الخروج عن أوزان الخليل في العصر المملوكي والعثماني

أ. آمنة لحسن●

ملخص:

تتناول هذه الدراسة أنواع الخروج عن أوزان الخليل عند شعراء العصر المملوكي و العثماني، و التي تركزت 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.

Abstract:

This study deals with different types of disfollowing «Khalil» rhythms by «Mamlouki» and «Othoman» poets. More over this study is based on some poem patterns that show rhythm neglection or heeping them. However this neglection may vary between maintaining «Khalil» rhythms with amendements to the movements to the sea as a whole or follow a regular rhythm not subject to the restriction of «Khalil» this comes out with the conclusion that dealing with rhythms in poems is consedered as technical and artistic matter that serves their psycological purpose in poetic expression.

تعد الموسيقى الشعرية النّغم الشجي الذي تصاغ فيه المعاني فيحيلها إلى نشيد عذب، وهي الخاصية البارزة والعلامة الفارقة بين الشعر المنظوم والكلام المنثور، فالوزن والقافية في الشعر يمثلان المظهر الموسيقي، وبدونهما لا يتحدد الفرق بين الشعر والنثر ولا توجد فاصلة بينهما، 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 و إحدى الوسائل التي تتخذها اللغة سبيلا للتعبير عن العاطفة والانفعال لمالها من القدرة على «الكشف على ظلال المعاني، وما تغمر به المتلقي من حالات نفسية معقدة في انتقاله بين ما

● جامعة باتنة.

تفجره الموسيقى الشعرية من تشويق وإثارة ومفاجأة»[1]، فموسيقى المواقف الجدية تختلف عن موسيقى المواقف الهزلية و هذا التنوع و الاختلاف في المواقف هو الباعث على تنوع الأوزان، و لهذا يكتسي الوزن أهمية كبيرة في الشعر؛ لأن الوزن كما قال ابن رشيق القيرواني « أعظم أركان حد الشعر وأولاها خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها»[2]، 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 وييسر 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 بمعانيه ومراميه وهي يسمعها في شعر هذا وشعر ذاك»[3]، وعلى أساسها يميز المتلقي بين الشعر الجيد والأقل جودة باعتبار القبول الموسيقي، وعلى هذا الأساس فإنّ الموسيقى الشعرية لا تقتصر 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... »[4]، و لهذا فإن تأثير الموسيقى في النفوس لا يتأتى إلا في اتحادها وتلاحمها في القصيدة الشعرية، وارتباطها مع مفردات الشعر ومعانيه وعواطفه وأخيلته ارتباطًا وثيقًا مع الانفعالات النفسية للشاعر لحظة نظمه للقصيدة [5].

وانطلاقا من هذا الارتباط بين عناصر القصيدة نجد من يربط العلاقة بين موضوع القصيدة وغرضها، وبين الوزن الشعري الذي بنى عليه الشاعر قصيدته، وَنحْو 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»[6]، لكن فكرة ربط الأوزان بالأغراض الشعرية لم تلق استحسانا لدى بعض النقاد الذين يرفضون تلك العلاقة، ويؤكدون أن الشعر العربي لم يكن قائمًا على تخير وزنٍ دون آخر لأن استعراض

1- ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي الحديث، تر: مصطفى بدوي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، 1963، ص:192.

2- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح:محمد عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، د.ط، 1972، ج1، ص:134.

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

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

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

القصائد القديمة لا يكاد يشعرنا .بمثل هذا التخير بين موضوع الشعر ووزنه، فالأوزان والبحور عندهم مجرد قوالب يصب فيها الشاعر أفكاره ومشاعره.

هذا ما كان متداولا في النقد القديم، والذي أصبح بعيدا عن الصحة في النقد الحديث، فالشاعر يستطيع أن يسيطر على الوزن الشعري الذي يصب فيه قصيدته، فيدفق عليه من عاطفته، ويلوّنه 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.

ورغم هذا الاختلاف في الآراء، إلاّ أنّ أهمية موسيقى الإطار المتمثلة في الأوزان والقوافي ظلت مسيطرة على فكر النقاد، والشعراء، واستمر شعرهم مقيدا بالأوزان الخليلية، مكبلا بقوافيه زمنا طويلا 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 و تلائم 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، وأوزانها، وبنيتها، وهي 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.

ورغم أنّ الخروج عن أوزان الخليل أحدث 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 شعرا، و لا يخرجه عن كونه شعرا»[1]. وكذلك 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 والبيتان، ولا ينسب بيت منهما إلى شاعر من العرب ولا 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 الجوهري نقص منها تفعيلة (مفعولات) و أقام الدليل على أنها منقولة من (مستفع لن)[4]. فيصير عدد التفعيلات بذلك سبعا فقط.

و هذا الاختلاف في تحديد الأوزان والتفعيلات، هو الذي شجع الشعراء على التجديد في موسيقى الشعر العربي في العصر العباسي والعصور اللاحقة، وقد تعدد أشكال الخروج عن أوزان الخليل ولكن في الحقيقة هناك خروج من نوع آخر 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 أوجه:

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- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص:60.

2- الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تح:الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994، ص:209.

3- المصدر نفسه، ص:59.

4- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص:135.

كل هذه التغييرات سنتطرق إليها بالدراسة النظرية في هذا البحث بإيراد أمثلة من الشعر الذي يخرج عن أوزان الخليل في أوجهه الثلاثة في العصر المملوكي و العثماني.

الوجه الأول:

هذا 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 ويسمى بـ "الخرم" وقد أنكره الخليل ولكنه ثابت عند بعض الدارسين، كما يشمل الوجه الأول الموشحات الواردة على أوزان الخليل، وسنورد أمثلة من البحور التي وجدنا فيها هذا الخروج، و في المقابل سنهمل البحور التي لم يمسسها هذا النوع من التغيير.

1/ القصيدة التقليدية

- **بحر الكامل: ووزنه: متفاعلن متفاعلن متفاعلن**
  متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وقد 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 مَعاطفَ قدّهُ الميّاسُ لمّا انْثنى هَيفا غُصون الآسِ
بَدْرٌيَفوقُ البَدْرُ مَنْظَرُهُ إذا جَليتْ مَحاسنهُ 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 في مدح عبد الستار أفندي عندما عُزِل من الإفتاء:

قلبي يقلبه الغرام على لظى نارٍوَطَرْفِي مُكْحَلٌ بِسُهادِ
والدَّمْعُ يُضْرِمُ نَارشَوْقٍ بَثَّها في الصَّدْرِفَقْدُ تَصَبُّرِوَرُقَادِ
بَلَغَ الأَسا مِنّي المَرامَ فَكِدْتُ مِنْ فَرْط الضَّنَى أُخْفِي على العَوَاد
مَنْ لَمْ يُصِبْ أَحْشَاءَهُ سَهْمَ النّوَى لَمْ يَدْرِكَيْفَ تُقَطَّعُ الأَكْبادُ[2]

---

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

[2]- أمين الجندي، الديوان، المكتبة العمومية، بيروت–لبنان، دط، 1885، ص:23.

التحليل العروضي للبيت الثالث يكون على الشكل التالي:

بَلَغَ الأَسا مِنّي المَرامَ فَكِدْتُ مِنْ فَرْط الضَّنَى أُخْفي على العَوَاد

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

متفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن فعولن

فالشطر الثاني من البيت الثالث نجد فيه نقصان يحرف التفعيلة أصلها (فعولن **0/0//**)، رغم أن تفعيلة الكامل سباعية وإن دخل عليها الحذذ أصبحت رباعية، و إن دخل عليها الوقص و الخزل أصبحت سداسية، إلا أن ما وجدناه تفعيلة خماسية لا تتفق مع أي تفعيلة لبحر الكامل مهما غيرتها الزحافات و العلل.

- **بحر البسيط: وزنه: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن**

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

تَحَرَّشَ الطَّرْفُ بَيْنَ الجِدّ و اللَّعِبِ أَفْنَى المَدَامِعَ بَيْنَ الحُزْنِ و الطَّرَبِ
إلى مَتَى أَنا أَدْعو كُلَّ مُقْتَرِبٍ دَاني المَزارِوأَبْكي كُلَّ مُغْتَرِبِ
وَكَمْ أُرَدِّدُ في أَرْضِ الحِمَى قَدَمِي تَرَدُّد الشكِّ بَيْنَ الصِّدْقِ وَالكَذِبِ
لَوْ أَنكَرتْني بُيوتُ الحيّ لاعْتَرفَتْ مَواطِئُ العِيس لي في رَبْعِها اليَبَبِ
كأَنَّني لم أُعَرِّسْ في مَضارِبِها ولم أَحُطَّ بِهَا رَحْلي ولا قَتَبي[1]

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

أما الخروج الثاني فيتبين لنا نوعه من خلال القصيدة التالية لنفس الشاعر:

لَوْلَمْ تَكُن ابنَةُ العُنْقُود في فَمِه مَا كَانَ في خَدِّه القاني أَبولَهَبِ
تَبَّتْ يَدا عَاذِلي فيهِ فوجْنَتُهُ حَمَّالةُ الوَرْدِ لا حَمَّالة الحَطَبِ[2]

نلاحظ أن التفعيلة الأولى (مستفعلن) قد أجرى عليها الشاعر زحاف الكف والذي يدخل في الأصل على تفعيلة (مستفع لن) الخاصة ببحر الخفيف و المجتث، فجاءت التفعيلة على الشكل(مستفعلُ) وهي لا توافق أي تفعيلة من تفعيلات بحور الخليل حتى المتغيرة منها.

- **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

1- الشاب الظريف، الديوان، ص:51.
2- المرجع نفسه، ص:58.

منها خروج بالنقصان عند الشاعر منجك باشا في قصيدته التي يقول فيها:

بِأبي الشادن الرَخيمِ أَسْقَمَني لَحظَهُ السَقيمَ
مَبسمَهُ وَاللَما شَهيٌّ عَلَيهِما غَلَني تَحُومُ
أَقْعَدَني عَنْهُ سوءَ حَظِّ بِبَعضِهِ الدَهرُ لا يَقومُ[1]

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).

- **بحر الرجز: ووزنه:** مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

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

يا حَبّذا المَوْزُ الذي أَرْسَلْتَهُ ولَقَدْ أَتَانَا طَيِّبا مِنْ طَيِّبِ
في رِيحِهِ أَوْلَوْنِهِ أَوْطَعْمِهِ كَالمِسْكِ أَوْ كَالتِّبْرِ أَوْكَالضَّرَبِ
وَافَتْ بِهِ أَطْبَاقُهُ مُنَضَّدًا كَأَنّهُ مَكَاحِلٌ مِنْ ذَهَبِ[2]

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

2/ الموشحات:

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، وقد دعا إلى انتشارها وإعجاب الناس بها عدة عوامل، منها الحرية في طريقة النظم بما يتوافق والألحان والغناء، هذا من حيث الوزن والقافية، أما من ناحية اللغة فإن الوشاح له الحرية كذلك في المزج بين اللغة العربية الفصيحة واللغة العامية .

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

1- منجك باشا اليوسفي، الديوان، تح: محمد باسل عيون السود، مكتبة الدكتور مروان عطية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق-سوريا، دط، 2009، ص:246.

2- بهاء الدين زهير، الديوان، دار صادر، بيروت-لبنان، د.ط، 1964، ص:23.

الألفاظ منسوجة علة منوال ما تقدم من الأقفال و الأبيات خرج الموشح من أن يكون موشحا»[1]، وقد اخترنا للدراسة بعض الأوزان فقط وهي:

- **بحرالطويل:** قال سراج الدين المحار:

أَيَخْفى غَرامي والدُّموعُ السّوافحُ تَنِمُّ بِما تطوي عليه الجوانحُ
وقلْبي في وادٍ من الشَّوق هائمٌ حزينٌ وغادٍ في الغرامِ ورائحُ
صبٌّ هيمانْ بعْد الخلاّنْ
نامي الأشجان بادي الأحزانْ

* * *

كتَمتُ الهوى العذريّ بين أضالعي وأخفيتُهُ لولا وُشاةُ المَدامعِ
وحاولتُ سلوانا فلم ألق سَــلْوةً فقلتُ لِقلبي مُتْ بِداءِ المَطامعِ
سُلواني بانْ وسوّي بانْ
فلا سُلوانْ ولا كتمانْ[2]

الظاهر أن المطلع والقفل من هذه الموشحة منظوم على وزن الطويل، لكن الأسماط التي يتكون منها الدور مبنية على تفعيلة واحدة لكن مختلة في أغلب الأحيان عن تفعيلة بحر الطويل، فالسمط الأول جاء على الشكل:

فاعلاتن مفعولاتن ، ثم الثاني على الشكل: **مفعولاتن مفعولاتن**

في حين نرى أن الدور الثاني تألفت أسماطه في معظمها من تفعيلة (مفاعيلن) لبحر الطويل لكن بتصرف، وهذا الخروج في الموشحات هو الغالب حيث تبنى المطالع والاقفال على وزن خليلي ثم يبدأ الشاعر في التصرف في عدد و ترتيب وحتى شكل التفعيلات بما يوافق الألحان الموسيقية التي يسعى إليها.

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

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

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

(خليلا) آخر ليمنحها اسمها»[1].

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[2]، 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، وتعد رباعيا أبي العتاهية أشهرها.

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

أ- فَعْلُن فَعْلُن مستفعلن مستفعلن

ب- فَعْلُن متفاعلن فعولن فَعْلُن

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

لِلْكَوْنِ منْ قَبْلنا دائرةٌ صُنِعَتْ لا بي تَضيقُ ولا من أَجْلِكَ اتَّسَعَتْ

والسِّرُفي جيبِ غيبِ الله مُكتَتِمٌ فَلَسْتَ تَدْري يَدُ التَّقْديرِ ما صَنِعتْ[3]

و من الدوبيت لعلي بن سودون، و قد طلب أن يكتب على قبره:

يا زائِريَّ تكرَّموا وعلى ضريحي سَلِّموا

وابْكوا على من حلَّهُ وادْعوا لهُ وتَرَحَّموا[4]

و لعلاء الدين بن مليك متغزلا:

الطَّرْفُ يَقولُ قدْ رَماني القلبُ والقلبُ لناظري يقول: المذنبُ

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

2- عمر خلّوف، البحر الديبيتي"الدوبيت" دراسة عروضية تأصيلية جديدة، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط1، 1997، ص:06.

3- ابن عربشاه فاكهة الخلفاء، جمع و تحقيق: د.أحمد محمد عطا ، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1999، ص:85.

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

واللهِ لقدْ عجبتُ مِنْ حالِهِمَا هذا دَنِفٌ ودَمْعُ ذا صَبُّ[1]

و لابن حجة الحموي في الغزل أيضا:

مذ أظهرَوردُهُ لنا ريحانهْ ناديت لتلك المقلة الكسلانهْ

قد دَبَّ عذارُهُ على وجنتيهِ قومي انتبهي، قالتْ: نعسانهْ[2]

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.

2/ **<u>الموشحات على وزن الدوبيت</u>**: من هذا الشكل قال السراج الوراق يمدح النصير الحمامي:

البدرُعلى غُصْنِ النَّقا مَطْلَعُهُ مِنْ فَوْقِ كَثيبْ

منْ طَرفي والقلبُ لهُ مَوْضِعُهُ يَبْدو و يَغيبْ

* * *

إنسانُ عُيوني ظَلَّ في الدَّمْعِ غَريقْ

والقلبُ بِنارِ البُعْدِ والصدِّ حريقْ

مَنْ يطفئها مِنْ مُسْكِرِ الرَّاحِ بريقْ

والدُّرُّبِثَغْرٍراقَ لَمَعاً وبَريقْ

منْ يَمْنَحُهُ السُّؤالَ لا يَمْنَعُهُ عَنْ مسِّ طَبيبْ

أَبْلاهُ بِما يَخْفى بِهِ مَوْضِعُهُ ظَمْآنُ كَئيبْ[3]

وقال العزازي في الغزل:

أَقْسَمْتُ عليكَ بالأسيلِ الْقاني أنْ تَنْظُرُفي حالِ الكئيبِ الْعاني

أوْتُقْصِرُعنْ إطالةِ الهِجْرانِ يا مَنْ سَلَبَ المَنامَ منْ أَجْفاني

ما أَلْيَقَ هذا الحُسْنَ بالإحسانِ

* * *

واللهِ لقدْ ضاعفْتَ عندي الْكَمدا مُذْ جُزْتَ مِنَ الهَجْرِ الطَّويلِ الأَمَدا

أَدْرِكْ رَمَقي أوْهَبْ فُؤادي جَلَدا يا من أَخَذَ الرُّوحَ وأَبْقى الجَسَدا

---

[1]- 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.

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

[3]- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر والشام، ص:13.

ما أَصْنَعُ بَعْدَ الرُّوحِ بالجُثْمانِ؟[1]

قال صدر الدين بن الوكيل في الغزل بالمذكر:

ما أَخْجَلَ قَدُّهُ غُصُونَ البانِ بَيْنَ الوَرَقِ
إلاَّ سَلَبَ المَهَا مع الغِزْلانِ سُبودَ الحَدَقِ

* * *

قاسو غَلَطا مَنْ حازَحُسْنَ البشرِ (طولَ العُمُرِ)
بالبَدْرِيَلوحُ في دَياجى الشَّعَرِ (قبل السَّحَرِ)
لاكَيْدَ ولاكَرامةَ للقَمَرِ (عند النَّظرِ)
الحُبُّ جَمالُهُ مَدى الأزْمانِ معناهُ بَقِي
وازْدادَ سَنًا وخُصَّ بِالنُّقْصانِ بَدْرُالأُفُقِ[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 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 الحال التي وصل إليها الدوبيت من عامية 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 غيروزن محدد**، و منها قول سراج الدين المحار مادحا أبا الحسن الجزار المصري:

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

* * *

[1] - المصدر نفسه، ص:32.

[2] - أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر والشام، ص:53.

لَمَّا نَوَى فُرْقَتي إلْفِي غَداةَ غَـدِ
وَضَعْتُ مِنْ حَذَري كَفّي على كَبِـدي
إنْ أُخْفِي الوَجْدَ هَلْ أُخْفي ضَنا جَسَـدي؟
قَدْ ذُبْتُ مِنْ حُرَقِي. عِشْقا. لِبيْنِهِمِ والجِسْمُ مِنْ أَرَقِي. رَقَّ. فَوَا سَقَمِي

* * *

ومالَ مالَ عَنْ عَهْـدي وما وَعَـدَا
أَدْنَى إليَّ منِ المُسْهَـدِ وإنْ بَعُـدَا
يُعيرُللبَدْرِفي السَّعْـدِ سَنًا وهُـدى
يُريكَ كالفَلَقِ فَرَقَا. لِذي ظُلَمِ ومَبْسَمًا يَقَقِي. تَرْقَا. بِهِ أَلَمِي[1]

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 وأَبْذَلْتُ فيكَ رُوحي ومَالي غَيْرُمَالي

* * *

فَهَلْ إلى رِضاكَ سبيلُ
أوهَلْ إلى الوِصالِ وُصولُ
والجِسْمُ قَدْ بَراهُ النُّحولُ
وَزادَ في هَواكِ اشْتِغَالي وقَلَّ دونَ ذاكَ احْتِمالي واحْتِيَالي[2]

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 آهلا
منصبي. والعقل أذهبتُما مِنْ صَبِي. ما رُبى. إلا وقد رُبِي فيه ما ربى[3]

يقول صلاح الدين الصفدي متغزلا:

أَجَلْ إنَّ طَرْفَ حَبيبي أَجَلْ وإعراضُهُ عنْ لقائي أَجَلْ

* * *

1- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر والشام، ص:227.
2- المصدر نفسه، ص:234.
3- المصدر نفسه ، ص:263.

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

و قال أيضا في الغزل:

جَوىً دَخيلْ لا يَسْتَبِينْ فَلَوْرَآهُ النَّاسْ قالوا خَئُونْ

* * *

حَبيبُ قَلْبي إلْفُ التَّجَنّي
قَدْ مَلَّ قُرْبِي ومالَ عَنّي
يُصْبِي و يُسْبِي لِمَنْ بِعَيْني
لَمَّا يَميلُ تُذْوى الغُصونْ بِقَدِّهِ المَيَّاسْ أنا طَعِينْ[2]

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

يا مَنْ أَفْنَى في مَعْناهُ بِمَنْ مَعْنى في هَواهُ
جُدْ لي جُدْ لي و مَتِّعْني وجَلِّدْني بِالعَيانِ في اتِّصالي
يا مَحْبوبي يا مَطْلوبي يا مَقْصودي يا مَوجُودي
كُنْ لي كُنْ و اجْبُرْكَسْري واَغْنِ فَقْري بالتَّداني والوِصالِ
حُبُّك تَيَّمَ فيك المُغْرَمِ وَلّى هيّم لا بل أعدمِ
عَقْلي عَقْلي وأَحْيَرَني وأَسْهَرَني وأَضْناني بالدَّلالِ
مُجَليَّ المَظْهَرِ فيما أَظْهَرَ أَفْنى مِنّي لَمَّا نَوَّرَ[3]

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 اهتمامهابالوزن، 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.

إنّ الأمثلة التي أوردناها في هذا البحث وإن كانت قليلة، فهي تثبت أن شعراء العصر

1- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر والشام ، ص:321.
2- المصدر نفسه، ص:335.
3- نجم الدين بن محمد الغزّي، الكواكب السائرة بأعيان المائة العاشرة، وضع حواشيه: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1997،1، ج1، ص:292.

المملوكي والعثماني قد تعاملوا مع الوزن بنوع من الحريّة، ولم يكن ذلك شذوذا عمّا ورد في الشعر العربي، و رغم هذا الخروج عن أعاريض الخليل إلاّ أنّ الوزن يبقى شرطا أساسيا في الشعر، و للشاعر أن ينوع فيه بحسب ما يقتضيه المعنى، وعلى هذا سار عدد من شعراء العربية وأيّدهم كثير من نقادها.

و من خلال هذه الدراسة نستخلص أن:

1- شعراء العصر المملوكي و العثماني قد تعاملوا مع أوزان الخليل بحرية أكثر مما سبقهم من الشعراء.

2- تَصرُّفْ شعراء هذا العصر في الأوزان لا يُنْقص من مكانة شعرهم و جودته.

3- استقراء الخليل للأوزان و الأعاريض لم يكن إلا من جزء صغير من الشعر العربي "كما أشار إلى ذلك بعض النقاد" لذلك لم يُعَدْ الخروج عن أعاريضه عيبا و شذوذا.

4- هذا التنوع في الخروج خلال هذا العصر هو الذي شجع الثورة على الشعر العربي في العصر الحديث و المعاصر.

قائمة المصادر و المراجع:

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

2- ابن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، 1966.

3- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح:محمد عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، د.ط، 1972، ج1.

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

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

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، تح: عبد القادر الأرناؤوط و محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير دمشق، ط1، 1993، مج:10.

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

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

10- أمين الجندي، الديوان، المكتبة العمومية، بيروت –لبنان، دط، 1885.

11- بهاء الدين زهير، الديوان، دار صادر، بيروت-لبنان، د.ط، 1964.

12- الحموي ابن حجة، خزانة الأدب و غاية الأرب، شرح عصام شعيتو، دار و مكتبة الهلال، ط1،1987.

13- الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تح:الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط2، 1994.

14- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي الحديث، ترجمة : مصطفى بدوي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، 1963.

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

16- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط7، 1962.

17- عمر خلّوف، البحر الديبيتي "الوبيت" دراسة عروضية تأصيلية جديدة، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط1، 1997.

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

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