الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة -01- الحاج لخضر

كلية اللغة و الأدب العربي و الفنون

قسم اللغة و الأدب العربي

الأشكال الشعرية في عصري الضعف و النهضة

دراسة في الأوزان و الموازنات الصوتية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في تخصص علوم الأدب العربي

إعداد الطالبة:
آمنة لحسن

إشراف الأستاذ الدكتور:
العربي دحو

السادة أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم و اللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
01	محمد منصوري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
02	العربي دحو	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا و مقررا
03	جمال سعادنة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
04	عز الدين جلاوجي	أستاذ التعليم العالي	جامعة برج بوعريريج	عضوا مناقشا
05	حورية رواق	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
06	المكي العلمي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1438هـ-1439هـ /2017م-2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــــة

قطع الشعر العربي طريقا طويلا قبل الوصول إلى القمة، لكن المتمعن في مسيرة دراساته يجد فجوة و تناقضا بين دراسات شعر العصر العباسي و الحديث، فالفترة المؤرخة بين هذين العصرين و المعروفة بعصري الانحطاط و النهضة لم تلق حقها من الدراسة، فقد وسم معظم الباحثين العصر المملوكي بفترة الضعف و التقليد و الجمود و لم يقفوا عندها إلا وقفة عجلى لا تسمن و لا تغني من جوع، لكن سرعان ما تصدى الباحثون المخلصون للتراث العربي و الحريصون على إظهار حقائقه، فأشادوا بهذا العصر ذي الأثر العظيم، و بما أنجزته أمتنا خلاله من مناحي الحياة المختلفة، و عملت على تفنيد كل ما أشيع عن شعر العصر المملوكي و العثماني أنه شعر الزينة الثقيلة و الألاعيب اللفظية، و أنه خلا من كل إبداع، فبالرغم من أن هذا الكلام فيه شيء من الصحة لكنه لا ينطبق على الشعر المملوكي كله، ففيه ما هو جيد و ما هو غير ذلك، و هذه ميزة عصور الأدب جميعها، بل هي ميزة كل شاعر، و ربما زادت نسبة الشعر الذي لم يَرُقْ للدارسين في هذا العصر عن غيرها في العصور السابقة، و كان هذا الشعر مقبولا عند أهله و ليس لنا أن نحاكمه بغير حكمهم، و ليس لنا أن نهمله لأنه لم يجد قبولا في أنفسنا.

إن شح الدراسات العروضية لشعر العصر المملوكي و النهضة فيما أعلم جعلتني أبحث عن ظواهر عروضية جديدة و مميزة لهذه المرحلة لأن معظم دراسات الشعر لم تتخط الدراسة الفنية من أغراض تقليدية و فنون مستحدثة و أساليب مميزة.

و لم يَحْظَ شعر هذا العصر بمن يدرسه دراسة عروضية جادة و متأنية تحيط بكل قضاياه، و تبرز أهميته و أثره، و من التفت إليه كانت التفاتته عجلى، اقتصرت على ظاهرة

معينة أو شاعر بعينه، فاحتاج الأمر إلى بسط القول فيه، و إيضاح بعض ظواهره العروضية في أذهان من سمعوا به أو قرؤوا شيئا منه.

و لقد حاولنا في بحثنا هذا أن نركز على الجوانب الأساسية لنظام الإيقاع العربي في البنية العروضية و القافوية، أو ما يسمى بموسيقى الإطار، و يجب أن نؤكد في هذا المقام أن بحثنا هذا ليس الفريد من نوعه، بل نجد قضية التشكيل الموسيقي و نظرياته طرحت بشكل مختصر و بنوع من التحيز لأهل المشرق.

و في الحقيقة لقد استفدت من دراسات سابقة خاصة (س.موريه) في كتابه(**الشعر العربي الحديث:1800إلى1970، تطور أشكاله وموضوعاته باثير الأدب الغربي**) و محمود رزق سليم من خلال كتاب(**الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث**)و أحمد محمد عطا (**ديوان الموشحات المملوكية في مصر والشام**) و مصطفى حركات في (**نظرية القافية**)و العربي دحو(**ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين ابن الخلوف**)، و قد فرضت علينا طبيعة الموضوع خطة من تمهيد و بابيـــن:

فكان التمهيد بمثابة بوابة الولوج إلى عصري الضعف و النهضة من خلال لمحة وجيزة عن جوانب الحياة في هذين العصرين و خاصة العلمية منها، و التي من خلالها تطرقنا إلى ملامح التطور في الشعر العربي خاصة الشعر المقطعي، الشعر المرسل، و الشعر الحـــر.

و قد جاء الباب الأول بعنوان الأشكال الشعرية و هو دراسة عروضية تشمل الأوزان الشعرية، و قسمناه تبعا لذلك إلى فصلين، الأول منهما بعنوان الأوزان التقليدية و فيه

تتبعنا خروج الشعراء على عروض الخليل في القصائد التقليدية أو القصيدة العمودية، و الثاني منهما بعنوان الأشكال المقطعية درسنا فيه الخروج عن الأوزان الخليلية من خلال التجديد الشعري المقطعي.

و خصصنا الباب الثاني لدراسة القافية عروضيا و إيقاعيا، حيث قسمناه إلى ثلاثة فصول، الأول منها بعنوان أنواع القوافي المرصدة حيث درسنا فيه حرف الروي و أشكال القافية و جمالياتها، و الفصل الثاني بعنوان مستويات إيقاع القافية حيث ركزنا فيه على الإيقاع الشكلي و الإيقاع الدلالي للفنون الشعرية المستحدثة خلال الفترة المدروسة، أما الفصل الثالث فقد خصصناه لدراسة الموازنات الصوتية من خلال دراسة ظاهرة التكرار في الأصوات المعزولة و في وحداتها اللفظية التي تشكل إيقاعا نغميا متجانسا في جزء من النص أو النص كله، و التوازي و الذي هو عنصر من العناصر المشكلة لبنية القصيدة، و بعد هذا أنهينا البحث بخاتمة ذكرنا فيها أهم نتائج البحث.

و لم أشأ أن أقيد نفسي بقيود شديدة من الزمان و المكان، فأشرت إلى نماذج من الشعر في العصر المملوكي و العثماني و النهضة، و إلى ما جادت به قرائح الشعراء خارج حدود الدولة المملوكية في مشرق الوطن العربي و مغربه، لأن الشعر لا ينقسم و يتميز بانتهاء دولة و قيام دولة، و لأن الحدود لم تكن تمنع الانتقال و التواصل و التكامل، و لو اقتصرت على الحدود الزمانية و المكانية لدولة المماليك، لجاء البحث ناقصا مفتقرا إلى جوانب هامة من عروض الشعر العربي و إلى النظرة الشمولية إليه.

و في هذا السياق لا بد من الإشارة إلى المنهج المتبع في هذه الرسالة، و الذي فرضته طبيعة البحث و هو المنهج الوصفي التحليلي، للوقوف على بعض مظاهر التشكيل الموسيقي للشعر المملوكي و العثماني، فالوصف يعد عماد الدراسات اللغوية الحديثة حيث يعتمد في وصف الظواهر بغية إيجاد الحلول لها باعتباره تمثيلا مفصلا و صادقا لموضوع أو ظاهرة ما، إلا أن الظواهر العروضية من أوزان و قوافي على أهميتها لا يمكن أن تدرس بمعزل عن مجمل العمل الفني، لذا تطلبت مني عملية التحليل الاعتماد على المنهج التاريخي أيضا لأن النص بنية متكاملة ترتبط فيها العناصر و تنصهر في بوتقة واحدة، ولأن الدراسة تستهدف الظواهر العروضية في الشعر العربي فقد توجب علينا اتباع المنهج الاستقرائي.

و آمل أن تكون هذه الدراسة إضافة للدراسات التي توضح حقيقة الشعر خلال العصر المملوكي و العثماني و النهضة و تخدم الأدب العربي و لغته الشريفة.

و إن كنت قصدت من هذا البحث إيضاح بعض ظواهر عروض الشعر العربي، فإن الصعوبات و الإشكالات الفكرية التي تحيط بالموضوع تجعل التصرف به عسيرا، فالمواقف بنت زمانها و ظروفها، و عرضها من مستلزمات البحث العلمي.

أما من حيث الصعوبات فإن إنجاز هذا البحث لم يكن سهلا سواء من حيث الإشكاليات المنهجية، أو التحليل العروضي للمدونات الشعرية أو التنوع في مصادر الدراسات العروضية في عصري الضعف و النهضة، لكن حاولنا التغلب إلى حد ما على هذه الإشكاليات، و كأي عمل بشري فإن هذا البحث لا يخلو من النقص و يحتمل بذلك الأخذ و الرد عليه.

و في جميع الحالات فإن التوسع في التماس العذر للنقص البشري في الاجتهاد هو ما سمح لنا بتقديم هذا البحث على هذه الصورة، و حتى هذا الفضل لا يرجع إلى الباحث وحده و إنما يعود أيضا إلى الأستاذ المشرف الدكتور العربي دحو، الذي كان خير مرشد في كل خطوة من خطوات هذا البحث بحرصه الشديد على العلم و أهله.

و في نهاية هذه المقدمة أوجه شكري و تقديري لكل من ساعدني على إنجاز هذا البحث، و خاصة الأستاذ المشرف الدكتور العربي دحو، والأساتذة الأفاضل الذين قبلوا مناقشة هذا البحث و تثمينه علميا بخبراتهم الأكاديمية التي لا يكتمل إلا بها.

و الله الموفق.

تمهيـــد

تطور الأشكال الشعرية من عصر الضعف إلى العصر الحديث

أجمع النقاد على ضعف الشعر في العصرين المظلومين المملوكي والعثماني، حيث أورد الدارسون مبررات مزعومة للضعف دون بحث و تمحيص، فقد وسم أدب هذه الفترة بالضعف تبعا للظروف السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية للبلاد في ذلك العصر ، و لكن من يُدقق النّظر في أمهات الكتب من المصادر يجد قمما في كل فن أمثال:

(صفي الدين الحلي) و (بهاء الدين زهير) و (الصفدي) و (ابن نباتة) و (عفيف الدين التلمساني) و غيرهـــــم.

و على الرغم من الأحداث السياسية الكبرى التي مرّ بها العالم الإسلامي منذ حوالي سنة 648هـ من الحملات التدميرية للتتار و المغول، إلاّ أنّ الحياة الثقافية قد ازدهرت في هذا العصر بسعي المماليك إلى استعادة أمجاد الدولة العباسية من خلال خلق نهضة علمية تشابه النهضة التي عرفتها الدولة العباسية، ولعل معالم العهد الزنكي والعهد الأيوبي والعهد المملوكي متقارب بعضها من بعض أكثر من قربها من معالم العهد العثماني.

و من هذه المعالم أن اللغة العربية ظلت لغة رسمية للزنكيين والأيوبيين والمماليك، أما في العهد العثماني، فقد أصبحت التركية اللغة الرسمية للدولة، و بها تُكتب المراسلات والمعاهدات والمعاملات، ثم تأتي بعدها في المقام الثاني اللغة الفارسية، و تدرّس في المدارس، ويتحدث بها كثير من المثقفين و الحكّام، ثم تأتي العربية في المقام الثالث، و الدولة العثمانية لا تحاربها، ولا تقف عقبة في وجه من يسعى إلى تعلمها، لأنها لغة القرآن و الإسلام، ولهما في النفوس أرفع مقام، يضاف إلى ذلك أن السلاطين العثمانيين استولوا على مصر و الشام على خير ما في خزائنها من كتب، كما أخذوا إلى العاصمة اسطنبول خيرة علماء العربية ومهرة الصناع

والحرفيين، وكان ذلك سبباً في تراجع الاهتمام وتدهور اللغة وتفشّي اللّحن والعامية والجهل والأمية إذْ خَلَتِ البلدان ممّن يرفع من شأن العربية.

بينما اهتم الأيوبيون والمماليك ببناء المدارس وتعميرها، وحثّ الطلبة على العلم، ورصد المكافآت المغرية للمتميزين، وتكريم العلماء وتشجيعهم، وكان بناء المساجد يساير حركة بناء المدارس، والمساجد في عهدهم دور للعلم والدرس إلى جانب كونها للعبادة، حتى أن بطوطة قد تعجب من كثرتها، وذكر أنه لا يحيط بحصرها لكثرتها، وذكر من هذه المدارس:

الظاهرية والمنصورية ومدرسة السلطان حسن، والسلطان برقوق، والمؤيد شيخ، وسواها [1].

أما في العصر العثماني فقد انقطع إنفاق الدولة على هذه المدارس كلها، ولم يبتن الحكام مدارس جديدة، وإنما تركوا الحبل على الغارب، فذوت تلك المدارس وأخذ عددها يتناقص يوماً بعد يوم، وحلّ محلها كتاتيب صغيرة تعلم مبادئ القراءة والكتابة والحساب، وتعلّم القرآن الكريم وتجويده، حتى إذا أوغل الحكم العثماني في الزمن، ران الجهل على سكان البلاد العربية المحكومة، وصار من النادر وجود من يحسن القراءة والكتابة فيها.

و قد كان في هذه الفترة سلطان الدولة الموحدية يشهد ضعفا، وهذا في المغرب الأوسط وإفريقية، ليسير نحو التلاشي؛ فلم يبق من المناطق الخاضعة للسلطة الموحدية غير تلمسان و ما يليها ، و هكذا كانت الأحداث تسير شيئا فشيئا نحو انقضاء حكم الدولة الموحدية؛ إذ "بينما كان الحفصيون يقدمون على إلغاء تبعيتهم للأسرة المومنية بإفريقية، كانت مختلف القبائل الزناتية، في المغرب الأوسط، تقتطع أراضي التل الغنية، فاستقلت مغراوة بناحية الشلف، و احتل بنو توجين

1- شمس الدين أبي عبد الله محمد بن عبد الله، رحلة ابن بطوطة تحفة النظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار،تح: عبد الهادي التازي، أكاديمية المملكة المغربية، الرباط-المغرب، د.ط، 1997، ص:17.

جبل وانشريس، و بنـو راشد الجبل الذي أصبح يحمل اسمهم، و بنو عبد الـواد الأراضي التابعـــة لتلمسان"[1] ، و ما أدى إلى سقوط الدولة الموحدية هو الصراع الداخلي من أجل الاستئثار بالسلطة، إلى جانب ضعف الحكام؛ وبذلك تفككت وحدة هذه الدولة، بانفصال بني حفص بتونس وبني مرين بالمغرب الأقصى، فيما استولى بنو عبد الواد على تلمسان فكانت عاصمة للمغرب الأوسط.

و قد شهدت الدولة العبد الوادية جملة من الصراعات مع جيرانها؛ حيث أنه وبعد سقوط الدولة الموحدية كان قيام ثلاث دول: الحفصية، الزيانية و المرينية، كل منها كانت تريد أن تبسط نفوذها على المغرب العربي؛ لكنه لم يخلص بتمامه إلى أي دولة من هذه الدول فتوزعته فيما بينها، فكان للحفصيين شرقية و للمرينيين غربية و لبني عبد الواد قلبه.

و جعل الزيانيون من "تلمسان عاصمة العلم والمعرفة فقد تنافسوا في بناء المدارس بها مما نسميه الآن بالجامعات حتى أصبح عددها يصل إلى سبع مدارس وأكرموا العلماء الذين كانوا يدرسون فيها، فانتشرت العلوم في تلمسان انتشارا واسعا جعلها قبلة لطلبة العلم فقد تخرج من تلك المدارس، وبالأخص من المدرسة التاشفينية التي لعبت دورا هاما في ميدان الثقافة طيلة خمسة قرون كاملة، عدد وافر من العلماء الذين انتشروا بعد ذلك في أقصى البلاد الإسلامية على امتداد أطرافها وإلى جانب هذا الاهتمام الكبير من لدن السلطة الزيانية بالعلم والعلماء؛ فقد عمدوا أيضا إلى تشجيع "الشعراء على إلقاء قصائدهم في مناسبات معينة مثل الاحتفال بالمولد النبوي الشريف وعينوا راتبا شهريا للعلماء المخترعين"[2]، و المعلوم أن تلمسان عاصمة المغرب الأوسط (الجزائر)

1- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982م، ص: 12.

2- محمد بن رمضان شاوش و الغوثي بن حمدان ، الأدب العربي الجزائري عبر النصوص أو إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، طبع و إشهاره دواد بريسكي، حي الكيفان ، تلمسان، ط1، 2001م ، مج1، ص :184.

قد لعبت دورا كبيرا في إثراء حركة الثقافة المغربية وفي جميع الحياة الثقافية على أرض المغرب ذلك لأن تلمسان منارة أخرى من منارات الفكر الإسلامي حيث شاركت القيروان و فاس والمدارس الإسلامية الأخرى على أرض المغرب في بسط الثقافة العربية الإسلامية، كما شهد هذا العهد بروز الكثير من الشعراء والأدباء أثروا الساحة التلمسانية بالعلوم اللغوية والأدبية منهم: أبو عبد الله التميمي القلعي[1]، و أحمد بن عباس النقاوسي[2]، و الشاعر أبو عبد الله التلالسي[3]، فكان بذلك الشعر مصورا للواقع السياسي والاجتماعي والديني للأمة، لأنه مرآة تنعكس عليها صور الحياة العامة للأمة في مختلف أطوارها وهو يتأثر بما تضطرب به تلك الحياة من عوامل دينية وثقافية وسياسية وغيرها،وقد يكون الشعر من أصدق المصادر وأوفاها للتاريخ في بعض العصور.

هذه جوانب من الناحية التاريخية، أما من الناحية العلمية فقد ازداد عدد العلماء والشعراء والكتّاب والمؤلفين زيادة كبيرة لأسباب، منها هروب العلماء والأدباء من شرقي العالم الإسلامي إلى مصر والشام إثر اجتياح التتار لبغداد، وهروب العلماء والأدباء من غرب العالم الإسلامي (الأندلس) إلى مصر والشام، بعد اجتياح الإسبان للدولة الأندلسية المسلمة، ومن تلك الأسباب الاستقرار الأمني الذي تمتعت به بلاد مصر والشام في عهد الأيوبيين والمماليك، ورعاية حكامها للعلماء والأدباء، وتوفير المناخ العلمي والحياة الكريمة لهم مع الإجلال والاحترام و إنشاء دور العلم ورصد الأوقاف عليها[4].

1- أبو عبد الله محمد بن الحسن ابن علي بن ميمون التميمي(..-673هـ): من قلعة بن حماد، كان جده ميمون قاضيا فيها، نشأ بالجزائر و قرأ بها، و انتقل إلى بجاية مستوطنا و بها قرأ و برع.

2- أحمد بن عباس النقاوسي(..-765هـ): ناقد أدبي و كاتب في العروض وصناعة الشعر.

3- أبو عبد الله التلالسي: هو أبو عبد الله محمد بن أبي جمعه التلالسي التلمساني الدار ، كان طبيب السلطان أبي حمو موسى الثاني وهو من أسرة جل أفرادها أطباء ، كان على قيد الحياة بتلمسان مابين عامي (760هـ- 767 هـ) ونجهل تاريخ وفاته ،علاوة على مهارته في الطب فإن التلالسي كان أديبا وشاعراً ودلّ على ذلك ما خلفه لنا من القصائد الحسناء و الموشحات الرقيقة خصوصا ما كان في مدح النبي صلى الله عليه وسلم.

4- محمود رزق سليم، الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث، مطابع دار الكتاب العربي، مصر، د.ط، 1957، ص:08.

و كان من نتيجة هذه العوامل أن استطاع العلماء تعويض المكتبة العربية الإسلامية بعض ما ضاع منها حرقاً أو إتلافاً أو سرقة، وكانوا في تأليفهم يعتمدون على ما وصل إليهم من العصور السابقة فيقومون بتصنيفه وترتيبه وتدوينه في كتب جامعة تقترب من الموسوعات، وكثرت في هذا العصر الشروح والذيول والحواشي، حتى سمي بعصر التحشية، لكن هذه الحقبة الخصبة نسبياً لم تستمر في عهد العثمانيين، وإنما اتخذ الشعر والتأليف مسارا آخر، فيه من العقم أكثر مما فيه من الخصب، وكان لديوان الإنشاء، في عهد المماليك، أثر بالغ في النهضة العلمية، وازدهار الثقافة، لما كان فيه من إغراءات، وحوافز، وحين أبطله العثمانيون وأحلوا التزكية في الدواوين محله، تدهورت الثقافة، وانعدمت الحوافز، وساءت الكتابة بوجه عام.

أما فيما يخص الشعر فقد كثر عدد الشعراء في هذا العصر كثرة تلفت النظر و لكن هذه الكثرة العددية لم تكن تواكبها إجادة شعرية متميزة، فقد كان الشعراء المجيدون قليل، و لم يتوقف الشعر أو ينقطع في العصور الأدبية كافة على تباين الظروف و اختلاف الحكام، بل ظل يحتفظ بمكانته التقليدية من الرعاية و العناية و الاهتمام.

و بالنسبة للخصائص العامة للشعر فقد ضعفت ثقافة الشعراء في ذلك العصر، واضمحلت محفوظاتهم ومعلوماتهم، وانصرف الشعراء عن امتهان الشعر، واتخذوه هواية وتسلية: فقد يكون قاضياً أو معلماً أو كحّالاً أو ورّاقاً أو جزّاراً، فهو ينصرف إلى مزاولة مهنته أولاً، ثم يَنْظِمُ الشعر ثانيا، وقد انفصل الشاعر عن مجتمعه وحكّام زمانه، وكان هذا الانفصال نتيجة وليس سبباً، فقد كان ينظم بلغة، ويتحدث هو وأبناء عصره بلغة أخرى، وكان بين لغته ولغة الناس فرق شاسع، حتى لتوشك لغة النظم أن تصبح لغة أجنبية لدى الناس، كذلك طغت

الركاكة والتعبيرات العامية على الشعر، فهي تنشأ عن عدم تمكن الشاعر من اللغة التي يكتب بها لافتقاره إلى معرفة أصولها وأسرارها ودقائق الفروق بين مفرداتها.

وقد ارتبط شاعر العصر بالتراث والماضي، وكان يضع نصب عينيه مقولة: «ما ترك الأول للآخر شيئاً»، ولذلك كان ينهج نهج السلف تفكيراً وتعبيراً، وافتقد العصر للنقاد الفنيين الذين يقوّمون لكل شاعر إنتاجه؛ وكان علماء البلاغة أقدر من سواهم على أداء هذه المهمة، لكنهم انصرفوا إلى المنطق، وإلى جزئيات لا تسمن ولا تغني من جوع، فأضاعوا الغاية من البلاغة، كما أضاعوا البلاغة ذاتها، و استعاض شاعر العصر عن الابتكار والتجديد بالمبالغات الكبيرة التي تصل إلى حد الإغراق والغلو الذي يرفضه العقل وتأباه العادة، وينكره الذوق.

واتكأ الشاعر على ألوان المحسنات البديعية بدلاً من أن يبدع فكرة، أو يجدد في تعبير، و وصل اقتران البديع إلى أقصاه في البديعيات، وهي قصائد مطوّلة، تزيد عن خمسين بيتاً منظومة على بحر البسيط، تكون الميم المكسورة فيها روياً ويحمل كل بيت لوناً من ألوان البديع مذكوراً صراحة أو ضمناً، ومعانيها تدور حول السيرة النبوية. وقد أوجدت هذه البديعيات حركة أدبية نشطة في اللغة والأدب وحركة التأليف فكثر شارحوها والمعلِّقون عليها، كما كثرت في الدراسات التاريخية إذ أظهر المؤرخون ما تضمنته من إشارات دينية وتاريخية، وأثّرت في الحركة الأدبية، فكثر تشطيرها وتضمينها وتخميسها وتسبيعها، و تعشيرها ومعارضتها، وانتقلت البديعيات إلى لغات العالم الإسلامي فنظم الأتراك والفرس والهنود بديعيات بلغاتهم، ونظم النصارى بديعيات في عيسى عليه السلام، و زادت الصنعة ذلك عند بعض الشعراء فغدا كثير من الشعر ألاعيب لفظية من جناس وتورية و شعر محبوك وشعر منظوم من حروف مهملة أو حروف معجمة، أو موصولة أو مفصولة، أو تحتوي كل كلمة على حرف معين، أو تحمل الكلمة معنيين، معنى ظاهراً

وآخر باطناً، هو اسم كتاب، أو لغز، أو واقعة، أو يقرأ البيت طرداً وعكساً فإذا هو شيء واحد، أو تكون قراءة الطرد مدحاً وقراءة العكس ذماً، أو يكون فيه تشجير أو اقتباس أو تضمين أو رد أعجاز على صدور، أو غير ذلك من الألاعيب والشكليات، كذلك خرج عدد من شعراء العصر إلى أوزان جديدة، دفع إليها التعبير العامي والركاكة، ومن الأوزان: المواليا والزجل و القوما و الكان كان ونحوها.

لكن لما جاء عصر النهضة أخذ الشعر مساره وبدأ ينتعش ويسترجع مجددا قواه شيئا فشيئا، وقد تأثر الجيل الأول من شعرائه ؛ أي عصر النهضة بما نشره السلف من الشعر في دواوينهم، فاتخذوهم أسوة وقدوة ونسجوا وأبدعوا على منوالهم واقلعوا عن أسلوب الزخرفة والتصنع الذي ساد عهد الانحطاط، وبسبب هذا استرجع الشعر قوته وأخذ يرتبط بالحياة الجديدة، وقد ساعدت عدة عوامل على نشاط الحركة الشعرية منها: التمسك بالتراث والثقافة العربية الإسلامية والاعتزاز بها، ونشاط الصحافة وظهور الصحف والمجلات وانتشار المطابع ونشاط حركة طباعة الكتب التراثية ونمو الوعي مع انتشار المدارس والتعليم[1].

وبناء على التطور الذي أنعش الشعر العربي في عصر النهضة، فإن التيارات الشعرية الجديدة قد تنوعت في العصر الحديث، و اختلف الشعراء في ثقافاتهم و نواحي التأثير في تكوينهم، فمن مقتصر على الأدب العربي القديم على أساس أنه المثل الأعلى، إلى منقاد للأدب الأوروبي الذي استهواه فانصرف عن القديم و أولع بالجديد، ثم جامع بينهما مستفيد من كليهما فساهم في تقوية عناصر الضعف في الشعر العربي ليواكب العصر و الذوق العام.

كل هذه التطورات التي مر بها الشعر العربي والتي ذكرناها مست الموضوعات، وهناك

1- محمود رزق سليم، الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث، ص:99-100 .

تطور آخر خص الجانب الشكلي أو الموسيقي للشعر ، فالإيقاع الموسيقي من أهم العناصر التي يقوم عليها الشعر ، حيث أن التردد المتناغم للأصوات من حركات وسكنات يستهوي المهتمين بالشعر، هذا ما جعل (الخليل بن أحمد الفراهيدي) ينشغل بالبحث في هذا الفن مبتكرا فكرة الأسباب والأوتاد ثم التفعيلات فالأوزان وظل عروض الخليل محل مناقشة بين من جاؤوا بعده أمثال (الأخفش) و (الجوهري) وغيرهمـــا.

و رغم أن الشعر العربي ورد في أغلبه على الأوزان التي ابتدعها (الخليل) ، إلا أننا نلحظ في بعض القصائد والأبيات خروجا واختراقا لهذه الإيقاعات ، وقد أثبت بعض الدارسين لأوزان الشعر العربي ورود العديد من القصائد التي لم توافق أوزان الخليل، مثلما جاء في قصيدة عبيد بن الأبرص «أقفر من أهله ملحوب» و قصيدة الأسود بن يعفر «إنّا ذممنا على ما خَيَّلَتْ»،و يمكن القول بأن هذا التجاوز مهدت له كثرة المصطلحات العروضية الدالة على الحركة والتنوع، فنجد في الأوزان الطويلة والقصيرة والتامة و المجزوءة والمشطورة والمنهوكة والصافية والمركبة إضافة إلى كثرة الزحافات والعلل الطارئة على التفعيلات والتي تعبر عن تنوع موسيقي بشكل آخر.

و لطالما حافظت القصيدة العربية على الأوزان الطويلة خاصة في موضوعات الرثاء والهجاء والمديح، حيث نجدها في قصائد الأمويين والعباسيين خاصة في الزهد والتصوف والأغراض التقليدية و هذه الأوزان تعطي القصيدة الحديثة نوعا من الأصالة فقد بقي الشاعر العربي بصفة عامة يلجأ إليها في حالة الجد.

أما الأوزان القصيرة رغم قلتها في العصور الأولى إلا أنها انتشرت بشكل كبير في العصر العباسي عندما رقت الحياة من جميع النواحي وتغيرت أذواق العرب وانتشر الغناء واللهو فكانت

هذه الأوزان القصيرة ومنها المجزوءة والمشطورة والمنهوكة تلائم هذا التطور والتجديد في الموضوعات الشعرية لتناسب الحياة العربية التي تأثرت كثيرا بحضارات الأمم غير العربية كالهندية والفارسية واليونانية وقد شهد الشعر في هذه المرحلة خروجا عن الأوزان التقليدية الخليلية على يد المولدين فظهرت الأوزان المقلوبة عن أوزان (الخليل) فالموشح و الدوبيت والمسمط والمخمس ، كما ظهرت أوزان شعبية وافقت أغلبية الشعب بسبب انتشار اللحن في اللغة العربية منها القوما و الكان كان و المواليا.

واستجابة لطبيعة الأجواء التي كانت تقال فيها القصيدة في القرن الثاني الهجري وتعبيرا عن المكنون النفسي للشاعر ومسايرة منها لتطور الحياة فقد مالت إلى القصر لتأخذ شكل المقطوعة وعلى الأخص في موضوعات الزهد والغزل والخمر، ولقد استطاع الشعراء من خلال المقطوعة أن يعبروا عن نمط الحياة اللاهي في لغة طيعة سهلة يسيرة تميل إلى التحضر والرقة والشفافية وتبعد عن الجزالة والفخامة والتعقيد.

ولم يتوقف التطور والخروج عن الأوزان بل تجاوز إلى القوافي ، حيث بدأ التخلص من القافية الواحدة واللجوء إلى تلوينها بما يناسب الموضوعات الجديدة، وبخاصة فيما عرف بالشعر التعليمي والزهديات، إضافة إلى المزدوج والمسمط والمخمس والموشح الذي يعد هزة عنيفة للقصيدة الخليلية، لاعتماده على المقاطع المتنوعة في الوزن والقافية ، والذي جعل القصيدة العربية أكثر تطويعا لتقبل أنواع شعرية جديدة كالشعر المقطعي والمرسل والحر فيما ظلت القصيدة العمودية محافظة على حضورها الدائم و استمراريتها جنبا إلى جنب مع هذه الأنواع الشعرية الجديدة.

أولا: الشعر المقطعي:

الشعر المقطعي Strophic Verse يشير إلى الموشحة والزجل والمسمط في العربية[1] ، حيث ظهر هذا الّنوع الشعري في العصر الحديث خاصة عند المبدعين الذين اطلعوا على الأساليب الشعرية العربية القديمة و الآداب الغربية الجديدة مثلما تجلى في شعر أدباء المهجر و غيرهم ، إذ جاء هذا الشعر موافقًا للموشح الأندلسي في تناسق الأدوار ومخالفًا له في عدم التقيد بالمطالع اللازمة، و في هذا السياق يقول أنيس المقدسي عن هذا الشعر الذي يسميه (التوشيح الجديد):

"فالتوشيح الجديد متأثر من جهة بالطريقة الأندلسية، و من جهة أخرى بأساليب النظم عند الغربيين، و يظهر هذا التأثر المزدوج في موافقتــه للتوشيح الأندلسي بتناســق الأدوار و مخالفته له في عدم التقيـد بالمطالع اللازمـة" [2].

ولقد أشرنا إلى أن الموشحات كانت الانطلاقة للتحرر من أوزان و قوافي الشعر العربي، و قد خفتت قليلا في عصر العثمانيين، ثم جرى بعثها من جديد في القرن التاسع عشر من خلال إحيائها، وتطويرها بتوظيفها في التعبير عن موضوعات جديدة كترجمة الأناشيد والقصائد الغربية، ونظم أناشيد للمدارس والجيش والمناسبات إلى جانب الشعر الوطني والتعليمي والتنويري، معبرين في ذلك عن روح عصرهم، وتأثرهم بالغرب لا سيما عند شعراء الشام في موسيقى الشعر.

كما عرف العرب أشكالاً شعرية مقطعية، تقوم على نظام المقاطع بنظام معين في الأوزان إذ أدى تطور الحياة وازدواجية الثقافة (عربية- غربية) خاصة في مصر والشام إلى ظهور الجديد من

1- س.موريه، الشعر العربي الحديث، 1800- 1970، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر: شفيع السيد و سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر ، د.ط، 1986، ص:17.

2- أنيس المقدسي، الإتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، دار العلم للملايين ،بيروت- لبنان، ط7، 1982 ، ص:372.

الأفكار و الموضوعات سعى الشاعر بها إلى ابتكار أشكال جديدة، فكان الشكل المقطعي الذي يعد البدايات الأولى في الأدب الحديث للثورة على الأوزان والقوافي، وقد عد رفاعة الطهطاوي أول من خطا الخطوات الثورية الأولى في الأدب الحديث متأثراً بالشعر الفرنسي و إحيائه للشكل المقطعي في التعبير عن موضوعات جديدة على الأدب العربي خلاف الموضوعات التقليدية، ثم كان من بعده (مجدي صالح) و (محمد عثمان جلال) أحد تلاميذه الذي استخدم شكل الزجل في كثير من حكاياتـه المصرية التي عارض بها حكايات (لافونتين) بالعامية المصرية، في حين استخدم الأرجوزة المزدوجة في الحكايات التي كتبها بلغة فصيحة.

ولن نجد بين شعراء مصر من استخدم الشعر المقطعي في مواضيع عصرية جديدة إلا رفاعة الطهطاوي وصالح مجدي ومحمد عثمان جلال، و عبد الله فكري الذي وظف الموشح في الأناشيد المدرسية ذات الطابع التنويري، وعداهم كانت هذه الأشكال المقطعية قليلة لا تخرج عن المعاني التقليدية وكثيرًا ما ارتبطت عندهم بالمسرح.

أما في بلاد الشام، فكان الشكل المقطعي أكثر نشاطاً عند الشعراء ، بحكم الاتصال الثقافي المبكر بين أوروبا وبلاد الشام، وساعد عليه وجود الإرساليات التبشيرية، ودارسة أبناء الشام في أوروبا خاصة فرنسا وانجلترا، ثم تعريب الترانيم المسيحية إلى العربية نظماً، فقد شارك في ذلك بعض الشعراء كـ: (ناصيف اليازجي)، و (رزق الله حسون)، و (يوسف الأسير)، و لم يتأتّ لهم هذا العمل باتباع النظام الشعري التقليدي القائم على وحدة الوزن والقافية، فكان لابد من اختيار قالب وشكل يستوعب من خلاله الشاعر المعاني التي يعجز أن يعبر عنها في نظام التقيد بوحدة

الوزن والقافية، واختيار اللفظ الأدق في التعبير عن المعاني، الشيء الذي جعلهم يميلون إلى الأشكال المقطعية في تعريب الشعر الغربي، وكتابة الأناشيد المدرسية والوطنية والحماسية، والترانيم المسيحية المعربة، كما وظفوها في الروايات والمسرحيات، إذ مزجوا فيها بين الشعر والنثر، ودرجوا في افتتاحهم المسرحيات أن يبدؤوها بنشيد، وكان لاستخدامهم نظام التقفية والأوزان الانجليزية التي تشبه الأوزان العربية في تأليفهم للترانيم العربية البروتستانتية في منتصف القرن التاسع عشر، دورٌ في تطور الشعر العربي الحديث في الشكل والوزن والقافية يلمس بوضوح عند شعراء الشام[1].

و قد كانت كل الأشكال التي وظفوها معروفة عند العرب وليست بجديدة، إلا أن الجديد هنا يتمثل في إحيائها، وتطوير أوزانها، باستعمال أوزان تشبه الأوزان الغربية، والتعبير بها عن موضوعات جديدة في قصائد متوسطة الطول وأحياناً مطولة، أو لا تتجاوز المقطع والمقطعين، و قوبلت هذه التجربة المقطعية بالاستحسان، وباتت اتجاها شعريا عند الشعراء في مطلع القرن العشريـن بعد نجاح سليمان البستاني الذي عرّب إلياذة هوميروس مستخدماً الأشكال المقطعية ما بين المربعات والمثلثات والمخمسات والمزدوج، فضلاً عن الشعر العمودي التقليدي في تجربته الفريدة والجريئة من نوعها في عصره ، ويظهر هذا الاتجاه في بدايات القرن العشرين عند شعراء الرومانسية كجبران خليل جبران والعقاد كخاصية من الخصائص الفنية لمدرستهم.

و قبل أن نعمق الدراسة في العصر الحديث وجب علينا دراسة الشعر المقطعي في العصر المملوكي والعثماني مسايرة للترتيب الزمني ، ومن هذا المنطلق نقول إن الشعر المقطعي في العصر المملوكي والعثماني لم يتعد الموشحات بالدرجة الأولى في كلا العصرين، إضافة إلى المسمطات فالرباعيات والخماسيات وسنقف عند كل نوع بالشرح والتمثيل.

1- س.موريه، الشعر العربي الحديث، ص:23-83.

1- الموشح:

الموشح فن شعري استحدثه الأندلسيون، فهو فن أندلسي خالص ظهر في أواخر القرن الثالث الهجري يتركب في بنائه من أجزاء معينة تواضع عليها الوشّاحون، و التزموها في صنع موشحاتهم، وأعطوها مصطلحات عرفت بها، و هذه الأجزاء هي : المطلع أو المذهب، و القفل، و الخرجة، و الغصن، و الدور، و السمط، و البيت[1].

وقد عرفه ابن سناء الملك بقوله: " الموشح كلام منظوم، على وزن مخصوص، بقوافٍ مختلفة، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له الأقرع .فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات"[2].

1- **المطلع** : اصطلاحٌ يطلق على المجموعة الأولى من أشطر الموشح وأقلّ ما تكون من شطرين وقافية تلتزم في كل أقفال الموشح وليس المطلعُ ركناً أساسياً في الموشح لجواز حذفه فإن وجد في الموشح فهو موشح تام وإن حُذِفَ فهو موشح أقرع.

- **القفل**: مجموع الأشطر التي تلي الدور ومن نفس بحره ولكن بقافية مختلفة عن قافية الدور ومشابهة لقافية المطلع وليس لأقفال الموشحة عددٌ محدد ولكن عادةً ما تكون ستة في الموشح التام وخمسة في الموشح الأقرع وأقلُّ ما يتركب منه القفل جزءان فأكثر إلى ثمانية أو عشرة.

- **الخرجة** : آخر قفل في الموشح ويعد هو و القفل ركنين أساسيين في بناء الموشح لا يستغنى عنهما بخلاف المطلع ويستحسن في الخرجة أن تكون بلفظ عامي لتبعث الهزْل والظرف في الموشح إلا موشح المديح حيث يفضل أن تكون الخرجة فيه عربية فصيحة .

- **الغُصْن**: الشطر الواحد من المطلع أو القفل أو الخَرْجة ويتكون غالباً كل مطلع أو قفل أو خرجة من غصنين وقد يكون الغصنان من قافية واحدة أو قافيتين مختلفتين ويجب أن تتساوى الأقفال و الخرجة مع المطلع من حيث عدد الأغصان وترتيبها وقوافيها.

الدور: مجموع الأشطر التي تعقب المطلع في الموشح التام وتكون من نفس بحر المطلع ولكن بقافية مختلفة عن قافيته تلتزم في أشطر الدور الواحد أما إذا كان الموشح أقرع فالدور يأتي في بداية الموشح ولا يلتزم الوشاح بعدد معين من الأدوار في موشحته بل قد تصل إلى عشرة أدوار.

- **السّمْط**: اسم كل شطر من أشطر الدور وعدد الأسماط في الدور الواحد في معظم الموشحات لا يزيد عن ثلاثة أسماط وقد تزيد حسب الوشاح نفسه وقد يكون السمط منفرداً أي مكوناً من فقرة واحد وقد يكون مركباً من فقرتين ويشترط في قوافي أسماط كل دورٍ أن تنتهي بقافية واحدة فيما بينها وأن تغاير المجموعة التي تقابلها في فقرة أخرى من فقرات الموشحة وعادةً مايلتزم الوشاح بعدد معين من الأسماط في الدور الأول فإذا التزم بذلك يجب عليه أن يلتزم بمثل هذا العدد في كل أدوار الموشحة.

- **البيت**: يتكون من الدور والقفل الذي يليه مباشرة مجتمعين فبيت الموشحة يتكون من مجموعة أشطار لا من شطرين فقط كبيت القصيدة العربية التقليدية ويتكون الموشح عادة من خمس فقرات تسمى كل فقرة بيتاً وبيت الموشح نوعان:1/بسيط:وهو الذي يكون عدد أسماط دوره ثلاثة أجزاء ..2/مركب:وهو الذي يتكون كلّ سمط من دوره من فقرتين أو أكثر وتكون أبيات الموشحة غالباً خمسة وقد تصل إلى سبعة.

2- هبة الله بن سناء الملك :دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق : جودة الركابي ، دمشق –سوريا، د.ط، 1949 ، ص: 25.

أما عن طريقة نظمه فيقول ابن خلدون:"ينظمونه أسماطاً أسماطاً وأغصاناً أغصاناً، يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة . ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات. ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب، وينسبون فيها ويمدحون، كما يفعل في القصائد . وتجاروا في ذلك إلى الغاية، واستظرفه الناس جملةً، الخاصة والكافة، لسهولة تناوله، وقرب طريقه "[1].

و لِفَنْ الموشحات قواعده الخاصة في الأوزان والقوافي ولم تخرج الموشحات قديماً عن الأغراض الشعرية المعروفة، فقد نظموا فيها الغزل، والمدح، والرثاء، والهجاء، والمجون، والزهد، والتصوف ، والخمر، والطبيعة[2].

وقد ارتبطت الموشحة المملوكية والعثمانية بالموضوعات الصوفية والمدحية والغزليـــــة بصفة خاصة، فمن الموشحات الشبيهة في بنائها بالموشح الأندلسي، موشحة للشاب الظـريف في غرض الغزل يقول فيها:

بَدْرٌ عَنِ الوَصْلِ فِي الهَوَى عَدَلا مَا لِيَ عَنْهُ إِنْ جَارَ أَوْ عَدَلا مَذْهَبْ

مُتَرَّكُ اللَّحْظِ لَفْظُـهُ خَنَثُ

إِلَيْهِ تَصْبُو الحَشَا وَتَنْبَعِثُ

أَشْكُو إِلَيْهِ وَلَيسَ يَكْتَـرِثُ

دَعَا فُؤَادِي بِـأَنْ يَـذُوبَ قِلَــى المَوْتُ وَاللَّه مِنْ مَقَالِي لا أَقْـرَبْ

1- عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 2006 ، ص:646.

2- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1،1991، ص:435.

لَمْ يَبْقَ لِي مُقْلَــةٌ وَلا كَبِــدُ

وَالقَلْبُ فِيهِ أَوْدَى بِهِ الكَمَدُ

وَلَيْسَ يُلْفِــي لِهَجْــرِهِ أَمَـدُ

لا تَعْجَبُوا إِنْ غَدَوْتُ مُحْتَمِـلاً لَكِنَّ قَلْبِي إِنْ كَانَ عَنْهُ سَـلا بال أَعْجَبْ

حسن كُلّ العُقُولِ قَدْ نَهَبَــا

وَالحُزْنُ كُلّ القُلُوبِ قَدْ وَهَبَا

شَمْسٌ وَلكِنَّنِي لَدَيْــهِ هَبَــا

فَانْظُرْ لِذَاكَ القَوَامِ كَيْفَ حَلا غُصْناً وَكَمْ بِالجَمَالِ مِنْهُ جَــلا غَيْهَبْ [1]

هذا مثال عن الموشحات المملوكية وسنعرض بالدراسة والشرح لمثل هذه الموشحات من العصـر العثمانـــي والحديث في الفصل الأول والثاني من الأطروحة.

وظل الشعراء في موشحاتهم على هذه الأغراض، ومع الازدهار الثقافي، والاحتكاك بالغرب وثقافته في القرن التاسع عشر، أخذوا يوظفون الموشح في موضوعات جديدة تعبر عن روح عصرهم، وجددوا فيه، فنظموا الأناشيد الوطنية والمدرسية، وكان أول من أدخل الأناشيد الوطنية في الأدب العربي رفاعة الطهطاوي[2] بعد اطلاعه على الشعر الفرنسي أثناء بعثته إلى باريس إذ دفعه إعجابه ببعض الأشعار الفرنسية إلى تعريبها، فعرب نشيد (المارسليز)، وهو النشيد القومي الفرنسي الذي ألفه "روجيه دي لوازل"، ويبدو أن الطهطاوي أراد أن يكون لمصـــر نشيدهـا الوطني

1- شمس الدين محمد بن عفيف الدين سليمان التلمساني، الديوان، تح: العربي دحو، دار الهدى، عين مليلة- الجزائر،دط ،2011، ص:224.

2- رفاعة رافع الطهطاوي (1216هـ- 1290هـ) من قادة النهضة العلمية في مصر في عهد محمد علي باشا. وُلد رفاعة رافع الطهطاوي في 15 أكتوبر من سنة 1801، بمدينة طهطا إحدى مدن محافظة سوهاج بصعيد مصر، يتصل نسبه بالحسين السبط.

الخـاص الذي يتغنى به أبناؤها، كما يتغنى الفرنسيون بنشيدهم، لذا نجد عنده محاولات جديـدة تقترب فـي شكلهـا و مضمونها من الأناشيد الحماسية والعسكرية نظمت في قالب الموشـح، كتلك التي نظمهـا و هو في السودان وقد استهلها قائـلا:

يا صاحِ حُبُّ الوطنْ حليةُ كُـلّ فَطِـنْ

مَحَبَّـةُ الأوْطـانِ مِنْ شُعَبِ الإيمانِ

في أَفْخَـرِ الأديـان آيَةَ كُـلَّ مُؤمـن

يا صاحِ حُبُّ الوَطَنِ حِلْيةُ كُـلُّ فَطِن

مساقطُ الـرُءوسِ تَلَـذُّ للنفـوسِ

تُذْهِبُ كُـلَّ بُوسِ عَنّـا وكُـلَّ حَزَنَ [1]

وهي قصيدة تقترب في شكلها من الموشح جعلهـا على وزنين مخلع البسيط في المذهب، و مجزوء الرجز في الدور، تميزت ببساطة البنية، واللفظ السهل، واللغة المحكية، وتجنب الألفاظ القاموسية، والزهد بالخيال والتصوير، وقصر الأوزان، وتنوع القوافي مع استخدام المربعات، فجعل البيت الأول متحداً بشطريه في القافية، وكرره مرة واحدة بعد المقطع الأول، و لم يعمد إلى تكراره في باقي القصيدة التي سار فيها على نظام المربعات، وقد اتحد المقطع الأول بقوافيه الداخلية والخارجية مع قافية البيت الأول، أما في باقي المقاطع فقد اتحدت الأشطر الثلاثة الأولى في كل مقطع في قافية اختلفت عن قافية البيت الأول، مع اتحاد الشطر الرابع في كل المقاطع مع قافية البيت الأول، وهي في شكلها وبنائها وضعت للنشيد، تتغنى بحب مصر وتفخر بها.

وقد تابع صالح مجدي[2] أستاذه الطهطاوي في توظيف الموشح في التعبير عن مضامين وطنية، وكـانت أقرب إلى الأناشيـد الحماسيـة، منها موشحة وظف فيها المقطع الخمـاسي، و هـي

1- طه وادي، ديوان رفاعه الطهطاوي، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط2، 1984، ص:86.

2- صالح مجدي بك (1242هـ-1297هـ) أديب وشاعر ومترجم مصري، من تلاميذ رفاعة الطهطاوي.

الوطنية الأولى و التي تتضمن المفاضلة بين ما أوجده المرحوم سعيد باشا بالقطر المصري من الأعمال المهمة النافعة وما جاء به غيره من ملوك مصر الأقدمين ومن بعدهم، وقد بلغت عدد وطنياته خمس عشرة قصيدة وطنية جاءت في آخر ديوانه ، و مما جاء في وطنيته الأولى في تحميس الجنـــــود:

(دور) هَيَّـا بِنـا يـا جُنْدَنـا هَيَّـا نُلاقـي ضِدَّنـا
هَيَّـا ومَنْ يَبْغي لَنـا حَرْبـاً نُريـه بَأْسَنـا
واللّيلُ معتكرُ السَّـوادْ
(دور) هَيَّـا سَريعـاً دافِعـوا هَيَّـا جَميـعاً مانِعوا
هَيَّـا عَلَيْهِـمْ قاطِعـوا هَيَّـا إِلَيْهِـمْ سارِعـوا
واسْتَصْحِبوا إلفَ السُّهادْ
(دور)يا عُصْبَةَ الفَـردِ الصَّمَدْ لا يلتفتْ مِنْكُمْ أَحَـدْ
هَيَّا افتحوا الدربَ ا لأَسدْ فأمامكم هـذا الأسـدْ
في حَدِّ صارَمَهُ النَّفـادْ
(دور)سيرُوا على جَمْـرِ الغضى سُوقوا إلى الباغي القَضا
بالبِيدِ واسعـةِ الفضـا حتى تَفوزوا بِالرِّضـا
مِنْهُ وحُسْنِ الاعْتِقـادْ
(دور)هيمُوا بِما فَـوْقَ الأَمَـلْ سُودوا عَلى الجُنـدِ الأُوَلْ
عِنْدَ العَجاجـةِ بالعَمَـلْ سَعيدُ كم هَـذا البَطَـلْ
ربى على ظهـرِ الجـوادْ[1]

هذه بعض نماذج الموشحات في العصرين الانحطاط والنهضة ، وستكون لنا وقفات لمثلها بالدراسة الموسيقية من ناحية الوزن والقافية في الفصول الآتية.

1- صالح مجدي بك، الديوان، المطبعة الأميرية، بولاق-مصر، ط1، 1893، ص: 399.

2- المربعات (الرباعيات):

شعر المربعات "هو الشعر الذي يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام في كل منها أربعة أشطر مع مراعاة نظام ما للقافية في هذه الأشطر"[1] وهذا النوع قد عرفه العرب على أشكال هي:

الشكل الأول: حيث يقسم الشاعر قصيدته إلى مقاطع، كل مقطع يتألف من بيتين تتفق الأشطر الأربعة فيها في القافية والوزن، بحيث يكون لكل مقطع قافية خاصة، مع اتفاق جميع المقاطع في الوزن.

الشكل الثاني: حيث يقسم الشاعر قصيدته إلى مقاطع، كل مقطع يتألف من بيتين يتفق فيهما الشطر الأول والثاني والرابع في القافية، ويختلف الثالث عنهم فيها مع اتحاد الوزن. وهذا النوع عرف بالدوبيت ويسمى بالرباعيات[2].

الشكل الثالث: وفيه يقسم الشاعر قصيدته إلى مقاطع، يتألف المقطع الأول من بيتين تتفق أشطره الأربعة في القافية والوزن، ثم يأتي مقطع يتألف من بيتين يتفق فيه الشطر الأول والثاني والثالث في القافية، التي تكون مخالفة لقافية المقطع الأول، ويتفق الشطر الرابع في قافية المقطع الأول وهكذا مع ملاحظة أن كل مقاطع القصيدة متحدة في الوزن.

الشكل الرابع: وفيه يقسم الشاعر قصيدته إلى مقاطع كل مقطع يتألف من بيتين يتألفان من أربعة أشطر، يتحد الشطر والثالث في كل مقطع في قافية، ويتحد الثاني والرابع في قافية مخالفة وهكذا، مع اتحاد جميع المقاطع في الوزن و قد أكثر الشعـــراء العباسيون من نظم هذا النـــوع، والمحدثون

1- إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ،ص:403.

2- المرجع نفسه، ص:403، يعتقد البعض أن الدوبيت فارسي الأصل، ومعناه بالفارسية البيتان، عرفه العرب في الربع الأول من القرن السابع الهجري، ووزنه عند العروضيين المتأخرين من العرب :فَعْلن متفاعُلن فعولنْ فَعْلُنْ ، أما عند العروضيين الفرس فوزنه : مفعولُ مفاعيلُ مفاعلينْ فاع (أربع مرات) ويذكر إميل يعقوب " الدوبيت نوع من الشعر له وزن خارج البحور الشعرية المتداولة، ويعرف عند المحدثين ببحر السلسلة، أو الرباعي، وهو: فِعْلُنْ مُتَفاعِلُنْ فَعُولُنْ فَعِلُنْ فِعْلُنْ مُتَفاعِلُنْ فَعُولُنْ فَعِلنْ.

خاصة في الموضوعات الوجدانية، وكان هو والمخمسات نواة للموشحات ، ولم يلبث أن انتشر في بلاد الشام ومصر وغيرها من الأمصار العربية ، وقد لقيت الرباعيات رواجا عند الناس ، حيث استطاعوا استلهام ألحان عذبة منها ، بسبب الحرية في القافية ، وللمتصوفة النصيب الأوفر منها خاصة ابن الفارض[1] وهذه إحدى رباعياته التي "تفوح بالوجد المبرح:

رُوحي لَكَ يا زائِرُ في اللّيْلِ فِدَا يا مُؤْنِسَ وَحْشَتِي إذا اللّيْلُ هدى
إنْ كانَ فِرَاقُنا مَعَ الصُبْحِ بَدَا لا أسفَرَ بَعْدَ ذَاكَ صُبْحٌ أبـــدا [2]

فهو يبذل روحه لمحبوبه الرباني مخلصا صادقا ، ويتمنى أن يظل نوره يضيء دجاه وأن لا يسفر عليه صباح ولا تتبدد أضواؤه من الأفق إن كانت لحظات التجلي تنقطع مع النهار.

وتظل الرباعيات حية في العصر العثماني ، وكانت تستخدم أحيانا في المديح النبوي كقول الشهاب الخفاجي[3] صاحب ريحانة الألبّا:

ما جُـرَّ لِظِلِّ أحمــدَ أذْيـــــالُ في الأَرْضِ كَرامةً كَما قَدْ قالُـوا
هَذا عَجيبٌ وكَمْ لَهُ مِنْ عَجَبٍ والنّاسُ بظِلِّهِ جميعاً قالُـــوا[4]

و هو يشير في الرباعية إلى ما قيل من أنه عليه الصلاة والسلام كان لا يقع ظله على الأرض لأنه نور روحاني، والنور لا ظل له و في البيتين تورية واضحة في كلمة قالوا، فالأولى في البيتين من القول والثانية من القيلولة بمعنى استظلوا ونعموا" [5].

1- ابن الفارض(576هـ-632هـ): هو أبو حفص شرف الدين عمر بن علي بن مرشد الحموي، أحد أشهر الشعراء المتصوفين، وكانت أشعاره غالبها في العشق الإلهي حتى أنه لقب بـ"سلطان العاشقين" والده من حماة في سوريا، وهاجر لاحقاً إلى مصر .

2- ابن الفارض، الديوان، دار صادر، بيروت-لبنان، د.ط، د.ت، ص: 192.

3- شهاب الدين الخفاجي(977هـ-1069هـ): صاحب تصانيف في الأدب واللغة، ينسب إلى قبيلة خفاجة - إحدى القبائل الموجودة في مصر - ولد ونشأ بمصر، ورحل إلى بلاد الروم، واتصل بالسلطان مراد العثماني فولاه قضاء سلانيك، ثم قضاء مصر. ثم عزل عنها فرحل إلى الشام وحلب وعاد إلى بلاد الروم، فنفي إلى مصر وولي قضاءها، ثم استقر فيها إلى أن توفي سنة 1069هـ.

4- شهاب الدين أحمد بن محمد بن عمر الخفاجي ، ريحانة الألبا و زهرة الحياة الدنيا، تح: عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة-مصر، د.ط، 1966، ج1، ص: 51.

5- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات مصر ، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط2، د.ت، ص:175.

وقد وظف شعراء القرن التاسع عشر الرباعيات في التعبير عن روح العصر، لا سيما الشكل الثالث فنظموا عليها الشعر الوطني، والأناشيد العسكرية، فضلاً عن المواضيع التقليدية كالمـدح، وكانت أحد الأشكال الشعرية التي استعان بها سليمان البستاني في ترجمته لإلياذة هوميروس.

وتميزت الرباعيات عندهم ببساطة البناء واللغة، مع السهولة والبعد عن الغموض والوضوح والزهد في الخيال، و إن كانت هناك بعض الصور التي نجدها تقليدية مباشرة، و من ذلك قصيدة لرفاعة الطهطاوي تتألف من ستة عشر مقطعاً، يفخر فيها بأمجاد مصر، وهي تشبه النشيد العسكري في بنائها وبساطتها .

3- الشعر الخماسي:

هو الشعر الذي يتألف من مقطع أو عدة مقاطع، يتكون كل مقطع فيه من خمسة أشطر، و قد وجد عند شعراء القرن التاسع عشر على ضربين:

الضرب الأول: **التخميس**، والضرب الثاني: **المخمس**.

أ- التخميس:

عرف هذا الضرب منذ العصر المملوكي، وقد أصبح في العصر العثماني غرضاً قائماً بذاته، و هو "أن يضيف الشاعر إلى صدر بيت من شعر غيره ثلاثة أشطر من نظمه، ثم يأتي بالشطر الثاني للبيت الأصلي فيصبح هذا البيت خمسة أشطر بدلاً من شطرين"[1]، أو "أن يقدم الشاعر على البيت من شعر غيره ثلاثة أشطر على قافية الشطر الأول فتصير خمسة أشطر"[2]، ويضع الشاعر شعر غيره غالباً بين أقواس تميزًا له، وقد عرفه عمر موسى باشا قائلاً: "أن يؤتي بخمسة أقسمة كلها

1- إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص: 188 .

2- السيد أحمد الهاشمي : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق :حسني يوسف، مكتبة الآداب،القاهرة ، ط1، 1997 ، ص: 136.

من وزن القافية للأقسمة الأربعة الأولى، ويتحد القسيم الخامس من الأولى، أي يقدم الشاعـــر على البيت المختار من شعره غيره ثلاثة أشطر، ولذا سمي تخميسا "[1].

و يتخذ التخميس بناء آخر حيث تتفق الأشطر الأربعة الأولى داخل المقطع بالقافية، في حين يكون للشطر الخامس قافية خاصة تكون لازمة في الشطر الخامس في كل المقاطع، مع اتحاد جميع المقاطع في الوزن.

و تطور التخميس تطورا كبيرا على يد الشاعر(أمين الجندي)، إذ عمد إلى تخميس قصائد الشعراء السابقين والمعاصرين له، وعده عمر موسى باشا رائد الشعراء في التخميس، فيقول: "ولسنا بمبالغين إذ قلنا: إن الشاعر الجندي كان رائد الشعراء في فن التخميس فقد بلغ عدد تخاميسه الخمسين"[2].

ب- المخمس:

المخمس هو الشعر الذي يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام في كل منها خمسة أشطر مع مراعاة نظام للقافية في هذه الأشطر[3]، وهو نوعان:

النوع الأول: يتكون من خمسة أشطر تتحد في القافية، مستقلة في قوافيها عن الأشطر الخمسة التي تليها.

النوع الثاني: يتكون كل مقطع من خمسة أشطر، تتحد الأشطر في المقطع الأول في القافية، ويكون لكل مقطع مخمس في باقي القصيدة للأشطر الأربعة الأولى قافية خاصة، وتتحد قافية الشطر الخامس مع أشطر المقطع المخمس الأول.

1- عمر موسى باشا: تاريخ الأدب العربي - العصر العثماني، د.ط، دار الفكر المعاصر، بيروت -لبنان دار الفكر، دمشق - سورية،د.ط، د.ت،ص:597.

2- المرجع نفسه، ص:597.

3- إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص: 399 .

وقد وظف شعراء القرن التاسع عشر الأغراض التقليدية، منها الغزل كمخمس (عائشة التيمورية) الذي تألف من اثني عشر مخمساً (مقطعا)من نوع أ أ أ أ أ، ب ب ب ب أ على بحر الكامل.

و لم يعمد الشعراء القدماء توظيف هذا الشكل في فن الرثاء، فقد اعتادوا توظيفه في الأغراض الأخرى، أما الرثاء فكان نظمه في الشكل التقليدي.

وقد وظّف شعراء القرن التاسع عشر المخمس في التعريب، واستخدم (سليمان البستاني) المخمس في تعريبه لإلياذة (هوميروس)، وتوجُّههم إلى توظيف المخمس إنما جاء عن رغبة منهم في تنويع النغم الموسيقي من ناحية، و لتُمكِّنَهم من التعبير عن أفكار متعددة من ناحية أخرى، وقد ازداد اهتمامهم بهـا في مطلع القرن العشرين وتوظيف المخمس في المدح ليس جديداً، إلا أن الجديد عند علي الدرويش توظيفه في مدح إنجلترا وقنصلها، وهي طويلة بلغت ثمانية وثلاثين مقطعا.

و من الأشكال الشعرية المقطعية المستخدمة في العصر المملوكي والعثماني، المزدوجات والمثلثات والمربعات والمسدسات والمثمنات و المعشرات، وهي قليلة الشيوع بالنسبة للمخمسات سنعرض لها في الفصل التطبيقي.

ثانيا: الشعر المرسل:

يعرفه الدكتور إميل يعقوب بأنّه: "الشعر الذي لا يلتزم قافية واحدة ، ويهمل الروي الواحد في القصيدة وقد عرف هذه الظاهرة الشعر العربي القديم، وكان العروضيون يُعِدّون ذلك من عيوب القافية، يدخل في باب الإكفاء حينا، وفي باب الإجازة حينا آخر، بحسب مخارج الرَّويَّات ...وبدأت تجربة الشعر المرسل بالتحرر من وحدة الروي في القصيدة، مع المحافظة على البحر، وانتهت إلى التنويع في الرَّويَّات والأوزان في القصيدة الواحدة"[1].

ويلتقي في هذا التعريف مع س.موريه الذي يرى أن الشعر المرسل يشير إلى الشعر العربي غير المقفى، وهو يأتي في أي بحر من بحور الشعر العربي، وأبياته موحَّدة الطول، وتنقسم بوجه عام إلى شطرين، والوزنُ فيه موحد طوال القصيدة كلها، كما أن هذا المصطلح يُستخدَم أحيانا للتعبير عن الأبيات ذات القوافي المزدوجة أو التبادليـــة، وهو يستخدم في مقابـــل ما يسمى بالإنجليزية: Blank Verse [2]، و الحقيقة أن الشعر المرسل في الإنكليزية لا يوجد فيه أي التزام بالروي كما يشير إلى ذلك أحمد زكي أبو شـادي[3].

و من الغريب - في نظر س.موريه- أن الشعراء العرب لم يهتموا بهذا الشكل الشعري منذ القديم رغم احتكاكهم باليونانيين واطلاعهم على أشعارهم التي لا تخلو من الشعر المرسل، ولعل السبب راجع، فيما يرى موريه إلى الاهتمام الكبير بالقافية عند العرب أكثر من غيرهم[4].

1- إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص: 286.

2- س.موريه، الشعر العربي الحديث، 1800- 1970 تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ص:18.

3- المرجع نفسه،ص: 196.

4- المرجع نفسه،ص: 185.

أما حسين نصار فيدرج الشعر المرسل في إطار الشعر الذي عمل على التخلص من القافية، مشيرا إلى أن هذا الشعـر قد تعددت أسمـاؤه أكثـر مما توجب حقيقته ، فهناك الشعر المرســل ، والحر، والأبيض ، والمطلق ، والطلق ، والمنثور ...إلخ، فإذا اطلعنا على ما وراء هذه الأسماء وجدناه متماثلا ، ولم يبق متميزا غير المرسل و الحر و المنثور[1].

إن أولى القضايا التي تواجهنا هنا هي قضية المصطلح إذ نجد المصطلحات الواصفة لهذا الشكل الشعري متعددة بتعدد الباحثين، فالشاعر رزق الله حسون مثلا هو من كتاب الشعر المرسل، لم يُسَمِّ تجربته الجديدة وإنما أشار إليها على أنها على"أسلوب الشعر القديم بلا قافية"[2]، لكن شلتاغ عبود شراد فيرى أن: رمضان حمود لم يستطع أن يقدم نماذج تعضد نظرته ، وتساهم في نشر دعوته ، عدا نماذج قليلة من الشعر المرسل ، مثل قوله:

بَكَيْتُ و مِثْلي لا يَحِقُّ لَهُ البُكـا عَلـى أُمَّـةٍ مَخْلُوقَـــةٍ لِلنَّـــوَازِلِ

بَكَيْتُ عَلَيْها رَحْمَةً و صَبَابَـــةً و إِنّـي عَلى ذاكَ البُكـَا غَيرُ نَادِمِ

ذَرَفْتُ عَلَيها أَدْمُعاً مِنْ نَواظِرِ تُساهِرُ طُولَ اللّيلِ ضَوْءَ الكَواكِبِ[3]

و هناك محاولات أخرى لحمود في التحرر من الوزن و يتجلى هذا في قصيدته "يا قلبي" يقول فيهـا:

أَنْتَ يا قَلْبي فَريـدٌ مِـنَ الأَلَـمِ و الأحْـزانِ
و نصيبُـكَ في الدُّنيـا الخيبـةُ و الحِرْمـانُ
أَنْتَ يا قلبي تشْكو هُمُوماً كِباراً ، و غيرَ كِبارٍ

1- حسين نصار: القافية في العروض والأدب ،مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد- مصر، ط1، 2001م،ص: 180 ، ولا يقصد الباحث بالشعر الحر هنا شعر التفعيلة بل الشعر الذي يجمع بين أكثر من وزن في القصيدة الواحدة كما عند أحمد زكي أبو شادي.

2- س.موريه، الشعر العربي الحديث، 1800- 1970 تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ص:215.

3- شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1985، ص: 62.

أَنْتَ يا قَلْبي مَكْلُومٌ ، و دَمْعُكَ الطّاهرُ يَعْبَثُ بِهِ الدّهرُ الجَبَّارُ
اِرْفَع صوتَكَ للسّماءِ مَرّةً بعدَ مرّةٍ
و قُــلِ اللّهُــمَ إن الحَيــاةَ مُــرَّةٌ[1]

لقد وزّع (رمضان حمود) الأبيات إلى مقاطع مختلفة ، عامدا في بعضها إلى التحرر من كل وزن عروضي ، و في بعضها نسج شعرا مرسلا منوعا في القوافي.

يمكن القول إذن أن هذا الكاتب و الصحفي القدير الذي سطع نجمه في سماء العشرينيات في الجزائر - رغم أنه لم يعمر إلا ثلاثة و عشرين عاما- كان من الرّواد الذين نفثوا أنفاس الثورة العارمة في الشعر بعد حماسة الأمير عبد القادر على اختلاف في فنّهما ، فقد كان قلم الكاتب حمود المشعل في ميدان الصحافة في مثل شعلة انفعاله في قصائده للحث على الثورة و شحن الشعور الوطني ، و الدّعوة إلى الجهاد في غير تستر.

أما نجيب الحداد فيستعمل مصطلح الشعـــر"الأبيض" معتمدا الترجمــة الحرفية للمصطلــح الفرنسي Vers blanc وهو ما اعتمده أيضا (لويس شيخو) و من بعده(المازني) [2]،في حين نجد ، آخرين يعتمدون مصطلحات أخرى مثل: الشعر المطلـق [3] (محمد عبد المنعم خفاجي)، الشعـــر الطليـــق[4] (نقولا فياض).

ويُرَجِّح موريه أن تسمية الشعر المرسل قد أطلقها الشعراء المحدثون تأثرا بابن خلدون في مصطلح النثر المرسل [5]،معللا لجوء الشعراء إلى هذا النوع من الشعـــر بأنه كان وسيلتهم لترجمــة

1- محمد ناصر: رمضان حمود . حياته و أثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1986، ص:186.
2- س.موريه، الشعر العربي الحديث، 1800- 1970 تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي،ص:215.
3- المرجع نفسه ، ص:215.
4- المرجع نفسه، ص:216.
5- المرجع نفسه، ص:215.

الشعر القصصي والدرامي والتأملـــي، ولكتابة الشعـــر الفلسفي والقصصي، حيث لا حاجة إلـى القافية وموسيقاها [1].

وفي هذا السياق يمكن أن نضع ريادة رزق الله حســـون[2] في الشعر المرسل من خلال ترجمتـــــه الإصحاح الثامن عشر من سفر أيوب، وذلك في كتابه "أشعر الشعر" [3]، و قد جاء في المقدمة: "وقد سنح لي أن أنظم الفصل الثامن عشر من سفر أيوب على أسلوب الشعر القديم بلا قافية، لأن حد الشعر عندي نظم موزون وليست القافية تشترط إلا لتحسينه، فقد كان الشعر شعرا قبل أن تعرف القافية كما هـــو عند سائـر الأمم، ولم يسمع للعرب بسبعة أبيات على قافية واحدة قبل امـرئ القيس لأنه أول من أحكـم قوافيهـــا"[4].

وعلى الرغم من أن هذا الرأي يثير أكثر من اعتراض تاريخي، إلا أنه يشير إلى بداية التنازل عن عناصر اعتبرت أساسية في قيام الشعر العربي، وذلك بحثا عن الحرية والانطلاق ، وهذا ما مهَّد الطريق لتجاوزات أخرى انتهت عند شكل قصيـدة النثر.

وهذا البحث عن الحرية في الكتابة هو ما يظهر عند (بولس شحادة) صاحب التجربة الثانية في كتابة الشعر المرسل بعد رزق الله حسون، فقد أرسل شحادة برسالة إلى مجلة الهلال تحت عنوان "الشعر الموزون غير المقفى" ، وفيها يرى أن هذا النوع من الشعر يمتاز بخصائص عدّة، فهو:

1- سهل النظـم.

2- يمنح الشاعـر حرية التعبير عن نفسه في بساطة وتلقائية، بسبب التخلص من القافية وضروراتها [5].

1- س.موريه، الشعر العربي الحديث، ص:216.

2- رزق الله حسون(1825-1881): أديب، ناثر، شاعر، صحافي، ولد بحلب، وهو من أصل أرمني فارسي.

3- المرجع نفسه، ص: 192.

4- س.موريه، الشعر العربي الحديث، ص: 192-193.

5- المرجع نفسه، ص:201.

ويصرّح الشاعر بتأثره بـ (ملتون) و (شكسبير) في شعرهما المرسل ، ويعلن أنه يميل، في ترجمة مسرحيات شكسبير، إلى هذا النوع من النظم، وقد أورد في خاتمة الرسالة ترجمة في أربعة عشر بيتا بدون قافية من البحر الطويل لجزء من أحد مشاهد مسرحية " يوليوس قيصر" لشكسبير [1].

ومن الذين مارسوا هذا الشكل الشعري عبد الرحمن شكري الذي تضمنت بعض دواوينه قصائد من الشعر المرسل، مثل ديوانه "لآلئ الأفكار" الذي ضمنه أربع قصائد من الشعر المرسل، و قد أضاف الشاعر إلى كل منها عبارة "من الشعر المرسل"[2].

وجاء أحمد زكي أبو شادي الذي ناصر حركة الإسهام بالشعر المرسل في كتابة المسرحية العربية والشعر القصصي الملحمي من خلال ترجمته بعض القصائد لأدباء غربيين أمثـــال فولتير، و هارفي، وشكسبير، وقد خطا أبو شادي بالشعر المرسل خطوة إلى الأمام من خلال تجنب تقسيم البيت إلى شطرين، ومن خلال تضمين الأبيات [3]، وقد كانت هذه الخطوة تمهيدا للشعر الحر كما عرفه الأدب العربي فيما بعد.

وعلى يد علي أحمد باكثير ارتقى الشعر المرسل إلى مستوى أعلى تأثرا بالأدب الإنكليزي الذي درسه في جامعـــة القاهرة، خاصة شكسبير الذي حاول تقليده في شعره المرسل، وذلك لكي يثبت للأساتذة في الشعـر الإنكليزي أن اللغة العربية لها القابلية أيضا لمثل هـــذا الجنس الأدبي [4] . وقـد

1- س.موريه، الشعر العربي الحديث، ص:201-202.

2- المرجع نفسه ، ص: 204.

3- المرجع نفسه، ص:207، كما حاول أبو شادي شكلا من الشعر المرسل هو ما دعاه "مجمع البحور أو النظم الحر "وهو نوع من النظم يجمع بين عدد من الأوزان في القصيدة الواحدة . انظر في ذلك سلمى الضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ،ص:574 وتورد الناقدة نموذجا لذلك قصيدة "ترنيمة آتون " من ديوان "الشفق الباكي "، ولكنها تعتبر هذا الشكل تجربة مجهَضة بسبب افتقارها إلى التناغم في مسار الأبيات، الأمر الذي يجعلها منفرة للسمع.

4- المرجع نفسه، ص: 210.

تركزت تجارب باكثير في الشعر المرسل في الفن المسرحي ، فقد استخدم التكتيكات التي درسها في شعر شكسبير المرسل ومنها: تدفق المعنى، وجعل الفقرة -لا البيت - وحدة المعنى ، واستخدام عدد غير محدد من التفعيلات، إضافة إلى استخدام إيقاع للحوار أقرب إلى إيقـــــاع الكلام العادي[1]، كما استخدم نظاما غير مطرد من القافية [2] ومن هنا يتضح لنا أن باكثير خطا بالشعر المرسل خطوة باتجاه الشعر الحر[3]، كما أنه مهّد لتجاوز حدّة الإيقاع وصخبه.

و محاولات الشعر المرسل جميعها التي اعتمد أصحابها نظام الشطرين باءت بالفشل التام، وتعزو سلمى الخضراء الجيوسي هذا الفشل إلى أنه، في ذلك الوقت، كان من السابق لأوانه أن تقوم تجارب الشعر المرسل قبل إحداث تغيير جذري في نظام الشطرين العنيد [4]، أي أن أصحاب الشعر المرسل قد حاولوا القفز على المراحل الضرورية التي يتطلبها التطور في الأشكال الشعرية. وقريب من هذا التفسير ما يعلل به شكري محمد عياد فشل تجربة الشعر المرسل ، يقول: "...ولم يجرؤ أحد على تجربة الشعر الموزون غير المقفى إلا في العصر الحديث، حين حاوله عبد الرحمن شكـري وأحمد فريد أبو حديد وغيرُهما... ولم تصب هذه المحاولات نجاحـا بل بدت نوعا من التدمير لموسيقى الشعر، لأنها اكتفت باطراح القافية ولم تنتبه إلى علاقتها الوثيقة بسائـر العناصر التي يتكون منها شكل شعري معين. تجربة الشعر المرسل في أدبنا الحديث تؤدي بنا إلى مناقشـة النتيجة الثانية المترتبة على قاعدة (لانس) في الوظيفة الإيقاعية للقافية ، وهذه النتيجة

1- س.موريه، الشعر العربي الحديث، ص:212.

2- المرجع نفسه، ص: 216.

3- المرجع نفسه، ص: 213- 214، وقد توقفت تجارب باكثير في الشعر المرسل باعتبار هذا الشكل ليس له جدوى حقيقية في كتابة المسرحية فقد وجد أن استخدام الشعر في المسرح قد تجاوزه الزمن، لا سيما بعد أن غلبت الطريقة الواقعية على الحوار .

4- سلمى الخضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ،تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان،ط1 ،2001، ص: 214.

هي ارتباط القافية بالأشكال الشعرية بوجه عام. فإذا كانت قيمة القافية في الإيقاع هي: (ضبط خطواتنا في القراءة)، أي مساعدتنا على تحديد الأجزاء أو المقاطع التي تكوّن وحدة البناء في القصيدة، فطبيعي ألا تكون لها هذه القيمة إذا اختلفت الوحدات أو الأسطر -في الطول .ومن هنا تيسّرَ اطّراحُ القافية في الشعر الحر ، على حين فشلت تجارب الشعر المرسل.أو بالأحرى أن القافية في الشعر لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية التي نعرفها في الشعر المتساوي الأسطر" [1]. أما حسين نصار فيرد ذلك الإخفاق الذي منيت به تجارب الشعر المرسل في مقابل النجاح الذي حققه الشعر الحـــر (شعر التفعيلة) إلى أن الشعراء الذين التزموا الشعر الحر أكثر موهبة واقتدارا ، وأشد اتصالا بالثقافتين العربية والغربية ممن دعوا إلى الشعر المرسل، إضافة إلى أن المجتمع الذي خاطبـــوه كان أكثر تطورا [2]. والملاحظ على تعليل حسين نصار افتقاره إلى الإقناع ، ذلك أنه يدفعنا إلى التساؤل عن دور الموهبة في نجاح شكل أدبي دون آخر ، وهذا يجرنا إلى تساؤل آخر هو : هل كان سيقدر للشعر المرسل النجاح لو أن دعاته كانوا هم أصحاب الشعر الحر؟ بصيغة أخرى نتساءل: هل الأمـــــر يتعلق بموهبة شعرية ضعيفة أم بشكـــل شعري لم يجد الظروف مهيأة لاستقباله؟

ورغم كل شيء كانت تجارب الشعر المرسل ، رغم إخفاقاتها الفنية ، ذات مغزى ، لأنها تمثل البحث الحقيقي الدؤوب لدى الشعراء العرب في بداية القرن العشرين عن تغيير جذري في الشكل ، كما أنها مثلت بداية لسلسلة من التجارب المتواصلة الطامحة إلى تغيير النموذج التقليدي الملازم لشكل الشعر العربي [3] ، ومن ثم لا يمكن النظر إلى تجربة الشعر المرسل في العربية إلا على أنها حلقة في تلك السلسلة.

1- شكري محمد عياد :موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، أصدقاء الكتاب، القاهرة، د.ط، 1998، ص:107 ،106.

2- حسين نصار : القافية في العروض والأدب، ص:181.

3- سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، ص:395

ثالثا: الشعر الحـــر:

الشعر الحر هو "ذلك الشعر الذي لا يتقيد بالوزن أو القافية و قد ابتدعه الشاعر الفرنسي لافونتين La Fontaine في القرن السابع عشر بَنظمِهِ حكايات الحيوان في أبيات ذات أطوال مختلفة و قوافٍ متباينـــــة، و لكن العصر الذهبي للشعر الحر في فرنسا هو منذ سنة 1886 حين ازدهرت المدرسة الرمزية في الشعر التي اعتمدت على تجنيس الأصوات بدلا من القافية، و على الإيقاع بدلا من الوزن. و يعتبر جوستاف كان Gustave Kahn أوضح مبين لمميزات هذا الشعر في المدرسة الرمزية الفرنسية[1]. و يمكن القول بأن أغلب الشعر المعاصر في أغلب اللغات قد تحول إلى الشعر الحر"[2].

هذا عند الغرب، أما عند العرب فقد استخدم شعراء مصر و العراق مصطلح الشعر الحر لتسمية نوعين من النظم تتبع فيهما تكنيكات مختلفة لا صلة لها بالشعر الحر في المفهوم الأمريكي-الانجليزي، و لا بالشعر الحر في المفهوم الفرنسي verse libre ، و كان (أحمد زكي أبو شادي) أول من استخدم هذا المصطلح علمًا على طريقته في استخدام مزيج من البحور العربية، و قد طور هذه الطريقة التي بدأ استخدامها عام 1926م محاولة منه نقل الشعر الحر عن انجلترا و أمريكا .وحذا حذوه شعراء آخرون حتى عام1947م، وفي الطور الثاني الذي بدأ عام 1947م استخدم مصطلح الشعر الحر لتسمية نمط آخر من النظم قام على أساس البحور العربية الصافية، أي التي تتألـــف

1- كاظم جهاد، مقدمة كتاب :آرتور رامبو، الآثار الشعرية، تر :كاظم جهاد،منشورات الجمل كولونيا ، بغداد، آفاق للنشر، القاهرة- مصر ،ط1، 2007، ص: 106-107، و تجدر الإشـارة إلى أن" آرتور رامبو "قد سبق" جستاف كـان "إلى كتابة الشعر الحر الحديث الذي يختلف عن الشعـر الحر الممارس عند" لافونتين ."و ذلك في قصيدتيـــه" حركة "و" بحرية " . فبعد نشره لهما في (إشراقات) عام 1886 م سارع" جستاف كان "إلـــى الكتابة بهذا الشكل الجديد الذي سيجذره و يشيعه في الفرنسية . و لذا يعتبره كثيرون أبرز ناظمي الشعر الحر الفرنسي بعد" لافونتين "و أوضح مبين لمميزاته.

2- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب،مكتبة لبنان ،بيروت- لبنان،ط2 ،1984، ص:213.

من تفعيلة واحدة، أو تختلف فقط في التفعيلة الأخيرة، و تختلف أطوال أبياتها، و تبع هذه الطريقة الشعر غير المنتظم vers irrégulier الذي كتبت به بعض القصائد الغنائية الإنجليزية [1]، فنحن إذًا إزاء نوعين من النظم مختلفين تحت مصطلح واحد هو مصطلح الشعر الحر الذي يطلق على صنيع (أحمد زكي أبو شادي) و غيره من الشعراء ممن مزجوا بين البحور، و يطلق أيضًا على الشعر الذي يعتمد التفعيلة كوحدة بدل وحدة البيت .

و الأصح أن يسمى هذا النّوع الثاني من النظم المندرج تحت مصطلح الشعر الحر بـ "شعر التفعيلة"، لأنه ليس حرًا كما يتوهم البعض. و يعتبر كلا من "نازك الملائكة "و" بدر شاكر السياب " رائد هذا النّوع الشعري، و إن اخُتلف في أيهما نظم أول قصيدة في شعر" التفعيلة"، و في هذا السياق يحكي (سعيد بن زرقة) قصة بداية قصيدة "التفعيلة " بقوله: "تبدأ في ديسمبر 1947 ، حيث نشرت نازك الملائكة قصيدة من نوع جديد و من شكل مغاير للنموذج القديم، هذه القصيدة سمتها «الكوليرا » و قد نشرتها في مجلة «العروبة» البيروتية، و في نفس الشهر نشر الشاعر السياب مجموعته الشعرية «أزهـار ذابلـة» ، وكان الديـوان يحمـل في طياته قصيـدة معنونـة بـ «هل كان حبا» ،و هي قصيدة متنوعة القافية و جاءت بالوزن المختلف ، و هكذا تصبح مسألة البدايـة و الريادة متشابكة و حساسـة جدًا، و خاصة أن كل من الشاعرة نازك الملائكة و السياب كتبا قصائدهما في نفس الزمن و في نفس الوتيرة؟!" [2]؛و على كل حال فقد ادعى كل منهما أنه صاحب الريادة و حاول كليهما التدليل على ذلك، فـ (نازك الملائكة) مثلا، دافعت عن أحقيتها في ريادة هذا النّوع الجديد من النظم، فأعلنت في كتابها (قضايـا الشعر المعاصـر)أنها أول من نظـم

1- س.موريه، الشعر العربي الحديث، ص: 215 وهو يحيل إلى رزق الله حسون في كتابه "أشعر الشعر"، بيروت-لبنان، د.ط، 1870، ص: 18-19.
2- سعيد بن زرقة ، الحداثة في الشعر العربي، دار أبحاث للترجمة و النشر و التوزيع، ط1، 2004م ، ص: 98-99.

قصيـدة في هذا النوع ، إذ تقول: "كانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنوَنة «الكوليرا » ... نشرت هذه القصيدة في بيروت ووصلت نسخها بغداد في أول كانون الأول 1947. و في النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب (أزهار ذابلة) و فيه قصيـــــدة حرة الوزن لـــــه من بحـــــر الرمل عنوانها: (هل كان حبا)" [1]. و ردا على اتهام السياب، أشارت "نازك " إلى أن الشكل الوحيد الذي يشبه شعرها هو" البند"، فقالت: "و لا ريب في أن البند هو أقرب أشكـــــال الشعـــــر العربي إلى «الشعر الحر» [2]. و ذلك لأن" كلاهما يقوم على أساس « التفعيلة» لا «الشطر» و تباح في كل منهما الحرية في عدد التفعيلات فيجيء الشطر طويلا أو قصيرًا بحسب رغبة الشاعر و حاجة معانيه" [3].

أما بدايات الشعر الحر في الجزائر فيمكننا أن نعتمد فيها على مقولة (أبو القاسم سعد اللّه) عن تجربته الأولى في الشعر من كتابه «دراسات في الأدب الجزائري الحديث» و فيها ما يلي: "كنت أتابع الشعر الجزائري منذ 1947 ، باحثا فيه عن نفحات جديدة و تشكيلات تواكب الذوق الحديث ، و لكنّي لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد ، و صلاة واحدة، غير أنّ اتصالي بالإنتاج الأدبي ، و المدارس الفكرية و النظريات النقدية حملني على تغيير اتجاهي و محاولـة التخلّص من الطريقة التقليدية في الشعر"[4]، و لعل قصيدته «طريقي» تعد من القصائد الأولى في مشوار الشعر الحر في الجزائر و قد جاءت على ستة مقاطع و هي على بحر الرمـل، و التي يعبّر من خلالهـا عن التغيّرات الجذريـة التي طـرأت على البـلاد من ثورة و كفاح

1- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط7 ، 1983، ص36،35.

2- المرجع نفسه،ص: 195.

3- المرجع نفسه،ص: 206 .

4- أبو القاسم سعد الله : ثائر و حب ، منشورات دار الأدب ، بيروت-لبنان، ط1 ،1967 ،ص:11-12.

و نضال، و اختياره لطريق النضال ، و هذا بعض منها :

يــا رَفِيـــقِي

لا تَلُـــمْني عَنْ مَرُوقِــي

فَقَدْ اخْتَرْتُ طَريـــــقِي !

****

و طَريقي كالحَيـاةِ

شائــكُ الأَهْداَفِ مَجْهُولَ السّماتِ

عاصِفُ التيــّار وَحْشيُّ النِّضـــالِ

صَاخِبُ الأنـــات عِرْبيدُ الخَيـــالِ

و ظَـــلامٌ و شَكَـــــاوَى وَ وُحُــولْ

تَتَراءَى كَطُيــوفْ

مِـــــنْ حُتــوفْ

فـــي طَريــقـــي

يــا رَفيــقـــــي ![1]

و أيًا كان الأمر فإن حركة شعر التفعيلة "ستظل مدينة لنازك لأنها كانت هي أول من حاول إعطاءها تفسيرًا نقديًا، و أول من دعا إليها، و إن كانت قد عادت فأظهرت فيما بعد تحفظـــــات

1- أبو القاسم سعد الله : ثائر و حب، ص:11-12.

شديدة حول مستقبل هذه الحركة" [1]، و عمومًا فإن جمهور الباحثين الذين خاضوا في موضوع الريادة يقر بريادة الشاعرين دون تحديد أسبقية أحدهما عن الأخر.

و يشير س .موريه إلى أن لقاءات متكررة جمعت بينهما، جرت في خضمها مناقشة موضوع الشكل الجديد، فيقول: " ...أن السياب التقى في سنة 1947 بالشاعرة نازك الملائكة مرات كثيرة في منزلها الذي اعتاد أن يزوره مع مجموعة من الأصدقاء من كلا الجنسين، و أن كليهما أفاد من هذه اللقاءات، إذ كانا يقرءان فيها الشعر، و يتبادلان الأفكار، و اتفقا على إصدار كتاب مشترك يكون مفاجأة للأوساط الأدبية بشعره الحر، بيد أن الظروف حالت دون تحقيق ذلك"[2]. فهذا الكلام يفسر من جهة تزامن التجربتان الرائدتان، و من جهة ثانية، يضفي كثيرًا من المنطق على هذه الريادة ، ذلك أن "حركة ثورية بمثل هذا الشكل و الحجم لا يمكن أن تأتي هكذا بضربة حظ"[3]، وقد كان لشعر "توماس ستيرنز إليوت T.S.ILiot" تأثير غير مجحود على رواد هذه الحركة و على غيرهم من الشعراء، لاسيما من خلال قصيدته "الأرض الخراب".

و عن طبيعة شعر التفعيلة تقول (نازك الملائكة) في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد): هذا على طريقة الخليل، و إنما هو تعديل لها، و مزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من طغيان الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة، يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، و إن كان المعنى الـذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعـة، بينمـا يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء"[4]. و قد أصدرت (نازك) كتابًا نقديًا (قضايا الشعر المعاصر)حاولت من خلاله تقنين شعر التفعيلة، مؤكدة مرة أخرى أن هذا الشعر"ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه

1- سلمى الخضراء الجيوسي: الشعر العربي المعاصر، تطوره و مستقبله، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1973،مج:4، ص:37.

2- س.موريه، الشعر العربي الحديث، ص: 293.

3- سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، ص: 100.

4- نازك الملائكة، شظايا و رماد، د.ط، دار العودة، بيروت ، لبنان، 1997 ، ص: 15.

يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة و يتعلق بعدد التفعيلات في الشطـر، ويعنى بترتيب الأشطر و القوافي، و أسلوب استعمال التدوير و الزحاف و الوتد و غير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة"[1]، و قد تبنى عدد من الشعراء مفهومًا له مغايرًا لمفهوم" نازك"، فـ"أعطوا أنفسهم قدرا من الحرية أكبر مما سمحت به قواعدها فابتكروا تفعيلات جديدة، و استخدموا تفعيلات من بحور أخرى"[2].

و رغم ما قد يتوهمه المرء من سهولة نظم هذا النّوع من الشعر انطلاقًا من هذا المصطلح الدال عليه و هو" الشعر الحر"، إلا أن الأمر خلاف الظاهر تمامًا، فهو أصعب بكثير و ذلك " لعدم استقرار نموذج له في الوجدان"[3].

و قد قدر لهذا النّوع من النظم أن يتطور على أيدي عدد من الشعراء الموهوبين، أصدروا بدلا من القصيدة الواحدة والقصيدتين دواوين كاملة، كما قدر له أن يكسب أنصارًا و مؤيدين في مختلف الأقطار العربية، و كان مما ساعد على هذا الانتشار الثورات العربية، و منها الثورة الجزائرية التحريرية ، التي أجبرت فرنسا على الرضوخ و تم طردها من أرض المليون و نصف المليون شهيد، حيث شهد التاريخ مشاركة الصغير قبل الكبير، في الثورة المقدسة ، إذ التحمت أيدي الرجال بالنساء وبالأطفال، أُمّيين كانوا أو مُثقّفين ، رغم قلتهم و تواجد بعضهم في الخارج ، و هذا الأمر لم يجعلهم يتأخرون في مساندة المجاهدين الأحرار، لا بالسلاح لكن بالكلمة على شكل قصائد حرة فحمل الشعراء لواء الحرية في عباءة الشعر الحر ، و انقلاب الموازين على الصعيد السياسي كان أيضا انقلابا على المعايير الشعرية، فما الأدب و الشعر إلا انعكاس للواقع ، فالأديب

1- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص:69.

2- س .موريه، الشعر العربي الحديث، ص: 310 .

3- سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر تطوره و مستقبله، ص: 38 .

ابن بيئته و مجتمعه ، و كذلك مسايرة الجديد مما يحدث في المشرق من تطور في الحركة الشعرية، يتجلى ذلك في ما جاءت به (نازك الملائكة) بتنظيرها للشعر الحر، فالشاعر الجزائري بموقفه هذا و كأنّه ضرب عصفورين بحجر واحد ، و هذا ينم عن مدى الوعي لديهم.

و مما ساعد أيضا على هذا الانتشار نكبة فلسطين سنة 1967م، فقد كان لهذه النكبة أثر في تغيير نظرة الشاعر الحديث لتراثه و لمختلف الثوابت لديه، و في هذا الشأن تقول سلمى الخضراء الجيوسي: "و لكن هذا الماضي لاح للشاعر الحديث عديم الفائدة الآن، و لم يعد أمامه بعد النكبة مباشرة إلا بعد واحد فقط هو هذا الحاضر الرهيب المليء بالتعاسة، الخالي من الاشراقات، أما الإيمان بأن الماضي والتراث قد انتقلا إلينا كحيثية ثابتة فقد نبذ وكأنه خرافـة، وأصبح كل التركيز على الحاضر، و بدا كل ما قدمه الماضي البعيد و القريب محتاجاً إلى التجديد والتكييف مع العالم الحديث"[1] و الحق، أن النكبة أحدثت أثرًا عميقًا في الأدب العربي شعره و نثره، فكانت منعرجًا حاسمًا في مسار هذا الأدب. لقد أثار النجاح الباهر الذي حققه شعر التفعيلة حفيظة أنصار القديم، لاسيما و هم يرون انصراف الكثيرين عن نظم القصيدة العمودية إلى نظـم هذا الّنوع الجديد فظهر بموجب ذلك صراع حاد بين أنصار القديم و أنصار الجديد .فقد" أصيب العالم الشعري عندنا بانفصام مرهق في حساسيته الشعرية، فقوم لا يستطيعون أن يتذوقوا إلا الشعر الموروث، و قوم لا يتذوقونه على الإطلاق، و قلّما وجدت متذوقًا أو ناقدًا يملك الحساسيتين و يتمتع بما أبدع في القديم و الحديث معًا"[2]. و على كل حال، فقد وجد من الشعراء من برع في نظم الّنوعين الأدبيين معًا، كما وُجِد من برع في نظم واحد منهما فقط و استمر نظم شعر التفعيلة إلـــى

1- سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر تطوره و مستقبله، ص: 32 .

2- المرجع نفسه، ص: 32 .

جانب القصيدة العمودية، و لم يستطع أي منهما إلغاء الآخر و إزاحته، مما أسهم في تنويع أساليب الكتابة الشعرية العربية.

و من أبرز شعراء قصيدة التفعيلة بالإضافة إلى الرائدين: (نازك الملائكة) ، (بدر شاكر السياب)، (محمود درويش)، (سميح القاسم)، (فدوى طوقان)، (نزار قباني)،(صلاح عبد الصبور)، و(عبد الوهاب البياتي)، تميز شعرهم و شعر"التفعيلة "بشكل عام بجملة من الخصائص أهمها:

- عدم التقيـــد بالتفعيلات العروضيـــة القائمة بين الشطرين، و إنمـــا تقوم القصيدة علـى وحدة التفعيلة[1]، دون الالتزام بعدد ثابت من التفعيلات في السطر الواحد.

- عدم التقيد بوحدة القافية.

- تظهر الوحدة العضوية و الموضوعية في شعر التفعيلة ظهورًا بارزًا.

- يهتم شعراء هذا النّوع الأدبي بالأسطورة و يستثمرونها في قصائدهم .

- تشكيل الصورة الشعرية الجديدة و الإكثار منها.

- تكثر فيه المواضيع الحديثة (الموت، المدينة، الاغتراب النفسي، القلق الوجودي...) .

الشعر المعاصر عامة و الشعر الحر خاصة يتسم بظهور النزعة الحزينة[2] . و يفسر بعض الدارسين هذه الظاهرة بالقول أنها انعكاس "للنزعة الحزينة في أحزان الشاعـر الأوربي الذي كـــان أكثر منـه

1- و مع أن هذا الشعر يقوم على وحدة التفعيلة دون تقيد بطريقة خاصة في استخدامها، إلا أن هناك بعض شعرائها" يقيدون أنفسهم بالشكل الهرمي، فيبدؤون البيت الأول بتفعيلة، و الثاني بتفعيلتين، و الثالث بثلاث، و الرابع بأربع، والخامس بخمس تفاعيل .ثم يعودون في البيت بعده إلى أربع تفاعيل، فثلاث فاثنين، فواحدة. و الكثير لا يقيد نفسه بهذا الشكل الهرمي فيختار بحرا من البحور ذوات التفعيلة الواحدة و يجعل البيت مستقلا بمعناه سواء أداه الشاعر بتفعيلة أو أكثر، فقد يكون البيت عندهم عشر تفاعيل و قد يكون تفعيلة واحدة ."محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة النشر، الإسكندرية-مصر، ط1 ، 2004، ص: 310.

2- محمد أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر للنشر، عمان، الأردن، ط2 ، 2006، ص:144-147.

معاينة لطغيان الحضارة المادية، خاصة كما تبدت في أشعار إليوت و في الأدب الوجودي"[1].

- حرية الروي لأن أصحاب شعر التفعيلة يعتبرون الروي المتكرر في نهاية كل بيت عامل تعطيـــــل.

- خضوع الموسيقى للحالة النفسية التي يصدر عنها الشعر، لا للوزن الشعري الخليلي الذي يفرض نظامًا شبه ثابت من الإيقاع و النغم[2].

وخلاصة القول إن انطلاقة القصيدة العربية وتحررها من عقالها جعلها أكثر مرونة وحيوية وتجاوباً مع نوعية الموضوع الذي تكتب فيه ، ومنحت الشاعر الفرصة في التعبير عن مشاعره وتجاربه الشعورية بحرية تامة فلا تقيد بأطوال معينة للبيت الشعري ولا كد للذهن بحثاً عن الألفاظ المتوافقة الروي ليجعل القصيدة على نسق واحد وما تتهيأ تلك الأمور للشاعر إلا على حساب الموضوع من جانب وفقدان الوحدة العضوية وعدم الترابط بين مكونات القصيدة من جانب آخر ، ومن هنا نجد ميل الشعراء المحدثين إلى استخدام قصيدة الشعر الحر للتعبير عن مشاعرهم وذلك لما تميزت به من سمات فنية جمعت بين الوحدة الموضوعية و الوحدة العضوية والموسيقية، أضف إلى ذلك تحررها من القيود الشكلية التي تحد من قدرات الشاعر وانطلاقه في التعبير عن خوالج نفسه بحرية وعفوية تامتين.

1- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقتها الابدالية، د.ط، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر و التوزيع، الإسكندرية-مصر، د.ط، 2004 ، ص: 256.

2- فواز الشعار، الموسوعة الثقافية العامة، ترجمة و تحقيق: إميل يعقوب، دار الجيل للطبع و النشر و التوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1999، مج1، ص:61 .

الباب الأول: الأشكال الشعرية

- الفصل الأول: الأوزان التقليدية
- الفصل الثاني: الأشكال المقطعية

الفصل الأول

الأوزان التقليدية

تعد الموسيقى الشعرية النّغم الشجي الذي تصاغ فيه المعاني فيحيلها إلى نشيد عذب، وهي الخاصية البارزة و العلامة الفارقة بين الشعر المنظوم والكلام المنثور ، فالوزن والقافية في الشعر يمثلان المظهر الموسيقي ، وبدونهما لا يتحدد الفرق بين الشعر والنثر ولا توجد فاصلة بينهما [1].

وقد ارتبطت القصيدة العربية منذ نشأتها بالإنشاد ، فحرص الشعراء أن يسبغوا على قصائدهم نوعا من الإيقاع الذي يعلق بالأسماع ، فيضمن لها القبول والذيوع والانتشار ، ويتميز الشعر عن النثر بالوزن والموسيقى وهي الصفة الجوهرية التي ينفرد بها، وهي إحدى الوسائل التي تتخذها اللغة سبيلا للتعبير عن العاطفة والانفعال لما لها من القدرة على "الكشف على ظلال المعاني ، وما تغمر به المتلقي من حالات نفسية معقدة في انتقاله بين ما تفجره الموسيقى الشعرية من تشويق وإثارة ومفاجأة " [2].

ويكتسي الوزن أهمية كبيرة في الشعر ؛ لأن الوزن كما قال ابن رشيق القيرواني " أعظم أركان حد الشعر وأولاها خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها " [3] ، لذا يعد ما عداه عناصر أخرى مشتركة بين الشعر وغيره من سائر الكلام.

ويبين بعض الدارسين المحدثين أن الوزن والنغم الموسيقي يساهم في سهولة حفظ الشعر و ييسر استذكاره عند الحاجة ، بل عد إبراهيم أنيس الوزن شرطًا من شروط شيوع الشعر قائلا: "وشرط ذيوع الشعر وشهرته أن تستمتع آذان الناس بموسيقاه قبل استمتاعهم

1- أبو كريشة ، طه مصطفى ، أصول النقد الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة-مصر، ط1، 1996، ص: 381.

2- ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي الحديث ، ترجمة : مصطفى بدوي ، لجنة التأليف والترجمة و النشر ، القاهرة-مصر، د.ط، 1963 ، ص: 192.

3- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت-لبنان، د.ط،د.ت، ج1، ص: 134.

بمعانيــه ومراميه وهي يسمعها في شعر هذا وشعر ذاك "[1]، و لا تقتصر الموسيقى الشعرية على الوزن فقط بل تتعدى إلى الكلمات و الألفاظ و المعاني، وهذا ما أكده شوقي ضيف في قوله " : وقد تتشكل الموسيقى بتأثير بعض الفنون البديعية كالجناس والطباق والترصيع... " [2].

وقد وقف كثير من النقاد قديما وحديثا على عد الموسيقى الشعرية قائمة على مقومين رئيسيين هما الوزن والقافية ، لذلك حرصوا على وجودهما ، حتى يكون الشعر شعرا متميزا عن النثر فنجد (ابن رشيق) يقر أن حد الشعر " أربعة أشياء : اللفظ والوزن والمعنى والقافية ، لأن من الكلام كلاما موزونا مقفى ، وليس بشعر لعدم الصنعة ، والنية ، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي - صلى الله عليه وسلم - وغير ذلك مما يطلق عليه أنه شعر " [3]، ورغم الاختلاف القائم بين القدماء والمحدثين حول حد الشعر ، إلا أن الصفة الجوهرية له - والتي اتفق عليها- تكمن في موسيقاه ، على أن ترتبط بالمعنى ، حيث أننا لو " جردنا الشعر من أبحره وألفاظه وقوافيه ، لما بقي هناك فكرة شعرية ، كما يخيل إلى بعضهم بل لما بقي شيء البتة ، فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافي ، وهذه الأبحر " [4]، ولكن الوزن لا يمكن أن يعد عنصرا خارجيا منفصلا عن العناصر الأخرى ، وما يصدر عنها من إيقاع وعلاقات صوتية داخلية ، حيث يلتزم الشعراء إيقاعات منتظمة ، متناسقة ، مترددة على مسافات زمنية معينة؛ و إذا كانت الموسيقى من أهم أركان الشعر وأبرز مقوماته فإن جمالها وجاذبيتها ، وتأثيرها في نفوس السامعين وتحريك مشاعرهــم ، و طرب مسامعهم بنغماتهــا يكمن في اتحادهــا وتلاحمهــا فــي

1- إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر، دار القلم ،بيروت-لبنان، ط4، 1972، ص: 186.

2- شوقي ضيف،في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة-مصر،ط7، 1962، ص:39.

3- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده ، ج1، ص: 77.

4- بندتو كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة : سامي الدروبي ، دار الأوابد ، دمشق ، ط2، 1964، ص: 70.

القصيدة الشعرية ، وارتباطها مع مفردات الشعر ومعانيه وعواطفه وأخيلته ارتباطًا وثيقًا مع الانفعالات النفسية للشاعر لحظة نظمه للقصيدة.

و ثمة من يربط العلاقة بين موضوع القصيدة وغرضها ، وبين الوزن الشعري الذي بنى عليه الشاعر قصيدته ، و نحو هذا المنحى اعتمد (حازم القرطاجني) في دراسته للوزن مصرحًا ذلك في قوله: "لما كانت مقاصد الأغراض الشعرية مختلفة بين الجد والرصانة والهزل والرشاقة ، والبهاء والفخامة والصغار والتحقير ، وجب أن تساق المقاصد بما يناسبها من الأوزان و يخيلها للنفوس " [1]، لكن النقاد المحدثين يرفضون تلك العلاقة ، ويؤكدون أن الشعر العربي لم يكن قائمًا على تخير وزنٍ دون آخر لأن استعراض القصائد القديمة لا يكاد يشعرنا .بمثل هذا التخير بين موضوع الشعر ووزنــه.

غير أن البحث في أوزان القصيدة في العصرين المملوكي و العثماني، يحيلنا إلى أن اهتمام الشعراء بالوزن لم يكن مبنيًا على الاختيار لأن طبيعة الموقف والانفعال نحوه ، هو الذي يحرك مشاعر الشاعر دون أن يترك له فسحة نحو تخير هذا النغم أو ذاك ، بل انفعال الشاعر ودفقاته الشعورية هي التي حددت ذلك الوزن بعفوية وجريًا وراء الطبع ، ومع ذلك ظلَّ الشعراء محافظين على الدوران في تلك البحور التي نظم فيها شعراء العصور السابقة ، دون أن يمنع ذلك من عنايتهم بوزنٍ على حساب آخر.

فالموسيقى لا تصدر عن الوزن الشعري فقط و إنما تصدر عن العناصر الصوتية الداخلية فتصبح "بهذا المعنى الرحب الذي لا يستقــل فيه الــوزن عن التجربــة ، ولا موسيقى

1- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، 1966، ص: 266.

النفس عن موسيقى الشكل هي في حقيقة الأمر جزء من كل لا يمكن تمييزه أو تجزئته ، أو الظفر به منفصلا عن سائر العناصر الشعرية الأخرى التي تتألف منها القصيدة فمتى صارت القصيدة قصيدة ، فإن كل عنصر فيها يتداخل ، وينصهر بالعناصر الأخرى ، فيأخذ كل عنصر بنصيب من العناصر الأخرى، بحيث يصبح الكل في واحد ، والواحد في الكل " [1].

وما كان متداولا في النقد القديم حول كون الأوزان ، والبحور مجرد قوالب يصب فيها الشاعر أفكاره ، ومشاعره، أصبح بعيدا عن الصحة في النقد الحديث ، فالشاعر يستطيع أن يسيطر على الوزن الشعري الذي يصب فيه قصيدته ، فيدفق عليه من عاطفته ، ويلونه بما يوافق انفعالاته ، وحالاته الشعورية ، وبذلك يتمكن من تفجير الطاقات الموسيقية للشعر فيحرك وجدان المتلقي ، ويثير عاطفته ، فتنقله من العالم الحسي إلى العالم الشعري الوجداني الجمالي، وفي الحقيقة " ما القصيدة كلها إلا صرخة منغومة " [2].

لذلك فللشعر مناحي أخرى غير الأوزان ، والقوافي تؤثر في النفس ، وتجعله عالقا في الأذهان ، مترددا في الأسماع فالقدماء " كانوا يدركون تمام الإدراك أن للشعر نواحي أخرى تتعلق بالمعنى الشعري وما فيه من خيال وصور جديدة لم تكن تخطر لنا على بال ، تؤثر في النفس تأثيرا شديدا ، وتثير منا العاطفة ، ولا يلجأ الشاعر فيها إلى منطق العقل ، والتفكير الهـــادئ الرزين ، فطنوا إلى هذا ، و لكنهم لم يضمنوه في تعريف الشعر العربي اكتفاء بتلك الصفة التي تسترعي الانتباه أولا ، والتي تطرب لها الأسماع ، وهي موسيقى الشعر، وتوافق المقاطع في نسجه " [3].

1- د .أيمن زكي العشماوي : دراسة تحليلية في الشكل والمضمون لخمريات أبي نواس ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط ، 2008 ، ص:257.

2- هـ- ب- تشارلتن : فنون الأدب ، ترجمة : زكي نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، مصر، ط2 ،1959،ص: 60.

3- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص:21.

فالوزن يبقى أحد الثوابت التي يتأسس عليها الشعر ، والسمة التي تجعله متفردا متميزا، وأحد الأسس التي يرتكز عليها الإيقاع الشعري ، وقد ظل عاملا حاسما في تحديد مفهوم الشعر وإرساء شعريته على الرغم من أنه عنصر خارجي ، وكان ذلك القاسم المشترك بين النقاد القدامى، إلا أنهم فطنوا أيضا إلى وجود عنصرين مهمين يشكلان المفهوم الكامل للشعر وهما العاطفة التي تتبنى الفكرة ، واللغة كوسيلة تعبيرية ، على أن تكون موزونة مقفاة ولذلك كان "الشعر صياغة ، وضربا من التصوير " [1].

و رأى (الجرجانـي) أن الشعر يستمد تأثيره ، و شعريته ، ويبسط سلطانه ليس من أوزانه وقوافيه فحسب ، بل من عناصر أخرى مثل تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض.

وقد أضاء (كولردج) جانبا هاما من جوانب العملية الإبداعية في الشعر ، حيث جعل الوزن الخاصية الأساسية المتحكمة في العاطفة ، والضابطة لها حين انطلاقها بلا قيد ، ولا شرط إذ أن الشعر ليس انطلاقا للعاطفة المشبوبة فقط ، بل هو القدرة على التحكم في هذه العاطفة وإخضاعها لنوع من النظام والاتساق ، وفرض وحدة موسيقية تُنَظِّمُ الأبيات و تتسق وفقها ، كما تحدث عن مصدر الوزن ، ومنشئه فهو" ينبع من حالة من التوازن في النفس نتيجة الصراع بين نزعتين متضاربتين إحداهما : إطلاق العاطفة المشبوبة بدون قيد ولا شرط والثانيـــــة هي السيطرة على هذه العاطفة الثائرة ، وذلك عن طريق فرض النظام عليها أو وحدة موسيقية تتكرر بشيء من النظام " [2]، و ورود الوزن في جل الثقافات العالمية لم يأت اعتباطـــا وإنمـــا

1- قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، د.ط، 1963، ص: 04.

2- مصطفى بدوي : كولردج ، دار المعارف ، مصر ، د.ط ، د.ت، ص:94.

لأغراض عدة ، مؤديا وظائف هامة منها: "الوظيفة الموسيقية ، فالشعر بخلاف النثر يغنى ، والذي يتيح الغناء هو رتابة الوزن ودوريته ، وخضوعه لقواعد مضبوطة ، والوظيفة التعليمية ، فما هو موزون يحفظ أكثر من غيره ، ولا غرابة إذن أن تأخذ العديد من المؤلفات التعليمية شكل منظومات ، إضافة إلى وظيفة الحفاظ فالشعر لا يقبل التحريف لأن الوزن يمنع ذلك ، فلا غرابة أن يستدل النحاة بالشعر، و الوظيفة الجمالية ، فالوزن تركيز على شكل .الرسالة ، وبهذا فهو جزء هام من الوظيفة الشعرية " [1].

وتأثير الوزن في المتلقي يتم عن طريق الوزن ذاته ، إذ أن للأوزان بوحداتها الموسيقية المتكررة تأثيرا بالغ الأهمية في النفوس ، فهي منبهة للحواس منشطة لها ولكن الوزن وحده لا يحقق الغاية الفنية ، إذ لا بد أن تسانده اللغة ، وترتبط به ارتباطا وثيقا ، فكل "بحر شكل لا ينفصل عن مضمونه ، وهو وحدات موسيقية يلتزمها الشاعر لضبط الإيقاع ، والمحافظة على الشكل ، وتأثيره بمفرده هو تأثير ناشئ عن تحقق نوع من الإيقاع يعمل على تنبيه الإحساس ، وإيقاظه مما يجعلنا أكثر تقبلا للمشاعر وتذوقها ، ولكننا لا نستطيع أن نسند للوزن أيا كان نوعه قيمة موسيقية خاصة ، فالوزن يأخذ قيمته من الكلمة الشعرية وخصائصها الصوتية أو الموسيقية ، وسحرها وإيقاعها أمر يتجاوز العروض ببحوره وأوزانه وقوافيه إلى الأساس الـــذي ينبثق منه الشعر ، وهو السياق الشعري بكل طاقاته الموسيقية ، وغير الموسيقية " [2].

وانطلاقا من هذه النظرة ظلت فكرة موسيقى الإطار المتمثلة في الأوزان والقوافي مسيطرة على فكر النقاد ، والشعراء ، واستمر شعرهم مقيدا بالأوزان الخليلية، مكبلا بقوافيه زمنا طويـــلا

1- مصطفى حركات : نظرية الإيقاع - الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى، دار الأفاق، الجزائر، د.ط، د.ت، ص:98.

2- أيمن محمد زكي العشماوي ، دراسة تحليلية لخمريات أبي نواس ، ص:2.

بسبب وعيهم لمدى تأثيرها على العناصر الأخرى المكونة للقصيدة ، وكان التجديد فيها نادرا ، كما كان تطويرها بطيئا جدا ، ولم يكن تطورا بالمعنى الذي تحمله الكلمة من دلالات ،وقد كان النظم على الأوزان المهملة في العصر العباسي أولى خطوات التجديد والابتكار في الشعر العربي ،عندما ضاقوا بأعاريض الخليل ، فراحوا يبحثون عن أوزان أخرى تناسب احتياجاتهم وتلائم أهواءهم، وأذواقهم ، وذلك نتيجة لتعقد أنماط الحضارة وامتزاجها بما جاورهم من حضارات، فارتقت فنونها ، وظهرت أذواق جديدة في السمع والإنشاد -وإن أرجع بعض النقاد النظم على هذه البحور إلى ابتكارات المولدين من العروضيين لا من الشعراء- ثم اتجه الشعراء إلى النظم على أوزان الفنون السبعة ومنها الموشحات والتي عدت أكبر حركة تجديدية في تاريخ الشعر العربي، وثورة عاتية على التقاليد التي كبلت القصيدة العربية طويلا من ناحية الأوزان ،والتزام القوافي الموحدة فاتخذت شكلا جديدا في بنائها و أوزانها وبنيتها، و هي مظاهر التجديد في فن التوشيح، بما يناسب التطور الذي طرأ على الموسيقى والغناء،وقد ظل هذا التطور محصورا في إطار العروض التقليدي دائرا حوله ،لذاك جاءت موسيقى الموشحات وحدة متماسكة لا تتجزأ شكلا و مضمونا ، حيث يشكل الوزن حجر الزاوية فيها وعنصرا مهما من عناصر التوشيح ، ولكنه تضافر مع وسائل أخرى تمازجت معه وأضحى هذا الترابط شرطا جوهريا في تحديد القيم الوزنية. وهذا الجمع بين التقليد والتجديد في أوزان الشعر العربي ظل قائما عبر كل العصور بعد العصر العباسي إلا أن التقليد كان الأغلب.

فالاتجاه التقليدي يتمثل في القريض الذي حافظ الشعراء على صياغته القديمة بكل مقوماتها وأصولها؛ أي وحدة الوزن والقافية طوال القصيدة، بل قلد الشعراء في هــذا النمط

كبار الشعراء من أمثال: أبي نواس وأبي تمام والبحتري وابن الرومي والمتنبي، وما إلى ذلك.

و التزم هؤلاء الشعراء منهج القصيدة القديمة في البنية، حتى إن بعضهم كان يبدأ قصيدته بالنسيب، وبالوقوف على الأطلال، وبذكر الرحلة، على الرغم من أنه قد لا يرى شيئًا من هذه الأطلال بأي حال من الأحوال، و تحدث شعراء الصوفية عن غزل صناعي في مقدمة قصائدهم التي يسمونها بالعشق الإلهي.

كل ما اهتم به الشعراء من أصحاب هذا النمط: هو إقحام المحسنات البديعية بكثرة في شعرهم؛ مِن جناس وطباق وتورية وزخارف بديعية، أو النحو منحى الهزل والفكاهة، أو الركون إلى المقطعات بعيدًا عن القصائد الطويلة.

و في القرن التاسع عشر ظل اتجاه المحافظين والتقليديين هو أوسع وأكبر اتجاه لم يستطع الشعراء على اختلاف اتجاهاتهم الشعرية أن ينسلخوا عنه، ومن أبرز شعرائه : بطرس كرامة، ناصف اليازجي ، وولداه إبراهيم وخليل، وعمر الفاروقي ، وعبد الغفار الأخرس، وعبد الجليل براده، وجعفر الحلي ، وعبد القادر الجزائري، ومحمود قبادو، ومحمود صفوت الساعاتي ، وعلي أبو النصر، ومجدي صالح، وعائشة التيمورية ، وعبد الله النديم، ومحمود البارودي وغيرهم.

و اهتم شعراء هذا الاتجاه بصورة عامة بقوة الألفاظ وجزالتها ، وجمال الصياغة كما درج الشعراء القدماء، واعتمدت قصائدهم على وحدة البيت ، وافتقرت للوحدة العضوية ، كما اعتمدوا الخيال الجزئي في توضيح الأفكار والمعاني ، وغالبا استوحوه من البيئة القديمة ، ولم يخرجوا عن الأوزان الخليلية ، فقد ظلت القصيدة قائمة على موسيقى

خارجية متمثلة في وحدة الوزن و القافية ، وداخلية في حسن تخير الألفاظ ، وجمال التصوير ، والمحسنات البديعية ، وصدق العاطفة غالبا ، مع استخدام الألفاظ من القاموس القديم، والاقتباس والتضمين والتشطير، والتخميس، والمعارضة وظهور الثقافة الإسلامية عند الشعراء نصارى ومسلمين.

وقد طرقوا الموضوعات القديمة من مدح ورثاء وغزل وهجاء ووصف، وتمسكوا بهيكل القصيدة العربية القديمة، وعمود الشعر ، إلا أن هذا الاتجاه لم يسلم من تأثير تيار البديع؛ إذ ظل جل الشعراء يهتمون بالمحسنات البديعية اهتماما بلغ حد التكلف ، في وقت كانت فيه المقاييس النقدية تنظر إليها كمعيار لجودة الشعر ، ولم يستطيعوا كذلك التخلص من آثار الصنعة ، فنظموا في بعض ضروب الشعر الصنعي، واهتموا بالتعبير عن واقعهم وروح عصرهم.

ثم جاء حسين المرصفي الذي عمد إلى إحياء مقاييس النقد القديمة ، والتي تنادي بالسير على منوال الشعراء القدماء ومحاكاة فحول الشعراء في العصر الجاهلي والعباسي، وكان محمود سامي البارودي أول من تأثر بآراء المرصفي وطبق هذه الآراء في شعره، وأصبح الاتجاه التقليدي مع حسين المرصفي وتلميذه البارودي اتجاها موجها يلتزم فيه الشاعر بالسير على منوال العرب القدماء في العصر الجاهلي والإسلامي والعباسي ، وعدم التكلف بالبديع والصنعة ، والحكم على شاعرية الشاعر وجودة شعره وفقا لمقاييس النقد القديمة ، التي ذكرها ابن رشيق في كتابـه: " العمـــــــدة" .

وقد كان هذا الاتجاه في بدايته عربيا خالصا ، ثم أخذ يتأثر بالأدب الغربي مع تلامذة محمود سامي البارودي ، الذين تأثروا بالثقافة الغربية ، فتطور على يد أحمد شوقي.

أما عن الأوزان الأكثر استعمالا في العصر المملوكي إلى بداية النهضة فقد مكنتنا عملية إحصائية - بعد دراسة عروضية لبعض الدواوين الشعرية لهذه الفترة- من تحديد ترتيب للأوزان التقليدية المستعملة والذي وجدناه لا يخرج عن نطاق الاستعمال القديم للبحور وهذا ما يؤكده محمود رزق سليم في قوله: "وقد بان لنا من ترادف الأمثلة والشواهد أنّ الأوزان القديمة والمعروفة، كانت - في الغالب- قوالب الشعر وموسيقاه الملتزمة سواء أكان ذلك في مطولاتهم أم مقطوعاتهم و على نمط ممّا ورثوه عن أسلافهم، وبنسبة ما نظم الأقدمون من كل بحر ، نظموا هم أيضا ، على وجه التقريب فكانت كثرة نتاجهم في الطويل والكامل والبسيط والرجز والوافر والرمل ، فالمتقارب والسريع والمنسرح و المجتث، فغير ذلك من هذه البحور كاملة و مجزوءة ومشطورة" [1].

و في الحقيقة فإن هذه الدراسة الإحصائية كانت الأكثر في الشعر المملوكي و العثماني، و هذا ليس ضمن نطاق الدراسة المستهدفة و إنما نسعى إليه من خلال دراستنا هذه هو توضيح الخروج عن أوزان الخليل و إثباتها من خلال التحليل العروضي لبعض النماذج الشعرية التي تثبت هذا الخروج و نوعه.

1- محمود رزق سليم، عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي الأدبي مكتبة الآداب، ط1، 1965، مج8، ص:957.

الخروج عن أوزان الخليل

لقد أحدث الخروج عن أوزان الخليل ثورة كبرى لدى النقاد والشعراء بين معارضين ومؤيدين من عصره وحتى الآن، ورغم معارضتها من قبل كبار الأدباء والنقاد إلا أن الخروج عنها ظل قائما عبر العصور، ولكن المتمعن في أقوال العروضيين وممن عاصر الخليل ومن جاء بعده يجد أن قواعد الخليل لم تكن القول الفصل في أمر موسيقى الشعر العربي ، فقد قال الزمخشري في ذلك: "و النظم عل وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدح في كونه شعـــرا، و لا يخرجه عن كونه شعرا"[1] .

و لقد أنكر الأخفش وجود بحرين من بحور الخليل هما المضارع و المقتضب و قال إنه لم يسمع من العرب شيء من الشعر على هذين الوزنين، و أيده في ذلك الزجاج وقال: "هما قليلان حتى أنه لا يوجد منها قصيدة لعربي، و إنما يروى من كل واحد منها البيت و البيتان. ولا ينسب بيت منهما إلى شاعر من العرب و لا يوجد في أشعار القبائل "[2]، و مجاراة للأخفش أيضا أهملهما إبراهيم أنيس في كتابه "موسيقى الشعر".

و مثلما حذف الأخفش بحرين من بحور الخليل، أضاف واحدا هو المتدارك، و هو بحر لم يذكره الخليل[3]. و كما كانت الزيادة و النقصان في البحور كذلك كانت التفعيلات فقد ذكر ابن رشيق أن الجوهـري نقص منهـا تفعيلـــة (مفعــولات) و أقـام الدليل على أنهـا منقولـة من

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، ص:60.

2 - الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تح:الحسّاني حسن عبد الله،مكتبة الخانجي،القاهرة-مصر،ط 2 ،1994،ص:209.

3- المصدر نفسه،ص:59.

(مستفع لن) [1]. فيصير عدد التفعيلات بذلك سبعا فقط.

و كثيرا ما تحدث النقاد والدارسون عن التجديد في موسيقى الشعر العربي في العصر العباسي والعصور اللاحقة ، ولكن كانت الدراسات كلها تتمحور حول البحور المقلوبة والمهملـــة و الفنون السبعة والموشحات، ولكن في الحقيقة هناك خروج من نوع آخر عن أوزان الخليل أغفله معظم الدارسين وهو الخلل في الوزن الواحد والقصيدة الواحدة بل في البيت الواحد من خلال زيادة سبب أو وتد أو كلاهما في شطر البيت، وقد يكون الخلل أيضا بإدخال زحافات وعلل لا تدخل في الأصل على تفعيلات البحر ، وهو خروج عن أوزان الخليل بصيغة أخرى مختلفة وقد كان منتشرا بكثرة في عصر الضعف، على أن الخروج عن عروض الخليل كما هي مقعدة في كتب العروضيين على ثلاثة أوجـــه:

1/ إغفال العدد الثابت للتفعيلات في الأبيات و ذلك بالزيادة في التفعيلات أو النقصان منها حسب ما يقتضيه المعنى.

2/ قصائد جاءت موزونة على تفاعيل ثابتة كثبوت تفاعيل الخليل من حيث التزام عدد ثابت منها في كل شطر و ليس فيها من اختلاف سوى أنها ليست على وفق قواعد العروض الخليلي.

3/ قصائد جاءت على غير وزن محدد ، و إنما اعتمدت على نوع من الإيقاع يختلف عن العروض و كأنه يعتمد على النبر و طريقة الترنم بالشعر.

1- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده ، ج1، ص: 135.

كل هذه التغييرات سنتطرق إليها بالدراسة العروضية التطبيقية في هذا الفصل بإيراد بعض الأمثلة من الشعر الذي يخرج عن أوزان الخليل في أوجهه الثلاثة خلال الفترة المدروسة.

الوجه الأول:

إن الوجه الأول من الخروج كان معظمه في البحور الخليلية و في القصيدة التقليدية العمودية أكثر من غيرها، بزيادة حرف أو أكثر في الشطر كما يكون بنقص في التفعيلة بحرف أو أكثر و يسمى بـ "الخرم" وقد أنكره الخليل ولكنه ثابت عند بعض الدارسين ،كما يشمل الوجه الأول الموشحات الواردة على أوزان الخليل، و سنورد أمثلة من البحور التي وجدنا فيها هذا الخروج، و في المقابل سنهمل البحور التي لم يمسسها هذا النوع من التغيير.

1- القصيدة التقليديــة:

- **بحر الطويل:** من هذا الخروج على وزن الطويل، قول ابن نباتة[1] في كتاب كَتَبَهُ إلى القاضي شهاب الدين بن فضل الله:

عَلَى اليَمْنِ كَـانَتْ عَزْمَةً فَاضِلِيَةً حَمَدْنَا قَرِيبًـا عَــزْمَها وَإِيَــابَهَـا

إِذَا سَامَ مَوْلَانَا المَمَالِكَ حَافِــظًا أَعَــــزَّ نَــوَاحِيهَا وَأَعْــلَى جَنَابَهَا

هَدَاهَا حَمَاهَا زَانَهَا جَادَهَا اِعْتَلَى فَكَانَ عَلَى الخَمْسِ الجِهَاتِ شِهَابَهَـا

أَلَا حَبَّذَا مِنْــهُ العُبُورُ لِبَــدْئِهِ أَطَالَ عَــلَى الشُعْرَى العُبُورَ قِبَابُهَـا

أَخُــــو اللَفْظِ دَرِيًّا لِبَدَائِعَ رَائِـقٍ فَصِفْ خَمْــرَةً مَحْبُوبَـةً وَحِبَابَهَـا

1- محمد بن محمد بن محمد بن الحسن الجذامي الفارقي المصري، أبو بكر، جمال الدين، ابن نباتة(686هـ-768هـ)، شاعر، وكاتب، وأديب، ويرجع أصله إلى ميافارقين، ومولده ووفاته في مدينة القاهرة، وهو من ذرية الخطيب عبد الرحيم بن محمد بن نباتة.

وَذُو المُؤَثِرَاتِ الغِرِّ لِلْفَضْل تنتمي إذا عددت أَفْعالـــهـــا وانْتِســابَها

أَرى آلَ فَضْلِ الله مَـوْرِدَ أَنْعُـــمٍ إذا مـــــا رَأَيْــنا آلَ قَــومٍ سَرابَها

وأَحْمَدهم لا يقطعُ الله حَمْدَهُـم فَـــريدَ المَعاني يَنْظِمــونَ سَخابَها

تَفَرّد عن أن يُشْبِه البَحْرَ فَضْلَـهُ وقالتْ أعادي فَضْــله بـَلْ تَشابَها[1]

هذه القصيدة للشاعر جاءت على وزن الطويل ذو التفعيلات:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

و لكن التقطيع العروضي للأبيات يبين أن الشاعر يخرج من حين إلى آخر عن الوزن الثابت للطويل بإدخال تغييرات على التفعيلة (مفاعيلن) والتي تصبح (متفاعلْ) بحذف ساكن الوتد المجموع وهذا الخروج بالنقصان لا نجد ما يوافقه من الزحافات والعلل التي تدخل في الأصل على بحر الطويل .

و منه أيضا قول صفي الدين الحلي في قصيدة بعنوان: "ملاذي جلال الدين" وقد قالها في إحدى الوقائع وتحريض أكبر أخواله الصدر جلال الدين بن محاسن على أخذ ثأره من أعدائه:

أَلَمْ تَشْهَدي أَنّـــي أُمَثِّلُ للعِدى فَتَسهرُ خَـــوفاً أن تَــراني فـــي الحُلْمِ

فَكَمْ طَمِعوا في وَحْدَتي فَرَمَيتُهُمْ بِأَضْيَـقَ مِـــــنْ سُمٍّ وأقتَلَ مـــــن سُمِّ

وكم أجّجُوا نارَ الحُروبِ وأقْبَلوا بِجَيش يَصُدُّ السَّيْل عن مَرْبَضِ العُصْمِ

فَلَمْ يَسمَعوا إلا صَليلَ مُهنَّـدي وصـــــوتَ زَئيـــري بينَ قعقَعةِ اللُّجمِ

1- ابن نباتة المصري، الديوان، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، دط، دت، ص:45-46.

جَعَلتُهُمْ نَهباً لسَيفي ومِـقْـــوَلي فَهُـــمْ في وبـــالٍ مِـنْ كَلامي ومِنْ كَلمي[1]

وقوله أيضا:

وأَرْهُنُ قَـــوْلي عَنْ فِعالي كَأَنَّـــهُ عَصا الحَارِثِ الدُّعَمِيِّ أَوْ قَــوْس حَاجِبِ[2]

فالشاعر في هذه الأبيات أحدث تغييرا على التفعيلة (مفاعيلن) لتصبح (مفاعلتن) من بحر الوافر ، وهذا التغيير لا يوافقه أي زحاف ولا علة قد تدخل على تفعيلات بحر الطويل، ونجد هذا النوع من الخروج عند كثير من الشعراء نذكر منهم الشاب الظريف[3] في قوله:

نَمَّتْ بِمَا تَحْنُو عَلَيْهِ ضُلُوعُـــهُ أَسْقَامُــهُ وَشُجُونُــه وَدُمُوعُـــهُ
جَلَبَتْ نَواظِرهُ لِمُهْجَتِـــهِ أَسًى وَجَوَى يَذُوبُ بِبَعْضِهِ مَجْمُوعُــهُ
مغرىً بوسنانِ اللِّحَاظِ وَإِنَّمــا في حُبِّهِ هَجَــر المُحِبَّ هُجُوعُـــهُ
أَبْدى مُحَيَّاهُ وأَسْبَلَ شِعْـــــرَهُ والبَدرُ يَحْسُنُ في الظَّلامِ طُلُوعُهُ[4]

أما الخروج عن الوزن بزيادة حركة في آخر التفعيلة فنجد مثله في قول صفي الدين الحلي[5]:

لَقَدْ هَذَّبَتْني يَقْظَةُ الرَّأْيِ والنُّهى إذا هَذَّبَتْ غَـــيري ضُـــروبُ التَّجارُبِ[6]

فبالتقطيع العروضي للبيت نجد التفعيلة الثانية (مفاعيل) مكفوفة[7] مع زيادة متحرك في آخرهـــــا.

1- صفي الدين الحلي، الديوان، دار صادر، بيروت-لبنان، دط، دت، ص:18.
2- المصدر نفسه، ص:14.
3- محمد بن سليمان بن علي بن عبد الله التلمساني، شمس الدين (661هـ-688هـ)، شاعر مترقق، مقبول الشعر ويقال له أيضاً ابن العفيف نسبة إلى أبيه الذي عرف بالعفيف التلمساني، و كان شاعراً أيضاً. لقب لرقته وطرافة شعره بالشاب الظريف.
4- الشاب الظريف: شمس الدين محمد بن عفيف الدين التلمساني، الديوان، تح: العربي دحو،دار الهدى، عين مليلة- الجزائر،دط ،2011، ص:135.
5- صَفِيّ الدينِ الحِلّي (677هـ-752هـ) هو أبو المحاسن عبد العزيز بن سرايا بن نصر الطائي السنبسي نسبة الى سنبس، بطن من طيّ ولد ونشأ في الحلة، بين الكوفة وبغداد، واشتغل بالتجارة فكان يرحل إلى الشام ومصر وماردين وغيرها في تجارته ويعود إلى العراق. وأنقطع مدة إلى أصحاب ماردين فَتَقَّرب من ملوك الدولة الأرتقية ومدحهم وأجزلوا له عطاياهم. ورحل إلى القاهرة، فمدح السلطان الملك الناصر وتوفي ببغداد.
6- صفي الدين الحلي، الديوان،ص:14.
7- الكف:حذف السابع الساكن.

- **بحر الكامل: وزنــه: متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن**

و قد تدخل عليه زحافات وعلل تغير من إيقاعه، والخروج الذي لاحظناه في هذا البحر هو أن التفعيلة تبقى سباعية ولكن ترتيب الأسباب والأوتاد يكون مختلفا بحيث يشكل تفعيلة من بحر آخر، مثل قول الشاب الظريف:

عَشِقْتُ مَعاطِفَ قَدِّهُ الميّاسِ لمّا انْثنى هَيفا غُصــون الآسِ

بَدْرٌ يَفوقُ البَدْرُ مَنْظَــرُهُ إذا جَلِيّتْ مَحاسِنَهُ عَلى الجِلاسِ[1]

هذه الأبيات من بحر الكامل، لكن التفعيلة الأولى من الشطر الأول جاءت على الشكل(مفاعلتن) من بحر الوافر، فترتيب الأسباب والأوتاد يختلف بالنسبة للتفعيلتين (متفاعلن) و(مفاعلتن):

متفاعلن ⟵ ///0//0 تتكون من سبب ثقيل(//) ثم سبب خفيف(/0) ثم وتد مجموع(//0)

مفاعلتن ⟵ //0///0 تتكون من وتد مجموع(//0) ثم سبب ثقيل(//) ثم سبب خفيف(/0)

ومن الخروج على وزن الكامل بالنقصان قول أمين الجندي[2] في مدح عبد الستار أفندي عندما عزل من الإفتــاء:

قَلْبي يُقَلِّبُهُ الغَرامُ عَلى لَظـــــى نارٍ وَطَرْفِي مُكْحَلٌ بِسُهـــــــادِ

والدَّمْعُ يُضْرِمُ نَارَ شَـوْقٍ بَثَّهــــــا في الصَّدْرِ فَقْدُ تَصَبُّرٍ وَرُقَـــادِ

بَلَغَ الأَسا مِنِّي المَرامَ فَكِـــدتُ مِنْ فَرْطِ الضَّنَى أُخْفى على العَوَادِ

1- الشاب الظريف، الديوان، تح: د.العربي دحو، دار الهدى، عين امليلة-الجزائر، د.ط، 2011، ص:117.

2- أمين بن خالد بن محمد بن أحمد الجندي العباسي القرشي (1180هـ-1256هـ) شاعر سوري من أعيان مدينة حمص، مولده ووفاته فيها، تردد كثيرا إلى دمشق فأخذ عن علمائها وعاشر أدباءها،أصيب بالفالج فنظم قصيدته التوسلية المشهورة.

مَنْ لَمْ يُصِبْ أَحْشَاءَهُ سَهْمَ النّــوَى لَمْ يَدْرِ كَيْفَ تُقَطَّعُ الأَكْبـــادُ[1]

إن التحليل العروضي لهذه الأبيات يظهر اختلال الوزن في الشطر الثاني من البيت الثالث الذي ينهيه الشاعر بتفعيلة **"فعولن"**

أما الخروج بالزيادة فنجد مثله في قول أمين الجندي:

أَرْخَتْ ثَلاثُ ذَوائبٍ مِنْ شعـــرها لتَكونَ منها للمَحاسِنِ بِرُقْعِها
وسَرَتْ إليّ بِدونِ وَعْـــدٍ سابِـــقٍ في ليْلَـــةٍ فـــأرت ليالي أَرْبَـعا
واسْتَقْبَلتْ قَمَرَ السَّماءِ بِوَجْـــهِها قَصْداً لنظهر أيّ نـــورٍ أَبْدَعا
وغَـــــدَتْ تُشيرُ إليّ نَـحْـوَ جَبينِها فَأَرَتْني القَــمَرَيْنِ في وقتٍ مَعا[2]

فالشطر الثاني من البيت الأول نجد فيه زيادة بحرف واحد متحرك في وسط التفعيلة، رغم أن تفعيلة الكامل سباعية وإن دخل عليها التذييل والترفيل أصبحت ثمانية، إلا أن ما وجدناه تفعيلة ثمانية لا تتفق مع أي تفعيلة أخرى خليلية وإن دخلتها زحافات و علل على الشكل (///0///0).

- **مجزوء الكامـــل:**

هذه قصيدة لبهاء الدين زهير[3] بعنوان "يا صاحبي فيما ينوب" و فيها تدوير لبعض الأبيات يقول فيها:

يـــا صاحبي فيما يَنُوبُ وأَينَ أينَ هُناكَ صَحْبي
لوْ كُنتُ لمْ أعرِفْ سِوَاكَ مِنَ الأنامِ لَكـانَ حَسْبي
إنّـــي ادّخــرتك الزَّمانِ وما عَرَا من كُلِّ خَطْـبِ

1- أمين الجندي، الديوان، المكتبة العمومية، بيروت-لبنان، دط، 1885، ص:23.
2- المرجع نفسه، ص:43.
3- بهاء الدين زهير (581هـ-656هـ)، زهير بن محمد بن علي المهلبي العتكي بهاء الدين، شاعر من العصر الأيوبي. ولد في القاهرة سنة 581 هـ، وتلقى تعليمه فيها وتنقل بين القاهرة وغيرها في مصر. ولما ظهر نبوغه وشاعريته التفت إليه الحكام بقوص فأسبغوا عليه النعماء وأسبغ عليهم القصائد.

يا نـــازحـاً يُرضيه منيّ الـــــوُدّ في بُعْدٍ وقُـرْبِ

قَلْبي لـَدَيْكَ فَكَيْفَ أنْـتَ على البعادِ وكَيفَ قَلبي[1]

الملاحظ في أبيات بهاء الدين أنها مدورة فالكلمة الأخيرة من الصدر مشتركة بين الصدر والعجز، لكن عجز البيت الرابع ينهيه الشاعر بتفعيلة "مستفعلاتن" وهي تفعيلة " متفاعلن" دخل عليها الإضمار[2] و علة الترفيل[3] وهي من التغيرات الشاذة التي تصيب بحر الكامل.

و من مجزوء الكامل كذلك أبيات للشاب الظريف فيها خروج بزيادة حيث يقول:

أَنْتُـــــمْ لِعَبْدِكُمُ أَحِبَّـهْ وَلَهُ عَلَيْكُمْ حَقُّ صُحْبَهْ

يـــا نَائِمينَ عَنِ المُسهَّدِ فَـــــارِغينَ عَنِ المَحَبَّهْ

وَاللَّه ما عِنْدِي مِنَ السُّلْ وَانِ عَنـــكُمْ وَزْنَ حَبَّهْ

قَـــــدْ كُنْتُمُ أُنْسِي فَهَا أَنَا بَعْدَكُمْ في دَارِ غُرْبَـهْ

لاَ فُرِّجَـــتْ عَنْ مُهْجَتِي إِنْ مِلْتُ لِلسُّلوانِ كُرْبَهْ[4]

التقطيع العروضي للأبيات يبين أن الشاعر في عجز البيت الرابع قد خرج عن الخليل حتى في بناء تفعيلة المتكامل بزيادة حركة في أولها (0//0/0/) إلى(/ /0//0/0) فقد بنى التفعيلة الأولى من وتد مجموع فسبب خفيف فوتد مجموع ، ومن المعروف أن أي تفعيلة من تفعيلات البحور الستة عشر تبنى من وتد واحد وسبب أو عدة أسباب، وبالتالي هذا خروج فريد من نوعـــه.

1- بهاء الدين زهير، الديوان، دار صادر -دار بيروت، بيروت-لبنان، دط، 1964،ص:19.

2- الإضمار:تسكين الثاني المتحرك.

3- الترفيل: هو زيادة سبب خفيف على آخر الوتد المجموع في آخر التفعيلة.

4- الشاب الظريف، الديوان، ص:49.

- **بحر البسيط:**

وزنه: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

إن الخروج عن وزن البسيط تَعَدَّدَ كثيرا عند الشاب الظريف الذي نجده قد تفنن في الخروج عن أصل هذا الوزن بالذات، ونجد ذلك في قوله:

تَحَرَّشَ الطَّرْفُ بَيْنَ الجِدّ واللَّعِبِ أَفْنَى المَدَامِعَ بَيْنَ الحُزْنِ والطَّـرَبِ

إلى مَتـــى أَنـــا أَدْعو كُلَّ مُقْتَرِبٍ دَانـــي المَزارِ وأَبْكِي كُـــلَّ مُغْتَرِبِ

وَكَـــمْ أُرَدِّدُ في أَرْضِ الحِمَى قَدَمِي تَرَدُّد الشكِّ بَيْنَ الصّدْقِ وَالكَـذِبِ

لَوْ أَنكَرتْني بُيوتُ الحيِّ لاعْتَـرفَتْ مَواطِئُ العِيس لي في رَبْعِها اليَبَبِ

كـــأَنَّني لـــم أُعَرِّسْ في مَضارِبِها ولـــم أَحُـطَّ بِهَا رَحْـــلي ولا قَتَبي[1]

في صدر البيت الثاني من القصيدة عوض الشاعر تفعيلة (فاعلن) بتفعيلة (فعولن)، فالشاعر قد اختار أن يكمل المعنى على حساب وزن القصيدة.

أما الخروج الثاني فيتبين لنا نوعه من خلال القصيدة التالية:

لَوْ لَمْ تَكُن ابنَةُ العُنْقُودِ في فَمِهِ مَا كَانَ في خَدِّه القاني أَبو لَهَبِ

تَبَّتْ يَـــدا عَاذِلي فيهِ فَوَجْنَتُهُ حَمَّالةُ الوَرْدِ لا حَمَّالةُ الحَطَبِ[2]

نلحظ أن التفعيلة الأولى (مستفعلن) قد أجرى عليها الشاعر زحاف الكف[3] والذي يدخل في الأصل على تفعيلة (مستفع لن) الخاصـة ببحر الخفيف و المجتث، فجاءت التفعيلة علـــى

1- الشاب الظريف، الديوان، ص:51.

2- المصدر نفسه، ص:58.

3- الكف:حذف السابع الساكن.

الشكل(مستفعلُ) وهي لا توافق أي تفعيلة من تفعيلات بحور الخليل حتى المتغيرة منها.

والخروج الثالث وهو خروج بالنقص عند الشاب الظريف كذلك فنجده في القصيدة التالية:

مَرَّتْ عَـــلَى طُولِ المَدَى حِجَجِي وَكَمْ شَكَوْتُ فَلَمْ تُصْغُوا إِلى حُجَـجِي

يا سَاكِنِي جِلَّقَ قَدْ طَابَ عِنْدَكُمْ نَشْرُ الفَرادِيسِ فَأْتُوا الصَّبَّ بِالفَرَجِ

بـابَ السلامةِ مَردودٌ لِعَاشقكُم والنَّصرُ مِنْكُمْ عَلَيْه في الهَوَى الحَرِجِ

خطبتُ وصلَكُم في جامعٍ لِهَوى وقُمــتُ مُبتَدِرَ الســاعــاتِ وَالدرَجِ[1]

التقطيع العروض للبيت الأول يبين لنا أنّ التفعيلة الثالثة من صدر البيت وهي (مستفعلن) قد جاءت على الشكل(فعو) وقد أشبهها بتفعيلة (فعولن) المحذوفة[2] وكأنه بذلك حذف السببين الخفيفين من أول التفعيلة.

- **مخلع البسيط: وزنه: مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن**

وهو وزن أكثر الشعراء النظم عليه في هذا العصر وقد استعاضوا به عن مجزوء البسيط، ومن خلال الدراسة العروضية لبعض الدواوين وجدنا فيه خروجا عن أوزان الخليل، ومن أمثلة ذلك قول الشاب الظريف:

فَضَحْتَ جِيدَ الغَزَالِ بالجَيَدِ وَفُقْتَهُ بِالـــدَّلالِ وَالغَيَدِ

وَكُنْتَ أَوْلَى مِنَ الغُصُونِ بِما يُعْزَى لأَعْطافِها مِنَ المَيَدِ

لَسْتُ أُطِيعُ العَذُولَ فِيكَ عَلَى غَيٍّ لَـــدَيْهِ وَلاَ عَلَى رَشَـــدِ

لاَ أَنْتَ مِمَّنْ يَدِي عـــلى كَبدٍ أتلفها بل يَدِي عَلى كَبِـدي

1- الشاب الظريف، الديوان، ص:70.

2- المحذوفة: الحذف: هو حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة

يا سَاقِياً مُهْجَتِي كُؤُوسَ هَوىً وَسائِقاً مُقْلَتِي إِلى السَّهَـدِ

وَمُـــودِعِي صَـــبْوَةً أَوَائِلُهَـا يُقَصِّرُ عَنْهَا أَواخِرُ العَـدَدِ[1]

في هذه القصيدة التزم الشاعر تفعيلة "مفاعلتن" بدل "فعولن" في آخر كل صدر و عجز، و هو خروج بالزيادة عن أوزان الخليل، و تغيير كبير حول وزن مخلع البسيط عن أصله.

أما الخروج بالنقصان فقد سجلناه عند الشاعر منجك باشا[2] في قصيدته التي يقول فيها:

بِأبِي الشّادنُ الرَّخيـمُ أَسْقَمَني لَحظُهُ السَّقيمُ

مَبْسَمُهُ وَاللَّمَـى شَهيٌّ عَلَيهِما غُلَّتي تَحُـــــومُ

أَقْعَدَني عَنْهُ سوءُ حَظٍّ بِبَعْضِهِ الدَّهْـرُ لا يَقـومُ[3]

بداية البيت الأول فيها خلل عروضي كما أشار إلى ذلك محقق الديوان، وهذا الخلل عبارة عن نقصان في تفعيلة(مستفعلن) التي يستهل به بحر مخلع البسيط فأصبحت(فعلنْ).

1- الشاب الظريف، الديوان، ص:70.

2- منجك بن محمد بن منجك (1007هـ-1080هـ) بن أبي بكر بن عبد القادر بن إبراهيم بن محمد بن إبراهيم بن منجك الكبير، الأمير اليوسفي الجركسي الدمشقي الشاعر، واحد من أشهر شعراء بلاد الشام في العصر العثماني، ينتسب إلى أسرة عريقة في الإمارة، بدأها جده الأعلى الأمير منجك اليوسفي الذي كان من الأمراء الكبار في الدولة المملوكية ، تولى الوزارة وتقلب في الولايات المختلفة في أيام حكم السلطان محمد بن قلاوون.

3- منجك باشا اليوسفي،الديوان، تح: محمد باسل عيون السود،مكتبة الدكتور مروان عطية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق-سوريا، دط، 2009، ص:144.

- **بحر الوافـــــر:**

وزنـــه: مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

من الخروج على بحر الوافر بالزيادة قول ابن نباتة المصري من همزية في مدح الرسول -صلى الله عليه وسلم -

تَلوذُ بِجاهِهِ الفُقَراءُ مِثْـلي مِنَ العَمَلِ الرديّ و الأَملياءُ

فَــأَمّا واجــدٌ فَروى رباحٌ و أَمّــا مُقْتر فروى عَـطاءُ

لَنَا سَنَدٌ مِنَ الرّجوى لدَيْهِ غَدَاةَ غَـــدٍ يُعَنْعِنْهُ الوَفـاءُ[1]

فالشاعر في عجز البيت الأول زاد سببا خفيفا على تفعيلة (مفاعلن) وهي في الأصل تفعيلة(مفاعلتن) دخل عليها العقل[2]، وتفعيلة(مفاعلن) إذا جمعناها مع السبب الخفيف شكلت لنا تفعيلة (مفاعلاتن) و هي التفعيلة المجزوءة المرفلة[3] المخزولة[4] لبحر الكامل. ونفس نوع الخروج نجده عند الشاب الظريف في قوله:

تُهَــدّدني بِهِجْرانٍ وَبُــعْدٍ مَتَى كانَ اجْتماعٌ والتِئَــامُ

إِذَا أَنا لا أَراكَ وأَنْتَ جَـارٌ فَسَيَّانَ التَّرحُّل وَالمَـقَــامُ[5]

1- ابن نباتة المصري، الديوان ، ص:02.

2- العقل: هو حذف الخامس المتحرك من التفعيلة.

3- المرفلة: الترفيل: هو زيادة سبب خفيف على الوتد المجموع في آخر التفعيلة.

4- مخزولة: الخزل: هو تسكين الثاني المتحرك وحذف الرابع الساكن.

5- الشاب الظريف، الديوان، ص:193.

- **مجزوء الوافر:**

ومن الخروج عن وزن مجزوء الوافر قول الشاب الظريف في الهجاء:

وأَقْوامٌ لَهُـمْ في العِشقِ حُكْمُ القَطْـعِ والبَتِّ

يَلـــــوطونَ على الإِبْـنِ ويَزْنــونَ مَــعَ البِنـتِ

ومَنْ يَسْلَمُ مِنْ قَـــومٍ يَدُبُّونَ عـلى الكِــفتي[1]

التقطيع العروضي للأبيات يظهر أن الشاعر في صدر البيت الأول زاد سببا خفيفا على آخر تفعيلة (مفاعلتن) المعصوبة[2] وهو خروج بالزيادة.

- **مجزوء الرمل:**

وزن الرمل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

قال بهاء الدين زهير في العاذلين:

أَنــا فيــما أَنــا فيهِ وعَــــذولي يَتَــعَــتَّبْ

أنـا لا أصْغي لِمَا قَالَ فَيَرْضَى أَوْ فَيَغْضَـــبْ

ولَقَدْ أصْـــغي ولَكِنْ أَسْمَـعُ العَذْلَ فأَطْرَبْ

جَهِلَ العــاذِلُ أَمْري أَنــا بالعــاذِلِ أَلْعَـبْ

يــا حَبيبي ونَــديمي واللَّــيــالي تَـتَقَلَّــبْ

هاتِ فيمَا نَحْنُ فيهِ وَ دَعِ العـــاذِلَ يَتْعَبْ[3]

1- الشاب الظريف، الديوان، ص:65.

2- معصوبة: العصب :هو تسكين الخامس المتحرك / مُفَاعَلَتُنْ تصبح مُفَاعَلْتُنْ وتنقل إلى مَفَاعِيلُنْ

3- بهاء الدين زهير، الديوان،ص:20.

جمع الشاعر في هذه الأبيات بين تفعيلة الرمل(فاعلاتن) الصحيحة و(فعلاتن) المخبونة وهي الأصل في هذا الوزن ، إلا أنه خرج عن الوزن الأصلي بالاعتماد على تفعيلة بحر الهزج (مفاعيلن) في أكثـــر من بيت.

- **بحر الرجـــز:**

وزنه: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

يقول بهاء الدين زهير في أبيات بعنوان (يا حبذا الموز):

يا حَبّذا المَوْزُ الذي أَرْسَلْتَهُ ولَقَدْ أَتَانَـا طَيِّبـــاً مِنْ طَيِّبِ

في رِيحِهِ أَوْ لَوْنِهِ أَوْ طَعْمِـــهِ كَالمِسْكِ أَوْ كَالتِّبْرِ أَوْ كَالضَّـرَبِ

وَافَتْ بِهِ أَطْبَاقُهُ مُنَضَّـــدًا كَأَنّـهُ مَكَاجِـــــلٌ مِـنْ ذَهَبِ[1]

الشاعر التزم الوزن في كل الأبيات ما عدا بداية عجز البيت الأول حيث استبدل تفعيلة (مستفعلن) بتفعيلة (متفاعلن) لبحر المتكامل ، فكلا التفعيلتين سباعيتين و لكن الاختلاف في ترتيب الأسباب والأوتاد.

- **بحر السريـــــع:**

وزنـــه: مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

قال الشاب الظريف من وزن السريع:

للمَـــنْطِقِـيّين أَشْـــتَكـي أبـــــداً عَـــيْنَ رَقـــيبي فَلَيْتَهُ هَـجَـعَا

حـاذَرَهـــا مَـــنْ أُحِبُّـهُ فَـــأَبـى أَنْ نَـــخْتَـــلي سَاعَةً ونَجْتَمِعَا

1- بهاء الدين زهير، الديوان،ص:23.

كَيْفَ غَدَتْ في الهَوى وما انْفَصَلَتْ مـــانِعَــةُ الجَمْـعِ والخُلُوِّ مَعَا[1]

غيّر الشاعر الوزن في البيتين الثاني والثالث باستبدال التفعيلة الأصلية لبحر السريع(مستفعلن) بتفعيلتين لبحر الكامل الأولى(مفتعلاتن) والثانية(مستفعلاتن)، فالشاعر في هذه الحالة آثر استكمال المعنى على حساب الوزن، وذلك باللُّجوء إلى أطول التفعيلات الخليلية.

- **بحر المجتث:**

وزنـــه: مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

لبهاء الدين زهير نتفة بعنوان(نغَّصتم عيشي) يقول فيها:

نَغَّـــصْتُمْ حـــينَ غِبْتُمْ عَــليّ عَيْــشاً خَصيــباَ

فَــلَــــوْ رَأَيْتُــمْ سُـروري بِكُـــمْ لَـــكانَ عَجيباَ[2]

نلحظ أن الشاعر أدخل القطع[3] على تفعيلة(مستفع لن) وهو في الأصل زحاف يدخل على تفعيلة(مستفعلن) لبحر البسيط.

1- الشاب الظريف، الديوان،ص:137.

2- بهاء الدين زهير، الديوان،ص:23.

3- القطع: حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله.

2- الموشحـــات:

هي فن من فنون الشعر استحدثت في أواخر العصر العباسي ، وقد تناولها الشعراء واستظرفوها، ووجدوا النظم فيها أيسر وأهون من التزام أوزان الخليل ، وتعد الموشحات حدثا جديدا وثورة في الشعر العربي من حيث الوزن والقافية، أما سر تسميتها فهو تشبيهها بالوشاح أو القلادة حين تنظم حباتها من اللؤلؤ والجوهر ، على نسق خاص وترتيب معين، و قد أدى إلى انتشارها و إعجاب الناس بها عدة عوامل، منها الحرية في طريقة النظم بما يتوافق والألحان و الغناء، هذا من حيث الوزن والقافية، أما من ناحية اللغة فإن الوشاح له الحرية كذلك في المزج بين اللغة العربية الفصيحة واللغة العامية.

وبسبب موجة التجديد التي انتشرت في العصر العباسي والتي مست جميع المجالات "فقد بدأ الشعراء يسأمون من النظم على وتيرة القصائد القديمة التي تلتزم فيها الأوزان والقوافي ، ورغبوا في التجديد والتنويع ، فصادفت الموشحات هوى في نفوسهم وأقبلوا عليهـــا. أمّا من ناحية الغناء والتلحين فالموشحات أطوع وأيسر ، لا تقيد موسيقى الملحن ونغماته، بل ينتقل في أجزائها من نغم إلى آخر، ولا يكاد المغني ينتهي من الموشح حتى يكون قد أشبع رغبته الفنية بموسيقى متعددة النغمات بتعدد الأوزان و القوافي، أما العامة فقد رغبوا في الموشحات واستراحوا لسماعها؛ لأنها انسجمت مع ميلهم إلى تسكين أواخر الكلمات في غالب الأحيان ، كما اشتملت على بعض ألفاظهم وأمثالهم ولا سيما في خاتمتها"[1]، أما العباسيون فقد اتجهوا إلى التنـويع في قوافي بعض قصائدهم على أســاس صورتـي المزدوج و المسمطـات،

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،ص:244.

"وقد شاعت الصورة الأولى في الشعر التعليمي ، ونفذت منها أسراب إلى الشعر الغنائي استطاع الشعراء بها أن يتوصلوا إلى نظم شعر مزدوج، مما هيأ لظهور منظومات دورية تأخذ شكل أدوار متلاحقة، وظل بعض الشعراء ينظمون من حين إلى حين مسمطات خماسية إلا أنها قليلة في مجملها"[1].

وإذا كانت صورة هذا التطور في أوزان الشعر وقوافيه قد وقفت عند حد معين في المشرق العربي، فإن صور هذه التغيرات قد اتسعت وازدهرت في الأندلس ونعني بها صورة الموشح، التي كانوا يبنونها على مركز من اللفظ العامي أو الأعجمي الذي يجعلونه خاتمة لها، و يقرر الدكتور شوقي ضيف: "أنها تفرعت عن المسمطات العباسية إذ تتألف مثلها من أدوار و شطور متحدة الأوزان و القوافي تتوالى قبل الأدوار و بعدها و كان الشطر الواحد المقفي قافية متحدة عقب الأدوار في المسمطات قد تعدد في الموشحة"[2] ، و هو ضرب من التطور حدث بتأثير الغناء و "ما يتطلبه من تقابل بين مجموعتين من الألحان تضل إحداهما مستمسكة بتركيب إيقاعي ثابت و تسمى بالأقفال في حين تتنوع الألحان في المجموعة الثانية و تتحول من قافية إلى قافية و تعرف بالأغصان، و تتكون من طائفة من الشطور المقفاة بقافية واحدة تختلف باختلاف الأبيات أو الأدوار، و بعض الوشاحين الأندلسيين قد رأوا أن يدخلوا على طائفة من موشحاتهم متنا محليا فختموها بمركز عامي أو أعجمي متأثرين في ذلك بأبي نواس و أضرابه من الشعراء العباسيين الذين تطرفوا بإدخال ألفاظ فارسية على أشعارهم"[3].

1- النعمان القاضي ووحيد الحكم، موسيقى الشعر العربي، دار الثقافة، القاهرة- مصر،دط، 1980،ص:37.

2- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة-مصر،ط6،دت، ص:517.

3- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1987، ص:453.

و معنى ذلك أن الموشحة الأندلسية انبثقت من المسمطات انبثاق الفرع عن الأصل، و وجدت في بيئة الأندلس الموسيقية الغنائية ما غذّاها فأحكمت إيقاعاتها و نغماتها و أضفى الاستعمال الغنائي عليها خفة و رشاقة و نعومة.

ولقد اشترط بعض المتأخرين من الوشاحين لتسمية الموشح موشحا أن يخرج على الأوزان القديمة و على بعض قواعد اللغة في ناحية من نواحيه، يقول ابن سناء الملك في خاتمة موشح له "و الشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن حارة محترقة حادة محرقة حادة منضجة من ألفاظ العامة و لغات الخاصة، فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدم من الأقفال و الأبيات خرج الموشح من أن يكون موشحا"[1].

و قد تغلغلت فيها لغة العامة تدريجيا حتى نشأ عنها فيما بعد ذلك النظم العامي الذي يدعى بالزجل، و يظهر أن الموشحات قد نظمت أول ما نظمت على الأبحر القديمة، ثم تطورت أوزانها فيما بعد، فهي في نشأتها تعد مرحلة من مراحل تطور القافية فقط، ثم تناول التطور أوزانها أيضا، فمن الموشحات ما جاءت بعض أشطره من وزن تقليدي، و الأخرى من وزن لا يعرفه أهل العروض و لا يقرونه في الأشعار القديمة، وهو كثير الورود ، أما النوع الذي نهتم بدراسته في هذا الفصل فهو الموشحات التي جاءت على أوزان الخليل ولكنها لم تحافظ على النظام الأصلي لتلك الأوزان، وقد اخترنا للدراسة بعض الأوزان فقط وهي المشهورة.

1- ابن سناء الملك، دار الطراز في صناعة الموشحات وأنواعها، تح: د جودة الركابي، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط3، 1980،ص:176.

- **بحرالطويل:** من هذا الوزن قال سراج الدين المحار[1]:

أَيَخْفى غَرامي والدُّموعُ السّوافحُ تَنِمُّ بِما تَطْــوي عَلَيْهِ الجَوانِحُ

وقَلْبي في وادٍ مِنَ الشَّــوقِ هائــمٌ حَزينٌ وغــــادٍ في الغَرامِ ورائِـحُ

صَبٌّ هَيْمــــانْ بَعْدَ الخِــلاّنْ

نَامي الأَشْجانْ بادي الأحزانُ

* * *

كَتَمْتُ الهَوى العُذْريّ بَيْنَ أَضَالِعي وأَخْفَيْتُهُ لَوْلاَ وُشَـــاةِ المَدامعِ

وحَاوَلْتُ سُلْوانًا فَلَمْ أَلْقَ سَلْــــوةً فَقُلتُ لِقلبي مُتْ بِداءِ المَطامعِ

سُلْواني بــانْ و سِرّي بـانْ

فَلا سُلــوانْ و لا كِتْمَــانْ[2]

الظاهر أن المطلع والقفل من هذه الموشحة منظوم على وزن الطويل ، لكن الأسماط التي يتكون منها الدور مبنية على تفعيلة واحدة لكن مختلفة في أغلب الأحيان عن تفعيلة بحر الطـويل، فالسمط الأول جاء على الشكل: فاعلاتن مفعولاتن، ثم الثاني على الشكل: مفعولاتن مفعولاتن، في حين نرى أن الدور الثاني تألفت أسماطه في معظمها من تفعيلـة(مفاعيلن) لبحر الطويل لكن بتصرف، وهذا الخروج في الموشحات هو الغالب حيث تبنى المطالع والأقفال على وزن خليلي ثم يبدأ الشاعر في التصرف في عدد و ترتيب وحتى شكـل التفعيلات بما يوافق الألحان الموسيقية التي يسعى إليها.

1- السراج المحار: من شعراء الشام توفي سنة 711 هـ اسمه سراج الدين عمر بن مسعود. أقام بحماة في بلاط الملك المنصور فمدحه كثيراً، كان مدح ولده الأفضل، و كان من أبرع شعراء الوصف.

2- أحمد محمد عطا،ديوان الموشحات المملوكية في مصر والشام(الدولة الأولى)،مكتبة الآداب، القاهرة،ط1، 1999، ص:171.

- **بحر الطويل + الهزج+ مجزوء الرمل:** لنفس الشاعـــر أيضـــا (سراج الدين المحار) موشحة أخرى نظمها بالمزج بين ثلاثة بحور يقول فيها:

سَلِ الحَيِّ الّذي ظَعَنْ بِمَحْبوبٍ أَعاصَ عـنْ

بُدُورِ التِّمِّ في السَّـعْدِ بِجَـــبينٍ كالهِـــلالْ

* * *

ألا مَنْ لِمَهْجورٍ أَضَرَّ بِهِ الهَجْرُ فَـــــذَلَّ لأَشْياءَ يَعِزُّ لها الصَّبْرُ

فِـــراقٌ وتِذْكــارٌ وشَوْقٌ وأَنَّـــةٌ لَوَاعِجُ أشْواقٍ يَضيقُ بِها الهَجْرُ

بَعيدَ الإِلـــْفِ والوَطَنِ قريبِ الهمِّ والحَـــزَنْ

قَضى في القُرْبِ والبُعْدِ بِهَوًى وشُغْـلٍ بـــالْ[1]

مطلع هذه الموشحة جاء على وزن الهزج ، بينما جاءت أسماط الأدوار مقسمة بين بحر الطويل في الأسماط الأربعة الأولى ، وبحر الهزج في الأسماط الثلاثة التالية، وختمها الشاعر بسمط واحـــد على وزن مجزوء الرمل.

1- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر والشام ، ص:195.

- **<u>بحرالكامل:</u>** و منه قول الشاعر بدر الدين بن حبيب[1] في الغزل:

الوَجْـــدُ مَعْلُـــومْ و الصَّبْـــرُ مَعْدُومْ

في حُبِّ ذي خَدٍّ أَنِيـقْ بِالتِّبْـــرِ مَرْقُـــومْ

* * *

أَحْسِنْ بِخَدٍّ فيهِ خَالْ لِلْـــوَرْدِ حـــارِسْ

وَ جَفْنُ عَيْنٍ بالنِّبَـالْ يَرْمـــي الْفَـــوارِسْ

مِنْ فَوْقِ قَدّ لا يُنـــالْ كالغُصْـنِ مائِـــسْ[2]

باللُّطْفِ مَلْزُومْ بالرَّدْفِ مَظْلُوم

إِنِّي بِذَيَّاكَ الرّشيقْ حَيْرانُ مَوْهُومْ

الموشحة على بحر الكامل ذو التفعيلة(متفاعلن) إلاّ أن الشاعر آثر استعمالها مضمرة على وزن (مستفعلن) كما أدخل عليها بعض الزحافات والعلل كالتذييل والإضمار، أما عن آخر الأبيات فقد ختمها الشاعر بتفعيلة(مستفعلاتن) وهي تفعيلة (متفاعلن) أدخل عليها الشاعر زحاف الإضمار وعلة الترفيل ثم التسبيغ وهو خارج عن إطار العروض الخليلي وبالتالي فهو اهتم بالموسيقى والإيقاع دون التقيد بالأحكام العروضية.

1- بدر الدين بن حبيب وعُرف بلقب "ابن حبيب" (710هـ-779هـ) بدر الدِّين أبو محمد الحسن بن عمر بن الحسن بن عمر بن حبيب، الدمشقيُّ الأصلِ، الحلبيُّ المَوْلِدِ والنشأة. من أعيان المؤرخين في عصره، وأديب مترسِّلٌ، نشأ ابن حبيب في بيت علم وفَضْل، وعُني والده الإمام الحافظ عمر بن الحسن بتعليمه ورعايته وصحبته إلى مجالس العلم في حلب التي كانت عصرئذٍ مركزاً ثقافياً حضارياً يزخر بالعلماء الذين أسهموا في ثقاف ابن حبيب واستوائه مؤرخاً عالماً. وقد ذكر ابن حبيب عن نفسه أنه أُحْضِرَ على الشيخ علاء الدين أبي سعيد بيبرس بن عبد الله العديمي الحلبي وهو في الثالثة من عمره، وسمع عليه جزء البانياسي وغيره. وتجلّت عليه أمارات النجابة والذكاء، ورُزق قوة الحافظة، وعُرف بالجِدّ في طلب العلم والانقطاع إليه.

2- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر والشام، ص:365.

- **مجزوء البسيط:** قال صلاح الدين الصفدي[1] في الغزل والشكوى:

يا قامَةَ الغُصْنِ مَنْ أَمالَكْ مَـــالي في الذُّلِ مِنْ أَمالي

* * *

داعي النَّوَى فَلَّ جَيْشَ صَبْري
وقَـــدْ غَزا بالهُمُومِ صَدْري
وبالتـــَّجَـــزي لا بالتَّجَري
أوْقَفَ حَـــالي والدَّمْعُ يَجْري
يا قَلْبَ يَوْمَ الفِراقِ غالَكْ وأَرْخَصَ الدَّمْعَ وهُوَ غالِ[2]

الشاعر اعتمد على مجزوء البسيط في كل من المطلع و الدور و القفل، و لكن ما يعد خروجا عن أصول الخليل في هذا الشكل هو اعتماد الشطر في السمط.

- **بحر المنسرح:** قال الشهاب العزازي[3] في الخمر:

كَـــأْسٌ رَوِيَّـــهْ جَلا عَلَيْنَـــا النَّديـمُ أمْ سَنَا مِصْباحْ
أمَ شَمْسُ حُسْن قَدْ تَوَّجَتْهـــا النُّجُومُ في سَمَا الأفـراحْ

* * *

هـــاتِ الكُئوسَا مَمْزوجةً بالرُّضـــابِ مِـــنْ ثَـنـايَاكـــا
واخْطِبْ عَرُوسَا تَروقُ تَحْتَ الحَبَابِ لِـسَجَـايَـــاكـــا
واشْـــرِبْ سَبِيّهْ بِهـــا النُّـــفُوسُ تَهِيـمُ ولَـــهـــا تَـرْتَـــاحْ
مِـــنْ بِنْـــتِ دَنِّ أَلَيْسَ نَحْنُ الجُسُوم وهِـــيَ الأرْواحْ؟[4]

1- صلاح الدين الصَّفديّ هو صلاح الدين أبو الصَّفاء خليل بن أيبك بن عبد الله الألبَكي الفاري الصَّفديّ الدِّمشقيّ الشَّافعيّ. (696هـ-764هـ) وُلِدَ لواحدٍ من أمراء المماليك، في صفد ، ونشأ في أُسرة ثريَّة نشأةً مرفَّهة، فحفظ القرآن العزيز في صغره، ثُمَّ طلب العلم، وبرع في النَّحو واللُّغة والأدب والإنشاء، وكتب الخطّ المنسوب، وقرأ الحديث وكتبه.

2- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر و الشام، ص:332-333.

3- شهاب الدين العزازي، هو أبو العباس شهاب الدين أحمد بن عبد الملك بن عبد المنعم بن عبد العزيز بن جامع بن راضي بن جامع العزازي. من شعراء العصر المملوكي، يجيد نظم الشعر والموشحات. ولد عام 633 هـ، في بلدة أعزاز ، وتوفي في محرم سنة 710هـ بالقاهرة.

4- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر و الشام ، ص:23-24.

التفعيلات المستعملة في هذه الموشحة هي تفعيلات بحر المنسرح إلا أننا نجدها مرتبة من بداية كل سمط، ثم يتصرف الشاعر في التفعيلات الباقية حسب النغم الذي يريده الشاعر أو الملحن، وهذا التقطيع العروضي للمطلع:

كَـــأْسٌ رَوِيّـَـــهْ جَلا عَلَيْنَـــا النَّديـمُ أمْ سَنَا مِصْبـاحْ

0/ 0//0/0/ //0/ /0//0/0/ /0//0 /0//0/ 00/0/

مستفعلن مَفْ عُلاَتٌ مستفعلن م فاعلن مَفْعولْ.

- **بحر الرجز:** منه قول الشاعر صدر الدين بن الوكيل[1] في الغزل بالمذكـــر:

قَالُوا سَلَا واسْتَرَدَّ مُضْناهُ قَلْباً أَخَـذَا لا و الّذي لا إِلَهَ إلاّ هُو مَا كَانَ كَـذا

* * *

عَشِقْتُهُ كَوْكَباً مِنَ الصِّغَرِ

مُتَرَّكُ الوَجْهِ وهْـوَ كالقَمَـرِ

دَبَّجَ دَيْباجَتَـــهُ بالشَّعْـــــرِ

و بَدَتْ طُرَزاً كالرَّقْمِ بالإِبَـرِ

لا و الّذي زانَهُ وأَعْطَـــــاهُ حُسْناً وشَذاً على البَرايا إنّـــــه الله مَا كَانَ كَذا

و لو تُقاسُ الكُئُوسُ بالثَّغْـرِ

وبالثَّنايا الحَبابُ كالـــــدُّرَرِ

لِفَضْلِ الثَّغْرِ صِحَةُ النَّظَـــرِ

والظَّرْفُ في مِعْصَمٍ وفي عِطْرِ

لَوْ قِيسَ ما فاقَ مِنْ حُمَيَّاهُ أو ما نُبِـــذا إلى رُضابٍ حَوَتْهُ عَيْنـاهُ مَا كَانَ كَذا[2]

1- صدر الدين بن الوكيل (665هـ-716هـ)، هو محمد بن عمر بن مكي المعروف بابن الوكيل. فقيه شافعي أصولي متكلم وأديب شاعر.
ولد بدمياط بمصر، وتفقه على أبيه وغيره من العلماء. كان أعجوبة في الذكاء، حفظ كتاب المفصل في النحو للزمخشري في مائة يوم، وحفظ ديوان المتنبي في سبعة أيام ومقامات الحريري في خمسين يوماً. أفتى وهو ابن عشرين سنة. تنقل بين مصر ودمشق وحلب. ودرَّس بمدارس كثيرة منها: دار الحديث الأشرفية، والشامية، والبَرَّانية، و الجُوَّانيّة و العذراوية، وبالمشهد الحسيني وزاوية الشافعي والناصرية.

2- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر و الشام، ص:61-62.

اعتمد الشاعر في هذه الموشحة على تفعيلة (مستفعلن) لبحر الرجز إلا أنه أجرى عليها زحافات وعلل كثيرة منها: القطع والخبن والطي،إضافة إلى ذلك فقد استعمل تفعيلة (مستفعلاتن) المنقلبة عن تفعيلة الكامل(متفاعلن) المرفلة المضمرة ،وهو في كل هذا لم يلتزم عددا محددا في بعض الأشطر أي أنه تصرف في توزيع التفعيلات بحسب ما يقتضيه اللّحن.

- **مجزوء الرجز:** قال محمد بن فضل الله القوصي[1] و هو يمدح الأدفوي الشافعي:

لي مِـــرْبَعٌ قَدْ خَلا مِنْ أَهْلِهِ في السَّبْسَبِ عَمْرانُ
فَـــإنْ يَكُـنْ أَمْحَلا فَدَمْعي كـالسُّحُـــبِ هَـتّـانُ

* * *

سَرَوْا فَطــابَ الشّيــمْ وكُـــــلُّ وادٍ عـــاطِـــــرُ
ولـــي فُـــؤادٌ يَهـــيـــمْ بالعِشْـقِ وَهُـــوَ شاعِـــرُ
حَلَـوُا ظِبـــاءَ الصَّريـــمْ لَوْ صيـــدَ مِنْهُـــمْ نـافِـــرُ
حَـــذَرْتُ أن لا يـــَريـــمْ فَـــــــرامَ مـــا أُحـــاذِرُ
فَـإنْ سَـــرى في بَهيـــمْ لَـيْـــلٍ فَبَـــدْرٌ سافِـــرُ

وإنْ يَـسْـرِ عَجِـــلاَ فالظَّبيُ عَنِد الهَـــرَبِ عَجْلانُ
أوْ حَلَّ وَسْطَ الفَلاَ فَقَوْمُـــهُ مِـنْ عُـــرْبِ غِـزْلانُ[2]

التزم الشاعر في هذا الموشح تفعيلة(مستفعلن) لبحر الرجز بمختلف إيقاعاتها إلا أنه أنهى المطلع والقفل بشطر من لفظ واحد على وزن(مفعولن).

1- محمد بن فضل الله بن أبي نصر بن أبي الرضى، السديد بن كاتب المرج، القوصي المولد، أديب شاعر فاضل، حسن المنظر، فصيح اللسان، ذو حياء وكرم وصدق لهجة، كان والده غنيا كثير العطاء، وكانت أسرتهم على دين النصرانية فهداهم الله أجمعين.

2- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر و الشام، ص: 73.

- **مخلع البسيط:** منه قول الشاعر صلاح الدين الصفـــدي:

ما تَنْقَضي لَوْعَةُ الحَزينِ أَصْلاً ولَوْ سَلاَ إلاَّ لِضَرْبٍ مِنَ الجُنُونِ

* * *

فَمِتْ ولا تَحْظَ بالوِصـــــالِ صـــالي نارَ الجَـــــــوى

مُعَذَّبَ البالِ في خَيـــــــالِ خـالـــي مِـنَ الهَـــــــوى

ولا تُوافِقْ على انْتِقـــــــالِ قـالـــي يَـوْمَ النَّـــــــوى[1]

الموشحة من القسم الثاني للموشحات التي ترد على نسق الأوزان الخليلية، فالأسماط الطويلة منها على وزن مخلع البسيط ذو الوزن:

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

أما الكلمات التي تخللت الأبيات فجاءت الوسطى منها على تفعيلة(فعْلنْ) والأخيرة منها على تفعيلة(مستفعلن) ، فهذه الكلمات الملتزمة هي التي تخرج الموشحة عن أن تكون شعرا صرفا وقريضا محضا.

1- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر و الشام ، ص:275.

لقد ذهب كثير من الدارسين مذهب ابن بسام في أن الموشحات خارجة عن أعاريض العرب لما فيها من كثرة في الأوزان، لذا لم يستطع العروضيون الإحاطة بها ووضع قوانين لها، إلا أن الدكتور إحسان عباس نبّه إلى " أنّه ليس المراد بقول ابن بسام مجيء الموشحات على أوزان غير عربية بل المقصود خروجها على الأعاريض المألوفة إلى المهملة، فالإيقاع فيها عربي خالص، ولكننا لا نستطيع أن ننسبها إلى بحور الخليل المعروفة إذ هي مشتقة من بحوره دون أن تجد (خليلا) آخر ليمنحها اسمها"[1].

ومهما اختلفت آراء النقاد فإنها تتفق كلها في أن الموشحات تعد ثورة في الخروج على الأوزان التقليدية "فالتجديد في الأوزان والقوافي هو بغير شك أوضح ما يفرق بين القصيدة و التوشيح، بحيث يعتبر التوشيح ثورة عروضية قبل كل شيء تكلّفت بالملاءمة بين تطور الموسيقى العربية و بين فن الكلام المنظوم ولا شك في أنها استمدت طرافتها وجمالها وشغف الجمهور بها من هذه الناحية"[2] وهنا لا يمكن القول أن كل ما نظمه الوشاحون من موشحات أخرجت في موسيقاها وصياغتها عن موسيقى الشعر وصياغته القديمة بل كانت في موشحاتهم روح الصياغة القديمة التي ألفتها الأذن العربية فقد قال إبراهيم أنيس في ذلك:" وكل تلك الأوزان وإن بدت جديدة ، لا تخرج عن الروح العام الذي ساد كل الأوزان العربية ، ولهذا تستسيغها الأذن العربية وترتاح إليها، ولا ترى فيها خروجا عما ألفت من نغم موسيقى في الأشعار القديمة"[3].

1- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرابطين،دار الثقافة، بيروت، ط5، 1978، ص:226.

2- عبد العزيز الأهواني،مجموعة من المؤلفين، حركات التجديد في الأدب العربي: بحث(فن التوشيح)، مطبعة دار النشر والثقافة، القاهرة، د.ط، 1975، ص:77.

3- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ص:226.

الوجه الثاني: هذا الوجه يشمل خاصة وزن الدوبيت فبالرغم من أن له وزنا محددا إلا أنه لا يتوافق مع أوزان الخليل.

1/ الدوبيت:

كلمة " الدوبيت" فارسية تعني بيتين[1]، ويسميه البعض "الرباعية" ويتكون الدوبيت من أربعة أشطر ، كل شطرين يشكلان بيتا شعريا، وهذا الشكل الشعري عرف بشكل قليل في العصور السابقة ، لكنه انتشر لاحقا في العصر العباسي مع موجة التجديد ، و تُعد رباعيات أبي العتاهية أشهرها.

و بحلول عصر الدول المتتابعة أصبح للدوبيت شكل ثابت، وأوزان بعينها يعرف بها وأشهر وزنين له:

1- فَعْلُن فَعْلُن مستفعلن مستفعلن

2- فَعْلُن متفاعلن فعولن فَعْلُن

ولعل الدوبيت كان من أهم العوامل التي ساعدت الشعراء في العصور المتأخرة إلى الإكثار من نظم المقطعات الشعرية،ذلك أن الشاعر في المقطوعة يعبر عن فكرة أو خاطرة عابرة، في أقل عدد ممكن من الأبيات ، ولما كانت المقطوعة غير بعيدة المرمى في الشعر،لأنها لا تقوى على أكثر من أن تجمع خاطرة في شيء معين ، فإنها تنطبق من حيث الاسم والمغزى على الدوبيت في الشعر العربي، ومن هنا مالت الأغراض والمضامين في الدوبيت إلى ضرب الحكمة والمثل في الغالب، أما الذي تناول الغزل والوصف والهجاء فهو قليل بالمقارنة مع الأول.

1- عمر خلّوف،البحر الدبيتي(الدوبيت)، دراسة عروضية تأصيلية جديدة ،مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض،ط1، 1997، ص:06.

ونجد في فن الدوبيت لهذا العصر خروجا عن الأصول التي عرفها من قبل، إذ لم يعد الشعراء يتقيدون بوزنيه اللذين عرف بهما، و أشرنا إليهما قبل قليل، بل كاد يصبح أحد فنون الشعر غير المعرب.

و من أشهر شعراء الدوبيت في هذا العصر أحمد بن عرب شاه، و علي بن ســـــودون، و علاء الدين بن مليك، و ابن حجة الحموي، و الشهاب الحجازي والشاب الظريف فمن الدوبيت الجاري مجرى الحكمة قول ابن عربشـــــاه[1]:

للْكَوْنِ منْ قَبْلنا دائـــرةٌ صُنِعَتْ لا بي تَضيقُ و لا من أَجْلِكَ اتَّسَعَتْ
و السِّرُ في جيبِ غيبِ الله مُكتَتِمٌ فَلَسْتَ تَدْري يَدُ التَّقْديرِ ما صَنِعتْ [2]

و من الدوبيت لعلي بن سودون[3]، و قد طلب أن يكتب على قبـــــره:

يا زائِـــــريَّ تكرَّمـوا و على ضريحي سَلِّمـوا
و ابْكوا على من حلَّـهُ و ادْعوا لهُ و تَرَحَّمـوا [4]

و من الغزل لعلاء الدين بن مليك الحموي[5]:

الطَّرْفُ يَقولُ قدْ رَماني القلبُ و القلبُ لناظري يقول: المذنبُ
و اللهِ لقدْ عجبتُ مِنْ حالِهِمَـا هذا دَنِفٌ و دَمْـــــعُ ذا صَبٌّ [6]

1- ابن عَرَبْشَاه (791هـ-854هـ) هو أديب ومؤرخ ورحالة مسلم، هو أحمد بن محمد بن عبد الله بن إبراهيم، أبو محمد، شهاب الدين، وشهرته ابن عربشاه. رحل في عدد من البلاد الإسلامية، وعُرف ببراعته في الكتابة والنظم بالعربية والفارسية والتركية.

2- ابن عربشاه فاكهة الخلفاء ، جمع و تحقيق: د.أحمد محمد عطا ، مكتبة الآداب، القاهرة،ط1، 1999، ص: 85.
ابنه هو الفقيه عبد الوهاب ابن عربشاه.

3- علي بن سودون الجركسي اليشبغاوي القاهري، وكنيته أبو الحسن (810هـ-868هـ) شاعر هزلي من أدباء القرن التاسع الهجري في مصر في عصر المماليك البرجية، كتب بالمصرية والعربية الفصحى. ألف كتاباً بعنوان "نزهة النفوس ومضحك العبوس" بالعامية المصرية الدارجة.

4- ابن سودون البشبغاوي، نزهة النفوس و مضحك العبوس، تح: منال محرم عبد المجيد و حسين نصار،دار الكتب و الوثائق القومية، القاهرة، ط2، 2010، ص: 36.

5- علاء الدين بن مليك الحموي(840هـ-917هـ): علاء الدين أبو الحسن بن مليك الحموي الدمشقي الفقاعي الحنفي، ولد في حماة فنسب إليها، وتلقى فيها علوم الأدب والنحو والعروض عن علمائها الكبار. ثم انتقل إلى دمشق وتردد إلى دروس الشيخ برهان الدين بن عون الذي أخذ عنه فقه الحنفية، التي ساهمت في تكوين شخصيته، فصار أديباً وفقيهاً، وشاعراً وعارفاً بعلوم الكلام.

6- ابن عماد الدمشقي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تح: عبد القادر الأرناؤوط و محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير دمشق،ط1، 1993، مج:10، ص: 117 .

و لابن حجة الحموي[1] في الغزل أيضـــــا:

مُذْ أَظْهَرَ وردُهُ لنا ريْحانـــهْ نادَيْتُ لتِلْكَ المُقْلَةِ الكَسْلانـهْ
قَدْ دَبَّ عذارُهُ على وجنتيهِ قَوْمي انتبهي، قالتْ: نَعْسانـهْ[2]

و يتغزل الشهاب الحجازي[3] بهذا الدوبيت، لا لشيء إلا لنكتة بلاغية، هي التضمين:

يا يوسُفَ أُوتيتَ مِنَ البَهْجَةَ دُنْيا فُضِّلْتَ بِذا الحُسْنِ لدَيْنـــــا
لا بِدْعَ إذا ما رحِمْتَنا و قرينـــــا تالله لقَدْ آثرَكَ الله عَلَيْنـــــا[4]

و يتغزل بفتاة اسمها "مريم"، فيقول:

يا قَوْمِ غرامي بِحُسْنِ مَرْيَـــــمَ لاذا و القَلْبُ صارَ بالصُّدودِ جُذاذا
و الشَّمْسُ قَدْ كادتْ من الحيا تُنادِي لا تَنْطِقي يا مَرْيَمَ أنَّى لكِ هَـذا[5]

و استخدم الصوفية الدوبيت، و كثر نظمهم فيه، و قل أن نجد شاعرا صوفيا لم يسهم بنصيب في إثراء هذا الفن، و قد نظموه في شعرهم الصوفي،"فهو بأسلوبه و شكله يلائم تماما المعاني الرمزية، و التعابير الخاصة التي نعثر عليها في كتب المتصوفة"[6]، ولكنه سار على يدهـم

1- تقي الدين بن حجة الحموي توفي سنة: 837هـ، هو تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله بن حجة الحموي من أهل حماه ، في سوريا. إمام أهل الأدب في عصره. شاعر جيد الإنشاء. زار مدينه القاهرة، والتقى بعلمائها، وملوكها. حسن الأخلاق والمروءة، فيه شيء من الزهو والإعجاب. اتخذ عمل الحرير، وعقد الأزهار صناعة له في صباه فعرف (بالأزراري)، ثم اتخذ الأدب صناعة له فبرع في فنونه. وكان يظهر سرقات الشعراء فتعصب عليه شعراء من مصر وصاروا يهجونه توفي تقي الدين الحموي في حماة عن 70 عاماً.

2- ابن حجة الحموي: خزانة الأدب و غاية الأرب، شرح عصام شعيتو، دار و مكتبة الهلال، بيروت-لبنان، ط1، 1987، ص: 101.

3- الشهاب الحجازي (790هـ-875هـ) أحمد بن محمد بن علي الأنصاري الخزرجي، شهاب الدين المعروف بالحجازي: من شيوخ الأدب في مصر. مولده ومنشأه ووفاته في القاهرة. نظم الشعر، وعني بالموسيقى، وقرأ الحديث والفقه واللغة، وتصدر للتدريس. من كتبه (قلائد النحور من جواهر البحور - ط) رسالة في ما وقع في القرآن الكريم على أوزان البحور العروضية.

4-الشهاب الحجازي، اللمع الشهابية من البروق الحجازية، دراسة و تحقيق: أحمد أبو زيد محمود خميس، دار الدعوة للطبع و النشر و التوزيع، القاهرة، د.ط، 2000، ص: 99.

5- الحموي إبن حجة، خزانة الأدب و غاية الأرب، ص: 93.

6- عمر موسى باشا، أدب الدول المتتابعة عصور الزنكيين و الأيوبيين و المماليك، دار الفكر الحديث، القاهرة-مصر، ط1، 1967، ص: 367.

نحو العامية أشواطا طويلة، و كاد يختلط بها اختلاطا أساء إلى الفصحى، يقول سيدي علي وفـــا[1]:

غَريبٌ يَسْتَكِنْ إلى غَريـــــــبٍ غريبَ الدّارِ في بلـــــــــدٍ غريبْ
كِلانا في الغُرابةِ ذو ســـــــواءٍ و ما أَنَسَ الغَريبُ سِوى الغَريبْ[2]

ويقول أيضا:

خُلوةَ الصّادقِ، قُلْتُ: قَدْ صَفا لشُهودِ الحقِّ مِمّا حَجَبـــــــــا
هَذا بِتَجْريدِه قَدْ خَلَعَ السّوى لا يَرى حَبْساً و لا لبْساً غَبـــــا[3]

وللشاب الظريف في الدوبيت:

إنْ صَدَّ وأضْحى للجَفا يَعْتَمِدُ أوْ زالَ وِدادُهُ الّذي اعْتَقِدُ
فالأَمْـرُ لَـــهُ ومـا عليهِ حَرَجُ لا يَدْخُلْ بينَهُ وبَيْني أَحَـدُ[4]

و يقول أيضـــا:

أَفْدِي عَرَباً حَلُّواً بِوَادِي الجَزْعِ يا وَحْشَةَ نَاظِرِي لَهُمْ في الرَّبْعِ
لمَّا بحثوا عِنْدي في فُرْقَتِنـــــا أشْتَـاقَ لَهُمْ مَسَايِلاً مِنْ دَمْعِي [5]

كما كتب على وزنه بهاء الدين زهير، ومنه قوله:

قَدْ راحَ رَسُولي وكَما راحَ أَتى بالله مَتى نَقَضْتم العَهْدَ مَتى
ما ذا ظَنّي بِكُمْ وما ذا أَمَلي قَدْ أَدْرَكَ فيّ سُؤلَهُ مَنْ شَمَتا[6]

1- سيدي علي وفا: هو سيدي أبو الحسن علي بن محمد وفا السكندري رحمه الله ولد سنة 759 هـ بالقاهرة و توفي سنة 807 هـ

2- سيد علي وفا، الديوان، تح: عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،د.ط، 2015، ص: 13.

3- المصدر نفسه ، ص: 16.

4- الشاب الظريف، الديوان، ص: 81.

5- المصدر نفسه ، ص:139.

6-بهاء الدين زهير، الديوان،ص:48.

وكغيره من أوزان الشعر العربي ، استخدم الشعراء وزن الدوبيت في توشيحاتهم وموشحاتهم ، فغايروا في قوافيه، وبادلوا بينها ،وتلاعبوا في أوزانه، كما زاوجوا بين تامه و مجزوئه ، أو بينه وبين بعض تفعيلاته،أو غير تفعيلاته. وسنورد بعض الأمثلة لاستخدامات الشعراء لهذا الوزن في الموشحات.

2/ الموشحات على وزن الدوبيت:

من هذا الشكل قال السراج الوراق[1] يمدح النصير الحمامي:

البدرُ على غُصْنِ النَّقا مَطْلَعُهُ مِنْ فَوْقِ كَثيبْ
منْ طَرفي و القلبُ لهُ مَوْضِعُهُ يَبْدو و يَغيبْ

* * *

إنسانُ عُيوني ظَلَّ في الدَّمْعِ غَريقْ
و القلبُ بِنارِ البُعْدِ و الصدِّ حريقْ
مَنْ يطفئها مِنْ مُسْكِرِ الرَّاحِ بريقْ
و الدُّرُّ بِثَغْرٍ راقَ لَمَعـــــاً و بَريقْ
منْ يَمْنَحُهُ السُّؤالَ لا يَمْنَعُهُ عَنْ مسِّ طَبيبْ
أَبْلاهُ بِما يَخْفى بِهِ مَوْضِعُهُ ظَمْآنُ كَئيبْ [2]

وقال أحمد بن عبد الملك العزازي في الغزل:

أَقْسَمْتُ عليكَ بالأسيلِ الْقاني أنْ تَنْظُرُ في حالِ الكئيبِ الْعاني
أوْ تُقْصِرُ عنْ إطالــةِ الهِجْرانِ يا مَنْ سَلَبَ المَنامَ منْ أَجْفــاني
ما أَلْيَقَ هذا الحُسْنَ بالإحسـانِ

* * *

1- سِراجُ الدين عمرُ بن محمد المصري أبو حفص(615هـ-695هـ)، المعروف بالسِّراج الورَّاق، شاعر الظرف والفكاهة، ولد في مصر وتوفي في القاهرة، تثقف بثقافة عصره، وربطته علاقات مع أدباء عصره أمثال الجزار والحمَّامي وغيرهما، ومع الوزير ابن حنا الذي كان مقرّباً للشعراء، تولى كتابة الدَّرج (الورق الذي يكتب فيه) لوالي مصر، غير أنه احترف الوِراقة (وهي الكتابة للآخرين) وبها لُقّب.

2- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر و الشام ، ص:13.

و اللهِ لقدْ ضاعفْتَ عندي الْكَمدا مُذْ جُزْتَ مِنَ الهَجْرِ الطَّويلِ الأَمَدا
أَدْرِكْ رَمَقي أوْ هَبْ فُــؤادي جَلَدا يا من أَخَذَ الرُّوحَ و أَبْقى الجَسَـدا
ما أَصْنَعُ بَعْدَ الرُّوحِ بالجُثْمـانِ؟ [1]

قال صدر الدين بن الوكيل في الغزل بالمذكر:

ما أَخْجَــلَ قَدُّهُ غُصُونَ البــانِ بَيْنَ الـــوَرَقِ
إلاَّ سَلَبَ المَهَــا مــع الغِـــزْلانِ سُبودَ الحَدَقِ

* * *

قاسو غَلَطا مَنْ حازَ حُسْنَ البشرِ (طولَ العُمُرِ)
بالبَدْرِ يَلوحُ في دَياجى الشَّعَـــــرِ (قبل السَّحَرِ)
لا كَيْــدَ و لا كَرامــةَ للقَمَــــرِ (عند النَّظرِ)
الحُبُّ جَمالُــهُ مَــدى الأزْمــانِ معنــاهُ بَقِي
و ازْدادَ سَنًــا و خُصَّ بِالنُّقْصانِ بَــدْرُ الأُفُقِ [2]

إذا كانت أهمية هذا الفن ترجع في نظر الباحثين المعاصرين إلى أنه يعبر عن رغبة أكيدة لدى طائفة من الناس الذين تقبلوه، و طائفة من الشعراء الذين استهواهم التحرر من قيود الوزن و القافية في الشعر العربي، فقد يكون هذا صحيحا إذا كنا نتحدث عن شعرائنا في العصور التي سبقت العصر المملوكي و العثماني، فإذ ما تجاوزناها إلى هذين العصرين قد يصبح هذا الحكم خطأ، يجب أن لا يقع فيه الباحث المنصف، تبريرا لظواهر معينة في شعرنا العربي القديم، ذلك أن الأمر إذا كان إسهاما في طريق التحرر من قيود الوزن و القافية، فقد

1- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر و الشام ، ص:32.
2- المرجع نفسه، ص: 53.

كان من أدوات الشاعر الحق الذي لا يقع في اللحن، و العامي من الألفاظ و التراكيب، و يحافظ على مستوى معقول من الموسيقية في نظمه، لا يمكن للشعر مهما كان نوعه أن يتخلى عنها، و إذا كنا نلاحظ في دوبيت العصور السابقة، أنه كان يحمل طابعا غنائيا محببا و خاصا، فإننا نفتقد ذلك في أغلب دوبيت عصرنا هذا، فقد خرج به أهله عن أوزانه المعروفة و ألفاظه الفصيحة، مما يجعل حكمنا السابق أقرب إلى واقع الحـــال التي وصل إليها الدوبيت من عاميـــة و نثرية، و صنعة بديعية واضحة.

<u>الوجه الثالث:</u> لم ترد في أشعار العرب أشكال تعتمد على النبر و التلحين إلا في بعض الموشحات و هي **على غير وزن محدد**، و منها قول سراج الدين المحار مادحا أبا الحسن الجزار المصـــــري:

ناشَدْتُ في الوُرْقِ. وُرْقَا. بِذِي سَلَمِ وَشِمْتُ بِالأَبْرُقِ. بَرْقَا. فَلَمْ أَنَـــمِ

* * *

لَمَّا نَـوَى فُـــرْقَتي إلْفِـــي غَـــداةَ غَـدِ
وَضَعْتُ مِنْ حَذَري كَفّـــي علـــى كَبِـدي
إنْ أُخْفي الوَجْدَ هَلْ أُخْفي ضَنا جَسَـدي؟
قَدْ ذُبْتُ مِنْ حُرَقي. عِشْقا. لِبيْنِهِـمِ و الجِسْمُ مِنْ أَرَقي. رَقَّ. فَوَا سَقَمي

* * *

و مالَ مـــالَ عَنْ عَهْـدي و مـــا وَعَـدَا
أَدْنَـــى إليَّ منِ المُسْهَـــدِ و إنْ بَعُـــدَا
يُعيـرُ للبَـــدْرِ في السَّعْـدِ سَنًـــا وهُدى
يُريكَ كالفَلَقِ. فَرَقَا. لِذي ظُلَـــمِ و مَبْسَمًـــا يَقَقِي. تَرْقَا. بِهِ أَلَمِـــي [1]

1- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر و الشام ، ص:227.

بالتحليل العروضي نجد أن الموشحة على تفاعيل الخليل لكن ترتيب التفعيلات لا يشكل أي وزن من أوزان الخليل أو أوزان أخرى غير خليلية لكن على نظام معين.

وله أيضا:

أَهْواكَ ياغَريبَ الجَمَالِ و أَبْذَلْتُ فيكَ رُوحي و مَالي غَيْرُ مَالي

*** * ***

فَهَلْ إلى رِضـاكَ سبيـــلُ
أو هَلْ إلى الوِصالِ وُصولُ
و الجِسْمُ قَدْ بَراهُ النُّحولُ
وَ زادَ في هَواكِ اشْتِغَالي و قَلَّ دونَ ذاكَ احْتِمــالي واحْتِيَالي[34]

و يقول ابن الوردي في أول موشح نظمه:

مَذْهَبي. حبُّ رشا ذي جسد مُذْهَبْ. قد حُبِي. حُسْنًا به يُسْتَعْذَبُ القَدْحُ بِي

*** * ***

عاذلاً ما أنتَ في لَومِكَ لي عادلا
سائلاً يخبرك دمعُ قَدْ هَمَى سائلا
آهِ لا تعذلْ فمَا قلبي بذا آهـــلا
منصبي. و العقل أذهبتُما مِنْ صَبِي. ما رُبِى. إلا و قد رُبِي فيه ما ربى[3]

يقول صلاح الدين الصفدي متغزلا:

أَجَلْ إنَّ طَرْفَ حَبيبي أَجَلْ و إعراضُهُ عنْ لقائي أَجَلْ

*** * ***

1- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر و الشام ، ص:234.

2- هو عمر بن مظفر بن عمر بن محمد ابن أبي الفوارس، أبو حفص، زين الدين ابن الوردي المعرّي الكندي المعروف بابن الوردي، ولد في معرة النعمان سنة 691 هـ وتوفي بالطاعون في حلب سنة 749هـ، هو فقيه وأديب وشاعر وقد درس في حماة ودمشق وحلب وقام في المجال الديني مقام قاضيها محمد بن النقيب عندما توفي ابن النقيب.

3- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر و الشام ، ص:263.

حَبيبٌ يُحاكِي بُـــدورَ التَّمامْ
تُغَنَّى على القَدِّ مِنْهُ الحَمـامْ
سَقَتْهُ دُموعي صَوْبَ الغَمامْ
إذا ما انْثَنَى قَدُّهُ لَمْ أَسَلْ غُصونَ نَقا خَطَرَتْ أم أَسَـلْ[1]

و قال أيضا في الغــزل:

جَوىً دَخيلْ لا يَسْتَبِينْ فَلَوْ رَآهُ النَّاسْ قالوا خَئُونْ

* * *

حَبيبُ قَلْبــي إِلْفُ التَّجَنِّي
قَدْ مَلَّ قُرْبِــي و مــالَ عَنِّي
يُصْبِي و يُسْبِي لِمَنْ بِعَيْــني
لَمَّا يَميلُ تُذْوى الغُصونْ بِقَدِّهِ المَيَّاسْ أنا طَعِينْ[2]

ومن القصائد الخارجة عن أوزان الخليل وليس لها وزن محدد ما وجدناه لعائشة الباعونية في قولهـــــا:

يا مَنْ أَفْنَى في مَعْنــاهُ بِمَـــنْ مَعْــنى فــي هَــواهُ
جُدْ لي جُدْ لي و مَتِّعْـني و جَلِّدْني بِالعَيانِ في اتِّصالــي
يا مَحْبوبي يا مَطْلوبــي يا مَقْصــودي يــا مَوجُــودي
كُنْ لي كُنْ واجْبُرْ كَسْري واَغْنِ فَقْري بالتَّداني والوِصالِ
حُبُّك تَيَّمَ فيك المُغْـرَمِ وَلّــى هيّــم لا بــل أعــدمِ
عَقْلي عَقْلــي وأَحْيَرَني وأَسْهَرَني وأَضْنانــي بالــدَّلالِ
مُجَليَّ المَظْهَرِ فيما أَظْهَرَ أَفْـــنى مِنّـــي لَمَّــا نَــوَّرَ[3]

1- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر و الشام ، ص:321.

2- المرجع نفسه ، ص:335.

3- نجم الدين بن محمد الغزّي، الكواكب السائرة بأعيان المائة العاشرة، وضع حواشيه: خليل المنصور،دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان، ط1، 1997،ج1، ص:292.

القصيدة خارجة عن أوزان الخليل رغم أنها تلتزم طريقة الصدر والعجز إلا أنها عروضيا لا يمكن أن تنتمي إلى أي بحر خليلي ، فقد اعتمدت الشاعرة على الصنعة اللفظية أكثر من اهتمامها بالوزن ، حيث أن الدراسة العروضية لهذه القصيدة بينت التزام الشاعرة للحركة والسكون بالتناوب ولا تخرج عنها إلا في النادر مما ينتج عنه اضطراب في الوزن ، ولذلك يمكننا تصنيفها ضمن القصائد التي ليس لها وزن محدد.

و مما سبق نخلص من هذا إلى أن قضية الوزن في الشعر أمر أساسي فيه وأن الشعراء العرب لم يتخلوا عن الوزن قط ، ولكن الوزن عندهم أمر فني يخضع لرغبة الشاعر وماهية تجربته الشعرية، كما أن الخروج عن الأوزان التي جاء بها الخليل لا يعد عيبا ولا يقلل من شأن الشعر، وثبوت الخروج عن القاعدة وحدوثه من شعراء مشهود لهم بالباع الطويل في الشعر، مثل: أبي العتاهية ، وسلم الخاسر، وأبي نواس والبحتري يؤكد أن الشعراء نظروا للوزن نظرة متحررة وتعاملوا معه كأداة فنية تخدم غرضهم النفسي في التعبير الشعري.

ومهما يكن فالأمثلة التي أوردناها تثبت أن الشاعر العربي قد تعامل مع الوزن بتحرر وبنفس مفتوحة وقد ساعده طائفة من النقاد القدامى على ذلك ، ولم يجعلوا من تحرره عيبا يخل بالقصيدة.

الفصل الثاني

الأشكال المقطعية

لا شكَّ في أنَّ الإيقاع مرتبط بالوزن في كثير من تداخلاتهما، ولكنَّه ليس هو الوزن نفسه، ولذلك لا يكون التطوّر الشعري إيقاعيَّاً صرفاً، وإلاَّ كان هذا التطور خارجيَّاً، أي مضافاً إلى العمل الشعري، فالتطوَّر هو تغيير في البنية الشعرية لحاجة ضرورية، وعلينا، هنا، أن نقترب من هذه الحاجة، لأنَّ الإمساك بها في الشعر الحقيقي أمر متعذّر.

لقد كانت الموشحات أول ثورة فعليــة على قوالب القصيدة العربيــة ذات الشطريـن، و تكمن أسباب هذه الثورة في تقدّم الحياة الموسيقية و إيقاعاتها في بلاد الأندلس؛ و لما رحل زرياب إليها و تقدَّمت الإيقاعات الموسيقية تقدَّماً ملحوظاً هناك وجد القائمون على ذلك أنَّ ثمة حاجة غنائية ملحَّة في تغيير بنية القصيدة لملاءمتها للأوزان الغنائية الجديدة، وبخاصَّة أنَّ الأوزان الغنائية كانت تُصنع قبل نشأة الموشحات بعد صناعة القصيدة، فكان الإيقاع الموسيقي يخضع للإيقاع الشعري في القصيدة، فلما تطوّرت الأوزان الموسيقية كان لابدَّ من شعر جديد يناسبها، ولذلك صار اللحن يُصنع أولاً، ثمَّ تُصنع الكلمات المناسبة لهذا اللحن، وهكذا تحرَّرت الإيقاعات الموسيقية من سلطة الإيقاعات الشعرية.

أما في عصر النهضة فقد وجد الشعراء العرب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أنَّ ثمة حاجة ملحَّة للتغيير في بنية الإيقاع الشعري، وكان التململ الأول من سلطان القافية، لأنَّها تمثَّل في نظر بعضهم سدَّاً منيعاً إزاء التدفّق الشعري،فأخذت بنية البيت التقليدي في وحدته الشكلية و المضمونية تتخلخل منذ أن أخذ الشاعر يلتفت إلى موضوعات جديدة تقتضي منه تغييراً في بنية البيت، فحاول رزق الله حسّون الحلبي الأرمني

(1825-1880) أن ينظم "سفر أيوب" من العهد العتيق في كتابه "أشعر الشعر"، وقد اضطره ذلك في فترة متقدمة إلى أن يلجأ إلى الشعر المرسل.

و كانت الخطوة الأولى على طريق شعر التفعيلة نظم الشعر المرسل الذي ازدهر في أواخر القرن الماضي وبداية القرن العشرين. أما الخطوة الثانية فكانت في اختيار النظام المقطعي والمربعات والمخمسات والمزدوجات وسواها، وكان لشعراء المهجر الشمالي دور في هذا المجال، وهذا ما فعله جبران في "البدائع والطرائف"، وأبو ماضي في "الجداول"، ورشيد أيوب في "أغاني الدرويش"، ونعيمة في "همس الجفون"، ونسيب عريضة في "الأرواح الحائرة"، وكانت نسبة الشعر المقطعي كبيرة في هذه المجموعات الشعرية[1].

ولاشك في أنّ ضرورات عدّة مرّت على شعرائنا اقتضت هذا التجديد، ولعلّ أهمّهـــــــا: ضرورات تقتضي مسايرة الأغراض الشعرية للعصر، فقد أصبحت موضوعات الشعر العمودي (مديح ، فخر، هجاء ...إلخ) غير ملائمة للشعر الحقيقي منذ بداية مطلع عصر النهضة، فقد ولّى عصر المديح والفخر في عصر يتلمّس فيه الإنسان العربي مكاناً له في العالم، وفرض العصر الحديث موضوعاته الجديدة بقوّة، والشكل العمودي متين، ولكنه راسخ في الذهنية العربية، ويقترن رسوخه بهذه الموضوعات، ولذلك كان لابدّ للشاعر من أن يبحث عن أشكال جديدة لتتلاءم مع الموضوعات الجديدة للحركة الجدلية بين المضمون والشكل.

ثم إن الأجناس الشعرية الجديدة قد لا يستطيع الشكل الشعري التقليدي استيعابهـا،

1- س- موريه، الشعر العربي الحديث: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي،ص:161.

فالشعر العربي القديم غنائي بطبيعته، فلما بدأت النهضة وبدأ بعض الشعراء يستخدمون الشعر في المسرحية والقصة والدراما والملحمة كان عليهم أن يطوّعوا الشكل الشعري لموضوعاتهم هذه من جهة، وكان على هذا الشكل أن يتنوّع ويلين ليتلاءم والحوار الشعري من جهة ثانية، وكان عليه أن يتغيّر بين شخصية وأخرى، ليتلاءم مع الشخصية التي تتكلّم من جهة ثالثة، وكان عليه أيضاً، وهذا هو الأهمّ، أن يتماوج ويندفع بحركات متدافعة قوية في المواقف الصعبة ليسوق الحركة المسرحية أو الدرامية أو الملحمية أو القصصية إلى العقدة فالذروة فالنهاية، وهذا ما بدأ في المسرحيات الشعرية، ثمّ تعزّز هذا الاتجاه الدرامي في شعر خليل مطران اللامباشر ،وبعض شعر المهجريين، واستمرّ تطور هذا الشكل الشعري قبل وبعد وعند جماعة أبولو في النظام المقطعي والمربعات والرباعيات والمزدوجات والمخمّسات وسواها، وبما أن الرتابة سمة من سمات الشعر العمودي، فإن الشعر الدرامي اقتضى الخروج عن هذا الشكل.

ومن المعروف أن الشعر العربي كان شعرا مباشراً في كل المناسبات ، وكان الشاعر يتوجّه بالخطاب إلى المخاطب مباشرة، وكان الوضوح سمة ملازمة للشعر القديم، فإذا كانت موارية أو تورية أو سوى ذلك فهي من خلال الأدوات البلاغية المعروفة، إنّ الأقنعة والأصبغة والرموز قليلة ونادرة في الشعر القديم، ولكنّ الشاعر الحديث أصبح بحاجة إلى التعبير اللامباشر، فمال إلى استخدام الرموز والأساطير والأقنعة، واستلهم صفحات وشخصيات ومواقف من التراث الإنساني والعربي للتعبير عن تجارب معاصرة.

ثم إن الشعر العمودي نُظم ليلقى، و هو ذو هندسة واحدة على الصفحة، وبما أن العصر الحديث هو عصر الطباعة والورق، كان لابدّ للبصر من أن يشارك السمع في هذا الجنس العريق، وبخاصة أن العصر عصر قراءة، ولذلك كان الشكل الجديد يمنح بصر القارئ شيئاً من المتعة التي لا يمنحها الشكل الهندسي للقصيدة العمودية.

كل هذه الأسباب وغيرها مهدت لثورة كبيرة على الشكل والمضمون للشعر العربي التقليدي، الذي وصل بدوره إلى مرحلة فرضت عليه مواكبة عصر الحداثة ، واحتواء أكبر عدد ممكن من التجارب الإنسانية الغريبة والجديدة،والتي لا تحكمها أية قوانين ولا تحدها أية حدود .

إذن هذه الثورة بدأت أساسا بمهاجمة الكلاسيكيين ، وتأييد تجربة الشكل المقطعي والشعر المرسل وقصيدة النثر، وهذا سبب انتشار الأشكال الشعرية المقطعية بأنواعها في عصر النهضة والعصر الحديث وأهم هذه الأشكال: المربعات والمخمسات والتخميس والتسديس والتسبيع والتثمين و التعشير، وفيما يأتي بعض الأمثلة لكل شكـــل.

أولا: المزدوجات :

الشعر المزدوج" هو الشعر الذي يعمد فيه الشاعر على تصريع أبيات القصيدة جمعيـــــاً، فقافية الشطر الأول هي نفس قافية الشطر الثاني، وأَمْيَز ما يكون ذلك في الأراجيز"[1] ، وقد عرف العرب هذا النوع منذ العصر العباسي الأول، فنظموا به الشعر التعليمي الذي تنـــــاول بعض القصص والأخبار والسير والتاريخ والحكم، والأمثال والفقه وما تعلق به من أحكام وعلوم اللغة وتهذيب النشء[2].

ثم أخذ الشعراء يتوسعون في موضوعات الأرجوزة من مدح ونسيب وشكوى ووصف، فلم تقتصر على الغاية التعليمية واستمر هذا اللون الشعري في القرن التاسع عشر، فنظمه الشعراء في الأغراض القديمة، وفي موضوعات جديدة استجابة لروح العصر.

وتتكون من شطرين أو مصراعين، على قافية واحدة، ثم من شطرين آخرين على قافية أخرى، ثم تتوالى الوحدات الموسيقية في نغمة مزدوجة على بحر الرجز غالباً.

وكان الخليفة «الوليد بن يزيد» أول من اخترعها، وكان شعره من أرق الشعر، ويقال إن بشار بن برد هو الذي استحدثها، ثم شاع ونظم عليها أبان بن عبد الحميد «كليلة ودمنة» كما نظم أبو العتاهية عليها أرجوزته "ذات الأمثال"، وبهذا فتحا المجال ليكون هذا النوع صالحاً للشعر التعليمي، ثم صارت تعرض به العلوم والقصص، وتنظم على بحر الرجز لما فيه من حيوية ويسر، وطواعية لامتداد النفَس الشعري والإطالة به[3].

1- إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص: 287.

2- شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط6، دت، ص:190-192.

3- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط9، 1962، ص:103.

و على الرغم من شيوع المزدوجات فإن بعض النقاد لم يعدوها من القصيد لأنها برأيهم تدل على عجز في المقدرة الشعرية.

ويعود جمال المزدوجات من الناحية الإيقاعية إلى أن الوحدات الموسيقية ثنائية الشطور تتوالى واحدة تلو الأخرى، فتقدم لنا بذلك نغمة تلو نغمة مع التزامها بالبحر، فهي إذاً تعتمد على مبدأ الثبات والتغير معاً، وهذا التغيير يكسبها رشاقة ويمنعها من الرتابة، ويسهل حفظها، ولذلك نظم عليهـــــا الأراجيز التعليمية والأسئلة العلمية.

و من الذين اشتهروا بنظم المزدوجات عبد الغفار الأخرس[1] الذي يوظفها في أرجوزة له تتألف من تسعةٍ وعشرين بيتاً جواباً لرسالة عبر فيها عن أشواقه، ومدح المرسل إليه وكتابــه، متخذاً فيها أسلوب الرسالة ومنها مادحاً ومقرظــاً:

لله دَرُّ ناظِـــــمٍ وناقِـــــدٍ جَواهِـرا في بَحْـرِ فَضْلٍ زائـــدِ

جاءَ مُبْتَكِـــــراً نظامـــــا قَدْ أبْهَـرَ الأفْكارَ والأَفْهـــــامَ

وزينَتْ أقلامُهُ الطّروســـــا فَأَنْعَشَ الأرْواحَ و النُّفوســـا

و هزّ(كل)سامعٍ مِنْ طَـــربِ فَكانَ عِندي مِنْ أَجَـلِّ الكُتُبِ

كَأَنَّهُ مِنْ حُسْنِـــهِ حَيّـــاهُ يَهُزُّنا الشَّـــوقُ إلى لَقْيـــاهُ

يَجْري النَّسيمُ في حَواشي لَفْظِهِ و يَصْدَعُ الصَّخْرَ بِفَأْسِ وعظِهِ

فَيا جزاك اللهِ خيَر ما جَـــزى مادِحَ أَصْحابِ العَبـا مُرْتَجَـــزا[2]

1- عبد الغفار الأخرس(1225هـ-1290هـ) : شاعر عراقي معروف في أوساط بغداد الأدبية، وأصله من مدينة الموصل، تعلم ونشأ في بغداد، ولقد كان شعره يتميز بالسمو والرقة، ولقد ارتفعت شهرته وتناقل الناس شعره، ولقب بالأخرس لحبسة كانت في لسانه.

2- عبد الغفار الأخرس، الديوان، تح: الخطاط وليد الأعظمي، مكتبة النهضة العربية، بيروت-لبنان،ط1، 1986، ص: 651.

و رغم أن عبد الغفار الأخرس، يوظف في أرجوزته بعض الصور الجمالية المباشرة و التقليدية، ويعبر عن عاطفة الإعجاب خارجاً عن العقلانية الجافة، إلا أنها لا تخرج عن كونها نظماً خضع لوزن موحد هو الرجز، و قافية غير موحدة في أسلوب رسالة، و يعد استخدام الأرجوزة في الرسائل الإخوانية شيئا جديدا.

ومن مزدوجات رفاعة الطهطاوي على وزن مجزوء الرجز قوله :

إلا المُحِبَّ للوَطَـــــنْ ليس اللّبيبُ ذو الفِطَنْ

عُلاهُ قَدْ سامَى السَّما أكرمَ بِمِصرَ مَنْ حمـــى

في حُبِّها تَعْلو الشِّيَـمْ في حُبِّها تَسْمو الهِمَـــمْ[1]

و هكذا كانت المزدوجات كمعزوفة على أكثر من آلة تنسجم فيها الألفاظ فتلتذ الأفئدة والأسماع لخفتها وجاذبيتهـــا.

إنّ المزدوجة رغم بساطتها إلاّ أنها تجسد كمّا هائلا من الجمالية والدلالات غير المحدودة من خلال التغيرات الصوتية في القوافي، خاصة وأنّها تستعمل في الشعر التعليمي القائم في أغلب الحالات على السرد والقصة، الشيء الذي لا يسمح للشاعر في التحكم في قافية واحدة فيلجأ إلى التنوع ليحدث نوعا من التلوين الصوتي الذي يراعي ما يمكن أن يناسب الأحداث، مما يبعث المتعة واللذة في لب المتلقي، فهذا التكرار الصوتي للقوافي هو بمثابة الفواصل الموسيقية، الذي يساعد على بناء الإيقاع، و إلى جانب كل هذا فإن الزحافات الداخلة على البحر(الرجز غالبا) تُسرّعْ اللإيقاع و تُغَيِّرْ منه بتغيرات الزحافات والعلل الطارئة عليه.

1- رفاعه الطهطاوي، الديوان، جمع ودراسة: طه وادي،دار المعارف، القاهرة-مصر، ط2، 1984،ص:96.

ثانيا: المثلثات:

وفيها يبدأ الشاعر بمطلع أشطره الثلاثة على روي، ثم تعقبه أشطر ثلاثة أخرى يكون فيها ثالثهـا على روي المطلع، و في هذه المثلثات إيقاع عذب محبب[1]، على نحو قول خليل مطران فـي مدحة له للسلطان عبد الحميد بمناسبة إعلانه للدستور العثماني، يقول فيه:

حُيِّيْتِ خيرَ تحيّـــهْ يا أُخْتَ شَمْسِ البريهْ

حُيِّيْتِ يـــا حُرّيـــــهْ

الشَّمْـــسُ للأشْبـــاحِ و أَنْـــــتِ للأَرْواحِ

كالشَّمْسِ يا حُرّيـــــهْ

أَنْتِ النَّعيمُ و أَحْلـَى أَنْـتِ الحَياةُ و أَغْلى

لِلْخَلْقِ يا حُرّيـــــهْ [2]

الشاعر بدأ بروي الياء المشددة الموصولة في المقطوعة الأولى، ثم أتبعها بثالثة قسيمهـــا الثالث على روي المطلع، وهذه المقطوعة لخفتها ورشاقتها تصلح للغناء، فهي على بحر المجتث ذو التفعيلات: **مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن** و هو بحر غنائي ذو نغمة مستساغة.

1- محمد راغب الطباخ، إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء،تح: محمد كمال،دار القلم العربي، حلب-سوريا،ط2، 1988، ص:320.

2- خليل مطران، الديوان ، دار الهلال، القاهرة-مصر، ط2، 1949، ج2، ص: 45.

ثالثا: المربعات(الرباعيات):

وهي نوع من المسمطات تتألف من أربعة أشطر، وكل شطر قد يأتي على وزن عروضي تام أو مجزوء، وتتنوع الرباعيات بعد ذلك من حيث الأوزان ، فقد تأتي على أوزان الخليل وفي هذه الحالة يعتمد الشاعر على تنويع القافية لإحداث نغم عذب ، بينما يبقى الوزن ثابتا في جميع الأبيات الشعرية، وقد تخرج عن أوزان الخليل إلى أوزان أخرى غير عربية.

1- ما جاء على أوزان الخليل:

ومن ذلك قصيدة لرفاعة الطهطاوي تتألف من ستة عشر مقطعاً، يفخر فيها بأمجاد مصر، وهي تشبه النشيد العسكري في بنائها وبساطتها، وقد جاءت على وزن مخلع البسيط أقتطف منها هذه الأبيـــات:

يــا حِزْبنا قُمْ بِنا نســـودُ	فَنَحْنُ في حَرْبِنا أُســودُ
0/0// 0//0/ 0//0/0/	0/0// 0//0/ 0//0/
مستفعلن فاعلن فعولن	مفاعلن فاعلـن فعولـن
عند اللِّقاءِ بَأْسُنا شديــدُ	هــامُ عَدانا لها حَصيـدُ
0/0// 0//0// 0//0/0/	0/0// 0 //0/ 0///0/
مستفعلن مفاعلن فعولن	متْفعلن فاعلن فعولــن
نَحْنُ اليَهاليلُ في المَعــاركْ	نَحْنُ الصناديدُ في المَهالكْ
0/0//0 //0/ 0//0/0/	0/0//0 / /0/ 0//0/0/
مستفعلن فاعلن فعولـن	مستفعلن فاعلن فعولن
سِهامُنا أَنْجَــمُ الحــوالكْ	بِنورِها يَهْتَدي الوُجـــودْ[1]
0/0// 0//0/ 0//0//	00// 0//0/ 0//0//
مفاعلن فاعلن فعولــن	مفاعلن فاعلن فعـــولْ

نَحْنُ ليوثُ الشرى كُمـاةْ نَحْنُ لأوطـانِنـــا حُمــاةْ
0/0// 0//0/ 0///0/ 0/0// 0//0/ 0///0/
متْفعلن فاعلن فعولـن متْفعلن فاعلن فعولـن

و نَحْنُ بَيْنَ الوَرى سُـراةْ (يَبْني ذَرَى مَجْدَنا"سَعيدْ")[1]
0/0// 0//0/ 0//0/ 0/0// 0//0/ 0//0/0/
مفاعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

و الملاحظ أن وقعها لا يُسْتَشْعَرُ إلا و هي ملحنة، و يبدو من روحها أنها نشيـــد للجيش المصري، و قد صار على نظام الرباعية التي تتكون من بيتين بثلاث قوافٍ متحدة ثم قافيـــة أخيرة في الشطر الرابع أو نهاية البيت الثاني، حيث تكون لازمة في مقاطع القصيدة كلها، أما من حيث الوزن فالملاحظ أن الشاعر التزم وزن **مخلع البسيط** في كل أبياته، مع التنويع في الموسيقى بإدخال بعض الزحافات و العلل **كالخبن**[2] **والطي**[3] **والقصر**[4] والتي كسرت قليلا رتابة موسيقى البحر بالتغيرات التالية:

مستفعلن الخبن ← مفاعلن مستفعلن ← الطي متْفعلن

فعولن القصر ← فعولْ

و عمد أمين بن محمد الجندي المعـري إلى نظم نشيد حماسي يمدح به إبراهيـم بن محمد علي والي مصر، يذكر فيه انتصاراتـه في فتح الشام عندما خرج محمد عن الدولـة العثمانيـــة

1- رفاعه الطهطاوي، الديوان، ص:113.
2- الخبن: هو حذف الثاني الساكن.
3- الطي: هو حذف الرابع الساكن.
4- القصر: هو حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين متحركه.

حيث يقول فيها :

نَحْنُ الأسودُ الكاسِـــرهْ	نَحْنُ السيوفُ الباترهْ
0//0/0/ 0//0/0/	0//0/0/ 0//0/0/
مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن
مِنَ أَرْضِ مِصْرَ القاهِرهْ	سِرْنا وقَدْ نِلْنا المُـــنى
0//0/0/ 0//0/0/	0//0/0/ 0//0/0/
مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن
بـــــارودُنـــــا شَـرارهْ	تَشْوي الوُجوه نـارهْ
0/0// 0//0/0/	0/0// 0//0/0/
مستفعلن فعولن	مستفعلن فعولن
نَحْنُ بَنُو الحَرْبِ فَـلا	تَخْشَى غُبَاراً إِنْ عَـلا
0///0/ 0///0/	0//0/0/ 0//0/0/
متْفعلن متْفعلن	مستفعلن مستفعلن
ولَمْ نَضِقْ عَنِ البَـــلا	صَدْراً إذا المَوْتُ دَنـا
0//0// 0//0//	0///0/ 0//0/0/
مفاعلن مفاعلن	مستفعلن متْفعلن[1]

نلاحظ بساطة بناء هذا النشيد فقد جاءت الأبيات على وزن مجزوء الرجز، ويبدو أنهم درجوا في الأناشيد على استخدام الأوزان القصيرة التي تتميز بالسرعة والحركة لتناسبها مع الغنـــــاء واللحن، واختاروا المربعات لإثراء الإيقاع بتنوع القوافي، وزهدوا في الخيـــال.

1- عبد الرزاق البيطار،حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر،تح:محمد بهجة البيطار،دار صادر، بيروت-لبنان،ط2 ،1993، ص:21

فالشاعر في هذا النشيد وظف مجزوء الرجز وهو وزن قصير وخفيف يناسب الأناشيد الحماسية و الوطنية ، ولقد كانت الأناشيد مقتصرة على المواضيع الصوفية. ومثل هذه القصائد التي وضعت للنشيد والتي لا نجدها إلا عند شعراء الشام ومصر، بتراكيبها البسيطة، وقوافيها المتعددة، لا تستعذب، ولا يتجلى معناها إلا بوقعها مغناة، لأنها ما وضعت إلا للنشيد والغناء باللحن بقالب معين وخصائص بنائية ولغوية تميزها. لذا نجدهم يوظفونها في التقديم لمسرحياتهم، إذ درجوا أن يقدموا المسرحيات ويفتتحوها بأناشيد وطنية في مدح السلطان العثمانـــــي.

و من الرباعيات ما التزم فيها صاحبها روي المطلع في شطره الثالث و الرابع قول: عبد الرحمن العيدروس في غزل صوفي رمز به إلى الحب الإلهي:

أَشْرَقَتْ بَهْجَةٌ و عَزَّتْ مَنالا أَشْـــهَدَتْنا جَمالَها و الجَلالا
غادَة باللّحاظِ تَغْزو الغَزَالا هَكَـــذا هَكَـــذا و إلاّ فَلا، لا
دور
أَقْبَلَتْ كالبُدور بَلْ كالشُّموس قُلتُ أَهلا، لا عِطْرَ بَعْدَ عَروس
فاسْتَمالَ القِوامُ مِنْها وِصالا هَكَـــذا هَكَـــذا و إلاّ فَلا، لا
دور
قُلْـــتُ يا مَنِـــيّتي تَلافي تَلافي لا تُعافي السَّقيمَ مِنْكِ وعـــافي
وارْحَمي مَغْرَماً يُحاكي الهِلالِ هَكَـــذا هَكَـــذا و إلاّ فَلا، لا
دور
يا خَرودا بَدتْ بِأَبْهى لَبُـــوس إِذْهَبي بِالوِصال هَمّـي وبِؤْسي
0/0//0/ 0//0// 0/0//0/ /0/0//0/ 0//0// 0/0//0/
فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن فاعـلاتن

ضَحِكَْت وانْثَنَتْ تَتيهُ دَلالا هَكَـــذا هَكَـــذا و إلاّ فَلا، لا

0/0/// 0//0// 0/0/// /0/0//0 0//0// 0/0//0/

فعلاتن مفاعلن فعلاتن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن[1]

وهنا نرى أن العيدروس جعل رباعيته قابلة للغناء، ولعله كان ينشدها في حلقات الصوفية ، وقد اعتمد في النغمة على تكرار روي المطلع **"لا"** في عروض وضرب كل بيت ثاني من الأدوار، كما استعمل الشطر الرابع كلازمة مكررة كل ثلاثة أشطر، أما عن الوزن فقد جاءت هذه القصيدة الرباعية على وزن بحر الخفيف، ورغم أنه بحر طويل إلا أن نغماته تصلح للغناء ولمثل هذه الحركات الخفيفة .

وإذا كان العرب والمسلمون قد عرفوا المُشَطَّرات الشعرية والمُخَمَّسات والمربَّعَات و لا سيما في الموشحات فإن الرباعيات تختلف في بنيتها القائمة على تكرار كثير من الأفكار. ولعل هذا يجعلها لا تحتاج إلى شاعرية إبداعية بالمعنى الدقيق للشاعرية؛ لأنها لا تحتاج إلى جهد كبير على رأي بعض الدارسين.

ومهما يكن الأمر فممعن النظر في الرباعيات يدرك أنها متفاوتة المضمون والبناء؛ وإن تشابهت في كثير من الملامح الفنية.

1- عبد الرحمن بن السيد مصطفى العيدروس، الديوان:ترويح البال وتهييج البلبال، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر،د.ط، 1998، ص:110.

2- ما جاء على غير أوزان الخليل:

وجد في الشعر العربي مقطوعات رباعية على أوزان فارسية ، وهي نوعان، الدوبيت والسلسلة.

أ/ الدوبيت: وأول من اخترعه الفرس، و نظموه بلغتهم، و معناه بيتان، و يقال له الرباعي لأربعة مصاريعه، و كله على وزن واحد، و فيه تتحد أشطره الأول و الثاني و الرابع، إلا الثالث تحرر عند بعضهم دون بعض، و هو يأتي على وزن:

فعلن متفاعلن فعولن فعلن ، مكررة مرتين

وقد يأتي عروضه أو ضربه على "**فعلان، أو فعولن أو فعو**"[1].

و هو وزن لا يستسيغه العربي إلا من كان مجاورا للعجم أو مختلطا معهـــم مستعملا للغتهـــم، و لذلك يكثر في البحرين و الكويت و في عمان [2].

و قد ذكر له حازم القرطاجني وزنا آخر و هـــو: "**مستفعلاتن مستفعلن مستفعلن**"[3].

أما شعراء العصر المملوكي والعثماني فقد جاؤوا به على الوزن الأول، و على أوزان أخرى مثل:

قول الحسن البوريني، و قد جاء على: **"فعلن متفاعلن فعولن فعلن":**

يا قَلْبُ إلى مَتى عَداكَ النُّصْحُ؟ كَمْ تَمْزَحْ، كَمْ جَنى عَلَيْكَ المَزْحُ؟

كَمْ جارِحةً عَدا عليها الجُـرْحُ؟ ما تَشْعُرُ بالخِمارِ حَتّى تَصْحـو؟[4].

1- صفاء خلوصي،فن التقطيع الشعري و القافية، مكتبة المثنى، بغداد، العراق، ط5، 1977، ص: 291.

2- بردير نافل،أوزان الشعر الفارسي، تر-تح: محمد نور الدين عبد المنعم، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1، 1978، ص: 61.

3- عثمان موافي،في نظرية الأدب، من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم و الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ط، 1991، ص:69.

4- شهاب الدين أحمد بن محمد بن عمر الخفاجي، ريحانة الألبا و زهرة الحياة الدنيا ، تح: عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط1،1967،ج1، ص:145.

و هو نغم مقبول ، و قبول النغم أو رفضه يتبع مقدرة الشاعر على اختيار الكلمة المناسبة و سبكها في عبارة عذبة ، و يمكن لهذا النغم أن يصلح للأحزان و الشجون ، و لذلك أحسن الشاعر باختيار الحاء دليلا على تعب الحياة و كثرة آلامها و الرغبة في البوح عنها .

ومثال ذلك أيضا قول الشاب الظريف:

العـــاذِلُ في هَـــــواكِ قَـدْ زادَ وقالَ والصُّـــبَّ لِمـا يَقول مُلْقيهِ وقالَ
لا تَحْسَبْ أنَّ الحُسْنَ في وجْهِك حالَ قَدْ عَمَّ جَمالُ خَدِّكَ الوَرْدُ بِحالَ[1]

وهي على الوزن الآتي:

العـــاذِلُ في هَـــــواكِ قَـدْ زادَ وقالَ والصُّـــبَّ لِمـا يَقول مُلْقيهِ وقالَ

0/0/ 0//0/// 0/0// 0/0/// 0/0/ 0//0/// 0/0// 0/0///
فعْلن متفاعلن فعولن فعلاتن فعلن متفاعلن فعولن فعلاتن
لا تَحْسَبْ أنَّ الحُسْنَ في وجْهِك حالَ قَدْ عَمَّ جَمالُ خَدِّكَ الوَرْدُ بِحالَ[1]

0/0/ 0/0/ / 0/ 0/0/ 0/0/// 0/0/ 0//0/// 0/0// 0/0///
فعْلن مفعولن فعولن فعلاتن فعلن متفاعلن فعولن فعلاتن

ومن مجزوء الدوبيت قول بهاء الدين زهير:

يا مَنْ لَعِبَتْ بـــه شُمـــولُ مـــا أَلْطَفَ هَـــذهِ الشَّمائِـلْ
نَشْـــــوانَ يَهُـــــزُّهُ دَلال كالغُصْـــنِ مَعَ النَّسيمِ مائِـلْ[2]
0/0/ 0/// 0/0//0/ 0/0/ 0/// 0/0//0/
فعْلن فعلن متفْعلاتن فعْلن فعلن متفْعلاتن

وهذا النوع من المجزوء كتب فيه الشعراء القصائد أكثر من النتف.

1- الشاب الظريف: الديوان،ص:184.

2- بهاء الدين زهير، الديوان، ص:277.

و ما نتوصل إليه من خلال هذه الأمثلة أن الشعراء لم يلتزموا شروط الدوبيت كلها فقد غيروا أيضا في أوزانه ، و إذا كان "د.صفاء خلوصي" قد شرط التزام الدوبيت بما كان عليه الفرس الأوائل فإن بعضهم يرى أن التغير إن لازم الأشطر كلها و بنظام فلا حرج فيه، فـ "المرفل" الذي يأتي على ثلاث تفعيلات في شطره الثاني يشابه "الممنطق" الذي يأتي على تفعيلتين فحسب ، و "المردوف" الذي يأتي عجزه على خمس تفعيلات لا يعد نشازا لأنه يزيد تفعيلة ، كما أن غيره أنقص تفعيلة [1] ، بل إن الفرس أنفسهم غيروا في أوزان الدوبيت فجاء بعضها على ثلاث تفعيلات في كل من الشطرين [2].

و هكذا فتح المجال ليتغير الدوبيت عن شروطه الأولى ، و هذا أمر طبيعي ، فالشاعر أكبر من العروض كما قال أبو العتاهية، و لا يزال يقدم للشعر أنغامه الجديدة.

ب/ <u>وزن السلسلة</u> :

و هو وزن استحدثه الفرس أيضا ، و جعلوه في أربعة أشطر فحسب ، و كان شطره الأول و الثاني و الرابع على روي واحد خلافا للثالث ، كما هو الحال في بعض الرباعيات و الدوبيت، و له وزنان هما :

فعلن فعلاتن مستفعلن فعـــلان (أو فعلاتان) .

أو: **تن مستفعلن مستفعلن مستفعلن** [3] .

و يقول **د. صفاء خلوصي** أنه نظم مجهول المنشأ و الزمن و سبب التسمية ، و لم نعثر

1- صفاء خلوصي،فن التقطيع الشعري و القافية، ص: 361-367.

2- بردير نافل، أوزان الشعر الفارسي، ص: 61.

3- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري و القافية، ص: 291.

على أمثلة له في كتب الأدب و العروض غير البيتين اللذين أوردناهما ، و الشطر الـذي أورده الدمنهوري في الحاشية الكبرى، و قال إنه من قصيدة مشهورة ، و غير شطر واحد لشاعر آخر.

هذا كل ما عثرنا عليه من وزن السلسلة ، و أكبر الظن أنه فن من الشعر لم يستهو الشعراء كثيرا ، و لذلك انطوى و انغمر مع الأوزان المهملة [1].

و قد نقل عنه **"د. هاشم مناع"** في كتابه: "الشافي في العروض و القوافي" دون أن يشير إلى ذلك فقال : " أن هذا الوزن لم يكد يظهر حتى اختفى"[2].

و يبدو أن الدارسين لم يطلعا على موسيقى الشعر في العهدين المملوكي و العثماني ، أو على الثاني منه خاصة ، إذ كثر هذا الوزن فيه كثرة ملحوظة ، و تغير نظامه من مسمطة ذات أربعة أشطر فحسب كما كانت عند الفرس ، إلى قصيد تشابه القصائد العربية ، و قد نظم عليه عمر بن مظفر الوردي[3] مدحة نبوية ، و في العصـر العثمـاني نظم عليه الرضي الحنبلـي، و فتح الله بن النحاس ، و علي الكيلاني و غيرهم.

و مما جاء في قصيدة الكيلاني:

يا واحِدَ حَسَن و يا فَريدَ تَغَـنَّ تَوْحيدُ هَوى الصُّبّ لا يَشانُ بإشراكَ
هَلْ كان مَلا لا لِمَنْ تَرَكْتُ خَيالا أَمْ حُسْنُك تيهاً يَقْتُلُ صُبّك أَفْتـاكَ
عَطْفاً بِمُحِبٍّ يَفوقُ عامِرَ قَيْسٍ لولاكَ لمَا هامَ في المَحبّـةِ لولاكَ[4]

و يبدو أن هذا الوزن يناسب الحكايات الهادئـة .

1- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري و القافية، ص: 367.

2- هاشم صالح مناع، الشافي في العروض و القوافي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص: 283.

3- محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، دار الفكر، دمشق، سوريا، و دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص: 365.

4- محمد خليل المرادي، سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، دار ابن الحزم- دار البشائر الإسلامية، بيروت، لبنان، ط3، 1988، ج3، ص: 253.

ومن النماذج الواردة كذلك قول يوسف النبهاني المشهور بالحكيم الرشيدي الأسلمي:

يا سَعْدُ لك السَّعْدُ إنْ مَرَرْت على البانْ عرِّجْ فَضِياَ البدْر في المنازل قدْ بانْ[2]

00/0/// 0//0// 0/0/// 0/0/ 00/0/// 0//0// 0/0/// 0/0/

فعْلن فعِلاتن مُتَفْعلُنْ فَعِلاتَـــــانْ فَعْلنْ فَعِلاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعِلاتانْ

هذا البيت على وزن السلسلة المتغير لحنه عن طريق الزحافات ، فقد أصيبت التفعيلتان: **فاعلاتن** و **مستفعلن** بالخبن فصارت:

فاعلاتن الخبن ← فعلاتن و مستفعلن الخبن ← متفعلن

على أي حال إن هذا النغم لم يعد في الرباعيات، لكنه أيضا لا يناسب الـذوق العربي، لأن العربي يتميز بتوتر أعصابه، و لكن الأمة العربية امتزجت فيها أمم كثيرة... و لكل شاعر طريقته و مزاجـه .

1- يوسف النبهاني، المجموعة النبهانية في المدائح النبوية،دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1996، ج4، ص: 169.

2- الخبن: هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة.

ج/ ما كان على غير وزن محدد:

ونقصد بذلك ما جاء على غير أوزان الخليل و ليس له اسم محدد، وهذا النوع من الخروج عن الأوزان المعروفة يكون عادة في الأناشيد ذات الإيقاع الذي يصلح للغناء ، ومن ذلك قول الشاعر" أمين الجندي" في هذه الرباعية التي اختل فيها نظام المقطع في القسيم الثالث منه حيث يقول:

يابن الصّفا حُثّ الكاساتْ	**بيــن الأغــاني بالنّغمات**
00/0/ 0/0/ 0//0/0/	**00/// 0/0/ 0//0/0/**
مستفعلن فعْلن فعْــلان	**مستفعلن فعْلن فعلان**
داعـــي التّهاني يَدْعـــونا	**للبَسْطِ في ظِلّ الرَّوْضات**
0/0/ 0/0/ 0//0/0/	**00/0/ 0/0/ 0//0/0/**
مستفعلن فعلن فعلـــن	**مستفعلن فعلن فعلان**

دور

شَـــمْسٌ تَــوارَتْ لِلبَدْرِ	**تَفْــتَرُّ عــن ثــغْــرٍ دُرِّيْ**
عُـــوِّدْتُ مِــنْهــا بالفجرِ	**وَجْــهــاً تجــلى بالآياتْ**[1]

الأبيات جاءت على وزن"**مستفعلن فعلن فعلن** أو **فعلان**" و هي نغمة طربة تصلح للغناء، و هي نغمة خالفت العروض العربي.

1- أمين الجندي، الديوان، ص: 411.

رابعا: المخمسات(الخماسيات) :

سلك الشعراء دروبا متنوعة في بناء سعرهم المقطعي ومن أشهر رها المخمسات، وقد عرفها ابن منظور بقوله:" والمخمس من الشعر ما كان على خمسة أجزاء وليس ذلك في وضع العروض. وقال أبو إسحاق: إذا اختلطت القوافي فهو المخمس، وشيء مخمس أي له خمسة أركان "[1].

ويقول ابن رشيق في تعريف المخمس:"وهو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك، إلى أن يفرغ من القصيدة هذا هو الأصل وأكثروا من الفن حتى أتوا به على مصراعين فقط، وهو المزدوج، إلا أنّ وزنه كله واحد وإن اختلفت القوافي كذات الأمثال ، وذات الحلل وما شاكلها ، ولا يكون أقل من مصراعين وكل مشطور أو منهوك فهو بيت وإن قيل مصرع فعلى المجاز وما سوى ذلك مما لم يأت مثله عن العرب فهو مصاريع ليس بيت ، ولم أجدهم يستعملون في هذه المخمسات إلا الرجز خاصة لأنه وطيء سهل المرجعة"[2].

و في ترجمة للشاعر عمر الداغستاني في كتاب **"حلية البشر"** المخمس من الشعر ما كان مقسما على أجزاء عروضية مقفاة على غير روي القافية[3] .

1- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة-مصر، تح: عبد الله علي الكبير و محمد أحمد حسب الله و هاشم محمد الشاذلي، د.ط، د.ت ، مج2 ، ص:1262.

2- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده ، ج1،ص: 180.

3- عبد الرزاق البيطار،حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر ،ج2، ص:1115.

و في كتاب فن التقطيع الشعري و القافية يعرف المخمس بأنه مجيء خمسة أشطر ، أربعة منها على قافية ، و الخامس على روي المطلع [1] .

وأشهرها ما جاء على خمسة أشطر بحيث تتحد فيه قوافي الأشطر الأربعة الأولى ، ثم يأتي الخامس على روي المطلع، ويعرف القسيم الخامس هذا بعمود القصيدة، وهذا النوع من أشيع أنواع المخمسات وأعذبها، ومنه قول الشاعر عبد الوهاب الأزهـري:

أَكْـــرِمْ بِأَبْرارٍ بِهِـمْ نِلْتُ المُنى مِنْ قربِهِـــمْ

فازُوا بِتَقْوى رَبِّهِـمْ لي سـادَةٌ مِنْ عِزِّهِـــمْ

أَقْدامُهُمْ فَوْقَ الجِباهْ

أَرْجو مِنَ الله العَليّ بالمُصْطَفى نِعْـمَ الوَلِي

كُنْ لي بِـأعْلى مَنْزِلِ إِنْ لَمْ أَكُــنْ مِنْهُمْ فَلِي

في حُــبِّهِمْ عِــزٌّ وَ جاهْ[2]

هذه المخمسة جاءت أشطر مقطوعاتها الأربعة الأولى على روي، و الخامس التزم في المخمسة كلها و كان على روي الهاء، و كانت نغمتها عذبة الجرس، حسنــة الوقع، و لاسيما باليــم و اللام اللينة، و قد جاء على نغمة مجزوء الرجز ، و هو بحر غنائي ، و كان قسيمه الخامس على "مستفعلان" مما أكسب النغمة حلاوة و طلاوة .

1- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري و القافية،ج1، ص:296.

2- محمد راغب الطباخ، إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، ص:129.

و من هذا النوع أيضا مخمسة في فن المديح لأبي حمو موسى الزياني :

بِأَكْرَمَ الخَلْقِ عِنْدَ الله مَــنْزِلَــةً كَــمْ لي أَرومُ إلى مَغْناك مَرْحَلَـةً

لَكِنْ أُموراً عَدَتْني عَنْكَ مُعْضِلَةً مِنْها ذُنوبٌ غَدَتْ للظَّهْري مُثْقَلَـةً

ومـا مِنَ الحُكْم رَبُّ العَرْش قلدنا

يا رَبُّ عبْدُكَ موسى ذنبُهُ عَظُما فَهَبْ لهُ العَفْوَ جوداً والرِّضى كَرَما

وارْحَمْ ضَراعتَهُ يا خَيْرَ مَنْ رَحما يا رَبّ لا تُبْعِدِ الجــاني بما اجْتَرَما

أَنْتَ الغَنيّ وما للخَلْقِ عِنْدَكَ غِنَى[1]

المخمسة كما نرى ذات نغم طويل و مستساغ إلى حد ما ، فكما هو معروف أن البديعيات أو المدحيات تنظم على وزن البسيط كذلك هذه الخماسية،وفي هذا النمط يعتمد الشاعر في نظم مخمسته في المديح النبوي على ما تجود به قريحته دون اللجوء إلى أخذ بيت من قصائد لغيره فلم يشترك فيها مع شاعر آخر.

والملاحظ من خلال هذه الخماسيات وما سيأتي لاحقا من السباعيات و الثمانيات إلى المعشرات، أنها التزمت في الأغلب بالأوزان الخليلية ، حيث زاوج الشعراء فيها بين الأوزان الطويلة والقصيرة بحسب الموضوع والمقام ، أما ما يميزها فهو كثرة الإيقاع من خلال تنويع القوافــي.

1- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص:351.

- **التخميس:**

و بعض المخمسات جاءت في الأشطـر الثلاثة الأولى للشاعـــر المخمس ، أما الرابــع و الخامس فكانا لشاعر آخر ، و سمي هذا "التخميس" ، و هذا العمل ينم عن إعجاب بعض الشعـراء بأمهات القصائد العربية ، المعاصرة لهم أو السابقة في عهدها ، أو إعجاب الشاعر بقصيــدة سابقة له إذ قد تكون قصيدتنا الأصل و التخميس للشاعر نفسه .

ولقد نظم الشعراء على اختلاف بيئاتهم في التخاميس، متناولين الأغراض الشعرية التقليدية ومعبرين عن روح عصرهم، وكانوا في تخاميسهم يخمسون قصائد معروفة ومشهورة غالباً لشعراء سابقين أو معاصرين، شأنهم في ذلك شأن من سبقوهم من الشعراء، كما عمدوا إلى تخميس قصائدهم في الأصل، متناولين في تخاميسهم الأغراض الشعرية المختلفة من مديح، وفخر، ورثاء، و وصف، و غزل و خمر و غيره، واستوعبوا موضوعات جديــدة في تخميسهم لقصائد السابقين يدللون على إعجابهم بها، فضلاً عن أنهم يعكسون تواصلهم بالتراث العربي وعدم انفصالهم عنه. فقد خمسوا في المدائح النبوية وأكثــروا من ذلك، وقد وظف شعراء القرن التاسع عشر المخمس في التعريب، فقد استعان به أديب إسحاق في تعريبه لرواية (أندروماك) عن الفرنسية و هي"لراسين"[1] ، واستخدم سليمان البستانــي المخمس في تعريبه لإلياذة هوميروس، وتوجه الشعراء إلى توظيف المخمس، إنما جاء من رغبتهم في تنويـــع النغم الموسيقي من ناحية، كما من ناحية أخرى يجد الشاعر فسحة للتعبير عن أفكاره المتعددة و قد زاد اهتمامهم بها في مطلع القرن العشرين.

1- أديب إسحاق،الدرر (منتخبات أديب بك إسحاق)، مطبعة الآداب، الإسكندرية،ط2، د ت، ص: 14.

من مخمسات ابن نباتة ما قاله مجيبا لابن الزملكاني:

شُكْـــراً لِنَعْماكَ و إِنْ أفْحَمْتَ لِساني الشّاكِـرَ عَمّا نَوَيتْ

وعَجَّزَتْ مَـــــدْحي لُهاكَ الــّتي مَدَحْتُها بالعَجْزِ ثُـمّ اكتَنَيْتْ

يُفـيدُكَ مَــنْ رَمَتْ حَواهْ فَلَوْ

هَجَوْتُ ما زِدْتُ على أن حَكيتْ والله مـــا أنتَ وأهْلُ العُلا

إذا تـــأمّـلتَهُـمْ وانـْتَـقَيـــتْ إلاّ كَبَـــيْتِ الله في فَـــضْلِهِ

على بُيوتِ الله والكُـــــلّ بَيْتْ [1]

هذه المخمسة التي جاءت في الأصل على وزن السريع إلاّ أنّ الشاعر أدخل عليها تغييرات مختلفة ، و هي تغييرات من الشواذ في هذا البحر.

هَجَوْتُ ما زِدْتُ على أن حَكيتْ والله مـــا أنتَ وأهْلُ العُلا

0//0/ 0///0/ 0//0/0/ 0/0//0/ 0///0/ 0//0//

مفاعلن مـتْفعلن فاعلاتن مستفعلن مـتْفعلن فاعلن

إذا تـــأمّـلتَهُـمْ وانـْتَـقَيـــتْ إلاّ كَبَـــيْتِ الله في فَـــضْلِهِ

0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0/0//0/ 0//0/ 0//0//

مفاعلن فاعلن فاعلاتن مستفعلن مستفعلن فاعلن

على بُيوتِ الله والكُـــــلّ بَيْتْ

0/0//0/ 0//0/0/ 0//0//

مفاعلن مستفعلن فاعلاتن

1- ابن نباتة، الديوان، ص:76.

و ممن خمس "الشاعـــر محمد الترمانيني" إذ عمـــد إلى قصيدة "لعبد الغني النابلسي" و ضمنها في مخمسته فقـــال :

ما هَذهِ الدَّار للأَخْيـــــــارِ مِنْ دار إنْ كُنْتَ تَدْري فَماذا المُهِمُّ يـا داري

واصْبِـــرْ إذا دارَتْ الأيـّـام أَوْ دار مِنْ عادةُ الدَّهْـــر صفو بعد أكـدار

فَلا تَكُنْ فيهِ في هَمٍّ و أَكْدارِ

و ماءُ وَجْهُكَ عَنْ قَبيحِ المذَلَّةِ فَصُنْ و لا تَسَلْ مِنْ لَئيـمِ حاجَـــــةً فَتُهَنْ

و إن سُئِلْتَ فَجُدْ مِمّا مُنِحْتَ و مُـنْ و قُمْ بِوُسْعِكَ في كَسْبِ الحَلالِ و كُنْ

في صَرْفِهِ بَيْنَ تَبْذيرٍ و إقتارِ [1]

الشاعر جاء في المطلع بقسائم خمسة على روي الراء المكسورة و المردوف بالألف، و التزم فيها ثلاثة حروف هي "دار" ، ثم جاء بأربعة قسائم على النون الساكنة ، و بالخامس على روي المطلع "الراء المردوفة" ، و هذا "الإيقاع البلاغي "الناجم عن الجناس في المطلع في"دار" أضفى على الأبيات وقعا مستساغا إلى حد كبير و لا سيما أنه جاء في البحر البسيط ذي التفعيلات المتقلبة كتقلبات الحياة ، فكأن الوزن و الجناس معا تعاونا للدلالة على هذا التبدل و التقلب.

أما روي النون المقيدة في القسائم الأربعة من المقطوعة الثانية فقد أضفى على الأبيات نغمة عذبة ، و لا سيما حين شاركه التنوين في الشطر الثاني منها مصحوبا بالتاء المهموسة في الكلمتين الأخريين ، و ذلك في "من لئيم حاجة فتهن" .

1- محمد راغب الطباخ، إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، ج:7، ص:236.

وكثر تخميس بردة البوصيري و همزيته ، فالشاعر محمد أبو الوفا الرفاعي خمس البردة في قصيدة سماها (تطريز البردة و تطريد الشدة) و فيها يقول :

عَلام يا مَنْ أفاضَ الدَّمع كالدّيم تَبكي و تعلن بالأشْجـان و السّقم؟

و مِمَّ مَزَجَ الدّما بالدمع من ألمٍ ؟ (أَمِنْ تَذَكُّرِ جيرانٍ بـذي سَلَـــمِ) ؟

(مَزَجْتُ دَمْعاَ جَــرى مِنْ مُقْلَــةٍ بِدَمِ)

أسمْتَ من أبرقٍ بالأُنْسِ باسِمةٍ ؟ أَمْ هَلْ شَجاكَ غَرامْ نوح حائِمَــةٍ؟

أمْ ذاكِ مِنْ فَرْطِ أَشْواقٍ مُلازمةٍ ؟ (أَمْ هَبَّتْ الرّيحُ مِنْ تِلْقاءِ كاظِمَةٍ)؟

(و أَومَضَ البَرْقُ في الظَّلْماءَ مِنْ إِضَمِ) ؟[1]

الملاحظ يرى أن الميم كثرت في المقطوعة الأولى ، و لا سيما في الشطر الثالث منها ، مما أدى إلى بعض التكلف أما في المقطوعة الثانية فكانت نغمة التنوين تجعلها مقبولة أكثر، مما ساعد على التغني بالمخمسة في مجالس الذكر في المساجد.

و قد جاء (مالك بن المرحل السبتي) بمخمسة تعد من غرر قصائده، مدح بها الرسول صلى الله عليه و سلم، و فيها لزوم ما يلزم من ترتيب مقطوعاتها على حروف المعجم بدءا و رويا ، و إنهاء كل مقطوعة بالصلاة على الرسول صلى الله عليه و سلم، و ذلك على نحو :

أَلِفٌ: أَجــلّ الأنبِيـــاءِ نبيءْ بِضِيائِـهِ شَمْسَ النّهــارِ تُضيء

و بِهِ يَؤَمَّـلُ مُحْسِـنٌ و مُسيءْ فَضْلا مِنَ الله العَظيمِ عَظيمــا

صَلّوا عَلَيْهِ و سَلِّموا تَسْليمَا

1- محمد راغب الطباخ، إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء ، ج:7، ص:264.

باءٌ :بَدا في أُفُقِ مَكّةَ كَوْكَبــا ثُمّ اعْتَلى فَجَلا سَنــاهُ الغَيْهَبــا

حتّى أَنارَ الدَّهْرُ مِنْهُ و أَخْصَبا إذا كانَ فَيْضُ الخَيْرِ مِنْهُ عَظيما

صَلّوا عَلَيْهِ و سَلِّموا تَسْليمَا[1]

الشاعر بدأ بالهمزة و سماها ألفا ، ثم أنهى أشطره الأول و الثاني و الثالث بها و كان الرابع و الخامس على روي الميم المفتوحة فضلا عن التزامه الشطر الخامس كله مقطوعات المخمسة كلها، و في المقطوعة الثانية بدأ بالباء بدءا و رويا ، و هكذا فعل حتى أنهى جميع حروف المعجم، و هذا التكرار للشطر الخامس استقطب وعي المتلقي ، و ولّد لديه متعة معنوية أدت إلى تذوق النص فنيا و قد يقال : إن التزام ما لا يلتزم قد يفسد انسياب الموسيقى و لكن التزامه للشطر الخامس جاء عن طبع سليم ، و بعبارة سلسة ألفها المجتمع الإسلامي ، و بذلك طوع اللغة لحمل أحاسيسه و مشاعره اتجاه الحبيب المصطفى صلى الله عليه و سلم.

و بعض المخمسات في العهد العثماني جاءت بخمسة أبيات لا بخمسة أشطر ، و لكن الأبيات جاءت مجزوءة الأشطر ، و بذلك خففت من وطأة الطول، و من ذلك قول عمر الداغستاني على بحر مجزوء الرمل :

يومَ عبد الوصـل إذ أو في لنا الحبُّ الوعــودْ

و تَبَـدَّى بالحُمَيَّـــــا مِنْ مُحَيَّاه يَجـــــودْ

حَلَّ في مَنْـــــزِلِ أُنْسي مُسْعِدًا سعدَ السُّعودْ

1- شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب،تح:يوسف الشيخ محمد البقاعي،دار الفكر، بيروت- لبنان،دط، 1986، ج:10، ص:309.

و تَثَنَّتْ في رِيّـاضِ الصّف و أَغْصـــانَ القُـدودْ

و غَدَتْ ضاحكةً بالأُنْسِ أَزْهـــــارُ الخُـــدودْ

دور

بالتَّلاقي و الوَفا قَـــــدْ أَحْسَنَ الدَّهْـــرُ المُسِي

يا خَليلي فامْـــلِ مَنْ دَنَّ التّهاني أكـــــــؤسي

لا تُؤَخِّرْ مَطْلَبـــي عَجِّلْ بِهـــا كَـــيْ نَحْتَسي

نَمْزَجَ الأَفْـــراح بالأرْواحِ ثُـــمّ الأنْفُـــسِ

ما عَلَيْنا مِنْ عَـــــذول هانَ أو واشَ حَسُودْ [1]

الملاحظ أن هذه المخمسة الغنائية جاءت مقطوعتها الأولى على روي الدال ، ثم جاءت الثانية على روي السين إلا البيت الخامس منها فقد جاء على روي المطلع الدال ، و يبدو أن الشاعر الداغستاني قد نظم المخمسة من خمسة أشطر لا من خمسة أبيات و ذلك على النظام الفارسي الذي يجيز مجيء أربع تفعيلات في كل شطر من بحر الرمل لا ثلاثة فحسب كما في العروض العربي [2] ، و على هذا تكتب مخمسته على الطريقة الآتية :

-د -د 4 تفعيلات في كل شطر

-د -د

- د

-س - س

-س - س

- د

1- عبد الرزاق البيطار،حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر ،ج2،ص:1116.

2- بردير نافل،أوزان الشعر الفارسي ،ص: 165-170.

غير أن المؤلف البيطار لما نقل شعره جعل التفعيلات الأربع في شطرين على الطريقة العربية، لأن الشاعر أرسلها إلى شاعر عربي هو: "السيد عمر حيدر المدني" و قد أجابه هذا بمثلها فسجلت أشطرا مجزوءة، و قد يقال إن الشاعر شابه "السبتي" الذي جعل المخمسة خمسة أبيات لا خمسة أشطر ، دون أن يلتزم حرفا ما.

و هذه النغمات الشعرية التي عرفها العرب منذ العصر العثماني انتقلت مع شعراء المهجر إلى الأمريكيتين، لكن الدارسين الذين يجهلون - مع كل أسف- الأدب العثماني قالوا إن هؤلاء تأثروا في أوزانهم الشعرية بالأدب الغربي ، و نفوا بذلك الصبغة العربية عنها كما حدث في كثير من الفنون الأدبية.

و على أي حال فإن هذه الدندنة الشعرية الطويلة النغمة ساعدت في إيصال التجربة الشعورية إلى الآخرين و التأثير في عواطفهم ، و لعمري إن جمال النغم هو سبب تفضيل جرير على الفرزدق ، و البحتري على أبي تمام ، لأن ما تألفه النفس يحبب إليها ، و يحوز قصب السبق لما فيه من حلاوة و طلاوة .

خامسا: المسمطات الزائدة عن خمسة أشطر :

في هذا النوع من المسمطات تطول النغمة ، و لذلك يحاول أصحابها أن يغيروا في القوافي فلا تلتزم حرفا واحدا ، و لكن الشطر الأخير فيها يلتزم على أي حال :

1/ **المسدسات:** من المسدسات قول الشاعر أمين الجندي، و كان قد جعل روي القسيمين الأول و الثالث ملتزما في كل مقطوعة ، أما الثاني فمختلف عنهما و عن القسائم الثلاثة الأخيرة التي تلتزم حرفا مغايرا لكنه واحد في المقطوعات كلها :

يا غُصْنَ بانَ يُسْبي بالعَطْفِ و السَّيْل
و يا غَزالَ السِّـــرْبِ و البـانَ و الأجــرعْ
محياك لي أطلـــع كواكـبٌ تَسْطَـــعْ

دور

عَذْراءَ كالعَـــروسْ بَدَتْ مِنَ الخِـــدْرِ
تَلوحُ كالشُّمُـــوسْ بالمَشْهَدْ الأَزْفَـــعْ
لَدى الخَبى الأَمْنَـعْ بَيْنَ الظّبا الرتـــع [1]

المسدسة من مجزوء الرجز المتميز بتغير النغم و قد أضفى عليها جمالا حلوا ، و لا عجب في ذلك فصاحبها كان يغني قدوده هذه في مجالس المتصوفة و احتفالاتهـم الدينيـــة و هو يتمتع بمقدرة شعرية ناغمـــة طربـــة .

و مسدسة "رفاعة الطهطاوي" برأيي أكثر جمالا و أحلى نغمـا من سابقتهـــا ، فهي تتألف من

1- أمين الجندي، الديوان ،ص: 274.

أدوار يتكون كل منها من ستة أشطر على البحر المتدارك و هو بحر خفيف الوقع حلو الجرس ، و كان مطلعها على روي النون ، و قد انتهى بشطرين عدا لازمة ، إذ تكررا في المسدسة كلها ، و جاءت المقطوعات الأخرى لتحافظ في أقسامها الثلاثة الأخيرة على روي النون ، و جاء روي الشطرين الأول و الثاني في المقطوعات الأولى على الدال ، كما كرر شطر (و بيمن سعيد نحن نصان) و ذلك على النحو الآتي:

هَيّا نَتَحالفْ يا إِخْوانْ بِأَكيدِ العَهْدِ و بالإيمانْ
أَنْ نَبْذُلَ صِدْقا للأوطانْ (وبيمين سعيد نحن نصانْ)
(للحَرْبِ هَلُمُّوا يا شُجْعَان حُبُّ الأوْطانِ مِنَ الإيمانْ)

دور

هَيّا اجْتَهِدوا هَيّا اجْتَهِدوا و(الحُرُّ) يُنْجِزُ ما يَعِدْ
و جَميعُ النّاسِ لَكُمْ شَهِدوا بِشَجاعتكمْ عِنْدَ المَيدانْ
للحَرْبِ هَلُمُّوا يا شُجْعَان حُبُّ الأوْطانِ مِنَ الإيمانْ

دور

هَيّا اتَّحِدوا هَيّا اتَّحِدوا لِلْمِلَّةِ سَيْفَكُمْ عَضُدْ
(و بيُمْنٍ سَعيدٍ نَحْنُ نصان) و الفَضْلُ يَجُلُّ عَنِ النُّكْرانْ
للحَرْبِ هَلُمُّوا يا شُجْعَان حُبُّ الأوْطانِ مِنَ الإيمانْ [1]

هذا التكرار التناوبي في نظام، و غير التناوبي أدى إلى ائتلاف النغم مع الحروف الرقيقة، و الكلمات الرشيقة و المدود التي تحدث تأثيرات نفسية بسبب إيقاعها بين الارتفاع

1- رفاعة الطهطاوي،الديوان ،ص: 89-90.

و الانخفاض، و التي استخدمها المؤلف بكثرة و كان لها وقع حلو على النفس ، و من ثـــم أدت إلى إحساسنـــا بجمال النغم ، و صلاحيته للإنشـاد فـــي فرق الكشافـــة مثلا ، و يقـــول د. عز الدين إسماعيـــل : " إن الذوق الجمالي و أحكامه إنّما تقوم على القواعد الموضوعية العامة ، و هي النظام و التناسق و الانسجام... ، و الأثر الفني لا يكون تاما و لا كاملا إلا إذا تداخلت في مكوناته و التقت في رحابه طاقتان ، الطاقة الكامنة في النص ، و هي حياة تعج بالحركة و الامتداد بكلماتها التعبيرية و صورها الفنية و قيمها الموسيقية ،... و تحمل خبرات جمالية و ثقافية مختلفة ، و تتصالح الحياتان و تلتقي الطاقتان فتتناغمان ، و تخلقان الأثر الفني الكامل "[1].

2/ **المسبعات:** و لها نغمة أضعف مما سبقها من أنواع المسمطات لطول نغمتها، و منها قول الشاعـر " ابن نباتة المصري" مادحا فيها لأحد وزراء مصر آنذاك على بحر الطويل:

قَدِيمَةً راحٍ فـــي يمينٍ حديثـــــةٍ	مِنَ السِّنِّ عَنْ شَيْخِ التَّصابي محدّثهْ
تَثَنَّتْ على رَغْمِ القلـــى و تَرَبَّعَتْ	لَوْ صلي بِحِمى العـــــاذِلاتِ مثلثـــهْ
فِداً لِوَزيرِ المَلِكِ مَلْبَسَ صِحَّـــــة	لَنارُ الأَعادي و الجُناة مؤرثـــــــــــهْ
و يُمْناً على مصرٍ و شامٍ أفاضَـــهُ	وزير زَمانٍ ساعَدَ السَّعْدُ مَبْعَثَـــــهْ
وزيرٌ لَدَيْهِ العَقْدُ و الحَلُّ راقنـــاً	فما عقدة في الحاسدين منفّثـــــهْ
أخو السَّعْدِ في كُلِّ الأُمورِ أَرادها	يُهذِّبُ ما كانَ الزَّمانُ قَدْ أَحْدَثـــــهْ
نُهَني بِلُقياهُ حِمى مِصْرَ إنَّهـــــــا	بِغَيْبَتِهِ حاشا المِزاجَ مغلّثـــــــــهْ[2]

الملاحظ في القصيدة أنه اعتمد فيها على الأبيات دون الأشطـــر.

1- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، د.ط، 1997، ص: 19.

2- ابن نباتة، الديوان، ص: 84-85.

3/ <u>المثمنات</u>: و هي ذات نغمة أردأ من المسبعات ، و فيها يبدو التكلف واضحا ، و لهذا يحاول ناظموها أن يدخلوا إليها نغمات أخرى ليجذبوا إليها السامعين ، و مما جاء منها قول " محمد بن إسحاق" و كان قد التزم في الصدور حرف روي ، و في الأعجاز حرف روي آخر على شاكلة أقفال و أبيات الموشحات ، على حين جاء القسيمان السابع و الثامن على روي المطلع :

إِصْبري فالصَّبْرُ مِفْتاحُ الفَـــرَجْ إِنَّ بَعْدَ العُسْرِ يُسْرَيْـــنْ

كَمْ أَسيرٍ سَجونٍ مِنْ سِجْنهِ خَرَجْ بَعْدَما قَدْ كانَ بِقَيْدَيــنْ

و رَقى مِنْ بَعْدِ ذا أَعْلى الـــــدُّرجْ صَدَقَ هَذا القَوْلُ الأَمينْ

لو بَدَتْ لي غايةُ الصَّبْرِ الجَميــلْ فَلِمَ يا ناسُ احْبِسُـــوني [1]

و الملاحظ أن أشطر الأعجاز أقصر من أشطر الصدور ، و أن الخلل ظاهر في أوزان المثمنة، فأكثرها على (فاعلاتن) إلا أن القسيم الثالث و الخامس و الأخير لم تستقم أوزانهـــــا.

و هذه مثمنة أخرى للشاعر أمين الجندي أشطر أعجازها أقصر من أشطر صدورها، و كأن الشاعر ، و هو المعروف بقدوده و أناشيده الغنائية ، قد خفف وطأة الطول بتقصير أشطر الأعجاز مشابها بذلك الدوبيت المنطق ، يقول في ذلك :

يا عاذِلي في الهَوى يَكْفيكَ تِلْحاني جِسْمي عانِ

واسأَلْ عَنْ حالتي يَعْقوبَ أَحْزاني و أَشْجـــاني

قَتْلي بِهِ راحَتي و الحُبُّ رَيحـــاني لَوْ أَعْيــاني

1- محمد بن اسماعيل الأمير الحسيني الصنعاني، ديوان الأمير الصنعاني، تح: علي السيد صبح المدني، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1964، ص: 466.

ما ظَنُّ مِثلي مُشَوّق في الوَرى ثانِ بِالمَعانـــــي

دور

حلوُ المَعاني بِحالي آه لوْ تَـــــدْري أَفْنَيْت صَبْري

فانْعِمْ على حَبيبي و اغْتَنِمْ أَجْـري قَدْ حارَ أَمْري

ناديتُ أَهْلَ الهَوى ما لانَ لي بَدْري هَذا بَـــدْري

فَقَدْ بَدا مِنْ مُحَيّاهُ حُسْنَ فَجْري مِثْلَ العِطْـرِ [1]

اعتمد الشاعر على وزن البسيط في الأشطر الطويلة بينما نوّع في التفعيلات المعتمدة في الأعجاز، و التي جاءت في أغلبها على تفعيلة "مفعولاتن" و أحيانا "فعولاتن" أو "فاعلاتن" أو "مستفعلاتن"، و هي بهذا البناء الموسيقي أنسب للأناشيد بسبب التنوع الموسيقي في أعجازها و الذي خفف قليلا من طول الأشطر الأولى.

4/ <u>المعشرات</u>: تلتزم **المعشرات** في مطالع أشطر صدورها حرفا ، و في نهايات صدور الأعجاز رويا آخر، و بذلك تتبدل النغمة ، ثم تعود إلى ما كانت عليه ، و ذلك بشكل دوري و هذا ما جعل النغمة مقبولة مستساغة، و هناك من جعل المعشرة عشرة أبيات لا عشرة أسطر ، و بدأ كل بيت و ختمه بحرف واحد ملتزم كما فعل " أبو السعود يحيى المتنبي " في مدحة نبوية له ، و قد بناها على حرف الجيم :

جاءَ بالحَقِّ مَنْ أَنارَ الدَّيــاجي فَهَدانا بِنورِهِ الوَهَّـــــاجِ

جَلَّ مَنْ بالجَمالِ فيـــه تَجَلى و اجْتَباهُ لقُربِهِ و التَّنـــاجي

1- أمين الجندي، الديوان، ص: 409.

جَرَّدَ العَزْم فَهـــوَ خَيْرُ نَبـــي مِنْ أولي العَزْمَ واضحُ المِنهاجِ

جَدَّدَ الدِّينَ بعدَ ما فرَّقَتْـــهُ عُصْبَة بينَ زائغٍ و مداجـــي

جودَهُ عُمْرُ الوُجودِ وَجَـــدوا بحار ، و الحـــلق كالأمـواجِ

جَحَدَتْهُ عُيونِ قَوْمٍ فَأَطْفَـــأَ إِذْ رَمى الله نورَها بِالعجـــاجِ

جَمَعَ الأَمْرُ بَيْنَ حَقّ و خُلُـــقٍ وانْطَوى الكُلّ فيه بالانْـدِراجِ

جِبرائيـلُ الأَمينُ مِنْـهُ يُناجـــي بِطورِ الفُؤادِ و هُـوَ المُنـاجي

جالَ في لُجَّةِ الغُيـوبِ و أَسْـرى و رَأى اللهَ ليلةَ المِعْـــــراجِ

جُدْ بِعَفْوٍ يا خَيرَ مَنْ بَذَلَ الجُودِ لِعَبْدٍ مـا زالَ للعَفْـــوِ راجِ [1]

إن تكرار حرف الجيم في مطالع و روي الأبيات أدى إلى نغم متناوب أيضا بشكل دوري ، و هو نغم قد يستسيغه بعض السامعين ، و لكن يبدو فيه تكلّفا يختلف عن موسيقى المثمنات لأن المثمنة كررت فيها نغمة في نهايات الصدور و أخرى في نهايات الأعجاز ، أما المعشرة فنغمتها تتكرر هي نفسها في المطالع و النهايات ، لكن و رغم هذا التكلف فاللحن شجي و خفيف بسبب وزن بحر الخفيف الذي نظم عليه الشاعر ، و المعروف عن هذا الوزن أنه غنائي خفيفٌ على اللسان طريٌ على الآذان قريب من النفس.

1- محمد خليل المرادي، سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، ج1، ص: 62.

إن من يقرأ هذه الفنون في أيامنا هذه لا يستطيع أن يقيم وزنها، ولا يستطيع قراءتها على الوجه الذي وضعت فيه، فإنّ هذه الفنون وضعت لتلحن، أو وضعت على مقياس ألحان معروفـــة، فلولا الموسيقى لما فهمت، ولما عرف المقصود منها، ولما ظهرت لها أيّة مسحة جمالية، ولااستغربنا كيف أُغرم أهل ذلك العصر بمثل هذه الفنون.

و عليه فالمتمعن في الشعر المقطعي العربي يخرج بنتيجة مفادها أن اللغة العربية لغة طيعة تتوافق و الأداء الموسيقي، و قد ساعد التمازج بين الشعوب الإسلامية في إثراء هذه التغيرات الموسيقية التي بدأت منذ القرن الثاني للهجرة، و كان النقاد قد أوضحوا أن المسمطات على أنواع من: المزدوجات و المثلثات إلى المربعات و المخمسات و المسدسات وصولا إلى المثمنات و المعشرات.

و من الدراسة السابقة لأوزان الشعر المقطعي يتبين لنا عذوبة جرس المخمسات و التي كثرت بشكل عام في الأغاني و الأناشيد الوطنية و قد حظيت باهتمام أكثر من باقي المسمطات، و كثر في هذا العهد تخميس بردة البوصيري إلى جانب أشعار لشعراء برزوا في العصر المملوكي و العثماني، أما المربعات فتعد النواة الأولى للشعر المهجري و الذي أثراه الشعراء بعواطفهم و أشجانهم.

و هناك مسمطات زادت عن خمسة أشطر و أجودها المسدسات، و فيما سواها كان التكلف يبدو عليها بشكل عام و لم تعتمد كاعتماد المخمسات و المربعات.

و أخيرا فإن النغمة الموسيقية أو العروضية التي نحن بصدد دراستها لا يمكن أن تكون كاملة و تامة و مستساغة إلا إذا جمعت بين الوزن و القافية و الألفاظ خاصة في الشعر المقطعي، لأن دراسة كل وجه على انفراد يظهر بعض النقص و الركاكة في الأبيات و الأوزان بشكل عام.

الباب الثاني: القافية عروضيا و إيقاعيا

- الفصل الأول: أنواع القوافي المرصدة
- الفصل الثاني: مستويات إيقاع القافية
- الفصل الثالث: الموازنات الصوتية

الفصل الأول

أنواع القوافي المرصدة

تمثل القافية ركنا مهما وأساسيا من أركان الشعر العربي، وهي التي تشكل رابطا أساسيا بين الأشطر و الأبيات الشعرية، وهي التي تمثل نسقا من الأصوات المتكررة في نهاية الأبيات، وبذلك تعتبر الركيزة الأساسية في البناء الإيقاعي، وركنا من أركان الوزن "ولا تعني مجرد التطابق بين الأصوات ولكنها ظاهرة من الظواهر الإيقاعية التي تدرج تحت مفهوم القافية كل تكرار صوتي يؤدي وظيفة عضوية في المركب الموسيقي للشعر "[1].

وقد اختلف العروضيون في تحديد مفهوم اصطلاحي للقافية ، فذهب(الخليل) و(الجرمي) إلى أنّها الكلمة الأخيرة من البيت، كما نقل الزجاجي أن بعض العروضيين يرى أن القافية تنحصر في الكلمتين الأخيرتين من البيت ، إلا أنّ أبعد الأقوال عن الخطأ رأي الخليل الذي يعتبر:" أن القافية من آخر ساكن إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب - وهو الصحيح- تكون مرة بعض كلمة ، ومرة كلمة، ومرة كلمتين، وبذلك يكون رأيه أصوب، وميزانه أرجح"[2].

وهذا التحديد الذي جاء به الخليل يدل على الوظيفة الإيقاعية والصوتية للقافية ، إذ أنه يجمع السواكن والمتحركات في صورة متكاملة وعلى نسق معين، مشكّلة مقاطع تعتمد على اللزوم الكمي المتمثل في وجوب التزام القافية في سائر القصيدة بوحدة تامة ، واللزوم الكيفي المتمثل في ضرورة تكرار قيم صوتية معينة في القافيـــة حروفـــا كانت أو

1- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري-بنية القصيدة- تر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف ، القاهرة، د.ط،1995،ص:91.
2- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، ج1،ص: 151-152.

حركات بعينها دون الإخلال بها ، وإلاّ عدّ ذلك عيبا من عيوب القافية.

وقد تنبه القدماء إلى أهمية القافية باعتبارها جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، تتحد مع الوزن وتتكاتف معه، وتضيف إلى النص الشعري قوة لا يمكن للوزن وحده أن يحققها، حيث تأتي بمثابة الفواصل الموسيقية التي ينتظر المتلقي ترددها ، ويتوقع تكرارها ، مستمتعا بذلك التردد الذي تحدثه خلال فترات زمنية منتظمة.

وارتباط القافية بالوزن يحدث صوتا على نسق منتظم" فالوزن بمثابة دقات ما والقافية بمنزلة صوت يصبغ هذه الدقات، واعتمادها يحدث صوتا على نسق معلوم ثم إذا تكررت الأبيات كان ذلك بمثابة دفع من التأليف الموسيقي البت تؤطرها القافية وترتبط فيما بينها برابطي الوحدة والانسجام ، ويعزز ذلك بما تحدثه ألفاظ التعبير من تلوين للحركات والسكنات ، بأجراسها و إيقاعها، وينسجم كل ذلك مع الوحدة التي يحدثها اتحاد الوزن والقافية ، برنينه المتصل في كل قصيدة"[1].

و أهمية القافية لا تقوم على الإيقاع فقط، إنما لها "أربع وظائف أساسية: الوظيفة الجمالية، و الوظيفة الغنائية، و وظيفة الحفظ، و وظيفة تحديد الأبيات"[2]، و هي أشرف ما في البيت على الرغم من أنه يقوم على عناصر أخرى غيرها إذ أنّ "العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمسّ والحشد عليها أوفى وأهم وكذلك كلما تطــرف الحرف في القافيــة ازدادوا

1- يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، د.ط، 2004، ص:114.
2- مصطفى حركات، نظرية القافية، دار الآفاق، الجزائر العاصمة، د.ط، 2015، ص:16.

عناية به، ومحافظة على حكمه"[1] وذلك لما تحققه من تماثل صوتي للنص الشعري داخليا وخارجيا، مما يحقق له وحدة موسيقية تتراوح بين القافية وباقي عناصر العمل الشعري، وتربط بينهما "فإذا كانت حوافر الشعر أوثق ما فيه وعليها اعتماده، فالقوافي حوافر الشعر ، وهي مركزهن، ونقطة تماسكه، وعليها جريانه واطراده، أي مواقفه، فإن صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته، ولما كانت تحصينا له من الظاهر والباطن كانت أجلّ وأغلى ما في القصيدة"[2].

وتتطلب القافية شروطا معينة تضمن ضبطها للإيقاع كالعذوبة وسلاسة المخرج والتزام التكرار المقطعي الذي تمليه الكلمة الأخيرة للمطالع بالتكرار المنتظم لحرف الروي، أو المجموعة من الفونيمات والوحدات الصوتية في آخر كل بيت، "و هي مبنية على مبدأين: التكرار و الانتظام. مما يعطيها الصبغة الجمالية التي ترعي الانتباه"[3]، وإلى جانب ضرورة التقيد بالبنى الصرفية ، والتوازي النحوي، والتقاطع الدلالي والتشاكل الصوتي، وانزياح القافية إلى التنويع، وخروجها إليه يشكل ما يسمى عيوب القافية ، وبذلك تتبعثر الوحدة الموسيقية على أطراف هذا التنويع، وتتكسر جزئيا أو كليا، ولم يغب هذا عن إدراك النقاد العرب فأنزلوا عيوب القافية درجات متفاوتة القبح وفق الإيقاع الموسيقي الذي تحققه، فمنها ما يتصل بالكلمة الأخيرة كالإيطاء الذي تتكرر فيه آخر كلمة في البيت من القصيدة الواحدة ، والتضمين الذي يفتقر فيه قافية البيت لفظاً ومعناً إلى ما بعدها، ومنها ما

1- الفتح عثمان ابن جني، الخصائص،تح:أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت،ط2، د.ت،ج:2،ص:84.
2- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح:محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط2 ، 1981،ص:257.
3- مصطفى حركات، نظرية القافية، ص:19.

يتصل بحرف الروي كالإكفاء المتمثل في اختلاف الروي في القصيدة الواحدة من حيث تقارب مخارجه وتباعدها، ومنها ما يتصل بحركة الروي كالإقواء والإصراف حيث تختلف الحركة بالضم والكسر في الأول، وتختلف حركة المجرى بالفتح وغيره.

ولكن هذه العيوب متفاوتة فالإجازة أشد قبحا من الإكفاء، والإصراف أكثر قبحا من الإقواء، وذلك راجع إلى درجة الخروج عن وحدة القافية ، ومدى القرب من تحقيق الكمال الموسيقي الذي وضعه الخليل كمعيار يقاس عليه" وقد أوجد القدماء علاقة للقافية بالمعنى، فربطوا بينها وما يسبقها من الكلمات ارتباطا عضويا ، حيث تسوق الأفكار والمعاني إليها، وتكون هي أحقّ بهذا الموضوع دون غيرها ، فليس الهدف من القافية مجرد التوحيد بين أبيات القصيدة في حرف الروي- وإن أحس القارئ باجتلابها واستدعائها- وإنما هي تدخل في سياق الكلام كله، وتؤدي وظيفتها مع ما يجاورها من كلمات"[1]، لذلك كان من الضروري أن يمهد الشاعر لقافيته حتى تأتي مستقرة غير نافرة، ويتعلق معناها بمعنى البيت كله تعلقا تاما.

وربط النقد الحديث بين الالتزام بقافية معينة، وبين الدلالة النفسية والانفعالية للشاعر ذلك أن الشاعر الصادق هو الذي تنطبع انفعالاته وعواطفه على تجربته الشعرية فتتلون بها وتصطبغ بصبغتها، فتنعكس في عناصر النص الشعري لفظا وفكـــرة أو صورة، أو موسيقى لذلك فتكرار قافيـــة معينـــة أو حرف محدد له مغـــزى نفسي عميـق، ويعكس

1- بهاء حسب الله، شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2006، ص:437.

شعورا سيطر عليه، كما قد يكون ذلك نتيجة باعث عضوي مرتبط بحالة نفسية معينة تجعل الشاعر يستسهل نطق بعض الحروف ، ويستصعب غيرها، ولكن كل ذلك يتماشى وإرادة الشاعر واختياراته.

ولقد ساد نظام التقفية الموحدة في الشعر العربي زمنا طويلا، وتجلى ذلك في المعلقات و المفضليات ، ودواوين الشعراء في كل العصور ، وكانوا ينسبون القصائد إلى روي قوافيها ويسمونها بها، فكانت القصائد اللامية، والسينية، والميمية، والمقصورات وغيرها، كما أن الشعر العربي عرف تغيرات صورية نابعة كلها من رغبة في تنويع القافية، و هذا التنويع له دافعان: **دافع جمالي** فالقصائد التي قافيتها متنوعة أكثر موسيقية من التي قافيتها رتيبة، و **دافع لغوي** وذلك لأن معجم القوافي محدود والتنويع يسهل مهمة الشاعر ويبسط لغته.

ومما سبق يظهر لنا أنّ أغلب العروضيين يضعون حرف الروي في المقام الأول؛ ولهذا فصلوه عن القالب وخصّوه بدراسة مستفيضة من جميع جوانبه، وبما أنّه محور القصيدة ومنطلق تصنيف القصيدة فإنه يجعل الحقل الدلالي خاضعا له، وبالتالي فإن دراسته هي محاولة منا لتعميق فهمنا للمضمون الانفعالي للتجربة الشعرية، ولهذا سننطلق من الحروف الأكثر اعتمادا وشيوعا وعلاقتها بالأوزان، ثم بالانفعال الشعري، ثم بالتقابل المعروف بين تسكين الروي وتحريكه ثم بحسب القوالب القافوية ولوازمها ، ثم وظيفتها التركيبية والدلالية والجمالية.

1- مصطفى حركات، نظرية القافية، ص:23.

أولا: حرف الروي

يعد حرف الروي عنصرا أساسيا في تشكيل قالب القافية ومن ثم فهو يشارك في تحديد الإيقاع الموسيقي والعناصر الأخرى، و "هو حرف ملازم للقافية أقوى من باقي حروفها صوتيا أو نحويا"[1]، فهو يحقق القيمة الإيقاعية من خلال تكراره على مسافات ثابتة هي الحركات التي يكونها البيت، فكأنّ المتلقي ينتظر وقعا إيقاعيا بعد العدد نفسه من التفعيلات في كل بيت، كما أنّه شديد الوقع، وذلك من خلال التناغم الذي يحدثه ذلك الصوت تفاعلا مع نفسية الشاعر و تموّجاتها، و تعدّ "معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويا، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها"[2] ، وفيها استثناءات كحروف المدّ، وقد قسم النقاد حروف الهجاء التي تقع رويا إلى أربعة أقسام حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:

1- **حروف تجيء رويا بكثرة** وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب وتلك هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال، السين، العين[3].

وهذه الحروف هي تقريبا نفسها التي أطلق عليها عبد الله المجدوب بالقوافي الذلل وهـــي:

"الباء والتاء الدال والراء والعين والميم والياء المتبوعة بألف الإطلاق والنون في غير تشديد أسهلها جميعا"[4] ، هي نفسها الأصوات التي يطلق عليها علماء الصوتيات حـــروف الذلاقــة

1- مصطفى حركات، نظرية القافية، ص:39.

2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت-لبنان، ط4، د.ت، ص:275.

3- المرجع نفسه،ص:275.

4- عبد الله الطيب مجدوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت،الكويت، ط3، 1989، ج:1، ص:56.

وسميت كذلك لخفتها وقرب مخارجها من الشفتين، وتعد أشهر الحروف التي تدخل في تركيب ألفاظ اللغة العربية.

2- حروف متوسطة الشيوع و هي: القاف، الكاف، الهمزة، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

3- حروف قليلة الشيوع و هي: الضاد، الطاء، الهاء، التاء، الصاد، الثاء.

4- حروف نادرة في مجيئها رويا و هي: الذال، الغين، الخاء، الشين، الزاي، الظاء، الواو[1].

هذا تصنيف إبراهيم أنيس، و قد جاء مفصلا نوعا ما معتمدا على كل الحروف الهجائية التي استعملت كحرف روي في أشعار العرب من العصر الجاهلي إلى العباسي، و في هذا الترتيب ما يتوافق مع تصنيف عبد الله مجدوب و الذي صنف حروف الروي إلى ثلاثة مجموعات، الأولى تحدثنا عنها سابقا، أما الثانية و الثالثة فهي كالآتي:

- **القوافي النفر:** هي الصاد، و الزاي، و الضاد، و الطاء، و الهاء الأصلية، و الواو، أما الزاي فجاءت فيها كلمات نادرة، و هي من غريب الكلام[2].

- **القوافي الحوش:** هي الثاء، و الخاء، و الذال، و الشين، و الظاء، و الغين، و كلها قد ركبها الشعراء، فلم يجيئوا إلا بالغث، أما الثاء فبحسب الناقد منها ثائية أبي تمام، و ثائية ابن دريد فكلاهما عاهة. و أما الخاء فما دخلت شعرا إلا أفسدته. و قد رويت منها أشياء كريهة.

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،ص:275.

2- عبد الله الطيب مجدوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج:1، ص:75.

و الذال على قبحها قد استعملها كثير من المحدثين الأوائل[1].

و يحق لنا أن نوازن بين نتائج استقراء القوافي عند عينة من شعراء هذا العصر لنعرف مدى توافق هذه الأصناف مع تصنيف إبراهيم أنيس الذي يقوم على درجة شيوع الحرف في القوافي العربية، و مع تصنيف عبد الله مجدوب المبنية على الذوق:

- **ابن معتوق الموسوي:**

الرقم	الحرف	عدد القصائد
01	الهمـــــــــــزة	15
02	الجيـــــــــــم	13
03	العيـــــــــــن	12
04	الـــــــــــدال	11
05	الألـــــــــــف	09
06	البـــــــــــاء	08
07	الـــــــــــلام	06
08	الـــــــــــراء	05
09	القـــــــــــاف	04
10	اليـــــــــــاء	03
11	الميـــــــــــم	02

1- عبد الله الطيب مجدوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج:1، ص:80.

- ابن فضل الله العمـري[1]:

الرقم	الحـــرف	عدد القصائد
01	الـــــــــراء	24
02	الـــــــــلام	22
03	البـــــــــاء	16
04	الميـــــــــم	16
05	الهـــــــــاء	16
06	النـــــــــون	14
07	الـــــــــدال	13
08	القـــــــــاف	08
09	العيـــــــــن	08
10	الحـــــــــاء	05
11	السيـــــــــن	05
12	التـــــــــاء	04
13	الـــــــــزاي	04
14	الهمـــــــــزة	03
15	الفـــــــــاء	03
16	الكـــــــــاف	03
17	الألـــــــــف اللينة	03
18	الجيـــــــــم	02
19	الشيـــــــــن	02
20	الضـــــــــاد	02
21	اليـــــــــاء	02
22	الصـــــــــاد	01
23	الطـــــــــاء	01
24	الظـــــــــاء	01
25	الـــــــــواو	01

1- أبو العباس شهاب الدين أحمد بن فضل الله بن يحيى بن أحمد العمري، وهُوَ من نسل عمر بن الخطاب، شاعر سوري توفي بالقاهرة سنة 749هـ.

- أبو بكر الدماميني[1]:

الرقم	الحـــرف	عدد القصائد
01	الـــــــــراء	25
02	الـــــــــدال	20
03	البـــــــــاء	13
04	الهـــــــــاء	13
05	الميـــــــــم	11
06	النـــــــــون	11
07	الـــــــــلام	08
08	القـــــــــاف	06
09	السيـــــــــن	05
10	الطـــــــــاء	04
11	الثـــــــــاء	03
12	الضـــــــــاد	03
13	الظـــــــــاء	03
14	الشيـــــــــن	02
15	الفـــــــــاء	02
16	اليـــــــــاء	02
17	الهمـــــــــزة	01
18	الحـــــــــاء	01
19	الخـــــــــاء	01
20	الكـــــــــاف	01

1- محمد بن أبي بكر بن عمر بن أبي بكر بن محمد بن سليمان بن جعفر (763هـ/1362م - 827هـ/1424م)، لُقِّبَ ببدر الدين، ويُعرف بالدَّمَامِينِي أو ابن الدماميني، وهو شاعر وأديب ونحوي وفقيه مصري من مدينة دمامين، يَعُدَّه المؤرِّخون من رجال المدرسة النحوية في مصر وبلاد الشام.

- شهاب الدين العزازي[1]:

الرقم	الحـــرف	عدد القصائد
01	الـــــــــراء	41
02	اللام	41
03	الـــــــــدال	27
04	الميم	26
05	النون	22
06	الباء	20
07	القاف	14
08	الحاء	13
09	العين	10
10	الياء	08
11	الكاف	07
12	الهمزة	05
13	السين	05
14	الهاء	05
15	الفاء	04
16	الواو	04
17	الجيم	03
18	الضاد	03
19	الزاي	02
20	الظاء	02
21	التاء	01
22	الشين	01
23	الطاء	01

1- شهاب الدين العزازي، هو أبو العباس شهاب الدين أحمد بن عبد الملك بن عبد المنعم بن عبد العزيز بن جامع بن راضي بن جامع العزازي، من شعراء العصر المملوكي، يجيد نظم الشعر والموشحات. ولد عام 633 هـ، في بلدة أعزاز (سوريا)، وتوفي في محرم، (710هـ - 1310م) بالقاهرة.

هذه بالنسبة لدواوين الشعراء، أما من حيث الأغراض فقد اخترنا قصيدة المديح النبوي لرواجها في هذا العصر، و الجدول التالي يوضح الحروف التي جاءت في قصائدهم و يحصي عدد الأبيات التي جاءت على كل روي:

الرقم	الحـــرف	عدد القصائد	عدد الأبيات
01	الـــــــــلام	17	393
02	الميـــــــــم	09	91
03	الـــــــــدال	07	108
04	الألـــــــــف	04	119
05	الـــــــــراء	04	115
06	الكـــــــــاف	02	65
07	النـــــــــون	02	32
08	الهـــــــــاء	02	11
09	الصـــــــــاد	01	60
10	الطـــــــــاء	01	27
11	الحـــــــــاء	01	12
12	العيـــــــــن	01	11
13	اليـــــــــاء	01	11
14	البـــــــــاء	01	10
15	الغيـــــــــن	01	09
16	الفـــــــــاء	01	09
17	القـــــــــاف	01	07

نلاحظ من خلال هذه الجداول تقاربا كبيرا بين التصنيف المبني على مبدأ درجات الشيوع و السهولة، و التصنيف المبني على أساس الاحتكام إلى الذوق بحسب درجات الاستحسان، و نلمس هذا التقارب خاصة في الحروف المذكورة سابقا (اللام، الراء، الفاء، الباء، الميم، النون)، و هذا التقارب أيضا بين هذه الإحصائيات لعدة شعراء و أحكام عبد الله المجدوب و مدونة إبراهيم أنيس تدل على أن الشعر في عصر الانحطاط لم يتجاوز تقاليد الشعر العربي في استحسان أصوات تتكرر، فتضفي جوا خاصا منفصلا عن الكلمات و التراكيب من خلال موسيقى النص الشعري.

هذا من ناحية الشيوع والذوق، أما من الناحية الصوتية فإنّ الحروف الأكثر استعمالا هي الحروف الأقرب مخرجا ، فاللام والراء والنون تخرج من طرف اللسان مع ما يقابلها من الثنايا العليا أو اللثة، وإن كانت هذه الحروف تتقارب في مخارجها فإنّ لكل حرف منها صفات تميزه عن غيره، لكن الملاحظ أن الشعراء قد استعملوا حروف الهجاء على اختلاف مخارجها من قريب وبعيد من أقصى الحلق : الهمزة والهاء إلى الحلق من القاف والكاف إلى اللسان كالجيم والشين انتهاء إلى الشفتين، فلكل حرف دلالته الصوتية التي تتوافق مع معنى البيت أو القصيدة.

فالشاعر يستغل كل هذه الإمكانيات الصوتية و خصائصها لتحولها إلى خصائص فنية تؤدي وظيفة شعرية موسيقية بالدرجة الأولى، و لا يستطيع ذلك إلا بتحرير الألفاظ من تلك العلاقة بين الدال و المدلول إلى علاقة داخلية بحيث لا يحيل الدال على شيء خارج النص الذي تتجاوز دلالات الألفاظ فيه إلى دلالة الأصوات في إيقاعها الموسيقي

الناشئ من عملية معقدة تحول المستوى الصوتي إلى وسائل للتشكيل الجمالي تحقق به الوظيفة الشعرية و تخلق أجواء إيحائية خفية لا حصر لها في النص، و التفاعل معها لا يكون إلا حسيا ضمن عمليات التواصل الجمالي السمعي و لا تهتم بكيفيات النطق إلا بما يحقق جماليتها.

ولتحقيق ما قيل سابقا نحلل قافية بعض القصائد أو مقطوعات منها، كقول بهاء الدين زهير في وصف الطبيعة على بحر الهزج و قافية المتواتـر:

عَلا حِسُّ النّواعيـــــرِ وأصْواتُ الشّحاريــرِ

وقدْ طابَ لَنـــــا وقْـتٌ صَفا مِنْ غَيرِ تَكديــرِ

فَقُمْ يا ألْفَ مَـــــوْلايَ أَدِرْهـا غَيْرَ مَأْمُـــــورِ

أَدِرْها منْ سَنى الصُّبـْحِ تَزِدْ نُوراً على نـُــــورِ

عُقاراً أصْبَحَتْ مثـــلَ هَباءٍ غَيْرِ مَنْثُـــــورِ

بَدَتْ أَحْسَنَ مِنْ نَـــــارٍ رَأَتْها عَينُ مقـــــرورِ

نَزَلْنا شاطِئَ النَّيـــــلِ على بُسْطِ الأزاهيــرِ

و قَدْ أَضْحى لهُ بالمَــوْجِ وَجْـــهٌ ذو أَساريـــــرِ

تَسابَقْنا إلى اللّهْـــــوِ و وَافَيْنـــــا بِتبْكيــرِ[1]

1- بهاء الدين زهير، الديوان، ص:137.

لقد اختار الشاعر لنهاية قافيته صوت الراء، ذا الجرس الموسيقي العالي و أتى بحرفي المد "الواو و الياء" قبل نهاية القافية، و هذا يزيد من غنائية القصيدة التي تتمتع بموسيقى داخلية عالية تتمثل في تكرار حرف الراء، و لعل هذه الصفة الموجودة في صوت الراء هي التي تعطي نوعا من التنويع في النغمة الموسيقية للصوت، الأمر الذي يستطيع بـــه الشاعر أن يعبر عما في نفسه من عواطف مختلفة، و قد يكون هذا مبعث رِؤية الشعـــراء لصورة هذا الصوت في صوت الحمام، و بالتالي عبروا فيه عن البكاء و الغناء و الوصف.

و تمكن أسامة بن منقذ من خلال الأبيات الآتية والتي كتبها من مصر إلى أخيه في دمشق، أن يجسد إحساس وشعـور من هو غريب مثله ســـواء أكان مقيما في وطنه، أم نازحـــا عنه، و بخاصة عندما يدنو الموت منه، فحينذاك تنفجر في قلبه كل مشاعر الحزن و الأسى على من يموت غريبا بين الناس دون أن يجد حوله أحدا من أهله وأقربائه، وذلك ما شعر به أسامة عندما ماتت ابنة أخيه في (شيزر) و والدها غائب عنها، وكذلك أعمامها وأخوالها، هذه المشاعر أفرغها الشاعر في قصيدة من وزن الكامل وحرف الباء الانفجاري:

وَيحَ الغَريبَةِ والدِّيارُ دِيـــــارُهَا لَمْ تَرْتَحِلْ عَنْها و لَمْ تَتَغَـــــــرَّبِ

مَاتَتْ غَريبةَ وَحْدَةٍ: مِن تِرْبِهـــــا وَ شَقيقِها، وَ مِنَ العُمومةِ، و الأَبِ

فَهي الوَحيدةُ، و الأَقارِبُ حَوْلَهَا و هِي البَعيدَةُ في المَحَلِّ الأَقْـــرَبِ

فإذا تَضَرَّمَ في الجَوانحِ ذِكرُهـــا قالَ الأَسى: بِاللهِ يـــا عَيْنُ اسْكُبي[1]

1- أسامة بن منقذ، الديوان، تح: أحمد أحمد بدوي و حامد عبد المجيد، عالم الكتب، بيروت-لبنان، ط2، 1983 ، ص:344.

و قال صفي الدين الحلي في صباه يفتخر بقومه و أخذهم بثأر خاله صفي الدين بن محاسن من آل أبي الفضل حين قتلوه بمسجده غدرا، فأخذوا الثأر قسرا سنة إحدى و سبعمائة:

سَلي الرّماحَ العَوالي عن معالينا، واستشهدي البيضَ هل خابَ الرّجا فينا
وسائلي العُرْبَ والأتراكَ ما فَعَلَتْ في أرضِ قَبرِ عُبَيدِ اللَّهِ أيدينا
لمّا سعَينا، فما رقّتْ عزائمُنا عَمّا نَرومُ، ولا خابَتْ مَساعِينا
يا يومَ وَقعَة زوراءِ العراق، وقَد دِنّا الأعادي كما كانوا يَدينُونا
بِضُمّرٍ ما رَبَطْناها مُسَوَّمَةً ، إلاّ لنَغزُوَ بها مَن باتَ يَغزُونا
وفتيَة إنْ نَقُلْ أصغَوا مَسامعَهمْ، لِقَوْلِنا، أو دَعَوْناهمْ أَجابُونا
قومٌ إذا استخصموا كانوا فراعنة ، يوما، وإن حُكِّموا كانوا مَوازينا
تَدَرّعوا العَقلَ جِلبابا، فإنْ حمِيتْ نارُ الوَغَى خِلتَهُمْ فيها مَجانينا
إذا ادّعَوا جاءتِ الدّنيا مُصَدِّقَة ، وإن دَعوا قالتِ الأيّامِ: آمينا
إنّ الزّرازيرَ لمّا قامَ قائمُها، تَوَهّمَتْ أنّها صارَتْ شَواهينا[1]

إنّ اختيار الشاعر لحرف النون الممدود جاء مجانسا لمعانيه فهو صوت مجهور، و يعد حرف النون المهتز تعبيرا عن حالات الخشوع و الألم الدفين، و من معانيه أيضا أنه يدل على أصوات تحاكي في الغالب انبثاق صوت النون من الصميم بما يتوافق مع ما فيه من أنين أو رنين و اهتزاز[2]، فيكشف بذلك عن رغبة الشاعر في طلب الزيادة و الإلحاح في

1- صفي الدين الحلي، الديوان، ص: 20.

2- حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها- دراسة ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1998، ص: 143.

الطلب لأجل الاستقاء من هذا المعين، معين المحبة الإلهية، فهو عاشق محب يتحرق شوقا للوصول إلى الحبيب الأعلى. فالنون صوت يوحي بموسيقى حزينة تتضمن معانـــي الألم و المعاناة جـــراء الضعف الذي يحس به الشاعر أثناء مخاطبته للذات العليا طلبا للقرب، إضافة إلى التنوين الذي يعطـي صوت النون الساكنة.

و إذا استعرضنا أبياتا للشاعـر أبو الحسين الجـــزار[1]، يصادفنـــا قوله الذي يشكو فيه فقـره و ذهاب عمـــره:

لي من الشمس خِدمَـةٌ صفـــــراء لا أُبالي إذا أتاني الشَّتـــــاءُ

ومن الزمهرير إن حدث الغَـــــيـمُ ثيابي وطَيلَســـاني الهـــواءُ

بَيتيَ الأرضُ والفضـــاءُ به سُـــــورٌ مُدَارٌ وسَقفُ بَيتي السَّمَـــاءُ

لو تراني في الشمس والبردُ قد أنحلَ جسمي لقلتَ إنـــي هَبـــَاءُ

لي من الليل والنهار على الطّـــــولِ عزاءُ لا يَنقَـــضي وهَنَـــاءُ

فكأنَّ الإصباحَ عندي لمَـــا فيـــــه حَبيبٌ رقيبُـــه الإمسَـــــــاءُ[2]

تمثلت الموسيقى الشعرية عند الشاعر باختياره لقافيته حرف الهمزة المسبوقة بالألف الممدودة، و كان لها وقع موسيقي و تناغم، فالهمزة من أبعد المخارج، يسبقها المـــد في الصوت لتصل شكوى الشاعـر من فقره إلى أبعد الحـدود، و رسم الشاعر صورة الفقـر

1- أبو الحسين ابن الجزار: هو جمال الدين أبو الحسين يحي بن عبد العظيم الجزار المصري، المعروف بالجزار. هو أحد الشعراء الصعاليك في العصر المملوكي. ولد بالفسطاط سنة 601هـ/ 1205م ونشأ فيها، توفي سنة 679هـ مُصابًا بالفالج.

2- محمد بن شاكر الكتبي ، فوات الوفيات، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت-لبنان ، د.ط، 1973، ج4، ص: 287.

و ضياع العمر لديه في جميع أبياته بألفاظ سهلة مستمدة من البيئة الطبيعية، فكان لاختياره توحيد القافية في صدر البيت الأول مع القافية الأساسية للأبيات أثر رائع على إيقاع الموسيقى الخارجية و الداخلية، كل ذلك بموسيقا عذبة على وزن الخفيف توحي بجزالة أسلوب الشاعر و قوة شعـــره.

و في أبيات مغايرة صدم الشاعر سراج الدين الوراق[1] في رجل مدحه فلم يجزه، فكانت النتيجة ردة فعل منه تطالب هذا الرجل بإعادة ما أخذ من مدح في شعره الذي مدحه فيه، بأسلوب ينم عن الخيبة الشديدة،فاستخدم الموسيقى القوية، العنيفة، قائلا:

أَعِدْ مَدْحي عَليَّ وَ خُذْ سِــواهُ فَقَـــــدْ أَتْعَبْتَني يـــا مُسْتَريحُ

و لا تَغْضَبْ إذا أَنْشَدْتُ يَوْماً سِوَاهُ و قيلَ لي: هَذا صَحِيـحُ[2]

لقد كشفت الأبيات السابقة عن الغضب الذي اعترى الشاعر، و الشعور بالخيبة بعد حصول ما لم يتوقعه، فجاءت الموسيقى عفوية سريعة من شخص غاضب، أصيب بعكس ما كان يتمناه أو ينتظره، فاستخدامه في القافية للياء و الحاء تظهر الصرخة القوية التي أطلقها الشاعر نتيجة هذا الشعور، و إكثاره من الأمر و النهي على تمنيه عدم حصول ما قد حصل، و مما يؤكد أيضـــا على ذلك، ما جـــاء به من كلمـــات حين عبر عن

1- السراج الوراق (1219م - 1292م): هو أبو حفص عمر بن محمد بن الحسن، شاعر مصر في عصره، كان كاتبا لوالي مصر الأمير يوسف بن سباسلار.

2-الأبشيهي، المستطرف من كل فن مستظرف، تح: ابراهيم صالح، دار صادر، بيروت-لبنان، ط1، 1999، مج:2، ص: 141.

الموسيقا الداخلية بالطباق بين (أتعبتني، مستريح) مما أظهر إيقاعا موسيقيا جذابا، كما عبرت الموسيقى الداخلية عن صدق المشاعر الغاضبة و قوتهـــا.

و قال أيضا في نفس السيـــــاق:

أَعِدْ مَدْحاً كَذَبْتُ عَلَيْكَ فيهِ وَقَدْ عُوقِبْتَ بالحِرْمــانِ عَنْهُ

ولكنّي سَأَصْدُقُ فيكَ قَــوْلاً فَلا يَصْعَبْ عَلَيْكَ الحقُّ مِنْهُ (1)

و يهجو التلعفري مصر و سكانها، بجرس موسيقي جميل أظهره استخدامه الكثير لحرف السين، كما نجدها في قوله:

لَحَيَّ اللهَ مِصْرَ و سُكّانَهـــا فَأَقْفالُها للرّيا و الحســـدْ

و كيفَ يَرومُ الغِنَى مُفْلسُ بها و على كلِّ فِلْسٍ أســـدْ (2)

فالشاعر يدعو على مصر و سكانها، فكل ما فيها رياء و حسد، و أغنياؤها لا يتركون مجالا لفقرائها ليغتنوا، و اهتم الشاعر بالموسيقا الخارجية حين وحد الوزن و القافية، فوجود حرف الدال بعد حرف السين يعطي موسيقا متناغمة لما فيها من صفير و قلقلة، تنم عن اليأس الذي في داخل الشاعر، و عن الحالة التي يعيشها، كذلك اهتم بالموسيقا الداخلية الخفية حين استخدم الطباق بين (الغنى، مفلس)، و الموسيقا الداخلية الظاهرة حين استخدم الجناس بين (مفلس، فلس).

1- الأبشيهي، المستطرف من كل فن مستظرف، ص: 141.

2- شهاب الدين محمد بن يوسف بن مسعود التلعفري، الديوان ، تحقيق و تقديم: رضا رجب، دار الينابيع دمشق، سوريا، ط2، 2004، ص: 557.

ثانيا: أشكال القافية

قسم العروضيون القافية بحسب أشكالها إلى مقيدة و مطلقة و مجردة و مردوفة و مؤسسة، و سنحاول الكشف عن جمالية كل قالب من هذه القوالب القافوية.

1- **القوافي المقيدة:** وصل النقاد و العروضيون إلى هذا التقسيم بعد استقراء واسع للشعر العربي، فانتهوا إلى أن القافية المقيدة تنتهي بروي صامت مع السكون، و مادام المقيد لا شيء بعد رويه فهو في الوقت نفسه نهاية لمقطع شديد الطول أو طويل مغلق، و القافية المطلقة تنتهي بروي متحرك يعمل على استمرار الوصل و الإعراب، فهو نهاية مقطع مفتوح.

أنواع القوافي المقيدة ثلاثة: مجردة من الردف و التأسيس، و المردوفة بالواو و الياء أو الألف، و القائمة على التأسيس، أما من حيث درجة شيوعها في الشعر العربي بالمقارنة إلى القافية المطلقة، فإن إبراهيم أنيس يرى بأنها قليلة الشيوع، و نسبة تواترها في كل عصر متغيرة حسب العصور، إذ كلما ابتعدنا عن العصر الجاهلي زادت نسبة تواترها، و يرجع هذا في رأيه إلى التلاؤم بين هذا النوع من القوافي و الغناء، فهي تساعد الملحن، و تكون أكثر طواعية و يسرا عند التلحين من القافية المطلقة.

و في مقابل هذا يرى محمد شكري عياد أن الشاعر يختار القافية المقيدة عندما يريد التأثير الإيقاعي، و يختار المطلقة الموصولة بحروف اللين عندما يريد التأثير الهارموني، و هكذا يربط بين المقطع الطويل المغلق، و بين التأثير الإيقاعي، ثم من الجهة المقابلة يربط بين المقطع الطويل المفتوح، و بين التأثير الهارموني[1].

1- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص: 118.

هذه النظرة للكاتب يجمع فيها بين النظرة الإيقاعية الشعرية والموسيقية النغمية ، ولكن هذا التقسيم الدقيق للموسيقي العامة وعناصرها لا يمكن إسقاطه بسهولة ويسر، بالتصور نفسه والحدود نفسها على موسيقى الخطاب الشعري لاختلاف مادة الموسيقتين، وتباين درجات الاختيار وحرية التشكيل فيهما.

لكن المتعارف عليه والأشهر أن أثر القافية المقيدة في إضفاء جو خاص على الموسيقى الخاصة بها وتمييزها عن موسيقى القافية المطلقة، و من ثم تجاوز القواعد العروضية إلى قواعد الوظيفة الصوتية، وفي موازاة ذلك التأكيد على صلاحية كل نوع لمقام وطابع موسيقي، وانفعال وتأثير نفسي ونظام نغمي وجمالي متميز.

تواتر القافية المقيدة بأنواعها:

- **القافية المقيدة المجردة من المتدارك:** كقول أسامة بن منقذ:

إذا عَاد ظهرُ المرءِ كالقَوسِ، والعصَا لَهُ حِينَ يمشي، وهي تقدُمهُ، وَتَرْ
ومل تكاليف الحيـــــاة وطولهـــا وأضعَفَهُ من بعد قُوَّتِـــه الكِبَرْ
فإن له في الموت أعظـــم راحـــة وأمْناً من الموتِ الذي كان يُنتظَرْ[1]

و التحليل العروضي للبيت الأول يبين ما يلـي:

إذا عاد ظهر المرء كالقوس، والعصا	**له حين يمشي، وهي تقدمـه، وتـرْ**
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	**0//0// /0// 0/0/0// 0/0//**
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	**فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن**

1- أسامة بن منقذ ، الديوان، ص: 270.

لقد زاوج الشاعر بين طول العمر و طول البحر، فعبر عن طول عمره بأبيات من بحر الطويل، حيث بدا له الموت مكاناً بديلاً ينشده بعد خذلانه في توفير مكان يسكن فيه مطمئناً، و عبر عن هذا الخذلان و الطريق المسدودة بقافية مقيدة بحرف الراء المتميز بصفة التكرار، وبذلك تكون هذه المرحلة قد أضافت إلى معاناته مكابدة الإنسان مع الشيخوخة، فهو يصف لنا تقدمه في السن، و كرهه لتكاليف الحياة،... فها هو يمشي متقوس الظهر يدبّ على عصا ويتمنى الموت من أجل الراحة، فهو يقدم لنا صورة جميلة عن حالة الإنسان العجوز، ويرسم صورًا متعددة لتلك العصا التي تمثل أبرز علاقة له في هذا السن، لأنه يعتمد عليها كثيرًا في سيره وتنقلـــه.

- **<u>القافية المقيدة المجردة من المتواتر</u>:** في هذا النوع من القافية يقــول صدر الديـــن بن الأدمي[1] في وصف روضة وداعيا نديمه إلى أن يسقيه الخمر:

سَبَّحَ القمريّ في الروض وغَرّدْ فحَسِبْنا أنّ في الروضـة مَعْبـدْ

والنّدى فاض على زهرِ الرّبـــا فسَرَتْ بين النّدامى نفْحةُ النِّدْ

إنّما الزّهر ثغـــــور فتّحـــتْ باسماتٌ تجمع المزنَ وتحْمـــدْ

فاسقِني القهـوةَ حتّى انْثنـــي مثل غصن البـانِ إذْ يتـــأوَّدْ[2]

1- أبو الحسن صدر الدين علي بن محمد بن الأدمي، ولد في دمشق عام 768هـ، كان كاتب السر في دمشق، ثم جمع بين القضاة و الحسبة، من الشعراء و الكتاب المترسلين، له ديوان مخطوط، و مجموع شعر سماه "المثالث و المثاني"، توفي بدمشق عام 816هـ .

2- يوسف بن تغري لبردي الأتابكي، المنهل الصافي و المستوفي بعد الوافي، تح: محمد محمد أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،د.ط، 1984، ج:8، ص: 201.

من المعروف أن هذا النوع من الشعر يعتمد فيه الشعراء على الأوزان القصيرة والخفيفة فالهدف منها الغناء الذي يصاحب مجالس الخمر والقيان، لذلك استعمل الشاعر بحر الرمل الغنائي بطبعه، وجاء بالعروض مرة ساكنة ومرة ممدودة، والتزم في أواخر الأبيات القافية المتواترة (0/0/) الخفيفة ليجانس المعنى مع الموسيقى.

- **القافية المقيدة المجردة من المترادف:** يقول شمس الدين النواجي في وصف حرارة الصيف بعد أن ألف برد الشتاء :

قَدْ أَقْبَلَ الصَّيفَ و ولَّى الشِّتا فقُلْتُ و الجِسْمُ بِهِ في التهابْ

فَعَلْتَ بي ياصيفُ ما لمْ يَكُـنْ يَلْبَس و الله عليهِ الثّيـــــابْ[1]

في هذه الأبيات البسيطة من بحر السريع ، شكى الشاعر حرّ الصيف الذي لم يستطع مقاومته والتغلب عليه لشدته، هذه الشدة التي نراها قد انزاحت على القافية المترادفة(00/) لتوالي الساكنين.

- **القافية المقيدة المجردة من المتراكب:** يقول بهاء الدين زهير في وصف جمال جارية:

يــا مَنْ لِعَينٍ أَرَقَـــتْ أَوْحَشَها من عشقــتْ

مُذْ فَــارقتْ أَحْبابهــا لَها جُفونٌ ما الْتَقَــتْ

وغـــادةٍ كأنّهـــــا شَمْسُ الضحى تألّقتْ

كَــمْ شَرِقَتْ بدَمْعِهـا عينيَ لمّا أشْرَقَـــــتْ

رُومِيـــةً ألحاظهــا مِثْلَ سهـامٍ رَشَقَـــتْ

1- شمس الدين النواجي، تأهيل الغريب، تح و دراسة: أحمد محمد عطا، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، ط1، 2005، ص: 339.

مَمْشوقَةَ القَدِّ لَهـــا صدع كنـون مَشَقَتْ

أَما تَرى الغُصونَ من خَجْلَتِهـا قَدْ أطْرَقَـتْ

قَدْ جَمَعَتْ حُسْنـاً بِهِ ألبابُنـا تفرّقـــــتْ

فَما تَرَكَتْ لي رَمْقـــاً مُقْلَتَهـــا إذ رَمَقَـــتْ[1]

جمع الشاعر في هذه القصيدة بين نوعين من القافية المتراكب(/0///0) في قوله: (عشقـتْ، رشقـــتْ، مشقتْ، رمقـــــتْ) ، و قافية المتدارك(/0//0) في قوله: (التقـــتْ، تألقتْ، أشرقـــــتْ، أطـرقـتْ، تفرّقـــــــتْ)،وهذا التنوع في القافية يعطي تنوعا في النغم، وخاصة وأن الأبيات من مجزوء الرجز وهو وزن قصير يصلح للغناء والتغزل، وتنويع الشعراء في القوافي على هذا النحو ليس خاصا بعصر معين وإنما هي ظاهرة عامة في كل العصور.

و قال صفي الدين الحلي في الكافية البدبعية وهي قصيدة طويلة يمدح بها الملك الصالح وكان قد اقترح عليه (الصالح) الوزن والروي ، يشكو فيها الحلي أمرا جرى له يقول فيها و يصف فيها محنته:

يا نسمةً لأَحاديثِ الحِمى شَرَحَتْ كَمْ مِنْ صُدورٍ لأرْبابِ الهَوى شَرَحَتْ

بَليلةَ البَرْدِ يُهْدى للقُلُوبِ بِهـــا بَرْدٌ فَكَمْ أَنْعَشَتْ صِبا بِما نَفَحَـتْ

و بارقٌ كَسَقيطِ الزَّنْدِ مُقْتَدِحـا لهُ يدٌ لِزِنادِ الشَّـــوقِ قَدْ قَدَحَتْ[1]

في هذه الأبيات التزم الشاعر قافية المتراكب(/0///0) في مقطوعته.

1- شمس الدين النواجي، تأهيل الغريب ، ص: 700.

- القافية المقيدة المردوفة: يقــول صفي الدين الحلي مقتبسا من القرآن الكريـــم:

جلّ الذي أَطْلعَ شَمْسَ الضُّحى مُشْرقةً في جُنْحِ لَيلٍ بهيـــــمْ

وقدَّرَ الخالَ على خـــــــدِّهِ، ذلكَ تَقديرُ العَزيزِ العَليـــــمْ

بدرٌ ظنَنّا وجهَهُ جَنّـــــــةً، فمسّنا منها عذابٌ أليـــــمْ[2]

هذه الظاهرة البلاغية التي تسمى بالاقتباس أكثر منها شعراء العصر المملوكي والعثماني إضافة إلى التضمين وهي من مميزات شعر هذا العصر، أما عن القافية فهي من المترادف(/00) بحرف المد (اليـــاء).

- **القافية المقيدة المؤسسة:** يقول علاء الدين الوداعي[3] في الهجاء العقائدي من بحر السريـــع:

غَيَّروا زَيَّهُمْ بِما غَيَّـــــروهُ مِنْ صِفاتِ النَّبيّ رَبُّ المكارِمْ

فَعَلَيْهِم كما ترونَ بَراطيش و لكنّها تُسَمَّى عَمَائِـــــــمْ[4]

اختص الشاعر بهجائه اليهود و النصارى حين فرض عليهم لبس العمائم، التي تميزهم عن المسلمين، فجمال الموسيقى لديه يكمن في الهزل الذي صحب الأبيات، حيث الأوزان السهلة و القافية الموحدة على حرف الميم، لتتناسب مع هزله من أصحاب العمائم،

1- شمس الدين النواجي، تأهيل الغريب، ص: 269.

2- المرجع نفسه، ص: 868.

3- علاء الدين الوداعي: اسمه علي بن المظفر الدمشقي. من شعراء العصر المملوكي، له في عبد العزيز المكنى بابن الفصيح وكان مغنّياً، توفي سنة 716 هـ.

4- صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، الوافي بالوفيات، تح: أحمد الأرناؤوط-تزكي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، ط1، 2000، ج:4، ص: 255.

فجاء بالجناس بين عدة كلمات كما في(غيروا، غيروه) ليبعث الموسيقى الساخرة من هؤلاء القوم.

و وصف برهان البهنسي[1] العنب من خلال إلغازه فيه، فصور ألوانه البيضاء و الحمراء، وشبهه بعقود الجمان، و ذكر استخداماته، فهو قد يصنع خمرا أو يشرب عصيرا أو يؤكل حبا، و هو يكثر في الشام و يقل في مصر، و هذه المعاني الخفيفة صاغها الشاعر على بحر الخفيف بقافية مقيدة تتلاءم و المعاني قائلا:

ذو بياضٍ و حُمرةٍ و كذا لي فرحاً من راحٍ سَرَتْ في المفاصلْ

فَتَراهُ يَوْماً عُقُــودَ عَقيــقٍ نَظمــتْ سِلْكهــا بِغَيْــرِ أَنَامِــلْ

و تَراهُ يبدو عقود جُمـــانٍ ما لها غير ثغر حبي مماثـــــلْ

و تَراهُ طوراً سُلافـــةٌ راح و لدرٍّ الحباب فيها حَواصـــــلْ

و عَلى عُــودِهِ يُغَنّي عَلينــا اعْجَميّ بِــهِ تَهيـــجُ البَلابِــلْ

لكَ مِنْهُ فَواكـهٌ و شــرابُ كُلّ عَصْرٍ اليكَ تَلْقــاهُ واصِــلْ[2]

إن القافية المقيدة في أغلب حالاتها تتوافق و البحور الغنائية الخفيفة، فالسكون الذي يقيد حرف الروي يَحُدُّ من طول البحر و كأنه يبتر الموسيقى و لا يتركها تستمر لتوافق ما أراده الشاعر من البحر الطويل.

1- البهنسي: برهان الدين إبراهيم بن علي بن أحمد المصري الشافعي المعروف بالبهنسي المتوفى سنة 846 له تخميس قصيدة البردة وهو تخميس غريب.

2- البدري أبو البقاء عبد الله، نزهة الأنام في محاسن الشام، دار الرائد العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1980، ص: 138-139.

2- **القوافي المطلقـــــة**: إن القافية في وزن قالبها المرتبط بوزن البحر و وزن الألفاظ تخضع في صيغتها و مبناها للقواعد الصرفية و البلاغية إلى جانب القواعد العروضية، و علماء اللغة يحددون الصيغة بماله "دلالة تصريفية دون تبين الأصوات المخصوصة"[1]، فهي القوافي التي يكون فيها حرف الروي محركاً بحركة (المجرى) ، وحركة المجرى طبعاً إمّا الضمة أو الفتحة أو الكسرة، وتشبع هذه الحركات بحروف لين ، الواو والألف والياء على التوالي، لذلك تسمى بالقوافي المطلقة، وهذه القوافي يأتي بعد رويها حرف (الوصل) بأنواعه، وربما يلحقه حرف لين آخر هو (الخروج)، ويسبقه إمّا حرف عادي أو الردف , أو التأسيس والدخيل، "أما المبنى فهو يتكون من أصوات مخصوصة سواء كانت صوامت أو صوائت و يبين ترتيبها و مواضعها"[2]، و قوالب القافية بأشكالها تجمع بين الوزن و الصيغة و المبنى، و لكن بشكل متفاوت، و مادام وزن القافية يلتقي فيه الوزن العروضي و الصرفي، فإن صيغة قالبها لها دور جوهري في تصنيفها إلى مجردة و مردوفة و مؤسسة، فهو ذو دلالة عروضية بالدرجة الأولى و صرفية بالدرجة الثانية، أما المبنى فيظهر في ألف التأسيس و أحرف الوصل مثل الهاء الساكنة، و المتحركة أو غيرها من الضمائر.

و إذا كان العروضيون في صياغتهم لقواعدهم يجمعون بين الوزن و الصيغة و المبنى فهم بذلك يلتقون أيضا مع البلاغيين في أحكام الجناس و السجع و التكرار و الترديد و الاشتقاق و غيرها المبنية كلها على أساس المضارعة الكلية أو الجزئية، و لعـل هذا التوافـق

1- محمد محمد يونس علي ، وصف اللغة العربية دلاليا، جامعة الفاتح، طرابلس-ليبيا، د.ط، 1993، ص: 248.
2- المرجع نفسه، ص: 248.

و التقاطع الكلي أو الجزئي بين قواعد العروضيين و الصرفيين و البلاغيين تتضح أكثر في دراستنا للقوافي المردوفة و المؤسسة و بخاصة إذا انتهت بهاء الوصل أو كاف الخطاب.

لذلك سنحاول الاهتمام بالعناصر الأساسية ذات الوظيفة التمييزية لقوالب القوافي الكبرى، و التي لها دور حيوي في التشكيل الفني للبنيات الأسلوبية التكوينية الصوتية، و من ثم يتعمق فهمنا للمضمون الانفعالي و لمظاهره الجمالية.

تواتر القافية المطلقة بأنواعها:

- **القافية المطلقة المردوفة:** قال برهان الدين القيراطي[1] من بحر البسيط شيئا من البديع ملغزا في كنافة و قطايف، و لغزه هذا شبيه باللفظي، و جعل القافية فيه مطلقة مردوفة بالألف.

هَذانِ لُغْزانِ قدْ حلّا بِبابِـكَ يـــا قَاضِي البرّيةِ ما هذانِ خَصْمــانِ

اسْمان كل خمــاسيّ إذا كَتَبْـــتَ حُروفُهُ و هُما لا شكَّ خَدْنَـــانِ

تباينّا في الورى شَكلاً إذا نَظــروا وصورةُ وهما في الأصلِ مِثـــلانِ

هُما إلى الصّينِ منسوبٌ مقرُّهمــا إذا حضرا في مكانٍ بين أُخْـــوانِ

كَذا كُنَّا وهُوَ بَيْنَ النَّاسِ لَيْسَ لَـــهُ مِنْ كُنْيَةٍ ما انْتَحى في ذلكَ اثنــانِ

في البرِّ يَلْفي و إنْ فتّشْتَ عَنْهُ تَجِدْ في لُجّةِ البَحْرِ يُلْقى خَمْسَهُ الثّاني

نَبْتٌ لَهُ النّارُ قَدْ أَبْدَتْ لَـهُ وَرَقَـا فاعْجَبْ لَهُ وُرْقاً يَنْمو بِنيـــرَانِ[2]

1- برهان الدين القيراطي 726 - 781هـ، 1325 - 1379م: إبراهيم بن عبد الله بن محمد بن عسكر بن مظفر بن نجم بن شادي، عالم، أديب و شاعر مصري، الشهير بالقيراطي.

2- شمس الدين النواجي، تأهيل الغريب، ص: 940.

الكنافة و القطائف، إلفان لا خصمان، كل اسم مكون من خمسة حروف عند الكتابة، و يبدآن بحرفين متشابهين لفظا، و مختلفين صورة و شكلا، و كلاهما يوضعان على الصينية عند تقديمه للضيوف، و لفظة (كنى) يشتمل عليها الاسم الأول و هو كنافة، و لو دققنا النظر في الخمس الثاني و هو حرف (نون) فقد قصد حيوان البحر الحوت، ثم تحدث عن دور النار في جعل عجين الكنافة أوراقا رقاق.

- **القافية المطلقة المتواترة:** قال ابن نباتة من مجزوء الرمل مبدعا في الاهتمام بالموسيقا الشعرية في نظمه لأبياته و بخاصة الموسيقا الداخلية، دون أن يهمل الموسيقا الخارجية، فشاكل بين أصوات كلماته و معانيها، و من هذا القبيل قوله يهجو نفسه و يشكو الفقر:

كَانَ لي مالٌ و كيسٌ قَبْلَ تهيامي و سُكْرِي

فَسَكَبْتُ المالَ طاساً و صَبَغْتُ الكَيْسَ خَمْرِي[1]

استخدم ابن نباتة محسنات بديعية كالتكرار في كلمة (كيس) ساعد على إعطاء النظم موسيقا جذابة و جميلة، وهذا ليس بغريب على الشاعر، يقول عبد اللطيف حمزة في شعره "إذا نظرت في شعر هذا الرجل وجدته يزخر بأنواع شتى من البديع من جناس إلى طباق إلى اكتفاء إلى مراعاة نظير. و لكن أكثر الأنواع البديعية شيوعا في شعره هي، التضمين، و التورية، و الاكتفاء، و السهولة ..."[2].

1- ابن نباتة، الديوان، ص:60.

2- عبد اللطيف حمزة، الأدب المصري من قيام الدولة الأيوبية إلى مجيء الحملة الفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، د.ت، ص: 126.

- **القافية المطلقة االمتداركة:** قال زين الدين بن عبيد الله[1] ملغزا في قصيدة من بحر الطويل، مستخدما فيها قافية الراء التكراري، و التي تعطي تنويعا موسيقيا لنغمته جعلت الشعراء يستخدمونه للتعبير عما في بواطن ألغازهم من معاني تتعلق بالأفكار و العواطف[2]، فهم لم يكتفوا بالتعبير عن أفكارهم تجاهها، بل وصفوا تأثيرها على نفوسهم و عواطفهم :

و ناحِلةٍ صفراءَ تنطقُ عن هــوىً فتُعربُ عمّا في الضميـرِ و تُخبِرُ

يَرَاها الهَوى و الوجدُ حتّى أعادَها أنابيبَ في أجوافِها الريحُ تُصْفِرُ[3]

وفي نفس النوع من القافية قال صفي الدين الحلي من بحر البسيط في هجاء لقيط يدعى عيسى كلمات تتماشى مع الغرض الذي أنشأ فيه أبياته، فهجا الشخص منتقيا ألفاظه بما يتناسب مع اسم ذلك الشخص، و اسم سيدنا عيسى، و نفي علة التشابه بينهما فيما عدا كونهما يحملان الاسم نفسه، و نشأتهما بلا أب:

سُمِّيتَ عيسَى ، ولم تَظفَرْ بمُعجِزَة ولم تُشابِهْهُ في عِلمٍ ولا حَسَبِ

ولا أتَيــتَ بشيءٍ من فَضائِلِــــهِ إلاَّ بأنّكَ من أُمٍّ بغَيــــرِ أبِ[4]

1- زين الدين بن عبيد الله: محمد بن عبيد الله بن جبريل، الكاتب المصري، له شعر لطيف عذب بمجامع القلب، توفي سنة: 674.

2- النويهي محمد، الشعر الجاهلي، الدار القومية للطباعة و النشر، القاهرة ، د.ط، ص: 100.

3- الصفدي صلاح الدين، الوافي بالوفيات، ج:2، ص: 433.

4- صفي الدين الحلي، الديوان، ص: 458.

أضفى الشاعر على هجائه لونا موسيقيا خفيفا في توحيده للوزن، و استخدامه في القافية حرف الباء ، الذي يوصف بسرعة النطق به من خلال حركته الثابتة على الحرف، و لم يتناول الشاعر الموسيقا الداخلية الظاهرة بكثرة في أبياته، و اهتـــــم بأسلــوب حسن التعليل ليكشف عن المحسنات المعنوية التي أرادها الشاعر حين علل وجه الشبه بين هذا اللقيط و سيدنا عيسى، و قد جاء بهذا التعليل ليمكن إيصاله إلى الذهن بطريقة لطيفة رغم ما يمكن فيه من عبارات الهجاء.

- **القافية المطلقة المتراكبة:** قال ناصيف اليازجي في رسالة إلى صديق بالديار المصرية:

يستجمعُ الشَّملُ في الدُّنْيا وينْصدِعُ حتـَّى يَلـــيهِ افْتِراقٌ ليسَ يَجتمعُ

فَـــخُذْ لــنَفْسكَ حَـظَّا مِـن أَحِبّتِها مِنْ قَبلِ حَبْلِ هذَا العيشِ يَنْقطعُ

نَستَخْدمُ الصُّحْفَ فِيمَا بَينَنَا رُسُلًا تَمْـــضِي أَحَــاديثُنَا فـِيها وتُرْتَجَـعُ

بُعــدُ المَنازِلِ مَــع قُرْبِ القُلوبِ لَنَا يُعـــَدُّ قُـــربًا بِه نَحْظَى وَنَنْتَفِـعُ

وَأَوْحَشُ النـَّاسِ بُـعْدًا مَـنْ نُحَاوِرُهُ دَهْـــرًا وَلَيّسَ لَنَا في أُنْسِهِ طَمَـعُ[1]

صور الشاعر مرارة البعد بين الأحبة والأصدقاء، فدعا إلى اغتنام فرص التلاقي والتقارب بمختلف الطرق والسبل وإن كان هذا التواصل بالرسائل فهو أحسن من الانقطاع والفرقة، فعسى أن يكون اللقاء الشخصي بعد هذه الرسائل، وقد اعتمد الشاعر في قصيدته على بحر البسيط قافية المتراكب(/0///0) ليجد المتنفس في آخر كل بيت بهذه القافية الطويلة النفس نوعا ما.

1- ناصيف اليازجي، الديوان، تح: نظير عبود، دار مارون عبود، بيروت-لبنان، ط1، 1983، ص: 25.

- **القافية المطلقة المؤسسة:**

قال أسامة بن منقذ من بحر الطويل و هو يعرض حركة من الجيش المصري باتجاه بلاد الشام، شهر صفر زمانها و قد قطع المفاوز في أيام الصيف على ما يذكره له الملك الصالح في مراسلته الشعرية:

و تُغْزى جُيوشُ الكفرِ في عقرِ دارِها و يُوطاَ حِماها و الأُنــوفُ رَواغــمُ

نَذَرْنا مَسيرَ الجَيشِ في صَفَر فَمــا مَضى نِصْفُهُ حتّى انْثنى وَ هْوَ غَانِـمُ

بَعَثْناهُ مِنْ مصرَ إلى الشّامِ قاطعاً مَفاوِزَ وَخْــدُ العِيسِ فيهنّ دائــمُ

يُهَجِّرُ و العصفورُ في قَعْــرِ وَكْــرِهِ و يَسْري إلى الأعداءِ و النَّجْمُ نائــمُ

تُبــاري خُيولاً ما تــزالُ كأنّهــا إذا ما هي انفضَّتْ نُسورٌ قَشاعــمُ[1]

نلحظ في البيتين الأخيرين أن الشاعر أفاد من صورة شعرية جميلة أضفت على النص جمالية أكبر مما هو الواقع في النص، فلقد جعل من النجوم كأنها بشر ينام، فلمــا نامت هذه النجوم أغار هذا الفارس، كناية عن التبكير في الحرب، غير أننا نرى أن النجوم لا تنام إلا قبيل طلوع الفجر، فقد قال الله تعالى: "و إِدْبارَ النّجوم" [2]، أي وقت غيابها عند وقت الفجر.

1- أسامة بن منقذ، الديوان، ص: 118.

2- المصحف الشريف، سورة الطور، الآية 49.

احتفل شعراء العصر المملوكي و العثماني بموسيقى شعرهم، و وفروا لها كل متطلباتها، و وفقوا إلى حد ما في الربط بين المعاني و الوزن الشعري الذي اختاروه، و تبين أنهم اعتمدوا على الأوزان القديمة، و مالوا إلى استخدام البحور المجزوءة في مقطوعاتهم و قصائدهم، و اهتم الشعراء هذا العصر أيضا بالقافية في شعرهم، و استخدموا حروف الروي التي شاع استخدامها في الشعر العربي مثل: الراء، و الميم، و الدال، بالإضافة إلى أنهم تجنبوا أن ينظموا على روي عدد من الحروف التي يستثقل أن ترد قافية للشعر من الناحية الصوتية، مثل: التاء و الذال، و الغين، و الظاء.

أما من ناحية أنواع القوافي فالشعراء في هذا العصر لم يخرجوا عن أجدادهم في بناء قوافيهم، فتبقى التبعية هي ما يحكم اختيار القافية من مؤسسة و مردوفة و مجردة، فالقوافي المؤسسة تتفاوت في غنى قوالبها الفنية و تشكيلها الأسلوبي و ذلك بحسب ما تتضمنه من عناصر صوتية و سمعية و خطية و بصرية، بسبب مقاطعها الصوتية و الصرفية المتنوعة التي تعطي للشاعر مجالا واسعا في اختيار ألفاظ قوافيه بما يتناسب و الوزن و العاطفة.

وعن قوالب القافية المردوفة فقد كانت أكثر القوالب تواترا وتنوعا ، وأكثرها إلزاما لصور البحر في المتواتر منها من المترادف وهذا يفسر حضورها بشكل مكثف في الشعر المملوكي والعثماني.

ويبقى قالب القافية المجردة من أبسط القوافي و أقلها لوازما لكن في مقابل ذلك من أكثرها تغيرا في الحجم، ومن ثم تنوعا في قوالبها، فهي تقبل المترادف والمتواتر والمتدارك

والمتراكب و المتكاوس، ومن ثم فإنّ صيغها كثيرة ولكن حسب ما جاء في شعر هذه الفترة فإنّ الشعراء اختاروا القافية المجردة بقدر اختيارهم للقافية المردوفة، كما أنّهم اقتصروا على القوالب المتوسطة كالمتدارك، ثم المتراكب، والمتواتر والقافية النادرة هي المترادف، والأندر منها أو المنعدمة تقريبا هي المتكاوس.

والملاحظ كذلك عن القافية المجردة أن النفس الشعري في هذه القافية زاد عند أغلب الشعراء، وتفسره البساطة في اختيار قوالب القافية الذي يؤدي بالضرورة إلى السهولة في تكثيف معجم ألفاظ القافية، و بخاصة أنها تجمع بين الأسماء والأفعال والصفات والظروف والحروف وغيرها ، و تستخدم كل الصيغ المشتقة في هذه الأقسام.

ثالثا: جماليات القافية

لا شك في أن القافية من الأركان الأساسية في بنية الشعر العربي، و تحقق جماليات النص الشعري بالنظر إليها في علاقاتها مع الأركان الأخرى و الوسائل الأسلوبية، ثم النظر إليها من خلال العناصر المشكلة لها، و دور كل عنصر ضمن قواعد صارمة تحقق الانسجام في الإيقاع المتكرر المنتظم في نهاية الأبيات ، و القدامى نظروا إلى علاقة القافية ببقية أجزاء الأبيات، و لكنهم وقعوا في منهج التفاضل بين هذه الاستهلالات و الموضوعات، و حسن التخلص و الخواتم، كما قسموا النص الشعري قسمة أخرى عمودية ففاضلوا بين المطالع و المقاطع أي بين أوائل الأبيات و خواتمها، و لن تكون هذه الخواتم غير القوافي، و هم في هذه التفاضلات يبحثون عن المواقع التي تتضمن أكبر قدر من الجمال أو التي هي أصل الجمال و منبعه و بقية الأركان و المواقع تكون تابعة لها، أو التي تكون مكمن الجمال الحقيقي و الجوهري، و في هذا المقام "سأل ابن رشيق الشيخ أبا عبد الله محمد بن إبراهيم بن السمين عن هذا -ويقصد المقاطع و المطالع- فقال: المقاطع أواخر الأبيات، و المطالع أوائلها، قال: و معنى قولهم (حسن المقاطع) أن يكون مقطع البيت و هو القافية متمكنا غير قلق و لا متعلق بغيره فهذا هو حسنه"[1].

و هذا التفاضل بين فواتح الأبيات و خواتمها كان منذ القدم محل جدل بين النقاد، و في هذا الصدد روى الجاحظ أن شبيب بن شبيبة كان يقول: "الناس موكلون بتفضيل جودة الابتداء و بمدح صاحبه و أنا موكل بتفضيل جودة المقطع و بمدح صاحبه، و أنا

1- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، ج1،ص: 216.

موكل بتفضيل جودة المقطع و بمدح صاحبه، و أنا موكل بتفضيل جودة المقطع و بمدح صاحبه، و حفظ جودة القافية - و إن كانت كلمة واحدة - أرفع من حظ سائر البيت أو القصيدة"[1].

و في الحقيقة فإن شعراء العصر المملوكي و العثماني كانوا في هذا الاتجاه قد حافظوا على القافية في كل أشعارهم، و رأوا بأن جمال الشعر لن يكتمل بغيرها، أما تصنيف القوافي بحسب صيغها و علاقة ذلك بجمالها فإن العروضيين حاولوا منذ القدم تصنيف القوافي على هذا الأساس، لكنهم كانوا ينظرون إلى جوانب الانسجام الصوتي و قعدوا لذلك قواعد تحرم كسر هذا الانتظام و الانسجام في الصوامت و الصوائت، كما حاول النقاد أيضا النظر إلى هذه الصيغ، و من هؤلاء ابن طباطبا الذي نظر إلى صيغ القوافي و حصرها في سبع في جوابه عمن سأله فقال: "سألت أسعدك الله عن حدود القوافي، و على كم وجه تتصرف قوافي الشعر؟ قوافي الشعر كلها تنقسم على سبعة أقسام: إما أن تكون على فاعل مثل: كاتب، و حاسب، و ضارب، أو على فعال مثل: كتاب، و حساب، و جواب، أو على مفْعَلْ مثل: مكتب، و مضرب، و مركب، أو على فعيل مثل: جيب، و كئيب، و طبيب، أو على فعل مثل: ذهب، و حسب، و طرب، أو على فَعْل مثل: ضرب، و قلب، و قطب، أو على فعيل مثل: كليب، و نصيب، و عزيب، على هذا حتى تأتي على الحروف الثمانية و العشرين، فمنها ما يطلق و منها ما يقيد، ثم يضاف كل بناء منها إلى

1- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، ج1،ص: 216.

هائها المذكر أو المؤنث، فيقول: كاتبه أو كاتبها، كتابها، أو مركبه، أو مركبها، أو حبيبه، أو حبيبها، أو ذهبه، أو ذهبها، أو ضـربه أو ضربها، أو كليبه، أو كليبها، و يتفق هذا في الرجز فهذه حدود القوافي التي لم يذكرها أحد، مما نقدم فأدرها على جميع الحروف و اختر من بين أعذبها و أشكلها للمعنى الذي تروم بناء الشعر عليه"[1].

فإن ابن طباطبا على الرغم من اختصاره لصيغ القافية و أبعاده لبعض القوالب كالمتكاوس، و عدم اهتمامه بلوازم الحركات، فإنه لم يصنف القوافي تصنيفا جماليا ترتيبيا بل ترك ذلك لذوق الشاعر، و مناسبها للانفعال الشعري، هذا ما سار عليه شعراء العصر المملوكي و العثماني في اختيارهم لقوافيهم، فهم قد حكموا الذوق كما حكموا المادة اللغوية المناسبة لنفس القصيدة و موضوعها، و لم يخضعوا للتصنيف الصوتي الموضوعي الذي يدرس قالب القافية و يبين الصور الأكمل موسيقيا ثم التي تليها حتى الوصول لأقلها جمالا و أبسطها تركيبا.

يقول إبراهيم أنيس: لو طلب إلينا أن نقسم القافية حسب ما فيها من كمال موسيقى إلى مراتب لقلنا إن هناك مراتب تصاعدية، تبدأ بالقافية المقيدة التي تسبق رويها بحركة قصيرة و لا تلتزم هذه في أبياتهـــا، و تلك هي أقصر القافية، يليها تلك القافية المقيدة التي تلتزم في أبياتها الحركــة القصيرة قبـل الروي، و ربما القافية المطلقة التي لا تلتزم فيها هذه الحركة في مستوى واحد معها من الناحية الموسيقية، يليها القافية المطلقــة التي تراعي الحركة فيها الحركة القصيرة قبل الروي، و مثلها واحد تلك التي يسبق رويها واو

1- ابن طباطبا : عيار الشعر ، تحقيق: د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية، ط3 ، 1984، ص: 113.

المد أو ياء المد مع التناوب بينهما، يليها تلك القافية التي يسبق رويها بحرف مد معين يلتزم في كل أبيات القصيدة (المؤسسة، المردوفة بألف المد)[1].

و إذا كان إبراهيم أنيس ينظر إلى القافية من حيث كثرة لوازمها و ثبات قالبها و صفاء موسيقاها فإنه أغفل النظر إلى خصائصها، و التفاعل بينها و بين بقية العناصر الأخرى ضمن النظام الموحد أو أنظمة أخرى، بالإضافة إلى ذلك اخرج القوافي المجنسة، و لزوم ما لا يلزم من هذا التصنيف.

و في الحقيقة فإن شعراء العصر المملوكي و العثماني تفاوتوا في تطبيق هذه المعايير، لكنهم يتفقون في الغالب في التوازن في اختيارهم العام لهذه القوالب، فهم قد أكثروا من القوافي المردوفة و بخاصة ما جاء منها بألف المد و التي تحقق جمالية الانسجام، و من ثم الكمال الموسيقي، لكنهم في الوقت نفسه أكثروا أيضا من القوافي المجردة التي تقع في الرتب الدنيا من حيث الكمال الموسيقي، و بخاصة و أنهم لم يتحاشوا سناد التوجيه في أغلب هذه النصوص المقيدة منها و المطلقة.

و من جهة أخرى فهم وازنوا أيضا بين معدلات استخدامهم للقافية المؤسسة و المقيدة، الأولى تحقق الكمال الموسيقي و الثانية تدرج في المراتب الدنيا، كما أن شعراء العصر المملوكي و العثماني بقوا يطبقون المبدأ الذي لا يرى الجمال الموسيقي إلا في وحدة القافية، مهما امتد النص و اختلفت فيه الموضوعات يقول ابن رشيق: و قد رأيت جماعة

1- ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 269.

يركبون المخمسات و المسمطات و يكثرون منها و لم أر متقدما حذقا صنع منها، دالة على عجز الشاعر و قلة قوافيه[1].

لكن النقاد لم يلتفتوا إلى علاقة القافية بكونها بنية صوتية تحمل قيمة جمالية و نفسية في آن واحد، و هذا ما جعلهم يخضعون الداخل للخارج، و هذا الموقف الفني حكم حتى الوسائل الأخرى التي بقيت مفصولة عن بعضها، و لم يتساءلوا عن لجوء التفاعل بينها كما يتجه النقد الحديث إلى إيجاد ملمح مشترك بين الاستعارة و القافية "يضع في الاعتبار معالجتهما المشتركة.. و كل واحد من هذه الأدوات يمكن أن تعد عاملا شعريا يؤدي مهمته على طريقته و لحسابه الخاص، لكن إذا كانت جميعها تنتج نفس الظاهرة الجمالية، و تكون جميعا مخزون الوسائل المستخدمة في معنى أولى محدد"[2]، لكن هذا الانفصال بين القافية و الوسائل الأخرى، ربما يعود إلى أن جمالية القافية مرتبطة بجماليات الأنساق المروية التي تعتمد على النمطية الأحادية و التكرار المكثف الذي تعمقه البنية الزمانية و جمالياتها، و هذا ما جعل مصطفى حركات يؤكد على أن جمالية القافية "مرتبطة بالنص المروي و قواعدها خاضعة لقواعد الأداء بقدر يفوق القواعد الأخرى الدلالية و النظمية" [3].

كما أنهم حاولوا استخدام الوسائل الأقل تعقيدا، و إن كانت غنية في عناصر التشكيل الجمالية، و من ثم فإن الجمال الحقيقي عندهم بقي محصورا في الإكثار من

1- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، ج1،ص: 182.

2- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي-محمد العمري، دار توبقال، المغرب، د.ط، 1982، ص: 63.

3- مصطفى حركات، قواعد الشعر، العروض و القافية، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د.ط، 1989، ص: 12.

المألوف، و لم يحاولوا قلب المعادلة و تكثيف استعمالهم للنادر، و ربما اعتبروا الإكثار منها يفقدها تأثيرها، و هم بهذا كأنهم يطبقون قول (ج.جويو) عن القافية أنها "لغنية بالمعنى الأصل للكلمة أي لزوم ما يلزم و هي تقتضي تجانس مقطعين لا مقطع واحد فجمالها ينشأ من ندرتها حتى إذا كثرت أصبحت ثقيلة"[1].

و كأنهم في هذا المنهج الجمالي في اختيارهم لقوافيهم يصدرون من رؤية موافقة لجويو في إعطائه قيمة موسيقية للصوائت ولكنهم يختلفون معه في تمسكهم بوحدة الروي، و هذا من عراقة الذوق الشعري العربي، و على هذا الأساس فإنهم بقدر ما يقدرون الصوائت فإنهم يقدرون الصوامت أيضا، و يختلفون مع أولئك الذين يرون في الصوامت مجرد ضجة تصحب الصوائت، و ليس لها قيمة موسيقية في ذاتها[2].

و خلاصة القول فإن جمالية القافية ينظر إليها على أنها تكرار مماثل يحدث متعة فنية من هذا التوقع المستمر طوال النص لإيقاع لحني معروف من جهة و غير معروف من جهة ثانية، فهو معروف من حيث هذا الدال و صيغته و لوازمه من صوائت و صوامت، و غير معروف من حيث المدلول لهذا الدال الذي ليس إلا هذا القالب القافوي المشترك بحجم عدد أبيات القصائد.

1- ج.جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر: سامي الدروبي، دار اليقظة، دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة، دمشق-سوريا،ط2، د.ت، ص: 209.

2- المرجع نفسه، ص: 204.

الفصل الثاني

مستويات إيقاع القافية

رَبَطَ النَّقد العربي القافية بالوزن و جَعَلَهُ بمثابة دقات ما، والقافية بمنزلة صوت يصبغ هذه الدقات؛ واعتمادها يُحدث صوتًا على نسق معلوم؛ ثم إذا تكررت الأبيات كان ذلك بمثابة دفعٍ من التأليف الموسيقي الذي تؤطره القافية، وترتبط فيما بينها برابطي الوحدة والانسجام[1] و يعزز ذلك بما تحدثه ألفاظ التعبير من تلوين للحركات والسكنات بأجراسها وإيقاعها، وينسجم كل ذلك مع الوحدة التي يحدثها اتحاد الوزن والقافيـة، برنينـــه المتصل في كل قصيدة.

دفع ذلك التناغم بين القافية والعناصر الإيقاعية الأخرى بعض الباحثين إلى القول ببروز الوحدة الموسيقية، كوظيفة أساسية لذلك التناغم، وبالتالي، فإن هاجس الحفاظ عليها كان وراء رفض النقاد العرب لما أسموه بعيوب القافية.

و لاشك أن التماثل الصوتي الذي تحققه القافية داخليًا وخارجيًا، يحقق للقصيدة وحدتها الموسيقية، ومما يعزز ذلك التماثل الصوتي وحدة القافية، وعدم خروجها إلى التنويع . ولا تتمثل وحدة القافية بتساوي حروفها وحركاتها فحسب، بل في بنيتها الصرفية أيضًا، وتوازيها النحوي، وتقاطعها الدلالي، وتشاكلها الصوتي، وترصيعها التقطيعي، ولذلك فإن خروج القافية إلى التنويع يرسم مجموعة من الخطوط البيانية المرتبطة بدرجات التنويع ومستوى الخروج، ولا أظن أن الخروج الجزئي عن وحدة القافية، كالإقواء، مثلا، يخرب الوحدة الموسيقية في القصيدة، لأن ذلك التخريب يحتاج إلى خروج كلي للقافية، في جميع مستوياتها : الدلالي والنحوي و الصرفي و الصوتي، ولا تشكل عيوب القافية، كل منها بمفرده،

1- عبد الله الطيب مجدوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج:3، ص : 834.

خروجًا كليًا، وبالتالي فإن ورود أي منها لا يشكل خرقًا للوحدة الموسيقية، لكن لم يغب هذا عن وعي النقاد العرب، ولذلك صنفوا عيوب القافية في درجات تتفاوت في القبح، فالإجازة مثلا، أشد قبحًا من الإكفاء، و الإصراف أشد عيبًا من الإقواء[1] و لو تفحصنا ذلك لوجدنا أن السبب يعود إلى درجة خروج كل حالة عن وحدة القافية؛ فالإكفاء : اختلاف حرف الروي بين بيت وآخر في القصيدة، مع مجانسة كل منهما للآخر، وتقاربه معه في المخرج، كالنون واللام، والحاء والخاء، والسين والصاد ، أما الإجازة فهي اختلاف الروي بين البيتين بحرفين متباعدين في المخرج، ولا يجانس أحدهما الآخر، كالباء مع اللام، والدال مع القاف، واللام مع الميم . أي إن الإكفاء أقل خروجًا عن وحدة القافية من الإجازة، ولذلك كان أقل عيبًا.

وعليه يمكن القول : إن النقاد العرب ضبطوا عيوب القافية وفق الدرجة الموسيقية التي تحققها كل حالة . وهم بذلك كانوا يبحثون عن الكمال الموسيقي المطلق الذي ثبته الخليل كمعيار، دون اعتبار أنموذج الخروج أو التنوع حالة طبيعية تحتاج إلى الوصف والتقعيد، كبقية النماذج التي حققت الوحدة الكلية، فكانت نتيجة ذلك ملاحقة نماذج التنويع بوصفها حالات خارجة عن القانون حتى الآن، يضاف إلى ذلك البحث الدائم عن أوجه المصالحة بين الأنموذجين : المعيار والخروج عنه . مع العلم أن أي معيار نقدي يخضع، كقيمة جمالية، إلى الزمان والمكان، وعوامل البيئة والثقافة، وما إلى ذلك من عناصر مكونة للشخصية الثقافية، و هذا ما يجعل منه حالة نسبية قد يخرج عنه أي شاعر، دون أن يخل بجوهر الشعر

1- محمد المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2، 1985 ، ص:3.

و التجربة الشعرية. و ذلك ما فعله فحول الشعراء في الجاهلية والإسلام، فعلينا أن نفهم خروجهم تنويعًا بحدود ضيقة، ربما لم يستسغها الذوق الفني العام؛ ولذلك جاءت نسبتها ضئيلة قياسًا إلى النسبة التي تشكل المعيار، وبخاصة أنه من غير المقبول القول بعجز أولئك الشعراء عن الإتيان بالقافية سليمة من العيوب والوقوع في خطأ واضح، كالإقواء مثلا، و هنا يمكن أن نسجل لهم محاولة إيجابية في البحث عن الفاعلية الشعرية.

و تأخذ الوظيفة الإيقاعية للقافية دورها من موقع القافية وامتدادها أفقيًا وعموديًا في وجهين:

صوتي، يظهر من خلال صور التماثل الصوتي، كالتصريع والترصيع، والمجاورة، والتعطف، ووجه دلالي، يتمثل أفقيًا بالتوشيح والتبيين والإيغال، يدعى بالأنساق القافوية الأفقية، ويتمثل عموديًا بالتضمين والإيطاء، و مجموع التقاطعات الدلالية القائمة بين قوافي النص في حالات الاشتراك الفرعي والتراسل الوظيفي والتضاد التقابلي، الموزعة في حقول دلالية تتفرع عن البنية الدلالية للنص، و يدعى بالأنساق القافوية العمودية.

فالكلمات كما نعلم صنِّفت ضمن فئات صرفية ونحوية، تتجاوب مع فئات دلالية، والفئات التي تنتمي إلى فئة واحدة تحتفظ بجوهر دلالي مشترك، ومن ثم فإن العروض إذا خضع لمبدأ اللاتوازي فإنه يعطي إمكانية الابتعاد عن اجتماع كلمات من فئات واحدة في القافية كاسمين أو فعلين[1].

1- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص : 79.

أولا: الإيقاع الشكلي:

إن بناء البيت الشعري، طردًا أو عكسًا أي بناء أول البيت على القافية أو القافية على أول البيت يقوم على ارتباط الشطرين دلاليًا في الدرجة الأولى، واستقلالهما النسبي يحتل درجة متدنية . وهذا ما أكده الإحصاء؛ ويبين ذلك سيطرة وحدة البيت . وهذا يتجلى صوتيًا ودلاليًا بأشكال متعددة، أحدها ارتباط العجز بالصدر لفظيًا، أي ما سمي بالتصدير، أو دلاليًا؛ أي ما سمي بالتوشيح.

و المعروف أن الوجه اللفظي للقصيدة هو أن تكون إحدى" الكلمتين المكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت، والأخرى قبلها في أحد المواقع الخمسة من البيت، و هي : صدر المصراع الأول وحشوه وآخره، وصدر المصراع الثاني، وحشوه ... و الأصل في هذا الفرع ألا يرجع الصدر و العجز إلى التكرار"[1] ،إن هذا التعريف يركز على أمرين : نوع المادة وموقعها نوع المادة أن تكون مكررة أو متجانسة أو ملحقة بالتجانس . أما عن الموقع، فيحدد بستة مواقع : واحد ثابت، وهو آخر البيت، وخمسة متحركة هي صدر المصراع الأول وحشوه وآخره، وصدر المصراع الثاني وحشوه.

وفق ذلك يبدو التصدير تجنيسًا لولا رُبِط بالقافية، وهذا ما أكده ابن الأثير، حين انتقد الفصل بين التصدير والتجنيس، واعتبر التصدير ضربًا من التجنيس إلا أننا لو فصلنا بين التصدير والقافية لضاع التصدير في أنواع علم البديع، لأنَّه سيدخل بعد ذلك في باب التجنيس مرة، وفي باب الترديد مرة أخرى، وهو لا يتميز من الأخير، في أحد مستوياتـــه أي في

1- أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2، 1987 ، ص: 430-431.

التكرار إلا بالموقع القافوي؛ فـ "التصدير قريب من الترديد، والفرق بينهما أن التصدير مخصوص بالقوافي ... والترديد يقع في أضعاف البيت "[1]، يقسم ابن أبي الإصبع التصدير على حسب الموقع إلى أقسام وردت جميعها في الشعر المملوكي و العثماني و هي:

* **تصدير التقفية**[2] : و منه قول قانصوه الغوري على وزن الكامل:

فالحَمدُ للهِ الذي إِحْسانُهُ أَبَداً يَليهِ بِفَضْلِهِ إِحْسانُ[3]

في هذا البيت تكررت كلمة القافية في آخــر المصراع الأول.

* **تصدير الحشو**[4]: ومنه قول صفي الدين الحلي على بحر الكامل:

لا فُزْتُ مِنْ أَشْراكِ حُبُّكِ سالماً إِنْ شُبْت دِين هواكِ بالإِشراكِ[5]

تكررت" إشراك "باختلاف المعنى في حشو الشطر الأوِل وآخر البيت تحقيقًا لرد الإعجاز على الصدور.

* **تصدير الطرفين**[6]: ومنه قول ابن الوردي[7] على وزن الطويل:

سلاَم عَليْكمْ ما أَلذَّ وِصاَلكـمْ و غَاية مجْهـودِ المقِــلِّ سلاَم[8]

يتجاوب أول الصدر مع آخر العجز بتكــرار كلمة " سلام "محققًــا عودة الثانــي إلى الأول.

1- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، ج2،ص: 03.

2- هو تجاوب آخر الشطر الأول و آخر الثاني.

3- محمد راغب الطباخ الحلبي، إعلام النبلاء، ج3، ص: 460.

4- هو تجاوب وسط الشطر الأول و آخر الثاني.

5- صفي الدين الحلي، الديوان، ص : 414.

6- هو تجاوب أول الشطر الأول وآخر الثاني.

7- عمر بن مظفر بن عمر بن محمد ابن أبي الفوارس، أبو حفص، زين الدين ابن الوردي المعرّي الكندي المعروف بابن الوردي، فقيه وأديب وشاعر وقد درس في حماة ودمشق وحلب ولد في معرة النعمان سنة 691هـ وتوفي بالطاعون في حلب في سنة 749هـ .

8- ابن الوردي، الديوان، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الآفاق العربية، القاهرة-مصر، ط1، 2006، ص : 257.

كما وردت ألوان أخرى في الشعر المملوكي و العثماني من أشكال تقفية التصدير لم يدخلها النقاد تحت باب التصدير، لأنها لا تعتمد نوع المادة المكررة أو المتجانسة، وإنما أخذت شكل قصيدة التقفية، ولكن ليس بتكرار كلمة، وإنما بتكرار حرف، يضاف إلى ذلك أنها عدت من الأشكال الشعرية المستحدثة التي دفعت الشعر العربي إلى باب الزخرفة اللفظية، إلا أننا سندخلها في باب التصدير؛ لأنها تتشكل من ارتباط عجز البيت بصدره بحرف واحد يتكرر في الروي، وفي أول الصدر ، وقد سمى بعض النقاد هذا اللون بـ"محبوك الطرفين" وعليه أسس صفي الدين الحلي أُرتقِياته[1].

1. محبوك الطرفين:

يراد بهذا اللون أنه نوع من المنظوم تكون كلّ أبيات القصيدة أو القطعة مبتدَأة و مختتمة بحرف واحد من حروف المعجم. يذكر الرافعي أنّ أوّل من جاء بشيء من ذلك هو أبو بكر محمّد بن دُرَيْد ، ثمّ كثر نظم الشعراء لهذا النوع من الشعر منهم صفيّ الدّين الحلّي، و لعلاء الدين محمد بن عفيف الدين الإيجي الحسني الصفوي الزينبي[2] رحمه الله تعالى مسدسة في المديح النبوي رتبها على حروف المعجم والتزم الحرف أول الأشطار الأربعة وآخرهـــا:

الله أَحمدُ أحمدا إِذْ يَبْـــرأُ	**أَوْضَـى و ضيءُ نـــورُهُ يَتَلأْلأُ**
أَنْوارُهُ كُلّ العَوالِمِ تَمْـــلأُ	**أَكْوانُهُ لـولاهُ لـمْ تَكُ تَنْشَـــأ**
إِنْ كُنْتُمْ انْقَدْتُمْ لَهُ تَسْلِيمَـا	**صَلُّوا عَلَيْـهِ وسَلِّمُـوا تَسْلِيمَـا**

1- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، ج2،ص: 03.

2- علاء أبو عبيد الله بن عفيف الدين الحسيني الايجي(814هـ-880هـ).

بِرٌّ و بُرْهانٌ جَلا يَتَقَلَّـــــبُ بِالمُصْطَفَى مِمَّنْ صَفَا أَتَقَرَّبُ
بَدْرٌ بَدا مِنْ نُورِهِ يَتَطَلَّـــبُ بَحْرُ بُحورِ الجُودِ مِنْهُ تَرْكَبُ
بَادِرْ بِما يُجْدي لَكُمْ تَنْعِيمَا صَلُّوا عَلَيْهِ وسَلِّمُـوا تَسْليمَا[1]

و منه على وزن البسيط من قول صفي الدين الحلي في ديوانه:

بَدَتْ لَنا الرَّاحُ في تـاجٍ مِنَ الحَبَـبِ فَمَـــزَّقَتْ حالـة الظَّلْمـاءِ باللهَـــبِ
بِكْرٌ ، إذا زُوِّجَتْ بالماءِ أَوْلَدَهـــــا أطفـــالَ دُرٍّ على مَهْـدٍ من الذَّهَـــبِ
بَقيّةٌ من بَقايا قــومِ نُـــــوحٍ، إذا لاحـــتْ جَلَتْ ظُلمةَ الأحزانِ والكُـربِ
بَعيدةُ العَهْدِ بالمِعصارِ، لـو نَطَقَتْ لَحَدَّثَتْنا بِمـــا في سالِـفِ الحِقَـــبِ
بَذَلْتُ عَقْلي صداقاً حين بِتُّ بِـــهِ أُزَوِّجُ ابْنَ سَحـــابٍ بِابْنَـةِ العِنَـــبِ [2]

تبدأ أبيات القصيدة كلها بحرف الباء، وهو حرف الروي نفســـه.

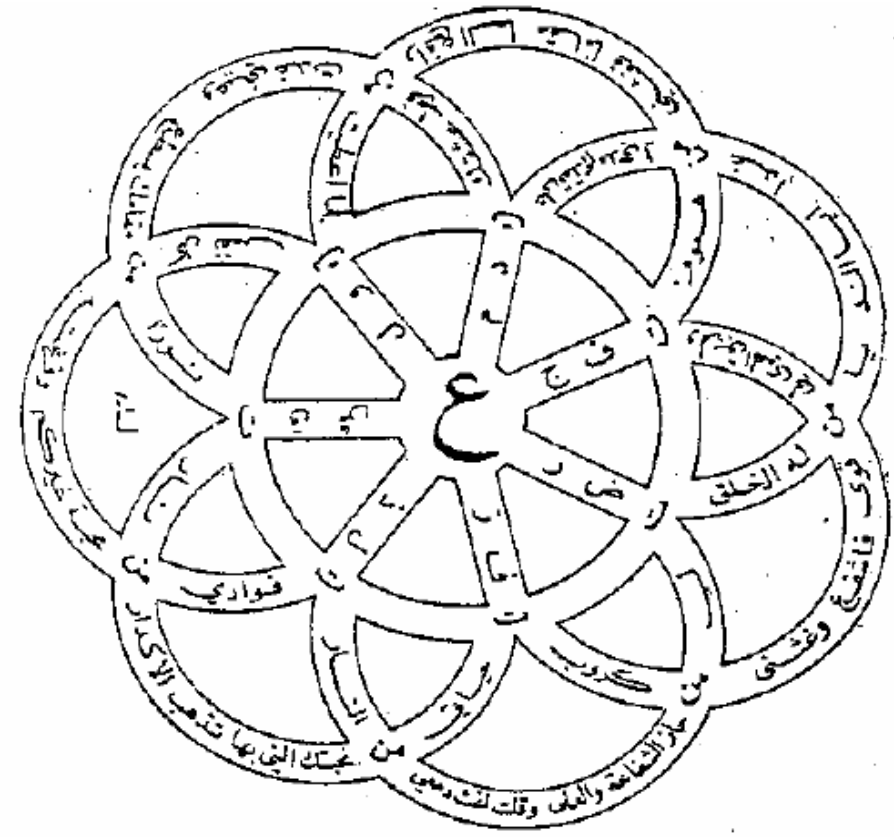
و من ذلك أيضا على حرف التاء من بحر الكامل من قول صفي الدين الحلي:

تابَ الزمانُ من الذُّنوبِ فَواتِ واغْنَم لذيذَ العيشِ قَبْلَ فَواتِ
تَمَّ السُّرورُ بِنا، فَقُم يا صاحبي نَسْتدرِكِ الماضي بِنَهبِ الآتـــي
تاقَتْ إلى شُربِ المُدامِ نُفوسُنا لا تذهبنّ بَطالـةُ الأوْقـــــاتِ
تَوّجْ بكاساتِ الطَّلى هامَ الرُّبَى في رَوضَـــةٍ مَطلولةِ الزّهَـراتِ
تَغْدُو سُلافُ القَطرِ دائرةً بهـا والكـــأْسُ دائرَةً بكَفِّ سُقـــاةِ [3]

ويضطر الشاعر إلى نظم الشعر" محبوك الطرفين " حين يبني قصيدته على أشكال هندسية كالدائرة والمثلث والمربع والمخمس ... الخ، وذلك لأنه يبدأ من نقطة ثم يعود إليهـــا،

1- المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج:7 ، ص : 470.
2- صفي الدين الحلي، الديوان، ص : 707.
3- المرجع نفسه، ص : 709.

فالدائرة مثلا لها مركز، وفي هذا المركز حرف بدأ منه البيت وإليه ينتهي، و عليه فإننا نستطيع أن نكتب كل قصيدة من قصائد الأرتقيات بشكل دائري مبسط، لأن أبيات كل أرتقية تبدأ وتنتهي بحرف واحد، وقلنا المبسط لأن الشعر الهندسي أكثر تعقيدًا من إعادة حرف الابتداء والانتهاء، لما يحفل به من نقاط تقاطع بين الأبيات، بحكم الأشكال الهندسية المتداخلة في القصيـــــدة، و هذه الدائرة أنموذجا عن ذلك:



إذا نظرنا إلى الدائرة نقرأ الأبيات الآتية من بحر الطويل:

عَشِقْتُ نوراً من مِقامِكَ يَسْطَعُ وَعَيني غَدَتْ مِنْ فَرْطِ عِشْقِكَ تَدْمَعُ
عَمَدْتُ عَلى تَقْديمَ مَدْحي لمِنْ غَدا أَبا الندِّ يا مَنْ لَهُ الخَلْقُ تَضَرَّع
عرضتُ لِمَنْ حازَ الشّفاعةَ والعُلى وقُلْتُ أَغِثْ دَمْعي مِنَ النَّارِ تَلْذَع
عَذِلْتُ فُؤادي مِنْ مَحَبَّةَ غَيْرَكُمْ وفَرَغْتُهُ مِنْ كُلّ نَفْسٍ تولّع
عَلَوْتَ بِما أَعْطَيْتَ منْ رافعِ الشّما مَقاماً فَغِثْني مِنْ هُمومٍ تَفْجَعُ
عَجِفْتُ ولَمْ يُبْقِ الهَوى لي من قِوى فاشْفَعْ وغِثْني مِنْ كُروبٍ تَفْزَعُ
عَزَفَتْ حَياتي من مَحَبَّتَكَ التي بها تَذْهَبُ الأكْدارُ مِنّا وتَقْشَعُ[1]

عندما نتأمّل جيدا هذه الدّائرة المركّبة تبدو لنا الملاحظات التالية:

1- كلّ بيت يبتدئ بحرف العين وبه ينتهي.

2- نهاية كلّ بيت معكوسة في مطلع الذي بعده.

3- عكس بداية البيت الأول تتّفق وقافية الأخير.

4- هذه القصيدة تصلح أن تكون دائرة سباعيّة.

1- بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي و العثماني، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط6، 1989، ص: 210.

2. الشعر الهندسي:

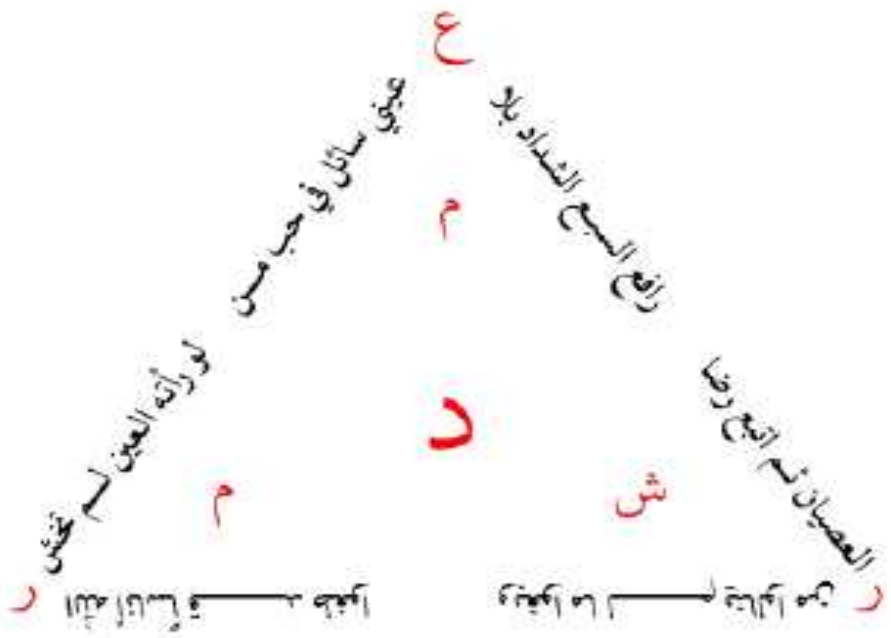
في عصر الدول المتتابعة هو من وجهة نظر النقاد صورة تطويرية لفن الشعر و للفن التصويري المعماري الذي أنتجته الثورة الفنية الإسلامية في تلك العصور ، وهو في الوقت ذاته ملمح حضاري بديع يفضي إلى الإيمان بالتطور التحديثي الذي نحته الشعر في تلك الفترة بقوة تجاه الرسم والنحت ممتزجا بروح الإنسان آنذاك التي تعيش حالة انبهار بالجمال الطبيعي بتوسع الدولة الإسلامية لتضم مناطق مفعمة بمشاهد طبيعية لم يعرفها العربي قبل ذلك، إضافة إلى الامتزاج العميق الذي أحدثه هذا التوسع مع ثقافات جديدة غير عربية تم التعايش معها و التعمق فيها بشكل خلاب سنّه ذلك المجتمع الأندلسي الفريد وعاشته الدول المتتابعة فترة من الزمن، فكان الأثر العذب في لوحات شعرية غزلية أو دينية تحلّي القصور والدور والكنائس! ولعل فيه هروباً من الوقوف على أبواب السلطة المتغيرة التي لا تكفل الأمان لطالبها أبدا وبالتالي لتابع هذا الطالب، إنه فن بديع يحمل بشفافيته ورقته روحا إسلامية أسست له الثورة الفنية التصويرية الحديثة وإن زعم من زعم أن هذا العصر هو الانحطاط والتأخر وهو ما يتنافى تماما مع ما تركه من عظيم نتاج وبراعــة فــن.

هذا النوع من الشعر قد يأخذ شكل الدائرة ، والمثلث ، والمربع، و المعين ، وغيرها من الأشكال الهندسيّة، فالدائرة لها مركز ، و في هذا المركز حرف من الحروف ، و من هذا الحرف يبتدئ البيت ، و إلى هذا الحرف ينتهي البيت ، فهو إذن لون من ألوان الشعر المحبوك من طرفيه، و الدّوائر على أنواع ؛ منها : الدائرة المركّبة ، و منها : الدّائرة البسيطة، وشعر الدّائرة المركّبة يتطلّب رسم دائرة أصلية كبرى، وحولها على المحيط دوائر صغيرة ، وعلى حواف هذه

الدّائرة الكبيرة والصغيرة يمرُّ البيت ابتداء وانتهاء ؛ ليعود من جديد منطلقاً من المركز إلى الدّائرة الصغيرة الثانية ، ثمّ ينتهي إلى الكبيرة في مركزها، و يختلف عدد الأبيات باختلاف عدد الدّوائر، فكلّما كثرت الدّوائر طالت القصيدة، والعكس صحيح.

* **المثلثية:** و هي القصيدة التي تُكوّن مثلثا متساوي الأضلاع بثلاثة أبيات و مثالها:

دَمْعُ عَيْني سائِلٌ في حُبّ مَـنْ إنْ رَأَتْهُ العَينُ لَـمْ تَخْشَ رَمَـدِ
دَمَّرَ اللهُ أُناساً قَدْ طَغَـــوا و بَغُوا ما لَمْ يَنالـوا مِنْ رَشَـدِ
دشر العِصْيانُ ثُمَّ اتَّبَعَ رِضا رافِعُ السَّبْعِ الشِّدادِ بلا عَمَدِ[1]



نلاحظ أن هذا الشعر ركيك الأسلوب متصنع المعاني، قد تعمد صاحبه أن يجعلها في النصح و ما يشبه الحكمة، و أن الشطر الأخير منه ليس صحيحا من حيث العروض.

1- نعيم الحمصي، نحو فهم جديد لأدب الدول المتتابعة و تاريخه، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية، حلب-سوريا، د.ط، 1982، ج:1، ص :367.

* **المربعية:** هذا النوع يمتاز بجمال وحسن وسحر أخاذ، و المثال عليه:

قَرَّبَ اللهُ لِآلِ المُصْطَفَـــى عِلْـــمُ ما يَأْتي وما عَنْهمْ سَبَـقْ
قَبَسَ مِنْ قَبَسٍ مِنْ نورِهِمْ لَـوْ تَجَلّى أَلْفَ سَينـاءَ حَـــــرَقْ
قَرَحَ عَيْنَ الدَّهْرِ هُمْ اثْمَدَهُ عَنْهُمُ الخَضِـرَ ومُوسى قَـدْ نَطَقْ
قُطْنَ الشّاني لَهُمْ في سَقَـرْ كُـلَّما أَوْمَضَ رَعْـــدٌ أَوْ بَــرَقْ[1]

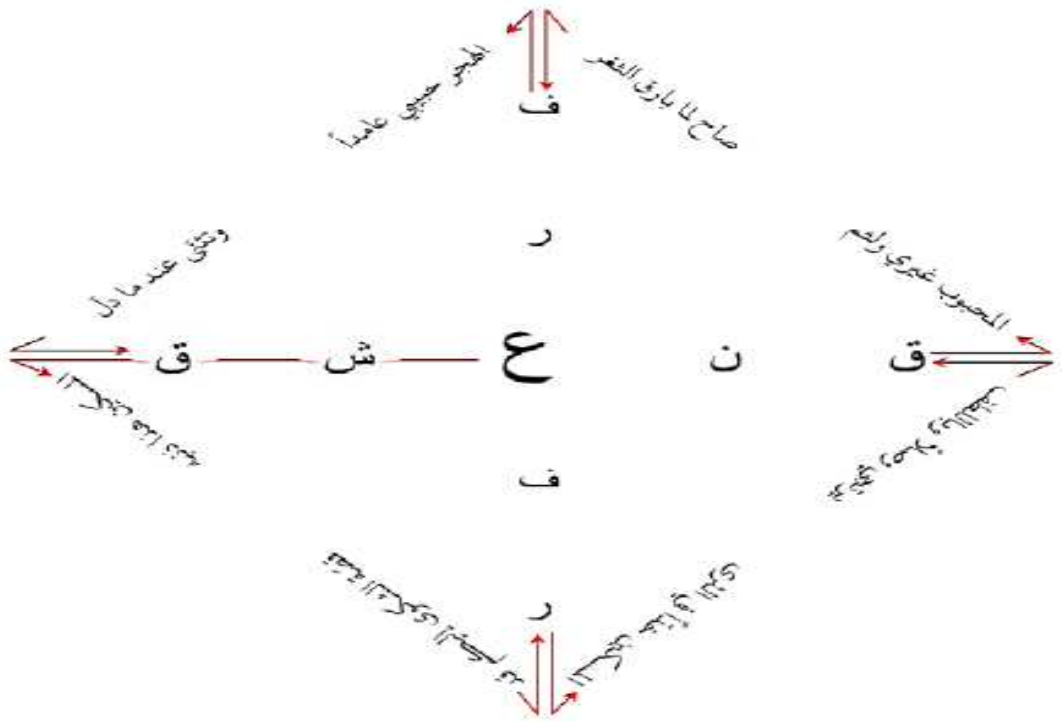
في الأبيات إثبات علم الغيب لآل البيت (علم ما يأتي وما عنهم سبق) ، وهو من الغلو المذموم، وهو من عقائد الروافض الفاسدة الضالة، فعلم الغيب مما اختص الله به قال تعالى: "قل لا يعلم من في السموات والأرض الغيب إلا الله و ما يشعرون أيان يبعثون"[2]،

1- بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي و العثماني، ص : 211.
2- القرآن الكريم، سورة النمل، الآية: 65.

وليس للمخلوقات من علمه شيء سوى ما أوحى الله به إلى أنبيائه عليهم الصلاة والسلام، و لما كان الفكر الذي ورد فيه ، فيه مخالفة للعقيدة الإسلامية ؛ لأن الغيب المطلق من اختصاص الله تبارك وتعالى و هنا ينسبه الشاعر إلى غير الله.

* **المعينيـــــة:** في هذا النوع من الشعر الأبيات ترسم المعين و الدائرة في آن واحد و مثاله الأبيات التاليـــة:

عَشِقَ المِسْكينُ هذا ذَنْبُـــهُ قِصّةُ الشَّكْوى إليكُمْ قَدْ رَفَعَ
عفّر المِسْكينُ خَدّا في الثَّرى يَرْتَجي وَصلاً وباللُّطْف قَنَـــعَ
عنق المَحْبوبُ غَيري و لثم صاحَ لما بارق الثَّغر فَـــــرَعَ
عَرَفَ الهَجْرُ حَبيبي عامِداً وتَثَنّى عِنْدَمـــا دَلَّ قَـــشَـــعَ [1]



1- بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي و العثماني، ص : 213.

*** الدائـريــة:**

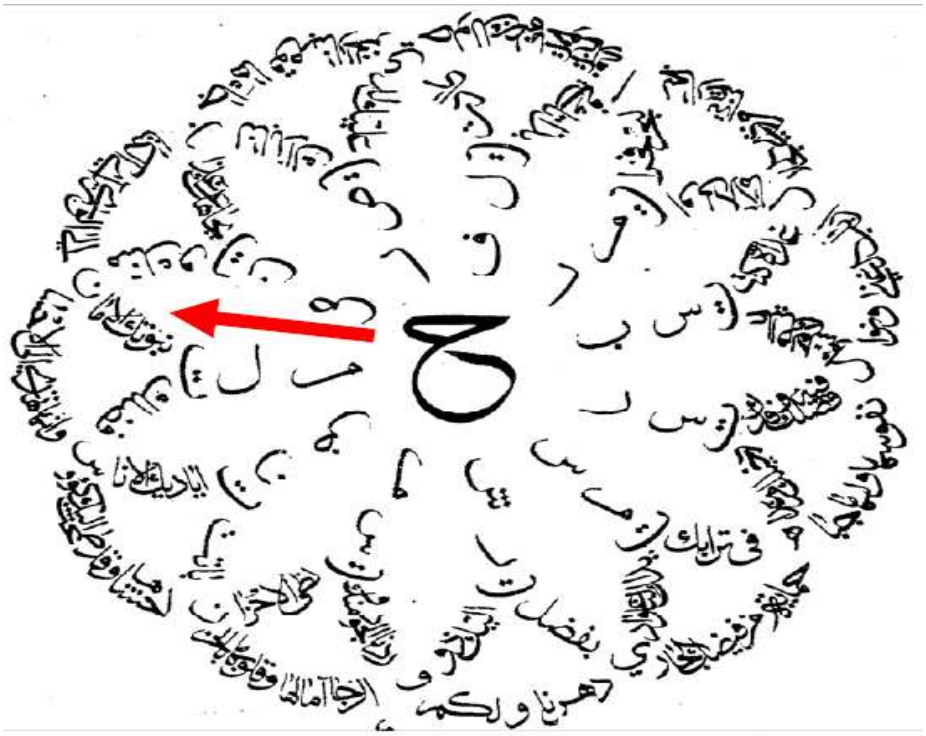
وهذا النوع عجيب غريب نماذجه قليلة، من أجود أمثلته القصيدة المسماة بـ : "الدائرة اليونسية " لأنها في مدح نبي الله يونس عليه السلام وهي دائرة العلامة الشيخ أحمد أفندي الفخري الموصلي[1]، و قد أبدع فيها حيث يقرأ كل بيت من حرف (الحاء) في وسط الدائرة مرورا على دائرة داخلية كأنها بيضة، ثم يعود البيت إلى مركز الدائرة الكبرى مرة أخرى ليكتمل البيت الواحد، و البيت الأول يبدأ من الحاء مكملا كلمة (حملت) ثم يسير القارئ غربا تماما ويسلك المسار البيضوي (الاهليليجي) إلى أن ينتهي مع كلمة (تصرح) ويبدأ البيت الثاني من معكوسها أي كلمة (حرصت)، و هكذا...

حَمَلَتْ نُبُوَّتُكَ الأَمـــانَ إِلى الـــوَرَى أيّ الكِتـــابِ لَنـــا بِذاكَ تصـــرح
حَرَصَتْ عَلَيْكَ لَدى حُلولِكَ بَطْنَهـــا حُوتٌ غَدَتْ في البَحْرِ فَخْرا تَمْـــرَحُ
حَـــرَمَتْ أولي الأَمـــالَ أَرْبـــابَ الغِنى و نَوالُ فَضْلِكَ فِيهِ وَفْدَكَ تَسْـــرَحُ
حَـــرَسَتْ دَخيلَكَ مَنْ عَـــداهُ حِمايـــة مِنْ فَيْضِكَ الجاري بِفَضْل تَرْشَـــحُ
حَشَـــرَتْ إِلَيْكَ ذَوو الرَّجـــا أَمالُهـــا وقُلُوبُهـــا بالحُـــزْنِ بـــاتَتْ تَنْضَـــحُ
حَضَنَتْ أياديـــكَ الأُنـــاسَ وإنهـــا تَهْدي إلى الإحســـانِ مِنْكَ و تَنْصَـــحُ
حَصَنَتْ بِجاهِكَ عنْ عذابٍ جاءَهـــا قَومٌ بِنـــارِ الخِـــزي كـــادَتْ تَلْـــفَـــحُ
حَـــفَلَتْ بِذاتكَ في البِحـــارِ عِنايـــةً مِن ذي الجَلالِ غداة كُنْت تَسْبَـــحُ
حَبَسَتْ عَلَيْكَ أُولو السُّؤالِ نُفوسَها وَلها جِبـــاهٌ فـــي تُرابـــكَ تَمْسَـــحُ
حَـــسَمَتْ يَداكَ لنا عَوادي دَهْرَنـــا ولَكُمْ وردنا الجودِ مِنْكَ وتَسْمَـــحُ
حَمَسَتْ لَظى الأَحْزانِ أَحْشاها وقَـــدْ طَمَحَتْ إِلَيْكَ كُؤوسَ فَيْضَكَ تَلْمَحُ[2]

1- أحمد أفندي الفخري الموصلي من علماء الموصل الشهيرين (1863م-1926م).

2- بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي و العثماني، ص : 214.

و صورتها كما يلي:



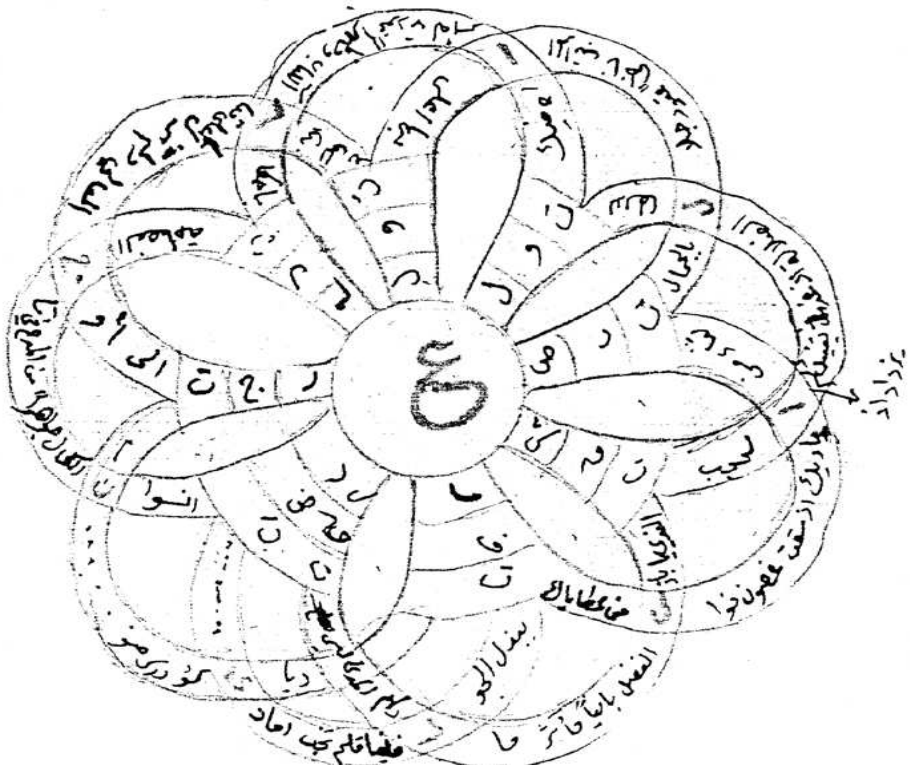
و من نماذج هذا الشعر أيضا قول الشيخ أحمد أفندي الفخري الموصلي

يمدح شيخ الإسلام جمال الدين:

عَرَجْتَ إلـى أَوَجِّ المعالي ولـمْ تَـــزَلْ ... بِأَعْلى مَقَـامٍ في المحامِدِ تُولَـــعُ
عَلَوْتَ بها أَعْلى المَــراتِبِ ناظِمـــــا ... عُقودَ جَـلالٍ بالجمالِ تَرْصَـــعُ
عَصَرْتَ ثَناءً مِنْ أَياديـــكَ إِذْ سَقَـتْ ... غُصونَ نوالٍ عن عَطاياك تَفْـرَعُ
عُرِفْتَ بِبَذْلِ الجُود فينا فلـــم تَخَبْ ... أَمـــــــاني.... تضـــــــرعُ
عَرَضْتَ لِعُنْوانِ الكَمـــالِ جَواهِـــراً ... من المَدْحِ في تاجِ الفَصاحةِ تَلْمَـعُ
عَمَلْتَ بِأَحْكامِ الكتـــابِ ومُظهِـــراً ... غَدَوتَ لَهُ أَسْـــرارُه فِيكَ تُـــودعُ
عَدَوْتَ لابطال الضلالـــةِ إِذْ غـــدا ... يَقينُكَ لَمْ يَزْدَدْ إذ الحجب تَقْشَعُ
عَشِقْتَ النَّدى يا باذِلَ الفَضْلِ بانِياً ... م أثر ما دامَ المَدَى لَيْسَ تَقْلَـعُ
علقـت..... كُـــؤوس منـــــون ... رامَ عـــــداك تجـــــــرّعُ[1]

1- بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي و العثماني، ص : 216.

و هذه صورتهـــــا:



*** المشجـــرات:**

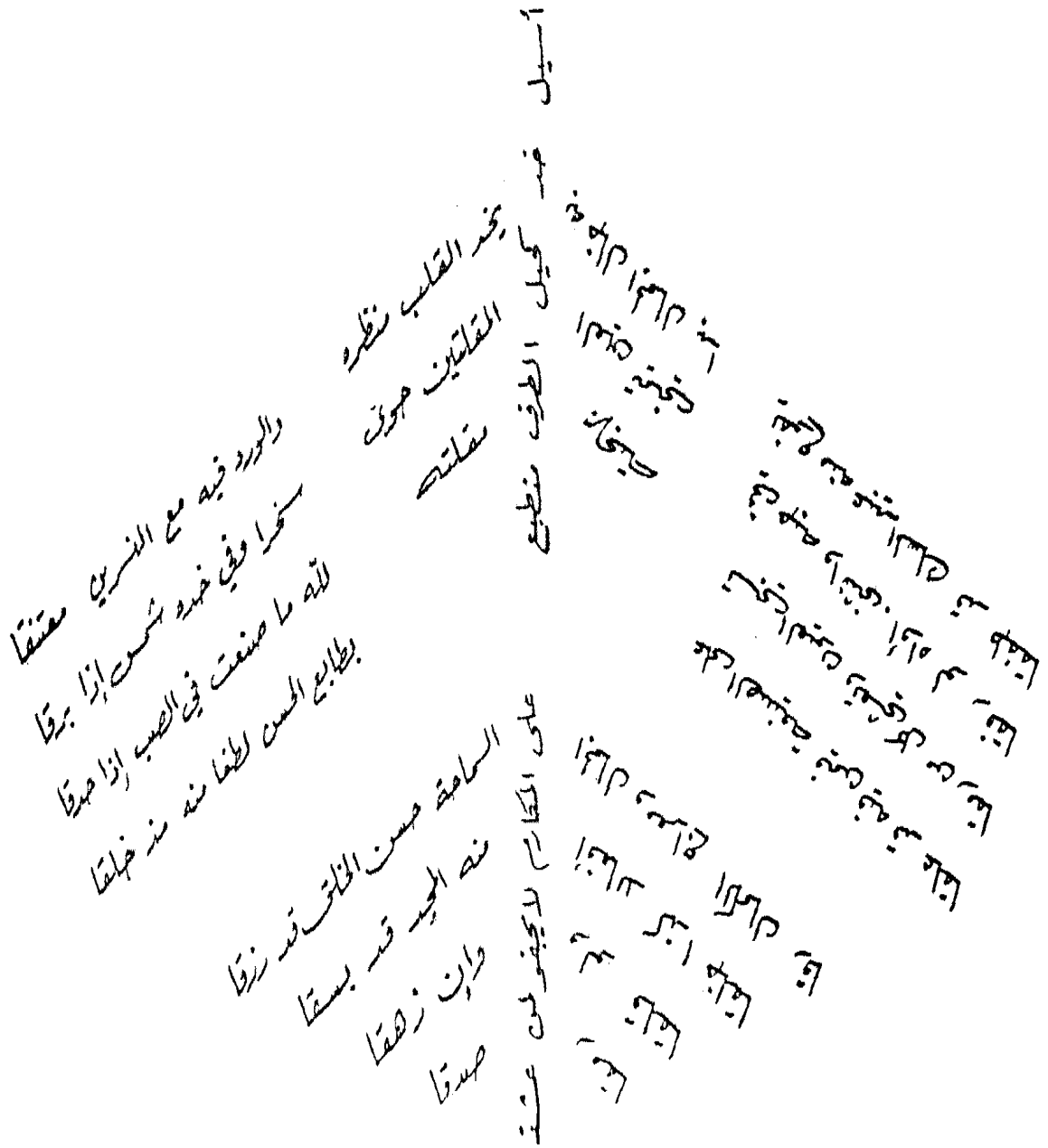
كلمة مشجرة أتت من التشجير و هو في اللغة ضرب من ضروب التصنيف ، يقوم على تفريع كلمة من معنى كلمة أخرى ، وهكذا دواليك في استطراد وتسلسل، وقد ذكر السيوطي المشجّر في كتابه (المزهر في علوم اللغة و أنواعها)، وذكر أنّ أئمة اللغة سمّوه بشجر الدّر ، ونقل لأبي الطيب اللغوي قوله في كتاب (شجر الدّر) ، و هو كتاب مداخلة الكلام للمعاني المختلفة لأنه تُرجِم كلّ باب منه بشجرة ، و جُعِل لها فروعاً ، فكلّ شجرة فيها مئة كلمة ، أصلها كلمة واحدة، وكلّ فرع بعشر كلمات الخ ... ثمّ مثّل على ذلك بشجرة لفظ (عين) فقال: "شجرة العين : العين : عين الوجه ، والوجه : القصد ، والقصد : الكسر ، والكسر :جانب الخباء ، والخباء :مصدر خابأت الرّجل أي خبّأت له خباً ، والخبء: السحاب ، والسحاب : اسم عِمامة كانت للنّبيّ ، والنّبيّ : التل العالي ... إلخ"[1].

أمّا التشجير في الأدب فهو نوع من النظم يجعل في تفرّعه على أمثال الشجرة، وسمّي مشجرا لاشتجار بعض كلماته ببعض ، أي تداخلها ، و كلّ ما تداخل بعض أجزائه في بعض فقد تشاجر، وذلك أن ينظم البيت الذي هو جذع القصيدة ، ثمّ يفرّع على كلّ كلمة منه تتمّة له من نفس القافية التي نظم بها ، وهكذا من جهتيه اليمنى و اليسرى ، حتّى يخرج منه مثل الشجــرة.

و إنّما يشترط فيه أن تكون القطع المكملة كلّها من بحر البيت الذي هو جذع القصيدة ، و أن

1- جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح : محمد أحمد جاد المولى- محمد أبو الفضل ابراهيم-علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، د.ط، د.ت، ج:01، ص:454.

تكون القوافي على رويّ قافيته أيضاً، و هذا نموذج لمشجرة الشيخ محمد الفحام[1] أحد علماء حلب:



1- الشيخ محمود بن الشيخ محمد خير الفحام الحلبي، داعية و مجاهد، وفقيه حنفي ورع زاهد، وأديب شاعر مجيد. ولد في مدينة حماة، سنة: 1333هـ، في أسرة اشتهرت بالعلم والأدب، ونشأ في كنف والده الشيخ محمد خير، أحد علماء حماة وشيوخها، أخذ الطريقة (النقشبندية) على شيخه الشيخ سليم خلف الحمصي، توفي سنة: 1419هـ.

*** المخلعـــات:**

سميت بذلك لأنها تقرأ على وجوه كثيرة طردا و عكسا و لا تبقى على حال، قيل أن أول من نظم المخلعات هو لسان الدين محمد بن عبد الله السليماني الأندلسي[1]، و هو معاصر لصفي الدين الحلي، و فنه في مخلعته معقد إذا قسناه بما رأيناه عند صفي الدين الحلي، و ذلك يجعلنا نشك في أوليته أو أولية الحلي و نرجح أن الأندلسيين قد سبقوا إلى هذا الفن حتى اكتمل عندهم و تعقد في عصر الحلي نفسه.

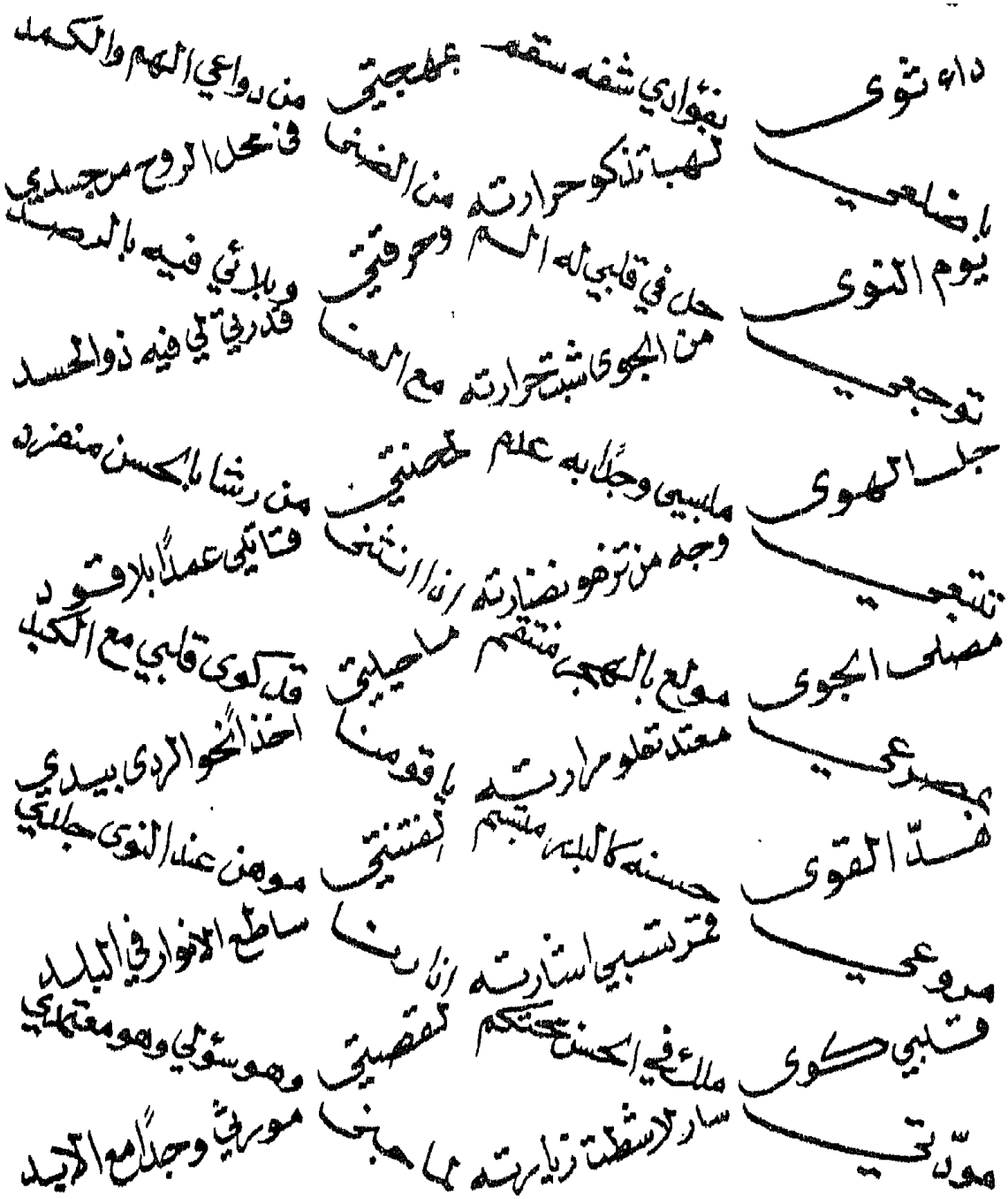
و تتألف مخلعته من اثني عشر بيتا و ذكر أنها تقرأ على 460 وجه طردا و عكسا يقول فيها:

داءٌ ثَـــــوى بِفُؤادي شَفَّهُ السَّقـــمُ بِمُهْـــجَتي مِنْ دَواعي الهَمُّ و الكَمَـــدُ
بِأَضْلُـــــعي لَهَبٌ تَذْكو شَرارَتـــــهُ مِنَ الضَّنى في محلّ الروحِ مِنْ جَسَدي
يَوْمَ النَّـــوى حَلَّ في قلبي لهُ أَلَـــــمٌ وحُـــرْقَتي وبَلائي فيـــهِ بالرَّصَـــدِ
تَوَجُعـــــــي مِنْ جَوى شَبَتْ حَرارتـهُ مَعَ العَنـــا قَدْ رَثى لي فيهِ ذو الحَســدِ
جلّ الهَـــوى مَلْبسي وجداً بِهِ عَـــدَمٌ لِحْنَـــــتي مَنْ رَشا بالحُسْنِ مُنْفَـــرِدِ
تَتَبّـــــــعي وَجْهَ مَنْ تَزْهو نضارَتـهُ إذا انْثَـنى قَاتـلي عَمـــدًا بلا قَـــوَدِ
مَصْلي الجَوى مولَعٌ بِالهَجْرِ مُنْتَقِـــمٌ ما حيلَـتي قَدْ كَوى قَلبي مَعَ الكَبَـــدِ
بِمَصْـــــرَعي مُعْتَدٍ تَحْلـو مَرارَتَـــهُ يا قَوْمَنـــا آخذاً نَحْـوَ الرّدى بِيَـــدي
هَدَّ القِـــوى حُسْنُـــهُ كالبَدْرِ مُبْتَسِمٌ لِفِتْنَـــتي موهِنَ عِنْدَ النّوى جَلَـدي
مُـــــروّعي قَمَـــرٌ تُسْبي إِشارتـهُ إذا رنـــا ساطِعُ الأَنـــوارِ في البَلَـــدِ
قَلْبي كَـــوى مَلِكٌ في الحُسْنِ مُحْتَكَمٌ لِقِصّـــتي و هوَ سُؤْلي و هوَ مُعْتَمَدي
مُـــــودعي سارَ لاشطت زيارتَـــهُ لمـــا جَنى مُورثي وجـدا مَعَ الأَبَـــدِ[2]

1- لسان الدين محمد بن عبد الله السليماني الأندلسي(672هـ-741هـ).

2- صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي ، أعيان العصر و أعوان النصر، تح: علي أبوزيد-نبيل أبو عشمة-محمد موعد-محمود سالم محمد، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط1، 1998، ج:3، ص : 88.

و مما يساعد على قراءتها بوجوهها المختلفة كتابتها بشكل هندسي على النمط التالـــــــي:



3. ذوات القوافي: و يسميها بعضهم (ذوات الأوزان)، و هي "نوع جديد تتألف كل قصيدة فيه من عدد غير محدود من الأبيات، و كل بيت فيها يتكون من أجزاء، يترك أمرها للشاعر نفسه، و هي تتبع البيت الأول في قوافيها و عددها، و يشترط في الجزء الأخير من الأبيات أن يكون على روي البيت الأول، كما هو الحال في نظام القصيدة العروضي"[1]، و لكن أساس هذا الفن أساس بديعي، بمعنى أن الشعراء قد ساروا في نهج هذا الفن على كيفية بديعية معينة، عرفت كفن من فنون البديع، و قد أسماه البديعيون (التشريع)، و قد استغل الشعراء في هذا النوع خاصية بعض بحور العروض، ذات الأوزان الموسيقية، و منه قول الحريري[2] في المقامة الشعرية:

يا خاطِبَ الدّنيا الدّنِيّةِ إنّها شرَكُ الرّدى وقَرارَةُ الأكْدارِ
دارٌ متى ما أضْحكتْ في يومِها أبْكَتْ غداً بُعْداً لَها منْ دارِ
وإذا أظَلّ سَحابُها لم ينتَقِعْ منْه صدًى لجَهامِهِ الغرّارِ
غاراتُها ما تنْقَضي وأسيرُها لا يُفتَدى بجلائِلِ الأخْطارِ
كمْ مُزْدَهًى بغُرورِها حتى بَدا متمَرّداً مُتجاوِزَ المِقْدارِ
قلَبَتْ لهُ ظهْرَ المِجَنّ وأولَغَتْ فيهِ المُدى ونزَتْ لأخْذِ الثّارِ
فارْبأ بعُمرِكَ أن يمُرّ مُضَيَّعاً فيما سُدًى من غيرِ ما استِظهارِ
واقطَعْ علائِقَ حُبّها وطِلابِها تلْقَ الهُدى ورَفاهَةَ الأسْرارِ
وارْقُبْ إذا ما سالَمَتْ من كيدِها حرْبَ العَدى وتوثُّبَ الغَدّارِ
واعْلَمْ بأنّ خُطوبَها تفْجا ولوْ طالَ المدى ووَنَتْ سُرى الأقدارِ[3]

1- عمر موسى باشا، أدب الدول المتتابعة عصور الزنكيين و الأيوبيين و المماليك ، ص: 419.

2- أبو محمد محمد بن القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري الحرامي البصري أديب من أدباء البصرة (446هـ - 516 هـ) من أكبر أدباء العرب ، وصاحب مقامات الحريري.

3- أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي ، شرح مقامات الحريري، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، د.ط، 1992، ج:3، ص: 95.

فإذا حَذَفْنَا آخِرَ تفعيلتين مِن كُلِّ بَيْتٍ؛ صارَتِ الأبياتُ قصيدةً أُخْرَى من مجزوءِ الكاملِ:

يا خاطِبَ الدّنيا الدّنِـ ـيّةِ إنّها شرَكُ الـرّدى
دارٌ متى ما أضْحكـتْ في يومِهـا أبْكَتْ غـــداً
وإذا أظَـلّ سَحابُهـا لم ينتَقِعْ منْه صـــدًى
غاراتُهـا مـا تنْقَضي وأسيرُهـا لا يُفتَـــدى
كمْ مُـزْدَه بغُرورِهـا حتى بَـــدا متـــمـَرّداً
قلَبَتْ لـهُ ظهْرَ المِجَنْـ ـنِ و أولَغَتْ فيهِ المُدى
فارْبأ بعُمرِكَ أن يمُرّ مُضَيَّعاً فيهـا سُـــدى
واقطَعْ علائِقَ حُبّهـا وطِلابِها تلْـقَ الهُـــدى
وارْقُبْ إذا ما سالَمتْ من كيدِها حرْبَ العَدى
واعْلَمْ بأنّ خُطوبَهـا تفْجا ولوْ طالَ المـــدى

و منه أيضا قول عائشة الباعونية على بحر البسيط:

وفّا الوَفا راقَ عَيْشُ المسْتَهامِ بهمْ فَلا جَفا بَعْدما جادوا بوصْلِهِمْ[1]

يصبح البيت على وزن منهوك الرجز بعد الإسقاط على الصورة التالية:

وفّـــا الوَفـــا فَـــلا جَفـــا

و يصبح على وزن المديد كما يلي:

راقَ عَيْشُ المسْتَهامِ بهمْ بَعْدما جادوا بوصْلِهِمْ

و أوسع البحور في هذا النوع الرّجز ، فهو يقع تاماً و مجزوءاً و مشطوراً ومنهوكاً ، فيمكن أن يعمل للبيت منه أربع قواف ، من ذلك قول فتح الدين ابن الشهيد[2]:

1- عائشة الباعونية، البديعية و شرحها الفتح المبين في مدح الأمين، تح: د.عادل العزاوي- د.عباس ثابت، دار كنان، دمشق-سوريا، ط1، 2009، ص: 361.

2- فتح الدين ابن الشهيد أحد أفراد الدهر ذكاء و علما و نظما، صاحب الديوان بدمشق(728هـ-793هـ).

يَرْنُو بِطرفٍ فاترٍ مَهْما رَنَـــــا فَهُـــوَ المُنى ، لا أنْتَهي عَنْ حُبّـِــهِ
يَهْفُو بِغُصْنٍ ناضِرٍ ، حُلْوَ الجَنى يَشْفي الضَّنى ، لا صبّ لي عَنْ قُرْبِهِ
لَوْ كانَ يَوْماً زائِري ، زالَ العَنـــا يَحْلو لَنا، في الحُبِّ أَنْ نَسْمَى بـِهِ
أَنْزَلْتُهُ فـــي ناظِـــري لمّا دَنـــا قَدْ سرنا ، إِذْ لَمْ يَحـلْ عَنْ صَبّـِــهِ[1]

فإذا أسقطنا القافية الأولى أصبح مجـــزوءاً:

يَرْنُو بِطرفٍ فاتـــرٍ مَهْما رَنَـــا فَهُـــوَ المُنى
يَهْفُو بِغُصْنٍ ناضِرٍ حُلْوَ الجَنى يَشْفي الضَّنى
لَوْ كانَ يَوْماً زائِري زالَ العَنـــا يَحْلو لَنـــا
أَنْزَلْتُهُ في ناظـــري لمّا دنـــا قَـــدْ ســـرنـــا

و إذا أسقطنا القافيتين أصبح مشطوراً:

يرنو بطرفٍ فاتـــرٍ مهمـــا رنـــا
يهفو بغصن ناضر حلـــو الجنى
لو كان يوما زائري زال الـــعنـــا
أنزلته في ناظـــري لمّا دنـــا

و إذا أسقطنا القوافي الثلاث أصبح منهوكـــاً:

يرنو بطرفٍ فاتـــرِ يهفو بغصن ناضرِ

لو كان يوما زائري أنزلته في ناظـــري

و لم يقف الأمر عند هذا الحد بل تعداه إلى القصائد الطويلة يستخرجون منها قصائد أخرى على بحور جديدة، و قد شارك الشعر التقليدي إلى جانب الشعر المحدث في هذا النوع من الصناعة منه قول الشهاب الحجازي[2]:

1- بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي و العثماني، ص : 187.

2- أحمد بن محمد بن علي الأنصاري الخزرجي: شهاب الدين المعروف بالشهاب الحجازي(790هـ-875هـ).

مُحَمَّدٌ وَجْهُهُ بِالنُّـــورِ مُلْتَمِـــعُ بَدْرٌ أَضا فـاقَ بَدْرٌ التــمِّ حينَ بَــدا
مُشْرِفٌ شَرَفَتْ في النّاس أُمَّتُـــهُ لَهُ اللّـوا حَلّ عِقْدُ الكُفْــرِ مُذْ عَقَدا
مُؤيدَ دينَـــهِ الإســـلام مُتّبِـــعٌ حُكْماً مَضَى سَيْفَهُ نارُ الوَغى وَقَـــدا
معرف ولِسـانَ الحَـــقِّ يَنْعَتُـــهُ وَ كَمْ حَوى لَـمْ يُشاهِدُ مِثْلَـهُ أَبَـــدا
ممجـــد كفّـــهُ رَحْبَ ومُتَّســعُ حقّا فَضَى لَمْ يخب من فضله قَصَدا
مصـــرفَ رأْيِهِ زانَتْـــهُ حِكْمَتُـــهُ وهوَ الدّوا كَمْ شَفا مِن دائهِ جَسَـــدا
مسددَ بِقَليـــلِ الـــزّادِ مُقْتَنِـــعٌ هُوَ الرّضـــا شاكـــراً لله قَدْ حَمَـــدا
مُهفْهفَ تَخْجَلَ الأغْصانُ خطرتهُ إذا اسْتَوى فاق حُسْنا قام أو قَعَـــدا
ممهد فيه كُـــلُّ الخيرِ مُجْتَمِـــعٌ والمُرتضى وهو خيرُ الرُّسُلِ والشَّهَـــدا
مُؤَلّفَ عَظُمَتْ في الخلقِ هِمَّتُـــهُ سَهْمُ القِوى قاتـــل من دينه جَحَـــدا[1]

القصيدة من بحر البسيط، و لكن يمكننا أن نكون عددا من القصائد ذات بحور مختلفة من هذه القصيدة، فيمكن أن نكون قصيدة على البحر المديد مطلعها:

وجهه بالنـــور ملتمـــع فـاق بـــدر التمِّ حين بـــدا
شرفت في الناس أمتـــه حل عقد الكفـــر مذ عقدا

و قصيدة على مجزوء الرجز مطلعها:

محمـد بـــدر أضـــا مشـرف لـــه اللـــوا
مؤيـد حكمـا مضـى معـرف و كـم حـوى

و قصيدة على منهوك الرجز مطلعها:

بـــدر أضـــا لـــه اللـــوا
حكمـا مضـى و كـم حـوى

1- يوسف بن تغري بردي الأتابكي، المنهل الصافي و المستوفي بعد الوافي، ج:2، ص:203.

و أخرى على بحر المديد مطلعها:

وجهه بالنـــــور ملتمـــع حـــــل عقد الكفـــر مذ عقدا
دينـــــه الإســـلام متبـــع ولســان الحـــق مثلـــه أبـــدا

و على الرغم من أن هذا الفن معجز و ليس للأديب عليه قدرة و بسط دعوى بسببه، فإنه غاية في التكلف و التعسف، إذ في كثير من الأحيان لا يستقيم الأمر إلا إذا أعرضنا عن المعنى، و بحثنا في الألفاظ كيف نشاء، و يتفق هذا الرأي مع رأي ناقد قديم، يقول ابن الأثير: "و كل ذلك الشعـر و إن كان لـه معنى يفهـم، إلا أنه ضـرب من الهذيـان، و الأولـى به و بأمثـاله أن يلحق بالشعبـذة و المعالجـة و المصارعـة، لا بدرجـة الفصاحـة و البلاغـة"[1].

1- ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تح: د.أحمد الحوفي-د.بدوي طبانة،دار نهظة مصر للطبع و النشر، مصر، ط2، 1973، ص:354.

4. لـــزوم ما لا يلـــــزم:

و هو أن يلزم الشاعر نفسه بحرف أو أكثر قبل حرف الروي، و هو أمر يتصرف فيه الشاعر اعتمادا على تمكنه من اللغة، و حفظه لشوارد ألفاظها المتوازنة في نطقها كليا أو جزئيا، و لو ترك الشاعر ذلك، فلا يعد عيبا أو وهنا في لغته و أسلوبه، ذلك أنه في الحال الأولى يتكلف و يتعسف، و في الثانية يتبع الفطرة و السليقة، و ما يمليه عليه الموقف الشعري.

و لعل من أشهر من نظم في هذا النوع أبو العلاء المعري، فقد ترك لنا ديوانا سماه: (اللزوميات)، ثم تبعه ابن الاشتراكوني[1]، و التزم في مقاماته: شعرا و نثرا هذا النوع من الصناعة، ثم احتذاها عبد الرحمن الكتاني[2]، و عبد العزيز الحموي[3]، الذي وضع مجلدا في هذا النوع، و قد قسمه الباحثون إلى قسمين:

القسم الأول: يقع في الكلمات المتوازية الألفاظ، و هو كثير الوقوع لدى الشعراء في عصرنا هذا، كقول البرهان الباعوني[4]:

أَلَمْ تَراني قَـــدْ خلقت كَمـــا تَـــرى بِأَخْلاقِ أَحْرار الوَرى أَتَخَلَّقُ
و إنّـي صَبـّــارٌ شَكُـــورٌ و حـــامِـــدٌ و إنّـــي إذا أَمْلَقْتُ لا أَتَمَلَّقُ
و إنْ عرضتْ لي حاجةً منْ حَوائجي فَإني بِغَيْـــرِ الله لا أَتَعَلَّـــقُ[5]

1- محمد بن يوسف السرقسطي الأندلسي، وزير من الكتاب الأدباء، له شعر جيد توفي سنة: 538هـ.

2- محمد بن جعفر بن ادريس الكتاني الحسني الفاسي، مولده و وفاته بفاس، رحل إلى الحجاز مرتين(1274هـ-1345هـ).

3- عبد العزيز بن عمر بن أبي بكر بن موسى الحموي، المعروف بسبط غازي، ولد بحماة، له نظم و خطب (644هـ-721هـ).

4- برهان الدين، إبراهيم بن أحمد بن ناصر بن خليفة: المقدسي الشافعي الناصري الباعوني، الدمشقي، الإمام، العالم، العلامة، الخطيب، البليغ، الأديب، أصله من باعون، وولد في دمشق في شهر رمضان (777هـ-870هـ).

5- جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي ، نظم العقيان في أعيان الأعيان، تح: فيليب حتى، المكتبة العلمية، بيروت-لبنان، د.ط، 1927، ص:13.

و قول أمين الدين الحمصي[1]:

كُلّما قُلتُ: قَدْ نُصِرْتُ عَلَيْــهِ لاح مِنْ عَسْكَر اللّحاظ كَمينا
خنت فِيه مَعَ التَشَوُّقِ صَبْري لَيْتَ شِعْري كَيْفَ أدّعى أَمينا[2]

و كتب برهان الدين الباعوني قصيدة التزم فيها حرف (الراء) قبل (الألف)، و (الراء) بعدها، و أرسلها إلى صديقه ابن عرب شاه مطلعها:

مَنْ مُجِيــري مِنْ ظَلُــومٍ مِنْـــهُ أُبْعِدْتُ فِـــرارا[3]

إلا أن بعض شعراء العصر التزم هذا النوع في نهاية المصراع الأول من البيت، فضلا عن القافية، كقول سعد الدين بن الديري[4]:

يا مُطْعِماً عَبْدَهُ و يا ساقيهِ يا حافظاً نَفْسهُ و يا واقيهِ
يَرْجوكَ مَنْ يَعْلَمُ ما يُلاقيـهِ أَنْ تَجْعَلَ خَيْرَ عُمُرَهُ باقيـهِ[5]

و قولــه:

ما بالُ سِرّكَ بِالهوى قدْ لاحـا و خُفّي أَمرُكَ صارَ مِنْهُ بَوّاحـا
أَلِفَرْطِ وُجْدِكَ مِنْ حَبيبٍ لاحا نَمّ السّقامِ على المُحِبّ فَباحا[6]

1- محمد بن محمد بن علي الأنصاري الدمشقي أمين الدين الحمصي الحنفي تقدم في الأدب واخذ الفقه عن رمضان الحنفي و ولي كتابة السر بحمص ثم بدمشق،(751هـ-800هـ)، لم يكمل الخمسين سنة.

2- أحمد بن علي ابن حجر العسقلاني ، إنباء الغمر بأنباء العمر، تح: د.حسن حبشي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة-مصر، د.ط، 1998، ج:2، ص: 31.

3- محمد بن عبد الرحمن السخاوي شمس الدين ، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط1، ج:2، 1992م، ص: 130.

4- سعد بن محمد بن عبد الله بن سعد بن أبي بكر بن مصلح، المكنى سعد الدين، النابلسي الأصل، المعروف بابن الديري،انتقل إلى مصر،فولي فيها قضاة الحنيفة سنة 842هـ واستمر 25 سنة. ضعف بصره، فاعتزل القضاء وتوفي بمصر(768هـ-867هـ).

5- محمد بن عبد الرحمن السخاوي شمس الدين ، الذيل على رفع الإصر، تح:د.جوده هلال-محمد محمود صبح، م: علي البجاوي، دار المعارف ، مصر ، د.ط ، د.ت، ص: 135.

6- المرجع نفسه ، ص: 134.

القسم الثاني: يقع في المقطع الأخير من كلمة القافية، لأن كلا الكلمتين اللتين يقع فيهما الالتزام، قد لا تكون الواحدة من وزن الأخرى، و لكن يقع التوازن في المقطعين الأخيرين منهما، كقول شهاب الدين التستري[1]، يقرظ مجموعا أدبيا:

جَزى الله رَبّ العرشِ خيرَ جزائِـهِ فَخَرجَ ذا المَجْمـــوعِ يوْمَ لِقائـــهِ
لقدْ حازَ قصبات السّباقِ بِأسرها وفازَ لمـرقى لا انتهـــا لارْتِقائـــهِ
فلا زالَ مَقْروناً بِكُلّ سَعـــــادة ولا انْفَكّ مَحْروسَ العُلا في اعْتِلائـهِ
ولا بَرَحَتْ أقْلامُهُ في سَعـــــادة تُوقعُ بالأحْكـام طُـــولَ بَقائِـــهِ[2]

الكلمات: (لقائــه، ارتقائــه، اعتلائــه، بقائــه) غير متوازنة، و لكنها تتوازن في مقاطعها الأخيرة (لقائــه، تقائــه، تلائــه، بقائــه).

و منه أيضا قول البرهان الباعوني في ابن عرب شاه:

يا شهابَ الدّينِ يا أَحْمَـــدُ يا ابـن عــربْ شـــــاهْ
قَدْ أَتى الفَضْلُ عَلَيْـــــهِ حَلَلَ اللَّفْظُ مَوْشـــــاهْ[3]

و قول عز الدين أبي البركـــات[4]:

قَدْ بَنى عَبْدُكَ بَيْتـاً لَكَ و الأهلُ بُويتـــــاً
رَبِّ مَتِّعْهُ بِهَـــــذا و ابْنِ لي عِنْدَكَ بَيْتـاً[5]

و قد جعل الرافعي في عدم وجود التوازن كليا أو جزئيا في كلمات القافية

1- أحمد بن عبد الله بن أحمد بن عمر، شهاب الدين التستري البغدادي الكرماني، تولع بالشعر فأجاد (765هـ-844هـ).
2- محمد بن عبد الرحمن السخاوي شمس الدين، الذيل على رفع الإصر، ص: 109.
3- محمد بن عبد الرحمن السخاوي شمس الدين، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، ج:2، ص: 130.
4- حمزة بن موسى بن أحمد بن الحسين عز الدين أبو يعلى بن قطب الدين أبي البركات بن شيخ السلامية، من أعيان الحنابلة و معروف بقضاء الحوائج (713هـ-765هـ).
5- محمد بن عبد الرحمن السخاوي شمس الدين ، الذيل على رفع الإصر، ص: 44.

خروجا عن شروط هذا النوع، يصل إلى درجة الإعنات و التضييق و التشديد، و هو نادر الوقوع في هذا الشعر، و قد بقي هذا النوع في هذا العصر خفيف الوطأة، قليل الشيوع في شعر شعرائه، و لعل ذلك لم يكن ترفعا من الشعراء، و ابتعادا عنه، بقدر ما كان ضعفا لغويا، عانى منه شعراء العصر، و كيف يمكن لشاعر يجد الضعف و الركة و الاضطراب و الألفاظ العامية الكثيرة أن يلم بهذا لفن في شعره، إلا إذا كان من قبيل الصدفة من جهة، و من قبيل الأبيات المحدودة العدد التي لا ترقى إلى مستوى القصيدة الكامل، كما نجد عند أبي العلاء المعري مثلا.

و يعتبر برهان الدين الباعوني و أحمد عرب شاه زعيمي هذا الفن في هذا العصر، استنادا إلى الشواهد الشعرية التي يوردها السخاوي و غيره، و لو وصل إلينا ذلك المجلد الذي جمعت فيه مراسلاتهما الشعرية، لأمكننا التعرف بمزيد من التفصيل على ما وصلت إليه الصناعات الشعرية يومذاك.

5. الطرد و العكس:

نظم بعض شعراء العصر المملوكي و العثماني في هذه الحقبة قصائد كثيرة أو مقطعات تقرأ على عدة وجوه مع المحافظة على معناها، و هذا اللون لم يتكلفه القدماء، و قد ورد منه في القرآن الكريم الآية:"و ربّك فكبّر"[1]، فإذا قلبنا ترتيب الحروف دون الواو الأولى حصلنا على الكلمتين نفسيهما.

1- القرآن الكريم، سورة المدثر، الآية:03.

و هذا الفن من التكلف الشديد أولع به الحريري[1] و منه قولـــه:

أُسْ أَرْمَلاً إِذَا عَـــرَا وارْعَ إِذَا المَرْءُ أَسَـــا
أَسْنِدْ أَخَا نَباهَـــة أَبِنْ إِخَاءً دَنَّسَـــــا
أُسْلُ جَنَابَ غاشِمٍ مُشَاغِبٍ إِنْ جَلَسَـا
أُسْرُ إِذَا هَبَّ مِـــراً وَارْمِ بِهِ إِذَا رَسَـــــا
أُسْكُنْ تَقَوَّ فَعَسَى يُسْعِفُ وَقْتٌ نَكَسَا[2]

و قد اقتدى بعض شعراء هذه العهود بالحريري في ذلك، و الحريري هو الذي سماه بهذا الاسم و جاراه في التسمية ابن حجة الحموي. و سماه بعضهم (بالمقلوب)، و سماه السكاكي (مقلوب الكـــل).

و هناك نوع منه دعاه ابن حجة بالعكس و هو لا يقوم على عكس الحروف، بل على عكس ترتيب الكلمات. و مثاله الآية القرآنية: " تُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَتُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ ۖ وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ"[3]، و منه قول أحد الحكماء و قد قيل له: لم تمنع من يسألك، فأجاب: لئلا أسأل من يمنعني. و يلاحظ أن عكس ترتيب الكلمات في هذه الأمثلة قد حقق معنى مقصودا ضروريا و لم يكن لغوا، و لذا استحسنه السامعون. و قد نظم صفي الدين الحلي في لون منه بسيط يقوم على تبديل مواقع بعض الفقرات المتكررة في عدة أبيات و مثاله الأبيات الأربعة التالية:

لَيْتَ شِعْري، لَكَ عِلْمٌ مِنْ سَقامـي يا شَقائـي
لَكَ عِلْمٌ ، مِنْ زَفيـري و نُحولـــي و ضَنائـي
مِنْ سَقامي، و نُحولي داوِنـــي إذْ أَنْتَ دائـي
يا شَقائي، وضَنائـي أَنْـتَ دائـي و دَوائـــي[4]

1- أبو محمد الحريري (446هـ-516هـ) كاتب مكثر وشاعر مقل كالبديع، مؤلف مقامات الحريري.
2- نعيم الحمصي، نحو فهم جديد لأدب الدول المتتابعة و تاريخه، ص :371.
3- القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية:27.
4- نعيم الحمصي، نحو فهم جديد لأدب الدول المتتابعة و تاريخه، ص :372.

ما جاء به صفي الدين الحلي كان بسيطا سهلا، و لكن المحاولة تعقدت على يد غيره و ظهرت منها ألوان عدة: كالمخلعات، و ما لا يستحيل بالانعكاس، و ما إذا قرأته طردا كان مدحا، فإذا قرأته عكسا صار هجاء، و ما إذا قرأته شاقوليا كان هجاء، و إذا قرأته أفقيا كان مدحا، و أشعار التبادل و المتواليات.

6. ما لا يستحيل بالانعكاس:

إذا كنا قد وقعنا في الصناعات الشعرية السابقة على شيء من المضمون، الذي تقبله و فهمه، رغم تكلف الشاعر و فذلكته، فإننا هنا لا نقع على شيء من هذا، إذ أن الأمر لا يعدو شعبذة سمجة، و حذلقة مقيتة، يلجأ الشاعر إظهارا للبراعة و التفوق و التمكن، و ما لا يستحيل بالانعكاس هو أن يكون عكس البيت أو عكس شطره كطرده عند قراءته[1]، بمعنى أن يكون البيت أو شطره إذا قلبته، و ابتدأت بقراءته من حرف الروي إلى الحرف الأول فيه تماما، كقراءته من حرفه الأول حتى حرف رويه كقول ابن حبيب الحلبي[2]:

أَعِدْ حالَ مَلِكٍ و حل عَدْوا و دَعْ لحو كل ملاح دَعـــا[3]

و أول من عرف عنه هذا النوع من الشعر هو الحريري، صاحب المقامات، إذ أورد في "المقامة المغربية" نماذج شعرية و نثرية منه، و هو صاحب هذه التسمية، و قد سماه بعضهم: "المقلوب و المستوي"، و يشير ابن حجة الحموي إلى أن فتح الدين بن الشهيد هو

1- ابن حجة الحموي، خزانة الأدب و غاية الإرب، ص:237.

2- هو بدر الدين أبو محمّد الحسن بن عمر بن الحسن بن حبيب بن عمر، ولد في دمشق سنة 710 هـ ، و توفي سنة: 779هـ بحلب.

3- محمد بن عبد الرحمن السخاوي شمس الدين ، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، ج:4، ص: 4.

أول من نظم في هذا النوع من شعراء عصرنا، حيث أكثر في شعره منه، و أن ابن البارزي صاحب ديوان الإنشاء اطلع على إحدى رسائله النثرية، التي عقدها على هذا النوع.

و قد ذهب البديعيون كل مذهب لإثبات أقدمية هذا النوع من كلام العرب و البلغاء، فقالوا أن العرب كانت تقع لهم الجملة التي تصلح أن تكون على هذا النوع أو ذاك دون أن يتكلفوا ذلك أو يدعوه.

و قد عرف هؤلاء البديعيون صعوبة الإنشاء شعرا فيه، فقال بعضهم: و لم أر أحدا من أصحاب البديعيات نظم بيتا مستقلا في هذا النوع، فلم يزد أصحاب البديعيات عن الإتيان بنصف البيت فقط، و هم يستشهدون على هذا النوع في بديعياتهم، كقول ابن حجة الحموي:

"بحرٌ ذو أدبٍ، بدا ذو رُحَبٍ" لم يستحِلْ بانعكاسٍ ثابتِ القدمِ[1]

و من سقط الحديث أن نشير إلى تهافت المعنى و ركاكة التعبير، و سقم التركيب في مثل هذا البيت، و ينطبق هذا القول على كل نماذج هذا النوع التي وصلتنا من هذا العصر، و يبقى قول ابن حجة بعد ذلك: "و هذا النوع أعني ما لا يستحيل بالانعكاس غايته أن يكون رقيق الألفاظ، سهل التراكيب، منسجما في حالتي النثر و النظم"[4]، قولا لا قيمة له، و أمرا خارجا عن طور هذا الفن، أو أن هذا الفن خارج عن طور هذا القول، و لعل هذا التفكك في نماذجه لغة و مضمونا هو ما سهل عملية العكس أو القلب فيه.

1- ابن حجة الحموي، خزانة الأدب و غاية الإرب، ص:238.

و منه أيضا يقول إسماعيل بن الحسين بن الزيرباح[1]:

جرى سيْلٌ بِطرْفي كيف رطْبٌ لَيْس يُرجَ حَرَّقْتُ فَرْطَ ذا فإذا طرْفٌ تَقَرَّحُ[2]

و منه قول المقري:

مُعطٍ أخا كَرمٍ، مُرضٍ أخا نَدَمٍ مُدنٍ أخا ضَرَمٍ، مُركٍ أخا طعمِ[3]

فالتكرار الواضح في كلمة (أخا)، و تقسيم البيت إلى فقرات سجعية، منسجمة التراكيب، و متوازية وزنا هو ما سهل لهذا البيت أن يدخل مجال الشعر ذي المضمون المفهوم.

و في نهاية الحديث عن هذا اللون من الشعر، نحب أن نشير إلى أننا لم نقع على أكثر من بيت واحد، أو نصف بيت لشاعر ما من شعراء العصر، و هو أمر يشير إلى أن هذا النوع كان من بدايته حتى نهايته شاهدا من شواهد البديع، يبتعد عن الشعر بمقدار ابتعاد الشعر عنه هدفا و غاية.

7. الشعر المجنس المشكل: ابتكر صفي الدين الحلي نوعا جديدا مشكلا من أنواع التجنيس عند تصنيفه كتاب "الدر النفيس في أجناس التجنيس" وذلك أن يجعل أركان التجنيس ثلاثة في صدر البيت وثلاثة في عجزه، وهو نوع لم يأت به غيره، لأنه ألفاظ معدودة، وقد نظم في ذلك أبياتًا يقول فيهـــا:

سَلْ سَلْسَلَ الرّيقِ إن لَمْ يَرْوِ حرَّ ظَمَـا بَلْ بُلْبُـــلَ القَلبَ لمّـــا زاده ألَمَـا

1- إسماعيل بن الحسين بن الزيرباح (790-) المعروف بجده، اشتغل في الفقه و سمع من جماعة و صار قاضيا بحلب.

2- محمد بن عبد الرحمن السخاوي شمس الدين ، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، ج:2، ص: 298.

3- علي صدر الدين ابن معصوم المدني ، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف-العراق، د.ط، 1969، ج:5، ص: 288.

قدْ قدَّ قَدُّ حبيبي حبــلَ مصطَبــــري إنْ آنَ أنْ أجتني جُرمــاً فلا جرَمــا

مُذْ مــلّ ملمــلَ قلبي فــي تعنُّتِــه لو كفَّ كفكفَ دمعاً صار فيــه دَما

بلْ رُبّ ربــربِ سِــرْبٍ ثغــره شَنِــبٌ لوْ لؤْلُــؤٌ رام تشبيهــاً بــه ظلَمــا

لو قابلَ الشَّمْــسَ لألاؤهــا كسفــتْ فإن تقُلْ للدجى زح زحــزحَ الظلمــا

كم هدّ هُدْهُدُ واشيــنا بنــــاءَ وفــاً غداةَ عنعنَ عن أعدائنــــا الكلِمــا

مُذ نَمّ نمْنَــمَ أقــوالاً شقيــتُ بهــا إذْ زلّ زلزلَ طوْدَ الصبــرِ فانهدمــا

لِمْ لمَلَم الوجدَ عندي بعد مصرفــــه عني وجمجمَ جَــمّ الغيثِ فالتأمــا

مُذ لجّ لجلــجَ نُطقــي عن إجابتــــهِ لوْ رقّ رقرقَ دمعاً ظــلّ منسجِمــا

إنْ كانَ دعْدعَ دَعْ كأسَ العتابِ وقُــلْ مَهْ مَهْمِه العِشقَ لا يطويه مَنْ سئما

إنْ قِيلَ ضعضعَ ضعْ خدّيك معتــذراً أو قيل قلقلَ قُلْ أرضى بما حكمــا

أو قيل طحطحَ طح بالحُبّ ملتجئــــاً أو قيل دمــدمَ دُمْ بالــوُدِّ ملتزمــا

سَبْ سَبْسَبَ الحُبّ واشكرْ من أحبتنا لكل مَنْ منّ من أهل الوَفا كرَمــــا

هم همُّهم حفظُهُم للخلّ حقَّ وفــــاً بحيث حصحصَ حصَّ الهمَّ منتقما

إنْ قِيلَ أجَّ أجاج الغَدْر فارضَ بهِــم إلاّ فنفسَك لُمْ لِمْ لَمْ تُفِضْ ندمــا[1]

1- صفي الدين الحلي، الديوان، ص: 399.

ثانيـا: الإيقاع الدلالـي:

1. الترشيـح: هو أن يكون في البيت لفظ يدل على القافية، أي يستدعيها دلاليًا، لارتباط اللفظ والقافية معنويًا، ارتباط الفرع بالكل أو العكس، و ارتباط النوع أو الأثر، ومن ذلك قول ابن خطيب داريا[1] على وزن الطويـــل:

أَلَمْ يكْفِ أَنّيْ قَدْ تَركْتُ مَواطِنِيْ وفارَقْتُ أَحْبابِي و جُبْتُ الَفَيافِيا[2]

يُبنى البيت على الترشيح، منذ أن ترك الشاعر بيته ووطنه وفارق أحبابه بحثًا عن الرزق الذي يحتاج إلى التنقل والتقلب في الفيافي ، والشاعر هنا يخلق الفاعلية الشاعرية بين أجزاء البيت مجتمعة، وبين الإيحاء بالقافية من جهة و"جُبْتُ" و "الفيافيا" من جهة أخرى معتمدًا بذلك على ثقافة المتلقي، وبخاصة أنهما أي الشاعر والمتلقي يتقاطعان في هذا الموقع مع الموروث الثقافي بشكل عام، والشعري بشكل خاص، وذلك في بحث الإنسان عن الرزق والتجول في بقاع الأرض، وتجاوز الفيافي والتقلب في منعطفاتها ومن الاستدعاء في ذلك ما يقوم على ارتباط المتناقضين، إذ يستدعي الأول منهما الثاني، لاستكمال المعنى و تقويمه، مثـل قول حسن الغزي[3] من بحر الكامـل:

فَلِكُلِّ نَفْسٍ مِنْهُ أَدْرَكَ طالِبُ فيهِ استَوى المَستورُ و المُتَهَتّكُ[4]

1- ابن خطيب داريا: محمد بن أحمد بن سليمان الأديب الفاضل الشاعر المفنن جلال الدين أبو المعالي الأنصاري نسبة إلى قرية داريا، له مؤلفات كثيرة منها: شرح ألفية ابن مالك. والامتاع في الإتباع. وملاذ الشواذ. وديوان شعر، توفي سنة: 811هـ.

2- النجوم الزاهرة في ملوك مصر و القاهرة، قدم له و علق عليه: محمد حسين شمس الدين ، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1992، ج14، ص:314.

3- محمد بن علي بن محمد، أبو عبد الله شمس الدين الغزي، شاعر رقيق الأسلوب، له شعر كثير (686هـ-761هـ).

4- صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، الوافي بالوفيات ، ج:5، ص:331.

الاستواء هنا هو في حالة تناسب بين أمرين، يفترض وضعهما السكوني خارج النص وسياقه الدلالي التناقض و التنافي، إلا أنهما في السياق المعرفي الذي يطرحه النص أحقية الموت وقضاء الله يستويان .وليتضح ذلك لابد أن يأتي الشاعر بلفظ (المتهتك) بعد (المستور)، و لو جاء من ذلك (المستور) و (المملوك) لاضطر الشاعر لإثبات لفظ (المتملك) بعده.

وقد يستدعي اللفظ قافية موافقة لمعناه من ناحية العلوم وفروعها، ومرتبطة باللفظ الأول ارتباط تمايز وتوافق، ومنه على بحر الكامل للعسقلاني:

و أَزالَ ظُلْماً عَمَّ كُلَّ مُعَمَّمٍ مِنْ سَائرِ الأَنواعِ وَ الأَجْناسِ[1]

فقول الشاعر(الأنواع) يقرب إلى الظن أن يقع لفظ "الأجناس" موقع القافية لكونه موافقًا لها وللمعنى الذي يستدعي لفظ (الأنـــواع).

2. **التوشيح:** هو أن يكون" أول البيت شاهدًا بقافيته، ومعناها متعلقًا به، حتى أن الذي يعرف قافية القصيدة التي ينتمي إليها البيت، إذا سمع أول البيت عرف آخره، وبانت له قافيته ويحقق التوشيح ارتباطًا بين الشطرين قد لا يحققه الوجه اللفظي ولذلك اعتمده الشعراء في العصر المملوكي و العثماني بكثافة ، وإذا أضفنا إليه الترشيـح، بوصفه أحـد قسمي الوجـه الدلالي للتصدير، فتكون النسبة مرتفعة قياسًا بالوجه اللفظي ، وهذا يدل على أن الشعر المملوكي و العثماني اهتم بالوجه الدلالي، ويعزز هذا أن الأخير أكثر فاعلية في ربط الشطرين، أما الوجه اللفظي فهو بمثابة تأطير للارتباط المعنـوي وتقوية إيقاعيـة متناغمـة مع الوجـه

4- ابن حجر العسقلاني، الديوان، تح: دكتورة فردوس نور علي حسين، دار الفضيلة، القاهرة-مصر، د.ط، 2000، ص:155.

الدلالي، ولكنها لا تعوضه أو تحل محله، بخاصة أن على الشعر المحافظة على الحد الأدنى من الوظيفة التواصلية إلى جانب الوظيفة الشعرية المهيمنة.

ومن أشكال ذلك التعلّق الدلالي قول عفيف الدين التِّلِمساني على وزن البسيط:

فالأَجْرُ يا أَمَلي إِنْ كُنْتَ تَكْسِبُهُ مِنْ كُلِّ ذي كَبَدِ حـــراء تَكْتَسِبُ[1]

إن الأجر ورغبة اكتسابه في هذا الشطر يوحي بالقافية (تكتسب)، و هي مرتبطة دلاليًا، بأول البيت، وقائمة عليه، بالإضافة إلى التصريع في المصراع الأول، ومنه قول ابن سّني الدولة[2] على وزن البسيط أيضا:

و أُلقِيْت فِيّ قُلوبِ النَّاسِ بِغْضتُه لكِنَّهمْ قدْ غــدوْا فِيْ ذِمَّةٍ فرّقـا[3]

إن ما يلقيه في قلوب الناس في الشطر الأول يوحي بالتنازع والبغضاء والانقسام والفرقة، وهذا ما حقق وجود القافية (فرقا).

3. **<u>التسبيغ أو تشابه الأطراف</u>** : هو إعادة لفظ القافية في أول البيت الذي يليه إذ يرتبط البيت بأخيه ارتباطًا صوتيًا، من خلال تكرار اللفظ؛ مما يحقق تماسكًا ذا بعد دلالي يجسده الشاعر بالترديد اللفظي، وهو قريب من رد العجز على الصدر إلا أّنـــه يتجاوز وحــدة البيت وأخيه وربما وحدة القصيدة كلها .وقد ورد عند شعراء العصر المملوكي و العثماني، غير أنه لم يطغ على شعرهم ولم يصبح سمة شاملة لهم، إذ أن نسبته ضئيلة لكنهـا تكبــر حين نقرنــه

1- صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، الوافي بالوفيات، ج:4، ص: 42.

2- محمد بن أحمد بن يحيى بن هبة الله الدمشقي المولد، ولي القضاء في حلب و دفن في قاسيون سنة: 670هـ.

3- صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، الوافي بالوفيات ، ج2، ص : 128.

بالتجنيس، لأننا نعد التسبيغ تجنيسًا تامًــا بين بيتين، ومنه قــول ابن زقاعة الغزي [1] على وزن الوافـــر:

و صافَحْت الخزام و عْتُقوانًا و شِيْحًا ثم قبلْت الجِـــدارا

جِدار دِيــارِ منْ أَهْوى قدِيْمـا رعى الرحْمان هاتِيْك الديارا[2]

ارتبط البيتان صوتيًا بتكرار لفظ القافية" جدار"وعزز الشاعر ذلك الارتباط الصوتي بارتباط معنوي حين وضح جدار من يقصد، فقال (جدار من أهوى) وبذلك تعانق البيتان صوتيًا ودلاليًا، على الرغم من أن البيت الأول لا يفتقر إلى الثاني، وهو تام به و بدونه.

4. <u>المصحفـــات</u>:

لعل القصائد المصحفة هي من مستولدات العصر المملوكي الثاني، ذلك أن أول نص هو للشاعر ابن خطيب زرع[3]، حيث يبني صناعته هذه على القصد و الهدف المتبوعين بالتكلف و التصنع، فيجيء بالألفاظ توهم المدح، فإذا صحفت خرجت ذما و قدحا، و التصحيف لغة هو قــراءة الكلمــة أو كتابتها على غير صحتهـا لاشتباه في الحروف، و لعــل الأساس في هذه الصناعة أســاس بديعـي، فقد عرف في البديـــع نـوع من الجنــاس يسمى (الجناس المصحف)، و هو ما اتفق فيه ركنا الجناس، أي لفظاه في عدد الحروف و ترتيبها و نوعها، و اختلفا في النقط فقط، كما عرف فيه فن آخـــر أسمـــاه أهلــه (تأكيــد الذم بما يشبه المـــدح)، و لكنــه يختلف عن التصحيف من حيث

1- ابن زقاعة الغزي: ولد سنة:745ه بغزة-فلسطين، و أخذ القراءات عن شمس الدين الحكري ، والفقه عن بدر الدين القونوي، والتصوف عن الشيخ عمر حفيد عبد القادر الجيلي، توفي سنة: 816ه.

2- محمد بن عبد الرحمن السخاوي شمس الدين ، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، ج:1، ص: 133.

3- ابن خطيب زرع (771ه-811ه): محمد بن علي بن محمد بن محمود السلمي الدمشقي، كان والده خطيب أولع بالأدب و الشعر.

طبيعة بناء الصفات التي يهدف الشاعر إلى إثباتها، فالشاعر في فن التصحيف يلجأ إليه بتغيير مواضع النقط على الحروف، بينما يلجأ البديعي في تأكيد الذم إلى استثناء صفة ذم من صفة مدح منفية، بتقدير دخولها في صفة المدح، أو يثبت للشيء صفة ذم، يعقب عليها بأداة استثناء تليها صفة ذم أخرى، فالأول كقولهم: (فلان لا خير فيه إلا أنه يسيء إلى من أحسن إليه)، و الثاني كقولهم: (فلان فاسق إلا أنه جاهل).

و لكن صناعة التصحيف تتفق مع هذين الفنين في القصد و الهدف الذي يرمي إليه المنشئ، سواء أكان الإنشاء شعرا أم نثرا، و مثاله هو قول ابن خطيب زرع:

التّاجُ بالحقِّ فوْقَ الرأسِ يرفعــــهُ إذا كانَ فرداً حَوى وصْفاً مُجالِسهُ
فضلاً و بذلاً و صُنعاً فاخراً وسخَا فاســـألِ الله يُبقيـــــهِ و يحرُسُـــهُ[1]

و تصحيفهما:

الباخ بالخُفِّ فوْقَ الرأسِ يرفعــــهُ إذا كانَ قرداً حَوى وضعاً مُخالِسهُ
فصلاً و نذلاً و ضيعاً فاجراً وسخاً فاســـألِ الله يَنْفيـــــهِ و يُخرُسُـــهُ[2]

إن الهدف و القصد لا يبرزان في هذا الفن، بل يبقيان مستكنين في نفس الشاعر، لا يعلمه أحد ما لم يوضحه و يبينه بنفسـه، و هو أمر يتنافى و طبيعة الشعر و وظيفته، ذلك أن الشعر ما لم يكن قادرا على إيصال ما يريده الشاعر إلى القارئ فإنه يبقى لغزا أو أحجية تموت قبل أن يموت الهدف منها.

1- محمد بن عبد الرحمن السخاوي شمس الدين ، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، ج:8، ص: 211.
2- أحمد بن علي ابن حجر العسقلاني ، إنباء الغمر بأنباء العمر، ج:2، ص: 415.

5. الاكتفـــــاء[1]:

هو "أن يجعل الشاعر كلمة القافية ناقصة المعنى، لا يتم إلا بالاعتماد على المعنى السابق الذي قبله"[2]، و هو على نوعين، و لكل نوع أقسام و هما:

النوع الأول: الاكتفاء بجميع حروف الكلمة، و هو قسمان:

- أن يكون الاكتفاء عاريا من فن التورية، "وهو المذكور في عامة كتب البديعيين، و لم يعرف المتقدمون سواه"[3]، و منه قول ابن حجر العسقلاني:

عَزَمْتُ على التِّرحالِ منْ غَيرِ عِلْمِها فقالتْ و زادَتْ في الأنينِ و في الحُزْنِ
لَقَدْ حَدَّثَتْني النَّفْسُ أَنَّكَ راحـــلٌ فزادَ أَنيني، قُلْتُ: ما كَذَبْتِ و إنّـــي[4]

أي: ما كذبت و إني راحـــــل.

و قول النواجـــــي:

شَهْرُ الصِّيامِ تقضّى و شَهْرُ شوّالٍ هَـــلّا
و قَدْ جَلَسْنا جَميعاَ إلى المُدامِ فهـــــلّا
حَسْنُهُ خَيّبَ ظنّـــي و كـــانَ ظنّي أنْ لا
و قُلْتَ إنّـك تَأتـــي إذا حَضَرْنا فَلِمْ لا[5]

- أن يكون الاكتفاء مصحوبا بفن التورية، "و هو نوع اخترعه المتأخرون، و تلطفوا فيه إلى الغاية"[6]، و منه قول بدر الدين بن الدماميني:

1- الاكتفاء فن بديعي، عرفه البديعيون بقولهم: الاكتفاء: أن يأتي الشاعر ببيت من الشعر، و قافية متعلق بمحذوف، لا يفتقر (المعنى) إلى المحذوف لدلالة باقي اللفظ عليه، و يكتفي بما هو معلوم في الذهن، بما يقتضي تمام المعنى.

2- ابن حجة الحموي، خزانة الأدب و غاية الإرب، ص:399.

3- محمد النواجي الشافعي شمس الدين، الشفاء في بديع الاكتفاء، تح: محمد حسن أبو ناجي، دار مكتبة الحياة،بيروت-لبنان، ط1، 2011، ص:45.

4- ابن حجر العسقلاني، الديوان، ص:252.

5- محمد النواجي الشافعي شمس الدين، الشفاء في بديع الاكتفاء، ص:55.

6- المرجع نفسه، ص:75.

الدَّمعَ غاضٍ بافْتضاحي في هَـوى ظبيّ يغارُ الغُصْــنُ مِنـهُ إذا مشى
و غدا بوجدي شاهدا و وشى بما أُخْفي، فيا لله من قاضٍ وشا(هد)[1]

فكلمة (وشا) في قافية البيت الثاني فيها تورية، و اكتفاء معا:

و منه قول الفخر بن مكانس[2]:

مِنْ شَرْطَنا إنْ أسْكرَتْنا الطّلا صَرْفاً تَداوينــا بِشُربِ اللّمى
لا عيفَ مَزْجُ الماءِ في كَأْسِهــا لا و أَخْذِ الله السُّكارى بِمـــا[3]

<u>النوع الثاني</u>: الاكتفاء ببعض حروف الكلمة، و هو على عدة أقسام:

- ما كان مجردا من مصاحبة أي فن بديعي، و هو من مخترعات المتأخرين، لك لا طائل تحته و لا فائدة فيه، و هو أرذل أنواع الاكتفاء و أسفلها.
- ما كان مصحوبا بالتورية، و هو من مخترعات المتأخرين، و منه قول ابن مكانس:

لقدْ ضلّ من يُلْغي القطائِفَ مَأْكلا و يَهبِـــــطُ من دونَ الكُنافــة مَهْبَطا
فكمْ طـــــار ليلاً للكنافــةِ ذائــقٌ مشى لها في اللّيلِ أهدى من قَطا(ئف)[4]

- ما كان مصحوبا بالتورية، شقها الأول في البيت الأول، و شقها الثاني في البيت الثاني، "و هذا القسم من أبدع الأنواع و ألطفها، فلم يعرفه المتقدمون و لا عرج عليه من المتأخرين غير جمال الدين بن نباتة"[5]، فهو إذن فن اخترعه شعراء العصر المملوكي، و منه قول بدر الدين الدماميني:

1- ابن حجة الحموي، خزانة الأدب و غاية الإرب، ص:189.

2- فخر الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن عبد الرزاق بن إبراهيم بن مكانس (745هـ-794هـ) الوزير الأديب الشاعر، ولد في القاهرة لأسرة قبطية، و كان والده كاتبا في دواوين الدولة، جالس العلماء و أخذ عنهم النظم و الشعر و أسلم في العشرين من عمره.

3- محمد النواجي الشافعي شمس الدين، الشفاء في بديع الاكتفاء، ص:187.

4- المرجع نفسه، ص:87.

5- المرجع نفسه، ص:91.

عَبَثُ السُّهادِ بِناظِري إنْ لمْ أَنَلْ بابَها المعشـــوقَ مِنْك المُشْتهى

فَنَطَحْتُ فيهِ مُعايِناً شَهْدَ الورى بِعُلوّها أو ما تَراها في السُّها(دِ)[1]

فالشق الأول من لازم التورية في الشطر الأول من البيت الأول، و الشق الثاني، و هو لفظ التورية في الشطر الثاني من البيت الثاني، و كلمة القافية (السُّها) فيها اكتفاء.

- ما كان الاكتفاء فيه موشحا بالتورية في كلا البيتين، "و هو أبلغ في المعنى و ألطف من النوع الذي قبله، لم يقع للمتقدمين و لا للمتأخرين، بل و لا للشيخ جمال الدين بن نباتة .... و الذي يغلب على الظن أنه من مخترعات مولانا قاضي القضـــاة صدر الدين علي بن الآدمي"[2]، فهو إذن من مخترعات شعراء العصر المملوكي الثاني كذلك، و منه قول ابن حجة الحموي:

يَقُولونَ صِفْ أنفاسَهُ و جَبينَهَ عَسى للِّقا يَصْبو فقلتُ لهم صَبا(ح)

و غالَطْتُ إذْ قالوا أَتاحَ وِصالَهُ و إلاّ إلى القَلبِ قلْتُ لهـم أَبـــا(ح)[3]

لقد ولع شعراء هذين العصرين في هذا النوع من الاكتفاء، و عدّد النّواجي من أمثلته سبعة عشرة شاهدا، و هو أمر نادر في مثل هذه الصناعات الشعرية.

1- محمد النواجي الشافعي شمس الدين، الشفاء في بديع الاكتفاء، ص:91.

2- المرجع نفسه، ص:95.

3- المرجع نفسه، ص:69.

إن القافية تهدف إلى دفع النص لتحقيق تكامل موسيقي مع بقية العناصر الموسيقية الأخرى، وتعمل ذلك في فضاء النص أفقيًا من خلال ما أسميناه بالأنساق القافوية الأفقية، وعموديًا من خلال الأنساق القافوية العمودية، وفي إطار تلك الغاية تساهم القافية في بناء القصيدة صوتيًا ودلاليًا وفق معيار بحث الشعر عن تماثل الصوت واختلاف المعنى انسجامًا مع منهج بناء البيت الشعري ذي المسارين :الرجعي (الصوتي) والطولي(الدلالي) وعليه فإن مدى الالتزام بذلك المعيار في الشعر، إن كان على مستوى الأنساق القافوية الأفقية أو العمودية، يكشف عن مدى نزوع الشعر إلى تكثيف مستوى الإيقاع وإبرازه، وهذا ما لاحظناه، و قد أشارت الدراسة أيضاً إلى شكلين من التصّنع في الشعـــر:

تصنّع جزئي عني عناية كبرى بجميع أنواع الصنعة التي أوصلها النقاد والبلاغيون إلى قرابة خمسين و مئة نوع، ولكنه يأتي بها متناثرة تناثر الأزهار والأشجار في الغابات.

وتصنّع كلي معماري فني هندسي، وضع صاحبه له مخططاً قبل أن يبدأ به، ليسير على هداه، لا يخالفه خطوة خطوة، فضلاً عن عنايته أيضاً بجميع أنواع التصنع التي وجدناها في الشكل الأول، فبدا وكأنه حديقة غناء ذات أقسام متناظرة، وأحواض متشابهة وطرق منظمة وغير ذلك مما يمنحها جمالاً كلياً، يكمل بعضه بعضاً.

وختاما فإنّ القصد من وراء هذه الدراسة هو إلى إلقاء بعض الأضواء على غلو التصنع في العصر المملوكي و العثماني، وكيف حل محل العفوية لدى الشعراء الذين ضعف تفاعلهم، في كثير من الأحيان، مع الحياة في أعماقها، واكتفوا بالسباحة على هوامشها، مبتعدين عن العناية الحقيقية بالمعاني، لأنهم أولوا الشكل عنايتهم كلها قاصدين إلى ذلك

قصداً واعياً متعمداً، وعندما حاولوا العناية بالمعنى والوصول إلى الجديد المبتكر فيه، كان ذلك من خلال التصنع والمعاني الجزئية والسطحية، التي قلما أفادت الشعر تعبيراً حياً عن نبضات القلب وقضايا العقل والفكـــر.

و لكن التصنع في العصر المملوكي و العثماني يمكن شرحه وتفسيره و تعليله وإيجاد العذر لأصحابه لأنه أصبح سلوكاً فطرياً، لا يفارقهم حتى في المواقف التي لا يمكن للإنسان، أي إنسان، إلا أن يكون صادقاً فيها، مثل وفاة ابن أو ابنة أو أخ، ولأنهم كانوا بذلك يعبرون عن روح العصر وذوق أهله لينالوا استحسانهم، شأنهم في ذلك شأن جميع الشعراء في كل عصر عامة، لأن كلاً منهم إنما يخاطب معاصريه ولا يخاطب غيرهم من السابقين واللاحقين، لذلك وجب علينا النظر إلى شعر هذا العصر من منظارين اثنين: منظار عصره الذي قيل فيه ومقاييسه الجمالية والنقدية والإبداعية وروحه التي كانت تسري في أوصالهم جميعها، وذلك لأنه مطبوع بحقائق سياقه التاريخي العام، ومن منظار عصرنا الحاضر وفهمه للإبداع، وبهذا نكون أقرب إلى الإنصاف، وأبعد عن الظلم، وهل هناك أجمل من العدل والإنصاف والتماس العذر للآخر من غير أن نتجنّ على الحقيقة.

الفصل الثالث

الموازنات الصوتية

إنّ الطاقات الموسيقية في الشعر لا تنتج من خصائص الإطار الموسيقي العام الذي يتولد من تركيب الأصوات على نمط إلزامي متمثل في الوزن و القافية ، إنما تتفجر أيضا من إيقاع موسيقي خاص ، يتولد عن تركيب الأصوات على نحو اختياري ينزع إليه الشاعر بحسه المرهف ، يتمثل في تلك الظواهر الإيقاعية التي يوظفها فتلعب دورا هاما في التمييز بين النصوص الشعرية ، وذلك الإيقاع الخاص هو الذي يساهم في توصيل المعنى عن طريق توظيف إمكانات اللغة لأن اللغة هي المادة الخام لهذه النصوص ، و العنصر الأساسي الذي تبنى به و هي وسيلة الأديب للتعبير والخلق "واللغة هي موسيقاه ، و هي ألوانه ، و هي فكـره، و هي المادة الخام التي سوى منها طائنا ذا ملامح وسمات ، كائنا نابضا بحركة و حياة"[1] ، كما أنها أيضا أداة لنقل ما يجول في خاطر الشاعر ، وما يعتمل في وجدانه ، بل" هي أعظم الأدوات التي يستخدمها في تعامله مع عالمه وفي السيطرة عليها في نسق يختلف عن الاستعمال المألوف لها فتجعل العالم الأدبي بناء لغويا يستغل كل الإمكانات الموسيقية و الدلالية و الإيحائية و التصويرية ، فهي خلق في ذاتها ، وكائن حي متجدد مستودع لطاقة إبداعية ضخمة ومصدر الأفكار و الأحاسيس والصور، والإيقاعات إنها المادة الأولية للعمل الأدبي وللشاعر "ففيها ميدان بلاغته ومجال إظهار ما لديه من مقدرة وتفوق ،فطبيعة اللغة التي يتكلمها المرء ، ومدى براعته فيها لها أهمية كبرى في تحديد القيمة الجمالية الناتجة ، فمهمـا كانت قـــــوة ملاحظاته، وعمق تفكيره وإحساسه فلا مندوحة عن أن يشين جميع هـذه الأشياء الأسلوب

1- د . مصطفى زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، د.ط ، د .ت ، ص : 4.

الرديء وأن يزيد في تأثيرها الأسلوب الجيد "[1]، والشاعر الماهر هو الذي يسيطر على عناصر اللغة ، ويستطيع توظيفها ، ويتمكن من إبراز الإحساس الواحد في نصه الشعري ، و هو الذي يتمتع بحساسية فائقة لأصوات اللغـــة ، و يملك القـــدرة المتميزة على الملاءمـــة بين الصـوت و المعنى ، ذلك أن الصوت بالغ الأهمية ،ويلعب الدور الرئيس في إبداع المعنى ،وجودته في شعرنا العربي ، و هو الأداة الفنية التي تميز قدرة شاعر على آخـــر.

وقد فطن القدماء إلى أهمية إيقاع الأصـوات ، و موسيقى الألفاظ في الشعـــر واهتموا بقضية الإيقاع الداخلي ، تحت مسميات شتى كالرونق ، والسلاسة والبلاغة، والطلاق و كثر ورودها في كتب البلاغة ، و تداولها النقاد القدامى وهو ما يدل على مدى اهتمامهم بالعناصر الإيقاعية كاهتمامهم بالسجع وغيره من المحسنات ، و كان هذا الاهتمام نابعا من وعيهم بأن العناصر الإيقاعية لا تتوقف عند الوزن ، و القافية ، إنما نتعداها إلى قيم وأنساق أخرى صوتية ، وأن الشعر في كل حالاته ، وأشكاله لا يمكن أن ينفصل عنه الإيقاع ، الذي يرتبط بدوره ارتباطا وثيقا بالمعنى ، فقد ربط (ابن طباطبا) الشعر الموزون " بإيقاع يطرب الفهم لصوابه ، وما يرد عليه من حسن تركيبه ، واعتدال أجزائه ، فإذا اجتمع الفهـــم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبـــة اللفظ ، فصفا مسموعـــه ، ومعقوله من الكـــدر تم قبولـــــه"[2].

1- د .عباس عجلان : عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى ، دار المعارف ، مصر ، ط1 ، 1980 ، ص :187.

2- ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص :52.

ولا شك أن تنوع الإيقاع يعكس التغيرات التي تحدث في بنية القصيدة على مستوى الرؤيا والصورة ، والإحساس ، وذلك لأنه هو الذي يعمل على " خلق الانفعال القوي و التأثير المتناهي، والسبك ، وخفة السمع ، والسرعة ، والاسترخاء ، وغير ذلك من التأثيرات التي يقصد إليها الشاعر ، والمعيار الذي ينبغي على الناقد أن يعول عليه عند دراسة إيقاع القصيدة هو بيان تأثير هذا الإيقـاع ، ودوره في توصيل التأثير العاطفـي الـذي يـود الشاعـر خلقـه "[1].

وللشاعر وسائل مختلفة لتحقيق الإيقـــاع في شعـــره ، فهو يملك اللفظ ، ويملك الأسلوب والوزن والقافية ، مع قدرته الفائقة على سيطرته على اللغة وإخضاع عناصرها لنوع من الرنين والنغم الذي يحقق التناسق ، والاتساق في الإيقاع ، وبذلك تتحقق بلاغته وقدرته "بالوزن والبناء ، والسجع ، و التقفية ، و الحلية الرائعة وتخير اللفظ واختصار الزينة بالرقة والجزالة والمتانة ، وهذا الفن لخاصة النفس لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام ، والتواصل إلى غاية ما في القلوب لذوي الفضل بتقويم البيان"[2].

والمتأمل للشعر العربي وتاريخه العريق ، يجد الإيقاع الموسيقي يتكامل فيه بصورة لم يعرفها أي شعر في أي زمن و عصر ، فالقصائد العربيـــة تتألف من أبيـــات متحدة الوزن و القافية في نظام نغمي متناسق ، و نسب لحنيـة دقيقـة تستـوفى فيها الإيقاعـات و النغمـات استيفاء محكما ، واستند الإيقاع الموسيقي الخارجي دوما بالإيقاع الداخلي الذي يقوم على وعي الشاعر بخواص اللفظ وطاقاته الصوتية ، لذلك فوظيفة الإيقاع بمختلف أشكاله انحصرت

1- د .محمد مصطفى أبو شوارب : جماليات النص الشعري ، دار الوفاء ، الإسكندرية-مصر ، ط1 ، 2005 ، ص :162،

2- د .منير سلطان : فنون الإيقاع في شعر شوقي الغنائي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية، د.ط ، 2007 ، ص :182.

في توصيل المعنى في شكل فني ، دون أن ينفصل عن الفكرة ، ولا عن المعنى ، ولا عن النغم والإطراب ، ولا شك أن للتركيب والتأليف بين الحروف والكلمات أهمية مركزية في خلق إيقاع الشعر فهو " لا يحقق موسيقيته بالإيقاع العام الذي يحدده البحر فحسب ، بل يحققها أيضا و أولا من بالإيقاع الخاص بكل كلمة ، أي كل وحدة لغوية لا تفعيلة عروضية للبيت وثانيا بالجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كله ، ثم في تتابعها في البيت بعد البيت في كل قصيدة أو قسم من القصيدة ، والانسجام بين جانبي الإيقاع ، والجرس هو الذي يصدر ما نسميه بالنغم الشعري ، وهو اجتماع الأصوات اللغوية تحت تنظيم الإيقاع والجرس "[1] ، و وظيفة الإيقاع بمختلف أشكاله توصيل المعنى في شكل فني ، وهو عنصر أساسي لا ينفصل عن الفكرة ، ولا ينفصل عن المعنى ، ويمكن أن تتحقق موسيقى الألفاظ بوسائل مختلفة أهمها اختيار الألفاظ ذات البنية الصوتية الموحية ، والتزام تكرار صوت أو أكثر في البيت الواحد أو تقسيم بعض أجزاء البيت على نحو معين ، و هو ما عمد إليه شعراء العصر المملوكي و العثماني حيث عمدوا إلى أنواع من المحسنات اللفظية البديعية التي تربطها صلة وثيقة بموسيقى الألفاظ ، وهي تكشف عن " تفنن في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم موسيقي ، وحتى يسترعي القلوب و العقول بمعانيه فهو مهارة في نظم الكلمات وبراعة في ترتيبها وتنسيقها ، ومجيء هذا النوع من الشعر يزيد موسيقاه وأقسام البديع اللفظي كثيرة منها الجناس أو التجنيس "[2].

1- د .محمد النويهي : الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ، الدار القومية للطباعة والنشر ، مصر، د.ط، د.ت ، ص:239.

2- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص:4.

وقد عرف المجتمع العربي تغيرات جذرية هائلة ، فبدا من الصعب الاستمساك بالمظاهر الفنية ، والتقاليد القديمة ، والمفاهيم التي ألفها الشعر العربي ، لذلك رأى الشعراء أن ترك الخيام ، والوقوف على الأطلال ، ووصف الإبل والصحراء أمر لا بد منـــه يفرضـــــه الواقـــع الجديد ، فاتجه إلى الاستمتاع بمظاهر الطبيعة الخلابة ، والحدائق الغناء ، وآثر الاستماع إلى القيان على أصوات الإبل ، وهدير الصحراء كما كان لامتزاج الثقافة العربية بالإسبانية واليونانية ، والفارسية أثر كبير في تطوير هذه الفكرة ، فقد اتسعت المدارك ، وازدادت المعارف ، ورقى الذوق وتغير نمط الحياة فكان من الطبيعي أن ينال الشعر جانبا من هذا التغيير الذي عصف بالأدب والتقاليد المتوارثة ، وتملك الشاعر الغربي نزعة قوية في التمرد على النمط التقليدي الذي لطالما ترسخ في الأذهان ، وترسبت قوانينه في النفوس وساد في بناء القصائد ، فنادى بضرورة التغيير ، والتجديد في التراكيب ، والصور والصياغة واختيار الألفاظ والاهتمام بالموسيقى ، وكان نتيجة لذلك تأثر كبير بالأنماط الحضارية وازدهارها وطغيان التنظيم والتنسيق عليها ، فكان ظهور الموشحات استجابة لهذا التطور الحضاري من جهة ، واستجابة لحاجة فنية من جهة ثانية انطلاقا من أن الشكل القديم لا يستوعب الواقع الجديد ، فلا بد من شكل جديد مفعم بالتنسيق ، والتنظيم ، والزخرفة يتكاتف فيـــه النبض الشعوري ، والمضمون الفكري والشكل الجمالي المنوع الجديد النابض بالإيقاع والموسيقـــى ، والذي يتلاءم مع أذواق الناس ، ويتفق وأهواءهم في تلك البيئة " فكان فن هؤلاء الوشاحين يقوم على الموسيقى اللفظية قبل كل شيء ، وعلى اختيار الألفاظ الفخمة ذات الوقع الضخم والجرس الموسيقي الذي يؤثر في السمع مع حلاوة الإيقاع ، وكانوا يتلاعبون بهذه الألفاظ تلاعبا

تظهر فيه أثر الصناعة ، وأثر التكلف ، وأسرفوا في صناعتهم وتكلفهم إسرافا يدل على طول باعهم في هذا الفن وعلى تلك الثروة اللفظية التي كانوا يحلون فنهم بالزينة اللفظية من جناس وطباق وتورية ، ومراعاة .النظير ، حتى بهـــروا البلاغيين بمقدرتهم على استعمـــال هذه المحسنـــات "[1].

وقد اهتم الشعراء باستعمال المترادفات من الألفاظ ، وما يشتق منها في الجمل والأبيات وعد ذلك نوعا من الحداثة ، والملاءمة بين الذات الشاعرة ، وبين موضوعات أشعارهم وأسبغوا عليها ألوان الحياة الجديدة ، فبعد أن كان البيت في القصيدة التقليدية مشتقا من الخيمة واستمدت مسمياتها من البيئة الصحراوية كالصدر والعجز ، والوتد ، والسبب ، أصبح لهذه المصطلحات مسميات أخرى مستمدة من الطبيعة الجديدة ، ومن مباهج الحياة السائدة فأصبح البيت الواحد دورا متعددة وأصبح المصراعان أسماطا ، وأغصانا ، وبذلك أثرت هذه الحياة المترفة على خيال الشعراء فبعد أن سكنوا الخيمة في الصحراء ، أصبحوا يسكنون القصور الواسعة ، وسط طبيعة خلابة ، وكما تفننوا في مظاهر حياتهم المختلفة من مأكل وملبس تفننوا في توظيف المحسنات اللفظية المختلفة في شعرهم ، فكان انعكاسا لحياة البذخ والترف الذي ميز حياة الأندلسيين آنذاك.

وفي دراسة الإيقاع ومصادره عند شعراء العصرين المملوكي و العثماني، يكون الوقوف على موسيقى الألفاظ من خلال عناصر مختلفة أهمها:

1- د .بهاء حسب الله : شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي ، ص: 430.

أولا : التكـــــرار

يشكل التكرار نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم على تكرار السمات الشعرية ، وإعادتها في النص على نحو تأنس له النفس التي تسعى إلى اكتشاف ما وراءه من دلالات كثيرة ، ومثيرة ، وهو " المظهر الأساسي لاتحاد الدال والمدلول في النص ، وهو أسلوب يقوم على إعادة كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر ، أو مواضع .أخرى في سياق نص أدبي واحد "[1].

وقد ورد التكرار عند القدماء تحت مسميات شتى أهمها الترديد الذي يراد به تكرار اللفظ بعينه ، مع اختلاف دلالي جزئي في اللفظ الثاني لا وجود له في الأول [2] ويؤدي التكرار إلى تكثيف المستوى الصوتي ، والدلالي وهو يلتقي مع الجناس التام ذلك أن اللغة العربية تتسم بمظهرين أساسيين لاتحاد الدال مع اختلاف المدلول أولهما الترديد أو التكرير ، وثانيهما التجنيس ، ويمكن النظر إلى وظائف التكرار من " الزاوية الموسيقية حيث يحدث التكرار للكلمات أو الأبيات أثرا موسيقيا ، ثم الزاوية اللفظية إذ يكون الإلحاح على بعض الكلمـــات داخل تركيب يشير إلى ما يقدمه التكرار من معنى لا يتحقق إلا به "[3] ، كما أنه يعد وسيلـــة من وسائل التأثير الذي يحدثه اللفظ المكرر في نفس المتلقي ، إذ أن تكرير ألفاظ بعينها يرمى من ورائه إلى إبرازها ، وإعطائها أهمية أكبر ، والتركيز على ذلك ملفت للانتباه كما أنه له قيمة موسيقية ، وما هو في حقيقة الأمر إلا " إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بهـا الشاعر أكثر

1- د .محمد أبو شوارب : جماليات النص الشعري ، ص : 163.

2- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، ج1،ص: 333.

3- د .صبري حافظ : استشراق الشعر ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، د.ط ، 1985 ، ص: 4

من عنايته بسواها ... وهو يضع بين أيدينا مفتاحا للفكرة المسلطة على الشاعر وهم بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق .الشاعر ، فيضيئها بحيث نطلع عليها "[1]، ولم يكن التكرار بهذه الأهمية عند القدماء ، فقد عده الأكثرون عيبا ، وقد أهمله البعض عن غير قصد " فقد أملته عليهم الظروف الأدبية للعصر، فقد كان أسلوب التكرار ثانويا في اللغة آنذاك ، فلم تقم الحاجـــة إلى التوســـع في تقويم عناصـــره وتفاصيـــل دلالاته "[2] ، كما عد معيبا للشعر، "يقدح في الفصاحة ويغض من طلاوتها "[3] إلى جـانب ذلك "فالترديد والتكرار ليس تحتهما كبير أمر ، ولا بينهما وبين أنواع البديع قرب و لا نسبة لانحطاط قدرهما عن ذلك"[4] إن ظاهرة التكرار لم تكن بالغريبة على الشعر العربي قديمه وحديثه ، إذ نجدها ماثلة في أقدم النصوص الشعرية ، فقلما يخلو منها شعر شاعر ، وقد وعي شعراء العصر المملوكي القاعدة الأولية في التكرار ، والتي تعتمد على الارتباط الوثيق للفظ بالمعنى، و إلا كان تكرارا متكلفا رديئا ، تمجه الأسماع ، وتنفر منه النفس ، وتتغلب عليه اللفظية ، وحرصوا على إثراء إيقاعات شعرهم ، ولكن اتجاههم للتكرار كان نابعا من إدراكهم لقيم الصوت ومن ثم قيمة الألفاظ والوحدات ، واستطاعوا بمقدرتهم اللغوية توظيف الأصوات التي تكثف المستويات الإيقاعية ، حتى يصبح الصوت منها مسيطرا ، طاغيا على البيت أو الجزء مشكلا ضفيرة صوتية ، وانحصر التكرار في شعرهم فـي:

1- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت-لبنان ، ط6، 1981، ص: 276.

2- المرجع نفسه ، ص : 275.

3- ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، تحقيق : عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبح ، مصر ، ط1، 1996، ص:96.

4- البغدادي : خزانة الأدب ، ولب لباب لسان العرب ، تحقيق وشرح : عبد السلام هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ط2، 1979، ج1 ، ص :361.

1- التكرار الصوتي (التمركز الصوتي):

وهو من أنماط التكرار المنتشرة و يتمثل في " تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة "[1] ، وقد تنبه شعراء العصر المملوكي إلى أهمية الأصوات ، وما لها من دلالات خاصة ، وقد كان لما يتمتع به هؤلاء من معرفة ، واطلاع بعلم التجويد أثر في إثراء الحس الموسيقي لأشعارهم ، لذلك كان الصوت في الشعر المملوكي و العثماني ذا دور هام لتحديد الإيقاع الداخلي، فالأصوات تقوم بدور بالغ الأهمية بوصفها المادة الأولى لتأليف أشكال هذه الموسيقى ، بما يملكه كل صوت من صفات خاصة مستقلة ، وبما يترشح من تجاور صوتين مختلفين من صفات جديدة إذ يلجأ الشاعر إلى تكوين تجمعات و تمركزات صوتية متماثلة، مستغلا القيم الإيحائية لها وفق نسق خاص لإثراء الجانب الإيقاعي الداخلي للشعر مشكلا ضفيرة صوتية ، ومن ذلك ما ورد في قول عمر بن أحمد السراج الصعيدي[2]:

طالعْتُ يَوْماً بِديوانِ الصَّبابةِ في عَصْرُ الشَّبابِ فَهاجَتْ بِي صَباباتي
فَقُلْتُ للنَّفْسِ في لهوٍ وفي لعِبٍ وطيبِ عَيشٍ بِأَيامِ الصِّبا باتي [3]

لقد تكـررت أصوات المد في هذا المقطع الشعري (20) عشرين مـرة فظهرت أصوات المد الطويلة المفتوحة و المضمومة ، و المكسورة، الأصوات المميزة فيه ، و هي تتطلب جهدا في النطق وعناء في إخراجها ولجوء الشاعر إلى هذا الكم من أصوات المد يكشف الحالة النفسيـة لـه " وسيطرة إحساس التعب عليه "[4].

1- د .حسن الغرفي : حركية الإيقاع في الشعر العربي ، دار إفريقيا الشرق ، المغرب ، د.ط ، 2001، ص :82.

2- عمر بن أحمد بن عمر بن ناصر بن أحمد السراج الصعيدي البلينائي الشافعي ويعرف بابن ناصر. ولد سنة 840هـ ببلينا.

3- محمد بن عبد الرحمن السخاوي شمس الدين ، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، ص: 70.

4- د .حسن الغرفي : حركية الإيقاع في الشعر العربي ، ص : 38.

ويظهر هذا التكـرار الصوتي أيضـــا في قـــــول ابن الخلوف القسنطيني موشحـــــــا:

أطْلَعُ الصُّبْحُ فِي الدُّجَى نُورَهُ الوَهَّـــاجْ وَأظْهَـرَ الْفَرْقَ أبْلَجَـــا

فَاخْتَفَى اللَّيْلُ وَالْتَجَا خَوْفَ الإنْزِعَـاجْ لِلْحَصُـونِ الْمُبَرَّجَـــــا

بَيْنَ نُعْمَانٍ وَعَالِـــــجْ بِحَنِينِ العُـــوجْ خَلَّفُوا الصَّبَّ فِي عِلاَجْ

حِينَ سَرَوْا بِالْفَوَالِـجْ وَبَقِي الْمَزْعُـــوجْ يَشْتَكِي حَرَّ الإنْزِعَـــاجْ

صِحْتُ منْ حَرّ مَـارِجْ يَا حَادِي الهُوجْ يقْطَعُ البَرَّ وَالْفِجَـــاجْ[1]

فالشاعر في هذا المقطع يظهر أساه ولوعته لفراق محبوبه، وما يقاسيه جراء ذلك في حروف المد الطويلة في الكلمات: (الدجى - الانزعاج - المزعوج - مارج - يشتكي) كما أن الامتداد الصوتي لهذه الأصوات يوحي بالامتداد ، والابتعاد كما نلمسها في الكلمات: (سروا - اختفى - التجا - خلفوا - البيد -الفجاج) ، فهي توحي بالانتقال والابتعاد ، والسفـر في كلمـــة: (سروا) و خلفوا، وتوحي بالحرقة الناتجة عن ذلك في(خلفوا و مارج)، كما توحي بامتـــداد البصـــــر، والاغتراب في (الفجاج و البيد)، كما نجد الهيمنة الصوتية لأصوات المد ، و التي توحـي بالتعب، و العياء النفسي والابتعاد، و أنها تترجم الآهات الصادرة عن الشاعر المتألم وذلك في موشحة أخرى له يناجي فيها الله تعالى، و يدعوه آملا أن يجيره وهو مثقل بالخطايا والذنوب، التي ناءت بها نفسه وأثقـــــل بها قلبـــه طامعا في رحمته ، راجيا غفرانه:

1- ابن الخلوف : ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين ، تقديم وتحقيق وشرح وتعليق : د .العربي دحو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، د.ط ، 2004 ، ص: 43.

يَا مَلاَذَ العُفَاةِ يَا غَوْثَـــــايْ يَا رَجَا مَطْمَعِي

يَا عِمَادِي وَيَا شِفَا بَلْـــــوَايْ مِنْ جَفَا المَرْبَعِ

عَبْدُكَ ابن الخلوف يَا مَوْلاَيْ قَالَ فِي الْمَطْلَعِ[1]

تتردد أصوات المد في هذا البيت (21) إحدى و عشرين مـــــرة فلا تكـاد تخلو أي كلمـــة فيه من حروف المد (يا - ملاذ - ذا - العفات - غواثي - رجاء - مطمعي - عمادي - شفـا - بلواي - جفا - مولاي) ، كما كان لتكرار حرف النداء (يا) دور في تعميق الطاقة الإيقاعية للقصيدة.

و نجد أيضا تكرار حروف المد في قصيدة أخرى لابن علي الجزائري يقول فيها:

أَهْوى قَمَراً عَلا و فاقَ القَمَـــــرا

عَقْلي سَحَـــرا فَبِتُّ أَرْعى السَّحَرا

والحُبُّ طَـــرا وما قَضَيْتُ الوَطَرا [2]

تكررت حروف المد في هذا البيت أيضـا إحدى عشـرة مرة (11) مـرة ، كما نلاحظ هيمنة أصوات أخرى مثل صوت(الراء) والـــذي يوحـي بالصخب و الحركـة "فهو صوت يحمل زخما تنفسيا عاليا يكاد يصل إلى درجة الصراخ " [3].

و من التسجيـع[4] قـــول صفي الديـــن الحلي على وزن البسيـط في الكافية البديعيـة:

1- ابن الخلوف ، الديوان، ص : 312.

2- أبو القاسم سعد الله، أشعار جزائرية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، د.ط، 1988، ص: 96.

3- د .حسن الغرفي : حركية الإيقاع في الشعر العربي ، ص : 148.

4- التسجيع: هو أن يكون روي القرائن مماثلا لروي القافية.

بِبارقٍ خَذِمٍ، في مـــــــأزقٍ أَمَـمٍ أو سابق عَرِمٍ، في شاهقٍ علمٍ

فِعالِ مُنْتَظِمِ الأحوالِ مقتحــمِ الأهوال ملتزمٍ بالله معتصــمِ [1]

قسمت الأبيات إلى أربعة قرائن ترصيعية مسجعة بحرف الميم، وهو حرف الروي نفسه، ويحقق ذلك للبيت التماسك الأفقي الداخلي، مقابل التماسك الخارجي المتحقق بتكرار القافية، يضاف إلى ذلك أن بؤرة التوتر التي تحققها القافية بوقفتها الإيقاعية تتناثر

إيقاعيًا على القرائن الترصيعية المسجعة بتقفية داخلية، هي القافية الأخيرة نفسها.

و من التصريع[2] قول الشاب الظريف في عتاب أحد الأمراء على إصغائه لأقوال الأعداء من بحر المنسرح:

كَيْفَ خَلاصي مِنَ الّذي أَجِدُ قد أعْوزَ الصّبرُ عَنْهُ و الجَلَدُ

ما قَلْتُ يَوْماً قَدْ انْقَضى عددُ مِنَ الأَعادي إلّا أَتى عَـــــددُ

قَدْ عَرَفوا مَنْ أَنا و عاقَهُـــم عَنْ اعترافٍ بفضلي الحسـدُ

ما بَلغوا مـــا حَوَيْتُ من أَدَبٍ فَبالغوا في أذاي و اجْتَهَــدوا[3]

طابقت آخر تفعيلة في المصراع الأول آخر تفعيلة في المصراع الثاني، من حيث الوزن والتقطيع الصرفي وحرف الروي، إلا أن أهمية التصريع في البيت الأول لا تمنع من وقوعه في الأبيات التالية، و من ذلك وقوعه في أكثر من موقع في قصيدة شمس الدين الموصلي[4]:

1- صفي الدين الحلي، الديوان ، ص : 295.

2- التصريع: هو أن يكون آخر حرف المصراع الأول على شاكلة حرف المصراع الثاني في البيت.

3- الشاب الظريف ، الديوان، ص : 80.

4- شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف بن معتوق الخزاعي الموصلي، لقب بالشيخ والحكيم ، ولد بالموصل سنة: 647 هـ، توفي بالقاهرة بتاريخ 18 جمادي الآخرة 710 هـ .

جَوانِحي لِسِواكُمْ قَطُّ ما جَنَحَتْ فما لها جَرَحَتْ من غير ما اجْتَرحتْ

قَرَّتْ بِقُرْبِكُمْ حِيناً و قَدْ فَرِحَتْ لَكنّها اليَوْمَ بَعْدَ البُعدِ قدْ قَرَحَتْ

أَنوارٌ غُرّتِهِ لو أنها لمحَتْ لَوْحَ الدُّجى إِذْ سجى مُسْوَدُّهُ لمحتْ[1]

جاءت مواقع التصريع لتحقيق أمرين: الأول :إيقاعي؛ فالتصريع في البيت الأول يعلن عن بدء وحدة إيقاعية متكررة، سينهض بها الروي في كل القصيدة .ويتناغم هذا الروي مع بعض مواقع التكرار بخلق توافق صوتي أفقيًا وعموديًا في القصيدة .الثاني :دلالي، يتمثل بالربط بين مستويات الحقول الدلالية التي يطرحها النص، مما يخلق شعورًا بالوحدة الدلالية التي تعم النص، وتتضافر مع الوحدة الموسيقية لتشكيل القصيدة .وهذا ما يحدث حين يخرج الشاعر في قصيدة من غرض إلى آخر، فيأتي بالتصريع إخبارًا بذلك[2] وتحريكًا للنفس لتستأنف النشاط.

أما التسميط[3] فيشمل البيت والقصيدة، وقد صنَّفنا تسميط البيت في المستوى الأفقي بسبب التنويع القافوي الذي يأخذ خطًا أفقيًا داخل البيت الواحد .وصنفنا تسميط القصيدة في المستوى العمودي لأنه يرتبط بالتنوع القافوي الخارجي، وبالقصيدة كله، و منه قول الشاعر قانصوه الغوري[4] على وزن الكامل:

1- صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، الوافي بالوفيات ، ج1، ص : 266.

2- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، ج1،ص: 174.

3- التسميط: وهو أن تجتمع عدة سلوك في ياقوتة أو خرزة ما، ثم تنظم كل سلك منها على حدته يسيرًا، ثم تجمع السلوك كلها في زبر جدة أو شبهها أو نحو ذلك، ثم تنظم أيضًا كل سلك على حدته وتصنع به كما صنعت أولا إلى أن يتم السمط.

4- قانصوه بن عبد الله الظاهري الغوري، الملقب بالملك الأشرف .سلطان مصر من سنة 905 هـ، توفي سنة 922 هـ كان ملمًا بالموسيقى والأدب له ديوان شعر مخطوط .وللسيوطي شرح على بعض موشحاته .

فالله يَحْفظهمْ ويَجْمَعُ شَمْلهمْ فَفُؤادِنا مِنْ حُبِّهم مَـــلْآنُ

والله يَجْعَلُهمْ جَميعاً قُـــــرَّةٌ لِعُيونِنا فلنا هم الإِخْـــوانُ

فكأنهم للمُلْكِ سورٌ حافـــظٌ فَعَلى مَصالِحِهِ هُمُ الأَعْوانُ[1]

دخل السجع الشطر الأول من البيت بحرف الميم، إلا أنه قد يقع السجع أيضًا في جميع أجزاء البيت. ـــــــ م ـــــــ م ـــــــ م ـــــــ ن

و منه أيضا قول علي بن محمد بن وفا[2] على بحر الكامل:

عَينُ الوفا، مَعْنى الصَّفا، سِرُّ النَّدى نُورُ الهُدى، روحُ النُّهى، جَسَدُ الرَّشَدْ[3]

ـــــــ ا ـــــــــ ا ـــــــ ا ـــــــ ا ـــــــــ ا ـــــــــ د

مستفعلن

- عين الوفـــا
- معنى الصفا
- سر النـــدى
- نور الهـــدى
- روح النـــهى

و من التشريع[4] أرجـوزة جمال الدين ابن نباتة التي يستهلها بقوله:

1- محمد راغب الطباخ الحلبي، إعلام النبلاء، ج3، ص: 161.

2- الشيخ أبو الحسن علي بن محمد بن وفا القرشي الأنصاري الشاذلي المالكي, أسكندري الأصل كان مولده سنة 761 بالقاهرة ووفاته بها سنة 807 عن عمر يناهز 46 عام و في رواية أخرى توفي عن 48 عام.

3- علي بن محمد بن وفا، الديوان، تح: د. عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، د.ط، 2015، ص: 30.

4- التشريع: هو أن يبنى البيت على قافيتين ووزنين .يحقق الشاعر من خلاله نسقًا قافويًا جديدًا على المستوى الأفقي، إذا وقع في البيت والبيتين؛ وإذا استمر في كل القصيدة فهو يحقق نسقًا قافويًا تطريزيًا، بالإضافة إلى تعزيز المستوى الإيقاعي.

أَفْدي قَمَـــرْ عَقْلي قَمَـــرْ ثُـــمَّ غَـــدَرْ لمـــاَّ قَـــــدَرْ[1]

ـــــــــ ر ـــــــــ ر ـــــــــ ر ـــــــــ ر

تقوم تقفية البيت على تكرار حرف الروي في نهاية الأجزاء الداخلية . والبيت من مجزوء الرجز، ويتحول إلى مشطوره إذا حذفنا الجزء الأول أو الأخير . وتبقى القافية الجديدة مكررة في أبيات القصيد ة، ويتحول إلى منهوك الرجز إذا حذفنا الشطر الثاني بجزأيه، وتبقى القافية واحدة في الشطر الأول و الشطر الثاني.

2- التكرار اللفظي (التجنيس):

يعد ركنا أساسيا من أركان الإيقاع ، كونه لون إيقاعي مِؤثر في النفس ، ملفت للانتباه، كما أنه وسيلة لإثراء إيقاع الشاعر، وقد اهتم شعراء العصر المملوكي به للإفادة من قيمته اللفظية ، و المعنوية و لإضفاء نوع من أنواع التزيين ، و الصنعة على الشاعر ، واعتنوا بتجنيس قوافي الأدوار ، و الأقفال و الجناس بتكوينه و تشكيله و توظيفه يحتاج إلى شاعر خبير بأسرار اللغة ، و خباياها وطاقتها الخفية ، و من ذلك:

أ-الجناس الناقص: و هو الاختلاف بين مقطعين صوتيين في الإيقاع و هيئتها، وترتيبها، ولا يخرجهما هذا الاختلاف عن دائرة التماثل " و نستطيع أن نترجم اختلاف الجناس الناقص عن الجناس التام من حيث درجة الإيقاع أو مواقع الإيقاع ،أو زمن الإيقاع ، أو مسافة

1- ابن نباتة المصري، الديوان، ص: 193.

الإيقاع ،فاختلاف هيئة الحروف يؤدي إلى اختلاف درجة الإيقاع ، و اختلاف ترتيبها يؤدي لاختلاف مواقع لاختلاف مواقع الإيقاع ،واختلاف عدد الحروف يؤدي إلى اختلاف زمن الإيقاع بين الوحدتين الصورتين ،واختلاف نوع الحروف يؤدي إلى اختلاف مسافة الإيقاع "[1] و من صور الجناس الناقص الواردة في شعر العصر المملوكي و العثماني:

* **الجناس الناقص لاختلاف نوع الحروف:** يقوم هذا النوع من التجنيس على استبدال حرف بحرف مختلف عنه من حيث المخرج فيكون قريبا أو بعيدا عن مخرجه ، و هو ما اصطلح عليه بالمضارعة تحت باب التجانس الصوتي والنوع الأصلي والأخص من المضارعة أن" تتقارب مخارج الحروف "[2]، ونجد محمد ابن رأس العين في موشحته له يلتزم التجنيس في أقفالها:

النّجح لاحَتْ لَهُ عَلامَـهْ وِلِلْفَلاحِ بَدا عَـــــلامَ

ومَنْ يَلُمْكَ فَقُلْ عَلى مَه تَلُومُ فَالدَّهْرُ لي غُلامَ[3]

حيث غير الشاعر بين الحرف اللهوي (الغين) والحرف الحلقي (العين) في لفظتي (علام وغلام)، كما غير بين الحرف اللهوي وبين الحرف الطبقي (الكاف) في لفظتي (غرام وكرام) في قوله:

لا تَخْشَ في الحُبِّ مَلامَـــــه ولا تفق من هوى الغَرام

فالحُبُّ زينٌ ذوي الكَرامَـــه و لمْ يَزَلْ عادةُ الكِـــرام[4]

1- دكتور: منير سلطان: فنون الإيقاع في شعر شوقي الغنائي، ص : 308.

2- المرجع نفسه، ص : 308.

3- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعروآدابه و نقده، ج1،ص: 326.

4- أبو القاسم سعد الله، أشعار جزائرية ، ص : 131.

ومن هذا النوع من الجناس قول صفي الدين الحلي في بيت له أين بادل فيه بين الحرف الحلقي (العين) و حرف (اللام) في لفظتي (يتعطف و يتلطف):

سَلْ مُتْلفي عَطْفاً عَسَى يَتَعَطَّفُ فَلَقَدْ قَسا قَلْباً فَمـا يَتَلَطَّفُ [1]

و نجد المبادلة بين الحرف الحلقومي(الحاء) و الشفوي الأسناني (الفاء) عند جمال الدين ابن نباتة في لفظتي (الإلحاح والإلحاف) في قوله:

إِنْ خابَ سائلُ أدْمُعي في حُبّـــهُ فَلِكثـــرةِ الإلحـــاحِ والإلحـافِ

وأَكادُ أُصَدِّقُ ثُـــمّ يُطْمِعُني بـِهِ بشـــر يغير الـــدُّرِّ في الأصْـدافِ

لا اليَأْسَ يُثْبِتُ لي عَلَيْهِ ولا الرّجا فَكَـــأَنَّني في مَـــوْقِفِ الأَعْـرافِ [2]

لفظة (الإلحاف) أكدت (الإلحاح) لأنها شدته فجاء الجناس ليؤدي مهمة معنوية و صوتية بآن واحد.

و منه أيضا قول الشاعرة عائشـــة الباعونيـــة في بيت لها أين بادلت فيه بين حروف المجموعة الأسنانية اللثوية (الظاء) و (الضاد)، و هذا في لفظتي (ظني وضني):

أَحْسَنْتُ ظَنّي و إنْ هُمْ حَاوَلُوا تَلَفِي وَ ثَمَّ سِرٌّ وَ ضَني فِيه مِنْ شِيَمـي [3]

و منه أيضا قول الشاعر علاء الدين الوداعي و هو يهجو اليهود و النصارى، و هذا في لفظتي (غَيّـروا ، غيـروهُ):

1- صفي الدين الحلي، الديوان ، ص : 615.

2- ابن نباتة المصري، الديوان، ص : 323.

3- عائشة الباعونية ، البديعية وشرحها ، تح : عادل العزاوي، عباس ثابت، دار كنان للنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1،2009، ص : 30.

غَيّروا زيَّهـمْ بمـا غيـــروهُ منْ صِفاتِ النَّبيّ ربِّ المكـــارمْ

فَعَلَيْهِمْ كما ترون براطيش وَ لكنّهـــا تُسمّـــــى عَمائِـمْ [1]

إن جمال الموسيقى للشاعر يكمن في الهزل الذي صحب الأبيات، فجاء بهذا النوع من الجناس بين كلمتي (غَيّروا، غيروهُ) ليبعث الموسيقى الساخرة من هؤلاء القوم.

لقد جاء شعر العصر المملوكي و العثماني زاخرا بهذه المضارعة الصوتية النوعية القائمة على اختلاف نوع الحروف بين ركني الجناس، و هذا ما أكسبه فيضا إيقاعيا يدفع المتلقي إلى تأمل المعاني والتعمق في الدلالات لاكتشاف تلك المفارقة الممتعة القائمة بين الألفاظ المتماثلة تماثلا صوتيا جزئيا، المختلفة جزئيا، المختلفة دلاليا، و هذا ما يكشف عن القدرة الفائقة لشعراء هذا العصـــر في التلاعب اللفظـي، كما كان لهذا التماثـــل الصـــوتي العمودي في أغلبه دور هام في خلق بؤرة إيقاعية تتمركز في قوافي القصائد ، كما ينبع هذا التناغم الإيقاعي من لغــة الشعر ذاته.

فالشاعر ينثر على جميع أجزاء القصيدة مخزونا كبيرا من المفردات المتماثلة صوتيا، المتقاربة المخارج ، المختلفة دلاليا، كما أن البنية التواصلية للشعر فرضت على الشاعر التنوع الصوتي ، و الدلالـي فأظهرها أصحابها في حلة صوتية بارعة.

وظهرت قدرة شعراء هذا العصر أيضا في إبراز التماثل الصوتي في نوع الحروف وموقعها، ثم اللجوء إلى خرق هذا التماثل موقعيا فيكون الخرق الصوتي إما في أول الوحدة الصوتية مثل (علام ، غلام) ،أو وسطها مثل (يتعطف ، يتلطف) في حين يكون الحرص على التماثل الصوتي آخر الوحدتين لدعم القافية.

1- صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، الوافي بالوفيات ، ج4، ص : 255.

*** الجناس الناقص لاختلاف عدد الحروف بين الوحدتين:**

وفيه يضاف حرف أو اثنان في أحد طرفي الجناس ، وقد " يكون اختلاف حرف في أحد ضلعي الكلمتين المتجانستين خفيا برع الشاعر في خفائه حتى ليوهمنا أنه لم يغير شيئا ، وأن الجناس الذي أمامنا ليس ناقصا إنما هو جناس تام "[1]، مع اختلاف الدلالة ، والمعنى بين الوحدتين والغرض من ذلك لا يكون تحقيق التجانس التام ، وإنما إعطاء خصوصية لغوية أكثر لكل وحدة من الوحدتين ، فاختـــلاف كل وحدة عن الأخـــرى زيادة ، ونقصانـــا في عـدد الحروف أو في ترتيبها ، وتوازيها يؤدي وظيفة إيقاعية متباينة من حيث الزمن ، والموقع " وزيادة حروف أحد الركنين ، وتماثله مع حروف الركن الآخر منه ما سمي بالمرفوء ، وهو أن يكون أحد ركني الجناس مركبا من جزء مستقل ، ومماثله هو بعض كلمة ، أي أحد ركنيه يحتوي على حروف الآخر ، ويماثلها صوتيا ، ويزيده في حروف أخرى " [2] ، ولهذا النوع من الجناس وظيفة إيقاعية ، و دور في تقوية النغم و إدخال التنويـــع لجسـد النص الشعري ونجـــده عند التلعفري حين يهجو مصر و سكانها قائـلا:

وَ كَيْفَ يَرومُ الغِنى مُفلسٌ بِها و عَلى كلِّ فِلْسٍ أَسَـــدْ[3]

وجود حرف الدال بعد حرف السين يعطي موسيقى متناغمة، تنم عن اليأس الذي يعيشه الشاعر، كذلك اهتم بالموسيقى الداخلية الظاهرة حين استخدم الجناس بين الوحدتين: (مُفلسٌ ، فِلْسٍ) على النحـــو:

1- د .منير سلطان : فنون الإيقاع في شعر شوقي الغنائي ، ص: 339.

2- د .يوسف إسماعيل : بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ، ص: 101.

3- التلعفري، الديوان ، ص: 557.

م ف ل س

. ف ل س

و من أشهر البديعيات التي كتبها شعراء مصريون في العصر المملوكي بديعية الإمام جلال الدين السيوطي[1] المسماة "نديم البديع في مدح خير شفيع" والتي قال فيها:

مِنَ العَقيقِ ومِنْ تِذْكارِ ذي سَلَمِ بَراعَةُ العَيْنِ في استهلالهـــــا بـِدمِ

و مِنْ أَهيلِ النّقى تَمَّ النّقى وبَدا تَنَاقُص الجِسْمِ من ضُرٍّ و مِـنْ ضَـرمِ

و والـــــهُ واهـــلُ قلبي ولُبّـــــي مِنْ تَطْريف ما أودَعوا في طَيّ نَشْرهمِ[2]

لقد ذكر السيوطي عبر التورية براعة الاستهلال في البيت الأّول، و في البيت الثاني أشار بكلمة (تناقص) عبر التورية للجناس الناقص بين كلمتي (ضر، ضرم) على النحو التالي:

ض ر .

ض ر م

كما نجده أيضا في قول ابن علي الجزائري في أحد الأبيات يقول:

والحُــبُّ طَـــرا وما قَضَيْتُ الوَطَــرا [3]

بين الوحدتين الصوتيتين (طرا ، الوطرا) تجانس مرفوء حيث تحتوي الوحدة الصوتية (الوطرا)على مجموعة من الأصوات التي تشكل الوحدة الصوتية (طـرا)، ويقـع النقص في أول

1- عبد الرحمن بن الكمال أبي بكر بن محمد سابق الدين خن الخضيري الأسيوطي المشهور باسم جلال الدين السيوطي، (القاهرة 849 هـ/1445 م- القاهرة 911 هـ/1505 م) من كبار علماء المسلمين.

2- جلال الدين السيوطي، نظم البديع في مدح خير شفيع، تح: الشيخ على محمد معوض و الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، دار القلم العربي، حلب-سوريا، د.ط، 1995، ص: 39.

3- أبو القاسم سعد الله، أشعار جزائرية ، ص: 131.

الوحدة مع زيادة (الـ) التعريف في الوحدة الأولى على الشكل:

و ط ر ا

. ط ر ا

و منه أيضا قول قانصوه الغوري على وزن الكامل يقول:

فالحَمدُ للهِ الذي إِحْسانُهُ أَبَداً يَليهِ بِفَضْلِهِ إِحْسانُ[1]

في هذا البيت نجده بين الوحدتين الصوتيتين (إِحْسانُهُ ، إِحْسانُ) على الشكل:

إ ح س ا ن ه

إ ح س ا ن .

و نجده أيضا في قول ابن الخلوف القسنطيني:

أَفْتَديهِ بِالرُّوحِ والمَوْجود مَنْ أَعاد الوُجود
وهاهيّ بِمالكي المَسْعودِ بَدْرَ أفق السعود[2]

بين الوحدتين الصوتيتين (الموجود ، الوجود) و بين (المسعود ، السعود) على الشكل:

ا ل م و ج و د

ا ل . و ج و د

ا ل م س ع و د

ا ل . س ع و د

1- محمد راغب الطباخ الحلبي، إعلام النبلاء، ج3، ص: 460.

2- ابن الخلوف، الديوان ، ص: 311.

و فيه يقول عزّ الدين الموصلي[1] في بديعيته موريا باسم المحسن البديعي:

ملفّق مظهر سريٌّ وشان دَمــي لمَّا جَرى مِنْ عُيونِ أوْ وَشا نَدَمي
يَذيلُ العارُ جارٌ جارِحٌ بـــاذي كلاحقٍ ماحـقِ الآثارِ في الأكَـــمِ[2]

في هاته الأبيات نجده بين الوحدتين الصوتيتين (دمي، ندمي)، و بين(جار ، جارح) على الشكل:

.	د	م	ي
ن	د	م	ي
ج	ا	ر	.
ج	ا	ر	ح

و منه أيضا قول صفي الدين الحلـــي:

أَبِيتُ والدَّمعُ هامٍ هامِلٍ سَرِبُ و الجِسْمُ في إِضَمِ لَحْمٌ على وَضَمِ [3]

بين الوحدتين الصوتيتين (هام ، هامل) على الشكل:

هـ	ا	م	.
هـ	ا	م	ل

و في بديعية أبي الحسن علي بن عثمان الأربلـــي[4]:

بَعْضُ هَذا الدَّلالِ والإدْلالِ حالَ بالهَجْرِ والتَّجَنُّب حَـــالي[5]

1- عز الدين علي بن الحسين الموصلي الشاعر المشهور، نزل دمشق وأقام بحلب مدة، وبرع في النظم، وجمع ديوان شعره في مجلد واحد توفي سنة 789 للهجرة.

2- ابن حجة الحموي: خزانة الأدب و غاية الأرب، ص: 69.

3- صفي الدين الحلي، شرح الكافية البديعية، تح: نسيب نشاوي، دار صادر، بيروت-لبنان، ط2، 1992، ص: 63.

4- هو أبو الحسن علي بن عثمان بن علي بن محمد الشيباني السليماني الأربلي(602هـ-670هـ)، و لقب بأكثر من لقب: (الشيباني،السليماني، الأربلي)، و كان مولده بإربل التي نسب إليها.

5- د.عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهظة العربية، بيروت-لبنان، د.ط، د.ت، ص: 53.

بين الوحدتين الصوتيتين (الدلال ، الإدلال) على الشكل:

ا	ل	.	د	ل	ا	ل
ا	ل	إ	د	ل	ا	ل

*** <u>الجناس الناقص لاختلاف هيئة الحروف</u>:**

" وهذا النوع أقرب جناس ناقص إلى التمام ، والحروف في الكلمتين المتجانستين هي هي، و مخارج حروفها هي هي لكن حركات الضبط تختلف " [1]، ويلعب ضبط الكلمات بالحركات الإعرابية دورا هاما في تغيير المعنى ، وتغيير الإيقاع ، وهو يتطلب ثقافة واسعة ، واطلاعا كبيرا من الشعراء ، ونجده في قول الشاعر جلال الدين السيوطي[2]:

مُحرّف الطَّبْعِ حَيْثُ القَلْبُ مُحْتَرق مُشَوّشُ الفِكْرِ مِنْ كَلْمٍ و مِنْ كِلَمِ[2]

ذكر السيوطي في هذا البيت كلمتان تختلفان من ناحية النطق (كَلْمٍ و كِلَمِ)، فمعنى (كَلْمٍ) بفتح الكاف وتسكين اللام هو جرح و المكلوم هو الجريح ، و المعنى أن كلمات الأحبة تركت جرحا في قلبي، وشوشت فكرى، لما دخلني من الوسواس والشك من مكانتي عندهم، مما جعل قلبي يحدثني بما يجعلني أسلك مسلك المجانين والحمقى.

ونجده أيضا في قول ابن علي الجزائري:

فَقُمْ للطِّلا مَعَ بَديعِ الطَّلا
وَ تُقْ للَّذي تَشْتَهي بالطُّلا[3]

1- د . منير سلطان : فنون الإيقاع في شعر شوقي الغنائي ، ص : 342.

2- عبد الرحمن بن الكمال أبي بكر بن محمد سابق الدين خن الخضيري الأسيوطي المشهور باسم جلال الدين السيوطي، (849 هـ-911هـ) من كبار علماء المسلمين في القاهرة.

3- جلال الدين السيوطي، نظم البديع في مدح خير شفيع، ص: 39.

4- أبو القاسم سعد الله، أشعار جزائرية ، ص: 96.

حيث يظهر اختلاف هيئة الحروف بين الوحدات (الطِّلا ، الطَّلا ، الطُّلا)مع اختلاف الدلالة ، فالمقصود "بالطِّلا:الخمرة أو اللذة"، "بالطَّلا:ابن الظبية أو المحبوبة"،"بالطُّلا: بالضّمْ معناها الحُسْنْ"، ومن صوره أيضا قول الشاعر ابن رأس العين:

ولِلْهَزارِ مَعَ الحَمامَـــــه مَعَ اليَمامِ لَهُ كَـــــلام
مُرَوْنِقَ الحُسْنِ ذا مَقامه يَشْفَى بِهِ مؤلم الكلام[1]

ونجده أيضا في قول ابن الخلوف القسنطيني بين الوحدتين الصوتيتين (خلقا ، خلقا):

فَاقَ خَلْقا وقَدْ حَوى خُلُقا قارَنَتْه السّعـــــود[2]

* **جناس الاشتقاق :**

وهذا النوع من الجناس يحقق قدرا من التجانس الصوتي الذي يضمن التماسك الإيقاعي للنص الشعري ،وفيه تختلف أحرف الزيادة بين الركنين من حيث النوع والموقع ،في حين يتماثلان في الحروف الأصلية لأنهما يعودان إلى جذر واحد، ويمكن الاختلاف بينهما في الاشتقاق ، وتعددت أسماؤه فعرف بالجناس المقارب أو جناس الاقتضاب " وله طاقات دلالية بسبب حرية التغير الدلالي وفق حروف الزيادة وموقعها ، و ضبطها الإعرابي والصرفي ، بالإضافة إلى أنه يحقق حدا من التجانس الصوتي الذي .يحقق التماسك الإيقاعي " [3].

ويقوم جناس الاشتقاق على استعمال المشتقات ذات الأصل الواحد في البيت ، أو المقطع ، فيكون لها نغم موسيقي مطرب أقرب ما يكون من تكرار كلمة بعينها " وتكمن القيمة

1- أبو القاسم سعد الله، أشعار جزائرية ، ص: 96.
2- ابن الخلوف، الديوان ، ص: 311.
3- د .يوسف إسماعيل : بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ، ص: 103.

الأساسية لهذا اللون من الإيقاع في إلحاح الشاعر على المادة التي اشتق منها اللفظان المتجانسان "[1] ، ويقف (العسكري) عند جناس الاشتقاق ، رافضا ما كان تصريفا كاسم الفاعل واسم المفعول مستشهدا بقول(زهيـــر):

بِعَزْمَةِ مَأْمورٍ مُطيعٍ و آمرٍ مُطاعٍ فَلا يلفى لحزمهم مثل[2]

حيث يرى أن المأمور والآمر ، والمطيع و المطاع ليسا من التجنيس لأن الاختلاف بين هذه الكلمات لأجل ان بعضها فاعل ، وبعضها مفعول به ، وأصلها إنما اختلفت هذه الكلم للتصريف ونجد هذا الضرب من التجنيس في موشحة صلاح الدين الصفدي في قوله:

يُقَـــرّرُ في هَجْـــري دَليـــلَ دَلالِـــــهِ
و يَمْنَـــعُ مع فَقْـــري جَميـــلَ جَمالِـــــهِ
و يُنْكُـــرُ مع ضُـــرّي وُصُـولَ وِصالِـــــهِ[3]

بين (جَميـــلَ ، جَمالِـــهِ) جناس اشتقاقي لأنهما يعودان إلى معنى واحد أصلا ،واشتقاقـــــا، (فجميل) ، و(جماله) مشتقان من مادة "جمل" وهما متوازيان في الحروف المتماثلة من حيث النوع ، والموقع ، و بين (وُصُولَ ، وِصالِـــهِ) من مادة "وصل" .

حيث نجد الثنائيتين (جَميـــلَ ، جَمالِـــهِ) تحملان معنى الجمال و البهاء ، ذلك ما يعمق في نفس المتلقي إحساس الشاعر ، و لكليهما نفس الأصل الاشتقـــاقي فالوحدة الأولى(جميـــــل) صيغة مبالغة من المادة (جمل) و الجمال مصدر أصلي.

1- د .مصطفى أبو شوارب : جماليات النص الشعري ، ص: 175.
2- أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين، الكتابة و الشعر ، تح:مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1981، ص: 330.
3- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية ، ص: 280.

ومن صوره أيضـــا ما نجده فـي قول ابن الخلوف القسنطيني:

فَاجْبَروا كَسْرَ مَنْ لَجا وأَصْبَـحَ راجٍ يَرْتَجي مِنْكُمُ الرَّجـــا[1]

وظف الشاعر ألفاظا مشتقة من أصل واحد(رجا)، كما نجده في قوله:

كُلُّ غَيداءَ مغْنَجـــا لحظها المغناج يَسْلُبُ الصَّبْرَ والحجا[2]

يعتبر جناس الاشتقاق من المظاهر الإيقاعية التي تخلق تنغيما موسيقيا داخليا له دور في خدمة البناء الداخلي للقصيدة أو الموشح والنهوض بهما ؛ وفي إيجاد نوع من التوازن الإيقاعي بين المفردات والألفاظ ، واشتقاقها من بعضها في تناغم صوتي واضح ، دون الإخلال بأصل المعنى وهذا الأسلوب الزاخر بالنغم و الإيقاع يؤكد أن الوشاح المتمكن هو الذي يستطيع التأثير في القلب، كما يؤثر في السمع ، لذلك فهو يفتش في خبايا اللغة وأسرارها ، ويستقي من أعماقها وينهل من أغوارها ما يوفر لصوته كل الجمال وكل الإيقاع ، وكل ما يستطيع من خلاله أن ينفذ إلى وجدان سامعيه ومتلقي أدبه.

1- ابن الخلوف ، الديوان ، ص: 43.

2- المرجع نفسه ، ص: 43.

ب- **الجناس التام** : و يعني الاتفاق في هيئة الحروف ، وترتيبها ، وعددها ونوعها مع الاختلاف في المعنى فهو " وحدتان صوتيتان متفقتان في الإيقاع مختلفتان في المعنى" [1]، على أن يتقيد الاختلاف في المعنى بحدود لغوية أو ضوابط صرفية ، وهذا عكس ما ذهب إليه (العسكري) في تجنيس الاشتقاق و وظيفته الوفاء بالمعنى ، مع المحافظة على نوع من الإيقاع ، ويشترط (الجرجاني) أن يقع معنى اللفظين المتجانسين في العقل موقعا محمودا " فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقعهما في العقل موقعا معنييهما من العقل موقعا حميدا ، ولم يكن مرمى الجامع بينهما بعيدا ، أتراك استضعفت تجنيس أبي تمام في قوله:

ذَهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّماحةُ فالتّوت فيه الظُّنونُ أَمَذْهَبٌ أَمْ مَذْهَبُ ؟

واستحسنت تجنيس القائل: **حتى نجا من خوفه وما نجا** ، لأمر يرجع إلى اللفظ ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول وقويت في الثاني ؟ " [2]، إذ يجب أن يسمو التجنيس عن ترديد حروف مكررة إلى أن يفي بالمعنى في أعلى صور التماثل الصوتي.

ويعد الجناس التام أعلى الصور في تحقيق التجانس الصوتي ، والاختلاف الدلالي ،فهو يمثل صورة من صور الاشتراك اللفظي ، وبين الائتلاف و الاختلاف ينشأ نوع من التجانس و الإيقاع الذي ينبني على تكرار الأصوات " ومن جراء ذلك يتنوع التجانس الصوتي بين قطبي الائتلاف و الاختلاف دافعا العنصر البنائي إلى الأمام محققا التــوازن بين أجزاء الكل الواحد ، من خلال

1- د .منير سلطان : فنون الإيقاع في شعر شوقي الغنائي ، ص : 307.

2- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق : محمد الفاضلي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، لبنان ، ط2،1999، ص:10.

تكرار الوحدة الصوتية و تنويعها ثم خلق وحدة صوتية أخرى وتكرارها ثم تنويعها ، وذلك عبر قانون المعيار والانزياح عنه "[1]، وقد عمد شعراء العصر المملوكي و العثماني إلى هذا الضرب من الجناس وعيا منهم بالقيمة الموسيقية للتكرار والتنويع في المادة الصوتية ، وإدراكا للقيمة التعبيرية لهذا الشكل من التجانس الصوتي و من صوره قول عز الدين الموصلي في بديعيته:

فَحَيَّ سَلْمى وَسَلْ ما رَكِبَتْ بِشَذا قَدْ أَطْلَقَتْهُ أَمامَ الحَيِّ عَنْ أَمَمِ[2]

في هذا البيت أشار الشاعر بكلمة (أطلقته) عبر التورية لاسم الجناس التـــام بين (سلمى، سل ما) ، حيث وظف وحدتين متماثلتين صوتيا ، و موقعيا (سلمى) و (سل ما) وهو ما يسمى بالمركب المفروف إذ أن الركن الثاني مؤلف من جزئين مستقلين على عكس الركن الأول المتكون من جزء واحد ،فهما غير متساويين في عدد الأجزاء فقط ،وهذا ما استدعى اختلافهما، وتباينهما دلاليا.

و منه أيضا قول صفي الدين الحلي في بديعيته في الوحدتين الصوتيتين (سل ما، سلمى):

سَلْ ما حَوى القَلْبُ في سَلْمى مِنَ العِبَرِ فَكُلَّما خَطَرت أَمْسى على خَطَـــــرِ[3]

1- د . يوسف إسماعيل : بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ، ص :87..

2- عز الدين علي بن الحسين الموصلي الشاعر المشهور، نزل دمشق وأقام بحلب مدة، وبرع في النظم، وجمع ديوان شعره في مجلد واحد توفي سنة 789 للهجرة.

3- د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، شرح الكافية البديعية ، سلسلة إحياء التراث الإسلامي، بغداد-العراق، ط1، 2004، ص: 58.

و من أمثلته قول الشاعر شرف الدين بن عنين[1] بين الوحدتين (ما تصدى، مات صدا):

خَبّروها بِأَنَّهُ ما تَصَـــــدّى لِسلُوٍّ عَنها وَلَو ماتَ صَـدّا

وَاِسأَلوها في زَورَةٍ مِن خَيالٍ إِنْ تَكُن لَم تَجِد مِنَ الهَجـرِ [2]

ومن صوره قول الشاعر ابن رأس العين الجزائري بين الوحدتين (علامه، على مه):

النّجح لاحَتْ لَهُ عَلامَـهْ وِلِلْفَلاحِ بَدا عَـــــلامَ

ومَنْ يَلُمْكَ فَقُلْ عَلى مَه تَلُومُ فَالدَّهْرُ لي غُلامَ [3]

كما لجأ الشعراء إلى ما يعرف (بالتجنيس الخطي)، أو التصحيف حيث يعمد الشاعر إلى التشابه بين الركنين الصوتيين في شكل الحروف ، و موقع النقط مثل ما ورد في الوحدتين الصوتيتين (علام -غلام)،حيث تختلفان بإضافة نقطة فوق حرف العين ليصبح (غينا) في الوحدة الثانية ، ويظهر أيضا بين الوحدتين(سامه -شامه) ، وبين الوحدتين (تجلا -تحلا) ونجد أيضا التجانس الخطي ، مع الاختلاف الموقعي للنقط بين(النهار- البهار) في قوله:

يا فَوزَ مَنْ شامَه وسامَـــــه ونالَ مَنْ وَصَلَـــــهُ المَـــرامَ [4]

وفي قوله: والرَّوْضُ يحلى العَروس تَجَلَّا والغُصْنُ مِنْهُ لَقَدْ تَحَـــــلَّا[5]

1- أبو المحاسن محمد بن نصر بن الحسين بن عُنَيْن الأنصاري، الملقب شرف الدين، الكوفي الأصل الدمشقي المولد، الشاعر المشهور. ولد بدمشق سنة تسع وأربعين وخمسمائة (549هـ-630هـ).

2- عبده عبد العزيز قلقيلة ، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط3،1992 ، ص : 348.

3- أبو القاسم سعد الله، أشعار جزائرية ، ص : 132.

4- المرجع نفسه ، ص : 132.

5- المرجع نفسه ، ص : 131.

لقد اعتنى شعراء العصر المملوكي و العثماني بالتجنيس بمختلف أشكاله في قصائدهم عامة و موشحاتهم خاصة، إلا أن الجناس الغالب كان على نسق رأسي ، ذلك أن هناك ارتباطا وثيقا بين أجزاء الأقفال و الأسماط ، وتعدد مواضع التجنيس عندهم يدل على قدرة فائقة على التلاعب اللفظي ، والمهارة في الصنعة وارتبط ذلك بما يحدثه من جرس موسيقي تطرب له الآذان ، وتستسيغه النفوس وترتضيه الأذواق.

و كما أن التجنيس يقوم بتدعيم البنية البلاغية ، فإنه أيضا يقوم بتدعيم وتكثيف البنية الإيقاعية ، والبنية العامة للشاعر ، وما يحدثه من تجانس صوتي يعد عنصرا أساسيا في بنائه ، وبين ائتلاف الوحدات الصوتية و اختلافها يتحدد دور المستوى الإيقاعي و أهميتـــه وقد ركز الشعراء على هذه الصور كونها ذات وظائف فنية جمالية ، تكثف الطاقات الإيقاعية لنصوصهم ، كما تقوم بوظيفة تعويضية في تلك القصائد التي توصف باضطراب الوزن ، وعدم الخضوع له.

1- أبو القاسم سعد الله، أشعار جزائرية ، ص : 132.

2- المرجع نفسه ، ص : 131.

ثانيا : التـــــوازي

يعد التوازي من أهم المفاهيم اللسانية الحديثة ، وقد قام الراهب (روبرت لـوث) (Robert . Lowth) في تحليله للنصوص التوراتية القديمة بدراسة الازدواج والتوازي في سفر (أشعيا)، وتبعه بعد ذلك كثيرون حيث قدموا دراسات عديدة في هذا المجال في الشعـر العبري، أمثال (هيردر) (J.G.Herder) و (ج.ب.جـراي) (G . B. Gray) و (ل.ي.نيـــــومـــان) (L.Newman) و (و.بوبـــــر) (W. Popper) ، كما اهتم (رومـــــان ياكبسـون) (R.Jakobson) و (س.أ.سميث) (C.A. Smith) بشعر (إدغار.آلان بو) (E.A . Poe) واعتبروه أحد أساتذة التوازي في اللغة الإنجليزيـــة[1].

والتوازي عنصر من العناصر المشكلة لبنية القصيدة ، ويقوم على تكرار أجزاء متساوية وعلى "تماثل وتعادل المباني ، والمعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني ، وترتبط ببعضها ، وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشعر أو في النثر (...) ويوجد في الشعر بشكل واضح ، فينشأ بين مقطع شعري .وآخر ، أو بيت شعري وآخر "[2]، و يشمل التوازي مستويات متعددة من النص الشعري ، كالبنى التركيبية ، والمقولات النحوية ، و يمتد إلى العناصر الصوتية، و يرى ياكبسون (Jakobson) أن التوازي هو مقطع شعري يتوازى مع المقاطع الأخرى في " نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة في مستوى تنظيم وترتيب البيت (...) وفي مستوى تنظيم و ترتيب الأشكال والمقولات النحويـــة ،

1- د .عبد الواحد حسن الشيخ : البديع والتوازي ، مكتبة ومطبعة الإشعاع ، القاهرة ، ط1، 1999، ص: 14.
2- المرجع نفسه، ص: 7-8.

وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة ، وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية ، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا ، وتنوعا كبيرا " [1].

وظاهرة التوازي لها جذور عميقة في الدراسات البلاغية القديمة ، حيث ارتبطت بمفاهيم كالمساواة ، التطابق ، الترصيع ، المقابلة ، المشاكلة ، التكرار و التناسب وتناولها النقد الحديث تحت باب التشاكل وهو " تنمية لنواة معنوية سلبيا وإيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة " [2].

وقد لعب التوازي دورا هاما في الأدب العربي القديم ، بما يقوم عليه من عناصر أساسية، كالتكرار ، والتقطيع ، والتنسيق الصوتي القائم على توزيع الألفاظ في الجمل والنصوص الشعرية ، والنثرية ، وتلاؤم المعاني ، فإذا كان طبيعيا ساعد على إبراز الناحية التوقيعية النابعة من الموسيقى الداخلية ، أما إذا كان متكلفا أبعد الشعر عن الجمال الفني " ويمكن النظر إلى التوازي كضرب من التكرار ، وإن يكن تكرارا غير كامل ، حيث كل شطرين من البيت يمكن اعتبارهما متوازيين إذا كانا متطابقين (...) وكان حريا أن يقال بأن الشعر بنية جميع عناصرها - وعلى مستوياتها البنائية المختلفة - تنخرط فيما بينها في علاقة تواز مستمر، ومن ثم تحملها لما تتحمله من شحنة دلالية معينة " [3]، وللتوازي مظهران أولهما ملازم دائم للغة الشعرية ، حيث أنه الأساس في جوهر البراعة الشعرية ، يتألف من منظومة متكررة من

1- رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، د.ط، 1988 ، ص:105.
2- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص - المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط2، 1986، ص: 25.
3- يوري لوتمان : تحليل النص الشعري - بنية القصيدة، ص: 129-130.

المقاطع المتوالية ، المتوازية و يعتبر التوازي بهذا المعنى امتدادا لمبدأ ازدواجية المستويات المميزة لنطق اللفظ ، وللناحية الإعرابية والدلالية للتعبير ، ومن ثم تعتبر اللغة الشعرية أكثر الأنماط و الأشكال وضوحا : التوازي ، أما المظهر الثاني فيشير إلى ألوان من التقابل كوسيلة دقيقة منسجمة ، .وسائدة للتعبير في اللغة الشعرية ، وبذلك يصير التوازي مبدأ من المبادئ الفنية [1]، وقد اهتم شعراء العصر المملوكي و العثماني بالتوازي ، لما فيه من الوسائل التحليلية للنص لغويا وصوتيا ، وجماليا ، إلى جانب قدرته على تأدية المعنى بصورة إيحائية تقابلية متوازية ولما له من دور في إبراز الناحية الإيقاعية ، لاسيما وأنه يقوم مقام الوزن خاصة في قصائدهم المضطربة الأوزان ، والتي لا تخضع لوزن ، ويدعم القوافي إيقاعيا ، وقد لجأ شعراء هذا العصر إلى أنساق من التوازي تحت ما يسمى بالتشطير الذي تردد عند القدماء كثيرا ، والذي يقوم على توازن مصراعي البيت ، وتعادل أقسامها مع قيام كل منهما بنفسه واستغنائه عن الآخر ، و هو ما يقابل الازدواج في الكلام المنثور ، ويقول فيه العسكري "والتشطير أن يتوازن المصراعان والجزآن ، وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد بنفسه واستغنائه عن صاحبه " [2]، ونجد فيه توازن الألفاظ و الأبنية فنجد كل لفظ يقابل بلفظ آخر ويجانسه موقعيا. ومن صوره قول الشاعر محمد ابن رأس العين:

ما أَحْسَنَ اليُمْنَ والأَماني وأَمْلَحَ السُّؤْلَ والمُــرادْ
وأَقْبَحَ العُذْرَ لِلزَّمـــــانِ وأَفْضَحَ الهَجْرَ والبِعادْ[3]

1- د .عبد الواحد حسن الشيخ : البديع والتوازي ، ص:8.

2- العسكري : الصناعتين ، ص: 411.

3- أبو القاسم سعد الله، أشعار جزائرية ، ص: 31.

و هنا يلاحظ وجود نوع من التوازن الصوتي الموسيقي المتولد من فقرات السمطين أفقيا حيث نجد الفقرة الأولى من السمط الأول تستهل باسم تفضيل مسبوق بأداة تعجب (ما) متبوع باسم فحرف عطف ، فمعطوف ، وعلى نفس النسق بنيت بقية الفقرات.

كما نجد التوازن الموسيقي رأسيا ، وهذا ما يدعم الإيقاع ، المدعوم بدوره بالقافية الداخلية في الفقرات ، وقد اهتم الشعراء بخلق فقرات داخل الأبيات مع توازيها رأسيا ، ونجد ذلك في قول الشاعر ابن الخلوف القسنطيني:

مَوله الطَّرْفُ الأدْعَجْ سِرُّ التَّغْنيـــــجْ تَسْحَرُ الظَّبْيَ في المُـــروجْ
رَبَّةُ الثَّغْرِ الأَفْلَـــــجْ عِنْدَ التَّبْريـــــجْ تَسْحَرُ الشَّمْسَ في البُروجْ
سِرُّ مَعْنى التَّبَهُّـــرجْ مِنْ غَيْرِ تحريـــجْ قَدْ سَطا لحْظَها الحُـروجْ [1]

اعتمد الشاعر على بناء لغوي موحد في نظم الأسماط رأسيا ، حيث تتناسق فقراتها كميا و موقعيا ، مع التزام نظام التفقير ، والقوافي الداخلية في نسق ثلاثي على النحو:

1- الأدعـج - الأفلـج - التبهـرج : الفقـرة1.

2- التغنيج - التبريج - تحريـج : الفقـرة2.

3- المـروج - البروج - الحروج : الفقـرة3.

كما نجد التماثل ، والتناسق في التركيب النحوي للفقرات ، وقد ساهم الجناس الناقص في إثراء إيقاع الدور ، والموشح ككـــل.

1- ابن الخلوف، الديوان ، ص:44.

ومن صور التماثل والتوازي قوله أيضا:

لحْظَه والجفنُ سَهْمٌ وحُسامْ والحلى والقَدُّ شَمْسٌ وقَضيبْ

والسَّنا والشِّعْرُ نورٌ وظَــلامْ واللَّمى و الرّيقُ مِسْكٌ وصَليبْ

والجَنا والخَدُّ وَرْدٌ ومُـــــدامْ والطَّلى والرَّدْفُ حلــي وكَثيبْ [1]

الفقرات الأولى من الأسماط الثلاثة عبارة عن معطوفات متقابلة ، ومتوازنة كما ومتوازية موقعيا ، أفقيا ورأسيا مع الاتفاق في النسق التقفوي ، ومما أثرى الإيقــاع أيضا الطبـــاق بين (نور) و (ظلام)، كما كان لأسلوب العطف أثر في دعم البنية الإيقاعية والصوتية مع وجود الجناس كعنصر مؤثر ومثري.

إن تتابع المعطوفات في هذا الجزء من القصيدة له وظيفة دلالية ووجود (17) سبعة عشر واوا للعطف يزيد في تكثيف البؤرة الإيقاعية ، وتسارع حركتها حيث يقسم أجزاء القصيدة إلى وحدات صوتية متوازية ، ومتناسبة صوتيا ودلاليا و إيقاعيا على الشكل:

لحظه . والجفن . سهم . وحسام والحلى . والقد . شمس . وقضيب

0/0/// . 0/0/ . /0/0/ . 0//0/ .0/0/0// . 0/0/ . /0/0/ .0//0/

والسنا . و الشعر . نور . وظلام واللمى . والريق . مسك . و حليــب

0/0/// . 0/0/ . /0/0/ . 0//0/ . 0/0/// . 0/0/ . /0/0/ . 0//0/

والجنا . و الخد . ورد . ومدام .و الطلى . والردف . حلي . وكثيـــب

0/0/// . 0/0/ . /0/0/ . 0//0/ .0/0/// . 0/0/ . /0/0/ . 0//0/

1- المرجع السابق ، ص: 94.

تتقابل ، وتتوازى ، وتتساوى الأركان الصوتية ، وتتقابل ، وتتناسب الوحدات الصوتية المكونة لها ، حيث تتوازى المتحركات والسواكن بين الأسماط الثلاثة في نسق يضمن درجة عالية من الإيقاع، ومن الأمثلة الدالة أيضا على احتفاء شعراء العصر المملوكي و العثماني بالتوازي:

1-أزجاج ما أراه أم شراب 2- أم بروج أشرقت فيها الشموس

3-ولآل ما علاه أم حبـاب 4- أم زهور نضدت فوق الغـروس[1]

اعتمد شعراء هذا العصر على التوازي بين الأجزاء المكونة للبيت، واستعانوا بأسلوب العطف لتقسيمها إلى وحدات صوتية متناسبة ، ومتوازية فقد تكرر حرف العطف(أم) أربع مرات (4) بشكل متقابل على النحو التالي:

حرف استفهام + اسم موصول وفعل + حرف عطف + اسم:

أزجاج ما أراه أم شـــــــــراب.

حرف عطف + اسم موصول وفعل + حرف عطف + اسم:

ولآل ما علاه أم حبـــــــــاب.

حرف عطف + اسم + فعل + شبه جملة:

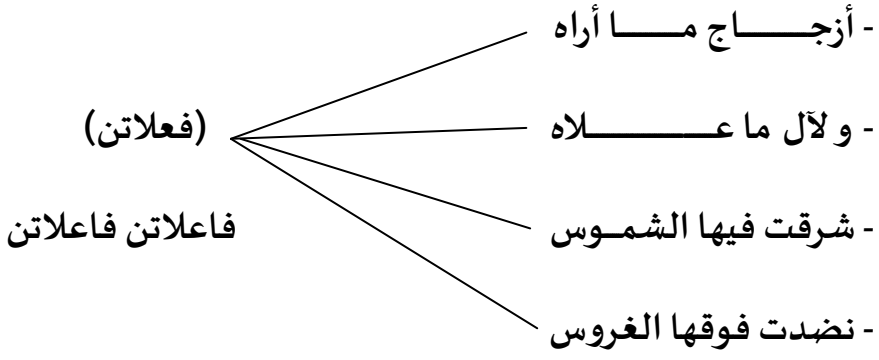
أم بروج أشرقت فيها الشموس.

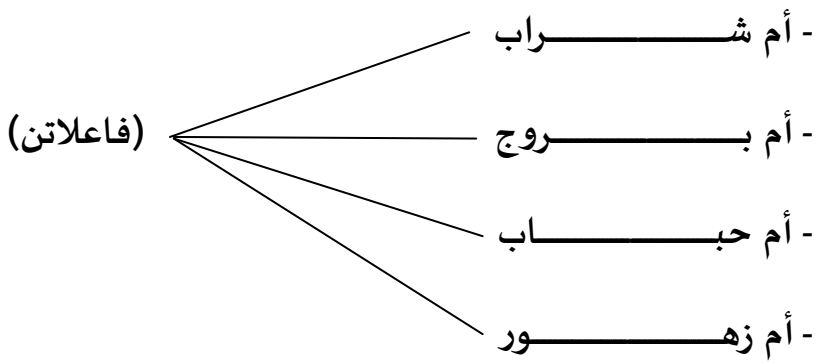
حرف عطف + اسم + فعل + شبه جملة:

أم زهور نضدت فوق الغروس.

1- ابن الخلوف، الديوان، ص: 94.

لقد تكاتفت ، و تآلفت العناصر الإيقاعية في الأشعار والموشحات المملوكية والعثمانية ، وقد خضع فيها تطابق الوحدات الصوتية لتقطيع كثير الوقفات ، وكأنه كلام منثور لا وزن يضبطه وقد ساهم في ذلك تعطفات الكلام التي أثرت الجانب الإيقاعي ، ولقد كان للتوازي كظاهرة إيقاعية، وصوتية دور في إبراز الطاقة الموسيقية للشاعر ، وقد اعتمد التوازي على نسق مهم يتمثل في التجزئة حيث عمد الشاعر إلى تجزئة الفقرات إلى أجزاء متقابلة ثنائية أو ثلاثية على الشكل التالـــي :





تقابلت الأقسام وتعادلت مع قيام كل واحد بنفسه دلاليا ، وتوازنت الألفاظ موقعيا في صيغ متجانسة ، ودعم ذلك التقابل الترصيعي ، كما قام التوازن التجنيسي بدور هام في دعم العناصر الإيقاعية وتكثيفها ، كما قابلت كل وحدة ترصيعية ، وحدة أحادية أو ثنائية و بهذا يكون التكرار والتوازي من أهم العناصر الإيقاعية التي طغت على شعراء العصر المملوكـي و العثماني وساهمت في إثراء المستوى الإيقاعي لــه.

و من الموازنة أيضا و التي أفاد من ثرائها الموسيقي الآتي من تقفية جميع أجزاء البيت العروضية على قافية واحدة، تخالف رويه من غير حشو لفظة مخالفة، تفرق بين أجزائه قول ابن الوردي في ديوانـــه:

وزُهورُها وطُيورُها وسُرورُها وقُصورُها ودُيورُها للمُجْتلي[1]

و قوله أيضا:

كَمْ حاسدٍ كَمْ كائدٍ كَمْ ماردٍ كَمْ واجدٍ كَمْ جاحـدٍ كَمْ زارٍ[2]

1- ابن الوردي ، الديوان، تح: أحمد فوزي الهيب،دار القلم ، الكويت، د.ط، 1986، ص: 330.
2- المرجع نفسه ، ص: 315.

من الضروري أن نشيد بدور أهل العصر المملوكي والعثماني في اعتنائهم بجميع آدابهم شعراً ونثراً في دواوين وكتب بلغت الألوف، وذلك أنهم كانوا يضعون أنفسهم على قدم المساواة مع كبار شعراء العربية وأدبائها على مدى العصور، وكانوا يفضلون أحياناً بعض رجالاتهم عليهم ، وهذا دفعهم إلى أن يسابقوا أسلافهم، ويحاولوا أن يسبقوهم، وأن يصلوا إلى ما لم يصلوا إليه، وكأنهم في هذا مدفوعون بقول المعري الشهير:

وَ إِنّي و إِنْ كُنْتُ الأخيرَ زَمانِهِ لآتٍ بِما لَمْ تَسْتَطِعْهُ الأَوائِــلُ

ولكنهم وجدوا أن المعاني قد سبق إليها الأسلاف ،فلم يبق أمامهم سوى جانب الشكل، فجعلوا للبديع منه الحظ الأوفر، ورأوا في فنونه ميداناً خصباً، انطلقوا فيه بأقصى ما يستطيعون وبذلوا في سبيل ذلك جهوداً جبارة بدت واضحة في أثناء دراستنا لها في هذا الفصل ، وإلى جانب ذلك لم يستسلموا في ميدان المعاني، وإنما حاولوا جاهدين أن يصلوا إلى المعاني المبتكرة التي لم يُسبقوا إليها أحياناً، وعَدُّوا وصول أحدهم إلى واحد منها فتحاً مبيناً لندرته وصعوبته، لأن السلف في رأيهم لم يترك للخلف شيئاً.

كما أنّ نقدهم بوجه عام قد اتسم بالشكلية والاهتمام بظاهر النظم وثوبه الخارجي والسطحية والانسياق نحو اللفظية، فلم يحكم على الألفاظ أو التراكيب أو التشبيهات من زاوية التجربة الكلية، الأمر الذي أسهم في المبالغة بالبديع والتكلف له تحقيقاً لجمال الشكل . وفضلاً عما تقدم يجب أن نضع في الحسبان أيضاً تأثير الحياة الاجتماعية وما سادها من تأنق وتكلف في أساليب الخطاب واللباس والمأكل والمشرب والمسكن وغير ذلك.

وخلاصة القول في هذا الفصل أنّ الشعراء حاولوا استغلال كل ما تتيحه اللغة من إمكانيات، و إبداع أنغام بالمكونات الأساسية، والمكونات المتممة والمنوعة للطابع العام لموسيقى الشعرية العربية، وهم في كل ذلك لا يخرجون عن تقاليد الشعر العربي في الاستمتاع بجماليات التصوير الحسي السمعي الذي لا يقل روعة في نظر الشعرية العربية عن جماليات التصوير الحسي البصري.

خاتمـــــة

إنّ أهم النتائج التي يمكن أن نعدها ثمرة لهذا البحث نجملها في النقاط التاليــة:

1- أن الشعر العربي و إن بدا أنه ركد قليلا في العصر المملوكي و العثماني إلا أنه قد أكمل مسيرة تطوره لكن بشكل بطيء عما كان عليه قبلا و بعد.

2- احتلت المقطوعات حيزا يفوق القصائد، لأنها أقدر على التعبير عن المواقف السريعة و الخاطفة و القصيرة.

3- إن انتشار الشعر المقطعي بكثرة في هذا العصر هو الذي مهد لظهور الشعر المرسل و الحر في العصر الحديث، كما أن التنوع العروضي في الشعر المقطعي يعد من الحوافز التي شجعت الشعراء على التخلص من قيود الوزن و القافية في الشعر العربي.

أما أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال الدراسة العروضية التطبيقية فهي:

4- أن الوزن في الشعر العربي خاصة أمر أساسي لم يتخل عنه الشعراء قط، رغم خروجهم في بعض الأحيان عن أعاريض الخليل.

5- في العصرين المملوكي و العثماني شاع الخروج عن أوزان الخليل بأكثر من وجه، فكان الخروج من خلال التفعيلات بالزيادة أو بالنقصان، كما كان في عدم الالتزام بنظام البيت أو باستحداث أوزان جديدة غير خليلية و غير عربية، و التي كانت مستقاة في الغالب من العروض الفارسي.

6- لا تعد هذه التنوعات في الأوزان عيبا يآخذ على شعراء العصر المملوكي و العثماني، و إنما تعد من الإضافات و التطورات في الشعر العربي.

7- حفل شعر هذه الفترة بالتنويع في الشعر المقطعي خاصة المربعات و المخمسات حيث تسابق الشعراء و تفننوا في نظمهم لهذه المسمطات.

8- كثرت المخمسات في هذا العصر و قد حظيت باهتمام كبير، خاصة في الأغاني و الأناشيد الوطنية إلى جانب هذا كثر تخميس بردة البويصري.

9- الأشكال الشعرية المقطعية المعروفة المزدوجات و المثلثات و المربعات و المخمسات و المسدسات وصولا إلى المثمنات و المعشرات يبدو عليها التكلف بشكل عام فتعد المخمسات أجودها.

10- احتلت المقطوعات حيزا يفوق القصائد، لأنها أقدر على التعبير عن المواقف السريعة و الخاطفة و القصيرة.

11- أعطى شعراء هذه الفترة الأهمية للقافية كما أعطاها الأوائل فلم يخرجوا عن أسلافهم في اختياراتهم للقافية المطلقة و المردوفة حيث جاءت نسبهم مقاربة لنسب شعراء العصور الأولى.

12- كان التصنع روح العصر المملوكي و العثماني سواء من الناحية البلاغية أو من الناحية الشكلية، فمن الناحية الشكلية أو التصنع المعماري الهندسي و هو الذي يرسم فيه الشاعر شكلا هندسيا ليسير عليه و لا يخالفه.

13- عني شعراء هذا العصر بإيقاع القافية في جميع مستوياتها، فمن الناحية الشكلية تفرد الشعراء بالنظم على الأشكال الهندسية المعروفة من الدائرة و المربع و المثلث و المعين، و أعطوها أسماءً بلاغية.

14- أما المستوى الدلالي لإيقاع القافية فتمثل عندهم خاصة في الترشيح و التوشيح و التسبيغ و المصحفات.

15- و كانت الصنعة البديعية رفيقا لشعراء العصر المملوكي و العثماني في أوصافهم و أشعارهم، و خاصة التورية و الجناس بأنواعه، و الطباق و الاكتفاء، و قد أحسنوا صياغتها و سبكها في بعض أشعارهم التي جاءت جميلة و مناسبة دون إشعار السامع بالتكلف، و جاءت أحيانا أخرى مستكرهة و محشوة تشعر القارئ بالثقل و التنافر و عدم التجانس.

16- إن التصنع في العصر المملوكي و العثماني أصبح سلوكا فطريا لا يفارقهم حتى في المواقف الإنسانية الصادقة، لأنهم كانوا يعبرون عن روح العصر و ذوقه و أهله.

17- مال شعراء هذا العصر إلى كثرة الإيقاعات مما جعلهم يكثفون في مستوى إيقاع القافية إن كان على مستوى الأنساق القافوية الأفقية أو العمودية.

18- استغل الشعراء كل ما تتيحه اللغة من إمكانيات و إبداع أنغام بالمكونات الأساسية و المتممة للغة.

و بشكل عام فإن الشعر في هذا العصر لا يمكن أن يدرس بمقارنة مع شعر العصور السابقة أو اللاحقة، ذلك أن هذه الفترة لها من الخصوصية ما لا تمتلكه غيرها من العصور، و لذلك وجب علينا دراسة أدبها بصفة عامة و شعرها بصفة خاصة، بنظرة ذلك العصر و سياقه التاريخي و المقاييس الجمالية و النقدية و الإبداعية التي اعتمدها نقاد ذلك العصر.

ملخص

لم يُظْلم عصر من عصور العربية كما ظُلِمَ العصر المملوكي، فقد شكك العديد من الدارسين في حكامه و غمطوهم حقوقهم، و حكموا على نتاجه العلمي و الأدبي بالضعف و الانحطاط، و أغفلوا ذكر فرسان الحلبتين، من علماء و أدباء و شعراء، الأمر الذي شجعني على الدراسة العروضية لشعر هذا العصر ، و قد ركزت هذه الأطروحة على أنواع الخروج عن أوزان الخليل عند شعراء هذا العصر، والتي اعتمدت أساسا على بعض النماذج الشعرية التي تُظهِر هذا الخروج و قد تنوع بين الحفاظ على أوزان الخليل مع إدخال تعديلات على التفعيلات و بين إدخال تعديلات على البحر ككل، أو اتباع وزن و إيقاع منتظم لا يخضع لأعاريض الخليل، و بهذا يَثْبُتْ أنّ شعراء هذا العصر قد تعاملوا مع الوزن كأداة فنية تخدم غرضهم النفسي في التعبير الشعري، و أن الخروج عن المعايير الوزنية لا يُعَدُّ عيباً و لا يُقلل من شأن الشعر، و لا يطعن في حقيقته و لا في مستواه كفن بديع.

كما تناولت الأطروحة أيضا الأشكال الشعرية التي أكثر الشعراء من النظم عليها في هذا العصر، وبما أن الدراسة عروضية توجب علينا دراسة إيقاع القافية في مستوياته المختلفة من أفقية وعمودية مركزة على الأشكال الشعرية الهندسية التي شاعت في ذلك العصر.

Résumé:

Aucune époque arabe n'a été abusé telle que l'époque «Mamlouki», les chercheurs ont qualifié leurs productions intellectuelles littéraires de faiblesse de décadence, et ont omis de citer les chevaliers d'Alep et savants, littéraires et poètes, ce qui m'a encouragé à étudier la prosodie de cette ère, cette thèse porte sur le non-respect des formes rythmiques de «Khalil» chez les poètes de l'époque «Mamlouki» qui s'est manifesté principalement dans certains modèles poétiques montrant ce désintéressement. Et cela a pris plusieurs formes entre le maintien des rythmes de «Khalil» en introduisant des modifications sur la prosodie ou le changement radical ; ou alors suivre le rythme régulier mais sans se soumettre à la prosodie de «Khalil». Cela prouve que les poètes de cette époque ont pris le rythme comme un outil d'art au service de leur objectif psychologique dans l'expression poétique et que le non-respect des paramètres rythmique n'est pas un défaut et ne nuit guère au poème et ne met pas non plus en cause sa véracité ni son rang d'art noble.

La thèse porte également aussi sur les formes poétiques que les poètes ont beaucoup suivi à cette époque, et puisque cette étude porte principalement sur la prosodie on a axé notre travail sur le rythme de la rime dans ces différents niveaux de l'horizontale et de la verticale axée sur les formes poétiques qui étaient courantes à cette époque.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

*** القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.**

2- ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق: د.أحمد الحوفي- د.بدوي طبانة،دار نهظة مصر للطبع و النشر، مصر، ط2، 1973.

3- ابن حجر العسقلاني: الديوان، تحقيق: دكتورة فردوس نور علي حسين، دار الفضيلة، القاهرة-مصر، د.ط، 2000.

- **إنباء الغمر بأنباء العمر**، تحقيق: د.حسن حبشي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة-مصر، د.ط، 1998، ج2.

4- ابن خلدون عبد الرحمن: المقدمة ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1، 2006.

5- ابن الخلوف : ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين ، تقديم وتحقيق وشرح وتعليق : د .العربي دحو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، د.ط ، 2004.

6- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت-لبنان، د.ط،د.ت، ج1-ج2.

7- ابن سناء الملك: دار الطراز في صناعة الموشحات وأنواعها، تحقيق: د جودة الركابي، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط3، 1980.

8- ابن سودون البشبغاوي: نزهة النفوس و مضحك العبوس، تحقيق: منال محرم عبد المجيد، حسين نصار، دار الكتب و الوثائق القومية، القاهرة-مصر، ط2، 2010 .

9- ابن طباطبا : عيار الشعر ، تحقيق: د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية، ط3 ، 1984.

10- ابن الفارض: الديوان، دار صادر، بيروت-لبنان، د.ط، د.ت.

11- ابن نباتة المصري: الديوان، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان،دط، دت.

12- ابن الوردي: الديوان، تحقيق: أحمد فوزي الهيب،دار القلم ، الكويت، د.ط، 1986.

13- أديب إسحاق: الدرر(منتخبات أديب بك إسحاق)، مطبعة الآداب، الإسكندرية،ط2، د.ت.

14- أسامة بن منقذ: الديوان، تحقيق: أحمد أحمد بدوي و حامد عبد المجيد، عالم الكتب، بيروت-لبنان، ط2، 1983.

15- **أمين الجندي: الديوان**، المكتبة العمومية، بيروت-لبنان، د.ط، 1885.
16- **بهاء الدين زهير: الديوان**، دار صادر-دار بيروت، بيروت-لبنان، د.ط، 1964.
17- **التلعفري شهاب الدين محمد: الديوان** ، تحقيق و تقديم: رضا رجب، دار الينابيع دمشق، سوريا، ط2، 2004.
18- **خليل مطران: الديوان**، دار الهلال، القاهرة-مصر، ط1، د.ت، ج1.
19- **الدماميني: العيون الغامزة على خبايا الرامزة**، تحقيق:الحسّاني حسن عبد الله،مكتبة الخانجي،القاهرة-مصر، ط2 ، 1994.
20- **سيد علي وفا: الديوان**، تحقيق: عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، د.ط، 2015.
21- **السيوطي جلال الدين: نظم البديع في مدح خير شفيع**، تحقيق: الشيخ على محمد معوض و الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، دار القلم العربي، حلب-سوريا، د.ط، 1995.
22- **الشاب الظريف: الديوان**، تحقيق: د.العربي دحو، دار الهدى، عين امليلة-الجزائر، د.ط، 2011.
23- **صالح مجدي: الديوان**، المطبعة الأميرية، بولاق-مصر، ط1، 1893.
24- **الصفدي صلاح الدين خليل بن أيبك: الوافي بالوفيات**، تحقيق: أحمد الأرناؤوط-تزكي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط1،2000، ج1-ج2-ج4-ج5.
- **أعيان العصر و أعوان النصر**، تحقيق: علي أبوزيد- نبيل أبو عشمة- محمد موعد-محمود سالم محمد، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط1، 1998، ج3.
25- **الصنعاني محمد بن اسماعيل الأمير الحسيني: ديوان الأمير الصنعاني**، تحقيق: علي السيد صبح المدني، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1964.
26- **صفي الدين الحلي: الديوان**، دار صادر، بيروت-لبنان، دط، دت.
- **شرح الكافية البديعية**، تحقيق: نسيب نشاوي، دار صادر، بيروت-لبنان، ط2، 1992.
27- **عائشة الباعونية: البديعية و شرحها الفتح المبين في مدح الأمين**، تحقيق: د.عادل العزاوي- د.عباس ثابت، دار كنان، دمشق-سوريا، ط1، 2009.
28- **عبد الغفار الأخرس: الديوان**، تحقيق: الخطاط وليد الأعظمي، مكتبة النهضة العربية، بيروت-لبنان،ط1، 1986.
29- **علي بن محمد بن وفا: الديوان**، تحقيق: د. عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، د.ط، 2015.

30- **العيدروس عبد الرحمن بن السيد مصطفى، الديوان: ترويح البال وتهييج البلبال،** المكتبة الأزهرية للتراث، مصر،د.ط، 1998.
31- **القرطاجيني حازم: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،** تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، 1966.
32- **منجك باشا اليوسفي: الديوان،** تحقيق: محمد باسل عيون السود،مكتبة الدكتور مروان عطية،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،دمشق-سوريا، د.ط،2009.
33- **محمد راغب الطباخ: إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء،** تحقيق: محمد كمال،دار القلم العربي، حلب-سوريا،ط2، 1988.
34- **النبهاني يوسف: المجموعة النبهانية في المدائح النبوية،** دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان،ط1، 1996، ج4.
35- **وادي طه: ديوان رفاعه الطهطاوي،** دار المعارف، القاهرة-مصر، ط2، 1984.
36- **اليازجي ناصيف: الديوان،** تحقيق: نظير عبود، دار مارون عبود، بيروت-لبنان، ط1، 1983.

ثانيا: المراجع

1- **ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،** دار القلم العربي، حلب، سوريا، د.ط، 1997.
2- **الأبشيهي: المستطرف من كل فن مستظرف،** تحقيق: ابراهيم صالح، دار صادر، بيروت-لبنان، ط1، 1999، مج2.
3- **إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،** دار القلم ، بيروت-لبنان،ط4 ، 1972.
4- **ابن بطوطة شمس الدين أبي عبد الله: رحلة ابن بطوطة تحفة النظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار،** تحقيق: عبد الهادي التازي، أكاديمية المملكة المغربية، الرباط- المغرب، د.ط، 1997.
5- **ابن جني الفتح عثمان: الخصائص،**تحقيق:أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت،ط2، د.ت، ج2.
6- **ابن عربشاه: فاكهة الخلفاء ،** جمع و تحقيق: د.أحمد محمد عطا ، مكتبة الآداب، القاهرة،ط1، 1999.

7- **ابن عماد الدمشقي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، تحقيق: عبد القادر الأرناؤوط و محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير دمشق،ط1، 1993،مج10.
8- **ابن معصوم علي صدر الدين المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع**، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف-العراق، د.ط، 1969، ج5.
9- **أبو القاسم سعد الله: أشعار جزائرية** ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، د.ط، 1988.
- **ثائر و حب**، منشورات دار الأدب ، بيروت-لبنان، ط1،1967.
10- **أبو كريشة طه مصطفى: أصول النقد الأدبي**، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، القاهرة،ط1، 1996.
11- **أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين**، الكتابة و الشعر ، تحقيق:مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1981.
12- **أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم**، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2، 1987.
13- **الأتابكي يوسف بن تغري بردي: المنهل الصافي و المستوفي بعد الوافي**، تحقيق: محمد محمد أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط،1984، ج2-ج8.
- **النجوم الزاهرة في ملوك مصر و القاهرة**، قدم له و علق عليه: محمد حسين شمس الدين ، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1،1992،ج14.
14- **إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرابطين**،دار الثقافة، بيروت، ط5 ،1978 .
15- **أحمد محمد عطا: ديوان الموشحات المملوكية في مصر والشام (الدولة الأولى)**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1999.
16- **إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1991.
17- **أنيس المقدسي: الإتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث**، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط7، 1982.
18- **أيمن زكي العشماوي : دراسة تحليلية في الشكل والمضمون لخمريات أبي نواس** ، دار المعرفة الجامعية .الإسكندرية د.ط، 2008.
19- **بردير نافل: أوزان الشعر الفارسي**، ترجمة و تحقيق: محمد نور الدين عبد المنعم، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1، 1978.

20- **البغدادي : خزانة الأدب ، ولب لباب لسان العرب** ، تحقيق وشرح : عبد السلام هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ط2، 1979، ج1.
21- **بكري شيخ أمين: مطالعات في الشعر المملوكي و العثماني**، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط6، 1989.
22- **بهاء حسب الله: شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي**، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2006.
23- **بندتو كروتشيه: المجمل في فلسفة الفن** ، ترجمة : سامي الدروبي ، دار الأوابد ، دمشق، ط2، 1964.
24- **هـ- ب- تشارلتن : فنون الأدب** ، ترجمة : زكي نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، مصر، ط2 ،1959.
25- **جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ،ترجمة: محمد الولي**، محمد العمري، دار توبقال، المغرب، د.ط، 1982.
26- **ج.جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة**، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة، دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة، دمشق-سوريا، ط2، د.ت.
27- **حسن عباس: خصائص الحروف العربية و معانيها**، دراسة- منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1998.
28- **حسن الغرفي : حركية الإيقاع في الشعر العربي** ، دار إفريقيا الشرق ، المغرب ، د.ط، 2001.
29- **حسين نصار: القافية في العروض والأدب** ، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد- مصر، ط1، 2001.
30- **الحموي ابن حجة: خزانة الأدب و غاية الأرب**، شرح عصام شعيتو، دار و مكتبة الهلال، بيروت-لبنان، ط1،1987.
31- **الخفاجي ابن سنان: سر الفصاحة** ، تحقيق : عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبح ، مصر ،ط1، 1996.
32- **الخفاجي شهاب الدين أحمد بن محمد بن عمر : ريحانة الألبا و زهرة الحياة الدنيا** ، تحقيق: عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1967، ج1.

33- **رشيد عبد الرحمن العبيدي: شرح الكافية البديعية**، سلسلة إحياء التراث الإسلامي، بغداد-العراق، ط1، 2004.
34- **رومان ياكبسون : قضايا الشعرية** ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، د.ط، 1988.
35- **ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي الحديث** ، ترجمة : مصطفى بدوي ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة، د.ط، 1963.
36- **س.موريه: الشعر العربي الحديث، 1800- 1970، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي**، ترجمة: شفيع السيد و سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر ، د.ط، 1986.
37- **السخاوي محمد بن عبد الرحمن شمس الدين: الذيل على رفع الإصر**،تحقيق:د.جوده هلال-محمد محمود صبح، م: علي البجاوي، دار المعارف، مصر ، د.ط ، د.ت.
38- **السخاوي محمد بن عبد الرحمن شمس الدين: الضوء اللامع لأهل القرن التاسع**، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط1، 1992، ج2.
39- **سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي**، دار أبحاث للترجمة و النشر و التوزيع، ط1، 2004.
40- **السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقتها الابدالية**، د.ط، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر و التوزيع، الإسكندرية- مصر، د.ط، 2004.
41- **سلمى الخضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث** ، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان،ط1، 2001.
42- **السيد أحمد الهاشمي : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، تحقيق :حسني يوسف، مكتبة الآداب،القاهرة ، ط1، 1997.
43- **شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي**، مشروع دراسة علمية، أصدقاء الكتاب، القاهرة، د.ط، 1998.
44- **شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر** ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1985.
45- **شمس الدين النواجي: تأهيل الغريب**، تح و دراسة: أحمد محمد عطا، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، ط1، 2005.

46- **الشهاب الحجازي: اللمع الشهابية من البروق الحجازية**، دراسة و تحقيق: أحمد أبو زيد محمود خميس، دار الدعوة للطبع و النشر و التوزيع، القاهرة، د.ط، 2000.
47- **شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي- عصر الدول والإمارات مصر** ، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط2، د.ت.
- **في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة-مصر،ط7 ، 1962.
- **تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول**، دار المعارف، القاهرة- مصر،ط6،دت.
- **العصر العباسي الأول**، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط6، دت.
- **في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط9، 1962.
- **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1987.
48- **صبري حافظ : استشراق الشعر** ، **الهيئة المصرية للكتاب** ، القاهرة ، د.ط ، 1985.
49- **صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري و القافية**، مكتبة المثنى، بغداد، العراق، ط5، 1977.
50- **عباس عجلان : عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى** ، دار المعارف ، مصر ، ط1، 1980.
51- **عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.
52- **عبد الرزاق البيطار: حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر**،تحقيق:محمد بهجة البيطار،دار صادر، بيروت-لبنان،ط2 ،1993.
53- **عبد العزيز الأهواني: مجموعة من المؤلفين، حركات التجديد في الأدب العربي**، بحث(فن التوشيح)، مطبعة دار النشر والثقافة، القاهرة، د.ط، 1975.
54- **عبد العزيز عتيق، علم البديع**، دار النهظة العربية، بيروت-لبنان، د.ط. د.ت.
55- **عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة** ، تحقيق : محمد الفاضلي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، لبنان ، ط2،1999.
56- **عبد اللطيف حمزة: الأدب المصري من قيام الدولة الأيوبية إلى مجيء الحملة الفرنسية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، د.ت.
57- **عبد الله الطيب مجدوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، مطبعة حكومة الكويت،الكويت، ط3، 1989،ج1-ج3.

58- **عبد الواحد حسن الشيخ : البديع والتوازي** ، مكتبة ومطبعة الإشعاع ، القاهرة ، ط1، 1999.
59- **عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية**، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط3، 1992.
60- **عثمان موافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم و الحديث**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ط، 1991.
61- **عمر خلّوف: البحر الدبيتي(الدوبيت)دراسة عروضية تأصيلية جديدة**، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط1، 1997.
62- **عمر موسى باشا: أدب الدول المتتابعة عصور الزنكيين و الأيوبيين و المماليك**، دار الفكر الحديث، القاهرة-مصر، ط1، 1967.
- **تاريخ الأدب العربي - العصر العثماني**، دار الفكر المعاصر، بيروت - لبنان دار الفكر، دمشق - سوريا، د.ط، د.ت.
63- **الغزّي نجم الدين بن محمد:** الكواكب السائرة بأعيان المائة العاشرة، وضع حواشيه: خليل المنصور،دار الكتب العلمية،بيروت- لبنان، ط1، ج1.
64- **فواز الشعار: الموسوعة الثقافية العامة**، ترجمة و تحقيق: إميل يعقوب، دار الجيل للطبع و النشر و التوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1999، مج1.
65- **قدامة ابن جعفر: نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، د.ط، 1963.
66- **القرطاجني حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق:محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.
67- **كاظم جهاد، مقدمة كتاب :آرتور رامبو**، الآثار الشعرية، ترجمة: كاظم جهاد، منشورات الجمل كولونيا ، بغداد، آفاق للنشر، القاهرة- مصر، ط1، 2007.
68- **مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب**، مكتبة لبنان ،بيروت- لبنان،ط2 ،1984.
69- **محمد ناصر : رمضان حمود . حياته و أثاره**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1986.
70- **محمد أحمد ربيع: في تاريخ الأدب العربي الحديث**، ط2 ، دار الفكر للنشر، عمان، الأردن، د.ط، 2006.

71- **محمد بن شاكر الكتبي: فوات الوفيات**، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت- لبنان ، د.ط، 1973، ج4.
72- **محمد بن رمضان شاوش و الغوثي بن حمدان: الأدب العربي الجزائري عبر النصوص أو إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر**، طبع و إشهاره دواد بريسكي، حي الكيفان ، تلمسان،ط1، 2001، مج1.
73- **محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس الشعر الحديث**، دار الوفاء لدنيا الطباعة النشر، الإسكندرية-مصر، ط1 ، 2004.
74- **محمد محمد يونس علي: وصف اللغة العربية دلاليا**، جامعة الفاتح، طرابلس-ليبيا، د.ط، 1993.
75- **محمد مصطفى أبو شوارب : جماليات النص الشعري** ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط1، 2005.
76- **محمد المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1985.
77- **محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ، ط2، 1986.
78- **محمود رزق سليم: الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث**، مطابع دار الكتاب العربي، مصر، د.ط، 1975.
- **عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي الأدبي مكتبة الآداب**، ط1، 1965، مج8.
79- **محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي**، دار الفكر، دمشق، سوريا، و دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
80- **المرادي محمد خليل: سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر**، دار ابن الحزم- دار البشائر الإسلامية، بيروت، لبنان، ط3، 1988، ج1-ج3.
81- **المقري التلمساني شهاب الدين أحمد بن محمد: نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب**، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق:يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت- لبنان، دط، 1986، ج10.
82- **مصطفى بدوي : كولردج** ، دار المعارف ، مصر ، د.ط ، د.ت.
83- **مصطفى حركا ت : نظرية الإيقاع - الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى**، دار الأفاق، الجزائر، د.ط، د.ت.

- **قواعد الشعر**، العروض و القافية، طبع المؤسسة الوطنية المطبعية، الجزائـــر، د.ط، 1989.

- **نظرية القافية**، دار الآفاق، الجزائر العاصمة، د.ط، 2015.

84- مصطفى زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية .د.ط ، د .ت.

85- منير سلطان : فنون الإيقاع في شعر شوقي الغنائي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية، د.ط، 2007.

86- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7 ، 1983.

- **شظايا و رماد**، د.ط، دار العودة، بيروت ، لبنان، د.ط، 1997.

- **قضايا الشعر المعاصر** ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط6، 1981.

87- النعمان القاضي و وحيد الحكم، موسيقى الشعر العربي، دار الثقافة، القاهرة-مصر،د.ط، 1980.

88- نعيم الحمصي: نحو فهم جديد لأدب الدول المتتابعة و تاريخه، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية، حلب-سوريا، د.ط، 1982، ج1.

89- النواجي محمد الشافعي شمس الدين: الشفاء في بديع الاكتفاء، تحقيق: محمد حسن أبو ناجي، دار مكتبة الحياة،بيروت-لبنان، ط1، 2011.

90- النويهي محمد: الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ، الدار القومية للطباعة والنشر ، مصر، د.ط، د.ت.

91- يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، د.ط، 2004.

92- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري-بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف ، القاهرة، د.ط، 1995.

93- هاشم صالح مناع: الشافي في العروض و القوافي،دار الفكر العربي،بيروت- لبنان، ط1، 1988.

ثالثا: المعاجم

1- **ابن منظور: لسان العرب**، دار المعارف، القاهرة-مصر، تحقيق: عبد الله علي الكبير و محمد أحمد حسب الله و هاشم محمد الشاذلي، د.ط ، د.ت، مج2.

2- **السيوطي جلال الدين: المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تح: محمد أحمد جاد المولى- محمد أبو الفضل ابراهيم-علي محمد البجاوي،المكتبة العصرية،بيروت-لبنان، ج1.

رابعا: المجلات

1- **سلمى الخضراء الجيوسي: الشعر العربي المعاصر**، تطوره و مستقبله، مجلة عالم الفكر، الكويت ، 1973، مج4.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

* مقدمة ..... (أ-هـ)

*تمهيـــد ..... (07-44)

* أولا: الشعر المقطعي 16

1- الموشح 19

2- المربعات 24

3- الشعر الخماسي 25

أ-التخميس 25

ب-المخمس 27

* ثانيا: الشعر المرسل 29

* ثالثا: الشعر الحـــر 36

الباب الأول: الأشكال الشعرية ..... (47-129)

- الفصل الأول: الأوزان التقليديـــة 47

الخروج عن أوزان الخليل 57

الوجه الأول 59

1- القصيدة التقليدية 59

2- الموشحات 72

الوجه الثاني 83

1- الدوبيت 83

2- الموشحات على وزن الدوبيت 87

الوجه الثالث 89

- الفصل الثاني: الأشكال المقطعيــة 94
أولا: المزدوجات 98
ثانيا: المثلثـــات 101
ثالثا: المربعـــات 102
1- ما جاء على أوزان الخليل 102
2- ما جاء على غير أوزان الخليل 107
أ- الدوبيت 107
ب- وزن السلسلة 109
ج- ما كان على غير وزن محدد 112
رابعا: المخمسات 113
* التخميس 116
خامسا: المسمطات الزائدة عن خمسة أشطر 123
1- المسدسات 123
2- المسبعـات 125
3- المثمنـــات 126
4- المعشـرات 127
الباب الثاني: القافية عروضيا و إيقاعيا ..... (132-257)
- الفصل الأول: أنواع القوافي المرصـــــدة 132
أولا: حرف الروي 137
ثانيا: أشكال القافية 151
1- القوافي المقيدة 151
2- القوافي المطلقة 158

ثالثا: جماليات القافية 166
– الفصل الثاني: مستويات إيقاع القافية 173
أولا: الإيقاع الشكلي 176
1- محبوك الطرفين 179
2- الشعر الهندسي 182
3- ذوات القوافـي 193
4- لزوم ما لا يلزم 198
5- الطرد والعكس 201
6- ما لا يستحيل بالإنعكاس 203
7- الشعر المجنس المشكل 205
ثانيا: الإيقاع الدلالي 207
1- الترشيح 207
2- التوشيح 208
3- التسبيغ أو تشابه الأطراف 209
4- المصحفات 210
5- الأكتفـــاء 212
– الفصل الثالث: الموازنات الصوتيـــــة 218
أولا: التكرار 224
1- التكرار الصوتي 226
2- التكرار اللفظي 232
أ- الجناس الناقص 232
ب- الجناس التام 244

ثانيا: النـوازي 248

* خلاصـــــة 259

* ملخـــص 263

* قائمة المصادر والمراجع 266