



الْجُمْهُورِيَّةُ الْعَرَبِيَّةُ السُّورِيَّةُ

جَامِعَةُ دِمَشْقَ

كُلِّيَّةُ الْأَدَابِ وَالْعُلُومِ الْإِنْسَانِيَّةِ

قِسْمُ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ وَأَدَابِهَا

## الانزياح الموسيقي عند الشاعر القروي

رِسَالَةٌ مُقَدِّمَةٌ لِنَيْلِ دَرَجَةِ الْمَاجِسْتِيرِ فِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ وَأَدَابِهَا

إِشْرَافُ الْأُسْتَاذِ الدَّكْتُورِ:

مُحَمَّدُ هَيْثَمُ غَزَّة

إِعْدَادُ الطَّالِبَةِ:

عَائِشَةُ مُحَمَّدُ دَرَّةُ الْعَمْرِي

قرار لجنة الحكم

المشرف

عضو لجنة الحكم

عضو لجنة الحكم

أ. د.

د.

د.

## الشكر والاعتراف

الحمد لله صاحب الفضل والمنّة، الحمد لله حتّى يبلغ الحمد منتهاه، الحمد لله ملء السموات والأرض

وملء ما بينهما؛ فله الحمد من قبل ومن بعد؛ إذ هو أهل الثناء ومستحقّه، أمّا بعد:

إنّ ما أولانيه الله من نعمه المسبغة وفضله الكبير ومداده الوفير في إتمام بحثي ورؤيته النور يعود الفضل فيه من

بعد الله جلّ وعلا إلى أستاذي الأستاذ الدكتور محمد هيثم غرة، الذي صبر معي وعليّ، وأمّدي بتوجيهاته،

وأظّلني بفيض من عنايته نصحا وإرشادا، فكان المنارة التي أزاحت ظلمة الدرب وأمّطت اللثام عن صعوبات

البحث وذلّت عقباته.

أمّا الآن وقد أتيج لي رؤية بحثي في صورته النهائيّة تحت إشرافه وفي ظلّه فإنّ المقام مقام شكرٍ واعترافٍ

بالجميل؛ لذلك أتوجّه بخالص امتناني وشكري وعرفاني بفضله وكرمه إليه، ذاكرةً مننه عليّ إذ رمقني بعين حلمه

وتجاوز عن زلّاتي وتقصيري بسعة صدره.

وتبقى الكلمات مهما طالّت أو قصرت عاجزةً عن أدائه حقّ الوفاء والشكر ولا يسعني إلى أن أرجو الله أن يجزيه

عنّي وعن طلبة العلم خير الجزاء وأن يمدّ في عمره ويبارك في علمه وعمله.

## الملخص:

الموسيقا أهم أركان الشعر، اعتنى الشعراء بها وحاولوا التجديد فيها من خلال مخالفة القاعدة والمألوف، الأمر الذي جعل شعرهم حافلاً بأنواع الانزياحات الموسيقية؛ لذلك يهدف البحث إلى دراسة هذه الانزياحات الموسيقية بنوعيتها الخارجية والداخلية في ديوان الشاعر القروي رشيد سليم الخوري، المعروف بالقروي؛ الذي اختاره البحث ميداناً للدراسة لصدق العاطفة فيه، فعاطفة المغترب المتألم من حال بلاده وأمتة تكون صادقة؛ إذ تتبع من معاناته نتيجة البعد عن وطنه، ثم حاول البحث تتبع الصلة بين الدلالة والحالة النفسية للشاعر في وقوع هذه الانحرافات، وكذلك تتبع أثر الحداثة والثورات التي أعلنها الشعراء المحدثون على موسيقا القصيدة التقليدية في شعره، والوقوف على ما خالف به أسلافه القدماء والمعاصرين.

## المقدمة:

الحمد لله أن ميّزنا بالعقل والفطرة اللغوية السليمة، وزوّدنا بالمعايير والموازين نحتكم إليها ونقيس عليها، وأن خصّ لغتنا وشرفها وحفظها بلسانٍ عربيّ مبين، وبعد:

كان الشعر ولا يزال جوهراً فرداً في حياة العرب، وديوان حياتهم، وسجل تاريخهم وبطولاتهم، ومصدر فخرهم واعتزازهم، أولوه عيناً وفكراً ليس لأحدٍ غيره مثلهم، يرقبونه وينقدونه ويتتبعون لغته ونظامه، ويحيطونه بقواعد وعلومٍ تضمن سلامته من الزلل وانحرافه عن الأصل، لا سيّما إذ تبادر إلى حسّهم انحراف لسان العرب بما خالطه من العجم، وانجراف سيل المتأخرين نحو الصنعة والتكلف، وأدركوا فضيلة لغة الشعر ومازوها من غيرها من أفانين الكلام، فأباحوا في الشعر من سبل التصرف بالكلام ما لم يجيزوه في غيره، إذ رصدت أحاسيسهم اللغوية ما يستدعيه نظام الشعر من انزياحاتٍ عن أصل اللغة وعلومها والمألوف فيها، فتسمّحوا مع الشعراء في حدود معينة، واسترعى انتباههم ما يأتيه الشعراء من فرائد ونوادر وما يحدثونه في أشعارهم من انزياحاتٍ في لغته ونظامه، لا سيّما في موسيقاه.

الموسيقا الشعرية لبنة الشعر وروحه التي لا حياة له بدونها، دأب الشعراء على التقنن فيها واستثمار جميع عناصرها ليتحقّق لهم أكبر قدرٍ ممكنٍ من التفرّد والتّميّز الذي لا ينفكون يسعون إليه، وفي سبيل ذلك أباحوا لأنفسهم حرّية التصرف في نظامها العروضي من وزنٍ وقافيةٍ ورويٍّ وإيقاعٍ وعناصر صوتيةٍ تأتي لدعم الإحساس بالتناغم والتناسب من النسيج الداخلي للشعر، وابتدأت هذه الانحرافات ضعيفةً لا تكاد تتجلى للناظر؛ غير أنّها مع تغيّر البيئات وتطوّر الحضارات انصاعت لسنة التطوّر والتجديد لتنمو بذورها وتكبر، وهنا كانت المسؤولية على أهل العلم في تتبّع هذه الانزياحات وتمييز الحسن من القبيح، إذ تجلّو لنا كتب التراث نقدهم الذي وجّهوه لمن خالف نظام الشعر لسنة الأولين فيه.

الانزياح هو تصرف المبدع في اللغة وأفانينها ونظامها وأساليبها خارقاً مألوفها خارجاً عن أصولها؛ ذلك أنّه يسعى بما يستتيحه لنفسه من تجاوزاتٍ إلى كسر النمط السائد وإماطة اللثام عن لؤلؤة بكرٍ وإلغاء الألفة بانتقاء

التَّوَقُّع، وإحاطة المتلقي بقيود إبداعه التي تحيله أسيرًا لديه، مفتحةً على ما فيه، ليحقق لشعره ارتقاءً ولمعانيه رسوخًا ولآرائه سرعة انتشارٍ وثبات، بما أمده من الانزياح من تفرّد وتميّز. بلغ الانزياح من الأهميّة مبلغ اعتباره جوهر الشّعر وأساسه وركن الشّعريّة ووسيلتها، فاتّسعت أفانيه وتوّعت سبله وتشعّبت فروعها بين العلوم كافّة، فالانزياح مفهومٌ عامٌّ لا ينحصر في بابٍ واحدٍ من أبواب العلوم، بل يمتّ بصلّةٍ إلى جميعها، وأشهر أنواعه ثلاثة: الانزياح الاستبدالي (الاستعاريّ أو المجازيّ)، والتركيبيّ (النّحويّ البلاغيّ)، والموسيقيّ، عني الباحثون بنوعيه الأوليين وأفردوا لهما أبحاثًا خاصّةً، يتلمّسون فيها جميع الصّور والأشكال التي يكونان عليها، وأغفلوا الطّرف عن الثّالث بعض الشّيء إلّا ما ندر، ذلك أنّه إمّا درس دراسةً عارضةً في سياق دراسة الأنماط الأخرى، وإمّا لم تشتمل الدّراسة على جميع صوره التي يكون عليها، ومن هذا المنطلق وُجدت فكرة دراسة هذا النّوع الانزياحيّ وإحاطته بالقدر الممكن والمتاح من الصّور التي يتجلّى بها، لذلك كان لا بدّ من اختيار ميدانٍ خصبٍ بهذه الصّور، ولم يجد البحث ميدانًا أخصب وأغزر من الشّعر المهجريّ، الذي عرف بمدارسه المطالبة بالتّغيير والخروج على النّظام التّقليديّ للشّعر، ووقع الاختيار على فئة المهجر الجنوبيّ التي اشتهر رؤاها باسم العصبة الأندلسيّة لما عرف عنهم من حفاظهم على سلامة اللغة قياسًا إلى شعراء الرّابطة القلميّة في المهجر الشّماليّ، وكان لشعر القرويّ رشيد سليم الخوريّ بما يحمله من قيم إنسانيّة وأفكارٍ توعويّة ونفحاتٍ قوميّة وطنيّة وما يميّز به من تنوّع وما في ذات القرويّ من نزوعٍ إلى الثّورة والتّغيير الأثر الأكبر في تركيّته عن غيره ليكون ديوانه ديوان القرويّ موضع البحث.

### إشكاليّة البحث وتساؤلاته (Problem):

استأثرت قضيّة الانزياح بأفئدة الباحثين واستولت على تفكيرهم ونالت منه نصيبًا وافراً من الدّرس والعناية منذ مطلع القرن العشرين، لا سيّما نوعيه الاستبداليّ والتركيبيّ، وإن كان كلّ ذلك عاجزًا عن الإحاطة الشّاملة بحديثات هذه القضيّة العصيّة على الحدود شكلاً ومضمونًا، في حين كان الانزياح الموسيقيّ أقلّهم حظوةً من الاهتمام، ومن خلال الاستطلاع والاستقصاء وجدت للانزياح الموسيقيّ صورًا ونواحٍ عدّة لم يُلتفت إليها بالدّرس

والتحليل، ومن هنا كانت الإشكالية التي يحاول البحث التصدي لها استقصاءً ودرسا وتحليلاً من خلال الإجابة عن مجموعة من التساؤلات:

١. ما الانزياح الموسيقي؟
٢. ما المعيار المعتمد في معرفة الانزياح الموسيقي وتحديدته؟
٣. كيف تجلّى الانزياح الموسيقي عند القدماء؟
٤. كيف نظر القدماء إلى ظاهرة الانزياح الموسيقي؟
٥. كيف تجلّى الانزياح الموسيقي في شعر القروي؟
٦. هل كان القروي متعمداً لهذه الانزياحات الموسيقية أم أنها وقعت في شعره دون دراية منه أو قصد؟
٧. ما أثر الانزياحات الموسيقية في شعره على الوزن والإيقاع؟
٨. كيف نظر المحدثون إلى الانزياح الموسيقي؟
٩. ما وظيفة هذه الانزياحات الموسيقية في شعر القروي؟

### هدف البحث (Objective):

يهدف البحث إلى استقصاء صور الانزياح الموسيقي في شعر القروي، وتحليلها، والوقوف على أثرها وأهميتها ونظرة القدماء والمحدثين إليها، بغية كشف الغموض الذي أحاط ظاهرة الانزياح الموسيقي من خلال وضع تعريف لها وتوضيح لأنواعها ومواقعها وصورها والمعيار الذي يساعد في الكشف عنها.

### أهمية البحث ومبرراته (Research importance):

تتجلى أهمية هذا البحث من تفرده بدراسة الانزياح الموسيقي وحده وتسليط الضوء على جميع جوانبه بمعزل عن نوعي الانزياح الآخرين، وكشفه عن السمات المميزة للشعر المهجري ممثلةً بشعر القروي، وبيان أثر الغربة والمعاناة في شعره.

وتكمن مبرراته في استجلاء مواطن الانزياح الموسيقي ولم شملها في باب واحد، فضلاً عن تبين الجوانب الموسيقية والعروضية في شعر القروي.

### مصطلحات البحث (Research Terms):

**الانزياح:** مصطلحٌ حديثٌ للإشارة إلى الظواهر الجديدة أو المخالفة للأصل أو البائنة عن المؤلف في استعمال اللغة وأساليبها.

**الموسيقا الشعرية:** أهم حدود الشعر وأوثق أركانه صلةً به، منها يكتسب الشعر ألحانه وأنغامه من خلال تألف وتناغم جميع مكوناته من لفظ وتركيب وجرس في هيكل وزني وإيقاعي قوامه وزن وقافية وروي. ذلك أن منبع الموسيقا الشعرية نوعان خارجي متمثل بالوزن والقافية والروي، وداخلي هو جرس الألفاظ والمحسنات البديعية.

**الانزياح الموسيقي:** هو مخالفة الشاعر لقواعد العروض أو خروجه عن مؤلف الموسيقا الشعرية بنوعها من خلال حرية تصرفه بمكوناتها كلها.

### حدود البحث (Search Limits):

وضع البحث لنفسه ميداناً محدداً يمكنه من الإيفاء بالتواحي المختلفة التي يسعى للوقوف عليها، ولذلك كان ميدانه ديوان القروي الذي جمع فيه السواد الأعظم من شعره والذي ضم ثمانية أبواب هي الثمرة الشعرية لحياته، ويقع الديوان في جزأين من تسعمئة وتسع وسبعين صفحة وستمئة وإحدى وثمانين قصيدة ومقطعة.

### الدراسة المرجعية (الدراسات السابقة) (Literature Review):

تفيد الدراسات السابقة في إرشاد الباحث إلى مصادر ومراجع على قدرٍ من الأهمية، كما تساعده في تصوّر كيفية تنظيم مادة بحثه وتمثّل مرجعاً يلوذ به، تركّزت الدراسات السابقة على أنواعٍ معينة من أنواع الانزياح الموسيقي، لا تغادرها إلى غيرها وقد تقتصر الدراسة منها على نوعٍ أو نوعين، انطلاقاً من ذلك أتت فكرة جمع أكبر عددٍ من



هذه الصور في مكانٍ واحدٍ، وجديرٌ بالذكر أنَّ هذه الدّراسات الّتي تناولت الانزياح الموسيقيّ لم يكن ديوان القرويّ ميداناً لها، والصّلة الوحيدة الّتي تربطها بالبحث موضوعه (الانزياح الموسيقيّ)، ومنها:

١. الخطّاب، حسين، (١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م)، الانزياح في شعر زهير بن أبي سلمى، أطروحة لنيل درجة

الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها، دراسات أدبيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسم اللغة

العربيّة، جامعة البعث، حمص، سوريا:

تناول الباحث حسين الخطّاب في أطروحته دراسة الانزياح في شعر زهير بن أبي سلمى من خلال ثلاثة أنواع: الاستبدال، التّركيب، الإيقاعيّ، تناول في النّوع الأوّل الانزياحات البلاغيّة الصّوريّة، وفي الثّاني الانزياحات المتعلّقة بتركيب الكلمة في سياقها من تقديم وتأخير وغيره، ودرس في الثّالث مفهوم الإيقاع، ثمّ جعل الانزياح الإيقاعيّ قسمين الأوّل: الانزياح الإيقاعيّ الخارجيّ (الوزن، القافية)، والثّاني الانزياح الإيقاعيّ الدّاخليّ (التّكرار: تكرار الكلمة - تكرار الأسلوب).

٢. فوغالي، وهيبة، (٢٠١٢-٢٠١٣م)، الانزياح في شعر سميح القاسم "قصيدة عجائب قانا

الجديدة" أنموذجاً (دراسة أسلوبية)، أطروحة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربيّة والأدب العربيّ،

دراسات أدبيّة ولغويّة، قسم اللغة العربيّة والأدب العربيّ، كليّة الآداب واللغات، جامعة أكلي مكد

أولحاج - البويرة، الجزائر.

قسّمت الباحثة رسالتها إلى أربعة فصول، تناولت في الفصل الأوّل الانزياح المصطلح والمفهوم قديماً

وحديثاً، وفي الثّاني: الانزياح على المستوى الدّلاليّ، والثّالث: الانزياح على المستوى التّركيبيّ، أمّا الفصل

الرّابع درست فيه الانزياح على المستوى الإيقاعيّ، وتناولته من جانبين الأوّل جماليّات الإيقاع الشّعريّ

الخارجيّ (الوزن - التّدوير - الوقفة الدّلالية - القافية)، والثّاني جماليّات الإيقاع الشّعريّ الدّاخليّ (الانزياح

الفونيميّ - الانزياح المونيميّ).

٣. حسن، أيمن، (١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م)، الانزياح في شعر فايز خضور (١٩٥٨ - ٢٠٠٠م)، أطروحة

لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، دراسات أدبية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم

اللغة العربية، جامعة البعث، حمص، سوريا.

تناول فيها صور الانزياح في شعر فايز خضور في الفترة ما بين عام (١٩٥٨م) وعام (٢٠٠٠م)، وتركزت

دراسته على جانبي الانزياح الاستبدالي والتكراري، ودرس إلى جانبهما الانزياح الإيقاعي في بداية رسالته، إذ

عقد مفارقة بين الوزن والإيقاع، وناقش القول باعتبار الوزن والقافية صورة من صور الانزياح، ودرس ضمن

هذا الباب التكرار والنوازي الإيقاعي.

٤. الجراح، عامر، (٢٠٠٨م)، الانزياح في شعر نديم محمد (دراسة في أسلوبية الفن والموقف)، دراسة

أعدت لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، دراسات أدبية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية

الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب، حلب، سوريا.

اعتمدت هذه الدراسة التي قام بها الباحث عامر الجراح على استجلاء صور الانزياح في ديوان الشاعر نديم

محمد، وتناول في الفصل الأخير منها الانزياح العروضي والإيقاعي، إذ ناقش فيه فكرة دخول الوزن والقافية

في باب الانزياح، وانتقل منها لدراسة الانزياحات المتمثلة بالزخافات والعلل، ولزوم ما لا يلزم، التي عدها

درجة دنيا من درجات الانزياح لخفائها عن السمع، والصّورات الشعرية والقافية والزوي والوزن والتعادل

النحوي والوقفات الدلالية والعروضية التي رآها على درجة أعلى من سابقتها لظهورها، ثم انتقل في نهاية هذا

الفصل إلى بيان جماليات الانزياح العروضي والإيقاعي.

٥. ويس، أحمد محمد، (١٤١٦هـ - ١٩٩٥م)، الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم،

أطروحة لنيل درجة الماجستير، الدراسات الأدبية، اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم

الإنسانية، جامعة حلب، حلب، سوريا.

تشكّل هذه الدراسة مرجعاً مهماً لقضية الانزياح، إذ أصل الباحث فيها لقضية الانزياح في النقد القديم وتتبع صوره في الدرسين النقديّ والبلاغيّ، ودرسها من منظور الدراسات الأسلوبية، وتطرق لإشكالية المصطلح ومعادلاته القديمة، ودرس وظيفة الانزياح وصلته بالشعرية، وأنواعه كلّها بما فيها الانزياح الموسيقيّ، غير أنّ دراسته لأنواع الانزياح كانت من وجهة نظر نقدية، لذلك فإنّ الباحث يفيد منها في الجانب النظريّ أكثر من العمليّ، غير أنّها مرجع مهم لفهم الانزياح والآراء والمدارس التي تجاذبته، وكذلك أنواع الانزياح والجدل الدائر حولها، وقد طبعت رسالته هذه في كتابين الأول الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ، وهو من منشورات اتحاد الكتاب العرب، والثاني الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية وله أكثر من طبعة.

### مناهج البحث وأدواته (Research Methodology):

اعتمد البحث المنهج الوصفيّ التحليليّ والإحصائيّ في دراسة الانزياح الموسيقيّ في شعر القرويّ، معتمداً في ذلك على الاستقراء والتحليل في توصيفه وشرحه وبيان مواضعه وأسبابه وآثاره ووظيفته للوصول إلى نتائج موضوعية عمادها الأساس العلميّ الموضوعيّ، واعتمد البحث في دراسته على الديوان مرجعاً وأداة أساسية وعلى التقطيع العروضي للديوان والإحصاء للظواهر العروضية.

### أقسام الرسالة:

تضمنت الرسالة خطة البحث وأربعة فصولٍ وخاتمةً وقائمةً بالمصادر والمراجع التي أفاد منها البحث. يقف البحث في فصله الأول عند الشاعر القرويّ ليسلط الضوء على جانبيه حياته وشعره، تمحور الجانب الأول المعنيّ بحياته حول نشأته وأسرته وتعلّمه وعمله وطبيعة حياته وأهم المحطات فيها، لا سيّما تلك التي كان لها بالغ الأثر في شعره. وأحاط الثاني بكلّ ما يتصل بشعره من أغراضٍ ونظمٍ وسماتٍ وبواعثٍ وعوامل تؤثر فيها.

يتناول البحث في فصله الثاني الانزياح وموسيقا الشعر مميطاً اللثام عن غموض المصطلحات وطبيعة هذه الظاهرة الأسلوبية بكافة نواحيها منذ القديم وحتى يومنا هذا، وأنواعها، كما يتناول الحديث عن الموسيقا الشعرية وأثرها وأنواعها، وكل ذلك تمهيداً للوصول إلى نقطة الفصل وجوهر البحث لتوضيح ظاهرة الانزياح الموسيقي وأنواعها وحدودها ومعاييرها.

يبحث في الفصل الثالث الظواهر الانزياحية في الموسيقا الخارجية، بالوقوف أولاً على الانزياحات الموسيقية في أهم أركان الشعر ألا وهو الوزن، بالوقوف على الأوزان التي نظم القروي أشعاره عليها، ومطابقتها مع قواعد العروض ومألوف النظم لتبين مواطن الانزياح فيها، وثانياً على القافية وحروفها.

يدرس البحث في الفصل الرابع الانزياح في الموسيقا الداخلية ممثلةً بأبرز العناصر في ديوان القروي، من محسنات بديعية لفظية وانحرافات صوتية في ثلاثة مباحث، يتضمن الأول الانزياح في الوقفات العروضية، والثاني الانزياح في العناصر المرتبطة بالقافية، وفي الثالث الانزياح في العناصر القائمة على التكرار.

وأتبعت الفصول بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصل إليها البحث بعد الدراسة والتفحص والتحليل، ويليهما قائمة المصادر والمراجع التي أفاد البحث من الاطلاع عليها لإنجاز هذا البحث وإتمامه.

| تحت الموضوعات                                             |        |
|-----------------------------------------------------------|--------|
| العنوان                                                   | الصفحة |
| المختص .....                                              | ٢      |
| المقدمة .....                                             | ٣      |
| إشكالية البحث .....                                       | ٤      |
| الهدف من البحث .....                                      | ٥      |
| أهمية البحث .....                                         | ٥      |
| حدود البحث .....                                          | ٦      |
| الدراسات السابقة .....                                    | ٦      |
| مناهج البحث وأدواته .....                                 | ٩      |
| مخطط البحث .....                                          | ٩      |
| <b>الفصل الأول: الشاعر القروي (حياته وشعره)</b>           |        |
| المبحث الأول: حياته .....                                 | ١٣     |
| المبحث الثاني: شعره .....                                 | ١٥     |
| <b>الفصل الثاني: الانزياح وموسيقا الشعر</b>               |        |
| المبحث الأول: الانزياح .....                              | ٣٣     |
| المبحث الثاني: موسيقا الشعر .....                         | ٣٥     |
| المبحث الثالث: الانزياح الموسيقي .....                    | ٦٣     |
| <b>الفصل الثالث: الانزياح في الموسيقا الخارجية</b>        |        |
| المبحث الأول: الانزياح في الوزن .....                     | ٦٨     |
| أولاً: الميل إلى استعمال بحرٍ دون غيره .....              | ٧١     |
| ثانياً: الخروج على وحدة الوزن (التنوع في الأوزان) .....   | ٧٢     |
| ثالثاً: التجديد في الأوزان والأشكال .....                 | ٧٣     |
| رابعاً: مخالفة القياس .....                               | ٨٩     |
| <b>المبحث الثاني: الانزياح في القافية</b>                 |        |
| أولاً: الانزياح في استعمال القافية .....                  | ١١٢    |
| ثانياً: الخروج على وحدة القافية (التنوع في القوافي) ..... | ١٢٣    |
| ثالثاً: بناء القصيدة على قافيتين داخليّة وخارجيّة .....   | ١٣٥    |
| رابعاً: عيوب القافية .....                                | ١٣٧    |
| <b>المبحث الثالث: الانزياح في الروي</b>                   |        |
| أولاً: النظم على جميع حروف المعجم .....                   | ١٤٥    |
| ١٥٤                                                       | ١٥٥    |
| ١٥٥                                                       | ١٥٩    |
| ١٥٩                                                       | ١٥٩    |

|     |                                                               |
|-----|---------------------------------------------------------------|
| ١٦٠ | ثانيًا: الانزياح في استعمال الرّوي .....                      |
| ١٧٣ | ثالثًا: الخروج على وحدة الرّوي .....                          |
| ١٧٧ | الفصل الرابع: الانزياح في الموسيقى الدّاخلية .....            |
| ١٧٨ | المبحث الأول: الانزياح في الوقفات العروضية .....              |
| ١٧٩ | أولًا: التّضمين .....                                         |
| ١٨٧ | ثانيًا: التّدوير .....                                        |
| ٢٠٣ | المبحث الثاني: الانزياح في العناصر المرتبطة بالقافية .....    |
| ٢٠٣ | أولًا: لزوم ما لا يلزم .....                                  |
| ٢٢١ | ثانيًا: التّصريح .....                                        |
| ٢٣٥ | ثالثًا: التّفقية .....                                        |
| ٢٤٨ | المبحث الثالث: الانزياح في العناصر القائمة على التّكرار ..... |
| ٢٤٨ | أولًا: التّكرار .....                                         |
| ٢٧٣ | ثانيًا: التّصدير .....                                        |
| ٢٧٦ | ثالثًا: الجناس .....                                          |
| ٢٨٧ | الخاتمة .....                                                 |
| ٢٨٧ | النتائج .....                                                 |
| ٢٩٣ | التّوصيات والمقترحات                                          |
| ٢٩٤ | المصادر والمراجع والدّوريات                                   |

## الفصل الأول

### الشاعر القرويّ

المبحث الأول: حياة القرويّ

المبحث الثاني: شعر القرويّ

## الشاعر القروي:

هو الشاعر رشيد سليم الخوري، والقرويّ لقبٌ أطلقه عليه الناقد قسطنطين حدّاد على سبيل الذمّ، شاعرٌ لبنانيّ من شعراء المهجر الجنوبيّ البارزين في القرن العشرين، عرف بشاعر العروبة وشاعر الوطنية والقومية، إذ تميّز بمواقفه الوطنيّة والقوميّة، اتّخذ من العروبة دينًا دافع عنه وناضل في سبيله، شعوره بالمسؤوليّة حيّ يقظٌ فجاهد لأجل عائلته ووطنه وأمّته، حلمه الكبير وحدة الأمّة العربيّة وحلمه الصّغير العودة إلى وطنه، توفّي وقد تحقّق له حلمه الصّغير، أمّا ذلك الحلم الكبير خلّفه إرثًا لأبناء العروبة .

ينحدر من أسرة ذوّاقة للأدب والشّعر والفنّ، ومشتغلة به، فأخوه الشّاعر المدنيّ، وسائر إخوته لهم نبوغٌ في الشّعر والأدب، وإن ابتعدوا عن سبيله إلى سُبلٍ أخرى.

عزيز النّفس، كريم، متواضع، جريء، فنوّع، جَلّ مبتغاه حياةً كريمةً في ربوع وطنه.



## المبحث الأول: حياته:

### ١- اسمه ونسبه:

هو الشاعر رشيد سليم الخوري، أمّه تقلا ابنة أسعد بشارة الرّحبانيّ، وأبوه سليم بن طنوس بن منصور ابن حنا الخوري أعذب شباب محيطه صوتًا، وأعلاهم ثقافةً، وكان إلى ذلك كلّه يجيد النّظم والنّثر بعض الإجازة. نزح جدّه لأمّه (أسعد) مع أخيه مشرّق من (الشّوير) ليستوطنوا (البربارة) ويستقرّوا فيها ممتنّين الحدادة، وكان جدّه لأبيه (طنوس) طبيبًا عربيًّا، أخذ الطّبّ عن كتب ابن سينا التي نقل عددًا منها بخطّ يده، يضيف إليها كلّ ما تعلّمه واكتسبه من خبراتٍ وكل ما وصل إليه من مستحدثات الطّبّ، وكان يقوم إلى جانب ذلك ببعض الجراحات البسيطة، وعنه أخذ والده مبادئ القراءة، ثمّ طلب العلم في مدرسة عبيه الأميركيّة، فالكليّة السّوريّة الإنجيليّة ببيروت، ثمّ عمل معلّمًا في طرابلس وصافيتا وعكار لبضع سنوات امتنّ بعدها تجارة النّبغ والحريّر وغيرهما عقب زواجه، وكان خلفًا لأبيه في مشيخة القرية، تمكّن من جمع ثروة معتدلة أنفقها كلّها في حياته لإسرافه في كرمه تاركًا لأسرته دينًا كبيرًا.

له سبعة إخوة وأخوات يصغرونه في السنّ، وجميعهم ذوو صوتٍ حسنٍ ونبوغٍ في الفنّ والأدب والرياضة والعلوم، وهم: (قيصر (الشّاعر المدني)، فيكتوريا، فيليب، فؤاد، أديب، نديم، دعد).

ولد ليلة عيد الفصح في الخامس من نيسان لعام سبعةٍ وثمانين وثمانمئةٍ وألف، الموافق لعام ألفٍ وثلاثمئةٍ وأربعةٍ للهجرة، في قرية (البربارة) التي تقع على هضبةٍ مشرفةٍ على البحر الأبيض المتوسّط بين مدينتي (جبيل) و(البترون)، وتتميّز بقوة أهلها البدنيّة ورخامة صوتهم. وتنهّى له أن يجمع إلى تاريخ ميلاده الفرق بين الحسابين الشرقيّ والغربيّ، وهو حينئذٍ اثنا عشر يومًا، فغدا ميلاده موافقًا للسّابع عشر من نيسان عيد الجلاء السّوريّ، فارتجل مفتخرًا<sup>١</sup>: /السّريع/

فَعِيدُ مِيلَادِي عِيدُ الْجَلَاءِ

إِنْ فَاحَرَ النَّاسُ بِأَعْيَادِهِمْ

<sup>١</sup> يُنظر: الديوان، ١/ ٩ - ١٣.

## ٢ - تعلّمه وتعليمه:

كانت أولى خطواته في طريق العلم والمعرفة في مدرسة القرية على يد المعلم والشاعر (قيصر وحيد الغرزوي)، ثم على يد عددٍ من المعلمين آخروهم المعلم (إيليا نصّار)، الذي تلمّح فيه نجابةً وحبًّا بمطالعة المجالات العلمية والأدبية، فكان يخصّه بعددٍ منها ويكتب له الأشعار والخطب ليتمرّس على إلقائها. ولمّا ناهز الثالثة عشر تلاشى عنه الاستقرار ليتنقّل بين عددٍ من المدارس، إذ طلب العلم عام ١٩٠١م في مدرسة الفنون الأميركية في صيدا لمدة سنتين، انتقل بعدها عام ١٩٠٣م إلى مدرسة سوق الغرب التي ما لبث فيها غير سنة واحدة؛ لأنّه رفض الرّضوخ لعقابٍ فرض عليه ظلمًا، على إثر خلافٍ نشب بين الطّلاب لا ذنب له فيه، وكان الرّئيس يعاقبهم بتركيعهم وجلد أقدامهم، فلمّا حان دوره خاطب الرّئيس قائلاً: (يا حضرة الرّئيس إذا كنت بريئًا فإنّك تظلمني، وإن كنت مذنبًا فإنّي أؤثر الطّرد..)، ما أدهش الرّئيس ودفعه لفصله عدّة أيّام؛ لكنّه وقف في بهو المدرسة معترضًا على الحكم بقوله: (لا آسف على ترك مدرستكم ما دمت واثقًا من رضى والديّ حين أجلو لهما حقيقة أمرى)، ليبدأ بعدها مرحلةً جديدةً من حياته تحوّل فيها من متعلّمٍ إلى معلّمٍ لمدة سنة في مدرسة (أنّفه) الوطنيّة قرب طرابلس عام ١٩٠٤م، وفي عام ١٩٠٥م عاد ليكمل مسيرته التّعليميّة وينهي الاستعداديّة في الكليّة السّوريّة الإنجيليّة بببيروت، انصرف بعدها إلى التّعليم سبع سنواتٍ متواليةٍ من عام ١٩٠٦م إلى عام ١٩١٣م، ولم يكن حاله معلّمًا أكثر استقرارًا من حاله متعلّمًا؛ إذ كثر تنقّله بين مختلف المدارس التي كانت تعرض عليه في عطلة كلّ سنة اختيارًا منه لأفضل الشّروط؛ لأنّه كان "نوعًا عقلٍ متفتحٍ ومزاجٍ متحرّرٍ، ولم يكن من السّهل تسييره على قضبانٍ محدّدة كما تسير القاطرة"<sup>١</sup>، وكانت انطلاقته عام ١٩٠٦ من مدرستي طرابلس والمينا الأمريكيتين، لينتقل بعدها إلى مدرسة بشمزين الوطنيّة، ومنها إلى الكليّة الشّرقية في زحلة، فمدرسة الإنكليز في الشّويز، ليحطّ رحاله عام ١٩١٢م في مدرسة الأميركيّان في سوق الغرب لتكون آخر محطةٍ من رحلته التّعليميّة في لبنان، التي علّم فيها سنةً واحدةً وقع فيها بينه وبين مديرها أكثر من خلافٍ، وقام بتحرير عريضةٍ استمضى عليها جميع

<sup>١</sup> الدّقاق، (١٩٧٣م)، ٥٩٢.

زملائه المعلمين مطالبين بإصلاحاتٍ في بناء المدرسة وإقرار حقوقٍ أدبيّةٍ تصون كرامة التّعليم، ولمّا ردّت مطالبهم حرّضهم على الاعتصام والإصرار على موقفهم حتّى تحقّق لهم ما أرادوا<sup>١</sup>.

### ٣- هجرته وأسبابها:

توفّي والده سنة عشرٍ وتسعمئةٍ وألفٍ غمًّا وكمدًا إثر توزيع ثروته قروضًا لم يستوف منها فلسًا واحدًا، فمات مخلصًا لأسرته الدّين إرثًا. ولم يكن ما يتلقّاه الشّاعر لقاء التّعليم كافيًا لسداد هذه الدّيون، فوطّن نفسه على الاغتراب ممّنّيًا نفسه بالعودة إلى الوطن حالما يبرّئ ذمّة والده، لا سيّما بعد أن وضعه عمّه اسكندر - القبطان في الجيش البرازيليّ - تحت الأمر الواقع حين أرسل له خمسين ليرةً إنكليزيّة لیسافر بها إليه بعد أن بقي مدّةً طويلةً يرغبه بالسّفر إليه؛ إثر قراءته لأشعاره الوطنيّة الثّائرة الّتي نشرتها له إحدى جرائد بيروت.

غادر بيروت بحرًا مطلع آب لعام ثلاثة عشر وتسعمئةٍ وألفٍ برفقة شقيقه قيصر الّذي أبى إلّا أن يرافقه مع زوجه وطفله الرّضيعة، فاستدانوا ما يكفيهم للسّفر على الدّرجة الثّالثة، وحطّوا رحالهم في البرازيل أوأخر أيلول في مدينة (مريانا) من أعمال ولاية (ميناس) حيث يقيم عمّه وأسرته.

وكان قبيل سفره ينام في أحضان الطّبيعة في لبنان، ويتجوّل بين جبالها وأنهارها وبحرها محاولًا اصطناع ذكرياتٍ تعينه على الغربة<sup>٢</sup>.

### ٤- حياته في المهجر:

لبثوا عند عمّه مدّة عامٍ كاملٍ ضاق بها ذرعًا من ناعم العيش، فسعى لكسب رزقه حاملًا الكشّة<sup>٣</sup> متعرّضًا في سبيل ذلك لأقسى مشقّات الحرّ والسّيول الطّامية والتّعامل مع العبيد.

<sup>١</sup> يُنظر: الدّيان، ١/ ١٣-١٤-١٧-١٨.

<sup>٢</sup> الدّيان، ١/ ٢٧-٢٨.

<sup>٣</sup> صندوقٌ من الزّنك يملؤونه بمختلف السّلع أو بسطاتٍ من الأقمشة يشدّونها رزمًا ويعلّقونها بسيورٍ جلديةٍ لبيعها في المدن والقرى.

نشبت تلك السّنة الحرب العالميّة الأولى، وانقطعت إثر ذلك المراسلات بين الشرق والغرب، ما أثار الخوف والقلق في نفسه على أمّه وإخوته وبني وطنه، وكان قبل نشوبها قد تمكّن مع أخيه قيصر من إيفاء بعض الدّيون الّتي خلّفها في الوطن، إلّا أنّه لم يعد يطيق صبراً على العيش في مدينة (مريانا) لما لاقاه من أذى العبيد الّذين كانوا يطلقون عليه وعلى بني قومه لقب (توركو)<sup>١</sup>، فعزم على الرّحيل عنها إلى (الزيو دي جينيرو) عاصمة البرازيل مصطحباً معه عوده وليس في جيبه سوى عشرين ليرة، وبقي فيها شهراً يسعى عبثاً لإيجاد عملٍ يكسب منه رزقه نتيجة تأزم الأوضاع إثر الحرب الّتي دفعت كبرى متاجر العاصمة لإيصاد أبوابها وتسريح عمّالها، وبعد أن أوصدت الأبواب في وجهه وغدا فيها صفر اليدين بعد نفاد مدخراته، وجد مرتزقاً له في تعليم العزف على العود؛ إذ قيّض الله له أحد هواة العود، فشرع يعلّمه مستلقاً أجرته، وأظلت نفسه ظلال الطمأنينة إذ تكاثر حوله هواة العود والرّاغبون بتعلّم العزف عليه، ثمّ تعاقد على التّعليم في جمعيّة (زهرة الإحسان)، وهي للمهاجرين من اللبنانيين.

وفي عام خمسة عشر وتسعمئة وألف انتقل إلى مدينة سان باولو (صنبول) بتشجيع من صديق دراسته (جرجس موسى الخوري)، أقدم خلّ وفيّ له بعد معلّمه (إيليا نصّار)، وعمل فور وصوله بالتّعليم في مدارس عربيّة وأجنبيّة وفي المنازل، ثمّ تحوّل إلى معتمدٍ جوالٍ لبعض المحلّات التجاريّة.

كانت الجالية اللبنانيّة في مدينة (صنبول) آنذاك مزدانةً بنجوم الأدب العربيّ بين كاتبٍ وخطيبٍ ولغويّ؛ لكنّها كانت تفقر إلى شاعر يمثّلها ويعبّر عن مواقفها تجاه ما يجري في الوطن والمهجر على حدّ سواء، فوجدت في الشّاعر خير ممثّلٍ لها، وكانت الصّحف والجمعيات والأندية في ازديادٍ مستمرٍّ، فشرعت الحفلات الأدبيّة والخيريّة والوطنية تقام على قدمٍ وساق، فانتضى عوده ولسانه ملبّياً كلّ دعوةٍ لا ينتظر لقاء ذلك أيّ أجرٍ، مهملاً عمله فألّمت به فاقّة مدقعةً بلغ مداها خروجه من المهرجان الّذي أقعد الدّنيا وأقامها به لا يجد عربيّةً تقلّه

<sup>١</sup> ((توركو)): تعني باللغة البرتغاليّة (تركيّا)، وهو لقبُ ألف البرازيليّون نبذ العربيّ به كلّما أرادوا تحقيره.

إلى بيته، وكان يستيقظ في الصّباح التّالي فيجد جرائد الاحتلال قد أوسعته قذفاً وسباً، وقد تطال بذلك من دعاه فيتبرؤون منه، ثمّ لا يجدون بداً من دعوته مراراً، فيلبّي غير مكترث بما بدر منهم وبلا تردّد<sup>١</sup>.

ومنذ انفضاح وعد بلفور سنة سبع عشرة وتسعمئة وألف قاطع الجوخة الإنكليزيّة، وعزم ألا يرتديها حتّى أنّه رفض قبولها من صديقٍ عزيز<sup>٢</sup>، وفي عام ثمانية عشر وتسعمئة وألف ألجأته جراحةً أخلت وفاضه من المال إلى استدانة بعض المال بإلحاح من صديقه جرجس موسى الخوري<sup>٣</sup>.

## ٥ - لقبه:

في عام ستّة عشر وتسعمئة وألف طبع ديوانه الرّشديّات في مدينة صنبول، غير أنّه لم يرق للنّاقذ (نجيب قسطنطين الحدّاد) الذي عكف على نقده في جريدة (المؤدّب) مدّة من الزّمن يطعن صاحبه بمختلف الأوصاف والألقاب، حتّى نعتة ذات يومٍ بالشّاعر القرويّ، وما إن قرأه الشّاعر حتّى لامس شغاف قلبه واعتزته لرنته هزّة ورأى فيه ضالّته<sup>٤</sup>، فضل يردّده حتّى كان له مراده ولقب بالشّاعر القرويّ، اعتزازاً منه بالقرية وأهلها وانتمائه إليها.

## ٦ - لمّ الشّمل في المهجر:

في سنة ثلاثٍ وعشرين وتسعمئة وألف توقّيت زوجة أخيه قيصر في صنبول تاركَةً خلفها فراخاً كزغب القطا أحدهم حديث الولادة، ما زرع في قلب أمّه نيّة الالتحاق بولديها، ووافقت هذه النيّة إرسال الشّاعر مألّاً وقّره عقب انتهاء الحرب العالميّة الأولى إلى ابن عمّته القس نجيب يواكيم ليورّعه على يتامى القرية ووصول رسالة

<sup>١</sup> يُنظر: الديوان، ١/ ٢٨ - ٣٢.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ١٥.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٢٤.

<sup>٤</sup> الديوان، ١/ ٢٧٤.

فيها مبلغٌ من المال إلى إحدى صبايا البربارة كانت أرسلت إلى عمّها في البرازيل تستجده من فاقةٍ ألمّت بها غير أنّ الرسالة تاهت ووقعت بين يدي القرويّ الذي خشي على ابنة قريته أن تموت جوعاً لا سيّما أنّه لم يعرف إلى عمّها سبيلاً، فغيّر خطّه وإنشاءه واسمه منجداً إيّاها؛ غير أنّ ذلك لم يفت ابن عمته الذي تفتّن إلى أنّ هذا صنيعه، فأسرع ليخبر أمّه الخبر وأنّ ولدها لو لم يكن غنياً لما أقدم على هذا الفعل، وقع هذا الخبر على قلب أمّه وقع الغيث على الأرض؛ فعزمت على السفر مع ابنتها مستدينةً ما يعينها على السفر، لتتضمّ إلى ولديها سنة أربع وعشرين وتسعمئة وألف، ولحق بهما جميع أبنائها تباعاً، ليكون جمع شملهم في المهجر على عكس ما تمنى الشاعر الذي كان يوطّن نفسه على العودة إلى بلاده بعد أن جمع ما يكفيه من المال ليضعه بين يدي والدته ويبدأ حياةً جديدةً في ربوع وطنه ويعمل في أرزاق أبيه<sup>١</sup>.

## ٧- حياته في المهجر بعد لمّ شمله بأمّه وإخوته:

ولمّا غدا حمله ثقيلاً اضطر لبيع أرضٍ كان قد اشتراها بنصيحةٍ من صديقه جرجس موسى الخوري ليستأجر بتمنها بيتاً ويفتح مصنّعاً للأرب<sup>٢</sup> عام خمسة وعشرين وتسعمئة وألف، أغلقه بعد ثلاث سنوات لما لحق به من الخسائر.

وما بين عامي أربعة وعشرين وتسعمئة وألف وخمسة وعشرين وتسعمئة وألف وبيننا هو جالسٌ بين يدي والدته ذات ليلةٍ خطرت له فكرة قصيدةٍ لمدح الأمّ نظمها تلك الليلة، وسماها (حُسن الأمّ)<sup>٣</sup>، ليسعى صديقه (إلياس عاصي) فيما بعد، بين عامي أربعين وتسعمئة وألف وخمسة وأربعين وتسعمئة وألف، لترجمتها وجلوتها للناس بنسختها العربيّة والبرتغاليّة، لتعود عليه بشهرةٍ واسعة بين البرازيليين والعرب، ونفعٍ ماديٍّ جمّد أكثره في بيتٍ اشتراه في البرّ أورثه الخسائر والمتاعب.

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ٣٢.

<sup>٢</sup> ربطات العنق.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢/ ٨٩٤.

تولّى عام أربعةٍ وثلاثين وتسعمئةٍ وألفٍ رئاسة تحرير جريدة (الرّابطة) ثلاث سنواتٍ عقب وفاة الرّئيس الأول الدّكتور (خليل سعادة)، ثمّ تولّى رئاسة "العصبة الأندلسيّة" عام ثمانيةٍ وثلاثين وتسعمئةٍ وألف، فكان رئيسها الثّاني بعد مؤسسها ورئيسها الأول (ميشال معلوف).

وهكذا استمرّت حياة القرويّ في غربته متقلّبةً به من حالٍ إلى حال، حيّاً "تهادنه الدّنيا فيرتزق من تعليم الموسيقى في أوساط الجالية العربيّة، أو من ريع ما ينشر ويترجم من شعره، وقد تتجهم له الأقدار أحياناً أخرى فتكرهه على بيع أحبّ ضنائه إلى نفسه: عوده وكتبه"<sup>١</sup>؛ إذ تناوبت العلل على جسده مكرهاتٍ إيّاه أواخر عام خمسين وتسعمئةٍ وألفٍ على بيع عوده وكتبٍ نفيسةٍ جلّها هدايا من خلّص إخوانه؛ ليستعين بثمنها على رحلةٍ إلى الأرجنتين وهو محمومٌ عسى أن تزوّده كرومها بنشاطٍ يعينه على الوصول إلى وطنه.

أشفع صديقه المخلص (إلياس عاصي) مأثرته الأولى بمأثرةٍ أخرى؛ إذ تتادى مع ثلّةٍ من كرام الأصدقاء لشراء بيتٍ له في صنبول؛ إلّا أنّه اعتذر عن قبول هذه المكرمة قائلاً: ((إنّني أؤثر قبراً في وطني على قصرٍ في غربتي))<sup>٢</sup>.

سافر عام ألفٍ وتسعمئةٍ وثلاثةٍ وخمسين إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة بعد أن عزم على السّفر مراراً وتراجع تحت إلحاح والدته، وبقي فيها سنةً أو أكثر عاد بعدها إلى أحضان البرازيل عام ألفٍ وتسعمئةٍ وأربعةٍ وخمسين<sup>٣</sup>.

## ٨ - عودته إلى وطنه:

لما تحقّقت الوحدة بين سوريا ومصر عام ثمانيةٍ وخمسين وتسعمئةٍ وألفٍ وأعلن عن قيام الجمهوريّة العربيّة المتّحدة استبشر الشّاعر بتحقيق أمنيته الكبرى بوحدة وطنه العربيّ، ولكن كان أن تحقّقت له أمنيته

<sup>١</sup> الدّقاق، (١٩٧٣م)، ٥٩٢.

<sup>٢</sup> الديوان، ١ / ٢٤ - ٣٢ - ٣٣.

<sup>٣</sup> يُنظر: الديوان، ٤٩ - ٥٦.

الصَّغرى<sup>١</sup>؛ إذ وجَّهت له دعوةً كريمةً للعودة إلى وطنه العربيّ تقديرًا له على مواقفه القوميّة والوطنية "من رئيس الجمهورية المتّحدة جمال عبد الناصر حملها له وفدٌ على رأسه صلاح الدّين البيطار إلى سان باولو الذي أبلغه دعوة حكومة الإقليم السوريّ للعودة إلى البلاد على أن يقيم حيث يرغب"<sup>٢</sup>، لم يكن الشّاعر المتلهّف إلى رؤية بلاده ليتوانى ثانيةً عن قبول الدّعوة، ليركب البحر صيف عام ثمانية وخمسين وتسعمئة وألفٍ عائداً إلى سوريا بعد زهاء نصف قرنٍ قضاها في المهجر، وهو ينشد مخاطباً دمشق<sup>٣</sup>: /الكامل/

بُنِيتَ العُرُوبَةَ هَيَّيْ كَفَرِي      أَنَا عَائِدٌ لِمُوتٍ فِي وَطَنِي  
"ليستردّ الوطن شاعره الذي طالما تغنى به وظلّ مقيماً على عهد الوفاء"<sup>٤</sup> بعد خمسة وأربعين عاماً من اغترابه عنه، وما إن دخلت الباخرة التي تقلّه إلى مياه بيروت حتّى حاول رجال الأمن اعتقاله واحتجاز تذكرته؛ غير أنّ محاولاتهم باءت بالفشل؛ إذ وجد عوناً وحصناً منيعاً من نفرٍ من إخوانه المصريين الذين منعه ودافعوا عنه، ليصل إلى ميناء اللاذقية في الثّالث من آب لعام ألفٍ وتسعمئة وثمانية وخمسين حيث استقبله وفدٌ رسميٌّ<sup>٥</sup>، ولامست أقدامه ترابها، ومضى في طريقه نحو دمشق، وهو يكاد لا يصدّق أنّه عاد إلى أحضان وطنه الكبير، فيقول<sup>٦</sup>:

حَتَّامٌ تَحَسُّبُهَا أَضْغَاثٌ أَخْلَامٍ      سَبَّحَ لِرَبِّكَ وَأَنْحَرُ أَنْتَ فِي الشَّامِ  
لاقى الشّاعر عند وصوله دمشق جمهورٌ كبيرٌ استقبله ورخّب به، وقابل في سوريا العديد من الشّخصيات، وتنقّل بين دمشق وبلودان وحلب، والتقى خلال تلك الفترة بالرئيس جمال عبد الناصر في قصر الضّيافة في دمشق أوائل العام ألفٍ وتسعمئة وتسعة وخمسين وأهداه نسخةً من ديوانه مع إهداء شعريٍّ من أربعة أبيات، وحاز في هذا اللقاء على تكريمٍ من الرّئيس عبد الناصر الذي قلّده وساماً يعدّ الأرفع في الجمهورية العربيّة المتّحدة، وخصّص

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ٤١ - ٩٠.

<sup>٢</sup> ضاهر، (٢٠٢١م).

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٤١ أو ص: ٨٥.

<sup>٤</sup> الدّقاق، (١٩٧٣م)، ٥٩٦.

<sup>٥</sup> ضاهر، (٢٠٢١م).

<sup>٦</sup> الديوان، ١/ ٩٠.



له معاشاً شهرياً يكفيه، اعتذر الشاعر فيما بعد عن قبوله إثر هزيمة حزيران عام ألف وتسعمئة وسبعة وستين<sup>١</sup>، وبقي في دمشق حتى عام تسعة وخمسين وتسعمئة وألف<sup>٢</sup>، ليعود إلى وطنه الأم - الذي كان يُحظر عليه دخوله من قبل الرئيس شمعون وأعوانه<sup>٣</sup> - إثر وصول الرئيس اللواء فؤاد شهاب إلى سدة الرئاسة الذي كرمه وقلده وسام الأرز الوطني برتبة ضابط في التاسع والعشرين من تموز من العام نفسه<sup>٤</sup>، وكان آنذاك يعاني انهياراً في صحته وضعفاً في قلبه، وبعدها قضى حياته متنقلاً بين مصر والشام ولبنان يعمر المحافل الوطنية والقومية كما هو دأبه وبعض المحافل التكريمية<sup>٥</sup>.

بعد عودته إلى البربارة سكن في المنزل الذي ورثه عن أهله بعد أن رممه، وكان يقيم على خدمته ابنة خالته سلوى الخوري وأولادها، وفي عام ألف وتسعمئة وخمسة وسبعين اندلعت الحرب الأهلية في لبنان، وطالت الشاعر القروي مضايقات كثيرة من الميليشيات المسيطرة في أيامه؛ إذ ضيقوا عليه الخناق وسدوا عنه كل منفذ ومنعوا وصول الدواء إليه وزرعوا الحقول المجاورة لبيته بالألغام<sup>٦</sup>. ولم تكن هذه المضايقات على قسوتها سبباً في نفحة البؤس والألم التي رافقت أشعاره تلك الفترة؛ بل تألمه لمصاب بلاده واقتتال الإخوة وانتشار الخراب والدمار والنهب والقتل، وفي ذلك يقول<sup>٧</sup>: /المتقارب/

أَكَلُ الْبِلَادِ خَرَابٌ وَنَهَبٌ؟      أَكَلُ الْمَطَارِحِ سَاحَاتُ حَرْبٍ؟

## ٩ - وفاته:

فارقت الروح وهو متجاً بالسيارة إلى قريته (البربارة) صباح يوم الاثنين السابع والعشرين من عام أربعة وثمانين وتسعمئة وألف، الموافق لعام ألف وأربعمئة وأربعة للهجرة، بعد قرابة قرن من الزمان قضاه مدافعاً عن عروبته وبلاده، ودفن في زاوية من حديقة بيته في قريته البربارة تنفيذاً لوصيته التي تضمنت إلى جانب ذلك أن

<sup>١</sup> ضاهر، (٢٠٢١م).

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ٩٠ - ١٠٠.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٨٦.

<sup>٤</sup> ضاهر، (٢٠٢١م).

<sup>٥</sup> المصدر نفسه.

<sup>٦</sup> ضاهر، (٢٠٢١م).

<sup>٧</sup> المصدر نفسه.

يصلّي على جثمانه شيخٌ مسلمٌ وكاهنٌ أرثوذكسيٌّ وأنَّ ينصبَّ على قبره شاهدٌ خشبيٌّ في رأسه صليبٌ وهلالٌ رمزًا  
للوحدة التي جاهد طوال حياته في سبيلها، غير أنَّ هذا الجزء من الوصية بقي معلقًا دون تنفيذ بسبب ظروف  
الحرب آنذاك، إلى أن تحقّق عام ألفين وتسعة عشر<sup>١</sup>.

---

<sup>١</sup> المصدر نفسه.

## المبحث الثاني: شعر القروي:

### ١- نظمه للشعر:

أثمرت جهود معلّمه (إيليا نصّار) الذي تلمّح به التّجابه وشجّعه ومزّنه على إلقاء الخطب والقصائد بعيد انتقاله إلى مدرسة صيدا، إذ نظم فيها أولى قصائده وهو ابن أربعة عشر ربيعاً، وهي مثبتة في ديوانه بعنوان (الباكورة)، وعدة أبياتها أربعة عشر بيتاً، ومنها قوله في مطلعها<sup>١</sup>: /الكامل/

|                                              |                                              |
|----------------------------------------------|----------------------------------------------|
| خَطَرْتُ تَهْزُ مِنْ الْقَوَامِ الْأَسْمَرَ  | وَمِنْ اللَّحَاطِ شَلْ سَيْفًا أَبْتَرَا     |
| تُرْكِيَّةً تَرَكْتُ فُلُوبَ أُولِي الْهَوَى | قَبَسًا وَأَعْيُنُهُمْ غَمَامًا مُطْرَا      |
| صَادَتْ بِسَاحِرِ طَرْفِهَا لَمَّا رَنْتُ    | مَنْيَ الْفُؤَادِ فَمَا عَلِمْتُ بِمَا جَرَى |
| حَتَّى تَلَاقَيْنَا بِسَاعَةِ غَفْلَةٍ       | غَفَلْتُ بِهَا عَيْنُ الرَّقِيبِ وَمَا دَرَى |

بعد أن نظمها أرفقها مع رسالة إلى معلّمه الأول (قيصر وحيد الغرزوزي) يوضح له فيها ما جرى بينه وبين معلّمه (شكري داغر) الذي ظنّ أنّه سرقها ولم يتبين له صدق كلامه حتّى نظم له في الحال مقطوعة في السّباحة<sup>٢</sup>.

أما كيفيّة نظمه للشعر فإنّه ينظمه في أيّ مكانٍ وأيّ وقتٍ، لا سيّما في أحضان الطّبيعة مفترشاً العشب، أو حين يمارس رياضة خفيفة، أو عند ملاحظته نملة تجول جولة على جسده<sup>٣</sup>.

### ٢- سمات شعره:

يصدر في شعره عن طبعٍ وقريحةٍ ثرةٍ ودليل ذلك كثرة الارتجال في شعره، وإرساله الخواطر كما ترده دون تعمّلٍ أو تصنّع، وأنّ معظم شعره وليد اللحظة يرسله تغريداتٍ بديعة لطيفة إثر تأثره بمشهدٍ أو صورةٍ أو جمالٍ أو

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ١١٩.

<sup>٢</sup> يُنظر: الديوان، ١/ ١٣-١٤.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٢٤-٢٥.

فكرة، ثم إنه غالبًا ما يسير مع فكره كيفما شاء فنراه يترك فكرةً ليعالج أخرى دون إخطارٍ أو إشعار وكأنه يتبع حدسه وشعوره وفكره. ويرى إيليا الحاوي أن "بنية القصيدة في شعر القروي هي بنية بديهيةً شبه مرتجلة تزجي المعاني وتسوقها وفقًا لتوارد الخواطر وتداعي الأحداث، وإن كان الشاعر يترسم عبرها خطةً لما هو مزعم أن يقوله"<sup>١</sup>. ويرى في شعره نغمًا خاصًا يحوطه ويرفعه ويحميه إنه نغم الانفعال والنفس والروح، حتى أن البيت الذي يداني النثر في نسجه يبدو مع هذا النغم أكثر شعريّةً وأشدّ تأثيرًا، إذ يقول: "ومع أن القروي لم يكن يصدر في شعره عن تكنيةٍ جماليةٍ متحرّجة، ولم يكن من عبید الشعر بحيث يراود التقنيات الشعريّة اللطيفة والخفية، فإن طبعه الشعري وطبيعته الانفعالية كانا ينزلان عليه النغم ويبعثانه من ذاته ومن نوع من الحميّة النغميّة تواكب المعاني وتطلّها وتحرك اللفظ وتخلق الصّاعقة التي تنزل في الوجدان، وقد ما نتقصّى في طبيعة تلك النغميّة تقصّيًا شديدًا، ونسعى أن نلمّ بها في مظانّها وأن نحصي حركاتها وسكناتها إلا أن العفويّة والاسترسال يظلان من سماتها الأولى"<sup>٢</sup>.

اشتهر شعر القروي بأنه ينحو منحى الخطابة التي وسمته بصبغةٍ خطابيّةٍ إنشائيّةٍ لازمت سماته وملامحه، غير أن هذا الكلام على صحته لا يشمل جميع أشعاره، ولا غرابة فيه ولا هجنة؛ ذلك أن الغالب من شعره في النصّح والإرشاد والتّحريض والتّقريع والتّوبيخ وإثارة الحماسة وإذكاء الحميّة، ولا يخفى ما لاضطرابه الشعريّ واغترابه النفسي من أثرٍ في تقويّة هذه الصّبغة في شعره؛ إذ تستدعيها نفسه المكلومة التي تعاني الوحدة والانعزال اللذين يدفعانه إلى خلق عالمٍ شعريّ يحقّق فيه مراده، يجد فيه من يسمعه ويحاوره ويسأله ويفهمه ويؤيّد، ليتخلّص عبرها من انفعالاته رويّدًا رويّدًا.

يوسم عددٌ من أشعاره بوحدة المقطع لا القصيدة، إذ يراعي فيها أن تكون الوحدة المعنويّة في المقطع لا القصيدة، يجرّئ فيها غرض القصيدة إلى موضوعاتٍ شتى يخصّ كلّ منها بمقطع، في حين نرى في قصائد أخرى وحدة القصيدة كلّها حتى أن البيت إذا أخرجته من هيكلها بات بلا ماءٍ ولا طلاوةٍ، ذلك أن جماله ومعناه متّصلٌ بارتباطه بما سبقه وما تلاه.

<sup>١</sup> الحاوي، (١٩٨١م)، ١ / ٣٠.

<sup>٢</sup> الحاوي، (١٩٨١م)، ١ / ٤٠.

### ٣- أثر حياته وواقع بلاده في شعره:

عاش القروي حياةً بعيدةً عن الاستقرار، زاهرةً بالمتقلبات والمتغيرات منذ نعومة أظفاره، فما إن انشَقَّ عنه كمّ الزهر حتّى وجد أمّه وجدته تواصلان حدادًا بحدادٍ على أخواله الستّة الذين قضوا تبعًا في ريعان الشباب حتّى راحق، وكثرت تنقلاته من مدرسةٍ إلى أخرى طالبًا فمعلّمًا، ولم يكد يستو عوده ويشدّ حتّى أصاخ سمعه لآثات أمته مصغيًا لعويلها وبكائها، فطوى جناحه عند سريرها مخضعًا خياله لواقعها الأليم، نافثًا من حميته العربيّة شعرا قوميا ووطنيا عاد عليه بحقد المسؤولين الذين راحوا يتحينون الفرصة للإيقاع به، إلّا أنّ حياته كانت على موعدٍ مع نقطة تحوّل مفصليةٍ غيرت معها خطّة حياته؛ فبينما كان يخطو أولى خطواته نحو مستقبله المجهول توفي والده وله من العمر ثلاثة وعشرون عامًا، لتكبّل عنقه مسؤولياته تجاه أمّه وإخوته الأصغر والديون التي خلفها له والده.

كان أبوه شيخًا للقرية ومعلّمًا وكذلك جدّه إلى جانب كونه طبيبًا، بيد أنّ هذه الرّعاية والمكانة لم تترك أثرًا في نفسه وطباعه؛ إذ نراه يرفض خلافة والده في مشيخة القرية<sup>١</sup>، ويمضي حياته غير آبه بها على خلاف ما نرى عند نظرائه، "فلم يكن من الرّعاء التقليديين في بني قومه، ...، وإن كان هو ذاته متفوقًا على معظم بني عصره في العلم؛ إذ تدرّج عليه في معظم المدارس التي ضربت شهرتها في البلاد"<sup>٢</sup>، ذلك أنّه كان على درجةٍ من الوعي الوطني والقومي والاجتماعي والإنسانيّ سما به عن سفاسف الأمور، بيد أنّ واقع الحال بذّر في نفسه بذور الاضطراب والاعتراب النفسيّ، ذلك أنّه وجد نفسه رهين بلدٍ ممزّق الأوصال، مكبّل بقيود الطائفية، قاصرٍ عن التقدّم، عاجزٍ عن تحمّل المسؤولية، فاقدٍ للهوية التّاريخية والحضارية والوجودية، واهبٍ نفسه لخدمة الاحتلال، غير قادرٍ على صنع استقلاله، وأسير مجتمعيّ ضعيفٍ متخاذلٍ راضٍ صاغِرٍ، ورهين طائفةٍ عانت الاضطهاد العثمانيّ، لا تنور لها نائرة، ولا تقوم لها قائمة، ولا تهتزّ لمصائب الأمّة وحدثاتها، كلّ هذا كان غيثًا يروي ظمأ اضطرابه النفسيّ وقلقه الوجوديّ الذي نما أشواكًا تتخز ضميره وتخلق في وجدانه عقدة الانتماء بجوانبه كلّها

<sup>١</sup> الديوان، ١ / ١١.

<sup>٢</sup> الحاوي، (١٩٨١م)، ٤، ١٣.

الوطني والدِّينِي والمجتمعي، لذلك "راح يكابد الشّعور بالهزيمة أمام قوى الشرّ والظلم والظلام في وطنه، وكان يرتدّ عليها بالشّعور كسلاحٍ يدافع عن حقّه بالوجود والكرامة والحرّية والصمود أمام قوى التهديم والإذلال وبادرات الفناء والفشل. ولقد كانت بلاده مرتبهةً مجزأةً مستقلةً وغير مستقلةً في آنٍ معاً، فاقدة الهوية أمام طاغوت الدول الكبرى...، لهذا كان الباعث الأعظم في تجربة القرويّ هو شعور اللا انتماء في عالمٍ مفترسٍ جاحدٍ، يتربص بالصّغير ليغتذي من لحمه"، وكلّ ذلك تسلّل إلى جسد شعره طافياً عبر مساماته هارباً من لاوعيه؛ متجلباً في ثوراته الشّعريّة التي أطلقها على واقعه ووطنه وأبناء وطنه وبني جلدته، داعياً إلى الوحدة الوطنيّة والقوميّة رافضاً التخاذل مقرّعاً المتآمرين ممجّداً الأبطال والشّهداء والثّائرين.

#### ٤- أثر الاغتراب في شعره:

اضطر عقب وفاة والده مرغماً إلى مغادرة أرضه وبلاده وأهله مسافراً إلى البرازيل، وما إن تقرّر سفره حتّى بات يحسّ آلام الغربة والفقد، فمضى يعرّج على تضاريس بلاده وطبيعتها يتزوّد منها ما يكون سلواناً له في غربته معلّلاً نفسه بعودةٍ قريبة، وما إن غادرت السفينة مرفأ بيروت حتّى التاعت نفسه وتألّمت منقسمةً على ذاتها بين لومٍ وعتابٍ وتسليّةٍ، لتتقاوم آلامه بوصوله إلى البرازيل؛ إذ تسلّل إلى نفسه إحساس الغربة عن الأرض والنّاس والمجتمع، ذلك أن وجد نفسه على أرضٍ غريبةٍ لا يربطه بها إحساسٌ ولا انتماءٌ، وبين أغرابٍ ينبذونه ويرمونه بأقبح الأوصاف والشّتائم، وبين مهاجرين من بني قومه لاهين بشؤونهم وحياتهم مندمجين بمهجرهم غير مكترئين لما يدور في أوطانهم، منقسمين بين موالٍ للاحتلال ورافضٍ له؛ بيد أنّ الرافضين مستسلمون لواقعهم لا يسعون إلى تغييره أو إصلاحه، والموالون من الاحتلالين يساندون الاحتلال بأقوالهم وأفعالهم، يوسعون من يعادي الاحتلال قذفاً وشتماً، ما زاد اعتلال نفسه واغترابها وعزّز إحساسها بالنّفي والأسى، لتتمو أشواك الانتفاء جنباً إلى جنبٍ مع أشواك الانتماء داخل وجدانه تتخران فيه وتقضّان عيشه ومضجعه، متسلّتين إلى شعره زفراتٍ غاضبةٍ وأثباتٍ مكلمةٍ يائسةٍ.

<sup>١</sup> الحاوي، (١٩٨١م)، ٤، ١٣.

## ٥- الالتحام بين الذاتيّة والغيريّة:

تذوي نفس القروي وتتلاشى آلامها وأحاسيسها أمام فاجعة الأمة والوطن والأهل؛ إذ يرجى رثاء أمه أعزّ الناس على قلبه على فداحة خطبه فيها ليرثي أمته إثر نكبة فلسطين<sup>١</sup>، فلا يرى قيمةً لألمه الفردي أمام ألم الجماعة، إنّ نفسه تتلاشى في بوتقة الإحساس الجماعي، ناسياً همومه وأوجاعه مولياً اهتمامه للأولى فالأولى، ويكاد هذا الملمح يلزم القروي في جميع أشعاره؛ إذ نجده يخرج عن سياق موضوعه ليسلّط الضوء على مجريات الأمور والأحداث المهمّة التي تعترض أمن وطنه وأمته.

## ٦- عمق التجربة الاجتماعيّة في شعره:

يبثّ القروي في شعره بأنواعه وأغراضه نفثاتٍ من حكمته وفلسفته وتجربته، لا تكاد تغادر شعراً له وطنياً كان أم قومياً أم وجدانياً، إذ يكاد في كثيرٍ من قصائده الوجدانيّة يخرج خلاصة تجربته الاجتماعيّة، حتّى أنّ هذا التّدخل تحوّل إلى سمةٍ تميّز شعره وتلازمه.

## ٧- أغراضه الشعريّة:

أكثر شعره في الحماسة والوصف والحكمة والتأمّل الفلسفيّ والرّثاء وشعر المناسبات، وله باقّة شعريّة في الغزل، ومتفرّقات شعريّة في الحنين والمدح، وثلّة قليلة في الفخر والهجاء. يبدو من غير الممكن نسبة قصيدة من قصائده إلى غرضٍ واحدٍ؛ ذلك أنّه يكثر الخروج في قصائده من غرضٍ إلى آخر، لا سيّما تعريجه في كلّ قصيدة على حدثٍ وطنيٍّ أو قوميٍّ ومنحها روحاً حماسيّةً ثائرة، وترجع غلبة الحماسة على شعره استجابةً منه لأنّات أمته، "مقدّمًا واجب ترميضها على التّغريد في الخمائل والتّنقير بين الحقول"<sup>٢</sup>.

<sup>١</sup> الدّقاق، (١٩٧م)، ٦٠٤.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ٢٦.

## ٨ - طباعة ديوانه:

رفض الشاعر المكرمة التي بادر إليها نفرٌ من أصحابه الكرام لشراء بيتٍ له في صنبول، وطلب إليهم ردّ المال إلى أصحابه، وكان هذا المبلغ حوالي عشرة آلاف ليرةً لبنانية، حوّلت بعد رفضه إلى مشروع طباعة ديوانه بعد استشارته ونيل موافقته، ليتحقّق له بذلك إحدى أعزّ أمانيه الشخصية الباقية له في هذه الحياة، ليرى هذا الديوان النور في الأول من آب لعام ألفٍ وتسعمئةٍ واثنين وخمسين، الموافق للحادي عشر من ذي القعدة لعام ألفٍ وثلاثمئةٍ وواحدٍ وسبعين للهجرة في بلاد المهجر في مدينة صنبول (سان باولو) البرازيلية. هذه هي الطبعة الأولى من ديوانه التي صدرها بسطورٍ من حياته، أمّا الطبعة الثانية فكانت بمساحٍ عربيةٍ ثوريةٍ في رحاب بلاده العربية في السابع عشر من آذار لعام واحدٍ وستين وتسعمئةٍ وألفٍ، الموافق ليوم عيد الفطر المبارك الأول من شوال لعام ثمانين وثلاثمئةٍ وألفٍ للهجرة، غير أنها خنقت في مهدها ولمّا ترى النور نتيجة ضغوطاتٍ سياسية، أمّا الطبعة الثالثة صدرت في وطنه الأم في السابع من أيار لعام ألفٍ وتسعمئةٍ وواحدٍ وسبعين، والطبعة الرابعة لم يحظ البحث بمعلوماتٍ عنها، أمّا الطبعة الخامسة المعتمدة في البحث نشرت في بيروت في الأول من تموز لعام ثمانية وسبعين وتسعمئةٍ وألفٍ، وتميّزت هذه النسخة أنّ الشاعر أثبت فيها جميع أشعاره القديمة التي غفل عنها في سابقتها، وأضاف إليها من منظوماته الجديدة ما يعادل ديوانًا صغيرًا صدر ديوانه به وسمّاه (فجرٌ على شفق). ويضمّ هذا الديوان جميع آثاره الشعرية وهي:

١ - **البواكير:** يضمّ أولى مجموعاته الشعرية التي تتألف من ديوانين ضمّ أحدهما إلى الآخر في ديوانٍ واحد

سمّاه (البواكير) وهما:

أ - **ديوان الرشيديّات:** أوّل مجموعةٍ شعريّةٍ تنشر له، وفيه أولى منظوماته، طُبِعَ هذا الديوان عام ستّة

عشر وتسعمئةٍ وألفٍ في مدينة سان باولو البرازيلية.

ب - **ديوان القرويات:** يضمّ هذا الديوان أيضًا أولى أشعاره، وهو المجموعة الشعرية الثانية التي طبعت له

في سان باولو سنة اثنتين وعشرين وتسعمئةٍ وألف.



٢- ديوان الأعاصير: مختارات من شعره الوطني والقومي، طبع في سان باولو سنة ثلاث وثلاثين وتسعمئة

وألف، وأعيدت طباعته في صيدا سنة ثمان وأربعين وتسعمئة وألف.

٣- الزمازم: مختارات من منظوماته الحماسية بعد طبع الأعاصير، طبعت سنة اثنتين وستين وتسعمئة

وألف.

٤- اللاميات الثلاث: منها قصيدتان للقروي والثالثة للأمير شبيب أرسلان، طبعت سنة سبع وأربعين

وتسعمئة وألف.

٥- الموجات القصيرة: خواطر أكثرها مما كان ينشره نثرًا بعنوان (شرر الفكر).

٦- زوايا الشباب: يضم شعره الذي قاله في الغزل.

٧- الأزاهير: إضمامة معظمها من الشعر المثالي<sup>١</sup>.

٨- الجماهير: يضم قصائده التي أنشدها في شتى المناسبات الاجتماعية.

٩- فجر على شفق: ديوان صغير يضم قصائده التي نظمها بعد الطبعة الأولى وصدر به الطبعة الخامسة

من ديوانه، وسمّاه بهذا الاسم "لأنه حسب أن هذه الفسحة التي من الله بها عليه في أجله إنما هي بمثابة

ولادة روحية جديدة أو فجر ينبثق من غروب شمس حياته على أحبائه شباب أمته العربية الذين ما نظم

معظم شعره إلا لتقرأه أجيالهم الطالعة ويتابعوا المسيرة بعده لتحقيق أمنيته العظمى"<sup>٢</sup>.

<sup>١</sup> لفظة المثالي لا وجود لها في معاجم اللغة ولم يُعلم معناها؛ غير أنه يُرجح أن جذرها اللغوي (مثل) بمعنى فضل وكان ذا مزية في نوعه بين أقرانه.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ٤٤.

## الفصل الثَّاني

### الانزياح وموسيقا الشعر

#### المبحث الأول: الانزياح

#### المبحث الثاني: موسيقا الشعر

#### المبحث الثالث: الانزياح الموسيقي

## تمهيد:

يميل فؤاد الإنسان إلى زهرة بيضاء تترجع عرش طاقة من الزهور الحمراء، ويهوى الزهرة الزرقاء وإن أحاطتها مئات الأزهار الوردية الساحرة، ويبهز بمشاهدة الزهرة تكسر جليد الأرض وتلوجها المتركمة طافية في عز الشتاء، ذلك أن الزهرة البيضاء أضفت جمالاً على الحمراء وكسرت حدة اللون الأحمر ببياضها الناصع لتلفت الأنظار وتسحر القلوب، والزهرة الزرقاء يتعلق القلب بها إذ تشكل رؤيتها مفاجأة ودهشة له فهذا مشهد لا يتكرر كثيراً في حياته، أما الزهرة التي قاومت الثلوج ونهضت من تحتها لتسحر أبصارنا وتدهش عقولنا فلا يمكن لها أن تمر مر الكرام؛ إذ تخالف قانون الطبيعة وناموسها، هذا سر الانزياح ومعناه فما هو إلا مخالفة المؤلف ومقتضى الظاهر لغاية فنية بلاغية جمالية، إذ لا يختلف حالنا مع الأزهار عن حالنا مع النصوص الشعرية؛ التي نطرقها وقد هيأنا أنفسنا لسماع وزن وقافية وروي وعناصر إيقاع داخلي نتوقع ظهورها في وقت ما ومكان ما من القصيدة، لكن الشاعر ربما يكسر أفق توقعنا بطريقة استعماله لهذه العناصر أو بمكانها من النص، أو بمخالفته لما هو شائع في النصوص الشعرية المماثلة، الأمر الذي تهتز له قلوبنا وتثار به عواطفنا إثر تحوله عن جهة متوقعة إلى جهة لا نتوقعها، تجعلنا أسرى لدى هذا الانحراف شديدي التعلق به وبالنص لاستجلاء كوامنه والدوافع العميقة التي أوصلت الشاعر إليه متعمداً إياه أو غير متعمد مدركاً لذلك أو غير مدرك. وهذا الانحراف أساس الشعرية وجوهرها الثمين، إذ ترتفع شعرية النص طرداً مع ازدياد الانحرافات والانزياحات شريطة تأديتها لقيمة فنية بلاغية جمالية، فهذا الانزياح لا يكون عبثاً؛ بل ينبغي له أن يقدم للنص خدمات جلية تجعله محط الأنظار ومدار العناية والاهتمام، وإلا كان وقوعه ضرباً من انتهاك الشاعر لحرمة اللغة ونواميسها وقوانينها بكل مناحيها النحوية والصرفية والتركيبية والصوتية.

## المبحث الأول: الانزياح:

شغلت قضية الانزياح مختلف المدارس في الحكم عليها والبحث عنها واستقصاء صورها، ليطفح الإناء بكثرة المقولات التي أحاطتها، فكلُّ يراها من ركن منظوره الخاص ومن زاوية قراءته الخاصة، إذ احتضنت قضية الانزياح عدّة مدارس واتجاهات كان منها: "السريالية، والشكلانية الروسية، ومدرسة براغ، والبنوية، ومدارس النحو التوليدي والتحويلي"<sup>١</sup>.

تعدّ قضية الانزياح من أهمّ القضايا النقدية وثيقة الصلة بأدبنا ونقدنا قديمه وحديثه؛ إذ غدت هذه الظاهرة محور الدراسات العروضية والإيقاعية والنحوية واللغوية واللسانية والنقدية والبلاغية والأسلوبية الحديثة؛ نتيجة ارتباطها الوثيق بالنص الأدبي وإنتاجه.

### أولاً: تعريف الانزياح:

لفظة (الانزياح) مصدر للفعل المطاوع (انزاح)، لم يرد لها ذكر ولا استعمال في معاجمنا اللغوية القديمة، استحدثها عددٌ من النقاد ارتأوا استعمالها كبديل لغوي وترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي (Écart)، للتعبير عن ظاهرة أسلوبية تطرأ على لغة المبدع أو أسلوبه الخاص؛ لتشكل انحرافاً عن قاعدة أو مألوف شائع. عوضاً عن إحياء مرادفات التي استعملها القدماء كالعدول والانحراف والمجاز والخروج عن القياس...، وحتى نتيّن مفهوم الانزياح علينا أن نستقصي معناه اللغوي أولاً والمصطلحي ثانياً.

#### • الانزياح لغة:

بالعودة إلى جذره اللغوي في معاجم اللغة يتبيّن لنا أنّ معناه في أصل اللغة الذهاب والابتعاد، إذ جاء في لسان العرب في مادة (زح): "زَحَ الشيءُ زَحًا وزُيُوحًا وزِيُوحًا وزِيحَانًا، وانزاح: ذهبَ وتباعدَ، وأزحته وأزاحه غيره. وفي التهذيب: الزَّيْحُ ذهابُ الشيءِ، تقول: قدَّ أَرَحْتُ عِلَّتَهُ فزاحت، وهي تزح... وفي حديث

<sup>١</sup> ويس، (٢٠٠٥م)، ٩٠.

كعب بن مالك: زاح عني الباطل، أي زال ودَّهَب..<sup>١</sup>، "أما إذا عدنا إلى المعجم الموسوعي "لاروس" وبحثنا في مادة (Écart) لوجدنا دقة أكبر في تحديد المصطلح؛ إذ إن الانزياح هو حركة عدول عن الطريق أو خط السير... هذا لغويًا، أما أدبيًا في القاموس نفسه فإن الانزياح يعني فعل الكلام الذي يبتعد عن القاعدة"<sup>٢</sup>، مردّ هذه الدقة إلى أن المصطلح موجود في أصل لغتهم بخلاف لفظة الانزياح التي لا وجود لها في معاجمنا العربية القديمة وإلا لما استعصى ذلك على أئمة لغتنا وعلمائها.

### • اصطلاحًا:

في الاصطلاح لا يبتعد الانزياح كثيرًا عن معناه اللغوي (الابتعاد)؛ إذ هو الابتعاد عن الاستعمال المألوف والشائع والقياس والقاعدة، وعرف بأنه: "استعمال المبدع للغة مفرداتٍ وتراكيبٍ وصورٍ استعمالًا يخرج بها عما هو معتادٌ أو مألوفٌ؛ بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداعٍ وقوّة جذبٍ وأسرٍ"<sup>٣</sup>، أي تصرف المبدع في اللغة بكلّ مكوناتها ونواحيها الصّرفيّة والنّحويّة والبلاغيّة والصّوتيّة والأسلوبيّة؛ بحيث يخرج على القياس والاستعمال الشائع، بما يضمن له التّقرّد والابتكار وقدم السّبق ضمن معايير معيّنة ولأغراض معيّنة؛ فهذا التّجوّز الذي يحدث في الانزياح ليس عشوائيًا وإنّما لغاية فنيّة جماليّة، وأخرى دلاليّة بلاغيّة، وثالثة مرتبطة بالحالة النفسيّة للمبدع؛ بغية إبقاء القارئ منفثًا على النّصّ أسيرًا لديه.

لا ينتمي الانزياح إلى علمٍ واحدٍ من علوم اللغة ولا ينحصر في واحدٍ من فروعها؛ إذ ينتمي إلى علوم اللغة النّحويّة والصّرفيّة من جهة، وأخرى إلى علم الأسلوب، وثالثة إلى النّقد، ورابعة إلى البلاغة؛ وخامسة إلى علم العروض، يهتم به علماء اللغة ويولونه رعايتهم ورقابتهم ورصدهم حيث إنّ حدث لغويّ يأتي عليه الشعراء لئلا يحدث خللاً في نظام اللغة أو يسيء إليها، أمّا علماء البلاغة فلأنّه يتضمّن أهمّ الأنواع البلاغيّة، ولأنّه اختراق يصيب قواعدها ومألوفها مجدّدًا فيها، وعلماء النّقد هم الحكم المتذوّق للانزياح وأثره في اللغة والشعر، فإمّا أن يروه بعين الرّضا والاستحسان أو الرّفص والاستقباح، لأنّه إنّما وجد ليمنح النّصّ تفرّدًا وجمالًا، وعلماء

<sup>١</sup> ابن منظور، مادة زيح.

<sup>٢</sup> فوغالي، (٢٠١٣م)، ٦.

<sup>٣</sup> ويس، (٢٠٠٥م)، ٧.

العروض يرصدونه ويترقّبونه لئلا يحدث خللاً في نظام الشعر وموسيقاه، ويتوضّع الانزياح من علم الأسلوب موضع اللبنة من البناء، فهو الذي يكشف عن السمات المميّزة لكلّ مبدعٍ من غيره من خلال ما يحدثه في أدبه من انحرافاتٍ يخالف بها غيره دون إخلالٍ باللغة فتحقّق له التقرّد والتميّز.

## ثانياً: مفهوم الانزياح:

لئن كان مصطلح الانزياح عينه يعاني عدم الاستقرار في الدرس النقديّ والأسلوبيّ، فأثى لمفهومه أن يكون مستقرّاً ومحدّداً وثابتاً، إذ تباين الدارسون في فهمهم لهذه الظاهرة وتفسيرها وتأويلها تبعاً للمدارس والاتجاهات والحقول المعرفيّة التي ينتسبون إليها، وإن كاد الإجماع ينعقد على أنّه خروج على المألوف والقياس في استعمال المبدع للغة، ولا يقتصر هذا النّقاوت في تأويل الظاهرة على المدارس الغربيّة؛ بل يشمل المدارس النقديّة والأسلوبيّة العربيّة المتأثّرة بالنّقد الغربيّ الحديث، لذلك سنتتبّع ملامح هذا المفهوم بين النّقاد في الغرب أولاً، ومن ثمّ عند النّقاد العرب المحدثين.

### ١. عند النّقاد في الغرب:

نشأ مصطلح الانزياح (Écart) في أحضان الغرب من خلال مختلف المدارس النقديّة والأسلوبيّة، وشهد مجموعة من التحوّلات والتطوّرات حتّى وصل إلى ما استقرّ عليه في النّقد الحديث<sup>١</sup>، ولعلّ أهمّ وأبرز الحقول المعرفيّة التي أخصب ضمنها:

---

<sup>١</sup> حمد، (٢٠١٧م)، ٢٣٢-٢٣٥.

## أ - حقل الشعرية البنيوية:

عالجت هذه المدرسة مسألة الانزياح من خلال عقد مفارقة بين نوعين من اللغة: اللغة العادية ولغة الشعر؛ إذ رأت الانزياح متمثلاً في ثانيهما، واعتمدته معياراً تقاس بواسطته درجة شعرية النصوص، واختلف تناولها للانزياح باختلاف الاتجاه الذي ينتمي إليه روادها الذين انقسموا إلى اتجاهين<sup>١</sup>:

### ١. اتجاه الشعرية اللسانية:

يقترن ذكر هذا الاتجاه بأبرز أعلامه (رومان جاكسون)، وأتباعه (الشكلانيين الروس)، الذين مازوا لغة الشعر من اللغة العادية، واعتبروا أن لغة الشعر لغة خاصة تنشأ من استهداف عناصر اللغة العادية بتحويل ملامحها وتغييرها بما يضمن لها التقرّد والتميّز، فالمبدع يمارس العنف ضدّ اللغة العادية بطريقة واعية ليخرج منها لغة شعرية خاصة، "تتّصف بتشويه اللغة العادية عن طريق العنف (المنظم) الذي يرتكب ضدها"<sup>٢</sup>، إذ اللغة في منظورهم نوعان: لغة عادية ولغة خاصة هي لغة الشعر التي يتمثّل فيها الانزياح الحاصل من تشويه الأولى والانحراف بها عن سنّتها.

والأمر عينه عند جاكسون الذي يرى الانزياح في استعمال اللغة مميّزاً بين مستويين: يلتزم المبدع في الأول منهما بقواعد النحو، ويخالفها في الثاني بما تتيحه له اللغة من سبل الحرّية في تشكيل كلامه تشكيلاً مخالفاً للقياس؛ ذلك أنّ الانزياح: حاصل "تركيب عمليتين متواليتين في الزمن، ومتطابقتين في الوظيفة، وهما اختبار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثمّ تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه سبل التصرف في الاستعمال"<sup>٣</sup>، وبذلك تكون لغة المبدع مزيجاً من مستويين من مستويات اللغة: المستوى المؤلف الشائع النحوي الصارم، والمستوى الخارق للمألوف الذي يعتمد اللانحوية والاستقلالية شريطة تجنّب الإبهام والإغراق في الغموض.

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ٢٣٢.

<sup>٢</sup> حمد، (٢٠١٧م)، ٢٣٢.

<sup>٣</sup> يحيوي، (د، ت)، ٧٠.

يتبين لنا من كلا التوجهين عند جاكسون والشكلانيين تمييزهم لنوعين من اللغة، يشكل النوع الثاني منها انزياحاً عن الأول، اقتصر عند الشكلانيين على لغة الشعر؛ في حين لا يراه جاكسون مقتصرًا على نوع أدبي واحد.

## ٢. اتجاه الشعرية اللسانية البلاغية:

يعدّ رائد هذا الاتجاه الناقد الفرنسي (جان كوهن) المنظر الأول للانزياح، الذي يرى الانزياح جوهر الشعرية وأساسها الذي تقوم عليه، ذلك أنه إذا أعدنا ترتيب الكلام الشعري وفق القانون انتفت الشعرية<sup>١</sup>، إذ "لا يوجد شعر يخلو من الانزياح ... ولا وجود لانزياح خارج الشعر"<sup>٢</sup>، وتتحقق آلية هذه الشعرية وفق زمين<sup>٣</sup>:

**الأول: عرض الانزياح:** هو اللحظة التي يشعر فيها القارئ باختلال التوازن وانقطاع الوظيفة المعرفية بينه وبين النص؛ إثر خروج النص عن قوانين اللغة وقياسها ومألوفها وعمّا يتوقعه القارئ منها، وهذا الزمن يمثل القسم السالب من المعادلة؛ ذلك أنه يهدم علاقات الانسجام - الحاصلة بين عناصر النص من جهة، وبين المتلقي والنص من جهة أخرى.

**الثاني: نفي الانزياح:** هو الزمن الذي يستعيد فيه القارئ ارتباطه بالنص مدرّكًا سبب الانزياح وماهيته عبر ملء الفراغات المبهمة وإدراكه للقيمة الجمالية والدلالية للانزياح؛ وهذا الزمن هو القسم الموجب من المعادلة الذي تتم فيه إعادة بناء الانسجام؛ إذ يعمل النص في هذا الزمن على إحالة القارئ إلى إحساسه الجمالي الشخصي<sup>٤</sup> في تنويع الانزياح ومعرفته؛ بيد أن ذلك لا يقلل أو يهّمش دور الزمن الأول؛ إذ هو شرط لازم لحدوث الثاني، وهو لا يهدم البناء إلا ليعيد تشكيله تشكيلاً جمالياً في الثاني على أسس توفر له قيمة دلالية وجمالية أكبر، وينبثق عن مجموع هذين الزمنين منتج صافٍ، لأن هذه اللامعقولية التي يرتطم بها القارئ ليست عبثاً؛ بل لتكشف عن

<sup>١</sup> كوهن، (١٩٦٨م)، ١٩٣.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ١٩٢.

<sup>٣</sup> نفسه، ١٩٤.

<sup>٤</sup> كوهن، (١٩٦٨م)، ١٩٣.



معنى آخر؛ ذلك أن "الانزياح في الشعر خطأ متعمدٌ يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص"<sup>١</sup>، يقع هذا الخطأ في الزمن الأول من عملية بناء الشعرية ليتم تصحيحه في الزمن الثاني كما بينا سابقاً.

ينحصر الانزياح في الاتجاه البنيوي على لغة الشعر فقط وعلى تحقيق الشعرية، من خلال ثنائية (اللغة العادية/ اللغة المنزاحة عنها (لغة الشعر))، وينتفي في نظرهم حدوث انزياح في النثر الفني أو الأدبي، إلا ما وجدناه عند جاكبسون الذي لم يقصر الانزياح على لغة الشعر فقط.

### ب - حقل الدراسات الأسلوبية:

"يمثل الانزياح أحد أهم المقولات الأسلوبية، وهذا لا يعني بحالٍ من الأحوال أنه نتاج معرفي خالص يحسب للاتجاه الأسلوبية، وإنما ساهمت في استجلائه وتحسس دوره الفني عدة مدارس"<sup>٢</sup> كالبنوية والسريالية ومدرسة براغ ومدرسة النحو التوليدي والتحويلي، ذلك أن مفهوم الانزياح مفهوم عام غير مختص بمدرسة واحدة<sup>٣</sup>. احتضن الدرس الأسلوبية الانزياح وأولاه عين العناية والرعاية، لما له من مزية وفضيلة في الكشف عن السمات الأسلوبية التي يتفرد بها مبدع ما، واعتبروه مقياساً تحدد وفقه درجة شعرية النصوص أو أدبيتها، لاعتقادهم أنه "كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية"<sup>٤</sup>، وأنه "كلما تحقق قدر أكبر من الحذف للمعايير اللغوية والابتعاد عن درجة الصفر في الأسلوب كلما اقتربت اللغة من جوهر الشاعرية"<sup>٥</sup>، إذ "ربط (والاك وفاران) مفهوم الأسلوب بمجموع المفارقات التي تلاحظها بين نظام التركيب للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة، ويكاد يطابق ذلك ما أشار إليه ماروزو منذ سنة ١٩٣١م حين عرّف الأسلوب بأنه اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ١٩٤.

<sup>٢</sup> حسن، (٢٠١٢م)، ١.

<sup>٣</sup> حمد، (٢٠١٧م)، ٢١١.

<sup>٤</sup> المسدي، (د)، (ت)، ١٦٣.

<sup>٥</sup> فوغالي، (٢٠١٣م)، ٩.

بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصّفر إلى خطاب يتميّز بنفسه"<sup>١</sup>، ويتجلّى هذا الرّبط بين شعريّة النّصوص وأدبيّتها بوضوحٍ عند رائد الأسلوبيّة (ليو سبيتزر) الذي جاء إلى الأسلوبيّة بمصطلح الانحراف؛ إذ اتّخذ من الانزياح "مقياساً رزيناً لتحديد السّمة الأسلوبيّة المميّزة الّتي تدلّ على العبقرية الفردية للكاتب"<sup>٢</sup>، إذ يقول عن نفسه: أنّه اعتاد وضع خطّ تحت عباراتٍ لفتت انتباهه وبدأ له منزاحةٌ عن الاستعمال المألوف<sup>٣</sup>، معتبراً الأسلوب "انحرافاً فرديّاً بالقياس إلى قاعدة ما"<sup>٤</sup>، وهذا الاعتبار يقترب إلى حدٍّ ما من تعريف (فاليري) للأسلوب بأنّه: "انحراف عن قاعدة ما"<sup>٥</sup>، وعند فونتاناوي الذي "يعزو الظّاهرة الأسلوبيّة إلى عبقرية اللغة؛ إذ تسمح بالابتعاد عن استعمال المألوف فتوقع في نظام اللغة اضطراباً يصبح هو نفسه انتظاماً جديداً"<sup>٦</sup>.

إنّ تعريف كلّ من سبيتزر وفاليري للأسلوب وما ذهب إليه فونتاناوي يشير إلى أنّ عدداً من الأسلوبيين اعتبروا الأسلوب هو الانزياح، وحدّدوا مفهومه وفقاً لمفهوم الانزياح، على نحو ما نجد عند (تودوروف) الذي اعتمد في "تنظيره للأسلوب على مبدأ الانزياح فعرفه بأنّه لحنٌ مبرّرٌ ما كان يوجد لو أنّ اللغة الأدبيّة كانت تطبيقاً كليّاً للأشكال النّحويّة الأولى"<sup>٧</sup>، وعند (ريفاتير) الذي لا يخرج في تعريفه للأسلوب عن مفهوم الانزياح؛ إذ عرفه: "بكونه انزياحاً عن النّمط التّعبيريّ المتواضع عليه، ويُدقّق مفهوم الانزياح بأنّه يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصّيع حيناً آخر"<sup>٨</sup>.

في حين يذهب (جون دييوا) إلى اعتبار الانزياح ركناً من أركان علم الأسلوب، ويعرفه بقوله: "حدثٌ أسلوبيّ ذو قيمة جماليّة يصدر عن قرار الذات المتكلّمة، بفعلٍ كلاميّ يبدو خارقاً لإحدى قواعد الاستعمال الّتي تسمّى معياراً..."<sup>٩</sup>.

<sup>١</sup> المسدي، (د، ت)، ١٠٢.

<sup>٢</sup> بوحلاسة، (٢٠١٢م)، ١٥.

<sup>٣</sup> فضل، (١٩٩٨م)، ٥٨.

<sup>٤</sup> كوهن، (١٩٦٨م)، ١٦.

<sup>٥</sup> بوحلاسة، (٢٠١٢م)، ١٥.

<sup>٦</sup> المسدي، (د، ت)، ١٠١.

<sup>٧</sup> المسدي، (د، ت)، ١٠٢.

<sup>٨</sup> المسدي، (د، ت)، ١٠٣.

<sup>٩</sup> وغيلسي، (د، ت)، ١٩٠.

يبدو جلياً تفاوت النظرة إلى الانزياح في الدرس الأسلوبي، وإن أجمعوا على أنه انحراف عن أصلٍ مميّزين في ذلك بين مستويين من مستويات اللغة: "مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها"<sup>١</sup>، ذلك أنّ منهم من عدّه جزءاً من علم الأسلوب، ومنهم من رآه وسيلةً من وسائل الكشف عن السمات المميّزة لأدب كاتبٍ من الكتاب، في حين ذهب عددٌ منهم إلى بناء مفهوم الأسلوب بناءً مطابقاً لمفهوم الانزياح، وتميّر الدرس الأسلوبي للانزياح عن الدرس البنيويّ أنّه لم يحصره على جنسٍ أدبيٍّ واحدٍ؛ بل رآه ماثلاً في جميع الأجناس الأدبيّة التي ينحرف فيها مبدعها عن اللغة العادية مغيراً فيها، وأنّه لم يقتصر في تعيينه وتحليله له على علاقته بالنصّ فحسب؛ بل لجؤوا إلى ربطه باللغة والمبدع والعوامل النفسيّة التي أدّت إلى ظهوره...

لم تتمكّن الدّراسات الغربيّة بمذاهبها واتّجاهاتها من ضبط هذا المفهوم الرّجراج واصطلاح حدّ متّقيّ عليه أو حتّى إيجاد مصطلحٍ موحدٍ يعرف به؛ بل إنّ هذا الاختلاف انتقلت عدواه إلى أتباع المدرسة الواحدة والمذهب الواحد؛ ونتج عنه زخمٌ هائلٌ من المصطلحات والتّعريفات المتّقة حيناً والمتباينة حيناً آخر؛ بيد أنّ جميع الدّراسات التي تناولته اتّفقت على أنّه خروجٌ عن أصل، وهذا الأصل هو المعيار الذي يمكّن المتلقّي من اكتشاف الانزياح وتعرّفه، ونتج عن هذه الدّراسات ثنائيّة (الأصل (المعيار) / الخروج)، إلّا أنّ الاختلاف عاد إلى الظهور مجدّداً؛ إذ تباينت آراؤهم حول تعيين معيارٍ موحدٍ يضبط الانزياح ويحدّده.

## ٢. عند النّقاد العرب المحدثين:

انتقل مصطلح الانزياح إلى ثقافتنا العربيّة النّقديّة والأسلوبيّة عبر الترجمة، ناقلاً معه عدوى الآراء المتباينة والتّجاذبات المتعدّدة التي أحاطت بمفهومه ومصطلحه، ذلك أنّه مصطلحٌ عسيرٌ على الترجمة، لا سيّما مع كثرة التّسميات التي تجاذبته، وأنّه ترجم إلى العربيّة من مختلف المذاهب والمدارس الغربيّة النّقديّة والأسلوبيّة، إذ أخذ كلّ ناقدٍ على عاتقه مسؤوليّة تبني رأيٍ أو فكرةٍ تبعاً لمذهبه واتّجاهه النّقديّ، لينتقل الخلاف الدائر حول قضية الانزياح إلى السّاحة النّقديّة العربيّة الحديثة.

<sup>١</sup> عبد المطلب، (١٩٩٤م)، ٢٦٨.

وإذا كان هذا المصطلح ومفهومه في السّاحة الغربيّة عصيّاً على الضّبط فمن البدهي أن يكون كذلك في السّاحة العربيّة، لاختلاف مذاهب النّقاد والمدارس التي ينتمون إليها، فكلّ يدلي بدلوه الخاصّ، خاصّة أنّه نقل إلينا ولمّا يستقرّ له مفهوم أو مصطلح، ليعايش حالة التّأرجح نفسها التي عايشها في الغرب لكن بين نقادنا العرب المحدثين، الذين تباينوا في تناوله وتسميته، لتزخر السّاحة النّقديّة بتسمياتٍ وتأويلاتٍ متعدّدة أحاطت به، وأشار عبد السّلام المسديّ-أول من كتب في الأسلوبية والأسلوب\_ إلى ذلك إذ عرّفه بأنّه: (متصوّر نسبيّ تذبذب الفكر اللسانيّ في تحديده وبلورة مصطلحه، فكلّ يسمّيه من ركن منظوره الخاصّ)<sup>١</sup>، فهذا كمال أبو ديب يؤثّر ترجمته إلى (الفجوة: مسافة التّوتر) ويؤكد أنّه لا يستعمل بينهما واو العطف، مفضّلاً تسمية الشّيء بأثره، وعرّفه بأنّه: "منبع الشّعريّة وما يميّز الشّعريّة عن طبيعة اللغة العاديّة"<sup>٢</sup>، أي أنّه خروج عن طبيعة اللغة يخلق مسافة (فجوة) بين المتلقّي والنّصّ تنقطع معها الوظيفة المعرفيّة، فيشعر القارئ بالتّوتر لانقطاع الصّلة بينه وبين النّصّ، ولأنّ النّصّ توقّف عن قول شيء، ويستمرّ هذا التّوتر إلى أن يتمكّن المتلقّي من إعادة بناء الانسجام وملء الفجوة- المترتّبة عن خروج الكلام عن أصل وضعه- عند إدراكه للانزياح الذي وقع في بنية النّصّ، لتعود الوظيفة المعرفيّة بينه وبين النّصّ.

ويأتي التعريف الذي وضعه نعيم اليافي للانزياح أكثر دقّة وشمولاً ممّا ذهب إليه أبو ديب؛ إذ يرى الانزياح شاملاً لجميع عناصر العمل الأدبيّ غير مقتصرٍ على أحدها، إذ يقول: "الانزياح يعني خروج التّعبير عن السّائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، رؤيةً ولغةً وصياغةً وتركيباً"<sup>٣</sup>، ويرى أنّه يجب "التّوسّع في مفهوم الانزياح ليشمل جميع عناصر النّصّ الشّعريّة والأدبيّة"<sup>٤</sup>، ونلمح في كلامه تأثراً كبيراً بجان كوهن غير أنّه توسّع في جعل الانزياح علامةً فارقةً للشّعريّة والأدبيّة معاً، إذ يقول: "وهو مجلّى الأدبيّة وعلامتها، وموطن

<sup>١</sup> المسديّ، (د، ت)، ٩٨.

<sup>٢</sup> أبو ديب، (١٩٨٧م)، ١٤٠.

<sup>٣</sup> اليافي، (١٩٩٧م)، ٩٢.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ٩٤.

الشاعرية ودلالاتها، وكلتاها -أدبية النصّ وشعريته- لا تتمّ إلّا به ومن خلاله"<sup>١</sup>، على خلاف كوهن الذي عدّ الانزياح دليلاً على الشعرية فقط حاصراً إيّاه في مجال الشعر نافيّاً وقوعه في النثر.

في حين ذهب عباس رشيد الددة مذهب الأسلوبيين في اعتبار اللغة بصورتها العادية المألوفة الصورة المثالية للغة، وبالتالي فإنّ أيّ تغييرٍ أو خروجٍ عنها يعتبر انتهاكاً لمثاليّتها، ويشترط أن يكون هذا الانتهاك في سياق عملٍ إبداعيّ؛ إذ يقول: "الانزياح هو اختراق مثالية اللغة، والتجروء عليها في الأداء الإبداعيّ، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف والمثاليّ، أو إلى العدول في مستوى اللغة الصوتي والدلاليّ عمّا عليه هذا النسق"<sup>٢</sup>، أي أنّه اختراق "الأعراف القياسية للبنية اللغوية سواء أكانت تلك البنية صوتيّة أم معجميّة أم دلاليّة أم نحويّة"<sup>٣</sup>.

في حين تبنت زكية يحيوي<sup>٤</sup> ووهيبة فوغالي<sup>٥</sup> التعريف الذي ورد في معجم المصطلحات اللسانية والبلاغية المرتبط بعلم الأسلوب وهو "الخروج عن أصول اللغة وإعطاء الكلمات أبعاداً دلاليّة غير متوقّعة"<sup>٦</sup>. في حين تبنت بعض النقاد المقولة الأسلوبية (الانزياح هو الأسلوب ذاته)، من مثل يوسف أبو العدوس الذي اعتبر الأسلوب "انزياحاً عن قاعدة الاستعمال اللغوي"<sup>٧</sup>، ونور الدين السّد الذي حدّد الانزياح بأنّه: "انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدثٌ لغويّ يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التّعريف على طبيعة الأسلوب الأدبيّ؛ بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبيّ ذاته"<sup>٨</sup>،

<sup>١</sup> نفسه، ٩٣.

<sup>٢</sup> الددة، (٢٠٠٩م)، ١٥.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ١٤ - ١٥.

<sup>٤</sup> يحيوي، (د، ت)، ٦٣.

<sup>٥</sup> فوغالي، (٢٠١٣م)، ٩.

<sup>٦</sup> بوطارن وآخرون، (٢٠٠٨م)، ١٥٦.

<sup>٧</sup> أبو العدوس، (٢٠٠٧م)، ١٨٨.

<sup>٨</sup> يحيوي، (د، ت)، ٦٤.

أما أحمد محمد ويس صاحب الميزة والفضيلة في تأطير الانزياح أسلوبياً ونقدياً يعرفه بقوله: "استعمال المبدع للغة مفرداتٍ وتراكيبٍ وصورٍ استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداعٍ وقوة جذبٍ وأسر"<sup>١</sup>.

يتبيّن لنا أنّ صورة الانزياح عند النقاد العرب المحدثين ما هي إلّا انعكاسٌ يكاد يكون مطابقاً لصورته عند النقاد في الغرب، وأنّه لم يتخلّص من آلام المخاض التي بقيت عصيّة على ولادة مفهوم ثابت ومحدّد له، لكثرة التّأويلات والتّفسيرات التي دارت في فلكه من جهة، وتعدّد الاتجاهات والمذاهب التي تعهّده بالدّرس من جهةٍ أخرى، ولاشتماله على دلالاتٍ واسعةٍ لا حصر لها، وبذلك ظلّ الانزياح نجمًا يطوف في فلك اللسان والكلمة والتّركيب والصّورة والتّعبير والاستعمال والإيحاء الصّوتي والدّلالي. ومع ذلك كلّ بقيت (انزياحية كوهن) التّعبير الأمثل لقضيّة الانزياح في نظر معظم النقاد العرب المحدثين القائمة على ثنائيّة (المعيار/الأصل)/ الخروج (الانزياح))، غير أنّ كلّ واحد منهم قد فهمها وأولها من خلال أيديولوجيته الخاصّة، وعبر عنها بأسلوبه ومن وجهة نظره.

### ثالثاً: معيار الانزياح:

يتعلّق مفهوم الانزياح بفكرة تمثّل جوهره وأساسه الذي يقوم عليه ألا وهي الخروج على القاعدة أو الأصل، وبذلك فإنّ سبيلنا لمعرفة الانزياح بداءة معرفة هذه القاعدة وهذا الأصل اللذين ينبثق عنهما الانزياح، إذ كما أنّنا لا يمكن أن نتصوّر الكبير إلّا بمقابلته بالصّغير، كذلك لا يمكننا إدراك الانزياح ما لم ندرك الأصل؛ ذلك أنّ الانزياح ما هو إلّا ثنائيّات متضادّة (الانزياح/المعيار)، وفي غياب مفهوم القاعدة والأصل سيكون البحث عن الانزياح عبثاً، لذلك تسارعت المدارس النّقديّة التي عيّنت بالانزياح إلى تحديد هذا الأصل (المعيار)، إذ هو الوسيلة والأداة التي تمكّن الباحث من الحكم على الظّاهرة اللغويّة إن كانت انزياحاً أم لا، وقد اكتتف هذه العمليّة

---

<sup>١</sup> ويس، (٢٠٠٥م)، ٧.

للبحث عن معيار إشكالاتٍ متعدّدة؛ إذ لا إجماع على معيارٍ واحدٍ يحدّد هذه الظاهرة الأسلوبية، ولعلّ انعدام الاستقرار الذي عايشه الانزياح انعكس أيضًا على المعيار الذي أحاطت به الكثير من التفسيرات والاقتراحات، الأمر الذي دفع مورو إلى وصفه بأنّه: "مفهومٌ فرار، وكائنٌ ذو عقل، لا نستطيع أن نجد له في الواقع أيّ تصوّر دقيقٍ"<sup>١</sup>، أي المعيار متصوّر نسبيّ يفتقر إلى الاستقرار والثبات؛ ذلك أنّه: "مفهومٌ معقّد ومتغيّر ... تشارك في تحديده وبيانه جملة أدوات وعوامل"<sup>٢</sup>. إنّ الجهود المبذولة لإيجاد معيارٍ يحدّد الانزياح أفضت إلى نوعين من المعايير خارجيّة وداخلية:

#### ١) المعيار الخارجي: أساسه عقد مفارقة بين النصّ الأدبيّ واللغة عمومًا، ويتضمّن:

##### أ- درجة الصّفر البلاغية:

اقترح رولان بارت (درجة الصّفر البلاغية) معيارًا لتحديد الانزياح، ويعني به مستوى الكلام أو النثر الذي يكاد يخلو من السمات الفنّية، ويندرج ضمنه<sup>٣</sup>:

##### ١. اللغة العادية أو اللغة المعيارية أو اللغة العلميّة:

يقصد بها اللغة التي تقلّ فيها السمات الفنّية المميّزة للخطاب الأدبيّ (نثره وشعره) أو تنعدم، ذلك أنّ مهمّة الخطاب العاديّ إفهام الحاجة دون عناية بالزّخرف والتّزيين، أمّا الخطاب الأدبيّ فمهمّته التّميّز مع الإبلاغ، لذلك فهو منغلّق على نفسه لا يقول شيئًا مباشرًا على خلاف الخطاب العاديّ الذي رآه تودوروف خطابًا شفافًا يكشف لك عن مضمونه دون عائقٍ أو تمويه فهو خطابٌ مباشرٌ، "بينما الخطاب الأدبيّ ثخينٌ غير شفاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكّنك من عبوره واختراقه، فهو حاجزٌ بلوريّ طلي صورًا ونقوشًا وألوانًا فصدّ أشعة البصر أن

<sup>١</sup> ويس، (٢٠٠٥م)، ١٢٩ - ١٣٠.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ١٣٠.

<sup>٣</sup> نفسه، ١٣٠.

<sup>٤</sup> المسدي، (د، ت)، ١١٦.

تتجاوزه"<sup>١</sup>، وبذلك حال دون وصولك إلى ما يحمله من بلاغ؛ إثر "انقطاع وظيفته المرجعية"<sup>٢</sup> التي تمثل السمة الأبرز للخطاب الأدبي.

## ٢. النثر العلمي:

يقصد به النثر المكتوب الذي يمكن أن يقارن مع الشعر المكتوب<sup>٣</sup>، واعتمد لهذه المفارقة النثر العلمي دونًا عن غيره؛ ذلك أنّ العالم هو "الكاتب الأقلّ اهتمامًا بالأغراض الجمالية،...، فالانزياح [ إن لم يكن ] منعقدًا في لغته؛ فإنّه قليلٌ جدًّا"<sup>٤</sup>، ولا يمكن البناء على أساس هذا المعيار إلا بتعاضده مع الكمّ، إذ ما يميّز لغة الشعر من النثر هو الكمّ، الذي يظهر جليًا بتمثيل اللغتين على مستقيمين قطبيين، أحدهما القطب الخالي من الانزياح والذي تتوضع بإزائه أو قريبًا منه لغة العلماء، بينما تقع القصيدة قرب القطب الشعريّ الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة<sup>٥</sup>.

## ب- الاستعمال الشائع:

قال به سبيتزر<sup>٦</sup> وهو النمط السائد أو الأسلوب المتبع في لغة من اللغات، بيد أنّ هذا المعيار تعتريه الكثير من العقبات؛ ذلك أنّ تحديد النمط أمرٌ بالغ الصعوبة من جهة أولى، ومن ثانية فإنّ الاستعمال الشائع متغيّر ومتحوّل لا يمكن الركون إليه، فما كان شائعًا في عصرٍ أو بيئةٍ قد لا يكون في غيرهما، لذلك ينبغي أن يحصر معيار الاستعمال الشائع ببيئةٍ محدّدة وزمانٍ معيّن؛ إلّا أنّ ذلك يعني صلاحيته في إطار العصر والبيئة اللذين يعيش فيهما الباحث؛ ما يحول دون اطلاعه على ما سواها، أمّا إن أراد التوسّع إلى غير بيئته وزمانه

<sup>١</sup> المسدي، (د، ت)، ١١٦.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ١١٦.

<sup>٣</sup> كوهن، (١٩٦٨م)، ٢٢.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ٢٣.

<sup>٥</sup> نفسه، ٢٣ - ٢٤.

<sup>٦</sup> ويس، (٢٠٠٥م)، ١٣١.



فيتوجب عليه حينها كما نبّه بوداغوف أن "يعرف كلّ ما يتّصل بلغة تلك الفترة، وكذلك كلّ ما يتّصل بنظرية المعيار اللغوي لتلك الفترة أيضًا"<sup>١</sup>.

#### ت - القاعدة:

يرتطم المبدع أثناء خلق عمله الفني بجدار من القواعد والأعراف النحوية والصرفية والبلاغية والعروضية- إن كان العمل الإبداعي شعراً-، فيجيز لنفسه الخروج على عددٍ منها دون أن يخلّ بنظام اللغة أو يسيء إليه في سبيل تحقيق قيمة جمالية لعمله، وبذلك تشكّل القاعدة أصلاً ومعيّاراً يخالفه المبدع ويخرج عليه؛ لذلك يرى صلاح فضل أنّ القاعدة المعيار هي "أحياناً نظام اللغة أي جملة قواعد اللغة التي تتم بها الكتابة حيث تصطدم ظواهر الاستعمال اللغوي في الكلام بمستوى اللغة الثابت، ويصبح الأسلوب حينئذٍ هو العدوان على نظام اللغة"<sup>٢</sup>.

#### ث - القارئ العمد:

اقترح ميكائيل ريفاتير مفهوم القارئ العمد معياراً لتحديد الانزياح في النصوص الأدبية، والقارئ العمد هو قارئ افتراضي وليس قارئاً فرداً، إذ هو الاحتكام إلى مجموعة من القراء لتحديد مواطن الانحراف<sup>٣</sup> عبر تسجيل ردّات فعلهم على العمل الإبداعي ذاته، أو بسؤالهم عن مواطن الانحراف فيه، ويكون الانحراف في العمل متمثلاً في الموضع الذي وقع اتفاق جميع القراء عليه، إذ يعتمد هذا المعيار على خبرة هؤلاء الأشخاص؛ غير أنّه لا يخلو من عيوبٍ تحيق به؛ ذلك أنّ هؤلاء القراء قد لا يكونون على ذات السوية ثقافاً وذوقاً وخبرةً، فضلاً عن انحصار هذا المفهوم بأدب فترةٍ معيّنة وبيئةٍ محدّدة، وهو ما يؤكّده ريفاتير نفسه إذ يرى "الزمن عاملاً مغيّراً في الدلالة الأسلوبية، إذ إنّ استجابات القارئ المخبر لا تصلح إلّا فيما يتعلّق بحالة اللغة التي يعرفها، ووعيه اللغوي الذي يتحكّم في ردود فعله يتّصل بفترةٍ زمنيةٍ وجيزةٍ في تطوّر اللغة"<sup>٤</sup>.

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ١٣٤.

<sup>٢</sup> فضل، (١٩٩٨م)، ٢١٣.

<sup>٣</sup> ويس، (٢٠٠٥م)، ١٤٠.

<sup>٤</sup> ويس، (٢٠٠٥م)، ١٤١.

## ٢) المعيار الداخلي: السياق:

يضمّ السياق معيارًا داخليًا وثلاثة معايير خارجية هي السياق الثقافي والعاطفي وسياق الموقف، أما السياق الداخلي هو السياق اللغوي والأجدر من بينها ليكون معيارًا<sup>١</sup>، اقترحه ريفاتير تعويضًا عن مفهوم الاستعمال الذي يحدّد النمط العاديّ - المعيار الذي اقترحه ريفاتير والأسلوبيون -؛ ذلك أنّ الاستعمال مفهوم نسبيّ لا يمكن الدّارس من مقياس موضوعيّ صحيح، رابطًا بذلك مفهوم النمط العاديّ بهيكل النصّ المدروس<sup>٢</sup>، ذلك أنّ النصّ الإبداعيّ ليس منزاحًا بكليته عن المألوف، وإنّما هو مزيج من عناصر منزاحة وأخرى موافقة للقياس، وبذلك يمكن للدّارس التماس الانزياح وتحديدته تبعًا للعناصر الخالية من الانزياح، أي أنّ بنية النصّ تضمّ "مستويين اثنين: أحدهما يمثّل النسيج الطّبيعيّ، وثانيهما يزدوج معه ويمثّل الخروج عن حدّه"<sup>٣</sup>

بذلك يبدو أنّ القاعدة والنّثر العلميّ والسياق اللغويّ والخبرة بالنصوص الأدبيّة هي الوسيلة الأمثل والأدقّ لتتبع مواطن الانزياح ضمن العمل الأدبيّ، وهذه المعايير التي سبق ذكرها ليست إلّا جزءًا بسيطًا من إشكاليّة المعيار؛ إذ لا يزال الدّرس النّقديّ والأسلوبيّ زاخرًا بالكثير من المعايير التي يضيق المقام عن ذكرها، وحسبنا منها ما يفيد البحث.

## رابعًا: جذور الانزياح في النّقد القديم:

الانزياح مصطلحٌ حديثٌ لم يمضِ بعيد زمنٍ على انشغال العلماء به بكافة انتماءاتهم ومذاهبهم، بيد أنّ شيئًا من مفهومه يظهر للنّاظر في كتب القدماء وآثارهم، ذلك أنّ الانزياح لم يكن يومًا حصرًا على النصوص الإبداعية الحديثة؛ بل تجلّى في أبلغ صوره وأجلّها في أدب القدماء شعرهم ونثرهم، ولم يكن ذلك ليفلت من براثن حذق علماء اللغة القدماء بكافة اختصاصاتهم، لا سيّما أنّهم عنوا عنايةً فائقةً بتأصيل العلوم وتتبع اللغة واستجلاء

<sup>١</sup> نفسه، ١٣٧-١٣٨.

<sup>٢</sup> يُنظر: المسديّ، (د، ت)، ١٠٤.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ١٠٤.

ظواهرها وصورها، لذلك فإنّ أدنى نظرةٍ في آثارهم العربيّة والغربيّة على حدّ سواء تجلّو لناظرها بذور الانزياح التي نثروها في كتبهم، التي شكّلت فيما بعد إرهاباتٍ مهّدت لظهوره؛ لذا لا بدّ من التأمّل في التّاريخ النّقديّ والبلاغيّ واللغويّ والأدبيّ لاستجلاء هذه الإرهابات، وهذا التأمّل ينبغي أن يكون في اتّجاهين غربيّ وعربيّ.

### أولاً- في الدّرس النّقديّ والبلاغيّ الغربيّ:

جذور الانزياح في الغرب ضاربةٌ في عمق التّاريخ إلى أرسطو (ت: ٣٢٢ ق.م)، الذي ماز بين الأنواع المختلفة للكلمة الشّائعة والأجنبيّة المعارة والمجازيّة والزّخرفيّة والمبتدعة المعنى والمطوّلة (المزيدة) والمنقوصة (المعدّلة)<sup>١</sup>، وفرّق بين نوعين من اللّغة: "اللغة الدّارجة العاديّة [وهي عنده مبتدلة] واللغة المتميّزة البعيدة عن الرّكاكة، وذلك إذا استعملت فيها كلمات غير مشاعة (مثل الكلمات الغريبة) (النّادرة) والمجازيّة والمطوّلة، وكلّ ما ابتعد عن وسائل التّعبير الشّائعة"<sup>٢</sup>، وهذه اللغة التي أطلق عليها اللغة المتميّزة تتفرّع عنده إلى نوعين: إمّا ملغزة تتألّف من مجازاتٍ واستعاراتٍ، وإمّا رطانة تتألّف من كلمات غريبة (أو نادرة)، وهذان القسمان برأيه ينقدان اللغة من الابتذال والرّكاكة<sup>٣</sup>. ويتجلّى مفهوم الانزياح عنده بوضوحٍ إذ حدّد طبيعة اللغة الملغزة بأنّها "تتمثّل أساساً في التّعبير عن حقيقةٍ ما بكلماتٍ موضوعة في تركيباتٍ لغويّةٍ مستحيّلة، وهذا لا يحدث باستعمال المسمّيات العاديّة للأشياء؛ ولكن باستعمال بدائلها المجازيّة"<sup>٤</sup>، ولعلّه يكون أكثر جلاءً إذ قال: "وبناء الكلمات على هذا النّحو [أي تطويل الكلمات وإنقاصها وتحوير شكلها]- يجعل اللّغة [الشّعريّة] مخالفةً لما هو شائعٌ مألوفٌ - يكسبها مظهرًا بعيدًا عن لغة المحادثة اليوميّة"<sup>٥</sup>، وسمّى هذه المخالفة بالرّخص اللغويّة أو المسموحات، واعتبر أنّه من الخطأ استنكار البعض لاستخدام هذه المسموحات أو الرّخص اللغويّة، والسّخرية من الشّعراء الذين يستخدمونها، ونبّه إلى ضرورة استعمال هذه الرّخص، التي عدّها مؤسّسات اللغة الشّعريّة، باعتدال؛ لأنّ كثرتها تترك أثراً مضحكاً على

<sup>١</sup> طاليس، (د، ت)، ١٨٥.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ١٨٩.

<sup>٣</sup> نفسه، ١٨٩ - ١٩٠.

<sup>٤</sup> نفسه، ١٨٩.

<sup>٥</sup> طاليس، (د، ت)، ١٩٠.

حدّ تعبيره<sup>١</sup>، إنّ هذا الكلام هو صلب الانزياح وجوهره، وبذلك يتبيّن لنا إدراك أرسطو ووعيه للانزياح وأثره من خلال استقراءه للغة الشعراء في عصره؛ بيد أنّه لم يدركه كظاهرةٍ مستقلة، ولم تقتصر هذه البذور الممهّدة لظاهرة الانزياح في النّقد الغربيّ القديم على أرسطو؛ إذ "شبه كوينتيليان (ت: ١٠٠م) الخلاف بين اللغة الأدبيّة واللغة النّمطيّة بالخلاف بين جسدٍ متحرّكٍ وآخر ساكنٍ لا حياة فيه"<sup>٢</sup>، وكذلك فإنّ البلاغيين وفقاً لما ذكره كوهن: "اعتبروا الصّور البلاغيّة منذ القديم طرقاً في الكلام بعيدةً عن الطّرق الّتي تعتبر طبيعيّةً وعاديّة، أي اعتبروها انزياحاتٍ لغويّة"<sup>٣</sup>.

كثيرةٌ هي الشّواهد الّتي تثبت معرفة النّقد الغربيّ القديم للانزياح، نكتفي منها بما يبرهن أنّ الانزياح ليس ظاهرةً حدائيّةً محضة، فبذوره متّصلة في النّقد الغربيّ القديم، وكذلك الأمر في تراثنا العربيّ اللّغويّ والنّقدّي والبلاغيّ القديم الّذي لم يخل من جذورٍ عميقةٍ للانزياح.

## ثانياً - في الدّرس النّقدّي والبلاغيّ العربيّ:

عرف نقادنا القدماء ظاهرة الانزياح وتنبّهوا إليها لا بوصفها ظاهرةً مستقلة؛ بل بالتماس صورها وتتبع مواطنها، إذ هدام حذقهم وعظيم معرفتهم ومثانة صلتهم باللغة بكافّة مناحيها إلى استجلاء المواطن الّتي خرجت فيها اللغة ألفاظاً وصوراً وأسلوباً.. عن مألوفها وقواعدها، وعمدوا إلى تدوينها وتناولها بالدّرس والنّمحيص، وساقوا لها المبررات الّتي تسوّغها والدّوافع الّتي تقف وراء حدوثها، منوّهين إلى أثرها وفائدتها إن وقعت في نفوسهم موقعاً حسناً، بيد أنّها جاءت مبنوثة متفرّقة في زوايا كتبهم، تحتاج قراءةً متأنّيةً للوصول إليها، إذ غاب عنهم أفراد كتبٍ خاصّة بهذه الحالات الّتي دفعتهم فطرتهم اللّغويّة إلى اكتشافها وتمييزها، أو حتّى دراستها وتصنيفها تحت مسمّى واحدٍ، ومردّد ذلك كما يرى البحث إلى انشغالهم بتأصيل العلوم اللّغويّة من نحوٍ وبلاغةٍ وغيرها؛ إذ كان جلّ اهتمامهم منصّباً على وضع كتبٍ تضمّ أصول اللغة وقواعدها.

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ١٩٠.

<sup>٢</sup> حمد، (٢٠١٧م)، ٢١١.

<sup>٣</sup> كوهن، (١٩٦٨م)، ٤٣.

تكشف آثار ابن جني (٣٩٢هـ) أنه كان أكثر العلماء إحاطةً بصور الانزياح وأنواعه كلها النحوية والصرفية والبلاغية والعروضية... وأكثرهم ابتداءً وابتكارًا في تسميتها، إذ تتبّعها في ناحيتين:

### (١) في بنية اللغة النحوية والصرفية:

اصطلح للدلالة على الانزياحات الواقعة فيها عدّة مصطلحات، منها ما ساقه مباشرةً كالعُدول عنوانًا لأحد أبواب كتابه وهو (باب في العُدول عن الثقل إلى ما هو أثقل منه لضربٍ من الاستخفاف: نحو الحيوان، أصله الحيان،...، فالذي سَوَّج العُدول علمًا أنَّ الواو أثقل من الياء اختلاف الحرفين)<sup>١</sup>، ونقض العادة المصطلح الذي شاع بكثرةٍ في الأوساط النقدية الحديثة فيما بعد للدلالة على قضية الانزياح، ولم يغب عنه بيان مقصوده من العادة؛ إذ: "المعتاد: المؤلف في اللغة"<sup>٢</sup>، وبذلك تكون عبقرية ابن جني سبقت الدرس النقدي الحديث إلى التمييز بين نوعين من اللغة المؤلف وغير المؤلف، وهذا التمييز هو جوهر الانزياح وماهيته والأساس الذي انطلق منه النقاد في تنظيرهم له، وتبعه في ذلك السيوطي (٩١١هـ) الذي ترجم لهذا الباب - باب نقض العادة - في كتابه بقوله: "وورد الشيء على خلاف العادة"<sup>٣</sup>، والانحراف مصطلح كتب له ملازمة هذه القضية منذ نشأتها، وورد عنده إذ قال: "الانحراف عن إفعال إلى فَعَال"<sup>٤</sup>.

ومنها ما أتى به بصورة غير مباشرة بذكر ما هو من جنسه كالتحريف إذ أتى به بلفظ المحرف (...). فأما قضيتها فليس بمحذوف الزيادة؛ لكنه مُحَرَف عن مصدر انقَضَ الذي هو انقضاَض)<sup>٥</sup>، والاتساع بلفظ فعله في (باب استعمال الحروف بعضها مكان بعض: اعلم أنَّ الفعل إذا كان بمعنى فعلٍ آخر، وكان أحدهما يتعدى بحرف والآخر بآخر، فإنَّ العرب قد تتَّسع فتوقع أحد الحرفين موقع صاحبه، إيدانًا بأنَّ هذا الفعل في معنى ذلك الآخر؛ ولذلك جيء معه بالحرف المعتاد على ما هو في معناه)<sup>٦</sup>.

<sup>١</sup> ابن جني، (١٩٥٢م)، ٣، ٢٠.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ٢/ ٢١٦.

<sup>٣</sup> السيوطي، (١٤١١هـ - ١٩٩٠م)، ١٠٠.

<sup>٤</sup> ابن جني، (١٣٨١هـ - ١٩٦٢م)، ٧٢.

<sup>٥</sup> المصدر نفسه، ٧٢.

<sup>٦</sup> ابن جني، (١٩٥٢م)، ٢/ ٣١٠.

## ٢) في استعمال اللغة (في البلاغة):

يَتَّضِحُ في هذا النَّمطِ فضل ابن جَنِّي وعِبَرِيَّتُهُ الفَذَّةُ إذ أفرد للصور المنزاحة عن أصل اللغة ثلاثة أبوابٍ خاصَّةٍ، تتجَلَّى في أحدها إشاراتٌ صريحةٌ للانزياح؛ إذ عقد فيه مقارنةً بين الحقيقة والمجاز، فقال: "الحقيقة: ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة، والمجاز ما كان بضد ذلك"<sup>١</sup>، وتتجسَّد في الآخر (باب إيراد المعنى المراد بغير اللفظ المعتاد) صورةً من صور الانزياح اللغويّ، ومثاله: "ما حكاه عيسى بن عمر قال: سمعت ذا الرِّمَّة ينشد: /الطَّويل/

وظَاهِرُ لَهَا مِنْ يَابِسِ الشَّخْتِ وَاسْتَعِنَ  
عَلَيْهَا الصَّبَا وَاجْعَلْ يَدَيْكَ لَهَا سِتْرًا

فقلت: أنشدتني من بابس، فقال: يابس وبابس واحد"<sup>٢</sup>. ولعل أكثرها صلةً بالانزياح اسمًا ومضمونًا باب (شجاعة العربيّة)، الذي جمع فيه صورًا شتّى للانزياح [الحذف والزيادة، والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف، فالحذف يتضمّن: الجملة والمفرد والحرف والحركة، وليس شيء من ذلك إلا عن دليلٍ عليه، وإلا كان فيه ضربٌ من تكليف علم الغيب في معرفته، والتقديم والتأخير ضربان: أحدهما ما يقبله القياس، والثاني ما يسهله الاضطرار، أمّا الحمل على المعنى فيشمل تأنيث المذكر وتذكير المؤنث، وتصوير معنى الواحد في الجماعة، والجماعة في الواحد، وفي حمل الثاني على لفظ قد يكون عليه الأول أصلًا كان ذلك اللفظ أو فرعًا، والتحريف يكون في ثلاثة أضرب: الاسم والفعل والحرف، مثال ذلك: (من نسج داود أبي سلام، أي أبي سليمان)]<sup>٣</sup>.

وبينما يتّسع ابن جَنِّي في تلمّس مواطن الانزياح يقتصر عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ) على نوعين هما: التقديم والتأخير والمجاز، وحدّد الثاني بقوله: "وأما المجاز فقد عوّل النَّاس في حدّه على حديث النُّقل، وأنّ كلّ لفظٍ نقل عن موضوعه فهو مجاز"<sup>٤</sup>، إذ سمّى هذا الانزياح نقلًا، وعبر عنه أيضًا -الانزياح- بلفظ الاتّساع إذ يقول: "اعلم أنّ طريق المجاز والاتّساع في الذي ذكرناه قبل، أنّك ذكرت الكلمة وأنّت لا تريد معناها، ولكن تريد

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ٢/ ٤٤٤.

<sup>٢</sup> نفسه، ٢/ ٤٦٨.

<sup>٣</sup> نفسه، ٢/ ٣٦٢، ٣٨٤، ٤١٣، ٤٣٨.

<sup>٤</sup> الجرجانيّ، (١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م)، ١١٣.

معنى ما هو ردف له أو شبيهه"<sup>١</sup>، وأشار إلى أنّ الشعراء في أشعارهم أتوا على نواذر لم يسبقهم إليها أحد، وقطعوا الطريق بذلك على من أتى بعدهم، وسمّى ذلك بمزّيّة نقض العادة<sup>٢</sup>.

وأما نجم الدين بن الأثير (٧٣٧هـ) فكان في كثيرٍ من ذلك منتبعا خطا ابن جنّي، وقد أقرّ هو نفسه بذلك في باب (شجاعة العربية) إذ قال: "أول من أسماه أبو الفتح بن جنّي"<sup>٣</sup>، وزاد على ابن جنّي أن خصّ هذا الباب بحدّ يوضّحه فقال: "المقصود به ما دار بين العرب في لغاتهم الفصيحة عند النطق بها من: تقديم معنّى أو تأخير، أو تثنية جمع أو جمع، أو انتقال في استرسال الكلام من غيبة إلى حضور، أو من حضور إلى غيبة، أو مراعاة المعنى أو عكسه، وإتيانهم بذلك كلّ فصيحاً مستوفياً لأنواع البلاغة"<sup>٤</sup>، وأما سبب تسميته بهذا الاسم: "فلاّنه لما كان كلاماً فيه قوة يتصرّف بها في المخاطبات ... ومع ذلك كلّ لا يخرج عن حدّ الفصاحة والبلاغة، لا ينسب إلى خللٍ أو تقصيرٍ في استيفاء المعاني صار في نفسه شجاعاً بالنسبة إلى العربيّة"<sup>٥</sup>، ويوافق صاحبيه الرأى في المجاز، إذ حدّده بأنّه: "مفعّل من الجواز الذي هو التّعدي"<sup>٦</sup>، وأضاف إلى ما أتوا به نوعين: الالتفات في قوله: "فلما صرف الكلام من الخطاب إلى الغيبة كان على طريقة الالتفات"<sup>٧</sup>، والكناية: "ومن الكناية قسمٌ يقال له التّتبّع، وحقيقته العدول عن اللفظ المراد به المعنى الخاصّ إلى لفظ هو ردفه"<sup>٨</sup>، ويتفق مذهبه هذا في الكناية مع ما جاء عند ابن أبي الإصبع المصريّ العدواني (٦٥٤هـ) إذ قال: "فوجب العدول عن لفظ المعنى إلى لفظ الإرداف لدلالاته مع اختصاره على المعاني التي لا يدلّ عليها لفظ الحقيقة"<sup>٩</sup>، في حين اتّجه أخوه ضياء الدين بن الأثير (٦٣٧هـ) اتّجاهاً مخالفاً لمذهبه ومذهب ابن جنّي إذ سمّى الالتفات شجاعة العربيّة، قاصراً هذا المسمّى على نوعٍ واحدٍ في حين حشد له ابن جنّي ونجم الدين أنواعاً كثيرة<sup>١٠</sup>، ومما اصطاحه للدلالة على هذه الصّور

<sup>١</sup> الجرجاني، (١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م)، ١٩٧.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ٥٩٩.

<sup>٣</sup> ابن الأثير، (د، ت)، ١١٨.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ١١٨ - ١١٩.

<sup>٥</sup> نفسه، ١١٩.

<sup>٦</sup> نفسه، ٥٢.

<sup>٧</sup> نفسه، ١٢٠.

<sup>٨</sup> نفسه، ١٠٥.

<sup>٩</sup> ابن أبي الإصبع، (د، ت)، ٢١٠.

<sup>١٠</sup> يُنظر: ابن الأثير، (١٤٢٠هـ)، ٣/٢.

المجاز، والنقل إذ حدّد الاستعارة بقوله: "نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه"<sup>١</sup>، والتوسّع في قوله: "وأما التوسّع فإنّه يذكر للتصرّف في اللغة لا لفائدة أخرى"<sup>٢</sup>، والاستعارة والتوسّع يدخل كلاهما عنده في باب المجاز.

ولا يخرج الإمام فخر الدّين الرّازي (٦٠٦هـ) على ما أتى به من سبق وأشير إليهم ولا يزيد عليهم، فيراه في المجاز، وحدّه عنده: "المجاز مفعّل من جاز الشّيء ويجوزّه إذا تعدّاه، وإذا عدل باللفظ عمّا يوجبه أصل اللغة وصف بأنّه مجاز،....، ويكون اللفظ مجازاً في حالتين: الأولى أن يكون منقولاً عن معنى وضع اللفظ بإزائه أولاً....، والثانية أن يكون ذلك النقل لمناسبة بينهما..."<sup>٣</sup>، وفي الالتفات والتّقديم والتّأخير مستعملاً لذلك لفظي (العدول والنقل)، ويسير وفق هذه التّأويلات الإمام يحيى بن حمزة الحسيني العلوي (٧٤٥هـ) فموطن الانزياح عنده المجاز "فاللفظ المستعمل في غير موضوعه الأصليّ سمّي مجازاً... وهذا المجاز لا يمكن تحقيقه إلّا عند نقل اللفظ من شيء إلى شيء آخر لعلاقة بينهما"<sup>٤</sup>، ويذهب إلى أنّ: "التوسّع اسم يقع على جميع الأنواع المجازيّة، واشتقاقه من السّعة، وهو نقيض الضّيق، فالضّيق قصر الكلام على حقيقته من غير خروج عنها"<sup>٥</sup>، وفي الاستعارة التي هي: "تصييرك الشّيء الشّيء وليس به، وجعلك الشّيء للشّيء وليس له، بحيث لا يلحظ فيه معنى التشبيه صورة ولا حكماً"<sup>٦</sup>، ولا يهمل الالتفات ولا يغفل عنه فينهج نهج ضياء الدّين بن الأثير في تسميته (شجاعة العربيّة) ويحدّده وفقاً لعلماء البلاغة أنّه: "العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالفٍ للأوّل"<sup>٧</sup>.

ومن العلماء من تفرّد بذكر موطن من مواطن الانزياح لم يلتفت إليه أحدٌ غيره، من مثل قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) الذي تفرّد بذكر نوعٍ سمّاه (التصرّف في التشبيه)، وحدّد صنفاً منه: "بأن يكون الشعراء قد لزموا طريقاً واحداً في تشبيه شيء بشيء، فيأتي الشاعر من تشبيهه بغير الطّريق التي أخذ فيها عامّة الشعراء"<sup>٨</sup>، وابن سنان

<sup>١</sup> ابن الأثير، (١٤٢٠هـ)، ٣٥١/١.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ٣٤٣/١.

<sup>٣</sup> الرّازي، (١٩٨٥م)، ١٦٧.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ٢٨٧-٢٩٨.

<sup>٥</sup> الحسيني العلوي، (١٤٢٣هـ)، ٣٦-٤٣.

<sup>٦</sup> المصدر نفسه، ١٠٤/١.

<sup>٧</sup> الحسيني العلوي، (١٤٢٣هـ)، ١٠٦/١.

<sup>٨</sup> المصدر نفسه، ٧١/٢.



الخفاجي (٤٦٦هـ) الذي سمى الانتقال من حرفٍ إلى آخر لتشابهٍ بينهما عدولاً في قوله: "قل ما يتفق منهم العدول عن النطق بحرفٍ من الكلام إلى حرفٍ آخر إلّا والشبه فيهما قويٌّ"<sup>٢</sup>، والنّعالبي (٤٢٩هـ) إذ تمثّل عنده في الخروج عن الوزن<sup>٣</sup>، وفي أسلوب الشعر وطريقة تناوله؛ ومعناه عنده: "الخروج عن طريق الشعر إلى طريق الفلسفة"<sup>٤</sup>، وفي الاستعارة؛ غير أنّ مذهبه فيها مخالفٌ لمن ذكرنا إذ لا يرى الانزياح في الاستعارة عينها؛ بل في "إبعاد الاستعارة والخروج عن حدّها"<sup>٥</sup>.

ويتجسّد عند أبي هلال العسكري (٣٩٥هـ) في الاستعارة إذ حدّها بقوله: "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض"<sup>٦</sup>، ويتفق السّكاكي (٦٢٦هـ) مع من سلف ذكرهم بأنّه المجاز<sup>٧</sup>، ويراه ابن رشيق (٤٦٣هـ) كغيره في الالتفات<sup>٨</sup> والتّتبّع<sup>٩</sup>، غير أنّ مقصوده منهما مختلفٌ عن غيره، والتمسه ابن حجة (٨٣٧هـ) في الإرداف<sup>١٠</sup>، أمّا شيوخ النّحو سيبويه<sup>١١</sup> (١٨٠هـ) والزّمخشري<sup>١٢</sup> (٥٣٨هـ) يرونه في بنية اللغة النّحويّة والصّرفيّة وعبروا عنه بلفظ (العدول والمجاز والاتّساع).

واتّفق المرزوقي (٤٢١هـ) والنّيسابوري (٥١٨) على أنّه (اللحن)، ذلك أنّ أصله عند الأوّل: "العدول والميل عن الظّاهر"<sup>١٣</sup>، وعند الثّاني "العدول عن الصّواب"<sup>١٤</sup>.

ليس ما سبق من أنواع وشواهد تثبت أصالة الانزياح في تراثنا النّقدّي والبلاغيّ إلّا غيضاً من فيض؛ غير أنّ البحث اكتفى منها بما يدلّ على معرفة النّقد القديم لصور الانزياح كلّها، إذ تجلّو لنا هذه الشّواهد تتبّه

<sup>١</sup> ابن جعفر، (١٣٠٢هـ)، ٣٩.

<sup>٢</sup> الخفاجي، (١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م)، ٥٧.

<sup>٣</sup> النّعالبي، (١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م)، ١ / ١٩٥.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ١ / ٢١٤.

<sup>٥</sup> نفسه، ١ / ٢٠١.

<sup>٦</sup> العسكري، (١٤١٩هـ)، ٢٦٨.

<sup>٧</sup> السّكاكي، (١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م)، ٣٦٥.

<sup>٨</sup> ابن رشيق القيرواني، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ٢ / ٤٥.

<sup>٩</sup> المصدر نفسه، ١ / ٣١٣.

<sup>١٠</sup> الحموي، (٢٠٠٤م)، ١ / ١٣٠.

<sup>١١</sup> البغدادي، (١٤١٨هـ - ١٩٩٧م)، ١ / ٤٧٠.

<sup>١٢</sup> الزّمخشري، (١٤١٢هـ)، ٢ / ٤٨٢.

<sup>١٣</sup> المرزوقي الأصفهاني، (١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م)، ٤٥٠.

<sup>١٤</sup> النّيسابوري، (د، ت)، ٢ / ٢٢٥.

علمائنا إلى هذه الانحرافات التي تطرأ على لغتهم، كيف لا وهم من وضعوا كتبهم خدمةً للغة وحفاظاً عليها من التحريف والاندثار، وتثبت فطنتهم في التعامل معها؛ إذ وضعوها في ميزان إحساسهم اللغويّ الفطريّ الذي هداهم إلى تقبل واستحسان ما كان منها لغاية نبيلة وهدفٍ أسمى لا ينسب إلى خللٍ ولا تقصير، كأن يكون ذلك خدمةً للمعنى وارتقاءً به أو بغية حيازة قدم السبق في التقرّد والإبداع، وإلى إثباتها والحكم عليها وتعريفها وبيان أثرها وتسويغ حدوثها ووضع معيارٍ لها؛ أي أنّ دراستهم لصور الانزياح كانت أشبه بإطارٍ نظريّ كاملٍ يحيط بهذه الظاهرة من شتّى نواحيها؛ بيد أنّها جاءت متفرقةً موزعةً على كتبهم لم يحط بها جميعاً عالمٌ ولا كاتبٌ، ولو أنّهم جمعوها لكان الدرس النقديّ العربيّ قد سبق الغربيّ بأشواطٍ كثيرة. واستعملوا للتدليل على هذه الصور مصطلحاتٍ شتى، تارةً بما اصططلحوه لأنواعهم البلاغيّة واللغويّة كالمجاز والاستعارة والالتفات والتّضمين والتّقديم والتّأخير والحذف والحمل على المعنى، وأخرى هداهم حذقهم وسعة تفكيرهم إلى تسميتها بما هو ردفٌ للانزياح ونظيرٌ كالعدول والانحراف والتّحريف والخروج ومخالفة القياس ونقض العادة والانصراف والتّصرّف والتّوسّع والاتّساع والنّقل والّلحن والتّجوّز وشجاعة العربيّة...

### خامساً- الانزياح وتعدّد المصطلح في النّقد الحديث:

استمرّت صور الانزياح مشتتة النّسب مذبذبة الهويّة منذ القديم وحتى وقتنا هذا، نادراً ما يجتمع على نسبتها إلى مسمّى واحدٍ ناقدان؛ إذ ظلّت تدور في فلك دائرةٍ واسعةٍ من المصطلحات التي أحاطت بها وتجاذبتها، سواء في ذلك الجانب الغربيّ والعربيّ، فكلٌّ يسمّيها من ركن منظوره الخاصّ.

#### ١- عند الغرب:

لم يقف الخلاف في الغرب حول قضيّة الانزياح عند حدود المفهوم فحسب؛ بل تعدّاه إلى التّسمية والاصطلاح؛ إذ تباينت رؤاهم وتفاوتت وجهات نظرهم إليه، كلّ منهم يراه من زاويةٍ لا يراه منها الآخر، الأمر الذي

أفضى إلى غزارة المصطلحات وتنوعها، وقد أحصى عبد السلام المسديّ كثيرًا منها في كتابه الأسلوبية والأسلوب مع ترجمتها ونسبة كلّ منها إلى صاحبه<sup>١</sup>، كما يتّضح في الجدول الآتي:

| المصطلح<br>العربي (المعرب) | أصله الغربي                | صاحبه (المرجع اللغويّ الذي أطلقه)  |
|----------------------------|----------------------------|------------------------------------|
| الانزياح                   | l'écart                    | فاليري – Valéry                    |
| التجاوز                    | l'abus                     | فاليري – Valéry                    |
| الانحراف                   | la déviation               | سبيتزر – Spitzer                   |
| الاختلال                   | la distorsion              | والاك وفاران – Wellek et<br>Warren |
| الإطاحة                    | la subversion              | بايتار – Peytard                   |
| المخالفة                   | l'infraction               | تيري – Thiry                       |
| الشّناعة                   | la scandale                | بارت – Barthes                     |
| الانتهاك                   | Levial                     | كوهن – Cohen                       |
| خرق السّند                 | La violation des<br>normes | تودوروف – Todorov                  |

<sup>١</sup> المسديّ، (د، ت)، ١٠٠ - ١٠١.

|           |                  |                           |
|-----------|------------------|---------------------------|
| اللحن     | l'incorrection   |                           |
| العصيان   | transgression la | أراقون – Aragon           |
| التَّحريف | l'altération     | جماعة مو – (Le Groupe Mu) |

أضاف يوسف وغليسي إلى جهود المسدي مصطلحاتٍ أخرى أهملها الأخير، كمصطلح (التَّشويه المتناسق) لصاحبه ميرلوبونتي، و(المروق والضلال والاضطراب) في معجم غري ماس، و(المجاز) الذي اصطنعه تودوروف وديكرو في معجمهم الموسوعي، و(انعطاف) الذي ترجمه نور الدين السد منسوبًا إلى جان كوهن<sup>١</sup>.

## ٢ - عند العرب:

انعكست كثرة المصطلحات التي طوقت عنق الانزياح في النقد الغربي سلبيًا على ساحتنا النقدية العربية، التي تبني كل ناقدٍ فيها مصطلحًا أجنبيًا يوافق أيديولوجيته ومذهبه وانتماءه محاولًا إيجاد المعادل العربي الأمثل له.

ونظرًا لأن هذه المصطلحات نقلت إلينا عن طريق الترجمة من لغاتٍ عدّة، ولأن مرادفاتٍ في اللغة العربية كثيرة ومتنوعة، فإن الساحة النقدية العربية شهدت ساحًا من ساحات الوعى بين قرابة أربعين مصطلحًا لقضية واحدة وكلها يناضل للبقاء، غير أن (يوسف وغليسي) و(أحمد ويس) ذكروا دواعي كثيرة<sup>٢</sup> دفعت النقاد إلى استبعاد عددٍ كبيرٍ منها؛ إما لأنها تخلّ بلغة النقد من مثل (الاختلال، الإخلال، الشناعة، الإطاحة، العصيان، الجنون، الانحناء، القبح، الشذوذ، اللحن..)، أو لأنها تتصل بنواح أخلاقية (كالمروق، الضلال، الفضيحة،

<sup>١</sup> وغليسي، (د، ت)، ١٩٥.

<sup>٢</sup> بوحلاسة، (٢٠١٢م)، ١٧-١٨.

(الخطأ..)، أو لما في ألفاظها من ميوعة - أي أن معناها يتسع ولا يضيق - (كالإتساع، التوسع، الاستطرد، النقل، مزج الأضداد)، وإما لأنهم لم يروا فيها التعبير الأمثل لهذه القضية، ولا القدرة على ذلك (كالاختلاف، التباين، المفارقة، الخلق، التضاد)، أو لأنها مستهلكة في الدرس البلاغي واللغوي (كالمجاز والاستعارة والالتفات والتضمنين)، وبذلك انحصرت دائرة الصراع بين ثلثة من المصطلحات، من مثل (الفجوة: مسافة التوتّر) الذي تفرّد به كمال أبو ديب، و(الاستعمال النفعي للظاهرة اللسانية) الذي اختاره عبد السلام المسدي - علماً أنه استعمل الانزياح -، و(اللاعقلانية اللغوية) عند عبد الله الحمادي، و(الانحراف والانتهاك) عند محمّد مطلوب<sup>١</sup>، ومثله صلاح فضل الذي فضّل مصطلح (الانحراف)، ومنهم من تخيّر إحياء المعادل القديم العدول، ومنهم من رأى ضالّته في (الانزياح) كاليافي ومحمّد ويس وغيرهم، وحول هذا الخلاف في تحديد المصطلح يقول جورج موانان: "أنّ هذه المصطلحات المختلفة المتنوّعة حول المفهوم أمرٌ هامشيٌّ؛ لأنها دائماً تحدّد نفس الشيء سواء ذكرنا الانحراف أم العدول أم الانزياح، فهذه المصطلحات تحاول في أشكالها الأشدّ إحكاماً أن تضبط كشفًا إشاريًا للغة كاتبٍ من الكتاب"<sup>٢</sup>.

أما اختيار البحث لمصطلح الانزياح فلأنّه الأكثر شيوعاً في الأوساط النّقديّة، ورغبةً في مجازاة الشائع حتّى لا يشكّل ذلك عبئاً على الدّارس فيما بعد.

<sup>١</sup> بوجلاسة، (٢٠١٢م)، ١٧.

<sup>٢</sup> حسنين، (د، ت)، ٩٧.

## سادساً: أنواع الانزياح:

يقع الانزياح في الكلمة أصلاً وتركيباً وفي الجملة والتركيب والأسلوب والصورة والوزن والإيقاع، أي أنه يتصل بمختلف العلوم اللغوية الصرفية والنحوية والبلاغية والعروضية، وهذا الاتصال أفضى إلى تنوع أنواعه وكثرتها، وقد بلغ عددها خمسة عشر نوعاً، غير أنه يمكن حصرها في ثلاثة أنواع رئيسة هي:

### ١- الانزياح الاستبدالي:

أو الانزياح البلاغي الصوري؛ ذلك أنه يتمثل بالصور البيانية (الاستعارة، المجاز، الكناية، التشبيه)، والاستعارة أوفر هذه الصور حظاً من العناية والاهتمام، إذ إن مفارقة الكلمة لمعناها الأصلي ومخالفتها لأصل وضعها تجعلها أقرب الصور لمفهوم الانزياح، وكأنها مثال حي من أمثلة الانزياح، فضلاً عن كثرة تواترها في الشعر، ذلك أن "الانزياح [فيه يكون] متعلقاً بجوهر المادة اللغوية مما سمّاه كوهن (الانزياح الاستبدالي)، وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، تلك الاستعارة التي تقوم على كلمة واحدة، تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه".<sup>١</sup> ويمثل له صلاح فضل بأنه "خروج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية، مثل وضع المفرد مكان الجمع أو الصفة مكان الموصوف أو اللفظ الغريب بدل المؤلف".<sup>٢</sup>

### ٢- الانزياح التركيبي:

يتصل هذا النوع من أنواع الانزياح بعلم النحو من جهة ويعلم البلاغة عامة وعلم المعاني خاصة من جهة أخرى، ذلك أنه مرتبط بطريقة بناء ونسج المبدع لكلامه ووضعه في مواضع تقتضي بعضها أصول اللغة ويستدعي بعضها الآخر إحداث أثر جمالي وتحقيق أكبر قدر ممكن من التأثير والتفرد، إذ "يتصل بالسلسلة

<sup>١</sup> ويس، (١٤١٦هـ - ١٩٩٥م)، ٩٤.

<sup>٢</sup> فضل، (١٩٩٨م)، ٢١١ - ٢١٢.

السِّيَاقِيَّةُ الخطِّيَّةُ للإشارات اللغويَّة عندما تخرج على قواعد النِّظْم والتَّركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات<sup>١</sup>. ويتجلى في التَّقديم والتَّأخير والحذف والإضافة ويشترط في النِّوعين الأخيرين إحداث أثرٍ جماليٍّ وتحقيق غرابيةٍ ومفاجأةٍ وإلاَّ انتفت عنهما صفة الانزياح، هذا على مستوى تركيب الكلمة في الجملة، ويضاف إليه مستوى تركيب الجمل في النَّصِّ، من مثل الخروج من أسلوبٍ لآخر أو على سبيل الالتفات<sup>٢</sup>.

### ٣- الانزياح الموسيقي:

يرتبط هذا النَّوع بموسيقا الشَّعر الخارجيّة والدَّاخليّة وإيقاع كلّ منهما، ويحدث إثر مخالفة الشَّاعر لأصلٍ من الأصول العروضيّة والموسيقىّة المتفق عليها، أو عقب محاولته الإتيان بلؤلؤةٍ بكرٍ أونغمٍ فريدٍ أو شكلٍ جديدٍ. وهذا النَّوع هو مناط البحث وأساسه، وسيأتي الحديث عنه بالتفصيل في القسم الأخير من هذا الفصل.

---

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ٢١١.

<sup>٢</sup> ويس، (١٤١٦هـ - ١٩٩٥م)، ١٠٧ - ١٠٨ - ١٠٩ - ١١٠.

## المبحث الثاني: موسيقا الشعر:

**الموسيقا:** لفظٌ يونانيٌّ ليس له في لغتنا العربيّة جذرٌ ولا أصلٌ، استعمل قديمًا للدلالة على جميع أنواع الفنون والمعارف، اختصّ فيما بعد بالدلالة على لغة الألحان والأنغام، يقصد به صناعة الأنغام وتنظيم العلاقات بينها، ودراسة الإيقاعات وأوزانها، وهي تشمل طبقات الصوت والتجانس الهارموني بين الألحان<sup>١</sup>. ولفظ الموسيقا كما حدّه الفارابي (٣٣٩هـ): "معناه الألحان، واسم اللحن قد يقع على جماعة نغمٍ مختلفةٍ رتبت ترتيبًا محدودًا، وقد يقع أيضًا على جماعة نغمٍ ألّفت تأليفًا محدودًا وقرنت بها الحروف التي تركّب منها الألفاظ الدالة على معانٍ، وهذه هي الأصوات البشريّة التي تستعمل في الدلالة على المعاني المعقولة وبها تقع المخاطبات"<sup>٢</sup>.

تشكّل الموسيقا ركيزةً من الركائز الرئيسيّة التي بها ينهض الشعر ويرتفع، بما تغذو به ألفاظه ومعانيه وأخيلته من حياةٍ فوق حياتها، وقدرةٍ على التأثير تفوق قدرتها، ومسحةٍ سحرٍ تقربها من النفس وترسخها فيها؛ ذلك أنّ الشعر "إنّما هو عاطفةٌ ووزنها وموسيقاها"<sup>٣</sup>. وموسيقا الشعر نوعٌ له خصوصيّةٌ التي تميزه من غيره من أنواع الموسيقا؛ إذ هي نسيجٌ وزنٍ وإيقاعٍ وجرسٍ صوتيٍّ؛ تتولّد من تآلف الجرس الصوتي للحروف والألفاظ والبديع اللفظي -إن وجد- مع توالي عددٍ محدّدٍ من المقاطع (التفعيلات) على هيئةٍ واحدةٍ من بداية القصيدة إلى نهايتها، وانتظام الحركة والسكون والفاصلة الزمانيّة بينهما وفق أزمنةٍ محدودةٍ النسب والمقادير محدثةً أنغامًا عذبةً هي موسيقا الشعر؛ وهذه الموسيقا كما عرّفها أنيس: "إحدى نواحي الجمال في الشعر، وأسرعها إلى النفس، لما فيها من جرس الألفاظ وانسجامٍ في توالي المقاطع وتردّد بعضها بعد قدرٍ معيّنٍ منها"<sup>٤</sup>. تقتزن هذه الموسيقا بالشعر تاركةً فيه أثر السحر، تسمو به إلى مكانةٍ لا يدانيه فيها أحدٌ، وتحوطه بهالةٍ من العظمة والجلال، وتسترعي الانتباه وتشدّ الحواس إليه معنًى ولفظًا، وتدخل النفس إلى عالم الحسّ في القصيدة تتحسّس ألم الشاعر وفرحه فتشاركه تجربته وإحساسه، ذلك أنّ "موسيقا الشعر تزيد من انتباهنا، وتضفي على الكلمات حياةً فوق حياتها،

<sup>١</sup> الدروبي، (٢٠١٩م).

<sup>٢</sup> الفارابي، (د، ت)، ٤٧.

<sup>٣</sup> الملائكة، (د، ت)، ٢٢٦.

<sup>٤</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ٦-٧.



وتجعلنا نحسّ بمعانيه كأنما تمثل أمام أعيننا...، هذا إلى أنها تكسب الكلام مظهرًا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولًا مهذبًا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه<sup>١</sup>، وهذه الموسيقى لا يلتزم فيها التكرار ولا التقيد بزمنٍ معيّنٍ لنطق الحرف أو الصوت كالإيقاع، وهي نوعان:

### (١) موسيقا الشعر الخارجية:

تعدّ الموسيقا الخارجية الركن الأساس والجوهر الفرد في عملية النظم، والمصدر الأول من مصادر الموسيقا والإيقاع للنصّ الشعريّ، والحدّ الفاصل بين النثر والشعر، إذ يتمثّل فيها النظام الذي ينسج الشاعر قصائده على منواله. وصنّف هذا النوع من الموسيقا بالموسيقا الخارجية لأنها لا تنتمي إلى النسيج الداخلي للنصّ؛ وإنما هي الصورة والمثال الذي يرتّب الشاعر وفقه بنية نصّه الداخليّة، وهذا لا يعني بحالٍ من الأحوال انقطاع صلتها بالتجربة الشعريّة؛ بل على خلاف ذلك إنّها تشكّل جزءًا مهمًّا ومحوريًّا من هذه التجربة؛ إذ ترتبط بالموقف والسياق والحالة الانفعاليّة للشاعر الذي يتخيّر منها ما يتلاءم مع ذلك كله. وقوامها ثلاثة عناصر رئيسية:

#### ١. الوزن الشعريّ (البحر):

الوزن منظومةٌ من تفعيلاتٍ محدّدة النوع والعدد، رُتبت ترتيبًا مخصوصًا تتردّد وفقًا له في جميع أبيات القصيدة. وهو أهمّ أركان الشعر التي تمنحه خصوصيّة وتفرّده من خلال رصف ألفاظه وفق نظامٍ معيّنٍ تفرضه بنية الوزن العروضي، وهذا البناء المنسجم المنتظم للألفاظ تميل إليه النفوس وتجد في سماعه لذّة ونشوة، وتراه نموذجًا يسير الحفظ والإعادة؛ ذلك أنّ الكلام المنتظم المنسجم أقلّ عبثًا على الذاكرة السمعية، والنفس بفطرتها تعشق كلّ ما من سمته الانتظام والانسجام؛ إذ هي سنة الكون والطبيعة<sup>٢</sup>، وهذا "الكلام الموزون ذو النغم الموسيقيّ يثير فينا انتباهًا عجيبيًا؛ وذلك لما فيه من توقّع لمقاطع خاصّة تتسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون

<sup>١</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ١٤.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ٧.

منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، التي تنتهي بعد عددٍ معيّن من المقاطع بأصواتٍ بعينها نسمّيها القافية"<sup>١</sup>.

الوزن "جزءٌ لا يتجزأ من الإنتاج الشعريّ، وليس قالباً خارجياً وحسب تصبّ فيه التجربة"<sup>٢</sup>، وفيه إلى جانب ذلك "موسيقا لا نجدها في غيره بله في عدمه، حتّى ليخيّل إلينا ونحن ننشد قصيدةً موزونةً أنّ في الوزن شيئاً أبعد من الموسيقا اللفظيّة نفسها، هو نغم المعنى الذي كان صداه الوزن"<sup>٣</sup>.

## ٢. القافية:

القافية جزءٌ من الوزن لا يقلّ أهميّةً عنه؛ إذ تمثّل النقرة الإيقاعيّة المرددة نهاية كلّ بيتٍ، لتضبط إيقاعه معلنةً انتهاءه، وتسهم في بناء تشكيلٍ موسيقيّ منتظمٍ في القصيدة كلّها، يعمل على ربط أجزائها بصلة الوصل المتمثّلة بالقافية. والقافية على قدرٍ عالٍ من الأهميّة التي دفعت العلماء إلى أفراد مباحث وكتبٍ خاصّةٍ عنيت بها حروفاً وحركاتٍ وأنواعاً وهيئاتٍ.

## ٣. الرّوي:

الرّويّ حرفٌ من حروف القافية وعنصرٌ فاعلٌ من عناصر الموسيقا الشعريّة، ذلك أنّه يتردّد بعينه في قافية كلّ بيتٍ من أبيات القصيدة، ليسهم في توليد إيقاعٍ متناغمٍ منسجمٍ يضمّ أبيات القصيدة كما تضمّ حبات العقد إلى سمطها، والرّويّ من القصيدة بمثابة القلب من الجسد إن توقّف نبضه وذهب بريقه اختلّ إيقاع القصيدة وموسيقاها، لذلك درج الشعراء على الإكثار من بناء قصائدهم على حروفٍ معيّنة ذات دلالاتٍ إيحائيّةٍ تضمن لقصيدتهم عذوبة النغم وصفاءه وسلامته من التّافر، وابتعادهم عن النّظم على عددٍ من الحروف، وتحاشيهم النّظم على أخرى، الأمر الذي أفضى إلى انقسام حروف الرّويّ ثلاثة أقسامٍ شائعة وقليلة الشّيع ونادرة.

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ١١.

<sup>٢</sup> الخطّاب، (١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م)، ١١٦.

<sup>٣</sup> الملائكة، (د، ت)، ٣٥٣.

## ٢) موسيقا الشعر الداخليّة:

يشترك النثر والشعر كلاهما في هذا الجانب من جوانب الموسيقى؛ إذ لا يختصّ بالشعر وحده اختصاص الموسيقى الخارجيّة، إلّا ما كان من بعض ألوان البديع التي لا تكون إلّا في الشعر، وهذه الموسيقى نابعة من النسيج الداخليّ للقصيدة ممثلاً بألفاظه وطريقة نسجها وترتيبها، وهذه الموسيقى تعزّز موسيقا القصيدة وتشفعها بألوان موسيقيّة بديعة إن أحسن الشاعر بناءها واستعمالها، ذلك أنّها تصدر عن أحد أمرين أو كليهما معاً، أمّا الأوّل فمرده إلى حسن اختيار الشاعر لألفاظ ذات جرسٍ موسيقيٍّ حسنٍ يتلاءم والمقام وينهض بالمعنى دون إسفافٍ فضلاً عن وضعها في سياقٍ يظهر جمالها ويجلو مواطن الحسن فيها، والثاني مرده إلى علم البديع اللفظي (المحسنات اللفظيّة) التي إن برع الشاعر في توظيفها واستعمالها ضمن لقصيدته ينبوعاً ثراً من الانسجام والتّنوع والإيحاء، أمّا إن أسرف وتكلّف فقدت لوحته حسنها ورونقها ومعناها، والموسيقا الداخليّة ميدانٌ واسعٌ لا حصر لعناصره وألوانه، غير أنّ عناصره تتمثّل في ثلاثة أصنافٍ تبعاً للسّمة المشتركة بينها:

### أ- عناصر الموسيقى الداخليّة المرتبطة بالقافية:

يضمّ الألوان البديعيّة التي تستهدف القافية من الشعر، ذلك أنّ طائفةً من البديع اللفظي اقترن وجودها بالقافية، من مثل: التّصريح، التقفية، لزوم ما لا يلزم.

### ب- عناصر الموسيقى الداخليّة القائمة على التّكرار:

لما كان التّكرار أساساً توليدياً للإيقاع والموسيقا، اهتمّ الشعراء بكلّ ما يمتّ إليه من صلة وعنوا بتضمينه قصائدهم، سواء في ذلك تكرار وحدة صوتيّة بعينها أو تكرار جزءٍ منها أو حتى تكرار نسقٍ معيّن، وألوان البديع التي قوامها التّكرار كثيرة، وأكثرها شيوعاً: التّكرار، الإرصاء، الجناس.

## ت - الوقفات العروضية:

يعتمد تدفق الموسيقى وجريانها داخل القصيدة على حركة وسكون وفواصل زمنية تحمل دلالات معينة، وأشهر هذه الفواصل أو الوقفات وقفتان: وقفة نهاية الشطر ووقفة نهاية البيت، وتتجلى أهميتهما في أنهما تمنحان الشاعر فرصة لالتقاط أنفاسه، وتضيفان على إلقاء القصيدة أسلوباً جمالياً ودلالياً حال الإنشاد، وتعينان السامع على تعرف حدود الوزن والشطر والبيت، أما إن خرج الشاعر عن هذه السنة المتبعة فإن ذلك يقود إلى ظاهرتين موسيقيتين هما: التدوير، التضمين.

## المبحث الثالث: الانزياح الموسيقي:

يتصل هذا النوع من الانزياح بموسيقا الشعر بنوعها الخارجية والداخلية؛ إلا أن صلته بالموسيقا الخارجية أقوى وأمتن منها بالموسيقا الداخلية؛ ذلك أن الموسيقا الداخلية متفاوتة بين قصيدة وأخرى وغالبًا ما يكون مصدره فيها انزياحًا تركيبياً (المحسنات البديعية اللفظية)، في حين يتمثل في الخارجية بوضوح وجلاءً كانزياح موسيقي من صلب موسيقا النص.

يتمثل هذا الانزياح بصور كثيرة منها الانزياح عن قواعد التشكيل العروضي التي نص عليها علماءه، والانزياح في استعمال الرخص العروضية (الضرورات الشعرية - الرخافات والعلل) ومصادر الموسيقا الداخلية. وينقسم هذا الانزياح إلى نوعين تبعاً لنوعي الموسيقا الشعرية:

### ١. الانزياح في الموسيقا الخارجية:

يصيب هذا الانزياح عناصر الموسيقا الخارجية كلها، وزنًا وقافيةً ورويًا وإيقاعًا صادرًا عنها، منعطفًا بها عن وجهتها إلى وجهة أخرى ابتغاء تحقيق ميزة موسيقية أكثر تفرّدًا وجمالًا، قد تقترن بأخرى دلالية.

وفي هذا الباب لجأ بعضهم إلى عدّ الوزن والقافية كليهما انزياحًا، من جهة ارتقائهما بالكلام إلى صورة متميزة لا نظير لها، غير أن شكري عياد يؤثر ألا يعدّ الوزن والقافية انزياحًا، وإنما سمة مميزة للغة الشعر باعتبارها مصطلحًا خاصًا؛ لأنّ القارئ الذي يشرع في قراءة قصيدة قد هيأ ذهنه لتلقّي وزن وقافية<sup>١</sup>، غير أن هذا الكلام لا ينفي سمة الانزياح عن الوزن ولا يجعله بمنأى عن التغيرات التي يحدثها الانزياح، ذلك أن الانزياح في الوزن له صور شتى تتمثل في ناحيتين: تتعلّق الأولى بالقواعد العروضية ويكون الانزياح فيها بمخالفة الصورة الأصلية له في علم العروض، واستحداث أشكال جديدة منه وأوزان مخترعة لم يقل بها أهل العروض وخاصّته، ذلك أن "بناء الشعر العربي على الوزن المخترع الخارج عن بحور شعر العرب لا يقدح في كونه شعرًا"<sup>٢</sup>، والثانية مرتبطة بطريقة استعمال الشاعر له في موافقتها لنسب شيوعه أو مخالفتها لها، وفي تنويعه في بناء قصيدته على

<sup>١</sup> عياد، (١٩٨٨م)، ٨٨.

<sup>٢</sup> الزمخشري، (١٤١٠هـ - ١٩٨٩م)، ٢١.

عدّة أوزان. وهذا الانزياح الحاصل في الوزن ينبغي ألاّ يخلّ بجمال الإيقاع وموسيقا الشعر، ويبلغ درجة الحسن الكامل منه ما كان يحمل إلى جانب وظيفته الموسيقية وظيفة أخرى دلالية. وعدت الرّحافات والعلل ضرباً من الانزياح الوزني لأنها تخرجه عن صورته الأصلية؛ غير أنّها لما كانت جائزة يطرقها جميع الشعراء لكسر حدة التّمت والرتابة الوزنية والتّخفّف من عبء التّقيّد بالوزن رآها البحث خارجةً عن مضمار الانزياح، إلّا أنّها داخلةٌ فيه من جهة مخالفة أصولها المألوفة، كأن تكون في غير موضعها المعهود، والأمر سيّان بالنّسبة للضرورات الشعرية إذ لا تعدّ انزياحاً إلّا إن كانت تحمل مماثلةً دلاليةً أو أتى الشاعر منها على ضرورةٍ نادرةٍ قليلة الشّيع. والانزياح في القافية كسابقه؛ إذ ربّما كسر الشاعر رتابتها ونمطيتها منزاحاً عن المألوف فيها، وهو أيضاً تابعٌ لناعية القواعد العروضيّة التي تخصّ القافية من تنويعٍ لها ولصورها وحروفها وحركاتها ضمن القصيدة الواحدة، فضلاً عمّا يلحقها من العيوب، ومن ناحيةٍ أخرى يقترن باستعمال الشاعر لها من حيث حضورها في قصائده كثرةٌ وقلةٌ وندرةٌ أو حتى انعداماً، ولا يخرج الانزياح في الرّويّ عمّا هو عليه في القافية.

لا يقف أثر هذا الانزياح على موسيقا القصيدة الخارجيّة فحسب؛ بل إنّه يتعدّاه إلى الإيقاع الصّادر عن عناصرها، ذلك أنّ كلّ خروجٍ عن نظام تسلسل الوحدات العروضيّة من وزنٍ وقافيةٍ ورويٍّ يترك أثره في الإيقاع الخارجيّ للقصيدة. إذ الإيقاع "نسيجٌ من التّوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع، ولا قيمة لهذا التّتابع في ذاته؛ إنّما يستمدّ قيمته كلّها من خلال التّكرار الذي يخلق فينا توقّعاً لنوعٍ أو أنواعٍ معيّنة من التّتابع دون أنواعٍ أخرى، وهذا التّوقّع قد يتّسع مداه وقد يتحدّد تبعاً لنوع الكلمات وتأثيرها الحسيّ والشّكليّ، [إذ يمثّل هذا الإيقاع] إيقاع النّشاط النّفسيّ الذي من خلاله ندرك لا صوت الكلمة فقط بل ما فيها من معنى وشعور"<sup>١</sup>.

<sup>١</sup> عيّاد، (١٩٧٨م)، ١٥٦ - ١٥٧.

## ٢. الانزياح في الموسيقى الداخلية:

ويتمثل في ثلاثة اتجاهات: أولاها طريقة النّسج واختيار الألفاظ التي قد تتضمن جرساً مشتركاً يعتمد عليه الشاعر لغاية دلالية من خلال التركيز على أصوات بعينها، وثانيها اعتماد الفنون البديعية المختلفة التي يسخرها الشاعر عادة لإغناء موسيقا النصّ وتقويتها وتلوينها وإضفاء مسحة من الجمال على قصيدته؛ إذ يمنحها إلى جانب وظيفتها الجمالية والموسيقية وظيفة دلالية تخرج بها عن كونها مجرد محسنات يراد منها التزيين والتّحسين فقط، وإذ يخرج بها استعمالاً عن عادة الشعراء وعن الأصل الذي رآه العلماء مناسباً لها. وآخرها: تجاوز الوقفات العروضية من خلال ظاهرتين هما التدوير والتّضمين.

أما الإيقاع الداخلي فإنّه لا يسلم من أثر هذه التحويلات التي تنبثق عن انزياح بعض عناصر الموسيقى الداخلية - لا كلّها - التي تتردّد بانتظام وفي أزمنة محدّدة كالترصيع والتّقفية والترصيع والتّكرار والجناس - شريطة أن يكون الأخيران على نحوٍ منتظمٍ ونظامٍ محدّد - اقترن الإيقاع الداخلي بنوعٍ محدّدٍ من عناصر الموسيقى الداخلية لأنّ قوام الإيقاع التّكرار وفق نظامٍ معيّنٍ وأزمنةٍ محدّدة، إذ هو "النّقلة على النّغم في أزمنة محدودة المقادير والنّسب"<sup>١</sup>، على خلاف الموسيقى التي تتشكّل من تآلف الألحان والأنغام والجرس والإيقاعات المتوالية والمختلفة، فالإيقاع جزء جوهريّ من الموسيقى يتولّد من عناصرها المنتظمة، في حين ليس كلّ إيقاع مصدراً من مصادر الموسيقى، إذ إنّ صوت وقع حبّات المطر على الأرض إيقاع، وكلّ نقرّة ذات صوتٍ على أزمنة محدّدة إيقاع. غير أنّ الإيقاع الموسيقيّ إيقاعٌ من نوعٍ آخر، إيقاعٌ تطرب له الأذن وتنتشي لسماعه النّفس، يأسر الحواسّ وينفرد بها في عالمٍ من السّحر، إنّه "وحدة النّغم التي تتكرّر على نحوٍ ما في الكلام أو في البيت، أو بمعنى أوضح توالي الحركات والسّكنات على نحوٍ منتظمٍ في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة"<sup>٢</sup>، فالإيقاع "دوريةٌ زمنيةٌ ملحوظةٌ يأتي لدعم الإحساس العامّ بالانسجام"<sup>٣</sup>.

<sup>١</sup> الفارابي، (د، ت)، ٤٣٦.

<sup>٢</sup> هلال، (٢٠٠٥م)، ٤٣٥.

<sup>٣</sup> كوهن، (١٩٦٨م)، ٨٥.

## الفصل الثالث

### الانزياح في الموسيقى الخارجية عند القروي

#### المبحث الأول: الانزياح في الوزن عند القروي

أولاً: الميل إلى استعمال بحرٍ دون غيره

ثانياً: الخروج على وحدة الوزن (التنوع في الأوزان)

ثالثاً: التجديد في الأوزان والأشكال

رابعاً: مخالفة القياس العروضي

#### المبحث الثاني: الانزياح في القافية عند القروي

أولاً: الانزياح في استعمال القافية

ثانياً: الخروج على وحدة القافية (التنوع في القوافي)

ثالثاً: بناء القصيدة على قافيتين داخليّة وخارجيّة

رابعاً: عيوب القافية

#### المبحث الثالث: الانزياح في الروي عند القروي

أولاً: النظم على جميع حروف المعجم

ثانياً: الانزياح في استعمال الروي

ثالثاً: الخروج على وحدة الروي



## المبحث الأول: الانزياح في الوزن عند القروي

الوزن أهم أركان الشعر، وأبرز عناصره الإيقاعية، "والوسيلة التي تمكّن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن"<sup>١</sup>، إذ الوزن قالبٌ موسيقيّ يصبّ فيه الشاعر عواطفه وأفكاره، وجزءٌ لا يتجزأ من تجربته الشعرية. ذلك أنّ الشعر نسيج وزنٍ وقافيةٍ ولفظٍ ومعنى، "فقدرة الشاعر على خلق نوعٍ من التلاؤم بين الوزن وبين المعنى السليم والصحيح في نسيج لغويّ ذي معنىٍ مقبولٍ وصحيحٍ نحويًا، تبرز من خلال اختياره جملة يراها مطابقة للوزن من بين نماذج الجمل التي تزوده بها ذاكرته، التي قد تتطابق دلالتها مع المقام؛ ولكنّ وزنها قد لا يتطابق معه، فالنثر يتقيّد بالنحو فقط، بينما الشعر لا يكتفي بالنحو فحسب، وإنما في الوزن أيضًا الذي يتلاحم مع الدلالة، فيغدو الوزن ضربًا من الانزياح من حيث تضمّنه مماثلةً دلاليةً ليست موجودة في أصل الكلام"<sup>٢</sup>، إذ ينبغي أن تكون العبارة الشعرية مطابقة للوزن والدلالة في آنٍ معًا، وأن يكون وزنها ملائمًا للمقام والغرض، ذا وظيفةٍ دلالية.

علاقة الوزن بالشعر "تشبه علاقة الخميرة بالطعام، فهي مسيخة المذاق، ولا تساوي شيئًا في ذاتها؛ ولكنها تمنح الحيوية والروح للمسائل التي تضاف إليها بالمقدار المناسب"<sup>٣</sup>، فلا قيمة للوزن إلّا في سياق الشعر؛ إذ يمنح الوزن الكلام موسيقا تعتمد على التناسب الصوتي للكلمات عند ترتيبها وفق نظامٍ معيّن، وإلا خرج هذا الكلام عن كونه شعرًا. تجلّى الانزياح الموسيقي في الوزن عند القروي في عدّة نواحٍ منها:

<sup>١</sup> محمّد، (٢٠١٧م)، ١٩٦.

<sup>٢</sup> الخطاب، (٢٠١٦م)، ١٠٩.

<sup>٣</sup> محمّد، (٢٠١٧م)، ١٩٦.

## أولاً: الميل إلى استعمال بحرٍ دون غيره:

بحور الشعر العربيّ التي جمعها الخليل خمسة عشر، استدرك عليه تلميذه الأخفش بحرًا أضافه إليها هو المتدارك؛ لتغدو عدّة البحور في الشعر العربيّ ستة عشر. انقسمت في مجموعاتٍ إلى بحورٍ طوَالٍ وآخر قصار، وإلى بحورٍ مفردةٍ وأخرى مركّبة، تفاوتت نسبة شيوع كلّ منها تبعًا للعصر، فما شاع منها في العصر الجاهليّ قلّ شيوعه في العصر الإسلاميّ، وما شاع منها في العصر الإسلاميّ لم يعد شائعًا في العصور التي تليه؛ تبعًا لمتطلّبات العصر وروحه؛ إذ بقيت الأوزان تتماوج بين ظهور وخفوت حتّى العصر الحديث.

يقع ديوان القرويّ في إحدى وثمانين وستمئة حبةٍ مقطّعاتٍ وقصائدٍ نظمها على أوزانٍ مختلفة؛ ولتبين نسبة شيوع الأوزان لدى الشاعر وبعد النّظر في ديوانه نجد أنّها على النّحو الذي يبيّنه الجدول الإحصائيّ الآتي، وقد رتبت فيه البحور وفقًا لتسلسل الدّوائر العروضيّة:

| التّسلسل | الدّائرة | البحر   | تكراره | النّسبة المئويّة |
|----------|----------|---------|--------|------------------|
| ١        | المختلف  | الطّويل | ١٠٩    | ١٦٪              |
| ٢        |          | البسيط  | ٨٦     | ١٢.٦٪            |
| ٣        | المؤتلف  | الوافر  | ٧٣     | ١٠.٧٪            |
| ٤        |          | الكامل  | ١٩٦    | ٢٨.٧٪            |
| ٥        | المجتلب  | الهزج   | ٢      | ٠.٢٪             |
| ٦        |          | الرّجز  | ٨      | ١.١٪             |
| ٧        |          | الرّمل  | ٤٢     | ٦.١٪             |
| ٨        | المشتبه  | السّريع | ٣٦     | ٥.٢٪             |
| ٩        |          | المنسرح | ٤      | ٠.٥٪             |
| ١٠       |          | الخفيف  | ٧٦     | ١١.١٪            |
| ١١       |          | المجتث  | ٩      | ١.٣٪             |

|         |         |          |     |      |
|---------|---------|----------|-----|------|
| ١٢      | المتَّق | المتقارب | ٣٨  | ٥.٥% |
| ١٣      |         | المتدارك | ٢   | ٠.٢% |
| المجموع |         | ١٣ بحرًا | ٦٨١ | ١٠٠% |

نرى أنَّ قصائد القرويِّ توزعت على ثلاثة عشر بحرًا، إذ نظم قصائده على جميع بحور الشعر خلا ثلاثة منها أهمل النظم عليها هي: (المديد والمضارع والمقتضب)، وجاءت الأوزان على الترتيب الآتي في نسبة شيوعها: الكامل - الطويل - البسيط - الخفيف - الوافر - الرمل - المتقارب - السريع - المجتث - الرجز - المنسرح - الهزج - المتدارك. ووفقًا لنسبة شيوعها يمكننا تصنيفها في مجموعاتٍ أربع هي:

#### أ- أوزان كثيرة الشُّيوع: ويتفرّد بهذه الرتبة البحر الكامل فارس الشعر المقدام.

الناظر في النسب يتبيّن له رجوح كفة البحر الكامل على بقية البحور بفارقٍ كبير؛ إذ استأثر لوحده بإيقاع مئةٍ وستٍ وتسعين قصيدةً ومقطعةً بنسبةٍ تقدّر بـ: ٢٨%، أي أنه نظم عليه ما يزيد على ربع قصائد الديوان، متفردًا بالسيادة وعلو المكانة، في حين تشاركت بقية الأوزان ما نسبته ٧٢% من الديوان، دون أن يضاهي أحدها منزلة البحر الكامل أو يدنو منها.

لهذه المكانة ما يبرّرها، فالكامل من البحور الصافية، ذو إيقاعٍ كثير الحركات؛ يضمّ البيت الواحد منه إن لم يزاحف ما عدّته ثلاثون حركةً؛ وهو "ما دفع الخليل لتسميته بالكامل لكمال حركاته"<sup>١</sup>، وله عددٌ وافرٌ من الأضرِب، فأعاريضه الثلاثة لها تسعة أضرِب<sup>٢</sup>، ويتمتّع بقدرٍ كبيرٍ من الجوازات والرخص العروضيّة، هذه السمات والميزات التي تفرّد بها إيقاع الكامل وليست لأحدٍ غيره من الأوزان تجعله إن حلّق في سماء الشعر لا ينافسه عليها أحد، وأهلًا للأثرة والتميّز، وتتيح له مساحةً أوسع في حركته الإيقاعيّة تجعله أكثر صلاحيةً لشتّى الأغراض الشعرية والعواطف الإنسانية.

<sup>١</sup> الذماميني، (د، ت)، ٥٩.

<sup>٢</sup> البيطار، (١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م)، ٨٤ - ٨٥.

لم يكن الاحتفاء بوزن الكامل ميزةً تفرّد بها ديوان القرويّ دون غيره؛ بل سمةً لازمت الشعر الحديث ولا سيّما المهجريّ؛ إذ أقبل الشعراء المحدثون عليه إقبالاً كبيراً وفَضّلوه على الطّويل الذي شغف قلوب الشعراء في العصر الجاهليّ وعصر صدر الإسلام، ثمّ ما لبث الكامل أنْ تفوّق عليه رويّداً رويّداً حتّى اعتلى عرشه وأخذ مكانه في قلوب الشعراء المحدثين، الذين أكثرُوا النّظم عليه ولا سيّما شعراء المهجر، حتّى وسم بأثّه "مطيّة الشعراء المحدثين ومعبودهم والبحر الذي يستمتع به جمهور السّامعين من محبّي الشعر"<sup>١</sup>؛ فالكامل ذو تفعيلٍ سباعيّةٍ تمنح إيقاعه طواعيّةً ومرونةً وتلوّناً في النّغم؛ لكثرة ما يتناولها من الزّحافات والعلل، وفيه لونٌ خاصٌّ من الموسيقى جعله - إن أريد به الجدّ - فخماً جليلاً<sup>٢</sup>، ويجعله "إن أريد به بابٌ من أبواب اللين والرّقة حلّوا مع صلصلةٍ كصلصلة الأجراس ونوعٍ من الأبهة يمنعه أن يكون نزقاً أو خفيفاً سهوانياً"<sup>٣</sup>.

وهذا الفارس إنّما نال الصّدارة عن جدارةٍ واستحقاق؛ لأنّه فارسٌ نبيلٌ وفيّ لسيدّه أنّى وجهه يأتي بخير، فغدا متكأ الشعراء وملجأهم ومأواهم في العصر الحديث، إذ راق لهم نغمه وطاب لهم البوح في كنفه؛ لأنّه لامس أفئدتهم، وشفا جراح الصّدمة من غربتهم، وأسكت جوع وعطش أرواحهم للثّورة والتّغيير.

#### ب- أوزان متوسطة الشّيع: الطّويل والبسيط والخفيف والوافر.

بحر الطّويل محاربٌ عتيّد، وثاني أكثر البحور شيوعاً في الدّيوان بعد الكامل، وكان حقّه أن يصنّف ضمن أوزان الزّمرة الأولى إلى جوار الكامل؛ بيد أن قرب نسبة شيوعه من نسبة شيوع أوزان هذه الزّمرة، فضلاً عن البون الشّاسع الذي يفصله عن الكامل جعلنا نوثر تصنيفه مع أوزان الزّمرة الثّانية.

وهذا لا يتنافى مع كونه أوفر الأوزان حظاً، إذ نُظِم عليه مئةٌ وتسعُ قصائدٍ ومقطّعاتٍ، أي ما يعادل سدس قصائد الدّيوان بنسبةٍ قدرها ١٦%، والطّويل بهذه النّسبة يثبت تفوّقه على بقيّة الأوزان، وأنّ مكانته في الدّيوان - بعد الكامل - متفردةٌ ومتميّزةٌ ولها أثرها، ولهذه المكانة ما يسوّغها؛ فالطّويل هو الوزن القوميّ بلا منازع، وهو وإن قلّ نزوع الشعراء إليه ونظمهم عليه في العصر الحديث؛ بسبب ميلهم إلى قصار الأوزان والمجزوء والمنهوك

<sup>١</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ٢٠٦.

<sup>٢</sup> عباس، (١٩٩٨م)، ١٦٠.

<sup>٣</sup> الطّيب، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ١، ٣٠٢.

<sup>٤</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ١٨٩.

والمشطور منها، فإنّه باقٍ في وجدانهم، حاضرٌ في أذهانهم، حيٌّ في أفئدتهم؛ إذ نظم عليه ثلث موروثنا من الشعر العربي<sup>١</sup>، وهذا الأثر لا يمكن محوّه بسهولة، إذ لا بدّ أن يكون إيقاع الطّويل متجذّرًا في ذاكرتهم تزوّدهم به باستمرار، والشّعراء المهجريّون في بلاد الغربّة إذ أرادوا إثبات ولائهم لأوطانهم ولهذا الموروث لجؤوا إلى النّظم على الطّويل كصورةٍ من صور الولاء والارتباط بالقديم، الأمر الذي نتج عنه ظهور ثنائية (البحر الكامل/ البحر الطّويل) لدى معظم الشعراء المهجريين<sup>٢</sup>، وإيقاعه القائم على تكرار وحدةٍ ثنائيةٍ تتركّب من تفعيلتين خماسيّة (فعولن) وسباعيّة (مفاعيلن) أربع مرّات يمنحه راحةً ومرونةً وقدرةً على استيعاب مختلف الأغراض الشعريّة، وهذا التّنوّع في تفعيلاته أكسبه ليّنًا وتلوّنًا نغميًّا، ومنحه خاصّةً جماليّةً من خصائص كلّ بحرٍ، ونغمة المتّسم باللفظ وسرعة التّخلّص<sup>٣</sup> يميّنه من ملائمة شتّى المواقف الشعريّة، دون أن يفسد على الشعر جماله وبهاءه؛ لأنّ نغمة بخلاف سائر البحور لا يطغى على حسن الكلام وجماله؛ بل يحيط به كما الإطار من الصّورة، فهو أعظم بحور الشعر أبهى وجلالاً<sup>٤</sup>، وميدان التّنافس بين الشعراء، ويتفرّد عن سائر بحور الشعر أنّه يأتي تامًّا فلا يكون مجزؤًا ولا مشطورًا ولا منهوكًا.

فبحر الطّويل وإن لم يعد له من الحفاوة ما كان في عصورٍ سابقة، إلّا أنّه غدا صلة وصلٍ بين شعراء الحداثة والموروث الشعريّ القديم، ولا غنى للشّعراء عن نغمة وإيقاعه؛ إذ لا يوجد بحرٌ يقوم مقامه أو يسدّ مسدّه، ولذلك نرى القرويّ مؤثرًا إياه على بقيّة الأوزان، ولا بدّ لمن أثقلت قلبه الهموم وعانى ضيق الحياة ومرارتها من لحنٍ شجيٍّ يصبّ فيه أعباءه وأوجاعه.

تُظهر نسب الشّيوخ للأوزان احتفاءً الشّاعر بأوزان البسيط والخفيف والوافر، وإن كان احتفاءً متواضعًا إذا ما قورن باحتفائه بوزني الكامل والطّويل، حيث تتقارب نسبة شيوع هذه الأوزان إلى حدٍ كبيرٍ؛ إذ تقدّر نسبة شيوع

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ١٨٩.

<sup>٢</sup> شيخة، (٢٠٠٩م)، ١٦٢.

<sup>٣</sup> الطّيب، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ١/ ٤٤٣.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ١/ ٤٤٤.

<sup>٥</sup> نفسه، ١/ ٤٤٣.

البسيط ب (١٢.٨%)، والخفيف ب (١١.٣%)، والوافر ب (١٠.٧%)، فالبسيط صاحب الحظوة بينها، إذ تقدّم على الخفيف والوافر، واحتلّ المرتبة الثالثة في نسبة شيوعه بعد الكامل والطويل.

ورغم حضور البسيط المتواضع في الديوان؛ إذ نظم عليه ستّ وثمانون قصيدةً ومقطعةً، فكونه ثالث البحور شيوعاً يدلّ على مكانةٍ وأهميّةٍ حظي بها لدى الشاعر؛ إذ فيه "سباطة وطلاوة"<sup>١</sup>، وأقرب البحور للطويل في كثرة شيوعه في الشعر العربيّ عبر العصور، وكونه من أطول بحور الشعر، فضلاً عن بنيته الممتزجة، إذ يتركّب كما الطويل من وحدةٍ ثنائيةٍ سباعيّةٍ (مستعلن) وخماسيّةٍ (فاعلن) مكرّرةٍ أربع مرّات، تكسبه مرونةً وتنوّعاً واتّساعاً؛ إلّا أنّ نغمه الذي لا يخلو من جلبه الرّجز، والذي يصلح للأسلوب الخطابيّ الإنشائيّ يجعله "أقلّ راحةً ولطفاً في النّغم من الطويل"<sup>٢</sup>، فلا يتّسع اتّساع الطويل لشتّى الأغراض الشعريّة، فهو "أخو الطويل في الجلالة والرّوعة، إلّا أنّ الطويل أعدل مزاجاً منه"<sup>٣</sup>، ومردّد ذلك إلى أنّ أصل الطويل - كما يرى عبد الله الطيّب - متقاربيّ؛ في حين أصل البسيط عنده رجزيّ؛ يمنع نغمه أن يكون خالص الاختفاء خلف كلام الشاعر كالطويل<sup>٤</sup>، وإيقاع البسيط يصلح للعنف واللين في آنٍ معاً؛ إذ يعدّ "بحر النقيضين: إمّا الشدّة، وإمّا الرّقة"<sup>٥</sup>، ويتميّز برنّة ذات أثرٍ أبلغ من اللفظ<sup>٦</sup>، فموسيقاه تعبيريّةٌ دلاليّةٌ.

وإيقاع البسيط وإنّ رآه البعض أقلّ من الطويل ميزةً وصفةً؛ إلّا أنّ ذلك لا يسيء إليه ولا ينقص من أهميّته؛ فلو كان مماثلاً للطويل في صفاته فما من فائدةٍ منه؛ إذ لكلّ إيقاعٍ ميدانه الذي يصلح له، ومقامٌ لا يستقيم بغيره، ودليل ذلك مكانته التي حازها عند شاعرٍ محدثٍ ينزع للثورة والتّجديد، فلا إيقاع ولا نغم أجدر بالرّثاء والتأمّل والتأّر من البسيط.

<sup>١</sup> القرطاجيّ، (٢٠٠٨م)، ٢٤١.

<sup>٢</sup> الطيّب، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ١ / ٤٤٣.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ١ / ٥٠٧.

<sup>٤</sup> نفسه، ١ / ٥٠٧.

<sup>٥</sup> نفسه، ١ / ٥٠٧.

<sup>٦</sup> نفسه، ١ / ٥٢٥.

<sup>٧</sup> نفسه، ١ / ٥٢.

يلي البسيط شيوعاً بحر الخفيف، من البحور الممتزجة؛ إذ يتركّب من تفعيلتين سباعيتين (فاعلاتن) و(مستفع لن)، رابع أوزان الديوان حظوةً، فهو "أخفّ البحور على الطّبع، وأطلاها للسمع، يشبه الوافر ليناً؛ ولكنّه أكثر سهولةً وأقرب انسجاماً، وإذا جاد نظمه رأيتّه سهلاً ممتنعاً؛ لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور، وليس في جميع بحور الشعر بحرٌ نظيره يصحّ للتّصرّف بجميع المعاني"<sup>١</sup>، إيقاعه ملائم للفخامة والرّقة في آن، وما ذلك إلّا لأنّه "واضح النّغم والتّفعيلات"<sup>٢</sup>، ويتّسم بالجزالة والرشاقة<sup>٣</sup>، نغمه متفرّد عن سائر البحور؛ لأنّه ليس بالزّيق وليس بالقويّ، بل هو بين بين، فإن كان رقيقاً يرقّ مع قوّة، وإن كان جذلاً فخماً يصحبه شيءٌ من الرّقة واللين؛ إذ إنّ وزنه معتدلٌ "رصينٌ قويٌّ ذو رتّةٍ ملنخوليّة"<sup>٤</sup>، وبذلك يتّسع لما لا حصر له من المعاني، غير أنّ نغمه يبقى متفرّداً لتردّده بين الرّقة والرّصانة.

سهولة الخفيف، وعذوبة إيقاعه، وتلاحق أنغامه، وتوسّطه بين لين وقوّة، فضلاً عن ميزة الإطراب، كلّ ذلك يقربّه من نفس الشّاعر المرهفة الحزينة؛ ليغدو رابع الفرسان.

يفضّل الخفيف على الوافر بفارقٍ صغيرٍ؛ إذ يتقدّم عليه بثلاث قصائد فقط؛ ليأتي الوافر في المرتبة الخامسة استعمالاً، وهو آخر بحور هذه الرّمة وأقلّها نصيباً من الحفاوة؛ بيد أنّ منزلته في الديوان ليست بالمتدنيّة إذا ما نظرنا إلى أنّه خامس البحور استعمالاً من بين ثلاثة عشر بحراً.

الوافر أخو الكامل في فروسيّته، وقرينه في طواعيّته؛ فهو "الين البحور، يشتدّ إذا شدّته، ويرقّ إذا رققته، وأكثر ما يوجد به النّظم في الفخر... كما تجود به المراثي"<sup>٥</sup>، فرقته وشدّته تمنحانه مرونةً وسلاسةً تجعل نغمه صالحاً لمختلف الأغراض الشعريّة.

يقوم إيقاع الوافر على تفعيلتين سباعيّة (مفاعلاتن) مكرّرة مرتّين في كلّ شطر، وخماسيّة (فعولن) مكرّرة مرّة واحدة، فهو من البحور الممتزجة، يحتاج نفساً قوياً أو نفساً مشحونةً بكثيرٍ من العواطف تسعى لتفريغها؛ إذ

<sup>١</sup> يموت، (١٩٩٢م)، ١٦١.

<sup>٢</sup> الطّيب، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ١ / ٢٣٨.

<sup>٣</sup> القرطاجيّ، (٢٠٠٨م)، ٢٤١.

<sup>٤</sup> الطّيب، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ١ / ٢٤٠.

<sup>٥</sup> يموت، (١٩٩٢م)، ٧٨.

إنَّ نغماته مسرعةً متلاحقةً مع وقفةٍ قويّةٍ سرعان ما يتبعها إسراعٌ وتلاحقٌ، وهذا يتطلب من الشاعر أن يأتي بمعانيه دُفعًا دُفعًا كأنه يخرجها من مضخةٍ... ولهذا فإنك أكثر ما تجد الوافر في نظم الشعراء ذا أساليب تغلب عليها الخطابة<sup>١</sup>، ولأنَّ "فيه تدفقًا، ونغمة ينبتر في آخر كل شطر، وهذا الابتثار شديد المفاجأة، وله أثرٌ عظيمٌ جدًّا في نغمة الوافر؛ إذ يكسبها رنةً قويّةً تسلبه مزيّة الإطراب الخالص؛ ولكنها تعوّضه تعويضًا عظيمًا عن هذا النقص بأنّها تصلح للأداء العاطفي في الغضب الثائر والحماسة<sup>٢</sup>.

الوافر من بحور الشعر الجميلة، ويتموّج نغمة بين رقّةٍ وشدةٍ تبعًا للموقف والحالة الشعورية، استعمله الشاعر ولجأ إليه إذ امتلأت نفسه بالأسى والحزن والغضب، وإذ أراد محاربة أعداء الأمة. والوافر شبيه الكامل؛ بيد أن سرعة نغمة وانبتاره لا تتلاءم ونفس الشاعر المثقلة بالهموم لذلك كان نصيبه من النظم دون الكامل.

#### ت- أوزان قليلة الشّيوخ: (الترمل والمتقارب والسريع):

لم تحظْ أوزان هذه الرّمة بما حظيت به أوزان سابقتها من الحظوة والحفاوة؛ إذ لم يكثر الشاعر من النظم عليها، فجاءت متفرقةً مبثوثةً في الديوان، والجدير بالذكر أنّ هذه الأوزان الثلاثة "بحورٌ تذبذبت بين القلّة والكثرة، يألّفها شاعرٌ، ويكاد يهملها آخر"<sup>٣</sup> عبر العصور، وهذا يفضي إلى أنّ صلةً خفيّةً تربط بين هذه البحور؛ إذ اتّسمت مسيرتها الشعرية بالانسجام والتّقارب فيما بينها.

لعلّ هذا التذبذب الذي عايشته هذه البحور مرده إلى صعوبة الإجابة بها؛ لأنّ إيقاعها أكثر قرّبًا إلى الإطراب والغناء المرقص والرقّة، فيبدو الجدّ إن نظم عليها ولم يتوافق مع حركتها الإيقاعية هزلًا، ولأنّ نغماتها تجمع النقيضين؛ فإن كانت في الفرح يصحبها رنة من الحزن، وإن كانت في الأسى يصحبها لونٌ من الهزل، ولأنّه شاع استعمالها لأغراض الغناء والترنم والوصف والخمريات...

<sup>١</sup> الطيّب، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ١/ ٤٠٧.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ١/ ٤٠٦.

<sup>٣</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ١٩٠.



استعمل القرويّ هذه البحور استعمالاً متقارباً إلى درجةٍ كبيرة، فلا يفصل بينها إلاّ فارقٌ صغيرٌ، والذي يظهر بجلاءٍ في نسبة استعمال المتقارب والسريع، ومع ذلك يفضل بعضها على الآخر بشيءٍ يسير؛ فإنّ المتقدّم فيها بحر الرّمل يليه المتقارب فالسريع.

بحر الرّمل أحاديّ التّفعيلة من بحور الشّعر الصّافية، "فيه لينٌ وسهولة"<sup>١</sup>، و"موسيقاه خفيفةٌ رشيقةٌ مناسبة"<sup>٢</sup>، إيقاعه مبنيٌّ من تكرار تفعيلته السّباعيّة (فاعلاتن) ستّ مراتٍ. سادس الأوزان شيوعاً في الديوان؛ غير أنّ نصيبه من النّظم نزرٌ قليلٌ، إذ بنى عليه الشّاعر اثنتين وأربعين قصيدةً ومقطّعةً، بنسبةٍ ضئيلةٍ مقدارها (٦.١%).

وربّما يسوّغ هذه القلّة ما في إيقاع الرّمل من أسى، و"ما في رنّته من نشوةٍ وطرب"<sup>٣</sup>؛ فكلاهما ينأيان به عن أن يكون صالحاً لجميع المواطن والمواقف، فإن كان الفخر جذلاً قوياً بدا على إيقاع الرّمل هزلئلاً، والأمر ذاته في معرض التهديد والتّنديد والتّحفيز؛ إذ يصلح لها في مواطن معيّنة لا يطبعها طابع الجدّ الكامل؛ إذ الرّمل "بحر الرّقة يوجد نظمه في الأفراح والأحزان والزّهريّات"<sup>٤</sup>، فما يصحب إيقاعه من ("الملنخوليا")<sup>٥</sup> المتأصّلة في نغمه، يجعله صالحاً للأغراض التّرنيمة الرّقيقة، وللتأمّل الحزين، ويجعله ينبو عن الصّلاية والجدّ<sup>٦</sup>.

رغم تأصل الحزن والأسى في نفس الشّاعر إلاّ أنّه لم يكثر من إيقاع الرّمل، فالجدّ والرّصانة اللذان اتّسمتا بهما موضوعاته وألفاظه لا ينسجمان مع لحن الرّمل الشّجيّ، وصبغة الأسى الواضحة فيه<sup>٧</sup> تطغى على المعنى وتزاحمه إلى ذهن المتلقي، وهذا ليس بمراد الشّاعر.

المتقارب "بحرٌ سهلٌ يسيرٌ، ذو نغمةٍ واحدةٍ متكرّرة"<sup>٨</sup>؛ إذ يتركّب من تفعيلةٍ خماسيّةٍ (فعولن) مكرّرة أربع مرّاتٍ في كلّ شطر، ينتمي إلى زمرة البحور الصّافية المفردة، "بحرٌ تغنّ من النّوع المناسب المتدفّق"<sup>٩</sup>، يلي الرمل

<sup>١</sup> الفرطاجني، (٢٠٠٨م)، ٢٤١.

<sup>٢</sup> الطّيب، (١٤٠٩هـ-١٩٨٩م)، ١٥٨ / ١.

<sup>٣</sup> الطّيب، (١٤٠٩هـ-١٩٨٩م)، ١٥٨ / ١.

<sup>٤</sup> يموت، (١٩٩٢م)، ١٣١.

<sup>٥</sup> الملنخوليا: ضربٌ عاطفيّ حزين في غير ما كآبةٍ ومن غير ما توجّعٍ ولا فجيعةٍ.

<sup>٦</sup> الطّيب، (١٤٠٩هـ-١٩٨٩م)، ١٥٨ / ١.

<sup>٧</sup> الطّيب، (١٤٠٩هـ-١٩٨٩م)، ١٦١ / ١.

<sup>٨</sup> المصدر نفسه، ٣٨٢ / ١.

شيوخاً في الديوان، نُظِم عليه ثمانٍ وثلاثون قصيدةً ومقطعةً، إذ تقدّر نسبة شيوخه بـ (٥.٥%)، ولا تعدو أسباب قلة النظم عليه عما أسلفنا ذكره في بحر الرمل لتشابه خصائص إيقاعيهما مع فارقٍ بسيطٍ، إذ تحول خاصّة التّعني التي يميّز بها المتقارب، وصلاحيّته للعنف دون اللين، مع ما في إيقاعه من "رنة الحزن المرح"<sup>٢</sup> من ملاءمته لمختلف الأغراض الشعريّة، فضلاً عما "يستدعيه هذا البحر من اندفاع وراء النغم"<sup>٣</sup>، وهذا لا يتناسب مع نفس القرويّ المثقلة بالهموم، المتعبة من كلّ شيء، بل يحتاج نفساً شاعراً تملك من الطّاقة والرّاحة النفسيّة ما يمكنها من اعتلائه وركوبه، علماً أنّ "نغماته من أيسر النّغمات"<sup>٤</sup>؛ إلّا أنّه من السّهل الممتنع، "يعسر فيه الإحسان والإيقان"<sup>٥</sup>.

ولئن كان المتقارب بحر "الغناء الحزين في غير ما توجّع، لا يخلو من روح مرحٍ وإقبالٍ على الحياة"<sup>٦</sup>؛ فإنّ أحزان الشاعر كانت من النّوع الكئيب الذي لا يخالطه مرحٌ أو عبثٌ؛ بل توجّع وتجعّج، كما أنّ صفة الغناء التي اتسم بها إيقاعه لم تكن بحالٍ من الأحوال لتلائم موقفه الصّارم والقويّ في معظم قصائده، ولا كلامه الصّادر عن نفسٍ متألّمةٍ مرهقةٍ.

أمّا آخر أوزان هذه الرّمة وأقلّها شيوخاً بحر السّريع، وهو "من أقدم بحور الشعر العربيّ، قلّ النّظم عليه قديماً وحديثاً لاضطرابٍ في موسيقاه"<sup>٧</sup> كما ادّعى البعض، لا يفصله عن المتقارب إلّا مقدارٌ ضئيلٌ، إذ يفصله المتقارب بقصيدتين فقط، فعده ما نظم عليه ستّ وثلاثون قصيدةً ومقطعةً ما نسبته (٥.٢%)، والسّريع من بحور الشعر الممتزجة، يتشكّل إيقاعه من تناغم تفعيلية سباعيّة (مستعلن) مكرّرة مرتين وتفعيليّة خماسيّة (فاعلن) مرّة واحدة في كلّ شطر، وهذه الوحدة الوزنيّة - أي (فاعلن) - هي التي تميّزه من الرّجز؛ إذ أشبه الرّجز لاحتوائه نغمة

<sup>١</sup> نفسه، ١/ ٤٠٣.

<sup>٢</sup> الطّيب، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ١/ ٣٩٤.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ١/ ٣٨٣.

<sup>٤</sup> الطّيب، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ١/ ٣٧٩.

<sup>٥</sup> المصدر نفسه، ١/ ٣٧٩.

<sup>٦</sup> نفسه، ١/ ٣٨٩.

<sup>٧</sup> يموت، (١٩٩٢م)، ١٤٤.

(مستعلن) مكررةً مرتين متواليتين بداية كل شطر؛ ولذلك لا يأتي مجزوءاً لأنه عندها يتحول إلى بحر الرجز المجزوء .

يتميز السريع أنه "بحرٌ يتدفق سلاسةً وعذوبةً، ويحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف"<sup>١</sup>، ومع ذلك لا نرى له وقعاً كبيراً في الديوان، سمّاه الخليل بالسريع لأنه "يسرع على اللسان"<sup>٢</sup>، وربما كان ذلك من دواعي قلة النظم عليه، فضلاً عما تحدثه تفعيلته (مستعلن) من جلبة استمدتها من أصلها بحر الرجز، فإسراع النغم والجلبة لا تتوافق من جهة مع نفس الشاعر، ومن جهة أخرى مع المقام والموضوع الذي يتطلب فيضاً من التأني وإطاراً من الموسيقى الشعرية قادراً على استيعابه وإيصاله دون أن تفسده جلبة أو قعقة.

إذاً: قلّ النسخ والبناء على هذه الأوزان (الزمل والمتقارب والسريع) لدواعٍ نفسية، وأخرى متصلة بموضوع القصيدة أو الموقف الشعري، ذلك أن إيقاعها لا يتناسب وقعاً وجميع المواقف والمشاعر .

#### ث- أوزان نادرة الشيوخ: (المجتث والرجز والمنسرح والهزج والمتدارك).

قلّ تداول الشاعر لأوزان هذه الزمرة إلى حدّ الندرة، فكان أقصى مرّات النظم عليها تسع مرّات، وأدناها مرتين، جاءت مشعّنة في الديوان بين قصيدة ومقطعة، وغالبيتها من البحور القصار، وهذه البحور لم تكن عبر تاريخها الشعري موفورة الحظ في الاستعمال؛ إلّا حين بدأ نزوع الشعراء منذ العصر العباسي إلى مجزوءات البحور وقصارها بغرض الغناء<sup>٣</sup>، الذي استمرّ إلى العصر الحديث، لا سيّما في كتابة المسرحيات الشعرية ولدن بعض الشعراء المحدثين.

المجتث والرجز أوفر هذه البحور حظاً في البناء عليها، ويتقدّم المجتث على الرجز بقصيدة واحدة، فعده ما نظم عليه أربع قصائد وخمس مقطعات بنسبة قدرها (١.٣%)، وهذه النسبة إنّما تنبئ بمكانة متدنية نالها هذا البحر في الديوان، وقلة احتفاء به لدى الشاعر.

<sup>١</sup> يموت، (١٩٩٢م)، ١٤٤.

<sup>٢</sup> الفيرواني، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ١/ ١٣٦.

<sup>٣</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ١٠٤ - ١٠٥.

المجتث من البحور الممتزجة، يتركب إيقاعه من تفعيلتين (مستفع لن) و(فاعلاتن)؛ لأنه لا يستعمل إلا مجزوءاً، وسمي بالمجتث لأنه "اجتث- أي قطع- من طويل دائرته"<sup>١</sup>، ولم يكن ذا ذبوع وشيوع عند الشعراء عبر العصور، "إذ لم ينظم الشاعر القديم على إيقاعه إلا بنسبة قليلة جداً، أما الشاعر الجاهلي فلم يستعمله في أية قصيدة"<sup>٢</sup>، في حين "كتب فيه الشعراء العباسيون مقاطع شعريّة كانت تغطى على الأغلب، وبقي انتشاره في الشعر العربي قليلاً حتى جاء المحدثون، وأكثروا من النظم على وزنه"<sup>٣</sup>، وكان من محاولات التجديد التي سلكها بعض الشعراء المحدثين أن خرجوا عن البحور الشعريّة الكثيرة الشيوع في الشعر القديم باستخدامهم بحرًا نادر الاستعمال فيه، "كابن جَلّون الذي لجأ إلى استعمال بحر المجتث الذي كان مهجورًا أو قليل الاستعمال، سواء من لدن الشعراء القدماء، أو من لدن بعض الشعراء المحدثين أمثال شوقي وأبي القاسم الشابي..."<sup>٤</sup>.

المجتث بحرٌ قصير، اشتهر في ميدان الغناء والتلحين، "ذو رنّة عذبة... يحسن فيه تطويل الكلام للإطراب والإمتاع"<sup>٥</sup>، غير قابلٍ للتنوع لاقتصاره على صورة المجزوء، إلا إن زوحت تفصيلاته، ومع ذلك فهو "بحرٌ موسيقيٌّ مطربٌ، أحبه الشعراء وطربوا له"<sup>٦</sup>، وأكثروا النظم عليه في مسرحياتهم الشعريّة ولا سيّما شوقي<sup>٧</sup>، يراه البستاني "لقصره غير صالحٍ إلا للأنشيد والتواشيح الخفيفة"<sup>٨</sup>.

إن بحرًا كالمجتث قصيرًا قليل المقاطع، فيه ميزة الإطراب، ذاع صيته في ميدان الغناء واستعمل لأجله، لن يكون أهلاً لتبني عليه موضوعات القرويّ وأغراضه الموسومة بالجدّ، وإنّ نفساً كنفس القرويّ تميل إلى الرصانة، وتفيض بالحزن والكآبة لن تتمكّن من مجارة نغم بحرٍ مطربٍ.

<sup>١</sup> الفيرواني، (١٤٠١هـ-١٩٨١م)، ١/ ١٣٦.

<sup>٢</sup> العلمي، (٢٠٢٠م)، ١٠٧.

<sup>٣</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ١١٣.

<sup>٤</sup> العلمي، (٢٠٢٠م)، ١٠٨.

<sup>٥</sup> الطيّب، (١٩٥٤هـ-١٩٨٩م)، ١/ ١٢١.

<sup>٦</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ١١٣.

<sup>٧</sup> المصدر نفسه، ١١٣.

<sup>٨</sup> يموت، (١٩٩٢م)، ١٩٢.

أما الرّجز الذي نُظم عليه ستّ قصائد ومقطّعتان بنسبة (١.١%)، فشديد القرب من المجتث في شيوخه؛ ولكنّ نسبته تبقى كصاحبه ضئيلة؛ الرّجز من بحور الشعر الصّافية، يركّز في بنائه على تكرار تفعيلته السّباعيّة (مستعلن) ستّ مرّات، ذو صورٍ متنوّعة؛ إذ يأتي تامّاً ومجزوءاً ومشطوراً ومنهوكاً، فهو أكثر البحور أشكالاً، وسمّي بالرّجز "لاضطرابه كاضطراب قوائم النّاقة عند القيام"<sup>١</sup>، وسمّي لكثرة النّاطمين عليه بـ (حمار الشعراء)، ويرى البستانيّ "تسميته بـ (عالم الشعر) أولى من (حمار الشعراء)؛ لأنّه لسهولة نظمه وقع عليه اختيار جميع العلماء الذين نظموا المتون العلميّة كالنّحو والفقه والمنطق والطّب، فهو أسهل البحور في النّظم؛ ولكنّه يقصر عنها جميعاً في إيقاظ الشّواعر وإثارة العواطف، فيجود في وصف الوقائع، وإيراد الأمثال والحكم"<sup>٢</sup>، ويذهب هذا المذهب أيضاً عبد الله الطيّب في كتابه المرشد؛ إذ يرى الرّجز "لا يصلح إلّا للوصف المستخفّ والترنم، والأشياء التي تجري مجرى الحداء"<sup>٣</sup>، إذاً يقلّ تأثير إيقاع الرّجز ونغمه في المتلقّي عن بقيّة البحور، ولعلّ ذلك راجع إلى ما يحدثه إيقاعه من جلبية، ولأنّ "إيقاعه متباطئ - مقارنةً - بالكامل والمتقارب والمتدارك"<sup>٤</sup>.

الرّجز بحرٌ جميل الإيقاع، عرف بنشأته المرتبطة بالحداء، وهو ليس بقصيرٍ إن جاء تامّاً، ولكنّ تفعيلاته فيها كزازةً وبطء، تحدث جلبيةً وصخباً، لا تناسب مع الذات المرفهة والعاطفة الجيّاشة، ولا تحتلّ جدّاً ولا رصانةً.

ثالث بحور هذه المجموعة وأوسطها حظاً في الاستعمال المنسرح، نظم على وزنه نتفّ من شعر القرويّ، هنّ مقطّعاتٌ ثلاث وقصيدةٌ لم يكن وزنها صرفاً من المنسرح، هذا البحر الممتزج من تفعيلتين سباعيتين، (مستعلن) مكرّرةً مرّتين يفصل بينهما تفعيلة (مفعولات)، سمّاه الخليل منسرحاً "لانسراحه وسهولته"<sup>٥</sup>، وقيل "لأنّه ينسرح من الباطن إلى الظّاهر، وينبع من الدّاخل"<sup>٦</sup>؛ فبمعكس ما تختزنه النّفس في أعماقها ويظهره. "يكثّر فيه

<sup>١</sup> الفيروانيّ، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ١ / ١٣٦.

<sup>٢</sup> يموت، (١٩٩٢م)، ١٢١.

<sup>٣</sup> الطيّب، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ١ / ٢٩٣.

<sup>٤</sup> عبد السّلام، (٢٠٢٠م)، ١٣٥.

<sup>٥</sup> الفيروانيّ، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ١ / ١٣٦.

<sup>٦</sup> يموت، (١٩٩٢م)، ١٥٥.

التغيير والتّويع والتّحوير"<sup>١</sup>، فلا يعاني رتبةً في إيقاعه، ولا يسبب مللاً للسمع؛ ولكنّه بحرٌ غنائيٌّ لا يصلح للمواقف الوطنيّة والقوميّة ولا لملامسة الذات الحزينة المتعبة.

أمّا الهزج والمتدارك أقلّ البحور كلّها حظوةً واستعمالاً، لم يكن نصيبهما في الديوان إلا قصيدتين لكلٍ منهما، فهما أقلّ البحور شيوعاً بنسبة (٠.٢%)، ولهذه القلّة ما يسوّغها، فالهزج بحرٌ غنائيٌّ، ومن هنا جاءت تسميته بالهزج "لأنّ العرب كانت تهزج به- أي تغني-، والهزج لونٌ من الأغاني"<sup>٢</sup>، وقيل إنّ الخليل سمّاه هزجاً "لأنّه يضطرب، فشبه بهزج الصّوت"<sup>٣</sup>.

يقوم إيقاعه على تكرار الوحدة الوزنيّة (مفاعيلن) أربع مرّات، إذ لم يأت وزنه إلا مجزوءاً، وهو من البحور الصّافية، أمّا نغمته "فتطلب قولاً مرسلًا طيعًا، تسيطر عليه فكرةٌ واحدةٌ يتغنّى بها الشّاعر في غير تحقيقٍ وتعقيدٍ والتّفاف"<sup>٤</sup>، وهذا أمرٌ يتنافى ومنهج القرويّ في أشعاره، فشعره لم يقدّم بحالٍ من الأحوال على فكرةٍ واحدة، ولم يكن القرويّ ليترك فكرته دون تحقيقٍ وتمحيصٍ وتفصيل.

والمتدارك أو الخبب أو المحدث، سمّي متداركاً لأنّ الأخفش تدارك به على الخليل، وسمّي خبباً "تشبيهاً له بخبب الخيل، فهو لا يصلح إلا لنكتةٍ أو نغمة... وهو قليلٌ في الشّعر القديم والحديث"<sup>٥</sup>، إيقاعه مبنيٌّ من تكرار وحدته الوزنيّة الخماسيّة (فاعلن) أربع مرّات في كلّ شطر، "موسيقاه منسجمة، ووقعها حسنٌ في الأذان، شاع في الأدب الشّعبيّ وخاصّة في الرّجل؛ لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة"<sup>٦</sup>، وقال فيه عبد الله الطّيب المجذوب: "المتدارك بحرٌ دنيءٌ للغاية، كلّه جلبّةٌ وضجيجٌ"<sup>٧</sup>؛ ذو إيقاعٍ عسكريٍّ يصلح لوصف الخيل والجيش... وفي الوقت ذاته لا تناسب موسيقاه الكلام الجدّي.

<sup>١</sup> الطّيب، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ١ / ٢١٦.

<sup>٢</sup> يموت، (١٩٩٢م)، ١١٠.

<sup>٣</sup> القيرواني، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ١ / ١٣٦.

<sup>٤</sup> الطّيب، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ١ / ١٧٣.

<sup>٥</sup> يموت، (١٩٩٢م)، ٢١١.

<sup>٦</sup> المصدر نفسه، ٢١٢.

<sup>٧</sup> الطّيب، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ١ / ١٠٣.

لم يعبأ القروي في ديوانه بهذه الأوزان؛ إذ لم يكن حظها من النظم إلّا نتفاً متناثرة في الديوان، وإنّ مجموع ما نظم عليها منه خمس عشرة قصيدة ومقطعاتٍ عشر، ما تقدّر نسبته بـ: (٣.٦%)، تشير هذه النسبة وتؤكد على قلة اكتراث الشاعر بها، وأنها لا تلامس مشاعره وعواطفه، ولا تتوافق وأهدافه وموضوعاته نغمًا ولا إيقاعًا، ولعلّ ذلك لأنّها جميعًا من البحور التي تميل للغناء وتشتهر به، وهو يريد لقصائده ألاّ يستهان بها بسبب وزن عرف بالغناء، ولأنّها تتطلب نوعًا خاصًا من الكلام والأفكار يتناسب مع إيقاعها.

أما نظمه على الأوزان وفق أنواعها (صورها) فكان على النحو الذي بيّنه الجدول الإحصائي التالي:

| البحر          | التام | الوافي | المجزوء | المشطور | المنهوك |
|----------------|-------|--------|---------|---------|---------|
| الطويل         | —     | ١٠٩    | —       | —       | —       |
| البسيط         | —     | ٨٢     | ٤       | —       | —       |
| الوافر         | —     | ٧١     | ٢       | —       | —       |
| الكامل         | ٧٣    | ٨٤     | ٣٩      | —       | —       |
| الهزج          | —     | —      | ٢       | —       | —       |
| الرجز          | —     | ٢      | ٤       | ١       | ١       |
| الزمل          | —     | ٢٧     | ١٤      | ١       | —       |
| السريع         | —     | ٣٦     | —       | —       | —       |
| المنسرح        | —     | ٣      | ١       | —       | —       |
| الخفيف         | ٤     | ٦٧     | ٥       | —       | —       |
| المجتث         | —     | —      | ٩       | —       | —       |
| المتقارب       | ٣٦    | —      | —       | ٢       | —       |
| المتدارك       | —     | ١      | ١       | —       | —       |
| المجموع        | ١١٣   | ٤٨٢    | ٨١      | ٤       | ١       |
| النسبة المئوية | %١٦.٥ | %٧٠.٧  | %١١.٨   | %٠.٥    | %٠.١    |

من الجدول السابق نجد:

— لم يسر الشاعر مع تيار الحداثة في الإكثار من المجزوءات؛ إذ جاء نزرٌ قليلٌ من أوزان قصائده مجزوءًا. كثر المجزوء على وزن الكامل وقلّ على الزمل وندر على بقية الأوزان خلا الطويل والسريع والمتقارب التي انتفى المجزوء من صورها.

- لم يأت من شعره مشطورًا إلا أربع قصائد واحدة من الرَّمْل وثانِيَّة من الرِّجْز واشتتان من المتقارب، أما المنهوك فلم ينظم على صورته سوى مرَّة واحدة من الرِّجْز.

- غالبية قصائده نظمها على صورة البحر الوافي، وقليل منها على التَّام؛ إذ لم يأت من الأوزان تامًّا سوى الكامل والمتقارب وثَلَّة من الخفيف.

لم يخلُ تناول القرويِّ للأوزان في ديوانه من سماتٍ وملامح فيها انزياحٌ وتفردٌ، ربَّما كان مرتبطًا بحالته النفسيَّة، أو بطبيعة موضوعاته، أو بموسيقا البحر نفسه، أو بالبيئة التي عايشها في المهجر، أو بميله للتَّنوع والتَّجديد، أو بالحركة الثَّوريَّة على الشَّعر التَّقليديَّ التي ارتبطت بشعراء المهجر، أو بحنينهم للوطن ومحاولة إثبات الولاء له وللشَّعر القديم، وقد تمثَّل هذا الانزياح في أمورٍ عدَّة كان أبرزها:

١. إثبات البحر الكامل على جميع الأوزان، ومنحه ما كان معهودًا لوزن الطَّويل من المكانة والمنزلة مدَّة طويلة، فكان أكثر البحور استعمالًا وشيوعًا في الديوان، ولم يكن الإكثار منه مرتبطًا إلى حدٍّ ما بالحركة التَّجديديَّة التي ناصرت الكامل وأعلت من شأنه على حساب الطَّويل؛ إذ أكثر من النِّظم عليه كثرةً مفرطةً، تشير إلى ميلٍ ملحوظٍ واعتمادٍ وفيرٍ على إيقاع الكامل، ولعلَّ ذلك منبثقٌ من طواعيةً الكامل والقدرة على تشكيله بصورٍ متعدِّدة أشبعت ذات القرويِّ التي تعشق التَّنوع وتسعى إليه، ولملاءمته الموضوعات الشَّعريَّة جميعها.

٢. رغم سبق الكامل للطَّويل وتفضيله عليه؛ إلا أنَّ الشَّاعر حافظ للطَّويل على مكانةٍ مرموقةٍ، فكان ثاني الأوزان شيوعًا، ولم تكن نسبته ضئيلةً أو متدنيَّةً عمَّا عهده هذا الوزن من الحفاوة والشَّيوع، وهذه سمةٌ ملحوظةٌ اتَّسم بها الشَّعر المهجريُّ عامَّةً، إذ اعتبر المهجريُّون الحفاظ على الطَّويل والعناية به رابطًا وصلَّةً بالوطن والموروث الشَّعريِّ القديم على خلاف غيرهم من الشَّعراء المحدثين الذين قلَّ شيوع البحر الطَّويل في أشعارهم قلَّةً ملحوظةً.

٣. نتج عن نزوع الشَّاعر الكبير إلى الإكثار من بناء قصائده على وزني الكامل والطَّويل، وتمييزهم بمكانةٍ متفردةٍ عن سائر الأوزان إلى ظهور ثنائِيَّة (البحر الكامل- البحر الطَّويل).

٤. الإكثار من النِّظم على بحر الخفيف، وعلوُّ مكانته عمَّا كانت عليه في عصورٍ سابقةٍ، ومنافسته لوزني الوافر والبسيط، وهذا ما أقرَّه إبراهيم أنيس في سياق تناوله لنسبة شيوع الأوزان؛ إذ وجد أنَّ "البحر الخفيف بدأ متواضعًا في الشَّعر الجاهليَّ لا تزيد نسبته عن الرَّمْل والمتقارب وأمثالهما، ثمَّ نهض نهضةً كبيرةً في الشَّعر



العباسي، ولم يكد ينتصف القرن الرابع الهجري حتى شهدناه يحتل المرتبة الثانية من أوزان الشعر العربي منافساً في هذا وزن البسيط ووزن الوافر"<sup>١</sup>.

٥. اتبع نهج الشعراء القدماء في إثارة عددٍ من الأوزان يكثر النظم عليها، هي (الكامل - الطويل - البسيط - الخفيف - الوافر).

٦. لاقت أوزان (الزمل والمتقارب والسريع) عناية وحفاوة لدى الشاعر - وإن كانت حفاوة متواضعة - بخلاف ما كانت عليه في القديم؛ إذ لم يكن الشعر القديم يحفل بها كثيراً.

٧. تناثرت مجموعة من الأوزان التي كانت مهملة قبل العصر الحديث في ديوانه، دون أن يكون لها حضور متميز كبقية الأوزان، وهي (المجتث - الرجز - المنسرح - الهزج - المتدارك).

٨. انقسمت الأوزان في ديوانه إلى أوزان ذات أثرٍ وتفضيل، وأوزان احتفى بها وأكثر منها، وأخرى أقل من البناء عليها، ومجموعة ندر استعمالها والنسج عليها.

٩. كان ميالاً للبحور التي تنسم بطابع الجد أو تجمع بين الجد والهزل.

١٠. فضل البحور كثيرة المقاطع والطويلة التي فضلها القدماء وعزف عنها المحدثون؛ لأنها تنسع لما في نفسه، ولا تزيده ضيقاً إلى ضيقه.

١١. لم يكثر من النظم على المجزوء والمشطور والمنهوك بخلاف المحدثين الذين كثر نظمهم على المجزوءات.

---

<sup>١</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ١٩١.

## ثانيًا: الخروج على وحدة الوزن (التنوع في الأوزان):

التنوع في الأوزان ظاهرة لم يعرفها الشعر القديم؛ إذ بقيت القصيدة العربية محافظةً على خصوصيتها وتقاليدها من وحدة الوزن والقافية والرويّ حتى ظهور الموشحات، إذ أخذ الوشّاحون يمزجون في موشحاتهم بين بحرٍ من بحور الشعر تارةً، وأخرى ينظمون عددًا من أبياتها على أوزانٍ غير معروفة، وبذلك شكّلت الموشحات البذرة الأولى لتحوّل القصيدة من قصيدة ذات وزنٍ واحدٍ إلى قصيدة متنوّعة الأوزان.

لم يقتصر تنوع وزن القصيدة على فنّ التوشيح؛ إنّما كان بمثابة بوابة شقّت للشعراء طريقًا جديدًا، فما لبث هذا التنوع أن غدا سمةً شائعةً في أشعار عددٍ من الشعراء، الذين رأوا فيه خلاصًا لهم من قيود الوزن التي تحدّ من إبداعهم على حدّ تعبيرهم، إذ أباحوا لأنفسهم الخروج عن بحر القصيدة المقرّر إلى بحرٍ آخر أو أكثر من بحر، فجاءت قصائدهم على أوزانٍ متعدّدة ينتقلون فيها من وزنٍ لآخر وفق وحدةٍ مقطعيةٍ أو بدون، فكلّ شاعر له أسلوبه وطريقته في إظهار تفوّقه ومقدرته الشعرية في هذا الميدان حتى أصبح لهذا الفنّ طرائق شتى، حتى أنّ الشاعر عينه قد لا يلزم نفسه بمنهج معيّن فتأتي قصائده في هذا الباب على أشكالٍ كثيرة.

نشأ هذا النوع من الشعر وترعرع في أحضان ثلاث مدارس أدبية هي: (الرابطة القلمية، مدرسة أبولو، العصبة الأندلسية)؛ إذ نادى رواد هذه المدارس بتحرير الشعر، داعين للإبداع والثورة على القوالب التقليدية والنمطية للقصيدة العربية، وتمثّلت إحدى محاولاتهم لتطوير الشعر بتنوع الأوزان في القصيدة الواحدة، الفنّ الذي عرف به عددٌ من شعراء هذه المذاهب الأدبية كميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي، وشفيق معلوف، وإلياس فرحات،<sup>١</sup> وأحمد شوقي، وبدر شاكر السياب،<sup>٢</sup> ورشيد سليم الخوري<sup>٣</sup> وغيرهم.

مثّل هذا الخروج على وحدة الوزن ثورةً عروضيةً في عالم الشعر وموسيقاه، وتفاوتت الآراء بين النقاد ومدنّقي الشعر بين متقبّلٍ لهذا الفنّ بوصفه بابًا من أبواب التجديد في الشعر، ورافضٍ له، لأنّه يمسّ حرمة

<sup>١</sup> رواد الرابطة القلمية.

<sup>٢</sup> رواد مدرسة أبولو.

<sup>٣</sup> رواد العصبة الأندلسية.

الشعر والقصيدة وينتهكها، ولا بدّ لتسوية هذا الأمر وتبريره من العودة إلى قصائد هؤلاء الشعراء والاحتكام إليها، فهي الحكم الفصل الذي يقضي إن كان هؤلاء الشعراء قد أساءوا للشعر، أم أنهم أجادوا وأبدعوا.

وأطلق محمد عوض على هذا الضرب اسم "مجمع البحور"<sup>١</sup>، وقال فيه: "إنه ضربٌ جديدٌ من الشعر لم يعرفه الأوائل ولا الأواخر، ولا نعرف في شعراء الشرق من عرب وترك وفرنس من نحا هذا النحو، ولا في شعراء الغرب في الأدب الإنكليزي والفرنسي والألماني ممّن له شأنٌ وخطرٌ من سلك هذا السبيل"<sup>٢</sup>، فهو ينفي أن يكون لهذا الضرب جذورٌ أو أصولٌ، لا في أدبنا العربي، ولا في أدب الشرق والغرب، ويؤكد أنه مبتكرٌ مخترع، وقد وسمه بالبدعة الخطيرة والكبيرة، وعاب على شوقي - وهو الشاعر الكبير الذي لا يعيبه إطالة النظم - أنه لم يلتزم وزنًا واحدًا في رواياته، وأنّ هذا الأمر قد أفقدها قسطًا كبيرًا من الحسن<sup>٣</sup>، وكذلك عاب على إيليا أبو ماضي تنقله في منظومته (الشاعر والسلطان الجائر) بين ستّة أوزانٍ أو سبعة، إذ إنّ مقدماتها تنبئ أنها من الدرر الغوالي على حدّ تعبيره؛ بيد أنّ ما سمّاه "الاضطراب في النظم" أفقدها حسننها، لأنّ لكلّ بحرٍ أثرًا خاصًا في النفس، وهذا التقلّب السريع ممّا يزعج خاطر وينفّر الأسماع<sup>٤</sup>.

لا يسعنا الزّكون إلى هذا القول أو التسليم له؛ فإنّ الحكم كما أسلفنا إجادته الشاعر وبراعته في سبك قصيدته على أوزان متعدّدة دون أن تحدث نفورًا في النفس والسمع، وكذلك فإنّ للمقام والغرض والأسلوب دورًا في الحكم على جودة القصيدة أو رداءتها، ولعلّ هذا الرّأي لا يخلو من شيءٍ من التعصّب اتّجاه هذا الضرب الجديد؛ فتتويع شوقي في أوزان القصيدة جاء في رواياتٍ تمثليّةٍ تلقى على المسرح، لذلك لا يمكننا أن نطمئن كلّ الاطمئنان إلى هذا الحكم الذي أطلقه "محمد عوض" وخالفه فيه "حسين الظّريفي"<sup>٥</sup>. دفعنا إلى نسبة هذا الرّأي إلى التعصّب ما ذكره عوض في المقالة نفسها بحق الشعر المرسل؛ إذ رأى فيه ثورةً مؤقتةً ستلتهب نارها فترةً ثمّ

<sup>١</sup> مصطفى، (١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م)، ١٢٦.

<sup>٢</sup> محمد، (١٩٣٣م)، ١٠.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ١٠.

<sup>٤</sup> نفسه، ١١.

<sup>٥</sup> الظّريفي، (١٩٣٣م)، ١٩.

تخمد وتختفي<sup>١</sup>، وهو كلام أثبت ضده نزار قبّاني ونازك الملائكة وغيرهم ممّن كتب شعراً مرسلًا، ويرى أنّ بدعة مجمع البحور لن تكون أحسن حالًا من الشعر المرسل؛ بل يتنبأ لها بمصيرٍ مشابه، في حين كان للشّعراء رأي آخر، إذ استأثر هذا النوع بأفئدة مجموعة من الشعراء كإبراهيم ناجي (١٩٥٣م) وبدر شاعر السّيّاب (١٩٦٤م) وشاذل طاقة (١٩٧٤م) وسعدي يوسف (٢٠٢١م) وعبد الرزاق عبد الواحد (٢٠١٥م) وحמיד سعيد وغيرهم.

القرويّ وهو الشاعر الميال للتّويع لم يكن ليغفل الطّرف عن هذا الضّرب الحداثي؛ إذ كان نصيبه من أشعاره ثمانين قصائد إن أضيف إلى هذا الباب قصيدته المنضويّتان تحت باب التّوشيح (الإحسان، والأزهار الغربيّة)، أمّا إن كنّا لن نعتدّ بهما فمقداره ستّ قصائد، ورأى البحث تضمينهما تحت هذا الباب؛ لأنّ قصائده التي جاءت على نمط الموشّحات ليست متنوّعة الأوزان باستثناء هاتين القصيدتين، والقرويّ كما أسلفنا وأعدنا ميالًا للتّويع والتّغيير فنفسه ثائرة لا ترضى بالنّمطيّة والتّقليد، فلا نرى عنده في هذا الباب قصيدة تشبه أختها إلّا اشتراكهما بتنوّع الوزن، وانقسمت قصائده متنوّعة الأوزان (مجمع البحور) إلى نمطين: أولاهما: سار فيه على هيئة الموشّح كما في قصيدتيه (الأزهار الغربيّة والإحسان)، وثانيهما: لم يتقيّد فيه بنهج معيّن فلكلّ قصيدة أسلوبها ومقامها وهيكلها المخالف لأختها.

كان هذا التّنوّع معتدلاً في النّمت الأول؛ إذ مزج فيه بين وزنين من أوزان الشعر ووفق نهج واحد اتّبعه من بداية القصيدة إلى نهايتها، فقصيدة (الأزهار الغربيّة) التي نظمها في سنّ مبكّرة بعد أن أوحّت له فكرتها أخته فكتوريا، نظم المطلع والقفل من مقاطعها الستّة على وزن السّريع، والبيت على مجزوء المنسرح، ومنها قوله<sup>٢</sup>:

|                                          |                                     |
|------------------------------------------|-------------------------------------|
| أَجْفَلْتُهَا وَهِيَ بِمَهْدِ السَّلَامِ | عَلَى ضِفَافِ الْكَوْثَرِ الْعَذْبِ |
| أَمِنَةً تَحْتَ ظِلَالِ الْعَرَامِ       | نَائِمَةً جَنْبًا إِلَى جَنْبِ      |
| نَاعِمَةِ الْأُبْدَانِ                   | طَبِيبَةِ النَّوْشَرِ               |
| كَوْنَهَا الرُّحْمَنُ                    | مِنْ مَعْدِنِ الطُّهْرِ             |
| نَأْمَتُ عَلَى الْخَانِ                  | خُورِيَةِ النَّهْرِ                 |

<sup>١</sup> محمد، (١٩٣٣م)، ١٠.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٨٧٢.

وَجَادَهَا فِي اللَّيْلِ حَبُّ الْعَمَامِ مَا شَاءَ مِنْ لُؤْلُئِهِ الرَّطْبِ

لا يخفى ما في القصيدة من رائحة التَّكَلُّفِ في تزيينها، ما حال دون عذوبة نغمها، وهو أمرٌ أقره الشاعر نفسه؛ إذ اعترف أنه أضاع بزخرف نظمها كثيراً من جمال سداجتها<sup>١</sup>، وإن كثرة الصَّنعة فيها تقف حائلاً دون سلامة الحكم عليها، فلا نستطيع أن نعزو ركافة الموسيقى التي تظهر جليّةً إن أكملنا القصيدة إلى نهايتها إلى تغيّر الوزن؛ إذ إنّ بحر المنسرح هو البحر الثاني الذي يلي السريع في دائرة المجتلب، فبينهما وشائج قربي، وإتيانه بالمنسرح مجزوءاً كأنه يكرّر الشطر الأخير من وزن السريع (مستعلن مفعول = فعْلان)، وبذلك لا نلمح تنافرًا في النغم بينهما، ولعلّ التنافر ناتجٌ عن اختصاص الشطر الأول من المطلع والقفل برويٍ وكذلك الشطر الثاني منهما برويٍ غيره، والأمر عينه بالنسبة للبيت، الأمر الذي يثقل القصيدة بكميّة وافرةٍ من حروف الروي التي قد تتجانس وقد لا تتجانس، فلا تستقرّ الأذن على نغمةٍ تطمئنّ إليها، لا سيّما أنّ هذه الحروف غير ملتزمةٍ في القصيدة؛ بل تختلف من مقطعٍ لآخر.

وقصيدة (الإحسان) اعتمد فيها أنغام الرّجز المطواعة للغناء، وجعلها تسير على نغمة مشطوراً ومنهوكاً، فالمطلع شطران من مشطور الرّجز والقفل شطرٌ واحدٌ منه، يفصل بينهما بيتٌ من ثلاثة أغصانٍ مفردةٍ من منهوكه، فلا يكاد المرء يحسُّ بتنافر النّغم، فالوزن ذاته وإن اختلفت صورته، والرّجز معروفٌ بسهولة ركوبه ومرونته، ممّا حقّق الانسجام بين أجزاء المقطع الواحد، وبين مقاطع القصيدة ككلّ، وجاء فيها<sup>٢</sup>:

يَا أُخْتِ هَذَا فَجَرْنَا الْفِصِّي لَاحُ  
يَعْمُرُ بِالنُّورِ الرَّوَابِي وَالْبَطَاحُ  
وَكَمْ عُيُونٍ لِلْأَلَمِ  
تَغْرَقُ فِي دَمْعٍ وَدَمِ  
لَا تَنْجِلِي عَنْهَا الظُّلَمِ  
وَلَا تَرَى كَمَا نَرَى وَجْهَ الصَّبَاحِ

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٨٧٢.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٩٣٩.

لا تكاد الأذن تستشعر اختلاف صورة الوزن بين المطلع والقفل وبين البيت؛ إذ أحكم الشاعر نسج كلماته متوافقةً مع أنغام الرجز بصورتيه وجاءت مطواعةً للوزن، والوزن مطوَّعٌ لها؛ فشكَّلت نسيجاً متماسكاً متآلفاً لا ترى فيه اختلالاً؛ بل يفيض عذوبةً وطبعاً. فتنوّع الوزن في النّمتِ الأوّل سار فيه الشّاعر وفق منهجٍ محدّدٍ من بداية القصيدة إلى نهايتها، واقتصر التنوّيع على وزنين من أوزان الشّعر.

في حين أنّ الشّاعر في النّمتِ الثّاني كان متحرّراً، لم يسلك في تنوّيعه أسلوباً معيّناً يعين السّامع على تعرّف مواضع تغيّر الوزن؛ بل كان ينظم وفقاً لقريحته وطبعه وهواه، غير مبالٍ بحدودٍ أو قيود، ولا مراعيٍ لتساوي عدد الأبيات في كلّ مقطع، فيطيل في أحدها ويقصر في الآخر، ويخرج عن الوزن وقتما شاء، ويعود إليه حينما يشاء، ولم تكف قريحته وطاقته الإبداعية بوزنين فقط، فتراه ينوّع حتّى أنّه قد ينظم قصيدةً واحدةً على سبعة أوزان مختلفة.

لم يكن القرويّ في هذا الضّرب من التنوّيع متكلّناً على أسلوبٍ واحدٍ، بل نرى في كلّ قصيدةٍ أسلوباً مخالفاً لما سبقه، فقصيدة (أقصى التّجالد) نظمها وألقاها في الحفلة التّأبينية التي أحييتها الجالية العربيّة في صنبول للملك (فيصل بن الحسين) سنة ١٩٣٣م، تخيّر لها ثلاثة أوزان البسيط والطّويل والخفيف، وهي تقع في اثنين وأربعين بيتاً مقسّمةً إلى مقاطع متناوبةً بين وزني البسيط والخفيف، إذ الطّويل كان الأقلّ حظاً بين الثلاثة، نظم عليه ثلاثة أبياتٍ دون أن يعود إليه مرّةً أخرى، أمّا البسيط فكانت له الحظوة في طول المقاطع، في حين كان الخفيف صاحب الحظوة في تواتره ثلاث مرّات، واختاره لمشهد الختام، في حين اختار البسيط لمشهد البداية. وسبكها القرويّ كخطبةٍ عصماء ابتدأها شعراً أتمّه نثراً، ثمّ راح ينقلها بين النثر والشّعر يكمل أحدهما ما ابتدأه صاحبه، حتّى اختتمها شعراً.

إنّ تحليل النّظم بالنثر حال دون الإحساس بتغيّر النّغم، فكأنّ النثر امتصّ صدمة الانتقال من وزنٍ لآخر فلم نعد نشعر بها، لا سيّما أنّ الأسطر النثرية كانت مسجوعةً وممهّدةً للشعر وأخرى كانت متممةً له، فالترابط والتّناغم بين النثر والنّظم والموقف الخطابي وبراعة السّبك جعلتها عذبةً مستساغةً. ومنها<sup>١</sup>: /البسيط/

|                                             |                                                |
|---------------------------------------------|------------------------------------------------|
| أقصى التجلّد أنّ العُقْلَ مُنْهَزِمٌ        | وأهْوَنُ الخطْبِ أنّ الدَّمْعَ فِيكَ دَمٌ      |
| فَكُلُّ عَيْنٍ تُرِيْقُ الْمَاءَ بِأَخْلَةٍ | وَكُلُّ حُرٍّ يُطِيقُ الصَّبْرَ مِنْهُمْ       |
| وَمَا يَكُونُ مُصَابُ الْعُرْبِ فِي مَلِكٍ  | حُلُو الشَّمَائِلِ تَبْكِي فَقْدَهُ الْعَجَمُ؟ |

أجل! لقد مات فيصل! لقد أغمد السيف، وتكسر النصل، وطاش السهم، وهى الحبل، وغاص بحر الوفاء، وغاب بذر الرجاء. /الخفيف/

|                                             |                                             |
|---------------------------------------------|---------------------------------------------|
| عَاهِلُ الْمَشْرِقَيْنِ أَخْلَى سَرِيرَهُ   | وَقَضَى الْكَامِلُ النَّقِي السَّرِيرَهُ    |
| نَبَأَ زَلْزَلِ الْمَشَارِقِ حَتَّى         | ذَكَ صَنِيعَهَا وَقَتَّ صُخُورَهُ           |
| وَطَمَّتْ لِلنَّعْيِ مَوْجَةٌ حُزْنٍ        | لَمْ تُخْلِفْ جَزِيرَةً فِي الْجَزِيرَةِ    |
| أَكْبَرَ الْكُلِّ رِزْأًا فِيكَ يَا قَيِّمَ | صَلَّ حَتَّى تَلِكَ النُّفُوسُ الصَّغِيرَةَ |

فلقد كنت بطل الأمّة المجرب، وقائدّها المدرب، وسيفها المدرب، وكنت الملك العظيم، بل الملك الكريم، وكنت الطود المنيع، والحمل الوديع، وكنت مفخرة المخلصين، ومخزاة المنافقين، ومسحقة المتكبرين، وكنت، وأنت من صميم قرينش، ومن صلب سيّد المرسلين، رمزاً للتسامح الإسلامي العظيم، وشاهداً عدلاً يخرس السنة المزجفين.

/الطويل/

|                                               |                                                |
|-----------------------------------------------|------------------------------------------------|
| وَكُنْتُ بِأَقْصَا الْعُرُوبَةِ كُوكَبَا      | وَكُنْتُ بِكَفِّ الْحَقِّ سَيِّفًا مُجَرَّدَا  |
| وَكُنْتُ لِأَخْشَاءِ الْخِيَانَةِ صَعْدَةً    | وَكُنْتُ لِأَجْفَانِ الْأَمَانَةِ مِرْوَدَا    |
| أَشَدَّ مِنَ اللَّيْثِ الْهَضُورِ عَلَى طَوَى | وَأَشْهَى مِنَ الْمَاءِ النَّمِيرِ عَلَى صَدَى |

ويستمرّ الشاعر على هذا النحو في قصيدته بين نظمٍ ونثرٍ، بانثياً إياها على إيقاع ثلاثة أوزان، دون أن تتضارب أو تتنافر هذه الإيقاعات؛ لأنّ الشاعر أحكم نسجها، وفصل بين الإيقاع والآخر بسطورٍ نثريةٍ مسجوعةٍ.

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ٤٧٩ - ٤٨٠.

وقصيدته (جميل) التي ألقاها في حفلة تأبينية لصديقه الأديب (جميل الصّفي) سنة ١٩٥٠م جعل إيقاعها متناوباً بين بحرّين من بحور الشعر (المجتث والبسيط)، دون أن يفصل بين إيقاعيهما فاصل؛ بل جاء متواترين، يلي أحدهما الآخر. ولم يسر فيها على سنّة واحدة، إذ جعلها ثمانية مقاطع متفاوتة في عدد الأبيات، وكان في الغالب يمزج في المقطع بين كلا الوزنين دون فاصل، كقوله<sup>١</sup>: /المجتث/

"جَمِيلٌ نَمُ ! نَمُ ! هَنِيئاً  
وَأَيُّنَ مَمَوْتُهُ يَوْمِ  
يَا لَيْتَ نَوْمَكَ نَوْمِي  
مِنْ مَوْتَةٍ كُلَّ يَوْمِ

/البسيط/

رَحَرَفْتُ أَجْبَحَةَ الْأَخْلَامِ فَانْطَلَقْتُ  
حَتَّى إِذَا بَلَغْتُ جَنَاتِهَا وَقَعْتُ  
مِنَ الْخَنَائَا كَأَسْرَابِ الْحَسَاسِينَ  
عَلَى غُصُونِ الْأَفَاعِي وَالْثُعَابِينَ

وأحياناً يخصّ المقطع بوزن واحد، وصنع ذلك في ثلاثة مقاطع، ومثاله<sup>٢</sup>: /البسيط/

"مَا سَرَرْنَا نَبَأُ اسْتِقْلَالِنَا وَعَلَا  
حَتَّى اسْتَطِيرَ وَغَطَى وَجْهَهُ وَمَضَى  
أَرَانِيَيْنَ طَوَى الْإِفْرَنْجِ حِينَ جَلَا  
أَمْ رَحَرُخُوا عَنْ مَخَازِيهِمْ غَطَاءِينَ

\* \* \*

/المجتث/

رَشَّ يَدْ حَسْبُكَ! وَارْجِعْ  
وَنَكِّسِ الرَّأْسَ حُزْناً  
إِلَى سَجَلِ الْمَنَائَا  
عَلَى رُقَاتِ الضَّحَايَا

يتناغم إيقاع البسيط مع إيقاع المجتث تناغماً عذباً، ولا نلتمس اختلافاً إلا في المسافة الصوتية، فالبسيط ضعف طول المجتث تقريباً، وتفعيلة البسيط (مستعلن) ليس ثمة اختلاف من الناحية الصوتية بينها وبين تفعيلة المجتث (مستعلن) وفقاً لإبراهيم أنيس<sup>٣</sup>، و(فاعلاتن) في المجتث هي (فاعلن) في البسيط مضافاً إليها سبب خفيف، وبذلك يكون بيت كامل من المجتث موازياً لشطر من البسيط تقريباً، وإن كان يزيده بسببين خفيفين،

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٦٠٧.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٦٠٨ - ٦٠٩.

<sup>٣</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ٥١.



فالاختلاف الصوتي والإيقاعي بينهما بسيط، والقروي إذ مزج بين هذين الوزنين جعل يأتي على المجتث ببيتين فقط؛ وكأنه لم يرد للتفور أن يدخل القصيدة، فبيتان من المجتث يوزيان تقريباً بيتاً من البسيط، وكلا الوزنين يبدآن بتفعيلة (مستعلن) وإن اختلفتا شكلاً وتركيباً؛ إذ تتركب الأولى من (سببين خفيفين فوتد مجموع)، في حين تتركب الثانية من (سبب خفيف فوتد مفروق فسبب خفيف)، فلا يبقى للتفور مكان بين الوزنين، وإن براعة الشاعر في سرد المعاني وابتعاده عن التكلف والتصنع، ودقة اختياره لمواضع التغير لتتوافق مع المعاني ومواضع الخطاب والتكلم والغيبة، كل ذلك كان سبباً وداعماً للتناسب والتآلف الموسيقي.

أما في رثائه لصديقه (ميشال معلوف) في الحفلة التأبينية التي أحيتها العصبة الأندلسية في صنبول سنة ١٩٤٣م، فنراه يستنّ سنةً جديدة؛ إذ ابتدأها شعراً على وزن الكامل، لينقل إلى ذكر أفضاله على العربية نثراً، مستشهداً له بثلاثة أبيات من قصيدته المشهورة (الخریف في جناين فرسيل)، ثم يعود ناثراً فضله على (العصبة الأندلسية)، ومن ثم فضله عليه، ليورد رسالته التي أرسلها إليه مجزلاً عليها أشرف التعت والأوصاف، ويردّ عليها بشعر من الخفيف يبتدئه بقوله: "فيا أخي ميشال"، ثم يسرد أبياته قائلاً: /الخفيف/

|                                               |                                         |
|-----------------------------------------------|-----------------------------------------|
| يَا كَرِيمًا أَحْيَتْ بِهِ الْعُصْبَةُ الْعَـ | رَاءُ عَهْدًا لِلشَّعْرِ أُنْدَلُسِيًّا |
| فَقَدَ الشَّعْرُ مُذْ فُقِدَتْ أَمِيرًا       | عَرَبِيَّ النَّجَارِ غَسَّانِيًّا       |
| فِي الْبَرَزِيلِ أَلْفُ أَلْفِ غَنِي          | لَمْ نَجِدْ بَيْنَهُمْ سِوَاكَ غَنِيًّا |

إلى أن يقول:

|                                        |                                    |
|----------------------------------------|------------------------------------|
| رُبَّمَا أَلْتَقِي أَخِي الْمَتَوَفَّى | قَبْلَمَا أَلْتَقِي أَخِي الْحَيِّ |
|----------------------------------------|------------------------------------|

فينثر (مشيراً إلى أبي العتاهية)؛ ليستشهد ببيتين من أبيات حكمته؛ إذ يقول<sup>٢</sup>: "أَجَلْ: وَإِنِّي لَا أَزَالُ فِي أَرْجُوحةِ الْقَدْرِ أُنْشِدُ مَعَ الشَّاعِرِ الْحَكِيمِ: /الخفيف/

|                                           |                                        |
|-------------------------------------------|----------------------------------------|
| لَسْتُ أَذْرِي وَلَيْتَنِي كُنْتُ أَذْرِي | أَيَّ يَوْمٍ يَكُونُ آخِرَ عُمْرِي     |
| وَبِأَيِّ الْبِلَادِ تُقْبَضُ رُوحِي      | وَبِأَيِّ الْبِقَاعِ يُخْفَرُ قَبْرِي" |

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٧٢٤ - ٧٢٥.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٧٢٥.

ثم ينثر كلماتٍ يسلي نفسه بها؛ إذ يستذكر عودة صديقه (ميشال) إلى حزن الوطن قبل موته، فيعتلج الحنين والألم في صدره، فينظم<sup>١</sup>: /البسيط/

نَسِيانُ أُمِّي يَا لُبْنَانُ أَهْوَنُ مِنْ  
نَسِيانِ حُبِّكَ عِنْدِي أَوْ تَنَاسِيهِ  
لَوْ كُنْتُ عَنْكَ إِلَى الْفِرْدَوْسِ مُنْتَقِلًا  
لَخِلْتُ مِنْهُ فِي بَرِّيَّةِ النَّيِّهِ  
ثم يكمل رثاءه على بحر البسيط، معزيًا نفسه أن (ميشال) أصبح في دارٍ لا تشوّه الحقيقة، حزينًا لحال لبنان؛ إذ أصبح من يدافع عنه عدوًا له، ويبزر مواقف بحبه وحرصه على بلاده، ثم يحمل (ميشال) رسالة سلامٍ وتحيةٍ لمن سبقه من أصدقائه الشعراء، فيقول<sup>٢</sup>: /البسيط/

لَحِثْتُ يَا شَاعِرَ الْوَادِي بِمَنْ سَبَقُوا  
رَهْطٍ مِنَ الْمَلَأِ الْأَعْلَى أَطْلًا عَلَى  
جُبْرَانٍ، أَيُوبٍ، فُوزِي، مِيٍّ، عَازِرٍ  
مَنْ الْعَبَّاقِرِ كُلاًّ نَحْوَ وَادِيهِ  
ذُنَيْيَاهُ يُسْعِدُهَا حِينًا وَتُشْقِيهِ  
فِيلِكُسُ، الْأَمِيْنَانِ، صَافِحُ مَنْ تُلَاقِيهِ

\*\*\*

عَادَ الْحَبِيبُ مِنَ الْمَنَى وَمَاتَ فَمَا  
مَا عَاشَ مَنْ عَاشَ عَنْ لُبْنَانَ مُغْتَرِبًا  
أَذْرِي أَلْبَكِي حَبِيبِي أَمْ أَهْنِيهِ  
وَلَا قَضَى مَنْ قَضَى بَعْدَ النَّوَى فِيهِ  
ساق الشاعر عواطفه وأفكاره في حلّةٍ نثريةٍ شعريةٍ ذات إيقاعاتٍ متنوعة، حملها مشاعره وعواطفه المختلطة الإنسانية والوطنية والقومية، من حزنٍ وألمٍ وغضبٍ واستنكارٍ وحنينٍ وشوقٍ، فجاءت أيقونةً موسيقيةً تذخر بمشاعرٍ متباينة، وتحمل شحناتٍ عاطفيةً مثقلةً بالهموم والأحزان، ولم نلاحظ لهذه الإيقاعات تنافرًا أو شذوذًا؛ ذلك أن فصل بينها بقطعٍ نثريةٍ؛ فبدا كل إيقاعٍ أيقونةً موسيقيةً مستقلةً؛ وبذلك استطاع الشاعر إفراغ ما يتقله من مشاعر وهموم في قوالب موسيقيةٍ مختلفةٍ ابتدأها بالكامل فالحفيف فالبسيط، دون أن يقع في فخ التنافر، لا سيما أن الأوزان الثلاثة ليس بينها وشائجٍ قربةٍ أو صلةً تجعلها تتناغم في أيقونةٍ واحدةٍ.

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٧٢٦.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٧٢٧.

وفي رثاء صديقه (رشيد أيوب)<sup>١</sup> لم يكن لبحر من بحور الشعر أن يحتمل لوحده طاقة القصيدة، والزخم الهائل من المشاعر المتضاربة والمتنوعة التي يكتنزها الشاعر في نفسه؛ إذ انتظم لهذه القصيدة ستة أوزان، توزعت القصيدة بينها، منها ما تكرر النظم عليه أكثر من مرة كالمقارب؛ إذ تواتر في القصيدة أربعاً، والطويل والكامل مرتين، ومنها ما اكتفي به مرة واحدة كالسريع والزمل ومخلع البسيط، وقد رسم وخط رثاءه في لوحتين مترابطتين، لوحة شعريّة، وأخرى مزج فيها ألوان النثر بالنظم، فأما لوحته الأولى جعلها مقاطع بين أخذٍ وردٍ يصف فيها موت الرشيد<sup>٢</sup>، عزفها على أنغام المقارب الشجيرة، ممزوجةً بالحن الطويل السرمديّة بين فينةٍ وأخرى، فكان نغم المقارب حكايةً تروي قصة الموت وما فيها من غموضٍ وتهيؤاتٍ، وصراع الجسد وتمسكه بالروح. وآزره الطويل أغنيةً شجيّة تكشف حزن الطبيعة والرفاق، وتبّت شكوى الجسد من الفراق، وبعد أن حانت خاتمة المأساة وكان مشهد إسدال التراب، ذلك المشهد الذي يتعذر على الإنسان تخيله وتصديقه؛ فهو يمرّ سريعاً كالعلم؛ رسمه على أنغام السريع المتلاحقة في بيتين يصفان مشهد الختام للوحته الشعريّة ولعالم البشر والماديّات، إذ جاء فيها: /الطويل/

وَإِذْ يَسِسَ الْجُثْمَانُ مِنْ رُوحِهِ انْتَنَى  
إِلَى صَاحِبِهِ يَشْكُو إِلَيْهِمْ عَذَابَهُ  
وَنَاشَدَهُمْ إِنْ لَمْ يُعِيدُوا رُقَاتَهُ  
إِلَى الْأَرْضِ أَنْ يَحْثُوا عَلَيْهِ تَرَابَهُ

\* \* \*

/المقارب/

فَعَظَمِي بِذِكْرِ الْحَمَى يَسْتَرِيحُ  
وَإِنْ لَمْ يَكُنْ نَبْعُ صَنِينَ رَاحَى  
وَإِنْ لَمْ يَكُنْ فِي ثَرَاهِ اسْتَرَاخَا  
يَكُنْ لِي قَوْلُكُمْ (النَّبْعُ) رَاخَا

\* \* \*

وَتُوفُوا بِرَمْسِي وَقُولُوا (الْقَنَاءُ)  
وَتَهْتِفْ لَكُمْ هَتَفَاتِ الْفَرَحِ  
وَتُوفُوا بِرَمْسِي وَقُولُوا (الْقَنَاءُ)  
تَعُدُّ كُلُّ ضِلَعٍ بِصَدْرِي نَائِيَا

\* \* \*

وَأَمَّا نَظْمُكُمْ نَشِيدَ الرَّجُوعِ  
فَخُطُّوا عَلَى ثُرْبَتِي مِنْهُ سَطْرًا

<sup>١</sup> في الحفلة التأبينية التي أحيتها الجالية العربية في صنبول سنة ١٩٤٤م.

<sup>٢</sup> رشيد أيوب.

أَجِذْ كُلَّ رُكْنٍ مِنَ اللَّحْدِ أَفْقًا      وَكُلَّ هَزِيعٍ مِنَ اللَّيْلِ فَجْرًا<sup>١</sup>  
/السريع/      \* \* \*

وَشَقَّتْ الْأَرْضُ وَهَيْلَ النَّوْرِ      عَلَى حَبِيبٍ زَالَ كَالْوَهْمِ  
وَأَنْطَبَقَ الْقَبْرُ عَلَيْهِ كَمَا      يُنْطَبِقُ الْجَفْنُ عَلَى حُلْمٍ<sup>٢</sup>

تماهى مشهد الوداع والرحيل على إيقاعي الطويل والمتقارب، وهما إيقاعان متقاربان، بينهما نسبٌ وصلةٌ، فتفعيلة المتقارب (فعولن) مشتركةٌ بينهما، كما أنَّ تفعيلة الطويل (مفاعيلن) تتحوّل إلى تفعيلة المتقارب (فعولن) إن أصابها الحذف<sup>٣</sup>، فالاختلاف النغمي بينهما بسيط، وهذا التقارب والتشابه بين البحرين يخفف من حدة الانتقال من وزنٍ لآخر؛ إذ كلما ازدادت وشائج القربى بين الوزنين انخفضت نسبة التباين والشذوذ بين إيقاعيهما حينما يُنتقل من أحدهما للآخر في قصيدة واحدة.

لعلَّ الفجوة الإيقاعية الحقيقية وقعت إذ انتقل الشاعر فجأةً من إيقاع المتقارب إلى إيقاع السريع؛ ليختتم المشهد مصوّرًا اللحظات الأخيرة من الوداع وانتقال الجسد إلى مثواه الأخير في التراب، فلا صلة بينهما، إلا أنَّ هذا الانتقال الإيقاعي ساهم في نقل الصورة وجعلها مؤثرةً في النفوس؛ إذ توضّح النهاية الحتمية والسريعة للانتقال إلى عالم الأموات.

والقرويّ إذ نسجها على هيئة حوارٍ بين الروح والجسد، وبين متكلمٍ ومخاطبٍ وغائبٍ، وقاها أن تقع في شرك الاختلال الموسيقي الناتج عن تعدّد النغمات، إذ تناسب اختلاف النغم مع اختلاف الصيغة الكلامية حينًا ومع اختلاف الطرف المحاور حينًا آخر، فكأنّها مشهدٌ مسرحيٌّ حواريّ تعاون على نسجه وإخراجه أشخاصٌ كثيرٌ؛ فهو لا يعود إلى شخصٍ بعينه.

وبعد أن أسدل الستار عن مشهد الدفن يرتقي القرويّ إلى عالم الروح؛ ليقصّ علينا حكاية صديقه إذ غدا لعالم الأرواح منتميًا، ويرواح في نسجها بين النظم والنثر، على لسان الملك جبريل وصديقه الرشيد والأستاذ (م)<sup>٤</sup>

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٧٣٧.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٧٣٨.

<sup>٣</sup> إسقاط سببٍ خفيفٍ من آخر التفعيلة.

<sup>٤</sup> لغويّ بارعٌ يتطلّع على النظم والتعليق على خواطر الشعراء فيخطئه التوفيق ويجيء بالسخف.

وإبراهيم ديب<sup>١</sup>، وكان ينتقل من وزنٍ لآخر ممهدًا الطريق والسمع بعباراتٍ نثريةٍ يتحدث بها على لسان أحد أبطال هذه المسرحية، فلا نلمح لهذا الانتقال أثرًا، إذ نظم شعره في كلِّ مرّةٍ على لسان أحدٍ منهم. وقد جمع لهذا المشهد حشدًا من الأوزان ابتداءً مع (الزمل) على لسان الأستاذ (م)، إذ نصح الرّشيد إبراهيم ديب أن يبوح بما يريد نظمه للأستاذ (م) ليصوغه شعرًا، إذ قال: "هَلَّا أَفْضَيْتَ بِهَا إِلَى الْأَسْتَاذِ (م) لِنِظْمِهَا لَكَ!، قال: فعلت فأجابني أنّه لا يتدخّل في مواضيع لا محلّ لها من الإعراب.. قال وأين الأستاذ الآن؟ قال: تركته يحومُ على وادي عبقر فلا يؤذّن له، فيرجعُ إلى قاموس يقَلِّب فيه ويهدّد شعراء الوادي بنقد الأزياء التي يلبسونها خواطرهم السّاحرة، كقوله<sup>٢</sup>:

/الزمل/

|                                                      |                                                  |
|------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| تَوْبُكُمْ هَذَا طَوِيلٌ وَاسِعٌ                     | قَالِبُسُوا أَقْصَرَ لِلْفَنِّ وَأَضْيَقُ        |
| قَدْ ((جَرَزْتُمْ)) ذَيْلَهُ وَ((الرَّفْعُ)) أَوْلَى | و((فَتَحْتُمْ)) صَدْرَهُ وَ((الضَّمُّ)) أَلْيَقُ |

ووزن الكامل ساقه على لسان صديقه ومرثيه رشيد أيوب: "فضحك الرّشيدُ وتبسّم الملاك، ثم قال الشّاعرُ: عبرتك يا إبراهيم!، فقالها. فنظّمها أيوب وموجّها إلى سميه القرويّ، وهي: /الكامل/

|                                                            |                                                         |
|------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| يَا نَاعِمًا دُونَ الْأَنَامِ بِمِـ_____إِلِهِ             | إِنِّي بِزُهْدِي فِيهِ فُـزْتُ بِأَنْعَمِ               |
| إِنْ كُنْتُ أَنْتَ نَزِيلَ (قُلْدَس) <sup>٣</sup> إِنَّنِي | صَيفٌ عَلَى الْمَلِكِ الْأَعَزِّ الْأَكْرَمِ            |
| يَا لَيْتَنِي أُعْطِيتُ مُعْظَمَ ثَرْوَتِي                 | لَنَظَرْتُ مِنْهُ إِذَا بِأَجْرٍ أَعْظَمِ" <sup>٤</sup> |

والمقارب جاء به على لسان الأستاذ (م): "ومرّت لحظةٌ وإذا بالأستاذ (م) يرفرف حولهما رفرةً مزعجةً لعاهةٍ طبيعِيّةٍ في جناحيه، فعرفهما إبراهيم إليه، فقال الرّشيدُ: هَلَّا أَسْمَعْتَنَا مِنْ جَدِيدِكَ يَا أَسْتَاذُ، قال: إِلَيْكُمْ آخَرُ الحَواصِرِ...: /المقارب/

|                                      |                                         |
|--------------------------------------|-----------------------------------------|
| بَنِي وَطَنِي إِنَّ فِيْنَا شُدُودًا | غَرِيبًا وَهَآكُم دَلِيلِي عَلَيْهِ     |
| بِأَخْـ_____لَاقِنَا خَطَا لُغَوِيٍّ | يُحْيِي رُضَا لَاحَهُ سِـ_____يَبَوِيهِ |

<sup>١</sup> مؤسس الميثم السّوريّ في البرازيل.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٧٣٩.

<sup>٣</sup> قلّس: أحد المصايف الشهيرة في البرازيل يكثر أغنياء الجالية العربيّة من ارتياده.

<sup>٤</sup> الديوان، ٢/ ٧٤٠.

نَحَارِبُ أَغْدَاءَ أَغْدَائِنَا      كَأَنَّ الْمُضَافَ الْمُضَافُ إِلَيْهِ<sup>١</sup>  
وينتقل إلى مخْلَع البسيط مصوِّراً حنينه إلى لبنان:

"... كَانَ تَقْلُبُ طَقْسِ صَنْبُولٍ عَلَى أَشَدِّهِ، وَهُوَ يُنْذِرُ بِضِيَابٍ وَرِذَاذٍ مُتَوَاصِلٍ؛ فَزَادَ فِي حَنِينِ الشَّاعِرِ إِلَى جَوْ  
لبنان، وَثَارَتْ فِي نَفْسِهِ الذِّكْرِيَّاتُ الحُلُوَّةُ، فَأَهَابَ بِصَاحِبِهِ السَّمَاءِيَّ قَائِلًا<sup>٢</sup>: /مَخْلَعُ البسيط/

طَالَ السُّرَى يَا مَلَاكَ فَاجِرٍ      نَشْهَدُ سَنَا الْفَجْرِ أَيَّ فَجْرِ  
وَمُرَّ فَوْقَ الرُّبُوعِ مَرًّا      نَحْلِلُ عَيْشًا بِالْبُعْدِ مُرًّا  
فِي وَطْنٍ شَفَقْنَا هَوَاهُ      يُحْيِي قَتِيلَ النَّوَى هَوَاهُ  
ثم ينثر أثر هذا الشعر في نفس الرّشيد والملّك الذي تأثّر تأثراً عظيماً، واصفاً حنين رشيد أيوب إلى بلاده، وهنا  
يصل إلى نهاية هذه الرواية بانتهاء مدّة بقاء روح الرّشيد بين أحبابها تطوف بهم، فيعتذر إليه الملك جبريل لأنّه  
سيتركه يرحل إلى السّماء وحده، إذ ملّ الصّعود والهبوط بين الدّارين وهو يلتبس أن يقضي الرّبيع في الفيحاء،  
والصّيف في لبنان انتجاعاً للعافية..<sup>٣</sup>، فيكون الختام على إيقاع الكامل<sup>٤</sup>:

"وَفَتَحْتُ عَيْنِي لِلرُّؤَى فَوَجَدْتُ  
وَقَرَأْتُ بَيْنَ الْحُزْنِ وَالْإِعْجَابِ مَا  
(هَذَا هُوَ الْبَلَدُ الَّذِي مَيَّرْتُهُ  
(مَلَأَ الْمَهَاجِرَ لِلتَّجَارَةِ أَهْلُهُ  
فِي مَوْطِنٍ صَلَّى الْجَمَالَ عَلَيْهِ  
رَسَمْتُ يَمِينَ اللَّهِ فِي أَفْقِيهِ  
وَطَرَحْتُ عَرْشَ الْحُسْنِ بَيْنَ يَدَيْهِ))  
وَمَلَأْتُكِ هَجَرُوا النَّعِيمَ إِلَيْهِ))"

لا يشعر السّامع والقارئ لهذه اللوحة نفوراً؛ إذ تخلّل المنثور بين الأوزان، فلا ينتقل من وزنٍ لآخر انتقالاً مباشراً،  
كما فعل في بداية القصيدة؛ بل يفصل بينها ويحكم ربطها بما ينثره من وحيّ خياله.

<sup>١</sup> الديوان، ٢ / ٧٤٠.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢ / ٧٤٠.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢ / ٧٤١ - ٧٤٢.

<sup>٤</sup> الديوان، ٢ / ٧٤٢.

على الرغم من كثرة الأوزان التي نظمت عليها هذه القصيدة لا نجد ما يسيء إلى موسيقاها أو حسناتها؛ ذلك أنه اتبع في سبكها أسلوباً جديداً؛ اعتمد الحوار أداة له، فكأنها لوحة تمثيلية شعرية نثرية يتغير الوزن فيها تبعاً للقاتل ولصيغة الكلام وللموضوع؛ ولتخيره عند الانتقال الإيقاعي المباشر أوزاناً متقاربة النغم.

وفي حين يكثر الشاعر من التنويع نراه في قصائد أخرى يقتصر على وزنين، وينهج نهجاً مخالفاً لنهجه في بقية القصائد، من ذلك قصيدته (بكى الشعر) التي رثى بها صديقه الشاعر (حسني غراب)، وهي عبارة عن مطلع من بيتين يليه ثلاثة مقاطع، تخير للمطلع وزن الخفيف، أما بقية القصيدة فمن الطويل، يقول: /الخفيف/

"أَيُّهَا الشَّاعِرُ الَّذِي عَاشَ فِي النَّا  
مَلَأُوا النَّعْشَ يَوْمَ مِتَّ زُهُورًا  
سِ غَرِيبًا يُكَايِدُ الْآلَمَا  
أَتَرَاهُمْ يُكَافِئُونَ الْحَمَامَا؟  
\* \* \*

بَكَى الشَّعْرُ حَتَّى غَرَّقَ الْقَلْبَ وَالْعُقْلَا  
لَنُؤْمِنُ بِالْأُخْرَى وَلَا نَجْهُلُ الرَّدَى  
وَدَوَّقَ مَنْ لَمْ يَعْرِفِ الْوَلَدَ النُّكْلَا  
وَلَكِنَّا نَخْتَارُ فِي حَظِّكَ الْجَهْلَا"

ابتدأ الشاعر قصيدته بمطلع خطابي وصفي حزين يزفر بالأسى واليأس وخيبة الأمل، ونظمه على وزن يخالف وزن القصيدة المقرر (الطويل)، وكأنما أراد له التقرّد والتميّز؛ ليترك بصمته في كلّ من سمعه أو قرأه، علّ عتابه وتألّمه يطرق الأذان ويستقرّ فيها، ساعياً إلى تخليد رسالته علّها تغير هذا الواقع المرير؛ إذ شعر بالأسى لموت صديقه ولما ينل ما يستحقه من التقدير، وأحزنه انتظار الناس لفاجعة الموت حتّى ينال أولئك العظماء ما يستحقونه من التقدير والتكريم.

ونظمه على إيقاع (الخفيف) القائم على تناغم تفعيلتيه (فاعلاتن) و(مستعلن)، وبدانلهما الزحافية (فاعلاتن) و(متفعلن)، "فموسيقاه خفيفة هادئة غالباً، تبعث نغمة مؤثرة وإيقاعاً جميلاً تطرب له النفس وينشرح له القلب"<sup>٢</sup>، وهذا النوع من الموسيقى يكون أشدّ تأثيراً في النفس لخفته وما فيه من ميزة الإطراب، فتخيره الشاعر ليكون معيّنًا له في إيصال مراده ومبتغاه. فكان خير مطلع يبتدأ به الرثاء يحفز النفوس وينقل إليها إحساس الألم

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٧٧٦.

<sup>٢</sup> الخطيب، (٢٠١٨م)، ٥٤٣.

والكسرة، ولمّا يبتدئ رثاءه، أمّا بقيّة القصيدة تخيّر لها وزن الطّويل يثبت فيه أشجانه وأحزانه واصفًا حجم المصيبة والفاجعة وما عاناه من ألم الفقد.

تقرّد المطلع بوزنٍ مخالفٍ لوزن القصيدة أمرٌ تعمّده الشّاعر ولجأ إليه قبل رثائه؛ ليكون ذا أثرٍ ولا يمرّ مرّ الكرام، إذ رغم الألم الكبير والحزن العميق الذي يعتلج في نفسه لفقد صديقه؛ فإنّ ألمه لما عايشه صديقه في حياته من الغربة وانعدام التّقدير أشدّ وأعمق، ويفوق حزن الفقد أضعافًا كثيرة. وليس بين الخفيف والطّويل نسبٌ أو صلة، ولا يتلاقى إيقاعهما طولًا ولا شكلاً ولا نغمًا، إلّا عند مجيء تفعيلة الخفيف (مستفعلن) مخبونةً لتصير إلى (متفعّلن) مساويةً لإيقاع (مفاعيلن) مقبوضة في الطّويل حيث تتحوّل إلى (مفاعِلن)، وهذه الصّلة ضعيفةٌ لا تكاد تقرب بين النّغمتين؛ بيد أنّ خروج المطلع على وزن القصيدة المقرّر كان لغايةٍ أسمى لا يبقى لاختلاف الإيقاع أمامها أيُّ أهميّةٍ، تلك الغاية التي قصد الشّاعر إليها قصدًا وهي تحريك الضّمائر وإثارة العاطفة أمام أزمة يعانيتها كثيرٌ من الأذكىاء والعباقرة والموهوبين، أزمة التّهميش والنّكران، فلا ندرك لهم قيمةً حتّى نفقدهم، أراد تبليغهم ضرورة التّكريم والتّقدير والاعتراف بفضل هؤلاء في حياتهم وليس بعد مماتهم. لذلك وظّف ما يحدثه هذا الانتقال المفاجئ من صدمةٍ لدى القارئ لجعل رسالته أوضح وأرسخ في النفوس، فعنصر المفاجأة له أثرٌ بالغٌ في تثبيت الشّيء وتمكينه؛ إذ لا يترك للمتلقّي فرصةً لالتقاط أنفاسه فيقع رهينةً لديه، لا يستطيع التّقلّت منه، ليبقى أثره عميقًا في النّفس، وربّما كانت هذه الصّدمة خير تصويرٍ وتمثيلٍ لحال الشّاعر عند سماعه نبأ وفاة صديقه؛ لذلك لا يمكننا أن ننسب لهذا الانتقال تهمة الإساءة لموسيقا النّصّ أو تهمة تفكّك النّغم وتناfre، فتخيّر القروي لموضع الانتقال جعله مستساغًا عذبا، ولم يقتصر على انتقال نغميٍ إيقاعيٍّ؛ بل كان انتقالًا من سياقٍ إلى سياق، ومن فكرةٍ لأخرى، ومن تنديمٍ وإثارةٍ للمشاعر إلى رثاءٍ وتجعّج.

ومما يلفت النّظر ويسترعي الانتباه من مظاهر التّنوع في الأوزان عند القرويّ خروجه في قصيدة (نكث العهد) عن بحر القصيدة إلى وزنٍ غير معروف. فتألّف لتكوين إيقاعها نغمان أولاهما نغم المجتث، وثانيهما نغم غير مألوف ولا ينتمي إلى الأوزان الخليّة، وهذا نهج الوشّاحين؛ إذ أضافوا لموشحاتهم مقطعًا من اللهجة العاميّة



على وزن غير معروف سمي الخرجة<sup>١</sup>، والشاعر هنا كأنه يحذو حذوهم؛ بيد أنه لا يستخدم اللغة الدارجة (العامية)، إذ قسم قصيدته إلى مقاطع سمى الأول والثالث والرابع منها أدواراً، وكل منها أربعة أبيات من /المجتث/، ومثاله من المقطوعة الأولى قوله<sup>٢</sup>:

|                               |                             |
|-------------------------------|-----------------------------|
| يَا هُنْدُ خُنْتُ الْعُهُودَا | وَطَالَ مِنْكَ الْبِعَادُ   |
| لَيْسَتْ تَوْبًا جَدِيدًا     | أَفْضَلُ مِنْهُ الْحِدَادُ  |
| عَذَّبْتُ قَلْبًا عَلِيًّا    | يَبْكِيهِ قَلْبُ الْجَمَادِ |
| رَضِيتَ عَنِّي بَدِيلًا       | هَذَا جَزَاءُ الْوَدَادِ    |

في حين جعل المقطع الثاني بيتين سمّاهما قراراً، بيد أن وزنه غير معروف، بناهما على تفعيلات الخليل دون أوزانه، والقارئ لها يجد أنها ذات إيقاع متفاوت، إذ كل شطر منظوم على تفعيلتين مختلفتين عن سائر الأَشْطَرِ، والأشطر ليست متساوية، كما يبدو في قوله<sup>٣</sup>:

|                               |                                 |
|-------------------------------|---------------------------------|
| غَرَامٍ! غَرَامٍ!             | كُنْ لِي ضِيَاءً فِي الظَّلَامِ |
| وَعَزَّ رُوحِي فِي الْخِتَامِ | فَحَيَاتِي فِدَاءُ الْغَرَامِ   |
| فَعُولَن فَعُولَن             | مُسْتَعْلَن مُسْتَعْلَن         |
| مُسْتَعْلَن مُتَعْلَن لَاتَن  | فَعِلَاتَن فَعُولَن فَعُولَن    |

لا نلمس لهذه المقطوعة إيقاعاً ولا وزناً مألوفاً؛ إذ الشطر الأول: "غَرَامٍ ! غَرَامٍ !" من منهوك المتقارب، وزنه: (فعولن فعولن)، في حين يتفق الشطران الثاني والثالث: "كُنْ لِي ضِيَاءً فِي الظَّلَامِ"، "وَعَزَّ رُوحِي فِي الْخِتَامِ" بانتمايهما إلى منهوك الرجز، وزنه: (مستعلن مستعلن) في الثاني و(متعلن مستعلن) في الثالث، أما الشطر الرابع: "فَحَيَاتِي فِدَاءُ الْغَرَامِ" وزنه (فَعِلَاتَن فَعُولَن فَعُولَن)، جاء نغمه مزيجاً من تفعيلة الرَّمْل (فَعِلَاتَن)، وتفعيلة المتقارب (فعولن) مكررة مرتين. ولعلَّ الشكل الذي جاء عليه القرار ليس صحيحاً؛ إذ يبدو إن كتب بالطريقة الآتية أكثر صحةً وموافقةً للنغم:

<sup>١</sup> عباس، (١٩٧٨م)، ٢٣٨.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ١٣٩.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ١٣٩.



إنّ هذا الانزياح الذي خلقه خروج الوزن في المقطوعة الثّانية (القرار) عن وزن القصيدة إلى وزنٍ غير معروف وإلى أنغامٍ متنوّعة جمعها القرار يوحي باختلالٍ في النّغم ما يلبث أن يتلاشى عند قراءتها، فكما ذكرنا أنّما تميّزت القصيدة بطابعٍ غنائيٍّ يحول دون اختلال النّغم، لا سيّما إن ترافقت مع أنغام العود، واحتوت عناصر تغني موسيقا النّص منها إطالة الصّوت بحروف المدّ، والتكرار، وتنوّع حروفها بين مهموسةٍ ومجهورةٍ، فضلاً عن مجيء بعضها من أحرف الصّفير، كلّ ذلك وقاها خطر الإصابة بداء الشّدوذ الموسيقيّ.

ولو نظرنا من وجهة نظرٍ أخرى مستدلّين بانتماء الشّطرين الثّاني والثّالث: (كُنْ لِي ضِيَاءً فِي الظَّلَامِ، وَعَزِّرْ رُوحِي فِي الْخِتَامِ) إلى وزنٍ واحدٍ هو منهوك الرّجز، وأعدنا النّظر في (القرار) لوجدنا المشكلة ربّما تكون متعلّقةً بطباعته، وأنّ الشّاعر غالباً كرّر كلمة (غرام) بتسكين الميم أربع مرّات، وعندئذٍ يحتسب ساكناً واحداً فقط هو الميم، ويكون الوزن (متفعّلن متفعّلان) من مجزوء الرّجز المرفّل، أمّا الشّطر الرّابع والأخير فهو غير مستقيم، ولعلّ سرّ عدم استقامته ناتجٌ عن الطّباعة أيضاً، وأنّ أصله (روحي فداءٌ للغرام)، ومن هذا المنطلق يكون للقرار وزنٌ واحدٌ معروف هو (مجزوء الرّجز) ويصبح شكله كالآتي:

|                                 |                                 |
|---------------------------------|---------------------------------|
| غَرَامْ! غَرَامْ! غَرَامْ!      | كُنْ لِي ضِيَاءً فِي الظَّلَامِ |
| وَعَزِّرْ رُوحِي فِي الْخِتَامِ | رُوحِي فِدَاءٌ لِلْغَرَامِ      |

ليصير إلى الشّكل العروضي:

|                             |                             |
|-----------------------------|-----------------------------|
| مُتَفَعَّلُنْ مُتَفَعَّلُنْ | مُتَفَعَّلُنْ مُتَفَعَّلُنْ |
| مُتَفَعَّلُنْ مُتَفَعَّلُنْ | مُتَفَعَّلُنْ مُتَفَعَّلُنْ |

بذلك تنتفي ظاهرة (التّداخل) التي نتجت عن وجهة النّظر الأولى، إذ غدا القرار بكامله منتمياً إلى وزنٍ واحدٍ معروف هو مجزوء الرّجز، ونبقى أمام مسألة (تنوّع الأوزان) وخروج القصيدة عن وزن المجتثّ إلى مجزوء الرّجز، إذ تخيّر الشّاعر للقرار وزناً مخالفاً لسائر أجزاء القصيدة، تخيراً لا ينمّ عن جهلٍ ولا عن سوء درايةٍ؛ بل قصد إليه قصداً، واعتمده لإظهار أثر الإخلاف بالعهد والخيانة من خلال موسيقا النّص. مسخّراً النّص شكلاً وإيقاعاً ونغمًا للتعبير عن مضمونها، فخروج القرار عن وزن القصيدة وروحها التي نسجت عليها بمثابة عقوقٍ

لها، ذلك أنَّ القرار يختلف عن أدوار القصيدة في صياغته وتركيبه وعدد أبياته، فضلاً عن وزنه. وإنَّ لتموضعه فاصلاً بين الدور الأول وبقية أدوار القصيدة أثراً كبيراً في إظهار ما يحدثه نكت العهد من اختلال ناتج عن الصدمة والمفاجأة، وهو الأثر ذاته الذي يتركه الانتقال من وزنٍ لآخر في قصيدة واحدة، ذلك أنَّ الانتقال من وزن المجتث إلى مجزوء الرجز والتغير المفاجئ لإيقاع القصيدة الذي كانت تسير عليه يحدث صدمة ومفاجأة لدى المتلقي نتيجة اختلال النغم الذي يتلاشى حين تسير القصيدة على نغم مجزوء الرجز، ليتفاجأ المتلقي بعد برهة من الزمن بتحول الإيقاع مرة أخرى عن وجهته ليعود إلى سيرته الأولى على إيقاع المجتث، فهذه الثقل على النغم تترك أثرها في المتلقي لما تحدثه من عنصر المفاجأة، ولا يخفى ما للمفاجأة من أثر يبقى مدة طويلة، وهو أمر تعمده الشاعر؛ إذ جعل من موسيقا القصيدة ممثلاً لموضوعها وخادماً لغرضها وكاشفاً لما يعتريه من الألم والخيبة نتيجة إخلاف المحبوبة بالعهد.

وهذان الوزنان لا يمتآن إلى بعضهما بصلة، إلا اشتراكهما بتفعيلة (مستعلن) التي تختلف بشكلها وجوازاتها بين البحرين، بيد أنَّ مجيء الرجز مجزوءاً يقربه من المجتث من ناحية المدة الزمنية (المسافة الصوتية) لنطق كلٍّ منهما، وإن اختلفت مواضع الحركات والسكنات، ورغم ذلك فإنَّ التباين التغمي بين البحرين يبدو واضحاً، ولا بدّ لهذا الاختلاف من أثر قد يتلاشى ويضمحل مع الغناء والتلحين. وربما يجعله تغير النهج والصياغة واختلاف المخاطب مستساغاً.

تنوع الأوزان أو الخروج على وحدة الوزن أو (مجمع البحور) كما سمّاه البعض ضرباً جديداً وباباً مخترعاً طرقه العديد من الشعراء في العصر الحديث، لا عن جهل بعروض الخليل وقواعد كتابة الشعر؛ بل قصدوا إليه قصداً واتخذوه سبيلاً لهم عن وعي ودراية، داعين إلى كسر النمط التقليدي للقصيدة، إذ رأوا فيه عائناً أمام إبداعهم، وحاجزاً يحذ من قدراتهم، وقالبا تركد فيه مياه الشعر. فأباحوا لأنفسهم ولغيرهم مخالفة القياس العروضي في نظم القصيدة متذرعين بذرائع شتى، أبرزها "كسر رتبة الإيقاع، وإضافة طاقة تعبيرية جديدة، ومنح

الشاعر حرّية في التصرف والاختيار"<sup>١</sup>، مدّعين أنّ "هذا التشكيل العروضي المستحدث يتيح للقصيدة حرّيةً أوسع في حركتها الإيقاعيّة؛ لتصبح أكثر قدرةً على التّحرّك في مجالٍ موسيقيٍّ أوسع"<sup>٢</sup>.

ولا يسعنا الزّكون إلى ما ساقوه من مسوّغاتٍ تبدو إلى حدٍّ ما أسبابًا غير مباشرةٍ لهذه الثّورة العروضيّة، ذلك أنّ ما ادّعوه من كسر رتابة الإيقاع ما هو إلّا حجةٌ داحضةٌ، فرتابة الإيقاع لا تكون بحالٍ من الأحوال متّصلةً بالوزن الشعريّ، بل تتأتّى من القصيدة نفسها، فكم قصائد طوالٍ نظمت على وزنٍ واحدٍ لا نرى فيها رتابةً ولا ركودًا، بل عدّت من أجود الشعر وأحسنه، وكم استوعب الوزن الواحد من موضوعاتٍ احتوتها القصيدة دون أن تخدم طاقتها، أو أن يحدّ ذلك من قدرة الشاعر على الإبداع والتعبير، فالوزن الواحد لا يقيّد حرّية الشاعر، إذ يمتطيه الشاعر كيفما شاء، يحرك تفعيلاته ويقلّبها بين علّةٍ وزحافٍ، ويأتي به على الصّورة التي يشاء، لا سيّما أنّه وكّل بإمارة الكلام، يصرفه حيث شاء، وعلى النّحو الذي يشاء، فهو يملك من حرّية التصرف والاختيار ما لا يملكه أحدٌ غيره من أرباب الكلام.

وإنّ عدنا إلى البيئة والحضن الذي انبثق منه هذا الفنّ لرأينا أنّه ليس إلّا نتاج صراعٍ ونزاعٍ داخليٍّ؛ إذ نشأ هذا النوع من الشعر وترعرع على أيدي شعراء المهجر ومن تأثّر بهم من شعراء مدرسة أبولو، وكلا الطرفين كان في صراعٍ مع الواقع، وثورةٍ عليه، وسعيٍّ للتّغيير، وقد أحاطته أغلالٌ وقيودٌ كبلت حرّيته وشلّت قدرته على الحركة، إذ عاش أسيرًا لهمومٍ شتى وطنيّةٍ وقوميّةٍ وفكريّةٍ واقتصاديّةٍ ومجتمعيّةٍ وأسريّةٍ، فضلًا عن معاناة المهجريين منهم جراء الغربة والبعد عن الأهل والوطن، أمّا وقد تكالبت عليهم المصائب والصّعوبات من كلّ حدبٍ وصوب، وضاق بهم الأرض ومن عليها، وتعلّلت الأصوات المتنازعة في دواخلهم، وأصبحوا مشتتّين ما بين همٍّ وآخر، وغدت بحور الشعر بجوازاتها وصورها قيدًا يزيدهم ضيقًا إلى ضيقهم، وجدوا سعتهم في الشعر، فراحوا يمجّونه بأوزانٍ متنوّعة. هذا من ناحية البيئة والدّوافع النفسيّة التي استدعت ظهور هذا الضّرب من الشعر، أمّا من ناحية الوظيفة التي يؤدّيها الوزن والإيقاع فقد اختلفت نظرة هؤلاء الشعراء للوزن ورؤيتهم له عن رؤية سابقين، إذ لم يعد الوزن مجرّد وسيلةٍ تمنح النّص نغمًا عذبًا وقالبٍ يحتوي القصيدة؛ بل رأوا فيه وسيلةً

<sup>١</sup> محمود، (د.ت)، ٩٦.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ١٠٠.

تعبيرية، وحمله الشاعر مهمة أخرى إلى جانب وظيفته الموسيقية مهمة حمل الدلالة وإيصالها، إذ استخدموه كأداة من أدوات التعبير، يتغير ويتحول وفقًا للحالة الشعورية وللوظيفة السياقية ولتغير الموضوع.. ولا يخفى ما لظهور الشعر المسرحي أو التمثيلي أو الغنائي من دور كبير في ظهور هذا الفن، فمع تعدد الأصوات في القصيدة تعددت البحور، لتعبر عن الأبعاد الفكرية والنفسية.

والقروي إذ سلك هذا المسلك في تنوع الأوزان كان معظمه في باب الرثاء، خلا قصيدة في وصف الطبيعة وأخرى في عتاب المحبوبة على إخلاف وعداها. وغير خاف ما يكون عليه حال الشاعر في الرثاء والعتاب من انفعال وتأجج في العاطفة، لا سيما إن كان في رثاء الأوصياء والخلائق، وفيها نرى انقسام ذات القروي وعواطفه بين عاطفة ذاتية ووجدانية وإنسانية ووطنية وقومية، فلا نستقر في قصيدته على صوت واحد؛ إذ ننقل في قصيدته من صوت النفس المنفجعة، إلى البائسة المتحسرة على الوطن، إلى المشتاقة إلى ربوعه، إلى الحزينة على أهله وما حلّ بهم، إلى المتألّمة من الغربة، إلى الغاضبة من الخونة والمتخاذلين، إلى المعتزة بالوطنيين، إلى الساخطة والتائرة على الواقع المرير، إلى الداعية إلى الإصلاح والتغيير، وقد سخر لكل صوت من هذه الأصوات إيقاعًا خاصًا به، فتلونت قصيدته بإيقاعات متعددة، تمثل صراع الأقطاب الذي يدور في خلده. فجاء هذا التنوع في الأوزان في قصائده انعكاسًا لصراع داخلي بين أقطاب متعددة تشنت نفس القروي وفكره وعاطفته بينها، وكذلك استجابة لروح التجديد والتغيير والثورة التي اتسمت بها شخصيته، ووسيلة دلالية فتغير الإيقاع يعني بالضرورة تغير الدلالة، وأيضًا سخر هذا الخروج (التنوع) ليحيط قطعة من قصيدته بهالة أرجوانية تجعلها ذات أثر في النفس على المدى الطويل؛ ويكون الانفعال فيها في أعلى درجاته.

لم يكن هذا الضرب من الشعر يتمتع بحرية مطلقة، إذ اشترطوا فيه عند الانتقال من وزن لآخر في قصيدة واحدة أن يكون هذا الانتقال بداية لمقطع جديد أو لدفقة شعرية جديدة، أي أنه مرتبط بالدلالة ولا يصح الانتقال مالم يكن بداية لدلالة جديدة، وأن يعبر عن انتقال في الموقف الشعري<sup>١</sup>؛ كتغير لون العاطفة أو الشعور، أو تغير الموضوع أو تعدد الأصوات، وأن يكون هذا الانتقال بين البحور الشعرية التي تتقارب إيقاعاتها وتتداخل،

<sup>١</sup> إسماعيل، (١٩٧٢م)، ١٠٢.

ولا يكون هذا التقارب إلا من خلال الزحافات والعلل التي تقرب بحرًا من آخر كما في بحري الكامل والرجز، ومجزوء الوافر والهزج.

وهذه الشروط بوصفها قيودًا لا نراها تضيق الباب على الشعراء؛ بل تجعله مفتوحًا واسعًا يطرقونه من حيث شأؤوا؛ إذ ارتبط الانتقال الإيقاعي عندهم باختلاف المقطع وبذلك أجازوا للشاعر إن كان ذا نفسٍ طويلٍ ومقدرةٍ شعريةٍ فذة أن يأتي في قصيدته على عددٍ لا حصر له من الأوزان، فإن كانت قصيدته من عشرة مقاطع تبنى على عشرة أوزانٍ وبذلك قد تضمّ القصيدة ألوانًا كثيرةً من الإيقاع، وكلّ ذلك عائدٌ لذائقة الشاعر وحسّه الموسيقيّ فقد تكون قصيدته ذات مقاطع كثيرةٍ بيد أنه يجعلها متناوبةً بين ثلاثة بحورٍ أو أربعة...، وكذلك الأمر بالنسبة للموقف الشعريّ فكلمًا ازداد عدد الأصوات أو الموضوعات أو ضمت القصيدة عددًا كبيرًا من العواطف والمشاعر ازداد معها عدد البحور التي تبنى عليها القصيدة، ويبقى القيد الحقيقي في اختيار بحور متشابهة.

ذلك أن الانتقال بين إيقاعاتٍ مختلفةٍ متباعدةٍ في قصيدةٍ واحدةٍ يتمخض عنه اختلالٌ موسيقيّ وتفككٌ نغميّ، لا سيّما إن لم يرتبط هذا الانتقال بمسوّجٍ منطقيّ، وكان عشوائيًا غير مرتبطٍ بموقفٍ أو دلالةٍ، ولم تلجئه إليه ضرورةٌ فنيةٌ. فالمتلقي إذ يتفاجأ بانزياح الإيقاع عن سنّته التي سار عليها من بداية القصيدة يصاب بحالةٍ من الصدمة والمفاجأة، تخلق بينه وبين النصّ فجوةً، قد تزول وتتلاشى إن رأى هذا التحوّل الإيقاعيّ عذباً مستساغاً ذا قيمةٍ فنيةٍ، وقد تبقى وتكبر إن مجّه سمعه. إذ الوزن أداةٌ موسيقيةٌ تربط القصيدة وتضمّمها في هيكلٍ إيقاعيّ مترابطٍ، فإن تصدّع هذا الهيكل أو تفكّكت بنيته فقدت القصيدة جمالها وترابطها، ورغم ذلك لا يمكننا أن نحكم لمجرد بناء قصيدةٍ على أوزانٍ متنوّعةٍ تشابهت أو اختلفت أنّها فقدت ماءها وطلاوتها، فالشاعر هو المتحكّم بتقلّلاتها على أنغامٍ مختلفةٍ، فإن أحسن الانتقال زمانًا وموضعًا، مع حذق الاختيار، وبراعة السبك، ومثانة النّسج والربط، حفظ لقصيدته جمالها وعذوبتها وتماسكها نغمًا وإيقاعًا.

رجوعًا إلى نصوص (القرويّ) نراها لا تحفل كثيرًا بتحقيق هذه الشروط؛ بيد أنّها لا تعاني شذوذًا إيقاعيًّا ولا اختلالًا نغميًّا، إذ جاءت تنقلّلاته النّغميّة وفق نمطين: أولاهما انتقالٌ مباشرٌ، والآخر غير مباشر، والحكم الفصل هنا معتمدٌ على النّمط الأوّل؛ إذ لجأ في النّمط الثّاني إلى التّخليل بين مقطوعاته الشعريّة متنوّعة الإيقاع بأسطرٍ

نثرية مسجوعة وقتها شذوذ الإيقاع أو تنافره، فغدت كل مقطوعة مستقلة عن الأخرى بما يفصل بينها من النثر، كصنيعه في قصائده (أقصى التجلد) و(ميشال معلوف) و(رشيد أيوب).

في حين كان ينتقل في النمط الأول بين الأوزان انتقالًا مباشرًا؛ غير مبالٍ بانتهاء مقطع أو بدايته، فقد يجمع المقطع بين إيقاعين دون فاصلٍ يفصل بينهما، كما في قصيدة (جميل)؛ غير أنه في جميع تنقلاته كان مراعيًا للموقف الشعري، لا سيما في قصائده (رشيد أيوب) و(جميل) و(ميشال معلوف). ولجأ إلى هذا النوع من الانتقال في قصائد ثلاث هي (رشيد أيوب) و(بكي الشعر) و(نكت العهد) لمنح جزء من القصيدة نغمة وتميزًا، وفي أخرى استجابة لتعدد الأصوات في القصيدة، كقصيدة (رشيد أيوب)؛ إذ اعتمد فيها الأسلوب القصصي الحواري.

وكان لذائقته العالية في اختيار البحور، وبراعته في تخير موضع التحول الإيقاعي بما يتلاءم مع الدلالة دون مبالغة أو إسراف في هذه التحولات بالغ الأثر في حماية إيقاع القصيدة وموسيقاها من الاختلال والتفكك، لا سيما أنه غالبًا يختار بحرًا متقاربة من الناحية الصوتية، وبذلك يتبين لنا أن تنوع أوزان القصيدة عند القروي كان وثيق الصلة بالدلالة ولغاية فنية إبلاعية.

يرى البعض أن هذا التنوع بدعة لا فائدة منها إلا إيقاع موسيقا القصيدة بإيقاعات متنوعة، وتحملها ما لا قبل لها به؛ إذ يحفل تراثا الشعري بنصوص طوال تعددت فيها الأصوات، وتلونت فيها العاطفة، واختلف فيها الموقف الشعري، إلا أنها نسجت على إيقاع بحرٍ واحدٍ، لم يقف حائلًا دون وصول الدلالة والشعور وتبيين اختلاف الموقف الشعري، وهذا الرأي لا يجانب الصواب، ولكنه يفوح برائحة التعصب، فهذا الضرب الجديد منبثق من روح العصر، ونزوع الشعراء إلى الثورة والتغيير، وطالما أنه لا يسيء إلى موسيقا الشعر، ويسير في إطار ونسق فني دلالي، ويلبي حاجة الشعراء، ويمنح النص دلالات إضافية، فلا حاجة لمحاربته؛ إذ يعد بمثابة بوابة تفتح للشعراء آفاقًا جديدة للإبداع والتطوير من أشعارهم، ويضيف إلى خزينة الشعر العربي لونا جديداً يعيد للشعر بهاء ورونقه الذي كان عليه فيما مضى إن أحسن الشعراء استعماله.



## ثالثاً: التجديد في الأوزان والأشكال:

الشعر مرآة المجتمع الناطقة بحاله منذ القدم، ومع تطوّر المجتمعات وتغيّر البيئات خضع الشعر بكلّ مكوناته اللفظيّة والمعنويّة والموسيقىّة لسنة التطوّر والتّجديد؛ ليلائم صورة الحياة الجديدة، وانعكس هذا التّجديد في الأوزان السّنة عشر، إذ طالت يد التّجديد أوزان الشعر، فاستحدث الشعراء فيها صوراً وأشكالاً وزنيّة وإيقاعيّة لم يقل بها الخليل، بيد أنّها جميعاً تدور في فلك الأوزان الأصليّة التي وضعها الخليل وتعتمد عليها، فهي ضرب من التطوّر والتّغيير لحق الأوزان الخليليّة ولم يستدرك عليها، ولعلّ الموشّحات أولى مظاهر التّجديد في الأوزان، إذ احتوت أوزاناً مخترعة لا عهد للنّاس بها مع اعتمادها التّفعيلات الخليليّة، وتلاحقت عقب ظهور الموشّحات المذاهب الثّائرة على الأوزان التّقليديّة، واستمرّت حتّى العصر الحديث، الذي تنوّعت فيه صور التّجديد لا سيّما في الأوزان عند عصابة من أهل الأدب يطلق عليهم (أدباء المهجر)، الذين صبّوا جلّ اهتمامهم وعنايتهم على النّاحية الموسيقىّة، إذ سعوا للتّجديد والتنوّيع في الأوزان والقوافي، وديوان القرويّ يعكس هذا الأمر ويمثّله أفضل تمثيل، إذ يظهر عناية القرويّ الكبيرة بالنّاحية الموسيقىّة الإيقاعيّة، ومحاولة التّجديد والتنوّيع المستمرة في أشعاره، عبر تحويل الأنغام عن وجهتها المألوفة وتوليد إيقاعاتٍ جديدةٍ، ومما استحدثه القرويّ في الأوزان:

### ١ - التّجديد في الشّكل والبناء الهندسيّ للبحر الشعريّ:

تلاعب الشّاعر بهندسة الوزن وترتيب أجزائه (تفعيلاته) داخل البيت الشعريّ؛ إذ راح يخالف التّوزيع المعهود للأجزاء على الأبيات ويتقنّ في طريقة توزيعها، ومن ذلك قصيدته (الغريب والشمس) التي بناها على نحوٍ غير مألوف؛ إذ جعل الشّطر الأوّل بيتاً من مشطور الرّمل مقفّياً، والشّطر الثّاني جزءاً واحداً مقفّياً، ثمّ جعل القصيدة مقاطع ثلاثيّة الأبيات متغيّرة القوافي، ومنها قوله<sup>١</sup>:

|                                            |               |
|--------------------------------------------|---------------|
| رَبِّةُ الثُّورِ جَمَّالٌ وَكَمَّالٌ       | مَـا أَجْـلَا |
| فاعلاتن. فعلاتن. فعـلان                    | فاعلاتن       |
| مُذْ بَدَا وَجْهُكَ مِنْ خَلْفِ الْجِبَالِ | وَنَجَّأ      |

<sup>١</sup> الديوان، ١، ٢٥٦.

مَالِ ظِلِّ اللَّيْلِ تَحْوِ الْغَرْبِ مَالِ      نُثْمٌ وَلَئِي

وقصيدة (أنشودة الغريب) التي بناها أيضاً على نحوٍ غريبٍ غير معهود؛ إذ جعل الشطر الأول بيتاً من مجزوء المنسرح مقفًى، والشطر الثاني الجزء المحذوف من الأول مقفًى، وبناها بناءً مشابهاً للموشح؛ إذ ابتدأها بمطلعٍ من بيتين، ثم جعلها مقاطع خماسية الأبيات متنوعة القوافي قوامها بيتٌ من ثلاثة أغصانٍ مركبة، يليه قفلٌ من بيتين، ومنها قوله<sup>١</sup>:

|                              |              |
|------------------------------|--------------|
| حَتَّامٌ أَحْيَا غَرِيبٌ     | مَالِي وَطْـ |
| يَا يَوْمَ وَضَلِ الْحَيِّبُ | أَنْتِ الْـ  |
| مَسْـ                        | مَسْـ        |

وقصيدة (خلوة في كرم) التي بناها بناءً فريداً شكلاً ووزناً وقافية، إذ جعلها مقاطع؛ بل لعل الأولى تسميتها أبياتاً ثنائية الأجزاء ثلاثية الفقر، إذ نسجها نسيجاً مشابهاً للبيت من الموشح من ستة أبياتٍ يتكوّن كلّ منها من جزئين مفردين يضمّ كلّ منهما ثلاث فقرٍ من منهوك المنسرح، ومنها قوله<sup>٢</sup>:

|                        |                        |                      |
|------------------------|------------------------|----------------------|
| يَا حَبْدَا الْأَمْسُ  | فِي خُلُوةِ الْكُرُومِ | وَنَشْوَةِ السَّمَرِ |
| إِذْ نَامَتِ الشَّمْسُ | وَهَبَّتِ النُّجُومُ   | تُعَازِلُ الْقَمَرَ  |
| مستعلن فعلن            | مستعلن فعولن           | متعلن فعو            |
| مستعلن فعلن            | متعلن فعولن            | متعلن فعو            |

\* \* \*

|                            |                       |                         |
|----------------------------|-----------------------|-------------------------|
| لَمَّا غَمَزَتِ الطُّورُ   | بِشْدُوكِ الْحُنُونِ  | وَعِطْرِكَ الْفَوَاحِ   |
| وَالْبَذَرُ صَبَّ النُّورِ | لِتَشْرَبَ الْعُيُونُ | وَتَسْكُرَ الْأَرْوَاحُ |

<sup>١</sup> الديوان، ١، ٢٦٠.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢، ٨٢٨.

تبدو جميع الأشكال السابقة مستوحاةً من نظام التّأليف المتّبع في بناء بيت الموشّح، وهي إن دلّت على شيءٍ فإنّما تدلّ على تأثّر الشاعر بنظام الموشّحات ومحاولته التّجديد فيه عبر الانعتاق من تقاليده المتمثّلة بالقفل والمطلع.

## ٢- المربعات (الزمل المربع):

بنى قصيدته (نشيد الجامعة) على وزن مجزوء الزمل، وجعلها مقاطع رباعية الأبيات، وجعل كلّ بيتين متتاليين من الرباعية يشتركان بقافيةٍ داخليةٍ للشطر الأول وخارجيةٍ للشطر الثاني، ولم يخرج عن هذا النظام إلّا في المقطع الأول إذ خالفت قافية الشطر الأول من البيت الثالث قافية الشطر الأول من البيت الرابع، وفصل بين الرباعيات بلازمةً من بيتين يشتركان بقافيةٍ واحدةٍ، وبنى الشطر الأول من القصيدة على مجزوء الزمل الصحيح في حين تتأوب الشطر الثاني على صور ثلاث هي: (فاعلاتن فاع - فاعلاتن فاع - فاعلاتن فع)، تواترت الصورة الأولى والثانية في المقطعين الأول والثالث، في حين استأثرت الصورة الثالثة باللازمة والمقطع الثاني، ومثال ذلك قوله<sup>١</sup>:

|                                   |                            |
|-----------------------------------|----------------------------|
| جَنَّةُ الْعِلْمِ إِلَيْكَ        | شُدَّتِ الرَّحَى           |
| فَاعَلَاتْنِ. فَعَلَاتْنِ         | فَاعَلَاتْنِ. فَاعَلَاتْنِ |
| وَبُنُّوا الشَّرْقَ عَلَيَّكَ     | عَقُّوا الْأَمَّ           |
| فَعَلَاتْنِ. فَعَلَاتْنِ          | فَاعَلَاتْنِ. فَاعَلَاتْنِ |
| عَلِمِينَ أَلْهَمِينَ أَلْهَمِينَ | حُبِّ وَالْفَهْمِ          |
| فَاعَلَاتْنِ. فَاعَلَاتْنِ        | فَاعَلَاتْنِ. فَاعَلَاتْنِ |

نظم على الصورة الثانية البولاقية في كتابه (المعنى الكبير) موشّح (جلّ من قد صاغ بدرًا)، ومنه قوله<sup>٢</sup>:

|                               |                            |
|-------------------------------|----------------------------|
| جَلَّ مَنْ قَدْ صَاغَ بَدْرًا | فِي خَلِيٍّ إِنْ سَأَلَ    |
| فَاعَلَاتْنِ. فَاعَلَاتْنِ    | فَاعَلَاتْنِ. فَاعَلَاتْنِ |

<sup>١</sup> الديوان، ٢، ٨٩١.

<sup>٢</sup> عالم الأدب، (٢٠٢٢/٢/١١م)، [www.adabworld.com](http://www.adabworld.com).

لئن كان هذا النَّمط من مجزوء الرَّمَل يعدّ انزياحاً عن الوزن الأصلي والبناء الموسيقي المعتاد فإنّ الشاعر رفع درجة الانزياح إذ أتى على صورٍ مخترعةٍ للضرب (فاع - فَع) تخالف القياس وتخرج عنه، وإذ اعتمد فيها توزيعاً موسيقياً جديداً؛ ذلك أنّ القصيدة وإن كانت تسير على نظام الرباعيّات إلّا أنّها تخالفها في التوزيع.

### ٣- المَثْمَنَات:

المَثْمَن من كلّ وزنٍ هو من أوزان الفرس؛ لأنّهم يميلون إلى الإطالة<sup>١</sup>، ويسمّى في الأدب الفارسيّ (الهرج)، أي المَثْمَن، الذي يتكون من أربع تفعيلات في شطرٍ واحدٍ<sup>٢</sup>، وقد نظم عليه الشاعر قطعةً من بيتين على وزن الكامل المَثْمَن؛ إذ رأى في المنام أنّه النقي سلطان الأطرش ولم يخاطبه بلقبه (الباشا)، وأنّ أحدهم نبهه إلى ذلك فأنشده البيتين<sup>٣</sup>:

سُلْطَانُ يَا سَيْفَ الْحِمَى الْمَسْلُوكِ وَالسَّهْمِ الْمُرَاشَا عِشْ لِلْجِهَادِ وَذِكْرِكَ الْمَيْمُونُ لِلتَّارِيخِ عَاشَا  
مُتْفَاعِلَن. مُتْفَاعِلَن. مُتْفَاعِلَن. مُتْفَاعِلَن. مُتْفَاعِلَن. مُتْفَاعِلَن. مُتْفَاعِلَن. مُتْفَاعِلَن.  
حَاشَا لِمِثْلِي أَنْ يُصَغَّرَ مِنْ مَقَامِكَ أَلْفُ حَاشَا إِنْ كُنْتُ سُلْطَانًا فَكَيْفَ يَجُوزُ أَنْ أَدْعُوكَ بَاشَا  
ضمّ كلّ شطرٍ تفعيلة الكامل مكررةً أربع مرّاتٍ، وإنّ كلّ شطرٍ منهما يشكّل بيتاً من مجزوء الكامل المرقّل، والذي رجّح نسبته إلى المَثْمَن حاشية الأبيات التي تؤكد أنّهما بيتان لا أربعة أبيات، وأنّها وردت في الديوان على هذه الصّورة.

### ٥- النّظم على الرّجز النّبطي:

يُنظم الشّعر النّبطيّ (العاميّ/ الشّعبيّ) على عددٍ من أوزان الشّعر الفصيح، ويفترق وزن الشّعر النّبطيّ عن وزن الفصيح في تعدّد أَلحانه (طواريقه) وصوره كأن تتكرّر تفعيلة البحر مثني وثلاث ورباع، وفي أنّه لا تعلم استقامته بالحركات؛ بل بالألحان (أي بتلحينه).

<sup>١</sup> خلّوف، (٢٩/١٢/٢٠٠٩م)، <https://al-maktaba.org/book/31862/15446>

<sup>٢</sup> قهرماني، (٤/١١/٢٠١٩م)، [www.alfaseeh.com/vb/archive](http://www.alfaseeh.com/vb/archive)

<sup>٣</sup> الديوان، ١، ٧٣.

استعمل القرويّ أوزان النّبط غير مرّة، بيد أنّه لم يلتزم بضوابطه وأحكامه ولم يعتمد فيها اللغة العاميّة أو اللهجة الدّارجة، ومن ذلك نظمه قصيدة ذات مقاطع ثنائية الأبيات تتغيّر قوافيها بتغيّر المقطع على مجزوء الرّجز بصورته (مستعلن مستعلن) في الشّطر الأوّل، و(مستعلن مستقّف = مستعلن فعلن) في الشّطر الثّاني مجدّداً فيها ومنزاحاً عنها؛ إذ تنوّعت صور الضّرب بين (مستقّف = فعلن)، و(مستقّف = فعلن)، و(متّفع = فعول)، و(متّفع = فعول)، وشاهده قوله<sup>١</sup>:

|                                   |                             |
|-----------------------------------|-----------------------------|
| هَيَّجْتُ أَشْجَانِي يَـ          | شَـاعِرَ «عَـزُّوزِ»        |
| مستعلن. مستعلن                    | مستعلن. فعلن                |
| يَا جَارَ مَا ضَرَكْ لَو          | ذَكَرْتَنِي بِـالْخَيْرِ    |
| مستعلن. مستعلن                    | مستعلن. فعلن                |
| يَا جَارَ أَيُّنَ الْعَذْلُ فِي   | قِسْمَةِ شَـاعِرِينَ        |
| مستعلن. مستعلن                    | مستعلن. فعلن                |
| فِي بَيْتِ «حَنَّا الْعَمِّ» بِيـ | نَ التَّيِّينِ وَالْعَنَابِ |
| مستعلن. مستعلن                    | مستعلن. فعلن                |

تمثّل هذه الصّورة إحدى طواريق النّبط في بحر الرّجز، وتعدّ قالباً وزنياً جديداً لبحر الرّجز، وقد نظم

عليها عددٌ من الشعراء من مثل ابن اللبّانة وعلي محمود طه وعمر أبو ريشة وابن خاتمة في قوله<sup>٢</sup>:

|                             |                      |
|-----------------------------|----------------------|
| هَـذِي الرُّبَا تَحَنَّـالْ | فِي حُلِّ الرُّهُـرِ |
| مستعلن. فعلن                | مستعلن. فعلن         |

وإن كان هؤلاء الشعراء انزاحوا عن صورة تفعيلية الرّجز الأصليّة وجوازاتها، فإنّ القرويّ رفع درجة

الانزياح في شعره عن هؤلاء الشعراء إذ استحدث لـ (مستعلن) الحذاء (مستقّف) صوراً أخرى كـ (فعول)، وإذ

حصر هذا التّغيير في الضّرب دون العروض.

<sup>١</sup> الديوان، ٢، ٩٤٦ - ٩٤٧ - ٩٤٨.

<sup>٢</sup> خلوف، (١٣/١٢/٢٠١٠م)، <https://www.rabitat-alwaha.net>.

### ٦- إضافة تفعيلة إلى أوزان الخليل:

أ- تذييل كل مقطع من مقاطع القصيدة بتفعيلة:

ولم يقتصر تجديده وإنزياحه عند هذا الحد؛ بل تعدّاه إلى جعل التّعيلة تارةً تلتزم رويًا واحدًا في القصيدة كلّها هو رويّ المقطع الأول، كقصيدة (لو ترين)، التي بناها مقاطع رباعيّة الأبيات من مجزوء الخفيف، ثمّ اختتم كلّ رباعيّة بالجزء (فاعلان)، إذ يقول<sup>٢</sup>:

<sup>١</sup> يقصد به: المعتمد على وحدة الأبيات في القصيدة.

<sup>٢</sup> الدِّيوان، ١ / ٣١٩.

شَقُّهُ الْخُزْنُ وَالْجَوَى      فَهُوَ أَضْنَى مِنْ الْهَوَى  
كُلُّ مَا أَنْ لِلْأَوَى      أَرْسَاسَ لَ الْآهَ مَدَّتْنِ  
مَرَّتْنِ

أضافت هذه التفعيلة (أحمرين = مرتين = فاعلان) معنى للرباعية، وأخرجت القصيدة عن النمط المألوف لإيقاع مجزوء الخفيف، وكسرت رتابته وانزاحت عنه إلى إيقاع جديد، مردفة إياه بإيقاع آخر يحوط مقاطع القصيدة ويلم شعنها ويوحد نغمها بنقلة إيقاعية جديدة تتردد نهاية كل مقطع لا سيما أن جزءاً من نغم هذه النقلة (الروي) ملتزم نهاية الشطر الرابع من كل مقطع. وهذه التفعيلة إما أن تكون الجزء المحذوف من بحر الخفيف أو تفعيلة الرمل.

وتارة يلتزم للتفعيلات المفردة رويًا واحدًا غير أنه لا ينتمي إلى بنية القصيدة الإيقاعية، ومثاله قصيدة (الشاعر المبتلى والطبيب) التي نظمها على بحر الرمل وذيل كل رباعية منها بتفعيلته (فاعلاتن)، ومنها<sup>١</sup>:

/الرمل/

يَا طَيْبَ الْخَيْرِ يَا خَيْرَ طَيْبٍ      يَتَدَاوَى عِنْدَهُ الْقَلْبُ الْخَزِينُ  
أَوْ مَا عِنْدَكَ لِلصَّبِّ الْكَيْبُ      ظَامِي الْأَحْشَاءِ رِيَّانِ الْجُفُونُ  
مِنْ دَوَاءِ  
أَيْهَا الْعَانِي تَنْقُلْ فِي الْبِلَادِ      فَمَرِيرُ الْعَمَلِ يَخْلُو بِالنُّقْلِ  
أَنْ<sup>٢</sup> فِي الْأَسْفَارِ سُلُوانُ الْفُؤَادِ      وَشِفَاءُ الصَّدْرِ مِنْ دَاءِ الْمَلَلِ  
شَرَّ دَاءِ

بُنيت القصيدة على رباعياتٍ لكلٍ منها قافيتان: قافيةٌ للصدر وأخرى للعجز تتغيران بتغير الرباعية، وذيل كل رباعية بتفعيلة الرمل عينها التي بنى عليها قصيدته وجعل لها رويًا خاصًا تتكرر به عن الرباعيات وتلتزمه من بداية القصيدة إلى نهايتها، أضاف وجودها معنى للرباعية وساهم في تلون الإيقاع وكسر أفق توقع المتلقي ودعم الإيقاع وتقويته وتماسكه؛ إذ تنتهي الأذن إلى صوتها نهاية كل رباعية.

<sup>١</sup> الديوان، ٢ / ٨٧٦.

<sup>٢</sup> وردت في الديوان على هذه الصورة بفتح الهمزة، والصواب -وفقًا للبحث- أن تكون بكسر الهمزة.

وتارةً أخرى راح بين الالتزام والتنوع في رويها؛ إذ جعل رويها يتغير بتغير المقطع الذي يضم رباعيتين ترتبط إحداهما بالأخرى؛ ذلك أن في الثانية تمام معنى الأولى، فالترم رويًا واحدًا لكل رباعيتين في كل مقطع من مقاطع القصيدة، ومثاله قصيدة (الفرح) التي نظمها على بحر الرمل واختتم كل رباعية منها بتفعيلته (فاعلاتن)، وما ذلك إلا لطواعيته في الغناء والتلحين وكثرة صوره وتنوع ألحانه، ومنها قوله<sup>١</sup>: /الرمل/

أنا لم أفرح لأني بطـل  
أو لأني في الدواهي رجـل  
مثل (دمسي) أصرغ القمر العنيد<sup>٢</sup>  
لا يوالي إذا دنا الخطب الشديد  
مما يلاقـي  
بل لأني ناصر حق الضعيف  
ولأني حالة الفوز شريف  
حين في الحق يعز الناصر  
أدعي أن سواي الظافر  
في السيـب باق

الترم في ذيل هاتين الرباعيتين روي القاف المكسورة، ليتحول عنه إلى روي الميم المكسورة في ذيل رباعتي المقطع التالي:

أنا لم أفرح لأني عالم  
أو لأني نائر أو نائم  
يتمشى فوق أعناق الدهور  
يفتن الفراء أرباب الشعور  
حسـن نظمـي  
بل لأني لم أحر كقلما  
ولأني لم أسبب ألما  
بألذي يكسو مسوح الخجل  
جارحاً بالسبب عند الجدل  
قلـب حصـمي

ومن ثم يتحول عن الميم إلى الراء في مقطع آخر، ولتنوع الروي في الجزء المفرد من كل مقطع أثره في تلون الإيقاع وزيادة عنصر المفاجأة، فضلاً عن دوره في إعلام المتلقي ببداية المعنى وانتهائه.

<sup>١</sup> الديوان:، ١ / ٣٨١.

<sup>٢</sup> دمسي: بطل الملائكة الأميركي الشهير، القرم: القرم من الرجال: السيد المعظم.



يمثل هذا الشكل الجديد من القصيد إلى حدٍّ ما نظام المخمّس في بنيته وشكله وهندسته، ويفترق عنه إذ استُبدل الشطر الخامس من المخمّس بتفعيلة مفردةٍ قد تنتمي إلى وزن القصيدة وقد لا تنتمي، والغالب على هذه الأشكال المستحدثة نظمها على بحر الرّمل لطواعيته وكثرة جوارات تفعيلته وبالتالي تعدّد ألقانه وأنغامه ومرونته، وقد نظم عددٌ من الشعراء على نحوٍ مماثلٍ لهذا النمط من مثل الشاعر أمين مشرق<sup>١</sup> وإيليا أبو ماضي ونسيب عريضة<sup>٢</sup>.

### ب- تذييل كلّ صدرٍ وعجزٍ في القصيدة بجزء (تفعيلة):

لا تعتمد القصيدة في هذا النمط النظام المقطعي-القائم على وحدة المقطع كالنمط السابق-؛ بل تعتمد نظام الشطرين التقليدي القائم على وحدة البيت، والجديد في هذا النظام (الشكل) أنّ الشاعر ذيل كلّ صدرٍ وعجزٍ من أبيات القصيدة بتفعيلة، إذ استحدث من أوزان الخليل وزناً أطول منها بإضافة تفعيلةٍ إلى بنية البحر الأصلية، ليصير الشطرُ ثلاثي التفاعيل رباعيّه خلافاً للأصل الذي عليه هذا الوزن.

بنى الشاعر على هذا النمط قصيدةً واحدةً، نظمها على بحر الرجز مستحدثاً من وزنه التام سداسي التفاعيل وزناً جديداً ثماني التفاعيل؛ إذ أضاف إلى كلّ شطرٍ منه تفعيلةً تناوبت في أبيات القصيدة على صورتين: (فعلان: ٥٥/٥)، و(فعلون: //٥٥)، تارةً يستعمل الصورة الأولى وأخرى الثانية، على النحو الآتي: (مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعول، أو مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعلان)، وشاهد ذلك قوله في قصيدة (ليمونتي)<sup>٣</sup>:

|                                                   |                                                    |
|---------------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| رَفِيقَتِي مَا عِشْتُ فِي الْعُدُوِّ وَالرَّوَاخِ | لَيْمُونَتِي حَبِيبَتِي مِنْ سَالِفِ الْعُهُودِ    |
| مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعول                      | مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعول                       |
| وَبَعْدَهُ سِيكَارَتِي وَقَهْوَتِي وَالرَّاحِ     | مَا لِي بِغَيْرِهَا سُلُوفُ فَهِيَ قَبْلَ الْعُودِ |

<sup>١</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ٢٨٩.

<sup>٢</sup> الحجّي، (٢٠٠٨م).

<sup>٣</sup> الديوان، ٩٥٢ / ٢.

|                                            |                                                |
|--------------------------------------------|------------------------------------------------|
| مستفعلن متفعّلن مستفعلن فعلاًن             | متفعّلن مستفعلن متفعّلن فعلاًن                 |
| حَبِيبَةٌ كَرِيمَةٌ الْآبَاءِ وَالْجُدُودُ | تَحَدَّرَتْ دِمَاؤُهَا مِنْ عَرَقِ الْفَلَّاحِ |
| متفعّلن متفعّلن مستفعلن فعولن              | متفعّلن متفعّلن مستفعلن فعلاًن                 |

يتجاذب الأصل الذي تنحدر منه هذه الصورة (فعلاًن) التي تصير بخبئها إلى (فعولن) عدّة احتمالات، أولها: أن يكون (فاعلن)، أصابها القطع والتّذييل، وثانيها: أن يكون تفعيلة المنسرح (مفعولات) التي استعملها وفق هاتين الصّورتين في نظمه على مجزوء المنسرح أصابها الصّلم والتّسبيغ، وثالثها وأكثرها رجوحاً أن يكون أصلها تفعيلة الرّجز (مستفعلن) عينها؛ أصابها (الحدّ)<sup>١</sup> والتّسبيغ فصارت إلى (فعلاًن)، ذلك أنّ تواتر مستفعلن ثلاث مرّات بداية كلّ شطرٍ يرّجح الأصل الرّجزيّ، فضلاً عن أنّ وزنها الطّويل وهيكلها المشابه لهيكل القصائد النّبطيّة<sup>٢</sup> يرّجح أنّ الشّاعر بناها على طواريق<sup>٣</sup> النّبط، فهذا النّوع من النّظم معروفٌ لدى شعراء النّبط الذين استحدثوا من الرّجز الخليّ وزناً جديداً بإضافة سببٍ خفيفٍ (فع) حيناً أو تفعيلة (مستفعلن) صحيحةً أو حدّاء (مستف) إلى شطريه كليهما حيناً آخر<sup>٤</sup>، والشّاعر إذ استوحى هذا الوزن والشّكل من أوزانهم وطواريقهم لم ينهج نهجهم في النّظم على اللغة الدّارجة (اللهجة العاميّة)، ولم يلتزم بالصّورة النّبطيّة الأصليّة للوزن (مستفعلن مستفعلن مستف) بل أتى بالنّفعية الحدّاء (مستف) على صورتين (فعلاًن وفعلون).

هذا النّوع من الرّجز ثمانيّ التّفاعيل وزنٌ مستحدثٌ على أوزان الخليل، ولكنّه مبنيٌّ على الأصول الخليّة، وهو وزنٌ طويلٌ يترتّب على طوله رتابةٌ وبطءٌ في النّغم يورث السّأم والملل، إلّا أنّ حذق الشّاعر جعله يتفادى ذلك، فالنّاظر في القصيدة يتنبّه إلى عناية الشّاعر بتزحيف الحشو، إذ لا يخلو شطرٌ من زحاف تفعيلةٍ أو اثنتين، بخبئٍ أو طيٍّ أو بكليهما معاً (الخبيل)، وتداولته صورٌ شتّى هي (مستفعلن، متفعّلن، متعلّن)، يختلف موقعها في كلّ بيت، وربّما زوجفت تفعيلات الحشو الثلاث، هذا وجعل الضّرب من البيت ذا مقطعٍ قصير،

<sup>١</sup> الأصل في الحدّ أن يكون في البحر الكامل، بيد أنّ الشّارع استعمله للرّجز.

<sup>٢</sup> إذ بناها على قافيتين داخليّة (للصدر) وخارجيّة (للعجز) وهذه الطّريقة متّبعةٌ في نوعٍ من أنواع الشعر النّبطيّ (الهلاليّ).

<sup>٣</sup> مفرداً: طاروق، وتعني الألحان، ذلك أنّ الوزن عند شعراء النّبط تتعدّد صورته (ألحانه) والتي تسمى (طواريق).

<sup>٤</sup> ينظمون قصائدهم باللهجة الدّارجة وغالباً ما تكون لهجة أهل الجزيرة، على الأوزان الأصليّة أو على غيرها.

<sup>٥</sup> طواريق بحر الرّجز النّبطيّ، (٢٠٠٥م).

تتداوله صورتان؛ نتج عن ذلك كله تنوع النغم وتدرّجه بين طولٍ وقصرٍ، ممّا حال دون رتابة الإيقاع، وأضاف إلى خزانة الموسيقى الشعريّة لونًا جديدًا.

يسهم استحداث أوزانٍ على أوزان الخليل في تطوّر الشعر وازدهاره؛ إذ يفتح للشعراء آفاقًا جديدةً للابتكار والإبداع، ويثري موسيقا الشعر بأنغامٍ وإيقاعاتٍ بكرٍ لا عهد للناس بها، ويشجّع الشعراء على العناية بموسيقا النّصّ وتطويرها والتّجديد فيها دون الإساءة إليها أو العبث فيها.

## رابعًا: مخالفة القياس العروضي:

خضعت أوزان الخليل لسنة التطور والتجديد، ونزلت عند رغبة الشعراء بالابتكار والتنويع، فخلعت عنها الزدء الأصلي الموافق للقياس واكتست ما نسجته أيدي الشعراء وقرائهم من قوالب وزنيّة جديدة بنيت على أسس القديمة وروحها؛ إذ أباح الشعراء لأنفسهم تحوير صورها الأصليّة والصّور التي أجازها أهل العروض إلى صور جديدة تخالف القياس وتخرج عنه، لتبدوا وكأنّها أوزانٌ مخترعةٌ جديدة غير أنّ الحقيقة خلاف ذلك؛ إذ ليست إلّا أوزان الخليل حوّرت عن صورتها الأصليّة من خلال القواعد العروضيّة عينها، والقرويّ في استعماله لأوزان الخليل كان متّبعًا للقياس حينًا ومخالفًا له حينًا آخر، ووقعت هذه الخروقات العروضيّة في الأوزان كلّها التي نظم عليها ديوانه خلا الوافر والهجج.

### ١- البحر الطويل:

اتّبع الشاعر القرويّ القياس في نظمه على الطويل ولم يخرج عنه سوى مرّة واحدة؛ إذ أتى ضربه مقبوضًا ومحذوفًا في آن معًا، في قصيدة من سبعة مقاطع ثنائية الأبيات، جاء مقطعان منها محذوفين<sup>١</sup> الضرب مخالفين لضرب القصيدة المقبوض<sup>٢</sup>، ومنها<sup>٣</sup>:

أَيَا بِنْتِي إِيَّيْ بِصَوْتِكَ مُعْجَبٌ      أَلَا كُنْتُ قَبْلَ الْيَوْمِ تَشْدُو لِنَسَمَعِكَ  
بَلَى! كُنْتُ تَشْدُو لَا تَرَى لَكَ سَامِعًا      إِذَا غَرَدْتُ فِي الْفَجْرِ حَسُونَتِي مَعَكَ

\*\*\*

أَيَا بِنْتِي هَلَّا جَنَمْتَ هُنَيْهَةً      عَلَى الْعُصْنِ فَوْقِي مُصْغِيًا لِنَشِيدِي  
وَطَرْتُ إِلَى حَسُونَتِي وَأَعَدَّتْهُ      فَلَيْسَ جَمَى حَسُونَتِي بِبَعِيدٍ

تمركز خروجه إلى الضرب المحذوف في موطنين قارن في الأول حاله بحال الطائر منوّها إلى غربته، وفي الثاني طلب إلى الطائر الذهاب إلى حسّونته وإعادة أناشيده عليها، وفي كليهما يبدو الخروج عن الضرب مقصودًا إذ صوّر فيهما ألمه في الغربة وشوقه إلى بلاده.

<sup>١</sup> الحذف: علّة، وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

<sup>٢</sup> القبض: زحاف، وهو حذف الخامس الساكن من التفعيلة.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢/ ٧٩١ - ٧٩٢.

## ٢- البحر البسيط:

تنوّعت صور خروج القرويّ على القياس في نظمه على وزن البسيط وتكرّرت في غير موضعٍ ومنها:

أ- تحوّل الضرب من مقطوعٍ إلى مخبونٍ، ومثاله<sup>١</sup>:

|                                                          |                                               |
|----------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| أَجْرَاسُ نُورِكَ <sup>٢</sup> مِنْ أَعْلَى مَعَابِدِهَا | تَدْعُو الْبَرَائَا إِلَى تَسْبِيحِ بَارِيهَا |
| لَكِنْ وَدِدْتُ لَوْ أَنِّي كُنْتُ سَامِعَةً             | طَيْرًا صَغِيرًا يُغْنِي فِي ضَوَائِحِهَا     |
| وَمِنْ ثُرَيَّاتِهَا الْأَنْوَارِ سَاطِعَةً              | بِكُلِّ لَوْنٍ بَدِيعٍ فَاتِنِ الْبَصَرِ      |
| لَكِنِّي أَتَمَّنَّى لَوْ بُدِلْتُ بِهَا                 | شُعَاعَةً مِنْ ضِيَاءِ الشَّمْسِ وَالْقَمَرِ  |

نظم هذه القصيدة على ثنائياتٍ تجمع كلّ ثنائيةٍ منها قافيةً واحدة، وخرج في ثنائيةٍ منها عن ضرب القصيدة المقطوع (٥/٥) وأتى به مخبوناً (الْبَصَرِ ///٥)، ووقع الأمر عينه في قصيدةٍ من مقطعين أتى بضرب المقطع الأول مقطوعاً وفي الثاني مخبوناً.

ب- تحوّل الضرب من مخبونٍ إلى مقطوعٍ، ومثاله قوله<sup>٣</sup>:

|                                             |                                              |
|---------------------------------------------|----------------------------------------------|
| أَخْتِي تُنَاشِدُنِي عَنْ جَانِبٍ وَأَخِي   | عَنْ جَانِبٍ وَنَدِيمِي الْعُودُ فِي حِضْنِي |
| كَأَنَّنِي وَقَفَارُ الْأَرْضِ تَعْمُرُ بِي | مِمَّا أَطُوفُ أَسِيرُ رُجٍّ فِي سِجْنِ      |

هذه القصيدة ضربها مخبونٌ (///٥)، غير أنّه في هذين البيتين أتى بالضرب مقطوعاً، ومثاله أيضاً قوله<sup>٤</sup>:

|                                                |                                                 |
|------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| كَأَنَّ دَارِعَةً يَوْمَ الْوَعَى ضَرَبَتْ     | دُخَانَهَا دُونَ أَبْصَارِ الْعِدَى سِثْرًا     |
| يَا سَاكِنَ الْقَصْرِ لَا تَهْجُرْ مَشَارِفَهُ | أَأَنْتَ مِنْ أَجْلِ كُؤُخٍ تَتْرُكُ الْقَصْرًا |

ولعلّ ما يخرج هذه الأبيات من باب الانزياح الموسيقيّ أن يكون الشاعر قد حرّك الحرف الذي يسبق الروي.

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ١٣٨.

<sup>٢</sup> وردت في الديوان (نويرك)، غير أنّها تخلّ بالوزن.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٣٦١.

<sup>٤</sup> الديوان، ٢/ ٩٢٢ - ٩٢٥.

## ت - استعمال (مفعولن) و (مفعولن) مكان (فاعل) في مَخْلَع البسيط:

استعمل الشاعر في نظمه على مَخْلَع البسيط (مفعولن) و (مفعولن) عوضًا عن (فاعل) غير مرّة، ليخالف بذلك الأصل الذي وضع عليه وهو (مستعلن فاعلن فعولن)، إذ جاء وزنه في شعره على النحو (مستعلن مفعولن فعولن) حينًا وهو الأكثر، وآخر (مستعلن مفعولن فعولن) وهو الأقل، ومثال الصورة الأولى قوله<sup>١</sup>:

فَلَسْتُ أَهْدِي دِيوَانَ شِعْرٍ      بَلْ هُوَ قَلْبِي السَّلِيمُ أَهْدِي  
مستعلن    مفعولن    فعولن      مستعلن    فاعلن    فعولن

موطن الشاهد الشطر الأول؛ إذ جاءت في حشوه (مفعولن) عوضًا عن (فاعلن).

وقوله<sup>٢</sup>:

وَمُرَّ فَوْقَ الرُّبُوعِ مَرًّا      نَحَلَّ عَيْشًا بِالْبُعْدِ مَرًّا  
مستعلن    فاعلن    فعولن      مستعلن    مفعولن    فعولن  
إِذْ كُنْتُ طِفْلًا لَمْ تَبْدُ سِنِّي      وَلَا تَجُورُ الْعَامِينَ سِنِّي  
مستعلن    مفعولن    فعولن      مستعلن    مفعولن    فعولن

ومثال الصورة الثانية قوله<sup>٣</sup>:

يَعْنُو لِي الْأَقْوِيَاءَ حَوْلِي      وَكُلُّ حَوْلِي قَلْبُهُ حَوْلِي  
مستعلن    فاعلن    فعولن      مستعلن    مفعولن    فعولن  
وَكُلُّ عِلْمِي أَيْ أُمِّي      وَكُلُّ دُنْيَايَ حِضْنُ أُمِّي  
مستعلن    مفعولن    فعولن      مستعلن    فاعلن    فعولن

خرج الشاعر في هذه الأبيات عن وزن مَخْلَع البسيط، إذ استعمل (مفعولن) و (مفعولن) عوضًا عن (فاعلن)، وقد ذكر الدماميني الصورة الأولى واعتبرها شاذّة إذ يقول: "وقد جاء في مَخْلَع البسيط (مفعولن) مكان (فاعلن)، وهو شاذ"<sup>٤</sup>؛ في حين لم يرد ذكر للصورة الثانية.

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ١٧٦.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٧٤٠ - ٧٤١.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢/ ٧٤٠ - ٧٤١.

<sup>٤</sup> الدماميني، (د، ت)، ٥٦.

### ٣- البحر الكامل:

يتمثل خروج القروي على بحر الكامل في:

أ- الجمع بين نوعين من أنواع الضرب في مجزوء الكامل:

جمع الشاعر في عددٍ من قصائده التي نظمها على مجزوء الكامل بين نوعين من أنواع الضرب؛ ومثال ذلك اجتماع الضرب الصحيح (متفاعِلن) والمرقل (متفاعِلتن) في قصيدة واحدة عروضها مجزوءة صحيحة، ومنها قوله<sup>١</sup>:

وَهَبَ الْكَيْبَسَةَ مَذْبَحًا      وَرَفِيفُهُ وَهَبَ الْجَرَسَ  
وَتَعَارَكَ فَفَدَّاسَةُ الْـ      هَبَّتَيْنِ بَعْدَ الْعِزِّ فِي ذُلِّ

لم يجتمع هذان الضربان في مقطعٍ واحدٍ؛ بل جاء كلُّ منهما في مقطع؛ إذ جعل الضرب في المقطع الأول صحيحًا وفي الثاني مرقلًا.

ومثاله أيضًا الجمع بين الضرب الصحيح والمذال في قصيدة من ثلاثة مقاطع، أتى بالضرب في المقطعين الأول والثالث مذالًا في حين انزاح عنه في المقطع الثاني إلى الضرب الصحيح، ومنها قوله في المقطع الأول<sup>٢</sup>:

يَا أُخْتِ خُلْمِ الْأُمْسِ صَحْـ      حَ مُبَشِّرًا بَعْدِ سَعِيدِ

وفي المقطع الثاني:

لَاكِ فِي الشَّمَالِ شَقِيقَةٌ      الْوَجْدُ أَمْ رَضَ قَلْبُهُ

تحول بالضرب عن وجهته في القصيدة لاختلاف الموضوع؛ إذ نظم هذه القصيدة يهنئ بها أخته على زواجها، فتخير لها الضرب المذال؛ ولما أراد الاعتذار إليها وتسويغ رغبته في السفر بعد زفافها بيوم في القصيدة عينها خرج عن ضرب القصيدة المذال (بعد سعيد: متفاعِلن) إلى الضرب الصحيح (رض قلبها: متفاعِلن) لأنه انتقل في حديثه عن أخته "دعد" إلى أخته "فكتوريا" التي يودّ السفر إليها، ليعود إلى الضرب المذال في المقطع الثالث الذي عاد به إلى سياق القصيدة الأصلي، فهو خروجٌ مقصودٌ لغاية دلالية هي بيت القصيد من كلامه.

ب- الجمع بين نوعين من الضرب في الكامل الوافي:

<sup>١</sup> الديوان، ٢ / ٦١١.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢ / ٧٠٣.

جمع الشاعر في ثلاث قصائد اعتمد فيها النظام المقطعي بين الضرب المقطوع والصحيح، على صورتين: خرج في الصورة الأولى عن الضرب الصحيح إلى الضرب المقطوع، ومنها قوله في المقطع الأول<sup>١</sup>:

لَمَيَاءُ لَمْ أَعْشَقْ إِهَابَكَ إِنَّهُ      عُنْدِي لِبَاسٌ لَأَحِقُّ لِبَاسِهِ

وفي المقطع الرابع:

فِي بُرْدَتَيْكَ مَحَاسِنٌ خَلَابَةٌ      لَمْ يَدْرِ قِيمَتَهَا سِوَى الشَّعْرَاءِ

تحول عن الضرب الصحيح الذي اعتمده في قصيدته (لباسه: متفاعلن)، إلى الضرب المقطوع (شعراء: متفاعل)، إذ تحول في كلامه إلى الغزل الصّرف بعيداً عن الوعظ والتّفضيل والمقارنة بين الغرب والشرق.

وفي الصورة الثانية تحول عن الضرب المقطوع المعتمد في القصيدة إلى الضرب التّام؛ إذ جعل الضرب في مقاطعها كلّها مقطوعاً خلا مقطع واحد جاء به تاماً، وأنموذج ذلك قوله<sup>٢</sup>:

هَذَا حَبِيبُكَ يَا فُؤَادِي نَائِمٌ      تَغْشَاهُ بَعْدَكَ صُفْرَةٌ وَتُحُولُ

كَمْ قَدْ سَفَحْتَ الدَّمُوعَ لِبُعْدِهِ      وَصَدَمْتَ جُذْرَانَ الضُّلُوعِ لِذِكْرِهِ

انزاح عن الضرب المقطوع (وتحول: متفاعل) إلى الصحيح (ع لذكّره: متفاعلن)، ونقطة التحول في صورة الضرب وافقت تحول المعنى والسياق من وصف المحبوبة إلى وصف ألمه وتعبه في بعدها، وتواترت هذه الصورة في شعره مرّتين.

#### ٤- بحر الرّجز:

أ- مجيء عروضه المشطورة مذالة:

استعمل عروض الرّجز المشطورة مذالّة في مقطع واحد من قصيدة قوامها أربعة مقاطع، إذ ميّز المقطع الأول منها بعروض مذالة مادّحاً فيه صنيع الجمعية الخيرية، في حين اعتمد العروض المشطورة الصحيحة في بقية المقاطع إذ تحول بكلامه عن المديح إلى وصف الفقراء والجياع والمرضى في الوطن، ومنها قوله<sup>٣</sup>:

يَا أُخْتِ هَذَا فَجَرْنَا الْفُضْيُ لَأُحْ

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٨١١-٨١٢.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٨١٣.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢/ ٩٣٩.



## ب- مجيء عروضه المجزوءة وضربها مرقلين:

استعمل الضرب المرقل في مجزوء الرجز والأصل أن يكون صحيحاً، وأتى بالعروض مرقلةً من باب التصريح في جميع أبيات قصيدته عدا بيت واحدٍ منها أتى بها مرقلةً في غير باب التصريح، ومنها<sup>١</sup>:

أَبْلَتْ يَدُ الْبَيْنِ رَبَّابِي وَقَطَعَتْ أَوْتَارَ عُودِي

العروض (بين ربابي) والضرب (أوتار عودي)، كلاهما مرقلٌ ووزنهما (مستعلاتن - مستعلاتن) على الترتيب.

## ٥- بحر الرمل:

كثرت انزياحات الشاعر القروي في بحر الرمل عن صورته الأصلية ومن هذه الانزياحات:

### ١ - الجمع بين نوعين أو أكثر من أنواع الضرب في قصيدة واحدة:

دبج الشاعر قصائده المنظومة على وزن الرمل بنوعين فأكثر من أنواع الضرب، ومن أمثلة هذا التنوع جمعه بين:

#### أ - الضرب المحذوف والمخبون المحذوف:

الأصل أن يلتزم الشاعر في قصيدته صورةً واحدةً للضرب لا سيما إن كان تغير صورته يفضي إلى خروج عن القافية، كأن يجمع الضرب المحذوف (فاعلن) والمخبون المحذوف (فعلن)، كما في قصيدته أبطال لبنان ومنها<sup>٢</sup>:

|                                          |                                          |
|------------------------------------------|------------------------------------------|
| أَنْتُمْ الْأُمَّةُ إِنْ عُدَّ الْأَمَمُ | يَا أَبَا الضَّيْمِ يَا تَسْلَ الْكَرَمِ |
| لَيْسَ يُقْفِي لَكُمْ السَّيْفُ سِوَى    | مَنْ عَلَى أَبْصَارِهِ اللَّهُ خَتَمَ    |
| سَمِعَ الْقَائِدُ هَذَا فَالْتَطَى       | وَرَأَى الشُّتَمَ « مُبَاخَاً » فَشَتَمَ |
| أَنْ مَوْتَ الْعِزِّ بِالسَّيْفِ لَهُ    | قِيَمَةٌ تَسْوَى مَنْ الْعَيْشِ قِيَمَ   |
| أَنْ لِلْسَّيْفِ لُغَى يَفْهَمُهَا       | كُلُّ مَنْ فِي الْأَرْضِ عُرْبٌ وَعَجَمُ |

استعمل الشاعر لقصيدته الضرب المحذوف (لَ الكرم: فاعلن)، غير أنه انحرف عنه في أربعة أبيات غير متتالية؛ إذ جاء به مخبوناً محذوفاً (هُ خَتَمَ - فَشَتَمَ - شِ قِيَمَ - وَعَجَمَ = فَعْلُن)، وغالب الظن أن هذا الانحراف مقصودٌ إذ تركّز في مواطن معيّنة يسعى الشاعر لإبرازها دالاً على أهميّة مضمونها، وهذا الانحراف لا يقتصر أثره على إيقاع الأبيات فحسب بل على صوت القافية الذي يغدو في هذه الأبيات بائناً عن صوتها في بقية الأبيات.

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٧٧٥.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ٢٨٢ - ٢٨٣ - ٢٨٤.

## ب- بين الضرب التام والمحذوف والمقصور المردف:

بنى الشاعر قصيدته على الضرب المحذوف (فاعلن) غير أنه انحرف عنه إلى الضرب المقصور (فاعلن) في ثلاثة مقاطع؛ إذ طلب الدواء وهو العودة إلى لبنان وقول الشعر وسماع الألقان، ومثاله قوله<sup>١</sup>:

يَا غَرِيباً يَشْتَكِي مُرَّ النَّوَى      سَوْفَ يَشْفِيكَ التَّدَانِي يَا غَرِيبَ

وتخير الضرب التام (فاعلاتن) مرة واحدة؛ إذ كانت المفارقة بأنه الدواء الذي يرشده إليه الطبيب، يقول<sup>٢</sup>:

وَلَقَدْ تَلَقَّى بِصَنْبُولٍ فَتَى      شَاعِراً يَنْفِي عَنِ الْقَلْبِ الْهُمُومَ

## ٢- استعمال العروض الأولى منه تامة في غير موضع التصريح:

يقول الدماميني في مجيء عروض الرمل تامة: "العروض الأولى محذوفة وشذ استعمالها تامة"<sup>٣</sup>، غير أن القروي استعملها تامة في قوله<sup>٤</sup>:

قَدْ «جَرَزْتُمْ» ذَيْلُهُ و«الرَّفْعُ» أُولَى      وَ«فَتَحْتُمْ» صَدْرُهُ و«الضَّمُّ» أَلْيَقُ

جاءت العروض و(رفع أولى: فاعلاتن) تامة في الرمل الوافي والأصل أن تكون محذوفة، وقوله<sup>٥</sup>:

لَيْسَ لِلْإِسْلَامِ أَوْ لِلْعِيسَوِيَّةِ      مَا بِهِذَا الْعِيدِ لِلدِّينِ مَزِيَّةُ

نَحْنُ وَالْإِسْلَامُ فِي الْأَضْحَى سَوَاءُ      قَدْ تَقَاسَمْنَا الضَّحَايَا بِالسَّوِيَّةِ

«مَحْمَصَانِيَّتُكُمْ» تَرْتِي أَحَاهَا      مِثْلَمَا تَبْكِي أَحَاهَا «الْخَازِنِيَّةُ»

جاءت العروض في الأبيات الثلاثة السابقة في مطلع القصيدة تامة (عيسوية - حى سواء - ثي أحاهَا: فاعلاتن) مماثلة للضرب تصويراً وتمثيلاً لمعنى الأبيات حين تساوى في المصاب المسلمين والمسيحيون.

## ٣- مجيء عروضه الوافية مقصورة:

عدل الشاعر عن العروض المحذوفة (فاعلن) إلى العروض المقصورة (فاعلن) في أربعة أبيات من قصيدة ثلاثية المقاطع ثنائية الأبيات، وذلك إذ تحوّل بالكلام إلى ذكر السبب الحقيقي لشعوره بالفرح، يقول<sup>٦</sup>:

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٨٧٦.

<sup>٢</sup> الديوان: ٨٧٧/٢.

<sup>٣</sup> الدماميني، (د، ت)، ٦٥.

<sup>٤</sup> الديوان، ٢/ ٧٣٩.

<sup>٥</sup> الديوان، ١/ ٤١٨.

<sup>٦</sup> الديوان، ١/ ٣٨١ - ٣٨١.

أَنَا لَمْ أَفْرَحْ لِأَيِّ بَطْلٍ      مِثْلُ «دِمْسِي» أَصْرَغَ الْقِرْمَ الْعَنِيدُ  
بَلْ لِأَيِّ نَاصِرٍ حَقَّ الضَّعِيفُ      حِينَ فِي الْحَقِّ يَعِزُّ النَّاصِرُ

#### ٤- استعمال الزمل مشطوراً:

لم ترد للزمل في عروض الخليل عروض مشطورية، غير أَنَّ الشاعر نظم قصيدةً على الزمل المشطور، ومنها قوله<sup>١</sup>:

خَبَّرِينَا كَيْفَ تُفْرِيكَ السَّلَامَا  
طَيَّبَ النَّشْرَ كَأَنْفَاسِ الْخُرَامَى

#### ٦- بحر السّريع:

من صور مخالفة الشاعر للقياس في استعماله وزن السّريع مجيء عروضه مطويةً موقوفةً في غير باب التصريع وهذه الصورة وردت كثيراً في أعاريض شعره التي بناها على السّريع، ومثالها<sup>٢</sup>:

رَنْبَقَةُ الْوَادِي عَلَيَّكَ السَّلَامُ      يَا آيَةَ اللَّطْفِ وَرُوحَ الْعَفَافِ  
جاءت العروض (ك السَّلَام: مفعلات = فاعلان) مطويةً موقوفة خلافاً للأصل.

#### ٧- بحر المنسرح:

انزاح القروي في استعماله للمنسرح إذ أتى به مجزوءاً؛ ذلك أَنَّ الأصل فيه وفق عروض الخليل أن يكون وافياً ومنهوكاً؛ غير أَنَّ عدداً من علماء العروض كابن السّراج الشّنتريني الأندلسي عدّ عروضيه المنهوكتين الموقوفة والمكسوفة مجزوءتين مصرعتين دائماً<sup>٣</sup>، ومن نماذج هذه الصورة للعروض المجزوءة المصّرة قول أبي بكر العيدروس أحد شعراء العصر المملوكي<sup>٤</sup>:

نَـدَاهُ لِي أَسْـقَانِي      مـنْ قَرَقَـاهُ الْهَـانِي  
مـتـفـعـلن مفعـولن      مـسـتـفـعـلن مفعـولن

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ٤١٣.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ٢٧٦.

<sup>٣</sup> ابن السّراج الشّنتريني، (١٤٠٠هـ - ١٩٧٩م)، ٨٩ - ٩٠.

<sup>٤</sup> أبو بكر العيدروس، (د،ت)، <https://www.aldiwan.net/poem98525.html>.

هذه الأبيات من قصيدة من خمسة عشر بيتاً جاءت عروض جميع أبياتها مجزوءة مصرعة، غير أنه وردت نماذج للعروض المجزوءة لم تراعى فيها ناحية التصريع من مثل قول حسن البدرى الحجازي (١٧١٨م) شاعر مصري من شعراء العصر العثماني<sup>١</sup>:

|                         |                               |
|-------------------------|-------------------------------|
| بَلَاءٌ جَاءَتْ مَصْرًا | فَأَكْثَرَتْ فِيهِ الْهَالِكُ |
| مفعول مفعول             | مفعول مفعول                   |

وعدة أبيات هذه القصيدة أربعة أبيات، والشاعر فيها أتى على صورة العروض مخالفة للأصل والقياس، وهذا نهج القروي في استعماله المنسرح مجزوءاً؛ إذ رفع درجة الانزياح بتنويعه في صور العروض المخترعة، ومن تلك الصور أن تكون العروض مكسوفة معقولة (مفعول: /٥/٥)، كقوله<sup>٢</sup>:

|                        |                     |
|------------------------|---------------------|
| نَاعِمَةٌ الْأُبْدَانُ | طَيِّبَةُ النَّشْرِ |
| مس مفعول               | مس مفعول            |

وصلماء (٥/٥/٥)، كقوله<sup>٣</sup>:

|                         |                       |
|-------------------------|-----------------------|
| لَمْ أَمْهِلِ الصَّادِي | يَرَوَى مِنَ الطَّلِي |
| مس مفعول                | مس مفعول              |

ومكسوفة مخبولة (٥٥//)، كقوله<sup>٤</sup>:

|                         |                      |
|-------------------------|----------------------|
| قَالَ: بَلِّ الْقُبُورِ | مِنْ عَيْشِ نَا أَخْ |
| مس مفعول                | مس مفعول             |

استعمل الشاعر العروض المكسوفة غير أنه أصابها العقل تارةً والخبل أخرى وهذا مخالفٌ لصورة البحر الأصلية وما يجوز فيها، وكذلك عامل (مفعولات) في المنسرح معاملتها في السريع فأتى بها صلماً في الضرب وتجوّز فجعلها صلماً في العروض أيضاً، وهذه القصيدة مكوّنة من ستة مقاطع بناها على نمط الموشح، إذ جعل لها مطلعاً وقفاً على وزن السريع، وبيتاً من ثلاثة أغصان مركبة على مجزوء المنسرح.

<sup>١</sup> البدرى الحجازي، (د، ت)، <https://www.ArabHome.com/>.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٨٧٢.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢/ ٨٧٣.

<sup>٤</sup> الديوان، ٢/ ٨٧٣.

## ٨- بحر الخفيف:

خالف القروي القياس العروضي في نظمه على بحر الخفيف في صورٍ عدّة منها:

### أ- تشعيث العروض:

اختلف العلماء في استعمال التشعيث في العروض؛ إذ منهم من يجيزه ومنهم من يراه شاذًا، وهو وفقًا لمن يجيزه لا انزياح فيه، أمّا عند من لا يجيزه يعدّ انزياحًا عن الأصل والقاعدة، وهو على صورتين:

#### ١. تشعيث العروض في غير التصريح:

يقول ابن السراج الشنتريني: "وقد شدّ تشعيث العروض الأولى في غير التصريح"، أي مجيء العروض مشعّثة (فالأتين) والضرب غير مشعّث، ووردت هذه الصورة في شعر القروي أربع مرّات وفي جميعها كان البيت مقفًى، وشاهده قوله<sup>٢</sup>:

غَيْرَ أَنَّ الْحَبِيَّةَ الْعَرَبِيَّةَ      لَا تُجِيبُ الْكَلَامَ بِالْعَرَبِيَّةِ

#### ٢. تشعيث العروض للضرب السالم:

يقول ابن السراج الشنتريني: "وقد شدّ تشعيث العروض مع سلامة الضرب"<sup>٣</sup>، أي مجيء العروض مشعّثة (فالأتين) والضرب سالم (فاعلاتن)، وتواترت هذه الصورة في ديوانه أربع مرّات، وشاهده قوله<sup>٤</sup>:

الْجَمَادَاتُ تُحْنَنَّ كَالْأَحْيَاءِ      وَتَنْتَاعِينَ يَوْمَ وَقْعِ الرِّزْيَةِ

### ب- مجيء العروض والضرب في مجزوء الخفيف مسبغين:

جاء بالعروض والضرب في مجزوء الخفيف مسبغين (مستقع لان)، والأصل ألا يقع التسبيغ في بحر الخفيف تامّه ومجزؤه؛ غير أنّ الشاعر خالف هذا الأصل، وشاهده قوله<sup>٥</sup>:

لَا صِقُّ الْجِسْمِ بِالتَّرَابِ      عَالِقُ الْجَفْنِ بِالسَّحَابِ

<sup>١</sup> الشنتريني، (١٤٠٠هـ - ١٩٧٩م)، ٩٧.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢ / ٤٧٤.

<sup>٣</sup> الشنتريني، (١٤٠٠هـ - ١٩٧٩م)، ٩٧.

<sup>٤</sup> الديوان، ٢ / ٦٤٦.

<sup>٥</sup> الديوان، ١ / ٣١٩.

جعل الشاعر عروض القصيدة وضربها مسبغين في جميع أبياتها؛ إلا أنه عدل عن تسبغ العروض المجزوءة وضربها في ثلاثة مواضع صرّح في اثنين منها بآلامه في البعد عن الوطن والأهل، وفي الثالثة رأى كلّ شيء بلا قيمة أمام رؤية الوطن ساعتين، وشاهده قوله<sup>١</sup>:

يَذْكُرُ الْأُمَّ فِي «الْوَطْأ»      بَيْنَ رُغْبٍ مِّنَ الْقَطْأ

جمع في خروجه هذا بين نوعين من العروض والضرب الصحيحين والمسبغين، وفي قصيدة أخرى من مجزوء الخفيف أتى بالضرب مسبقاً (مستفع لأن) دون العروض (متفع لن)، وذلك في بيتين منها كاللازمة يترددان نهاية كلّ مقطعٍ ثلاثي الأبيات مع تحوير بسيط في صورتيهما، وشاهده قوله<sup>٢</sup>:

مُهَجَّـةٌ كُلُّهَا جَـوَى      كَبِـدٌ كُلُّهَا حَـيْـنُ

#### ت- ترFIL العروض والضرب في مجزوء الخفيف:

عروض الخفيف المجزوءة وضربها (مستفع لن) ينتهيان بسببٍ خفيف، والترFIL زيادة سببٍ خفيفٍ على ما آخره وتَدَّ مجموعٌ، وبذلك فإنَّ الشاعر خالف القياس مرتين، ذلك أنه في الأولى أوقع الترFIL في الخفيف والأصل ألا يقع، وفي الثانية أدخله على ما آخره سببٌ لا وتَدَّ مجموع، إذ عامل (مستفع لن) في الخفيف معاملة (مستعلن) في غير الخفيف كالبيسط والرجز، وشاهده قوله<sup>٣</sup>:

سَائِلِي الْبَذْرَ عَنْ عُيُونِي      عَنْدَمَا أَقْفَدُ الْبَصَارَ  
كَثْرَةُ السُّهْدِ فِي النَّوَائِبِ      وَمُنَاجَاةِي الْكَوَاكِبِ  
نَقَاتِ النُّورِ مِنْ جُفُونِي      فَهُوَ فِي مُقْلَةِ الْقَمَرِ

الترم الشاعر ترFIL العروض في القصيدة كلّها إلا عروضاً واحدة، في حين نوع في صورة الضرب بين الصحيح والمسبغ والمرقل.

وجدير بالذكر أنّ الشاعر في جميع الشواهد التي ذكرناها لم يستعمل عروض مجزوء الخفيف وضربه سالمين (مستفع لن)، بل أتى بهما مخبونين في جميع الأبيات (متفع لن).

<sup>١</sup> الديوان، ١ / ٣١٩.

<sup>٢</sup> الديوان، ١ / ٣٤٨.

<sup>٣</sup> الديوان، ١ / ٣٦٥.

## ٩- البحر المجتث:

المجتث لا يستعمل إلا مجزوءاً والأصل ألا يقع التّسبيغ في عروضه، غير أنّ الشّاعر أتى بها مسبغةً (فاعلاتان)، وشاهدها قوله<sup>١</sup>:

بَـيِّنَ الرُّبَا وَالْأَزَاهِيـرُ      فِي فَجْرِ نُورِ الْحَيَاةِ

استعمل الشّاعر العروض المسبغة في مقطعٍ واحدٍ من قصيدةٍ ثمانية المقاطع.

## ١٠- البحر المتقارب:

نظم الشّاعر على مشطور المتقارب قصيدتين مخالفاً للأصل؛ إذ لم يرد في عروض الخليل للمتقارب عروضٌ مشطورة، ومثاله قوله<sup>٢</sup>:

أَطْلُ عَلَى وَطْنِي مِنْ بَعِيدٍ

عَلَى أَرْضِ أَجْدَادِي الطَّاهِرَةِ

واستعمل للمتقارب عروضاً وافيةً مقصورةً في غير التصريع ستّ مرّاتٍ، وشاهدها قوله<sup>٣</sup>:

وَيَا نَازِلِينَ بِوَادِي الدُّمُوعِ      إِلَى الْمُتَقَى يَا أَحَبَّ الصَّحَابِ

## ١١- البحر المتدارك:

الأصل أن تكون عروضه الوافية مخبونةً أو مقطوعةً؛ غير أنّ الشّاعر بنى قصيدته على عروضه المقطوعة وعدل عنها في بيتٍ واحدٍ إلى العروض المخبونة، وشاهده قوله<sup>٤</sup>:

وَدَعَ الْأَشْغَالَ وَلَوْ شَهِرًا      وَرُرِ الْأَوْطَانَ وَلَوْ مَرَّةً

سَتَمُوتُ غَدًا أَوْ بَعْدَ غَدٍ      أَوْلَمْ تَضْجِرْ، أَوْلَمْ تَكْرَهْ؟

خرج على عروض القصيدة المقطوعة في قوله: (دَ غَدٍ: ٥///)، إذ أتى بها مخبونةً.

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ٣٠٢.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ١٢٥.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢/ ٧٣٤.

<sup>٤</sup> الديوان، ١/ ٢٦٧.

## المبحث الثاني: الانزياح في القافية

### القافية:

القافية أكثر المصطلحات التصاقًا بالشعر، فلا يذكر أحدهما دون الآخر، فهي أحد أهم أركان الموسيقى الشعرية، يقع على عاتقها انتظام الإيقاع وضبطه وتوليده، فضلاً عن وظيفتها الدلالية في حمل المعنى وإيصاله، وترتّب على هذه المكانة أن تكون محطّ البحث والمناقشة والنقد، إذ اهتمّ بها النقاد والعروضيّون منذ القدم ومازالت محطّ الأنظار حتّى يومنا هذا.

تداولتها تعريفات كثيرة لعلّ أبرزها ما ذكره الهاشمي<sup>١</sup>: "القافية في اللغة مؤخّر العنق، وفي اصطلاح العروضيين: هي آخر البيت، سواء أكانت الكلمة الأخيرة منه على زعم (الأخفش)، أو كما قال (الخليل): هي من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه، مع المتحرّك الذي قبله"<sup>٢</sup>، أو كما حدّثا أبو موسى التّحويّ المعروف بالحامض (٣٥٥هـ): "هي ما يلزم الشّاعر تكريره من الحروف والحركات"<sup>٣</sup>، إذ "القافية ليست إلّا عدّة أصوات تتكوّن في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءاً هامّاً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع القارئ ترديدها، ويستمتع بمثل هذا التّردّد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عددٍ معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمّى بالوزن"<sup>٤</sup>.

تتكوّن القافية من ستّة أحرف هي: "الروي والوصل والخروج والرّدف والتّأسيس والدّخيل"<sup>٥</sup>، لا يستلزم بناء القافية وجودها كلّها إلّا الروي، فهو ممّا يلزم تكراره في كلّ قافية مهما كان نوعها، وستّ حركات هي: "المجرى والتّوجيه والإشباع والحدو والرّس والنّفاذ"<sup>٥</sup>، ويتوقّف وجود كلّ منها على وجود الحرف الذي تنتمي إليه، فكلّ حركة من حركات القافية مرتبطة بحرف من حروفها، إلّا المجرى فوجودها متعلّق بتحريك الروي أو عدمه.

<sup>١</sup> الهاشمي، (١٩٩٧م)، ١٠٨.

<sup>٢</sup> التّحويّ، (٢٠٠٣م)، ٧٠.

<sup>٣</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ٢٤٤.

<sup>٤</sup> البيطار، (١٤٢٣هـ - ٢٠١٦م)، ٧٩.

<sup>٥</sup> المصدر نفسه، ٧٩.



للقافية أنواعٌ كثيرة، إذ صنّفت تبعاً لسكون رويها أو تحرّكه إلى: مقيدة ومطلقة، وتبعاً لحروفها إلى: مجردة ومردفة ومؤسّسة، وتبعاً لعدد المتحرّكات بين ساكنيها إلى: مترادفة ومتواترة ومتداركة ومتراكبة ومتكاوسة.

يلزم الشاعر تكرير القافية بهيئتها وترتيبها ونظامها الذي جاءت عليه في أول القصيدة، الأمر الذي تحوّل لاحقاً إلى وسمه بالقاعدة الصارمة التي تحدّ من سلاسة النغم وتقيّد المعاني والأخيلة وفقاً لمزاعم البعض، إذ استمرّ الشعر في حفاظه على تقاليدِهِ "حتّى جاء العصر العبّاسيّ، وازدهرت فيه ألوان الغناء، وتعدّدت الأنغام وتعقّدت، وأصبحت تتطلّب من الشعر نوعاً قد تعدّدت فيه القوافي، وهنا بدأ الشعراء ينوعون في نظام القافية... وقد وجد الملحنون في هذا التجديد ما يشبع رغبتهم الفنيّة، وما هو أطوع في تلحينه وتنغيمه، واستمرّ هذا التجديد يشقّ طريقه في يسرٍ ورفق حتّى بلغ ذروته أيام الموشّحات الأندلسيّة"<sup>١</sup>، ويعزى البدء بتنويع القافية إلى ما يسمّى بالمزدوج<sup>٢</sup>، الذي ظهر في العصر العبّاسيّ ويقال إنّ أول من نظم عليه (بشار بن برد) و(أبو العتاهية)<sup>٣</sup>، ولعلّ السبب الحقيقي كما يرى البحث للبدء بتنويع القافية في العصر العبّاسيّ إلى ما شاع فيه من ترف وميل للغناء والمجون، فضلاً عن دخول العنصرين الفارسيّ والتركيّ واختلاطهم بالمجتمع العربيّ وأطّلاع العرب على ثقافتهم ومحاولتهم تقليدها.

وبذلك كان المزدوج المدخل إلى مزيدٍ من التجديد والتنويع في القافية، الذي استمرّ حتّى عصرنا الحديث، ونتج عنه انزياحاتٌ شتّى لحقت بالقافية، تتبّعها البحث في ديوان (القروي)، وكان منها:

<sup>١</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ٢٧٧ - ٢٧٨.

<sup>٢</sup> المصدر السابق، ٢٧٨.

<sup>٣</sup> المصدر السابق، ٢٧٩.

## أولاً: الانزياح في استعمال القافية:

كانت ومازالت القافية موضع الاهتمام والعناية من قبل الشعراء، إذ تقوم بدورٍ محوريٍّ على المستويين الموسيقي والدلالي، فتحكم قبضتها على الإيقاع وتدير المعاني، ويتخيّر الشاعر بعنايةٍ ودرايةٍ، حيث تشكّل النهاية التي تسكن عندها النفس، ويكتمل بها المعنى، وتتعدّد أنواع القافية وتتنوّع، تبعاً لنظامها الصوتي والحرفي والحركي، إذ تقسم وفقاً لتحرك رويّها أو سكونه إلى:

أ- قافيةٌ مقيدةٌ: ما كان رويّها ساكناً.

ب- قافيةٌ مطلقةٌ: ما كان رويّها متحرّكاً بفتحٍ أو ضمٍّ أو كسرٍ.

تتبع إبراهيم أنيس استعمال القافية في الشعر العربيّ ووجد أنّ "٩٠% من الشعر العربيّ من القافية المطلقة، لأنّ الأذان قد ألقت أن تسمع بعد الروي شيئاً آخر"<sup>١</sup>، أمّا المقيدة فهي "قليلة الشيوخ في الشعر العربيّ، لا تكاد تتجاوز ١٠%، إذ يقلّ النظم عليها؛ بل يكاد يندم في بعض البحور"<sup>٢</sup>.

إذاً: تهيم القافية المطلقة على قوافي الشعر العربيّ، ولا بدّ من مبررٍ لذلك، فهي بؤرة الإيقاع ومنبعه، يشكّلها الشاعر بما يتوافق مع نفسيّته ومأربه من النظم ورسالته التي يريد إيصالها للمتلقّي، وتنوّعت قوافي القرويّ ما بين مطلقة ومقيدة، وتفاوتت نسبة استعماله لكلٍّ منها كما يوضّح الجدول الإحصائيّ التالي:

| نوع القافية    | القافية المطلقة | القافية المقيدة | المجموع |
|----------------|-----------------|-----------------|---------|
| التكرار        | ٦٧٧             | ١٢٧             | ٨٠٤     |
| النسبة المئوية | ٨٤.٢%           | ١٥.٨%           | ١٠٠%    |

<sup>١</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ٢٥٥.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ٢٥٨.

استعمال القروي لهاتين القافيتين في ديوانه مشابه لما ذهب إليه أنيس في استقراءه لقوافي الشعر العربي، إذ انزاح في بناء قوافيه إلى غلبة القافية المطلقة التي أكثر من النظم عليها، فجاءت ستمئة وسبع وسبعون قافية بنسبة ٨٤.٢% من قوافيه مطلقة، وجاءت مئة وسبع وعشرون قافية، بنسبة ١٥.٨% من نوع القافية المقيدة.

جدول توضيحي يبين نسبة القافية المطلقة والمقيدة عند القروي مع استقراء إبراهيم أنيس:

| نوع القافية | عند إبراهيم أنيس | في ديوان القروي |
|-------------|------------------|-----------------|
| مطلقة       | ٩٠%              | ٨٤.٢%           |
| مقيدة       | ١٠%              | ١٥.٨%           |

من الجدول السابق نجد:

- تقاربت النسبتان عند إبراهيم أنيس وفي ديوان القروي مع ملاحظة ارتفاع نسبة القافية المقيدة وانخفاض المطلقة في ديوان القروي عما هي عليه في عامة الشعر العربي، فالقافية لا يمكن إخضاعها لنسب ثابتة، إذ يستدعيها المقام والموقف والشعور، فليست العبرة في الكثرة أو القلة؛ بل في مناسبتها لروح النص ومعانيه، وقدرتها على الإحياء بدلالاته، فهي ليست إلا وسيلة يستخدمها الشاعر على الصورة التي تحقق له أكبر قدر من التأثير والإيقاع والكشف عن مكونات القصيدة.

- سخر القروي القافية المطلقة للتنفيس عن غضبه من طغيان المستعمر واستكانة الشعب والخيانة وانعدام المسؤولية، ولإطلاق آهات حزنه العميق على فقد الأصدقاء والأهل والأحباب وألمه من الظلم والشر، ولإيصال صيحات حبه وحرصه على وطنه وأمته في سعيه الدائم للحرية وتحقيق الوحدة، فهو الساعي للإصلاح، الداعي للثورة والثار والجهاد، المحذر من غدر العدو ومكره وخديعته، الحريص على تكريم الأبطال والأصدقاء والعلماء والتوابغ، وكل ذلك يتطلب مد الصوت وإخراج النفس بهاء وصل أو حرف مد.

- لم تغنِ القافية المطلقة القرويَّ عمّا للمقيّدة من أثرٍ وإيحاءٍ؛ إذ هي الكفيل بإيصال صورته العاجزة عن العودة إلى وطنه والوصول إلى أهله، ودفع الظلم عن شعبه وعن غيرهم، وعدم قدرته على تقبّل حبّ الفتاة الإنكليزية، وصورة أُمته المستكنة المتخاذلة التي لا تتطق ولا تتحرّك، وتمثّل الحادثة التي كتم بها المسؤولون عن أحرار الجالية مرور (جبران تويني) بشعر سنطس في طريقه إلى الأرجنتين، وسكون القافية المقيّدة أدعى إلى الإيحاء بحال العالم الصامت عن الجوعى والمنكوبين، وبحاله إثر فقد الأصدقاء، وبحال الغابة وقد اعتدى عليها الجاهل، وبعجز المحتلّ وقد تغلّب عليه الأبطال، وبلاستقرار الحاصل عند الزّواج.

لهذا فإنّ غلبة القافية المطلقة راجعٌ إلى موقف الشّاعر وحالته وأغراضه، إذ وظّف القرويّ أشعاره للقضايا الوطنيّة والقوميّة والإنسانيّة التي تستلزم الإطلاق.

تقسم القافية تبعاً لنوع حروفها (لما تضمّه من الحروف):

- أ- **القافية المجرّدة:** التي خلت من الرّدف والتّأسيس.
- ب- **القافية المردفة:** هي القافية التي سبق رويّها بحرف مدّ أو لين يسمّى ردفاً.
- ت- **القافية المؤسّسة:** ما كانت ألف التّأسيس أحد حروفها، والتّأسيس: "ألفٌ لازمةٌ يقع بينها وبين الرّويّ حرفٌ واحدٌ هو الدّخيل"<sup>١</sup>.
- يختلف أثر القافية ودورها باختلاف حروفها وحركاتها، فكلّ حرفٍ من حروفها السّتّة له أثره ووظيفته، وعليه فقد تفاوت نصيب استعمال كلّ منها في الدّيون.

وهذا جدولٌ توضيحيٌّ يبيّن نسبة استعمال القرويّ لأنواع القافية تبعاً لحروفها:

| نوع القافية     | مجرّدة | مردفة | مؤسّسة | المجموع |
|-----------------|--------|-------|--------|---------|
| التكرار         | ٣٦٦    | ٣٧٤   | ٦٤     | ٨٠٤     |
| النسبة المئويّة | %٤٥.٥  | %٤٦.٥ | %٨     | %١٠٠    |

<sup>١</sup> البيطار، (١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م)، ٧٩.

من الجدول السابق نجد:

- أكثر القروي من الرّدْف في قوافيه، إذ هيمنت القافية المردفة على ما يقارب نصف قصائد الديوان، والرّدْف: "حرف مدّ أو لين يسبق الرّوي"<sup>١</sup>، ولحروف المدّ واللين أثر كبير في الإيقاع؛ إذ يعادل صوتها صوت حرف من حروف الهجاء وحركة قصيرة<sup>٢</sup>، فالنّطق بها يطيل زمن النّطق بالقافية، فترتفع نسبة تأثيرها في المتلقّي، ويكون وقعها أقوى في النّفس، وتحرّر الشّاعر والقارئ من مخزونه السّلبّي من مشاعر الألم والحزن والضّيق والخيبة..، فنكون متنفّساً لما يضيق به صدره.

الرّدْف حين يقع في القافية يلتزم من أوّل القصيدة إلى نهايتها، ولهذا الالتزام أثره في إعلاء القافية واقتربها من الكمال<sup>٣</sup>، فتريد الرّدْف مع الرّوي يسهم في "مدّ الصّوت وتفجير طاقات النّغم"<sup>٤</sup>، ويحدث انسجاماً نغمياً<sup>٥</sup>.

- لم تتل القافية المردفة هذه الخطوة في الاستعمال إلا لمشاكلتها وملاءمتها لحال القروي، فضلاً عن أثرها الموسيقيّ الذي يُحدثه توالي حروف المدّ واللين في نهايات الأبيات.

- تتقارب القافيتان المردفة والمجرّدة في الاستعمال؛ بيد أنّ الأخيرة تقلّ عن الأولى بشيء يسير، وسمّيت القافية المجرّدة بذلك لتجرّدها وخلوها من الرّدْف والتّأسيس؛ ما يجعل زمن نطقها أقصر من أختيها، ومستوى التّغيم فيها أقلّ؛ لخلوها من حروف المدّ واللين التي تسبق الرّوي، ولقصر نطقها أثره في إبلاغ المعنى ببسرٍ وسهولة دون إطالة أو مماطلة، فتحسن في مواطن الجدّ التي تستلزم وصول المعنى دون أن يعيقه النّغم أو المدّ. ولذلك جاءت في المرتبة الثّانية، إذ عالج القرويّ قضايا تتسم بالجدّ، لا سيّما ما كان منها مرتبطاً بالعروبة والقومية.

- القافية المؤسّسة لا تقلّ عن أختيها حسنًا وإيحاءً، غير أنّها أقلهما استعمالاً، إذ جاءت أربع وستون قافيةً من نوع القافية المؤسّسة بنسبة (٨%)، وهي نسبة قليلة جدّاً قياساً إلى سابقتها.

<sup>١</sup> الهاشمي، (١٤١٨هـ - ١٩٩٧م)، ١١١.

<sup>٢</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ٢٦٧.

<sup>٣</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ٢٦٣.

<sup>٤</sup> الباجلاني، (٢٠١٣م)، ٣٥٣.

<sup>٥</sup> قاسم، (٢٠١٢م)، ٢١٥.

تلتزم فيها ألف التأسيس التي يفصلها عن الروي حرف واحد هو الدخيل، وتتميز القافية المؤسسة من المردفة بأمرٍ منها التزام الألف دون غيرها في هذا الموضع من القافية ذلك أن "الألف هي أوضح حروف المد في السمع"<sup>١</sup>، وللفصل بينها وبين الروي بالدخيل، يلتزم فيها أصوات لا تلتزم في المردفة، كالرس وهو حركة ما قبل ألف التأسيس ولا تكون إلا فتحة، وألف التأسيس، والإشباع وهو حركة الدخيل، فضلاً عن الروي وعن الوصل والخروج إن وجدا؛ ونظرًا لكثرة ما يلتزم فيها من الأصوات فإنها تبلغ مرتبة الكمال<sup>٢</sup>.

ومن ثم فإن قلة النظم عليها ليست لأنها أقل الأنواع رتبةً وكمالاً؛ بل لأن القافية وليدة الحاجة، ولأن الشاعر في معرض الجد - كما أسلفنا - لا يتيح له حالته النفسية ومشاعره المتقلبة الاعتناء بالقافية المؤسسة؛ ذلك أن كثرة ما يلتزم فيها يزيد من إرهاقه ويقلل من قدرتها الإيحائية؛ لغلبة الجانب الموسيقي عليها.

أنواع القافية تبعًا لعدد المتحرّكات بين ساكنيها:

أ- المترادفة: أن يجتمع ساكنان في القافية. (٥٥)

ب- المتواترة: أن يقع متحرّك واحد بين ساكني القافية. (٥/٥)

ت- المتداركة: أن يتوالى حرفان متحرّكان بين ساكنيها. (٥//٥)

ث- المتراكبة: أن يتوالى ثلاث متحرّكات بين ساكنيها. (٥///٥)

ج- المتكاوسة: أن يتوالى أربع متحرّكات بين ساكني القافية<sup>٣</sup>. (٥////٥)

هذه الأسماء الخمسة تسمى بها القافية تبعًا لحركاتها، فيقال قافية متواترة ومتداركة ومتراكبة، وصنّفت تبعًا لعدد المتحرّكات التي تفصل بين ساكنيها، التي تتراوح بين الصفر في المترادفة والأربعة في المتكاوسة، فأربع متحرّكات أقصى ما يمكن أن تصل إليه حروف القافية المتحرّكة بين ساكنيها.

ولكل منها بناؤها الخاص، الذي تختلف معه خصائصها وميزاتها ووظائفها، والبحث إذ تتبّع القوافي في

الديوان وجد أنها استعملت بصورة متفاوتة.

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ٢٧٠.

<sup>٢</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ٢٧٢.

<sup>٣</sup> الهاشمي، (١٤١٨هـ - ١٩٩٧م)، ١١٧ - ١١٨.

جدول توضيحيّ يبيّن نسبة استعمال القافية عند القرويّ من حيث عدد المتحرّكات بين ساكنيها:

| نوع القافية    | مترادفة | متواترة | متدركة | متراكبة | متكاوسة | المجموع |
|----------------|---------|---------|--------|---------|---------|---------|
| التكرار        | ٤٤      | ٤٥٩     | ٢٣٨    | ٦٣      | ٠       | ٨٠٤     |
| النسبة المئوية | %٥.٤    | %٥٧.٠٨  | %٢٩.٦  | %٧.٨    | %٠      | %١٠٠    |

من الجدول السابق نجد:

- توزّعت قوافي الشاعر القرويّ بين أربعة أنواعٍ دون الخامس، فلم يبين أيّ قافيةٍ من نوع المتكاوس (٥/٥)، وسمّيت بذلك تشبيهاً لها بالنّبات المتكاوس، الذي التقّ وسقط بعضه على بعض<sup>١</sup>، والمتكاوسة هي النّوع الأخير من القافية الذي يكون فيه عدد المتحرّكات في أعلى مستوياته، ولعلّ ذلك ما حال دون النّظم عليها؛ لأنّ مشاعره ونفسيّته في حالة اضطراب لا تمكّنه من ركوبها لكثرة حركاتها.

- هيمنت القافية المتواترة (٥/٥) على ما يتجاوز نصف قوافي الديوان، إذ جاءت أربعمئة وتسع وخمسون قافيةً، بنسبة ٥٧% من نوع المتواترة، وسمّيت بذلك لتواتر الحركة والسّكون فيها؛ إذ تتميّز ببنيّتها التي يتواتر فيها سببٌ خفيفٌ (٥/) مرّتين، ببنيّتها الصّوتيّة قائمة على التّكرار الذي يعزّز الإيقاع ويقوي النّغم، وهذا يجعلها أسهل في النّطق، أعذب في السّمع. وقصر مقطعها يجعل نطقها يسيراً سهل الأداء سريعه، فهي أصغر القوافي بنيّة بعد المترادفة؛ إذ تأتي في نهاية البيت سلسلةً عذبةً لا ثقل فيها ولا إطالة، متواترةً في نفسها متواترةً في القصيدة كلّها، وسيلةً ومطيّةً حملها الشاعر عبء إيصال رسالته لخفّتها ورشاقتها، فلا مشقّة تعتريه في ركوبها؛ بل إنّ نغمها وقصرها يسهم في تخليصه من مشاعره السّلبية، ويعكس شعوره ومراده للقارئ ببسرٍ وسهولةٍ وشفافيّةٍ دون مماطلة؛ ولعلّ ذلك جعل القرويّ يتكئ عليها بصورةٍ كبيرة، فتثقل الهموم في قلبه وازدحام الأفكار والمعاني في عقله لا يساعده في ركوب قوافٍ ذات مقاطع طويلة، والنّفس حالة الاضطراب يكون قصيراً، وغايته الأسمى من

<sup>١</sup> ابن منظور، مادّة: كوس.

وحدة الأمة والعودة إلى وطنه وحرية بلاده وسائر الأوطان العربية لا تحتل تأخيرًا؛ لذلك أرادها أن تنفذ إلى القلوب سريعًا، وأن تستقر في الأذهان تاركة أثرها، علّها تكون المنقذ والمحرّك والباعث لتحقيق مأربه.

- اتكأ القروي على القافية المتداركة (٥//٥) إلى جانب القافية المتواترة، ولكن بنسبة أقل بكثير، تعادل نصف مرّات اعتماده المتواترة، إذ كانت مئتان وثمانٍ وثلاثون قافيةً، بنسبة ٢٩.٦% من نوع القافية المتداركة، وسبب تسميتها بالمتداركة لأنّ "المحرّك الثاني أدرك الأول ولم يعقه عنه اعتراض الساكن بين المحرّكين"<sup>١</sup>. تتكوّن بنيتها من اجتماع سببٍ خفيف (٥/) فوتٍ مجموع (٥//)، تتوسّط القوافي من حيث البنية، فبنيتها ليست بالقصيرة ولا الطويلة، تتسم بالاعتدال.

إنّ وجود متحرّكين بين ساكنيها يجعلها أطول مقطعًا من المتواترة، ونطقها أكثر تُؤدّة ورويةً؛ لذلك اعتمدها لتحمل نصحه وإرشاده وتحذيره وخوفه، وتسهم في إيصاله دونما إسراعٍ ولا إبطاء، حتّى يتمكّن المتلقّي من استيعابه ومداولته في عقله دون أن يعيقه تلاحق النغم أو تباطؤه، ويعكس اعتدالها ميل حالته النفسية إلى الاستقرار، إذ يلقي بمكنونات نفسه في النصّ شيئًا فشيئًا.

- في حين أكثر الشّاعر من القافية المتواترة، وأقلّ من المتداركة، ندر استعماله للمترابكة والمترادفة، ورغم تقاربهما نسبيًا فالغلبة للمترابكة (٥///٥)، إذ بنى ثلاثًا وستين قافيةً بنسبة ٧.٨% على نمط المترابك، وهي أطول قوافي الديوان بنيةً؛ إذ تراكبت حركاتها الثلاث متواليّة بين ساكنيها، وتكوّنت من ثلاثة أسبابٍ متواليّة هي: سببٌ خفيف (٥/) فتقيّل (//) فخفيف (٥/). جعلها طول مقطعها وكثرة أجزائها أصلح القوافي لحمل الأمانة وتأدية الرسالة، وتقريغ الأحزان؛ إذ صبّ فيها الشّاعر كبتَه وألمه، وبثّ فيها شكواه وهمومه، وحملها من المعاني الجليلة والأفكار السّامية والخطط الهادفة ما يشقّ على غيرها حمله.

<sup>١</sup> ابن منظور، مادة درك.



- بنى أربعاً وأربعين قافيةً بنسبة ٥.٤% على نمط المترادف، فهي أقلّ القوافي نصيباً، وأصغرهما بنيةً، "إذ تَبِعَ أحد ساكنيها الآخر فصار رَدْفًا له"، ولا تكون إلا في القافية المقيدة، وقد يكون الساكن قبلها رَدْفًا (حرف مدٍّ أو لين) أو حرفًا صحيحًا ساكنًا.

توالي ساكنين فيها يوحي بشيءٍ من السكينة تارةً والاستسلام واليأس أخرى، إذ النَّعْب والنُّورَة والانفعال الدائم لا بدّ أن يعقبه شيءٌ من الهدوء والرّكون للأمر الواقع.

- بنى القرويّ قوافيه على هذه الأنواع الأربعة بما يتلاءم وحالته النفسيّة، فطول المقطع أو قصره وتتوّع الأجزاء بين الحركة والسكون كلّ ذلك يحمل دلالاتٍ وإيحاءاتٍ نفسيّةً خفيّةً، فالاضطراب والانفعال لا يعكسه إلاّ مقطعٌ قصيرٌ متفاوت الأجزاء، والسكينة والهدوء والسّلام خير من يعكسها مقطعٌ طويلٌ أو مقطعٌ يكثر الساكن فيه، والقافية وهي أهمّ أركان الإيقاع والإيحاء لا بدّ أن تنتقى بعنايةٍ؛ لتتمكن من أداء وظائفها الإيقاعيّة والإيحائيّة والجماليّة والإبلاغيّة.

---

<sup>١</sup> ابن منظور، مادة ردف.

## ثانيًا: الخروج على القافية الواحدة (التنوع في القوافي):

تحلّلت القصيدة العربيّة رويّدًا رويّدًا من قيودها التي التزمتها فترةً طويلةً من الزمن، يعدّ أبرزها التزام قافية واحدة، إذ اتّجه الشعراء في العصر العباسيّ إلى تنويع القوافي، وكان الشعر المزدوج أولى الخطوات التي بلغت ذروتها في فنّ الموشحات واستمرت حتّى عصرنا الحديث.

تحوّلت القافية من ضابطٍ للإيقاع والوزن، ومن أساسٍ من أسس الشعر إلى عبءٍ ثَقِيلٍ يثقل كاهل الشعراء، ويقضي على أخيلتهم، ويحول دون إبداعهم وتغنّيهم بالشعر على حدّ زعمهم، فاتّخذوا من تنويع القوافي ملجأً وركنًا يلجؤون إليه حين يعتريهم السأم من القافية الواحدة، متذرعين برغبتهم في التّعني بالشعر، فكان لهم ما أرادوا؛ "إذ وجد الملحنون أشعارهم التي بنيت على قوافٍ متنوّعة أسهل وأطوع في الغناء والتّحسين"<sup>١</sup>، وربّما يردّ هذا المذهب أنّ الشعر العربيّ منشؤه الحداء، وما ورد من حادثة تغنيّ الجارية بقصيدة (النابعة)<sup>٢</sup>، أمّا قولهم أنّ القافية تمنعهم من الإبداع، فنازك الملائكة رائدة من رواد الشعر الحرّ تدحض ذلك إذ تقول: "أمّا اعتقاد الشاعر أنّ القافية تكبح من جماح الطّاقة المبدعة عنده خلال نظم القصيدة، فقد ثبت لي وأنا أراقب نفسي خلال بزوغ القصيدة أنّ ذلك اعتقادٌ غلطٌ ولا أساس له، ذلك أنّ القافية على عكس ما يتوهّمون تفتح للشاعر أبواب معاني مبتكرة لم تكن تخطر على باله مطلقًا، ومن الوهم كذلك ما يظنّونه من أنّ القافية تجعل الشاعر يقع في معاني متكلّفة ونظمٍ متصنّع، فالتّقفية على العكس مفتاحٌ سحريّ يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشاعر"<sup>٣</sup>. ولئن كانت رائدة الشعر الحرّ تقول ذلك، فإنّ في كلامها ما يثبت لنا أهميّة القافية الإيقاعيّة والإيحائيّة والدلاليّة والإرشاديّة، إذ ترشد المتلقّي إلى موضع النّهاية من البيت، وتمحوورها نهاية كلّ بيتٍ من أبيات القصيدة يمثّل ضربةً إيقاعيّة تضبط من خلالها الوزن والإيقاع وتدقّق النّغم، وتمهّد الطريق أمام المعاني والدلالات، وتفتح للشاعر آفاق التّخيّل.

<sup>١</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ٢٧٨.

<sup>٢</sup> الطّيب، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ١/ ٤٣ - ٤٤.

<sup>٣</sup> الملائكة، (١٩٩٣م)، ٦١.

رغم الإيمان الضمني بما تقدمه وحدة القافية من خدماتٍ جليّةٍ للشعر والإيقاع والمعنى؛ فإنّ حركة التطور واختلاف الميول والنزوع إلى السهولة والغناء، ومحاكاة الثقافات الأخرى، كان دافعاً للخروج على وحدة القافية، إذ تدرّجت قصيدتنا العربيّة في تحولاتها عمّا كانت عليه، لا سيّما حين اندفع الشعراء لاعتماد وحدة المقطع دون القصيدة، إذ قديماً كانت القصيدة تتّسم بوحدة الوزن والموضوع والقافية والزّوي، وشيئاً فشيئاً مال الشعراء إلى وحدة المقطع دون القصيدة، ممّا عبّد لهم الطّريق للخروج على وحدة القافية، نتج عن ذلك نوعان من القوافي:

**النوع الأوّل:** ملتزمٌ بنقائيد القصيدة العربيّة التقليديّة لا يخرج عنها، ممثلاً بالقافية الموحّدة تبنى عليها قصيدة كاملة.

**النوع الثّاني:** انزاح عن نهج القدماء إلى بناء القصيدة على قوافٍ متنوّعة، مال الشعراء إلى ركوبها إلى جانب القافية الموحّدة، وتفنّنوا في طرق البناء عليها وتوزيعها في النّص، لا سيّما في العصر الحديث؛ إذ تأثّر شعراؤه بثورة الموشح، والقرويّ أحد هؤلاء الشعراء الذين رغبوا بتجديد القوافي وتنويعها، إذ بنى قصائده على قافية موحّدة تارةً، وأخرى على قوافٍ متنوّعة، وقد تراوح استعماله لها بين الكثرة والقلّة.

جدولٌ توضيحيّ يبيّن استعمال القروي لأنواع القوافي:

| نوع القافية     | القافية الموحّدة | القافية المتنوّعة | المجموع |
|-----------------|------------------|-------------------|---------|
| التكرار         | ٥٩٧              | ٦٥                | ٦٦٢     |
| النسبة المئويّة | %٩٠.١            | %٩.٩              | %١٠٠    |

من الجدول السّابق نجد:

- جاءت غالبية القوافي في الديوان من نوع القافية الموحّدة، واقتصرت التّنوع على خمسٍ وستين قصيدةً، بنسبة %٩.٩.

- قوافي القرويّ ملتزمةٌ في غالبيّتها بما سار عليه الشعراء القدماء من التزام قافيةٍ واحدة، ومنزاحةٌ عنه بمقدار قليل، فلم يغلُ القرويّ في تنويعه للقوافي؛ بل كان مقتصدًا، يعود ذلك إلى اتّسام أغراضه بالجدّيّة، إذا أخذنا بعين

الاعتبار ما ذهب إليه إبراهيم أنىس أن الشعراء "قصوروا هذا النوع من الشعر على أغراض خاصة بهم، ينفسون فيها عن مشاعرهم وأحاسيسهم التي كانوا يرونها ملكاً لهم دون غيرهم؛ ولذا نرى هذا النوع من الأشعار يمثل الشعر الغنائي في أوضح صورة، ففي غزلهم وفي وصفهم وفي التعبير عن سرورهم أو شكواهم كانوا يلجؤون إلى تنويع القافية والتفنن في نظامها، وبقيت القصيدة في صورتها القديمة، تُراعى في المجال الجدّي من القول، وفي كلّ مقامٍ يتطلّب الجلال والكمال، وظلّ الشعراء حتّى عصرنا الحديث إذا رثوا أو مدحوا ينظمون القصائد على ذلك النظام المألوف المعهود، لا يكادون يحدّثون عنه"<sup>١</sup>، ومع ذلك فإنّ هذا الرّأي لا يلامس واقع الحال في ديوان القرويّ كثيراً، ذلك أنّ قصائد القرويّ الوصفية التي بث فيها همومه وشكواه كثيرة ومعظمها بناه على قافيةٍ موحّدة، وأيضاً لم تخلُ قصائده التي تتسم بالجدّ من تنويع في القوافي، إذ تنوّعت قوافيه رائثاً ومادحاً وفي تناوله لبعض القضايا القوميّة.

جدول توضيحيّ يبيّن نسبة الأغراض الجدّية (الرّثاء والمدح والمواقف الوطنيّة والقوميّة)، والخاصّة (شكوى وسرور ووصف وغزل) التي نظمها القرويّ على قوافٍ متنوّعة:

| الأغراض         | الجدّية | الخاصّة | المجموع |
|-----------------|---------|---------|---------|
| التكرار         | ١٧      | ٤٨      | ٦٥      |
| النسبة المئويّة | ٢٦.٢%   | ٧٣.٨%   | ١٠٠%    |

من الجدول السّابق نجد:

- لم يتوافق استعمال القرويّ للقوافي المتنوّعة مع ما شاع بين الشعراء -كما ذهب إبراهيم أنىس- من اقتصاره على مواطن التّلميح والأغراض الخاصّة؛ إذ استعملها في مواطن الجدّ سبع عشرة مرّة، بنسبة ٢٦%، ومع ذلك فقد وافق الشّائع في استعمالها ثمانياً وأربعين مرّة، بنسبة ٧٣%، وهذا يرجّح صحّة ما ذهب إليه إبراهيم أنىس ويمكننا من تسويغ قلّة القوافي المتنوّعة في الدّيوان إلى جدّيّة الأغراض فيه.

<sup>١</sup> أنىس، (١٩٥٢م)، ٢٧٨.

- لم يأت القروي بالقوافي المتنوعة في شعره على هيئة واحدة، بل جاء تنوعها وفق نمطين، نمطٌ مال إلى إبقاء وحدة القافية مع الحد من سلطتها في القصيدة؛ إذ قصر وحدة القافية على المقاطع دون الأبيات، ونمطٌ تحلّت فيه القصيدة نهائياً من وحدة القافية، سواء في ذلك القصيدة أو مقاطعها.

فالنمط الأول خطوة لم تتحلّ بالجرأة الكافية للانعتاق من قيد القافية الواحدة فعمل على تقليص دورها؛ لذلك يمكننا أن نطلق عليه:

#### أ- خروج القافية عن وحدة القصيدة إلى الوحدة المقطعية (الخروج عن وحدة القافية جزئياً):

جاء تحلّل القصيدة من وحدة القافية في هذا النمط بصورة جزئية، لم تتفكّ القصيدة فيه من وحدة القافية نهائياً، بل حوّلت وحدتها من القصيدة إلى مقاطعها، وظهر نتيجةً لذلك نوعان من القافية في القصيدة الواحدة:

- النوع الأول: القافية الثابتة أو الخارجية: وهي القافية الملزمة نهاية كلّ مقطع من مقاطع القصيدة.
  - النوع الثاني: القافية المتغيرة أو الداخلية: وهي القافية المتغيرة بتغيّر كلّ مقطع.
- وإذا رمزنا للقافية الثابتة بـ (خ)، وللقافية المتغيرة بـ (د) يكون توزيع القوافي في القصيدة وفق النمط الآتي:
- (د د د خ - د د د د خ...) وهذا التوزيع يختلف تبعاً لعدد الأبيات في المقطع، وتبعاً لشكل القصيدة.

إنّ وجود قافيتين في قصيدة واحدة إحداها (الثابتة) تمثّل ضربة إيقاعية تضبط مقاطع القصيدة؛ إذ تنتظرها الأذن نهاية كلّ مقطع، والثانية (المتغيرة) تمثّل عنصر المفاجأة والتلّون الإيقاعي في بداية كلّ مقطع؛ إذ يصاب المتلقّي بالدّهشة عند تحوّل القافية من نوعٍ لآخر عند الانتقال من مقطعٍ لغيره، وبذلك ينتقل من مفاجأةٍ لأخرى مع كلّ تحوّل تتحوّله القافية، تتمثّل أولاً عند التحوّل في المقطع الأول من القافية المتغيرة إلى القافية الثابتة، وثانيها عند تغيّر قافية المقطع الثاني عن نوعها في الأول وهكذا إلى أن تنتهي القصيدة، ولهذا التحوّل أثره في موسيقا النصّ وجريان الإيقاع؛ إذ يتغيّر النغم مع تغيّر القافية، وبالتالي يشعر المتلقّي بشيءٍ من الارتباك إثر تغيّر النغم الذي جرت عليه القصيدة من بدايتها؛ لتتحوّل إلى نغمٍ آخر، ويستمرّ الأمر على هذا النحو حتّى تنتهي القصيدة، الأمر الذي يجعل القصيدة زاخرة بألوانٍ شتى من النغم والإيقاع.

تتنوع القوافي "يزيد في موسيقا الشعر، ويكسبه جمالاً فوق جمال"<sup>١</sup>، ويمتاز هذا النمط من القوافي المتنوعة عن الآخر بوجود القافية الثابتة ذات الدور البارز في ضبط التلون الإيقاعي، إذ تحكم قبضتها على نهاية المقاطع، فكل نغم متغير ينتهي إليها. ومن أمثلة هذا النمط قصيدة هذيان شاعر<sup>٢</sup>، التي يقول فيها القروي:

(الطويل)

صَعِدْتُ إِلَى رَأْسِي فَأَبْدَيْتُ أَنْجَمًا      وَغُصْتُ إِلَى نَفْسِي فَأَلْفَيْتُ مَنْجَمًا  
وَشَافَيْتُ أَعْدَائِي وَلَمْ أَكُ مُرْغَمًا      وَجَافَيْتُ أَحِبَّائِي وَمَا زِلْتُ مُغْرَمًا  
وَبِتُّ قَرِيبًا حِينَ بِتُّ بَعِيدًا  
أَجُوعُ فَلَأْبَى أَنْ أَذُوقَ غَدَائِي      وَأَنْتَقِلُ فِي الْحَرِّ الشَّدِيدِ كِسَائِي  
وَيُسْمَعُ فِي عُرْسِ الصَّدِيقِ رِثَائِي      وَيَعْلُو عَلَى قَبْرِ الْحَبِيبِ غِنَائِي  
وَأَنْقُرُ قُدَّامَ الْجَنَازَةِ عُودًا  
أَلَمْ تَقْرُحُوا أَنْتُمْ بِنَفْيِ رَجَالِكُمْ؟      أَلَمْ تَشْنُقُوا إِسْتِقْلَالَكُمْ بِحَبَالِكُمْ؟  
أَلَمْ تُسْلِمُوا لِلْعَارِ مَجْدَ حَبَالِكُمْ؟      أَلَمْ تَشْتَرُوا إِسْتِعْبَادَهُنَّ بِمَالِكُمْ؟  
أَلَمْ تَتْرَكُوا الْحُرَّ الشَّرِيفَ شَهِيدًا؟

التزم الشاعر في هذه المقاطع قافيةً ثابتةً هي (عَيْدًا = فَعْلُنْ / ٥/٥) متواترة مطلقة مردفة تتكرر نهاية الشطر الخامس من كل مقطع، أما القافية المتغيرة الملزمة في الأَشْطَرِ الأربعة الأولى من المقطع الأول فهي (مَنْجَمًا = فاعلن / ٥//٥) متدركة مطلقة مجردة، وفي الثاني (سائي = فَعْلُنْ / ٥/٥) متواترة مطلقة مردفة، وفي الثالث: (بَالِكُمْ = فاعلن / ٥//٥) متدركة مقيدة مؤسّسة.

لَوْنُ الشّاعِرِ قَصِيدَتِهِ بِشَتَّى أَنْوَاعِ الْقَوَافِي ضَمِنَ الْقَافِيَةَ الدَّاخِلِيَّةَ، وَسَلَّمِ الْقَافِيَةَ الْخَارِجِيَّةَ زَمَامَ التَّحَكُّمِ بِالْإِيْقَاعِ الْمَتَغَيِّرِ تَبَعًا لِنَوْعِ الْقَافِيَةِ الدَّاخِلِيَّةِ، الَّتِي تَلَوَّنَتْ مَا بَيْنَ مُتَوَاتِرَةٍ وَمَتَدَارِكَةٍ، وَمُطْلَقَةٍ وَمَقْيَدَةٍ، وَمَجْرَدَةٍ وَمُؤَسَّسَةٍ.

<sup>١</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ٢٧٨.

<sup>٢</sup> الديوان، ٤٢٣ - ٤٢٤.

تقوم القافية الخارجية بدور كبير في جعل هذا التنوع مقبولا لدى السمع؛ إذ تخفف من وطأة التغير المفاجئ للقافية وتصلح الخلل الحاصل في الإيقاع نتيجة تغير القافية الداخلية، إذ تلمّ شعث الإيقاع المتغير، وتضمّ بعضه إلى بعض، فتغير القافية الداخلية يؤدي إلى اختلاف وتيرة النغم عما كانت عليه في المقطع السابق.

إنّ الأثر الجمالي لتنوع القوافي لا يمكننا أن نطلقه، أو نعمّمه؛ إذ يتوقف على مدى إجادة الشاعر للتنقل بين القوافي دون إحداث خلل في النغم.

إذا: نقل هذا النوع من الخروج على وحدة القافية وظيفتها من توحيد أبيات القصيدة إلى توحيد مقاطعها، أمّا النمط الثاني:

#### ب- الخروج على القافية الموحدة مطلقاً:

تحلّى هذا النمط بالشجاعة والجرأة أكثر من سابقه، إذ كان أجراً في الانفلات بصورة نهائية من وحدة القافية، فلا نلمح فيه أثراً للقافية الثابتة؛ بل يعتمد على القافية المتغيرة بتغير البيت أو المقطع، ويخلو من الضابط الإيقاعي، إذ ننقل من نغم إلى نغم... دون أن يفصل بينهما شيء، أو أن يضمّ هذه الإيقاعات المتغيرة إلى بعضها إيقاعاً ثابتاً، وهنا يكون التلون الموسيقي في أعلى صورته، إذ لا رجعة فيه إلى نغم مألوف يتكرر في نهاية المقاطع؛ بل من لون موسيقي إلى آخر، فقوامه المفاجأة؛ إذ لا يمكن التنبؤ بالقافية التالية؛ ما يجعل الانزياح في أعلى مستوياته، إذ إنّ المتلقي يسير مع النغم ولا يتوقع تغيره، ثمّ يكسر الشاعر أفق توقّعه بانتقاله إلى نغم مخالف باستعمال قافية أخرى، وربما سار الشاعر في تنويعه بصورة عشوائية فلا يستطيع المتلقي توقّع زمن اختلاف النغم، كما لا يتمكّن من معرفة كمّ القوافي المتنوعة التي سيأتي بها الشاعر، فيبقى في حالة من التأهب والاستعداد والتوقّع.

والشاعر في تنويعه ربّما جاوز الحدّ بأن جمع في قصيدته جميع أنواع القوافي باختلاف تصنيفها، ويترتب على ذلك تحوّل القصيدة إلى أيقونة إيقاعية لجميع أنواع النغم.

يقوم الإيقاع على تكرار عددٍ معيّنٍ من الحركات والسكنات في دوريةٍ زمنيةٍ معينة، وإنّ توقّف هذه الدورية الزمنية نتيجة تغيّر القافية المفاجئ وانتقالها إلى دوريةٍ أخرى يحدث خللاً في الإيقاع، ما يلبث أن يعاود الانسجام بتكرير القافية الجديدة حتّى ينتقل إلى غيرها. ويضعف هذا الخلل أن تكون القوافي المتغيرة ذات نظامٍ ثابتٍ، كأن تتغيّر القافية كلّ بيتين أو ثلاثة أبيات أو أكثر من ذلك أو أقل، أي بعد عددٍ محدّدٍ من الأبيات.

تلوّن الإيقاع وتنوّعه بكثرة ضمن القصيدة الواحدة لاشكّ أنّه يثري موسيقا النّصّ، وربّما يجمّلها، ويكسر رتابة الإيقاع كما يعتقد البعض، بيد أنّ قدرة الشاعر في إحكام تتقلّات أنغامه بصورةٍ متناسقةٍ هو ما يجعل الإيقاع عذّباً مستساغاً، ومن أمثلة هذا النوع في شعر القرويّ قصيدة (إلى شباب العرب)<sup>١</sup>، المكوّنة من ستّة عشر مقطعاً رباعيّ الأبيات، تنوّعت قوافيها ما بين متواترةٍ ومترادفةٍ ومتداركةٍ، ومطلقةٍ ومقيّدةٍ، ومردفةٍ ومجرّدة ومؤسّسة، فقفائية المقطع الأوّل على سبيل المثال جاءت متواترة مقيّدة مؤسّسة، كما في الأبيات: /مجزوء الكامل/

|                                   |                                        |
|-----------------------------------|----------------------------------------|
| ثَبَّ يَا شَبَابَ الْعُرْبِ ثَبَّ | مَشَّتِ الشُّعُوبُ وَأُنْتُ نَائِمٌ    |
| ثَبَّ فَالْعُلَا نَارٌ تَأْجُ     | جَجُ فِي الْعُرُوقِ وَفِي الْعَزَائِمِ |
| وَرِدَ الْمَجْرَّةُ بِالضُّرَا    | غِمُ تَخُتُ أَجْنَحَةَ الْقَشَاعِمِ    |
| وَارْزُدْ مَجَاهِلَ هَذِهِ الْ    | أَكْوَانٍ وَاضِحَةَ الْمَعَالِمِ       |

إنّ قافية الأبيات السابقة هي (نائم: فاعل: ٥/٥)، وهي متواترة مقيّدة مؤسّسة، أمّا المقطع الثاني:

|                                      |                                     |
|--------------------------------------|-------------------------------------|
| حَطَّ مَتَّ قِيدَ ذَلِكَ فَانْطَلِقْ | فِي حَلْبَةِ الْعَمَلِ الْعَظِيمِ   |
| وَاسْتَعْنِ بِالْعِزِّ الطَّرِيقِ    | فِ عَنِ السُّعْيِ الْقَدِيمِ        |
| إِنْ لَمْ تَجَلَّ عَنِ الرَّمِيمِ    | مِ بِنَهْضَةٍ تُخَيِّبِي الرَّمِيمِ |
| مَا أَنْتَ بِالْخَلْفِ الْكَرِيمِ    | مِ لِذَلِكَ السَّلَفِ الْكَرِيمِ    |

قافيته (ظيّم: فاعل: ٥/٥) مترادفة مقيّدة مردفة، في حين أنّت قافية مقطع آخر من القصيدة من نوع المتدارك في قوله:

|                              |                            |
|------------------------------|----------------------------|
| عَشَّ لِلْعُرُوبَةِ هَاتِقًا | بَحَيَّاتِهَا وَدَوَامِهَا |
|------------------------------|----------------------------|

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٤٩٩ - ٥٠٠.



وَأَمْدُذْ يَمِينِ الْخُبِّ يَا  
 أَنْظُرْ إِلَى آثَارِهَا  
 هَذَا الثُّرَاتُ يُمُتُّ مَعُ  
 لُبَّ أَنْهَا لَشَّ آمَهَا  
 تُنْبُكَ عَنْ أَيَّ آمَهَا  
 ظَمُّهُ إِلَى إِسْ لَامَهَا

قافيته: (وامها: فاعلن: ٥//٥) متدركة مطلقه مردفة، وبذلك تنقل الإيقاع في هذه القصيدة بين ست عشرة قافية، أي ستة عشر إيقاعاً تحكّم فيها عدد المتحرّكات، والإطلاق والتقييد، ونوع الحرف، وبالتالي خضع الإيقاع لكثير من البواعث التي أدت إلى تنوّعه، فأمدّ القصيدة بطاقاتٍ موسيقيةٍ متنوّعة، تتموّج موسيقاها من إيقاعٍ إلى آخر تبعاً للحالة النفسيّة والشّعوريّة وللمعاني المتداولة، ذلك أنّه ورّع كثرة أفكاره واضطراب مشاعره على مقاطع القصيدة، فتلوّن كلّ مقطع بلونٍ إيقاعيٍّ خاصٍّ.

إذاً: بنى الشاعر قوافيه المتعدّدة وفقاً لهذين النمطين، إذ نظم على كلّ نمط منهما قصائد ذات أشكالٍ وأغراضٍ مختلفة، وبنسبٍ متفاوتة يوضّحها الجدول الآتي:

| نوع الخروج     | جزئي  | مطلق  | المجموع |
|----------------|-------|-------|---------|
| التكرار        | ١٨    | ٤٧    | ٦٥      |
| النسبة المئوية | %٢٧.٦ | %٧٢.٤ | %١٠٠    |

من الجدول السابق نجد:

- يغلب على قوافي الديوان المتنوّعة الخروج المطلق على وحدة القافية؛ إذ جاءت سبع وأربعون قافيةً، بنسبة %٧٢.٤ على نمط الخروج الكلّي، ما يظهر ميل الشاعر إلى التخلّل من وحدة القافية.

- يرى أنصار الشعر التقليدي أنّ تنويع القوافي يذهب بحلاوة الشعر ويخلّ بالنغم، في حين يرى محمّد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف أنّ "هذه الأنواع الخمسة يجوز اجتماع بعضها مع بعض آخر منها في قوافي

الكلام المنظوم، فلا يعدُّ ذلك عيباً"<sup>١</sup>، ويفصلون ذلك بما "يعتري التّعيلة من زحافاتٍ وعللٍ تحوّلها من شكلٍ من أشكال القافية إلى شكلٍ آخر"<sup>٢</sup>.

لا شك أنّ هذه الأشكال من تنويع القافية قد أثرت موسيقا القصيدة العربيّة وأمدّتْها بألوانٍ موسيقيّة جديدة، ولا يمكننا أن نبطل هذا التّنويع ونحكم عليه حكماً تعسفياً، وقد نظم عليه كبار الشعراء وأكثرهم موهبةً وإبداعاً كأبي العتاهية وبشار بن برد في العصر العبّاسيّ، وبدر شاكر السّياب وأحمد شوقي وغيرهم في العصر الحديث، إذ طالما رغبته أنفسهم ومالت إليه أفئدتهم لا شك أنّه لن يفسد الإيقاع ولن يخلّ به، وإنّما قادهم إليه اضطراب مشاعرهم وإحساسهم بالنّشّت فكرياً وعاطفياً، ولاعتقادهم أنّ إيقاع القافية الواحدة لا يمكنه حمل هذا الرّخم من التّناقض والتّنازع النّفسيّ والفكريّ، فوجدوا في القوافي المتنوّعة شفاء صدورهم ومطيّة قلوباتهم، لا سيّما أنّ معظم الأغراض التي نظمت على قوافٍ متنوّعة أغراضٌ وجدانيّةٌ صرفة، فلمّا كان وجدانهم عامراً بألوان المشاعر والهموم نوّعوا القوافي ليجروا في بثّ ما يعتريهم متنقلين من إيقاعٍ إلى آخر بلا قيدٍ يكبل أحاسيسهم، فاضطراب الذات لا يمكن معه السّير على نظامٍ واحدٍ.

---

<sup>١</sup> خفاجي، وشرف، (١٩٨٧م)، ٢٥٥.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ٢٥٦.

### ثالثاً: بناء القصيدة على قافيتين داخليّة وخارجيّة:

اعتمد الشاعر في بناء عددٍ من قصائده على نظامٍ قافويٍّ جديدٍ يخالف النظام الأصليّ دون أن يخرج عنه؛ إنّما يضيف إليه التزاماً جديداً؛ إذ جعل بيني ثلّةً من قصائده على قافيةٍ داخليةٍ يلتزمها نهاية الشطر الأول من كلّ بيتٍ من أبيات القصيدة إلى جانب القافية الأصليّة الملتزمة نهاية الشطر الثاني.

يمثّل هذا النظام الجديد في بناء القصائد انزياحاً واضحاً عن الأصل والمعتاد في الشعر الفصيح؛ بيد أنّه شائعٌ ومتّبعٌ في عددٍ من أنواع الشعر الشعبيّ (النبطيّ) الذي يعرف باسم (الشروقيّ) كالهاليّ والهوبال<sup>١</sup> وغيره الذي تبنى فيه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها على قافيتين داخليّة وخارجيّة وفق نظامٍ معيّن، لعلّ هذا النوع من الشعر هو المصدر الذي استقى منه الشاعر هذا اللون الشعريّ الذي جاء في شعره وفق نمطين: يلتزم في الأول قافيةً داخليةً للشطر الأول وأخرى خارجيّةً للشطر الثاني من بداية القصيدة إلى نهايتها في القصائد التي تعتمد وحدة البيت لا المقطع، ومثاله قوله<sup>٢</sup>:

يا حُسْنَهَا إِذَا اسْتَوَتْ عَلَى سَرِيرِ الْعُودِ      كَأَنَّهَا بَذُرُ الدُّجَى أَوْ كَوَكْبُ الصَّبَاحِ

أُمَيَمَّتِي الصُّغْرَى الَّتِي بِفَضْلِهَا أَعُوذُ      طِفْلاً وَإِنْ كَانَ شَبَابِي مِنْ زَمَانٍ رَاحِ

وقوله<sup>٣</sup>:      وَاطُولُ تَحْنَانِ الْفُؤَادِ الْكَنِيبِ      إِلَيْكَ يَا ابْنِي يَا مُحَيَّا الرِّضَى

وقوله<sup>٤</sup>:      أَهْلَآلَيْنِ أَرَى أَمْ طِفْلَتَيْنِ      بِالسَّأَا أَعْجَزْنَا مَنْ وَصَفَا

وفي الثاني يلتزم من بداية كلّ مقطعٍ من مقاطع القصيدة إلى نهايته قافيتين داخليّة وخارجيّة تتغيّران بتغيّر المقطع، وذلك في القصائد التي تعتمد الوحدة المقطعيّة، ومثاله قوله<sup>٥</sup>:

يَا وَرْدَةَ الْبُسْتَانِ لَا تَحْجَلِي      فَقَدْ حَبَاكَ اللَّهُ كُلَّ الْجَمَالِ

مَازَلْتُ فِي عَهْدِ الصَّبَا الْأَوَّلِ      فَأَغْتَنِمِي عَهْدًا سَرِيعَ الزَّوَالِ

تشكّل القافية الداخليّة نقلةً نغميّةً ضمن إيقاع القصيدة تتردّد على السمع نهاية الشطر الأول من كلّ بيت، وبذلك يتتابوع الأذن نقلتان نغميتان إحداها نهاية الصدر والأخرى نهاية العجز، تسهم كلتاها في ضبط

<sup>١</sup> طواريق بحر الرجز (النبطيّ)، (٢٠٠٥م).

<sup>٢</sup> الديوان، ٢، ٩٥٢.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢، ٧٨٠.

<sup>٤</sup> الديوان، ٢، ٦٧٧.

<sup>٥</sup> الديوان، ١، ٢٧٦.

الإيقاع وبروزه وتقويته، إذ تشكّل الأولى إيقاعاً رديفاً لإيقاع الثانية يقوي النغم ويوطّد وأصر الوحدة النغميّة الإيقاعيّة، الأمر الذي يسبغ على القصيدة صبغةً غنائيّةً وطواعيّةً أكبر للتّحسين وتأثيراً أعظم في النّفس.

### رابعاً: عيوب القافية:

أحاط علماء العروض منذ القديم القافية بإطار من التّحصين بوساطة ما وضعوه من ضوابط تحدّد ما يجوز وما لا يجوز للشّاعر في بناء قوافيه، وحدّدوا مجموعةً من الخروقات التي يرتكبها الشّعراء في نظمهم، تسامحوا في بعضها وأنكروا بعضها الآخر، مصطلحين على تسميتها عيوب القافية، وهي عندهم صنفان "أحدهما يلحق الرّويّ وحركته (المجرى)، والثّاني يصيب ما قبل الرّويّ من الحروف والحركات ويسمّى السّناد".<sup>١</sup>

الشّعراء وهم أمراء الكلام يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم، وقد اختلفت مواقف العلماء من هذه العيوب، منهم من يردّها ومنهم من يتقبّلها قبولاً حسناً، ولا يدلّ العيب على ضعف صاحب الشّعر؛ بل العكس، ولم يخل شعر القرويّ من بعض العيوب التي لحقت قوافيه، إذ منها:

### عيوب لحقت الرّويّ والمجرى:

تقدّر العيوب التي تلحق الرّويّ وحركته "بستّة عيوب، يقع منها اثنان في الرّويّ هما (الإكفاء والإجازة)، واثنان في المجرى هما (الإقواء والإصراف)، ويلحق اثنان بهذه العيوب هما (الإيطاء والتّضمين)".<sup>٢</sup> تضمّن شعر القرويّ اثنين منها هما:

### أ- الإجازة:

عيب يصيب الرّويّ، هو "الجمع بين رويين مختلفين في المخرج"<sup>٣</sup>، إذ تحوّل القرويّ في قصيدة (ليمونتي) عن الرّويّ الذي بنى عليه القصيدة من أولها وهو الحاء الساكنة إلى رويّ آخر بنى عليه شطرين في نهايتها هو

<sup>١</sup> الهاشمي، (١٤١٨هـ - ١٩٩٧م)، ١١٩.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ١١٩.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ١١٩.

الدَّالِ السَّائِكَةِ، الَّتِي التَزَمَهَا مِنْ بَدَايَةِ قَصِيدَتِهِ رَوِيًّا لِلشَّطْرِ الْأَوَّلِ، ثُمَّ عَادَ لِيَتَابَعَ النَّظْمَ عَلَى الرَّوِيِّ الْأَصْلِيِّ (الحاء السَّائِكَةِ)، كَمَا فِي الْأَبْيَاتِ<sup>١</sup>: /الرَّجَز/

وَأَلْوَعَةَ النَّفْسِ عَلَى فِرْدَوْسِهَا الْمُقْفُودِ      وَادْمَعَةَ الْيَثِ عَلَى عَرِينِهِ الْمُجْتَاحِ  
يَا لَيْتَنِي كُنْتُ إِلَيْهِ مُبْعَدًا مَرْدُودًا  
يَا لَيْتَ لِي حُرِّيَّةَ الْأَزْمَنِ وَالْيَهُودِ  
فِي وَطَنِ يَشْقَى بِهِ أَبْنَاؤُهُ الْأَقْحَاخِ  
وَهُوَ لِكُلِّ أُمَّةٍ إِلَّا لَهُمْ مُبَاخِ

ولعلَّ غايةَ القرويِّ من هذا الخروجِ دلاليَّةٌ إيحائيَّةٌ، إذ ليس بالأمر الجلل لشاعرٍ نظم قصيدته على روبيين أحدهما للشَّطر الأول والآخر للشَّطر الثاني في تسعةٍ وثلاثين بيتًا دون ركاقةٍ أو تكلفٍ أن يتمَّ ما بدأه، ولا يخفى عليه أنَّ هذا التَّحوُّلَ يحدِّدُ عيًّا؛ بيد أنَّه أراد إيصالَ رسالةٍ محدَّدةٍ فحوَّزَ مسيرةَ القصيدةِ إلى وجهةٍ أخرى ليلفت الانتباهَ إلى مراده.

## ب - الإقواء:

يصيب المجرى، إذ هو "تحريك المجرى بحركتين مختلفتين غير متباعدتين، مثل الكسرة والضَّمة"<sup>٢</sup>. والإقواء "يفقد القصيدة انسجام سبكها، وتختلف حركة رويِّها؛ لأنها لا تسير على نسقٍ واحدٍ، ولا تمتاز بجودة التَّأليف اللفظي"<sup>٣</sup>.

يتغيَّر النَّغم مع تغيُّر المجرى، بيد أنَّه لا يبدو جليًّا في السَّمْعِ إنْ انتقل من الكسر إلى الضَّمِّ أو العكس لتشابه أصواتهما<sup>٤</sup>، إلَّا عند إطالة زمن النُّطق بها؛ ما يجعلها أوضح في السَّمْعِ، وخير دليلٍ على ذلك ما وقع للتَّابِغَةِ في المدينة، إذ عمدت الجارية إلى إشباع رويِّ البيت حتَّى اقترب من صوت الواو؛ لتبيِّن له موطن

<sup>١</sup> ديوان القروي، ٩٥٤.

<sup>٢</sup> الهاشمي، (١٤١٨هـ - ١٩٩٧م)، ١١٩.

<sup>٣</sup> خفاجي، وشرف، (١٩٨٧م)، ٢٦٢.

<sup>٤</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ٢٦٣ - ٢٦٤.

إقوائه<sup>١</sup>، فلما تبين له حور البيت إلى وجهةٍ صحيحة، ما يثبت أن الإقواء لا ينقص من شعريّة الشاعر. والقرويّ

أقوى في ثلاثة مواضع، أولاها قصيدة (أين السعادة؟)<sup>٢</sup>: /المجتث/

|                               |                                 |
|-------------------------------|---------------------------------|
| نَهَوَى السَّالَامَ فَتَسْعَى | بِالْخُصْبِ بَيْنَ الْأَنْهَامِ |
| نَرُومُ لِلنَّاسِ نَفْعًا     | أَقْصَى مَرَامِي الْمَرَامِ     |
| لَكِنْ أَخُو الشَّرِّ أَفْعَى | سُرُورُهُ فِي الْخِصَامِ        |

إذ حُزِكَ الرَّوِّيُّ بِالضَّمِّ في كلمة (المرام)، والأصل أن تكون حركته الكسرة كباقي الأبيات، ولعلّ الإقواء في هذه الأبيات خطأ في الطباعة أو النقل؛ لأنه لو قال: (أَقْصَى الْمَرَامُ مَرَامِي) عوضًا عن ذلك، لتجنّب الإقواء مع استقامة الوزن. والإقواء في هذه الأبيات واضح لقصرها وقربها من الغناء، فينبو في الأذن ويمجّه الذوق السليم.

وثاني مواطن الإقواء قصيدة (نكت العهد)، إذ أقوى فيها مرتين، الأولى في قوله<sup>٣</sup>: /المجتث/

|                               |                              |
|-------------------------------|------------------------------|
| يَا هُنْدُ خُنْتَ الْعُهُودَا | وَطَالَ مِنْكَ الْبِعَادُ    |
| لَيْسَتْ ثَوْبًا جَدِيدًا     | وَأَفْضَلُ مِنْهُ الْجِدَادُ |
| عَذَّبْتُ قَلْبًا عَلِيًّا    | يَبْكِيهِ قَلْبُ الْجَمَادِ  |
| رَضِيتَ عَنِّي بَدِيلًا       | هَذَا جَزَاءُ الْوِدَادِ     |

أقوى الشاعر في البيتين الثالث والرابع، إن صحّ اعتبارها إقواءً بالنظر إلى تقسيم القصيدة إلى مقاطع رباعية الأبيات ذات رويٍّ واحد؛ إذ تغيّر المجرى من الضمّ إلى الكسر في هذين البيتين، وإن أخذنا بعين الاعتبار تغيّر رويّ الشطر الأول في هذين البيتين ربّما لا تصحّ تسميته إقواءً، غير أن الشاعر في غير مقطعٍ من القصيدة حاد عن رويّ الشطر الأول في آخر بيتين من كلّ مقطع دون أن يحيد عن رويّ الشطر الثاني، ما يرجّح وجود الإقواء.

والثانية، إذ يقول: /المجتث/

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ٢٥٩.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ٣٠٢ - ٣٠٣.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ١٣٩.

|                                   |                                |
|-----------------------------------|--------------------------------|
| يَا هُنْدُ فَجُرُ الْحَيَاةِ      | تَلَاهُ فَجُرُ الْمَشِيْبِ     |
| يَا هُنْدُ خَانَتْ وَقَاتِي       | وَكُـلُّ آتٍ قَرِيْبُ          |
| فُـلُوْلِي إِذَا زُرْتَ تَرْبِيِي | وَالشَّمْسُ عَنْدَ الْمَغِيْبِ |
| أَزْكِي تَحِيَّاتٍ قَلْبِيِي      | عَلَى ثُرَابِ الْحَيِيْبِ      |

تغيّر المجرى من الكسر إلى الضمّ في كلمة (قريب)، وهو واضح في السّمع عند النّطق، إلّا إن وقف عليها بالسّكون، ولعلّ مردّ الإقواء هنا أنّ الشّاعر اشتبه عليه لوجود كلمة آتٍ، فظنّ لحاق قريب بها على النّعت، ولم يتنبّه لكونها خبرًا وحقّه الرّفْع.

ويلحق بهذه المواضع قول الشّاعر<sup>١</sup>: /الطّويل/

|                                               |                                            |
|-----------------------------------------------|--------------------------------------------|
| عَلَى أَدَبِ الْعَرَبَاءِ رِيَضَتْ فَكُلَّمَا | تَمَرُّ عَلَى مَعْنَى الْأَجْبَةِ تَصْهَلُ |
|-----------------------------------------------|--------------------------------------------|

إذ القصيدة مبنية على رويّ اللام المكسورة، ولكنّ القافية في هذا البيت (تصهل) فعل مضارعٌ وحقّه الرّفْع، جاءت صورتها في الديوان بالكسر، ويسوّغ ذلك أنّ الشّاعر توهم جزم الفعل بكلمًا لكونه واقعًا في جوابها، رغم رفعه للفعل تمرُّ وهو فعل الشّروط - علمًا أنّ كلّما من أسماء الشّروط غير الجازمة - ولكنّ الشّاعر يجوز له ما لا يجوز لغيره.

<sup>١</sup> ديوان القروي، ١١٤.

## المبحث الثالث: الانزياح في الرّوي:

الرّوي "هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتتسب إليه، وهو أبرز حروف القافية وأهمّها"<sup>١</sup>، ويأتي على جميع حروف المعجم خلا حروف المدّ والهاء كما ذهب الهاشمي<sup>٢</sup>، وحروف المدّ إن كانت للإطلاق عند الأخفش، وإن لم تكن من أصول الكلم عند ابن جنّي ويضيف إليهما هاءيّ التّأنيث والإضمار إن تحرّك ما قبلهما والهاء المبيّنة للحركة<sup>٣</sup>.

يلتزم في القصيدة كلّها، إذ لا بدّ من تكراره نهاية كلّ بيتٍ إيذاناً بانتهائه، وإليه تتسب القصيدة فتسمّى لامية أو ميمية...، ولم يكن الرّويّ ليبلغ هذه المكانة لولا ما بيّنه في النّصّ الشعريّ من طاقةٍ إيقاعيةٍ موسيقيةٍ نتجت عن التزامه وحدةً موسيقيةً يختتم بها البيت، وعمّا يختزنه الحرف من طاقةٍ صوتيةٍ نغميةٍ وتعبيريةٍ دلاليةٍ؛ إذ يؤدّي الرّويّ دوراً كبيراً في تكوين موسيقا الشعر وتنوّعها وانسجامها.

ظلّ الرّويّ الموحد من الطّواهر الفنّية السّائدة في شعرنا العربيّ لقرون حتّى ظهور المزدوج فالموشّحات اللذين شكّلا البذرة الأولى للخروج من سلطة الرّويّ الموحد إلى رويّ متنوّع، إذ استمرّ التّجديد والتّغيير بملازمة رويّ القصائد إلى العصر الحديث، مسهماً بظهور أنواعٍ كثيرةٍ من الانزياحات التي لحقت حرف الرّوي، وقد تتبّع البحث هذه الانزياحات عند (الشّاعر القروي) ووجد أبرزها:

### أولاً: النّظم على جميع حروف المعجم خلا (الظّاء والألف المقصورة):

تتفاوت الحروف في نسبة استعمالها رويّاً عند القدماء والمحدثين على حدّ سواء؛ إذ تقسم إلى ثلاثة أقسام: فمنها ما هو كثير الاستعمال ومنها القليل ومنها النّادر، ولم يعرف أحدٌ من القدماء أو المحدثين ممن نظم على جميع حروف المعجم سوى أبي العلاء المعريّ في لزوميّاته؛ إذ كانوا يتحاشون النّظم على حروفٍ معيّنة كالثاء والحاء والذال والزاي والشين والصاد والضاد والطاء والظاء والغين، كما ذكر المعريّ في مقدّمة لزوميّاته إذ

<sup>١</sup> البيطار، (١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م)، ٧٩.

<sup>٢</sup> الهاشمي، (١٤١٨هـ - ١٩٩٧م)، ١٠٩.

<sup>٣</sup> ابن منظور، مادّة روي.



يقول: "أما المتقدمون فقلما ينظمون بالزوي حروف المعجم؛ لأن ما روي من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئاً عن الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روي بني على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائرهن، وهذا شيء ليس يخفى، والمحدثون أكثر تحقّقاً بالنظام؛ لأنّ فيهم قوماً مستبحرين يكون ديوان أحدهم في العدة كدواوين كثيرة من أشعار العرب، وهذا أبو عباد<sup>١</sup> وله شعر جم ولا أعلم فيما روي له شيئاً على الحاء ولا الغين ولا الثاء إلا أن يكون شاذاً لم يثبت في أكثر النسخ"<sup>٢</sup>.

فإن كان الحال أنّ القدماء والمحدثين الأوائل وكذلك المتأخرين لم يجمعوا في دواوينهم جميع حروف المعجم، باستثناء ما قام به أبو العلاء في لزومياته، فإن ما صنعه القروي في ديوانه من نظم على جميع حروف المعجم خلا اثنين منها يعتبر انزياحاً عن نهج الشعراء ومسلّكهم في النظم، حتّى أنّه يعتبر انزياحاً عن نهج أبي العلاء، إذ لم يسلك مسلكه في النظم على كلّ حرفٍ مفتوحاً ومضموماً ومكسوراً وساكناً، فلم يغلّ غلوه.

## ثانياً: الانزياح في استعمال الحروف رويًا:

تخيّر القروي لديوانه سبعة وعشرين حرفاً استعملها رويًا لقصائده ومقطعاته، أكثر من بعضها وأقلّ من الأخرى وجاء بعضها لمّا متحاشيًا الظاء والألف المقصورة.

وهذا جدولٌ توضيحيّ يبيّن حروف الزوي التي بنى القروي عليها ديوانه ونوعها وتكرارها:

| التسلسل | الزوي  | النوع | تكراره | النسبة المئوية |
|---------|--------|-------|--------|----------------|
| ١       | الهمزة | ذلل   | ٣٢     | ٢.٧%           |
| ٢       | الباء  | ذلل   | ١١٨    | ١٠.٠٦%         |
| ٣       | الثاء  | ذلل   | ٢٨     | ٢.٣%           |

<sup>١</sup> البحتري.

<sup>٢</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ٢٤٦.

|    |       |     |     |       |
|----|-------|-----|-----|-------|
| ٤  | الثاء | حوش | ٤   | %٠.٣  |
| ٥  | الجيم | ذلل | ١٦  | %١.٣  |
| ٦  | الحاء | ذلل | ٣٩  | %٣.٣  |
| ٧  | الخاء | حوش | ٣   | %٠.٢  |
| ٨  | الذال | ذلل | ١٢٤ | %١٠.٥ |
| ٩  | الذال | حوش | ١   | %٠.٠٨ |
| ١٠ | الراء | ذلل | ١٧١ | %١٤.٥ |
| ١١ | الزاي | نفر | ٤   | %٠.٣  |
| ١٢ | السين | ذلل | ٤٣  | %٣.٦  |
| ١٣ | الشين | حوش | ٣   | %٠.٢  |
| ١٤ | الصاد | نفر | ٣   | %٠.٢  |
| ١٥ | الصاد | نفر | ٩   | %٠.٧  |
| ١٦ | الطاء | نفر | ٢   | %٠.١  |
| ١٧ | العين | ذلل | ٤١  | %٣.٤  |
| ١٨ | الغين | حوش | ٢   | %٠.١  |
| ١٩ | الفاء | ذلل | ٢٥  | %٢.١  |
| ٢٠ | القاف | ذلل | ٣٦  | %٣.٠٧ |
| ٢١ | الكاف | ذلل | ٣٩  | %٣.٣  |
| ٢٢ | اللام | ذلل | ١٠٩ | %٩.٣  |
| ٢٣ | الميم | ذلل | ١١٧ | %٩.٩  |
| ٢٤ | النون | ذلل | ١٣٥ | %١١.٥ |

|    |         |     |      |       |
|----|---------|-----|------|-------|
| ٢٥ | الهاء   | نفر | ١١   | ٠.٩%  |
| ٢٦ | الواو   | نفر | ١٠   | ٠.٨%  |
| ٢٧ | الياء   | ذلل | ٤٧   | ٤.٠١% |
|    | المجموع | ٣   | ١١٧٢ | ١٠٠%  |

يتّضح بالنظر إلى الجدول اتّباع القرويّ منهج التّنوع في تخيّر حروف الرّويّ ونوعها وطريقة استعمالها ونسبة حضورها، تخييراً لم يخلُ من التّفرد والتّميّز الذي بدا جليّاً في مخالفة المألوف والخروج على الشّائع والمعروف في نواحٍ عدّة منها:

### ١- العدول إلى الإكثار من بناء قصائده على بعض الحروف دون بعض:

يتخيّر الشّاعر لقصائده رويّاً قادراً على الإيفاء بالمعنى وإيصال الموقف والحالة الشّعورية التي يتمثّلها عند نظم القصيدة، إذ إنّ انتقاء الرّويّ لا يكون عشوائياً، فالذّات الشّاعرة تستشعر أيّ الحروف أقدر على اختزان شحناتها العاطفيّة وحملها، وأبلغ في إيصال رسالتها للمتلقّي، ملامسَةً شغاف قلبه ومثيرةً لواعج نفسه وفكره، إذ لا بدّ لهذا الانتقاء من دوافع كامنة خفيّة متملّنة بالحالة النفسيّة للشّاعر وغرضه من النّظم، فالشّعر ما هو إلّا قالبٌ يصبّ فيه الشّاعر همومه وأحزانه وأفراحه وهواجسه وأفكاره، ولربّما اعتمده وسيلةً للتّخاطب والتّواصل، والرّويّ الذي تبني عليه القصيدة وهو في الوقت عينه أهمّ حروف القافية يقع على عاتقه الوفاء بالغرض والشّعور ومنح النّصّ نغمًا وعذوبةً ووحدةً تنضوي تحت لوائها المعاني والموسيقا، فوظيفته ليست موسيقيّةً فحسب؛ بل إنّ الشّاعر يحمله من الدّلالات والمعاني ما يتلاءم وشكله وخصائصه اللّغويّة والنّطقيّة والصّوتيّة.

والقرويّ في ديوانه كسائر الشعراء يتدرّج في استعمال الحروف من الكثرة إلى التّوسّط إلى القلّة فالندرة، وأشار إبراهيم أنيس إلى ذلك إذ عمد إلى تقسيم حروف الرّويّ بعد استقراءها في أشعار العرب إلى كثيرة الشّيع ومتموّسة الشّيع وقليلة ونادرة<sup>١</sup>.

<sup>١</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ٢٤٦.

لا يبتعد القرويّ في تناول رويّه عن تصنيف أنيس؛ بل يوشك ألا يخرج عنه إلّا في مواضع قليلة، نتبيّنُها من الجدول الآتي الذي يعقد مقارنةً بين استعمال الرّويّ كما صنّفه إبراهيم أنيس وبين واقع الاستعمال في ديوان القرويّ:

| نوع الرّويّ تبعًا لكثرة استعماله | وفق استقراء إبراهيم أنيس                                                           | وفق استعمال القرويّ                                                                |
|----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| كثير الشّيع                      | الباء - الدّال - الرّاء - اللام - الميم - النّون .                                 | الباء - الدّال - الرّاء - اللام - الميم - النّون .                                 |
| متوسّط الشّيع                    | الهمزة - التّاء - الجيم - الحاء - السّين - العين - الفاء - القاف - الكاف - الياء . | الهمزة - التّاء - الجيم - الحاء - السّين - العين - الفاء - القاف - الكاف - الياء . |
| قليل الشّيع                      | الصّاد - الطّاء - الهاء .                                                          | الجيم - الصّاد - الهاء - الواو .                                                   |
| نادر                             | الثّاء - الخاء - الدّال - الرّاء - الشّين - الصّاد - الطّاء - الغين - الواو .      | الثّاء - الخاء - الدّال - الرّاء - الشّين - الصّاد - الطّاء - الغين .              |

يتقارب تصنيف إبراهيم أنيس للرّويّ ويتشابه مع أسلوب القرويّ في تناوله للرّويّ إلى حدّ كبير، بيد أنّ رويّ القرويّ لم يطابق الرّويّ وفق استقراء إبراهيم أنيس في ثلاثة مواضع، إذ صنّفت (الجيم والواو) في الدّيوان قليلتي الشّيع، في حين صنّفت (الطّاء) نادرة الاستعمال، إذًا لم يسلك القرويّ مسلك عامّة الشعراء بصورة تامّة؛ بل خالفهم في مواضع بسيطة انزاح بها عن طرائقهم، إذًا يمكننا تصنيف الرّويّ في ديوان القرويّ في أربع مجموعات:

#### أ - حروف الرّويّ كثيرة الشّيع:

تكرّر حضورها بكثرة، إذ أكثر من النّظم عليها كثرة ملحوظة إذا ما قيست بغيرها، فتكرّر كلّ منها ما يزيد على مئة مرّة، في حين أنّ المتوسّطة تراوح تكرارها من عشرين إلى أربعين ونيف، فالفرق بينهما شاسع، وهي

على الترتيب من الأكثر إلى الأقل (الراء، النون، الدال، الباء، الميم، اللام)، وقد تفاوتت في نسبة تكرارها حيناً وتقاربت حيناً آخر.

تصدّرت (الراء) الديوان بمئة وإحدى وسبعين مرّة، إذ بنى عليها رائيّاً أحبّته ووطنه وأمّته، غاضباً لاستكانة العرب وخضوعهم لعدوّهم، بل ولتعاونهم معه، وركونهم إلى ما يحيكه من مؤامرات، حاثّاً على الثّورة، داعياً للاستقلال والتحرّر والوحدة، ولا يخفى ما للراء من فضلٍ في توكيد هذه المعاني جميعها وإبلاغها وتقويتها؛ لما فيها من مزيّة التحرك والتكرار والترجيع<sup>١</sup>، ولأنّها مؤشّر للاضطراب والغضب<sup>٢</sup>، وتوحي بمعاني الخفاء<sup>٣</sup>، كذلك بنى عليها متغزّلاً ومادحاً ومفتخرّاً، دون أن يصيب شعره خلل، إذ تتوسّط بين الشّدة والرّخاوة<sup>٤</sup>، وتدلّ على الرّقة والنضارة<sup>٥</sup>، وتأتي مفحمةً ومرفقةً<sup>٦</sup>.

يلي (الراء) في الصّدارة حرف (النون) بخمسٍ وثلاثين مرّة بعد المئة بنسبة (١١.٥%)، و(النون) ذو صوتٍ رقيقٍ معبّرٍ بشكلٍ فطريٍّ عن معاني الألم العميق والخشوع<sup>٧</sup>، وظّفها القرويّ في رثائه لأصدقائه وأبطال أمّته، وحنينه لوطنه وذكرياته، وصبره على الغربة وخداع الأعداء ومكرهم، و(النون) في اللّغة شفرة السيّف<sup>٨</sup> استعان به الشاعر في دعوته أمّته للتسلّح والتصديّ للأعداء، وأفاد من معاني الرّقة والجمال والأناقة<sup>٩</sup> في غزله ووصفه للطبيعة، ومن معاني الانبثاق والخروج<sup>١٠</sup> والصّميميّة<sup>١١</sup> في الاحتفاء بالأسرى والدّعاء لهم بالتحرّر.

<sup>١</sup> عبّاس، (١٩٩٨م)، ٨٧.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ٨٩.

<sup>٣</sup> نفسه، ٨٩.

<sup>٤</sup> عبّاس، (١٩٩٨م)، ٨٣.

<sup>٥</sup> المصدر نفسه، ٨٨.

<sup>٦</sup> أنيس، (د، ت)، ٥٦.

<sup>٧</sup> عبّاس، (١٩٩٨م)، ١٦٠.

<sup>٨</sup> المصدر نفسه، ١٦٠.

<sup>٩</sup> نفسه، ١٦٤.

<sup>١٠</sup> نفسه، ١٦٥.

<sup>١١</sup> نفسه، ١٦٠.

و(الدال) ثالث في الصدارة بأربع وعشرين مرّة بعد المئة أي بنسبة (١٠.٥%)، أكثر ما بنى عليه في الرثاء وبيان حال الأمة المتهالك؛ لما يختزنه من معاني الرقة والضعف والوهن<sup>١</sup>، ودعا به للجهاد والدفاع عن الوطن والوحدة مستفيداً من خاصية الشدة والفعالية والتحطيم<sup>٢</sup>.

أما (الباء) الذي تردّد في الديوان مئةً وثمانين عشرة مرّة بنسبة (١٠.٠٦%) فحرف جهورٌ شديدٌ، طريقة نطقه تبوح بمعانيه من اتّساعٍ وامتلاءٍ وعلوّ<sup>٣</sup> تتناسب العلاقات والمشاعر الإنسانية، ويوحى بالانبثاق والظهور والانفراج<sup>٤</sup> الملائم لأمنية الشاعر بالعودة إلى وطنه وتوحيد أمّته وتحريرها، ويقارب (الباء) في حضورها حرف (الميم) بمئةٍ وسبع عشرة مرّة ونسبة تقدّر بـ (٩.٩%)، فالميم حرف شفويّ موحٍ بالاجتماع<sup>٥</sup>، لا سيّما أنّ نطقه بضمّ الشّفاة، سخّره الشاعر للدّعوة إلى وحدة وطنيّة وقوميّة، وأيضاً يكتنز معنى الانفتاح والتّوسّع والامتداد<sup>٦</sup> الذي أفاد منه الشاعر في محاولة انفتاحه على الغرب وانفتاح الغرب على العرب.

وأخر الأحرف وأقلّها حظاً من الأحرف التي وسمت بغزارة حضورها حرف الفخامة والجلالة اللّام الذي يوحى بمزيج من الليونة والمرونة والتّماسك والالتصاق<sup>٧</sup>، أكثر ما استعمل لأغراضٍ وطنيّة قوميّة من تمسّك بالوحدة العربيّة وفلسطين وبجميع الحقوق المسلوبة، ومن التصاقٍ بوطنه وأرضه وعرويته.

### ب- حروف التّرويّ متوسطة الشّيوخ:

حضورها قليلٌ جدّاً قياساً إلى سابقتها؛ بيد أنّها أوفر حظّاً من غيرها، إذ كان لها حضورٌ ملحوظٌ ومتفاوتٌ، فقد تراوح تردّدها بين عشرين ونيّف إلى أربعين ونيّف، وهي: (الياء، السين، العين، الحاء، الكاف، القاف، الهمزة، التّاء، الفاء) مرتّبةً من الأكثر تكراراً إلى الأقل.

<sup>١</sup> عبّاس، (١٩٩٨م)، ٦٩.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ٦٧.

<sup>٣</sup> عبّاس، (١٩٩٨م)، ١٠١.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ١٠٢.

<sup>٥</sup> نفسه، ٧٢.

<sup>٦</sup> نفسه، ٧٧.

<sup>٧</sup> نفسه، ٧٩.

تفاوتت وتقاربت وربما تساوى بعضها تبعاً لصوت الحرف وما يؤدّيه من معانٍ اقتضاها المقام؛ إذ تقاربت (الياء والسّين والعين)، مع تفوّق (الياء) على كليهما بتردّدها سبعاً وأربعين مرّة بنسبة (٤٠.١%)، وتتوّعت مواضع تكرارها بين الرّثاء والحنين والأسف على حاله والغزل والتّشجيع على نصره القضايا العربيّة والوحدة والابتعاد عن العصبية بكافّة أشكالها ومدح الرّسول ﷺ؛ فضلاً عن بعض المناسبات الاجتماعيّة؛ إذ لمس الشّاعر في صوته الذي لا يخلو من الحفيف عند النّطق<sup>١</sup> وفي ما تعنيه من معاني الحفرة العميقة والقرار<sup>٢</sup> ما يشفّ عن آلامه ويصلح أن يكون مستقرّاً لأحلامه ووعاءً يحتضن العرب ويوحّدهم.

يقترّب حضور (السّين) من (الياء) كثيرًا، إذ تكرّرت ثلاثاً وأربعين مرّة بنسبة (٣.٦%)، مسهمّة بما تضمّره من معاني الخفاء والظلام<sup>٣</sup> في تخلص الشّاعر من ضغوطاته التي عاناها من المتأمّرين عليه وعلى وطنه، ولا يخفى ما لصفيرها وهمسها ورخاوتها<sup>٤</sup> من دور في إظهار الحزن في معرض الرّثاء، ولرّقّتها ورخاوتها<sup>٥</sup> أثر بالغ في رقة معانيها في سياق التّهنئة والتّعبير عن الفرح والسّرور.

يقَلّ حضور (العين) عن سابقتها بشيء يسير فوقعت رويّاً إحدى وأربعين مرّة بنسبة (٣.٤%)، رثى بها أحبابه مفيداً ممّا تختزنه من المشاعر الإنسانيّة السّلبية<sup>٦</sup> الملائمة لخشوع الموت وألم الفراق، وأفاد ممّا تبديه من العيوب النّفسيّة<sup>٧</sup> لوصف الأعداء ومكرهم، وأبقى ما فيها من العظم والظهور والارتفاع<sup>٨</sup> ليتغنّى بالأبطال والبطولات.

تكرّرت (الحاء والكاف) بصورة متساوية تسعاً وثلاثين مرّة بنسبة (٣.٣%)، دون فارق ملحوظ بينها وبين سابقتها، ذلك أنّ معاني الصّفاء والنّقاء والرّقة<sup>٩</sup> في حرف (الحاء) تنساب عذبةً مع الإشادة بفعل الخير وماله من

<sup>١</sup> أنيس، (د، ت)، ٤٤.

<sup>٢</sup> عبّاس، (١٩٩٨م)، ٩٩.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ١١٢.

<sup>٤</sup> أنيس، (د، ت)، ٦٦.

<sup>٥</sup> عبّاس، (١٩٩٨م)، ١١٣.

<sup>٦</sup> المصدر نفسه، ٢٢١.

<sup>٧</sup> نفسه، ٢٢٠.

<sup>٨</sup> نفسه، ٢٢٠.

<sup>٩</sup> عبّاس، (١٩٩٨م)، ١٨٧.

أثر، و(الحاء) المرققة باحت بمشاعر إنسانية<sup>١</sup> انتابت الشاعر في مواقف عدة، أما همس (الكاف) وتوازنه وتوسطه والتزامه<sup>٢</sup> كان خير معين للتأكيد على ولاء الشاعر وإخلاصه للمحبوبة، أما ما فيه من احتكاك وحرارة<sup>٣</sup> وأصوات جعله صالحاً لوصف حنان الأم، ولمواطن الرثاء والمعاناة.

يدنو من (الحاء والكاف) حرفا (القاف والهمزة)، وسبقت (القاف) (الهمزة) بست وثلاثين مرة بنسبة (٣.٠٧%)، تسلح بها الشاعر في محاولاته لإيقاظ قومه وردعهم عن التخاذل والخضوع للغرب، وهم يسرون خلف وعوده الكاذبة، التي لا تأتي إلا باليباس والجفاف<sup>٤</sup>، وكذلك لدعوتهم للمقاومة<sup>٥</sup>.  
أما في مدح الأعمال المشرفة والمفيدة استعان بـ(الهمزة) التي حضرت اثنتين وثلاثين مرة بنسبة (٢.٧%)، وأيضاً في الرثاء والمعاناة، لدلالاتها على الجوفية<sup>٦</sup>.

يفصل (التاء) عن (الهمزة) مقدار ضئيل، وهي مهموسة انفجارية شديدة<sup>٧</sup>، وضعف شخصيتها فيه إشارة واضحة لحال الأمة ووطنه لبنان، ولقلة الامتتان إلا بعد فوات الأوان، تأرجح معناها بين متناقضين الضعف والركة والشدة والقساوة<sup>٨</sup> موحياً بما في نفس الشاعر إذ أشاد بانصراف النساء إلى أعمال السياسة والإحسان.  
و(الفاء) آخر حروف هذه الزمرة، وأقلها حضوراً بخمس وعشرين مرة تدنو من (التاء) التي تكررت ثمانياً وعشرين مرة، صوتها مهموس رخو، رفته تضفي معنى الضعف والوهن، وحفيفه يوحي ببعثرة النفس<sup>٩</sup>، وكل ذلك مما يلزم النفس حالة الفقد والتوجع، فلاءم الرثاء والحزن على المنكوبين.

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ١٨٧.

<sup>٢</sup> عباس، (١٩٩٨م)، ٧٢.

<sup>٣</sup> نفسه، ٧١.

<sup>٤</sup> نفسه، ١٤٤.

<sup>٥</sup> المصدر نفسه، ١٤٤.

<sup>٦</sup> نفسه، ٩٥.

<sup>٧</sup> نفسه، ٥٥.

<sup>٨</sup> نفسه، ٥٨-٥٩.

<sup>٩</sup> نفسه، ١٣٢.



## ت- حروف الروي قليلة الشيوخ:

قل نصيبها من الاستعمال بفارق كبير عن سابقتها، ولعل ذلك يعزى إلى أن الشاعر رآها قاصرة عن إبلاغ غايته، أو أن معانيها وخصائصها لم تتوافق مع أغراضه، وهي أربع (الجيـم الهاء الواو الضاد)، اختلف نصيب كل منها في الاستعمال، وأكثرها حضوراً (الجيـم) بست عشرة مرة، صوتها انفجاري<sup>١</sup> موحٍ بقسوة<sup>٢</sup> الأعداء، وبانفعالاتٍ نفسيةٍ سلبية<sup>٣</sup> إثر العدوان الغاشم على الشام، وبِعَظْمٍ وعلو<sup>٤</sup> في معرض المدح والدعوة للإصلاح، وبتماسكٍ وتدافعٍ ومقاومة<sup>٥</sup> في معرض الغزل، يليها (الهاء) بإحدى عشرة مرة، مهموسة رخوة يرقُّ صوتها<sup>٦</sup> غزلاً ووصفاً، ويشد<sup>٧</sup> فخرًا ومدحًا، وتستمر (الواو) بملاحقة أختها وتأبى أن تنفصل عنها، إذ تقل عنها بمرة واحدة، لتليها حضوراً، وتثري القصيد بإحياءاتها، من انفعالٍ مؤثرٍ في الظواهر<sup>٨</sup> يسهم في حث الشباب على النهوض والسعي لأجل أمّتهم ومستقبلهم، وفعالية<sup>٩</sup> تمنح المدح صدقاً وقوة، فضلاً عن صوتها الجوفي اللين<sup>١٠</sup> المنبثق من مرارة الفقد والحنين، أمّا (الضاد) يكفيهِ فخرًا أن اللغة العربية نسبت إليه، فإن قل حضوره لا تخفى فخامته، تختلف إحياءاته تبعاً لنطقه، ففي التّخيم يوحى بالصّلابيّة والشّدّة<sup>١١</sup> في الرّد على المسيئين، وبالزّفة والصّعف مرقّة<sup>١٢</sup> في الرّثاء.

<sup>١</sup> عبّاس، (١٩٩٨م)، ١٠٣.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ١٠٥.

<sup>٣</sup> نفسه، ١٠٩.

<sup>٤</sup> نفسه، ١٠٨.

<sup>٥</sup> نفسه، ١٠٧.

<sup>٦</sup> نفسه، ١٩١ - ٢٠٠.

<sup>٧</sup> نفسه، ٢٠٠.

<sup>٨</sup> نفسه، ٩٧.

<sup>٩</sup> نفسه، ٩٧.

<sup>١٠</sup> نفسه، ٩٧.

<sup>١١</sup> نفسه، ١٥٥.

<sup>١٢</sup> نفسه، ١٥٧.

### ث - الحروف نادرة الشيوخ:

لم تتل حظوةً عند القروي، إذ تراوح ذكرها من مرةٍ إلى أربع مرّات، وغالبًا في مقطّعاتٍ صغيرةٍ، هي: (الثاء، الزّاي، الخاء، الشّين، الصّاد، الطّاء، الغين، الدّال).

أوفرها حظًا (الثاء والزّاي)، تساوى نصيب كلٍّ منهما بأربع مرّات، أمّا بثّ الأوجاع وبعثرة الوجدان والأفكار فيحاكي نطق (الثاء) وما فيه من بعثرة النّفس<sup>١</sup>، ودلالاتها على التعلّق بالأشياء<sup>٢</sup> تؤدّي رسالة الشاعر وأمله في نشر العلم والحثّ عليه، وبعثرة نفّس المغترب والعاشق يجليها إحياء (الزّاي) بالاهتزاز والاضطراب<sup>٣</sup> المتوافق مع نطقها.

على غرار (الثاء والزّاي) تتساوى (الهاء مع الشّين والصّاد) بثلاث مرّات، تتطلّب الإشادة بحسن الصّنيع ما في (الهاء) من معاني الرّقة والنّضارة<sup>٤</sup>، أمّا إيحائها بالتّلاشي<sup>٥</sup> يفصح عن ندم الإنسان على ما فاتته، في حين أنّ ما تخلفه الحرب الأهليّة وما يتركه الدّهول يتوافق مع الإحياءات الصّوتيّة لنطق الشّين من بعثرة واضطراب<sup>٦</sup>، ورخاوة (الصّاد) وهمسها وصفيرها<sup>٧</sup> يعذب في الغزل؛ لما تحتويه من معاني الصّفاء<sup>٨</sup>.

تتساوى (الغين والطّاء) بمرّتين، استمدّ (الغين) من طبيعة صوته غرور المعنى والغموض والخفاء، إذ يوحي بغيوبة نفسيّة وجدانيّة<sup>٩</sup> ذاقها الشاعر من حنينه لوطنه وأحبّته، وجوفيّة صوت الطّاء موحيةً بضعف<sup>١٠</sup> الشاعر ومعاناته في الغربة.

<sup>١</sup> عبّاس، (١٩٩٨م)، ٦٣ - ٦٤.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ٥٩.

<sup>٣</sup> نفسه، ١٤١.

<sup>٤</sup> نفسه، ١٧٧.

<sup>٥</sup> نفسه، ١٧٤.

<sup>٦</sup> نفسه، ١١٧.

<sup>٧</sup> نفسه، ١٤٩.

<sup>٨</sup> نفسه، ١٤٩.

<sup>٩</sup> نفسه، ١٢٦ - ١٢٩.

<sup>١٠</sup> نفسه، ١٢١.

وأقلّ الحروف جميعها حظًا وحظوةً (الدّال)، إذ بني عليه مقطعةً صغيرةً وحيدة، تستمدّ من طاقاته حرارة صوته وإيحاءه بالبعثرة والانتشار<sup>١</sup>.

انزياح القرويّ إلى غزارة النّسج على حروف الزّمرة الأولى - كثيرة الشّيوخ - قد يعزى إلى طريقة نطقها وما تحمله من خصائص صوتيّة وإيحاءاتٍ معنويّة، وربّما إلى ما ذكره إبراهيم أنيس من كثرة المصادر الّتي تنتهي بهذه الحروف في المعجمات اللّغويّة<sup>٢</sup>، وبالنّظر إلى خصائص هذه الحروف كما ذكر حسن عبّاس وإبراهيم أنيس يمكن أن يُعزى إلى تنوّع خصائصها وإيحائها الّذي ساهم في تنوّع الأغراض الّتي بنيت عليها وقدرتها على حمل أنواعٍ مختلفةٍ من المشاعر والعواطف، وهذا لا يعني قصور خصائص بقيّة الحروف غير أنّها قد تختصّ بمعنًى دون آخر، وقد يكون لطريقة نطقها وطبيعة صوتها أثرٌ في ذلك.

## ٢- الانزياح في استعمال الرّويّ تبعًا لأنواعه:

### أ- النّسج على جميع أنواع الرّويّ:

جمع القرويّ في ديوانه بين أنواع الرّويّ الثلاثة، الدّالّ والنّفر والحوش وفقًا لتّصنيف عبد الله الطّيب للرّويّ - إذ تتّبعه في أشعار العرب - في ثلاثة زمر هي الدّالّ: (الهمز، الباء، التّاء، الجيم، الحاء، الدّال، الرّاء، السّين، العين، الفاء، القاف، الكاف، اللام، الميم، النّون، الياء)، والنّفر (الزّاي، الصّاد، الضّاد، الطّاء، الهاء، الواو)، والحوش: (التّاء، الخاء، الدّال، الشّين، الطّاء، الغين)<sup>٣</sup>، استعملها بصورةٍ متفاوتةٍ.

هذا جدولٌ توضيحيّ يبيّن نسبة استعماله لأنواع الرّويّ: (الدّالّ - النّفر - الحوش):

<sup>١</sup> عبّاس، (١٩٩٨م)، ٦٠ - ٦٦.

<sup>٢</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ٢٤٦.

<sup>٣</sup> الطّيب، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ١ / ٥٨ - ٧٥ - ٧٩.

| الزّويّ        | الدّئل | النّفَر | الحوش |
|----------------|--------|---------|-------|
| مقدار استعماله | ١٦     | ٦       | ٥     |
| تكراره         | ١١٢٠   | ٣٩      | ١٣    |
| النسبة المئوية | %٩٥.٥  | %٣.٣    | %١.١  |

#### ب- ميله إلى الدّئل من القوافي:

انزياح القرويّ وميله إلى روي الدّئل لا يخفى على النّاظر في الجدول، والدّئل من القوافي التي يسهل ويكثر ركوبها عند الشعراء؛ لما لها من سماتٍ وطاقتٍ نغميّة وإبلاغيّة جعلتها شائعةً عند المتلقّين تقع في أسماعهم موقع التّرّم والقبول، بيد أنّ ذلك لم يمنعه من ركوب أختيها النّفَر التي يقلّ استعمالها، والحوش التي يتحاماها الشعراء، فشاعرنا منزاحٌ نحو التّنويع حتّى في نوع الرّويّ.

#### ت- البناء على القوافي النّفَر والحوش:

من عادة الشعراء كما أثبت عبد الله الطيّب وإبراهيم أنيس النّظم على القوافي الدّئل؛ أمّا النّفَر فيقلّ استعمالها؛ لعسرٍ فيها وفي نغمها، ومع ذلك فقد ركبها القرويّ وركبها قبله عددٌ من الشعراء، غير أنّ أحدًا لم يكثر منها، ويرون جياها قليلةً لصعوبة ركوبها دونما إسفاف، بنى عليها القرويّ ستّ قصائد وثلاثًا وثلاثين مقطّعةً، أي بمعدل تسعٍ وثلاثين مرّة، متجنبًا فيها التّطويل، إذ تراوح طول القصيد على هذا النوع من الرّويّ بين سبعة أبياتٍ إلى واحدٍ وعشرين بيتًا، لم تخلُ فيها القافية من حلاوة النّغم وسلاسة اللفظ؛ إذ غالبًا ما دبّجها برديفٍ يزيدها طلاوةً وعذوبةً.

والحوش التي هجرها الشعراء لغرابية رويّها وعسرّها، إذ إنّ الشّعَر القديم يكاد يخلو منها، ورغم ذلك نسج عليها عددٌ من الشعراء إثباتًا للمقدرة اللغويّة كما ادّعى البعض، فلم يأتوا حسب زعمهم إلّا بالغثّ السمين، إذ رأوا فيها تكلفًا وإسفافًا لا طائل منه، واعتبروها قبيحةً تفسد الشّعَر وتذهب بطلاوته، وذلك بعضٌ ممّا ذهب إليه عبد الله الطيّب أنّ "الخاء ما دخلت شعرا إلّا أفسدته، والدّال على قبحها قد استعملها كثيرٌ من المحدثين الأوائل،

والظاء فظيعة والغين مثلها<sup>١</sup>، وهذا كلامٌ محمولٌ على العموم لا يمكننا الاحتكام إليه فيما يرى البحث، ذلك أنَّ طريقة استعمال الحرف ضمن القافية وما يخالطه من الحروف وما يعتريه من حركاتٍ كل ذلك يسهم في تجميل الحرف أو تقبيحه؛ ولعلَّ السبب الحقيقي وراء قبح هذه الحروف كما يذهب البعض هو غرابتها وعدم ألقتها في الأذن، أو أنَّ طريقة استعمالها ساهمت في إثبات التهمة عليها.

والقروي شاعرٌ مجيّد ذو أذنٍ موسيقيةٍ شاعرةٍ، صاحب الصوت الرّخيم وعازف العود والمؤلّف والملحن من غير المعقول أن يقع ضحيةً لاستعمال رويّ قبيح يسيء لشعره، لا سيّما أنّه لا يعبأ حسب زعمه بالشهرة وإثبات الذات وأنّ شعره مسخّر لخدمة وطنه وأمّته، ورغم ذلك فقد جارى الذوق العام فلم يخرج عنه، إذ نظم عليها قصيدةً واحدةً من سبعة أبياتٍ، واثنني عشرة مقطعةً.

### ث- استعمال ما ليس مألوفاً من الحروف:

تقسم الحروف التي تقع رويّاً كما وردت عن القروي إلى قسمين من ناحية الألفة، فمنها ما هو مألوّف يتقبّله السّمع ويطرب له، ومنها ما يستهجن ويستغرب مجيئه رويّاً، وإن كان حسناً، وهي: (النّاء، الخاء، الدّال، الزّاي، الشّين، الصّاد، الضّاد، الطّاء، الظّاء، الغين).

تقع هذه الحروف على السّمع موقع المفاجأة، إذ من غير المعتاد استعمالها؛ لنواحٍ موسيقيةٍ نطقيةٍ، فضلاً عن جانب الغرابة فيها، فمجرد التفكير في قصيدةٍ تبنى كلّها على النّاء أو الخاء أو غيرها مما لا يؤلف رويّاً يجعل صورة تلك القصيدة قبيحة في الدّهن حتّى دون سماعها؛ لأنّ فطرة الإنسان قائمة على فكرة الرّفص أو الخوف من كلّ غريبٍ وجديدٍ؛ ولأنّ معظم المحاولات للنّظم على هذه الحروف هي محاولات غير جريئة لم يتحلّ أصحابها بالشّجاعة لتكرارها والإكثار منها؛ ولأنّ غالبيتها كان لإثبات المقدرة اللّغوية للشّاعر فخلت من الإبداع وشابها التّكلف.

<sup>١</sup> الطّيب، (١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م)، ٧٩-٨٠.

القرويّ إذ نظم عليها مخالفاً الشائع والمألوف لم يبين منها القصائد الطّوال ولم يكثر منها، فأنت شذراً موزّعةً في الدّيوان مقطّعاتٍ صغيرةً من بيتين إلى ستّة أبيات، وقصيدةً من القصار وقعت في سبعة أبيات، ورغم ندرتها إلّا أنّها تثبت جمال هذه الحروف إذ تقع رويّاً، فليس الرّويّ وحده المكلف بإعطاء النصّ موسيقاه، بل هو عملٌ جماعيٌّ يتضافر فيه الوزن والقافية والرّويّ وجرس الألفاظ، فلا يمكن الحكم على أنّها قبيحةٌ لا تصلح إلّا في إطار الوزن والقافية والجرس، فربّما خفّف قبح الحرف كما يدّعون مجيئه في قافيةٍ مردفةٍ أو مؤسّسة، أو في قالبٍ وزنيٍّ قصير، أو مشدّداً، أو كانت حركته سبباً في زيادة رونقه والتّخفيف من حدّته، ولا يخفى ما لاختيار الألفاظ من دورٍ في ذلك.

### ثالثاً: الخروج على وحدة الرّويّ:

استمرت القصيدة العربيّة ملتزمةً بوحدة الرّويّ فترةً طويلةً من الزّمن، بيد أنّ تغيّر البيئات واختلاط الثقافات والنّزوع إلى الغناء شكّل أولى الإرهاصات لتخلّي القصيدة عن وحدة الرّويّ، وتعزى المحاولات الأولى لتنويع الرّويّ إلى المزدوج فالموشّح، تلاها محاولات عديدةٌ تحت مزامع ومسمّياتٍ كثيرةٍ، أبرزها قصور الرّويّ الواحد عن الوفاء بالمعنى، وكبحه لطاقتهم الإبداعية، وإعاقته للشّعر الغنائيّ، وعزاه آخرون إلى محاولتهم إثارة انتباه القارئ لقضيةٍ ما عبر مفاجأته بتغيّر الرّويّ، ولا يمكن الاستكانة لمثل هذه الادّعاءات التي يحضها ما يزخر به الشّعر العربيّ من قصائد طوالٍ ومعلّقاتٍ منسوجةٍ على رويٍّ واحدٍ لم يقف عائناً أمام إبداعها أو اختلاف موضوعاتها؛ بل من الأصحّ من وجهة نظر البحث أن تعزى إلى الاستجابة الفطرية للتّغيير والتّجديد، التي يفرضها تغيّر المجتمع وتطوّره واختلاطه بغيره وميله إلى الرّفاهيّة والتّرف؛ إذ بدأت القصيدة العربيّة عقب ظهور الموشّح تعتمد النّظام المقطعيّ لا نظام الأبيات، ممّا مهّد الطّريق أمام الخروج على وحدة الرّويّ.

وظهر نتيجةً لذلك نوعان من القصائد، قصائد ذات رويٍّ واحد، وقصائد ذات رويٍّ متنوّع، وعلى كليهما جرى القرويّ في نظمه لديوانه، إذ نسج قصائده على منوالين، اعتمد في أحدهما رويّاً واحداً ملتزماً في القصيدة

كلّها، وفي الآخر رويًا متنوعًا، غلب فيها نصيب الرّويّ الواحد على المتنوع، كما يوضّح الجدول الإحصائيّ التّالي:

| نوع القصيدة    | موحدة الرّويّ | متنوعة الرّويّ | المجموع |
|----------------|---------------|----------------|---------|
| تكرارها        | ٥٩٠           | ٧٢             | ٦٦٢     |
| النسبة المئوية | %٨٩.١         | %١٠.٨          | %١٠٠    |

بنى القرويّ قصائده على رويّ واحدٍ خمسمئةٍ وتسعين مرّةً بنسبةٍ تسعةٍ وثمانين في المئة، ملتزمًا بذلك منهج الشعراء في الحفاظ على تقاليد القصيدة العربيّة، وخرج على هذا المنهج في اثنتين وسبعين قصيدةً بناها على رويّ متنوعٍ بنسبة عشرة فاصلة ثمانية بالمئة، وبذلك يمكن القول إنّ القرويّ من ناحية تقيّده بالرّويّ الموحد ملتزم أكثر منه منزاحًا.

خرجت القصيدة على وحدة الرّويّ مستفيدةً من اعتماد النظام المقطعيّ كما ذكرنا آنفًا، وكان هذا الخروج على مرحلتين:

#### أ- الخروج على وحدة الرّويّ جزئيًا:

لم تتخلّ القصيدة العربيّة في هذه المرحلة عن وحدة الرّويّ بشكلٍ نهائيّ؛ بيد أنّها استعاضت بوحدة مقاطع القصيدة عن وحدة الأبيات، فظهر نوعان من الرّويّ: نوعٌ ثابتٌ يلتزم نهاية كلّ مقطع من القصيدة، وآخر متنوعٌ يتغيّر بتغيّر المقطع، إذ حوّلت وحدة الرّويّ التي تجمع أبيات القصيدة إلى وحدة رويّ تجمع مقاطع القصيدة، واختلف النظام الهندسيّ للرّويّ من قصيدةٍ لأخرى تبعًا لنوعها وشكلها وبحرها، غير أنّها جميعًا اعتمدت رويًا ثابتًا يتكرّر نهاية كلّ مقطعٍ منها، نتج عن ذلك عوامل عدّة ساهمت في تنوّع وتجديد الموسيقى والإيقاع، إذ كسر تغيّر الرّوي في كلّ مقطع رتابة الإيقاع، والألفة بين المتلقّي والنّص المترتبة عن ترديد رويّ واحدٍ، ممّا يدفع المتلقّي لإعادة بناء الانسجام مع النّص؛ وبالتالي يعزّز علاقته بالنّص ومعانيه، وخلق الرّويّ الثّابت إيقاعًا جديدًا وصلةً بين المتلقّي والنّص ترتّبت عن تكريره نهاية كلّ مقطعٍ من مقاطع القصيدة.

## ب- الخروج على وحدة الروي مطلقاً:

لم تهدأ نزعة الشعراء للتغيير عند الخروج على وحدة روي الأبيات إلى وحدة الروي المقطعية في القصيدة، ولم يشبع نهمهم إلى التجديد وجود رويين أحدهما ثابت والآخر متغير؛ إذ ما لبثوا أن تخلّو عن كلّ ما يمتُّ إلى وحدة الروي بصلة، ممّا دعاهم إلى الاستغناء عن وجود الروي الثابت والاكتفاء بالروي المتغير في سعيهم لتحرير القصيدة بشكلٍ مطلقٍ من قيد الروي الواحد حسب زعمهم، التي يتغير رويها من بيتٍ لآخر تارةً، وأخرى من مقطعٍ لآخر.

وبهذا خلقوا بيئةً موسيقيةً جديدةً قوامها المفاجأة، إذ ينسج الشاعر قصيدةً على رويٍ ما، ثمّ ما يلبث أن يعدل عنه إلى غيره، وربّما يستمرّ على هذا المنوال فيعدل عن الآخر إلى غيره وهكذا إلى أن تنتهي القصيدة وقد نسجها على عددٍ غير متناهٍ من الروي المتنوّع، فجمع في القصيدة الواحدة بين عددٍ كبيرٍ من الحروف التي استعملها رويًا، يتّبع لذلك نظامًا معيّنًا يتغير فيه الروي عند كلّ عددٍ محدّدٍ من الأبيات، ربّما يخرج عنه في نهاية القصيدة، أو يكون ذلك بصورةٍ غير منتظمةٍ.

يتّسم هذا النوع من النظم بأثره الكبير في المتلقّي؛ لما يحمله من عنصر المفاجأة، ذلك أنّ الأذن تألف رويًا ما تنتظره نهاية كلّ بيت؛ لتتفاجأ بأن البيت انتهى نهايةً غير ما كانت تتوقّع؛ ممّا يولّد صدمةً لدى القارئ، ما يلبث أن يتجاوزها ويعيد صلته بالنصّ حتّى تنقطع مرّةً أخرى مع تغيّر الروي ثانيةً، وبذلك يستمرّ المتلقّي في محاولاته لإعادة الانسجام مع كلّ رويٍ، ممّا يبقيه يقظًا مثارًا في كلّ مرّةٍ يكسر النصّ أفق توقّعه، يحول تغيّر الروي دون رتابة الإيقاع، ويخلق مع كلّ رويٍ إيقاعًا جديدًا، لتكون القصيدة منظومةً من الإيقاعات المتعدّدة.

نتج عن هذه الثورة على وحدة الروي نوعان من الشعر يعتمدان تنوّع الروي، إذ النوع الأول لا يخرج مطلقًا على وحدة الروي من خلال الحفاظ على وحدة رويٍ مقطعيةً، أمّا الثاني فيخرج مطلقًا بالتخلّص من وحدة الروي نهائيًا واعتماد التنوّع بديلاً لذلك، والقروي في اعتماده لمبدأ التنوّع في الروي تدرّج بين هذين النوعين، فتارةً يخرج على وحدة الروي بصورةٍ جزئيةٍ يلتزم فيها رويًا ثابتًا يوحد مقاطع القصيدة، وتارةً بصورةٍ مطلقةٍ يعتمد فيها رويًا متنوّعًا، تفاوتت نسبة نظمه على كلا النوعين، كما يتّضح في الجدول التالي:



| نوع الخروج على وحدة الرّوي | خروج جزئي | خروج مطلق | المجموع |
|----------------------------|-----------|-----------|---------|
| التكرار                    | ٢٢        | ٥٠        | ٧٢      |
| النسبة المئوية             | %٣٠.٥     | %٦٩.٤     | %١٠٠    |

كان استعمال القروي للرّوي المتنوع جزئياً اثنتين وعشرين مرّة، ومطلقاً خمسين مرّة، ما يثبت ميل القروي للتخلّص من وحدة الرّوي بنسبة كبيرة، اتخذ فيها هذا التّنوع أشكالاً عديدة، يخلق من خلالها لوناً جديداً من الموسيقى، ويولد إيقاعاتٍ مختلفة تتجدّد وتتغيّر بتغيّر الرّوي وهندسته.

## الفصل الرابع

### الانزياح في الموسيقى الداخلية

#### المبحث الأول: الانزياح في الوقفات العرضية

أولاً: التّضمن

ثانياً: التدوير

#### المبحث الثاني: الانزياح في العناصر المرتبطة بالقافية

أولاً: لزوم ما لا يلزم

ثانياً: التصريح

ثالثاً: التّقفية

#### المبحث الثالث: الانزياح في العناصر القائمة على التّكرار

أولاً: التّكرار

ثانياً: التّصدير

ثالثاً: الجناس

## المبحث الأول: الانزياح في الوقفات العروضية:

تتمثل الوقفة العروضية بنوعين من الوقفات: وقفة نهاية كل شطر، ووقفة نهاية كل بيت، تؤذن كل منهما بتنبية المتلقي أو السامع إلى انتهاء وحدة وزنية قد تكون شطرًا أو بيتًا؛ إذ تعين هاتان الوقفتان الشاعر والقارئ على النقاط النَّفس بين صدر بيتٍ وعجزه أو بين بيتٍ وآخر يليه، فالنَّفس قد لا يسعف القارئ أكثر من حدود العروض وضربها، فالوقفة العروضية ما هي إلا "حبسٌ ضروريٌّ للصَّوت حتَّى يسترجع المتكلم نفسه"<sup>١</sup>، فهي بمثابة المنبه أو الذاكرة السَّمعية (الصَّوتية) التي تعين السامع على تعرّف نهاية الشطر أو البيت، فالأذن تعتاد هاتين الوقفتين فإن انتفى وجودهما اختلَّ الرّابط بين المتلقّي والنّص، إذ شكّل انعدام الوقفة صدمةً وكسرًا لأفق توقّع المتلقّي نتيجة اشتراك شطري البيت بكلمة واحدة بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني، أو لأنّ المعنى بقي معلقًا ولم ينته بانتهاء القافية.

فالنّص الشعريّ عبارة عن علاقة أفقية متوازية بين البنية الصَّوتية (الوزن) والبنية الدّلالية (الجملة)، فإن امتدَّ أحدهما وتطاول بجسده على رقعة أطول من الآخر نجم عن ذلك خيبة أملٍ لدى المتلقّي الذي اعتاد نسقًا معيّنًا يجري عليه النّص، فالعلاقة بين هذين العنصرين اللذين يشكّلان نسقي الوقفة العروضية ليست متوازية دائمًا؛ فامتداد التّركيب الدّلالي رغم التّركيب الصّوتيّ يشير إلى توتر العلاقة بينهما؛ "إذ لا بدّ أن يدخل نسقا الوقفة في منافسة، وإذا ما شئنا أن ننقذ الوزن فيجب أن نضحّي بالتّركيب؛ إذ ربّما كان الهدف الذي يسعى إليه النّظم خفيةً هو بالتّحديد تفكيك التّركيب"<sup>٢</sup>؛ "فالنّظم [ وفقًا لكوهن] يسعى إلى زيادة الاختلاف بين العروض والتّركيب؛ فيذهب في ذلك مذهبًا بعيدًا في اتّجاه اللانحوية"<sup>٣</sup>، وهذا لا يعني أنّ "النّظم لا نحويّ؛ ولكنّه منافٍ للنّحو، إذ ينزاح عن قوانين موازنة الصّوت والمعنى السّائدة في أيّ نثرٍ كان، انزياحًا مطّردًا ومقصودًا"<sup>٤</sup>، فانزياح الكلام عن الوزن وتعارضهما الذي يحول دون وقفة بين شطري البيت الواحد أو دون وصول المعنى إلى نهايته

<sup>١</sup> كوهن، (١٩٦٨م)، ٥٥.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ٥٩.

<sup>٣</sup> نفسه، ٦٦.

<sup>٤</sup> نفسه، ٦٩.

بانتهاه القافية ينجم عنه مفاجأة وخيبة انتظار لدى المتلقي لانزياح النص الشعري عن السائد والمألوف، عُرِفَت هاتان الظاهرتان باسم التدوير إن ارتبط الشطر الأول من البيت بالشطر الثاني دون وقفة بينهما وبالتضمين إن انتهى البيت ولم ينته المعنى وارتبط بالبيت الذي يليه إعراباً ومعنى، وكلا هاتين الظاهرتين كان حاضراً حضوراً قوياً وبارزاً في شعر القروي، وسيتعرض البحث لكلٍ منهما على حدة لتبين أثرهما في شعره.

## أولاً: التضمين:

التضمين لغةً: جاء في اللسان "ضمّن الشيء الشيء أودعه إيّاه....، والمضمّن من الشعر ما ضمّنته بيتاً، وقيل: ما لم تتم معاني قوافيه إلّا بالبيت الذي يليه"<sup>١</sup>.

اصطلاحاً: التضمين مصطلح قديم تعاورته دلالات شتى، إذ اختلفت دلالاته بين العروضيين والنقاد والبديعيين والبلاغيين والنحويين، فكلّ يراه من منظوره مخطئاً الآخر أو غير مخطئه، ويفسره وفقاً لميدان علمه، ونجده في كتبنا التراثية القديمة في باب (التتميم) أو (المبتور)<sup>٢</sup> أو (التضمين) أو (التضمين في البيت أو الشعر)، إذ لم يكن آنذاك مستقرّاً على دلالة واحدة؛ فنجد له دلالة في علم النحو وثانية في البلاغة وثالثة في العروض، وحتى يومنا هذا لم يستقرّ على دلالة واحدة، ولم يتفرّد بتسمية تميّزه عن سائر الدلالات التي أطلق عليها؛ إذ مازال الخلط بينه وبين التضمين البلاغي والتضمين النحوي مستمراً، ولعلّ الوسيلة الوحيدة التي تمكّنا من التمييز بينهم أن نطلق عليه المسمّى الذي اصطاحه صاحب المثل السائر أي (تضمين الإسناد)<sup>٣</sup> أو أن نميّزه بإضافة لاحقة مثل كلمة: (العروضي) وفقاً لما شاع بين العروضيين في العصر الحديث، ليصبح اسمه: (التضمين العروضي)، ويتفرّد بدلالاته التي تعني ارتباط البيت بالذي يليه معنى وإعراباً، وهذا هو المعنى المشترك بين جميع التعريفات التي تناولته وتجاذبتها قديماً وحديثاً وإن اختلفت العبارات الدالة على هذا المعنى وتنوّعت، فالسكاكي حدّه بقوله: "تعلّق

<sup>١</sup> ابن منظور، مادة ضمن.

<sup>٢</sup> استعمله قدامة بن جعفر.

<sup>٣</sup> ابن الأثير، (١٤٢٠هـ)، ٢/ ٣٢٤.

معنى آخر البيت بأول البيت الذي يليه<sup>١</sup>، في حين حدّه الخفاجي "بألا تستقلّ الكلمة التي هي القافية بالمعنى حتّى تكون موصولة بما في أول البيت الثاني"<sup>٢</sup>، أمّا المظفر العلويّ فهو عنده "أن يُبنى البيت على كلام يكون معناه في بيت يتلوه من بعده مقتضياً له"<sup>٣</sup>، ومن أوضح التعريفات التي تجاذبته ما جاء على لسان ضياء الدين بن الأثير: "تضمن الإسناد يقع في بيتين من الشعر، أو فصلين من الكلام المنثور، على أن يكون الأول منهما مسنداً إلى الثاني؛ فلا يقوم الأول بنفسه، ولا يتمّ معناه إلّا بالثاني"<sup>٤</sup>.

التّضمن عدّ عيباً من عيوب الشعر؛ ذلك أنّ البيت من الشعر ينتهي والمعنى لم ينته بانتهاؤه، أو بعبارة أخرى انتهاء الوزن قبل تمام المعنى؛ إذ اعتادت العرب أن تعتبر كلّ بيت وحدةً مستقلةً بنفسها، فلمّا وقع التّضمن وارتبط بيتٌ بآخر من ناحية المعنى عدّوه عيباً على الشاعر تجنّبه، فالتّضمن ليس إلّا "حالةً خاصّةً من التّعارض بين الوزن والتّركيب، تعارض يقوم على التّنافس بين نسقي الوقفة"<sup>٥</sup>. وعدّه بعضهم عيباً مكروهاً كالمظفر العلويّ<sup>٦</sup>، ولعلّ مردّ هذا الموقف أنّ القافية مستودع المعنى وقراره عندهم، فلمّا أنت ولمّا يكتمل المعنى أشعرهم ذلك بخللٍ أصاب ما ألفوه واعتادوا عليه من وظيفة القافية، ولأنّها تسهّل عملية الحفظ والتّدكر، إذ تمثّل ذاكرةً سمعيّةً تساعد على حفظ الأبيات وفهمها، ومعرفة موضع انتهائها. ورغم اعتبار غالبيّة العلماء التّضمن عيباً يلحق بالقافية والشعر إلّا أنّ ثلّة منهم لم يروه عيباً كالأخفش، وابن جنّي؛ إذ قال الأخير: "هذا الذي رآه أبو الحسن من أنّ التّضمن ليس بعيبٍ مذهبٌ تراه العرب وتستجيزه، ولم يعدّ فيه مذهبه من وجهين: أحدهما السّماع، والآخر القياس، أمّا السّماع فلكثرة ما يرد عنهم من التّضمن، وأمّا القياس فلأنّ العرب وضعت الشعر وضعاً دلّت به على جواز التّضمن عندهم، وذلك ما أنشده صاحب الكتاب وأبو زيد وغيرهما من قول الرّبيع بن ضبعٍ الفزاريّ: /المنسرح/

<sup>١</sup> السّكاكي، (١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م)، ٥٧٦.

<sup>٢</sup> الخفاجي، (١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م)، ١٨٧.

<sup>٣</sup> العلويّ، (د)، (ت)، ٤٤.

<sup>٤</sup> ابن الأثير، (١٤٢٠هـ)، ٣٢٤ / ٢.

<sup>٥</sup> كوهن، (١٩٦٨م)، ٦٠.

<sup>٦</sup> العلويّ، (د)، (ت)، ٧.

أَصْبَحْتُ لَا أَحْمِلُ السَّلَاحَ، وَلَا  
وَالذَّنْبُ أَخْشَاهُ، إِنَّ مَرَرْتُ بِهِ  
أَمْلِكُ رَأْسَ الْبَعِيرِ، إِنَّ نَقْرًا  
وَحْدِي، وَأَخْشَى الرِّيحَ وَالْمَطَرَ

فلولا أنَّ البيتين جميعًا عند العرب يجريان مجرى الجملة الواحدة، لما اختارت العرب والنحويون جميعًا نصب الذَّنْب؛ ولكن دلَّ على اتِّصال أحد البيتين بصاحبه، وكونهما معًا كالجملة المعطوف بعضها على بعض... وهذا وجه القياس في حسن التَّضمين<sup>١</sup>، فابن جَنِّي لا يرى التَّضمين عيبًا وحجَّته في ذلك كثرة أشعار العرب التي وقع فيها التَّضمين، وإجازتهم له إذ استشهدوا بأبياتٍ فيها تضمينٌ ظاهرٌ، وتتفق مقالة ابن جَنِّي مع ما جاء به ابن الأثير؛ إذ التَّضمين غير معيب في نظره، وذلك أنَّ البيتين من الشعر إن تعلَّق أحدهما بالآخر لا يحيلهما نثرًا لأنَّ الشعر يمتاز من النثر بالوزن، ولأنَّه لو كان عيبًا لما ورد في كتاب الله عزَّ وجلَّ؛ إذ ارتبطت آياته ببعضها لا يفهم أحدها بمعزلٍ عن الأخرى، ولكثرة وروده في أشعار العرب ولا سيَّما الفحول منهم<sup>٢</sup>. ورغم ذهاب ابن جَنِّي إلى أنَّ التَّضمين ليس بعيبٍ فإنَّه يراه غير خالٍ من شيءٍ من القبح من جهة اعتبار أبي الحسن وغيره كلَّ بيتٍ من القصيدة شعرًا قائمًا بنفسه، ولهذا يصنَّف التَّضمين تبعًا لشدة تعالق واتِّصال البيت الأول بالتَّاني وحاجته إليه، فكلمًا ازدادت الحاجة كان أقبح ممَّا لم يحتج الأول فيه إلى التَّاني هذه الحاجة<sup>٣</sup>، هذا الرأى عينه ما ذهب إليه محمود مصطفى من أنَّ التَّضمين نوعان: قبيحٌ إن كان في ما لا يتمُّ الكلام إلَّا به كجواب الشرط والقسم وكالخبير والفاعل والصَّلة، وجائزٌ إن كان مما يتمُّ الكلام بدونه كالجار والمجرور والنَّعت والاستثناء وغيرها<sup>٤</sup>.

إذًا: حتَّى عند من لم يجده عيبًا لم تخل نظرته إليه من شيءٍ من الاستهجان والاستبعاد، إلَّا ما وجدناه عند ابن الأثير الذي تحرَّر بفكره من قيود البيت المستقلِّ بمعناه وصياغته عن سائر أبيات القصيدة.

وباعتبار التَّضمين عيبًا أو ممَّا يقبح معه الشعر تزداد القيود التي تكبل الشاعر وتحدُّ من قدراته وتجعله ملزمًا على جعل كلامه مساويًا للأشطر العروضية ينتهي بانتهائها، وهذا أمرٌ قد لا يروق لشاعرٍ حديثٍ ثار على القافية والوزن، وبذلك تتبدَّى حتميةٌ ثورةٍ أخرى على هذه المعتقدات التي تجعل جملة وكلماته أسيرة حدود البيت

<sup>١</sup> ابن منظور، مادة ضمن.

<sup>٢</sup> ابن الأثير، (١٤٢٠هـ)، ٣٢٤ - ٣٢٥/٢.

<sup>٣</sup> ابن منظور، مادة ضمن.

<sup>٤</sup> مصطفى، (١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م)، ١٠٢.

والشّطر، وهذا ما أشارت إليه نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر<sup>١</sup>، وشعر القرويّ خير دليل على ذلك؛ إذ وقع البحث على سبعين قصيدةً من قصائد الديوان وقع التّضمين في عددٍ من أبياتها، وهو ما عدّته مئةً وأربعٍ وثلاثون مرّةً؛ إذ لم يقع التّضمين في القصيدة مرّةً أو مرّتين فقط؛ بل تعدى ذلك ليصل إلى أربع عشرة مرّةً في قصيدة واحدة وهذا الحدّ الأقصى الذي بلغه مقدارُ تكراره في القصيدة الواحدة. و في ما يلي جدولٌ يبيّن مرّات تكرار التّضمين في القصائد من الأدنى إلى الأعلى:

| تكراره         | ١     | ٢     | ٣   | ٤    | ٧    | ٩    | ١٢   | ١٤   |
|----------------|-------|-------|-----|------|------|------|------|------|
| تكرار القصائد  | ٥٠    | ٨     | ٧   | ١    | ١    | ١    | ١    | ١    |
| النسبة المئوية | %٧١.٤ | %١١.٤ | %١٠ | %١.٤ | %١.٤ | %١.٤ | %١.٤ | %١.٤ |

بالنّظر في الجدول يتبيّن لنا أنّ وقوع التّضمين في قصائد الديوان متدرّج من مرّةٍ إلى أربع عشرة مرّةً وبنسبٍ تتفاوت حيناً وتتقارب حيناً آخر، فمجيئه مرّةً واحدةً في القصيدة هو الأعلى تكراراً؛ إذ جاء على هذه الصّورة في خمسين قصيدةً، في حين قلّ عنه قلّةٌ ملحوظةٌ مجيئه مرّتين في القصيدة؛ إذ لم يأت على هذه الهيئة غير ثماني مرّاتٍ ويقترّب من هذه الهيئة مجيئه ثلاثاً إذ جاء في سبع قصائد، في حين يتساوى مجيئه أربعاً وسبعاً وتسعاً واثنيتي عشرة وأربع عشرة مرّةً بقصيدةٍ واحدةٍ لكلّ صورةٍ منها وبأدنى نسبة. والملاحظ أنّ التّضمين لم يأت بهذه الصورة ذات التّكرار المرتفع ضمن القصيدة الواحدة إلّا في القصائد التي تنتمي إلى المخمّس أو التي أصابها مسحة الحداثة والتّجديد، أما قصائد الشّطرين فتوزّع مجيئه فيها من مرّةٍ إلى أربع مرّات.

رغم أنّ مجيء التّضمين بنسبٍ مرتفعةٍ إلى حدٍّ كبيرٍ اقتصر على نوعٍ معيّنٍ من القصائد ومجيئه بنسبٍ تعدّ ضئيلةً نسبياً هو الأكثر حضوراً وانتشاراً إلّا أنّه يظهر ميل القرويّ وانزياحه نحو مخالفة القياس والمألوف؛ فالّتّضمين وإن لم يكن عيباً عند بعض العلماء؛ إلّا أنّ هناك اتّفاقاً بينهم على قبحه في بعض الأحيان وعلى ضرورة تجنّبه عند الشّاعر المجيد أو الإقلال من الوقوع فيه على أعلى تقدير، والذي نلمحه في ديوان القرويّ

<sup>١</sup> يُنظر: الملائكة، (د، ت)، ٥٩-٦٠.

خلاف ذلك، فهو وإن كان مراعيًا للقياس في ناحية اعتماده مرّةً واحدةً في القصيدة إلا أنه خالف القياس بالإكثار من اعتماده في ما يقدر بسبعين قصيدة وبالإكثار منه في بعض قصائده ليتجاوز أربع عشرة مرّة ضمن القصيدة الواحدة. وكأنّ القرويّ بذلك يتحدّى القاعدة والقياس وأهل العروض.

وهذا جدولٌ يبيّن لنا نسبة حضور التّضمين في الديوان:

| القصيدة          | التي وقع التّضمين بين أبياتها | التي خلت من التّضمين | المجموع |
|------------------|-------------------------------|----------------------|---------|
| التّكرار         | ٧٠                            | ٦١١                  | ٦٨١     |
| النّسبة المئويّة | %١٠.٢                         | %٨٩.٧                | %١٠٠    |

بالنّظر في الجدول يتّضح لنا جليًّا الحضور اللافت للتّضمين في الديوان، إذ وقع في ما يقارب عشر الديوان أو يزيد عليه، وهذه النّسبة قد تبدو ضئيلة؛ بيد أنّ اتّصالها بقضيّة التّضمين يجعلها نسبةً لا يستهان بها وتستحقّ الوقوف عندها.

القرويّ ليس بشاعرٍ مجدّدٍ ولا مقلّدٍ؛ ولكن بين بين، فتقليده لا يخلو من تجديد، وتجديده لا يخلو من تقليد، ومكانته في عالم الشّعر معروفة، وإكثاره من التّضمين في أشعاره لا بدّ أن يكون له مسوّغاته المنطقيّة، فمن غير المعقول أن نردّ إكثاره من التّضمين -الذي شاع اعتباره عند النّقاد عيبًا من عيوب الشّعر التي تُوسم غالبًا بالمكروهة والقبیحة- إلى خطأ وقع به الشّاعر؛ إذ إنّه من غير المنطقيّ وقوعه في هذا الخطأ مئةً وأربعًا وثلاثين مرّة، وهو شاعر مجيد ليس متطفلاً في عالم الشّعر.

بتتبّع مواضع التّضمين في شعره نجده غير مراعي لما رآه النّقاد مقبولاّ وجائزا في هيئات التّضمين وصوره التي يتمّ الكلام بدونها؛ إذ إنّ الغالب على صور التّضمين عنده أن يكون بين أجزاء الكلام شديدة الاتّصال ببعضها (كالفعل ومفعوله "المقيّد بحرف الجرّ والمطلق"، والنّاسخ وخبره، والشّروط والنّداء والقسم والاستفهام وجوابهم، وأداة الشّروط وفعلها، والمبتدأ وخبره، والحال وصاحبه)، وهذا كلّ لا يمكن أن ننظر إليه على أنّه خطأ أو قلة خبرة وانتباه من الشّاعر؛ إذ لا شكّ في معرفته للإيقاع وضوابطه وقدرته على الإحساس بالخلل والخطأ؛ لا سيّما أنّه عازف عودٍ دأبه إنشاد شعره والترنّم به، إذ ربّما قصد إلى ذلك قصداً من باب كسر المألوف وإثارة



الانتباه وتشويق السامع وربط المعاني ببعضها وإن كانت موزعة بين أكثر من بيت لتكون القصيدة أكثر لحمًا وتآلفًا.

وبغية دقة التحليل والعرض سنقف عند نماذج من أشعاره وقع فيها التضمين، ومن ذلك تضمين بيت لمفعول فعل من بيت سابق، غالبًا ما يكون من أفعال القول (صحت، قلت، أخبر، أنشد..) وهو كثير الوقوع في شعره، ومنه قوله<sup>١</sup>: /الزمل/

مَنْ تُرَى يُخْبِرُ مَنْ قَدْ جُوْغُوا      وَقَضُوا بَيْنَ تَبَارِيحِ الْأَلَمِ  
أَنْ مَوْتَ الْعِزِّ بِالسَّيْفِ لَهُ      قِيَمَةٌ تَسْوِي مِنَ الْعَيْشِ قِيَمَ  
إِذْ ضَمَّنَ الْبَيْتَ الثَّانِي الْمَصْدَرِ الْمُؤَوَّلَ مِنْ أَنْ وَاسْمَهَا وَخبرها الَّذِي سَدَّ مَسَدَ الْمَفْعُولِ الثَّانِي لِلْفِعْلِ (يخبر).

ومثله قوله في قصيدة أخرى<sup>٢</sup>: /الكامل/

قَالَتْ لِي الْكُبْرَى وَقَدْ كَشَفَ الْهَوَا      عَنْ صَدْرِهَا حَيْثُ النَّعِيمُ يُقِيمُ  
وَأَلْتَمَّ فَوْقَ جَبِينِهَا مِنْ شَعْرِهَا      مُتَفَرِّقٌ وَتَفَرَّقَ الْمَلْمُومُ  
وَبَدَا لِي الْمَكْتُومُ تَحْتَ وَشَاحِهَا      وَلَكَمْ تَبَدَّى فِي الْهَوَى الْمَكْتُومُ  
فَرَأَيْتُ غُصْنَ الْبَانِ يَحْمِلُ جَنَّةً      فِيهَا مُرُوجٌ لِلْهَوَى وَكُرُومُ  
وَرَأَيْتُ بَحَرَ الْخُبِّ مُضْطَرِبَ الْخَشَا      فِيهِ مَنَارَاتُ النُّهُودِ تَعُومُ  
(أَحْسَنْتَ يَا (مَسِيُو) غَنَاؤُكَ مُطَرِبُ      شَاجٍ وَصَوْتُكَ نَاعِمٌ وَرَخِيمُ))  
(لَكِنْ بَرِّكَ مَا الَّذِي أَنْشَدْتَهُ      يَا حَبَّذَا لَوْ أَنَّهْ مُفْهُومُ))

في هذا المثال يتصدر الفعل (قالت) البيت الأول منه الذي انتهى دون معرفة مضمون القول (المفعول) فبقي المعنى معلقًا، وظلَّ القارئ ينتظر معرفة محتوى القول، لتتوجَّه أنظاره نحو البيت الذي يليه الذي انتهى كسابقه دون تمام المعنى لتكون المفاجأة التي ازدادت مع البيت الثالث والرابع والخامس؛ إذ إنَّ الشَّاعر أسهب في وصف الفتاة وآخر المفعول إلى البيت السادس؛ أي أنه لم يكتف بتجزئ المعنى على أكثر من بيت (تضمين)؛ بل

<sup>١</sup> الديوان، ١/٢٨٤.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/٣٩٣.

وأخّر تمام المعنى خمسة أبيات، وهذا الأمر تكرر في القصيدة نفسها ثلاث مرّات، ففي حديث الأخت الوسطى والصغرى صنع الأمر عينه، الذي فعله في حديث الكبرى من إسهابٍ في وصفهنّ وتأخيرٍ لتمام المعنى (مقول القول)، وبذلك يتبيّن لنا أنّ هذا الصنيع ليس اعتباطياً وإنّما متعمّد قصد إليه الشّاعر قصداً بغية تشويق السّامع وإثارة فكره وعقله ليتفكّر في سعيه للاغتراب مبهوراً بنعيم الغرب، فهذا التّعيم مزيفٌ يضيع الإنسان فيه ولا يجد بغيته؛ فما الفتيات غالب الظّنّ سوى رمزٍ لبهارج الغرب والغرب ومفاتنهم التي تبهر العيون والعقول وما يلبث الإنسان في ظلّها أن يجد نفسه ضائعاً خائب الرّجا، فما هذه الأبيات إلّا تصويرٌ كنائيٌّ عن حال الشّاعر في غربته، وما تأخير تمام المعنى إلّا ليوضّح انخداع الإنسان بالزّيف والزّخرفة الخارجيّة، وكيف تأتية الصّدمة متأخّرة حين يكتشف حقيقة الأمر ومضمونه. ولعلّ دليل ذلك قوله في نهاية حديثهنّ<sup>١</sup> : /الكامل/

فَقَرَعْتُ سِنِّي نَادِمًا مُتَأَنِّفًا      وَالرَّوْضَ حَوْلِي ظُلْمَةً وَجَجِيمُ  
وَعَلِمْتُ أَنِّي بَيْنَهُنَّ مُضَيِّعُ      يَا لِلْعَاضَاةِ وَ«الرَّشِيدِ» نَدِيمُ  
ومن أمثلة تضمين جواب الشرط في بيتٍ تالٍ للبيت الذي جاءت فيه أداة الشرط وفعلها قوله<sup>٢</sup> : /المجتنّ/  
لَمَّا رَأَيْتُ رِفَاقِي      يُعْزِلُونَ الصَّبَا  
جَلَسْتُ وَخِدي حَزِينًا      أَبْكِي زَمَانَ صَبَا  
ومنه أيضًا قوله<sup>٣</sup> : /الطويل/

فَلَمَّا سَعَوْا بَيْنِي وَبَيْنَكَ بِالنَّوَى      وَهَاجَ بَقْلِي لِلْقَاءِ حَزِينُ  
بَكَيْتُ فَمَا جَعَلْتُ دُمُوعِي مِنَ الْبُكََا      كَأَنَّ عَيْوَنِي خَلَقَهُنَّ عَيْوُنُ  
ومن تضمينه (خبر التّواسخ) قوله<sup>٤</sup> : /مجزوء الكامل/

إِنَّ اللَّهَ ذِي خَلْقٍ لَهُ      بَعْدَ النَّوَى لِسُـهُـهِ  
يَحْنُو عَلَى أَضْلَاعِهِ      لِيَرَاكَ طَيِّفِي فُؤَادِهِ

<sup>١</sup> الديوان، ١/٣٩٤.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/٢٦٣.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢/٧٨٩.

<sup>٤</sup> الديوان، ١/١٥٣.

إذ انتهى البيت الأول وهو مفتقرٌ إلى خبر (إنّ) الذي تصدّر البيت الثاني (جملة (يحنو))، ومثله قوله<sup>١</sup>:

فَكَأَنَّنِي بِهِمَا وَقَدْ  
عَبْدَانِ مِنْ أَشَقَى الْعِيْدِ  
وَقَفَا بِبَابِ الْمِنْخَرَيْنِ  
دِ تَقَاصِيَا مُلْكََا بِدَيْنِ

لعلنا في كلّ ما سقناه من أشعار جاءت أبياتها محتاجًا بعضها إلى بعضٍ ليتمّ المعنى لا نرى أثرًا للقبح؛ وفقًا لما يراه البحث، علمًا أنّ التّضمين فيها جاء بين كلامٍ شديد التّعلق بعضه ببعض لا يتمّ معنى الأول منه دون الآخر، ومع ذلك نجده سلسًا عذبًا سائغًا. ومردّد ذلك كما يرى البحث إلى أمورٍ عدّة منها استعمال البحور القصيرة والمجزوءة، فيغدو الكلام متقاربًا وكأنّه بيتٌ واحدٌ لا بيتان، وهو ما يظهر جليًّا في المثال الثالث والخامس والسادس، ومنها متانة السّبك والبراعة في صياغة الكلام بطريقةٍ لا تشعرك بتأخّر المعنى باستعمال الأوصاف والجمل الاعتراضية والمعطوف بعضها على بعض فضلًا عن الحالية، ومنها اتّباع الشّاعر أسلوب السرد والقصّ الذي يحيل القصيدة قصّةً ممتعةً يتابعها المتلقّي بشوقٍ ودون ملل، ومنها أيضًا تخيّر لموقع الكلام؛ على سبيل المثال حين يضع فعلًا محتاجًا إلى مفعوله الذي سيأتي في بيتٍ لا حقّ نراه يتخيّر موضعه بعناية فإمّا أن يجعله في صدر البيت أو منتصفه ويأتي بعده بكلام من الوصف أو بيان الحال أو الاعتراض ممّا يجذب القارئ ويبقيه متيقظًا متنبّعا لكلّ حدثٍ حتّى يتمّ المعنى فلا يشعر المتلقّي بنقص المعنى وتأخّره، أو أن يجعله في موضع القافية من البيت ليكون شديد الاتّصال والقرب بما يتمّ معناه، ومنها دقّة الاختيار؛ إذ يظهر ذكاؤه وحذقه في انتقاء ألفاظٍ رشيقةٍ سهلةٍ وإحكام نسجها بما يتوافق ونقلاّت الإيقاع لتشكّلًا معًا وحدةً صوتيّةً لا تنافر فيها تسعف القارئ وتسهّل عليه مواصلة الإلقاء دون أن يشعر بانقطاع النّفس. ومع ذلك فالبحث لا يبرئ الشّاعر من الوقوع في قبح التّضمين، فهو شاعرٌ قد تلجئه الضّرورات إلى المحذورات إن استعصى عليه سبك كلامه سبكًا مطابقًا لقالب الوزن.

هذه الوقفة العروضيّة بين البيت والبيت الذي يليه تسهم في زيادة رتابة الوزن وإبراز الإيقاع<sup>٢</sup>؛ إذ تشير إلى انتهاء الوزن وتماه في هذه الوحدة الوزنيّة (البيت الشّعري) وتشعرنا بحدوث أمرٍ اعتياديّ ننتظره نهاية كلّ

<sup>١</sup> الديوان، ١/٢٤٠.

<sup>٢</sup> عيّاد، (١٩٧٨م)، ٧٨.

بيت ما يزيد رتبة الوزن والإيقاع، وبالتالي فإنَّ انتقاء هذه الوقفة أو تقلص زمنها بفعل التّضمين يكسر رتبة الوزن ويسرّع الإيقاع؛ وتجدر الإشارة أنَّ التّضمين ينبئ بحالة الشّاعر الانفعاليّة؛ فتباين طول التّراكيب وعدم إحكامها وفقًا للإيقاع ما هو إلّا مؤشرٌ على دفقةٍ شعوريّةٍ يحسُّ بها الشّاعر من غضبٍ أو حزنٍ أو انكسارٍ أو يأسٍ أو حتّى فرحٍ وسرورٍ، باختلاف أطوال التّراكيب يعين الشّاعر على "إحداث أمرٍ معيّنٍ أو إثارة حالةٍ نفسيّةٍ يقصدها"<sup>١</sup>، وبذلك يتبيّن لنا أنَّ التّضمين لا يأتي عبثًا وإنّما هو مرتبطٌ بالحالة النفسيّة والشّعوريّة للشّاعر، وله وظيفةٌ فنيّةٌ بلاغيّةٌ موسيقيّةٌ.

## ثانيًا: التدوير:

التدوير ظاهرةٌ شعريّةٌ عروضيّةٌ تطلق على البيت الشعريّ حين يتّصل شطره الأوّل والثّاني، فلا يُوقف عند عروضه الوقفة المعتادة؛ وذلك لانتهاء الشّطر الأوّل منه بجزءٍ من كلمةٍ تمامها بدايةً لشرطه الثّاني، وهو من "ألقاب الأبيات، فالبيت المدور، ويقال له المُداخل: هو ما اشترك شطره في كلمةٍ واحدةٍ"<sup>٢</sup>.

التدوير مصطلحٌ حديثٌ أوّل من استعمله وأطلقه بهذا المعنى نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر، ولم توضّح سبب اختيارها لهذا المصطلح أو المصدر الذي استقتته منه، بيد أنّ معظم علماء العروض المحدثين قد تبعوها في هذه التسمية؛ إذ لا وجود لهذا المصطلح في كتب التراث القديمة عند علمائنا عروضيّهم وبلاغيّهم، وهذا ليس جهلاً منهم بالتدوير أو أنّهم لم يتعرّضوا له في كتبهم؛ بل لأنّهم اصطَلَحُوا تسميته بمسمّى آخر هو (الدمج أو المداخل) على نحو ما نجد عند ابن رشيق؛ إذ حدّه بقوله: "والمُداخل من الأبيات ما كان قسمه متّصلًا بالآخر، غير منفصلٍ منه، وقد جمعتُهما كلمةً واحدةً، وهو الدمج أيضًا"<sup>٣</sup>. ولا نعلم سببًا جعلها تعزف عن هذين المصطلحين مختارةً مصطلحًا لا يوافق المأثور عن القدماء ولا وجود له في كتبهم.

<sup>١</sup> الملائكة، (د، ت)، ٦٠.

<sup>٢</sup> مصطفى، (١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م)، ٨٧.

<sup>٣</sup> الفيرواني، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ١/١٧٨.

عدّ التدوير ضرورةً يلجأ الشاعر إليها حين يتعارض التركيب مع الوزن أو عندما يكون ثوب الكلام أكبر من الوزن، ووقوعه بين شطرين يحيلهما شطرًا واحدًا متصلاً ببعضه تنتفي معه الوقفة القصيرة عند عروض البيت؛ إذ لا يمكن الوقوف في منتصف الكلمة، وتتبعي الإشارة هنا أنّ التدوير لا يكسر التفعيلة وإنما يكسر الكلمة، ويستهدف العبث والإخلال بنظام الشطرين، أي أنّ الوزن لا يتأثر بحدوثه، فالتفعيلات لا يختلف توزيعها بعد التدوير عما هي عليه قبله؛ فالتغيير يلحق الكلمة بجعلها جزأين أولهما من الشطر الأول وثانيهما من الشطر الثاني.

هذه الوقفة لا تختلف وظيفتها عن وظيفة أختها التي تكون نهاية البيت من إبراز الإيقاع وتنبيه المتلقي إلى انتهاء الشطر وتهينته لسماع الشطر الثاني، فكلتاهما بمثابة القافية التي تتكرر نهاية كل بيت فتعتادها الأذن وتألّفها؛ كذلك يألف المتلقي الوقوف المتكرر نهاية كل شطرٍ ويعده منبّهًا ينبّهه إلى انتهاء الوزن، ولذلك يشعره وقوع التدوير وانتفاء الوقفة بالمفاجأة والدهشة، فهذه "الوقفة على آخر الشطر الأول بالقدر الذي تتطلبه موسيقا الشعر أمرٌ ضروريٌّ؛ وهو ليس ذلك الوقف الذي يهبط عنده الصوت مشيرًا إلى نهاية المعنى، وإنما هو وقفٌ يصعد معه الصوت ليشعر السامع بأنّ للكلام بقيةً"<sup>١</sup>؛ ورغم ما لهذه الوقفة من أهمية دلالية موسيقية؛ فإنّها في الوقت عينه تشكّل عنصرًا رتيبًا يسبب الملل والسأم، وانعدامها فجأةً يثير خيال المتلقي ويزيد ارتباطه بالنص؛ إذ كسر الصورة النمطية التي رسمها للنص الشعري. والتدوير وإن كان الشاعر يلجأ إليه مضطرًا حينًا، فإنّه قد يعتمد إليه متعمدًا حينًا آخر كأداة فنية تعبيرية إبلاغية تزيد من شاعرية القصيدة وتأثيرها؛ "ذلك أنّه يسبغ على البيت غنائيةً وليونةً لأنّه يمدّه ويطيل نغماته"<sup>٢</sup>، ولأنّه يسهم في نقل وتصوير حالة انفعالية شعورية.

اكتفى علمائنا من هذه الظاهرة بحدّها والتّمثيل لها وإجازة وقوع الشاعر فيها وفق ما ذهبت إليه نازك الملائكة، التي رأت أنّهم لم يتناولوها تناولًا ذوقيًا يتيح لهم معرفة مواضع حسناتها وقبحها، فلم يقفوا على أسبابها وضوابطها وجماليّاتها<sup>٣</sup>، غير أنّنا وجدنا ما يخالف هذا المذهب عند ابن رشيق؛ إذ كان في تعليقه عليها متذوقًا

<sup>١</sup> أنيس، (١٩٥٢م)، ١٧٠-١٧١.

<sup>٢</sup> الملائكة، (د)، ١١٢.

<sup>٣</sup> الملائكة، (د)، ١١٣.

ناقداً؛ أوضح قيمتها ودلالاتها، وأبدى رأيه فيها ونبه على مواضع استحسانها، إذ قال: "وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة؛ إلا أنه في غير الخفيف مستنقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار كالهزج ومربوع الزمل وما أشبه ذلك"<sup>١</sup>، فالتدوير دليل على قوة الشاعر لا ضعفه، والخفيف والأوزان القصار أكثر الأوزان ملائمة للتدوير، أما في غيرها فهو ثقيل، من منظور ابن رشيق، وهذا الذي ذهب إليه ابن رشيق ليصب في وادٍ واحد مع ما ذهبت إليه نازك الملائكة، التي رأت التدوير سائغاً في كل شطرٍ تنتهي عروضه بسبب خفيف كالمقارب والخفيف...، ومنقراً في البحور التي تنتهي عروضها بوترٍ كالكمال والبسيط والسريع والرجز؛ فالتدوير فيها يسيء إلى موسيقىة الأبيات وفقاً لما تراه، وبينما تذهب إلى ضرورة تجنبه والابتعاد عنه في بحري الكامل والرجز نراها تجيزه في مجزوءيهما، وعلة ذلك على حدّ تعبيرها أنّ المجزوء قصير لا يعسر فيه التدوير<sup>٢</sup>.

أما عن استعمال القروي للتدوير، فقد تكرر التدوير في الديوان مئةً واثنين وأربعين مرةً ما بين قصيدة ومقطعة، وهذا جدولٌ يوضح نسبة استعمال التدوير في الديوان:

| القصيدة        | وقع فيها التدوير | خالية من التدوير | المجموع |
|----------------|------------------|------------------|---------|
| تكرارها        | ١٤٢              | ٥٣٩              | ٦٨١     |
| النسبة المئوية | ٢٠.٨%            | ٧٩.١%            | ١٠٠%    |

يبين لنا الجدول أنّ التدوير أصاب قرابة (٢٠%) من قصائد الديوان، وهذه النسبة تبدو قليلةً عند النظر إليها؛ غير أنّ دلالتها على التدوير الذي يخالف القياس والشائع تشير إلى سمةٍ أسلوبيةٍ تفرّد بها شعر القرويّ إذكثر وقوع التدوير في أبياته كثرةً ملحوظةً، ولا عجب أن أكثر شاعرٍ كالقرويّ من تدوير شعره؛ ذلك أنّ ميله إلى الحرية والثورة والتغيير والانعتاق من القيود والتغني بالشعر ظاهرٌ لا يخفى.

<sup>١</sup> الفيرواني، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ١/١٧٨.

<sup>٢</sup> يُنظر: الملائكة، (د، ت)، ١١٤-١١٥-١١٦.

لمقارنة أوزان أشعاره التي اعترها التدوير مع ما ذهب إليه ابن رشيق ونازك الملائكة من صلاحية بعض

الأوزان للتدوير دون بعض، هذا جدول يوضح تكرار التدوير في الأوزان: (الأوزان مرتبة وفقاً للدوائر العروضية)

| وزن القصائد المدورة | تكرار التدوير | النسبة المئوية | عدد الأبيات المدورة | عدد الأبيات الخالية من التدوير | نسبة عدد الأبيات المدورة إلى عدد الأبيات الخالية من التدوير |
|---------------------|---------------|----------------|---------------------|--------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| البسيط              | ٤             | %٢.٨           | ١٢                  | ١٦٦                            | %٧.٢                                                        |
| الوافر              | ٢             | %١.٤           | ٢                   | ٢٦                             | %٧.٦                                                        |
| مجزوء الوافر        | ٢             | %١.٤           | ١٨                  | ٤٥                             | %٤.٠                                                        |
| الكامل              | ٢١            | %١٤.٧          | ٣٠                  | ٥٢٣                            | %٥.٧                                                        |
| مجزوء الكامل        | ٣١            | %٢١.٨          | ٢٧٠                 | ٤٤٥                            | %٦٠.٦                                                       |
| الهزج               | ٢             | %١.٤           | ١١                  | ٢٤                             | %٤٥.٨                                                       |
| مجزوء الرجز         | ٢             | %١.٤           | ١٢                  | ٤٢                             | %٢٨.٥                                                       |
| الترمل              | ٣             | %٢.١           | ٦                   | ٣١                             | %١٩.٣                                                       |
| مجزوء الترمل        | ٧             | %٤.٩           | ٦٢                  | ١١٤                            | %٥٤.٣                                                       |
| السريع              | ١             | %٠.٧           | ١                   | ٢                              | %٥.٠                                                        |
| الخفيف              | ٥٢            | %٣٦.٦          | ٣٠٥                 | ٨٦٧                            | %٣٥.١                                                       |
| مجزوء الخفيف        | ١             | %٠.٧           | ١                   | ٥٧                             | %١.٧                                                        |
| المجتث              | ٢             | %١.٤           | ٢                   | ٨                              | %٢.٥                                                        |
| المتقارب            | ١١            | %٧.٧           | ١٤                  | ١١٦                            | %١٢.٠٦                                                      |
| المتدارك            | ١             | %٠.٧           | ٣                   | ٧                              | %٤٢.٨                                                       |

يظهر لنا الجدول تنوع استعمال القروي للتدوير مع الأوزان ما بين كثيرٍ ومتوسطٍ وقليلٍ ونادرٍ، فالخفيف أكثر البحور التي تكرر التدوير فيها؛ إذ تكرر في اثنتين وخمسين قصيدةً بنسبة (٣٦.٦%)، وتوسط في استعماله مع الكامل ومجزؤه، بيد أن مجزوء الكامل قد تفوق على بحر التام بعشر قصائد، إذ حلّ ثانيًا على البحور من جهة تكرار التدوير فيه بما عدته إحدى وثلاثون قصيدةً ونسبة قدرها (٢١.٨%) في حين أن عدّة قصائد الكامل المدوّرة إحدى وعشرون قصيدةً بنسبة (١٤.٧%)، وقلّ استعماله للتدوير مع المتقارب ومجزوء الرمل، بإحدى عشرة قصيدةً للأول وسبع قصائد للثاني، في حين ندر استعماله للتدوير مع البسيط والرمل والوافر ومجزؤه والسريع والمجتث والمتدارك والهزج ومجزوء الرجز.

هذا الاستعمال للتدوير في الديوان يفضي إلى امتلاك القروي ذائقةً متوافقةً في الغالب مع مذهب ابن رشيق ونازك الملائكة، وإلى أنه كان متفقًا مع القياس والضوابط التي وضعها حينًا، ومفترقًا عنها حينًا آخر، ويتّضح اتّباعه للقاعدة إذ أكثر من التدوير في بحري الخفيف ومجزوء الكامل، وجعل مجزوء الكامل أكثر عرضةً للتدوير من الكامل التام، واستعمل التدوير مع البحور القصار والمجزوءة؛ في حين يفترق عنهما إذ أكثر من التدوير في بحر الكامل، وجعله ثالث البحور رتبةً متفوقًا على البحور القصار (المجزوءة والهزج والمجتث والمتدارك)، وعلى المتقارب الذي تنتهي عروضه بسببٍ خفيف في حين أن عروض الكامل تنتهي بوتد، وكذلك استعماله للتدوير مع الوافر وهو من البحور الطوال، ومع البسيط الذي تنتهي عروضه بوتد، ومن مظاهر المفارقة الجليّة والواضحة أيضًا قلّة استعماله للتدوير مع المتقارب ومجزوء الرمل اللذين تنتهي تفعيلتهما بـ (مهملاً) بسببٍ خفيف، وندرته مع البحور القصار والمجزوءة.

إذا ما انتقلنا من هذه النظرة العامة على استعمال التدوير في الديوان إلى نظرة أكثر خصوصيّة يتّضح فيها حقيقة منهج القروي في استعماله للتدوير؛ وذلك عبر التّحصيل في كلّ قصيدةٍ وعدد الأبيات المدوّرة فيها قياسًا إلى أبياتها غير المدوّرة، فإنّ هذا ما سيجلي لنا حقيقة التدوير مع الأوزان عند القروي التي يوضحها الجدول التّالي:



| الوزن        | أعلى تكرار للتدوير في قصائده <sup>١</sup> | عدد المقطعات التي جاءت جميع أبياتها مدوّرة | توزيع التدوير على قصائده <sup>٢</sup>                        |
|--------------|-------------------------------------------|--------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
| البسيط       | ٤٢/٨                                      | —                                          | ٨، ٢، ٢١                                                     |
| الوافر       | ١٠/١                                      | —                                          | ٢١                                                           |
| مجزوء الوافر | ٢٤/١٣                                     | —                                          | ١٣، ٥                                                        |
| الكامل       | ٨/٣                                       | —                                          | ٣٣، ٣٢، ١٥١                                                  |
| مجزوء الكامل | ٨٥/٥٠                                     | ٥                                          | ١، ٤٢، ٣٣، ٥٤، ٣٥،<br>٣٨، ٢٩، ٢١٠، ٢١١،<br>١٢، ٢٢، ٤٧، ٥٠    |
| الهزج        | ١٩/١٠                                     | —                                          | ١٠، ١                                                        |
| مجزوء الرجز  | ٣٦/١١                                     | —                                          | ١١، ١                                                        |
| الرمل        | ٤/٣                                       | —                                          | ٣، ٢، ١                                                      |
| مجزوء الرمل  | ٢٥/٢١                                     | —                                          | ٢١، ١٣، ١١، ٧، ٤، ٢٣                                         |
| السريع       | ٢/١                                       | —                                          | ١                                                            |
| الخفيف       | ٧١/٢٣                                     | ٢                                          | ١، ٢١، ٤٢، ٦٣، ٧٤، ٣٥،<br>٦٦، ٢٧، ٩، ١٠، ٤١٢،<br>٢٣، ٢٠، ٢١٤ |
| مجزوء الخفيف | ٥٧/١                                      | —                                          | ١                                                            |
| المجتث       | ٢/١                                       | —                                          | ١                                                            |

<sup>١</sup> نسبة الأبيات المدوّرة إلى غير المدوّرة ضمن القصيدة التي وقع فيها أعلى تكرار للتدوير.

<sup>٢</sup> عدد الأبيات المدوّرة على هذا الوزن، والأمن يدلّ على مَزَات تكرار هذا العدد.

|          |      |   |    |
|----------|------|---|----|
| المتقارب | ١٢/٢ | - | ٨١ |
| المتدارك | ٧/٣  | - | ٣  |

وزن الخفيف وإن كان الأكثر تعرّضاً للتدوير إلا أنّ أعلى تكرارٍ بلغه التدوير في إحدى قصائده ثلاثة وعشرون بيتاً في قصيدةٍ قوامها واحدٌ وسبعون بيتاً، ولم تأت مقطّعةٌ كاملة منه مدوّرة غير مرّتين، وتوزّع التدوير على قصائده وفق (٦١، ٤٢، ٦٣، ٧٤، ٣٥، ٦٦، ٢٧، ٩، ١٠، ٤١٢، ٢١٤، ٢٠، ٢٣)، في حين أنّ مجزوء الكامل وصل تكرار التدوير في إحدى قصائده إلى خمسين بيتاً مدوّراً من أصل خمسة وثمانين بيتاً، وأتت خمس مقطّعاتٍ منه أصاب التدوير جميع أبياتها، وتوزّع التدوير على قصائده وفق (١، ٤٢، ٢٣، ٥٤، ٢٥، ٣٨، ٢٩، ٢١٠، ٢١١، ١٢، ٢٢، ٤٧، ٥٠)، وبمقارنة التدوير في الخفيف مع مجزوء الكامل يتّضح تفوّق مجزوء الكامل على الخفيف سواءً في أعلى تكرارٍ بلغه التدوير في أبياتها أو في عدد المقطّعات التي جاءت كلّ أبياتها مدوّرة، أو في قيم التكرار العالية للتدوير في قصائد مجزوء الكامل.

أمّا الكامل فأعلى تكرار بلغه ثلاثة أبيات، والتدوير موزّع على قصائده ما بين بيتٍ إلى ثلاثة أبيات، وهذا إن دلّ على شيءٍ فإنّما يدلّ على اتّباع الشّاعر للقياس، فهو وإن كثر تكرار التدوير فيه إلا أنّ أعلى تكرارٍ له لم يتجاوز ثلاثة أبياتٍ ولا نجد مقطّعةً واحدةً له أصاب التدوير جميع أبياتها، وهو في هذا لا يختلف عن المتقارب والوافر والزّمل والسّريع والمتدارك والمجتبى ومجزوء الخفيف. ولا يميّز البسيط ومجزوء الرّجز عنهم غير أنّ الأوّل تكرّر ثماني مرّاتٍ في إحدى القصائد، والثّاني تكرّر إحدى عشرة مرّة؛ ولكن بقياس عدد الأبيات المدوّرة إلى غير المدوّرة والذي بلغ اثنين وأربعين بيتاً في الأوّل وستة وثلاثين بيتاً في الثّاني نجد أنّه لا اختلاف بينهم. ويقترب منهم أيضاً الهزج؛ بيد أنّه يتفوّق عليهم؛ إذ بلغ أعلى تكرارٍ له عشرة أبياتٍ من أصل تسعة عشر بيتاً، وهو قريب مجزوء الوافر من هذه الجهة إذ تراوح تكرار التدوير في أبيات قصائده ما بين ربع أبياتها إلى نصفها. أمّا في مجزوء الزّمل الذي قلّ تكرار التدوير في قصائده؛ فإنّنا نجده يتوزّع على قصائده متراوحاً بين ما يقارب ربع أبياتها إلى نصفها أو ثلثيها، حتّى أنّه بلغ في إحدى القصائد ما يزيد على ثلاثة أرباع أبياتها.

وبذلك تتغيّر رتبة البحور وفقاً لنسبة وقوع التدوير في كلّ قصيدة، فيحتلّ مجزوء الكامل الرتبة الأولى يليه الخفيف وهما في الطبقة الأولى التي كثر شيوخ التدوير في قصائدها، ومن ثمّ مجزوء الرمل في الطبقة الثانية متوسطة الشيوخ، أمّا الطبقة الثالثة قليلة الشيوخ احتلّها الهزج ومجزوء الوافر والبسيط ومجزوء الرجز، ويشترك في الطبقة الأخيرة نادرة الشيوخ الكامل والمتقارب والرمل والوافر والمجتثّ والسريع والمتدارك ومجزوء الخفيف. وهذا التصنيف كما ذكرنا آنفاً يعتمد على نسبة التدوير في أبيات القصيدة من الأكثر إلى الأدنى. وهذا لا يتنافى مع ما أدرجناه سابقاً من نتائج حول شيوخ التدوير في الأوزان وفق تكراره في قصائد كلّ وزن؛ بيد أنّنا أردنا أن تكون النتائج أكثر دقّة وأن يعلم الناظر إليها أنّ الاحتكام بهذه النظرة العامة قد لا يكون دقيقاً، وأنّ هذه النتائج ليست اعتباطيّة أو عشوائية وإنّما لها أسبابها ومبرراتها، فعلى سبيل المثال تردّ كثرة شيوخ التدوير في القصائد التي نظمت على بحر الخفيف إلى تنوّع تفعيلاته ومرونتها في تعاطيها مع الزحافات ما يمكن الشاعر من إحكام قبضته عليها وتطويعها كيف يشاء، وانتهاء عروضه (فاعلاتن) بسببٍ خفيف، إذ الوقوف على السبب أسهل من الوند؛ فالوند ثقيل في حين أنّ السبب خفيف<sup>١</sup>، وكذلك تنوّع صورها بتنوّع الزحاف الذي يصيبها، والبناء الهندسي لتفعيلاته؛ إذ تتوسّط تفعيلته السباعيّة (مستقع لن) تفعيلته السباعيّة (فاعلاتن) المكررة أول الشطر وآخره وبذلك يعتدل في إسرعه ويسهل وصل الشطرين فيه؛ لانتهاء عروضه بسببٍ خفيف وابتداء التفعيلة الأولى من الشطر الثاني منه بسببٍ خفيف، ولا يخفى أنّ الانتقال بين الأسباب أسرع وأيسر ممّا سواها، فضلاً عن غناه بالأسباب التي تعرف بسهولة وسرعة نطقها مقارنةً بالأوتاد، كلّ ذلك جعل الخفيف البحر الأكثر ملاءمةً للتدوير؛ إذ لاعتدال سرعته وبنائه الهندسيّ بالغ الأثر في تسهيل التدوير؛ ذلك أنّ التدوير الذي هو إطالة الكلام ومدّه بحاجة إلى "بحرٍ انسيابيّ فيه استرسالٌ لا ينقطع، فالتوقّف<sup>٢</sup> يحتاج إلى مواطن وقفٍ واستراحةٍ منها سكتة العروض"<sup>٣</sup>،

<sup>١</sup> الملائكة، (د، ت)، ١١٣.

<sup>٢</sup> التوقّف: الإسراع.

<sup>٣</sup> أبو سّة، (١٤٣٢هـ - ٢٠١٠م).

ولعلّ من أسباب ارتباط الخفيف بالتدوير غلبة الاسترسال والقصّ والحكاية عليه<sup>١</sup>، ولأنّ الكلام المنظوم فيه يقترب من المنثور<sup>٢</sup>، ومن نماذج شعره المدور على البحر الخفيف قوله<sup>٣</sup>:

|                                             |                                           |
|---------------------------------------------|-------------------------------------------|
| وَقَفَ الشَّاعِرُ الْحَزِينُ حِيَالَ الْـ   | بَحْرِ وَالْبَحْرِ أَسْوَةٌ لِلْحَزَانِي  |
| مُقْلَةً لَا تَتِي تَفِيضُ دُمُوعًا         | وَقُودًا لَا يَأْتِي حَقَقَانَا           |
| جَاءَهُ وَالضَّمِيرُ أَعْمَقُ بِالْيَا      | سِ جِرَاحًا وَالْدَّمْعُ أَرْحَى عِنَانَا |
| فَرَأَى صَخْرَةً أَنَاخَتْ عَلَى الْجَوِ    | نِ وَأَلْقَتْ فَوْقَ الرِّمَالِ جِرَانَا  |
| كَأَبِي الْهَوْلِ لَا تَمَلُّ عَلَى الْهُوِ | لِ زَمَانًا وَلَا تَرِيمُ مَكَانَا        |

هذا أنموذج من الأبيات المدورة التي يغلب عليها الطابع القصصي، ومن نماذجه المدورة الخالية من القصّ قوله

في تهنئة (جانيت) كريمة صديقه (إلياس عاصي) في عيد مولدها<sup>٤</sup>: /الخفيف/

|                                              |                                                |
|----------------------------------------------|------------------------------------------------|
| شَهْرُ أَيْلُولَ يَوْمَ عِيدِكَ أَزْرَى      | بِشُهُورِ الرِّيعِ زَهْرًا وَعِطْرًا           |
| أَطْلَعَ الْعَقْلُ مِنْ جَبِينِكَ يَا جَا    | نِيْتُ شَمْسًا إِنْ أَطْلَعَ الْحُسْنُ بَذْرًا |
| مَا أَهْلَ الْهَلَالِ إِلَّا بِبُشْرَى       | تَمَلُّ الْأَهْلَ وَالْمَنَازِلَ بِشْرًا       |
| كَمْ شَأَوْتَ الْأَثْرَابَ فَاحْمَرَّ خَدًّا | لِكَ حَيَاءٍ كَأَنَّ فِي الشَّأْوِ نُكْرًا     |

يرجع توسط التدوير على بحر الكامل إلى طول مقاطعه وكثرة حركاته التي تتنافى وصفة التدوير في إطالة الكلام ومدّه؛ إذ يحتاج التدوير وزنًا معتدلًا رشيقًا، في حين أنّ الكامل من الأوزان الطوال، وعروضه (متفاعلن) "تنتهي بوتر مجموع يعسر معه التدوير ويصبح منقرا ثقيلًا"<sup>٥</sup>، ولعلّ السبب في توسط استعمال التدوير على وزن الكامل أيضًا كثرة الصور التي يأتي عليها لكثرة الزخافات التي تصيب تفعيلته؛ ما أغنى الشاعر عن استعمال التدوير؛ إذ التدوير في أصل نشأته قبل أن يكثر استعماله ويغدو سمةً فنيةً ما هو إلى ضرورةٍ يحيل

<sup>١</sup> المصدر نفسه.

<sup>٢</sup> يموت، (١٩٩٢م)، ١٦١.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢/٦٤٦.

<sup>٤</sup> الديوان، ٢/٧٨٣.

<sup>٥</sup> الملائكة، (د، ت)، ١١٤.

الشاعر إليها صعوبة إتمام الكلام موافقاً للوزن، وهذا أمر لا ينطبق على وزن الكامل كما يرى البحث، فالكامل بحرٌ طويلٌ واسعٌ يسهل على الشاعر النظم عليه، أمّا عن حلوله في الرتبة الثالثة فما ذاك إلا توظيفاً من الشاعر للتدوير ليكون وسيلةً تعبيريةً إبلاغيةً وأداةً تصوّر انفعالاته؛ يهدف منها إلى إبلاغ رسالةٍ ولفت انتباه وإيصال حالةٍ شعوريةٍ دفعته نحو الانحراف ببيتٍ أو أكثر نافياً الوقفة بين شطريه؛ والذي دفعنا إلى هذا الاعتقاد توسط تكراره بين الأوزان التي وقع فيها التدوير، وقلة تكراره ضمن أبيات القصيدة. ومن نماذج التدوير في إحدى قصائده:

|                                                 |                                         |
|-------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| قُلْ لِلْيَهُودِ وَعَابِدِي أَصْنَامُهُمْ       | مِنْ كُلِّ هَضَامِ الْخُفُوقِ أَنَا نِي |
| وَلِمَنْ يَتَّاجِرُ بِالْعُلَا مَعْقُودَةً      | بِسَلَامٍ كَتَمَائِمِ الصَّبِيَانِ      |
| مِنْ طَالِبِ النَّيْشَانِ حَتَّى صَاحِبِ النَّد | نَيْشَانِ حَتَّى وَهَبِ النَّيْشَانِ    |

وهي قصيدة طويلة استعمل التدوير في ثلثها الأول كما يتضح في البيت الثالث من النموذج الذي أصاب التدوير فيه كلمة (النَّيْشَانِ) فكان جزءٌ منها هو (النَّ) خاتمةً لعروض الشطر الأول، وجزءٌ بداية أول تفعيلية في الشطر الثاني هو (نَيْشَانِ)، ويكمل القصيدة ليأتي قبل ختامها بيتين آخرين أصابهما التدوير<sup>١</sup>:

|                                                    |                                           |
|----------------------------------------------------|-------------------------------------------|
| لَسْنَا وَإِنْ زَعَمَ الْأَذَلَّةُ نَخْلَعُ النَّد | نَزِيرٌ الْقَدِيمَ لِأَجْلِ نَيْرِ ثَانِ  |
| تُرْنَا لِنَبْغِي الْإِنْكِيلِزَ فَإِنْ بَغَى الـ  | جِرْمَانُ قُلْ تُرْنَا عَلَى الْجِرْمَانِ |

مجيء التدوير في هذه الأبيات الثلاثة ناجمٌ عن الحالة الانفعالية التي اعترت الشاعر أثناء نظمها نظراً لخيبة أمله وانكساره، وتتجلى صعوبة الاستمرار في إلقاء هذين البيتين اللذين جاءا مدورين على التوالي؛ ولهذا كان التدوير في الكامل متفرقاً وغير متوالٍ إلا في موضعين هذا أحدهما.

في حين يعزى توسط تكرار التدوير في مجزوء الكامل إلى قصره فلا يتعارض مع وصل الكلام، ولا يشعر القارئ بصعوبة إتمام البيت كما حدث في البيتين السابقين من الكامل المدور، بل يضيف إليه موسيقيةً ونبرةً لينةً

<sup>١</sup> الديوان، ٢٠٥٨.

<sup>٢</sup> النير: العبودية والاستبداد.

عذبة<sup>١</sup>، ولذلك تفوق على التام منه، واللافت للانتباه في استعمال التدوير في مجزوء الكامل كثرتة في المجزوء

المرقل وقلته مع الصحيح وندرته مع المذال، ومما جاء من شعره مدوراً من مجزوء الكامل المرقل قوله<sup>٢</sup>:

|                                  |                                     |
|----------------------------------|-------------------------------------|
| يَمُ ظِلَالُ السَّرْوِ حَيَّ     | تُ تَبِيْتُ أَشْبَاحَ الْفَنَاءِ    |
| وَقُلِ السَّلَامُ عَلَى النَّدَى | وَعَلَى الْهُدَى وَعَلَى الْوَفَاءِ |
| أُذْرِجَنَّ فِي كَفْنِ الظُّلَا  | مَ وَكُنَّ فِي حُلِّ الصِّيَاءِ     |

ومن أمثلة التدوير في مجزوء الكامل المذال قوله راثياً صديقه شفيق المعلوف<sup>٣</sup>:

|                                   |                                      |
|-----------------------------------|--------------------------------------|
| قَسَمًا بِحُبِّكَ يَا شَفِيقُ     | وَ«بِعُصْبَةٍ» الْأَدَبِ الْعَرِيقُ  |
| وَبِطَبْعِكَ السَّمْحِ الْكَرِيمِ | مِمْ وَشِعْرِكَ الْفَخْمِ الرَّقِيقُ |
| أَنْبِي كَعَهْدِكَ يَا شَفِيقُ    | قِ الرُّوحِ أَقْرَبُ مِنْ شَفِيقُ    |

ومن نماذج التدوير في مجزوء الكامل الصحيح<sup>٤</sup>:

|                                |                             |
|--------------------------------|-----------------------------|
| أَمْعَلِمِي بِرَشَّادِهِ       | وَمُؤَلِّمِي بِبِعَادِهِ    |
| إِنَّ الْأَلْمِ ذِي خَلْقَتُهُ | بَعْدَ النَّوَى لِسُهَاذِهِ |
| أَبْدًا يَجْنُ إِلَى لِقَا     | ئُكَ خَالِمًا بِمَعَادِهِ   |

يبدو التدوير في مجزوء الكامل أقوى منه في غيره؛ إذ يتلاشى الإحساس بانعدام الوقفة ليحل مكانه إحساس باتصال متين ذي روابط قوية بين الشطرين ردهما شطراً واحداً، ولعل مرجع ذلك إلى قصره ولذلك استسيغ التدوير فيه مع الضرب المرقل والمذيل.

أما العلة الكامنة وراء قلة التدوير على المتقارب ومجزوء الزمل، رغم أن كليهما من الأوزان التي تنتهي عروضها بسببٍ خفيف، فلعلها في الأول مرتبطة بخصائصه الإيقاعية من تغني<sup>٥</sup> وإسراع وتلاحق في أنغامه؛ فضلاً عن

<sup>١</sup> الملائكة، (د، ت)، ١١٥.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢ / ٦٢٥.

<sup>٣</sup> الديوان، ١ / ١٥٧.

<sup>٤</sup> الديوان، ١ / ١٥٣.

<sup>٥</sup> الطيّب، (١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م)، ١ / ٤٠٣.

كثرة مقاطعه الطويلة؛ إذ يضم ستة عشر مقطعاً طويلاً<sup>١</sup>؛ بيد أنه من غير المنطقي أن نركن إلى هذه الأسباب وحدها بالنظر إلى رشاقة المتقارب وكثرة أسبابه التي يستساغ معها التدوير، ولعل الصواب أن نأتي بهذه المبررات تحت مظلة الحالة النفسية والانفعالية للشاعر أثناء النظم؛ إذ لا يخفى أن طول التراكيب وقصرها راجع أولاً وأخيراً إلى الحالة النفسية للمتكلم أثناء الكلام. ومن تدويره على المتقارب قوله<sup>٢</sup>:

تَعَجَّبْتُ مِنْ غَدَرَاتِ الصَّدِيقِ      وَأَعْجَبْتُ مِنْ ذَلِكَ أَنْ أَتَعَجَّبُ  
وَبَغَضُ الْقُلُوبِ كَطَقْسِ الْبَرَازِيْ      لِي فِي كُلِّ ثَانِيَةٍ يَتَقَلَّبُ

وفي الثاني (مجزوء الرمل) مرتبطة بشكل القصيدة الذي يحول دون إمكانية التدوير من جهة، وإلى قلة القصائد على مجزوء الرمل من جهة ثانية، فمجزوء الرمل قصير معتدل رشيق يعذب التدوير عليه ويستساغ؛ ودليل ذلك تفوقه على المتقارب؛ فهما وإن اشتركا في قلة الشيوخ؛ بيد أن مجزوء الرمل يفضل من ناحيتين، الأولى كثرة الأبيات المدورة ضمن القصيدة، والثانية عدد الأبيات المدورة في كل منهما، حتى أنه من هاتين الناحيتين يتفوق على الكامل أيضاً لا على المتقارب وحده. ومما جاء مدوراً فيه قوله في تأبين جبران خليل جبران<sup>٣</sup>:

قَصَبَاتُ الْغَابِ كَالنَّارِ      يَأْتِ أَنْتَ حِينَ غَابَ  
وَأَزَاهِي الرُّبَى حَنْ      نَتَّ كَأَوْتَارِ الرَّبَابِ

\*\*\*

سَكَنْتُ أَلَامُ قَلْبِي      يَتَدَاوَى بِـالْبَلَى  
بِئْسَ عَيْشٌ فِيهِ يُرْدِي «السَّـ»      سَرَطَانُ» النَّبْلِ

يظهر النموذج عنوبة التدوير وسلاسته في مجزوء الرمل، كما يبدو التدوير في البيت الأخير منه لوحة تعبيرية تبوح بمضمون البيت، لا سيما أنه وقع في كلمة (السرطان)، إذ جعل التدوير يفعل بهذه الكلمة وبنظام الشطرين والوقفه العروضية فعل هذا المرض بالشاعر (جبران).

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ١/ ٣٧٩.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ٢٥٧ - ٢٥٨.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٦٧٠ - ٦٧١.

وعلة ندره استعمال القروي للتدوير في أوزان البسيط والوافر ربما تكون لجمود العروض فيهما وضعف مرونتها من جهة، وانتمائهما إلى الأوزان الطوال من جهة أخرى، ولا يخفى انتهاء عروض البسيط بوتد، ومثلها عروض الرمل؛ ومن نماذجه في البسيط<sup>١</sup>:

عُدْ يَا مُعَلِّمُ أَوْ قَائِمْتُ لَنَا أَحَدًا      طَالَ السُّرَى وَأَضَعْنَا بَعْدَكَ الرَّشَدَا  
قَبَاتٍ فِي عَهْدِ الْإِسْتِقْلَالِ مُنْشَطِرَا      مَنْ كَانَ فِي عَهْدِ الْإِسْتِعْمَارِ مُتَّحِدَا  
أَكُنْتُ تَرْضَى بِذَا؟ كَلَّا! لَقَدْ شَهِدَ الـ      جَمْعَانِ أَنَّكَ لَا تَرْضَى بِهِ أَبَدَا

انشطرت كلمة (الجمعان) ليكون جزؤها الأول متممًا للعروض، وجزؤها الثاني بداية لأول تفعيلات الشطر الثاني، ولكن التدوير هنا لا يبدو كضرورة وحالة عروضية بقدر ما يبدو صورةً لمضمون البيت، ذلك أن التدوير الذي شطر كلمة (الجمعان) وأزال الفاصلة العروضية بين الشطرين يحتمل تأويلين: أحدهما أن يكون تصويرًا كنائيًا عن حال الفريقين السوري واللبناني بعد الاستقلال، والآخر أن يكون كشفًا إشاريًا من لاوعي الشاعر عن أمنيته في عودة الوحدة السورية اللبنانية.

ومنها في الوافر<sup>٢</sup>:

وَلِي إِنْ هَاجَبَتِ الْأَحْقَادُ قَلْبَ      كَقَلْبِ الطِّفْلِ يَغْتَفِرُ الدُّنُوبَا  
كَأَنَّ سَمَاءَ لُبْنَانَ كَسَتْهُ الـ      مَحَاسِنَ قَبْلَ أَنْ تُكْسَى الْعُيُوبَا  
ومن الرمل قوله<sup>٣</sup>:

أَيَّنَ عِنْدَ الْفَتْحِ أَبْطَالَ الْأَسَا      طِيرَ يُونَانًا وَفُزْسَاءَ وَهُنُودَا

أما بقية الأوزان التي ندر شيوع التدوير في قصائدها، فيمكن ردّ ندرتها في الهزج إلى ندره النظم عليه في الديوان فمجمل ما نظم عليه قصيدتان وقع التدوير في كليتهما؛ ولم يكن التدوير في كليتهما عرضًا؛ إذ كثرت الأبيات المدورة في واحدةٍ منهما بما يعادل نصف أبيات القصيدة أو يزيد، ما يجعله متفوقًا على الرمل الذي فاقه

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٧٦٨.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٩٥٩.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ١٣٠.



شيوعاً. وهذه العلة ذاتها تنطبق على مجزوء الوافر الذي اقتصر النظم عليه مرتين لا غير، وكلتا هاتين المرتين كان عدد الأبيات المدوّرة فيهما كبيراً؛ إذ بلغ في الأولى ربع أبياتها وفي الثانية النصف، ما يؤهله ليكون سابقاً للمقارب ومتفوقاً عليه. وكذلك الحال في مجزوء الرجز؛ إذ عدّة ما نظم عليه ثلاث قصائد، تعارض شكل القصيدة في واحدةٍ منها مع التّدوير، في حين أصاب التّدوير القصيدتين الباقيتين، إذ جاء عرضاً في الأولى ودنا في الثانية من ثلث أبياتها. والمتدارك أيضاً حاله كحال سابقه، غير أنّ التّدوير لم يصب سوى قصيدة واحدة بما يقارب نصف أبياتها.

ونموذج التّدوير من الهزج قوله<sup>١</sup>:

|                                 |                                 |
|---------------------------------|---------------------------------|
| رَغَالِيْلُ إِلَيِّ لُقَيَا     | كَ تَجْرِي هُرْعَا سُـرْعَ      |
| وَوَزَقَاءُ طَوَالَ الْعَا      | م فِي الْوَحْدَةِ لَمْ تَسْجَعْ |
| تَصِيحُ «إِلَيْسَ!» وَاللُّؤْلُ | وُ فِي الْمَبَسِّ وَالْمَدْمَعِ |

ومن مجزوء الوافر قوله<sup>٢</sup>:

|                                |                               |
|--------------------------------|-------------------------------|
| بِلَادِي أَيْنَ سَيْفُ الْعَزْ | م فِي وَجْهِ الْقَضَا يُنْصَى |
| وَأَيْنَ رِجَالُكَ الْأَسَا    | دُ تَنْهَضُ لِلْعُلَى نَهْضَا |

ومن مجزوء الرجز<sup>٣</sup>:

|                                  |                             |
|----------------------------------|-----------------------------|
| لَوْ جَالَ فِيهَا الطَّرْفُ عُمُ | رَأَا كَامِلًا مَا مَلَّهَا |
|----------------------------------|-----------------------------|

وتتجلى الندرة الحقيقية للتّدوير في أوزان السريع ومجزوء الخفيف والمجتث؛ إذ وقع عرضاً في قصائدها لا يتجاوز البيت الواحد من أبيات القصيدة. وهذه الندرة عائدة إلى ندرة القصائد المنظومة على المجتث ومجزوء الخفيف؛ وهذا الأمر ينطبق على السريع نوعاً ما؛ ويضاف إلى هذا السبب انتفاء الحاجة للتّدوير نتيجة كثرة التّعويرات والتحويلات التي تصيب تفعيلات السريع والمجتث.

<sup>١</sup> الديوان، ٢ / ٦٨١.

<sup>٢</sup> الديوان، ١ / ١٩٨.

<sup>٣</sup> الديوان، ١ / ٢٤٢.

اتَّخذ التَّدوير في أوزان القرويِّ صورًا كثيرة فتارةً يصيب من القصيدة بيتًا واحدًا أو بيتين أو ثلاثة أبيات كحدِّ أقصى، وتارةً يصيب جميع الأبيات وهو أمرٌ تفرَّدت به المقطَّعات دون القصائد، وتارةً يصيب جزءًا وافرًا من القصيدة يتراوح بين ما يقارب ربع أو ثلث أو نصف أو ثلثي أبياتها وقد يزيد على ذلك.

استدعت ظهور التَّدوير في شعرنا العربيِّ عوامل شتَّى؛ فلمَّا كان الشَّاعر ملزمًا بالتَّقيد بضوابط الشَّعر العموديِّ ذي الشَّطرين المتناظرين من انتهاء الكلام والمعنى مع الوزن وتحقيق استقلاليَّة كلِّ من البيت وشطريه، فالاستقلاليَّة لا تقتصر على البيت من القصيدة؛ بل تشمل شطري البيت، وإن كانت في الأَشطر لا تشترط انتهاء المعنى وعدم الارتباط النَّحويِّ؛ وإنَّما تعني انتهاء عروض البيت بكلمة تامَّة، إذ يشترط تطابق الكلام مع نهاية الوزن دون زيادةٍ أو نقصان؛ ولمَّا ألجأت الصَّرورة الشَّاعر أن يكون كلامه غير متطابقٍ مع الوزن أجازوا له إنهاء الوزن بجزء من كلمة؛ وهذا لا يخلِّ بحالٍ من الأحوال بتفعيلات البيت أو عروضه أو وزنه؛ إذ التَّدوير لا يستهدف الوزن أو العروض؛ بل الكلمة والإيقاع ونظام الشَّطرين؛ إذ تنتهي عروض البيت المدوَّر بجزءٍ من كلمةٍ يدخل جزؤها الآخر في وزن الشَّطر الثاني (العجز)، ليخرج البيت في قالبٍ واحدٍ تلاشت الفاصلة الإيقاعيَّة (العروضيَّة) بين شطريه، تلك الفاصلة الَّتِي تشعرك بانتهاء الشَّطر الأوَّل وقرب مجيء الشَّطر الثَّاني، وتسهم في إبراز نظام الشَّطرين؛ إذ يشعرك زوالها في بيتٍ مدوَّرٍ من أبيات القصيدة بأهميَّتها في إظهار هذا التَّقسيم الَّذي اعتمده القدماء لهيكل البيت الشَّعريِّ (الصَّدر والعجز)، كما يسهم في إشاعة إحساسٍ باختلال الإيقاع الَّذي سارت عليه القصيدة؛ إذ ريثما ينتظر المتلقِّي الوقفة بين الشَّطرين يفاجأ باتصالهما وإلغاء الوقفة الَّتِي تفصل بينهما، ليعلم أنَّ الشَّاعر انحرف بالإيقاع عن مجراه المألوف، إذ تعين الفاصلة بتعيينها لنهاية الصَّدر وبداية العجز على إظهار الوزن وتوضيحه وإبرازه، في حين يفعل زوالها نقيض ذلك؛ إذ يخفَّف من سطوة الإيقاع وشدة سطوعه ورتابته، كاسرًا النظام الإيقاعيِّ الَّذي تجري عليه الأبيات لتتلوَّن موسيقا النَّصِّ وتتنوَّع، ولهذا نجد أنَّ فائدة التَّدوير لا تقتصر على إنقاذ الشَّاعر حالة تعارض تركيبه مع الوزن؛ إذ خرج عن كونه مجرد ضرورةٍ يلجأ إليها الشَّاعر ليتحوَّل إلى أداةٍ للتعبير والتَّصوير ووسيلةٍ لكسر رتابة الوزن وتلوين الإيقاع وإثارة انتباه المتلقِّي، فضلًا عن تسخير الشَّاعر له ليكون رسولًا يوصل دلالاته ويحمل انفعالاته.

تتجلى أهمية الوقفات العروضية سواء في ذلك الوقفة نهاية الشطر أو الوقفة نهاية البيت بوظيفة إعلامية إخبارية تتمثل بإعلام السامع بحدود الوزن وانتهاء المعنى، ووظيفة توضيحية تبرز الإيقاع وتوضحه وتبين انقسام البيت إلى شطرين متناظرين، ووظيفة إنشادية إذ تسهل الوقفات على الشاعر النقاط أنفاسه وتمكّنه من مواصلة الإلقاء؛ لذلك عدّ التدوير والتّضمين انتهاكاً لخصوصية هاتين الوقفتين وانزياحاً عن مألوف الشعر العمودي وضوابطه.

بدأت كلتا هاتين الظاهرتين في الشعر نادرة قليلة، ثم تدرّجت نحو الزيادة والشيوع؛ ليتبنّاها الشاعر الحديث لتنمو وتزدهر على يديه، وتتحوّل من عيبٍ وضرورة إلى أداة تعبيرية من أدواته؛ يسخرها لحمل عاطفة ونقل رسالة وإشاعة تلوّن نغمي إيقاعي، إذ الوقوف في كلّ بيتٍ من أبيات القصيدة بين الشطرين ونهاية كلّ بيتٍ مع اختلاف زمن السكتة بين هاتين الوقفتين يؤدّي إلى اعتياد المتلقّي على نسقٍ معيّن وبالتالي يحدث رتابةً ينجم عنها مللٌ وضجر؛ ولا تكسر هذه الرتابة إلا بتجاوز وقفةٍ منهما أو كليتهما معاً ليزيد تعلق المتلقّي بالنص؛ ويؤيد هذا مقولة شكري عياد في تصنيفه للوقفات العروضية: "هناك وقفاتٌ عروضيةٌ صرفةٌ، أهمّها: الوقفة عند نهاية البيت، والوقفة عند نهاية الشطر، ومثل هذه الوقفات تزيد الرتابة، أو إن شئت فقل إنها تبرز الإيقاع؛ ولذلك فقد يلغيها الشاعر مستخدماً التدوير بين الأَشْطَر - بكثرةٍ نسبيةٍ - أو التّضمين بين الأبيات بقلة<sup>١</sup>، وبهذا يجيز عياد للشاعر التدوير والتّضمين ليتخلّص من الرتابة وبروز الإيقاع، وأباح التدوير بكثرةٍ معينةٍ والتّضمين بقلةٍ، فهي إباحةٌ بضوابط.

ولا ينبغي أن نتسامح في ما تعيشه كلتا هاتين الظاهرتين من تشتّتٍ وتنازعٍ في قضية المصطلح؛ إذ ينبغي الاتفاق بين أهل العروض على اصطلاح تسميتين محدّتين ترضيان جميع الأطراف؛ إذ في ظلّ هذا الاختلاف حول مصطلحٍ لظاهرةٍ واحدةٍ ما يجعل مهمة الباحث عسيرة.

<sup>١</sup> عياد، (١٩٧٨م)، ٨٧.

## المبحث الثاني: الانزياح في العناصر المرتبطة بالقافية:

### أولاً: التزام ما لا يلزم:

الالتزام ما لا يلزم: فنٌ بدعيٌّ لفظيٌّ يقع في النثر والشعر على حدٍّ سواء، وهو ممّا يزيد الشعر حُسناً، سمّي كذلك لالتزام الشاعر في قافية قصائده حروفاً وحركاتٍ ليست ممّا يتوجّب عليه التزامه فيها، كأن يلتزم الشاعر حرف الدّخيل أو الحرف الذي قبل ألف التأسيس أو كليهما معاً أو حركة ما قبل الروي أو الحرف الذي يسبق الرّدف.

تجاذبته تسمياتٌ جمّة وكلّها نابغ من صعوبته ومشقّته لما فيه من إرهاق الشاعر نفسه وتكليفها جهد ومشقة إعادة ما لم تُطلب إعادته؛ لذلك اصطلح ابن المعتز ويحيى بن حمزة العلويّ تسميته (الإعنات)، في حين ذكره ابن جني في باب (النّطوع بما لا يلزم)، أمّا الشائع في تسميته فهو (لزوم ما لا يلزم)، كما عند كلّ من ابن الأثير ويحيى بن حمزة العلويّ وابن سنان الخفاجي، في حين تفرّد ابن أبي الإصبع المصريّ في تحريره بتسميته (الالتزام).

وجميع التعريفات التي تناولته تصبّ في وادٍ واحد؛ بيد أنّ أكثرها شمولاً وإحاطةً بمفهومه الحدّ الذي وضعه يحيى بن حمزة العلويّ؛ إذ قال: "ويقال له الإعنات، ويرد في المنظوم والمنثور من الكلام، ومعناه في لسان علماء البيان أن يلتزم الناظم قبل حرف الروي حرفاً مخصوصاً أو حركةً مخصوصةً".<sup>١</sup>

أمّا ضابطه أن يكون فيما لا يلزم كما ذهب يحيى بن حمزة العلويّ؛ فإن كان ممّا يلزم "لا يقال أنّه من باب لزوم ما لا يلزم"<sup>٢</sup>، وشرط حسنه أن يجيء عفو خاطر بلا تكلفٍ أو تعنّتٍ عند كلّ من ابن الأثير الذي يرى أنّ: "الكلفة وحشةٌ تذهب برونق الصّنع"<sup>٣</sup>، وابن أبي الإصبع الذي يشترط فيه الاعتدال واجتناب المبالغة وعدم الكلفة؛ إذ يقول: "أن يلتزم النّاثر في نثره، أو الشّاعر في شعره قبل روي البيت حرفاً فصاعداً على قدر قوّته،

<sup>١</sup> الحسيني العلويّ، (١٤٢٣هـ)، ٢/٢٠٩.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ٢/٢٠٩.

<sup>٣</sup> ابن الأثير، (١٤٢٠هـ)، ١/٢٨٣.

وبحسب طاقته، مشروطاً بعدم الكلفة<sup>١</sup>، ويحسن عند عبد القاهر الجرجاني "إذا كانت الألفاظ تابعةً للمعاني، فإنَّ المعاني إذا أرسلت على سجيَّتها وثركت وما تُريد طلبت لأنفسها الألفاظ ولم تكتسب إلَّا ما يليق بها"<sup>٢</sup>، فالالتزام بحروفٍ أو حركاتٍ مخصوصةٍ قد يلجئ الشاعر إلى الإتيان بالغثِّ السمين إن أعجزته الحيلة عن إيجاد قافيةٍ موافقةٍ لما ألزم نفسه به وللمعنى الذي يريده في الوقت عينه، نتيجة تكلفه عناء السَّير في طريقٍ وعرٍ وشاقٍّ، لذلك عليه ألاَّ يكلف نفسه ما لا تطبيقه من ركوب أمرٍ تستحيل معه السلامة من الوقوع، إذ عليه قبل دخول باب الالتزام أن يكون متمكِّناً من قاموسه اللُّغويِّ، قادراً على التَّحكُّم بالألفاظ غير منساقٍ خلفها لتحقيق ميزةٍ بديعيةٍ تذهب طلاوة المعنى وحسنه.

عرف الالتزام منذ القديم في أشعار الشعراء المتقدِّمين من مثل امرئ القيس؛ إذ نظموا عليه عدداً من قصائدهم التي يجمع النِّقاد على أنَّ كلَّ ما جاء فيها من باب الالتزام "غير مقصود"<sup>٣</sup>، وممَّن اشتهر في هذا الباب كثير عزة وعبد الله الأسديُّ<sup>٤</sup> وابن الرُّومي الذي كان أكثر النَّاس ولعاً بلزوم ما لا يلزم في أشعاره<sup>٥</sup>، إذ كان يلتزم حركة ما قبل الرُّويِّ في المطلق والمقيَّد في أكثر شعره اقتداراً<sup>٦</sup>؛ أمَّا المتأخِّرون فلأنهم أرادوا التَّوسُّع والتَّبحُّر في هذا الباب لم يسلم شعرهم من التَّكَلُّف كما يرى النِّقاد؛ ذلك أنَّهم قصدوا إلى الإكثار منه في أشعارهم قصداً، فخرج عن كونه طبعاً إلى صيرورته صنعةً<sup>٧</sup>؛ إذ إنَّ الشَّاعر المتقدِّم كان يلتزم ما لا يلزم في قصائده من باب النِّقْدِ والإبداع الذي تمَّده به نفسه؛ لتكون قصيدته آية في الجودة والحسن، أمَّا عند بعض المتأخِّرين - وليس كلَّهم - اتخذوا منه باباً لإظهار قوتهم والنَّباري فيما بينهم؛ إذ كلَّفوا به حدَّ الإسراف، ما دفع النِّقاد لاعتباره متكلفاً كما يرى البحث، وممَّا دفعهم إلى تعميم هذا الرُّأي صنيع أبي العلاء المعريِّ الذي ارتبط اسمه بهذا الباب من البديع؛ فلا يذكر لزوم ما لا يلزم إلا ويقترن بذكره اسم أبي العلاء؛ ليس لأنَّه أوَّل من ابتكره أو اخترعه كما يخيَّل للبعض؛

<sup>١</sup> ابن أبي الإصبع، (د، ت)، ٥١٧.

<sup>٢</sup> الحسيني العلوي، (١٤٢٣هـ)، ٢ / ٢١١.

<sup>٣</sup> ابن أبي الإصبع، (د، ت)، ٥١٨.

<sup>٤</sup> عتيق، (د، ت)، ٢٣٥ - ٢٣٦.

<sup>٥</sup> الحسيني العلوي، (١٤٢٣هـ)، ٢ / ٢١١.

<sup>٦</sup> الفيرواني، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ١ / ١٥٥.

<sup>٧</sup> ابن أبي الإصبع، (د، ت)، ٥١٨.

بل لأنه نظم ديواناً كاملاً في هذا الباب استوفى فيه جميع حروف المعجم، وسمّاه "اللزوميّات" نسبةً إلى هذا اللون من البديع الذي التزمه فيه، ولعلّ السبب الحقيقيّ هو التّقدّم والتأخّر وسبقه المتقدّمين على المتأخّرين، وتظنّ هذه الأحكام أحكاماً عامّة لا تصحّ كلّ حين.

ردّ النّقاد بالإجماع اندفاع الشعراء إلى اتّخاذ هذا المسلك الوعر، الذي يعدّه ابن الأثير: "أشقّ هذه الصّناعة مذهباً، وأبعدها مسلّكاً"<sup>١</sup>، إلى أنّه من باب إظهار المقدرة اللّغويّة والقوّة والمكنة الشعريّة، على نحو ما جاء في الخصائص "أنّ الشّاعر يلتزم ما لا يجب عليه ليدلّ بذلك على غزره وسعة ما عنده"<sup>٢</sup>، وتقرّد ابن سنانٍ الخفاجيّ إذ ردّ ذلك إلى "طلبهم للزيادة في التّناسب والإغراق في التّماتل"<sup>٣</sup>، إذ لمح ما لهذا الالتزام من أثر في زيادة الانسجام في موسيقا النّص؛ ذلك أنّ القافية الملتزمة نهاية كلّ بيت برويها وحروفها وحركاتها، وهي ممّا يلزم الشّاعر إعادته فليست داخلةً في باب ما لا يلزم، تمسك زمام الإيقاع وتديره وتضبط تنقّلاته؛ إذ لا يخفى أثرها في تحقيق التّناغم والانسجام الإيقاعيّ الناتج عن تكرار وحدة موسيقيّة (القافية)، فكيف إن كان هذا التّكرار أكثر قوّة وأعمق أثراً بزيادة ما يلتزمه الشّاعر من حروفها وحركاتها التي لا يتوجّب عليه التّزامها، كأن يلتزم الدّخيل أو الحرف الذي قبل ألف التّأسيس أو كليهما، أو ما قبل الرّدف مقترناً بالالتزام حركة ما قبل الرّويّ أو غير مقترن، أو أن يلتزم إعادة وزنها فقط، كلّ ذلك ممّا يغني إيقاع النّصّ الذي إنّما يقوم على عنصري التّكرار والتّوقع، و"يدعم الإحساس العامّ بالانسجام من جهة كونه دوريّةً زمنيّةً ملحوظةً"<sup>٤</sup>.

وقد لاقى هذا الضّرب من البديع رغم صعوبته استحسان أهل البلاغة والعروض، إذ عدّ من محاسن الصّنع<sup>٥</sup>، و"محاسن الكلام إذ وفق فيه الأديب فجاءه غفو الخاطر بدون تكلفٍ ولا تعمل، وكان المعنى هو الذي يقود إليه ويستدعيه، وليس هو الذي يقود المعنى"<sup>٦</sup>.

<sup>١</sup> ابن الأثير، (١٤٢٠هـ)، ٢٨٢/١.

<sup>٢</sup> ابن جنّي، (د، ت)، ٢٣٦/٢.

<sup>٣</sup> الخفاجيّ، (١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م)، ١٧٩.

<sup>٤</sup> كوهن، (١٩٦٨م)، ٨٦.

<sup>٥</sup> ابن الأثير، (١٤٢٠هـ)، ٢٧٠/١.

<sup>٦</sup> عتيق، (د، ت)، ٢٣٩.

التزام تكرر متوالية بعينها في النص يزيد رتبة الإيقاع؛ وعلى هذا النحو يمكننا القول أن للالتزام أثراً في جعل الإيقاع رتيباً؛ بيد أن الالتزام من جهة كونه فناً صعب المنال لا يطرقه كل الشعراء وغير موجود في جميع القصائد يحيل هذه الرتبة- إن حدثت- أمراً مستحسنًا، ذلك أن السامع أو المتلقي لا يتوقع الالتزام إلا فيما يلزم؛ ولن يدرك التزام الشاعر لما لا يلزم إلا مع انتهاء قافية البيت الثاني، ما يستدعي حدوث المفاجأة التي قد تمر مروراً عابراً وتفسر على أنها محض مصادفة إلى أن تكون قافية البيت الثالث؛ إذ تتجدد المفاجأة باستمرار تكرار الشاعر لحروفٍ وحركاتٍ مخصصة في مواضع مخصصة، وهذه المفاجأة تستمر متضائلة متداخلة مع عنصر التشويق المنبعث من فضول القارئ لمعرفة قافية البيت التالي وهكذا، وهي من جهة كونها عديمة الألفة مع المتلقي لا يحس لها رتبة، بل يشعر أنها تضي على النص إشراقاً وحيوية وتلونا إيقاعياً ونغمياً؛ ولذلك صنف التزام الشاعر ما لا يلزمه في أبواب الانزياح، من جهة نقضه للأصل والعادة، وانعدام الألفة بينه وبين المتلقي، ولما يشيعه لدى القارئ أو السامع من إحساس بالمفاجأة والدّهشة.

بلغ عدد القصائد الملتزمة بما لا يلزم في الديوان خمسا وستين ومئتي قصيدة، بنسبة تقدر بـ (٣٨.٩%)، أي ما يزيد على ثلث قصائد الديوان؛ وهي نسبة مرتفعة تدل على شغف القروي بتلوين قصائده وتديجها بهذا الفن الحسن من أفنان البديع، وتوقع الحيرة في النفوس في الوقت عينه؛ ذلك أن هذا الفن بكل ما يعنيه من التزام وتقيد للشاعر نفسه في دائرة محصورة من الخيارات يتعارض ونفس القروي الطامحة نحو الحرية وكسر القيود، كما تبين لنا في دراسة هذا الديوان من محاولات مستمرة تنزع إلى التجديد والتحرر وكسر القيود؛ ولعل مرد ذلك إلى صعوبة هذا الفن وأنه ليس شائعا في الاستعمال الشعري، ولأن الشاعر وجد فيه مأربه الذي يشبع رغباته وأمنياته ويحقق له غاياته وأهدافه، بيد أن هذه النتيجة ليست على تمام الدقة؛ ذلك أن الالتزام تكرر أكثر من مرة في كثير من القصائد؛ وبلغت مرات تكراره ثمانيا وأربعين مرة بعد المئة الرابعة، أي أن الشاعر التزم ما لا يلزم في ديوانه أربعمئة وثمانيا وأربعين مرة، كان ست وعشرون مرة منها نصيب الالتزام في جميع أبيات القصيدة أو المقطعة، ولم يلتزم القروي ما لا يلزمه في قصيدة كاملة غير ثلاث مرات، في حين كان في مقطعات كاملة ثمانيا وعشرين مرة.

تنوّع الالتزام في ديوان القروي شكلاً وحضوراً، فتارةً يكون في قصيدة كاملة، وأخرى في قصيدة كاملة خلا بيت أو بيتين من أبياتها، وثالثة في مقطع من مقاطعها، ورابعة في بيتين أو بضعة أبيات منها، وخامسة يكون مكرراً أكثر من مرة في القصيدة، وفي كلّ مرة التزام جديد يكون مختلفاً عن سابقه وهو الأكثر، أو مماثلاً له في بعض الأحيان وهو الأقل.

يتخذ هذا اللون البديعي في الشعر أشكالاً عدّة؛ إذ قد يكون بالترام حرف واحد مع الرّوي، أو حركة واحدة، أو حرف وحركة، أو حرفين، أو حرفين وحركة واحدة، أو حرفين وحركتين أو ثلاثة أحرف وهو أقصى حدّ يمكن للشاعر التزامه من أقسام القافية؛ بيد أنّه ورد التزام ثلاثة أحرف عند بعض الشعراء؛ غير أنّ الحرف الثالث في الغالب لا ينتمي إلى حروف القافية، وذكر ابن الأثير<sup>١</sup> وابن جني<sup>٢</sup> صورة أخرى من صور الالتزام عند الشعراء هي التزام التّصغير في القافية عوضاً عن تساوي حروفها التي قبل الرّوي، واعتبر آخرون التزام وزن بعينه لقافية الأبيات صورة من صور الالتزام، ومن الأشكال والصور التي جاء عليها الالتزام في الديوان:

### أولاً: التزام حرف واحد مع حرف الرّوي:

أي أن يلتزم الشاعر في القافية إلى جانب الرّوي حرفاً واحداً، وهذا الحرف قد يكون:

#### ١ - الحرف الذي يسبق الرّوي:

ما لم يكن من حروف المدّ واللين؛ لأنّه على هذه الصورة يكون ردفاً والردف خارج عن هذا الباب؛ إذ

هو من باب لزوم ما يلزم، ومثاله<sup>٣</sup>: /مخلّع البسيط/

|                                  |                                      |
|----------------------------------|--------------------------------------|
| إِلَى سُمُومِ الْأَمِيرِ فَهَدِ  | خَيْرَ وَلِيٍّ لِّخَيْرٍ عَهْدِ      |
| أَزْجِي كِتَاباً وَصَلَتْ فِيهِ  | نَهَارَ جُهْدِي بِلَيْلِ سُهْدِي     |
| نَظْمُثُّهُ فِي سَبِيلِ قَوْمِي  | وَعِشْتُ أَعْيِ الْوَزَى بِزُهْدِي   |
| فَلَسْتُ أَهْدِي دِيوَانَ شِعْرِ | بَلْ هُوَ قَلْبِي السَّلِيمُ أَهْدِي |

<sup>١</sup> ابن الأثير، (١٤٢٠هـ)، ٢٧٠/١.

<sup>٢</sup> ابن جني، (د، ت)، ٢/ ٢٤٠.

<sup>٣</sup> الديوان، ١٧٦/١.



الترم في هذه المقطعة حرف (الهاء) الساكن مع رويّ (الدال) المكسورة في جميع أبياتها، ولو جاء في البيت الأول بضمّ ما قبل (الهاء) لكان الترم فيه حرفاً وحركةً معاً، وهذا النمط كثير الوقوع في شعره.

## ٢ - الدّخيل:

هو الحرف المتحرّك الذي يفصل بين ألف التأسيس<sup>١</sup> والرويّ<sup>٢</sup>، ولا يلزم تكراره بعينه؛ لذلك عدّ إن الترمه الشاعر من باب لزوم ما لا يلزم، وهو لا يكون إلّا في القافية المؤسّسة، ومثاله<sup>٣</sup>: /الطويل/

إِلَى أَنْ تَبْدَى لِي الَّذِي كُنْتُ جَاهِلًا      وَيَا لَيْتَ أَنِّي آخِرَ الدَّهْرِ جَاهِلُهُ  
وَكُلُّ أَبِي النَّفْسِ يَهْدِيهِ طَبْعُهُ      إِلَى أَيِّ حَدٍّ يُسْتَحَبُّ تَسَاهُلُهُ  
القافية مؤسّسة متداركة، الترم الشاعر فيها إلى جانب رويّ (اللام) المضمومة وألف التأسيس و(هاء) الوصل الدّخيل وهو ممّا لا يتوجّب عليه التزامه؛ والدّخيل هنا هو (الهاء) التي فصلت بين ألف التأسيس ورويّ (اللام). وهذه القصيدة قوامها أربعة عشر بيتاً، تكرّر الالتزام فيها مرتين، وكلّ التزم وقع في بيتين منها.

## ثانياً: التزام حركة واحدة مع الروي:

تكون قبل الرويّ مطلقاً ومقيّداً، وتسمّى في المقيّد (التوجيه)<sup>٤</sup>، ولا تلزم إعادتها بعينها، ومنها قوله<sup>٥</sup>: /المجتنّ/

رِيحٌ مِنْ الشَّرْقِ نَسَمٌ      فَيَا غَرِيبُ تَنَسَّمْ  
وَأَرَامُ بِصَدْرِكَ طِفْلاً      مِنْ جُوعِهِ يَتَأَلَّمْ  
قَلْبٌ يَرَى الْهَمَّ تَقْوَى      فَإِنْ تَسَلَّى تَتَدَمَّ  
طُـوْلَ الْحَيَاةِ جَرِيحٌ      يَظْلُ بِيَسْبِجٍ فِي الدَّمِّ  
مَازَالَ يَقْرَعُ بَابَ الضُّ      ضُلُوعٍ حَتَّى تَحْطَّمْ  
كَسَاةٍ عَقْفُوهُ      عَلَى جِدَارٍ مُهْدَمِّ

<sup>١</sup> ألف لازمة يقع بينها وبين الروي حرف واحد هو الدّخيل.

<sup>٢</sup> الهاشمي، (١٤١٨هـ - ١٩٩٧م)، ١١١.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢/ ٨٠٩.

<sup>٤</sup> الهاشمي، (١٤١٨هـ - ١٩٩٧م)، ١١٣.

<sup>٥</sup> الديوان، ١/ ٣٨٣.

التزم الفتحة على الحرف الذي يسبق الروي المقيد (الميم)، وهذا مما نال استحسان النقاد قديماً؛ إذ أشادوا بالتزام ابن الرومي حركة ما قبل الروي في المقيد والمطلق في أكثر شعره اقتداراً<sup>١</sup>.

### ثالثاً: التزام حرف وحركة مع الروي:

وهو على ثلاثة أوجه:

#### أ- أن يلتزم الحرف الذي يسبق الروي مع حركة الحرف الذي قبله:

أي أن يلتزم الشاعر الحرف الواقع قبل روي الأبيات، ويلتزم معه حركة الحرف الذي قبله، ومنه<sup>٢</sup>: /مجزوء الوافر/

أَبِيَتْ جَوَارَهَـأَ أَرْضَا      بَغِيرِ الذُّلِّ لَا تَرْضَى  
بِلَادٍ خَسَفُهَا أَمْسَى      عَلَى أَبْنَائِهَا فَرَضَا

إذ التزم الراء قبل الروي في (ترضى، فرضا)، والتزم معها حركة (التاء والفاء) وهي الفتحة.

#### ب- أن يلتزم الحرف الذي يسبق الروي مع حركته:

ومنه<sup>٣</sup>: /الخفيف/

قَالَ رِضْوَانُ: قَدْ عَرَسْنَا عَلَى الْأَرْ      ضِ زُهورًا قَلِيلَةً بَيْنَ عَوْسَجِ  
كُلِّ حِينٍ تُرْفُ مِنْهَا عُرُوسُ      وَالَّذِي تَشْهَدُونَ عُرْسَ الْبَنَفْسَجِ

التزم مع روي (الجيم) الساكنة حرف (السين) وحركته (الفتحة). وهذه الأبيات من قصيدة عدتها ثمانية أبيات ارتفعت درجة الانزياح فيها إذ تكرر الالتزام فيها مرتين، إحداها المثال السابق، والآخر إذ انتهت قافية البيتين الأول والثاني منها بمقطع واحد (رَ رَج)، كما يتضح في قوله:

يَا لِبَشْرَى بِهَا الْأَثِيرُ تَمَوَّجُ      وَقَضَاءُ الْبِلَادِ مِنْهَا تَأَجَّجُ

<sup>١</sup> الفيرواني، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ١/١٥٥.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/١٩٨.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/١٥٤.

رَنَّ فِي قُبَّةِ السَّمَاءِ صَدَاهَا فَاطَّأْتُ أَقْمَارَهَا تَتَقَرَّجُ

الترم الشاعر فيه حرفين قبل الروي وحركة واحدة، ما يمثل انزياحاً من الدرجة الأولى إذ كسر أفق توقع السامع بهذا الالتزام، ودفعه للاعتقاد أن قافية البيت الثالث ستكون على هذه الصورة، غير أن الشاعر انحرف بالقافية لتغاير ما التزمه في البيتين الأول والثاني ليشكل انزياحاً من الدرجة الثانية:

وَأَنْشَأْتُ نَحْوَ حَارِسِ الْخُلْدِ سَكْرَى سَائِلَاتٍ بِالْأُسْنِ تَتَجَلَّجُ

ويستمر على هذا النحو إلى البيت السابع؛ إذ يتفاجأ المتلقي بأن قافيته الترم فيها الحروف عينها التي التزمها في قافية البيت السادس لتعلو درجة الانزياح إلى انزياح من الدرجة الثالثة، وما يفتأ الشاعر أن يعيد ما صنعه بعيد التزامه الأول فينحرف بقافية البيت الثامن عن أن تكون على صورة سابقتها السادس والسابع؛ ليكون الانزياح في هذه القصيدة من الدرجة الرابعة.

#### ت - أن يلتزم الدخيل مع حركته:

هذا الالتزام لا يقع إلا في القافية المؤسسة، وهو أن يلتزم الشاعر حرفاً بعينه مع حركته بين (ألف) التأسيس والروي، أي أن الحرف الملتزم هو (الدخيل) وحركته، ومنه<sup>١</sup>: /الطويل/

أَلَا أَيْنَ عَهْدُ الْأَنْسِ أَيْنَ رِيَاضُهُ وَأَيِّنَ أَغَانِيهِ وَأَيِّنَ بَلَابُؤُهُ

وَأَيِّنَ تَتَاغَيْنَا عَلَى الْمَرْجِ كُلَّمَا مَشِينَا عَلَيْهِ اخْضَرَّ وَاهْتَرَّ ذَابِلُهُ

الترم الشاعر حرف (الباء) وحركته (الكسرة) إلى جانب روي (اللام) المضمومة و(ألف) التأسيس و(هاء) الوصل.

#### رابعاً: أن يلتزم حرفين مع الروي:

هو أن يأتي الشاعر قبل رويّه بحرفين يلزم نفسه إعادتهما مع الروي، وهذان الحرفان: هما كل حرفين

التزما قبل الروي خلا الرّدف والتأسيس؛ لأنّهما ممّا يلزم التزامه في القافية، ومثاله<sup>٢</sup>: /المجتث/

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٨٠٩.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ٣٠٣.

مَا بَيْنَ نَائِي وَعُودٍ      وَاللَّحْنُ يُتَّبَعُ لَحْنًا  
فِي لَيْلِ أَنْسٍ سَعِيدٍ      مِثْلَ الْكَوَاكِبِ لَحْنًا

ألزم الشاعر نفسه في هذين البيتين تكرار اللام والحاء مع روي النون المضمومة مثرياً النص بهذا الالتزام المليح؛ إذ بين الكلمتين جناساً ناقصاً ارتقى بالالتزام إلى درجة تفوق الحسن، وهو موضعٌ بديعٌ وفق الشاعر فيه، إذ جاء عفويّاً سهلاً مستساغاً غير متكلفٍ ولا متصنع.

ومنه أيضاً قوله<sup>١</sup>: /الطويل/

وَمَحَّصَتِ النَّيْزَانُ مُحْكَمَ آيِهِمْ      كَمَا مِنْ تُرَابِ الْأَرْضِ مُحِصَ عَسَجِدُ  
فَلَمْ يَبْقَ مِنْ أَقْوَالِهِمْ غَيْرُ لَفْظَةٍ      تَخِرُّ لِمَعْنَاهَا الْقُلُوبُ وَتَسْجُدُ

خامساً: أن يلتزم الشاعر حرفين وحركة واحدة مع الروي:

له ضريان:

أ- أن يلتزم قبل الروي حرفين مع حركة الحرف الذي يسبق الروي:

وذلك أن يلتزم الشاعر في بيتين أو أكثر إعادة حرفين قبل الروي مع حركة الحرف المجاور للروي؛ ومنه<sup>٢</sup>:  
/الكامل/

هَلْ تَذْكُرِينَ لِقَاءَنَا فِي رَوْضَةٍ      سِخْرِيَّةٍ وَالطَّيْرُ تَهْتَفُ بِاسْمِكَ  
وَالشَّمْسُ تُلْقِي فِي الْمُرُوجِ ظِلَالَنَا      عَمْدًا لِنَحْتَقِظَ الْمُرُوجَ بِرَسْمِكَ

عدّة ما التزمه الشاعر في هاتين القافيتين حرفان هما (السين والميم) مع حركة الميم (الكسرة) بالإضافة إلى روي (الكاف) المكسورة، هذه القصيدة كلّها داخلة في باب الالتزام؛ إذ التزم الشاعر (الميم) المكسورة مع روي (الكاف) المكسورة في جميع أبياتها، وهذا انزياح أول، تدرج ليصل إلى انزياح من الدرجة الرابعة؛ ذلك أن الشاعر التزم فوق التزامه هذا ثلاثة التزامات أخرى في ثلاثة مواضع مختلفة من القصيدة.

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٩٠٢.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٨٠٠.

## ب- أن يلتزم الشاعر الدخيل مع الحرف الذي قبل ألف التأسيس:

هذا الضرب من الالتزام لا يأتي أيضًا إلا في القافية المؤسسة، ويكون بتكرير الدخيل عينه وحركته بالإضافة

إلى الحرف الذي قبل (ألف) التأسيس، ومثاله<sup>١</sup>: /مجزوء الخفيف/

هَـا مَـا مَـا مَـا «خَالِدٍ» هَـا مَـا مَـا مَـا «طَارِقٍ»

هَـا «هَرَقْلٌ» مُشَرَّدًا لَاحِقًا بِالْبَطَّارِقِ

راعى الشاعر في قافيته تكرار حرفي (الطاء والراء) وحركة الراء (الكسرة)، فضلًا عن ما هو لازم تكراره كروي

(القاف) المكسورة، و(ألف) التأسيس، وحركة الرّس<sup>٢</sup>.

## سادسًا: التزام حرفين وحركتين مع الروي:

هو إتيان الشاعر في قافية أبياته قبل الروي حرفين مع حركتهما، يلزم إعادتهما في بيتين أو أكثر، ومثاله<sup>٣</sup>:

/الكامل/

يَا مُسْلِمُونَ نَصِيحَةٌ مِنْ مُخْلِصٍ يَنْتَلُو مَحَامِدَكُمْ بِكُلِّ حَدِيثٍ

رَأَيْتُ بِجَامِعِكُمْ كَرَأْيِ نَبِيِّكُمْ كَمْ آيَةٌ مِنْهُ لَكُمْ وَحَدِيثٍ

لَا خَيْرَ فِيهِ لِمُسْلِمٍ إِلَّا إِذَا أَلْحَقْتُمُوهُ عَلَامَةَ التَّائِيثِ

وقع الالتزام في البيتين الأول والثاني إذ التزم إعادة (الحاء مع فتحها والدال مع كسرتها)، ليوثق في التزام ألبس

لبوس الجنس، مما يزيد التزامه طلاوة وحلاوة.

## سابعًا: التزام ثلاثة حروف:

أن يكون عدّة ما التزمه الشاعر ممّا لا يلزم ثلاثة حروف مع الروي؛ وهذا الضرب نادر في الديوان نظم على

مثاله ثلاث مرّات فقط، وهو أعلى درجات الالتزام عند الشاعر وأقصاها، له ثلاثة صور منها:

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٥٢٩.

<sup>٢</sup> فتحة ما قبل ألف التأسيس.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٥٣٧.

#### أ- التزام ثلاثة حروف مع حركة واحدة، على أن حرفين منهما ليسا من حروف القافية:

يلتزم الشاعر في هذا النمط مما لا يلزمه إعادته ثلاثة حروف وحركة واحدة فقط، إلا أن ما ينتمي للقافية منها حرف وحركة؛ أما الحرفان الباقيان الملتزمان مما لا يلزم فلا ينتميان إلى حروف القافية، ومثاله<sup>١</sup>: /السريع/

يَا أَلِفَ الْخُبِّ وَيَا بَاءَهُ      لَا زُلْتُمَا أَشْـعَدَ الْفَيْنِ  
كُلُّ حَمَامٍ الْأَرْضِ يَفْدِيكُمَا      وَرُبَّ الْفَيْنِ بـ\_\_\_\_الْفَيْنِ

قافية البيتين (فَيْنِي)، التزم من حروفها مع الزوي (الفاء) وحركتها (الفتحة)، إلا أن الشاعر التزم معها حرفين خارجين عن بنيتها العروضية؛ فصار عدة ما التزمه ثلاثة حروف وحركة، وهذا اللون فيه ثقل غير أنه حسن لوقوعه في بيتين فقط من أبيات المقطعة الشعرية ولمجيئه مع وزن قصير ورشيق؛ أما إن تكرر أكثر من ذلك لا سيما في وزن قصير فسيبدو من باب التكلف والصنعة لطوله وكثرة حروفه الملتزمة.

#### ب- التزام ثلاثة حروف مع حركتين:

ووقع في المخمس، ومنه<sup>٢</sup>: /الخفيف/

بُلْبُلُ الرُّوضِ وَالْجَنَاحُ مُبْلَلٌ      خَافِتُ الصَّوْتِ سَاكِنٌ فَتَأْمَلُ!  
نَبَذَتْهُ رِيَاضُهُ فَتَعَلَّلُ      بِجَمَانَا عَنِ الرِّيَاضِ وَأَمَلُ  
أَنْ يَكُونَ الْإِنْسَانُ أَهْوَنَ شَرًّا

فقافية البيتين (أَمَلُ) قوامها حرف الزوي المقيد (اللام الساكنة)، وثلاثة أحرف ألزم الشاعر نفسه إعادتهم مع حركتي الحرف الأول والثالث منهم؛ وهذا الالتزام أيضًا مما جاء عذبًا مستساغًا لوقوعه بين قافيتين متجانستين، ولا نرى لهذا النوع ثقلًا كسابقه؛ ولعل ذلك لأن القافية متواترة قصيرة، ولتجانس اللفظين المكررين.

#### ت- التزام ثلاثة حروف وثلاث حركات:

وقع هذا النوع في المخمس، وتكرر في قصيدة واحدة مرتين، ومنه<sup>٣</sup>: /الطويل/

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٦٩٣.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ١٩٣.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٤٢٤ - ٤٢٥.

أَلَمْ تَقْرَحُوا أَنْتُمْ بِنَفْسِي رَجَائِكُمْ؟  
 أَلَمْ تَشْنُقُوا اسْتِقْلَالَكُمْ بِحَبَائِكُمْ؟  
 أَلَمْ تُسْلِمُوا لِلْعَارِ مَجْدَ حَبَائِكُمْ؟  
 أَلَمْ تَتْرَكُوا الْخُرَّ الشَّرِيفَ شَهِيدًا؟

القافية في المثال الأول (بَالِكُمْ - مَالِكُمْ) تكرر فيها حروف (الألف واللام وحركتها) (الكسرة) والكاف وحركتها (الضمة))، مع (الفتحة) حركة (الباء والميم).

### ثامناً: التزام وزن القافية:

أن تكون القافية في جميع أبيات القصيدة أو في بضعة أبيات متوالية منها على الوزن عينه، وهذا اللون شاع بكثرة في ديوان القروي، ومن بديع ما جاء به القروي أن جعل قافية القصيدة كلها على وزن اسم الفاعل (فاعلة)، والتزمه من بداية القصيدة إلى نهايتها في خمسة عشر بيتاً، ومنها<sup>١</sup>: /المتقارب/

إِلَى الْبَحْرِ كَمْ أَشْتَهِي أَنْ أَرَاهُ  
 وَرُوحِي عَلَى سَطْحِهِ عَائِمَةٌ  
 أَحْنُ إِلَى الْيَمِّ وَأَطْوَاهُ  
 تُرْمِجُ رُقَاعِي دَهْ قَائِمَةٌ  
 وَأَشْتَأْفُهُ وَمُوجَاتُهُ  
 تُدْغِغُ تِلْكَ الْحَصَى لَاثِمَةٌ  
 دخلت قافية هذه القصيدة بكليتها باب اللزوم من جهة مجيئها في الأبيات كلها على وزن واحد.

بلغت عدة أنواع الالتزام بما لا يلزم في الديوان أربعة عشر نوعاً، أي أن القروي في لزومه ما لا يلزمه كان منوعاً حد الكثرة المفرطة؛ بيد أن هذه الكثرة إذا ما قيس بمرات التزامه ما لا يلزمه تبدو أمراً متوقعاً ونتيجة حتمية، وهذا التنوع في باب واحد من أبواب البديع اللفظي المعزز لإيقاع القافية إنما يدل على أهميته عند الشاعر واستحسانه له، وإدراكه دور القافية في إشاعة الانسجام والتناغم بين الأبيات، فضلاً عن وظيفتها الدلالية إذ هي مستودع المعنى وخزانته، وبالتالي إحساسه بما لهذا الفن من خاصية في إثراء موسيقا النص وإغنائها، وتظهر قيمة هذا الفن البديعي في الديوان من نواح عدة، أولها: أن الشاعر راح يفتن في صوره أفانين كثيرة، وثانيها: تخير مواضعه بعناية وتدبر بما يظهر حسنه ورونقه ووظيفته، وثالثها: تكراره وتجده وتنوعه في وحدات

<sup>١</sup> الديوان، ٢٤٣/١.

إيقاعية عدّة (بيتين أو بضعة أبيات أو مقطع) ضمن القصيدة الواحدة، وآخرها: تناوله باعتدالٍ فلا يكثر منه ضمن القصيدة الواحدة؛ إذ بلغ أقصى عددٍ متوالٍ من الأبيات وقع فيه الالتزام أربعة عشر بيتًا، ولم ينظم قصيدةً طويلةً يلتزم في جميع أبياتها ما لا يلزمه، ولم يكلف نفسه مشقةً وعنت الإتيان بالفاظٍ تصلح قافيةً لأبياته وتوافق ما ألزم نفسه به وهي لا تخدم المعنى وتخلّ به، وربما كان قادرًا على الإتيان بما يوافق المعنى وما التزمه؛ بيد أن غايةً في نفسه دعت به إلى تركها، فألفاظه تتبع المعنى لا العكس، وجميع هذه النواحي تشترك في الدلالة على قوة طبع الشاعر ومقدرته الشعرية العالية؛ وأنه في ولوجه هذا الباب لم يكن متكلفًا ولا متصنّعًا.

تشير صور التزام ما لا يلزم وتنوّعه شكلًا وموقعًا وتناولًا ضمن القصيدة أن غاية القرويّ منه لا تقف عند حدود إظهار المقدرة اللغوية والشعرية، وزيادة الإيقاع وإغناء الموسيقى الشعرية؛ وطلب التشاكل الموسيقي بين قوافيها؛ بل إنها تذهب مذهبًا أبعد وتسلك مسلكًا آخر، وإلا لأغناه ذلك عن خروج بيت أو بيتين من القصيدة أو القطعة عمّا التزمه في بقيتها، ودليل ذلك قوله<sup>١</sup>: /الرمل/

|                                            |                                         |
|--------------------------------------------|-----------------------------------------|
| أَهْلًا لِّـيْنَ أَرَى أَمْ طِفْلَتَـيْـنِ | بِالسَّنَا أَعْجَزَتَا مَنْ وَصَفَا     |
| جَلَّ مَنْ سَوَاهُمَا كَالْمُقْلَتَيْنِ    | فِي مُحَيَّا الْحُسْنِ لَمْ تَخْتَلِفَا |
| حَوَّتَا فَوْقَ جَمَالِ الصُّورَتَيْنِ     | أَعْدَبَ اسْمَيْنِ «سُعَادٍ» وَ«صَفَا»  |
| لَيْسَ بِدَعَا أَنْ تَجِيئَا تَوَامَيْنِ   | أَيَكُونُ السَّغْدُ بَغَيْرِ صَفَا؟     |

إذ تبلغ عدّة هذه القطعة الشعرية أربعة أبياتٍ التزم فيها صورةً واحدةً لقافية عروض الشطر الأول، إذ انتهى صدر الأبيات جميعها باللازمة (تَيْنِ)، في حين التزم في قافية البيتين الثالث والرابع حرف الصاد وحركته مع رويّ الفاء المفتوحة؛ أي انتهت قافية البيتين باللازمة (صَفَا)، وموضع الشاهد أن قافية البيت الأول (مَنْ وَصَفَا) تشاكل البيتين الأخيرين في صورة المقطع الأخير منها (صَفَا)، ولو كان مواليًا لهما دون فاصلٍ لعدّ ذلك التزامًا، بيد أن انزياح البيت الثاني عن صورة الالتزام في بقية الأبيات حصرت وقوع لزوم ما لا يلزم في البيتين الأخيرين فقط، وليس من الصائب أن نسوّج ذلك بضعف المقدرة اللغوية وانعدام المكنة الشعرية عند الشاعر؛ ذلك أن صورة القطعة وطولها لا يوحيان بذلك، ومن غير المعقول أنه عجز عن إيجاد قافية توافق التزامه في حين التزم

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٦٧٧.



قافيةً واحدةً في عروض صدر كل بيت منها؛ بيد أن غايةً إبلاغيّةً إعلاميّةً استدعت ذلك؛ ليدلّ على أنّهما تؤمّ متماثلّ متطابقّ تمامًا كالعينين لا يمكن أن تجد فوارق تفصل بينهما، فكلّمة (تختلفا) قافيةً لهذا البيت كالسّود من العين.

لاقى هذا النّقص لالتزام ما لا يلزم في قصيدة واحدة استحسان القدماء كابن جنيّ الذي عدّ "البيت الذي نقض القصيدة أن تمضي على ترتيب واحدٍ أفر ما فيها؛ ذلك أنّه دلّ على تساند الشّاعر إلى ما في طبعه، وأنّه لم يتجشّم إلّا ما في نُهضه ووسعه، من غير اغتصابٍ له ولا استكراهٍ أجاءه إليه؛ إذ لو كان على خلاف ما حدّده وأنّه إنّما صنع الشّعر صنعاً، لكان قصد ألا ينقض ذلك كلّ بيتٍ واحدٍ يوهيه ويقدح فيه"<sup>١</sup>، ورأى يحيى بن حمزة العلويّ أنّه لا عيب في ذلك<sup>٢</sup>.

وهذا يؤكّد أنّ الغاية من لزوم ما لا يلزم في الديوان تذهب أبعد من تلك المبررات العامّة التي تناولها النّقاد والعروضيّون قديماً وحديثاً؛ إذ سخر القرويّ هذا الفنّ تسخييراً دلاليّاً تصويريّاً إخباريّاً يخضع للوحدة المعنويّة والموقف الشّعريّ والانفعال النّفسيّ؛ ومثال ذلك التزامه للقافية (عُوديّ)- العين مما لا يلزم إعادته في القافية؛ لذلك عدّه البحث من باب لزوم ما لا يلزم- في رثاء والده في أربعة أبياتٍ متتالية<sup>٣</sup>. /الوافر/

|                                       |                                        |
|---------------------------------------|----------------------------------------|
| أَلَمْ يُشْبِعْكُمْ لَنَمًا وَتَحْنُو | عَلَيْكُمْ رُوحُهُ قَبْلَ الصُّعُودِ   |
| أَبِي مَاذَا أُجِيبُ الْعُودَ إِمَّا  | أَعُودُ غَدًا وَيَسْأَلُ عَنْكَ عُودِي |
| أَأَصْدَعُهُ بِمَوْتِكَ أَمْ أَعْزِي  | وَأَخْذَعُهُ بِرَاقِ الْوُغُودِ        |
| فَكَمْ أَوْتَارُهُ حَنَنْتُ وَأَنْتَ  | وَقَالَتْ يَا لَيْلِي الْأُنْسِ عُودِي |

التزم الشّاعر في هذه الأبيات من قصيدته الواقعة في ثمانية وعشرين بيتاً تكرار وحدةٍ نغميّةٍ إيقاعيّةٍ قصيرةٍ ورشيقةٍ نهاية كلّ بيتٍ منها، هي القافية المتواترة (عودي) التي التزم فيها ممّا لا يلزمه العين التي تسبق الرّدف مع التزام الرّدف (واوًا)<sup>٤</sup> دون معاقبته (بياء)، وممّا يلزمه حرف الرّويّ والوصل؛ فاشتركت الأبيات بهذه الوحدة

<sup>١</sup> ابن جنيّ، (د، ت)، ٢/ ٢٦٠.

<sup>٢</sup> الحسيني العلويّ، (١٤٢٣هـ)، ٢/ ٢٠٩.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٢٠١.

<sup>٤</sup> ذلك أنّ (الواو والياء) إذا كانتا ردفاً يجوز أن يحلّ أحدهما مكان الآخر إن كانا حرفي مدّ.

النَّغْمِيَّة، الَّتِي أَحَاطَتْهَا بِإِطَارٍ مُوسِيقِيٍّ عَذِبٍ وَمُسْتَسَاغٍ، غَيْرَ أَنَّ هَذِهِ الْوَحْدَةَ لَيْسَتْ مِنْ بَابِ التَّرَنُّمِ الْمَوْسِيقِيِّ الَّذِي عَمِدَ إِلَيْهِ الشَّاعِرُ، لَا سِيَّمَا أَنَّهُ فِي مَوْقِفِ الرَّثَاءِ، رِثَاءٍ لَيْسَ كَأَيِّ رِثَاءٍ، إِنَّهُ رِثَاءُ الْأَبِ، فَالْحَالَةُ النَّفْسِيَّةُ وَالشَّعُورِيَّةُ وَاخْتِلَاطُ الْمَشَاعِرِ وَالْأَحَاسِيسِ وَالْإِنْفِعَالِ الْعَاطِفِيِّ الَّذِي رَافَقَ الشَّاعِرَ أَتَاءَ النَّظْمِ لَا يُمْكِنُ مَعَهُ اللُّجُوءُ لِمِثْلِ هَذِهِ الْوَحْدَةِ الْإِيقَاعِيَّةِ؛ وَإِنَّمَا جَاءَتْ هَذِهِ الْوَحْدَةُ حَامِلَةً مِنْ لَا شَعُورِهِ رِسَالَةً تَقْصِحُ عَمَّا يَجُولُ فِي عَقْلِهِ الْبَاطِنُ وَنَفْسِهِ الْحَزِينَةُ، إِنَّهَا تَحْمِلُ دَلَالَةً تَعْبِيرِيَّةً تَصْوِيرِيَّةً قَوِيَّةً تَكْشِفُ رَغْبَةً خَفِيَّةً فِي نَفْسِ الشَّاعِرِ فِي عَوْدَةِ وَالِدِهِ إِلَى الْحَيَاةِ؛ ذَلِكَ أَنَّ "التَّكْرَارَ" يَكْشِفُ عَنْ نَقْطَةٍ حَسَّاسَةٍ فِي الْعِبَارَةِ، وَيَكْشِفُ عَنْ اِهْتِمَامِ الْمَتَكَلِّمِ بِهَا، وَهُوَ بِهَذَا الْمَعْنَى ذُو دَلَالَةٍ نَفْسِيَّةٍ قِيَمَةٍ<sup>١</sup>.

وبهذا يتَّضح لنا البعد الأول الذي اتَّخذه الالتزام في شعر القرويِّ ألا وهو أَنَّ الالتزامَ يحمل دلالاتٍ نفسِيَّةً ومعنويَّةً، ويتضمَّن رسالةً يريد الشَّاعر إيصالها للمتلقِّي (الوظيفة الإخبارية أو الإعلامية أو الإبلاغية).

ويتَّضح البعد الثاني أكثر ما يتَّضح في القصائد الَّتِي تَكَرَّرَ فِيهَا الالتزامُ فِي مَوَاطِنَ مُخْتَلِفَةٍ مِنْهَا؛ إِذْ نَرَى الشَّاعِرَ يَظْلِلُ كُلَّ بَيْتَيْنِ أَوْ بَضْعَةَ أَبْيَاتٍ بِالْتِمَامِ لِمَا لَا يَلْزَمُ فِي قَافِيَتِهَا، وَكُلَّ التَّمَامِ مِنْهَا يُمَثِّلُ انْزِيَاخًا وَكُلُّ خُرُوجٍ عَنْهُ -الالتزام- يَعْدُ انْزِيَاخًا آخَرَ؛ لِذَلِكَ يَكُونُ مَسْتَوَى الانْزِيَاخِ مُرْتَفِعًا فِي هَذِهِ الْقَصَائِدِ وَيَتَصَاعَدُ بِزِيَادَةِ مَرَّاتٍ لَزُومِ مَا لَا يَلْزَمُ وَمَرَّاتٍ نَقْضِهِ.

ومن لطيفٍ وبديعٍ الأمثلة الَّتِي تَجَلَّى غَمُوضُ هَذَا الْبَعْدِ قَصِيدَةَ (التَّوْبَةِ) الَّتِي تَقَعُ فِي عَشْرَةِ أَبْيَاتٍ؛ إِذْ عَمِدَ فِي رِصْفِ بِنَائِهَا إِلَى هَنْدَسَةٍ فَرِيدَةٍ التَّزَمُّهَا مِنْ بَدَايَةِ الْقَصِيدَةِ إِلَى نَهَائِهَا، مُبْتَدَأًا إِيَّاهَا بِمَطْلَعٍ رَقِيقٍ مِنْ بَيْتَيْنِ بِقَوْلِهِ<sup>٢</sup>:

/الطَّوِيلُ/

|                                               |                                                  |
|-----------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| أَطَاعَكَ قَلْبِي بَعْدَ أَنْ كَانَ عَاصِيَا  | فَأَجْرَيْتُ مِنْ دَمْعِ الْمَحَاجِرِ «عَاصِيَا» |
| وَتُبْتُ إِلَى الرَّحْمَنِ فِيكَ لِأَنْتَ لِي | حَسِبْتُ تَوَانِي الصَّبْرِ عَنْكَ مَعَاصِيَا    |

<sup>١</sup> حسن، (١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م)، ١٦٠.

<sup>٢</sup> الذَّيَّان، ٣٤٦/١.

ارتبط هذان البيتان برابطة لزوم ما لا يلزم؛ إذ تواترت القافية (عَاصِيَا) في نهاية كلٍّ منهما، وهي قافية مؤسّسة متدركة التزم فيها الدّخيل مع حركته وما قبل ألف التّأسيس، وهذه القافية لا تخلو من وظيفة دلالية تشير إلى ألم الشّاعر وبكائه الغزير وما يلاقيه من محبوبته، وهذان البيتان فيهما انزياح من المستوى الأوّل ناتج عن الالتزام الواقع في كليهما، وهذا الالتزام يوهّم السّامع أنّ بقيّة أبيات القصيدة ستسير على هذا النّحو من اللزوم، بيد أنّ البيت الثّالث يكسر أفق التّوقّع هذا؛ إذ لا يلتزم فيه الشّاعر ما التزمه في سابقه.

وَقَفْتُ بِأَنْي فِي غَزَامِكَ خَالِدٌ      فَلَسْتُ أَبَالِي مَا مَضَى مِنْ شَبَابِيَا

ومجيء هذا البيت مخالفاً لسابقه يرفع مستوى الانزياح إلى المستوى الثّاني، الذي يرتفع مع البيت الخامس إلى المستوى الثّالث، ومع البيت السّادس إلى المستوى الرّابع؛ ذلك أنّ الشّاعر بعد هذا البيت أتى بثلاثة أبيات التزم في قافيتها حرف (النون) الذي يقابل الدّخيل من حروف القافية، إذ أوهم البيت الرّابع السّامع أنّ الأبيات التّالية لا التزم فيها، ليكسر هذا التّوقّع مع البيت الخامس، وتزداد المفاجأة والخيبة مع البيت السّادس، التي ستبلغ أعلى درجاتها (الخبطة) مع البيت السّابع الذي نقض الالتزام الذي جرت عليه الأبيات السّابقة ليصير الانزياح من المستوى الخامس، ولا نجد انزياحاً في البيت الثّامن، غير أنّ البيت التّاسع يأتي بخيبة تكسر أفق توقّع القارئ وتفاخه؛ إذ التزم الشّاعر فيه الدّخيل عنه الذي جاء في قافية البيت الثّامن، فيعلو مستوى انزياح النّص إلى انزياح من الدّرجة السّادسة ما يلبث أن يغدو من الدّرجة السّابعة مع انتهاء البيت العاشر؛ إذ توهم السّامع استمرار الالتزام الأخير الذي نقضه الشّاعر رافعاً مستوى الانزياح في نصّه الشعريّ إلى مستوى عالٍ من مستويات الانزياح، وهذا المستوى حصيلة عناصر الخبطة والمفاجأة ومخالفة الأصل ونقض العادة التي تكرر في القصيدة، كما يتّضح لنا من متابعتها إلى نهايتها:

وَقُزْتُ بِجَنّاتٍ ضُلُوعِي مَكَائِهَا      فَلَسْتُ أَبَالِي أَيْنَ كَانَ مَكَائِيَا  
لَقَدْ رَشَقْتُ عَيْنَاكَ قَلْبِي بِأَسْهُمٍ      وَأَشْكُرُ رَبِّي أَنَّهُ مَا وَقَانِيَا  
كَأَنَّكَ مِنْهَا تَرُشِقِينَ فَسَائِلًا      إِذَا انْغَرَسَتْ فِي الْقَلْبِ تَنْمُو أَمَانِيَا

يتجلّى في هذه الأبيات الالتزام الثّاني في القصيدة، الذي نقضه الشّاعر بقوله:

فَلَيْسَ هَلَاكِي فِي غَرَامِكَ وَإِيَّا

عِدِينِي بِتَغْذِيبٍ أَشَدَّ مِنَ الرَّدَى

ليبدأ التزاماً ثالثاً في البيتين الثامن والتاسع:

وَمَوْتِي أَشْهَى فِي الْهَوَى مِنْ بَقَائِيَا

وَهَلْ تَحْسِبِينَ الْمَوْتَ فِيكَ ضَحِيَّةً

فَيَا رَبِّ لَا تَجْعَلْ عَلَيَّ بُكَائِيَا

بَكَيْتُ عَلَى قَوْمٍ تَطُولُ حَيَاتُهُمْ

وينقضه في البيت العاشر:

أَلَا فَانْظُمُوا لِلْسَّالِمِينَ الْمَرَاثِيَا

وَوَارِخُمْنَا لِلْسَّالِمِينَ مِنَ الْهَوَى

فالبعد الثاني زيادة ارتباط المتلقي بالنص وإبقاؤه على صلة وثيقة به من خلال عمليتين هما: حدوث الانزياح ونفي الانزياح، وقوام هاتين العمليتين المفاجأة وكسر أفق التوقع وتشويق السامع ومخالفة الأصل.

تشير الهندسة البنائية التي لزمها القروي في قصيدته هذه إلى أن بعداً ثالثاً يقف خلف التزامه ما لا يلزمه، ذلك أنه جعل قصيدته متوالية متواترة من الالتزام ونقضه؛ إذ فصل بين كل التزام وما يليه ببيت ينتفي فيه الالتزام، واستمرت هذه الدورية على هذا النحو في القصيدة كلها، ومنشأ هذا البعد تخيره لمواطن مخصوصة من قصائده يلتزم فيها ما لا يلزمه، وهذا التخيّر راجع إلى أن كل مجموعة من الأبيات كثرت أو قلت تمت إلى بعضها بصلة قرابية، قد تكون من جهة المعنى، أو من جهة الموقف الشعري، أو من جهة الالتفات واختلاف الشخص الذي ترتبط به هذه الأبيات.

نظير هذا الكلام ما وجدناه في هذه القصيدة؛ إذ كان التزامه في المرة الأولى بين بيتين يمثلان نتيجة علاقته بالمحوبة؛ إذ كشفنا عن حاله وموقفه بعد مطاوعة المحبوبة، وفي المرة الثانية حين أراد التباهي بما أصابه في حبها وما ناله منه وانتهى بانتهاء الكلام عن هذا المعنى، أما المرة الثالثة فكانت في تغنيّه بعذاب المحبوبة واستساغته الموت من أجلها، وبهذا يكون الالتزام في هذه الحالات الثلاث مرتبطاً تارةً بالمعنى وتارةً بالموقف وأخرى بالسباق.

تجلى نقضه للالتزام ببيتٍ يفصل كل التزام عن الذي يليه، والذي يمثل إشارة وتلميحاً إلى تحوّل المعنى في القصيدة من فكرة إلى أخرى، ودليل ذلك أن البيت الثالث مرتبط بما بعده معنى وموقفاً فلماذا لم يلتزم فيه ما

التزمه فيما بعده؟، ذلك أنّ الشاعر إنّما أراد التمهيد لتحول القصيدة من سياقٍ لآخر وانعطافها من التزامٍ إلى التزامٍ غيره، ولا يختلف حال البيت السابع عن الثالث في شيء؛ إذ جعله ممهّداً ومقدّمةً للتغني بعذاب المحبوبة، وكأنّ هذا البيت في فصله بين سياقٍ وآخر ودلالته على بداية معنى جديد ولونٍ آخر من ألوان اللزوم يشبه التصريح الذي اعتمده الشعراء المتقدمون للفصل بين الوقوف على الأطلال والنسيب.

نستطيع القول أنّ القرويّ في التزامه ما لا يلزم أتى على أنواع كثيرةٍ منه في شعره، معتمداً على طبعه وذائقته وإحساسه بالمعنى، وأنّه إنّما طرق هذا الباب وأكثر منه لأنّه وجد فيه ضالّته، لذلك صيّر أداةً من أدواته يسخرها لخدمة المعنى وربط أبياته بوحدةٍ جامعة، وللتعبير عن خبايا نفسه ومكنوناتها، ولتقوية الصورة والنعم، ولتنبيه المتلقّي إلى مراد الشاعر، ليؤدي بذلك هذا الفنّ في الديوان وظائف جليّةً إبلاغيّةً وإعلاميّةً وإرشاديّةً وتصويريّةً ودلاليّةً.

## ثانيًا: التصريح:

التّصريح من أفنان البديع اللَّفظي المتّصلة بالقافية والعروض، فهو قسيمٌ بين علم البلاغة وعلم العروض، وسمّي بذلك لأنّه يجعل صدر البيت موافقًا لعجزه في قافيته حتّى كأنّهما مصرعا باب متشاكلان؛ إذ التّصريح في أصل اللغة كما جاء في (اللسان) من "صرّع الباب: جعل له مِصْرَاعَيْن، قال أبو إسحاق: المِصْرَاعان بابا القصيدة بمنزلة المصراعين اللذين هما بابا البيت، قال الأزهري: والمِصْرَاعان من الشّعر ما كان فيه قافيتان في بيتٍ واحدٍ، وبيتٌ من الشّعر مصرّع له مصراعان، وكذلك بابٌ مصرّع، وصرّع البيت من الشّعر: جعل عروضه كضربه؛ [وبذلك فأصل التّسمية من مصراعي الباب، وقيل مشتقّة من] الصّرْعين وهما نصفان النهار"<sup>١</sup>.

أمّا التّصريح في اصطلاح أهل العروض والبلاغة: "فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"<sup>٢</sup>، وهذا من أوضح التعريفات الّتي جاءت في أمّهات الكتب، ويمثله في الوضوح الحدّ الذي وضعه أبو يعلى التّوحي: "هو أن يغيّر صيغة العروض فيجعلها مثل صيغة الضّرب، ويستصحب اللوازم في الموضعين"<sup>٣</sup>، وقوله اللوازم أي الرّويّ وحركته ووزن القافية.

أمّا بقية التعريفات فكانت تعريفاتٍ عامّة لا خاصّة، من مثل ما نجد عند ابن الأثير: "واعلم أنّ التّصريح في الشّعر بمنزلة السّجع في الفصلين من الكلام المنثور"<sup>٤</sup>، أو تعريفًا به من جهة فائدته، كما هو الحال عند يحيى بن حمزة الحسينيّ العلويّ "ومعناه في الشّعر أن يكون عجز النّصف من البيت الأوّل من القصيدة مؤدّنًا بقافيتها"<sup>٥</sup>، أمّا أوضح تعريفاته وأكثرها إحاطةً به فهو نحو ما جاء عند ابن أبي الإصبع في تحريره؛ إذ تقرّد بتسميته "التّصريح العروضي" ليميّزه من التّقفية؛ إذ وقع خلطٌ كبيرٌ عند عددٍ من العلماء بين التّصريح والتّقفية، ومنهم من ذهب أنّه لا فرق بينهما، وكثيرٌ منهم سمّى التّصريح تسمية التّقفية؛ ولأنّ ابن أبي الإصبع رأى

<sup>١</sup> ابن منظور، مادة صرع.

<sup>٢</sup> الفيرواني، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ١/١٧٣.

<sup>٣</sup> التّوحي، (٢٠٠٣م)، ٧٦.

<sup>٤</sup> ابن الأثير، (١٤٢٠هـ)، ١/٢٣٧.

<sup>٥</sup> العلوي، (١٤٢٣هـ)، ٣/١٩.

التصريح منقسمًا إلى ضربين (عروضي وبديعي)، ارتأى تسميته (التصريح العروضي)، وحدّه بقوله: "فالعروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غُيّرت عن أصلها لتلحق الضرب في زنته"<sup>١</sup>، وهذا الحدّ مجملٌ من جهة مجيئه على كلّ ما يتعلّق بهذا الباب، ومفصلٌ من جهة تفصيله في مفهوم التصريح وشروطه وحدوده وموضعه؛ إذ التصريح أن تأتي عروض البيت على صورة ليست من صورها المعهودة؛ بل من صور ضربها، ملتزمة برويه وحركته وزنة قافيته؛ وما ذلك إلا لتمامه في صورته، ويقع التشاكل بين قافية مصرعي البيت الواحد، إذ البيت المصّرّع هو البيت الوحيد الذي تجيء قافيته في منتصفه؛ ما دفع الشعراء إلى تصريح البيت الأوّل من القصيدة، لتعلم قافيتها من بدايتها، وليكون البيت الأوّل بانيًا عن بقيتها فيعلم السامع أن هذا هو مطلع القصيدة وأوّل بيت فيها.

وقد شغف التصريح قلوب الشعراء، فطرقوا بابَه قديمًا وحديثًا، "وممن كان يلهم به من المتقدمين امرؤ القيس"<sup>٢</sup>، إذ أحسّوا بما يحدثه في قصائدهم من أثرٍ في الوزن والإيقاع والدلالة، وتدبيح لها بألوان النغم والانسجام والمشاكله، ودليل ذلك قول أبي تمام<sup>٣</sup>: /الطويل/

وَنَقُفْ لِي الْجَدْوَى بِجَدْوَى، وَإِنَّمَا يَرُوقُكَ بَيْتُ الشَّعْرِ حِينَ يُصَرِّعُ

لذلك درج الشعراء على تصريح البيت الأوّل "ومهمّات القصائد وما يتأهّبون له من الشعر"<sup>٤</sup>، إدراكًا منهم لمزية التصريح وفضيلته، التي تتجلّى في "أنّه يمهد للرؤي ويُعدّ الأذن لسماعه وتوقّعه"<sup>٥</sup>، ويحدث انسجامًا وتوازنًا بين طرفي البيت الشعريّ عروضه وضربه.

ولاقى التصريح استحسان النقاد وأهل البلاغة والعروض؛ لما رأوا فيه من دلالة على "سعة القدرة في أفانين الكلام"<sup>٦</sup>، "وسعة الفصاحة، والاقتدار في البلاغة"<sup>٧</sup>، "وقوة الطبع وكثرة المادة"<sup>٨</sup>، إذ أجمعوا على حسنه

<sup>١</sup> ابن أبي الإصبع، (د، ت)، ٣٠٥.

<sup>٢</sup> الخفاجي، (١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م)، ١٨٨.

<sup>٣</sup> عمارة، (د، ت)، ٢٦٩.

<sup>٤</sup> الفيرواني، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ١٧٦/١.

<sup>٥</sup> عمارة، (د، ت)، ٢٦٨.

<sup>٦</sup> ابن الأثير، (١٤٢٠هـ)، ٢٣٧/١.

<sup>٧</sup> العلوي، (١٤٢٣هـ)، ١٩/٣.

وفضيلته؛ غير أنَّ كلَّ واحدٍ منهم رأى هذا الحُسن من زاويته الخاصّة؛ فابن سنان الخفاجي رأى حسنه في "أول القصيدة ليميز بين الابتداء وغيره، ويفهم قبل تمام البيت رويّ القصيدة وقافيتها"<sup>٢</sup>، في حين رآه ابن الأثير حسناً "إن كان قليلاً غير كثير، يجري مجرى الغرّة من الوجه؛ لأنّ كثرتّه من أمارات الكلفة وغير مرضية"<sup>٣</sup>، وهذا الكلام مطابقٌ لكلام كلِّ من ابن سنان الخفاجي ويحيى بن حمزة الحسيني العلوي، ولا يخرج عنه في شيء وكأنك تعيد الكلام ذاته مع اختلاف الصياغة، ويخالفهم قدامة الرأى؛ إذ يرى أنّ الشّعر "كلّما كان أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشّعر من النثر"<sup>٤</sup>، في حين يذهب مذهبهم في أنّ كثرتّه دليلٌ على الكلفة كلّ من ابن رشيق<sup>٥</sup> وابن أبي الإصبع؛ غير أنّ الأخير لا يرى حسنه في قلّته وإنّما في مجيئه "وسطاً من غير تكلف"<sup>٦</sup>.

والأصل في التّصريح أن يكون في البيت الأول من القصيدة، ذلك أنّه يشبه "مقدّمة موسيقىّة خفيفة قصيرة، تلهب أسماعنا وتهيئنا لاستماع الشّعر"<sup>٧</sup>، وتنبئنا بصورة الضّرب والقافية والرّويّ، غير أنّ الشعراء لمّا كثروا استعمالهم للتّصريح صرّعوا في غير مواضعه، وكثرة التّصريح هذه ممّا لا يعاب عليه المتقدّمون<sup>٨</sup>، لا سيّما امرؤ القيس الذي صرّع في معلقته مراراً، ومن النّقاد من رأى تكرار التّصريح ضمن القصيدة دلالةً على قوّة الطّبع وغزير المادّة إن كان واقعاً في الأعشار، أو في ابتداء شعر غير الشّعر الذي تقدّم<sup>٩</sup>، أي نهاية غرض شعريّ وابتداء غيره، أو عند الخروج من قصّة إلى أخرى ومن وصف إلى غيره<sup>١٠</sup>.

بيد أنّ الرّوح الشّاعرة تأبى أن تستمرّ على حالٍ دون انحرافٍ عنه وتجديدٍ فيه؛ إذ لم يشبع رغباتها تصريح البيت الأوّل وحده، لتمدّ يدها إلى جسد القصيدة مصرّعةً بعض أبياتها، ولكنّ ذلك لم يكن كافياً أمام

<sup>١</sup> الفيرواني، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ١٧٤/١.

<sup>٢</sup> الخفاجي، (١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م)، ١٨٩.

<sup>٣</sup> ابن الأثير، (١٤٢٠هـ)، ٢٣٧/١.

<sup>٤</sup> ابن جعفر، (١٣٠٢هـ)، ١٧.

<sup>٥</sup> ابن رشيق، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ١٧٤/١.

<sup>٦</sup> ابن أبي الإصبع، (د، ت)، ٣٠٥.

<sup>٧</sup> الجندي، (١٩٦٩م)، ١٧٤.

<sup>٨</sup> ابن رشيق، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ١٧٤/١.

<sup>٩</sup> ضيف، (د، ت)، ٢٦٥.

<sup>١٠</sup> ابن أبي الإصبع، (د، ت)، ٣٠٥.

<sup>١١</sup> ابن رشيق، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ١٧٤/١.



جموح رغباتها التي أبت إلا أن تحوّل التصريح عن جهته من مطلع القصيدة إلى جسدها، لنرى القدماء والمحدثين يرغبون عن تصريح المطلع ويصرّعون ما بعده، ورأى ابن رشيق في إطلاق تسمية المصرّع على الأبيات التي استؤنف فيها التصريح ضمن القصيدة مجازاً، وجرياً على عادة الناس<sup>١</sup>؛ ولكنه لم ينكر على الشعراء صنيعهم، وهذا ما ذهب إليه غالبية النقاد الذين استحسّوه واعتبروه مذهب الشاعر المجيد المطبوع<sup>٢</sup>.

وعُدّ التصريح داخلاً في باب الانزياح لنواحٍ عدّة، أولها مخالفته لقياس أهل العروض والأصل الذي وضع عليه، ثانيها أنّ التصريح لا يسمّى تصريحاً ما لم تتحرف العروض عن جهتها لتكون على غير أصل وضعها وفي ما لا يجوز فيها، وثالثها السمات الأسلوبية التي يتقرّد بها شاعرٌ عن غيره في تصريح قصائده.

لم يغفل القرويّ تصريح قصائده، ولم يتغافل عن مزياه، ولم ينهج فيه نهجاً واحداً بل تفنّن وأبدع؛ إذ صرّع في ديوانه أربعاً وتسعين قصيدة، بينها خمس قصائد من الخمس أو التي لا تلتزم نظام الشطرين، ولتبين نسبة التصريح في الديوان هذا جدولٌ إحصائيّ يظهر عدد القصائد المصرّعة قياساً إلى القصائد غير المصرّعة:

| نوع القصيدة    | مصرّعة | غير مصرّعة | المجموع |
|----------------|--------|------------|---------|
| التكرار        | ٩٤     | ٥٨٧        | ٦٨١     |
| النسبة المئوية | %١٣.٨  | %٨٦.١      | %١٠٠    |

تشير نسبة القصائد المصرّعة في الديوان والمقدّرة بـ (١٣.٨%) إلى أنّ الشاعر لم يعبأ كثيراً بالتصريح، ولم يكن يسعى للمنافسة في ميدانه؛ إذ أقلّ من تصريح قصائده قلّة ملحوظة؛ تشير إلى مخالفته منهج الشعراء في تصريح قصائده، ولكننا لا نستطيع أن نطلق حكماً عاماً بقلة تكرّاث الشاعر بالتصريح؛ إذ لا بدّ أنّ دواعي معيّنة استدعت عدوله عن تصريح قصائده، لعلّ منها الوزن والموقف الشعريّ؛ ذلك أنّ التصريح غير جائزٍ مع كلّ ضرب، لا سيّما ذلك الذي يوافق صورة العروض في أصل وضعها، والتصريح مع ما يحمله من دلالة إلا أنّ

<sup>١</sup> ابن رشيق، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ١/١٧٥.

<sup>٢</sup> ابن جعفر، (١٣٠٢هـ)، ١٦-١٧.

له وظيفة تزيينية ربما لا تتلاءم مع الموقف والسياق والمعنى والانفعال، إذ ينبغي ألا ننسى أن القروي نظم معظم قصائده في حالة من الانفعال النفسي واضطراب الشعور.

والنظر في عدد القصائد المصّرة وحده لا يكفي لإعطاء حكم دقيق؛ لذلك سنتبين أهمية التصريح والعناية التي أولاه إياها الشاعر من خلال النظر في عدد الأبيات المصّرة، التي بلغت في القصائد ذات الشطرين ستة عشر بيتاً بعد المئة، وفي القصائد الخارجة عن نظام الشطرين تسعة وثمانين بيتاً، ما مجموعه خمسة أبيات بعد المئة الثانية، هذا الكم الوافر من الأبيات المصّرة في عدد قليل من القصائد (٩٤) ينفي أن يكون الشاعر مهماً للتصريح أو غير مكترث به، بل أن التصريح نحا في شعره منحى مغايراً للمألوف فيه تجديداً وتنويعاً، لا سيما أن هذا العدد الكبير من الأبيات المصّرة - قياساً إلى عدد القصائد المصّرة - يدل على أن التصريح قد تكرر مراراً في عدد من القصائد، وخاصة القصائد التي تنتمي إلى المخمّسات وما سواها التي تخالف نظام الشطرين وتخرج عنه؛ ذلك أن تسعة وثمانين بيتاً مصّراً في خمس قصائد عدد كبير جداً، وهذا الكم الوافر مرده إلى شكل القصيدة حيناً، وإلى ميل الشاعر لزخرفة قصيدته بألوان أخرى من النغم المتدفق الصادر عن تصريح الأقسام الأربعة لبيت المخمّس حيناً آخر، التي تكرر تصريحها في قصيدة واحدة في اثنين وثلاثين بيتاً من المخمّس؛ أي ما يوازي أربعة وستين بيتاً من ذات الشطرين.

جميع ما سبق يؤكد أهمية التصريح وقيّمته في الديوان؛ وتدلّ على انزياح القرويّ وعدوله في تناول التصريح عن جهة إلى جهة أخرى، ذلك أنه أقلّ من تصريح مطالع قصائده الأمر الذي بدا جلياً في قلة القصائد المصّرة، التي تزيد شيئاً بسيطاً عن عشر الديوان، إذ اختلفت طريقة تعاطيه مع التصريح بين قصيدة وأخرى، ومن صور التصريح في الديوان:

#### ١- تصريح البيت الأول من القصيدة فقط:

ابتدأ الشاعر قصائده مصّراً مطلعها (البيت الأول) فقط جرياً على الأصل الذي وظّف لأجله التصريح والمتمثل بالتمهيد لرويتها وقافيتها، والإعلام ببدايتها وأنه أخذ بقول الشعر، وأن هذا أول أبياتها وبوابتك إلى عالمها، في سبع وسبعين قصيدة فقط، وهي الصورة الغالبة على غيرها من صور التصريح، ويتمثل الانزياح

الموسيقىّ فيها في جهتين: أولاها: تحويل العروض عن أصل وضعها لتوافق الضرب وتمائله، ولا يخفى ما لذلك من أثرٍ في مفاجأة المتلقّي لمجيء العروض على صورةٍ ليست من صورها المعهودة، وثانيها: مفاجأة الشاعر المتلقّي بتصريع مطلع قصيدته؛ ذلك أنّ عدد القصائد المصّرة يشير إلى أنّ العادة التي درج عليها القروي في أشعاره إغفال التصريع وإصمات<sup>١</sup> المطلع؛ فغالبية قصائده غير مصّرة سوى ثلّة قليلة جاءت مصّرة؛ لا سيّما في مطلعها. ومن بديع التصريع في مطالع قصائده قوله<sup>٢</sup>: /الرّمّل/

أَوْ مَا فِي الْعُرْبِ مِنْ قَرْمٍ عَنِيْدٍ      يُنْقِذُ الْأُخْرَارَ مِنْ كَيْدِ الْعَبِيْدِ  
جاءت عروض الرّمّل في هذا البيت تامّة (م عَنِيْد = فاعلاتن)؛ والأصل فيها أن تكون محذوفة (فاعِلن) في الرّمّل التّام؛ وذلك لتشاكل الضّرب (د لَعَبِيْد = فاعلاتن) في صورته وهذا غير جائزٍ إلّا في التصريع.  
ومنه أيضًا<sup>٣</sup>: /البسيط/

تَاللّهِ يَا خَالِدًا يَرْثِيهِ أُمَوَاتُ      هَلْ فِي يَدَيْكَ عَلَى الرَّائِيْنَ مَرْثَاهُ  
وفي هذا البيت تحوّلت عروض البسيط التي لا تكون إلّا وافيةً مخبونة (فَعْلُنْ) في البسيط التّام إلى وافيةٍ مقطوعة (فَعْلُنْ = وَاتُ) حتّى تماثل الضّرب (فَعْلُنْ = نَاءُ).

فالانزياح واقعٌ من جهة خروج العروض عن القياس والقاعدة، وتعلو درجة هذا الانزياح في مثل قول الشاعر<sup>٤</sup>:  
/البسيط/

قُلْ! هَلْ رَأَيْتَ شُمُوسَ الْغِيْدِ فِي الْغِيْدِ      تَخْتَالُ بِالْبَيْضِ مِنْ أَجْفَانِهَا السُّودِ  
إذ يتوقّع القارئ بعد مجيء العروض على صورة الضّرب أن يكون الرّدف مشتركًا بين الاثنين؛ غير أنّ الشاعر فاجأ المتلقّي بالمعاقبة بين الباء والواو في الرّدف، وهذا أمرٌ معروفٌ في قوافي الأبيات لا في أنصافها، ولكنّ الشاعر أجرى العروض مجرى القافية إذ جعل الرّدف في الأولى (ياء) وفي الثانية (واو)، ولا يخفى أنّه لو أتى

<sup>١</sup> الإصمات: إغفال الشاعر تصريع مطلع قصيدته.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٥١٢.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢/ ٦١٩.

<sup>٤</sup> الديوان، ١/ ٢٦٥.

بالزّدف في القافية (ياءً) أو أتى بالزّدف في العروض (واوًا) لكان ذلك أعذب على الأذن، أحلى وأطرب في السّمع، فد(الواو والياء) وإن أجاز العلماء معاقبتهما في القافية لقربهما إلا أنّ هذا موضع لا تؤلف فيه هذه المعاقبة.

## ٢- تصريح المطلع مع بيتٍ أو أكثر من أبيات القصيدة:

أكثر الشعراء من تصريح عدّة أبياتٍ من القصيدة في غير مواضع التّصريح إلى جانب المطلع، وهو ممّا استحسنه النّقّاد -كما أسلفنا- واشترط بعضهم لحسنه أن يكون مبتدأ كلامٍ أو وصف أو قصّة أو غرضٍ جديد؛ ما يعني أنّ هذه الصّورة على هذا الحال لا جدّة فيها ولا ابتكار، وتكرّرت في الديوان في ثمانية قصائد، أربعٌ منها من ذات الشّطرين وأربعٌ ممّا سواه. أمّا الخارجة منها على نظام الشّطرين من مخمّسٍ وغيره فإنّ ذلك عائذٌ فيها إلى الهندسة الصّوتية التي جرى عليها في بنائه للقصيدة، كأن يصرّع البيت الأوّل أو الثّاني من كلّ مقطع أو ألا يصرّع في المقطع كلّّه، على نحو ما نجد في قصيدة (المعجزات)؛ إذ صرّع المطلع في المقطع الأوّل، والبيت الثّاني في المقطع الثّاني والرّابع، وترك التّصريح في المقطع الثّالث<sup>١</sup>: /الكامل/

يَا بَحْرُ كَمْ حَطَّمْتَ مِنْ صَخْرٍ      وَلَكُمْ أَذْنِبْتُ عَلَى مَدَى الدَّهْرِ  
تَرْغِي عَلَى شَطِيكَ مُضْطَرِبًا      مُتَوَعِّدًا مُتَبَدِّدًا غَضَبًا  
مَهْلًا فَذَلِكَ لَيْسَ بِالْأَمْرِ

لَوْ كَانَ مَوْجُكَ يَصْنَعُ الْعَجَبَا      لِأَرَاخَ هَذَا الصَّخْرَ عَنْ صَدْرِي  
إذ وقع التّصريح في مطلعها، وهو البيت الأوّل من المقطع بين (صَخْرٍ = دَهْرٍ = فَعْلُنْ)، ثم صرّع البيت الثّاني من المقطع الثّاني:

يَا وَايَلَا قَدْ طَبَّقَ الْجَلَدَا      وَطَمًا فَكَادَ يُغْرِقُ الْبَلَدَا  
مُتَدَفِّقَ الشُّؤْبِ مِذْرَارًا      يَتَلَوُّ بِهِ التِّيَّارُ تَيَّارًا  
والتّصريح هنا بين (زارا = يَارَا = فَعْلُنْ) في البيت الثّاني.

<sup>١</sup> الديوان، ٣٧٨/١.

أو بتصرّيع عدّة مقاطع قد تتوالى وقد يفصل بينها مقاطع غير مصرّعة، لا سيّما في المخمّس كما في قصيدتي (هذيان شاعر) و(تنديل)، أو عدّة أبياتٍ موزّعةٍ على مقاطع مختلفة كقصيدة (لو ترين).

أمّا القصائد ذات الشّطرين الّتي صرّع فيها المطلع مع بيتٍ أو أكثر منها نوعان، الغالب منهما تصرّيع المطلع مع بيتٍ واحدٍ من أبياتها، وذلك في ثلاث قصائد، والأقلّ تصرّيع مطلع القصيدة وتكرار التّصرّيع أكثر من مرّة في أبياتها، اختلف الهدف من هذا التّصرّيع في أثناء القصيدة، ويراه البحث عائداً إلى أربعة أسباب:

#### أ- الوظيفة الدلالية للبيت وأهميّة مضمونه:

عمد القرويّ في قصائده إلى تصرّيع البيت الّذي يحمل دلالة مهمّة يريدّها أن تطرق أذن السّامع تاركةً فيها أثرًا لا ينسى، إذ صرّعه ليكون نغمة البائن عن نغم أقرانه دليلاً يلفت السّامع إلى مضمونه ودلالته، موظّفًا موسيقا النّصّ لخدمة المعنى، نحو ما جاء في قصيدته (عودة الشّاعر)، إذ صرّع مطلعها<sup>١</sup>: /البسيط/

حَتَّامٌ تَحْسَبُهَا أَضْعَافٌ أَخْلَامٌ      سَبَّحَ لِرَبِّكَ وَأَنْحَرَ أَنْتَ فِي الشَّامِ

نظمت هذه القصيدة تعبيرًا عن سعادته بالعودة من بلاد الغربة إلى وطنه العربيّ، وجاء تصرّيع مطلعها تمثيلاً لعودته ومشاكله لها، كأنّ المطلع باب يدخل منه إلى بلاده، معبرًا عن أحاسيسه وسعادته الغامرة، وهذه القصيدة خمسةٌ وتسعون بيتًا، لم يصرّع منها إلّا المطلع والبيت الثّامن والأربعين، وسبب التّصرّيع لن يتّضح إلّا بإيراد الأبيات السّابقة له الممهّدة لمعناه؛ إذ يقول في البيت السّادس والأربعين:

أَنَا الْعُرُوبَةُ لِي فِي كُلِّ مَمْلَكَةٍ      أَنْجِيلُ حُبِّ وَلِي قُرْآنُ إِنْغَامِ

وفي البيت الثّامن والأربعين:

مَا اخْضَوْضَرَ الشَّرْقُ إِلَّا تَحْتَ أَقْدَامِي      وَازْهَوَّهَرَ الْغَرْبُ إِلَّا تَحْتَ أَعْلَامِي

وكأنّه أراد لهذا المعنى ألا يمرّ مرور الكرام في هذه القصيدة الطّويلة؛ بل أراد له أن يلفت الانتباه والسّمع إلى ما يحمله من حقيقةٍ يغفل عنها كثيرٌ من النّاس، فكان تصرّيعه وانحراف نغمة بانزياح العروض عن صورة إخوتها

<sup>١</sup> الديوان، ٩٠/١ - ٩٤.

في القصيدة دليلاً يرشد القارئ إلى أهميته وأهميته ما يحمله في طياته من معانٍ ودلالاتٍ تستحق أن تتميز من غيرها؛ لذلك سخر التصريح مانحاً إياه إلى جانب وظيفته الموسيقية وظيفته دلاليةً إرشاديةً لخدمة المعنى.

#### ب- أن يكون البيت المصّر مضمناً في قصيدته:

التّضمين هنا بمعناه البلاغي؛ أي أن يضمّن الشاعر قصيدته أبياتاً لغيره أو أمثالاً، إذ ضمّن قصيدته

(المتفرجات الثلاث) التي مطلعها<sup>١</sup>: /الكامل/

هَلْ بَيِّنُكَنَّ جَمِيلَةً كَأَنْثَوْمُ لَا الْفَوْدُ شَابَ وَلَا الْفُوَادُ قَطِيمُ

بيتاً من شعر أبي فراس الحمداني<sup>٢</sup> غالب الظن؛ إذ هناك من ينسبه لإبراهيم طوقان، فجاء هذا البيت في أثناء قصيدته مصرعاً:

«نَظَرِي إِلَى وَجْهِ الْحَبِيبِ نَعِيمُ وَفِرَاقُ مَنْ أَهْوَى عَلَيَّ عَظِيمُ»

#### ت- الهندسة الصوتية للقصيدة:

إذ جعل في قصيدته (بين البشر والبقرة) بالإضافة إلى تصريح المطلع يصرّع بيتاً نهاية كل بيتين بروي وقافية مخالفة لهما موافقة لروي المطلع وقافيته، يقول في مطلعها<sup>٣</sup>: /البسيط/

طُوبَاكِ سَارِحَةً فِي الْفَقْرِ طُوبَاكِ إِنَّ كُنْتُ أَحْسَدُ مَخْلُوقاً فَإِيَاكِ

ثم أتى ببيتين غير مصرعين على روي مخالف لروي المطلع، وذيلهما ببيت مصرّع له قافية المطلع ذاتها:

إِنَّ كُنْتَ تَحْشَيْنَ مِنْ أَنْيَابِ فَتَاكِ طُوبَاكِ فَالْجَلْدُ غَيْرُ الْعَرْضِ طُوبَاكِ

إذ جعل البيت المصّر خاتمةً للأبيات وفاضلاً يفصل بينها، وانزاح عن هيئة النظم هذه التي سار عليها من بداية القصيدة؛ إذ صرّع بيتين منها في قوله:

تَشْكِينِ فَصَلَ الشِّتَاءِ الْبَارِدِ الْقَاسِي؟ مَاذَا أَقُولُ أَنَا فِي عِشْرَةِ النَّاسِ؟

نَامِي عَلَى الثَّلْجِ نَامِي لَيْسَ مِنْ بَاسِ فَالْتَّلْجُ غَيْرُ فُوَادٍ دُونَ إِخْسَاسِ

<sup>١</sup> الديوان، ٣٩٢/١.

<sup>٢</sup> لم يستطع البحث إثبات نسبة هذا البيت؛ إذ لم يجده في ديوان أبي فراس ولا إبراهيم طوقان.

<sup>٣</sup> الديوان، ٣٩٨/١.

وَدَيِّلُهُمَا بِقَوْلِهِ:

وَإِنْ تَكُنْ هَاطِلَاتُ الْغَيْثِ<sup>١</sup> تَغْشَاكِ طُوبَاكِ فَالْقَطْرُ غَيْرُ الدَّمْعِ طُوبَاكِ!

ولعلّه صرعهما دون قصدٍ منه، وربما قصد إلى ذلك قصداً لما يظهرانه من معاناته وألمه وخيبته، تمييزاً لهما ممّا سواههما.

### ث - أن يكون البيت المصّرّ بدايةً لمقطعٍ جديد:

وهذا من المواضع التي استحسّن القدماء استئناف التصريح فيها، أن يكون ابتداءً لمقطعٍ وكلامٍ جديد، بيد أن الشاعر ينزاح عن ذلك بتصريحه بدايةً مقطعٍ واحدٍ فقط؛ علماً أن قصيدته المؤلفة من واحدٍ وسبعين بيتاً تقع في عشرة مقاطع، إلا أنه لم يصرّع في بداية أيٍّ منها سوى المقطع الأول والسادس، فالأول مطلعها والأصل فيه التصريح، أما تمييزه للمقطع السادس ببيتٍ مصرّع؛ لأنه انحرف في مضمونه انحرافاً كاملاً عن مضمون ما سواه من المقاطع؛ ذلك أن بقية المقاطع وإن كانت في وصف الحسناء البرازيلية (ليونى) إلا أنه كان يستخدم ذلك الوصف لنصرة الخير على الشرّ، وذمّ الجوع والتشرّد، وإظهار لمحاسن الجمال ومساوئه، وما سوى ذلك من القضايا التي تؤرّقها؛ في حين تفرّد المقطع السادس بغزلٍ صريحٍ ووصفٍ مليحٍ لاسمها وجمالها، ومطلع القصيدة<sup>٢</sup>:

/الخفيف/

أَخْبِرِينَا يَا غَادَةَ الْأَمْوَاجِ كَيْفَ أَضْبَحْتَ بَعْدَ لُبْسِ النَّاجِ  
أما مطلع المقطع السادس:

يَا لِيُونَى سُبْحَانَ مَنْ سَوَّاكِ وَرَعَى اسْمًا لَمْ يَشْتَهَرْ لَوْلَاكِ

يتجلّى الانزياح الموسيقي في هذه الصورة في دواعي استعمال التصريح المتمثلة بالتنبيه والتوضيح والإشارة والدلالة والفصل والتذييل؛ فضلاً عن دواعيه الموسيقية.

<sup>١</sup> وردت في الديوان: الغيب، ويُرجّح أنها الغيث، ودليل ذلك محيى كلمة (القطر) في الشطر الثاني من البيت.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٨٧٨.

### ٣- تصرّيع المطلع والبيت الأخير من القصيدة:

هو أن يصرّع الشاعر البيت الأول من قصيدته ثم يغفل التصريح في بقية أبياتها حتى يكون البيت الأخير منها فيصرّعه دون غيره، وهذه الصورة حقّها أن تكون ضمن الصورة السابقة غير أننا آثرنا إفرادها كنوع مستقلّ لتفرّدها وجدّتها وعرابتها؛ ذلك أنّ التصريح يكون في المطلع وضمن القصيدة؛ أمّا أن يأتي في نهايتها فأمر لا ألفة فيه، لا سيّما أنّ التصريح يعتبر بوابةً وتمهيداً ومقدّمةً لما بعده، إلّا أنّ الشاعر تفرّد بجعله خاتمةً لأبياته وقصائده.

ومثال هذه الصورة قصيدة من سبعة أبيات صرّع الشاعر أول أبياتها وآخرها، ولعلّ هذا الشكل من التصريح اتّخذه الشاعر إطاراً يضمّ أبيات القصيدة، وربّما كان له صلةً بمضمونها؛ إذ أقرّ في البيت الأول رضاه بساعتين من لقاء المحبوبة، وذكر في البيت الأخير نتيجة هذا اللقاء وسبب رضاه بالساعتين؛ إذ جاء في مطلعها<sup>١</sup>:

/المقارب/

رَضِيْتُ مِنَ الْعُمْرِ بِالسَّاعَتَيْنِ      فَيَا ذَهْرُ مَالِي عِنْدَكَ دَيْنُ  
وفي نهايتها:

زَرَعْنَا الْمَحَبَّةَ فِي الْحَبَّائِينَ<sup>٢</sup>      وَكَمْ نَبَتَ الْحَبُّ مِنْ حَبَّائِينَ!

كأنّ هذا التصريح إطارٌ زمنيّ للقاء المقدر بساعتين، فالأول مفتاح الساعتين، والأخير بدايةً مثمرةً لهذه العلاقة.

### ٤- إغفال تصرّيع المطلع وتصرّيع ما بعده:

أي تصرّيع الشاعر لبيت أو عددٍ من الأبيات سوى البيت الأول منها، وقد ترك التصريح جماعةً من الشعراء المتقدّمين والمحدثين في أوائل القصيدة، من مثل ابن الأحمر، وصرّعوا ما بعده، وعلى هذا النحو جاء أكثر شعر ذي الرّمة، وهذا مذهب الكثير من الفحول<sup>١</sup>.

<sup>١</sup> الديوان، ٣٤٢/١.

<sup>٢</sup> حبة القلب: سويّداؤه.



سمّى ابن أبي الإصبع هذا النوع "التّصريع في أثناء القصيدة والإصمات في أوائلها، واستحسنه من القدماء والمحدثين"<sup>١</sup>، وتكرّرت هذه الصّورة في الديوان خمس مرّات، أولاها: قصيدة حوارية مقسّمة إلى ثلاثة مقاطع، الأول: على لسان العصفور، والثاني: على لسان الباشق، والثالث: على لسان الإنسان، لم يصرّع في المقطعين الأولين، وصرّع بداية المقطع الثالث؛ إذ يصوّر المشهد الأخير من المحكمة وإطلاق الحكم الأخير فيها الذي يمثّل العدالة بين الكائنات، وتصريع شطري بيته الأول وتحقيق توازٍ موسيقيّ بينهما ما هو إلا إشارة لتحقيق العدالة؛ يقول<sup>٢</sup>: /الكامل/

شَاءَ الْقَدِيرُ وَخُتِمَ الْمُقْدُورُ      يَا بَاشِقُ اخْكُمُ وَارْضَ يَا عُصْفُورُ  
ترك الشاعر تصريع البيت الأول من الكلام الذي جرى على لسان العصفور والباشق، علماً أنّ كلّاً منهما يمثّل بداية مقطع جديد، فضلاً عن أنّ الأول منهما هو مطلع القصيدة، وربّما كان هذا مراعاةً للمقام فالعصفور في حالة من الخوف والضعف والذلّ يستجّر رحمة الباشق حتّى يتركه يعود إلى صغاره، والباشق جائع يبحث عن فريسة تسدّ جوعه، فكلا الموقفين ليسا موقف تصريع وترنّم. بيد أنّ التّصريع في بداية الكلام على لسان الإنسان فيه نبرة حزنٍ واستسلامٍ شارك في تقويتها وإظهارها مماثلة العروض للضرب رويّاً وقافيةً وإعراباً، فضلاً عن تعبيرها عن التّوازن الذي يسود الطّبيعة.

وثانيها: قصيدة من ثلاث مقاطع كلّ مقطع يقع في ثلاثة أبيات الأول والثالث متفقان قافيةً وروياً أمّا الثاني فمخالفٌ لهما، وقع التّصريع فيها في البيتين الأوسطين في المقطعين الثاني والثالث، ولا نرى سبباً لهذا التّصريع سوى تمييز كلّ من هذين البيتين عن بقية أبيات المقطع ومراعاةً للشّكل، يقول في المقطع الثاني منها<sup>٣</sup>:  
/السريع/

سَأَلِني الْبَدْرَ عَنْ عُيُونِي      عَنْدَمَا أَفْقَدْتُ الْبَصَرَ

<sup>١</sup> العمدة، ١٧٦/١ - ١٨٩.

<sup>٢</sup> تحرير التّحبير، ٣٠٧.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢٥٣/١.

<sup>٤</sup> الديوان، ٣٦٥/١.

كَثُرَةُ السُّهُدِ فِي النَّوَائِبِ      وَمُنَاجَاةِ الْكَوَائِبِ  
نَفَسِ النُّورِ مِنْ جُفُونِي      فَهُوَ فِي مَقْلَعَةِ الْقَمَرِ

وثالثها: قصيدة تشبه سابقتها؛ إذ تتألف من أربعة مقاطع كلٌّ منها يقع في أربعة أبيات الأول والثالث والرابع على نفس الروي والقافية والثاني يخالفها، صرّع بيتان كلاهما يقع ثانيًا في مقطعه، أحدهما في المقطع الثاني والآخر في المقطع الرابع، وتصريعهما ملائمٌ لسياق الكلام؛ لأنَّ كلًّا منهما في ابتداء كلامٍ جديد، إذ وقع الأول بعد النداء وتضمن الطلب<sup>١</sup>:/مجزوء الخفيف/

طَالَ يَا فِتْنَةَ الْعُقُورِ      زَمَنُ التَّلَجِّ وَالْمَطَرِ  
فَاكْسَجِي هَذِهِ الْغُيُومَ      وَأَطْلِي عَلَيَّ الْكُورِ  
في حين جاء الثاني في سياق العتب والتعجب من موقف آلهة الجمال والحب والخصوبة (فينوس)<sup>٢</sup>:

كَيْفَ لَا يُخْزِنُ الْعَرُوسُ      كَيْفَ تَرْضَى بِهِ «فُيُوسُ»  
ورابعها: قصيدة قالها في حفلٍ في جامعة بيروت الأمريكية؛ لذلك أبقى تصريع القصيدة في بدايتها لأنه كان في خطابه متوجّهًا للجامعة عاتبًا على تسميتها داعيًا لتعريبها وتسميتها باسم بلاده، فجعل إغفال التصريع من باب العتب؛ ولم يصرّع إلّا في ابتداء كلامٍ جديد حين وجّه الخطاب للدكتور فيليب حتّي مندوب الجامعة وخطيب الحفل، فقال<sup>٣</sup>:/الخفيف/

يَبْدَأُنَا يَا سَيِّدِي الدُّكْتُورَا      فِي جَمَى النُّورِ قَدْ عَشِقْنَا النُّورَا  
أمّا ما يميّز هذه الصورة حقًا مجيئها إبان انتهاء وزنٍ وابتداء آخر، إذ نظم الشاعر قصيدته الخامسة في تأبين صديقه الشاعر «حسني غراب» مبتدئًا إيّاها ببيتين من الخفيف، ثمّ ينتقل إلى النظم على الطويل، فلم يصرّع بيتها الأول وترك التصريع للبيت الثالث الذي هو ابتداء وزنٍ جديدٍ في القصيدة، ويقول في مطلعها<sup>٤</sup>:  
/الخفيف/

<sup>١</sup> الديوان، ١/٣٦٥.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/٣٦٦.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢/٤٧٣.

<sup>٤</sup> الديوان، ٢/٧٧٦.

أَيُّهَا الشَّاعِرُ الَّذِي عَاشَ فِي      النَّاسِ غَرِيبًا يُكَابِدُ الْآلَمَا  
مَلَأُوا النَّعْشَ يَوْمَ مِتَّ زُهْرًا      أَتَرَاهُمْ يُكَافُونَ الْحَمَامَا

\*\*\*

ثم من الطويل<sup>١</sup>:

بَكَى الشَّعْرُ حَتَّى غَرَّقَ الْقَلْبَ وَالْعُقْلَا      وَذَوَّقَ مَنْ لَمْ يَعْرِفِ الْوَلَدَ التُّكْلَا  
ترك الشاعر تصريح المطلع في معرض خطابه لصديقه؛ ولعل ذلك لعلمه أنه لن يحظى بجواب؛ في حين صرَّع  
البيت الثالث في ابتداء الرثاء وابتداء وزن وقافية جديدين، ثم صرَّع بداية المقطع الأخير من القصيدة الذي يصوِّر  
فيه لحظة الدفن وإحساسه آنذاك<sup>٢</sup>: /الطويل/

وَحُطَّ عَنِ الْأَعْنَاقِ مَحْمُلُكَ الْفُخْمُ      حَمُولَتُهُ الْأَخْلَاقُ وَالْأَدَبُ الْجَمُّ  
وهذا البيت أيضًا ابتداءً لقافية وروي مغايرين لما سبق.

## ٥- تصريح قصائد كاملة:

ضمَّ الديوان ثلاث قصائد صرَّعت أبياتها كلها، وعلَّة ذلك انتمائها إلى الأشكال المستحدثة؛ إذ جاءت  
القصيدة الأولى بين الموشَّح والمسمَّط، فيها عشرة أقسمَةٍ مُصرَّعةٍ ذَلَّتْ بقسيمٍ واحدٍ من جنسها، ومنها قوله<sup>٣</sup>:  
/الرجز/

يَا دَهْرُ قَدْ صَيَّرْتَ حَالِي غَبْرَةً      بُعْدٌ وَوَجْدٌ وَجَوَى وَعَبْرَةً  
فِي حُجْرَةٍ ضَيِّقَةٍ بَلْ حُفْرَةٍ      كَأَنَّنِي خَيطٌ بِسَمِّ إِبْرَةٍ  
وهكذا إلى قوله:

فَقُلْتُ: بَلْ يَزِيدُ نَفْسِي حَسْرَةً      يَا لَيْتَهَا لَمْ تَكُ تِلْكَ السَّفْرَةَ

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٧٧٦-٧٧٧-٧٧٨.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٧٧٩.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٢٥٩.

وَلَمْ أَذُقْ هَذِي الْحَيَاةَ الْمُرَّةَ

في حين كانت القصيدة الثانية من الخمس، من ثلاثة مقاطع صرّعت الأقسمة الأربعة من كلِّ مقطع

وجاء القسم الخامس لكلِّ مقطعٍ موافقاً لأقسمة الأربعة رويّاً وقافيةً، ومنها<sup>١</sup>: /الكامل/

أَنْزَلَ عَلَيَّ صَوَاعِقًا وَرُجُومًا      وَأَمْلَأَ قَلْبِي حَسْرَةً وَهُمُومًا  
وَأَجْعَلَ نَعِيمِي فِي الْحَيَاةِ جَحِيمًا      فَإِذَا ظَلَلْتُ مِنَ الْغَرَامِ سَلِيمًا  
كُنْتُ السَّعِيدَ وَكُنْتُ أَنْتَ رَحِيمًا

أما الثالثة فهي من الشعر المزدوج: "وفيه تتميز القافية مع كلِّ بيتٍ، ويُرَاعِي النّاطم فيها أن تكون

الآبيات مصرّعة"<sup>٢</sup>، ومنها: /مجزوء الرجز/

رُحْمَاكَ يَا لَمَيَاءَ عُودِي      وَأُنْجِزِي حُزْرَ الْوُغْدِ  
أَبْلَسْتُ يَدَ الْبَيْنِ رَبَّابِي      وَقَطَّعْتُ أَوْتَارَ عُودِي  
مُدُّ غِبْتِ يَا لَمَيَاءَ عَنِّي      فَرَّ هَزَارُ الْأُنْسِ مِنِّي  
وَبَدَلْتُ تِلْكَ الْأَغْنَانِي      وَصُوحَتْ رَوْضُ الْأَمْنَانِي

وهكذا إلى نهايتها وهي تقع في أحد عشر بيتاً، ولا يخفى أن الشاعر في البيت الثاني ألحق الترفيل بالعروض

لتوافق الضرب بيد أنها لم تنته برويِّ القافية نفسه، فلا يعدّ تصريحاً. وربما دلّ ذلك على ترك الشاعر نفسه على

سجيتها وطبعها.

<sup>١</sup> الديوان، ١/٣٨٨.

<sup>٢</sup> موسيقا الشعر، ٢٧٨.

## ثالثاً: التّفقية:

التّفقية محسّنٌ بديعيّ لفظيّ من جنس التّصريح، توافقه وتمائله وتخرج عنه في آن، توافقه في اتّفاق العروض والضّرب زنةً وروياً وحركةً رويّ، وتخالفه ببقاء العروض على صورتها دون أن تتحوّل إلى صورةٍ ليست لها لتوافق الضّرب؛ إذ هما على الصّورة ذاتها في أصل وضعهما؛ فلا نجد فيها الانحراف الذي نجده في التّصريح من تحوّل العروض عن أصل وضعها إلى صورة الضّرب التي ليست لها؛ إذ التّفقية لا تفعل بالوزن ما يفعله التّصريح، وتبقى العروض فيها على صورة أقرانها دون تغيير؛ لذلك عدّها ابن أبي الإصبع المصريّ ضرباً من التّصريح سمّاه (التّصريح البديعيّ)؛ لأنّ تأثيرها لا يمتدّ إلى وزن العروض؛ بل يبقى في إطار المحسّن اللفظيّ الذي يجمّل الكلام ويزيّنه، وحدّها بأنّها: "استواء آخر جزءٍ في الصّدر وآخر جزءٍ في العجز في الوزن والإعراب والتّفقية"<sup>١</sup>، مائراً إيّاها عن التّصريح الذي تتغيّر العروض فيه لأجل الضّرب، فلا فارق يفصل بينهما سوى ما يحدثه العروضيّ من تغيير العروض عن صورتها إلى ما لا تستحقّه في أصل وضعها، وهذه التّسمية (التّصريح البديعيّ) تفرد بها ابن أبي الإصبع، في حين رآها آخرون تصريحاً، وميّزها غيرهم من التّصريح وسمّوها تفقيّةً كابن رشيق، وهي عنده: "أنّ يتساوى الجزءان من غير نقصٍ ولا زيادة، فلا يتبع العروض الضّرب في شيء، إلّا في السّجع خاصّة"<sup>٢</sup>.

للتّفقية ما للتّصريح من الأثر الموسيقيّ والجماليّ في تحقيق التّناسب والتّشاكل والتّوازي الموسيقيّ بين طرفي البيت الشعريّ؛ بيد أنّها لا تُحدث المفاجأة ذاتها التي يحدثها التّصريح؛ إذ العروض لم تخرج عن الأصل والقاعدة، بل جاءت على إحدى الصّور التي سنّها أهل العروض؛ وبذلك تنتفي المفاجأة من هذه النّاحية؛ غير أنّ المفاجأة في التّفقية تكون في مواضع عدّة تبعاً لموضع التّفقية، فإن كانت التّفقية في المطلع كانت المفاجأة نهاية عجزه؛ إذ لا شيء ينبئك أنّ قافية الصّدر هي قافية العجز عينا، كما ينبئك بذلك تغيّر العروض في التّصريح، أمّا إن كانت التّفقية حاصلةً في أثناء القصيدة فإنّ المفاجأة تكون نهاية الصّدر من البيت المقفّ، ذلك أنّ المتلقّي

<sup>١</sup> ابن أبي الإصبع، (د، ت)، ٣٠٥.

<sup>٢</sup> العمدة، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ١/١٧٣.

حينها يكون على درايةٍ بقافيتها، كما تكون تبعًا لدواعيها وأسبابها وهيئاتها؛ لذلك عدت التّفنية داخليةً في باب الانزياح؛ إذ التّفنية ليست ممّا يلزم الشعراء في قصائدهم، بل هي عائدةٌ إلى ذائقتهم واختيارهم، يقصدها بعضهم ويتركها بعضهم الآخر، دون أن يعاب عليهم ذلك؛ علمًا أنّها ممّا يستحسن ويستحبّ للشاعر إتقانه في شعره، وبذلك غدت التّفنية انحرافًا من جهة أنّها ليست أصلًا ولا متوقعةً لدى المتلقّي.

التّفنية شأنها شأن التصريح الأصل فيها أن تكون في مطلع القصيدة، إلّا أنّ مجيئها "في غير البيت الأول كثير، وليس عيبًا؛ بل هو دليلٌ على البلاغة والاقتدار على الصّناعة، ويستحبّ أن يكون ذلك عند الخروج من قصّةٍ إلى قصّةٍ"<sup>١</sup>؛ إذ التّفنية أيضًا طالها نزوع الشعراء إلى التّغيير والتّجديد؛ وصورها في القصيدة لا تخرج عن صور التصريح، فتارةً يكتفون بتفنية المطلع فقط، وثانيةً يقفون المطلع مع عددٍ من أبياتها، وأخرى يهملون المطلع مع تفنية ما بعده، وقد تتدفّق قرائحهم وتتدفّع إلى تفنية أبيات القصيدة جميعها.

لا تقلّ التّفنية أهميّةً عن التصريح؛ فكلاهما متلاقيان في دور كلٍّ منهما في النّصّ الشعريّ من زيادة النّعم وتلوينه، وتحقيق التّناسب والتّشاكل والتّوازن بين الصّدر والعجز، وكسر رتابة الإيقاع، والتّمهيد لرويّ القصيدة وتمييز مطلعها من غيره، وإن كانت هذه الوظيفة في النّصّ أظهر منها في التّفنية، والبوابة للانتقال من غرضٍ إلى آخر ومن كلامٍ إلى غيره ومن قصّةٍ إلى أخرى.

أحسن القرويّ بعذوبة النّغم وجمال التّناسق والتّلاحم الإيقاعيّ الذي تتركه التّفنية في شعره، فلم يفوت فرصة التّلذّذ بهذا الأثر؛ فكان للتّفنية نصيبٌ من عنايته واهتمامه، إذ تكرّرت في الديوان في ثلاثٍ وستين قصيدةً بعد المئة، والجدول الإحصائيّ التّالي يبيّن نسبة القصائد التي وقعت فيها التّفنية إلى نسبة القصائد الخالية منها:

| نوع القصيدة    | مقفاة | خالية من التّفنية | المجموع |
|----------------|-------|-------------------|---------|
| التكرار        | ١٦٣   | ٥١٨               | ٦٨١     |
| النسبة المئوية | %٢٣.٩ | %٧٦.٠٦            | %١٠٠    |

<sup>١</sup> التّوخّي، (٢٠٠٣م)، ٧٨ - ٧٩.

استعمل الشّاعر التّقفية في مئةٍ وثلاثٍ وستين قصيدةً ومقطّعةً بنسبةٍ تقدّر بـ(٢٣.٩%)، أي ما يقارب ربع قصائد الديوان، وهي نسبةٌ قليلةٌ إذا ما قورنت بنسبة استعمالها في أشعار الشعراء المتقدّمين؛ ولكنّها في الوقت عينه تدلّ على عناية القرويّ بهذا الضّرب البديعيّ، لا سيّما إن أحصينا عدد الأبيات المقفاة التي تقدّر بثلاثةٍ وعشرين بيتاً بعد المئة الرابعة، وهذا عددٌ كبيرٌ قياساً إلى عدد القصائد؛ إذ بلغ أقصى عددٍ للأبيات المقفاة في قصيدةٍ من ذوات الشّطرين خمسة عشر بيتاً، في حين بلغ أقصى عددٍ لها في قصائد الخمس وما يشبهه خمسةً وعشرين بيتاً مقفياً، أي ما يوازي خمسين بيتاً من ذات الشّطرين، وهذا العدد يحول دون أن نطلق حكماً بقلّة ورود التّقفية في الديوان؛ إذ يبدو أنّ التّقفية في استعمال القرويّ كما التّصريح أقلّ من تواترها في قصائد الديوان؛ في حين أكثر منها في القصيدة الواحدة؛ وبذلك ننتيّن أولى ملامح الانزياح في استعمال التّقفية عبر قلّة تواترها في الديوان وكثرتها في القصيدة الواحدة؛ ما يشير إلى اختلاف أسلوب القرويّ في تعاطيه مع هذا الضّرب البديعيّ مقارنةً مع غيره ممّن تقدّم أو تأخّر.

تنوّعت صور التّقفية في الديوان بين قصيدةٍ وأخرى تنوّعاً مشابهاً لما مرّ معنا في صور التّصريح؛ ويمكننا حصر هذه الصّور في أربعة أشكال:

#### ١- تقفية المطلع من القصيدة فقط:

هذه الصّورة هي الصّورة الغالبة على صور استعمال التّقفية في الديوان؛ إذ قفى الشّاعر البيت الأوّل من قصيدته فقط في ثمانٍ وتسعين قصيدةً (٩٨)، وهذا الأصل والقياس في استعمال التّقفية؛ أي لا انزياح فيه، بيد أنّ الانزياح في هذه الصّورة متجلّ نهاية البيت عند إدراك السّامع أنّ العروض جاءت على قافية الضّرب، ليشعر بنشوة التّناغم والتّناسب الموسيقي الحاصل من تكرار الرّويّ في العروض والضّرب معاً، ومن تماثل صورتيهما في مواضع متوازنة من البيت. ومن نماذج هذه الصّورة قوله في تأبين صديقه (إيليا أبو ماضي) <sup>١</sup>: /الكامل/

مَنْ لِلَّذِي أَوْصَيْتَ أَنْ «يَتَبَمَّما»      غَمَرَ الْبُكَاءُ الْعَيْنَ وَكُتِّسَ الْفَمَا

<sup>١</sup> الديوان، ٧٦/١.

جاءت التّفقية بين العروض (يَنْبَسَمًا: مُتَقَاعِلُنْ)، والضّرب (تَسَحَّ القَمَا: مُتَقَاعِلُنْ)، دون أن يلحق العروض تغيير بزيادةٍ أو نقصٍ لتماثل الضّرب؛ بل جاءت مماثلةً له في زنتها التي توافق زنته في القياس العروضي أصلاً، ملتزمةً مع هذه المماثلة الوزنيّة رويّه وحركته.

ومن لطيف ما جاء على هذه الصّورة<sup>١</sup>: /المتقارب/

بِكُم يَتَمَجَّدُ ذِكْرُ الْوَطَنِ      إِذَا رَنَّ لِلْمَجْدِ ذِكْرٌ وَطَنٌ

## ٢-تفقيه المطلع مع بيتٍ أو أكثر من أبيات القصيدة:

تواترت هذه الصّورة في ثلاثٍ وثلاثين قصيدةً فقى الشّاعر فيها البيت الأول من قصيدته مع بيتٍ أو أكثر من أبياتها، وهذه الصّورة كسابقتها تكرّرت كثيرًا في الشّعر القديم، فلا جدّة فيها ولا انزياح من هذه النّاحية؛ بيد أنّها غير خاليةٍ من الانزياح؛ إذ يتمثّل الانزياح الأول فيها نهاية البيت الأول، في حين يكون الانزياح الثّاني إذ تكرّرت التّفقية في بيتٍ آخر نهاية صدره، ويتكرّر الانزياح فيها كلّما ازداد عدد الأبيات المقفاة، لا سيّما إن كانت التّفقية في القصيدة غير خاضعةٍ لنظامٍ صوتيّ معيّن يدلّك على موضع التّفقية من القصيدة كما في المخمّس والأشكال المستحدثة من الشّعر.

تواترت هذه الصّورة في القصائد ذات الشّطرين والقصائد الخارجة عن نظام الشّطرين، ومن أمثلتها في المخمّس قوله في مطلع قصيدته (أُمّي)<sup>٢</sup>: /الوافر/

وَلَوْ عَصَفْتُ رِيَاخَ الْهَمِّ عَصَفًا      وَلَوْ قَصَفْتُ رُغُودَ الْمَوْتِ قَصَفًا  
فَفِي أَدْنَى النَّزْعِ صَوْتُ      يُحَوِّلُ لِي عَزِيفَ الْجِنِّ عَرْفًا  
فَيُطْرِبُنِي... وَذَلِكَ صَوْتُ أُمِّي

جاءت التّفقية في المطلع بين (م عصفا= ب قصفا= فَعُولُنْ)، إذ وقعت في أوّل قسيمين من البيت الأوّل من المخمّس، وعلى ذات الطّريقة سار في البيت الثّاني، لتقلّ بذلك المفاجأة في البيت الثّالث من أبيات المخمّس؛ إذ

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٧٥١.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ٣٥١.



علم القارئ أنَّ التَّفْغِيَةَ منحصرَةٌ في أوَّل قَسمين من كلِّ بيت بسبب اعتياده وإدراكه للهندسة الصَّوتية التي تسير عليها القصيدة، وبهذا يكون الانزياح في هذه القصيدة متدرِّجًا نحو درجة الصَّفر على خلاف بقية القصائد التي يكون الانزياح فيها آخذًا بالصَّعود نحو مستوياتٍ أعلى منه، فما كان انزياحًا في البيتين الأول والثاني لم يعد كذلك في بقية الأبيات؛ ذلك أنَّ الشَّاعر هدم بالتزام هندسة صوتية معينة للقصيدة عنصر المفاجأة بين المتلقِّي والنَّصِّ، وأقام عوضًا عنها عنصر الألفة والاعتیاد، هذا من جهة موضع التَّفْغِيَةِ، أمَّا من جهة عناصر التَّفْغِيَةِ (الرَّوِّيَّ وحركته) فإنَّ الانزياح آخذ بالصَّعود؛ ذلك أنَّ لكلِّ مقطعٍ رويًّا مخالفًا لسابقه يجمع ثلاثة أقسامٍ من البيت القسيمان الأول والثاني والرَّابع، في حين يتفرَّد القسم الثالث برويٍّ خاصٍّ به، أمَّا القسم الخامس فرويِّه موحَّد في جميع أبيات القصيدة، وبذلك يشكِّل رويُّ القسم الأول من كلِّ بيتٍ مفاجأةً وكسرًا لأفق توقُّع القارئ، فيرتفع مستوى الانزياح مع بداية كلِّ مقطع، على نحو قوله من البيت الثالث:

وَلَوْ هَجَمْتُ عَلَى قَلْبِي الْبَلَايَا      وَلَوْ هَدَّتْ سُورَ آمَالِي الرِّزَايَا  
فَإِنَّ بَابَ فِرْدَوْسِي مَلَاكَا      يَسْلُ السَّيْفَ فِي وَجْهِ الْمَنَايَا  
فَيُخْرِسُنِي.      وَذَلِكَ طَيْفٌ أُمِّي

يختلف رويُّ القسمين الأول والثاني في هذا البيت عن رويِّهما في البيتين الأول والثاني؛ وبذلك تكون التَّفْغِيَةُ من جهة حرف الرَّوِّيَّ وحركته منازحةً عمَّا ألفه المتلقِّي في الأبيات السابقة.

تنوّعت أشكال هذه الصَّورة وطريقة استعمالها في الشَّعر العمودي تبعًا للغاية منها، ومن الأشكال الملفتة التي جاءت عليها تَفْغِيَةُ البيتين الأول والثاني من القصيدة على التوالي؛ لتغدو القصيدة بذلك كأنَّ لها مطلعين أو كأنَّ مطلعها بيتان لا بيت واحد، تواتر هذا النمط من التَّفْغِيَةِ في أربع قصائد، كان ارتباط البيت الثاني بالأول معنويًّا في اثنتين منها أقوى من البقية ما يجعله مطلعًا من بيتين، ومع ذلك قد يبدو كلُّ بيتٍ منهما مطلعًا مستقلًّا قائمًا بنفسه، ومن ذلك قوله<sup>١</sup>: /البسيط/

مَا بَالُ شَيْطَانِي الثَّرَّارِ أَنْكَرَنِي      كَأَنَّهُ مُذْ عَلَانِي الشَّيْبُ لَمْ يَزْنِي

<sup>١</sup> الديوان، ٤٩/١.

لَا أَنْ تَبَسَّمَ تَغْرُ الْفَجْرَ الْهَمَزِي وَلَا إِذَا الطَّيْرُ غَنَّانِي عَلَى فَنَنٍ  
كَأَنَّ الْبَيْتَ الْأَوَّلَ قَصَرَ عَنْ إدْرَاكِ الشَّاعِرِ غَايَتِهِ كُلَّهَا، فَأَتَمَّتْهَا فِي الْبَيْتِ الثَّانِي مَقْفِيًا إِيَّاهُ بِاعْتِبَارِهِ جُزْءًا مِنَ الْمَطْلَعِ  
يَحْمِلُ مَضْمُونًا مَهْمًا.

أَمَّا فِي الْقَصَائِدِ الَّتِي كَانَ الْارْتِبَاطُ الْمَعْنَوِيَّ ضَعِيفًا بَيْنَ الْبَيْتَيْنِ يَظْهَرُ كُلُّ بَيْتٍ مِنْهُمَا كَأَنَّهُ مَطْلَعٌ قَائِمٌ  
بِنَفْسِهِ يَجُوزُ أَنْ يَحِلَّ مَكَانَ أَخِيهِ دُونَ أَنْ يَخْلَ بِالْمَعْنَى، وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُهُ<sup>١</sup>: /البسيط/

بَآئِثٌ لِمَيْسُ فَهْلٌ مِنْ عَارِفٍ نَكْدِي وَلَوْعَةِ الْوَالِدِ الْمُفْجُوعِ بِالْوَلَدِ  
يُحَيِّرُ النَّاسَ مَا أُبْدِيَهُ مِنْ جَلَدٍ وَالْمَوْتُ أَهْوَنُ مَا أُخْفِيَهُ مِنْ كَمَدٍ  
لَوْ جَعَلْنَا الْبَيْتَ الثَّانِي مَكَانَ الْأَوَّلِ لَمَا أَحْدَثَ ذَلِكَ فَارِقًا، فَكِلَاهُمَا يَبْدُو كَمَطْلَعٍ مُسْتَقِلٍّ الْقَصِيدَةِ، وَمَرَدُّ هَذَا اللَّوْنِ  
كَمَا يَبْدُو إِلَى أَنَّ كِلَا الْبَيْتَيْنِ عَلَى ذَاتِ الدَّرَجَةِ مِنَ الْأَهَمِّيَّةِ بِالنِّسْبَةِ لَهُ تَارَةً، وَلِأَنَّ الْمَعْنَى الَّتِي يَرِيدُهُ فِي مَطْلَعِهِ لَمْ  
يَكْتَمَلْ فَأَكْمَلَهُ فِي بَيْتٍ ثَانٍ مَعَ تَقْفِيَتِهِ مِرَاعَاءً لَمَا يَحْمِلُهُ مِنْ مَعْنَى وَمِساوَأَةً لَهُ بِسَابِقِهِ تَارَةً أُخْرَى؛ لِتَتَحَوَّلَ التَّقْفِيَةُ  
بِذَلِكَ مِنْ مَجْرَدِ مُحَسِّنٍ بَدِيعٍ إِلَى رَابِطٍ مَعْنَوِيٍّ دَلَالِيٍّ، وَإِلَى أَيْقُونَةٍ مُوسِيقِيَّةٍ مُتَوَالِيَةٍ تَزِيدُ مَطْلَعِ الْقَصِيدَةِ رَوْنًا  
وَعَذُوبَةً وَتَدَقُّقًا إِيقَاعِيًّا.

هَذَا اللَّوْنُ الَّذِي أَضْفَاهُ الْقُرُوبِيُّ عَلَى قَصَائِدِهِ يَجْعَلُهَا مَنَازِحَةً عَنِ الْمَأْلُوفِ، وَيَعْلُو هَذَا الْانْزِيَا حُ بِإِنْشَادِ  
الْبَيْتِ الثَّالِثِ الْخَالِي مِنَ التَّقْفِيَةِ؛ إِذْ يَتَوَهَّمُ السَّمَاعُ تَقْفِيَتَهُ؛ لِأَنَّ التَّقْفِيَةَ تَوَاتَرَتْ فِيهَا سَبْقُهُ.

وَمِنْ أَشْكَالِ هَذِهِ الصُّورَةِ أَيْضًا تَقْفِيَةُ أَبْيَاتٍ فِي أَثْنَاءِ الْقَصِيدَةِ مَعَ الْمَطْلَعِ تَبَعًا لِمَضْمُونِهَا وَمَوْضِعِهَا؛ إِذْ  
وَقَعَتِ التَّقْفِيَةُ فِي هَذِهِ الْأَبْيَاتِ لِأَسْبَابٍ عَدَّةٍ مِنْهَا:

#### ١. ابْتِدَاءُ مَقْطَعٍ جَدِيدٍ فِي الْقَصِيدَةِ:

أَكْثَرَ الشَّاعِرِ مِنْ تَقْفِيَةِ أَبْيَاتِهِ الَّتِي تَكُونُ مَطْلَعٌ مَقْطَعٍ مِنْ مَقَاطِعِ قَصِيدَتِهِ؛ إِذْ غَالِبًا مَا جَاءَتْ قَصَائِدُهُ  
مَوْزَعَةً عَلَى مَقَاطِعَ، عَمِدَ الشَّاعِرُ فِيهَا إِلَى تَقْفِيَةِ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ مِنْ غَالِبِيَّةِ مَقَاطِعِهَا إِيْذَانًا وَإِعْلَامًا لِلْسَّمَاعِ أَنَّهُ آخِذٌ

<sup>١</sup> الذَّيْوَانُ، ١/١٤٩.

في سياق كلامٍ جديد، وكانت هذه التّفنية على نوعين؛ أولهما يمثّل بداية مقطعٍ وكلامٍ جديدٍ مع استمرار القصيدة على ذات الرويّ والقافية، ومثاله<sup>١</sup>: /البسيط/

يَا فَاشِلُونَ وَيَا خَاشُونَ مِنْ فَشَلٍ      حَتَّامَ تَبَقُونَ عُمَالًا عَلَى الْفَشَلِ

هذا البيت مبتدأ كلامٍ جديدٍ ومطلع المقطع الثالث من مقاطع القصيدة التي مطلعها:

إِنْ لَمْ يَفِضْ مِنْ يَدَيْكَ الْقَوْلُ لَا تَقُلْ      لَا مِنْبَرَ الْيَوْمَ إِلَّا مِنْبَرُ الْعَمَلِ

والشاعر لم يلجأ إلى تفنية مطلع المقطع الثاني لأنه مرتبط بما قبله؛ أمّا حين انتقل إلى ذم المتقاعسين أراد أن يكون لكلامه أثرٌ وأن يتميز عن سائر أبيات القصيدة بتفنيته، ما جعل هذا البيت يكون منزاحًا عن بقية أبيات القصيدة غير المقفاة؛ ذلك أنّ الشاعر اقتصر في تفنية مقاطع قصيدته على مطلع مقطعٍ واحدٍ، ولم يتّبع لذلك سنةً واحدةً ما جعل الانزياح فيها قويًا، لأنه أتى أمرًا غير متوقّع.

وثانيهما يمثّل بداية كلامٍ ومقطعٍ جديدٍ فضلًا عن بداية رويٍّ وقافيةٍ جديدين؛ إذ جعل الشاعر التّفنية علامةً لدخوله في قافيةٍ جديدةٍ ضمن القصيدة الواحدة، وهذا الحدّ الفاصل بين مقطعٍ ومقطعٍ وقافيةٍ وأخرى يمثّل انزياحاتٍ متكرّرة ضمن القصيدة الواحدة؛ يكون أعلاها درجةً في المقطع الثاني والثالث حتّى تغدو هذه الانتقالات ضمن القصيدة ذات انزياحٍ أقلّ درجةً من سابقه، إن كانت القصيدة تسير وفق نظامٍ محدّد كأن يكون كلّ مقطعٍ من خمسة أو ستة أبيات؛ لأنّ ذلك يجعل القارئ معتادًا قادرًا على توقّع موضع التّفنية؛ أمّا إن كسر الشاعر أفق هذا التّوقّع بتجاوزه لمطلع مقطعٍ من مقاطعها دون تفنيته أو بتصريحه فهذا يزيد من قيمة الانزياح؛ وهذا ما نهجه الشاعر في قصيدته (كوكب ونجمة)؛ إذ جعلها موزّعةً على مقاطع وكلّ مقطعٍ من سبعة أبياتٍ مطلعها مقفّى ولكلّ مطلعٍ رويٍّ وقافيةً مختلفان عما سواهما، وسار على هذا النهج من بداية القصيدة إلى أن خرج عنه في المقطع الخامس؛ إذ اختار تصريح مطلعها دون تفنيته، ما سبب خيبة توقّع لدى القارئ حين قال<sup>٢</sup>: /الخفيف/

بَيِّدَ أَنَا يَا سَيِّدِي الدُّكُونُزَا      فِي حِمَى النُّورِ قَدْ عَشَقْنَا النُّورَا

<sup>١</sup> الديوان، ٦٦/١ - ٦٨.

<sup>٢</sup> الديوان، ٤٧٣ - ٤٧٤ - ٤٧٥ - ٤٧٦.

هذا البيت المُصرَّع الَّذي خالف سائر أبيات القصيدة هو الَّذي شكَّل نقطة الانحراف الكبرى في القصيدة؛ لأنَّه خالف نظام القصيدة ونهجها، وفي الوقت ذاته كان نقطة التَّحول الَّتِي انعطف فيها الانزياح من الهبوط إلى الصُّعود، إذ شكَّل منعطفًا عمَّا قبله ومنعطفًا لما بعده، إذ خالف مطلع القصيدة:

طَلَّقَ النَّيِّرَاتِ حِينَ رَأَاهَا      سَطَعَتْ يَفْضَحُ الشُّمُوسَ سَنَاها  
ومطلع المقاطع السابقة:

غَيْرَ أَنَّ الْحَبِيبَةَ الْعَرِيَّةَ      لَا تُجِيبُ الْكَلَامَ بِالْعَرِيَّةِ  
فضلاً عن مطلع المقاطع اللاحقة:

أَصْبَحَ الشَّرْقُ مَعْرِضًا لِلْمَدَارِسِ      وَصُرُوحُ الْعُمَرَانِ فِيهِ دَوَارِسُ  
أما في قصيدته (أين وجدت الله)<sup>١</sup> اتَّبع فيها الطَّريقة ذاتها الَّتِي اتَّبعها في القصيدة السابقة- كوكب ونجمة- ؛ بيد أنَّه هنا لم يلجأ إلى التَّصرُّع ولم يغفل تقفية المطالع، ولكن الانزياح فيها يعلو مع كلِّ مطلع؛ ذلك أنَّه كسر أفق توقُّع المتلقِّي بتغيير رويِّ الأبيات وقافيتها من مقطعٍ لآخر.

## ٢. البيت المقفَّى فيه تضمينٌ معنويٌّ لكلام غيره:

ومعنى ذلك أنَّ الشَّاعر في قصيدته نظم كلاماً ليس له؛ أي حوَّل كلاماً سمعه من غيره إلى أبياتٍ من نظمه، كما في قصيدته (باسم الفضيلة) الَّتِي نظمها في تأبين المعلِّم (جبر ضومط)، فصاغ ما قاله المعلِّم من نصائح لطلابه شعراً وميَّزه عن بقية أبياته بتقفيته<sup>٢</sup>: /البسيط/

أَنْصَجْتَ رَأْيِكَ فِي الدُّنْيَا وَجُدْتَ بِهِ      خُلُوَ الْمَذَاقِ عَلَى طُلَّابِكَ النُّجُبِ  
«إِنْ رُمْتَ يَا ابْنِي لِلْعُلَيَاءِ مِنْ سَبَبٍ      فَلَيْسَ كَالْمَالِ لِلْعُلَيَاءِ مِنْ سَبَبٍ  
فَأَغْصَبَ طَعَامَكَ مِنْ شَوْقِ الْحَيَاةِ تَقَرُّ      بِالْعَيْشِ فَالرَّزْقُ مَرْهُونٌ لِمُعْتَصِبِ»

البيت الثَّاني ضمَّنه الشَّاعر كلام معلِّمه لذلك عمد إلى تقفيته ليكون بائناً عن غيره؛ ولأنَّه يحتوي رسالةً يريد الشَّاعر إيصالها للمتلقِّي.

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٩٠٠.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٦٥٥.

### ٣. الوظيفة الدلالية للبيت:

استعمل القروي التقفية سلاحاً يعتمده البيت إن كان يتضمن معنى يريد إظهاره وتمييزه، كما في قوله<sup>١</sup>:

/الطويل/

|                                                     |                                                 |
|-----------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| مَشُوا بِكَ بَيْنَ الْجَيْشِ وَالتَّاجِ مُوَكَّبًا  | أَعَدَّتْ لَهُ نَظَارَةَ الْخُلْدِ مَرَصَدًا    |
| فَلَمْ يَرَ أَهْلَ الْأَرْضِ أَرْوَغَ مَشْهَدًا     | وَلَمْ تَرَ عَيْنُ الْغَيْبِ أَفْطَعَ مَشْهَدًا |
| يَمْدُونُ لِلشَّلِيمِ فِي نُذُنِ يَدَا              | وَيُخْفُونَ لِلشَّلَاحِ فِي نَيْنَوَى يَدَا     |
| وَقَالُوا: مَلِيكَ الْعَرَبِ فِي الْعَرَبِ مُكْرَمٌ | فَقُلْتُ: إِذْنُ بَاتِ الْمَلِكِ مُهْدَدًا      |
| نَصَحْتُكَ لَا تَمْدُدْ إِلَى أَبْرَصَ يَدَا        | وَلَوْ مَطَرَتْ كَفَّاهُ دُرًا مُنْصَدًا        |

تضمنت الأبيات (الثاني والثالث والخامس) دلالات مهمة ومعانٍ جوهريّة أراد لها الشاعر الثبات والرسوخ في الصّمائير والظهور لنشر الوعي وإزالة الوهم فأحاطها بسورٍ من عنايته تكرارًا وتقفيةً وتوازيًا لتكون بائنة متميزة من غيرها.

أو إن كان مضمون البيت على قدرٍ من الأهمية، كما في قوله<sup>٢</sup>: /البسيط/

|                                                |                                                 |
|------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| يَا صَاحِبَ الْحَقِّ قَدْ خَالَفتْ مُقْتَدِرَا | فَلَا تَخَفْ، مَا صَحِبْتَ الْحَقَّ مُقْتَدِرَا |
|------------------------------------------------|-------------------------------------------------|

هذا البيت هو خاتمة القصيدة وآخر بيتٍ فيها، ومع ذلك نجد الشاعر عمد إلى تقفيته لما يريده لهذا المعنى من البقاء والرسوخ في الأذهان.

أو متضمنًا لنكتةٍ وسخريةٍ، ومثال ذلك<sup>٣</sup>: /البسيط/

|                                                |                                                     |
|------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| إِنَّ الْأَشْخَاءَ أَشْخَى النَّاسِ تَضْجِيَةً | إِذْ طَالَمَا نَفَعُوا الدُّنْيَا وَمَا انْتَفَعُوا |
| لَمْ يَمْنَعُوا النَّاسَ بَعْضَ مَا جَمَعُوا   | إِلَّا لِكَيْ يَمْنَحُوهُمْ كُلَّ مَا جَمَعُوا !    |

هذا البيت لا يخلو من روح تهكمٍ وسخريةٍ قدّماها الشاعر في قالبٍ من التقفية ليدوم أثرها فلا تنسى سريعًا.

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٤٨٥-٤٨٦.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٩٢٨.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٤٣٤.

أو إظهارًا لما فيه من مديح أو حزنٍ وتَجَع، ومثال الأول قوله في مدح الأديبة (أسمى طوبى) <sup>١</sup> : /الوافر/

مَقَامُكَ مِنْ رَبِيبَاتِ الدَّلَالِ      مَقَامُ الْقُدْسِ مِنْ دُنْيَا الْجَلَالِ  
القصيدة كلها في المدح؛ إلا أنه تَخَيَّرَ هذا البيت من بينها وألبسه حَلَّةً مزركشةً بالتقفية ليتفرد عن غيره؛ ذلك أنَّ المديح فيه كان في أكمل درجاته، لما فيه من إشارةٍ إلى تفرد هذه الأديبة عن غيرها من النساء، ولما يتضمنه إلى جانب المديح من رسالةٍ مهمَّةٍ عن مكانة القدس.

ومثال الثاني <sup>٢</sup> : /البسيط/

فَهَلْ تَبَيَّنَتْ قَلْبًا غَيْرَ مُضْطَرَبٍ      لَمَّا نُعِيتَ وَجَفْنَا غَيْرَ مُنْتَجِبٍ؟  
رغب الشاعر في تقفية هذا البيت ليدلَّ على حجم الفقد وكبير الحزن الذي عمَّ جميع الناس برحيل المعلم (جبر).

### ٣- إغفال تقفية المطلع وتقفية ما بعده من أبيات القصيدة:

ترك الشاعر تقفية مطلع قصائده في موضعين، أولهما: أغناه تصريح المطلع عن تقفيته، وذلك في ثلاث قصائد، منها قوله <sup>٣</sup> : /الطويل/

رُؤْيُكَ يَا قَلْبِي فَلَسْتُ مُجَرَّبِي      وَمَا أَنَا مَنْ يَرْضَى بِمَرْكَبِكَ الصَّعْبِ  
جاء هذا البيت مقفًى في أواخر قصيدة ذات مطلعٍ مصرعٍ؛ لإيصال رسالةٍ مهمَّةٍ إلى من يحاول استغلال صبره وأناته متذرعًا بالصدّاقة حجةً.

ثانيهما: ترك فيه التصريح والتقفية، وتواتر ذلك في خمسٍ وعشرين قصيدةً، تفرد ثلاثٌ منها بتقفية البيت الأخير منها، ومردّ تخيره للبيت الأخير موضعًا للتقفية دون المطلع أنه أفرغ به ذوب حكمةٍ وتجربةٍ وجعله مضرب مثلي وبرهانًا على ما جاء به، من مثل قوله <sup>٤</sup> : /البسيط/

وَقَدْ يُدَمُّ الْفَتَى يَوْمًا لِمُنْقُصَةٍ      مَهْمَا نَقَرَدَ فِي عِلْمٍ وَفِي أدبٍ

<sup>١</sup> الديوان، ١/١٤٥.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/٦٥٦.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/٣٥٣-٣٥٦.

<sup>٤</sup> الديوان، ١/٢١١.

فَطَالَ مَا كَانَ كَعْبُ الرُّمَحِ مِنْ قَصَبٍ      وَقَبْضَةُ الصَّارِمِ الْهِنْدِيِّ مِنْ خَشَبٍ  
أو أنه ختم به مدحه، ومثاله ما ارتجله مادحاً قصيدة صديقه فرحات البائية على الوزن والقافية عنيهما<sup>١</sup>:  
/المنسرح/

لَا تَطْلُبُوا بَعْدَ سِحْرِ عَجَبَا      أَبْطَلْ فَرَحَاتُ بَعْدَهُ الْعَجَبَا  
ختم به الشاعر مديحه للقصيدة مقراً أنه لن يأتي بجمالها، وكأن هذه القصيدة أقصى المراد من الحسن والسحر  
والبهاء؛ وعمد إلى تقفية هذا البيت لإظهار هذا المديح والتأكيد على إعجابه بهذه القصيدة.  
أو أن فيه تمثيلاً وتصويراً يخدم المقام، ومثاله<sup>٢</sup>: /الكامل/

يَا حِيرَةَ الْوَطَنِ الْجَدِيدِ بِكُمْ      وَبِنَا بِنَاءَ الْمَجْدِ يَكْتُمُ  
مُتَعَاْضِدِينَ فَمِنْ هُنَا بَطْلٌ      خَلَفَ الْعُمُودِ وَمِنْ هُنَا بَطْلٌ  
البيت الأخير فيه صورة للتمثال الذي قُدم هدية ونُقشت عليه هذه الأبيات، وهي صورة بطلين يتعاونان لنصب  
عمود من المرمز، استعان بها الشاعر لإيصال رسالة مبطنّة بالمديح مدبّجة بالتقفية إظهاراً وتمييزاً لها.  
أما بقية القصائد فكانت التقفية في بعضها إبرازاً لمعنى وإيضالاً لرسالة يريد بها الشاعر<sup>٣</sup>: /المتقارب/

خِذَاكَ لَيْسَ لَهُ آخِرُ      وَلَكِنْ صَبْرِي لَهُ آخِرُ  
وفي بعضها مبتدأ مقطع جديد وروي وقافية جديدين، ومثاله مطلع المقطع الثاني من قصيدته (عناق الوجود)  
على روي الهاء المفتوحة<sup>٤</sup>: /الخفيف/

تَطْلُعُ الشَّمْسُ يَسْتَبِينِي بِهَاهَا      وَتَلُوحُ النُّجُومُ أَرْعَى سَنَاها  
في حين أن مطلع القصيدة على روي الدال المكسورة  
مَنْ لِنَفْسٍ تَوَدُّ لَوْ تَعْمُرُ الْكَوْ      نَ هَيَّاماً بِحُسْنِهِ الْمَعْبُودِ

<sup>١</sup> الديوان، ٢ / ٦٩١.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢ / ٧٤٤.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢ / ٨٢٤.

<sup>٤</sup> الديوان، ٢ / ٧٩٨.

#### ٤- تقفية القصيدة كاملة:

جاءت على هذه الصورة أربع قصائد فقط، ثلاثٌ منها من الخمس، وواحدةٌ من المزدوج، فالتقفية في هذين الموضعين مردها شكل القصيدة وهندسة بنائها، إذ لم ترد قصيدة من ذات الشطرين عمد الشاعر إلى تقفية جميع أبياتها إلا في باب المزدوج مرةً واحدةً، ما يدلّ على أنّ التقفية في استعماله ليست من باب التزيين والتنافس بين الشعراء، ومثالها من الخمس قصيدة (تسيحة الحب)؛ إذ جاء فيها بخمسةٍ وعشرين مقطعاً، قفى في كلّ مقطعٍ أربعة أقسامة، في حين جاء القسم الخامس موافقاً لرويّ المقطع الأول، أي ما يوازي خمسين بيتاً في نظام الشطرين، ومنها<sup>١</sup>: /الوافر/

سَأَجْزِفُ بُغْضَكُمْ بِالْحُبِّ جَزْفاً      وَأُنْشِفُ غَيْظَكُمْ بِالْجِلْمِ نَشْفاً  
وَأُنْهَلِكُمْ رَحِيْقَ الصَّفْحِ صَرْفاً      وَأُطْفِئُ فَيْكُمْ مَا لَيْسَ يُطْفِئُ  
وَأُشْفِي مِنْكُمْ مَا لَيْسَ يُشْفَى

ومثالها من المزدوج، خمسة عشر بيتاً من قصيدة نثرية شعريّة<sup>٢</sup>؛ يقول<sup>٣</sup>: /مخلع البسيط/

طَالَ السُّرَى يَا مَالَكُ فَاجِرٍ      نَشْهَدُ سَنَا الْعَجْرِ أَيَّ فَجْرِ  
وَمُرَّ فَوْقَ الرُّبُوعِ مَرّاً      نُحَلِّ عَيْشاً بِالْبُعْدِ مُرّاً  
فِي وَطْنٍ شَفْنَا هَوَاهُ      يُحْيِي قَتِيلَ النَّوَى هَوَاهُ

يبدو جلياً أنّ أكثر استعمال القرويّ للتقفية كان استعمالاً دلاليّاً؛ سخر فيه الإيقاع لإظهار المعنى ولفت الانتباه إليه وتمييزه من غيره، فكان يصبّ عنايته الإيقاعيّة في المواطن التي يريد إظهارها وتجليتها والتّنبية عليها، كما استعمله استعمالاً تقليديّاً في مطلع القصائد وابتداء المقاطع وفي أثناء القصائد، وقد تبين لنا من كلا الاستعماليين أنّ الغاية الأولى من هذه التقفية إظهار الدّلالة وتبليغ الرّسالة ومراعاة الحالة النفسيّة والشّعوريّة.

<sup>١</sup> الديوان، ٢ / ٨٨٥.

<sup>٢</sup> مزج فيها بين النثر والشعر.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢ / ٧٤٠.



## المبحث الثالث: الانزياح في العناصر القائمة على التكرار:

### أولاً: التكرار:

التكرار ظاهرة لغوية تعرض للكلام بشقيه الشعر والنثر، ومعناه إعادة اللفظ أو التركيب في الكلام؛ إذ التكرار لغة من "كَرَّرَ الشَّيْءَ وَكَرَّرَهُ: أعاده مرّة بعد أخرى"<sup>١</sup>.

أما من حيث الاصطلاح فحدّه ابن أبي الإصبع بأن "يكرّر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد"<sup>٢</sup>، وهذا الحدّ تعوزه الدقّة؛ إذ التكرار لا يقتصر على اللفظة الواحدة؛ وإنما يشمل جميع مستويات الكلام، في حين جاء تعريف ابن معصوم المدنيّ شاملاً لأصنافه؛ إذ يقول: "التكرار وقد يقال التكرير، فالأول اسم، والثاني مصدر من كرّرت الشيء: إذا أعدته مراراً، وهو عبارة من تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة"<sup>٣</sup>؛ إذ الأصل خلوّ الكلام من التكرار؛ إلّا أن يكون لنكتة استدعت وقوعه؛ لأنّه إن كان خلاف ذلك كان قبيحاً<sup>٤</sup>، وباعتنا على الشعور بالملل والضجر، ودليلاً على قلّة باع المتكلم من اللغة، وعدّ من عيوب الكلام<sup>٥</sup>، فالتكرار لا يكون عبثاً أو اعتباطاً؛ وإنما هو مقصود لذاته، لذلك "لا يجوز أن ننظر إليه على أنّه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى أو بالجوّ العام للنصّ الشعريّ؛ بل ينبغي أن ننظر إليه على أنّه وثيق الصلة بالمعنى العام"<sup>٦</sup>، وبالذات المبدعة؛ إذ لطالما اقترن تفسير التكرار وتأويله بالحالة النفسيّة والانفعاليّة والشعوريّة للمبدع، فالتكرار ما هو إلّا "أداة لتصوير حالة نفسيّة دقيقة أو مجرى اللاشعور من إنسان مأزوم حين يتعلّق وعي الإنسان في لحظات المحن والأزمات بكلمة أو صورة أو موقفٍ استرعاها وعيه من الماضي أو طرقت ذهنه في هذه اللحظات، وكأنّها تهبط بعد ذلك اللاشعور وتبقى حبيسةً فيه مدّة من الزّمان، لتطفو إلى

<sup>١</sup> ابن منظور، مادة كرر.

<sup>٢</sup> ابن أبي الإصبع، (د، ت)، ٣٧٥.

<sup>٣</sup> المدنيّ، (د، ت)، ٣٤٥ / ٥.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ٣٥٠ / ٥.

<sup>٥</sup> العسكريّ، (١٤١٩هـ)، ١٥٨-١٥٩.

<sup>٦</sup> ربابعة، (د، ت)، ١٥٦.

الوعي بين الحين والحين، ويتردد صداها مسموعاً في الأعماق<sup>١</sup>، وبذلك يكون لهذه الظاهرة الشعرية مبرراتها ومسوغاتها التي تتصل بالمعنى والرسالة المراد إيصالها تارةً، وبالحالة النفسية للمبدع تارةً أخرى؛ ذلك أن التكرار يجلو لنا كوامن النفس وهواجسها الخفية؛ كاشفاً لنا أعماق الشاعر وبواعث التكرار في شعره.

يشكل التكرار في سياق العمل الأدبي مفاجأة للمتلقّي وكسراً لأفق توقّعه؛ ذلك أن تكرار لفظ أو تركيب يحمل الدلالة ذاتها دون أن يزيد عليها أو ينقص منها يسترعي انتباه السامع ويشغل تفكيره باحثاً عن دلالاتٍ وتأويلاتٍ له، فيزداد ارتباطاً بالنص يفك رموزه ليصل إلى تفسيراتٍ ترضيه وتقنعه، كما ينحرف بالإيقاع عن سياقه؛ إذ يمدّه بطاقاتٍ نغمية صادرة عن تكرار متماثلاتٍ صوتية تقوي أواصر التناسب بين عناصره، وتوطّد وشائج القربى بين أنغامه، وهذا الأثر الذي يحدثه التكرار في المتلقّي والإيقاع يجعله داخلاً في حيز الانزياح وعنصرًا من عناصره التي تثري الإيقاع منوعةً فيه وملونةً إيّاه بإيقاعاتٍ رديفة تتأى به عن رتابة النمط الواحد.

القارئ لديوان القروي سيعلم يقيناً أن ظاهرة التكرار تمتدّ على رقعة واسعة منه؛ إذ تكاد لا تخلو قصيدة واحدة كبرت أو صغرت من نوعٍ من أنواعها، وعملت هذه الظاهرة في شعره على مستويين، مستوى أفقيّ يكون عنصراً للتكرار "المكرّر والتكرار" - أي الكلمة وتكرارها - في البيت عينه، ومستوى عموديّ "رأسي" يكون المكرر في بيتٍ وتكراره في بيتٍ آخر أو في عددٍ من الأبيات اللاحقة، ولكلٍ من هذين المستويين أثرٌ مختلفٌ عن الآخر، ذلك أن المستوى الأفقيّ ينحصر أثره الإيقاعي والدلالي في البيت عينه بادئ الأمر ليلقي بعدها بظلاله على القصيدة كلّها، إذ ينتقل أثره من الأخصّ إلى الأعمّ، في حين أن المستوى العموديّ يمتدّ أثره على رقعة القصيدة كلّها دون أن يقتصر على بيتٍ من أبياتها.

تبدو غزارة التكرار في شعره أمراً طبيعياً غير مستهجنٍ؛ وما ذلك إلا لما يتكاثر في نفسه ووجدانه من همومٍ وطموحاتٍ عالقة في خبايا النفس، يكتنزها في لاوعيه دون أن يدري لتبحر نحو وعيه وتطفو على شواطئ أشعاره، إذ السبب الرئيس للتكرار عقلٌ باطنٌ وذاتٌ مرهقة، وشاعرٌ كالقروي حذقٌ بارعٌ في تسخير الأساليب الشعرية وعناصرها لخدمة المعنى لا يمكن أن يغفل الأثر الدلالي للتكرار، وماله من خدماتٍ جليلة في إيصال

<sup>١</sup> رابعة، (د، ت)، ١٥٩.

المعنى وترسيخه؛ لذلك اعتمده وسيلةً دلاليةً يتواصل بها مع المتلقي، تثير انتباهه وتحفز عقله وتبقيه أسيرًا داخل معانيه، باحثًا عن أسرارها مستدلًا على مراده منها، فلم يوقر في سبيل ذلك نوعًا ولا شكلاً من أشكال التكرار إلا وأتى عليه.

## مستويات التكرار:

### ١- تكرار الصوت (حرف المبني):

يعدّ التكرار الصوتي من أبرز أنواع التكرار وأبسطها، وهو تردّد صوت (حرف) بعينه عدّة مرّات في قصيدة أو مقطع من مقاطعها لغاية دلالية إيقاعية، يهيمن فيه على فضاء القصيدة أو أحد مقاطعها صوت معيّن يتردّد في أصدائها، "يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء الشاعر عفواً أو دون وعي منه"<sup>١</sup>، إذ ربّما كان لهذا الحرف صوتاً وصورةً وصفةً صلةً بموقف شعري أو شعور يثيره في نفس الشاعر أو إحياء بدلالة نفسية معيّنة، ذلك أنّ لكل حرف خصائصه التي تميّزه من غيره، وتستدعي تكراره بكثرة في قصيدة وقلته أو حتى غيابه في قصيدة أخرى.

يعمل هذا التكرار على توحيد الفضاء الإيقاعي والدلالي العام للقصيدة، فهو "إمّا أن يكون لإدخال تنوّع صوتي يخرج القول عن نمط الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكّده، وإمّا أن يكون لشدّ الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تألف الأصوات بينها، وإمّا أن يكون لأمر اقتضاه القصد فتساوت الحروف المتكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه"<sup>٢</sup>، ما دفع كوهن إلى اعتباره مماثلاً للقافية وموازياً لها في وظيفتها؛ ذلك أنّ "الجناس الحرفي"<sup>٣</sup> مقومّ مماثل للقافية، فهو يستفيد مثل القافية من الإمكانيات اللغوية للحصول على أثرٍ قوامه المماثلة الصوتية، مع فارق كون الجناس يعمل داخل البيت ويحقّق من كلمةٍ لكلمةٍ ما تحقّقه القافية من بيتٍ لبيت"<sup>٤</sup>؛ أي أنّ تكرار حرف بعينه يخلق ضمن الإيقاع الداخلي ما تخلقه القافية ضمن الإيقاع الخارجي.

<sup>١</sup> الكبسي، (١٩٨٢م)، ١٤٤.

<sup>٢</sup> عياشي، (٢٠٠٢م)، ٧٨.

<sup>٣</sup> يقصد به تكرار الصوت (الحرف)؛ ذلك أنّه استعمل (الجناس) بمعناه الواسع أي تكرار نفس الفونيمات (الحروف).

<sup>٤</sup> كوهن، (١٩٦٨م)، ٨٢.

من نماذج تكرار الحرف في شعر القرويّ تكرار (حرف اللام) الذي شاع استعماله وتكراره في عددٍ من القصائد، كالقصائد الوطنيّة والقوميّة والمراثي، ومثاله قصيدة (حُسن الأم)<sup>١</sup> : /الوافر/

|                                          |                                            |
|------------------------------------------|--------------------------------------------|
| فَـأَوَّلُ فَهْمَهُ الْعُلَمَاءُ لَكِنْ  | بَدَا لَجَمَاعَةِ الْعُلَمَاءِ طَلَسْمٌ    |
| إِلَى أَنْ حَلَّهُ الشُّعْرَاءُ شِعْرًا  | وَمَنْ بِالشُّعْرِ كَالشُّعْرَاءِ يَفْهَمُ |
| ذَلِكَ أَنَّهُ مِنْ قَبْلِ عَيْسَى       | تُوفِّي شَاعِرٌ فِي الشَّرْقِ مُلْهَمٌ     |
| أَضَاعَ الْعُمَرُ فِي طَلَبِ الْمَعَاصِي | يُحْلِلُ مَا كَتَبَ اللَّهُ حَرَمٌ         |
| فَكَادَ إِلَى اللَّظَى يُلْقَى، جَزَاءً  | لِمَا مِنْ سَيِّئِ الْأَعْمَالِ قَدَمٌ     |

تكرّر حرف اللام في هذا المقطع وحده سبعاً وعشرين مرّةً، وفي القصيدة كلّها مئةً وإحدى وعشرين مرّةً، وهي قصيدة واقعة في ثلاثة وثلاثين بيتاً، خطرت له فكرتها بينما هو جالس بين يدي والدته معلق الأنظار بابتسامتها بعد أن لحقت به في غربته إثر فراقٍ دام أكثر من عشر سنواتٍ، وما إن اكتملت رؤيته الشعريّة لها حتّى أخبر أمّه أنّه أتاها بما لم يأت بمثله شاعرٌ لأمّ، وشيوع اللام في هذا النّصّ ما هو إلا أداة تعبيرية تصويريّة لالتصاقه بوالدته وتنعمه بحنانها وعطفها وارتمائهما في أحضانها قريراً سعيداً؛ ذلك لما يوحى به من معاني الليونة والمرونة والتّماسك والالتصاق<sup>٢</sup>.

ومن نماذج تكرار اللام أيضاً قصيدته في رثاء والده؛ إذ تكرّر صوت اللام فيها ثلاثاً وخمسين مرّةً في اثني عشر بيتاً، ليدلّل بذلك على التصاق الحزن والأسى به بعد رحيل والده، يقول<sup>٣</sup> : /الوافر/

|                                         |                                              |
|-----------------------------------------|----------------------------------------------|
| هُوَ الْإِحْسَاسُ حَلِيَّةٌ كُلِّ حَيٍّ | وَكَمْ لَاحَ الْقَبْرِ يُحِبُّ بِهِ جَمِيلاً |
| بِنَفْسِي مَنْ قَضَى فَقَضَى عَلَيْنَا  | بُحْزِنْ لَنْ يَحُولَ وَلَنْ يَزُولَا        |

أسهم تكرار اللام في هاتين القصيدتين في تقوية المعاني الصّوريّة والدلاليّة كما رأينا؛ وفي تعزيز الإيقاع عبر جرسه المتردّد في القصيدة، ومنحه انسياباً وتدقّقاً؛ ذلك أنّ تكرار صوتٍ بعينه في فواصل زمنيّة قريبة والانتقال بين وحداتٍ صوتيّة متشابهة يسرّع وتيرة الإيقاع.

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٨٩٥.

<sup>٢</sup> عبّاس، (١٩٩٨م)، ٧٩.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٢٠٢.

لم يقتصر هذا النوع من التكرار على حرف اللام وحده؛ إذ تكرر حرف الزاء في عددٍ من القصائد كقصيدة الدوحة الساقطة<sup>١</sup>، وكذلك حروف (الميم والنون والكاف والقاف والتاء والسين والشين) تبعاً للقصيدة وموضوعها، والغالب أن يكون الصوت المكرر في القصيدة هو الروي عينه.

## ٢- تكرار الكلمة:

الكلمة بنيةً صوتيةً تآزر في تكوينها عددٌ من الأصوات (الحروف) ضمَّ بعضها إلى بعض للتعبير عن دلالةٍ ما، وتكرارها في النصِّ الشعريِّ لا يكون عبثاً أو اعتباطاً؛ بل لغايةٍ دلاليةٍ إيقاعيةٍ؛ إذ يشترط في اللفظ المكرر أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام للنصِّ وتكراره لغايةٍ تتصل بالرسالة (الهدف من النصِّ)، أو تقوية معنى وتأكيدهِ ولفت الانتباه إليه؛ فضلاً عما ذكره ابن أبي الإصبع وابن معصوم<sup>٢</sup> من نكتٍ تستدعي وقوع التكرار الذي لا يكون إلا لغايةٍ تخدم المعنى وترسخه سواءً بما تحمله الكلمة من إحياءٍ دلاليةٍ، أو بما في نطقها من جرسٍ لفظيٍّ موسيقيٍّ يميّزها من غيرها، ذلك أنّ التكرار "خاصيةٌ لغويةٌ لغرض خلق معانٍ ودلالاتٍ جديدة"<sup>٣</sup>، وتكرار الكلمة يشمل أقسامها الثلاثة (الاسم والفعل والحرف).

## أ- تكرار الحرف (حروف المعاني):

تسهم هذه الحروف في التحام أجزاء الكلام ببعضها ومنح الكلام معنىً ليس فيه. تكرر عددٌ منها في شعر القرويِّ وفق مساري التكرار الأفقيِّ والرأسيِّ (العموديِّ)، ونموذج الأول تكرر (أم المعادلة) في بيتٍ واحدٍ ثلاث مرّاتٍ<sup>٤</sup>: /الوافر/

أَصْفَحِي عَنْكَ قَدْ أَبْكَاكَ أَمْ مَا جُرِيتَ بِهِ مِنَ الْإِحْسَانِ أَمْ أَمْ؟

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ٣٢٨.

<sup>٢</sup> يُنظر: المدني، (د، ت)، ٥/ ٣٤٦ - ٣٤٧ - ٣٤٨.

<sup>٣</sup> فضل، (١٩٤٨م)، ٥٧.

<sup>٤</sup> الديوان، ٢/ ٨٩٥.

تكرارها يوحى ويصوّر الحيرة التي وقع بها المتسائل، خاصةً أنه حذف المعطوف في التكرارين الأخيرين وأبقاه مجهولاً، فهو لا يجد سبباً يدعو للبكاء في النعيم.

ومنه أيضاً تكرار (لن)، يقول<sup>١</sup>: /الوافر/

بِنَفْسِي مَنْ قَضَى فَقَضَى عَلَيْنَا      بِحُزْنٍ لَنْ يَحُولَ وَلَنْ يَزُولَا  
أكد تكرارها بما فيها من معاني نفي الفعل وتخصيص زمنه بالمستقبل ثبات حزن الشاعر على أبيه واستمراره ودوامه.

أما الثاني فنموذجه تكرار (أَنَّ) في استهلال خمسة أبيات متوالية، يقول<sup>٢</sup>: /الزمل/

|                                                    |                                           |
|----------------------------------------------------|-------------------------------------------|
| مَنْ تُرَى يُخْبِرُ مَنْ قَدْ جُوُعُوا             | وَقَضُوا بَيْنَ تَبَارِيحِ الْأَلَمِ      |
| أَنَّ مَوْتَ الْعِزِّ بِالسَّيْفِ لَهُ             | قِيَمَةٌ تَسُوَّى مِنَ الْعَيْشِ قِيَمِ   |
| أَنَّ لِلْخَطِيئِ فِي طَرَسٍ <sup>٣</sup> الْعُلَا | غُرَرًا مَا خَطَّهَا سِنَّ الْقَلَمِ      |
| أَنَّ لِلْسَّيْفِ لُغَى يَفْهَمُهَا كُلُّ          | مَنْ فِي الْأَرْضِ عُزْبٍ وَعَجَمِ        |
| أَنَّ فِي الْمَوْتِ حُقُوقًا لِلْعُلَى             | كَحُقُوقِ الْعَيْشِ إِنْ لَمْ تُقْضَ لَمْ |
| أَنَّ فِي مَوْتِ جَبَانٍ عَجَبًا فَمَتَى           | عَاشَ لِكَيْ يَفْضِي الصَّنَمُ؟           |

(أَنَّ) حرف مصدريّ يفيد التوكيد، تمثل في جميع الأبيات مع اسمها وخبرها مصدرًا مؤولاً سدّ مسدّ المفعول الثاني للفعل (يخبر) في البيت الأول، جاءت كلّ منها مستقلةً بذاتها غير متصلةٍ مع قريناتها في بقية الأبيات، في حين اتصلت كلّ واحدةٍ منهنّ معنًى وإعرابًا بالبيت الأول كمفعولٍ للفعل (يخبر)، إذ أثر الشاعر استقلال الأبيات التي تتضمن مفاد الخبر على ربطها ببعضها واشتراكها بحكم الإخبار بواو عاطفة؛ وما ذلك إلا تأكيداً على أهمية كلّ عبارةٍ منها بشكلٍ مستقلٍّ عن الأخرى، وترسيخاً لمعانيها، ساهم هذا التكرار لمؤكدٍ من مؤكّدات الجملة بتقوية التوكيد وتجده وجذب القارئ ولفت انتباهه لأهمية المضمون وإبقائه أسيراً لسلطته، كما أكسب الكلام والمعنى قوةً وبهاءً؛ وزاد الإيقاع عذوبةً وسلاسةً واندفاعاً.

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ٢٠٢.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ٢٨٤.

<sup>٣</sup> الطرس: الصحيفة أو الكتاب.

تتمتع حروف المعاني ذات البنية الصوتية الصغيرة بالمرونة وسهولة النطق وعذوبة الوقع، فإن تكررت خلق تكرارها إيقاعاً متنوعاً يطرب الأذن ويثير المشاعر وينبه المتلقي؛ إذ تنأى به عن نمطية الوزن المألوف، وألقت بظلالها التعبيرية والإيحائية لتغني دلالة النص وتمكّن معناه إلى جانب وظيفتها الرئيسية في تلاحم أجزاء النص وفقاً لمعنى اقتضاها.

## ب- تكرار الفعل:

الفعل ركن الكلام الدال على حدثٍ مقترنٍ بالزمان، والذي يحرر الكلام من قالب الجمود والثبات ليحوطه بإطار التغير والحركة، يقسم وفق دلالاته الزمانية إلى ماضي ومضارع وأمر؛ ولكلٍ منهم دلالاته وخصائصه التي يتفرد بها وتجعله أهلاً لسباقٍ لا يكون صالحاً بغيره، يؤدي تكراره خدماتٍ جليّةٍ للسياق والمعنى والإيقاع؛ غير أن تكراره في شعر القروي قليلٌ قياساً بتكرار الاسم، سار فيه وفق مستويين إحداهما أفقيّ من مثل قوله<sup>١</sup>: /الكامل/

بِعَجَائِبِ «الهندي» حَارَ التُّرْكُ مَا حَارُوهُ لَا بِعَجَائِبِ «العبراني»

كرّر الشاعر الفعل الماضي (حاز) مستغلاً وقوعه في الزمن الماضي ودلالاته على تحقق حدوث الفعل؛ ليبهرن للعرب أن سبيل الحرية والاستقلال واستعادة الحق لا يكون إلا بالسيف، مستشهداً على صدق كلامه بمثالٍ قريب العهد منهم؛ إذ ضرب لهم مثلاً الأتراك الذين وصلوا إلى ما وصلوا إليه بحدّ السيف لا باللجوء إلى أحضان المستعمر ومهادنته. عمل هذا التكرار على تقوية المعنى وتوكيده ولفت النظر إليه، وخلق إيقاعٍ داخليّ يثري النغم ويميزه من غيره.

والآخر رأسيّ (عموديّ) من مثل قوله في قصيدة (الشهداء)<sup>٢</sup>: /البسيط/

قَدْ عَلَّقْتُكُمْ يَدُ الْجَانِي مُطَخَّةً      قَدَّسْتُ بِكُمْ الْأَعْوَادَ وَالْمَسَدَا  
بَلْ عَلَّقُوكُمْ بِصَدْرِ الْأُفُقِ أَوْسَمَةً      مِنْهَا الثُّرَيَّا تَلْطَّى صَدْرُهَا حَسَدَا  
هَلْ عُقُّوا عَنْ بِلَادِ الصِّينِ فَاضْطَرَبَتْ      وَأَنْتَ لَا قَامَ صَيِّتٌ وَلَا قَعْدَا

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ٤٢٠.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ٤٢٨.

أفاد تكرر الفعل الماضي (علّق) في ثلاثة أبياتٍ غير متتالية بتقوية المعاني الصوريّة من خلال ظلاله الإيحائيّة التي ألقى بها على النّصّ ليدعم مناسبتة (إعدام الشّهداء) ويكون امتدادًا دلاليًّا للعنوان ضمن النّصّ؛ وكأنّه استغنى به عن الصّورة؛ ذلك أنّ مجرد ذكر هذا الفعل في سياق الشّهادة والحديث عن الشّهداء يخيّل للمتلقّي صورة الإعدام، وتكراره إنّما هو تذكّرٌ وتنبيهٌ للسامع كي يرسخ صورة الإعدام في نفسه ولا ينسى من أعدم وكيف أعدم ولماذا أعدم؟، وجاء بهذا الفعل في الأبيات الثلاثة على صيغة الماضي التي تؤكد حدوث الفعل يقينًا في النفس. أمّا أثر هذا التّكرار إيقاعيًّا فهو أثرٌ خافتٌ بعض الشيء لأنّ التّكرار لم يتّخذ مسارًا منتظمًا أو متتابعًا، ومع ذلك لا يخلو الإيقاع من تأثيرٍ بهذا التّكرار لا سيّما أنّ الإيقاع قوامه التّكرار.

### ت - تكرار الاسم:

الاسم ضدّ الفعل؛ إذ هو ركن الكلام الدّال على الثّبات والجمود، وتكراره نتيجة ارتباط وثيقٍ بينه وبين النّصّ معنًى أو موقفًا أو سياقًا. وهو الأكثر شيوعًا في الديوان، ونموذجه الأفقيّ قوله<sup>١</sup>: /البسيط/  
يَا زَائِرَ الْأَرْزِ خَيْرَ زَائِرِ الْبَلَدِ      الْحَرَامِ أَنَّا جَمَعْنَا الْأَرْزَ وَالْبَلَدَا  
يضمّ هذا البيت ثلاثة ألفاظٍ مكرّرة (زائر - الأرز - البلد) للدّلالة على توحد الإسلام والمسيحيّة في هذا المصاب الذي راح ضحيّته كلّ من (المحمصانيّ والخازنيّ)، فكانت كلمة "زائر" هي مفتاح الرّمز والدّلالة، ولفظة "الأرز" التي تتميز بحضورها البارز في الديوان لاستعذابه لها وتلذّذه بنطقها إنّما تكرّرت كرمزٍ للمسيحيّة؛ في حين تكرّرت لفظة "البلد" إشارةً للمسلمين، فالتّكرار هنا عمل على إيصال الرّسالة وتقريبها من الأذهان وترسيخها في النفوس؛ ومنح الإيقاع ليونةً ومرونةً وعذوبةً واندفاعًا لكثرة التّماتلات الصوتيّة المكرّرة.

وقوله: /الكامل/

أَنْتَ الْكَبِيرُ عَلَى الْبُعُوضِ لِضَعْفِهِ      وَأَنَا عَلَى هَذَا الْكَبِيرِ كَبِيرُ  
تواترت لفظة (الكبير) ثلاث مرّاتٍ في هذا البيت تصويرًا وتمثيلًا لسنة الحياة والكون في تغلب القويّ على الضّعيف، تصويرٌ ينم عن براعة ودقّة في تجسيد المعنى في قالبٍ من الطّرافة والنّكتة مفيدًا من الطّيف الإيحائيّ

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ٤٢٨.



للفظة (الكبير) وجرسها ومدّها، ولا يخفى أنّ التّكرار الثّالث لها من باب التّصدير ليدعم النّغم ويسهم في تمكين القافية.

ونموذجه العمودي<sup>١</sup>: /المتقارب/

|                                         |                                      |
|-----------------------------------------|--------------------------------------|
| سَلَامٌ إِلَى حَيْثُ غَادَرْتُ رُوحِي   | بَلْبَنَ لَبَانَ سَابِحَةً هَائِمَةً |
| إِلَى إِخْوَةٍ كَفَرَاخِ الْقَطَا       | وَأُمٍّ عَلَيَّ أُمِّهِمْ قَائِمَةً  |
| إِذَا عَبَسَ الدَّهْرُ فِي وَجْهِهَا    | تَنَظَّلُ لَهُمْ أَبَدًا بِاسْمَةٍ   |
| فَيَا رَبِّ رَفَقًا بِتِلْكَ الْفَرَاخِ | وَأَبْقِ لَهُمْ أُمَّهُمْ سَالِمَةً  |

تفوح رائحة الشّوق والحنين والعطف من تكراره لكلمتي (فراخ- أم)، الذي يكشف عن شوقه لأمّه وإخوته وانشغاله بحالهم بعد رحيله، ويوح بتوجّعه وألمه في بعده عنهم؛ إذ نظم هذه القصيدة بعد سنة من اغترابه عن لبنان، في وقت كانت عاطفته متأجّجة ملتاعة من الفراق تذوب حنيئاً وحناناً تجلّى في تكراره لفظة (فراخ) عوضاً عن لفظة (إخوة)؛ لما توحى به من معاني الضّعف وقلة الحيلة، وثقل الحمل الذي تنوء به والدته، وما تجلوه من قلقه وخوفه عليهم.

### ث - تكرار اسم العلم:

يلقى اسم العلم بفرعيه الإنساني والمكاني عناية الشعراء منذ القديم؛ لما يضيفه على أشعارهم من مصداقية وقدرة على التأثير، وما يوحى به من تلذذ واستعذاب وتشوّق واستعطاف وتوجّع، لذلك درجوا على تكرار أسماء معينة في أشعارهم سواء أكانت اسم موضع أو محبوبة أو ممدوح أو مرثي أو مهجور حتى غدا هذا التّكرار سنة متّبعة وتقليداً حسناً أجازته النّقاد إن كان يخدم سياق الغرض الشعري وموضوعاته، إذ يرى ابن رشيق أنّ الاسم المكرّر يجب أن يكون "على جهة التّشوّق والاستعذاب إذا كان في تغزّل أو نسيب، أو على سبيل التّنويه به

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ٢٤٣.

والإشارة بذكر إن كان في مدح أو على سبيل التقرّيع والتوبيخ، أو على وجه التوجّع إن كان رثاءً أو تأبيناً<sup>١</sup>؛ أي هذا التكرار ينبغي أن يكون ذا دلالة وإلا كان حشو لا فائدة منه.

عني القروي باسم العلم في أشعاره عناية ملحوظة تجلّت في التحامه بالنسيج الشعري وزناً ومعنى التحاماً لا تستطيع معه إلى تمييزه من سبيل، وفي تردده في أشعاره مراراً وفق مسارين، أحدهما تردّد عددٍ من الأسماء في الديوان تردّداً كثيراً، وهذا المسار لا يخدم البحث ولا يمتّ بصلّة إلى موسيقا الشعر وإيقاعه، وإن كان ذا أهميّة كبرى ودلالاتٍ جمّة، والآخر تردّد الاسم في جسد القصيدة، وهذا المسار مناط البحث والمعول عليه في تبيين أثر التكرار في الإيقاع.

ردّد القروي في أشعاره عدداً من أسماء الأعلام والمواضع التي تعلّق بها وجدانه وشغلت من تفكيره حيّزاً كبيراً مدركاً لذلك أو غير مدرك، ونموذج تكراره لأسماء الأعلام التي تردّد صداها في كثيرٍ من قصائده (لمياء)، الاسم الذي تخيره لمحبوّته على عادة الشعراء في أشعارهم، ممثلاً به صورة المرأة في شعره الغزلي وغيره، مستهلاً به كثيراً من قصائده، منوعاً في تكريره بين صورته الأصليّة مرّة، وتصغيره أخرى، وثالثة بإلحاق ياء المتكلم به ناسباً إيّاها لنفسه، ومن هذه الصور (لمياء، لميّة، لمي، لميائي، لميتي، لمي)، وبلغت مرّات تكراره سبعاً وثلاثين مرّة، ومثال ذلك قوله<sup>٢</sup>: /الكامل/

لَمِيَاءُ هَاتِي الْعُودَ نَبْكِ صَبَانَا      رَاخَ الْخَرِيفِ بَوْرِدِنَا وَنَدَانَا  
صُونِي دُمُوعَكَ يَا لَمِيَّةُ وَحُسْبِي      هَذَا الشَّقِيَّ وَحُبَّهُ مَا كَانَا

إعادة ذكر المحبوبة تكون عادةً تلذّذاً بذكرها وتمتّعاً بنطق اسمها وتشوّقاً إليها واستعطافاً لها؛ غير أنّها في شعر القروي كانت إلى جانب ذلك كلّه تفرّيعاً لهمومه وتحريراً لعقله ونفسه ممّا يشغلها؛ إذ اتّخذ من محبوبته ملجأً وملاذاً يفرّ إليه نافضاً عنه غبار الحياة وكدرها؛ يستحضرها ويستدعيها بترديد اسمها لا سيّما في سياق النداء متصوّراً وجودها ليتخلّص بذلك ممّا يؤرقه ويؤلم نفسه، فنداء المحبوبة بات وسيلةً يفرّغ من خلالها انفعاله الذي

<sup>١</sup> يُنظر: ابن رشيق، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ٢/ ٧٤ - ٧٥ - ٧٦.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٨٢٦.

يجهض جزءاً منه مع كل استدعاءٍ لها، إلى أن تهدأ نفسه وتسكن رويداً رويداً مع نهاية القصيدة بتلاشي انفعاله وتبدده، ودليل ذلك قوله في مطلع قصيدته (المرفاً الأمين)<sup>١</sup>: /الكامل/

لَمَيَاءُ لَمْ أَعْشَقْ إِهَابَكَ إِنَّهُ  
عَنْدِي لِبَاسٌ لَاحِقٌ بِلِبَاسِهِ  
وقوله في مقطعٍ لاحقٍ:

لَيْسَ التَّمَدُّنُ يَا لَمَيَّاهُ غَيْرَ  
مَا حُكِّمَاءُ شَعْبِكَ مِنْ قَدِيمٍ عَلَّمُوا  
وقوله في ختامها:

فِي حُضْنِ مِثْلِكَ يَا لَمَيَّاهُ مَرْفَأٌ  
لِلنَّفْسِ مِنْ لَجِّ الْحَيَاةِ الْمُزِيدِ  
ومن النماذج الطريفة لتكرار اسم العلم تكراره لاسمه (الرَّشيد) في بيتٍ واحد؛ إذ رأى مفارقةً بين ماضي نفسه وحاضرها، يقول<sup>٢</sup>: /الخفيف/

كَذَبْتُ وَاللَّهِ لَا أَصْرَقُ طَرْفِي  
أَفْهَذَا الرَّشِيدُ ذَاكَ الرَّشِيدُ؟  
صوّر هذا التكرار الحيرة التي وقع فيها تصويراً لطيفاً يفيض نغمًا وعذوبةً وسلاسةً.

وتكراره لاسم الحسناء البرازيلية (ليونى) تسع مرّاتٍ في قصيدته (زهرة ليونى)<sup>٣</sup>، استعذاباً لاسمها واستحضاراً لها مخبراً إيّاها عمّا في نفسه من نصيح وإرشادٍ وفكر، وكذلك تكريره لاسم الأديب (مصطفى لطفي المنفلوطي) خمس مرّاتٍ في قصيدته (يا مصطفى) توجّعاً وألمًا، و(فيصل)، و(مظهر) وغيرهم ممّن تملّكوا بأفعالهم أحاسيس القروي وكلماته.

الغالب في هذا التكرار أن يكون من باب النداء بأداة نداءٍ محذوفةٍ أو موجودةٍ ليتسم بصيغةٍ إنشائيةٍ خطابيّةٍ صرفةٍ، يكون بعده بوحٌ وتحرّرٌ من أعباءٍ ثقيلةٍ ينوء بها في صدره، ما يشير ويؤكد على الوظيفة الجديدة للتكرار في إيجاد ملاذٍ وحضنٍ يحتضنه ويلقي على مسامعه همومه وأفكاره؛ وكأنّه يعيش حالةً من الاغتراب

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٨١١ - ٨١٢.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٨٣٣.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢/ ٨٧٨.

<sup>٤</sup> الديوان، ٢/ ٦٢٨ - ٦٢٩.

النَّفْسِي لا سبيل إلى تحرّره منها إلّا باستدعاء شخصيّةٍ حقيقيّةٍ أو من محض خياله يثق بها ويعلم يقينًا أنّها ستسمعه وتؤيّدّه ليجد الخلاص في نهاية القصيدة بعد أن يفرّغ فيها كلّ انفعالاته وأزماته.

أمّا تكراره لأسماء المواضع والأماكن فلا يقلّ أهميّةً وحضورًا عن تكراره لأسماء الأعلام؛ ذلك أنّ الشّاعر في غربته كان يستجدي أيّ أمرٍ يسلي به عن فؤاده، ويبحث عن أدنى صلةٍ تربطه ببلاده وأمّته، فلم يجد سلوى لقلبه أو صلةً تقرّبه من بلاده إلّا بذكرها مرارًا وتكرارًا، وذكر كلّ ما فيها من قرى وجبالٍ وأنهارٍ وأوديةٍ وبحارٍ وشواطئٍ ونبابيع، والنموذج الأكثر تكرارًا الذي يكاد لا يغيب إلّا عن ثلّةٍ قليلةٍ من قصائده اسم بلاده (لبنان)، ومن ذلك قوله<sup>١</sup>: /الكامل/

قُولِي: عَلَى لُبْنَانَ أَلْفُ تَحِيّةٍ      مِنْ نَارِحِ قَلِقِ الْوَسَادِ مُسَهَّدٍ  
لُبْنَانُ يَا وَطَنِي الْعَزِيزَ وَسَيِّدَ الْبُلَدِ      إِنْ بِالْحُسْنِ الْبَدِيعِ الْمُفْرَدِ

لم يأتِ تكرار ذكر الشّاعر لبلاده من قبيل التّلدّد والتّشوّق دائمًا على سنّة الشعراء، بل أتى من قبيل التّوجّع والتّحسّر على حالها تارةً، من مثل قوله<sup>٢</sup>:

أُمْدُونُ التَّارِيخِ مَرْحَمَةٌ وَلَا      تَذْكُرُ لَهُمْ لُبْنَانَ فِي صَفَحَاتِهِ!  
لَا تَمُحُ رَسْمَ الْمَجْدِ مِنْ تَارِيخِهِ      يَكْفِيهِ عَبَثُ بَنِيهِ فِي آيَاتِهِ!

\*\*\*

يَا عَالِمًا بِضُرُوفِ هَذَا الدَّهْرِ قُلْ      مَاذَا دَهَا لُبْنَانَ مِنْ وَيْلَاتِهِ؟  
أَوْ ذَاكَ لُبْنَانَ الَّذِي عَهْدِي بِهِ      خَلَعَ الْجَمَالَ عَلَيْهِ كُلَّ هَبَاتِهِ؟

ومن قبيل التّأنيب والتّقرّيع أخرى، كما في قوله<sup>٣</sup>: /البسيط/

أَيْنَ الْحَمَاسَةُ يَا لُبْنَانُ؟ قَدْ بَرَدَتْ      كَالْتَّلْجِ! وَالْدَّمُ يَا لُبْنَانُ؟ قَدْ جَمَدَا

وقد تردّد في ديوانه اسم (الشّام، العراق، حوران، صنّين، الوطا، البربارة، تنديل<sup>٤</sup>).

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ٣٢٢.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ٤٢٦.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٤٢٨.

<sup>٤</sup> صنّين: اسم جبل في لبنان.

منح تردّد اسم العلم القصيدة طابعاً شاعريّاً يفيض عاطفةً وتأثيراً، وربط أجزاءها بصلاتٍ خفيفةٍ أمدّت الإيقاع بالتّناسب والتّناغم، وزاد من قيمتها الشعريّة بما فيه من تأثيرٍ وقوّة جذبٍ.

استعمل القرويّ تكرار الكلمة استعمالاً فيه جدّة وطرافة؛ إذ منحه وظائف جديدة وأتقن استعماله معظم الأحيان، وتخيّر لتكراره ألفاظاً تسهم في خدمة المعنى وتقويته، ليمنح نصّه ترابطاً وحيويّةً ويزيد من تأثيره في المتلقّي عبر امتداد المعنى والدّلالة والإيقاع وتوسّعهما على رقعة القصيدة.

لا يمكننا إنكار الأثر الإيقاعيّ لتكرار الكلمة، وإن كان على مسافاتٍ بعيدة؛ لا سيّما إن كان جرسها خفيفاً رشيقاً ذا نغمٍ واضحٍ، فهذا الجرس والاستحضر الذهنيّ لسياقها الأوّل ودلالاتها الأولى يعزّز النّغم في أذن السّامع ويقوّي صلته بالقصيدة معنًى ووزناً.

### ٣- تكرار التّركيب:

تواتر تكرار التّركيب في شعر القرويّ بنوعيه: الإسناديّ والإضافيّ، نموذج الأوّل تكرار الفعل والفاعل في

قوله<sup>٢</sup>: /الوافر/

|                                        |                                           |
|----------------------------------------|-------------------------------------------|
| وَقَدْ حَانَ الزَّمَانُ لَوْضَعٍ حَدٍّ | لِظُلْمِ الْمُسْتَبَدِّ وَسَخْقِ رَأْسِهِ |
| وَقَدْ حَانَ الزَّمَانُ لِدُوسِ فِلَسٍ | يُهَدِّدُ كُلَّ ذِي بَأْسٍ بِبَأْسِهِ     |

أكد التّكرار الكلام ورسّخ حتميّة وصرامته في الذّهن، وألّف صلةً نغميّةً بين البيتين تقربهما من السّمع وترسخهما في الفهم، وتجعل وقعهما لطيفاً على الأذن.

ونموذج الثاني (التّركيب الإضافيّ: المضاف والمضاف إليه) قوله: /المجتثّ/

|                               |                            |
|-------------------------------|----------------------------|
| لَكِنْ أَخُو الشَّرِّ أَفْعَى | سُرُورُهُ فِي الْخِصَامِ   |
| لَا ذُو الصَّالِحِ مُخَلِّدٌ  | وَلَا أَخُو الشَّرِّ فَانٍ |

<sup>١</sup> تنديل: اسم منتجٍ ريفيّ في البرازيل.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ٣٨٧.

تكرار التركيب ذو وقع أقوى من الكلمة لامتداده على رقعةٍ أوسع واشتماله على دلالةٍ أكبر، ولئن كان تكرار الكلمة يعزّز الإيقاع والدلالة ويضمن لهما الاستمرارية والامتداد على طول القصيدة فإن تكرار التركيب يزيد الإيقاع تنوعاً وقوةً في النغم، ويخفف من رتابته، ويخصّب شعرية النصّ ودلالته؛ جزاء تكرار عناصر مترابطة متّحدة الدلالة، يكون التماثل الصوتي فيها أغنى وأقوى منه في الكلمة؛ إذ لا يعتمد هذا التكرار على جرس ودلالة لفظةٍ واحدة بل على جرس ودلالات ألفاظٍ احتضنها التركيب، فضلاً عن الجرس الناشئ عن ضمّ الألفاظ بعضها إلى بعض، والمعنى إن كان مركّباً من بنياتٍ صوتيّةٍ متنوّعة يكون أكثر رسوخاً وثباتاً.

#### ٤ - التكرار الاستهلاكي:

"وهو تكرار كلمةٍ أو عبارةٍ في أوّل كلّ بيتٍ من مجموعة أبياتٍ متتالية"<sup>١</sup>، ويكون "حالة لغويّة واحدة، لفظةٍ أو تركيبٍ بأكمله، بالضّغط عليها عدّة مرّاتٍ متتالية في مستهلّ القصيدة لتحقيق غايةٍ دلاليّةٍ إيقاعيّة"<sup>٢</sup>، ومثاله<sup>٣</sup>:

/البسيط/

عِيدُ الْبَرِيَّةِ عِيدُ الْمَوْلِدِ النَّبَوِي  
فِي الْمَشْرِقَيْنِ لَهُ وَالْمَغْرِبَيْنِ دَوِي  
عِيدُ النَّبِيِّ ابْنِ عَبْدِ اللَّهِ مَنْ طَلَعَتْ  
شَمْسُ الْهَدَايَةِ مِنْ قُرْآنِهِ الْعَلَوِي  
كّرر الشاعر لفظة (عيد) في مستهلّ قصيدته ثلاث مرّاتٍ تمهيداً لمناسبة النصّ ومدح النبي محمد ﷺ، وتأكيداً على معاني التّآخي بين المسلمين والمسيحيين، ذلك أنّه أسهم في تكثيف الدلالة في مطلع القصيدة بغية شحن المتلقّي بدفقةٍ شعوريّةٍ تمكّنه من مشاركة الشاعر أحاسيسه وأفكاره، كأنّها تعدّه وتهيّئه لاستقبال ما سيأتي بعدها، وفي منح الإيقاع طابع التّرّم والغناء ليكون أثرها لطيفاً على السّمع محبّباً إلى النّفس.

ومثاله أيضاً تكرار تركيبٍ في مستهلّ كلّ مقطعٍ من مقاطع القصيدة<sup>٤</sup>: /الزّمل/

أَنَا لَمْ أَفْرَحْ لِأَيِّ بَطْلٍ      مِثْلُ «دِمْسِي»<sup>٥</sup> أَصْرَعُ الْقِرْمَ الْعَنِيدِ

<sup>١</sup> الكركي، (٢٠٢٢م)، ١٣٠.

<sup>٢</sup> وقاد، (٢٠٠٤م)، ١١٣.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٤٠٠.

<sup>٤</sup> الديوان، ١/ ٣٨١ - ٣٨٢.

<sup>٥</sup> اسمٌ لملاكمٍ أمريكيٍّ شهير.

وقوله في مستهلّ المقطع الثاني:

أَنَا لَمْ أَفْرَحْ لِأَيِّ عَالَمٍ      يَتَمَشَّى فَوْقَ أَعْنَاقِ الدُّهُورِ  
والثالث:

أَنَا لَمْ أَفْرَحْ لِحَشْدِي الدَّهْبَا      وَاحْتِيَازِي كُلَّ مَا لَدَّ وَطَابِ  
تواتر التركيب (أَنَا لَمْ أَفْرَحْ لِ) ثلاث مرّات بداية كلّ مقطعٍ من مقاطع القصيدة إشارةً وتلميحًا إلى موضوع الكلام، ذلك أنّ هذا التكرار يخلق ألفةً بين المتلقّي والنصّ؛ إذ يجعله قادرًا على التنبؤ بمواطن التكرار وتغيّر الكلام عن وجهته، ويتدرّج به نحو المعنى بهدوءٍ ولطفٍ، ويوقع الإيقاع في نفسه موقعًا لذيذًا لاعتياده على نغمته المتواترة بداية كلّ مقطع؛ إذ تنهياً أذنه لسماعها فتطرب لها قبل مجيئها.

يفرّغ الشاعر كثيرًا من شحناته العاطفية بهذا التكرار لما يعقبه من بوحٍ وتصريحٍ، وكأنّ ذات الشاعر تتوزّع على مواطن التكرار ملقيةً في كلٍّ منها جزءًا من انفعالاتها، أي أنّ هذا التكرار يخلص الشاعر من توتره وشتاته النفسي، "ويسهم بما يوفره من دفقٍ غنائيٍّ في تقوية النبرة الخطابية وتمكين الحركات الإيقاعية من الوصول إلى مراحل الانفراج بعد لحظات التوتر"<sup>١</sup>.

#### ٥- التكرار الختامي:

هو "تكرار كلمةٍ أو عبارةٍ معينةٍ في ختام مقطوعات القصيدة جميعًا، وهو لوّنٌ شائعٌ، ويشترط فيه أن يوحد القصيدة في اتجاهٍ يقصده الشاعر، وإلاّ كان زيادةً لا غرض لها"<sup>٢</sup>. لا يختلف التكرار الختامي عن التكرار الاستهلاكي من حيث الماهية والدور الشعري، إلّا أنّ الأول يتكفّف في خاتمة القصيدة، فيشحن المتلقّي بالتأثير الذي تشكّلت عليه البنية الشعرية في القصيدة"<sup>٣</sup>، ومن نماذج تكرار كلمةٍ في ختام كلّ مقطع قوله<sup>٤</sup>: /الوافر/

وَلَوْ عَصَفْتُ رِيَاخَ الْهَمِّ عَصَفَا      وَلَوْ قَصَفْتُ رُغُودَ الْمَوْتِ قَصَفَا

<sup>١</sup> الكركي، (٢٠٢٢م)، ١٣٠.

<sup>٢</sup> الملائكة، (د)، (ت)، ٢٣٥.

<sup>٣</sup> وقاد، (٢٠٠٤م)، ١١٤.

<sup>٤</sup> الديوان، ١/ ٣٥١.

فَفِي أُذُنِي عِنْدَ النَّزْعِ صَوْتُ      يُحَوِّلُ لِي عَزِيفَ الْجِنِّ عَرْفَا  
فَيُطْرِبُنِي. وَذَلِكَ صَوْتُ أُمِّي

وقوله في ختام المقطع الرابع:

أَلَا وَهُوَ الْحَنَانُ بِصَدْرِ أُمِّي

عنون الشاعر قصيدته بلفظة (أُمِّي) التي امتدت وتطاولت على بنية القصيدة لتشكّل نقطة البداية للقصيدة والنّهاية للمقطع والقصيدة، ومرّد هذه الهيمنة والسّلطة التي حباها الشاعر لهذه اللفظة إبراز قيمتها وأهمّيّتها وأثرها في نفسه وفي القصيدة على حدّ سواء، وخدمة التّسلسل المنطقيّ للمعاني؛ إذ تخيّر الشاعر جعل الأقسمة الأربعة الأولى من كلّ مقطعٍ معرضًا لمصيبةٍ أو ملامةٍ، ليكون الخلاص منها في القسم الخامس بلفظة (أُمِّي) تقديرًا لأُمّه وتدليلاً على مكانتها في نفسه، لا سيّما أنّه أشفعها ببياء المتكلّم، ليكون الحديث على وجه الخصوص لا العموم.

ومثال ذلك أيضًا قصيدته (الفتنة الكبرى)<sup>١</sup> التي ختم جميع مقاطعها بلفظة (الطّريق)، وخصّ المقاطع الأولى منها دون الأخير بالنّسق ذاته وتكرار الفعل (تذكرت) إلى جانب لفظة (الطّريق)، نحو قوله على الوافر: (تذكرت الصلاة على الطّريق)، وفي مقطعٍ آخر (تذكرت الصّديق على الطّريق)، وفي غيره (تذكرت الفريض على الطّريق)، وما ذلك إلّا تدرّجًا بالمعاني وتجسيّدًا لمعنى (الفتنة الكبرى)، ودليل ذلك قوله في نهاية القصيدة:

سَمِعْتُ كَمَنْجَةً فِي كَفِّ أَعْمَى      تُثِيرُ كَوَامِنَ الْحَسِّ الْعَمِيقِ  
فَلَمَّا كُنْتُ مُنْجَذِبًا إِلَيْهَا      وَمِلْتُ إِلَيَّ بِالْقَدِّ الرَّشِيقِ  
ذُهِلْتُ عَنِ الصَّلَاةِ وَكَسَبَ رِزْقِي      وَشِعْرِي وَالْكَمَنْجَةُ ... الطّريقِ

ليخرج عن النّسق الذي اتّبعه من بداية القصيدة، مصوّرًا أثر الفتنة.

هذا التّكرار وانتهاء المقاطع جميعها على ذات الوقعة الإيقاعيّة يبني ألفةً بين النّصّ والمتلقّي تجعله يستعذب أنغامه ويتشوّق إليها؛ وإن نقض الشاعر هذه الألفة جزئيًّا زاد من شعريّة قصيدته ومنحها وقعًا حسنًا في

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٧٩٤ - ٧٩٥.



نفس السامع الذي كان يترقب نهايةً مشابهةً لما سبق، أما وقد أنت مخالفةً لتوقعاته فإنه يتجدد حماسه وتلهفه لها ليكتشف كوامن هذا التغيير.

ومن نماذج تكرار العبارة (الشطر) أن تكون لازمةً يرددها الشاعر بحرفيتها نهاية كل مقطع، ومثاله قصيدة (أين السعادة؟)<sup>١</sup>؛ التي انتهت مقاطعها كلها باللازمة (أَيْنَ السَّعَادَةُ أَيْنًا؟)، يقول: /المجتث/

|                                |                             |
|--------------------------------|-----------------------------|
| فِي ظِلِّ رَوْضٍ ظَالِيْلٍ     | وَالْمَاءِ عَنِ جَانِبِيْ   |
| وَالنَّسِيمِ الْعَالِيْلٍ      | رُوحٌ تَرُفُّ عَلَيَّ       |
| لَمْ يَمُضْ غَيْرُ الْقَلِيْلِ | وَالْحَطُّ عُبْدٌ لَدَيْنَا |
| حَتَّى دَعَا لِلرَّجِيْلِ      | دَاعِي النُّوَى فَمَضَيْنَا |

أَيْنَ السَّعَادَةُ أَيْنًا؟

استدعى هذا التواتر التدرج المنطقي للمعنى وترسيخ رسالة العنوان ودلالته، وتوحيد المقاطع تحت سلطة العنوان الذي بقيت الإجابة عنه معلقةً من بداية القصيدة إلى نهايتها رغم ترده فيها تسع مرات، و"لفت النظر إلى ما يسبقه من كلام؛ إذ لم تعد الأهمية منصبّةً على التكرار بل على ما يسبقه لكثرة تواتره"<sup>٢</sup>، ومنح النص إيقاعاً عذباً يتردد بين مقطع وآخر معززاً لإيقاعه وخارجاً به من وطأة الرتابة.

ومثال تواتر اللازمة قصيدة (الوطن البعيد)<sup>٣</sup>؛ إذ تواتر فيها نهاية كل مقطع بيتان هما افتتاحية القصيدة:

/مجزوء الخفيف/

|                             |                                 |
|-----------------------------|---------------------------------|
| مُهْجَةً كُلُّهَا جَاوِي    | كَبِدُ كُلُّهَا حَزِينُ         |
| تَأْبَهُ يَشْتَكِي النَّوَى | دَأْبُهُ النَّوْحُ وَالْأَزِينُ |

تواترت هذه اللازمة نهاية المقاطع مع تغير طفيفٍ فيها، أصاب التغير في المرة الأولى البيت الثاني فقط، يقول:

|                            |                                |
|----------------------------|--------------------------------|
| هَائِمٌ أَشْتَكِي النَّوَى | دَأْبِي النَّوْحُ وَالْأَزِينُ |
|----------------------------|--------------------------------|

وفي الثانية أصاب كليهما:

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ٣٠٢ - ٣٠٣ - ٣٠٤.

<sup>٢</sup> الملائكة، (د، ت)، ٢٥٠.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٣٤٨.

مُهَجَّتِي كُلُّهَا جَوَى      كَبِدِي كُلُّهَا خَزِينِ  
أَبْدَا أَشْهَتِي النَّوَى      دَأْبِي النَّوْحُ وَالْأَنْبِيْنِ

هذا التَّغْيِيرُ وإن كان خفيفًا عابرًا يعزِّز الإيقاع وينوِّعه و"ينقذه من الرتابة، ويصيب السامع برعشة ومفاجأة"<sup>١</sup>، تلو معها شعريَّة النَّصِّ مع اختلاف التَّغْيِيرِ وموطنه.

## ٦- تكرار الصدر أو العجز (تكرار شطرٍ من البيت):

حقَّ هذا النَّوعُ أن يذكر مع تكرار التَّركيب؛ غير أننا آثرنا إفراده كصنفٍ مستقلٍّ لضيق معناه عن مفهوم التَّركيب؛ ذلك أنَّ التَّركيب قد يكون جزءًا من شطرٍ أو شطرًا أو أكثر من ذلك، تواتر في عددٍ من القصائد شطرٌ أو أكثر على نحو ما نجد في قصيدته (أحبابنا)؛ إذ كرَّر فيها شطرًا بعينه مرَّتين، مرَّةً بحرفيته وثانيَّةً مع تغيُّرٍ بسيطٍ لا يذكر، يقول<sup>٢</sup>: /مجزوء الكامل/

قُومُوا نَعُودُ إِلَى الْجَمَى      قَدْ آذَنْتُ شَمْسُ النَّهَارِ  
قُومُوا نَعُودُ إِلَى الْجَمَى      عَادَ الْجَمِيعُ إِلَى الْمَنَازِلِ  
قُومُوا نَسِيرُ إِلَى الْجَمَى      قُومُوا، نَسِيمُ اللَّيْلِ بَارِدًا!

وقع هذا التَّكرار لصدر البيت على مسافاتٍ زمنيَّةٍ قريبة؛ إذ يفصل بين كلِّ منها بيتان، وهذه الأبيات هي ختام المقاطع الثلاثة الأولى التي يخاطب فيها الجياع الذين قضوا جوعًا في وطنه إبان الحرب العالميَّة الأولى، إذ لا يجد وسيلةً يسلي بها ألمه ويكشف بها حزنه إلَّا بتخيُّل نفسه واقفًا أمام قبورهم، يدعوهم ليعودوا معه، لتنفجر بعد ذلك أحزانه لفقدهم، والأثر الإيقاعي واضحٌ جليٌّ إذ فاضت الأبيات به ترنمًا وتنوُّعًا.

ومثال تكرار العجز من البيت قوله<sup>٣</sup>: /الخفيف/

كَأَنَّ لَا يَسْتَوِي عَلَى الصَّخْرِ إِلَّا      وَهُوَ يَبْنِي فِي الزُّهْرِ عَرْشًا وَطِيدًا  
وَيُنَاجِي الْأَمْوَاجَ إِلَّا وَقَدْ مَثَّ      ثَلَنَ بَحْرًا خَلْفَ الثُّجُومِ مَدِيدًا

<sup>١</sup> الملائكة، (د، ت)، ٢٥١.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ٢٨٥.

<sup>٣</sup> الديوان، ٢/ ٦٤٨ - ٦٤٩.

وَيُجِبُّ الْمَقِيلَ فِي الرَّوْضِ إِلَّا      وَهُوَ يَنْبِي فِي الزُّهْرِ عَرْشاً وَطَيْدَا  
وَيُنَاجِي الْأَمْوَاجَ إِلَّا وَقَدْ مَثَى      ثَلْثَنَ بَحْرًا خَلْفَ فِرْدَوْسِهِ الْمُفْشُودَا

موطن الشاهد البيتان الأول والثالث؛ إذ تشاركا العجز ذاته، تركيزاً على أهميته ودلالته، ويلحظ تطابق البيتين الثاني والرابع مع تغييرٍ طفيفٍ أصاب الرابع، كاسراً به توقع القارئ ومتجاوزاً وقوعه في عيب تواتر القافية ذاتها مرتين في ما دون سبعة أبياتٍ، أحال التكرار الأبيات أيقونةً موسيقيةً ملونةً مليئةً بالمفاجآت التي ينتشي لها القارئ.

## ٧- تكرار بيتٍ كاملٍ:

لجأ الشاعر إلى هندسةٍ جديدةٍ شاعت عند عددٍ من الشعراء المحدثين وذلك بتكرار البيت عينه بداية كلِّ مقطعٍ ونهايته. ومثاله<sup>١</sup>: /مجزوء الخفيف/

لَمَعَةَ الْخَاطِرِ الْجَدِيدِ      فِي سَمَاءِ الْمُخَيَّلِ  
بِالْعَرَامِ الَّذِي مَضَى      وَالرَّجَاءِ الَّذِي قَضَى  
جَدِيدِي بَيْنَنَا الْعُهُودُ      وَاتَّحِفِيْنَا بِبَسْمَلَةٍ  
لَمَعَةَ الْخَاطِرِ الْجَدِيدِ      فِي سَمَاءِ الْمُخَيَّلِ

اتَّبَعَ هَذَا الشَّكْلَ مِنَ التَّكَرَّارِ وَالْهَنْدَسَةِ الْبِنَائِيَّةِ فِي جَمِيعِ أَبْيَاتِ الْقَصِيدَةِ؛ إِذْ جَعَلَهُ يَحُوطُ مَضْمُونُ كُلِّ مَقْطُوعَةٍ كَالْإِطَارِ الَّذِي يَحُوطُ اللَّوْحَةَ وَيَزِيدُهَا حَسَنًا وَقِيمَةً، وَبَاتَتِ الْقَصِيدَةُ مَعْرُضًا يَعْضُ فِيهِ الشَّاعِرُ لَوْحَاتٍ مَصْغَرَةً مِنْ لَوْحَةٍ كَبِيرَةٍ تَضُمُّهَا؛ ذَلِكَ أَنَّ تَوَزُّعَ الْفِكْرَةِ الْعَامَّةِ لِلْقَصِيدَةِ إِلَى أَفْكَارٍ فَرْعِيَّةٍ أَسْهَمَ فِي وَقُوعِ هَذَا التَّكَرَّارِ مَوْقِعًا مُسْتَسَاغًا<sup>٢</sup> تَتَرْتَّمُ بِهِ الْأُذُنُ وَتَنْتَشِي بِهِ النَّفْسُ.

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ٣٩٥.

<sup>٢</sup> الملائكة، (د، ت)، ٢٥١.

## ٨- تكرار الإيقاعات والأنساق اللغوية:

الإيقاعات والأنساق اللغوية: مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منتظمة، وتكرارها نوعان<sup>١</sup>:

### أ- تكرار الإيقاعات الثابتة:

وهي التي تتكرر فيها الكلمات بشكلٍ حرفيٍّ، ومثالها تكرار كلمة (طوباك) في قصيدة (بين البشر والبقرة)<sup>٢</sup>، إذ جعل يكررها بداية ونهاية العجز من البيت الفاصل بين مقاطعها، كقوله في نهاية المقطع الأول: /البسيط/

إِنْ كُنْتُ تَخْشَى مِنْ أَنْيَابِ فَتَّكَ      طُوبَاكِ فَالْجَلْدُ غَيْرُ الْعَرْضِ طُوبَاكِ

وفي نهاية المقطع الرابع:

وَإِنْ تَكُنْ هَاطِلَاتُ الْغَيْثِ تَغْشَاكِ      طُوبَاكِ فَالْقَطْرُ غَيْرُ الدَّمْعِ طُوبَاكِ!

أكد هذا التكرار للفظ (طوباك) حسد الشاعر للأبقار، ورسخ اعتقاده بأفضلية حياة الأبقار على حياة الإنسان في الأذهان، حتى لا يظن ظان أن كلامه من باب السخرية والتهمك، وأشار إلى انتهاء كلامه وابتداء غيره ممثلاً علامة فارقة تفصل بين المقاطع، وأمدّها بنغم مألوف يتردد في جنباتها بانتظام.

### ب- تكرار الإيقاعات ذات الأنساق اللغوية المتغيرة من موضعٍ لآخر تغييراً خفيفاً:

لا يشترط فيه تكرار العبارة أو الصوت بصورة حرفية وإنما اعتماد التماثل الإيقاعي الناتج عن البنى المتشابهة صوتياً ونحويّاً، إلى جانب التماثل المكاني، ومثال ذلك قول القروي<sup>٣</sup>: /السريع/

يَا أَيُّهَا الطَّيَّارُ فَوْقَ الْعَمَامِ      بِإِلَهِ هَلْ صَادَقْتُ مَنْشُودَتِي؟  
مَنْشُودَتِي تَسْكُنُ قَصْرَ الصَّبَاحِ      عَلَى رَصِيفِ الْأَفُقِ تَهْوَى الْمَسِيرِ

<sup>١</sup> نور، (د، ت)، ١٢٤.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ٣٩٨ - ٣٩٩.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٣٧١.

تَلَبَّسُ مِنْ قُطْنِ الْغُيُومِ الْوَشَّاحِ      عَلَى قَمِيصٍ مِنْ حَرِيرِ الْأَثِيرِ  
وَعِنْدَمَا يُزَخِّي سِتَارَ الظَّلَامِ      تَلُوحُ فِي الْجَوَازِ مُنْشُودَتِي

تكررت لفظة (مُنْشُودَتِي) ثلاث مرّات نهاية العجز من البيت الأول، وافتتاح الصدر من البيت الثاني، ونهاية العجز من البيت الأخير، وهذا التكرار ذاته يعتمد على الشاعر في بقية المقاطع؛ بيد أنه يستبدل كلمة (مُنْشُودَتِي) بكلمة (جَنِّيَّتِي) في المقطع الثاني:

يَا أَيُّهَا الْعَوَاصُ نَحْتَ الْبَحَارِ      قُلْ لِي أَمَا صَادَفْتَ جَنِّيَّتِي؟  
جَنِّيَّتِي مَكُونَةٌ فِي الصَّدَفِ      فِي قَاعِ بَحْرِ الْهِنْدِ تَهْوَى الْمَقَرِ  
لَمْ تَحْوَهَا «بَارِسُ» بَيْنَ التُّحَفِ      كَلَّا وَلَا «رُومَةُ» بَيْنَ الصُّوَرِ  
مِنْ نُورِهَا يُشْتَقُّ نُورُ النَّهَارِ      وَالْحُسْنُ مِنْ إِحْسَانِ جَنِّيَّتِي

في حين يستبدلها في المقطع الثالث بلفظة (حُورِيَّتِي) وفي الرابع (أُمْنِيَّتِي)، ونراه يراعي نسقاً لغوياً واحداً لا سيما في البيتين الأول والثاني من كلّ مقطع، إذ يلتزم بتكرار (يا- المنادى-ظرف+ مضاف إليه/ جار ومجرور) في الصدر من الشطر الأول لكل بيت، وهذا التكرار إلى جانب وظيفته الإيقاعية يقوم بوظيفة إيحائية تعبيرية تتجلى في تخيّر اللفظة وجرسها ودلالاتها وموطن تكرارها.

ومثاله أيضاً تكراره للنسق (لَأَنَّ خَيَال... أَمَامِي) في القسم الخامس من كلّ مقطع من قصيدة (خيال سوريا)<sup>١</sup>، يقول في نهاية المقطع الأول: /الوافر/

لَأَنَّ خَيَالَ مَنْ أَهْوَى أَمَامِي

في حين يقول في المقطع الثاني:

لَأَنَّ خَيَالَ وَالِدَتِي أَمَامِي

وفي الثالث:

لَأَنَّ خَيَالَ سُورِيَا أَمَامِي

كذلك الأمر في قصائده (أُمِّي) و(الفرح) و(الفتنة الكبرى)<sup>١</sup>.

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ٣٢٧.

وقوله<sup>٢</sup>: /الكامل/

|                                         |                                             |
|-----------------------------------------|---------------------------------------------|
| مَآذَا هُنَاكَ؟ هُنَاكَ أَمْ تَأْكُلُ   | خَلَفَ الْبَحَارِ تَصِيحُ وَ أَوْلَادِي     |
| مَآذَا هُنَاكَ؟ هُنَاكَ كُلُّ نَقِيَّةٍ | عِزْرَاءَ بَيْنَ مَخَالِبِ الْأَوْغَادِ     |
| مَآذَا هُنَاكَ؟ هُنَاكَ شَعْبٌ كَامِلٌ  | لِلْمَوْتِ زَهْنُ أَوَامِرِ الْجَلَادِ      |
| مَآذَا هُنَاكَ؟ هُنَاكَ شَيْخٌ عَابِسٌ  | كَالْأَيْلِ مِنْ مَهْدِ الصِّيَاءِ يُنَادِي |

تكرار هذا النسق الذي خرج عنه خروجًا طفيفًا في البيت الثاني يوحد هذه الأبيات بإطارٍ موسيقيٍّ واحدٍ، ويشير حفيزة المتلقي ليلتفت إليها ويتمعن فيها؛ لما تحدثه من نشوةٍ في نفسه بأدائها الترنمي.

#### ٩- تكرار الأساليب:

يعدّ من "أقوى مستويات التكرار؛ إذ يحيط بالسّامع إحاطة السّوار بالمعصم، فتكرار أسلوبٍ بعينه ولفظه يؤدّي خدماتٍ للإيقاع وللذّلالة بالقدر نفسه من التأثير، فينتقل المتلقي حينئذٍ بين الموسيقى الخفيّة التي تعزف على وتر العقول، فيتساءل مع المتسائل، ويتعجّب مع المتعجّب، وينادي مع المنادي لتتسرب الموسيقى الخفيّة إلى الأفهام بهدوء، وبين الموسيقى الداخليّة التي تعزف على وتر السّمع، فتحمل المتلقي على تردادها والإحساس العميق بها"<sup>٣</sup>.

أكثر شعر القرويّ ذو صبغةٍ خطابيّةٍ إنشائيّةٍ، لنزوعه نحو الإصلاح والحكمة، لذلك نراه يكثر من استعمال الأساليب الإنشائيّة لا سيّما النّداء والاستفهام اللذين يمتدّان على حيّزٍ كبيرٍ من رقعة أشعاره، ومثال ذلك قوله<sup>٤</sup>:

/الوافر/

|                                           |                                          |
|-------------------------------------------|------------------------------------------|
| أَمْزَقْتَ الْجُيُوبَ عَلَى فَقِيرٍ       | أَذُقْتَ مَرَارَةَ الْهَجْرِ الْبَعِيدِ؟ |
| وَهَلْ أَرْخَى عَلَيْكَ الْيَأْسُ لَيْلًا | يَشْتَبِي لِهَوْلِهِ رَأْسُ الْوَلِيدِ؟  |
| وَهَلْ مَدَّ الشَّقَاءُ إِلَيْكَ كَفًّا   | أَصَابِعُهَا كَقُضْبَانِ الْحَدِيدِ؟     |

<sup>١</sup> الديوان، ١/ على الترتيب، ٣٥١ - ٣٨١ - ٧٩٤.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٥٣٢ - ٥٣٣.

<sup>٣</sup> عبيد، (١٤٣٨هـ - ٢٠١٨م)، ١٩٣.

<sup>٤</sup> الديوان، ١/ ٣٢٤.

وَهَلْ أَضْمَاكَ سَهْمُ الْغَدْرِ  
مِمَّنْ أَرَاكَ تَعَطُّفَ الْخِلِّ الْوُدُودِ؟  
وَهَلْ قَاسَيْتَ ظُلْمَ التُّرْكِ قَدَمًا  
وَهَلْ أَشْفَقْتَ مِنْ ظُلْمِ جَدِيدِ؟  
لَعَمْرُكَ كُلُّ هَذَا الشَّرِّ خَيْرٌ  
إِذَا مَا قِيسَ بِالشَّرِّ الْكَبِيرِ  
أَشَدُّ بَلِيَّةٍ ذُنُوبٌ طَفِيفٌ  
يَجُرُّ عَلَيْكَ تَبَكُّيَتِ الضَّمِيرِ!

تواتر الاستفهام في المثال السابق سبع مرّات، تراوح بين أفقيّ مرتين، مرّة في البيت الأول بتكرار همزة الاستفهام ومرّة في البيت الخامس بتكرار (هل)، ورأسيّ خمس مرّات، مرّة بالهمزة وأربعًا (بهل)، طرح الشاعر في كلّ مرّة سؤالاً عن مصيبةٍ أو بليّةٍ قد يتعرّض لها الإنسان في حياته، قاصداً إلى إثارة فكر السامع وإعمال عقله بهذه المكاره التي ربّما تعرّض لواحدةٍ منها أو أكثر، لا سيّما أنّه كان يلجأ إلى رفع درجة التأثير ببيان الحال من صفةٍ أو تشبيهٍ أو ما سوى ذلك، متدرّجاً به نحو مقصوده بتؤدّةٍ حتّى إذا ما وصل إلى بيت القصيد من كلامه استقبله موقناً بصدقه مقرّاً بحقيقته متعاطفاً مع الشاعر يخالجه الإحساس ذاته دون أن يمتلك أدنى ذرّة من شكّ، وهذا التدرّج لا يقتصر على الدلالة بل يشمل الإيقاع.

وقوله<sup>١</sup>: /الوافر/

وَكَيْفَ أَلُومُ فِي وَطَنِي الزَّمَانَا؟  
وَمِنَّا ذُلُّهُ لَا مِنْ سِوَانَا!  
أَلَسْنَا قَدْ أَهْنَاهُ فَهَانَا؟  
وَقُلْنَا كُنْ فَرَنْسِيًّا فَكَانَا!  
إِذَنْ فَلْيَهْنَأْنَا نَيْلُ الْمُرَادِ!

تواتر الاستفهام في هذا المقطع مرتين؛ غير أنّه ليس استفهاماً بمعناه الحقيقي؛ إذ خرج الاستفهام في القسم الأول عن إرادة معناه الأصليّ إلى إرادة معنى الإنكار؛ ذلك أنّه يستنكر فعل مَنْ يُلوم الزّمان في ما أصاب بلاده مدّعياً أنّ الزّمان سبب المصائب، أمّا في القسم الثالث فخرج إلى معنى التّعجب، تعجّب من إلحاق أبناء الوطن الذّلّ ببلادهم.

ونموذج النداء قوله<sup>٢</sup>: /البسيط/

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ٤٣٠.

<sup>٢</sup> الديوان، ١/ ٤٢٨ - ٤٢٩.

يَا أَنْجَمَ الْوَطَنِ الزُّهْرِ الَّتِي سَطَعَتْ فِي  
يَا لِلْجَبَانَةِ ! بَلْ يَا لِلْخِيَانَةِ مِنْ  
يَا شَعْبَ لُبْنَانَ بَاتَ الصَّبْرُ مَفْضَحَةً  
أَيْنَ الْحَمَاسَةُ يَا لُبْنَانُ؟ قَدْ بَرَدَتْ  
مَا فِي حَيَاتِكَ يَا لُبْنَانُ مِنْ أَمَلٍ  
يَا يُوسُفُ الْخُرُّ يَا بَدْرَ الْمَجَالِسِ يَا  
وَأَنْتُمْ يَا شَبَابَ الْيَوْمِ يَا سَنَدًا  
يَا مَنْ يَرُومُ كُؤُوسَ الْعِزِّ صَافِيَةً  
جَوَّ لُبْنَانَ لِلشَّعْبِ الضَّالِيلِ هُدًى  
شَعْبِ حِيَالِ حَبَالِ الْعَاشِمِ ارْتَعَادًا  
أَلَا نَقَادَ لِصَبْرٍ أَجْرُهُ نَقْدًا  
كَالتَّلَجِ! وَالِدَمْ يَا لُبْنَانُ؟ قَدْ جَمَدَا  
حَتَّى يُغَادِرَكَ الْحِيلُ الَّذِي فَسَدَا  
فَخَرَّ النَّيَابَةُ يَا (زُغْلُولَهَا) الْعَرِدَا  
لِأُمَّةٍ لَا تَرَى فِي غَيْرِكُمْ سَنَدًا  
جَفَّتْ يَبَايِعُ لُبْنَانَ فَرْدٌ بَرَدَى

ورد أسلوب النداء في أربعة عشر موضعًا، ما بين تكرارٍ أفقيٍّ في البيت الثاني والرابع والسادس والسابع، ورأسيٍّ في جميع الأبيات، وإعادة النداء التي تلازم أكثر شعر القرويِّ ما هي إلا تنبيهٌ واستحضارٌ للأذهان وإعلامٌ بابتداء معنى جديدٍ ومثال ذلك البيت الأول والثاني والسادس والسابع والثامن، بيد أنها قد تخرج عن هذه المعاني إلى معنى التعجب كما في البيت الثاني، والزجر والتقريع في البيت الثالث، والتحسر في البيتين الرابع والخامس.

تكرار هذه الأساليب يمدّ النصّ بطاقةٍ إيحائيةٍ دلاليةٍ وأخرى إيقاعية، لما تضيفه على العمل الإبداعي من حيويةٍ وتلونٍ وحركةٍ تنعكس على الجانب الإيقاعي.

التكرار في الشعر كاللون من اللوحة، إن كان ملائمًا للمعنى وفي موقعه المناسب كان حسنًا جميلًا، أما إن امتدَّ على حينٍ ليس له وضع في غير مكانه بدا نافرًا شاذًّا مخلًّا بالإيقاع والمعنى، ذلك أن التكرار ما هو إلا خرقٌ لطبيعة اللغة، فإن خرقها محدثًا جماليًا ودلالةً نال استحسانًا وقبولًا، أما إن خرقها عبثًا دونما فائدةٍ كان مذمومًا مقدوحًا بوجوده، تمجّه الأذن وينكره الفهم، ومحاسن التكرار أكبر من أن تحصر ببضع محاسن وجمالياتٍ، ذلك أنها تتنوع وتتغير تبعًا لموضعه من النصّ أولًا وللوظيفة التي أياها الشاعر ثانيًا.

لا يختلف تناول القرويِّ للتكرار عن تناوله لغيره من أصناف البديع، إذ رآه وسيلةً دلاليةً قادرةً على الإيفاء بمعانٍ ودلالاتٍ كثيرة، استثمرها موليًّا إياها وظيفةً إعلاميةً إبلاغيةً حيًا، وآخر وظيفةً إيحائيةً تعبيريةً،



ونالنا وظيفة إيقاعية موسيقية حركية<sup>١</sup> تتضافر مع سابقتها لإضفاء سماتٍ ومعانٍ وألوانٍ جديدةٍ على القصيدة وإيقاعها، وخلق صلة وصلٍ بين المبدع والمتلقي والعكس.

---

<sup>١</sup> يُقصد بالوظيفة الحركية أثره في إشاعة جوٍّ من التنوع والحركة والحيوية على الدلالة والإيقاع معاً.

## ثانيًا: ردّ أعجاز الكلام على صدورها:

فإنّ بديعي لفظي سمّاه قوم (ردّ العجز على الصدر) وعرف عند المتأخّرين (بالّتصدير)<sup>١</sup> لشرفه وسهولة نطقه ومرونته في الاستعمال، وهو كما حدّه القزويني: "أن يكون أحد اللفظين المكرّرين أو المتجانسين أو الملحّقين بهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأوّل أو آخره أو صدر المصراع الثاني"<sup>٢</sup>، ومن محاسن هذا النوع التي ذكرها ابن رشيق أنّه "يسهل استخراج القوافي، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهةً، ويكسوه رونقًا وديباجةً، ويزيده مائيّةً وطلاوةً"<sup>٣</sup>، فالوظيفة الأولى التي عُرف بها التّصدير واستُحسن بها تمكين القافية، ذلك أنّ قافية البيت يعلمها السّامع قبل أن تطرق أسماعه، وزاد من حسنه في نظر شوقي ضيف تنظيمه الصّوت تنظيمًا موسيقيًا خاصًا<sup>٤</sup>.

لا يعدو هذا الفنّ أن يكون شكلًا من أشكال التّكرار؛ وإنّما أفرد بتسمية خاصّة لتميّزه عن التّكرار في أنّه يتبع توزيعًا خاصًا لأركانه (المكرّر - التّكرار)، إذ لا يكون التّكرار إلّا نهاية البيت؛ في حين يكون المكرّر في أوّله أو حشو مصراعه الأوّل أو منتصفه أو أوّل العجز<sup>٥</sup>، فالتّكرار ثابت لا يباح مكانه أمّا المكرّر فيتمتع بحريّة الحركة، وبناءً على موقعه من البيت يحدّد شكل التّصدير، وأنّه يكون ضمن نطاق البيت الواحد، ولا يشترط فيه التّطابق اللفظي والمعنوي.

<sup>١</sup> عتيق، (د. ت)، ٢٢٥.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ٢٢٦.

<sup>٣</sup> الفيرواني، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ٣ / ٢.

<sup>٤</sup> ضيف (ب - د. ت)، ٨٦.

<sup>٥</sup> الفيرواني، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، ٣ / ٢.

## أشكال التصدير:

### ١. ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه:

اتفق العلماء على أن أحسن أشكال التصدير هذا النوع<sup>١</sup>، الذي يقع المكرّر فيه أول البيت، ومثاله قول

القروي<sup>٢</sup>: /الوافر/

يَعِيبُ قَصَائِدِي وَلَكُمْ غَزَاهَا      فَعَلَّى مَا يَبِيعُ بِمَا يَعِيبُ

وقوله<sup>٣</sup>: /البسيط/

سَيَنْجَلِي الشُّكُّ عَنْ فَجْرِ الْيَقِينِ كَمَا      ظِلُّ الْفَرْنَجَةِ عَنْ وَجْهِ الشَّامِ جُلِي

### ٢. ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول:

مثاله<sup>٤</sup>: /البسيط/

نَزْهَتْ نَفْسِي عَنْ يَأْسٍ وَعَنْ أَمَلٍ      لَمَّا سَمَوْتُ بِإِيمَانِي عَلَى الْأَمَلِ

وقوله<sup>٥</sup>: /الكامل/

أَعِثْ «جَدَاوِلَكَ» الَّتِي تَرْوِي الظَّمَأَ      وَيَكَاذُ يُقْتُلُهَا لِرُؤْيَاكَ الظَّمَأَ  
وَقَلَائِدًا يُعْجِزُنْ أَبْرَعَ نَاطِمٍ      حَتَّى لِيُخْلِفَ أَنَّه لَنْ يَنْظِمَا

### ٣. ما وافق آخر كلمة من البيت كلمة من حشو المصراع الأول:

ذلك كقوله<sup>٦</sup>: /الكامل/

أَنَا كَالْحِمَى قَدْ هَدَمْتُ أَغْصَابِي الـ      غَيْرُ الَّتِي قَدْ هَدَمْتُ أَغْصَابَهُ

وقوله<sup>١</sup>: /مجزوء الوافر/

<sup>١</sup> الحموي، (٢٠٠٤م)، ١/ ٢٥٧.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٥٦٣.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٧٠.

<sup>٤</sup> الديوان، ١/ ٧٠.

<sup>٥</sup> الديوان، ١/ ٧٧.

<sup>٦</sup> الديوان، ١/ ٥٧.

وَأَكْبَنُ قَدْ يُوْبُ الْعِزُّ      زُ إِنَّ هُوَ لِلْحَمَى أَبَا  
وقوله<sup>٢</sup>: /الطويل/

هَنِيئًا لَكَ الْمَثْوَى السَّعِيدُ تَجُوزُهُ      إِلَى جَنَّةِ الْمَأْوَى يُؤَاكِبُكَ السَّعْدُ  
٤. ما وافق آخر كلمة من البيت صدر المصراع الثاني:

مثاله قول القروي<sup>٣</sup>: /الوافر/

فَتَّى هَزَّ الْمَحَافِلَ شِعْرُهُ مِنْ      قَلِيلِ الْعِلْمِ أَوْ دُونِ الْقَلِيلِ  
وقوله<sup>٤</sup>: /الكامل/

لَيْسَ الَّذِي يَرْمِي الْأَجْبَةَ كَالَّذِي      لَوْ صَابَ مَنْ عَادَاهُ سَهْمٌ صَابَهُ  
لا تختلف وظيفة التصدير وأثره في الإيقاع والدلالة عن وظيفة التكرار إلا بإسماعه قافية البيت قبل بلوغها،  
والتصدير من حيث هو ترديد للقافية أول البيت أو منتصفه يصبح مسؤولاً عن ضبط الإيقاع كالقافية، لا سيما أن  
قوامه تجاوب إيقاعي حاصل بين وحدتين صوتيتين أولاهما في الجزء الأول من البيت والثانية آخره، وكلما  
ازدادت المسافة بينهما ازداد معها حُسْنُ الإيقاع وطلاوته، لكونهما من البيت كطرفي الحبل تمسكان الإيقاع  
وتضبطانه.

<sup>١</sup> الديوان، ١ / ٥٥.

<sup>٢</sup> الديوان، ١ / ٦٣.

<sup>٣</sup> الديوان، ١ / ٧٤.

<sup>٤</sup> الديوان، ١ / ٥٨.

## ثالثاً: الجناس:

الجناس لغة: ورد في اللسان: "الجنسُ أعمُّ من النوع، ومنه المُجَانَسَةُ والتَّجْنِيسُ، ويقال: هذا يُجَانِسُ هذا أي يُشَاكِلُهُ"<sup>١</sup>، أي أنَّ الجناس معناه المماثلة والمشكلة.

ينتمي الجناس إلى أسرة المحسنات البديعية اللفظية، ومعناه الاتحاد أو التشابه في اللفظ بين كلمتين مع اختلاف المعنى، إذ هو في اصطلاح أهل البلاغة: "أنَّ يتشابه اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى"<sup>٢</sup>.

أول من ذكره من القدماء (ثعلب) وسمّاه (المطابق)، في حين سمّاه قدامة (المطابق والمُجانس)، وذهب غيرهم إلى تسميته (التجنيس) كما نجد عند ابن الأثير ويحيى بن حمزة العلويّ الذي حدّده بقوله: "أنَّ تكون اللفظة تصلح لمعنيين مختلفين"<sup>٣</sup>، وهو عنده "تكرير اللفظة بمعنيين مختلفين"<sup>٤</sup>، إذ عايش الجناس أزمة المصطلح كبقية فروع علم البديع؛ إثر اختلاف العلماء في تسميته.

تنوّعت أقسام الجناس وكثرت حتّى غدا من الصّعب حصرها مع اختلاف تسميتها في كتب القدماء، إلّا أنّها جميعاً متفرّعة عن أصلين هما: الجناس التّامّ والجناس النّاقص، الجناس شأنه شأن بقية بني جنسه من محسنات البديع يستحبّ منه عند القدماء ما كان قليلاً غير كثير، وما كان عفو الخاطر مطلوباً من المعنى لا طالباً له<sup>٥</sup>.

يقوم الجناس على أساس تكرار بنية صوتية متماثلة أو متطابقة شرط اختلاف المعنى بين البنية وتكرارها ضمن البيت الشعريّ، ولا قاعدة ولا قياس يحدّدان موطنه ومكانه في القصيدة؛ إذ لا ندري متى يباغتنا الشّاعر برسمه لوحةً فنيةً بديعةً قوامها الجناس، ممّا يعزّز عنصر المفاجأة، ويكسر رتابة الإيقاع، ومن هنا أمكننا دراسة الجناس بوصفه عنصراً انزياحياً ضمن القصيدة؛ نظراً لأثره الموسيقيّ في خلق إيقاع متناسٍ ومتناغمٍ داخل

<sup>١</sup> ابن منظور، مادة جنس.

<sup>٢</sup> حبكة، (١٤١٦هـ - ١٩٩٦م)، ٢/ ٤٨٥.

<sup>٣</sup> الحسيني العلويّ، (١٤٢٣هـ)، ٢/ ١٨٥.

<sup>٤</sup> ثعلب، (١٩٩٥م)، ٦٠.

<sup>٥</sup> يُنظر، الجرجانيّ، (١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م)، ١٦-١٧.

البيت الشعريّ ينجم عنه انحراف إيقاع هذا البيت الذي وقع فيه الجناس عن النمط النغمي المتّبع في بقية الأبيات؛ إثر المشاكلة والمماثلة الصوتية للبنى الإيقاعية المكررة في البيت من جهة، ولأثره في المتلقّي من جهة أخرى؛ ذلك أنّ تكرار بنية صوتية ذات دلالات مختلفة يجذب القارئ ويشدّه بشوق لمعرفة المعنى والمراد؛ لا سيّما إن كانت البنيتان متطابقتين ما يوهم السامع أنّك ذكرت لفظاً لم يزد المعنى فائدة حتّى يتبيّن له انحراف المعنى عما توقّعه، وأشار إلى هذا الأثر عبد القاهر الجرجانيّ الذي رأى أنّ "إعادة الشاعر اللفظة فيه خداع عن الفائدة مع إعطائها، وإيهام بعدم الزيادة مع أنّه أحسن الزيادة ووقاها"<sup>١</sup>؛ ذلك أنّ المتلقّي لا ينتظر إعادة هذه البنية وينكسر أفق توقّعه بإعادتها، لتزداد حدة الانزياح بمخالفة إحدى البنيتين للأخرى في المعنى.

ورد الجناس في الديوان في ما يزيد على مئة وتسع قصائد؛ أي أنّ الشاعر لم يكثر من تدبيج قصائده بهذه الحلية البديعية؛ وإنّما كان مقلّداً في تناوله لها قلة ملحوظة، ما يرجّح أنّها جاءت في شعره خالية من أثر الكلفة والصنعة، وأنّ استعماله لها بالتقليد وموافقة القياس حيناً، وبالتّجديد والانحراف عن القياس حيناً آخر؛ ويمكننا حصر أبرز ملامح التّجديد والانزياح في استعماله للجناس في:

#### ١. تواتر الجناس في البيت نفسه أكثر من مرّة:

الأصل في الجناس كما استحسنه القدماء أن يكون كالغزة من وجه الفرس في القصيدة، فكيف إن كانت كثرته ضمن البيت الواحد، إنّ في هذا خروجاً واضحاً على الحدّ الذي وضعه أهل البلاغة لتناول فنون البديع ضمن القصيدة؛ إذ عدّوه من باب الكلفة والصنعة، وأنّه متى كثر في شعر سمج، غير أنّ هذا الحكم العام قد لا ينطبق على كلّ شاعرٍ وبببٍ كثر فيه الجناس، ذلك أنّ دقّة القيادة بيد الشاعر يديرها حيث شاء؛ فإن كان بارعاً حدّقاً متمكّناً قادراً على رصف ألفاظه وبنائها بناءً محكماً منسجماً مع المعنى منقاداً له بقي ألفاظه وشعره داء الكلفة والسّماجة، على النّحو الذي سار عليه القرويّ في تعاطيه للجناس؛ ذلك أنّه وإن كان مقلّداً من اعتماده حلية في أشعاره كلّها إلّا أنّه عمد إلى جعل عددٍ من أبياته تكتسي حلّة مزركشةً بخيوطٍ منوعةٍ من الجناس، ليضمّ

<sup>١</sup> الجرجانيّ، (١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م)، ١٦.

البيت الشعريّ في أحضانه الجناس مرّتين فثلاث مرّاتٍ على الأكثر، ومن نماذج تواتر الجناس مرّتين في رحاب البيت الواحد<sup>١</sup>: /الخفيف/

قَائِبِطُوا يَا كِرَامُ يُمْنَى وَيُسْرَى      تَمْلَأَنَّ الْبِلَادَ يُمْنًا وَيُسْرًا  
تكرّر التّجنيس مرّتين، مرّةً بين (يمنى ويمناً) الأولى: بمعنى اليد اليمنى، والثّانية: بمعنى الخير والبركة، ومرّةً بين (يسرى ويسراً) الأولى: بمعنى اليد اليسرى، والثّانية: بمعنى الرّخاء والسّعة والغنى، ويبدو الجناس هنا كأنّه جانس بين تركيبٍ وتركيب، نتيجة التّقابل والتّوازي بين الكلمات المتجانسة، ما زاد من طلاوته وعذوبته، ولا نجد فيه أثرًا للكلفة أو سببًا للتّفور ذلك أنّ الألفاظ جاءت في سياقها الصّحيح دون عنّتٍ أو تعبٍ وركبت تركيبًا متقنًا؛ فأضحت لوحةً بديعةً يتجلّى فيها المعنى جلاء الشّمس في وضوح النّهار.

ومن نماذج تواتره ثلاث مرّات<sup>٢</sup>: /الكامل/

أَنْتَ النَّفِيرُ إِذَا دَاعِيَ الْجِهَادِ دَعَا      أَنْتَ النَّصِيرُ إِذَا عَادِيَ الْجِمَامِ عَدَا  
وقع الجناس بين ثلاثة ألفاظٍ من الشّطر الأوّل هي (النّفير، داعي، دعا) وبين ثلاثة ألفاظٍ من الشّطر الثّاني هي على التّرتيب (النّصير، عادي، عدا)، ليشتمل البيت على جناسٍ غير تامّ (لاحق<sup>٣</sup>) بين (النّصير والنّفير)، وجناسين تامّين (جناس قلب بعض)<sup>٤</sup> بين (داعي وعادي) و(دعا وعدا)؛ ليكون البيت بذلك حاضنًا لثلاثة جناساتٍ متوازية، زاد هذا الجناس من وشائج التّناسب والتّناغم الإيقاعيّ بين ألفاظ البيت، وأفاض عليه ترتيب الكلمات ترتيبًا قائمًا على التّوازن والتّقابل بين الشّطرين حسنًا فوق حسنه ورونقًا على رونقه، فضلًا عن دوره في إظهار المعاني ولفت الانتباه إليها إثر عرضها في قالبٍ من الجناس بموازاة بعضها، وهذا البيت من بديع ولطيف نماذج الجناس في الدّيوان، لا نرى فيه كلمةً نافرةً عن المعنى أو غير مستطابٍ موضعها، فهو الشّاهد الوحيد اليتيم على هذه الصّورة من صور الجناس ما يثبت أنّه جاء طبعا غير متكلّف وبلا مشقّة؛ وإلاّ لكان أتى بنظير له في شعره.

<sup>١</sup> الدّيوان، ٢/ ٤٧٥.

<sup>٢</sup> الدّيوان، ١/ ٤٢٨.

<sup>٣</sup> جناس غير تامّ (ناقص): اختلفت فيه الكلمتان المتجانستان في نوع الحروف، وكان الحرفان المختلفان متباعدين في المخرج.

<sup>٤</sup> جناس تامّ: وقع في ترتيب الحروف، إذ انعكس فيه ترتيب الحروف جزئيًا.

## ٢. أن يكون الجناس بين ثلاثة ألفاظ:

جانس القروي في قصائده ضمن البيت الواحد بين ثلاثة ألفاظ؛ أي أن البيت احتوى ثلاثة ألفاظ متشابهة في اللفظ مختلفة في المعنى، ليخرج بذلك عن الأصل والقياس، إذ الجناس في أصل وضعه وفي قياس أهل البلاغة يقع بين لفظين لا غير، ونموذج ذلك قوله<sup>١</sup>: /الكامل/

لِلرَّوْضِ فِي وَجْهِ الْعَدِيرِ مَلَامِحُ      وَالْبَانُ فِي كَفِّ النَّسِيمِ مُرَاوِحُ  
وَرَوَائِحُ الْوَرْدِ النَّدِيِّ فَوَائِحُ      وَعَلَى الْجَمَادِ مِنَ الْحَيَاةِ لَوَائِحُ  
وَالشَّمْسُ مُشْرِقَةً وَوَجْهَكَ كَالْحُجْ

موطن الشاهد في البيت بين القسيمين الثالث والرابع؛ إذ وقع الجناس بين ثلاث كلمات (روائح، فوائح، لوائح)، ورعت في البيت توزيعاً هندسياً يعزز إيقاع البيت والإيقاع المتأتي من الجناس؛ فضلاً عن ظلالها المعنوية التي ألقت بها على البيت.

ومنه أيضاً من القصيدة ذاتها جناس بين ثلاثة ألفاظ في القسيمين الثالث والرابع:

وَأَرَاكَ لَا فُقُورٌ وَلَا أَلَمٌ أَلَمٌ      لَا نَسْأَمُ الشَّكْوَى مِنَ الدُّنْيَا، أَلَمُ  
يَنْفَعُكَ مَا وَعَظَ النَّهَارُ الْبَارِحُ

ومثاله أيضاً<sup>٢</sup>: /السريع/

أَصْبَحَ عَيْشِي بُنْدَقًا فَارِعًا      وَالْعَيْشُ حَبٌّ لُبُّهُ الْحُبُّ  
كَأَنَّ قَلْبِي يُوسِفُ فِي الْهَوَى      وَالصَّدْرُ مِنْ وَحْشَتِهِ الْجُبُّ

موطن الشاهد في البيت الأول؛ إذ وقع الجناس في شطره الثاني بين (حَبٌّ، لُبُّ، الحُبِّ)، كما نلمح جناساً آخر بين نهايتي البيتين (الحُبُّ، الجُبُّ).

<sup>١</sup> الديوان، ١ / ٣٤٠.

<sup>٢</sup> الديوان، ١ / ٣٨٧.



ومثاله من الأشكال المستحدثة قوله<sup>١</sup>: /مجزوء الخفيف/

شَقُّهُ الحُزُنُ وَالْجَوَى  
فَهُوَ أَضْنَى مِنْ الهَوَى  
كُلَّمَا أَنْ لِلْأَوَى  
أَرْسَلَ الْآهَ مَدَّتَيْنِ  
مَدَّتَيْنِ

إذ جانس بين (الجوى، الهوى، النوى)، مانحاً البيت أولاً والقصيدة ثانياً إيقاعاً رديفاً لإيقاعها يتماوج دلالةً وحسناً.

### ٣. أن يكون أحد ركني الجناس مشتركاً بينه وبين جناس آخر في البيت عينه:

تكرّر هذا النمط في شعره غير مرّة، وهو أن يأتي بجناسٍ بين لفظتين، ثم يجعل إحداهما مجانسةً لأخرى في

غير الوجه الذي جانست به سابقتها، ومثاله<sup>٢</sup>: /مخلع البسيط/

وَمُرَّ فَوْقَ الرُّبُوعِ مَرًّا  
نَحَلَ عَيْشًا بِالْبُعْدِ مَرًّا  
جانس الشاعر بين (مُرّ) فعل الأمر في أوّل البيت ولفظة (مُرّاً) في آخره التي تعني (المذاق المُرّ)، وكذلك بين هذه الأخيرة وبين كلمة (مُرّاً) في وسط البيت وهي مصدر للفعل (مُرّ)، فالأوّل جناسٌ تامّ<sup>٣</sup>، والثاني جناسٌ غير تامّ<sup>٤</sup> (ناقص)، منح البيت إيقاعاً جميلاً وأحاطه بإطارٍ من التّساكُل والتّناسب الصّوتيّ والنّغمي؛ إثر الانتقال بين ثلاثة محاور إيقاعيّة تمثّل بداية البيت ومنتصفه وآخره تركزت فيها البنى الصّوتيّة المتماثلة لتمدّ البيت بتنوّع نغميٍّ إيقاعيٍّ ساحر، متناسبٍ ومتلاحمٍ من الخارج إلى الدّاخل.

ومثاله من المخمّس<sup>٥</sup>: /السريع/

لَئِنْ رَأَيْتَا بِالْحِمَامِ الحِمَى  
يَا عَيْنُ مَا أَطْيَبَ هَذَا العَمَى  
أَوْ يَكُنِ القَبْرُ طَرِيقَ السَّامَا  
لَا تَحْزُنُوا أَنْ تَذْفُنُوا النُّومَا  
فَهُوَ صُغُودٌ فِي الثَّرَى لَا نُزُولُ

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ٣١٩.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٧٤٠.

<sup>٣</sup> جناسٌ مستوفى: لأنّ اللفظين من نوعين مختلفين، فأحدهما فعلٌ والآخر اسم.

<sup>٤</sup> جناسٌ محرّف: لاختلاف اللفظين في الحركات.

<sup>٥</sup> الديوان، ٢/ ٩٣٠.

وقع الجناس الأول بين (الجَمَامِ، الجَمَى)، والثاني بين (الجَمَى، العَمَى)، والكلمة المشتركة بينهما هي (الجَمَى)، ولا يخفى ما لهذا الجناس من إحياءاتٍ نفسية تكشف عن لا شعور الشاعر، وعن تشوقه وتلهفه للعودة إلى بلاده.

#### ٤. تجنيس نهاية الصدر ونهاية العجز في البيت الشعري:

هذا الملمح هو أبرز ملامح الانزياح عند الشاعر وأكثرها ظهوراً؛ ذلك أنه كثيراً ما يجانس بين طرفي البيت الشعري (العروض والضرب)، وما منعنا عن القول الصريح أن الشاعر يجانس بين عروض البيت وضربه أن الجناس في بعض الأحيان لا يشمل العروض كلها ولا الضرب كله؛ لذلك آثرنا القول بتجنيس نهايتي الصدر والعجز، وهذا اللون من الجناس فيه من البهاء والحسن ما ليس لغيره؛ ذلك أن الجناس إذا اقترن بالتوازن والتوازي كان لإيقاعه في الأذن نغماً حلواً، ولوقعه في النفس استجابةً وترتماً، فهو من أبلغ صور الجناس وألطفها أثراً على السمع، ومثاله<sup>١</sup>: /البسيط/

إِذَا تَوَلَّوْا عَلَى أَحْبَابِهِمْ ضَرَبُوا      فَإِنْ تَجَلَّتْ لَهُمْ أَرْبَابُهُمْ ضَرَعُوا  
جاءت عروض البيت وضربه متجانسين (ضَرَبُوا، ضَرَعُوا)، ليمنحا البيت توازناً إيقاعياً وثناءً نغمياً، ازداد بمحاذاة هذا الجناس لجناس آخر آزره وساهم في وقوعه لطيفاً على الأسماع بين (أَحْبَابِهِمْ، أَرْبَابُهُمْ).

ومن النماذج اللطيفة تجنيس الشاعر لقصيدة من خمسة عشر بيتاً جانس فيها بين نهايتي العجز والصدر في جميع أبياتها<sup>٢</sup>: /مخلع البسيط/

|                                     |                                       |
|-------------------------------------|---------------------------------------|
| طَالَ السُّرَى يَا مَلَاكَ فَاجِرِ  | نَشْهَدُ سَنَا الْعَجْرَ أَيَّ فَجَرِ |
| وَمُرَّ فَوْقَ الرُّبُوعِ مَرًّا    | نَحْلِلْ عَيْشَنَا بِالْبُعْدِ مُرًّا |
| فِي وَطْنٍ شَقْنَا هَوَاهُ          | يُحْيِي قَتِيلَ النَّوَى هَوَاهُ      |
| أَيْسَرُ مَا أَعْطَتِ الْعُلَا لَهُ | فِرْدَوْسُكُمْ عِنْدَهُ عُلَا لَهُ    |
| تَغَارُ مِنْ أَرْضِهِ سَمَاءُهُ     | حُسْنَا وَيَشْفِي النُّفُوسَ مَاءُهُ  |
| إِنْ عَرَضَ الدَّاءُ فَالِدَوَا لِي | بَيْنَ النَّبَسَانَيْنِ وَالِدَوَالِي |

<sup>١</sup> الديوان، ١/ ٤٣٤.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٧٤٠.

نجد أنَّ نهاية الصدر من كل بيت تجانس نهاية العجز في البيت نفسه، ورغم مشقّة المسلك الذي سلكه الشاعر في هذه القصيدة إلا أنها خالية من مظاهر التكلّف لأنّه نظمها على نمط المزدوج؛ إذ يتغيّر الرّويّ فيها من بيت لآخر، وقد جمع فيها عدداً كبيراً من أنواع الجناس، ويبدو الجناس فيها في أبهى صوره، لا سيّما في الأبيات الأربعة الأخيرة؛ إذ ألبست التّفنية لبوس الجناس، فعدت آيةً في العذوبة والسّلاسة لاتفاق العروض والضّرب في الصّورة الخطيّة والصّوتيّة والرّويّ والقافية، إذ يزداد الحسن الذي يضيفه هذا اللون من الجناس على موسيقا القصيدة وإيقاعها إن اقترن مع تقفية أو تصرّيع، لتكون الصّورة ذاتها أو مثيلتها مكررةً نهاية شطري البيت ما يعزز النّعم ويقوّي التّناسب بينهما، إثر تكرار بنية صوتيّة بعينها في مواضع متقابلة، ومنه<sup>١</sup>: /الطّويل/

أَفِيصَلُ إِنِّي مُرْسِلٌ فِيكَ شُرْدَا      يَثْبُنُ إِلَيْكَ اللَّانِهَائِيَّةُ غُرْدَا  
ومن أمثلة التّصرّيع الذي ألبس لبوس الجناس واكتسى حلته<sup>٢</sup>: /الطّويل/

نَبِيٍّ وَلَوْ ضَجَّتْ شُيُوخٌ وَرُهْبَانُ      وَهَلْ بَعْدَ إِعْجَازِ ابْنِ كِنْدَةَ بُرْهَانُ  
كثر في المخمّسات وما أشبهها من الأشكال المستحدثة استعمال الجناس على هذه الصّورة جنباً إلى جنب مع صورٍ أخرى، إذ غالباً ما أتت نهاية أقسمته متجانسةً، لذلك يمكننا أن نعزو كثرة هذا اللون عند الشاعر إلى كثرة المخمّسات أو بصيغة أدقّ إلى طولها، ونموذج اتّفاق التّفنية مع الجناس<sup>٣</sup>: /الوافر/

رَأَيْتُكَ قَدْ وَقَفْتَ عَلَى الْحِيَادِ      أَأَنْتَ مِنَ الصِّحَابِ أَمْ الْأَعَادِي؟  
وَكُنْتُ إِذَا عَدْتُ أَدْنَى الْعَوَادِي      عَلَى لُبْنَانٍ أَقْلَقْتُ النَّوَادِي  
وَأَزْعَجْتُ الْحَوَاضِرَ وَالْبَوَادِي

اتّفق عروض القسم الثّالث (العَوَادِي) وضرب القسم الرّابع (النَّوَادِي) بالتّفنية والجناس، وفي القصيدة نفسها مثالٌ على مجيء نهايتي الصدر والعجز متطابقتين:

بِرَبِّكَ قُلْ مَتَى لُبْنَانُ ثَارَا      لِيُذْرِكَ مِنْ غُلُوجِ الْعَرَبِ ثَارَا؟

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٤٨٦.

<sup>٢</sup> الديوان، ٢/ ٥١٧.

<sup>٣</sup> الديوان، ١/ ٤٣١.

مَتَى نَفَرْتُ إِلَى السَّيْفِ النَّصَارَى      لَتَغْسِلَ بِالدَّمِ الْمُسْفُوكِ عَارَا؟

وَتُخْرِزَ مَرَّةً شَرَفَ الْجِهَادِ؟

إنَّ تواتر لفظة (ثارا) توهم السامع بأنها من باب التكرار؛ إلا أنها جناس تامّ ودليل اختلاف المعنى سياق الكلام؛

ذلك أنَّ الوهم وقع لما تخفّف الشاعر من همزة (ثأرا) في الشطر الثاني ليجانسها مع (ثارا) في الشطر الأول.

كلّ ما أوردناه من نماذج الجناس في الديوان تدلّ على أنّه لم يأت بقصد الرّينة فحسب؛ إذ لا تنحصر

فضائله في الوظيفة التزيينية بل تتعدّاه إلى أبعد من ذلك وأوسع، ذلك أنَّ من فضائل الجناس:

### ١- الوظيفة الدلالية:

يُخرج الجناس البيت الشعريّ عن النمط الإيقاعيّ المألوف في القصيدة بما يضيفه عليه من تماثلٍ صوتيٍّ

وتناسبٍ نغميٍّ يتولّد عنه إيقاعٌ داخليٌّ رديفٌ لإيقاع الوزن والقافية والزّويّ، فيتقرّد بإيقاعٍ بائنٍ عن إيقاع بقيّة

الأبيات، ويغدو منزاحاً عنها، الأمر الذي دفع الشاعر لاستثمار هذه الميزة والاستعانة بها على لفت انتباه المتلقّي

إلى البيت ومضمونه؛ فراح يجانس في مهمّات الأبيات والمعاني، محيطاً إياها بإطارٍ من التقرّد والتميّز، ونموذج

ذلك تجنيسه للبيت الذي كشف به سبب موت الملك فيصل<sup>١</sup>: /الطويل/

خِيَانَهُ أَخْلَافٍ وَإِخْلَافُ سَاسَةٍ      وَعَذْرُ الَّذِي أَكْرَمْتَهُ فَتَمَرَّدَا

مَشَوْا بِكَ بَيْنَ الْجَيْشِ وَالتَّاجِ مُوكِباً      أَعَدَّتْ لَهُ نَظَارَةَ الْخُلْدِ مَرَصِداً

إنَّ اختلاف النّغم بين البيتين واضحٌ جليٌّ؛ إذ أخرج التّجنيس بين (الأخلاف- الإخلاف) البيت عن مجرى الإيقاع

الذي جرت عليه بقيّة الأبيات وغدا نغمه بائناً عنها، ليلفت ذلك انتباه السامع إلى أهميّة البيت ومضمونه؛ إذ

فضح فيه غدر المحتلّين ومكرهم واتّحادهم لقتل الملك فيصل، فضلاً عمّا يضمّه من رسالةٍ خفيّة تشير إلى عدم

الثّقة بالمحتلّ.

<sup>١</sup> الديوان، ٢/ ٤٨٧.

## ٢- الوظيفة التصويرية التعبيرية:

يمتاز الجنس بقوة إيحائية تعبيرية عالية؛ تتجلى إذ تلقي كل لفظة من اللفظتين المتجانستين بظلالها الإيحائية على المعنى لتسهم في إيصاله وتوضيحه من خلال التجانس الصوتي أولاً والاختلاف المعنوي ثانياً؛ ذلك أنّ الكلمتين المتجانستين إن وضعت إحداهما بإزاء الأخرى أسهمت في الكشف عن المعنى وجلائه، فاللفظ المكرر بعينه أو بما يماثله صوتياً يجذب المتلقي ويدفعه لإعمال عقله في استجلاء المعنى الحقيقي الذي حُمِلَ عليه كل لفظ، وأشار الإمام عبد القاهر الجرجاني إلى ذلك حين رأى الجنس لا يكون إلا لفائدة معنوية، وأنه "لا يستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان وقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع منهما مرمى بعيداً، إذ إن ما يعطي التجنيس الفضيلة أمرٌ لم يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه معيبٌ مستهجن"<sup>١</sup>، ومن النماذج التي أدّى فيها الجنس وظيفة تعبيرية تصويرية قول الشاعر على لسان سلوى شقيقة الشاعر أمين مشرق الغرزوزي وقد ذهب وأمه ضحيتي سياره: /الطويل/

|                                                |                                                 |
|------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| فَأَرْفَعُ صَوْبَ النُّجْمِ كَفِّي إِنْكُمَا   | كَأَنِّي أَسْتَعْطِي الْعِزَّاءَ مِنَ النُّجْمِ |
| وَأُبْكِي إِلَى أَنْ أُرْتَوِي ثُمَّ أُرْتَمِي | مُهْدَمَةً الْأَعْصَابِ مِنْهُوَكَةَ الْجِسْمِ  |
| فَوَا دَهْشَةَ الْعَيْنَيْنِ أَنْ تَرَيَاكُمَا | وَدَمْعُهُمَا يَهْمِي وَفَقْدُكُمَا يُعْمِي     |

أسهم الجنس بين (أرتوي- أرتمي) في إيصال المعنى وإثارة العاطفة؛ ذلك أنّ الارتواء ومعناه الشرب حتى الشبع لما جانسه الشاعر مع الارتماء والذي يكون نتيجة التعب والإجهاد، ناسبه ولاءمه لأنّ الارتواء هنا من البكاء، فكل اللفظين المتجانسين ساهم في تصوير حالة الحزن والتعبير عنها.

## ٣- وظيفة الكشف عن اللاوعي (اللاشعور):

يتمتع الجنس بخاصة التكرار التي غالباً ما تقرر بالجانب النفسي، ذلك أنّ التكرار كشفٌ عن لاوعي الشاعر وإخراجٌ لمكونات نفسه في عقله الباطن؛ إذ "يعدّ الجنس من قبيل تداعي الألفاظ وتداعي المعاني في علم النفس،

<sup>١</sup> الجرجاني، (١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م)، ١٦.

فهناك ألفاظٌ متَّفِقةٌ كلُّ الاتِّفاق أو بعضه في الجرس، حيث تذكر الكلمة بأختها<sup>١</sup>، التي تتجلى في قوله: /مجزوء الخفيف/

يَذْكُرُ الْأُمُّ فِي «الْوَطَا»      بَيْنَ رُغَبٍ مِّنَ الْقَطَا  
كَلَّمَا حَزَرَكَ الْخُطَا      نَحْمُ وَهُمْ يُبْنَى بِبَيْنِ  
بَعْدَ بَيْنِ

عمل هذا الجناس على إخراج مكنونات نفس الشاعر التي تعتمر ضميره وعقله الباطن كل حين؛ إذ (الوطا) بلدته، و(القطا) إخوته، و(الخطى) عودته إلى بلاده، وكأن في هذا الجناس وهندسته إذ باعد بين اللفظين الأوليين المتجانسين وبين اللفظ الثالث تصويرٌ عميقٌ لذاته.

#### ٤ - الوظيفة الموسيقية:

الجناس مصدرٌ من مصادر الموسيقى الداخلية التي تزخر بطاقتها الموسيقية والإيقاعية العالية، وتلقي بظلال جمالها وسحر أنغامها على البيت أولاً وعلى القصيدة ثانياً؛ إذ تخرج البيت بما تحدّثه من تلاحمٍ داخليٍّ وتماتلٍ صوتيٍّ تامٍّ أو ناقصٍ عن النسق الإيقاعي الموحد للقصيدة، فيتميز ويتفرّد بنغمه الذي ازداد بمحاسن الجناس وبديع أثره في خلق تناسقٍ إيقاعيٍّ، ما يلبث هذا الأثر أن يشيع سحره في القصيدة كلّها؛ ذلك أنّ إيقاعها يزداد ثراءً وتنوعاً بهذا الإيقاع الداخلي المنفرد الذي ينأى بالقصيدة عن السير نحو رتابة الإيقاع وركوده، ويبدو هذا الأثر واضحاً في قول الشاعر: /الكامل/

مُتَنَقِّلٍ فِي الشَّرْقِ كَالْمُضْطَّافِ لَا      يَنْفَكُ بَيْنَ مَشْيٍ وَمَوْهَلِ  
مُتَرَبِّصٍ مُتَلَصِّصٍ مُتَسَقِّطِ      مُتَلَقِّطٍ مُتَمَهِّهِلٍ مُتَمَحِّلِ  
يَمْشِي عَلَى الطَّرْقِ اللَّوْاحِبِ مَشْيَةً      الْبَيْضِ النَّوَاعِمِ فِي زُقَاقٍ مُوحِلِ

نقل الجناس إيقاع البيت الثاني عن النمط الإيقاعي في بقية الأبيات، وجعل أنغامه تتدفّق سلاسةً وعذوبةً في يسرٍ وسهولة؛ إذ يبدو واضحاً البون النغمي بينه وبين البيت الذي يسبقه والبيت الذي يليه؛ ليضيف إلى الخزينة الإيقاعية للقصيدة لوناً إيقاعياً متميزاً يمنحها تنوعاً وثراءً في الإيقاع.

<sup>١</sup> البلاغة (البيان والبدیع)، (د.ت)، ٥٠٩.

يتجلى الجنس في الديوان عنصرًا من عناصر الانزياح لما يتركه من أثرٍ في الإيقاع والدلالة على حدٍ سواء، إذ يخرج إيقاع البيت عن إيقاع أقرانه، ويتحوّل إلى وسيلةٍ للتعبير والتّواصل؛ فضلًا عن ارتباطه بالعوامل النفسيّة والشّعوريّة.

# الخاتمة

النتائج التي توصل إليها البحث

التوصيات والمقترحات



## الخاتمة:

يتفرّع الانزياح الموسيقيّ عن ظاهرة الانزياح التي تكسو القصيدة فرادةً وغرابةً وتسمو بها إلى فضاء الإبداع، ليواصل المهمة في إغناء النصّ الشعريّ بنغمٍ منقردٍ وإيقاعٍ مبتكرٍ يحوطها مؤازراً لمعناها ومرسّخاً لدلالاتها، ويعدّ الانزياح بأنواعه مناط الشعريّة وسرّ وجودها؛ بيد أنّها لا تنتقي بانتقائه، فالأثر الجماليّ لا ينحصر بحدوث الانزياح، إذ لكلّ أسلوبٍ جماليّته وأثره الخاصّ الذي يلقي بظلاله على النصّ، بيد أنّ السّير في نفس الاتجاه دوماً يورث الإنسان مللاً ويكسو عقله ركوداً ويعيق حركة التطور والتّجدّد باكتشاف المجهول، لذلك كان للانزياح عن الأصول دواعٍ عدّة ومسوّغات شتى تحيل المبدع إلى ضرورة مخالفة النمط والسائد في أحيان معيّنة ولأغراضٍ معيّنة.

وإذ درست هذه الظاهرة في إطار الشعر الحديث فإنّ ذلك لا يتعارض مع حقيقة وجودها في الشعر القديم، على نحو ما ظهر في الشواهد التي وثّقها البحث دليلاً على تنبّه القدماء وإدراكهم لهذه الظاهرة وأثرها وقيمتها، وإنّما اختار البحث الشعر الحديث بصورة عامّة والمهجريّ بصورة خاصّة ميداناً لدراسته لأنّه يشكّل تربةً خصبةً غنيّةً بألوان الانزياح المختلفة لتجرؤ الشاعر الحديث على بنية الشعر واختراقه لمثاليّتها ودعوته للتحرّر من نظامها وقيودها، والقرويّ بوصفه أحد أبرز شعراء العصبة الأندلسيّة ولأنّ ديوانه ما يزال لؤلؤةً مكنونةً في خدرها رغب البحث إلى استجلاء معالمها ومناحي الانزياح فيها، وتوصّل البحث من هذه الدّراسة إلى مجموعةٍ من النتائج:

أتى الشاعر على انزياحاتٍ موسيقيّةٍ يصعب حصرها والوقوف عند جميعها، وغالبيتها تواردت إلى شعره عن طبعٍ وسجيّة، وتميّزت بخلوها من التكلّف والصنعة إلّا ما ندر، حتّى تلك التي قصد إليها وتعمّد وجودها لتحقيق قيمةٍ فنيّةٍ جماليّةٍ أو دلاليّةٍ.

تباين موقف القدماء من هذه الظواهر الانزياحيّة بين رافضٍ لها ومجيز، ومرّدٍ رفضهم القلق الذي ساورهم إثر اندفاع الشعراء نحو منحدر التّجديد خوفاً على سلامة اللّغة وموروثها الشعريّ من الضّياح، إذ ألفوا الشعر يتحوّل من وادي الطّبع والفترة إلى وادي الصنعة والكلفة، غير أنّهم لم ينكروا التّجديد؛ وإنّما قيّدوه بضوابط تمنع الشعراء من

المغالة فيه، وتجلّى تعصبهم للقديم في تسمّحهم بما أحدثه الشعراء الأولون من انزياحاتٍ لأنّها في رأيهم صادرة عن طبع، في حين عابوها على المتأخّرين لأنّهم مالوا بالشعر إلى طريق الصّناعة.

استثمر القرويّ في أشعاره جميع العناصر الموسيقية الصوتية والعروضية وسخر طاقاتها ووظائفها وإيحائها لخدمة المعنى (الدلالة) والنص والصورة والموسيقا، وواءم بينها وبين حالته الانفعالية.

تنوّعت الأشكال المستحدثة في شعره تنوعاً كبيراً لا سيّما من ناحية الهندسة الصوتية تنوعاً ينم عن ذائقة موسيقية عالية، وعناية بالجانب الموسيقي فائقة، وذات خبرة بأفانين العناصر الموسيقية وأسرارها قادرة على تفجير طاقاتها؛ إذ لا نستطيع الوقوف في أشعاره على أكثر من قصيدتين بناهما بناءً متماثلاً وما ذلك إلا لولعه بالنقن في بناء قصائده وفق أنظمة صوتية متنوعة.

أكثر من مباغته المتلقّي بانتقاله بين أفانين الكلام وأساليبه من النثر إلى الشعر ومن الشعر إلى النثر، إذ غالباً ما تناوب النثر والشعر في قصائده.

تنوّعت العناصر التي أسس عليها القرويّ انزياحاته الموسيقية، إذ شملت عناصر الموسيقى الخارجية والداخلية على حدّ سواء وما يصدر عنها من إيقاع، وتجلّت هذه الانزياحات على مستوى الموسيقى الخارجية في محورين:

المحور الأول: الوزن الشعري (البحر): ترك الانزياح بصمته على الأوزان في عدّة نواح:

أولاًها: اختيار الشاعر للوزن وإيثاره النظم على أوزان معينة، كان في طليعتها بحر الكامل يليه الطويل بما يتوافق مع اتجاه المحدثين ويخالف سنّة الأولين، وتمثّل هذه الثنائية التي ظهرت إثر منافسة الكامل للطويل نزوع الشاعر إلى التجديد وتمسّكه بالقديم وكلّ ما يتّصل بوطنه وأرضه، وانزاح عن مذهب القدماء إذ شاع النظم في ديوانه على أوزان الرمل والسريع والمتقارب والخفيف التي لم تلق الذبوع ذاته عند القدماء، وفي بناء قصائده على إيقاعات البحور التي ندر استعمالها كالمجتث والهزج والمتدارك، وانزاح عن المحدثين عموماً إذ أقلّ من البحور القصار وأكثر من النظم على الطويل والبسيط.

ثانيها: نظم معظم أوزانه على البحور الوافية، وقليلٌ منها على التامة، وثلةٌ على المجزوءة، ولم يحفل بالمشطور والمنهوك اللذين ندر النظم على صورتيهما.

ثالثها: مخالفة القياس العروضي من خلال استحداث أوزانٍ بناها على الأصول الخليلية مفيداً من قواعد العروض كان فيها الوزن مطابقاً لأوزان الخليل خارجاً عن صوره الأصلية.

رابعها: بنى عدة قصائد على أوزان أطول من أوزان الخليل تشير إلى تأثره بالشعر النبطي والفارسي، بإضافة تفعيلٍ أو أكثر إلى الوزن الخليلي على صورتين: إما إلى شطري البيت وإما إلى المقطع.

خامسها: جدّد في صورة القصيدة وهندستها العروضية والبنائية (الشكلية) متأثراً بالموشحات والشعر النبطي والأشكال المستحدثة من مخمسي وغيره.

سادسها: تنوّع الأوزان أو ما يعرف بمجمع البحور، إذ اعتمد في بناء بضعة قصائد على وزنين فأكثر حتّى سبعة أوزانٍ في إحدى القصائد، وغلب على تنويعه في الانتقال المباشر-الانتقال من وزنٍ لآخر دون فاصلٍ بينهما- مراعاة وشائج القربى بين الأوزان، بأن يختار لقصيدته أوزاناً تتقارب سماتها وتتشابه بنياتها، أمّا في الانتقال غير المباشر كان يكسر حدة الاختلاف الصوتي بسطرٍ نثريٍّ مسجوعٍ أو أكثر.

سابعها: التداخل الإيقاعي: أي المزج بين تفعيلاتٍ تنتمي إلى أوزانٍ مختلفة.

#### المحور الثاني: القافية والرّوي:

انزاح الشاعر عن قاعدة القافية الواحدة، وأتى في قصيدته على قوافٍ متنوّعة، وانقسم هذا الانزياح إلى نوعين انزياح جزئيٍّ يحافظ فيه على رابطة القافية الواحدة لمقاطع القصيدة، نتج عنه نوعان من القوافي: قافيةٌ ثابتةٌ (خارجيةٌ)، وقافيةٌ متغيّرةٌ (داخليةٌ)، وانزياحٌ كليٌّ تخلّى فيه عن القافية الواحدة نهائياً، وتحول عن وحدة القافية في القصيدة إلى وحدتها في مقاطع القصيدة.

أكثر من اعتماد القافية المقيدة والمردفة قياساً إلى نسبة شيوع كليتهما.

لم يقتصر في استعمال القوافي المتنوعة على مواطن الهزل والأغراض الخاصة (غزل)، بل اعتمدها في مواطن الجدّ بكثرة.

بنى عددًا من قصائده على نظامٍ قافويٍّ جديدٍ يضمّ قافيةً للصدر وأخرى للعجز.

لم تسلم قوافيه من بعض العيوب كالإقواء والإجازة.

انزاح القرويّ في استعمال الحروف رويًا، إذ نظم على جميع حروف المعجم خلا الطاء والألف المقصورة، لتضمّ قصائده جميع أنواع الرّويّ الدّالّ والنّقر والحوش.

خالف المألوف إذ بنى قصائده على حروف لم يعهد استعمالها رويًا، كالثاء والحاء والدالّ والزاي والشين والضاد والطاء والغين.

أكثر الشّاعر من تلوين قصائده برويٍّ متنوّع، يتغيّر تبعًا للمقطع، أو الغرض.

#### أما على مستوى الموسيقى الداخليّة:

وقع التّضمين والتّدوير في شعره كثيرًا، بيد أنّه أحسن التّخلّص ممّا يترتّب عليهما من أثرٍ قبيحٍ يتجلّى بانقطاع النّفس وانتهاء البيت قبل تمام المعنى ببراعة السّبك بغية تشويق القارئ وجذب انتباهه والتّركيز على المعنى، غير أنّه لم تخل ثلّة من أبياته من قبح التّضمين.

لم يأت الشّاعر على التّدوير والتّضمين مرغماً، وإنّما عمد إليهما كوسيلةٍ دلاليّةٍ تصويريّةٍ إيحائيّةٍ تعزّز النّغم وتكسر رتابة الإيقاع، ومثّل وقوعهما في شعره اضطراب نفسه وانفعالها.

اقترن التّدوير عنده بأوزانٍ معيّنة كثر فيها التّدوير هي: مجزوء الكامل، الخفيف، مجزوء الرّمل، الهزج، الوافر، البسيط، مجزوء الرّجز، الكامل، المتقارب، المجتث، المتدارك، مجزوء الخفيف.

ورد لزوم ما لا يلزم في أشعاره كثيرًا، ونوّع في صوره على مستوى الدّيوان من جهةٍ وعلى مستوى القصيدة الواحدة من جهةٍ أخرى، وبلغ مقدار صوره في شعره أربع عشرة صورةً، توحى بتعلّقه به ومكانته في نفسه.

التزم الشاعر ما لا يلزمه طبعًا لا تكلفًا وإعنائًا، فوقع في شعره موقعًا حسنًا، وكان يكثر من الخروج عن التزامه ضمن القصيدة الواحدة ليعود بعدها إلى صورةٍ أخرى من صور الالتزام.

استثمر الطاقات النغمية الإيقاعية التي يستمدّها الشعر من تصريح أبياته وتقفيّتها، فصرّع وقفى في غير موضع التصريح والتقفية المعتاد، تارةً مع تصريح المطلع وتقفيته وأخرى بدونهما، والسمة الانزياحية الأبرز في استعمال هذين اللونين مجيئهما في مطلع القصيدة والبيت الأخير منها، أو في الثاني دون الأول، ووقعهما في قصائد كاملة، فضلًا عن مجيء المطلع مصمّمًا وتقفية وتصريح ما بعده.

ارتبط وقوع التصريح والتقفية في شعره إلى جانب ما ذكره العلماء من ابتداء كلامٍ أو مقطعٍ بأن يكون البيت مضمّنًا في شعره، أو أن يكون كلامًا لغيره من نظمه، أو لأنّ شكل القصيدة يستدعي التصريح والتقفية كالمخمّس أو لأهميّة البيت ومضمونه؛ إذ منح الشاعر هذين اللونين البديعيين وظيفة دلاليةً إيحائيةً واعتمدهما وسيلةً للتواصل مع المتلقّي والاستحواذ على تفكيره وعقله.

تواتر التصريح والتقفية في الديوان بصورةٍ قليلة وضمن القصائد بصورةٍ كثيرة، إذ قلّ عدد القصائد التي وقع فيها التصريح والتقفية قياسًا إلى عدد قصائد الديوان، في حين كثرت الأبيات التي تضمّنت هذين اللونين ضمن القصيدة الواحدة، ما يشير إلى انحراف القرويّ في استعماله لهما عن الشائع والمألوف.

لم تقتصر عناية القرويّ على عناصر الموسيقى التي تتّصل بالقافية وترتبط بها؛ إذ أولى الجناس والتكرار عنايةً فائقةً تجلّت في تقنّنه في صور كلّ منهما وإحاطته بصورهما كافّةً، وأبرز السمات المنزاحة عن الأصل في استعمال الجناس تجنيس بيتٍ كاملٍ بأن يجانس جميع كلماته، ومجيئه بين ثلاثة ألفاظٍ لا اثنين، وجمعه في قصيدة واحدة لصور الجناس كلّها تقريبًا.

بلغ من عنايته بالتصدير الإكثار منه ضمن القصيدة والديوان على حدٍّ سواء، وإحاطته بصوره جميعها.

اشتركت عناصر الموسيقى بفرعها الخارجي والداخليّ بسماتٍ انزياحيّة منها: استعمالها وسيلةً دلاليّةً وتصويريّةً وإيحائيّةً وتعبيريّةً وإخباريّةً، وارتباطها عنده بعوامل نفسيّة وانفعاليّة، وتسخيرها لتحقيق قيمٍ جماليّة وموسيقىّة تجذب القارئ وتسترعي انتباهه لمعانٍ يريد الشاعر إيصالها وترسيخها.

اعتمد الشاعر في قصائده النّظام المقطعيّ القائم على وحدة المقطع لا القصيدة الأمر الذي عبّد الطّريق أمامه للخروج عن أصل ومألوف عناصر الشّعر ومكوّناته من وزنٍ وقافيةٍ ورويّ.

اعتمدت قواعد العروض والسّنن المتّبعة والمألوف والشّائع والأصل في نظم الشّعر معيارًا للكشف عن الانزياح الموسيقيّ.

الانزياح الموسيقيّ استثمارٌ للكنوز الدّفينة في لغة الشّعر وأساليبها، وتجيّز لطاقتها المغمورة، وتسخيرٌ لعناصر الإيقاع وإخراجٌ لها من بوتقة الموسيقى والإيقاع فحسب إلى مشاركتها في الدّالة والإيحاء والتّصوير.

### التّوصيات والمقترحات:

أظهر البحث أهميّة الانزياح الموسيقيّ في الكشف عن السّمات الانحرافيّة الّتي يتّسم بها شعر الشّاعر ومواطن تميّزه من غيره سواءً كان هذا التّميّز قياسًا إلى عصر سبقه أو إلى بني عصره؛ ومن هذا المنطلق يوصي البحث بإيلاء الانزياح الموسيقيّ عنايةً ودراسةً وتقصّيًا للكشف عن السّمات المميّزة لكلّ مبدع، فضلًا عما يقدّمه من خدماتٍ جليّة في تتبّع حركة الشّعر ورصد تطوّرها وتغيّرها.

وفي سبيل تحقّق هذه التّوصيّة يقترح البحث تأطير ظاهرة الانزياح الموسيقيّ بإطارٍ نظريّ موضوعيّ لا يبتعد عن واقعنا الشّعريّ بعيدٍ عن التّزمّت والأحكام المسبقة، ليشكّل مرجعًا يعود إليه الباحث ويعتمده في دراسته، إذ ما زال الانزياح رازحًا تحت أخطاء الماضي؛ إذ لم يكتب له أن يحدّد ويؤطر، وإن كان انشغال العلماء قديمًا بتأصيل العلوم حال بينهم وبين تأطيره، فلا حجة لأهل العلم من المحدثين الّذين شغلّتهم حركة التّعريب والترجمة والتأثير بالنّقد الغربيين وانزاحت بهم عن استجلاء هذه الصّورة منفردةً بوضوح في إطارٍ عروضيّ نقديّ، لا نقديّ فقط.

## **Apstract**

The music was the most important items of poetry, which the poets took care of it and tried to renew it by violating the usual and the norm, which made their poetry full of musical deviation types. Therefore, the research wanted to study the external and internal musical deviation of Diwan Al-Qarawi of : Rasheed Salim Al-khouri, also known as Al-Qarawi poet, who took care of the musical poetry of his poem. The research has chosen it a field of study due to its honest passion since the passion of the expatriate is honest in his painful feeling towards his country's state and nation; And because his sufferings emerge from being away from his own homeland. Then the research tried to explain the link between the indication and psychological state of the poet in this deviations, as will as tracking the impact of modernity and the revolutions announced by modern poets on the traditional musical poem in his poetry, and highlighting what he opposed his predecessors and contemporaries.

## ثبت المصادر والمراجع والدوريات:

١. ابن أبي الإصبع، عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر العدوانى، البغدادي ثم المصري، (د، ت)، تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفي محمد شرف، ط١، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ص: ٧١٦.
٢. ابن الأثير، نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني الجزري أبو الفتح ضياء الدين المعروف بابن الأثير الكاتب، (١٤٢٠هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، (د، ط)، بيروت، لبنان، المكتبة العصرية للطباعة والنشر.
٣. ابن الأثير، أحمد بن إسماعيل الحلبي نجم الدين، (د، ت)، جواهر الكنز تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة، (د، ط)، تح: محمد زغلول سلام، الإسكندرية، مصر، منشأة المعارف، ص: ٦٩٩.
٤. ابن جعفر، قدامة أبو الفرج، (١٣٠٢هـ)، نقد الشعر، ط١، قسطنطينة، الجزائر، مطبعة الجوائب، ص: ٩٣.
٥. ابن جني، أبو الفتح عثمان، (١٣٨١هـ - ١٩٦٢م)، التمام في تفسير أشعار هذيل (مما أغفله أبو سعيد السكري)، ط١، تح: أحمد القيسي - خديجة الحديثي - أحمد مطلوب، بغداد، العراق، مطبعة العاني، ص: ٢٦٤.
٦. ابن جني، أبو الفتح عثمان، (د، ت)، الخصائص، ط٤، القاهرة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: ٤٨٥.
٧. ابن رشيق القيرواني، الحسن أبو علي، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط٥، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ص:
٨. ابن منظور، محمد بن مكرم أبو الفضل جمال الدين، (د، ت)، لسان العرب، ط٢، بيروت، لبنان، دار صادر.
٩. أبو بكر العيدروس، عبد الله، العصر المملوكي (أبو بكر العيدروس)، (د، ت)، الديوان، الرباط: <https://www.aldiwan.net/poem98525.html>
١٠. أبو ديب، كمال، (١٩٧٨م)، في الشعرية، ط١، بيروت، لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، ص: ١٦٧.
١١. أبو العدوس، يوسف، (٢٠٠٧م)، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط١، الأردن، دار المسيرة.



١٢. إسماعيل، عزّ الدين، (١٩٧٢م)، الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنيّة)، ط٢، بيروت، لبنان، دار العودة.

١٣. أنيس، إبراهيم، (١٩٥٢م)، موسيقى الشعر، ط٢، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية.

١٤. أنيس، إبراهيم، (د، ت)، الأصوات اللغويّة، ط٢، مصر، مطبعة نهضة مصر، ص: ٢٠٦.

١٥. الباجلاني، آزاد محمّد كريم، (٢٠١٣م)، القيم الجماليّة في الشعر الأندلسي عصري الخلافة والطوائف، المناهل، ص: ٤٠٤.

١٦. البدريّ، حسن، ديوان حسن البدريّ، البيت العربيّ لتعلّم اللغة العربيّة، (د، ت)، الرّابط:

<https://www.arabehome.com/poetry/>

١٧. البغداديّ، عبد القادر، (١٩٧٤م - ١٤٠٩هـ)، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ط٤، تح: عبد السلام هارون، القاهرة، مصر، مكتبة الخانجي.

١٨. بو حلاسة، نوار، (٢٠١٢م - كانون الأوّل)، الانزياح بين أحاديّة المفهوم وتعدّد المصطلح، مجلة مقاليد، العدد: الثّاني، ص: ١٣-٢٠، قسطنطينية، الجزائر، جامعة قسطنطينية.

١٩. بوطارن، محمّد الهادي، رتيمة، محمّد العيد، لخلف، نوال، عزوقلي، زينب، وبن زورق، نصر الدّين، (١٤٢٨هـ - ٢٠٠٨م)، المصطلحات اللسانية البلاغيّة والأسلوبيّة والشّعريّة انطلاقاً من الثّراث العربيّ ومن الدّراسات الحديثة، ط١، القاهرة، مصر، دار الكتاب الحديث، ص: ١٥٦.

٢٠. البيطار، محمّد شفيق، (١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م)، جداول بحور الشعر العربيّ، مجلة الثّراث العربيّ، العدد المزدوج: ١٤٠ - ١٤١، ص: ٧٥ - ٩٦، دمشق، سوريا، اتّحاد الكتّاب العرب.

٢١. التّتوخيّ، عبد الباقي عبد الله بن أبي الحصين بن المحسن أبو يعلى، (٢٠٠٣م)، القوافي، ط٢، تح: محمّد عوني عبد الرؤوف، القاهرة، مصر، دار الكتب والوثائق القوميّة.

٢٢. الثّعالبيّ، عبد الملك بن محمّد بن إسماعيل أبو منصور، (١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م)، يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر، ط١، تح: مفيد محمّد قمحيّة، بيروت، لبنان، دار الكتب العلميّة.

٢٣. ثعلب، أحمد بن يحيى بن زيد بن سيّار الشّيبانيّ أبو العبّاس، (١٩٩٥م)، قواعد الشعر، ط٢، تح: رمضان عبد التّوّاب، القاهرة، مصر، مكتبة الخانجيّ.

٢٤. الجرجانيّ، عبد القاهر بن عبد الرّحمن بن محمّد الفارسيّ الأصل أبو بكر، (١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م)، أسرار البلاغة في علم البيان، ط١، تح: عبد الحميد هنداي، بيروت، لبنان، دار الكتب العلميّة.

٢٥. الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل أبو بكر، (١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ط١، تح: ياسين الأيوبي، صيدا - بيروت، لبنان، المكتبة العصرية.
٢٦. الجرجاني، علي بن عبد العزيز أبو الحسن القاضي، (د، ت)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، (د، ط)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي البابي وشركاه،
٢٧. الجندي، علي، (١٩٦٩م)، الشعر وإنشاد الشعر، (د، ط)، مصر، دار المعارف.
٢٨. الحاي، إيليا، (١٩٨١م)، الشعر العربي المعاصر (دراسة وتقييم): الشاعر القروي رشيد سليم الخوري، ط٢، بيروت، لبنان، دار الكتاب اللبناني.
٢٩. حبنكة، عبد الرحمن بن حسن حبنكة الميداني، (١٤١٦هـ - ١٩٩٦م)، البلاغة العربية، ط١، دمشق، سوريا، دار القلم، بيروت، لبنان، الدار الشامية.
٣٠. الحجي، مظهر، الشعر المهجري وأثره في الحداثة الشعرية الشكل والبناء الموسيقي، منتديات ستار تايمز - أدباء وشعراء ومطبوعات، (٢٠٠٨/٣/١٣م)، الرابطة:
٣١. حسن، أيمن، (١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م)، الانزياح في شعر فايز خضور (١٩٥٨ - ٢٠٠٠م)، رسالة ماجستير، دراسات أدبية، اللغة العربية وآدابها.
٣٢. الحسيني العلوي، يحيى بن حمزة، (١٤٢٣هـ)، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ط١، بيروت، لبنان، المكتبة العصرية.
٣٣. حسنين، نبيل علي، (د، ت)، الانزياح معياراً نقدياً، مجلة اللغة العربية، العدد: الخامس والعشرون، ص: ٩١ - ١٣١، الأردن، جامعة البتراء.
٣٤. حمد، عبد الله خضر، (د، ت)، مناهج الأدب السباقية والنسقية، (د، ط)، بيروت، لبنان، دار القام للطباعة والنشر والتوزيع.
٣٥. الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة الحموي، (٢٠٠٤م)، خزانة الأدب وغاية الأرب، ط: الأخيرة، تح: عصام شقيو، بيروت، لبنان، دار ومكتبة الهلال - دار البحار.
٣٦. الخفاجي، عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان أبو عبد الله، (١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م)، سير الفصاحة، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.
٣٧. خفاجي، محمد عبد المنعم، وشرف، عبد العزيز، (١٩٨٧م)، النغم الشعري عند العرب، (د، ط)، الرياض، المملكة العربية السعودية، دار المريخ.
٣٨. الخطاب، حسين، (١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م)، الانزياح في شعر زهير بن أبي سلمى، رسالة لنيل درجة الماجستير، دراسات أدبية، اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، حمص، سورية.

٣٩. الخطيب، عدنان محمد، (٢٠١٨م)، العماد الأصفهاني (حياته وشعره)، (د، ط)، دار سيبويه.
٤٠. الخوري، رشيد سليم، (١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م)، ديوان القروي، ط٥، بيروت، لبنان، دار المسيرة، ص: ٩٧٩.
٤١. خلوف، عمر، قالب رجزي جديد (مستغلن فغلن)، رابطة الواحة الثقافية، (٢٠١٠/١٢/١٣م)، الرابط: <https://www.rabitat-alwaha.net>
٤٢. خلوف، عمر، التجديد الوزني في بحر الرمل، شبكة الفصحى ٣- المكتبة الشاملة، (٢٠٠٩/١٢/٢٩م)، <https://al-maktaba.org/book/31862/15446>
٤٣. الددة، عباس رشيد، (٢٠٠٩م)، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، ط١، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة.
٤٤. الدروبي، إبراهيم، تعريف الموسيقى لغةً واصطلاحاً، سطور، ٤/١١/٢٠١٩م، الرابط: <https://www.Sotor.com>
٤٥. الدقاق، عمر، (١٩٧٣م)، شعراء العصبة الأندلسية في المهجر، (د، ط)، بيروت، لبنان، مكتبة دار الشرق.
٤٦. الدماميني، بدر الدين، (د، ت)، العيون الزامزة على خبايا الزامزة، (د، ط)، الموسوعة الشاملة.
٤٧. ربابعة، موسى، (د، ت)، التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج: ٥، العدد: ١.
٤٨. الزازي، فخر الدين، (١٩٨٥م)، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ط١، تح: بكري شيخ أمين، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين.
٤٩. الزمخشري، محمود بن عمرو بن أحمد جار الله أبو القاسم، (د، ت)، القسطاس في علم العروض، ط٢، تح: فخر الدين قباوة، بيروت، لبنان، مكتبة المعارف.
٥٠. السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي أبو يعقوب، (١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م)، مفتاح العلوم، ط٢، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.
٥١. السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين، (١٤١١هـ - ١٩٩٠م)، الأشباه والنظائر، ط١، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.
٥٢. شيخة، محمد الأمين، (٢٠٠٨-٢٠٠٩م)، التشكيل الأسلوبية في الشعر المهجري الحديث، (رسالة لنيل درجة الدكتوراه)، الدراسات الأدبية، اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر - بسكرة، الجزائر.

٥٣. ضاهر، بيار أديب، الشاعر القروي رشيد سليم الخوري: سيرة حياة ونضال، Aleph-Lam،  
 (٢٠٢١/٢/١٥م)، الرابط: <https://aleph-lam.com/2021/02/15>
٥٤. ضيف، أحمد شوقي، (أ- د، ت)، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، (د، ط)، مصر، دار المعارف.
٥٥. ضيف، أحمد شوقي، (ب- د، ت)، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، (ط: ١٢)، مصر، دار المعارف، مصر.
٥٦. طليس، أ، (د، ت)، فن الشعر، إبراهيم حمادة، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ص: ٢٦٤.
٥٧. الطيّب، عبد الله، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها، ط٢، الكويت، الكويت، مطبعة حكومة الكويت.
٥٨. الظريفي، حسين، (١٥/٤/١٩٣٣م)، مجمع البحور، مجلة الرسالة، العدد: السابع.
٥٩. عالم الأدب، (١١/٢/٢٠٢٢م)، موشحات، [www.adabworld.com](http://www.adabworld.com).
٦٠. عباس، إحسان، (١٩٧٨م)، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، ط٥، بيروت، لبنان، دار الثقافة.
٦١. عباس، حسن، (١٩٩٨م)، خصائص الحروف العربية ومعانيها (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، ص: ٣٠٤.
٦٢. عبد السلام، عصام، (٢٠٢٠م)، أساليب التكرار في لغة الحداثة الشعرية في سورية، دار المعتر.
٦٣. عبيد، نادين، (٢٠١٨م - ١٤٣٩هـ)، التشكيل الموسيقي في شعر أبي العتاهية، رسالة دكتوراه، الدراسات، اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، دمشق، سوريا.
٦٤. عتيق، عبد العزيز، (د، ت)، علم البديع، (د، ط)، بيروت، لبنان، دار النهضة.
٦٥. عتيق، عبد العزيز، (١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م)، علم المعاني، (ط١)، بيروت، لبنان، دار النهضة.
٦٦. العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل أبو هلال، (١٤١٩هـ)، كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر، تح: علي محمد الجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، لبنان، المكتبة العنصرية.
٦٧. العلمي، عبد الجبار، (٢٠٢٠م)، الإيقاع في الشعر العربي الحديث (البحث عن أشكال جديدة) - دراسة ديوان براعم، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.
٦٨. العلوي، المظفر بن الفضل بن يحيى، (د، ت)، نضرة الإغريض في نضرة القريض، (د، ط)، الموسوعة الشاملة (Islamport.com).
٦٩. عمارة، السيد أحمد، (د، ت)، دراسة في نصوص العصر الجاهلي (تحليل وتذوق)، (د، ط)، مكتبة المتنبّي.

٧٠. عياد، شكري محمد، (١٩٨٨م)، اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب)، ط١، انترناشونال برس، ص: ١٤٣.
٧١. عياد، شكري محمد، (١٩٧٨م)، موسيقى الشعر العربي، ط٢، القاهرة، مصر، دار المعرفة، ص: ١٦٨.
٧٢. عياشي، منذر، (٢٠٠٢م)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط١، دمشق، سوريا، مركز الإنماء الحضاري.
٧٣. الفارابي، محمد بن محمد بن طرخان أبي نصر، (د، ت)، الموسيقى الكبير، (د، ط)، تح: غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة، مصر، دار الكاتب العربي.
٧٤. فضل، صلاح، (١٤١٩هـ - ١٩٩٨م)، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، ط١، القاهرة، مصر، دار الشروق.
٧٥. فضل، صلاح، (١٩٤٨م)، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، العدد: ١.
٧٦. فوغالي، وهيب، (٢٠١٢-٢٠١٣م)، الانزياح في شعر سميح القاسم "قصيدة عجائب قانا الجديدة" أنموذجاً (دراسة أسلوبية)، رسالة ماجستير، دراسات أدبية ولغوية، اللغة العربية والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أكلي مخد أولحاج - البويرة، الجزائر.
٧٧. قاسم، ورقاء محمد، (٢٠١٢م)، البرزاز شاعر زمانه، (د، ط)، المناهل، ص: ٢٥٢.
٧٨. القرطاجني، حازم أبو الحسن، (٢٠٠٨م)، منهاج البلاغ وسراج الأدباء، ط٣، تونس، تونس، الدار العربية للكتاب.
٧٩. قهرماني، علي، حول كتاب النظام الشعري بين العربية والفارسية، أرشيف منتدى الفصحى 3، الموسوعة الشاملة، (٢٠١٩/١١/٤م)، الرابط: <https://www.alfaseeh.com/vb/archive>
٨٠. الكبيسي، عمران خضير، (١٩٨٢م)، لغة الشعر العربي المعاصر، ط١، الكويت، الكويت، وكالة المطبوعات.
٨١. الكركي، إلهام أحمد، (٢٠٢٢م)، شعر خالد عطا الله محادين (شاعر الكرك)، (د، ط)، دار الخليج للنشر والتوزيع.
٨٢. كوهن، ج، (١٩٦٨م)، بنية اللغة الشعرية، ط١، تر: محمد الولي - محمد العمري، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر.
٨٣. محمد، محمد عوض، (١٥ / ٣ / ١٩٣٣م)، مجمع البحور وملقى الأوزان، مجلة الرسالة، العدد: الخامس.
٨٤. محمد، نور، (كانون الثاني - ٢٠١٧م)، الانزياح الإيقاعي في شعر مصطفى الغماري، مجلة الذاكرة، مخبر التراث، العدد: الثامن.

٨٥. محمود، هشام فاضل، (د، ت)، التداخل والتتويع في إيقاع القصيدة الحديثة، مجلة مداد الأدب، الجامعة المستنصرية- كلية الآداب، العدد: الثالث.
٨٦. المدني، صدر الدين علي بن أحمد بن محمد معصوم، (د، ت)، أنوار الزبيع في أنواع البديع، (د، ط)، الموسوعة الشاملة.
٨٧. المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، (١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م)، شرح ديوان الحماسة، ط١، تح: غريد الشيخ، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.
٨٨. المسدي، عبد السلام، (د، ت)، الأسلوبية والأسلوب، ط٣، تونس، تونس، الدار العربية للكتاب، ص: ٢٨٠.
٨٩. مصطفى، محمود، (١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م)، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ط١، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع.
٩٠. الملائكة، نازك، (١٩٩٣م)، سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، (د. ط)، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة.
٩١. الملائكة، نازك، (د، ت)، قضايا الشعر المعاصر، (ط٥)، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين.
٩٢. مناهج جامعة المدينة العالمية، (د، ت)، البلاغة (البيان والبديع)، (د، ط)، جامعة المدينة العالمية.
٩٣. نور، محمد، (د، ت)، الانزياح الموسيقي في شعر الأمير عبد القادر، جامعة تلمسان، ص: ١١٢-١٣٧، تلمسان، الجزائر، جامعة تلمسان.
٩٤. النيسابوري، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم، (د، ت)، مجمع الأمثال، (د، ط)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، لبنان، دار المعرفة.
٩٥. الهاشمي، أحمد، (١٤١٨هـ - ١٩٩٧م)، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ط١، تح: حسني عبد الجليل يوسف، القاهرة، مصر، مكتبة الآداب.
٩٦. هلال، محمد غنيمي، (٢٠٠٥م)، النقد الأدبي الحديث، ط٦، القاهرة، مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
٩٧. وقاد، مسعود، (٢٠٠٤م)، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، أطروحة لنيل درجة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة ورقلة.
٩٨. ويس، أحمد محمد، (١٤١٦هـ - ١٩٩٥م)، الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، رسالة ماجستير، الدراسات الأدبية، اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب، حلب، سوريا.

٩٩. ويس، أحمد محمد، (١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م)، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط١، بيروت، لبنان،  
مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص: ١٩٢.
١٠٠. اليافي، نعيم، (١٩٩٧م)، أطراف الوجه الواحد دراسات نقدية بين النظرية والتطبيق، (د، ط)، دمشق،  
سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص، ٤٠٢.
١٠١. يموت، غازي، (١٩٩٢م)، بحور الشعر العربي - عروض الخليل، ط٢، بيروت، لبنان، دار الفكر  
اللبناني، ص، ٢٦٣.

Syrian Arab Republic  
Damascus University  
Faculty of Humanities  
Arabic Language and literature



# **The Musical Deviation at Al-Qarawi's Poet (Rashid Salim Al-Khoury - D: 1984)**

A dissertation submitted in partial fulfillment of  
the requirements for the degree of Master in  
(Arabic Language . critical Studies)

Supervised by  
**Dr. Mohammed Haitham Ghurrah**

Prepared by  
**Aisha Mahmoud Durra AL-Omary**

(1444.H - 2023.G)



