كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

محاضرات في مقياس موسيقى الشعر العربي

السداسي السادس
تخصص دراسات نقدية

إعداد الدكتورة رحماني ليلى

المحاضرة الأولى:
النظم على البحور المهملة.

هي بحور شعرية يمكن استقراؤها من الدوائر العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد، وهي عبارة عن مقلوب للبحور الشعرية المعروفة، وقد أسموها الأبحر المولدة أو المستحدثة، لم تنظم عليها العرب قديما، إنما نظم عليها المولدين "الذين رأوا أن حصر الأوزان في هذا العدد يضيق عليهم مجال القول، وهم يريدون أن يجري كلامهم على الأنغام الموسيقية التي نقلتها إليهم الحضارة"[1].

وما المقصود بالبحر المهمل؟ هو ذلك البحر "الذي ينتج عن طريقة الفك، لأن الدائرة العروضية مبنية على أن يستخرج عن كل وتد وسبب فيها بحر من بحورها"[2].

هذا يعني أن البحور المهملة موجودة داخل الدوائر العروضية، التي تضم مجموعة من البحور تتشابه في الأسباب والأوتاد، والفك يتم داخل دائرة، وعن طريق ذلك التبديل الدوراني يتم فك بحر من آخر فتنفك هاته البحور كذلك، إلا أن الخليل أهملها، لأنه لم يجد لها شواهدا من الشعر القديم، فلم تقل العرب على أوزانها شعرا، لأننا كما نعلم الخليل قام بتجميع الشعر العربي ومنه استقرأ الأوزان الشعرية، وهذه البحور المهملة تأتي على صفة مقلوب البحور الشعرية المتداولة.

والدوائلر العروضية خمس وهي:

دائرة المختلف – دائرة المؤتلف – دائرة المجتلب – دائرة المشتبه – دائرة المتفق.

ومن هذه الدوائر الخمس استخرجت الأبحر المهملة أو كما سميت بمقلوب البحور وهي:

من دائرة المختلف ينفك منها:

1- المستطيل:

ويقال له الوسيط وهو مقلوب بحر الطويل[3].

---

(1) محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، المكتبة العصرية، بيروت، 2004، ص 130.

(2) ابن السراج، المعيار في أوزان الأشعار، مرجع سابق، ص 18.

(3) أجزاء الطويل، فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن في كل شطر.

وهو من دائرة المختلف التي تضم: الطويل – المديد والبسيط وسميت هذه الدائرة بالمختلف لاختلاف أجزائها بين هماسية (فعولن – فاعلن) وسباعية (مقاعيلن – مستفعلن – فاعلاتن).

بحر الطويل هو أصل هذه الدائرة لذلك تسمى باسمه لأن أوله وتد، وأول كل بحر من البحرين الآخرين سبب، والوتد أقوى من السبب، فوجب تقديمه.

أجزاء المستطيل: مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن في كل شطر.

بيته قول الشاعر[4]:

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحور أدير الصدغ منه على مسك وعنبر

– – ∪ – – – ∪ – – ∪ – – – ∪ – – ∪ – – – ∪ – – ∪ – – – ∪

مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن

وقال شاعر آخر[5]:

لقد أبدت سليمى بيوم الجزع وجها كبدر التم حسنا وشمس الأفق دورا

– – ∪ – – – ∪ – – ∪ – – – ∪ – – ∪ – – – ∪ – – ∪ – – – ∪

مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن

ما يمكن ملاحظته من خلال هذين المثالين على هذا البحر أنه ابتدئ بالجوء (مفاعيلن) الذي هو ثاني الجزء في بحر الطويل وبهذه الصورة أعطى شكلا معكوسا للطويل.

وبتفحص لشواهد شعرية أخرى نلحظ أمرا آخر في وزن المستطيل، إذ يتحول من مثمن إلى مربع، فبدل أن يأتي على ثمانة أجزائ جيئ على أربعة أجزاء، إذ نظموا عليه على أربعة أجزاء فقط:

أيسلو عنك قلب بنار الحب يصلى؟

– – ∪ – – – – ∪ – ∪ – – – – ∪

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

وقد سددت نحوي من الألحاظ نصلا

– – ∪ – – – – ∪ – ∪ – – – – ∪

(4) محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1990، ص 122.

(5) محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 188.

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

في حين أن بحر الطويل، وهو من البحور التي كثر ورودها في الشعر العربي لا يستعمل على هذه الصورة، فهو مثمن وفق دائرته العروضية، وهكذا استعمله الشعراء العرب.

ذا التطور الذي طرأ على وزن الطويل، لم يقتصر على عكس أجزائه، وإنما قاموا بإعطائه صورة أخرى لم نعهدها في الشعر العربي القديم.

2- **الممتد:**

وهو ثاني بحر مهمل من دائرة المختلف بعد بحر المستطيل، وهو مقلوب بحر المديد[6].

وزن هذا البحر: فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن في كل شطر.

مثاله قول الشاعر[7]:

صاد قلبي غزال أحور ذو دلال كلما زدت حبا زاد مني نفورا

—∪– –∪– —∪– –∪– —∪– –∪– —∪– –∪–

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

وقال شاعر آخر[8]:

سائر في البراري هائم في الصحاري قادم من بعيد ويحه كيف حارا؟

—∪– –∪– —∪– –∪– —∪– –∪– —∪– –∪–

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

نرى أن هذا الوزن ابتدئ بالجزء فاعلن الذي هو ثاني الجزء في بحر المديد.

فشكله وهو مقلوب جاء على أصل وزن المديد وفق دائرته العروضية، لأن المديد مثمن الأجزاء بحسب أصله الذي تقتضيه دائرته، ومسدس بحسب الاستعمال، لأنه لحقه الجزء وجوبا وعليه يكون على هذا النحو:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

والمجزوء ما سقط منه جزآن: جزء في الصدر والآخر في العجز فالمشهور عند الرواة وما عليه الشعراء هو المجزوء.

---

(6) أوزان المديد، فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن في كل شطر.

(7) محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، مرجع سابق، ص 122.

(8) محمد بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ص 136.

هكذا جاء هذا البحر على عكس المديد وهو في صورته التامة. ولم يأخذ عكسه وهو مسدس.

ومن دائرة المؤتلف لدينا:

- **المتوفر:**

ويقال له المعتمدة، وهو بحر مهمل من دائرة المؤتلف التي تضم الوافر والكامل. وسميت هذه الدائرة بالمؤتلف: "لأن بحريها مركبان من أجزاء سباعية مكررة، فأجزاؤها متماثلة ولائتلاف أجزائها سميت دائرة المؤتلف"[9].

أوزان الوافر هي: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن في كل شطر.

وأوزان الكامل هي متفاعلن متفاعلن متفاعلن في كل شطر.

وأوزان هذا البحر المهمل هي:

فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك في كل شطر.

وقد سمي بالمتوفر تشبيها له بالوافر.

وهو مأخوذ من الوافر بسبب تقديم السبب الخفيف من مفاعلتن على الوتد المجموع فصارت فاعلاتك

–∪∪–∪ ∪∪–∪–

أو ربما أخ السبب الثقيل من متفاعلن (تفعيلة الكامل) لأنها مفك من مفاعلتن.

–∪–∪∪

قال أحد الشعراء[10]:

ما رأيت من الجآذر بالجزيرة إذرمين بأسهم جرحت فؤادي

–∪∪–∪– –∪∪–∪– –∪∪–∪– ∪∪–∪– ∪∪–∪– ∪∪–∪–

فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك

وقال آخر[11]:

---

(9) الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 56.

(10) محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، مرجع سابق، ص 123.

(11) محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، مرجع سابق، ص 123.

ما وقوفك بالركائب في الطلل ما سؤالك عن حبيبك قد رحل

∪∪–∪– ∪∪– ∪– ∪∪–∪– ∪∪–∪– ∪∪–∪– ∪∪–∪–

فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك

وهنا في هذا البيت قد حذف السبب الثقيل من العروض والضرب فجاء الجزء فاعلن.

ما يمكن قوله على هذا الوزن أنه مركب من التفعيلة (فاعلاتك) التي عدها الخليل مهملة، فليست من أوزان العرب، وإنما جاءت نتيجة تفكيك التفاعيل عند استخراج الفروع من الأصول، فهي منفكة من التفعيلة (مفاعلتن) فهي تتكون من وتد مجموع، ومن سبب ثقيل، ثم من سبب خفيف، فإذا قدمنا السبب الخفيف (تن) أصبحت لدينا (تن مفاعل) يصبح لدينا لفظ غير مستعمل، وإذا ما بحثنا على لفظ مواز له وجدنا فاعلاتك. فلم تقل العرب عليها شعرا، وسبب إهمال هذه التفعيلة أن العرب لا تقف على متحرك كما لا تبتدئ بساكن، ولربما لا تدخل في أي نسق إيقاعي عند العرب.

والنظم على هذا الوزن كان إلا من قبل المولدين دون أن يراعوا ذلك.

وعن هذا الوزن قال ابن عبد ربه حين نظم على دائرة المؤتلف[12]:

ينفك منها وافر وكامل وثالث قد حار فيه الجاهل

حتى قوله:

فكل شيء لم تقل عليه فإننا لا نلتفت إليه

ولا نقول غير ما قد قالوا لأنه من قولنا محال

فرأي العلامة ابن عبد ربه واضح، فهو يرد كل ما لم تقله العرب، لذلك لا يجب أن نقول ما لم تقله.

ومن دائرة المجتلب:

1- المتئد:

من التؤدة وهي السكينة، ويقال له الغريب، وهو بحر مهمل من دائرة المجتلب التي تضم ستة بحور مستعملة وهي: السريع – المنسرح – الخفيف – المضارع – المقتضب والمجتث.

(12) ابن عبد ربه، العقد الفريد، مرجع سابق، ص 439.

سميت هذه الدائرة بها الاسم: "لأن الجلب في اللغة الكثرة مجتلبة من الدائرة الأولى فمفاعيلن من الطويل، وفاعلاتن من المديد ومستفعلن من البسيط"[13].

والمتئد هو مقلوب لبحر المجتث[14].

أما أجزاؤه فهي: فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن في كل شطر

فمبدؤه من ثالث الجزء من المجتث الذي هو فاعلاتن.

مثاله قول الشاعر[15]:

ما لسلمى في البرايا من مشبه لا ولا البدر المنير المستكمل

– ∪ – – – – ∪ – – – ∪ – – ∪ – – – – ∪ – – – ∪ –

فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن

وشاهد آخر لشاعر آخر[16]:

كن لأخلاق التصابي مستمرياولأحوال الشباب مستحليا

– ∪ – – ∪ – ∪ – – – ∪ ∪ – ∪ – – – – ∪ – – – ∪ –

فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فعلاتن فاعلات مستفعلن

جاء هذا الوزن المتئد على مقلوب المجتث وفق ما تقتضيه دائرته العروضية وليس وفق الاستعمال، لأن المجتث لا يأت إلا مجزوءا.

وقد طرأ اختلاف طفيف على الوزنن في التفعيلتين مستفعلن ومستفع لن.

فالمجتث توجد فيه التفعيلة، مستفع لن ذات الوتد المفروض أما المقلوب جاء بمستفعلن ذات الوتد المجموع.

فهاتان التفعيلتلن تتشابهان في النطق والرموز ولكنهما تختلفان من حيث الأسباب والأوتاد.

---

(13) الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 99.

(14) أجزاء المجتث، مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مرتين.

(15) محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، مرجع سابق، ص 123.

(16) ابن السراج، المعيرا في أوزان الأشعار، مرجع سابق، ص 145.

مستفع لن: تفعيلة سباعية تتكون من سبب خفيف ووتد مفروق ثم سبب خفيف.

– ∪ – –

أما مستفعلن: تفعيلة سباعية تتكون من سببين خفيفين ثم وتد مجموع.

– ∪ – –

لكن هناك من العروضين من يرى أنه لا فرق بين هاتين التفعيلتين وأنهما تفعيلة واحدة.

2- **المنسرد:**

ويقال له القريب وهو بحر مهمل من دائرة المجتلب وهو مقلوب المضارع[17].

أجزاؤه هي: مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن في كل شطر.

شاهده قول الشاعر[18]:

لقد ناديت أقواما حين جابوا وما بالسمع من وقر لو أجابوا

– – – ∪ – – – ∪ – – – ∪ – – – ∪ – – – ∪ – – – ∪

مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن

وقال آخر[19]:

على العقل فعول في كل شان ودان كل من شئت أن تداني

– – ∪ – ∪ – – ∪ – – – ∪ – ∪ – – – – – ∪ ∪ – – ∪

مفاعيل مفاعيل فاع لاتن مفاعيلن مفاعيل فاع لاتن

إذا تأملنا جيدلا هذا الوزن وقرأنا تفعيلاته عكسا حصلنا على – فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن – في الصدر والعجز، وهذه ليست تفعيلات المضارع في استعماله المألوف، يمكن القول أنه محرف المضارع وليس مقلوبه. وربما لقبوه بالقريب لأنه يقارب المضارع في الشكل أو الصورة الوزنية، ولكنه ليس بمقلوب له على ما يدعي العروضيون أنه مقلوب المضارع.

3- **المطرد:**

ويقال له المشاكل، وهو ثالث بحر مهمل من دائرة المجتلب وهو صورة أخرى لمقلوب المضارع.

---

(17) أوزان المضارع: مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن في كل شطر.

(18) محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، مرجع سابق، ص 124.

(19) أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مؤسسة الكتب الثقافية، ط2، 1995، ص 110.

أجزاؤه: فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن في كل شطر.

بيته قول أحدهم[20]:

ما على مستهام ريع بالصد فاشتكى ثم أبكاني من الوجد

– – – ∪ – – – ∪ – – ∪ – – – – ∪ – – – ∪ – – ∪ –

فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل فاع لاتن

فالمطرد بهذه الصورة، يمكن القول عليه أنه ليس بمقلوب المضارع ولكنه محرفه.

فالشعراء الين نظموا على هذين البحرين المهملين (المنسرد والمطرد)، لم يأتوا بصورة مقلوب المضارع، إذ لم يعكسوا التفاعيل، وإنما قاموا بتحريك أو تغيير مكان فاع لاتن، فأخروها في الصورة الأولى فأعطت شكل المنسرد، وقدموها في الصورة الثانية، أعطت شكلا آخر للمضارع.

على ضوء ما تقدم سابقا يتبين لنا أن شواهد هذه البحور المهملة تتكرر في جميع الكتب العروضية، إذ استشهد بها جميع العروضيين دون استثناء، نقول ربما راجع ذلك لشهرتها وذيوعها آنذاك.

يقول إبراهيم أنيس عن هذه البحور: "والذي أرجحه أن هذه الأوزان لم تكن من اختراع المولدين من الشعراء، بل كانت من اختراع المولدين من أهل العروض وذلك أننا نرى أمثلتها وشواهدها تتكرر بعينها في كتبهم غير منسوبة لشاعر معروف، وتبدو عليها سمة من الصفة العروضية وإلا فكيف تتصور أن تخلو دواوين الشعراء في كل العصور من قصيدة واحدة جاءت على وزن من هذه الأوزان؟"[21].

فعلا قد وجدنا هذه الشواهد تتكرر عند العروضيين، لكن لو صح قول إبراهيم أنيس فكيف وجدنا نتاجا وافرا لشاعر كبير كأبي العتاهية الذي أكثر من النظم على هذه البحور.

أبو العتاهية ومقلوب البحور:

---

[20] محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مرجع سابق، ص 131.

[21] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 231.

يعتبر أبو العتاهية من أبرز الشعراء الذين حاولوا الخروج عن الأوزان العروضية، فقد أتى بمقلوب البحور، ومقلوب البحور كما قلنا هي بحور أوجدها الخليل في الدوائر الخمس لكنه عدها مهملة.

فإن شاعرنا نظم على هذا الشكل العروضي بكثرة وكان ذلك رغبة منه في التجديد حيث يقول عنه ابن قتيبة: "وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه، ربما قال شعرا موزونا يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب، وقعد يوما عند قصار فسمع صوت المدقة، فحكى ذلك في ألفاظ شعره وهو عدة أبيات منها"[22]:

للمنون دائرات يدرن صرفها هن ينتقيننا واحدا فواحدا

–∪–∪ –∪– –∪–∪ –∪– –∪–∪ –∪– –∪–∪ –∪–

فاعلن متفعلن فاعلن متفعلن فاعلن متفعلن فاعلن متفعلن

جاءت هذه الأبيات على وزن مقلوب البسيط وهي:

فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن في كل شطر.

أما أجزاء البسيط وفق دائرته العروضية هي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن في الصدر ومثلها في العجز. فكان مبدؤه بالجزء (فاعلن) الذي هو ثاني الجزء في البسيط.

وجاز في حشوه من زحافات ما جاز في البحر الأصلي، فالتفعيلة (مستفعلن) لحقها زحاف الخبن الذي هو حذف الثاني الساكن فصارت (متفعلن).

ومن المقلوب الذي قال عليه أشعارا كذلك مقلوب بحر المديد الذي يسمى الممتد، ومن ذلك قوله[23]:

عتب ما للخيال؟ خبرني ومالي

– – ∪ – – ∪ – – ∪ –

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

لا أراه أتاني زائرا مذ ليالي

– – ∪ – – ∪ – – ∪ –

---

(22) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت، ط5، 1994، ص 538.

(23) محمود محمّد الدش، التجديد في الشعر (مجلة العربي) العدد 137، أفريل 1970، ص 101.

فاعلن فاعلاتن	فاعلن فاعلاتن
لو رآني صديقي	رق لي أورثى لي
– – ∪ – – ∪ –	– ∪ – – ∪ –
فاعلن فاعلاتن	فاعلن فاعلاتن
أو يراني عدوي	لان من سوء حالي
– – ∪ – – ∪ –	– ∪ – – ∪ –
فاعلن فاعلاتن	فاعلن فاعلاتن

عرفنا أن الممتد وهو مقلوب المديد جاء على صورته التامة أي وفق دائرته العروضية وهو على ثمانية أجزاء لكن هنا في هذه الأبيات جاء الوزن مربعا أي على أربعة أجزاء فقط، فقد حذفت تفعيلتان من الصدر ومثلها من العجز. علما أن المديد لا يأتي مربعا، فالعرب لم تقل على هذا الوزن أبدا.

يبدو أن هذه الأبيات قالها الشاعر على هيئة اللعب لكن تلاعبه دليل على مهارته في العروض. ولما انتقد عن هذا قال: أنا أكبر من العروض كما للشاعر كذلك أوزان لا تدخل في أوزان العروض التي وضعها الخليل، فقد قال شعرا على وزن المتدارك الذي أضافه الأخفش إلى الأوزان الخليلية.

وقد عد الخليل هذا الوزن أي المتدارك وزنا مهملا من دائرة المتفق التي أفرد فيها بحر المتقارب فقط. وسماها بالمتفق لأن جميع أجزاءها متفقة، فهي كلها خماسية (فعولن وفاعلن).
فأجزاء المتقارب هي: فعولن فعولن فعولن فعولن في كل شطر. فيمكن أن نعتبر المتدارك مقلوب للمتقارب، لأننا إذا عكسنا "فعولن" تعطينا "لن فعلو" التي تقلب إلى فاعلن.

– ∪ – – ∪ –

فالمتدارك مبني من "فاعلن" أربع مرات للشطر الواحد. وقد استعمله أبو العتاهية مقطوعا والقطع هو علة نقص وهو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله.

فاعلن ⟵ فاعل وتقلب فعل.

ومن ذلك قوله[24]:

---

[24] محمود محمّد الدش، التجديد في الشعر، مرجع سابق، ص 101.

هم القاضي بيت يطرب قال القاضي لما طولب

– – – – – – – – – – – – – – – –

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

ما في الدنيا إلا مذهب هذا غدر القاضي واقلب

– – – – – – – – – – – – – – – –

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

فهذا الوزن لم يقل عليه أي شاعر عربي حتى عصر أبي العتاهية، فكان أول من طرقه.

وهكذا يتضح لنا مما ذكر سابقا أن أبا العتاهية كان أكثر الشعراء تحديا للأطر الإيقاعية التقليدية، وخروجه عن الأوزان الخليلية كان في إطار الدوائر الخمس التي وضعها الخليل. وخلاصة القول نستنتج أن الشعراء الذين حاولوا النظم على هذه البحور المهملة، سعوا من محاولتهم هذه توسيع نطاق الأوزان العروضية حتى يشمل كل ما ينفك من الدوائر الخمس، التي هي مبنية على أصول قديمة مستلهمة من تفعيلات البحور التقليدية.

المحاضرة الثانية:
استحداث أوزان جديدة.

إضافة إلى تلك الأوزان المهملة أو مقلوب البحور التي استدركها المولدون على البحور الأصلية، فقالوا عليها أسعارا كثيرة، هناك أوزان أخرى قاموا باستحداثها أسموها بالفنون الشعرية، لها أوزان مخالفة تماما عن الأوزان العربية التي اهتدى إليها الخليل ونظمت عليها العرب من قبل.

وهاته الفنون قسمان: قسم معرب لا لحن فيه كالموشح والدوبيت والسسلة، وقسم لا إعراب فيه يحتمل اللحن وهو القوما والمواليا والكان وكان والزجل.

1- الدوبيت:

"هذا وزن يكاد يجمع الرواه على أنه فارسي صالح لنظم اللغة الفارسية واستعاره بعض الناظمين باللغة العربية الفصيحة"[25]. وكلمة "دوبيت" مركبة من كلمتن اثنتين: "دو" وهي فارسية بمعنى اثنين و"بيت" بمعناها العربي، تعني شعرا مؤلفا من بيتين اثنين لا أكير، ولا يجوز فيه اللحن مطلقا.

ويسميه الفرس بالرباعي، وذلك لاشتماله على أربعة أشطر. ووزنه عند الفرس: مفعول مفاعيل مفاعيلن فاع في كل شطر.

أما عند العروضيين العرب وزنه هو:

فعلن متفاعلن فعولن فعلن في كل شطر.

وبعض الأحيان يقع تغيير في بعض أجزاءه مثلا متسكين تاء "متفاعلن" فتصير "متفاعلن" أو تقلب متفاعلن إلى متفاعيلن وذلك بزيادة ياء بعد العين.

يبدو من الوزنين أنهما مختلفان كل الاختلاف فكيف استعاره العرب من الفرس؟ ربما كانت الاستعارة للتسمية فقط، فعندما قال الشعراء العرب شعرا مؤلفا من بيتين اثنين استعاروا ذلك الاسم (دوبيت) لكن الوزن العربي كما يظهر مختلف تماما عن الوزن الفارسي.

ولهذا الوزن ثلاث أعاريض وخمسة أضرب:

أ- **العروض الأولى**: صحيحة ووزنها فعلن ولها ضربان:

---

[25] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 237.

الضرب الأول مثلها وزنه فعلن.

كقول ابن الفارض[26]:

إن جزت بحي ساكنين العلما من أجلهم حالي كما قد علما

–∪∪ ––∪ –––∪∪ –– –∪∪ ––∪ –∪–∪∪ ––

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعيلن فعولن فعلن

قل عبدكم ذاب اشتياقا لكم حتى لوء مات من ضنى ما علما

–∪∪ ––∪ –∪– – – – –∪∪ ––∪ –––∪∪ ––

فعلن متفاعيلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

أما الضرب الثاني فهو مذال ووزنه فعلان.

والتذييل علة زيادة وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع.

فالتفعيلة: فعلن + حرف ساكن ⟵ فعلان

o–∪∪ – ∪ ∪

شاهده قول الشاعر[27]:

في الحال إلى حاجبيه وقع لي هذا الشاكي يزاد في الجور عليه

o–∪∪ ––∪ –∪–– –– –∪∪ ––∪ ––∪∪ ––

فعلن متفاعيل فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلان

ب– **العروض الثانية**: وزنها فعلن ولها ضربان:

الأول مثلها وزنه فعلن كقول صفي الدين الحلي[28]:

لا تحسب زورة الكرى أجفاني من بعدك من شواهد السلوان

– – – – ∪ – ∪ – ∪ ∪ – – – – – – ∪ – ∪ – – –

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

ما أرسلت الرقاد إلا شراكا تصطاد به شوارد الغزلان

– – – – ∪ – ∪ – ∪ ∪ – – – – – – ∪ – ∪ – ∪ ∪ – –

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

---

(26) محمّد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، مرجع سابق، ص 126.

(27) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(28) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أما الضرب الثاني فهو مذال على وزن فعلان:

كقول الشاعر[29]:

خل له حاجب جميل فتان قد جاد علي في أنيق البستان

o-- --∪ -∪- ∪∪ -- o-- --∪ -∪- ∪∪ --

فعلن متفاعلن فعولن فعلان فعلن متفاعلن فعولن فعلان

أوقات وصالك الشهي شهد يا من سحر الورى جميعا والجان

-- ∪-∪ -∪- ∪∪ -- -- ∪-∪-∪∪ -- o--

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلان

ما نلاحظه على البيت الأول أن العروض جاءت مثل الضرب على الوزن (فعلان) وهي في الأصل على وزن (فعلن)، فقد غير الشاعر في العروض حتى تلائم الضرب في الوزن والروي، وهنا قد قام الشاعر بتصريع البيت.

ج- **العروض الثالثة:** وهي مجزوءة صحيحة ولها ضرب واحد مجزوء صحيح مثلها، كقول بهاء الين زهير[30]:

يا من لعبت به شمولما ألطف هذه الشمائل

-- ∪-∪ --∪ -∪-∪∪ -- -- ∪-∪ --∪ -∪- -

فعلن متفاعلن فعولن فعلن متفاعلن فعولن

فالجزوء ما سقط منه جزآن: جزء في الصدر والآخر في العجز.

نشوان يهزه دلال كالغصن مع النسيم مائل

-- ∪-∪ --∪ -∪-∪∪ -- -- ∪-∪ --∪ -∪- -

فعلن متفاعلن فعولن فعلن متفاعلن فعولن

فهذا النوع من الشعر المستحدث له أوزان خارجة عن الأوزان المتداولة عند العرب والتي اهتدى إليها الخليل، فوزنه عبارة عن مزيج عدة تفاعيل مختلفة التي تتركب منها البحور الشعرية.

متفاعلن: تفعيلة سباعية نجدها في البحر الكامل.

فعولن: تفعيلة خماسية من بحر الطويل والمتقارب.

---

(29) محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب، مرجه سابق، ص 126.

(30) المرجع نفسه، ص 127.

فعلن وفعلن أصلهما فاعلن وموجودتان في المتدارك.

فعلن مخبونة أما فعلن فهي مقطوعة.

وقد يقع بعض التداخل في وزن الدوبيت مع بعض الأوزان الأخرى المعروفة خصوصا مع المتدارك أو المحدث، وهذا التداخل يكون نتيجة دخول الزحافات والعلل على البحور، فقد يؤدي الزحاف الذي يلحق التفاعيل في بحر ما إلى دخوله بحر آخر، دون أن يحس القارئ بذلك التنوع، لأن دخوله سرعان ما يعود بعده الوزن إلى طبيعته، فهذا التداخل يؤدي إلى تشابه البحور وبالتالي إلى تباين إيقاعاتها داخل الوزن الواحد.

ومن أمثلة تداخل وزن الدوبيت موزن المتدارك قول العماد الأصفهاني[31]:

لا راحة في العيش سوى أن أغزو في قتل ذوي الكفر يكون العز

– – – – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – – – – – – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – –

فعلن فعلن فاعل فعلن فعلن فعلن فعلن فاعل فعلن فعلن

فهذه الصورة الوزنية الأولى التي يمكن أن يأخذها هذا البيت وهي وزن المتدارك الذي هو فاعلن أربع مرات في الصدر ومثلها في العجز.

كما يمكنه أن يأخذ صورة وزنية ثانية وهي وزن الدوبيت.

لا راحة في العيش سوى أن أغزو في قتل ذوي الكفر يكون العز

– – – – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – – – – – – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – –

فعلن متفاعيل فعولن فعلن فعلن متفاعيل فعولن فعلن

ويبدو أن الدوبيت لا يزال مشهورا إلى يومنا في الكويت والبحرين وعمان ينظمون على وزنه أشعارهم[32]:

2- السلسلة:

نوع من الشعر العربي مجهول النشأة متأثر بالعامية نوعا ما، وهو قليل الذيوع وليس هناك معلومات دقيقة عن نشأته أو سبب تسميته بهذا الاسم يقول إبراهيم أنيس: "لست أدري لم

---

(31) عمر خلوف، التداخل الإيقاعي في أوزان الشعر العربي، (مجلة الفيصل)، العدد 263، 1998، ص 41.

(32) ممدوح حقي، العروض الواضح، مركز الكتب العربي، ط21، 1988، ص 165.

سمي هذا النظم بالسلسلة، كما أني لست أدري كيف نشأ ولا متى بدأ الناس ينظمون منه، فلا يحدثنا الرواة عنه حديثا طويلا، بل يمرون به مرورا مكتفين بذكر اسمه ووزنه"[33].

أجزاؤه هي: فعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن في كل شطر. وقد نجده على صورة وزنية أخرى وذلك بإلحاق زحاف الخبن على التفعيلة "فاعلاتن" فيكون كالآتي:

فعلن فعلاتن مستفعلن فعلاتن.

وفاعلاتن في العروض والضرب أكثر ما تجيئ على فعلاتان.

ومن مشهور أمثلته التي تكررت في جميع المراجع التي ذكرت هذا النوع من الفن كوزن مستحدث قول أحدهم[34]:

السحر بعينيك ما تحرك أو جال إلا ورماني من الغرام بأوجال

o––∪∪ –∪–∪ ––∪∪ –– o––∪∪ –∪–∪ ––∪∪ ––

فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان

يا قامة غصن نشا بروضة إحسان أيان هفت نسمة الدلال به مال

o––∪∪ –∪–∪ ––∪∪ –– o––∪∪ –∪–∪ ––∪∪ ––

فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان

فهذا الوزن المخترع يكاد يكون غريبا نوعا ما على البحور الأصلية، واسمه أغرب من وزنه.

وهو كما نلاحظ ضعيف الإيقاع، ليست لديه موسيقى مؤثرة في النفوس، ربما لذلك لم تستغ له الآذان، فلم يكن له نصيب وافر في الذيوع ولا يوجد هناك شاعر مشهور نظم على وزنه أشعاره.

فهذان الوزنان المتقدمان (الدوبيت والسلسلة) هما محاولات قام بها بعض الشعراء في ابتداع أوزان جديدة يخرجون بها عن المألوف، غير أن هذه المحاولات ما لبثت أن فتحت أبوابا لشعراء آخرين نهجوا نهجهم في إيجاد أوزان جديدة، لكنهم خرجوا فيها عن قواعد اللغة كما سيأتي، فأنشأوا الكان وكان والقوما ثم أدمجوا العامية فكان المواليا والزجل.

---

(33) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعرل العربي، مرجع سابق، ص 240.

(34) عيسى علي عاكوب، موسيقى الشعر العربي، دار الفكر، دمشق، ط1، 197، ص 249.

3- القوما:

يعتبر من الفنون النظمية المستحدثة لا تراعي فيه قواعد اللغة، لغته عامية ملحونة، وقد شاع هذا الفن بين أهالي بغداد في القرن السادس الهجري.

وقد اخترعه البغداديون عندما كانوا يقومون إلى السحو في رمضان، فاسمه مأخوذ من قول المسحر "قوما نسحر قوما" ثم بعد ذلك تنوعت أغراضه فنظم فيه المدح والخمر والعتاب.

ويقال أن أول من نظمه رجل اسمه "أبو نقطة" الذي كان يجيده على عهد الخليفة الناصر، ولما مات أبو نقطة خلفه ابنه، فأجاد نظمه، فذهب مرة وأنشد الخليفة قوله على هذا الوزن[35]:

يا سيد السادات لك بالكرم عادات
أنا ابن أبو نقطة تعيش أبويا مات

فطرب له الخليفة وجعل له مرتبا شهريا.

فوزن القوما المشهور هو: مستفعلن فعلان في كل شطر. أما التفعيلة فعلان فهي إما تأتي متحركة العين أو مسكنة، كما يجوز نقلها إلى فاعلان أو فاعلاتن.

وقد رمز إليه بعضهم بقوله[36]:

ما قام غصن البان إلا وسقمى بان
مستفعلن فعلان من لحظك الفتان

ومن أمثلة ذلك قوله الأبشيهي نظمه في مدح أحد الخلفاء ليسحر به في رمضان[37]:

في الدهر أنت الفريد وفي صفاتك وحيد
o – ∪– –∪∪– o – ∪– –∪ ––
متفعلن فاعلان متفعلن فاعلان

والخلق شعر منقح وأنت بيت القصيد
o – ∪– –∪–∪ – –∪– –∪– –
متفعلن فاعلاتن متفعلن فاعلان

---

(35) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 237.

(36) محمد بن عثمان، المرشد الوافر في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط6، 2004، ص 188.

(37) عيسى علي عاكوب، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 235.

لا زلت في التأييد في الصوم والتعبيد

– –ᴗ– –ᴗ–o o– –ᴗ– –ᴗ–

مستفعلن فعلان مستفعلن فعلان

يا من جنابه شديد ولطف رأيه سديد

– –ᴗ– –ᴗ– o o–ᴗ– – ᴗ–ᴗ–

مستفعلن فاعلان متفعلن فاعلان

ومن يلاقي الشدايد بقلب مثل الحديد

– –ᴗ– –ᴗ– ᴗ o–ᴗ– – ᴗ–ᴗ–

متفعلن فاعلاتن متفعلن فاعلان

إذا تأملنا هذا الوزن ربما وجدناه أقرب إلى مجزوء الرجز:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

غير أن العروض والضرب، قد تنوعتا بين فاعلاتن وفاعلان وفعلان. فأغلب الظن أن الناظمين على هذا الوزن قد حاولوا إظهار براعتهم ومهارتهم في إيجاد وزن جديد قائم من الرجز، مع التنوع في الأعاريض والأضرب بأشكال مختلفة.

ومجمل القول أن القوما هو وزن مجزوء الرجز لولا أن أعاريضه وأضربه خرجت عنه.

4- الموالیا:

هو وزن شعبي ظهر في بغداد، ويقال له الموال وضع أصلا للغناء. وأصلها مولى وهو السيد، والألف ناتجة عن إشباع فتحة الياء عند الغناء.

ويذكر في سبب نشأته أن هارون الرشيد لما نكب البرامكة، أمر ألا يرثوهم بشعر لكن جارية تجرأت قرثتهم وبكتهم في أشعار نظمتها على هذا الوزن بالعامية، وكانت تنهي شعرها بقولها يا "مواليا" أي يا مولايا حتى يتبين للخليفة أنها لا ترثيهم بشعر نهى عنه، فسمي هذا اللون من الشعر بذلك مواليا، ومن ضمن ما رثتهم به هو قولها[38]:

يا دار أين ملوك الأرض أين الفرس أين الذين حموها بالقنضا والترس

قالت: نراهم رمم تحت الأراضي الدرس سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس

(38) صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، مرجع سابق، ج3، ص 170.

وهو وزن لا يلتزم فيه قوانين العربية، ويتركب من بيتين، وكثيرا ما تسكن أواخر الألفاظ ويدخل في حشوه شيء من كلام العامة.

أجزاؤه هي: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن في كل شطر. وله ثلاث أعاريض وثلاثة أضرب، ولكل عروض ضرب يشبهها.

أ- **العروض الأولى**: على وزن فعلان وضربها مثلها.

شاهده قول الشاعر[39]:

يا عارف الله لا تغفل عن الوهاب	فإنه ربك المعطي حضر أو غاب
o– – ∪– – –∪ – –∪ – –o	o– – ∪– – –∪ – –∪ – –o
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلان	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلان
والقلب يقلب سريعا يشبه الدولاب	إياك والبرد يدخل من شقوق الباب
o– – ∪– – –∪– –∪– – –o	o– – ∪– – –∪– –∪– – –o
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلان	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلان

ب- **العروض الثانية**: فهي على وزن فعلن وضربها مثلها.

مثله قول الشاعر[40]:

أنتم أساس بلائي في الهوى أنتم	أذبتم الجسم من بعد النوى أنتم
– – – ∪ – – – ∪ – –∪–∪	– – – ∪ – – – ∪ – –∪–∪
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
مالي طبيب يداويني سوى أنتم بالله، هذا الجفا ممن تعلمتم	
– – – ∪ – – – ∪ – –∪– –	– – – ∪ – – – ∪ – –∪– –
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ج- **أما العروض الثالثة**:

فهي على وزن فاعلن وضربها مثلها، لكن لم أجد لها شاهدا، وكثيرا ما كانوا يخلطون بين المواليا والدوبيت لأن شكلهما واحد فهما يتألفان من بيتين اثنين فقط، إلا أننا نقول لا يمكن الخلط بينهما لأن الدوبيت ينظم باللغة العربية الفصحى أما المواليا ففيه شيء من العامية، كما

---

(39) عيسى علي عاكوب، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 256.

(40) مُحَمَّد فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 194.

أن وزنهما يختلفان، فإذا قلنا أن المواليا هذا هو وزنه، إذن فهو من بحر البسيط، فكيف يكون وزنا مستحدثا؟

أما المد في العروض الأولى وضربها (فعلان) فهو نتيجة التذييل، إذ الأصل فيهما (فعلن) فذيل السبب الثقيل الممدود بحرف ساكن. على هذا يكون المواليا من بحر البسيط بأعاريضه وأضربه.

5- الكان وكان:

هو فن نظمه البغداديون، وسمي بذلك لأنه كان ينظم منه الحكايات والخرافات، وكان يتناول في مقطوعات قصيرة، وقد خرجوا فيه عن قواعد الإعراب.

وكثر فيه ذكر عبارة "كان وكان" ومنها أخذت التسمية، ومن أشهر أمثلته قول القائل[41]:

قم يا مقصر تضرع قبل أن يقولوا كان وكان
للبر تجري الجواري في البحر كالأعلام

وقد ارتقى هذا النوع من الفن بمجيء الإمام الجوزي[42]، الذي نظم منه الحكم والمواعظ في القرنين السادس والسابع الهجري.

ووزنه المشهور هو:

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فعلان

أول ملاحظة نلحظها على هذا الوزن أن إيقاعه يتباين من شطر لآخر، فلكل شطر طابع إيقاعي يختلف عن الآخر.

نذكر نموذجا لابن الجوزي[43]:

يا قاسي القلب مالك تسمع وما عندك خبر
– ∪ – – – ∪ – – – – ∪ – – ∪ – –

---

(41) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 235.

(42) هو أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمّد الجوزي القرشي، البغدادي علامة عصره في التاريخ والأدب، ولد بغداد سنة 508 هـ وتوف بها 697 هـ.

(43) محمّد بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 192.

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن مستفعلن

ومن حرارة وعظي قد لانت الأحجار

– ∪ – – – ∪ – – – ∪ ∪ – – ∪ – ∪ –

متفعلن فعلاتن مستفعلن فعلان

أفنيت مالك وحالك في كل ما لا ينفعك

– ∪ – – – ∪ – – – ∪ – – ∪ – – –

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن مستفعلن

ليتك على ذي الحاله تقلع عن الأصرار

– – ∪ – – – – – ∪ – – o

متفعلن فعلاتن مستفعلن فعلان

هكذا نرى أن البيت الثالث يشبه الأول في الوزن والرابع يشبه الثاني وهكذا إلى أن تنتهي القصيدة.

لو دققنا النظر في هذا الوزن نجد هناك ملاحظتان الأولى أنه مركب من وزنين مختلفين تماما هما وزن مجزوء المجتث مشتفع لن فاعلاتن مع تغيير مستفعلن بذات الوتد المفروق، ومن مجزوء الرجز مستفعلن مستفعلن من دون تغيير.

وإذا عدنا إلى العروض الخليلي وإلى تقاليد الشعر العربي، نجد أن الشاعر العربي لم يجمع قط بين صورتين من البحر في قصيدة واحدة. وثاني ملاحظة على هذا الوزن هو تنوع الأضرب فيه، فالأصل في أضرب اللقضيدة الواحدة هو الثباب، أي أن يلتزم الشاعر في قصيدته بإحدى تحولات تفعيلة الضرب من أولها إلى آخرها، وهنا نرى هذا التنوع بغية تجنب الرتوب وإعطاء القصيدة نوعا من الموسيقى تقوم على عنصر المخالفة لا التشابه والتكرار.

وهكذا يمكن القول أن وزن الكان وكان ليس وزنا مخترعا لكن الطريقة التي صيغ بها أو الصورة الوزنية التي ظهر عليها وهي مزجه بين وزنين مختلفين، هو الذي أدى إلى تباين تفاعيله داخل البيت وهذا هو الشيء الجديد فيه، وهذا ما لم نعهده في بحور الشعر العربي ومن هذه الناحية يمكن أن نعده نوعا من التطور في أوزان الشعر العربي.

6- الموشح:

لم يكن الأندلسيون مقلدين للمشارقة في كل فنونهم التي عرفوا بها، بل كانت طبيعة بلادهم التي حفلوا بوصفها والتغني بمباهجها مهدا لأن يخترعوا فنونا جديدة لم يسبقهم إليها شعراء المشرق، من ضمن هذه الفنون، فن الموشحات الذي خرجوا به عن الأوزان المعروفة والقوافي المألوفة.

يقول ابن خلدون (ت 808 هـ): "وأما أهل الأندلس، فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنا منه سموه بالموشح"[44]. يجمع المؤرخون على أن الموشحات نشأت في الأندلس في أواخر القرن الثالث الهجري، وأول من نظمها "مقدم بن معافر" حتى أن جاء "عبادة القزاز" ت (433 هـ) فأجاد فيها وطورها.

وسمي بالموشح تشبيها له بوشاح المرأة أو القلادة التي تنظم حباتها من اللؤلؤ والمرجان وهو يتألف من أقفال وأبيات أو أغصان وأسماط وخرجات.

والموضح كما عرفه ابن سناء الملك (ت 607 هـ) هو: "كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع، التم ما ابتدئ فيه بالأقفال والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات"[45].

الأقفال عبارة عن أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل جزء منها متفقا مع الآخرين في الوزن والقافية.

القفل يتركب من جزأين إلى ثمانية أجزاء، ونادرا ما يكون القفل تسعة أجزاء وعشرة أجزاء.

والأبيات هي أجزاء إما أن تكون مفردة أو مركبة، ويشترط أن يكون كل بيت متفقا مع بقية الأبيات في الوزن وعدد الأجزاء لا في القوافي بل يحسن أن تكون قوافي كل بين مخالفة لقوافي البيت الآخر.

---

(44) ابن خلدون، المقدمة، مرجع سابق، ص 542.

(45) ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، دار الفكر، ط2، 1977، ص 32.

والبيت لابد أن يتردد في التام ست مرات وفي الأقرع خمس مرات. الجزء من القفل لا يكون إلا مفردا.

الجزء من البيت قد يكون مفردا وقد يكون مركبا والمركب لا يتركب إلا من فقرتين أو ثلاث فقر.

أما الخرجة فهي عبارة عن القفل الأخير من الموشح والشرط فيها أن تكون عامية.

لا بأس أن نثبت هنا بعض من موضحة ابن سهل المشهوة لنبين تلك البنية الجديدة لهذا الفن إذ يقول فيها[46]:

هل درى ظبي الحمى قد حمى قلب صب حله عن مكنس
فهو في حر وخفق مثل ما لعت ريح الصبا بالقبس } قفل

يا بدورا أطلعت يوم النوى غررا تلك في نهج الغرر
ما لقللبي في الهوى ذنب سوى منكم الحسن ومن عيني النظر } بيت
أجتني اللذات مكلوم الجوى والتذاذي من حبيبي بالفكر

فهذه الموشحة متكونة من ستة أقفال وخمسة أبيات وكل قفل فيها مكون من جزأين، وكل بيت مكون من ثلاثة أجزاء وهكذا إلى آخر الموشحة.

والموشحات أول ما نظمت نظمت على الأوزان الخليلية، لكن بعد مرور الأيام وكثرة تداولها، واستجابة للرغبات، طورها الوشاحون وتغنوا فيها حتى خرجت عن الأوزان المعهودة، ومن هذه الناحية أي ناحية الوزن، تنقسم الموشحات إلى قسمين:

القسم الأول: ما كان على الأوزان القديمة.

أما القسم الثاني منها: "هو ما لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير والجم الغفير، والعدد الذي لا ينحصر والشارد الذي لا ينضبط"[47].

---

(46) سليم الحلو، الموشحات الأندلسية، نشأتها وتطورها، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1، 1965، ص 91.

(47) ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، مرجع سابق، ص 32.

فهذا القسم الذي خرج عن أوزان العرب لا يهمنا بقدر ما يهمنا القسم الذي جاء على الأوزان القديمة حتى نعرف مدى تجاوبها معها.

فالموشحات التي نظمت على الأوزان الخليلية لم تكن موافقة لها تماما فقد خرج الوشاح أحيانا على قواعد العروض، وذلك بالتنويع في الأوزان من أجل توليد أوزان أخرى تكون جديدة تخرج الموشح عن الوزظن المألوف.

ومن صور التنويع في الأوزان قول أحدهم على وزن مستفعلن فاعلن فعيل مرتين[48]:

يا جيرة الأبرق اليمان هل لي إلى وصلكم سبيل

––∪ –∪– – ∪–– ––∪ –∪ – –∪––

مستفعلن فاعلن فعيلن مستفعلن فاعلن فعيلن

ومنها على وزن (فاعلاتن فاعلن مستفعلن فاعلن) مرتين كقول: ابن سناء الملك[49].

كللي يا سحب تيجانا الربا بالحلي

– ∪ – – ∪ – – – ∪ – – – ∪–

فاعلاتن فاعلن مستفعلن فاعلن

واجعلي سوارك منعطف الجدول

– ∪ – – ∪∪ – ∪ ∪– ∪–∪–

فاعلات فاعل مستفعلن فاعلن

هذا الشاعر مزج بين وزنين مختلفين داخل الموشحة الواحدة فاعلاتن فاعلن من بحر المديد ومستفعلن من بحر البسيط. وهذا المزج أخرج الموشحة عن الوزن المألوف.

ومن صور التنويع في الأوزان، اختلاف عدد تفعيلات البحر الواحد مثلا كأن يكون في الفقرة الأولى تفعيلتين وفي الفقر المتتالية تفعيلة واحدة من البحر نفسه مثال ذلك قول ابن حزمون[50]:

يا عين بكى السراج الأزهر

– ∪ – – – – ∪ – ∪ ∪ – –

(48) محموج مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مرجع سابق، ص 133.

(49) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 165.

(50) مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1974، ص 68.

مستفعل مستفعلن

النيرا – اللامع

–∪–– ––∪–

مستفعلن مستفعلن

وكان نعم الرتاج فكسرا

∪–∪– –∪– – ∪–∪

متفعلن متفعلن

كي تنثرا مدامع

–∪–∪ –∪––

مستفعلن متفعلن

فالموشحة من بحر الرجز لكن الناظم جزأ تفعيلاته تجزئيا غير متساو عبر الفقر، فالبيت القديم مبني على تساوي الشطور وبالتالي تتساوى التفاعيل من حيث العدد. فهذا التلاعب بالتفاعيل وعددها وترتيبها ربما لم يكن خروجا على طريقة الخليل، إنما تعديلا لما يتطلبه التطور الحضاري وبالتالي يعطي صورة موسيقية منفردة لهذا النظم.

كما عمد الوشاح في إخراج موشحته عن الوزن المألوف مثلا بإضافة كلمة أو كلمتين إليها.

كقول ابن بقي[51]:

صبرت والصبر شيمة العاني

– – – ∪–∪– – ∪–∪

متفعلن مفعلات مفعولن

ولم أقل للمطيل هجراني

– – – ∪–∪– – ∪–∪

متفعلن مفعلات مفعولن

معذبي كفاني

––∪ –∪–∪

(51) مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، مرجع سابق، ص 67.

فهذه الموشحة كانت على وزن المنسرح الذي هو: مستفعلن مفعولات مستفعلن مرتين، لولا إضافة الناظم جملة (معذبي كفاني) التي أفسدت الوزن وأخرجته عن وزنه المعروف، وهنا يبدو التعمد واضحا والقصد من وراءه التلاعب بالأوزان.

كما استفاد الوشاحون من فكرة الزحافات والعلل، فأفرطوا في التسعمالها حتى تضفي على موشحاتهم نوعا من التباين الإيقاعي، كما يلاحظ على هذه الموشحة، إنها خلت من سلامة التفعيلات، فمستفعلن لحقها زحاف الخبن فصارت متفعلن، كما لحقها زحاف الشكل، وهو زحاف مزدوج من الطي والخبن فصارت التفعيلة مفعولن، أما التفعيلة مفعولات فقد لحقها زحاف الطي فصارت مفعلات.

فكثرة هذه الزحافات التي تلحق التفعيلة يمكن أن تضعف من موسيقى البيت وبالتالي تصبح الموشحة نوعا ما رديئة الوقع الموسيقي.

وكثرة الزحافات والعلل كثيرا ما تخرج عن وزنها الأصلي وترد إلى غير وزن كقول بعضهم:

الحب يجنيك لذة العذل	واللؤم فيه أحلى من العسل
–∪∪– ∪– –∪ – ∪––	–∪∪– ∪ ––∪ – ∪––
مستفعلن فاعلات مفتعلن	مستفعلن مفاعيل مفتعلن
لكل شيء من الهوى سبب	جد الهوى بي وأصله اللعب
–∪∪– ∪– –∪– – ∪––	–∪∪– ∪ –∪– – ∪––
متفعلن فاعلات مفتعلن	مستفعلن فاعلات مفتعلن

فإلى أي وزن يمكن أن تكون عليه هذه الموشحة؟

فهي أقرب إلى بحر الرجز: مستفعلن – مستفعلن – مستفعلن مرتين لولا وجود التفعيلة فاعلات وهي مكفوفة وأصلها فاعلاتن من المديد التي أخرجتها عن وزنها.

إضافة إلى الزحافات والعلل التي أكثر منها الوشاح، قد لجأ لى الإكثار من المجزوء والمشطور والمنهوك حتى يخلف له هذا التنوع أوزنا متعددة.

"المشطور هو ذلك البيت الذي بني على حذف الشطر الأخير من تمام أجزاء بحره، ولم يقع العروضيون على نماذج له في الشعر العربي إلا في بحر واحد هو الرجز"[52].

(52) مُحَمَّد الكاشف، أحمد هريدي، مُحَمَّد عامر، العروض بين التنظير والتطبيق، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1985، ص 21.

ومن أمثلة المشطور قول ابن الفرس[53]:

يا من أغالبه والشوق أغلب

– – ∪– ––∪∪ – ∪––

مستفع لن فعلاتن فاعلا تن

وأرتجي وصله والنجم أقرب

– – ∪– ––∪– – ∪–∪

متفع لن فاعلاتن فاعلا تن

وقد جمع الشاعر بين المشطور والمجزوء في موشحة واحدة إذ يقول:

زرني ولو في المنام

– – ∪ – – ∪––

مستفع لن فاعلاتن

وجدو لو بالسلام

– – ∪– –∪–∪

متفع لن فاعلاتن

أما المجزوء هو ذلك البيت الذي بنى على حذف الجزء الأخير في كلا الشطرين[54].

وهذه الموشحة من أصل بحر المجتث وزنها مستفع لن – فاعلاتن – فجاء الوزن هنا مشطورا ومجزوءا والشطر لا يأتي إلا في بحر الرجز أما الجزء فيأتي في بعض الأبحر كالبسيط والكامل والرجز إلا المجتث.

والمهنوك هو ذلك البيت الذي بني على حذف ثلثي أجزاء الصورة التامة لبحره ولم يقع العروضيون على نماذج له إلا في بحرين اثنين هما الرجز والمنسرح[55].

ومن أمثلته قول ابن عربي[56]:

يا صاح أين القلوب

---

(53) فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، مرجع سابق، ص 21.

(54) مُحَمَّد الكاشف، أحمد هريدي، مُحَمَّد عامر، العروض بين التنظير والتطبيق، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1985، ص 21.

(55) مُحَمَّد الكاشف، أحمد هريدي، مُحَمَّد عامر، العروض بين التنظير والتطبيق، مرجع سابق، ص 22.

(56) فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، مرجع سابق، ص 225.

o – ∪– – ∪––
مستفعلن فاعلان
أضحت بسر الغيوب
o – ∪– – ∪––
مستفعلن فاعلان
في نعيم
o–∪–
فاعلان

لقد جمع الوشاحون بين المشطور والمنهوك، وغرضهم من هذا هو التنويع في الأوزان حتى يخرجوا من تلك الرتابة، محاولين التجديد والتغيير.

ولقد كان ظهور الموشحات تطورا للتحديات التي تصدت للأنماط الموسيقية التقليدية، ولا غرو في ذلك فبيئة الأندلس، وهي بيئة حضارية تختلف في كثر من سماتها عن البيئة المشرقية، وهي بذلك أخصب أرض لذيوع مثل هذا النظم وانتشاره.

ومهما يكن فإن الموشحات هي أصلح ما تكون للغناء، وفي العصور التي كان الشاعر يقف فيها أمام الأمير لكي ينشد قصيدته إنشادا.

7- **الزجل:**

وهو لغة: التطريب ورفع الصوت، وهذا نظم آخر من اختراع الأندلسيين، وكان ذلك في القرن السادس الهجري، فبعد أن نضج فن الموشحات عند أهل الأندلس وأصبح متداولا بكثرة، نسجوا على منواله هذا النظم بلغة عامية، وقد سمي بذلك لأنه لا سلت ذبه وتفهم أوزانه حتى يغنى ويصوت، وهو لا يراعى فيه قواع الإعراب.

وقد ذاع فن الزجل وتعددت لهجاته بتعدد الأماكن التي نشأ بها فطرق أنواعا من الأغراض كالغزل والوصف، ويقال أن أول من أبدع في هذا النوع هو أبو بكر بن قزمان (ت 555 هـ).

ومن صوره قول ابن قزمان[57]:

---

[57] الرافعي، تاريخ آداب العرب، مرجع سابق، ج3، ص 172.

الملاح أولاد إماره والوحاش أولاد نصاره

وابن قزمان جا يغفر ما قبل له الشيخ غفاره

نظم هذا النوع من الشعر على البحور الستة عشر، لكن الزجالين زادوا على تلك الأوزان، أوزان أخرى أشتقت منها، حتى قيل صاحب ألف وزن ليس بزجال، وهذا دلالة على كثرة أوزانه وتنوعها فهي لا حدود لهال.

ومن أشهر أوزان الزجل: مستفعلن فعلن فعلن في كل شطر.

شاهده قول الشاعر[58]:

من الكرك جانا الناصر وجب معه أسد الغابه

– – – – – ∪ – ∪ – – – – – ∪ – ∪

متفعلن فعلن فعلن متفعلن فعلن فعلن

وركبتك يا شيخ هنطش ما كانت إلا كدابه

– – – – – ∪ – ∪ – – – – – ∪ – –

متفعلن فعلن فعلن مستفعلن فعلن فعلن

ونوع آخر أجزاؤه هي: مستفعلن مستفعل في كل شطر وبيته[59]:

ودمع عيني فوق خدي سائل

– – – – ∪ – – – ∪ – ∪

متفعلن مستفعلن مستفعل

ونوع آخر أجزاؤه: مستفعلن فعلن فعلان في كل شطر.

وشاهده قول الشاعر[60]:

---

(58) الدمنهوري، الإرشاد الشافي، مرجع سابق، ص 59.

(59) الدمنهوري، الإرشاد الشافي، مرجع سابق، ص 59.

(60) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

يحفظ لنا شيخ الإسلام يقرأ القرآن بالأحكام

o – – – – ∪ – – o – – – – – –

مستفعلن فعلن فعلان مستفعل فعلن فعلان

كما نلاحظ لعة هذا النظم عامية يكثر فيها التسكين ولهذا ربما لا يعتبر شعرا على الإطلاق، فناظموه أهملوا تماما اللغة العربية الفصحى وما تبنى عليه من قواعد نحوية وصرفية حتى لا نكاد نجد الوزن، فكان همهم هو إيجاد وزن جديد بطريقة أو بأخرى ينظمون عليه ما يجري على أفواههم من كلام منشور.

نستنتج مما تقدم سابقا أن بعض الشعراء قاموا بتطوير الأوزان العروضية، ليحققوا بذلك أكبر قسطا من الموسيقى الشعرية التي تتماشى وروح ذلك العصر الذي كثر فيه الغناء والمغنيون، ولاسيما حين توطدت العلاقات بين العرب والفرس، ولعل كثرة المجالس وازدياد النشاط الموسيقي، واتساع موجة اللهو والعبث كان لهم الأثر الكبير في ذلك، فاستحدثوا أوزانا جديدة، فتلاعبوا بالبحور القديمة كما شيء لهم، فنظموا عليها مجزوءة، كما نظموا على مهملاتها من البحور في الدوائر العروضية، المهم أن تعطي لهم أشكالا جديدة تخرجهم من الرتابة.

وقد حدث هذا التغيير على يد طائفة من الشعراء متباينة الأصل، رافضين النظام القديم للقصيدة العربية، وعد أبو العتاهية من زعماء هذا التغير وهو نبطي الأصل.

وقد كانت بغداد باعتبارها مركزا ثقافيا، قاعدة للدعوة إلى تغيير الأنماط الإيقاعية القديمة للشعر، فتفتقت أمام الشعراء إمكانيات خلق إيقاعات جديدة راغبن من خلالها التجاوز والتجديد.

المحاضرة الثالثة:
دلالة القافية.

إن علم القافية هو العلم الثاني بعد علم العروض، واضعه الإمام الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهو علم متعلق بدراسة أواخر الأبيات الشعرية، فإذا كان علم العروض، علم يعرف من خلاله صحيح وزن الشعر من انكساره، نحن هنا أمام "علم يعرف به أحوال تهيئات الشعر من حركة وسكون ولزون وجواز"[61].

أولا: لغة.

تتركب كلمة "قافية" مجردة من ثلاثة حروف، اثنان صحيحان وهما القاف والفاء والثالث حرف على قفا.

ولهذه الكلمة معاني كثيرة ومتعددة، أولى معنى لها الآخر، فهي مأخوذة من قفا يقفو.

فالقفا: مؤخرة العنق.

قفا الجبل: وراءه وخلفه.

قفا الأكمة: ظهرها.

كما في الحديث الشريف: "يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم" أي قفاه.

وقفوت فلانا: إذا تبعته.

وقفيت على أثره بفلان: أتبعته إياه، ومنه قوله تعالى: (ثم قفينا على آثارهم برسلنا)[62].

ومنها كذلك قفا الله أثره: عفاه، وقفى عليه: ذهب به.

أما المعنى الثاني للقافية هو الاختيار والإكرام.

القفوة: الصفوة.

القفاوة: ما تؤثر به الضيف (الكرم).

اقتفى الشيء: اختاره.

أما المعنى الثالث لها: العيب ومنها.

قالوا: قفا فلان فلانا: أتبعه كلاما قبيحا.

---

(61) الدمنهوري، الإرشاد الشافي، مرجع سابق، ص 128.

(62) آية 64 من سورة المائدة.

وقفوت الرجل قفوا إذا قذفته بفجور.

فهذه أشهر معاني كلمة (قافية) باختصار، وربما تكون لها صلة ببعض، فالمعنى الأول الذي هو التتبع يكون له صلة بالمعنى الثاني الذي هو الاختيار فالاختيار لا يكون إلا بعد التتبع[63].

ثانيا: اصطلاحا.

أما عند علماء العروض، فقد اختلفوا في إعطاء القافية كمصطلح تعريفا دقيقا وموحدا لها، وكان ذلك الاختلاف بصفة ملحوظة.

فهذا الخليل يذه إلى أنها آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحرف المتحرك الذي قبله.

فمن خلال تعريف الخليل، يمكن للقافية، أن تكون إما كلمة أو أكثر من كلمة أو كلمة وبعض.

– كلمة كقول الشاعر ابن زيدون (ت 463 هـ): (الطويل).

لك الخير إني قائل غير مقصر فمن لي باستيفاء ما أنت فاعل

والقافية هنا تتمثل في كلمة (فاعلو).

– أكثر من كلمة (كلمتين) كقول ابن الرومي (ت 373 هـ):

لا تحسبن الله مطرحا من بت تضحك منه حين بكا.

فالقافية هنا (حين بكا) كلمتان.

– أو كلمة وبعض، كقول أبي تمام (ت 231 هـ): (البسيط).

يا يوم وقعة عمورية انصرفت عنك المنى حفلا معسولة الحلب

القافية هنا في هذا البيت – تلحلبي –

أما أبو العباس ثعلب[*]، وقطرب[*]، فيذهبان إلى أن القافية هي الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وهو المسمى رويا.

---

[63] نصار حسين، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط 2002، ص 21.

[*] ثعلب: هو أحمد بن يحي بن زيد، بن سيار الشيباني أبو العباس المعروف بثعلب، إمام الكوفيين في النحو واللغة، كان راوية للشعر، ولد وتوفي ببغداد، 291 هـ.

ويعرفها ابن عبد ربه بقوله: "القافية حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر، ولابد من تكريره فيكون في كل بيت"[64].

فهو يذهب إلى ما ذهب إليه أبي العباس وقطرب على أن القافية هي حرف الروي الذي تبنى عليهخ القصيدة.

أما الأخفش فيذهب إلى أنها آخر كلمة في البيت ورأى في تأنيتها دليلا على أن المقصود هو الكلمة د/ الحرف لأن الحرف مذكر وعليه فالقافية في الأبيات السابقة الذكر تكون كالآتي: فاعلو – بكا – الحلبي.

ومما يفسد قول الأخفش أنها الكلمة الأخيرة في البيت، قد تستوعب تلك الكلمة الحروف والحركات اللوازم للقافية، وقد لا تستوعب ذلك، فالقافية مجموعة من الحروف يلتزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، يقول أبو موسى الحامض[*]: "القافية ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات"[65].

وبذلك يكون تعريف الخليل هو التعريف الدقيق للقافية، وكان الأرجح، يقول ابن رشيق: "ورأي الخليل عندي أصوب، وميزانه أرجح، لأن الأخفش إن كان إنما فر من جعله القافية بعض الكلمة دون بعضها، فقد نجد من القوافي ما يكون فيها حرف الروي وحده القافية"[66].

فمن خلال تعاريف العلماء للقافية، تستنتج أن هناك حروفا وحركات مخصوصة تلتزمها القافية، وهذه الحروف ستة وهي: الروي – الوصل – الخروج – الردف – التأسيس والدخيل.

وقد نظمها صفي الدين الحلي (ت 750 هـ) في قوله: (الكامل)

مجرى القوافي في حروف ستة كالشمس تجري في علو بروجها
تأسيسها ودخيلها مع ردفها رويها مع وصلها وخروجها

فأعظم هذه الحروف وأشهرها هو الروي، فهو يلزم في آخر كل بيت، ولابد لكل شعر قل أو أكثر من روي، ولذا تنسب إليه القصيدة، فيقال قصيدة ميمية، أو سينة أو دالية، إذا

(*) قطرب: هو مُحَمَّد بن المستنير أبو علي المعروف بقطرب، النحوي اللغوي، ت 206 هـ، أخذ عن سيبويه، من مؤلفاته كتاب القوافي وكتاب النوادر.

(64) ابن عبد ربه، العقد الفريد، مرجع سابق، مج 5، ص 496.

(*) هو سليمان بن مُحَمَّد بن أحمد ةأبو موسى النحوي المعروف بالحامض، أخذا عن ثعلب، توفي عام 305 هـ، من مؤلفاته مختصر القوافي.

(65) التنوخي: القوافي، تح عوني عبد الرؤوف، مكتبةو الخانجي، مصر، ط2، 1978، ص 66.

(66) ابن رشيق: العمدة، مرجع سابق، ج1، ص 152.

كان الروي ميما أو سينا أو دالا، وتصلح جميع حروف العربية لتكون رويا، ولكنها تتفاوت في وقعها الموسيقي، فمثلا الدال والميم تكونان في غاية الجمال الموسيقي، إلا الهاء وحروف العلة، فإنه يشترط فيها جملة من الشروط، أن لا تكون االتثنية ولا للجمع، وفي الهاء أن لا تكون للوقف ولا للتأنيث.

ثانيها الوصل: فهو حرف لين ناشئ عن إشباع حركة الروي، فيكون إما ألفا أو واوا أو ياء، أو هاء تليه.

ومثال عن الوصل بالألف كقول الشاعر[67]:

كنت لي ظلا على الأرض وريفا كنت لي معنى سماويا لطيفا

هنا الروي الفاء، والألف الناتجة عن إشباع فتحة الفاء هي الوصل.

ومثال عن الوصل بالياء كقول الشاعر[68]:

أي بشر لم تسكبي في حياتي أي نور في جوها لم تريقي

في هذا البيت القاف هي الروي، والياء هي الوصل.

أما الهاء التي تلي الروي فإما أن تكون ساكنة مثل تحاربه، أو متحركة مثل فرجامها.

وسمي الوصل وصلا "لأنه وصل حركة حرف الروي، وهذه الحركات إذا اتصلت واستطالت نشأت عنها حروف اللين"[69].

– ثالثها الخروج، وهو حرف مد يلي هاء الوصل الناشئ عن إشباع حركاتها فهو إما واو بعد الضم أو ياء بعد الكسر أو ألف بعد الفتح.

كقول كثير بن عزة (الطويل):

فلمس تبد لي يأسا ففي اليأس راحة ولم تبد للللي جودا فينفع جودها.

فالدال روي، الهاء وصل والألف هو الخروج.

"وإنموا سمي خروجا لبروزه وتجاوزه للوصل التابع للروي"[70].

---

(67) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 143.

(68) المرجع نفسه، ص 143.

(69) رضوان النجار، الجواهر في البحور والدوائر، المكتبة الوطنية، تلمسالن، ط1، 2000، ص 10.

(70) رضوان النجار، الجواهر في البحور والدوائر، مرجع سابق، ص 11.

– أما رابعها الردف: وهو حرف مد (ألف – واو – ياء) قبل الروي مباشرة من دون فصل، فمثال ألف المد كقول طرفه بن العبد: [الوافر]

أقلي اللوم عاذل والعتابا وقولي إن أصبت لقد أصابا

ومثال الواو في قول جرير: [الرجز]

يا مي ويحك أنجزي الموعودا وأرعى بذلاك أمانة وعهودا.

"وإنما سمي ردفا، لأنه ملحق في التزامه وتحمل مراعاته بالروي، فجرى مجرى الردف لراكب، لأنه يليه وملحق به"[71].

– أما خامسها فهو التأسيس: وهو كل الأف لازمة بينها وبين الروي حرف واحد صحيح، وهي تأتي على ضربين: الأول أن تكون هي والروي من كلمة واحدة.

كقول الشاعر:

أرى كل قوم قاربوا قيد فحلهم ونحن خلعنا قيده هو سارب

الموضع الثاني أن يكونا من كلمتين مختلفتين، كقول الشاعر:

وأنت أم في ما لم تكن لي حاجة فإن عرضت أيقنت أن لا أخا ليا

فالروي في هذا البيت هيس الياء، وهي ضمير والألف في كلمة أخا هي التأسيس، وبذلك يكون الروي في كلمة وألف التأسيس في كلمة أخرى.

"وإنما سمي تأسيسا، لأن الألف ههنا للملاحظة عليها كأنها أس للقافية"[72].

– سادسها هو الدخيل: وهو الحرف المتحرك الواقع بين التأسيس والروي. مثل كلمة (سارب) الراء هي الدخيل.

ولا يمكن الكلام عن الحروف دون حركاتها، فهي مرتبطة بها أشد الارتباط، وعددها ست كعدد الحروف، وقد نظمها صفي الدين الحلبي بقوله:

إن القوافي عندنا حركاتها ست على نسق بهن يلاذ

رس وإشباع وحذو ثم تو جيه ومجرى بعده، ونفاذ

---

(71) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(72) رضوان النجار، الجواهر في البحور والدوائر، مرجع سابق، ص 13.

أولى هذه الحركات المجرى وهو حركة الروي المطلق (أي المتحرك)، ثانيها النفاذ وهو حركة هاء الوصل، وثالثها الحذو وهو حركة ما قبل الردف، ورابعها الإشباع وهو حركة الدخيل وخامسها الرس وهو حركة ما قبل التأسيس، ولا يكون إلا فتحة، وآخرها التوجيه وهو حركة ما قبل الروي.

ولتوضيح ذلك نأخذ بيتا شعريا، ونحدد قافيته وما تلتزمه من حروف وحركات.

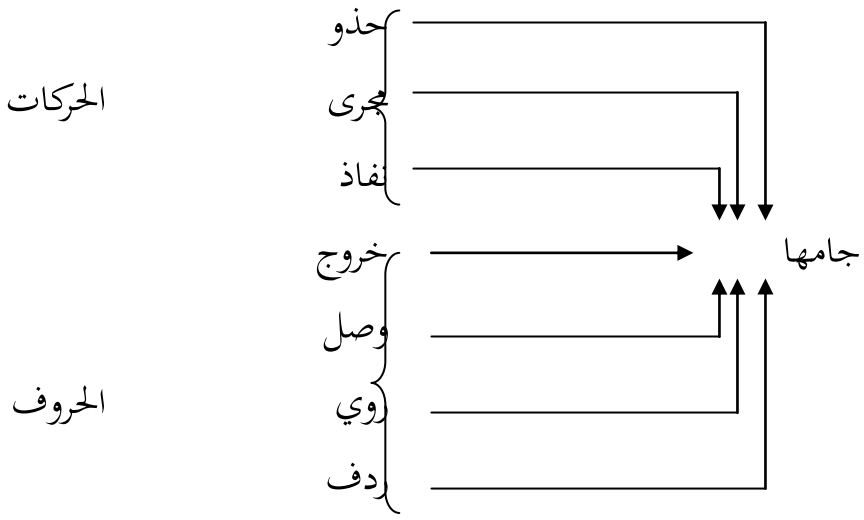
يقول لبيد بن ربيعة (الكامل):

عفت الديار محلها فمقامها يمنى تأبد غولها فرجامها

قافية هذا البيت (جامها)، فالحروف التي استوعبتها هي: الميم: رويا، الهاء: وصلا، الألف التي بعد الهاء خروجا، وألف المد التي قبل الروي ردفا.

أما حركتها وهي: المجرى ضمة الروي، النفاذ فتحة هاء الوصل الحذو فتحة الجيم (حركة ما قبل الردف).

وبالمخطط التالي يتضح أكثر:



كما اختلف العلماء والنقاذ في تعريف القافية، اختلفوا كذلك في سبب التسمية، فقال التنوخي: "سميت بالقافية لكونها في آخر البيت"[73].

[73] التنوخي، القوافي، مرجع سابق، ص 64.

وقال ابن دريد نقلا عن التنوخي: "سميت قوافي لأن بعضها يتلو بعضا"[74]. وجاء في العمدة أن القافية سميت كذلك "لأنها تقفو أثر كل بيت، وقال قوم: لأنها تقفو أخواتها، والأول عندي هو الوجه، لأنه لو صح القول الأخير لم يجز أن يسمى آخر البيت الأول قافية، لأنه لم يقف شيئا"[75].

فالناقذ يعتمد الوجه الأول على أن القافية تقفو أثر كل بيت أما القول بأنها تقفو أخواتها فلم يجزه، ذلك لأن القافية في البيت الأول تأتي في الصدر، فهي تتداخل مع تفعيلة العروض، وبالتالي فإن التغيير الذي يحدثه الشاعر أثناء التصريع حتى تتلائم العروض مع الضرب، فهنا نقول أن العروض تبعت الضرب وليس العكس، والقافية تابعة.

وعليه يمكن الجزم أن المكان المعتاد للقافية هو آخر البيت، وتكون إجبارية في أضرب الشعر العمودي وضرورة تكراره بنفس الصورة في كل الأبيات، ويكون هذا التكرار منتظما بحيث يضفي على القصيدة نوعا من الترنم الموسيقي تستعذبه الأذن، وتستأنسه النفس.

---

(74) المرجع نفسه، ص 19.

(75) ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ص 154.

المحاضرة الرابعة:
القافية قبل الخليل.

لقد استعمل العرب كلمة القافية في أشعارهم منذ عهد قديم، والشواهد الشعرية الدالة على ذلك كثيرة، دلالة على أهميتها عندهم.

ومن أقدم من استعملها عبيد بن الأبرص حين قال: [الوافر]

سل الشعراء: هل سبحوا كسبحي بحور الشعر أو غاصوا مغاصي؟

لساني بالنثير وبالقوافي والأسجاع أمهر في الغياص

وعندما لم يكن مفهوم المصطلح لم يحدد بعد، فقد أطلق بعض العرب كلنمة القافية على القصيدة، كقول الخنساء (ت 24 هـ) [المتقارب]

وقافية مثل حد السنا ن تبقى وةيذهب من قالها

وهذا يعني القصيدة:

ثم تناولها شاعر آخر بنفس المعنى فقال: [البسيط]:

نبئت قافية قيلت تناشدها قوم سأترك في أعراضهم ندبا

كما قصدوا بالقافية، البيت الشعري، كقول الشاعر عبد بني الحسحاس: [الطويل]

أشارت بمدارها وقالت لتربها أعبد بني الحساس يزجى القوافيا

وكقول حسان بن ثابت (ت 54 هـ): [الوافر]

فنحكم بالقوافي من هجانا ونضرب حين تختلط الدماء

وكقول سويد بن كراع العكلي: [الطويل]

أبيت بأبواب القوافي كأنما أصادي بها سربا من الوحش نزعا

أكالئها حتى أعرس بعدما يكون سحيرا أو بعيجا فأجمعا

ويتجلى مما سبق أن العرب جعلت القافية مرة في البيت الشعري، ومرة القصيدة بأكملها، وهذا يدل على عدم استقرار المصطلح بعد.

فإذا جاز لنا أن نسمي البيت كله قافية، لأن في آخره قافية، كانت تسمية الكلمة التي فيها القافية أجدر بذلك، وقد يجوز التسمية، وذلك من باب تسمية الكل بالجزء.

والواضح أن الخليل لم يتبع العرب في هذه التسمية، فتعريفه كان قائما على أساس اللوازم من حركات وحروف، وتسمية العرب لم تقصد إلا التسمية العامة.

وثمة حقيقة تجمع عليها الآراء، وهي أن كثيرا من مصطلحات القافية كانت قائمة قبل أن يضع الخليل علمه كعلم قائم بذاته.

فإذا عدنا إلى تاريخ الشعر العربي وجدنا أن العرب كانت تحتفل بالقافية أكثر من احتفالها بالأوزان، ففي الجاهلية اشتهر الشعراء بمحاكمة بعضهم البعض، وتصحيح أشعارهم وكان ذلك قائما على القوافي لا على الأوزان، فالقصة المشهورة للنابغة الذبياني حين ورد يثرب، فأنشد قصيدته التي يقول فيها:

أمن آل مية رائح أو مغتد عجلان ذا زاد وغير مزود

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذلك خبرنا الغراب الأسود

فقالوا له: أقوت، فلم يعرف ما عابوا عليه، فألق شعره على قينة فغنته، وعندما انتهت، فطن إلى ذلك ولم يعد، مما جعله يقول: وردت يثرب وفي شعري صنعه وصدرت عنها وأنا أشعر العرب.

يقول ابن قتيبة[76]: "قال أبو عمرو بن العلاء: فحلان من الشعراء كانا يقويان، النابغة وبشر بن أبي خازم.

فأما بشر، فقال له أخوه سوداة: إنك تقوي، قال وما الإقواء؟[77]". قال: قولك: [الوافر].

ألم تر أن طول الدهر يسلي وينسي مثلما نسيت جذام

ثم قلت:

وكانوا قومنا فبغوا علينا فسقناهم إلى البلد الشامي

فلم يعد إلى ذلك، لما لهذا العيب من أثر سلبي على الإيقاع.

---

(76) ابن قتيبة، الشعلر والشعراء، مرجع سابق، ص 270.

(77) الإقواء، هو اختلاف المجرى، حركة الروي، بني حركتين مختلفتين هما الضمة والكسرة.

بما أن الشعر كان يتطلب حفظه وإنشاده الشفاهة، التي تعتمد بدورها على السماع، وإذا كانت القافية عبارة عن أصوات منتظمة تتكرر في أواخر الأبيات، فهذا ما يمكن تلتقطه الأذن بسرعة، وتحدد مباشرة مواطن الشعف أو الخلل فيه، وأي خروج عن هذا التكرار المنتظم يعتبر عيبا من عيوب القافية، فهذه العيوب وجدت مع الشعر عالجها العرب منذ القديم، وهي عيوب متعلقة عندهم بمفهوم الشعر كبناء عام، وهنا يتجلى دور السماع، وأهميته في وضع تلك الأسس التي فرضتها الذائقة العربية.

يقول الجاحظ: "وقد ذكرت العرب في أشعارهم السناد والإقواء والإكفاء، ولم أسمع بالإيطاء، وقالوا في القصيدة والرجز والخطب، وذكروا حروف الروي والقوافي، وقالوا هذا بين وهذا بيت وهذا مصراع، وقد قال جندل الطهري حين مدح شعره:

لم أقو فيهن ولم أساند"[78].

نستنتج من قول الجاحظ أن العرب ذكرت إلى جانب القوافي بعض عيوبها كالسناد والإقواء والإكفاء، وهي عيوب تنبهت إليها في الجاهلية.

وهناك بعض من شعراء العصر الإسلامي ذكروا هذه العيوب:

فقد قال عدي بن الرقاع:

وقصيدة قد بت أجمع بينها حتى أقوم ميلها وسنادها

وقال ذو الرمة: [الوافر]

وشعر قد أرقت له غريب أجانبه المساند والمحالا

وقال جرير: [الوافر]

فلا إقواء إذ مرس القوافي بأفواه الرواة ولا سندشا

نرى في هذه الأبيات التركيز والحذر من جانب الشعراء على الوقوع فيما قد يعيب شعرهم. فهذا الاحتفاء بالقافية عند العرب يدفعنا إلى القول بأنها لم تكن عبثا بل كانت لها قيمة لدى الشاعر العربي، فهي مناط فخره واعتزازه، يقول القرطاجني "قال بعض العرب لبنيه: اطلبوا

(78) الجاحظ، البيان والتبيين، مرجع سابق، ج1، ص 139.

الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر"[79]، لإن الحوافز تكون للفرس، فكما هي أوثق ما فيه إذ بها يعتمد على نهوضه كذلك القوافي في الشعر، فإنها أشرف ما فيه وعليها يجري.

من هنا نستطيع القول إن وجود هذه الملامح المأثورة عن العرب لمصطلح القافية كان تمهيدا لعمل الخليل، الذي عاش عصر وضع العلوم العربية، فكان عمله الذي لم ينطلق من فراغ، إذ انطلق من تلك المحاولات محافظا على تلك المصطلحات التي أضحت جزءا من نظامه.

فالواضح أن القصيدة العربية ظلت تلتزم القافية الموحدة طيلة قرون عددة، حتى بزغ العصر العباسي، عصر الإنفتاح الحضاري، فحاول بعض الشعراء التطوير والتجديد في القافية متجاوزين بذلك نظامها الموحد، باستحداث أشكال جديدة وأنواع مختلفة لم يسبق لها من قبل.

(79) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص 271.

المحاضرة الخامسة:
أشكال القافية.

1- المزدوج:

هو نمط شعري يبني على الأبيات المصرعة، والقافية تختلف فيه من بيت إلى بيت، "فالقافية فيه لا تطرد في الأبيات بل تختلف من بيت إلى بيت، بينما تتحد في الشرطين المتقابلين"[80]. وسمي هذا النوع من الشعر مزدوجا لأنه مؤلف من أزواج من الأشطر أي لكل بيت قافية خاصة به تختلف عما قبلها وعما بعدها، ويقال له في الفارسية بالمثنوي أي مثنى مثنى. وقد اختلف المؤرخون في أول من ابتدع هذا النمط، فنسبه الجاحظ إلى بشر بن المعتمر (ت 210 هـ)، وروى له يقول فيها[81]: [الرجز]

ما كان في أسلافهم، أبو الحسن ولا ابن عباس ولا أهل السنن
غر مصابيح الدجى مناجب أولئك الأعلام لا الأعارب
كمثل حرقوص ومن حرقوص فقعة قاع حولها قصيص
ليس من الحنظل يشتار العسل ولا من البحور يصطاد الورل

أما صاحب الأغاني فقد نسبها إلى الوليد بن يزيد إذ يقول عنه[82]: "وكان مع أصحابه على شراب فقيل له اليوم يوم الجمعة: فقال والله لأخطبنهم اليوم بشعر، فصعد المنبر فخطب وقال [الرجز]:

الحمد لله ولي الحمد أحمده في يسرنا والجهد
وهو الذي في الكرب أستعين وهو الذي ليس له قرين
أشهد في الدنيا وما سواها أن لا إله غيره إلاها
ما إن له في خلقه شريك قد خضعت لملكه الملوك
من يطع الله فقد أصابا أو يعصه أو الرسول خابا
فاستغفروا ربكم وتوبوا فالموت منكم، فاعملوا قريب

---

(80) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط2، ص 192.

(81) الجاحظ، الحيوان، مرجع سابق، ج6، ص 455.

(82) الأصفهاني، الأغاني، مرجع سابق، ص 87.

فإذا صحت نسبة هذه الخطبة إلى الوليد، ذلك يعني أنه هو أول من استحدث ذلك النوع وكان ذلك في العصر الأموي لا في العصر العباسي كما يدعي بعض المؤرخين أن بداياته كانت في العصر العباسي، وعليه فقد تلاه بعد ذلك الشعراء العباسيون أمثال بشار بن برد (ت 166 هـ) الذي وصفه الجاحظ بأنه صاحب مزدوج لكنه لم ينسبه إليه إذ يقلول عنه: "وكان شاعرا راجزا وسجاعا خطيبا وصاحب منثور ومزدوج"[83]. غير أننا لا نجد في ديوانه شعرا من هذا النوع، ربما يكون قد ضاع.

هكذا كثر المزدوج وراج رواجا كبيرا على هذا العهد، حتى نظموا منه الآلاف من الأبيات.

فقد استخدمه أبان بن عبد الحميد اللاحقي الذي اختص بنقل الكتب المنثورة بل شعر مزدوج، إذ نظم كليلة ودمنة شعرا، فاستخدم هذا النوع من الشعر، ليسهل عليهم حفظه وفهم ما استقرأ فيه من حكم الهند وفلسفتها، إذ يقول[84]:

هذا كتاب أدب ومحنة وهو الذي يدعى كليله ودمنه
فيه دلالات وفيه رشدوهو كتاب وضعته الهند
فوصفوا آداب كل عالم حكاية على ألسن البهائم
وهو على ذاك يسير الحفظ لذ على اللسان عند اللفظ
يا نفس لا تشاركي الجهالا في حب مذموم كان قد زالا

ومن المعروف أن هذا الكتاب هندي الأصل، ثم ترجم إلى الفارسية وعنها نقله ابن المقفع إلى العربية، أي أن هذا النوع لم ينشأ نشأة عربية، وإنما بتأثر من ثقافات أخرى، كالهندية والفارسية، كما يبدو من نظم أبان، وقد دخلت هنا المزدوجة في إطار القصيدة التعليمية.

"وذكر الجاحظ أنه لم ير أحدا أقوى على المزدوج، على ما قوي عليه بشر وأنه كان أكثر في ذلك وأقدر من أبان اللاحقي"[85]. من خلال قول المرتضى نستشف أن الجاحظ متمسك

---

(83) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق، ص 49.

(84) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، دار المعارف، مصر، ط7، ص 134.

(85) المرتضى، الأمالي، تحقيق محمد إبراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1967، ج1، ص 187.

برأيه إلى حد كبير بالنسبة لبشر بن المعتمر، فمهما قيل من المزدوج يبقى بشر هو الأقوى على نظمه، ولا ندري على أي أساس بنى حكمه هذا؟

وعلى هذا النمط نظم أبو العتاهية (ت 210 هـ) مزدوجة طويلة ومشهورة سماها (ذات الأمثال) وهي كلها أمثال وحكم، عدد أبياتها أربعة آلاف بيت نجتزئ منها بعض هذه الأبيات التي يقول فيها[86]: [الرجز]

حسبك ما تبتغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفايا من اتقى الله رحا وخافا
إن القليل، بالقليل يكثر إن الصفاء بالقذى ليكدر
هي المقادير فلمني أو فذر إن كنت أخطأت فما أخطأ القدر
ما انتفع المرء بمثل عقله وخير ذخر المرء حسن فعله
لن يصلح الناس، وأنت فاسد هيهات ما أبعد ما تكابد

نلاحظ في هذه المزدوجة أن كل بيت يتألف من شطرين يستقلان بقافية خاصة، يعقبهما البيت التالي الذي يتألف من شطرين يستقلان بقافية مغايرة تختلف عن قافية البت الذي قبلها.

وهكذا تبنى المزدوجة على أبيات مرعة مستقلى، وهذا التصريع هو الذي يمنحها إيقاعا شعريا خاصا يقول حازم "فإن للتصريع طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها"[87].

يبدو أن الأبيات المصرعة لها ميزة وأثر على نفسية المتلقي، لذلك لجأ إليها أصحاب هذا النوع من الشعر.

فنحن نعلم أن التصريع يكون دائما في أول القصيدة، فهو في المطالع من أهم مظاهر القصيدة العربية، لكن هنا جاءت جميع الأبيات مصرعة، وهذا ما لم نعهده في القصيدة القديمة. "إنما وقع التصريع في الشعر ليدل على أن صاحبه مبتدئ إما قصة وإما قصيدة، وليعلم أنه أخذ

---

(86) أبو العتاهية، الديولان، مرجع سالبق، ص 493.

(87) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص 283.

في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرع الشاعر في فير الابتداء"[88].

فالتصريع يلعب دورا موسيقيا إذ أنه يحدث لونا من التماسك الإيقاعي في البنية الشعرية وهذا ما أدى إلى تجاوزه في المطالع. وقد تعددت أغراض المزدوج، فوجدت بكثرة في الشعر التعليمي (كما مر مع أبان اللاحقي) والفلسفي والتاريخي والفلكي، ومن أمثلة ذلك مزدوجة طويلة في الفلك لمحمد بن إبراهيم الفزاري العالم بالنجوم يقول فيها[89]. [الرجز]

الحمد لله العلي الأعظم ذي الفضل والمجد الكبير الأكرم

الواحد الفرد الجواد المنعم

الخالق السبع العلى طباقا والشمس يجل ضوؤها الإغساقا

والبدر يملأ نوره الآفاقا

والفلك الدائر في المسير لأعظم الخطب من الأمور

يسير في بحر من البحور

فيه النجوم كلها عوامل منها مقيم دهره وزايل

وطالع منها ومنها آفل

هنا الشاعر راعي في مزدوجته تصريع الأبيات، لكنه جعل وحدتها ثلاثة شطور ولا شطرين، فكل ثلاثة شطور اتخذت قافية مغايرة عن نظيرتها.

فقد اختاره الشعراء للنظم "لما فيه من حيوية وقدرة على إثارة الإنفعال حتى يجذبوا الناس إلى موضوعاتهم التعليمية الجافة"[90].

وكان تنوع القافية من بيت إلى بيت هو الذي جعلهم يطيلون في مزدوجاتهم كما فعل أبو العتاهية وذلك من أجل استيعاب الموضوعات المختلفة، لأن المنظومة إذا طالت بهذا النوع وكانت على قافية واحدة، قد تجعل الشاعر يضطر إلى التكلف، مما يؤدي إلى الإخلال بالمعنى في الأبيات الشعرية.

---

(88) هاشم مناع، الشافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 235.

(89) عبد الهادي عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة، 2002، ص 108.

(90) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط6، ص 103.

"ولعل خروجهم على القافية الواحدة سهل عليهم القول الشعري، ومنحهم القدرة في التعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم"[91]. وقد خرجت فئة أخرى من الشعراء عن هذه الأغراض التي عرف بها المزدوج، فقد نظم ابن المعتز (ت 296 هـ) مزدوجة في ذم الشراب يقول فيها: [الرجز] [92].

لي صاحب قد لامني وزادا في تركي الصبوح ثم عادا
وقال لي لا تشرب بالنهار وفي ضياء الفجر والأسحار
والنجم في حوض الغروب وارد والفجر في إثر الظلام طارد
تنفش الصبح، ولما يشتعل بين النجوم مثل فرق مكتهل
وقال شرب الليل قد آذانا وطمس العقول والأذهانا

كما لأبي الفراس الحمداني (ت 357 هـ) مزدوجة في اللهو بالصيد يقول فيها[93]: [الرجز].

ما العمر ما طالت به الدهور العمر ما تم به السرور
أيام عزي ونفاذ أمري هي التي أحسبها من عمري
ما أجود الدهر على بنيه وأعذر الدهر بمن يصفيه
لو شئت مما قد قللن جدا عددت أيام السرور عدا
أنعمت يوما، مر لي بالشام ألذ ما مر من الأيام

فالمزدوج كما نلاحظ منظومة، لكل بيت فيها قافية خاصة مع اتحاد الشطرين في قافية واحدة، وعادة ما كانت تنظم على الرجز، حتى أصبح من المألوف ألا تسمى المنظومة من هذا الوزن قصيدة، بل أرجوزة والمؤلف الذي ينظمها باسم الراجز.

فهي تدل على نزوع الشعراء وتحديهم للشكل القديم، وبذلك استطاعوا أن يكسروا الأطر الموسيقية التقليدية.

2- **المسمط**:

---

(91) نور الدين السد، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 42.

(92) ابن المعتز، الديوان، مرجع سابق، ص 473.

(93) أبو فراس الحمداني، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1979، ص 319.

يعرفه ابن رشيق بقوله: "وهو أن يبتدئ اللشاعر ببيت مصرع، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثم يعيد قسيما واحدا من جنس ما ابتدأ به، هكذا إلى آخ القصيدة"[94].

فالمسمط نمط آخر عرفته القصيدة العربية في تنوع قافيتها إذ تتألف من أدوار، كل دور يتركب من أربعة شطور تتفق هذه الشطور في قافية واحدة تأتي بعد البيت الأول الذي يكون مصرعا وعلى قافيته مع قافية البيت المصرع.

ومن أقدم أمثلة المسمط، كما ذكر ابن رشيق، ما ورد في شعر امرئ القيس، لكنه يستبعدها ويظنها أنها منحولة، فهي لم تظهر قبل العصر العباسي، وهي قوله: [الطويل]

توهمت من هند معالم أطلال عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي

مرابع من هند خلت ومصايف يصيح بمغناها صدى وعوازف

وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسف، ثم آخر رادف

بأسحم من نور السماكين هطال

وقد أخذ لفظ المسمط من السمط "وهو أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة أو خرزة ثم تنظم كل سلك منها على حدته باللؤلؤ ثم تجمع السلوك في زبرجدة، أو شبهة أو نحو ذلك، ثم تنظم أيضا كل سلك على حدته وتصنع به كما صنعت أولا إلى أن يتم السمط"[95].

هكذا شبه ابن رشيق المسمط، بسمط اللؤلؤ وهو السلك الذي يجمعه مع تفرق حبه، كذلك هذا الشعر كما تنوعت قوافيه لكن بوجود قافية أخرى تتكرر وترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه القصيدة.

فالقافية التي تتكرر في المسمط سماها ابن رشيق عمود القصيدة، فهي بمثابة الدعامة التي تبنى عليها، وعليه فهي الرئيسة، أما القافية التي تتنوع داخل القصيدة وتختلف من دور إلى آخر تكون الفرعية.

ومن أمثلة المسمط خمرية لأبي نواس يقول فيها[96]:

سلاف دن كشمس دجن كمدمع جفن كخمر عدن

---

(94) ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج1، ص 178.

(95) ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج 1، ص 180.

(96) أبو نواس، الديوان، تح إسكندر آصافا، دار العرب للبستاني، (د.ت)، ص 333.

طبيخ شمس كلون ورس ربيب فرس حليف سجن

يا من لحاني على زماني اللهو سان فلا تلمني

يوم صبوح وغيم دجن

فهذه المسمطة تنوعت قوافيها إضافة إلى القافية الداخلية التي التزمها الشاعر في بعض الكلمات: جفن – دجن – دن – شمس – ورس – فرس التي مدت القصيدة بموسيقى داخلية مثيرة تبعث على الخفة والطرب.

وللمسمط أشكال غير ثابتة، التي خرجت على بناءها الأول، فاختلفت عدد أشطرها، ومن أمثلة المسمط الذي جاء بأقل من أربعة أشطر قول الشاعر[97]:

خيال هاج لي شجا فبت مكابدا حزنا

عميد القلب مرتهنا بذكر اللهو والطرب

سبتني ظبية عطل كأن رضابها عسل

ينوء بحضرها كفل نبيل روادف الحقب

فهذا المسمط ابتدئ ببيت مصرع، وجاءت شطوره الثلاثة الأولى متفقة القافية ما عدا الشطر الرابع جاء بقافية مغايرة لكنه في الوقت نفسه يتحد مع الشطر الأخير من الدور الثاني في قافيته.

وهناك شكل آخر للمسمط، إذ جاء الشالعر بأبيات أربعة أو خمسة ثم أتوا بعد ذلك بأربعة شطور أو خمسة مثال ذلك قول خالد القناص"[98]:

لقد نكرت عيني منازل جيران كأسطار رق ناهج خلق فاني

توهمتها من بعد عشرين حجة فما أستبين الدار إلا بعرفان

فقلت لها حييت يا دار جيرتي أبين لنا أن تبدد إخواني

وأي بلاد بعد ربعك خالفوا فإن فؤادي عند ظبية جيراني

---

(97) يوسف بكار، في العروض والقافية، دار المناهل، ط2، 1990، ص 176.

(98) عبد الهادي عطيه، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 102.

جاءت هذه الأبيات الأولى الأربعة على قافية واحدة والأول فيها بيت مصرع، ثم قال بعدها:

وما نطقت واستعجمت حين كلمت وما رجعت قولا وما إن ترمرمت

وكان شفائي عندها لو تكلمت إلي ولو كانت أشارت وسلمت

ولكنها ظنت علي بتبيان

فقد أردفها ببيتين على قافية أخرى غير التي جاءت عليها الأبيات الأولى ثم ختمها بشطر على قافية البيت المصرع.

فكأن الناظم ترك تلك القافية فترات ليعود إليها بعد ذلك. ولم يذكر النقاد والمؤرخون أول من ابتك هذا اللون، لكنه انتشر بشكل مذهل، فأقبل عليه الشعراء، ولجأوا ليه كلون من ألوان التنويع في القوافي، إلا إذا ثبت أن المسمط المنسوب إلى امرئ القيس له فعلا، بذلك يكون هو أول من نظم فيه.

3- **المخمس:**

يقول عنه ابن رشيق: "وهو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى على وزنها على قافية غيرها كذلك"[(99)]. أي أن تتألف القصيدة من قطع، كل قطعة تضم خمسة أشطر، للأربعة الأولى قافية واحدة والشطر الخامس له قافية مغايرة لكن تكون متفقة مع قافية الشطر الخامس للقطعة الثانية وهكذا حتى آخر القصيدة.

تضرب مثالا حتى يتضح لنا ذلك من قول أبي نواس[(100)]:

ما روض ريحانكم الزاهر وما شذى نشركم العاطر

وحق وجدي والهوى قاهر مذ غبتمو لم يبق لي ناظر

والقلب لا سال ولا صابر

قالت: ألا لا تلجن دارنا وكابد الأشواق من أجلنا

واصبر على مر الجفا والضنى ولا تمرن على بيتنا

---

(99) ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج1، ص 180.

(100) السد نور الدين، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 45.

إن أبانا رجل غائر

ومثال آخر لصفي الدين الحلي يقول فيها:

أما ترى الأنواء والسحائبا قد أصبحت دموعها سواكبا

فاكتست الأرض بها جلابيا وأظهرت أزهارها عجائبا

غرائبا أضحت لنا رغائبا

هذه الروابي بالكلا قد توجت ونسمة الخريف قد تأرجت

وقد صفت مياهه ورججت والأرض بالأزهار فد تدبجت

وأصبح الطل عليها ساكبا

من خلال المثالين السابقين تراءى لنا بناء المخمس، إذ هو مؤلف من خمسة أشطر كلها جيئت على قافية موحدة، وتسميته بالمخمس دالة على ذلك.

وقد كثر المخمس بصفة خاصة عند شعراء الصوفية، فنظموا عليه في أغراض دينية.

ومما شاع عند هؤلاء الشعراء، أنهم قاموا بتخميس القصائد القديمة، ومعنى ذلك أن الشاعر إذا أعجب ببيت من الشعر القديم، أخذه وأضافه إلى شعره المكون من ثلاثة أشطر، فتصير المنظومة ذات خمسة أشطر، تتفق في قافيتها مع قافية البيت الذي ضمنه من الشعر القديم.

مثال ذلك قول صفي الدين مخمسا وقد ضمنه بيتا من قصيدة السموءل (ت 2 قبل الهجرة) يقول فيها[101]:

قبيح بمن ضاقت عن الرزق أرضه وطول الفلا رحب لديه وعرضه

ولم يقل سربال الدجى فيه ركضه إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه

فكل رداء يرتديه جميل

فبيت السموءل هو:

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه فكل رداء يرتديه جميل

(101) نصار حسين، القافية في العروض والأدب، مرجع سابق، ص 176.

جاءت الأشطر الثلاثة الأولى لصفي الدين مقفاة بقافية تشبه قافية صدر البيت للسموءل، أما العجز فقد جاء بقافية مغايرة.

ونورد مثالا آخر للشاعر نفسه، وقد ضمنه بيتا من قصيدة ابن زدون النونية يقول فيها[102]:

كان الزمان بلقياكم يمنينا وحادت الدهر بالتفريق يثنينا
فعندما صدقت فيكم أمانينا أضحى التنائي بديلا من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا

أما بيت ابن زيدون فهو:

أضحى التنائي بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافيا

وجاء على القافية نفسها التي اتخذها صفي الدين لمخمسه، فشكلت إنسجاما تاما له.

هكذا نجد الشاعر صفي الدين الحلي، يسلك هذا المسلك وعرف بتخمسيه للقصائد، كما عرف بحبه وتنويعه للقوافي فقد نظم مقطوعة وجدناها في ديوانه مكونة من أربعة أبيات يقول فيها[103]:

وإني لمغر بالقوافي ويبلغ لي حد السرور بليغها
وأطيب أوقاتي من الدهر ليلة تريغ القوافي خاطري وأريغها
فكم بلغت في همتي بعد غاية يعز على الشعري العبور بلوغها
فما سرني إلا كلام أسيغه بمسمع واع، أو معان أصوغها

وهكذا نرى أن المخمس شكل آخر اتخذته القافية في العصر العباسي وله نظام خاص، بحيث تكون كل قطعة مستقلة عن القطع الأخرى استقلالا تاما في القافية، وقد جاءت المخمسات على الرجز، إذ يقول ابن رشيق: "ولم أجدهم يستعملون في هذه المخمسات إلا الرجز خاصة لأنه وطيئ سهل المزاحفة"[104].

---

(102) يوسف بكار، في العروض والقافية، مرجع سابق، ص 188.

(103) صفي الدين الحلي، الديوان، دار صادر، بيروت، 1990، ص 666.

(104) نصار حسين، القافية في العروض والأدب، مرجع سابق، ص 176.

فهذا البحر أي الرجز يتقبل من الزحافات والعلل ما لا يتقبله نطيره من البحور، ولذلك يكون سهلا عند الشعراء للنظم عليه حتى أنه سماه بعضهم في يوم من الأيام بحمار الشعر أو مطية الشعراء، لذلك وصفه ابن رشيق بالوطيئ.

فهذا البحر الوطيئ كما سمي، قد نظم عليه أبرز الشعراء أمثال بشار بن برد، أبي العتاهية – أبي نواس وغيرهم في أغراض مختلفة، فلا يمكن أن ننعته بهذه الصفة وهو من البحور المشهورة والمتداولة بكثرة.

فقد كان لظهور هاته الأنماط الشعرية (المزدوجات، المسمطات والمخمسات) ورواجها بين الشعراء رد فعل عنيف من قبل بعض النقاد الذين تصدوا لها، ورأوا أنها استهانة بالشعر، وأمثال ابن رشيق الذي يقول في ذلك: "وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات ويكثرون منها، ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا منها، لأنها دالة على عجز الشاعر، وقلة قوافيه، وبشار بن برد فقد كان يصنع المخمسات والمزدوجات عبثا واستعانة بالشعر"[105].

ففي رأي الناقد تعصب واضح للشكل القديم للقصيدة العربية القائمة على وحدة الروي، فالشعر العربي يبنى على قافية واحدة كيفما طال القول فيها، فاعتبروا هذه المحاولات بمثابة تحطيم لذلك القيد.

فلم يكن ذلك عجز من هؤلاء الشعراء وقلة مادتهم، أن يأتوا بقصيدة موحدة الروي، وعلى قافية واحدة، وإنما كانت رغبتهم تلك في التجديد والتطوير والخروج عن المألوف.

4- المربع أو الرباعيات:

هو نمط من الشعر يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام، بحيث يكون في كل منها أربعة أشطر، مراعيا فيها نظام القافية الواحدة، أو يكون فيهال الشطر الأول والثاني والرابع على قافية، والشطر الثالث على قافية مغايرة.

"وهو نوعان، نوع منه الدوبيت، ونوع عادي لكل أربعة أشطار فيه قافية واحدة"[106].

---

(105) نصار حسين، القافية في العروض والأدب، مرجع سابق، ص 176.

(106) محمد أسبر، محمد أبو علي، معجم علم العروض، دار العودة، بيروت، ط1، ص 1982، ص 122.

فمن النوع العادي الذي تأتي شطوره الأربعة على قافية واحدة قول بشار بن برد مازحا جاريته ربابة يقول فيها:

ربابة ربة البيت تصب الخل في الزيت

لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

وقد أسموه كذلك بالمربع التام لتمام شطوره على قافية واحدة ومن ذلك مربعة لحسن بن وكيع التنيس في التغزل بغلام وقد بلغت تسعين بيتا يقول في مقدمتها: [الرجز] [107].

رسالة من كلف عميد حياته في قبضة الصدود

بلغة الشوق مدى المجهود ما فوق يلقاه من مزيد

جار عليه حاكم الغرام فدق أن يدرك بالأوهام

فلو أتاه طارق الحمام لم يره من شدة السقام

له اهتزاز وارتياح وطرب لوجه من أورثه طول الكرب

فهل سمعتم في أحاديث العجب ممن مناه قرب من منه العطب

كما نلاحظ فالمقطوعة جاءت مقسمة إلى أقسام، كل قسم يضم أربعة شطور تتفق في قافية واحدة وتختلف عن قافية بقية الشطور الأخرى، فكل قسم يستقل استقلالا تاما بقافيته.

أما النوع الثاني الذي منه الدوبيت، الذي هو نظام شعري يتكون من البيتين، فتأتي شطوره الأول والثاني والرابع على قافية واحدة أما الثالث فيأتي على قافية مغايرة لهم.

ومثاله قول ابن الفارض:

أهوى رشاكل أسى لي بعثا مذ عاينه تصبري ما لبثا

ناديت وقد فكرت في خلقه سبحانك ما خلقت هذا عبثا

فهذا النوع لقبوه بالرباعي الأعرج، وذلك لاختلاف أحد شطوره، وخروجه عن البقية في وحدة قافيتهم.

---

(107) رجاء الجوهري، فن الرجز في العصر العباسي، مرجع سابق، ص 428.

ومن أشهر الرباعيات التي ذيع صوتها: رباعيات عمر الخيام[*]، الذي ألف الكثير من الكتب العلمية لكنه لم يشتهر إلا برباعياته التي قام بترجمتها من الفارسية إلى العربية أحمد رامي وكان ذلك في 1924.

وقد ترجمت هذه الرباعيات إلى جميع اللغات العالمية، فترجمت بادئ الأمر إلى الإنجليزية سنة 1859 وكانت تحتوي إلا خمسا وسبعين رباعين، في سنة 1967 ترجمت إلى اللغة الفرنسية نثرا وبها أربعمائة وأربع وستون رباعية، وبعد ذلك الحين أقبل عليها المترجمون بكثرة إلى أشهر اللغات، لى درجة أن تأسس ناد باسم الخيام في لندن 1892هـ، حتى جاء دور أحمد رامي وترجمها من الفارسية إلى العربية أثناء تنقله إلى فرنسا من أجل دراسة اللغة الفارسية فعثر على ذلك الكنز ونقله إلى الأدب العربي.

ومن أمثلتها قوله[108]:

أفق وهات الكأس أنعم بها وأكشف خفايا النفس من حجبها
ورو أوصالي بها قبلها يصاغ دن الخمر من تربها

وقال:

قد مزق البدر ستار الظلام فاغنم صفا الوقت وهات المدام
وأطرب فإن البدر من بعدنا يسري علينا في طباق الرغام
الدهر لا يعطي الذي تأمل وفي سبيل اليأس ما نعمل
ونحن في الدنيا على همها يسوقنا حادي الردى المعجل

ومن هنا يمكن أن نربط العلاقة بين الدوبيت ورباعيات الخيام فكلاهما من أصل فارسي وكلاهما اتخذ الشكل نفسه، أربعة شطور قد تكون جميعها على قافية واحدة أو يكون الأول والثاني والرابع على قافية ويأتي الثاللث على قافية مغايرة، فنستنتج أن الرباعيات في الأدب العربي منشأها من الفرس، وأن الدوبيت ورباعيات الخيام هما اللذان رشحا لظهوها.

5- الموشحات:

---

[*] هو غياث الدين أبو الفتح عمر بن إبراهيم الخيام ولد في نيسابور عاصمة خراسان حوالي سنة 433 هـ، وتوفي بها حوالي 517 هـ كان عالما إذا جمع بين مختلف العلوم (الرياضيات – الفلسفة والطبيعة).

[108] أحمد رامي، الديوان (رباعيات الخيام)، دار العودة، بيروت، ط11، (د.ت)، ص 413 و 415.

يتضح أن أشكال المزدوج المسمط والمخمس والمربع التي ظهرت منذ القرن الثاني الهجري عند شعراء المشرق الذين ابتدعوا في ذلك، وقد امتدت إلى الأندلس فوجدت الأرض الخصبة لذيوع فن يشبهها ةفكان الموشح لديهم، وكأن هاته الأنواع من النظام هي التي أوحت بشيوع الموشحات.

لقد استفاد الأندلسيون من هذه الأشكال، فأخذوا منها فكرة عدم التقيد بالقافية الواحدة وعدم الالتزام بروي واحد، فعمدوا إلى تنويع قوافيهم داخل الموشحة والتفنن فيها من أجل إثراءها بالموسيقى. فالموشحات أول تطور ظهر عليها كان في القوافي لا في الأوزان، حتى عدها النقاد ثورة على وحدة القافية.

يقول لسان الدين بن الخطيب (ت 776 هـ) في موشحه له[109]:

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلما في الكرى أو خلسة المختلس
إذ يقود الدهر أسباب المنى تنقل الخطو على ما نرسم
في ليالي كتمت سر الهوى بالدجى لولا شموس القدر
ما نجم الكأس فيها وهوى مستقيم السير سعد الأثر

نوع لسان لدين الخطيب قافيته خصوصا في حرف الروي، فبعد كل بيتين أو ثلاثة أبيات التي تكون على قافية موحدة ينتقل إلى أبيات كحرف الروي (السين – الميم – الراء – الهاء – الدال – الباء).

ونضرب مثال آخر للشيخ أثير الدين أبو حيان بموشحة له على شاكلة موشحة لسان الدين يقول فيها[110]:

إن كان ليل داج وخاننا الإصباح
سلافة تبدو كالكوكب الأزهر
مزجها شهد وعرفها عنبر

(109) عبد المنعم خفاجي، الأدب الأندلسي التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص 392.

(110) المرجع نفسه، ص 394.

وحبذا الورد منها وإن أسكر

يلحظه المرهف يسطو على الأسد

كسطو الحجاج في الناس والسفاح

كذلك هنا الوشاح جعل من موشحته مزيجلا من قواف مختلفة، ويبدو من بناء الموشح ةالذي تخلص من الدر والعجز، أي تخلص شكله من البيت التقليدي، هو الذي أوحى له بتنويع القوافي، إذ هي تتألف من أقفال وأبيات، لذلك نرى قافية البيت تختلف عن قافية القفل، كما تختلف عن قوافي الأبيات الأخرى.

مثال ذلك قول ابن بقي[111]:

غلب الشوق بقلبي فاشتكى ألم الوجد فلبت أدمعي

أيها الناس فؤادي شغف

وهو من بغي الهوى لا ينصف

كم أدار به ومعي ويكف

أيها الشاذن من علمكما بسهام اللحظ قتل السبع

بدر تم تحت ليل عطش

طالع في غصت بان منتشي

أهيف القد بخذ أرقش

ساحر الطوف وكم ذا فتكا بقلوب الأسد بين الأضلع

أي ريم رمته فاجتنبا

وأنثني يهتز من سكر الصبا

كقضيب هزه ريح الصبا

ما يمكن ملاحظته لأول وهلة على هذه الموشحة أنها أشبهت المسمط في بنائه وشكله، إذ ابتدأت ببيت على قافية، ثم جاءت بعد ذلك أدوارا، كل دور اتخذ قافية مخالفة لقافية الدور الذي يليه مع تعقب قافية البيت الأول في الأبيات التي توالت.

---

(111) عبد المنعم خفاجي، الأدب الأندلسي التطور والتجديد، مرجع سابق، ص 396.

كما قسم الوشاحون موشحاتهم إلى شطور غير متساوية فجعلوا كل شطر ينتهي بقافية واحدة.

مثال ذلك قول الوشاح:

الحب يجنيك لذة العذل واللؤم فيه أحلى من العسل

لكل شيء من الهوى سبب

جد الهوى بي وأصله اللعب

وإن لو كان

جد يغني

كان الإحسان

من الحسن

انقسمت هذه الموشحة إلى قطع مستقلة تنوعت قوافيها من جزء إلى آخر فبدأها بروي اللام ثم انتقل إلى روي الباء وختمها بروي النون.

تعددت أشكال الموشحات وتنوعت، وهذا البناء الجديد الذي اتخذته هو الذي أدى إلى تنويع قوافيها إذ جعلها الوشاح كإكليل من الورد، كل وردة تفوح بعطر مختلف عن الأخرى.

6- لزوم ما لا يلزم أو اللزوميات:

وهو أن يستعمل الشاعر في القافية حرفا أو أكثر قبل حرف الروي يلتزم به من أول القصيدة إلى آخرها، يقول ابن جني: "وهو أن يلتزم الشاعر ما لا يجب عليه ليدل بذلك على غزره وسعة ما عنده"[112].

[112] ابن جني، الخصائص، مرجع سابق، ج 2، ص 234.

حتى أضحى هذا العمل ديوانا ضخما يحمل بين طياته مجموعة من القصائد والمقطوعات، وهي من نظم أبي العلاء المعري(*).

فالشاعر لم يعش خياة طبيعية كباقي الشعراء، فبعد عودتهخ من بغداد التي رحل إليها طلبا للعلم بدأ حياة جديدة، إذ التزم بيته واعتزل عن الناس بحوالي نصف قرن حتى وافته المنية، وعن هذا نجده يقول:

أراني في الثلاثة من سجوني فلا تسأل عن الخبر النبيث

لفقدي ناظري ولزوم بيتي وكون النفي في الجسم الخبيث

فهذا الاعتزال الذي فرضه على نفسه جعله يشتد في كثير من أمور حياته "فقد كان القانون الصارم الذي اتخذه أبو العلاء لنفسه بعد رجوعه من بغداد مؤثرا أشد التأثير في أطوار حياته، فقد صبغه بصبغة التشدد، في كل شيء وكلفه القانون تأثرا ظاهرا، ونظم ديوانه المعروف باللزوميات"(113).

فكان هذا الديوان انعكاسا صادقا لحياته التي التزمها، فقد جالء موضحا لتنوع ثقافة وبراعة هذا الشاعر، فهي براعة لغوية لما يشتمله على رصيد لغوي ثري وهائل فقد جاءت اللزوميات مرتبة وفق الحروف الهجائية، وبراعة عروضية، إذ كان الشاعر على دراية واسعة بعلم العروض، فقد خصص للديوان مفدمة شائقة تقع في نحو من ثلاثين صفحة.

تعرض فيها إلى أصول العروض وتبيان بعض مصطلحاته، مع الإشارة إلى عيوب النظم التي وقع فيها بعض الشعراء.

وتكاد تكون هذه المقدمة نقدية لما تحتويه من تحاليل، واختلف آراء علماء العروض القدامى أمثال الخليل بن أحمد، سعيد بن أحمد، سعيد بن مسعدة أبو بكر السراج، أبو الحسن العروضي، الأصمعي وغيرهم، كما حوت على آرائه الشخصية التي كانت ذات أهمية كبرى مدعما إياها بالحجج والأدلة القاطعة، يقول اليازجي عن هذه المقدمة: "لما كان المعري يتوقع أن ينظر في ديوانه هذا الكثيرون من أيمة اللغة وأرباب العروض، ولما كان حريصا على أن لا يفوت

(*) هو أحمد بن عبد الله بن سليمان المعروف بالمعري (ت 449 ه)، من شعراء القرن الخامس الهجري، كان عالما من علماء اللغة الكبار، فقد انحدر من أسرة عريقة مزودة بثقافة دينية إذ كان أبوه هو أستاذه الأول في اللغة والنحو.

(113) نصار حسين، القافية في العروض والأدب، مرجع سابق، ص 141.

القارئ شيء من أغراضه ومرامه الهامة، فقد خصص القسم الأكبر من المقدمة لتعريف المطالع بشيء من مصطلحات العروض وأحكام القوافي، فقسم بحث العروض إلى ثلاثة أقسام: حدثنا في الأول عن حروف القافية، وفي الثاني عن حركات القافية وفي الثالث عن عيوب القافية"[114].

فقد كانت هذه أهم المحاور التي تعرض لها أبو العلاء في مقدمة ديوانه أما من حيث ترتيب اللزوميات، فمن ناحية الوزن فقد التزم أن يترب قصائده على حسب ترتيب البحور الشعرية كما رتبها الخليل، إذ بدأ بالبح الطويل ثم البسيط ثم الوافر ثم الكامل وهكذا على حسب ترتيبها المتداول لدى علماء العروض.

ولم ينظم على ثلاثة منها: المضارع والمقتضب والمتدارك، ولا ندري لماذا؟ ربما لعدم شهرتها وقلة النظم عليها ذلك الوقت.

أما من ناحية القافية، فقد التزم بترتيب قوافي اللزوميات على حسب ترتيب حروف المعجم، كما جعل كل حرف من الحروف الهجائية رويا.

وأكثر من ذلك فقد التزم أن ينظم كل حرف على حركاته الثلاث: الضمة، والفتحة والكسرة، ثم بعد ذلك يأتي السكون، ملتزما الترتيب فيبدأ بالحرف مضموما ثم مفتوحا ثم مكسورا ثم ساكنا.

وبذلك يكون قد جعل لكل حرف قسما خاصا في ديوانه.

مثلا يقول في حرف الباء وقد بدأها مضمومة[115]: [الطويل]

ليشغلك ما أصبحت مرتقبا له عن العيب يبدى والخليل يؤنب

سيدخل بيت الظالم الحتف هاجما ولو أنه عند السماك مطنب

ثم يقول في الباء مفتوحة[116]: [الطويل]

رأيت قضاء الله أوجب خلقه وعاد عليهم في تصرفه سلبا

---

(114) اليازجي، أبو العلاء ولزومياته، دار الجيل، بيروت، ط2، 1997، ص 160.

(115) شرح اللزوميات أبي العلاء المعري، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص 104.

(116) شرح اللزوميات أبي العلاء المعري، مرجع سابق، ج1، ص 133.

وقد غلب الأحياء في كل وجهة هواهم وإن كانوا غطارفة غلبا

ثم قال في الباء مسكورة[117]: [الطويل]

أرى اللب مرآة اللبيب ومن يكن مرائيه الإخوان يصدق ويكذب

أأخشى عذا الله، والله عادل وقد عشت عيش المستظام المعذب

ثم أخيرا جاء بالباء ساكنة إذ يقول فيها: [الكامل] [118].

يأيها المغرور لب من الحجى وإذا دعاك إلى التقى داع فلب

والعقل أنفس ما حييت وإن يضع يوما يضع فغوى الشراب وما حلب

وقد ذهب الشاعر إلى أبعد من ذلك حين التزم قبل كل حرف من حلورف الروي حرفا آخر أو أكثر من حرفين أو ثلاثة أحرف أو أربعة أو خمسة.

مثال التزامه قبل الروي حرفان[119]: [الطويل]

أعن واقد خبرتني وابن جمرة وآل شهاب حامد كل واقد

وما الناس إلا خائفوا الله وحده إذا وقع التمي في كف ناقد

وإذا خلجتني من حياة منية فلست على الباغي العدو بحاقد

وأفرق من يوم تصم غواته فتعول إعوال النساء الفواقد

إن الشاعر التزم في هذه المقطوعة قبل الحرف الروي الذي هو الدال حرفين هما الدخيل التي تمثله التاء وألف التأسيس.

ومثال التزامه بثلاثة أحرف قوله[120]: [الطويل]

وقد يهجر الحتف إلى الوغى ويطرق أبيات النساء القواعد

فإن رمت جودا فليلجئ منك مطلقا وأكرمه عن تقييده بالمواعد

فأهنأ غيم جاد في الأرض نائلا غمام سقاها في صموت الرواعد

وإن المنايا لا يغب نزولها فتخفض أرباب الجدود الصواعد

---

(117) المرجع نفسه، ص 165.

(118) المرجع نفسه، ص 213.

(119) المرجع نفسه، ص 463.

(120) شرح اللزوميات أبي العلاء المعري، مرجع سابق، ج1، ص 465.

فقد التزم عتا ثلاثة حروف قبل حرف الروي، العين والألف والواو مع ما تماثلها من حركات من أول القصيدة إلى آخرها.

ومن أمثلة التزامه خمسة أحرف قبل الروي قوله[121]:

يا أمة في التراب هامدة تجاوز الله عن سرائركم

يا ليتكم لم تطوا إماءكم ولا دنوتم إلى حرائركم

إن أسترحتم مما نكابده فنحن من بعد في جرائركم

فقد خطب الخاطبون نسوتكم وأسقط الحس من ضرائركم

راعى الشاعر هنا الروي الميم الساكنة وما قبلها من الكاف وحركتها الضمة ثم الراء وكسرتها والهمزة وكسرتها وألف المد والراء وفتحتها. وهذا أقصى ما يمكن أن يلتزمه الشاعر في تكرار حروف قافيته، فأراد أن يقويها فلجأ إلى الالتزام بأكبر عدد ممكن منها لأنه كانت هناك محاولات لشعراء آخرين أرادوا أن يلتزموا في قافيتهم ما لا يلزم.

فقد ذكر ابن رشيق أن ابن الرومي "كان يلتزم حركة ما قبل حرف اللروي في أكثر شعره اقتدارا[122].

ولما عدنا إلى ديوانه وجدنا قصائدا التزم فيها الشاعر بعض الأحرف قبل حرف الروي أكثر مما قاله عنه ابن رشيق مثلا قصيدة يقول فيها مادحا[123]: [الطويل]

دع اللوم إن اللوم عون النوائب ولا تتجاوزس فيه حد المعاتب

وفي الشعر كيس والنفوس نفائس وليس بكيس بيعها بالرغائب

وما زال مأمول البقاء مفضلا على المولك والأرباح دون الحرائب

وأنكرت إشفاقي وليس بمعاني طلابي إن أبقى طلاب المكاسب

فقد التزمت قوافي القصيدة من أولها إلى آخرها على حرف الروي الذي هو الباء وحرف الدخيل وعلى حرف التأسيس.

---

(121) يوسف خليف، في الشعلر العباسي نحو منهج جديد، كتبة غريب، ص 224.

(122) ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج1، ص 155.

(123) ابن الرومي، ديوانه، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص 355.

كما قال في قصيدة أخرى معاتبا[124]: [الكامل]

لي صاحب قد كنت آمل نفعه سبقت صواعقه إلي صبيبه

رجيته للنائبات فساءني حتى جعلت النائبات حسيبه

وفي هذه القصيدة كذلك نجد الشاعر قد راعى بعض حروف القافية من أول القصيدة إلى آخرها دون تعثر فيها فكانت هاء الوصل مع الروي الباء وردف قبلهما.

وكان قد فعل ذلك الأعشى مثل قوله يمدح بني شيبان بن ثعلبة[125]:

فدى لبني ذهل بنيي شبان ناقتي وراكبها يوم اللقاء، وقلت

هم ضربوا بالحنو، حنو قراقر مقدمة الهامرز حتى تولت

أتتهم من البطحاء يبرق بيضها وقد رفعت آياتها، فاستقلت

فثاروا وثرنا، والمنية بيننا وهاجت علينا غمزة، فتجلت

لزم الشاعر اللام المشددة قبل حرف الروي (التاء) إلى آخر القصيدة.

كما كانت هناك محاولة أخرى في التزام بعض أحرف اللقافية كالشاعر كثير عزة في مثل قوله متغزلا بعزة[126]: [الطويل]

خليلي هذا ربع عزة فأعقلا قل وصيكما ثم أبكيا حيث حلت

ومسا ترابا كان قد مس جلدها وبيتا وظل حيث باتت وظلت

ولا تيأسا أن يمحو الله عنكما ذموبا إذا صليتما حيث صلت

وما كنت أدري قبل عزة ما البكا ولا موجعات القلب حتى تولت

لزم الشاعر هنا في قصيدته هاته اللام المشددة قبل حروف الروي التاء إلى آخرها.

كما له قصيدة أخرى راعى فيها أكثر من حرف إذ يقول فيها[127]: [الطويل]

وإني لأسمو بالوصال إلى التي يكون شفاء ذكرها وازديارها

وإن خفيت كانت لعينيك قرة وإن تبد يوما لم يعمك عارها

---

(124) ابن الرومي، الديوان، مرجع سابق، ج1، ص 398.

(125) الأعشى، الديوان، دار صادر، بيروت، ص 33.

(126) كثير عزة، الديوان، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995، ص 75.

(127) كثير عزة، الديوان، مرجع سابق، ص 163.

فما روضة بالحزن طيبة الثرى يمج الندى جثجاثها وعرارها

كما نلاحظ في الأبيات فقد جاءت القوافي مستوعبة لأكثر من حرف فقد حوت على الروي (الراء) وهاء الوصل والخروج والردف، واستمت هكذا حتى آخر القصيدة.

نستطيع أن نقول أن للشاعر محاولات جيدة في لزوم ما لا يلزم لكنه لم يعممها في جميع قصائده حتى تغدو سمة تخصه.

فهذه المحاولات من لزوم ما لا يلزم كانت في قصائد قلائل مبعثرة عبر دواوين الشعراء إلى أن جاء أبو العلاء المعري فنظم منها ديوانا كاملا متبعا نظاما إيقاعيا صارما قلاما استطاع الشعراء أن يسلكوا مسلكه.

هكذا تعتبر اللزوميات شكلا جديدا للقصيدة العربية القديمة وأعطت صورة كاملة للقوافي، كلفت الناظم الكثير من الجهد والتعب وأظهرت كفاءته اللغوية والعروضية على حد سواء.

فعلى قدر ما يكون عدد الأصوات والحروف المكررة فيها دون الإخلال بالمعنى، يكون كمالها الموسيقي.

فهو عمل شعري يشهد له بالأعمال الضخمة والكبيرة لا يضاهيه فيه أحد لا من قبل ولا من بعد حتى أصبحت كلمة اللزوميات تابعة لأبي العلاء المعري.

لقد ثار الشعراء على القصيدة الموحدة القافية التي عرفها الشعر العربي، وسار عليها منذ نشأتها الأولى، فكانت لهم محاولات شتى عالجوا من خلالها القافية بطرق مختلفة، فكانت المزدوجات والمسمطات، والمخمسات في المشرق العربي وةالموشحات عند أهل الأندلس وكان ظهورها آخر تطو للتحديات التي تصدت للأنماط الموسيقية التقليدية وعملت على مخالفتها في صور شتى من الإيقاع بتنويع قوافيها، ولذلك عدها النقاد من أهم الثورات على القافية.

وبهذا التنويع لا تكون القصيدة القديمة القائمة على وحدة الروي هي الصوة الوحيدة التي صيغ بها الشعر العربي.

وعلى الرغم من تعدد هذه المنظومات وتنوع قوافيها لا تزال القصيدة ذات الأبيات المتحدة القوافي هي وحدة الشعر العربي، وما الأنواع التي اتخذتها، إلا لإظهار الطرق المختلفة التي

يمكن أن يتصرف فيها الشاعر، والوصول إلى أعلى درجات التأثير الإيقاعي الذي يحدثه ذلك التنوع، ومحاولة الشعراء الخروج على نظم القافية الموحدة لم تكن نتيجة عجز منهم عن نظم قريضهم في القالب القديم، ولكن المسألة كانت مجرد الرغبة في التنويع للخروج من الرتابة التي تؤدي أحيانا إلى الملل، ومن أجل إظهار براعتهم وقدرتهم على إبداع أنواع مختلفة، وظاهرة تنويع القوافي تشكل نوعا من التباين في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية.