلاوة أو العذوبة أو ما يشبهها من صفات فيبدو لي أنه لا يختلف
عن « الميلودي » أو « النغم » في الموسيقى ، أى أنه علاقة بين أصوات متتابعة ، تقوم
على أساس درجات هذه الأصوات ، أى حدتها أو غلظها^(١) .

ولا يمكن تفصيل القول في « الميلودي » الشعري في اللغة العربية إلا إذا أتاحت
للمدارس معلومات كافية عن درجات الأصوات اللغوية العربية ، وهو أمر لم يتحقق
حتى الآن فيما أعلم ، ولا مناص من الاعتماد على الحس والذوق حتى تتاح هذه
المعلومات . رلا أرى مبررا لحصر الميلودي في الصوائت دون الصوامت كما رأى
بعض الدارسين^(٢) ، بل يقوم « الميلودي » الشعري على العلاقة بين الأصوات
بنوعيتها ، وإلا لتشابهت أو تقاربت في الأذن العربية كلمتان مثل « مَرْمَرٌ » و « وَقَهْقَهةٌ »
وكذلك « تَامِرٌ » و « عَائِقٌ » من ناحية الأثر الموسيقى بمقدار تشابه كل صائت مع
نظيره في الكلمة الأخرى .

والسلاسة أوسع نطاقا من الطلاوة ، فالموسيقى إذا كانت مستحسنة في عمل
شعري فلا بد أنها سلسلة بعيدة عن الوعورة والجفاف . ولكنها قد تكون سلسلة دون
أن تبعث فينا الشعور بالاستحسان . وقد اشتهر بالسلاسة والعذوبة شعر
البحثري ، ومنه قوله :

(١) داتها وزير - ص ١٧ ، ١٩ ، عائشة صبرى ود . آمال صادق - ص ٣٢ .

(٢) د . عياد : موسيقى الشعر - ص ١٠٩ وما بعدها ، د . البحراوى - موسيقى الشعر - ص ٢٣ .
وفي كتاب « النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد » مناقشة لهذا الرأى - ص ١٧٥
وما بعدها .

أتاك الربيع الطلق يخال ضاحكا
وقد نبه النيروز في غلس الدجى
يفتقها برد الندى فكأنه
ومن شجر ردّ الربيع لباسه
أحلّ فأبدي للعيون بشاشة
ورق نسيم الريح حتى حسبته
فما يجس الراح التي أنت خلها
ومازلت شمسا للندامى إذا انتشوا
من الحسن حتى كاد أن يتكلما
أوائل ورد كنّ بالأمس نوما
يبث حديثا كان أمس مکتها
عليه كما نشرت وشيا منمنما
وكان قذى للعين إذ كان محرما
يجيء بأنفاس الأحبة نغما
وما يمنع الأوتار أن تترنما
وراحو بدورا يستحثون أنجما^(١)

ويمثلون على التنافر الصوتى بهذا البيت :

قبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر^(٢)

وهذا البيت :

لم يضرها والحمد لله شيء وانثت نحو عزف نفس ذهول^(٣)

وذكر بعض القدماء أن الشعور بـ « التلاؤم » أو « الائتلاف » أو « الطلاوة » أو « الحسن » شعور يتعذر تفسيره في بعض الأحيان ، فهو كاستحسان بعض الألحان وبعض الألوان^(٤) .

وروى بعضهم عن « الخليل بن أحمد » وغيره أن التنافر هو تقارب الحروف في المخارج أو تباعدها بعدا شديدا ؛ فالبعد الشديد بمنزلة الطفر ، والقرب الشديد بمنزلة مشى المقيد ، وكلاهما صعب على اللسان ، والسهولة في الاعتدال^(٥) . ولكن

(١) البحترى : ديوان البحترى (تحقيق حسن كامل الصيرفى) - دار المعارف القاهرة - بدون تاريخ -

مجلد ٤ - ص ٢٠٩٠ الى ٢٠٩٢ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبين - ص ٤٩ ، ابن رشيق - ح ١ - ص ١٧٥ ، حازم ص ٢٤ .

(٣) الجاحظ : الموضوع نفسه ، ابن رشيق - السابق ص ١٧٤ .

(٤) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة - (شرح وتحقيق : عبد المتعال الصعدي) مكتبة صبيح -

القاهرة - ١٩٦٩ - ص ٥٤ .

، حازم ص ٢٢٣ ، ٢٢٥ .

(٥) الخفاجى - ص ٩١ .

آخرين فسروا التنافر بالتقارب بين مخارج الحروف ، وفسروا الائتلاف بالتباعد بين المخارج (١).

وقسم بعضهم جهاز النطق الى مناطق ثلاث ، المخرج الأعلى والمخرج الأوسط والمخرج الأدنى ، وصنف الكلمات الثلاثية اثني عشر صنفا تبعا لمخارج حروفها الأصلية . وأحسن التراكيب عنده ما كانت مخارجه الأعلى فالأوسط فالأدنى ، مثل « ع د ب » ، وأقلها استعمالا ما كانت مخارجه الأدنى فالأعلى فالأوسط مثل « ب ع د » (٢) .

ويلاحظ على بعض هذه الآراء أنها ركزت على الصوامت وأهملت الصوائت ، فعند « الخفاجي » (٣) وبهاء الدين (٤) و « السيوطي » (٥) يكون الحكم على الكلمة بالنظر الى أصولها ، وبذلك يستوى عندهم مثلا : « صُقْع » و « صُقِيع » ، وكذلك « شُدْر » و « شُدْر » ، ويستوى رَطْب و « رَطْب » ، وغيرها . ومن الواضح أن بعض هذه الكلمات أسلس نطقا من بعض ؛ فالصائت صوت له قيمته وأثره ، وهو - كالصامت - يأتلف مع بعض الأصوات ويتنافر مع بعضها ، ولذا نجد « رَطْب » أخف من « رَطْب » . والصائت من ناحية أخرى قد يقع بين صوتين يصعب التصاقهما ، فيسهل بذلك تجاورهما ، وعلى ذلك كانت « صُقِيع » أخف من « صُقْع » ، و « شُدْر » أخف من « شُدْر » .

ويلاحظ أيضا أن هذه الآراء قد ركزت على « مخارج الحروف » ، وليست هي

(١) الخفاجي - ص ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٤

، حازم ص ٢٢٢ وما بعدها .

وذكر « حازم » من أسباب الائتلاف بين الكلمات أن تتماثل الكلمات في مواد لفظها أو في صيغها أو في مقاطعها . واستعمل عبارات غير محددة المعاني كقوله : (من قبح الوضع والتأليف أن تكون الألفاظ - مع عدم تراخيها - بعيدة أنحاء التطالب ، شتيتة النظم ، متخاذلا بعضها عن بعض) ص ٢٢٤ .

(٢) ذكر ذلك « الشيخ بهاء الدين » فيما روى « السيوطي »

(السيوطي : المزهر - ج ٢ - ص ١٩٧ ، ١٩٨)

، د . تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها - ص ٢٦٥ وما بعدها)

وقد سار « د . تمام حسان » في الاتجاه نفسه ، ولكنه أدخل على منهج « الشيخ بهاء الدين » تعديلات مهمة ليكون أكثر دقة .

(٣ . ٤ . ٥) المراجع السابقة .

العامل الوحيد ؛ فحركة الشفاه مثلا قد يكون لها أثر قوى في الإحساس بالخفة أو الثقل ؛ ففي معلقة « عمرو بن كلثوم » وردت الكلمات :

بأى مشيئة عمرو بن هند

بفتح الراء والنون . والقاعدة تميز ضمهما وهو المألوف المعروف . ولا شك أن الفتح هنا أخف من الضم ، لأن الضم يؤدي إلى توالى الميم ثم ضمة الراء فالباء ثم ضمة النون ، وكل صوت من هذه الأصوات الأربعة يستلزم تحريك الشفاه ، واستمرار هذا التحريك مدة طويلة نسبيا يؤدي إلى شىء من الشعور بالثقل . وفي بيت « الشريف الرضى » :

إذ يلتقى كل ذى ذين وماضله / منا ويجمع المشكو والشاكي^(١)

نجد ثقلا في عجز البيت بسبب توالى الضمة فالواو فالضمة فالواو ، وهو يؤدي إلى استمرار تدوير الشفاه مدة طويلة نسبيا^(٢) .

والجانب العضوى - من ناحية أخرى - ليس العامل الوحيد في الشعور بالخفة والثقل والائتلاف والتنافر وما شابهها من صفات ، فالعادة اللغوية لا تقل عنه أثرا ، بل ربما كانت أرجح منه ؛ فالتكلم بالعربية يألف تجاور الصوتين على نحو ما إذا شاع تجاورهما في العربية على هذا النحو ، والعكس صحيح^(٣) . والدليل على ذلك أن العربية تأبى أن يتتابع صوتان مثل الدال والزاي في كلمة واحدة دون فاصل . ولكنها تقبل أن يتابعا إذا كان أحدهما في نهاية كلمة والآخر في بداية الكلمة التالية ، مثل « ساعد زميلك » و « لم أجد زهورا » . والصوتان (d) و (z) المناظران للدال والزاي يتتابعان في الكلمة الواحدة في الإنجليزية دون فاصل، بل هو أمر شائع فيها كما في :
. loads - needs

(١) الشريف الرضى : ديوان الشريف الرضى - دار صادر - بيروت - بدون تاريخ - ح ٢ - ص ١٠٨ .

(٢) لا تعد الشفتان مخرجا للصوائت ، وإنما تقوم الشفتان بدور ثانوى عند نطقها. ويلاحظ أن المثاليين الأخيرين يدلان أيضا على أثر الصوائت .

(٣) أشا، د . أنيس الى أثر الشبوع والألفة . (موسيقى الشعر - ص ٢٩ وما بعدها) .

ويتتابعان كذلك حين يكون أحدهما في نهاية كلمة والآخر في بداية كلمة أخرى
مثل : good zoo .

ولو كان العامل العضوي هو العامل الوحيد لما حدث مثل هذا الخلاف ،
فأعضاء النطق واحدة عند البشر . أما صفتا الجهارة والخفوت في الشعر فتعودان إلى
طبيعة الأصوات من حيث الوضوح أو درجة الإسماع . وقد اختلف العلماء بعض
الاختلاف في ترتيب الأصوات اللغوية وفق درجة الوضوح^(١) ولعل المتفق عليه أن
الصوائت وأشباه الصوائت تحتل المرتبة الأولى بين الأصوات . ولا شك أن الإطالة
تكسب الصوت مزيدا من الوضوح ، وعلى ذلك تكون الصوائت الطويلة أوضح من
الصوائت القصيرة . ويلى الصوائت وأشباهها ، الأصوات المتميعة أو المتوسطة ،
وهي اللام والميم والنون والراء^(٢) . وكلما كثرت الأصوات الواضحة في العمل
الشعري زادت جهارته ، والعكس صحيح .

وصفة السلاسة أو الخفة ليست مطلوبة دائما وفي كل الأحوال كما قد يفهم من
آراء بعضهم ، فقد نترك اللفظ السهل في بعض الأحيان ونختار مرادفا صعبا له ،
سواء أكان ذلك في الشعر أم في النثر ، فقد نستعمل « حُزْن » ونترك « أَسَى »
ونستعمل « بغیضر » ونترك « كَرِيه » ، ونقول « عَشَق » بدلا من « حُب » ، و
« ملطخ » بدلا من « ملوث » ، و « غضنفر » بدلا من « أسد » . بل قد نعمل - في
العامية - إلى اللفظ السهل فنضيف إليه ما يجعله أثقل نطقا ، فتقول « شقلب » بدلا
من « قلب » . إننا نميل إلى الأصعب إن كان أنسب ، ويكون أنسب عندما يكون
أقوى تعبيرا .

وقد يختار الشاعر أن يجعل موسيقاه على درجة من الشدة والخشونة ، كما في هذه
الآبيات للمتنبي :

أتوك يجرون الحديد كأنما سروا بجياد ما هن قوائم

(١) د . أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ص ٢٤٤ : ٢٤٦

(٢) د . إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية - مكتبة الانجلو - القاهرة - ط ٥ - ١٩٧٥ - ص ٢٧ ،
٤٢ ، ٦٣ .

، د . أحمد مختار عمر - نفسه . وأيضا .

إذا برقوا لم تعرف البيض منهم
خميس بشرق الأرض والغرب زحفه
تجمع فيه كل لسن وأمة
فله وقت ذوب الغش ناره
تقطع مالا يقطع ادرع والقنا
وقفت وما في الموت شك لواقف
ثيابهم من مثلها والعماتم
وفي أذن الجوزاء منه زمازم
فما يفهم الحدّاث الا التراجم
فلم يبق إلا صارم أو ضبارم
وفرّ من الفرسان من لا يصادم
كأنك في جفن الردى وهو نائم^(١)

فهذه الأبيات إذا قورنت بأبيات « البحترى » تبين أنها أشدّ منها وأكثر خشونة .

ومن الواضح أن الموسيقى هنا وهناك تأتلف مع المحتوى اثتلافا مقبولا .

وما يقال عن السلاسة أو الخفة ، يقال عن خفوت الموسيقى وجهارتها ،
فلا هذه الصفة من الصفات الموسيقية تطلب لذاتها ولا تلك ، وإنما ينظر إلى كل
صفة في ضوء علاقتها ببقية عناصر العمل الشعري .

من المفيد هنا أن نتساءل عن العلاقة بين الأصوات اللغوية والمعاني ، هل هي
عرفية اصطلاحية أم طبيعية ؟ أو بعبارة أخرى : ما الذي يعطى الكلمة معناها ،
أهو اصطلاح الجماعة على ربط هذه المجموعة من الأصوات بهذا المعنى ، أم أن
لأصوات الكلمة في ذاتها إيجاء بالمعنى أو دلالة عليه .

الأدلة كثيرة قوية على أن هذه العلاقة اصطلاحية أو عرفية ؛ منها اختلاف
اللغات في تسمية الشيء الواحد ، ومنها أن اللفظ الواحد قد يوجد في لغتين بمعنيين
مختلفين^(٢) . بل قد يدل اللفظ الواحد في اللغة الواحدة على معنيين مختلفين^(٣) .

ومع ذلك فقد يكون لبعض الألفاظ إيجاء بمعنى معين ، كالكلمات الدالة على
أصوات طبيعية ، مثل ؛ حفيف - خرير - زقزقة - زئير . والكلمات المضعفة قد
توحى بمعنى التكرار ، مثل الأفعال : ذبذب - قلقل - زلزل - قهقهه .

(١) المتنبي - ص ٣٨٦ ، ٣٨٧ .

(٢) من ذلك الكلمات الإنجليزية : (Sad - Fat - mat - ban) ويشبهها في العربية : (ساد - فات -

مات - بلان) إذا تجاوزنا عن فروق في النطق ، طفيفة وغير فونيمية .

(٣) مثل « جبن » و « قصور » و « شجون » و « سائل » و « زائر » .

أما الأصوات sounds فقد يكون لبعضها - في رأى - إيجاء بمعنى ما ؛ فالصوت اللغوى الذى يتشابه مع صوت بشرى غير لغوى قد يكتسب شيئا من دلالاته ؛ فالهاء والحاء يشبهان - إلى حد ما - أصوات التنهد والتأوه وتنفس الارتياح يعد التعب ، والصوائت الطويلة تشبه صيحات الانفعال ، والفاء تشبه الزفرة التى تعبر عن الضجر أو الغضب أو الحزن .

ولابد من مراعاة أن هذه الدلالة الصوتية ذات أثر ثانوى ، فإن توافقت مع الدلالة العرفية عضدتها ، أما إن تعارضت معها فالدلالة العرفية هى الراجحة ، لأنها هى الأصل .

ويراعى أيضا أن الصوت لكى يكتسب إيجاء تعبيريا يجب أن يتردد بدرجة تجعل له وجود بارزا لافتا ، فوجود صائتين طويلين فى جملة ، أو فى شطر من الطويل أو البسيط الوافى مثلا ، أمر معتاد لا يلفت السمع ، أما تجمع خمسة صوائت طويلة أو أكثر فى جملة أو شطر فهو يلفت السمع ويفرض نفسه على إحساس القارىء ، كما فى هذا البيت « للنابعة » :

كلينى لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب^(١)
وعجز هذا البيت « للمتنبى » :
عرفت الليالى قبل ما صنعت بنا فلما دهتنى لم تزدنى بها علما^(٢)
وهذا البيت « لابن زيدون » :
أضحى التنائى بديلا من تدائينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا^(٣)
وصدر هذا البيت لـ « ابن زريق » :
لا تعذليه فإن العذل يولعه قد قلت حقا ولكن ليس يسمعه^(٤)

(١) النابعة الذبيان : ديوان النابعة الذبيان (تحقيق . محمد أبو الفضل إبراهيم) دار

المعارف - القاهرة - بدون تاريخ (الإيداع بتاريخ ١٩٧٧) - ص ٤٠ .

(٢) المتنبى - ص ١٧٤ .

(٣) ابن زيدون - ص ٩ .

(٤) أورد نص القصيدة وقدم لها :

محمود محمد الطناحى . عينية « ابن زريق » - مجلة الشعر - القاهرة - يناير ١٩٧٦ - ص ١٠٤

وإلهامها .

وصدر هذا البيت « للعقاد » :

ظمآن ظمآن لا صوب الغمام ولا عذب المدام ولا الأنداء ترويني^(١)

والروى وغيره من الأصوات الملتزمة في القافية (كالهاء والصائت التالى لها في بيت « ابن زريق ») لها شأن كبير في هذا الصدد (وإن لم تكن من عوامل التنوع غير المنتظم) لترددها في القصيدة^(٢) ، فالهاء والصائت الطويل الذى يليها في قصيدة « ابن زريق » - « متضامين » مع المعنى - يوحيان بالانفعال الشديد .

والشعر العربى - بأشكاله المتباينة - يشترك في عوامل التنوع غير المنتظم التى تناولتها في هذا الفصل ، ولكن الشعر الجديد (شعر التفعيلة) ينفرد دونها بإمكانات أخرى للتنوع ؛ منها : التفاوت بين الأبيات في الطول، واختلاف الأضرب ، واختلاف القوافى ، والجمع بين التقفية والإرسال أحيانا والاقتصار على الإرسال في أحيان أخرى^(٣) .



(١) العقاد : وهج الظهير - ص ٦٤ .

(٢) تحدث بعض الدارسين عن القيمة التعبيرية للصوت المفرد ، وبخاصة حرف الروى ، ولكنهم ربطوا بين بعض الأصوات وبعض الموضوعات ؛ فعند « البستانى » أن القاف تجود في الشدة والحرب ، والدادل في الفخر والحماسة ، واللام في الوصف والخبر ، والباء والراء في الغزل والنسيب . وقد قال إنه رأى إجمالى ، إذا صح من باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق .
(البستانى - ص ٩٧) .

ويبدو أن « د . صفاء خلوصى » يتفق مع البستانى في رأيه ذلك (د . خلوصى - ص ٢٥٧) .
وعند « العياشى » أن النون والميم والسين والحاء تتناسب والمواضيع الوجدانية ، لتصوير الانكسار والأنين . أما الدال والقاف والراء فتتلاءم مع الأغراض الحماسية (العياشى ص ٣٢٧)
وقال « د . عبده بدوى » عن « الباء » في (السيف أصدق انباء من الكتب) إنه يتفق مع طبيعة التجربة الشعرية في القصيدة ، لأنها تتحدث أساسا عن حرب يمكن القول أنها كانت قوية وشديدة ومجهرورة . ثم إنها تعطى موسيقى فخمة تنسق مع المعنى دائما (د . عبده بدوى - ص ٢٠ ، ٢١)
والرابط بين الصوت وبعض الموضوعات على هذا النحو ليس له سند أو مبرر ، وإنما تكون القيمة التعبيرية للصوت في الحدود التى ذكرتها .

(٣) على يونس - السابق .

« مراجع ومصادر باللغة العربية »*

- الأمدى : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري (تحقيق : السيد أحمد صقر) — دار المعارف — القاهرة — ط ٢ — ١٩٧٢ م .
- د . إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية — مكتبة الأنجلو — القاهرة — ط ٥ — ١٩٧٥ م .
- د . إبراهيم أنيس : بحور الشعر وأوزانه — ضمن : محمد مندور وآخرون : آراء حول قديم الشعر وجديده — كتاب « العربي » — الكويت — أكتوبر ١٩٨٦ م .
- د . إبراهيم أنيس : عناصر الموسيقى في الشعر العربي — مجلة الشعر — القاهرة — أبريل — ١٩٧٦ م .
- د . إبراهيم أنيس : فاعلاتن — مجلة الشعر — القاهرة — يناير ١٩٧٧ م .
- د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر — مكتبة الأنجلو — القاهرة — ط ٤ — ١٩٧٢ م .
- د . إبراهيم عبد الرحمن : من أصول الشعر العربي ، الأغراض والموسيقى — مجلة « فصول » — يناير — فبراير — مارس — ١٩٨٤ م .

* رتبت أسماء المعاصرين على أساس الاسم الأول .

- إبراهيم عبد القادر المازني : قبض الريح — الدار القومية — القاهرة —
١٩٦٠ م .
- ابن جنى : كتاب العروض (تحقيق د . حسن شانلي
فرهود) — مطابع دار القلم — بيروت — ١٩٧٢ م .
- ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر (تحقيق : د . تشارلي بيروت
ود . أحمد عبد الحميد هريدي) — هيئة الكتاب —
القاهرة — ١٩٨٧ م .
- ابن رشيق : العمدة — مطبعة هندية — القاهرة — ط ١ —
١٩٢٥ .
- ابن زيدون : ديوان ابن زيدون — دار صادر — بيروت —
١٩٧٥ م .
- ابن سعيد (علي بن موسى) وآخرون : المغرب في حلى المغرب (تحقيق د . شوقي
ضيف) — دار المعارف — القاهرة — ١٩٥٣ ،
١٩٥٥ م
- ابن سناء الملك : دار الطراز (تحقيق : د . جودت الركابي) —
دمشق — ١٩٤٩ م .
- ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة (شرح وتعليق : عبد المتعال
الصعيلبي) — مكتبة صبيح — القاهرة — ١٩٦٩ م .
- ابن الشجري : مختارات ابن الشجري (ضبطها وشرحها : عمود
حسن زناق) — مطبعة الاعتماد — القاهرة — ط ١ —
١٩٢٦ م .
- ابن عبد ربه : العقد الفريد (شرحه وضبطه وصححه : أحمد
أمين وآخرون) — لجنة التأليف والترجمة — القاهرة
٣١٩٤٦
- ابن عربي : ديوان ابن عربي — مطبعة بولاق — القاهرة —
١٢٧١ هـ
- ابن فارس : الصحاحي (تحقيق : د . مصطفى الشويحي) —

- مؤسسة أ . بدران - بيروت - ١٩٦٣ م .
- مؤسسة أ . بدران - بيروت - ١٩٦٣ م .
- ديوان ابن الفارض المكتبة الحسينية المصرية -
القاهرة - ط ٢ - ١٣٥٢ هـ .
- البارع في علم العروض (تحقيق د . أحمد محمد
عبد الدايم) - المكتبة الفيصلية - مكة المكرمة -
١٩٨٥ م .
- شرح الكافية الشافية (تحقيق : د . عبد المنعم
أحمد هريدي) - دار المأمون للتراث ، ومركز البحث
العلمي بجامعة أم القرى - مكة المكرمة - ط ١ -
١٩٨٢ م .
- ديوان الحماسة - (شرحه ونشره : محمد عبد
القادر الرافعي) - القاهرة - ١٣٢٢ هـ .
- سقط الزند - دار صادر - بيروت - ١٩٨٠ م .
- الفصول والغايات - (ضبطه ونشره : محمود
حسن زناق) - مطبعة حجازي - القاهرة -
١٩٣٨ م .
- لزوم مالا يلزم - (تحقيق : أمين عبد العزيز) -
على نفقة محمود الكتبي - القاهرة - ط ١ -
١٩١٥ م .
- الأغانى - دار الكتب المصرية - القاهرة -
١٩٢٨ م .
- أغانى الحياة - منشورات دار الكتب الشرقية -
تونس - ١٩٥٥ م .
- ديوان أبي نواس (تحقيق : أحمد عبد المجيد
الغزالي) - مطبعة مصر - القاهرة - ١٩٥٣ م .
- د . أحمد حافظ رشدان ،
د . فتح الباب عبد الحلیم : التصميم - مطبعة نعيم - القاهرة - بدون
تاريخ - (المقدمة ١٩٧٠ م) .

- أحمد شوقي : الشوقيات — مكتبة التربية — بيروت — ١٩٨٧ م .
- د . أحمد كشك : محاولات للتجديد في إيقاع الشعر — مطبعة
المدينة — القاهرة — ط ١ — ١٩٨٥ م .
- د . أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي — عالم الكتب — القاهرة —
ط ١ — ١٩٧٦ م .
- د . أحمد مستجير : أبحر الخليل نظام رياضى مغلق — مجلة الشعر —
القاهرة — أكتوبر — ١٩٨٨ م .
- د . أحمد مستجير : فى بحور الشعر — الأدلة الرقمية لبحور الشعر
العربى — مكتبة غريب — القاهرة — بدون تاريخ .
- د . أحمد مستجير : مدخل رياضى إلى عروض الشعر العربى — المكتب
الدولى للتصوير العلمى — القاهرة — ط ١ —
١٩٨٧ م .
- د . أحمد نعيم الكراعين : اللغة وموسيقى الشعر بين النظرية والتطبيق — مجلة
الدراسات اللغوية — مركز اللغات — جامعة صنعاء —
أكتوبر — ١٩٨٥ م .
- الأخطل الصغير
(بشارة عبد الله الخورى) : شعر الأخطل الصغير — دار الكتاب العربى —
بيروت — ط ٢ — ١٩٧٢ م .
- الأخفش : كتاب العروض — (تحقيق د . سيد البحرأوى —
مراجعة د . محمود مكى) — مجلة « فصول » — هيئة
الكتاب — القاهرة — مارس — ١٩٨٦ م .
- الأخفش : القوافى (تحقيق د . عزة حسن) — دمشق —
١٩٧٠ م .
- أدلف دانهاوزير : نظرية الموسيقى (ترجمة ؛ محمد رشاد بدران) —
نهضة مصر — القاهرة — الإيداع ١٩٧٩ م .
- امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس (تحقيق : محمد أبو الفضل
إبراهيم) — دار المعارف — القاهرة — ط ٣ —
١٩٦٩ م .

- أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة — دار العودة بيروت —
ومكتبة مدبولي بالقاهرة — ط ٢ — ١٩٨٥ م .
- أمل دنقل : تعليق على ماحدث — مكتبة مدبولي — القاهرة —
ط ٢ — ١٩٧٨ م .
- إيليا أبو ماضي : الجداول — دار العلم للملايين — بيروت —
ط ١٧ — ١٩٨٦ م .
- إيليا أبو ماضي : الخمائل — دار العلم للملايين — بيروت —
ط ١١ — ١٩٧٧ م .
- البحتري : ديوان البحتري (تحقيق : حسن كامل
الصيرفي) — دار المعارف — القاهرة — بدون تاريخ .
- بدر شاكر السياب : في انتظار رسالة — مجلة الشعر — وزارة الثقافة
والإرشاد — القاهرة — يونية — ١٩٦٤ م .
- د . بدير متولي حميد : ميزان الشعر — دار المعرفة — القاهرة — ط ٢ —
١٩٦٧ م .
- بشار بن برد : ديوان بشار (نشرة وشرحه ؛ محمد الطاهر بن
عاشور) — لجنة التأليف والترجمة — القاهرة — ط ٢ —
١٩٦٧ م .
- بهاء الدين زهير : ديوان بهاء الدين زهير — دار صادر — بيروت —
١٩٨٠ م .
- بيرم التونسي : الأعمال الكاملة لبيرم التونسي — ح ٤ — بيرم
وحياة كل يوم (إشراف : أحمد رشدي صالح) — هيئة
الكتاب — ١٩٨٤ م .
- بيرم التونسي : مقامات بيرم — مكتبة مدبولي — القاهرة — ط ٢ —
١٩٨٥ م .
- د . تغريد السيد عنبر : محاضرات بمعهد الخرطوم الدولي للغة العربية —
الخرطوم — ١٩٧٨/١٩٧٩ م .
- د . تمام حسان : اللغة العربية ، معناها ومبناها — القاهرة — ط ٢ —
١٩٧٩ م .

- توفيق الحكيم
: يوميات نائب في الأرياف — دار الكتاب اللبناني — بيروت — ١٩٧٤ م .
- الثعالبي
: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر — (أعاد تحقيقه : إيليا حاوي) — الشركة الشرقية — البلد والتاريخ غير مذكورين .
- الجاحظ
: البيان والتبيين (تحقيق : فوزى عطوى) — مكتبة محمد حسين النورى بدمشق ومكتبة الطلاب وشركة الكتاب — بيروت — ١٩٦٨ م .
- جلال الحنفى
: العروض ، تهذيبه وإعادة تدوينه — مطبعة العاني — بغداد — ١٩٧٨ م .
- جميل بثينة
: ديوان جميل شاعر الحب العذرى (تحقيق د . حسين نصار) — مكتبة مصر — القاهرة — بدون تاريخ .
- جون كوين
: بناء لغة الشعر (ترجمة : د . أحمد درويش) — مكتبة الزهراء — القاهرة — الإيداع بتاريخ ١٩٨٥ م .
- الجوهري
: عروض الورقة (تحقيق : د . صالح جمال بدوى) — نادى مكة الثقافى — مكة المكرمة — ١٩٨٥ م .
- جيروم ستولنيتز
: النقد الفنى — دراسة جمالية وفلسفية (ترجمة : د . فؤاد زكريا) — الهيئة المصرية العامة للكتاب — القاهرة — ط ٢ — ١٩٨١ م .
- حازم القرطاجنى
: منهاج البلغاء وسراج الأدباء (تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجه) — دار الكتب الشرقية — تونس — ١٩٦٦ م .
- حافظ ابراهيم
: ديوان حافظ (ضبطه وصححه : أحمد أمين وآخرون) — دار الكتب — القاهرة ١٩٣٧ م .
- د . حسن نصار
: الشعر الشعبى العربى — المؤسسة المصرية العامة — القاهرة — ١٩٦٢ م .

- الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي (تحقيق : الحسانى حسن عبد الله) — دار الكاتب العربى — القاهرة — الإيداع — ١٩٦٩ م .
- الدمامينى : العيون الغامزة على خبايا الرامزة (تحقيق : الحسانى حسن عبد الله) — القاهرة — ١٩٧٣ .
- الدمهورى : الحاشية الكبرى على متن الكافي — دار إحياء الكتب العربية — القاهرة — بدون تاريخ .
- د . رجاء عيد : دراسة موسيقى الشعر — الناشر والمكان غير مذكورين — ١٩٧٩ م .
- د . رمضان عبد التواب : فصول في فقه العربية — مكتبة الخانجى بالقاهرة ودار الرفاعى بالرياض — ط ١ القاهرة — ١٩٨٣ م .
- الزمخشري : أعجب العجب فى شرح لامية العرب — طبع على نفقة أحمد الجمالى ومحمد الخانجى وأخيه — مكان الطبع غير مذكور — ط ٢ — ١٣٢٤ هـ .
- الزمخشري : القسطاس فى علم العروض (تحقيق د . فخر الدين قباوة) — المكتبة العربية — حلب — ط ١ — ١٩٧٧ م .
- زهير بن أبى سلمى : شعر زهير بن أبى سلمى (صنعة : الأعلام السنمري — تحقيق : فخر الدين قباوة — بيروت — ط ٣ — ١٩٨٠ م .
- الزوزنى : شرح المعلقة السبع — دار صادر — بيروت — بدون تاريخ .
- د . سعد مصلوح : المصطلح اللسانى وتحديث العروض العربى — مجلة « فصول » — هيئة الكتاب — القاهرة — يوليو — أغسطس — سبتمبر — ١٩٨٦ م .
- سعدى يوسف : بعيدا عن السماء الأولى — دار الآداب — بيروت — ١٩٧٠ م .
- سلمى الخضراء الحيوشى : مجلة الآداب — بيروت — أبريل — ١٩٥٩ م .

- سليمان البستاني : إلياذة هو ميروس (معرّبة نظماً ، وعليها شرح تاريخي أدبي) — دار إحياء التراث العربي ودار المعرفة — بيروت — بدون تاريخ .
- د . سد البحرأوى : التضمين في العروض والشعر العربي — مجلة « فصول » — القاهرة — أبريل : سبتمبر — ١٩٨٧ م .
- د . سيد البحرأوى : موسيقى الشعر عند شعراء أبو اللو — دار المعارف — القاهرة — ط ١ — ١٩٨٦ م .
- د . سيد البحرأوى : نحو علم عروض عربي معاصر — مجلة « إبداع » — القاهرة — أكتوبر — ١٩٨٧ م .
- د . سيد غازي : ديوان الموشحات الأندلسية — منشأة المعارف — الاسكندرية — ١٩٧٩ م .
- السيوطي : المزهري في علوم اللغة وأنواعها — دار إحياء الكتب العربية — القاهرة — بدون تاريخ .
- شارل لالو : مبادئ علم الجمال (ترجمة خليل شطا) — دار دمشق — دمشق — ١٩٨٢ م .
- الشريف الرضي : ديوان الشريف الرضي — دار صادر — بيروت — بدون تاريخ .
- د . شكري عياد : كتاب « أرسطو طاليس » في الشعر — دار الكاتب العربي — القاهرة — ١٩٦٧ م .
- شكري عياد : موسيقى الشعر العربي — دار المعرفة — القاهرة — ١٩٦٨ م .
- د . شوقي ضيف : العصر الجاهلي (مجموعة « تاريخ الأدب العربي ») — دار المعارف — القاهرة — بدون تاريخ .
- د . شوقي ضيف : العصر الإسلامي (مجموعة : تاريخ الأدب العربي) — دار المعارف — القاهرة — بدون تاريخ — المقدمة ١٩٦٣ م .
- الصاحب بن عباد : الإقناع في العروض وتخريج القوافي (تحقيق :

- محمد حسن آل ياسين) - منشورات المكتبة العلمية -
بغداد - ط ١ - ١٩٦٠ م .
- د . صفاء خلوصى : فن التقطيع الشعري والقافية - مطابع دار
الكتب - بيروت - ط ٤ - ١٩٧٤ م .
- صلاح عبد الصبور : أقول لكم - دار الشروق - بيروت والقاهرة -
١٩٨١ م .
- صلاح عبد الصبور : عمر من الحب - مؤسسة روز اليوسف -
القاهرة - بدون تاريخ .
- صلاح عبد الصبور : الناس في بلادى ط ١ - بيروت - ١٩٥٧ م .
- د . طه حسين : المجموعة الكاملة لمؤلفاته ، المجلد الثاني - حديث
الأربعاء - دار الكتاب اللبناني - بيروت - ط ٢ -
١٩٧٤ م .
- عائشة صبرى ،
د . آمال أحمد مختار صادق : طرق تعليم الموسيقى - مكتبة الأنجلو المصرية -
القاهرة - ط ٢ - ١٩٧٨ م .
- عباس محمود العقاد : يوميات - دار المعارف - القاهرة - ط ٢ - بدون
تاريخ .
- عباس محمود العقاد : وهج الظهيرة - دار العودة - بيروت -
١٩٨٢ م .
- عبد الفتاح الديدى : علم الجمال - الأنجلو المصرية - القاهرة -
ط ١ - ١٩٨١ م .
- د . عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - دار
الفكر - بيروت - ط ٢ - ١٩٧٠ م .
- عبد اللطيف عبد الحلیم : لزوميات وقصائد أخرى - دار الثقافة العربية -
القاهرة - إيداع ١٩٨٥ م
- عبد المحسن عبده
أبو عاليه : العروض العربى بعد الخليل - مجلة الشعر -
القاهرة - يناير ١٩٨٠ م .

- د . عبد الهادي الفضلي : في علم العروض ، نقد واقتراح — نادي الطائف
الأدبي — الطائف — ١٣٩٩ هـ .
- عبده بدوي : دراسات في النص الشعري ، العصر العباسي —
دار الرفاعي — الرياض — ١٩٨٤ م .
- عبد الوهاب البياني : أشعار في المنفى — دار الكاتب العربي — القاهرة —
ط ٤ — ١٩٦٨ م .
- عبيد بن الأبرص : ديوان عبيد بن الأبرص (تحقيق . د . حسين
نصار) — البابي الحلبي — ط ١ — ١٩٥٧ م .
- د . عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي — القاهرة —
١٩٥٥
- د . عز الدين اسماعيل : التفسير النحوي للأدب — دار المعارف — القاهرة —
١٩٦٣ م .
- د . عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهره الفنية
والمعنوية — دار الفكر العربي — القاهرة — ط ٣ —
١٩٧٨ م .
- علي محمود طه : الملاح التائه — دار العودة — بيروت — ١٩٧٢ م .
- علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر
الجديد — هيئة الكتاب — القاهرة — ١٩٨٥ م .
- عمر توفيق سفر آغا : علم العروض — دار الرشاد — البلد غير مذكور —
١٩٦٩ م .
- د . عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف —
القاهرة — ١٩٧٦ .
- النارابي : جوامع الشعر — ضمن كتاب :
- ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر —
(تحقيق : محمد سليم سالم) — لجنة إحياء التراث
الاسلامي — القاهرة — ١٩٧١ م .
- قدامة بن جعفر : نقد الشعر (تحقيق : كمال مصطفى) —
الخانجي — القاهرة — الإيداع ١٩٧٩ م .

- د . كمال أبوديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي — دار العلم للملايين — بيروت — ط ١ — ١٩٧٤ م .
- كمال عمار : أنهار الملح — دار الكاتب العربي — القاهرة — ١٩٦٨ م .
- كمال نشأت : أحلى أوقات العمر — مجلة الشعر — القاهرة — أبريل — ١٩٧٦ م .
- كمال نشأت : كلمات مهاجرة — دار الكاتب العربي — القاهرة — بدون تاريخ .
- د . لويس عوض : دراسات عربية وغربية — دار المعارف — القاهرة — ١٩٦٥ م .
- المتنبي : ديوان المتنبي — دار بيروت — بيروت — بدون تاريخ .
- مجاهد عبد المنعم مجاهد : مجلة « الآداب » — بيروت — فبراير — ١٩٧٦ .
- محمد إبراهيم أبوسنة : مرايا النهار البعيد — هيئة الكتاب — القاهرة — ١٩٨٧ م .
- محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية — مطبعة مصلحة الموانئ العراقية — البصرة — ط ١ — ١٩٧١ م .
- محمد عبد المجيد الطويل : في عروض الشعر العربي ، قضايا ومناقشات — نادي أبها الأدبي — أبها — ط ١ — ١٤٠٥ هـ .
- محمد عبد المنعم خفاجي : فن الشعر ، عروض الشعر العربي وقوافيه — القاهرة — ١٩٤٩ م .
- محمد عفيفي مطر : رسوم على قشرة الليل — دار آتون — القاهرة — ١٩٧٢ م .
- محمد العلمي : العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك — دار الثقافة — الدار البيضاء — ١٩٨٣ م .
- محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي — المطبعة العصرية —

- تونس - ١٩٧٨ م .
- محمد محمد عناني : النقد التحليلي - الأنجلو المصرية - القاهرة - بدون تاريخ .
- د . محمد محمود الدش : أبو العتاهية ، حياته وشعره ، القاهرة - ١٩٦٨ م .
- محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى : على الحصري ، دراسة ومختارات - الشركة التونسية للتوزيع - تونس ط ٢ - ١٩٧٤ م .
- د . محمد مندور : الشعر العربي - غناؤه . إنشائه ، وزنه - مجلة كلية الآداب - جامعة فاروق الأول - الإسكندرية - مجلد ١ - ١٩٤٣ م .
- د . محمد مندور : في الميزان الجديد - نهضة مصر - القاهرة - ط ٣ - بدون تاريخ .
- د . محمد النويهي : قضية الشعر الجديد - مكتبة الخانجي ودار الفكر - القاهرة - ط ٢ - ١٩٧١ م .
- محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في « الشوقيات » - منشورات الجامعة التونسية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - تونس - ١٩٨١ م .
- محمد سامي البارودي : ديوان البارودي - دار المعارف - القاهرة - ١٩٧١ م .
- د . محمود علي السمان : أوزان الشعر الحرّ وقوافيه - دار أبو العينين - طنطا - ١٩٨٠ م .
- محمود محمد الطناحي : عينية ابن زريق - مجلة « الشعر » - القاهرة - يناير ١٩٧٦ م .
- محمود مصطفى : أهدى سبيل إلى علمي الخليل ، العروض والقافية - مكتبة صبيح - القاهرة - ط ١٦ - ١٩٧٦ م .
- مصطفى لطفى المنفلوطي : النظرات - دار الثقافة - بيروت - بدون تاريخ .

- المعري ، انظر : أبو العلاء المعري
— المفضل الضبي : المفضليات (تحقيق : أحمد شاكر وعبد السلام
هارون) — دار المعارف — القاهرة — ١٩٥٢ م
— ملك عبد العزيز : بحر الصمت — دار الكاتب العربي — القاهرة —
بدون تاريخ .
- المنفلوطي : انظر : مصطفى لطفى المنفلوطي
— النابغة الذبياني : ديوان النابغة الذبياني (تحقيق : محمد أبو الفضل
إبراهيم) — دار المعارف — القاهرة — الإيداع بتاريخ
١٩٧٧ م .
- نازك الملائكة : شظايا ورماد — المكتب التجارى — بيروت —
ط ٢ — ١٩٥٩ م .
- نازك الملائكة : قرارة الموجة — دار الكتاب العربي — القاهرة —
بدون تاريخ .
- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر — دار العلم للملايين —
بيروت — ط ٤ — ١٩٧٤ .
- د . نبيلة إبراهيم : المفارقة — مجلة « فصول » — القاهرة — أبريل ؛
سبتمبر — ١٩٨٧ م .
- نزار قباني : أشعار خارجة على القانون — بيروت ومكتبة
مدبولي بالقاهرة — بدون تاريخ .
- د . هيثم الأمين : مجلة « الفكر العربي » — دار العلم للملايين —
بيروت — ط ٤ — ١٩٧٤ م .



مراجع باللغة الانجليزية

- Abdel- Malek, Zaki N., Towards a New Theory of Arabic Prosody, مجلة اللسان العربي - الرباط مجلد ١٦ - ج ١ - ١٩٧٨ م مجلد ١٨ - ج ١ - ١٩٨٠ م .
- Aboulmagd, Nadia, O. M., Notes on English Prosody, The Anglo Egyptian Bookshop, Cairo, Date not mentioned.
- Arberry, A.J., Arabic Poetry, Prime for Students, Cambridge University Press, 1965.
- Chatman, Seymour, The Component of English meter, in : Donald C. Freeman : Linguistics and Litrary Style, Holt, Rinchart and Winston, Inc. New York, 1970.
- Drable, Margaret (Editor), The Oxford Companion to English Literature, Oxford University press, Fifth Edition 1985.
- Fussell, Paul (J.R.) , Poetic Metre and Poetic Form, Random House, Inc. New York.
- Hartman, R.R.K. & Stark, F. C., Dectionary of Language and Linguistics, Applied Science Publicher Ltd. London, 1976.
- Reaves, James, Understanding Poetry, Pan Books, London and Sydney, Third Print, 1975.
- Scholes, Robert, Elements of poetry, Oxford University press, London, Toronto, fifth printing, 1977.
- The New Encyclopedia Britannica, U.S.A., 1984.
- Weil, W, in: Encyclopedia of Islam, London, 1960, Arud.
- Wright, William, A Grammar of The Arabic Language, The University press, Cambridge, 1976.

المحتويات

- تمهيد : نظرة عامة على الدراسات السابقة ٥
- الفصل الأول : الأسس ١٧
- (الوزن والإيقاع – عناصر الوحدات العروضية – الأساس الكمي للوزن في العربية – إحساس القدماء بهذا الأساس – التدليل عليه – مناقشة فكرة الأساس النبري وفكرة الأساس النغمي – دراسة استقرائية صوتية لعدة نصوص شعرية تتناول التركيب المقطعي والنبر والنغمة وغيرها – الأساس الكمي للثقافية – العلاقة بين لغة الشعر ولغة النثر من ناحية التركيب المقطعي – إمكان التجديد في الصيغ والتراكيب الوزنية)
- الفصل الثاني : التكوينات ٩٩
- (محاولات سابقة لدراسة خصائص البحور والأوزان – إدراك العرب القدماء لخصائص الأوزان وتصنيفهم إياها – مقارنة آراء عدد من الكتاب في خصائص البحور – مناقشة فكرة ربط البحر بلون معين من الأغراض أو الانفعالات – أوجه التمايز بين التكوينات – عوامل التمايز – تضامن هذه العوالم أو تعارضها في التكوين – إمكان التوافق أو التقابل بين التكوين والمحتوى – ملامح الموشحات وأشعار التنويع المنتظم وعلاقتها بالمعنى – أثر التفعيلة الأساسية في صنع ملامح التكوين في الشعر الجديد – أواخر الأبيات وأثرها في تكوينات الشعر الجديد) .

الفصل الثالث : التنوع

١٧١

(تقسيم التنوع إلى قسمين : الخروج على النسق والعوامل الأخرى -
قيمة الخروج على النسق - كسر الوزن والزحاف - ظهور الكسر في الشعر الجاهل
والموشحات والشعر الجديد - متى يؤدي الزحاف إلى الخروج على النسق ومتى
لا يؤدي إلى ذلك - أثر الزحافات في التركيب المقطعي وتصنيفها تبعاً لذلك -
تصنيف الزحافات عند العروضيين إلى حسن وصالح وقبيح - الدعوة إلى التصنيف
على أساس مدى الشيوخ ومقدار ما يسببه الزحاف من اختلاف - عوامل متعددة
تؤثر في الزحاف ومدى بروزه - كثرة الزحافات في بعض الشعر العربي وتفسيرها
وربطها بالكسر - الوظيفة التعبيرية للزحاف - العلاقة بين الوحدات الوزنية
والوحدات اللغوية الأخرى - الإيقاع اللفظي وعلاقته بالإيقاع الوزني - ظهور
حدود التفاعيل أو خفاؤها - أثر النبر في التنوع - طبيعة الأصوات والعلاقات
بينها - القيمة التعبيرية للصور اللغوية بذاته - عوامل تنوع خاصة بالشعر
الجديد)

٢٤١

مراجع ومصادر باللغة العربية

٢٥٥

مراجع باللغة الإنجليزية



مطبع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الأيداع بدار الكتب ٢٣٥٨ / ٩٣

I.S.B.N.977-01-3274-8

ما زالت موسيقى الشعر العربي أرضاً خصبة قابلة
لزيادة من الجهد ومزيد من العطاء ككل شيء جميل :
يزيدك وجهه حسناً إذا ما زدته نظراً وهذه نظرة أخرى
في هذا الوجه الجميل سبقتها نظرات لرواد قدامى
ومحدثين ، حاولت أن تبحث عن الأساس الذي تقوم
عليه هذه الموسيقى ؛ أهو الكم أم النبر أم التنغيم .
ولم تعتمد على افتراضات نظرية مسبقة بل بدأت
باستقراء النصوص الشعرية . وتناولت الدراسة بعد
ذلك « التكوينات » الموسيقية في الشعر العربي
لتحدد ملامح كل تكوين وقيمه التعبيرية . وأخيراً
درست عوامل التنوع التي تميز بين قصيدتين بل بين
بيتين في داخل التكوين الواحد .

والدراسة بمنهجها ونتائجها تعد إضافة جديدة إلى
ما سبقها من دراسات يرجو صاحبها أن تسهم في تقوية
وشائج الفهم والحب بيننا وبين الشعر العربي .