

دكتور شعبان صلاح

موسيقى الشعر
بين
الاتباع والابتداع

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

هذا الكتاب

دراسة لعروض الشعر العربي وقوافيه تحكمها أمور :
أولها : تناول جميع الصور التي أوردتها العروضيون ،
مع تأكيد كل صورة من هذه الصور بنماذج متعددة
من مختار الشعر قديمه وحديثه ؛ لأن هذه أقوم
طريقة لتثبيت النغم في الأذهان وزرع موسيقى
الشعر في النفوس .

ثانيها : تقديم نماذج جديدة من صور لم يعتد بها العروضيون ،
أو ذكروها ووسموها بالشذوذ ، ولم يكذب بحر من
البحور يخلو من صورة مبتدعة ، وقد ظهر في بعض
الصور المبتدعة من الموسيقى ما ليس في بعض الصور
التي عُدت أصيلة في الشعر العربي .

ثالثها : تقديم إطار عروضي لموسيقى الشعر الجريء ،
الطريق أمام الدارسين ، ويقدم بعض الضوابط
التي يحتاج إليها الشادون .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة الطبعة الرابعة

الحمد لله ، والصلاة والسلام على سيدنا محمد خير خلق الله ، وعلى آله وصحبه ومن تبع هداه .. وبعد ،،

هذه هي الطبعة الرابعة من هذا الكتاب بعد أن مر على إصدار طبعته الأولى نحو أربع وعشرين سنة، وقد أَجَلْتُ فيه نظري باحثاً عن نقص يحتاج إلى إكمال ، أو إيجاز يحتاج إلى بسط ، أو رأى يحتاج إلى مراجعة، فلم أجد شيئاً يستحق عناء، أو إن شئت فقل إن المنة التي أنجزته لم تعد هي المنة التي تعاود فيه النظر .

لأجل هذا أقدمه لك أيها القارئ الكريم ممثلاً فكر المرحلة العمرية التي أنجز فيها دون أن أوهمك أن شيئاً من هذا الفكر قد تغير، أو أن رأياً من الآراء التي وردت قد أثر فيه مرور عقدين ونصف العقد من الزمان، كما يفعل كثير من المؤلفين في تقديم مؤلفاتهم .

الجديد في هذه الطبعة أن تتولاها (دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع) وهي دار لها اسمها الذائع وشهرتها التي لا يُختلف عليها، بعد أن ظلت الطبعات الثلاث السابقة حبيسة دار تنتظر الباحث عن الكتاب دون أن تكلف نفسها مئونة عرض مطبوعاتها عليه في معرض يقام أو مناسبة تعرض، ولذلك ظل الكتاب - على الرغم من الأعداد الكبيرة التي وُزعت - دون طموح المؤلف ذيوعاً وانتشاراً .

والأمل معقود - بعون الله أولاً ثم بهمة دار غريب ثانياً - أن ينال هذا العمل
حظه اللائق من الوصول إلى قارته الحق الذي أرجو أن يجد فيه ما يعينه على تذوق
موسيقى الشعر والإحساس بقيمة القصيدة الموزونة بعد أن شاع التسيب وعم
الانفلات وامتلات الساحة بكثير من الجعجة التي لا تُخلف طِحْنَا .

﴿ وَعَلَى اللَّهِ قَصْدُ السَّبِيلِ ﴾

د. شعبان صلاح

فى : المحرم ١٤٢٦ هـ

فبراير ٢٠٠٥ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة الطبعة الثانية

الحمد لله ، والصلاة والسلام على نبيه ومصطفاه ، سيدنا محمد وعلى آله
وصحبه ومن والاه .

وبعد :

صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب فى عام ١٩٨٢م، وقد كان له -بحمد الله-
صدى طيبٌ فى نفوس كثير ممن قرأه، كما أثار كثيرا من النقاش بين من أعرف
ومن لا أعرف؛ بعضُ هذا النقاش ودودٌ لا يبتغى غير الإصلاح ، وبعضه الآخر قمىءٌ
لا يبتغى إلا التشويه وإثارة الغبار؛ وهذا النوع الأخير مكانه دبر الأذن وتحت القدم.
لكن نتيجة النوع الأول كانت - بلا شك - إضاءةً لكثير من جوانب العمل، وإثارةً
لبعض ما فيه من جوانب النقص التى لا بد أن تكمل، وإشارة إلى بعض الهنات التى
ينبغى تداركها .

وأرجو أن أكون فى هذه الطبعة قد جعلتُ العمل مُبرراً من أغلب المآخذ التى
أثيرت حوله، فالكمال فى أى عمل مطلبٌ تتقاصر دونه الأعناق .

أما طلابى الذين تلقوا العمل فى طبعته الأولى بحفاوة بالغة ، وأفادوا منه
بقدر ما فيه من نصب، فإنهم كانوا نصَّبَ عيني وأنا أقدمه للطبعة مرة ثانية : من

حيث استيفاء الصور ، وتعدّد النماذج، وتخير الأشعار. فلعلهم يجدون في هذه
الطبعة مزيدا من العطاء ووفرة من الجهد .

والله وحده أرجو أن أكون قد وُفقتُ فيما طمحتُ إليه

إنه الموفق والمستعان

د. شعبان صلاح

في : شهر رجب سنة ١٤٠٩ هـ

الموافق : فبراير سنة ١٩٨٩ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة الطبعة الأولى

الحمد لله ، والصلاة والسلام على رسول الله . وبعد :

(موسيقى الشعر العربى) من الموضوعات التى تعرض لها قبلنا كثير من الباحثين سواء أكان تعرضهم لها تحت العنوان السابق ، أم تحت عنوان (العروض والقافية) ، وهو الاسم الذى عُرفت به موسيقى الشعر فى التراث العربى ودُرست تحته .

فما الذى تميزت به هذه الدراسة عن غيرها ؟

لقد سلكت جل الدراسات السابقة اتجاهاً من اتجاهين :

الاتجاه الأول : تقليدى بحت ، ويهتم بكل شاردة وواردة فى التراث العروضى، سواء أكان لما أوردوه رصيد شعرى يؤيده، أم ليس له فى إبداع الشعراء نصيب ، فضلاً عن ذلك الحشد الهائل من المصطلحات العروضية التى توقع الدارس فى حيرة من أمره، وتبعد به عن الطريق السوى لفهم العروض العربى . وأيضاً ذلك الاهتمام المبالغ فيه بالدوائر العروضية وكيفية استخلاص البحور منها ، وهى الفكرة الرائعة لعبقرى البصرة الخليل بن أحمد، التى استخلص منها بحور الشعر بطريقة رياضية ، وبين المهمل منها والمستعمل ، كما فعل من قبل فى استخلاص الجذور اللغوية فى كتاب (العين) أول معجم لغوى .

غير أنه إذا كان للدوائر العروضية ذلك الفضل فى دراسة الخليل ، فإن تأثيرها غير ذى جدوى فى دراستنا العروضية المعاصرة ، التى تهتم بما هو كائن غير لاهثة وراء ما ينبغى أن يكون .

الاتجاه الثانى : تقليدى متحرر، يأخذ من التراث ما يعينه على فهم التجربة الشعرية، وينبه على الصور التى ليس لها رصيد شعرى ، ولا يتعرض لمصطلح من المصطلحات إلا حيث يجب أن يدرس فى بحره الخاص به .

ومثل هذا النوع من الدراسات - فى سبيل الوصول إلى تيسير العروض - أغفل البحث عن الصور الجديدة فى النتاج الشعرى قديمه وحديثه ، مكتفياً بشرح الصور المشهورة والتمثيل لها من جيد الشعر .

وفى منطقة بين هذين الاتجاهين حاول صاحب البحث أن يجد له مكاناً ، فيأخذ من كلا الاتجاهين حسناته ، متناولاً فى بحثه جميع الصور التى أوردها العروضيون ، محاولاً أن يؤكد كل صورة من هذه الصور بنماذج متعددة من مختار الشعر قديمه وحديثه ، معتقداً أن هذا هو أقومُ طريق لتثبيت النغم فى الأذهان، وزرع الموسيقى فى النفوس ، حتى تلك الصور التى وسمت بالندرة حاول صاحب البحث أن يلتقط لها نماذج متعددة من هنا وهناك ، غير مسلم - إلا بالدليل - باعتبار صورة من الصور صناعة عروضية ، ليس لها رصيد فى أشعار المبدعين .

ولم يقف البحث عند حدود ما أورده العروضيون ، بل انطلق يبحث فى الأشعار قديمها وحديثها عن نماذج جديدة من صور لم يعتد بها العروضيون أو ذكروها ووسموها بالشذوذ، ومن ثم كثرت الصور ، وتعددت النماذج ، ولم يكد بحر من البحور يخلو من صورة مبتدعة من تلك الصور على الأقل ، حتى ليقرر الباحث - غير هيّاب - أن فى بعض الصور المبتدعة من الموسيقى ما ليس فى بعض الصور التى عُدت أصيلة فى التراث الشعرى .

أما القافية فقد حاولنا دراستها في إيجاز غير مغلّ ، غير مسلمين بكل ما قيل فيها ، ومن ثم كانت آراؤنا في بعض المواطن دليلاً على عدم التبعية وانطلاقاً من مفهوم (الابتداع) .

تبقى في النهاية تجربة الشعر الحر التي تعرض لها بالدراسة كثيرون قبلنا بيد أن هذه الدراسات جميعاً - إذا استثنينا دراسة نازك الملائكة - كانت تهتم في جانبها الأكبر بالنواحي الجمالية والأسلوبية أكثر من اهتمامها بالجانب العروضي ، ومن ثم توارى الدرس العروضي في أثناء العمل النقدي . ولذا كانت دراسة نازك في الموضوع نبراساً يضيء لنا الطريق ، وإن عارضناها في كثير من المواطن ، فليس يعنى الإعجاب بعمل التسليم به جملة وتفصيلاً ، إذ لكل باحث نظرته ، ولكل دارس أسلوبه في المعالجة .

ولابد أن أقرر في النهاية الأهمية البالغة لثلاث دراسات اعتمدت عليها وكثرت الإحالات عليها في الهوامش ، نظراً لما فيها من مادة غزيرة أفاد منها البحث ، إن قبولاً وإن رفضاً ، وهي :

١- حاشية الدمنهورى على متن الكافي .

٢- محيط الدائرة في العروض والقافية .

٣- موسيقى الشعر للدكتور أنيس .

وإذا كان للكتابين الأولين فضل الإرشاد إلى مآثور الصور العروضية ، المطرد منها والشاذ ، فإن للكتاب الثالث - بعمومية نظرة صاحبه وشمولية منهجه - فضل إثارة كثير من القضايا ، والدعوة إلى نقض كثير من المسلمات ، فقد يلقي - رحمه الله - الجملة في موطن من المواطن ، يفجر بها قضية يلهث الإنسان وراءها بحثاً عن دليل يؤيد أو يعارض . ولذا كان لهذا الكتاب فضل كبير على جل المناقشات التي وردت في أثناء هذا البحث .

يبقى أن أسجل لصاحب (شرح تحفة الخليل في العروض والقافية) وصاحب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) سبقهما إلى بعض الصور المبتدعة، لكن

ذلك لم يكن منهجاً متبعاً في دراستيهما ، وإنما كان - كما يبدو لى - يحدث فى بعض الصور بمحض الصدفة ، وليس عن بحث وتنقيب .

لقد حاول صاحب هذا البحث أن يكون عصرياً مرتدياً ثوب التراثية ؛ فلم يهدم ما يستحق البناء، كما أنه لم يغفل ذكر من سبقوه فى قضية إن كان له فيها سابقون. ولقد كانت مهمة مراجعة الأشعار صعبة ، والتنقيب فيها مضمناً ، لكن النتيجة بحمد الله كانت - على ما أرى - كسباً وربحاً ، للباحث فى هذا المجال أولاً ، ولموسيقى الشعر ثانياً .

فإن وجد الشادون فى الأدب فى هذا الكتاب طلبتهم ، ورأى الباحثون فى موسيقى الشعر بين قضاياها ما يستحق المناقشة ، فقد حقق الباحث غاية ما يصبو إليه .

والله من وراء القصد

المؤلف

فى : ٢٥ من مايو ١٩٨٢م

الثانى من شعبان ١٤٠٢هـ

تمهيد

من أبرز السمات التي تميز الشعر عن غيره من الكلام تلك الموسيقى الواضحة التي تتآزر مع عناصر أخرى كثيرة حتى يصل ذلك اللون من التعبير إلى قلب قائله وعقله ويملك على مستمعه حواسه كلها ، فيشده إلى ما يريده الشاعر من إيصال تجربته الشعرية إلى المتلقى قارئاً كان أو مستمعاً .

وموسيقى الشعر العربي يتقاسمها بالدراسة علمان ، هما :

علم العروض وعلم القافية .

أما علم العروض :

فهو دراسة لأوزان الأبيات داخل القصيدة لمعرفة النغمة التي تسير عليها أو البحر الذي صيغت على تفعيلاته ، ومدى توفيق الشاعر في الوفاء بمستلزمات هذا البحر الشعري ، وبيان ما يمكن أن يدخل تفعيلات البحر المعين من زيادة أو نقص لا تتأثر بهما موسيقاه ، وما يمتع من ذلك ، لأنه يخل بالموسيقى .

وأما القافية :

فهى دراسة ما يتبعه الشاعر فى أواخر الأبيات ، بحيث يلزم بذلك نفسه حتى يحدث نوعاً من التناسق والتناسب الموسيقى بين أواخر أبياته .

وترجع نشأة علم العروض إلى ذلك العبقرى الفذ ذى العقلية الرياضية الواعية : الخليل بن أحمد الفراهيدى الذى ولد عام ١٠٠ هـ وتوفى عام ١٧٠ هـ . وقد اخترع الخليل - رحمه الله - هذا العلم كاملاً غير منقوص ، لم يزد عليه أحد بعده شيئاً سوى ما يقال - وهذا محل نظر - من أن الأخفش سعيد بن مسعدة استدرك عليه بحرًا لم يذكره ، ولذا سمي هذا البحر (المتدارك) إشارة لما فعله الأخفش .

الكتابة العروضية :

هناك خلاف معروف بين الرسم الإملائي المعروف والكتابة العروضية ،
وهناك مبدأ يحكم الكتابة العروضية هو :

« ما ينطق يكتب ، وما لا ينطق لا يكتب »

ليس مهما أن يكون المنطوق غير موجود في الرسم الإملائي، كما لا يعني أن
يكون غير المنطوق مثبتاً في الرسم الإملائي .

فمما يكتب عروضياً وهو غير موجود إملائياً ما يأتي :

١- نون التنوين تكتب عروضياً على صورة نون ، فكلمة (رجلٌ) تكتب : رَجُلُنْ ،
و (كتابٌ) تكتب : كِتَابُنْ .

٢- الألف في كلمات مثل : (لكنٌ - هذا - هذه - هؤلاء) تكتب في الخط
العروضي هكذا :

لَاكِنٌ - هَذَا - هَازِهِ - هَاءُ لَاءِ .

٣- إشباع هاء الضمير ينتج عنه واو بعد الضمة وياء بعد الكسرة، فضرِبْتُهُ
تكتب : ضَرَبْتُهُو ، ومَرَرْتُ بِهِ تكتب : مَرَرْتُ بِهِي .

هذا إذا لم تتصل الهاء في الكلام بساكن بعدها، فإن اتصلت بساكن اختفى
حرف الإشباع السابق فتكتب (لَهُ اللهُ) مثلاً على هذه الصورة : لَهُ لَلَاهُ .

وكذلك ينتفى الإشباع إذا سُبقت هاء الضمير بساكن، فمثل : (منه مالى)
تكتب عروضياً كما تكتب إملائياً دون تغيير .

٤- يكتب الحرف المشدد - عروضياً - على صورة حرفين متماثلين ، أولهما
ساكن والثاني متحرك ، فتكتب كلمات مثل : نَبَّهَ - المَقْدَسُ - تَرَدَّدَ هكذا : نَبَّهَ،
المَقْدَسُ ، تَرَدَّدُ .

٥- واو المد فى بعض الأسماء مثل : داود ، طاوس ، تكتب عروضياً : داوود .
طاووس .

ومما يحذف من الكتابة العروضية وإن كان مثبتاً فى الرسم الإملائى :

١- (ال) الشمية فى مثل (والشمس) ، (والنهار) تحذف فتكتب الكلمتان هكذا : وَشَّمْسٍ ، وَنَهَارٍ .

٢- همزة الوصل إذا لم تكن فى أول الكلام مثل : وَابْحَثْ ، وَاسْتَخْرِجْ ، فتكتب : وَبَحَثْ ، وَسْتَخْرِجْ .

٣- حرف المد إذا وليه ساكن فمثل : فهموا الدرس ، اعبدوا الله ، البسى الثياب تكتب هكذا : فَهَمُّوْا دَرَسَ ، اَعْبُدْ لِّلَّهِ ، اَلْبَسِ الثِّيَابَ ، وهكذا .

وإليك نماذج لأبيات مكتوبة كتابة عروضية :

أ- يَسْكُنُ الشَّعْرُ فِي حَدَائِقِ عَيْنِكَ فَلَوْلَا عَيْنَاكَ لَا شِعْرٌ يُكْتَبُ

يَسْكُنُ شُعْرٌ فِي حَدَائِقِ عَيْنِكَ فَلَوْلَا عَيْنَاكَ لَا شِعْرٌ يُكْتَبُ

حذفت (ال) الشمسية من كلمة (الشعر)، وفك إدغام الشين فصارت شينين أولهما ساكنة والثانية متحركة .

ب- يَا مَنْ عَلَى الْبُعْدِ يَنْسَانَا وَنَذْكُرُهُ	لَسَوْفَ تَذْكُرُنَا يَوْمًا وَنَنْسَاكَ
يَا مَنْ عَلَّلَ بُعْدَ يَنْسَانَا وَنَذْكُرُهُ	لَسَوْفَ تَذْكُرُنَا يَوْمًا وَنَنْسَاكَ
إِنَّ الظَّلَامَ الَّذِي يَجْلُوكُ يَا قَمْرُ	لَهُ صَبَاحٌ مَتَى تُدْرِكُهُ أَخْفَاكَ
إِنَّ ظُظْلَامَ لِلَّذِي يَجْلُوكُ يَا قَمْرُنْ	لَهُوْ صَبَاحُنْ مَتَا تُدْرِكُهُ أَخْفَاكَ

لاحظ :

حذف حرف المد من (على) ، وحذف ألف (ال) فى كلمة (البعء) ، والواو الناتجة عن إشباع هاء الضمير فى (نذكره) و (له) ، والنون الناتجة عن تنوين (يومًا) و (قمرٌ) و (صباحٌ) ، وتتابع الحروف المشددة التى كتبت حرفين أولهما ساكن

والثاني متحرك في (إن) و (الظلام) و (الذي) ، وكتابة (متى) بالألف على حسب النطق ، مع أنها تكتب إملائيًا بالياء .

ولا حظ جيداً : أننا لم نشبع هاء (تدركه) ؛ لأنها مسبوقه بساكن .

ج- حَبَبْتُكَ قَلْبِي قَبْلَ حُبِّكَ مَنْ نَأَى وَقَدْ كَانَ غَدَارًا فَكُنْ أَنْتَ وَافِيَا
حَبَبْتُكَ قَلْبِي قَبْلَ حُبِّكَ مَنْ نَأَى وَقَدْ كَانَ غَدَارًا فَكُنْ أَنْتَ وَافِيَا

لاحظ الكلمات : حُبِّكَ ، نَأَى ، غَدَارًا .

يبقى بعد ذلك أن تقابل الحروف الساكنة بدائرة (هـ) مع ملاحظة أن حرف المد يُعَدُّ من قبيل السواكن، أما الحرف المتحرك فيقابل بخط رأسى أو أفقى قصير . ولا تخلو مقاطع المنطوق من أن تكون متحرکا ، أو متحرکا متلوا بساكن هكذا :

ب- لى فى مَدِيحِكَ يَا رَسُولَ عَرَائِسُ تُيْمَنُ فِيكَ وَشَاقِهُنْ جَلَاءُ
لى فى مَدِيحِكَ يَا رَسُولَ عَرَائِسُ تُيْمَنُ فِيكَ وَشَاقِهُنْ جَلَاءُ
اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

ولعل أهم خطوة تلى ذلك هى تقطيع البيت إلى تفعيلاته .

والتفعيلية :

هى تلك الوحدة الموسيقية التى استخدمها العلماء لبيان مكونات البحر . وتتكون التفعيلة من عدد من الحركات والسكنات، أو إن شئت فقل من عدد من المقاطع العروضية ، والمقاطع العروضية المتداولة فى كتب العروض هى :

- ١- السبب الخفيف : وهو ما تكون من متحرك فساكن كما فى : مِنْ ، عَنَّ ، كَمَّ .
- ٢- السبب الثقيل : وهو ما تكون من متحركين مثل : لِمَ ، بِمَ .
- ٣- الوجد المجموع : وهو ما تكون من متحركين يليهما ساكن كما فى : عَلَى ، دَعَا ، هَدَى .

٤- الوجد المضروق : وهو ما تكون من متحركين بينهما ساكن مثل : بَيْنَ ، سَوْفَ ، عَدَّ .

٥- الفاصلة الصغرى : وهى عبارة عن ثلاثة متحركات فساكن مثل : ضَرَبُوا ، رَجُلٌ .

٦- الفاصلة الكبرى ، وهى عبارة عن أربعة متحركات فساكن مثل : شَجَرَةٌ ، سَمَكَةٌ .

واستخدام هذه المقاطع فى تكوين التفعيلة يبدو مثلا من قولهم : إن (مُفَاعَلْتَن) تتكون من وود مجموع وفاصلة صغرى، على حين تتكون (مُسْتَفْعِلَن) من سببين خفيفين وود مجموع، إلى آخر هذه المصطلحات .

ولس مهما أن تنتهى التفعيلة بنهاية كلمة ما فى البيت الشعرى، فربما انتهت التفعيلة فى وسط الكلمة . يُوضِّح لك هذه القضية تقطيع بيتٍ من الشعر مثل قول إيليا أبى ماضى :

إِنَّ نَفْسًا لَمْ يُشْرِقِ الْحَبُّ فِيهَا هِيَ نَفْسٌ لَمْ تَدْرِ مَا مَعْنَاهَا

وكتابة البيت عروضياً تكون على الوجه الآتى :

إِنَّ نَفْسًا لَمْ يُشْرِقِ حُبُّ فِيهَا هِيَ نَفْسٌ لَمْ تَدْرِ مَا مَعْنَاهَا

٥١١٥١ ٥١١٥١٥١ ٥١١٥١١١ ٥١١٥١٥١ ٥١١٥١٥١ ٥١١٥١٥١

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

التفعيلة الأولى مكونة من كلمتين وتنتهى بنهاية الكلمة الثانية، على حين تتكون الثانية من كلمتين وجزء من الثالثة ، أما التفعيلة الثانية فى الشطر الثانى فتتكون من ثلاث كلمات .

وهذا يعنى أن التفعيلة - بدايةً ونهايةً - غير مرتبطة ببداية الكلمات أو بنهايتها، وإنما ترتبط فى أساسها بالمقاطع التى تتكون منها .

وتتكون أجزاء البيت الشعرى فى القصيدة العمودية من قسمين ، يسمى كل قسم منهما شطراً ، وتسمى نهاية الشطر الأول عروضاً ، على حين يطلق اسم الضرب على نهاية الشطر الثانى ، وما سوى العروض والضرب يطلق عليه مصطلح الحشو .

واليك نموذجاً يوضح هذه المصطلحات الثلاثة :

قول الشاعر عبد الله الفيصل :

وما أنا بالمصدق فيك قولاً ولكنى شقيت بحسن ظنى

الشطر الأول = الصدر . الشطر الثاني = العجز .

وما أنبل مُصدقٍ في كَ قولن ولا كِننى شقيتُ بحسُنِ نِ ظننى

٥١١٥١١ ٥١١٥١١ ٥١١٥١١ ٥١١٥١١ ٥١١٥١١ ٥١١٥١١

مفاعلتن مفاعلتن مُفاعَلُ مفاعلتن مفاعلتن مُفاعَلُ

العروض هي (كَ قولن) التي تقابل (مُفاعَلُ)

والضرب هو (نِ ظننى) الذي يقابل أيضاً (مُفاعَلُ)

وما عداهما في الصدر والعجز هو حشو البيت .

وأبحر الشعر العربى المتداولة فى كتب العروض ستة عشر بحراً ، هى :
الوافر ، والهزج ، والمتقارب ، والمتدارك ، والرمل ، والكامل ، والرجز ، وهذه
الأبحر السبعة يتكون كل منها من تفعيلة واحدة متكررة بعدد معين فى كل شطر . ثم
الطويل ، والبسيط ، والخفيف ، والسريع ، والمنسرح ، والمديد ، والمجتث ،
والمقتضب ، والمضارع ، وهى تلك الأبحر التى تتكون من تفعيلتين مختلفتين تردان
بنظام معين فى كل بحر .

والترتيب الذى تبنيه فى دراستنا مبنى على مبدأ تقديم غير المركب على
المركب؛ لأن استيعاب الدارس لنغمة واحدة متكررة أسرع من استيعابه ما فوق ذلك .
وفى ما يلى دراسة لأوزان الشعر العربى (البحور) وزناً وزناً ، تكون نقطة
البداية فى كل وزن مشهور الصور التى اعترف بها العروضيون ، تليها الصور النادرة ،
وفى النهاية تأتى تلك الصور المبتدعة التى أنشد عليها الشعراء ، ولم يشر إليها
العروضيون فى الأغلب الأعم .

ورائدنا فيما نوره من صور أن يستمسك الشاعر بالنغمة الأساسية للبحر ،
لكنه يُحوّر بعضَ التحوير في العروض والضرب ، مستخدماً في ذلك زخافاتٍ وعللاً
مقررة عروضياً . أما إن حاد (الابتداع) عن هذا الالتزام فإننا لا نلتفت إليه ، لعدم
صلاحيته لدراستنا هذه ، وإن صلح لدراسة أخرى تهتم بالمبتدع في موسيقى
الشعر، غير ملقية بالألمعطات التراث العروضية ، وليس هذا من أهدافنا .



١ - الوافر

وحدة هذا البحر هي (مُفَاعَلْتُنْ) ، أى وتد مجموع تتبعه فاصلة صغرى (١١١٥١١هـ) ، وقد يتكون البيت من تكرار هذه التفعيلة ست مرات ، ثلاث فى كل شطر، ويسمى مثل هذا البيت (تاما) ، وقد يتكون من تكرارها أربع مرات، فى كل شطر ثنتان ، ويسمى حينئذ (مجزوءا) .

(أ) الوافر التام

قال إيليا أبو ماضى (١) :

سَبِيلُ الْعِزِّ أَنْ تَبْنِي وَتُعْلِي فَلَا تَقْنَعُ بِأَنْ سِوَاكَ يَبْنِي
وَلَا تَكُ عَمَالَةً فِي عُنُقِ جَدِّ رَمِيمِ الْعِظْمِ أَوْ عِبْنًا عَلَى ابْنِ
فَمَنْ يَفْرَسَ لَكِي يَجْنِي سِوَاهُ يَعِشُ ، وَيَمُوتُ مَنْ يَحْيَا لِيَجْنِي

وتقطيع البيت الأول يكون على النحو التالى :

سبيلُ	عِزِّ	زَانُ	تَبْنِي	وَتُعْلِي	فَلَا	تَقْنَعُ	بِأَنْ	سِوَا	كَ	يَبْنِي
١١٥١٥	١١٥١٥	١٥١١	١١٥١٥	١٥١١	١١٥١٥	١١٥١٥	١١٥١٥	١١٥١٥	١٥١١	١١٥١٥
مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلْ	مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلْ	مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلْ	مُفَاعَلْ	مُفَاعَلْ

فقد تكون كل شطر من (مفاعلتن) ثلاث مرات ، غير أنها فى المرة الثالثة غير مكتملة ؛ فأصل التفعيلة هو (مفاعلتن = ١١١٥١١هـ) ، حذف السبب الخفيف من

(١) ديوانه / ٧٤٠ .

آخرها فصارت (مفاعل - ١١٥١١) ، وهذا العمل يسمى (حذفاً) ، فصارت التفعيلة على هذه الصورة محرّكة اللام ، ومن ثم سكن هذا الحرف الخامس ، وتسكين الخامس يسمى (عَصْبًا) ، ومجموع الحذف والعصب يسمى عندهم (قَطْفًا) . أى أن التفعيلة الأخيرة قد دخلها القطف ، ومثّل ذلك حدثاً للتفعيلة الأخيرة من الشطر الثانى .

ولعلك تذكر ما سبق أن قلناه من أن التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول تسمى عروضاً ، ومن الشطر الثانى تسمى ضربياً ، بناء على ذلك يمكننا القول بأن عروض الوافر التام مقطوفة ، وضربه أيضاً مقطوف .

حاول بأى طريقة تروقك أن تتغم هذا البحر حتى تثبت موسيقاه فى أذنك ، عن طريق تكرار التفاعيل بصورة معينة ، أو بهذه الطريقة مثلاً :

تتِنُ تَتِيتِنُ تَتِنُ تَتِيتِنُ تَتِنُ تَتِيتِنُ تَتِنُ تَتِيتِنُ تَتِنُ تَتِيتِنُ تَتِنُ تَتِيتِنُ
أو بأى طريقة أخرى تحلو لك .

ولابد أنك لاحظت أن التفعيلتين الأوليين من الشطر الأول قد سكن فيهما الحرف الخامس ، وكذلك الأمر فى التفعيلة الأولى من الشطر الثانى .

ولكن ذلك فى حشو البيت ، ومن ثم فهو جائز غير لازم . ولعل تقطيع البيت التالى للسابق يوضح لك ذلك :

ولا تكُ عَالةٌ فى عُنُقِ جَدِّ	رميم العَظْمِ أو عِباءُ على ابنِ
ولا تكُ عا لَتَنُ فى عُنُقِ جِددِنُ	رميم لَعظُ مِ أو عِبانُ عِلبِنِى
١١١٥١١ ١٥١١ ١٥١٥١١	١٥١١ ١٥١٥١١ ١٥١١
مُفاعِلَتُنْ مُفاعِلَتُنْ مُفاعِلْ	مُفاعِلَتُنْ مُفاعِلَتُنْ مُفاعِلْ

فقد رأيت أن التفعيلة الأولى من الشطر الأول محرّكة الخامس ، وكانت فى البيت السابق مُسَكَّنَةً . ويمكنك أن تقارن أيضاً التفعيلة الثانية من الشطر الثانى فى كلا البيتين .

معنى ما سبق أن العصب (وهو تسكين الخامس المتحرك) جائز غير لازم فى
حشو الوافر التام .

ومن القصيدة السابقة قوله :

فَمَا حَطَمْتَ يَدُ الْأَيَّامِ رُوحِي
وَلَمْ أَعْقِدْ عَلَى خَوْفِ لِسَانِي
وَلَكِنِّي أَمْرٌ لِلنَّاسِ ضِحْكِي
إِذَا أَشْكُو إِلَى خِدْنِ هُمُومِي
وَتَأْبَى كِبْرِيَاءِي أَنْ يَرَانِي
فَأَسْتُرْ عَابِرَتِي عَنْهُ لَيْلًا
وَيَبْكِي صَاحِبِي فَاِخَالُ أَنِي
وَإِنْ حَطَمْتَ أَبَارِيقِي وَدَنْنِي
وَلَا ضَنْنًا عَلَى الدُّنْيَا بَفَنِّي
وَلِي وَحْدِي تَبَارِيحِي وَحُزْنِي
وَفِي وَسْطِ السُّكُوتِ ظَلَمْتُ خِدْنِي
فَتِي مُغْرُورِقًا بِالدَّمْعِ جَفْنِي
يَضِيقُ بِهَا وَإِنْ هِيَ أَحْرَقْتَنِي
أَنَا الْجَانِي وَإِنْ لَمْ يَتَّهَمْنِي

ولم ترد للوافر التام فى الشعر العربى سوى هذه الصورة الوحيدة مما دفع
بعض دارسى العروض لأن يقولوا : إن الوافر يتكون من :

مفاعلتن مفاعلتن فعولن فى كل شطر .

وإنه ليس من البحور الموحدة التفعيلة كما يقول العروضيون ، لأنه يتكون من
تفعيلتين مختلفتين مثله مثل السريع وغيره ، وإن نظام الدوائر العروضية هو الذى
فرض على العروضيين أن يقولوا بأن التفعيلة الثالثة أصلها (مفاعلتن) ثم حدث
فيها ما سبق أن شرحناه من تغييرات .

ولابد من أن ننوه هنا أن التدوير (وهو اتصال الشطرين بكلمة واحدة) يندر
حدوثه فى الوافر نظرًا لإيقاعه المتميز الذى يجبر الشاعر إن واعيا أو غير واع
على كتابة الشطرين منفصلين، ومن النادر الذى حدث فيه التدوير قول المتنبى^(٢) :

إِذَا كَانَ الشَّبَابُ السُّكْرَ وَالشَّيْبُ
بُهُمَا فَالْحَيَاةُ هِيَ الحِمَامُ

(٢) ديوان المتنبى / ١٠٢ .

وقول ابن الرومي (٣) :

ذكرتك حين أقتبى عصاها النـ (م) سوى يوماً بنهر أبا الخصيب
وقد أرست بنا في ضفتيه الـ (م) جوارى المنشآت مع المغيب

ووضع الميم بين شطري بيت كما سبق يعنى أنه بيت مدور ، أى متصل
الشطرين .

ومن الصور النادرة لهذا البحر أن يرد ضربه على (فَعُولٌ) بتسكين اللام كما
في البيتين التاليين (٤) :

فليت أبا شريك كان حياً فيُقَصِّرُ حين يبصره شريك
ويتسرك من تدرئه علينا إذا قلنا له هذا أبوك

وهى صورة ليس لها رصيد نغمى فى آذان مُتَلَمِّى الشعر ومنشئيه، وإن قبلها
الذوق ولم ير فيها خروجاً .

(ب) الوافر المجزوء

يتكون بيته من أربع تفعيلات (مُفَاعَلْتُنْ) ، فى كل شطر اثنتان .

وقد وردت للوافر المجزوء فى الشعر العربى صورتان :

الصورة الأولى : يمثلها قول الحلاج (٥) :

أرى قــــدمى أراق دــــمى إلى حــــتفى ســــعى قــــدمى
وهان دــــمى فــــها نــــدى فــــمــــا أنفك مــــن نــــدى

(٣) ديوان ابن الرومي / ١ : ٢٢٥ .

(٤) البارع / ١٢٨ ، ومحيط الدائرة فى علمى العروض والقافية / ٥١ .

(٥) ديوانه / ٨٨ .

وتقطيع البيت الأول يكون هكذا :

أرا قدمي	أراق دمي	إلا حتفى	سعا قدمي
هـ ١١١٥١١	هـ ١١١٥١١	هـ ١١١٥١١	هـ ١١١٥١١
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن

ويظهر من التقطيع أن العروض (سعى قدمي) صحيحة ، والضرب (أراق دمي) صحيح أيضاً .

ومن هذه الصورة قول عمر بن أبي ربيعة (٦) :

وقلت لها : خذني حذرك	بعثت وليدتي سحرًا
لزينب : نولي عُمرك	وقولي في معاتبته
فأخزي الله من كفرك	فإن داويتِ ذا سقم
وقالت : من بدأ أمرك	فهزت رأسها عجبًا
ن قد خبرتني خبرك	أهذا سحرُك النسوا
وأدرك حاجة هجرك	وقلن : إذا قضى وطرا

وقول أبي العتاهية (٧) :

هَلْ وَالْخُلُقُ نَاهِلُهُ	ألا إن المنية مَنْ
كَمَا فَنَيْتُ أَوَائِلُهُ	أواخر من ترى تفنى
رَعَالِمُهُ وَجَاهِلُهُ	لعمرك ما استوى في الأم
بأن الله سائلُهُ	ليعلم كل ذي عمل
سِرْقَائِلُهُ وَفَاعِلُهُ	فأسرعَ فائزًا بالخبي

(٦) ديوانه / ١٥٠ .

(٧) ديوانه / ٢٢٩ .

وقول العقاد في قصيدة بعنوان (المنديل) (٨) :

سنسأل عن شذاك غدا وبعدا غدا ، وإن بعدا
فصن سؤالنا لنا ولا تخبر به أحدا

الصورة الثانية: يمثلها قول إبراهيم ناجي (٩) :

قضيت العمر تذكر لي وأذكر في الهوى جرحك
فقم نسخر من الأمل ومن أعماقنا نضحك

وتقطع البيت الأول يكون هكذا :

قَضَيْتَ لَعْمٌ	رَتَذَكَّرُ لِي	وَأَذْكَرُ فُلٌ	هَوَا جُرْحَكَ
٥١١٥١١	٥١١٥١١	٥١١٥١١	٥١١٥١١
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن

ويتضح من التقطيع أن العروض **صحيحة** ، أما الضرب فمسكن الخامس ،

وهذا يعني أنه **معصوب** .

ولابد أن أنبه هنا أن العروضيين يفترضون في الوافر المجزوء أن تكون عروضه صحيحة على طول الخط ، فلو صادفك بيت معصوب العروض ، أي مسكن الخامس في التفعيلة الثانية من الشطر الأول ، فلا تعتبر ذلك علة ؛ لأن الشاعر يعدل عن ذلك في أبيات تالية . ولتوضيح ذلك حاول تقطيع قول شوقي (١٠) :

بِهِ سِحْرِيَّتِيْمُهُ	كِلَا جَفْنِيكَ يَعْلَمُهُ
هُمَا كَادَا لِمَهْجَتِهِ	وَمِنْكَ الْكَيْدُ مُعْظَمُهُ
تَعْدَبُهُ بِسِحْرِهِمَا	وَتُوجِدُهُ وَتُعْدِمُهُ
فَلَا هَارُوتُ رَقَّ لَهُ	وَلَا مَارُوتُ يَرْحَمُهُ
وَتَظْلِمُهُ فَلَا يَشْكُو	إِلَى مَنْ لَيْسَ يَظْلِمُهُ

(٨) ديوانه / ٥٠٢ .

(٩) ديوان ناجي / ٣٠٢ .

(١٠) الشوقيات / ٢ : ١٣٨ .

وانتبه جيداً لشكل الحرف الخامس في عروض البيت الأخير مُقَارِنًا بعروض الأبيات التي سبقته لتتأكد من أن ذلك ليس علة في الوافر المجزوء .

ومن الصورة السابقة قول الشاعر عبده بدوى في قصيدته (عائد إلى القرية)^(١١) :

أنا قد عُدْتُ أشواقا	تَحَدَّقُ فَوْقَ أَهْدَابِكِ
وعصفورا يُنَقِّرُ ما	سَةَ لِلْفَجْرِ فِي بَابِكِ
فماضِيَّ الَّذِي قَدْ ضَا	عَ مُتَكَيِّئًا بِأَعْمَاقِكِ
يطلُّ بِصَوْتِهِ وَيَعُو	دُ مَخْتَبئًا بِأَوْرَاقِكِ

وقوله في القصيدة نفسها :

هنا أقوامي البُسَطَا	ءُ مُنْكَسِرِينَ كَالْعُشْبِ
على أجفانهم ما بيئ	نَ دَنِيَاهُمْ مِنَ الْحَبِّ
أحِبُّهُمْ فَهُمْ فِي الْأَرْضِ	ضِ مَا أَمْلِكُ هُمْ شَعْبِي
هم العشُّ الَّذِي يَاوِي	إِلَيْهِ مُرْفَرَفًا قَلْبِي

ويلاحظ في التفعيلة الثالثة من البيت الثالث فيما سبق مباشرة (ضِ ما أمَلِ) أنها جاءت على وزن (مُفَاعَلَتْ) بحذف السابع الساكن ، وهو ما يسمى عند أهل العروض بـ الكف ، لكنه في بحر الوافر مشروط بكون التفعيلة مسكنة الخامس ، أي معصوبة ، فلا يمكن ورود هذا الزحاف فيما تحرك خامسه ، وتسمى التفعيلة إذن منقوصة ؛ لأن (النقص) يعنى اجتماع العصب والكف .

ومن ذلك أيضاً قول نزار قباني في قصيدة بعنوان (ضحكة) ^(١٢) :

(١١) باقة نور / ١٧ ، ١٨ .

(١٢) أنت لى / ٦١ .

وصاحبتى إذا ضحككت
تطوقنى بساقية
فأشرب من قرار الرصد
تفنن حين تطلقها
وتشبعها قبيل الب (م)
أنامل صوتك الزرقا
أيا ذات الفم الذهب (م)
يسيل الليل موسيقا
من النهوند تطويقا
د إبريقا فإبريقا
كحق الورد تنسيقا
ث ترخيما وترقيما
ء تمعن فى تمزيقا
ى رضى الليل موسيقا

الصورة الثالثة :

وهى صورة استدرکها بعض العروضيين للوافر المجزوء ، يكون عروضه
وضربه فيها كالوافر التام تماماً ، أى (فعولن) ، ويمثله قول بعض الشعراء :

أشاقك طيفاً مامه بمكة أم حمامه
وتقطيعه :

أشاقك طيف	فمامه	بمكة أم	حمامه
مفاعلتن	فعولن	مفاعلتن	فعولن

ويقول عنها ابن رشيق : « وهذا وزن ملتبس ، يجوز أن يكون مقطوعاً من
مربع الوافر ، ويجوز أن يكون من المضارع مقبوضاً مكفوفاً » (١٣) .

والرأى الأول فى نظرنا أقرب إلى الذوق ، لأن عد هذا البيت من المضارع
معناه جعل التفعيلة الأولى (أشاقك) = مفاعلٍ ، وأصلها (مفاعيلن) ، وهذا مركبٌ
صعب ، فضلاً عن أن هناك ما يسمى بالبحر المستطيل (وهو من البحور المهملة ،
عكس الطويل) ووزنه : مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن ، فعولن فى كل شطر (١٤) ، مما

(١٣) العمدة / ١ : ١٨١ ، وانظر : البارع / ١٢٩ ، ومحيط الدائرة / ٥٠ ، ٥١ .

(١٤) محيط الدائرة / ٢٢ ، وشرح تحفة الخليل / ٢٤ .

يترجح معه أن الشعراء قد أفادوا من هذه اللفظة العروضية فاستخدموها ، والفرق بين (مفاعيلن) و (مفاعلتن) جدٌ يسير ، كما سنوضح بعد ذلك في بحر الهزج .

وعلى هذا الوزن نقل ابن رشيق في (العمدة) ما أنشده الزجاجي (١٥) :

سَقَى طَلَّالاً بِحُزْوَى	هَزِيمُ الْوَدْقِ أَحْوَى
عَهْدَنَا فِيهِ أَرْوَى	زَمَانًا ثَمَّ أَقْوَى
وَأَرْوَى لَا كَنُودُ	وَلَا فِيهَا صُدُودُ
لَهَا طَرْفُ صَيُودُ	وَمَبْتَسَمٌ بَرُودُ
لَشْنُ شَطِّ الْمَمَزَارُ	بِهِيَ وَنَاتُ دِيَارُ
فَقَلْبِي مُسْتَطَارُ	وَلَيْسَ لَهُ قَرَارُ

وعلى هذه الصورة وردت مقطوعة للشاعر (نشأت المصري) تحت عنوان (يا

إلهي) يقول فيها (١٦) :

سَبَقْتُ إِلَيْكَ شَوْقِي	وَصَمَمْتِي فِيكَ نُطْقِي
فَزِدْنِي مِنْكَ قُرْبًا	فَبُعِدِي عَنْكَ يُشْقِي
يَدُ الْأَمْوَاجِ تَعْلُو	تِرَاتِيلاً وَحَمْدًا
نَهَارٌ بَعْدَ لَيْلٍ	وَيَبْقَى الْوَجْدُ وَجْدًا

وخلاصة القول إذن في بحر الوافر التام أن له صورتين :

(أ) عروض (فعولن) وضرب مثلها (فعولن) .

(ب) عروض (فعولن) وضرب على (فعول) .

أما الوافر المجزوء فله ثلاث صور :

(أ) عروض (مفاعلتن) وضرب مثلها .

(ب) عروض (مفاعلتن) وضرب (مفاعلتن) بتسكين الخامس .

(ج) عروض (فعولن) وضرب مثلها (فعولن) .

(١٥) العمدة / ١ : ١٨١ .

(١٦) الصفحة الأدبية بجريدة الأهرام عدد ٤ إبريل ١٩٨٢ م .

٢ - الهزج

هذا البحر مشابه في نغمته وموسيقاه للوافر المجزوء، ولا نستطيع التمييز بينهما إذا دخل العصب تفاعيل الوافر .

والنماذج التي وردت لهذا البحر تتكون من (مفاعيلن) مكررة في البيت أربع مرات ، ثنتان منها في كل شطر .

١ - قال الفند الزماني :

وبعضُ الحليمِ عندِ الجهلِ للذلةِ إذعانُ
وفى الشرِّ نجاةٌ حينَ لا يُنجيكِ إحسانُ

وتقطيع البيت الأول يكون على النحو التالي :

وَبَعْضُ حَلِيمٍ	عِنْدَ نَجَاهِ	لِ لِيذْذَلِ	ةِ إِذْعَانُو
١٥١٥١١	١٥١٥١١	١٥١٥١١	١٥١٥١١
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن

العروض صحيحة ، والضرب أيضاً صحيح .

ولعل حذف السابع الساكن من بداية الشطر الثاني قد لفت انتباهك!!

ونخبرك أن حدوث ذلك جائز في التفعيلات الثلاث الأولى من هذا البحر ، ولو حدث ذلك في العروض لعدت أيضاً صحيحة ، كما يبدو ذلك في بيت من القصيدة السابقة هو :

فَلَمَّا صَرَخَ الشَّرُّ	فَأَمْسَى وَهُوَ عَرِيَانُ		
١٥١٥١١	١٥١٥١١		
مفاعيلن	مفاعيلن		
فَلَمَّا صَرَ	رَحَ شَشَرُّ	فَأَمْسَا وَهُ	وَ عَرِيَانُو
١٥١٥١١	١٥١٥١١	١٥١٥١١	١٥١٥١١
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن

وهذا يعنى أن حذف السابع من العروض غير ملتزم ، ولذا تعد صحيحة، على الرغم من حدوث الكف .

وعلى هذه الصورة ورد قول البهاء زهير (١) :

حبيبي تائه جدا	أطال العتّب والصدا
حمانى الشُّهد من فيه	وحلّى عندي السُّهدا
وقد أبدى إلى البستا	ن من خديّه ما أبدى
فيا لله ما أحلّى	وما أشهى وما أندى
وذاك السُّقم من جفنيّ	ه ما أسرع ما أعدي
وفى الدنّ لنا راح	لها تسعون أو إحدى
وما ألقى بها إلا	لمن قد عرّف الرُّشدا
وهيضاء كما تهوى	تريك القَد والخدا
وتشجيك بالحنان	تذيب الجلمد الصلدا
ولفظ يوجب الغسل	على السامع والحداد
جزى الرحمن شعبانا	تقضى الشكر والحمدا
وإن عشنا لشوال	أعدنا ذلك العهدا

٢- يذكر العروضيون لبحر الهزج ضربا محذوفا (مفاعى) أو (فعولن) ،

ويمثلون له بقول أحدهم :

جميل الوجّه أخلانى	من الصبر الجميل
حملت الضيّم فيه من	حسود أو عدول

(١) ديوانه / ٦٩ ، وانظر نماذج أخرى فى صفحات ٦٠ ، ٧٤ ، ١١٠ .

وتقطيع البيت الأول هكذا :

جَمِيلُوجُ	هَأَخْلَانِي	مِنْ صُنْبِرِلُ	جَمِيلِي
هأهأهأه	هأهأهأه	هأهأهأه	هأهأه
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعي

فالعروض **صحيحة** ، والضرب **معدوف** ، حذف منه السبب الخفيف .

ومن هذا النمط ما أنشده الزجاج - وزعم أصحاب الحديث أن الجن **قالته** - :

(نحن) قتلنا سيد الخزر	ج سَفِدَ بِنَ عُبَادَةَ
رميناهُ بسهمين	فَلَمْ نُخْطِ فُؤَادَهُ

بزيادة (نحن) على الوزن وهو ما يسمى **بالخزم** ، إذ إن سقوط (نحن) لا يفسد المعنى ولا يخل بالوزن (٢) .

ولكن ليست هناك شواهد في ديوان الشعر العربي تؤكد ورود هذا النمط من الهزج ، مما يجعلنا نميل ميل القائلين بأنه صناعة عروضية (٣) .

٣- كما يذكرون له ضربا مقصورا (مفاعيل) (٤) ، ويمثلون له بقول الشاعر :

وما ليثُ عَرِينِ ذُو	أظافيرَ وأسنان
أبو شبلين وثاب	شديدُ البَطْشِ غَرثَانُ

وتقطيع البيت الأول :

وما ليثُ	عَرِينِ ذُو	أظافيرَ	وأسنان
مفاعيلُ	مفاعيلن	مفاعيلُ	مفاعيلُ

(٢) انظر العمدة / ١ : ١٤١ ، ١٤٢ ، ونهاية الراغب / ١٠١ ، ٢١٥ .

(٣) موسيقى الشعر / ١١٤ .

(٤) البارع / ١٤٩ ، ومحيط الدائرة / ٦٤ ، ٦٥ .

فالعروض صحيحة ، والضرب مقصور .

والقصر : هو حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله .

وعلى هذا الوزن وردت لابن سناء الملك قصيدة عدتها خمسة وخمسون

بيتاً^(٥) يقول في ختامها :

ألا يا عاذلي فييه	سكبت الماء في الجير
وقد قابلتُ تقليلك	ك من عشقي بتكثير
أنا باق على العهد	وغيري فيه تغيير
وما الصفو سوى العشق	وكل العيش تكدير
ولى فييه أحاديث	ولى فييه أخابير
وقد أفنى الدنانير	وجوه كالدنانير

٤- استدرك بعض العروضيين لهذا البحر عروضاً محذوفة ، لها ضرب مثلها

ومثلوا له بقول الشاعر^(٦) :

سقاها الله غيثا	من الوسمى رينا
-----------------	----------------

وتقطيعه :

سقاها للاً هفئثن	منلوسمى رينا
مفاعيلن مفاعي	مفاعيلن مفاعي

وهذا يذكرنا بالمستطيل ، وهو عكس الطويل ، الذي ساق له العروضيون

أمثلة^(٧) منها قول الشاعر :

لقد هاج اشتياقي	غرير الطرف أحوز
أدير الصددغ منه	على مسك وعنبر

(٥) ديوان ابن سناء الملك / ٣٩٢ .

(٦) محيط الدائرة / ٦٥ .

(٧) السابق / ٣٢ .

وقول الآخر :

أَيْسَلُّوْ عِنْكَ قَلْبًا بِنَارِ الْحَبِّ يَصْنَلِي
وَقَدْ سَدَّدَتْ نَحْوِي مِنَ الْأَلْحَازِ نَصْلًا

والاعتداد بهذا النمط على أنه ضرب من الهزج ، أو من مجزوء الوافر كما سنقرر فيما بعد ، أولى من القول بأنه من مشطور المستطيل الذي لم نعرف له تاما حتى نعترف بمشطوره!!

بقي أن نناقش القضية الأساسية ، وهي التشابه الكبير بين الهزج ومجزوء الوافر من ناحية الأثر السمعي ، مما يصعب معه التفرقة بينهما ، خاصة إذا ورد الوافر معصوب التفاعيل ، أي وردت جميع تفاعيله مسكنة الخامس (مفاعلتن = ١١٥١٥١٥) .

ولدارسى العروض قولٌ أصبح شبه مسلمة عروضية وهو : إذا جاءك بيت كل تفعيلاته معصوبة فاعتبره من الهزج إن كان منفرداً غير مرتبط بقصيدة وإن كان من قصيدة معينة فانظر فيها : فإذا وجدت فيها تفعيلة واحدة غير معصوبة فالأبيات جميعاً من الوافر المجزوء ، وإلا فهي من الهزج .

ومن هنا يحكمون على مثل قول علي محمود طه^(٨) :

إِذَا مَا سَقَسَقَ الْعَصْفُورُ فِي أَغْصَانِهِ الْغُنُّ
وَشَقَّ الرُّوْضَ بِالْأَلْحَانِ مِنْ غُصْنٍ إِلَى غُصْنٍ
أَتَتْكَ خَوَاطِرِي الصَّدَاحَةَ الرَّفَافَةَ اللَّحْنَ
تُغْنِيكَ بِأَشْعَارِي وَتَرَعَى عَالَمَ الْحَسَنِ

بأنه من مجزوء الوافر ، لأن في الأبيات تفعيلة واحدة غير معصوبة هي (أَتَتْكَ

خَوَا) = (مفاعلتن) .

(٨) ديوانه / ٣٤٠ من قصيدة (الموسيقية العمياء) .

والحق أن هذا الأمر بحاجة إلى إعادة نظر ، فما دما قد سلمنا قبلا بإمكان تسكين الخامس في تفعيلة الوافر المجزوء ، واعتدنا بها صورة ثانية من صورته ، فإنه لا مانع إذن من أن نقول بأن الهزج ليس شيئاً مختلفاً عن مجزوء الوافر ، وإنما هما شيء واحد .

يؤيدنا فيما نذهب إليه ما أورده العروضيون من تغييرات تلحق تفعيلة الوافر (مفاعلتن) ، فقد قالوا إنها حين يسكن خامسها تنقل إلى (مفاعيلن) ، وعندئذ يجوز حذف يائها فتصبح (مفاعِلُن) ، كما يجوز حذف نونها فتصبح (مفاعيلُ) ، وهو التغيير الذى يتميز به الهزج عند العروضيين ويكاد يكون الملمح الرئيس فى التغييرات التى تحدث فيه (٩) .

ولو تأملنا الصور التى ورد عليها الهزج مقارنة بالصور التى جاء عليها مجزوء الوافر لوجدنا الاتفاق على شهرة الصورة الأولى ، وهى متفقة مع مجزوء الوافر ، على حين عدت الصورة الثانية صناعة عروضية وليس لها نظير فى الوافر . أما الصورة الثالثة فلا أكاد أجد لها - فيما أعلم - سوى قصيدة ابن سناء ، واعترفنا بها لا يدحض رأى القائل بالتشابه ، فيمكن أن نعد وزن هذه الصورة :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولان

بتسبيغ (فعولن) أى زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف .

وأما الصورة الرابعة فموجودة فى الوافر المجزوء كما وجدت فى الهزج ، بل إن ابن رشيق ساق أبياتا كثيرة لها محرقة الخامس فى (مفاعلتن) ، ولم يسق العروضيون لها فى الهزج سوى الأبيات التى ذكرناها تقريبا .

والشعراء - قدامى ومعاصرين - حين يستخدمون هذا الضرب من الإيقاع ، أعنى إيقاع الهزج ، لا يكاد ينماز فى تجاربهم عن مجزوء الوافر .

فالعباس بن الأحنف (ت ١٨٨ هـ) يقول فى إحدى قصائده (١٠) :

(٩) انظر : الكافى فى العروض والقوافى / ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٧٤ ، وموسيقى الشعر / ١١٠ - ١١٤ .

(١٠) تجارب شعرية من روائع التراث العربى / ١٧٢ .

من الرحمة أبوابا	ألا تفتح لي فـوـزُ
حَـلَّةَ الليل إذا آبا	كرهتُ الصبحَ أَرْجُورًا
فصار القطر مـيزابا	كـمـنُ فـرَمـن القطرِ
على المشغوفِ جلبابا	وكان الليلُ للشـوقِ
ب أحزانا وأوصابا	وفـوـزُ زرعـتُ في القـلـبـ
ر في الفردوس أحقابا	وكانت جارةً لِلْحُـوـ
ومما تألف أترابا	فأمست وهى في الدنيا
تَلَقَّـبُـهـنَّ القابا	لها لَعَبٌ مُصَفِّفَةٌ
من الغيرة يا بابا	تُنَادى كـلـمـا رـيـعـتُ

فكل الظواهر التي ذكرها العروضيون لبحر الهزج ، وأبرزها حذف نون (مفاعيلن) ، متحققة في هذا النص بصورة واضحة في عشر تفعيلات ، وكل تفعيلاته مسكنة الخامس ، باستثناء التفاعيل الثلاث الأولى من البيت قبل الأخير (لها لعبٌ..)، فهل يعقل أن يكون تحريك الخامس هنا هو الفارق الوحيد بين بحرین شعريين لا تكاد الأذن المدربة تدركه ، فضلا عن الأذن العادية !!؟

ولابن سناء الملك قصيدة من ثلاثة عشر بيتًا يقول فيها (١١) :

وَعَدَاهُ لأعدائكُ	شفاك الله من دائكُ
قلوبيا لأودائكُ	وأبرأ منك بالبُـرءِ
ك في الخير وإمسائكُ	فخبّرني بإصباحِ
إلى طيب أنبيائكُ	وطيب أنفسا تصبو
من الهم كإعيائكُ	فقلبي بات قد أعيا
ويجري خلف أهوائكُ	أخ في الله يهـواك
وفي الجهر بإبقائكُ	ويدعو الله في السرِّ
رعى حرمة آلائكُ	ولو لم يرعَ للقربي

(١١) ديوانه / ٥٩٥ .

وقد ضمّكما أصلٌ	كريمٌ شاكٌ شائكٌ
وان غبت فما غابٌ	فؤادى بين أفنائك
وعذرى إن يكن ذنباً	فقابلهُ بإغضائك
فكم من غائب عنك	وتلقاه بلقيائك
وكم من حُضِرَ عندٌ	ك ليسوا من أحبائك

ليس فيها كلها تفعيلة محرّكة الخامس إلا الواقعة فى بداية البيت الثانى (وأبرأ من) ، مع تحقق سمات ما يسمى ببحر الهزج فيها ، وهو حذف السابع الساكن فى ست عشرة تفعيلة صارت (مفاعيلُ) .

وللشاعر المعاصر المرحوم أحمد مخيمر مقطوعة فى ديوانه (أشواق بوذا)^(١٢) عدتها ثمانية أبيات ، أى أن عدد تفعيلاتها اثنتان وثلاثون، منها سبع فقط محرّكة الخامس ، وباقيها ساكنة ؛ وسوف يعدها العروضيون من مجزوء الوافر كما عدوا القصيدتين السابقتين مع غلبة التفاعيل المسكنة الخامس فى المقطوعات الثلاث!!

والمنطق الصائب يميل بنا إلى اعتبار البحرين بحرًا واحدًا سواء أسميناه (الهزج) - كما ذهب إلى ذلك أستاذنا المرحوم الدكتور إبراهيم أنيس - أم سميناه (مجزوء الوافر) كما نرى نحن، وحجتنا عدم تكثير الأسماء ما دمنا قد سلمنا بوجود الوافر التام، فضلا عما ورد من نماذج فى المجزوء ورد فيها العروض أو الضرب على شكل (فعولن) ، وهى من السمات البارزة للوافر التام .

(١٢) أشواق بوذا / ١٧٦ ، ١٧٧ .

٣ - المتقارب

وحدة هذا البحر هي (فَعُولٌ) ، أى : وتد مجموع + سبب خفيف (١٥١١هـ) ،
وقد تتردد فى البيت ثمانى مرات ، أربع منها فى كل شطر ، فيكون البيت من
المتقارب التام، وقد تتكرر ست مرات ، فى كل شطر ثلاث ، فيكون من المجزوء .

(أ) المتقارب التام

١- قال نزار قباني تحت عنوان (صباحك سكر) فى ديوانه (الرسم

بالكلمات) :

إِذَا مَرَّ يَوْمٌ وَلَمْ أَتَذَكَّرْ	بِهِ أَنْ أَقُولَ : صَبَاحُكَ سُكَّرُ
وَرَحَّتْ أَخْطُ كَطْفَلٍ صَفِيرُ	كَلَامًا غَرِيبًا عَلَى وَجْهِ دَفْتَرُ
فَلَا تَضْجَرِي مِنْ ذُهُولِي وَصَمْتِي	وَلَا تَحْسَبِي أَنَّ شَيْئًا تَغْيِرُ
فَحِينَ أَنَا لَا أَقُولُ : أَحِبُّ	فَمَعْنَاهُ أَنِّي أَحِبُّكَ أَكْثَرُ

وتقطع البيت الأول يكون على النحو التالى :

إِذَا مَرَّ	رِيَوْمُنْ	وَلَمْ أْ	تَذَكَّرْ	بِهِ أَنْ	أَقُولَ	صَبَاحُ	كَ سُكَّرُ
١٥١١	١٥١١	١٥١١	١٥١١	١٥١١	١٥١١	١٥١١	١٥١١
فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُ	فَعُولُ	فَعُولُنْ

والعروض فى هذه الصورة صحيحة ، والضرب أيضاً صحيح .

وحذف الخامس الساكن من تفعيلة هذا البحر يكثر جداً ، وقد تحقق ذلك فى
ثلاث تفعيلات فى البيت السابق ، ويمكن أن يحدث ذلك فى العروض دون أن يؤثر
ذلك فى كونها صحيحة .

ومن الصورة السابقة قولى فى قصيدة بعنوان (الجدار) فى ديوانى (قراءة

فى عيني حبيبتي) :

وعيشى كما أنتِ ، عيشى وحيدَه
مَعَانِي عُلَاهُ ، وتُضْنِي نَشِيدَه
بِدِ احْمَقْ ، لا يَسْتَبِينُ وجودَه
فَتُدْمِي عَذَارِي مُنَاهُ الوليدَه
خَسِئْتِ ، فَنَفْسُ الشُّعُورِ عَنِيدَه
أزَاهِيَرَهَا ، وتُغْنِي سَعِيدَه
وتُلْبِسُهُ كلَّ يَوْمٍ جَسِيدَه
خَمُورٍ لِيُثْرِي شَذَاهَا سَعُودَه
وَأَنِّي لَهَا أَنْ تُطِيقَ قُيُودَه
فَأَمْنِيَّةُ العَوْدِ رُؤْيَا بَعِيدَه
فَعِنْدَكَ يَذُوقِي جَمَالَ القَصِيدَه

تَغَطَّى بِثَلْجِكَ ، لَنْ تَفْهَمِيهِ
فَمِثْلُكَ تَفْقِدُ أَرْقَى الشُّعُورِ
وَتَتْرِكُ فِيهِ رَمَادَ التَّبَلُّ
وتَحْكُمُ فِيهِ بِعَقْلِ الجَمَادِ
تُرِيدِينَ لِلشُّعْرِ أَنْ يَسْتَكِينُ؟
تَلْمَلُمُ رَاغِبَةً لِلجُمَالِ
وتَعَزِّفُ لِحْنِ الإِبَاءِ الطَّمُوحِ
وتَعَصِرُ مِنْ كَرَمَةِ الصَّوْنِ سُكْرَالِ
وَلَكِنَّهَا لَا تُطِيقُ الهَوَانَ
فَلَا تَرْقُبِي عَوْدَةَ الأَمْنِيَّاتِ
فَلَا كَانَ شِعْرِي إِذَا مَا أَتَاكَ

٢- قالت نازك الملائكة تحت عنوان (صراع) فى ديوانها (شظايا ورماد) :

أُرِيدُ وَعِطَافِي لا تُرِيدُ
وَأَمَقَّتُهَا كلَّ فَجْرِ جَدِيدِ
وَيَسْخَرُ مِمَّا أَحْسُ الوجودِ
فليس له هيكَلٌ أو حُدُودُ

أُرِيدُ وَأَجْهَلُ مَا إِذَا أُرِيدُ
أَحِبُّ السَّمَاءَ وَلَوْنَ النُّجُومِ
أُرِيدُ وَأَشْعُرُ أَنِّي أَحْسُ
وَأَرْغَبُ فِي حُلْمٍ غَامِضِ

وتقطيع البيت الأول هكذا :

أُرِيدُ وَعِطَافِي لا تُرِيدُ
١٥١١ ١٥١١ ١٥١١ ١٥١١
فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ

أُرِيدُ وَأَجْهَلُ مَا إِذَا أُرِيدُ
١٥١١ ١٥١١ ١٥١١ ١٥١١
فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ

والعروض **صحيحة** على الرغم من حذف الخامس الساكن كما سبق أن قلنا .
أما الضرب فقد حذف منه ساكن السبب الخفيف وسكن ما قبله، وذلك
يسمى (**القصر**) ، فالضرب **مقصور** .

ومن النمط السابق قول أبي القاسم الشابي في قصيدة بعنوان (حديث
المقبرة) ، وهي عبارة عن حوار فلسفي ، مداره الحياة والموت ، والخلود
والكمال^(١) :

كبيرٌ على النفسِ هذا العَفَاءُ	وصعبٌ على القلبِ هذا الهمودُ
وماذا على القدرِ المُستمرُّ	لو استَمَرَّ الناسُ طعمَ الخلودِ
ولم يُخَفَرُوا بالخرابِ المحيطِ	ولم يُفَجَعُوا في الحبيبِ الودودِ
ولم يَسْلُكُوا للخلودِ المَرَجِيَّ	سبيلَ الردىِ وظلامِ اللُحودِ
فدامَ الشبابُ ، وسحرَ الغرامِ	وفنَّ الربيعِ ، ولُطفَ الورودِ
وعاشَ الورى في سلامِ أمينِ	وعيشَ غضيرِ ، رَخيٍّ ، رَغيدِ
ولكنَّ هو القدرُ المُستبدُّ	يلدُّ له نوحنا ؛ كالنَشيدِ !!

وقول على محمود طه تحت عنوان (البعث)^(٢) :

هي الأدميَّةُ طافتُ بنا	وتلك غرائزها والطبَاعُ
غدا تدرجُ الروحُ في طيفها	وما الطيفُ للروحِ إلا قناعُ
سترقدُ في غورها الذكرياتُ	وتوقظهنَّ السنونُ السُّراعُ
وتمشى لحاضرها في الحياةِ	بمصباحِ ماضٍ خفى الشِعاعُ
وكم نبأةٍ كالحديثِ الجديدِ	وما هو إلا القديمِ السماعُ
من الخيرِ والشرِّ الهامُّها	مقاديرُ تجري بهنَّ اليَراعُ
فدعُ للسماءِ تصاريضها	فقد أذنَ البعثُ بعد انقطاعِ

(١) ديوانه / ٣٣٩ .

(٢) ديوانه / ٤٦١ .

٢- قال أبو القاسم الشابي على لسان الريح في قصيدته (إرادة الحياة) (٣) :

إذا ما طمّحتُ إلى غايةٍ ركبْتُ المنى، ونسيتُ الحذرُ
ولم أتجنبُ وُجُورَ الشُّعابِ ولا كَبَّةَ اللُّهبِ المستعرُ
ومن لا يُحبُّ صعودَ الجبالِ يعيشُ أبادَ الدهرِ بينَ الحُفَرِ

وتقطيع البيت الأول هكذا :

إذا ما طمّحتُ إلّا غايتينُ ركبْتُ منّاو نسيْتُ حذرُ
١٥١١ ١٥١١ ١٥١١ ١٥١١ ١٥١١ ١٥١١ ١٥١١ ١٥١١
فعلونُ فعولُ فعولنُ فعُو فعلونُ فعولُ فعولنُ فعُو

العروض صحيحة على الرغم من حذف السبب الخفيف ؛ لأن ذلك غير لازم في عروض المتقارب بدليل أنه عدل عن ذلك في البيتين التاليين (شعاب ، جبال = فعولُ) . أما الضرب فملتزم فيه الحذف في القصيدة كلها على طولها ، ويمكنك التأكد من ذلك بمراجعة ديوان أبي القاسم الشابي (طبعة دار العودة ببيروت من صفحة ٤٠٦ إلى صفحة ٤١٢) .

ومن الضرب المحذوف قصيدة (أبي) التي يقول فيها نزار قباني (٤) :

أبي ، خَبَرًا كانَ من جنةٍ ومـعنى من الأرحبِ الأرحبِ
وعينا أبي ملجأً للنجومِ فهل يذكرُ الشرقُ عينيَ أبي ؟
بذاكرة الصّيفِ من والدي كـرومٌ وذاكرة الكوكبِ
أبي . يا أبي . إن تاريخَ طيبِ وراءك يمشى فلا تغتِبِ
على اسمك نَمْضِي فَمَنْ طيبِ شَهِيّ المـجـانِي إلى أطيّبِ
حملتُك في صَحو عينيّ حتى تَهَيُّأ للناسِ أنيَ أبي
أشيلك حتى بنبرة صوتي فكيف ذهبْتَ ، ولا زلتَ بي

(٣) ديوانه / ٤٠٦ .

(٤) قصائد / ١٤٧ .

٤- من النماذج النادرة من المتقارب التام قول المتنبى (٥) :

مُعَاذُ مَلَاذُ لَزْوَارِهِ وَلَا جَارَ أَكْرَمُ مِنْ جَارِهِ
كَأَنَّ الْحَطِيمَ عَلَى بَابِهِ وَزَمَّزَمَ وَالْبَيْتَ فِي دَارِهِ

وتقطع البيت الأول هكذا :

معاذن	ملاذن	لزووا	رهى	ولاجا	رأكر	م منجأ	ره
اه١١	اه١١	اه١١	اه١١	اه١١	اه١١	اه١١	اه
فعولن	فعولن	فعولن	فعو	فعولن	فعول	فعولن	فع

العروض **صحيحة** على الرغم من دخول الحذف ، لأنه لا يلزم فى العروض،
كما سبق أن قلنا . أما الضرب فقد دخله أمران معا :

أولهما : حذف السبب الخفيف، وذلك هو **الحذف** ، فصارت التفعيلة (فعو) .

وثانيهما : حذف ساكن الوجد المجموع وتسكين ما قبله ، وهذا هو **القطع** .

ومجموع الحذف والقطع يسمى - عند العروضيين - **البت** ، فالضرب على ذلك **أبتر** .

والحكم على الصورة الرابعة من المتقارب التام بالندرة إنما هو حكم نسبي بالقياس إلى الصور الثلاث السابقة لها ، إذ إن النماذج التى وردت على هذه الصورة كثيرة نذكر منها قول أبى العتاهية (٦) :

إذا المرء كـانـت له فكره	فـضى كل شـيء له عـبـره
وكل الأـمـور لها جـوهر	تـكشـف مـكنونـها الخـبـره
وكم حـافـر لـامـرئ حـضـره	فـصارت لـحـافـرها حـضـره
وليس على مـثـل صـرف الزمـا	ن يـبقـى أمـير ولا إمـره
كـذاك الزمـان وتـصـريفـه	لكل ذوى خـبـره عـبـره

(٥) ذكر صاحب (اللباب) هذين البيتين ولم أعثر عليهما فى ديوان المتنبى !! انظر : اللباب / ١ : ٦٨ .

(٦) ديوانه / ٢٠٤ .

ومن ذلك قول دعبل بن علي يهجو (٧) :

ولو يُرزقُ الناسُ عن حـيـلَةٍ لما نالَ كَفًّا من التُّرْبِ
ولو يشربُ الماءَ أهلُ العفـافِ لما نالَ من مائهم شَرِبَهُ
ولكنه رزقٌ مَن رزقُهُ يعمُّ به الكلبُ والكلبـه

ومنه قول عبد الصمد بن المعذل لأخيه أحمد حين نصحه (٨) :

أضاع الفـريضة والسنة فتتاه على الإنس والجنه
كأن لنا النار من دونه وأفرده الله بالجنه
وينظر نحوى إذا زرتُه بعين حَمَاقَةٍ إلى كنهه

وبمراجعة الأجزاء الخمسة الأولى من ديوان ابن الرومي عثرت على ما يلي :

في ج ٢ ص ٨٠٢ بيتان .

في ج ٣ ص ١١١٩ أربعة أبيات في المجون .

في ج ٥ ص ١٩٨١ بيتان في الهجاء .

ص ٢٠٩٠ أربعة أبيات .

ولأبي نواس على هذا الوزن قصيدة عدتها ثمانية وعشرون بيتا يقول في

مطلعها (٩) :

ودارٍ تؤدَّبُ فيها البُرَاةُ ويُمْتَحَنُ الفهد والفهدُ
وصلتُ عُـراها إلى بلدةٍ بها نحر الذابح البلده

أما في كتاب الأغاني بأجزائه الأربعة والعشرين فنجد في الجزء السابع

ثلاثة أبيات للسيد الحميري في صفحة ٢٥٠ ، وفي الجزء الثاني عشر أربعة أبيات

(٧) الحيوان للجاحظ / ١ : ١٢٨ .

(٨) أمالي القالى / ١ : ١٠٧ ، وذيل الأمالى / ٢١٢ .

(٩) ديوانه / ٥٤٩ حتى ٥٥١ .

لشاعر مجهول فى صفحة ٢١٨ . أما فى صفحة ١٠١ من الجزء العشرين فتوجد ثلاثة أبيات لابن أبى عِيَّنة ، على حين توجد للشاعر نفسه قصيدة كاملة على هذا الوزن عدتها أربعة وثلاثون بيتاً فى صفحات ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ يقول مطلعها :

أَلَا مَا لَعَيْنِكَ مُعْتَلَّةٌ وَمَا لِدَمْوَعِكَ مُنْهَلَّةٌ
وَكَيْفَ بِجُرْجَانٍ صَبْرٌ أَمْرِي وَحَيْدٍ بِهَا غَيْرِ ذِي خَلَّةٌ
وَأَطْوَلُ بِلَيْلِكَ أَطْوَلُ بِهِ إِذَا عَسَكَرَ الْقَوْمُ بِالْأَثَلَّةُ

وفى كتاب (النوادر) لأبى على القالى أربعة أبيات أنشدها محمد بن يزيد النحوى فى الحمى هى (١٠) :

تَفَاءَلْتُ بِاسْمِ سَوَاهَا لَهُ كَأَنْ لَيْسَ لِي بِاسْمِهَا خَبْرُهُ
فَطَوْرًا أَلْقَبُ بِهَا سُخْنَةَ وَطَوْرًا أَلْقَبُ بِهَا فَتْرُهُ
وَيَرِيوُ الطَّحَالَ إِذَا مَا أَكَلْتُ فَيَعْلُو التَّرَائِبَ وَالصُّدْرُهُ
كَأَنِّي إِذَا رُحْتُ مِنْ مَنْزَلِي لَبَسْتُ الثِّيَابَ عَلَى زُكْرُهُ

ولعل فيما سبق إيراد من نماذج ما يرد على أستاذنا المرحوم الدكتور إبراهيم أنيس قوله : «بل لا نكاد نظفر بقصيدة واحدة لشاعر قديم جاءت من هذا النوع، وكل الذى عثرت عليه أثناء جولاتى فى دواوين الشعر قديمها وحديثها هو مثل واحد لا يزيد على عدة أبيات جاءت فى الأغانى» (١١) . ولكننا نوافقه تمام الموافقة فى قوله : « ولا نكاد نظفر بمثل واحد لهذا النوع من الشعر الحديث ، ويظهر أن شعراءنا المحدثين لم يستسيغوه أو لم يألفوه ، فليس بينهم من طرقه فى شعره » .

معنى ما سبق أن المتقارب التام تأتى عروضه صحيحة دائماً ، ولا ينظر إلى ما يعتريها من تغيير . أما الضرب فىأتى صحيحاً ، ومقصوراً ، ومحدوفاً ، وأبتر ، والأخير نادر جداً فى الشعر العربى .

(١٠) ذيل الأمالى والنوادر / ٢١٢ ، ٢١٣ .

(١١) موسيقى الشعر / ٨٩ ، وانظر : شرح تحفة الخليل / ٢٩٣ - ٢٩٥ حيث أورد نماذج أخرى فى الرد على هذه المقولة .

وفي نهاية حديثنا حول المتقارب التام يهمننا أن نسجل الملاحظات الآتية :

١- أن من الشعراء من التزم الحذف في عروض المتقارب التام الصحيح الضرب كما في قول ابن الرومي (١٢) :

لِيُطْمَعَكَ فِي رَجَعَاتِ الْمَلُوءِ لِيُطْمَعَكَ فِي رَجَعَاتِ الْمَلُوءِ
يَمَلُّ الْقَطِيعَةَ مَعْتَادَهَا يَمَلُّ الْقَطِيعَةَ مَعْتَادَهَا
وَلَكِنْ مَلُوكٌ مَنْ لَا يُرِي وَلَكِنْ مَلُوكٌ مَنْ لَا يُرِي
يُدَاوِي الْأَطْبِيَاءَ ذَا عِلَّةٍ يُدَاوِي الْأَطْبِيَاءَ ذَا عِلَّةٍ

ومثلها أبيات أربعة أخرى في صفحة ١٩٢٥ .

٢- من الشعراء من التزم الحذف أيضاً في عروض النوع الثالث المحذوف الضرب، ويمثل ذلك قول عمر بن أبي ربيعة (١٣) .

بِنَفْسِي مَنْ أَشْتَكِي حُبَّهُ بِنَفْسِي مَنْ أَشْتَكِي حُبَّهُ
وَمَنْ إِنْ تَسَخَّطَ أَعْتَبْتُهُ وَمَنْ إِنْ تَسَخَّطَ أَعْتَبْتُهُ
وَمَنْ لَا أَبَالِي رِضَا غَيْرِهِ وَمَنْ لَا أَبَالِي رِضَا غَيْرِهِ
وَمَنْ لَا يَطِيعُ بِنَا أَهْلَهُ وَمَنْ لَا يَطِيعُ بِنَا أَهْلَهُ
وَمَنْ لَوْ نَهَانِي مِنْ حُبِّهِ وَمَنْ لَوْ نَهَانِي مِنْ حُبِّهِ
وَمَنْ لَا سِلَاحَ لَهُ يَتَّقِي وَمَنْ لَا سِلَاحَ لَهُ يَتَّقِي

وعلى هذا المنوال تسير قصيدة للمتبي عدتها عشرة أبيات عنون لها ناشراً الديوان بعنوان (يذكرني فاتكا حلمه) (١٤) ، كما أن لأبي العتاهية سبعة أبيات محذوفة العروض والضرب (١٥) ، ولأبي نواس أيضاً قصيدة عدتها ثلاثة عشر بيتاً (١٦) .

(١٢) ديوانه / ٥ : ١٩٠٥ .

(١٣) ديوانه / ٣٢ ، وانظر : شرح تحفة الخليل / ٢٨٩ .

(١٤) ديوان المتبي / ٤٩٩ .

(١٥) ديوانه / ٣ .

(١٦) ديوانه / ٦١١ .

أما فى ديوان ابن الرومى فنجد الآتى :

- فى الجزء الأول ص : ٢٦٤ قصيدة من سبعة وعشرين بيتاً .
فى الجزء الرابع ص : ١٥١٤ مقطوعة عدتها تسعة أبيات .
ص : ١٦٨٥ قصيدة من سبعة وأربعين بيتاً .
فى الجزء الخامس ص : ١٨٢١ قصيدة عدتها عشرة أبيات .
ص : ١٨٢٢ قصيدة عدتها واحد وعشرون بيتاً .
ص : ١٩٣١ قصيدة عدتها تسعة أبيات .
ص : ٢٠١٥ مقطوعة من أربعة أبيات .
ص : ٢٠٨٢ قصيدة من اثنين وعشرين بيتاً .

ولست أملك فى الحقيقة أدلة الحكم على هذا الاتجاه بأنه نوع من التزام ما لا يلزم ، أو أن هذا الحذف المائل فى جميع الأعرىض جاء عفو الخاطر دونما قصد من الشاعر .

٢- أن من الشعراء المعاصرين من تعدى ببيت المتقارب التام ثمانى تفعيلات، فأتى بالبيت مكوناً من عشر تفعيلات . ولمحمود حسن إسماعيل - رحمه الله - قصيدة بعنوان (غضبة الثأر) (١٧) عدتها خمسة وخمسون بيتاً ، يتكون كل بيت منها من عشر تفعيلات ، باستثناء البيتين الرابع عشر والخامس والأربعين اللذين جاءا على إحدى عشرة تفعيلة، والبيتين السادس عشر والخمسين اللذين جاءا على تسع، على حين ورد البيت التاسع والأربعون وحده على ثمانى تفعيلات .

يقول محمود حسن إسماعيل فى بداية هذه القصيدة :

- وما قيل بغداد حتى سمعت انتفاضة رُوحى يشقُّ صداها انهماك السكون .
وما قيل بغداد حتى رأيت على الأفق طيراً يغنى ويوقظ كبر السنين .

(١٧) صلاة ورفض / ٢٤ وما بعدها .

ويهزجُ فوق اختلاج العصور بصوتِ يدوي أذانا من الله هزَّ القرون .
يدكُ السُّبات، ويُحيى الغُفأة ، ويسقي الحياةً لهيباً يَضويُّ للسائرين .
ويغرفُ من كل فجرٍ توارى ضياءَ الحيارى وصحو السكارى وهم يعلمون .
ويُحيى من الأمس ما كفنوه وما ضيَّعوه وما بددوه وهم سادرون .

ويبدو أن محمود حسن إسماعيل في هذه القصيدة كان يجمع بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة ، ومن ثم كان منه هذا الخروج المرتدى ثوب الالتزام .

وأكثر من ثلث قصائد الديوان الذي وردت فيه هذه القصيدة جاء على بحر المتقارب؛ فمجموع قصائد الديوان أربع وعشرون ، منها تسع قصائد من هذا البحر تشغل ما يقارب نصف مساحة الديوان هي :

السلام الذي أعرف - غضبة الثأر - سيناء - سأشدو - صوت المعركة « ٣ »
- الأذان الذبيح - وجئت أصلى - حديث الذنوب - صلاة .

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حفاوة الشاعر بهذا الوزن وارتياحه إلى موسيقاه ، مما دفعه - واعيا أو غيرَ واع - إلى صوغ تجربته على هذه الصورة التي لم يعهدها شعرنا العربي من قبلُ على ما أعلم !!

(ب) المتقارب المجزوء

يتكون بيت المتقارب المجزوء من ست تفعيلات ، ثلاث منها في كل شطر .
ويقول علماء العروض إن لهذا النوع من المتقارب صورتين :

الصورة الأولى : تظهر في قول إبراهيم الصولي^(١٨) :

لَفَضْلِ بْنِ سَهْلٍ يَدُ	تَقَاصَرَ عَنْهَا المِثْلُ
فَبِاطْنِهَا لِلنَّدَى	وظَاهِرُهَا لِلقُبُلِ
وَنَائِلُهَا لِلغِنَى	وَسَطُوتُهَا لِلأَجَلِ

(١٨) انظر : الأغاني / ١٠ : ٥٩ ، والعمدة / ٢ : ١٠٦ .

وتقطيع البيت الأول يكون على الوجه التالي :

لفضلِ بِ نِ سَهْلِنِ يَدُنْ تقاصَ رَعْنَهْلُ مَثَلُ
فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَو فَعَوْلُ فَعَوْلُنْ فَعَو

وهذا يعنى أن العروض محذوفة ، وأن الضرب محذوف كذلك .

ومن أرق ما ورد على هذه الصورة من المتقارب المجزوء أبيات هي :

جَعَلْتُ إِلَيْكَ الْهَوَى شَفِيْعًا فَلَمْ تَشْفَعِ
وَنَادَيْتُ مَسْتَعْظَمًا رَضَاكَ فَلَمْ تَسْمَعْ
أَتَارَكَتِي مُدْنَفًا أَخَا جَسَدٍ مُوَجَعِ
جُفِيْتِ وَأَقْصَيْتِنِي فَهَلَا وَقَلْبِي مَعِي

وقد خَمَسَهَا صَفِيُّ الدِّينِ الْحَلِيُّ فَقَالَ (١٩) :

شَكْوَتُ إِلَيْكَ الْجَوَى فَلَمْ تَسْمَعْ حَى بِالذَّوَى
فَمُنْذُ طَالَ عَمْرَانِي جَعَلْتَ إِلَيْكَ الْهَوَى
شَفِيْعًا فَلَمْ تَشْفَعِ

وقال عليُّ بنُ جَبَلَةَ الملقَّبُ بالعَكَّوكُ (٢٠) :

أَبَيْتَ فَمَا تُسْنَعُ وَجُرْتُ فَمَا تُنْصِفُ
وَتَحْلِفُ لِي بِالْهَوَى وَتَنْكُثُ مَا تَحْلِفُ
حَبِّبَاكَ مُنْحَلَّةً وَوَدُّكَ مَا تَطْرَفُ
وَتَهْجُرْنِي وَاثْقَا فَثِقْتُ فَاَنَا الْمُدْنَفُ
سَاعَظْفًا مِنْ حَيْثُ لَا تَلِيْنُ وَلَا تَعْظِفُ
وَأَسْكُتُ لَا أَشْكِي وَأَعْرَفُ مَا تَعْرَفُ

(١٩) ديوانه / ٢١٤ .

(٢٠) شعر علي بن جبلة / ٨٦ .

تجاوزت أقصى المنى فـخـلـقـكـ لاـ يـوصـفـ
فما تحته مُثقلٌ ومما فوقه أهيفٌ

وفى الجزء السابع من الأغاني أربعة أبيات للوليد بن يزيد فى صفحة ٩٣ ،
وفى صفحة ٣١٩ من الجزء التاسع أربعة أبيات أيضاً للمعتز بالله، على حين يحوى
الجزء التاسع عشر أربعة أبيات ليوסף الصيقل فى صفحة ٢٥١ ، وفى الجزء
العشرين أربعة أبيات لسعيد بن وهب فى صفحة ١٣٨ .

وللعكوك ستة أبيات على هذا النمط وردت فى الجزء الأول من أمالى القالى
صفحة ١٠٩ ، ولابن الرومى قصيدة ماجنة عدتها ثمانية عشر بيتا منها قوله (٢١) :

ومن ذا يرى قـرـدةً تُغنى فلا يسـخـفُ

الصورة الثانية : ومثالها قول القائل :

تَعْضُفُ وَلَا تَبْتَسُّ فـمـاـ يُقـضـ يـأتـيـكـا
ولا تحرصن وأقتصد فـمـاـ الحـرـصـ مُغـنـيـكـا

وتقطع البيت الأول :

تَعْضُفُ	وَلَا	تَبْتَسُّ	فَمَا	يُقْضَى	يَأْتِي	كَأَنَّ
٥١١	٥١١	٥١١	٥١١	٥١١	٥١١	٥١
فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ

فالعروض **محدوفة** ، لكن الضرب أبتـر ، وقد سبق لنا القول بأن البتر هو
مجموع الحذف والقطع . وقد قال عن هذه الصورة الشيخ كامل السيد شاهين فى
كتابه (اللباب فى العروض والقافية) ما نصه (٢٢) :

(٢١) ديوانه / ٤ : ١٥٨٢ .

(٢٢) اللباب / ١ : ٧٠ .

« وهذا أندر ما أورده العروضيون من الأضرب ، حتى إنه لم يرد فى كتبهم الأولى إلا فى بيت واحد فيه خطأ نحوى ، غير منسوب لقائل ، ولا داخل فى قصيدة ولا معزز بأخ . وهذا إذا أضفت إليه ضعفه من ناحية الموسيقى ، ملت إلى ما نرجحه من أنه من اختراعات العروضيين » .

ومع تسليمنا الكامل بكل ما قاله صاحب اللباب عن الصورة الثانية ، يخامرنا شك فى أن تكون الصورة الأولى من المتقارب المجزوء هى الواردة فقط ، ونكاد - لولا عدم توافر الشواهد من القديم - نقول بوجود نوع من المجزوء صحيح العروض والضرب ، وآخر صحيح العروض محذوف الضرب ، وثالث صحيح العروض مقصور الضرب ، وهى الصُّورُ المشهورة التى ورد فيها المتقارب التام .

أما الصورة الأولى الصحيحة العروض والضرب فيمثلها قول نزار قبانى فى قصيدته (معجبة) ، التى وردت فى ديوانه (أنت لى) :

تَقُولُ : أَغْنَانِيكَ عِنْدِي	تَعِيشُ بِصَدْرِي كَعِيقِي
وَشِعْرُكَ هَذَا الطَّلِيْقُ الـ	أَنِيْقُ لَصِيْقُ بَكْبِيْدِي
فَمِنْهُ أَكْحَلُ عَيْنِي	وَمِنْهُ أُعْطِرُنْهُنَّ بِدِي
فَبَيْتُ بِلُونِ عَيْوَنِي	وَبَيْتُ بِحُمْرَةِ خَدِي
يُدَثِّرُنِي حِينَ يَقْسُو الشُّ	تَاءُ فَيَذْهَبُ بِرَدِي
وَأَحْفَظُ مِنْهُ الكَثِيْرَ الـ	كثِيْرَ وَأَجْهَلُ قَصْدِي
كَأَنَّكَ رَشَّةٌ طِيْبِ	هَرِيْقٍ تَفَشَّتْ بِبُرْدِي
وَحَسْبُكَ أَنْكَ فِي كـ	لِ بَيْتِ كَسَلَةِ وَرْدِي
كَفَانِي مِنَ المَجْدِ تَسْبِيِي	حُ ثَغْرِ جَمِيْلِ بِحَمْدِي

وله أيضاً على الوزن نفسه قصيدة بعنوان (لولاك) فى ديوانه (طفولة نهد)

عدتها عشرة أبيات، وأخرى بعنوان (ذئبة) عدتها اثنا عشر بيتا .

ولكاتب هذه السطور قصيدة ثالثة على هذا الوزن بعنوان (حَيَّة) طولها
ثلاثة عشر بيتا فى ديوانه (قراءة فى عينى حبيبتى) .

وأما الصورة الثانية التى ترد فيها العروض الصحيحة على حين يرد الضرب
مقصورا فيمثلها قول نزار قبانى فى قصيدته (رحلة فى العيون الزرق) من ديوانه
(قصائد) :

أَسُوحُ بِتِلْكَ الْعَيُونَ	عَلَى سُوْفُنٍ مِنْ ظُنُونٍ
أَنَا فَاتِحُ الصَّحُوفَاتِ	حُ هَذَا النِّقَاءِ الْحَنُونِ
أَشَقُّ صَبِيحًا أَشَقُّ	ضَمِيرًا مِنَ الْيَاسَمِينِ
وَتَعْلَمُ عَيْنَاكَ أَنِي	أَجْدَفُ عَبْرَ الْقُرُونِ
أَكُونُ جُزْرًا وَأَغْر	قُ جُزْرًا فَهَلْ تُدْرِكِينَ؟
أَنَا أَوْلُ الْمُبْحَرِينَ	عَلَى أَزَلٍ مِنْ لُحُونِ
حَبِّبًا إِلَى هُنَاكَ فَكَيْفَا	تَقُولِينَ هَذِي جُفُونِ؟
أَنَا يَوْمَ غَنَّتْ صَوَارِ	مِى تَجْرَحُ صَدْرَ السَّكُونِ
تَسَاءَلْتِ وَالْفُلُكُ سَكْرِي	وَبَحَارَتِي يَنْشُدُونَ
أَفَى أَبَدٍ مِنْ نَجْمِ	سَتُبْحِرُ؟ هَذَا جَنُونِ
قَسَدَتْ قُلُوبِي إِلَى الْبَحْرِ	رِ لَوْ فَكَّرْتِ أَنْ تَهْنُونَ
وَيُسْـَٔدُنِي أَنْ أَلُوبَا	عَلَى مَرْفَأٍ لَنْ يَكُونِ
عَزَائِي إِذَا لَمْ أَعُدْ أَنْ	يَقَالَ : انْتَهَى فِى عَيُونِ

وعلى النمط السابق تسير قصيدته (إلى وشاح أحمر) فى ديوانه (طفولة
نهد) وعدتها عشرة أبيات (٢٣) .

تبقى الصورة الثالثة وهى التى ترد العروض فيها صحيحة والضرب محذوفا
ويمثلها قول نزار قبانى أيضاً فى قصيدة بعنوان (نحت) من ديوانه (أنت لى) :

(٢٣) راجع أيضاً قصيدة (فجر السلام) لبدر شاكر السياب ، حيث ورد فيها ثمانية عشر بيتاً
على هذه الصورة فى المجلد الثانى ص ٢٤٥ وما بعدها .

وَمَنْ جَعَدَ الْمَخْمَلِ
 جَبَلْتُكَ إِبْرِيْقَ طَيْبِ
 وَحَرَكْتُ نَهْدَكَ شَمْسًا
 زَرَعْتُ النُّجُيْمَاتِ فِي نَا
 أَنَا مَنْ هَدَيْتُ الرِّيَّاحَ
 وَحِينَ اكْتَمَلَتْ ذَهَلْتُ
 وَكَانَ الصُّقَيْعُ تِلَالًا
 وَتَنَسَّيْنُ أَنْ قَمِيصِ
 وَلِيَّتْكَ تَدْرِيْنَ أَنْ الْـ
 أَنَا مَنْ عَرَفْتُ هَوَاهُ
 أَحِبُّكَ فَوْقَ ظَنُونِ الظُّ
 م
 وَدَمَّ دَمَّةَ الْمِعْوَلِ
 عَلَى الْعَمْرِ لَمْ يُجْبَلِ
 تَدْوِرُ فَهَلْ أَنْتِ لِي ؟
 ظِرِّيْكَ وَلَمْ أَبْخَلِ
 إِلَى شَغْرِكَ الْمُرْسَلِ
 عَنِ الصَّانِعِ الْأَوَّلِ
 عَلَى صَدْرِكَ الْأَعْزَلِ
 لَكَ لِأَبِّ عَلَى مِغْفَرِي
 مَحَبَّةً أَنْ تَبْذُلِي
 وَأَثَرْتِ أَنْ تَجْهَلِي
 نُونُ، فَلَا تَسْأَلِي

وقد استعملت الشاعرة العراقية نازك الملائكة هذه الأضرب الثلاثة
 للمتقارب المجزوء الصحيح العروض ؛ ففي المجلد الثاني من ديوانها الكامل
 قصيدة بعنوان (دعوة إلى الأحلام) (٢٤) تتكون من خمسة مقاطع ، كل مقطع منها
 أربعة أبيات ، وكل مقطع له ضرب معين ، بيد أن العروض صحيحة في كل المقاطع.
 ففي المقطع الأول تستخدم الضرب المحذوف (فعو) :

تعال لنحلم إن المساء الجميل دنا
 ولين الدجى وخذود النجوم تنادى بنا

وفي المقطع الرابع تستخدم الضرب المقصور (فعول) :

سنحلم أنا استحلنا صبيين فوق التلال
 بريئين نركض فوق الصخور ونرعى الجمال

(٢٤) ديوان نازك الملائكة / م ٢ ، ص ٢٣٦ .

وكذلك قصيدة (أول الطريق) (٢٥) وقصيدة (المفترق) (٢٦) وهى مكونة من خمسة مقاطع . أما فى (شجرة القمر) (٢٧) وعدتها ١٤٤ بيتا و (طريق حبي) (٢٨) وعدتها ٢٤ بيتا ، و (المدينة التى غرقت) (٢٩) وعدتها ٣٢ بيتا ، فقد استخدمت نظام الثنائيات ، أى كل بيتين بقافية ، ومن ثم تراوح الضرب فى القصائد الثلاث بين الصحة والقصر والحذف .

تلك صور ثلاث ورد فيها المتقارب المجزوء ، وإنى لوائح أن أية أذن على دراية ، ولو قليلة ، بموسيقى الشعر ، بل بالنغم وانسجامه ، ستطرب للموسيقى المنسابة الرائقة التى تشف عنها هذه الأنماط من المتقارب ، وستميل إليها أكثر من ميلها لتلك الصورة التى اعترف بها العروضيون ، وهى المحذوفة العروض والضرب.

وعلى فرض أن تلك الصور مولدة حديثة - وهذا أمر لا يمكن الوصول فيه إلى قرار نهائى - فإنها - دونما شك - إضافة لها قيمتها إلى موسيقى الشعر العربى ، وحسنة تحسب لمن جادت بها قيثارته !!

ملحوظتان :

١- أورد ابن رشيق فى العمدة (٣٠) بيتاً فريداً قال إنه من مربع المتقارب المحدث ، أى من المتقارب المشطور المكون بيته من أربع تفعيلات ، فى كل شطر ثنتان ، والبيت هو :

وقفنا هنيئاً بأطلال مَيِّئهُ

-
- . (٢٥) السابق / ٢٢٩ .
 - . (٢٦) السابق / ٢٨٣ .
 - . (٢٧) السابق / ٤٢٥ .
 - . (٢٨) السابق / ٤٥٥ .
 - . (٢٩) السابق / ٥٣٩ .
 - . (٣٠) العمدة / ٢ : ٣٠٤ .

وهو بيت فريد لم يلتفت إليه أحد من الشعراء ليصوغ عليه ، ولكنه إمكانية من إمكانات المتقارب تفسح المجال أمام من يود العزف على وترها .

٢- أورد المبرد لهذا البحر فى صورته التامة عروضاً مقصورة وزنها (فعول)، وضربها صحيح ، ومثل لها بقول القائل (٣١) :

وَرُمْنَا الْقِصَاصَ وَكَانَ التَّقَاصُ مَ فَرَضًا وَحَتْمًا عَلَى الْمُسْلِمِينَ

قال ابن رشيق : « وليس فى جميع الأوزان ساكنان فى حشو بيت إلا فى عروض المتقارب ؛ فإن الجوهري أنشد وأنشد المبرد قبله (البيت السابق) .

قال الجوهري : كأنه نوى الوقوف على الجزء ، وإلا فالجمع بين ساكنين لم يسمح به فى حشو بيت « (٣٢) .

وقال حازم القرطاجنى : « وأما الذى يقع فى الأعراب فإن العروض التى يمكن أن تبنى على سبب متوال أو وتد متضاعف (٣٣) إذا صُرِّعت يسوغ أن يوقع فيها الكلم التى التقى فيها ساكنان بالإدغام بعد المد ، فيكون الساكنان نهاية العروض ، ويكون مبدأ الشطر الثانى ثانى المتضاعفين ، وذلك نحو عروض المتقارب ، وعروض مربع الكامل . وينبغى أن يسامح الشعراء فى هذا وألا يضايقوا فيه حيث يكونون مضطرين إلى ذكر اسم قد لزمه التشديد بعد المد . فأما إذا وجد فلا مندوحة عند ذكر ذلك اللفظ بوجودان مرادف له وما يغنى غناءه ، فينبغى له ألا يرتكب ذلك ولا يجعله سبيلا إلى انتقاد نظمه مع إضلال ضالة العذر فى ذلك « (٣٤) .

ومجرد تصدى العلماء السابقين لتفنيده هذا البيت أو تسويغ ما حدث فيه ، فضلا عن تفرده فى هذه الظاهرة ، يجعله عارضا من العوارض لا يصح أن تثبت به صورة من صور المتقارب ، فهو علة جارية مجرى الزحاف - كما يقولون - .

(٣١) محيط الدائرة / ٩٩ .

(٣٢) العمدة / ١ : ١٢٧ ، وانظر الكامل / ١ : ١٦ ، ١٧ ، وعروض الورقة / ٩٠ .

(٣٣) السبب المتوالى - عند حازم - هو المتحرك المتبوع بساكنين مثل : قال . والوئد المتضاعف عبارة عن متحركين بعدهما ساكنان مثل : مقال .

(٣٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء / ٢٦٢ .

٤ - المتدارك

يتركب هذا البحر من (فاعلن) . فإن تكررت ثمانى مرات ، أربع منها فى كل شطر ، كان البيت تاما ، وإن تكررت ست مرات ، فى كل شطر ثلاث ، فالبيت من المتدارك المجزوء .

ولابد من أن ننبه هنا قبل البدء فى عرض أمثلة لهذا البحر أن الخبن ، وهو حذف الثانى الساكن من (فاعلن) ، يكاد يكون الملمح الرئيسى فى هذا البحر ، فتتحول به (فاعلن) إلى (فَعِلن) ؛ كما قد تتحول (فاعلن) إلى (فاعِلن) ، أو (فَعِلن) ، وذلك أيضا جائز فى الحشو .

(أ) المتدارك التام

قال شوقى (١) :

الحسَنُ حَلَفْتُ بِيُوسُفِهِ وَالسُّورَةَ إِنَّكَ مُضَرَّدُهُ
قَدْ وَدَّ جَمَالَكَ أَوْ قَبَسَا حَـوَرَاءُ الْخَلْدِ وَأَمْرَدُهُ

وتقطيع البيت الأول هكذا :

الْحُسْنُ نُ حَلَفْتُ تُ بِيُوسُفِهِ وَسُّورَةَ رَةَ إِنَّكَ مُضَرَّدُهُ
١٥١ ١١١ ١١١ ١١١ ١٥١ ١١١ ١١١ ١١١
فَاعِلٌ فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَاعِلٌ فَعِلن فَعِلن فَعِلن

العروض حذف منها الثانى الساكن فهى **مخبونة** ، والضرب كذلك **مخبون** .

ويلاحظ أن التفعيلة الأولى فى كل من الشطرين قد دخلها **القطع** وهو حذف ساكن الوجد المجموع وتسكين ما قبله ، غير أن ذلك ليس بلازم ، فللشاعر أن يعدل

(١) الشوقيات / ٢ : ١٢٢ .

عنه ما دام في غير العروض والضرب، ومثل هذه التفعيلة المقطوعة (فاعل) يكتبها بعض العروضيين (فَعْلُنْ) بسكون العين .

ومن ذلك ما قاله العقاد تحت عنوان (حب الدنيا) (٢) :

قالوا : الدنيا الحسناء سَهَا	عنها رباً لا يقبأها
بل قالوا : يججبها عنا	أوينهاها أو يعقلها
ونرى الشيطان يُزِينُهَا	ونرى الشيطان يُدَلُّهَا
يا قومُ ألا عَيْنُ نَظَرْتِ	هذي الشوواء تمثُلُها ؟
ما يقدرُ إلا ربُّ الكُو	ن يحبُّبُها ويجمُلُها
لولا قتلنا أنفسنا	أو لم نعدل من يقتلُها
أفهدى دنيا نعيشُها	لولا رضوان يكفُلُها ؟
من شكَّ فهدى قدرته	فليعرفها من يجهلُها

ويلاحظ أن العقاد لم يلتزم في العروض صورة واحدة . فبعض الأعراب (فعلن) مخبونة ، وبعضها الآخر (فاعل) مقطوعة ، لكنه التزم الخبن في الضرب .

وعلى الوتيرة نفسها تسير قصيدة (صفحة من كتاب الدموع) (٣) لأبى

القاسم الشابي التي تبلغ عدتها ثلاثين بيتا يقول في مطلعها :

غَنَاهُ الأَمْسُ وَأَطْرَبَهُ	وشجاه اليومُ فما غَدُهُ ؟
قَد كَانَ لَهُ قَلْبٌ كَالطُّف	ل يَدُ الأَيامِ تُهْدِيهِ
مَسَدٌ كَانَ لَهُ مَلِكٌ فِي الكُو	ن جَمِيلُ الطَّلَعَةِ يَعْبُدُهُ
فِي جَوْفِ اللَّيْلِ يُنَاجِيهِ	وَأَمَامَ الضَّجْرِ يُمَجِّدُهُ
وَعَلَى الهَضْبَاتِ يَغْنِيهِ	آيَاتِ الحَبِّ وَيُنَشِّدُهُ
لَوْلَا لَمَّا عَدْبَتْ فِي الكُو	ن مَصَادِرُهُ وَمَوَارِدُهُ

(٢) ديوان العقاد / ٢٩٧ .

(٣) ديوانه / ٢٦٢ .

وتورد كتب العروض للمتدارك التام عروضاً وضرباً صحيحين وآخرين مقطوعين ، وفي ذلك يقول الشيخ كامل السيد شاهين : « فأما الصحيحان فليس ثمة شاهد يثبت وجودهما في القديم ولا في الحديث ، ومعلوم أن الأبيات التي يصنعها العروضيون لا عبرة بها ولا وزن لها . وأما المقطوعان فليس في القديم شاهد لهما ، وأما في الحديث فنجد أبياتاً منثورة كأنها هتاف ، فأما القصائد فلم يُوجد منها شيء . تجد ذلك في قول شوقي :

تحيا روما يحيا قيصرُ روما العظمى أبداً تنصرُ
وقوله :

مرحى مرحى يحيا الفنُ يحيا الشعرُ يحيا اللحنُ
ولذلك أعرضنا عن هذين النوعين « (٤) .

ويقول الأستاذ عبد الحميد الراضى : « لم تستعمل تفعيلات هذا البحر سالمة على (فاعلن) ، قال الصبان : حكم كثير بشذوذ هذا البحر سالما ، وأن المطرد استعماله مخبونا ، وبذلك صرح ابن الحاجب « (٥) .

وإننا لنقف حذرين أمام رأيهما في العروض والضرب الصحيحين ، إذ قرأنا في الشعر المعاصر قصيدة من هذا النوع تبلغ خمسة وثلاثين بيتاً !
يقول الحسانى عبد الله فى قصيدته (الجنين) (٦) :

سيُداً كان ، كم شاقنا صوتهُ نافداً فى جوانِحنا، سيُدا
كان ؟ كلاً ، فما زال ، ها هوذا صوتهُ فى مسامِعنا أمرِداً
يتدفقُ ، هذا هديرُ الرُجو لة فى كل أرضٍ لنا مُصعِدا
حيثما كنتَ يلقاك منه رفي قُ إذا ما استعنتَ به أنجداً
لا تقولوا وهمت ، دعونى مع ال وهُم أكملُ فى وهَمِ المشهدا
إنما ذاك - أعلم - نشدانُ ما غالٌ من الردى، ذاك شوقُ بدا

(٤) اللباب / ١ : ٧٦ .

(٥) شرح تحفة الخليل / ٢٠٢ ، وانظر : نهاية الراغب / ٢٢٤ وما بعدها .

(٦) عفت سكون النار / ١٠٠ .

وتقطيع البيت الأول :

سَيِّدِنُ كَانْ كَمْ شَاقْنَا صَوْتُهُو نَافِذِنُ فَيَجُوا نِحِنَا سَيِّدَا
١١٥١ ١١٥١ ١١٥١ ١١٥١ ١١٥١ ١١١ ١١٥١ ١١٥١
فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

فالعروض صحيحة ، والضرب صحيح .

بيد أننا نلاحظ أن الشاعر استخدم التفعيلة تامة فى الحشو أيضاً ، وذلك بصورة ليست لها سابقة فى الشعر العمودى -على ما أعلم - فضلا عن أن الشاعر زاوج بين (فاعِلن) و (فَعْلُنْ) فى العروض ، وإن التزم (فاعِلن) فى الضرب .

وقد استخدم الشاعر نزار قبانى بحر المتدارك فنوع الأضرب بصورة مُعْجِبَة ، وأبدع فيه قصائد ممتعة . فإلى جوار العروض والضرب المخبونين وهى الصورة التى اعترف بها دارسو العروض وأقرؤها ، أتى هو بالضرب المقطوع (فاعِلْ) أو (فَعْلُنْ) ، ويتمثل ذلك فى قوله فى قصيدة بعنوان (نهر الأحزان) من ديوانه (حبيبتى):

إنى مَرْسُاةٌ لا تَرْسُو جُرْحٌ بِمَلامحِ إنسانِ
ماذا أعطيكِ ؟ أجيبينى قللقى ؟ إلحادى ؟ غشيانى
ماذا أعطيكِ سوى قدرِ يرقصُ فى كفا الشيطانِ
أنا أَلْفُ أَحْبُكُ فابتعدى عنى، عن نارى ودُخانِ
فأنا لا أملكُ فى الدنيا إلا عيينيكِ وأحزانِ

وهى قصيدة عدتها أربعة وعشرون بيتا التزم فيها الشاعر القطع فى

الضرب!!

لكننا نتوقف أمام العروض فنلاحظ أنها تأتى تارة (فَعْلُنْ) وأخرى (فَعْلُنْ) ، وفى المقطوعة السابقة جاءت (فَعْلُنْ) فى الأبيات : الأول والثانى والأخير، على حين

وردت (فَعْلَنْ) في البيتين : الثالث والرابع ، وهذه الظاهرة منتشرة في الشعر المعاصر .

يمكنك أن تقرأ أمثلة أخرى لهذا الضرب في قصيدة (صديقتي وسجائري) ، والمقطع الثاني من قصيدة (الكبريت والأصابع) في ديوان (حبيبتى) ، والقصيدة الشريفة في ديوان (قصائد) ، كما يمكنك أن تطالع قصيدتي (صنعاء الموت والميلاد) و (لص تحت الأمطار) لعبد الله البردوني (٧) .

كما صاغ نزار قباني إحدى قصائده من المتدارك فزواج في العروض - كما سبق - بين (فَعْلَنْ) و (فَعْلَنْ) ، لكنه بالغ هذه المرة فزواج بينهما في الضرب بعد أن زاد في كل منهما ساكناً ، فصارت التفعيلة بهذا (فَعْلانْ) أو (فَعْلانْ) ، وهي ظاهرة أصبحت منتشرة بصورة كبيرة في الشعر الحر هذه الأيام .

يمثل هذا النمط قصيدته (كلمات) في ديوانه (حبيبتى) وفيها يقول :

كلماتٍ ليستُ كالـكلماتِ	يُسْمِعُنِي حِينَ يُرَاقِبُنِي
يزرعُنِي في إحدى الغيماتِ	ياخـذُنِي مِنْ تَحْتِ ذِرَاعِي
يتساقطُ زَخَّاتِ زَخَّاتِ	والمطرُ الأسودُ في عيني
لمساءٍ وَرْدِي الشُّرْفَاتِ	يحملُنِي معه يحملُنِي
كالرَّيشةِ تحملُها النسَمَاتِ	وأنا كـالـطفلةِ في يَدِهِ

فالضرب في البيت الأول (فَعْلانْ = ١١١ هـ) ، وفي البيت الثاني (فَعْلانْ =

١٥١ هـ) .

كما أن للشاعر اليمني عبد الله البردوني قصيدة على هذا الوزن في ستة وخمسين بيتا بعنوان (ساعة نقاش مع طالبة العنوان) (٨) .

(٧) ديوانه / ٢ : ١٧٣ ، ٣٠٥ .

(٨) ديوان البردوني / ٢ : ٢٨٣ .

أما التزام القطع في العروض والضرب فقد بدا واضحا جليا في قصيدة بعنوان (عبد) لإيليا أبي ماضي ، وهي أبيات تأخذ نظام الخمسات يقول فيها^(٩) :

فوق الجميزة سنجابُ والأرنب تمرحُ في الحقلِ
وأنا صيِّادٌ وثَّابُ لكنَّ الصيِّدَ على مثلي
محظورٌ إذ أنى عبداُ

والديك الأبيضُ في القنُ يختال كيوסף في الحسنِ
وأنا أتمنئُ لو أنى اصطادُ الديقكَ ولكني
لا أقدرُ إذ أنى عبداُ

وفتاتي في تلك الدارِ سوداءُ الطلعة كالقارِ
سيجىءُ ويأخذها جارى يا ويحى من هذا العارِ
أفلا يكفى أنى عبداُ

أما الشاعر عبده بدوي في قصيدته (مذكرات مريض)^(١٠) التي كتبها على ثلاث مراحل في ثلاثة أشهر بثلاث قواف ، فمما يُمكن به أن نعدّها ثلاث قصائد لا قصيدة واحدة .

القصيدة الأولى وعدتها ثلاثة عشر بيتا زواج فيها بين (فعِلن) و (فعُلن) في العروض والضرب ولم يلتزم أيا من الصيغتين ، يقول فيها :

أيامى قد وقفت حَيْرِي فى دَرْبِ جَهْمٍ مَمْتَدُ
وتجاهدُ كى تمضى لغيرِ فلها آمالٌ عند غديرِ
لكنَّ العجز يُقيِّدنى ويطلُّ بوجهه مُرتعدِ
فأعوذُ ليلٍ وحنشٍ عرييدٍ ينهشُ فى كَبِدي

(٩) ديوانه / ٦٠٩ .

(١٠) باقة نور / ٥٧ - ٥٩ .

أما الثانية فعدتها اثنا عشر بيتا فعل في عروضها ما فعله بعروض سابقتها لكنه التزم القطع في الضرب (فَعْلُن) ، فيقول فيها :

مَا زَالَ اللَّيْلُ بِمَغْوَلِهِ تَهْتَزُّ لَهُ جُدْرُ الظُّلْمَةِ
وَيُذَوِّبُ فِي ثَغْرِى الْأَهَا تَوَيْدَفُعُ فِي صَيْفِي نَسْمَةِ
فَأَرَانِي أُصْفِي لِلدُّنْيَا مِنْ خَلْفِ النَّافِذَةِ الْجَهْمَةِ
وَأَرْجِعُ صَوْتَا يَاتِينِي كَبَقِيَّةِ ضَوْءٍ فِي حُرْمَةِ

ومثلها في ذلك المقطع الثانى من قصيدته (أغانى على النهر) (١١) على لسان مواطن من السودان تبلغ عدته ثمانية عشر بيتا التزم فيها القطع في الضرب. وفى الثالثة التى تبلغ ثمانية أبيات التزم القطع فى العروض والضرب فى كل أبياتها ، يقول فيها :

العالم ينمو من هُدْبِي وَيَطِيرُ عَلَى مَرْجٍ سَاحِرِ
أَلْقَيْتُ عَلَى كَتِفِ الدُّنْيَا كَفِيٍّ وَأَنْسَبْتُ بِهَا شَاعِرِ
فَالْعَالِمُ يُوَلِّدُ مِنْ قَلْبِ مَحْرُومٍ مَرْتَعِدٍ ضَامِرِ
النَّاسُ بِهِ مِثْلُ الْأَطْيَا رَتَحْرُومٍ فِي أَفْقٍ بَاهِرِ

ولابد أن نسجل هنا أن قصائد ديوان (باقة نور) تبلغ ثمانيا وعشرين قصيدة ، منها تسع قصائد صيغت على بحر المتدارك فى أشكاله المتعددة ، مع العلم بأن آخر قصيدة فى الديوان شكلت فى صورة مسرحية استغرقت ست عشرة صفحة من صفحات الديوان البالغة سبعا وعشرين ومائة ، وهى قصيدة (الأرض العالية) (١٢) ، هذا إذا لم نأخذ فى اعتبارنا ديوانه الآخر : (الحب والموت) الذى بلغت قصائده ستا وثلاثين ، منها ست وعشرون قصيدة على بحر المتدارك وحده ، لأنه سار فى ديوانه الأول على النهج العمودى ، وارتضى فى أغلب قصائد (الحب والموت) النظام الحر الذى سنفرد له مبحثا فى نهاية هذه الدراسة .

(١١) باقة نور / ٧٩ .

(١٢) باقة نور / ١١٠ إلى ١٢٥ .

وقد زواج الشاعر فاروق شوشة بين العرويين : المخبونة والمقطوعة فى قصيدة واحدة فى حين التزم فى الضرب أن يأتى على (فَعْلٌ) ، وتمثل هذه الصورة قصيدة (واحة عمرى) (١٣) التى يقول فيها :

عِينَاى إِلَيْكَ بِأَغْنِيَةٍ	وَيْدَاىَ تِرَانِيمُ دُعَاءِ
وَخَطَاىَ كَأَنْسَامٍ عَبْرَتِ	مِنْ فَرَطِ حَنِينٍ وَحِيَاءِ
وَالشُّوقِ الْغَامِرِ جِرْفَتِ	يَمْلَأُونِى شَلَالٌ ضِيَاءِ
يَا أَرْوَعَ مِنْ كُلِّ خَسِيئَالِ	عَرَفَتْهُ عَيُونُ الشُّعْرَاءِ
وَجْهُكَ يَا أَخْلَدَ أَطْيَافِى	وَاسْمُكَ يَا أَحْلَى الْأَسْمَاءِ
أَنَا بَيْنَ يَدَيْكَ فَهَلْ أَحْلَى	أَوْ أَشْهَى حُلْمًا وَعَطَاءِ

عند هذا الحد يمكننا أن نقول إنه لا صحة لما يقال من أن الشعراء فى الشعر الحديث قد هجروا المتدارك إلا حين قلدوا قصيدة الحصرى التى مطلعها :

يَا لَيْلَ الصَّبِّ مَتَى غَدُهُ أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ ؟

كما يقول أستاذنا المرحوم الدكتور إبراهيم أنيس ، كما أنه لا داعى للقول بقصر أحوال المتدارك على النمط الذى صيغت منه قصيدة الحصرى وعارضها شوقى (١٤) ، فقد ثبت أن المحدثين من الشعراء قد نظموا على هذا مثل سابقهم ولم يقتصروا على تلك الصورة التى أقرها العرويين كما سبق أن أوضحنا .

ولعل فيما سبق ردا ضمنيا على الأستاذ عبد الحميد الراضى الذى يقول فى كتابه القيم (شرح تحفة الخليل) (١٥) :

« وبعد فالمحدث من البحور التى أعرض عنها الشعراء قديماً وحديثاً ، فلم ينظموا فيه إلا قليلاً ، وهو بحر رتيب هادئ حين تسلم أجزاءه ويأتى على فاعلن فاعلن فاعلن ... ويكاد يكون حينئذ نوعاً خاصاً لا صلة له بالمحدث المخبون أو المقطوع الأجزاء » .

(١٣) لؤلؤة فى القلب / ٨٧ .

(١٤) موسيقى الشعر / ١٠٤ ، ١٠٥ .

(١٥) شرح تحفة الخليل / ٣٠٥ .

كما أن النماذج التي قدمناها لهذا البحر في أغراض مختلفة ومعان متعددة تدحض القول بأنه « بحر دنىء للغاية ، وكله جلبة وضجيج .. ولا يخفى أن هذا الوزن رتيب جدا ، وقد أهمله الخليل ، وأظنه تعمد ذلك ، واستدركه عليه سعيد بن مسعدة الأخفش . ولا يصلح لشيء فيما نرى إلا للحركة الراقصة الجنونية . وقد استفاد منه الصوفية في بعض منظوماتهم التي تتشد لتخلق نوعا من الهستيريا»^(١٦) فهذا حكم مبالغ فيه ، لأن هذا البحر يستوعب من المعانى سائرَها وحزینَها ، لا يتوقف على نوع دون نوع .

ولعل - في النهاية - لا أكون مبالغا إذا قلت إن المعاصرين من الشعراء أصبحوا يستخدمون هذا البحر بصورة تفوق غيره من البحور التي حظيت بالنظم عليها في القديم ، لكنهم أكثرها من التنوع في القافية بصورة تحتاج إلى وقفة نرجو أن نوفق في مناقشتها عند دراستنا لظاهرة الشعر الحر بإذن الله .

(ب) المتدارك المجزوء

ما ورد من المتدارك المجزوء إنما هو أبيات مفردة ليست منتمية لقصائد ، مما شجع دارسى العروض على القول بأن هذه الأبيات من صناعة العروضيين ، وأهمل درسه بعض من ألف في العروض^(١٧) ؛ فقد ذكروا للمتدارك المجزوء عروضاً وضرباً صحيحين ، كما في قول القائل :

قِفْ عَلَى دَارِهِمْ وَأَبْكِيْنَ بَيْنَ أَطْلَالِهِمْ وَالِدَمْنَ

كما ذكروا عروضاً صحيحة وضرباً مخبوناً مُرْفُلاً ، كما في قول القائل :

دَارُ سُعْدَى بِشِحْرِ عُمَانَ قَدْ كَسَّاهَا الْبَلَى الْمَلَوَانَ

(١٦) المرشد إلى فهم أشعار العرب / ١ : ٨٠ .

(١٧) انظر : الكافي / ١٢٨ وما بعدها ، والقسطاس / ١٢٨ وما بعدها ، وشفاء الغليل / ١٦٨ وما بعدها ، وشرح تحفة الخليل / ٣٠١ .

وتقطيعه :

دارسُع دابِشِح رِعْمَانِي قَدْ كَسَا هَلْبِلَل مَلَوَانِي
فاعِلن فاعِلن فَعِلَاتن فاعِلن فاعِلن فَعِلَاتن

وقد عدَّ العروضيون العروض صحيحة على الرغم من ترفيلها بادعاء أن ذلك إنما حدث بسبب التصريح ، أما الضرب فمرفلٌ .

والترفيل : زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع ، فتصير به (فاعِلن) إلى (فاعِلَاتن) .

كما يثبتون عروضاً صحيحة وضرباً منيلاً كما في قول الشاعر :

هذه دارهُم أَقْفَرَتْ أم زيورٌ مَحَتْهَا الدُّهُورُ
وتقطيعه :

هاذِهِ دارُهُم أَقْفَرَتْ أم زيورٌ مَحَتْهَا الدُّهُورُ
فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

فالعروض صحيحة والضرب منيل .

والتذييل : زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع (١٨) .

وبمراجعة واعية متأنية لكثرة كائنة من الشعر المعاصر خرجنا بالنتائج الآتية:

أولاً : لا توجد صورة للمتدارك المجزوء يتسم ضربها بالصحة فيما وقع تحت أيدينا من أشعار سوى بعض مقاطع في أثناء قصائد ستذكر في حينها .

ثانياً : وردت للمتدارك المجزوء الصور الآتية :

(١٨) راجع في ذلك : عروض الورقة / ٩١ ، ٩٢ ، والدر النضيد / ٢٩ ، ونهاية الراغب / ٣٢٦ ، ٣٢٧ .

(أ) الضرب المقطوع (فَعَلَنْ) :

ويمثل ذلك قولُ عبد الله البردُّوني تحت عنوان (هاتف وكاتب) وهي قصيدة في ٣٩ بيتاً (١٩) :

ما أقسى أن أفعل	اكتب لا تتعطل
ما جدوى أن تكسل	صارت كفى رجلا
جدد حرفا مهمل	لم استولد حرفا
يفنى وصبا يخبئ	تدرى ؟ للحرف صبا

وقول نازك الملائكة في قصيدة بعنوان (أَلغاز) (٢٠) :

دَعْنِي فِي صَمْتِي فِي إِحْسَاسِي الْمَكْبُوتِ
لَا تَسْأَلْ عَنِ الْغَازِ غَمُوزِي وَسُكُوتِي

* * *

دَعْنِي فِي لُغْزِي لَا تَبْحَثْ عَنِ أَغْوَارِي
اقْنَعْ مِنْ فَهْمِ أَحْسَاسِي بِالْأَسْرَارِ

* * *

لَا تَسْأَلْ إِنِّي أَحْيَانًا لُغْزٌ مَبْهَمٌ
أَبْقَى فِي الْغَيْبِ مَعَ الْأَسْرَارِ وَلَا أَفْهَمٌ

ولأن القصيدة تسير على نظام الثنائيات استباحثت الشاعرة في بعض المقاطع أن تستخدم الضرب الثاني من أضرب المتدارك المجزوء وهو :

(١٩) ديوانه / ٢ : ٤٩٥ .

(٢٠) شظايا ورماد / ٨٠ .

(ب) الضرب المخبون (فعِلان) : حين تقول :

إذ ذاك أُحِسُّكَ شَيْئًا بِشَرِيًّا قَلِقَا
قَمَّةُ أَحْلَامِي تَرْفُضُهُ مَهْمَا ائْتَلَقَا

* * *

فِي وَجْهِكَ أَنْظَرُ لَكِنِّي لَا أَبْصِرُهُ
فِي رُوحِي أَبْحَثُ عَنْ شَيْءٍ أَتَذَكَّرُهُ

* * *

فِي نَفْسِي جِزءٌ أَبَدِيٌّ لَا تَفْهَمُهُ
فِي قَلْبِي حُلْمٌ عُلُوِيٌّ لَا تَعْلَمُهُ

والقصيدة تتكون من اثنين وثلاثين بيتا في ست عشرة ثنائية .

ومثلها في ذلك قصيدة (الجرح الغاضب) (٢١) التي تتكون من خمسين بيتا،

ولا تختلف عن القصيدة السابقة إلا في نظام التقفية .

(ج) الضرب (فعِلان) أو (فعِلان) ، دونما التزام بأحدهما كما حدث في التام .

ويمثل هذا النمط قول الشاعر خليل فواز (٢٢) :

أَنَا لِكِ غَضَبًا ؟ كَلَّا !! لَسْتُ سَوِيَّ وَجِدَانُ
وَالْقَبِيلَةَ عِنْدِي لِحْنٌ يَعْرِفُهُ ثَغْرَانُ
عَذْرًا مَوْلَاتِي حِينَ جَرَوْتُ عَلَى الْعَصِيَانُ
فَأَنَا سُلْطَانٌ فِي شَيْطَانٍ فِي إِنْسَانُ
سُلْطَانُ النُّومِ وَسُلْطَانِي لَا يَتَفَقَّانُ
وَمَلَاكُ النُّومِ وَشَيْطَانِي لَا يَجْتَمَعَانُ

(٢١) السابق / ٥٢ .

(٢٢) الغرفة الخالية / ٣٥ .

وعلى هذا المنوال تسير قصيدته (أهلا باليأس) (٢٣) التي تتكون من ستة مقاطع ، كل مقطع منها في ستة أبيات ، بيد أن بعض مقاطعها مقطوعة الضرب . .

(د) استخدمت نازك الملائكة المتدارك المجزوء في ثنائيات ، التزمت التشابه في التقفية بين كل شطرين أولين من كل ثنائية ، وتراوحت الأعراب بين الصحة والقطع والتذييل ، أى أنها جاءت على (فاعِلُنَّ) تارة ، و (فَعْلُنَّ) أخرى و (فاعِلَان) أو (فَعْلَان) أو (فَعِلَان) تارة ثالثة ، أما الضرب فجاء مقطوعا تارة (فَعْلُنَّ) ، ومذيلا أخرى (فَعْلَان) أو (فَعِلَان) . ويمثل ذلك قصيدتها (تواريخ قديمة وجديدة) (٢٤) المكونة من أربعة وعشرين بيتا فى اثنتى عشرة ثنائية :

لِنَسِيرُ كَانِ أَمْسٍ وَمَمَاتُ
مَسَّحَتْ ذَكَرَهُ السَّنَوَاتُ
مَنْذُ بَضْعِ مَمَائَاتِ السَّنِينُ
وَطَوْتُهُ مَعَ الْمَيِّتِينَ

* * *

وَبِحَثْنَا زَمَانًا طَوِيلُ
وَاسْتَعَرْنَا يَدَ الْمَسْتَحِيلُ
عَنْ كَوَاكِبِهِ الْآفَلَاتُ
لِنَعِيدَ إِلَيْهِ الْحَيَاةُ

* * *

إلى أن تقول :

وَرَأَيْنَا شَفَاهَا خَوْتُ
وَأَكُفَّمَا ذَوْتُ وَانْطَوْتُ
لَمْ تَعُدْ تَشْتَكِي أَوْ تَجُوعُ
لَمْ يَعُدْ لِأَسَاها دَمُوعُ

* * *

وَسَأَلْنَا عَنِ الْأَمْسِ
وَهِنَاكَ عَلَى الرَّمْسِ
فَمَثَرْنَا عَلَى تَابُوتُ
يَجِثُّ الزَّمَنُ الْمَبْهُوتُ

(٢٣) الغرفة الخالية / ٨٤ .

(٢٤) شظايا ورماد / ٣٠ .

وبالطريقة نفسها تسير قصيدتها (خائفة) (٢٥) المكونة من ست رباعيات ،
لكل رباعية ضرب من الأضرب التي سبق ذكرها (فَعَلِن - فَعَلَن - فَعْلَان - فَعْلَان) ،
وأولها :

ارجع فالليلُ تثير مخاوفه قلقي
وأنا وحدي والنجمُ بعيدُ في الأفقِ
يخدعني أملُ في فجرٍ لم ينبثقِ
وصبابةُ دمعٍ باردةٌ لم تحترقِ

وكذلك الحال في قصيدتها (ثلج و نار) (٢٦) المكونة من سبع رباعيات
وتسير على المنوال نفسه ، وقصيدة (النائمة في الشارع) (٢٧) وعدتها ستة
وأربعون بيتا .

ثالثا : استخدمت الشاعرة نفسها بحر المتدارك بفرعيه : التام والمجزوء في
قصيدة واحدة . ففي قصيدة (سخرية الرماد) (٢٨) المكونة من خمس عشرة رباعية
كونت كل رباعية من شطر من التام يليه شطر من المجزوء ، ثم شطر آخر من التام
يليه ثان من المجزوء كما في النموذج التالي :

لو رجعنا غدا وأراد الزمانُ
أن يرانا كما كنا
والتقينا فهل ينبض الميتمانُ
خلف ألواح صدرينا

وفي قصيدة (الشخص الثاني) (٢٩) المكونة من أربعة مقاطع ، كل مقطع
يقع في خمسة أبيات ، ثلاثة منها من المتدارك التام يليها بيتان من المتدارك
المجزوء ، ومنها :

(٢٥) ديوان نازك / ٢ : ٤٠٠ .

(٢٦) السابق / ٤٨٧ .

(٢٧) السابق / ٢٧١ .

(٢٨) السابق / ٢٨٧ .

(٢٩) السابق / ٣٣٦ .

لو جئتُ غداً وعبرتُ حدودَ أمسٍ إلى غدِي الموعود
وشدا فرحاً بمجيئِكَ حتى المعبرُ والبابُ المسدودُ
ولقيتُكَ أبحتُ فيكَ عن المتبقَى من أمسِ المفقودُ
لو جئتُ ولم أجد المائل في الحاني
وأطلُّ على رُوحِ منك الشخصُ الثاني

كما فعلت مثل ذلك في قصيدة (أغنية) (٣٠) فزاوجت بين المتدارك
المجزوء ، وما يمكن أن يسمى بالمتدارك المشطور حيث تقول ، مستخدمة شطرا
من كل نوع :

اسْكُتِي يَا أَغْـ____انِي الأملُ
فالهوى قد رحلُ
وانطوى سـ____رُهُ في مُـقَلِّ
رُصِفَتْ بالمللُ

* * *

أين أين تُرى تذهبُـ____ينُ
في سكون السنينُ
والطريق الذي تسلكين
صامت لا يبين

رابعاً : استخدم الشاعر المعاصر المتدارك مشطورا ، بحيث يتكون بيته من
أربع تفعيلات ، في كل شطر ثنتان ، وقد وردت له الصور الآتية :

(أ) عروض صحيحة وضرب صحيح : ويمثل ذلك قولُ العقاد تحت

عنوان (حسرة متلفة) (٣١) :

(٣٠) السابق / ٢٣٣ .

(٣١) ديوان العقاد / ٤٣٥ .

يا لها من شَفَاهُ	يا لئله مِن فَمِ
كُدتُ أن أَرشُفَاهُ	يا لَشَهْدِ بِهَا
كُدتُ أن أقطفَه	يا لزهرِ بِهَا
غَضَّةٌ مُرْهَفَةٌ	حلوةٌ ويحها
حسرةٌ مُتَلَفَةٌ	حسرتى بعدها

(ب) عروض مقطوعة وضرب مقطوع : ويمثل ذلك قول الشاعر

خليل فواز فى قصيدة بعنوان (قلبك الصخر) (٣٢) يقول فيها :

قلبك الصخرُ	فى تجافيه
هل ترى يدرى	ما أعانيه ؟
زدته حباباً	زادنى هجراً
حسرت فى أمرى	كيف أرضيه

إلى آخر القصيدة التى تبلغ واحداً وعشرين بيتاً .

(ج) عروض صحيحة وضرب مذيّل : ويمثلها قول نازك الملائكة

فى قصيدة بعنوان (أنشودة الرياح) (٣٣) :

أيها السادرون	ما الذى تنشدون ؟
كم رسمتم منى	أطفأتها القرون
مِلءُ هذا المَدى	فى الدُجى حالمون
وأغانيكم و	كم طواها السكون

والقصيدة مكونة من اثنى عشر بيتاً .

(٣٢) الغرفة الخالية / ٢٨ .

(٣٣) ديوانها / ١ : ٤٠٥ ، ٤٠٦ .

وفى صفحتى ٤١١ ، ٤١٢ مقطع من عشرين بيتاً ، وآخر مثله بين صفحتى ٤٢٠ ، ٤٢١ ، وثالث فى صفحتى ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، على حين يوجد مقطع أخير مكون من ستة عشر بيتاً فى صفحتى ٤٤٦ . ٤٤٧ .

كما أن للشاعر اليمنى عبد الله البردوني قصيدة بعنوان (تائه) فى خمسة عشر بيتاً على هذه الصورة (٣٤) :

(د) عروض تتراوح بين (فعِلن) و (فعَلن) دونما التزام ، على حين يكون الضرب مخبوناً (فعِلن) :

ويمثل ذلك قول عبده بدوى فى قصيدة بعنوان (من أغانى الفلاحين) (٣٥) :

قَد كَانَ مَسَاءً مِنْ صُورِ
وَذَوَائِبُ مِنْ شَعْرِ الْقَمَرِ
وَصَدَى (أَرْغُول) مِنْهُمْ
أَصْفِيَتْ لَهُ قَرَبُ النَّهْرِ
يَمْتَدُّ كَفَجْرٍ مَنْتَشِرِ
أَوْ غَصْنٍ يَرْزَحُ بِالْثَمَرِ
فَبِنِغْمَتِهِ قَصَصُ الْعُمُرِ

وهكذا حتى نهاية القصيدة البالغة أربعة وثلاثين بيتاً .

ومثلها فى ذلك المقطعان الأخيران من قصيدته (ما بعد السبت) (٣٦) ،
والمقطع الأول من قصيدته (قصة نكرومة) (٣٧) .

(٣٤) ديوانه / ١ : ٢٧١ .

(٣٥) باقة نور / ٢٥ .

(٣٦) السابق / ٤١ .

(٣٧) السابق / ٦٧ .

(هـ) عروض تتراوح بين الخبن والقطع مثل السابقة : على

حين يلتزم فى ضربها القطع (فَعَلَن) : ويمثلها قصيدة (العنقود الأخضر) (٣٨)
لعبدہ بدوى التى يقول فيها :

ما زال يضىء بأعمـماقى
ويُطِلُّ بجـانـب أحـداقى
أصـحـو فـأراه بأشـواقى
فـإذا ما مـلتُ لإطراقى
يرنو مـجـلـو الأوراق
وأراه (عنقودا أخضر)

والقصيدة مكونة من ثمانية وعشرين بيتا ملتزم فيها قطعُ الضرب .
ومثلها فى ذلك المقاطع الثلاثة الأولى من قصيدة (ما بعد السبت) ،
والمقاطع الثلاثة الأخير من (قصة نكرومة) .

(و) عروض تتراوح بين الخبن والقطع : مثل السابقتين ، على

حين يحدث فى الضرب نوع من الالتزام ، فالبيت الأول والرابع ضربهما مقطوع
(فَعَلَن) ، والبيتان الثانى والثالث ضربهما مذيّل (فَعْلَانُ) ، وهكذا فى كل مقطوعة.
وتمثل ذلك (القصيدة البحرية) (٣٩) لنزار قبانى التى يقول فيها :

فى مـرفـأ عـينيك الأزرق
أمطارٌ من ضـوءٍ مـسـمـوع
وشـمـوسٌ دائـخةٌ وقلوع
ترسم رحلتها للمطلق

(٣٨) السابق / ٢٢ .

(٣٩) الرسم بالكلمات / ٢٤ .

يستثنى من ذلك المقطوعة الرابعة التي وردت كل أبياتها مقطوعة الضرب:

فى مرفأ عينيك الأزرق
أركض كالطفل على الصخر
أستنشق رائحة البحر
وأعود كعصفور مرهق

وقد خالف الترتيب فى المقطع السادس حيث وردت الأضرب هكذا : مقطوع

- مزيل - مقطوع - مزيل :

فى مرفأ عينيك الأزرق
تتكلم فى الليل الأحجار
فى دفتر عينيك المغلق
من خبأ آلاف الأشعار

والمقطع الأخير الذى وردت فيه الأضرب عكس ما سبق : مزيل - مقطوع-

مزيل - مقطوع :

لوانى لوانى بحاز
لوأحد يمنحنى زورق
أرسيت قلوعى كل مساء
فى مرفأ عينيك الأزرق

(ز) عروض تتغير من الصحة إلى التذييل إلى القطع وضربها

يتراوح بين القطع والتذييل : غير أن ذلك ملتزم فى كل ثنائية على حدة .

وتمثل هذا النموذج أصدق تمثيل قصيدة (جحود) (٤٠) لنازك الملائكة التى تقول فيها:

فى سكون المساء فى ظلام الوجود
حين نام الضياء واعترانى جمود

* * *

(٤٠) شظايا ورماد / ٧٢ .

خلت نفسي أسيرُ في مكان بعيد
فوق قلبي أثيرُ تحت رجلى قيودُ

* * *

في كيانى فتورُ فى دمنى نوءُ
لَقَبُّوه الشعورُ وهوا شىءُ

* * *

فى إسار الألمُ روحى المـبـهمُ
يا معانى العدمُ آه لو أفهمُ

والقصيدة تقع فى أربعة وثلاثين بيتا تسير على هذا المنوال .

ومثلها فى ذلك (النشيد القومى) (٤١) للعقاد الذى يقع فى ثمانية مقاطع كل مقطع مكون من أربعة أبيات ، كما يمكن أن نعد منها قصيدة (الصباح الجديد) (٤٢) لأبى القاسم الشابى وتقع فى ثلاثة وثلاثين بيتا . كما أن لخليل مطران (٤٣) أنشودة من هذا النمط يتراوح عروضها وضربها بين الصحة والتذييل يقول فيها :

اضنحكى يا جنانُ غمردى يا طيورُ
إن هذا زمـانُ تمّ فـيه السـرورُ

* * *

بالعفاف المنيرُ فى سماء الفكرُ
الذكى العبيرُ الجليل الأثرُ

* * *

المبين السننى من حجاب الخدورُ
مثل شمس دنا عهدها بالظهورُ

(٤١) ديوان العقاد / ٥٨٥ .

(٤٢) ديوان الشابى / ٣٩٥ .

(٤٣) ديوان الخليل / ٢٦٨ .

(ح) يمكن أن نعد من مشطور المتدارك ما أسماء العروضيون القدماء بحر (الممتد) ، وهو مقلوب (المديد) ، وجعلوا وزنه (فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) مرتين ، وقالوا إن العرب لم تنظم عليه ، وإنما نظم عليه بعض المولدين كقوله :

قد شجاني حبيبٌ واعتراني أدكارُ ليته إذ شجاني ما شجتهُ الديارُ

وقول الآخر :

صاد قلبي غزالٌ أحورٌ ذو دلالٍ كلما زدتُ حُبًا زاد منى نفورا

ومنه قول أبي العتاهية (٤٤) :

عتبُ ما للخيال خبُّريني ومالي
عتبُ ما لي أراه طارقًا مُذ ليالٍ

والأولى أن نعد كل شطر مما سبق بيتا من مشطور المتدارك المرفل العروض والضرب ، فيكتب البيتان السابقان كما كتب بيتا أبي العتاهية :

قد شجاني حبيب	واعتراني أدكارُ
ليته إذ شجاني	ما شجتهُ الديارُ
✽ ✽ ✽	
صاد قلبي غزالٌ	أحورٌ ذو دلالٍ
كلما زدتُ حبا	زاد منى نفورا

خامسًا : من الشعراء المعاصرين من استخدم المتدارك سباعي التفعيلات ، ويمثل ذلك المقطع الأول من قصيدة (كلمات لا تنسى) (٤٥) لفاروق شوشة الذي يقول فيه :

(٤٤) لم أعر عليهما بديوانه ، وقد ذكرهما صاحب محيط الدائرة / ٣٩ ، ٤٠ .

(٤٥) لأولوة في القلب / ٧٥ .

لو عدنا نقطفُ حلما كان يضىءُ ليالينا
ونلملم أفرحا كانتُ فى الغيب تناديننا
وخطونا عبْرَ الأيام وقد غِبْنَا فى كلماتُ
تحملنا عبر الآفاق وراء الأمسياتُ
لو سرنا يا دنيأى وديعينِ وأليفينِ
لأضاء الكونُ على عينيكِ وفى عيني

مع ملاحظة ضرورة مد كسرة النون من كلمة (وديعين) فى البيت الخامس
ليسلم الوزن ، وأن البيت السادس وحده قد تكون من ست تفعيلات فقط !!

سادساً : استخدمت نازك الملائكة المتدارك خماسى التفعيلات ؛ ويمثل ذلك
قولها فى قصيدة (أغنية لطفى) (٤٦) :

ماما ماما ماما ماما ماما
براقُ الحلو اللُّثْفَةَ يَنْوَى النوما
والنومُ وراءَ الرِنوةِ هَيَّأَ حُلْمًا
والحلم له أجنحةٌ ترقى النجمما
والنجم له شفةٌ ويحب اللثما
واللثم سيوقظ طفلى ماما ماما

والقصيدة مكونة من ثلاثة مقاطع مثل هذا المقطع .

تلك نماذج من الشعر صاغها الشعراء على بحر (المتدارك) ، فهل يعقل بعد
هذا الثراء الذى ظهر به هذا البحر أن نقبل القول بأن « نقصر أحوال المتدارك
على ذلك الوزن الشائع الذى رويت له أمثلة قليلة ولكنها صحيحة النسبة كقصيدة
الحصرى وأبيات شوقى » (٤٧) ، أو أن نقول بأن « هذا البحر دخيل على الأوزان
العربية جدير بالأى معنى به ، ولا يلتفت إليه » (٤٨) !!

(٤٦) ديوان نازك / ٢ : ٦٥٦ .

(٤٧) موسيقى الشعر / ١٠٨ .

(٤٨) العروض والقافية : دراسة ونقد / ١٤٤ .

٥- الرمل

وحدة هذا البحر هي (فاعلاتن) ، فإن تكررت في البيت ست مرات فهو من الرمل التام ، وإن وردت أربع مرات فالبيت من الرمل المجزوء .

(أ) الرمل التام

١- قال إبراهيم ناجي (١) :

وَحَبِيبٍ كَانَ دُنْيَا أَمَلِي
مَنْ مَشَى يَوْمًا عَلَي الْوَرْدِ لَهُ
مَنْ سَقَى يَوْمًا بِمَاءِ ظَامِنًا
خَفَقَ الْقَلْبُ لَهُ مُخْتَلِجًا
قَدْ سَلَانِي فَتَنَكَّرْتُ لَهُ
وَتَقَطِيعَ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ يَكُونُ هَكَذَا :

وَحَبِيبِ بْنِ كَانَ دُنْيَا أَمَلِي
أهههه أهههه أهههه أهههه أهههه
فَاعِلَاتِن فَاعِلَاتِن فَاعِلَاتِن فَاعِلَاتِن فَاعِلَاتِن

العروض كما هو واضح **محدوفة** ، إذ حذف منها السبب الخفيف . ولا اعتداد في الرمل بحذف الثاني الساكن لأنه حذف غير لازم ، يحدث ويزول . ويمكنك التحقق من ذلك بتقطيع البيت الثالث . أما الضرب فصحيح .

وعلى الصورة السابقة ورد قول عدى بن زيد (٢) :

(١) ديوانه / ١٤٧ .

(٢) الأغاني / ٢ : ١٤ .

أَبْلُغَ النُّعْمَانَ عَنِّي مَأْلُكًا
لَوْ بَغِيرَ الْمَاءِ حَلَقِي شَرْقًا
لَيْتَ شَعْرِي عَن دَخِيلٍ يَفْتَرِي
قَاعِدًا يَكْرِبُ نَفْسِي بِثُّهَا
أَجَلَ نَعْمِي رَبِّهَا أَوْلُكُمْ

أنه قد طال حبسى وانتظارى
كنتُ كالغصَّانِ بالماءِ اعتصارى
حيثما أدرك ليلى ونهارى
وحرامًا كان سجنى واحتصارى
ودنوى كان منكم واصطهارى

وعليها أيضاً ورد قول على محمود طه فى قصيدة بعنوان (الملاح التائه)
(٣) عدتها تسعة وعشرون بيتا :

أيها الملاحُ قمْ واطوِ الشراعا
جَدِّفِ الْآنَ بِنَا فِي هَيْئَةٍ
فغداً يا صاحبى تأخذنا
عبثاً تقفو خطى الماضى الذى
لم يكن غيرَ أوثقاتِ هوى
فتمهلْ تسعدِ الروحَ بما
ودعِ الليلةَ تمضى إنها

لِمَ نَطْوِي لُجَّةَ اللَّيْلِ سِرَاعًا
وَجِهَةَ الشَّاطِئِ سَيْرًا وَاتِّبَاعًا
مَوْجَةَ الْأَيَّامِ قَدْفًا وَانْدِفَاعًا
خَلْتُ أَنْ الْبَحْرَ وَارَاهُ ابْتِلَاعًا
وَقَفْتُ عَن دَوْرَةِ الدَّهْرِ انْقِطَاعًا
وَهَمَّتْ أَوْ تَطْرِبُ النَّفْسُ سَمَاعًا
لَمْ تَكُنْ أَوْلَ مَا وُلَى وَضَاعًا

وله على الوزن نفسه قصيدة بعنوان (عام جديد) (٤) عدتها خمسة وأربعون
بيتا مطلعها :

غَنُّ بِالْهَجْرَةِ عَامًا بَعْدَ عَامٍ
وَتَرْسَلُ يَا صَدِيقِي نَعْمًا

وَادْعُ لِلْحَقِّ وَيَشْرُ بِالسَّلَامِ
وَتَنْقَلُ بَيْنَ مَوْجٍ وَغَمَامِ

وأخرى بعنوان (امرأة وشيطان) (٥) عدتها ستة وثمانون بيتا مطلعها :

أَقْسَمْتُ لَا يَعْصِ جِبَارٌ هَوَاهَا
لَا وَلَا أَفَلَتْ مِنْهَا فَاتِنِ

أَبَدَ الدَّهْرِ وَإِنْ كَانَ إِلَهًا
قَرِيَّتُهُ وَاحْتَوَتْهُ قَبِضَتَاهَا

(٣) ديوانه / ٣٤ .

(٤) ديوانه / ٥٤٤ .

(٥) السابق / ٥٨١ .

٢- قال أمير الشعراء أحمد شوقي (٦) :

عَلَّمُوهُ كَيْفَ يَجْفُو فَجَافَا ظَالِمٌ لَاقِيَتْ مِنْهُ مَا كَفَى
مَسْرَفًا فِي هَجْرِهِ مَا يَنْتَهَى أَتْرَاهُمْ عَلَّمُوهُ السَّرْفَا
جَعَلُوا ذَنْبِي لَدَيْهِ سَهْرِي لَيْتَ بَدْرِي إِذْ دَرَى الذَّنْبَ عَافَا
عَرَفَ النَّاسُ حَقَّوْقِي عِنْدَهُ وَغَرِيْمِي مَا دَرَى مَا عَرَفَا

وتقطع البيت الأول يكون على الوجه الآتي :

عَلَّمُوهُ كَيْفَ يَجْفُو فَجَافَا ظَالِمٌ لَا قِيَتْ مِنْهُ مَا كَفَا
٥١١٥١ ٥١١٥١ ٥١١٥١ ٥١١١ ٥١١٥١ ٥١١٥١
فَاعَلَاتِنَ فَاعَلَاتِنَ فَعَلَا فَاعَلَاتِنَ فَاعَلَاتِنَ فَاعَلَاتُ

العروض **محدوفة** ، والضرب أيضا **محدوف** .

ومن هذا الضرب قول الحلاج (٧) :

أَنَا مَنْ أَهْوَى ، وَمَنْ أَهْوَى أَنَا نَحْنُ رُوحَانُ حَلَلْنَا بَدْنَا
نَحْنُ مُذَكِّنَا عَلَى عَهْدِ الْهَوَى تُضْرِبُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ بِنَا
فَإِذَا أَبْصَرْتَنِي أَبْصَرْتَهُ وَإِذَا أَبْصَرْتَهُ أَبْصَرْتَنَا
أَيُّهَا السَّائِلُ عَنْ قِصَّتِنَا لَوْ تَرَانَا لَمْ تُفْرِقْ بَيْنَنَا
رُوحُهُ رُوحِي وَرُوحِي رُوحُهُ مَنْ رَأَى رُوحَيْنِ حَلَا بَدْنَا ؟

٣- قال الحسناني عبد الله تحت عنوان (الجرح الغائر) في ديوانه (عَفْتُ

سكون النار) (٨) :

(٦) الشوقيات / ٢ : ١٣٢ .

(٧) ديوان الحلاج / ٥٥ ، ورواية البيت الأخير فيه : حَلَّتْ بَدْنَا .

(٨) عفت سكون النار / ٤٢ .

هذه البسمة لا تفهمنى
لا تدلُّ فى قلبنا ذوايا
لا تهوون من شقاء لم يهن

وتقطيع البيت الأول :

نحُّها عنى فقد فات الأوان
لم يجد عندكم فضل حنان
لا تقل : كان ، فما تمحوه (كان)

هـ	هـ	هـ	هـ	هـ	هـ
هـ	هـ	هـ	هـ	هـ	هـ
هـ	هـ	هـ	هـ	هـ	هـ
هـ	هـ	هـ	هـ	هـ	هـ

العروض محذوفة . أما الضرب فمقصور ، والقصر - كما سبق تعريفه - هو حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله .

وبقية القصيدة التى سبقت منها أبيات هى :

فى طفل لم يمتته الحدثان فانزوى ينشج فى غير امان فيم ذا الدمع فيُعنيه البيان لو تبدت قبل ايفال الطعان ودموع لا تمل الجريان بفؤاد عاش دهرًا لا يعان تقصدان الخير ، لكن عاجزان ان يجيبا البشر وجه أو لسان وأرائيك وتأبى الشفستان تنكأ الجرح ودغسه للزمان	كيف ينسى دمة نازفة خاف يوما ان يرى منتحبا خاف ان يسأل منكم سائل هذه البسمة كانت بلسما أى جدوى الآن ؟ صدر مثقل أى عون بعد ان قر الأسى نحُّها عنى ، وعفوا ، انتما نحُّها عنى ، فما فى طاقتى ولكم قلت : أدارى حزنى يا شقيقى نفذ السهم فلا
--	---

ولعلى محمود طه قصيدة بعنوان (مصرع سياسى) (٩) تقع فى ستة وعشرين

بيتًا يقول فى ختامها :

(٩) ديوانه / ٨٥٤ .

يا زعيمَ الشعب هذى محنةً
ليست الأولى وقد كنتَ لها
قَدْرَ الله، وما قدره
من يكن مثلكَ في إيمانه
إننى أرثى لمصر رجلاً

فوق ما يحمل طوقَ الزعماءُ
غرضاً، منه لك الروحُ وقاءُ
ليس يُعفى منه سكان السماء
كيف أدعوه لصبرٍ أو عزاء
مصرُ منا فيه أولى بالثناء

وخلاصة الأمر فى الرمل التام أن عروضه دائماً محذوفة ، أما الضرب فيدور بين الصحة والحذف والقصر .

هذا هو المشهور والمتعارف عليه بين العروضيين ، لكنهم أوردوا للرمل التام عروضاً صحيحة لها ضرب مثلها ، ووسموها بالشذوذ (١٠) ، وذكروا من أمثلتها قول الشاعر (١١) :

إن ليلى طال والليلُ قصيرُ
وقول الآخر :

طال حتى كاد صبحٌ لا ينيرُ

يا خليلي اعذرانى إننى من
وقول الثالث :

حُبُّ سلمى فى اكتئاب وانتحابِ

رُبَّ ليلٍ أخمد الأنوارَ إلا
قد نعمنا بدياجيه إلى أن

نورٌ ثغر أو مُدام أو ندامِ
سَلَّ سيفُ الصبح من غمِّد الظلامِ

وعلى هذه الصورة وردت قصيدة للمتنبى يقول فيها (١٢) :

إنما بدر بن عمارة سحابُ
إنما بدر رزايا وعطايا
ما يُجيلُ الطرف إلا حميدتهُ

هَطِلٌ فيه ثوابٌ وعقابُ
ومنايا وطعانٌ وضرابُ
جهدُها الأيدي وذمُّته الرقابُ

(١٠) حاشية الدمنهورى / ٥٢ .

(١١) انظر : محيط الدائرة / ٧٤ .

(١٢) ديوان المتنبى / ١٤٣ ، وانظر : شرح تحفة الخليل / ٢١١ .

وعدتها تسعة أبيات آخرها قوله :

ليس بالمنكر إن برزت سبباً
غير مدفوع عن السبق العراب

وللشاعرة عليّة الجعار مقطوعتان على هذا الوزن طول كل منهما خمسة أبيات عنوان الأولى (يا بعيد الدار)^(١٣) وعنوان الثانية (توأم الروح)^(١٤) ، تقول في الأولى :

يا بعيد الدار في عينيك داري
إنني أحيا على البعد وقلبي
إنني أهواك في بُعدٍ وقربٍ
إن في حبك سعدي وهنائي
يا بعيد الدار قد طال انتظاري
فيهما أمني ويلي ونهاري
يكتوى من لفحة الشوق بنار
لست أخفي الحب يوماً أو أداري
إن فيه عزتي فيه فخاري
هل يضيع العمر مني في انتظار ؟

وقد استخدمت نازك الملائكة الرمل التام صحيح العروض ، أما الضرب فيختلف بين الحذف والقصر والصحة من مقطوعة إلى أخرى ، مع التزامها تشابه تقفية الأشطر الأولى من كل مقطوعة . تقول في قصيدتها (في وادي العبيد)^(١٥) :

ضاع عمري في دياجير الحياة
ها أنا وحدي على شط الممات
ليس في عيني غير العبرات
ليس في سمعي غير الصرخات
وخبت أحلام قلبي المفرق
والأعاصير تنادي زورقي
والظلال السود تحمي مفرقي
أسفاً للعمر ماذا قد بقي

(١٣) أتحدى بهواك الدنيا / ٢٢ .

(١٤) السابق / ١٨ .

(١٥) ديوانها / ١ : ١٩٠ ، وانظر أيضاً (مرثية غريق) من ١١٧ إلى ١٥٢ ، وبعض مقاطع (الغروب) ص ١١٩ ، و (ذات مساء) ص ١٨٨ ، وبعض مقاطع (على وقع المطر) ص ١٩٨ ، و (الخطوة الأخيرة) ص ٦٦١ . وانظر نماذج أخرى للشاعر محمود أبو الوفا في صفحات ٢٨٢ - ٢٨٣ من (محمود أبو الوفا : دواوين شعره ودراسة بأقلام معاصريه) .

(ب) الرمل المجزوء

هو ما تكون - كما سبق أن بينا - من أربع تفعيلات ، في كل شطر ثتان منها .

١- قال إيليا أبو ماضى تحت عنوان (الغبطة فكرة) (١٦) :

أيها الشاكي الليالى	إنما الغبطة فكره
رئما استوطنت الكو	خ وما فى الكوخ كسره
وخلت منها القصور ال	عاليات المشمخره
تلمس الغصن المعرى	فإذا فى الغصن نضره
وإذا رفقت على القف	راسنوى ماء وخضره
وإذا مسست حصاة	صقلتها ففهي دره
لك ، ما دامت لك ، الأز	ض وما فوق المجره
فإذا ضيعتها فال	كون لا يعادل ذره

وتقطع البيت الأول هكذا :

أيهششا	كلليالى	إنمغيب	طه فكره
١٥١١٥١	١٥١١٥١	١٥١١٥١	١٥١١١
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

العروض صحيحة والضرب صحيح .

ولنزار قباني قصيدة على هذه الصورة فى ديوانه (أنت لى) (١٧) يقول فيها:

مرحباً ماردة البحر على الأشواق طوفى
غمسى فى الماء ساقين كتسبيح السيوف
وانبضى حرفاً من النار على ضلع الرصيف
واشردى أغنية فى الرمل شقراء الحروف

(١٦) ديوانه / ٤٧١ .

(١٧) أنت لى / ٧٤ .

كما أن لعلی محمود طه قصيدة بعنوان (قُبلة) (١٨) عدتها ثمانية وعشرون بيتا في سبعة مقاطع يقول في المقطع الأول منها :

قُبلةٌ من ثغرك الباسمِ دنيا وحياةُ
تلتقى الروحان فيها والمنى والصَّبواتُ
لغةٌ وحُدَّتِ الألسُنُ فيها واللفاتُ
نُبُعها القلبُ ومَجراها الشفاءُ النَّضيرَاتُ

وأخرى بعنوان (خمرة الشاعر) (١٩) تقع في ستة وأربعين بيتا يقول في مطلعها :

رَيْتِي، رِيَّةُ أشعارى وحبى وهنائى
هِيَ حُورِيَّةُ غابٍ لم تَبينَ للشعرَاءِ
وعروسٌ من بناتِ الجنِّ لم تَبْدُ لرائى
مثلها لم يَرِ صيادٌ على صفحة ماءٍ
فتنةُ الشاعرِ فى وحدته كلِّ مساءٍ

٢- قال العباس بن الأحنف (٢٠) :

إننى ودَعْتُ قَلْبِي
غلبَ الهمُّ عليهِ
حين بالحبِّ جَمَحُ
كلمما رَجَى الفَرْحُ

(١٨) ديوانه / ٤٩ .

(١٩) السابق / ٤٩٣ .

(٢٠) ديوانه / ٤٥ .

وتقطيع البيت الأول :

إِنَّنِي وَدُ دَعْتُ قَلْبِي فاعلاتن فاعلاتن
حِينَ بِلْحُبِّ بِجَمْعُ فاعلاتن فاعلا

العروض صحيحة ، والضرب محذوف .

وعلى هذه الصورة ورد قول خليل مطران تحت عنوان (غرام طفلين) (٢١) :

انت تَبْغِي السُّيَرَا شَاغلا عما ترى
مُؤْتِرا أن تَعْلَمَ الجَا رِيَ مِمَّا قَدْ جَرِي
راضِيَا من خِْبْرَة أنْ لَا تَجْوز الخِْبْرَا
فإِذَا مَا كَانَ لِي حُسْنُ حَظِّ قُدْرَا
طَبْتُ نَفْسَا لِحَدِيثِ سَقَاتَهُ مَعْتَذِرَا
عَاطِلٌ يَحْلِي مَسْتَى تَلُّ قِ عَلَيْهِ نَظْرَا

مع ملاحظة تصريع البيت الأول ومن ثم جاءت العروض محذوفة مثل الضرب، بيد أن ذلك غير مقبول في البيت الرابع ، ولعله خطأ من الناشر ، وربما كانت رواية البيت :

فإِذَا مَا كَانَ لِي مِنْ حَسْنِ حَظِّ قُدْرَا

وعلى الصورة نفسها قال أحمد رامى تحت عنوان (إن حالى فى هواها) (٢٢) :

إن حَالِي فِي هَوَاها عَسَجَبُ أَيُّ عَسَجَبِ
لَيْسَ يُرْضِيَنِي رِضَاها ثُمَّ يُشْقِيَنِي الغَضَبِ
فإِذَا طَالَ جَفَاها جَدُّ لِي مِنْهُ سَبَبِ
فَتَطَلَّبْتُ مَنَفَاها وَالِيها المَنْقَلَبِ

* * *

وَصَلُّها عَذْبُ المَجَانِي مِنْ أَقْبَانِيْنَ الغَزَلِ

(٢١) ديوان الخليل / ٢٢٣ .

(٢٢) ديوان رامى / ١٨٧ .

بَاعَتْ نُورَ الْأَمْنِ
وَهِيَ فِي الْبِعْدِ عَالِلٌ
وَالْأَمْنُ لَانِي لَا تَمَلُّ

هَجَرَهَا حُلُو الْمَعَانِي
هِيَ شُغْلٌ فِي التَّدَانِي
أَصْبَحَتْ كُلَّ الْأَمَانِي

وقال أحمد مستجير تحت عنوان (يا قلب) (٢٣) :

مَا الَّذِي قَدِ أَوْجَعَكَ ؟
لَا مُمْ هَزَّتْ مَضْجَعَكَ
ضَى تِنَادِي أَضْلَعَكَ ؟
قَدِ بَرَّتْ قَلْبِي مَعَكَ

قَدِ بَكَيْتَ الْيَوْمَ قُلُّ لِي
ذَكَرِيَّاتِ الْأَمْسِ وَالْآ
أَمْ بَقَايَا مِنْ ثَرَى الْمَا
وَوَجَعُومٌ وَوَدْمَعُومٌ

٣- قال حامد طاهر تحت عنوان (اذكريني) (٢٤) :

بِكِ لَمْ أَطْرُقْ سِوَاهُ
قَلْبُ أَغْلَقَتْ الْحَيَاهُ

أَنَا لَمْ أَطْرُقْ سِوَايَ
فَأَذْكَرِي أَنْكَ دُونَ الْ

وتقطيع البيت الأول :

بك لم أطرق سواه
فعلاتن فاعلاتن

أنلم أطرق سواي
فعلاتن فاعلاتن

العروض صحيحة ، والضرب مقصور .

وهذه الصورة مستحدثة ، لم يُشر إليها العروضيون القدامى .

وعلى هذه الصورة ورد قول صالح جودت ترجمة عن توفيق الحكيم (٢٥) :

حينما ضلَّ الهدى واغتال قابيلُ أخاه

(٢٣) عزم ناى قديم / ٩٠ .

(٢٤) نافذة فى جدار الصمت / ٨٠ .

(٢٥) الله والنيل والحب / ٢٠٦ .

اقشعرت أرضنا العذراء من مرأى دماها
فإذا أول زلزال على وجه الحياها

وقوله ترجمة عن علية فهمى (٢٦) :

لهفَ نفسي إذ تلاقينَا على عهدٍ وثيقُ
أى نارِبين كفضينا سرتُ ؟ أى حريقُ ؟
عجبا كيف أفقنا من هوى ليس يفيقُ ؟
وتفـرقنا مع الأيام كلُّ فى طريق

وقوله ، ترجمة عن سفير الأرجنتين فى القاهرة ، عن النيل (٢٧) :

أيها السارى على بحر الليالى كالسفين
حاملا من سيرة الماضى عبير الخالدين
وأساطير الخوالى وتراث الغابرين
قل لمن يسأل عن عمرك : ما عمرُ السنين ؟
أنت يا نيلُ شبابٌ دائمٌ فى كلِّ حين

وقول شوقى على لسان أنطونيو فى (مصرع كليوباترا) (٢٨) :

أيها الشَّادى إيأسُ
أنا لا أطربُ حـتى
بَلغَ السُّكْرُ مَـدَاهُ
أسمعُ (الحبُّ الحياة) !!

٤- قال ابن عبد ربه (٢٩) :

يا هـلالاً فى تجنّيه
وقضيباً فى تشنّيه

(٢٦) السابق / ٢٢٩ .

(٢٧) السابق / ٢٣٥ .

(٢٨) مصرع كليوباترا / ٤٣ .

(٢٩) العقد الفريد / ٦ : ٢٧٣ .

والذى لستُ أسْمِيه
شادنُ ما تقدرُ العَيْنُ
كلمة ما قبله شَخْ
« لان حتى لو مشى الذرُّ (م) عليه كاد يُدميه ،
— ولكننى اكنيه
— ن تراه من تالِيه
— ص رأى صورته فييه

والبيت الأخير هو شاهد العروضيين على هذه الصورة ، ضمنه صاحب العقد
الفريد مقطوعته ، وتقطع هذا البيت :

لان حَتَّتَا لَو مَشَدَذَرُ رُعَلِيَه كاد يدميه
فاعلاتن فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن

العروض صحيحة ، أما الضرب فمسيب .

والتسبيغ : زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف .

وليس لهذه الصورة - فيما أعلم - نماذج أخرى تعضدها مما يرجح أنها
صناعة عروضية .

٥- قال إيليا أبو ماضى من قصيدة بعنوان (هاتها) (٣٠) :

هاتها فى القـدحِ نسممة فى شـبَحِ
هاتها فى النفس فى حاجة للفرحِ
واسمقنيها كـوثرًا وعلى أقتـرحِ
إن تكن قد حُرمتُ فعلى المستـقبحِ

وتقطع البيت الأول :

هاتها فى قـدحِ نسمتن فى شـبَحِ
فاعلاتن فعلا فاعلاتن فـعـبـلا

(٣٠) ديوانه / ٢٤٢ .

العروض محذوفة وضربها مثلها .

وهناك من يرى الأبيات السابقة وأمثالها من مشطور المديد ، اعتمادا على أن الدائرة التي استخرج منها تفرض كونه مكونا من ثمانى تفعيلات (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) فى كل شطر ، بل بالغ بعضهم فى زعمه أن أمثال هذه الأبيات من المديد التام وأنها مصرعة، وذلك كله اعتماد على افتراضات لا يؤيدها الواقع الشعرى، ومن ثم اتبعنا رأى الزجاج فى عد هذه المقطوعة من مجزوء الرمل^(٣١).

ومن أروع النماذج التي جاءت على هذه الصورة قول السلعة أم السليك^(٣٢) :

طاف يبيغى نجوة	من هلاك فـهـلاك
ليت شعري ضلّة	أى شىء قـتـلك ؟
أم مريض لم تُعد	أم عدوّ خـتـلك ؟
أم تولى بك ما	غـال فى الليل السـلك
والمنايا رصـد	للفـتى حيث سـلك
أى شىء حـسن	لفـتى لم يكـلك ؟
كل شىء قـاتل	حـيين تلقى أجـلك
طال ما قـسد نلت فى	غـير كـد أملك
إن أمـراً فـادحـا	عن جـوابى شـغلك
سأعزى النفس إذ	لم تُجب من سـألك
ليت قلبى سـاعة	صـبره عنك ملك
ليت نفسى قـدمت	للمنايا بـدلك

وللبهاء زهير قصيدة على هذا الوزن ، وسمها المحققان سهوا بأنها من مشطور الرمل ، وهى من مجزوءه ، وعدتها اثنا عشر بيتا يقول فيها^(٣٣) :

(٣١) انظر حاشية الدمنهورى / ٥٣ ، ومحيط الدائرة / ٢٧ ، ٧٥ ، ٧٦ ، وشرح تحفة الخليل /

(٣٢) ديوان الحماسة / ٢٧٩ ، ٢٨٠ .

(٣٣) ديوانه / ١٦٣ .

وَيْحَ قَلْبِ أَلْفَافِهِ
لَيْتَهُ لَوْ أَتْلَفَهُ
لَمْ أَصِلْ أَنْ أَقْطِفَهُ
لَمْ أَطِقْ أَنْ أَعْطِفَهُ
خَلَّتْهُ أَنْ يَخْلِفَهُ

تَائِهٌ مَّا أَصْلَفَهُ
كَلَادٌ أَنْ يُتْلِفَهُ
أَيُّ رَوْضِ زَاهِرٍ
وَقَضِيْبِ نَاعِمٍ
أَخْلَفَ الْوَعْدَ وَمَا

وللشاعر محمد الأسمر قصيدة بعنوان (أين ميزان الحمى) (٣٤) تقع في

خمسة وأربعين بيتا مطلعها :

هَذِهِ خَيْرُ الذِّكْرِ
وَالْوَزِيرُ الْمَقْتَدِرُ
خَيْرُ رُفَى يَوْمِ ذِكْرِ

صَاحِ وَالذِّكْرَى عِبْرُ
أَيْنَ مِيزَانِ الْحِمَى
وَالَّذِي إِنْ يُذَكَّرَ الرَّأْسُ

خلاصة الأمر أن مجزوء الرمل تكون عروضه صحيحة وضربها إما صحيح

مثلها ، أو محذوف ، أو مقصور ، أو مسبغ . وربما جاءت العروض محذوفة وضربها
مثلها .

(ج) الرمل المشطور

استخدم الشعراء المعاصرون الرمل مشطورا ، بحيث يكون البيت الشعري

مكونا من ثلاث تفعيلات فقط ؛ فتكون عروضه هي ضربه ، وقد صيغت عليه

النماذج الآتية :

١- الضرب الصحيح :

وتمثل هذا الضرب قصيدة لنازك الملائكة تتكون من ستة مقاطع ، كل مقطع

عبارة عن ثمانية أبيات ، لكل مقطع قافية مخالفة . تقول في المقطع الأول (٣٥) :

(٣٤) ديوان الأسمر / ٦١٢ .

(٣٥) ديوانها / ١ : ٦٣٠ .

فى دمي لحنٌ من الشوق جديدُ
والمجاليُّ حوالىً نشيدُ
ليلتى هذى ابتسامٌ وسُعودُ
طاف بالأفقِ فغناهُ الوجودُ
هى يا قيثارتي لحنٌ سعيدُ
هى شعراً، هى وحنٌ ، هى عُودُ
هذه الليلةُ للعالمِ عيدُ
وهى يا قيثارتي الحلم الوعيدُ

وفى ديوان العقاد قصيدتان على هذه الصورة اتخذتا نظام الرباعيات بحيث اتحد
روى الشطر الرابع فى كل المقطوعات ، والأولى من الشاعر محمود عماد (٣٦) وتقع فى
إحدى عشرة رباعية ، والثانية رد من العقاد عليه فى عشر رباعيات (٣٧) ملتزم فيها ما
التزم المرسل فى قصيدته ، والضرب فى جميع الأشطر صحيح (فاعلاتن) .

كما أن قصيدة (الجندول) (٣٨) لعلى محمود طه استغلت معطيات هذا
البحر فى صورته المشطورة الصحيحة الضرب فجاءت قمة فى الروعة والجمال ،
ونظامها أقرب إلى نظام الموشحات منه إلى نظام القصائد المعروف .

ولصالح جودت قصيدة على هذا الوزن فى اثنى عشر بيتا بعنوان
(غضبى) (٣٩) ، وأخرى فى ثمانية عشر بيتا بعنوان (حب جديد) (٤٠) ، وثالثة فى
أربعين بيتا بعنوان (أحلام المنصورة) (٤١) وإن اتخذت نظام المقطوعات .

(٣٦) ديوان العقاد / ٦٨ .

(٣٧) السابق / ٦٩٠ .

(٣٨) ديوانه / ٢٢٥ .

(٣٩) الله والنيل والحب / ٢٣ .

(٤٠) السابق / ٥٠ .

(٤١) السابق / ٢٥ .

٢- الضرب المحذوف :

ويمثله قول العقاد فى قصيدة بعنوان (القمراء) (٤٢) :

كَلِمَا أَشْرَقَ فِي اللَّيْلِ الْقَمَرُ
وَسَهَّهَا النَّاسُ وَلَاذُوا بِالْحُجَرِ
خَلَّتْ أَرْوَاحًا تَدَاعَتْ لِلسُّمَرِ
زَمَرًا تَهْمَسُ مِنْ حَوْلِ زَمَرٍ :
أَنْ هَذَا الْحَسَنُ لَا يَمْضِي هَذَرُ
حَيْثَمَا أَسْفَرَ نَوْرًا وَانْتَشَرُ
وَحَلَا فِي خَلْوَةِ اللَّيْلِ السُّهَرِ
فَهَنَا لَا رَيْبَ حَسٌّ وَيَصْرُ
شِيمَةُ الْمَسْحُورِ يَقْفُو مِنْ سَحَرِ

٣- الضرب المقصور :

وتمثله قصيدة بعنوان (تسمعون الآن) (٤٣) لمحمود أبو الوفا عدتها ثمانية

عشر بيتاً يقول فيها :

نَسْمَعُونَ الْآنَ شَكْوَى الْفُقَرَاءِ
دَائِمًا يَشْكُونَ ظَلَمَ الْأَغْنِيَاءِ
مَا الَّذِي تَشْكُونَهُ يَا جُحْدَاءِ
عِنْدَنَا الرَّادِيُو وَسَهْرَاتُ الْمَسَاءِ
وَلِيَسَالِي أُمَّ كَلْثُومِ الْوَضَاءِ
لَيْلَةٌ وَاحِدَةٌ فِيهَا الْغَنَاءُ
عَنْ غَنَاءِ وَكَسَاءِ وَدَوَاءِ
بَلْ عَنِ السُّودَانِ أَيْضًا وَالْجَلَاءِ

ديوان العقاد / ٤٢٩ .

(محمود أبو الوفا / ١٩٣ .

وله أيضاً قصيدة نشرت في ديوان خاص سنة ١٩٥٢، وأعيد نشرها في مجموعة دواوينه تحت عنوان (عنوان النشيد) ، عدتها اثنان وخمسون وثلاثمائة بيت^(٤٤) ، سارت كلها على الرمل المشطور ، وتراوحت أضرِبها بين الصحة والقصر والحذف ، كما أن له قصيدتين أخريين من مشطور الرمل : الأولى بعنوان (يا بنات النيل)^(٤٥) مكونة من تسعة عشر بيتاً ، والثانية بعنوان (انتظاري طال) وتقع في أربعين بيتاً^(٤٦) .

وللعقاد قصيدة بعنوان (بنيته)^(٤٧) سار فيها على نظام الخمسات ، فغير في قوافي الأشطر الأربعة الأولى ، والتزم روى الشطر الخامس ، وجاء الضرب مقصوراً في جميع المقطوعات عدا المقطوعة الرابعة من القصيدة الواقعة في ست خماسيات .

وللعقاد أيضاً قصيدة مطولة بعنوان (آه من التراب)^(٤٨) قالها في رثاء الأديبة مي زيادة ، وهي مكونة من ثمانى عشرة خماسية سار فيها على النظام السابق.

أما الشاعر المهندس على محمود طه فله مطولتان من مشطور الرمل : الأولى بعنوان (بين الحب والحرب)^(٤٩) وتقع في مائة وثمانية أبيات مقسمة على تسعة مقاطع كل مقطع اثنا عشر شطراً ، استخدم الضرب الصحيح في المقاطع : الأول والثالث والرابع والخامس والسادس والسابع والثامن ، والضرب المحذوف في المقطع الثانى ، أما المقطع التاسع والأخير فكان الضرب فيه مقصوراً .

وأما الثانية فعنوانها (فاروس الثانى)^(٥٠) وطولها اثنان وسبعون شطراً

(٤٤) محمود أبو الوفا / ٤٢ .

(٤٥) السابق / ١٩٨ .

(٤٦) السابق / ٢٠١ .

(٤٧) ديوان العقاد / ٦٩٢ .

(٤٨) ديوان العقاد / ٢١٤ .

(٤٩) ديوانه / ٦٣٥ .

(٥٠) السابق / ٦٥٧ .

مقسمة أيضاً على تسعة مقاطع ، كل مقطع ثمانية أشطر ، وورد الضرب مقصوراً في المقطع الأول ، ومحدوفاً في المقطع الثامن ، وصحيحاً في بقية المقاطع .

وكل ما سبق استخدامات للرمل لم يشر إليها العروضيون ، ولكن الشعراء المعاصرين بحسبهم المرهف وشاعريتهم المحلقة استخدموا معطيات هذا البحر التي قررت له في نمطيه التام والمجزوء ، ونفذوها ببراعة فائقة في وزنه المشطور الذي يحسب لهم دونما أدنى شك .

٦ - الكامل

تفعيلة هذا البحر تتكون من فاصلة صغرى ووتد مجموع (١١٥١١١) ، أى (مُتَفَاعِلُنْ) ، وينتج عن تكرارها ست مرات ، ثلاث فى كل شطر ، بيت من الكامل التام ، أما إذا تكررت أربع مرات ، فى كل شطر ثنتان ، فذلك الكامل المجزوء .

(أ) الكامل التام

١- قال إيليا أبو ماضى تحت عنوان (الفيلسوف المجنح) (١) :

يا أيها الشادى المغرّد فى الضحى
طوباك إنك لا تفكر فى غد
إن كنت قد ضيّعت إلفك إننى
أهواك إن تُنشد وإن لم تُنشد
بدء الكآبة أن تفكر فى غد
أبكى على إلفى الذى لم يُوجد

وتقطع البيت الأول يكون هكذا :

يا أيهش شاد لمغر رد فضضحا
١١٥١٥ ١١٥١٥ ١١٥١١ ١١٥١٥ ١١٥١١
متفاعلن متفاعلن متفاعلن
أهواك إن تنشد وإن لم تنشدى
١١٥١٥ ١١٥١٥ ١١٥١١ ١١٥١٥ ١١٥١١
متفاعلن متفاعلن متفاعلن

العروض **صحيحة** ، والضرب أيضا **صحيح** ، وليس سكون ثانى التفعيلة فى

هذا النوع بلازم .

ومن هذا النمط قول نزار قبانى فى قصيدة بعنوان (بريدها الذى لا يأتى)

من ديوان (الرسم بالكلمات) :

(١) ديوانه / ٢٥٥ .

حجرية الإحساس لن تتغيرى
ما أسخف الأعدار تبتدعيتها
سنة مضت وأنا وراء ستائرى
كل الذى عندى رسائل أربع
هذا بريد، أم فتات عواطف
يا أكسل امرأة تخط رسالة
أنا من هواك ومن بريدك متعب
لا تتعبى يدك الرقيقة إننى
إنى أريحك من عناء رسائل
الحرف فى قلبى نزيه دائم

إنى أخاطب ميتا لن يسمعا
لو كان يمكننى بها أن أقنعا
أستنظر الصيف الذى لن يرجعا
بقيت - كما جاءت - رسائل أربع
إنى خدعت، ولن أعود فأخدعا
يا أيها الوهم الذى ما أشبعا
وأريد أن أنسى عذابكما معا
أخشى على البللور أن يتوجعا
كانت نفاقا كلها وتصنعا
والحرف عندك ما تعدى الإصبع

٢- قال الشاعر محمود غنيم فى (جمال الريف) من ديوانه (صرخة فى واد):

عشقوا الجمال الزائف المجلوبا
قدستُ فيك من الطبيعة سرها
ولقد ذكرتُك فادكرتُ طفولتى

وعشقتُ فيك جمالك الموهوبا
أنعم بشمسك مشرقا وغروبا
وتمائمى . طوبى لعهدك طوبى

وتقطيع البيت الأول :

عشِقْ لُجْمَا لَزَائِفَ لِمَجْلُوبَا
مُتَّفَاعِلِن مُتَّفَاعِلِن مُتَّفَاعِلِن
١١٥١١ ١١٥١٥ ١٥١٥١

وعشقت فى ك جمالك ل موهوبا
مُتَّفَاعِلِن مُتَّفَاعِلِن مُتَّفَاعِلِن
١١٥١١ ١١٥١١ ١٥١٥١

العروض صحيحة ، ولعل هذا القول لا يروقك ، لأنك تراها مقطوعة !!

وأنبهك إلى أن هذا القطع إنما جاء بسبب التصريح ، والتصريح : هو تغيير
العروض عما تستحقه حتى توافق الضرب فى وزنه وقافيته (٢) ، ويحدث ذلك عادة

(٢) انظر شفاء الغليل / ٢٦٠ ، ونهاية الراغب / ٩٦ ، و صفحة ٢٢٦ وما بعدها من هذا الكتاب .

وقد عالج هذه القضية مرة أخرى الصديق الدكتور محمد الطويل بمقال بعنوان (نادر الكامل) وأورد نماذج أخرى فوق ما أورده الأستاذ الراضى (٦) .
ونضيف إلى ما ذكره الباحثان من نماذج قول أبى دهب الجمحى (٧) :

عقم النساء فما يلدن شبيهه
متهلل بنعم، بلا متباعد
نزر الكلام من الحياء تخاله
إن النساء بمثله عقم
سيان منه الوفر والعدم
ضمناً وليس بجسمه سقم

وقول العباس بن الأحنف (٨) :

ليس الخلى من الهوى كمعذب
حسب الهوى جوراً فقد بلغ الهوى
أبقى الهوى لأخيك نفساً حرة
وإذا انتهى الداء العيأ بأهله
لم يمس من حر الهوى خلواً
بى يا محمد غاية البلوى
حرى وجسماً ناحلاً نضوا
يوماً فداء أخى الهوى الأدوا

وقول أبى نواس (٩) من قصيدة فى ثمانية أبيات :

لا تذهلن عن ابنة الكرم
واعلم بأنك إن لهجت بغيرها
وإذا شهدت عدوها فى محفل
وإذا شربت فكن لها متمطماً
فيها تماسك قوة الجسم
هطلت عليك سحابة الهم
فاقصد إليه بأقبح الذم
حتى تبين طيب الطعم

ولإيليا أبى ماضى تسعة أبيات فى قصيدة (الشاعر والملك الجائر) (١٠)

يقول فيها :

(٦) مجلة الشعر القاهرية عدد يوليو ١٩٨١ م .

(٧) الأغانى / ٧ : ١٢٤ .

(٨) ديوانه / ١٦٣ .

(٩) ديوانه / ٦٩٤ .

(١٠) ديوانه / ٧٩١ .

القصر ينبئ عن مهارة شاعر
هو للأولى يدرون سر جماله
ستزول أنت ولا يزول جلاله

لَبِقٍ وَيَخْبِرُ بَعْدَهُ عِنَّا
فَإِذَا مَضَوْا فَكَانَهُ دُكًّا
كَالْفَلَكِ تَبَقَى إِنْ خَلَتْ فُلُكًا

ثم غير القافية في الأبيات الستة التالية فقال :

والروض ؟ إن الروض صنعة شاعر
وشئ حواشيه وزين أرضه

سَمَحِ ضَرْبِ رَائِقِ جَزَلِ
بِرَوَائِعِ الْأَلْوَانِ وَالظَّلِ

إلى آخر الأبيات .

أما الإقعاد : الذى تحدث عنه الباحثون فهو : أن تبني بعض أبيات

القصيدة على عروض من أعاريض بحرهما وبعضها الآخر على عروض أخرى ، كما
فى قول أبى دلالة (١١) :

إني لأحسب أن سأمسي ميتًا
من حب جارية الجنيد وبغضه
فكلاهما يشفى به سقمي

أو سوف أصبح ثم لا أمسى
وكلاهما قاضٍ على نفسي
فإذا تكلم عادلى نكسى

إذ إن عروض البيتين الأولين صحيحة (متفاعلن) فى حين وردت عروض

الثالث حذاء (متفا) .

وهناك عيب مناظر للإقعاد بيد أنه يحدث فى الضرب وهو **التحريد** ، ومعناه

أن تبني بعض أبيات القصيدة على ضرب من أضرب بحرهما وبعضها الآخر على
ضرب آخر (١٢) .

خلاصة الأمر فى الكامل التام أنه إذا كانت عروضه صحيحة أمكن أن يأتى

(١١) الأغاني / ١٠ : ٢٧٠ ، وانظر نماذج أخرى جـ ٥ ، ص ١٢٥ ، جـ ١٦ ، ص ١٧٨ ، جـ ١٧ ،
ص ٢٩٤ ، جـ ١٩ ، ص ٣٠٩ .

(١٢) حاشية الدمهورى / ١٠٢ .

ضربه صحيحاً ، ومقطوعاً ، وأحدٌ مضمراً ، والأخير أقل الثلاثة وروداً في الشعر العربي .

ومن النماذج التي لم يعتد بها العروضيون ما إذا ورد الكامل التام صحيح العروض مذيّل الضرب ، والتذييل : زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع . من ذلك قول أبي العتاهية من قصيدة في ستة عشر بيتاً (١٣) :

لله ذرُّ ذوى العقول المشعباتُ أخذوا جميعاً في حديث الترهاتُ
وأما وربُّ المسجدين كليهما وأما ورب منى ورب الراقصاتُ
وأما ورب البيت ذى الأستار والـ مَسْعَى وزمزمَ والهدايا المشعراتُ
إن الذى خُلِقَتْ له الدنيا ، وما فيها لنا ذلٌّ ، يجلُّ عن الصفاتُ
وله على الوزن نفسه قصيدة أخرى عدتها عشرة أبيات مطلعها (١٤) :

أهل القبور عليكم منى السلامُ إنى أكلمكم وليس بكم كلامُ
لا تحسبوا أن الأحبة لم يسغُ من بعدكم لهمُ الشرابُ ولا الطعامُ

وله أيضاً بيتان آخران على الصورة نفسها (١٥) :

وللشاعر محمد طاهر الجبلاوى قصيدة بعنوان (إلى جوار البحر) (١٦)
عدتها ستة عشر بيتاً سار فيها على نظام الثنائيات ؛ لكل بيتين قافية ، ومن ثم
استخدم الضرب المذيّل فى الأوليين والخامسة والسابعة والثامنة . يقول فى بداية
هذه القصيدة :

يا بحرُ صوتك فى المساء يهزنى فأنا م أحلم بالسعادة من صداهُ
وكانَ موجك أرغناً فى خاطرى تشدو على أوتاره لحنَ الحياه

وللمرحوم كامل الشناوى مقطوعة بعنوان (ظمأ وجوع) (١٧) يقول فيها :

(١٢) ديوانه / ٧٤ .

(١٤) السابق / ٢٨٨ ، وانظر شرح تحفة الخليل / ١٦٤ .

(١٥) السابق / ٤٠٥ .

(١٦) من بقايا الكأس / ٤٤ .

(١٧) لاتكذبي / ٦٥ .

نبضاً كقلبي لا تقيده الضلوعُ
نبض سرابٍ خادعٍ ظمأً وجوع
طفلاً يعاوده الحنينُ إلى الرجوع
تبكي الخطى منى وترتعد الدموع

أحببتُها وظننتُ أن بقلبيها
أحببتُها وإذا بها قلب بلا
فتركتُها لكن قلبي لم يزلُ
فإذا مررتُ وكم مررتُ ببيتها

وللشاعرة علية الجعار بيتان بعنوان (أنا) (١٨) تقول فيهما :

فإرادتى فى أن أسلمَ للقضاءُ
فى الأرض، أفعَلُ ما يُخططُ فى السماءُ

أنا لا أريد .. إذا أردتُ .. ولا أشاءُ
أنا دُميَّةٌ قدرى يحركُ خطوها

كما ورد الكامل التام صحيح العروض مُرَقَّلَ الضرب ، كما فى قصيدة لمحمد
ابن أحمد الصَّعْدَى الأصل ، الصنعانى المولد والمنشأ ، المتوفى ١٢٢٣ هـ ، يقول
فيها مستخدماً قافيتين فى كل بيت (١٩) :

صبُّ يورِّقُه النسيم إذا سرى	من نحو صنعا	حاملاً طيبَ الرسائلُ
ويثير لوعته الحمامُ إذا علتُ	فى الدوح فرعاً	والزهورُ له غلائلُ
وغدت تُردُّ فى الغصون هديرها	وتמיד سجعا	تدعى شجو البلابلُ

وهى قصيدة من اثنين وعشرين بيتاً أرسلها الشاعر من الحديدية إلى محمود
ابن على الشوكانى المتوفى سنة ١٢٥٠ هـ ، فأجابه الأخير بقصيدة فى واحد
وعشرين بيتاً على الوزن والقافية ، يقول فى مطلعها (٢٠) :

قلبُ تقلب فى فنونٍ من جنو	ن العشق طبعاً	فى رُبى تلك المنازلُ
يُذرى دموعَ عيونه محمراً	وتراً وشفعا	من هوى ظبى الخمائِلُ
سلُّ عنه هل طابت له يا ريم را	مت أرض صنعا	فى ضحاها والأصائلُ
ما العيش إلا فى ذرى الأحباب وال	أتراب قطعاً	كم على هذا دلائلُ

(١٨) أتحدى بهواك الدنيا / ٥ .

(١٩) البدر الطالع / ٢ : ١١٧ .

(٢٠) السابق / ١١٨ .

كما أن من النماذج النادرة جداً أن ترد العروض صحيحة وضربها أخذ فقط
بلا إضمار ، كما في قول العباس بن الأحنف (٢١) :

عاصِ مُسِيءٌ مَذْنِبٌ مَتَعْتَبٌ أخفى رضاه وأظهر الغضباً
إنى اعتذرتُ إليك من ذنب له عندي ليظهر لي الرضا فأبى
أفليس ذايا إخوتي عَجَبًا ؟ قالوا : بلى ، فكفى بذنا عجباً

وقد صرّح البيت الأخير !!

ولإيليا أبي ماضى ستة أبيات فى قصيدة (الشاعر والملك الجائر) (٢٢) على
الصورة السابقة حيث يقول :

والجيش معقودٌ لواءك فوقه ما دمت تكسوه وتطعمه
للخبز طاعته وحسن ولائه هو (لاته) الكبرى و (برهمة)
فإذا يجوع بظل عرشك ليلة فهو الذى بيديه يحطمه
لك منه أسيفه ولكن فى غد لسواك أسيفه وأسهمه
أتراه سار إلى الوغى متهلاً لولا الذى الشعراء تنظمه ؟
وإذا ترنم هل بغير قصيدة من شاعر مثلى ترنمه ؟

ومن النوادر التى وردت على بحر الكامل أيضاً أن ترد العروض صحيحة
وضربها على وزن (مُتَفَاعٍ) أو (فَعْلَان) ، أى حذاء مضمرة ، ثم لحقها ساكن ، ويمثل
ذلك قول نبيه التميمي (٢٣) :

يا رب إنى ما جفوتُ وقد جفتُ فإليك أشكو ذاك يا رياه
مولاةً سوءٍ ما ترق لعبيدها نعم الغلام ويئست المولاه
يا رب إن كسانت حياتى هكذا ضرراً على فما أريد حياه

(٢١) ديوانه / ٢٢ .

(٢٢) ديوانه / ٧٩١ .

(٢٣) الأغاني ٦ : ١٦١ .

٤- قال نزار قباني تحت عنوان (عندما تمطر فيروزا) فى ديوانه

(حبيبتى) :

لا تسألينى هل أحبُّهُمَا ؟
ألدى مــــرأتان من ذهب
أستغفرُ الفيروزَ كيفَ أنا
أبِحظةٍ تَنسِينِ سَيِّدَتِي
وجميعُ أخبارى مَصوْرَةٌ
نهرانِ من تَبغٍ ومن عَسلٍ
وستارتان إذا تحركتَا
عِينِكَ إِنِّي مِنْهُمَا لَهْمَا
ويُقالُ لى : لا أعتنى بهما
انسى الذى بينى وبينهُمَا ؟
تاريخى المرسومِ فوقهُمَا ؟
يومًا فيومًا فى اخضرارهما
ما فكَّرتُ شمسُ بمثلهما
أبصرتُ وجهَ اللهِ خلفهما

وتقطيع البيت الأول :

لا تسألنى هل أحبُّ بهما
أهأهأه أهأهأه أهأهأه
مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن
عِينِكَ إِنِّي مِنْهُمَا لَهْمَا
أهأهأه أهأهأه أهأهأه
مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن

العروض حذف منها الوجد المجموع فهى **حذاء** ، والضرب أيضا **أخذ** .

ومن هذه الصورة قول الحسنانى عبد الله تحت عنوان (اعتذار) فى ديوانه

(عفت سكون النار) :

أنا عابرياً ساقُ ما ألفتُ
أن تقصر الأثوابُ لا شررُ
كلا ، فأنتِ براءةٌ شُفِلتُ
أحسستُه أنا وهو مُندلعُ
أتخونُ من أمنتُ لأعيننا
خسستُ شرابينُ وأوردةُ
عِيناهُ فى كِبَرٍ ولا صِفْرِ
ينقضُ ، هل أحسستِ بالشررِ ؟
بمراحِها عن أعينِ البشرِ
فى الياسمينِ فقلتُ : مَهْ بَصْرِ
فتصبها نارا على الزهرِ
ودمٌ يذللُ لسطوةِ الوَطْرِ

ويقول عن هذه الصورة أستاذنا المرحوم الدكتور إبراهيم أنيس : « لا نكاد

نرى لها مثلاً واحداً في الشعر الحديث « (٢٤) ، كما يقول : «والقصائد التي من هذا النوع قليلة في الشعر العربي بوجه عام» (٢٥) .

وليس الحق مع أستاذنا - رحمه الله - في كلتا مقولتيه ، فهناك كثرة لا تحصى من الشعر قديمه وحديثه على هذه الصورة من صور بحر الكامل منها قصيدة لعمر بن أبي ربيعة تبلغ عدتها ستة عشر بيتاً يقول في مطلعها (٢٦) :

ذكر الرباب وكان قد هَجَرَ ذكرى قُربىة أحدثت وطراً
ولها بأعلى الخيف منزلة هاجت له شوقاً فما صبرا

كما أن لابن الرومي قصيدة على هذه الصورة تقع في ثمانية عشر بيتاً (٢٧) :

ولابن سناء الملك قصيدتان طويلتان على هذه الصورة الأولى عدتها واحد وثلاثون بيتاً مطلعها (٢٨) :

قالوا : مُحِبُّكَ يا حَبِيبُ صَبْرُ ما عند قائلِ ذا الكلامِ خَبْرُ
لما أراد بأن يقولَ : صَبَا عثرَ اللسانُ به فقال : صَبْرُ

والثانية تقع في خمسة وأربعين بيتاً ومطلعها (٢٩) :

من للفريب هفتاً به الفِكرُ لا العيين تُؤنِسُهُ ولا الأثرُ
لا تلتقى أجفانهُ سَهَرًا فكانمما أهدأه إِبْرُ

أما في الحديث فبالإضافة إلى ما سبق ذكره من قصيدتي الشاعرين : نزار قباني والحساني عبد الله - وعدة القصيدة الأولى أربعة عشر بيتاً ، والثانية اثنا

(٢٤) موسيقى الشعر / ٦٨ .

(٢٥) السابق / ٦٩ .

(٢٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة / ٩٣ ، وانظر نموذجين آخرين لعبد الله بن سلام الخذيمي وعبيد

ابن الأبرص في الوحشيات ص ٥٠ ، ١٣٦ .

(٢٧) ديوان ابن الرومي / ١ : ١٤٦ .

(٢٨) ديوان ابن سناء / ٣٨٦ .

(٢٩) السابق / ٥٧٨ .

عشر بيتا - نجد قصيدة لحافظ إبراهيم فى رثاء قاسم أمين عدتها اثنان وأربعون بيتا مطلعها (٣٠) .

لله دُرُكٌ كنتَ من رجلٍ لو أمهلتك غوائلُ الأجلِ
خُلُقٌ كأنفاسَ الرياضِ إذا أسْحَرْنَ غِبَّ العارضِ الهَطْلِ
وطبائعٌ لو أنها مُزجتُ بطبائعِ الأيامِ لم تحُلِ
جَمُّ المحامدِ غيرُ مُتَّهمِ جَمُّ التواضعِ غيرُ مُبْتَدَلِ

ولنزار قباني أيضاً قصيدة بعنوان (عودة التتورة المزركشة) (٣١) عدتها أحد

عشر بيتا ، وأخرى بعنوان (إلى عينين شمالييتين) (٣٢) فى خمسة عشر بيتا .

أما إيليا أبو ماضى فله قصيدة بعنوان (لم أجد أحداً) (٣٣) عدتها خمسون

بيتا ، وأخرى بعنوان (إلى صديق) (٣٤) عدتها أربعون بيتا ، وثالثة بعنوان (قف يا

قطار بنا) (٣٥) فى خمسة وثلاثين بيتا ، بالإضافة إلى المقطع رقم (٦) من قصيدة

(السلطان والملك الجائر) (٣٦) وعدته ثمانية أبيات .

وفى المجلد الثانى من ديوان بدر شاكر السياب نجد النماذج الآتية :

صفحة ٢٢٧ قصيدة بعنوان (ذبول أزاهر الدفلى) فى أربعة عشر بيتا .

صفحة ٣٢١ قصيدة بعنوان (ثورة على حواء) فى ثلاثين بيتا .

صفحة ٣٢٨ قصيدة بعنوان (بين الرضا والغضب) فى سبعة وعشرين بيتا .

صفحة ٥٤٣ قصيدة بعنوان (قاتل أخيه) فى مقاطع ، تحقق الحذف فى ٢٦

بيتا منها .

(٣٠) ديوان حافظ / ٢ : ١٤١ .

(٣١) قصائد / ٨٦ .

(٣٢) السابق / ٥٤ .

(٣٣) ديوانه / ٣٠٧ .

(٣٤) السابق / ٦٨٠ .

(٣٥) السابق / ٧٥٣ .

(٣٦) السابق / ٧٩٥ .

أما فى ديوان العقاد فنجد النماذج الآتية :

صفحة ١٠٠ مقطوعة بعنوان (الرجاء) فى خمسة أبيات .

صفحة ١٩٥ قصيدة بعنوان (درج الحب) فى تسعة أبيات .

صفحة ٣٦٩ مقطوعة بعنوان (ألمان) فى ثلاثة أبيات .

صفحة ٥٦٠ قصيدة بعنوان (قرش معقول) فى ثلاثة عشر بيتا .

صفحة ٥٦٢ قصيدة بعنوان (واجهات الدكاكين) فى أربعة عشر بيتا .

صفحة ٦٩٧ قصيدة بعنوان (غيث الصحراء) فى سبعة وأربعين بيتا .

صفحة ٧٨٥ مقطوعة بعنوان (حاطم الأصنام) فى سبعة أبيات .

وفى ديوان ناجى نجد النماذج الآتية :

صفحة ٣١ قصيدة بعنوان (الميعاد) فى ستة عشر بيتا .

صفحة ١٤٢ مقطوعة بعنوان (رواية) فى خمسة أبيات .

صفحة ١٥٨ مقطوعة بعنوان (النسيان) فى سبعة أبيات .

صفحة ٢١٨ مقطوعة بعنوان (فى من اسمه عبد الحميد) فى خمسة أبيات .

صفحة ٢٤٢ الأبيات العشرة الأولى من (قصة حب) .

صفحة ٢٧٧ الأبيات الثمانية الأولى من (كذب السراب) .

ولعلى محمود طه قصيدة بعنوان (تاييس الجديدة) (٣٧) عدتها واحد

وعشرون بيتا يقول فى مطلعها :

لعبتُ برأسى نشوة الفرح
بالروح فىك صبابة القبح
أفجرُّ؟ إن الفجر لم يلح

روحى المقيمُ لديك أم شبَّحى
يا حانَةَ الأرواح ما صنعتُ
ما للسماءِ أديمُها لهباً

(٣٧) ديوانه / ٣٢١ .

كما أن له ثلاثة مقاطع كل مقطع خمسة أبيات في قصيدته (حانة الشعراء)^(٣٨) هي الأول والخامس والثامن .

وللشاعر فتحى سعيد قصيدة بعنوان (يا والدا)^(٣٩) عدتها ستة وعشرون بيتا مطلعها :

أبكيك حتى آخر الأبد يا والدا أغلى من الولد
يا صاحباً قد كان لي مدداً فغدوت بعدك دونما مددٍ
لو تاجر الأرواح ساومنى لدفعتُ فيك حُشاشة الكبدِ

وله قصيدة أخرى بعنوان (أمى)^(٤٠) عدتها عشرة أبيات ، بدأها على هذه الصورة ، بيد أن الموسيقى خانتها في بعض أبياتها ، فهو يقول في مطلعها :

أمى وما أشجاء من نغم بدءُ الهتاف وأولُ الكلمِ
لفظُ ألفتُ جمالَ عشرتِه مذ تمتمتُ شفتى وباحِ فمى

وهكذا حتى البيتين : السابع والثامن اللذين يقول فيهما :

حِضنان : حِضْنٌ واثبٌ أرقُ شِقْ ينامُ وشقٌ فييه لم يَنمِ
يرعى خطاى ، وحِضْنٌ فيه مُتْكا آوى إليه وأشكو عثرةَ القدمِ

وواضح أن الشطر الثانى من البيت السابع والبيت الثامن كله قد انتقلا إلى موسيقى بحر البسيط ، وهى (مستفعلن فعلمن مستفعلن فعلمن) !!؟

وحدث مثل ذلك فى الشطر الثانى من البيت العاشر والأخير الذى يقول فيه :

جرحان : جُرْحٌ واغلٌ ثملتُ منه الدماءُ وجرحٌ غيرُ ملتئمِ

ونكتفى بهذه النماذج التى يمكن بقليل من التقريب الإتيان بغيرها لنفى التهمة عن الشعراء المحدثين من أنهم لا يكادون يستعملون هذا النمط من الكامل .

(٣٨) السابق / ٤٧٩ .

(٣٩) مسافر إلى الأبد / ٢٠ .

(٤٠) السابق / ٩٥ .

٥- قال الشاعر أحمد درويش تحت عنوان (غريبان) فى ديوان (نافذة فى

جدار الصمت) :

أنا قَدْ مَلَّيتُ طِلاءَ أَحْزاني	لا تُنكرى أنا غريبان
مشدودةٌ فى خيطننا الوانى	لا تُنكرى فحديثنا مِرْقُ
أصبغها تَلْفِيْقُ الوان	لا تُنكرى فثيابنا رُقَعُ
وحديثُ تَزويرِ وِبهـ تان	كل الذى قلناه مُخْتَلَقُ
زَرْعُ بوادِ غُـيْرِ رِيان	كل الذى غرستْ أصابِعُنا

وتقطيع البيت الأول :

أَنقَدُ مَلِّ تَطِلاءَ أَحْ زانِى	لا تُنكرى أنا غريبانى
١١٥١١١ ١١٥١١ ١٥١	١١٥١٥١ ١١٥١٥ ١٥١
مُتْفاعِلن مُتْفاعِلن مُتْفا	مُتْفاعِلن مُتْفاعِلن مُتْفا

العروض حذاء ، وما فيها من تسكين الثانى إنما حدث من أجل التصريح،
ويمكنك التحقق من ذلك بتقطيع أى بيت من الأبيات الأخرى، أما الضرب فأخذ
مضمراً.

ومن هذا النمط قول نزار قبانى تحت عنوان (بعد العاصفة) فى ديوانه

(الرسم بالكلمات) :

أغْتالُ فى عَيْنِكَ نِيسانِ؟	عَيْنَاكِ نِيسانانِ ، كِيفَ أنا
يَا حُلوتى رَغْمَ الذى كانا	قَدْرُ عَلينا أن نكونَ مَعاً
إن أطلَعَتْ ورَقاً وأغصانا	إن الحديقةَ لا خيارَ لها
ورفِيقنا ورفِيقُ نَجوانا	هذا الهوى ضوؤُ بَدَاحِلنا
مهما بكى معنا وأبكانا	طفلُ نُدَاريه ونَعْبُ بُدُده
لوزادنا دمعاً وأحزاننا	أحزاننا منه، ونسأله
وحبيبى بتى رَغْمَ الذى كانا	هاتى يَدِيكِ فأنتِ زَبيبَتى

والنتيجة أن الكامل التام إذا كانت عروضه حذاء فضربه إما أن يكون أحد
مثلا ، أو أحد مضمرا .

والصورتان السابقتان هما اللتان اعترف بهما العروضيون للعروض الحذاء .
لكنى عثرت فى ديوان ابن سناء الملك على بيتين استخدم فيهما الضرب المقطوع
للعروض الحذاء ، وهما قوله (٤١) :

أتخون يا سكنى فقال : نَعَمْ لى فى الخيانة نسبةً علياءُ
لِمَ لا أخـون ولم أفِ أبدا وأبى الزمان وأمى الدنيا

وقد ضبط المحقق (أف) بحذف حرف العلة معتقدا أن (لم) جازمة ، ومن
ثم يلزم المنشد أن يمد حركة الفاء ليستقيم الوزن !!

والحق أن (لم) هى اللام الجارة الداخلة على (ما) الاستفهامية فحذفت
ألفها ، مثلها مثل (لم) الأولى فى قوله (لِمَ لا أخون) ، وسكنت ميم (لِمَ) الثانية
للضرورة ، وبذا يستقيم الوزن ، كما يستقيم المعنى من وجهة نظرنا فيكون البيت :

لِمَ لا أخـون ولم أفى أبدا وأبى الزمان وأمى الدنيا ؟ !!

كما عثرت فى ديوان المرحوم (إبراهيم ناجى) على قصيدة بعنوان (فجر
جديد) (٤٢) استخدم فيها للعروض الحذاء ضرباً أحد مضمرا مذيلا ، حيث يقول :

فجرٌ جديدٌ حالمٌ خفاقٌ لَمَّا يَزَلُ فى عالمِ الآفاقِ
توهان فى غممِ الدُّجى قلقٌ بحنينه بالحبِّ بالأشواقِ
ويود لو ضلَّ الظلامُ به فيهبُ مندفعاً من الأعماقِ
متحرراً من قيدِ ظلمته يرنو بعمق الروح بالأحداقِ
فليسُ لا شىءٌ يَنازِعُهُ ويحول عنه الكونُ إذ ينساقِ
لا شىءٌ ملتفٌ يَغانِقُهُ غيرُ السنا فى ضوءه البراقِ

(٤١) ديوانه / ٤٧٢ .

(٤٢) ديوانه / ٢٢٥ .

فيغيبُ في أحضانه ثملاً
بانَتْ له الدنيـا على قلقٍ

ويعبُ من فيض الهوى الدفـاقُ
(مشتاقَةٌ تسعى إلى مشتاقٍ)

وتفعيل هذه القصيدة :

متفاعِلن متفاعِلن متفا
متفاعِلن متفاعِلن متفاعُ أو (فعلانُ)

ولو قيدتَ قافية بيتي ابن سناء الملك لكان النصان من ضرب واحد !!

(ب) الكامل المجزوء

يتكون بيته من أربع تفعيلات ، شتان منها في كل شطر ، وهاك صورته :

١- قال عمر بن أبي ربيعة (٤٣) :

حَيُّ الرِّبَابِ وَتَرِيهِـــــــــــــــــا
أرْجِعْ إليــــــــــــــــها بالذي
عَـرَضْتُ عَلَيْنَا خُطَّةً
وتَدَلُّتْ عِنْدَ الْعِيــــــــــــــــتا
أَسْمَاءُ قَبْلَ ذَهَابِــــــــــــــــها
قَالَتْ بَرَجِعْ جِـوَابِــــــــها
مَشْرُوقَةٌ بِرُضَابِــــــــها
بِـفَمْرُحٍ بَا بَعْتَابِــــــــها

وتقطيع البيت الأول :

حَيَّرُ رِيَا بَ وَتَرِيهَا حَيَّرُ رِيَا
مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن
أَسْمَاءُ قَبْلُ لَ ذَهَابِهَا
مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن

العروض صحيحة ، والضرب صحيح .

وعلى هذه الصورة وردت قصيدة (نهاية قصة) (٤٤) لصالح جودت ، يقول

فيها :

(٤٣) ديوانه / ١٢ .

(٤٤) الله والنيل والحب / ١٩ .

يا قلبُ لا تحبُّ فلَّ بهِـا
لا لا تصدِّقُ هِـا وإن
إن التي أحبُّبْتُ هِـا
وهل التي لا تحبُّتـوى
لو أن فـيـك بقـيـة
أفـمـا ترى شـركَ الخـدي
وعـيـونـها المـتـلـونـا
والفـتـنـة الرعـنـاء تقـ
تعطـيـك أجـمـل ما اشـتـهـي
فـإـذا نـايت هـنـي هـة

واكتُبْ نـهـايـة حـبـهـا
حـلـضتْ بـعـزـة ربهـا
يا قلبُ عـبـدُة كـذبـهـا
قلـبـيـا تحبُّ بـقلـبـهـا
مـمـا تحسُّ فـخـبُّهـا
مـمـة فـي مـظـلـة هـدبـهـا
تـبـغـدـرُها ويربـبـهـا
طـرُ من قـرارة جـبـهـا
تـ إذا ظـلـلت بـقـرـهـا
لـعب الهـوان بـلبُّهـا

إلى آخر القصيدة وهي في أربعة وثلاثين بيتا .

٢- قال أبو فراس الحمداني :

أبـنـيـتـي لا تجـزـعـي
نـوحـي عـلـى بـحـسـرة
قـولـي إذا كـلـمـتـنـي
زـيـنُ الشـبـاب أبو فـرا

كـلُ الأـنـام إـلى ذهـاب
مـن خـلف سـيـتـرك والحـجـاب
فـمـيـتـ عن رد الجـواب
سـ لم يـمـتـع بالشـبـاب

وتقطيع البيت الأول :

أبـنـيـتـي	لا تجـزـعـي
مُتـفـاعـلن	مُتـفـاعـلن

العروض **صحيحة** . أما الضرب فقد زيد في آخره ساكن، وزيادة ساكن على

ما آخره وتد مجموع يسمى عند العروضيين تذيلا ، فالضرب إذا **مُنْبِلٌ** .

ومن هذه الصورة قول شوقي (٤٥) :

(٤٥) الشوقيات / ٢ : ١٤١ .

يا حسنه بين الحسان
كالبدرتأخذ العيو
ملك الجوانح والضوا
ومُنْأى منه نظرة
فعسى يزكى حسنه
فدعوه يعدل أو يجو
حُق الدلال لمن له

٣- قال شوقي (٤٦) :

قف باللواحد عند حدك
واجعل لغمدك هدنة
وصن المحاسن عن قلو

وتقطع البيت الأول :

قف باللوا حد عند حدك
متفاعلن متفاعلاتن

يكفيك فتنة نار خدك
متفاعلن متفاعلاتن

العروض صحيحة على الرغم مما فيها ، لأنه بسبب التصريح ، بدليل أن الشاعر عدل عنه في الأبيات التالية ، أما الضرب فقد زيد فيه سبب خفيف .
وزيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع تسمى ترفيلا ، فالضرب مُرْفَلٌ .

ومن هذا النمط قول نزار قباني تحت عنوان (امرأة من زجاج) (٤٧) :

يا آخر امرأة تحا
جدران بيتك من زجا
سنرى غداً سنرى غداً
ول أن تسد طريق مجدى
ج فاحذرى أن تستبدى
من أنت بعبد ذبول وردى

(٤٦) الشوقيات / ٢ : ١٢١ .

(٤٧) الرسم بالكلمات / ١٥٢ .

ولابن سناء الملك قصيدة طويلة على هذه الصورة يذم فيها الزمان تبلغ
خمسة وسبعين بيتا يقول في ختامها (٤٨) :

هيهات أن تُثرى يدا
فيه أغالطُ مهجتي
والموت أولى بالفتى
وإذا تملكَّت اللئيا
ى ووجهه بالحسن أثرى
حتى تتوباً وتُسْتَقِرّاً
من عيشة في الذلِّ غبِراً
مُ فإنَّ موتَ الحرِّ أحرى

٤- ذكر العروضيون للكامل المجزوء عروضاً صحيحة لها ضرب مقطوع ،
ويمثل ذلك قول ابن عبد ربه (٤٩) :

أين الذين تسابقوا
قومٌ بهم رُوحُ الحيا
(وإذا همُ ذكروا الإسبا
في المجد للغايات
ة تُردُّ في الأموات
ة أكثروا الحسنات)

وتقطع البيت الأخير :

وإذا همو ذكراً لاسا
مُتفاعِلن مُتفاعِلن
أة أكثرن حسناتي
مُتفاعِلن مُتفاعِلن

فالعروض صحيحة والضرب مقطوع .

وعلى هذه الصورة وردت لابن الرومي أربعة أبيات ماجنة وسمها المحقق
خطأ بأنها من مجزوء الرجز (٥٠) ، وآخر بيت فيها هو :

لويس تطعن أكلنه
من شهـه ورشـه فنه

(٤٨) ديوانه / ٥٤٣ .

(٤٩) العقد الفريد / ٦ : ٢٦٧ .

(٥٠) ديوان ابن الرومي / ٤ : ١٦٢٤ .

بتسكين الهاء، ولو حركها بالضممة لاستقامت الأبيات الأربعة ، ولكانت من

النوع الأول من الكامل المجزوء !!

وعليها أيضاً ورد قول ابن المعتز (٥١) :

وعزيمة أنضيتُها	حَزَمَما من العَزَمَاتِ
مثل الحسام بصيرة	بمواقِعِ الفُرُصَاتِ
والحلْمُ يذهبُ باطلا	إلا لِـبِنْدِي سَطَطَاتِ

٥- من أغرب الصور التي ورد عليها الكامل المجزوء في الشعر المعاصر،

وليست لها سابقة - على ما أعلم - في الشعر القديم ، أن تتراوح عروضه بين

الحذاء والحذاء المضمرة ، ويلتزم في ضربه الحذذ والإضمام . وقد فعل ذلك

الشاعر فتحى سعيد فى قصيدة بعنوان (ما زلت أبكيه) (٥٢) يقول فيها :

ما زلت أبكيه	ما زلت أبكيه
أخفى وجيعة	فى عالم فيه
الحزن كالثوب	تبلى حواشيه
ما زلت أبكيه	ما زلت أحصيه
لى فيه مدخر	قد رحت أخفيه
يقتات من شجن	شعرا قوافيه
عن عيين رائيه	من نرف شاديه
وسفحت من أرقى	وأهش كى أطوى
من نرف شاديه	عبثا تصبيرة
وأهش كى أطوى	لا الدمع يسعفه
عبثا تصبيرة	والحزن إن يخفى
لا الدمع يسعفه	
والحزن إن يخفى	

(٥١) نقلا عن شرح تحفة الخليل / ١٨٢ .

(٥٢) مسافر إلى الأبد / ٣٤ .

إلى آخر القصيدة !! . وبالإمكان القول بأنها غير متمسكة بالنظام العمودي ،
ومن ثم كان فيها ما كان .

(ج) الكامل المشطور

روى بعض العروضيين أن الكامل يستعمل مشطورا ، فيكون ضربه صحيحا
ومذिला ومرفلا ، وحكموا بأن كل ذلك شاذ لا يعرفه الخليل (٥٣) .

لكنى وجدت مقطوعة لناجى تحت عنوان (عجا) (٥٤) يقول فيها :

يا هاجرى يا من هجرت بلا سبب
أترى العقاب بغير إثم قد وجب
عجا لقرص الشمس فى البيت احتجب
عجبا لأعجب ما يكون من العجب

وكل بيت منها على (متفاعلن) ثلاث مرات ، ولست أرى فيها خروجا على
نغمة الكامل ، لكنها صورة ليس لها رصيد موسيقى من القصائد التى تعضدها .

(٥٣) محيط الدائرة / ٦٠ .

(٥٤) ديوانه / ٣١٩ .

٧ - الرجز

تتكون تفعيلة بحر الرجز من سببين خفيفين ووتد مجموع (مُسْتَفْعَلُنْ) . وقد تتكرر في البيت ست مرات فيسمى البيت تاما ، أو أربع مرات في كل شطر منها اثنتان فيسمى البيت مجزوءاً . وقد يقتصر الأمر على ثلاث تفعيلات فقط، كأنه شطر من الرجز التام ولذا يسمى هذا النوع مشطوراً ، أما إن تكون البيت من تفعيلتين فقط فذلك الرجز المنهوك .

(أ) الرجز التام :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

(ب) الرجز المجزوء : مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن .

(ج) الرجز المشطور : مستفعلن مستفعلن مستفعلن

(د) الرجز المنهوك : مستفعلن مستفعلن .

(أ) الرجز التام

يتكون بيته - كما سبق - من ست تفعيلات ، ثلاث منها في كل شطر ، وله

صورتان :

١- في قصيدة بعنوان (بعد عام من الجذب) ^(١) قلت :

والعمرُ يَحْبُو في قُيُودِ الحَزْنِ
أبكى بها ما قد مضى من زَمَنِ
وإِجْدِيبٍ مُثْقَلٍ بِالْمِحْنِ

أذْمَيْتَنِي ، وَالْفَرْحُ مَوْءُودُ الْخَطَا
لَمْ تَبْقَ فِي الْحَادِثَاتِ دَمْعَةٌ
أذْمَيْتَنِي يَا نَسْمَةً حَلَّتْ عَلَى

(١) قراءة في عيني حبيبتى / ٦٦ .

مشاعري فكفنته أعينى
فى نظرتى يقطرُ فيه شجنى
إن ثارَ فيه الوجدُ لا يرحمنى

وهجتِ فى كامنًا ضاقتُ به
تريتهُ إمّا رنوتُ واضحا
أثرتنى ، أثرتِ فى خافقا

وتقطيع البيت الأول هكذا :

وَلْعُمْرِيحُ بُوفِي قِيُو دِلْحَزْنِي
مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ

أَدْمَيْتَنِي وَلْفَرْحُ مَوْءُودُ لُخْطَا
مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ

العروض كما ترى **صحيحة** ، والضرب أيضاً **صحيح** ، على الرغم مما فيه من **الطى** ، وهو حذف الرابع الساكن ؛ لأنه يطرأ ويزول ، ويمكنك التحقق من ذلك بتقطيع البيت الرابع مما سبق لترى صورة ضربه .

ولابد من أن ننبهك هنا إلى شىء مهم ، هو أن تفعيلة الرجز (مستفعلن) تدخلها عدة تغييرات اختيارية ، ليس الشاعر ملزماً بها وهى :

١- حذف الثانى الساكن فتصير (مستفعلن) إلى (مُتَفَعِّلُنْ) .

٢- حذف الرابع الساكن فتصير (مستفعلن) إلى (مُسْتَفْعَلُنْ) .

٣- حذف كل من الثانى الساكن و الرابع الساكن فتصير (مستفعلن) إلى (مُتَعَلِنْ) ، وذلك أقل الثلاثة حدوثاً فى الشعر العربى ، لكنه أمر واقع فعلاً .

وجاء من الصورة السابقة قول نزار قبانى تحت عنوان (من كُوّة المقهى) فى

ديوانه (طفولة نهد) :

ونحنُ فى بُحَايِرَةِ مِعْطَرِهِ
تائِهَةٌ كَالْفِكْرَةِ المَحْرَرَةِ
مستَرْطِبٍ، تَخْجَلُ مِنْهُ السُّكْرَةُ
فتضربين فى المدى مستهتره
فى هذه الزاوية المـفـكـرـه

لا تُسْرَعِ فالأرضُ منكِ مُزْهِرَةٌ
إلى صديقٍ، أم ترى لموعدي ؟
والبسمةُ النعماءُ فوقَ مَبْسَمِ
أم أنتِ لا تبغينِ مِثْلِي وَجْهَةً
إذا أردتِ الدفاءَ عندي مَقْعَدُ

وقول عنتر بن شداد يتوعد بنى شيبان (٢) :

مدت إلى الحادثات باعها
يا حادثات الدهر قرى واهجعي
ما دسنت في أرض العداة غدوة
ويل لشيبان إذا صبحت لها
وخاض رمحي في حشاها وغدا
وحاربتني فرأت ما راعها
فهمتني قد كشفت قناعها
إلا سقى سيل الدما بقاعها
وأرسلت بيض الظبا شعاعها
يشك مع دروعها أضلاعها

وقول ابن سناء يهنئ بالولد (٣) :

أهلا به من ولد مـبـارـك
بدر جـلا عـنا الـديـاجـي نوره
بشـرت (الـعليـاء) به والـده
قبـالت لـقد نـلت به من أـمـلي
فكلنا أصـبح مـسـروراً به
يسلك من طرق أبيه ما سلك
(ولكم) محا ضوء أبيه من حلك
بشارة تعم أرضا وفلك
(بلغ) الله تعالى أملك
لأنه قرة عين لي ولك

والأبيات كما هو واضح من الرجز التام الصحيح العروض والضرب ، وقد وقع المحقق في هذا النص - على قصره - في أخطاء في تحقيق الكلمات التي وضعناها بين قوسين خرجت بالشطر الثاني من البيت الثاني إلى بحر الكامل ، وكسرت موسيقى البيت الثالث ، وجعلت الشطر الثاني من البيت الرابع ينتمي إلى موسيقى بحر الرمل المحذوف الضرب !!

والموسيقى تستقيم بحذف اللام من (ولكم) فيصير الشطر :

وكم محا ضوء أبيه من حلك
متفعلن مستعلن متفعلن

وبحذف همزة العلياء فيصير الشطر :

بشـرت العـليـاء به والـده
مستعلن مستفعلن مستعلن

(٢) ديوانه / ٨١ .

(٣) ديوانه / ٢٢٠ .

وبالحاق (كاف) المخاطب بالفعل (بلغ) فيصير الشطر :

بَلِّغْكَ اللهُ تَعَالَى أَمَلِكْ

مستعلن مستعلن مستعلن

ومنها أيضاً قول أحمد عبد المعطى حجازى (٤) :

ولا الحياة أن تسير فوقه

ويبدأ الموت إذا ما شقه

ط للتراب ما استباحوا خنقه

على الصليب ينتهى من دقه

الموت ليس أن توارى فى الثرى

الزرع يبدأ الحياة فى الثرى

فامنح هواك للذى يحيا وأغ

فلن تموت يا مسيح إنما

٢- قال الشاعر :

إذ لا دواء للهوى موجود

إلا قضاء ماله مرذود

والقلب منى جاهد مجهود

من ذا يداوى القلب من داء الهوى

أم كيف أسلو غادة ، ما حبها

القلب منها مستريح سالم

وتقطيع البيت الأول يكون كما يلى :

إذ لا دواء للهوا موجود

مستعلن متفعلن مستفعلن

من ذا يدا وقلب من داء لهوا

مُستفعلن مستفعلن مستفعلن

العروض - كما هو واضح - صحيحة ، أما الضرب فقد حذف منه ساكن

الوحد المجموع وسكن ما قبله ، وذلك يسمى القطع ، فالضرب إذا مقطوع .

وقد جاء على هذه الصورة قول مهيار الديلمى :

جَنَّبَى وَهُوَ طَالِبٌ وَدَادَى

فِي يَوْمِ رَوْعِ مَالِ الرَّقَادِ

فِي كُلِّ دَارٍ نَاعِقٌ يَخْبِطُ فِي

وَحَالِمٍ لِي فَإِذَا اسْتَسْعَدْتُهُ

(٤) ديوانه / ١٨٤ .

وقول صفي الدين الحلبي (٥) :

لا بلغ الحاسدُ ما تمنى
ولا أراه الله ما يرومُهُ
أراد يرمى بيننا وبيننا
أبلغكم أني جحدتُ حبكم
ظن حبيبي راضيا بسعيه
فمذ رأى حبي إلى محسنا
يا من غدا للنيرين ثالثا
ومن سألنا منه منا بالمني
أشممتني بالضد بعد شدة
فعد بوصلٍ واغتنم طيب الثنا

وقول ابن سناء الملك (٦) :

أحسنتم إن تحسنوا في الضل
أنعمتم من قبل أن أسألکم
أسرتم سري بإنعامكم
للناس أشغال ولكنکم

وهي قصيدة عدتها خمسة وخسمون بيتاً .

ومن ذلك قول العقاد تحت عنوان (قربي) (٧) :

وأنت قُربى الأرض للسماء
عن شاعر أو عاشق بناء

تقربى لله بالدعاء
ليس مكان في السماء كلها

(٥) ديوانه / ٢٩٤ .

(٦) ديوانه / ٧٢٩ .

(٧) ديوانه / ٥٠٠ .

رُبَّ صَلَاةٍ عَلَّمَتْ مُصَلِّيًا
ورفعتُ من طينةِ الأرضِ إلى
إجابةِ الصَّلَاةِ والرجاءِ
عرشِ السَّمَاءِ سُلْمَ ارتقاءِ

وقول أحمد مخيمر تحت عنوان (أغنية اللبلاب) (٨) :

حملتُ من سكينتى إليكمُ
لكنكم بلا عيونٍ فَتَرَى
إن الحياةَ حولكمُ مَفَاذَةً
أسرارَ هذا العالمِ المهوولِ
شمسَ الخلودِ آخرَ السبيلِ
خطوتمُ فيها بلا دليلِ

* * *

أتبحرثون ضلّةً عن منبع
كيف الوصولُ والخطا حائرةً
إنى أتيتُ اليومَ للظلماءِ
لكى تفـوزوا منه بارتواءِ
وراء هذى الظُّلْمَةِ الطَّخِيَاءِ
أحملُ ينبوعا من السماءِ

إلى آخر القصيدة التى تبلغ واحدا وعشرين بيتا لكل ثلاثة منها قافية خاصة. ويلاحظ أن الشاعر صرع البيت الأخير فيما ذكرناه ، وهو نهاية مقطع وليس بدايته .

وخلاصة القول فى الرجز التام أن عروضه تأتى صحيحة، وضربها يدور بين الصحة والقطع .

غير أنى عثرت فى أثناء قراءتى للشعر المعاصر على من استخدم الرجز التام مقطوع العروض و الضرب معا ، والتزم هذا فى جميع أبيات قصيدته فجاءت النغمة منتظمة ، والموسيقى مريحة للأذن ، لا تحس فيها نبوا ، ولا يفجأ أذنيك فيها نشاز.

يقول نزار قباني تحت عنوان (حبيبي) فى ديوانه (أنت لى) :

لا تسألونى ما اسمُهُ حبيبي
أخشى عليكم ضَوْعَةَ الطُّيُوبِ

(٨) أشواق بوذا / ١٠٧ .

زقُ العبير إن حطمتُموهُ
والله لو بُحِتْ بأى حـرفٍ
لا تبـحثوا عنه هنا بصـدرى
تروَنهُ فى ضـحكة السـواقى
فى البحر ، فى تنفـس المـراعى
فى أدمع الشـتاء حين يبكى
لا تسألوا عن ثغره فهـلا
ومقلتاه شاطئا نـقاء
محاسن لا ضمها كتاب
وصدره .. ونحره .. كفاكم
وتقطيع البيت الأخير مثلا هو :

غـرقتم بعـاطر سـكيب
تكدس اللـيلك فى الدروب
تركته يجـرى مع الغروب
فى رفة الفرشة اللـعوب
وفى غناء كل عندليب
وفى عطاء الـديمة السـكوب
رايتم أناقة المـغيب
وخصره تهـز القـضيب
ولا ادعـتـها ريشة الأديب
فلن أبوح باسمه حـبـيبى

وصدره ونحره كفاكم
مُتَفَعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ

فلن أبو ح بسمه حـبـيبى
مُتَفَعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ

والقصيدة كلها تسير على هذا النمط .

وعلى هذا الوزن تسير قصيدته : (عند الجدار) ، و (إلى ضفـيرتى ماس) فى ديوان (أنت لى) ، وقصيدة (إلى صديقة جديدة) فى ديوان (قصائد) .

وهذه الصورة من صور الرجز التام مما استدركه العروضيون ولم يشاءوا عده فى الصور المعترف بها ، وأتوا له بأمثلة لا تشجع ذا حاسة فنية على قبولها ، من مثل قول القائل :

وليس كفاء البدر غير الشمس

أنا السـروجى وهذى عـرسى

أو قول الآخر :

ولأبركن مـبـرك النعامه

لأطرقن حـصنهم صـباحا

وعلق بعضهم على ذلك بأنه يمكن أن يكون من السريع (٩) !!

وقد وصمها الأستاذ عبد الحميد الراضى بالشذوذ قائلاً : «والشذوذ هنا ليس من ناحية الضرب، فقد علمت أنه يأتي مقطوعاً مع العروض الصحيحة ، وإنما الشذوذ فى قطع العروض ، ولذلك فإن هذا النوع إذا جاء مصرعاً مشطوراً لم يكن شاذاً ؛ لأن عروضه تصبح ضربياً باعتبار أن كل شطر منه بيت بذاته، فيكون القطع نى الضرب وهو غير شاذ » (١٠) .

وانى لأرى أن موسيقى هذا الوزن أوقع فى السمع وأعلق بالقلب من ذلك النمط الصحيح العروض المقطوع الضرب الذى أورده العروضيون ، ومن ثم فلا ضير علينا إذا أضفنا هذا النمط الجديد إلى الدراسة العروضية اعترافاً به ، وأخذاً بما فيه من نعمة رائعة مقبولة .

ومن أغرب النماذج التى قرأتها مصوغة على بحر الرجز ما ورد فيه البيت مكوناً من خمس تفعيلات .

وقد فعل ذلك محمود حسن إسماعيل ، وإن كان قد زاوج بين ذلك النوع الذى أتحدث عنه ، وما سنسميه فيما بعد بالرجز المشطور . وتمثل ذلك قصيدة (بين الله والإنسان) (١١) ، التى يقول فيها :

إن كنتَ لا تعرفُ سرَّ دَمعةٍ يذرفُها الفقيرُ
يسقى بها خريفهُ العطشانَ فى لهائه الميرُ
فيزرع الوهمُ على جفونه بستانه النضيرُ
ثمارة دانية القِطَافُ
ظلاله وارفَةُ الضِفَافُ

(٩) محيط الدائرة / ٦٩ ، ٧٠ وانظر : حاشية الدمهورى / ٥٢ .

(١٠) شرح تحفة الخليل / ١٩٩ .

(١١) لابد / ١١١ .

لكنها لا شيء حين ينحنى ويبسطُ اليمينُ
حزينةً، مسكينةً، مقهورةً الدعاء والأنينُ
تقولُ من حسرتها : رَبِّاهُ
يا مسرعاً في خطوه لله
خفقة قلب تنقذ الحياه
وتخدعُ المحرومَ عن أساه
إن كنت لا تبصرُ هذا السرُّ في خشوعك القرير
فأى شيء نحوه سبابة كذابة تشير ؟
إن كنت لا تسمعُ سرَّ آهة على فم اليتيم

والعروض في أمثال هذه النماذج تكون هي الضرب ، وواضح أنها (فعولٌ) أو (متفعٌ) . حذف من (مستفعلن) الثاني الساكن وهو أمر جائز ، ثم حذف الوجد المجموع وهو الحذف ، واستعمل مع الحذف التسبيغ بإضافة ساكن إلى التفعيلة (١٢) .
ومن النماذج النادرة أيضاً قصيدة بعنوان (من منهما ؟) (١٣) للشاعر : عبده بدوي ، التزم في عروضها الخبن وهو حذف الثاني الساكن ، والحذف وهو حذف الوجد المجموع ، فصارت العروض (مُتَفَّ) أو (فَعُو) . أما الضرب ففعل به ما فعل محمود حسن إسماعيل في قصيدته السابقة ، غير أن عبده بدوي لا يحذف الثاني الساكن من بعض الأضرب ، فيأتي الضرب تارة (مُتَفَّع) وتارة (مُسْتَفَّع) .
يقول في هذه القصيدة :

وزرقة الدانوب من بيان	حبيبتي كأنها الندى
والدفء والنقاء والحنان	والهمس والهديل ناعما
لموعدي في عالم فرحان	يضيء في طريقها السنا
من مدخل المقهى إلى الفرجان	ينوب كل ما يمسسها
تضمُّه بوجهها العينان	وكل ما تضمُّه الدنا

* * *

(١٢) انظر : حاشية الدمنهورى / ٥٢ .

(١٣) الحب والموت / ٥٨ .

فتلتقى مع المنى الكفان
لو أنها كانت لنا العنوان
مزروعة بأعذب الألوان
يصيح في ذراع الكمان (١٤)
من آخر المكان شمعدان
على بقايا الضوء مقعدان
وياقة من أنضر الخلان (١٥)

تجيينى فى أول الدجى
يا كم تود كل نجمة
لكننا نحب غيمة
فحين يرانا عازف بها
ويرتمى على جفوننا
ويستدير فى مسيرنا
والورد يحتفى بنا



من غير أن يمسننا الزمان
محملقا فى روعة المكان
أم أن تلك خطوة الشيطان

لو أننا نظل هكذا
لكننى أحس قادمنا
الضجر يبدو قادمنا هنا

(ب) الرجز المجزوء

يتكون بيته من أربع تفعيلات ، فى كل شطر تفعيلتان ، وليست له - فى رأى
العروضيين - غير صورة واحدة يكون فيها صحيح العروض والضرب . ومن هذه
الصورة قول نزار قباني تحت عنوان (بلادى) (١٦) :

من والندى مُحَصَّنَه
كالفكر الملوثة
وى والدوالى مُدْمِنَه
مس سى و فامؤمنة
نت بعد هذا الأزمنة

حدودنا بالياسمى
ووردنا مُفْتَحْ
وعندنا الصخورتها
وان غرضبنا نزرع الش
م بلادنا كانت وكما

(١٤) البيت هكذا مكسور شطره الأول ويستقيم بحذف الفاء من (فحين) !!

(١٥) كذا !! والشطر الأول تفعيلتان فقط ، ولو قيل : والورد يحتفى بحبنا ، لسلمت موسيقاه !!

(١٦) طفولة نهد / ٢٣ .

وتقطيع البيت الأول يكون هكذا :

حدودنا بلياسمي نوثندا مُحَصِّنَه
مُتَفَعِلِن مُسْتَفَعِلِن مُتَفَعِلِن مُتَفَعِلِن

فالعروض صحيحة ، والضرب أيضا صحيح .

وعلى هذه الصورة ورد قول إبراهيم ناجي تحت عنوان (الطائر الجريح)^(١٧) :

يا كوكبا مهما أكن من بُرْجِه مقربًا
فإنه يظلُّ في السَّمْتِ البعيدِ كوكبا
وأين منى فلَكَ قَدْ عَزَّنِي مُطَلِّبَا
ليس إلى خياله إلا السَّهَادُ مركبا
أستبطئُ الريحَ له وأستحيثُ الكُتُبَا
ولو طريقُ حَبِّه على القَتَادِ والظُّبَا
وقيل للقلب : هنا المَوْتُ فَعُدْ تسلمُ أبى

وقول صالح جودت في قصيدة بعنوان (مينيون)^(١٨) عدتها ثلاثة وخمسون

بيتا :

ويلاه من تحكُّم الشَّكِّ وما يجلبُّه
وما يضمُّ ليلُهُ . وما تلفُّ سُحْبُهُ
ما حيلتى ؟ هل أجتوى قلبى ؟ وهل أُحِبُّه ؟
أم ألعنُ الحظَّ وأقضى ليلتى أندبُهُ ؟
أم هل أقدُّ هاتفى ؟ وهاتفى ما ذنبُهُ ؟
أنا التى يجنِّى علىَّ أننى أحبُّه

وقول نزار قباني تحت عنوان (أنت لى)^(١٩) :

(١٧) ديوان ناجي / ٢٦٦ .

(١٨) الله والنيل والحب / ٢٩ .

(١٩) أنت لى / ٩ .

لو أنتِ لى أزوقُةُ أنـ	فـجـر مـدائـ الأفسـحُ .
منا ومن عـيـوننا	هذا الصـبـاحُ يُصـبـحُ
لى أنتِ مـهـمـا صـنـفـا أنـ	واشـونـ مـهـمـا جـرـحـوا
وحـدى!! أجـلـ وحـدى ولنـ	يـرقـى إـلـىـكـ مـطـمـحُ

بيد أننا قد عثرنا فى الشعر قديمه وحديثه على من استخدم الرجز المجزوء صحيح العروض مقطوع الضرب ، ومن أورد للعروض الصحيحة ضربا مذيلا ، وضربا أحذ ، بل إن هناك نماذج جاء الضرب فيها فى صورة (مُتَفَعِّعٌ) أو (فعولٌ) ، والتزمت هذه الظواهر فى القصائد التى وردت فيها بصورة لا تتيح لمن يقرأها أن يحسّ فيها ابتعادا عن موسيقى الرجز ، أو نبوا عن نعمته .

يقول ابن سناء الملك (٢٠) :

عـزـالـه العـالم	وذـلـ إـبـنـ آدـم
يـخـاصـمـون ربهـم	والـربُّ لا يُـخـاصـمُ
وحـاكـمـوه للـنـهى	وعـنـده تحـاكـم
وقـائلـ : لمـ كـانـ ذا ؟	وقـائلـ لمـ لا ولمـ (٢١) ؟
قـد سـلمـوا لو سـالمـوا	وقـد نـجـا من سـالمـ

إلى آخر القصيدة وعدتها اثنا عشر بيتا ، وتقطع البيت الأخير :

قـد سـلمـو لو سـالمـوا	وقـد نـجـا من سـالمـ
مـستـعـلـن مـستـفـعـلـن	مـتـفـعـلـن مـستـفـعـلـن

(٢٠) ديوانه / ٥٠٣ .

(٢١) كذا ، ويكون الشطر الثانى مكسورا ، ويصح بحذف الواو قبل (لم) فيصير : وقائل : لم لا لم؟

فالعروض صحيحة والضرب مقطوع .

ولابن سناء قصائد أخرى على هذا الوزن منها قصيدة فى سبعين بيتا (٢٢) وأخرى فى تسعة وثمانين بيتا (٢٣) ، ومقطوعة ثالثة عدتها ثمانية أبيات (٢٤) .

وللشاعر محمد الأسمر قصيدة من عشرة أبيات أولها (٢٥) :

كيف المزاج كيفاً ؟ معتدل فتشفي
إن الطبيب إن يخـ م ف فالمرريض خفأ
يا رب لا تمرض طبيي بـأ شتوة أو صيفا

وللحسانى عبد الله قصيدة من عشرين بيتا بعنوان (ضحكها) (٢٦) يقول

فيها :

كالنبا المفرح بعد سام توالى
كفطرة لا تعرف الحرام والحلالا

* * *

ضحكتك الغريرة القريبة المعطاء
يا كرمًا ما شابه من ولا استعلاء

* * *

اقتربى يا خضرة طالعة فى الصخر
فإننى أصغى إليك يا مياها تجرى

وعلى هذه الصورة أيضاً صاغ نزار قبانى قصيدته (مانيكور) التى أوردها فى ديوان (أنت لى) وطولها ستة عشر بيتا من قافية واحدة هى قافية القاف المكسورة ، و (حلمة) التى ظهرت فى ديوانه (طفولة نهد) وهى من قافية الراء

(٢٢) ديوانه / ١٨٠ .

(٢٣) السابق / ٣٠٤ .

(٢٤) السابق / ٤٨٦ .

(٢٥) ديوان الأسمر / ٥٥١ .

(٢٦) عفت سكون النار / ١٣٤ .

المكسورة وعدتها ثمانية عشر بيتا . كما صاغ الدكتور مانع سعيد العتيبة على هذه الصورة قصيدته (فى بركة السباحة) التى تبلغ تسعة وثلاثين بيتا (٢٧) .

أما الضرب المذيل فيمثله قول كامل الشناوى (٢٨) :

جَرَزْدَنِي مِنْ هَدَاتِي وَشَدَّنِي إِلَى الْجُنُونِ
حَبِيبَتِي أَيْنَ ؟ إِلَّا جَوَابَ لِي إِلَّا الظَّنُونُ ؟

وتقطيع البيت الأول :

جَرَزْدَنِي مِنْ هَدَاتِي وَشَدَّنِي إِلَى الْجُنُونِ
مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفَعِلَانْ

فالعروض صحيحة والضرب مذيل .

وعلى هذه الصورة ورد قول أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدة (أغنية انتظار) (٢٩) :

العاشقون فى الدُّجَى الصَّافِي ذِرَاعُ فِى ذِرَاعُ
وَكَلِمَةٌ لِكَلِمَةٍ وَيَسْمَةٌ بِلا انْقِطَاعُ
إِلَّا ذِرَاعِي لَمْ يَزَلْ يَهْتَزُّ فِى لَيْلِ الضِّيَاعُ
وَكَلِمَتِي أَخَافُ أَنْ يَمْضِيَ الصُّبَا وَلَا تَدَاعُ

وقول أحمد مخيمر على لسان جماعة الحجاج (٣٠) :

يَا رَبِّ إِنَّا قَدْ حَمَلْنَا الْعِبَاءَ فِى عَزْمٍ شَدِيدِ
عَلَى ضِفَافِ نَهْرِنَا نَبْنِي مَصَانِعَ الْحَدِيدِ
وَالسُّدَّ حَائِطِ الرِّخَاءِ حَامِلُ الصَّبْحِ الْجَدِيدِ
يَا رَبِّ زِدْنَا قُوَّةً حَتَّى نُنْتَمَّ مَا نَشِيدِ

(٢٧) مجد الخضوع / ٣٧ .

(٢٨) لا تكذبي / ٦٤ .

(٢٩) ديوانه / ١٩٥ .

(٣٠) الغابة المنسية / ٢٩٦ .

وقوله أيضاً في ديوان آخر (٣١) :

في المنحنى المقمر في الضحوة في وادي السكون
في غابة النسيان في الحانة في كهف القرون
قال لها وهو يغالب الدموع أن تسيل:
أجنحة الفراق فوق معبدي لها حفيف
والدوح فيه ساكن يطل في صمت مخيف
وأسفا قد جنحت شمس الخلود للغروب
وحزن روى باسط جناحه على الدروب
واها لهذا الحسن لم يبق لنا فيه متاع
سيترك الوحشة بعد بينه على التلاع
والكون كله غدا عند الوداع في وداع

وقول العقاد تحت عنوان (الحب) (٣٢) :

ما الحب روح واحد	في جسدي معتنقين
الحب روحان سرى	كلاهما في الجسدين
ما انتهى من صحبة	أو فرقة طرفة عين

ولعل محمود طه عشرة أبيات على هذا الوزن في مطلع قصيدة (ألحان
وأشعار في منزل ريتشارد فاغنر) (٣٣) .

وليس التذييل بغريب على (مستفعلن) ، فقد اعترف به العروضيون في
البيسيط المجزوء كما سنعرف فيما بعد ، ومن ثم فتذيلها في بحر الرجز أمر غير
خارج عن طبيعة الموسيقى ، ولا بعيد عن كنه التفعيلة ، فضلا عن أنه حدث في تام

(٣١) أشواق بوذا / ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

(٣٢) ديوان العقاد / ٧٩٠ ..

(٣٣) ديوانه / ٦٩ .

الكامل ومجزؤه ، وليس بين الكامل والرجز من حيث الحركات والسكنات - فى الصورة المثلى - إلا تسكين الثانى ، كما أن الـدمنهورى يقول : « حكى بعضهم استعمال الضرب المقطوع للعروض الأولى مذيلا ، وكل ذلك شاذ ، لكن المولدين استعملوا فيه التذييل كثيرا حتى فى غير هذا الضرب اعتمادا على كثرة توسع العرب فيه . قال ابن برى : للعرب تصرف واتساع فى الـرجز لكثرتة فى كلامهم لسهولته وعذوبته . أه . » (٣٤) .

وقد استخدم ابن سناء الملك للعروض الصحيحة ضرباً مقطوعاً مذيلاً فى قصيدة عدتها أربعون بيتاً يقول فى أولها (٣٥) :

أنا أميرُ العَشْأَقِ	قلبي لوائى الخَفْأَقِ
وانه كِنَانَةٌ	فيها سهام الأحداق
وانه مُخَيِّمٌ	له القلوب أوطاق
خَيِّمٌ فيه ملكٌ	له القلوب رُسُتَأَقِ

وأما الضرب الأحذ فقد ورد فى قصيدة بعنوان (شمعة ونهد) فى ديوان نزار قبانى (طفولة نهد) (٣٦) وفيها يقول :

يا صاحبي فى الدفاءِ إني أختك الشمعةُ
أنا وأنت والهوى فى هذه البقعةُ
أوزعُ الضوء أنا وأنت للمستععةُ
فى غرفةِ فنانةٍ تلفُها الروعةُ
يسكنُ فيها شاعرُ أفكاره بدعةُ
يرمقنا ، وينحنى ، يخطُ فى رقعةُ
صنعتُه الحرفُ فى هذه الصنعةُ

(٣٤) حاشية الـدمنهورى / ٥٢ .

(٣٥) ديوانه / ٤٢٢ .

(٣٦) طفولة نهد / ٧٧ .

وتسير القصيدة بأبياتها الأربعة عشر على هذا المنوال ، وتقطيع بيتها الأول:

يا صاحبي فدُ دِفْءِ إنْ نى أختكشُ شمعه
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
أو (فَعْلُنْ)

فقد وردت العروض **صحيحة** ، على حين حُذف الوتد المجموع من آخر الضرب، وهذا هو الحذف كما سبق أن بينا ذلك فى بحر الكامل ، فالضرب - على هذا - أخذ .

وفى قصيدة أخرى بعنوان (أحمر الشفاه) (٣٧) استخدم نزار قباني الضرب فى صورته (مُتَفَعَّ) أو (فَعُولٌ) والتزم ذلك طوال ثمانية عشر بيتا هى عدة القصيدة ، وفيها يقول :

كم وشوش الحقيبة السوداء عن جَوَاهُ
وكم روى للمشط والمرآة ما رآه
على فم أغنى من اللوزة فلقنتاه
يرضع حرف مخمل تقبيله صلاه
دهانه نار ومما تحرقت يداه
ليس يخاف الجمر من طعامه الشفاه

وتقطيع البيت الأول :

كم وشوشل حقيبة سن سوداء عن جَوَاهُ
مستفعلن متفعلن مستفعلن فعول

وعلى الوتيرة نفسها تسير قصيدة (وشوشة) فى ديوان (طفولة نهد) (٣٨).

(٣٧) أنت لى / ١٠٠ .

(٣٨) طفولة نهد / ٤٠ .

كما عثرت على من استخدم الرجز المجزوء مقطوع العروض والضرب
كليهما . ومن ذلك ما نسب إلى أبي العتاهية - وليس في ديوانه - من قوله (٣٩) :

أيا ذوى الوخامه	أكثرتم الملامه
فليس لى على ذا	صبر ولا قلامه
نعم عشقت موتا	هل قامت القيامه ؟
لأركببن فيمن	هويتته الصرامه

كما أن هناك أبياتا لسلم الخاسر من مقطوعة قيل إنها كانت سبعين بيتا
يقول فيها (٤٠) :

الجود فى قحطان	ما بقيت غسان
اسلم ولا أبالى	ما فعل الإخوان
ما ضرر مرتجيه	ما فعل الزمان
من غاله مخوف	فعاصم أمان

وله على الوزن نفسه مقطوعة أخرى من ستة أبيات أعيد فيها البيتان الأولان
مما سبق (٤١) .

ولمطيع بن إياس أبيات يقول فيها (٤٢) :

إكليلها ألوان	ووجهها فتنان
وخالها فريد	ليس له جيران
إذا مشت تثنت	كأنها ثعبان

ولصفي الدين الحلبي مقطوعة يقول فيها (٤٣) :

(٣٩) الأغاني / ٤ : ٩٤ .

(٤٠) السابق / ١٩ : ٢٦٧ وانظر : تجريد الأغاني / ١٩٧٧ .

(٤١) السابق / ١٩ : ٢٦٨ .

(٤٢) السابق / ٦ : ٢٨١ .

(٤٣) ديوانه / ٣٠١ .

يا غاية الأمانى	إن غبت عن عياني
والذكرُ في لساني	فالفكرُ في ضميري
ولا انثنى عناني	ما حال عنك عهدي
والصبرُ عنك فان	وجدى عليك باق

ولأبي نواس مقطوعة من سبعة أبيات يقول في ختامها (٤٤) :

وعيشنا موصولٌ	بغفوة رواح
قد هزنا قتالٌ	مما إن به جناح

ولأبي تمام قصيدة في ثمانية أبيات يمدح فيها الحسن بن وهب يقول فيها (٤٥) :

الحسن بن وهب	كالغيث في انسكابه
في الشرخ من حجاه	والشرخ من شبابه
والخصب من نداه	والخصب من جنابه

وعلى هذه الصورة وردت أبيات مسلم بن الوليد التي يقول فيها (٤٦) :

نبابه الوسادُ	وامتنع الرقادُ
وصادهُ غزالُ	يرمى فمما يُصادُ
ويلى أنا مريضُ	مالي لا أعادُ
أبكى على فؤادى	إذ ذهب الفؤادُ

وهي من قصيدة عدتها ثلاثة وستون بيتا .

وله في الغزل قصيدة أخرى تبلغ خمسة وسبعين بيتاً يقول في أولها (٤٧) :

(٤٤) ديوانه / ٧٢٠ .

(٤٥) ديوان أبي تمام قسم أول / ١١٣ .

(٤٦) ديوان مسلم / ٣٠ .

(٤٧) السابق / ١٢ .

يا أيها المعمودُ	قد شَفَكَ الصِّدودُ
فأنت مستهَامٌ	حالفَكَ السُّهودُ
تببيتُ ساهرا قد	ودَعَكَ الهَجودُ
وفى الضُّوَادِ نارُ	ليس لها خمودُ
تشبُّها نيرانُ	من الهوى وقودُ
إذا أقولُ يوماً	قد أطفئتُ تزيدُ
يا عاذلي كُفَا	فإننى معمودُ
أكثرتما تَفْنيدى	لو ينفع التَّفْنيدُ

وقد سلك بعض الباحثين هذه الأبيات فى سلك المنسرح المنهوك ، وقال -وهذا موطن العجب - عن هذه الأبيات وغيرها : إن هذه الأبيات وإن كانت على وزن المنسرح المنهوك إلى أنها من أربع تفعيلات ، والمنهوك من تفعيلتين (٤٨) !!

فإذا كان المنهوك من تفعيلتين فكيف تعد من المنهوك ؟!!

أليس عدها من الرجز المقطوع العروض والضرب أولى من اعتساف النسبة إلى منهوك المنسرح ؟

أخيرا هل نعد هذه النماذج أضرباً أخرى للرجز المجزوء؟

أعتقد أنه يجب الاعتداد بهذه النماذج ، سواء أكان الشاعر فيها معتمدا على موروث شعري قرأه فى التراث القديم ، أم كان ذلك تجديدا ارتآه هو وسار عليه؛ لأنه - أيا ما كان رأى - لم يشذ عن موسيقى البحر ، ولم يخرج عن نغمته !!

(٤٨) شرح تحفة الخليل / ٢٤٥ ، ٢٤٦ .

(ج) الرجز المشطور

يتكون البيت فيه من ثلاث تفعيلات متصلة ، وعروضه وضربه شيء واحد .
وله صورتان :

١- الصورة الأولى : يمثلها قول البهاء زهير (٤٩) :

يا ربُّ ما أقربَ منك الفرَجَا
أنت الرجاءُ واليك الملتَجَا
يا ربُّ أشكو لك أمراً مُزعجَا
أبهمَ ليلُ الخطبِ فيه ودَجَا
يا ربُّ فاجعل لي منه مخرجَا

وتقطيع البيت الأول هكذا :

يا رَبِّ ما أَقْرَبُ منك الْفَرْجَا
مُسْتَعْجِلُ الْمُلْتَجَا
مُسْتَعْجِلُ الْمُلْتَجَا
مُسْتَعْجِلُ الْمُلْتَجَا

العروض هي الضرب ، وهما صحيحان .

وعلى هذه الصورة ورد قول أحمد مخيمر تحت عنوان (ماذا فى
الحواشى) (٥٠) :

ما بالكم شيدتم المصانعا دخانها ما زال سما ناقعا
غبرتُمُ به الفضاة اللامعا
جدودكم قد شيدوا المعابدا عالية تشارف الفراقدا
والتمسوا فيها الهدوء الخالدا

(٤٩) ديوانه / ٥٤ ، وقد وردت كلمة (الرجاء) فى البيت الثانى مقصورة، وذلك يخل بوزن البيت ،

وانظر : قصيدتين أخريين على الوزن نفسه فى ديوانه / ٥٩ ، ١٢٣ .

(٥٠) أشواق بوذا / ١٢٢ .

وقول صالح جودت عن الأمم المتحدة تحت عنوان (نهاية الأسطورة) (٥١) :

تَجَمَّدَتْ فِيهَا الْعُقُولُ وَالهِمَمُ
وَصُودِرَتْ فِيهَا الْحَقُوقُ وَالذُّمَمُ
وَسَيَّطَرَتْ فِيهَا شَرِيعَةُ الْأَكَمِ
الْأَقْـوِيَاءُ وَحَدَّهْمُ لَهُمُ قِيَمُ
أَطْمَاعُهُمْ فَوْقَ الصُّدُورِ كَالْوَرَمِ
كَأَنَّهُمْ مَقَاعِدُ بِلَا رَقَمِ

وقوله أيضا تحت عنوان (غريب فى لندن) (٥٢) :

صِفْ لِي هَوَاكَ قَلْبَتْ : لَيْسَ هَيِّنَا
هَلْ تَعْرِفِينَ خَيْرَ الْحَانَ الْمُنَى ؟
أَنَا الَّذِي أَلْفَهَهَا وَلِحْنَا
هَلَّا سَمِعْتِ بِلْبَالٍ إِذَا حَنَا
عَلَى هَوَاهُ فِي رِيَاهِ مَاهُنَا
أَدْمَى الْقُلُوبَ وَأَسْأَلَ الْأَعْيُنَا
بِنَغَمٍ حَبَّبَ لِلنَّاسِ الضَّنَى
لَا تَسْأَلِي عَنْهُ فَبِإِنَّهُ أَنَا

٢- الصورة الثانية : يمثلها ما ينسب إلى عمر بن أبي ربيعة من قوله (٥٣) :

خَانَكَ مَنْ تَهْوَى فَلَا تَخُنْهُ
وَكُنْ وَفِيَّيَا إِنْ سَلَوْتَ عَنْهُ
وَاسْلُكْ سَبِيلَ وَصْلِهِ وَصُنْهُ
إِنْ كَانَ غَدَارًا فَلَا تَكُنْهُ

(٥١) ألحان مصرية / ٢٠٧ .

(٥٢) الله والنيل والحب / ١٧٣ .

(٥٣) ديوان عمر / ٢٢٩ ، وانظر نموذجا آخر فى اثنى عشر بيتا للبهاء زهير فى ديوانه / ١٨ .

عسى تباريحُ تجيءُ منه
فسيُرجع الوصلُ ولم تشنهُ

وتقطيع البيت الأول :

خــــانك من تهوا فلا تخنهُ و
مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن

العروض هي الضرب ، وقد دخلها القطع ، بحذف ساكن الوتد المجموع
وتسكين ما قبله . أما حذف الثانى الساكن فقد سبق لنا القول بأنه غير معتد به فى
الرجز .

ويعد بعض العروضيين تلك الصورة من مشطور السريع^(٥٤) ، وهو نوع من
الاعتساف ، والتعليل له واه ، فما أكثر الرجزيات التى صيغت على هذه الصورة فى
وسط قصائد ورد الضرب صحيحا فى بعض مقاطعها ، ومقطوعا فى بعضها
الآخر^(٥٥) ، فإلحاقها بالرجز المشطور أحق من إلحاقها بالسريع المشطور الذى لم
يكد الباحث يجد له قصيدة واحدة كاملة .

وعلى هذه الصورة ورد قول على محمود طه من مشطورة فى واحد وثلاثين
بيتا^(٥٦) :

تمهلى فراشة الصباح
أسرقت فى الغدو والروح
مأذا ارتياد الطرق الفساح
والوثب فوق العشب والصفاح
بين الروابى الخضراء والبطاح

(٥٤) انظر : شرح تحفة الخليل / ٢٠٠ .

(٥٥) راجع قصيدة (ماذا فى الحواشى) لأحمد مخيمر فى أشواق بوذا ص ١٢٢ ، والبيعة

لمحمود حسن إسماعيل فى (لابد) ص ٢٣ .

(٥٦) ديوانه / ٧٢٩ .

وقول صالح جودت من قصيدة فى ثمانية وعشرين بيتا (٥٧) :

يا فستنتى من سحر تلك الصورة
من وجـهك الملقى على نوره
بين الدرارى الحلوة المـسطورة
كانها قصيدة مشهورة
وبينها لؤلؤة منثورة

ولأحمد مخيمر قصيدة بعنوان (البائس) (٥٨) تبلغ سبعة وعشرين بيتا يقول

فيها :

البائس المـمـزق الثياب
يثير فى فؤادى اكتئابى
رغـابة عـارية الإهاب
تغوى عواء جائع الذئاب
ترقب الفـرصـة للوثاب

ولمحمود حسن إسماعيل تسعة مقاطع فى قصيدة (البيعة) (٥٩) التى يقول

فى أحدها :

بايعت فـجـرا شـع فى جبـينى
ومـزق الإطراق من جـفونى
وشل خطو الذل فى يقـينى
وكنـت فى ذاتى كـالسـجـين
أدور فى دوامـة الأنين
والقيد من صريره يسقـينى

(٥٧) الله والنيل والحب / ٩٥ .

(٥٨) أشواق بوذا / ١٣١ وانظر أيضا ص ٩٣ .

(٥٩) لا بد / ٢٣ .

ومن النماذج التي لم يشر إليها العروضيون من قبل أن يرد مشطور الرجز مذيلاً،
ويمثل ذلك قول الحسانى عبد الله فى قصيدة بعنوان (الجمعة الآفلة) (٦٠):

أين مضى ؟ كرسِيُّهُ الخالى استرابُ
أين الجببِينُ الحر ؟ واره الترابُ
أجابتِ الجدرانُ عنى : غابَ غابُ
وخلْفَ الكُتُبِ لِقُرْأءِ صِغَارُ
ليست لهم عيونُ صقْرٍ لا تحَارُ

وتقطع البيت الأول :

أين مـــــــضى كرسِيُّهُلُ خالِسُترابُ
مُسْتعلن مستفعلن مستفعلان

فالضرب مذيلى .

ومعنى ما سبق أن مشطور الرجز قد يأتى صحيحَ الضرب ، ومقطوعه ،
ومذيَّله .

(د) الرجز المنهوك

هو ما تكون من تفعيلتين فقط ، وله ضرب صحيح يمثله قول ابن
الرومى (٦١):

هل حـــــــسَنُ فى نِحَلِكُ
أوجـــــــائزُ فى مِأَلِكِ
لَهـــــــوُكُ عَن مـــــــؤْمَلِكِ

(٦٠) عفت سكون النار / ٩٥ .

(٦١) ديوان ابن الرومى / ٥ : ١٨٨٥ .

وتقطيع البيت الأول :

هل حــــــــــــــــــــــسنن فى نسحــــــــــــــــلك
مــــــــــــــــــــتعلن مــــــــــــــــــــتعلن

فالعروض هي الضرب وهما صحيحان .

ومن هذه الصورة قول أبى نواس من قصيدة عدتها سبعة عشر بيتا (٦٢) :

إلهنا مــــــــــــــــــــا أــــــــــــــــــــدلك
مــــــــــــــــــــلك كل من مــــــــــــــــــــلك
لبــــــــــــــــــــيك قد لبــــــــــــــــــــيتك
لبــــــــــــــــــــيك إن الحــــــــــــــــــــمد لك
والمــــــــــــــــــــلك لا شــــــــــــــــــــريك لك
ما خــــــــــــــــــــاب عــــــــــــــــــــبد ســــــــــــــــــــألك
أنت له حــــــــــــــــــــيت ســــــــــــــــــــلك
لــــــــــــــــــــولاك يــــــــــــــــــــارب هــــــــــــــــــــلك

وله قصيدة أخرى على هذا الوزن فى مائة بيت وبيت فى مدح الفضل بن

الربيع (٦٣) يقول فى ختامها :

هل لك والهــــــــــــــــل خــــــــــــــــير
فيمــــــــــــــــن إذا غــــــــــــــــبت حــــــــــــــــضر
أو نــــــــــــــــالك القــــــــــــــــوم أــــــــــــــــثر
وإن رأى خــــــــــــــــيراً نــــــــــــــــشــــــــــــــــر
أو كان تــــــــــــــــصير عــــــــــــــــذر

كما أن للمنهوك ضرباً مقطوعاً يمثله قول ابن الرومى (٦٤) :

(٦٢) ديوان أبى نواس / ٦٢٣ .

(٦٣) ديوان أبى نواس / ٤٣٨ .

(٦٤) ديوان ابن الرومى / ٤ : ١٥١٦ .

سهولة الشريعة
تغنى عن الذريعة
يا ذا اليد المنية
والأذن السموية
والهمة الرفيعة
يا قابل الخديعة
وفاعل البديعة
هل لك فى صنيعه
تجعلها وديعة

وكل بيت من الأبيات السابقة ضربه (متفعلاً) وهو مقطوع .

وعلى هذه الصورة ما نسب إلى يزيد بن عبد الملك أنه قال (٦٥) :

يا دار دورى نى
يا قرقر أمسكىنى
آليت منذ حيين
حقاً لتصرمىنى
ولا تواصلينى
بالله فارحمىنى
لم تذكرى يمينى

وقول الأخطل (٦٦) :

ورب خصاص
يطعن بالصياصى
ينظرن من خصاص
بأعين شواصى

(٦٥) الأغانى / ١ : ٦٨ ، ٦٩ .

(٦٦) الأغانى / ١ : ٢٨٥ ، وانظر شعر الأخطل / ١٧ لترى بعض التغيير فى الرواية .

كفَلِقِ الرِّصَاصِ
تَسْمُو إِلَى الْقِنَاصِ

رجز على تفعيلة واحدة :

حكى هذا النمط من الرجز صاحب (العمدة) حيث يقول : « .. صنع بعض المتعقبين - أظنه على بن يحيى ، أو يحيى بن على المنجم - أرجوزة على جزء واحد، وهى :

طيفُ ألم . بذى سلم . بعد العتم . يطوى الأكم . جاد بقم . وملتزم . فيه هضم . إذا يُضم .

ويقال إن أول من ابتدع ذلك سلّم الخاسر ، يقول فى قصيدة مدح بها موسى الهادى :

موسى المطرّ . غيثٌ بكرّ . ثم انهمرّ . ألوى المررّ . كم ايتسرّ . وكم قدرّ . ثم غفر . عدل السير . باقى الأثر . خير وشر . نفع وضر . خير البشر . فرع مضر . بدرّ بدرّ . والمفتخر . لمن غير ..

والجوهري يسمى هذا النوع المقطع « (٦٧) .

وقد أفاد شوقى من هذه الصورة فى (مصرع كليوباترا) حين يقول على لسان كليوباترا (٦٨) :

يا غانمـيـزُ هات النبـيـنـدُ
هات اسنـقـنـى واسق الحـبـبـيـبُ
واسق المـلا

(٦٧) العمدة / ١ : ١٨٤ ، ١٨٥ و ٢ : ٢٠٣ وانظر : عروض الورقة / ٧٥ ، ونهاية الراغب / ٢٣٩ ، ٢٤٠ .

(٦٨) مصرع كليوباترا / ٤٢ .

ويرد (بولا) الشاعر :

بـنـتُ الدنـانُ أمُ الزمـانُ
خـبـبـأها في قـبـبـوه

سـاـقـى مـنا

لـونُ الفـرح حـنا القـدح
سـرُّ السـروز صـفـوُ الحـياة

قـوتُ المـنى

مع ملاحظة أن شوقى استخدم بعض التفعيلات مذيلة ، مستفيداً مما سبق أن قررناه من إحساس الشعراء بوجود تشابه بين تفعيلتى الرجز والكامل ، وعدم تقيدهم فى بعض الأحيان بمقولات العروضيين حين يجدون شاعريتهم تنفر من هذه المقولات أو تلو عليها .

ملحوظة :

من المعروف المتداول بين دارسى العروض أنه قد يشتهب الكامل بالرجز إذا دخل الإضمار تفعيلة الكامل فصارت (متفاعلن) فيزول الفرق بينها وبين (مستفعلن) ، فكلتاها تتكون حينئذ من سببين خفيفين بعدهما وتد مجموع (١٥١٥١٥١٥) . والحكم فى ذلك هو القصيدة كلها :

هل ورد فيها (متفاعلن) ولو مرة أو لم يرد ؟

إذا ورد فهى من الكامل ، وإلا فهى من الرجز .

ولكن المسألة أعمق من ذلك وأخطر حين نتصور التغييرات الكثيرة التى تتعرض لها تفعيلة الرجز (مستفعلن) من حذف الثانى الساكن فتصير (متفعلن) ، أو حذف الرابع الساكن فتصير (مستعلن) ، أو حذفهما معاً فتصير (متعلن) !! وهذه الإمكانيات المتعددة لتلك التفعيلة التى لا يكاد بيت رجزى يخلو من تفعيلة منها تعطى للرجز موسيقاه الخاصة التى تميزه أيما تمييز عن بحر الكامل . اقرأ مثلاً قول الشاعر :

أنا صَدَى يَضِيعُ وَسَطَ جَلْبَةِ فلا تَعِيهِ أُذُنًا مَسْتَحْسِنِ

لتحس بفارق كبير يستحيل معه إدراج هذا البيت أو أمثاله في بحر الكامل، فليست فيه تفعيلة غير مُزاحفة سوى تفعيلة الضرب، ومن النادر أن تجد في موسيقى الكامل تفعيلة مزاحفة بغير تسكين الثانى المتحرك .

فإذا أضفت إلى ذلك إمكانات فى الصور ينفرد بها الكامل مثل العروض الحذاء والضرب الأحذ أو العروض الحذاء مع الضرب الأحذ المضممر فى الكامل التام ، والضرب المرفل فى الكامل المجزوء ، وإمكانات أخرى ينفرد بها الرجز مثل المشطور والمنهوك بصورهما المتعددة ، والموحد بجذته وحدائته ، اقتتعت معنا بعدم جدوى الدعوة الرامية - مخلصاً - إلى تخفيف العروض عن طريق إدماج بحر الرجز فى الكامل بحجة أنهما لا يفترقان إلا فى تحريك الحرف الثانى أو تسكينه^(٦٩)، ولو كان الأمر كذلك لهان ، ولما فات العروضيين القدماء الإشارة إليه!! لكن الأمر أمر نغمتين تتباعدان أحياناً بحيث لا تلتقيان ، بل إن من المؤكد أنهما لا تلتقيان فى بيت تام ، لأنه من الصعب - كما قلنا - أن نعثر على بيت من الرجز لم تزاحف فيه تفعيلة بحذف أحد سواكنها ، وذلك أمر يصعب الحصول عليه فى تفعيلة الكامل.

(٦٩) فى العروض والقافية : دراسة ونقد / ١٤٦ ، ١٤٧ .

٨ - الطويل

هو من البحور الشعرية التي تتكون من تفعيلتين مختلفتين هما : التفعيلة الخماسية (فعولن) والتفعيلة السباعية (مفاعيلن) ، والتفعيلتان معاً تكونان وحدة ، بحيث يمكن القول بأن البيت من الطويل يتكون من (فعولن مفاعيلن) أربع مرات ، في كل شطر وحدتان .

ويلاحظ في بداية الحديث عن هذا البحر أن **القبض** وهو حذف الخامس الساكن سمة بارزة فيه ، بحيث يمكن أن تتحول (فعولن) إلى (فعولٌ) و (مفاعيلن) إلى (مفاعلن) دونما تأثير على موسيقى البيت .

وأشهر الصور التي وردت لهذا البحر في الشعر العربي ثلاث هي :

الصورة الأولى : يمثلها قول المرحوم عباس العقاد تحت عنوان (الحب المثل) (١) :

فما فيك من نقصٍ ولكنما الهوى نوازعُ شتَّى لا تقَرُّ على حالٍ
فيا قدرةَ الحب المبارك أبدى لكل حبيب في الصبا ألفَ سِرِّيالٍ
وأجملُ من صنوغِ الدُمى صنوغُ دُمية لها زينتاها من حياةٍ وإقبالٍ

وتقطيع البيت الأول :

فما فيك	ك من نقصن	ولا كـن	نملهُوا
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
نواز	عُشَّتْـالـا	تَقَرَّرُ	علا حالي
فعولٌ	مفاعيلن	فعولٌ	مفاعيلن

(١) ديوان العقاد / ٤٩٣ .

فحذف من عروض البيت خامسها الساكن وهو المسمى القبض ، فالعروض مقبوضة ، على حين لم يحذف من الضرب شيء ، فهو على ذلك صحيح .

ولا تكون عروض الطويل فى الصور المشهورة إلا مقبوضة ، باستثناء حالات التصريح فى أول القصيدة ، وهى حالات عارضة لا يمكن اتخاذها قاعدة .

وعلى هذه الصورة ورد قول المتنبى (٢) :

عزیزُ إسمَا مَنْ دَاوُهُ الحَدَقُ النُّجْلُ
فمَنْ شَاءَ فليَنْظُرْ إِلَى فَمَنْظَرِي
وما هِىَ إِلا لِحْظَةٌ بَعْدَ لِحْظَةٍ
جَرى حُبُّهَا مَجْرَى دَمِي فى مفاصلِي
سببتنى بِدَلِّ ذاتِ حُسْنِ يَزِينُهَا
كَأَنَّ لِحَاظَ العَيْنِ فى فَتْكَهَ بِنَا
عِياءُ بِهِ ماتَ المَحْبُوبُونَ مِنْ قَبْلُ
نذيرٌ إِلَى مَنْ ظَنَّ أَنَّ الهَوَى سَهْلُ
إِذا نَزَلتْ فى قَلْبِهِ رَحَلَ العَقْلُ
فأَصْبَحَ لى عَن كُلِّ شُغْلٍ بِها شُغْلُ
تَكْحُلُ عَينِها وِليسَ لَها كُحْلُ
رَقِيبٌ تَعَدَّى أو عَدُوٌّ لَه دَخْلُ

وقول أبى القاسم الشابى تحت عنوان (الرواية الغريبة) (٣) :

ضَحِكنا على الماضى البعيد وفى غَدِ
وتلك هِىَ الدنِيا رِوايةٌ سَاحِرِ
يُمثِّلُها الأحياءُ فى مَسْرَحِ الأَسى
ليشْهدَ مِنْ خَلْفِ الضبابِ فصولُها
وكلُّ يَؤدِى دورَهَ وهُوَ ضاحِكِ
ستَجعلُنا الأيامُ أضْحوكَةَ الأَتى
عَظيمِ غَريبِ الفَنِّ مَبْدَعِ آياتِ
ووسطِ ضبابِ الهَمِّ تَمثِيلِ أمواتِ
ويضحكُ مِنْها مِنْ يُمثِّلُ ما ياتى
على الغَيرِ ، مَضْحوكُ على دورِ العاتى

وقول أحمد مخيمر على لسان (بوذا) (٤) :

أنا الظاهرُ الخافى أنا الصوتُ والصَدَى
أنا الخمرُ والعنقودُ والشمسُ والسُنَى
أنا العالمُ المحجوبُ والعالمُ الذى
أنا الجهرُ والكتمانُ والبغضُ والحبُّ
أنا القِشْرُ فى مَرأى النواظِرِ واللُّبُّ
تَكشَفُ لَمْ تُسَدَّلْ على حَسَنه الحُجْبُ

(٢) ديوان المتنبى / ٤٤ وانظر نماذج أخرى فى صفحات ٦٢ ، ٨٠ ، ١٠٥ ، ١٧٤ ، ١٨٩ ، ١٩٨ .

(٣) ديوان الشابى / ٣٩٣ .

(٤) أشواق بوذا / ١٦٩ .

أنا الغيبُ والسرُّ المصُونُ أنا الذى
أنا الأملُ المرجوُّ فى كلِّ كوكبِ
أنا الدوحةُ الكبرى تغلغلَ جذرُها
تظللُ آفاقَ الوجودِ غصونُها
وتلقى ظلالاً، كلُّ نورٍ إذا التقى

تقاربَ فيه البعدُ ، وابتعدَ القربُ
إلى مَقْدَمِي يسعَى وفى أفقى يحبُّو
إلى حيثُ لم يبلغه عمقٌ ولا تربُّو
ويبرقُ فيها الزهْرُ والورقُ الرطبُ
بأطرافها من فرطِ لمعتها يخبُّو

الصورة الثانية : يمثلها قول عبده بدوى (٥) :

رُوَيْدَكَ إنا من قُرى مسْتَذَلَّةٍ
فنحن هنا لا نعرفُ الخَوْخَ باسمَا
سنعطيك ما يجنى المساكينُ مثلنا

تنام على دمعٍ وتصحو على مُدى
ولا النور مـغزولاً بكرم توقدا
ويمسك فينا العمرَ عريانَ مُسهدا

وتقطيع البيت الأول :

رويــــد ك إنا من
فـعـولُ مفاعيلن

قـرن مس تـذـلـتـن
فـعـولن مفاعلن

العروض مقبوضة :

تـنـام علا دمعن
فـعـولُ مفاعيلن

وتصحو علا مدا
فـعـولن مفاعلن

والضرب مقبوض مثلها .

وعلى هذه الصورة ورد قول نزار قباني تحت عنوان (مرثاة قطة) (٦) :

عرفتك صوتاً ليس يُسمعُ صوتهُ
فأين مضتُ تلك العذوبةُ كلُّها
توحشتِ حتى صرتِ قطةَ شارع

وثغرا خجولاً كان يخشى المقبلاً
وكيف مضى الماضى وكيف تبدلاً
وكنتِ على صدرى تحومين بلبلا

(٥) باقة نور / ٢٢ .

(٦) الرسم بالكلمات / ٧٥ .

فلا وجهك الوجه الذي قد عبدته
وداعتك الأولى استحالت رعونة
أيمكن أن تغدو المليكة هكذا
أيمكن أن يفتال حسنك نفسه
يروعني أن تصبحي غجيرة
تجولين في ليل الأزقة هرة
سلام على من كنتها يا صديقتي

ولا حسنك الحسن الذي كان منزلاً
وزينتك الأولى استحالت تبذلاً
طلاء بدائياً وجفناً مكحلاً
وأن تصبح الخمر الكريمة حنظلاً
تنوء يداها بالأساور والحلى
وجودية ليست تثير التخيل
فقد كنت أيام البساطة أجملاً

وقول العقاد تحت عنوان (كأس الموت) (٧) :

إذا شيعوني يوم تقضى منيتي
فلا تحملوني صامتين إلى الثرى
وغنوا فإن الموت كأس شهية
وما النعش إلا المهد مهد بني الردى
ولا تذكروني بالبكاء ، وإنما

وقالوا : أراح الله ذاك المعذباً
فإني أخاف اللحد أن يتهيباً
وما زال يحلو أن يغنى ويشرى
فلا تحزنوا فيه الوليد المغيباً
أعيدوا على سمعي القصيد فاطرباً

وقول أحمد عبد المعطى الهمشري (٨) :

لقد حكم الموت المشتت حكمه
فيا كوكبا فوق العواصف ساهما
ويا شعلة النوتى تخفق فى الدجى
ويا زهرة فى شاطئ الحزن أينعت
نمت وحدها لم تلق غير ظلالها
ألا فاستريحي الآن حسبك واهدئى

علينا وأحداث الليالى الجوائر
يتابعه طيف الدجى وهو غائر
وقد هاجمتها الريح والنوء صافر
وقد اتحفت منها الخريف بواكر
أليفا تشاكيه الأسى وتساور
فلن تحملى ما تستبيح المقادر

(٧) ديوان العقاد / ٨٥ .

(٨) ديوان الهمشري / ١٩٥ .

الصورة الثالثة : يمثلها قول أبي نواس (٩) :

ويارُباً حُسْنٌ فِي التَّرَابِ رَقِيقِ
ويارُباً رَأْيٍ فِي التَّرَابِ وَثِيقِ
وَذَا نَسَبٍ فِي الهَالِكِينَ عَرِيقِ
إِلَى مَنْزِلِ نَائِي المَحَلِّ سَحِيقِ
لَهُ عَن عَدُوِّ فِي ثِيَابِ صَدِيقِ

أيارُباً وَجْهٌ فِي التَّرَابِ عَتِيقِ
ويارُباً حَزْمٌ فِي التَّرَابِ وَنَجْدِ
أَرَى كُلَّ حَىْ هَالِكَا وَابْنِ هَالِكِ
فَقُلْ لَغَرِيبِ الدَّارِ : إِنَّكَ ظَاعِنُ
إِذَا امْتَحَنَ الدُّنْيَا لَبِيبُ تَكشَفَتْ

وتقطيع البيت الأول :

تَرَابِ عَتِيقِ
فَعَوْلُ مَفَاعِ
تَرَابِ رَقِيقِ
فَعَوْلُ مَفَاعِ

أيارُبُ بَوَجْهِنُ فِتْ
فَعَوْلُنْ مَفَاعِيلِنْ
ويارُبُ بَحُسْنِنُ فِتْ
فَعَوْلُنْ مَفَاعِيلِنْ

العروض مقبوضة على الرغم من دخول الحذف ؛ لأن ذلك سببه التصريح ،
والأبيات التالية دليل على صحة هذا الرأي . أما الضرب فمحدوف في كل
المقطوعة .

وعلى هذه الصورة ورد قول جميل بثينة (١٠) :

مِن الحَبِّ ، قَالَتْ : ثابِتٌ وَيَزِيدُ
تَوَلَّتْ وَقَالَتْ : ذاكَ مِنْكَ بَعِيدُ
وَلَا حُبُّها فِيمَا يَبِيدُ يَبِيدُ

إِذا قُلْتُ : ما بِي يا بَثِينَةُ قاتِلِي
وَإِن قُلْتُ : رُدِّي بَعْضَ عَقْلِي أَعْشُ بِهِ
فَلا أَنَا مَرْدودٌ بما جِئْتُ طالِباً

وقول أبي العتاهية (١١) :

مُلِحًّا تَقَسَّمُ عَقْلَهُ الشَّهَوَاتُ

وَمَنْ يَتَّبِعْ شَهْوَةً بَعْدَ شَهْوَةٍ

(٩) ديوان أبي نواس / ٦٢١ .

(١٠) ديوان جميل / ٣٨ .

(١١) ديوان أبي العتاهية / ٨٧ .

ومن يأمن الدنيا ؟ وليس بحلوها
أجابت نفوسُ داعي الله فانقضتُ
وما زالت الأيامُ بالسخط والرضا
إذا ازددتُ مالاً قلتُ : مالى وثروتى
وقول ابن سناء الملك (١٢) :

أتتركُ شمسُ الراح وهى منيرة
وما كنتُ أخشى أن يتوبَ لظرفه
وكم من يدٍ عند الحكيم لكأسه
أنامت له من لا ينام وريما
وذلك إنعامُ قضى بنعيمه

وقول أحمد مخيمر على لسان (الفتاة) تخاطب (بوذا) (١٣) :

ويملؤنى خوفاً رحيلك في غدٍ
وعلمى بأنى أخسرُ الناس صفقةً
فإن لم أنل ما أشتهيه فإننى
ويا أسفاً إن كان ذاك وإن غدا
ويا بؤساً أيامى القصار إذا انتهتُ

هذه هى الصور الثلاث المشهورة لبحر الطويل التى صاغ عليها الشعراء كثيراً ، وما زالوا يصوغون ، حتى وقتنا الحاضر ، لتمييز عندهم بين صورة وصورة ، وليست صورة من الثلاث أقرب إلى قلب الشعراء من غيرها ، ومن ثم يكون الحكم بترتيب هذه الصور من حيث الشيوع على أن الضرب (مفاعلن) أكثر شيوعاً ، يليه (مفاعى) ، وأقل الثلاثة (مفاعيلن) (١٤) ، حكماً غير معتمد على الواقع الشعرى

(١٢) ديوان ابن سناء / ٥٨٣ .

(١٣) أشواق بوذا / ٢٥٧ .

(١٤) فى علمى العروض والقافية / ٧٠ .

إحصاء وعدا ؛ فقد تختلف النسبة من شاعر لآخر ، ومن عصر إلى عصر ، وذلك كله لا يعطينا إمكان تفضيل صورة على أخرى أو الحكم بشيوعها .

وقد استدرِك بعض العروضيين للعروض المقبوضة ضربا مقصورا يكون وزنه على (مفاعيل) بتسكين اللام (١٥) ، ومن ذلك ما أنشده أبو زيد سعيد بن أوس بن ثابت الأنصاري لعمر بن شأس قال (١٦) :

وما بيضةً بات الظلِّمُ يحفُّها
بأحسنَ منها يومَ بطنِ قراقرِ
لطيفةً طى الكشحَ مُضمرةً الحشا
تميلُ على مثلِ الكثيبِ كأنها
إلى جوِّ جافٍ بميثاءٍ محلَّالُ
تخوضُ به بطنَ القطاةِ وقد سالُ
هضيمُ العناقِ هونةً غيرَ مجبالُ
نقا كلما حرَّكتَ جانبَهُ مالُ

وقد علق عليه ابن رشيق قائلا : « هذا شيء لم يذكره العروضيون ، وهو عندهم مطلق محمول على الإقواء ، كما حمل قول امرئ القيس :

أحنظلُ لو حاميتمُ وصبرتمُ
ثيابُ بنى عوفٍ طهارى نقيه
عويرُ ، ومن مثلُ العويرِ ورهطه
فقد أصبحوا والله أصفاهمُ به
لأثنيتُ خيرا صالحا ولأرضانُ
وأوجهُهم عندَ المشاهدِ غرَّانُ
وأسعدُ فى ليلِ البلابلِ صفوانُ
أبرأيمانُ وأوفى بجيرانُ

إلا الأخفش والجرمى ، فإنهما يرويان الشعر موقوفا ، ولا يريان فيه إقواء ، وهذا عند سيبويه لا بأس به » (١٧) .

والحق أن حمل هذه الأبيات على الإقواء نوع من تغليط الشعراء بناء على قاعدة مسبقة ، فليس فى هذا الضرب من الطويل ما يسىء إلى موسيقاه ، ولذا

(١٥) محيط الدائرة / ٣٠ .

(١٦) العمدة / ١ : ١٤٨ .

(١٧) السابق / ١٤٨ ، ١٤٩ ، وانظر : القوافى للأخفش / ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ والبارع / ١٠١ ، ونهاية الراغب / ١٢٥ ، ١٢٦ ، وديوان امرئ القيس / ٨٣ ، ٣٩٧ ، ٣٩٨ .

نميل ميل الأخفش وسيبويه والجرمي في قبول هذا الضرب من الطويل الذي يعد توسيعا لمحيط البحر وإكسابا لموسيقاه مرونة .

أما ما روى من أن العروض تأتي صحيحة مع الضرب المقبوض في غير تصريح ، كما في :

ونحن جلبنا الخيل يوم نهاوند
وقد أحجمت عنا السيوف الصوارم
أو محذوفة مع الضرب المحذوف كما في :

تراه على طول البلايا جديدا
وعهد المغاني بالحلوم قديم
فهو عيب يسمى التجميع ، ولا يعقل أن يكون المعيب قاعدة .

كما أن ما استدرك من أن لهذا البحر عروضاً محذوفة لها ضربان :
أولهما : مثلها ، مثل :

لقد ساءنى سعدٌ وصاحبٌ سعدٍ
وما طَبَّأنى قبلها بغرامٍ
وثانيهما : مقبوض ، وبيته :

جزى الله عبسًا عبسَ آلِ بغيضٍ
جزاء الكلاب العاوياتِ وقد فعلُ

فأمثله لا تعدو أبياتا مفردة لا يمكن الاعتماد عليها في القول بنماذج جديدة من بحر الطويل فضلا عن نشاز نغمتها وابتعادها عما هو معهود من صفاء هذا البحر وانسيابه (١٨) .

ومن النماذج الغريبة التي قرأتها أن يرد الطويل مشطورا ؛ فقد ختم الشاعر المرحوم (على محمود طه) مطولته (العشاق الثلاثة) (١٩) بواحد وأربعين شطرا من الطويل التزم فيها جميعا قافية الباء المطلقة المفتوحة و (مفاعلن) المقبوضة ، حيث يقول في ختامها :

(١٨) انظر محيط الدائرة / ٢٩ ، ٣٠ وشرح تحفة الخليل / ٩٩ .

(١٩) ديوان على محمود طه / ٣٦٤ .

بنى آدم إن لم يكن آدم الأبا
رجوت لكم من عالم الرجس مهريا
وأثرتكم بالكلب جادا مهذبا
وأجمل بالإنسان أن يتكلبا
ومال عن الأرض الشعاع وغريا
ووسوس في صدر الدجى فتألبا

وقبله قال ابن زمرك (أبو عبد الله محمد بن يوسف بن محمد بن أحمد
يوسف الصريحى المتوفى سنة ٧٩٥ هـ) :

أرقت لبرقٍ مثل جفنى ساهرا
ينظم من قطر الغمام جواهرها
فببسم ثغر الروض عنه أزهرا
وصبح حكى وجه الخليفة باهرا
تجسم من نور الهدى وتجسدا

ويقال إن هذه الأشطر الخمسة دور من سبعين دورا تتألف منها
المسمة (٢٠) .

ولست أرى غضاضة فى إضافة هذه الصورة إلى صور الطويل فيزداد ثراء
وخصوبة .

(٢٠) الموشحات الأندلسية / ١٧٧ ومصادره .

٩ - البسيط

يتكون هذا البحر من (مستفعلن فاعلن) بحيث تتكرر أربع مرات في البيت الواحد ليكون من البسيط التام . أما إذا ورد البيت مكونا من (مستفعلن فاعلن مستفعلن) في كل شطر فذلك هو البسيط المجزوء .

(أ) البسيط التام

له في الشعر العربي صورتان :

الصورة الأولى : يمثلها أحمد مخيمر في قوله على لسان أحمد عرابي (١) ؛

لسنا عبيداً وما أنتم بسادتنا إن تجهلوا فاسألوا في ذلك الأمم
وما صنعت لنا شيئاً نعيش به إنا صنعنا لكم من بؤسنا نِعْمًا

وتقطيع البيت الأول :

لسنا عبيد دن وما أنتم بسا دتنا
مُسْتَفْعَلُن فاعلن مستفعلن فَعِلُن

العروض حذف منها الثاني الساكن، وهو ما يسمى **الخبين** ، فالعروض

مخبونة.

إن تجهلوا فسألوا في ذا لِكَلْ أُمَّمَا
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

(١) الغابة المنسية / ١٣٥ .

والضرب أيضاً حذف ثانيه الساكن، فهو مثل العروض مخبون .

وعلى هذه الصورة ورد قول المتنبى (٢) :

سبحان خالقِ نفسى كيف لذتها
الدهرُ يعجبُ من حملى نوائبه
وقتُ يضيعُ وعمرُ لیت مدته
أتى الزمانُ بنوه فى شبيبته
ففيما النفوسُ تراهُ غايةَ الألمِ
وصبرِ نفسى على أحداثه الحطمِ
فى غيرِ أمته من سالفِ الأممِ
فسرهم وأتيناها على الهرمِ

وقول أبى القاسم الشابى تحت عنوان (السعادة) (٣) :

هذى سعادةُ دنيانا فكن رجلاً
وإن أردتَ قضاءَ العيشِ فى دعةٍ
فاتركِ إلى الناسِ دنياهم وضجتهم
واجعلْ حياتك رُوحاً مزهراً نضيراً
واجعلْ لياليك أحلاماً مفرّدةً
- إن شئتَها - أبدأ الأبادِ بيتسماً
شعريةً لا يغشى صفوها ندمُ
وما بنوا لنظامِ العيشِ أو رسموا
فى عزلة الغابِ ينمو ثم ينعدمُ
إن الحياةَ وما تدوى به حلمُ

وقول علية الجعار (٤) :

أحببتُ فيك جمالَ الروحِ والأدبا
أمضيتُ عمريَ بحثاً عنك جاهدةً
طال الفراقُ بقلبينا وقد أذنتُ
واخضرَ قلبى وابتلتُ جوانبه
يا روحَ روحى عِدنى أن تُجنبنى
لم يبقَ منه لدينا ما نُضيّعُه
وارتاحَ عندك قلبى بعدما تعبنا
فالحبُّ فى الغيبِ فيما بيننا كُتبنا
إرادةُ الله للقلبينِ فاقتربنا
فمن مَعينِ هواك العذبِ قد شربنا
طولَ الفراقِ فإنَّ العمرَ قد ذهبنا
حتى نُعذبَ من بُعدٍ وننتحبنا

(٢) ديوانه / ٤٩٨ .

(٣) ديوانه / ٣٦٨ .

(٤) أتحدى بهواك الدنيا / ٢٦ .

والمفروض فى الصورة السابقة أن تكون عروضها مخبونة أبداً ، حتى مع التصريح ، لأن الضرب مخبون . لكنى قرأت فى ديوان الحلاج أبياتاً يقول فيها (٥) :

شئٌ بقلبي وفيه منك أسماء لا النورُ يدري به كلاً ولا الظلمُ
ونورُ وجهك سرٌّ حينَ أشهدُهُ هذا هو الجودُ والإحسانُ والكرمُ
فخذ حديثي حُبِّي أنت تعلمُهُ لا اللوحُ يعلمُهُ حقاً ولا القلمُ

فأتى بالعروض فى البيت الأول مقطوعة ، وذلك لا يحدث إلا فى تصريح الصورة الثانية المقطوعة الضرب !!

الصورة الثانية : يمثلها قول عباس العقاد تحت عنوان (شدو لا نوح) (٦) :

غَرَّدَ على الدُورِيا قُمَرِيٌّ فى دَعَاةٍ واسلَمَ هنالك من باكٍ ومَسْبُكِيٌّ
واتلُّ الرجسَاءَ على هذا وذاك ولا تسألُهُما عن جوى فى القلب مخفىٌّ
حسبُ المعانى التى يبكى الحزينُ بها من سلوةٍ أن فيها شدو قُمَرِيٌّ

وتقطيع البيت الأول :

غَرَّرَ دَعَلَدُ دُورِيَا قُمَرُ يُؤْفَى دَعَاتِنُ
مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

العروض مخبونة كالسابقة :

وَسَلَمَ هنا لِكَ مِنْ باكِنُ وَمَبٌ كِييِي
مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

أصلها (فاعلن) فحذف ساكن الوتد المجموع وسكن ما قبله ، وهذا هو القطع ، فالضرب على ذلك مقطوع .

(٥) ديوانه / ٥١ .

(٦) ديوان العقاد / ٤٨١ .

وعلى هذه الصورة ورد قول محمود حسن إسماعيل تحت عنوان (القلب
الحزين) (٧) :

وَلِي عَلَى الدَّهْرِ قَلْبٌ بِأَيْسُ أَيْدِيهِ
مَعْدَبٌ كُلَّمَا رَنَّتْ مُوَاجِعُهُ
كَأَنَّهُ نَاسِكٌ طَافَتْ بِعُزْلَتِيهِ
تَسْبِيحُهُ مِنْ نِشَارِ الدَّمْعِ مُنْتَظِمٌ
عَلَى الصُّبَا كَدَتِ يَا قَلْبِي تَمُوتُ أَسَى
لَهْفَانُ يُصْرخُ مَضًّا مِنْ عَوَادِيهِ
بَكَيْتُ أَنْ عَزَّ فِي دَهْرِي مُوَاسِيهِ
سُودُ الذَّنُوبِ فَهَاجَتْ حَزْنَ مَاضِيهِ
وَالرُّوحُ ثُورَةٌ هَمٌّ فِي أَغْصَانِيهِ
فَكَيْفَ لَوْ شَبَّتْ تَحِيًّا فِي لِيَالِيهِ

وقول إيليا أبي ماضي تحت عنوان (الفراشة المحتضرة) (٨) :

يَا رَوْضَةً فِي سَمَاءِ الرُّوضِ طَائِرَةٌ
مَضَى مَعَ الصَّيْفِ عَهْدُ كُنْتُ لَاهِيَةً
تُمْسِينَ عِنْدَ مَجَارِي الْمَاءِ نَائِمَةٌ
فَكَلَّمَا سَمِعْتَ أذْنَكَ سَاقِيَةً
وَكَلَّمَا نَوَّرْتَ فِي السَّفْحِ زَنْبِقَةً
فَمَا رَشَفْتَ سِوَى عَطْرِ وَلَا انْفَتَحْتَ
وَطَائِرًا كَالْأَقْحَاحِ ذَا شَذَى ذَاكَ
عَلَى بَسَاطٍ مِنَ الْأَحْلَامِ ضَحَّاكَ
وَلِلْأَزْهَرِ وَالْأَعْشَابِ مَغْدَاكَ
حَثَّتْ لِّلْسَفْحِ مِنْ شَوْقِ مَطَايَاكَ
صَفَّقْتَ مِنْ طَرْبٍ وَاهْتَزَّ عِطْفَاكَ
إِلَّا عَلَى الْحَسَنِ الْمَحْبُوبِ عَيْنَاكَ

وقول العقاد من قصيدة (الحب الأول) (٩) :

يَا مَنْ يِرَانِي غَرِيْقًا فِي مَحَبَّتِيهِ
وَاضْيَعَةَ الْحَبِّ أَبْدِيهِ وَأَكْتُمُهُ
لِي فِي مَدِيحِكَ أَشْعَارُ أَضْنُ بِهَا
عَلَى مُحْيَاكَ مِنْ وَشَى الصَّبَا رَوْعُ
فَفَضِيمٌ تَعْدِلُهُمْ إِنْ رَاحَ نَاطِرُهُمْ
وَجَدًّا ، وَيَسْأَلُنِي هَلْ أَنْتَ غِصَانُ ؟
وَمَنْ عَنَيْتُ بِهِ عَنْ ذَاكَ غِضْلَانُ
عَلَى أَمْرِي فِخْرُهُ عَرْشُ وَإِيْوَانُ
وَلِلْمَحْبَبِينَ أَحْدَاقٌ وَأَعْيَانُ
بِحَسَنِ وَجْهِكَ يَهْدِي وَهُوَ وَلِهَانَ ؟

(٧) أغاني الكوخ / ٨٨ .

(٨) ديوانه / ٥٤٢ .

(٩) ديوانه / ٦٧ .

ومعنى ما سبق أن للبسيط التام صورتين :

(أ) مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
(ب) مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

فالعروض دائماً مخبونة ، أما الضرب فيدور بين العبن والقطع .

(ب) البسيط المجزوء

يتكون بيته من (مستفعلن فاعلن مستفعلن) فى كل شطر ، وقد وردت له الصور الآتية :

الصورة الأولى : يمثلها قول المرقش الأصغر (١٠) :

لابنة عَجَلانَ فى الجورِ سُومُ
لم يتعَفَّينَ والعهدُ قديمُ
لابنة عَجَلانَ إذ نحنُ معَا
وأى حَالٍ من الدهرِ تدومُ
أضحتُ قفاراَ وقد كان بها
فى سالفِ الدهرِ أريابُ الهجومُ

وتقطيع البيت الأول :

لِبْنَةِ عَجْ لَانْفِلْ جَوْرِسُومُ
لَم يَتَعَفَّ فَيَنْوَلْ عَهْدُ قَدِيمُ
مُسْتَعْلَنُ فاعلن مُسْتَعْلَنُ
مُسْتَعْلَنُ فاعلن مُسْتَعْلَنُ

العروض صحيحة ، وزيادة الساكن فى آخرها إنما جاء بسبب التصريح ،
والدليل على ذلك صحتها فى الأبيات التالية ، أما الضرب فمذنب .

وقصيدة المرقش هذه - كما وردت فى المفضليات - عشرون بيتاً يقول فى

آخرها :

كَمْ مِنْ أَخِي ثَرَوَةٍ رَأَيْتُهُ
حَلَّ عَلَى مَالِهِ دَهْرٌ غَشُومٌ

(١٠) المفضليات / ٢ : ٢٤ .

أَضْحَى وَقَدْ أَثْرَتْ فِيهِ الْكُلُومُ
وَحُوِّلَتْ شِقْوَةٌ إِلَى نَعِيمٍ
إِذْ حَلَّ رَحْلاً وَإِذْ خَفَّ الْمَقِيمُ
يَا بِنَةَ عَجَلَانَ مَنْ وَقَعَ الْحَتْمُ

وَمِنْ عَزِيزِ الْحِمَى ذِي مَنْعَةٍ
بَيْنَا أَخَوْنَعْمَةٍ إِذْ ذَهَبَتْ
وَبَيْنَمَا ظَاعِنٌ ذُو شِقْوَةٍ
وَلِلْفَتَى غَائِلٌ يَغْوُلُهُ

الصورة الثانية : يمثلها قول القائل :

مخلولقِ دارسٍ مستعجمِ

ماذا وقوفى على رُبعِ خلا

وتقطيعه :

مُخْلَوْلِقِنِ دَارِسِنِ مَسْتَعْجَمِي
مَسْتَفْعَلِنِ فَاعِلِنِ مَسْتَفْعَلِنِ

ماذا وقو في علا رُبعِنُ خلا
مَسْتَفْعَلِنِ فَاعِلِنِ مَسْتَفْعَلِنِ

فالعروض صحيحة ، والضرب صحيح .

الصورة الثالثة : يمثلها قول القائل :

يومُ الثلاثاءِ بطنُ الوادى

سيرُوا معاً إنما ميعادكم

وتقطيعه :

يَوْمُثُلَا ثَاءِ بَطْنِ الْوَادِي
مَسْتَفْعَلِنِ فَاعِلِنِ مَسْتَفْعَلِنِ

سِيرُومَعْنُ إِنَّمَا مِيعَادِكُمْ
مَسْتَفْعَلِنِ فَاعِلِنِ مَسْتَفْعَلِنِ

العروض صحيحة ، والضرب مقطوع .

الصورة الرابعة : يمثلها قول القائل :

أضحت قفارا كَوْحِي الْوَاحِي

ما هيَّجَ الشوقُ من أطلالِ

وتقطيعه :

أضحت قفا رَنكُوحِ الْوِوَاحِي
مَسْتَفْعَلِنِ فَاعِلِنِ مَسْتَفْعَلِنِ

ما هيَّجَشَ شوقمن أطلالِنِ
مَسْتَفْعَلِنِ فَاعِلِنِ مَسْتَفْعَلِنِ

العروض مقطوعة ، والضرب مقطوع .

وإذا استثنينا الصورة الأولى التي وردت عليها قصيدة المرقش الأصغر نجد أن الصور الثلاث التالية لم ترد عليها قصائد أو مقطوعات ، وإنما هي أبيات مفردة بنى عليها العروضيون^(١١) القول بتلك الصور ، دون أن تؤازرها أشعار تثبت نغماتها في الآذان ، وتمهد للشعراء النسج على مثالها ، فلا يكاد الباحث يجد في هذا المجال إلا أبياتاً صنعها ابن عبد ربه في العقد الفريد ضمنها تلك الشواهد التي اعتمد عليها العروضيون^(١٢) ، وهذا بطبيعته غير كاف للقول بوجود هذه الصور . وقد قال عنها الدكتور عبد الله الطيب - بحق - : « البسيط الثالث وزن قديم مهجور ، وهو عبارة عن وزن البسيط محذوفة منه التفعيلة الأخيرة من كل شطر ... وقد مات هذا الوزن في العهد الإسلامي وهجره المحدثون إلى عصرنا هذا ، وقد نددت آذانهم عن نغمه ، وصار الإتيان به مستقيماً منتظماً شيئاً عسيراً عليهم . وفي الحق إنه وزن بدوي قريب من الرجز ، لا يختلف عنه إلا في تحريف في النغمة الوسطى »^(١٣) .

أما ما اشتهر من مجزوء البسيط حتى كاد من شهرته يصبح بحراً بمفرده فهو ما يسمى بالمخلَّع ، وهو عبارة عن الصورة الرابعة التي سبق ذكرها ، وقد حذف من كل من عروضها وضربها - بعد القطع - الثاني الساكن وهو الخين ، وقد عُرِفَتْ هذه الصورة بين دارسي العروض ومبدعي الشعر باسم **مخلع البسيط** ، وتفعيلها :

مستفعلن فاعلن مُتَفَعِّلُ مستفعلن فاعلن مُتَفَعِّلُ

وقد حولت (متفعل) إلى (فعولن) فقليل : إن وزن مخلع البسيط : مستفعلن

فاعلن فعولن مرتين

(١١) انظر : الكافي في العروض والقوافي للتبريزي / ٤١ - ٤٣ ، والبارع / ١١٢ - ١١٤ .

(١٢) انظر : العقد الفريد / ٦ : ٢٦٠ ، ٢٦١ .

(١٣) المرشد / ١ : ٧٦ - ٧٧ .

وعلى هذه الصورة ورد قول أبي العتاهية (١٤) ، وهي الأبيات التي عدتها
أستاذنا المرحوم الدكتور أنيس - خطأ - من المنسرح (١٥) :

الله أعلى يدا وأكْبَبَرُ
وليس للمرء ما تمنى
هون عليك الأمـور واعلم
واصبِر إذا ما بُليت يوماً
ما كل ذى نعمة مُجَازى
والحقُ فيما قضى وقدرُ
وليس للمرء ما تخيّرُ
أن لها مورداً ومصدرُ
فإن ما قد سلّمت أكتثرُ
كم منعم لا يزال يكفّرُ

وتقطيع البيت الأول :

ألا هُاعُ لا يدنُ وأكْبَبَرُ
مستفعلن فاعلن فعولن
ولحققنى ما قضا وقدرُ
مستفعلن فاعلن فعولن

وعلى هذه الصورة ورد قول كامل الشناوى (١٦) :

يا ملهمَ الدمع للمـأقى
أمنتُ أمنتُ يا حبيبي
يا فتنةَ الروح ما لروحى
كم راعها الدهرُ فى صباها
ورغبتنـها بالصُدودِ ويلى
وباعثَ الوجـدِ فى القلوبِ
بالظنِّ فاغفرُ إذن ذنوبى
تضلُّ عن عفوِك الرّحيبِ
بكلِّ قـاسٍ من الخطوبِ
أنتَ والدهرُ يا حبيبي ١١٩

وقال الحسانى عبد الله (١٧) :

أسـرقتَ فى الغمِّ يا فـؤادى
فخفأ على نفسك التـمادى

(١٤) ديوانه / ١٩٨ .

(١٥) موسيقى الشعر / ٩٨ .

(١٦) لا تكذبي / ٤٤ .

(١٧) عفت سكون النار / ٤٥ .

إن الذي عزَّ باجتماع
لا تبتئس أن غلاً وداً
وان رأيت الفسَّاد يطفئ
فأزسل الطرفاً في سماءٍ
وأنست ألفاً ألفاً مُرَّ
فما عناها ، كما تراها ،
ثم اعتبرياً دمي ولحمي

وقال الحلاج (١٨) :

غبت وما غبت عن ضميري
وأتصل الوصلُ بأفتراق
فأنت في سرِّ غيب همي
تؤنسني بالنهارِ حقا

لا يتأتى بالانفِراد
إنك أغلى من الوداد
وسطوة الجهل في ازدياد
سَمَت على نائح وشاد
من عهد عادٍ وقبل عادٍ
مُفترِكُ البغي والرشاد
ويكُ دنياك باقتصاد

فما زجت ترحتي سروري
فصار في غيبيتي حضوري
أخفى من الوهم في ضميري
وانت عند الدجى سميري

هذه هي الصورة التي اشتهرت بين العروضيين ، وصاغ عليها الشعراء في كل العصور الأدبية على وجه التقريب ، وأبدعوا فيها قصائد في قمة الروعة الأدبية والصيغة الشعرية .

لكن بعض العروضيين استدرك للمخلع صورتين أخريين ، تكون العروض في كليهما حذاء مخبونة (فَعُو) بدلا من (مستفعلن) ؛ فحذف منها الوجد المجموع وهو الحذف ، ثم الثاني الساكن وهو الخبن ، ولها ضربان :

الضرب في الصورة الأولى مثل العروض ، وبيته (١٩) :

عجبت ما أقرب الأجلُ مِنَّا وما أبعد الأملُ

(١٨) ديوان الحلاج / ٣٦ .

(١٩) محيط الدائرة / ٤٦ .

وعلى هذه الصورة ورد قول العقاد فى قصيدة عدتها ثلاثة عشر بيتاً تحت عنوان (الموت فى الكرى) (٢٠) :

أبصرتُ بالموت فى الكرى
عمياناً حتى لَمَّا ترى
قلتُ : أنت الذى حَمَى
كفَّاك يا موتُ شَلَّتَا
كفَّ من الثلج إن جَسْرَتُ
عمياناً لا يُخطئُ العَدَدُ
عيناهُ ما اغْتَالَ أو رَصَدُ
كلُّ البــــرايا عَن الأَبَدُ
لم تعطياً قَطُّ من أَحَدُ
فى جاحم النارِ تَبْتَرِدُ

أما الضرب فى الصورة الثانية : فيكون مقطوعاً مخبوناً كالصورة المشهورة، فتصير (مستفعلن) إلى (مُتَفَعِّلٌ) وتثقل إلى (فعولن) وبيته (٢١) :

إِنَّ شِوَاءَ وَنَشْوَةَ وَخَبَبَ البَازِلِ الأُمُونِ
وتقطيعه :

إِنَّشِوَا أَنْ وَنَشْ وَتَنُ وَخَبَبَلْ بَازِلْ أُمُونِ
مستعلن فاعلن فعو مُتَعَلِنُ فاعلن فعولن

وتكلمة المقطوعة التى أولها البيت السابق كما وردت فى شرح ديوان الحماسة (٢٢) :

يَجْشِمُهَا المرءُ فى الهوى
والبيضُ يرفلنُ كالدُمى
والكُثْرُ والخَفْضُ أَمْنَا
من لذة العيش والفتى
والعُسْرُ كاليسر والغنى
مسافة الغائط البطينِ
فى الرِيْطِ والمُذْهَبِ المصونِ
وشرعُ المزهْرِ الحنونِ
للدهرِ والدهرُ ذوفنونِ
كالعُدْمِ والحيُّ للمنونِ

(٢٠) ديوان العقاد / ١٣٢ وانظر : موسيقى الشعر / ٢٠٨ .

(٢١) محيط الدائرة / ٤٧ وانظر : المرشد / ١ : ١٠٣ .

(٢٢) شرح ديوان الحماسة : للخطيب التبريزى / ٢ : ٨٢ .

أَهْلَكُنْ طَسْنَمًا وَيَعْدُهُ غَنَذِيَّ بِهِمْ وَذَا جَدُونِ
وَحَىَّ جِشَّاشٍ وَمَسَارِبِ وَحَىَّ لَقِمَانَ وَالتُّقُونَ

وعلى هذه الصورة ورد قول على محمود طه فى بعض مقاطع من قصيدة
(على حاجز السفينة) (٢٣) :

وَمَنْ هِيَ الْفِئَادَةُ الَّتِي تَنْسَلُّ مِنْ مَخْدَعِي إِلَيْهَا
أَعْنَدَهَا مِثْلُ فِتْنَتِي أَمْ أَنَّنِي أَفْتَرِي عَلَيْهَا

* * *

فِي الْجَوْفِ فِي الْمَاءِ فِي الثَّرَى صُونِي لَهَا الْعَهْدَ وَالْوَدَادَا
رُدِّيْ عَلَى عَيْنِهَا الْكِرَى وَأَبْعِدِي الْفِكْرَ وَالسَّهَادَا

* * *

وَأَنْقِذِيهَا مِنَ الْجَوَى يَا عَاشِقَاتِي عَلَى الزَّمَانِ
بِكُلِّ مَا فِيكَ مِنْ قُوَى وَكُلِّ مَا فِيَّ مِنْ حَنَانِ

ولم يقتصر الشعراء المعاصرون على تلك الصور التى أوردها العروضيون
للمخلع سواء الأساسى منها والمستدرک ، وإنما أبدعوا فيه صورا جديدة لا عهد
للشعر بها - فيما نعلم - إلا فى موشحات الأندلسيين .

من تلك الصور أن يرد للعروض (فعولن) ضرب على وزن (فعول) بتسكين
اللام ، فدخل التفعيلة إلى جوار الحذذ والخبن ما يعرف بالتذييل ، ويمثل ذلك قول
العقاد تحت عنوان (أيعشقون ؟) (٢٤) :

أَيَعِشِقُ النَّاسُ يَا حَبِيبِي هِيَاتَ بَلْ تَكْذِبُ الْعَيُونُ
إِنْ لَمْ يَحِبُّوكَ يَا حَبِيبِي وَاعْجَبَا كَيْفَ يَعِشِقُونَ ؟
مَا الْحُبُّ لَوْلَا هَوَاكَ إِلَّا رَجْمُ الْأَسَاطِيرِ وَالظَّنُونِ
أَحْبَبْتُ حَتَّى حَسَبْتُ غَيْرِي إِنْ ذَكَرُوا الْحُبَّ يَقْتَدُونَ

(٢٣) ديوانه / ٧٠٢ .

(٢٤) ديوان العقاد / ٤٤٤ .

وتقطيع البيت الأول :

أيعشقن ناسيا حبيبي هيها تَبَلُّ تَكْذِبُلُ عِيُونُ
متفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

وله أيضاً مقطوعة بعنوان (إعفاء) على هذا الوزن عدتها ثلاثة أبيات (٢٥) .

وعلى هذه الصورة وردت لخليل مطران قصيدة بعنوان (الطفلة البويرية)
بلغت أبياتها واحدا وأربعين التزم في عروضها (فعولن) وفي ضربها (فعولن) (٢٦) .

أما أبو القاسم الشابي فله قصيدة على هذه الصورة بعنوان (إلى عازف
أعمى) عدتها ثمانية عشر بيتاً ، يقول في المقطع الأول منها (٢٧) :

أدركتَ فجرَ الحياةِ أعمى	وكنتَ لا تعرفُ الظلامُ
فأطبقتُ حولكَ الدياجي	وغمامَ من فوقك الغمام
وعشتَ في وحشةٍ ، تُقاسي	خواطراً كلُّها ضرام
وغربةً ما بها رفيقُ	وظلمةً ما لها ختام
تشقُّ تيبه الوجود فردا	قد عضك الفقرُ والسقامُ
وطاردتُ نفسك المآسى	وفرَّ من قلبك السلام

ولإيليا أبي ماضي قصيدة بعنوان (الشاعر في السماء) عدتها سبعة وثلاثون
بيتاً ، يقول في بعض أبياتها (٢٨) :

يا أيُّها الشاعرُ المعنى	حَيَّرَنِي دَاؤُكَ الْعَيَاءُ
هل تشتهي أن تكونَ طيرا	فقلْتُ : كَلَّا ، وَلَا غِنَاءُ
هل تشتهي أن تكونَ نجماً ؟	أجبتُ : كَلَّا ، وَلَا بَهَاءُ

(٢٥) السابق / ٦٦٩ .

(٢٦) ديوان الخليل / ١٣٧ .

(٢٧) ديوانه / ١٩٩ .

(٢٨) ديوانه / ١٢٧ .

هل تبتغى المال قلت : كلاً
ولا قصوراً ولا رياضاً
وليس ما بي يا رب داء
ما كان من مطلبى الثراء
ولا جنوداً ولا إماء
ولا احتياجي إلى دواء^(٢٩) .. إلخ

ولإبراهيم ناجي على هذه الصورة مقطوعتان . الأولى : بعنوان (خاطرة)^(٣٠) وتقع في ستة أبيات ، والثانية : بعنوان (خشوع)^(٣١) وتقع في خمسة أبيات ، بالإضافة إلى المقاطع الثلاثة الأخيرة من قصيدة (كل الوري)^(٣٢) وعدتها خمسة عشر بيتاً .

ولحافظ إبراهيم قصيدة بعنوان (البورصة)^(٣٣) تبلغ اثنين وعشرين بيتاً يقول في مطلعها :

ببأبكِ النحسُ والسعودُ
وفيكِ قد حارتِ اليهودُ
ووجهكِ الضاحكُ العبوسُ
كم سَطُرْتُ عنده طروسُ
وطُوطُئْتُ دونه رعوسُ
وموقفُ اليأسِ والرجاءِ
يا مطلعَ السعدِ والشقاءِ
قد ضاقَ عن وصفه البيانُ
بقسمة العزِّ والهوانِ
يهتز من خوفها الزمان

وقد قال عن هذه الصورة أستاذنا الدكتور أنيس : « إن حافظاً غير في بعض أبياتها (فعولن) إلى (فعول) فقط ، وهو ما لم يقل به أهل العروض ولكنه حسن الموسيقى جيداً »^(٣٤) .

وقول أستاذنا - رحمه الله - بالتغيير في بعض أبياتها ، معتمداً على التشكيل الذي ضبط به جامعو الديوان البيتين الأولين إذ جعلوا حرف الروي مكسوراً ، وحينما وصلوا إلى البيت الثالث كان التعليق في الحاشية :

(٢٩) الشطر الأول مختل ، ولو قال : وليس ما بي رب داء ، لسلم ! ؟

(٣٠) ديوان ناجي / ٢٥٢ .

(٣١) السابق / ٢٣١ .

(٣٢) السابق / ١٥٣ .

(٣٣) ديوان حافظ / ١ : ٢٠١ .

(٣٤) موسيقى الشعر / ١٢٠ .

« سكنت هذه القافية دفعا لما يترتب على تحريكها من وجود إقواء في البيت الثاني ، وهو اختلاف في حركة الروى ، ويلاحظ أن في هذه القصيدة أبياتا أخرى سكن رويها دفعا لهذا العيب المتقدم » (٣٥) .

ولا أظن حافظا كان يقصد إلى ذلك الذى حاولوا تبرئته منه ، فكل القوافى مقيدة ، ولو سلمنا بما قالوه لكان بين كل بيت وبيت بيت ثالث فيه إقواء !! ولكن القصيدة - كما سبق أن بينت - تسير في نفس مسار قصائد العقاد والشابى وإيليا أبى ماضى ، وليست بحاجة إلى ذلك التخريج الذى تطوع به شارحو الديوان وضابطوه ومراجعوه !!

ولعل هؤلاء الشعراء جميعا ، وهم يصوغون قصائدهم ، كان ماثلا في أذهانهم قول بعض الأندلسيين (٣٦) :

يا من لعبد به افتقار	إلى أياد له جسام
فضلك مدن لخير مدن	حل بها سيد الأنام (٣٧)
لم يهف قلبى لخب ليلى	ولا سعاد ولا الرياب
لاقى شجوننا ونال ويلا	من هام فى ذلك الجناب
بل مال منى الضؤاد ميلا	لمن له الحب لا يعاب

وقول ابن حريق (ت ٦٢٢ هـ) فى أحد موشحاته (٣٨) :

سَلْ حارثى روضة الجمال	وصولجى ذلك العذار
من توج الغصن بالهلال	وانبت الورد فى البهار

(٣٥) ديوان حافظ / ١ : ٢٠٢ حاشية ١ .

(٣٦) الموشحات الأندلسية / ٩٥ .

(٣٧) مدن الأولى اسم فاعل من أدنى ، والثانية جمع مدينة .

(٣٨) السابق / ١٥٢ .

ومن الصور المستحدثة كذلك أن يأتي للعروض السابقة ضرب أحد مخبون
(فعو) ، ويمثل ذلك قصيدة للعقاد تحت عنوان (عيش العصفور) فى أربعة وعشرين
بيتاً ختامها (٣٩) :

لم يَخْفَ عن أعيُن الليالى ولا توارى من الصُّغُر
حبائلُ الدهر قانصاتُ من طار أو غاص أو خطرُ
من عاش يوماً أو بعضَ يوم يعلم ما ضريةُ القَدْرُ
أليس هذى الحياة ذُخراً وحارسُ الذخر فى خطر؟

وتقطيع البيت الأول :

لم يخف عن أعيُن ليالى ولا توا رامِنصُ صِغُرُ
مستفعلن فاعلن فعولن متفعلن فاعلن فعو

وعلى هذه الصورة وردت أكثر مقاطع قصيدة (على حاجز السفينة) (٤٠)
لعللى محمود طه المهندس ، وقصيدة للحسانى عبد الله بعنوان (بين الأمس
واليوم) (٤١) تقع فى واحد وعشرين بيتاً يقول فى ختامها :

كم قلتُ حتى سكرتِ حتى حسبتنى غير قافل
والآن فليحترق رمادُ ولتَهْوَ آمالُ أمل
أما إذا ما التقتُ عيونُ فإن لى عينَ غافل
وليس دمعى بمُسْتَثَارِ ولا لسانى بقائل
عرفتِ بالأمس كيف أفنى كيف غلُؤُ التَضَاؤل
فلتعرفى اليوم كيف أحيا برغم أنفِ الغـوائل

كما وردت على هذه الصورة مقطوعة للحلاج يقول فيها (٤٢) :

(٣٩) ديوان العقاد / ١٢٩ وانظر : شرح تحفة الخليل / ١٤٤ ، والشطر الأول من البيت الثالث

مختل ولو قال : من عاش يوماً وبعض يوم ، لسلم .

(٤٠) ديوان على محمود طه / ٧٠٢ .

(٤١) عفت سكون النار / ٧٨ .

(٤٢) ديوانه / ٦٤ .

ياسر سرُ يدقُ حتى	يخفى على وهم كل حى
وظاهرا باطنا تجلى	لكل شىء بكل شىء
إن اعتذارى إليك جهلُ	وعظم شك وفـرطُ عى
يا جملة الكل لست غيرى	فما اعتذارى إذا إلى

ونطق هذه الأبيات مقيدة الروى ، كما أوردناها ، أولى من نطقها مطلقة
مكسورة فنوقع الشاعر فى خطأ كسر الياء فى (إلى) أو الوقوع فى الإقواء ، وهو
ما لا وجود له فى الأبيات حين تنطق مقيدة (٤٣) .

وقبل هؤلاء الشعراء جميعاً قال ابن حريق (ت ٦٢٢ هـ) (٤٤) :

وناصح قال يا غريبُ	أسرفت فى البث والحزنُ
للمرء من دمه نصيبُ	والروح ما إن له ثمنُ
ويحك لا عيشة تطيبُ	ولا نديم ولا سكنُ

وقال أبو الحسن الششتري (ت ٦٦٨ هـ) (٤٥) :

عدُّ عن الوهم والخيال	واستعمل الفكر والنظرُ
ما الناس إلا كما الخيال	فانظر إلى ماسك الصُورُ

وقالت حفصة بنت الحاج (٤٦) (من شواعر القرن السادس الهجرى) :

يا أظرف الناس قبل حال	أوقعه نحو القدرُ
عشقت سوداء مثل ليل	بدائع الحسن قد سترُ
لا يظهر البشر فى دجاها	كلا ، ولا يبصر الخفر
بالله قل لى ، وأنت أدرى	بكل من هام فى الصور
من الذى هام فى جنان	لا نور فييه ولا زهرُ

(٤٣) انظر رسالة الغفران / ٣٩٣ .

(٤٤) الموشحات الأندلسية / ١٥٢ .

(٤٥) السابق / ٦٧ .

(٤٦) دراسات أندلسية / ١٠٥ .

أما العروض الحذاء المخبونة فورد لها ضرب على وزن (فعول) ويمثل ذلك قول العقاد تحت عنوان (سنة جديدة) (٤٧) :

أدركنا موكب السنين في موكب الحب سائرين
والحب من يغش ركبته يساير النجم كل حين
راجع حساب السنين يا نجم، فما نحن حاسبين
أبالألوف احتسبت لها أم لم تزل تجمع المئين
يا سنة أقبلت لنا أقبلت ميمونة الجبين
وداعنا فليكن غدا كما التقينا ، أسمعين ؟
في موكب الحب نلتقى وفيه نمضى مودعين

وتقطع البيت الأخير :

في موكب حُبَيْل تَقِي وفيه نَمُ ضِيْمُودُ دِعِينُ
مستفعلن فاعلن فعو متفعلن فاعلن فعولُ

وله على الوزن نفسه قصيدة في رثاء كلب الجبلأوى عدتها أحد عشر بيتاً يقول في ختامها (٤٨) :

لا تسألوا رحمةً به قد رَحِمَ الله واستجاب
لعله ماتَ قَانطاً من أزممة الأكل والشراب
مُنْتَحِراً في شبابه وهكذا يضلُّ الشباب
أراحَهُ اللهُ من ضننى أنقذهُ القبرُ من عذاب
فليخمدِ اللهُ ربه من جاعَ فليرضَ بالتراب

ومن الصور التي تأثر فيها الشعراء المعاصرون بالتراث الأندلسي - واعين أو غير واعين - ما ورد فيه مخلع البسيط على (مستفعلن فاعلن فاعلن) في كل شطر ، فتكون العروض مطوية مقطوعة وضربها مثلها (٤٩) ، ومثاله :

(٤٧) ديوان العقاد / ٤٤٦ - .

(٤٨) ديوان العقاد / ٤٥٤ ، ومن بقايا الكأس / ٦٥ .

(٤٩) منهاج البلغاء / ٢٤١ .

أَقْصَرَ عَنِ لُؤْمِي اللَّائِمُ لَمَّا دَرَى أَنِّي هَائِمُ

وعليه صاغت نازك الملائكة قصيدة في (دالية) ابنة الشاعر الدكتور عبده بدوى تقول فيها (٥٠) :

خضراءُ برأقةٌ مُغْدِقَه كأنها فَلَقةُ الفستقَه
شفاها شَفَقُ أَحْمَرُ كم حاولَ الوردُ أن يَسْرِقَه

لكنها قالت في تقديمها لهذه الأبيات إن هذا الوزن غير مستعمل في الشعر العربي ، ولكنه لاح لى موسيقيا إلى درجة مقبولة (٥١) . وقد زفّ الدكتور عبده بدوى هذه المقطوعة تحت عنوان (ميلاد بحر جديد في الشعر العربي) (٥٢) ، وأجاب الشاعرة بمقطوعة على الوزن نفسه ، منها :

أشعلتِ في خاطري حُبَّها يا حَبَّها جلَّ مَنْ رقرقه
كـانـتُ وراءَ المني وردةً وفي ضمير السنأ سقسقَه

كما اهتز وجدانه لاستجابة عدد كبير من الشعراء للكتابة في هذا البحر (٥٣) . ولا يستطيع الباحث المنصف أن ينحى باللائمة على أي من الشاعرة نازك الملائكة أو الشاعر الدكتور عبده بدوى حين ظنا هذا الوزن مخترعاً وليس قديماً ، إذ إن ما صيغ عليه في القديم لا يعدو أبياتا ، لا تشكل ظاهرة ، ولا تلفت انتباها ، فضلا عن أن تقر في وجدان شاعر مدى طويلا ، فلعل الشاعرة قرأت النموذج الأندلسي منذ زمن، ثم صاغت عليه - حين صاغت - غير واعية بأنها مسبوقه بتلك النعمة !!

(٥٠) للصلاة والثورة / ١٩٢ .

(٥١) للصلاة والثورة / ٣٤ .

(٥٢) مجلة الدوحة / عدد سبتمبر ١٩٧٦ .

(٥٣) مجلة الشعر القاهرية / افتتاحية عدد يناير ١٩٧٧ .

وللشاعر التونسي نور الدين صمود قصيدة على هذا الوزن بعنوان (إلى ميلاء) يقول فيها (٥٤) :

مِيلاءُ يا وردةَ تَعْبِقُ أَشْداؤها أوشكتُ تنطقُ
في روضةٍ عطرها ساحرٌ قد ضاع منها شذى ينشق
والطلُّ ما بين أوراقها كالنورِ في كوكبٍ يخفقُ
أخالها قمرًا مُرسِلًا إشعاعه حولنا يدفقُ
نافورةٌ ماؤها راقصٌ مثل السنا في الفضا يسمقُ
كانها - إذ رنت نحونا وطرفها بحرُه مُفرقُ -
داليةٌ كرمها لؤلؤٌ موسمها أبدأ يصدقُ

إلى آخر القصيدة التي تبلغ ستة عشر بيتاً !!

كما أن له دراسة حول هذا الموضوع بعنوان (محاولات لوضع بحور جديدة من عهد الخليل إلى الآن) (٥٥) سجل فيها نص حازم القرطاجني الدالّ على سبق الأندلسيين لهذا الوزن ، والتمس العذر للشاعرة فيما ذهبت إليه، ثم سجل ملاحظات قيمة حول هذا البحر الجديد نسجلها بنصها لما تحمل من قيمة ، وما تثير من مناقشات .

يقول في ص ٤٩ وما بعدها :

« يجنى على هذا البحر القديم المتجدد بحران معروفان هما السريع والمتقارب يجذبانا إليهما كلما هممنا بالكتابة عليه . فالسريع يزيد عن هذا البحر سبباً خفيفاً ، أي متحركاً وساكناً ، ولو حذفناهما لصار مساوياً له ، مثل قول أحمد الصافي النجفي في هجاء عجوز :

(٥٤) مجلة (الحياة الثقافية) عن وزارة الشؤون الثقافية بتونس ، السنة الرابعة ، العدد الخامس ، سبتمبر وأكتوبر ١٩٧٩ م .

(٥٥) السابق .

وقائل لى : قال ما سنها ؟ مستفعلن مستفعلن فاعلن
وقائل : قال ما سنها ؟ مستفعلن فاعلن فاعلن

ولو أضفنا سبباً خفيفاً إلى هذا البحر الجديد لأصبح سريعاً مثل :

شفاهاها قمر أحمر مستفعلن فاعلن فاعلن (كذا)
شفاهاها (من) قمر أحمر مستفعلن مستفعلن فاعلن (كذا)
فى هدبها نجمة مشرقة مستفعلن فاعلن فاعلن
فى هدبها (كم) نجمة مشرقة مستفعلن مستفعلن فاعلن

وهكذا يحس كل من يريد الكتابة على هذا البحر الجديد الذى ليس له رصيد موسيقى (من مآثور النغم الشعرى) فى أحاسيسنا ، بانجذاب تلقائى إلى السريع الذى تشبعنا به ، وامتلكنا ، وامتلكناه . وأما بحر المتقارب فليس بينه وبين هذا البحر الجديد سوى حركة فى أول كل بيت (خاصة إذا لم يقع فى تفعيلته الأولى زحاف أو وقع الفاء من مستفعلن) مثل :

(و) دالية غضة عذبة (و) فى هدبها نجمة مشرقة
فعول فعولن فعولن فعل فعولن فعولن فعولن فعل

وعلى هذا الأساس يصبح كل بيت من المتقارب على هذا الوزن الجديد إذا حذفنا من أوله متحركا ، مثل قول الشابى :

لابد لليل أن ينجلى لابد للقييد أن ينكسر
مستفعلن فاعلن فاعلن مستفعلن فاعلن فاعلن

فيجب أن تكثر نماذج هذا البحر الجديد ليستقل ، ويخف ، ويشيع على الألسن ، ولا يختلط بغيره من الألوان ، بل يجب أيضاً أن تدرس كل البحور الممكنة دراسة دقيقة على نحو ما فعل حازم القرطاجنى ، فهناك نسبٌ موسيقية مقبولة، وأخرى ترفضها الأذن، ولا تستسيغها الأذواق . ثم إن جميع البحور الخليلية لا تخلو

من زحافات جائزة ، فتفعيلات شطر البسيط وهى : (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) يجوز فيها حذف السين من (مستفعلن) الأولى ، والألف من (فاعلن) الأولى والثانية لا غير ، فلا تحذف الفاء من (مستفعلن) الأولى ، ولا يحذف شيء من (مستفعلن) الثانية . وقد استتجنا ذلك من استقراء الشعر العربى الموروث ، فكيف لنا أن نعرف ما يجوز وما لا يجوز فى البحور التى نستحدثها طالما لم يكن لها رصيد موسيقى ونغم مآثور ؟

ولذا فأنا أرشح ألا تحذف السين من (مستفعلن) فى البحر الذى اقترحتة نازك الملائكة ، بدليل أن البيت الذى ذكره حازم القرطاجنى فى المنهاج لم تحذف منه هذه السين ، وهكذا ينقلب إلى المتقارب إذا أضفنا إلى أوله حرفاً متحركاً كالواو مثلاً :

(و) أقصر عن لومى اللائم (و) لمدرى أننى هائم

أما الذى حذف فاءه^(٥٦) فلا ينقلب إلى المتقارب رغم زيادة تلك الحركة فى أوله ، إلا بمد الحرف الموالى :

(و) خضراء براقاة مفدقة (و) كأنها فلقاة الفستقة

ليستقيم الوزن « . اهـ .

ومع اقتناعنا بجل ما قاله الباحث نسجل على بحثه القيم عدة ملاحظات :

١- أن القول بأن الفرق بين هذا البحر الجديد وبحر السريع سبب خفيف يمكن أن ينتقل به البيت من هذا إلى ذاك أمر وارد فى بحور أخرى مما اشتهر وذاع بين الدارسين . فمن صور بحر الرمل أن يجرى بيته على (فاعلاتن فاعلاتن فاعلا) فى كل شطر ، مثل قول إبراهيم ناجى :

يا رياحا ليس يهدا عصفها نضب الزيت ومصباحى انطفأ

(٥٦) كذا ، والمراد : حذف سينه فتصير التفعيلة (متفعلن) .

ولو نقص هذا البيت سبباً خفيفاً لكان من المديد .

يا رياحاً ما هدا عصفها نضب الزيت وضوئى انطفأ
فاعلاتن فاعلن فاعلاً فاعلاتن فاعلن فاعلاً

كما أن من صور المديد أن يجيء بيته على (فاعلاتن فاعلن فعلاً) فى كل
شطر ، كما فى قول أبى نواس :

يا شقيق النفس من حَكَمِ نَمَتَ عن ليلى ولم أنمِ

ولو قال فى الشطر الثانى : نمت عن ليلى و (لما) أنم ؛ لكان من الرمل .

كما أن الفرق بين الرجز والسريع لا يعدو سبباً خفيفاً يضاف إلى تفعيلتى
العروض والضرب فى أشهر صورته ؛ فتفعيل السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن)
فى كل شطر ، مثل قول ابن سناء :

صدوا فإنسانى إليهم صدى وكم بهم للدمع من مـورد

ولو قال :

صدوا فإنسانى (إليهم) صدى وكم بهم للدمع من (مـوارد)

لصار البيت من الرجز التام الصحيح العروض والضرب ، ولعل هذا ما شجع
بعض الباحثين على القول بإدماج السريع فى الرجز^(٥٧) ، ولكن التمايز بين كل
بحر وآخر مما ذكرناه حادث ، والخلط بينهما غير وارد ، والشاعر الجيد يدرك
بحاسته المرهفة الفرق بين النغمتين ، ويميز بقدرته بين البحرين ، كما أن القارئ
الواعي لا يفوته التفريق ولا يعجز عن التحقيق .

٢- القول بأن هذا البحر ليس بينه وبين بحر المتقارب سوى حركة فى أول
كل بيت (خاصة إذا لم يقع فى تفعيلته الأولى زحاف أو وقع الفاء من مستفعلن)
أمر واردٌ عكسه فى المتدارك المجزوء ، فلو أضفنا حركة إلى أول المتدارك
المجزوء الصحيح العروض والضرب كما فى قول الشاعر :

(٥٧) انظر : فى علمى العروض والقافية / ٩١ .

قف على دارهم وابكينُ بين أطلالها والدمنُ

لأصبح البيت من البحر المتحاورِ حوله مثل :

(و) قف على دارهم وابكين (و) بين أطلالها والدمن

متفعلن فاعلن فاعلن متفعلن فاعلن فاعلن

وإطلاق القول بمثل هذه الآراء يعنى أن بحور الشعر العربى تفقد الحدود فيما بينها ، وذلك ما لا نحس به إلا نادراً ، وحينما يحدث يكون للحس المرهف دوره، وللدربة مجالها الذى تتجلى فيه .

٢- أن قوله بأن تفعيلات البسيط يجوز فيها حذف السين من (مستفعلن) الأولى ، ولا تحذف فاؤها ، وأنه قد استنتج ذلك من استقراء الشعر العربى الموروث، أمر لا يسلم له ، فللمتنبى مقطوعة يقول فى أولها (٥٨) :

رباً نجيع بسيف الدولة انسفكا ورباً قافية غاظت به ملكا

وواضح أن التفعيلة الأولى حذف منها الرابع الساكن ، وهو فاء (مستفعلن) التى قرر الباحث أنها لا تحذف .

ومن شعر النابغة الذبياني قوله (٥٩) :

إذ أضع البيت فى سوداء مظلمة تقيد العير لا يسرى بها السارى

ومن قصيدة ليزيد المهلبى يرثى بها المتوكل (٦٠) :

قد وتر الناس طراً ثم قد سكتوا حتى كأن الذى نيلوا به رشدُ

ومن قصيدة للأعشى ميمون يقول فى مطلعها (٦١) :

بانث سعاد وأمسى حبلها انقطعا واحتلت الغمر فالجدين فالفرعا

(٥٨) ديوان المتنبى / ٢٩٧ .

(٥٩) الجمهرة / ١١٧ .

(٦٠) الكامل / ٢ : ٣٧٣ .

(٦١) ديوان الأعشى / ١٠١ .

يقول فى الأبيات : السادس عشر والسابع عشر والخامس والثلاثين والرابع والخمسين على التوالى :

ما نظرت ذات أشفارٍ كنظرتها
إذ نظرت نظرةً لبيست بكاذبةٍ
فانصرفت فاقداً ثكلى على حزنٍ
من ير هودّةً أو يحلل بساحته

حقاً كما صدق الذئبى إذ سجعا
إذ يرفعُ الآل رأس الكلب فارتضعا
كلُّ دهاها ، وكلُّ عندها اجتمعا
يكن لهوذةً فيما نابها تبعنا

ومن قصيدة مشهورة للأخطل بدايتها (٦٢) :

خف القطين فراحوا منك أو بكرؤا
يقول فى بعض أبياتها :

مُفْتَرِشٌ كافتراش الليث كلكله
واتخَذُوهُ عَدُوًّا إِنْ شَاهَدَهُ
يسأله الصبر من حسان إذ حضروا

وازعجتهم نوى فى صرْفِها غيرُ
لوقعة كائنٍ فيها له جزر
وما تغيب من أخلاقه وعر
والحزن كيف قراك الغلطة الجشر

وفى بيت آخر يقول (٦٣) :

إِنْ سِمْكَا بَنَى مَجْدًا لِأَسْرَتِهِ
ويقول قيس بن رفاعة (٦٤) :

من يَصُلِّ نَارِي بِلَا ذَنْبٍ وَلَا تَرَةٍ
يَصُلِّ بِنَارِ كَرِيمٍ غَيْرِ غَدَارِ

والنماذج السابقة - وسواها كثير - كفيلة بالرد على نتيجة استقراء الباحث فيما يخص التفعيلة الأولى من كلا شطرى البسيط .

٤- نقف حائرین أمام ختام اقتباسنا منه الذى يرشح فيه ألا تحذف السين

(٦٢) شعر الأخطل / ٩٨ .

(٦٣) السابق / ٢٢٢ .

(٦٤) التبية على أوهام أبى على فى أماليه / ٢٢ .

من (مستفعلن) فى البحر المقترح بدليل أن البيت الذى أورده حازم لم تحذف منه السين، وذلك أمر لم يستطع تحقيقه هو فى قصيدته التى أوردنا بعضها ، وهو شاعر يدرك جيداً أن الإتيان بالجديد فى الشعر لا يكون وليد قوانين ولا نتاج محاذير وعقبات توضع فى طريقه !!

فقصيدته - كما سبق أن قلنا - مكونة من ستة عشر بيتا ، حذفت السين من (مستفعلن) فى عشرة أبيات منها !! فبالإضافة إلى البيتين الرابع والسادس من القطعة التى سبق ذكرها من هذه القصيدة نجد بقيتها فيما عدا البيت الخامس عشر تحتوى على (متفعلن) محذوفة السين، وهالك الأبيات :

(الكلمات المطبوعة بالبنط الأسود إشارة إلى موضع الزحاف) .

عنقــــــــــــــــودها دُرٌّ عُلِّقَتْ	يَكاد من حسنه يُعشق
والعنبُ الضاحكُ المزدهى	كـانـه خمرة تُهرق
فى أكؤس لونها عسجدٌ	ونورها فوقها يُشرق
يا طفلة غضة كالمنى	كـزهرة فى الندى تفرق
يروقنى منك بحرٌ بدا	فى مقلة لونها فسستق
وحسبك التونسيُّ الذى	أعْبُدُه، جلٌّ من يخلق
وثوبك القزحى السنى	ذيلُ الطواويس بل أرشق
تتبعُه مقلتي دائماً	والقلبُ من شوقه يخفق
الله يا حسنها إذ بدتْ	كـوردة غضة تعبق

وقد كنت أفهم - لو أن ذلك بأيدينا - ما دما نبحث عن التمايز بين البحر الجديد وغيره من البحور الأخرى خاصة المتقارب أن نرشح حذف السين لا حذف الفاء ، لأن حذف السين يجعل من الصعب على الشاعر أن ينتقل إلى بحر المتقارب، وقد سجل هو ذلك فى ختام رأيه !!

لكن الأمر - على أية حال - ليس أمر زحافات أو علل تطرح من هنا أو تضاف هناك ، لكنه - كما قال حقا - أمر قصائد كثيرة تصاغ على هذه النغمة

فتثبت في الأذهان وتقر في القلوب ، فيصوغ عليها الشعراء بعد ذلك ، دون أن يحسوا بميل إلى المتقارب ، أو جنوح إلى السريع .

مشطور البسيط :

استدرك العروضيون للبسيط نمطا مشطورا تكون العروض فيه صحيحة وضربها مثلها ، وبيته (٦٥) :

إن أخى خــــالدا ليس أخا واحدا
وقول الآخر :

دارٌ عفاها القدم فهى وجود عدم

وعلى هذا الوزن ما نسب من تسميط إلى امرئ القيس أورده أبو العلاء المعري في رسالة الغفران حين يقال لامرئ القيس : « أخبرني عن التسميط المنسوب إليك ، أصحيح هو عنك ؟ وينشده الذي يرويه بعض الناس :

يا صحبنا عرجوا تقفأ بكم أسج
مَهْرِيَّةٌ دُلْجُ فى سِيرها مَعَجُ

طالت بهما الرحلُ

فمـرّجوا كلهم والهـم يشـغلهم
والعيس تحملهم لـيست تـعـلـلهم

وعـاجت الرمـلُ

يا قوم إن الهوى إذا أصاب الضمتى
فى القلب ثم ارتقى فهـدّ بـعض القنوى

فـقـد هوى الرجل

(٦٥) محيط الدائرة / ٤٧ .

فيقول : لا والله ما سمعت هذا قط ، وإنه لقَرِيٌّ لم أسلِّكهُ ، وإن الكذب لكثير ،
وأحسب هذا لبعض شعراء الإسلام ، ولقد ظلمنى وأساء إلى ! أبعد كلمتى التى
أولها :

ألا انعم صباحاً أيها الظللُ البالى وهل ينعمنُ من كان فى العُصر الخالى
وقولى :

خلىلى مُرّاً بى على أم جندبٍ لأقضى حاجاتِ الفؤادِ المعذبِ

يقال لى مثل ذلك ؟ والرجز من أضعف الشعر ، وهذا الوزن من أضعف
الرجز « (٦٦) .

وقد سمى الدكتور عبد الله الطيب هذا الوزن (البسيط المنهوك) (٦٧) ،
وعلق عليه صاحب (شرح تحفة الخليل) بأنها تسمية مناسبة ! ثم تابع القول بأن
هذا الوزن أشبه فى دندنته بالسريع ؛ فهو سريع قد حذف جزؤه الأول من شطريه ،
ولو جاز لنا أن نحور فى مصطلح العروضيين لسميناه مجزوء السريع ، ولا نرى أى
قرباة بينه وبين البسيط أو الرجز أو المتقارب (٦٨) .

وقد ساق الباحثان السابقان أمثلة قديمة ومحدثة على هذا الوزن منها قول
أبى العلاء المعرى (٦٩) :

دنياك موموقة	أكثرُ من أختها
لم تبق من جزلها	شيئاً ولا شختها
أتى على ذرها ألى	أتى على بختها

ومن قصيدة أحمد شوقى فى (وصف مرقص) وطولها ثمانية وستون بيتاً
يقول فيها (٧٠) :

(٦٦) رسالة الغفران / ٢٢٠ - ٢٢٢ .

(٦٧) المرشد / ١ : ٨٤ .

(٦٨) شرح تحفة الخليل / ١٢١ ، ١٢٢ .

(٦٩) اللزوميات / ١ : ١٨٧ .

(٧٠) الشوقيات / ٢ : ٩٢ .

طال عليها القدم	فهي وجود عَدم
قد وئدت في الصببا	وانبعثت في الهرم
بالغ فرعون في	كرمتها من كرم
أهرق عنقودها	تقدمة للصنم
خبأها كاهن	ناحية في (الهرم)

ومنها قصيدة لخليل مطران يعزى بها ولي الدين يكن بولده ، منها (٧١) :

يا ثاكلاً بعضه	مس الردى أجمعك
تراك شيعته	والصبر قد شيعك
قلبك في نعشه	والموت حى معك

وإنى لفى حيرة من حكم هذين الباحثين الفاضلين ، فأولهما يعده بسيطاً منهوكا مع علمه أن المنهوك - كما ورد فى الرجز - ثلث بيت ، وما أمامنا يمثل شطرا كاملا من البسيط مكتمل التفعيلات ، مما يؤيد القول بأنه بسيط مشطور ، أما ما ذهب إليه الثانى من أن ذلك أشبه فى دندنته بالسريع مخترعا أسلوبا آخر للجزء لم يعهده العروضيون فهذا أمر يرجع إلى اختياره الشخصى وذوقه الخاص ، فطريقة الجزء معروفة فى كل البحور ، فلم ينفرد السريع بهذه الطريقة ؟ وما المكسب الذى تحققه الدراسة العروضية من إخراج هذا الشطر مما ينتمى إليه إلى بحر آخر ليست له به صلة سوى أن السريع يتكون من (مستفعلن مستفعلن فاعلن) فهناك اشتراك فى التفعيلتين الأخيرتين ، فهل يكفى ذلك لإلحاق بحر بآخر ؟!

إن قول أبى العلاء بانتماء ما سبق إلى الرجز أمر مقبول نسبيا ؛ فمستفعلن يمكن أن يلحقها القطع والطفى فتصير (مُسْتَعْلٍ) وتنقل إلى (فاعلن) ، لكن ذلك لا يستقيم فى الأبيات التى دخلها الخبن وساقها الأستاذ الراضى نفسه ناقلا إياها عن محيط الدائرة (٧٢) :

(٧١) شرح تحفة الخليل / ١٢١ .

(٧٢) محيط الدائرة / ٩٥ ، ٩٦ وقد ساقها هناك صورة ثانية لعروض المجتث المحذوفة ذات الضرب المحذوف المخبون .

صاح الغرابُ بنا	بالْبَيْنِ من سَلَمَةٍ
صاح الغرابُ بنا	في ليلة شَبِيمَةٍ
ما للغرابِ ولي	دقُّ الألالُ فَمَمَه
فليتته لم يصح	ولم يقلْ كَلِمَةٍ

أليس الخبن واردا في البسيط التام ، وقد حدث هنا بناء على ما حدث

هناك!!

إن الباحث ليميل إلى القول بالاعتداد بالبسيط المشطور قسما من أقسام البسيط ، ولا يرى أى داع لتشتيت النغمة عن بحرهما ، وبذا نتفق مع الدكتور عبد الله الطيب فيما ذهب إليه من نسبة النغمة ، وإن اختلفنا في التسمية .

وقد استخدم الهمشرى هذا الوزن في قصيدة بعنوان (البدلة الصفراء) (٧٣)

زواج في العروض بين (فعَلن) المخبونة و (فاعَلن) الصحيحة ، والتزم في الضرب القطع (فاعَلْ) يقول فيها :

يا قطرة من ندى	رُفَّتْ على زَهْرَةٍ
يا قمرًا ساطعًا	قد لاح في صفره
يا لمعة سطعت	في الفجر من دُرّه
مكّن محبّك من	تغرك ذا ممره
دعنى على فيك كى	أطفئ بى جـمـره
ففى رُضابك لى	يا مُنيّتي خَمْرَه ... إلخ

(٧٣) ديوان الهمشرى / ١٠٠ .

١٠ - الخفيف

يتكون هذا البحر فى صورته التامة من (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) فى كل شطر .

فإذا حذفنا التفعيلة الأخيرة فصار (فاعلاتن مستفعلن) فى كل شطر أصبح البيت من الخفيف المجزوء .

ويلاحظ أن (فاعلاتن) فى هذا البحر تتعرض لحذف الثانى الساكن فتصير (فعلاتن) ، كما تتعرض لحذف الثالث المتحرك ، ويحدث ذلك فى الضرب ، فتصير (فالاتن) ، كما أن (مستفعلن) يحذف ثانيها الساكن غالباً ، فتصير (مُتَفَعِّلُنْ) .

(أ) الخفيف التام

وقد وردت له فى الشعر العربى ثلاث صور ، بعضها ذائع الصيت مستعمل بكثرة فى أشعار القدماء والمحدثين ، وبعضها الآخر كان مستعملاً فى بعض مقطوعات قديمة ، ولم تعد الأذن تستسيغه فتصوغ عليه ، وبعضها الثالث لم تسلم صورته ولم يستقم ميزانه إلا فى أشعار المحدثين على قلة ما ورد منه .

المبوة الأولى : يمثلها قول عمر بن أبى ربيعة (١) :

كـدتُ يـومَ الرـحـيلِ أـقـضى حـيـاتـى لـيـتـنـى مـتُ قـبـلَ يـومِ الرـحـيلِ
لـا أـطـيـقُ الكـلامَ مـن شـدّةِ الـوجـفِ دِردِمـعـى يـسـيـلُ كـلَّ مـسـيـلِ

وتقطيع البيت الأول :

كـدتُ يـومـ_____ رـحـيـلِ أـقـضى حـيـاتـى

(١) ديوانه / ١٥٥ .

فاعلاتن	متفعّلن	ففاعلاتن
مر رحيلى	تقبل يو	ليهتنى مت
فاعلاتن	متفعّلن	ففاعلاتن

وعروض هذه الصورة **صحيحة** ، وضربها أيضاً صحيح .

ولا يؤثر فى ضرب هذه الصورة أن تجيء على (فالاتن) بحذف الثالث ، ويمثل ذلك قول المتنبي (٢) :

وَعَنَاهُمْ مِنْ أَمْرِهِ مَا عَنَانَا	صحب الناس قبلنا ذا الزمانا
لَهُ وَإِنْ سَرَّ بَعْضُهُمْ أَحْيَانَا	وتولوا بغصنة كلهم من
لَهُ وَلَكِنْ تَكَدَّرُ إِحْسَانَا	ربما تحسن الصنيع ليالي

فضرب البيت الأول (فاعلاتن) على حين جاء ضرب البيتين الثانى والثالث على (فالاتن) ، ويقابل (أحيانا) و (إحسانا) ، وهذا أمر جائز فى الخفيف كما سبق أن قررنا .

وهذه الصورة أشهر صور الخفيف التام حتى لا يكاد الكثيرون يعرفون منه سواها ، وعليها ورد قول أبى الطيب المتنبي (٣) :

تَحْسَبُ الدَّمْعَ خَلْقَةً فِي المَآقِي	أتراها لكثرة العشاقي
رَأَاهَا غَيْرَ جَفْنَهَا غَيْرَ رَاقِي	كيف ترثى التى ترى كل جفن
لَكَ عَوْفِيَتٍ مِنْ ضَنِي وَاشْتِيَاقِ	أنت منا فستنت نفسك لكن
تِ لِحَالِ المِزَارِ دُونَ العِنَاقِ	حلت دون المزار واليوم لوزر
كَانَ عَمْدًا لَنَا وَحَتْفًا اتِّفَاقِ	إن لحظاً أدمت به وأدمنا

(٢) ديوانه / ٤٧٤ .

(٣) السابق / ٢٣٦ .

وقول أبي القاسم الشابي (٤) :

م إن ليلَ النفوس ليلٌ مريعٌ
يرزحُ القلبُ فيه بالألمِ المُـ
م وربيعُ الشَّبَابِ يُذبلُه الدَّهـ
م غير باقٍ في الكونِ إلا جمال الـ

وقول نزار قباني (٥) :

مثلما قطرة الندى تتسرباً
واعتيادي على غيابك صعباً
إن نفسي من نفسها تتعجب
ك فلولا عيناك لا شِعْر يُكْتَبُ
والسمواتُ صِرْنَ أنقى وأرحب
أصبحتُ من مياه عينيك تشرب
فلمأذا على ذراعيك أصلب ؟

وقول أحمد رامى (٦) :

م هزنى هاتفى إليك فأقبلُ
وتلمستُ فى الخفاء طريقى
أسرقُ الخطو خافتَ الهمس تغشأ
م بين جنبى خافقٌ يحملُ الودَّ

(٤) ديوانه / ٢٧٠ .

(٥) قصائد متوحشة / ٨١ .

(٦) ديوان رامى / ١٠٥ .

الصورة الثانية : يمثلها قول ابن عبد ربه فى العقد الفريد (٧) :

ذاتُ دَلٍّ وشاحُها قَلِقُ من ضُمُورٍ وحجلُها شَرِقُ
بَزَّتِ الشَّمْسُ نورَها وحبابُها لحظَ عَينَيه شادِنُ خَرِقُ
ذهبَ خَدُّها يذوبُ حَياءُ وسوى ذاك كُلهُ وَرِقُ
إن أمتَ مِيتةَ المحبِّينِ وجدا وفؤادى من الهوى حَرِقُ
فالمنايا من بين غادٍ وسارٍ كلُّ حىٍ برهنهـا غَلِقُ

وفى البيت الأول تصريح ، لذا جاءت عروضه كضربه (فعلا) أو (فعلا) .

أما البيت الثانى فتقطيعه :

بَزَزَتْ شَمُّ سَنُورِها وحبابُها لحظَ عَينَيه هِشادِنِ خَرِقُ
فاعلاتن متفعلا فاعلاتن فاعلاتن متفعلا فاعلا

العروض صحيحة ، وضربها محذوف ، التزم فيه الخبن .

وعلى هذه الصورة النادرة الورد فى الشعر العربى ورد قول عبد الله بن

معاوية (٨) :

قُلْ لَدَى الوُدِّ والصفاءِ حَسِينِ أَقْدُرُ الوُدَّ بَيننا قَدْرَهُ
ليس لِلدَابِغِ المَحْلُمِ بَدُّ من عتابِ الأديمِ ذى البَشَرِهِ
لستُ إن راعِ ذو إخفاءِ ووُدُّ عن طَريقِ بَتِّ سابعِ أَثَرِهِ
بل أَقيمُ القِناةَ والودَّ حَتى يَتَّبِعُ الحَقُّ بَعْدُ أو يَذَرُهُ

وقوله أيضاً فى (قيس) صاحب شرطته (٩) :

إن قَيساً وإن تقنَّعَ شَيباً لخبِيبِثُ الهوى على شَمَطِهِ
ابنِ تَسمَينِ منظرًا ومَشيباً وابنِ عَشْرِ يُعَدُّ فى سَقَطِهِ

(٧) العقد الفريد / ٦ : ٢٨٠ .

(٨) الأغانى / ١٢ : ٦٨ .

(٩) السابق / ٢٣١ .

وأجازه نديمه مطيع بن إياس فقال :

وله شـرطـةٌ إذا جنَّهُ الـليـلُ ل فـعـوذوا بالله من شـرطـة

كما ورد عليها قول أبي الشمقمق^(١٠) يهجو :

الطريق الطريق جاءكم الأحـ مـقُ رأسُ الأنتان والقـنـذـرة
وابن عمّ الحمار في صورة الفـيـ ل وخال الجاموس والبقره
يمشى رويدا يريد خلعتكم مـشـى خنزيرة إلى عـنـذـره

وقد خرج الشطر الأول من البيت الثالث إلى موسيقى بحر المنسرح ، فيكون تقطيعه :

يمـشـى رويـد دن يريـدُ خلعتكم
مـسـتـفـعلـن مـفـعـلـات مـسـتـعـلـن

الصورة الثالثة : يمثلها قول ابن عبد ربه أيضاً^(١١) :

يا غليلاً كالنار في كـبـدي واغتراب الفؤاد عن جـسـدي
وجفـفـونا تُنـزى الدمـوعُ أسـى وتبيـعُ الرقـادُ بالسُّهُـد
ليت من شـفـنـى هـواه رأـى زفـرات الهـوى على كـبـدي

وتقطيع البيت الأول :

يا غـلـيلـن كـنـار في كـبـدي وغلـتـرابـل فؤاد عن جـسـدي
فـاعـلـاتن مـسـتـفـعلـن فـعـلـن فـاعـلـاتن مـتـفـعـلـن فـعـلـن

العروض محذوفة مخبونة ، وضربها مثلها .

(١٠) الحيوان / ١ : ١٣ .

(١١) العقد الفريد / ٦ : ٢٨١ .

وعلى هذه الصورة ورد قول صفي الدين الحلي (١٢) :

زارني والصبح قد سـفـرا وظليمُ الظلام قد نـفـرا
وجيوشُ النجوم جافلةٌ ولواءُ الشعاع قد نُشـرا
جاء يُهدى وصاله سـحـرا شادنُ للقلوب قد سـحـرا
فتيقنتُ أنه قـمـر وكذا الليل يحمل القـمـرا

وقول مطران يرحب بمقدم عروسين عادا من سفر (١٣) :

أيها العائدان كلُّ حمى دارُ أنس وأسرةٌ لهمـا
بسمِ الثغر حينما قدما إذ تلقى الربيعَ والديمـا
وقيانُ المنى شدونَ بما زدَّ القطرُ رجفَهُ نغمـا

مرحباً

مرحباً

والقصيدة من مقطعين على النظام السابق .

ومن هذه الصورة قول العقاد تحت عنوان (وردة محزنة) (١٤) :

وردتي فـيـم أنتِ ضاحكةٌ يلمحُ البشر منك من لمحنا
فيم هذا الجمال يحزنني رونقُ فيه كان لي فرحنا
كنت أهوى الورودَ ، أصلحُها ما لذكرى الحبيب قد صلحنا
هُوَ في نِيَّتِي هديتُهُ وهوَ فوق الغصون ما برحنا

إلى آخر القصيدة التي تبلغ عشرة أبيات .

(١٢) ديوانه / ٢٩٣ .

(١٣) ديوان الخليل / ٢٧٢ .

(١٤) ديوان العقاد / ٣٣١ .

وقوله أيضاً فى ختام مقطوعة عدتها سبعة أبيات (١٥) :

كان لى الفخر أن دعوتك يا
إن فى حافظٍ لمفخرة
وَلدى ، أو دعوتنى بأبى
لذويه وصاحبيه النجيب

وعليها ورد قول على محمود طه تحت عنوان (فى الشتاء) ، وهى قصيدة
تقع فى سبعة عشر بيتاً (١٦) :

ذكرينى فقد نسيتُ ، ويا
وارفعى وجهك الجميل أرى
واسندي رأسك الصفير إلى
ذلك الطفل هدهديه فما
وامنحى عينه النعاس على
رُباً ذكرى تُعيد لى طرى
كيف هذا الحياء لم يذب
ثأر فى الضلوع مضطرب
ثاب من ثورة ومن صخب
خصلات من شعرك الذهبى

وقد خرج على محمود طه من موسيقى بحر الخفيف إلى موسيقى بحر
المنسرح فى البيتين التاسع والحادى عشر ، وهما :

واعجبى منك إن نسيتُ وما
مواعدنا كان فى أصائله
أسفى نافع ولا عجبى
ضفة سندسية العشب

فالشطر الأول من كلا البيتين على المنسرح لا الخفيف !!

وقد خلط جميل بثينة بين الصورتين السابقتين فى قصيدة واحدة عدتها
ثلاثة عشر بيتاً (١٧) ، منها خمسة أبيات - بما فى ذلك البيت الأول الذى يعد
مصرعاً - جاءت عروضها على (فعلن) ، أى محذوفة مخبونة ، وسبعة أبيات
جاءت العروض فيها صحيحة ، أما البيت الأخير فيمكن أن يضم إلى الأبيات
الخمسة لو حقق جيداً إذ إن عروضه (فعلن) ، لكن الناشر تركه هكذا :

وخليل صافيتُ مرضياً
وخليل فارقت من ملله

(١٥) السابق / ٥٣٤ .

(١٦) ديوان على محمود طه / ٢٦٣ .

(١٧) ديوان جميل / ١٠٧ ، ١٠٨ .

وهو هكذا مكسور !!

وهذا البيت وارد في الأغاني محققا على هذا النحو (١٨) :

وخليلٍ صاقبتُ مرتضيا وخليلٍ فـارقت من ملله

ومن هنا استوقفني قول الأستاذ عبد الحميد الراضي : « ومن ثالث الخفيف
قصيدة جميل بن معمر ، وقد التزم فيها الخبن في العروض والضرب جميعاً ، قال :

رسم داروقفتُ في طلله كدت أقضى الحياة من جلله

موحشاً ما ترى به أحداً تنسج الرياح ترب معتدله

فاعلاتن مستفع لن فعلن فاعلاتن مستفع لن فعلن

وعلق في حاشية رقم (١) بأن القصيدة ثلاثة عشر بيتاً في ديوان جميل
تحقيق بطرس البستاني (مكتبة صادر) (١٩) ، وهي الطبعة نفسها التي اعتمدنا
عليها .

وقد فات الباحث في تعليقه السابق أمران :

١- أن القصيدة كما سبق أن بينا لم يلتزم فيها جميعها أن تأتي على الصورة
الثالثة كما ساق هو .

٢- أنه نقل البيت الثاني خطأ من الديوان ، ولعل ذلك سر وقوعه في هذا
المأزق . فالبيت في الديوان هكذا :

موحشاً ما ترى به أحداً تـ تـسج الرياحُ تُربُ مُعتدله

فاستبدل هو بـ (تتسج) الفعل (تسج) ، وجره إلى ذلك أن الناشر لم
يُجد فصل الشطرين فكتب (تتسج) في الشطر الثاني .

وأظن أن الباحث قد قرأ البيتين الأولين فقط وبهما حكم على القصيدة
جميعها ، ولو رجع إلى الأغاني لوجد الفصل دقيقاً بين الشطرين .

(١٨) الأغاني / ٨ : ٩٥ ، و (صاقبته) أي : قاربته . حاشية المحقق .

(١٩) شرح تحفة الخليل / ٢٥٩ ، ٢٦٠ .

وقصيدة جميل - كما وردت في ديوانه - هي :

- | | |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| كـدتُ أقـضى الغـداةَ من جـلِّه | ١ - رَسْمِ دارِ وُقُوفٍ في طـلله |
| تـسجُ الرِّيحُ تـربُ مـعتـدله | ٢ - مـوحشاً ما تـرى به أحـدا تـنـ |
| عـارمات المـدبُ في أسـله | ٣ - وصريرعاً من الثـمام تـرى |
| فـالغـمـيم الذي إلى جـبله | ٤ - بـين عـلياء وابش فـبـلـى |
| من ضـحى يـومـه إلى أـصله (٢٠) | ٥ - واقفـاً في ديار أم حـسـين |
| حـين يـدنو الضـجـيعُ من علـه | ٦ - يا خـليلي إن أم حـسـين |
| جـاد فيـها الرـبيع من سـبله | ٧ - روضـة ذات حـنوةٍ وخـزامـى |
| إذ بـدا راکباً على جـملـه | ٨ - بـينما هـنُّ بالأراك مـعا |
| اکرمـيه ، حـيـيتُ ، في نـزله | ٩ - فـتـأطرن ثم قـلن لها |
| وشـرنا الحـلال من قـلله | ١٠ - فظـللنا بـنعـمة واتـكـانا |
| لا أخـاف الأذـاة من قـبـله (٢١) | ١١ - قـد أصـون الحـديث دون أخـ |
| غـير أنى أـلـحتُ من وـجله | ١٢ - غـير ما بـغـضة ولا لـاجـتابـ |
| وخـليل فـارقتُ من مـلله (٢٢) | ١٣ - وخـليل صـاقتُ مـرتضـيا |

فباستثناء البيت الأول المصراع تكون الأبيات ٣ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٣ من الصورة الثالثة المحذوفة العروض والضرب ، على حين تكون بقية الأبيات من الصورة الثانية الصحيحة العروض المحذوفة الضرب ، ومثل ذلك الخلط في قصيدة واحدة خطأ يعاب على من يرتكبه .

(٢٠) في الأغاني / أم جسير .

(٢١) في الأغاني / دون خليل ، وبذا يضاف هذا البيت إلى الأبيات الصحيحة العروض .

(٢٢) سجلنا هذا البيت صحيحاً كما في الأغاني .

(ب) الخفيف المجزوء

وهو ما يتكون بيته من (فاعلاتن مستفعلن) مرتين ، وقد ذكر العروضيون

له صورتين :

الصورة الأولى : تكون عروضه فيها **صحيحة** وضربها **مثلها** ، ويمثل ذلك قول

صالح جودت (٢٣) :

إن تكونى بعـيـدةً عن عـيـونى وأدمعى
فالهوى ملءُ غـرفـتى والجـوى ملءُ أضـلعى

وتقطيع البيت الأول :

إن تكونى بعـيـدتن عن عـيـونى وأدمعى
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن متفعلن

فالعروض **صحيحة** وضربها **مثلها** ، على الرغم من حذف الثانى الساكن ،

لأنه زحاف غير لازم .

وعلى هذه الصورة ورد قول كامل الشناوى (٢٤) :

قُضِيَ الأَمْرِيَا مَلِك لَمْ تَكُن لِي فِلَسْت لِك
غَمَرْتُ قَسْوَةَ الشَّيَا طِين رَقْمَةَ الْفَلَك
لَمْ يَعِدْ لِي بِهِ سَوَى نَبْض حَبْبِي وَقَدْ هَلَك

مع ملاحظة نشاز نغمة البيت الثانى .

وقول أبى القاسم الشابى تحت عنوان (الشاعر) (٢٥) :

عـبـقـرىُّ من النغم رجـفـةُ الحبِّ والألم

(٢٣) الله والنيل والحب / ١٠٧ .

(٢٤) لا تكذبي / ٥٨ .

(٢٥) ديوانه / ٥١٣ .

شَارَفَ النُّورَ فِي القَمَمِ
عِـلَى شَاطِئِ العَدَمِ
وَحَفِيفِ مِنَ النِّسَمِ
جَمَعَ الكَوْنَ وَانْتَظَمَ

نَبَعُهُ قَلْبُ شَاعِرِ
وَرَأَى مَوْلِدَ الحَيَا
فِي رَفِيفِ مِنَ النَّدَى
وَاطَارِ مِنَ السَّنَى

وقول عبده بدوي تحت عنوان (إفريقي) (٢٦) :

جَامِدَا شَامَخَ الأَلَمِ
عَشَّشَ اللَّيْلُ وَاعْتَصَمَ
فَوْقَهَا يَنْقُرُ العَدَمِ
فَوْقَ أَرْضِ مِنَ الظُّلَمِ
فِي السَّمَوَاتِ تَزْدَحِمُ
جَمْرَةَ النُّورِ تَقْتَحِمُ
مَوْجَةَ وَهَى كَالخُضَمِ

هَزْنِي وَجَهَكَ الأَصَمِ
وَالسَّوَادُ الَّذِي بِهِ
عَشْتَا فِي القَيْدِ قِصَّةُ
ثُمَّ دَقَّتْ عَمَزَائِمُ
فَإِذَا الفَجْرُ رَايَةٌ
حَوْلَهَا كُلُّ جِبْهَةٍ
كَلَّ كَفَ تَحْوَطُهَا

الصورة الثانية : ترد العروض فيها صحيحة ، على حين يرد الضرب مخبونا

مقصورا ، أي (مُتَفَعِّلٌ) ، ويمثل هذه الصورة قول ابن عبد ربه (٢٧) :

فِي ظِلَامٍ تُنْيِسِرُ
مَنْ لِقَلْبٍ يَطْيِرُ
هَرَعَانِ أَسْيِرُ
تَ فَمَوْتِي حَقِيرُ
نُوا غَضِبْتُمْ يَسِيرُ

أَشْرَقْتُ لِي بَدُورُ
طَارَ قَلْبِي بِحَبِّهَا
يَا بَدُورًا أَنَابَهَا الدُّ
إِنْ رَضِيْتُمْ بِأَنْ أَمُو
(كَلَّ خَطْبِ إِنْ لَمْ تَكُو)

(٢٦) باقة نور / ٦٥ .

(٢٧) العقد الفريد / ٦ : ٢٨١ . ٢٨٢ .

وقد ضمن المقطوعة البيت الأخير الذي يذكر شاهداً على هذه الصورة في كتب العروض (٢٨) ، وتقطيعه :

كلل خطبن إلمتكو نو غضبتم يسـيرو
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن متفعل أو (فعولن)

فالعروض صحيحة كسابقتها ، لكن الضرب حدث فيه أمران : الغبن وهو حذف الثاني الساكن، والقصر وهو حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله. وهذا القول بالقصر مبنى على أن التفعيلة في بحر الخفيف - بحكم الدائرة - (مستفع لن) ، أما على ما سرنا عليه من أنها (مستفعلن) فقد دخلها القطع ، وهو حذف ساكن الوجد المجموع وتسكين ما قبله ، فيكون الضرب مخبوناً مقطوعاً .

ومن هذه الصورة « قول المعرى :

يا لميس ابنة المـضلل منى بزاد
ليس واديك فاعلميه لقومي بواد

وهذا على قصره نمط عسير ، لأن صدره يختلف عن عجزه ، وهذا الاضطراب جعله غير مرغوب فيه عند الشعراء « (٢٩) .

وقد استدرك بعض العروضيين لمجزوء الخفيف عروضاً على وزن (فعولن) لها ضرب مثلها ، فتكون صورتها (فاعلاتن فعولن) في كل شطر (٣٠) ، وقد ذكر الأستاذ عبد الحميد الراضى قصيدة لابن المعتز عدتها خمسة وعشرون بيتاً على هذا الوزن ، منها :

قل لمن نام عنى صفا لعينى المناما

(٢٨) انظر : الكافي / ١١٢ ، والبارع / ١٨٠ ، ونهاية الراغب / ٢٩١ .

(٢٩) المرشد / ١ : ٧٩ .

(٣٠) انظر : حاشية الدمنهورى / ٥٩ .

ما يضرُّ خَلِيًّا لو شفى مستهاما
مفردا بضناه يحسبُ الليلَ عاما

ثم قال : « هذا وإن بدا لك أن تخرج هذه الأبيات وأمثالها على « الممتد »
- ذلك البحر المهمل معكوس المديد - إن بدا لك ذلك فهو ممكن ويكون تقطيعها :

طال وجـ دى وداما وفنينا ت سقاما
فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

ولعل هؤلاء الشعراء فكروا فى هذا حين نظموا هذه الأبيات ، ولم يفكروا فى
الخصيف المجزوء « (٣١) .

وقد سبق لنا أن سلطنا مثل هذا النموذج فى مشطور المتدارك المرفل
العروض والضرب (٣٢) .

لكن الشعراء المعاصرين استخدموا للعروض الصحيحة ضربا مديلا ،
بإضافة ساكن إلى تفعيلة الضرب فتصير (مستفعلان) أو (متفعلان) ، ولا يكاد
الباحث المتذوق يحس فى ذلك خروجا على نغمة البحر ولا نبوا عن موسيقاه !!

يقول كامل الشناوى فى المقطع الثانى من قصيدة (قلبى) (٣٣) :

كيف يا قلباً ترتضى طعنة الغدر فى خشوع
وتدارى جحودها فى رداءٍ من الدموع
لست قلبى وإنما خنجراً أنت فى الضلوع

ويقول فى المقطع الرابع :

قدراً أحرق الخُطأ سحقتُ هامتى خطاهُ

(٣١) شرح تحفة الخليل / ٢٥٤ .

(٣٢) راجع ص ٧٣ .

(٣٣) لا تكذبنى / ٢١ .

دمعتى ذاباً جفنتها
صحوّة الموت ما أرى
بسمتى ما لها شفاه
أم أرى غفوة الحياه
وفى المقطع السادس :

أنا فى الظلّ أصطلى
وضميرى يشدنى
لفحة النار والهجير
لهوى ما له ضمير
والى أين ؟ لا تسأل
إننى أجهل المصير

أما باقى مقاطع القصيدة فالضرب فيها صحيح مثل العروض .

وقد فعل الشئ نفسه فاروق شوشة فى مقطع من قصيدته (أنا وأنت) التى
زاوج فيها بين الخفيف التام والخفيف المجزوء (٣٤) ، فقد قال فى مقطع منها :

ذاكـرـأنت خطوتين
نقطع الليلَ بالمنى
يوم كنا كطائرين
وأنا أنت والهوى
نلمس الفجرَ باليدين
إن تكن غـبـت مرة
قُبلةً بين عاشقين
فأنا ذبتُ مرتين

وللعقاد قصيدة بعنوان (نابغ النظم والنظام) عدتها عشرون بيتاً (٣٥) منها :

رام فى حلبتيهما
حبذا محسنُ الضعا
قصبا كان لا يرام
لِ إذا أحسنَ الكلام

وأخرى فى تكريم إبراهيم عامر باشا عدتها ستة وثلاثون بيتاً ختامها (٣٦) :

يرتضى سعيتك الملى
وحـواليتك دولة
كُ ويرعاك ذو الجلال
تتلقاك نعمة
من مُحـببتك لا تُدال
أبد الدهر فى اقتبال

(٣٤) لؤلؤة فى القلب / ٦٩ .

(٣٥) ديوان العقاد / ٨٠٥ .

(٣٦) السابق / ٦٣٤ .

وثالثة بعنوان (كوكب الشرق) فى ثلاثة وثلاثين بيتا ختامها (٣٧) :

لا تُجيبى أنا المـجـيـبـى سـبـُـو لـم أـغـلُ فـى الثـنـاءِ
أنت كـالـشـمـسِ لا تـعـدُّ (م) دُفـى هـذـه السـمـاءِ

ولإيليا أبى ماضى قصيدة من ثلاثين بيتا بعنوان (الشاعر والكأس) (٣٨)

يقول فيها :

مـالـه الـآن وـحـدـه ساكن العـرق كالـنـيامِ
سـاهـرٌ غـيـرٌ أـنـه خـادـرُ الرـوح والعـظامِ
صـامتٌ مـثـلُ كُتـبـه وكـدـنـيـا بلا أنامِ

كما فعلت ذلك نازك الملائكة ، إذ بنت إحدى قصائدها بحيث يكون الشطر الأول من البيت على الخفيف التام والثانى على الخفيف المجزوء مذيّل الضرب فى بعض المقاطع ، تقول فيها (٣٩) :

يا ضبابا من الشذى الشفافِ يا جمالاً بلا حدودِ
يا رفيفاً معطراً فى ضفافِ ليس يدرى بها الوجودِ

وللشاعر العراقى جودت القزوينى قصيدة بعنوان (سرق الليل جفنه) (٤٠)

يقول فى المقطع الثانى منها :

كل من عاش للهوى شـربَ الذلِّ والهـوانِ
فـهـو لا مـرـبـعٌ له يـحـتـويـه ولا مـكانِ
تـبـغـه فـوق وجـهـه يـمـلأ العـينَ بالدخـانِ
كـتـمَ الصـمـتُ سـرّه فـهو والصـمـتُ عاشقـانِ

(٣٧) السابق / ٥١٨ .

(٣٨) ديوان أبى ماضى / ٦٩٠ .

(٣٩) ديوانها / ١ : ٣١٠ .

(٤٠) قصائد الزمن القديم / ٩٢ .

وقد استخدم العقاد العروض والضرب كليهما مذيّلين ، ملتزما تشابه تقضية الأشطر الأولى ، فقال فى المقطع الثانى من قصيدة (نصيب الحى والميت) (٤١) :

أتبع الصُّحْبَ فى القَبُورِ ببكائى وما اهتديتُ
أنا لو دام لى الشَّعُورُ بعد موتى لما بكيتُ
عالم كله غُرُورُ عشت ما عشت أو قضيتُ

وعلى الوتيرة نفسها يقول كامل الشناوى (٤٢) :

أنا عمُرُ بلا شَبَابُ وحيياةُ بلا ربيعُ
أشترى الحب بالعذاب أشتريه فمن يبيعُ ۱۱۹

وقد عكس الوضع صلاح عبد الصبور فى المقطع الثانى من قصيدة (الوافد الجديد) (٤٣) فاستخدم العروض مذيّلة والضرب صحيحا ، فقال :

وأنا جَاهِدُ لَغُوبُ أتهدى إلى الأبدُ
نحو قصرٍ من الرمالُ وقلاع من الزيدُ

وكلها تنويجات على وتر الخفيف المجزوء ، فيها روعته وموسيقاه ، فضلا عن عدم تمسكها بالصور المتوارثة التى وردت له فى كتب العروضيين .

(ج) الخفيف المشطور

لم يرد فى التراث العروضى ذكر لإتيان الخفيف مشطورا ، لكنى وجدت على محمود طه فى ختام قصيدته (ميلاد شاعر) (٤٤) يستخدم الخفيف مشطورا ، وأورد تسعة عشر شطرا قال فى أولها :

(٤١) ديوان العقاد / ٥٤١ .

(٤٢) لا تكذبنى / ١٢٤ .

(٤٣) عمر من الحب / ٥٣ .

(٤٤) ديوانه / ١١ وقد سبقتنا إلى هذا الكشف نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر / ٧٦ .

ادخلوا الآن أيها المحسنون
جنة كنتم بها توعدوننا
اجعلوها من البدائع زونا
وامسألوها من الجمال فنونا

ثم يختم القصيدة بقوله :

أيها الشاعر اعتمد قيثارك واعزف الآن منشدا أشعارك
واجعل الحب والجمال شعارك وادع ربا دعا الوجود وبارك

فزها وازد هي بميلاد شاعر

وفى ديوان الأسمر قصيدة من واحد وثلاثين شطرا من الخفيف بعنوان (حياة
أبي الهول) (٤٥) يقول في أولها :

يا أبا الهول يا سليل الجبال
يا ريب الدهور يا بن الليالي
أنت أعجوبة العصور الخوالي
كم وصلت الأجيال بالأجيال
وصحبت الزمان في كل حال

وتلك - لعمري - إضافة تحسب للشاعرين ، وحبذا لو ثبتها الشعراء بالصوغ
على مثالها حتى تقر في وجدان المستمع العربي للشعر .

(٤٥) ديوان الأسمر / ٧٩ .

١١ - السريع

يتكون هذا البحر فى صورته التامة - عند العروضيين - من (مستفعلن مستفعلن مفعولات) فى كل شطر . لكن الواقع الشعرى لا يقر انتهاء شطر أو بيت بمتحرك - فى غير عروض المتقارب والهجج - ومن ثم قرر العروضيون أنفسهم أن هذه الصورة المثالية ليست متحققة فى الواقع الشعرى^(١) ، ولذا احتدم النقاش قديماً وحديثاً حول التفعيلة الثالثة ، فيقول حازم القرطاجنى : « وتجزئته الصحيحة التى تشهد بها القوانين البلاغية : مستفعلن مستفعلن فاعلان ، نحو قول حسان :

ما هاج حسان ربوع المغانى (كذا) ومظعن الحى ومبنى الخيام

ودعوى العروضيين أن نظامه مأخوذ من دائرة المنسرح باطلة للوجه التى تقدم ذكرها . وليس الجزء الواقع نهاية كلا الشطرين من هذا الوزن بمحذوف من غيره ، ولا مُغَيَّرٍ من سواه ، وإنما هو مركب من سبب خفيف ووتد مجموع متضاعف ... فالسبب الثقيل والوتد المفروق لا يقع فى نهاية جزء ، وإنما يقعان فى صدور الأجزاء وتضاعيفها »^(٢) .

واختار بعض الباحثين المعاصرين أن تكون التفعيلة الأخيرة (فاعلن) لأنها تمثل الوزن الشائع من هذا البحر^(٣) .

وهى وجهة نظر أكثر سداداً وتوفيقاً مما اقترحه حازم ؛ لأن (فاعلن) لا تكون إلا فى ضرب صورة واحدة من صور السريع ، أما (فاعلن) فموجودة فى جميع أعاريضه صحيحة أو مزاحفة ، وكذلك جميع أضربه باستثناء (فاعلن) التى يمكن أن يقال : إنها (فاعلن) بعد أن لحقها التذييل فصارت (فاعلن) .

(١) انظر : حاشية الدمنهورى / ٥٥ ، ٥٦ .

(٢) منهاج البلغاء / ٢٣٦ والبيت فى ديوان حسان : ما هاج حسان رسوم المقام .

(٣) موسيقى الشعر / ٩٠ ، والمرشد / ١ : ١٤٢ ، والعروض والقافية : دراسة ونقد / ١٥١ .

وعلى ذلك سندرس هذا البحر فنقسم زحافه وعمله التي تلحق العروض والضرب على أنها لاحقة لـ (فاعلن) وليس (مفعولات) .

(أ) السريع التام

هو ، كما سبق أن قررنا ، ما تكون بيته من (مستفعلن مستفعلن فاعلن) في كل شطر ، مع ملاحظة أن (مستفعلن) يعترها من الزحافات ما يعترها في بحر الرجز من حذف الثاني الساكن فتصير (مُتَفَعِّلُنْ) ، أو حذف الرابع الساكن فتصير (مُسْتَعْلِنْ) أو حذف الثاني والرابع كليهما فتصير (مُتَعْلِنْ) وإن كانت الصورة الثالثة نادرة الوقوع .

وللسريع التام - كما قرر العروضيون - خمس صور :

الصورة الأولى : يمثلها قول نزار قباني تحت عنوان (زيتية العينين) (٤)

، وهي قصيدة عدتها واحد وعشرون بيتاً ، نهايتها :

ولم أصِلْ ولم يصلْ زورقي	من ألفِ عامٍ وأنا مُبْحِرٌ
يرهقني، فُديتَ يا مُرْهقي	أمضى على زُمُرْدٍ دافئ
من خلفِ خلفِ الهُدْبِ المطرقِ	وشوشةُ البُحْرَاتِ مسموعةٌ
منك ، على شعري ، على مفرقي	قطراتُ فيروزٍ على جبْهتي
أنا حنينُ الطَّيبِ للدُّورقِ	يا مطرَ العَيْنينِ لا تنقطع
جُوعُ الرُّبِيِّ للأخضرِ المُونِقِ	لا تنقطعُ ثانيَّةً إنني
سُفْفينتي ، لا بُدَّ أن نلتقي	يا مرفأً الفيروزيَّ مُتَعَباً

وتقطع البيت الأخير :

سُفْفينتي لا بُدَّ أن نلتقي	يا مرفأً فيروزياً متعبن
مُتَفَعِّلِنِ مستفعلن فاعلن	مستفعلن مستفعلن فاعلن

(٤) قالت لي السمراء / ٧٦ .

وبناء على ما سبق أن ارتضيناه نقرر أن العروض **صحيحة** ، وضربها **صحيح**.

وعلى هذه الصورة ورد قول علقمة ذى جدن الحميرى من قصيدة طولها ستة وعشرون بيتاً (٥) :

سَدُّوا الَّذِي خَرَّقَهُ أَوْ رَقَعَ	إِنْ خَرَّقَ الدَّهْرُ لَنَا جَانِبَا
يَنْظُرُهَا النَّاطِرُ مِنَّا خَشَعُ	نَنْظُرُ آثَارَهُمْ كُلَّمَا
أَرِيَابُ مُلْكٍ لَيْسَ بِالْمَبْتَدِعِ	يُعْرِفُ فِي آثَارِهِمْ أَنَّهُمْ

وقول ابن سناء الملك (٦) يمدح أباه ، ويصف البستان الذى وهبه له ، ويشكره عليه ، وهى قصيدة تقع فى تسعة وخمسين بيتاً :

وَكَمْ بِهِ لِلدَّمْعِ مِنْ مَمْرٍ وَرَدِ	صَدُّوا فَإِنْسَانِي إِلَيْهِمْ صَدِي
مَلْتَهَبًا فِي وَسْطِ جَمْرٍ نَدِي	وَرِيئُهُ فِي وَجْنَةِ مَمْرٍ وَأَوْهَا
تَكَاثَرَ الدَّمْعُ عَلَى مَقْلَتِي	تَكَاثَرَ الدَّمْعُ عَلَى مَقْلَتِي
أَتَتْ دَمْعُ الْعَيْنِ كَالْعَوْدِ	أَظُنُّ نَوْمِي مِمَّا غَدَا نَاحِلَا
فَالطَّرْفُ لَمْ يَرَقًا وَلَمْ يَرُقْدِ	نَفِي لِي النُّومَ دَمْعُ جَرَّتِ

وله على الوزن نفسه قصيدة من خمسة وأربعين بيتاً يمدح فيها أخاه الملك الظاهر غازى (٧) ، وقصيدة يمدح بها الملك العزيز تقع فى أربعة وثلاثين بيتاً (٨) ، وقصيدة أخرى فى مدحه أيضاً طولها ثلاثة وأربعون بيتاً (٩) ، وقصيدة أخيرة يمدح فيها الملك السابق ويهنئه بالقدوم من غزو بلاد الفرنج فى أربعة وثلاثين بيتاً يقول فى أولها (١٠) :

(٥) الجمهرة / ٢٥٧ .

(٦) ديوانه / ٦٨ .

(٧) السابق / ١٢٣ .

(٨) السابق / ١٢٦ .

(٩) السابق / ١٢٢ .

(١٠) السابق / ٢٩٤ .

قدمت بالنصر وبالمنعم
ورحت بالنار إلى ظالم
يا سطوة الله على كافر
كذا قدوم الملك الأكرم (١١)
وعدت بالنور إلى مظلّم
ونعمة الله على مُسلم

أما الشاعر نزار قباني فله على هذه الصورة - بالإضافة إلى القصيدة السابق ذكرها - عدة قصائد ، منها (على الغيم) (١٢) ، وطولها ثلاثة عشر بيتاً يقول في ختامها :

هل كان ينمو الورد في قمّتي
ومطلبى لديك ما يطلب الأ
وأنت لي ما العطر للوردة الـ
لو لم تهلى أنت في ملبى
مصفور عند الجدول الممشب
حماماء لا أكون إن تذهبي

وقصيدة (العين الخضراء) (١٣) التي تقع في ثمانية عشر بيتاً ختامها :

عيناك يا دنيا بلا آخر
كسرت آلاف النجوم على
حدودها دنيا بلا آخر
درب ستجتازينه فكّرى (١٤)

وقصيدة (لو) (١٥) وهي أحد عشر بيتاً ختامها :

لو لم يكن ما كان لم ترتعش
وظل قلبى موحشاً يابسا
لى ريشة ، والشمر لم أقرض
لم يعرف الدفاء ولم ينبض

وقصيدة (طفلتها) (١٦) ، وهي أحد عشر بيتاً يقول في ختامها :

عشرة أعوام على حبها
كانه في الليلة البارحة

(١١) فى الديوان (كذاك) وقد حذفنا الكاف ليستقيم الوزن .

(١٢) طفولة نهد / ٢٧ .

(١٣) طفولة نهد / ٨٥ .

(١٤) العروض (فعلن) مخبونة فى هذا البيت فقط دون بقية الأعارىض .

(١٥) طفولة نهد / ٩ .

(١٦) السابق / ١١٠ .

غريقة أنيقة سابحه
أما بها من أمها رائحه ١١٩

ولم تزل صورتها في دمي
أخذتها مقبلاً باكيًا

وقصيدة (خاتم الخطبة) (١٧) وتقع في اثنين وعشرين بيتاً ، ختامها :

شاريك بالنقود والمخمل
يد التي عبدتها مقتلى (١٨)

سببىة الدينار سيري إلى
لم أتصور أن يكون على الأ

و (الجورب المقطوع) (١٩) وهى مقطوعة من سبعة أبيات ختامها :

مرمى شبابيكى على المغرب
لم يتعب الجرح ولم أتعب

لا تأسفى عليه إنى هنا
أكوم النجمات فى سلتي

وأخيرا قصيدة (شمع) (٢٠) وتقع فى أربعة عشر بيتاً ، ختامها :

وسائد ممدودة الأذرع
وفر من تاريخه مخدعى
إلى إزار بعد لم ينزع
قبل سقوط الثلج كانت معى

تنقلى قطعة صيف على
أثرت لوحاتى على نفسها
والتفت الليل بأعصابه
أين يدى لا خبر عن يدى

ويقول صالح جودت فى (الثلاثية المقدسة) (٢١) :

من حرم القدس الطهور الندى
تهتفا بالنجدة للسيد
ركناً مشت فيه خطى أحمد
تهتفا وأقدساه يا معتدى

من ساحة الإسراء فى المسجد
أسمع فى ركن الأسى مريما
وأشهد الأعداء قد أحرقوا
وأبصر الأجار محزونة

(١٧) قالت لى السمراء / ٩٢ .

(١٨) العروض (فعلى) فى هذا البيت فقط !!

(١٩) قصائد / ٨٩ .

(٢٠) السابق / ١٣٨ .

(٢١) الله والنيل والحب / ٩ .

الصورة الثانية : يمثلها قول أمير الشعراء أحمد شوقي (٢٢) :

أذعنَ للحسن عصى العنانُ
يعيش جفناك لبثَ المنى
يا مسرفاً في التيه ما ينتهى
ويا كثير الدلّ في عزّة
ويا شديد العجب مهلاً فما
وحاولتُ عيناك أمراً فكان
أو الأسى فى قلب راجٍ وعنان
أخافُ أن يفنى علينا الزمان
لا تنسَ لى عزى قبيل الهوان
من منكر أنك زين الحسان

وتقطيع البيت الأول :

أذعنل حُسنُ عيناك أم رن فكان
مستعلن مستعلن فاعلان
وحاولتُ عيناك أم رن فكان
متفعلن مستفعلن فاعلان

العروض **صحيحة** على الرغم مما بها ، لأن ذلك بسبب التصريع ، ويؤكد ذلك ما بعده من أبيات . أما الضرب فزيد فى آخره ساكن، وزيادة ساكن على ما آخره وقد مجموع سبق أن أسماء العروضيون بالتذييل ، فالضرب على ذلك **مذيل** .

وعلى هذه الصورة وردت قصيدة للمهلهل بن ربيعة فى سبعة وثلاثين بيتاً أولها (٢٣) :

جارتُ بنو بكرٍ ولم يعدلوا
حلتُ ركابُ البغى فى وائلٍ
يا أيها الجانى على قومهِ
جنايةٌ لم يدر ما كُنْهُها
والمرءُ قد يعرفُ قُصدَ الطريقِ
فى رهطٍ جَسَّاسٍ ثقالِ الوثوقِ
جنايةٌ ليس لها بالمطيقِ
جانٍ، ولم يصبح لها بالخليقِ

وقول حسان بن ثابت من قصيدة فى واحد وعشرين بيتاً (٢٤) :

ما هاج حسانَ رسومُ المقامِ
ومظعنُ الحى ومبني الخيامِ

(٢٢) الشوقيات / ٢ : ١٤٠ .

(٢٣) الجمهرة / ٢٠٧ .

(٢٤) ديوان سيدنا حسان / ١٠٠ .

والنُّؤَى قَدْ هَدَمَ أَعْضَادَهُ
قَدْ أَدْرَكَ الْوَاشُونَ مَا حَاوَلُوا
جَنِيَّةَ أَرْقَنَى طَيْفَهَا

تَقَادُمُ الْعَهْدِ بَوَادِرِ تَهَامِ
فَالْحَبْلُ مِنْ شِعْثَاءِ وَاهِي الزَّمَامِ
تَذْهَبُ صَبْحًا وَتُرَى فِي الْمَنَامِ

أما ابن سناء الملك فله على هذه الصورة أربع قصائد ، متوسط أطوالها
خمسون بيتا ، يقول في الأولى (٢٥) :

أَمْـوردُ يَا نَاطِرِي أَمْ وَرِيدُ
قَدْ قُتِلَ النَّوْمُ وَعَاشَ الْأَسَى

فَكُنْ شَهِيدًا إِنْ نَوْمِي شَهِيدُ
وَزَلْ بَلْ زَالَ عَمَادُ الْعَمِيدِ

ويقول في الثانية (٢٦) :

لِشَامِ لِلْإِسْلَامِ دَارُ الْقَرَارِ
وَكَانَ فِي ظِلْمَةِ لَيْلٍ دَجَّتْ

وَكَانَ مِنْ قَبْلِ طَرِيقِ الْفَرَارِ
فَجَاءَ عَثْمَانُ مَعًا وَالنَّهَارِ

ويقول في الثالثة (٢٧) :

مَا ضَرَّ مَنْ أَهْدَى إِلَى الْخَبَالِ
فَهَلْ تَرَانِي كُنْتُ إِلَّا كَمَنْ

لِوَانِهِ أَهْدَى إِلَى الْخَبَالِ
آلَ إِلَى أَنْ عَمَادَ يَرْوِيهِ آلَ

ويقول في الرابعة (٢٨) :

قَارَنَهَا الدَّمْعُ فَبَيْسَ الْقَرِينِ
وَحَسِبُ مَنْ يَعْشَقُ هُونًا بَانَ

وَرِيْمَا قَلْتُ فَنَعَمَ الْمَمِينِ
يَنْتَظِرُ الْعَوْنَ بِمَاءِ مَهِينِ

ولإيليا أبي ماضي ثلاث قصائد في ديوانه على هذه الصورة ، الأولى بعنوان
(كمنجة الشوا) (٢٩) وطولها ثمانية وعشرون بيتًا ، والثانية بعنوان (عبد الله

(٢٥) ديوان ابن سناء / ٦٤ .

(٢٦) السابق / ١٣٢ .

(٢٧) السابق / ٢٢٧ .

(٢٨) السابق / ٢٢٥ .

(٢٩) ديوان أبي ماضي / ٦٨٨ .

البستاني (٣٠) وعدتها خمسة وأربعون بيتا ، والثالثة بعنوان (أفاتحة أم ختام) (٣١)
وتقع في اثنين وعشرين بيتا . يقول عن عبد الله البستاني :

يا نائمًا أغفَى عن الترهاتُ
أن مضى الشيءُ تقول : انقضى
أليس دنيا الصَّحُو دنيا الكرى
تقسّم الأشياءُ أفهامنا
وفي الغد الأمسُ ولكننا
بعض الردى فيه نجاة الفتى
إنى وجدتُ الموتَ فى الترهاتُ
إذن فمن أين تجيء الحياة ؟
ومثلُ ظلِّ العيش ظلُّ الممات ؟
وليست النخلةُ إلا النواة !!
للجهل قلنا : الدهرُ ماضٍ وآت
وربما كان الردى فى النجاة !!

أما نزار قباني فله اثنا عشر بيتا تحت عنوان (رسالة حب صغيرة) (٣٢) ،
يقول فى ختامها :

دعى حكايا الناس لن تُصْبِحى
ماذا تصيرُ الأرضُ لو لم نكن
كبيرةٌ إلا بحُبِّى الكبيرُ
لو لم تكن عيناك ماذا تصير ؟

وله قصيدة أخرى فى ثلاثة عشر بيتا تحت عنوان (العقدة الخضراء) (٣٣)
يقول فيها :

يا رحلة فى الطيب لا تنتهى
ويا قلع الصحو منشورة
يصفقُ الشباكُ شباكنا
وتنهضُ التلةُ ترنو إلى
قرارها الموعود أن لا قرارُ
أجلت بالخفق غرور البحار
إذا تمُرَّين ويسقى الستار
عشُ عصافير مع الصيفِ طار

(٣٠) السابق / ٢٢٦ .

(٣١) السابق / ٦٩٢ .

(٣٢) قصائد / ٥ .

(٣٣) السابق / ٣٠ .

وثالثة فى خمسة عشر بيتاً بعنوان (غرقتها) (٣٤) يقول فيها :

شـقراءُ يا فرحةَ عـشـرينا
شـقراءُ يا يومًا على المنحنى
نمشى فيندى العشبُ من تحتنا
ونكهةَ الزقِّ وهزجَ الفراشِ
طاشَ به ثغرى وثغرك طاش
وفوقنا للياسمين اعتراش

بيد أن الشاعر فى هذه القصيدة أتى بالعروض (فعلن) مخبونة فى البيتين

الرابع والعاشر حيث يقول :

وثديك الفلئى كـوَمُ سَنَا
يغمى على البياض منه القماش

.....

تظل إمّا جئت الثمها
تهفو إلى منبتها فى ارتعاش

وللحسانى عبد الله قصيدتان على هذه الصورة ، الأولى بعنوان (كلام مرهق

فى أمسية حزينة) (٣٥) وعدتها ثلاثة وعشرون بيتاً ، والثانية بعنوان (عالمان) (٣٦)

وتقع فى سبعة عشر بيتاً ، يقول فيها :

مـاذا وراء الـهـدبِ يا دـمـعةً
عيناك تنسابان نحو الثرى
لن تُبصرى حولك إلا دُمى
فابقى كما أنت ولا تنزلى
إنك روحٌ فرّ من سـجـنه
رقراقة ؟ ماذا وراء الجفون ؟
لا تشغلى عينيك بالضحكين
صخابةً ، إلا بقايا عيون
لا تُصبِحي يا بدعُ كالآخرين
فلا تعودى بعدُ روحًا سجين

وبهذه النماذج المتعددة من تلك الصورة نرد على من قال إن « هذا الوزن من

الأبحر المتحامة ، لأن آخر أجزائه ثقيل جداً ، وددنته أشبه شىء بدندنة القدح

(٣٤) قالت لى السمراء / ٧١ .

(٣٥) عفت سكون النار / ٥٠ .

(٣٦) السابق / ٥٥ .

من القرع تضربه مكفاً على الماء . ولذلك فالناظم فيه يحتاج إلى البطء والتأني ، وقد يوقعه هذا فى التكلف والتقعر إن لم يلائم بين أغراضه ونغماته « (٣٧) .

الصورة الثالثة : يمثلها قول أبى قيس بن الأسلت من قصيدة فى واحد وعشرين بيتاً (٣٨) :

قالت ، ولم تقصد لِقِيلِ الخنا : مهلا فقد أبلغت أسماعى
أنكرته حتى توسمته والحرب غُولُ ذات أوجاع
من يذُقِ الحربَ يجدُ طعامها مُرّاً وتتركهُ بجوع

وتقطيع البيت الأول :

قالت ولم تقصد لقي لِيخنا مهلن فقد أبلغت أس ماعى
مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن أو (فعلُنْ)

العروض صحيحة . أما الضرب فحذف منه ساكن الوجد المجموع وسكن ما قبله ، وهو ما سبق أى سُمى **بالقطع** ، فالضرب **مقطوع** .

وعلى هذه الصورة وردت لابن سناء الملك ثلاث قصائد ، طول الأولى خمسة وستون بيتاً (٣٩) ، وطول الثانية ثلاثة عشر بيتاً (٤٠) ، وتقع الثالثة فى خمسة وعشرين بيتاً (٤١) .

يقول فى القصيدة الثانية :

يا مَنْ تَجْنِيهِ جَنائياتُ حياةُ عشاقِكْ لو ماتوا
راحوا كما جاءوا بلا طائل وأصبحوا فيك كما باتوا
قد عكفوا فيك على جهلهم كأنك العُزَّى أو اللاتُ

(٣٧) المرشد / ١ : ١٤٥ .

(٣٨) الجمهرة / ٢٣٤ .

(٣٩) ديوانه / ٢٩٧ .

(٤٠) السابق / ٣٧٠ .

(٤١) السابق / ٣٩٧ .

أما إيليا أبو ماضى فيقول تحت عنوان (الغابة المفقودة) (٤٢) وهي قصيدة
فى أربعين بيتاً :

جنة أحلامى وأحلامها ودارُ حُبى وتصابيحها
نبكى من اليأس على شوكتها وكان يُدْمِينى ويُدْمِيها
كانت تغطينا بأوراقها فصارت الدُورُ تغطّيها

وله قصيدة طويلة بعنوان (الأسطورة الأزلية) (٤٣) طولها سبعة وثلاثون
ومائة بيت ، استخدم فيها الصور الثلاث السابقة ، بتعدد الشخصيات المتحدثة فى
القصيدة ، حتى وصل إلى الخاتمة فسار على نظام يقرب من الموشحات ، وأتى
بالعروض والضرب كليهما مذيّلين ، حيث قال :

هم حدّدوا القبح فكان الجمال وعرفوا الخير فكان الصلاحُ
وليس من نقصٍ ولا من كمال فالشوكُ فى التحقيق مثلُ الأقاحِ
وذرة الرمل ككلِّ الجبال وكالذى عَزَّ الذى هانا

وقد فعل الشئ نفسه فى قصيدته (يا نفس) (٤٤) حيث سار على نظام
الموشحات ، واستخدم التذييل فى عروض المطلع الذى جعل قافيته قفلاً لكل
المقاطع ، على حين ترك الضرب صحيحاً . أما فى المقطعين : الثالث والرابع
فاستخدم التذييل فى العروض والضرب كليهما . يقول فى المقطع الثالث :

وسرتُ فى الروضة شاع الجمال فيها ، وشاع الحبُّ بين الطيوزِ
الطلُّ فيها كدموع الدلال والشوكُ فيها كحديث الفرورِ
مشيتُ فى أرجائها كالخيال يطوفُ فى الظلماءِ بين القبورِ
كانما لا ورْدَ فى الياسمينِ كأنما لا عطرَ فى الأسِ
ويحكِّ لا فى عزلتى تطريينُ ولا إذا كنتُ مع الناسِ

(٤٢) ديوان أبى ماضى / ٨٢١ .

(٤٣) السابق / ٨٤٩ .

(٤٤) السابق / ٤٩٣ .

وللعقاد ثلاث مقطوعات من الصورة الثالثة ؛ الأولى (إلى مهرجان السودان)^(٤٥) والثانية (من تكون ومن لا تكون)^(٤٦) والثالثة (ناسخ النور)^(٤٧) .
يقول في ختام الأولى :

فإن أكن أوفدتُ شعري لكم
إلى اللقاء المرتجى في غدٍ
فذاك عندي خيرُ إيفادٍ
تحيتي للحفل والنادي
كما أن لناجى مقطوعة على هذه الصورة يقول فيها^(٤٨) :

أصبحتُ من يأسى لو أن الردى
هيا فما فى الأرض لى مطمَعُ
ماذا بقائى ها هنا بعدما
أهربُ من يأسى لكأسى التى
يا أيُّها الهاربُ من جنتى
نبكى شبابينا ونبكى المنى
يهتفى بى صحتُ به : هيا
ولا أرى لى بعدها شيئاً
نضضتُ منه اليومَ كضئياً
أدفنُ فيها أملى الحياء
تعال أو هاتِ جناحياً
وترتمى بين ذراعياً

وله قطعة أخرى بعنوان (المنسى)^(٤٩) فى ثمانية أبيات ، وقصيدة بعنوان (شكر واعتذار)^(٥٠) فى خمسة عشر بيتاً .

أما نزار قبانى فما أكثر قصائده التى نسجت على هذه الصورة ، منها (أنا محرومة)^(٥١) وهى فى تسعة أبيات ختامها :

قوافل الأقمار من رسمه
وقبلنا لا شال شال ولا
من فضلنا من بعض أفضالنا
وما تبقي كله رسمنى
أدرك خصر نعمة الضم
أنا اخترعنا عالم الحلم

(٤٥) ديوان العقاد / ٧٠٧ .

(٤٦) السابق / ٤١١ .

(٤٧) السابق / ٤٥٢ .

(٤٨) ديوان ناجى / ١٤٣ .

(٤٩) السابق / ١٨ .

(٥٠) السابق / ٢٠١ .

(٥١) قالت لى السمراء / ٦٠ .

ومنها (كم الدانتيل) (٥٢) البالغة خمسة عشر بيتاً ختامها :

لنا بظل الظل فسُقِيَّة
يا روعة الروعة يا كمَّها
وألف ميعاد لنا أول
يا مخملاً صلى على مُخْمَل

ومنها (المدخنة الجميلة) (٥٣) الواقعة في عشرين بيتاً ختامها :

صفيرة أنت علام الأسي
النار في يمناك مشبوبة
لا تؤمن العيون إن سألمت
تلك اللفافات التي أفنيت
إن أطفأتها الريح لا تقلقى
والأرض موسيقى وأنوار
والوعد في عينيك أطوار
صحو العيون الخضرمطار
خواطرتفنى وأفكار
أنا لها الكبريت والنار

ومنها (بيت) (٥٤) وهي في ستة أبيات أولها :

قالت حرام أن يكون لنا
يغسل البريق شباكها
على أراجيح الضياء بيت ؟
وسقفه طرزه النبت

مع ملاحظة خبن عروض البيت الأول ، وقد وقع الشاعر في ذلك كثيراً في

أمثلة سبق التبيه عليها !!

ومنها (نار) (٥٥) البالغة أحد عشر بيتاً ، التي يقول في أولها :

أحبُّها أقوى من النار
أقسى من الشتاء حبي لها
لو مرتفكيري على صدرها
أشد من عويل إعصار
فيا لها من دفق امطارى
حرقتها حرقاً بأفكارى

(٥٢) قصائد / ٣٠ .

(٥٣) السابق / ٦٧ .

(٥٤) طفولة نهد / ٤٤ .

(٥٥) السابق / ١٢٣ .

وقد حدث الخبن في عروض البيت العاشر حيث يقول :

ما دمت لى سرُّ المساءِ معى وهذه الأقمار أقمارى

وللحسانى عبد الله قصيدة تحت عنوان (عودة) (٥٦) فى اثنى عشر بيتاً

يقول منها :

عفتُ سلاماً هامداً فى دمي سئمتنى معتزلاً طيباً
فإن خيراً مطبقاً ثغره فإطرُقْ على البابِ يا عابراً
قد شاهت الجدرانُ فى ناظرى الصممتُ من حولى وفى باطنى
صممتُ دفينٍ قرِّ فى لحدِّ عفتُ سكونَ النارِ فى الزندِ
أقبحُ بها من طيبةٍ تُردى شرُّ من الشرِّ الذى يُبدي
بالبابِ، إنى ها هنا وحدى كشوّهةِ الإيغالِ فى الصَّدِّ
صممتُ دفينٍ قرِّ فى لحدِّ

الصورة الرابعة : يمثلها قول ابن عبد ربه (٥٧) :

شمسٌ تجلّت تحت ثوب ظلمٍ سقيمة الطرف بغير سقمٍ
ضاقت على الأرض مُذ صرمتُ حبلى فما فيها مكانُ قدمٍ
شمسٌ وأقمارٌ تطوف بها طوفَ النصارى حول بيت صنمٍ
(النشر مسكٌ والوجوهُ دنا نير وأطراف الأكفِ عنم)

والبيت الأخير مضمن ، وهو شاهد العروضيين على هذه الصورة ، وهو للمرقش الأكبر من قصيدة سنتاولها بعد قليل بالدراسة .

وتقطيع البيت الأول :

شمسٌ تجل لتتحتثو بظلمٍ سقيمتط طرفبغى رسقمٍ
مستفعلن مستفعلن فعلمن متفعلن مستعلن فعلمن

(٥٦) عفت سكون النار / ٢٩ .

(٥٧) العقد الفريد / ٦ : ٢٧٦ .

العروض مخبونة ، وضربها مخبون مثلها .

الصورة الخامسة : يمثلها قول ابن عبد ربه أيضاً ، والبيت الأخير

تضمين^(٥٨) :

انت بما في نفسه أعلم فاحكم بما أحببت أن تحكم
الحاظه في الحب قد هتكت مكتوموه ، والحب لا يكتم
يا مقله وحشية قتلت نفسا بلا نفس ولم تظلم
قالت تسليت فقلت لها ما بال قلبي هائم مغرم
(يا أيها الزارى على عمر) قد قلت فيه غير ما تعلم)

وتقطيع البيت الأخير :

يا أيهز زارى علا عمرن قد قلتى هغيرما تعلم
مستفعلن مستفعلن فعلن مستفعلن متفعلن فاعل

فالعروض مخبونة ، والضرب مقطوع .

ولكن الملاحظ أن ما ورد من أشعار على الصورتين السابقتين - على قلة ما ورد منهما - يتم الجمع فيه بين الضربين في قصيدة واحدة ، مما يعنى عدم التمييز بينهما . يقول عدى بن زيد^(٥٩) :

تعرف أمس من لميس الطلل مثل الكتاب الدارس الأحوّل (٦٠)
أنعم صباحاً علقم بن عبد (م) ي أثويت اليوم أم ترحل
قد رحل الفتيان غيرهم واللحم بالفيطان لم ينشل
إذ هي تسبى الناظرين وتج لو واضحاً كالأقحوان رتل
عذبا كما ذقت الجنى من التُّ (م) فاح مسقيًا ببرد الطل

(٥٨) السابق / ٢٧٦ ، ٢٧٧ .

(٥٩) الأغاني / ٢ : ١٥٣ ، ١٥٤ .

(٦٠) كذا ، وتكون العروض (فاعلن) ، وأظن الصدر : تعرف أمس من لميس طلل ، فجميع الأعراب وردت في المقطوعة على (فعلن) .

وجيمع الأضرب على (فاعلٌ) مقطوعة ، إلا ضرب البيت الرابع فجاء على
(فعلن) مخبونا .

ومما ينسب إلى طرفة بن العبد (٦١) :

لو كان في أملاكنا ملكٌ يعصِرُ فينا كالذي تعصِرُ
لاجتبتُ صحنى العراقِ على حرفِ أمُونِ دَفُّها أزوُرُ
متَّعنى يومَ الرحيلِ بها فرعُ تنقَّاهُ القِدادُ يسَرُ

فضربا البيتين الأولين مقطوعان ، وضرب الثالث مخبون .

ولعل هذا ما دفع بعض العروضيين إلى إجازة الجمع بين الضربين السابقين
في قصيدة واحدة . يقول الدمنهورى :

« وقد أثبت بعضهم للعروض الثانية (فعلن) ضرباً أصلم (فاعلٌ أو فعلن) ،
وعليه مشى كثير من العروضيين ، ونقل عن الخليل ، بل نقله بعضهم عن الجمهور ،
وقال إنه الراجح ، وذهب بعضهم إلى أنه نفس ضربها المكشوف المخبول المنقول
إلى (فَعْلَن) بتحريك العين ، لكنه زوحف بالإضمار فصار (فَعْلَن) بتسكين العين ،
فليس ضرباً آخر » (٦٢) .

ولابد أن نقرر هنا أن الصورتين الرابعة والخامسة من السريع لا تكادان
تفترقان عن صورتى الكامل حين ترد عروضه حذاء وضربه أحد فقط أو أحد
مضمراً ، خاصة حين يدخل الإضمار تفعيلات الكامل ، فحين يقول الشاعر فتحى
سعيد (٦٣) :

أبكيك حتى آخر الأبد يا والدأ أغلى من الولد

(٦١) رسالة الفجران / ٢٥٣ .

(٦٢) حاشية الدمنهورى / ٥٥ ، وانظر : العمدة / ١ : ١٧٢ ، ١٧٣ ، ونهاية الراغب / ٢٦٠ - ٢٦٣ ،

ومحيط الدائرة / ٨٠ .

(٦٣) مسافر إلى الأبد / ٢٠ .

وهى قصيدة من الكامل الأحذ العروض والضرب كليهما ، يمكننا أن نقطع البيت السابق على الصورة الرابعة من السريع دون أن نحس بالفارق . وحين يقول نزار قباني (٦٤) :

عيناك نيسانان كيف أنا أغتالُ في عينيك نيسانا

وهى من الكامل الأحذ العروض وضربه أحد مضمر ، يمكننا أن نقطع البيت على الصورة الخامسة من السريع ، بيد أن تفعيلتى السريع الأوليين من كل شطر تتعرضان لزحافات لا تتعرض لها تفعيلتا الكامل ، وهذا يعطى فرقاً واضحاً فى إيقاع البحرين تميزه الأذن الجيدة المدربة .

ولعل هذا هو السر الذى يفسر لنا ذلك الخلط الكبير الذى وقع فى قصيدة المُرَقَّش الأكبر التى يتخذ العروضيون بعض أبياتها شاهداً على الصورتين كليهما (٦٥) ، فالقصيدة تقع فى خمسة وثلاثين بيتاً التزم فى عروضها جميعها الخبن فجاءت على (فَعَلْنَ) . أما الضرب فورد فى الأبيات : ٢ - ٦ - ٩ - ١١ - ١٢ - ١٤ - ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - ٢٤ - ٢٩ - ٣١ - ٣٣ - ٣٥ مماثلاً للعروض ، أى مخبونا على (فَعَلْنَ) ، وفى بقية الأبيات مقطوعاً أى (فاعلٌ) أو (فَعَلْنَ) ، وهذا يعنى أن الضرب المخبون ورد أربع عشرة مرة ، فى حين ورد المقطوع إحدى وعشرين مرة (٦٦) .

والأعجب من ذلك أن بعض التفعيلات وردت أحياناً محركة الثانى ، مما يؤيد ما سبق أن قلناه من انجذاب الشاعر فى هاتين الصورتين إلى بحر الكامل ، يقول فى البيت الثامن عشر :

ما ذنبُنا فى أن غَزَا ملكُ من آل جفنة حازمٌ مُرغمٌ

(٦٤) الرسم بالكلمات / ٥٠ .

(٦٥) انظر : المفضليات / ٢ : ١٨ .

(٦٦) انظر : موسيقى الشعر / ٩٣ ، ٩٤ ، وشرح تحفة الخليل / ٢٢٧ ، ٢٢٨ .

وفى البيت الحادى والعشرين :

بِإِضْ مُصَالِيَتْ وَجُوهُهُمْ لَيْسَتْ مِيَاهُ بِحَارِهِمْ بَعْمَمُ

وفى البيت الأخير :

وَالْعَدُوَّ بَيْنَ الْمَجْلِسَيْنِ إِذَا وَلَّى الْعِشْيُ وَقَدْ تَنَادَى الْعَمُّ

فالتفعيلات الثانية من الشطر الثانى فى الأبيات السابقة محرّكة الثانى ، أى

(متفاعلن) !!

وقد ذكر الأستاذ عبد الحميد الراضى أن هناك لامية للأعشى تقع فى تسعة وثلاثين بيتا على وزن قصيدة المرقش ، جمع فيها بين الضربين كما فعل المرقش تماما ، قال فى أولها :

أَقْصِرْ فَكُلُّ طَالِبٍ سَيِّمَلُ إِنْ لَمْ يَكُنْ عَلَى الْحَبِيبِ عَوْلُ
فَهُوَ يَقُولُ لِلْسَفِيهِ إِذَا أَمْرُهُ فِي بَعْضِ مَا يَفْعَلُ
جَهْلُ طَلَابِ الْغَانِيَاتِ وَقَدْ يَكُونُ لَهُمْ هُمُوهُ وَغَزْلُ

وتعجب أن لم تكن قصيدة الأعشى هذه موضع اهتمام من العروضيين ، كما

كانت قصيدة المرقش (٦٧) !!

وهذا الخلط بين الكامل والسريع جعل بعض الباحثين يقول : « وعندى أن

وزن المرقش ليس من السريع ، كما زعم ابن عبد ربه ، ولكنه شىء وسط بين

الكامل الأحذ والسريع الذى دخلته العلل » (٦٨) ، لكن مثل هذا القول غير جائز فى

مثل هذا الباب إذا أردنا الفصل والتحديد بدقة ، والأقرب إلى منطق الأمور هو ما

سبق تقريره من جواز تبادل الضربين فى السريع ، وبذا تكون الصورتان : الرابعة

والخامسة صورة واحدة ، ويكون تحريك الثانى فى الأبيات التى ذكرناها نوعا من

الانجذاب التلقائى إلى موسيقى بحر الكامل دونما وعى من الشاعر

(٦٧) شرح تحفة الخليل / ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، وانظر : ديوان الأعشى / ٣٢٥ .

(٦٨) المرشد / ١ : ٧٨ .

ومن أغرب النماذج التي عثرت عليها للسريع أن ترد العروض صحيحة (فاعلن) وضربها محذوف الوتد المجموع (أخذ) ، ثم لحقه التذييل بعد الحذف فيصير (فال) أو (فعل) . وعلى هذه الصورة ورد قول محمد بن الأشعث في جارية ابن رامين ، وقيل إن الشعر لإسماعيل بن عمار الأسدي (٦٩) :

أية حال يا بن رامين	حال المحبين المساكين
تركتهم موتى وما موتوا	قد جرعوا منك الأمرين
وسرت في ركب على طيبة	ركب تهمام ويمانين
يا راعي الذود لقد رعتنا	ويك من روع المحبين
فرقت جمعا لا يرى مثلهم	فجمعتهم بالرب العين

وهي أبيات مفردة في بابها ، مما يشجع الباحث على القول بأن الشاعر قالها مطلقة ، خاصة إذا عرفنا أن الشاعر كان يغيها ، والقافية المطلقة أيسر في الغناء من المقيدة المنتهية بساكين ، وإن كان الإطلاق سيجر إلى بعض الضرورات ككسر النون في (الأمرين) و (المحبين) و (يمانين) ، وذلك أمر يرد في الشعر القديم كثيرا ، بل وردت بعض الألفاظ السابقة في قصيدة طويلة لإسماعيل بن عمار الأسدي ، أولها (٧٠) :

هل من شفاء لقلب لج محزون	صبا ، وصب إلى ريم ابن رامين
--------------------------	-----------------------------

وفيها يقول :

يغنيان ابن رامين ضحاهما	بالمسجحى وتشبيب المحبين
فما دعوت به من عيش مملكة	ولم نعش يوماً عيش المساكين

من هذا المنطلق يكون ضبط المحقق (٧١) للأبيات السابقة بالتسكين ضبطا

(٦٩) الأغاني / ١٥ : ٦٨ ، وانظر ص ٥٦ حيث وردت بتغيير يسير .

(٧٠) الأغاني / ١٥ : ٦١ ، ٦٢ .

(٧١) الأستاذ المحقق العلامة / عبد السلام هارون .

غير دقيق ، فالقوافي مطلقة ، والأبيات من الصورة الثالثة من السريع التي عروضها صحيحة (فاعلن) وضربها مقطوع (فاعل) ، وليست من السريع النادر كما يوحى بذلك ضبطها !!

ولعلنا بعد هذه الجولة الطويلة مع بحر السريع في شعر القدامى والمعاصرين قد رددنا بأسلوب غير مباشر على ما قال به أستاذنا المرحوم الدكتور أنيس - أحسن الله مثواه - من أن ما روى من السريع في الشعر القديم قليل ، وأنه قد قلت نسبة شيوعه في شعرنا العصري وأصبح شعراؤنا ينفرون منه ومن موسيقاه، وأنه سينقرض مع الزمن، وأن مانظمه بعض الشعراء المحدثين من شعر قليل على هذا الوزن إنما كان تقليدا لقصائد قديمة أعجبوا بها فنسجوا على منوالها رغبة في التتويج ، لا حبا في الوزن نفسه ، ولعلمهم قد وجدوا في هذا جهدا وعنتا^(٧٢)، وأنه لا يكاد يعثر على قصائد محدثة من الضرب الثالث (فاعلٌ أو فعْلُنٌ)^(٧٣) .

والعودة إلى مناقشة هذه التعميمات ضرب من تحصيل الحاصل ، فقد أثبتت القصائد التي رصدناها فيما سبق وذكرنا مصادرها ، خطأ كل هذه التصورات عن القدماء والمحدثين من الشعراء على حد سواء .

ويكفى أن نقدم عرضا لما ورد من السريع في ديوان اثنين من أرق الشعراء الذين يعرفهم هذا الجيل ويشهد لهم بالعدوثة والإنسيابية والبعد عن التكلف ، وقابلية شعرهما للغناء ، وهما الشاعران : إبراهيم ناجي ، وعلى محمود طه .

ففي ديوان ناجي نجد القصائد والمقطوعات الآتية من السريع :

صفحة ١٨ قصيدة بعنوان (المنسى) في ٨ أبيات .

صفحة ٢٠ قصيدة بعنوان (الحياة) في ٢٦ بيتا .

صفحة ١٢٢ قصيدة بعنوان (أنوار) في ١١ بيتا .

(٧٢) موسيقى الشعر / ٩٠ .

(٧٣) السابق / ٩١ .

صفحة ١٤٣ المقطع الأول من (يأس على كأس) فى ٦ أبيات .

صفحة ١٥٧ بيتان .

صفحة ١٧٣ : ١١ رباعية .

صفحة ١٧٥ قصيدة فى (رثاء الهمشرى) فى ١٥ بيتا .

صفحة ١٩٠ قصيدة فى ١٧ بيتا .

صفحة ٢٠١ قصيدة فى ١٥ بيتا .

صفحة ٢١١ بيتان .

صفحة ٣٦٠ قصيدة بعنوان (وحيد) فى ٢٨ بيتا .

صفحة ٢٦٣ قصيدة بعنوان (أطلال) فى ١٣ بيتا .

صفحة ٢٦٨ قصيدة بعنوان (القمة) فى ٢٧ بيتا .

صفحة ٣٠٣ : ٧٧ رباعية .

ومن ديوان على محمود طه يكفى ذكر النماذج الآتية :

صفحة ٨٧ (الله والشاعر) ٢١٦ بيتا .

صفحة ٤٧٦ (ميلاد زهرة) ١٥ بيتا .

صفحة ٤٩٧ (زهراتى) ٣٠ بيتا .

صفحة ٥٢٠ (بعد مائة عام) ٣٣ بيتا .

صفحة ٥٩٥ المقطعان الأول والثالث من قصيدة (منها) ويقعان فى ٢٢

بيتاً .

صفحة ٦٠٢ (إليها) ٤٢ بيتاً .

صفحة ٦٣١ (الأيام) ٢٢ بيتاً .

وفى ديوان العقاد ما يجاوز خمسين وأربعمائة بيت على بحر السريع .

لكننا - إنصافاً للحقيقة - نقرر أن الصورتين الرابعة والخامسة - وهما اللتان كانتا موضع خلط من القدماء ومثار نقاش بين الباحثين ، واللتان تكون العروض فيهما مخبونة على حين يتعاور الضربُ الخبِنُ والقطعُ - لم ترد لهما نماذج في أشعار المعاصرين - على حد علمي - إلا قصيدة (مصر على العهد) للشاعر كمال إسماعيل التي يقول فيها (٧٤) :

مِصْرُ عَلَى الْعَهْدِ ، كَمَشْهَدِهَا	كَدَابِهَا ، مِنْ يَوْمِ مَوْلِدِهَا
النَّيْلُ لَا يَذْهَبُ عَنْ فَمِهَا	وَالشَّمْسُ لَا تَهْرُبُ مِنْ يَدِهَا
وَبَابُهَا لِلْكَوْنِ مُنْفَرَجٌ	كَالْجَفْنِ فِي عَيْنِ مُشِيدِهَا
يَجِيئُهَا الْقَاصِدُ عَنْ عَوَزٍ	لِبَابِهَا ، لِضَوْءِ مَسْجِدِهَا
وَهِيَ تَجِيئُهُ بِلَا غَرَضٍ	مِنْ نَفْسِهَا ، وَمِنْ تَفَرُّدِهَا
وَتُوجِدُ الْمَدْحَ لَجِيئَتِهَا	وَلَيْسَ مِنْ مَدْحٍ بِمُوجِدِهَا
وَلَا تُمَارِي فِي أَبْوَتِهَا	فَهِيَ أَبْدُونُ تَرْدُدِهَا
وَلَا تُرَائِي فِي أُمُومَتِهَا	فَمِصْرٌ أَمْ بِتَعَاوُدِهَا

* * *

يَا بئسَ مَنْ لَمْ يَرَنْشَاتِهَا	يُسْرًا تَوَالِي مِنْ تَشِيدِهَا
مَنْ حَادَ عَنْ لَمَسِ مَشِيئَتِهَا	إِلَى مُسِيءٍ أَوْ لِمُفْسِدِهَا
مَنْ حَسَدَ النَّيْلَ وَفَنَدَهُ	أَوْ اسْتَقَاهُ مِنْ مُفْنِدِهَا
وَالنَّيْلُ لَا تَقْدِرُ قَطْرَتُهُ	بِمُؤْمِنٍ عَلَى تَمَرُّدِهَا
أَحْسَنُ شَيْءٍ أَنْ نَرَى غَرْدًا	رَافِدِهَا ، مِثْلَ تَغَرُّدِهَا
فَمِصْرٌ لِلْأَمْوَاهِ سَيِّدَةٌ	وَلَيْسَ مِنْ مَسَاءِ بَسِيئِهَا

* * *

(٧٤) جريدة الأهرام بتاريخ ٧ / ٨ / ١٩٨٨ م .

ووافد فيها ممجدها
ولمباهاة بممهدا
قد انكروا فيض زيرجدها
بثريين من نهرتعهدها
يسخر من أمس ومن غدها
تهز أمةاء مهدها
أشد من بؤبؤ موصدها
والمرأة انسابت لمقصددها
في الحج ، غرقى في تهجدها

تجود بالدرس لناشئة
ليس لأجر، بل لمأثرة
وتقطع الرأس لرافضة
من كل من لم يؤت لقطته
من يلعن الشمس وفي غده
والشمس في العين وفي فمه
حانوتها يفتح نافذة
ورجل فييه أو امرأة
وقد يعيها السترساجدة

والسبب في ذلك ما سبق أن قررته من التشابه بين هاتين الصورتين وصورتى
الكامل اللتين عروضهما حذاء ، مما يجعل الموسيقى تميل بالشاعر إلى بحر
الكامل، وهو أكثر انسيابا وأرق موسيقى من السريع في صورتيه الأخيرتين، فضلا
عن أن الصوغ على الكامل يحمى الشاعر من الخلط بين الضريين، فذلك ما لم
أعثر له على نماذج في القديم أو الحديث على كثرة ما قرأت من أشعار .

(ب) السريع المشطور

ويتكون البيت في هذا النمط من شطر من السريع ، ويقرر العروضيون أن له
صورتين :

الصورة الأولى : يمثلها قول ابن الرومي^(٧٥) في قصيدة من اثنين

وثلاثين بيتاً :

قل لأمير المؤمنين المعتاد
رعاية الله له بالمصرصاد
ابشركي الله كل كياد
عنك ، وعمرك بقاء الأطواد

(٧٥) ديوانه / ٢ : ٦٥٨ .

وتقطيع البيت الأول - كما يرى أهل العروض :-

قَلْ لَأْمِيْ رِ لِمُؤْمِنِيْ نَلْمَعْتَاذُ
مُسْتَعْلَنُ مُسْتَفْعَلُنْ مَفْعُولَاتُ

والعروض هي الضرب وهي موقوفة ، والوقف تسكين السابع المتحرك .

ولابن الرومي أيضاً قصيدة أخرى من اثني عشر بيتاً على الوزن السابق ، بيد أن المحقق عدّها ستة أبيات ، وجعلها من الرجز ، وأولها (٧٦) :

إِن أَنْتَ لَمْ تَرَعِ وَأَنْتَ الْمَفْضَالُ
لَنَا حَقْوَقًا أَوْجِبَتْهَا أَقْوَالُ
فِيهَا أَمَادِيحُ صِيَابٍ أَمْثَالُ
فَلْتَرَعْ فَيُنَا لَا عِدَّتْكَ الْأَمَالُ

وهناك نماذج أخرى في تجريد الأغاني لابن منظور (٧٧) ، والبيان والتبيين للجاحظ (٧٨) ، والعمدة لابن رشيق (٧٩) ، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري (٨٠) ، والأغاني (٨١) .

الصورة الثانية : يمثلها قول القائل (٨٢) :

يَا صَاحِبِي رَحْلِي أَقِلْ أَعْدَلِي

وتقطيعه :

(٧٦) السابق / ٥ : ١٩٦١ .

(٧٧) ص ٨٨٣ .

(٧٨) ج ١ ، ص ٤٥ .

(٧٩) ج ١ ، ص ٥٥ .

(٨٠) ص ٤٩٦ .

(٨١) ج ١٦ ، ص ٥٤ .

(٨٢) محيط الدائرة / ٨١ .

يا صاحِبِي رَحَلِي أَقِلُّ لا عَذَلِي
مستفعلن مستفعلن مفعولاً

فالعروض هي الضرب ، وهي مكشوفة ، والكشف حذف السابغ المتحرك ،
وقد يدخل هذه العروض الخبن ، ومثاله قول رؤبة (٨٣) :

يا رباً إن أخطأتُ أو نسيتُ
فأنت لا تنسى ولا تموتُ

والصورة الثانية قد سبق لنا عدها من الرجز المشطور المقطوع ، وقد أحسن
بعض العروضيين بهذا الانتماء بين هذه الصورة وبحر الرجز ، فقال عن البيت (يا
صاحبي رحلي أقلأ عذلي) :

« فإن قلت : لم جعل المصنف هذا البيت من السريع المشطور ، مع أنه يجوز
أن يكون من الرجز المشطور ودخل ضربه القطع ؟ أجيب بأنه جعله من الأول لوجود
المرجح وهو ارتكاب الأخف ، وذلك لأنه يلزم على جعله من مشطور الرجز تغييران:
حذف السابغ الساكن وإسكان ما قبله ، ويلزم على جعله من مشطور السريع تغيير
واحد وهو حذف السابغ المتحرك ، وما كان فيه تغيير واحد أولى وأحق مما فيه
تغييران» (٨٤) .

وتلك فلسفة لا تستند إلى الواقع ، فالبيت إن نسب إلى الرجز ففيه علة
واحدة هي القطع ، وإن نسب إلى السريع ففيه علة واحدة أيضاً هي الكشف ، ومن
ثم فلا تفاضل فلسفياً بين النسبتين ، فضلاً عن أن نسبة هذه الصورة إلى الرجز
أمر مقرر سلفاً ، ما دمننا في بداية النقاش قد قبلنا القول بعدم وجود (مفعولات)
التي بنوا عليها هذا الرأي وغيره .

(٨٣) السابق / ٨٢ ، وشرح تحفة الخليل / ٢٣٢ .

(٨٤) حاشية الدمنهورى / ٥٥ .

وربما اعتُرض علينا بالصورة الأولى ، إذ كيف تتسبب إلى الرجز فيكون فيها إلى جانب القطع ما يسمى بالتذييل وهو أمر لم يقل به أحد في الرجز ، فكيف تفسر هذه الصورة ؟

والحق أن الأمر ليس معضلاً ، فالصورة الأولى - إذا تفاضينا عما فيها من نثرية تكاد تخرجها من حيز الشعر - تدخل أيضاً في الرجز المشطور ، ولا بأس في أن نسم العروض التي هي الضرب بأنها مقطوعة مذيبة ، فهو أمر سبق لنا القول به في الرجز عند إضافة الصور المستحدثة . ألم يقل ابن سناء الملك (٨٥) :

أنا أميرُ العشاقِ قلبى لوائى الخفِّاقِ
وانه كنانةُ فيها سهام الأحداقِ

فاستخدم للعروض الصحيحة في مجزوء الرجز ضرباً مقطوعاً مذيلاً ، وهو ما لا نستطيع إدخاله في السريع من أى باب ؟؟

لا بأس إذن في أن نضيف لمشطور الرجز - بالإضافة إلى ما سبق - ضرباً يكون مقطوعاً مذيلاً ، وبذا نتخلص من صورتى مشطور السريع الترائيتين ، فندمجهما في الرجز ، فلا يبقى أمامنا إلا ما يطلق عليه السريع التام ، وقد سبق لنا تحليل تفعيلاته بالصورة التي نراها ملائمة ، فتخلصنا بذلك من علل غريبة كالكشف والصلم وغيرهما .

فإذا صاغ الشاعر مشطوراً من السريع الذى اشتهر وذاع، فجاء بالضرب (فاعلن) أو (فاعلان) أو (فاعل) فذلك هو السريع المشطور الذى نقره ، ولا نحس غرابة في نسبته إلى نغمة هذا البحر .

مثال الصورة الأولى : المقطع الثانى من قصيدة (لؤلؤة فى القلب) (٨٦)

لفاروق شوشة الذى يقول فيه :

(٨٥) ديوان ابن سناء / ٤٢٢ .

(٨٦) لؤلؤة فى القلب / ٢٧ .

ارتاحُ كالموجةِ للشاطئِ
في صدركِ المخضوضِ النائيِ
في همسكِ المتسلسلِ الدافئِ
المنتهيِ في أو البهادئِ
في وجهكِ المنورِ الهاديِ
في حلمنا المستغرقِ الهاديِ
يا فتنةَ المصوِّرِ الباريِ
وروعةَ العابدِ والقاريِ

فالعروض هي الضرب وتسم بالصحة ، أي (فاعلن) .

لكن موسيقى الرجز شدت الشاعر إليها في المقطع الرابع من القصيدة حيث
يقول :

هذي يدي تمتدُّ هذا فمي
يشهدو ، وهذي نشوتي في دمي
ونفحةٌ تغمرنى فأحتمي
وأستظلُّ في حامي الأنجم
وخطوة تحمِلني فأرتمي

فضرب البيتين : الثالث ، والخامس (متفعلن) ، فخرجا بذلك من السريع

المشطور إلى الرجز المشطور الصحيح الضرب !!

ومثال الصورة الثانية : قول ناجي في قصيدة نظمها رباعيات التزم

حرف الروي في البيت الرابع منها جميعاً (٨٧) :

يا شَطْرَ نَفْسِي وَغَرَامِي الْوَحِيدِ
مَا شِئْتِ يَا لَيْلَايَ ، لَا مَا أُرِيدُ

(٨٧) ديوان ناجي / ١٧٣ .

يا من رأت حزنى العميقَ البعيدُ
داويتِ لى جُرحى بجرحِ جديدُ

* * *

هتكتِ عن رُوحى خَفِيَّ النِقَابُ
فلم يزلْ يا ليلَ هذا الحَجَابُ
حتى مشتُ كفضاك فوقَ العذابُ
يا ليلُ إنى لشقى سَعِيدُ

فالعروض هي الضرب وهي مذيبة ، أى (فاعلان) .

وعلى هذا الضرب ورد المقطعان الأول والثالث من قصيدة فاروق شوشة

السابقة .

أما الصورة الثالثة : فيمثلها قول العقاد فى ختام قصيدة (هذا هو

الحب) (٨٨) :

بنيّتى هذا هو الحبُّ
فهمته؟ كلاً ولا عتبُ
مسألة أسهلها صعبُ
لا الناس تدريها ولا الكتبُ
حسبك منها لو شفتُ حسبُ
إشارة دق لها القلبُ

وللحسانى عبد الله قصيدة بعنوان (فرحة) (٨٩) يقول فيها من هذا الضرب:

كنت أتوق فى لظى حـرى

(٨٨) ديوان العقاد / ٧٥٣ .

(٨٩) عفت سكون النار / ١٢٩ .

وقد ملئت الحلم بالقطر
وجفاً في صحرائه ثغرى
وصرت من عُسْرٍ إلى يُسْرٍ
وأرقتني صحبة الصبر
وغيبه الماء إلى النزر
فجاءني بحر الهوى يجرى

وهكذا تسير القصيدة بأبياتها السبعة والعشرين ، فيلتزم في الضرب القطع

(فاعل) .

وللعقاد قصيدة بعنوان (بيجو)^(٩٠) نظمها في خماسيات ، التزم حرف
الروى في البيت الخامس ، منها ست على الصورة الأولى وخمس على الصورة
الثانية .

كما أن ناجى في القصيدة التي سبق أن اقتبسنا منها رباعيتين في الصورة
الثانية ، استخدم الصور الثلاث السابقة .

وهذا يعنى - فيما يعنيه - أن مشطور السريع يتخذ الصور الثلاث الأول
المشهوره في السريع التام ، فتأتى أضربه تارة صحيحة (فاعلن) ، وتارة مذيلة
(فاعلان) ، وثالثة مقطوعة (فاعل) أو (فعَلن) بتسكين العين .

من هنا نقرر أنه لا مكان للقول بإلحاق بحر السريع التام بالرجز التام على أن
يكون مكوناً من (مستفعلن) ست مرات ، لكنه حذف من (مستفعلن) في الشطرين
الميم والسين فصارت إلى (تَفَعْلُن) وهى نفس (فاعلن) فى الحركة والسكون ، كما
قرر ذلك أحدُ أساتذتنا الأفاضل^(٩١) ، إذ ليس معهوداً فى الحذف من التفعيلة أن
يكون من بدايتها إلا فى الخرم ، وهذا يحدث فى أول تفعيلة فى البيت فقط ، فضلاً
عن تباين النغمتين فى آذان المتلقين ، وتباعدهما فى وعى الشعراء الذين يحسون
بالتمايز بين السريع والرجز فى صورتيهما التامتين .

(٩٠) ديوان العقاد / ٧٥٢ .

(٩١) فى علمى العروض والقافية / ٩١ .

١٢ - المنسرح

صورة هذا البحر - كما يقرر العروضيون - أن يكون شطره على (مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن) بحيث تكون التفعيلة الوسطى فى كل شطر منتهية بمتحرك ، وذلك راجع إلى طريقة استخراجهم لهذا البحر من دائرة السريع ، فتفعليلاتها واحدة ، بيد أن (مفعولات) فى السريع - كما سبق أن بينا - كانت متأخرة عن تفعيلتى (مستفعلن) ، وقد سبق جلاء الموقف فى بحر السريع .

وكما توقف حازم القرطاجنى أمام بحر السريع وقف أمام المنسرح فقال : «فأما المتركب من خماسى وسباعى وتساعى فبنته العرب على أن تكون النقلة فيه من الأثقل إلى الأخف ، ومن الجزء إلى ما يناسبه ، فبدأوا بالتساعى ، وتلوه بسباعى يناسبه ، وتلوه بخماسى يناسب السباعى ، والتزموا الخبن فى الضرب وهو جزء القافية ، وهذا الوزن هو المنسرح ، وبناء شطره (مستفعلاتن مستفعلن فاعلن) ، والخبن فى (فاعلن) فى العروض أحسن» (١) .

وعلى الرغم من اقتناعنا التام بما ذهب إليه حازم فى وزن المنسرح نجد أنفسنا فى حرج من اتخاذ مقياسه أساسا لمناقشة هذا البحر لأمرين نعهدهما مهمين ؛ **أولهما** : أن كل التفعيلات التى ناقشناها حتى الآن أو سنناقشها فيما بعد لم تعد سبعة أحرف ، فلا داعى لأن تشذ تفعيلة فى بحر واحد عن هذا العدد .

ثانيهما : أن اعتراضنا على (مفعولات) فى السريع غير وارد هنا ، لأنها فى وسط الشطر ، وانتهاء التفعيلة بمتحرك فى وسط الشطر أمر سبق تقريره فى الهزج والطويل ، فلا ضير علينا من ترك مقياس المنسرح كما هو حتى لا تؤدى رغبتنا إلى التيسير إلى عكس المراد منها .

(١) منهج البلاغ / ٢٤٢ .

وللمنسرح في صورته التامة - كما ورد في الشعر العربي - صورتان :

الصورة الأولى : هي التي اعترف بها العروضيون قديماً وحديثاً ، وادعى

بعضهم أن ليس للمنسرح - في حقيقة الأمر - سواها ^(٢) ويمثلها قول صفي الدين الحلي ^(٣) :

قلت : ارتقاباً لطيفك الحسن

فقلت : عن مسكني وعن سكني

قلت : بفَرْطِ البكاءِ والحزنِ

قالت : تناءيت ؟ قلت : عن وطني

قالت : كحلت الجفون بالوسن

قالت : تسلّيت بعد فرقتنا

قالت : تشاغت عن محبتنا

قالت : تناسيت ؟ قلت : عافيتي

وتقطيع البيت الأول :

قلْتُرتَقا بِنلِطِيفِ كَلْحَسَنِ

مستفعلن مفعلاتُ مستعلن

قالت كحلٌ تلجُفونَ بِلِوسَنِ

مستفعلن مفعلاتُ مُستعلن

العروض محذوفة الرابع الساكن فهي مطوية ، وضربها مثلها مطوي .

لكن بعض العروضيين يذكر أن العروض الأولى للمنسرح تكون صحيحة ويمثل

لذلك بقول القائل :

للخير يُفشي في مصره العُرفا

إن ابن زيد لا زال مستعملاً

فالعروض (مستعملاً) = مستفعلن ، وهي صحيحة ^(٤) ، « وزعم بعضهم أن

العروض الأولى لم تستعمل إلا مطوية وأن البيت السابق مصنوع ^(٥) ، بل بالغ

الدكتور أنيس - رحمه الله - فقال إن أهل العروض يفترضون أن (مستعلن) أصلها

(٢) انظر : العقد الفريد / ٦ : ٢٧٨ ، وحاشية الدمهورى / ٥٦ ، وموسيقى الشعر / ٩٥ .

(٣) ديوانه / ٢٨٥ .

(٤) محيط الدائرة / ٨٤ .

(٥) حاشية الدمهورى / ٥٦ ، والعروض والقافية : دراسة ونقد / ٦٩ .

(مستفعلن) ، « ولا معنى لهذا الافتراض الخيالى ، لأننا لا نعلم شعرا صحيح النسبة قد انتهت أشطره فى هذا البحر بوزن (مستفعلن) (٦) » .

فما حقيقة الأمر فى هذه القضية ؟

إذا كان البيت الذى ذكره العروضيون مصنوعا فبإمكاننا أن نسوق شواهد عدة وردت فيها العروض (مستفعلن) بدون طى ، وهاك بعض هذه النماذج كما وردت فى الأغانى :

قال درهم بن يزيد بن ضبيعة (٧) :

يا قوم لا تقتلوا سميراً فإن القتل فيه البوار والأسفُ

فى نهاية مقطوعة من تسعة أبيات يقول الوليد بن يزيد (٨) :

ما فى الورى مثلهم ولا فيهمُ مِثْلِي وَلَا مُنْتَمٍ لِمِثْلِ أَبِي

فى بداية مقطوعة من خمسة أبيات يقول الحزين (٩) :

هَلَا سُهَيْلاً أَشْبَهْتَ أَوْ بَعْضَ أَعْدِ مَامِكَ يَا ذَا الْخَلَائِقِ الشُّكْسِهِ

فى بداية مقطوعة من أحد عشر بيتا يقول ابن عبد الأسد (١٠) :

أَقِيمِ بِالْدارِ مَا أَطْمَأَنْتُ بِي مِ الدارِ وَإِنْ كُنْتُ مَازِحاً طَرِياً

ويقول فيها :

مِثْلَ الْحَمَارِ الْمَوْقَعِ السَّوِّءِ لَأَ يُحْسِنُ مَشْيَا إِذَا ضَرِبَا

ويقول الكميت (١١) :

مَا دُونَكَ الْيَوْمَ مِنْ نَوَالٍ وَلَا خَلْفَكَ لِلرَّاغِبِينَ مُنْقَلَبُ

(٦) موسيقى الشعر / ٩٦ .

(٧) الأغانى / ٣ : ٢١ .

(٨) السابق / ٧ : ١٩ .

(٩) السابق / ٥ : ٣٣١ .

(١٠) السابق / ١٦ : ٢١٥ .

(١١) السابق / ١٧ : ٣٥ .

ويقول عبد الله بن قيس الرقيّات (١٢) :

نَحْنُ عَلَى بَيْعَةِ الرَّسُولِ الَّتِي أُعْطِيتَ فِي عُجْمِهِ وَفِي عَرَبِهِ

ويقول ابن منذر (١٣) :

إِذَا لَقِيَ الْحَجَّاجُ : لَبِيكَ مِنْ دَاعٍ دَعَانِي بِالْحَقِّ لَا الْكُذْبِ

وهناك نماذج أخرى متعددة لأبي العتاهية (١٤) وأبي نواس (١٥) والمنتبي (١٦)

يضيق المقام عن ذكرها ، وهي نماذج تعنى - فيما تعنيه - أن استعمال الطى فى عروض المنسرح أمر ليس واجبا ، وإنما هو مستحسن ، بدليل ما سقناه من أشعار ، ولذا كان حازم القرطاجنى دقيقا غاية الدقة حين قال : « والخبن فى (فاعلن) فى العروض أحسن » وألف (فاعلن) فى مقياسه تساوى فاء (مستفعلن) فى مقياس العروضيين .

وعلى الصورة السابقة ورد قول حسان بن ثابت من قصيدة عدتها ثمانية

عشر بيتاً (١٧) .

ما بال عيني دموعها تكفُ من ذكرِ خودٍ شطتُ بها قذفُ
باتت بها غريبةٌ تؤمُّ بها أرضاً سواناً فالشكلُ مختلفُ
مما كنتُ أدري بوشكٍ بينهمُ حتى رأيتُ الحدوجَ قد عَزَفُوا

(١٢) السابق / ١٧ : ٢٧١ .

(١٣) السابق / ١٨ : ١٩٥ .

(١٤) انظر ديوانه صفحات : ٥٧ ، ١٦٧ ، ٢٠٢ ، ٢١١ ، ٤٧٠ .

(١٥) انظر ديوانه صفحات : ٣٧٦ ، ٣٧٨ ، ٣٩٣ ، ٤٥٢ ، ٤٩٤ ، ٥٠٤ ، ٥٠٦ ، ٥٠٨ ، ٥٦١ ، ٧١٦ ، ٧١٩ .

(١٦) انظر : ديوان المنتبي صفحات : ٩٤ ، ٢٤٩ ، ٥٣٨ .

(١٧) ديوان حسان / ٧٤ .

وقول أبي العتاهية (١٨) :

من لم يعظه التجريب والأدب
يا أيها المبتلى بهمتيه
من أي خلق الإله يعجب من
وبالرضا والتسليم ينقطع الـ
لم يثنيه شيبه ولا الحقب
ألم تر الدهر كيف ينقلب
يعجب، والخلق كله عجب
هم، وبالكبر يكثر العطب

وقول المتبى من قصيدة عدتها أربعون بيتاً (١٩) :

أهلاً بدار سبائك أغبيدها
ظلت بها تنطوى على كبد
يا حادى عيسها وأحسبني
قفا قليلاً بها على فلا
فضى فؤاد المحب نار جوى
أبعده ما بان عنك خردّها
نضيجة فوق خلبها يدها
أوجد مئتا قبيل أفقدّها
أقل من نظرة أزودّها
أحر نار الجحيم أبردّها

وقول إبراهيم ناجى (٢٠) :

يا قاسى البعد كيف تبتعد
إن خاننى اليوم فيك قلت غدا
إن غدا هوة لناظرها
أطل فى عمقها أسائلها
الأمس الجرح ما الذى صنعت
ملى ضلوعى لظى وأعجب به
إنى غريب الديار منفرده
وأين منى ومن لقاك غدا
تكاد فيهما الظنون ترتعد
أفبك أخفى خياله الأبد
به شفاه رحيمه ويد
أنى بهذا اللهب أبترد

(١٨) ديوانه / ٥٧ .

(١٩) ديوانه / ٨ .

(٢٠) ديوان ناجى / ١٤٩ وانظر : القطعة نفسها فى ص ٢٧١ .

وقول الحسانى عبد الله من قصيدة بعنوان (تحية) (٢١) تقع فى واحد
وثلاثين بيتاً :

أغالبُ الموهناتِ ما غلبتُ
وإنما ينطقُ الودادُ إذا
شهدتُ فيك الحياةَ عاصفةً
شعبُ يرى الحادثاتِ تلهيئةً
متحدٍ فى الضلالِ ، مفترقُ
وأرسلُ القولَ فيك ما وهنا
قلتُ ، وخيرُ الودادِ ما اعتلنا
وكلُّ شيءٍ من حولنا سكوناً
ينهشُ فيه الأذى وما فطنا
فى الحقِّ ، أمسى يستمرئُ الإحنا

الصورة الثانية : يمثلها قول على محمود طه (٢٢) :

يا ليتَ لى كالفراشِ أجنحةً
أدفُ للنورِ فى مشارقِهِ
وأرشفُ القطرَ من بواكيرِهِ
والثمُّ النورَ فى سنابلِهِ
حتى إذا ما المساءُ ظللنى
أهفُوبها فى الفضاءِ هيماناً
وأغتدى من سناه نشواناً
فلا أرودُ الضفافِ ظمآناً
مصفاً للنسيمِ جدلاناً
سريتُ بين الورودِ سهراناً

وتقطع البيت الأخير :

حتا إذا مالمساءُ ظللنى
سريتُ بى نلورودِ سهراناً

(٢١) عفت سكون النار / ١١١ ، وانظر نماذج أخرى لهذه الصورة فى ديوان عمر بن أبى ربيعة
صفحات : ٢٨ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ١٠٧ ، ١٢٦ ، ١٤١ ، ١٦٩ ، ١٩٧ ،
٢١٧ ، ٢٢٢ .

وديوان المتبى صفحات : ٢٢ ، ٥٢ ، ٩٣ ، ١٣٥ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ٢٤٨ ، ٥٥٦ .

وديوان العقاد صفحات : ٦٥ ، ١٥٠ ، ٤٢٤ ، ٤٣٥ .

وديوان الأسمر صفحات : ١٠٢ ، ١١٠ ، ١٨١ ، ٢٢٨ ، ٢٣٠ ، ٣١١ .

وديوان على محمود طه صفحة : ٧١٦ .

(٢٢) ديوانه / ١٥٥ .

مستفعلن مفعلاتُ مستعلن مُتَفَعِّلِن مفعلاتُ مستفعلُ

العروض صحيحة مستحسنٌ فيها الطي كسابقتها ، والضرب مقطوع .

وعلى هذه الصورة ورد قول أبي نواس (٢٣) :

كلُّ محبٍ سواي مسـتـورُ
كانَ طَرْفِي عَيْنِ عَليّ لَهم
ما إن يغبُ الضـوالُ أفـعلُهُ
يخـرجُ من هـذه ويـدخلُ في
كأنني عند سـتـر مـاريتي
فما احتيالي وقد خلقتُ فتى
لكن وجـهـه الذـي كـلـفتُ به

والناسُ إلا عن قـصـتي عـورُ
فكلُّ طيُّ لـديّ مـنـشـورُ
حتي تهـاداه بيننا الدُورُ
تلك وعنه القناعُ محسـورُ
بكلِّ طـرفٍ إلـيّ مـنـظـورُ
تجرى بما ساءني المقاديرُ
محتملُ ذاله ومغفورُ

وقول ابن سناء الملك (٢٤) في الخمر :

تموجُ في الكأسِ وهى فاتنةُ
أسجدُ شكرا لها إذا طلعتُ
يديرها شـادـنُ يطولُ به
تستـرقُّ الراح من خصائله
تلتفُ عند العناق قامتُهُ

كانما الكأسُ طَرفُ مرتابِ
كان كأسى لـديّ محرابي
عمرُ سروري وعمرُ إطرابي
تَركَ جُـسـومٍ بغير البابِ
مِنَ لَينها كالتفاف لبـلابِ

وقول المتبى من قصيدة تقع في تسعة وأربعين بيتاً (٢٥) :

كلُّ جريحٍ تُرجى سلامتُهُ
تبلُ خـديّ كلما ابتسمتُ
ما نفضتُ في يدي غدائرها

إلا فؤادا رمتُهُ عيناها
من مطرِ برقـه ثناياها
جعلتُهُ في المدام أفواها

(٢٣) ديوانه / ٣٦٤ وانظر نماذج أخرى في ١٤٢ ، ١٤٦ ، ١٦٠ ، ١٩١ ، ٣٠٦ ، ٥٢٤ .

(٢٤) ديوانه / ٥٦٦ .

(٢٥) ديوانه / ٥٢٧ وانظر نماذج أخرى في ٢٥٢ ، ٥١٦ ، ٥٥١ .

فى بلدٍ تُضربُ الحِجَالُ به
لَقِينَنَا وَالْحَمُولُ سَائِرَةٌ
كُلُّ مَهَاةٍ كَانَ مَقَلَّتْهَا
فِيهِنَّ مِنْ تَقَطَّرُ السِّيُوفُ دَمَا
وقول عباس العقاد (٢٦) :

على حِسَانٍ وَلَسُنَّ أَشْبَاهَا
وَهُنَّ دَرُفُذُبُنْ أَمْوَاهُ
تَقُولُ : إِيَاكُمْ وَإِيَاهَا
إِذَا لِسَانُ الْمُحِبِّ سَمَّاهَا

وقائل لى : أخافُ منك فقد
لم أخفِ سِوَايَ إِلَّا عَلِمْتُ بِهِ
فَقُلْتُ : إِنِّي أَخَافُ مِنْكَ فَكَيْفَ
أُبْدِي لَكَ الْحُبَّ غَيْرَ كَاتِمِهِ
الْجَهْلُ خَطْبٌ كَالْعِلْمِ تَحْذَرُهُ

تَعْلَمُ فِي النَفْسِ مَا أَدَارِيهِ
كَأَنَّنِي بِالْكَلامِ مُبْدِيهِ
تَجْهَلُ قَلْبِي وَمَا يَعَانِيهِ
كَأَنَّنِي فِي الضَّمِيرِ أَخْفِيهِ
لَكِنَّمَا الْعِلْمُ خَطْبٌ أَهْلِيهِ

وقول أحمد مخيمر فى افتتاحية ديوانه (الغابة المنسية) :

قَلْبِي بِقَلْبِ الْوَجُودِ مَتَّصِلٌ
يَا لَزِمَانِي ! فَكَيْفَ يَفْهَمُنِي
بِرَغْمِ مَا تَقْرَأُونَ مِنْ كَلِمِي

يَأْخُذُ مِنْهُ الْحَقِيقَةُ الْأُولَى
قُلْتُ سَوْأَلًا أَوْ كُنْتُ مَسْئُولًا
فَبِإِنِّي مَا أَزَالُ مَجْهُولًا

وقد ظهر جليا مما قدمناه من نماذج ، وما أشرنا إليه فى الحاشية ، أن
الضرب المقطوع ليس قليلا فى الشعر كما قال أحد أساتذتنا الأفاضل (٢٧) .

أما أستاذنا المرحوم أنيس فله فى هذا البحر - كما كان له فى السريع -
عدة آراء أهمها (٢٨) :

١- أن معظم شعرائنا المحدثين أبوا النظم على هذا البحر ولم يستريحوا
إليه وإلى موسيقاه، فقد ورد منه فى الشعر الحديث النزر القليل ، وقد قال بهذا
الرأى أيضاً الدكتور عبد الله الطيب (٢٩) .

(٢٦) ديوان العقاد / ٢١٠ وانظر نماذج أخرى فى ٢٨٩ ، ٣٢٣ ، ٣٧٩ ، ٦١٧ .

(٢٧) د . عبد الله درويش : دراسات فى العروض والقافية / ٧١ .

(٢٨) موسيقى الشعر / ٩٤ - ٩٨ .

(٢٩) المرشد / ١ : ١٩١ .

٢- أن الذين حاولوه أعجبوا بقصائد معينة قالها القدماء من هذا الوزن ،
فنسجوا على منوالها ، ولعلمهم وجدوا فى النظم منه عنناً ومشقة .

٣- حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام فى موسيقاه ، ويخيل إلينا أن
الوزن مضطرب بعض الاضطراب .

٤- هجره المحدثون ، وأغلب الظن أنه سينقرض من الشعر فى مستقبل
الأيام .

٥- نظم منه القدماء على قلة أيضاً ، وإن كثرت قصائده فى عصر العباسيين
وتنوع وزنه بعض التنوع .

٦- لا نجد شاهداً واحداً من الشعر الجاهلى جاء الضرب فيه على (مستفعل)
المقطوع .

٧- جاءنا صاحب ديوان (الملاح التائه) بمقطوعة من النوع السابق ، ربما
كانت الفريدة فى الشعر الحديث ، فلا نعرف غيره من شعرائنا المحدثين من نهج
هذا النهج .. وعدة هذه المقطوعة خمسة عشر شطراً كلها مصرعة .

٨- جاء أبو العتاهية بنوع من المنسرح تنتهى كل أشطره بوزن (فَعْلُنْ) كقوله:
الله أعلى يداً وأكبر
والحق فى ما قضى وقدر
وهذا النوع فى وزن المنسرح جاء به المتأخرون من الشعراء فى النادر من
الأحيان . ا ه .

وأغلب هذه الآراء تعميمات لا تثبت أمام النظرة الفاحصة .

- فالقول بأن معظم شعرائنا لم يستريحوا إلى موسيقاه فقد ورد منه فى
الشعر الحديث النزر اليسير ، ترد عليه تلك النماذج التى أوردناها تبعاً لمقتضيات
التمثيل للعقاد ، وناجى ، وعلى محمود طه ، وأحمد مخيمر ، ومحمد الأسمر ،
والحسانى عبد الله ، وفى كل النماذج التى قدمت لا نحس بذلك العنت ولا بتلك
المشقة التى يلصقها - رحمه الله - بالشعراء !! بل إن العقاد - رحمه الله -

استخدم هذا البحر فى موشح من خمسة مقاطع تحت عنوان (حسمى) (٣٠) يقول
فى أوله :

فاض عليك الصبا وروعته
وغاض منك الوفاء وانحسرا

الوردُ يشفى بالعطر من نشقا
والماء يروى الغليلَ والحرقا
والبدر يجلو بنوره الحدقا

والحسن ما فضله وبهجته
إذا اعترى بالهيام من نظرا

- وأما أنه سينقرض من الشعر فى مستقبل الأيام فمقولة لا نستطيع الرد
عليها ، لكن الذى نملكه أن نبیح لأنفسنا القول بأن الشعراء ما زالوا حتى الآن
ينسجون على المنسرح .

- وأما الشعور بالخلل والاضطراب فى موسيقاه فأمر مرجعه الذوق والدرية
والمران، وذلك أمر يختلف من ذوق إلى ذوق ، ومن حاسة إلى حاسة .

- وأما أن القدماء نظموا منه على قلة فيرد عليه الإحالات إلى ديوان عمر بن
أبى ربيعة ، وعدتها خمس عشرة إحالة ، ما بين مقطوعة وقصيدة .

- وأما مقطوعة أبى العتاهية فقد بدت لأستاذنا على هذه الصورة :

الله أع لا يدن و أكبر
مستفعلن مفعلات فعلن

ولعل موسيقى البحر كانت كامنة فى كيانه ، فلم يستطع التحلل منها وهو يقرأ
مقطوعة أبى العتاهية ، وتقطيعها الطبيعى :

الله أع لا يدن وأكبُر
مستفعلن فاعلن فعولن

(٣٠) ديوان العقاد / ٢٠٠٠ .

وهى من مخلع البسيط (٣١) .

- أما مقطوعة على محمود طه (حلم ليلة) (٣٢) التى يقول فيها :

إذا ارتقى البدرُ صفحةَ النهارِ
وضمنا فيه زورقُ يجرى
وداعبت نسمةً من العطرِ
على مُحَيَّاك خصلة الشعرِ
حَسَوْتُهَا قبلةً من الجمرِ
جُنَّ جنونى لها وما أدرى
أى معانى الفتونِ والسحرِ
تغرُّك أوحى بها إلى ثغرى

فهى فعلا فريدة فى الشعر الحديث ، وليس هناك من نهج هذا النهج غيره؛ لأنها من المنسرح المشطور ، وعلى محمود طه منفرد فى ذلك ، وقد سبق أن قدمنا له نموذجا من الطويل المشطور ، وآخر من الخفيف المشطور ، فالتفرد موجود ، لكنه ليس فى استخدام الضرب (مستفعل) ، ولكن فى استخدام المنسرح مشطورا .

لكن القول بأن (مستفعل) المقطوع لم يرد ضربا فى أى بيت جاهلى ، رأى له وجاهته ، فلم نكد نعثر على بيت يخالف هذا الرأى فيما اطلعنا عليه من مصادر، وإن كان ذلك لا ينفى موسيقية الصورة الثانية وجمالها ، فقد أدخل الشعراء عليها **علة القطع** التى تلحق (مستفعلن) فى بحر الرجز الذى ينتهى ضربه بما انتهى به المنسرح .

(٣١) سبقنا بالرد على هذه النقطة صاحب شرح تحفة الخليل / ٢٤٠ .

(٣٢) ديوانه / ٢٥٨ .

المنسرح المنهوك

يرد هذا البحر في صورة (مستفعلن مفعولات) ، ولأن البيت لا ينتهي بمتحرك أبدا ، فإن تاء (مفعولات) لأبد أن تكون ساكنة وهو ما يسمى الوقف ، أو محذوفة وهو ما يسمى الكشف ، ولذا قال العروضيون إن للمنسرح المنهوك صورتين :

الصورة الأولى : يمثلها قول هند بنت عتبة يوم أحد (٣٣) :

إِهَابِنِي عِبْدَ الدَّارِ إِهَابَا حَمَاءَ الأَدْبَارِ
ضُرْبًا بِكُلِّ بَتَّارِ

وتقطيع البيت الأول :

إِهَابِنُ بِنِي عَابِدِ دَارِ
مَسْتَفْعَلُن مَفْعُولَاتُ

العروض هي الضرب ، وسكن سابعا المتحرك فهي **موقوفة** .

وعلى هذه الصورة وردت قصيدة طويلة لابن سناء الملك طولها أربعة وستون بيتا منهوكا ، لكن المحقق سطرها اثنين وثلاثين ، مع وضوح التزام الروى فى كل بيت ، مما يستحيل معه أن يكون البيتان بيتا . يقول ابن سناء (٣٤) :

من يشترى لى أشجان
أضيفها للأحزان
أضرمها بنييران
على فؤاد حران
وهو فؤادى الحيران
ويستحق الألوان
من النوى والهجران ... إلخ

(٣٣) الأغاني / ١٥ : ١٩٠ ، وانظر ١٢ : ٢١٠ ، ٢١ : ٣١٧ ورسالة الغفران / ٤٩٤ ، ٤٩٥ .

(٣٤) ديوانه / ٤٦١ .

الصورة الثانية : يمثلها قول هند بنت عتبة أيضاً (٣٥) :

إن تُقْبَلُوا نَعْمَانُقُ
ونفـرشـ النمـارق
أو تُدْبِرُوا نَفـَارِق
فـراقٌ غـير وامق

وتقطيع البيت الأول :

إن تقبلوا نعانق
مستفعلن معولا

حذف الثانى الساكن ، وهو خبن غير لازم ، كما حذف السابع المتحرك وهو الكشف فالعروض هى الضرب وهى **مكشوفة** . وقد سبق لنا أن عددنا هذه الصورة من منهوك الرجز المقطوع ، وهى به أولى ، فلا داعى إذن للقول بأنها من المنسرح (٣٦) .

أما الصورة الأولى فيمكن أيضاً أن نعدّها من منهوك الرجز المقطوع المذيل ، وليس ذلك غريباً على الرجز ، فأغلب القائلين على هذا الوزن رجاز ، وما ورد من الصورة الأولى - إذا استثنينا مطولة ابن سناء - لا يعدو أبياتاً ارتجزت فى موقف من المواقف لا ترقى إلى مرتبة القصيدة ولا تسمو سموها ، فالقول بمنسرح منهوك أمر غير وارد ، ما دمنا لم نجد له نماذج انتهت بمتحرك كما تقتضى التفعيلة الأساسية للمنسرح (مفعولات) (٣٧) .

ومعنى ما سبق كله أننا لا نعترف للمنسرح إلا بصورتين يكون فيهما :

(أ) مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن

(٣٥) الأغاني / ١٥ : ١٩٠ .

(٣٦) انظر : المرشد / ١ : ٨١ .

(٣٧) انظر السابق / ١ : ٨٦ .

أى أن العروض صحيحة، وإن استحسن فيها الطى لدرجة التزمه فيها بعض الشعراء . أما الضرب فمطوى قولاً واحداً .

(ب) مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعل

العروض صحيحة ، ويستحسن فيها الطى كسابقتها ، أما الضرب فمقطوع .

ولابد أن ننبه هنا إلى أن (مستفعلن) الأولى فى كل شطر تتعرض للزحافات التى تتعرض لها فى بحر الرجز ، من حذف الثانى الساكن وهو **الخبين** ، أو الرابع الساكن وهو **الطى** ، أو الثانى مع الرابع وهو **الخبيل** ، دونما حرج .

كما أن (مفعولات) يندر أن يثبت رابعها الساكن فى هذا البحر ، فابعها فى أغلب الأحوال محذوف .

١٣ - المديد

مقياس هذا البحر الأساسى - كما ورد فى الشعر العربى - (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) فى كل شطر . وله فى كتب العروض سبع صور تتراوح بين المشهورة الذائعة التى نظم عليها كثير من الشعراء ، والوسط التى نظم عليها القليلون ، والمهجورة التى لم ينظم عليها أحد سوى العروضيين ليكملوا الاستشهاد للصور جميعها .

الصورة الأولى : يمثلها قول أبى العتاهية فى قصيدة من ثلاثين بيتاً (١) :

أين تبغى ؟ هل تريدُ السحابا؟	أيُّها البانى قُصُوراً طوالا
إن رماكَ الموتُ فيه أصابا	إنمما أنتَ بوادى المنايا
ابنِ ما شئتَ سوف تلقى خرابا	أيُّها البانى لهدمِ الليالى
بكِ والأيام إلا انقُـلابا	أمنتَ الموتَ والموتُ يابى
إنما الدنيا تحاكي السرابا	لو ترى الدنيا بعينى بصير

وتقطيع البيت الأول :

أين تبغى هل ترى دسُحابا	أيُّهلبا نى قصو رنُ طوالن
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

العروض صحيحة ، والضرب مثلها صحيح .

بيد أن الشطر الثانى من البيت الثالث فيما اقتبسناه خرج من المديد إلى الخفيف وتقطيعه :

ابن ما شئت سوف تلـقا خرابا	أيُّهلبا نى لهدمِ ليلالى
----------------------------	--------------------------

(١) ديوانه / ٥٢ .

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

ولو قال : ابن ما شئت ستلقى خرابا ، لسلم البيت ، ولعل الشاعر قال ذلك ،
والخطأ إنما حدث من الناشر .

وقد حدث الكسر أيضاً فى الشطر الأول من البيت السادس والعشرين حين
قال :

ليت شعرى على لسانى أيقوى يوم عرضى ، أن يردَّ الجوابا
ولو قال :

ليت شعرى هل لسانى يقوى لصح الوزن
وعلى هذه الصورة ورد قول عمر بن أبى ربيعة من قصيدة فى أحد عشر
بيتاً (٢) :

إنما قرة عيني هواها فدع اللوم وكلنى لمأبى
لا تلمنى فى الرباب وأمست عدلت للنفس برد الشراب
هى والله الذى هوزى صادقاً أحلفاً غير الكذاب
أكرم الأحياء طراً علينا عند قرب منهم واغتراب
وقوله أيضاً (٣) :

أيها العاتب فيها عصيتا لن تطاع الدهر حتى تموتا
إن تكن أصبحت فيها مطاعا فلك العتبي بأن لا رضيتا
وقوله فى قصيدة ثالثة (٤) :

قال لى فيها عتيق مقالا

(٢) ديوان عمر / ٣١ .

(٣) السابق / ٢٨ .

(٤) السابق / ١٢٩ .

قال لى : ودّع سليمان ودّعها
لا شفافانى الله منها ولكن
لا تلمنى فى اشتياقى إليها

فأجاب القلب أن لا أطيع
زيد فى القلب عليها صدوع
وابك لى مما تجنّ الضلوع

وقول أبى نواس فى قصيدة من خمسة عشر بيتاً (٥) :

ومواتى الطرف عفا اللسان
مازح لى من رجاء بيأس
فإذا خاطبك الجدّ عنه
غَيْرَ أنى قائل ما اتانى
أخِذْ نفسى بتأليفِ شيءٍ
قائمٍ فى الوهم حتى إذا ما

مُطْمَعِ الإطراق ، عاصى العنان
نازح بالفضل والقول ، دان
أَكْذَبَ الجَدُّ حديثُ الأمانى
من ظنونى ، مُكْذِبُ للعِيان
واجدٌ فى اللفظ شتى المعانى
رمتُهُ رمتُ معمى المكان

وقول عبد الرحمن بن أبى بكر (٦) :

ولقد لاموا فقلت : دعونى
إنما أبلى عظامى وجسمى
أيها العائب عندى هواها

إن من تنهون عنه حبيب
حبها ، والحبُّ شيءٌ عجيب
أنت تفتدى من أراك تعيب

وقول تأبط شرا من قصيدة تقع فى ستة وعشرين بيتاً (٧) :

إن بالشَّعبِ الذى دونَ سَلْعِ
خَلَّفَ العَبءَ على وولّى
ووراء الثَّأرِ منى ابنُ أختِ

لقتيلاً ، دمه ما يُطلُّ
أنا بالعبء له مُسْتَقْبَلُ
مَصْعُ ، عقده ما تحلُّ

(٥) ديوانه / ١٨ .

(٦) تجريد الأغاني / ٢٩ .

(٧) موسوعة الشعر العربى / ١٢٨ .

وقول أحمد مخيمر تحت عنوان (حزن غامض) (٨) من اثني عشر بيتاً :

لست أدري لِمَ قلبى حزينُ
إن أطلالَ الرجاءِ المـوَلَّى
أين حَبَى اليومَ ؟ قد ضلُّ منى
أحرامٌ أن بَكَى الشوقَ فينا
هكذا أحيا وحيداً بطوَدِي
كلما شارفتُ فيها حياتي
وعليه تتهاوى الظنونُ
لمحتها في الطريقِ العيونُ
وجفاني ، فظمئتُ ، المعينُ
وتغنى في الضلوعِ الحنينُ
وحسبوا لى تدبُّ السنينُ
رقرقتُ دمعَ الفؤادِ الشئونُ

وهذه القصيدة تنفى ما قيل من أنه ليس لهذه الصورة فى الشعر الحديث أمثلة (٩) ، وإن كنا نعترف أن الأمثلة نادرة إلى حد بعيد (١٠) :

الصورة الثانية : يمثلها قول ابن عبد ربه (١١) :

يا وميضَ البرقِ بين الغمامِ
إن فى الأحداجِ مقصورةً
تحسب الهجرَ حلالاً لها
ماتأسُّيكَ لدارِ خلتُ
(إنما ذكرُك ما قد مضى
ولا عليها بل عليك السلامُ
وجهُها يهتكُ سترَ الظلامِ
وترى الوصلَ عليها حرامِ
ولشغبِ شتِّ بعد التئامِ
ضلةً مثلُ حديثِ المنامِ)

وتقطيع البيت الأخير :

إنمادك رُك ما قد مضى
فاعلاتن فعلن فاعلا
ضللتن مثُ لُحدي ثلمنامُ
فاعلاتن فعلن فاعلاتُ

فالعروض محذوفة ، والضرب مقصور .

(٨) أشواق بوذا / ٧٩ .

(٩) موسيقى الشعر / ١٠٢ .

(١٠) راجع قصيدتى (اعتذار) و (صورتان) فى صفحتى ٨٧ ، ٩١ من ديوان (لزوميات وقصائد أخرى) ، وقصيدة (وقفة فى الحياة) فى صفحة ٢١ من ديوان (هدير الصمت) وكلا الديوانين للشاعر عبد اللطيف عبد الحلیم .

(١١) العقد الفريد / ٦ : ٢٥٦ .

والنموذج الذي تقدم لهذه الصورة مضمّنٌ بيتاً من شواهد العروضيين عليها ، وقد فعل ذلك ابن عبد ربه ليسد فراغ الاستشهاد لهذه الصورة التي قال عنها الزجاج : لا يوجد لها بين أشعار العرب القدماء إلا قصيدة الطرمّاح بن حكيم التي مطلعها (١٢) :

شَتَّ شَمْلُ الْحَى بَعْدَ التَّئَامِ فَعَلِيهَا ، لَا عَلَيْكَ السَّلَامُ

وقد قرر الزميل محمد عامر أن الطرمّاح : « لم يلتزم في هذه القصيدة العروض المحذوفة (فاعلن) كما زعم أهل العروض ، بل جعلها تتعاقب مع (فعلن) المخبونة المحذوفة التي عدوها قائمة بذاتها » (١٣) وذكر نماذج تعضد رأيه من أبيات هذه القصيدة .

الصورة الثالثة : يمثلها قول ابن عبد ربه (١٤) :

عَاتِبٌ ظَلْتُ لَهُ عَاتِبَا	رُبَّ مَطْلُوبٍ غَدَا طَالِبَا
مَنْ يَتَّبِعُ عَنْ حُبٍّ مَعَشُوقِهِ	لَسْتُ عَنْ حَنْبِي لَهُ تَائِبَا
فَالهَوَى لِي قَدْرٌ غَالِبٌ	كَيْفَ أَعْصَى الْقَدْرَ الْغَالِبَا
سَاكِنَ الْقَصْرِ وَمَنْ حَلَّهُ	أَصْبَحَ الْقَلْبُ بِكُمْ ذَاهِبَا
(اَعْلَمُوا أَنِي لَكُمْ حَافِظٌ	شَاهِدًا مَا عَشْتُ أَوْ غَائِبَا)

والبيت الأخير هو شاهد العروضيين على هذه الصورة وتقطيعه :

اعلموا أن ني لكم حافظن	شاهد مما عشت أو غائبا
فاعلاتن فاعلن فاعلا	فاعلاتن فاعلن فاعلا

العروض محذوفة ، وضربها مثلها .

(١٢) المديد بين أيدي الدارسين : مقالة بمجلة البيان الكويتية عدد يناير ١٩٨٢ للدكتور محمد الطويل .

(١٣) الدوائر العروضية / ١٧٥ ، ١٧٦ .

(١٤) العقد الفريد / ٦ : ٢٥٦ ، ٢٥٧ .

وعلى هذه الصورة ورد قول حسان بن ثابت من قصيدة عدتها أربعة عشر بيتاً (١٥) :

قَد تَعَفَى بَعْدَنَا عَازِبٌ مَّابِه بَادِرٌ وَلَا قَسَّارِبٌ
غَيَّرَتْهُ الرِّيحُ تَسْفِي بِهِ وَهَزِيمٌ رَعْدُهُ وَاصِبٌ
وَلَقَدْ كَانَتْ تَكُونُ بِهِ طِفْلَةٌ مَمْكُورَةٌ كَسَاعِبِ
وَكَلَّتْ قَلْبِي بِذِكْرِ تَهَا فَالْهُوَى لِي فَادِحٌ غَالِبِ
لَيْسَ لِي مِنْهَا مُؤَاسٍ وَلَا بَدُّ مِمَّا يَجْلِبُ الْجَالِبِ
وَكِنَانِي حَسِينٌ أَذْكَرُهَا مِنْ حُمِيٍّ أَقْهَوَةٌ شَارِبِ

وإذا كان الشاعر في هذه القصيدة قد التزم في الضرب الحذف ، فجاءت جميع أضرب القصيدة على (فاعلا) ، فإن العروض التزم فيها أيضاً الحذف ، لكنها وردت تارة مخبونة (فعلا) وتارة بلا خبن (فاعلا) . وقد تقاسمت الصورتان أعاريض القصيدة بالتساوي ، سبعة أبيات عروضها (فعلا) وسبعة أخرى عروضها (فاعلا) ، وهذا يعنى - فيما يعنيه - أن قول العروضيين بالالتزام عدم الخبن في العروض المحذوفة أمر تعسفى إذا كان عدم الالتزام قد ورد على لسان شاعر مخضرم لا يشك باحث في شاعريته ، ذاع ذكره وشاع شعره وتوفى قبل أن يفكر أحد في علم العروض الذى حيد هذا الالتزام !!

من هذا المنطلق لا نقر زميلنا الدكتور محمد الطويل (١٦) فيما ذهب إليه من تخطئة الشاعر المعاصر الحسانى عبد الله فى قصيدته (دعوة) (١٧) التى صاغها على هذه الصورة :

أَطْلُقِي حَبْلَكَ ثُمَّ اسْأَلِي بَعْدُ عَنْ مَاضٍ وَمَسْتَقْبَلِ
أَقْدَمِي لَا تَدْعِي خَطَايَا يَقْطَعُ الْحَاضِرَ بِالْمَأْمَلِ
إِنْ عَيْنَا غَرَّتْهَا الْمَنَى عَنْ هَوَاهَا لَهَى فِي مَجْهَلِ

(١٥) ديوانه / ١٥ ، وانظر : الدوائر العروضية / ١٧٤ ، ١٧٧ حيث سبقنا صاحبها إلى هذه القصيدة .

(١٦) مقاله بمجلة البيان .

(١٧) عفت سكون النار / ٦٤ .

ثم قال فى البيت العاشر :

لا تقولى : (يبتغى جسداً) فى ذراعى هوى مُثْقَلِى

وفى البيت الأخير :

لن تردَّ العمراً أسئلةً إن مضى فالخير أن تنهلى

حيث جاءت جميع الأعراب على (فاعلا) إلا فى هذين البيتين فجاءت على (فعلا) بالخبن ، فالشاعر - كما يبدو لى - لم يخرج عن دائرة الموسيقى فى هذا البحر الذى أجز فيه خبن (فاعلا) فى أكثر من صورة .

ومن هذه الصورة قول ابن سناء الملك (١٨) :

كم لنا من خلسٍ فى الغلسُ خلسٍ تمت برغم الحرسُ
ذقت منها عسلا من لعس آه وا شوقى لذاك اللعس
كم تنفستُ فهل عندكم أن نفسى خرجت من نفسُ

مع ملاحظة أن المحقق شكل كلمة (لعس) فى الشطر الأول من البيت الثانى بالكسر والتتوين ، وذلك إخلال بالموسيقى ، ولعل سر وقوعه فى هذا الوهم هو تسكين الكلمة ، إذ التزم الشاعر التقفية فى الشطرين كما فعل فى البيت الأول .

الصورة الرابعة : يمثلها قول ابن عبد ربه (١٩) :

أى تُفّاح ورمان يُجتنى من خوط ريحان
أى وردٍ فوق خدُ بدا مستنيرا فوق سوسان
وثن يُعبدُ فى روضة صيغ من دُرٍّ ومرجان
من رأى الذلفاء فى خلوة لم ير الحدا على الزانى
(إنما الذلفاء ياقوتة

(١٨) ديوانه / ٣٠٨ .

(١٩) العقد الفريد / ٦ : ٢٥٧ .

وتقطيع البيت الأخير - وهو شاهد العروضيين - هكذا :

إنمذ ذل فاءيا قوتتن أخرجت من كيسده قانى
فاعلاتن فاعلن فاعلا فاعلان فاعلن فاعل

العروض محذوفة ، والضرب أبتى .

وليست لهذه الصورة أشعار سوى أمثلة العروضيين .

الصورة الخامسة : يمثلها قول عمر بن أبى ربيعة (٢٠) :

إن نومي مـ يلائمنى أجله يا أخت إن ذكـرا
فأجابت فى ملاطفة أسرعت فيه لها الحورا
إننى إن لم أمت عـجلا أرتجى أن راح أو بكـرا
فإذا ما راح فاستلمى إن دنا فى طوفيه الحجرا
وأشقى البـرد عنك له كى تشوفيه إذا نظرا
فأرتنى مسـفـرا حسنا خلته إذ أسفرت قمرا

وتقطيع البيت الأخير :

فأرتنى مسفرن حسنن خلتهو إذ أسفرت قمرا
فاعلاتن فاعلن فعلا فاعلاتن فاعلن فعلا

العروض محذوفة مخبونة والضرب مثلها .

وهذه الصورة أشهر الصور استعمالا فى شعر الشعراء من القديم حتى العصر الحديث ، فقصيدة عمر بن أبى ربيعة التى منها الاقتباس السابق عدتها اثنان وعشرون بيتا . وله أخرى أولها :

يا خليلي هاجنى ذكـر وحمول الحى إذ صدروا

(٢٠) ديوانه / ٩٦ .

عدتها خمسة وعشرون بيتاً (٢١) .

أما أبو نواس فنذكر له على هذا الوزن ثمانى قصائد :

الأولى عدتها أحد عشر بيتاً ومطلعها (٢٢) :

يا شقيق النفس من حكم
فأسقنى الخمر التي اختمرت
نمت عن ليلى ولم أنم
بخمار الشيب فى الرحم

والثانية عدتها ستة أبيات مطلعها (٢٣) :

ما هوى إلا له سبب
فتنت قلبى محجبة
يبتدى منه وينشعب
وجهاها بالحسن منتقبا

والثالثة تقع فى أربعة عشر بيتاً مطلعها (٢٤) :

يا كثير النوح فى الدمن
سنة العشاق واحدة
لا عليها بل على السكن
فاذا أحببت فاستكن

والرابعة تقع فى خمسة وثلاثين بيتاً مطلعها (٢٥) :

أيها المنتاب عن عفرة
لا أذود الطير عن شجر
لست من ليلى ولا سمرة
قد بلوت المر من ثمرة

والخامسة أربعة أبيات مطلعها (٢٦) :

سكن يبقى له سكن
نحن فى دار يخبرنا
مالها هذا يؤذن الزمن
ببئلاها ناطق لحن

(٢١) السابق / ٩٥ .

(٢٢) ديوان أبى نواس / ٤١ .

(٢٣) السابق / ٢٣٩ .

(٢٤) السابق / ٤١٢ .

(٢٥) السابق / ٤٢٧ .

(٢٦) السابق / ٦١٥ .

وقد وردت المقطوعة السابقة فى قصيدة لأبى العتاهية عدتها أحد عشر بيتًا، والأبيات الثلاثة الأولى من مقطوعة أبى نواس هى نفسها فى قصيدة أبى العتاهية فيما عدا قافية البيت الثانى التى جاءت (لَسِنٌ) بدلا من (لَحِنٌ) .

أما البيت الرابع فجاء ترتيبه فى قصيدة أبى العتاهية الثامن (٢٧) .

فإذا عرفنا أن الشاعرين كانا يعيشان فى عصر واحد ، إذ إن أبى العتاهية ولد قبل أبى نواس ومات بعده ، أدركنا سر ذلك الخلط الذى وقع فيه محققو الديوانين، وهو أمر لا يضير بحثنا إغفاله الآن .

أما القصيدة السادسة فتقع فى تسعة أبيات مطلعها (٢٨) :

يا مُبِيحَ الدَّمعِ فى الطَّلَلِ رَاكِبًا مِنْهُ إِلَى أَمَلِ
أَلهُ عَمَّا أَنْتَ طَالِبُهُ مِنْ جَوَابِ النُّؤَى وَالطَّلَلِ

والسابعة خمسة أبيات مطلعها (٢٩) :

عَدُّ عَنْ رَسْمٍ وَعَنْ كَثْبِ وَأَلهُ عَنْهُ بِابْنَةِ الْعِنَبِ
بِالْتى إِنْ جِئْتُ أَخْطُبُهَا حُلَيْتُ حَلِيًّا مِنْ الذَّهَبِ

والثامنة ستة أبيات مطلعها (٣٠) :

يا بَنى حَمَّالَةِ الحَطَبِ حَرِّى مِنْ ظَبْيِكُمْ حَرِّى
حَرِّى فى القَلبِ بَرِّحْ بى أَلهْبَتُهُ مَقْلَةُ اللُّهْبِ

وهناك نماذج أخرى متعددة لابن سناء الملك (٣١) وابن الرومى (٣٢) ، وعباس

(٢٧) ديوان أبى العتاهية / ٤١٢ .

(٢٨) ديوان أبى نواس / ٦٧٧ .

(٢٩) السابق / ٦٧٨ .

(٣٠) السابق / ٧١٩ .

(٣١) انظر ديوان ابن سناء / ٤٠٤ ، ٤٧٦ ، ٤٧٨ .

(٣٢) انظر ديوان ابن الرومى / ٢ : ٦٨٢ ، ٧٧٦ .

العقاد (٣٣) ، كما أن لحافظ إبراهيم ثلاث قصائد على هذه الصورة : الأولى في اثني عشر بيتاً مطلعها (٣٤) :

حَالِ بَيْنَ الْجَفْنِ وَالْوَسَنِ حَائِلٌ لَوْ شِئْتَ لَمْ يَكُنْ
أَنَا وَالْأَيَّامُ تَقْدِفُ بِي بَيْنَ مَشْتَاقٍ وَمَفْتَتِنِ
لِي فـؤَادٌ فـيكَ تُنكِرُهُ أَضْلَعِي مِنْ شِدَّةِ الْوَهَنِ

والثانية في عشرة أبيات مطلعها (٣٥) :

أَدْلَالُ ذَاكَ أَمْ كَسَلٌ أَمْ تَنَاسٍ مِنْكَ أَمْ مَلَلٌ ؟
أَمْ غَرِيْقٌ أَنْتِ فِي جَانِبِ أَمْ بِيكَاسَاتِ الْهِنَا ثَمَلٌ ؟

والثالثة في أحد عشر بيتاً مطلعها (٣٦) :

مَا لِهَذَا النِّجْمِ فِي السَّحَرِ قَدُسَّهَا مِنْ شِدَّةِ السَّهْرِ ؟
خَلَّتْهُ يَا قَوْمُ يَوْمَ يُؤْنَسُنِي إِنْ جَفَانِي مُؤْنَسُ السَّحَرِ
يَا لِقَوْمِي إِنْ نِي رَجُلٌ أَفْنَتِ الْأَيَّامُ مُصْطَبَّ رِي

وما سبق من نماذج - يمكن أن نقدم كثيرا غيرها - يدل على أسبقية هذه الصورة ، وحب الشعراء إياها ، وميلهم إلى الصوغ عليها أكثر من غيرها من الصور .

الصورة السادسة : يمثلها قول عباس العقاد (٣٧) :

نَظَرَاتُ الْعَيْنِ فِي الْعَيْنِ جَمَعَتْ أَشْوَاقَ نَفْسَيْنِ
تِلْكَ أَجَلِي مَا حَلَمْتُ بِهِ مِنْ نَعِيمٍ فِي الْحَيَاتَيْنِ

(٣٣) انظر ديوان العقاد / ٢٤٣ ، ٥٦٠ ، ٦٥٨ ، ٨٢٢ .

(٣٤) ديوان حافظ / ١ : ١ .

(٣٥) السابق / ١ : ١٩٠ .

(٣٦) السابق / ٢ : ١٠٩ .

(٣٧) ديوان العقاد / ٤٣٦ .

وتقطيع البيت الثاني :

تلك أحلى ما حلم تبيهي من نعيمن فلحيا تينى
فاعلاتن فاعلن فعلا فاعلاتن فاعلن فاعلن

العروض محذوفة مخبونة ، والضرب أبتـر .

وعلى هذه الصورة قول عمر بن أبى ربيعة (٣٨) :

زارنا زورُ سُـررتُ به ليت ذاك الزورُ لم يعـجـل
إذ أتانا ليلةً واجـلا (٣٩) من عيون الخانة العـذل
وأتانا وهو منـخـرقُ وبغـال الحى لم ترحـل

وقوله أيضاً (٤٠) :

عرضتُ يوماً لجارتها وهى لا تبـسـوح لى باسم
اسألـيه ثمّ استـمـعـى أيـنـا أحـقُّ بالظـنـم
وافـهـمى عنـا تحـاورنا واحـكـمى رضـيتُ بالحـكـم

وقول أبى جعفر محمد بن حميد الطوسى (٤١) :

طال تكذيبى وتصـديـقى لم أجـد عهـداً لمـخلوق
إن ناسأ فى الهوى غـدروا أخـدثوا نقض المـوثـيق
لا ترانى بعـدهم أبداً اشـتـكى عـشـقاً لمـعشوق

وقول أبى سعيد دعى بنى مخزوم فى مهاجاة دعبل (٤٢) :

حـدق الأـجـال آـجـال والهوى للمـرء قـتـال
والهوى صعباً مـراكـبـه وركـوب الصـعب أهـوال
ليس من شكلى فاشـتـمـه دعـبـل ، والناس أشـكـال
هـمـتى فى التـاج البـسـه وله فى الشـعر آـمـال

(٣٨) ديوانه / ١٥١ .

(٣٩) كذا ، والصحيح : (وجلا) .

(٤٠) ديوانه / ٢٠١ .

(٤١) الأغانى / ١٠ : ١٧٩ .

(٤٢) البيان والتبيين / ٥٠٦ .

وقول ابن سناء الملك (٤٣) :

رُبَّ شَهْرٍ قَدْ نَعِمْتُ بِهِ حِينَ رَقَّتْ لِي حَوَاشِيهِ
رَكَضَتْ أَيَامُهُ قِصَراً عِنْدَمَا طَالَتْ لِي أَيَامُهُ
فَكَانَ النَّبِصَافَ أَوْلَاهُ وَكَأَنَّ السَّلْخَ ثَانِيَهُ

وهذه الصورة أقل وروداً من الصورتين : الأولى والخامسة .

الصورة السابعة : يمثلها قول المهلهل (٤٤) :

لست أرجو لذة العيش ما ازمنت أجادُ قِدي بساقي
جللوني جلدُ حُوبٍ فقد جعلوا نفسي عند التراقي

وتقطيع البيت الثاني :

جللوني جلدحو بن فقد جعلو نفسي عند تتراقى
فاعلاتن فاعلن فاعلا فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

العروض محذوفة ، والضرب صحيح .

وهي صورة قال عنها أحد الباحثين : « نقلوا ذلك عن الأخفش ، ولا شاهد له في الشعر العربي » (٤٥) وله العذر في حكمه هذا ، إذ إن النماذج التي وردت لهذه الصورة جد قليلة لا تكاد تلفت انتباه الباحث ، لكن الإنصاف يقتضينا أن نذكر للصديق الدكتور محمد الطويل أنه استطاع العثور على أبيات لهذه الصورة ، سوى البيتين السابقين ، في حماسة البحترى ، ليحيى بن زياد (٤٦) ، يقول في الأولى :

(٤٣) ديوانه / ٤٦٩ .

(٤٤) الأغاني / ٣ : ٩٢ .

(٤٥) شرح تحفة الخليل / ١١١ .

(٤٦) مقاله بمجلة البيان ومصدر الأبيات حماسة البحترى / ١٥٦ ، ١٨٩ نشر لويس شيخو ،

بيروت ، ١٩١٠ م .

كلما شئتُ لقيتُ امرأً
عاش دهرًا صاعدًا جدُّه
وترى الآخرَ لا وانيًا

ويقول في الثانية :

إن شيبَ الرأسِ بعدَ الشبابِ
إنما الشيبُ سهامُ المنايا
مرحبًا بالشيبِ من زائرٍ
ما يزالُ الدهرُ يرْمِي الفتي
ببياضِ الرأسِ من بعدِ ما
أوبنَّقَضِ بانَ في قـوَّةٍ
أوبإفـرادِ امرئٍ ريمًا

يشتكى شكوى تحزُّ الضميرًا
ثم ألقى الجدُّ منه عثورا
جدُّه يُزجِي إليه الحبورا

لنَهَى عَن جامحاتِ التصابي
ولذي الصبوة أدنى العذابِ
وسقى الرحمنُ شبرخَ الشبابِ
كلَّ حينٍ بسهامِ صِيَابِ
كان عمراً كجناحِ الغرابِ
بعد تأييدِ الغنى ذى الشفابِ
كان فيما نابَهُ ذا صحابِ

مع ملاحظة أن عروض البيت الثاني صحيحة ، بالإضافة إلى البيت الأول
المصرع .

لكن هذه النماذج على أية حال أمثلة غير كافية لنفى الشذوذ عن هذه
الصورة، وإن كانت إمكانية من الإمكانيات المتعددة لبحر المديد .

ملحوظتان :

١- ذكروا لتسمية المديد وجوهاً متعددة لا فائدة من ذكرها، كما عدوه - بناء
على نظام الدوائر - مُثَمَّنًا ، أى مكونًا من ثماني تفعيلات (فاعلاتن فاعلن
فاعلاتن فاعلن) فى كل شطر ، ثم عقبوا على ذلك بأنه لا يستخدم إلا مجزوءًا ،
وشذذوا استعماله تامًا ، ومثلوا لتامه بقول أحدهم (٤٧) :

إنه لو ذا للحب طعاما ما هجر
ليس من يشكو إلى أهله طول الكرى
كل غرُفى الهوى أنت منه فى غرُز
مثل من يشكو إلى أهله طول السهر

(٤٧) محيط الدائرة / ٢٤ ، وشرح تحفة الخليل / ١٢٠ حيث نقل نص محيط الدائرة .

كجمانِ خانهِ سلكُ عقدٍ فانتثر
وامتحنُ باطنهُ بالذى منه ظهر

سحُ لما نصدَ الصبرُ منه أدمعا
لا تلمهُ إن شكَا ما يلاقى أوبكى

وفى ظنى أن من صاغ هذه الأبيات صاغها هكذا :

سحب طعمها ما هجر
أنت منه فى غرر
أهله طول الكرى
أهله طول السهر ... إلخ

إنه لو ذاق لــــ
كل غر فى الهوى
ليس من يشكو إلى
مثل من يشكو إلى

فهى ثمانية أبيات من مجزوء الرمل المحذوف العروض والضرب ، بيد أن
الشاعر قفى الشطر الرابع من كل بيتين .

٢- ذكروا لهذا البحر نمطا مشطورا صحيح العروض والضرب ، (فاعلاتن
فاعلن) فى كل شطر ، ومثلوا له بقول السلكة :

طاف يبغي نـجـوة من هلاك فـهـاك

وحمله بعض العروضيين على أنه من شاذ تامه التزم فيه التصريع ، وذهب
الزجاج إلى أنه من الرمل^(٤٨) ، وقد سبق لنا أن ناقشنا ذلك فى بحر الرمل ،
وارتضينا رأى الزجاج .

(٤٨) محيط الدائرة / ٣٧ ، وشرح تحفة الخليل / ١١١ .

١٤ - المَجْتَث

يتكون بحر المَجْتَث من (مستفعلن فاعلاتن) فى كل شطر ، فهو من الأبحر القصيرة التى صيغ عليها الشعر العربى .

وله صورة واحدة معتدٌ بها فى كتب العروض ، بيد أن الشعراء نوّعوا نغمته بعض التنوع ، وأدخلوا فيها من العلل ما يلحق تفيعة العروض والضرب فى أبحر أخرى تنتهى بها .

أما الصورة المعروفة فى كتب العروض فيمثلها قول الحلاج (١) :

لا كـنـتُ إن كـنـتُ أدرى كيف السببـيل إليكـا
أفـنـيتنى عن جمـيـع فصـرتُ أبكى عليكـا

وتقطيع البيت الأول :

لا كـنـتُ إن كـنـتُ أدرى كيف سبـبـي لـ إليكـا
مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فمـلاتن

العروض صحيحة ، والضرب صحيح ، على الرغم من حذف ثانيه الساكن .

وقد يأتى الضرب مشعّثا ، بمعنى أن يأتى على (فالاتن) لا (فاعلاتن) ،

كما فى قول العقاد فى بداية قصيدته (الليل يا كروان) (٢) :

الليل يا كـروان بُشـراكَ طابَ الأوانُ
بشـراكَ ؟ بل أنتَ بُشـرى تَهـفـو لها الأذانُ
سـهـرانُ فى الليل شادٍ فكلُّنا سـهـرانُ

(١) ديوان الحلاج / ٦٤ .

(٢) ديوان العقاد / ٤٧٢ .

وإن تكن أنت حلمَنا
وسنان لم يسنه قلبُ
النوم في الصيفِ وِزْدُ
فكُلُّنا وسنان
له ولا أجسده إن
وفي الهوى كُفْرانُ

فباستثناء البيت الأول الذي ورد ضربه على (فاعلاتن) نجد أضرب الأبيات التالية قد جاءت على (فالاتن) ، والقصيدة السابقة من اثنين وأربعين بيتاً ورد الضرب (فالاتن) في ثلاثة وعشرين منها ، ولا ضير على الشاعر في استخدام أي الصورتين .

وعلى هذه الصورة ورد قول ابن سناء الملك (٣) :

أدنو إليك فأقصى
جوراً ته صئتَ فيه
عشقي كمالاً ، فمالي
وليس تُحصى ذنوبي
وكم اطيع فأغصى
وجائراً من تقصى
أراه عندك ناصيا
مالم يكن ليس يُحصى

وقول أبي القاسم الشابي (٤) :

شمري نفاثة صدى
لولا ما انجاب عني
ولا وجدت اكنثابي
به تراني حزيناً
هسه تيرانى طروبنا
إن جاش فيه شعورى
غيم الحياة الخطير
ولا وجدت سـرورى
ابكى بدمع غـزير
أجر ذيل حـبـورى

وفي البيت الثانى مخالفة نحوية ؛ لأن (الخطير) نعت لـ (غيم) ، وجاء مجروراً مراعاةً لحركة الروى . ويمكن أن يكون من قبيل قول العرب : (هذا جحرُ ضبٍ خرب) ، فيكون مجروراً بالمجاورة .

(٣) ديوان ابن سناء / ٤١١ ، وانظر أيضاً ٤٢٩ ، ٤٤٤ .

(٤) ديوان الشابي / ٦١ ، وانظر ٦٤ ، ١٧٩ .

وقول نزار قباني (٥) :

فلا سطور هتـنـافـ
تأنقُ والتـفـافـ
وكألهـا أهـدافـ
زورُ وقـولُ جـزافـ
ثلجُ، وعـهـري عـفـافـ
وفي يدي أعتـرافـ

لا تهـتـفـي : ليس خـطـي
الحـرفُ حـرفُك ، فـيـه
هـذـي وثائقُ حـقـدي
وتصـرـخـين : جـبـانـ
أنا جـبـانـ ١١٩ سـوادي
لا لن ينولك غـيـري

وقول ناجي (٦) :

والليلُ يَغشَى البـرايا
لام شـاكـ سـوايا
وأجعلُ الشـعرَ نـايا
أشـعلتـه بجـوايا
والريحُ تَذرُو البـقـايا
مُنـى وبيـن المـنايا
مـرجـعـا شـكـوايا

كم مـرةٍ يا حـبـيبي
أهيمُ وحـدي ومـافـي الظـ
أصـيرُ الدمـعَ لـحـنا
وهـل يُـلـبـي حـطـامـ
النارُ توغـلُ فـيـه
مـنا أتعـسَ النـاي بـين الـ
يشـدو ويشـدو حـزينا

وقد أورد العروضيون لهذا البحر عروضاً محذوفة لها ضرب مثلها ، ومثلوا

لها بقول الشاعر (٧) :

دارٌ عَفَاها القـِـدَمُ فَهـيَ وجـودُ عـَدَمِ
مستـفـعلن فاعـلن مستـفـعلن فاعـلن

وقد سبق لنا أن سلطنا هذا الوزن تحت عنوان (البسيط المشطور) وهو به أولى .

(٥) أنت لى / ١٠٥ ، وانظر : طفولة نهد / ٢٧ ، وقالت لى السمراء / ٥١ .

(٦) ديوانه / ١٧ ، وانظر أيضاً : ٣٧ .

(٧) محيط الدائرة : ٩٥ .

ولعل هذه الصورة من المجتث كانت ماثلة فى ذهن الشاعر فاروق شوشة ،
وهو يصوغ مقطعا فى قصيدة (كلمات مرتعشة) حين قال (٨) :

طيفاً من الذكـرى	يسرى بأعتابك
إن طافاً أو مـراً	فى كأسِ أحببـك
أبصرتهم هاموا	فى قدس محرابك
أرواحهم نشوى	ظمأى لأعنايك
يا لىتنى أبقى	وحدى على بابك

بيد أن كل شطر جاء على (مستفعلن فالاً) فالتزم التشعيث فى العروض والضرب . ويمكن أن تعد هذه المقطوعة صورة أخرى من البسيط المشطور التزم فيها القطع فى العروض والضرب ، فىكون تقطيع كل شطر منها : (مستفعلن فاعل) ، لكن ذلك لن يتاح لنا فى قصائد أخرى استخدم فيها الشاعر هذه الصورة التى صاغ عليها فاروق شوشة إلى جوار مقطوعات أخرى صرح فيها بالتفعيلة الأساسية للمجتث (فاعلاتن) .

فى قصيدة (فى انتظار الصباح) للشاعر محمود أبو الوفا (٩) ، وهى على نظام المقطعات ، يقول :

جدد لى الأقداح	ياساقى الراح
على أرى فى الراح	أطيفاف أفراحى

وتفعيلها :

مستفعلن فالات	مستفعلن فالاً (أوفعلن)
---------------	------------------------

العروض مقصورة والضرب محذوف .

(٨) إلى مسافرة / ٩٥ .

(٩) محمود أبو الوفا / ٨٤ ، ٨٥ .

وقبله قال ابن بَقِي (١٠) :

يُنْسَى بِهَا الْوَجْدُ
كَمَا اقْتَضَى الْوُدُّ

أَدْرَلْنَا أَكْبَابُ
وَاسْتَحْضَرَ الْجَلَّاسُ

كما قال ابن خاتمة (١١) :

كَالصَّبْحِ مَرَاهُ
سَقَاتِكَ عَيْنَاهُ
وَمَا أَحْيَاهُ

يُدِيرُهَا تَيَّاهُ
إِنْ أَخْطَأَتْ كَفَّاهُ
لِلَّهِ مَا أَبْهَاهُ

ثم يقول أبو الوفا :

لَابُدَّ مِنْ كَسِيهِ
فِي لَوْنِ إِحْسَاسِيهِ
لِلدَّهْرِ فِي نَاسِيهِ ؟

لِكُلِّ يَوْمٍ شَرَابُ
وَكَلِّ مَعْنَى الْعَذَابُ
مَنْ ذَا يَرُدُّ الصَّوَابُ

وتفعيلاته :

مستفعلن فاعلات

مستفعلن فاعلات

وبعد ذلك :

عَنْ حِكْمَةِ الْأَقْدَارِ
مِمَّا وَرَاءَ السِّتَارِ
يُلْقَى بِهِ فِي النَّارِ

لَا تَسْأَلُوا يَا شُهْرَدُ
وَأَيْنَ نَحْنُ الْعَبِيدُ
وَمَنْ تَخْطَى الْحَدُودُ

وتفعيلاته :

مستفعلن فاعلات

مستفعلن فاعلات

أو (فاعلات) كما في البيت الثاني .

(١٠) الموشحات الأندلسية / ٥٤ .

(١١) السابق / ٢٦١ .

وفى ختام القصيدة يعود إلى الصورة المشهورة من المجتث فيقول :

يا ليلُ هلْ منْ مُـداوٍ يا ليلُ يَشْفى جِـراحى
لمْ يُجْدِ فيكِ اصْطِبارى وليسْ يُجْدى نُواحى
يا هلْ ترى لى صَبِـباحُ أم لى منْ صَبِـباحِ

وهذا يزكى الرأى الأول الذى ذهبنا إليه ، وهو أن هذه المقطوعات من بحر المجتث وليست من مشطور البسيط .

ولعلى محمود طه قصيدة بعنوان (الكرمة الأولى) (١٢) سار فيها على نظام المُقَطَّعات أيضاً ، واستخدم العروض تارة مقصورة ، وتارة محذوفة ، وتارة مشعثة . أما الضرب فالتزم فيه الحذف مع التشعيث ، إلا فى الأبيات الأربعة الأخيرة فجاءت العروض (فالاً) محذوفة مشعثة ، والضرب (فالات) مقصوراً مشعثاً . ومنها يقول :

آدم أم حـواءُ أغـراك بالغـرسِ
يا شاربَ الصهباءِ عـلاً بلا كأسِ
* * *
لو شرباً منها مانسبياً العهدا
أو حذثاً عنها ما هجراً الخلدا
* * *
هات اسـقنى هات من دنهـا المـختومُ
أنسى بهـا الآتى من عـمرى المـحتومُ

وقد استخدم إبراهيم ناجى العروض المقصورة مع الضرب المقصور فى بعض مقاطع من قصيدة (قيثاره الألم) (١٣) ، كما استخدم العروض المقصورة مع الضرب المحذوف المشعث تارة ، والمقصور المشعث تارة أخرى ، محمود حسن

(١٢) ديوانه / ٥١٨ .

(١٣) ديوان ناجى / ٢٧٩ .

إسماعيل فى قصيدته (أغنية للنيل) (١٤) ، واستخدم أحمد عبد المعطى الهمشرى
القصر والحذف فى العروض و الضرب كليهما فى قصيدته (أرغن الغناء) (١٥) ،
دونما التزام بأيهما إلا فى كل بيتين على حدة . ولنزار قبانى قصيدة بعنوان (عودة
أيلول) (١٦) تتكون من أحد عشر مقطعاً تسير على هذا النمط :

لا زيتَ لا قَشَّةً
لا فحمةً فى الدارِ
جَهْزُوجِاقِ النَّارِ
فى حَلْمَتى رِعْشَةً

فالعروض والضرب إما (فالأ) أو (فالآت) .

كما استخدم العروض المقصورة مع الضرب الصحيح تارة والمقصورة أخرى
الشاعر فتحى سعيد فى قصيدته (من ذا سقاك الغمام) (١٧) التى يبدوها بقوله :

على رُفَاتِ الصُّدُورِ مَشِيْتُ وَاللَّيْلُ حَالِكُ
أَسِيرُ بَيْنِ الْقُبُورِ أَرْنُو هَنَا وَهَنَالِكُ
أَبْكِي عَلَى كُلِّ سُوْرٍ (فَكَلُّهُ قَبْرُ مَالِكُ)

أما عباس العقاد فقد استخدم للعروض المحذوفة ضرباً مقصوراً فى
مقطوعة بعنوان (النور) (١٨) يقول فيها :

النورُ سِرُّ الحَيَاةِ النورُ سِرُّ النَجَاةِ
النورُ وَحْيُ النُّهَى النورُ وَحْيُ الصَّلَاةِ

(١٤) صلاة ورفض / ١٢٩ .

(١٥) ديوان الهمشرى / ٥٤ .

(١٦) قصائد / ٢٣ .

(١٧) مسافر إلى الأبد / ٥٢ .

(١٨) ديوان العقاد / ٤٠٣ .

النورُ شَوْقُ الفِـتَاهِ
لَمَحَ العِـيُونِ الخِـوَاهِ (١٩)
مـمـعـنـاهِ إـلـا أـدـاهِ
لـا مـا افـتـراهِ الهـداهِ

النورُ شَوْقُ الفِـتَاهِ
أَلْمَحُ حُـهُ بِالرُوحِ لـا
مـا تـبـصـرُ العِـيُنُ مِـنْ
هـذا سـبـبـيـلُ الهـدَى

ومن الصور المستحدثة من المجتث أن ترد العروض صحيحة وضربها مقصورًا ، ويمثل هذه الصورة قول نزار قباني في ختام قصيدة من اثني عشر بيتًا بعنوان (كيف كان ؟) (٢٠) :

فأصبحت مهرجانُ
تفتتقتُ نجمتان
تفتتحتُ وردتان
كنأله شمعدان
للليل غممازتان

على الليالي دخلنا
فحيث رفَّتْ خُطانا
وحيث سال شذانا
ويعرفُ الليلُ أنا
نَهْدِيهِ حَتَّى كَأنا

وعلى هذه الصورة المقاطع : الأول والثالث والرابع من قصيدة أبي القاسم الشابي (نظرة في الحياة) (٢١) التي يقول في المقطع الأول منها :

فيها الضعيفُ يُداسُ
إلا شديدُ المِراسُ
فكُنْ فِـتَى الاحـتِـراسُ
الـكـونُ كـونُ التـبـاسُ
وَضَجَّةٌ واخـتِـلاسُ

إن الحـيـاةُ صـراعُ
ما فاز في ماضفـيها
للحبِّ فيها شـجـونُ
الـكـونُ كـونُ شـقـاءِ
الـكـونُ كـونُ اخـتِـلافِ

(١٩) كذا ، والشطر الأول من الرجز المجزوء ، ولو قيل : يَلْمَحُ بِالرُوحِ لـا ، أو أَلْمَحُ ، بلا هاء ، لسلم الوزن .

(٢٠) أنت لى / ٢٤ .

(٢١) ديوان الشابي / ٧٥ .

كما يقول فتحى سعيد فى أبيات من قصيدته (انتظار ماذا ؟) (٢٢) :

سألت نفسى الحزينة عن سر ليلى الطويل
هل تنشدين السكينة ؟ قالت : وكيف السبيل ؟
الذكريات السجينة والليل غول ثقيل
فى اليم سارت سفينة بكل ربح تمسيل
انظر لباب المدينة عليه جرح يسيل

ولعل هؤلاء الشعراء جميعاً ، وهم يصوغون قصائدهم ، كانوا ينظرون إلى قول ابن زهر الحفيد (ت ٥٩٥ هـ) (٢٣) :

حَى الْوَجْوهَ الْمِلاحَا وَحَى نُجْلَ الْعِيونِ

ومعنى ما سبق كله أن المجتث قد ازداد ثراء فى الشعر المعاصر ، وأصبحت له الصور الآتية :

- (أ) عروض صحيحة وضرب صحيح .
- (ب) عروض صحيحة وضرب مقصور .
- (ج) عروض محذوفة وضرب محذوف .
- (د) عروض محذوفة وضرب مقصور .
- (هـ) عروض مقصورة وضرب صحيح .
- (و) عروض مقصورة وضرب مقصور .
- (ز) عروض مقصورة وضرب محذوف .

بيد أن الصور الثلاث الأخيرة لم ترد فى قصائد مستقلة أو مقطوعات متميزة، وإنما وردت فى أثناء قصائد استخدم فيها نظام المُقَطَّعات بما يتيح للشاعر من تنويع الأعاريض والأضرب .

(٢٢) إلا الشعرى مولاي / ٢٩ .

(٢٣) الموشحات الأندلسية / ١٤٦ .

١٥ - المقتضب

يتكون هذا البحر - كما ورد في كتب العروض - من (مفعولاتُ مستفعلن)، لكن التفعيلتين يحذف رابعهما الساكن دائماً ، فتصيران (مفعلاتُ مُسْتَعْلَنٌ) . لكن لحازم القرطاجنى رأياً فى وزن المقتضب أحسُّه أقرب إلى الحقيقة وأولى ، وهو أن يكون شطره مكوناً من (فاعلن مفاعلتن) (١) ، وليس هناك أى تغيير يذكر فيما ارتآه حازم فيما يتصل بالحركات والسكنات ، لكنه تخلص من التفعيلة المنتهية بمتحرك (مفعلاتُ) ، ولذا سنلتزم فى علاج هذا البحر بأن يكون بيته :

فاعِلُنْ مَفاعِلَتُنْ فاعِلُنْ مَفاعِلَتُنْ

وهى الصورة التى اشتهرت له فى كتب العروض ، وعليها قال أبو نواس (٢) :

حَامِلُ الهَوَى تَعِبُ	يَسْتَخِفُّهُ الطَّرِبُ
إِنْ بَكَى يَحِقُّ لَهُ	لَيْسَ مَسَابَهُ لَعِبُ
تَضْحَكِينَ لاهِيَةً	وَالْمَسْحَبُ يَنْتَحِبُ
تَعْجَبِينَ مِنْ سَقَمَى	صِحْحَتَى هِىَ الْعَجَبُ
كَلِمَا انْقَضَى سَبَبُ	مِنْكَ عَادَ لى سَبَبُ

وتقطيع البيت الأول :

حَامِلُ	هُوَ	تَعِبُ	يَسْتَخِفُّ	فُهُطَطَرِيُو
فاعِلن	مفاعِلتن	فاعِلن	مفاعِلتن	مفاعِلتن

(١) منهاج البلاغ / ٢٣٤ .

(٢) ديوانه / ٢٢٧ .

وسنسم العروض والضرب كليهما بالصحة بناء على التقطيع الذى ارتضيناه .

وعلى هذه الصورة ورد قول صفي الدين الحلّي (٣) :

إن للفـرام يدا	مَسَّنَى بِهَا الْعَطْبُ
إن قضيتُ فيه أسى	فَهُوَ بَعْضُ مَا يَجِبُ
أبدتِ الوشاةُ رضا	منهُ يُلْحَظُ الْغَضَبُ
الوجوهُ ضاحكةُ	والقلوبُ تنتحبُ
لو أتوا بمكرمةٍ	اعتبوا وما عتبوا
فالفـرامُ نارٌ لظى	عندلهم لها حطبُ

وقول خليل مطران فى ختام قصيدة بعنوان (قضية بين القلب والعين) (٤)

عدتها ثمانية عشر بيتاً :

السنا تبسُّمُهُ	وهو ضاحكٌ جَزَلُ
السرورُ فى فمِهِ	والعذابُ والأجلُ
عينكُ التى نظرتُ	منه جاءها المَيلُ
فالمسئُ غيرهما	ما إليه مُتَّصِلُ
علةٌ لما فعلا	لوتعاقبُ العِللُ

وقول أحمد شوقى تحت عنوان (أثر البال فى البلبال) (٥) وهى قصيدة تقع

فى تسعة وسبعين بيتاً :

يانديمُ خفاً بهـا	لا كَبَّابِكُ الطَّرْبُ
لا تقلُ عواقبُها	فالعواقبُ الأدبُ
تنجلى ولى خُلُقُ	ينجلى وينسكبُ
يرقبُ الرفقُ له	كلما سرى شريوا
شاعرُ العزيرِ، وما	بالقليلِ ذا اللقبُ

(٣) ديوانه / ٢٨٣ ، وانظر قصيدة أخرى ص ٢٧١ .

(٤) ديوان الخليل / ٢٩ .

(٥) الشوقيات / ٢ : ٩ .

وله قصيدة أخرى تحت عنوان (البنون والحياة الدنيا) ^(٦) تقع في خمسة وأربعين بيتا يقول فيها :

قل لثاكلين مشى	في قواهما الكمد
لم يعاف قبلكما	والسد ولا ولد
الذين ميل بهم	في سفارهم بعدوا
ما علمت ما أشقوا	بالرحيل أم سعديا ^(٧)
إن منزلاً نزلوا	لا يرد من يرد
كلنا إليه غداً	ليس بالبعيد غد

وقد استخدم الحسين بن الضحاک هذا الوزن فأتى بالعروض صحيحة كالصورة السابقة ، لكنه التزم العصب - وهو تسكين الخامس المتحرك - في الضرب، حيث قال ^(٨) :

عالم بحببيه	مطرق من التبيه
يوسف الجمال وفر	عون في تعدييه
لا وحق ما أنا من	عطفه أرجبييه
ما الحياة نافعة	لى على تآبييه
النعيم يشغله	والجمال يطغيه
فهو غير مكترب	للدى الأقييه
تائه تزهده	فى رغبتى فييه

وكل الأبيات تسير على : فاعلن مفاعلتن فاعلن مفاعلتن فاعلن عروض صحيحة ، والضرب معصوب .

وهناك صورة ثالثة للمقتضب ذكرها الدكتور عبد الله الطيب المجذوب ^(٩)

(٦) السابق / ٣ : ٥٩ .

(٧) فى الديوان (ما علمنا) وقد أثبتنا ما يصح به الوزن .

(٨) الأغاني / ٧ : ١٨٥ ، وانظر : موسيقى الشعر / ٥٤ . وشرح تحفة الخليل / ٢٧٢ ، ٢٧٣ .

(٩) المرشد / ١ : ٨٥ ، وانظر : شرح تحفة الخليل / ٢٧٣ .

حذف فيها من كل من عروض البيت وضربه الفاصلة الصغرى ، فجاء الوزن : فاعلن
مُفَا أو : فاعلن فَعُو .

وعلى هذه الصورة الثالثة وردت قصيدة شوقي (مَرَقَص)^(١٠) التي تبلغ
سبعين بيتاً مطلعها :

مـال واحـتـجـبـ	وادعـى الفـضـبـ
لـيت هـاجـجـرى	يـشـرحُ السـبـبـ
عـتـبـه رـضـا	لـيـتـه عـتـبـ
عـلـ بـيـنـنا	واشـيـا كـذـبـ
فـنـدأ	يـخـلقُ الرـيـبـ
مـن لـمـدـنـفـ	دـمـمـه سـحـبـ
بـات مـتـعـبـا	هـمـمـه الـلـمـبـ

وقول الشاعر محمد الأسمر فى قصيدة بعنوان (حنين القروى)^(١١) تبلغ
خمسة وثلاثين بيتاً :

شـفـنى السـهـر	فـاسـألـى القـمـر
إنـه السـدى	يـعـرفـ الخـبـر
عـالمـ بـمـن	نـام أوسـهـر
طـول لـيـلـه	شـاخـص البـصـر
أى شـاغـل	أسـهـد الحـجـر

وفى مصرع كليوباترا يقول شوقي على لسان شرميون^(١٢) :

مـن كـتى دـعـى	هـذه الـبـضـكـر
جـنـد رومـة	يـغـبـد البـدـر
فـى سـبـيلـها	يـركـب الفـرـد

(١٠) الشوقيات / ٢ : ١٤ .

(١١) ديوان الأسمر / ٤٥٣ .

(١٢) مصرع كليوباترا / ٨٦ ، وانظر : موسيقى الشعر / ٢٠٤ .

فترد كليوباترا :

شَرْمِيُونُ صَسَهُ إنه حَاضِرٌ

وقد استخدم العقاد الصورة السابقة في قصيدة (عصر السرعة) (١٣) لكنه أتى بالضرب على وزن (فَعُولٌ) فقال :

طَارَفِي النَّزَى	هَام فِي السَّهْوِ
مَسْرَعُ الْخَطَا	حَيْثَمَا يَجْوِ
مَالَهُ عَادَا	عَدْوَةُ الْوَعْوِ
مَالَهُ سَطَا	سَطْوَةُ السُّيُورِ
فِي صُعُودِهِ	يَشْتَبِهُ النَّزُولِ
تِلْكَ سُرْعَةُ الْـ	هَارِبِ الْعَجْوِ
تِلْكَ سُرْعَةُ الْـ	آثِمِ الْخَجْوِ
أَيْنَ سُرْعَةُ السَّـ	مِ غَى وَالْوَصْوِ ؟

ومعنى ما سبق أن المقتضب - كما ورد في الشعر - يتشكل في الصور الآتية:

(أ) فاعلن	مفاعلتن	فاعلن	مفاعلتن
(ب) فاعلن	مفاعلتن	فاعلن	مفاعلتن
(ج) فاعلن	فعو	فاعلن	فعو
(د) فاعلن	فعو	فاعلن	فعولن

هذا على الرغم مما نقل عن الأخفش من إنكاره أن يكون هذا البحر وما بعده (المضارع) من شعر العرب ، وزعمه أنه لم يسمع شيئاً منهما ، وعن الزجاج من أنه قال : هما قليلان حتى إنه لا يوجد منهما قصيدة لعربي ، وإنما يروى من كل واحد

(١٣) ديوان العقاد / ٥٦٢ ، ٥٦٣ .

منهما البيت والبيتان ، ولا ينسب بيت منهما إلى شاعر من العرب ، ولا يوجد فى أشعار القبائل (١٤) .

فلو سلمنا جدلاً بالرأيين السابقين ، واستسلمنا للزعم بحدائثة بحر المقتضب فإن الصور التي ورد عليها كفيلاً بإقناعنا بصحة نغمته ، وإحساسنا بمدى الخسارة التي يمكن أن يخسرها الشعر لو ألقى هذا البحر كما ينادى بذلك بعض الباحثين (١٥) .

(١٤) حاشية الدمهورى / ٦٠ ، وانظر : محيط الدائرة / ٩٤ وموسيقى الشعر / ٥٤ ، ٥٥ .

(١٥) العروض والقافية : دراسة ونقد / ١٤٤ ، ١٤٥ .

١٦ - المضارع

إذا كنا قد ذكرنا من قبلُ رأى العلماء فى المقتضب والمضارع ، فإن لحازم القرطاجنى رأيا يرفض فيه المضارع على الإطلاق حين يقول : « فأما الوزن الذى سموه المضارع فما أرى أن شيئاً من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه ؛ لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها فهو فكرةٌ خطرتُ على فكر من وضعه قياساً ، فإيا ليته لم يضعه ، ولم يدنس أوزان العرب بذكره معها ، فإنه أسخف وزن سمع ، فلا سبيل إلى قبوله ، ولا العمل عليه أصلاً»^(١) .

وعلى الرغم من هذا الرأى الذى نميل إليه سندرس هذا البحر استكمالاً لمنهجنا فى عرض بحور الشعر العربى . وهذا البحر يتكون من : (مفاعيلن فاعلاتن) فى كل شطر ، ويمثله قول ابن عبد ربه^(٢) :

أرى للصبابا وداعا	ولا يذكرُ اجتماعا
كان لم يكن جديراً	بحفظ الذى أضعاعا
ولم يُضربنا سرورا	ولم يُلهننا سماعا
فجددٌ وصال صبباً	متى تعصيه أطاعا
(وإن تدنُّ منه شبراً	يقربك منه باعاً)

وتقطيع البيت الأخير - على مذهب العروضيين : -

وإن تدنُّ منه شبرن	يقربك منه باعاً
مفاعيل فاعلاتن	مفاعيل فاعلاتن

(١) منهاج البلغاء / ٢٤٣ بتصرف يسير .

(٢) العقد / ٦ : ٢٨٢ .

وهذا يعني أن التفعيلة الأولى من كل شطر محذوفة الساكن الأخير ، وهذا الأمر لازم في بحر المضارع لا يتخلف ، بيد أن العروض صحيحة ، والضرب كذلك صحيح .

وعلى هذه الصورة ورد قول سميد بن وهب (٣) :

لَقَدْ قُلْتُ حِينَ قَرُّ	بَتِ الْعَمِيسُ يَا نَوَارُ
قِفُوا فَارْبَعُوا قَلِيلًا	فَلَمْ يَرْتَعُوا وَسَارُوا
فَنَفْسِي لَهَا حَنِينٌ	وَقَلْبِي لَهُ انْكَسَارُ
وَصَدْرِي بِهِ غَلِيلٌ	وَدَمْعِي لَهُ انْحِدَارُ

وقد استخدم أبو نواس هذا الوزن فأتى بالعروض صحيحة كما سبق ، لكنه التزم في الضرب القصر ، وهو تسكين الحرف الأخير ، فجاء على (فاعلات) ، ويمثل ذلك قوله (٤) :

أَيَا لَيْلُ لَا انْقَضَيْتُ	وَيَا صُبْحُ لَا أَتَيْتُ
وَيَا لَيْلُ إِن أَرَدتَ	طَرِيقًا فَلَا اهْتَدَيْتُ
حَبِيبِي بِأَيِّ ذَنْبٍ	بِهَجْرَانِكَ ابْتَلَيْتُ
فَوَاللَّهِ لَا صَرْمُتُ	لَكَ فَاحْتَلَّ بِمَا اشْتَهَيْتُ
وَوَاللَّهِ لَا قَطْعُتُ	لَكَ إِن زُرْتِ أَوْ نَأَيْتُ
وَلَا زِلْتُ عَاشِقًا	لَكَ إِن شِئْتِ أَوْ أَبَيْتُ
رَجَوْتُ السُّلُوءَ عِنْدَكَ	فَهَيَّهَاتَ مَا رَأَيْتُ
وَهَيَّهَاتَ مَا طَلَبْتُ	وَهَيَّهَاتَ مَا ابْتَفَيْتُ

ويلاحظ أن أبا نواس أكثر في العروض من حذف نون (فاعلاتن) فصارت (فاعلات) مما أكسب الأبيات نثرية ، وأبعدها عن الجو الموسيقي للشعر .

(٣) الأغاني / ٢ : ٣٣٥ .

(٤) ديوانه / ٧١٢ ، وانظر : شرح تحفة الخليل / ٢٦٨ .

وإني لأزعم أن الذين صاغوا على هذا البحر لم يراعوا الوزن الذي نادى به المروضيون وهو (مفاعيلُ فاعلاتن) ، فمن الصعب جداً أن يلتزم الشاعر في كل أبياته بعذف نون (مفاعيلن) دون أن تختل منه تفعيلة في مرة من المرات . إن ذلك لأمر عجيب حقاً ، يثير فينا تساؤلاً مُؤدّاه : ألا يكون الشاعر ، وهو يصوغ أبياته ، يراعى هذا الوزن :

فَعُولُنْ مُتَفَعِلَاتُنْ فَعُولُنْ مُتَفَعِلَاتُنْ

إن هذا الوزن ينطبق بدقة على أبيات ابن عبد ربه التي صنعها لهذا البحر مضمناً إياها بيت الشاهد :

وَإِنْ تَدُنْ مِنْهُ شَبْرًا يَقْرِيكَ مِنْهُ بَاعًا

ويَنطبق أيضاً على أبيات أبي نواس ، فيكون تفعيل أبياته :

فَعُولُنْ مُتَفَعِلَاتُنْ (أَوْ مُتَفَعِلَاتُ) فَعُولُنْ مُتَفَعِلَاتُ

وأعتقد أن أي شاعر آخر يضع في اعتباره هذا الوزن يمكنه أن يصوغ عليه ، لكن الأمر لن يعدو في النهاية أبياتا مصنوعة لم تمثل ظاهرة يمكن الأخذ بها ، مما يشجعنا أن نتبنى رأى حازم القرطاجنى وغيره من الباحثين الذين رفضوا هذا البحر ونادوا باطِّراحه .

القافية

يختلف مفهوم القافية باختلاف العلماء الذين عرفوها ، لكن أشهر التعريفات ثلاثة (١) :

- ١- أن القافية عبارة عن الساكنين اللذين فى آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ، ومع المتحرك الذى قبل الساكن الأول ، وهو تعريف الخليل .
 - ٢- أنها آخر كلمة فى البيت أجمع ، وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام ، أى تجيء فى آخره ، وهذا تعريف الأخفش .
 - ٣- أنها هى حرف الروى الذى يبنى عليه الشعر ، ولا بد من تكريره فىكون فى كل بيت ، وهو تعريف ابن عبد ربه .
- والتعريف الأول هو الذى نال حظوة لدى العروضيين ودارسى موسيقى الشعر، يليه الثانى . أما الثالث فتعريف لأحد أحرف القافية وهو الروى ، وليس تعريفا للقافية عند الجمهور .

ففى قول أحمد شوقى (٢) :

ولقد تمرُّ على الغدير تخالهُ والنبتُ مِرْآةُ زهتُ بإطارِ
حلُّ التسلسلِ مَوْجُهُ وخريرهُ كأناملٍ مَرَّتْ على أوتارِ

تعد القافية فى البيت الأول (طارى) ، وفى الثانى (تارى) .

(١) انظر : العقد الفرید / ٦ : ٣٠٤ ، ومنهاج البلغاء / ٢٧٥ ، وحاشية الدمهورى / ٧٤ ، والقوافى للأخفش / ١ - ٧ ، والكافى فى العروض والقوافى / ١٤٩ ، ونهاية الراغب / ٣٤٠ وما بعدها .

(٢) الشوقيات / ٢ : ٣٧ .

وفى قول عباس العقاد (٣) :

بنى مِصْرَ صُونُوا لها حقها كِبَارَ النَّفُوسِ ، كِبَارَ الشُّيْمِ
لكم مِصْرُ لَا لدعى دَعَا وَلَا لِذَوَى سَطْوَةٍ أَوْ غَشْمِ

تعد القافية فى البيت الأول (رَ الشُّيْمِ) ، لأن الساكن الأخير هو الميم ،
والساكن الذى يسبقه هو الشين الأولى من المشددة ، والمتحرك السابق للساكن
الأول هو الراء من كلمة (كِبَارَ) . أما قافية البيت الثانى فهى (أَوْ غَشْمِ) .

وفى قول إبراهيم ناجى (٤) :

قلت : أسلوك وكم من طعنةٍ بالمدارة وبالوقت تهونُ
فإذا حُبُّك يطغى مُزِيداً كَدْفُوقِ السَّيْلِ طَغْيَانِ الْجَنُونِ
وكذا تمضى حياتى كلها بين يأسٍ ورجاءٍ وظنونِ
ما على الهجرِ مُعِينٌ أبداً وعلى السُّلُوانِ لا شىءٌ يُعِينُ

تعد قوافى الأبيات الأربعة على التوالى هى : هُونٌ - نُونٌ - نُونٌ - عِينٌ ،
والسر فى ذلك يرجع إلى تتابع الساكنين ، فليس بينهما متحركات ، ومن ثم لا
يضاف إليهما إلا المتحرك الذى يسبق الساكن الأول .

وفى قول أحمد الزين فى رثاء إسماعيل صبرى (٥) :

كيف العزاء ؟ ولست أبصرُ بهجةً فى الدهرِ إلا ودَّعتُ مُذْ ودَّعَا
وبشاشة الدنيا حوتها حُضرةً فى الأرضِ قد خُطَّتْ لصبرى مضجعا

قافية البيتين هى (ودَّعَا) و (مَضْجَعَا) .

وقد وضع من خلال النماذج السابقة أن القافية قد تكون جزء كلمة ، كما فى
بيتى شوقى وأبيات ناجى ، كما تكون كلمة كما فى بيتى الزين ، وربما جاءت كلمة

(٣) ديوانه / ٥١٦ .

(٤) ديوان ناجى / ٢٥٢ ، ٢٥٣ .

(٥) ديوان الزين / ١٢ .

وجزءَ أخرى كما فى البيت الأول من بيتى العقاد ، وقد تكون كلمتين كما فى البيت الثانى من بيتى العقاد (أَوْ غَشَمَ) .

وعلى حسب ما يقع بين ساكنى القافية من متحركات يكون اللقب الذى يطلقه العروضيون عليها ، ولذا كانت ألقاب القافية على الوجه الآتى (٦) :

١- المترادف : هى كل قافية اجتمع ساكنها ، كما فى قول شوقى (٧) :

يقولون يا عامُ قد عدتَ لى فىاليتَ شعرى بماذا تعودُ ؟
لقد كنتَ لى أمسٍ ما لم أريدُ فهل أنتَ لى اليومَ ما لا أريدُ ؟

وكما فى قول ناجى (٨) :

غَرَبَ الحظُّ كما مالَ الشراعُ هكذا الأعمارُ فى الدنيا تميلُ
وسرَّتْ فى الجواشباحِ الوداعُ وتنادى كلُّ شىءٍ بالرحيلُ

٢- المتواتر : كل قافية بين ساكنيها متحرك . ويمثل ذلك قول فوزى

العنتيل (٩) :

إذا ما جئتُ للشاطئِ مسحورا بأنغامكُ
شربتُ حنينك الوهاجَ فى مزهر آلامكُ
فأفنى فى رفيف الموج نشوانا بأحلامكُ
ويحملنى شراعُ العطر فى زورقِ أنسامكُ
لأبدأ موكبَ الأشواقِ من دوزة أيامكُ

وقول نزار قبانى (١٠) :

طلبت منى ثباتا لست أملكه أنا المهجر طول العمر من ذاتى

(٦) انظر : العمدة / ١ : ١٧٢ ، ومنهاج البلغاء / ٢٧٥ ، والكافى للتبريزى / ١٤٧ ، ١٤٨ ، وحاشية
الدمنهورى / ٩٢ ، ٩٣ (المتن) .

(٧) الشوقيات / ٣ : ٣٠ .

(٨) ديوانه / ٢٠٨ .

(٩) عبير الأرض / ٣٩ .

(١٠) أشهد أن لا امرأة إلا أنت / ١٠٢ .

ما أسعدتك قصور الشعر سيدتى ما تفعلين بقصر فى السموات ٩١

ويلاحظ أن حازم القرطاجنى عكس التسميتين السابقتين ، فسمى النوع الأول المتواتر ، على حين سمى الثانى المترادف .

٣- المتدارك : وهى القافية التى بين ساكنيها متحركان . ويمثلها قول محمد فريد الباز (١١) :

يا من وأدت مودتى فى مهدها
وخذعت قلبى فى الهوى وطعنته
إنى أود لك الحياة هنيئة
وطويت حبى وهو عمر حافل
والغدر لا يبقى عليه العاقل
لكن بقبرى ذاك وهم باطل

وقول محمد عبد المعطى الهمشرى (١٢) :

غداً يا خيالى تنتهى ضحكاتنا
وتسلمنا أيدى الحياة إلى البلى
وآلامنا تبنى وتفنى المشاعر
ويحكم فىنا الموت والموت جائر

٤- المتركب : كل قافية توالى ثلاثة متحركات بين ساكنيها ، كما فى قول أبى نواس (١٣) :

لما جفانى الحبيب وامتنت
اشتد شوقى فكاد يقتلنى
عنى الرسالات منه والخبر
ذكر حبيبى ، والهـم ، والفكر

وقول جميل بثينة (١٤) :

حلت بثينة من قلبى بمنزلة
صادت فؤادى بعينيها ومبتسم
عذب كأن ذكى المسك خالطه
بين الجوانح لم ينزل بها أحد
كأنه حين أبدته لنا برد
والزنجبيل وماء المزن والشهد

(١١) أطياف الربيع / ٦٦ .

(١٢) ديوانه / ١١٨ .

(١٣) ديوان أبى نواس / ٣١٢ .

(١٤) ديوان جميل / ٥٣ .

٥- المتكاوس : كل قافية توالى فيها أربعة متحركات بين ساكنيها . ولا يكون هذا النوع إلا فى الرجز إذا زوحت تفعيلته (مستفعلن) بالخبن والطفى معا فصارت (مُتَعَلِنٌ) ، ولذا لا تجد هذا النوع من القافية وحده فى قصيدة ، وإنما يكون مع النوع الرابع (مُسْتَعَلِنٌ) ، والنوع الثالث (مُسْتَفْعَلِنٌ) أو (مُتَفْعَلِنٌ) .
ويمثل المتكاوس قول جميل (١٥) :

أنا جميلٌ والحجازُ وطنى فيه هوى نفسى وفيه شجنى
هذا إذا كان السببُ اقْدَيْدنى

وقول أبى نواس (١٦) :

هذا مَقَالٌ سَمِجٌ	عليك فيه حَرْجٌ
تَقْتَلْنى ظُلْمًا ولم	تَثْبِتْ على الحُجْجِ
أنت غَمَزَالٌ غَنِجٌ	به يَتَّبِعُهُ الغَنَجُ
قالوا فَصِيفُهُ قَلْتُ فى الـ	جَبَّهَةٌ مِنْهُ بَرَجٌ
قالوا فَرَزْدُ قَلْتُ وفى الـ	وَجُنَّةٌ مِنْهُ بَهَجٌ
قالوا فَرَزْدُ قَلْتُ وفى الـ	جَفْنَيْنِ مِنْهُ دَعَجٌ
قالوا فَرَزْدُ قَلْتُ وفى الـ	أَسْنَانِ مِنْهُ فَلَجٌ
قالوا فَرَزْدُ قَلْتُ وفى الـ	كَشْحَيْنِ مِنْهُ دَمَجٌ
قالوا فَرَزْدُ قَلْتُ لهم	أَكْثَرُ مِنْ ذَا سَمِجِ

فضى رجز جميل تمثلت قافية المتكاوس فى البيتين الأولين على حين جاءت قافية البيت الثالث من المتدارك .

أما فى أبيات أبى نواس فقد تمثلت قافية المتكاوس فى جميع الأبيات ما عدا الثانى والثالث والتاسع ، التى جاءت قوافيها من النوع الرابع : (المتراكب) .

(١٥) السابق / ١٣٤ .

(١٦) ديوان أبى نواس / ٣٣٨ .

ولذا لا يعتد الفراء بهذا النوع الخامس ويعده من (المتدارك) ، لأن أساس التفعيلة (مستفعلن) مزاحفة السببين (١٧) .

بيد أن ذلك غير مقصور على النوع الخامس وهو (المتكاوس) ، ففى القصيدة الرملية المحذوفة الضرب يمكن أن يجتمع (المتدارك) مع (المتراكب) ، كما فى قول إبراهيم ناجى (١٨) :

أيها الماضى الذى أودعتُهُ حفرةً قد خيمَ الموتُ بها
أيها الشعرُ الذى كَفَنَتْهُ مُقْسِمًا لا قلتُ شعراً بعدها

فقافية البيت الأول (موت بها) وهى من (المتراكب) ، وقافية البيت الثانى (بعدها) وهى من (المتدارك) ، ولذا تجاوز صاحب (العمدة) جادة الصواب حين قال (١٩) : « ولا يجتمع نوعان من هذه الأنواع فى قصيدة ، إلا فى جنس من السريع ، فإن المتواتر يجتمع فيه مع المتراكب ، إذا كان الشعر مقيداً ، كقول المرقش :

« وأطراف الأكف عَنَّمْ »

وفى بيت آخر :

« قد قلت فيه غير ما تعلم »

وتتقسم القافية أيضاً - بناء على حركة حرف الروى أو سكونه - إلى قسمين :

(أ) **مقيدة** : وهى ما كان رويها ساكناً .

(ب) **مطلقة** : وهى ما كان رويها متحركاً .

مثال المقيدة قول نزار قبانى (٢٠) :

أخبرينى مَنْ أنت ؟ إن شعورى كـشـعـور الذى يُطارِدُ أرنبُ

(١٧) انظر : العمدة / ١ : ١٧٢ .

(١٨) ديوان ناجى / ٢١١ .

(١٩) العمدة / ١ : ١٧٢ ، ١٧٣ .

(٢٠) قصائد متوحشة / ٨٤ .

أنت أحملى خرافة في حياتي

والذي يتبع الخرافات يتعب

ومثال المطلقة قول كامل الشناوى (٢١) :

سكنت ثورتى فصار سـواءً

أن تلىنى أو تجنحى للجـمـوح

واهتدت حيرتى فسيان عندى

أن تبوحى بالحب أو لا تبوحى

وخيالى الذى سما بك يوماً

يا له اليوم من خيال كسيح

(٢١) لا تكذبى / ٢٨ .

أحرف القافية

وتتمثل هذه الأحرف فى : الروى - الوصل - الخروج - الردف - التأسيس -

الدخيل .

أولا : الروى :

هو الحرف الذى تُبنى عليه القصيدة ، ويتكرر فى جميع أبياتها ، وإلى هذا الحرف تُنسب ، فيقال عينة أبى ذؤيب التى يبدوها بقوله :

أمن المنون وربها تتوجعُ والدهر ليس بمغتبٍ من يجزعُ

ودالية جميل التى يقول فى مطلعها :

ألا ليت ريعان الشباب جديدُ ودهراً تولى يابثين يعبودُ

وسينية البحترى التى مطلعها :

صننتُ نفسى عما يدنسُ نفسى وتنزهتُ عن جأداً كلِّ جبسِ

ونونية ابن زيدون التى مطلعها :

أضحى التنائى بديلاً من تدانينا وناب عن طيبٍ لقيانا تجافينا

وكل حروف المعجم صالحة لوقوعها رويًا للقوائد إلا بعض أحرف قليلة

استثنائها العروضيون ، وهى (٢٢) :

(٢٢) انظر : الكافى / ١٥٠ ، وشرح تحفة الخليل / ٣٠٧ ، ودراسات فى العروض والقافية / ١٠٤ -

١٠٨ ، وفى علمى العروض والقافية / ١٨٦ - ١٩١ ، والعروض والقافية : دراسة ونقد / ٩٨ ، ٩٩ .

١ - الألف : وذلك فى مواضع :

(أ) إذا جاءت للتثنية ، كما فى قول على محمود طه (٢٣) :

فى جبين النجم اللجينى يلقى
ولیکن فى شتیت ما تسمع الأذ
لیکن هاتفاً من الصوت يتلو
فضة الضوء فى میاهک ذوباً
نُ وفیما نراه عینا وقلبا
(قد أحبا وأخلصا ما أحبا)

(ب) إذا جاءت للإطلاق ، كما فى قول إلیا أبى ماضى (٢٤) :

رضیت نفسى بقسمتها
کل نجم لا اهتداء به
کل نهـر لا ارتواء به
فلیراود غیرى الشهبا
لا أبالى لاح أو غـربا
لا أبالى سـال أو نضبا

(ج) إذا جاءت مبدلة من التتوين ، كما فى قول العقاد (٢٥) :

مرحبا أيها البشير ومرحى
جاءنا رائد الكراوين فى جنـ
فإذا الليل خافق وظلام اللـ
بعد طول السكوت ليلا وصبحا
ح من الغيب يفتح العام فتحا
لِ طلقُ وآية الليل فـضحى (م)

(د) إذا جاءت مبدلة من نون التوكيد الخفيفة كما فى قول النابغة الجعدى (٢٦) :

فمن يك لم يثار بأعراض قومه
فباني ورب الراقصات لأثارا

أى : لأثارن ، فأبدلت النون ألفا.

(٢٣) ديوانه / ٢١٥ .

(٢٤) ديوانه / ١٨٣ .

(٢٥) ديوانه / ٦٢٥ .

(٢٦) الأشمونى / ٣ : ٢١٥ .

وقول أبي حيّان الفقعسي (٢٧) :

يحسبُهُ الجاهلُ ما لم يعلمَا
شيخًا على كُرْسِيِّه مُعَمَّمَا

أى : ما لم يعلمنَّ .

فإذا كانت الألف من بنية الكلمة الواقعة نهاية البيت صح وقوعها رويًا دونما التزام ما قبلها ، وتسمى حينئذ (مقصورة) ، كما فى قول إيليا أبى ماضى تحت عنوان (مصرع حبيبين) (٢٨) :

فى ذلك الروض الأغنُّ بدأ فَتى
كالبدر إلا أنه مستكتمٌ
قد يبلغُ العشرين عامًا ذو نهى
والغصن إلا أنه غصنٌ ذوى
كتب الضنى فى وجهه : هذا الذى
كاد الغرامُ به يؤولُ إلى الضنا

إلى آخر المقصورة ، وعدتها خمسة وثلاثون بيتًا .

كما يصح التزام ما قبل الألف فىكون ما قبلها هو الروى ، وهو أوقع فى الموسيقى . كما فى قول حافظ إبراهيم (٢٩) :

بنادى الجزيرة قف ساعة
ترى جنةً من جنان الربيع
وشاهدُ بريك ما قد حوى
تبدتْ مع الخلد فى مستوى
جمال الطبيعة فى أفقها
تجلّى على عرشه واستوى
فقلُّ للحزين ، وقلُّ للعليل
وقلُّ للملول : هناك الدوا

(٢٧) الأشمونى / ٣ : ٢١٨ .

(٢٨) ديوانه / ١٣٠ .

(٢٩) ديوان حافظ / ١ : ٢١١ .

٢ - الياء : وذلك فى مواضع :

(أ) إذا كانت للإطلاق ، كما فى قول على محمود طه (٣٠) :

أيها القطبُ حدثِ الكون هلاً
تسعدُ الشمير ليلةً باعترافٍ
طال بالشمسِ فى دُجائكِ اصفرارُ
لا الدُجى حائلٌ ولا الضوءُ صافى

(ب) إذا كانت للمخاطبة ، كما فى قول إيليا أبى ماضى (٣١) :

فاستنفدى فى الحب أيام الصبا
واستشهدى فيه فمن سُخر القضا
واسترشديه فهو أصدقُ مرشدٍ
أن لا تدؤقيه وأن تستشهدى

وقول على محمود طه (٣٢) :

أقبلى الآن من شواطئ أحلا
واصخبى فى شعاب قلبى وضجى
مى وُردى على نضج العبيرِ
فوق آلامه الجسمام وفورى

(ج) إذا كانت للمتكلم ، كما فى قول شوقى (٣٣) :

يا صورة الحور فى جلباب فاتنة
مُرى عصي الكرى يغشى مجاملةً
وكوكب الصبح فى أعطاف إنسانٍ
وسامحى فى عناق الطيف أجفانى

وقول الحلاج (٣٤) :

اقتلونى يا ثقاتى
ومماتى فى حياتى
إن فى قتلى حياتى
وحياتى فى مماتى

(٣٠) ديوانه / ١٣١ .

(٣١) ديوانه / ٢٥٥ .

(٣٢) ديوانه / ١٤٩ .

(٣٣) الشوقيات / ٢ : ١٤٣ .

(٣٤) ديوان الحلاج / ٢٤ .

وكل ذلك إذا كانت الياء مسبوقة بكسرة ، وهى الحركة المناسبة لها ، ولم تكن محرّكة أو مشددة . فإن كانت الياء مشددة صلحت رويًا ، كما فى قول على محمود طه (٣٥) :

هبط الأرض كالشعاع السنئ
لمحة من أشعة الروح حلت
ألهمت أصفرينه من عالم الحك
وحبته البيان ريا من السحر
بعصا ساحر وقلب نبئ
فى تجاليد هيكل بشرى
مة والنور كل معنى سرى
ربه للعقول أعذب رى

وكذلك إذا تحركت ، كما فى قول شوقى (٣٦) :

وما الحب إلا طاعة وتجاوز
وما هو إلا العين بالعين تلتقى
وعندى الهوى موصوفه لا صفاته
وان أكثروا أوصافه والمعانیا
وان نوعوا أسبابه والدواعيا
إذا سألتنى : ما الهوى ؟ قلت : ما بيا

٣- الواو : وذلك فى موضعين :

(أ) إذا كانت للإطلاق ، كما فى قول أبى ماضى (٣٧) عن السجينة :

ثوت بين جدران كقلب مضيمها
فليست تحيى الشمس عند شروقها
ومن عصببت عيناه فالوقت كله
تلمس فيها منفاذا فتخيب
وليست تحيى الشمس حين تغيب
لديه، وان لاح الصباح، غروب

(ب) إذا كانت ضميرا للجماعة مضموما ما قبلها ، كما فى قول ناجى (٣٨) :

ورد ذوى أو طائر صمتا
الناس لا يدرون من ومتى
العمرمثل الظل منتقل
والناس إن علموا فقد جهلوا

(٣٥) ديوانه / ١١ .

(٣٦) الشوقيات / ٢ : ١٤٤ .

(٣٧) ديوانه / ١٣٣ .

(٣٨) ديوان ناجى / ٢٤٤ .

وقول العقاد (٣٩) :

غَمَّرُوا قَلْبِي وَهُمْ وَطَنُ
وَاسْتَقَلُّوا حَيْثُ لَا رَسُلُ
وَمَضُّوا عَنِّي وَمَا ظَعَنُوا
تَبْلُغُ الْمَسْعَى وَلَا سُنُنُ

أما إذا وقعت الواو متحركة ، أو كانت ضميرا للجماعة مسبوقة بفتحة فإنها تصلح رويًا .

مثال الواو المتحركة الواقعة رويًا مسبوقة بساكن قول أبي نواس (٤٠) :

مَنْ يَكُ مِنْ حُبِّيكَ خَلُوا فَمَا
يَقُولُ وَالنَّاطِفُ فِي كَفِّهِ
أَصْبَحْتُ مِنْ حُبِّيكَ بِالْخَلْوِ
مَنْ يَشْتَرِي الْحَلْوَ مِنَ الْحَلْوِ
فَمَرَّ عَجَلَانٌ وَلَمْ يَلْوِ
فَقُلْتُ : بِعْنِي مِنْهُ مَا أَشْتَهَى

ومثال واو الجماعة المسبوقة بفتحة قول أبي العتاهية في ختام قصيدة من اثني عشر بيتًا (٤١) :

رَأَيْتُ بَنِي الدُّنْيَا إِذَا مَا سَمَوْا بِهَا
وَكُلُّ بَنِي الدُّنْيَا وَلَوْ تَاهَ تَائِهٌ
هُوتُ بِهِمُ الدُّنْيَا عَلَى قَدَرِ مَا سَمَوْا
قَدْ اعْتَدَلُوا فِي النَّقِصِ وَالضَّعْفِ وَاسْتَوَوْا
وَلَا مِثْلَ إِخْوَانِ الصَّلَاحِ إِذَا اتَّقَوْا
وَلَمْ أَرِ مِثْلَ الصَّدْقِ أَحْلَى لَوْحِشَةٍ

٤ - الهاء : وذلك في ثلاثة مواضع :

(أ) إذا جاءت للسكت ، كما في قول إيليا أبي ماضي تحت عنوان (عصر الرشيد) (٤٢) :

أَيَّامَ هَرُونَ يُدِيرُ شُئُونَهَا
عَصْرُ لَيْثِنِ جَاءَ الْبَشِيرُ بَعْوَدَهُ
يَا عَصْرَ هَرُونَ عَلَيْكَ سَلَامِيَّةُ
فَلَأَجْلَعَنَّ عَلَى الْبَشِيرِ شَبَابِيَّةُ

(٣٩) ديوان العقاد / ٢٤٣ .

(٤٠) ديوان أبي نواس / ٢٩٦ .

(٤١) ديوانه / ٤٧٧ .

(٤٢) ديوان أبي ماضي / ٨٤٣ .

يهوى الحياة الناس طوع نفوسهم

وهم يريدون الحياة كما هيته

(ب) إذا جاءت ضميرا قبلها متحرك ، كما فى قول على محمود طه (٤٣) :

إنما المجد فى الورى لمغن
ولمن ساس فى الممالك عدلا

هز قلب الورى وقاد عنانه
وارضى الحق فى العلا بنيانه

وقول شوقى (٤٤) :

كان شعري الغناء فى فرح الشر
قد قضى الله أن يؤلفنا الجر
كلما أن بالعراق جريح
وعلىنا كما عليكم حديد

ق ، وكان العزاء فى أحزانه
ح وأن نلتقى على أشجانه
لمس الشرق جنبه فى عمانه
تتنزى الليوث فى قضبانه

فإذا سبقت هاء الضمير بساكن وجب أن تكون هى الروى ، كما فى قول على محمود طه (٤٥) :

أصار حتما أن يرى زورقى
وهل فضاء البحر أو غوره
يكفى مداه أن توارى به

محطما قد مال بى جانباه
مهما تناءى وارتمت لجناه
جميع ألامى ؟ أيكفى مداه ؟

وقول إيليا أبى ماضى (٤٦) :

عجبت من قائل إنى نسيتم
إن كنت بالأمس لم أهبط مرابعكم
فلا يقربيه شوق إلى نهر
وليس يشكو ولا يبكى مخافة أن

من كان فى القلب كيف القلب ينساه
فالطير يقعد موثوقا جناحاه
وليس تنقله فى الروض عيناها
تؤذى مسامع من يهوى شكاواه

(٤٣) ديوان على محمود طه / ١٤٢ .

(٤٤) الشوقيات / ٢ : ١٩٣ .

(٤٥) ديوانه / ٥٩٦ .

(٤٦) ديوانه / ٧٩٦ .

وقوله أيضاً (٤٧) :

ستعانق الأحباب في نأديه
وتهزك الأنفام من شأديه
فاشتقتَه لا تنس أنك فيه

يا صاحبى يهنك أنك في غد
وتلد بالأرواح تعبق بالشذى
إن حدثوك عن النعيم فاطنبوا

وقوله أيضاً (٤٨) :

الحق ما اتفق السواد عليه
والهند ساجدة هناك لديه
يرضى الوليد الظلم من أبويه
أو خيفة من أن يساء إليه

لما سألت عن الحقيقة قيل لى
فعجبت كيف ذبحت ثورى فى الضحى
نرضى بحكم الأثرية مثلما
إما لغنم يرتجيه منهما

(ج) إذا كانت الهاء منقلبة عن تاء التانيث المتحركة ، كما فى قول على
محمود طه (٤٩) :

وتأبى الحياة بها راسفه
على لجة الزمن الجارفه

شعوباً تعالج أصفادها
صحت بعد إغفاءة الحالمين

بيد أن هذه الهاء أيضاً إذا سبقها ساكن وجب أن تكون روياء ، كما فى قول
محمود غنيم فى قصيدة عن (الكلب هول) من ديوانه (صرخة فى واد) :

طوقت أعناق العتاه
سلسلت أقدام العصاه
ك الله من بين الوشاه
كُتبت على يدك النجاه
ة لمن تشاء أو الوفاه

إن طوقوك فطالمما
أو سلسلوك فطالمما
يا أيها الواشى رعما
يارباً مظلوم له
بإشارة منك الحيا

(٤٧) ديوانه / ٨١٤ .

(٤٨) السابق / ٧٩٩ .

(٤٩) ديوانه / ١٤٤ .

وبعض الشعراء يعامل تاء التانيث وهي ساكنة معاملة المتحركة من حيث النطق ، فينطقها تاء ، ومن ثم تكون مقابلا للتاء المفتوحة في المفرد وجمع المؤنث في وقوعها رويًا ، كما في قول إيليا أبي ماضي (٥٠) :

إذا أنا أَكْبَرْتُ شَأْنَ الشَّبَابِ	فإن الشَّبَابَ أبو المعجزاتُ
حَصُونُ البلادِ وأسوارها	إذا نامَ حُرَّاسُها والحِمْيَاةُ
غَدُ لَهِمُ ، وغَدُ فَيَهِمُ	فيا أمسَ فَاخِرُ بما هو آتُ
ويا حَبِذا الأُمّهاتِ اللواتي	يَلِدُنَّ النوابغَ والنابغياتُ
فكم خُلِدَتْ أُمَّةٌ بِيَراع	وكم نَشِأتُ أُمَّةٌ في دِوَاةُ

ثانياً : الوصل :

وهو حرف مد ناشئ عن إشباع حركة الروي ، أو هاء تلي حرف الروي «والاقتصار على ذلك بالنظر إلى الكثير ، وإلا فقد يكون الوصل غير ذلك كألف الضمير ، وواوه المضموم ما قبلها ، ويائه المكسور ما قبلها ، نحو : ضربا ، وضربوا ، واضربى ، وغلّامى» (٥١) .

مثال الألف الواقعة وصلا ناشئة عن إشباع الفتحة قول أبي العتاهية (٥٢) :

إن للدهر فاعلمنَّ عثارا	فإلى كم ؟ أما ترى الأقدارا ؟
من رأى عبرةً ففكرَ فيها	لم يزدَهُ التفكيرُ إلا اعتبارا

ومثال الياء الناشئة عن إشباع الكسرة قول دريد بن الصمة (٥٣) :

فلما عَصَوْنِي كُنْتُ مِنْهُمْ وَقَدْ أَرَى	غَوَايَتَهُمْ وَأَنْنِي غَيْرُ مَهْتَدِي
أَمْرَتَهُمْ أَمْرِي بِمَنْعَرَجِ اللُّوِي	فلم يَسْتَبِينُوا النُّصْحَ إِلا ضُحَى الغَدِ

(٥٠) ديوانه / ٢٣٠ .

(٥١) حاشية الدمنهورى / ٧٧ .

(٥٢) ديوانه / ١٧٣ .

(٥٣) جمهرة أشعار العرب / ٢١١ .

وقول عنتر بن شداد (٥٤) :

هلا سألت الخيل يا بنة مالك
لا تسأليني وأسألي في صحبتي
إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
يملا يديك تعففي وتكرمي

فالياء في قول دريد بن الصمة لين ناشئ عن إشباع حركة الروي ، وفي البيت الأول من بيتي عنتره ياء المخاطبة ، وفي الثاني ياء المتكلم ، وكل هذه الياءات تعد وصلا لحركة الروي .

ومثال الواو قول أحمد مخيمر (٥٥) :

يا حامى القدس دعهم يشمتون فما
في حومة المجد والأرماع مشرعة
فما جبنت على ياس كما جبنوا
يستأخر العمر يوماً إن دنا الأجل
لقيت حتفك والأبطال تنتضل
ولا خذلت على روع كما خذلوا

فالواو في الأبيات الثلاثة وصل ، بيد أنها في البيتين الأولين مد ناشئ عن إشباع حركة الروي ، وفي الثالث واو الجماعة .

ومثال الهاء الواقعة وصلا قول أبي العتاهية (٥٦) :

يا ناسى الموت ولم ينسه
يسوف المرء بتقديمه
من يصنع المعروف لله لا
لم ينسك الموت ، وما تذكره
للبر ، والأيام لا تنظره
يمنعه كفر الذى يكفره

ولابد لكى تقع الهاء وصلا أن تكون مسبوقه بمتحرك ، لأنها إن كانت مسبوقه بساكن كما سبق أن بينا فهي حرف الروي ، وليست وصلا .

وليس شرطاً أن تكون هاء الوصل ساكنة - كما فى المثال السابق - فربما

(٥٤) السابق / ١٦٦ .

(٥٥) الغابة المنسية / ٢٥٧ .

(٥٦) ديوانه / ٢٠٣ .

جاءت متحركة بإحدى الحركات الثلاث : (الفتحة - الكسرة - الضمة) فينشأ عن تحريكها ألف أو ياء أو واو . وهذه الأحرف الثلاثة تسمى الخروج .

ثالثاً : الخروج :

وهو حرف مدى ناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل إذا كانت محركة بإحدى الحركات الثلاث .

مثال هاء الوصل المفتوحة ، وخروجها بالألف ، قول جميل (٥٧) :

إذا خطرْتُ من ذِكْرِ بَثْنَةَ خَطْرَةٌ عَصَتْنِي شئونُ العَيْنِ فانهلَّ ماؤها
فإن لم أزرّها عادني الشوقُ والهوى وعادَ قلبي من بثينةٍ داؤها

فالهزمة روى ، والهاء وصل ، والألف خروج .

ومثال هاء الوصل المكسورة ، وخروجها الياء ، قول أبي العتاهية (٥٨) :

فتى لم يخلُ الندى ساعمةً على يُسْرِهِ كان أو عُسْرِهِ
تظلُّ نهـارَكَ في خـيـرِهِ وتأمَنُ ليلَكَ من شـرِّهِ
فصارَ عليّاً إلى ربه وكان عليّاً فتى دهرِهِ

فالراء روى ، والهاء وصل ، والياء خروج .

ومثال هاء الوصل المضمومة ، وخروجها الواو ، قول شوقي (٥٩) :

ما بالِ العاذلِ يفتَحُ لي بابَ السُّلوانِ وأوصِدُهُ
ويقـولُ : تكادُ تُجنُّ به فأقولُ : وأوشِكُ أعْبُدُهُ

فالدال روى ، والهاء وصل ، والواو خروج .

(٥٧) ديوان جميل / ١٣ .

(٥٨) ديوان أبي العتاهية / ٢٠٦ .

(٥٩) الشوقيات / ٢ : ١٢٣ .

رابعاً ، وخامساً : التأسيس ، والدخيل :

فالتأسيس : ألف بينها وبين الروى حرف واحد ، هذا الحرف هو الدخيل .

مثال هذين الحرفين قول الشابي (٦٠) :

انْفُثِ الشَّعْرَ ففى شِعْرِكَ رُوحُ خالده
كُلَّمَا هَبَّتْ على تلك الزهورِ الراقده
أيقظتْ فى صدرها نبضَ الحياة الهامده

فالألف تأسيس ، والبدال روى ، والهاء وصل ، والحرف الواقع بين الألف

والبدال هو الدخيل ، وهو غير ملتزم كما هو واضح فى الأبيات (لام فى البيت الأول ،
وقاف فى الثانى ، وميم فى الثالث) .

ومثال آخر فى قول العقاد (٦١) :

تَبَسَّمُ فَإِنَّا لا نُطِيقُ تَبَسُّمًا
تَبَسَّمُ فَقَدْ طالتْ على الورقِ غَفْوَةٌ
تَبَسَّمُ فهذا اليأسُ أعشى نفوسنا
تَبَسَّمُ وزودنا القليلَ فإننا
حمانا الأسى إلا ابتسامة ساخرِ
وفى ثغرك الوضاحِ فجُرُ الدياجرِ
وفى وجهك الضاحى جلاءُ البصائرِ
على سَفَرٍ يا نعمَ زادُ المسافرِ

فالألف تأسيس ، والراء روى ، والياء وصل ، والدخيل خاء فى البيت الأول ،

وجيم فى الثانى ، وهمزة فى الثالث ، وفاء فى الأخير .

«واعلم أن ألف التأسيس لا بد أن تكون من كلمة الروى وإن لم تكن كذلك

فلا تعد تأسيساً ، كما فى قوله :

ولقد خشيتُ بأن أموتَ ولم تدرُ
الشاتمى عِرضى ولم أشتُمهما
للحرب دائرةٌ على ابنى ضمضمِ
والناذرينِ إذا لم أقمهما دمي

(٦٠) ديوانه / ٥٢١ .

(٦١) ديوانه / ٢٠٢ .

إلا إذا كان الروى ضميرا ، أو جزءاً من ضمير ، كما فى قوله :

من الأمر أو يبدؤ لهم ما بدا ليا
ولا سابق شيئاً إذا كان جعائياً (٦٢) «

ألا ليت شعرى هل يرى الناس ما أرى
بدالى أنى لست مدرك ما مضى

سادسا : الردف :

وهو حرف مد يسبق حرف الروى سواء أكان ألفا أم واوا أم ياء .

مثال الألف قول أبى القاسم الشابى (٦٣) :

ض وقد كنت فى صباح زاه
ق وأصغى إلى خيرير الميابه
روأشدو كالبلبل التييا
يا وهذى كثيرة الإشتباه
بين داع من الرياح وناه
ن وجرغنتنى مـرارة آه

أنت أنزلتني إلى ظلمة الأر
كالشعاع الجميل أسبح فى الأف
وأغنى بين الينابيع للفضج
أنت أوصلتني إلى سبيل الدن
ثم خلفتني وحيدا فريدا
أنت أوقفنتني على لجة الحز

ومثال الواو والياء - وهما تتبادلان حينما تقعان ردفا بخلاف الألف - قول

أبى ماضى (٦٤) :

قد كان عنها ربها مشغولا
وهوى ينال به الحمام نبىلا
تخذ السماع إلى القلوب سبىلا
عينيك ، إن من العيون قتولا

نظرت ورب منىة من نظرة
فهوت ؛ ورب هوى تنال به المنى
والحب مصدره العيون ، وربما
فإذا عشقت فلا تلم أحدا سوى

(٦٢) محيط الدائرة / ١١٢ ، وانظر : العقد الفريد / ٦ : ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ومنهاج البلغاء / ٢٧٢ ،

وشرح تحفة الخليل / ٢٥٢ ، ٢٥٣ .

(٦٣) ديوانه / ٢٤٠ .

(٦٤) ديوانه / ٦٢٧ .

وَدَّتْ وَقَدْ نَالَ الذَّبُولُ خَدُودَهَا
وَإِذَا تَمَلَّكَتِ الصَّبَابَةُ فِي امْرِئٍ

لَوْ أَنَّ فِي الشُّوقِ الْمُقِيمِ ذُبُولًا
لَمْ يُجِدِ عَذْلُ الظَّالِمِينَ فَتِيلًا

والردف فيما سبق كان مع الروى المطلق . أما مع الروى المقيد فيمثله إذا
كان ألفا قول العقاد (٦٥) :

هَلْ فـيـكـمُ إِلا لَعُوبًا لَه
جَدْلَانُ صَبَّاحَتْ رُوحُهُ فَرِحَةً
لَا يَعْلَمُ النَّاطِرُ مَنْ مِنْكُمْ
وَالْمَاءُ كَالْخَمْرِ لَه نَشْوَةٌ
أَغْرَقَ طَاغَى مَوْجِيهِ هَمَّكُمْ

كَالْمَوْجِ وَثَبًا دَائِمًا وَاصْطَخَابًا؟
يَا فَرِحَةَ الْمَسْجُونِ بَعْدَ الْعَذَابِ
يَصِيبُ صَفْوَ الْعَيْشِ أَوْ مَنْ يُصَابُ
وَلَا كَرُوحِ الْمَاءِ رُوحُ الشَّرَابِ
يَا نِعْمَ هَذَا الْغُرْقُ الْمَسْتَطَابِ

ومثال الياء قبل الروى المقيد قول على محمود طه (٦٦) :

أَرْتَهُ السَّمَاءُ أَعَاجِيبَهَا
فَضَنْ بِالْأَلَاءِ هَذَا الْجَمَالَ
أَبَى أَنْ يَبْدُدَهُ نَاطِرَاهُ
فَبِإِنْ شَارَفَ الْأَرْضَ نَادَتْ بِهِ

وَرَوَّتَهُ مِنْ كُلِّ فَنٍ بَدِيعُ
وَخَافَ عَلَى كَنْزِهِ أَنْ يَضْيَعُ
فَأَطْبَقَ جَفْنِيهِ مَا يَسْتَطِيعُ
فَفُتِّحَ عَيْنَا كَعَيْنِ الرَّبِيعِ

ويمكن أن تقع الياء مع الواو ردفا للروى المقيد أيضا في قصيدة واحدة ، كما
في قول العقاد (٦٧) :

يَوْمَ مَنَعَاكَ وَمَا أَشْأَمَهُ
بُدِّهِ النَّاسُ بِصَبْحٍ لَمْ تَكُنْ
ضَلَّ فِيهِ كُلُّ هَادٍ ، وَنَبِيَا
يَتَنَاجَوْنَ : أَسْعَدُ مَيِّتٌ ؟
سَمِعُوا مَعْجَزَةً ؟ أَمْ سَمِعُوا

يَوْمَ شَكُّ وَبِلَاءٍ وَجُنُونُ
لَيْلَةَ أَحْلَكَ مِنْهُ فِي الْجَفْنُونَ
كُلُّ مَاضٍ ، وَهَذَا كُلُّ رَصِينُ
شَلَّتِ الْأَنْسُنُ تَابِي أَنْ تُبَيِّنُ
نَبَأَ كَانَ قَدِيمًا ، وَيَكُونُ ؟ !!

(٦٥) ديوانه / ٢٥٦ .

(٦٦) ديوانه / ٤٣٥ .

(٦٧) ديوانه / ٣١٧ .

وعد بعض العروضيين من الردف الواو والياء إذا كانتا مسبوقتين بفتحة كما
فى قول الراجز (٦٨) :

كنتُ إذا ما جئتُهُ من غَيْبِ
يشمُ رأسى ويشمُ ثوبى

ولست أرى شبهاً بين هذا النوع والنوع الذى سبق ذكره ، ففرق كبير بين الياء
والواو مسبوقتين بحركة من جنسهما ، وبينهما مسبوقتين بفتحة : إذ هما آئذ
مقابلان للحروف الصحيحة ، فالنوع الأول يسمى عند علماء الأصوات حركات
طويلة (واو المد ضمة طويلة ، وياء المد كسرة طويلة) أما النوع الثانى فالواو والياء
فيه «صوتان صامتان ، أو ما يسميان بالاسم (أنصاف حركات) لشبههما الواضح
بالحركات فى النطق . وهذا الكلام مبنى على أساس الخواص النطقية والوظيفية
للصوتين : فتحة + واو أو ياء ساكنة (غير متحركة) .

وهذا الذى نشعر به من ناحية النطق تؤكدُه وظيفة هذه الأصوات فى تركيب
اللغة . فكل من الفتحة والواو أو الياء فى هذا السياق وحدة مستقلة ، وتنتمى إلى
جنس معين من الأصوات ، فالوحدة الأولى وهى الفتحة تقوم بوظيفة الحركات ،
والثانية وهى الواو أو الياء تؤدى دور الأصوات الصامتة . ويظهر ذلك بوضوح فى
سلسلة التوزيع الصرفى للكلمات التى تشتمل عليها من نحو : أحواض وأبيات ، حيث
تتبع الواو والياء بحركة (وهى الفتحة الطويلة فى هذه الحالة) ، وهذه خاصة
تستحيل على الحركات أو أجزاءها فى اللغة العربية « (٦٩) .

من هذا المنطلق نرى أنه لا ضير على الشعراء إن هم بادلوا بين هذين
الحرفين فى هذه الحالة وغيرهما من الأحرف فى قصائدهم ، ولسنا نرى فى ذلك
عيبا على الإطلاق .

(٦٨) العقد الفريد / ٦ : ٢٠٤ ، وانظر : العمدة / ١ : ١٦٠ . وشرح تحفة الخليل / ٣٤٧ .

(٦٩) دراسات فى علم اللغة : القسم الأول ٧١ ، ٧٢ بتصرف يسير .

حركات القافية

وتتمثل هذه الحركات فى : المجرى - النفاذ - الحذو - الإشباع - الرسّ -

التوجيه .

١- **المجرى** : هو حركة الروى المطلق ، سواء أكانت فتحة أم ضمة أم

كسرة .

مثال الفتحة ، قول المتنبى (٧٠) :

مطرُ تزيدُ به الخدودُ مُحولاً
فى حدُّ قلبى ما حِييتُ فُلولاً
أجلى تمثُلُ فى فؤادى سُولاً
والصبرُ إلا فى نواكٍ جميلاً
وأرى قليلَ تدلُّ مملولاً

فى الخدُّ إن عَزَمَ الخليطُ رحيلاً
يا نظرةً نَفَتِ الرقَّادُ وغادرتُ
كانتُ من الكحلِّاءِ سُولى إنما
أجدُ الجفَاءَ على سواكٍ مروءةً
وأرى تدلُّكُ الكثيرَ محبِّباً

ومثال الضمة ، قول أبى العتاهية (٧١) :

والله حسبى حيثما كنتُ
وما تبدلتُ وما خنتُ
إنى إذا عَزَّأخى هنتُ

أمنتُ بالله وأيقنتُ
كم من أخٍ لى خائننى ودُّهُ
الحمدُ لله على صنْعِهِ

ومثال الكسرة ، قول جميل (٧٢) :

جرى الدمعُ من عينى بثينةً بالكحل
ولكنُ طلابيها لما فات من عقلى
ويا ويحُ أهلى ما أصيبَ به أهلى

إذا ما تراجعنا الذى كان بيننا
ولو تركتُ عقلى معى ما طلبتُها
فيا ويحُ نفسى حسبُ نفسى الذى بها

(٧٠) ديوانه / ١٤٤ .

(٧١) ديوانه / ٩٥ .

(٧٢) ديوانه / ٩٨ .

٢- **النضاد** : هو حركة هاء الوصل ، سواء أكانت فتحة أم ضمة أم كسرة .

مثال الفتحة قول أبي ماضي (٧٣) :

ليت الذي خلق الحياة جميلةً
بل ليته سلب العقول فلم يكن
لله كم تُغرى الفتى بوصالها
لم يُسدل الأستار فوق جمالها
أحدٌ يعللُ نفسهُ بمنالها
وتضنُّ حتى في الكرى بوصالها

ومثال الضمة ، قول شوقي (٧٤) :

قضى عشقاً سوى رمق
عسى إن قيل : مات هوى
فتحيا في مراقدها
إليك غداً يُقدّمه
تقول : الله يرحمه
بلفظ منك أعظمه

ومثال الكسرة ، قول أبي العتاهية (٧٥) :

أخ طالما سَرّني ذكره
وقد كنت أغدو إلى قصره
وكنت أراني غنياً به
فقد صرتُ أشجى لدى ذكره
فقد صرتُ أغدو إلى قبره
عن الناس لو مُدّ في عُمره

٣- **الحدو** : هو حركة الحرف السابق للردف .

مثل الفتحة قبل الألف في قول المتنبى (٧٦) :

قد علمَ البينُ منا البينَ أجفانا
أمّلتُ ساعةً ساروا كشفَ معصمها
تدمى ، وألفاً في ذا القلبِ أحزاننا
ليلبثَ الحيُّ دونَ السيرِ حيراننا

(٧٣) ديوانه / ٦٠٤ .

(٧٤) الشوقيات / ٢ : ١٣٩ .

(٧٥) ديوانه / ٢٠٦ .

(٧٦) ديوانه / ١٨١ .

والكسرة قبل الياء في قول أبي العتاهية (٧٧) :

كُلُّ حَى سَيَطْعَمُ الْمَوْتَ كَرَهَا ثم خَلْفَ الْمَمَاتِ يَوْمَ فُظِيْعُ

والضمة قبل الواو في قول شوقي (٧٨) :

يقولون : يا عامٌ قد عُدتَ لى فيا ليت شعري بماذا تَعُودُ ؟

٤- الإشباع : وهو حركة الدخيل ؛ كسرة كما في قول أبي العتاهية (٧٩) :

لم يُبقِ منى حبُّها ما خلا حشاشةٌ فى كَبِيدِ نَاحِلِ
يا مَنْ رَأى قَبلى قَتِيلاً بكى من شدة الوجد على القاتِلِ

أو فتحة كما في قول العقاد (٨٠) :

وتأوهُ يَفْرِى الضلوعَ وحسرةً تنفى الهجوعَ وأدمعُ تتقاطرُ

أو ضمة كما في قول مجنون ليلي (٨١) :

على أنى لو شئتُ هاجتُ صبابتى على رسومٍ عى فيها التناطُقُ

٥- الرسّ : وهو حركة ما قبل التأسيس ، ولا بد أن تكون فتحة ، كما في

قول أبي ماضى (٨٢) :

همُ قَيِّدُونَا بالعوارف والندى وهمُ أطلقونا من عقال المفارم
فلم يبقَ فينا حاكمٌ غيرُ عادلٍ ولم يبقَ فينا عادلٌ غيرُ حاكمٍ

٦- التوجيه : وهو حركة ما قبل الروى المقيد . كما في قول الشابي (٨٣) :

كم سمعتُ الليلَ والليلُ اختفى فى ضباب الفجر كالطير الأصم
يسكبُ الحبُّ بالحنان الوفا باكسيا بالدمع من جفن الألم

(٧٧) ديوانه / ٢٥٧ .

(٧٨) الشوقيات / ٢ : ٣٠ .

(٧٩) ديوانه / ٢٨٦ .

(٨٠) ديوانه / ٢٠٨ .

(٨١) الأغاني / ٢ : ٦١ .

(٨٢) ديوانه / ٦٦١ .

(٨٣) ديوانه / ٥٠٣ .

عيوب القافية

وتتمثل العيوب فى : الإيطاء - التضمين - الإقواء - الإصراف - الإكفاء -
الإجازة - السناد ، ويشمل : سناد الردف - سناد التأسيس - سناد الإشباع - سناد
الحدو - سناد التوجيه .

وسنتناول كل عيب على حدة .

أولا : الإيطاء :

وهو إعادة كلمة الروى لفظا ومعنى دون أن يفصل بين الكلمتين المكررتين
سبعة أبيات فأكثر ، وهو الحد الأدنى من عدد الأبيات لما يمكن أن يطلق عليه اسم
قصيدة ، بشرط ألا يكون تكرار الكلمة بلفظها ومعناها لغرض بلاغى (٨٤) .

وهذا يعنى أن تكرار كلمة مع تعدد المعنى الذى تشير إليه ، كأن تكون من
المشترك اللفظى مثلا ، لا يؤثر فى القافية ، ولا يعد عيبا . ومن هذا النمط قول
أبى نواس (٨٥) :

أَسْلَمْتَنِي يَا جَعْفَرُ بْنُ أَبِي الْفَضْلِ	فَمَنْ لِي إِذَا أَسْلَمْتَنِي يَا أَبَا الْفَضْلِ ؟
وَأَيُّ فِتْيٍ فِي النَّاسِ أَرْجُو مَقَامَهُ	إِذَا أَنْتَ لَمْ تَفْعَلْ وَأَنْتَ أَخُو الْفَضْلِ
فَقُلْ لِأَبِي الْعَبَّاسِ إِنْ كُنْتُ مُذْنِبًا	فَأَنْتَ أَحَقُّ النَّاسِ بِالْأَخْذِ بِالْفَضْلِ
وَلَا تَجْحَدُوا بِي وَدُّ عَشْرِينَ حِجَّةً	وَلَا تُفْسِدُوا مَا كَانَ مِنْكُمْ مِنَ الْفَضْلِ

فالفضل فى البيت الأول مقصود به الكرم ، وفى البيت الثانى مقصود به
الفضل بن الربيع أخو جعفر : الممدوح ، وفى الثالث مقصود به السماحة ، وفى

(٨٤) انظر : العقد الفريد / ٦ : ٣١٥ ، والعمدة / ١ : ١٧٠ ، وحاشية الدمنهورى / ٩٤ ، ٩٥ .

(٨٥) ديوانه / ٤٦١ .

الرابع ضد النقص (٨٦) . وإن كنت أعترف أن كثرة التكرار قد أكسبت الأبيات الأربعة من الثقل ما لا يتحمل ، وأظهرت ما فيها من تكلف أبعد ما يكون عن طبيعة الشعر وسماحته .

ومما نسبه صاحب الأغاني إلى من يُسمى فرُّوح الرِّفَاء الطلحي (٨٧) :

يا أطيّبَ الناس ريقًا غير مختَبِرٍ	إلا شهادةَ أطرافِ المساويك
قد زُرْتِنَا زُورَةً في الدهرِ واحدَةً	ثنى ولا تجعل عليها بَيْضَةَ الديك
ما نلتُ منك سوى شيءٍ أُسْرِبُهُ	ولست أبصر شيئًا من مساويك
قالت : ملكتُ ولم تملكُ فقلت لها :	ما كلُّ مالكةٍ تُزري بمملوك

فالمساويك جمع مساواك ، ومساويك مخففة من مساوئك ، فالمعنيان مختلفان .

وفى مقطع من قصيدة (قالت الأرض) يقول أدونيس (٨٨) :

كُلُّهَا في دمي ترابا وأجوا	ء ، وزهرا وصببية وصببايا
سُوِّيتُ من رحابها الخضرا جفا	نى وقُدَّتْ جوانحي ويدايا
أنا إن ميتًا لا أموتُ فقد ركَ (م)	زُتْ في جبهة البقاء خطايا
ربما عشتُ في مزاميرها لحن	نَا وغلغلتُ في ذراها عشايا
كُلُّهَا في دمي وكُلِّيَ فييها	صببيةً يعبدونها وصببايا

فتكرار نهاية البيت الأول من المقطع في البيت الأخير خاضع - على أرى - لغرض بلاغي يرمى إليه الشاعر ، ومن ثم لا يعد خطأ ، لأنه عمد عمدًا إلى أن تكون بداية المقطع ونهايته على وتيرة واحدة .

(٨٦) حاشية المحقق .

(٨٧) الأغاني / ١٥ : ٥٤ .

(٨٨) الآثار الكاملة / ١٧٨ .

ومن نماذج الإيطاء قول تميم بن مقبل العامري (٨٩) :

أوكاهت زازر دُينِي تداولهُ
أيدى الرجال فزادوا مَسَّهُ لينا
نازعتُ ألبابها لُبِي بمختزنِ
من الأحاديث حتى ازددن لي لينا

ومما نسب إلى الحلاج قوله (٩٠) :

كم دمة فيك لي ما كنت أُجربها
وليلة لست أفنى فيك أفنيها
لم أسلم النفس للأسقام تتلفها
إلا لعلمي بأن الوصل يحييها
ونظرة منك يا سؤلى ويا أملى
أشهى إلى من الدنيا وما فيها
نفس المحب على الآلام صابرة
لعل مسقمها يوما يداويها
الله يعلم ما فى النفس جارحة
إلا وذكرك فيها قبل ما فيها
ولا تنفست إلا كنت فى نفسى
تجرى بك الروح منى فى مجاريها
إن كنت أضمرت غدرًا أو هممتُ به
يوما ، فلا بلغت روحى أمانها
أو كانت العين مذ فارقتم نظرتُ
شيئا سواكم فخانتها أمانها
أو كانت النفس تدعونى إلى سكنِ
سواك فاحتكمتُ فيها أعاديها
حاشا فانت محلُّ النور من بصرى
تجرى بك النفس منها فى مجاريها

فالقصيدة من عشرة أبيات ، حدث الإيطاء فيها ثلاث مرات بين البيتين :

الثالث والخامس (ما فيها) ، والبيتين : السادس والأخير (مجاريها) ، والبيتين :
السابع والثامن (أمانها) .

ثانيا : التضمين :

هو أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها (٩١) ، أو هو ألا تكون
القافية مستغنية عن البيت الذى يليها (٩٢) ، وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت

(٨٩) جمهرة أشعار العرب / ٣٠٩ .

(٩٠) ديوانه / ٩٣ ، وقال المحقق لعلها لشبابة بن الوليد العذرى من رجال القرن الثانى الهجرى .

(٩١) العمدة / ١ : ١٧١ .

(٩٢) العقد الفريد / ٦ : ٣١٥ .

الثانى بعيدة من القافية كان أقل عيباً (٩٣) ، كما فى قول قيس بن ذريح (٩٤) :

إذا أفْتَلَّتْ مِنْكَ النوى ذا مودة حبيبا بتصداعٍ من البَيْنِ ذى شعْبِ
أذاقتك مرَّ العيش أو مُتَّ حَسْرَةً كما مات مسقى الضيَّاحِ على ألبِ

وقوله أيضاً (٩٥) :

حتى إذا نطقوا وأذنَ فيهمُ داعى الشتات برحلة وتفرُّقِ
خلت الديارُ فزُرَّتْها وكاننى ذو حَيَّةٍ من سُمَّها لم يغرُقِ

فجواب شرط (إذا) الواقعة فى البيت الأول من كلا النصين يقع فى بداية البيت الثانى ، ومثل هذا النوع غير ملوم عند العروضيين ، ولذا كان شاهدهم الذى يجسد هذا العيب ما نسب إلى النابغة من قوله :

وهمُ وردوا الجفازَ على تميم وهم أصحَّابُ يوم عكاظَ إنى
شهدت لهم مواطنَ صالحاتِ تنبئهم بودُ الصدرِ منى

حيث وقعت قافية البيت الأول (إنى) وجاء خبر (إن) فى البيت الثانى .

ولكن ابن رشيق قال : « وليس منه قول متمم بن نويرة :

لعمري ، وما دهرى بتأبين هالكِ ولا جزعا مما أصاب فأوجعا
لقد كفنَّ المنهالُ تحت رداءه فتى غيرَ مِبْطَانِ العشيَّاتِ أروعا

وربما حالت بين بيتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر فى المعانى ، ولا يضره ذلك إذا أجاد « (٩٦) .

(٩٣) العمدة / ١ : ١٧١ .

(٩٤) مجالس ثعلب / ١ : ٢٨٦ .

(٩٥) السابق / ٢٨٨ .

(٩٦) العمدة / ١ : ١٧٢ .

ومفتاح الحكم على التضمين حقا كما من في قول ابن رشيقي : « ولا يضره ذلك إذا أجاد » ، فليس عيبا أن تكون الأبيات آخذا بعضها بحُجَزٍ بعض ما دام التعبير متمسما بالجودة بعيداً عن التكلف والتعقيد اللفظي .

ثالثا: الإقواء :

هو اختلاف المجرى (حركة حرف الروي) بكسر وضم ، كما في قول ابن ميادة (٩٧) :

أَتَانَا عَامَ سَارَ بَنُو كِلَابٍ	حَرَامِيُّونَ لَيْسَ لَهُمْ حَرَامٌ
كَأَنَّ بِيوتَهُمْ شَجَرٌ صَفَارٌ	بِقِيَعَانِ تَقِيلُ بِهَا النِّعَامُ
حَرَامِيُّونَ لَا يُقْرُونَ ضِيْفَا	وَلَا يَدْرُونَ مَا خُلِقَ الْكِرَامُ

فَرَوِيُّ الْبَيْتَيْنِ الْأُولَيْنِ مَرْفُوعٌ ، عَلَى حِينِ رَوِيُّ الْبَيْتِ الثَّلَاثِ - مِنَ النَّاحِيَةِ النَّحْوِيَّةِ - مَجْرُورٌ .

ومن قول ابن ميادة أيضاً (٩٨) :

أَلَيْسَ غَلَامٌ بَيْنَ كَسْرِي وَظَالِمٍ	بِأَكْرَمٍ مَن نِيَطَتْ عَلَيْهِ التَّمَائِمُ
لَوْ أَنَّ جَمِيعَ النَّاسِ كَانُوا بِتَلْعَةٍ	وَجِئْتُ بِجَدِي ظَالِمٍ وَابْنِ ظَالِمٍ
لِظَلَّتْ رِقَابُ النَّاسِ خَاضِعَةً لَنَا	سَجُودًا عَلَى أَقْدَامِنَا بِالْجَمَائِمِ

فَقَافِيَةُ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ مَرْفُوعَةٌ ، وَقَافِيَةُ الْبَيْتَيْنِ التَّالِيَيْنِ مَجْرُورَةٌ .

ومن شعر ابن أبي خزيمة قوله (٩٩) :

أَلَا زَعَمْتُ عَفْرَاءُ بِالشَّامِ أَنْتِي	غَلَامٌ جَوَارٍ لَا غَلَامٌ حُرُوبٍ
---	-------------------------------------

(٩٧) الأغاني / ٢ : ٣٣٩ .

(٩٨) السابق / ٢٦٧ .

(٩٩) البيان والتبيين / ١ : ١٠١ .

وانى بأطراف القنا للعبوب
ولوثة أم رابيتى لأديب

وانى لأهدى بالأوانس كالدُمى
وانى على ما كان من عنجهيتى

فقافية البيت الأول مجرورة ، وقافية البيتين التاليين مرفوعة .

وفى قول عبد الله بن الزبير (١٠٠) :

يُمَشُّونَ فى الدارات مَشَى الأرامِلِ
وغيرُ السلامِ بالسلامِ يحاولُ
إذا استَدَّ حتى يُدركَ الدَّينَ قَابلُ
يحاولُهُ قبلَ اشتغالِ الشواغلِ

أرِحْنى من اللاتى إذا حلَّ دينهم
إذا دخلوا قالوا : السلامُ عليكمُ
ألينُ إذا اشتدَّ الغريمُ وألتوى
عرضتُ على (زيد) لياخذَ بعضَ ما

وردت قافية البيتين : الأول والرابع مجرورة ، وقافية : البيتين الثانى والثالث

مرفوعة ، وقد يكون ذلك مما أطلق عليه ابن رشيق اسم (القواديسى) (١٠١) .

رابعاً : الإصراف :

هو اختلاف المجرى بفتح وغيره (١٠٢) .

مثال الفتح مع الضم قول الشاعر :

أتمنعنى على يحيى البكاء
وفى قلبى على يحيى البلاء

أريتك إن منعتَ كلامَ يحيى
ففى طرفى على يحيى بكاءً

ومثال الفتح مع الكسر قول الشاعر :

مَنِحَتَّه فمَجَلَّتْ الأداء
رماك الله من شاةٍ بداء

ألم ترنى رددتُ على ابن ليلى
وقلبت لشاتهٍ لَمَّا أتتنا

(١٠٠) الأغانى / ١٤ : ٢٤١ ، وانظر : نماذج أخرى فى ج٦ ص ١٤٠ ، ج ١٧ ص ٢٠٧ ، ج ٢٢ ص ١٤٤ .

(١٠١) راجع العمدة / ١ : ١٧٨ .

(١٠٢) متن الكافى / ٩٧ ، ٩٨ .

وليس من الإصراف ما استشهد به الزميل الدكتور محمد الطويل من قول

جرير :

عـرـيـنُ مـن عـرـيـنـةَ لـيـس مـنـا بـرئـتُ إـلـى عـرـيـنـةَ مـن عـرـيـنِ
عـرـفـنـا جـعـفـرأ وبنـى أبـيـه وآنـكـرنا زعـانـفأ آخـرـيـنِ

حيث أورد (آخرينا) مفتوحة النون وعد ذلك إصرافا (١٠٣) مع أن من بين القواعد المعروفة في النحو جواز كسر نون جمع المذكر السالم والملحق به للضرورة الشعرية ، وشاهد النحاة على ذلك قول جرير السابق ، وقول سحيم بن وثيل الرياحي (١٠٤) ، أو جرير أيضاً (١٠٥) :

أكلُ الدهر حلُّ وارتحلُّ الـ أما يُبقي على ولا يقيني
وماذا تبتغي الشعراء مني وقد جاوزتُ حدَّ الأربعين ؟

ومصطلح (الإقواء) أشهر من (الإصراف) ، وغالبا ما يطلق المصطلح

الأول على كلا العيبين .

وافترض وجود العيبين السابقين مبنى على أن كلمة الروى تقرأ على حسب ما تقضى به قواعد النحو ، من رفع ونصب وجر ، بقطع النظر عن حركة روى القصيدة . وهناك رأى آخر يرى أن الشاعر يراعى حركة القافية ومن ثم تكون الحركة المفروضة نحويًا مقدرة ، وعدّ من جملة المواضع التي يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية وقد ذهب مذهباً قريباً من الثانى أستاذنا المرحوم الدكتور أنيس حين قال : « وعندي أنه لو صحت مثل هذه الروايات يجب أن تُعد خطأ نحويًا لا خطأ شعريًا ! فالشاعر صاحب الأذن الموسيقية والحريص على موسيقى القافية لا يعقل أن يزل في مثل هذا الخطأ الواضح الذي يدركه حتى

(١٠٣) في موسيقى الشعر العربى : قضايا ومناقشات / ١٤٤ ، وانظر : شرح ديوان جرير / ٥٧٧

وفيه (وبنى عبید) موقع (وبنى أبيه) .

(١٠٤) حاشية الصبان على الأشموني / ١ : ٨٩ .

(١٠٥) شرح ديوان جرير / ٥٧٧ ، وزوى الأبيات السبعة مجرور .

المبتدئون فى قول الشعر ، بله النابغة وأمثلة من شعراء فحول . والذى أرجحه أن النابغة قد نطق بالبـيت :

زعم البـوارحُ أن رحلتنا غـداً وبيذاك خـبـرنا الغراب الأسود

وكسر الدال فيه لينسجم هذا النطق مع باقى أبيات القصيدة من الناحية الموسيقية ، تلك التى يعنى بها الشاعر ويراعىها مراعاة تامة . كذلك لا بد أن حسان بن ثابت قد نطق بيته هكذا :

كانهم قـصبٌ جـوفٌ أسافلُه مثقّبٌ نفختُ فيه الأعاصير

وبذلك يكون الشاعر قد أخطأ فى قواعد النحو ، لا فى الموسيقى الشعرية وهو ما يمكن تصويره « (١٠٦) .

وقد اعتنق الرأى الأول وهو أن كلمة الروى كانت تقرأ على حسب ما يقتضيه النحو لا ما تقتضيه موسيقى الشعر صديقنا الدكتور محمد الطويل ، وساق أمثلة كثيرة لهذه الظاهرة قائلاً إن الذهاب « إلى أن الإقواء عيب نحوى ، وأن الأبيات التى وقع فيها كانت تتشد على المجرى الأسمى للقصيدة دون رعاية للنحو ، يحمل فى طياته اتهاماً للرواة واللغويين الذين نقلوا إلينا هذه الأبيات وطعنا فى حفظهم وشكا فى وثافتهم ، مع أنهم جميعاً قد نقلوا هذه الأبيات مع النص على أن بها الإقواء ، وأنها كانت تقرأ وفق ما يقتضيه النحو لا الموسيقى وإلا لوضعوا لها اسماً آخر كاللحن مثلاً » (١٠٧) :

وهناك رأى ثالث يرى أن العرب ربما كانوا ينطقون القوافى مسكّنةً . قال الأخفش : « وينشدون :

أهدموا بيـتـك لا أبـاك

وحسبـوا أنك لا أخـاك

وأنا أمـشى الدؤلى حـوالـك

(١٠٦) موسيقى الشعر / ٢٦١ ، ٢٦٢ ، وانظر : ٢٨٧ ، ٢٨٨ .

(١٠٧) فى موسيقى الشعر العربى : قضايا ومناقشات / ١٤٠ ومصادرهما .

فلا يلحقون الألف ، وهذا لا يكون إلا مطلقا ، إلا أنهم يريدون الوقف . وقال هؤلاء :

بشَبَانِ يرون القتلَ مجداً وشيبَ في الحروبِ مُجَرَّيْنِ
يسكن بغير ألف ؛ لأن هذا لا يدخله تتوين بوجه من الوجوه .. إلخ « (١٠٨) .

وقال أبو العلاء المعرى : « وقد جاءتْ أشياءُ في الشعر القديم بعضها منصوبٌ وبعضها مرفوعٌ أو مخفوض ، وإنما يُحمل ذلك على الوقف ؛ لأنه يبعد أن يقول عربى فصيح له علم بالشعر :

ألم تغتمض عيناك ليلة أرمدا وبت كما بات السليم مسهدا
فيجىء بالألف ، ثم يجىء ببيت مرفوع أو مخفوض ، إذ كانت الألف منافية للواو والياء . وإذا حُكم بالوقف على القافية فلا فرق بين الحركات الثلاث « (١٠٩) .

وإنى لأميل ميل أصحاب الرأي القائل بأن الإقواء عيبٌ نحوى لا عروضى وأن الشاعر كان يراعى موسيقى الشعر التى هى أوضح فى أذنيه من حركات النحو ، يؤيدنى فى ذلك ما رواه ثعلب فى مجالسه : « وأنشد للفرزدق :

يا أيها المشتكى عكلاً وما جرمت إلى القبائل من قتل وإبأس
إنا كذاك إذا كانت همرجة نسبى ونقتل حتى يسلم الناس

قال : قلت له : لم قلت : (من قتل وإبأس) ، فقال : ويحك فكيف أصنع وقد قلت : (حتى يسلم الناس) ، قال : قلت له : فبم رفعته ؟ قال : بما يسوءك وينوءك « (١١٠) .

أليس قول الفرزدق : فكيف أصنع وقد قلت : حتى يسلم الناس ؟ دليلاً واضحاً على أن الشاعر يراعى حركة حرف الروى بصرف النظر عما تقتضيه قواعد النحو ؟!!

(١٠٨) راجع : القوافى للأخفش / ٩٢ - ٩٤ ، ١٠٧ ، ١٠٨ .

(١٠٩) اللزوميات / ١ : ١٩ .

(١١٠) مجالس ثعلب / ١ : ٤٩ ، ٥٠ ، والبيتان - كما أشار المحقق - ليسا فى ديوان الفرزدق .

ولا ننسى أن نشير أيضاً إلى وجهة الرأي الثالث الذى يمكن أن يحل كثيراً من المواقف التى وقعت فيها أمثال هذه الظاهرة . فمن المعقول جداً أن يكون الحارث بن حلزة قد نطق معلقته بسكون حرف الروى فقال :

أذنتنا ببينها أسماءُ رُبُّ ثاوٍ يَمَلُّ منه الثَّـواءُ
ثم قال :

فملكنا بذلك الناسَ حتى مَلَكَ المنذرُ بِنُ ماءِ السَّماءِ
كما أن الشاعر نطق بتسكين الروى فى قوله :

أريتك إن منعتَ كلامَ يحيى أتمنعُنى على يحيى البكاءُ
ففى طرفى على يحيى بكاءُ وفى قلبى على يحيى البلاءُ

أليست موسيقى هذين البيتين - بتسكين حرف الروى - مماثلة لما رواه ابن القطاع عن الزجاج من قول العلاء بن المنهال الغنوى فى شريك بن عبد الله القاضى ، قاضى الكوفة (١١١) :

فليت أبا شريك كان حياً فيقصر حين يُبصره شريكُ
ويتـرك من تدرُّه علينا إذ قلنا له : هذا أبوك

فجاء الضرب على (فعولٌ) ١١٥

ولو قمنا بتطبيق أى من الرأيين السابقين على جل النماذج التى سبقت لظاهرتى الإقواء والإصراف لأحسنا مدى صواب نظرة أصحابهما .

أما قضية الرواية والرواة فأمر من الصعب القول فيه برأى ، فما أكثر الروايات التى غيرت تأييداً لرأى ، أو إثباتاً لقضية ، وفى هذا المجال يُعقل أن يروى الرواة الأبيات على حسب ما تقضى به قواعد النحو ، فتظهر فيها ظاهرتا الإقواء والإصراف اللتان وضحتهما الرواية ، ولم تكونا موجودتين فى إنشاد الشاعر شعره!!

(١١١) البارع / ١٢٨ .

وقد يحتد الدكتور الطويل محتجا بقول عمران بن حطان :

الحمد لله الذي يعفويشتد انتقامه
وكانك مجزأة بن ثو ركان أشجع من أسامه

فهل كان الشاعر يقول : كان أشجع من أسامه بضم الميم ؟

وفى قول عمرو بن قميئة :

قد سألتني بنت عمرو عن الـ أرض التي تُنكرُ أعلامها
لما رأت سأتيدما استعبرتُ لله ذرُّ اليوم من لامها
تذكرت أرضاً بها أهلها أخوالها فيها وأعمامها

هل كان الشاعر يقول : أعلامها - لامها - أعمامها ؟

ولا أرى فيما ذكر مأزقا ؛ فالبيت الأول من بيتي عمران قافيته (ويشتد انتقامه) بفتح الميم ، وفاعل (يشتد) ضمير مستتر ، و (انتقامه) منصوب على التمييز على الرغم من تعريفه ، على حد (وطبت النفس) ، وبذا تتفق مع (أسامة) قافية البيت الثاني .

أما قول عمرو بن قميئة ، فأعلامها مفعول به منصوب ، و (لامها) مبنى على الفتح ، و (أخوالها وأعمامها) بدل منصوب من (أرضا) ، ولا مشكلة في الأبيات بهذه التخريجات .

خامسا : الإكفاء :

وهو اختلاف الروى بحروف متقاربة المخارج (١١٢) كقوله :

قُبِّحت من سالفةٍ ومن صدغُ
كانها كُشْيئة ضب في صقغُ

(١١٢) انظر : متن الكافي بحاشية الدمنهورى / ٩٨ ، وكتاب الكافي للتبريزى / ١٦١ ، والعمدة / ١٦٦ : ١ .

وقول الآخر :

بناتُ وطءٍ على خدِّ الليلِ
لا يشتكين عملاً ما أنقين

وقول الثالث :

بنى إن البـرْشـيء هـيـنُ
المنطقُ اللينُ والطُعْمُ

سادسا : الإجازة :

وهي اختلاف الرويِّ بحروف متباعدة المخارج (١١٣) ، كقوله :

ألا هل ترى إن لم تكن أمُّ مالكِ بملكِ يدي أن الكفاءَ قليلُ
رأى من خليله جفاءً وغلظة إذا قام يبتاعُ القلوصَ ذميمُ

وقول الآخر :

إن بنى الأبراد أخـوالُ أبى
وإن عندي إن ركبتُ مسـحـلـى
سمُّ ذراريحِ رطابٍ وخـشـى

سابعا : السناد :

وهو اختلاف ما يراعى قبل الروي من حروف وحركات . وهو أنواع : سناد الردف - سناد الحدو - سناد التأسيس - سناد الإشباع - سناد التوجيه .

١ - **سناد الردف** : وهو أن يرد بيت مردوف في قصيدة أبياتها غير

مردوفة أو العكس (١١٤) كقول الشاعر :

(١١٣) متن الكافي / ٩٨ ، والكافي للتبريزي / ١٦٧ .

(١١٤) متن الكافي / ٩٩ .

إذا كنت في حاجة مُرسلاً
وإن بابُ أمرِ عليك التَّوى
فأرسل حكيماً ولا تُوصيه
فشاورُ لبيبا ولا تُعصيه

وجعل منه الخطيب التبريزي قول الشاعر (١١٥) :

ندمت ندامةً لو أن نضسى
تبين لي سفاهُ الرأى فيها
تطاوعنى إذن لبتكتُ خمسى
لعمرُ الله حين كسرتُ قوسى

كما جعل منه صاحب العقد الفريد قول الآخر (١١٦) :

وبالطَّوف بالأخيار ما اصطحابه
فراقُ حبيبٍ وانتهاءً عن الهوى
وما المرءُ إلا بالتقلبِ والطَّوفِ
فلا تعذلىنى قد بدا لك ما أخفى

٢- **سناد الحدو** : وعرفه ابن عبد ربه بأنه : اختلاف الحرف الذى قبل

الردف بالفتح والكسر نحو قول الشاعر (١١٧) :

الم تر أن تغلباً أهلُ عـزْ
شـرينا من دمـاء بنى تمـيم
جبالُ معاقلٍ ما يـرتقينا
بأطراف القنا حـتى روينـا

ومنه قول عمرو بن كلثوم فى معلقته (١١٨) :

كان مُتُونهنَّ متونُ عُـدْرِ
وتحمـلنا غـداةَ الروعِ جـردُ
تصفقها الرياحُ إذا جـرينا
عـرفنَ لنا نقائدَ وافـتلينا

وقول الوليد بن يزيد (١١٩) :

أرانى قد تصابيت
ولو يتـركنى الحـبُّ
وقـد كنت تناهيتُ
لقـد صـمتُ وصليتُ

(١١٥) الكافى / ١٦٥ .

(١١٦) العقد / ٦ : ٣١٣ .

(١١٧) السابق .

(١١٨) جمهرة أشعار العرب / ٣٠٩ .

(١١٩) الأغانى / ٧ : ٣٣ .

إذا شئتُ تصبَّرتُ ولا أصبرُ إن شئتُ
ولا والله لا يصبرُ
سليماً ليس لي صبرُ
فقبلتُك ألفين

ف (شيت) مع (الحوت) و (جيت) جائز كما سبق أن ذكرنا في الردف
أكن (تناهيت) و (صليت) و (حيت) لا تستقيم معها .

وبناء على ما سبق أن انتهينا إليه من عدم الاعتداد بالواو والياء المسبوقتين
بفتحة ردفا ، والتعامل معهما على اعتبارهما حرفين صحيحين ، يمكننا أن نرفض
أن يعد من سناد الردف قول الشاعر (١٢٠) :

ندمت ندامة لو أن نفسى تطاوعنى إذن لبكت خمسى
تبين لى سفاه الرأى منى لعمر الله حين كسرت قوسى

وقول الآخر :

وبالطوف بالأخيار ما اصطحبا به وما المرء إلا بالتقلب والطوف
فراق حبيب وانتهاء عن الهوى فلا تعذلىنى قد بدا لك ما أخفى

لأننا لا نعدّ في أمثال ذلك ردفا على الإطلاق ، إذ الواو حرف صحيح مقابل
للميم في البيتين الأولين ، وللحاء في البيتين التاليين .

ولا نرى بناء على ذلك ضرورةً لذكر ما يسمى بسناد الحدو ، إذ إن اختلاف
حركة الحرف السابق للردف بالفتحة وغيرها سينتج عنه بالضرورة تغير طبيعة
الحرف حتى لو كان كلا الحرفين واوا أو ياء ، فسرّ السناد في معلقة عمرو بن كلثوم
ليس كون الحركة السابقة للياء في أحد البيتين المقتبسين فتحة وفي الآخر كسرة ،
ولكن لأن البيت الأول (إذا جرينا) غير مُردّفٍ بالمرّة ، وقد وقع في قصيدة مُردّفةً ،

(١٢٠) راجع : الدر النضيد / ٤٠٥ حيث قال : « وربما جاء في بعض أشعار العرب الواو والياء
كسائر الحروف الصحيحة » وقدم النموذجين المذكورين دليلاً على ذلك .

وهو نفس ما حدث فى أبيات الوليد بن يزيد ، فالقوافى (تتاهيتُ - صليتُ - حييتُ) غير مُردّفة - من وجهة نظرنا - على حين جاءت القوافى الباقية (شيت - الحوت - جيت) مُردّفةً ، وهذا سرُّ السناد .

الردف - إذن - حرف مد يسبق الروى ، فإذا جاء مع حرف المد حرف آخر صحيح ، أو وقعت الألف مع أى من الحرفين : الواو أو الياء فهذا هو سناد الردف ، ولا مجال إذن لما يسمى بسناد الحدو .

بناء على هذا الرأى نعتقد أنه لا مجال لعيب الشعراء : نزار قبانى فى قوله :

يا توبتى وهواك يأكلنى
مُرى بجوع بيادى كرما
صعبُ بأن تتجاهلى شوقى
وتقطرى سحبا على أفقى

وقوله فى قصيدة أخرى :

أفكر لولاك لو لم
لو أن اشقرا صبا
يبخ من عبيرك غيب
س لم ينزع فيه هدب

وقول محمود حسن إسماعيل :

لا يحب العطرا إلا
وتلاشى فوق كفى
إن رمى البستان زهره
ه فلا ينفخ غيره

وقول الحسانى عبد الله :

ها هنا عين ترى خا
تتمنى لو تملت
شعة عودك غضا
حسنه معنى وروضا

وقوله بعد ذلك فى القصيدة نفسها :

أنت إن أرضاك أن أ
ها هنا عين تناجى
ترتجى من يتلقى
اسمعى منها ولكن
عين تزنى كنت حوضا
منك إنسانا ونبضا
من حبس العطف فىضا
حدثيها أنت أيضا

كما ذهب إلى ذلك الزميل الدكتور محمد الطويل . بل إن التجنى ذهب به إلى
رمى محمود حسن إسماعيل بالقصور فى قوله :

لم يسمع النوح لمخنوقةٍ تشكو إلى الدهر أسى قيده
حياته فيها ولكنها عَقَّ الهوى حرصاً على عَوْدِهِ

قائلاً : « وقال العروضيون إنه لا يجوز الجمع بين المد واللين ردفين ، ولكن
شاعرنا محمود حسن إسماعيل جمع بينهما .. والعجيب أن بين هذين البيتين بيتا
بلا ردف . راجعه فى الصفحة المذكورة - يقصد صفحة ٧٧ من الطبعة الثانية سنة
١٩٦٧ » (١٢١) .

وقد وهم الزميل الكريم فى أمرين :

أولهما : نطق (عَوْدِهِ) بضم العين ، ولو نطقها بفتحها - كما هو المراد
وكما يقتضى السياق - (عَوْدِهِ) لما كان هناك مأخذ .

ثانيهما : قوله : والعجيب أن بين هذين البيتين بيتا بلاردف ، والحق أن
بين هذين البيتين تسعة أبيات لا بيتاً واحداً .

والشاعر مدرك تماماً لما سبق أن وضحناه من فرق بين الواو والياء
المسبوقتين بفتحة وأنهما من قبيل الصحيح . فالقصيدة (القيثاره الحزينة) بدأت
بسته أبيات مُرَدِّفَةٌ ، زاوج فى الردف بين الواو والياء لكنه لم يخلط ، ثم انتقل بعد
ذلك إلى بقية أبيات القصيدة فلم يستخدم مرة واحدة مع الأحرف الصحيحة واوا أو
ياء مسبوقتين بحركة مماثلة ، وإنما استخدمهما مسبوقتين بفتحة ، أى معادلتين
للأحرف الصحيحة .

ولم يقف تجنى الزميل الكريم عند هذا الحد فقال : « إن هاء التأنيث - التى
تلحق الأسماء ، وتنطق هاء إذا سكنت ، وتاء إذا حُرِكت ؛ كمسلمة وفاطمة - قال

(١٢١) فى موسيقى الشعر العربى : قضايا ومناقشات / ١٤٦ ، ١٤٧ وهوامشها ؛ وأغانى الكوخ /

العلماء : إنها لا تصلح رويًا ، وعلى الشاعر أن يلتزم حرفًا قبلها ليكون الروى ...
وهذا من أبجديات المعارف العروضية ، ولكننا مع هذا وجدنا محمود حسن
إسماعيل للأسف يقع فى هذا الخلط ، ويجعل هذه الهاء رويًا ... يقول :

تلك الطيور الغر لما رنا وطير النجوى لها نغمة
حبات نور ضافيات السنأ جُوهرها الله له سبحة
وقال : يا هتأاف إنى هنا أسمعها منك منى عفة (١٢٢)

وقد رجعت إلى ديوان الشاعر فى الطبعة التى رجع إليها زميلنا ، فوجدت
الأبيات مشكلة بتاء مفتوحة منونة : (نغمة - سبحة - عفة) .

والفتحتان واضحتان على كل قافية ، والضرب (فاعلن) من السريع ، وهذا
يعنى أن الزميل تسرع فى قراءة الأبيات ليتسنى له الحكم على الشاعر بالخلط ،
وغيره من الأحكام المتسرفة !! لكن الحق معه دونما شك فى عيب بيتيه اللذين
يقول فيهما (١٢٣) :

بعد الضنى الكاوى وما مزقتُ من كبد المفتون أهدابها
وافيتُّها ظمآن فى لهفةٍ فأوصدتُ دونى محاريبها

٣ - سناد التأسيس : والمقصود به ورود قافية مؤسسة مع قافية غير
مؤسسة كقول مجنون بنى عامر (١٢٤) :

فإن كان فيكم بعل ليلى فإننى وذى العرش قد قبلتُ فاها ثمانيا
وأشهد عند الله أنى رأيتُها وعشرون منها إصبعًا من ورائيا
أليس من البلوى التى لا شوى لها (١٢٥) بأن زُوجتُ ليلى وما بُذلتُ ليا

(١٢٢) السابق / ١٤٧ ، وأغانى الكوخ / ١٦٨ .

(١٢٣) أغانى الكوخ / ٨٢ .

(١٢٤) الأغانى / ٢ : ٧٥ .

(١٢٥) لا شوى لها : لا بقيا لها ، أى : فى منتهى الشدة . حاشية المحقق .

ومن ذلك أيضاً قول أبي القاسم الشابي (١٢٦) :

بالأمس يعانقها فرحاً
واليوم يسايرها شبحاً
يتلو في الغاب مراثيه
ويماشي الناس وما أحد
ويضاجعها فتوسده
أضناه الحزن ونكده
وجدوع السُّرور وتسانده
منهم يشجيه تفرده

وقول الشاعر محمد السيد رسلان (١٢٧) :

بكل اعزاز أنا الأزهرى
أعيش بهدى السماء الكريم
أنير الدياجى لقوم حيارى
نقى الضمير ، نظيف الشعار
أسير على سنة الأولين
سليل الكرام وليد الهداة
أنا قوة من صميم السماء
ولى منطلق الملهم الشاعر
وأنسج من حبها مظهرى
وأسكب فى سمعهم كوثرى
عفيفاً ، بعيد عن المنكر
وأنهل من نبعها الطاهر
وريث النبىيين من غابر
تدمدم بالويل للكافر

وليس من سناد التأسيس قول ابن أذينة (١٢٨) :

لبثوا ثلاث منى بمنزل غبطة
متجاورين بغير دار إقامة
وهم على سفر لعمرك ما هم
لو قد أجد رحيلهم لم يندموا

لأن الألف فى كلمة وحرف الروى فى كلمة أخرى مضمرة ، وهذه الألف يجوز اعتبارها تأسيساً ، ويجوز عدم اعتبارها ، فالشاعر هنا لم يعتد بوجودها وسار على قافية غير مؤسسة .

(١٢٦) ديوانه / ٢٦٥ .

(١٢٧) جرح ونأى / ٩٧ .

(١٢٨) الأغانى / ١ : ٢٨٢ .

٤ - سناد الإشباع : وهو اختلاف حركة الدخيل ، الذى يفصل بين

ألف التأسيس وحرف الروى ، وهذا النوع من السناد موضع خلاف . ونذكر ما أورده ابن رشيق فى هذا الصدد إذ قال عن حركة الدخيل : « ويجوز تغييرها عند الخليل ، ولا يجوز عند أبى الحسن الأخفش ، مثال ذلك ما أنشده أبو زكريا الفراء :

نهوى الخليط وإن أقمنا بعدهم إن المقيم مكلفٌ بالسائر
إن المطى بنا يخذن ضحى غدٍ واليوم يوم لبانة وتزاور

وهو جائز غير معيب .

وأما القاضى أبو الفضل فرأيه أن حركة الدخيل ما دامت إشباعا جاز فيها التغيير بالنصب والخفض والرفع ، فإذا قيد الشعر وصار موضع الإشباع التوجيه لم يجز الفتح مع واحد منهما ، واعتل فى ذلك بحال المطلق غير المؤسس أن ما قبل رويه جائز تغييره ، فإذا قيد لم يجز الفتح فيه إلا وحده فهو سناد ، ويشارك الضم الكسر ، وهذا قول واضح البيان ظاهر البرهان ، والناس مجمعون على تغيير الدخيل حتى إن بعضهم لم يسمه لتغييره واضطرابه ، لكن عده فيما لا يلزم القافية فسكت عنه « (١٢٩) .

ولم يشأ ابن عبد ربه أن يذكر هذا النوع ضمن أنواع السناد (١٣٠) ، على حين ذكر بعض العروضيين أن الضمة مع الكسرة غير معيب ، والفتحة مع واحد منهما معيب (١٣١) .

والرأى الذى نرتضيه أن اختلاف شكل الدخيل لا يعد عيبا ، لأنه لا يؤثر على موسيقى القافية بشكل واضح ، فضلا عن وقوعه من كثرة من الشعراء نذكر منهم مجنون بنى عامر فى قوله (١٣٢) :

(١٢٩) العمدة / ١ : ١٦١ .

(١٣٠) العقد الفريد / ٦ : ٣١٣ .

(١٣١) الكافى للتبريزى / ١٦٥ ، وحاشية الدمهورى / ١٠٠ .

(١٣٢) الأغانى / ٢ : ٦١ ، وفى البيت الأول إقواء .

(١٣٣) السابق / ٧٥ .

كَأَنِّي إِذَا لَمْ أَلْقَ لَيْلَى مَعْلُقٌ
عَلَى أَنَّنِي لَوْ شِئْتُ هَاجَتْ صِبَابَتِي
لَعَمْرُكَ إِنَّ الْحَبَّ يَا أُمَّ مَالِكٍ

وقوله أيضاً (١٣٣) :

فَلَوْ كُنْتُ إِذْ أَزْمَعْتُ هَجْرِي تَرْكُتِنِي
وَلَكِنْ أَيَّامِي بِحَقِّ قَلْبِ عَنِيْزَةٍ

وقوله أيضاً (١٣٤) :

فَمَا لَكَ مَسْلُوبَ الْعِزَاءِ كَأَنَّمَا
أَجْدُكَ لَا تُنْسِيكَ لَيْلَى مَلِمْةً

وقول ابن ميادة (١٣٥) :

أَرَقْتُ لِبَرْقٍ لَا يُفْتَرُ لَامِعُهُ
أَرَقْتُ لَهُ مِنْ بَعْدِ مَا نَامَ صُحْبَتِي

وقول الأحمص (١٣٦) :

فَإِنْ لَنَا قَرِيبِي وَمَحْضُ مَوْدَةٍ
فَذَادُوا عَدُوَّ السَّلْمِ عَنْ عَقْرِ دَارِهِمْ

وقول السياب (١٣٧) :

أَكَلَّ الرَّجَالُ الْجُوفَ أَنْ يَمْلَأُوا بِهِ
فَعَادَ الْفَقِيرُ الرُّوحَ مِنْ لَيْسِ كَاسِيَا

بَسْبَبَيْنِ أَهْضُو بَيْنَ سَهْلٍ وَحَالِقٍ
عَلَى رَسْوْمٍ عَى فِيهَا التَّنَاطُقُ
بِقَلْبِ بَرَانِي اللَّهُ مِنْهُ لِلْأَصْقُ

جَمِيعَ الْقُوَى وَالْعَقْلُ مَنَى وَافِرُ
وَذِي الرَّمْثِ أَيَّامٌ جَفَاهَا التَّجَاوُرُ

تَرَى نَأَى لَيْلَى مَغْرَمَا أَنْتِ غَارِمُهُ
تَلِمُ ، وَلَا يُنْسِيكَ عَهْدَا تَقَادُمُهُ

بَشْهَبِ الرَّيِّ وَاللَّيْلُ قَدْ نَامَ هَاجِعُهُ
وَأَعْجَبَنِي إِيْمَاضُهُ وَتَتَابُعُهُ

وَمِيرَاتِ آبَاءٍ مَشَّوْا بِالْمَنَاصِلِ
وَأَرْسَوْا عَمُودَ الدِّينِ بَعْدَ تَمَائِلِ

خُوءَ الْحَشَا هَذَا الْإِلَهَ الْمَضَارِعُ
بِهِ ظَاهِرًا مَنَافِحُ حَلِّ التَّنَازُعِ

(١٣٤) السابق / ٧٩ .

(١٣٥) السابق / ٣٣٩ .

(١٣٦) الأغاني / ٩ : ٢٦٠ .

(١٣٧) ديوانه / ١ : ٣٥٤ .

وقول العقاد (١٣٨) :

وفى الناس مطوى الضلوع على الشجأ
إذا شاركوني فى هواك فما لهم
ولا مثل شجوى بين بادٍ وحاضرٍ
سرورى بما أصفيتهم وتباشرى

وقول أبى ماضى يخاطب الدستور العثمانى (١٣٩) :

نزلت على الشرقى فانحط شأنه
ففرقت حتى ليس غير مفرق
وقد كان غض الفخر غض المكارم
وخاصمت حتى ليس غير التخاصم

وقول نزار قبانى (١٤٠) :

عودى ، على ضفائر الـ
لا تتركينى ، لم يكن
غيم اللقاء القادم
لولاك هذا العالم

لكن تغيير حركة الدخيل حين يكون الروى مقيدا تؤثر بشكل واضح على
موسيقى القافية ، ولذا يلتزمها الشعراء بإحساس من فطرتهم ، كما فى قول بدر
شاكر السياب (١٤١) :

الآن طاب لك الغناء فلا تكلى يا حناجر
اليوم ينفض كل حر عن يديه دم المجازر
واليوم تنتفض القرون الغابرات من المقابر
سارت بموكبها الضحايا وهى تعثر بالخناجر
مدت من الأكفان أيديها تحيى كل نائر

٥- **سناد التوجيه** : « وهو أن يكون قبل حرف الروى المقيد فتحة مع

ضممة أو كسرة ، فإن كانت الضمة مع الكسرة لم يكن سنادا ، وإن جاءت الفتحة مع

(١٣٨) ديوانه / ٢٠٥ .

(١٣٩) ديوانه / ٦٥٩ .

(١٤٠) طفولة نهد / ١٠٧ .

(١٤١) ديوانه / ٢ : ١٢ .

إحداهما فهو سناد عند الخليل ، وكان سعيد بن مسعدة لا يراه سناداً لكثرتة فى أشعار العرب ، وذلك مثل قول امرئ القيس :

لا وأبيك ابنة العامرى م لا يدعى القوم أنى أفرز
مع قوله :

إذا ركبوا الخيلَ واستلأموا تحرقت الأرض واليوم قر، (١٤٢)
ومعنى ما سبق أن فى سناد التوجيه مذاهب :

أحدها : للأخفش ، ولا يعيب ذلك مطلقا ، لوروده بكثرة فى أشعار العرب .

ثانيها : للخليل ، ويجيز الضمة مع الكسرة ، ويمنع الفتحة مع إحداهما .

ثالثها : لكراع ، ويجيز الضمة مع الفتحة ، ولا يجيز أن تأتى الكسرة مع إحداهما .

وقد اختار رأى الأخفش كثرة من العلماء لاعتماده على المروى من أشعار العرب ، فللشاعر أن يوجه الحرف السابق للروى المقيد إلى أى جهة شاء من الحركات ، ولذا سُمى بالتوجيه (١٤٣) . ويقول حازم القرطاجانى : « ويستحسن فى القوافى المقيدة أن تكون حركة ما قبل الروى إما فتحة ملتزمة ، وإما ضمة وكسرة متعاقبتين . وقد وردت الفتحة معهما فى مقيدات شعراء الإسلام . فأما شعراء الجاهلية فيقل ذلك فى قوافى أشعارهم » (١٤٤) .

ومن النماذج التى حدثت فيها هذه الظاهرة قول عدى بن زيد (١٤٥) :

طال ذا الليلُ علينا واعتكرُ وكانى ناذرُ الصُّبحِ سَمَرُ

(١٤٢) الكافى للتبريزى / ١٦٤ ، ١٦٥ ، وانظر : العقد الفريد / ١ : ٢١٣ ، والعمدة / ١ : ١٥٤ ، ١٥٥ .

(١٤٣) انظر هذه المذاهب فى حاشية الدمنهورى / ١٠٠ ، ١٠١ ، وانظر : موسيقى الشعر العربى / ٩٢ .

(١٤٤) منهاج البلغاء / ٢٧٣ ، ٢٧٤ .

(١٤٥) الأغانى / ٢ : ١١٢ .

من نجى الهم عندي ثاويًا
وكان الليل فيه مثله

وقول حسان بن ثابت (١٤٦) :

فوق ما أعلن منه وأسِرُّ
ولقد ما ظن بالليل القصِرُّ

رُبَّ خالٍ لي لو أبصرته
عند هذا الباب إذ ساكنه

وقوله في القصيدة نفسها :

سبط المشية في اليوم الخصرُ
كلُّ وجهٍ حسنٍ النقبة حُرُّ

نحن أهل العزِّ والمجد معًا
فاسألوا عنا وعن أخبارنا

وقول نابغة بنى شيبان (١٤٧) :

غير أنكاسٍ ولا ميلٍ عُسُرُ
كلُّ قومٍ عندهم علمُ الخَبِرُ

امدح الكأسَ ومن أعملها
إنما الكأسُ ربيعٌ باكرُ

وقوله في القصيدة نفسها :

واهجُ قوما قتلونا بالعطشُ
فإذا ما غاب عنا لم نعشُ

وكان الدرُّ في أخراصها

وقول علي محمود طه (١٤٨) :

بيضُ كحلاءٍ أقرتهُ بعشُ

أقطع العميرَ عندها

فلقد فاز من رأى

غـيـرَ وآنٍ عن النظرِ

ولقد عاش من ظفرِ

وكل هؤلاء الشعراء يسировن على رأى الأخفش الذى يعتمد على المروى دونما

اعتساف ولا تمحل .

(١٤٦) السابق / ٣ : ١٥ ، ١٦ ، ١٧ .

(١٤٧) الأغاني / ٧ : ١٠٩ إلى ١١٢ .

(١٤٨) ديوانه / ٢٧٢ .

التنوع فى القوافى

لجأ الشعراء - خاصة الأندلسيين - إلى تنويع القوافى فى القصيدة الواحدة، مع التزام بنمط معين ، بحيث يكون فى كل قصيدة نظامٌ ما يلتزمه الشاعر . وفى السطور التالية نقدم أهم ملامح التنوع فى القوافى .

(أ) **القواديسى** : ويُسمى الشعر بهذا الاسم تشبيها بقواديس السانية ، لارتفاع بعض قوافيه فى جهة ، وانخفاضها فى الجهة الأخرى ، كما فى قول الشاعر^(١٤٩) :

كم للدمى الأبيكار بالخبتين من منازلٍ
بمهجتى للوجد من تذكارها منازلُ
معاهد رعيها مُتَعَجْرُ الهواطلِ
لما نأى ساكنها فادمعى هواطلُ

وهو مجزوء الرجز تعمد فيه هذا التشكيل الواضح على حرف الروى .
ويمكن أن يكون منه قول عبد الله بن الزبير^(١٥٠) :

يُمَشُّون فى الدارات مَشَى الأراملِ	أرْحَنِى من اللاتى إذا حلَّ دَيْنُهُم
وغيرُ السلام بالسلام يحاولُ	إذا دخلوا قالوا : السلامُ عليكمُ
إذا استدَّ ، حتى يدركَ الدَيْنَ قابلُ	ألينُ إذا اشتدَّ الغريمُ وألتوى
يحاوله قبل اشتغال الشواغلِ	عرضتُ على زيد ليأخذَ بعض ما

(١٤٩) العمدة / ١ : ١٧٨ .

(١٥٠) الأغانى / ١٤ : ٢٤١ .

ففى النموذج الأول وردت القوافى : مجرورة - مرفوعة - مجرورة - مرفوعة .
وفى الثانى وردت : مجرورة - مرفوعة - مرفوعة - مجرورة .

(ب) **المَسْمَطُ** : وهو أن يبتدئ الشاعر بببيت مصرع ، ثم يأتى بأربعة أقسام على غير قافيته ، ثم يعيد قسما واحدا من جنس ما ابتدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة (١٥١) ومثال ذلك ما ينسب إلى امرئ القيس :

توهمتُ من هندٍ معالِمَ أطلالٍ عَفَاهُنْ طُولُ الدهرِ فى الزمنِ الخالى
مَرَابِعُ من هندٍ خَلَّتْ ومَصَايِفُ يصيحُ بمغناها صَدَى وعوازِفُ
وغَيَّرَهَا هُوجُ الرياحِ العواصفُ وكلُّ مُسَيِّفٍ ثم آخِرُ رادِفُ

بأسحَمَ من نَوَى السَّمَاكِينِ هَطَالُ

وهكذا يأتى بأربعة أقسمة على أى جهة شاء ، ثم يكرر قسيما على قافية اللام . وربما كان المسمط بأقل من أربعة أقسمة ، كما قال أحدهم :

خيالٌ هاجَ لى شَجَنًا فَبِتُّ مُكَابِدًا حَزَنًا
عميدَ القلبِ مرتهنا بذكرِ اللهُو والطربِ
سَبَبْتَنى ظبيّةٌ عَطُلُ كأنَّ رُضابَهَا عَسَلُ
ينوءُ بخَصْصُرها كَفَلُ ثقيلُ روادِفِ الحِقَبِ

وربما جاءوا بأوله أبياتا خمسة على شرطهم فى الأقسمة ، وهو المتعارف ، أو أربعة ، ثم يأتون بعد ذلك بأربعة أقسمة ، كما قال خالد القناس ، أنشده الزجاجى أبو القاسم :

لقد نكرتُ عيني منازلَ جيرانِ كأسطارِ رِقْ ناهجِ خَلْقِ فِانِ
توهمتُها من بعدِ عشرين حجةً فما أستبينُ الدارَ إلا بعرفانِ
فقلتُ لها : حَيِّيتِ يا دارَ جيرتى أبينى لنا أنى تَبَدَّدَ إخوانى
وأى بلادٍ بعدَ ربعك حالفُوا فإنَّ فِؤادى عندَ ظبيّةِ جيرانى

(١٥١) العمدة / ١ : ١٧٨ .

فجاء بأربعة أبيات كما ترى ، ثم قال بعدها :

وما نطقت واستعجمت حين كلمتُ وما رجعتُ قولاً وما إن ترممتُ
وكان شفائي عندها لو تكلمتُ إلى ، ولو كانت أشارت وسلمتُ

ولكنها ضنتُ على بتببيانِ

وهكذا إلى آخرها .

« والقافية التي تكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة ، واشتقاقه من السمط، وهو أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة أو خرزة ما ، ثم تنظم كل سلك منها على حدته بالؤلؤ يسيرا ، ثم تجمع السلوك كلها في زبرجدة أو شبهها أو نحو ذلك ، ثم تنظم أيضاً كل سلك على حدته وتصنع به كما صنعت أولاً إلى أن يتم السمط» (١٥٢) .

(ج) **المخمس** : وهو أن يؤتى بخمسة أشطر على قافية ، ثم بخمسة

أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك ، إلى أن يفرغ من القصيدة ، كما في قول الشاعر:

ظلمتني ظلمتني يا دهرُ ماذا تشأ هل لك عندي ثأرُ
كان دمعى فوق خدى نثرُ كان صدرى من سقامى شعرُ
وكل ضلعٍ من ضلوعى شطرُ

قد صرتُ من حزنى وامتعاضى كالهيكل الهاوى إلى الأرياضِ
إن أذكر العهد اللذيذ الماضى يختلط السواد بالبياضِ

وتمطر العين على الأنقاضِ

(١٥٢) راجع : العمدة / ١ : ١٧٩ ، ١٨٠ .

لكن هذا النوع من التخمس غير شائع ، وأشيعُ منه أن تتغير قوافي الأَشْطَرِ الأربعة من كل خماسية وتلتزم قافية الشطر الخامس ، كما في قول العقاد (١٥٣) :

سائلوا النخبةَ من رهطِ الندىِ أين مَيٌّ ؟ هل علمتم أين مَيٌّ ؟
الحديثُ الحلوُ واللحنُ الشجىِ والجبينُ الحرُّ والوجهُ السنىِ
أين ولى كوكباه ؟ أين غاب ؟

أسف الفن على تلك الفنون حصدتها ، وهى خضراءُ ، السنونُ
كلُّ ما ضمتهُ منهنَّ المنونُ غصصُ ما هان منها لا يهونُ
وجراحاتُ ، ويأسُ ، وعذابُ

(د) **المربع** : مماثل للمخمس ، بيد أنه يتكون المقطع فيه من أربعة أشطر ، مع تغاير القافية فى كل مقطع ، أو التزام تقفية الرابع ، كما فى قول العقاد (١٥٤) :

هذا بشيرُ الزمانِ فانشُرْ دفينَ الأمانِ
على دعاءِ المثنائِ وضجَّةِ الندمانِ
* * *
ونادِ بالخمرِ حُوبى فى كلِ عِرْقِ طروبِ
وخالطى فى القلوبِ مواضعَ الأحزانِ
* * *
قُلْ للوئيدةِ غَدْرًا هم قعد أجنوك دهرًا
فجددى اليومِ عمرا قضيتَه فى القنانِ

(١٥٣) ديوانه / ٧١٤ ، ٧١٥ .

(١٥٤) السابق / ٢٢٠ .

وقد يلتزم تشابه التقفية في الشطرين الأول والثالث ، واشتراك الثانى والرابع في قافية أخرى ، كما في قول ناجى (١٥٥) :

أين شط الرجاء يا عباب الهوم
ليلى أنتى أنواء ونهارى غيوم

أغوى يا جراح أسمعى الديان
لا يههم الرياح زورق غضبان

(هـ) المثلث : وقد أخذنا هذه التسمية من عدد الأسطر التى يتكون منها كل مقطع ، كما فعل الدارسون السابقون مع المربع والمخمس ، ومثاله قول العقاد (١٥٦) :

يا أبى طال فى الظلام قعودى فمتى أنت مُخرجى للوجود ؟

طال شوقى إليك فاحل قيودى

يا أبى عالم الظلام مُخيفُ ليس يقوى عليه طفل ضعيفُ

فأجزنى من ظله المسدود

حدثونا عن الحياة العُجاب فلهجنا بحسنها الخلاب

وظمنا لحوضها المورد

(و) المزدوج : وفيه يكون الصدر والعجز على قافية فى كل بيت على

حدة. وهذا هو النموذج الشائع فى منظومات العلوم كألفية ابن مالك ، والعنوان فى معرفة الأوزان لمحمد بن على المحلى ، والجوهرة الفريدة فى قافية القصيدة له . وأشهر نماذجه أرجوزة أبى العتاهية التى يقول فيها (١٥٧) :

(١٥٥) ديوانه / ١٤٥ .

(١٥٦) ديوانه / ٢١٦ .

(١٥٧) ديوانه / ٤٩٣ .

حَسْبُكَ مَا تَبْتَغِيهِ الْقَوْتُ مَا أَكْثَرَ الْقَوْتُ لِمَنْ يَمُوتُ
 الْفَقْرُ فِيمَا جَاوَزَ الْكِفَافَا مِنْ اتَّقَى اللَّهَ رَجَا وَخَافَا
 إِنْ كَانَ لَا يُغْنِيكَ مَا يَكْفِيكَ فَكُلُّ مَا فِي الْأَرْضِ لَا يُغْنِيكَ
 إِنْ الْقَلِيلَ بِالْقَلِيلِ يَكْثُرُ إِنْ الصَّفَاءَ بِالْقَذَى لِيَكْدُرُ
 هِيَ الْمَقَادِيرُ فَلَمْنِي أَوْ فَذَرُ إِنْ كُنْتُ أَخْطَأْتُ فَمَا أَخْطَأَ الْقَدْرُ

(ز) **المقطعات** : وأعنى بها تلك القصائد أو المقطوعات التي يتخذ فيها الشاعر النظام المعروف في القصيدة للتقفية ، بيد أنه يُكوّن قصيدته من مقاطع ، كل مقطع على قافية بعينها ، فكأن كل مقطع قصيدة مستقلة ، ومن ثم يمكنه استخدام التصريح أو التقفية في أول كل مقطع . ومن نماذج ذلك قول إبراهيم ناجي تحت عنوان (الوداع) (١٥٨) :

حان حرمانى ونادانى النذيرُ ما الذى أعددت لى قبل المسيرُ
 زمنى ضاعَ وما أنصفتنى زادى الأولُ كالزاد الأخيرُ
 رىُ عمرى من أكاذيب المنى وطعامى من عفافٍ وضميرُ
 وعلى كـفك قلبٌ ودمُ وعلى بابك قيدٌ وأسيرُ

حانَ حرمانى ، فدعنى يا حبيبى هذه الجنةُ ليست من نصيبى
 أه من دار نعيم كلمما جئتُها أجتازُ جسرا من لهيب
 وأنا إلفك فى ظل الصببا والشباب الغضّ والعمر القشيب
 أنزلُ الربوةَ ضيفا عابرا ثم أمضى عنك كالطير الغريب

وفيهما يقول :

هاتِ أسعدنى ودعنى أسعدك قد دنا بعد التنائى موردكُ
 فأذقنيهِ فإنى ذاهبُ لا غدَى يُرجى ، ولا يُرجى غدكُ
 وأبلائى من لىالى التى قرئتُ حينى وراحتُ تبعدكُ
 لا تدعنى للىالى ، ففدا تجرحُ الفرقةُ ما تأسو يدكُ

(١٥٨) ديوانه / ٣٤ ، ٣٥ .

فالبحر المسيطر على نغم القصيدة هو الرمل التام ، بيد أن ضرب المقطع الأول مقصور ، وضرب الثاني صحيح ، وضرب الثالث محذوف ، وفي المقاطع الثلاثة جاءت العروض محذوفة ، وتلك شيمتها في الرمل التام ، لكن الشاعر صرّع البيت الأول من المقطعين الأول والثاني ، وقضى البيت الأول من الثالث (١٥٩) .

(ح) الموشحات :

« اشتقت كلمة الموشح ، على أرجح الظن ، من المعنى العام للتزيين ، سواء أكان ذلك وشاحاً أم قلادة مرصّعة ، أم غير ذلك . واستعملت الكلمة في أحايين كثيرة للتعبير عن بعض المعاني البلاغية . لكن الذي يعيننا هنا منها دلالتها على قالب من قوالب الشعر العربي عُرف على مدى الأيام باسم الموشحات، أو التوشيح ، أو الموشح ، وعُرف الناظم فيه باسم الوشّاح ، وإن لم يُؤثّر عن واحد ممن برعوا في الموشحات أنه اقتصر على النظم فيها وحدها ، بل المعروف أن شعراء الأندلس كانوا يقرضون الشعر وينظمون الموشحات ، وإذا كانت شهرة عدد منهم قد تمثّلت في هذا الفن ، فليس معنى هذا أنهم اقتصروا عليه » (١٦٠) .

والموشح : كلام منظوم على وجه مخصوص ، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ، ويقال له : التام ، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ، ويقال له : الأقرع ، فالتام : ما ابتدء فيه بالأقفال ، والأقرع ما ابتدء فيه بالأبيات (١٦١) .

وبعض هذه الموشحات يسير على النظام الخليلي ، وبعضها الآخر يخرج عليه، كما أن بعضها يحتوى على العامية في خرّجته .

(١٥٩) راجع أيضاً : قصيدة (الأطلال) في ص ١٣٢ وما بعدها ، و (الخريف) : ٢١٩ وما بعدها ، و (العائد) : ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، و (بقايا حلم) : ٢٣٦ وما بعدها ، و (في ظلال الصمت) : ٢٣٨ وما بعدها ، و (بقايا القصة) : ٢٤٦ وما بعدها ، و (ظلام) : ٢٥٢ وما بعدها ، و (وحيد) : ٢٦٠ وما بعدها ... إلخ .

(١٦٠) الموشحات الأندلسية / ٢١ .

(١٦١) السابق / ٢٥ .

بناء الموشحة :

تتكون الموشحة مما يلي :

(أ) القُفْل ، وهو شطران - أو أكثر - تتحد فيهما القافية في كل الموشحة ، كما تتفق أوزانها وعدد أجزائها ، وقد يُسمَّى المركز .

(ب) البيت ، وهو مجموعة أشطار تنتهي بقافية متحدة فيما بينها ، ومغايرة في الوقت نفسه للمجموعة التي تقابلها في فقرة أخرى من فقرات الموشحة ، ومجموع الأشطار يُسمى الفصن .

(ج) الخَرْجَةُ ، وهي القُفْل الأخير في الموشحة (١٦٢) .

وإليك نموذجا لإحدى هذه الموشحات لابن زهر الحفيد المتوفى سنة ٥٩٥هـ (١٦٣) :

أَيْهَا السَاقِي إِلَيْكَ الْمُشْتَكَى قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعْ

وَنَدِيمِ هِمَّتْ فِي غُرَّتِهِ

وَشَرِبْتُ الرَّاحَ مِنْ رَاحَتِهِ

كَلِمَا اسْتَيْقِظَ مِنْ سَكْرَتِهِ

جَذَبَ الزُّقَّ إِلَيْهِ وَاتَّكَأَ وَسَقَانِي أَرْبَعًا فِي أَرْبَعِ

مَا لِعَيْنِي عَشِيَّتُ بِالنَّظْرِ

أَنْكَرْتُ بَعْدَكَ ضَوْءَ الْقَمَرِ

وَإِذَا مَا شِئْتُ فَاسْمَعْ خَبْرِي

عَشِيَّتُ عَيْنَايَ مِنْ طَوْلِ الْبَكَاءِ وَيَكِي بَعْضِي عَلَى بَعْضِي مَعِي

غَصْنُ بَانَ مَالٍ مِنْ حَيْثُ اسْتَوَى

(١٦٢) راجع : الأدب الأندلسي / ١٤١ ، ١٤٢ ، والموشحات الأندلسية / ٢٨ - ٢٢ .

(١٦٣) الموشحات الأندلسية / ٢٥٤ .

بات مَنْ يهواه مِنْ فرطِ الجوى
خَفِقَ الأحشاء ، موهونَ القوى

كلما فكَرَ فى البين بكى ويُحَهُ يبكى لِمَا لم يَقَعِ

ليس لى صَبْرٌ ولا لى جَلْدُ
يا لقومى عَذَلُوا واجتهدُوا
أنكروا شكواى مِمَّا أَجْدُ

مثلُ حالى حقُّها أن تُشْتَكى كَمَدُ اليأسِ وذلُّ الطمعِ

كَبِدِى حَرِّى ودمعى يَكِفُ
تَعْرِفُ الذنْبَ ولا تَعْتَرِفُ
أَيُّهَا المَعْرُضُ عَمَّا أَصِفُ

قد نما حَبِّى بقلبى وزكا لا تَخَلْ فى الحَبِّ أنى مُدْعَى

وفى أوزان الموشحة حرية وتنوع ، يقابلهما التزام وتمائل :

« أما الحرية ففى جواز استخدام البحر الذى ستصاغ على وزنه الموشحة فى عدة حالات من حالاته ، أى من حيثُ التمامُ والجزءُ والشَطْرُ ، أو بعبارة أوضح : يجوز فى الموشحة أن تكون بعض أشطارها من بحرٍ على تفاعيله التامة ، وأن تكون بعض الأشطار الأخرى من نفس البحر ، ولكن على تفاعيله المشطورة أو المجزوءة ، فتأتى بعض الأشطار طويلة عديدة التفاعيل ، وتأتى أخرى فى نفس الموشحة قصيرة قليلة التفاعيل . بل إنه يجوز أن تأتى بعض الأشطار من بحر ، والبعض الآخر من بحر ثانٍ . »

« وأما الالتزام والتمائل ففى وجوب أن يأتى كلُّ جزءٍ من أجزاء الموشحة المتماثلة ، على وزن متحد . والأجزاء المتماثلة هى الأغصان مع الأغصان ، والأقفال مع الأقفال . فإذا جاء الغصن فى الفقرة الأولى على وزن معين يجب أن تأتى كل الأغصان على نفس الوزن . وإذا جاء القفل الأول على طريقة خاصة من

حيث طولُ الأَشْطَارِ وقصرُها من بحرٍ مَّا ، يجب أن تأتي كل الأَقْفَالِ على نفس الطريقة . ويلاحظ أن تلك الأَقْفَالِ يجب أن توافق المَطْلَعِ الذي يسبق عادة كلَّ الفقرات ، وهذه الموافقة بين الأَقْفَالِ والمَطْلَعِ يجب أن تكون في الوزن والقافية جميعاً « (١٦٤) .

(١٦٤) الأدب الأندلسي / ١٤١ ، ١٤٢ .

التصريح والتقفية والإصمات

سبق أن تعرضنا فى إيجاز شديد لمفهوم التصريح ، ونزيده الآن بياناً فنقول :
إن مطالع القصائد العربية ذات الشطرين تأتى على ثلاثة أنواع : مُصَرَّعة ،
وَمُقَفَّاة ، وَمُصَمَّتة (١) :

والتصريح : هو - كما سبق أن وضعناه - تغيير العروض عما تستحقه
حتى توافق الضرب فى وزنه وقافيته ، ويحدث ذلك فى مطلع القصيدة .
فإذا قال أحمد بخيت فى مطلع قصيدته (حصة القلب) (٢) :

أَعْطِيكَ مَا يَكْفِيكَ مِنْ أَرْمَانِي كَيْ تُبْلَغَى مَا شِئْتِ مِنْ نَسِيَانِي
فأتى بالعروض على (مُتَّفَاعِلٌ) لتتساوى مع الضرب ، ثم عدل عن ذلك فى
البيت التالى فقال :

مَا زَلْتُ مِنْ خَوْفِي عَلَيْكَ أَخَافُنِي وَأَخَافُ أَنْ يَقْسُو عَلَيْكَ حَنَانِي
لنرى وزن العروض (متفاعِلن) ، على حين ظل الضرب على (متفاعل) حتى
آخر القصيدة ، أدركنا أن هذا المطلع مُصَرَّع .

وهذا يعنى أن التصريح يُفترض فى عروض مخالفة للضرب فى الوزن ، فيؤتى
بها على غير استحقاقها لكى يتحقق هذا التصريح . فعروض (الطويل) دائماً
مقبوضة ، فإذا ما وردت صحيحة مع الضرب الصحيح فى مطلع قصيدة أبى فراس
الحمدانى :

أَرَاكَ عَصَى الدَّمْعِ شِيْمَتُكَ الصَّبْرُ أَمَا لِلْهُوَى نَهَى عَلَيْكَ وَلَا أَمْرُ
كان ذلك تصريحاً .

(١) راجع فى ذلك : شفاء الغليل / ٢٦٠ وما بعدها ، ونهاية الراغب / ٩٦ وما بعدها .

(٢) الأخير أولاً / ١٢ .

وكذلك الأمر فيما إذا وردت العروض محذوفة مع الضرب المحذوف فى مثل
مطلع دالية جميل بثينة :

ألا ليت ريعان الشباب جديداً ودهرا تولى يا بُثَيْنَ يَعُودُ

أما إذ وردت مقبوضة مع الضرب المقبوض فى مثل قول امرئ القيس فى
مطلع معلقته المشهورة :

قضا نيك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فإن هذا التشابه يُعد تقفية ؛ لأن القبض هو استحقاق عروض الطويل .
وعلى هذا **فالتقية** هى أن تكون العروض على وزن الضرب وقافيته ، ويكون ذلك هو
استحقاقها فى صورة البحر الذى وردت فيه . ففى قول شوقى :

سلوا قلبى غداة سالا وتابا لعل على الجمال له عتابا

جاءت العروض (وتابا) على وزن الضرب (عتابا) وقافيته ، وكلاهما على
وزن (مُفَاعَلْ) أو (فعولن) ، فهما مقطوفان ، لكن القطف الوارد فى عروض البيت
الأول هو سمة العروض فى كل أبيات القصيدة .

وكذلك الأمر فى قول المتبى :

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهم من أمره ما عنانا

فالعروض (ذا الزمانا) مساوية فى الوزن والقافية للضرب (ما عنانا) ،
وكلاهما صحيح على وزن (فاعلاتن) ، لكن هذه هى طبيعة العروض فى الصورة
الأولى من الخفيف ، ولذا يُسمى ذلك تقفية .

وأما **الإصمات** فهو ترك التصريع والتقفية كليهما ، كما فى مطلع قصيدة
(سوف أبكى أبدا) لمحمد حماسة الذى يقول فيه (٣) :

هل أناديك فلا تسمعنى وتردّ الريحُ أشلاء الصدى

(٣) سنابل العمر / ٢٢٣ .

فلما لم يُعلم حرف الروى من الشطر الأول كان كالصامت الذى لا يُعلم
غرضه .

والأصل أن يكون التصريع والتقفية فى مطالع القصائد كما وضعناه فيما
سبق من أمثلة . لكنه غير منكور حدوثه فى داخل القصيدة ، وخاصة إذا ما أراد
الشاعر الانتقال من غرض إلى غرض . وقد حدث فى معلقة امرئ القيس أن قال
فى غير المطلع :

أفاطم مهلاً بعض هذا التبدل وإن كنت قد أزمعتِ صرْمِي فأجملِي

ثم قال بعد ذلك بأبيات :

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى بصبح ، وما الإصباح منك بأمثلِ

فقضى فى داخل القصيدة .

أما إذا كانت القصيدة منظومة على نظام المقطعات فإن كل مُقَطَّعة تُعامل
من حيث التصريع والتقفية والإصمات معاملة القصيدة المستقلة ؛ فيجوز فى
قصيدة واحدة من هذا النوع أن يأتى مقطع منها مصرعاً وآخر مقفى وثالث
مُصَمِّتاً ، لكن جميع المقاطع تتضوى فى النهاية تحت صور البحر الذى صيغت عليه .
ففى قصيدة (الأطلال) لإبراهيم ناجى يقول فى المقطع الأول منها (٤) :

يا فـؤادى رحمَ الله الهـوى كان صرحاً من خيالِ فهوى
اسـقنى واشـربْ على أطلاله وارز عنى طالماً الدمع روى
كيف ذاك الحبُّ أمسى خبرا وحديثاً من أحاديث الجوى
ويسـاطا من ندامى حـلم هم توارواً أبداً وهـو انطوى

فجاءت عروض البيت الأول مشابهة لضربه ، ووزنهما (فاعلا) ، لكن ذلك
هو مقتضى عروض الرمل التام ، ولذا فالبيت مقفى ؛ لأن أعاريض الأبيات التالية
جاءت على الوزن نفسه (فاعلا) .

(٤) ديوانه / ١٣٢ .

ثم يقول في مقطع من القصيدة نفسها (٥) :

يا حبيبي كل شيء بقضاء
ربما تجتمعنا أقدارنا
فإذا أنكر خيل خله
ومضى كل إلى غايته
ما بأيدينا خلقنا تعساء
ذات يوم بعدما عز اللقاء
وتلاقينا لقاء الغرياء
لا تقل شئنا ، وقل لي : الحظ شاء

فجاءت عروض البيت الأول مشابهة لضربه ، ووزنهما (فاعلات) ، ومقتضى عروض الرمل التام أن تكون عروضه على (فاعلا) كما فيما ولى المطلع من الأبيات . ولذا يُعد هذا المطلع مصرعا .

أما في قوله من القصيدة نفسها (٦) :

يا نداء كلما أرسلته
وهتافا من أغاريد المنى
رباً تمثال جمال وسنا
ارتمى اللحن عليه جاثيا
رذ مقهوراً وبالخط ارتطم
عساد لي وهو نواح وندم
لاح لي والعيش شجوا وظلم
ليس يدري أنه حسن أصم

فقد جاء المطلع مُصمّماً لا تصريح فيه ولا تقفية .

(٥) السابق / ١٤٠ .

(٦) السابق / ١٤١ .

الإطار الموسيقي للشعر الحر

يحسن ، ونحن فى بداية الحديث عن الشعر الحر ، أن نقرر ما قرره كثير من الباحثين قبلنا من أن الشعر الحر ليس خروجاً على طريقة الخليل^(١) ، كما أن تحمس الشاعر للشعر الحر ليس نتيجة عجز ، وإنما رغبة فى الكشف عن وسائل جديدة^(٢) ، فالشاعر الحر يختار من الأوزان العربية المألوفة وزناً يجعله بمثابة هيكل للقصيدة ، بمعنى أن كل سطر أو شطر فى القصيدة يجب أن يتفق مع هذا الوزن فى إطاره العام^(٣) ، فلا يستغنى الشعر أبداً عن الموسيقى ، لأن هناك ارتباطاً عضوياً بين معنى الشعر وموسيقاه يصعب الفصل بينهما ، ولذا يضيع معنى الشعر تماماً إذا ترجم إلى النثر^(٤) .

ولسنا بصدد علاج نقدى لوجهات النظر المتعددة حول مدى ارتباط الشعر الحر بالتراث أو عدم ارتباطه ، أو الحكم على تلك الحركة بالانتماء أو عدم الانتماء ، فتلك قضية كبيرة دار حولها جدل كثير ، ولها طرفاها المؤيد والمعارض ، نغنى هذه الدراسة من الخوض فى تفاصيل موقف كل طرف منهما .

لكن الذى يهمنا حقاً أن نعرض للشعر الحر من النواحي الآتية :

- ١- بحور الشعر العربية التى استعملها شعراء الشعر الحر .
- ٢- الزحافات والعلل التى استعملوها ، ومدى صلة ذلك بالتراث العروضى .
- ٣- الضرورات الشعرية التى وقعت فى الشعر الحر .
- ٤- الأخطاء العروضية .

(١) شظايا ورماد / ١١ .

(٢) حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى / ٨١ ، ٨٢ ، والشعر العربى المعاصر / ٦٣ .

(٣) أطلال ورسائل من لندن / ٥٨ .

(٤) قضية الشعر الجديد / ٢٣ .

أولاً : بحور الشعر التي استعملها الشعر الحر :

نستطيع في هذا المجال أن نقرر - بعد قراءة متأنية لكم هائل من الشعر الحر - أن هناك خمسة أبحر تراثية لم ينظم عليها الشعراء أية قصيدة من الشعر الحر ، وهى : المنسرح والمديد والمجتث والمضارع والمقتضب .

أما بقية الأبحر فقد نظم عليها الشعراء قصائدهم ، وإن اتسم نظمهم على بعض البحور بالندرة كما فى السريع والطويل والبسيط والخفيف .

فمن الوافر يقول صلاح عبد الصبور تحت عنوان (الحب) (٥) :

لأن الحبَّ مثلُ الشعرِ ميلادٌ بلا حساب

لأن الحبَّ مثلُ الشعرِ ما باحتُ به الشفتان

بغير أوان

لأن الحبَّ قهارٌ كمثلِ الشُّعْر

يرفرِفُ فى فضاء الكون لا تَعْنُو له جبهه

وتَعْنُو جبهة الإنسان

أحدتُكم - بدايةً ما أحدتُكم - عن الحبِّ

وتقطيع الاقتباس السابق :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتان

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتان

مفاعلتان

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتان

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

مفاعلتن مفاعلتان

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

(٥) أقول لكم / ٨١ .

وعلى الكامل يقول محمود درويش (٦) :

أهديك ذاكرتى على مرأى من الزمن
أهديك ذاكرتى
ماذا تقول النار فى وطنى ؟
ماذا تقول النار ؟
هل كنت عاشقتى ؟
أم كنت عاصفة على أوتار ؟
وأنا غريب الدار فى وطنى ، غريب الدار

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وعلى الرجز يقول حسن توفيق تحت عنوان (أغنية جوال حزين) (٧) :

المدنُ التى نراها فى الخيالِ حالمَةٌ
ليستُ هنا ليستُ هنا
فاستيقظوا يا أيها الأمواتُ واسعوا فى زوايا المدنِ القائمةِ
اسعوا إليها ، إنها لنا
ولتنفضوا الغبارَ عن معاطفِ السَّفَرِ
رحلتنا مُجهدَةً فى الريحِ والمطرِ

وتفعيل النص السابق :

مستعلن	متفعِلن	مستفعِلن	متفعِلن	مستعلن	متفعِلن
مستفعِلن	مستفعِلن	مستفعِلن	مستفعِلن	مستفعِلن	مستفعِلن
مستفعِلن	مستفعِلن	مستفعِلن	مستفعِلن	مستفعِلن	مستفعِلن
مستفعِلن	مستفعِلن	مستفعِلن	مستفعِلن	مستفعِلن	مستفعِلن
مستفعِلن	مستفعِلن	مستفعِلن	مستفعِلن	مستفعِلن	مستفعِلن
مستعلن	مستفعِلن	مستعلن	مستفعِلن	مستعلن	مستفعِلن

(٦) ديوانه / ٢ : ١٠٥ .

(٧) أحب أن أقول : لا / ٢٩ .

وعلى الرمل تقول نازك الملائكة تحت عنوان (مرثية يوم تافه) (٨) :

انتهى اليوم الغريبُ
انتهى وانتحبتُ حتى الذنوبُ
وبكتُ حتى حماقاتي التي سميتها
ذكرياتي
انتهى ، لم يبقَ في كفى منه
غيرُ ذكرى نغم يصرخُ في أعماق ذاتي
راثياً كفى التي أفرغتها
من حياتي وادكاراتي ويومٍ من شبابي
ضاع في وادي السراب
في الضباب
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وعلى المتدارك يقول أحمد سويلم (٩) :

إني بددتُ العمرَ على أبوابك
فازدهري في تربة عمرى
وامتدى
لا تنهزنى فى عينى
فعلنُ فعلنُ فعلنُ فعلنُ فعلنُ فعلنُ
فاعلُ فعلنُ فاعلُ فعلنُ فعلنُ
فاعلاتن
فعلنُ فعلنُ فعلنُ فعلنُ فعلنُ فعلنُ

ويقول أيضاً فى قصيدة (الخروج إلى النهر) (١٠) :

ليكن ما يكون
ليكن بيننا غابة ، صحراء ، بحار
ليكن ما يكون
غير أن الذى يتجدد ما بيننا لا يغيبُ
فلتكن بيننا اللغة الواحدة
فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

(٨) شظايا ورماد / ٧٦ .

(٩) الخروج إلى النهر / ٤٢ .

(١٠) السابق / ٨٢ .

وعلى المتقارب يقول فاروق شوشة تحت عنوان (أغنية للزمان القبيح) (١١):

ومن بين كلِّ القصائدُ
تظللين غابةً شعرِ تنوءُ عرائشُها بالكرومُ
وتصدحُ أطيَّارُها بالغناءِ الرخيمِ
وتلمعُ أنهارُها بالنجومِ
وتحملُ أعشاشها اثنين يلتصقان ، يذوبان ،
ينغمسان بحضنِ السديمِ
يعودان بعضَ أثيرِ قديمِ
يجوبان كَوْنَ الرُّؤى
يَجُوزان كلَّ التَّخومِ

وتفعيل الأبيات السابقة :

فعولن فعولن فعولن
فعولن فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعولُ
فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولُ
فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولُ
فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولُ
فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولُ
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولُ
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولُ
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولُ

وعلى الطويل يقول د. محمد مصطفى بدوى (١٢) :

ولكنْ أمامَ المذبحِ المتهدِّمِ فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعي
يُرتلُ كُـهُـا ن الإلهُ فعولُ مفاعيلن فعولُ
كما رتّلوا منذُ القرونِ المواضى فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي

(١١) لؤلؤة فى القلب / ١٧ .

(١٢) أطلال ورسائل من لندن / ٧٥ .

كَأَنَّ لَمْ يَمَسَّ الْكُونَ أَيُّ جَدِيدٍ
(أَتَاكَ الرَّبِيعُ الطَّلُقُ يَخْتَالُ ضَا حَكُ)
وعلى البسيط يقول أدونيس (١٣) :

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعٍ أَوْ (فَعُولُ)
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِي

مَتَفَعَلُنْ فَعَلُنْ

هَدَمْتُ مَمْلَكَتِي

مَتَفَعَلُنْ فَاعِلُنْ مَسْتَفَعَلُنْ فَعَلُنْ

هَدَمْتُ عَرْشِي وَسَاحَاتِي وَأَرْوَقَتِي

مَتَفَعَلُنْ فَعَلُنْ مَسْتَفَعَلُنْ فَعَلُنْ

وَرَحْتُ أَبْحَثُ مَحْمُولًا عَلَى رَأْتِي

مَتَفَعَلُنْ فَاعِلُنْ مَسْتَفَعَلُنْ فَعَلُنْ

أَعْلَمُ الْبَحْرَ أَمْطَارِي وَأَمْنَحُهُ

مَسْتَفَعَلُنْ فَعَلُنْ

نَارِي وَمَجْمَرَتِي

مَتَفَعَلُنْ فَعَلُنْ مَسْتَفَعَلُنْ فَعَلُنْ

وَأَكْتُبُ الزَّمْنَ الْآتِي عَلَى شَفَاتِي

مَسْتَفَعَلُنْ فَعَلُنْ

وَالْيَوْمَ لِي لَفْتِي

مَتَفَعَلُنْ فَاعِلُنْ مَسْتَفَعَلُنْ فَعَلُنْ

وَلِي تَخُومِي وَلِي أَرْضِي وَلِي سِمَتِي

مَتَفَعَلُنْ فَاعِلُنْ مَسْتَفَعَلُنْ فَعَلُنْ

وَلِي شُعُوبِي تَغْذِيْنِي بِحَيْرَتِهَا

مَتَفَعَلُنْ فَعَلُنْ مَسْتَفَعَلُنْ فَعَلُنْ

وَتَسْتَضِيءُ بِأَنْقَاضِي وَأَجْنِحَتِي

وعلى السريع تقول نازك الملائكة تحت عنوان (يوتوبيا في الجبال) (١٤) :

مَتَفَعَلُنْ فَاعِلَانْ

تَفَجَّرِي يَا عِيُونُ

مَسْتَفَعَلُنْ مَتَفَعَلُنْ فَاعِلُنْ

بِالْمَاءِ بِالْأَشْعَّةِ الذَائِبِ

مَتَفَعَلُنْ مَسْتَفَعَلُنْ مَسْتَفَعَلُنْ فَاعِلُنْ

تَفَجَّرِي بِالضَّوءِ بِالْأَلْوَانِ فَوْقَ الْغَرِيبَةِ الشَّاحِبِ

مَسْتَفَعَلُنْ مَسْتَفَعَلُنْ مَسْتَفَعَلُنْ فَاعِلَانْ

فِي ذَلِكَ الْوَادِي الْمَغْشَى بِالْدَجَى وَالسَّكُونِ

مَتَفَعَلُنْ فَاعِلَانْ

تَفَجَّرِي بِاللُّحُونِ

مَسْتَفَعَلُنْ مَسْتَفَعَلُنْ فَاعِلَانْ

فَوْقَ انْبِسَاطِ السَّفْحِ بَيْنَ التَّلَالِ

مَسْتَفَعَلُنْ مَسْتَفَعَلُنْ فَاعِلَانْ

فِي الْمُنْحَنَى حَيْثُ تَمُوجُ الظَّلَالِ

(١٣) الآثار الكاملة / ٣٩٧ .

(١٤) شظايا ورماد / ١٢٥ .

تحت امتداد الغصون مستفعلن فاعلان
تفجّرى بالجمال متفعلن فاعلان
وشَيْدَى يُوتُوبِيَا فِي الْجِبَالِ متفعلن مستفعلن فاعلان

أما الخفيف فيمثله قول د. محمد مصطفى بدوى (١٥) :

أصبحَ النهرُ أحمرَ اللونِ قانِي فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
حينما عانقت دماءَ الضحايا قطراتِ القرون فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن فعول
وسجدنا معاً لدقِّ الطبولِ فعلاتن متفعلن فاعلاتن
في حشا الغابِ فاعلاتن

ولا ننسى أن ننبه هنا أننا لم نسق نماذج لما يسمى تراثياً بحر الهزج ، لأن الشعراء على كثرتهم لم يستعملوا (مفاعيلن) في قصيدة بأكملها ، وإنما كانت (مفاعلتن) ومعصوبها (مفاعلتن) هي النمط السائد في هذه النغمة ، وهذا يزكى ما سبق أن قررناه من كون الهزج ومجزوء الوافر بحرًا واحدًا . فحين تقول ملك عبد العزيز تحت عنوان (رفض) (١٦) :

رفضنا الذنبَ والغفرانَ
لأننا ما تألَّهنا
رفضنا مذبحَ الآلامِ
لأننا ما تولَّهنا
تولَّهنا ، ولكنَّا
رفضنا أن يهانَ الوجدُ ، أن يغدو
ملاعبَ في يد الأيامِ
فأطفأنا قناديلَ المنى قسراً
أدرنا الوجهَ عبْرَ منارةِ الأحلامِ

(١٥) أطلال ورسائل من لندن / ٨٣ .

(١٦) أن المس قلب الأشياء / ٧٣ .

نجد أن النص السابق تكون من إحدى وعشرين تفعيلة ، ليس منها سوى تفعيلتين فقط محركتى الخامس ، وهما المقابلتان لـ (ملاعبَ فى) و (سهَ عَبَّرَ مَنًا) ، مما يدل دلالة واضحة على أن نغمة الوافر هي السائدة ، وأن الشاعر المعاصر أدرك بفطرته التشابه بين النغمتين التراثيتين فجعلهما - مثله مثل سابقيه - نغمةً واحدةً ، هي نغمة الوافر .

واستعمال الشاعر الحر لبحور تراثية مثل الوافر والكامل والرجز والرمل والمتقارب والمتدارك أمر مقرر واقعا ، وحادث بكثرة فى أشعار متعددة لشعراء من مختلف الأعمار . وفى هذا الصدد تقول نازك الملائكة : « والواقع أن نظم الشعر الحر بالبحور الصافية أسير على الشاعر من نظمه بالبحور المزدوجة ، لأن وحدة التفعيلة هنا تضمن حرية أكبر ، وموسيقى أسير ، فضلا عن أنها لا تتعب الشاعر فى الالتفات إلى تفعيلة أخرى معينة لا بد من مجيئها منفردة فى خاتمة كل شطر»^(١٧) .

على حين يعدُّ الدكتور محمد مصطفى بدوى قصر اهتمام الشعراء على البحور المكونة من تفعيلة واحدة متكررة أمرا يدعو إلى الرتابة والملل ؛ لأن هذه البحور تنزع بطبيعتها إلى الرتابة ، وكانت القافية فى القديم تجذب إلى نفسها بعض انتباه القارئ (أو المستمع) ، فتخفف بذلك من حِدَّة الإحساس برتابة التفاعيل فى هذه البحور^(١٨) ولذا فهو يفضل البحور المزدوجة التفاعيل، وسنرى مدى تطويعه الوزن لتجربته فيما بعد .

وما يحتاج إلى وقفة حقا هو استعمال الشعراء لبحور مثل السريع والطويل والبسيط والخفيف .

أما السريع فيتكون - تراثيا - كما سبق أن بينا من (مستفعلن مستفعلن فاعلن) فى كل شطر ، ويتعرض لضربه لبعض التغيرات، فتارة يكون (فاعلان) وأخرى

(١٧) قضايا الشعر المعاصر / ٨٠ ، ٨١ .

(١٨) أطلال .. / ٦٥ .

يكون (فاعل) وثالثة يكون (فَعْلُنْ) . وترى السيدة نازك الملائكة أن استخدام الشاعر لبحر مثل السريع استخدامٌ مقيدٌ ؛ لأنه إذا بدأ بيت ينتهى بـ(فاعلن) لم يصح له أن يخرج عليها « فلا بد له أن يوردها فى مكانها ، أى فى ختام كل شطر من قصيدته الحرة ذات البحر السريع . وإنما حدود حرّيته أن يزيد عدد التفعيلة (مستفعلن) - المكررة فى أصل الشطر - وينقصها ... وينبغى للشاعر أن يتذكر دائماً أن أى شطر فى مثل هذه القصيدة ينتهى بتفعيلة غير (فاعلن) إنما هو شطر ناشز مغلوط فيه ، يخرج على قانون الأذن العربية خروجاً منفراً »^(١٩) وبناء على رأيها هذا استتكرت على الشاعر سعدى يوسف أن يقول :

يا طائراً أضناه طولُ السَفَرِ
قلبي هنا فى المَطَرِ
يرقبُ ما تاتى به الأسْفَارُ

لأن الشطر الثالث فى هذه القطعة خارج على البحر السريع الذى كان منه الشطران الأولان ، إذ ينتهيان بـ (فاعلن) ، على حين ينتهى الثالث بـ (مَفْعُولٌ) ، و(مَفْعُولٌ) هذه لا ترد فى ضرب السريع على الإطلاق ، وإنما هى مما يرد فى الرجز بحسب قواعد العروض العربى^(٢٠) .

ولم تشأ العدول عن هذا الرأى فيما يتصل بالسريع حين قررت ، فى مقدمة الطبعة الخامسة من كتابها ، إدخالَ تلطيف على ما قعدته من قبل - على حد تعبيرها - بحيث يسمح هذا التلطيف بجمع تشكيلات معينة دون غيرها^(٢١) .

ومن منطلق التحدث بلغة العروض العربى يمكننا أن نعد الأبيات السابقة جميعاً من الرجز ، لا من السريع ، وتفعيلها :

(١٩) قضايا الشعر المعاصر / ٨٠ .

(٢٠) السابق / ٨١ ، ٨٢ بتصريف يسير .

(٢١) المصدر السابق فى طبعته الخامسة من ص ٢١ حتى ٢٧ .

مستفعلن مستفعلن مستعل

مستفعلن مُستعل

مستعلن مستفعلن مُستفَع

والذى حدث فى نهاية الشطرين الأولين - كما تسميهما نازك أو البيتين كما نسميهما نحن - أن التفعيلة تعرضت للطى وهو حذف الرابع الساكن ، والقطع وهو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله ، فصارت (مستعل) وتنقل إلى (فاعلن) . أما ما حدث فى البيت الأخير فحذف (حذف الوتد المجموع) ، ثم تذييل .

وهذا التخريج يمكن أن ينطبق على كثير من الأبيات التى تنتمى إلى بحر السريع ، إذ يمكننا تخريجها على الرجز مباشرة ، أو بقدر من التجوز ، إذا لم نمسك بأيدينا سوطا نلهب به ظهور الشعراء فيما يجوز وما لا يجوز .

وإذا كانت فى تعديلها لرأيها السابق قد قررت وأقرت اجتماع كل ما يصلح وقوعه فى العروض والضرب من البيت الخليلي القديم فى أضرب الشعر الحر، مثل: فاعلن وفاعلاتن فى الرمل ، وفَعْلَن وفاعلن وفَعْلَانَّ وفَعْلِن وفاعلاتن مما يستعمل فى المتدارك تامّه ومجزؤئه^(٢٢) ، فلماذا ترفض ذلك فى السريع ، وأضربه تتراوح بين (فاعلن) و (فاعلان) و (فاعل) و (فعْلَن) كما أن مشطوره - تراثيا - يمكن أن يأتى ضربه على (مفعولات) أو (مفعولا) ، وهو ما رفضته وأبته على الشاعر السابق !!

ألا يمكن تقطيع الأبيات السابقة - بلغة التراث - هكذا :

مستفعلن مستفعلن مَفْعُلا

مستفعلن مَفْعُلا

مستعلن مستفعلن مَفْعُولُ

(٢٢) قضايا الشعر المعاصر / ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ .

فلماذا نرفض وقوع (مفعولٌ) فى السريع ونرتضيه فى الرجز ، مع أنى -على حد علمى - لا أعرف عروضياً قديماً أجاز ذلك فى الرجز ١١٩

إن إلزام الشاعر بأن ينهى بيته بتفعيلة معينة عود إلى ما يحاول الشاعر المعاصر التخلص من إسهاره ، وإلا فما جدوى الحرية - إذن - إذا كنا نضع أمام الشاعر العراقيل ، ونثقل انطلاقاته بقيود لم يكن الشعر الحر ليتطور لو حاول شعراؤه التمسك بها .

وأبرز دليل على اعتساف نازك الملائكة الباحثة أن نازك الملائكة الشاعرة قد استخدمت فى قصيدة واحدة (يوتوبيا فى الجبال) (٢٣) تفعيلتى ضربين من السريع هما (فاعلن) و (فاعلانٌ) ولم تتمسك بأى منهما فى قصيدتها ، كما أنها فى قصيدة (عروق خامدة) (٢٤) المتشبهة بالنظام العمودى استخدمت (مفعولٌ) التى أنكرتها على الشاعر سعدى يوسف فى قولها :

تدفعنا الآهات والأحزانُ ومما لنا مـأوى
يا ليتنا نظفرُ بالنسيانُ أو نُمنحُ السـلوى

نبكى فلا تحنو علينا يدُ برئتُ من حنانُ
نحن هنا اللامس واللا غدُ نحن هنا اللاكـيانُ

ف (أحزانٌ) و (نسيانٌ) تساويان (مَفْعُولٌ) ، والقصيدة على السريع بدليل أن تقطيع البيتين الأخيرين :

مستفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن فاعلان
مستعلن مستفعلن فاعلن مستعلن فاعلان

وتقول فيها أيضاً :

وقلتقى الكفان أين الرغابُ ورعشة الأشواق ؟

(٢٣) شظايا ورماد / ١٣٥ .

(٢٤) السابق / ٤٩ .

أصابعُ ميِّتةُ الأعصابُ ليس لها أعمـاق

فمقطع (نرّ رغاب) يقابل عندها (أعصاب) والضرب الأول قطعاً من

تشكيلات بحر السريع التي لا يمكنها إنكارها ١١٩

كما أنها في قصيدتها (خمس أغان للألم) (٢٥) استخدمت ثلاث تشكيلات

لأضرب السريع هي (فاعلن) و (فاعلان) و (فاعل) أو (فعّلن) إذ تقول :

مُهدى ليالينا الأسى والحرقُ

ساقى مآقينا كئوس الأرق

نحن وجدناه على درينا

ذات صباح مطيرُ

ونحن أعطينا من حبنا

رَيْتَةَ إِشْفَاقٍ وَرُكْنَا صَغِيرِ

ينبض في قلبنا

فلم يعد يتركنا أو يغيبُ

عن درينا مرّةً

يتبعنا ملء الوجود الرحيبُ

يا ليتنا لم نسقِه قطرهُ

ذاك الصباح الكئيب

مهدى ليالينا الأسى والحرق

ساقى مآقينا كئوس الأرق

نخلص مما سبق أن السريع - شأنه شأن الأبحر التي يستخدمها أصحاب

الشعر الحر - يباح للشاعر فيه أن يجمع في نهاية البيت بين ما يصح في العروض

والضرب ، على النظام العمودي ، في قصيدة واحدة دونما حرج ، وأن أى رأى

مخالف لذلك إنما هو اعتساف لا يؤيده الواقع الشعري حتى عند من ينادون به .

(٢٥) ديوانها / ١ : ٤٥٨ وما بعدها .

أما (الطويل) و (البسيط) ، وهما البحران اللذان يتكونان من تفعيلتين تتكرران مرتين في كل شطر ، فالطويل يتكون - كما سبق توضيح ذلك - من (فعولن مضاعيلن) أربع مرات ، في كل شطر وحدتان ، والبسيط - في صورته التامة - يتكون من (مستفعلن فاعلن) أربع مرات أيضاً ، في كل شطر وحدتان .

والأساس في هذين البحرين حين يستخدمان في الشعر الحر أن يقوم الاستخدام على أساس اعتبار الوحدة في القصيدة الحرة تفعيلتين اثنتين بدلا من واحدة (٢٦) ، كما سبق توضيح ذلك فيما اقتبسناه عن أدونيس ، وكما في قول بدر شاكر السياب تحت عنوان (ها .. ها .. هوه) (٢٧) :

رأيتُ الذي لو صدَّقَ الحلمُ نفسهُ
لمدَّ لك الفما
وطوَّقَ خصرًا منك واختازَ معصمًا
لقد كنتِ شمسَهُ
و شاء احتراقا فيك فالقلبُ يُنهرُ
فيبدو ، على خديك والثغرِ ، أحمرُ
وفي لهفٍ يحسو ويحسو فيسكرُ

فكل الأبيات مكونة إما من (فعولن مضاعيلن) كما في البيتين : الثاني والرابع ، وإما من هذه الوحدة مكررة مرتين ، كما في بقية الأبيات .

أما في قول أحمد عبد المعطى حجازي من قصيدة (رثاء المالكي) (٢٨) :

بغداد مقهوره
تري بنيتها على أعوادها جُثًا
في الأفق منشوره

(٢٦) انظر : قضايا الشعر المعاصر / ١٨ .

(٢٧) ديوانه / ١ : ٦٢٥ .

(٢٨) ديوانه / ٢٠٦ .

مصفوفةً شبحاً مستقبلاً شبحاً
يكون في جلدٍ
يكون بعضاً ، ولا يُكون من أحدٍ
وفي رياح الدجى أشلاءً أغنيتهُ
وفي رياح الدجى شوقٌ لميلادٍ
الوحدةُ .. الوحدةُ الكبرى وحلمٌ غدٍ
عدل وحريةُ
أشلاءً أغنيتهُ
لما تزل في الشفاه اليُبسِ منثورهُ

فكل بيت مما سبق إما (مستفعلن فعَلن) أو (مستفعلن فعِلن) أو وحدتان
معا في بيت واحد .

لكن بعض الشعراء لم يلتزموا ذلك التزاماً كاملاً ، وإنما جعلوا الوزن الترائي
«بمثابة هيكل للقصيدة ، بمعنى أن كل سطر في القصيدة يجب أن يتفق مع هذا
الوزن كله أو جزء منه حسب طول السطر» (٢٩) .

فحين يقول الشاعر فتحى سعيد تحت عنوان (انتظار ماذا) (٣٠) :

الليلُ والصمتُ والمصباحُ والوترُ
سُمَارُ حانةِ ليلٍ راحٍ يُحتَضِرُ
الشعرُ فيها ، وفيها الحرفُ يُعتَصِرُ
كأسان : كأسٌ شربتُ وأخرى لم يذقُ بشرُ
نجد أن البيت الأخير يتكون من :

مستفعلن فاعلن فعلن مستفعلن فعلن

(٢٩) أطلال ورسائل من لندن / ٥٨ .

(٣٠) إلا الشعر يا مولاي / ٢٩ .

فالتفعيلات المستخدمة هي تفعيلات البسيط ، لكنه كرر (فاعلن) مرتين متتاليتين ، وهذا تصرف لا يسمح به النظام العمودي ، لكنه جاز في الشعر الحر ، ولا نكاد نحس في هذا البيت خروجاً عن نغمة إخوته مما سار فيه الشاعر على اعتبار التفعيلتين وحدة واحدة .

وحدث الأمر نفسه في قوله في القصيدة نفسها :

وجلستُ أنتظرُ

ماذا ترى يا قلبُ تنتظرُ ؟

نام الخليونُ إلا من همو سهرُوا

قلبان . قلبُ تواري ، وقلبُ ليس يستترُ

فتقطع البيت الثاني :

مستفعلن مستفعلن فعِلن

والبيت الأخير :

مستفعلن فاعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

مع ملاحظة أن وجود الواو في (وجلست) يخل بموسيقى البحر ، إلا إن عددناه خزماً (٣١) .

وحين يقول الدكتور محمد مصطفى بدوي في قصيدته (المعبد المتهدم) (٣٢)

التي يصف فيها موقف الشعر العربي الحديث ، وما يهدده من أخطار ، بعضها سببه التقاليد البالية - على حد تعبيره - وبعضها ولدته الحضارة العلمية الشائعة ، وكهانُ هذا المعبد هم الشعراء الذين ما زالوا يعبرون عن أنفسهم على نمط البحتري ، غير واعين بما يدور حولهم في مجتمعهم وفي المجتمع الإنساني الحديث (٣٣) .

رياحُ الشَّمالِ الهُوجُ راحَ يسوقُها إلهُ غُضُوبِ

تصفرُ في الأبهاءِ والسيلُ جارِفُ

(٣١) راجع : في تعريف الخزم : (نهاية الراغب / ١٠٠ ، وما بعدها) .

(٣٢) أطلال ورسائل من لندن / ٧٥ .

(٣٣) السابق / ٥٩ .

على المذبح المتداعي

فالسقفُ قد هوى

وولى شقى الطير منزعجا

سوى واحدٍ قد أعجزته السنونُ

ولم يبقَ إلا الموتُ و (الحشفُ البالى)

وتفعيل هذه الأبيات :

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن فعولُ

فعول مفاعيلن فعولن فعولن

فعولن فعول فعولن

عولن مفاعلن (٣٤)

فعولن مفاعيلن فعولُ فعو

فعولن مفاعيلن فعولن فعولُ

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

وواضح أنه استخدم بالفعل تفعيلتى الطويل (فعولن مفاعيلن) ، بيد أنه لم يستخدمهما وحدةً واحدةً ، ولكنه فرّق بينهما ، ولم يتمسك بالعدد الذى يمكن أن يأتى به من كليتهما فى كل بيت ، وإنما ترك نفسه حراً فى الإتيان بما يريد ما دام يسير فى إطار تفعيلتى البحر .

وقد أنحت نازك الملائكة على مثل هذه الظاهرة باللوم حين ناقشت بدر شاكر السياب فى إيراده أحد أبيات البسيط على (مستفعلن فاعلن فعْلن) وقالت : « وهو يرنُّ فى مسمى وكأنه شطرٌ ناقصٌ مبتورٌ يضايق الأذن ، ومهما يكن من أمر فإن هذه التشكيلة المنفّرة قد وردت فى قصائد البسيط للسياب على ندرة وقلّة ، مما يدل على أنه قد لا يكون استساغها هو نفسه . ولو كان مرتاحاً إلى ما صنع مؤمناً بموسيقيته لاستعمله أكثر من ذلك » (٣٥) .

(٣٤) حذف الفاء من فعولن فى الطويل زحافٌ يُسمّى الثّم ، نهاية الراغب / ١٣٤ .

(٣٥) قضايا الشعر المعاصر / ١٩ .

وإذا لم يكن الحق كله مع نازك فيما ذهبت إليه فإن معها بعض الحق ، لأنه قد وضع لنا فيما سبق كيف كانت أبيات فتحى سعيد من البسيط مموسقة غير نابية ولا شاذة النغم ، لأنه لم يفرض فى التحرر من تجاوز التفعيلتين ، وإنما حدث ذلك منه كل أربعة أبيات أو أكثر ، وهو ما لم يترك أثرا غير حميد على السمع . أما فى أبيات الدكتور مصطفى بدوى فنرى خروجها واضحا متعمدا على ترتيب التفاعيل أولا ، وعلى إيراد أعدادها ثانيا ، وهو ما أكسب الأبيات نثرية .

وأكاد أشك فى قدرة شاعر على الوصول إلى ما وصل إليه صاحب قصيدة (المعبد المتداعى) إلا إذا قصد ذلك ، واعيا بما يفعل ، وحينئذ ستقلب القصيدة فى يده إلى آلة يرتب تروسها ومفاتيحها بالطريقة التى يريد ، وليس كذلك الشعر مهما قيل عنه .

يضاف إلى ما سبق أنه أدخل على (فعولن) ما يدخلها من زحافات وعلل فى بحر (المتقارب) من حذف فتصبح (فعو) وقصر فتصبح (فعول) بالإضافة إلى القبض الذى يعترىها فى بحر الطويل كما يعترىها فى غيره ، ومثل هذه الأمور أضافت إلى ما سبق ما جعلنا نحس بنثرية الأبيات ، وهو ما لا نراه أمرا فى صالح الحركة الشعرية الجديدة .

يتبقى (الخفيف) ، وتفعيلاته - فى النظام الخليلي - (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) فى كل شطر حين يكون تاما ، ويمكن فى (فاعلاتن) فى العروض أن تكون (فَعِلَاتن) و (فاعلا) و (فَعِلا) . أما حين يكون مجزؤا فيتكون من : (فاعلاتن مستفعلن) فى كل شطر ، وتتغير تفعيلة الضرب (مستفعلن) إلى (مستفعلان) أو (مُتَفَعِّل) ، كما سبق توضيح ذلك كله عند دراستنا لهذا البحر .

وتقول نازك الملائكة إن هذا البحر لا يمكن استخدامه فى الشعر الحر إلا بالجمع بين شطر من تامه وشرط من مجزؤه ، وفيما عدا ذلك لا يمكن « نظم شعر حر من الخفيف ، اللهم إلا على حساب الموسيقى ، فليس من السائغ أن يكون الضرب (فاعلاتن) مرة و (مستفعلن) مرة أخرى ، لأن هذا يخرج خروجا تاما

على قاعدة الشعر الحر التي تبيح في الضرب اجتماع التفعيلة وفروعها التي اشتقت
منها (وهي التشكيلات) « (٣٦) .

فماذا فعل الشاعر ببحر الخفيف حين صاغ عليه شعرا حرا ؟

أحيانا يستخدم الشاعر بحر الخفيف واضعاً في حسابانه مكان التفعيلة
(مستفعلن) بين التفعيلتين (فاعلاتن) ، ومن ثم لا تخرج القصيدة في أغلب أبياتها
- إن لم تكن كلها - عن كون أبياتها تتراوح بين الخفيف التام ومشطوره ، كما حدث
في قصيدة (ثعلب الموت) (٣٧) لبدر شاكر السياب التي يقول فيها :

كم يُمضُ الفؤادُ أن يصبحَ الإنسانُ صيداً لرمية الصيادِ
مثلَ أيِّ الظباءِ ، أيِّ العصافيرِ ، ضعيفاً
قابعاً في ارتعادةِ الخوفِ ، يختضُّ ارتياعاً لأنَّ ظللاً مخيفاً
يرتمى ، ثم يرتمى في اتئادِ
ثعلبُ الموتِ ، فارسُ الموتِ ، عزرائيلُ يدنو ويشحذُ النصلَ آه
منه آه، يصلُّك أسنانه الجوعى ويرنو مهدداً يا إلهي
ليت أن الحياةَ كانتُ فناءً
قبل هذا الفناءِ ، هذى النهايةُ
ليت هذا الختامُ كان ابتداءً
وآ عذاباهُ إذ ترى أعينُ الأطفالِ هذا المهددُ المستبيحاً
صابغاً بالدماءِ كفيهِ ، في عينيه نارٌ ، وبين فكيه نارُ
كم تلوتُ أكفهم واستجاروا
وهو يدنو كأنه احتثَّ ريحاً
مستبيحاً
مستبيحاً ، مهدداً ، مستبيحاً

(٣٦) قضايا الشعر المعاصر / ٢١ .

(٣٧) ديوانه / ١ : ٤٤٧ .

من رآها دجاجة الريف ، إذ يُمسي عليها المساءُ في بستانه ؟
حين ينسلُّ نحوها الثعلبُ الفراسُ يا للصريفِ من أسنانه
وهي تختضُّ ، شلها الرعبُ ، أبقاها بحيثُ الردى كأنَّ الدروبَ استلها ماردُ كأن النيوباً
سورُ بغدادَ مُوصدَ البابِ ، لا منجى لديه ، ولا خلاصٌ يُنالُ
هكذا فعن . حينما يقبل الصيادُ عزريلاً : رَجْفَةٌ فاغتيالُ

فالقصيدَةُ كلها تسير بين سطر من الخفيف التام وآخر من الخفيف المجزوء ،
لم يشذ عن هذا النظام سوى ثلاثة أسطر ، منها السطر الثاني المكون من :
فاعلاتن متفعَلن فاعلاتن فعلاتن ، و (مستبيحا) التي تقابل (فاعلاتن) ،
والبيت قبل الأخيرين (وهي تختضُّ ...) الذي يتكون من بيت من التام وشطره
مجموعين ، أى تسع تفعيلات . ومثل هذا الاستخدام لبحر الخفيف لا يخرج عن
النظام العمودى فى شيءٍ كثير ، سوى ما أباحه الشاعر لنفسه من توزيع الأبيات
التامة والمشطورة كيف يشاء ، وسوى استخدامه لبيت من التام ومشطوره مجتمعين .
لكن هناك استخداما آخر أشد حرية مما سبق ، راعى فيه الشاعر الإطار
العام لبحر الخفيف ، من كونه يتكون من (فاعلاتن) و (مستفعَلن) فبنى قصيدته
على هاتين التفعيلتين ، خالطاً بينهما أحيانا ، كما فى الخفيف التراثى ، ومفرداً كلا
منهما ببيت أحيانا أخرى ، فتبدو القصيدة بقليل من التأمل خليطاً من الخفيف
والرمل والرجز . ففي قصيدة (جيكور أمى) (٣٨) يقول السياب :

- ١- تلك أمى وإن أجنَّها كسيحا
- ٢- لاثما أزهارها والماءَ فيها والترابا
- ٣- وناقضاً بمقلتي أعشاشها والغابا
- ٤- تلك أطيأرُ الغد الزرقاءُ والغبراءُ يعبرُن السطوحا
- ٥- أو ينشُرُن فى بؤيبَ الجناحين كزهرٍ يفتَحُ الأفوافا

(٣٨) ديوانه / ١ : ٦٠٦ . وانظر : الشعر العربى المعاصر ص ٩٠ وما بعدها فى مناقشته هذه
القصيدة .

٦ ها هنا عند الضحى كان اللقاء

٧ وكانت الشمس على شفاها تكسر الأطيافا

٨ وتسفح الضياء

فالبیتان : ١ . ٥ من الخفيف . أولهما شطر منه . والثاني بيت تام .

والأبيات : ٢ . ٤ . ٦ من الرمل . أولها أربع تفعيلات . وثانيها خمس . وثالثها

ثلاث .

والأبيات : ٣ . ٧ . ٨ من الرجز . أولها أربع تفعيلات . وثانيها خمس . وثالثها

تفعيلتان .

وعلى الوتيرة نفسها يسير الدكتور محمد مصطفى بدوى الذى صاغ أغلب قصائد ديوانه (أطلال ورسائل من لندن) على الخفيف . فالديوان مكون من أربع وثلاثين قصيدة . منها قصيدتان على الرجز . وقصيدة على الطويل . ومثلها على الكامل . وبقية قصائد الديوان - وعددها ثلاثون - على الخفيف . ولم يكد يخرج عن الإطار السابق لقصيدة السياب . سوى فى إدمانه إيراد الزحافات والعلل على تفعيلتى الخفيف . تلك التى تعترى التفعيلتين فى بحر الرجز والرمل . كما أنه يبدأ بعض أبياته بمستفعلن قبل فاعلاتن فتبدو الأبيات من (المجتث) . يقول تحت عنوان (عندما تبرز شمس الغد) (٣٩) :

الزمان الذى يهيم على الأرض	فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
توأم الكون صورة الصيروره	فاعلاتن متفعلن فالاتن
لقى بمعوله المدهول	مستفعلن فاعلاتن فعل
حينما شلت يداه	فاعلاتن فاعلاتن
ولم يمسا حياتاه	متفعلن فاعلاتن

ويقول فى قصيدة (أطلال) وهى أولى قصائد الديوان (٤٠) :

أمام تلك الطلوع	متفعلن	فاعلاتُ
فى الطريق الملوَّب المرسوم	فاعلاتن	متفعلن فالاتُ
فى الطريق الذى يُؤدِّى إلى الشاطئ	فاعلاتن	متفعلن فاعلاتن مُسُ
وقفتُ أحصى بقايا المعبد	متفعلن	فاعلاتن مستفُ
باحثاً عن حصى من اللؤلؤ	فاعلاتن	متفعلن مستفُ
كنتُ أودعته بكنز السنين	فاعلاتن	متفعلن فاعلاتُ
السنين التى تصدَّعت الأمس	فاعلاتن	متفعلن فعلاتان
وكانى ما كنتُ من قبل هناك	فعلاتن	مستفعلن مستعلان
لا وما شيدتُ يداى العمُدُ	فاعلاتن	متفعلن فاعلا
وبروحى خلقتُ تلك النقوشَ الباهتهُ	فعلاتن	متفعلن فاعلاتن فاعلا
ودمائى روتُ جفاف الحديقةُ	فعلاتن	متفعلن فاعلاتن

وإذا كنت أضمر فى نفسى إعجاباً شديداً لقدرة صاحب الديوان السابق على امتلاك ذاته وكلماته حتى إنه صاغ هذا الكم الكبير من القصائد على الخفيف ، فإننى - والأمر أمر إحساس وذوق - أشعر بتعاطف شديد مع رأى نازك الملائكة السابق الذى تقرر فيه أنه لا يمكن صوغ قصائد من الشعر الحر على الخفيف إلا بالمزاوجة بين تامه ومجزؤه - وأزيد هنا أيضاً ومشطوره - وفيما عدا ذلك لا يمكن صوغ شعر حر من الخفيف إلا على حساب الموسيقى !!

وللشاعر الليبى عبد الحميد البكوش قصيدة يمكن - بقليل من التجوز - أن نعدّها من الخفيف ، لولا أنه أنهك بعض التفعيلات بما لا يستقيم مع موسيقى الخفيف إطلاقاً ، ولكن الذى دعانا إلى اعتبارها من الخفيف أن أغلب أبياتها تسير عليه . يقول تحت عنوان (إلى المتنبى فى ذكراه) (٤١) :

(٤٠) السابق / ٧ .

(٤١) قصائد من ليبيا / ٦٢ ، وانظر : قصيدة (الدمية) ص ٣٢ و (ساعة الزينة) ص ٥٠ .

يا أبا الطيب	فاعلاتن	فا
جئت أهدي إليك طيب القوافي	فاعلاتن	متفعّلن
جئت أهديك شعرا	فاعلاتن	متفعّل
مُفَوِّحًا بالشذى وضوِّعة المسكُ	متفعّلن	فاعلاتُ
فائزِ الدفق صافى	فاعلاتن	متفعّل
من رحيقِ في المعانى عصرتهُ	فاعلاتن	فاعلاتن
وقطرت فيه المدى	فعولن	فعولن
وذوّبتُ فيه اللّميّ وعذب السلافِ	فعولن	متفعّلن
ثم جئت أهديكه يوم ذكراكُ	فاعلاتُ	مستفعّلن
أكاليلَ غارتزف في كبرياء	فعولن	متفعّلن
إلى حصيف الرجال الحصافِ	متفعّلن	فاعلاتن

إن محاولة السياب في قصيدته (جيكور أمى) ومحاولة البكوش في (إلى المتنبى في ذكراه) نوع من الخلط بين البحور، وليست صوغا لقصيدة من بحر موسيقى معين ، أما محاولة الدكتور محمد مصطفى بدوى - على طرافتها - فقد وقفت على حافة النثرية إن لم تكن قد غرقت فيها ، بكثرة الزحافات والعلل ، وتبادل المواقع بين (مستفعّلن) و (فاعلاتن) ، وما نال هاتين التفعيلتين في هذا البحر مما لم ينلها حتى في الرجز والرمل : بحرَيْهما اللذين ينفردان بهما ، وإن كنت أعترف - على الرغم من رأيي السابق - أنه حقق في هذه القصائد وغيرها ما التزم به في مقدمته الشارحة . من أن مفهوم الشعر يتجسّد في عنصرين :

١- تعبير عن تجربة نفسية لها مقوماتها العاطفية .

٢- كون هذا التعبير يتبع نسقاً موسيقياً معيناً .

وإذا كان شاعرنا قد آمن بمبدأ أن استعمال البحور الموحدة التفعيلة يخلق الرتابة ، فإننى أعتقد أن استعماله للبحور المزدوجة بهذه الصورة قد خلق النثرية ، وهى أشد ضررا على الشعر مما تخوف هو منه .

« إن تنويع التفعيلات في الشطر الشعري الجديد غير متيسر - حتى الآن - إلا داخل الإطار القديم نفسه ، وعندئذ يستطيع الشاعر المعاصر أن يستخدم الأوزان القديمة المتنوعة التفعيلات ، كاستخدامه الأوزان الموحدة التفعيلات، ولكنه في الحالة الأولى لا يمارس حرته كاملة كما يمارسها في الحالة الثانية » (٤٢) .

ثانياً : الزحافات والعلل التي استعملها أصحاب الشعر الحر ، ومدى صلة ذلك بالتراث العروضي :

في هذا الصدد نبدأ بتقرير حقيقة مهمة ، هي أن أصحاب الشعر الحر استخدموا كل الزحافات والعلل المتاحة في التراث العروضي ، واشتط بعضهم في استخدامها أكثر من غيره ؛ فتسكين الخامس المتحرك في الوافر ، وما يعترى (متفاعلن) من إضمار وقطع وحذف وتذييل وترفيل ، وما يدخل (فاعلن) من خبن وقطع وتذييل وترفيل ، وما يحدث في (فاعلاتن) من خبن وقصر وحذف وتسبيغ ، وما ينال (فعولن) من قبض وحذف وقصر ، وما يعترى (مستفعلن) من خبن وطى وخبل وقطع ، إلى آخر هذه القائمة من الزحافات والعلل العروضية ، أمر وارد في الشعر الحر ، لأنه - كما سبق أن بينا في البداية - متكئٌ على الشعر التراثي ، وسائر على نغمه ، كل ما في الأمر أنه اعتدّ بالتفعيلة مفردة ، واتخذها نواة لتشكيل البيت ، دونما ارتباط بعدد معين منها في كل بيت ، وإنما الأمر متروك لطبيعة الجملة الشعرية حيث تنتهي (٤٣) .

ونكتفي بأن نقدم نموذجين أحدهما من الكامل ، والثاني من الرمل ، لنرى مدى استفادة الشاعر المعاصر من تراثه العروضي .

يقول بدر شاكر السياب من بحر (الكامل) (٤٤) :

ورأيت من خلل الدخان مشاهد الغد كالظلال

(٤٢) الشعر العربي المعاصر / ٩٨ .

(٤٣) الشعر العربي المعاصر .. / ٦٦ ، ٦٧ .

(٤٤) ديوانه / ١ : ٢٣ .

تلك المناديل الحيارى وهى تومئ بالوداع
أو تشربُ الدمعَ الثقيلَ ، وما تزالُ
تطفو وترسب فى خيالى ، هومُ العطرُ المَضَاعُ
فيها ، وخضَّبها الدمُ الجارى
لونُ الدجى ، وتوقُّدُ النارِ
يجلو الأريكةَ ثم تخفيها الظلالُ الراعشاتُ
وجهه أضواءُ شحوبه اللهبُ
يخببُو ويسطعُ ثم يحسبُ
ودمُ يغمغم وهو يقطر ثم يقطرُ : مات مات

فأضرب الأبيات السابقة على التوالى هى : متفاعلان - متفاعلان -
متفاعلان - متفاعلان - متفا - متفا - متفاعلان - متفا - متفا -
متفاعلان.

فاجتمع فى قوافى النص السابق - وهو مقطوعة من قصيدة كبيرة بعنوان
(السوق القديم) تتكون من إحدى عشرة مقطوعة - الضرب المذيل ، والأحد ،
والأحد المضممر ، بالإضافة إلى ما اعترى بعض التفعيلات فى الحشو والضرب من
تسكين الثانى (الإضمار) .

ويقول محمود درويش من (الرمل) تحت عنوان (عازف الجيتار
المتجول) (٤٥) :

كان رساما ، ولكن الصُّورُ
عادةً ، لا تفتحُ الأبوابَ ، لا تكسِرُها
لا تردُّ الحوتَ من وجهِ القمرِ
(يا صديقى أيها الجيتارُ خذنى
للشبابيك البعيدة)

(٤٥) ديوانه / ٢ : ٨٥ .

شاعراً كان ، ولكن القصيدة
يَبِسَتْ في الذاكرة
عندما شاهد يافا
فوق سطح الباخرة
(يا صديقي أيها الجيتار خذني
للعيون العسليَّة)

كان جندياً ، ولكن شظية
طَحَنَتْ ركبته اليسرى فأعطوه هدية
رتبة أخرى ، ورجلاً خشبية
(يا صديقي أيها الجيتار خذني للبلاد
النائمة)

عازف الجيتار يأتي
في الليالي القادمة
عندما ينصرف الناس إلى جمعِ تواقيع الجنود
عازف الجيتار يأتي
من مكان لا نراه
عندما يحتفل الناس بميلاد الشهداء
عارياً ، أو بثياب داخلية

عازف الجيتار يأتي
وأنا كدت أراه
وأشمُ الدم في أوتاره
وأنا كدت أراه

سائراً في كل شارع
كدت أن أسمعهُ
صارخاً ملء الزوابع
حدقوا :
تلك رجلٌ خشبية
واسمعوا :

تلك موسيقى اللحوم البشرية

ف نجد أن كل تفعيلة من تفعيلات هذه القصيدة كلها من إحدى الصور التراثية لتفعيلة الرمل وهي :

فاعلاتن - فعلاتن - فاعلات - فعلات - فاعلا - فعلا .

لكن الأمر لم يقتصر على ما أباحه التراث في كل بحر على حدة ، وإنما انطلق الشاعر المعاصر يفيد في بعض الأبحر من معطيات بحور أخرى ، فجوز في الأولى ما يجوز في الثانية ، أو بتعبير أكثر دقة : لم يقصر زحافات البحر عليه ، وإنما مدّها إلى غيره من البحور . ونبدأ الآن بتقديم بعض نماذج لهذه الظاهرة .

في الوافر :

ليس من معطيات بحر الوافر أن يدخله التذييل بزيادة ساكن على آخره ، فتصير تفعيلته (مفاعلتان) ، وتلك الظاهرة موجودة بكثرة في الشعر الحر . يقول محمود حسن إسماعيل تحت عنوان (صوت المعركة)^(٤٦) في مقطعها الأول :

سمعتك توقظ الموتى

وترعشهم

وتنشرهم على خلدي

(٤٦) صلاة ورفض / ٧٠ .

وتقرع راحتاك البابَ حول سكينه الأبدِ
تدقُ تدقُ حتى تورقُ الأكفانُ بين يديك
وتنزع صمتها أبديةُ خرساءُ ، ساحتها تطير إليك
وتزرعُ نفسها الأرواحُ فوق جذوع رابيةٍ بلا أغصانُ
حدائقها مسحرةٌ ، تفوح بعطرها النيران
يطلُ بزهرها الشهداءُ من ظمأٍ لنا رِصداك
وتصرخُ آهةً للصبر هالعةً ليوم لقاك

فأضرب الأبيات الستة الأخيرة كلها مذيبة (مفاعلتان) .

ومن مطولة صلاح عبد الصبور (أقول لكم) التي أخذ الديوان عنوانها
واستغرقت ما يقارب نصفه ، وصيغت تحت عنوانات متعددة كلها - ما عدا بعض
الأصوات - على بحر الوافر ، يقول (٤٧) :

وقفت أمامكم بالسوق ، لا ثوبى من الديباجُ
ولم أتقلد الشاراتِ أو ألتفُّ بالأدراجُ
ولم تعتمَّ مثلَ البرجِ فوق التلِّ جمجمتى
ولم أمسك بكفى صولجان الحكم والمقودُ
وما السوق ببيتِ أبى ولا المعبد إلخ

فضربا البيتين الأولين مذيلاً . ويلاحظ في التفعيلة الأولى من البيت الأخير
حذف السابع الساكن من نهاية التفعيلة فتصير (مفاعلتُ) ، وهو أمر وارد بكثرة
عند صلاح عبد الصبور (٤٨) .

كما ورد الضرب في الشعر الحر أحياناً على وزن (فعولٌ) ، وهو ضرب
سبق لنا مناقشته في بحر الوافر مما استدركه العروضيون . ويمثل ذلك قول
محمد أبو دومه (٤٩) :

(٤٧) أقول لكم / ٩٧ .

(٤٨) انظر : أقول لكم ص ٧٧ ، ٧٩ ، ٨٣ ، ٩٧ ، ٩٨ ، والإبحار في الذاكرة (رسالتان) وهما أول
قصيدتين في الديوان .

(٤٩) السفر في أنهار الظمأ / ٢٢ .

أنا (ابن جلا) فسَلْ عني السيوف المستحمة في (حلاقيم) العراق

أنا (ابن جلا)

وحيث أكون لا مزن ولا هتن ولا إغداق

بطون الطير تلهج بي

وتسبقني ذئاب البید ظامئة لرشق الرمح في الأحداق

فضرب البيت الأول (فعول) . وهو من الظواهر التي ليس لها رصيد نغمة

في الشعر العمودي .

في الكامل:

استخدم الشاعر الحر الضرب الأحذ المضمّر مذيلا ، فتصير التفعيلة

(مُتَفَاعٌ) أو (فَعْلَانٌ) ، وهي ظاهرة سبق لنا عرضها في نقاشنا للمبتدع في بحر

الكامل على النظام العمودي ، وقدما لها نموذجين ، أحدهما لنبيه التميمي ،

والثاني لإبراهيم ناجي . ويمثل هذه الظاهرة في الشعر الحر قول محمود

درويش^(٥٠) تحت عنوان (قتلوك في الوادي) :

أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن

أهديك ذاكرتي

ماذا يقول البرق للسكين ؟

ماذا يقول البرق ؟

هل كنت في حطين

رمزا لموت الشرق

وأنا صلاح الدين أم عبد الصليبين ؟

أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن

أهديك ذاكرتي

(٥٠) ديوانه / ٢ : ١٠٦ .

ماذا تقول الشمس في وطني ؟

ماذا تقول الشمس ؟

هل أنت ميتة بلا كفن

وأنا بدون القدس

فأضرب الأبيات : ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ١١ ، ١٣ جاءت على (فَعْلَانٌ) .

ومن ظواهر الكامل التي اعترف بها العروضيون ، وإن وصموها بالقبح ، حذف الثاني المتحرك ، أو حذف الرابع الساكن ، وهما ظاهرتان يندر العثور على نماذج لهما في بحر الكامل ، إلى حد يجعلنا نقول إنه يقارب المستحيل . لكن الشاعر في الشعر الحر استخدمهما ، بل بالغ - أحياناً - وجمع بينهما . يقول د. محمد مصطفى بدوي في ختام قصيدته (هذي هي اللحظة) (٥١) :

مفاعِلن	مُتفاعِلن	مُتفاعِلان	أهكذا أمضى نهاري كل يوم
	مُتفاعِلن		مترقبا
مفاعِلن	مُتفاعِلاتن		أهكذا نحيا جميعاً
مُتفاعِلن	مُتفاعِلان		من أجل لحظات تطير
مفاعِلن	مُتفاعِلان		ولا لعودتها يقين
مُتفاعِلن	مُتفاعِلن	مُتفاعِلن	ذكرى لإيقاع يكدرها طنين العيش
مُفَعِلُن	مُتفاعِلن	مُتفاعِلاتن	وأمل لم يعطه التفكير تاجاً ؟
مفاعِلن	مُتفا		أهكذا نحيا
مفاعِلن	فَعْلان		على حنين الأمس
مفاعِلن	مُتفا		وفي انتظار الغد ؟

فقد استخدم (مفاعِلن) ، محذوفة الثاني المتحرك ، ست مرات في الاقتباس السابق - على قصره - كما استخدم (مُفَعِلُن) مرة ، و (فَعْلان) - التي سبق الحديث عنها - مرتين .

(٥١) أطلال / ٩١ .

وللإنصاف أقرر أن هذه الظواهر باستثناء (فَعْلان) تكاد تكون مقصورة على قصيدة الدكتور مصطفى بدوى دون ما سواها من القصائد المصوغة على الكامل فى الشعر الحر ، فيما قرأت من أشعار على كثرتها ، وقد سبق لنا بيان وجهة نظره فيما يفعل ، مما يجعلنا نميل إلى أن هذا الصنيع ظاهرة فردية خاصة بصاحب القصيدة ، وليست من الشيوخ بحيث نجعلها من خصائص الشعر الحر .

فى الرجز :

تعرض هذا البحر - كما تعرض غيره - لإدخال أنواع متعددة من الزحافات ، لكنه من الأبحر التى حظيت بمكانة كبيرة فى الشعر الحر ، فكثرت القصائد المنشأة عليه ، وبالتالى تعددت الظواهر العروضية التى حدثت فيه ، وهى ظواهر - فى أكثرها - حادثة فى الشعر العمودى غير التراثى ، بمعنى أن الشاعر المعاصر الذى صنع ذلك فى الشعر الحر هو نفسه الذى نفذ هذه الظواهر فى الشعر العمودى .

فمن النماذج الرجزية قول أحمد عبد المعطى حجازى تحت عنوان (الطريق إلى اللقاء) (٥٢) :

- ١ -

يا أصدقاءُ

لشدَّ ما أخشى نهاية الطريقُ

وشدَّ ما أخشى تحية المساءُ

(إلى اللقاء)

أليمةُ (إلى اللقاء) و (اصْبَحُوا بِخَيْرٍ)

وكلُّ أفاظ الوداع مرة

والموت مرٌّ

وكلُّ شىء يسرق الإنسان من إنسانُ

(٥٢) ديوانه / ١٢٨ .

شوارع المدينة الكبيرة

قيعانُ نارُ

تجتُرُ في الظهيرة

ما شربته في الضحى من اللهبِ

يا ويله من لم يصادف غير شمسها

غير البناء والسيّاح ، والبناء والسيّاح

غير المربعات والمثلثات والزجاج

يا ويله من ليلة فضاء

ويوم عطلة

خال من اللقاء

يا ويله من لم يُحب

كلّ الزمان حول قلبه شتاء

فنهاية الأبيات فيما سبق تتراوح بين : مُتَفَعِّلان - فَعُولٌ - فَعْلانٌ - مُتَفَعِّلٌ -

فَعُو .

فإذا أخذنا في الاعتبار أن واحدة منها وهى (مُتَفَعِّلٌ) معترف بها عروضياً ، وأن ما سواها لم يعتد به في بحر الرجز ، كالتذييل في (متفعّلان) والحذذ ثم التسبيغ في (فعولٌ) و (فَعْلانٌ) - ولا فرق بينهما إلا في أن (فعولٌ) لحقها الخبن و (فَعْلانٌ) لم تتعرض له - والحذذ ثم الخبن في (فعو) ، أدركنا مدى الثراء الذي أضفاه الشاعر المعاصر على بحر الرجز ، وهو بحر بطبيعته قابل لهذه التغيرات وغيرها ؛ إذ إن تفعيلة الرجز - كما سبق أن بينا - لا تقر على (مستفعّلان) وإنما تتحول أحياناً إلى (مُتَفَعِّلان) وتارة إلى (مُسْتَعْلان) ورابعة إلى (مُتَعْلان) ، وتصبح بالقطع (مُسْتَفَعِّلٌ) وبالقطع مع الخبن (مُتَفَعِّلٌ) ، وهذا يعنى - فيما يعنيه - صلاحيتها لمثل هذه التغيرات التي تعترها !!

بل إن الترفيل ، وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع ، الذى لم
يرد عروضياً إلا فى الكامل المجزوء والمتدارك المجزوء ، أورده الشاعر المعاصر
فى الرجز . ولنقرأ هذا النص لأحمد عبد المعطى حجازى أيضاً تحت عنوان
(الطريق إلى السيِّدة) (٥٣) .

وسرت يا ليلَ المدينةُ

أرقرق الآهَ الحزينةُ

أجر ساقى المجهدهُ

للسيده

بلا نقود ، جائع حتى العياء

بلا رفيق

كأننى طفل رمته خاطئهُ

فلم يُعره العابرون فى الطريق

حتى الرثاء

فتقطيع البيتين الأولين فى النص السابق : متفعلن مستفعلاتن .

ومثله فى ذلك قول حسن توفيق تحت عنوان (أغنية جوال حزين) (٥٤) :

ما هذه المدينة التى تخوَّضت طويلا

ما بالها تدفع فى أوردتى خوفاً وبيلا

فنهاية البيت الأول (وضتْ طويلا) = مُتَفَعَّلَاتِن ، ونهاية البيت الثانى (خوفاً

وبيلا) = مستفعلاتن .

وتحت عنوان (مشاهدات فى مدينة تاريخية) يقول أحمد عنتر

مصطفى (٥٥) :

(٥٣) ديوانه / ١١٣ .

(٥٤) أحب أن أقول : لا / ٢٩ .

(٥٥) مأساة الوجه الثالث / ٧٨ .

أتيته .. مددت من حروفى الخضراء نحوه يدا

- خير لنا أن نقطع الطريق سيراً

وبرهةً تجمداً

وعاد من ذهوله ، تدفقت على طريقنا الخطى

وحينما تصافح القلبان فى حديثنا المرتجل المسلى

فاجانى :

- إذن فقد عرفتنى !!

وأبرز الهوية

وكان جوهر الصقلى

فالبيتان : الثانى والأخير زيد فى آخرهما سبب خفيف ، وكلا الضريين على

(متفعلاتن) .

وهذه الاستخدامات لبحر الرجز تعنى - فيما تعنيه - أن الشعراء طرخوا

معطيات بحر الكامل على تفعيله الرجز ، كما طرح الدكتور محمد مصطفى بدوى

من قبل معطيات بحر الرجز على تفعيله الكامل ، بيد أن تفعيله الرجز - كما سبق

توضيح ذلك - صالحة للتغيرات التى تعترىها ، لأنها فى الأساس غير ثابتة النغمة ،

وذلك ما لم تتصف به تفعيله الكامل . لذا كان التغيير فى تفعيله الكامل - فى

أغلبه - يمثل سلوكاً فردياً من الشاعر ، على حين يمثل الموقف من الرجز موقفاً

عاماً يتبعه جميع شعراء الشعر الحر (٥٦) .

فى الرمل :

ليس هناك خلاف ذو بال فى استخدام أصحاب الشعر الحر للرمل سوى

إيرادهم أحياناً تفعيله بوزن (قال) فى نهاية بعض أبياتهم . ولم أكد أعثر على هذه

(٥٦) راجع : ديوان أحمد عبد المعطى حجازى / ١٣٤ ، ١٧١ ، وأقول لكم / ٥ ، ١١ ، ٩٣ ،

والإبحار فى الذاكرة / ٣٦ ، ٨٩ ، ٩٠ ، وأحب أن أقول : لا / ٢٩ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٥١ ، ٥٣ ،

١٠١ ، ١٠٩ ، ١١١ .

الظاهرة إلا عند صلاح عبد الصبور ، ونشأت المصرية . ففي قصيدة بعنوان
(لحن)^(٥٧) يقول صلاح عبد الصبور :

جارتى مدَّتْ من الشرفة حبلاً من نغم

نغم قاس رتيباً الضرب منزوف القرار

نغم كالنار

نغم يقلع من قلبى السكينه

نغم يورق فى روى أدغالا حزينه

فجميع النهايات تتراوح بين : فاعلا - فاعلات - فاعلاتن ، فيما عدا البيت

الثالث الذى جاء على وزن (فعلاتن فال) .

ولو حاولنا تفسير تلك الظاهرة عروضياً لقلنا : إن أصل التفعيلة (فاعلاتن)

لحقها الحذف فصارت (فاعلا) ، ثم قطعت فصارت (فاعل) ، ثم لحقها

التشعيب الذى يحول (فاعلاتن) إلى (فالاتن) فصارت (فال) !!

ومن ذلك أيضاً قوله فى قصيدة أخرى^(٥٨) :

عندما يشرع إنسان لإنسان جناحه

ويناغيه دلالاً وسماحه

عندما يصبح ما مر من الأيام محوًا

لم يكن حيناً حياة القلب

عندما يصبح كل اللفظ لغوا

غير لفظ الحب

فكلمة (قلب) = فال ، التى سبق التحدث عنها .

أما (حُب) فى نهاية البيت الأخير من الاقتباس فيمكن أن تُعامل معاملة

السابقة إذ وردت مقابلاً لها فى القافية ، بمعنى أن الباء المشددة الساكنة مقابلة

(٥٧) عمر من الحب / ١٥ .

(٥٨) أقول لكم / ٨٥ .

للام والباء فى (قلب) ، ويمكن أن تعامل على أنها حرف واحد ساكن فتقابل (فا) وهو الرأى الأقرب إلى الصواب ، فإنهاء البيت بسبب خفيف ، أو بلغة أخرى: زيادة سبب خفيف فى نهاية (فاعلاتن) فى الرمل ورد عند الشاعر مفرح كريم فى قوله تحت عنوان (قوس قزح) (٥٩) :

أنتِ صوتٌ للنداءات البعيدة
والشعاع الخافت الصُّبْحِي

وقوله :

فأنا ملقى على زند الفصول الميِّتة
رافعا سَيْفَ التحدى
كلما ألقى إلى الصمّت لون العالم السُّفلى

فيما عدا ذلك يمكننا أن نقرر - واثقين - أن الرمل فى الشعر الحر لا يختلف عنه فى الشعر العمودى إلا فى عدد التفعيلات الواردة فى كل بيت ، واستغلال الصور المتعددة لفاعلاتن وهى (فاعلاتن - فعلاتن - فاعلا - فعلا - فاعلات - فعلات - فاعلاتان - فعلاتان) على أنها إمكانات متعددة لتفعيله البحر ، يمكن للشاعر أن يوردها جميعاً فى قصيدة واحدة دون أن يحسب ذلك عليه ، أو يلام على الوقوع فيه .

فحين نقرأ قول نشأت المصرى تحت عنوان (القادم) (٦٠) :

أيها القادم حلتِ شعرها ساكنة العام الحزين
تسرق الأيام من خلف الزمن
وتنام الليل فى البرد ، وأغصان الشجر
هى تحكى أيها القادم عنكا

(٥٩) بوح العاشق / ١٢ .

(٦٠) النزهة بين شرائح الذهب / ٥١ .

ساعة تمسك فرشاة قديمه

وتدارى دمة الإعياء

لم يعد يصلح دمع العين للغفران صكا

نجد أن الأضرب تتراوح بين : فاعلات - فاعلا - فعلاتن - فاعلاتن - فال .
أو : فَعَلْ .

و (فاعلاتن) التي يحذف ثالثها المتحرك ، فتصبح (فالاتن) هي - فى الحقيقة - من معطيات بحر (الخفيف) أو (المجتث) ، وليست من معطيات الرمل الترائى ، ومن ثم فإيرادها فى هذا البحر نوع من تعميم الزحاف على المتشابهات من التفاعيل .

فى المتدارك :

تفعيلة هذا البحر فى العروض العربى (فاعلن) ، يلحقها الخبن فتصبح (فَعْلِن) ، والقطع فتصبح (فَعْلَن) ، وتذيل (فاعلن) فتصير (فاعلان) ، وترفل (فَعْلِن) فتصبح (فعلاتن) فلا تكاد تختلف عن تفعيلة الرمل . وهذا يعنى أن المتدارك يمكن أن ترد تفعيلته على خمس صور : فاعلن - فَعْلِن - فَعْلَن - فاعلان - فعلاتن . بيد أن (فاعلن) قليلة الوجود فى الشعر العمودى .

وقد سبق لنا أن قلنا - عند التحدث عن هذا البحر - إن الشعراء المعاصرين - حتى فى الشعر العمودى - قد ألحقوا التذليل والترفيل بكل التفعيلات بلا استثناء فنتج عن ذلك : فاعلاتن - فعلان - فعلاتن - فعلان . لكن التذليل والترفيل بطبيعة الحال لا يحدثان إلا فى النهايات ، ومن ثم فالحشو لا يأتى إلا على (فاعلن) أو (فَعْلِن) أو (فَعْلَن) ، والشاعر الحر يراوح بين هذه التفعيلات فى القصيدة الواحدة . وربما وردت قصائد كاملة على (فاعلن) التي لم يُعتدَّ بها فى تراثنا الشعرى القديم .

تقول ملك عبد العزيز تحت عنوان (مرفأ) (٦١) :

لم يزل فى الموانى البعيدة

(٦١) أغنيات لليل / ٣ .

مَرْفَأُ

تسكنُ الرِّيحُ في شطهِ

تستريحُ السكينةُ

يورقُ الحَلْمُ في ظِلِّهِ

وتذوبُ الضغينةُ

ويُضِيءُ الغدُ

* * *

لم يزلُ في بروجِ الزمانِ الشريدةُ

موعدُ

قد قطعنا البطاحَ الوئيدةُ

نرقيبُ

في صحارى القفارِ المديدةُ

في صخورِ الجبالِ المريدةُ

نصعدُ

في المياهِ الغضابِ الصُّخُوبِ

وَهَمْنَا نَنشُدُ

فنرى أن جميع تفعيلات النص السابق (فاعلن) التامة ، ما عدا بداية البيتين:

وتذوبُ الضغينةُ

ويُضِيءُ الغدُ

فقد وردت بدايتهما على (فَعِلن) المحذوفة الثاني .

كما يلاحظ أن الشاعرة استخدمت الضرب صحيحا تارة (فاعلن) ، ومرفلاً

أخرى (فاعلاتن) ، ويتمثل الضرب المرفل في نهاية كل الأبيات المنتهية بالهاء

المنقلبة عن تاء التأنيث : البعيدة - السكينة - الضغينة - الشريدة - الوئيدة -

المديدة - المريدة - الصخوبية .

أما حين يقول صلاح عبد الصبور تحت عنوان (الشعر والرماد) (٦٢) :

ها أنت تعود إلى ،

أيا صوتي الشاردَ زمنًا في صحراءِ الصمت الجرداء
يا ظلي الضائع في ليل الأقمار السوداء
يا شعري التائه في نثر الأيام المتشابهة المعنى
الضائعة الأسماء

ف نجد أنه يستخدم في الحشو : فَعَلْنَ وَفَعَلْنَ ، بالإضافة إلى (فاعلٌ) التي شاع استعمالها بصورة واضحة في الشعر المعاصر عموديا كان أم حرا ، على حين ورد الضرب مذيلا تارة (فَعْلَانٌ) : جرداء - أسماء ، ومرفلا أخرى (فَعْلَاتِن) = (ة المعنى) . أما في البيت الثاني فورد الضرب على صورة (فَعَلٌ) ، وهي تفعيلة لم يسبق لها ورود في غير العصر الحديث ، سبق التمثيل لها في الشعر العمودي بقول فاروق شوشة :

عـيـنـاي إـلـيـك بـأغـنـيـة ويداى ترانيم دعاء

ولابد أن أسجل هنا أن هذا البحر (المتدارك) قد أصبح مطية جميع الشعراء في الشعر الحر ، ولم تعد للرجز المنزلة الأولى كما كان من قبل ، وإنما سجل المتدارك باستعمالاته المتعددة رقماً قياسياً في عدد مرات وروده في الديوان الواحد . ويكفي أن نقدم إحصاء مصفرا لثلاثة دواوين لشعراء مختلفين لنرى مدى صدق ذلك :

١- **الحب والموت** : للشاعر الدكتور عبده بدوي ، ويتكون من ست وثلاثين

قصيدة ، منها ست وعشرون على المتدارك .

٢- **الإبحار في الذاكرة** : لصلاح عبد الصبور . ويتكون من ثلاث عشرة

قصيدة ، منها ثمانى قصائد خالصة على المتدارك ، وقصيدة تعددت فيها الأصوات فصيغت على المتدارك وجاء بعضها على الرمل وهي (الموت بينهما) ، وقصيدة

(٦٢) الإبحار في الذاكرة / ٢٠ .

كتبت فى أربعة عشر مقطعاً منها سبعة على المتدارك وهى (شذرات من حكاية متكررة وحزينة) ، فتبقى بعد ذلك ثلاث قصائد : منها اثنتان على الوافر ، وواحدة على الرجز .

٣- **الخروج إلى النهر** : للشاعر أحمد سويلم . ويتكون من إحدى وعشرين قصيدة ، منها أربع عشرة على المتدارك ، بالإضافة إلى (مفتتح) الديوان . وهذا يعنى - فيما يعنيه - ميل الشعراء المعاصرين إلى هذا البحر ، وحرصهم على الصوغ عليه . لكن الإفراط فى ذلك على أية حال ليس فى صالح الشعر ، لأنه يسهم إلى حد كبير فى محدودية نغمات الشعر الحر المحدودة بطبيعتها ، لكونه لم يأت على كل بحور الشعر العربى .

فى المتقارب :

يعد هذا البحر من الأبحر التى لم يتغير فيها النغم فى الشعر الحر عنه فى الشعر العمودى فى أى ظاهرة من الظواهر . فأضرب هذا البحر فى الشعر العمودى : فعولن - فعول - فعو - فع ، ولا يكاد الشاعر فى الشعر الحر يخرج عليها بحال من الأحوال .

يقول نشأت المصرى تحت عنوان (الأشلاء) (٦٣) :

وداعاً لأرض النفوس البوار
نفوس لها ضفةٌ واحدة
ودفةٌ مركبها فاقده
وداعاً لعشة أحلامى السابحة
على موجةٍ من نهود
وقلب يوزع دقائقه فى الجليد
وداعاً لكثبان أوهامى الغاربه

(٦٣) النزهة بين شرائح الذهب / ٦٦ .

لكوخ الشبابُ
فليس لها من ظلال
فهذى الرياح ذرتُ قشّةً فى سفوح التلال
وأشلاؤه فحّ منها الأنين
تقول غداً
سيلتئم الكوخ نوراً بريئاً
هنالك خلف الزمن
إلا لا زمنُ

فقد وردت النهاية (فعولن) مرة واحدة ، و (فعولّ) سبع مرات ، و (فعو) سبع مرات ، وفيما عدا الجمع بين هذه الأضرب لا يكاد الشعر الحر يخرج على المتقارب الترائى فى شىء .

فى الأبحر المزدوجة :

سبق أن بينا أن استخدام الشعر الحر للأبحر المزدوجة ليس شائعاً ، وأن استخدام الشعراء لها مقيد بقيود عدة ، لكنهم حين يتحررون من هذه القيود - كما حدث فى المحاولات القليلة التى صيغت على الطويل والبسيط والخفيف - يجرون على التفعيلة الأخيرة من البيت ما يجرى عليها فى بحرهما الأصلي ، بمعنى أن يدخل (مستفعلن) ما يدخلها فى الرجز ، ويعترى (فعولن) ما يعترىها فى المتقارب . وقد بينا موقفنا من ذلك فيما مضى ، فلا داعى للخوض فيه مرة أخرى .

ثالثاً : الضرورات الشعرية والشعر الحر :

لابد أن نقرر فى بداية هذا الحديث « أن لغة الشعر تختلف طبيعتها عن لغة النثر ، لما يمتاز به الشعر من خصائص فنية تقتضى تراكيب معينة يسمح للشاعر فيها بحرية أكثر فى التقديم والتأخير وغير ذلك ، ليلائم بين المضمون من جانب

والإطار الخارجى وهو الوزن والقافية من جانب آخر ، وفى سبيل ذلك قد يطرح الشاعر بعض القرائن اعتمادا على قرائن أخرى تومئ إلى ما يريغ إليه ، وتجعل ما يريده غير سافر سفور العرى « (٦٤) .

وإذا كانت طبيعة الشعر لم تتغير فى الشعر الحر عنها فى الشعر العمودى إلا فى تلك الحرية التى منحها الشاعر لنفسه فى كمّ التفعيلات التى يوردها ، وتخلصه من القافية بصورة كلية أو جزئية ، وإذا كنا نؤمن مع المؤمنين بأن مصطلح (الضرورة الشعرية) لا يقصد به وصم الاستعمالات التى أوردتها الشعراء ، وإنما المقصود الأساسى به أن للشعر لغة تختلف فى مقوماتها عن لغة النثر ، مما يجعلها ذاتى طبيعتين مختلفتين (٦٥) ، فإننا نقرر - بعد طول اطلاع على الشعر الحر - أن ما يحدث فى الشعر الحر مما يمكن أن يطلق عليه مصطلح (الضرورة الشعرية) لا يخرج عما حدث منها فى الشعر العمودى ، مثل **قطع همزة الوصل** فى قول صلاح عبد الصبور (٦٦) :

شـفـيـعـى أنتم للشيخ هذا الأبد المرهوب
لكى يحفظ فى واعية الأيام إسما ساذجا للغاية
بجنب الفارس العملاق والشيخ الضرير وحامل الراية

ووصل همزة القطع فى قول مفرح كريم تحت عنوان (قوس قزح) (٦٧) :

دثرى القلب بأحلام السنين الآتية
وَأدْفئِنِي بين نهديك وهاتى كسرة الليل ،
وطوفى كلَّ عامٍ بالفصول الأربعة

(٦٤) الضرورة الشعرية فى النحو العربى / ٥٨٦ .

(٦٥) راجع الفصل الخاص بلغة الشعر والتععيد النحوى فى المصدر السابق .

(٦٦) أقول لكم / ٧٩ ، ٨٠ .

(٦٧) بوح العاشق / ١٢ .

وعدم تنوين الاسم المصروف في قوله محمد أبو دومة (٦٨) :

فقاوا عيون الفجر فانسال الصباح ملوثاً بالدم
أغراهم الواشون أن الحب بعد (جميل) منقرض كقوم (جديس)

وصرف الممنوع من الصرف في قول أيضاً (٦٩) :

ولست بأرعن معتوه
أطالبكم بحكم الله في الموتى
فقد بلغت أن الطير قد بترت قوادمه
وحلق ريشه الإعصار

وتخفيف ياء النسب ، كما في قول أحمد عنتر مصطفى (٧٠) :

وحيثما تصافح القلبان في حديثنا المرتجل المسلى
فاجأني :
إذن فقد عرفتنى
وأبرز الهوية
وكان جوهر الصقل

وعدم ظهور الفتحة على المضارع المعتل بالياء أو الواو ، كما في قول

صلاح عبد الصبور (٧١) :

يدعو إله النعمة الأمين أن يرعاه حتى يقضى الصلاة ، حتى
يؤتى الزكاة ، حتى ينحر القران ، حتى يبتنى بحر ماله كنيسة ومسجداً وخان

(٦٨) السفر في أنهار الظما / ٦٥ .

(٦٩) السابق / ١٣١ .

(٧٠) مأساة الوجه الثالث / ٨٢ .

(٧١) أقول لكم / ٦٦ ، ٦٧ .

وقوله أيضاً (٧٢) :

ماذا تبغيني يا رياه ؟

هل تبغيني أن أدعو الشر بإسمه ؟

هل تبغيني أن أدعو القهر بإسمه

وفى النص أيضاً قطع همزة الوصل فى (بإسمه) ، وإلا اختل الوزن .

والوقوف على المنون المنصوب بالسكون ، كما فى قول عبد الحميد

البكوش (٧٢) :

وزينوا أطرافها

بحمرة الورد وأخضر المروج

وطرزوا الأنجم فى صفحتها برُوج

وقصر الممدود ، كما فى قول صلاح عبد الصبور (٧٤) :

كان هلالاً ومضاً

ثم قميراً صعداً

وصار بدراً فى السما توسطاً

وتقدير الفتحة على الاسم المنقوص ، كما فى قوله أيضاً (٧٥) :

يقيده إلى الدنيا تراب شمه الأجداد

وغطوا أنفهم فيه

(٧٢) الإبحار فى الذاكرة / ٥٩ .

(٧٣) قصائد من ليبيا / ٥٤ .

(٧٤) أقول لكم / ٩٤ .

(٧٥) السابق / ٨٧ ، ٨٨ .

ويملك من فضاء الأرض ما تمتد ساقاه

وما تمسك يميناه

ويجهد ثم لا يستطيع أن يجتاز ماضيه

وكان يمكنه أن يقول (ماضيه) بالفتحة ، لكنه فضل ذلك حرصاً على خلق نوع من التقفية بين (فيه) و (ماضيه) .

هذه الظواهر وغيرها مما يحدث في الشعر أي شعر ، لم يجد فيها جديد في الشعر الحر يمكن به أن نعه من خواصه التي تميزه عن الشعر العمودي ، ولكن القضية كما قلنا قديمة قدم الشعر وباقية بقاءه .

رابعاً : الأخطاء العروضية في الشعر الحر :

تناولت السيدة نازك الملائكة هذا العنوان في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) ، وقررت أنه : « يرجع جانب كبير من نفور الجمهور من الشعر الحر إلى كون الشعراء الذين ينظمون ذلك الشعر ضعيفي الأسماع بحيث يرتكبون أخطاء عروضية مشوهة وهم لا يشعرون . وأنا أكاد أجزم بأن ثمانين بالمائة من القصائد الحرة تحتوى على أغلاط عروضية من صنف لا يمكن السكوت عليه » (٧٦) .

لكنها حين عرضت لأصناف الأخطاء العروضية صنفتها في أربعة أصناف بارزة (٧٧) :

(أ) الخلط بين التشكيلات ؛ بمعنى أن يورد الشاعر في الضرب أية

تشكيلة من تشكيلات البحر المباحة في عروضه أو ضربه في النظام العمودي ، في حين أن العرب لم يستعملوا أكثر من تشكيلة واحدة في القصيدة الواحدة . وقد سبق لنا بيان أنها عدلت عن هذا الرأي ولطفت منه ورقرقتة ، فضلاً عن احتواء شعرها هي على ما وصمته بالعيب ، ومن ثم لا نقر هذا العنصر ضمن الأخطاء العروضية .

(٧٦) قضايا الشعر المعاصر / ١٧٢ .

(٧٧) السابق من ص ١٧٧ حتى ١٩٢ .

(ب) الخلط بين الوحدات المتساوية شكلا ؛ وتعنى به أن يورد

الشاعر فى القافية وحدات لغوية متساوية فى الشكل مثل (أثير - سنين - عبور - دروب - قديم - صفار - شتاء - فقير - صغير - ظمأه - حياه - نضير - عبير ... إلخ) فى حين يجعلها الظرف العروضى المحيط بالقوافى غير متناسقة ولا متساوية ، ومثلت لهذا العيب بقول فدوى طوقان :

كانت سرابا فى سراب

كانت بلا لون بلا مذاق

ووزن الشطرين :

مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن فعول

وعلى هذا فليس ضرب الشطر الأول كلمة (سراب) وإنما هو (بافى سراب) الذى يساوى التفعيلة (مستفعلن) . وأما ضرب الشطر الثانى فهو كلمة (مذاق) وحدها لأنها تفعيلة كاملة ، فموقع كلمة (مذاق) ليس موقع كلمة (سراب) ، وهذا يجعلهما مختلفتين بحيث لا يصح أن تتجاورا هنا ، وليستا قافيتين .

وفعلت الشيء نفسه مع بيتى مجاهد عبد المنعم مجاهد :

وعندما انتهيت من كتابته

احسست أننى أموت فى نهايته

فقافية الشطر الأول هى كلمة (كتابته) كلها ، وأما قافية الثانى فهى مقطع (يته) الذى هو جزء من كلمة (نهايته) .

« ومن يقلب قصائد الناشئين الحرة يجد كثيرا من هذا الخلط المؤسف بين الوحدات ، وهو خلط ترفضه الأذن الشعرية المرهفة ، كما يرفضه الناظم العروضى الممرن الذى أحسن درس العروض ، فلا الموهوب يقبله ، ولا العارف

بالعروض . أقول هذا مع تقديرى لشاعرية مجاهد عبد المنعم . والحقيقة التي لا ينبغي أن تفوتنا أن الخلط بين الوحدات المتساوية شكلا ليس إلا جزءا من الخلط بين التشكيلات « (٧٨) .

وفى هذه الفقرة الأخيرة يكمن الرد على السيدة نازك « لا ينبغي أن يفوتنا أن الخلط بين الوحدات المتساوية شكلا ليس إلا جزءا من الخلط بين التشكيلات » ، وقد أقرت هي ، ولو جزئيا ، صحة الجمع بين تشكيلات بعض الأبحر (٧٩) ، وجوزت اجتماع ما يصح فى العروض والضرب معا فى النظام الخليلي (٨٠) ، ومن ثم يكون عيب الشعراء لأنهم خلطوا بين الوحدات المتساوية شكلا غير ذى موضوع .

إن الشاعر المعاصر وهو يصوغ على النظام الحر يحسّ - فى رأى - بحاجة ، ولو يسيرة ، لإحداث نوع من التناسق بين قوافيه وإن لم تتفق فى حرف الروى ، ومن ثم يكون سلوكه النابع من الفطرة بجمع الوحدات المتساوية شكلا لإيجاد نوع من الإيقاع وخلق جنس من النغم ، بصرف النظر عن كون الوحدة مقابلة لتفعيلة الضرب أو غير مقابلة ، ما دامت القصيدة فى إطارها العام سائرة على موسيقى البحر الذى ينشد عليه دون خروج على نغمه ، أو نشاز على قواعده .

(ج) أخطاء التدوير :

« ما زال الجمهور العربى يشكو من أن الشعر الحر يلوح له نثرًا لا وزن له ، وأحسب أن كثرة التدوير فى شعر الشعراء الناشئين تساهم (كذا) بنسبة عالية فى إشاعة هذا الإحساس فى نفوس القراء . ويكمن سبب ذلك فى جوهر التدوير نفسه . لأنه فى حقيقته مدّ للعبارة وإطالة للشطر ، فإذا كان الشاعر ضعيف السيطرة على القصيدة بالمعنى العروضى ، لاحت وكأن ما يقوله نثر خال من الموسيقى والإيقاع وحيث إن الشعر الحر ذو شطر واحد كما سبق أن قررنا فإن التدوير

(٧٨) قضايا الشعر المعاصر / ١٨٢ ، ١٨٣ .

(٧٩) السابق / ٢١ - ٢٣ .

(٨٠) السابق / ٢٥ .

يصبح ممتعا كل الامتناع فيه ، لأن العرب لا تُدَوِّرُ ضرب الشطر أو البيت ، وإنما يدور العروض وحسب . ثم إن الحاجة إلى التدوير تنتفى أصلا في كل شعر حر ، ذلك لأن طول الشطر غير معين بحيث يستطيع الشاعر أن يضع ما يشاء من تفعيلات مستغنيا عن التدوير . وعلى هذا الأساس كان ينبغي أن يجمع الشاعر كل شطرين مدوّرين معا « (٨١) .

وإننا لنتفق مع الباحثة في أن الشاعر إذا كان ضعيف السيطرة على قصيدته بالمعنى العروضي ، لاح وكأن ما يقوله نثرٌ خالٍ من الموسيقى والإيقاع ، بل أوقعه التدوير أحيانا في الخطأ العروضي .

« ولكن بعض الشعراء يحاولون تعويض هذه الجوانب عن طريق تكثيف الموسيقى الداخلية وإثرائها من ناحية ، ثم عن طريق بعض القوافي الداخلية أيضا التي لا يمكن اعتبارها نهايات أبيات ، ولكنها تتيح للقارئ أن يقف عندها لالتقاط أنفاسه من ناحية أخرى . وللشاعر أمل دنقل محاولات جيدة في هذا المجال ، تعرفنا على بعضها في قصيدة (صلاة) (٨٢) . فحين يقول أمل دنقل من المتقارب (٨٣) :

أبانا الذي في المباحث . نحن رعاياك . باقٍ
لك الجبروتُ . وبقا لنا الملكوتُ . وبقا لمن
تحرس الرهبوتُ

تفردت وحدك باليسر . إن اليمين لفي الخسر
أما اليسار ففي العسر . إلا الذين يماشون
إلا الذين يعيشون ، يحشون بالصحف المشتراة العيون

(٨١) السابق / ١٨٣ ، ١٨٤ .

(٨٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة / ٢٠٧ .

(٨٣) العهد الآتي / ٧ ، قصيدة (صلاة) ، وانظر ختام هذا الديوان (خاتمة) ص ٩٢ .

فيعشون . إلا الذين يشون . وإلا الذين يؤشون

ياقات قمصانهم برياط السكوت

تعالييت . ماذا يهـمك مـمن يذمك ؟ اليوم يومك
يرقى السجين إلى سُدَّة العرش، والعرشُ يصبح سَجنا جديدا
وأنت مكانك . قد يتبدلُ رسمك و اسمك . لكن جوهرك الفرْدُ
لا يتحوَّلُ . الصمت وشمك . والصمت وسمك . والصمتُ
- أنى التفتَ - يرونُ ويسمُك . والصمتُ بين خيوط
يديك المشبكتين المصمغتين يلفُ الفراشة والعنكبوت

أبانا الذى فى المباحث كيف تموت

وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت

فما من شك فى أن أمل دنقل قد استطاع ببراعته أن يكسب التدوير هنا
موسيقية وإيقاعا جميلا ، لدرجة أن البيت الواحد يمكن أن يقرأ بالوقف على
أحرف معينة تمنح القصيدة قوافى داخلية تضيف إلى الإيقاع العام إيقاعا آخر الذ
وأوقع . كما لو قرئت هكذا .

تفردت وحدك باليسرِ

إن اليمين لفى الخسرِ

أما اليسار ففى العسرِ

إلا الذين يماشونُ

إلا الذين يعيشونُ

يحشون بالصحف المشتراة العيونَ فيعشونُ

إلا الذين يشونُ

وإلا الذين يؤشونُ ياقات قمصانهم برياط السكوت

وهناك نوع آخر من التدوير أصبح ظاهرة فى الشعر الحر ، وهو التدوير بين الأبحر التي تقع فى دائرة واحدة ، كالوافر والكامل ، والمتدارك والمتقارب . فكل من الوافر والكامل تتكون تفعيلته من فاصلة صغرى ووتد مجموع ، بيد أن الفاصلة فى الكامل متقدمة على الوتد ، وفى الوافر متأخرة عنه . وتفعيلتا المتدارك والمتقارب عبارة عن سبب خفيف ووتد مجموع ، لكن السبب متأخر فى المتقارب (فعولن) ومتقدم فى المتدارك (فاعلن) . هذه اللفظة العروضية استغلها الشاعر المعاصر فى الشعر الحر استغلالا عجيبا تحت ما يسمى بالتدوير . فالقصيدة تبدأ بالمتدارك مثلا (فاعلن) ، وينتهى البيت ، فإذا بدأت ما بعده وجدته على المتقارب، ولو أضفت إليه الساكن الذى انتهى به البيت السابق بعد أن تحركه لوجدت القصيدة تسير معك على المتدارك ، وهكذا (٨٤) ...

ففى المقطع الأخير من قصيدة (ملاحظات على علاقة منتهية) (٨٥) يقول

أحمد عنتر مصطفى :

نحن تحت السماء ..

غريان نأتم الصمت ..

نلتف بالغبية المشتراة بجوع الأحاسيس ..

لا شيء يجمعُ عيني بعينيك إلا الدموعُ

وبعض المرايا التى لو نظرنا إليها يمورُ الأسى ..

تشرئبُ الأفاعى ..

وتلدغُ فى روحنا الذكرياتِ السحيقةُ

فتبدو الملامحُ أغريةً فى الوجوه ...

وتنعبُ ...

تذبل أثمارنا حيث تهرمُ فينا الجنوعُ ،

(٨٤) راجع : عن بناء القصيدة العربية الحديثة / ٢٠٨ - ٢١٠ .

(٨٥) مأساة الوجه الثالث / ٧٠ ، وانظر : المقطعين الرابع والخامس من (من دفتر الحزن

الكبير) ص ٩٣ .

وتسقط أوراقنا في الضلوع

ولا شيء يجمع عيني بعينيك إلا الدموع

وغير انتحار النهار على خنجر الليل حيث يسيل الشفق

وحيث النهايات تمتد تطوى الحقيقة

وتلبس عمق اتساع الأفق

نحن تحت السماء

غريبان نسعى وفيما انتظار يجوع

فيما انتظار يجوع

فالبيت الأول يبدأ من (نحن تحت السماء) حتى (إلا الدموع) ، والبيت يتكون من (فاعلن) مكررة سبع عشرة مرة . وتفعيلة الضرب (فاعلان) ويبدأ البيت الثانى على المتقارب (فعولن) : وبعض المريا = فعولن - فعولن . لكننا لو حركنا العين من (الدموع) بالضممة وأضيفت الحركة إلى (وبعض المريا) لاستمر الإيقاع على المتدارك . المهم أنك تقرأ البيت فتجده على المتدارك أو على المتقارب ، دونما خطأ أو وقوع فى خلط بين أبحر أخرى بعيدة عن دائرة هذين البحرين .

بل يجب أحياناً أن يترك الساكن فى ختام البيت ساكناً كما فى (وحيث النهايات تمتد تطوى الحقيقة) وبعده : (وتلبس عمق اتساع الأفق) ، فكون (وتلبس..) على المتدارك يستدعى أن تقول : (قه وتلبس عمق اتساع الأفق) !!

ويقول محمود درويش تحت عنوان (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) (٨٦) وهى مطولة غطت ديوانا كاملاً . أبرز سماتها الفنية ذلك التدوير الذى حدث فيها كلها . والقصيدة تبدأ على الكامل (متفاعلن) ، لكنك فى بعض المقاطع - حين تبدوها - تحس بنغمة الوافر (مفاعلتن) . فلو وصلت المقطعين استمرت معك النغمة على الكامل :

(٨٦) ديوانه / ٢ : ٢٨١ .

ونكتفى بنموذج يمثل هذه الظاهرة وهو قوله :

سجَانُ يا سجَانُ لى وجه يحاول أن يرانى

سجان يا سجان لى وجه أحاول أن أراه

لكنهم عادوا إلى يافا ، ولم أذهبُ

أنا ضدُ القصيدة

ضدُ هذا الساحل الممتد من جرحى

إلى ورق الجريدة

كثر الحياديون أو كثر الرماديون

قال البرتقال : أنا حيادى رمادى

وقال الجرح : ما أصل القصيدة

فقوله (أنا ضد الـ) = مفاعلتن ، ولو وصل بقوله فى المقطع السابق (أذهبُ)

لصارت التفعيلات : (أذهب أنا) = متفاعلن (ضد القصيد) = متفاعلن ... إلخ.

لكن الظاهرة - فى واقع الأمر - لم تقف عند المجيدين ، وإنما قلدها

الناشئون وأفرطوا فى التقليد ، فشاع الخطأ ، واتسع الخلط . فإذا كان الكبار

يعلمون ما يفعلون ، فإن الصغار يقلدون على غير وعى ، ويصوغون بدون سابق

معرفة ، ومن ثم تكون الظاهرة - باعتبار آثارها - خطرا على الشعر الحر وليست

فى صالحه .

إن الإفراط فى التدوير ، كما فعل محمد أبو دومة فى قصيدته (مقامات

الرحيل فى مقل الغربية الجاحظة)^(٨٧) توقع المستمع - أو القارئ - فى مأزق

حرج ، فهو يلهث خلف الشاعر يحاول أن يلحق بجمله وتراكيبه ، ويجهد ذهنه فى

فهم مايرمى إليه ، كما يحمل الشعر المعاصر ظلالات وإيحاءات ورموزا كثيرة تضيف

(٨٧) السفر فى أنهار الظمأ / ٤٧ .

عبثاً آخر إلى عبء التدوير ، بما يستحيل معه على المثقف - بله المتعلم - أن يصل إلى مرمى الشاعر .

بل إن شاعراً له مكانته بين الشعراء الشبان وهو نصار عبد الله حينما استخدم التدوير اختلت منه الموسيقى ، حين يقول فى قصيدته (الرحيل عن أولاً)^(٨٨) :

أرحل الآن عن الأرض التى تمزج أحزاني بلون (الخضرة والماء)
ولون اللهفة الغامض والعشق وتذروني مع الضوء ...
قليلاً فقليلاً وتواري جرحى (الملتاع بكفيها ..)
وتؤويني إلى الهدب الوثير .

فالقصيد رمليّة ، بيد أن ما بين القوسين قد خرج عن إيقاع بحر (الرملى) .
« على آية حال فإن التدوير فى القصيدة الحرة ما يزال فى طور التجريب ،
والقليل جداً من نماذجه فقط هو الذى استطاع أن يضيف إلى البناء الموسيقى
للقصيدة العربية الحديثة شيئاً ذا بال »^(٨٩) .

(د) اللعب بالقافية وإهمالها :

وتحت هذا العنوان قررت الباحثة أننا « بدأنا مؤخراً نقرأ قصائد لا قافية لها
على الإطلاق . وارتفعت أصوات غير قليلة تنادى بنبذ القافية نبذا تاماً . وكان هذا
صدى للشعر الغربى »^(٩٠) . « على أننا لا نملك إلا أن نلاحظ أن الذين ينادون
اليوم بنبذ القافية هم غالباً الشعراء الذين يرتكبون الأخطاء النحوية واللغوية
والعروضية . ولذلك نخشى أن تكون مناداة بعضهم بها تهرباً إلى السهولة وتخلصاً

(٨٨) أحزان الأزمنة الأولى / ١٨ .

(٨٩) عن بناء القصيدة العربية الحديثة / ٢١٢ .

(٩٠) قضايا الشعر المعاصر / ١٨٨ .

من العبء اللغوى الذى تلقيه القافية على الشاعر ، وأنا أومن بأن الحرية ينبغى ألا تمنح إلا لإنسان قادر على أن يلتزم القيود وإلا أصبحت قيداً » (٩١) .

« والحقيقة أن القافية ركن مهم فى موسيقية الشعر الحر ، لأنها تحدث رنيناً ، وتثير فى النفس أنغاماً وأصداء ، وهى فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر ، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالثرية الباردة » (٩٢) .

تلك فقرات ثلاث مما ساقته نازك الملائكة تحت العنوان السابق تعبر بجلاء عن موقفها من اللعب بالقافية وإهمالها فى الشعر الحر .

وفى مقدمة ديوانها (شجرة القمر) الذى طبع فى المجلد الثانى من ديوانها أحسّت بأنها أهملت القافية فى شعرها إهمالاً جزئياً فقالت : « ومما أحب أن أعلن أسفى له أننى فى شعرى الحر لم أعن عناية أكبر بالقافية ، فكنت أغير القافية سريعاً وأتناول غيرها ، وهذا يضعف من الشعر الحر ، لأنه يقوم على أبيات تتفاوت أطوال أشطرها ، وبذلك ينتقص رنينها وموسيقاها ، فلو زاد الشاعر القافية غنى ، ولم يغيرها سريعاً ، لأضفى على الوزن موسيقى تمسكه وتمنعه من الانفلات . ولهذا بت أدعو إلى أن يرتكز الشعر الحر إلى نوع من القافية الموحدة ولو جزئياً ، فبذلك نزيده موسيقى وجمالاً ، ونحميه من ضعف الرنين وانفلات الشكل » (٩٣) .

وفى الطرف المقابل للرأى السابق نجد من يقول بأن « القافية عضو أثرى متبق من ألفاظ كان يكررها النادب فى المناحات » (٩٤) ومن يجعل القوافى مما يعوق حرية التعبير (٩٥) .

(٩١) السابق / ١٨٩ .

(٩٢) السابق / ١٩٢ .

(٩٣) ديوانها / ٢ : ٤٢٢ ، ٤٢٣ وقد كتبت هذه المقدمة سنة ١٩٦٧م .

(٩٤) حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث / ١٢ .

(٩٥) أطلال / ٦٢ .

والحق أن فى كلا الموقفين تعسفا . فالشاعر الذى ينظم على الشعر الحر عليه ألا يعتمد التقفية . وأن يترك الأمر لطبيعة الجملة التى تنتهى بها أبياته . فإن جاءت فى القصيدة أبيات مقفاة فقد أتت بطبيعة غير متكلفة ، وإن لم تأت فلا ضير عليه : لأن مقصوده الأساسى هو التعبير عن التجربة ، ونقلها إلى سامعه أو قارئه . وليس المقصود هو إحداث الرنين أو خلق نوع من الأنغام والأصدا . والشاعر الجيد بطبيعة تكوينه ستأتى قافيته سلسلة عذبة غير متكلفة ولا متمحلة . أما إن قصد التوقيع قصدا وعمد إلى القافية عمداً فذلك عيب يفوق ترك التقفية إن صح أن نسمى ترك التقفية عيباً .

وليس ترك القافية فى الشعر الحر - كما ترى السيدة نازك الملائكة - تهرباً من القيود ، ولا تخلصاً من العبء اللغوى الذى تلقيه القافية على الشاعر . ولا جنوحاً إلى السهولة : بدليل أن الشاعر الواحد تند عنه فى أحيان قصائد غير مقفاة . وفى أحيان أخرى قصائد تغص بالتقفية ، والذى يملى عليه ذلك بطبيعة الحال . إنما هو الموقف الشعورى . فصلاح عبد الصبور الذى قال فى المقطع الخامس والأخير من (أناشيد غرام) (٩٦) :

لحن الختام يا حبيبتي هو السلام والدعاء

وأن تكونى لى إلى الأبد

وأن يكون حبنا مباركا كما الحياه

وناميا ، عميقة جذوره فى نفسنا

وأن نعيش هذه الأيام طاهرين شامخين

ممزوجة أقدارنا فى كاسة نعبها معا

وأن تكون مقلتك آخر الذى أرى من الحياه

وحينما يكون قلبك الكبير جنب قلبى

فالبحر لا يفصلنا

(٩٦) عمر من الحب / ٣٨ ، ٣٩ .

والنار لا تخيفنا

وكل شيء يا حبيبتى يهون

ما دمت لى إلى الأبد

فلا نرى جلجلة القافية ، ولا قعقة التلاعب بها ، هو نفسه الذى قال تحت

عنوان (الموت بينهما) (٩٧) :

دَثْرِينِي ، دَثْرِينِي

زَمَلِينِي ، زَمَلِينِي

وخذينى بين نهديك ، وضمينى ، فلا يجد الصوت الإلهى طريقا

لصماخى وعيونى .

أصْبِحِى أرضا ، وشُقِّى لى فى تربتك السمرء كهفا ، وابلعيني

أصْبِحِى ماء ، ومدى من ذراعيك سفينا

والى حيث ينام الغيم والدجنُ احملينى

أو فحورى قمقما ، فى جوفه أنحل ريجا وبخارا

بعد أن تُرخى عليه شعرك المرسل سِترا وغطاء ودثارا

ومن الله أجيرينى وأخفينى ، خذينى

دَثْرِينِي ، دَثْرِينِي

زَمَلِينِي ، زَمَلِينِي

لا تضيعينى ، وقد ضاع يقينى

فعلا صوت القافية ، وارتفع صوت المقابلة بين : دَثْرِينِي - زَمَلِينِي - عيونى

- ابلعيني - احملينى - خذينى - يقينى ، وبين بخارا ودثارا . فلا يتبقى من

المقطوعة سوى بيت واحد غير مقفّى ، وهو الذى ينتهى بكلمة (سفينا) .

ليس عيبا - إذن - أن يقضى الشاعر قصيدته التى صاغها على النظام الحر ،

ما دامت كلمة القافية « يستدعيها السياقان المعنوى والموسيقى للسطر الشعري ،

(٩٧) الإبحار فى الذاكرة / ٦١ .

لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس عندها « (٩٨)
لكن المعيب « أن يحرص الشاعر دائماً على تحقيق صورة من الإيقاع الموسيقي عبر
نظام التقفية يجعله في بعض الأحيان يتعسف تقسيم الكلام ويعوق تدفقه جرياً وراء
إيقاع من هذا النوع « (٩٩) .

« إن القافية في الشعر الحر لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية التي نعرفها
في الشعر العمودي ، فلم تعد وظيفتها ضبط الوزن ... إنها أهم من الوزن أحياناً إذ
أصبحت قيمتها الإيقاعية مستقلة عن قيمة الوزن ومرتبطة بقيمتها الموسيقية
الخاصة . وبناء على هذا يمكننا القول إن الشعر الحر قد حرر القافية من الوزن كما
حرر الوزن من القافية . وإذا كان تحرير الوزن من القافية يعنى طرحها طرحاً تاماً
في بعض المقاطع ، فإن تحرير القافية من الوزن يعنى عدم الالتزام بموضع معلوم
ترد فيه . وقد أتاح ذلك الفصل للشاعر فرصة صياغة القصيدة في أشكال أكثر
شمولاً من البيت ، إذ إن البيت فقد اكتماله القديم وتفتت إلى وحدات متفاوتة
الطول ، أشبه بالجمل الموسيقية التي يجب أن تلتئم في وحدات أكبر « (١٠٠) .

ولابد هنا أن نقرر حقيقة واقعة هي أن أصحاب الشعر الحر لم يتخلصوا من
التقفية تماماً ، وإنما أخذت التقفية عندهم مفهوماً يختلف عن مفهومها القديم ،
فلم يعد ضرورياً عندهم الالتزام بأحرف القافية التي التزم بها القدماء ولا
بحركاتها ، كما أن العيوب التي عددها القدماء للقافية ضُرب بها في الشعر الحر
عرض الحائط ، ولم تعد موضع اهتمام من الشعراء .

فالتضمين بمفهومه العروضي سمة بارزة من سمات الشعر الحر . ومن النادر
أن تجد قصيدة حرة تخلو منه ، بل إنه عدُّ من أسباب أخذ بعض أبيات القصيدة
بحُجَز بعض ، بما يحقق مفهوم الوحدة العضوية .

(٩٨) الشعر العربي المعاصر / ٦٧ .

(٩٩) مقدمة ديوان : أحب أن أقول : لا / ٢٣ ، ٢٤ بتصرف يسير .

(١٠٠) موسيقى الشعر العربي / ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ بتصرف .

فمحمود درويش حين يقول (١٠١) :

مرة أخرى يفر الشهداء

من أغاني الشعراء

مرة أخرى نزلنا عن صليبينا ، فلم نعثر على أرض ولم نبصر سماء

يجعل الفعل (يفر) فى بيت ومتعلقه من الجار والمجرور (من أغاني

الشعراء) فى البيت الثانى .

وأحمد عبد المعطى حجازى حين يقول (١٠٢) :

ليلتنا واسعة مضيئة

وهذه الجدران

تراجعت لنجمة تدور

يجعل المبتدأ (هذه) فى بيت وخبره (تراجعت لنجمة تدور) فى البيت

التالى .

وبدر شاكر السياب حين يقول (١٠٣) :

بعدهما أنزلونى ، سمعت الرياح

فى نواح طويل تسف النخيل

والخطى وهى تنأى . إذن فالجراح

والصليب الذى سمرونى عليه طوال الأصيل

لم يمتنى . وأنصتُ كان العويل

يعبر السهل بينى وبين المدينة

(١٠١) ديوانه / ٢ : ١٣٣ .

(١٠٢) ديوانه / ١٧١ .

(١٠٣) ديوانه / ١ : ٤٥٧ .

مثل حبل السفينة

وهى تهوى إلى القاع . كان النواح

مثل خيط من النور بين الصباح

والدجى ، فى سماء الشتاء الحزينه

ثم تغفو ، على ما تحس ، المدينه

فترى أن المقطوعة الواقعة فى أحد عشر بيتا لا يكاد يستغنى بيت منها عما يليه . وهى صورة صارخة من صور التضمين التى يفص بها الشعر الحر .

وسناد التأسيس : وهو الجمع بين قافية مؤسسة وأخرى غير مؤسسة يظهر فى قول أحمد عبد المعطى حجازى (١٠٤) :

لم تك إلا عابره

لم تك إلا غيمة مرت على

ترى على من سوف تهوى ممطره

وقول نزار عبد الله (١٠٥) :

يلبس اللص ثوب القضاء

والذئب فراء الشياه

والكسالى الذين بلا مشغله

معطف الفئة العامله

وقول أمل دنقل (١٠٦) :

الشهور زهور على حافة القلب تنمو ..

(١٠٤) ديوانه / ٢٣٨ .

(١٠٥) أحزان الأزمنة الأولى / ١٦ ، ١٧ .

(١٠٦) العهد الآتى / ٤٧ .

وتحرقها الشمس ذات العيون الشتائية المطفأه

زهرة فى إناء

تتوهج فى أول الحب بينى وبينك ،

تصبح طفلا وأرجوحة وامراه

زهرة فى الرداء

تتفتح أوراقها فى حياء

عندما نتخاصر فى المشية الهادئه

وقوله (١٠٧) :

زمن الموت لا ينتهى يا ابنتى الثاكلة

وأنا لست أول من نبأ الناس عن زمن الزلزله

وأنا لست أول من قال فى السوق

إن الحمامة - فى العش - تحتضن القنبله

والجمع بين حروف متقاربة المخارج (الإكفاء) أو متباعدة المخارج (الإجازة)،

كما فى قول ملك عبد العزيز (١٠٨) :

بألف مهانة عبرتُ

وخلتُ وسمها الدامى

على جنبيه

وفوق جبينه العانى

وفوق فؤاده الأسيان

فإما لاح فى عتماته السوداء

مُحيًا طفل

(١٠٧) السابق / ٥١ .

(١٠٨) أن ألمس قلب الأشياء / ٣٩ ، ٤٠ .

برىء السميت والصوره
وديع الفعل
أطلت ظلمة الماضي
ومدّت من مخالبتها
شباكا شوكتها ظام
ومزقت المحيا الطفل
تمرّغه بقلب مرارة القيعان

فـ (الدامى) مقابلة لـ (العانى) والنون والميم متقاربتا المخرج .
و(الماضى) مقابلة لـ (ظام) والضاد والميم متباعدتا المخرج .

واستخدام الهاء المسبوقة بمتحرك رويًا ، كما فى قول ملك (١٠٩) :

تألّفت الرغابُ تصب في نهر
من الرضوان والرحمه
وتؤوينا السكينة فى رحاب ظلالها السمحه

والجمع بين قافية مردوفة بالياء وأخرى مردوفة بالألف ، كما فى قول مفرح
كريم (١١٠) :

لماذا تراه تأخر عنا كثييراً
وأشعل فـينا الزمان انتظارا
فلم نبرح الدار للحقل .
لم تسهد الشمس فى أى يوم تجيء

(١٠٩) أن ألمس قلب الأشياء / ٤١ .

(١١٠) بوح العاشق / ٧١ .

واستعمال ياء المتكلم قافية مقابلة للياء التي من بنية الكلمة ، كما فى قول
محمد أبو دومة (١١١) :

إن الذى بينى وبينك عمامر
يا موطنى المـفـروس فى قلبى
لكننى أخشى تنائينا بأزمنة تقلمنا ولا ندرى

كما أن الشاعر فى الشعر الحر « يقيم القافية على ألف الإطلاق وحدها ،
كما فعل صلاح عبد الصبور حين قرن بين (ومضا) و (صعدا) و (توسطا) (١١٢)
وهذه رخص جريئة ولا شك ، بالقياس إلى ما يلتزمه الشاعر الكلاسيكى » (١١٣) .

لكن الشعراء - بوجه عام - يحسون بحاجتهم إلى إيجاد نوع من التقفية ولا
يستغنون عن ذلك مهما بلغت مراتبهم ، بيد أنهم لا يلحون عليها ، ولا يلهثون خلفها ،
وإنما يتركونها تأتى طيبة هينة ، فلا يشعر المتلقى بأنها جاءت قسراً ، ولا يحس
الشاعر بأنها عبء على كاهله ، وإنما تكون حين تقتضيها طبيعة الجملة الشعرية ،
أو حين تكون التقفية وسيلة من وسائل التعبير التى يريد الشاعر استخدامها فى
قصيدته .

لكن هناك أخطاء عروضية غير ما عنونت له السيدة نازك الملائكة وقعت
من شعراء كثيرين فى أوزان قصائدهم فخرجوا - غير واعين - من بحر لبحر
فاختلت الموسيقى دون أن يشعروا بما فعلوه . وأغلب الأخطاء التى وقعت من
أصحاب الشعر الحر كانت فى بحر الرجز ، وإن لم تقتصر عليه . فتفعيلة الرجز
(مستفعلن) أى سببان خفيفان يليهما وتد مجموع (اه اه اه) وعكسها تفعيلة الهزج
(مفاعيلن) التى يتقدم فيها الوجد المجموع على السببين الخفيفين .

(١١١) السفر فى أنهار الظمأ / ٥١ .

(١١٢) فى قوله : كان هلالا ومضا

ثم قميرا صعدا

وصار بدرا فى السما توسطاً

من ديوانه (أقول لكم : ص ٩٤) .

(١١٣) موسيقى الشعر العربى / ١١٨ .

وَجُلُّ ما صادفتنى من أخطاء فى الرجز كانت انتقالا من (مستفعلن) إلى
(مفاعيلن) . وسنحاول فيما يلى عرض نماذج من الأخطاء العروضية لشعراء
متعددين .

فالشاعر الليبى عبد الحميد البكوش فى قصيدته (المخدة) (١١٤) يقول :

ثم تذكروا أن وسادة الأميره

لا بد أن تكون بضة ناعمة وثيره

.....

فجربوا القطن لحشوها والصوف

.....

صادوا حمائم الحقل وقبراته الأليفه

وفى القصيدة التالية مباشرة فى الديوان ، وهى بعنوان (بحيرات
العسل)(١١٥) يقول :

لكننى

وإن ثملت يا فاتنتى

أخشى من العيون

أخاف من ملامح الصفاء فى الفتون

أشد ما يؤرقنى المجهول والسكون

وقد سمعت أن فارسا مرّ بحيككم

قضى ببابكم ليلته

وفى الصباح قام

(١١٤) قصائد من ليبيا / ٥٤ ، والنقاط دليل على أننا لا نتابع الاقتباس ، وإنما نلتقط ما يتصل
بالخطأ من أبيات .

(١١٥) السابق / ٥٧ .

رأى بحيرتَى عسلُ
يسبح فيهما السكون والسلام
جرى إليهما ألقى بنفسه وعام
وبعد ليلة شوهد من حطامه
كوفية وكومتا عظام

.....

لذا أصبحت يا فاتنتى
أخاف فى عيونك السكينه
أخشى مغبة الطيش وخدعة الملامح الرزينه
وحيث إننى أدرك ما يورثه الإغراء من شقاء
سأكتفى من نمر الحسن بلمس الفراء
ومن عيونك الساحرة الجميله
بألق الشهد ونغم النداء

تلك نماذج من الأخطاء التى وقع فيها شاعر واحد فى قصيدتين اثنتين
متتاليتين من ديوانه ، وواضح أن جل الأخطاء تنتمى إلى ما سبق أن قلته من انتقال
(مستفعلن) إلى (مفاعيلن) . ولنأخذ البيت قبل الأخير مثالا على ذلك :

ومن عيو نك الساح رة الجميله
متفعلن مفاعيل متفعلاتن

بيد أن هذا الانتقال من (مستفعلن) إلى (مفاعيلن) ليس هو الخلط
الوحيد ، فقد انتقل من (مستفعلن) إلى (مفاعلتن) فى قوله :

أشْدُّ ما يورقنى الـ مجهولُ والسُّ سكُونُ
متفعلن مفاعلتن مستفعلن فعولُ

فإذا أخذنا فى الاعتبار ما سبق أن قلناه من أن الفرق بين (مفاعلتن)
(مفاعيلن) هو تسكين الخامس ، أدركنا أن الانتقال من نوع واحد سواء أكان انتقالا
إلى (مفاعلتن) المحركة الخامسة أم المسكنته .

والمأخذ الثالث يبدو فى قوله :

سأكتفى من نمرال حسن بلمس الضراء
متفعلن مستعلن مستعلن فاعلان

فالتفعيلة الأخيرة من أضرب السريع ، وليست من أضرب الرجز إلا بتجاوز
شديد .

وللشاعر فتحى سعيد فى قصيدته (الأخذ الأخير)^(١١٦) أمثال هذه
الانتقالات حين يقول :

وغاص صاحبى فى عالم سحيق

.....

سدى فوجهه من خلل الزحام
يضىء لى الظلام

.....

حتى إذا المساء أسدل الستار
على واستحكمت من رتاج الدار

.....

الدمع نبعه التذكار فانثرى المكنون

ونشأت المصرى فى قصيدته (رحلة الحروف)^(١١٧) يقول :

(١١٦) مسافر إلى الأبد / ٨ .

(١١٧) النزهة بين شرائع الذهب / ٢٧ .

أراك فوق صهوة التاريخ لابسا ثوب القدر

.....

وتحمل الملائك الأنغام فى الطباق السبع تنشر الخبر

.....

يا منة السماء تمسح الغضون عن قلب الحجر

كفارة خطاك

فالذنب كان فى أقدامنا سعار جمر

والآن يُغْتَفَرُ

.....

فأين لى بأحرف جديدة

تحكى انفجار الصخر حينما يمسه منك البصر

وأحمد عنتر مصطفى فى افتتاحية ديوانه ، وهى بعنوان (أوتوجراف) (١١٨)

يقول :

مرفرفا قلبى على الميناء راية سوداء

تخبر أن نوح لن يجىء ، والسفينه

فاجأها القرصان ،

واللصوص ساوموا الريان ، والرهينه

تقاسموها كالشواء فى الشتاء

ولن يردّها البكاء

وليست الغرابة فى خروج هؤلاء الشعراء عن نعمة البحر الذى يصوغون عليه

إلى نعمة بحر آخر ، بقدر ما تكمن الغرابة فيمن يسوّغون لهم هذا الخروج ،

ويحاولون أن يجدوا لذلك تفسيراً ، حتى لا يتهم الشعراء الجدد بعدم استقرار

(١١٨) مأساة الوجه الثالث / ٥ .

الأنغام فى حواسهم : فكمال أبو ديب يجوز أن تنتقل القصيدة العربية من بحر إلى آخر بسهولة ، كما قد تقوم على بحرين أو أكثر (١١٩) ، والدكتور محمد النويهي فى تسويغه وقوع صلاح عبد الصبور فى هذا المأزق حين قال : (الناس فى بلادى جارحون كالصقور) يقول : « والشاعر يتوصل إلى تحريك خيال قارئه بإيجازه من ناحية ، وبإيقاعه من ناحية أخرى . فقد خرج على الوزن التقليدى للرجز فى تفعيلته الثانية (بلادى جا) ، فمده ياء المتكلم تحول التفعيلة من (متفعّلن) إلى (مُتَفَعِّلُنْ) أو (مفاعيلن) . وهذا يحدث فى الإيقاع بترى يحوله فى حقيقته إلى موجتين :

الناس فى بلادى

جارحون كالصقور

وفى الانتقال من إحداهما إلى الأخرى أداء للصورة العنيفة التى يريدّها الشاعر ، فيتخيل القارئ امتداد منقار الطائر الخارج إلى الأمام فى نقرات حادة متتالية تؤدّيها المقاطع الطويلة المتتابعة « (١٢٠) .

وتسويغ الخطأ بهذه الصورة على أنه نوع من البراعة ، وإيهام القارئ بأن الشاعر فى خروجه على الوزن التقليدى قد فعل ما لم يكن لو لم ينشز ، أمر فى غاية الخطورة ، إذ يشجع الشادين فى الشعر على احتذاء هذه النماذج ، وقد فعلوا ، مع أن ما وقع فى بيت صلاح عبد الصبور الذى ناقشه الدكتور النويهي ليس أكثر من اختلاس حركة الدال ، فلا تشبع حتى تنتج الياء ، وبذا تكون (بلاد جا) = متفعّلن ، فالخروج ليس على التفعيلة - كما ظن الدكتور النويهي - وإنما فى استخدام ضرورة وردت كثيرا فى شعر القدماء ، وهى الاستغناء بالحركة القصيرة عن الطويلة سواء أكانت تلك الحركة ضمة تغنى عن الواو ، أم كسرة تغنى عن الياء ،

(١١٩) فى البنية الإيقاعية للشعر العربى / ٤٥٢ .

(١٢٠) قضية الشعر الجديد / ١١٢ ، ١١٣ .

أم فتحة تغنى عن الألف ، والأمثلة والشواهد على ذلك كثيرة نذكر منها (١٢١) قول
الأعشى :

وأخو الغوان متى يشأ يصر منه
ويكن أعداء بُعِيد ودا

وقول خفاف بن ندبة :

كنواح ريش حمامة نجدية
ومسحت باللثتين عصف الإثم

وقول الشاعر :

فلو أن الأطباء كان حولى
وكان مع الأطباء الأساة

وقول الآخر :

إذا ما شاء ضرؤوا من أرادوا
ولا يألوهم أحد ضرارا

وقول الثالث :

وإذا احتملت لأن تزيدهم تقى
فرؤوا فلم يزداد غير تمام

وقول رؤبة بن العجاج :

وصانى العجاج فيما وصنى

وما كان أسهل أن يقول رؤبة (فيما وصانى) لنقول نحن فيما بعد إنه انتقل
من (مستفعلن) إلى (مستفعلن) ليؤكد الأهمية البالغة للتوصية التى وصاه بها
أبوه !!

لكن الشاعر القديم كان يقصر الحركة الطويلة كما كان يطيل الحركة
القصيرة (١٢٢) ، وقبل الدارسون هذه الأمور على أنها من لغة الشعر أحياناً ، وعلى
أنها ظواهر لهجية تسربت إلى اللغة المشتركة أحياناً أخرى ، والشاعر المعاصر ابن
اللغة ووليد تراثها ، فلا يستبعد أن يقع فى شعره ما وقع فى شعر أسلافه .

(١٢١) انظر : الضرورة الشعرية فى النحو العربى / ٢٣٥ ، ٢٣٧ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ .

(١٢٢) السابق / ٢٢٠ وما بعدها .

ولست أدري ماذا يمكن أن يطرح من تفسير لقول صلاح عبد الصبور في قصيدته (رسالة إلى صديقة) (١٢٣) :

وجسمه مُغَلَّلٌ إلى فراشه الصغير
وبالجراح والآلام قلبه كسير

.....

ومات شيخنا العجوز في عام الوباء
وصدقيني ، حين مات فاح ريح طيب

ولم يقف أمر الأخطاء العروضية عند بحر الرجز ، وإنما وقع الخطأ في بحر شعرية أخرى ، كنشاز نغمة الوافر في قول ملك عبد العزيز تحت عنوان (أغنية النار) (١٢٤) :

وحين عزمنا أن نخوض النار
نعانقها
ونفنى في لهيب ضرامها وجدا

فالببيت الأول مختل ، ولا يجبر من كسره إلا حذف (وحين) ، وهذا بالطبع افتراض لا صحة له أسلوبياً ، لأن (وحين) ظلت لعدة أبيات تبحث عن إجابة حتى قالت :

إذا بالنار عن بعد تحرقنا

فوجودها ضروري لترايط الأسلوب ، لكنه يخل بموسيقى البحر إخلالا تاما . وما أكثر نشاز نغمة المتدارك في شعر (أدونيس) ، ففي قصيدة (الرياح المضيفة) (١٢٥) يقول :

(١٢٣) عمر من الحب / ١٩ .

(١٢٤) أن ألمس قلب الأشياء / ٦٢ .

(١٢٥) الآثار الكاملة / ٤٧١ .

الرياح التي تطفئُ الرياح المضيئه
لم تزل خلفنا بطيئه
نحن والرعبُ في الطريق
بردى بيننا والفرات

فالأبيات الثلاثة الأولى تبدأ بتفعيلة المتدارك (فاعلن) وتنتهى بتفعيلة المتقارب (فعولن) أو (فعول) ، فالبيت الأول :

الرياحُ التي تطفئُ الر ————— مضيئه
فاعلن فاعلن فاعلن فعولن

ومثل هذا قوله تحت عنوان (التائهون) (١٢٦) :

ولكم أرضنا وجميلاتنا العذارى
ولكم في الرياح العنيدته
كتبت هذه القصصيه
أيها التائهون الحيارى

ومن نماذج الخلل في بحر الكامل قول الدكتور محمد مصطفى بدوى تحت عنوان (هذه اللحظه) (١٢٧) :

هذي هي اللحظه
كنت أنشدها طوال اليوم
لكنها لما أتت لم تبق إلا ثانيه
فتقطع البيت الثانى :

كنت أن ————— شدها طوا
فاعلن متفاعلن
ل الي ————— وم
ف ————— لان

(١٢٦) السابق / ٤٧٥ .

(١٢٧) أطلال / ٩ .

وليست التفعيلة الأولى من نغم الكامل بحال من الأحوال .

ومن نماذج الخلل فى بحر الرمل قول أحمد عنتر مصطفى تحت عنوان
(ملاحظات على علاقة منتهية) (١٢٨) :

توجتنى بأكاليل من الفرح الذابل والحزن المذهبُ

لكن هذا الخلل يزول إذا انتبهنا إلى أن هذا السطر بيتٌ من الرمل ذى
الشطرين جاء فى وسط قصيدة حرة .

هذه نماذج فقط ، ويمكن للباحث أن يأتى بكثير غيرها ، ليكون دليلاً واضحاً
على تفضى الخطأ العروضى فى أشعار الشعراء الجدد ، واللوم فى ذلك يقع على
كاهل النقاد أكثر مما يقع على الشعراء ، فقلما نرى ناقداً يتناول ديواناً شعرياً
فيتعرض لموسيقاه بالنقد والتقويم ، وينبه الشاعر إلى الأخطاء الوزنية التى وقع
فيها . كما أن القائمين على أمر الصفحات الأدبية فى صحفنا ومجلاتنا لا يجيد
أكثرهم العروض ، ومن ثم يتيحون لنماذج محطمة أن ترى النور على هذه
الصفحات ، مهملين نماذج أخرى أكثر جودة ، فيظن فى هذه النماذج الصحة
والاستقامة ، وهى فى منأى عنهما . وإنما لنتمنى فى النهاية - مع السيدة نازك
الملائكة - « أن يعود هؤلاء الشعراء إلى صوت فطرتهم التى تلهمهم ، وأسماعهم
العربية ليتبينوا الصواب من الخطأ . ولا أظنه يضير الشاعر المعاصر أن يدرس
العروض ولو دراسة عابرة ، فإنما وجد العروض ليعين الشعراء أكثر مما يعين
الناظمين . وإنما يفهم العروض الفهم الحقَّ الشاعرُ الموهوب » (١٢٩) .

(١٢٨) مأساة الوجه الثالث / ٧٠ .

(١٢٩) قضايا الشعر المعاصر / ١٣١ .

وبعد :

فهذا جهد أقدمه لوجه الشعر ، راجيا أن أكون قد حققت فيه بعض ما يستحقه هذا الفن الراقى من حقوق علىّ ، وآملا ألا تكون القضايا قد جرفتني في بعض المواطن ، فتجنيت حيث كان يجب التأنى ، أو تعاطفت مع ما لا يستحق التعاطف .

والله الموفق والمستعان

د. شعبان صلاح

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : الكتب المطبوعة :

- ١- ابن سناء الملك : حياته وشعره . تحقيق : محمد إبراهيم نصر . مراجعة : د. حسين نصار - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧ م .
- ٢- الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة . د. أحمد هيكل . ط ٤ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٨ م .
- ٣- الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني : مصورة عن طبعة دار الكتب - بيروت .
- ٤- الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني . هذبّه : ابن واصل الحموي . طبعة دار الشعب بالقاهرة .
- ٥- الأملى لأبي على القالى . مصورة عن طبعة دار الكتب - دار الآفاق الجديدة - بيروت . وملحق به : ذيل الأملى والنوادر .
- ٦- البارع فى العروض : لابن القطاع . تحقيق : د . أحمد عبد الدايم . الفيصلية - مكة . ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م .
- ٧- البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع : للشوكانى . دار المعرفة - بيروت - مصورة عن طبعة القاهرة .
- ٨- البيان والتبيين : للجاحظ . تحقيق : فوزى عطوى . دار صعب - بيروت .
- ٩- حاشية الدمنهورى على متن الكافى وبهامشه المتن المذكور . طبعة الحلبي - القاهرة . ١٣١٦ هـ .
- ١٠- حاشية الصبان على الأشموني . طبعة الحلبي - القاهرة . بدون تاريخ .
- ١١- حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث : س . موريه . ترجمه وقدم له وعلق عليه : سعد مصلوح . ط : ١ . عالم الكتب - القاهرة ١٩٦٩ م .

- ١٢- الحيوان : للجاحظ . طبعة ساسى - القاهرة ، ١٩٠٥ م .
- ١٣- دراسات أندلسية : د. الطاهر مكى . دار المعارف - القاهرة ، ١٩٨٠ م .
- ١٤- دراسات فى العروض والقافية : د. عبد الله درويش - مكتبة الشباب - القاهرة - بدون تاريخ .
- ١٥- دراسات فى علم اللغة : القسم الأول : د. كمال بشر . دار المعارف - القاهرة ، ١٩٦٩ م .
- ١٦- الدرّ النضيد فى شرح القصيد : لابن واصل الحموى . تحقيق : د. محمد عامر - القاهرة ، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٧ م .
- ١٧- رسالة الغفران : لأبى العلاء المعرى . تحقيق : بنت الشاطىء . دار المعارف - القاهرة ، ١٩٥٠ م .
- ١٨- شرح تحفة الخليل فى العروض والقافية : عبد الحميد الراضى . ط : ٢ - بغداد ، ١٩٧٥ م .
- ١٩- الشعر العربى المعاصر : قضاياها ، وظواهره الفنية والمعنوية : د. عز الدين إسماعيل . دار الكاتب العربى بالقاهرة ، ١٩٦٧ م .
- ٢٠- شفاء الغليل فى علم الخليل : لمحمد بن على المحلى . تحقيق : د. شعبان صلاح . دار الجيل - بيروت - ١٤١٣ هـ / ١٩٩١ م .
- ٢١- الضرورة الشعرية فى النحو العربى : د. محمد حماسة عبد اللطيف . القاهرة . ١٩٧٩ م .
- ٢٢- العروض والقافية : دراسة ونقد : د. عبد الرحمن السيد . ط : ١ . القاهرة - بدون تاريخ .
- ٢٣- عروض الورقة للجوهري . تحقيق : د. صالح جمال بدوى . مكة المكرمة . ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٥ م .

- ٢٤- العقد الفريد لابن عبد ربه الأندلسي . تحقيق : محمد سعيد العريان . دار الفكر - بيروت .
- ٢٥- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : لابن رشيق . تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد . ط : ٤ . دار الجيل - بيروت ، ١٩٧٢ م .
- ٢٦- عن بناء القصيدة العربية الحديثة : د. علي عشري زايد - ط : ٣ . مكتبة الشباب - القاهرة ١٤١٧ هـ / ١٩٩٧ م .
- ٢٧- في البنية الإيقاعية للشعر العربي : د. كمال أبو ديب . بيروت ، ١٩٧٤ م .
- ٢٨- في علمي العروض والقافية : د. أمين السيد . دار المعارف - القاهرة ، ١٩٧٤ م .
- ٢٩- القسطاس في علم العروض : للزمخشري . تحقيق : د. فخر الدين قباوة . حلب . ط : ١٣٩٧ هـ - ١٩٧٧ م .
- ٣٠- قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة . ط : ٥ . دار العلم للملايين - بيروت ، ١٩٧٨ م .
- ٣١- قضية الشعر الجديد : د. محمد النويهي . ط : ٢ . دار الفكر ببيروت ومكتبة الخانجي بالقاهرة ، ١٩٧١ م .
- ٣٢- القوافي للأخفش . تحقيق : د. عزة حسن . دمشق ١٣٩٠ هـ - ١٩٧٠ م .
- ٣٣- الكامل في اللغة والأدب : للمبرد . مكتبة المعارف - بيروت .
- ٣٤- كتاب الكافي في العروض والقوافي : للخطيب التبريزي . تحقيق : الحسانى عبد الله . القاهرة ، ١٩٦٩ م .
- ٣٥- اللباب في العروض والقافية : كامل السيد شاهين : القاهرة ، ١٩٦٥ م .
- ٣٦- مجالس ثعلب . تحقيق : عبد السلام هارون . دار المعارف - القاهرة ، ١٩٤٨ م .

- ٣٧- محيط الدائرة فى علمى العروض والقافية : كرنيليوس فان ديك الأمريكانى .
بيروت ، ١٨٥٧ م .
- ٣٨- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : د. عبد الله الطيب . ط : ٢ .
بيروت ، ١٩٧٠ م .
- ٣٩- منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجنى . تقديم وتحقيق : محمد
الحبيب بن الخوجة . تونس . ١٩٦٦ م .
- ٤٠- موسيقى الشعر : د. إبراهيم أنيس . ط : ٥ ، مكتبة الأنجلو المصرية ،
١٩٧٨ م .
- ٤١- موسيقى الشعر العربى : د . شكرى عياد . ط : ١ . القاهرة ، ١٩٦٨ م .
- ٤٢- موسيقى الشعر العربى : قضايا ومناقشات : د. محمد الطويل . مجموعة
محاضرات ألقاها على طلبة ليسانس دار العلوم فى العام الجامعى ٨١ / ١٩٨٢ م .
- ٤٣- الموشحات الأندلسية : د. محمد زكريا عنانى . سلسلة عالم المعرفة الكويتية،
عدد ٣١ يوليو ١٩٨٠ م .
- ٤٤- نهاية الراغب فى شرح عروض ابن الحاجب : لعبد الرحيم الإسنى . تحقيق :
د . شعبان صلاح . دار الجيل - بيروت - ١٤١٠ هـ - ١٩٨٩ م .

ثانياً : الدوريات :

- ١- مجلة البيان الكويتية : عدد يناير ١٩٨٢ م .
- ٢- مجلة الحياة الثقافية : تصدر عن وزارة الشؤون الثقافية بتونس - السنة الأولى
- العدد الخامس - سبتمبر وأكتوبر ١٩٧٩ م .
- ٣- مجلة الدوحة : عدد سبتمبر ١٩٧٦ م .
- ٤- مجلة الشعر القاهرية : عدد يناير ١٩٧٧ م . عدد يوليو ١٩٨١ م .

ثالثا : الرسائل الجامعية :

الدوائر العروضية واستخدامها فى الشعر العربى : محمد عامر حسن . ماجستير
بمكتبة كلية دار العلوم ، ١٩٧٤ م .

رابعا : دواوين الشعر والمجموعات الشعرية :

١- الإبحار فى الذاكرة : صلاح عبد الصبور . ط : ١ . مكتبة مدبولى - القاهرة .
١٩٧٩ م .

٢- أتحدى بهواك الدنيا : علية الجعار . الشركة المصرية للطباعة والنشر ،
١٩٧٧ م .

٣- أحب أن أقول : لا : حسن توفيق . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ م .

٤- أحزان الأزمنة الأولى : نصار عبد الله . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ م .

٥- الأخير أولا : أحمد بخيت . منشورات أحمد بخيت ، القاهرة ٢٠٠٢ م .

٦- أشهد أن لا امرأة إلا أنت : نزار قبانى . ط : ١ ، منشورات نزار قبانى - بيروت ،
١٩٧٩ م .

٧- أشواق بوذا : أحمد مخيمر . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ م .

٨- أطلال ورسائل من لندن : د . محمد مصطفى بدوى . الهيئة المصرية العامة
للكتاب ١٩٧٩ م .

٩- أطياف الربيع : محمد فريد الباز . القاهرة ، ١٩٦٢ م .

١٠- أغانى الكوخ : محمود حسن إسماعيل . ط : ٢ ، القاهرة ، ١٩٦٧ م .

١١- أغنيات ليل : ملك عبد العزيز - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ م .

١٢- أقول لكم : صلاح عبد الصبور . ط : ٣ . دار الآداب - بيروت ، ١٩٦٩ م .

١٣- إلا الشعر يا مولاي : فتحى سعيد . مكتبة روز اليوسف - القاهرة ، ١٩٨٠ م .

- ١٤- إلى مسافرة : فاروق شوشة . ط : ١ . القاهرة ، ١٩٦٦ م .
- ١٥- أن المس قلب الأشياء : ملك عبد العزيز . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ م .
- ١٦- أنت لي : نزار قباني . منشورات مكتبة مدبولي - القاهرة .^٤
- ١٧- باقة نور : د. عبده بدوي . ط : ١ ، القاهرة ، ١٩٦٠ م .
- ١٨- بوح العاشق : مفرح كريم . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ م .
- ١٩- تجارب شعرية من روائع التراث العربي : كيلاني حسن سند . الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥ م .
- ٢٠- جرح ونأي : محمد السيد رسلان . مكتبة الإصلاح بطنطا - القاهرة ، ١٩٦٣ م .
- ٢١- جمهرة أشعار العرب : أبو زيد القرشي . دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٧٨ م .
- ٢٢- الحب والموت : د. عبده بدوي . دار الكاتب العربي - القاهرة ، ١٩٦٧ م .
- ٢٣- حبيبتى : نزار قباني . منشورات مكتبة مدبولي - القاهرة .
- ٢٤- الخروج إلى النهر : أحمد سويلم . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ م .
- ٢٥- ديوان ابن الرومي . تحقيق : د. حسين نصار . دار الكتب المصرية - الأجزاء الخمسة الأولى .
- ٢٦- ديوان ابن سناء الملك (انظر : ابن سناء الملك : حياته وشعره) .
- ٢٧- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي . تحقيق : محمد عبده عزام . مجلد أول دار المعارف - القاهرة ، ١٩٥٢ م .
- ٢٨- ديوان أبي العتاهية . دار صادر ودار بيروت ، ١٩٦٤ م .
- ٢٩- ديوان أبي القاسم الشابي . دار العودة - بيروت ، ١٩٧٢ م .

- ٣٠- ديوان أبي ماضى . دار العودة - بيروت .
- ٣١- ديوان أبي نواس . تحقيق : أحمد عبد المجيد الغزالي . دار الكاتب العربى - بيروت .
- ٣٢- ديوان أحمد الزين . تبويب وترتيب وتصحيح : عبد الغنى المنشاوى . ط : ١ . القاهرة ، ١٩٥٢ م .
- ٣٣- ديوان أحمد شوقى (مصورة عن الشوقيات) . دار العودة - بيروت .
- ٣٤- ديوان أحمد عبد المعطى حجازى . دار العودة - بيروت ، ١٩٧٣ م .
- ٣٥- ديوان الأسمر : محمد الأسمر . طبعة الحلبي - القاهرة .
- ٣٦- ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس : شرح وتعليق : د. محمد حسين . القاهرة ، ١٩٥٠ م .
- ٣٧- ديوان بدر شاكر السياب . دار العودة - بيروت . مجلد أول ١٩٧١ م ، مجلد ثان ١٩٧٤ م .
- ٣٨- ديوان جميل بثينة . دار صادر - بيروت .
- ٣٩- ديوان حافظ إبراهيم . ضبط وتصحيح وشرح وترتيب : أحمد أمين - أحمد الزين - إبراهيم الأبيارى . ج ١ ، ط ١ : ١٩٤٨ م ، ج ٢ ، ط : ٥ : ١٩٥٥ م .
- ٤٠- ديوان الحلاج . صنعه وأصلحه : د. كامل مصطفى الشبيبي . بغداد ، ١٩٧٤ م .
- ٤١- ديوان الحماسة : اختيار أبي تمام . ط : ٣ . مكتبة الأزهر ، ١٣٤٦ هـ - ١٩٢٧ م .
- ٤٢- ديوان الخليل : خليل مطران . ط : ١ . القاهرة .
- ٤٣- ديوان رامى : أحمد رامى . الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة .
- ٤٤- ديوان سيدنا حسان بن ثابت - عني بتصحيحه وحل ألفاظه اللغوية : محمد أفندى شكرى . القاهرة ، ١٣٢١ هـ .

- ٤٥- ديوان صفي الدين الحلّي . دمشق ، ١٣٠٠ هـ .
- ٤٦- ديوان العباس بن الأحنف . وفي آخره : ديوان ابن مطروح . قسطنطينة ، ١٢٩٨ هـ .
- ٤٧- ديوان عبد الله البردونى . دار العودة - بيروت ، ١٩٧٩ م .
- ٤٨- ديوان العقاد . المكتبة العصرية - بيروت .
- ٤٩- ديوان على محمود طه . دار العودة - بيروت ، ١٩٧٢ م .
- ٥٠- ديوان عمر بن أبى ربيعة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ م .
- ٥١- ديوان عنتر بن شداد . ط : ١ . دار الكتب العلمية - بيروت ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م .
- ٥٢- ديوان المتبى . دار بيروت للطباعة والنشر .
- ٥٣- ديوان محمود درويش : المجلد الثانى . ط : ٢ . دار العودة - بيروت ، ١٩٧٨ م .
- ٥٤- ديوان مسلم بن الوليد . تنقيح و تصحيح : حسن أفندى البنا . القاهرة ، ١٣٠٣ هـ .
- ٥٥- ديوان ناجى . دار العودة - بيروت ، ١٩٨٠ م .
- ٥٦- ديوان نازك الملائكة . دار العودة - بيروت .
- ٥٧- ديوان الهمشرى . جمعه وحققه و قدم له : صالح جودت . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ م .
- ٥٨- الرسم بالكلمات : نزار قبانى . منشورات مكتبة مدبولى - القاهرة .
- ٥٩- السفر فى أنهار الظمأ : محمد أبو دومة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ م .
- ٦٠- سنابل العمر : د. محمد حماسة . دار غريب - ٢٠٠٤ م .

- ٦١- شرح ديوان جرير : محمد إسماعيل الصاوى . مكتبة الحياة - بيروت .
- ٦٢- شرح ديوان الحماسة : للخطيب التبريزى . طبعة بولاق - القاهرة ، ١٢٩٦ هـ .
- ٦٣- شظايا ورماد : نازك الملائكة . ط : ٢ . بيروت ، ١٩٥٩ م .
- ٦٤- شعر الأخطل . عنى بطبعه وعلق حواشيه : الأب أنطون صالحانى اليسوعى .
بيروت ، ١٨٩١ م .
- ٦٥- شعر على بن جبلة . جمع وتحقيق : د . حسين عطوان . دار المعارف بالقاهرة .
ط : ٣ ، ١٩٨٢ م .
- ٦٦- صرخة فى واد : محمود غنيم . ط أولى - القاهرة .
- ٦٧- صلاة ورفض : محمود حسن إسماعيل . ط : ١ . القاهرة ، ١٩٧٠ م .
- ٦٨- طفولة نهد : نزار قبانى . منشورات مكتبة مدبولى - القاهرة .
- ٦٩- عبير الأرض : فوزى العنتيل . ط : ٢ . القاهرة ، ١٩٧٥ م .
- ٧٠- عزف ناى قديم : أحمد مستجير . مكتبة غريب - القاهرة . ط : ١ ، ١٩٨٠ م .
- ٧١- عفت سكون النار : الحسانى عبد الله . ط : ١ . القاهرة ، ١٩٧٢ م .
- ٧٢- عمر من الحب : صلاح عبد الصبور . سلسلة الكتاب الذهبى - القاهرة .
- ٧٣- العهد الآتى : أمل دنقل . ط : ١ . دار العودة - بيروت .
- ٧٤- الغابة المنسية : أحمد مخيمر . المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٦٥ م .
- ٧٥- الغرفة الخالية : خليل فواز . ط : ٢ . القاهرة ، ١٩٨٠ م .
- ٧٦- قالت لى السمراء : نزار قبانى . منشورات مكتبة مدبولى - القاهرة .
- ٧٧- قراءة فى عينى حبيبتي : د . شعبان صلاح . ط : ١ . القاهرة ، ١٩٨١ م .
- ٧٨- قصائد : نزار قبانى . منشورات مكتبة مدبولى - القاهرة .
- ٧٩- قصائد الزمن القديم : جودت القزوينى . ط : ١ . القاهرة ، ١٩٨٠ م .

- ٨٠- قصائد متوحشة : نزار قباني . منشورات مكتبة مدبولي - القاهرة .
- ٨١- قصائد من ليبيا : عبد الحميد البكوش . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨م .
- ٨٢- لا بد : محمود حسن إسماعيل . ط : ١ . الدار القومية بالقاهرة ، ١٩٦٦ م .
- ٨٣- لا تكذبي : كامل الشناوي . المكتب المصري الحديث - القاهرة ، ١٩٧٩ م .
- ٨٤- لؤلؤة في القلب : فاروق شوشة . مطبوعات الجديد - القاهرة ، ١٩٧٣ م .
- ٨٥- الله والنيل والحب : صالح جودت . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥م .
- ٨٦- لزوميات أبي العلاء : أبو العلاء المعري . دار الكتب العلمية - بيروت . ط : ٢ ، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م .
- ٨٧- لزوميات وقصائد أخرى : عبد اللطيف عبد الحلیم . دار الثقافة العربية . القاهرة ، ١٩٨٥م .
- ٨٨- للصلاة والثورة : نازك الملائكة . ط : ١ . بيروت ، ١٩٧٨ م .
- ٨٩- مأساة الوجه الثالث : أحمد عنتر مصطفى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١م .
- ٩٠- مجد الخضوع : د. مانع العتيبة . ط : ٦ . أبو ظبي ، ١٩٨٦م .
- ٩١- محمود أبو الوفا : دواوين شعره ودراسة بأقلام معاصريه . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧ م .
- ٩٢- مسافر إلى الأبد : فتحى سعيد . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ م .
- ٩٣- مصرع كليوباترا : أحمد شوقي . القاهرة - بدون تاريخ .
- ٩٤- المفضليات : المفضل الضبي . فسر ألفاظه اللغوية ووقف على طبيعته وتصحيحه : أبو بكر بن عمر الداغستاني المدني . مطبعة التقدم بمصر ، ١٩٠٦م - ١٣٢٤هـ .

- ٩٥- من باقيا الكأس : محمد طاهر الجبلاوى . الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥ م .
- ٩٦- موسوعة الشعر العربى - اختيار وشرح وتقديم : مطاع صفدى - إيلى حاوى . ومراجعة : د. خليل حاوى . بيروت ، ١٩٨٠ م .
- ٩٧- نافذة فى جدار الصمت : حامد طاهر - أحمد درويش - محمد حماسة عبد اللطيف . مكتبة الشباب - القاهرة ، ١٩٧٥ م .
- ٩٨- النزهة بين شرائح اللهب : نشأت المصرى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ م .
- ٩٩- هدير الصمت : عبد اللطيف عبد الحليم . النهضة المصرية ، ١٩٨٧ م .
- ١٠٠- الوحشيات (الحماسة الصغرى لأبى تمام) . تحقيق : عبد العزيز الميمنى ومحمود شاكر . دار المعارف - القاهرة ، ١٩٦٣ م .

فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
٣	مقدمة الطبعة الرابعة
٥	مقدمة الطبعة الثانية
٧	مقدمة الطبعة الأولى
١١ - ١٧	تمهيد : مفهوم علمى العروض والقافية - الكتابة العروضية - التفعية والمقاطع العروضية - أجزاء البيت الشعرى .
١٩ - ٢٧	الوافر : الوافر التام - نادر الوافر التام - الوافر المجزوء .
٢٨ - ٣٥	الهنج : التشابه بين الهنج ومجزوء الوافر .
٣٦ - ٥٢	المتقارب : المتقارب التام - مناقشة ندرة الصورة الرابعة - ملاحظات حول المتقارب التام - المتقارب المجزوء - صور مبتدعة من المجزوء - ملحوظتان حول المتقارب المشطور والعروض المقصورة .
٥٣ - ٧٤	المتدارك : المتدارك التام - العروض والضرب الصحيحان - صور مبتدعة من التام - مناقشة بعض الآراء حول المتدارك - المتدارك المجزوء - المتدارك المجزوء فى الشعر المعاصر - استخدام المتدارك مشطوراً - المتدارك على سبع تفعيلات أو خمس .
٧٥ - ٩٢	الرمل : الرمل التام - الصحيح العروض والضرب - الرمل المجزوء - الرمل المشطور .
٩٣ - ١١٤	الكامل : الكامل التام - عروض صحيحة وضرب مذيلى - عروض صحيحة وضرب مرفلاً - عروض صحيحة وضرب أخذ فقط - عروض صحيحة وضرب على (فعلاً) - عروض حذاء وضرب مقطوع - عروض حذاء وضرب أخذ مضمير مذيلى - الكامل المجزوء - الكامل المشطور .

- الرجز : الرجز التام - مقطوع العروض والضرب معا - رجز على
خمس تفعيلات - عروض حذاء مخبونة وضرب أخذ - الرجز
المجزوء - عروض صحيحة وضرب مقطوع - ضرب مذيّل -
مقطوع مذيّل - أخذ - مخبون - أخذ مذيّل - عروض مقطوعة
وضرب مقطوع - الرجز المشطور مذيلا - الرجز المنهوك - رجز
على تفعيلة واحدة-التشابه بين الكامل والرجز .
- الطويل : عروض مقبوضة وضرب مقصور - مشطور الطويل .
- البيسيط : البيسيط التام - البيسيط المجزوء - مخرج البيسيط -
صورتان استدركهما العروضيون لمخرج البيسيط - صور محدثة منه
- نقاش حول إحدى صوره - مشطور البيسيط .
- الخفيف : الخفيف التام - نقاش حول الصورة الثالثة منه -
الخفيف المجزوء - عروض صحيحة وضرب مذيّل - الخفيف
المشطور .
- السريع : حقيقة التفعيلة الأخيرة من كلا شطريه - السريع التام -
من محدثات السريع التام - تصحيح مقولة - السريع المشطور .
- المنسرح : مناقشة الدكتور أنيس في آرائه حول هذا البحر
المنسرح المنهوك ورأى فيه .
- المديد : صورة سابعة من المديد - ملحوظتان .
- المجتث : صور محدثة منه .
- المقتضب : رأى حازم القرطاجنى في حقيقة وزنه - الحسين بن
الضحاك والمقتضب المعصوب الضرب - صورة ثالثة - صورة
رابعة .

٢٧٥ - ٢٧٢

المضارع : أبو نواس والمضارع

القافية (٢٧٦ - ٢٣٧)

٢٧٦

مفهوم القافية

٢٧٨

ألقاب القافية

٢٩٧ - ٢٨٢

أحرف القافية : الروى - ما لا يكون رويًا - الوصل - الخروج -
التأسيس والدخيل - الردف

٣٠٠ - ٢٩٨

حركات القافية : المجرى - النفاذ - الحذو - الإشباع - الرس -
التوجيه

٣٢٣ - ٣٠١

عيوب القافية : الإيطاء - التضمين - الإقواء - الإصراف - الإكفاء -
الإجازة - سناد الردف - سناد الحذو - سناد التأسيس - سناد
الإشباع - سناد التوجيه

٣٣٣ - ٣٢٤

إلتنوع فى القوافى

٣٣٧ - ٣٣٤

التصريح والتقفية والإصمات

الإطار الموسيقى للشعر الحر (٣٣٨ - ٤٠٨)

٣٦٠ - ٣٣٩

أولاً : بحور الشعر التى استعملها الشعر الحر

٣٧٧ - ٣٦٠

ثانياً : الزحافات والعلل التى استعملها أصحاب الشعر الحر ومدى
صلة ذلك بالتراث العروضى

٣٨١ - ٣٧٧

ثالثاً : الضرورات الشعرية والشعر الحر

٤٠٨ - ٣٨١

رابعاً : الأخطاء العروضية

٤١٩ - ٤٠٩

قائمة المصادر والمراجع

٤٢٠

فهرس الموضوعات

صدر للمؤلف

أ- مؤلفات

- ١- الجملة الوصفية فى النحو العربى
 - ٢- مواقف النحاة من القراءات القرآنية حتى نهاية القرن الرابع الهجرى .
 - ٣- شعر أبى تمام : دراسة نحوية
 - ٤- أبنية المشتقات ووظائفها فى شعر الأعشى
 - ٥- الجملة الاسمية عند الأخفش الأوسط بين أقواله فى (معانى القرآن) وروايات العلماء عنه
 - ٦- من آراء الزجاج النحوية : قراءة فى معانى القرآن وإعرابه .
 - ٧- الشواهد القرآنية فى (لسان العرب) .
 - ٨- الإعلال والإبدال فى الكلمة العربية .
 - ٩- تصريف الأفعال فى اللغة العربية .
 - ١٠- تصريف الأسماء فى اللغة العربية .
- دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة .
- دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة .
- دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة .
- دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة .
- دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة .
- دار الثقافة العربية - بحرم جامعة القاهرة .
- نقد
- دار الثقافة العربية - بحرم جامعة القاهرة .
- دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة .
- دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة .

ب- تحقيقات :

- ١- شفاء الغليل فى علم الخليل ، لمحمد بن على المحلى المتوفى سنة ٦٧٣ هـ . دار الجيل - بيروت .
- ٢- نهاية الراغب فى شرح عروض ابن الحاجب ، لعبد الرحيم الإسئوى المتوفى سنة ٧٧٢ هـ . دار الجيل - بيروت .
- ٣- الجوهرة الفريدة فى قافية القصيدة ، نظم محمد بن على المحلى المتوفى سنة ٦٧٣ هـ . دار الثقافة العربية بحرم جامعة القاهرة .
- ٤- ربط الشوارد فى حل الشواهد ، لابن الحنبلى (محمد بن إبراهيم بن يوسف ، المتوفى سنة ٩٧١ هـ) دار الثقافة العربية - بحرم جامعة القاهرة .
- ٥- بحر العوام فيما أصاب فيه العوام ، لابن الحنبلى . دار الثقافة العربية بحرم جامعة القاهرة .

٦- المجيد فى إعجاز القرآن المجيد ، لابن خطيب زملكان (كمال الدين ، عبد الواحد بن عبد الكريم ، المتوفى سنة ٦٥١ هـ) دار الثقافة العربية - بحرم جامعة القاهرة .

ج- شعر:

- ١- قراءة فى عينى حبيبتي دار الثقافة العربية - بحرم جامعة القاهرة .
- ٢- عاشق الوهم دار الثقافة العربية - بحرم جامعة القاهرة .

