التجديد في أوزان الشعر

بين آراء العلماء وإبداع الشعراء

محاضرات ألقاها على طلاب تمهيدية الدكتوراه بقسم النحو والصرف والعروض

أ.د: شعبان صلاح

كلية دار العلوم – جامعة القاهرة

2026م

شكر واجب، وإهداء أوجب

هذه الصفحات التي بين يدي القارئ الكريم كانت في الأصل محاضرات صوتية ألقيتها على طلابي في الفصل الدراسي الثاني من العام الجامعي2021/2020م، ولم تكن لتظهر في نص مكتوب لولا همة المحبين الأوفياء من تلاميذي البررة؛ فقد تولت ابنتي الكويتية/ **سهام عبد الله العجمي**، الطالبة بتمهيدية الدكتوراه، مهمة تحويل الصوت إلى(وورد)، وهو جهد لم أكن لأجرؤ على إنفاذه في هذه السن المتقدمة، مع بطء يدي في الكتابة، وقلة صبري على المكوث أمام الحاسوب، فوضعتْ بين يديَّ –حفظها الله ورعاها– نصًا مكتوبًا، أيًا كان التحريف الذي أصابه والنقص الذي اعتراه، فشجعتني بذلك على معاودة النظر فيه، وتعهُّده بالتصويب والمراجعة، وحذف ما ليس مفيدًا، وزيادة ما رأيته جديرًا بالزيادة من أعلام وآراء وأشعار، وإثبات بعض الحواشي التي رأيتها ضرورية، وتذييل العمل بقائمة المصادر والمراجع اللازمة لتوثيق ما به من معلومات.

ثم آل النص بعد ذلك إلى ابنيَّ العزيزين: **الدكتور/ وليد نور الله**، المدرس بقسم النحو والصرف والعروض بالكلية، و**الدكتور/ صفوت بدوي الطنطاوي**، مدرب معلّمي اللغة العربية لغير الناطقين بها المعتمد بجامعة عين شمس، وقد تحمل الأخير العبء الأكبر في تنسيق النص بما يغص به من أشعار تتطلب عناية بأوزانها ووعيًا عروضيًا بأنماطها، ولما رأيت في عام 2026 أن لدي ما يمكن أن يمثل إضافة للعمل تحمل عني عبء التنسيق **تلميذي الكويتي/ حسن رضا شرف**، الباحث بمرحلة الدكتوراه في القسم، حتى خرج النص في هذا الثوب الذي أرجو أن يكون مقبولًا من قارئه.

فإلى هؤلاء الأربعة أهدي هذا العمل كفاء ما بذلوا فيه من جهد، وأشكرهم أجزل الشكر على ما أعانوا وأسعدوا، فمن لا يشكر الناس لا يشكر الله، **"وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب"**.

شعبان صلاح

يناير2026م

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله، والصلاة والسلام على نبيه ومصطفاه، سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أما بعد؛ فنتناول بعون الله تعالى في هذه المحاضرات مقرر (التجديد في الإيقاع العروضي)، هذا المقرر الذي يتكئ اتكاء كبيرًا على الوعي بالعروض التراثي؛ لأن الدارس الذي لم يستوعب عروض الخليل وقوافيه بالصورة المثلى لن يستطيع بالضرورة أن يلمح التجديد الذي طرأ على هذا الفن على ألسنة الشعراء.

والتجديد في علمي العروض والقافية ذو شقين:

شق نظري قام به علماء تالون للخليل، حاولوا أن يجدوا لهم في ميدانه مجالًا، وسنذكر من هؤلاء –بإيجاز– استدراكات الأخفش الأوسط، والزجاج، وأبي الحسن العروضي، والجوهري صاحب الصحاح، وابن القطاع الصقلي، والزمخشري، وابن السراج الشنتريني، وابن الفرخان، والسكاكي، وأمين الدين المحلي، وحازم القرطاجني، وهؤلاء من علماء التراث، كما سنتعرض لآراء الأستاذ الدكتور: إبراهيم أنيس من المحدثين.

وشق تطبيقي هو الأساس في هذا المقرر، وهذا القسم سيعتمد أكثر ما يعتمد على المنتج الشعري في دواوين الشعراء، سواء أكانوا ممن يصوغون أشعارهم على نظام البيت التراثي، أو المسمطات أو الموشحات، أم كانوا ممن يسلكون سبيل شعر التفعيلة أو الشعر الحر.

والله أسال أن يوفقني لإيصال المطلوب إلى عقولكم، وأن توفقوا أنتم لحسن التلقي وجودة الفهم.

وصلى الله وسلم على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين، والحمد لله رب العالمين.

د. شعبان صلاح

اللقاء الأول

بسم الله الرحمن الرحيم، وبه نستعين، ونصلي ونسلم على المبعوث رحمة للعالمين.

أما بعد؛

فأول العلماء الذين يُذكرون في التعقيب على آراء الخليل وأشهرهم هو **الأخفش الأوسط المتوفى سنة 215** من هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم، أي بعد وفاة الخليل بأقل قليلًا من نصف قرن. ولعل بحر **المتدارك** هو العنوان الواضح عند الباحثين حين يُذكر اسم الأخفش الأوسط.

والعلماء حول استدراك الأخفش لبحر المتدارك فريقان:

فريق يتناول القضية مسلّمة بناء على روايات العلماء، ويتم نقل هذا الرأي من مصدر إلى تاليه دون تحرز أو تشكك، وعلى هذا الرأي زمرة من علماء العروض المتأخرين.

وفريق يتشكك في هذه النسبة متكئًا على طريقة استخراج الخليل للأبحر من الدوائر العروضية؛ فهو في كل دائرة يدور مع الأسباب والأوتاد حتى ينتهي من حيث ابتدأ، محددًا ما هو مستعمل من الأبحر وما هو مهمل، إلا الدائرة الخامسة التي استخرج منها بحر **المتقارب** مبتدئًا بالوتد، فنتجت **فعولن**، ولم يُنقل عنه أنه أعاد الكرّة في الدائرة نفسها مبتدئًا بالسبب لتنتج **فاعلن** التي هي تفعيلة **المتدارك**، كما لم يرد عنه أنه فعل في هذه الدائرة ما فعل في غيرها من القول بأن هذه التفعيلة لبحر غير مستعمل.

وعلماء العروض المتقدمون على رأي الخليل من عدم الاعتداد بالمتدارك بحرًا بين الأبحر، بل وصف بعضهم إيقاعه بما يحط من قدره ويقلل من جدواه كالزجاج، وإن كانت الأبيات التي علق عليها مما ينتمي إلى نغمة الخبب أو المخترع، وهي النغمة التي تناولها من بعده تلميذه أبو الحسن العروضي تحت مسمى (الغريب) في محاولة منه لتفسير إهمال الخليل الاعتداد بها.

ومَن اقتضى منهجه الاعتداد بالمتدارك وذكره بهذا المسمى بين الأبحر –كالجوهري– شارك الآخرين في عدم إقحام اسم الأخفش في الحديث عن هذا البحر، كما أن مؤلفات الأخفش التي وصلت إلى أيدينا لم يرد فيها نص يزكي نسبة الاستدراك إليه، بل إنه في كتاب (العروض) الذي نُشر منسوبًا إليه أنهى الأبحر ببحر المتقارب، دون أن يذكر المتدارك الذي قيل إنه تداركه، والزجاج الذي اقتفى منهج الأخفش في كتابه (العروض) لم يتقبل هذا البحر، ولم يرد للأخفش ذكر في تناوله إياه.

وفي هذه القضية نشرت اجتهادات كثيرة لعلماء لهم مكانتهم في علم العروض تتقصى ما كتبه علماء هذا الفن بحثًا عن أوليات نسبة هذا الاستدراك للأخفش، ويكاد هؤلاء العلماء يجمعون على عدم دقة هذه النسبة.

الرأي الثاني: ما قيل من أن الأخفش انتقد فكرة الدوائر عند الخليل.

وقد استنتج ذلك محمد العلمي من نص ورد في كتاب (**القوافي**) في أثناء حديث الأخفش عن جواز الجمع بين **فعِلنْ** و**فعْلنْ** في ضرب السريع إذا كانت القافية مقيدة، وهذا ما يعني أنه يجوز الجمع بين سكون العين وحركتها في ضرب قصيدة واحدة[1]، وقد ذكر الأخفش علة جواز الجمع بينهما عند الخليل، فقال: "وكان الخليل يقول: إنما يجوز فعِلن مع فعْلن؛ لأن هذا الجزء أصله (مفعولاتُ)، وفعْلن هو مفعو، وفعِلن هي معُلا؛ لأن الفاء والواو يقعان للزحاف"[2]، ثم علق الأخفش على رأي الخليل بقوله: "وهذا مذهب ضعيف؛ لأنه لا يُدرى أن العرب أرادت هذا بعينه، وأخرجت شعرًا من شعر، وإن كان قد يقول الرجل منهم أعاريض لم يقلها أحد قبله، ولم نسمع بما زعم الخليلُ أنها خرجت منه"[3].

والجملة الأخيرة ليس فيها تصريح برفض فكرة الدوائر، إذ قد يكون المقصود منها أن الأخفش لم يسمع بـ(مفعولاتُ) مفروقة الوتد في عروض شعر أو ضربه، بل قد صرح بهذا الذي فهمناه في كتابه الآخر (**العروض**) حين قال: "وكان الخليل يقول: لم يجز الزحاف في فاعلانْ؛ لأن أصله مفعولاتُ، فقد أسكنوا تاء مفعولات، وهي النون من فاعلان، فضعف الجزء، ولم يزاحفوا في فاعلن؛ لأن أصله مفعولاتُ، وقد حذف من وتده التاء، فضعف الجزء، وهذا ادعاء؛ لأنه لم يُعلم أن أصله كان مفعولاتُ، والحجة فيه أنه لم يجئ...الخ" [4].

ويزكي هذا الاستنتاج أنه قال في (**العروض**) في أثناء حديثه عن بحر الكامل: "وما أرى فعْلن في العروض إلا جائزة مع فعِلن؛ لأنه صدر **متفاعلن**"[5]، وهذا رأي لا يختلف عن رأي الخليل إلا في اختلاف التفعيلة والبحر، وإن كان الأخفش قد عد ذلك في الكامل شاذًا قليلًا [6]، بل إن انتقاد الأخفش فكرة الدوائر عند الخليل تنتفي حين نراه يورد فيما بقي من كتاب (العروض) أبحر الشعر بالترتيب الذي اقتضته دوائر الخليل، فقد سقطت من النسخة المحققة أبحر دائرة المختلف

---

(1) العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك: 193

(2) القوافي: 91

(3) السابق: 92،93

(4) العروض: 155

(5) السابق: 145

(6) القوافي: 92،93

(الطويل والمديد والبسيط)، فكان ترتيب إيراد ما بقي: الوافر فالكامل فالهزج فالرجز فالرمل فالسريع فالمنسرح فالخفيف فالمضارع والمقتضب ثم المجتث، وفي النهاية يتناول من دائرة المتفق بحر المتقارب فقط، دونما ذكر من قريب أو بعيد للمتدارك الذي قيل إنه استدركه على الخليل.

- مما نسب إليه أيضًا، وتدل نصوصه في (العروض) على غيره؛ أنه **لم يعتد بشعرية الرجزين المشطور والمنهوك وجعلهما من قبيل السجع**، بما أن النبي صلى الله عليه وسلم نطق بهما، والرسول ليس بشاعر كما وصفه ربه.

وقد قصر أبو الحسن العروضي رأي الأخفش على ما كان من منهوك الرجز أو السريع، فقال: "والرجز أيضًا كله شعر مسموع معروف كله من العرب، إلا أن الأخفش لم يكن يرى منه ما كان على جزءين شعرًا، نحو قوله:

يا ليتني فيها جذَعْ

ولا الذي على جزءين في المنسرح، نحو قوله:

ويلُمِّ سعدٍ سعدا

ويزعم أن من قال: هذا شعر فقد قال إن الشعر جرى على لسان النبي صلى الله عليه وسلم"، وردَّ هذا الرأي وفنده في كلام مبسوط شغل به الصفحات من190 إلى 195 من كتابه (الجامع في العروض والقوافي) بما لا يدع مقالًا لقائل، فضلًا عن أن الأخفش نفسه في (العروض) قد تعرض لمشطور الرجز مرتين ولمنهوك المنسرح مرة، دون أن يبدو من كلامه عدم الاعتراف بشعريتهما.

قال[1]: "وقال العجاج في الرجز:

فهنَّ يعكفْنَ به إذا حجا

مفاعلن مُفتَعلن مفاعلن

وقال وهو يتحدث عن الرجز: "فالحذف مما يكثر في كلامهم أخف عليهم، قال:

هلّا سألت طلَلا وحَمَا

(1) العروض: 130

وقال:

قد جبر الدينَ الإلهُ فجبرْ

فلم يقبح"[1].

وفي المنسرح قال[2]: "وفعولاتْ فيه قبيح، وقد جاء، قال الشاعر:

لما التقَـــــوْا بســولافْ

- نُقل عنه **إنكاره أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب، وزعْمه أنه لم يسمع منهم شيء من ذلك**، وفي (العروض) قال: "وأما المضارع والمقتضب فكانت فيهما المراقبة؛ لأنهما شعران قلّا، فقل الحذف فيهما، وإنما يحذفون مما يكثر في كلامهم"[3].

وهذا يعني أن الأخفش حكم عليهما بقلة الورود، ولم ينكرهما.

- **أضاف إلى الطويل ضربًا رابعًا هو المقصور**، قال[4]: "وقد يجوز في هذا القياس تقييد الطويل إذا كان آخره مفاعيلن؛ لأنه إذا قيد جاء مفاعيلْ بين مفاعيلن و فعولن، وقد جاء، قال الشاعر:

كأن عتيـــــقا من مهارة تغلبٍ بأيدي الرجال الدافنين ابنَ عتّابْ

وقد فر حصنٌ هاربا وابنُ عامرٍ ومن كان يرجو أن يؤوب فما آبْ

فهذا جائز، وكان الخليل لا يجيزه. وأخبرني من سمع قصيدة امرئ القيس هذه من العرب مختلفة، قالوا: فإنما هي على التقييد:

أحنظـــلُ لو حاميتمُ وصبرتمُ لأثنيت خيرا صادقا ولأرضانْ

ثيابُ بني عوفٍ طهارى نقيةٌ وأوجههم عند المشـاهد غُرّانْ

وعند غير الأخفش تنشد الأبيات على الإقواء.

---

(1) العروض: 149

(2) السابق: 157

(3) السابق: 162

(4) القوافي: 103،102

- **أجاز في (القوافي) أيضًا ورود الضرب المقصور للرمل المجزوء الصحيح العروض**، فقال –مع تضعيفه إياه–: "ويجوز في الرمل الذي على أربعة أجزاء، نحو قوله:

قبلُ قمْ فانظرْ إليهم ثم دعْ عنك السُّمودْ

لأنه إذا جعله فاعلانْ صار بين فاعلاتن وفاعلن، فهو مثل ما جاء في القياس، ولم نسمعه، ولا أراه إلا لقلة هذا الشعر وضعفه ، وكان في الكامل أجود؛ لأن الجزء الذي في الكامل زائد، وأنت إذا قيدت هذا نقصته، فهو أضعف"[1].

- **ذكر في القوافي[2] مجيء فاعلن غير مخبونة ضربًا للبسيط**، فقال: "وقد جاء فيه فاعلن، سمعناه من قائله:

وبلدة قفرة تمسي الرياح بها لواغبا وهي ناءٍ عرضها خاوية

قفر عقام تري ثور النعاج بها يروح فردا ويلفي إلفه طاوية

- **أجاز –على ما روى أبو الحسن العروضي– في عروض الطويل مفاعي أو فعولن على جهة الزحاف، لا على جهة البناء والأصل**[3]، قياسًا على عروض المتقارب، كقول النابغة:

جزي الله عبسا عبس آل بغيضٍ جزاء الكلاب العاويات وقد فعلْ

- **ذكر لعروض المديد الثانية (فاعلن) ضربًا رابعًا صحيحًا**، شاهده[4]:

لم يكن لي غيرها خُلّةً وله ما كان غيري خليلا

لم تزل للعين في كل ما غبطة حتى رأتني قتيلا

- **روى عنه أبو الحسن العروضي "أنه سمع أعرابيًا ينشد شعرًا على مفاعلتن ست مرات، وقال: هو قياس عندي، فإن وجدته –زعم– من قول العرب فأجزْه"**[5].

---

(1) القوافي: 103،104

(2) السابق: 111

(3) الجامع: 184

(4) المعيار في وزن الأشعار لوحة 4

(5) الجامع: 186

- **حكى للوافر المجزوء عروضًا ثالثة مقطوفة لها ضرب مثلها** -على ما روى الدماميني[1]-، وشواهدها:

1- عبيلة أنتِ همِّـــي وأنت الدهرَ ذكري

2- فإن يهلك عبيـــدٌ فقد باد القـــرونُ

3- أشاقك طيف مامة بمكة أم حمامـــة

- **أجاز في ضرب الهزج القصر ضربًا ثالثًا** -على ما روى الدماميني[2]-، شواهده:

1- فلو أرسلت من حبك مبهوتا إلي الصينْ

لوافيتـــك عند الصبح أو حين تصلينْ

2- وما ليث عرين ذو أظافير وأســـنانْ

أبو شبلين وثاب شديد البطش غرثانْ

- **اعتبر الضربين الثاني والثالث (فاعلن و فعْلن) للعروض الثانية من المديد (التي على فاعلن) شاذين**، في حين ذكر لها فيما سبق ضربًا صحيحًا على غير المشهور، قال أبو الحسن العروضي: "وأما المديد فإن الأخفش زعم أن قوله:

إنما الذلفاء ياقوتةٌ أُخرجتْ من كيس دهقانِ

لم يُسمع، وأنه محْدَث، والقياس ألا يجوز؛ لأنه لم يجئ، وهذا قد ذكره الخليل وجعله ملحقًا بالأبيات الصحاح، قال: وكذلك قوله:

يغرم المرء على فعله ويصير المـــال للوارثِ

فهذا عنده غير جائز؛ لأنه لم يجئ، وما بإجازتهما من بأس؛ لأن الخليل لم يكن ليضع ما لا أصل له عنده"[3].

وبهذا نكون قد انتهينا من عرض آراء أشهر من ذكر في التعقيب على عروض الخليل، ونلتقي مع عالم آخر في لقاء قادم بإذن الله.

---

(1) الغامزة: 169

(2) الغامزة: 181

(3) الجامع: 185

اللقاء الثاني

بسم الله الرحمن الرحيم.

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أما بعد؛ فثاني العلماء الذين يمكن الحديث عنهم –بعد الأخفش– ونحن بصدد رصد آراء العلماء في عروض الخليل، هو **أبو إسحاق الزجاج المتوفى سنة 311هـ**، وقد ولد –على ما تذكر المصادر– سنة241هـ، أي بعد وفاة الأخفش بخمس وعشرين سنة فقط، وقد احتذى حذو الأخفش في تأليفه كتابه الخاص الذي نشر تحت عنوان (**كتاب العروض**) بتحقيق الأستاذ: سليمان أبو ستة، وقد نشرته (مجلة الدراسات اللغوية) في عددها الثالث من المجلد السادس الصادر في 1425هـ الموافق 2004م في الصفحات من 87 إلى 186، يقول المحقق: "وقد سلك الزجاج في تأليف كتابه هذا نفس المنهج الذي سلكه الأخفش، وكان ذلك واضحًا في الأبواب التسعة التي ابتدأ بها الأخفش في كتابه، الأمر الذي أعاننا على إثبات عناوين للأبواب التي أخل بها الناسخ..... وكان من السهل أن نلاحظ منذ البداية مدى تأثر الزجاج بكتاب العروض الذي وضعه الأخفش"[1].

وإذا كانت الصلة العلمية بين الرجلين ثابتة إلى هذا الحد فإن العجب يتملكنا حين نرى الزجاج يورد شعرًا مما رُوي على أنه من بحر الخبب أو المتدارك مستنكرًا أن يكون ذلك من شعر العرب، دون أن يكون للأخفش ذكرٌ في هذه القضية، وهو الذي أُلصقت به قضية الاستدراك في كثير من مؤلفات العروض، ولو كان الأخفش هو المستدرك –كما قيل– لما فات الزجاج أن يقول ذلك، وهو الأقرب زمنيًا وعروضيًا من الأخفش، والأولى بنشر أفكاره؛ سواء أوافقه فيها أم لم يوافقه، كما فعل في قضايا أخرى أوردها في كتابه، مثل حكمه على مذهب الأخفش بجواز ترك صرف ما ينصرف في الشعر بأنه"غلط بيّن"[2]، يقول الزجاج في (باب الاحتجاج على من خالف أبنية العرب): "ولو قال قائل: ما ننكر أن يكون قوله:

إن الدنيـــــا قد غرتنـــــا واستهوتنـــــا واستلهتنـــــا

لسنـــــا ندري ما فرطنـــــا فيهـــا إلا لو قد متنـــــا

شعرًا؟ قيل له: ما تريد بقولك: شعر؟ إن كنت تريد أنه كأشعار العرب التي تتمادح بها وتتذامّ وتشبّب، وتوزن الوزن الذي

---

(1) مقدمة المحقق: 99

(2) كتاب العروض: 123

قد أحطنا به؛ فما نعرف هذا في أوزانها. وإن كنت تريد أن تجعل في أوزانها ما ليس منها فأنت بمنزلة من سامنا: مررت بزيدٌ. وإن كنت تقول: إن هذا وزن ليس من أوزان العرب، إلا أنه شعر، قيل لك: هذا إذًا شعر عندك، لا عند العرب؛ لأنها إذا سمعتْ (ما) خالف أوزانها أنكرتْه.....الخ".[1]

فهذا كلام رجل لا يعترف بهذا الوزن، ولا يقره بحرًا بين الأبحر يمكن أن يضاف إلى ما أقره الخليل.

يزكي وجهة نظرنا في أن الزجاج لم يكن ليترك رأي الأخفش في المتدارك دون تعقيب، لو كان الرأي للأخفش حقًا، أنه في **بحر الرمل المجزوء قد أضاف صورة** قال عنها: "وقد جاء من هذا الجنس ما لم يذكره الخليل ولا ذكره الأخفش، عروض أخرى، وهي:

فـاعلاتن فـاعلن فـاعلاتن فعِلن

وأصله: فاعلن..... قال أبو إسحاق: والذي رأيت زائدًا في هذه العروض عروض ثالثة، ولها ضرب واحد، وهي على أربعة أجزاء:

فـاعلاتن فـاعلن فـاعلاتن فـاعلن

وبيتها:

بؤس للحرب التي غادرتْ قومي سُـــدى

وتقطيعه: بؤس للحر (فاعلاتن) بللتي (فاعلن) غادرت قو (فاعلاتن) مي سدى (فاعلن)

قال أبو إسحاق: وأكثر ما رأيته جاء في هذه العروض (فعِلن)، رووا شعرًا يقال إنه لأخت تأبط شرًا، وهو:

ليت شـــعري ضـــلّةً أي شيء قتـــــــلك
أمريـــــــض لم يُعَدْ أم عـــــــدو ختَلك
كل شيء قاتـــــــلٌ حين تلقى أجلـك
والمنـــــايا رُصَّـــــدٌ للفتى حيث ســـلك "أ.هـ"[1].

فهل كان يعز عليه –لو كان الأخفش قد استدرك بحرًا على الخليل– أن يخطّئه أو يفنّد ما ذهب إليه؟

---

(1) كتاب العروض: 122،121

- من الآراء التي يُعد رائدًا في إيرادها **اعترافُه بوجود صورة ثانية للمنسرح التام يكون الضرب فيها على مستفعلْ مقطوعًا**، فقد كان القول قبله بصورة واحدة، فقال هو: "وقد رُوي بدل (مُفتَعِلن) التي هي ضربٌ (مفعولن)، وهذا غير منكر أن يقع فيه القطع، كما وقع في (مستفعلن) في البسيط والرجز"[1]، وهي الصورة التي أُثبتت بعد ذلك في جمهرة مؤلفات العروض، وعليها نماذج كثيرة من أشعار المجيدين.

هذه هي أهم الآراء التي وردت في كتاب (العروض) للزجاج، ويضاف إليها ثلاثة آراء أخرى نُسبت إليه في بعض المصادر دون أن يرد لها في كتابه ذكر:

أولها: ما ورد في البارع لابن القطاع من قوله: "**وذكر الزجاج أنه جاء في ضرب الوافر المقطوفِ القصرُ**، وأنشد في ذلك عن عبد الله بن مسلم بن قتيبة قولَ العلاء بن المنهال الغنوي في شريك بن عبد الله القاضي، قاضي الكوفة:

فليت أبا شـريك كان حيا فيقصـر حين يبصـره شـريكْ
ويترك من تدرئه علينـا إذا قلنـا له هـذا أبوكْ

لأنه لو أطلق القافية لأقوى بالمنصوب، وهو لا يجوز إلا في قول ضعيف"[2].

ثانيها: أنه **قال عن بحر الرجز: ولو جاء منه شعر على جزء واحد مقفى لاحتُمِل، وذلك لحسن بيانه**، وهو رأي نسبه إليه الإسنوي[3] وابن واصل الحموي[4] والدماميني[5]، وهو رأي سبق به غيره ممن أسموه (المقَطَّع)، سواء أقبلوه أم رفضوه.

ثالثها: ما نقل عنه من **أن المضارع والمقتضب قليلان حتى إنه لم يُسمع منهما قصيدة لعربي، وإنما يُروى من كل واحد منهما البيت أو البيتان، ولا يُنسب بيت منهما إلى شاعر من العرب، ولا يوجد في أشعار القبائل**، وهو ما أورده الإسنوي[6] والدماميني[7]، لكن كتابه المنشور في (العروض) ليس فيه شيء من ذلك؛ فقد عرض البحرين في ترتيبهما كما

---

(1) كتاب العروض: 163

(2) البارع: 128

(3) نهاية الراغب: 239

(4) الدر النضيد: 295

(5) الغامزة: 189

(6) نهاية الراغب: 321

(7) الغامزة: 209

عرض غيرهما من الأبحر، دون أن يتطرق في أي منهما إلى قلة الورود في الشعر أو كثرته، فلعل هذا الرأي قد ورد في مؤلف آخر من مؤلفاته، أو يكون مما أغفله ناسخ المخطوط دون أن يعي أهميته.

وبهذا التناول الموجز ننتهي من أهم ما نسب إلى الزجاج من آراء في عروض الخليل.

اللقاء الثالث

بسم الله الرحمن الرحيم، وبه نستعين، ونصلي ونسلم على خير الخلق أجمعين، سيدنا محمد، وعلى آله وصحابته والتابعين، وبعد.

ثالث العلماء الذين لهم باع في علم العروض، ولهم فيه آراء تستحق التوقف أمامها: **أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي المتوفى سنة 342هـ**، تلميذ الزجاج الذي سبق تناول آرائه، وللرجل مؤلف ضخم في هذا الفن نُشر تحت مسمى **الجامع في العروض والقوافي**، بتحقيق الدكتور: زهير غازي زاهد والأستاذ: هلال ناجي، ومن هذا الكتاب نستقي آراء هذا الرجل، وخاصة تلك التي كانت إشاراته إليها هي الأولى.

- فمن بين أبيات قال إنها لم تخرج من العروض، وإن لم يذكرها الخليل، أبيات محمد بن إياس الليثي:

إن ليلي طال والليـــــــل قصيرُ — طـال حتى كـاد صـــبح مـا ينيرُ
ذكرُ أيام عرتْنـــــا منكَـــراتٍ — حدثتْ فيها أمـــــــور و أمور
فالذي يأمـــر بالغيّ مطـــــــاع — والذي يأمر بالعُـــــرف دحـــير
لقحتْ حرب عـديٍّ عن حيـال — فرحَى حربهـــم اليـــــومَ تدور

التي **خرّجها على الرمل التام، والأبيات صحيحة العروض**[1]، على حين قرر الخليل أن الرمل التام محذوف العروض دائمًا.

- وكذلك أبيات سلميّ بن ربيعة التي منها:

إن شـــــواء ونشـــــــــوةً — وخبَبَ البـــــازل الأَمـــــونِ
يجْشِـــمهـــا المرء في الهوى — مســـافة الغـــائط البطـــين
والبيض يرفلْن كالمهـــــــــا — في الرَّيط والمـــُـذهَب المصون

التي **خرجها على أنها "من النوع السادس من البسيط الذي سُمي بالمخلع**، وكل أجزائه تخرج من العروض، إلا الجزء الثالث فإنه جاء على فعِلْ، وكان أصله –إذا جاء على ما يجوز في الوزن– فعولن، فذهب منه سبب، وهو لُنْ"[2].

- **أورد عن الأخفش** "أنه سمع أعرابيًا ينشد شعرًا على (مفاعلتن) ست مرات، وقال هو قياس عندي، فإن وجدته –

(1) الجامع: 65،61

(2) السابق: 65

زعَمَ- من قول العرب فأجِزْه"، ولم أطلع على نسبة هذا الرأي للأخفش عند غير أبي الحسن، ولعله أول عروضي ينسب هذا الرأي إليه.[1]

- أما قول الشاعرة:

ليت شعري ضلةً أي شيء قتلك
أمريض لم تُعَدْ أم عدو ختلك .....الخ

وهي الأبيات التي سبق أن خرجها شيخه الزجاج على الرمل المجزوء، **فخرجها –خلافًا لشيخه– على المديد التام المصرّع.**[2]

- **كما خالف أستاذه أيضًا في عدم اعتداده بورود الرجز على تفعيلة واحدة،** فذكر قول القائل:

طيف ألمّ. بذي سلَمْ. بين الخيَمْ. يطوي الأكَمْ.....الخ، فقال: "فهذه القصيدة بأسرها من الرجز مصرعة كلها؛ لأن أقل بناء الرجز جزءان، وهو: يا ليتني فيها جذع، ووزنه مستفعلن مستفعلن، فإذا صُرّع صارت القصيدة كلها كأنها على جزء، وليس يمتنع على أحد أن يصرع قصيدة من أولها إلى آخرها، ولا يصعب ذلك على أحد"[3].

- **يبدو من كلامه أنه أول عروضي يعترف بالبحر الثاني الذي ينفك من (دائرة المتفق)** حيث قال –مخالفًا في ذلك أستاذه الزجاج أيضا–: "وإنما الفائدة في الدائرة أن ينفك باب من باب، فإذا كان في دائرته (يقصد: المتقارب) باب واحد فمن أي شيء يُفك ذلك الباب منه؟ فلولا أن ههنا فائدة في قوله (دائرة) لم يحتج إلى ذكرها، إذ كان فيها باب، وباب واحد لا ينفك من شيء..... فوجب أن يكون للمتقارب شعرٌ على خلافه أجزاؤه مخالفة لأجزائه، وينفك كل واحد منهما من صاحبه، فإن قال قائل: فما اسم هذا الباب من هذه الدائرة؟ قيل له: لم يُرَ الخليلُ ذكَر هذا الباب ألبتّة، ونحن نسميه (**الغريب**)، فإن قال: فهل وجدت منه شيئًا مرويًا؟ قيل له: أكثر من أن يُحصى في شعر المحدثين خاصة، فأما القديم فنزر قليل. فمما قيل إنه قديم قوله:

أشجاكَ تشتُّتُ شعب الحيّ فأنت له أرِقٌ وصِبُ

فهذه القصيدة مشهورة، ولولا الإطالة لذكرناها عن آخرها. وقوله:

زُمّتْ إبل للبين ضحى في غور تهامة قد سلكوا

---

(1) الجامع: 186

(2) السابق: 65

(3) السابق: 71

وليست في شهرة الأولى. فأما المحدثون فقد أكثروا من هذا الوزن، من ذلك قوله:

أمنَ اجل مطَوّقة هتفتْ أسبلْتَ دموعك تنهملُ

وقوله: يا دارُ كستْكِ يدُ المـزنِ بُرْدا بمفــوَّفة اليمَـــنِ

وقوله: رحلـتْ بسُمَيَّتِكَ الإبلُ فثويتَ وعقلك مختبـلُ

وقوله: سارت بمدائحك النُّجُبُ وجزوك الخير بما اجتنبوا

وهذا كثير، وفيه كفاية. فأما ترك الخليل ذكرَ هذا وإخراجه عن أشعار العرب فلأشياء نحن نذكرها مشروحة مبيَّنة إن شاء الله تعالى؛ فمنها أن هذا الشعر لما قلّ ولم يُرو منه عن العرب إلا النزر القليل، ولعله أيضًا مع قلته لم يقع إليه، أضرب عن ذكره ولم يلحقه بأوزانهم، وأيضًا فإن هذا الوزن قد لحقه فساد في نفس بنائه أوجب ردَّه، وذلك أنه يجيء في حشو أبياته (فعْلن) ساكن العين، ومثل هذا لا يقع إلا في الضرب خاصة، أو في العروض إذا كانت مصرَّعة، فأما في حشو البيت فغير جائز، وما عُلم في شيء من أشعار العرب..... فلما جاء هذا النوع مخالفًا لسائر أنواع الشعر تُرك واطُّرِح. ولو كان يجيء على بناء تام فيكون كله (فاعلن فاعلن)، أو يجيء محذوف الثاني وهو المخبون فيكون على (فعِلن فعِلن) متحركة العين، أو يجيء بعضه على (فاعلن) وبعضه على (فعِلن)، كان كذلك. ولكن قل ما يجيء منه بيت إلا وأنت تجد فيه (فعْلن) في موضعين أو ثلاثة أو أكثر، وقد جاء منه شيء على (فعْلن فعْلن) في جميع أجزائه، وهو قوله:

إن الدنيا قد غرّتْنـــــا واســتهوتْنا واســتلهتْنا

لســـنا ندري ما فرّطنا إلا لو أنّا قد متنـــــا

فهذا كله قد جاء على (فعْلن فعْلن) في جميع أجزائه، وقد ظن قوم لم يدروا هذا النوع من أي صنف هو، فقالوا إنه على مفعولاتن، فحملوه لما جهلوا أمره على ما ليس في العروض مثله؛ لأن أجزاء العروض ثمانية أجزاء، ستة سباعية واثنان خماسيان، وليس فيه مفعولاتن"[1].

فكلامه يتجه متّجَه قبول الوزن إن جاء على فاعلن السالمة أو فعِلن المخبونة أو خليطًا منهمًا، فأما إذا جاءت فعْلن في الحشو فهذا من الفساد في نفس البناء، وما عُلم في شيء من أشعار العرب.

- ولم يقف أمر مخالفة أبي الحسن العروضي للعلماء عند مخالفة الزجاج؛ فقد **خالف الأخفش في إجازته الحذفَ في**

(1) الجامع: 257-259

عروض الطويل زحافًا وقياسِه ذلك على عروض المتقارب، فقال معلقًا على هذا الرأي: "وليس هذا بالكثير ولا المطرد ككثرة مفاعلن، وقد ذكر الأخفش أنه كثير في الشعر وأن قياسه صحيح، وهذا لم يذكره الخليل"[1].

- كما **خالف الأخفش أيضًا في تشذيذه ورود الضربين: فاعلن وفعْلن للعروض فاعلن في بحر المديد**، وقال: "وهذا عنده غير جائز، لأنه لم يجئ، وما بإجازتهما من بأس؛ لأن الخليل لم يكن ليضع ما لا أصل له عنده"[2].
- **وخالف الأخفش فيما روي عنه من كون المنهوكات من الأرجاز ليست من باب الشعر**، وردَّ عليه في حجاج طويل، وكذلك الأمر فيما نسب إلى الأخفش من أنه لم يسمع من العرب شيئًا من المضارع [3].
- لكنه **وافق أستاذه الزجاج في قبول الصورة الثانية المقطوعة الضرب من المنسرح التام**، كما في قول أبي نواس:

يأيهـــــــا المبطلون معذرتي أراكم اللهُ وجهَ تصـــــــديقي

أمشـــي إلى جنبهـا أزاحمهـا عمدا وما بالطريق من ضـــيقِ

وغير ذلك من الأشعار، فقال: "فإن هذا من المنسرح، وأجزاؤه كلها صحيحة في الوزن، إلا الجزء الأخير فإنه على (مفعولن)، وهذا لم يجزه الخليل، ولا رُوي في شعر قديم، والمحدثون كثيرًا ما يستعملون مفعولن في هذا النوع، وما أرى بإجازته بأسًا"[4].

بهذا ننتهي من الحديث عن أهم ما رأيناه جديرًا بالإيراد عند أبي الحسن العروضي.

---

(1) الجامع: 184

(2) السابق: 185

(3) السابق: 188-197

(4) الجامع:61

اللقاء الرابع

بسم الله الرحمن الرحيم، وبه نستعين، والصلاة والسلام على خير خلق الله أجمعين، وسلم تسليمًا كثيرًا.

وبعد؛ فنتناول في هذا اللقاء الشخصية الرابعة ممن ظهرت لهم آراء واضحة في عروض الخليل، وهو **الجوهري** (أبو نصر إسماعيل بن حماد) المتوفى سنة 393هـ، وله كتاب في العروض يسمى **عروض الورقة** نستقي منه أهم آرائه.

- **أول هذه الآراء** أن أجزاء الشعر عنده أو التفاعيل سبعة، لا ثمانية كما يرى الخليل، فلم يعتد بـ**مفعولاتُ** بين الأجزاء، قال: "وأما الأجزاء التي يُقطَّع عليها الشعر فسبعة: اثنان منها خماسيان، وهما: فعولن و فاعلن، وخمسة سباعيات، وهن: مفاعيلن، فاعلاتن، مستفعلن، مفاعلتن، متفاعلن. وأما مفعولاتُ فليس بجزء صحيح، على ما يقوله الخليل، وإنما هو منقول من مستفعلن مفروق الوتد؛ لأنه لو كان جزءًا صحيحًا لتركب منه بحر، كما يتركب من سائر الأجزاء"[1].
- **ثاني هذه الآراء** أنه عد الأبحر اثني عشر، فقال: "وأما الأبواب فاثنا عشر؛ سبعة منها مفردات، وخمسة مركبات. فأولها **المتقارب**، ثم **الهزج**، **والطويل** بينهما مركب منهما. ثم بعد الهزج **الرمل**، **والمضارع** بينهما. ثم بعد الرمل **الرجز**، **والخفيف** بينهما. ثم بعد الرجز **المتدارك**، **والبسيط** بينهما. ثم بعد المتدارك **المديد**؛ مركب منه ومن الرمل. ثم **الوافر والكامل**، ولم يتركب منهما بحر؛ لما فيهما من الفاصلة..... وكان الخليل –رحمه الله– يعد العروض خمسة عشر بابًا، ولا يعد المتدارك منها"[2].

وفي النص السابق إغفال لتسميات أبحر خليلية، هي: السريع والمنسرح والمقتضب والمجتث؛ لأنه عدها صورًا متفرعة عن أبحر أخرى مما اعتد به؛ فالسريع –عنده– صورة من صور البسيط بحذف فاعلن الأولى والثالثة، قال في بحر البسيط، وهو يتحدث عن مجزوئه: "وله مسدس آخر يسميه الخليل السريع، وبيته الذي لا زحاف فيه:

هاج الهوى رسمٌ بذات الغضا مخلولقٌ مستعجمٌ مُحْـــــوِلُ

وقد نقص منه فاعلن الأولى والثالثة"[3].

---

(1) عروض الورقة: 55

(2) السابق: 55

(3) السابق: 63

كما جعل المنسرح والمقتضب من الرجز؛ المنسرح من الرجز التام، قال: "ويجوز فيه تفريق الوتد في حشو مسدسه، فيصير **مُسْتفْعِنْلُ**، بتقديم النون على اللام، فينقل إلى **مفعولاتُ**، وهو الذي يسميه الخليل المنسرح"(1).

وقال في مجزوء الرجز: "ويجوز تفريق الوتد في صدر مربعه، فيكون المقتضب"(2).

كما جعل مشطور السريع صورة من مشطور الرجز، ومنهوك المنسرح صورة من منهوك الرجز بتفريق الوتد أيضًا، فقال: "ويجوز تفريق الوتد في ضرب المثلث والمثنى، إلا أنه لا بد أن يسكّن التاء؛ لكونها آخر البيت"(3).

وأما المجتث فجعله من مجزوء الخفيف على غير ما هو معهود في الجَزْء عند جمهور العروضيين، فقال بعد تقديم الصورة التراثية لمجزوء الخفيف: "وقد رُكب منه مربع آخر، وهو الذي يسميه الخليل مجتثًا"(4).

* والجوهري بعرضه هذا لأسلوب تكوين الأبحر يكون أول عروضي بعد عصر الخليل –على ما نعلم– يذكر المتدارك صراحة بين الأبحر، ويفرد له بابًا، دون أن يذكر الأخفش في سياق هذا البحر، مع أنه قريب العهد زمنيًا بعصر الأخفش.

* لم يهتم بتفصيل الأعاريض والأضرب للأبحر التي ذكرها؛ لأنه **لا يفرق بين الزحاف والعلة** كالجمهور، وإنما يعدها جميعًا زحافات، منها المستحسن والمستقبح والمردود (5).

* **في بحر الكامل** قال(6): "ويحتمل في قصيدة واحدة عروض حذاء وعروض صحيحة، قال امرؤ القيس:

الله أنجح ما طلبت به والبر خير حقيبة الرحْلِ

ثم قال فيها:

يارب غانية صرمت حبالها ومشيت متئدا على رِسْلي

- **في بحر الهزج** قال: "ويجوز القصر، فينقل إلى فعولانْ، وبيته:

---

(1) عروض الورقة:77

(2) السابق: 78

(3) السابق: 79

(4) السابق: 82

(5) السابق: 56

(6) السابق: 71

ولو أرسلت من حبك مبهوتا إلى الصينْ

لوافيتـــــك عند الصبح أو حين تصلينْ

لأن في إطلاقه إقواء"[1]، وهو في هذا الرأي مسبوق بالأخفش.

- **قال عن مخلع البسيط**[2]: "ولم يجئ طيه عن العرب، وقد طواه المحدثون، وبيته:

يا من يلوم فتى عاشقا لمت فلومك لي أعشقُ

أي يكون وزن المخلع على هذا: مستفعلن فاعلن فاعلن في كل شطر.

- **أثبت مربعًا للبسيط، أي مشطورًا**، وذكر شاهده[3]:

دارٌ عفاها القِدَمْ فهي وجودٌ عدمْ

- **أورد مجزوءًا للطويل محدثًا**، وبيته:

قفا نبك من ذكري الشبابِ ومن ذكر سلمى والربابِ

وقال: لم يجئ عن العرب [4].

- **أثبت للمديد مثمنًا محدثًا**[5]، وهو مسبوق في ذلك بأبي الحسن العروضي، مثل:

من لقلب هائم في غزال ناعم قد براني إذ بدا بين حُورٍ خرّدِ

- **كما أثبت له مربعًا قديمًا**، شاهده[6]:

---

(1) عروض الورقة:74

(2) السابق: 66

(3) السابق: 63

(4) السابق: 58

(5) السابق: 60

(6) السابق:60

جاءنا بدر الدجى بعدما غاب الشفقْ

وقد حمله الزجاج قبله على أنه من محدث مجزوء الرمل.

- **أورد مربعًا للمتقارب محدثًا**، شاهده:

وقفنا هُنيّة بأطلال ميّة

وقال: لم يجئ عن العرب.[1]

- **أثبت للرجز نمطًا موحدًا محدثًا وأسماه المقطع**، وشاهده[2]:

طيـف ألم بعد العتم بذي سلم

وهو رأي نسبه بعض علماء العروض إلى الزجاج من قبله، كما سبق أن وضحنا.

بهذا ننتهي من الحديث عن آراء الجوهري، أو لنقل: أهمها، ونلتقي في محاضرة أخرى إن شاء الله.

(1) السابق: 88

(2) السابق: 75

اللقاء الخامس

بسم الله الرحمن الرحيم، وبه نستعين.

حديثنا اليوم عن الشخصية الخامسة من الشخصيات التي كان لها تأثير، أو كانت لها آراء في عروض الخليل.

هذه الشخصية هي شخصية **ابن القطاع الصقلي، المتوفى سنة ٥١٥ من الهجرة**، وهذا الرجل له في العروض والقافية كتب، يهمنا منها الكتاب الذي ألَّفه في العروض، والمسمى (**البارع**).

هذا الكتاب حققه الأستاذ الدكتور: أحمد عبد الدايم، الأستاذ بقسم النحو والصرف والعروض بكلية دار العلوم، ونشره في مكتبة الفيصلية في مكة المكرمة سنة 1985م.

المهم: ما الذي قدّمه ابن القطاع مما يمكن أن يكون شيئًا يُضاف إلى عروض الخليل، أو أمرًا يمكن أن يُعدَّ أو يُحتسَب له في نطاق عروض الخليل؟

- قال في ص99: **ويجوز في عروض الطويل الإقعاد**، وهو دخول الحذف، شُبِّه بالمقعد من الناس، شاهده:

جزى الله عبسًا عبس آل بغيضٍ جزاء الكلاب العاويات وقد فعلْ

هذا البيت سبقت دراسته في اللقاء الأول؛ لأن هذا الرأي ورد عند الأخفش، فقلنا: إن الأخفش يُجيز في عروض الطويل أن تأتي المحذوفة مع المقبوضة في قصيدة، فبحر الطويل لا يرد في التراث المجمع عليه إلا تامًا، وله عروض واحدة مقبوضة على مفاعلن، وله ثلاثة أضرب: ضرب مقبوض مثل العروض، وضرب صحيح على مفاعيلن، وضرب محذوف على مفاعي، وتُنقَل إلى فعولن، والعروض في الشاهد محذوفة.

حين ذكرنا هذا الرأي للأخفش قلنا: إنه يُجيز اجتماع العروض المقبوضة مع العروض المحذوفة في القصيدة اعتمادًا على هذا البيت، لأنه للنابغة الذبياني، وهو –على ما نرى– لا يريد أن يُخطِّئ النابغة الذبياني فيما ذهب إليه.

أما ابن القطاع فوصف الظاهرة بالإقعاد، والإقعاد عيب؛ بدليل أنه قال: "ويجوز في عروض الطويل الإقعاد، وهو دخول الحذف، شُبِّه بالمقعد من الناس"، فوصف ابن القطاع للظاهرة بالإقعاد معناه: أنه مع إجازته لها يعدها عيبًا، وهو مع ذلك مسبوق في الذهاب إلى هذا الرأي بالأخفش.

- **الرأي الثاني** في ص100: أن الطويل قد شذ فيه ورود العروض الصحيحة، كما في قول نافع بن الأسود الدؤلي:

ونحـن ولينا الأمــر يوم نهاوندٍ وقد أحجمت عنا الليوث الضراغمُ

فـ "نهاوندٍ"= مفاعيلن، فالعروض صحيحة والضرب مقبوض، ولا ترد عروض الطويل صحيحة –عند جمهور العروضيين– إلا في بيت مصرع صحيح الضرب، كما في قول الشاعر:

أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبرُ أمـــــا للهوى نهي عليك ولا أمرُ

- في بحر المديد ص108 جاء **الرأي الثالث** حيث قال: "وشذ أيضًا عروض تامة للضرب الثاني المجزوء المقصور شاهده:

يا ضعيف العقل والرأي يا من لا يطيق الحرب يوم النزالْ

ما معنى هذا الكلام؟

بحر المديد له ثلاث أعاريض: عروض صحيحة، وعروض محذوفة، وعروض محذوفة مخبونة.

العروض الصحيحة لها ضرب واحد صحيح مثلها.

العروض المحذوفة لها ثلاثة أضرب: مقصور، ومحذوف، وأبتر.

العروض المحذوفة المخبونة لها ضربان: ضرب مثلها محذوف مخبون، وضرب أبتر.

ومعروف أن بحر المديد أصلًا لم يرد إلا مجزوءًا، فحين يقول: الضرب الثاني المجزوء المقصور يعني: بحر المديد لا يرد إلا مجزوءًا، والضرب المقصور الأصل فيه أنه يأتي للعروض المحذوفة، يعني على:

فاعلاتن فاعلن فاعلا فاعلاتن فاعلن فاعلانْ

لكن الشاهد يقول:

يا ضعيف العقل والرأي يا من لا يُطيق الحــرب يــوم النزالْ

فالعروض فيه صحيحة والضرب مقصور، وهي صورة أوردها في بحر المديد، وإن وصفها بالشذوذ.

- في بحر **البسيط**، وهو بحر يرد تامًا ذا عروض مخبونة، ولها ضربان: ضرب مخبون مثلها، وضرب مقطوع.

يقول ابن القطاع ص116: "وجاء أيضًا تام العروض والضرب"، أي تكون العروض على فاعلن صحيحة، ويكون الضرب على فاعلن صحيحًا أيضًا، كما في الشاهد:

يا رب ذي سؤدد قلنا له مرة إن المعالي لمن يبغي بناء العلا

- **في بحر البسيط أيضًا**، لكن في مُخلعه ص117، قال: "وشذ عن العرب في عروضه الثالثة حذفها بعد الخبن والقطع، شاهده:

إن شـــواء ونشـــوة وخبب البازل الأمونِ

هذا البيت من مقطوعة لشاعر جاهلي يسمى سُلمي بن ربيعة.

تقطيع البيت: إن شواء "مستعلن"، ءن ونش "فاعلن"، وتن "فعو"، وخببل "متعلن" ، بازلْ "فاعلن"، أموني "فعولن".

إذًا العروض حذاء مخبونة والضرب مقطوع مخبون، أو العروض على فعُو والضرب على فعولن. وابن القطاع مسبوق في هذا بأبي الحسن العروضي.

- **في بحر الوافر** قال ص128: "وذكر الزجاج أنه جاء في ضرب الوافر المقطوف القصرُ، وأنشد في ذلك عن عبد الله بن مسلم بن قتيبة قول العلاء بن المنهال الغنوي في شريك بن عبد الله القاضي –قاضي الكوفة–":

فليت أبا شريك كان حيًّا فيُقصر حين يُبصره شريكْ

ويترك من تـــــدرُّئه علينـــا إذا قلنـــــا له هذا أبـــوكْ

معلوم أن بحر الوافر التام تفعيله: مفاعلتن مفاعلتن فعولن، في كل شطر، العروض مقطوفة والضرب مقطوف، لكن هنا ورد الضرب على فعولْ.

فليت أبا/ شريك كا/ ن حيًا/ فيُقصر حي/ ن يُبصرهو/شريكْ "فعولْ"، ويترك من/ تدرئه/ علينا/ إذا قلنا/ له هذا/ أبوكْ= فعولْ.

قال: "لأنه لو أطلق القافية لأقوى بالمنصوب، وهو لا يجوز إلا في قول ضعيف"، لأنه لو قال: فيُقصر حين يُبصره شريكُ، وقال في البيت التالي: إذا قلنا له هذا أبوكَ، لكان هذا من الإقواء، والشاعر يحرص على أن تكون قوافيه متوازية في كل أبيات القصيدة.

ولم يرد لهذا الرأي ذكر في الكتاب الذي نشر للزجاج تحت اسم العروض، فلعل ابن القطاع استقاه من مصدر آخر، أو لعل ما نشر في العروض للزجاج جاء منقوصًا.

بعيدًا عن كلام ابن القطاع، ماذا قال العلماء عن هذه الظاهرة –ظاهرة الإسكان– تفاديًا للإقواء؟

قال أبو العلاء المعري في اللزوميات[1]: "وقد جاءت أشياء في الشعر القديم بعضها منصوب، وبعضها مرفوع أو مخفوض، وإنما يُحمَل ذلك على الوقف؛ لأنه يبعد أن يقول عربي فصيح له علم بالشعر:

ألم تغتمض عيناك ليلة أرمدَا وبتَّ كما بات السليم مُسهدا

فيجيء بالألف ثم يجيء ببيت مرفوع أو مخفوض، إذ كانت الألف منافية للواو والياء، وإذا حُكم بالوقف على القافية فلا فرق بين الحركات الثلاث".

هذا رأي معتبر، وقد أوردتُ في الحديث حول ظاهرة الإقواء في كتابي (موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع)[2] ثلاثة آراء:

- رأي يقول: إن الإقواء عيب عروضي.
- ورأي يقول: إن الإقواء عيب نحوي.
- ورأي يقول: إن الإسكان هو المخلِّص في القوافي المتخالفة؛ لأن بعض القوافي كانت تُنشَد على الإسكان.

* نعود إلى آراء ابن القطاع، ففي بحر **الكامل** يقول ص138: "ويجوز في الضرب الرابع فَعِلن مع فَعْلن، ويدخلان في قصيدة واحدة"، فما الضرب الرابع؟

الكامل التام له عروضان وخمسة أضرب:

العروض الصحيحة لها ثلاثة أضرب: ضرب صحيح، وضرب مقطوع، وضرب أحذ مضمر.

والعروض الثانية الحذاء لها ضربان: ضرب أحذ، وضرب أحذ مضمر.

---

(1) اللزوميات/1:19

(2) 307-311

أي: يُجيز اختلاط الضربين الرابع والخامس في قصيدة واحدة، فتكون العروض حذاء ويكون الضرب تارة أحذ وتارة أحذ مضمرًا، مستشهدًا بقول امرئ القيس:

أحللت رحلي في بني ثُعل إن الكريم للكريم محلْ
ووجدت خير الناس كلهمُ طرًا وأوفاهم أبا حنبلْ

فضرب البيت الأول: بمحل= فَعِلن، وضرب البيت الثاني: حنبل= فَعْلن، والإجازة هنا لمجرد ورود الأبيات عند امرئ القيس، لكن المعروف عروضيًّا وشعريًا أن الضرب الأحذ له قصائده، وأن الضرب الأحذ المضمر له قصائده؛ لأن الخلط سيُغير في تلقيب القافية.

- **في بحر الكامل** ص139 أجاز ورود الضرب الأحذ غير المضمر للعروض الصحيحة في الكامل التام، شاهده:

عهدي بها حينا وفيها أهلها ولكل دار نقلة وبدَلْ

- **في بحر الكامل** أيضًا ص140 حكى عن ابن كيسان أنه **جاء في الضرب الأول التذييل**.

الضرب الأول في الكامل يعني متفاعلن، الضرب الصحيح، جاء فيه التذييل، بحيث يكون ضرب القصيدة على متفاعلانْ، وهنا استُعير التذييل من الكامل المجزوء، فطُبق على الكامل التام، وشاهده عنده:

بزوائدٍ فيها إذا هي أقبلت كالبرَد الواضح من مجرى الصعودْ

"مجرى الصعود": متفاعلانْ.

وهذه الصورة استُحسنت عند الشعراء، وكتبوا عليها كثيرًا من أول أبي العتاهية حتى العصر الحديث، وعليها قصائد كثيرة سنتعرض لها حينما نتعرض للتجديد في الأبحر التراثية.

- **في بحر الكامل** أيضًا ص140 قال: "وحُكي أنه جاء فيه **الترفيل**"، بحيث يكون الضرب على متفاعلاتن، وهذا أيضًا استعارة من الكامل المجزوء، شاهده:

ولنا تهامة والنجود وخيلنا في كل فج لا تزال تُثير غارة
ولنا تها/ مةوالنجو/د وخيلنا/ في كل فج/ جٍ لا تزا/ لُ تُثير غارة

لُ تثير غارة= متفاعلاتن، فالعروض صحيحة والضرب مُرفَّل.

إذًا ابن القطاع زاد في الكامل التام ضربًا مذيلًا للعروض الصحيحة، وضربًا مرفلًا للعروض الصحيحة.

- **في بحر الرجز** ص156 قال: "وقد جاء عن العرب في ضربه الثاني (المقطوع) التذييل، فيصير مفعولانْ، شاهده:

كـأنـني فـوق أقَـبَّ سَـهْوَقٍ جأْبٍ إذا عشَّر صاتي الإرنانْ

وقد تبعه في إيراد هذه الصورة ابن السراج الشنتريني، وإن شذذها.[1]

في بحر **الرمل** قال ص162: "وذُكر أنه جاء تام الرمل في شعر لمحمد بن إياس"، قال:

إن ليلي طال والليل قصيرُ طال حتى كاد صبح ما يُنيرُ
ذكر أيام عرتْنا منكـراتٍ حدثـت فيهـا أمور وأمـور

فجاءت عروض الرمل صحيحة، والأصل في عروض الرمل التام أنها محذوفة، فأضاف ابن القطاع لبحر الرمل صورة رابعة تكون العروض فيها صحيحة، ويكون الضرب صحيحًا، وقد سبقه إلى هذا التوجيه أبو الحسن العروضي، وحينما نتعرض للتجديد في الأبحر التراثية سنرى أنه قد كتب على هذا الوزن المتنبي وبعض الشعراء المحدَثين.

بهذا ننتهي من الحديث عما ورد عند ابن القطاع من آراء تُعَد إضافة على عروض الخليل.

(1) المعيار لوحة 6، الأقب: الضامر البطن الدقيق الخصر، والسهوق: الطويل الساقين البعيد الخطو، والصاتي: الشديد الصوت، وعشّر: تابَعَ النهيق عشر نهقات ووالى بينها.

اللقاء السادس

بسم الله الرحمن الرحيم، وبه نستعين.

الشخصية السادسة هي شخصية **جار الله الزمخشري**، المتوفى سنة ثمان وثلاثين وخمسمائة من الهجرة، وسأذكر هذا الرجل إبراءً للذمة؛ لأن لديه ستة آراء مخالفة للخليل، لم ينفرد فيها إلا برأي واحد، والآراء الخمسة الباقية مسبوق فيها؛ إما بالأخفش، وإما بالجوهري، وإما بابن القطاع، وهذا أمر طبعي، فحين أكتب الآن في موضوع ما سبقني فيه أساتذتي فالأصل أن أعود إلى ما كتبوه ثم أردد ما كتبوه إن اقتنعت به، وفي عصرنا الحديث لا بد أن ننسب الرأي إلى صاحبه، لكن في المؤلفات القديمة كان يُذكَر الرأي أحيانًا دون أن يُرَد إلى قائله، وربما كان هذا رأي الزمخشري، لكنه جاء من وقوع الحافر على الحافر.

هذا الرجل له كتاب يسمى (**القسطاس في العروض**)، ومنه سنستقي آراءه.

- **في بحر الطويل** قال ص72: "ولا يجوز الحذف في سائر الأجزاء إلا أن يكون البيت مُصرعًا، فيقع في عروضه، وقد جُوِّز في عروض البيت غير المصرّع كقوله:

جزى الله عبسًا عبس آل بغيض جزاء الكلاب العاويات وقد فعل

هذا الرأي لا أحتاج إلى عرضه مرة أخرى، فهو يتحدث عن جواز مجيء العروض المحذوفة مع العروض المقبوضة في بحر الطويل ، وقلنا: إنه قد سُبق في ذلك بالأخفش، وجاء بعده ابن القطاع، أي أن الزمخشري تالٍ للأخفش وابن القطاع في هذا الرأي.

- في بحر الطويل **أيضًا** قال في الصفحة نفسها: وقد رُوي عن المفضل قوله:

ثياب بني عوف طهارى نقيـة وأوجههـم عند المشاهد غُـــرانْ

هذا البيت ذكرناه ونحن نتحدث عن الأخفش في المحاضرة الأولى، ضمن مقطوعة، وقلنا: إن الضرب قد جاء على مفاعيلْ في بحر الطويل بالقصر، وهذا الرأي للأخفش، فجار الله الزمخشري في هذا الرأي تابع للأخفش.

- **في بحر المديد** قال ص77،78 عن مربع المديد: "وجاء لأهل الجاهلية عليه غير شعر، إلا أن الخليل أغفله"، وأورد قول الشاعر:

يا لبكر لا تنـُـوا ليس ذا حـين ونى
دارت الحرب رحا فادفعـــوها برحـا
بؤس للحرب التي تركتْ قومي سدى

وذكر أيضًا مطلع قصيدة السُلكة أم السليك:

طاف يبغي نجـوة من هلاك فهلـــك
ليت شعري ضلـة أي شيء قتلـــك
أمريض لم تُعَـــد أم عدو ختلـــك
أم تولى بك مـــا غال في الليل السُلك
إن أمرًا فادحًـــا عن جوابي شغلـــك

هذا النموذج الذي ذكره على أنه من مربع المديد علق عليه وقال: "وهو عند الزجاج من مجزوء الرمل المحذوف العروض والضرب، قال: وأكثر ما رأيته جاء في هذا فَعِلن".

حين نقول: إنه من مجزوء الرمل، وسنقول ذلك إن شاء الله، يكون التقطيع: يا لبكر "فاعلاتن"، لا تنو "فاعلا"، أو فاعلن، ليس ذا حي "فاعلاتن" ـن ونى "فعِلا" أو فعِلن، فالعروض محذوفة، والضرب محذوف، وأما حذف الثاني الساكن فهو خبن جائز.

الذي يُقطعه على أنه من المديد المشطور يقول: يا لبكر "فاعلاتن" لا تنو "فاعلن"، ليس ذا حي "فاعلاتن"، ـن ونى "فعلن".

التقطيع واحد، لكن النسبة هي المختلف فيها، والنسبة إلى مشطور المديد لا نرجّحها؛ لأن المديد لم يرد له تامٌّ معتد به في التراث حتى نقول: إنه قد ورد له مشطور، وأما الرمَل فأكثر ورودًا.

ولذلك فضّلنا رأي الزجّاج في عدّه من مجزوء الرمل، ومع ذلك فهذا الرأي قد سُبق به الزمخشري من الجوهري.

- **في بحر الوافر** ص87 أورد ضربًا مقطوفًا للوافر المجزوء الصحيح العروض، وتبعه السكاكي[1]، وشاهدهما:

بكيتَ وما يرد لك الـ ـبكـــــاء على الحزينِ

(1) مفتاح العلوم:537.

- **في بحر الكامل** قال ص89 : "وقد جاء عن العرب فَعِلُن في الضرب، وأباه الخليل، قال:

عهدي بها حينًا وفيها أهلها ولكل دار نُقــلةٌ وبـــــدَلْ

عهدي بها: متْفاعلن، حينًا وفي: متْفاعلن، ها أهلها: مُتْفاعلن، ولكل دا: مُتَفاعلن، رِن نُقلتن: مُتْفاعلن، وبدل: مُتَفا، أو فعِلن، فجاء الضرب أحذ غير مضمر للعروض الصحيحة، وما ورد للعروض الصحيحة عند الخليل فضرب أحذّ مُضمر.

وهذه الصورة سبقه بإيرادها ابن القطاع، ووردت عليها أشعار للعبّاس بن الأحنف، ولإيليا أبي ماضي سنذكرها في وقتها إن شاء الله تعالى.

- **ثم تحدّث بعد ذلك عن التذييل والترفيل في الكامل التام للعروض الصحيحة** –وهو الذي ذكرناه فيما سبق عند ابن القطاع– قال في ص89،90: "ولا تجوز الإذالة ولا الترفيل في المسدّس"، (يقصد بالمسدّس الكامل التام)، وقد شذّ مثل قوله:

يهب المئين مع المئين وإن تتا بعت السنون فنار عمرو خير نارْ

مُذالٌ مضمر، ومثل قوله:

ولنا تهامةُ والنّجود وخيلنـــا في كل فجٍ ما تزال تثـــير غـارة

إذًا نحن مع جار الله الزمخشري أمام ستة آراء، سَبق برأي، وسبقه الأخفش وحده في رأي، وسبقه ابن القطّاع وحده في رأيين، وسبقه الجوهري وحده في رأي، وسبقه الأخفش وابن القطّاع في رأيٍ سادس.

سَبق بإيراد الضرب المقطوف للعروض الصحيحة في الوافر المجزوء.

سبقه الأخفش وحده في رأي، وهو ورود الضرب المقصور في الطويل.

سبقه ابن القطّاع وحده في رأيين، وهما: الضرب الأحذ للعروض الصحيحة في الكامل التام، وكذلك التذييل والترفيل في الكامل التام للعروض الصحيحة.

سبقه الجوهري في رأي، وهو ورود مشطورٍ للمديد، أو مجزوء للرمل على رأي الزجّاج.

سبقه الأخفش وابن القطّاع في رأي، وهو إجازة أن ترد عروض الطويل محذوفة مع العروض المقبوضة.

هذه هي الآراء التي أوردها جار الله الزمخشري في كتابه (**القسطاس**).

***

ننتقل للشخصية السابعة، وهو: **ابن السرّاج الشنتريني** المتوفى سنة تسعٍ وأربعين وخمسمائةٍ من الهجرة، ولا يختلطنّ أمره عليكم بابن السرّاج النحوي صاحب الأصول، فابن السرّاج صاحب الأصول اسمه: محمد بن السري بن سهل، ومتوفى في بداية القرن الرابع سنة 316هـ، أما ابن السرّاج الشنتريني فهو أبو بكر محمد بن عبد الملك بن محمد، نسبة إلى شنترين، بلدة قرب باجة في الأندلس غربي قرطبة، ثم إنه مُتوفى في منتصف القرن السادس سنة549هـ، وهذا الرجل، مع أنه أندلسي، نزل مصر، وقصد اليمن فأقام بها مدة، ثم عاد إلى مصر واستوطنها، وله كتابٌ في العروض يُسمى (**المعيار في وزن الأشعار**)، لم أستطع الحصول عليه محققًا مطبوعًا، فأقمت دراستي لآرائه على صورة مخطوطة مكتبة الأمبروزيانا للكتاب الموجودة في معهد المخطوطات العربية بالكويت، والمنشورة على شبكة الألوكة، وأهم ما يذكر لهذا الرجل **أنه أعاد النظر في ترتيب الدوائر عند الخليل**، فجعل دائرة المتفق أولى الدوائر، والمجتلب التي كانت ثالثةً عند الخليل جعلها الثانية، والمؤتلف التي كانت ثانية عند الخليل جعلها الثالثة، والمختلف وهي دائرة الطويل جعلها رابعة، ثم ختم بدائرة المُشتبه، فلماذا؟

لنتأمل نصّه لنرى فلسفته في الترتيب، قال: "وهكذا كان ينبغي أن تُرتّب الدوائر، فيبدأ بدائرة الخماسي، ثم دائرة السباعي، ثم البسيط منها، ثم المركّب منها، على ما قدمناه، غير أن الخليل قدّم ما كثُر استعماله وزادت حروفه أو حركاته، والكل قد اجتهد فيما إليه قصد وعليه اعتمد"[(1)].

- بدأ بدائرة المتقارب، تليها دائرة الهزج، ثم دائرة الوافر، ثم دائرة الطويل، ثم دائرة السريع.

لو دقّقتم في هذا الترتيب لوجدتم أنه منذ القرن السادس الهجري تقريبا قد رتّب الأبحر بالطريقة السهلة التي يحاول المحدَثون الآن أن يقدّموا بها الأبحر للطلاب، فقد بدأ بالمتقارب، ومن يدرس المتدارك يدرسه معه، ثم الهزَج، فالرَجَز، فالرّمَل، ثم الوافر فالكامل، ثم الطويل فالمديد فالبسيط، ثم السريع وما يشاركه في دائرته من الأبحر.

فالذين يرتّبون الأبحر في كتب العروض المحدثة بأنها الأبحر الصافية أولًا ثم الأبحر المركّبة ثانيًا لهم في ذلك سابقون من علماء التراث.

---

(1) المعيار في وزن الأشعار لوحة3

وقد لفت انتباهي قول الأستاذ محمد العلمي:"ولا يختلف الشنتريني عن المحلي إلا في جعله دائرة المشتبه مبنية على شطر المضارع كما مر، بينما أبقى المحلي عليها مبنية على شطر السريع"[1]، وهو قول لا يصمد أمام ما ورد في مؤلفي الرجلين، فالشنتريني يقول-بعد ترتيبه الأجزاء الأصول-:"لذلك قدمت الأبحر المتقدمة الأوتاد في جميع الدوائر على سائرها، إلادائرة المشتبه، فقد كان القياس فيها تقديم المضارع، غير أنهم قدموا السريع؛ لأنه أكثرها استعمالا وأوسعها ضروبا، ولأن المضارع لم يستعمل إلا مجزوءا، فلذلك لم يبدأ به"[2]، وحين بدأ تقديم أبحر دائرة المشتبه بدأها بالسريع، فقال :"باب السريع، وهو أصل دائرة المشتبه؛ لأن الوتد المفروق فرع ملحق بهذه الدائرة، فحقه أن يستعمل آخر الأجزاء، ألا ترى أنه لم يستعمل من مفرده بحر كما استعمل من سائر الأجزاء، وذلك لضعفه ونقصانه عن مرتبة الوتد المجموع، ولذلك لم يجز قبض (فاع لاتن) في المضارع لضعف الاعتماد عليه، فهذا الذي سوّغ للخليل -رحمه الله- أن يبدأ من هذه الدائرة من أول السببين، وإن كان الفك من أول الوتد هو الأصل، فتأمل ذلك"، ثم أتبع السريع بالمنسرح فالخفيف فالمضارع فالمقتضب فالمجتث، كما رتب الجمهور[3].

أما محمد بن علي المحلي فكان مطرد المنهج موفيًا بالقياس، ففي الباب العاشر من كتابه الذي عنوانه (إدارة الأجزاء الأصول وما ينفك عنها من البحور) جعل مفك دائرة المشتبه "من المضارع، فكان ترتيب أبحرها: المضارع فالمقتضب فالمجتث فالسريع فالمنسرح فالخفيف، ولم يأبه لتلك العلة التي اقتنع بها المخالفون؛ لأن الأبحر تنفك من الدائرة في صورتها المثلى، بصرف النظر عن الصورة التي تظهر بها في الواقع الشعري، وإلا فما جدوى القول بالمديد المثمن، والهزج المسدس، والمضارع والمقتضب والمجتث في صورها البعيدة عن المأثور في تراث الشعراء؟"[4]

وإذا كنا نلتمس العذر للأستاذ العلمي فيما يخص رأي المحلي؛ لأن كتابه ليس من مصادره، فكيف بكتاب الشنتريني الذي اتكأ عليه محققًا منشورًا؟ إلا إذا كان في المطبوع ما ليس في المخطوط، وقد غاب عنا.

ومن الآراء التي نرى الشنتريني فيها متفردًا **قوله بأن مشطور الرجز والسريع ومنهوك المنسرح ليست أبياتًا**، "وإنما هي أنصاف مصرعة؛ لأن حقيقة البيت ما تألف من مصراعين، وما لم يمكن تصريعه فليس ببيت"[5].

---

(1) العروض والقافية بين التأسيس والاستدراك ص221

(2) المعيار لوحة2

(3) المعيار لوحة7 وما بعدها

(4) شفاء الغليل في علم الخليل، للمحلي- مقدمة المحقق ص28

(5) المعيار لوحة2

ومن الآراء أنه **أورد للرجز التام صورة يكون كل من عروضها وضربها مخبونًا مقطوعًا**، فيكون وزنهما مُتَفْعلْ أو فعولن، وشاهده[1]:

مهامهٌ أعلامها هودُ وماؤها في ورده بعيدُ

وهي صورة وجدت لها صدى في أشعار الشعراء المحدثين.

وأورد أيضا –مع التشذيذ– **مجيء الهزج تامًا عند المحدثين**، وشاهداه قول القائل[2]:

لقد شاقتك في الأحداج أظعانُ كما شاقتك يوم البين غربانُ

وقول الآخر:

أما في الست والستين لي داعٍ إلى العُتبى بلى لو كان لي عقلُ

يبقى أن أهم ما يستحق التوقُّف أمامه هو: ترتيبه الدوائر بحيث تكون الأبحر الصافية هي البداية، والأبحر المركّبة هي التي تليها، وهذا هو الشيء الواضح الذي أستطيع أن أقول إن الشنتريني قد تفرّد به عن سابقيه، وشاركه فيه المحلي، أما بقية الآراء التي وردت عنده فهو في أغلبها مسبوق بغيره من العلماء الذين مر ذكرهم، ولذا أضربنا عن ذكرها صفحًا.

***

(1) المعيار لوحة6

(2) المعيار: لوحة6

اللقاء السابع

بسم الله الرحمن الرحيم، وبه نستعين.

من علماء القرن السادس أيضًا: **ابن الفرخان**: علي بن مسعود بن محمود بن الحكيم، من علماء القرن السادس الهجري، له مصنفات في النحو والعروض والقوافي والبلاغة، وقد ترجم له د. عمر خلوف في مقدمة تحقيقه لكتابه (الوافي في القوافي) بما يغني عن إعادته هنا[1].

ويعد مؤلَّفه في العروض الذي يحمل عنوان (الإبداع في العروض) ذا مذاق خاص بين ما كتب في هذا الفن، ليس لأنه ضمَّنَه حديثًا عن العروض الفارسي إلى جوار حديثه عن العروض العربي، بل لتلك النظرات التجديدية في الأوزان التي حواها.

صدر الكتاب جزءًا ثانيًا بين ثلاثة أجزاء لمؤلَّف بعنوان (العروض المقارن العربي والفارسي) للدكتور: عبد الرؤوف با بكر السيد، عن دار أفاتار للطباعة والنشر بالقاهرة، وهي الطبعة التي اعتمدت بعد الله عليها في تناول آراء ابن الفرخان، على الرغم مما بها من تحريفات وتصحيفات كثيرة لم تسلم منها نصوصها، ولم تنجُ منها كثير من أشعارها، وقد اجتهدتُ في تلافي هذه الهنات قدر الطاقة بما أملكه من خبرة سابقة في التحقيق ودراسة العروض وتدريسه، ونشرت بحثًا حول (**التجديد في أوزان الشعر عند ابن الفرخان**) فليطلع عليه من شاء على الشبكة العنكبوتية.

ولا بد من تسجيل عدة ملحوظات قبل تناول التجديد في أوزان الشعر عند ابن الفرخان، وهي:

أولاها: أن ظاهر أمره أنه فارسي الأصل، وإلا فهو –على أقل تقدير– عميق الصلة باللغة الفارسية وثقافتها وأدبها، وخاصة عروضها، بدليل ما ضمنه كتابه من ذكر الأوزان الفارسية في المقالة الثالثة، وقد نضحت هذه الثقافة بوضوح فيما

(1) الوافي في القوافي، لابن الفرخان، بتحقيق: د. عمر خلوف، ص 11–26، ط:1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث 1431هـ/2010م

ذهب إليه من آراء في أوزان هي في حقيقتها أوزان أصيلة في الشعر الفارسي، مثل المثمّن في الرجز والرمل والهزج، وقد صرح في أكثر من موطن بأن الشعر العربي لا يُتجاوز فيه السداسي.

ثانيتها: أن لديه علمًا بالموسيقى جعله يخصص الباب الثاني من المقالة الأولى (في تعريف المبادئ التي ينبغي أن تؤخذ في هذه الصناعة من صناعة الموسيقى، وتعليل ما عسى يمكن أن يُعَلّل من ذلك في هذا الموضع)، وفيه تحدث عن اللحن والإيقاع والنغمات والأزمنة والغِلَظ والرقة والجهر والخفوت والبُعْد والدّوْر، إلى آخر هذه المصطلحات التي تنبئ عن قدرة خاصة لم تتحقق لكثير من علماء العروض، إلا الخليل بن أحمد الذي عُرف عنه أن له في هذا العلم إسهامًا وإن لم يصل إلينا.

وقد كان علمه بالموسيقى ذا أثر في تسميته المتحركات التي يشتمل عليها الوزن بالأسنان؛ فالمتحركات التي لا يعقبها ساكن تُسَمَّى الأسنان القصيرة، والتي يعقبها ساكن تسمى الأسنان الطويلة[1]، وإن آل به الأمر أن يستخدم التفعيلات في تحديد صور هذه الأبحر في نهاية المطاف، بعد أن يُكَوِّنَها من هذه الأسنان، لا من الأسباب والأوتاد كما فعل سابقوه.

ثالثتها: أنه شاعر متمكن، أتاحت له شاعريته أن يرفد كل مقترح يقترحه بالنموذج الشعري الذي يعضّده، ولم يك في ذلك شبيهًا بما فعله ابن عبد ربه في (العِقد الفريد) إذ كان النشاط الشعري للأخير شبه محصور في الإتيان بالشواهد العروضية المشهورة خاتمة لنظمه على وزنها ورويها، وخاصة تلك الشواهد التي لم تجد لها في الرواية أنيسًا.

رابعتها: أنه لا يقر الدوائر العروضية نظامًا لضبط الأوزان واستخراج الأبحر، ويرى أنها لا طائل تحتها[2]، ومن ثم كان إيراده للأبحر على غير ما اعتاد جمهور علماء العروض.

---

(1) الإبداع: ص12

(2) السابق: ص7

خامستها: أن الأبحر لديه –بإضافة الخبب المستحدث بعد الخليل– أربعة عشر بحرًا، فيقول[1]: "أما البحور من الأجناس العالية للأنواع التي تحتها من الأوزان، وهي عندنا باعتبار المشهور من أشعار العرب ثلاثة عشر بحرًا؛ فالرجز[2] والرمل والهزج والكامل والوافر والمتقارب والطويل والبسيط والخفيف والمنسرح والمجتث والمضارع والمقتضب، على ما سنفصله لك إن شاء الله تعالى. فإذا أضفنا إليها الخبب، وهو الوزن الذي استحدثوه بعد الخليل رحمة الله عليه، صارت أربعة عشر، وبالله التوفيق".

ويلاحظ أنه لم يذكر في تعداده الأبحرَ الشعرية بحرَي السريع والمديد.

فأما السريع فتناوله على أنه الصنف الثاني من الرجز، فبعد أن قدم الصورتين المعروفتين للرجز التام عند جمهور العروضيين على أنهما صورتا الصنف الأول قال: "والصنف الثاني يلحقه نحوٌ من الإعلال مغلّظ في عروضه وضربه، ويتنوع أربعة أنواع؛ الأول منها هو الذي يعتل فيه مستفعلن الثالثة والسادسة، كل واحدة منهما بحذف تَفْ، تبقى مُسْعِلُنْ، فينقل إلى فاعلن، فيكون وزنه:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

..... والثاني هو الأول إذا زيد على فاعلن في آخره حرف ساكن يصير به فاعلانْ، ويسمى مُذالا، فيصير وزنه:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلانْ

..... والثالث هو الأول إذا جُعل فاعلن في آخره فَعْلن..... ووزنه:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فعْلن

---

(1) الإبداع: ص7

(2) في الأصل: الرجز، بدون الفاء، وإضافتها مقتضى جواب أمّا.

.....والرابع هو الذي تصير فيه مستفعلن الثالثة والسادسة، أعني العروض والضرب، كل واحدة منهما فعِلن، وذلك بحذف السين فيه والتاء والفاء، يبقى مُعِلُنْ، فينقل إلى فَعِلُنْ، وكأنهم حين أنِسوا بفاعلن في العروض والضرب جعلوه كالأصل فطووا منه الألف، وبقي كأنها في حكم الثابت على بعض الوجوه، ووزنه[1]:

مستفعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن مستفعلن فعِلن

وقد لاحظنا فيما سبق أنه يُجري الإعلال بالحذف على حشو التفعيلة، لا على آخرها كما يفعل جمهور العروضيين، حتى يصل إلى الصورة المستعملة في الشعر، كما سنلاحظ فيما بعد أنه يجيز نوعا من الزحاف بالزيادة على المَمَهَّد في الأصول الفارسية على حد تعبيره[2]، كما يجيز تحريك الساكن زحافا[3].

وأما المديد فجعله صنفا من الرمل بحذف السبب الخفيف من آخر فاعلاتن الثانية من كل واحد من المصراعين مع استبقاء الزمان بحاله، فبالضرورة يُحتاج فيه إلى تمديد الصوت في موضع الحذف طويلا وافرا، حتى إنه لو لم يُمدّد بها الصوت هذا النحو من التمديد خرجت من الوزن، ويُدَلِّل على صحة ما ذهب إليه بالذوق التام إذا عرضته للتلحين[4].

وبالاعتماد على تمديد الصوت في موضع الحذف كما فعل في إلحاق المديد بالرمل ألحق مجزوء البسيط بالرجز التام، وجعله صنفا ثالثا منه، وفسره بحذف السبب الثاني من مستفعلن الثانية من كل واحد من المصراعين، فيصير مُسْعِلن، فينقل إلى فاعلن، مع استيفاء الزمان فيه بحاله، فاحتيج فيه إلى تمديد الصوت[5].

---

(1) الإبداع:32

(2) السابق: 137

(3) السابق: 160

(4) السابق: 10،39

(5) السابق: 10،33

سادستها: أنه ألحق بمشطور الرجز مشطورَ السريع، وبمنهوكه منهوكَ المنسرح، فيقول: "فإن انقسم البيت إلى ثلاثة من الأفاعيل، وذلك عندنا في ثلاثة أنواع من الرجز؛ الأول منها هو مشطور الرجز بالإجماع، والثاني: مستفعلن مستفعلن مفعولانْ، والثالث: مستفعلن مستفعلن مفعولنْ، عدهما الخليل في السريع الذي جعله بحرًا برأسه، يكون الأصل فيها كلها مستفعلن ثلاث مرات"[1].

وكذلك عالج منهوك المنسرح على أنه الصورتان الثانية والثالثة من منهوك الرجز، فيكون ذا ثلاثة أضرب: مستفعلن، ومفعولانْ، ومفعولن، بالطريقة نفسها التي فسر بها إلحاق مشطور السريع بمشطور الرجز[2].

وإذا كان بالإمكان قبول مقترح إلحاق السريع تامه ومشطوره بالرجز في ضوء عدم اعتداد ابن الفرخان بانفكاك الأبحر عن الدوائر العروضية كما فعل الخليل، وبالاستطاعة تسويغ هذا الإلحاق اتكاء على المعروف من الزحافات والعلل العروضية، فـ(فاعلن) يمكن أن تكون ناتج (مستفعلن) بقطعها وطيها طيًا لازمًا، فتصبح (مُسْتَعِلْ)، وتنقل إلى (فاعلن)، ويمكن زيادة ساكن على (فاعلن) فتصبح (فاعلانْ)، و(فَعْلُنْ) تساوي ما بقي من (مستفعلن) بعد أن يعتريها الحذّ فتصير (مُسْتَفْ)، و(فَعِلُنْ) يمكن أن تكون (مستفعلن) المخبولة المقطوعة، فتصبح (مُتَعِلْ)، وتنقل إلى (فعِلن)، و(مفعولن) في المشطور ليست سوى (مستفعلْ) المقطوعة، و(مفعولانْ) هي السابقة بعد أن زيد عليها ساكن، وهو ما يصلح مسوغًا لإلحاق منهوك المنسرح بمنهوك الرجز، فإن الذي يحتاج إلى أدلة ملموسة حتى يُقنع هو إلحاقه مجزوء البسيط بالرجز التام وبحر المديد بالرمل التام.

فابن الفرخان يتصور إنشاد مجزوء البسيط هكذا: مستفعلن فا~علن مستفعلن في كل شطر، وموضع التمديدة –في نظره– يعوض حذف السبب الخفيف الثاني من (مستفعلن) الوسطى، ويتصور إنشاد المديد هكذا: فاعلاتن فاعلن~ فاعلاتن

---

(1) الإبداع: 4،34،35

(2) السابق: 4،5،35

في كل شطر، وموقع التمديدة يعوض أيضًا حذف السبب الخفيف من آخر (فاعلاتن) الوسطى، ويستدل على صحة ما ذهب إليه بالذوق التام إذا عرضتَ ما يصاغ على هذين الوزنين للتلحين.

ولا يمكن في هدم قاعدة عروضية أو تعديلها أن يُتكأ على أمر من خارج النص الذي تمثله هذه القاعدة، فللتلحين والغناء قواعدهما التي يعرفها المختصون، شريطة ألا تجور على علم آخر مستقر القواعد واضح الأصول قبل ابن الفرخان بنحو ثلاثة قرون، وفي بعض أوزان الموشحات التي خرجت عن العروض الخليلي لأنها تعتمد على ما يجبر ذلك في أثناء غنائها ما يعضد اعتراضنا، فلم يلو أحد عنقها حتى تنضوي تحت هذا العروض، حتى قال ابن سناء الملك إنه أراد أن يقيم لها عروضًا وميزانًا فعزّ عليه ذلك، وأقر بأن لا عروض لها سوى التلحين، فبه يُعرف موزونها من مكسورها وسالمها من مزحوفها[1].

سابعتها: أنه جعل وزن المقتضب **فَعْلُ** ثماني مرات، ولأن آخر العروض والضرب يكون متحركًا على هذا التقدير "فالضرورة داعية إلى إسكانه بطريق القلب؛ أعني تقديم المتحرك وتأخير الساكن..... يصير: فَعْلُ فَعْلُ فَعْلُ فَعَلْ في كل شطر، وهو نوع واحد، وبيته:"[2]

أعرضتْ فلاح لها عارضـانِ كالبرَدِ

ولم يخرج ابن الفرخان فيما قدم في هذا البحر عما قدمه الخليل وتابعوه، إلا في ابتداع هذه الوحدة التفعيلية المكونة لديه من سن طويلة وسن قصيرة، وإلا في تقديم المتحرك وتأخير الساكن التي قصد من ورائه تسويغ انتهاء المصراعين بساكن.

---

(1) دار الطراز في عمل الموشحات، لابن سناء الملك: 35

(2) الإبداع: 56

- **الصور التي اقترحها ابن الفرخان للأبحر العربية المشهورة، وتفسيرنا لمقترحاته:**

في الباب الأول من المقالة الرابعة (في ذكر ما يمكن أن يُنظم عليه الشعر العربي) وتحت عنوان (في إحصاء ما يليق بهذه المقالة من الأوزان المتفقة المشهورة البحور)؛ قدم ابن الفرخان ما أحصاه ستة وثلاثين وزنًا يمكن أن تُنظم عليها هذه الأبحر بالإضافة إلى ما هو معروف من صورها المشهورة في العروض العربي، وإيجاز هذه الأوزان فيما يلي[1]:

في بحر الرجز قدم ستة أوزان:

1- مثمّن صحيح العروض والضرب، وعليه قال:

زُمّتْ مطـاياهم فكم يـومَ النـــوى بالأبرقِ من مقلةٍ تبـــكي وقلبٍ بالهوى مستغرقِ

لم يبقَ لي يومَ الحمى قلبٌ به أُخفي الهوى يا ليتني إذْ زرتُــهم بالمنحنى لم أعشـــــقِ

2- مثمن صحيح العروض مقطوع الضرب، وعليه قال:

من لي بعَطفةِ شادنٍ مستملحٍ قد ذقتُ من هجرانه كأســـــا لهـــا إذْ ذقتُهـــا إمرارُ

حاكمتُـه يومًـــــــا إلى من لامني في حبه فإذا الجماعة كلهم في حســـنه قد حاروا

ويلاحظ أن التفعيلة الثانية من صدر البيت الأول، والتفعيلتين الأُوليين من عجز البيت الثاني قد وردت على متفاعلن، وهو ما يجنح بالبيتين نحو بحر الكامل عند غير ابن الفرخان، لكن ذلك متسق مع رأي المصنف في إجازة الزحاف بتحريك الساكن في بعض المواطن إذا كان قليلًا، ومع رأيه أيضًا في أن بحر الكامل لا يأتي مثمنًا.

3- مربع صحيح العروض مقطوع الضرب، وعليه قال:

كم راعني بصـــــــــدوده يـومَ الـنـوى الـمـعشـــوقُ

أصـــبحتُ معروف الضـــنى أشـــكو الهـــــوى وأتوقُ

(1) الإبداع: 121-132

والبيتان عند غير المصنف مثل سابقَيهما لا يُصنّفان إلا في بحر الكامل المجزوء الصحيح العروض المقطوع الضرب، وهي صورة مرصودة في كل مصادر العروض.

4- مربع صحيح العروض وضربه مقطوع مسبَّغ (مفعولانْ)، وعليه قال:

مـا مثلُـه يـومَ الـوغى مستنصَـرٌ فيمـا نابْ

قومٌ غدا سمَّ العـــدا وعُصْرةً للأصحـــابْ[1]

5- مربع يكون عروضه وضربه على فاعلن، وعليه قال:

قَصْـــرَكْ[2] يا عـاذلي لا تُـلـفَـيَنْ شـــاغـلـي

مسـتسـلمٌ في الهوى كلُّ فتى باســـلِ

6- مثلث يكون جزؤه الثالث على فاعلن، وعليه قال:

نازلةٌ تنـــــزل بالمنحـنَى

عيونـــــها تسبي قلوبا لنـا

تملكُ من يملكـــها في الورى

يا من رأى سَبْـيًا سبَى مَنْ سبى

(1) كذا ورد البيت الثاني في النص المنشور، وأحسبه: فقد غدا، وربما أراد ابن الفرخان المبالغة في مدح الممدوح فأطلق عليه (قوم)، وأعاد الضمير عليه مفردًا، على ما حكى ثعلب عن العرب من أنهم يقولون: يأيها القومُ كُفُّوا عنا، وكُفَّ؛ على اللفظ وعلى المعنى، والعُصْرة: الملجأ أو المنْجاة. انظر: لسان العرب لابن منظور (قوم) و(عصر).

(2) القَصْر: كفُّك نفسَك عن أمر، كما في لسان العرب (قصر)

ولست أرى هذا النموذج إلا بيتين من السريع التام، أو من الصنف الثاني من الرجز كما يشتهي المصنف أن يعده، ولا ينفي هذا صلاح مجيء المشطور من هذا الوزن.

في بحر الرمل قدم سبعة أوزان:

1- مثمّن صحيح العروض والضرب، وعليه قال:

جيرةٌ بالجزْع أضحَوْا فاستقلُّوا ظاعنينا ما لقِينا في هواهم من شَجًا كنّا شجِينا

ما لقينا في هواهم يومَ حلُّوا بالمحاني[1] واستباحوا لي فؤادا طالما يبقى حزينا

2- مثمن محذوف العروض والضرب، وعليه قال:

مَن لقلب في هواهم قد تَعَنَّى مَن ومَن من لقلبي ليس قلبي غيرَ قلبٍ ذي شجَنْ

كان وجدي في هواهم إذْ أقاموا كامنا فاستثار البينُ منه يومَ بانوا ما كمَنْ

3- مسدس صحيح العروض والضرب، وعليه قال:

كم بأطراف المِعَلَّى من غزالِ صاد من صاد بمفتون الدلال

لم تفُتْه مُهَجُ الأُسْدِ فأضحى وبما يفعل فيهم لا يبالي

4- مربع صحيح العروض مقصور الضرب، وعليه قوله:

يا خليلَيَّ اعْذُرانْ ودعاني والغَوانْ

ليس يُرجى لي سلُوٌّ ليس لي في الحب ثانْ

ضقتُ ذرعا بحبيب ما رعاني مُذْ شجانْ

(1) المحاني جمع مَحْنِيَة، وهي من الوادي مُنْعَرَجُه حيث ينعطف. لسان العرب (حنا).

5- مربع محذوف العروض والضرب، وعليه قال:

غـير قـلـبي في الهـوى يـومَ سـلْـعٍ صـابـرُ
والتشـاجي إذْ مضَـوْا بالمِـعَـلَّـى ظـاهـرُ

6- مربع محذوف العروض مقصور الضرب، وعليه قوله:

لا تلُمْني في التَّصـابْ إن قلبي اليـومَ غـابْ
غاب قلـبي فأنا الدْ دَهْرَ مِن ذاك مصـابْ
فارقـوني ومضَـوْا فأنا اليـومَ لِمـابْ[1]
وأتاني بعـدُ في جملة الكُتْـبِ كتـابْ
صرتَ تحيـا بعـدنا ما لِذا عنـدي جوابْ

7- رمل منهوك، وعليه قال:

ملك الحبُّ عنـاني
ودهـاني ما دهـاني
كم رمتْني بالمجـاني
غـافـلاتٌ في الـغـواني
ما لقِينـا في الزمـانِ
مثلَ هاتيك الحسـانِ

(1) لِمابْ: أصلها لما بي، فحذفت الياء استغناء عنها بكسر ما قبلها، ثم سكنت الباء للوقف، كما في قوله تعالى: "والليلِ إذا يَسْرِ" بالوقف على رأس الآية.

في بحر الهزج قدم ثمانية أوزان:

1- مثمن صحيح العروض والضرب، وعليه قال:

ضنًى يعروه من هجرانهم أضناه أن صدُّوا ومنَّوه مواعيدا فلم يُنجَزْ لهم وعدُ

أضاعوه فلم يرعَوْا له حقا ولا راعَوْا به عهدا وفي أحشائه نارٌ لها وَقدُ

2- مثمن محذوف العروض والضرب، وعليه قال:

تولاني بمعروف فأولاني جميلا وقِدْمًا كنت أستجدي فيعطيني جزيلا

له جودٌ إذا ما الجِبْسُ لا يعطي نقيرا له بأسٌ إذا ما الوغدُ لا يغني فتيلا

3- مسدس صحيح العروض والضرب، وعليه قال:

لمن دون الحمى بالجزْع أطلالُ به تُقضى على العشاق آجالُ

عليهنَّ من الأنواء أنوارٌ وفيهنَّ على الأهواء أحوالُ

4- مسدس صحيح العروض مقصور الضرب (مفاعيلْ)، وعليه قال:

بدا الزهر وراقتْك البساتينْ وقد شُدّتْ على العود الدساتين[1]

جلا الروضَ يدُ القطْر بأنواع الـ ـأزاهير علينا والرياحينْ

5- مسدس محذوف العروض والضرب، وفيه قال المصنف: "استعملته العرب، ولم يذكره الخليل أصلًا، بل زحافًا للوافر، وعليه ما أنشده:

(1) الدساتين: أوتار العُود وما يقابلها من سائر الآلات.

إذا لم تستطع شيئا فدعْهُ وجاوزْه إلى ما تستطيعُ

وذلك بشرط ألا يوجد مع مفاعيلن فيه مفاعلتن ألبتة، وقد قلت ما لم أقل فيه مفاعلتن، منه:

فؤادٌ للهوى فيه ندوبٌ وعينٌ أصبحتْ قرحى المآقي
وصدٌّ أعقرَتْ منه صروفٌ إلى أن أبدلتْه بالفراق
وقربٌ ليس يُرجى فيه وصلٌ وبُعدٌ لم يُرَوَّعْ بالتلاقي[1]

6- مسدس عروضه محذوفة وضربه محذوف مقصور (فعولْ)، وعليه قال:

ألا يا ريح هل لك في سلامٍ إلى أهل الوداد تُبَلّغينْ
فإني قد توافيني همومٌ بها يزداد من شجوٍ حنينْ
همومٌ قد عرتْني ضارياتٌ فجسمي بالضنى منها قمينْ

7- مربع صحيح العروض مقصور الضرب (مفاعيلْ)، وعليه قوله:

لمن هذي السراحينُ يُسَمَّيْنَ السراحيبْ[2]
سراحيبُ عليهنَّ من الجنِّ أعاريبْ

8- منهوك الهزج، وعليه قال:

فؤادي بيت أحزاني
ودمعي مِلء أجفاني
وجسمي نِضْوُ هجرانِ

(1) الإبداع: 125

(2) السراحيب من الخيل: العِتاق الخِفاف. لسان العرب (سرحب).

ويومي بعـــــــدُ لم يانِ

وقد فارقـــــــتُ خلاني

في بحر الكامل قدم ثلاثة أوزان:

1- مسدس عروضه صحيحة وضربه أحذ غير مضمر، وعليه قال:

بكَرتْ بواكـرُ فجـأةً فأصـــابني لنـــــواهمُ كمـــدٌ على كمَـدِ

ورأيت رجلي في الهوى زلِقتْ كذا يا منقذ العشـــاق خذ بيدي

2- مثنى مرقّل، أي: منهوك، وعليه قوله:

الله أكـــــبر عـــزَّ جاره

لا كاقتداركم اقتـــــداره

منـه المخيّر واختيـاره

3- منهوك مطلق، أي صحيح الضرب، وعليه قوله:

وقف الحبيب بذي الغضا

في جُنْح ليـــلٍ قد أضـــا

والبرق فيـــه أومضـــــا

فظننتُ سيـــــفا يُنتضى

هذاك عهـــدٌ قد مضى

ولّى حميـــــــدا وانقضى

في بحر الوافر قدم خمسة أوزان:

1- مسدس صحيح العروض والضرب، وعليه قوله:

لنا غنَـمٌ نُسـوّقها لهـا لبنٌ كـأن قرون جِلّتها عصـيُّكمُ

وأُصبحُ قد أراقبـكم وتؤذوني فيا شتّـان ما ذيّي وذيّكمُ

وليي اللهُ في الـدارين يرزقني فجسـمي بالضـنى منها قمينْ

2- مسدس صحيح العروض معصوب الضرب، وعليه قوله:

حبيبٌ ظل يعذلني على كلَـفي وعذل العاشـق المعشـوق إغراءُ

يجـانبني السـلُوُّ به مجـانبة كأنا في لسـان الألثـغ الراءُ

وأبراني الهوى من كل منقصـة ولا مثْـلُ الذي أُبرئْتُ إبراءُ

3- مربع صحيح العروض مقطوف الضرب، وعليه قال:

برزْنَ لنـا بذي سلَمٍ فـجـدَّ بـنـا الحـنـينُ

وعالجتُ الهمـوم به فـمـا كـادت تـلـينُ

وقلت يعود لي صـبرٌ فـعـاد لي الأنـينُ

وكنت أُرى ولي جسـمٌ فـأصـبـح لا يَـبـينُ

4- مربع مقطوف العروض والضرب، وعليه قال:

وقفن على الثنـايا تنازعـنا الشكايا

وقـد رحـلـت بجُـزوى مطايا كالحنـايا

وأعهـدها بنجد قضـت فينا قضـايا

5- منهوك الوافر، وعليه قال:

مضـى زمن ومـا ذكروا

حبيبَهمُ وما انتظـــــــروا

وقد وعـــــدوا وما قدروا

وقد قدروا وما نظـــــروا

في بحر المتقارب قدم ستة أوزان:

1- مسدس صحيح العروض والضرب، وعليه قال:

دُوَيْـنَ المصـــــلَّى غـزالُ روى الحســـنَ عنه الهلالُ

فخالٌ به ازدان خـــــــدٌّ وخـدٌّ كما شـــــاء خالُ

2- مسدس صحيح العروض مقصور الضرب، وعليه قال:

بدا بارقٌ بالبُـــــــــراقْ وشـاق فقل كيف شـاقْ

ســرى بعد خَفْقٍ وميضـا فهيهـــــات للقلب راقْ

3- مربع صحيح العروض والضرب، وعليه قال:

ســـلام على ســـــا كنـات الخيـــــــامِ

سـكنَّ فـــــــؤادي وألغـــتْ ذمـــامي

فبُدِّلْـــــــــتُ نأْيا بخفـــــض المقـــامِ

4- مربع صحيح العروض مقصور الضرب، وعليه قال:

فـــؤادٌ عميـــــدٌ ووجه عتيـــــــدْ

وصـــــبرٌ غـدا با وألغـــتْ ذمـــامي

فبُدِّلْـــــــــتُ نأْيا ئدا أو يَـبيـــــــدْ

فلا أنا يُمْكِـــــــــــ ـــــنُني مـا أريـدْ

ولا مـا كـرهـتُ أراه يَحيـــــــــــدْ

5- مربع صحيح العروض محذوف الضرب، وعليه قال:

جوًى مـا رأى مثـ ـــــلَـه مِن جَوي

وبرْحُ صـــــــدى لم يكـــــــــد يرتوي

فمـــــا للعـــــواذِ لِ لا تـــرعـــوي

6- منهوك المتقارب، وعليه قال:

رسومٌ قفـــــــــارُ

عـفَـتْـهـا الـقـطـارُ

وكـانـت تُـــــزارُ

فشـــــــطَّ المزارُ

في بحر المقتضب قدم له صورة مكونة من (فاعلاتُ مفْتعلن) أربع مرات، فكأن كل بيت بيتان مما ورد في التراث، بناء على رؤيته التفعيلية التي جعلته من الأوزان المتفقة، وعليها قال:

ما شكـوتُ من أحدٍ مذْ وثِقتُ بالصـمدِ لم يكنْ لمجـــــــــتهدٍ من يدوم في كَبَدِ

ليس بـذْلُ ذي كرَمٍ في الزمـان يعجبني لا ولســتُ ذا بَخَلٍ لو ملكتُ ذاتَ يدي

ولنا على المقترحات السابقة ثلاث ملحوظات:

أولاها: أن صياغة بعض هذه الصور على ثماني تفعيلات في الرجز والرمل والهزج، أو أربع وحدات كما في المقتضب مما لا يتسق مع النظام العروضي العربي، وإن كان واردًا في العروض الفارسي، وقد اعترف المصنف نفسه بذلك في أكثر من

موضع من كتابه، فقال في الباب الرابع من المقالة الأولى: "أما المثمن من هذه البحور الثلاثة التي هي الرجز والرمل والهزج فلا يوجد شيء منه في الشعر العربي، ومن أراد أن يقتضب من الرمل والهزج منهوكًا كما في الرجز كان له ذلك، وإن كان في الرتبة متأخرًا عن منهوك الرجز، والمشطور أبعد، والسبب فيه أن المنهوك ينقسم إلى متساويين، والمشطور ليس كذلك"[1].

ويقول في بداية الباب الأول من المقالة الثالثة المخصصة للأوزان الفارسية: "الفارسية أقبل للتطويل من العربية، فبعض المشترك من الأبحر تبلغ به الفارسية حد التثمين، مع أنه لا يجاوز به التسديس في العربية أو التربيع، كالرجز والرمل والهزج من المتفق، والمجتث والمقتضب من المختلف، والعلة في هذا أن اللسان العربي أحَدُّ وأسرع من الفارسي؛ فالعربي من الشعر أجدر أن يُجتنب فيه التطويل الذي قلما يؤمن معه الملال، وخاصة بالإضافة إلى قرائحهم الثاقبة وأذهانهم الملتهبة"[2].

ويؤازر ما سبق من صراحة النصوص أنه لم يورد للكامل والوافر صورًا مثمنة؛ لأنهما لم يردا مثمنين في العروض الفارسي.

وإذا أحصينا صور الأبحر التي اقترحها مثمنة التفعيلات ليصاغ عليها الشعر العربي وجدناها سبعًا؛ اثنتين في كل من الرجز والرمل والهزج، وصورة واحدة في بحر المقتضب.

ثانيتها: أن بعض الصور الأخرى التي اقترحها وعضدها بنماذج من شعره قد سُبق بالإشارة إليها من علماء يسبقونه؛ فالرمل المسدس الصحيح العروض والضرب مما أورده أبو الحسن العروضي[3]، والمربع الصحيح العروض المقصور الضرب مما أورده الأخفش[4]، والمربع المحذوف العروض والضرب مما أورده الزجاج[5].

---

(1) الإبداع: 26

(2) السابق: 69

(3) الجامع في العروض والقوافي، لأبي الحسن العروضي: 65،61

(4) القوافي للأخفش: 104،103

(5) كتاب العروض، للزجاج: 159،158

وكذلك الأمر في صورة الهزج المسدس الصحيح العروض والضرب التي أوردها الشنتريني وإن وصفها بالشذوذ[1]، وكذلك صورة المربع الصحيح العروض المقصور الضرب التي سبقه بها الأخفش[2]. وأما صورتا الهزج التي أورد أولاهما على أنها محذوفة العروض والضرب فليست سوى صورة الوافر التام المشهورة في العروض العربي وقد اعترى العصب تفعيلاتها، وقد أشار هو إلى ذلك بقوله: "استعملته العرب، ولم يذكره الخليل أصلًا، بل زحافًا للوافر"[3]، وأورد ثانيتهما على أن العروض محذوفة والضرب محذوف مقصور، وليست سوى صورة الوافر التام التي نُسبت إلى الزجاج بأن تكون العروض مقطوفة ويكون الضرب على فعولْ[4].

وفي بحر الكامل اقترح الكامل السداسي الصحيح العروض وضربه أحذ غير مضمر، وقد سبقه في ذلك ابن القطاع[5]، واقترح في الوافر وروده مسدسًا تام العروض والضرب في صورتين، وقد سبقه بذلك الأخفش[6]، ووروده مربعًا صحيح العروض مقطوف الضرب، وقد سبقه بذلك الزمخشري[7]، ووروده مربعًا مقطوف العروض والضرب، وقد سبقه بذلك الأخفش[8].

---

(1) المعيار في وزن الأشعار، لابن السراج الشنتريني: لوحة6

(2) العيون الغامزة، للدماميني: 181

(3) الإبداع: 125

(4) البارع، لابن القطاع: 128

(5) السابق: 139

(6) الجامع: 186

(7) القسطاس، للزمخشري: 87

(8) انظر: العيون الغامزة ص189

أما إيراده المتقارب مربعًا، أي مشطورًا، فهو من مقترحات الجوهري قبله بنحو قرنين[1]، وبذا تبلغ الصور التي سُبق بها نحو اثنتي عشرة صورة تضاف إلى سبع الصور المثمنة التي لا تتسق مع العروض العربي، فيكون المجموع نحو تسع عشرة صورة من بين ست وثلاثين اقترحها ابن الفرخان.

ثالثتها: أن العلماء الذين سبقوا ابن الفرخان، وكذلك الذين لحقوا به، قدموا أمثال هذه الصور من واقع ما سمعوا، ولو كان المسموع أبياتًا مفردة، ووصف بعضهم بعض هذه المسموعات بالشذوذ لخروجها عما ورد عن الخليل. أما ابن الفرخان فاستخدم الفروض السابقة والتقسيمات الرياضية فيما اقترح، وكانت أشعاره التي صاغها على هذه الصور المقترحة هي مسوغه الأساس في تحسين هذه الصور، وشتان ما بين المنهجين في البحث؛ فأولهما يجسّد واقعًا، وثانيهما يقدّم تصورًا، ولا ينفي استنتاجُنا هذا أن بعض ما اقترح ابن الفرخان، وأكثر مما اقترح، قد تحقق في أشعار غيره من الشعراء ممن عاشوا قبله أو بعده[2].

(1) عروض الورقة، للجوهري: 88

(2) انظر: التجديد في أوزان الشعر بين آراء العلماء وإبداع الشعراء من ص 62 إلى 150

اللقاء الثامن

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين، **أما بعد:**

فنتناول في هذا اللقاء الشخصية الثامنة من الشخصيات التي لها آراء في عروض الخليل، وهو **أبو يعقوب السكّاكي** المتوفى سنة ست وعشرين وستمائة من الهجرة.

هذا الرجل له كتابٌ يسمى **(مفتاح العلوم)** تعرّض فيه لعلوم العربية بالدرس مبتدئًا بعلم الصرف، ومُثنّيًا بعلم النحو، ومثلِّثًا بعلمي المعاني والبيان، وفي القسم الرابع تناول ما سمّاه علم الاستدلال أو علم خواصّ تركيب الكلام، ثم ختم كتابه بالقسم الخامس الذي كان عنوانه: علم الشعر ودفع المطاعن، في هذا القسم تناول العروض أولًا ثم ثنّى بالقافية؛ الفصل الأول في المفاهيم، والفصل الثاني تتبّع فيه الأوزان العروضية، فلم يخرج في مجمل ما قاله عما ورد عن الخليل، لا في الدوائر ولا في الأبحر ولا في الصور.

فالدائرة المختلفة يُستخرج منها الطويل والمديد والبسيط، والدائرة المؤتلفة يُستخرج منها الوافر والكامل، والدائرة المجتلبة تنتج الهزج والرجز والرّمَل، والدائرة المشتبهة تنتج السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمُجتثّ.

ثم جاء إلى الدائرة المشهورة في كتب العروض بأنها دائرة المتفق وأطلق عليها اسم الدائرة المنفردة؛ لأنها لا تنتج إلا بحرًا فردًا هو بحر المتقارب، وإلى هنا لم يخالف الخليل في شيءٍ ألبتة.

ثم عقد بعد ذلك عنوانًا سمّاه: باب المتداني، ويقصد به وزن المتدارك، سمّاه بذلك قياسًا على قرينه المتقارب في نفس الدائرة، فإذا كان المتقارب قد سُمّي كذلك لقرب أسبابه من أوتاده، أو تقارب أجزائه، فقرينه وهو المُتدارك لا يفترق عنه في علة التسمية، فليكن اسمه المتداني لتداني أسبابه وأوتاده.

المهم أنه قال تحت هذا العنوان: "وهذه الأوزان التي عليها مدار أشعار العرب بحكم الاستقراء، لا تجد لهم وزنًا يشذّ عنها، اللهم إلا نادرًا، وأكثر الاستقراءات كذلك لا تخلو من شذوذ شيءٍ منها، ولعل جميعها، ثم لا تجد ذلك النادر بحرًا كان، أو عروضًا، أو ضربًا، أو زحافًا، إلا معلوم التفرُّع على المستقرئ، أوَما ترى المتداني وهو فاعلن ثماني مرات كقولنا:

زارني زَوْرةً طيفها في الكرى فاعتراني لمن زارني ما اعترى

كيف تجده ظاهر التفرُّع على المتقارب في دائرته؟ وكذا ما يتبعه من الزحافات، كالخبن في قوله:

أشجاك تشتُّت شعب هواكَ (م) فأنت له أَرِقٌ وَصِـــــبُ

وكالقطع في قوله:

إن الدنيا قد غرّتنـــا واستهوتنا واستلهتنـــا

على قول من يعدّه شعرًا.

ومن يسدّس من مُثَمَّنه المتداني في قوله:

قف على دارسات الدِّمَن بين أطلالهـــــا فابكيَنْ

وغير ذلك مما نرى المتأخرين قد تعاطوها وسمّوها بأسامٍ مفتقرين هدي الخليل، إذا أنت طالعتها لم تخف عليك المداخل والمخارج هناك"[1].

إذًا هو سمّى البحر الذي يُعرف عند العروضيين باسم المُتدارك باسم المتداني، وقدّم له نموذجًا مكوّنًا من (فاعلن) ثماني مرات، في كل شطر أربع، ونموذجًا مكوّنًا من (فَعِلُنْ) ثماني مرات، في كل شطرٍ أربع، ونموذجًا مكوّنًا من (فَعْلُن) ثماني مرات في كل شطرٍ أربع، ثم نموذجًا مجزوءًا يتكوّن من (فاعلن) ست مرات، في كل شطرٍ ثلاث.

بعد هذا الكلام الذي ليس فيه خروجٌ عن عروض الخليل إلا في الحديث عن المتداني، أو ما هو معروفٌ بالمُتدارَك قدّم مقترحه تحت عنوان: **خاتمة**[2].

- **المُقترح يتمثل في اتخاذ بحر الوافر أصلًا للأبحر، وتفعيلته (متفاعلن) هي الأساس في مكوّنات البحور.**

خلاصة الفكرة: أن يجعل بحر الوافر وتفعيلته (مفاعلتن) مكررة ثماني مرات، أي مُثمَّن يقدّره أصلًا، ثم يجعل مُسدّسه مُلحقًا بالمجزوء، ويلحق مربّعه بالمشطور.

المثمّن ليس واردًا، المسدّس وارد وهو الوافر التام، المربّع وارد وهو الوافر المجزوء، وهو يعترف أنه يتصرّف بهذه الصورة بعيدًا عن ظاهر الصناعة العروضية؛ لأنه يقول: "على خلاف ظاهر الصناعة"، فإذا ما قدّمنا السببين على الوتد، يعني أصبحت التفعيلة (مفاعلتن) علتن مفا، فتُتنقل إلى (متفاعلن)، ونستخرج منها الكامل بالطريقة نفسها مُثمّن، فمُسدّس،

(1) مفتاح العلوم: 563،562

(2) السابق: 567،566

فمُربّع، فإذا عصبنا (مفاعلَتن) فصارت (مفاعلْتن) تُنقل إلى (مفاعيلن)، ويُستخرج منها بحر الهزج بالطريقة نفسها؛ مُثمّن، فمُسدّس، فمُربّع.

وبحر الهزج هذا يُجعل دائرة، يُستخرج منها الرّجَز والرّمَل مُثمّنين، لأن (مفاعيلن) حين نقدّم السببين على الوتد تنتج (مستفعلن) للرجز، وحين نقدّم سببًا على الوتد ونترك سببًا متأخّرًا تصبح (فاعلاتن) لبحر الرّمَل.

ومُثمّن الهزج يستخرج منه الطويل بواسطة حذف (لن) من (مفاعيلن) الأولى والثالثة والخامسة والسابعة، فيصبح: مفاعي مفاعيلن مفاعي مفاعيلن مفاعي مفاعيلن مفاعي مفاعيلن، يساوي: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن، فإذا حذفنا (لن) من الثمانية صارت مفاعي مفاعي مفاعي مفاعي في كل شطر فهذا هو المتقارب.

ويجعل الطويل بعد ذلك دائرة يستخرج منها المديد والبسيط، وبحرًا ثالثًا يستخرجه من دائرة الطويل يزعمه مهجورًا، هذا البحر الثالث له طريقان في استخراجه؛ فإما أن يكون هذا البحر نصفه: مفعولاتُ مفعولُ مفعولاتُ مفعولُ، ثم يلحق به الصَّلْم في آخره، والصّلم هو حذف الوتد المفروق فيصبح مفعولات مفعول مفعولات مفْ، فنجد متحرّكات بحر المُقتضب وسواكنه: مفعولات مستفعلن مستفعلن، فتكون الدائرة المشتبهة، ونستخرج منها أبحرها التي هي: المضارع، والمُجتثّ، والسريع، والمنسرح، والخفيف، **والمُقتضب** هو الأصل.

وهناك طريقة أخرى ذكرها وهي: أن تجعل البحر الثالث المهجور الذي استخرجته من دائرة الطويل هو: مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن، ثم تخرمه أولًا بحذف الميم من مفاعيلن، وتحذفه آخرًا، فتحذف (لن) من فعولن، فيبقى عندك فاعيلن فعولن مفاعيلن فعو، وتنقلها إلى مفعولات مستفعلن مستفعلن، وهي متحركات وسواكن بحر المُقتضب أيضًا، ثم تديره دائرة فتكون هي عين الدائرة المشتبهة.

ويُلاحظ على فكرة السكّاكي هذه عدة ملحوظات[1]:

الملحوظة الأولى: أن دوائره صارت أربعًا مرتبطة، الثانية من الأولى، والثالثة من الثانية، والرابعة من الثالثة، ولم يلقّبها بألقاب، ويمكن لنا أن نلقّبها بأنها دائرة الوافر، ثم دائرة الهزج، ثم دائرة الطويل، ثم دائرة المقتضب.

الملحوظة الثانية: أنه لا يتحقق عنده مفهوم الدائرة كما هي عند الخليل؛ لأن الاستخراج عند السكّاكي متوقف على أمور من خارج الدائرة.

الملحوظة الثالثة: أنه أجرى الاستخراج باستعمال الجَزء، والشّطر، والعصب، والحذف، والصّلْم، والخَرْم، وهو ما لم

(1) راجع: العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك:220،219

يفعله الخليل في دوائره، فالخليل لم يتعرّض في دوائره للزحافات والعلل، وإنما استخرج الأبحر على أصولها، ثم تعرّض للزحافات والعلل في الشعر المستعمل.

الملحوظة الرابعة: أن الوتد المفروق عنده يتكون من سببٍ وأول وتد، في حين أنه مستقل عند الخليل.

الملحوظة الخامسة: تعرّض لبعض المجزوءات في تنظيره، في حين ترك الخليل قضية الجزء لتُطبّق على الشعر المستعمل.

الملحوظة السادسة والأخيرة: أنه أورد لبعض التفعيلات مُثمّنًا دون حاجة سوى قصده استيعاب الأبحر المكوّنة من ثماني تفعيلات، فلا الوافر، ولا الكامل، ولا الهزج، ولا الرجَز، ولا الرمَل فيها مُثمّن، إنما ذكر المُثمّن أصلًا في هذه الأبحر كلها من أجل عيون الأبحر المكوّنة من ثماني تفعيلات حتى يستطيع أن يطبّق عليها فكرته.

هذا ما قدّمه أبو يعقوب السكّاكي، ونرجو أن يكون مفهومًا، وسيحتاج منكم إلى معاودة قراءة فكرته في نصّه لمحاولة فهمها ببطء، والتأنّي في استيعابها، وإن شاء الله نلتقي في محاضرةٍ قادمةٍ بإذن الله تعالى.

اللقاء التاسع

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله، والصلاة والسلام على نبيه ومُصطفاه، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن والاه.

الشخصية التاسعة: شخصية **محمد بن علي المحلي**، المتوفى سنة ثلاث وسبعين وستمائة، في كتابه (**شفاء الغليل في علم الخليل**).

هذا الرجل يرى أن الأجزاء التي تُوزَن بها الألفاظ في الشعر أصلًا أربعة، يتم بناؤها من حروف عشرة يجمعها قولك: "لمعت سيوفنا".

وهذه الأصول الأربعة وهي: فعولن، ومفاعيلن، ومفاعلتن، وفاع لاتن، تشترك جميعها في تقدم الوتد على السبب الخفيف ليكون عامدًا له، سواء أنفرد السبب في الأصل الأول، أم تعدد كما في الأصول التالية.

فالثلاثة الأُول تبدأ بوتد مجموع، وهي: فعولن، ومفاعيلن، ومفاعلتن، والأخير يبدأ بوتد مفروق، وهو: فاع لاتن.

الأصل الأول وهو "فعولن" ينتهي بسبب خفيف واحد، والثاني بسببين خفيفين، وهو "مفاعيلن"، والثالث وهو "مفاعلتن" بسببين ثقيل وخفيف، والرابع وهو "فاع لاتن" ينتهي بسببين خفيفين.

وسُميت هذه الأجزاء عنده أصولًا لتقدم أوتادها على أسبابها، وعن هذه الأصول الأربعة تتفرع الأجزاء الأخرى؛ فعن فعولن يتفرع فاعلن بتقديم السبب على الوتد، وعن مفاعيلن يتفرع مستفعلن بتقديم السببين على الوتد، "عيلن مفا" تساوي مستفعلن، وفاعلاتن بتقديم السبب الأخير على وتده، فيُقال: لن مفاعي، وتساوي فاعلاتن، وعن مفاعلتن يتفرع متفاعلن بتقديم سببيه على وتده، وعن فاع لاتن المفروقة الوتد يتفرع مفعولاتُ بتقديم السببين الخفيفين على الوتد المفروق، ومستفع لن بتقديم السبب الأخير على الوتد المفروق، فينتج عن ذلك عشرة أجزاء مستعملة هي التي تُتخَذُ ميزانًا للألفاظ في الشعر.

هنا ملحوظة: هي أن كتب العروض جميعًا تجعل الأجزاء التي تُتخَذ أصولًا للألفاظ أو للوزن في الشعر ثمانية، هي: فعولن، وفاعلن، ومفاعيلن، وفاعلاتن، ومستفعلن، ومفاعلتن، ومتفاعلن، وفي هذه يتفق معهم المحلي، ثم مفعولاتُ، فتُهمل مستفع لن وفاع لاتن المفروقتي الوتد، وهذا لم يفت المحلي.

ثم يُدير هذه الأجزاء الأصول لتنفك عنها البحور، فكان ترتيبه للأصول الأربعة: فعولن، ومفاعيلن، ومفاعلتن، وفاع لاتن، ذا أثر واضح في ترتيبه للدوائر، وبالتالي فيما ينفك عنها من البحور.

فمن تكرار الأصل الأول **فعولن** تتكون دائرة المتفق، التي ينفك عنها بحران، هما: المتقارب، والمتدارَك.

ومن تكرار الأصل الثاني **مفاعيلن** تتكون دائرة المجتلَب، التي ينفك عنها ثلاثة أبحر، هي: الهزج، والرجز، والرمل.

ومن تكرار الأصل الثالث **مفاعلتن** تتكون دائرة المؤتلف، التي ينفك عنها الوافر والكامل.

ومن تركب الأصل الأول وهو **فعولن** مع الثاني وهو **مفاعيلن**، وجعلهما كالجزء الواحد، وتكرارهما، تتكون دائرة المختلف التي أنتجت ثلاثة أبحر مستعملة، هي: الطويل، والمديد، والبسيط.

ومِن وضع الأصل الرابع **فاع لاتن** بين الأصل الثاني مكررًا ليصبح الشكل **مفاعيلن، فاع لاتن، مفاعيلن**، وجعلهما جزءًا واحدًا، تتكون دائرة المشتبه التي أنتجت ستة أبحر مستعملة، هي: المضارع، والمقتضب، والمُجتث، والسريع، والمنسرح، والخفيف[1].

هذا الذي قاله المحلي بترتيب الدوائر بهذه الصورة سبقه إليه ابن السراج الشنتريني، فابن السراج الشنتريني سابق للمحلي، وقد سبق أن قلنا إنه نزل مصر وأقام فيها، فلا يبعد أن يكون المحلي قد اطلع على ما قاله وتأثر به.

فترتيب الأبحر عند المحلي: هي أن يبدأ ببحر المتقارب، ثم يليه المتدارك، ثم الهزج، فالرجز، فالرمل، ثم الوافر، فالكامل، ثم الطويل، فالمديد، فالبسيط، ثم دائرة المشتبه تبدأ بالمضارع، فالمقتضب، فالمجتث، فالسريع، فالمنسرح، فالخفيف، لأنه جعل شطر المضارع هو الأصل الذي تنفك منه دائرة المشتبه، على غير ما اعتاد جمهور العروضيين من جعل شطر السريع هو الأصل الذي تنفك عنه دائرة المشتبه، وبالتالي تغير ترتيب الدوائر، وتغير ترتيب الأبحر.

هذا الرجل هو وابن السراج الشنتريني أسبق من المعاصرين الذين قدموا الأبحر التي أسموها صافية على الأبحر المركبة، لتسهيل التعليم والتعلم؛ لأنه كما قلت بدأ بالمتقارب فالمتدارك، ثم الهزج، فالرجز، فالرمل، ثم الوافر والكامل، وبهذا تناول سبعة الأبحر التي نقول عنها إنها أبحر صافية، ثم انتقل إلى الأبحر المركبة.

لكن العلمي في كتابه[2] قال: "ولا يختلف الشنتريني عن المحلي إلا في جعله دائرة المشتبه مبنية على شطر المضارع كما مر، بينما أبقى المحلي عليها مبنية على شطر السريع"، وكتاب المحلي يدحض هذا الرأي، كما أن مؤلف الشنتريني يأباه، وقد سبق أن بينا ذلك في تناولنا للشنتريني.

تناولنا حتى الآن سبعة علماء، ترتيب الأبحر في مقترح كل عالم يختلف عن الآخر، فقد سبق أن نوهنا إلى أن ترتيب الأبحر عند الأخفش لا يختلف كثيرًا عن ترتيب الخليل، وخاصة ما ورد في كتابه الذي نُشر في العروض.

---

(1) شفاء الغليل ص124 وما بعدها.

(2) العروض والقافية...ص221.

وترتيب الجوهري أيضًا، بصرف النظر عن دمجه السريع والمنسرح والمقتضب في الرجز ودمج المجتث في الخفيف، يُرتب ما بقي من الأبحر في مسلك ترتيب الخليل من حيث المعالجة، فقد عالج الطويل أولًا، فالمديد، فالبسيط، ثم الوافر والكامل، ثم الهزج والرجز والرمل، ثم الخفيف والمضارع، وفي النهاية عالج المتقارب والمتدارك.

وابن القطاع ترتيبه ترتيب الخليل.

أما السكاكي في مشروعه فنستطيع أن نقول: إنه باستخدامه لمفاعلتن في فك الأبحر يكون قد رتبها على الوجه التالي: الوافر فالكامل فالهزج فالرجز فالرمل فالمتقارب فالطويل فالمديد فالبسيط فالمقتضب فالمجتث فالسريع فالمنسرح فالخفيف فالمضارع، ولم يعتد بالمتدارك، فترتيبه مخالف.

لكن لمحمد بن علي المحلي نظامه في ترتيب الأجزاء، ومن ترتيب الأجزاء التي بنيت عليها الأبحر كان ترتيب الأبحر الذي تفرد به، وقد سبقه الشنتريني في ذلك، باستثناء الترتيب الداخلي لأبحر دائرة المشتبه.

اللقاء العاشر

بسم الله الرحمن الرحيم. المحمود هو الله –جل جلاله– والمُصلَّى عليه محمد وآله.

الشخصية العاشرة من علماء التراث الذين لهم رأي في عروض الخليل هو: **حازم القرطاجني**، المتوفى سنة ٦٨٤ من هجرة الرسول –صَلَّى اللَّهُ عليه وَسَلَّم–.

وهو معاصر لمحمد بن علي المحلي، لكن حازم القرطاجني مغربي، ومحمد بن علي المحلي مشرقي، وبينهما في التفكير فروق كثيرة، فمحمد بن علي المحلي سائر في ركاب التراث، بصرف النظر عن ترتيبه للدوائر وترتيبه للأبحر، سائر في ركاب التراث، في الزحافات، والعلل، وصُور الأبحر، وما يحدث فيها، بيد أنه اختلف ووافق الشنتريني في ترتيب الدوائر وإيراد الأبحر، فبدأ بالأبحر الصافية، ثم ثنَّى بالمركبة.

أما حازم القرطاجني فنُلخص آراءه أو أبرز آرائه فيما يلي:

- لم يعترف بالدوائر، ولم يتناول الأوزان بناء على مكوناتها، وإنما رأى أن الأوزان الشعرية منها ما تركب من أجزاء خماسية كبحر المتقارب، ومنها ما تركب من أجزاء سباعية ساذجة كالكامل والوافر والرجز والهزج والرمل، ومنها ما تركب من سباعيات متغايرة، فبناء أشطارها على ثلاثة أجزاء؛ مزدوجان ومفرد، كالسريع الذي يتكون شطره –عنده– من مستفعلن مستفعلن فاعلانْ، والخفيف الذي يتكون شطره من فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، ومنها ما تركب من أجزاء تساعية وهو المخلع الذي جعل وزن شطره مستفعلاتن مستفعلاتن، ومنها ما تركب من أجزاء خماسية وسباعية كالطويل والبسيط والمديد، وضم إليها المقتضب على أن وزنه: فاعلن مفاعلتن مرتين في كل شطر، ولم يستعمل إلا مشطورًا، ومنها ما تركب من خماسي وسباعي وتساعي وهو المنسرح الذي جعل وزن شطره: مستفعلاتن مستفعلن فاعلن، وجعل وزن شطر المجتث: مستفعلن فاعلاتن فاعلان[1].

وأهم ما يلحظ عند حازم القرطاجني ما يلي:

- رفض مجيء الوتد المفروق في آخر الشطر، كما في بحر السريع[2].
- عنده مصطلحان يخصانه هما: **السبب المتوالي**، وهو متحرك بعده ساكنان، **والوتد المتضاعف**، وهو متحركان

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء:227–243 بإيجاز كبير

(2) السابق: 236

بعدهما ساكنان، وطبيعي أن هذا لا يحدث إلا في نهاية الأبيات[1].

العروضيون القدامى أو العروضيون غير حازم القرطاجني يقولون: السبب الخفيف، وحدثت علة، فسُكِّن ما بعد السبب الخفيف، أو وتد مجموع ثم حدثت علة، فسُكِّن ما بعد الوتد المجموع.

لكنه يقول: إن المتحرك الذي يليه ساكنان يسمى السبب المتوالي، والمتحركان اللذان يليهما ساكنان يسميان الوتد المتضاعف.

- **أنكر أن يكون المُضارع من أوزان العرب** ورآه ملصقًا بهم كذبًا وزورًا، فقال عنه تارة: "فأما الوزن الذي سموه المضارع فما أرى أن شيئًا من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه؛ لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها"[2]، وقال تارة أخرى: "فأما المضارع ففيه كل قبيحة، ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب، وإنما وضع قياسًا، وهو قياس فاسد؛ لأنه من الوضع المتنافر"[3].
- **لم يرد للمتدارك ذكر بين الأربعة عشر بحرًا التي عدها من أوزان العرب**، والمقصود بالمتدارك: ما يأتي وزنه على فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن، في كل شطر.
- **لكنه ذكر الخبب**، وإن شكك في وضع العرب له، وهو الذي على: فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن، أو فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن، فجعل وزنه عنده: **متفاعلتن** أربع مرات، ويدخله الإضمار، فيصير: متْفاعلْتن، وينقل إلى مفعولاتن[4].

و لو أرجعناه إلى ما قاله القدماء لقلنا: متفاعلتن= فعلن، فعلن، متفاعلتن= فعلن، فعلن، يعني لم يختلف كثيرًا عما قاله القدماء، و "متفا" معروف أنه يمكن أن يُسكَّن ثانيها وتصبح "متْفا"، وهذه "فعْلن" و "علتن" يمكن أن تُسكَّن فيها اللام وتصبح "علْتن"، وهذه "فعْلن".

- **يرى وزن السريع في الأصل** مستفعلن مستفعلن فاعلان، ويرى **وزن المنسرح** مستفعلاتن مستفعلن فاعلن.

وهذا معناه: أن عنده تفعيلتين ثمانيّة، هي متفاعلتن، وتساعيّة، هي مستفعلاتن، وبالتالي يكون وزن المنسرح عنده مكونًا من تفعيلة تساعية هي مستفعلاتن، وتفعيلة سباعية هي مستفعلن، وتفعيلة خماسية هي فاعلن.

---

(1) منهاج البلغاء: 236

(2) السابق: ص243

(3) السابق: ص268

(4) السابق: ص229

- **يرى أن وزن المقتضب ينبغي أن يكون**: فاعلن مفاعلتن فاعلن مفاعلتن، في كل شطر، ولم يرد إلا مشطورًا، والتراث يقول: مفعولاتُ مستعلن، فالحركات والسكنات هي ما ذكره حازم: فـ فاعلن مفاعلتن تساوي مفعولاتُ مستعلن، فالوزن واحد، لكنه يجعل هذا الذي ورد من المقتضب مشطورًا.
- **جعل وزن المجتث مستفعلن فاعلاتن فاعلانْ**، فلماذا؟

نحن نعرف أن بحر المجتث= مستفع لن فاعلاتن، فجعله مستفعلن فاعلاتن فاعلان، حتى يرد إليه مجزوء البسيط الذي لم يعترف بنسبه لبحر البسيط، وجعل البسيط مقصورًا على التام[1].

يبقى أن نُعيد هذه النقطة مرة أخرى: البسيط عنده هو البسيط التام، وأما البسيط المجزوء فجعل وزنه مستفعلن فاعلاتن فاعلان، وأسماه المجتث، ولو كتبنا الحركات والسكنات، وطبقنا وزن البسيط فسنجد أن مستفعلن موجودة في البسيط، فاعلاتن نأخذ منها فاعلا، أي: فاعلن، وتنفاعلان = مستفعلان، مثل:

لابنة عجلان في الجو رسوم لم يتعفين والعهد قـــــديم

هذا الوزن موجود في مجزوء البسيط.

نقول مرة أخرى: البسيط عنده هو البسيط التام، وإنه جعل وزن المجتث: مستفعلن فاعلاتن فاعلان حتى يرد إليه مجزوء البسيط، وبالتالي جعل البسيط المجزوء الذي وزنه مستفعلن فاعلن مستفعلان ضربًا أول من المجتث، ورد إليه بقية صور المجزوء.

المجتث الذي يعترف به التراث يصبح –عنده– مجزوءًا؛ لأنه إذا كان الشطر مستفعلن فاعلاتن فاعلان فبحذف فاعلان، يصبح: مستفعلن فاعلاتن، وهو وزن المجتث التراثي.

- نحن نعرف أن من مجزوء البسيط عند التراثيين **مخلع البسيط**، فجعله هو وزنًا مستقلًا قائمًا بذاته، وادعى أنه ليس مأخوذًا من العرب بثبت، شأنه شأن الخبب، ووزنه: مستفعلاتن أربع مرات، في كل شطر تفعيلتان، واستحسن فيه حذف الثاني الساكن من التفعيلة الثانية في كل شطر، فحسن الوزن بذلك حسنًا كثيرًا، على حد تعبيره.
- **جعل وزن مستفعلن فاعلن فاعلن في كل شطر من اختراعات الأندلسيين**، وعدَّه بحرًا جديدًا[2] وقد سبق أن نوهنا إلى أن الجوهري في عروض الورقة استخرج هذا الوزن من مخلع البسيط بطي العروض والضرب اللذين كلاهما

---

(1) المنهاج: ص237،238

(2) السابق: ص241

على وزن مستفعلْ، فتحذف الفاء، فيصبحان مستعِلْ، فتُنقَل إلى فاعلن.

توصيف الجوهري: مفعولن أو مستفعلْ، ثم فعولن، ثم فاعلن.

أن يقول حازم القرطاجني: إن هذا من اختراعات الأندلسيين محتمل لأمر من أمرين: إما أنه يقصد هذا البحر، وبالتالي يكون كلامه مطعونًا فيه؛ لأن الجوهري يسبقه بنحو ثلاثة قرون.

وربما يقصد بقوله: إنه من مخترعات الأندلسيين: أنهم أول من ثبَّتوا هذا الوزن بالنماذج التي قيلت عليه؛ لأن الجوهري حين ذكره ذكر بيتًا واحدًا واكتفى به، أما الأندلسيون فلهم على هذا الوزن قصائد، عارضتها نازك الملائكة، أو قلدتها، وعارضها الدكتور عبده بدوي، وسنتعرض لذلك عندما نتحدث عن التجديد في مخلع البسيط، ونحن نتحدث عن التجديد في الأبحر التراثية.

بهذا الرجل وهو العاشر في العلماء ننتهي من العلماء التراثيين، الذين اخترنا أن نعرف آراءهم في عروض الخليل، ويبقى لنا الحديث عن مقترح الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس من المحدثين في لقاء قادم بإذن الله تعالى.

اللقاء الحادي عشر

بسم الله الرحمن الرحيم، أحمد الله –سبحانه وتعالى– وأصلي على نبيه محمد –صَلَّى اللَّهُ عليه وَسَلَّم–.

في هذا اللقاء نتناول آراء الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس في العروض العربي.

هذا الأستاذ الفاضل له كتاب يُسمى (**موسيقى الشعر**)، وهو أشهر الكتب التي أخذت هذا الاسم.

في هذا الكتاب تحرك في دائرتين اثنتين:

- تيسير الأوزان[1].
- ومولد مشروع[2].

في تيسير الأوزان رفض المضارع والمقتضب؛ لندرة الورود، ولسبق رفض أحدهما أو كليهما من علماء سابقين، ثم قسَّم البحور الباقية إلى قسمين:

- طويلة وقصيرة.

ورتَّب الطويلة بحسب الشيوع، فكانت المراتب ثلاثًا:

المرتبة الأولى: فيها الطويل وحده.

والمرتبة الثانية: فيها الكامل التام، والبسيط التام، والوافر التام، والخفيف التام.

والمرتبة الثالثة: فيها الرمل التام، والمتقارب التام، والسريع التام، والمنسرح التام، والمديد، والمتدارك التام.

وأما الأبحر القصيرة فكانت على التوالي:

- مجزوء الكامل.
- الهزج.
- المجتث.

---

(1) موسيقى الشعر: ص57–137

(2) السابق: ص137–143

- مجزوء البسيط ومُخلعه.

- مجزوء الخفيف.

- مجزوء الرمل.

ثم أتى إلى بحر الرجز وجعله عالمًا وحده، وقسَّمه إلى ثلاثة أقسام:

المرتبة الأولى: قصائد الرجز، أو رجز مُنظم، كما سماه، وهو ذو الشطرين، كالأبحر الأخرى، وجعل منه الرجز التام، والرجز المجزوء.

المرتبة الثانية: رجز كل أشطره مُقفَّاة بقافية واحدة، وأدخل تحته المشطور والمنهوك، بما في ذلك مشطور السريع، ومنهوك المنسرح عند العروضيين.

المرتبة الثالثة: مرتبة المزدوج، وهو البيت ذو الشطرين المتشابهين وزنًا، وتصريعًا أو تقفية.

ويُلاحَظ أنه لم يُثبت فيما أثبته من الأبحر كل ما ورد من أضرب، بل قبِل الشائع منها فقط، كما أنه رفض بعض الزحافات، وقبِل بعضها، بناءً على كثرة الورود أو قلته.

هذا عن الدائرة الأولى، وهي دائرة التيسير من وجهة نظره.

أما الدائرة الثانية فهي بعنوان: في مولد مشروع، وقد قدَّم هذا المشروع وطلب الآراء حوله حتى يتبلور عنده.

وفي هذا المشروع احتفظ من تفاعيل الخليل بثلاث، هي:

- فعولن.

- فاعلن.

- مستفعلن.

وأضاف ثلاثة أخرى عدَّها مشتقة منها بإضافة مقطع ساكن، وهي:

- فعولاتن، من فعولن.

- وفاعلاتن، من فاعلن.

- ومستفعلاتن، من مستفعلن.

وسنعرف لماذا مستفعلاتن تلك عندما نتحدث عن بحر معين.

من هذه التفعيلات الست قدَّم أوزان الأبحر تامها ومجزوئها، **فالطويل** عنده يتكون من: فعولن، فعولاتن، فعولن، فعولاتن، في كل شطر.

والبسيط التام يتكون عنده من: مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن في كل شطر، وهذا موافق لتفعيل العروضيين.

والمجزوء: مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، في كل شطر، وهذا أيضًا موافق لتفعيل العروضيين.

المديد عنده نمطان:

- نمط يتركب من فاعلاتن، فاعلن، فاعلاتن، في كل شطر.
- ونمط يتركب من فاعلاتن، فاعلن، فاعلن، في كل شطر، وهذا أيضًا متوافقٌ فيه مع القدامى.

المتقارب التام يتكون من فعولن، فعولن، فعولن، فعولن، في كل شطر، **والمتقارب** المجزوء: فعولن، فعولن، فعولن، ثلاثٌ في كل شطر، وهذا أيضًا متوافق مع العروضيين.

المتدارك يتكون من: فاعلن ثماني مرات، في كل شطر أربع للتام، وست مرات؛ في كل شطر ثلاث للمجزوء.

الرجز: مستفعلن ست مرات للتام، وأربع مرات للمجزوء.

السريع: مستفعلن مستفعلن فاعلن، في كل شطر للتام.

والرمل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن، في كل شطر للتام، والمجزوء: فاعلاتن فاعلاتن في كل شطر.

المجتث: مستفعلن فاعلاتن.

حتى الآن لم نجد خلافًا في التفعيلات إلا في تفعيلات الطويل حين قال: فعولن فعولاتن فعولن فعولاتن.

فحين جاء **للخفيف** كان وزنه عندما يكون تامًا: فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن، في كل شطر، وهذا موافق لتقسيم العروضيين القدماء باستثناء أن مستفعلن عند القدماء مفروقة الوتد، وعنده مجموعة الوتد، فلم يذكر مفروقة الوتد من الأصل، وأما المجزوء فيتكون من: فاعلاتن، مستفعلن، في كل شطر.

المنسرح: مستفعلاتن، مستفعلن، فاعلن، وهذا هو السبب الذي جعله يذكر مستفعلاتن في التفاعيل المشتقة لكي يسير على هدي حازم القرطاجني في كتابه **(منهاج البلغاء وسراج الأدباء)** الذي جعل فيه وزن المنسرح: مستفعلاتن، مستفعلن، فاعلن، في كل شطر.

وترك **الكامل والوافر والهزج** على ما قال؛ لأنها يجمع بينها ظاهرة قليلة الشيوع في الأبحر الأخرى، وهي أنها تشتمل

في توالي مقاطعها على مقطعين قصيرين متواليين.

هذا الكلام يُذكِّرنا بقول العروضيين: إن الوافر والكامل لم يتركب منهما بحر؛ لأن فيهما الفاصلة الصغرى، وهو يُسمي الحركتين الأوليين في (متفا) من (متفاعلن)، وفي (علتن) من (مفاعلتن) يسميهما توالي مقطعين قصيرين، وهذا الأمر يندر أن يراه في الأوزان الأخرى.

ويمكن لبعضكم أن يقول: فأين المقطعان القصيران المتواليان في الهزج؟

هو يجعل الهزج من مجزوء الوافر، فهو أصله: مفاعلتن مفاعلتن، ثم عُصبت التفعيلتان فصارتا مفاعلْتن مفاعلْتن على ما يذهب إليه بعض المعاصرين من أن الهزج لا يختلف عن مجزوء الوافر، بل هو داخل فيه.

هذا ما ذكره في كتابه (**موسيقى الشعر**).

وفي مجلة الشعر العدد ٥ في يناير من سنة 1977م طرح فكرة له في مقال مستقل جعل فاعلاتن فيه أصل البحور، ولعل هذا يُذكِّركم بما فعله السكاكي في جعل متفاعلن أصل البحور.

جعل **فاعلاتن** أصل البحور؛ لأنها من وجهة نظره كما يقتضي علم الأصوات مكونة من المقاطع (فا) و(عِ) و(لا) و(تن)، وقال: إن هذه التفعيلة يتم التصرف في مقاطعها، أو مع هذه المقاطع الأربعة بـ:

- التقصير.
- الحذف.
- التقديم.
- التأخير.
- الإلحاق.
- السبق.

فتنتج التفعيلات الأخرى ومزاحفاتها.

أي يمكن أن نُقصِّر مقطعًا طويلًا، أو نحذف مقطعًا، أو نُقدِّم مقطعًا على مقطع، أو نؤخر مقطعًا عن مقطع، كما يمكن أن نُلحق في نهاية التفعيلة شيئًا، أو أن تُسبَق التفعيلة بشيء، فتنتج التفعيلات الأخرى ومُزاحفاتها.

فمثلًا: بالتعامل مع المقطع الأول (فا)؛ إذا حذفنا (فا) من فاعلاتن تصبح (علاتن)، وتساوي فعولن، ولو قصَّرنا (فا) بمعنى تركنا الفاء وحذفنا الألف، لأصبحت فعِلاتن المزاحفة.

ولو أخَّرنا (فا) وأصبحت التفعيلة (علاتن فا)، لساوت مفاعيلن. هذا بالتعامل مع المقطع الأول.

بالتعامل مع المقطع الأخير: (تن)، إذا حذفناه بقي معنا فاعلا التي تساوي (فاعلن).

ولو قصَّرناه، يعني حذفنا النون، لصار فاعلاتُ، وتساوي مفعُلاتُ.

ولو قدمنا (تن) على فاعلا تصبح (تن فاعلا) وتساوي مستفعلن.

وهناك تغييرات غير ما سبق؛ كأن نحذف المقطع الثاني وهو (ع) فتتحول التفعيلة إلى فالاتن المشعثة، وتساوي عنده مستفعلْ، ومتْفاعلْ؛ مستفعل المقطوعة، ومتْفاعل المضمرة المقطوعة.

وبتقصير المقطع الثالث وهو (لا) تصبح (فاعِلَتُن)، وتساوي مستعلن المطوية.

وبسبق المقطع الأول (فا) بمقطع قصير، مع تقصير المقطع الثالث (لا)، وافتراض المقطع القصير (قَ) تصبح التفعيلة (قفاعلتن)، وتساوي (مفاعلتن).

وبإلحاق التفعيلة فاعلاتن في نهايتها بمقطع قصير، واقتراح أن يكون (قرْ)، مع تقصير مقطعها الأول (فا) ومقطعها الرابع (تن) فتصبح فعِلاتُ قَرْ، فتساوي متفاعلن التي زحافها مستفعلن.

هذا الكلام خاصةً في التغييرات الأخيرة يحتاج إلى هدوء في القراءة، ولذا أنصحكم بأن تتجهوا إلى كتاب الأستاذ الدكتور أحمد كشك **محاولات للتجديد في إيقاع الشعر**، ففيه هذا المقال؛ مناقشة له، وبيان ما فيه، والنقد الذي يُوجَّه إليه.

ستقرؤونه هناك قراءة هادئة، وتتعرفون رأي الأستاذ الدكتور أحمد كشك، وهو صاحب مناقشة هادئة في قضايا العروض.

الذي أريده هنا: أن نُقارن بين ما فعله **السكاكي** في **مفاعلتن**، وما فعله الأستاذ الدكتور **أنيس** في **فاعلاتن**؛ فالسكاكي كانت تغييراته منطقية، يعني مفاعلتن تُعصَب فتصبح مفاعلْتن، فتكون مفاعيلن، وتُقدَّم (علتن) على (مفا) فتكون متفاعلن.

مفاعلتن تُكوِّن الوافر، ومتفاعلن تُكوِّن الكامل، ومفاعيلن تُكوِّن الهزج، ثم يُقدم سببي مفاعيلن على (مفا)، فيكون (عيلن مفا) التي تساوي مستفعلن، فيأتي الرجز، أو يُقدم سببًا ويُؤخر سببًا فيصبح (لن مفاعي) التي تساوي فاعلاتن، فينتج الرمل، وهكذا.

لم يُخرجنا إلى شيء غريب كما فعل الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس، لا ما يسمى قفاعلتن، ولا فاعلات قر، ولا شيء من هذا القبيل، المهم، هذه آراؤه، ولكل ما يرى، ولنا أن نأخذ ما نراه صوابًا، ونترك ما نراه غير متسق مع أفكارنا.

اللقاء الثاني عشر

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، **أما بعد:**

فقد انتهينا في اللقاء الماضي من تناول الشق النظري المتعلق بآراء أهم العلماء الذين أدلوا بدلائهم في عروض الخليل، وكانت لهم عليه استدراكات. وسنبدأ من هذا اللقاء في تناول ما حدث من تجديد في الشق التطبيقي، فنفتتح بالتقفية، أو بالتجديد في القافية، وقد يُتصوّر أن ذلك مخالفٌ للترتيب الطبعي، لكن الجانب الزمني حاكم، فالتنوع في القوافي، أو التجديد بتنوع القوافي كان أسبق من التجديد في الأوزان.

والتنوع في القوافي له أنماط ربما يجمعها أربعة أو خمسة، فقد لجأ الشعراء وخاصةً الأندلسيين إلى تنويع القوافي في القصيدة الواحدة مع الالتزام بنمطٍ معين بحيث يكون في كل قصيدة نظام ما يلتزمه الشاعر.

أول تنوع ظهر ولم يستمر: ما يُسمى **بالقواديسي**، ويسمى الشعر بهذا الاسم أو يوصف بهذه الصفة تشبيهًا بقواديس السانية، أو الساقية عند المزارعين في الريف المصري؛ لارتفاع بعض قوافيه في جهة، وانخفاضها في الجهة الأخرى، كما في قول الشاعر:

كم للدمى الأبكار بالخبتين من منازِلِ
بمهجتي للوجد من تذكارها منـــــازلُ
معاهدٌ رعيلها مُثْعَنْجِرُ الهواطـــــــلِ
لما نأى ساكنها فأدمعي هواطـــــــلُ

منازِلِ مكسورة، بعدها منازلُ مرفوعة، وهواطِلِ مجرورة، بعدها هواطلُ مرفوعة، يعني كسرة ضمة كسرة ضمة، فقوافٍ مجرورة، وقوافٍ مرفوعة، والساقية حينما تكون بعض قواديسها أعلى الماء تكون بعض القواديس الأخرى في قلب الماء لتمتلئ به.

النوع الثاني وهو أوسع وأرحب ويُسمى: المُسمّط، والتسميط من السِّمط، والسِّمط هو العقد الذي تلبسه المرأة في صدرها، وهو يُنظّم بطريقة معينة لكنها مُنسّقة.

فمثلًا: الحبات الصغيرة تكون أعلى، ثم تليها الكبرى فالكبرى، إلى أن ينتهي الصائغ الذي يصوغ العقد إلى الحبة العظمى التي تكون في وسط العقد وتسمى: واسطة العقد، وتكون أغلى حبة فيه، ولذلك حين يُمدح شخصٌ في مجتمع معين يقال إنه واسطة العقد.

والتسميط بدأ بأن يبتدئ الشاعر ببيتٍ مُصرّع، ثم يأتي بأربعة أقسامٍ على غير قافيته، ثم يعيد قسمًا واحدًا من جنس ما ابتدأ به، وهكذا في كل مقطع إلى آخر القصيدة.

فمما يُنسب إلى امرئ القيس قوله:

توهّمت من هندٍ معالم أطلالِ عفاهنّ طول الدهر في الزمن الخالي
مرابعُ من هندٍ خلتْ ومصايفُ يصيح بمغناها صدًى وعـــــوازفُ
وغيّرها هوجُ الرياح العواصفُ وكل مسفٍّ ثم آخـــــــــر رادفُ
بأسحم من نوء السماكين هطّالِ

فقد بدأ بقسمين على قافية، تلتها أربعة أقسمة، أو أربعة أشطر مختلفة الرويّ، ثم أنهى بشطرٍ يماثل رويّ الشطرين اللذين بدأ بهما، وهكذا؛ يأتي بأربعة أقسمةٍ على أية جهةٍ شاء، ثم يكرّر قسيمًا على قافية اللام المكسورة كما حدث في السمط الأول.

وقد تطوّر التشكيل، وصار لدينا ما يسمى بالمخمّس، والمربّع، والمثلّث، والمزدوج.

فالمخمّس عبارة عن خمسة أشطر، طريقة تقفيتها: إما أن تكون الخمسة الأولى على قافية، والخمسة الثانية على قافية أخرى، والخمسة الثالثة على قافية ثالثة، والخمسة الرابعة على قافية رابعة، وهذا لم ينتشر، ولا يفترق كثيرًا عن المقطّعات، لكن المقبول أن تكون الأشطر الأربعة الأولى على قافية، والخامس على قافية مغايرة، ثم حين يبدأ في الخمسة التالية تصبح الأربعة الأشطر الأولى على قافيةٍ مغايرة للأربعة الأشطر السابقة، ثم ينتهي بالخامس ليماثل قافية الخامس في الأولى، وهكذا حتى نهاية المسمطة.

فمن النموذج الأول:

ظلمتني ظلمتني يا دهـــرُ ماذا تشا هل لك عندي ثأرُ
كأن دمعي فوق خدي نثرُ كأن صدري من سقامي شعرُ
وكل ضلعٍ من ضلوعي شطرُ

هذه على رويّ الراء المضمومة.

والمقطوعة الثانية أو المقطّعة الثانية:

قد صرتُ من حزني وامتعاضي كالهيكل الهاوي إلى الأرباضِ
إن أذكر العهد اللذيذ الماضي يختلط السواد بالبيـــــــاضِ

وتمطر العين على الأنقاضِ

فكل خمسة أشطر على قافية مختلفة.

لكن الذي عاش ويُستعمل حتى الآن في كثيرٍ من القصائد مثل:

سائلوا النخبة من رهط النديّ أين ميٌّ؟ هل علمتم أين ميّ؟
الحديث الحلو واللحن الشجيّ والجبين الحر والوجه الســـنيّ

أين ولّى كوكباه أين غابْ؟

ثم ينتقل إلى المخمّسة الثانية فيقول:

أسف الفن على تلك الفنـونْ حصدتها وهي خضراء السنونْ
كل ما ضمّته منهنّ المنـــون غصصٌ ما هان منها لا يهـون

وجراحاتٌ ويأسٌ وعذابْ

فيغيّر الأربعة الأشطر الأولى ويثبّت رويّ الشطر الخامس، فهو في الأولى: أين ولّى كوكباه أين غاب، وفي الثانية: وجراحاتٌ ويأسٌ وعذاب.

وفي **المربّع** يمكن أن يفعل ذلك؛ أن تكون الأربعة الأولى على روي، وأن تكون الأربعة التالية على رويٍّ آخر، وأن تكون الأربعة الثالثة على رويٍ ثالث، لكن الذي يعطي نغمًا مميّزًا هو أن يكون الشطر الرابع ثابت الرويّ في كل المسمطة، فالعقاد يقول:

هذا بشير الزمانِ فانشر دفين الأماني
على دعاء المثاني وضجّة النَّدمـــــانِ

ثم يقول في الثانية:

وناد بالخمر جوبي في كل عرقٍ طروبِ
وخالطي في القلوبِ مواضع الأحـــــزانِ

فالرابع يماثل الرابع في الأولى، ثم يتابع:

قل للوئيـــــدة غدرا هم قد أجنّوك دهرا
فجددي اليوم عمرا قضيتِه في القنـــاني

وقد يُلتزم تشابه الصدرين في الرويّ، وتشابه العجزين، يعني الشطر الأول بروي، والشطر الثاني بروي مخالف، والشطر الثالث بروي يشبه الشطر الأول، والشطر الرابع برويّ يشبه الشطر الثاني، مثل قول إبراهيم ناجي:

أين شطّ الرجاءْ يا عُباب الهمومْ
ليلتي أنـــــواء ونهاري غيـــوم
أعولي يا جـراحْ أسمعي الديّـــانْ
لا يهمّ الريـــاح زورقٌ غضبـــان

إذًا المربع يمكن أن تكون قوافيه على: ألف ألف ألف ألف، باء باء باء باء، جيم جيم جيم جيم، ويمكن أن تكون: ألف ألف ألف باء، جيم جيم جيم باء، ويمكن أن تكون: ألف باء ألف باء.

المثلث كذلك، لكنه عادةً ما يكون الشطران الأوّلان برويّ، والشطر الثالث يكون موحدًا، كما في قول العقّاد أيضًا:

يا أبي طال في الظلام قعودي فمتى أنت مخرجي للوجـــــودِ
طال شوقي إليك فاحلل قيودي
يا أبي عالم الظلام مخيفُ ليس يقوى عليه طفلٌ ضعيفُ
فأجزني من ظله المسدودِ
حدّثونا عن الحياة العجاب فلهجنا بحسنها الخـــــلّابِ
وظمئنا لحوضها المورودِ

أما **المزدوج** ففيه يكون الصدر والعجز على قافيةٍ في كل بيتٍ على حدة، وهذا هو النموذج الشائع في منظومات

العلوم، كألفية ابن مالك وغيرها من منظومات العلوم، وأشهر نماذجه: أرجوزة أبي العتاهية التي يقول فيها:

حسبك مما تبتغيه القوت ما أكثر القوتَ لمن يمـــــــوتُ
الفقر فيما جاوز الكفافا من اتقى الله رجا وخافـــــــا
إن كان لا يغنيك ما يكفيكا فكل ما الأرض لا يغنيـــــــكَا
إن القليل بالقليلِ يكثُرُ إن الصفاء بالقذى ليكـــــــدُرُ
هي المقادير فلمني أو فـــــذر إن كنت أخطأتُ فما أخطا القدر

وكلكم تعرفون ألفية ابن مالك:

كلامنا لفظٌ مفيدٌ كاستقم واسمٌ وفعلٌ ثم حرفٌ الكلـــم

يتبقى لنا الحديث عن المقطّعات والموشّحات، وهذه سنتناولها في المحاضرة القادمة إن شاء الله؛ لأن كلًّا منهما يحتاج إلى نماذج توضّحه، وقد يستغرق محاضرةً منفصلة عن غيرها من قضايا التنوّع في القوافي[1].

(1) راجع التنوع في القوافي في كتابنا: موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع ص324-333 حول هذه المحاضرة والتي تليها

اللقاء الثالث عشر

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله، **وبعد:**

نستكمل في هذا اللقاء الحديث عن التنوع في القوافي، ونبدأ اللقاء بالحديث عن المقطعات.

والمقصود بالمقطعات: تلك القصائد أو المقطوعات التي يتخذ فيها الشاعر النظام المعروف في القصيدة للتقفية، لكنه يُكوِّن قصيدته من مقاطع، كل مقطع على قافية بعينها، فكأن كل مقطع قصيدة مستقلة، ومن ثم يمكنه استخدام التصريع أو التقفية في أول كل مقطع، أو يترك المقطع مصمتًا بدون تصريع ولا تقفية.

وأشهر قصيدة يمكن أن تكون نموذجًا لهذا: ما يُغنَّى تحت عنوان **الأطلال**، فكل مقطع مكون من أربعة أبيات، وكل بيت له قافية، وكل مقطع له نظامه في التصريع أو التقفية أو الإصمات.

من نماذج ذلك: قول إبراهيم ناجي تحت عنوان **الوداع:**

حان حرماني وناداني النذيرْ ما الذي أعددت لي قبل المسيرْ
زمني ضاع وما أنصفتنـــــي زادي الأول كالزاد الأخير
ريّ عمري من أكاذيب المنى وطعامي من عفاف وضمير
وعلى كفـــك قلـــب ودم وعلى بابك قيد وأسير

هذه المقطوعة أربعة أبيات من بحر الرمل، العروض محذوفة، والضرب مقصور، البيت الأول فيه تصريع؛ لأن العروض جاءت: ني النذير= فاعلاتْ، فتتساوي مع: لا المسير، وهذا تصريع في بداية المقطوعة الأولى.

في المقطوعة الثانية قال:

حال حرماني فدعني يا حبيبي هذه الجنة ليست من نصيبي
آه من دار نعيم كلما جئتها أجتاز جسرًا من لهيب
وأنا إلفك في ظل الصبا والشباب الغض والعمر القشيب
أنزل الربوة ضيفًا عابرًا ثم أمضي عنك كالطير الغريب

وفي البيت الأول حدث تصريع بين العروض والضرب، فجاءت العروض صحيحة مثل الضرب من أجل التصريع.

حان حرما/ ني فدعني/ يا حبيبي= فاعلاتن/ هذه الجن/ نة ليست/ من نصيبي= فاعلاتن.

وفيها يقول في مقطع ثالث:

هاتِ أسعدني ودعني أسعدُكْ قد دنى بعد التنائي مـــــوردُكْ
فأذقنيه فإني ذاهـــــــــــب لا غدي يُرجَى ولا يُرجَى غدك
وابلائي من ليالِيَّ الـــــــتي قرَّبت حَيني وراحت تُبعـــدك
لا تدعني لليالي فغـــــــدًا تجرح الفرقة ما تأسوا يـــــدك

وفي البيت الأول تقفية، أسعدك= فاعلا، موردك= فاعلا، تشابه العروض والضرب، لكن العروض لم تُغيّر عن طبيعتها، فهذه تسمى تقفية.

إذًا كل مقطوعة من هذه المقطوعات على البحر المسيطر على نغم القصيدة، وهو الرمل التام، بيد أن ضرب المقطع الأول مقصور، والضرب الثاني صحيح، والضرب الثالث محذوف، وفي المقاطع الثلاثة جاءت العروض محذوفة على أصل الرمل التام، وتلك هي شيمتها فيه، لكن الشاعر صرع البيت الأول من المقطعين الأول والثاني، وقفَّى البيت الأول من الثالث.

عدد الأبيات في المقطوعة لا حد له، لكن يُستحسَن ألا تصل إلى حد القصيدة، وحد القصيدة سبعة أبيات، كي تكون مُقطعة.

وتبدأ من بيتين فأكثر، لكن عادةً يُطلَق على البيتين اسم ثنائيات، ويطلق على ثلاثة الأبيات اسم ثلاثيات.

التنوع التالي في القوافي هو: نظام **الموشحات**، وقد اشتُقَّت كلمة "الموشَح" على أرجح الظن من المعنى العام للتزيين، سواءً أكان ذلك وشاحًا، أم قلادةً مرصعة، أم غير ذلك.

واستُعملت الكلمة في أحايين كثيرة للتعبير عن بعض المعاني البلاغية، لكن الذي يعنينا هنا منها: دلالتها على قالب من قوالب الشعر العربي عُرف على مدى الأيام باسم الموشحات، أو التوشيح، أو المُوشَّح، وعُرف الناظم فيه باسم الوشَّاح، وإن لم يُؤثَر 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 تمثلت في هذا الفن فليس معنى هذا أنهم اقتصروا عليه.

والمُوشَّح: كلام منظوم على وجه مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات، وهذا النوع يُقال له **التام**، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات، وهذا النوع يُقال له **الأقرع**، فالتام يُبتدأ فيه بالقفل، والأقرع يُبتدأ فيه بالبيت.

بناء المُوشحة: تتكون الموشحة مما يلي:

القفل: وهو شطران أو أكثر، تتحد فيهما القافية في كل الموشحة، كما تتفق أوزانها وعدد أجزائها، وقد يُسمى **المركز**.

البيت: وهو مجموعة أشطار تنتهي بقافية متحدة فيما بينها، ومغايرة في الوقت نفسه للمجموعة التي تُقابلها في فقرة أخرى من فقرات الموشحة، ومجموع الأشطار يسمى **الغصن**.

الخَرْجة، وهي القفل الأخير في الموشحة.

النموذج الذي يُقدَّم هو لابن زهر الحفيد، المتوفى سنة ٥٩٥ هجرية، وهو قوله:

حيِّ الوجوه الملاحا وحيِّ نُجْـلَ العيـونِ

هل في الهوى من جُناحِ

وفي نـــــــديم و راح

رام النصـــوح صلاحي

وكيف أرجو صلاحا بين الهوى والمجـونِ

يا غائبـــا لا يغيــبُ

أنت البعيـــد القريب

كم تشتكيك القلـوب

أثخنْتَهـــنّ جراحا واسأل سهام الجفون

أبكى العيـونَ البواكي

تذكارُ أخت السِّماك

حتى حمـــــامُ الأراك

بكى بشجو وناحا على فروع الغصونِ

ألقى إليهـــا زمامَهْ

صبٌّ يداوي غرامَــه

ولا يطيـــــق الملامة

غدا بشوق وراحا ما بين سَبْي الظنونِ

يا راحـــــلا لم يودّعْ

رحلتَ بالأنس أجمع

والعجز يعطي ويمنـع

مرُّوا وأخفوا الرواحا عني وما ودعــوني

في أوزان المُوشحة حرية وتنويع يُقابلهما التزام وتماثل.

أما الحرية: ففي جواز استخدام البحر الذي ستُصاغ على وزنه الموشحة في عدة حالات من حالاته، أي: من حيث التمام والجزء والشطر.

أو بعبارة أوضح: يجوز في الموشحة أن تكون بعض أشطارها من بحر على تفاعيله التامة، وأن تكون بعض الأشطار الأخرى من البحر نفسه، ولكن على تفاعيله المشطورة أو المجزوءة، فتأتي بعض الأشطار طويلة عديدة التفاعيل، وتأتي أخرى في الموشحة نفسها قصيرة قليلة التفاعيل، بل إنه يجوز أن تأتي بعض الأشطار من بحر وبعضها الآخر من بحر ثان.

وأما الالتزام والتماثل ففي وجوب أن يأتي كل جزء من أجزاء المُوشحة المتماثلة على وزن متحد، والأجزاء المتماثلة هي: الأغصان مع الأغصان، والأقفال مع الأقفال، أو: الأقفال مع الأقفال، والأبيات مع الأبيات.

فإذا جاء البيت في الفقرة الأولى على وزن معين يجب أن تأتي كل الأبيات على الوزن نفسه، وإذا جاء القفل الأول على طريقة خاصة من حيث طول الأشطار وقصرها من بحر ما يجب أن تأتي كل الأقفال على الطريقة نفسها.

ويُلاحَظ: أن تلك الأقفال يجب أن توافق المطلع الذي يسبق عادة كل الفقرات، وهذه الموافقة بين الأقفال والمطلع يجب أن تكون في الوزن والقافية جميعًا.

الخرجة فيها كلام كثير؛ من أنها ينبغي أن تكون -كما قال **ابن سناء الملك** في **دار الطراز**- حجاجية من قِبل السخف، حارة مُحرقة، حادة مُنضجة، وهزازة سحّارة خلابة، بينها وبين الصبابة قرابة، غزلة جدًا، من ألفاظ العامة واللغات الدارجة، فإن كانت مُعربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والأقفال، خرج الموشح من أن يكون موشحًا، اللهم إلا إن كان موشح مدح وذُكر اسم الممدوح في الخرجة، فإنه يحسن أن تكون الخرجة مُعربة. وقد تكون الخرجة عجمية

اللفظ[1].

لن نتوقف أمام هذا الموضوع كثيرًا، فبعض الخرجات يكون باللغة العربية وبعضها يكون بالعامية، ويُفضَّل أن يكون بالعامية، كما في ختام موشحة منسوبة لابن زهر الحفيد يقول:

أو منك أن ترحمْ وأن تحـــــرمْ ضنـــا مُغـرمْ إذا يســـــقمْ

فلو أســـــــري في بحر أوجالي بعيد الشاطي أُمسك بالمـوجِ

وغادة تبدو كالبدر في السعدِ

أمالها النهدُ في غصُـــنٍ رَندِ

أوراقها البُرْدُ أينـــــع بالوردِ

باتت وهِيْ تشدو

حُبيِّـبي اِهجـمْ وقم واعـــزمْ وقبّـــــلْ فم وجِي وانضـــم

إلى صـــــدري وقم بخلخـــالي إلى أقراطـــي قد اشتغلْ زوجي

أوزان الموشحات: قسم ابن سناء الملك في كتابه (دار الطراز) الموشحات إلى قسمين:

- ما بُني على أشعار العرب.
- وما لا علاقة له بهذه الأوزان.

فما لا علاقة له بأوزان العرب لا يعنينا، أما ما بُني على أشعار العرب من الموشحات فينقسم إلى قسمين:

الأول: ليس فيه اختلاف عن الشعر العادي، ومثل هذا النوع هاجمه ابن سناء الملك، واعتبره من المُسمطات، مثل النموذج الأول الذي قدمناه لابن زهر الحفيد.

والقسم الآخر من أقسام الموشحات يتكئ على أوزان الخليل بن أحمد، لكنه يتصرف في الوزن بزيادة أو نقصان، أو يستخدم التام مع المشطور، أو يستخدم التام مع المجزوء في الجزء الواحد.

فمثلًا: ضرب ابن سناء الملك لاختلاف الأوزان قول أحد الوُشَّاح:

---

(1) دار الطراز:30-33

صبرتُ والصبر شيمة العاني ولم أقل للمُطيل هجراني معذبي كفاني

فلولا الزيادة التي تتمثل في كلمتي "معذبي كفاني" لكنا أمام نص البحر المنسرح، صبرتُ والص/ صبر شيم/ة العاني، هذا شطر، ولم أقل/ للمطيل/ هجراني، هذا شطر ثان، معذبي كفاني/ متفعلن معولا، فكأنه من منهوك المنسرح.

وقد يحدث التغيير في الوزن عن طريق إدخال قافية أخرى.

فمثلًا: في مطلع إحدى الموشحات يقول الوشاح:

يا ويح صب إلى البرقِ له نظرْ وفي البكاء مع الورقِ له وترْ

هذا التقسيم في التقفية، البرق، والورق، ونظر، ووتر، يفك الأزمة عند ابن سناء الملك؛ لأن هذا المطلع لو نظرنا إليه لكان بيتًا من الشعر التقليدي على بحر البسيط:

يا ويح صب إلى البرق له نظر وفي البكاء مع الورق له وتـــر

لو قُرئ بهذه الصورة، أو قُسِّم بهذه الصورة، يُلام الوشّاح عند ابن سناء الملك.

نظام التقفية: بعض الناس يرون أن التوشيح ليس إلا نوعًا من التسميط، وهذا كلام يراعي السطح، ولا يراعي عمق التقسيمات، وأنتم عندكم في كتاب **الموشحات الأندلسية** أو في **دار الطراز** نماذج من الموشحات كثيرة يمكنكم أن تُطبقوا عليها هذا الكلام.

لغة الموشحات: هي في مجموعها لغة عربية صحيحة تتفق مع قواعد اللغة العربية، وتتسم بالرقة، والعذوبة، والصفاء، وصنيع الوشاحين يأتي امتداده فيما عليه الشعراء المُحدثون في صفاء اللغة وسهولة الألفاظ.

أما الخرجات فقيل: إنه يُفضل فيها استعمال العامية أو لغة الرومانث في الأندلسية، ودارسو الأدب جميعًا متفقون على عدم استعمال العامية في أثناء الموشحة، وإنما تُستخدم في القفل الأخير الذي هو الخرجة، وفي غير ذلك ينبغي ألا تستعمل العامية أو الأعجمية.

هذا الكلام يحتاج إلى أكثر من نموذج من نماذج الموشحات، ومحاولة معرفتها، لكن حين تجدون أن الوزن فيه زيادة أو فيه نقص عما هو معروف في الشعر التراثي فعليكم أن تعرفوا أنه يمكن أن يُتصَرَّف في البحر.

فمثلًا لو فرضنا أن السريع مستفعلن مستفعلن فاعلن، فيمكن أن يأتي مستفعلن مستفعلن فاعلان في شطر، وبعده: مستفعلن مستفعلن، فهذا ليس بعيدًا عن بحر السريع، يعني ليس بالضرورة أن يكون الجزء الثاني مماثلًا للجزء الأول، ويمكن

أن يأتي مستفعلن فقط، ويمكن في بحر مثلًا مثل الطويل أن يقول: فعولن مفاعيلن فعولن، ثم يأتي في الجزء الآخر ويقول: فعولن مفاعيلن.

أرجو بهذا أن نكون قد وضحنا ما بقي من التنوع في القوافي، ونلتقي فيما بعد ذلك في التجديد في الأبحر التراثية بإذن الله تعالى.

اللقاء الرابع عشر

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله والصلاة والسلام على نبيه ومصطفاه **وبعد**:

فنبدأ في هذا اللقاء الحديث عن التجديد في الأبحر التراثية، وسنتناولها بحرًا بحرًا بنظام ورودها في الكتاب الذي بين أيديكم، وأولها **بحر الوافر**.

وقد ورد لبحر الوافر في التراث ثلاث صور: صورةٌ للتام، عروضها مقطوفة، وضربها مقطوف، وصورتان للمجزوء؛ الصورة الأولى: عروضها صحيحة وضربها صحيح، والصورة الثانية: عروضها صحيحة وضربها معصوب.

وقد أورد ابن القطّاع للوافر التام ضربًا على **فعولْ** مقصورًا، وإن عزاه إلى الزجاج، والحديث عن القصر وهو: حذف ساكن وتسكين متحرك من السبب الخفيف إنما تم بناءً على أن نهاية الشطر هي فعولن.

وقد تبع الشنتريني ابن القطّاع في ذلك، وشاهدهما قول العلاء بن المنهال الغنوي:

فليت أبا شريكٍ كان حيًا فيقصر حين يبصره شريكْ
ويترك من تدرُّئه علينا إذا قلنا له هذا أبوكْ

وعلى هذه الصورة وردت قصيدةٌ بعنوان: **إلى بابا الفاتيكان**، في ديوان (كلمات آخر رجلٍ عربي) للشاعر الدكتور: السيد خلف، في تسعةٍ وعشرين بيتًا يقول فيها:

ينادي بالتسامح والتآخي أمام الناس يفضحه الرياءْ
تُجَرّم كل داعية بسيف كأن الداء صار لنا دواء
كرهنا السيف إلا عند غزْوٍ ونؤمن بالتحضر والنماء
زرعنا النور في روما زمانا وكنا الشمس في عصر انطفاء

كما يقول في المقطع الرابع من قصيدة **هادي الحيارى**:

فداك الروح في شرفٍ أبيّ تُقدّم للشهادة في رضاءْ
وندرك أننا لم نعط شيئًا كما أعطيت من نبل العطاءْ
لماذا تحمل الأوجاع عنا لأنك خير من حمل اللواءْ
نصرت ضعيفنا في كل أرضٍ سمت بك والثريّا للسماءْ

كما ورد الوافر التام تام العروض والضرب على أصل وضعه في الدائرة الخليلية؛ فقد أورد أبو الحسن العروضي في كتابه(الجامع في العروض والقوافي) عن الأخفش "أنه سمع أعرابيا ينشد شعرا على مفاعلتن ست مرات، وقال: هو قياس عندي، فإن وجدته–زعم– من قول العرب فأجزْه"، كما قال به ابن الفرخان في (الإبداع) مما يمكن الشاعرَ النظمُ عليه وقدم له نموذجين من شعره؛ التزم في أولهما صحة الضرب، وفي الثاني عصبه، وقد صيغ شعر على ذلك عند شعراء متعددين، منهم محمد المعصراني في قصيدة: **مرثيّةٌ إلى الندى**، البالغة ثلاثين بيتًا في ديوانه: الهجرة إلى الخليل بن أحمد، يقول فيها:

يراوغني الأسى أنّي رحلتُ ويقـ تفي خطوي يزلزل ذلك الجسدا
أنا ما زلت مشتبكًا بأحزاني أروّضها فدمع القلب قد جمدا
وتوغل فيّ أحزاني وتقتلني وتنشرني كأني قد خُلقت سدى

كما أن للسيد خلف قصيدةً بعنوان: **شر الحب**، في ديوانه الذي سبق ذكره تبلغ اثنين وعشرين بيتًا على الضرب المعصوب يقول في ختامها:

يصبّ البدر في عينيكِ خمرته وترقص في زهور الجفن هالاتي
تموت الشهب حين نصافح الدنيا وحين مضيّها قالت تحياتي
ستلقى أمتي خيرًا إذا متنا فشر الحب أن تهواكِ أبياتي

وله لزومية في خمسة أبيات بعنوان: **الذئب والراعي** في ديوانه: **مارد وادي عبقر** يقول فيها:

نصبتَ السيفَ لم ترفَعْ ظُلامتَه فهل سكنتْ إذا جرُّوا أفاعيها
أكلُّ السحر مرهون بغابتكم لتنعى الشاةُ ذيبا كان راعيها
لماذا استسلمتْ–لو بتَّ تؤمن بي– فراشاتُ الرؤى الحيرى لداعيها
هنا تنشقُّ تسبيحا بمُديتهم يدٌ عاشت وأخرى مات ناعيها
فمُرْ عطرَ التجلّي هدمَ قافيتي وبعْ روحي ففي حرفي مساعيها

وللشاعر محمد حجاج أبياتٌ على هذا الوزن يقول فيها:

أبلّغه بشعرٍ من سراياه وأعشقه وعشقي بالغٌ فاهُ
فلولا الحب ما بلغ العلا بشرٌ ولولا الحب ما خُلقت لنا الآه
ولولا الحب ما فاض الشعور لها ولولا الحب ما غُفرت خطاياه

ولولا الحب لانتحبت سماواتٌ ولولا الحب ما رحم الأنا اللهُ

هذا عن الوافر التام، أما **الوافر المجزوء** فقد أضاف له الأخفش فيما حُكي عنه عروضًا ثالثةً مقطوفة لها ضربٌ مثلها، فيصبح وزنها: مفاعلتن فعولن مفاعلتن فعولن، وقال بها أيضا ابن الفرخان، وعلى هذا الوزن نقل ابن رشيق في العمدة ما أنشده الزجّاجي:

سقى طللًا بحُزوى هزيم الودق أحوى
عهِدنا فيــه أروى زمانًا ثم أقـــــوى
وأروى لا كنـــودُ ولا فيها صـــــدودُ
لها طرفٌ صيـــود ومُبتسَمٌ بَـــــرود
لئن شطّ المـــــزار بها ونأت ديـــار
فقلبي مُستطـــار وليس له قـــــرار

وعلى هذه الصورة وردت مقطوعة للشاعر نشأت المصري تحت عنوان: **يا إلهي**، يقول فيها:

سبقتُ إليك شوقي وصمتي فيك نطقي
فزدني منك قربـــًا فبعدي عنك يُشقي
يد الأمواج تعلـــو تراتيلًا وحمـــــدا
نهارٌ بعد ليـــــلٍ ويبقى الوجدُ وجدا

كما أورد الزمخشري، وتبعه في ذلك السكاكي، ضربًا مقطوفًا للوافر المجزوء الصحيح العروض، وشاهدهما:

بكيتَ وما يرد لك الـ بكاءُ على الحزينِ

ولم أصادف على هذا الوزن شعرًا سوى ما أورده **ابن الفرخان** في **الإبداع** من شعره تعضيدًا لهذه الصورة حيث يقول:

بَرزْنَ لنا بذي سَـلَمٍ فجَدَّ بنا الحنـينُ
وعالجْتُ الهمـومَ به فما كادت تَلينُ
وقلتُ يعود لي صبرٌ فعـاد ليَ الأنينُ

وكنتُ أُرَى ولي جسمٌ فأصبحَ لا يَبينُ

وفي سياق إيراد هذه الأبيات وغيرها مما يمكن أن يُنظم عليه الشعر العربي من الأوزان التي لم يذكرها الخليل، قال ابن الفرخان إنه قد اقتُرح عليه أن يورد الأمثلة من شعره؛ لعدم ورود شعر للقدماء عليها، وهذا يعني –فيما يعنيه– إمكان أن يكون النظم مقصودًا لسد فجوة عدم نظم القدماء عليها، فبقيت الصورة بهذا محصورة بين علماء العروض، وإن كانت صالحة الإيقاع لأن ينظم عليها غيرهم من الشعراء.

وقد أضاف المُحدثون صورة أخرى للمجزوء شاعت في أشعارهم أكثر من شيوع الصورة التي أضافها الأخفش، يكون الضرب فيها مُسبّغًا للعروض الصحيحة، أي: على مفاعلتانْ، أو مفاعلْتانْ في حالة العصب، كما في قول **روحية القلّيني**

إذا ضاقت بي الدنيا فمن أرجوه غير اللهْ
وأظلمت الحياة فمن يبدّد ظلمتي إلاه
ويهتف في العروق دمٌ طهورٌ ما أرقّ نِداه
أحبك يا إله الكو ن حبًّا قد جهلت مداه

وقول **غازي القصيبي** في لوس أنجلوس:

سأكتب عنك يا عملاقتي الأخّاذة الحسناء
وعن دنياك عن سحرك عن شاطئك الوضّاء
عن الطرق التي تغفو على أوهامها الشقراء
وعن ليلك ذاب البدر فيه وجُنّت الأضواء

وقول **مصطفى عراقي** في مقطع من قصيدة لماذا تصرخ الريح في ديوانه **النيازك**:

حصاني الأبيض السحريّ يرقص في ربا الأحلامْ
يســـابق طيفُه العلـــويُّ أطيافا من الأنســـام
ويخترق السحاب إلى مدائن تحضـــن الأنغـــام

فألقَى الشـــــعرَ مؤتلقا وحينا أحصد الأوهــام

أما **السيد خلف** فكانت له قصيدةٌ بعنوان: خَوَاند طغاي، في مائةٍ وخمسين بيتًا في ديوانه (**كلام الجن**)، كما أن أربعين في المائة من مقاطع ديوانه: **أعراف**، المصوغ كله في مقطعاتٍ على الوافر المجزوء، قد جاءت على هذه الصورة، فالديوان مُكوّنٌ من مائةٍ وخمسين مقطعة، ستون منها مُسبّغة الضرب، يقول في إحداها:

هـواكِ خـيـانـةٌ عـظـمـى ولا أخشـــى مُدَى الإعـدامْ

أحـال قضيـــــتي لفضيـــــ ـــحةِ المفتي المحـــامي العـام

لأن عـيـونـك الســـــمـرا ءَ أخطبهـــا من الحكـــــام

لماذا كفروا العشـــــــــــا قَ لما أعلنوا الإســـــــــلام؟

كما وردت بعض نماذج ظاهرها ورود الوافر مشطورًا، مثل قول ابن سهل الأندلسي:

شكوتُ له من الحُرَق التهابا

فأســـداها مراشـــفه عِذابا

ومـال وقـد تطـارحنـا العتـابا

كأني طائرٌ ناجيتُ غصـــنا

لكن صوغها على طريقة الرباعيات لا يساعد على تقبّل هذا الظاهر؛ لأن للرباعيات والثلاثيات أسلوبها في تكوّنها من أشطرٍ من التوام.

وكذلك الأمر فيما ورد عند سيد قطب من قوله:

تعـالي أوشـــكـت أيامنـا تنفـد

تعالي أوشـــكت أنفاســـنا تبرد

بلا أمـلٍ ولا لقيـا ولا موعـد

تعـالي لم يعـد في العمر مُتســـعُ

تعـالي لم يعـد في الكون مُنتجع

وغول الـدهر لا يبقي ولا يـدعُ

كلانا ضـــائعٌ في الكون مفقودُ

فلا هدفٌ له في الأرض مشــهودُ

ولا أمــلٌ لــه في الغيــب موعودُ

والفرق بين نموذج ابن سهل ونماذج سيد قطب: أن ابن سهلٍ صاغ أشطره من الوافر التام المطّرد الورود، وأما سيد قطب فصاغ ثلاثيّاته من الوافر التام على أصل تفعيلات دائرته، بمعنى: أن يتكون الشطر من مفاعلتن ثلاث مرات.

أما الوافر المنهوك فلم يقل به إلا ابن الفرخان، وعليه قال:

مضى زمنٌ وما ذكروا

حبيبَـهمُ وما انتظــروا

وقد وعدوا وما قدروا

وقد قدروا وما نظـروا

ولم أسمع به من أحد سواه رأيًا أو شعرًا.

ومن غرائب وزن الوافر أن صاغ الشاعر **مصطفى عراقي** معظم أبيات قصيدته **لمن تتفجر الأشعار** على خمس تفعيلات، والقصيدة متعددة القوافي في ثمانية وثلاثين بيتًا، منها ثلاثون على خمس تفعيلات، والثمانية الأخيرة على أربع، وقد نشرت في ديوانه **النيازك**، يقول فيها:

لمن تتفجر الأشعـــار تشعلها دمائي ثم تنطـــلقُ

لمن تتسلل الأحـــــلامُ والأيامُ حين يَروعها الغسَقُ

لمن تأوي الطيور الشاردات إذا جفاها الروض والألق

لمن ترنو مآذننا أحيطت بالسلاســـل وهي تحترق

ووجود أبيات في القصيدة على أربع تفعيلات يوحي أن الشاعر كان موزع الهوى بين شعر البيت وشعر التفعيلة، وله مثل ذلك العدد الخماسي في بحر الرمل نورده في حينه إن شاء الله.

***

البحر التالي: هو بحر **الهزج**، وقد ورد له في التراث من مطّرد الاستعمال كما حكت كتب العروض صورتان:

الصورة الأولى: العروض فيها صحيحة والضرب صحيح.

والصورة الثانية: العروض فيها صحيحة والضرب محذوف.

وقد صاغ له بعض الشعراء أبياتًا على أصل دائرته، أي: يكون البيت فيها مكوّنًا من مفاعيلن ست مرات، من مثل قول الشاعر:

ترفّق أيهـا الحـادي بعشّـــاقِ نشاوى قد تعاطوا كأس أشواقِ

وقد أورد الشنتريني –مع التشذيذ– مجيء الهزج تامًا عند المحدثين (المعيار لوحة 6)، وشاهداه قول القائل:

لقد شاقتك في الأحداج أظعانُ كما شاقتك يوم البين غربانُ

وقول الآخر:

أما في الست والستين لي داعٍ إلى العُتبى بلى لو كان لي عقلُ

وبهذه الصورة قال ابن الفرخان، كما قال بصورة أخرى للتام يكون ضربها مقصورًا، ومثل لها ببيتين من نظمه.

أما المُحدثات في المجزوء المعروف فقد أجاز الأخفش فيه ضربًا ثالثًا مقصورًا، وتبعه في ذلك الجوهري وابن الفرخان، وشاهدا الأخفش هما:

فلو أُرسلتُ من حبك مبهوتًا إلى الصينْ
لوافيتُكِ عند الصـــــبح أو حين تصلّينْ

***

وما ليث عرينٍ ذو أظافير وأسنانْ
أبو شبلين وثّابٌ شديد البطـــش غرثانْ

وعلى هذا الوزن وردت **لابن سناء الملك** قصيدةٌ في خمسة وخمسين بيتًا يقول في ختامها:

ألا يا عاذلي فيه سكبت الماء في الجيرْ
وقد قابلتُ تقليلك من عشقي بتكثيرْ
أنا باقٍ على العهد وغيري فيه تغييرْ
وما الصفو سوى العشق وكل العيش تكديرْ

ولي فيه أحاديث ولي فيه أخابيرْ
وقد أفنى الدنانيرَ وجوهٌ كالدنانيرْ

وقد استدرك له بعض العروضيين عروضًا على مفاعي لها ضربٌ مثلها، وشاهدهم:

سـقاها الله غيثًا من الوسمي ريّا

وعلى هذه الصورة وردت أربعة أبياتٍ للشاعر **محمد المعصراني** بعنوان: أنا الشاعر قلت، وقد نسبها هو خطأ إلى المضارع، يقول فيها:

أنا الشـــاعر قلتُ وغنّيت وهمـــــتُ
يغني الـدهر باسمي أنا منذ وُلـــــدتُ
أسير الدرب وحدي وفي الشعر احترقت
خلودي في قصيدي وأني قد شعـــرتُ

كما ورد له عند بعض الشعراء ضربٌ على مفاعيلان مُسبّغًا، كما في قول الزركلي:

لمن خلّفتمـا الميـدانْ فقيـدَيْ لغـة القرآنْ
عمادا أدبٍ ضـــخمٍ رفيعٍ راسخ البنيـــان
شهابا فلكٍ غابـــا معًا في حالك الأزمان
صراعٌ منذ كان الناس بين الفقد والوجـــدان

كما يمكن أن يُعدّ من الهزج المشطور قول الشاعر عمر فتحي إسماعيل:

ستبقى ذكريات الأمس في نفسي
هي السلوى إذا أُصبح أو أُمسي
وكرّ الصبح والإمساء لا يُنسي
وهل يُنســى جمال الروح والحسّ
ونــورٌ يمــلأ الأرواح بالأنــس

فهذه الأبيات في ظاهرها من المشطورات على أصل دائرة الهزج، ولكن اعتبارها خماسيّة قد يجعل هذا التصور

مشكوكًا فيه وإن كان إمكانةً من إمكانات التجديد.

وقد ابتدع له ابن الفرخان نمطًا منهوكًا صحيح الضرب، وعليه قال:

فؤادي بيت أحـــزاني

ودمعي ملء أجفـــاني

وجسمي نِضوُ هجران

ويومي بعـــــدُ لم يانِ

وقد فارقـــــتُ خلاني

وكذلك الأمر في قول الشاعر عبد الغني النابلسي، بيد أن الضرب جاء مسبغًا:

تثنّى مثلَ غصـــن البانْ

غزالٌ ناعس الأجفـان

فؤادي منه في أشـــجان

بهذا ننتهي من بحري الوافر والهزج، ونكمل في لقاءٍ قادمٍ بإذن الله.

اللقاء الخامس عشر

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وبعد:

نتناول في هذا اللقاء ما حدث من تجديدٍ في بحر **المتقارب**:

بحر المتقارب تراثيًا ورد في نمطين: تامٍ، ومجزوء، التام يتكون البيت فيه من ثماني تفعيلات **فعولن**، في كل شطرٍ أربع، وله في التراث أربع صور يحددها الضرب؛ لأن العروض في بحر المتقارب التام محكومٌ عليها بالصحة، سواءً أجاءت على فعولن السالمة، أم فعولُ المقبوضة، أم فعو المحذوفة، وفي هذه الحالة يُعدّ الحذف علةً جرت مجرى الزحاف.

أما الأضرب الأربعة التي تحدد الصور فهي: الصحة، والقصر، والحذف، والبتر.

- فالصورة الأولى الضرب فيها يكون صحيحًا، أي على فعولن.
- والصورة الثانية الضرب فيها يكون مقصورًا، أي على فعولْ.
- والصورة الثالثة الضرب فيها يكون محذوفًا، أي على فعو.
- والصورة الرابعة الضرب فيها يكون أبتر، أي على فعْ.

ولم يتيسر لنا العثور على تجديدٍ في المتقارب التام، بل إن الصورة الرابعة ذات الضرب الأبتر قد اختفت من الساحة الشعرية تمامًا ولم يعد لها وجودٌ إلا في نماذج قديمةٍ تذكرها كتب العروض، أو ترويها كتب الأدب أو دواوين الشعراء.

المتقارب المجزوء، وهو النمط الثاني لما ورد في التراث له صورتان عروضهما محذوفة، والضرب في الصورة الأولى يكون محذوفًا، وهذه الصورة وردت عليها أشعار، والضرب في الصورة الثانية يكون أبتر، وهذه الصورة لم يرد عليها إلا شواهد مُفردة.

لكن المتقارب المجزوء حدث فيه تجديدٌ، قال به ابن الفرخان، وظهر في نتاج الشعراء المحدثين على الصور الثلاث الأولى التي ورد عليها المتقارب التام، وهذا على غير ما قعّد جمهور العروضيّين، **فتوجد العروض الصحيحة ذات الضرب الصحيح**، ويمثّلها قول نزار قبّاني:

تقول أغـانيـك عنـدي تعيش بصـدري كعقدي
وشعرك هذا الطليق الـ ـأنيق لصـيقٌ بكِبدي
فـمنـه أكـحّـل عـيني ومنه أعطّر نهـــــدي
فـبيـتٌ بـلـون عـيـوني وبيتٌ بحمرة خـــــدي

يدثّرني حين يقسو الشـّ ـتاء فيذهب بـــــردي
وأحفظ منـه الكثير الـ ـكثير وأجهل قصـــدي
كـأنـك رشـــة طيـبٍ هريقٍ تفشّت ببـــردي
وحســبك أنك في كلْ لِ بيتٍ كسلّـــــة ورد
كفاني من المجد تسبيـــ ـحُ ثغرٍ جميلٍ بحمـــدي

وعنوان هذه القصيدة: **مُعجبة**، وقد وردت في ديوانه أنت لي.

وله أيضًا على هذا الوزن نفسه قصيدةٌ بعنوان: **لولاكِ**، في ديوانه طفولة نهد، تقع في عشرة أبيات، وأخرى بعنوان: **ذئبة**، تقع في اثني عشر بيتًا.

ولي قصيدةٌ على هذا الوزن بعنوان: **حبيّة**، في ثلاثة عشر بيتًا.

أما **الصورة الثانية** فقد ورد فيها الضرب مقصورًا للعروض الصحيحة، ويمثّلها أيضًا قول نزار في قصيدةٍ بعنوان: **رحلةٌ في العيون الزرق**، من ديوانه قصائد:

أســـوح بتلـك العيونْ على ســفنٍ من ظنونْ
أنا فاتح الصحو فاتـــــ ـــح هذا النقاء الحنون
أشـــقّ صـــباحًا أشـــقّ ضميرًا من اليـــاسمين
وتـعـلـم عـيـنـاكِ أني أجـدّف عبر القرون
أكـــوّن جُـــزْرًا وأغـــر ق جزرًا فهل تـدركين
أنا أول المـبـحـريـنَ عـلـى أزلٍ مـن لحـون
حبـالي هنـاك فكيف تقولين هـذي جفون
أنا يوم غنّت صـــواريّ تجرح صـدر السـكون
تساءلتِ والفلك سكرى وبحّارتي ينشـــــدون
أفي أبـدٍ مـن نجـومٍ ســتبحر هـذا جنون
قذفتُ قلوعي إلى البحـــ م ـــر لو فكّرت أن تهون
ويســـعـدني أن ألوب على مرفـإٍ لن يكون
عـزائـي إذا لم أعـد أن يقـال انتهى في عيون

وعلى هذا النمط المقصور الضرب تسير قصيدته (**إلى وشاحٍ أحمر**) في ديوانه: طفولة نهد، وتقع في عشرة أبيات، وتوجد ثمانية عشر بيتًا في قصيدة: **فجر السلام** لبدر شاكر السيّاب على هذه الصورة، كما أن للشاعر جورج جرداق قصيدة بعنوان **أنت حبيبي** صاغها في خمس مقطّعات على المتقارب المجزوء، كل مقطعة من أربعة أبيات، ورد الضرب مقصورًا في الأولى والثانية والرابعة، وصحيحًا في الثالثة والخامسة.

تبقى **الصورة الثالثة** وهي التي تكون عروضها صحيحة وضربها محذوفًا، ويمثّلها قول ميشال نعمة:

تمـرّيـن في خـاطـري نـعـيـمًـا وفي ناظـري
تمـرّيـن أنـدى أريجًـا مـن الـزنـبـق الـعـاطـر
فكـل الحواس عطـاشٌ إلى المـنـهـل الـزاخـر
لأنـت اكتنـاه المحـال وصـفـو منى الشـاعر

وعليها أيضًا تقع قصيدةٌ بعنوان (**نحت**) لنزار قباني من ديوانه: أنت لي، يقول في نهايتها:

وليتك تدرين أن الـــ ـــمحبة أن تبذلي
أنا من عـرفـتِ هـواه وآثـرتِ أن تجـهـلـي
أحبك فوق ظنون الظـ ـــنون فلا تسألي

ولمحمد المعصراني قصيدةٌ بعنوان (**إليها في يوم ميلادها**) تقع في تسعةٍ وأربعين بيتًا، يقول فيها:

وليسـت كهندٍ وليسـت كليلى ولا ضدهـــا
ولكنها وحدهـــا نـ ـسجت منتهى وحدها
هي السحر ينأى وينأى ويسكن في وردهـــا
تحب الحقول مواعيـــ ـــدها يا شذا وعدها

أما نازك الملائكة فاستعملت هذه الأضرب الثلاثة للمتقارب المجزوء الصحيح العروض، ففي المجلد الثاني من ديوانها الكامل قصيدةٌ بعنوان: **دعوةٌ إلى الأحلام** تتكوّن من خمسة مقاطع، كل مقطعٍ منها أربعة أبيات، وكل مقطعٍ له ضربٌ معيّن، بيد أن العروض صحيحةٌ في كل المقاطع، ففي المقطع الأول مثلًا تستخدم الضرب المحذوف **فعو** فتقول:

تعال لنحلـــــــم إن الـ ـمساء الجميل لنـــــا

ولين الدجى وخدود النـ ـجوم تناجي بنـــــــا

وفي المقطع الرابع تستخدم الضرب المقصور **فعولْ**:

ســـنحلم أنا اســـتحلنا صـــبيّين فوق التلال

بريئين نرقد فوق الصـــــ ـــخور ونرعى الجمال

وكذلك قصيدة **أول الطريق**، وقصيدة **المُفترق** وهي مُكونةٌ من خمسة مقاطع.

أما في قصيدة **شجرة القمر**، وتقع في أربعةٍ وأربعين ومائة بيت، و**طريق حبي**، وتقع في أربعةٍ وعشرين بيتًا، و**المدينة التي غرقت**، وتقع في اثنين وثلاثين بيتًا فقد استخدمت نظام الثنائيات، أي: كل بيتين بقافية، ومن ثم تراوح الضرب في القصائد الثلاث بين الصحة والقصر والحذف.

وهذا يعني فيما يعنيه: أن هذه الصور الثلاث للمتقارب المجزوء مع جدّتها قد استحسنها الشعراء، واستساغوا موسيقاها، ونظموا عليها كثيرًا.

ومن التجديد أيضًا في بحر المتقارب: أن يرد مشطورًا، وقد أثبت الجوهري له مشطورًا مُحدثًا في كتابه: **عروض الورقة**، وإن أسماه مربعًا، وإن قال: لم يرد عن العرب، لكن شاهده عنده:

وقفنا هنيّة بأطلال ميّة

وكذلك فعل ابن رشيق في كتابه العمدة.

وكنت حين ألّفت كتابي (**موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع**) منذ نحو أربعين سنة قد قلت عن هذا النمط أو عن هذا الشاهد: "وهو بيتٌ فريدٌ لم يلتفت إليه أحدٌ من الشعراء ليصوغ عليه، ولكنه إمكانةٌ من إمكانات المتقارب تفسح المجال أمام من يود العزف على وترها"، ولعلي وقتها لم أكن قد بحثتُ كما ينبغي، أو لعل بعض الذين قالوا على هذا الوزن قد قالوا بعد أن ألّفتُ كتابي، المهم أن الشعراء قد صاغوا على المتقارب المشطور.

فعلى **المشطور صحيح العروض والضرب** يقول **سليمان العيسى**:

أخي في الجزائرْ تحيات ثائـــرْ
تمنيت لفـــــظًا كدفق البشائر
كهمس الخزامى كرفّ الغدائر
أضمك فيـــــه نشيدًا يسافـر
ويحمل عـــــني أمانيَّ شاعـــر

وقول فوزي المعلوف:

سنمشي وقبل الصباح الحقيقي
سنسبق آمالنا في الطريـــــــق
ونجني الأشعة قبل الشروق

وعلى المشطور الصحيح العروض المقصور الضرب يقول الجزار السرقسطي:

تحـيّر في نـوره كـل نـورْ
وذلّـت لـه نيّرات البـدورْ
وحنّت لحسن سناه الخدورْ

وعلى الصحيح العروض المحذوف الضرب يقول الجزار السرقسطي أيضًا:

أمـا والهوى إنني مُـدنفُ
بحب رشًـــا قلّما ينصـــفُ
فعمّا قليلٍ به أتلـــــــــفُ

وللشاعر المصري عبد الرحمن البجاوي قصيدة على هذا المشطور بعنوان **أنشودة العودة**؛ تتكون من ستة مقاطع، كل مقطع من ستة أبيات، جاء الضرب صحيحًا في المقطعين الأول والثاني، ومقصورًا في الثالث والخامس والسادس، ومحذوفًا في الرابع، يقول في الأولى:

تعودين بعد شقاء الزمـــــــــانِ
وبعـد خريف الأســـى والهوان

ربيعا وفجرا غزير المعـــــــــــاني
يؤذن دوما بوحْي المثـــــــــــاني
بأبراج أرضي كويت المغـــــــــاني
فيزكو عبيرا صباح الأمـــــــــاني

ويقول في الثالثة:

تعودين يا زهرة من دمـــــــاءْ
بأعماقها نبضة الكبريـــــــــاء
وملء ثراها دم الشهـــــــــداء
لتخضلّ ترنيـــــــمة الأبريـــاء
وتثمر مجـــــــــدا بعرش الإباء
وتحيا ربيعا عيون الصفـــــــاء

ويقول في الرابعة:

تعودين أنشـــــــــــودة للوتر
وثوبا يرفّ بأحلى صُـــــــور
تطرزه حالمـــــــــات الدرر
وتبنين جســـــــــرا لطفل عبر
يغني لمن صمـــــــــدوا للخطر
وقـد لاح سِـــحْرا بوجـه القمر

كما أن للشاعرة الأردنية **هيام الدرندجي** قصيدة على مشطور المتقارب بعنوان **تهويمات** في خمس مقطعات، كل مقطعة في ثمانية أبيات، جاءت الأولى صحيحة الضرب، والباقيات مقطوعتَه.

وقدم له ابن الفرخان –وحده– نمطًا منهوكًا ممثلًا له بأبيات من نظمه يقول فيها:

رسومٌ قفــارُ
عفتْها القطارُ
وكانت تُزارُ

فشطَّ المـزارُ

وهذا يعني فيما يعنيه: أن الشعراء وإن لم يجددوا على المتقارب التام فإنهم قد جددوا وأحسنوا في المتقارب المجزوء، ثم إنهم أحيوا المتقارب المشطور الذي سماه الجوهري مربعًا، وقال وقت أن ألف كتابه: لم يرد عن العرب. وأما المنهوك فرأي متفرد لابن الفرخان لم يؤازره فيه عالم ولاشاعر.

بهذا ننتهي من هذا اللقاء، ونستكمل الحديث عن بحرٍ آخر في لقاءٍ آخر بمشيئة الله تعالى.

اللقاء السادس عشر

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين، **أما بعد:**

فنتناول في هذا اللقاء الحديث عن التجديدات في بحر **المتدارك**، ويرى بعض الباحثين في العروض –ونحن نميل ميلهم–: أن هذا البحر يحمل في إهابه نغمتين مختلفتي الإيقاع، **إحداهما** هادئة الوقع رتيبة الأداء، وهي التي تستحق اسم المتدارك؛ لأنها تقوم على توالي الأسباب والأوتاد كما هو شأن الأبحر الأخرى، وهي الصورة المثلى المُستخرجة من الدائرة الخامسة (دائرة المتفق) التي منها خرج المتقارب والمتدارك، فهما في هذه الدائرة أخوان في مكوناتهما، بتقديم الوتد في المتقارب، وتأخيره في المتدارك.

وهذه النغمة هي التي لم يعرها الخليل اهتمامًا، أو هكذا نُقل عنه؛ لأن العرب لم ينظموا عليها شعرًا، وهي النغمة التي قيل إن لها تامًّا صحيح العروض والضرب، ومجزوءًا ذا ثلاثة أضربٍ لعروضٍ صحيحة: ضرب صحيح، وضرب مُذيّل، وضرب مُرفّل.

وأما الصورة الثانية: فهي التي يقوم فيها إيقاع البحر على التفعيلة **فعلن** بتحريك العين أو تسكينها. وبلغ الأمر بهؤلاء أن يعدّوا الخبب بحرًا سابع عشر يُضاف إلى الأبحر الخليلية ويندّ عن قواعدها، وقد ذهب الدكتور: أحمد مستجير – رحمة الله عليه– إلى أنه بحر غير خليلي، يتكون من توالي أسباب، فيخرج بذلك عن قواعد الخليل بن أحمد التي تقوم الأبحر فيها على توالي الأسباب والأوتاد، وأطلق عليه لقب **بحر السبب**، لأن السبب هو وحدته الأساس حيث يجوز فيه تحريك الساكن ولا يجوز حذفه، ونرى نحن أن حياة هذه النغمة ابتدأت بقصيدة الحصري القيرواني، وما تبعها من معارضات لها، حتى إني لا أجد غضاضة في تسميته **بحر الحصري**، ولعل من لقبوه **بالمخترع** قد لحظوا فيه هذا التفرد.

ويزكّي هذا الفصل بين النغمتين: أن فاعلن حين تكون أساسًا لبناء بيت المتدارك لا تشاركها فيه إلا التفعيلة المخبونة فعِلن، في حين تجتمع فعِلن مع فعْلن في موسيقى الخبب، ويؤيد هذا المذهب ما قاله أبو الحسن العروضي المتوفى قبل منتصف القرن الرابع: "هذا الوزن لحقه فساد في نفس بنائه أوجب رده؛ إذ يجيء في حشو أبياته فعْلن، ومثل هذا لا يقع إلا في الضرب خاصة، أو في العروض إذا كانت مصرعة، وما عُلم في شيء من أشعار العرب. فلما جاء هذا النوع مخالفًا لسائر أنواع الشعر تُرك واطُّرح، ولو كان يجيء على بناء تام فيكون كله (فاعلن فاعلن)، أو يجيء محذوف الثاني، وهو المخبون، فيكون على (فعِلن فعِلن) متحركة العين، أو يجيء بعضه على فاعلن وبعضه على فعِلن، كان كذلك، ولكن قل ما يجيء فيه بيت إلا وأنت تجد فيه فعْلن في موضعين أو ثلاثة أو أكثر، وقد جاء منه شيء على فعْلن في جميع أجزائه".

ومن أراد الاطلاع على نقاشٍ حول هذه القضية فليراجع كتاب (**الجامع في العروض والقوافي**) لأبي الحسن العروضي (توفي 342هـ) ومقدمة المحقق لكتاب (**الدر النضيد في شرح القصيد لابن واصل الحموي**) بتحقيق الدكتور: محمد عامر أحمد حسن –رحمه الله تعالى– وقد صدر الكتاب في نشرةٍ خاصة سنة سبعٍ وثمانين وتسعمائةٍ وألفٍ من الميلاد، وكذلك كتاب الدكتور: أحمد مستجير (**مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي في الصفحات من100 إلى 120**).

فأما العروض الصحيحة للمتدارك التام فلم ترد عليها قصائد قديمة ولا مقطوعاتٌ موثّقة، لكن الشاعر المُحدث قدّمها للساحة الشعرية في قول الحساني عبد الله في قصيدةٍ بعنوان: **الجنين**، يرثي بها أستاذه العقّاد، أو يذكره بها في ذكرى وفاته بعد مرور عام، حيث يقول فيها:

سيدًا كان كم شاقنا صوته ... نافذًا في جوانحنا سيدا
كان؟ كلا فما زال ها هو ذا ... صوته في مسامعنا أمردا
يتدفق هذا هدير الرجو ... لة في كل أرضٍ لنا مصعدا
حيثما كنتَ يلقاك منه رفيـ ... ـقٌ إذا ما استعنتَ به أنجدا
لا تقولوا وهِمْتَ دعوني مع الـ ... ـوهم أكمل في وهميَ المشهدا
إنما ذاك أعلم نشدانُ ما ... غال منا الردى ذاك شوقٌ بدا
ولماذا نغالط في واقعٍ ... نحن أيضًا سيُبكى علينا غدًا

وهي في ستةٍ وثلاثين بيتًا، زاوج فيها بين فاعلن وفعلن في العروض، وإن التزم فاعلن في الضرب.

وله على الصورة نفسها قصيدة أخرى بعنوان: **حصار** يقول فيها:

صاحبٌ كلُّ شيء ولا مُستر ... حَ كأن الهدير معي يقطنُ
ودَعتْني المآذنُ لكن رُو ... حيَ من عصف أبواقها تشطُنُ
وسُئلتُ فحوصرتُ كي لا أفكّـ ... ـر: ألدِّينُ أبقى أم الموطنُ
والإذاعات تَدْوي ويزعق نا ... سٌ بلا موجبٍ، طنطنوا طنطنوا
وسْطَ هذا الضجيج هدوء يفكّـ ... ـر كيف نموت ولا نفطُنُ
كيف نذعن شيئا فشيئا لأن ... يطردَ المالكَ الأرضَ مستوطنُ
ونحس كأن امرأ القيس حيـ ... ـنَ نطالع ديوانَه يرطُنُ
وكأن جلابيب أبناء يَعْـ ... ـرُبَ وهي معطّرةٌ تَعطُنُ

ضَلّ يا خارجين على الحاكميـ ـن مُبينٌ كَنا غيرَ ما يُبطِنُ
فلتكونوا رجالا رجالا وكو نوا ملائكةً بعدُ أو شيطنوا
كلنا في الهوان سواءٌ فإنْ شئتم الهُون أضخمَ فاسّلطنوا
وطَّن النفسَ آبٍ على أن يَعِزَّ فيا أدعياء العُلا وطِّنوا

كما أن للشاعر الدكتور: محمد جمال صقر مقطوعتين على هذه الصورة، كل منهما في ثلاثة أبيات، نشرهما على(تويتر)؛ الأولى بعنوان **جيلان** يقول فيها:

بين جيل العروج وجيل الخروج ملامح جامعة مانعة
ذاك جيل من الغرباء يحلُّ ويرحل عن شهوة لاذعة
ثم هذاك جيل من القرباء يدور على شبهة خادعة

والثانية بعنوان **صحبة** يقول فيها:

في المسافة بين مقاميَّ هذا وذلك مرحلة غامضة
أتبلَّغُ فيها بأم أبيها حواليَّ كالفكرة الوامضة
مرةً تدَّعي مرةً أدَّعي أنها أنني مزنة عارضة

أما الشاعر عبد المنعم الأنصاري فقد نظم على المتدارك التام **المذيّل الضرب**، وهي صورةٌ لم يرد لها ذكرٌ في كتب العروض، يمثّلها قوله:

حينما هجر اللحن قيثارتي تاركًا في دمي رعشةً من أساهْ
بتّ في شرفةٍ أرجوانيةٍ والمدى راهبٌ مطرقٌ في صلاه
ويدٌ تسرق النور من جبهةٍ عرف المجد في نورها مُبتداه
كل ما كان في بدئه كلمةً ربما لم تكن كلمةٌ منتهاه
إنني اليمّ في ثورةٍ وأنا غارقٌ فيه ضيّعتُ طوق النجاة

وعلى هذه الصورة وردت قصيدة (**الهجرة إلى الخليل بن أحمد**) التي حمل ديوان الشاعر محمد المعصراني عنوانها، وهي في عشرين بيتًا، يقول في بعض أبياتها:

أيها الشـــاعر اكتب أغانيك في نبض هـذا الزمـان ونبض الحقولْ
أنت أنت الدليل على فتنة الــْ أُغنيـــــات وإيقاعها المستحيـل
يغزل الشعر قلبك يغزل أشْـــــ ــواق روحك يعزف شوق السهول
كم تخوض عصـــيّ الدروب وما كان قبـلُ لهـــا أو إليهـــا سبيل

ومما ورد عند الشاعر محمد المعصراني أيضًا: أن يرد **الضرب مرفّلًا** للمتدارك التام، وهي صورةٌ غير تراثيةٍ أيضًا، وله على هذا الوزن ثلاث قصائد:

الأولى في أحد عشر بيتًا بعنوان: **(يشرب الحاقدون دمك)**، في ديوانه: **أمةٌ وحدي**، أولها:

أدرك الآن أني تورّطـت في عـالمٍ بالغ القبح فجّ الـدمـامـة
الحقيـــــــقة تائهـــةٌ في مما لكه كل شـيءٍ شـديد القتامة
والوجوه القبيحة تنخر أشْـــ جار قلبك تقتل فيك الوسـامة
يمضـــغ الحاقدون خلاياك ثم يلوكونهـــــا في دروب القمامة
أيها الراقصـــــون على جمرا ت الخداع غدًا تمضغون الندامة
أيها الحاقدون تُرى هل لكم بعض حسٍ سليمٍ وبعض كرامة

والثانية في خمسة عشر بيتًا في الديوان نفسه، عنوانها: **(الشاعر)**، يقول في ختامها:

أيها الشـــعراء اشـــهدوا الآن أني بماء القصـــيد النديّ ارتويتُ
واشـهدوا أن قلبي قصـيدٌ وأني بنار القصـيد الجحيم اصـطليتُ
كم يعذّبني الشـــعر يعمد قتلي فأســـأل نفســـي ماذا جنيتُ
كم توسّـــلت لكنني مذ عرفت بأني حين انتهيت ابتديتُ
كم تغزّلت كم في رحاب الجمال كتبتُ وكم بالعذاب اغتنيتُ
كم رثيت شـــيوخي وكم يا قصـــيد بكيت وكم يا سمائي وفيتُ
ها أنا يا قصيديَ انسحتُ في الأرض علّي أموت أنا الآن ميْتُ

والثالثة في ثمانية عشر بيتًا بعنوان **بَسْكَويتة** في ديوان يعده للطبع بعنوان: **على خُطى امرئ القيس**، يقول في بعض أبياتها:

وَحْدَه العشـــــقُ أَسْرٌ ووحدك أنـ ـتَ ارتضيتَ عذابَ الهوى ورَضِيتَهْ

بحرُ هذي العذاباتِ كم عشْتَ فيـ ـه وكم قيل عنك وعنه: سُقيتَهْ

المريدون تُلهِـــبُ أرواحَـــــهم دهشـــةُ الحـزنِ واللهفةُ المستميتة

غارقا-لم أزلْ-في جـلال الجمـــا لِ أرى في تفاصيـــله جَـــبَروتَهْ

وأما **المتدارك المجزوء** بصوره الثلاث التي أوردها العروضيون فلا نجد لها ما يصدّقها من قصائد في شعرٍ قديم، وأما في الحديث فقد ورد **الضرب المُرفّل** في قصيدةٍ بعنوان: (**العودة**) للشاعر محمد المعصراني، في ديوانه **أمة وحدي**، يقول في مطلع القصيدة المكونة من أحد عشر بيتًا وهي عن فلسطين المحتلة، يقول:

لا محالة أنك عـــــــــا ئدةٌ في غدي لا محالة

والسنين التي غُمّســـــت بالعذاب تخط الرســـالة

والعذاب الذي صاحب الـ ـــعُمرَ سوف نهدّ جباله

واليقين الذي عانق الـــــ ـــقلب سوف نمدّ حباله

فالحنين يعرّش في الـــــرُّ وح يرســـم فيها ظلاله

ويطهّر أنفاســـــــــا يتوسّد فيها هلالـــــــه

فاردًا للسنين سؤالـــــــهْ راويًا للسماء نضالـــــهْ

وورد **الضرب المذيل** في قول عبد السلام حافظ:

قلّ صحـــــبي وأنت التي فيك قلبي صريع الشـــقاءْ

مسـرح الجن صـدري ولي جسـم عانٍ سـديم البلاء

يا ربيعي ودنيا الهنـــــــا يا غرامي وصفـو البقـــاء

أنت نجوى تصَيّدتُهـــــــا تلهم الفكر وحي الســناء

أنت أنشـــــودتي والنُّهَى ينظم الشعر خمـــر الشفاء

كنتِ أفراح نفســـي وها أنت سر الضنى والعنـــاء

فامنحيني حيـــــاة الهدى ضـل بي مسـرحُ الأشـقياء

ولو أُطلق رويُّ الأبيات السابقة لصارت من الضرب المرفل.

كما ورد المتدارك المجزوء في رباعيّاتٍ لنازك الملائكة، كان نظام التقفية فيها هو الحاكم، بما لا يمكننا معه عدّها من

المجزوء الذي ورد، حيث تقول:

لنسر كان أمسِ وماتْ منذ بضع مئات السنينْ
مسحت ذكره السنواتْ وطوته مع الميّتينْ
وبحثنا زمانًا طويلْ عن كواكبه الآفلات
واستعرنا يد المستحيلْ لنعيد إليه الحياةْ

إلى أن تقول:

ورأينا شفاهًا خوتْ لم تعد تشتكي أو تجوعْ
وأكفًّا ذوت وانطوت لم يعد لأساها دموع
وسألنا عن الأمسِ فعثرنا على تابوتْ
وهناك على الرمسِ يجثم الزمن المبهوتْ

فهذه رباعيّات على نظام **أ–ب–أ–ب** في التقفية، والتقفية هي الحاكم، ولا يمكن أن نعدّها صورًا من مجزوء المتدارك.

كما وجدنا من استخدم المتدارك مشطورًا يتكون بيته من أربع تفعيلات، وقد رصدنا له صورتين:

الصورة الأولى: ذات عروضٍ صحيحة وضربٍ صحيح، ويمثّلها قول العقّاد تحت عنوان: (**حسرةٌ مُتلِفة**):

يا لـه من فمٍ يا لها من شفة
يا لشهدٍ بها كدت أن أرشفه
يا لزهرٍ بها كدت أن أقطفه
حلوةٌ ويحها غضّةٌ مُرهفة
حسرتي بعدها حسرةٌ متلفة

والصورة الثانية: ذات عروضٍ صحيحة وضربٍ مُذيّل، ويمثّلها قول نازك الملائكة في قصيدةٍ بعنوان (**أنشودة الرياح**):

أيها السادرونْ ما الذي تنشدونْ
كم رسمتم مُنى أطفأتها القرون

ملءُ هذا المدى في الدجى حالمون
وأغانيكـــــــم كم طواها السكون

هذا بخلاف قصائد استُخدم فيها نظام الرباعيات القافوية بما يقتضيه من نظم، ووردت فيه بعض هذه الرباعيّات على المتدارك المشطور ظاهرًا.

ففي قصيدة (**جحود**) لنازك الملائكة تقول:

في إســـار الألمْ روحيَ المبهـــمُ
يا معـاني العـدمْ آه لو أفهـــمُ

وهو ما يمكن أن يُوجّه على الصورة الأولى، بيد أن الرباعيات الأخرى تضعف هذا التوجيه.

وفي قصيدةٍ أو أنشودةٍ لخليل مطران يقول:

المبين الســـنا من حجاب الخدورْ
مثـل شمسٍ دنا عهدها بالظهـــورْ

وهو ما يمكن أن يُوجّه على الصورة الثانية من المشطور، لكن السياق القافوي ينفي هذا الفهم.

بهذا ننتهي من الحديث عما عنونّا له بالبحر المتدارك، ونستكمل في المحاضرة القادمة الحديث عن نغمة الخبب بإذن الله تعالى.

اللقاء السابع عشر

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين.

نتناول في هذا اللقاء نغمة **الخبب** الذي يبدو لنا، كما بدا لكثيرين غيرنا، شيئًا مختلفًا في إيقاعه عن المتدارك الذي تناولناه في اللقاء السابق.

وهذه النغمة –على الرغم من وجود نماذج مفردة لها منذ القدم– فتح آفاقها الحصري القيرواني بقصيدته التي مطلعها:

يا ليـل الصـــبّ متى غـدهُ أقيام الساعة موعـــــــــدهُ

رقد السمّار وأرّقـــــــــــهُ أسفٌ للبـــــــــــين يردّدهُ

ومن يوم أن قال الحصري هذه القصيدة كثر معارضوها، حتى وصلت المعارضة إلى العصر الحديث، فعارضها أمير الشعراء أحمد شوقي في قصيدته التي مطلعها:

مضـــناك جفاه مرقده وبكـاه ورحّم عُـوّده

وإيقاع الخبب هو الإيقاع الذي جذب كثيرًا من الشعراء ليكتبوا عليه ويفتنّوا في صوره، وهو ما سنرصده في النقاط الآتية:

الأصل في النمط التام من هذا الإيقاع –عند من يعده فرعًا لبحر المتدارك– أن له صورتين:

الصورة الأولى ذات عروضٍ مخبونة وضربٍ مخبون، وهو ما تمثله قصيدة الحصري على ما قيل، وكذلك القصائد المعارضة لها، فيقول شوقي:

الحسـن حلفت بيوسـفه والصـــورة إنـك مفرده

قد ودّ جمالك أو قبسًـا حـوراء الخلـد وأمـرده

والأصل في هذا الخبب أن تتجاور التفعيلتان فعِلن وفعْلن في الحشو، أما في العروض أو الضرب فتُلتزم إحداهما؛ لأن فعلن مخبونة خبنًا جاريًا مجرى العلة، وفعْلن مقطوعة في رأي، ومُشعّثة في رأيٍ آخر، إذا وردت في الحشو، لكن الواقع الشعري يرفض ذلك، فقصيدة الحصري وهي القصيدة المثال لم يُلتزم فيها خبن العروض، بل جاءت بعض أعاريضها على فعْلن، كما

في قوله:

ينضــو من مقلته ســيفًا وكأن نعاسًـــا يغمده

أو قوله:

إني لأعيــذك من قتلي وأظنــك لا تتعمّــده

فالعروضان سيفًا، وقتلي، على وزن فعْلن، وعلى هذا سارت قصائد مثل (**حب الدنيا**) للعقاد، و(**صفحة من كتاب الدموع**) لأبي القاسم الشابي.

وأما الصورة الثانية فيمثلها قول الشاعر عبده بدوي:

ما زال الليـــــــــل بمعولهِ تهتـــــــــزّ له جذُرُ الظُّلمة
ويُـذوّب في ثـغـري الآهـا تِ ويزرع في صيفي نَســـمة
فأراني أصغي للدنيـــــــا من خلف النافذة الجَهْـــمة
وأُرَجّـــع صـــــوتا يأتيني كبقية ضـــــوء في حزمة

ومقتضى قواعد العروض في هذه الصورة أن يكون الضرب مقطوعًا، أي على فاعلْ أو فعْلن، وتكون العروض كسابقتها، لكن الواقع الشعري لا يسير على هذا في كل القصائد، فالتبادل بين فعِلن وفعْلن يحدث من شعراء كبار في الأعاريض والأضرب، إلا إن فرض الردف بالمد نفسه قبل حرف الرويّ.

فالشاعر عبده بدوي يقول أيضًا:

أيامي قد وقفت حيرى في دربٍ جهمٍ ممتدّ
وتجاهد كي تمضــي لغدٍ فلهـا آمـالٌ عنـد غـدِ
لكن العجز يقيّـدني ويطـلّ بوجـهٍ مرتعـد
فـأعود لليلٍ وحشـــيٍّ عربيدٍ ينهش في كبدي

فعروض البيتين الأول والرابع على فعْلن، والثاني والثالث على فعِلن، وضرب البيت الأول وحده على فعْلن، وأضرب الأبيات الثلاثة الأخرى على فعِلن.

ورصد القصائد المصوغة على نغمة الخبب بوجهٍ عام لا ينبئ عن كبير التزام بقواعد العروض الخليلي، وهو ما يؤيد كون هذه النغمة غير خليلية، فنزار قباني مثلًا يقول على هذه الصورة ذات الضرب المقطوع أو الضرب الذي على وزن فعْلن:

إني مرســـاةٌ لا ترســـو جرحٌ بملامح إنســـان
مـــاذا أعطيـــكِ أجيبيني قلقي إلحـــادي غثيـــاني
ماذا أعطيكِ ســوى قدرٍ يرقص في كف الشيطان
أنا ألف أحبك فابتعدي عني عن ناري ودخـاني
فأنا لا أملك في الدنيا إلا عـينـيـكِ وأحـزاني

فقد قرّ ضرب الأبيات على فعْلن محكومًا بألف الردف، لكن الأعاريض تأرجحت بين فعْلن وفعِلن كالعادة.

ثم أضيف إلى ذلك ما سرى في شعر الخبب سريان النار في الهشيم وهو: ورود التفعيلة على **فاعلُ** بحذف الخامس الساكن، وهو ساكن وتد لا يجوز فيه عند العروضيين الزحاف بمقتضى القواعد، وهو ما لم يكد يسلم منه شعرٌ خببي.

فإذا ما تجاوزنا الصورتين اللتين وردتا في مؤلفات العروض رصدنا زيادةً على ذلك ما يلي:

صورة أولى ورد فيها ضرب الخبب التام على فعِلان أو فعْلان بزيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع، أو قل: بزيادة ساكن، كما في قول نزار:

يســـمعني حين يراقصـــني كلماتٍ ليســت كالكلماتْ
يأخـذني من تحـت ذراعي يزرعني في إحـدى الغيمـات
والمطر الأســـود في عيني يتســـاقط زخّـاتٍ زخّـات
يحـمـلـني مـعـه يحـمـلـني لمســـاءٍ ورديّ الشـــرفات
وأنا كـالطفلـة في يـده كالريشـة تحملها النسـمات

كما أن للشاعر عبد الله البردوني قصيدةً على هذا الوزن في ستةٍ وخمسين بيتًا بعنوان: **(ساعة نقاشٍ مع طالبة العنوان)**، يقول فيها:

أهـلًا أتـريـديـن الـعـنـوانْ مـهـلًا أرجـوك لمـاذا الآنْ
لا أدري الســـاعة أين أنا أوما اسمي أو من أي مكان
في صـــدري تبكي أطيارٌ عطشى في جمجمتي شيطان

شـــيطـانٌ أنثى أو ذكرٌ شيطان الأعشى أو حسّان
خفقٌ ناريٌّ يعزفـــــــني وصدًى كأزاهير الرمـــــان

صورة ثانية ورد الضرب فيها على فَعْلْ، كما في قصيدة **(واحة عمري)** لفاروق شوشة يقول فيها:

عينـاي إليـكِ بأغنيـةٍ ويـداي ترانيـم دعـاءْ
وخطاي كأنســامٍ عبرتْ من فرط حنينٍ وحيـاء
والشـــوق الغـامر يحرفني يملؤني شـــلال ضـــياء
يا أروع من كـل خيـالٍ عرفتـه عيون الشـــعراء
وجهـك يا أخلد أطيـافي واسمك يا أحلى الأسماء
أنا بين يديك فهل أحلى أو أشـــهى حلمًا وعطاء

صورةٌ ثالثة ورد الضرب فيها على فَعْ في قول أحمد بهكلي:

والـدمع يلعثمهـا ويـدٌ لا شُـــلّت نحوي تمتدّ
وتـطـوّقـني وأنا خـدِرٌ وطيوف حناني تُحشـــدْ
وترقرق حزنًا أدمعهـا وأغالب حزني أشـــتد
أتجلّـد أقســـو معتـدًّا مـا من رجـلٍ لا يعتـدّ
وتولّت عني خافضـــةً طرفًا مكســـورًا مُجهَدْ

أما **الخبب المجزوء** فقد رصدنا له الصور التالية بعيدًا عن أسلوب **التسميط**:

الصورة الأولى: ورود ضربٍ على فعْلن، ويمثل ذلك قول عبد الله البردوني تحت عنوان: **(هاتف وكاتب)**، وهي قصيدةٌ في تسعةٍ وثلاثين بيتًا:

اكتب لا تتعطّـــــــل ما أقسى أن أفعـــــل
صارت كفي رجـــــلًا ما جدوى أن أكســـل
لم أستولد حرفـــــــًا جدّد حرفًا مُهمـــــل
تـدري للحرف صِـــبًا يفنى وصِبًا يحبـــــل

وفي أول بيت جاءت التفعيلة الثانية على **فاعلُ** محذوفة الخامس الساكن، ولا يقره العروض الخليلي.

وكذلك قول نازك الملائكة في قصيدةٍ بعنوان: **(ألغاز)** صاغتها على نظام المُقطّعات، كل مُقطّعةٍ من بيتين، وقد قلنا من قبل في نظام التقفية: إن نظام المُقطّعات يسمح بتعدد القوافي في إطار البحر الواحد، تقول فيها:

دعني في صمتي في إحساسي المكبوت
لا تسأل عن ألغاز غموضي وسكوتي
دعني في لغزي لا تبحث عن أغواري
اقنع من فهم أحاسيسي بالأسرار
لا تسأل إني أحيانًا لغزٌ مُبهمْ
أبقى في الغيب مع الأسرار ولا أُفهم

ولأن القصيدة تسير على نظام الثنائيات، أي أن كل مقطع مكوّن من بيتين، استباحت الشاعرة لنفسها أن تستخدم الضرب الثاني من أضرب المتدارك المجزوء وهو: **الضرب المخبون فعِلن**، وهذه هي **الصورة الثانية**، حين تقول:

إذ ذاك أحسّك شيئًا بشريًا قلقا
قمة أحلامي ترفضه مهما ائتلقا
في وجهك أنظر لكني لا أبصرهُ
في روحك أبحث عن شيءٍ أتذكّرهُ
في نفسي جزءٌ أبديٌّ لا تفهمهُ
في قلبي حلمٌ علويٌّ لا تعلمهُ

ومثل ذلك قصيدة **الجرح الغاضب** لنازك، التي تتكون من خمسين بيتًا، ولا تختلف عن القصيدة السابقة إلا في نظام التقفية.

الصورة الثالثة: ورود الضرب على فعِلان أو فعْلان بالتبادل دونما التزامٍ بأحدهما كما حدث في التام، ويمثّل هذا النمط قول الشاعر خليل فوّاز:

أأنالكِ غصبًا؟ كلا لستُ سوى وجدانْ
والقبلة عندي لحنٌ يعزفه ثغران

عذرًا مولاتي حين جرؤتُ على العصيان

فأنا ســـلطانٌ في شـــيطانٍ في إنســـان

ســـلطان النوم وســـلطاني لا يتفقان

وملاك النوم وشـــيطـاني لا يجتمعـان

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

ورصدنا أيضًا ما يمكن أن نسميه **بالخبب المشطور**، ورصدنا له صورتين اثنتين في غير التسميط:

الصورة الأولى: ورود الضرب على فعِلن، كما في قول عبده بدوي في قصيدةٍ بعنوان: (**أغاني الفلاحين**):

قد كان مساءٌ من صورِ

وذوائب من شعر القمر

وصـــدى أرغولٍ منهمر

أصـــغيتُ له قرب النهر

يمتـد كفجرٍ منتشـــر

أو غصـــنٍ يرزح بالثمر

فبنغمته قصـــص العمر

ومثلها في ذلك المقطعان الأخيران من قصيدته (**ما بعد السبت**)، والمقطع الأول من قصيدته: (**قصة نكرومة**).

ثم **الضرب الذي على فعْلن**، كما في قول عبده بدوي أيضًا في قصيدة العنقود الأخضر:

ما زال يضـيء بأعماقي

ويطلّ بجانب أحداقي

أصـحو فأراه بأشـواقي

فـإذا مـا ملـتُ لإطراق

يـرنـو مجـلـوّ الأوراق

وأراه عنقودًا أخضـــرْ

أما التسميط فإن الشكل القافوي فيه يكون على الصورة التي اختار الشاعر أن يستخدمها، وبها تتحدد الأعاريض والأضرب، سواءً أكان ذلك في شكل المتدارك الذي على فاعلن، أم في شكل الخبب الذي يكون على فعِلن أو فعْلن.

في النهاية هناك ملحوظتان:

الملحوظة الأولى: أن من الشعراء المعاصرين من استخدم المتدارك سباعي التفعيلات، ويمثل ذلك المقطع الأول من قصيدة (**كلماتٌ لا تُنسى**) لفاروق شوشة الذي يقول فيه:

لو عدنا نقطف حلمًا كان يضيء لياليا
ونلملم أفراحًا كانت في الغيب تنادينا
وخطونا عبر الأيام وقد غبنا في كلماتْ
تحملنا عبر الآفاق وراء الأمسيّاتْ
لو سرنا يا دنياي وديعين وأليفينِ
لأضاء الكون على عينيكِ وفي عيني

والبيت المكون من سبع تفعيلات لا يمكن تقسيمه إلى شطرين.

والملحوظة الثانية: استخدام نازك الملائكة للمتدارك خماسي التفعيلات، ويمثّل ذلك قولها في قصيدة (**أغنيةٌ لطفلي**):

ماما ماما ماما ماما ممّا
برّاق الحلو اللثغة ينوي النوما
والنوم وراء الربوة هيّأ حلما
والحلم له أجنحةٌ ترقى النجما
والنجم له شفةٌ ويحب اللّثما
واللثم سيوقظ طفلي ماما ممّا

والقصيدة مكوّنةٌ من ثلاثة مقاطع مثل هذا المقطع.

ومثل هذه الصياغات بالأعداد الفردية للتفعيلات تميل ميل شعر التفعيلة أكثر من ميلها لشعر البيت.

هذه صورٌ ورد عليها بحر الخبب في استعمالات الشعراء، وهي تتسم بالثراء أكثر من اتسام الصور التي وردت على

المتدارك في صورته التفعيلية التي تفرضها الدائرة، هذا إذا سلمنا للقائلين بأنه منتج ينتمي إلى دوائر الخليل أو يتفرع عنها. أما إذا تعاملنا معه على أنه نغمة مخترعة لا صلة لها بعروض الخليل إلا في الشكل العام فإن تناولنا سيكون مختلفًا وأحكامنا ستتجه اتجاها آخر وتنحو نحوًا مختلفًا؛ لأن قواعد الزحاف والعلة في الأبحر الخليلية يختل تطبيقها على هذا البحر، فيصعب بناء على ذلك أن يكون فردًا في عائلة الخليل.

اللقاء الثامن عشر

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله، **وبعد**:

سنتناول في هذا اللقاء ما حدث من تجديدات في **بحر الرمل**.

الرمل في التراث العروضي ورد تامًا ومجزوءًا، وخلاصة الأمر في الرمل التام: أن عروضه تأتي دائمًا محذوفة، أما الضرب فيدور بين الصحة والحذف والقصر، بيد أن أبا الحسن العروضي في (**الجامع**) أورد شعرًا من التام صحيح العروض والضرب منسوبًا لمحمد بن إياس من شعراء العصر الأموي يقول فيه:

إن ليلي طال والليل قصـيرُ طال حتى كاد صبحٌ ما ينيرُ
ذكر أيامٍ عرتنـا مُنكراتٍ حـدثـت فيهـا أمورٌ وأمور
فالذي يأمر بالغي مطـــاع والذي يأمر بالعرف دحـــير

والدحير: هو المطرود.

وقد أورد هذه الأبيات ضمن نماذج أخرى قال إنها لم تخرج عن علم العروض، وقد تبعه ابن القطاع في إيراد هذه الأبيات في (**البارع**) مع زيادة بيت عند هذا أو ذاك، وكذلك قال به ابن الفرخان في (**الإبداع**).

وعلى هذه الصورة وردت قصيدةٌ للمتنبي يقول فيها:

إنما بدر بن عمارٍ سـحابُ هطِلٌ فيه ثوابٌ وعقـــــاب
إنما بدرٌ رزايا وعطايـــــا ومنايا وطعانٌ وضـــــراب
ما يجيل الطرف إلا حمدته جهدها الأيدي وذمّته الرقاب

وهي من تسعة أبياتٍ آخرها قوله:

ليس بالمُنكر إن برّزت سبقًا غير مدفوعٍ عن السبق العرابُ

وللشاعرة علية الجعّار مقطوعتان على هذا الوزن، طول كلٍ منهما خمسة أبياتٍ، عنوان الأولى **يا بعيد الدار**، وعنوان الثانية **توأم الروح**، تقول في الأولى:

يا بعيد الدار في عينيك داري فيهما أمني وليلي ونهاري
إنني أحيا على البعد وقلبي يكتوي من لفحة الشوق بنارِ
إنني أهواك في بعدٍ وقربٍ لست أخفي الحب يومًا أو أداري
إن في حبك سعدي وهنائي إن فيه عزتي فيه فخاري
يا بعيد الدار قد طال انتظاري هل يضيع العمر مني فى انتظارِ

وللشاعرة روحية القلّيني قصيدةٌ على هذا الوزن في سبعة عشر بيتًا بعنوان (**لا تصدقني**)، تقول فيها:

لا تصدقني إذا ما قلت يومًا إنني أنسى لياليك الجميلة
أو شعورًا صادق الحس تهادى في حنانٍ كالنُّسَيمات البليلة

كما أن للشاعر المصري: عادل خليل قصيدة بعنوان **اغتراب** في سبعة عشر بيتًا، وللشاعر الجزائري: السعيد المثردي قصيدة بعنوان من **وحي الصمت** في اثني عشر بيتًا على هذه الصورة، وكذلك بعض المقاطع عند الشاعر الموريتاني: الخليل النحوي في قصيدة بعنوان **تشرين الذي سيولد**، صاغها في مقطعات على الرملين التام والمجزوء، وكذلك فعل الشاعر التونسي: جمال الدين حمدي في جل مقاطع قصيدته **إلى واحدة عادت**، حيث يقول في المقطع الأول:

كنت لما أشرب الأيام في كأ سي أحس الحب في حلقي مرارة
ووجودي مُطفأٌ يثوي به الصمـ ـتُ لماذا الله بالحب أناره
أنا قد أقبرت حبي في ضلوعي أنا قد أغرقت في ليلي نهاره
فلقد كنت محيطا من قديم لعنتْ بحارة الدنيا قراره

وغير هؤلاء شعراء آخرون.

الصورة الثانية من التجديدات: ورود العروض صحيحة وضربها محذوف، كما في المقطع الأول من قصيدة الخليل النحوي التي سبقت الإشارة إليها ، يقول فيه:

أيها السائل عني عن جوازي عن دمي عن بصمتي عن موقعي
إنني كنت مع التاريخ في رحـ ـلته الكبرى فهل كنت معي
كنت في الدنيا التي أنجبت البسـ ـمة يوما في مجاري المدمع

كنت في الحقل الذي أنبت زرعا وثمـــــــارا في الثـــرى لم تُزرعِ
كنت في الكـــــون وقد زُجّ به في رقعـــــــة مّا في خـلاء بلقــع
كنت أستلّ شظايا جرحت ديـــــ ـباجتي يومـــــا وجَثّتْ إصبعي

الصورة الثالثة: ورود العروض صحيحة وضربها مقصور، كما في المقطع الثالث من قصيدة جمال الدين حمدي الذي يقول فيه:

اسألي الماضي أنا يا رخوة الأشـــ ـواق آفاقٌ بها لا شـــكَّ ريحْ
وبها أجفانك الحمـــــراء يا مكـ ـسورةَ الأهداب ما زالت تنـوح
اسألي الماضي فقد ينبيك، قد ينـ ـبيك عن أسرار عمري قد يبوح
اسألي الماضي أنا يا أنتِ ملعـــو نٌ بكى الرحمـــةَ في قلبي المسيح

الصورة الرابعة: ورود العروض صحيحة وضربها مُسبّغ، وذلك في قصيدةٍ نادرة لشهاب الدين المصري من شعراء العصر العثماني، عدّتها ثلاثةٌ وعشرون بيتًا يقول فيها:

من لمحزونٍ كليـل القلـب أوّاهْ ليس يغني عنه شـــيئًا قول أوّاهْ
قـد تســلّى عن تبـاريح جواهُ بالأمـاني وهو لم يحظ بســلواه
إن فيـمـا بين جنبيـه لنـارًا لم يُصِبْها صَـيِّبُ الدمع بصـفواه
فـرّق البـينُ اتصـــالاتِ هـواه واعتراهـا راميًـا عن قوس بلواه
والليـالي أســفرت عن نائبـاتٍ حجبت عن طرفه ما كان يهواه
والمنايا غادرته بالرزايـــــــــا لم يجد بدًّا له من بث شـــكواه
كم سقيمٍ حيث وافته شعـــوبُ ودّ لو أن الـذي أضـــنـاه داواه

والتسبيغ موجودٌ أصلًا في صورةٍ نادرةٍ من صور الرمل المجزوء، فالشاعر هنا طبّق على التام ما هو مُطبّقٌ في المجزوء، والبيت الأول مُصرَّع، فالعروض فيه مُسبّغة مثل الضرب بسبب التصريع.

أما **الرمل المجزوء** فوردت له عروضٌ صحيحة ولها ضربٌ صحيح، وعروضٌ صحيحة ولها ضربٌ محذوف، وعروضٌ صحيحة ولها ضربٌ مُسبّغ، هذه هي الصور الثلاث التي أقرّها العروضيون.

وقد أجاز الأخفش ورود ضربٍ **مقصورٍ لعروض الرمل المجزوء الصحيحة**، وتبعه في رأيه بعض العلماء كالجوهري

وابن الفرخان، وعليها قول القائل:

قبلُ قمْ فانظر إليهم ثم دعْ عنك السّمُودْ

وقد استحسن الشعراء الصوغ على هذه الصورة، يقول حامد طاهر تحت عنوان (**اذكريني**):

أنا لم أطرق ســـوى بابكِ لم أطرق ســـواهْ
فـاذكري أنـك دون القلـب أغلقتِ الحيـاة
لا تقولي قـدرٌ كـان ومـا كـان نصـــيبْ
نحن لو شئنا مسكنا الشمس أخّرنا المغيب

وعلى هذه الصورة ورد قول صالح جودت ترجمةً عن توفيق الحكيم:

حينما ضـــلّ الهدى واغتال قابيل أخاهْ
اقشـــعرّت أرضـــنا العذراء من مرأى دماه
فـإذا أول زلـزالٍ عـلـى وجـه الحـيـاة

وقوله أيضًا ترجمةً عن علية فهمي:

لهف نفســـي إذ تلاقينا على عهدٍ وثيقْ
أي نارٍ بين كفّينـا ســـرتْ أي حريق
عجبًـا كيف أفَقْنـا من هوى ليس يفيق
وتـفـرّقـنـا مـع الأيام كـلٌّ في طـريـق

وقوله ترجمةً عن سفير الأرجنتين في القاهرة عن النيل:

أيها الســـاري على بحر الليالي كالســـفينْ
حاملًا من ســـيرة الماضـــي عبير الخالدين
وأســـــاطير الخوالي وتراث الغـابـريـن
قل لمن يسـأل عن عمرك ما عمر السـنين
أنـت يا نيـل شـــبـابٌ دائمٌ في كـل حين

وقول شوقي على لسان أنطونيوس في مسرحية مصرع كليوباترا:

أيها الشادي إياسٌ بلغ السُكر مداهْ
أنا لا أطرب حتى أسمع الحبُّ الحياة

وقد أورد **الزجاج** –وتبعه **ابن الفرخان**– في الرمل المجزوء **عروضًا محذوفة لها ضربٌ محذوف**، فقال الزجاج في كتابه **العروض**: "وقد جاء من هذا الجنس ما لم يذكره الخليل ولا ذكره الأخفش، عروض أخرى، وهي:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلن

وأصله فاعلن.....، وبيتها:

بؤس للحرب التي غادرت قومي سدى

وأكثر ما رأيته جاء في هذه العروض (فعِلن)، رووا شعرًا يقال إنه لأخت تأبط شرا"، وهو:

طاف يبغي نجوةً من هلاكٍ فهلك
ليت شعري ضلّةً أي شيءٍ قتلك
أمريضٌ لم تُعَدْ أم عدوٌّ ختلك
أم تولّى بك ما غال في الليل السُّلَك
والمنايا رُصَّدٌ للفتى حيث سلك
أي شيءٍ حسنٍ لفتى لم يك لك
كل شيءٍ قاتلٌ حين تلقى أجلك
طالما قد نلتَ في غير كدٍّ أملك
إن أمرًا فادحًا عن جوابي شغلك
سأعزّي النفس إذْ لم تجب من سألك
ليت قلبي ساعةً صبرَه عنك ملَك
ليت نفسي قُدّمت للمنايا بدلك

وكذلك قول إيليا أبي ماضي من قصيدةٍ بعنوان (**هاتها**):

هاتها في القـــــدحِ نسمةً في شبـــــحِ
هاتها فالنفـــس في حاجةٍ للفـــــــرح
واسقنيهـــا كوثـــرًا وعلى اقتـــــــرحِ
إن تكن قد حُرّمتْ فعلى المستقبـــــحِ

وللبهاء زهير قصيدةٌ على هذا الوزن عدّها اثنا عشر بيتًا يقول فيها:

تائهٌ ما أصـــلفه ويح قلـــبٍ ألِفَـهْ
كـــاد أن يتلفـــه ليـتـــه لـو أتـلـفـــه
أي روضٍ زاهـــرٍ لم أصـــل أن أقطفه
وقضـــيـــبٍ ناعمٍ لم أطق أن أعطفـــه
أخلف الوعد وما خلتـــه أن يخلفـــه

وللشاعر محمد الأسمر قصيدةٌ بعنوان (**أين ميزان الحمى**) تقع في خمسةٍ وأربعين بيتًا مطلعها:

صاح والذكرى عبَـرْ هذه خير الذكَـــر
أين ميزان الحمـــــى والوزير المقتـــــدر
والذي إن يُذكر الـــ ـخيرُ في يومٍ ذُكـر

كما أورد **ابن الفرخان** صورة للرمل المجزوء محذوفة العروض مقصورة الضرب لم يتابعه فيها عالم و لا شاعر.

وهذا معناه: أن هناك صورتين في الرمل المجزوء جديدتين هما: ذات الضرب المقصور للعروض الصحيحة، وذات الضرب المحذوف للعروض المحذوفة، فالرمل التام فيه أربع صور جديدة، والرمل المجزوء فيه صورتان جديدتان.

أما **الرمل المشطور** فهو من استخدامات الشعراء المعاصرين، بحيث يكون البيت الشعري مكونًا من ثلاث تفعيلاتٍ فقط، فتكون عروضه هي ضربه كما قال القدامى، أو تكون ذات ضربٍ فقط كما نرى نحن تبعًا لبعض العروضيين، وقد صيغت عليه النماذج الآتية التي ورد عليها الرمل التام في صوره التراثية:

فورد على **الصورة الأولى ذات الضرب الصحيح**، وتمثل هذا الضرب قصيدةٌ لنازك الملائكة تتكون من ستة مقاطع،

كل مقطعٍ عبارة عن ثمانية أبيات، لكل مقطعٍ قافيةٌ مخالفة.

تقول في المقطع الأول:

في دمي لحنٌ من الشوق جديدُ
والمجـــاليُّ حـــواليَّ نشـــــيد
ليلتي هذي ابتسامٌ وسعـــــود
طاف بالأفق فغنّاه الوجـــــود
هي يا قيثارتي لحنٌ سعيـــــد
هي شـــعرٌ هي وحيٌ هي عود
هذه الليلة للعالم عيـــــــــد
وهي يا قيثـارتي الحلم الوحيـد

وقصيدة **الجندول** لعلي محمود طه استغلت مُعطيات هذا البحر في صورته المشطورة الصحيحة الضرب.

ولصالح جودت قصيدة على هذا الوزن في اثني عشر بيتًا بعنوان (**غضبى**)، وأخرى في ثمانية عشر بيتًا بعنوان (**حبٌّ جديد**)، وثالثة في أربعين بيتًا بعنوان (**أحلام المنصورة**) وإن اتخذت نظام المقطّعات.

أما **الضرب المحذوف** فيمثله قول العقاد في قصيدةٍ بعنوان (**القمراء**):

كلما أشـــرق في الليل القمر
وســـها الناس ولاذوا بالحُجَر
خِلتُ أرواحًا تداعت للســـمر
زمـرًا تهـمس مـن حـول زمـر
أن هذا الحسـن لا يمضـي هدر
حيثمـا أســـفر نورٌ وانتشـــر
وحلا في خلوة الليـل الســـهر
فهنـا لا ريـبَ حسٌّ وبصـــر
شيمة المسحور يقفو من سحر

ثم يأتي **الضرب الثالث المقصور** ، وتمثله قصيدةٌ بعنوان (**تسمعون الآن**) لمحمود أبو الوفا، عدتها ثمانية عشر بيتًا يقول فيها:

تسمعون الآن شكوى الفقراءْ
دائمًا يشـــكون ظلم الأغنياء
ما الذي تشــكونه يا جحداء
عندنا الراديو وسهرات المساء
وليالي أم كلثوم الوضـــــــاء
ليلةٌ واحدةٌ فيها الغنـــــــاء
عن غذاءٍ وكســـــــاءٍ ودواء
بل عن السودان أيضًا والجلاء

وله أيضًا قصيدة نُشرت في ديوانٍ خاص سنة 1952م، وأعيد نشرها في مجموعة دواوينه تحت عنوان (**عنوان النشيد**)، عدتها اثنان وخمسون وثلاثمائة بيت، سارت كلها على الرمل المشطور، وتراوحت أضربها بين الصحة والقصر والحذف، كما أن له قصيدتين أخريين من مشطور الرمل، الأولى بعنوان: **يا بنات النيل**، مكونة من تسعة عشر بيتًا، والثانية بعنوان: **انتظاري طال**، وتقع في أربعين بيتًا.

وللعقاد قصيدةٌ بعنوان (**بنيتُ**)، سار فيها على نظام المخمّسات؛ فغيّر في قوافي الأشطر الأربعة الأولى، والتزم رويّ الشطر الخامس، وجاء الضرب مقصورًا في جميع المقطوعات عدا المقطوعة الرابعة من القصيدة الواقعة في ست خماسيات.

وللعقاد أيضًا قصيدة مطوّلة بعنوان (**آه من التراب**)، قالها في رثاء الأديبة مي زيادة، وهي مكونة من ثماني عشرة خماسية، سار فيها على النظام السابق.

أما الشاعر المهندس علي محمود طه فله مطولتان من مشطور الرمل، الأولى بعنوان: **بين الحب والحرب**، وتقع في مائةٍ وثمانية أبيات مُقسمةٍ على تسعة مقاطع، كل مقطع اثنا عشر شطرًا، استخدم الضرب الصحيح في المقاطع الأول والثالث والرابع والخامس والسادس والسابع والثامن، واستخدم الضرب المحذوف في المقطع الثاني، أما المقطع التاسع والأخير فكان الضرب فيه مقصورًا.

وأما الثانية فعنوانها: **فاروس الثاني**، وطولها اثنان وسبعون شطرًا، مُقسمة أيضًا على تسعة مقاطع، كل مقطعٍ ثمانية أشطر، وورد الضرب مقصورًا في المقطع الأول، ومحذوفًا في المقطع الثامن، وصحيحًا في بقيّة المقاطع.

فبعيدًا عن المُخمّسات والمربعات والمسمطات نجد أن هناك قصائد كثيرة قد صيغت على بحر الرمل المشطور في صوره الثلاث: الأولى ذات الضرب الصحيح، والثانية ذات الضرب المحذوف، والثالثة ذات الضرب المقصور.

وفي نهاية الحديث عن هذا البحر نشير إلى أن الشاعر **مصطفى عراقي** قد صاغ قصيدة على الرمل متعددة القوافي على خمس تفعيلات بعنوان **دثّريني**، يقول فيها:

دثّريني بالضياء الأخضر المنساب من نهرَيْ حنينِ
من مدى عينين نجلاوين ينشقّـــان في دربي الحزين
زمّليني بشروق ساحر ينهـــــــلُ من أفق اليقين
بُردةً تحنو على أعضائيَ الكَلْمى وأشـــلاء سنيني
بسمةً تهفـــو وتسري في دمائي تتغنى في سكوني

ولا وجود للعدد الفردي في شعر البيت إلا في المشطورات.

بقي **الرمل المنهوك** الذي قال به ابن الفرخان وحده، ومثل له من شعره بقوله:

ملك الحب عنـــاني
ودهـاني ما دهـــاني
كم رمتني بالمجـــاني
غافلاتٌ في الغـواني
ما لقيـــنا في الزمـان
مثلَ هاتيك الحسان

وبهذا ينتهي حديثنا في بحر الرمل وما حدث فيه من تجديدات.

اللقاء التاسع عشر

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين.

حديثنا في هذا اللقاء حول التجديد في **بحر الكامل**، والكامل في التراث العروضي إما تامٌ وإما مجزوء.

أما الكامل التام فله عروضان: عروضٌ صحيحة، وعروضٌ حذّاء، لعروضه الأولى الصحيحة ثلاثة أضربٍ تراثية مطّردة: ضربٌ صحيح، وضربٌ مقطوع، وضربٌ أحذ مضمر.

وقد تمثلت التحديثات لأضرب العروض الصحيحة فيما يلي:

حكى ابن القطاع عن ابن كيسان ورود **الضرب المذيّل للعروض الصحيحة**، وأورده الزمخشري مع وصفه بالشذوذ، كما أورده الشنتريني، لكن الشعراء استحسنوا هذا النغم منذ أن قال أبو العتاهية:

لله در ذوي العقول المشـــعَباتْ أخذوا جميعًا في حديث الترهاتْ
وأما ورب المســـجدين كليهما وأما ورب مِنًى ورب الراقصـــات
وأما ورب البيت ذي الأستار والـ ـــــمَسعَى وزمزم والهدايا المشعَرات
إن الذي خُلقت له الدنيا وما فيها لنا ذلٌّ يجلّ عن الصـــفات

وله على الوزن نفسه قصيدةٌ أخرى عدتها عشرة أبياتٍ مطلعها:

أهل القبور عليكم مني الســـلامْ إني أكلمكم وليس بكم كلامْ
لا تحســـبوا أن الأحبة لم يسُـــغ من بعدكم لهم الشـراب ولا الطعام

وله أيضًا بيتان آخران على الصورة نفسها.

وللشاعر محمد طاهر الجبلاوي قصيدةٌ بعنوان **إلى جوار البحر**، عدتها ستة عشر بيتًا سار فيها على نظام الثنائيات لكل بيتين قافية، ومن ثم استخدم الضرب المذيّل في الأوليين والخامسة والسابعة والثامنة، يقول في بداية هذه القصيدة:

يا بحر صـــوتك في المســـاء يهزني فأنام أحلم بالســـعادة من صـــداهْ
وكـأن موجـك أُرغُنٌ في خـاطري تشدو على أوتاره لحن الحيـــــاة

ولكامل الشناوي مقطوعةٌ بعنوان **ظمأٌ وجوع**، يقول فيها:

أحببتهـا وظننـت أن بقلبهـا نبضًا كقلبي لا تقيّده الضـــلوع
أحببتهـا وإذا بهـا قلـبٌ بلا نبضٍ ســرابٌ خادعٌ ظمأٌ وجوع
فتركتهـا لكـن قلبي لم يزل طفلا يعـاوده الحنين إلى الرجوع
فـإذا مررتُ وكم مررتُ ببيتهـا تبكي الخُطا مني وترتعد الدموع

وللشاعرة علية الجعّار بيتان بعنوان **أنا**، تقول فيهما:

أنا لا أريد إذا أردت ولا أشـــاءْ فإرادتي في أن أســـــلّم للقضـــاء
أنا دميةٌ قدري يحرك خطـــــوها في الأرض أفعل ما يُخطّط في السماء

وللشاعر السيد خلف قصيدةٌ بعنوان **متفائلون** في خمسةٍ وعشرين بيتًا في ديوانه **كلمات آخر رجلٍ عربي**، مطلعها:

متفائلون بأن نورك يُســتضـــاء وبأن عصـــرك زاهرٌ كـالأنبيـاءْ
وبأن تعيـد إلى الزهور عبيرهـا مهما تسلّل من خصـومك أدعياء
وبأن نصلي في رحاب القدس يو مًـا في جوارك بين جمع الأتقيـاء

وعلى الشبكة قصيدة للشاعر عبد الرحمن بن مساعد في صدام حسين يقول فيها:

يا من ملكت ثرى العراق بلا شـــريكْ أنا لا أحبـك قـدر كرهي قـاتليـكْ
قد ألصـقوا بك وصـف سـفّاك الدما واليوم ســفك دماء قومك يرتجيك
من بـدّل الأحوال يا حـامي الحمى هل أسـقط التمثالَ صـفوةُ تابعيك
هي هكـذا الـدنيـا تبـدّل جلـدهـا كعـدوّك الغـازي وكـل منـافقيـك

وهي في عشرين بيتًا ختامها:

يا من جلبت لأمة العرب الأسى يا مَن أتيت بمسـقطيك ومهلكيك
هم قـدّروا فينـا رؤوسًـــا أينعت حان القطاف لها ترقّب لاحقيك

وكانت تلك هي الصورة الأولى، وقد استساغها الشعراء جدًا وكتبوا عليها قصائد كثيرة.

أما **الصورة الثانية** من التحديثات فقد حكاها ابن القطّاع، وتبعه الزمخشري والشنتريني، وهي: ورود ضرب العروض الصحيحة مرفّلًا، وشاهدها:

ولنا تهامة والنجود وخيلنا في كل فجٍ لا تزال تثير غارة

وعلى هذه الصورة وردت قصيدةٌ لمحمد بن أحمد الصعدي الأصل، الصنعاني المولد والمنشأ، المتوفى سنة ثلاثٍ وعشرين ومائتين بعد الألف الأولى من الهجرة النبوية، يقول فيها مستخدمًا قافيتين في كل بيت:

صبٌّ يؤرقه النسيم إذا سرى من نحو صنعا حاملًا طيب الرسائلْ
ويثير لوعته الحمام إذا علت في الدوح فرعا والزهور له غلائل
وغدت تردد في الغصون هديرها وتميد سجعا تدّعي شجو البلابل

وهي قصيدةٌ في اثنين وعشرين بيتًا أرسلها الشاعر من الحديّدة إلى محمود بن على الشوكاني المُتوفى سنة خمسين ومائتين بعد الألف من الهجرة، فأجابه الأخير بقصيدةٍ في واحدٍ وعشرين بيتًا على الوزن والقافية، يقول في مطلعها:

قلبٌ تقلّب في فنونٍ من جنو ن العشق طبعا في ربا تلك المنازلْ
يزري دموع عيونه مُحمرّةَ وترًا وشفعا من هوى ظبي الخمائل
سل عنه هل طابت له يا ريمُ را مت أرض صنعا في ضحاها والأصائل
ما العيش إلا في ذرا الأحباب والْـ أتراب قطعا كم على هذا دلائل

وعلى هذه الصورة مقطوعةٌ من أربعة أبيات للشاعر محمد المعصراني بعنوان (**هزي إليك**)، يقول فيها:

هزي إليك بجذع أشواقي إليكِ يسّاقط الشوق البهيّ ندًى عليكِ
هزّي إليك بجذع أشجار الحدا ئق ترتسم أسطورةً في وجنتيكِ
لو تعلمين مدى اشتياقي أو حنيـ ـني أو أنين الروح أو ظمئي إليكِ
لأتيتني ولهًا خرافيًّا يسـ فر من يديك إلى يديّ إلى يديك

وعليها أيضا تقول الشاعرة: فوزية شاهين تحت عنوان (**كوكب الشعر**):

أنا لستُ من نسل الملوك ولم يكن جدي أميرا أو وزيرا أو (خواجة)
من نسل آدم قد وُلدتُ وفي يدي قلم وقرطاس وزيتٌ في زجاجة

أشعلتُ وجدي في فضـــــاء الكون تِبيـــانا وصار لكوكب الشُّعَرا سراجه

فالشـــــعر نبراسي و ومضة خافقي وسَناه ألبســـني من اللألاء تاجه

لا المال يغـــريني ولا الألقـاب تعـــــنيني ولم يك لي بكـف العبد حاجة

أما **الصورة الثالثة** فقد حكى ابن القطاع، وبعده الزمخشري، عن العرب ضربًا أحذّ غير مضمر للعروض الصحيحة، شاهده:

عهـدي بها حينًا وحينًا أهلها ولـكـل دارٍ نُـقـلـةٌ وبـدَلْ

وقد أوردها ابن الفرخان بعدهما ممثلًا لها بأنموذج من نظمه.

وقد وردت هذه الصورة في أبياتٍ للعباس بن الأحنف يقول فيها:

عـاصٍ مســـيءٌ مذنبٌ متعتّبٌ أخفى رضـــاه وأظهر الغضـــبا

إني اعتذرت إليك من ذنبٍ له عنـدي ليظهر لي الرضـــا فـأبى

أفـلـيـس ذا يا إخـوتي عـجـبـا قـالوا بلى فكفى بـذا عجبـا

وقد صرّع البيت الأخير.

ولإيليا أبي ماضي ستة أبياتٍ في قصيدة (**الشاعر والملك الجائر**) على الصورة السابقة حيث يقول:

والجـيـش معـقـودٌ لـواؤك فـوقـه مـا دمـت تكســوه وتطعمـهُ

للخبز طـاعتـه وحســـن ولائـه هــو لاتــه الـكـبرى وبَـرْهمـه

فـإذا يجوع بظل عرشـــك ليلةً فـهـو الـذي بـيـديـه يحْطِـمـه

لـك منه أســـيفه ولكن في غدٍ لســـواك أســـيفـه وأســـهمـه

أتراه ســـــار إلى الوغى متهللًا لـولا الـذي الشـــعراء تنظمـه

وإذا ترنّم هـل بغير قصـــيـدةٍ من شـــــــــــاعرٍ مثلي ترنُّمه

الصورة الرابعة: أن يلتزم الشاعر الخزل (إضمار+ طي) في ضرب العروض الصحيحة، فيكون الضرب على **مُفْتَعِلن**، وتمثل هذه الصورة قصيدة **من شارع الهرم إلى الأهرام** المكونة من تسعة عشر بيتًا للدكتور: عبده بدوي في ديوانه **الجرح الأخير**، يقول فيها:

قالوا بلادك قد غدت مزهوةً عاد النقـــاء لها وغـاب التَّرَحُ
وتغامزوا لما عبرنا شـــــارعا في موجه العاتي مساءً سبحوا
وتطايروا لما انعطفنا جانبـــا فوراء إعلان مثـــــير نزحوا
ذكروا مســـاء أهرقوا ألوانه ومشى على صوت المغني قُرَحُ
وسخاء راقصـــة بجسم مُورق صاح الكمـان به وفار القدَحُ

والأصل أن ورود الخزل في بحر الكامل –مع جوازه– من مستقبح الزحاف عند بعض العروضيين، ويعز وروده في الأشعار المصوغة على هذا البحر، ويكاد ينادي على نفسه حين يرد مرة واحدة في البيت، فكيف إذا أُجريَ مجرى العلة، والتُزم في كل أبيات القصيدة؟

ولعل ما خفف من وقع وروده في أضرب قصيدة الشاعر الراحل عبده بدوي –رحمه الله– أن كل تفعيلة مخزولة قد سُبقت بخمس صحاح لم يلحق بعضَها من الزحاف إلا مُستحسَنُه، وهو الإضمار، فضمن ذلك للمتلقي اطراد إيقاع البحر، فإذا ما وصل إلى الضرب الذي هو محل التغيير في أغلب الأبحر تلَقَّى النغم بالرضا، ووقع من نفسه موقع القبول.

ويبقى ما فعله الشاعر تصرفًا فرديًا لا أعلمه عند غيره، وكل تجديد يكون مبتداه فرديًا، فإما أن يبقى حبيس تجربة صاحبه، وإما أن يُستساغ فيرفده الشعراء بما يُعْلي من رصيده ويكتب له الذيوع.

ومن النماذج النادرة: أن يرد للعروض الصحيحة ضربٌ على **مُتَفاعْ** أو **مُتْفاعْ** اللتين تُحولان إلى **فعِلانْ** أو **فعْلانْ**، ويمثل ذلك قول نبيه التميمي[1]:

يا ربّ إني ما جفوت وقد جفت فـإليـك أشـــكـو ذاك يا رباه
مولاة ســـوء لا ترقّ لعبـــــدها نـعـم الـغـلام وبئســـت المولاة
يا رب إن كانت حيـــــاتي هكذا ضـــررا عليَّ فما أريد حيـــــاة

وعلى الصورة السابقة يقول الشاعر: إيهاب عبد السلام في مطلع قصيدة من ستين بيتًا نشرها على صفحته على (الفيسبوك) بتاريخ 8 مارس 2016م يمدح بها المصطفى صلى الله عليه وسلم :

أما الهـــلاك بحبكم فنجـــــــاة والموت في حضـــن الحبيب حياة

(1) الأغاني للأصفهاني/6:161

ما ذاق قلبي من هـــــواكم قطرة إلا وردّد قـــــــــــائلا: الله
للحـــب معنى لا يبـــوح بسره هيهـــــــات يدرك عاشق معناه
تلك المحبة أينعـــت في مهـجتي كشُـــــــجيرة نبتت بقلب فلاة
الحب مثـــل وضوئنا في طهـــره والوصـــــل أن تليَ الوضوءَ صلاة
إن المحـــــبة غايتي ووسيـــلتي وغرامـــــنا يا نفـــس ما أزكاه
فـدعي الغرام على الطريق يقودنا وأنا وأنت نســـير خلف خطـاه
والله ما افتقـــــد الغرامَ مسافرٌ إلا وضـــلّ عن الطـــريق وتاه
وتلمَّسي يا نفـــسُ بين جوانحي نورَ الحبيـــب فقد أطلّ سنـــاه
ينسى الطريقُ العابرين إذا مضَـــوا وطريقه هيهـــــــات أن ينساه
إن غاب عن عيني فقلبي حاضـــر قلبي يحب محمـــــــدا ويراه

ومن النماذج النادرة أيضًا أن يرد للعروض الصحيحة ضرب على متفاعلْتُنْ بزيادة سبب خفيف على الضرب المقطوع، كما في قول الشاعر السعودي عبد الرحمن العتّل تحت عنوان (**في حضرة الشاي**):

بيني وبين الشـــاي إلفُ مودةٍ ونداءُ شوق لا يمـلُّ من الوصـلِ
أوراقـــه في الكأس تبْسِـــمُ لذةً يا نشوة الأوقات تذهب بالعقـلِ
في جلسة بالحسـن وارفة الندى والظل ما أحلاه يكـبر من ظـلِّ
والجـدول الرقراق يعـزف لحنـه والزهـــرُ فوّاح يرشّـــف من طلِّ
وغنـاء عصفـــور يغـازل خِلَّهُ فيذوب مفتـونا على مُقَـلِ الخِلِّ
فتمر ذكرى من أُحـــب فأنثني في الركن لا أقوى على إبَرِ النّصلِ
فأرى بكأس الشاي وجه حبيبتي متألّقـــا يزهـــو بأعينـه النُّـــجْلِ
في كل مرتشَف حنـــــينُ متيّمٍ ومذاق شهْدٍ مُجَّ من ودَق النحلِ
يا شايُ يا عشقي وروحَ مجالسي يا لذةً تبقى إلى فرَح الوصـــــلِ

هذه الصور وردت للكامل التام ذي العروض الصحيحة.

أما **العروض الحذّاء** في الكامل التام فلها ضربان تراثيّان: أحذّ فقط وأحذّ مضمر، وقد أجاز الجوهري ورود العروض الحذّاء مع العروض الصحيحة في قصيدةٍ واحدة إذا كان ضرب القصيدة أحذ مضمرًا، مستشهدًا بقول امرئ القيس:

الله أنجح ما طلبتُ به والبر خير حقيبة الرحلِ
يا رُب غانيةٍ وصلت حبالها ومشيت متّئدًا على رِسْلي

وقد تكررت هذه الظاهرة عند امرئ القيس في قصيدةٍ مطلعها:

طال الزمان وملّني أهلي وشكوت هذا البين من جُمْلِ

إذ وردت الأبيات الثالث والرابع والخامس والسادس عشر والسابع عشر والثامن عشر صحيحة العروض، ووردت بقية أبيات القصيدة على العروض الحذّاء.

ومن النماذج التي وردت للعروض الحذّاء من غير الصورتين التراثيتين:

الصورة الأولى: ورود الضرب مقطوعًا في قول ابن سناء الملك:

أتخون يا سكني فقال نعم لي في الخيانة نسبةٌ علياءُ
لمَ لا أخون ولمْ أفي أبدًا وأبي الزمان وأمي الدنياءُ

وإن كان الشك يخامرني في أن تكون القافيتان من تحريف ناسخ الديوان، إذ إنه لو قال: لي في الخيانة نسبة عُليا، وأبي الزمان وأمي الدُّنيا، لكان على الجادة لغةً وعروضًا.

وأما **الصورة الثانية** للعروض الحذّاء فهي: ورود الضرب على فعْلان، أو متْفاع، ويمثلها قول إبراهيم ناجي في قصيدةٍ بعنوان (**فجرٌ جديد**):

فجرٌ جديدٌ حالمٌ خفّاقْ لما يزل في عالم الآفاقْ
توهان في غمم الدجى قلِقٌ بحنينه بالحب بالأشواق
ويود لو ضاق الظلام به فيهبّ مندفعًا من الأعماق
متحررًا من قيد ظلمته يرنو بعمق الروح بالأحداق
فيحس لا شيءٌ ينازعه ويحول عنه الكون إذ ينساق
لا شيء ملتفًّا يعانقه غير السنا في ضوئه البرّاق
فيغيب في أحضانه ثملًا ويعبّ من فيض الهوى الدفّاق
بانت له الدنيا على قلقٍ (مشتاقةً تسعى إلى مشتاق)

وقد أجاز ابن القطّاع في العروض الحذّاء أن يأتي ضربها الأحذّ مع الأحذّ المضمر في قصيدةٍ واحدة، مستشهدًا بقول امرئ القيس:

أحللتُ رحلي في بني ثُعَلٍ إن الكريم للكريم محَلّ
ووجدت خير الناس كلهمُ طرًا وأوفاهم أبا حنبلْ

بيد أنا لم نجد في الأشعار بعد امرئ القيس ما جاءت فيه مثل هذه الظاهرة، أو على الأقل لم نعلمها.

أما **الكامل المجزوء** فقد وردت له في التراث العروضي عروضٌ صحيحة ذات أربعة أضرب: صحيح، ومذيّل، ومرفّل، ومقطوع، لكن إنتاج الشعراء أضاف إليها صورًا أخرى هي:

الصورة الأولى: ذات عروض صحيحة وضربها أحذ مضمر، ويمثلها قول السيد خلف في مطلع قصيدة من أربعين بيتا بعنوان **الشامتون** في ديوان **مارد وادي عبقر**:

الشامتون: أنا المليك وأنتمو مرضى
زبَدَ الدخان: طرحتُ كلَّ شرارة أرضا
يا..كيف غرّك أن سيفك دوننا أمضى
مهما علا نفلٌ فليس يشابه الفرضا

الصورة الثانية: ذات عروض صحيحة وضربها على متفاعْ أو فعلانْ، ويمثلها قول السيد خلف أيضًا في مطلع قصيدة من واحد وثلاثين بيتًا تحت عنوان **مارد وخسوف** في ديوانه السابق:

بيني وبينك نجمتان وشرفة وصفوفْ
ومسافة للعين تشرب ظلَّها وتطوف
وأراك تغضب باكيا ماذا لديك؟..ضيوف
هي بقعة حمراء تضرب حاملات سيوف
ماذا اعتراك ونزفها للعارفين كشوف؟

الصورة الثالثة: ذات عروضٍ حذّاء وضربٍ أحذ، كما في قول زكي قنصل:

يا زينة البلـــــــــد سيري على كبدي
لك حاضري وغدي لك ما تحوز يدي

وقول حسين التلسيني فيما سماه **لعبةً عروضية**، في اثنين وثلاثين بيتًا:

لربيع طلتهـــــا يتلهف الأمـــلُ
ولسحر مقلتهـــا خدمًا غدا الغزل
وتنام بين خريـــــ ـر فؤادها الجُملُ
ولصـدرها الشـعرا ءُ قصـــائدًا غزلوا

الصورة الرابعة: ذات ضربٍ أحذ مضمر مع عدم التزام صورة واحدة في العروض، فتارةً تأتي حذّاء، وتارةً تأتي حذّاء مضمرة، ويمثلها قول سيد قطب تحت عنوان **(وحيٌ جديد)**:

يا بســـمة الفجر يا نسمة العطـــــر
أسـكرتِ وجداني من لونـك الخمري
ألهبت إحسـاسي بالشوق كالجمـــر
وهمســت في قلبي وهتفت في صدري
وبعثتني أشـــدو للحب بالشعـــــر
وكأنـــــــني روحٌ تقفو خطا سحـــر
مفتونة ترنـــــو للكون في سكـــر
والكون يشملهـــا بالأنس والبشـــــر

وعلى الضرب الأحذ المضمر أيضًا يقول زكي قنصل:

حسـناء كالفجر في ميعة العمر
معســـولة الثغر معقودة الشـعر
تحيـا بلا أهـلٍ مجهولة الأصـل
في وجنة السـهل يا زهرة الفـل

وهي أقرب إلى نظام الرباعيات.

ومن التسميط على هذا الوزن: قصيدة **(ما زلت أبكيه)** للشاعر فتحي سعيد، يقول فيها:

ما زلت أبكيه

أخفي وجيعتـــــه في عالمٍ فيـــــــه

الحزن كالثـــــوب تبلى حواشيـــــه

ما زلت أبكيه

لي فيه مدّخَـــــرٌ ما زلت أحصيــه

يقتات من شــجنٍ قد رحت أخفيــه

عن عين رائيه ...

إلى آخر القصيدة.

ثم يأتي بعد ذلك **الكامل المشطور**، وقد حكى الدماميني عن بعض العروضيين أن الكامل يُستعمل مشطورًا، فيكون ضربه صحيحًا ومذيّلًا ومرفلًا، وقدم شاهدًا لكل صورة، وحكم بأن كل ذلك شاذ لا يعرفه الخليل[1]، لكني وجدت مقطوعةً لإبراهيم ناجي تحت عنوان (**عجبًا**)، يقول فيها:

يا هـاجري يا من هجرت بلا ســـببْ

أترى العقــاب بغير إثمٍ قــد وجــب

عجبًا لقرص الشـمس في البيت احتجب

عجبًـا لأعجـب مـا يكون من العجـب

وكل بيتٍ منها على متفاعلن ثلاث مرات.

كما أن للشاعر المصري: النبوي علي الشحيمي قصيدة على مشطور الكامل بعنوان **الإنسان** في ثماني مقطّعات، كل مقطعة في تسعة أبيات، جاء الضرب صحيحًا في الثانية والرابعة، ومذيلًا في الست الباقيات، يقول في الثالثة:

فعلى ضفاف الغيب تحفر في الصخورْ

(1) الغامزة/176

أقدامُ عمـــــري قصـــتي عبر الدهور
وتمـــــر أيامي على كل الجســـــور
فتســـــــجل الأفلاكُ ما دامت تدور
تاريخَ مخلـــوق له كل العصـــــور
في قلبـــه ســـر وفي عينيـــــــه نور
يســـري إلى لب الحياة من القشـــور
فيصـــــوغ أحلام الكواكب والبدور
آياتِ إبداع كأنفـــاس الطيـــــور

ولست أرى فيما سبق من المشطورات خروجًا على نغمة الكامل.

أما **الكامل المنهوك** المبني بيتُه على تفعيلتين فلم يقل به إلا ابن الفرخان مقترحًا له ضربين: صحيحًا ومذيلًا، ولم نسمع بذلك في شعر شاعر.

بقي أن نسجل أن بعض الشعراء قد أورد الكامل على خمس تفعيلات في صورة شعر البيت، كما في قصيدة من ستة وثلاثين بيتًا بعنوان **افتتاحية سداسية ناقصة** للشاعر أحمد تيمور في ديوانه **سيمفونية أخرى لشهرزاد**، يقول فيها:

كم في الحكايا من صبايا والصبايا كالحكـــايا شيّقة
أحلامهن رُؤَى عـرايا ترتدي أجفـــانهن المطْـــبَقة
هن الفراشـــات السبايا في قصور من حرير الشـرنقة
بلّلْن من ريق الثنـــــايا ريشة مشغـوفة متشـــوقة
وطفقْن يرسلن الحكايا والرضاب العذب يجزل منطقه
رمزا وتورية ورايا في إطار من رخـــــيم الموســـقة

والقصائد المصوغة بالأعداد الفردية لم ترد في التراث إلا في مشطوري الرجز والسريع، فلعل هذه الصورة ضرب من التأثر بشعر التفعيلة، وفي عنوان القصيدة ما يوحي أن الشاعر يعي جيدًا ما يقدمه من وزن للساحة الشعرية.

بهذا ينتهي حديثنا حول بحر الكامل، ونستكمل في لقاءٍ قادمٍ بإذن الله تعالى.

اللقاء العشرون

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، **أما بعد:**

فنتناول في هذا اللقاء ما حدث من تجديداتٍ في **بحر الرجز**، وبحر الرجز من بين أبحر الشعر العربي هو البحر الوحيد الذي يأتي تراثيا تامًا ومجزوءًا ومشطورًا ومنهوكًا، بل قال بعض العروضيين: إنه يأتي موحّدًا.

فأما **الرجز التام** فله في التراث صورتان، يتكون البيت فيهما من مستفعلن ست مرات، في كل شطرٍ ثلاث، وعروضه دائمًا صحيحة، ولها ضربان: الضرب الصحيح يمثل الصورة الأولى، والضرب المقطوع يمثل الصورة الثانية.

وأما الجديد في الرجز التام فتمثل لنا في هذه الصور التالية:

الصورة الأولى: أن ترد العروض صحيحة ويرد ضربها على مُتَفْعْ أو فعولْ، وقد تمثلت الصورة في قول حسن قرشي:

مخطئـةٌ جـاحـدتي فـإنني أنا الذي أهدهد السـنينْ
أحصد في المساء ألف نجمةٍ قربى لحـبٍ صـادقٍ ثمين
برئت من هواك يا جاحدتي فلم تعودي منهـل الحنين

وعلى هذا الوزن وردت قصيدة بعنوان **جزيرتان** للشاعر محمد المعصراني في ديوانه **لغتي**، يقول فيها:

عيناكِ يا حبيبتي جزيرتـا بنفسجٍ روتهما السنيـن
عيناك تاه البحر فيهما وتـا هَ العمر تاه الموج والسفين
وضاق عن سحرهما الزمان يا حبيبتي والأفق الحزيـن

ومن قبيل الصورة السابقة بيد أن الضرب لم يُلتزم فيه الخبن، فجاء على وزن **مستفْعْ** أو **مفعولْ** قول مصطفى صلاح محمد في ديوانه الضخم **العابر** تحت عنوان **كأنني أحنّ**:

كم مرة سألتُ والجواب في قلبيَ لايعلـمه إلايْ
كأنني أحنّ بالسـؤال إذْ أسأله كما يحن النّـايْ
لكنْ إلى مـاذا أحنّ؟ أإلى كل الذي ضيعتُ في دنيايْ

الصورة الثانية: أن ترد العروض صحيحة وضربها مرفل، ولم تصادفني إلا في شعر مصطفى صلاح محمد في مقطوعة من ثلاثة أبيات تحت عنوان: **لم تستطع**، يقول فيها:

متى تكون حكمة الشموس لي أم حكمة الشموس تبقى للشموسِ؟

خُضتُ تجاربا عميقة الشجا تكفي لإنضاج ملايين النفوسِ

لكن حكمتي على قوتها لم تستطع محو تعاستي وبوسي

وله مقطوعة أخرى من خمسة أبيات على هذه الصورة تحت عنوان **أنتِ نظام**، يقول فيها:

أنت نظامٌ، أنت من هام بها في مكةَ ابنُ عربيٍّ من قرونِ

أنت التي أرسل فيها شعرَهُ من حكمة حينا وحينا من جنونِ

لكنه راح وفي فؤاده شعرٌ كثيرٌ منكِ دامعُ العيونِ

لم يستطع إرسالَه، لم يستطع إطلاقَه إلى الفضا من السجونِ

خاف ظنون أهل عصره، وفي كل العصور آخذون بالظنونِ

ولو قيد قافيته لكان الضرب مذيلًا.

الصورة الثالثة: وردت فيها العروض صحيحة **وضربها أحذ**، كما في قول مصطفى صلاح محمد تحت عنوان **أنا أشبهه**:

نظامُ، عينَ الشمس والبهاء، هل يُلمّ بي طيفكِ إلمامةْ

يحلم قلبي بك في يقظته فهل تحققين أحلامهْ

لن يغضب ابنُ عربيٍّ فأنا أشبهه في السمت والقامةْ

الصورة الرابعة: وردت فيها العروض صحيحة، على حين ورد الضرب على فاعلانْ، كما في قصيدةٍ في تسعة أبيات للشاعر محمد المعصراني في ديوانه: **أمةٌ وحدي**، عنوانها **من جمال عينيكَ ورثتُ جمالي**، يقول في ختامها:

هذي السماوات مدًى يرسم في جبينها الوردِ طقوس الخيالْ

في صدرها المفتوح ألف وردةٍ وألف ألف دهشةٍ وانذهال

ذات شذًى سألتها من أين يا حبيبتي ورثتِ هذا الجمال

قالت ورثت من عيونك الجما ل كله وكل هذا الـــــــــدلال

فارتبك التوت على فمي وســـا ح العسل الصيفيّ عند الســـؤال

ويرى ناظم القصيدة أن صدور الأبيات من الرجز، وأعجازها من السريع، وهو ما نراه مبالغةً في التوصيف، فبحر الرجز من دائرة المجتلب، وبحر السريع من دائرة المشتبه.

وأما أضرب القصيدة فيمكن توصيفها على أنها مطويةٌ مقطوعة وقد أضيف لها بعد الطي والقطع ساكن، وبذا يبقى الوزن في محدثات الرجز صدورًا وأعجازًا.

وله قصيدة أخرى على هذه الصورة بعنوان **كَشْف** في ديوانه الذي يعده للنشر، وعنوانه: **على خُطى امرئ القيس**، في واحد وعشرين بيتًا، يقول فيها:

يصطافُ في نهديك ألفُ ألفِ صيـ ـفٍ ويُشَتِّي فيهما ألفُ نيـلْ

يرتجلُ النهدان أعذبَ العصيـــــ ـرِ عَلَّه في روح روحي يسيلْ

فيستقيل الكَرْمُ والرمّـــان والتُّـــــــــــفاحُ يا حبيبتي يستقيلْ

كل الفــواكه اســـتقالت بعـــده تبتدئُ الآنَ عذابَ الرحيلْ

الصورة الخامسة: أن ترد العروض على مُتَفْعِلْ أو فعولن وضربها مثلها، وهذه الصورة أوردها الشنتريني، مستشهدًا لها بقول الشاعر:

مهامهٌ أعلامها همودُ وماؤها في ورده بعيدُ

وقال عنها: "عروض مخبونة مقطوعة وضربها مثلها..... ويجوز أن يكون مخبونًا مكسوفًا من السريع، وكيفما كان فهو شاذ"[1].

وقد تحققت هذه الصورة واحلولت في قول نزار قباني تحت عنوان **حبيبي** في ديوانه **أنت لي**:

لا تســـألوني ما اسمه حبيبي أخشى عليكم ضَوعة الطيوب

زقّ العبير إن حطمتموه غرقتمُ بعاطرٍ سكيـــــــــب

والله لو بحـثُ بأي حرفٍ تكدّس الليلك في الـــدروب

(1) المعيار لوحة6

لا تبحثوا عنه هنا بصـــدري تركته يجري مع الغـــــــروب
ترونه في ضـحكة الســواقي في رقّة الفراشة اللعـــــــوب
في البحر في تنفس المراعي وفي غناء كل عندليـــــــب
في أدمع الشـتاء حين يبكي وفي عطاء الديمة السَّـــكوب
لا تســـــألوا عن ثغره فهلا رأيتمُ أناقة المغيـــــــــب
ومقلتاه شاطئا نقـــــــاءٍ وخصره تهزهز القضيـــــب
محاســـنٌ لا ضـــمها كتابٌ ولا ادّعتها ريشة الأديـــــب
وصدره ونحره كفاكـــــــم فلن أبوح باسمـــــــه حبيبي

وعلى هذا الوزن تسير قصيدتاه **عند الجدار، وإلى ضفيرتي ماس** بديوان **أنت لي**، وقصيدة **إلى صديقةٍ جديدة** في ديوان **قصائد**.

كما أن للشاعر الدكتور: عبد السلام حامد قصيدة في سبعة عشر بيتًا بعنوان **يا أحرف القداسة** في ديوانه **أطلال حب ووطن**، يقول فيها:

يا ضَلّة الأوهـام في طبيب دواؤه لدائنـــــا انتكاسة
يا ثعلبـــــا ما كنت أرتئيه غررتني وخـــابت الفراسة
تُطْلقني أجوب كل صـوب لكنما خطوي الرقيبُ قاسه
تريدني مطأطئـــــا لرأسي منحنيـــــا لقائد وساسة
سأنحني فالرأس ليس رأسي وما عليَّ لو لحقـــتُ ناسه
سأجعل السكوت فيه فكرا وأجعـــل الكلام فيه ماسة

وللشاعر السعودي: عبد الرحمن بن زيد السويداء قصيدة على هذا الوزن في أربعة وثلاثين بيتًا بعنوان **محبوبتي** أتى فيها بالعروض على وزن فعولن، وأما الضرب فجاء في جل الأبيات على صورة العروض، وفي تسعة أبيات من القصيدة جاء الضرب على **مستفعلْ** أو **مفعولن**، وهذا يعني أن الشاعر جعل الخبن في الضرب زحافًا على أصل استعماله، يقول فيها:

إني هنـــا وقفـت باشتيـــاقٍ أحرَّ من جمر الغضـــا المشـبوبِ
قسّـــمت أعـوامي إلى ثـــوانٍ تمـــر بي في وقعـــها الرتيب

حتى كحَلتُ الطرف من رؤاه يا مرحبـــــا بالقــادم الأديب
هشّتْ ولاح النور في المحَيّـــــا وارتسمتْ مشـــــاعر الترحيب
على جبـــين شعّ بالأمـــــاني تنداح من بدر الدجى الغـــريب

ويمكن توجيه هذه الصورة على أنها من محدثات بحر السريع، فيكون وزن العروض والضرب كليهما على **مَعولا** من **مفعولاتُ**، بحذف الفاء **خبنا** وحذف التاء **كسفا**، وتحول إلى **فعولن**، أما في حال ورود الضرب على مفعولن فيكون قد دخله الكسف فقط، ويكون الخبن زحافًا، بيد أن التوجيه على ما كثر استعماله، وهو بحر الرجز، أولى؛ لأن كثرة الاستعمال مظنة التغيير.

الصورة السادسة: أن ترد العروض حذاء على **مسْتفْ** أو **فعْلن** وضربها مثلها، كما في قصيدة من واحد وعشرين بيتًا بعنوان **الحلم الكابوس** للسيد خلف في ديوان **مارد وادي عبقر** يقول في مطلعها:

لله طيـــف لفّــني شاشـــا هل شكّـــني وردا وجُلّاشـــا
فألمــح الباب رمى نحـــوي مشــرطَ جزّار وحشّاشـــــا
يغوص في دمي يـدي احْتُلّتْ لكنــني حرٌّ وها(...) حاشـا
ما زارني إلا مُحَيّـــــــاها لأزرع النجمـــات أحراشـــا
خلف طبيـــــب مارد تمشي تُقَسّم اليمـــام أعشـــاشـا
هنا استقر النيـــل سلْ(حابي) لو أنَّ فوق الســـد أحباشـــا
عشرون مرت حلـــوتي لكنْ أنت..نعم..أنت..كما الباشـا

ويمكن توجيه هذه الصورة أيضًا على أنها من محدثات السريع، فيكون وزن كل من العروض والضرب **مفعو** أو **فعْلن**، وقد حدث فيهما **الصلم** بحذف الوتد المفروق من آخر كل منهما.

الصورة السابعة: أن ترد العروض على مُتَفْ أو فعو، بمعنى أن تكون حذّاء مخبونة، وأن يرد الضرب على متفْعْ، أو مستفعْ، ففيه مع الحذذ أو بعد الحذذ زيادة ساكن، كما في قول عبده بدوي في قصيدةٍ بعنوان (**مَن منهما**):

حـبـيـبـتي كـأنهـا الـنـدى وزرقة الدانوب من بيـــــانْ
والهــمــس والهـديـل ناعـمًـا والدفء والنقاء والحنـــــان
يضـــيء في طريقهـا الســنـا لموعدٍ في عالمٍ فرحـــــان

يـذوب كـل مـا يمسّـــهـا من مدخل المقهى إلى الفنجان
وكـل مـا تضـــمـه الـدنا تضمه بوجهها العينـــــان

إلى آخر القصيدة.

وعلى هذه الصورة وردت قصيدة بعنوان **دمعة على العالم الذي رحل** للشاعر محمد المعصراني في ديوانه: **الهجرة إلى الخليل بن أحمد**، وهي في سبعةٍ وستين بيتًا، يقول في مطلعها:

أهكذا من دون أن نشـاءْ ترحل عنا وقتما تشـــاءْ
أهكـذا من دون ضـجـة تمضي مخلّفًا لنا البكـــاء
يبكي عليك الفجر والندى تبكي عليك الأرض والسماء
تراك تبصر الدمـــوع في وجوه من جنى ومن أســـاء
يا شجر العلم وزهـــره هل كل هذا الناس أوليـــاء

إلى آخر القصيدة.

ويمكن أن يقال في هذه الصورة ما قيل في سابقتيها من إمكان توجيهها على السريع.

وقد نظم الشاعر محمد المعصراني رجزيّة يكون البيت فيها على ثماني تفعيلات، وهي مكونةٌ من عشرة أبيات مذيّلة الأضرب، تحت عنوان **إرهاق أمةٌ وحدي**، يقول فيها:

وحين كنت تصعدين سلم المترو احترقت مثل غابةٍ يضجّ في سمائها حريـــــــــقْ
تنشرني خطوتك الفاتنة السلّمُ ألقاني إلى هاويةٍ تأوي إلى بئرٍ سحيـــــــــــــق
وكلما صعدتِ أتعبتْ خطاك جسميَ العليلَ كم تعبتُ خلف سحر خطوك الرشيق
تســـتنفر الخُطا ذهولي تســـتفز جرأتي فـأســـتريح لحظةً في ظل عطرك الأنيق

كما صاغ مطولة في نحو خمسين بيتًا صحيحة العروض والضرب بعنوان (**مناجاة إلى شيرين أبو عاقلة**) أنشدها في (اتحاد كتاب مصر) مساء الأربعاء 18-5-2022م، يقول فيها:

زلزلني رحيلُك الفاجعُ أبكاني من الـ أعماق صرتُ في البكـاء أُمّـةً ومُفْـرَدا
صورتُك الأجملُ ترتسم في العيون والـ قلوب لم تُخلفْ لعشاق الكفاح موعدا

وكل بيتٍ من القصيدتين من حيث العدد يخرج عن مكونات الدائرة الخليلية التي لم يجاوز أكثرها ثمانيةً وأربعين حرفًا ما بين متحركٍ وساكن، كما في دائرة المختلف التي ينفكّ منها الطويل والمديد والبسيط، وهو –على أية حال– مسبوق في الصياغة على هذا العدد من التفعيلات بما أورده ابن الفرخان من قوله من مقطعة:

زُمّتْ مطاياهم فكم يومَ النـــوى بالأبرقِ من مقلةٍ تبكي وقلبٍ بالهـوى مستغرقِ

لم يبق لي يوم الحمى قلبٌ به أُخفي الهوى يا ليتـــني إذ زرتهم بالمنحنى لم أعشـــقِ

وهذان البيتان مثال من أمثلة قدمها ابن الفرخان في كتابه: **الإبداع في العروض** تحت عنوان "في ذكر ما يمكن أن ينظم عليه الشعر العربي من الأوزان التي لم يذكرها الخليل".

أما **الرجز المجزوء** فله في التراث صورة واحدة تكون العروض فيها صحيحة والضرب صحيحًا مثلها، كما في قول نزار تحت عنوان (**بلادي**):

حدودنا بالياسمين والندى محصّـــنة
ووردنا مفتّحٌ كالفِكَر الملوّنة
وعندنا الصخور تهوى والدوالي مدمنة
وإن غضبنا نزرع الشمس سيوفًا مؤمنة
بلادنا كانت وكانت بعد هذا الأزمنة

أما الجديد في الرجز المجزوء فيتمثل في صورٍ ست:

الصورة الأولى: تكون العروض فيها صحيحة ويكون الضرب مقطوعًا، وبها قال ابن الفرخان، كما في قول البهاء زهير:

يا روضة الحسن صِلي فما عليكِ ضـيرُ
فهل رأيتِ روضـــــةً ليس بها زهـــيرُ

أو قوله:

يا سـيدًا ما زال با بُ جوده مطروقًا
جئت طريقين فما وجدتُ لي طريقًا

أو قوله:

سطّرتها بشرح أشـــــــ ـواقٍ إليـــــك جمّـــةْ
حمّلتهـــــــا مني إليـــ ـــــك ألف ألف خدمة
يا واســــــع الهمة لا عدمْتَ تلك الهمـــــــة
تركتـــــــني يا ألف مو لايَ بألف نعمـــــــة

وهناك قصائد كثيرة على هذه الصورة لابن سناء الملك، ولمحمد الأسمر، وللحساني عبد الله، ولنزار قباني، في أكثر من قصيدة.

الصورة الثانية: تكون العروض فيها صحيحة ويكون الضرب مذيّلًا، كما في قول كامل الشناوي:

جرّدني من هـــذْأتي وشدّني إلى الجنـــونْ
حبيبتي أيـــــن ألا جواب لي إلا الظنون

وعلى هذه الصورة قول أحمد عبد المعطي حجازي:

العاشقون في الدجى الصافي ذراعٌ في ذراعْ
وكلمـــةٌ لكلمـــةٍ وبســـمـــةٌ بلا انقطـاع
إلا ذراعي لم يزل يهتز في ليل الضـــياع
وكِلمتي أخاف أن يمضـي الصـبا ولا تذاع

وهناك قصائد أخرى لأحمد مخيمر، وللعقاد، وعلى محمود طه.

أما الصورة الثالثة: فتكون العروض فيها صحيحة ويكون الضرب مقطوعًا مُسَبّغا، وبها قال ابن الفرخان أيضًا، كما في قول ابن سناء الملك:

أنا أمير العشـــاقْ قلبي لوائي الخفّـــاقْ
وإنه كنانـــــــــةٌ فيها سـهام الأحداقْ
وإنه مخيّـــــــــمٌ له القلوب أوطـــاقْ
خيّم فيه ملـــــكٌ له القلوب رستـــاقْ

الصورة الرابعة: أن تكون العروض صحيحة ويكون ضربها أحذّ فقط، كما في قول نزار في قصيدةٍ بعنوان **شمعة ونهد** في ديوانه **طفولة نهد:**

يا صاحبي في الدفء إني أختك الشمعة
أنا وأنت والهوى في هذه البقعة
أوزّع الضوء أنا وأنت للمتعة
في غرفةٍ فنانةٍ تلفّها الروعة
يسكن فيها شاعرٌ أفكاره بدعة
يرمقنا وينحني يخطّ في رقعة
صنعته الحرف فيا لهذه الصنعة

الصورة الخامسة: أن تكون العروض صحيحة ويرد الضرب على مُتَفْعْ أو فعولْ، كما في قول نزار في قصيدةٍ بعنوان **أحمر الشفاه:**

كم وشوش الحقيبة السوداء عن جواهْ
وكم روى للمشط والمرآة ما رآه
على فمٍ أغنى من اللوزة فلقتاه
يرضع حرف مُخملٍ تقبيله صلاة
دهانه نارٌ وما تحرّقت يداه
ليس يخاف الجمر من طعامه الشفاه

وعلى الوتيرة نفسها تسير قصيدة **وشوشة** في ديوانه **طفولة نهد.**

الصورة السادسة: أن يرد الرجز المجزوء مقطوع العروض والضرب، ومن ذلك ما نُسب إلى أبي العتاهية، وإن لم يك في ديوانه، من قوله:

أيا ذوي الوخامة أكثرتم الملامة
فليس لي على ذا صبرٌ ولا قُلامة
نعم عشقتُ موتًا هل قامت القيامة

لأركبن فيمـــــن هَوِيتُه الصـــرامــة

وكذلك توجد أبياتٌ لسلم الخاسر، وأبيات لمطيع بن إياس، ولأبي نواس، ولأبي تمّام، ولمسلم بن الوليد، ولغير هؤلاء من الشعراء.

وقد اقترح ابن الفرخان صورة للرجز المجزوء تكون عروضها على مُسْتعِلْ أو فاعلن ويكون ضربها مثلها، ومثل لها من نظمه بقوله:

قَصْـــرَك ياعاذلي لا تُلفَيَنَّ شاغلي

مستسلمٌ في الهوى كلُّ فتى باســلِ

إذًا فالصور المُحدثة في بحر الرجز المجزوء سبع صور.

أما **الرجز المشطور** فله في التراث أيضًا صورة واحدة، يتكون البيت فيها من ثلاث تفعيلات، وتكون التفعيلات صحاحًا، أي يقال إن عروضه هي ضربه، وهما صحيحان، لكنه ورد مجددًا في صورتين اثنتين:

صورة الضرب المذيّل التي يمثلها قول الحساني عبد الله في قصيدةٍ بعنوان (**الجمعة الآفلة**):

أين مضـى كرسـيه الخالي اسـترابْ
أيـن الجـبـين الحـر واراه الـتراب
أجـابـت الجـدران عني غـاب غـاب
وخلّف الكتـب لقرّاءٍ صـــغـاز
ليســـت لهم عيون صـــقرٍ لا تحار

أما **الضرب المقطوع** فتمثله قصيدة بعنوان (**الحمى**) لغازي القصيبي، يقول فيها:

أحسّ بالرعشـــة تعـتريني
والموت يســـترســـل في وتيني
وموجـة الإغـمـاء تحـتـويـني
فـقـرّبي مـني ولامســـيـني
مرّي بكفّيـكِ على جبيني
وقـبـل أن أرقـد حـدّثـيـني
قصّـي على قصـة السـنين

وهناك أبيات منسوبة إلى عمر بن أبي ربيعة، و أبيات لعلي محمود طه، ولصالح جودت، ولأحمد مخيمر، ومحمود حسن إسماعيل.

وقد نقل الدماميني (الغامزة 188) أن ابن بري قال: "وحكى بعض العروضيين جواز استعمال الحذذ مع التسبيغ في مشطور الرجز. أنشد البكري:

أنا ابن حـــــرب ومعي مخـــــراقْ
أضربهـم بصـــــــــــــارم رقراقْ
إذ كره المـــــــــــوتَ أبو إسحاقْ
وجـاشـــــت النفس على التراقْ

وهي صورة يمكن الاعتداد بها **صورة ثالثة** تضاف إلى الرجز المشطور.

ويعدّ بعض العروضيين صورة الضرب المقطوع من مشطور السريع، وهذا نوعٌ من الاعتساف، والتعليل له واهٍ، من وجهة نظرنا، فما أكثر الرجزيّات التي صيغت على هذه الصورة في وسط قصائد ورد الضرب فيها صحيحًا في بعض مقاطعها، ومقطوعًا في بعضها الآخر، فإلحاقها بالرجز المشطور أحقّ من إلحاقها بالسريع المشطور الذي لم يكد الباحث يجد له قصيدةً واحدةً كاملة.

أما **الرجز المنهوك** فله أيضًا صورة واحدة في التراث، يمثلها قول أبي نواس:

إلهنا ما أعدلـــــــك
مليك كل من ملك
لبيك قد لبّيتُ لك
لبيك إن الحمد لك
والملك لا شريك لك
ما خاب عبدٌ سألك
أنت له حيث سلك
لولاك يا رب هلـــك

ويتمثل الجديد في الرجز المشطور في أربع صور:

ورود الضرب فيه مذيّلًا، في قول ابن سهل الأندلسي:

ما لي على الشــوق معينْ
إلا حَيــا الــدمع المعين
الحــب لي دنــيــا ودين

والصورة الثانية: ورود الضرب **مرفلًا** في قول ابن سعيد الأندلسي:

بحــرمــة الــود الــقــديمِ
وذمــة الــعــهــد الــكــريم
ردّوا زمــاني بالحــطــيــم

وإن كانت أبيات ابن سعيد تقبل التوجيه على منهوك الكامل المحدث، بارتكاب زحاف الوقص في أول البيتين الأولين، بيد أن التوجيه على منهوك الرجز الموجود تراثيًا أولى من افتراض النمط في بحر الكامل.

والصورة الثالثة: ورود الضرب على مفعولْ أو مستفْعْ، كما في قول ابن عربي:

والعاشق الغــــــــيرانْ
مــــن ذاك في بُحــران
في الــبــوح والــكــتــمــان

والبُحران: هو تغيرٌ يحدث فجأةً في حالة الإصابة بالحمى الحادة، ويصحبه عرقٌ غزيرٌ وانخفاضٌ سريعٌ في الحرارة.

الصورة الرابعة: أن يرد الضرب مقطوعًا مخبونًا على متفعل أو فعولن، كما في قول ابن الرومي:

سهولة الشريعــــــــــة
تغني عن الذريعــــــــة
يا ذا اليد المنيعــــــــة
والأذن السميعــــــــة
والهمة الرفيعــــــــة
وقابل الخديعــــــــة

وفاعل البديعـــــــــــة
هــل لــك في صـــنيعـة
تجــعــلــهـــا وديـــعـــة

وأما الرجز الذي على تفعيلةٍ واحدة فلا نحتاج إلى الحديث فيه؛ لأنه قولٌ لبعض العروضيين، ولم يجتمع عليه جمهورهم[1].

(1) راجع: موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع ص 115-144

اللقاء الحادي والعشرون

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن والاه، **وبعد:**

فحديثنا في هذا اللقاء حول التجديدات التي حدثت في **بحر الطويل**.

بحر الطويل تنبئ كتب التراث أنه لم يرد إلا تامًّا، وقد ورد مطردًا في ثلاث صور، العروض في الصور الثلاث مقبوضة، وأما أضربه الثلاثة فضربٌ مقبوض مثل العروض، وضربٌ صحيح على مفاعيلن، وضربٌ محذوف على مفاعي وتُنقل إلى فعولن.

أما ما أُضيف إليه من تحديثات فتمثلت فيما يلي:

أولًا: أضاف الأخفش إلى صوره **ضربًا مقصورًا** ليكون صورةً رابعة، وتبعه في ذلك الزمخشري، وقد ساق الأخفش شاهدًا على هذه الصورة قول الشاعر:

كـأن عتيقًـا من مهـارة تغلـبٍ بأيدي الرجال الدافنين ابنَ عتّابْ
وقد فرّ حصـنٌ هاربًا وابن عامرٍ ومَن كان يرجو أن يؤوب فما آب

وعليها قول امرئ القيس:

أحنظل لو حاميتمُ وصـــبرتمُ لأثنيت خيرًا صـالحًا ولأرضـانْ
ثياب بني عوفٍ طهارى نقيةٌ وأوجههم عند المشـــاهد غُرّان
عويرٌ ومن مثل العوير ورهطه وأسعد في ليل البلابل صفوان
فقد أصبحوا والله أصفاهمُ به أبرّ بأيمـــــــانٍ وأوفى بجيران

ومن ذلك ما أنشده أبو زيد سعيد بن أوس الأنصاري لعمرو بن شأس، قال:

وما بيضـــةٌ بات الظليم يحفّها إلى جؤجؤٍ جـافٍ بميثـاء محلالْ
بأحسن منها يوم بطن قراقـــــرٍ تخوض به بطن القطاة وقد سـال
لطيفة طيّ الكشح مضمرة الحشا هضيم العناق هَونةٌ غير مجبـــال
تميل على مثل الكثيب كأنهـــا نقًـا كلمـا حرّكـت جـانبـه مـال

وجمهور العلماء يحمل أمثال هذه الأشعار على الإقواء.

ثانيًا: وردت للطويل صورةٌ جاء فيها الضرب على **فعْلنْ** في قول الشاعر:

ولله تقـدير الأمور كمـا يرى وليس لخلق الله من تقـديرِ
نموت ونحيا كل شـــيءٍ بأمره ويبـدع في خلقٍ وفي تصـــوير

وبالإمكان تخريج الضرب على أنه كان أصله مفاعي المحذوف، ثم تعرّض لحذف متحركٍ من الوتد المجموع وهو التشعيث، فصار فاعي، ويُنقل إلى فعْلن، وهذا يعني أن الضرب محذوفٌ مُشعّث.

ثالثًا: أشاع الشاعر الإماراتي الجنسية، الفلسطيني المولد، نايف الهريس أنه أضاف إلى أبحر الشعر بحرًا اخترعه أسماه **بحر البيسان**، نسبة إلى البلدة التي وُلد فيها في فلسطين المحتلة وهي **بيسان**، وزعم أن هذا البحر يتكون من فعولن مفاعيلن مفاعلتن في كل شطر، ولما دقّقنا في قصائده التي صاغها على هذا الوزن رأينا أنها نمطٌ من الطويل التام، تصرّف الشاعر في عروضه وضربه بحذف السببين من مفاعيلن فظهر الوزن فعولن مفاعيلن فعولُ مفا في كل شطر، كل ما في الأمر أنه التزم القبض في فعولن الثانية والرابعة في كل بيت، يقول في قصيدةٍ بعنوان (**العود أحمد**):

صُهيلاتها في صبوتي ارتعشتْ بصَـــمتي على أنفاس ما ألفَتْ
غزلتُ لســـان الهائمين على شـــراب الصـــبايا حينما شـــربت
وقد غندرتْ تأنيث معشـــرها إذا رفّ ذكرى بالشـذى سـكرت
ولما اغتشى في بسـطها نغمي رمـاهـا الهوى في غيمـةٍ عطفـت

ومن عجب أن يكون الهريس مسبـــوقًا بهذا الزعم وبهـــذا الوزن عينه بنحو أحد عشر قرنًا؛ فقـد ورد في كتـــاب (**الجامع في العروض والقوافي**) **لأبي الحسن العروضي المتوفى سنة 342هـ** في معرض حديثه عن رجل يزعم أن له أوزانًا اخترعها: "ومما لبّس به قوله:

بنفسـي حبيب صـد واجتنبا وأظهر لا من ريبة غضـــبا
ووالله ما أذنبـــت أعلمـــه إليـــه ولا وجدته سببـــا
بل لامه في الصـدّ لائمـــه فقـــال له أقصـــيتني أربا

فهذا الشعر مركّب؛ جعل في صدر كل بيت منه فعولن فعولن، ثم جعل بعده فاعلن فعِلن، وكذلك فعل في النصف الأخير، ويجوز أن يكون عمد إلى الطويل فجعل عروضه وضربه فعَلْ؛ لأن أجزاءه كلها تخرج من الطويل، إلا العروض والضرب، فكأنه

قصد إلى مفاعلن، فحذف منها علن، فبقي مفا، فنقل إلى فعلْ، وما مثله في هذا إلا مثل من تعمد اللحن وقصد الخطأ"[1].

أما التقسيم التفعيلي الذي اقترحه الشاعر فبالإمكان اقتراح غيره، ولو فُتح الباب أمام حرية التفعيل لصدق ذلك على أبحرٍ مطردةٍ مما شاع على ألسن الشعراء، و قد رأينا مثل ذلك في الدراسة النظرية في اقتراح حازم القرطاجني أن يكون وزن المنسرح مستفعلاتن مستفعلن فاعلن في كل شطر، وهو لم يخرج عن الحركات والسكنات لبحر المنسرح، واقتراحه متفاعلتن أربع مرات وزنًا لبحر الخبب، ويمكن أن أقول أنا في وزن المديد الذي هو في التراث فاعلاتن فاعلن فاعلاتن في كل شطر: إنه فاعلاتن فاعلاتن فعولن، أو فاعلن فعْلن فعولن فعولن، أو فاعلن مستفعلن فاعلاتن، وكلها احتمالات لا تتجاوز حركات البحر وسكناته، لكنها منبتّة الصلة بالنغم الموروث لبحر المديد في أشعار الشعراء.

وعلى هذا يمكن قبول ما صاغ الهريس على أنه الصورة الثالثة المُستحدثة من بحر الطويل قبل وجود الهريس نفسه بقرون، ويبقى الحكم على كل صورةٍ من هذه الصور بالقبول أو الرفض لاستعمالات الشعراء.

قلت منذ قليل: إن الطويل لم يرد إلا تامًّا في التراث العروضي، لكن الجوهري ذكر لبحر الطويل مجزوءًا مُحدثًا، وقال: لم يجئ عن العرب، وذكر شاهده:

قفا نبك من ذكرى الشبابِ ومن ذكر سلمى والربابِ

وقد استعمل هذه الصورة الشاعر محمد حجّاج في قصيدةٍ بعنوان **وكم أسمعتُ خصما** يقول فيها:

أعيري إليه الفرح يوما فقد عافه حزنًا وصوما
وزيديه عطفًا مستمرًّا ليقرض فيك الشعر دوما
تعالي له يا ليل يقظى فإن شئت فلتأتيه نوما
ولو كانت الأحلام تُشرى شرى كل آنٍ عنك حلما

إلى آخر القصيدة التي تبلغ ثلاثة عشر بيتًا، وله قصيدةٌ أخرى في ثلاثة عشر بيتًا أيضًا بعنوان **أنسه في أنثاه** في ديوانٍ يحمل عنوان هذه القصيدة نفسه.

يوجد أيضًا في استعمالات الشعراء نمط **مشطور**، فعلي محمود طه ختم مطوّلته **العشّاق الثلاثة** بواحدٍ وأربعين شطرًا من الطويل، التزم فيها جميعًا قافية الباء المطلقة المفتوحة ومفاعلن المقبوضة، حيث يقول في ختامها:

---

(1) الجامع في العروض والقوافي: 70

بـني آدمٍ إن لم يـكـن آدم الأبا
رجوت لكم من عـالم الرجس مهربا
وآثرتكم بالكلب جَدًّا مهـــــــذبًا
وأجمل بالإنسان أن يتكلّبـــــــــا
ومـال عن الأرض الشـــعاع وغرّبا
ووســـوس في صـــدر الدجى فتألّبا

وقبله قال ابن زمرك أبو عبد الله محمد بن يوسف بن محمد بن أحمد المتوفى سنة خمسٍ وتسعين وسبعمائة من الهجرة:

أرقت لبرقٍ مثل جفنيَّ ســـاهرا
ينظّم من قطر الغمـام جواهرا
فيبســـم ثغر الروض عنـه أزاهرا
وصـــبحٌ حكى وجه الخليفة باهرا
تجسّـــم من نور الهدى وتجسّـــدا

ويقال إن هذه الأشطر الخمسة دورٌ من سبعين دورًا تتألف منها المسمّطة، والمسمطات لا تحكم على الصور بكونها حديثة أو كونها قديمة، لكن ما ذكره علي محمود طه، وكون الأشطر واحدًا وأربعين، أي عددًا فرديًا، معناه: أنه يقصد أن يصوغ على مشطور الطويل، ولست أرى غضاضةً في إضافة هذه الصورة إلى صور الطويل فيزداد ثراءً وخصوبة.

وبهذا ننتهي من الحديث حول بحر الطويل وبه تكتمل هذه المحاضرة، أو هذا اللقاء، لنلتقي في لقاءٍ آخر حول بحر البسيط بإذن الله.

اللقاء الثاني والعشرون

بسم الله الرحمن الرحيم، أحمد الله –سبحانه وتعالى– وأصلي على نبيه محمدٍ –صلى الله عليه وسلم– وأبدأ في البحر الذي سنتناوله في هذا اللقاء وهو **بحر البسيط**.

البسيط في التراث: إما تامٌّ، وإما مجزوء.

فأما **التام** فوردت له صورتان تراثيتان مطّردتان لا شك فيهما، العروض فيهما مخبونة على فعِلن، والضرب في الصورة الأولى يشبه العروض، وفي الصورة الثانية يكون على فاعلْ المقطوعة وتحوّل إلى فعْلن.

فالصورة الأولى: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن، مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن.

والصورة الثانية: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن، مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن.

وقد ذكر الأخفش ورود الضرب الصحيح **فاعلن** للعروض المخبونة، وقال: سمعناه من قائله، وذكر:

وبلدةٍ قفرةٍ تمســـي الرياح بها لواغبًا وهي ناءٍ عرضـها خالية
قفرٌ عقامٌ ترى ثور النعاج بها يروح فردًا ويُلفي إلفه طاوية

وتبعه الشنتريني في ذلك.

كما أثبت ابن القطّاع والشنتريني ضربًا صحيحًا لعروضٍ صحيحة في بحر البسيط التام، وشاهدهما:

يا رُبّ ذي ســـؤددٍ قلنا له مرةً إن المعالي لمن يبغي بناء العلا

وهما صورتان لم نعلم شاعرًا منذ عصر أصحاب الرأيين صاغ شعرًا عليهما، لكنهما تظلان إمكانتين من إمكانات البسيط التام.

أما في شعرنا المعاصر فقد افتن الشاعر الدكتور: السيد خلف في العزف على وتر الصورتين التراثيتين بأن أضاف إلى ضرب كل صورة منهما ساكنًا، فجاء ضرب الصورة الأولى منهما مخبونًا مذيلًا، وجاء ضرب الصورة الثانية مقطوعًا مذيلًا؛ يقول تحت عنوان (**رأى مستحيلَه فبَداه**) في مطلع قصيدة من ستة عشر بيتًا:

مرابطٌ وحـــده والجســر وقْعُ نِداهْ لم يتّقد روحُه والجسم وحيُ صداهْ
لم يصحب النايَ والترحالُ مسكنه فصـــدَّه التيهُ مختـــالا بوهم مداه

ما ضل لكن رماه الجبُّ حيث دعا فاسّـــــاقطتْ كفُّه واستقبلته يداه

لم يخـش وعــدَ غــدٍ ما مد غيرَ يدٍ هل ينحني الظل إن لم يستقم لهداه

فأضرب القصيدة كلها تتزن على وزن (**فعِلانْ**) وهو الضرب المخبون المذيل.

ويقول من الضرب المقطوع المذيل (**فعْلانْ**) في مطلع قصيدة من سبعة عشر بيتًا بعنوان (**حرائر وأعدقاء**):

مُلقًى يتيما على طاحونة الإقصاءْ أقصى أمانيّهم في الصمت والإغضاءْ

خلفي رعايا أماتوا حرفهم فغـدتْ أحلامـهم كفنا في غــابة الأحيــاء

فالروح مقبرة والجســـــم عـاش بها في الغــــار لوّثه يا(أعـدقاءُ) المـــاء

هل يشرق الوحيُ إلا من دما امرأةٍ قد سلطنوها سُدًى في نخـلة عرجاء

أما البسيط المجزوء فقد ورد له في التراث أربع صور:

الصورة الأولى: ذات عروضٍ صحيحة وضربٍ مذيّل، مثل قول المرقّش الأصغر:

أضحت قفارًا وقد كان بهـا في سالف الدهر أرباب الهجوْ

والصورة الثانية: العروض فيها صحيحة والضرب صحيح، وشاهدها:

ماذا وقوفي على ربعٍ خلا مخلولقٍ دارسٍ مستعجـــمِ

والصورة الثالثة: عروضها صحيحة وضربها مقطوع، وشاهدها:

سيروا معًا إنما ميعادكم يوم الثلاثاء بطن الوادي

ثم الصورة الرابعة: وتكون فيها العروض مقطوعة وضربها مثلها، ويمثلها الشاهد:

ما هيّج الشـــوق من أطلالٍ أضـــحت قفارًا كوَحْي الواحي

إذا استثنينا الصورة الأولى التي وردت عليها قصيدة المرقّش الأصغر نجد أن الصور الثلاث التالية لم ترد عليها قصائد أو مقطوعات، وإنما هي أبياتٌ مفردة بنى عليها العروضيون القول بتلك الصور، دون أن تؤازرها أشعارٌ تثبّت نغماتها في الآذان، وتمهّد للشعراء النسج على مثالها، فلا يكاد الباحث يجد في هذا المجال إلا أبياتًا صنعها ابن عبد ربه في (**العقد**

الفريد)، ضمّنها تلك الشواهد التي اعتمد عليها العروضيون، وهذا بطبيعته غير كافٍ للقول بوجود هذه الصور.

أما ما اشتُهر من مجزوء البسيط حتى كاد من شهرته أن يصبح بحرًا بمفرده فهو ما يُسمى **بالمخلّع**، وهو عبارة عن الصورة الرابعة التي سبق ذكرها ذات الضرب المقطوع للعروض المقطوعة، وقد حُذف من كلٍ من عروضها وضربها بعد **القطع** الثاني الساكن، وهو **الخبن**، وقد عُرفت هذه الصورة بين دارسي العروض ومبدعي الشعر باسم: **مخلّع البسيط**، وتفعيلها: مستفعلن فاعلن مُتَفْعِلْ في كل شطر، وقد حُوّلت متفعل إلى فعولن فقيل: إن وزن مخلع البسيط: مستفعلن فاعلن فعولن في كل شطر، وعليها قصائد كثيرة لشعراء كثر، فأبو العتاهية له أبيات يقول فيها:

الله أعلى يدًا وأكبر والحق فيما قضى وقدّرْ
وليس للمرء ما تمنى وليس للمرء ما تخيّر
هوّن عليك الأمور واعلم أن لها موردًا ومصدر
واصبر إذا ما بليت يومًا فإن ما قد سلمتَ أكثر
ما كل ذي نعمةٍ مُجازًى كم منعمٍ لا يزال يُكفر

وهذه الصورة قد استحسنها الشعراء وتصرّفوا فيها تصرفاتٍ كثيرة، ولذّ لهم الاستدراك على المخلّع، حتى إن بعض الباحثين قال: إن المخلّع بحرٌ مستقل.

المستدركات على المخلع:

الصورة الأولى: تكون فيها العروض على **فعولن** والضرب على **فعولْ**، ويمثلها قول العقاد تحت عنوان (**أيعشقون**):

أيعشق الناس يا حبيبي هيهات بل تكذب العيونْ
إن لم يحبوك يا حبيبي واعجبا كيف يعشقون
ما الحب لولا هواك إلا رجم الأساطير والظنون
أحببت حتى حسبتُ غيري إن ذكروا الحب يقتدون

الصورة الثانية: أن تكون العروض على **فعولن** أيضًا، لكن الضرب يكون على **فعو**، بحذف السبب الخفيف من فعولن، ويمثّلها قول الحساني عبد الله في قصيدةٍ بعنوان (**بين الأمس واليوم**) تقع في واحدٍ وعشرين بيتًا، يقول في ختامها:

كم قلتُ حتى سكرتِ حتى حسبتِني غير قافل
والآن فليحترق رمادٌ ولْتَهْوِ آمالُ آملِ

أما إذا ما التقت عـــــيونٌ فإن لي عين غافـــــــــل
وليس دمعي بمُستشـــــــارٍ ولا لساني بقائـــــــــل
عرفتِ بالأمس كيـــف أفنى كيـف غـلوّ التضـــاؤل
فلتعرفي اليوم كيف أحيـــــا برغم أنف الغوائـــــــل

هذا عن العروض فعولن.

أما إذا جاءت العروض على **فعو** فلها ثلاثة أضرب:

الضرب الأول: مثلها، **فعو** أيضًا، كما في قول العقاد في قصيدةٍ عدتها ثلاثة عشر بيتًا تحت عنوان (**الموت في الكرى**):

أبصرتُ بالموت في الكرى عميانَ لا يخطئ العددْ
عـميـان حتى لمـا ترى عيناه ما اغتال أو رصد
قلت: أأنت الذي حمى كـل البرايا عن الأبـد
كفّـاك يا موت شُـلّتا لم تعطيا قط من أحـد
كفٌّ من الثلج إن جرت في جـاحم النـار تبترد

أما الضرب في الصورة الثانية للعروض فعو: فيكون على **فعولن**، وهذه الصورة بالتحديد أوردها أبو الحسن العروضي في(**الجامع**)، كما أثبتها ابن القطّاع في (**البارع**) على أنها صورة شاذة عن العرب، وقال: وشذّ عن العرب في عروضه الثالثة حذفها بعد الخبن والقطع شاهده:

إن شواءً ونشـــــــوةً وخبب البازل الأمـــــونِ

ووصفها الشنتريني بأنها حذّاء مخبونة، وضربها مخبونٌ مقطوع.

هذه المقطوعة وردت في **الجامع**، كما وردت في **شرح ديوان الحماسة**، مع تغيير يسير في ترتيب بعض الأبيات ورواية بعض الألفاظ، وتكملتها:

إن شواءً ونشـــــــوةً وخبب البازل الأمـــــونِ
يجشمها المرء في الهوى مسافة الغائط البـــــطين
والبيض يرفلن كالدمى في الرَّيط والمذْهَب المصون

والكثر والخفض آمـنًا وشَرَعُ المزهر الحنـــــون
من لـذة العيش والفتى للدهر والدهر ذو فنـــون
والعسر كاليسر والغنى كالعُدْم والحي للمنـــــون
أهلكن طسْمًا وبعـده غزيَّ بَهْمٍ وذا جـــــدون
وحي جأشٍ ومـــأربٍ وحي لقمان والتقـــــون

الصورة الثالثة: أن تكون العروض على **فعو** وضربها على **فعولْ**، ويمثلها قول العقاد تحت عنوان **سنة جديدة**:

أدركنا موكب السـنينْ في موكب الحب سائرينْ
والحـب من يغْشَ ركبـه يسـاير النجم كل حين
راجع حساب السنين يا نجم فما نحن حاسـبين
أبالألوف احتسبتهـــا أم لم تزل تجمع المئين
يا سنةً أقبلتْ لنـــــا أقبلتِ ميمونة الجـبين
وداعنـا فليكن غـدًا كما التقينا أتسـمعين
في موكب الحب نلتقي وفيـه نمضـي مودّعين

إذًا العروض إذا جاءت على **فعو** فلها ثلاثة أضرب: ضرب على **فعو** مثلها، وضرب على **فعولن**، وضرب على **فعولْ**.

ثم أثبت الجوهري وزنًا على مستفعلن فاعلن فاعلن، وقال: إنه من مخلّع البسيط، ولم يجئ طيّه عن العرب، وقد طواه المحدثون، وذكر شاهده:

يا مَن يلوم فتًى عاشـقًا لمتَ فلومك لي أعشـقُ

وقد سبق أن قلنا: إن حازمًا جعله من مخترعات الأندلسيين، وحاولنا تفسير ذلك بأنه قد يقصد أنهم هم الذين صاغوا عليه أشعارًا.

وعلى هذه الصورة قصيدة في **دالية** ابنة الشاعر عبده بدوي للشاعرة نازك الملائكة تقول فيها:

خضراء برّاقةٌ مغدقة كأنها فلقة الفستقـــــــة

شفاهها شفقٌ أحمرٌ كم حاول الورد أن يسرقه

ورد عليها عبده بدوي فقال:

أشـعلتِ في خاطري حبها يا حبها جلَّ من رقرقـــه

كـانـت وراء المـنى وردةً وفي ضمير السنا سقسقة

وللشاعر التونسي نور الدين صمّود قصيدة على هذا الوزن بعنوان **إلى ميلاء** يقول فيها:

ميـلاء يا وردةً تـعبـقُ أشــذاؤها أوشــكت تنطقُ

في روضةٍ عطرها ساحرٌ قد ضاع منها شذًى يُنشق

والطـلّ مـا بين أوراقهـا كـالنور في كوكـبٍ يخفق

إخـالهـا قمرًا مرســلًا إشــعـاعَـه حولنـا يـدفق

نافـورةٌ مـاؤهـا راقـصٌ مثل السنا في الفضا يسمق

كـأنهـا إذ رنـت نحونا وطرفها بحره مغـــــــــرق

داليـةٌ كـرْمُـهـا لـؤلـؤٌ موسمهـا أبـدًا يصـــــدق

إلى آخر القصيدة التي تبلغ ستة عشر بيتًا.

وبذا تكون صورة مخلّع البسيط الأصلية قد جُددت لها ست صور تضاف إليها.

- أثبت الجوهري أيضًا مشطورًا للبسيط تحت مسمى: **مربع البسيط**، وشاهده:

دارٌ عفاها القدم فهي وجودٌ عـدم

وعلى هذه الصورة قول ابن المعتز:

يا مـقـلـةً راقـدة لم تدر بالســـاهدة

كـــأنمـــا سمّـــرت نجـومـهـا الـراكـدة

بـدا ســـهيـلٌ لهـا فـانحرفـت عـائـدة

والصـــبح في أفقـه ذو غـــرةٍ واقـــدة

تهـوي الـثـريّا لـه في غربها ســـاجدة

يا نفس لا تجزعي قد تجد الفاقدة
أي الورى خالدٌ أنفسهم واحدة
والموت حوضٌ لها وهي له واردة
كم مقبلٍ مدبرٍ جدوده قاعدة

وللشاعر المصري: رابح لطفي خليفة قصيدة على هذا الوزن بعنوان **حبيبتي** في ثمانية وثلاثين بيتا، يقول فيها:

عشقتها طفلة ناعمة لاهية
صغيرة حلوة كزهرة الدالية
تضحك غمازة بصدرها واشية
يسبقها عطرها جالسة ماشية
أرق من نسمة في سحَر سارية
يفوح منها الشذا ناضرة حالية
قوامها فارع أعطافها واهية

وإذا كان المشطور على مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن يمكن أن نرى خبنًا، أي نرى مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن، **فمثلًا**:

صاح الغراب بنا بالبين من سلَمة
صاح الغراب بنا في ليلةٍ شبمة
ما للغراب ولي دق الأَلالُ فمه
فليته لم يصح ولم يقل كلِمة

فالعروض ما بين الخبن والصحة، إذًا الخبن فيها زحاف، لكن **الضرب مخبون**.

كذلك يمكن أن يرد **الضرب مقطوعًا**، كما في قول الهمشري:

يا قطرةً من ندى رفّت على زهرة
يا قمرًا ساطعًا قد لاح في صفرة
يا لمعةً سطعت في الفجر من درّة

مكّنْ محبَّك مـــــن ثغرك ذا مـــــــرة
دعني على فيك كي أطفـئ بي جمـــرة
ففي رضـــابك لي يا مُنْيتي خمـــــرة

وعلى المقطوع الضرب ، كتب الشاعر السوري: محمود البارودي قصيدة بعنوان **أمة تفنى**، منها:

آهٍ على أمـــــــــةٍ من وهَـــــــن تبلى
قد خســـرتْ روحها والـقـلـب والـعـقـلا
يمعن في بعضـــــها ســـائرُها قتـــــلا
بنارهـــــا تصطلي وزيتِهـــــــا تُقلى

وعلى البسيط المشطور كتب خليل مطران، وطرقه أبو العلاء المعري، فقال:

دنيـاك مـوموقـةٌ أكثر من أختهـا
لم تبقِ من جـذلها شيئًا ولا شَـحْتها
أتى على ذرّها الــ آتي على بختهـا

وأحمد شوقي كتب في **وصف مرقص** في ثمانية وستين بيتًا يقول فيها:

طال عليها القـــــدم فهي وجودٌ عـدم
قد وُئدتْ في الصـــبا وانبعثـت في الهرم

إلى آخر هذه القصائد التي صيغت على مشطور البسيط، فإذا كان البسيط التام لم يحدث فيه تجديد فإن البسيط المجزوء وخاصةً المخلّع قد حدثت فيه ست صور جديدة، والشعراء قد استحدثوا مشطور البسيط ونوّعوا صوره، فجاء البحر ثريًا ذا صورٍ متعددة[1].

بهذا ننتهي من الحديث عن التجديد الذي حدث في البسيط، وبه يكتمل هذا اللقاء لنلتقي في لقاءٍ آخر بإذن الله تعالى.

---

(1) راجع: موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع:

ص154-182

اللقاء الثالث والعشرون

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين، **وبعد:**

سنبدأ هذا اللقاء بالحديث عن **بحر الخفيف**، ويتكون هذا البحر في صورته التامة من: فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن في كل شطر، فإذا حُذفت التفعيلة الأخيرة من كل شطر، فصار الوزن: فاعلاتن مستفع لن في كل شطر أصبح البيت من الخفيف المجزوء.

وللخفيف التام في التراث العروضي ثلاث صور:

- **الصورة الأولى:** تكون العروض فيها على فاعلاتن، والضرب كذلك على فاعلاتن.
- **الصورة الثانية:** تكون العروض على فاعلاتن، وضربها على فعلا، أو فعلن.
- **الصورة الثالثة:** تكون العروض على فعلا أو فعلن، والضرب كذلك على فعلا أو فعلن.

ولم يرد فيه من تجديدٍ سوى إيراد الضرب مقصورًا للعروض الصحيحة في قول محمد المعصراني في مقطوعةٍ بعنوان **معصرانية** في ديوانه الذي يحمل عنوان: **الهجرة إلى الخليل بن أحمد**، حيث يقول:

معصـــرانيـةٌ غـذاهـا الجمـالْ واســـتبى وجهها فنون الجلالْ

يســـأل الفن عن صـــباها ويحيا الشـــعر في نبض قلبها والدلال

توّج الســـحر روحهـا واســـتفـاق الحلم في ذكرياتهـا والخيـال

كاشف العطر حسنها ذات يومٍ وتغنّى بروعة البرتقـــــــال

وأما الخفيف المجزوء فله في التراث صورتان:

- **الصورة الأولى:** على فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مستفع لن.
- **والصورة الثانية:** على فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن متفعل أو فعولن.

وقد استدرك بعض العروضيين لمجزوء الخفيف عروضًا على وزن **فعولن** لها ضرب مثلها، فتكون صورتها: **فاعلاتن**

فعولن في كل شطر[1]، وقد ذكر الأستاذ عبد الحميد الراضي قصيدة لابن المعتز عدتها خمسة وعشرون بيتًا على هذا الوزن، منها:

قل لمن نام عني صف لعيني المناما

ما يضر خليّـا لو شفى مستهاما

مفردا بضنـاهُ يحسب الليل 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 وجْـ دي وداما وفنيـ ت غراما

فاعلـن فاعلاتن فعِلن فاعلاتن

ولعل هؤلاء الشعراء فكروا في هذا حين نظموا هذه الأبيات، ولم يفكروا في الخفيف المجزوء"[2].

وقد رأيت في بداية اشتغالي بالعروض أن يوجه مثل هذا النموذج على المتدارك المشطور المرفل العروض والضرب[3]، بيد أني الآن أعدل عن هذا التوجيه؛ لأني لم أجد علل الزيادة تلزم أعاريض الأبيات إلا من أجل التصريع، فضلًا عن أن تلتزم في جميع أعاريض القصيدة، بخلاف علل النقص التي وردت أحيانًا في جميع الأعاريض، كما في القطف في تام الوافر، والحذّ في تام الكامل، والكسف في تام السريع، ولذا أفضل أن تكون الأبيات السابقة صورة من مجزوء الخفيف، وإن كان توجيهها على الممتد -كما اقترح عبد الحميد الراضي- لا يعدم القبول.

وقد ورد في الخفيف المجزوء تحديثٌ بأن يرد الضرب على **مستفع لانْ** أو **متفع لانْ**، يقول كامل الشناوي في المقطع الثاني من قصيدة **قلبي**:

كيف يا قلب ترتضي طعنة الغدر في خشـوعْ

وتداري جحودهـا في رداءٍ من الدمـوع

---

(1) انظر: حاشية الدمنهوري/59

(2) شرح تحفة الخليل/254

(3) موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع/73و195

لست قلبي وإنمـــــا خنجرٌ أنت في الضلوع

ويقول في المقطع الرابع:

قـدرٌ أحمـق الخُـطـا سحقت هامتي خطاهْ

دمعتي ذاب جفنهـا بسـمتي ما لها شـفاه

صـحوة الموت ما أرى أم أرى غفوة الحيـاة

ويقول في المقطع السادس:

أنا في الظل اصطلي لفحة النار والهجيرْ

وضميري يشـــدّني لهوىً ما له ضمـير

وإلى أين لا تســـل إنني أجهل المصـير

وعلى الوزن نفسه يقول فاروق شوشة في مقطعٍ من قصيدته **أنا وأنت:**

ذاكرٌ أنـت خطوتينْ يوم كنا كطائـــــرينْ

نقطع الليـــل بالمنى نلمس الفجر باليدين

وأنا أنت والهـــوى قبلةٌ بين عاشـــقين

إن تكن غبت مـــرةً فأنا ذبتُ مـــــرتين

وهناك نماذج أخرى للعقاد، وإيليا أبي ماضي، ونازك الملائكة، وغازي القصيبي، وجودت القزويني، وغيرهم من الشعراء[1].

أما الذي ورد عند المحدثين ولم يرد في التراث فهو: ورود **الخفيف مشطورًا**، فقد وجدت علي محمود طه في ختام قصيدته **ميلاد شاعر** يستخدم الخفيف مشطورًا، وأورد تسعة عشر شطرًا قال في أولها:

ادخلوا الآن أيها المحسنونا

جنةً كنتمُ بها توعدونـــا

(1) موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع: ص195-198

اجعلوها من البدائع زونا

واملؤوها من الجمال فنونا

ثم يختم القصيدة بقوله:

أيها الشاعر اعتمد قيثـــــارك

واعزف الآن منشدًا أشعارك

واجعل الحب والجمال شعارك

وادع ربًّا دعا الوجود وبـــارك

فزها وازدهى بميلاد شاعـــر

وفي ديوان الشاعر محمد الأسمر قصيدةٌ من واحدٍ وثلاثين شطرًا من الخفيف بعنوان **حياة أبي الهول**، وكلها من المشطورات، وتلك لعمري إضافةٌ تُحسب للشاعرين، وحبذا لو ثبتها الشعراء بالصوغ على مثالها حتى تقرّ في وجدان المستمع العربي للشعر.

البحر الذي يلي ذلك: **بحر السريع**.

وبحر السريع يتكون في أصل الدائرة من مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ في كل شطر، لكن الواقع الشعري يقول إن له عروضين: عروضٌ على فاعلن –ونحن نتحدث عن السريع التام– ولها أضربٌ ثلاثة:

ضربٌ على فاعلن، وضربٌ على فاعلانْ، وضربٌ على فعْلن.

وفي كتب التراث أن له عروضًا أخرى على فعِلن، ولها ضربان: ضربٌ على فعِلن مثلها، وضربٌ على فعْلن، وقد أجازوا الجمع بين الضربين: فعلن وفعْلن في قصيدةٍ واحدة.

ولم نعثر على أي تحديثٍ في السريع التام، إلا ما يمكن توجيهه على الرجز وعلى السريع، وقد آثرنا الرجز؛ لتعدد أنماطه، وكثرة صوره، وكثرة الاستعمال مظنة التغيير.

أما السريع المشطور فله في التراث صورتان اثنتان:

– **الصورة الأولى**: يكون الوزن فيها مستفعلن مستفعلن مفعولاتْ.

– **الصورة الثانية**: يكون الوزن فيها مستفعلن مستفعلن مفعولا، أو مستفعلْ.

أما ما حدث من تجديدٍ في بحر السريع فقد حدث في المشطور، حيث استخدم الشعراء المحدثون للسريع المشطور صورًا ثلاثًا تتسق مع الصور الثلاث الأولى المشهورة للسريع التام، ففي **الصورة الأولى** تكون العروض على وزن **فاعلن**، ويمثلها قول فاروق شوشة في المقطع الثاني من قصيدة (**لؤلؤة في القلب**):

أرتاح كالموجة للشـــــــاطئِ
في صدرك المخضوضـــر الناعئ
في همسك المسترســـل الدافئ
المنتهي فيَّ أو البـــــــــادئ
في وجهك المنوّر الهـــــــانئ
في حلمنا المســـتغرق الهادئ
يا فتنة المصوّر البـــــــــارئ
وروعة العابد والقـــــــــارئ

فالعروض هي الضرب، والوزن: **فاعلن**.

وأما **الصورة الثانية** التي يكون فيها الضرب على **فاعلانْ** فيمثلها قول إبراهيم ناجي في قصيدةٍ نظمها رباعياتٍ التزم حرف الرويّ في البيت الرابع منها جميعًا:

يا شـطر نفسـي وغرامي الوحيد
ما شـــئتِ يا ليلاي لا ما أريد
يا من رأت حزني العميق البعيد
داويتِ لي جرحي بجرحٍ جديد

وأما **الصورة الثالثة** فيمثلها قول العقاد في ختام قصيدةٍ بعنوان (**هذا هو الحب**):

بنيّتي هذا هو الحـــــــــبُّ
فهمتِه كلّا ولا عتـــــــــبُ
مسألةٌ أسهلها صعـــــــــبُ
لا النـاس تـدريهـا ولا الكتْـبُ

حسبك منها لو شفت حسبُ

إشارةٌ دقّ لها القلـــــــــــبُ

وهذا يعني فيما يعنيه أن مشطور السريع يتخذ الصور الثلاث الأُوَل المشهورة في السريع التام، فتأتي أضربه تارةً على **فاعلن**، وتارةً على **فاعلان**، وثالثةً على **فاعلْ** أو **فعْلن** بتسكين العين.

البحر الثالث: بحر المنسرح.

والمنسرح يكون وزنه: مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن في كل شطر إذا كان تامًا، ولم ترد عن الخليل للمنسرح التام سوى صورةٍ واحدة تكون فيها العروض مطوية، والضرب مطويًا مثلها، بحيث يكون الوزن: مستفعلن مفعولات مستعلن، مستفعلن مفعولات مستعلن.

وأما الصورة المطوية العروض المقطوعة الضرب فمما عُدّ مُحدثًا في بحر المنسرح، وإن كان ذلك قد قيل منذ القدم، حيث ذكره الزجاج في كتابه، ورواه أبو الحسن العروضي في الجامع، والجوهري في عروض الورقة، وإن عدّه صورةً من الرجز، ثم صرّح بعض العلماء بعدهم باستحداث هذه الصورة في المنسرح واستحسانها، مثل التبريزي وابن القطّاع المتوفيين في بدايات القرن السادس.

وعلى هذه الصورة التي قيل منذ بدايات القرن الرابع فما بعده: إنها محدثة، وردت أبياتٌ وقصائد كثيرة لأبي نواس، وابن سناء الملك، والمتنبي، وعلي محمود طه، والعقاد، وأحمد مخيمر، وكثيرٌ من الشعراء الذين صاغوا على هذا الوزن.

أما الجديد في الشعر المحدث من بحر المنسرح التام فهو: ورود صورةٍ عند الشاعر محمد المعصراني يكون الضرب فيها على **مستعلانْ**، أي: مطويٌّ مذيّل، وهي صورةٌ لم يسبق ورودها في كتب العروض، ولا على ألسنة الشعراء، يقول في قصيدته التي بعنوان **أناقة** في ديوانه: **أمةٌ وحدي**، وهي في سبعة عشر بيتًا، يقول في نهايتها:

سقيتها من عبير قافيـــــــــتي قلت لها خمرة القصـــيد دواءْ

فيا عبير العبير يا لـــــــــــغةً تنحاز للمستحيل والأمـــــراء

نظرة عينيك لم تزل أمـــــــــلًا يحاضـن القلب منذ ألف شتاء

تنزف روحي صبابةً وجـــــوًى سيدتي نحن في الغرام ســـــواء

قلت لها يا أميرة الأمـــــــــرا ء والأميرات يا أجلّ رجـــــاء

في فمك العذب يا مـــــعذّبتي أحلى لسانٍ يقول أجمـــل راء

إن أبصرتكِ الرياح ذات ضحًى كانت على العالمين ألف رخاء

كما صاغ الشاعر نفسه قصيدة أخرى بعنوان **نهداك أبدا** في ديوانه **على خطى امرئ القيس**، جاء الضرب فيها على وزن مفعولانْ (مسْتفْعِلْ+نْ)، أي مقطوع مسبّغ، وهي في عشرة أبيات، يقول في ختامها:

كان ابتكارُ الحليب في زمن الـ ـقحطِ يُرَوّي الحدائقَ الألفافْ

كانت عروقُ الحليـــب حافلةً بكل ما كان يُعْجزُ الوُصّـافْ

تمرَّد النهدُ حينما اكتشفَ التُّـــــوتَ يُناغي لآلئَ الأصـــدافْ

وصفْتُ نهديك بَيْدَ أن قصيـ ـدي عاجزٌ لم يزلْ عن الأوصافْ

وهذا يعني أن للمنسرح التام أربع صور:

* صورة وردت عن الخليل، ووردت في كل كتب العروض.

* وصورة بدأت من عهد الزجاج في كتابه **العروض**، ولكن الشعراء قبله كانوا قد صاغوا عليها، وهي: أن يرد الضرب مقطوعًا.

* ثم صورتا الشاعر محمد المعصراني: التي ورد الضرب فيها مطويًا مذيّلًا، والتي ورد الضرب فيها مقطوعًا مسبّغًا.

وأما **المنسرح المنهوك** فله وزنان: مستفعلن مفعولاتْ، ومستفعلن مفعولا، وهو من الموجود في التراث، وليس موجودًا في الشعر المحدث، لكن الجديد كليةً في بحر المنسرح: أن يرد مشطورًا، ففي مقطوعةٍ لعلي محمود طه بعنوان **(حلم ليلة)** يقول:

إذا ارتقى البدر صفحة النهرِ

وضـــمّنـا فيـه زورقٌ يجري

وداعبت نســـمةٌ من العطر

على محيّاكِ خصـــلة الشـــعر

حســـوتها قبلـةً من الجمر

جُنّ جنوني لهـا ومـا أدري

أي معاني الفتون والســـحر

ثغرك أوحى بهـا إلى ثغري

وهي فريدةٌ في الشعر الحديث، ولا نعلم من نهج هذا النهج غيره؛ لأنها من المنسرح المشطور، وعلي محمود طه منفردٌ في ذلك النمط.

البحر الذي يلي ذلك هو **بحر المديد**، وبحر المديد كما ورد في التراث قيل: إنه ورد مجزوءًا، يتكون من فاعلاتن فاعلن فاعلاتن في كل شطر، وله ثلاث أعاريض وستة أضرب:

* أما العروض الأولى فتكون على فاعلاتن، وضربها مثلها على فاعلاتن.

* وأما العروض الثانية فتكون على فاعلا أو فاعلن، ولها ثلاثة أضرب: ضربٌ على فاعلاتْ، وضربٌ على فاعلا أو فاعلن، وضربٌ على فاعلْ أو فعْلن.

* وأما العروض الثالثة فتكون على فعِلا أو فعِلن، ولها ضربان: ضربٌ على فعلا أو فعلن مثلها، وضربٌ على فاعلْ أو فعْلن.

أما محدثاته فتتمثل-تراثيا-في صورتين اثنتين؛ فقد **ذكر الأخفش لعروض المديد التي على فاعلن ضربًا صحيحًا** على فاعلاتن، **شاهده:**

لم يكن لي غيرها خلةً ولها ما كان غيري خليلًا
لم تزل للعين في كل ما غبطةٍ حتى رأتني قتيـــلا

وعليها قول المهلهل:

لست أرجو لذة العيش ما أزمتْ أجلاد قدٍّ بســاقي
جلّلوني جلد حوبٍ فقد جعلوا نفسيَ عند التراقي

وهناك مقطوعتان ليحيى ابن زياد في حماسة البحتري، يقول في الأولى:

كلما شئتُ لقيت امرًا يشتكي شكوى تحزّ الضميرا
عاش دهرًا صاعدًا جدُّه ثم ألقى الجد منه عثورًا
وترى الآخر لا وانيًا جده يزجي إليه الحبورا

والمقطوعة الثانية في سبعة أبياتٍ موجودة في الحماسة.

وعلى هذه الصورة صاغ الشاعر: محمد المعصراني قصيدته **صديق العنقاء** التي وردت في ديوانه **مقام المديد**، وهي في خمسة عشر بيتًا، يقول في ختامها:

صار للعنقـاء في أرضـــنا ألفُ عقــلٍ يستسيغ الخبالا

كم ظللنا ننحتُ الوهمَ كمْ غرّنا الوهـمُ عصـــورا طوالا

نعشـــــق اليأسَ ونغْنَى به نعشـــق القيدَ جبالا ثقالا

نحصـــد الغربةَ والريحَ والـ ـبؤسَ والدمعَ السخينَ غلالا

نحمل المأســـاةَ بين القلو بِ ونمشي تائهـــين ثكالى

تكتوي بالحزن هذي القلو بُ الظوامي تتلَظّى اشـتعالا

أما **الصورة الثانية** فقد أوردها ابن القطّاع وتبعه الشنتريني، **وهي**: أن تكون العروض **صحيحة** ويكون ضربها **مقصورًا**، مثل:

يا ضعيف العقل والرأي يا من لا يطيق الحرب يوم النزالْ

وعلى هذه الصورة وردت مقطوعةٌ من أربعة أبيات للشاعر محمد المعصراني بعنوان **ثقة**، في ديوانه الهجرة إلى الخليل بن أحمد، يقول فيها:

وتقولين أخاف عليكـــــــم من جمالي ثم تبتسمـــــــينْ

أنتِ أحلى يا حبيبة من كلِّ م الجميلات لذا تضحكـــــين

أنـتِ أبهى يا زهور المنى من كل من كانت وسوف تكون

أنت مذ كنتِ وما زلتِ للقلـ ـب فتونًا آسرًا وجنـــــــون

كما وردت للشاعر نفسه قصيدةٌ على هذا الوزن بعنوان **مكتبتي** في عشرين بيتًا نشرها في ديوانه **مقام المديد**.

وله قصيدتان أخريان على هذه الصورة في ديوانه الذي يعده للنشر وعنوانه: على **خطى امرئ القيس**؛ أولاهما بعنوان **مُدَخِّنة**، والأخرى بعنوان **تجميل**، وكلتاهما في أربعة عشر بيتًا.

أما الشاعر مصطفى صلاح محمد فقد افتتن ببحر المديد افتتانًا لا يشبهه فيه شاعر من جيله، وصاغ فيه قصائد ومقطوعات شتى، حتى إني لأزعم أن عناوينه على بحر المديد تتفوق على مجموع ما صاغه غيره في زمنه، ففي الصفحات

الخمسين الأولى من ديوانه الذي تجاوز ثمانمائة صفحة من القطع الكبير أحصيت له أكثر من ستين عنوانًا على بحر المديد متنوعة الأضرب، وإن اتسمت كلها بصحة الأعاريض، وقد بلغت الصور المحدثة منها خمسًا.

فإلى جانب الضرب الصحيح التراثي جاء الضرب المقصور الذي أورده ابن القطاع والشنتريني كما في قصيدة **أوهى من القشة** التي بلغت أربعة عشر بيتًا، وقصيدة **هريرة** التي بلغت ثلاثة عشر بيتًا، وتفرد الشاعر بصور جديدة للمديد هي:

الضرب المسبغ، كما في قصيدة **لا أريد الليل** التي يقول في مطلعها:

لا أريد الليل فالليل ذكرى وسهاد واشتياق و أوجاعْ

وفلاة لا أنيس بها أبحث فيها عن هواي الذي ضاعْ

وفم يركض خلفي وأنيـــــــابٌ له تلمع لمعا فأرتاعْ

وفرار ولهـاث وأقدام من الركــض تئن وأضـــــلاعْ

إلى أن يقول:

إن هذا هو ليلي الذي أغرق فيه وأغوص إلى القاع

والقصيدة في ثلاثة عشر بيتًا.

وعلى الصورة نفسها قصائد ومقطوعات أخرى، مثل: **سأواريك الثرى** في اثني عشر بيتًا، و **قم إليه الآن** في أربعة عشر بيتًا.

الضرب المحذوف، كما في قصيدة **في الشذا كنت** التي يقول في مطلعها:

عجبـــا من مولع بالرياحـــين يرى فيها الذي لا يُرى

بشذاها يتسامى فيعلو–وهو فوق السفح–فوق الذرى

يستعيد الطفل فيه وينسى– غيرَ ناسٍ–عصــرَه الأحمرا

ويغني لعذارى من الجنـــــة ما أبهى وما أنضـــــرا

يرتدين الضوء أخضرَ والضوء جميـــلٌ كلما اخضوضرا

لم تلوثْهــنَّ دنيـــــــا ولم يلمسْن بالأقدام جلد الثرى

فيُغنّيــهنّ أوجــع ما لاقى وأشـــجى ما عليه جرى

وعلى هذه الصورة كثير من النماذج في شعره.

الضرب المحذوف المخبون، وعليه قصائد ومقطوعات في الديوان، منها **شمعة** التي يقول فيها:

شمعةُ الشعر بقلبك قد يطفئها العصرُ فكن حذِرا

فِرَّ من بيت لبيت وراوغْه وأطلقْ نحوه الصّـــــوَرا

وصُن الأنغـــام فهو يريد النغم الشعريَّ منكسرا

لا تُسَـــلّمْ أبدا شمعة الشعر وإن سلمها الشعرا

كل من سلمها–أيها الشاعر– للعصر فقد خسرا

أبْقها وهاجةً في ظلام العصر وانصـــرها لتنتصرا

الضرب الأبتر، وله مثل سابقه نماذج كثيرة في الديوان، منها **هكذا يا نسمة** التي يقول فيها:

لطِّفي يا نسمةً دخلتْ بيتي ولم أفتح لهـــا بابي

لطفي روحي وقلبي و أنفاسي وأفكاري وأعصابي

فلقد جار الزمان بما جار على أهلي وأصـــحابي

ورماني بعدهم للنـوى تنهـــشني بالظفر والنابِ

هكذا يا نسمةً دخلت بيتي فهيـــا لطّفي ما بي

أخيرًا: هل يوجد مشطورٌ للمديد؟

أثبت الجوهري له مشطورًا قديمًا، **شاهده**:

جاءنا بدر الدجى بعدما غاب الشفقْ

وكذلك فعل الزمخشري، وهو عند الزجاج من مجزوء الرمل، وعلى ما نسبه الزجاج أورده الشنتريني، وقد سبق لنا أن ارتضينا رأي الزجاج وعددناه من محدثات الرمل المجزوء.

بهذا تنتهي هذه المحاضرة لنلتقي معكم في محاضرةٍ أخرى بإذن الله تعالى.

اللقاء الرابع والعشرون

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله، **وبعد**:

فنبدأ هذا اللقاء بتناول ما حدث من تجديداتٍ في **بحر المجتثّ**.

وبحر المجتثّ الوارد في مصادر العروض جاء على وزن: مستفع لن فاعلاتن في كل شطر، وهي صورةٌ وحيدة جاء فيها صحيح العروض والضرب، ويمثل ذلك قول ابن سناء الملك:

أدنو إليـــــــكَ فأُقصَى وكم أُطيـــــــع فأُعصَى
جورًا تقصّـــــــيتَ فيه وجـــــــائرٌ من تقـصّى
عشـــقي كمـالٌ فمـالي أراه عنـــــــــدك نقصا
وليـس تُحصـــى ذنـوبي ما لم يكن ليـــس يُحصى

بيد أن للشعراء في شعرهم رأيًا آخر، فقد وردت له من صور التجديد ما يلي:

الصورة الأولى: ورود العروض صحيحة وضربها مقصور، كما في قول نزار قباني في ختام قصيدةٍ من اثني عشر بيتًا بعنوان **كيف كان**:

على الليالي دخلنـا فأصبحت مهرجانْ
فحيث رفّت خطانا تفتّقت نجمتـــان
وحيث سال شذانـا تفتّحت وردتـــان
ويعرف الليـــل أنّا كنا له شمعـــدان
نهديه حتى كأنـــا للّيلِ غمّازتـــان

الصورة الثانية: ورود عروضٍ صحيحة وضربها محذوف، كما في قول روحية القلّيني:

يارب طال سجودي وامتدّ حتى السحر
إذا ذكرتك أنســـى نفسي وأمر البشر
قد جلّ حبك ربي عمـا يبوح النظر

فـلا أرى غـير ربي أطيع مـا قـد أمر

الصورة الثالثة: ورود العروض محذوفة وضربها صحيح، كما في قول أبي شادي:

ما العيش إلا الهوى واللهو جنب العبادة
وأن يجِدَّ الفـــتى فيستطيب اجتهـاده
جميعها وحـــــدةٌ مثل الفصول المعـادة
تباينت بينمـــــا تعطي الزمان امتداده
عوامل كوّنـــــت للكون هذي السيادة

الصورة الرابعة: عروضها محذوفة وضربها مقصور، كما في قول العقاد:

النور سر الحيـــاةْ النور سر النجـــاة
النور وحي النهـــى النور وحي الصلاة
النور شوق الفتى النور شوق الفتـــاة
ما تبصر العين من معنـــــاه إلا أداة
هذا سبيل الهدى لا ما افتراه الهداة

أما الصورة الخامسة: فيكون الضرب فيها محذوفًا مشعثًا للعروض المحذوفة المشعثة، كما في قول فاروق شوشة في مقطعٍ من قصيدة (**كلماتٌ مرتعشة**):

طيفٌ من الذكرى يسري بأعتابـــك
إن طاف أو مرّا في كأس أحبابـــك
أبصرتهم هامـــوا في قدس محرابـــك
أرواحهم نشـــوى ظمأى لأعنابـــك
يا ليتني أبقى وحدي على بابك

كل شطرٍ جاء على مستفع لن فالا، فالعروض محذوفة مشعثّة، والضرب محذوفٌ مشعّث، فالتزم التشعيث في العروض والضرب، ويمكن أن تُعد هذه المقطوعة صورةً أخرى من البسيط المشطور، التُزم فيها القطع في العروض والضرب، فيكون تقطيع كل شطرٍ منها: مستفعلن فعْلن، مستفعلن فعْلن.

أما ما سوى ذلك من ورود العروض المقصورة مع الضرب الصحيح ،كما في قول فتحي سعيد:

على رفات الصـدورْ مشيتُ والليل حالكْ
أســـير بين القبور أرنو هنـا وهنـالـك
أبكي على كل سور فكلـه قبر مـالـك

أو المقصورة مع الضرب المحذوف المشعث، كما في قول محمود أبو الوفا:

لكـل يومٍ شـــرابْ لا بد من كاســـهْ
وكـل معنى العـذابْ في لون إحساســه
من ذا يرد الصـوابْ للدهر في ناســـه

أو المقصورة مع الضرب المقصور، كما في قول أبي الوفا في المسمّطة نفسها:

لا تسألوا يا شهودْ عن حكمة الأقدارْ
وأين نحن العبيـد مما وراء الســتار
ومن تخطّى الحدود يُرمى بـه في النـار

فهذه النماذج الثلاثة الأخيرة فيها نوعٌ من التقفية لا يمكن الحكم بناءً عليه على ورود صورٍ جديدةٍ من بحر المجتثّ، ولذا نكتفي بالصور الخمس التي طرحناها في البداية، مع أن الصورة الخامسة يمكن أن تكون من مشطور البسيط.

البحر التالي لذلك: بحر المقتضب، ويتكون هذا البحر تراثيًا من مفعولاتُ مستفعلن في كل شطر، بيد أن تفعيلاته جميعًا بما فيها العروض والضرب، يلحقها الطي، فتصبح: مفعلاتُ مستعلن في كل شطر، وعلى هذا الوزن ما ورد مطّردًا من قليل الأشعار مثل:

حامل الهوى تعبُ يستخفه الطـربُ
إن بكى يحق لـــه ليس ما به لعـبُ

أما التجديدات في هذا الوزن فتتمثل في الآتي:

الصورة الأولى: ورد فيها الضرب على **مستفعلْ** مقطوعًا للعروض المطوية، وذلك في قول الحسين بن الضحّاك:

عالمٌ بحبّيـــــــــــهِ مطرقٌ من التيـهِ
يوسـف الجمال وفر عون في تعـدّيـه
لا وحق مـا أنا من عطفه أرجّيـــــه
ما الحياة نافعـــــةٌ لي على تأبّيـــــه
النعيم يشغلـــــــه والجمال يطغيـــه
فهو غير مكتـــرثٍ للذي ألاقيـــــه
تائهٌ تزهّـــــــــده فيَّ رغبتي فيـــــه

وكذلك قول شمس الدين بن المفضّل:

بالبعاد تجزيـــــــني يا غزال يبريـنِ
هل لذاك من سببٍ أم تريد تبريـــني
بالصدود تقتلـــــني والهوانَ تُوليـــني
أي حاكمٍ يفـــــتي يا حبيب بالهُون

مع ملاحظة أنه أورد عروض البيت الرابع مقطوعة دون تصريع.

كما أن للشاعر: محمد المعصراني قصيدة على هذا الوزن بعنوان **كحلها الأسود** في ديوان **أمة وحدي** يقول في ختامها:

شـــــاعرٌ يعـذبـه سحرُ كحلك الأسودْ
كم مشـيتِ عامدةً فوق قلبيَ المكْمَـــــدْ
الوصـــــال أغنيـةٌ لم تُغَنَّ أوتُنشَـــــــد
الطيور تُنشـــــدهـا في صباحها الأرغـــد
لو سمعْتِها لعرفْـــــــ ـتِ القلوبَ إذ تُجحَد
بعد كل ما جحدَتْ ظل ســـحرها المفْرَد

الصورة الثانية: ورود العروض على **مستفْ** أو **فعْلن** حذّاء، وضربها أحذّ مقصور على **مستْ** أو **فعْلْ**، كما في قول محمد المعصراني تحت عنوان **طفتُ في الجبال**:

طفت في الجبالْ أجتلي الجمالْ
طفتها كثيرًا هزّني الجلالْ
لا انتهت صبابا تي ولا الليالْ
لا انتأت مُرادا تي ولا الظلالْ

أما الصورة الثالثة: فقد ذكرها الدكتور عبد الله الطيب، وجعلها من المقتضب[1]، حيث حُذف من عروضها وضربها الوتد والسبب الذي يسبقه، فيصبح وزن كلا الشطرين: مفعُلات مُسْ، وعلى هذه الصورة وردت قصيدة شوقي **مرقص** التي تقع في سبعين بيتًا يقول في مطلعها:

مال واحتجبْ وادّعى الغضبْ
ليت هاجري يشرح السبب
عتبه رضا ليته عتب
علّ بيننا واشيًا كذب
أو مفنّدًا يخلق الرِّيَب
من لمِدنَفٍ دمعه سحب
بات مُتعبًا همه اللعب

وقبل شوقي كانت لمحمود سامي البارودي قصيدة في تسعة عشر بيتًا يقول في مطلعها:

املإ القدَحْ واعصِ من نصحْ
وارْوِ غُلَّتي بابنة الفرحْ
فالفتى متى ذاقها انشرحْ
وهْيَ إن سرتْ في العليل صَحْ
أو صبا بها باخلٌ سمحْ

وللشاعر محمد الأسمر قصيدةٌ بعنوان **حنين القرويّ** على هذا الوزن، تبلغ خمسةً وثلاثين بيتًا، كما أن شوقي استخدم

(1) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها/85:1

هذا الوزن في مسرحية مصرع كليوباترا، فقال على لسان شرميون:

مَلْكتي دعي هذه الفِكَرْ
جند رومـــةٍ يعبد البِـدَر
في سبيلهـــا يركب الغرر

ثم توجد **صورة رابعة** استخدم العقاد فيها العروض على وزن مسْ كالصورة السابقة، لكن الضرب جاء على وزن **مسْتْ**، أو **فعْلْ**، كما ورد في ضرب الصورة الثانية، يقول العقاد:

طـار في الـذُرا هام في السهولْ
مســـرع الخطـا حيثمـا يجول
مـا لـه عـدا عَـدْوة الوعول
مـا لـه ســطا سطوة السيول
في صـــعـوده يشـــبـه النزول
تلك سرعة الـــ هـارب العجول
تلك سرعة الـــ آثم الخـجـول

أين سرعة الســـــــــعي والوصول

هذه هي الصور التي ورد عليها المقتضب محدَثًا، وهي أربع صور، بالإضافة إلى الصورة التراثية.

البحر الأخير وهو البحر السادس عشر: **بحر المضارع**.

وصورة هذا البحر التراثية تكون على مفاعيلُ فاعلاتن في كل شطر، كما في قول ابن عبد ربه:

فجدّد وصـال صـبٍّ متى تعصه أطاعا
وإن تدن منه شـــبرًا يقربْك منه باعًا

والبيت الأخير هو شاهد العروضيين على بحر المضارع.

أما التجديدات في هذا البحر فتمثلت لي فيما يلي:

الصورة الأولى: ورود العروض على **فاعلاتن** كالتراثية، على حين يرد الضرب على **فاعلاتْ** مقصورًا، كما في قول

أبي نواس:

أيا ليل لا انقضـــيتْ ويا صبح لا أتيـــــتْ
ويا ليـــــل إن أردتَ طريقًا فلا اهتديـــــت
حبيبي بأي ذنـــــب بهجرانك ابتليـــــــت
فوالله لا صرمتُـــــــــ ـك فاحتل بما اشتهيت
ووالله لا قطعتُـــــــــ ـك إن زرت أو نأيت
ولا زلت عاشقًا لَـــــ ـك إن شئت أو أبيت
رجوت السلوّ عنـــك فهيهات ما رأيـــــت
وهيهات ما طلبـــت وهيهات ما ابتغيـــت

ويُلاحظ أن أبا نواس أكثر في العروض من حذف نون فاعلاتن وهو **الكف**، فصارت **فاعلاتُ**.

وعلى هذه الصورة نفسها قول محمد المعصراني في قصيدةٍ بعنوان **على نهدها السلام** في ختام ستة عشر بيتًا:

تجلّيتَ في قصيـــدي وأسريت للشـــآمْ
على نبضـــك الليالي تمشّتْ على السهام
نبوءات كل نهـــــدٍ على وهجها ننـــام
فيا خير نافرين ابـــــ ـتدا منكما السقـام
سلامٌ عليكما أيـــــ ـنما كنتما ســـلام

أما الصورة الثانية التي ورد عليها بحر المضارع: فجاءت العروض على فاعلاتن صحيحة، وجاء ضربها محذوفًا، كما في قول محمد العيّاشي:

ألا ضـــيّعت عهودي رعى الله عهـدها
فلا دام لي ســـرورٌ ولا عشتُ بعدها

والصورة الثالثة: وردت فيها العروض على **فاعلا** محذوفة، وضربها على **فاعلاتْ** مقصورًا، كما في قول منذر شعّار:

لــك المجـد يا فـتى إذا لم تكن تخـافْ
قــل الحـق جـاهـرًا ولا تخش أن تُحاف

"أي يُجار عليك ".

فكم قـد محـا الأذى مقــالٌ بلا تـلاف
ويا حـــبــذا نِــدا إلى الموج يا ضفاف

وكذلك قوله:

خذ الصدق في الحديثْ ولا تحمـل الخبيـثْ
وكن صـــــادق التقى على دربهـا الحثيـث
فـمـا أبشـــع الـفـتى بمن حوله يعيـــــث
وأحسِنْ بمن لـــــــــه بأرض الهدى مكوث

وبذا تكون الصور المحدثة في بحر المضارع ثلاث صور، بالإضافة إلى الصورة التراثية التي ورد عليها.

ونعيد هنا ما سبق أن قلناه من أن تجديدات الشعراء في أوزان شعر البيت ليست على درجة واحدة من القبول والذيوع؛ فبعضها بقي حبيس تجربة مبدعه، وبعضها الآخر لقي ترحيبًا من شعراء آخرين فذاع ذكره، ولذ في الأسماع وقعه، وصار إثراء لنغم البحر الذي لحقه التجديد.

وبهذا ينتهي حديثنا عن التجديدات التي صادفناها في الأبحر الشعرية التراثية، وأقول: صادفناها؛ لأن هذا اجتهادٌ شخصي، فقد يقرأ باحث آخر ما لم نقرأ فيرى فيه ما لم نر، ونحن نحدّث معلوماتنا أولًا بأول، فما كتبناه في كتابنا: **موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع** منذ أربعين سنة قد غيّرنا فيه آراء وزدنا إضافاتٍ لاحظناها فيما قرأناه بعد هذا التاريخ، وقد اتضح هذا فيما يُلقى عليكم في المحاضرات، وحين تراجعون الكتاب ستعلمون مدى صدق ما نقول.

اللقاء الخامس والعشرون

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين، **وبعد:**

انتهينا في اللقاء الماضي من الحديث عن التجديد في شعر البيت، أو في الأبحر الخليلية، ولعلكم لاحظتم أن التجديد في الأبحر الخليلية واحدٌ من أمرين:

* إما تجديدٌ في النمط، بمعنى أن يكون البحر تامًا لا مجزوء له فيرد له مجزوء، أو له تامٌّ ومجزوء فيرد له مشطور، أو يكون البحر قد ورد في التراث مجزوءًا فيرد له تام، إلى آخر الصور التي ذكرناها.

* وإما أن يكون تجديدًا في البحر نفسه كما ورد في التراث، بيدَ أن التجديد منصبٌّ على العروض وحدها، أو الضرب وحده، أو عليهما معًا.

وأما إذا حدث خلل في التفعيلة في حشو البيت بحيث تخرج عن النغم الذي اقترحه الخليل أو الذي قعّد له الخليل فإننا لا نعيره اهتمامًا، ونعدّ مثل هذا خطأ من الأخطاء التي وقع فيها شاعرٌ أو متشاعر.

وليس الذي ذكرته من نماذج في الأبحر هو كل الموجود، وإنما هذا هو ما توصّلت إليه طاقتي في الاطّلاع وفي القراءة، ويمكن أن يكون هناك عند شعراء آخرين لم أطّلع على أشعارهم صورٌ لم أستطع ذكرها؛ لأني لم أطّلع عليها.

كيف نضبط ذلك؟

ضابط ذلك: أن يكون الطالب على وعيٍ بكل الصور التراثية الواردة في كل بحر، وهو في هذه الحالة قادرٌ على فرز ما جاء مخالفًا لهذه الصور لكي يحكم عليه بأنه جديد أو تجديد، أو يحكم عليه بأنه خطأ.

ننتقل الآن إلى الحديث عن نمطٍ آخر من الشعر أُطلق عليه **الشعر الحر** أو **شعر التفعيلة**، وهو نمطٌ من الشعر يعتمد على التفعيلة دون أن يرتبط بعددٍ محددٍ في البيت، فحينما تنتهي الجملة ينتهي الشاعر مما يريد أن يقول.

ونتناول هذا الموضوع تحت عناوين بارزة:

* ما الأبحر العروضية التي صيغ عليها الشعر الحر؟

* ما الزحافات والعلل العروضية التي وردت في الشعر الحر، وما مدى صلة ذلك بالتراث العروضي؟

* ما الضرائر الشعرية التي وقعت في الشعر الحر، ومدى صلتها بالضرائر التي حدثت في شعر البيت؟

* ثم: موقف الشعر الحر من الأخطاء العروضية، أو ورود أخطاء عروضية في الشعر الحر.

الأبحر العروضية إما صافيةٌ وإما مركّبة، فأما الأبحر الصافية كالوافر، والكامل، والرجز، والرمل، والمتقارب، والمتدارك، والخبب، فقد صاغ الشاعر في الشعر الحر عليها قصائد متعددة.

وأما السريع فقد ورد عليه أيضًا شعرٌ حر، لكنك حين تراجعه يختلط عليك الأمر بتفعيلات الرجز، ولن أشغل الوقت بذكر نماذج، فلا بد لكل طالبٍ من الطلاب أن يراجع النماذج الموجودة في المرجع الذي ينبغي أن يرجع إليه ليقرأ هذه النماذج؛ لأن التوقّف أمامها مضيعةٌ للوقت، فلن يستطيع الطالب أن يحتويها من خلال السماع، وإنما لا بد أن يقرأ النماذج ويقرأ تفعيلها ليعرف كيف جاءت[1].

ذكرت الوافر والكامل والرجز ومعه السريع، وذكرتُ الرمل والمتقارب والمتدارك ومعه الخبب، فلماذا لم أذكر البحر الذي يسمى تراثيًا بحر الهزج؟

لم أذكره؛ لأن الشعراء على كثرتهم لم يستعملوا مفاعيلن في قصيدةٍ بأكملها، وإنما كانت مفاعلتن ومعصوبها مفاعلْتن هي النمط السائد في هذه النغمة.

أي: الذي يكتب على الوافر لا يفرقه كثيرًا عن بحر الهزج، أو لا يفرق الهزج عن الوافر، فغالبًا تكون هناك تفعيلة مُحرّكة الخامس تشدّنا شدًّا إلى بحر الوافر، دون أن يستمر الشاعر من أول القصيدة إلى نهايتها على بحر الهزج.

أما الأبحر المركّبة فقد صاغ الشاعر الشعر الحر على أبحرٍ منها وترك أبحرًا، ولذلك قيل: إن الشعر الحر قد حدّ من النغمات الكثيرة التي أورثنا الخليل إياها.

فمثلًا: لو نظرنا إلى الطويل والبسيط، وهما البحران اللذان يتكوّنان من تفعيلتين تتكرّران مرتين في كل شطر، فالطويل يتكوّن كما سبق توضيح ذلك من فعولن مفاعيلن أربع مرات، في كل شطرٍ وحدتان، والبسيط في صورته التامة يتكوّن من مستفعلن فاعلن أربع مراتٍ أيضًا، في كل شطرٍ وحدتان.

الأساس في هذين البحرين حين يستخدمان في الشعر الحر: أن يقوم الاستخدام على اعتبار الوحدة في القصيدة الحرة تفعيلتين اثنتين بدلًا من واحدة، ففي قول بدر شاكر السيّاب تحت عنوان: **ها.. ها.. هوه**:

رأيت الذي لو صدّق الحلمُ نفسَهُ

(1) راجع في هذه المحاضرة وما يليها من محاضرات كتاب موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع ص338-408

لمدّ لك الفما

وطوّق خصرًا منك واحتاز معصما

لقد كنتِ شمسهُ

وشاء احتراقًا فيك فالقلب يُصهرُ

فيبدو على خدّيك والثغر أحمرُ

وفي لهفٍ يحسو ويحسو فيسكرُ

فكل الأبيات إما مكوّنة من فعولن مفاعيلن فقط كما في السطرين الثاني والرابع، وإما من هذه الوحدة مُكرّرة مرتين كما في بقيّة الأبيات.

أما في قول أحمد عبد المعطي حجازي من قصيدة **رثاء المالكي**:

بغداد مقهورةْ

ترى بنيها على أعوادها جثثا

في الأفق منشورةْ

مصفوفةً شبحًا مستقبلًا شبحا

يبكون في جلَدِ

يبكون بعضًا ولا يُبكَون من أحدِ

وفي رياح الدجى أشلاء أغنيّة

وفي رياح الدجى شوقٌ لميلادِ

الوحدة الوحدة الكبرى وحلم غدِ

عدلٌ وحريّة

أشلاء أغنيّة

لما تزل في الشفاه اليُبْسِ منثورةْ

فكل بيتٍ مما سبق إما مستفعلن فعْلن، أو مستفعلن فعِلن، أو وحدتان معًا في بيتٍ واحد.

لكن بعض الشعراء لم يلتزموا ذلك التزامًا كاملًا، وإنما جعلوا الوزن التراثي بمثابة هيكلٍ للقصيدة، بمعنى: أن كل سطرٍ

في القصيدة يجب أن يتفق مع هذا الوزن كله أو جزءٍ منه على حسب طول السطر، ففتحي سعيد مثلًا تحت عنوان **انتظار ماذا** يقول:

الليل والصمت والمصباح والوترُ

سُمَّار حانة ليلٍ راح يُحتضرُ

الشعر فيها وفيها الحرف يُعتصرُ

كأسان: كأسٌ شربتُ وأخرى لم يذق بشرُ

فنجد أن السطر الأخير يتكون من مستفعلن فاعلن فعلن، مستفعلن فعلن، فالتفعيلات المستخدمة هي تفعيلات البسيط، لكنه كرّر فاعلن مرتين متتاليتين، وهذا تصرفٌ لا يسمح به النظام العمودي، لكنه ورد في الشعر الحر، وإن كان بالإمكان تخريج النص على جعل (كأسان) سطرًا وحدها موقوفًا عليها، فيستقيم نغم ما بعدها على شطر من البسيط.

وحين يقول الدكتور محمد مصطفى بدوي في قصيدته **المعبد المتهدّم**:

رياح الشمال الهوجُ راح يسوقها إلهٌ غضوبْ

تصفّر في الأبهاء والسيل جارفْ

على المذبح المتداعي

فالسقف قد هوى

وولّى شقي الطير منزعجا

سوى واحدٍ قد أعجزته السنونْ

ولم يبق إلا الموت و(الحشف البالي)

ففي هذه الأسطر استخدم تفعيلتي الطويل فعولن مفاعيلن، بيد أنه لم يستخدمهما وحدةً واحدة، ولكنه فرّق بينهما، ولم يتمسّك بالعدد الذي يمكن أن يأتي به من كلتيهما في كل بيت، وإنما ترك نفسه حرًّا في الإتيان بما يريد ما دام يسير في إطار تفعيلتي البحر.

فالسطر الثاني: تصفّر في الأبهاء والسيل جارف= فعولُ مفاعيلن فعولن فعولن.

السطر الثالث: على المذبح المتداعي= فعولن فعول فعولن.

هذا نوع من التصرّف فعله الشعراء الذين ركبوا الأبحر المزدوجة.

فإذا ما أتينا للبحر الثالث وهو بحر الخفيف وجدنا الشاعر أحيانًا، أو هذا هو الأساس، يضع في حسبانه مكان التفعيلة مستفع لن بين تفعيلتي فاعلاتن، فبحر الخفيف: فاعلاتن، مستفع لن، فاعلاتن، ومن ثمّ لا تخرج القصيدة في أغلب أبياتها إن لم تكن كلها عن كون أبياتها تتراوح بين الخفيف التام ومشطور الخفيف أو مجزوئه، كما حدث في قصيدة **ثعلب الموت** لبدر شاكر السيّاب التي يقول فيها:

كم يُمِضُّ الفؤادَ أن يصبح الإنسان صيدًا لرمية الصيّادِ

مثل أيّ الظباء أيّ العصافير ضعيفا

قابعًا في ارتعادة الخوف يختضُّ ارتياعًا لأن ظلًّا مخيفا

يرتمي ثم يرتمي في اتّئادِ

ثعلب الموت فارس الموت عزرائيل يدنو ويشحذ النصلَ آهِ

منه آهٍ يصكّ أسنانه الجوعى ويرنو مهددًا يا إلهي

ليت أن الحياة كانت فناءَ

قبل هذا الفناء هذي النهاية

ليت هذا الختام كان ابتداءَ

واعذاباه إذ ترى أعينُ الأطفال هذا المهدِّدَ المستبيحا

صابغًا بالدماء كفّيه في عينيه نارٌ وبين فكّيه نارُ

كم تلوّت أكفّهم واستجاروا

وهو يدنو كأنه احتثَّ ريحا

مستبيحا

مستبيحا مهدّدًا مستبيحا

إلى آخر القصيدة.

فالقصيدة كلها تسير بين سطرٍ من الخفيف التام، وآخر من الخفيف المجزوء، لم يشذّ عن هذا النظام سوى ثلاثة أسطر، منها السطر الثاني المكون من فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعِلاتن، ومستبيحا التي تقابل فاعلاتن، وهكذا.

أما الاستخدام الآخر الذي هو أشد حريةً مما سبق فيراعي الشاعر الإطار العام لبحر الخفيف من كونه يتكون من فاعلاتن ومستفع لن، فيبني قصيدته على هاتين التفعيلتين خالطًا بينهما أحيانًا كما في الخفيف التراثي، ومفرِدًا كلًّا منهما ببيتٍ أحيانًا أخرى، فتبدو القصيدة بقليلٍ من التأمل خليطًا من الخفيف والرمل والرجز، ففي قصيدة **جيكور أمي** يقول السيّاب:

تلك أمي وإن أجئها كسيحا= هذا السطر من الخفيف.

لاثمًا أزهارها والماء فيها والترابا= لاثمًا أز/هارها وال/ماء فيها/ والترابا= هذا من الرمل.

تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحَا= هذا من الرمل.

أو ينشّرن في بويب الجناحين كزهرٍ يفتّح الأفوافا= هذا من الخفيف.

هاهنا عند الضحى كان اللقاء= هذا من الرمل

وكانت الشمس على شفاهها تكسّر الأطيافا= هذا من الرجز: وكانت الش/ شمس على/ شفاهها/ تكسّر ال/أطيافا

وتسفح الضياءْ= هذا أيضًا من الرجز.

فقد استخدم التفعيلتين فاعلاتن ومستفع لن وهما لبنتا بحر الخفيف، لكنه مرة يأتي بهما معًا فيكون النغم للخفيف، ومرة يأتي بتفعيلة مستفع لن وحدها فيبدو البيت كما لو كان من الرجز، ومرةً يأتي بفاعلاتن وحدها فيبدو البيت كما لو كان من الرمل، وهذا من وجهة نظري مجمع بحور، وليس شعرًا على بحر بعينه.

وهناك أبحر لم يقترب منها الشعراء في الشعر الحر –على حد علمي–؛ فلم يقتربوا مثلًا من المديد، ولا المنسرح، ولا المجتثّ، ولا المضارع، ولا المقتضب. أبحر كثيرة ضاعت من التراث العروضي في الشعر الحر، وربما كان أحدهم قد فعل هذا ولم أعثر عليه، وعدم العلم بالشيء ليس حجة، لكن مسح كثير من دواوين الشعر الحر أثبت أن الأبحر المتناولة هي الأبحر الصافية، وأما من المركبة أو من الأبحر المزدوجة فالطويل، والبسيط، والخفيف، وكان هذا عند بعض الشعراء المعتدّين بأنفسهم يريدون أن يثبتوا للناس الذين يقولون: إن الشعر الحر حدّ أو حجّم النغمات التراثية، يريدون أن يثبتوا أنهم يقولون على هذه الأبحر، لكن بعد ذلك سارت الأمور في اتجاه الأبحر الصافية أو الأبحر المفردة.

بهذا ننتهي من النقطة الأولى عن الأبحر التي صيغ عليها الشعر الحر، ولا يغني هذا عن مطالعة الكتاب مطالعةً متأنية، وإلى لقاءٍ في محاضرةٍ أخرى بإذن الله.

اللقاء السادس والعشرون

بسم الله الرحمن الرحيم، أحمد الله –سبحانه وتعالى– وأصلّي على نبيه محمد –صلى الله عليه وسلم– وأستعين الله فيما أنا عليه مقبل.

بدأنا في اللقاء السابق حديثًا عن الشعر الحر، أو الأبحر التي يستعملها الشعراء في الشعر الحر، والآن نتحدث عن الزحافات والعلل التي استعملها الشعراء في الشعر الحر، ومدى صلة ذلك بالتراث العروضي.

هناك حقيقةٌ مهمةٌ ينبغي أن نقرّرها في البداية: هي أن الشعر الحر متكئٌ على التراث العروضي، أو متكئٌ على الشعر التراثي وسائرٌ على نغمه، كل ما في الأمر أنه اعتُدّ فيه بالتفعيلة مفردة، واتُّخذت نواةً لتشكيل البيت دون ارتباطٍ بعددٍ معيّنٍ منها في كل بيت، وإنما الأمر متروكٌ لطبيعة الجملة الشعرية حيث تنتهي.

فطبعيّ جدًّا أن نجد في بحر الوافر في نهاية الأسطر؛ لأنه لا توجد أشطر في الشعر الحر: مفاعلَتن، ومفاعلْتن، وفعولن، وفعولْ، ومفاعلَتانْ، ومفاعلْتانْ، مما ورد في شعر البيت.

وطبعيٌّ جدًا أن نجد في نهاية الأسطر في بحر الكامل: متفاعلن، ومتفاعلْ، ومتَفا، ومتْفا، ومتفاعلانْ، ومتفاعلاتن، وفعِلانْ، وفعْلانْ، وغيرها مما تتشكل به الأعاريض والأضرب.

وطبعيّ جدًّا أن نجد في أواخر بحر الرمل: فاعلاتن، وفعلاتن، وفاعلاتانْ، وفعلاتانْ، وفاعلاتْ، وفعلاتْ، وفاعلا، وفعلا. وليس هناك خلاف ذو بال في استخدام الشعر الحر للرمل سوى إيرادهم تفعيلة في الأضرب بوزن **فالْ** أو **فعْلْ**، كما في قول صلاح عبد الصبور تحت عنوان **لحن** في ديوانه **عمر من الحب**:

جاريتي مدّتْ من الشرفة حبلا من نغَمْ

نغم قاسٍ رتيب الضرب منزوف القرارْ

نغم كالنارْ

نغم يقلع من قلبي السكينة

نغم يورق في روحيَ أدغالا حزينة

فوزن السطر الثالث: فعلاتن فعْلْ، فكأن تفعيلة الرمل قد لحقها الحذف فصارت فاعلا، ثم قُطعت فصارت فاعلْ، ثم لحقها التشعيث فصارت فالْ أو فعْلْ.

ومن ذلك أيضا قوله في قصيدة أخرى في ديوان **أقول لكم**:

عندما يشرع إنسانٌ لإنسان جناحَه

ويناغيه دلالا وسماحة

عندما يصبح ما مر من الأعوام مَحْوا

لم يكن حينا حياة القلبْ

عندما يصبح كل اللفظ لغوا

غير لفظ الحب

فكلمة **قلبْ** تساوي **فعْلْ** التي سبق التحدث عنها. أما **حُبْ** في نهاية السطر الأخير فيمكن أن تعامل معاملة السابقة إذْ وردت مقابلا لها في التقفية، بمعنى أن الباء المشددة مقابلة للام والباء في **قلبْ**، ويمكن أن تعامل على أنها حرف واحد ساكن فتقابل **فا**، وهو الرأي الأقرب للصواب؛ لأن هذا هو مقتضى التعامل مع القوافي المماثلة في الشعر العربي، وبذا نكون أمام صورة أخرى من أضرب الرمل مما لم يرد في التراث.

وقد ورد ضرب الرمل على وزن: **فا** فقط، بحذف علاتن كلها، في قول الشاعر مفلح كريم تحت عنوان **قوس قزح** في ديوان **بوح العاشق**:

أنت صوتٌ للنداءات البعيدة

والشعاع الخافت الصبحي

وقوله:

فأنا مُلقًى على زند الفصول الميّتة

رافعًا سيف التحدي

كلما ألقى إليَّ الصمتُ لون العالم السفلي

فلو قطّعنا البيت: والشعاع ال/خافت الصب/**حي**= **فا**

كلما أل/قى إليّ الص/صمت لون ال/عالم السف/**لي**= **فا**.

فيما عدا ذلك يمكننا أن نقرّر واثقين أن الرمل في الشعر الحر لا يختلف عنه في شعر البيت إلا في عدد التفعيلات

الواردة في كل بيت، واستغلال الصور المتعددة للتفعيلة على أنها إمكاناتٌ متعددة لتفعيلة البحر، يمكن أن يوردها الشاعر جميعًا في قصيدةٍ واحدة، دون أن يُحسب ذلك عليه، أو يُلام على الوقوع فيه.

وأمر غير منكور أن نجد في بحر الرجز: مستفعلن، ومتفْعلن، ومسْتعلن، ومتَعِلن، ومتفْعلان، وفعولْ، وفعْلانْ، ومتفعلْ، وفعو،كما سبق أن وجدناها في شعر البيت. بل إن الترفيل وهو: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع الذي لم يرد تراثيًّا إلا في الكامل المجزوء والمتدارك المجزوء، والتقطنا له نموذجًا في منهوك الرجز المُستحدث في قول ابن سعيد الأندلسي:

بحرمة الود القـــديمِ

وذمة العهـد الكريم

ردّوا زماني بالحطيم

هذا الترفيل وجدناه في الشعر المعاصر في بحر الرجز، في الشعر الحر.

فأحمد عبد المعطي حجازي تحت عنوان: **الطريق إلى السيدة** يقول:

وسرت يا ليل المدينة

أرقرق الآه الحزينة

أجرّ ساقي المجهدة

للسيدة

بلا نقودٍ جائعٌ حتى العياءْ

بلا رفيقْ

كأنني طفلٌ رمته خاطئة

فلم يعرْه العابرون في الطريقْ

حتى الرثاءْ

فتقطيع السطرين الأوّلين في النص السابق وهما:

وسرت يا ليل المدينة

أرقرق الآه الحزينة

هو: متفعلن، مستفعلاتن.

كذلك حسن توفيق تحت عنوان: **أغنية جوال حزين** في ديوانه **أحب أن أقول:لا** يقول:

ما هذه المدينة التي تخوّضت طويلا

ما بالها تدفع في أوردتي خوفًا وبيلا

نهاية السطر الأول: وضت طويلا= متفعلاتن

ونهاية السطر الثاني: خوفًا وبيلًا= مستفعلاتن.

فتفعيلة الرجز صالحة للتغيّرات التي تعتريها؛ لأنها في الأساس غير ثابتة النغمة، وذلك ما جعل التغيير فيها سلوكًا عامًّا موجودًا عند الشعراء في القديم وفي الحديث.

أما بحر المُتدارك بنغمتَيه فما ورد فيه في الشعر الحر هو ما ورد فيه في شعر البيت تراثيًا أو جديدًا: فاعلن، وفعِلن، وفعْلن، وفاعلان، وفعِلاتن، وفعْلاتن، وفعْلْ، بيد أن فاعلن قليلة الورود في الشعر العمودي، لكنها موجودة بكثرة في الشعر الحر، وقد سبق لنا القول بأن نغمة الخبب لا تنضوي تحت قواعد عروض الخليل، ولذا كثر النظم عليها في شعر التفعيلة حتى حق لنا القول بأنه صار مطية الشعراء، والاطلاع على المنتج الشعري يثبت ذلك لمن أراد التثبت.

وبحر المتقارب لا نستطيع أن نجد فيه... أو لا نستطيع أن ندّعي أننا وجدنا فيه شيئًا يختلف عما ورد فيه في شعر البيت، إلا ما ورد عند بعض الشعراء من مجيء الضرب على **فعولانْ** بزيادة ساكن على **فعولن**، كما في قول أحمد درويش في قصيدة بعنوان **حفيف الصمت** في مجموعته الشعرية **أفئدة الطير**:

يدبّ لمرآكِ في الصدر نمل كثيرْ

ويضطرب الريق في الحلق لايستبين طريق المسير

ويختلج الجفن رغم التظاهر باللا **مبالاةْ**

وأفتح عفوا كتابا أمامي

أخبئ عينيّ بين السطور

وأقرأ سطرين أُسمع نفسي صوت وجودي

فضرب السطر الثالث: **مبالاةْ= فعولانْ**، وهو ما لا وجود لمثله في شعر البيت.

وقد تكررت هذه التفعيلة عند الشاعر نفسه في أكثر من قصيدة من ديوانه، منها: **المصباح القديم-الشعر والزحام-في القطار-أغنية شوق إلى القاهرة-رجع الصدى.**

أما في الأبحر المزدوجة فقد سبق أن بيّنّا أن استخدام الشعراء في الشعر الحر للأبحر المزدوجة ليس شائعًا، هي كلها ثلاثة أبحر، أو اجعلها أربعة: الطويل، والبسيط، والخفيف، والسريع، مع تجوّز في السريع؛ لأنني قلت من قبل: إن استخدام الشاعر في الشعر الحر لبحر السريع يجعله شبيهًا ببحر الرجز، أو يتصرف فيه كما يتصرف في الرجز.

هذه الأبحر المركبة التي يستخدمها الشعراء هم مُقيّدون فيها بقيودٍ عدّة -كما قلت-؛ فبحران مثل الطويل والبسيط اللذين تكون فيهما التفعيلتان وحدة يكون الشاعر مُقيّدًا بإيراد الوحدات، لكن المشكلة أنهم يجرون على التفعيلة الأخيرة من البيت ما يجري عليها في بحرها الأصلي، بمعنى أن يدخل مستفعلن ما يدخلها في الرجز، ويعترى فعولن ما يعتريها في المتقارب، وهذا أمرٌ سبق أن ذكرنا نماذج له ونحن نتحدث عن الأبحر العروضية التي استعملها الشعراء في الشعر الحر.

الضرورات الشعرية والشعر الحر:

لغة الشعر تختلف في طبيعتها عن لغة النثر؛ لأن الشعر يمتاز بخصائص فنية تقتضي تراكيب معيّنة، يُسمح للشاعر فيها بحريّةٍ أكثر في التقديم والتأخير وغير ذلك، لكي يلائم بين المضمون من جانب، والإطار الخارجي وهو الوزن والقافية من جانبٍ آخر.

وفي سبيل ذلك كما يقول صديقنا الدكتور محمد حماسة -رحمة الله عليه-: "قد يطّرح الشاعر بعض القرائن اعتمادًا على قرائن أخرى تومئ إلى ما يريغ إليه، وتجعل ما يريده غير سافرٍ سفور العري".

طبيعة الشعر لم تتغيّر في الشعر الحر عنها في الشعر العمودي، إلا في تلك الحرية التي منحها الشاعر لنفسه في كمّ التفعيلات التي يوردها، وفي تخلّصه من القافية بصورةٍ كليةٍ أو جزئية[1].

إذا كنا نؤمن مع المؤمنين بأن مصطلح الضرورة الشعرية لا يُقصد به وصم الاستعمالات التي أوردها الشعراء، وإنما المقصود الأساس به: أن للشعر لغةً تختلف في مقوّماتها عن لغة النثر، مما يجعلهما ذواتي طبيعتين مختلفتين، فإننا نقرّر بعد طول اطّلاعٍ على الشعر الحر أن ما يحدث في الشعر الحر مما يمكن أن يُطلق عليه مصطلح الضرورة الشعرية لا يخرج عما حدث في الشعر العمودي، كقطع همزة الوصل، ووصل همزة القطع، وصرف الممنوع من الصرف، ومنع صرف الاسم المصروف، وتخفيف ياء النسب، وعدم ظهور علامة الإعراب على المضارع المعتل بالياء أو الواو في حالة النصب، يعني مثلًا:

---

(1) الضرورة الشعرية في النحو العربي: 586

أن يؤتي، أو حتى يؤتي بدل حتى يؤتيَ، كقول الشاعر:

ماذا تبغيني يا ربّاه

هل تبغيني أن أدعو الشر بإسمه

هل تبغيني أن أدعو القهر بإسمه

في هذه المقطوعة القصيرة ضرورتان: هل تبغيني أن أدعو الشر، بدل أن أدعوَ الشر، وبإسمه بدل باسمه.

وكالوقوف على المُنوّن المنصوب بالسكون، وقصر الممدود، ومد المقصور، وتقدير الفتحة على الاسم المنقوص، يعني مثلًا:

كان هلالًا ومضا

ثم قُميْرًا صعدا

وصار بدرًا في السما توسّطا

في السما: قصر الممدود.

تقدير الفتحة مثلًا على الاسم المنقوص:

يقيّده إلى الدنيا ترابٌ شمّه الأجدادْ

وغطّوا أنفهم فيهِ

ويملك من فضاء الأرض ما تمتد ساقاهُ

وما تمسك يمناهُ

ويجهد ثم لا يسطيع أن يجتاز ماضيْهِ

وكان يمكن أن يقول:

ويجهد ثم/م لا يسطي/ع أن يجتا/ز ماضيَه، كان يمكن أن يقول هكذا، لكنه فضّل ذلك حرصًا على خلق نوعٍ من التقفية بين (فيه) في: وغطّوا أنفهم فيه، و(ضيه) في قوله: ويجهد ثم لا يسطيع أن يجتاز ماضيْه.

هذه الظواهر وغيرها مما يحدث في الشعر، أيّ شعر، لم يجدّ فيها جديدٌ في الشعر الحر يمكن به أن نعدّه من خواصّه التي تميّزه عن شعر البيت، فالقضية كما قلنا قديمةٌ قِدم الشعر وباقيةٌ بقاءه.

اللقاء السابع والعشرون

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين، **أما بعد:**

فهذا اللقاء يدور حول **الأخطاء العروضية** التي حدثت في الشعر الحر، وبعض هذه الأخطاء كان عناوين أوردتها السيدة نازك الملائكة في كتابها: **قضايا الشعر المعاصر**[1]، وثبت بما لا يدع مجالًا للشك أنها ليست من الأخطاء.

من أمثال ذلك: قضية الخلط بين التشكيلات؛ لأن معنى الخلط بين التشكيلات: أن يورد الشاعر في الضرب أيّة تشكيلةٍ من تشكيلات البحر المباحة في عروضه أو ضربه في النظام العمودي، في حين أن العرب لم يستعملوا أكثر من تشكيلة واحدة في القصيدة الواحدة.

هذا الكلام قالته السيدة نازك الملائكة في بداية الأمر، ثم عدلت عنه، وفي شعرها نفسه أكثر من تشكيلة للبحر الواحد في القصيدة الواحدة.

ثم **الخلط بين الوحدات المتساوية في الشكل**، كما في قول الشاعرة فدوى طوقان:

كانت سرابًا في **سرابْ**

كانت بلا لونٍ بلا **مذاقْ**

فكانت نازك الملائكة تقول: سراب ومذاق وحدتان متساويتان في الشكل، لكن التقطيع العروضي يقتضي: كانت سرا=مستفعلن/بن في سراب= مستفعلانْ، في حين: كانت بلا=مستفعلن/ لونٍ بلا=مستفعلن/ مذاق= متفْعل، أو فعولْ، فكيف تأتي سراب نهاية مستفعلان، وتأتي مذاق تفعيلة وحدها؟

هذا أيضا من الأشياء التي كانت تعدّها خطأ، وقد ثبت أن ذلك ليس من الأخطاء.

لكنها تحدّثت عن أمور أخرى مثل القافية، فالقافية في الشعر الحر ليست من الأمور المُلتزمة، فقد يقفّي الشاعر، وربما لا يقفّي، وفي بدايات الشعر الحر كان الشعراء يجنحون إلى المبالغة في عدم التقفية، لكن بعد طول المراس ثبت لهم أن القافية لا بد منها، بصرف النظر عن الطريقة التي تكون بها القافية، يعني مثلًا أن يكون هناك نوع من المراوحة بين النهايات،

(1) ص177حتى192

فمثلًا حين يقول كمال عمّار تحت عنوان **أنهار الملح**:

لا تقولي أي شيء

ربما أجدى السكوتْ

ولنجرّب لحظة الصمت ففيها

ألف معنى لا يموتْ

ثم يقول:

نحن قلنا

والذي قلناه في الصبح أتانا في المساءْ

جثةً باردةً دون غطاءْ

ثم يقول:

يا إلهي

من سقى الألفاظ سُمًّا

وأحال البلبل الغرّيد تمثالًا أصما

يزاوج في الاقتباس الأول بين (السكوت) و(يموت)، وفي الثاني بين (المساء) و(غطاء)، وفي الثالث بين (سما) و(أصما)، وكل ذلك لخلق نوع من التقفية ضروري لمتعة التلقي.

وبعض الشعراء استخدم التقفية الداخلية، وهذا ما سنتحدث عنه ونحن نتكلم عن التدوير، بمعنى أن السطر الشعري في داخله تقفيات تسمح بالوقوف عليها دون أن يفرض الوزن ذلك، فمثلًا أمل دنقل في قصيدته **الوصايا العشر**، يقول:

لا تصالح ولو قلّدوك الذهبْ

أتُرى حين أفقأ عينيك ثم أثبّت جوهرتين مكانهما هل ترى

هي أشياء لا تُشترى

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينكَ

حسّكما فجأةً بالرجولةِ

هذا الحياء الذي يكبت الشوق حين تعانقهُ

الصمت مبتسمين لتأنيب أمّكما

وكأنكما

ما تزالان طفلينِ

تلك الطمأنينة الأبدية بينكما

أنك إن متّ للبيت رب

وللطفل أب

هل يصير دمي بين عينيك ماءً

أتنسى ردائي الملطخَ

تلبس فوق دمائي ثيابا مطرزة بالقصب

إنها الحربُ

قد تثقل القلبَ

لكن خلفك عار العربْ

لا تصالح ولا تتوخَّ الهربْ

جل هذا المقطع من القصيدة يسير في نغمٍ متصل، لكن الوقوف والتنغيمات الداخلية يقصدها الشاعر وهو يلقيها؛ لأن الوزن يقول: لا تصا/لح ولو/ منحو/ك الذهبْ/ أترى/حين أف/ق أ عي/ني ك ثم/ م أثب/ بت جو/ هرتي/ ن مكا/نهما/هل ترى/ هي أش/ ياء لا/ تُشترى/ذكريا/ت الطفو/لة بي/ن أخي/ك وبي/نك حس/سكما /فجأةً/ بالرجو/لة ها/ذا الحيا/ء الذي/ يغلب الش/شوق حي/ن تعا/نقه الص/صمت مب/تسمي/ن لتأ/نيب أم/مكما/ وكأن/نكما/ ما تزا/لان طف/لين تل/ ك الطمأ/ نينة ال/ أبدي/ ية بي/ نكما/ ... إلى آخره.

فالوزن متصل، لكن الإلقاء يسمح بوجود قوافٍ داخلية بين (ترى) و(تُشترَى) وبين (أمكما) و(كأنكما) و(بينكما) وبين (رب) و(أب) وبين (الحرب) و(القلب) وبين (الذهب) و(القصب) و(الهرب) و(العرب)، هذه القوافي يستخدمها

الشاعر لكي يخلق نغمًا يعوّض به ترك التقفية كما كانت في شعر البيت.

هذا الكلام موجود في الشعر الحر، ولا يستطيع الشاعر في الشعر الحر أن يستغني عن التقفية، أيّ نظام يبتدعه هو في التقفية، ليس تقفية كل الأسطر كما كان الأمر في تقفية كل الأبيات في قصيدة البيت، وإنما يقفّي بطريقةٍ يختارها هو، وينفّذها هو، والبعد عن التقفية نهائيًا أمرٌ وارد، لكن الشعراء لم يعودوا يستسيغونه.

أيضًا من الأشياء التي ينبغي أن نعرفها: أنه لا وجود لما يُسمَّى بأخطاء القافية في الشعر الحر، فسناد التأسيس، وسناد الردف، والإيطاء، والإقواء؛ كل هذه لا فائدة من تتبعها في شعر التفعيلة؛ لأن الشاعر ليس مُطالبًا بأن تكون حركات الإعراب متوازية، فيستطيع أن يُكوّن سطرًا ينتهي بضمة، وآخر ينتهي بكسرة، وثالثًا ينتهي بفتحة، كما يستطيع أن يأتي في نهاية سطر شعري بردف لا مثيل له فيما بعده؛ لأن القافية لم تعد في شعر التفعيلة من مكوناته الأساسية.

لكن هناك مصطلحًا عدّته السيدة نازك الملائكة خطأ، ونريد أن نتوقف أمامه وهو: **التدوير**، أو خطأ التدوير.

التدوير معروفٌ في الشعر العمودي أنه: اتصال الشطرين في البيت عن طريق كلمة يكون جزءٌ منها مكملًا لوزن الشطر الأول، وجزؤها الباقي بادئًا لوزن الشطر الثاني، لكن هذا المصطلح نُقل إلى الشعر الحر بمفهومٍ آخر، نُقل إليه باتصال الأسطر، واتصال الأسطر اتصال لغوي، واتصال وزني.

العرب تدوّر عروض الشطر أو البيت، فالمفترض أن الحاجة إلى التدوير تنتفي أصلًا في الشعر الحر؛ لأن طول السطر غير معين، فيستطيع الشاعر أن يضع ما يشاء من تفعيلات مستغنيًا عن التدوير، لكن الشاعر في الشعر الحر ترك للبيت حرية الامتداد، وبالتالي أصبح البيت طويلًا على نفَس الملقي أو المنشد، وهذا يحتاج منه إلى وقفات، وطريقة الكتابة قد تكون موهمة، فقد تكون نهاية السطر نهاية جملةٍ ويُتصور أن الوزن قد انتهى، في حين يكتمل الوزن في السطر الثاني باتصال السطرين.

وهناك نوع من التدوير أصبح ظاهرة في الشعر الحر وهو مما يقع فيه كثيرٌ من الأخطاء، وهو التدوير بين الأبحر التي تقع في دائرة واحدة، كما في: الوافر والكامل، والمتدارك والمتقارب، والهزج والرجز والرمل؛ فكل من الوافر والكامل تتكون تفعيلته من فاصلة صغرى ووتد مجموع؛ الفاصلة في الكامل متقدمة على الوتد، وفي الوافر متأخرة عنه، وتفعيلتا المتدارك والمتقارب عبارة عن سبب خفيف ووتد مجموع، لكن السبب متأخر في المتقارب ومتقدم في المتدارك، هذه اللفتة العروضية استغلّها الشاعر المعاصر في الشعر الحر استغلالًا عجيبًا تحت ما يسمى التدوير، فالقصيدة تبدأ مثلًا بالمتدارك مثل فاعلن وينتهي البيت، فإذا بدأت ما بعده وجدته على المتقارب، ولو وصلت الكلام لوجدت القصيدة تسير معك على المتدارك، وهكذا، كذلك الأمر في الرجز والهزج.

فالشاعر الذي يقول:

أبدًا أنا عطشان يا بلدي

إلى بلدي

وفي كبدي حنينٌ دائمٌ أبديْ

إلى الشمس التي انسكبت على الآفاق

والهامات والأحداق

للشعب الذي من شوقه الأشواق

ملهوفٌ أنا حتى إلى الكلمات من شفةٍ

فمنذ سنين لم أرها سوى حبرٍ على الأوراق

يا صبّار يا بلدي

هذه القراءة قراءة موهمة، هي قراءة إنشادية طبعًا، لكن هذه المقطوعة عبارة عن سطر شعري؛ لأنني لو وزنتها كما أنشدتها، أو كما كُتبتْ، فستكون:

أبدًا أنا: متَفاعلن، عطشان يا: متْفاعلن، بلدي: متَفا.

إلى بلدي: مفاعلتن.

فيكون سطر على متفاعلن من الكامل، والسطر الذي يليه على مفاعلتن من الوافر، وهذا بالطبع خلط، لكني لو وزنت: أبدًا أنا/ عطشان يا/ بلدي إلى/ بلدي وفي/ كبدي حني/نٌ دائمٌ/ أبديْ إلى الش/ شمس التي ان/ سكبت على ال/ آفاق وال/ هامات وال/ أحداق للش/ شعب الذي/ من شوقه ال/ أشواق مل/هوفٌ أنا/ حتى إلى ال/كلمات من/ شفةٍ فمن/ذ سنين لم/ أرها سوى/ حبرٍ على ال/أوراق يا/ صبّار يا/ بلدي، لكانت سطرًا شعريًا قوامه خمس وعشرون تفعيلة من بحر الكامل ينتهي ب **(متَفا)**.

وبعض الشعراء صاغ ديوانًا كاملًا على بحرٍ واحد؛ فمحمود درويش تحت عنوان: **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق**، صاغ مطوّلة غطّت الديوان كله، أبرز سماتها الفنية ذلك التدوير الذي حدث فيها كلها، والقصيدة تبدأ على الكامل **متفاعلن**، لكنك في بعض المقاطع حين تبدؤها تحس بنغمة الوافر **مفاعلتن**، فلو وصلت المقطعين لاستمرت معك النغمة

على الكامل، **فمثلا** يقول:

سجّان يا سجّان لي وجهٌ يحاول أن يراني

سجّان يا سجّان لي وجهٌ أحاول أن أراه

لكنهم عادوا إلى يافا ولم أذهب

أنا ضد القصيدة

ضد هذا الساحل الممتد من جرحي

إلى ورق الجريدة

كثر الحياديّون أو كثر الرماديون

قال البرتقال أنا حياديٌّ رماديٌّ

وقال الجرح ما أصل القصيدة

فقوله: أنا ضد ال يساوي مفاعلتن، ولو وُصل بقوله في المقطع السابق: أذهب لصارت التفعيلة أذهب أنا: متفاعلن، ضد القصيـ : متْفاعلن، إلى آخره.

لكن الظاهرة في واقع الأمر لم تقف عند المجيدين، وإنما قلّدها الناشئون وأفرطوا في التقليد، فشاع الخطأ واتسع الخلط، فإذا كان الكبار من الشعراء يعلمون ما يفعلون فإن الصغار يقلّدون على غير وعي، ويصوغون بدون سابق معرفة، ومن ثمّ تكون الظاهرة باعتبار آثارها خطرًا على الشعر الحر وليست في صالحه.

ولنا لقاء آخر حول بعض الأخطاء العروضية التي حدثت عند الشعراء.

اللقاء الثامن والعشرون

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين، **أما بعد:**

ففي اللقاء الماضي تحدثنا عما وصمته الأديبة الشاعرة نازك الملائكة بالأخطاء العروضية؛ فنّدنا بعضها، ووافقناها في بعضها الآخر مثل أخطاء التدوير التي تحدث من بعض ضعاف الشعراء، لكننا في هذا اللقاء نتحدث عن الأخطاء العروضية الصريحة الخطأ.

في اللقاء الماضي تحدثنا عن عيوب القافية في التراث وشعر البيت وأنها لم تعد عيوبًا في الشعر الحر، فسناد التأسيس، وسناد الردف، وسناد الحذو، والإقواء، والإصراف، والإيطاء، والتضمين، كل هذه المصطلحات اختفت من قائمة العيوب في الشعر الحر؛ لاختفاء الاعتداد بالقافية كما كان يُعتد بها في شعر البيت.

لكنا نتحدث في هذا اللقاء عن الأخطاء التي تحدث في الوزن وليس في القوافي، وقبل أن أبدأ بالحديث عن أخطاء الوزن في الشعر الحر أنبّه إلى أن الوقوع في الخطأ ليس مقصورًا على الشعر الحر، وإنما يحدث من بعض الشعراء في شعر البيت أو الشعر العمودي.

وتحضرني في هذا المقام قصيدةٌ يمتلئ بها فضاء اليوتيوب لشاعرٍ عراقيٍ يُسمى كريم العراقي، بلغت مشاهداتها منذ عامين مليونًا ومائتي ألف مشاهدة، وسجّل الإعجابَ بها واحدٌ وعشرون ألفًا، وعلّق عليها تسعة وعشرون وثمانمائة شخص، كلها تعليقات إيجابية تكاد تمنحه إمارة الشعر.

القصيدة من بحر البسيط، سجّلتها من فم الشاعر في أربعةٍ وعشرين بيتًا، وما أرصده من أخطائها ليس معتمدًا على رواية أحد، وإنما على إلقاء الشاعر نفسه، يقول في بدايتها:

بيتٌ من الشعر أذهلني بروعته ... توسّد القلبَ مذ أن خطّه القلمُ
أضحى شعاري وحفّزني لأكرمه ... عشرين بيتًا لها من مثله حِكمُ
لا تشكُ للناس جرحًا أنت صاحبه ... لا يؤلم الجرحُ إلا من به ألمُ
شكواك للناس يا ابن الناس منقصةٌ ... ومَن من الناس صاحٍ ما به سَقمُ
فإن شكوت لمن طاب الزمان له ... عيناك تغلي ومن تشكو له صنمُ
وإن شكوت لمن شكواك تسعد ... أضفت جرحًا لجرحك اسمه الندمُ

في هذه القصيدة في البيت الأول مثلًا:

بيتٌ من الشعر أذهلني بروعته.

بيتٌ من الش/شعر أذ/هلني برو/عته، هلني برو= متفاعلن، ومعروفٌ أن بحر البسيط يتكون من مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن، فانتقل من مستفعلن إلى متفاعلن.

وكذلك في البيت الثاني:

أضحى شعاري وحفّزني لأكرمه

تقطيعه: أضحى شعا/ري وحف/فزني لأك/رمه

فزني لأك= متفاعلن أيضًا بدلًا من مستفعلن.

ولو قال في البيت الأول: بيتٌ من الشعر أشجاني بروعته، لسلم، ولو قال في الثاني: أضحى شعاري وأغراني لأكرمه، لسلم الوزن.

والبيت السادس ينشده:

وإن شكوت لمن شكواك تسعده أضفت جرحًا لجرحك اسمه الندمُ

بهذا الإنشاد بقطع همزة الوصل: أضفت جر/حًا لجر/حك إسمه الن = متفاعلن بدلًا من مستفعلن، ولو قال: أضفت جرحًا لجرحك اسمه الندمُ لما اختل الوزن، صحيح فيه شيء في النغم بسبب الزحاف، لكنه يسير على نغم البسيط، أضفت جر/حًا لجر/حك اسمه الن، حك اسمه الن= متفعلن، والخبن في مستفعلن في بحر البسيط جائز.

وفي هذه القصيدة إضافةً إلى ما سبق أبياتٌ أخرى اختلّ فيها الوزن من الشاعر في إلقائه، مثل:

من يندب الحظ يطفئ عين همّته لا عين للحظ إن لم تبصر الهمم

هذا هو البيت التاسع، قرأه هكذا: من يندب الحظ يطفئُ عين همّته، وهنا أيضًا انتقل من مستفعلن إلى متفاعلن، وكان عنده مخرجان:

المخرج الأول: أن يترك الهمزة في يطفئ ويتعامل مع **من** على أنها شرطية فيجزم بها جواب الشرط يطفئ كما جزم فعل الشرط يندب، فيكون: مَن يندب الحظ يطفئْ عين همّته، فيسلم الوزن، ولو جعل مَن موصولة وقرأ: من يندبُ الحظ **يطفي** عين همّته، بتخفيف الهمز لسلم، لكنه نطق بهمزةٍ مرفوعة، وهذا جعله ينتقل من مستفعلن إلى متفاعلن.

في البيت السادس عشر يقول:

عدالة الأرض مذ خُلِقت مزيّفةٌ والعدل في الأرض لا عدلٌ ولا ذممُ

ولو قال: عدالة الأرض مذ خُلْقت، وهذا جائزٌ لغويًا، أو مذ كانت، لسلم.

وفي البيت الثامن عشر يقول:

كل السكاكين صوب الشاة راكضةٌ لتطمئن الذئب أن الشمل ملتئمُ

ولا أدري كيف طاوعه لسانه أن يقول: لتطمئن الذئب؟ مع أنه لو قال: تطمئن الذئب، بحذف اللام، لسلم البيت لغةً وموسيقى ومعنًى.

في البيت التاسع عشر:

كن ذا دهاءٍ وكن لصًّـــا بغير يدٍ تر الملذات تحت يديك تزدحم

في: ترى الملذّات تحت يديك تزدحمُ، انتقل من مستفعلن إلى متفاعلن، ولو قال: ترى الملذّات في يديك تزدحم، لسلم الوزن.

في البيت العشرين يقول:

المـال والجـاه تمثـالان من ذهـبٍ لهما تصـــلي بكل لغاتها الأمم

وفي هذا العجز انتقل من مستفعلن إلى متفاعلن مرتين، لهما تصل= متفاعلن، لي بكل= فاعلن، ل لغاتها ال= متفاعلن، أمم= فعلن، فترك مستفعلن إلى متفاعلن مرتين في نصف بيت، ولو قال في هذا العجز: له تصلي بكل الألسن الأمم لسلم بيته.

في البيت الحادي والعشرين يقول:

والأقوياء طواغيتٌ فراعنـــــــــةٌ وأغلب الناس تحت عروشهم خدمُ

ولو قال: وأغلب الناس في أملاكهم خدمُ، أو: وأغلب الناس من أعوانهم خدم، لسلم البيت.

في البيت الرابع والعشرين والأخير يقول:

كن فيلسوفًا ترى أن الجميع هنـــا يتقاتلون على عدَمٍ وهم عـــــدمُ

بصرف النظر عما حدث من ضرورةٍ شعريةٍ في صدر البيت: كن فيلسوفًا ترى، فالفعل (ترى) مجزوم في جواب الطلب، وكان ينبغي أن يكون محذوف حرف العلة، لكن يجوز مطل الحركة فيتولد عنها الألف. لكن المهم أنه في العجز خرج من مستفعلن إلى متفاعلن مرتين، مع أنه كان بإمكانه أن يتخلص من هذا الخروج لو قال: يقاتلون على عُدْمٍ وهم عدَمُ، والعَدَم والعُدْم في اللغة سواء، ويقاتلون بدل يتقاتلون، فيسلم وزنه.

هذا نموذجٌ من شعر البيت، وفي قصيدةٍ واحدة، وبلسان الشاعر، وهناك نماذج أخرى بعضها وقع من مختصّين في دراسة الأدب ونقده ممن لهم تجارب شعرية، لكنا نضرب عن ذكرها صفحًا حرصًا على أواصر القربى.

أما الشعر الحر فأغلب الأخطاء التي وقعت فيه كانت في بحر الرجز وإن لم تقتصر عليه، فتفعيلة الرجز **مستفعلن** مكونة من سببين خفيفين بعدهما وتد مجموع، وعكسها تفعيلة الهزج **مفاعيلن** المكونة من وتدٍ مجموعٍ بعده سببان خفيفان، وطول السطر الشعري يجعل الشاعر أحيانًا يفقد الإمساك بنغم القصيدة، فينتقل من الأولى إلى الثانية بحكم تجاورهما في دائرةٍ خليليةٍ واحدة.

فالشاعر الليبي عبد الحميد البكّوش في قصيدته: **المخدّة** في ديوانه **قصائد من ليبيا** يقول:

ثم تذكروا أن وسادة الأميرة

لا بد أن تكون بضّةً ناعمة وثيرة

.....

فجرّبوا القطن لحشوها والصوف

.....

صادوا حمائم الحقل وقبّراته الأليفة

ثم تذك/كروا أن، ثم تذك: مستعلن، كروا أنَّ= مفاعيلُ.

لا بد أن/ تكون بض/ضةً نا ع، ضةً نا عِ= مفاعيلُ.

فجرّبوا ال/قطن لحش/وها والصوف، وها والصوف= مفاعيلانْ.

صادوا حما/ئم الحقل، ئم الحقل= مفاعيلُ.

وفي القصيدة التالية مباشرةً في الديوان، وهي بعنوان: **بحيرات العسل** يقول:

لكنني

وإن ثملتُ يا فاتنتي

أخشى من العيونْ

أخاف من ملامح الصفاء في الفتونْ

أشد ما يؤرقني المجهول والسكونْ

وقد سمعت أن فارسًا مرّ بحيّكم

قضى ببابكم ليلتهُ

وفي الصباح قامْ

رأى بحيرتَيْ عسلْ

يسبح فيهما السكون والسلامْ

جرى إليهما ألقى بنفسه وعامْ

وبعد ليلةٍ شوهد من حطامهْ

كوفيّةٌ وكومتا عظامْ

.....

لذا أصبحت يا فاتنتي

أخاف في عيونك السكينة

أخشى مغبّة الطيش وخدعة الملامح الرزينة

وحيث إنني أدرك ما يورثه الإغراء من شقاء

سأكتفي من نمَر الحسن بلمس الفراء

ومن عيونك الساحرة الجميلة

بألق الشهد ونغم النداء

تلك نماذجُ من الأخطاء التي وقع فيها شاعرٌ واحدٌ في قصيدتين اثنتين متواليتين من ديوانه، وواضحٌ أن جُلّ الأخطاء

تنتمي إلى ما سبق أن قلته من انتقال مستفعلن إلى مفاعيلن، ولنتأمل البيت قبل الأخير مثالًا على ذلك:

ومن عيو:= متفعلن، نك الساح= مفاعيلُ، رة الجميلة= متفعلاتن

بيد أن هذا الانتقال من مستفعلن إلى مفاعيلن ليس هو الخلط الوحيد، فقد انتقل من مستفعلن إلى مفاعلتن في قوله: أشدّ ما يؤرّقني المجهول والسكون: أشدّ ما= متفعلن، يؤرّقني ال= مفاعلتن، مجهول والس= مستفعلن، سكون= فعولْ.

فإذا أخذنا في الحسبان ما سبق أن قلناه من أن الفرق بين مفاعلتن ومفاعيلن هو تسكين الخامس أدركنا أن الانتقال من نوعٍ واحد، سواءً أكان انتقالًا إلى مفاعلتن المحرّكة الخامس أم المسكّنته، ويبدو أنه نطقها يؤرّقْني ال.

وللشاعر فتحي سعيد في قصيدته: **الأحد الأخير** من ديوانه **مسافر إلى الأبد** أمثال هذه الانتقالات حين يقول:

وغاص صاحبي في عالمٍ سحيق

.....

سُدًى فوجهه من خلل الزحامْ

يضيء لي الظلامْ

.....

حتى إذا المساء أسدل الستارْ

عليَّ واستحكمتُ من رتاج الدارْ

.....

الدمع نبعة التذكار فانثري المكنونْ

هذه أبياتٌ غير متوالية من القصيدة، لكن فيها الانتقال من مستفعلن إلى مفاعيلن.

وكذلك نشأت المصري في قصيدته: **رحلة الحروف** من ديوانه **النزهة بين شرائح اللهب** يقول:

أراك فوق صهوة التاريخ لابسًا ثوب القدرْ

.....

وتحمل الملائكُ الأنغام في الطباق السبع تنشر الخبر

.....

يا مِنّة السماء تمسح الغضون عن قلب الحجر

كفارةٌ خطاكْ

فالذنب كان في أقدامنا سعار جمرْ

والآن يُغتفر

.....

فأين لي بأحرفٍ جديدة

تحكي انفجار الصخر حينما يمسه منك البصر

هذه ليست أبياتا ... أو ليست أسطرًا متوالية، وإنما انتقاءات حدث فيها الانتقال من مستفعلن إلى مفاعيلن.

وكذلك فعل أحمد عنتر مصطفى في افتتاحية ديوانه **مأساة الوجه الثالث**، والافتتاحية بعنوان **أوتوجراف** يقول:

مرفرفًا قلبي على الميناء رايةً سوداء

تخبر أن نوح لن يجيء والسفينة

فاجأها القرصان واللصوص ساوموا الربّان والرهينة

تقاسموها كالشواء في الشتاءْ

ولن يردها البكاءْ

وليست الغرابة في خروج هؤلاء الشعراء عن نغمة البحر الذي يصوغون عليه إلى نغمة بحرٍ آخر، بقدر ما تكمن الغرابة فيمن يسوّغون لهم هذا الخروج، ويحاولون أن يجدوا لذلك تفسيرًا حتى لا يُتهم الشعراء الجدد بعدم استقرار الأنغام في حواسّهم؛ فكمال أبو ديب يجوّز أن تنتقل القصيدة العربية من بحرٍ إلى آخر بسهولة، كما قد تقوم على بحرين أو أكثر.

والدكتور محمد النويهي يسوّغ وقوع صلاح عبد الصبور في مثل هذا المأزق، ويحاول أن يفسّر هذا الخروج تفسيرًا كما لو كان من إبداعات صلاح عبد الصبور.

وتسويغ الخطأ بهذه الصورة على أنه نوعٌ من البراعة، وإيهام القارئ بأن الشاعر في خروجه عن الوزن التقليدي قد فعل ما لم يكن لو لم ينشز، أمرٌ في غاية الخطورة، إذ يشجّع الشادين في الشعر على احتذاء هذه النماذج، وقد فعلوا.

وهناك أخطاء عروضية كثيرة وقعت عند شعراء آخرين في هذا البحر: بحر الرجز، أو الانتقال من الرجز إلى الهزج أو إلى غيره من الأبحر، يمكن للطلاب أن يلاحظوها فيما بين أيديهم من أشعار يتناولونها في بحوثهم التي سيقدّمونها للمقرّر.

هذه نماذج فقط، ويمكن للباحث أن يأتي بغيرها كثير؛ ليكون دليلًا واضحًا على تفشّي الخطأ العروضي في أشعار الشعراء الجدد.

واللوم في ذلك يقع على كاهل النقّاد أكثر مما يقع على الشعراء، فقلّما نرى ناقدًا يتناول ديوانًا شعريًا فيتعرض لموسيقاه بالنقد والتقويم، وينبّه الشاعر إلى الأخطاء الوزنيّة التي وقع فيها، كما أن القائمين على أمر الصفحات الأدبية في صحفنا ومجلاتنا لا يجيد أكثرهم موسيقى الشعر، ومن ثَمّ يتيحون لنماذج مُحطّمة أن ترى النور على هذه الصفحات، مهملين نماذج أخرى أكثر جودة، فيُظن في هذه النماذج الصحة والاستقامة وهي في منأى عنهما.

بهذا ننتهي من هذه المحاضرة، أو من هذا اللقاء، وبه ينتهي حديثنا حول مفردات المقرر كلها، ونرجو في النهاية أن نكون قد وُفّقنا إلى إيصال المعلومات إليكم، وأن تكونوا قد أحسنتم التلقّي، والله يوفقنا وإياكم إلى ما فيه الخير، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

أهم المصادر والمراجع

- الإبداع في العروض، لابن الفرخان، نشرة الدكتور: عبد الرؤوف بابكر السيد – الجزء الثاني من (العروض المقارن العربي الفارسي) – دار أفاتار للطباعة والنشر- القاهرة ط: 1- 2018م
- البارع في العروض، لابن القطاع، بتحقيق: د. أحمد عبد الدايم-الفيصلية- مكة المكرمة 1405هـ/1985م
- الجامع في العروض والقوافي، لأبي الحسن أحمد بن محمد العروضي، بتحقيق: د. زهير غازي زاهد وهلال ناجي- دار الجيل-بيروت 1416هـ /1996م
- حاشية الدمنهوري على متن الكافي، للشيخ محمد الدمنهوري، وبهامشه المتن المذكور. طبعة الحلبي-القاهرة 1316هـ
- دار الطراز في عمل الموشحات، لابن سناء الملك، بتحقيق: د.جودة الركابي-دمشق 1328هـ /1949م
- الدر النضيد في شرح القصيد، لابن واصل الحموي، بتحقيق: د. محمد عامر- القاهرة 1408هـ/1987م
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي.ط:2-بغداد 1975م
- شفاء الغليل في علم الخليل، لمحمد بن علي المحليّ، بتحقيق: د. شعبان صلاح-دار الجيل-بيروت 1413هـ /1991م
- الضرورة الشعرية في النحو العربي، د. محمد حماسة عبد اللطيف-القاهرة 1979م
- العروض، للأخفش، بتحقيق: د. أحمد عبد الدايم-الفيصلية-مكة المكرمة 1405هـ/1985م
- عروض الورقة، للجوهري، بتحقيق: د. صالح جمال بدوي-مكة المكرمة 1406هـ/1985م
- العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك،لمحمدالعلمي-ط:1-دارالثقافة-الدارالبيضاء 1404هـ/1983م
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة، للدماميني، بتحقيق: الحساني عبد الله-مكتبة الخانجي-القاهرة 1415هـ /1994م
- فاعلاتن أصل البحور، د. إبراهيم أنيس-مقال بمجلة الشعر القاهرية-العدد5 يناير1977م
- القسطاس في علم العروض، للزمخشري، بتحقيق: د. فخر الدين قباوة-حلب 1397هـ/1977م
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة-ط:5-دار العلم للملايين-بيروت 1978م
- القوافي، للأخفش، بتحقيق: أحمد راتب النفاخ- دار الأمانة ط:1-1394هـ/1974م
- الكافي في العروض والقوافي، للخطيب التبريزي، بتحقيق: الحساني عبد الله- القاهرة 1969م
- كتاب العروض، للزجاج، بتحقيق: سليمان أبو ستة-مجلة الدراسات اللغوية م6 ع3 1425هـ/2004م
- اللزوميات، لأبي العلاء المعري-دار الكتب العلمية-بيروت-ط:2، 1406هـ/1986م

- محاولات للتجديد في إيقاع الشعر، د. أحمد كشك-دار غريب- القاهرة 2004م
- مدخل رياضي لعروض الشعر العربي، د. أحمد مستجير-القاهرة 1987م
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب ط:2-بيروت 1970م
- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين-الطبعة الأولى1995م
- المعيار في وزن الأشعار- مصورة معهد المخطوطات العربية بالكويت، عن نسخة مكتبة الأمبروزيانا رقمC217
- مفتاح العلوم، للسكاكي-ط:2-دار الكتب العلمية-بيروت 1407هـ/1987م
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء،لحازم القرطاجني، بتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة-تونس 1966م
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس-ط:2- مكتبة الأنجلو المصرية 1952م
- موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع، د. شعبان صلاح-ط:4-دار غريب- القاهرة 2004م
- الموشحات الأندلسية، د. محمد زكريا عناني-سلسلة عالم المعرفة الكويتية-يوليو1980م
- نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، لعبد الرحيم الإسنوي، بتحقيق: د. شعبان صلاح-دار الجيل-بيروت 1410هـ/1989م
- الوافي في القوافي، لابن الفرخان، بتحقيق: د. عمر خلوف-ط:1-هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث 1431هـ/2010م

فهرس الموضوعات

العنوان	رقم الصفحة
مقدمة	5
اللقاء الأول: الأخفش الأوسط	7
اللقاء الثاني: الزجاج	13
اللقاء الثالث: أبو الحسن العروضي	17
اللقاء الرابع: الجوهري	21
اللقاء الخامس: ابن القطاع	25
اللقاء السادس: الزمخشري و الشنتريني	31
اللقاء السابع: ابن الفرخان	37
اللقاء الثامن: السكاكي	56
اللقاء التاسع: محمد بن علي المحلي	60
اللقاء العاشر: حازم القرطاجني	63
اللقاء الحادي عشر: د. أنيس	67
اللقاء الثاني عشر: التجديد في القوافي: المسمطات	73
اللقاء الثالث عشر: التجديد في القوافي: المقطعات والموشح	78
اللقاء الرابع عشر: الوافر والهزج	85
اللقاء الخامس عشر: المتقارب	94

اللقاء السادس عشر: المتدارك 101
اللقاء السابع عشر: الخبب 108
اللقاء الثامن عشر: الرمل 116
اللقاء التاسع عشر: الكامل 125
اللقاء العشرون: الرجز 136
اللقاء الحادي والعشرون: الطويل 149
اللقاء الثاني والعشرون: البسيط 153
اللقاء الثالث والعشرون: الخفيف والسريع والمنسرح والمديد 161
اللقاء الرابع والعشرون: المجتث والمقتضب والمضارع 172
اللقاء الخامس والعشرون: الأبحر العروضية في الشعر الحر 180
اللقاء السادس والعشرون: الزحافات والعلل والضرائر الشعرية في الشعر الحر 186
اللقاء السابع والعشرون: الأخطاء العروضية(1) 192
اللقاء الثامن والعشرون: الأخطاء العروضية(2) 198
أهم المصادر والمراجع 206