الجمهوريّة العربيّة السوريّة
جامعة دمشق
كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة
قسم اللغة العربيّة

البِنيةُ الموسيقيّةُ في القصيدةِ المهجريّةِ

"الرابطةُ القلميّةُ أنموذجاً"

بحثٌ مُعَدٌّ لنيلِ درجةِ

الدكتوراه

في النقدِ والبلاغةِ

العروض والدراسات الإيقاعيّة

إشراف الأستاذ الدكتور محمّد هيثم غرّة

إعداد الطالبة ميمونة قاسم بكر

2022 – 2021

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ ﴾

وإذ أشكر الله تعالى فلا بد لي من أن أشكر مَن جعلهم سنداً لي، فشدّوا على يدي وساندوني، ومنحوني ثقتهم، فزادوا من ثقتي في نفسي، فكلّ الشكر لأساتذتي الأفاضل في قسم اللغة العربية في جامعة دمشق، والشكر جزيلاً لأستاذي الدكتور محمد هيثم غرّة الذي أجزل الفضل والعطاء بإشرافه على البحث، كما أشكره على ثقته وصبره، وعلى ما منحي إياه من وقته، وعلى عونه ومساعدته ومساندته إياي في سنوات البحث .

والحمد لله من قبلُ ومن بعد

الإهداء .....

.. إلى من كلّلني برؤى للعالم فريدة وكان لي سنداً ...

.. إلى من باركتني السماء بها وكانت زهرة حلمي ...

إلى أبي و أمّي .. لروحيكما السلام والسكينة

إلى عائلتي الصغيرة .. أوس .. وأحمد .. وياسر

الـــــمـقـدّمـــــــــة

إشكالية البحث وأهميته:

لا تخفى على أحد أهميّةُ الاعتناء بالتراث وما يحتويه من كنوز لا يجوز إهمالها أو الغضّ من قيمتها، فهو الرصيد التاريخيّ لكلّ أمّة، والبحث في التراث الأدبي جزء مهمّ في سياق البحث في تاريخ كلّ الأمم على حدّ سواء.

وكان للشعر عند العرب مكانةٌ عظيمة بين فنون الأدب الأخرى، وقد قيل إنّ «**ما تكلّمتْ به العرب من جيّد المنثور، أكثر ممّا تكلّمت به من جيّد الموزون، فلمْ يُحفظ من المنثور عُشرُه، ولا ضاع من الموزون عُشرُه**»[1]، وبالشعر حُفظ جزء مهم من تاريخ العرب، وبهذا استحقّ أن يكون ديوان العرب، يقول قدامة بن جعفر (ت337هـ): «**فإنّما حُفظتْ مآثرها، وأخبار أوائلها، ومذكور أحسابها ووقائعها ومستحسن أفعالها ومكارمها بالشعر، ولولا الشعر ما عُرف جود حاتم طيّئ، وكعب بن مامة، وهرِم بن سنان، وأولاد جفنة..** »[2].

ولا شكّ في أنّه إذا أريد لديوان العرب أن يبقى فثمّة سبيلان لهذا، أولهما: الحفاظ على الشعر نفسه، والثاني: الحفاظ على علم الشعر[3].

وعلم العروض علم أصيل من علوم العربية، وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي رحمه الله (175هـ)، واستكمله، ووضع مصطلحاته، ولم يسبقه إلى ذلك أحد، ولم يضفْ إلى ما جاء به إضافة أصيلة أحد[4].

---

[1] – القول لعبد الصمد بن الفضل عيسى الرقاشيّ، البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت225هـ)، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ج287/1. وقد رأى بعضهم إنه قد ضاع ما لا يُحصى من الشعر العربي.

[2] – كتاب نقد النثر، قدامة بن جعفر (ت337هـ)، تح: طه حسين، عبد الحميد العبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص68.

[3] – الكافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزي: مقدمة المحقق:8.

[4] – إنما كانت الإضافات التي جاء بها مَن بعده طفيفة لا تعدو عن كونها تفريعات أو اجتهادات عمّا جاء به الخليل رحمه الله.

والموسيقا الشعرية هي العامل الأهم الذي ساعد على حفظ الإرث الشعري منذ القدم، وذلك لأثرها الجمالي في النفس الإنسانية، ولأنها عاملٌ مساعدٌ على الحفظ، وأثّر تمكّنها في ذهن القارئ العربي في ذوقه، وفي تذوّقه للشعر، ولا يعدّ من المبالغة ما قيل في أهمية (علم العروض) ومكانته بين علوم العربية، إذ إنّ القدرة على معرفة أوزان الشعر والتمييز بينها وإدراك المستقيم منها والمكسور لهو تلخيصُ معرفةٍ واسعة بالعربية صرفها ونحوها.

إنّ علاقة الشعر بالموسيقا منذ عُرف تبعث على البحث الدائب فيهما لكشف جدوى بقاء هذه العلاقة على اختلاف مستوياتها، ولا سيّما أنّ الشعر لم يقف عند ما جاء في عصر الاحتجاج، بل كان من التغيّر والتجدد الدائمين ما نلحظه لا في الشعر الحديث والمعاصر فحسب؛ بل منذ القدم وعلى امتداد العصور التالية، فقد رُصدت ألوان من الخروج على (علم العروض) كما استنبطه الخليل، وعُرفتْ ألوانٌ من الموسيقا الشعرية ما يميَّز فيها بين نغم وآخر، وبين إيقاع وغيره، ومن المعلوم أنّ الدراسة الموسيقيّة لبنةُ أساسٍ في الوقوف على البناء الكلّيّ للقصيدة العربية في مختلف المراحل التي مرّت بها.

وكانت مدرسة المهجر من أولى المدارس الحديثة التي غيرت نمط القصيدة التقليدية تغييراً اتّضحت معه السمة الأساسية لشعر هذه المدرسة، كما أعيد إليها –استناداً إلى هذا التغيير– الأساسُ الذي قامت عليه قصيدة التفعيلة وما اصطلح عليه فيما بعد اسم (قصيدة النثر).

ولا شك في أن واقع شعراء المهجر الجديد كان عاملاً مهماً في بحثهم عن شكل جديد من أشكال الشعر يختلف في موضوعاته ودوافعه وهمومه عمّا عُرف في المدارس التي كانت في الموطن الأصلي. ولكن بقي (البناء الجديد) محلّ أخذ وردّ، وهجوم ودفاع، فالتغييرات التي أصابت الشعر الحديث كان لها جذور في الماضي ولم يكن ثمة جديد، والحسّ الفلسفي كان عند شعراء فحول قدماء أيضاً، كذلك رصدت الكتب القديمة بعض ملامح الخروج على البحور الأصلية منذ العصور الأولى، فهل كانت الموضوعات الجديدة هي التبدّل الوحيد الطارئ؟

وقد كان للرابطة القلمية في المهجر الشمالي نصيبٌ مهمٌّ في تبدّل البنية الفنيّة في الشعر العربي، وأسهمت في دفع عجلة التجديد التي أصابت الشعر العربي شكلاً ومضموناً، والأدب الحديث يدين لهذه الجماعة الجريئة التي نَحتْ بالشعر العربي منحى يبعد في رؤاه وغاياته عن التقليد من غير أن يكون الهدف قطعَ

الصلة مع الأقدمين، فوُصفت الرابطة القلمية بأنها حركة ثورية تجديدية في الشعر خاصةً، وفي الأدب عموماً.

ووجّه شعراء الرابطة القلميّة اهتمامهم لجعل الأدب (رسولاً) لا معرضاً للبهرجة اللّغوية والعروضية على حد ما جاء في قانونها، ونجد أعضاءها وقد توافقوا في الذوق الفني كما اتفقوا على مفهومات أدبيّة محدّدة، ذاك أنهم عاشوا في ظروفٍ تكاد تكون واحدة وكابدوا المعاناة نفسها في المهجر فجعلهم ذلك يتبعون وسائل متقاربة تكاد تكون واحدة، واهتموا بالعامل النفسي اهتماماً جليّاً، فقد كانت حاجات إنسان المهجر رهن مجموعة من المتغيرات جعلته يتبع في تلبيتها أساليب تختلف عمّا يملكه الإنسان القديم من وسائل، وكان روحه أكثر تأملاً في تفاصيل الكون، فكان لا بدّ له –كي يكون عطاؤه مسايراً لهذا التغيير– من أن يتّبع طرائق جديدة، ويعبر بأسلوبه لا بأسلوب السابقين، فكانت الموسيقا في الشعر ميداناً له في ذلك، وكذلك اللغة الشعرية الجديدة، كما حضرت الفلسفة في أشعارهم حضوراً واسعاً واتّضحت معالم الرومانسية بجلاء عندهم، وكلُّ ذلك كانت له وظيفته في تأسيس القصيدة العربية الحديثة بوجهها الجديد، وقد كانت دراسات البنية الإيقاعية للقصيدة العربية واحدة من محاولات الكشف عن هذا الوجه.

ولهذا كان لا بدّ من الوقوف على المراحل الأولى لتجديد الشعر العربي الحديث بمختلف ظروفه وعلى رأسها الهجرة، ومعرفة الأسباب الأساسيّة في هذا النزوح التدريجي البطيء عن مبنى القصيدة التقليدية من الناحية الموسيقيّة والشكليّة وأثر ذلك في التذوق عند القارئ العربي.

ولا تخفى أهميّة الدراسة الموسيّقيّة في وقتٍ علا فيه صوتُ المطالبين بالتخلّي عن الأوزان الشعريّة، وترسيخ هذا التخلّي بالحديث عن الإيقاعات المُضَمَّنة، كإيقاعات الصورة والأسلوب والمعنى، ودعوى أنها بديل جدير بالاهتمام أكثر من التمسّك بإيقاع الأوزان الشعرية التي "خلقت ومرّ علها الزمان" بتعبيرهم وكما أحبّوا أن يشيعوا.

أهداف البحث:

إنّ تتبّع البنية الإيقاعية في هذه المراحل عملٌ في غاية الأهميّة في وقت علت أصوات المطالبين بالتصرّف في استعمال البحور الشعرية، واللجوء إلى نظم الشعر وفق نظام التفعيلات "الشعر الحر" أو التخلّي عنها

في أحايين أخرى، فكانت الدراسة الموسيقيّة بمنزلة المعيار الذي يقاس به قدرة الشعر –بوصفه صنعة– على مجاراة عجلة التجديد التي من شأنها إذا أصابت أحد جوانب الحياة أن تنعكس على كل الجوانب الأخرى.

يهدف البحث إلى معرفة جانب من الخصائص الفنية لشعر الرابطة القلمية، وهو رصد الانزياح الموسيقي في الإيقاع الشعري، فحين تحلّل الشاعر الحديث من النمط الموسيقي المعروف كان لا بدّ من بديل جديد سواء أكان هذا التغيير جزئيّاً أم كليّاً، فما حقيقة هذا التغيير؟ ما كانت أسبابه؟ وما أهميته؟ وما العلاقة بينه وبين القديم الموروث؟ وكيف مهد للجديد في الشعر؟

ففي محاولة البحث الإجابة عن هذه الأسئلة تجسيد بُعْدٍ من أبعاد حيوية الشعر بإيقاعاته المتنوعة. ولون من ألون التدليل على غناه وتنوعه في انتظام بنيته في أشكال مختلفة تراتبت في عصر محدّد من عصوره. وبهذا، فهو لا يهدف لتغيير التصور العام للبنية الموسيقيّة للشعر العربي، أو الفصل بين ما كانت عليه وما آلت إليه. وإنما هو خطوة نحو تصوّر عام للبنية الموسيقيّة عند هذه الجماعة الشعرية، وتحديد الخصائص الموسيقيّة والمكونات الإيقاعية في شعرها.

منهج البحث:

يعدّ الاستقراء شبه التام لنتاج هذه الرابطة عامةً، والاستقراء التام لنتاجها الشعري (المطبوع) خاصةً هو المنهج الذي قام عليه البحث. والبحث في المقام الأول دراسة تحليّلة تطبيقيّة وصفيّة على نصوص الرابطة القلمية الشعرية، مستنيراً بالآراء النظرية التي وردت على ألسنة أدبائها في نصوصهم النثرية أمثال نعيمة وجبران، مع الآراء الإجرائية للتراث النقدي العروضي، ويستعين البحث ثانياً بالوصف المجرد باستعمال جداول إحصائية في خواتيم الفصول هي بمنزلة النتائج المجمعة التي يخرج بها كل فصل من الفصول.

بدأ البحث بمهاد موطّئ لمحيط التجديد للرابطة القلمية، سواء في ذلك الظروف التاريخية التي كانت سبباً في هجرة هؤلاء الشعراء، وتاريخ التجديد، وظروف تأسيس الرابطة القلمية، وكان البحث في خمسة فصول، وجاء **الفصل الأول** منها في قسمين، تناول الأول الحديث عن التشكيل الاصطلاحي لبعض المصطلحات المرتبطة بعلم العروض وموسيقا الشعر، والقسم الثاني تناول الحديث عن بعض مقوّمات النص التي ترتبط بالإيقاع في التأليف الشعري، فكانت الموسيقا والتجربة الشعرية، والموسيقا والتشكيل المعماري للقصيدة، والموسيقا والخطاب الشعري.

أما **الفصل الثاني** فقد كان "التقليدية في شعر الرابطة القلمية"، وقُصد بالتقليدية كلُّ ما كتبه شعراء الرابطة على نظام الشطرين فقط، وكانت القصيدة موحّدة، وفيه عرض للأشعار التقليدية التي كتبها شعراء الرابطة القلمية على الأوزان العروضية التي حصرها الخليل في الدوائر الخمس، والصور المختلفة لتلك الأوزان، وقد رتّبت البحور استناداً إلى نسبة الاستعمال، فبدأ بالبحر الكامل الذي كان أكثر البحور استعمالاً، فالأقل فالأقل وهكذا، وكان لكلّ بحر جدول توضيحي يبيّن نسبة استعمال البحر عند كل شاعر، وانتهى الفصل بجدول يضمّ كل البحور مع نسب استعمالها عند كلّ شاعر.

والفصل الثالث كان "التجديديّة في شعر الرابطة القلمية" وفيه عرضٌ لكل الأنماط الشعرية التي وردت في دواوين شعراء الرابطة القلمية ما عدا الأشعار التقليدية التي تناولها الفصل الثاني، ورصدت خمسة أنماط شعرية تجديدية هي : القصائد التي استعمل فيها الشعراء أعاريض لم يخرّجها الخليل في الدوائر العروضية، وثانياً: المسمّطات وقصائد المقاطع، وثالثاً: الموشّحات، ورابعاً: القصائد التي استعمل فيها الشعراء أكثر من بحر شعري، وأخيراً: الشعر الحر أو شعر التفعيلة، واستثني من ذلك النثر الأدبي لانتفاء علاقته بالموسيقا الشعرية.

وخُصّص **الفصل الرابع** للحديث عن القافية، فبحث في نشأتها ومفهومها ودلالتها وأنماطها وأنواعها وأقسامها، ثم علاقتها بالمعنى فالرويّ، والقوافي في أشعار الرابطة القلمية، وخلص إلى جدول إحصائي لحروف الرويّ التي كتب عليها شعراء الرابطة.

وأخيراً **الفصل الخامس** الذي خُصّص للتحدث عن الإيقاعات الرديفة أو الإيقاعات الداخلية التي تسهم في إثراء الإيقاع الخارجي أو الوزن العروضي، وقد كان شعراء الرابطة القلمية مقلّين إلى حدّ ما في اللجوء إلى المحسّنات اللفظية، لأنهم لم يولوا عنايتهم للزخرف اللفظي، لذلك تناول هذا الفصل المحسّنات التي كثرت في أشعارهم، فكانت أربعة محسّنات هي: التصريع والتجنيس و لزوم ما لا يلزم والتكرار وبعض المحسنات التي كانت أقل حضوراً في أشعارهم.

وانتهى البحث بالحديث عن أثر التجديد الموسيقي في شعر الرابطة القلمية في الشعر الحديث، وضُمِّنتِ الحديثَ عن رؤية شعراء الرابطة إلى الشعر، وبعضاً من نماذج النثر الأدبي عندهم.

وقد تناولتِ الكتبُ الحديثَ عن الإيقاع عند شعراء الرابطة القلمية في أثناء حديثهم عن التجديد في أشعارهم خاصّة أو الشعر المهجري عامّة، أو في أثناء الحديث عن الأدب العربي الحديث أو نقده، ولعلّ أهمها (التجديد في شعر المهجر) لأنس داوود، و(دراسات في الأدب العربي الحديث) لمصطفى هدّارة، و(الشعر العربي في المهجر الأمريكي) لوديع ديب، و(الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث) لأنيس مقدسي، وكتابا عزيزة مريدن (الشعر القومي في المهجر) و(حركات الشعر في العصر الحديث)، و كتاب (ثورة الشعر) لعبد الغفار مكاوي، و(ملامح التجديد في موسيقا الشعر العربي) لعبد الهادي عطيّة، وكتاب (في الميزان الجديد) لمحمد مندور، و(أدب المهجر) لعيسى الناعوري، و(شعراء الرابطة القلمية) لنادرة السرّاج، وأطروحة (التشكيل الأسلوبي في الشعر المهجري) الحديث لمحمد أمين الشيخة، وغيرها

هذا، وإن وفّقت في ما كان فمن الله، وما التقصير إلا من نفسي، والله وليُّ التوفيق.

خـــطة البـــحث:

المقدمة:

- **إشكالية البحث وأهميّته**
- **أهدافه**
- **منهجه**
- **خطته**

المـهاد: المـحـيط التجديــدي للـرابطة القـلمــية:

- **أولاً: الشعر والمهجر.**
- **ثانياً: لمحة في تاريخ التجديد في الشعر الحديث.**
- **ثالثاً: في تأسيس الرابطة القلمية.**

الفصـــل الأول: الموســـيقا الشـــعرية وبنـــية القـــصيدة:

- **أولاً: التشكيل الاصطلاحي للمفهومات:**
  - **موسيقا الشعر.**
  - **الوزن وعلم العروض.**
  - **الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي.**
- **ثانياً: الإيقاع ومقوّمات النص الشعري:**
  - **الموسيقا والتجربة الشعرية.**
  - **الموسيقا والتشكيل المعماري للقصيدة.**
  - **الموسيقا والخطاب الشعري.**

الفصل الثاني: التقليديّة في شعر الرابطة القلميّة:

- **أولاً: الشاعر الحديث وموسيقا الشعر.**
- **ثانياً: البحور الشعرية:**
- **بحر الكامل**
- **بحر الرمل**
- **بحر البسيط**
- **بحر الخفيف**
- **بحر السريع**
- **بحر الطويل**
- **بحر المتقارب**
- **بحر الوافر**
- **بحر المجتث**
- **بحر الرجز**
- **بحر الهزج**
- **بحر المتدارك**
- **بحر المديد**
- **بحر المنسرح**

الفصل الثالث: التجديدية في شعر الرابطة القلمية:

أولاً: التجديد الموسيقي: تاريخه ملامحه.

ثانياً: الأنماط التجديديّة في موسيقا شعر الرابطة القلمية.

1- استعمال أعاريض وضروب لم يخرّجها الخليل في دوائره.

2- المسمَّطات وقصائد المقطوعات.

3- الموشحات.

4- القصائد متعدّدة الأوزان (أكثر من بحر)

5- الشعر الحر (التفعيلة)

الفصل الرابع: القوافي في شعر الرابطة القلمية:

أولاً: مفهوم القافية:

- نشأتها
- تحديدها
- أهمّيتها
- أنواعها

ثانياً: في دلالة القافية.

ثالثاً: القافية وحرف الروي.

رابعاً: القوافي في شعر الرابطة القلمية.

الفصل الخامس: الإيقاعات الرديفة في شعر الرابطة القلمية:

أولاً: الإيقاع الداخلي وأثره في موسيقا القصيدة.

ثانياً: المحسّنات البديعيّة في شعر الرابطة القلمية:

- التصريع.
- التجنيس.
- لزوم ما لا يلزم.

- **التكرار.**
- **محسنات أخرى.**

خاتمة البحث:

أثر التجديد الموسيقي في شعر الرابطة القلمية في الشعر العربي الحديث.

المـــــــــــــــــــــــــهـــــاد:

المحيط الشعري التجديدي للرابطة القلمية:

توطئة تاريخية

أولاً: الشعر والمهجر:

لم يكن الشعر العربي في المهاجر الأمريكية التجربة الاغترابية الأولى التي عرفها الشعراء العرب، فقد سبقه في ذلك الشعر العربي في ربوع الأندلس. وكما انماز الشعر الأندلسي من غيره بما أضفته الطبيعة الخلابة في ربوع قرطاجنة وإشبيلية وسائر أنحاء الأندلس من جهة، وبما كان من بقاء العنصر الغريب من غير العرب هناك من جهة أخرى؛ والذي أسهم في تعرّف العرب أنماطاً من المعيشة لم يعتادوها، والاتصال مع حضارة تختلف عمّا ألفوه في حضارة المشرق. كذلك فرضت طبيعة المهاجر سماتها على الشعر العربي الذي نُظم فيها، وإن وافق نشوء هذا الشعر حركات شعرية في البلاد العربية، ودعا مثلها إلى النهوض بالأدب عامة، والشعر خاصة، إلا أنّ شعراء المهجر استطاعوا فرض بصمتهم المميزة، وارتقوا بعطائهم ليكوّن مدرسة في العصر الحديث، ويمتدَّ تأثيرها إلى الوقت الراهن.

لقد عانى الشاعر العربي في المهجر غربتين؛ غربة الأرض، وغربة الحياة بطبيعتها، ولغتها، وناسها، شأنه في ذلك شأن كلِّ مُهاجر، إلا أنّ الشاعر بما يمتلكه من حساسية مفرطة تجاه نفسه أولاً، وما يكتنفه من روح المغامرة، وعشق التمرّد، والرغبة المستمرّة في تغيير العالم ثانياً، كان لا بدّ له من محاولة الاندماج بالتعريف والتعرّف، التعريف بنفسه وبيئته وعاداته وتقاليده، وتعرّفِ الآخرِ بما هو عليه. ينضاف إلى ذلك أنّ الشاعر المهجري لم يخرج من بلاده سائحاً، بل مفتّشاً عن حياة أفضل، وفضاءٍ أكثر اتساعاً من فضاء بلاده المحاصَرِ فيه صوتُ المثقّف، والملاحَقِ فيه كلُّ مطالِبٍ بالتغيير والتجديد، فقد عمّت الفتنُ في بلاده، ورمى الفقر بظلاله على أبنائه، واستبدّ الحاكمُ، وسادت الفوضى، فحملَ الشاعر معه همومَ أمته التي كانت آنذاك تعيش في أواخر طور الاستبداد العثماني وبداية مرحلة التدخّل الغربي.

وإنْ فقد الشاعر المُهاجر في المستقرّ الجديد كثيراً ممّا يشبع روحه؛ إلا أنّه وقع على منبعٍ تغذَّتْ منه آلامه، وحوصرت فيه آماله، فكان لا بدّ له من أن يغذّيَ أحلامه وآماله تلك بأداته الناجعةِ في دفعه

للتحمّل، فكان الشعرُ رفيقَ المهجّرين، وزادَهم في معاناتهم، فكُتبتِ الدواوينُ وطُبعت، وأُسستِ المجلّاتُ، وأُلّفتْ كتبٌ في الشعر ونقده، فكان هذا بمنزلة الوطن الثاني الذي اتّخذ الشاعر على عاتقه عناء معايشته والعيش فيه، وحمّل أشعاره الحنين والشوق، وطرحَ محاولات لمعالجة القضايا المختلفة، الأخلاقية منها والسياسية والاجتماعية [1]، وكتب في الحبّ والفلسفة والتصوّف والدين، وأتى شعراء المهجر في أشعارهم على ما يعانيه أبناء أمتهم من فقرٍ وشقاء، فكانت أشعارهم مدرسة من كبريات المدارس الشعرية التي تركت أثراً واضحاً في التجربة الشعرية العربية جعلت بعض الباحثين يرون هذا الأثر لا يقلّ أهميةً عمّا تركته أشعار الأندلسيين، سواء أكان ذلك من جهة الثراء أم من جهة التجديد أو من ناحية الشمول [2].

هاجر الأدباء العرب مع من هاجر إلى أمريكا، وقطنوا شماليها قبل أن يتّجه بعضهم إلى جنوبيها بزمنٍ يقارب عشرين عاماً، وانتشروا في مدنها وضواحيها وتبادلوا هم وهذا العالم الجديد اللغةَ والتقاليدَ والعادات[3].

---

[1] – أنس داود، التجديد في شعر المهجر، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، انظر: 49 وما بعدها.

[2] – محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1980، 9.

[3] – خالد محي الدين البرادعي، المهاجر والمهاجرون، مج1، وزارة الثقافة، دمشق، 2006، 16، 17. وانظر: قصة الأدب المهجري: 24.

ثانياً: لمحة في تاريخ التجديد في الشعر الحديث:

يعدّ التجديد مطلباً أساسياً في كل ميادين الحياة، بل إنه ديدنٌ تنتهجه الحياة بطبيعتها، ويتقمّصه الإنسانُ محاولاً به تكييف نفسه مع مستجدات محيطه، وأحياناً محاولاً تكييفَ محيطِه مع طموحاته ورغباته، وإن يبدُ التجديد في بعض الحالات خرقاً للطبيعة، أو تجاوزاً للقديمِ المعتادِ، فإنّه ما يلبث أن يغدوَ الجديد قديماً، فيذوي، ليأتي فصلٌ جديد. هي دورة الحياة، لكنْ، على ألّا يُقتلعَ الجذرُ، ويُزرعَ في تربة جديدة شجرٌ آخر، فهذا ليس بتجديد، إنما هو تقويضٌ، ونقضٌ، بل تهديم.

والشعر، بصفته فنّاً معمّراً منذ عصور، لم يفارقه التجديد في مراحله المختلفة، بل نجده منذ مراحله الأولى في تطوّرٍ دائم مستمرّ، فمن البدايات الرجزية التي ذكرها الدكتور شوقي ضيف في كتابه[1] إلى المرحلة التي سبقت عصر الإسلام، والتي بلغ فيها الشعر مرحلة النضوج المكتمل للقصيدة العربية، والنموذج الأمثل، والمقياس الوحيد الذي اعتمده النقاد في كلامهم على القصيدة، وإطلاق الأحكام على الشعر والشعراء[2]، إلى عصرنا الراهن؛ لم يقف الشعر جامداً حتى في عصور الانحطاط التي هبط فيها الشعر إلى مستوى التكلّف والزخرف والصنعة. على أن التغيير الذي أصاب الشعر في عصور الانحطاط لا ينتمي إلى "التجديد" بقدْر ما استجلبته الرغبةُ في التغيير، فكان شعر تلك المرحلة صورة موازية لما وصلت إليه اللغة العربية وآدابها من ضعف وفتور.

---

[1] – قسم الدكتور شوقي الضيف العصور العربية إلى مراحل اعتمد فيها التقسيم التاريخي السياسي، وعرض في كل مرحلة شعرها وآدابها، وعلى أساس هذا نجد تسميات مثل: الشعر الجاهلي، والشعر الأموي، والشعر العباسي، وغيره، وللشعراء الذين عاشوا في عصرين تسمية تفكّ اللبس عن هذه التسميات، فأطلق اسم: الشاعر المخضرم على كل شاعر عاصر مرحلتين وفق التقسيم المذكور. وهذا التقسيم الذي اعتمده الدكتور شوقي ضيف إنما كان لأن أكثر من أرّخوا للأدب العربي وزّعوا حديثهم في التاريخ على خمسة عصور أساسية، هي عصر الجاهلية، أو عصر ما قبل الإسلام، والعصر الإسلامي، والعصر الأموي، والعصر العباسي، والعصر الحديث. انظر: العصر الجاهلي، تقسيمات تاريخ الأدب العربي وعصوره: 14، وكذلك: 38 وما بعدها، وأيضاً: 183-188.

[2] – بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف بكار، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983: 28.

وتلت هذا العصرَ مرحلةُ عصرِ النهضة، التي استعاد فيها الشعر جزءاً من هيبته، إذ ظهرت أصوات ممتلئة بحسّ الغيرة على اللغة الأم، فدعت لاستعادة مجدها على يد كثير من الأدباء والشعراء.

أمام كلّ هذا؛ كان لا بدّ للشعر – بعد تراجع مكانته ككل الآداب العربية قبل عصر النهضة– كان لا بدّ من أن تصيبه ظواهر النهضة، التي رأى روّادها أنّ ما من نهضة لأمة إلا بنهضة لغتها، فعادوا إلى القديم، وقلّدوه، فنراهم احتفظوا في أشعارهم بتكلّف العبارة، ومحدوديّة المواضيع، وبساطة المعاني، وقلّتْ عندهم الصورُ والأخيلةُ، ولم يحتج شعرهم إلى كثير تأمّلٍ وتدبّر لاكتشافه، وظلّ الجيّدُ منه في تلك الفترة متناثراً، يصعب العثورُ عليه بين الرديء الكثير، إلى أن ظهرت حركات دعتْ دعوةً واضحة إلى التجديد في آداب العصر عامة، وفي الشعر خاصةً، ولعلّ أهمها حركةُ "البعث والإحياء" ورائدُها محمود سامي البارودي (1838-1904) .

والحقيقة؛ لم يشكّل شعر البارودي خروجاً كبيراً على الشعر العربي القديم، بل كان الهمُّ الأول عنده إحياءَ الشعر وإنْ كان بتعابيرِ القدماء وصورهم، وأخيلتهم، وهذا ما نجده جليّاً في لجوئه إلى المعارضة مثلاً. واقتصر التجديد عنده على طرْق بعض المواضيع الجديدة، كوصف الآثار، والحنين إلى الوطن، والدعوة للعودة بالشعر إلى بساطته، وتحريره من قيود الزخرفِ المبالغ فيه، والتخلّي عن الصنعة التي كبّلت الشعر حتى عصرٍ متأخرٍ وأودت به في مهاوي الضعف والتقهقر، كما جدّد تجديداً طفيفاً في موسيقا الشعر.

وجاء جيلٌ بعد البارودي أعجبوا بطريقته، فساروا على دربه، أمثال:

- أحمد شوقي (1868-1932م) من مصر.
- حافظ إبراهيم (1870 -1932م) من مصر.
- خليل مطران (1872 -1949م) من لبنان.
- معروف الرصافي (1875 - 1945م) من العراق.
- محمد البزم (1887- 1955م) من سوريا.
- خير الدين الزركلي (1893 -1976م) من سوريا.
- شفيق جبري (1898 -1980م) من سوريا.

وقد حافظ هؤلاء الشعراء على الشعر بأسلوبه الرصين وألفاظه الجزلة، وعلى الرغم من أن بعضهم تثقّف بخيوطٍ من الثقافة الغربيّة، غير أنّنا لا نقف على كبير أثر لهذه الثقافة في أشعارهم، ولعلّ ذلك الأثر أكثر ما اتضح في تجديدهم في الموضوعات.

والجدير بالذكر هنا؛ محاولاتُ الشاعر المصري أحمد شوقي في تجديد الموسيقا الشعرية، أو في طرق أوزان غير الأوزان التي وقف عليها الخليل، فكتب على أوزان جديدة ولا سيّما في مسرحياته الشعرية.

وفي أواخر العقد الأول من القرن العشرين ظهر بعض الشعراء ممن ثَقفوا اللغة الإنجليزية، واطّلعوا على الآداب الغربية بصورة عامّة والشعر خاصة، فوُلِدت البذور الأولى لما سمّي فيما بعد بـ "الثورة" على الشعر العربي القديم، وكانت من أهمّ حركات الشعر التجديدية: مدرسة الديوان، وروادها عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، وعبد الرحمن شكري، الذين تأثروا بالنزعة الرومانسيّة التي كانت سائدة آنذاك في الأدب الإنجليزي[1]، وكذلك حضر عندهم نقد الشعر بقوة أيضاً، وأصدر عبد الرحمن شكري ديوانه الأول عام تسعة وتسعمئة وألف (1909م)، وأصدر العقاد الجزءَ الأول من ديوانه عام ستة عشَر وتسعمئة وألف (1916م)، وأصدر المازني الجزء الثاني من ديوانه عام سبعة عشَر وتسعمئة وألف (1917م)[2]. ونشر العقاد كتابه النقدي "الديوان" مع زميله المازني الذي هاجم فيه أساليب بعض الشعراء وعلى رأسهم أحمد شوقي [3].

وقد كانت لعبد الرحمن شكري محاولة في التجديد الشعري، إذ كتب الشعر المرسل، وذلك بسبب قراءته الواسعة في الأدب الإنكليزي وقراءته لعظماء الشعر المرسل في هذه اللغة، كما تأثّر تأثّراً عميقاً بالشعراء الرومانسيين الإنكليز[4].

---

[1] – انظر: الشعر المصري بعد شوقي، محمد منذور، الحركة الأولى: 53.

[2] – انظر: الأدب العربي المعاصر في مصر، شوقي ضيف: 62.

[3] – انظر: الديوان: 16/1. على سبيل المثال لا الحصر.

[4] – حركات التجديد في موسيقا الشعر العربي الحديث، صموئيل موريه، تر: سعد مصلوح، عالم الكتب، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1969: ص 33. وقد أشار إلى قصيدة شكري (قصيدة العواصف) على البحر الوافر، من ديوانه "ضوء الفجر".

والواضح عند شعراء هذه المدرسة أن دعوات روّادها للتجديد اقتصرت على "الثورة" على المضمون والصور والأساليب القديمة، ولم تبلغ شأواً بعيداً يُمكن معه أن تكون مدرسةً شعرية على غرار المدارس الشعرية التي برزت في الشعر فيما بعد[1].

التجديد الموسيقي والتخلّي عن الوزن:

استطاعت القصيدة العربية بشكلها الأصلي ذي الشطرين أن تحتلّ مكان الصدارة بين الأشكال الشعرية الأخرى في بداية العصر الحديث، فلم يتخلَّ شعراء المدارس الأدبية عن نظام الشعر العربي الأصيل، وإن ظهرت محاولاتٌ في التجديد سواء على مستوى الشكل أم المضمون، نراها ظلّت في حدود التجارب الفردية، ولم تتخذ صفة المدرسة الأدبية قبل عصر الحداثة وما بعدها.

ولعلّ من أهم العوامل التي أثّرت في حركة الشعر العربي وأقواها اطلاع الشعراء العرب على الشعر الغربي كما ذُكر سابقاً، وما نتج عن هذا الاطلاع من ظهور حركات في الشعر العربي كان من أهم أهدافها التحرر من شكل القصيدة القديم، فظهر الشعر ببعض الوزن أو من غيره، وظهرت مصطلحات تعبّر عن بعض الأنماط الموسيقيّة التي كانت مجالاً للصراع، من أهمّها:

- الشعر المرسل: Blank Verse.
- الشعر المنثور: Poetry in prose.
- الشعر الحر: Free Verse.
- الشعر المقطوعي: Strophic Verse.

وذكر إس موريه في كتابه المحاولات الأولى التي شهدها الشعر العربي في الخروج على نظام الشعر الأصيل التي كان من أعظمها محاولة سليمان البستاني (1856- 1925) في نظم الإلياذة، وكانت محاولة جادّة (**للتخلّص من عبء وحدة القافية في القصيدة ذات اللون الواحد**)[2] بتعبيره، فقد ترجم

---

[1] – انظر: حركات الشعر في العصر الحديث، عزيزة مريدن: 193؛ 194، 206، 207، 208.

[2] – حركات التجديد في موسيقا الشعر العربي الحديث: 10.

الإلياذة إلى شعر مقطوعي ببحور عدّة متجنّباً أن يصدم الذوق العربي وطبيعة اللغة العربية الغنيّة بالقوافي إذا ما قورنت بالقوافي الأخرى[1].

إلا أنّ موريه يذكر محاولة رزق الله حسّون (1825- 1880) الذي سبق فيها محاولة البستاني عندما ترجم نظماً الفصل الثامن عشر من سفر أيّوب في كتابه (أشعر الشعراء 1869م).

والمحاولة الثانية في تجربة الشعر بلا قافية التي ذكرها موريه هي محاولة بولس شحادة في تعليقه على دعوة جرجي زيدان على كتابة الشعر المنثور الذي بدأه، ودعا بولس في مقال له نشر في الهلال 1906م إلى وجوب اقتفاء الشعراء العرب أثر الأوربيين في إنشاء الشعر غير المقفّى على نحو ما فعل ملتون وشكسبير، إذ من شأن هذا الشعر أن يجعل النظم أسهل، ويمكّن الشاعر من أن يعبّر عن نفسه بطريق طبيعي وبسيط بدون قيد القافية، كما يجعله يركّز اهتمامه في الأفكار[2].

وقد أورد موريه آراءً ذُكرت فيها أسماء عدّة يمكن ان يكون كلُّ واحدٍ منهم صاحب أوّل محاولة للكتابة بنمط الشعر المرسل[3]، وافرد مقالاً لمحاولة أحمد زكي أيو شادي ومدرسته[4].

وكان يؤكد دائماً أن لجوء هؤلاء الشعراء لهذا النمط من كتابة الشعر ليس عجزا إنما هو نتاج التجربة الشعرية التي كوّنتها ثقافة الشعراء ومعرفتهم[5].

---

[1] - حركات التجديد في موسيقا الشعر العربي الحديث: 10- 11، وانظر الإلياذة: 95.

[2] - المرجع السابق: 30

[3] - ذكر اسم عبد الرحمن شكري، ومحمد فريد أبو حديد، وتوفيق البكري، وجميل صدقي الزهّاوي، انظر المرجع السابع: 17 وما بعدها.

[4] - انظر الجزء الثاني من المرجع السابق: 69.

[5] - انظر على سبيل المثال الصفحات: 71، 73، 76، 77، 87 وغيرها.

في كل الأحوال عرض الكاتب في كتابه لآراء بعض النقاد العرب والغرب ليؤصّل تجربة الكتابة على هذا النمط من الشعر، ونراه خصص مقالتين للدفاع عنه واستجلاب آراء الشعراء والنقاد العرب في "شرعنة" هذا النمط الشعري.

ولعل الأديب أمين الريحاني كان من أهم محطات التجديد في تاريخ الشعر والأدب العربي في المهجر، والمحرّك الأدبي الأول للشعراء بعده، إذ كان أوّل من كتب الشعر المنثور في االأدب العربي كما ذُكر، وشجعه على ذلك جرجي زيدان، فقد زاول تجربته عام 1905م[1]، لذا نفرد له محطة نقف فيها على حياته ونشاطه الأدبي في المهجر.

أمين الريحاني 1876– 1940:

الاسم العربي الأول الذي تألّق في أمريكا الشمالية، خدم قضية الشعر العربي من وجوه عدّة، وكان مزيجاً من الواقعية والرومانسية[2].

ولد أمين الريحاني في قرية الفريكة اللبنانية، وسافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام 1888 حيث عمل مع والده أعمالاً عدّة منها الترجمة[3]، وهناك اطلع على أعمال أهم الأدباء الغرب كشكسبير وفيكتور هوغو وتولستوي وولت ويتمان وغيرهم، كما اطلع على الشعر العربي ولا سيما المعرّي، وترجم مختارات منه إلى الإنكليزية تحت عنوان Quatrains of Abo Ala ونشرها عام 1903، ، وبحلول 1904 كان قد نشر ثلاثة كتب[4].

---

١ – انظر: حركات التجديد في موسيقا الشعر العربي الحديث، 30 و 69.

٢ – سلمى خضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 123 وما بعدها.

٣ – أدبنا وأدباؤنا في المهجر: جورج صيدح، 220.

٤ – الاتجاهات والحركات الحديثة في الشعر العربي، ص129–133. وانظر أيضاً: "من أعلام المهجر أمين الريحاني"، عبد النبي اصطيف، المعرفة، عدد519، 2006، ص24.

بدأ بكتابة "الشعر المنثور" [1]ونشر أولى قصائده عام 1905، وقد قيل إنه عُدَّ أبا الشعر المنثور[2].

ولعل تأثره بما قرأه من الآداب العالمية عموماً وولت ويتمان خاصةً انعكس على رؤيته الثوريّة في الحياة السياسة والأدبية على حدّ سواء، فالشاعر وول ويتمان Walt Whitman 1819-1892، أحد أهم أعلام الشعر في أميركا وأكثرهم تأثيراً في القرن التاسع عشر، وصاحب ديوان (أوراق العشب) "Leaves of Grass" أحد العلامات الفارقة في الأدب الأميركي، إذ تخلّى عن الشكل الجمالي المعتاد في الشعر[3]، ويعترف الريحاني بأنه قلّد هذا الشاعر في مقدمة الريحانيات، إذ يقول في تقديمه للجزء المخصص في كتابه للشعر المنثور[4]:

(يُدعى هذا النوع من الشعر الجديد vers libres بالإفرنسية، وبالإنكليزية free verse، أي الشعر الحرّ أو بالحري المطلق، وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنجوبالأخصّ عند الأمريكيين والإنكليز، فملتن وشكسبير أطلقا الشعر الإنكليزي من قيود القافية، وولت ويتمان Walt Whitman الأميركي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفيّة، على أنّ لهذا الشعر المطلق وزناً جديداً مخصوصاً، وقد تجيء القصيدة فيه على من أبحر متنوّعة.

وولت ويتمن هو مخترع هذه الطريقة وحامل لوائها، وقد انضمّ تحت اللواء بعد موته كثير من شعراء أوربا العصريين، وفي الولايات المتحدة اليوم جمعيات "ويتمنيّة" ينضمّ إلها فريق كبير من الأدباء المغالين بمحاسن شعره الجليّة، المتحذلقين بأخلاقه الديمقراطية، المتشيّعين لفلسفته

---

[1] – ذهبت الدكتورة سلمى الجيوسي إلى أن المصطلحات المتعلقة بتجديد الشكل في الشعر يمكن أن تؤدي إلى إرباك شديد لأن الكتاب لم توصّلوا إلى اتفاق حول معانيها الدقيقة، فمصطلح "النثر الشعري" و "الشعر المنثور" و"قصيدة النثر" وفرّقت بين هذه المصطلحات الثلاث، انظر: 129.

[2] – الاتجاهات والحركات الحديثة في الشعر العربي، سلمى الجيوسي، ص133.

[3] – انظر: أوراق العشب، تر: سعدي يوسف، منشورات الجمل، بيروت، 2010، مقدمة المترجم: 11 وما بعدها.

[4] – الريحانيات: 271.

الأمريكية، إذ إنّ شعره لا ينحصر مزاياه بقالبه الغريب الجديد فقط، بل فيه من الفلسفة والتصوّر ما هو أغرب وأجدّ.)

حتى إنه خصص في الريحانيات قصيدة "إلى الذي صُلب" وعقّب على العنوان بقوله: من ديوان ولت ويتمان الشاعر الأمريكي الشهير يقول فيها[1]:

إنّ روحي أيها الأخ الحبيب لتصبو إلى روحك

لا تبالي إذا كان الكثيرون يرددون اسمك مرنّمين ولا يفهمون

أنا أردّد اسمك مرنّماً، ولكنّي أفهمكَ، وهناك آخرون مثلي

إني لأختصّكَ بحبّي أيها الرفيق العزيز

ولكن الريحاني على الرغم من تأثره الكبير بالثقافة الغربية إلا أنه لم ينسلخ كلّياً عن عروبته حتى في أشعار التي ثار فيها على الشكل على نحو ما فعل وولت ويتمان، فنراه في قصيدة الثورة يقول[2]:

ويومها القطوب العصيب، وليلها المنير العجيب

ونجمها الآفل يحدّج بعين الرقيب

وصوت فوضاها الرهيب، من هتافٍ ولجبٍ ونحيب، وزئير وعندلة ونعيب

وطغاة الزمان تصير رماداً وأخياره يحملون الصليب

ويلٌ يومئذٍ للظالمين، للمستكبرين والمفسدين

هو يوم من السنين، بل ساعة من يوم الدين

ويلٌ يومئذ للظالمين.

---

[1] – المرجع السابق: 467.

[2] – الريحانيات: 271– 272.

وتتكرر جملة " ويلٌ يومئذ للظالمين" ما يقرب من عشر مرات، وهي جملة من القرآن الكريم الذي نزل باللغة العربية وكان بها معجزاً، فهذا التناص يظهر في مواضع عدّة في أشعار الريحاني، وهذا يؤيد ما قيل عن تعلّقه بالعربية وغيرته عليها.

مع ذلك كان الريحاني من أوائل الكتاب العرب الذين ثاروا على التقعر في اللغة، ففي رأيه أنه يجب على الشاعر أن يكون حرّاً في الاعتماد على ذوقه الخاص وحساسيته الفنّية، وأنّ للكلمات صفات أعظم من محض الجرس، وهذه النظرة للغة لا تختلف عن نظرة الرمزيين لها[1].

على أن القارئ يجد الريحاني قد التزم بالتقفية في مواضع كثيرة على غرار نص "الثورة" السابق، والقارئ لنصوصه النثرية يجد فيها من تكلّف القوافي ما يشعر معه المرء أنه يقرأ لشاعر مبتدئ مهتمٍّ لأمور الموسيقا من تقفية أو سجع وغيره، ولعلّ اهتمام الشاعر بالرنين في كلماته كان رغبة منه بإرضاء القراء العرب الذين كانوا وقتها يقرؤون ما تنتجه المدارس الاتباعية، على حين رأى أنه معنيٌّ فقط بالتعبير عن نفسه شعرياً بينما يجد نفسه عاجزاً عن تمثّل البحور الشعرية، بسبب النقص في دراسته المبكرة والجيدة للشعر العربي التي كان من شأنها أن ترسّخ إيقاعات البحور في ذهنه، ولكنّ هذا النقص سبّبَ ضعفاً في حساسية الريحاني تجاه إيقاعات الأوزان الشعرية [2].

وقد ضمّن كتابه جادة الرؤيا[3] بعض أفكاره عن العلاقة بين الشرق والغرب، ونقف في أكثر من مقالة على محاولة مقارنة بين وجهتي نظر متقابلتين هما نظرة الغربي ونظرة الشرقي[4]، ففي مقالة "فضول الغربيين" [5]مثلاً يقول: (**الفضول عند الغربيين –مع أنه ينحط أحياناً إلى تدخّل وقح في الحياة الخاصّة– هو صفة للذهن جديرة بالثناء، ..... غير أنّ الفضول عند الشرقيين هو بلا جدال سلوك معيب، فالعادة السائدة هي أن تقبل الظاهر وتحرز الباطن، زد على ذلك أنّ الفضولي يُنظر إليه**

---

[1] – الحركات والاتجاهات في الشعر العربي الحديث: 128.

[2] – الحركات والاتجاهات في الشعر العربي الحديث: 129.

[3] – وهو مجموعة مقالات ترجمها على العربية هنري ملكي وانطوان عبيد، عن دار الساقي في بيروت.

[4] – انظر مثلاً: المقالات: في الكنيسة والجامع، فضول الغربيين، الميراث الشرقي، الشرقي الكاذب.

[5] – جادة الرؤيا: ج2: 122.

دائماً بريبة واحتقار....وأفترض أذ ذلك هو سبب قيام شعوب العالم الغربي بإنجازات تفوق بكثير ضمن مهلة ما ما ينجزه الشرقي.

الميل عند الثاني هو أن يرهق الذهن، وعند الأول هو أن يرهق المخيلة. وعلينا أن نقول أيضاً إن الشرقيّ ينمو بالقمع، والغربي بالتعبير. لكن النهجين لا يمنعان بالتأكيد إمكانية نمو مرضي.

وعلى سبيل المثال، يتحوّل فضول الشرقي حيال الطبيعة إلى صيغ "أفعل التفضيل" التعجبيّة، فالشرقي يقارب الطبيعة بانجذاب صوفي، شعري، ويجد متعة بالغة في جمالها الخارجي وفتنتها. أمّا الغربي فيقاربها عن عمد بطريقة علميّة، ويحاول أن يقبض على سرّ قوّتها ليحوّله إلى رفاهية ماديّة، الفرق ليس فقط في وجهتي النظر بل أيضاً في العملية الإجرائية.)

والفقرة الأخيرة قد تفسر مذهب الريحاني في "الشعر المنثور" فالعروض والأوزان افتتانٌ خارجي مؤقت مصدره العاطفة والانفعال، وهو يحاول القبض على سرّ الشعر "معناه" ويجريه ليُعملَه لا لمحض المتعة وحسب.

ولأن الريحاني لم يكتب الشعر المنثور فقد رصدنا بعض نصوصه من "الشعر المنثور" لنعالجها ضمن معطيات محاولة كمال أبي ديب[1] في الوقوف على الموسيقا "البديلة" التي حاول بها أبو ديب إيجاد بديل عن موسيقا القصيدة الأصيلة.

يقول في قصيدة النجوى:[2]

(يا ذا الجلال الأزلي، ألحفني بشيء من جلالك
يا ذا النور الدائم، امددني بقبس من نورك
يا ذا القوة غير المتناهية، ابعث منها في قواي

* * * *

إنما أنا مبدأ الحياة الأزلية، وعين الحب والقوة، وأني حي فيك، عليم بنجاويك

* * * *

أنت الحياة بأجمعها، أولاً وآخراً ، وإني لأحيا بكَ

---

[1] – انظر لمحة عن محاولة كمال أبي ديب في "الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي"

[2] – الريحانيات: ج461/2.

* * * *

إنما أنا مصدر الإدراك البشري، وسأزيدك إدراكاً بأنّك جزءٌ مني

* * * *

ساعدني اللهمّ لأجمع قواي الروحية، والعقلية، والجسدية، في سبيل الحق والحب والحكمة)

فإذا أردنا أن نعالج هذه المقطوعة على أساس مواضع النوى الإيقاعية فيها فإننا نجد على سبيا المثال في السطر الأول قول الشاعر:

يا ذا الجلال الأزلي، ألحفني بشيء من جلالك

فا فا علن فا فَ فا علن، فا فا فا علن فا فا علن فا

كذلك تكون مواضع ارتكاز النوى الإيقاعية كالألف في لفظة "الجلال" والياء في لفظة "الأزلي" والياء في لفظة "شيء" والألف من لفظة "جلالك"، كذلك هي مواضع يتضح فيها النبر ينضاف إليها مواضع الذال في "ذا" واللام الثانية في لفظة "الجلال" واللم في "ألحفني" والميم في "من"والكاف في "جلالك".

وفي السطر الثاني يقول:

يا ذا النور الدائم، امددني بقبس من نورك

فا فا فا فا فا علن، 0 فا فا فَ فَ علن فا فا فا

وجدنا موضعين لارتكاز النوى الإيقاعية في المقطع الأخير من لفظة "الدائم" على اعتبار ضبطها بالكسر قبل الفاصلة، والسين في "قبس" فقط، بينما يرتكز النبر في ذال "ذا" والنون في "النور" والدال في "الدائم" والدال الثانية في "امددني" والنون في "نورك"

وإذا ما قارنّا بين مواضع ارتكاز النوى الإيقاعية في السطر الأول والنوى الإيقاعية في السطر الثاني لم نجد تماثلاً، على حين تكاد مواضع ارتكاز النبر تتماثل تماثلاً كليّاً.

بينما يقول في السطر الثالث:

يا ذا القوة غير المتناهية، ابعث منها في قواي

فا فا فا فَ علن فا فَ علن فَ علُ، 0 فا فا فا فا علن 0

كذلك نجد في السطر الثالث اختلافاً بيّناً في ارتكاز النوى الإيقاعيّة بينما تتماثل مواضع ارتكاز النبر مع السطر الأوّل والثاني. فيتوضع في ذال "ذا" وواو "القوّة" وتاء "المتناهية" وثاء "ابعث" هاء "منها" وياء "قواي".

في هذه الأسطر محاولة لضبط الإيقاع الخفي الذي تحدثت عنه دراسة أبي ديب.

في كل الأحوال، يعدّ الريحاني المحرك الأدبي الأول في المهجر على حدّ تعبير سلمى الجيوسي، وقد تبعه شعراء المهجر وأدباؤه، وقد قورن الكثير مما كتبه هؤلاء بالبدايات الأدبية التي مهد الريحاني بها لمرحلة جديدة في الأدب العربي عامةً، والشعر العربي الحديث خاصةً، وقيل إنه مهّد لـ"نبي" جبران، فاستحق لقب المعلّم بحق، إذ كان أهمَّ حافزٍ فكريّ وأدبيّ حرّك العقل العربي في الربع الأول من القرن الماضي، ولّد تفاعلاً خلّاقاً في مجال الأدب والاجتماع والسياسة والدين داخل لغة الضاد[1].

[1] عبد النبي اصطيف، من اعلام المهجر، أمين الريحاني، عالم المعرفة: 31.

ثالثاً: في تأسيس الرابطة القلمية:

في أواخر العقد الأول من القرن العشرين ظهر بعض الشعراء ممن ثَقفوا اللغة الإنجليزية، واطّلعوا على الآداب الغربية بصورة، والشعر خاصة، فوُلِدت البذور الأولى لما سمّي فيما بعد بـ "الثورة" على الشعر العربي القديم، وكانت من أهمّ حركات الشعر التجديدية: مدرسة الديوان، وروادها عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، وعبد الرحمن شكري، الذين تأثروا بالنزعة الرومانسيّة التي كانت سائدة آنذاك في الأدب الإنجليزي[1]، وكذلك حضر عندهم نقد الشعر بقوة أيضاً، وأصدر عبد الرحمن شكري ديوانه الأول عام تسعة وتسعمئة وألف (1909م)، وأصدر العقاد الجزءَ الأول من ديوانه عام ستة عشَر وتسعمئة وألف (1916م)، وأصدر المازني الجزء الثاني من ديوانه عام سبعة عشَر وتسعمئة وألف (1917م)[2]. ونشر العقاد كتابه النقدي "الديوان" مع زميله المازني الذي هاجم فيه أساليب بعض الشعراء وعلى رأسهم أحمد شوقي [3].

والواضح عند شعراء هذه المدرسة أن دعوات روّادها للتجديد اقتصرت على "الثورة" على المضمون والصور والأساليب القديمة، ولم تبلغ شأواً بعيداً يُمكن معه أن تكون مدرسةً شعرية على غرار المدارس الشعرية التي برزت في الشعر فيما بعد[4].

وفي الوقت الذي كان فيه العقّاد وزميلاه في مصرَ يدعون إلى تجديد الشعر؛ كان في مهجر الشمال في الولايات المتحدة الأمريكية زمرة من الأدباء يحاولون المحاولة نفسها[5]، وقد اطّلع هؤلاء على ما يحدث في مصر، فكتب ميخائيل نعيمة مقالةً حيّا فيها "ديوان" العقاد، وضمّها فيما بعدُ إلى غيرها من مقالاته النقدية في كتابه "الغربال" [6]. وهذا إنْ دلّ على شيء؛ فإنه يدلّ على الرغبة في نفوس الأدباء

---

[1] – انظر: الشعر المصري بعد شوقي، محمد منذور، الحركة الأولى: 53.

[2] – انظر: الأدب العربي المعاصر في مصر، شوقي ضيف: 62.

[3] – انظر: الديوان: 16/1. على سبيل المثال لا الحصر.

[4] – انظر: حركات الشعر في العصر الحديث، عزيزة مريدن: 193؛ 194، 206، 207، 208.

[5] – حركات الشعر، مريدن: 209.

[6] – انظر: الغربال: 207. ط8

العرب أينما كانوا في الوقوف على التراث العربي القديم والعطاء الأدبي الذي يعاصرونه وتقديم آرائهم فيه، وكذلك يدلّ على رغبتهم في التجديد ونبذ الجمود والإسفاف، وكذلك الوقوف على مقاييسَ للأدب تُماشي وروح العصر الحديث.

وفي المهجر الشمالي، اجتمع عدد من الأدباء مثل جبران خليل جبران، وإيليا أبو ماضي، ورشيد أيوب، وعبد المسيح حدّاد، وشقيقُه ندرة، ووليم كاتسفليس، ووديع باحوط، والياس عطا الله، وكان ميخائيل نعيمة ينشر مقالاتِه في مجلة "الفنون" التي كان يصدرها نسيب عريضة، وهكذا تنادوا جميعاً إلى إنشاء جمعية أدبيّة، غايتها النهوض بالأدب [1].

أمّا عن تاريخ تأسيس الرابطة القلمية فيعود إلى ما قبل التاريخ الذي ذكرته معظم المراجع استناداً إلى ما جاء في "سبعون" ميخائيل نعيمة[2]، فتمّة مقال لجورج ديمتري سليم في مجلة الأديب بعنوان (صفحة منسيّة في تاريخ الرابطة القلمية)[3] يورد فيه رأياً آخر مستنداً إلى كتاب (التقويم السوري الأميركي ودليل

---

١ – حركات الشعر، مريدن: 210.

٢ – جاء في "سبعون" أنه في العشرين من نيسانَ عام عشرين وتسعمئة وألف (1920م) وُلدت فكرة "الرابطة القلمية" وبعد أسبوع واحد تم تأسيسها برئاسة جبران، وكان نعيمة مستشارها، ووليم كاتسفليس خازنها، والسبعة الباقون أعضاء فيها. وقد كان هؤلاء متقاربين في ميولهم الأدبيّة، وأذواقهم ورؤاهم، فإنّ نتاجهم الأدبي والشعري كان متفاوتاً، سواء أكان في الشعر أم في النثر، أو في النقد، وكانوا يعرضون آراءهم في مجلة "الفنون"، حتى إذا أغلقت بسبب الظروف المادية؛ لجؤوا بعدها إلى جريدة "السائح" التي أسّسها عبد المسيح حدّاد، والتي أسهمت في نشر أشعار أعضاء الرابطة وآرائهم في الوطن العربي وفي المهجر على حدٍّ سواء. وقد ورد هذا التاريخ في العديد من المراجع النقدية التي تناولت حياة الرابطة القلمية ونشاطها، مثل: كتاب الدكتورة عزيزة مريدن المطبوع عام 1982م، وكتاب صموئيل موريه المذكور، وكتاب سلمى خضراء الجيوسي الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة: ص12، وغيرها .

٣ – مجلة الأديب، بيروت لبنان، العدد 8، 1/أب/ 1974، ص 34.

المهاجر) لصاحبيه نسيب عريضة وصبري أندريا، واستناداً إليه فإن تأسيس الرابطة القلمية سبق ما ذهب إليه ميخائيل نعيمة في كتابه (سبعون.. حكاية عمْر) بخمسة أعوام[1].

ويبين أنّ الاختلاف بين ما ذهب إليه ميخائيل نعيمة في كتابه وما ورد في التقويم كان في حقيقتين: عدد أعضاء الرابطة[2]، وعمرها[3].

ويتساءل صاحب المقال: (**فمن أين جاء إذاً التفاوت في عدد الأعضاء وكذلك في عدد السنين، وكلا عريضة ونعيمة –كما هو معروف– مؤسسان من مؤسسي الرابطة القلمية؟ هل مرجع هذا الاختلاف خطأ مطبعي، أم سهو من أحدهما، أو من كليهما أثناء إيراد الحقائق، أو أنّ لهذا الاختلاف سبباً غير السهو والخطأ؟!**)[4].

ويقارب جورج ديمتري سليم بين ما جاء على لسان نعيمة في كتابه سبعون وبين ما حاء على لسانه في كتابه جبران[5] ويخلص إلى النتائج التالية:

---

[1] – يستهل جورج ديمتري سليم مقاله بمقتطف من كتاب "التقويم السوري الأميركي ودليل المهاجر" فيه: (حلقة أدبيّة تضمّ رهطاً من أدباء المهجر تآلفتْ أذواقهم، وتكافلت جهودهم في التجديد، ولهم في النهضة الأدبيّة الحديثة آثار حسنة، ورسالة يؤدونها إلى العالم العربي من القلب واللب. مضى على تأسيس الرابطة القلمية نحو خمسة عشرة سنة، ولا تزال= =دائبة في خدمة الأدب. هيأتها العاملة: عميد– جبران خليل جبران– مستشار–ميخائيل نعيمة– خازن–وليم كاتسفليس–عاملون في الرابطة–إيليا أبو ماضي– رشيد أيوب– وديع باحوط– عبد المسيح حدّاد– ندرة حدّاد– نسيب عريضة) ويحيل إلى الكتاب المذكور في الصفحة: 262–263. الطبعة الأولى، 1930.

[2] – إذ لم يورد صاحبا الكتاب اسم إلياس عطا الله، ويذهب جورج ديمتري سليم في مقاله إلى أن إلياس عطا الله ترك المهجر عائداً إلى لبنان عام 1927، فأصبح في نظر نسيب عريضة خارجاً من نطاق الرابطة ونشاطها.

[3] – وقد اعتمدت أغلب المراجع التاريخ الذي ورد في (سبعون) دون الرجوع إلى هذا المقال وغيره.

[4] – الأديب اللبنانية: 35.

[5] – جبران خليل جبران: 184– 190.

- تأسست الرابطة في 20 نيسان 1920 في بيت عبد المسيح حداد صاحب جريدة "السائح"
- أمين الريحاني لم يضمّه الأعضاء إلى الرابطة لأنه كان متغيّباً عن نيويورك عند تأسيسها ولأنه كان على خلاف مع جبران[1].
- على أثر تأسيس الرابطة القلمية بدأ أعضاؤها ينشرون نتاجهم في جريدة "السائح".
- كل عضو من أعضاء الرابطة كان يتبع اسمه بـ "العامل في الرابطة القلمية" عندما كان ينشر عملاً أدبيّاً.

لكنّ جورج ديمتري سليم يتبع هذه النتائج بجملة قطعيّة وثابتة : **(لم تكن ولادة الرابطة القلمية في الحقيقة، مساء 20 نيسان 1920، كما ذكر لنا نعيمة في فصليه، بل كانت في منتصف عام 1916 ومرتبطة بإحياء مجلة الفنون النيويوركية وعودتها إلى الظهور بعد أن توقفت بعدد كانون الأول 1913 تسعة وعشرين شهراً بسبب ضائقة مالية)** [2].

فكان في العدد الأول بعد هذه العودة "رؤيا" لجبران وقصيدة "لعل غدي" لرشيد أيوب والقسم الثالث من "الشعر والشعراء" لميخائيل نعيمة، واللافت في هذا العدد الجديد – حسب قول جورج ديمتري سليم– عبارة "عضو في الرابطة القلمية" ملحقة باسم جبران ورشيد أيوب دون ميخائيل نعيمة.

وفي العدد الثاني الذي ظهر في تموز[3] "الليل والمجنون" لجبران، و"وبذور للزارعين" لأمين الريحاني، و"إيماضة الخلود" لرشيد أيوب، وقصص يابانية تعريب عبد المسيح حدّاد، وقصيدة "دموع الأمل" لأمين مشرق. ومرّة ثانية تتبع عبارة "عضو في الرابطة القلمية اسم كلٍّ من الأدباء الخمسة[4].

---

[1] – ذكر نعيمة هذين السببين في "سبعون": ص 173.

[2] – الأديب اللبنانية: 36.

[3] – ولم نقف –مع الأسف– على كلا العددين.

[4] – يورد صاحب المقال براهين عدّة مصحوبة بأرقام المجلة من هذا القبيل.

إذاً، فأمين الريحاني كان عضواً في الرابطة القلمية وهذا ما لم يذكره نعيمة في كتابيه، وكذلك أمين مشرق، ويذهب جورج ديمتري سليم أن أمين الريحاني ربما كان من مؤسسيها باعتبار صدارة اسمه في إعلان العدد السابق[1].

كذلك ظهر عام 2006 مقال للأستاذ الدكتور عبد النبي اصطيف في مجلّة "المعرفة" [2] بعنوان (من أعلام الأدب المهجري أمين الريحاني 1876- 1940) يذكر فيه أنّ تاريخ تأسيس الرابطة القلمية يعود إلى 1916 على خلاف ما ذكر نعيمة، وأن أمين الريحاني كان واحداً من أعضائها، ودليله في هذا أمران: ظهور عشرات المقالات في "السائح" و"مرآة الغرب" مذيّلة بعبارة "عضو في الرابطة القلمية" ومنها مقال "بلادي" لأمين الريحاني في "السائح" عدد 25 أيار 1916، وكذلك مقال لأمين مشرق في 29 حزيران 1916 لأمين مشرق يفصّل فيها عن الرابطة وتاريخ تأسيسها وأعضائها، وبذلك تثبت عضوية أمين الريحاني في الرابطة القلمية[3] وإن لم يكن موجوداً في نيويورك عند استئناف الرابطة القلمية نشاطها في 1920.

أمّا الدكتورة سلمى خضراء الجيوسي فقد اكتفت في كتابها بالقول إنّ الريحاني قابل جبران عام 1911م وجمعتهما صداقة حاولا معها تأسيس جماعة أدبية قبل الحرب العالمية الأولى، ولكن هذه الجماعة -وتقصد الرابطة القلمية- تأسست عام 1920م عندما (**كان الريحاني قد بدأ جولاته داعياً للوحدة العربية، فلم يكن من المؤسسين**)[4].

---

[1] - ظل صاحب فكرة الرابطة مجهولاً إلا إذا عُدت رسالة نسيب عريضة لنعيمة في 3 شباط 1916 هي الإشارة الوحيدة إلى الرغبة في تأسيس نقابة أدبية تضم أدباء حقيقين، وقد أورد صاحب المقال أيضاً أسماء أخرى كانت في الرابطة مثل سليمة متراج، راجع المقال: ص35.

[2] - مجلة المعرفة، دمشق سوريا، العدد 519، 1/كانون الأول/2006. ص 23.

[3] - استند الدكتور عبد النبي اصطيف إلى مقال لجان دايه يذكر فيه صحّة ما ذهب إليه، وكان جان دايه المفكر والأديب اللبناني قد ألف كتاباً عنونه بـ " أمين الريحاني كشكول الخواطر ..50 مقالة مجهولة" كان قد نشرها الريحاني في جريدة "الهدى" في نيويورك بين عامي 1901- 1904، ويذكر في كتابه أنّ أمين الريحاني كتب مقالاتٍ ذُيّلت بعبارة "عضو في الرابطة القلمية".

[4] - الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة: 127.

إذاً، فالريحاني كان من أعضاء الرابطة، بل من مؤسسيها كما رجّح جورج ديمتري سليم وغيره، وبغض النظر عن أن الريحاني لم يكتب الشعر الموزون إلا أنه وبنشاطه الأدبي المبكر حرّك نشاط شعراء المهجر في الشمال كما ذكرت سلمى الجيوسي[1]، وكذلك تثقفه بالثقافة الغربية وتأثرّه بأعلام الشعر الحر في الغرب وقتها[2] لا بدّ أن كان له أثر في الشعر العربي في وجهته الجديدة في المهجر، ولعلّ ما ذكره عريضة في "التقويم" ونعيمة في "سبعون" من أن أعضاء هذه الجماعة الأدبية قد تآلفت أذواقهم وتقاربت رؤاهم، فكان أن تبادلوا ثمرة الثقافات التي اطلعوا عليها.

في الوقت الذي كان فيه العقّاد وزميلاه في مصرَ يدعون إلى تجديد الشعر؛ كان في مهجر الشمال في الولايات المتحدة الأمريكية زمرة من الأدباء يحاولون المحاولة نفسها[3]، وقد اطّلع هؤلاء على ما يحدث في مصر، فكتب ميخائيل نعيمة مقالةً حيّا فيها "ديوان" العقاد، وضمّها فيما بعدُ إلى غيرها من مقالاته النقدية في كتابه "الغربال" [4]. وهذا إنْ دلّ على شيء؛ فإنه يدلّ على الرغبة في نفوس الأدباء العرب أينما كانوا في الوقوف على التراث العربي القديم والعطاء الأدبي الذي يعاصرونه وتقديم آرائهم فيه، وكذلك يدلّ على رغبتهم في التجديد ونبذ الجمود والإسفاف، وكذلك الوقوف على مقاييسَ للأدب تُماشي وروح العصر الحديث.

---

[1] – الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 128.

[2] – ذكر الدكتور رياض العوابدة منابع ثقافة الريحاني في بحثه لنيل درجة الماجستير (أمين الريحاني، حياته، فكره، أدبه)، 1985، ص 28 وما بعدها. وكذلك الدكتور عبد النبي اصطيف في مقاله المذكور يذكر اطلاع الريحاني على أعمال كبار الأدباء والشعراء الغرب ومنهم وول ويتمان Walt Whitman 1819-1892، أحد أهم أعلام الشعر في أميركا وأكثرهم تأثيراً في القرن التاسع عشر، وصاحب ديوان أوراق العشب "Leaves of Grass" أحد العلامات الفارقة في الأدب الأميركي، إذ تخلّى عن الشكل الجمالي المعتاد في الشعر، انظر: أوراق العشب، تر: سعدي يوسف، منشورات الجمل، بيروت، 2010، مقدمة المترجم: 11 وما بعدها.

[3] – حركات الشعر، مريدن: 209.

[4] – انظر: الغربال: 207. ط8

وفي المهجر الشمالي، اجتمع عدد من الأدباء مثل جبران خليل جبران، وإيليا أبو ماضي، ورشيد أيوب، وعبد المسيح حدّاد، وشقيقُه ندرة، ووليم كاتسفليس، ووديع باحوط، والياس عطا الله، وكان ميخائيل نعيمة ينشر مقالاتِه في مجلة "الفنون" التي كان يصدرها نسيب عريضة، وهكذا تنادوا جميعاً إلى إنشاء جمعية أدبيّة، غايتها النهوض بالأدب [1].

ولم يمضِ وقتٌ كبيرٌ حتى أصدرت الرابطة القلمية كتابها الأول الذي تضمّن تعريفاً بها، وبقانونها، وأهم آرائها في الشعر والأدب، ففي عام واحدٍ وعشرين وتسعمئة وألف (1921م) صدرت (مجموعة الرابطة القلمية) وفيها مقالاتٌ وقصائدُ لأعضائها حفّزت كثيراً من الأدباء العرب على قراءتها ودراستها، ومتابعتها وإحصائها [2]. وقد اشتركوا فيها جميعاً بالكتابة فيها عدا "إلياس عطا الله" .

وقد كتب ميخائيل نعيمة مقدّمةَ دستورِ المجموعة، فقال:

«**ليس كلُّ ما سُطّر بمدادٍ على قرطاسٍ أدباً، ولا كلُّ من حرّر مقالاً أو نظَمَ قصيدةً موزونةً بالأديب، فالأدبُ الذي نعتبره هو الأدبُ الذي يستمدُّ غذاءَه من تربةِ الحياة، ونورِها وهوائها، والأديبُ الذي نكرّمُه هو الذي خُصَّ بِرقّةِ الحسِّ، ودِقةِ الفكْرِ، وبُعدِ النظرِ في تموّجات الحياة وتقلّباتها، وبمقدرةِ البيان عمّا تُحدِثه الحياةُ في نفسه من التأثير**» [3].

وكذلك حُدّدتْ غاية الرابطة القلمية بـ «**بثّ روحٍ نشيطةٍ في جسم الأدب العربي، والخروج بآدابنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار في جميل الأساليب والمعاني**» [4].

وكما ذُكر سابقاً، كان الشعر العربي يعاني كثرةَ التكلّف وطغيان الصنعة، فدعت الرابطة مع من دعوا إلى تخليص الأدب من هذه (القيود)[5]، ونادت بالنهوض بالأدب، وتخليصه مما علق به في عصور

---

[1] – حركات الشعر، مريدن: 210.

[2] – عيس الناعوري، أدب المهجر: 21.

[3] – مجموعة الرابطة القلمية: 7، وانظر أيضاً: حركات الشعر: 211، وجبران: 172.

[4] – المصدر السابق: الصفحة نفسها.

[5] – ورد هذا الوصف على لسان ميخائيل نعيمة في كتابه الغربال: 110.

الدول المتتابعة من العناية الكبيرة بالزخرف، على أنها لم تكن حركة تجديديّة عنيفة، بمعنى أنها لم تكن أقصى غاياتها الخروج من لبوس الأدب القديم، وإلباسه حلّة العصر الحديث؛ ولم تنادِ بقطع الصلة مع الأدب القديم، بل رأوا في الأدباء والشعراء القدماء منبعاً يستقون منه، ويلهم الأجيال، إنما ذمّوا التقليد الذي يكون بمنزلة الموت، والذي يقودُ الشاعرَ إلى الانسلاخ من هويته والذوبان في نماذج القدماء، فكان اهتمامهم موجّهَاً لجعل الأدب رسولاً «**لا مَعْرِضاً للأزياء اللغوية، والبهرجة العروضية**»[1].

شعراء الرابطة القلمية[2]:

أمين الريحاني 1876– 1940:

الاسم العربي الأول الذي تألّق في أمريكا الشمالية، خدم قضية الشعر العربي من وجوه عدّة، وكان مزيجاً من الواقعية والرومانسية[3].

ولد أمين الريحاني في قرية الفريكة اللبنانية، وسافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام 1888 حيث عمل مع والده أعمالاً عدّة منها الترجمة[4]، وهناك اطلع على أعمال أهم الأدباء الغرب كشكسبير وفيكتور هوغو وتولستوي وولت ويتمان وغيرهم، كما اطلع على الشعر العربي ولا سيما المعرّي، وترجم مختارات منه إلى الإنكليزية تحت عنوان Quatrains of Abo Ala ونشرها عام 1903، ، وبحلول 1904 كان قد نشر ثلاثة كتب[5].

---

[1] – مجموعة الرابطة القلمية: 7.

[2] – اعتُمد في تعريف الشعراء كتابَ جورج صيدح "أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكيّة"، بيروت، الطبعة الثانية، منقّحة ومزيدة، 1957.

[3] – سلمى خضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 123 وما بعدها.

[4] – أدبنا وأدباؤنا في المهجر: جورج صيدح، 220.

[5] – الاتجاهات والحركات الحديثة في الشعر العربي، ص129–133. وانظر أيضاً: "من أعلام المهجر أمين الريحاني"، عبد النبي اصطيف، المعرفة، عدد519، 2006، ص24.

إيليا أبو ماضي:1891– 1957م.

ولد شاعر المهجر الأول في قرية المحيدثة في لبنان عام 1891م، وقبل ان يبلغ العشرين من العمر أصدر ديوانه الأول باسم "ديوان إيليا ضاهر أبو ماضي"، نزح إلى أميركا الشمالية، والتقى جبرانَ في نيويورك عام 1916م، وبعد عشر سنوات أصدر ديوانه "الجداول" عام 1927م، وتأخر إصدار ديوانه التالي "الخمائل" إلى عام 1946، عمل محرّراً في بعض الصحف إلى أن أنشأ لحسابه مجلة السمير[1].

جبران خليل جبران: 1873–1931

ولد في قادشيا في لبنان عام 1873م، وهاجر إلى أميركا مع أمّه وأخيه الأكبر وأختيه عام 1895م، وفي عام 1905 أصدر كتاب ا(لموسيقا)باكورة إنتاجه الأدبي، ثم (عرائس المروج)، ثم (الأرواح المتمردة)، ثم أصدر كتاباً في "الشعر المنثور" بعنوان (دمعة وابتسامة)، وعمد إلى الرسم، وسافر عام 1908م إلى باريس للتخصص في فن الرسم، ثم عاد إلى بوسطن في أميركا، وفي عام 1912 انتقل إلى نيويورك، وأصدر (الأجنحة المتكسرة)، ثم ديوانه الوحيد (المواكب) وفي عام 1920 أصدر (العواصف) وكانت الحرب العالمية الأولى، وبعد أن تأسست الرابطة القلمية انصرف إلى التأليف باللغة الإنكليزية، فأصدر ثمانية كتب في ثمانية أعوام، درّت عليه أرباحاً طائلة، وقد طُبع من كتابه (النبي) الذي كتبه بالإنكليزية ما يزيد على مليوني نسخة[2].

ميخائيل نعيمة:1889

غادر بسكنتا عام 1902م، وكان له من العمر ثلاثة عشرة سنة، والتحق بمدرسة المعلمين الروسيّة في الناصرة في فلسطين، وبعد أربع سنوات سافر لتحصيل علمه في روسيا بعد أن اختارته المدرسة لذلك، ثم توجّه إلى الولايلت المتحدة الشمالية عام 1911، ودرس الحقوق والآداب في

---

[1] – المرجع السابق: 253 وما بعدها.

[2] – أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية، جورج صيدح: 226 وما بعدها.

واشنطن وتخرّج في جامعتها 1916م، نشر في مجلة الفنون مقالات نقدية وقصصاً، وبعد أن راسله نسيب عريضة ودعاه بإصرار للقدوم إلى نيويورك حيث تأسست الرابطة القلمية.

أصدر في نيويورك مسرحية "الآباء والبنون" عام1918، وكتاب "الغربال" عام 1922، وحمل معه عندما عاد إلى لبنان مخطوطات عدّة بينها: همس الجفون، وكان ما كان، والمراحل، ومذكرات الأرقش، أما الكتب الأخرى فهي (زاد المعاد، البيادر، لقاء، الأوثان، جبران خليل جبران، في مهب الريح، صوت العالم، النور والديجور، مرداد، دروب، أكابر).

لم يحتج نعيمة إلى نتاج غزير ليثبت موهبته، فمن تواريخ القصائد يظهر أنه نظم الشعر مدة عشر سنوات، وله بالإنكليزية قصائد أيضاً[1].

نسيب عريضة:1887–1946

ابن حمص، وشاعر العاصي، ورفيق مدرسي لميخائيل نعيمة وعبد المسيح حدّاد، غادر حمص إلى الناصرة ليتعلّم في مدرسة المعلّمين الروسية، وفي نهاية الدروس هاجر إلى أميركا وحلّ في نيويورك، وحرّر في بعض الصحف، وأنشأ مطبعة الأتلانتيك ومنها صدرت مجلة (الفنون) التي نشرت بواكير أدب جبران ونعيمة.

بدأ نظم الشعر وهو في الخامسة عشْرةَ من العمر، وطارد القوافي حتى نظم المطوّلات والملاحم التي اتسم بعضها بملمح صوفيّ، وقدّم ديوانه "الأرواح الحائرة" للنشر، إلا أنّ المنيّة وافته قبل صدوره بأيام[2].

ندرة حدّاد:1881–1950

وهو أيضاً من حمص، وغادرها إلى نيويورك عام 1897م، وهو وأخوه عبد المسيح حدّاد من مؤسسي الرابطة القلمية، وكان ندرة متعبّداً صوفي النزعة، وكان يوجز القول، فلا نكاد نقع في ديوانه (أوراق الخريف) إلا على مطوّلة واحدة، هي قصيدة الراهبة التي زادت على مئة بيت[3].

---

[1] – المرجع السابق: 242 وما بعدها.

[2] – أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية، جورج صيدح: 272 وما بعدها.

[3] – المرجع السابق: 280 وما بعدها.

عبد المسيح حدّاد: 1890

شقيق ندرة، وصنوه في المجد الأدبي، وصل إلى نيويورك عام 1907م، أي بعد شقيقه بعشر سنوات، وأسس جريدة (السائح) عام 1912م، وجعل من مكتبها ندوة لأهل الفكر والقلم، وفيه أُسست الرابطة القلمية، كتابه (حكايات المهجر) هو أشهر آثاره، ولكنْ ثمّة خمسة وأربعون مجلّداً من مجلّة السائح تمثّل هرماً أدبياً بناه عبد المسيح بجدّه ومحبّته وإخلاصه للغته الأم[1].

رشيد أيّوب: 1871–1941

الشاعر الدرويش، ولد في بسكنتا في لبنان، ومنها هاجر إلى أميركا الشمالية بعد رحلات إلى باريس ومانشستر، ووصل إلى نيويورك في وقت وصول نسيب عريضة إليها عام 1905، اختار لنفسه لقب (الدرويش) إعلاناً منه لزهده في الغنى، وكرّس هذا اللقب بتسمية ديوانه الثاني (أغاني الدرويش) عام1928، وقبله صدر (الأيوبيّات) عام 1917، وصدر ديوانه الأخير (هي الدنيا) عام 1939م، وتوفي بعد ذلك بعامين في تمام السبعين من العمر[2].

وليم كاتسفليس:1879–1950

تعلّم في عينطورا وكليّة الآباء اليسوعيين في بيروت، وغادر بلدته طرابلس عام 1902م متجهاً إلى نيويورك، يؤثر عنه أنه كان مبرّزاً في الخطابة، وكان يجيد العربية والإنكليزية والفرنسية، كتب مقالاتٍ عدّة في مجموعة الرابطة القلمية، ومقدّمة لديوان ندرة حدّاد، وله كتابٌ في الإنكليزية (حضارة العرب) وله آثار في العربية لا تزال مخطوطات في عهدة أبنائه[3].

---

[1] – المرجع السابق: 285 وما بعدها.

[2] – أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية: 288 وما بعدها.

[3] – المرجع السابق: 303 وما بعدها.

وديع باحوط:

من أعضاء الرابطة القلمية المؤسسين، لم يُعثر إلا على أثر أدبي واحد له، هو مقال (البرغشة) في مجموعة الرابطة[1].

إلياس عطا الله:

هو من أعضاء الرابطة القلمية أيضاً، شديد التذوّق للأدب، لم يُقرأ له أيَّ أثرٍ مكتوب[2].

استمرت الرابطة القلمية ما يقرب من أحد عشَر عاماً من 1920 إلى 1931م وهي السنة التي توفى فيها جبران، وتلاه رشيد أيوب سنة 1941م، ونسيب عريضة سنة 1946م، ثم ندرة حدّاد سنة 1950م، فـوليم كاتسفليس، فـوديع باحوط، وأخيراً إيليا أبو ماض سنة سبع وخمسين وتسعمئة وألف 1957 م.

---

[1] – المرجع السابق: 308.

[2] – المرجع السابق: الصفحة نفسها.

الفصل الأول: الموسيقا الشعرية وبنية القصيدة:

- **أولاً: التشكيل الاصطلاحي للمفهومات:**

- موسيقا الشعر.
- الوزن وعلم العروض.
- الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي.

- **ثانياً: الإيقاع ومقوِّمات النص الشعري:**

- الموسيقا والتجربة الشعرية.
- الموسيقا والتشكيل المعماري للقصيدة.
- الموسيقا والخطاب الشعري.

الموسيقا الشعرية وبنية القصيدة:

كانت الموسيقا من أكثر العناصر الفنية حضوراً في الحديث عن الشعر وبنية القصيدة، فقد كانت لصيقة الشعر منذ عُرف، وتجسّدت في أثناء المراحل التي تطوّرت فيها القصيدة العربية في الأوزان الشعرية، وترسّخ وجودها في الشعر منذ قرون طويلة حتى غدت أحد أهمّ أركانه، وأصبح الفارق الوحيد الذي يميّز الشعر من غيره من الفنون الأدبية الأخرى هو الوزن، لأنه الركن الوحيد الذي لا يشاركُ الشعر فيه أيَّ فنٍّ أدبيٍّ.

وكانت الدراسات الموسيقية خطوة على طريق كشف أهميّة البنية الموسيقية في بناء القصيدة العربية منذ البدايات الأولى التي وصلت إلينا، وتذكر المصادر أن البدايات الأولى للشعر العربي ارتبطت بحاجة الغناء والترويح عن النفس، ولا سيّما في الرحلة والرعي عند أهل البوادي، ولزوم الغناء للموسيقا بدهيّ حاصل وإلا كان القول أشبه بخطبة أو مقامة.

وقد وقف القدماء على بنية القصيدة العربية وفصّلوا في أركانها ومقوّماتها، ففي شرح ديوان الحماسة للمرزوقي (ت421هـ) جاء: أنّ العرب إنما كانوا «**يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللّفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ..... والمقاربة في التّشبيه، والتحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللّفظ للمعنى، وشدّة اقتضائهما للقافية حتّى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشِّعر**»[1]. ولا يحتاج هذا القول إلى كثير من التدقيق ليعلم قارئه أن "عمود الشعر" مبنيٌّ على صحة المعنى وائتلاف الوزن معاً، وأن التحام المضمون بالشكل هو قوام "عمود الشعر" الرامي إلى التحامهما في بناء متين ومكين.

والموسيقا داخلة في حدّ الشعر مِن أبسط تعريفاته حتى أكثرها دقة وتعقيداً، إذ لا بدّ لناظمه من (آلتين) يستعين بهما في (صناعته): اللغة والموسيقا. ولما رافقت الموسيقا الشعرَ من بداياته، راحت آراء الباحثين تدور في فلَك السؤال عن علاقتهما؛ فهل حاول الإنسان بالشعر دمج صورتي التعبير البدائيّتين (اللغة والإيقاع) رغبةً منه في إشراك اللغة في حِركة الكون التي تتأصّلُ فيها إيقاعاتٌ التفتَ إليها وشَدّتْ

[1] – المرزوقي، شرح ديوان الحماسة: 9/1.

روحَه! أو أنّ تأثّره باللغة وأصوات الألفاظ دفَعه لترتيبِ إيقاعات الكلمات على صورةٍ يُصبَغ بها التعبيرُ الكلاميّ صِبغةً إنشاديّة؟!

مهما يكن من أمر العلاقة بين الوزن والشعر، ومهما كانت الروابط القائمة بينهما؛ فإنها واقعة لا محالة، فالموسيقا جزءٌ أساسيٌّ من بنية القصيدة العربية قديمِها وحديثِها، وهذا الجزء ليس الأهم بين بقية الأجزاء التي تتكوّن منها القصيدة، كما أنه ليس الأخسّ، ولم يكن في آراء النقاد القدماء ما يقرّ بأن الوزن هو الأساس الذي يقوم عليه الشعر، وإنما كانوا يقررون أن ما يميّز الشعر من النثر هو اختصاص الشعر بالوزن، والذين اختصروا تعريف الشعر بقول قدامة بن جعفر (ت337هـ) بأنه «**قول موزون مقفى له معنى**» [1] لم يستكملوا قراءة ما جاء به قدامة في الصفحة نفسها والصفحات التالية [2]، كما أنهم لم يقفوا على تعريف القرطاجنيّ (ت684هـ) مثلاً بأن «**الشعرَ كلامٌ مخيَّلٌ موزونٌ مختصٌ في لسانِ العربِ بزيادةِ التقفيةِ**» [3]، أو على قول ابن خلدون (ت808هـ): «**الشعرُ هو الكلامُ البليغُ المبنيُّ على الاستعارةِ والأوصافِ، المفصّلُ بأجزاءٍ متّفقةٍ في الوزنِ والرويِّ، مستقلٍّ كلُّ جزءٍ منها في غرضِه ومقصدِه عمّا قبلَه وبعدَه، الجاري على أساليبِ العربِ المخصوصةِ به**» [4].

وتزخر الكتب القديمة بتعريفات أخرى للشعر، وليس لنا اعتماد رأي محدّد لتعريف الشعر بقدر ما يجب أن يتّضح هنا أنّ التعريفاتِ جميعَها أكّدت أنّ الوزن ركن الشعر الذي به نميّز الشعر من النثر، وما أوردناه على لسان المرزوقي وقدامة بن جعفر والقرطاجنّي وابن خلدون كفيلٌ بالتدليل على أن القدماء تحدثوا عن الوزن في معرِض حديثهم عن الشعر وأركانه وبنائه، فهذه التعريفات تبيّن فساد ما ذهب إليه

---

[1] – نقد الشعر: 5.

[2] – فقد فسّر قدامةُ تعريفَه بالقول: «إن هذا التعريفَ لا يقتصرُ على الشعرِ الجيّدِ، بل يشمَلُ الجيّدَ والرديءَ، فينبغي ألا يُقتصَرَ على التعريفِ الأولِ، فإذا تبيّنَ أنّ ذلك، وأنّ الشعرَ هو ما قدمناه، فليس من الاضطرارِ ،إذن، أن يكونَ ما سبيلُه جيّداً أبداً، ولا رديئاً أبداً، بل يُحتمَلُ أن يتعاقبَه الأمرانِ، مرةً هذا، وأخرى هذا، على حسَبِ ما يَتّفِقُ، فحينئذٍ يُحتاجُ إلى معرفةِ الجيّدِ وتمييزِه من الرديء»، انظر المصدر السابق: 7–8.

[3] – منهاج البلغاء: 89.

[4] – المقدمة: 57/1.

المحدثون من اختزالهم تعريف الشعر بالوزن، ولعل هذا عائدٌ إلى رغبتهم في التخلّي عنه، فكانت الفجاجة اللافتة التي أحدثها هذا التخلي دافعاً لهم للطعن بآراء القدماء في الشعر، وكان إلحاحهم –إذّاك– على الآراء المختصة بالوزن، فاختزلوها حيناً، ودلّسوا في دلالاتها أحياناً أخرى، وأهملوا بعضها الآخر.

ثم لم يقفوا عند هذا الحدّ، فراحوا ينقّبون في الكتب القديمة ليرَوا في آراء بعض النقاد القدماء نافذةً يدلفون منها إلى تجويز الخروج على الوزن، ودللوا على تلك (الإباحة) بالتجديد الذي أصاب الشعرَ في أشكاله منذ العصور الأولى، فكانت الموشحاتُ والمسمَّطات والمخمَّسات .. وغيرها، ناهيك عن خروج بعض الشعراء الكبار مثل أبي العتاهية وأبي نُوَاس على الوزن العروضي، فذهبوا إلى أنّ شعرَ التفعيلةِ أو (الشعر الحرّ) ما هو إلا استمرارٌ في التجديد وامتدادٌ له، بدعوى الخروج الدائم من القوالب الجامدة والأشكال المستهلكة؛ فالتجديد مطلب أصيل، وإذ نراهم استشهدوا على إشاراتهم تلكَ بأحاديثَ عن تغيّر طبيعة الإنسان والمجتمع والبيئة المحيطة على حدّ سواء، وأنه من غير الممكن –في ضوء كلّ هذا التبدّل الواقع في الكون– الاستمرارُ أو التشبّثُ بنمط واحدٍ "عتيق"، حتى وصل الأمر إلى الدعوة الصريحة إلى ضرورة التخلّي عن كلّ (قيد) وعندهم كلّ ثابتٍ قيدٌ. وإذ بهم يتحلّلون من (الموسيقا) في الشعر على أنها قيدٌ يُثقل عاتق الشاعر، ويكبّل انطلاق قريحته في (القول)، وهي أثقل القيود عندهم. وإن عرض القدماء آراءهم في الشعر وبنيته وكونِ الموسيقا (الوزن) جزءاً من هذه البنية؛ فإننا لا نقف على رأيٍ واحد قال بالتخلي عنها، أو بإمكانية عرضيّتِها في الشعر.

- **أولاً: التشكيل الاصطلاحي للمفهومات:**

من البدهيّ أن الألفاظ اللغوية التي اتخذت دلالات اصطلاحية قد مرت بمرحلتين من التعبير، الأولى: مرحلة التعبير الوضعي، أي بالدلالة اللغوية كما وردت في المعاجم، والمرحلة الثانية هي مرحلة الاستعمال المجازي (**حيث يصير الناس إلى النسخ والتجوّز في العبارة؛ فيعبّرون عن المعنى بغير اسمه الذي جعل له في مرحلة الوضع متلمّسين أيّ تعلّق دلالي بين المرحلتين –الوضعية والمجازية– ولو كان يسيراً، فتحدثُ الاستعارات والمجازات**)[1]، والمقصود بالتعلق الدلالي هنا ما أطلق عليه البلاغيون القدماء اسم "القرينة"، وفي هذه المرحلة، مرحلة الانتقال من المعنى الوضعي إلى المعنى المجازي [2] تدخل الألفاظ في مرحلة الالتباس والغموض والتشويش، وتوسُّعِ الدلالة وتضييقها [3]، إلى أن يستقر بعضها مرة ثانية بدخولها ضمن الحقل المجازي في مرحلة التحديد العلمي للمدلول الاصطلاحي [4]، ولكن هذا لا ينفي أن بعض العلوم تظل تبحث عن مصطلحاتها داخل الجذر اللغوي واشتقاقاته في مرحلة التعبير الوصفي السكوني [5].

---

[1] – الفارابي، كتاب الحروف: 141.

[2] – وقد أطلق بعض الباحثين على المعنى الوضعي اسم "المعنى السكوني"، وعلى المعنى المجازي اسم "المعنى المتحرك"، و يقصد بـ "السكوني" المعنى المعجمي الصرف، أي كما أورده المعجم بدلالته الأصلية الأولى، ويقصد بـ "المتحرك" المعنى الذي انتقل من دلالته الأصلية إلى أخرى تعارف عليها الناس، وهذا ما وصفه الجرجاني في أسرار البلاغة بالمعنى الثاني، أي الذي يفهم منه معنى مضافاً إلى الدلالة اللغوية، والذي وصلنا عن طريق المجاز، أي بجلب معنى إضافي تكون بينه وبين الدلالة اللغوية مشترك دلالي سببي، أو ينقل المعنى من الدلالة المعجمية إلى دلالة أخرى اصطلاحية. انظر: أسرار البلاغة: 113، وانظر أيضاً: الإيضاح في علوم البلاغة للقزويني: 124، والخطاب الشعري، يوسف إسماعيل: 5.

[3] – حول قوانين التطور الدلالي–في دلالة الألفاظ–في التوليد الدلالي: 53.

[4] – قاموس اللسانيات: 45.

[5] – التوليد الدلالي: 22.

وإذا كانت الألفاظ وحدات محسوسة بما هي مادة صوتية مسموعة، فهي –لاشكّ– قابلة للدخول في تراكيب متعددة تكون جزءاً من بنائها، وكلّ لفظ هو مسمّى لمفهوم، وهذا الأخير ليس مادياً، بمعنى أن الفكر وحده قادرٌ على إدراكه، ومن ثَمّ فإنّ تشكّل الدلالة في أذهاننا هو مجموع معرفتنا المسبقة للمعنى الحقيقي أو الاصطلاحي للّفظ، وهذه الدلالة متغيرة، ويُخضعها المتكلم لهذا التغيير المستمر ليجعلها تستوعب حاجته الدائمة لتعدد المعاني ورغبته في التعبير عن دقائقها، لذلك يعمد لتوسيع الدلالة مرة، وتضييقها مرة أخرى، وهذا لا ينطبق بحال من الأحوال على المصطلحات العلمية، أي المستعملة في المجال العلمي لا الأدبي، لأن الألفاظ المستعملة في تعريف المصطلح العلمي يجب أن تساويه على وجه الدقة لا على وجه التقريب، والأمر مختلف في المجال الأدبي، فطبيعة الأدب التي ترفض أي قراءة نهائية لمسألة من مسائله تحول دون وجود تعريف دقيق، أو لنقل تعريف واحد، إلا أنه وفي الغالب الأعم، ورغم التشويش واللبس اللذين يكتنفان تحديد طبيعة المعرَّف؛ فإنه تتم مواضعةٌ معينة، تكون مبرّرة ويقبلها أغلب العاملون في مجال الأدب، وبها يُتعارف على المعنى الاصطلاحي ويَنتشر[1].

في كل الأحوال؛ لم يخرج مصطلحا "الإيقاع الخارجي" و "الإيقاع الداخلي" من دائرة الموسيقا الشعرية، فكلٌّ منهما يمثل جزءاً فيها، فليست تخرج الموسيقا الشعرية إلى غيرهما. فما مفهوم الموسيقا الشعرية؟ هل تقابل الوزن اصطلاحاً؟ وما مفهوم الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي؟ وما علاقة كل هذا بالعروض؟

---

[1] – في نظرية الأدب لرينيه ويليك يميز بين اللغة العادية واللغة الأدبية، بين لغة المجاز ولغة التقرير، والحقيقة هو يفرق في فصل "طبيعة الأدب" وهو اسم كتاب لتوماس بولوك The Natuer of Lileratuer, Thomas Clarck Pollock, يفرق بين اللغتين على أساس نفعي، وفي سياق التقرير الخالص أو الجمال البحت، انظر الكتاب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض/ 1992، ص 31 وما بعدها، وكذلك 41 وما بعدها.

1"– موسيقا الشعر:

جاء عند الفارابي (ت350هـ): (**الموسيقا صناعةٌ في تأليف النغم والأصوات ومناسباتها، وإيقاعاتها، وما يدخل منها في الجنس الموزون والمؤتلف بالكميّة والكيفيّة**)[1].

ومن الواضح أن الفارابي يقصد الموسيقا المتحققة بأدوات خاصة بإنتاج النغم والأصوات على نسق مخصوص، وفي قوله: (**وما يدخل منها في الجنس الموزون، والمؤتلف بالكمية والكيفية**) اختصاص بالشعر "الجنس الموزون" المؤتلف كمية وكيفية، فموسيقا الشعر ،إذن، جزء من الموسيقا، فإذا كانت الموسيقا نتاج الأصوات الصادرة عن آلات معينة؛ فموسيقا الشعر نتاج أصوات الألفاظ المؤتلفة بالكم والكيف. ولو أنه لم يذكر الائتلاف بالكم والكيف لاستُثني من ذلك علم العروض الذي به يُوزَن القصيد، فشرْطُ الوزنِ ائتلافُ كمِّ الأصوات مع كيفيّتها. والمقصود بالكم عددُ الأصوات متحركةً كانتْ أم ساكنة، أما الكيف فيقصدُ به كيفيةُ توضّع هذه الأصوات على نحو مخصوص؛ ويمكن شرح ذلك بالأمثلة، ففي قول إيليا أبي ماضي[2]:

والعُجْبُ داءٌ لا يُنالُ دواؤه	حتى يَنالَ الخلدَ في الدُّنياءِ
o//o/// o//o/o/ o//o/o/	o/o/o/ o//o/o/ o//o/o/
فاخفضْ جناحكَ للأنامِ تفزْ بهمْ	إنّ التواضعَ شيمةُ الحكماءِ
o//o/// o//o/// o//o/o/	o/o/// o//o/// o//o/o/

فكمّية الأصوات هنا هي مجموع عدد أصوات الحروف في الكلمات، المتحركة منها والساكنة، وأما الكيفية فتعني الصورة التي نُظمت بها الألفاظ، مأخوذاً في الحسبان تساوي –على وجه التقريب– مجموع الأصوات في القسم "الشطر" الأول مع مجموع مقابلتها من القسم "الشطر" الثاني [3]. وكذلك فإنّ الأصوات في

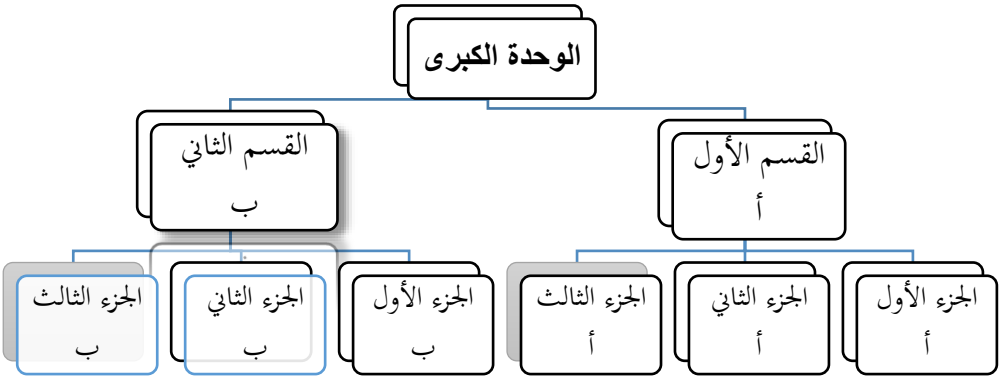
---

[1] – كتاب الموسيقا الكبير: 1/ 15.

[2] – ديوانه، طبعة دار العودة، 98.

[3] – تكون مساواةً تامّة، فيسمّى البحر تامّاً، أو مساواةً على وجه التقريب، إذ تصيب الزحافاتُ والعللُ التفعيلاتِ فتغيّر في أجزائها، وهذا رخصة في العروض، فيسمّى البحر وافياً.

القسم الأول تنقسم باعتبار التفعيلات المكون منها البحر إلى أقسام تساوي مثيلاتها في القسم الثاني ليكونا قسمين متشابهين: (متفاعلن × 3 = متفاعلن × 3) تجمعهما الوحدة الأفقية الكبرى "البيت" ويمكن تمثيل هذا بالمخطط الهيكلي التالي:



إن الوحدة الكبرى في هذا الشكل تقابل البيت الشعري، واصطلح العروضيون على القسمين باعتبار وجودهما معاً اسمَ المصراع، فكل قسم منهما مصراع، واصطلحوا على القسم الأول"أ" باعتبار تقدّمه اسمَ الصدر، وعلى القسم الثاني"ب" باعتبار تأخره اسم العجُز، وقسموا الأجزاء التي تندرج تحت كل قسم منهما إلى قسمين أيضاً، فالجزء الثالث "أ" من القسم الأول سموه العروض، والجزء الثالث "ب" من القسم الثاني سموه ضرباً، ويؤلف كلٌّ من الجزئين الأول والثاني حشواً في كلا القسمين، أي ما تبقى من أجزاء القسمين عدا العروض والضرب يسمى حشواً. وكل جزء من هذه الأجزاء يندرج تحتها عدد من أصوات الحروف الساكنة والمتحركة، تتفاوت بين الصدر والعجز تفاوتاً بسيطاً، زيادة أو نقصاناً، وهذا لما يصطلح عليه في علم العروض اسم الزحافات والعلل. وهذه حقيقة الوزن الشعري كما سماه علماء العروض.ولكن الموسيقا الشعرية لا تنحصر فقط في الوزن، بل ثمة إيقاعات رديفة تضفي على الألفاظ المنظومة شعراً إيقاعاً إضافياً.

2"– الوزن وعلم العروض:

جاء في لسان العرب لابن منظور (ت711هـ) **الوزن** روز الثقل والخفة، ووزَن الشيءَ يزِن وزناً، وأوزان العرب ما بُنيت عليها أشعارها، واحدها وزْن، وقد وزن العرب الشعر فاتّزن[1].

فالدلالة اللغوية للوزن كما جاء عند ابن منظور امتحانُ الشيء وتقديرُه لمعرفة ثقله، أو تجربةُ شيءٍ لمعرفة ثقله[2]. أي قياس شيء على شيء لاختبار تطابقهما. فالوزن يختلف عن الموسيقا بالمعايرة والمقايسة، وهو مختصٌّ بالشعر، واختُصّ به الشعر أيضاً، ففي الشاهد الشعري السابق:

والعُجْبُ داءٌ لا يُنالُ دواؤه

ولْعجْبُدا | أُنْ لا يُنا | لُدَواؤهو

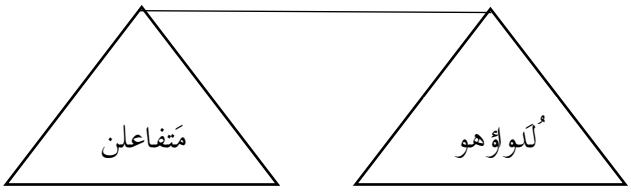
o//o/o/ | o//o/o/ | o//o///

حتى يَنالَ الخلدَ في الدُّنياءِ

حتْتى ينا | لَلْخلْدفدْ | دُنيائي

o//o/o/ | o//o/o/ | o/o/o/

نجد "ولْعجْبُدا" تزن مستفعلن أو متْفاعلن "بتسكين التاء"، وكان أن صدق وزن الأجزاء في مصراعي البيت على "متفاعلن" أو "متْفاعلن" المضمرة، أو "متْفاعلْ" المقطوعة، والميزان الشعري في هذا يماثل الميزان الصرفي في آلية اشتغاله، كما في الشكل التالي:



وكلّ تغيير يطرأ على التفعيلة يُجرى مثله في الوزن لئلّا يؤثر في استواء الميزان، إلا أن التغييرات ليست مباحة في المطلق، فعلم العروض أجاز عدداً معيناً من التغييرات، فحسّن بعضها وقبّح بعضها الآخر، ولعل الذائقة العربية تدخّلت في هذا، وسيأتي الكلام على هذا في موضعه.

---

[1] – لسان العرب: وزن.

[2] – لسان العرب: روز.

وفي البيت السابق تكون تفعيلة "لُدَواؤهو" = (تساوي) متفاعلن "التامة"

"ولْعجْبُدا" ≈ تساوي تقريباً متفاعلن

دُنيائي ≠ لا تساوي متفاعلن

وهكذا؛ فإن التفعيلات –في كل البحور– إما أن تساوي أو تنقص أو تزيد عن وزن التفعيلة التامة، ولكل حالة مسمى، بل ورتبة في الاستحسان والقبح. وبهذا فإن الوزن (**هو المعيار الذي يقاس به الشعر، ويعرف سالمه من مكسوره**) [1]، ويقرب هذا كثيراً من تعريف العروض بأنه (**ميزان شعر العرب، وبه يُعرف صحيح الوزن من فاسده**) [2].

العروض	العلم	يعرف به الوزن "صحيحه من فاسده
الوزن	المعيار	يقاس به الشعر سالمه من مكسوره

وعُرِّف علم العروض أيضاً بأنه (**علمٌ يُبحث فيه عن أحوال الأوزان المعتبرة للشعر، العارضة للألفاظ والتراكيب العربية. وموضوعه: الألفاظ العربية من حيث إنها معروض للإيقاعات المعتبرة في البحور الستة عشرة عند العرب، على ما وضعه واضع هذا الفنّ الخليلُ بن أحمد. فعلى الأوّل يكون علم العروض من فروع علم الموسيقا، وعلى الثاني من فروع علم الشعر على مذهب المتأخرين؛ وإن اعتبِرت في الأشعار العربية يكون من فروع العلوم الأدبيّة.... وغايته الاحتراز عن الخطأ في إيراد الكلام على الإيقاعات المعتبرة، ومبادئه مقدّمات حاصلة من تتبّع أشعار العرب**)[3]، وبالتالي يمكن أن نعرف الوزن بأنه عبارةٌ عن تكرار عدد من البنى الإيقاعية الثابتة، التي تشكل الشطر أو المصراع في البيت الشعري، ولكن هذا التكرار لا يكون ثابتاً ثبوتاً كليّاً، إذ للزحافات والعلل وتنوّع ضروب البحر الواحد أهمية كبيرة في تغيير الخط الوزني الرتيب الذي أقرّه الخليل في دوائره، فهذه الرخص تجسيد جليٌّ للمرونة التي يمنحها النظام العروضي للشاعر، وهي (**كالرخصة في الدين لا يقدم عليها إلا الفقيه،**

---

[1] – نقد الشعر: 15.

[2] – كتاب العروض: ابن جنّي: 59.

[3] – مفتاح السعادة، أحمد بن مصطفى طاش كبرى زاده: 198/1.

لأن الرخصة لا تكون إلا للضرورة)[1]. وإنه لولا هذه الرخص لضاقت دوائر الإبداع في هذا الميدان الواسع، ولأرخَتْ صرامةُ معايير الانضباط بالوزن بثقلها على كاهل الشاعر، إذ تتحدد أنماط التراكيب كي توافق الوحدات الصوتية المحدودة.

فالعروض ،إذاً، علمٌ معياري موضوعه الوزن، وليس تقطيع الأبيات إلا أن يُتبع اللفظ، وما يؤديه اللسان من أصداء الحروف، مع إقصاء قواعد الخط جانباً [2]، وبهذا تعطى الأولوية في الأهمية لنطق الحروف لا للفظها. أما الوزن الذي أوجد اعتبارياً؛ وأصبح محسوساً بمقابلة أصوات الحروف المتحركة بخطوط والأصوات الساكنة بدوائر؛ فهو القانون أو المقياس أو المعيار الذي به تُعاير الألفاظ المنظومة على بحر معين على وزن هذا البحر، وتقاس به التغييرات الطارئة. وبهذا يكون العروض علم صناعة الأوزان.

3"– الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي:

إذا كان الوزن المعيار أو الآلة التي تصنع بها الأشعار؛ فما هو الإيقاع؟ وما الفرق بينه وبين الوزن؟ ومَن بينهما أعمّ وأشملُ من الآخر؟

---

[1] – العيون الغامزة: 86. والعمدة: 140/1.

[2] – القسطاس في العروض، الزمخشري، 11.

جاء في **المعنى اللغوي** لكلمة إيقاع: أن الإيقاع من وقع، ووَقَعَ وقوعاً سقط، ووقْعُ المطر شدّة ضربِه، والوقعةُ في الحرب صدمة بعد صدمة، والوقعة المرة من الوقوع، والتوقيع: إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضها، والتوقيع في الكتاب: إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه[1] .

ويمكن من المعاني المذكورة قراءةُ دِلالةٍ مشتركةٍ تفيد بتشكّلِ نظامٍ مكوّن من حدثين متقابلين، أولهما القيام بالفعل، والثاني الكف عنه. وقد عبّر بعض الباحثين عن هذا الكف بـ "الخرق" [2].

أمّا **اصطلاحاً** فذكر ابن سينا (ت428هـ) أن الإيقاع (**تقدير الزمان بالنقرات**) [3]، فهو،إذاً، مصطلح في علم الموسيقا، وقد ورد المعنى الاصطلاحي للإيقاع أيضاً في لسان العرب بأنه (**إيقاع ألحان الغناء وتبيينها**)[4]، وفي التعريفين السابقين إشارة إلى نظام صوتي يتشكل على نحو معين. وكان للإيقاع محطّات في كتب النقد العربي القديمة تنظر في مجملها إلى الإيقاع بوصفه ظاهرة صوتية وحسب، وربما لهذا السبب فُسّر غيابه من النقد العربي القديم بصورة عامة، وعلم العروض بصورة خاصة[5]. وإن صحّ هذا فإن ارتباط الإيقاع بمعناه الاصطلاحي بالموسيقا هو ما أسهم في وقوف النقاد عليه بوصفه ظاهرة صوتية، وكذلك فإن (**عدم الوقوف على تكوينه الثنائي – النظام والصوت – أدى إلى تغليب الدلالة المضافة المتغيرة في معناه –أي الصوت– على المشترك الدلالي الثابت –أي النظام– ولهذا بدا الإيقاع ذا طبيعة صوتية في جوهر معناه، ولذلك فهو أعم من الوزن الذي درست تحته موسيقا الشعر العربي**)[6]. وهذا يعني أن الإيقاع ليس مجرد ظاهرة صوتيّة وحسب، وإنّما هو كائنٌ قوامه النظام والصوت معاً.

والحقيقة؛ أنّ الإيقاع بحالته الاصطلاحيّة لم يغب كليّاً من كتب النقد القديمة، بل ورد مرات قليلة في بعض المصادر القديمة، ففي عيار الشعر يقول ابن طباطبا (ت322هـ): (**وللشعر الموزون إيقاع**

---

[1] – لسان العرب: وقع.

[2] – انظر: الخطاب الشعري، يوسف إسماعيل: 6-9.

[3] – رسالة الشفاء: 81، وانظر أيضاً: الكافي في الموسيقا: 44.

[4] – لسان العرب: وقع.

[5] – في مفهوم الإيقاع، البشير رويني: 12.

[6] – في مفهوم الإيقاع: 22. وانظر أيضاً: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري: 8.

يطرب الفهم لصوابه)[1]، فربط بين الإيقاع والانفعال الذي يخلفه في نفس السامع، فيساعده في فهم الشعر المنشود. وفي رسائل إخوان الصفا أن (**الغناء مركب من الألحان، واللحن من النغمات، والنغمات مركبة من النقرات والإيقاعات، وأصلها كلها حركات وسواكن. كما أن الأشعار مركبة من المصاريع، والمصاريع مركبة من المفاعيل، والمفاعيل مركبة من الأسباب والأوتاد والفواصل، وأصلها كلها حروف وحركات وسواكن)**[2]. وفي هذا الكلام تصريح واضح لا يشوبه الشك بأنه كما يدخل الإيقاع في بنية الغناء؛ فإنه كذلك جزءٌ من تكوين الشعر وبنائه. وربط السجلماسي (ت903هـ) الوزنَ بالإيقاع في تعريف الشعر، فقال: (**الشعر هو الكلام المخيّل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي)**[3]، فالإيقاع عنده مادة الوزن الزمنية. أما عند الجاحظ فقد ورد الإيقاع صفة للحرف، فمن أبرز صفات الحرف (**الجهار إذا كان فخماً، جيد النغم، عذب الإيقاع،...)**[4].

وهكذا، فقد ظلت الدلالة الموسيقيّة للإيقاع –بما هو ظاهرة صوتية– أكثر حضوراً في تنظير القدماء لموسيقا الشعر ومحاولتهم تفسيرها، ولذلك ظلّ مرتبطاً في أذهانهم بمجالات تتعلق بجرس الحروف تارة، فدرسوا التنافر، وكذلك الانسجام الذي يعدّ أساساً مهماً في بنية الإيقاع، ومن جهة أخرى انضوى هذا المفهوم انضواءً مشوّشاً تحت علم العروض (**دون إعطائه شرعية الانتقال من الحقل الدلالي الموسيقي إلى الحقل الدلالي الشعري)** [5].

ولكن عدم إعطاء هذه الشرعية من قبلهم لم يمنع من درسهم ضروباً من الإيقاع الشعري تحت أبواب مختلفة أكثر ما تتجلّى في كتب البديع، وإن لم تُدرج تحت مصطلح الإيقاع، فكل المحسنات اللفظية ما هي إلا إيقاعات ثانوية أو إضافية تردفُ الإيقاع الرئيس أو الأساسي "الوزن"، وتحضر من غير نظام

---

[1] – عيار الشعر: 22.

[2] – الرسالة الرابعة: 197/1.

[3] – المنزع البديع: 215.

[4] – البيان والتبيين: 85/1.

[5] – انظر بنية الخطاب الشعري: 9.

ثابت، ومن غير قاعدة أو معيار سوى معيار المعنى، ويكون "التأليف" أو "النظم" هو الحامل الرئيس لهذه الإيقاعات، بينما يكون الوزن هو حامل المعنى. فالوزن ثابت مستقرّ، على حين تكون الإيقاعات الثانوية رديفة له، ولذلك كان الوزن أصلاً في الشعر يحتضن الإيقاعات التي تشكلها المحسنات اللفظية وضروب الإيقاع الأخرى، فتكون بهذا فرعاً من أصل. من هنا نشأ مصطلحا **الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي**، وتمكّنا في الدراسات النقدية عبر مراحل ليست بعيدة الأمد.

إلا أننا نجد بعض النقاد المحدثين نظروا إلى الإيقاع الشعري نظرة مجملة لم يفصلوا فيها بين خارجي وداخلي، فمحمد غنيمي هلال يرى أن ما يقصد بالإيقاع هو (**وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فِقر الكلام، أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر، وقد يبلغ درجة يقرب بها كلّ القرب من الشعر، أمّا الإيقاع في الشعر؛ فتمثّله التفعيلة في البحر العربي**) [1]، ومن الواضح أن الكاتب هنا يرى في الإيقاع سمةً يحققها انتظامٌ معيّن للحركات والسكنات في الشعر والنثر على حدٍ سواء، أي انتظام أصوات الحروف، أساكنة كانت أم متحركة، لكن الإيقاع الذي تحدده التفعيلة هو ما يميّز الشعر من النثر، وهذا يعني أن الإيقاع متضمِّنٌ في الوزن الشعري، وليس كذلك في سواه، وهكذا فإن الإيقاعَ –بحسب رأي غنيمي هلال– واحدٌ، وما يخصّصه في الشعر هو احتكامه للوزن، أي للبحر الشعري. وبذلك فهو رأى أن جرس الحروف المنتظمة في تفعيلات هو ما يشكل الإيقاع في الشعر، ولم يأت على ذكر لون إيقاعيّ آخر فيه.

على حين دعا صلاح فضل إلى التوسع في مفهوم الإيقاع، وعدم قصره على نوع واحد، بعد غياب الإيقاع الخارجي الظاهر المريح، واختفاء أنساق التفعيلات من سطح النص، على أنه دعا إلى اكتشاف إيقاع آخرَ لأن هذا الإيقاع الخارجي يكاد يصمّ آذاننا لشدة ما تعودنا عليه [2].

وجرى العرف النقدي على إطلاق اسم "الإيقاع الخارجي" على "الوزن" أو الإيقاع الثابت، ويُدرس فيه البحور الشعرية، وأشكال كل بحر مستعمل، وكذلك أنماط القافية وحروف الروي. على حين

---

[1] – النقد الأدبي الحديث: 435.

[2] – أشكال التخيل: 174، وانظر أيضاً: 85 وما بعدها.

دلّلوا لـ "الإيقاع الداخلي" أو الإيقاع المتغيّر بما تمثله المحسنات البديعية من جرس موسيقي فائض على إيقاع البحر الشعري، ما يسهم في تكثيف الموسيقا الشعرية وزخم نغمها.

ولعل مصطلح الإيقاع الداخلي ظهر بصورة أكثر وضوحاً وجلاءً بعد ما بدأت الدعوات للتخلي عن "الوزن" الشعري والالتفات إلى إيقاعات أخرى تخصّ الألفاظ بما هي مجموعة من الأصوات الناتجة عن تآلف الحروف، فقد ظهرت دراسات ادّعت وجود بديل عن الوزن العروضي، واتخذت من الحديث عن جرس الألفاظ والنبر والجهر والهمس سنداً لها في دعوتها لإيجاد بديل عن العروض التقليدي المتمثل بالبحور الشعرية [1].

ولعلّ محاولة **كمال أبي ديب** من أولى المحاولات العربية في إيجاد بديل "جذري" لعروض الخليل[2]، وكانت "مغامرته" تلك كما أسماها في المقدمة (**مغامرة تغيير للتصور الجذري للبنية الإيقاعية للشعر، ومغامرة فصلٍ حادّ بين الواقع الشعري الفعلي وبين الصورة التي أُبرز فيها هذا الواقع**)[3].

ولكن مغامرته وصلت حسب ما ذهب حدّاً من القدرة والجلاء استطاع معها أن يصف المكوّنات الإيقاعيّة وتتبلور بنظام بعيد التناسق، ما جعل مغامرته تلك تصل حدّ الاكتناه العلمي المشروع[4].

---

١ – دراسة كمال أبو ديب "في البنية الإيقاعية للشعر العربي" وقبلها دراسة شكري عياد "موسيقا الشعر العربي" على سبيل المثال.

٢ – عنون الكتاب بـ"في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، صدرت الطبعة الأولى عن دار العلم للملايين، بيروت، 1974، وكان قد كتب مقالة بعنوان " في إيقاع الشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل" في مجلة مواقف، عدد22، 1/تموز/1972. في إحدى وخمسين صفحة.

٣ – في البنية الإيقاعية: مقدمة المؤلف: 7.

٤ – المرجع السابق: الصفحة نفسها.

وقد رأى أنّ لعمل الخليل –على فرادته– أبعاداً كثيرة ما تزال غامضة رغم تتابع قرون من دراسته، وأنه من المدهش أنّ طبيعة تصوّر الخليل للنظام الذي أسسه من أحد الجوانب الغامضة على الرغم من أنه أحد أعمق الجوانب جذرية في عمله[1].

ويحدّد أبو ديب الهدف من دراسته بقوله:

(يحاول هذا البحث أن يكتنه طبيعة الحقيقة التاريخية في التراث، مؤكّداً أن الفاعلية الأكثر خطورة في صياغة التراث ليست الوجود الفيزيائي الفعلي لمكوّنات وعناصر محدّدة، وإنما هي فاعلية الإطار الذهني، وتركيب بنية العقل المعاين للوجود الفعلي.)[2].

كما أنه يؤكد في مقالته التي صدرت قبل الكتاب بعامين والتي كانت نواة كتابه، يؤكّد أن هذف الدراسة **ليست محاولةً لتسهيل العروض، .. إنما غرضه أكثر جذريّة .. إنه محاولة لطرح بديل لعمل الخليل**[3].

هكذا يقترح أبو ديب "**تراثاً بديلاً**" يوازي ويتكامل مع التراث المؤسَّس المتقبَّل، مع اعترافه بأن لا يدّعي الكمال **لفرضية النبر** التي يقدّمها كبديل[4]، إنما هي خطوة في سبيل النموّ بالدراسات العربية وإغناء الثقافة العربية المعاصرة، وتطوير أبعادها[5].

وتقوم فرضية النبر على مواطن الارتكاز في اللفظ، فاعلن وفعولن كما مثّل لها أبو ديب:

فاعلن: دُنْ دُدُنْ ، وفعولن: دُدُنْ دُنْ

---

[1] – في البنية الإيقاعية: 25–26.

[2] – المرجع السابق: 30.

[3] – المرجع السابق: 46. وانظر: "في إيقاع الشعر العربي: مواقف: ص20.

[4] – في البنية الإيقاعية: 33.

[5] – المرجع السابق: 34.

فيهما انقطاع للإيقاع ومن انسياب جديد فسمّى كلّاً من : فا، علن **نواة إيقاعية** يظهر النبر في نهاية كلٍّ منها، كذلك الأمر في: فعو، لن، والتشكيل الناتج عن تتابعهما سمّاه: **وحدةً إيقاعية**، وسمّى التشكيل الناتج عن تكرار الوحدات الإيقاعية **تشكّلاً إيقاعياً**.

إن كمال أبا ديب الذي وجد أن هذه المصطلحات أكثر دقّة من المصطلحات التي أطلقها الخليل مثل السبب والوتد والفاصلة والتفعيلة والبحر، ذهب إلى أنها ألصق بحركيّة الإيقاع[1].

وعلى ما ذهب إليه أبو ديب فإن **التشكّل الإيقاعي** لبحر الطويل مثلاً يتكوّن:

- تكرار وحدتين إيقاعيتين: فعولن، مفاعيلن ثماني مرات.
- تكرار النواة الإيقاعية: فعو أربع مرات.
- تكرار النواة الإيقاعية: مفا أربع مرات.
- بينما تتكرر النواة الإيقاعية: لن ثماني مرات.

ويصدق هذا على باقي البحور الثمانية والسداسية والمجزوءة والمنهوكة أيضاً، ورأى أنّ **الظاهرة الوحيدة التي تجسّد شيئاً من الشذوذ** هو حدوث أجزاء من الإيقاع لا يمكن وصفها بـ : فا، وهذه يمكن التغلب عليها بـ : فَ[2].

وهذا النظام "النووي" الذي أبدعه أبو ديب يخلص متعلم العروض المبتدئ من صعوبات معرفة الزحافات والعلل إذ يعتمد على النوى فقط، ويصدق هذا النظام بقوّة على الشعر الذي لا يتبع فيه الشاعر نظام الشطرين، بل والأشعار التي لا تنتظم وفقاً لأي تفعيلة من تفعيلات البحور. وقد مثّل أبو ديب لبعض "الشعر الحر" مبيّناً مواضع الترنّم الإيقاعي فيه وفقاً لنظام النوى الإيقاعية[3].

---

[1] – في البنية الإيقاعية: 49.

[2] – استبدل أبو ذيب التفعيلات في كل البحور بنواتين إيقاعيتين تشكّلان الوحدة الإيقاعية: (فاعلن)، فمثلاً الطويل جعل التشكل الإيقاعي له: علن فا علن فا فا مكررة ثماني مرات، والبسيط: فا فا علن فا علن مكررة ثماني مرات ... وهكذا على كل البحور، انظر جدول تشكلات البحور الإيقاعية: ص56-57.

[3] – انظر تطبيق ذلك على بعض شعر أدونيس :في البينة الإيقاعية: 85 وما بعدها.

مهما يكن من أمر، فكما ذهب أبو ديب من أن فرضيته هذه ليست كاملة من جوانب ذكرها هو في نهاية بحثه، وأنها ما تزال في مرحلة الحدس والتخمين، ولكنها –على حدّ قوله– تشكّل نظاماً رياضيّاً متيناً وأكثر دقّة من نظام الدوائر العروضية، وقد عاد لدراسته تلك بالنقد والتنقيح ووصف بعض الأفكار بالخطيرة[1]، وقد ظهرت مقالة للشاعر السوداني محمد عبد الحي[2] بعد مقال أبي ديب في مواقف، والتي ضمنها في كتابه يدحض فيها ما ذهب إليه أبو ديب على الرغم من إعجابه بهذه المحاولة، وكان قد شبّه إعجابه ذلك بإعجاب (**رجل الشارع الذي يقف في واحد من تلك المعارض الدوليّة أمام آلة تكنولوجية معقدة الصنع**)[3].

على الرغم من ذلك وجد عبد الحي أن الحاجة ماسّة إلى قراءة جديدة لإيقاع الشعر العربي، وأن محاولة كمال أبي ديب ما زالت في طور الحدس والتخمين[4]، لكنه وجد أن دراسةً مثل هذه يجب أن تقوم على أساسين:

- القصيدة كلّها لا البيت كوحدة موسيقية.
- العلاقة –وهي علاقة حريّة وضرورة– بين إيقاع النثر في الكلام العادي، والوزن الشعري المحض، وأوّل من لفت النظر إلى هذا –والكلام لعبد الحي– عبد الله الطيب في كتابه المرشد إلى فهم أشعار العرب[5].

---

[1] – انظر المقال كاملاً: في البنية الإيقاعية للشعر العربي وفي اللا بنية أيضاً، مجلة نزوة، عدد ، 1999.

[2] – شاعر سوداني من الطبقة الأولى، وأستاذ الأدب الإنكليزي، تخرج في جامعة أكسفورد، وأعدّ أطروحة في الأدب المقارن تحت إشراف د. محمد مصطفى بدوي، تناولت الأطروحة "التقاليد وأثر الشعر الإنكليزي والأمريكي في الشعر العربي" انظر المقال كاملاً: محمد عبد الحي وتجربته الشعرية، الشعر رزق من عند الله، بقلم أحمد محمد البدوي، مجلة الناقد، عدد 30، كانون الثاني 1990، ص45 وما بعدها.

[3] – انظر المقال كاملاً: حول إيقاع الشعر العربي، محمد عبد الحي، مواقف، عدد26، 1/نيسان/1973.

[4] – وهذا الكلام لكمال أبي ديب في مقدّمة كتابه، وقد مر سابقاً.

[5] – وقد ذكر عبد الحي أن نازك الملائكة أيضاً أخذت في كتابها قضايا الشعر المعاصر أثناء حديثها عن التكرار من كتاب عبد الله الطيب "المرشد" من غير أن تشير إلى ذلك.

وقد رأى أن كمال أبو ديب قد استفاد في محاولته تلك من محاولة إبر وكرومبي[1] في تحديد شكل حسابي للوزن الشعري، وأنّ مثل هذه المحاولة قامت استناداً للدراست التطبيقية على الشعر الإنكليزي الذي هو في الأساس شهر ارتكازي، وهي –وإن صدقتْ على بعض الشعر العربي– تبقى خارجة عن نظام الإيقاع العرب، لأنه يعتمد على المقاطع الإيقاعيّة[2].

[1] – أستاذ اللغويات في جامعة ادنبره.

[2] – راجع المقال: ص 79.

- **ثانياً: الإيقاع ومقوِّمات النص الشعري:**

الموسيقا والتجربة الشعرية

يُطرح مفهوم "**التجربة**" في العصر الحديث بكثرة ليشمل فروع العلوم والأدب كافة، ويعبّر عن طريقة أو طرائق الوصول إلى "المنتَج" الفكري مع صرف النظر عن قيمة هذا المنتَج، بمعنى أن مفهوم التجربة ليس مفهوماً معيارياً تحتكمُ إليه النتائج؛ إنما هو وصف لكيفية الوصول إلى هذه النتائج.

ونجد التصاق هذا المفهوم في ميادين النقد الأدبي التي تتناول الأعمالَ الأدبيّة من نواحٍ عدة، فتطالعنا عناوين مثل: التجربة الذاتية والإنسانية، والتجربة الجمالية، والتجربة النقدية، والتجربة الشعرية، وغيرها، ولكن ما مفهوم التجربة، وهل أتى ذكرها حقاً في كتب النقد القديمة، ثم ما الذي تختص به التجربة في فرع دون غيره، وما الخصوصية التي ينماز بها هذا الفرع فتتميز –إذّاك–التجربةُ به؟

وإذا ما طالعنا المعنى اللغوي للتجربة في المعجم العربي؛ نجد: جرّبَ الرجلَ: اختبرَه، ورجلٌ مجرَّب: قد بَلِيَ ما عنده، ورجلٌ مجرِّب: قد عَرَفَ الأمورَ وجرّبَها، وجرّبْته الأمورُ: أحكمته[1].

أمّا اصطلاحاً؛ فقد جاء في معجم النقد العربي القديم أنه يراد بالتجربة (**الحالة التي يمرّ بها الشاعر قبل نظم قصيدته، وفي أثناء النظم**) [2]. ثم يتابع المؤلّف في نفس السياق فيقول إنّ القدماء أولَوا تجربة الأدب عناية واهتماماً فبيّنوا المراحل التي يمرّ بها العمل الأدبي، وتحدّثوا عن أوقات الكتابة .... .

ثم نراه يعرض آراء القدماء في كيفية خلق القصيدة مستشهداً بما جاء في صحيفة بشر بن المعتمر من حديث عن معاناة الكتابة، والمراحل التي يمرّ بها الكاتب: (**خذ من نفسْك ساعة نشاطك، وفراغ بالك، وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهراً وأشرف حسباً، وأحسن في الأسماع**) [3]، ويتابع مؤلّف المعجم كشفه عن معاني هذه المقولة فيقول: (**وأوصى أن يصبر الأديب إن لم تواته هذه**

---

[1] – لسان العرب: جرب.

[2] – أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم: 295/1.

[3] – المرجع السابق: الصفحة نفسها، وانظر: البيان والتبيين: 135/1، والعمدة:42/1، والعقد الفريد: 55/4.

المنزلة، وألا يعجل، وألا يضجر، ويدعه بياض يومه وسواد ليله، وأن يعاود عند نشاطه وفراغ باله، فإنه لا يعدم الإجابة والمواتاة إن كانت هناك طبيعة، وجرى من الصناعة على عرق، فإن تمنّع عليه، فالمنزلة الثالثة أن يتحوّل من صناعة الأدب إلى أشهى الصناعات وأخفها عليه) [1]. وقد ورد الكثير من الآراء عند القدماء حول هذه المسألة، لعل أهمها مقولة ابن طباطبا في صناعة الشعر، إذ يقول: **(فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة؛ مَخَضَ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه، أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه المعاني .....)**[2]، وكذلك نجد عند العسكري (ت395هـ) قولاً مشابهاً، فيقول: **(وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرَك، وأخطرْها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها، وقافيةً يحتملها، ..... فإذا عملت القصيدة، فهذّبها ونقّحها .... حتى تستوي أجزاؤها، وتتضارع هواديها**[3] **وأعجازها)**[4]. وثمة آراء أخرى كثيرة تمتلئ بها كتب النقد القديمة [5].

ثم نرى مطلوب ينزاح عن المعنى الأولي الذي أورده للتجربة، والذي رأى أنه مرور الشاعر في خطوات محدّدة ومتتالية أثناء كتابته القصيدة، إلى معنىً وصفيٍّ يَصف به الشعر بحالته المعنوية الكبرى، أي يصف مفهوم الشعر بالصورة العامة المجملة لا خطوات كتابة القصيدة؛ فيقول إنّ الإبداع الشعري كان عند كثير من الشعراء تجربةً صعبةً، ويستشهد لقوله هذا بـ **(إنّ عملَ الشعر على الحاذق به أشدُّ من نقل**

---

[1] – معجم مصطلحات النقد العربي القديم: 295/1.

[2] – عيار الشعر: 7-8.

[3] – تتضارع تتشابه، الهوادي: جمع هادية، والهادية من كل شيء أوله وما تقدّم منه، لسان العرب، ضرع، هدي.

[4] – كتاب الصناعتين: 139، وانظر أيضاً: 133.

[5] – أورد أحمد مطلوب في هذه المسألة آراءً للقرطاجني وابن يحيى العلوي وابن خلدون والفرزدق وأبي تمام وأبي نواس، انظر: معجم النقد العربي القديم: من 295 – 301.

الصخر)[1]. ثم يدلف إلى تعداد ما أسماها بـ "دواعي الشعر" مثل الطمع، والشوق، والشراب، والطرب، والغضب، ثم يبدأ بذكر الوسائل التي يستدعي بها الشعراء شعرَهم [2].

والحقيقة؛ أنّ من يقف على تعريف التجربة عند أحمد مطلوب، يجد أنه حديث عن مراحل بناء القصيدة، وظروف كتابتها، ووسائل الشعراء في استدعاء معانيها، ويذكر آراء الكثير من النقاد والشعراء العرب الذين إن سلمنا أنهم كانوا يقصدون الإحاطة بتجربة الشاعر الشعرية؛ إلا أن المتمعن في تلك الآراء يجدها أحاديث متشابهة عن تأليف القصيدة واستحضار معانيها، سواء أقصدوا المعنى الكلي –أي الغرض العام– أم المعاني الجزئية التي يختص كلُّ بيت من أبيات القصيدة بواحد منها في الأعمّ الأغلب. وهذا يتّضح من كلامه عندما تحدّث عن إيلاء القدماء تجربةَ الأدب عناية خاصّة بيّنوا بها المراحل التي يمرّ بها العمل الأدبي بعد أن كان قد عرّف التجربة بأنها (**الحالة التي يمرّ بها الشاعر قبل نظم قصيدته، وفي أثناء النظم**)[3]. فهل هذا مفهوم التجربة حقاً؟ وهل تعني التجربة الحالةَ التي يمرّ بها الشاعر أم المراحلَ التي يمرّ بها العمل الأدبي "القصيدة؟ أم أن كليهما يؤلّفان معاً صورة التجربة الشعرية؟

يستعمل مصطلح "التجربة الشعرية" في عصرنا ليدلّ على مجموعة الخبرات والمهارات الذاتية والموضوعية التي مرّ بها الشاعر أثناء تمرّسه الشعرَ، ويقاس غناها بقيمة المنجز الشعري الذي يشمل جميع أعمال الشاعر المنجزة التي أسهمت في تكوين شخصيته الشعرية من جهة، وفي تجلية رؤيته للإنسان والمجتمع والكون من جهة ثانية، هذه الرؤية التي تتكوّن من إخلاص الشاعر عبر مسيرته الشعرية لمبدأ معِين أو فكرة رافدة للموضوعات التي يطرقها، وتعدُّ مقدرةُ الشاعر اللغوية وأسلوبُه المنماز مِنْ غيره مِنَ الشعراء أهمَّ ما يكوّن خصوصيته الشعرية، حتى يغدوَ إنجازه الشعري كالبصمة لا تتكرر، ولا يمكن أن يتطابق مع أيّة تجربة شعرية أخرى. وقد خصص هربرت ريد في كتابه مقالة للتعريف بطبيعة التجربة الشعرية، ورأى أنها تعني بصورة مباشرة الممارسة الشعرية، باعتبار طول أمدها، وباعتبار قدرة الشاعر اللغوية، واستعداده الدائم للتجديد في مضامين شعره الفكرية، وفي قدرته كذلك على طرح حلول للمشاكل الاجتماعية، وتطوير

---

[1] – العمدة: 177/1.

[2] – انظر تفصيل ذلك في معجم النقد العربي القديم: 279/1-298-299.

[3] – مرّ سابقاً.

علاقته مع الكون، وتلبية حاجات القارئ على مختلف مستوياته الثقافية، ولذا –برأي ريد– تكون الضخامة الإنتاجية نظراً للسنين التي أُنتجتْ فيها هذه الفعالية الإنسانية؛ أهمَّ معيارٍ يمكن للباحث به درس هذه التجربة، ورأى أنه لا يمكن للتقليد أن يكون أساساً لهذه الممارسة، واستثنى منه ما يدلّ على أنه جزءٌ من حياة الشاعر الشعرية التي لم تتّضح فيها معالم شخصيته الشعرية بعدُ، فالتجربة الشعرية في بدايتها تختلف عن مرحلة نضوجها، ولهذا طرح ريد اسم "العبقرية الشعرية" التي تعني وصول الشاعر إلى مرحلة من الممارسة الشعرية الخاصة والموسومة بسمات شخصيته المتفردة، وهكذا رأى أن التجربة الشعرية عند أي شاعر تقاس بطول أمدها وضخامة الإنتاج الشعري [1]. ويمكن تحديد عناصر التجربة الشعرية بثلاث عناصر، هي:

- أوّلاً: اللغة [2].
- ثانياً: الرؤية: وبها تتضح نظرة الشاعر إلى الإنسان والمجتمع والكون.
- ثالثاً: الموضوع: أو القضية التي يتخذها الشاعر بؤرة ومركزية في أشعاره: مثل الحب والموت والأمل.

كما يجب أن تتسم التجربة الشعرية لأي شاعر بسمات، أهمّها:

- أوّلاً: الخصوصية التي يكتسبها الشاعر من صدقه في تجربته وإخلاصه لها، فتصبح تجربته صورة عنه، تتجلى في شخصيته الشعرية التي لا يمكن أن تتكرر.
- ثانياً: الفرادة في الأسلوب، إذ تتضح معالم شخصية الشاعر المتفرّد في أسلوبه غير المقلد أساليب الآخرين، سواء في طرق المواضيع، أم منهج النظم، فلا يبدو نسخة من شاعر آخر.
- ثالثاً: أن تضيف التجربة الشعرية جديداً إلى معمار القصيدة العربية على مستوى الرؤية والمضمون.

وبهذا يكون مفهوم "التجربة الشعرية" متحدّداً بعدّة عواملَ، أهمّها:

---

[1] – هربرت ريد، طبيعة الشعر: انظر المقالة كاملةً: 133–139.

[2] – عدّ محمد بلوحي اللغةَ أهم عناصر التجربة الشعرية، لأن الأدب فعل لغوي في المقام الأول، انظر: بنية الخطاب الشعري في القصيدة الجاهلية: 69.

أ- أن يكون للشاعر باعٌ طويل في مجال الشعر، وقد روّض عبر السنين شعره، واعتاد على هذه الصنعة حتى غدت عنده كالطبع.

ب- أن يكون الشاعر وفيّاً لرؤيته "فكرته" المتحددة في مضمون منجَزِه الشعري، فمثلاً الخمرة عند أبي نواس هي أساس تمرّدِه، هذا التمرد الذي انعكس في إنجازه الشعري، فتمرّد على العروض.

ت- أن تتجلى التجربة بالوعي التامّ بالواقع ومتغيّراته، ومحاولة مجاراته، باعتبار أن الشعرَ معنيٌّ بالمقام الأول بالتغيير على كافة الأصعدة.

ث- أن تتسم التجربة الشعرية بالثبات والعمق والاكتمال، فلا تكون وليدة لحظة انفعالية عابرة، ما يسِم إنجازَ الشاعرِ الشعريَّ بالتناقض والنقص.

وهكذا، يجب دراسة التجربة الشعرية في سياق البحث في الرؤية الشعرية أو حتى الإنسانية عند الشاعر، وفي سياق تجلية مضامين موضوعاته الشعرية واستشفاف ملامح شخصيته الشعرية بها [1]، فدراسة التجربة الشعرية عند شاعر ما تتحرى مساره الإبداعي، وترتبط بالمنجَز الشعري كميةً وكيفيةً، على أنه يجب ألا يفهم من ضرورة الانفتاح على أنماط شعرية مختلفة التقليد الأعمى، والأخذ منها بدعوى الالتحاق بكلّ جديد، وهذا الانفتاح ليس معياراً أصيلاً لغنى التجربة الشعرية، إنما هو رافد من روافدها يسهم في غَنائها، وليس فقدان الشاعر له يعني بالضرورة اضمحلال تجربته، فقد يُسيء الشاعرَ من أنْ تكون عرضاً للمعرفة والمقدرات الكتابية التي تجعل الهمَّ الأكبر عنده الاهتمامَ بجذب القارئ إلى ميدان جديد ومجهول ومبهم أكثر من عنايته بالتجسيد الصادق لرؤاهُ الفنيَّة، فيبدوَ عملُه أشبهَ باللهاث وراء سراب السبْق، ويغدو كمن يخبر الآخرين أنه رأى نهراً من غير أن يشرب منه[2].

والحقيقة؛ عدا الآراء التي وردت في كتب النقد العربي القديم، والتي ذكرها أحمد مطلوب في معجمه؛ لم يُؤْتَ على ذكر دور الإيقاع في التجربة الشعرية، فقد تناول النقاد هذه التجربة من جهة أنها

---

[1] - انظر: الشعر العربي المعاصر، عزّ الدين إسماعيل: 10.

[2] - يشبه ت.س. إليوت تفسير بعض الأشعار التي تتبع هذا اللون من الكتابة بالرجم بالغيب لشدة غموضها، انظر: في الشعر والشعراء لإليوت: 31، وانظر أيضاً: في حدود النقد: 132-133.

تجربة إنسانية أولاً، فالأدب ليس إلا شكل من أشكال التجربة، وقد ورد ذكر الوزن في مراحل تأليف القصيدة بما هو ركنٌ من أركانها، كالمعنى واللفظ، والتخييل والصور والاستعارات.

وخصوصية الإيقاع في التجربة الشعرية تأتي من حضوره في اللاوعي الشعري الجمعي، فالشعر خُلق والموسيقا معاً، ولو كان لنا أن نقول إن الإيقاعَ طارئٌ لَمَا اختصتِ التجربةُ الشعرية بما ليس في سواها من التجارب الأدبيّة النثرية، فالإيقاع حاضر في هذه التجربة حضوراً أصيلاً وبدهيّاً، وقد أسهم في تكوين الذاكرة السمعية عند الشاعر المكوّنة في حيّزها الأكبر من الموسيقا، وإذا كانت اللغة من أهم العوامل التي تميّز الشخصية الشعرية؛ فإن الإيقاع أهمُّ ما يميز اللغة الشعرية، ولهذا السبب ذهب أصحاب ما يسمّى بـ "قصيدة النثر" إلى التفتيش عن بدائل للوزن فيها، والادّعاء بإيقاع داخليّ يحتكم إليه هذا النص الأدبي، فتميّزه —في رأيهم– من غيره من النصوص النثرية الأدبيّة، وهذا صائب من جهة أنْ لابدّ للشعر من الموسيقا ليتأتى للتجربة الشعرية التميّز عن التجربة النثرية، فالهوية الشعرية اتخذت بصمتها الخاصة الفريدة من الموسيقا التي تنتظم الألفاظُ على نظامها.

- **الموسيقا والتشكيل المعماري للقصيدة**

تعدّ الموسيقا الشعرية من أهم العوامل التي تدخلت منذ العصور الأولى في شكل القصيدة، ويعدّ الشكلُ في الشعر التجسيدَ البنائيّ المحسوس للإيقاع، فقد عُرف القصيد بشكله الذي تنقسم القصيدة فيه إلى عدد من الأبيات، يُكتب كل بيت منها في مصراعين يفصل بينهما فراغ، وهذا الفراغ وُجد صوتياً قبل أن يجسد كتابةً، فعدا أنّ كلّ بيت من أبيات القصيدة كان يتمتع بالوحدة الذاتية التي تجعله مستقلّا عن سابقه ولاحقه من الأبيات غالباً؛ فإن كل مصراع من البيت كان يتمتع بهذه الوحدة وإن بمستوى أقلّ، بمعنى أن البيت الشعري الذي يستوعب فكرة واحدة أو معنىً جزئياً واحداً تنقسم فيه تلك الفكرة تنقسم بدورها إلى قسمين، أول وثان، ولذلك حين كان يستوجب المعنى اتصالاً، أو يفيض جزء من اللفظة الأخيرة في القسم الأوّل عن الموازي الإيقاعيّ المحدّد لاستيعابه؛ كان يوصَل البيتُ صوتياً في الحالة الأولى وصوتياً وكتابياً في الحالة الثانية، واصطُلح على هذا الأخير في علم العروض اسم "التدوير" أو "البيت المدوّر" ولو لم يكن لتشكيل القصيدة كتابياً علاقة بأدائها لما عرفنا مصطلح التدوير، ولو لم يكن البيت يتمتع باستقلال الفكرة؛ لما عرفنا مصطلح "**التضمين**" الذي من شأنه ربط البيت بالبيت الذي يليه معنوياً، أي إنَّ الفكرة أو المعنى الذي لم يكتمل عند حدّ البيت الأول، فتعلّقت قافيتُه من حيثُ المعنى بالبيت الذي يليه سمّي مضمَّناً، وقد عابه بعض القدماء إذا كثر في القصيدة، فللقصيدة شكلٌ محدد على المعنى أن يتمدد وفقه، فإنْ تغيَّر تشكّلُ هذا المعنى عما هو معروف؛ وُضعت له تسميات تستوعب التغييرات التي طرأت على تشكّل المعاني في القصيدة، وكان هذا أول ما استعمله المحدثون للتقليل من شأن القصيدة الشعرية الموزونة.

وفي السياق نفسه أتى بعض النقاد المحدثين على الحديث عما سمَّوه التشكيل البصري أو التشكيل المكاني للقصيدة، باعتبار أن هيكل القصيدة وطريقة كتابتها [1]، أو تشكيلها على الصفحة يسهم في شعرية النص، فقد عدّوا الفراغات الحاصلة بين الكلمات، والبياض المتعمد بين الألفاظ والجمل الشعرية، فعلاً

[1] – المقصود بطريقة الكتابة: توضع الألفاظ في الأشطر أو الأسطر الشعرية، وهذا يختلف عما يعنيه أسلوب النظم الذي قد يفهم من قولنا طريقة الكتابة.

مقصوداً لذاته، بل ذهب البعض إلى قول إنها معنى في النص الشعري [1]، كما قالوا بعلاقتها بنظم القصيدة، فما هذه المساحات البيضاء إلا تجسيد لانفعال الشاعر، وتمثيل للصمت الذي يعتري العاطفة أثناء كتابة النص، يقول جان كوهن عن البياض في هندسة القصيدة: (**إنّ له أهميةً لافتة للنظر، تقتضيه باعتباره صمتاً يحيط بالقصيدة**) [2]، وهذا الصمت (**ليس محايداً**) بتعبير عبد السلام مساوي [3]، لأنه واردٌ في سياق شعريّ، سواء أكان هذا البياض مؤكداً أو مفروضاً بتموقع النص في الصفحة. وهذه صورة من الصور التي أدخلها تيار الوعي في الكتابة إلى النص، فلم يعد اهتمام الشاعر بإيصال الفكرة إلى القارئ يقلّ عن اهتمامه بإشراك القارئ في عالمه الشعري بنقل الحالة التي يتمثّلها أثناء نظم النص إلى القارئ.

وكما سلف، فالأمر –وإن اختلفت زاوية الرؤية إليه– إلا أنه موجود في القصيدة العمودية أيضاً، فالفراغ الحاصل بين الشطرين يستوجب وقفة قصيرة من القارئ يستكمل بعدها قراءته المصراع الثاني للبيت الشعري، كما أن وقوف الكتابة عند اكتمال الوزن، والقفل بالقافية والروية يستوجب بدايةً جديدةً لبيت جديد في سطر تالٍ. وقد برزت مسألة تشكيل القصيدة كتابياً، واتخذت أبعادها، واتضحت ملامحها بعد ظهور شعر التفعيلة، الذي كان من أهم حججه في الانفكاك من موسيقا الشطرين أن يقف الشاعر في الوزن حيث ينهي معناه، فلا يتقيد بوزن البيت الشعري، ويضطرَّ لصوغ المعنى بطريقة أخرى حتى يتفق وعدد التفعيلات.

والجدير بالذكر هنا ان شعر التفعيلة أو "الشعر الحر" كما أطلق عليه أيضاً لم يخرج عن الأوزان الشعرية المعروفة، إنما تقيّد بها مع التحرر من عدد التفعيلات في السطر الشعري، حتى إن مصطلح التدوير موجود أيضاً هنا، فليس من قيد يجبر الشاعرَ على الوقوف في مكان معين من الجملة الشعرية، أو يجبره على استجلاب ألفاظٍ حشواً . وهذا ما تصرح به نازك الملائكة في مقدمة ديوان شظايا ورماد، فتقول: (**وينبغي ألا ننسى أنّ هذا الأسلوب ليس خروجاً على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها يتطلّبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل، ومزيّة هذه الطريقة أنها تحرّر**

---

[1] – انظر: الحوارات الكاملة لأدونيس: 142/3.

[2] – بناء لغة الشعر: 214.

[3] – البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: 40.

الشاعر من عبودية الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يَضطرّ الشاعر إلى ان يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكّنه الأسلوبُ الجديد من الوقوف حيث يشاء)[1]. ولا يخفى أن نازكَ هنا تبدو متحفظة ومحترزة من أن يُظنّ أنها تدعو إلى الخروج على الأوزان الشعرية كما استنبطها الخليل وقعّدها في علم العروض، فالشعر الجديد "تعديل" وحسب في شكل القصيدة وهيكلها، وحجّتها في ذلك أن الأساليب تتغير من عصر لعصر، وكان من شأن هذا التغيير أن يرافقه تغيير في الشكل الهيكلي للقصيدة، وهو لون من ألوان التحرر من قيد الشكل، أو بصورة أوضح من قيد العدد الإيقاعي في الشطر الشعري، فكان أن تصرّف الشاعر في هيكل قصيدته كيفما شاء. ومثالاً على هذا نذكر قصيدة "النهاية" لنسيب عريضة، يقول:

كفّنوهُ
وادفنوهُ
أسكنوهُ
هوّة اللحدِ العميقْ
واذهبوا لا تندبوهُ
فهْو شعبٌ ميّتٌ ليس يفيقْ
ذلّلوهُ
قتّلوهُ
حمّلوه
فوق ما كان يطيقْ
حمَل الذلَّ بصبرٍ من دهورٍ
فهْو في الذلّ عريقْ [2]

---

[1] – يرجع أغلب النقاد ظهور الشعر الحر إلى نازك الملائكة عندما كتبت قصيدتها "الكوليرا" ثم أخذت بالتنظير لهذا اللون الكتابي في مقدمة ديوانها، كما ألّفت كتاب قضايا الشعر المعاصر لتدافع عن هذه الطريق الجديدة في تشكيل القصيدة. انظر: مقدمة الديوان: 5-6.

[2] – ديوانه: 65-66-67.

بنى نسيبٌ قصيدته على تفعيلات بحر الرمل "فاعلاتن" وقد تصرف في توزيعها بين الأسطر الشعريّة، وكان يمكن للقصيدة أن تُكتب على الشكل التالي:

كفّنوهُ، وادفنوهُ، أسكنوهُ هوّة اللحدِ العميقْ
واذهبوا لا تندبوهُ، فهْو شعبٌ ميّتٌ ليس يفيقْ
ذلّلوهُ، قتّلوهُ، حمّلوهُ فوق ما كان يطيقْ
حمَل الذلَّ بصبرٍ من دهورٍ فهْو في الذلّ عريقْ

ويبدو هذا التشكيل مقبولاً لهيكل القصيدة أيضاً ولا يخلّ بنظم القصيدة أو إيقاعها عدا أن البيت الثاني يجب أن يُلفظ متصلاً باعتبار المعنى لامتناع الفصل بين الموصوف وصفته، والأجدر أن يكتب البيت مدوّراً في هذه الحالة أيضاً، لأن كتابة القصيدة بالشكل الذي يترك فراغاً بين الشطرين يوحي بسكتة بينهما، ولهذا علاقة وثيقة بالإنشاد، فطريقة إنشاد الشعر تقتضي هذا الصمت من الشاعر المنشد، وكان أن عّبر عنه ببياض بين الشطرين، وهذا شديد الشبه بـ "السكتة الموسيقيّة" Rest في علم الموسيقا، وهي علامة تستعمل في التدوين الموسيقي، تشير إلى ضرورة التوقف عن الأداء لفترة زمنية تحددها العلامة الموضوعة في المدوّنة الموسيقيّة، ولها أشكال مختلفة، يدلّ كل شكل منها على مقدار معين من الزمان[1]. ولو لم يكن السكوت واجباً بين الشطرين لما رأينا القصيدة القديمة تكتب بهذا الشكل، ولكان الخليل استنبط البحور مدورة بشطر واحد فقط.

ونظام السكْت ليس غريباً، فهو قاعدة من قواعد التجويد في القرآن الكريم تقتضي السكت في مواطن محدّدة وجوباً أو جوازاً ولها علامات توضع فوق الكلمة المراد السكْت على آخرها، والسكْت أيضاً يعني قطع الصوت.

ولمعرفة جدوى التصرّف الجديد من الشاعر الحديث بعدد التفعيلات في كل سطر، ندرج مخططاً لأوزان القصيدة المذكورة كما جاءت، فالقصيدة مؤلفة من ستة مقاطع، في كل مقطع منها عشَر تفعيلات جاءت موزعةً على الشكل التالي:

[1] – انظر: معجم الموسيقا الغربية، محمد حنانا: 250.

فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلان

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فعِلان

فقد كرر الشاعر هذا التوزيع الإيقاعي لألفاظ القصيدة في المقاطع الستة من غير أن ينتقل إلى ترصيف جديد، إلا أنه اختار لكل مقطعين قافية مشتركة توضّعت في السطرين الرابع والسادس من كل مقطع "التفعيلات المضلَّلة"، والروي كان أيضاً مشتركاً في كل مقطعين، الأول مع الثاني، والثالث مع الرابع، والخامس مع السادس، وتفعيلات القافية —ولنا أن نسميها ضرباً هنا– لم تتغير تغييراً كبيراً، ففي المقاطع الخمسة –الأول والثاني والرابع والخامس والسادس– جاء الضرب بصورة "فاعلاتن المقصورة" [1]، أي بشكل "فاعلان" وهذا الضرب أصابه زحاف الخبن أحيانا [2] فجاء بصورة فعِلان، وفي المقطع الثالث جاء الضرب محذوفاً [3] وقد أصابه الخبن أيضاً، وأما باقي التفعيلات غير الضرب؛ فجاءت في غالبها صحيحة، وقليل منها جاء مخبوناً.

إذن، ففي القصيدة ثلاث قوافٍ، وثلاث حروفِ رويّ، هذا إن استثنينا أنّ في كل مقطع عدداً من القوافي الداخلية التي تضاهي بشدة حضورها ووضوحها القافية الموحدة في كل مقطعين، كقول الشاعر مثلاً: (كفّنوهُ، وادفنوهُ، أسكنوهُ، تندبوهُ، ذلّلوهُ، قتّلوهُ، حمّلوهُ) وما عزز ظهور هذه القوافي الداخلية أن كل مقطع من المقطعين الأول والثاني كان يبدأ بها من جهة، ومن جهة أخرى أن كل كلمة من هذه الكلمات كانت تستوعبها تفعيلة واحدة، وهذا التوافق الصوتي والتساوي الإيقاعي بين أصوات التفعيلة و أصوات الكلمة أعطى المقاطع دفقاً إيقاعياً متوازياً مع الغضب المالئ قلبَ الشاعر، يضاف إلى ذلك توالي هذه

---

[1] – القصر: علّة تصيب السبب الخفيف، فيُحذف ساكنه ويُسكّن متحركه.

[2] – الخبن: زحاف يصيب السبب الخفيف، فيُحذف ثانيه الساكن.

[3] – الحذف: حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة، وهو زحاف إن لم يأت في الضرب.

التوازيات الصوتية ثلاث مرات دفعة واحدة، والحقيقة أنّ القارئ لن يجهد نفسه كثيراً حتى يعتاد الوحدة الإيقاعية التي ترصّفت فيها ألفاظ المقطع، فهي مع صخب الإيقاع امتازت بالسلاسة والتدفق، وفي هذين المقطعين والمقاطع الباقية أتى الشاعر بالجناس والموازنة التي شدّت من أزر الإيقاع، وزادت في قوته وصخبه، جامعةً إلى شدّته غضب الشاعر الذي جعله يدعو إلى دفن شعبه.

وهكذا، وبكثير من الاطمئنان يمكننا القول: نعم، فإن التشكيلَ الجديد للنظام الموسيقي ساعد الشاعر في بناء قصيدته على الصورة التي تخدم معناه في الوصول، وهيّأ هذا الشكلُ الجديد القارئَ للتماهي مع المعاني وفق النظام الإيقاعي الذي اختار له الشاعر أن يتكرر بصورة تكاد تكون متطابقة في كلّ مرة.

والسؤال هنا: هل المعاني هي التي طلبت الشكل والنظام الموسيقي الجديد؟ أم أن الشاعر أفاد – حين تحرر من قيد ترتيب التفعيلات– من طرق معانٍ جديدة؟! وهل حقاً أنّ النظام الموسيقي الذي اتبعه الشاعر في مقاطع قصيدته الستة لم يكن مُلْزِماً له في نظم "النهاية" ؟!

إن الشاعر القديم كان يظهر براعته وقدرته في المعاني الجزئية الجديدة، وطول القصيدة، والبحور الطويلة، بمعنى أننا إذا طالعنا ديوان أغلب الشعراء حتى نهايةِ العصر العباسي؛ نجد المشطورات ومجزوءات البحور لا تكاد تشكّل ثلث الديوان، وأحياناً تكون أقلَّ من هذا بكثير، وما كان للشاعر حينذاك أن يبني قصيدته في المدح مثلاً على مشطور الكامل إلا ما ندر، في حين نجد الشاعر الحديث يجمع إجازاته في قصيدة واحدة، فهي قصيدة قصيرة، وإن أصابت فلا تطول كثيراً، وهذا ليس بعيب في الشعر، فكثيراً ما نجد الأبيات المفردة المشهورة في دواوين أكبر الشعراء، ثم نراه –أي الشاعر الحديث– يجمع المشطور إلى المجزوء أو المنهوك، وبعد ذلك كلّه ينوّع في القوافي، ويتعدّد عنده حرف الروي في القصيدة الواحدة، ولا يلتزم ضرباً واحداً، ونجد في قصيدته التضمين والتدوير، وفوق ذلك كله يأتي بتفعيلات فيها جوازاتٌ وعللٌ تكون أحياناً قبيحة، وبعد كل هذا؛ نراه لا يأنف من أن يتذرّع بأن المعاني "الجديدة" وطبيعة العصر الجديد هي التي طلبت هذا اللون من الكتابة. فبراعة الشاعر كما حددها إليوت ليست في تكييف الشاعر نفسه

مع النمط "أو الشكل" بمقدار ما هي البراعة والمقدرة اللتين يجعل الشاعرُ بهما الشكلَ يستجيب لما يريد أن يقوله، (**فالأشكال المحكمة تعود، ولكن لا بدّ أن تكون هناك فترات تطرح فيها جانباً**) [1].

لا شكّ في أن يكون التجديد غاية كلّ شاعر، بل وغاية كبرى يسعى إليها كلُّ فردٍ في كلّ الميادين؛ إلا أنّ البداية التي لا تستند إلى مقدّمات صحيحة تصير إلى أن يُسوّغ للأخطاء فيها تسويغاً لا منطقيّاً، وهذا ما أخذ بالشعر تجاه التفلّت من جلّ مقوماته، وأحياناً من الشعرية أيضاً، فهل كانت البداية الجديدة مع هذا الشكل الجديد تجديداً حقيقيّاً للشعر حقّاً؟ وهل صحيح أنه لو لم تخرج نازك الملائكة أو يخرج السياب بما خرجا به؛ لأتى غيرهما بمثله؟

[1] – في الشعر والشعراء: 40-41.

- **الموسيقا والخطاب الشعري**

الخِطاب لغةً: من خاطَب، يقال: خاطبه بالكلام خطاباً ومخاطبةً، وهما يتخاطبان. والخِطاب والمخاطبة مراجعة الكلام[1].

والخطاب: أقسام الكلام، قال الكفوي: (**هو الكلام الذي يُقصد به الإفهام، أو هو اللفظ المتواضع عليه، المقصود به إفهام من هو مهيَّأ لفهمه**) [2].

وفي البرهان في علوم القرآن ذكر الزركشي وجوه المخاطبات والخطاب في القرآن الكريم، وهي أكثر من أربعين وجهاً[3].

ويعرّف الخطاب "Discourse " على أنّه (**العلاقات المطردة الموجودة بين بنيات النصّ والسّياق**) [4]، و يشير في معناه الأساسي إلى (**كلّ كلام تجاوز الجملة الواحدة، سواء أكان مكتوباً أم ملفوظاً**) [5] . والخطابُ مجموعةٌ من العلاقات التي تحيط بعملية تداول رسالة ما، لغويّة كانت أم غير لغويّة ضمن السّياق المحدّد [6].

جاء في الرّسالة للإمام الشّافعي في تعريف النصّ: (**خطاب يُعلم ما أريد به من الحكم، سواء كان مستقلاً بنفسه، أو العلم المراد به غيره نافياً الاجتهاد**)[7]، ولعلّ ما أشار إليه الدكتور محمّد يونس

---

[1] – لسان العرب: خطب.

[2] – معجم الكليات: 2/285– 286.

[3] – البرهان في علوم القرآن: 2/217 وما بعدها.

[4] – النصّ والسّياق: 275.

[5] – دليل النّاقد الأدبي: 89.

[6] – قد يكون الخطاب بلوحة فنيّة مثلاً أو صورة أو قطعة موسيقيّة أو الرقص وغير ذلك مما لا تتدخل به اللّغة المنطوقة أو المكتوبة.

[7] – الشّافعي، الرّسالة، تح محمّد شاكر: 14، وعقد أبواباً لما نزل من الكتاب العزيز عامّاً يراد به العامّ ويدخله الخصوص، وما يراد به عام الظاهر وهو يجمع العام والخصوص، وما نزل عام الظاهر يراد به الخصوص كلّه، انظر: 53 وما بعدها.

علي من أن الخطاب (**وسيلة المتخاطبين في توصيل الغرض الإبلاغيّ من المخاطِب إلى المخاطَب**)[1] يدلّ بوضوح على أن هذه الوسيلة في الممارسة اللّغويّة إنما هي النصّ المكتوب أو الملفوظ. إلّا أنّ الخطاب أشبهُ ما يكون بشبكة معقّدة من النّظم الاجتماعيّة والسياسيّة والثّقافية التي يُنتج بها الكلام كخطاب [2].

وللخطاب صلةً بالتّلقي، وبالأسلوب، و بالرّسالة، وبالسّياق وثيقة، أيْ إنه يرتبط بالعملية التواصليّة كاملة، وعلى افتراض أن الخطاب الذي يتمثل فعل الكلام كليةً، يتطلب وجود علاقة تحاورية بين المتخاطبَين [3]؛ فإن **مقتضى الحال** يفرض على المخاطِب أسلوباً محدّداً وفق سياق محدّد يوصل به رسالته على هيئة ملائمة للموقف .

ومعرفتنا الخطابَ تتطلّب **وعياً** [4] للحالة التي عليها يكون المخاطب وهو يوجه كلامه للمخاطب، وكذلك للعلاقة التي تجمع بينهما في سياق محدّد . بمعنى أن الخطاب يتصل بإنجاز **فعل الكلام** ككلّ لا بكلمة أو لفظة بعينها. يقول فاليري (**إننا لا نفكر بالكلمات، إننا لا نفكر بغير الجمل**) [5]، فالتواصل لا يتم إلا بمتواليات الألفاظ، لا بل وبمتواليات الجمل . وإذا كانت (**الوحدة الدنيا للتواصل هي الجملة**)[6]؛ فإن الخطاب لكونه (**منهج تحليل الجملة**)[7] يقارب النصوص لا الألفاظ، وبدوره يكشف النصّ في الممارسة اللّغويّة، بما يتضمّنه من دلالات الألفاظ المتراكبة في جمل متواليات، يكشف أفقَ الخطاب، ويحدّد قصديّته.

---

[1] – المعنى وظلال المعنى: 157.

[2] – دليل النّاقد الأدبي: عن ميشيل فوكو: 90.

[3] – قضايا الحداثة عند عبد القاهر: 17.

[4] – الوعي بمعنى الإدراك هو من أهم شروط تحليل فحوى الخطاب.

[5] – بارت، رولاند: لذة النصّ: 90

[6] – حوليات التراث: 2009، العدد التاسع، نظرية النّظم وقراءة الشّعر عند عبد القاهر الجرجانيّ: د.محمد سعيد ربيع الغامدي.

[7] – المرجع السابق.

ويتّسم الخطاب (**بأنه كتلة بنيوية واحدة متماسكة الأجزاء، وأية محاولة لفصل أجزائه بعضها عن بعض يؤدي إلى تغييره، وإعادة بنائه**) [1]. ويُعدُّ فهمَ بنيةِ النصِّ المؤلَّفِ من ألفاظ منظومة وفق ترتب معانيها، ووعي السّياق المرافقِ إنتاجَ النص؛ يعدّان لبناتٍ أولى في رسم أبعاد الخطاب. *وإذا كان وعي الخطاب رهين رصد العلاقات بين السّياق ومتواليات الألفاظ في فعل الكلام*، فإن بنيات أي خطاب حين بدء التحاور يمكن أن تنشئ بذاتها جزءاً من السّياق التواصلي[2]. وفي هذا المقام يتحدّث فان دايك عن **اقتضاء الخطاب**، إذ كلّ جملة يمكن أن يعبَّر عنها بشكلّ صريح، أو بشكلّ ضمني مضمر، هذا الأخير يقتضي استكمال النصّ في سياقه المحدّد وفق متتاليات الألفاظ، فتنبني معلومات أخرى ضمنية هي بمنزلة إكمال ضمني للرسالة التواصليّة [3].

ولكن ما الذي يختص به الخطاب الشعري من غيره من ألوان الخطاب؟

تناولت دراسات كثيرة تحليل الخطاب الشعري، ولكن الكتابين الذي اعتمدا هنا هما: تحليل الخطاب الشعري لمحمد من مفتاح، وتناول المؤلف الخطاب الشعري بصورة علمية دقيقة، ودرسه ضمن ثنائية الاشتراك والتشابه، وهما مفهومان يُعنيان بداخل النص لكشف مقاصد الشاعر الظاهرة والمضمرة، والكتاب الثاني هو بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ليوسف إسماعيل، وهو قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، وقدّم لكتابه بمقدمة ثرية فصّل فيها أهمية الإيقاع في الخطاب الشعري، وكيف أنه –أيْ الإيقاع– جزءٌ أصيل في الخطاب الشعري، وأنه هو ما يعطي الخطاب الشعري خصوصيته.

وعندما يُقال بخصوصية الخطاب الشعري؛ فيجب أن يُعلم أيضاً أن لكلّ خطاب غيرِه خصوصيةً أيضاً، وأنّه على الرغم من المؤلفات التي رُصدت لتحليل الخطاب الشعري فإنه –بحسب رأي مفتاح– لم تتوفق أيٌّ منها حتى الآن في صياغة نظرية شاملة، وعلى الرغم من محاولة درس الخطاب الشعري من قبل تيارات عدة، كالتيار التداولي الذي درس الخطاب الشعري وفقاً النظرية الذاتية اللغوية والأفعال الكلامية، وكذلك التيار السيميائي، والبنيوي، والتوليدي، والمنطقي، فإن جميعاً تعدّ أشمل نظرية لتحليل الخطاب

---

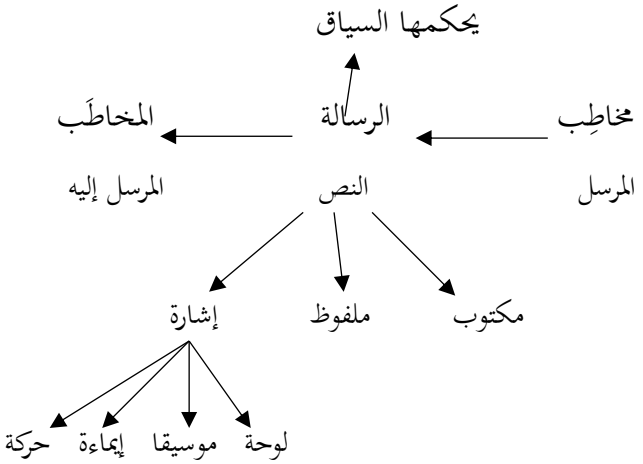
[1]– المعنى وظلال المعنى: 157.

[2]– النصّ والسّياق: 257.

[3] – النصّ والسّياق: 261.

الإنساني مع قليل من الحذر، إذ (**لا يمكن أن تُطبّق بالدرجة ذاتها وعلى مستوى واحد من الدقة على كافة ألوان الخطاب**)[1].

ومن المعلوم أن أي رسالة نصية مكتوبة كانت أم ملفوظة؛ تحتاج إلى ثلاث عناصر أساسية لتكتمل العملية التوصيلية، هي: المخاطِب والمخاطَب والرسالة التي تحتكم إلى سياق معيّن.



إن كل عنصر من عناصر الخطاب الشعري يؤثر في صورة هذا الخطاب وتشكّلِه، وللمتلقي (القارئ) في الخطاب الشعري أن يضع عدداً قد لا ينتهي من السياقات المحتملة، ولهذا السبب خاصةً تتعدد قراءة النص، ويظلّ مفتوحاً، ولا يمكن بحال من الأحوال الحديث عن الخطاب الشعري بمعزل عن السياق، أو احتمالات السياق، فالسياق هو العامل المولد للوظيفة التواصلية [2]. وبما أنّ أهمّ ما يميّز الخطاب الشعري من أيّ خطاب آخر هو اختصاص الشعر بالإيقاع، وليس أيّ إيقاع؛ إنما هو إيقاع مخصوص ينماز من إيقاع الفواصل القرآنية، وإيقاع قوافي السجع، وفواصل المقامات، فإن السياقات كلها، حتى السياق اللغوي، تبقى عاجزة عن إعطاء الخطاب الشعريّ خصوصيّته من غير الإيقاع. على أنه ينبغي إيلاء الأهمية إلى وحدة الخطاب التي تنتج أولاً من (**تكرار المقومات السياقية**)[3] وهذا التكرار يُسهم في توحيد السياق ومن ثمّ في جعل المتلقي يفهم الخطاب.

---

[1] – تحليل الخطاب الشعري: 6-7.

[2] – رومان ياكبسون، قضايا في الشعريّة، ترجمة: محمّد الولي، حنون مبارك: 23.

[3] – تحليل الخطاب الشعري: 25.

إن الخطاب الشعري بوصفه مفهوماً يعمّ العملية الإبداعية الشعرية بكل مراحلها ليس مفهوماً اعتباطياً، فله عناصره المحدّدة، ومعاييره التي يحتكم إليها لتجلية محتوى الرسالة التي تتألف من أجزاء تتوزع في النص الشعري وتسمى المعاني الشعرية، كما أن له مقاييسه التي تكشّف البنى المضمرة، وتحدد وظيفة هذه البنى في إثراء البنى السطحية، كذلك يتطلب الخطاب الشعري منافذ نقدية وعناصر تحليلية لغوية وسياقية محدّدة لكشف أثره في عملية الإبداع الشعري، وهذه بالتحديد مهمة القارئ الناقد، لا القارئ العادي الذي لا يضع إلا سياقاً واحداً يَفهم باعتباره النصَّ وينفعل به.

وفي تأثير الخطاب الشعري في سير العملية الإبداعية الشعرية لا يخضع لمقاييس العقل، إنما يخضع لمنطق الفن ومقاييس الشعر التي هي على الطرف المقابل – لا النقيض- لمقاييس العقل، فعلى حين يتكئ العقل على المنطق ويقيس به؛ يتكئ الشعر على التخييل الذي هو أساس فيه. فالعقل مثلاً لا يقبل قولاً مثل: السماء حمراء، أو النجم ثقب في السماء، على حين يجد الخيال الشعري طاقة فسيحة للتأمل، ومجالاً واسعاً أو احتمالات لا متناهية لبناء العلاقة –التي لا يمكن أن تَحدث واقعاً- بين الدم والسماء في المثال الأول، أو بين رقعة السماء الواسعة والخرْق الباهر لهذا السواد الكبير في المثال الثاني.

إن الخطاب الشعري يقبل هذه الألوان من التخييل التي لا تخضع لمعايير العقل المنطقية [1]، بل على العكس؛ فكلما اكتنف الشعر الغموض أكبَرَ من دهشة القارئ واستغرابه، وهذا خاصةً ما يخلق اللذة في الشعر [2]. على أنّ الأمر لا يجب أن يصل بالشاعر إلى حدّ التعقيد، فبنية الخطاب الشعري تتدخل

---

[1] – هذا الكلام لخصه العرب في المقولة الشهيرة "أعذب الشعر أكذبه"، لأن الشعر لا يقاس على حدود المنطق، انظر الكثير من التفصيل حول هذا في كتاب الشيخ عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر: 270.

[2] – يقول الجرجاني: إنه (من المركوز في الطّبع أنّ الشّيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزيّة أولى، فكان موقعه من النّفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف،= =ولذلك ضُرب المثل لكلّ ما لَطُف موقعه ببرد الماء على الظمأ)، أسرار البلاغة: 139، وكلك يقول في سياق الحديث عن المعنى الذي يتطلب جهداً للوصول إليه:(هو الذي أردتُ بالحاجة إلى الفكر، وبأن المعنى لا يتحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله): نفس المصدر: 144-145.

مباشرةً في فهم محتوى الرسالة، فيجب«**علمُ المخاطَب بمحتوى الخطاب حتّى تكون الفائدة، ويصل الفهم إلى المتلقّي بسرعة وسهولة، واستنباط قانون التناسب بين طاقة التّصريح في الكلام، وعلم السّامع بمضمون الرّسالة**»[1]، ولذلك نجد المحدثين طرحوا مبدأ (الانسجام) مبدأً عاماً تُحاكَم على ضوئه التراكيب المفرطة في الغرابة، فثمة تعابير تكون غريبةً على جسم الحقل المعنوي أو الثقافي، فلا تُقبَل، لأنها لا تنسجم معه، ولذا رأى محمد مفتاح شرطاً في الخطاب الشعري وهو «**أن يعبّر عما تقبله الطبائع**»[2].

أما التلقّي؛ ففي الخطاب –أيّ خطاب– ثلاثُ صور للتلقّي: تلقّي المبدع، وتلقّي النْصّ، وتلقّي القارئ.

1– تلقّي المبدعِ: وهو صورة تلقّي الكاتب (المؤلف) للمعنى، فالمبدع مثلاً يرى في غيمةٍ غير ما يراه الإنسان العادي، ويفكّر في مدلولاتها على خلاف ما يفكّر فيه الإنسان العادي بأنها علّة حدوث المطر أو الظلّ مثلاً. كذلك يختلف المبدعون في كيفية تلقّيهم معاني الأشياء المتضمَّنة في صورها، فالأديب – شاعراً كان أم ناثراً– قد يكتب قصيدة أو قصة عن شكل الغيمة، وعن تحوّل هذا الشكل الذي يصيّرُه في خياله كما يريد، ولذلك نجد أنّ الخطاب «**يتحوّل من حال إلى حال تبعاً لمقصدية الشاعر وحالته النفسية**»[3]، وبما أنه من غير الممكن أن يتشابه اثنان تشابهاً تامّاً كان الخطاب الشعري عند كل شاعر هو المنفذ الأول لتحليل بصمته الشعرية، فلكلّ شاعر خطابه الخاص وسياقات محدّدة تحيط بهذا الخطاب.

2– تلقي النص: وقد شاع مصطلح (السياق اللغوي) ليدل على كيفية تحكم المعنى الكلي في مفردات الألفاظ التي منها تتشكل المعاني الجزئية، بمعنى أنه من الواجب أن يحظى النصُّ بقدْر كبير من التماسك بين ألفاظه، والتسلسل في معانيه، واجتماع صوره لصالح المعنى الكلي، وهذا يتطلب ألفاظاً بعينها، يحول استعمال غيرها إلى كسر وحدة النص، وتشرذم

---

[1] – المسدّي، عبد السلام، اللّسانيّات وأسسها المعرفية: 767.

[2] – تحليل الخطاب الشعري: 24.

[3] – المرجع السابق: 79.

المعاني في ذهن القارئ. وفي هذا المقام طُرح مفهوم **المُصاحَبَة**، الذي يعني أنّ ثمّة ارتباطاً اعتياديّاً لأيِّ كلمة في اللّغة بكلمات أخرى معيّنة في الجمل[1]، ولا يجب أن يُفهم من هذا مراعاة الاحتكام لمفردات الحقل الدلالي؛ إذ إن من المسموح به دائماً في الأدب عامةً، وفي الشعر خصوصاً مفاجأة القارئ، وبث الدهشة في نفسه بالانزياحات التي تكسر الصورة المتوقعة لتشكُّلِ العبارة، إلا أن هذه الانزياحات يجب أن توظف ضمناً لخدمة الخطاب كليّاً، ولهذا فإن المجاز مطيّة التخييل في الشعر.

3- تلقي القارئ: والقارئ هو القناة الوحيدة التي بها يحيا النص، وهو المعنيّ الأوحد في ظهور مصطلح (أفق التوقع)، والقارئ نوعان: قارئٌ عاديّ، ويكون في الشعر متلقّي اللحظة الشعرية الراهنة، بمعنى أنه يتأثر بالشعر تأثّراً لحظيّاً، وإن استمرّ الأثر إلى وقت لاحق؛ فإن تذوّقه يكون انطباعياً، فصحيح أنه يتأثّر بما قرأ؛ لكنه غالباً لا يستطيع تقديم تفسير واضح لإعجابه. والنوع الثاني القارئ الناقد: ومجاله تحليل الخطاب الشعري، وفكّ رموز النص للوصول إلى حكمٍ منطقيّ، وإذا كان الشعر لا يخضع لمقاييس المنطق [2] فإن عملية التحليل التي يتخذها الناقد على عاتقه يجب أن تتبع قوانين منطقية، فالنص الشعري «**لا يُحيل على واقعٍ خارجٍ عنه يُثبِت صدقَه أو كذبَه على ضوئه؛ وإنما له واقعُه الداخليّ، فصدقُه مستمّدٌ من ذاته وليس من خارجه**»[3]، فتحليل الخطاب الشعري لا علاقة له بجوهر الشعر، إنما يُعنَى بتفكيك النص الشعري، والوقوف على بناه والسياقات المحيطة به للوصول إلى حكم لا على فكرة النص، إنما يكون الحكم على الكتابة، أي على قدرة الكاتب على إيصال فكرة

---

[1] - صاحب هذه النظرية هو بلومفيلد فيرث، كانت جزءاً من نظريته السياقية في اللغة the contextual theory of language، التي برزت في أربعينيات القرن العشرين وخمسينياته، وقد برزت في ذلك الوقت نظرية التحليل العروضي: prosodic analysis التي كانت جزءاً من نظريته أيضاً. عن موقع موقع ويكيبيديا/الشابكة.

[2] - يفصّل الجرجاني القول بأنّه لا يُجري مقاييس الشِّعر على حدود المنطق، وأن الصّدق في الشِّعر يكون بإعطاء المعنى حقّه من اللّون البلاغيّ، ومنحه نصيباً كاملاً من الدّلالة على الغرض، انظر أسرار البلاغة: 271.

[3] - تحليل الخطاب الشعري: 11.

النص إلى القارئ، ورصد كفاءته، والأساليب التي اتبعها لتحقيق مقولة النص، كما أن مهمة القارئ الناقد أيضاً كشف مواطن الخلل التي حالت دون وصول الفكرة إلى القارئ، أو أوجدت تشويشاً في إيصال الرسالة.

ومن الجدير بالذكر أن من أهم السياقات التي تعمل على إنجاح العملية التواصلية في الشعر، هو السياق التاريخي للشعر عموماً، فاللصوق الحاصل منذ زمن بعيد بين الشعر والإيقاع راسخ في أذهان الأجيال حتى يومنا هذا، فصار الشعر لا يُدرَس دون الحديث عن الإيقاع، بل إنه عندما تخلى بعض الكتاب عن الإيقاع بالشعر تشوش الخطاب، ولفّه الغموض، حتى غدت (المنثورة) أشبه بطلاسم لا يستطيع فكها إلا القليل من النقاد المتخصصين، أو أضحت في بعض صورها مجرد كلام عابر لا شعرية فيه ولا معنى مبتكر.

ويمكن تحديد أدوات الخطاب الشعري بما يلي[1]:

1- **اللغة:** بوصفها فعلاً واعياً، ومجموعةً من العلاقات حقيقية كانت أم مجازية، وبوصفها آلةَ إنتاج الفكرة وتجسيدها، فلا سبيل لإخراج الفكرة بغير اللغة.
2- **المقصدية:** وتتطلب وعياً كافياً من الكاتب بما يبغي قوله، ولماذا قاله، أي ما الهدف المنشود مما يقول، وإلا كانت الرسالة عبثاً لا طائل منه.
3- **التناص:** بما يتضمنه من تشاكل وتباين، وتشابه واشتراك، فلا يمكن تصوّرُ نصٍّ أوليٍّ في كل مرة، ولو كان ذلك لاستدعى أن يكون كل خطاب غامضاً ومبهماً ومنغلقاً.
4- **الحمولات الدلالية:** التي تنشأ من متراكمات المعنى، أو بصورة أوضح مراحل انتقال اللفظ في مراحل زمنية من معناه اللغوي إلى معانٍ أخرى عرفت به.
5- **المرجعية التداولية:** التي تحدد علاقة الشاعر باللغة، وتكشف عن الصلات التي تربط بين النص وقائله والسياقات المحتملة التي يوحي بها.

وأخيراً: فإن الخطاب الشعري يجب أن يتمتع بالأصالة والفرادة، وإن عملية التلقي فيه لا تقل أهميّة عن عملية الإرسال، والإيقاع في الشعر هو الحامل المميز له، وهو ما يحقق للخطاب شعريته ويميزه

[1] – بنية الخطاب الشعري.

من الخطاب النثري الأدبي، وبهذا لم يعد الإيقاع «**مقابلاً للمضمون، أو خارجاً عن المعنى، أو وعاء فارغاً يحتاج إلى المحتوى ليملأه**»[1]، إنما أصبح صفة انمياز الخطاب الشعري، والإخلال بهذا لإكن الأساسي في بناء النص الشعري سبب في اضطراب العملية التواصلية، وبالتالي فقدان المضمون أهميته، فعلى جميع العناصر التي تدخل في بناء القصيدة أن تتداخل وتتضافر لتكوين الخطاب الشعري[2].

وفي كل الأحوال، لا تكون عملية توصيل المعنى معقّدة إذا كان الخطاب مصرّفاً تصريفاً يسيراً وبسيطاً، وللمعنى الشعري خصوصيته من استحباب الغموض ولذّة الاكتشاف، ومهما وصل المعنى الشعري إلى مستويات بعيدة من الغموض، فإن تصريف الخطاب الشعري يسهم في إكساب المعنى الشعري خاصّيته من بالانسجام التام بين مفردات الشعر: اللفظ، والمعنى، والإيقاع، والتخييل، وهي العناصر الأكثر أهميّة في تصريف هذا الخطاب.

وأخيراً، فإن الموسيقا الشعرية بوصفها ركيزة أساسية في القصيدة لها صلاتها في كل بنيات القصيدة الداخلية، والدائرة السياقية المحيطة بها، وأصبحت ركناً راسخاً له أثره في العملية التواصلية في الشعر، كما كان لموسيقا الشعر أثر في تداوله وحفظه، وأثرت في تكوين التجربة الشعرية عند الشعراء عموماً، حتى الشعراء الذين جعلوا منها ركناً عارضاً أثرت تأثيراً واضحاً في تجاربهم الشعرية.

إن بناء القصيدة الشعرية لم يرسخ على مرّ العصور إلا وكانت الموسيقا حجر أساس فيه، وظل الشكل المعماري للقصيدة هو المصداق التجديدي الوحيد الذي كان عند الشعراء في تجديدهم في عصور عديدة.

وقد حضرت الموسيقا الشعرية حضوراً مهمّاً في نقد الشعر القديم والحديث على حدٍّ سواء، كما بلغ النظر فيها شأواً لا يمكن الغضّ منه حتى والشعر العربي يُدرس في ضوء المناهج الغربية الحديثة، فكان الحديث عن موسيقا الشعر جزءاً من تكميل الحديث عن مكوّنات القول الشعري في الدراسات النقدية.

---

[1] – بنية الخطاب الشعري: 20. وهذا ليس بجديد فقد ورد في النقد العربي القديم مقولات عن الوزن والقافية ودلالتهما علي شيء من المعنى، وسيرد ذكره.

[2] – المرجع السابق: الصفحة نفسها.

وفي كل الأحوال، ثمة كثير من المحاور يمكن أن تدرس بالنظر إلى صلتها بالموسيقا الشعرية، كالتداول والتلقّي واللغة الشعرية، وغيرها، وإن دلّ هذا فإنه أظهر ما يدلّ عليه هو تلك العلاقة الراسخة والثابتة بين الموسيقا والشعر، بل تُظهر أهميّة الوقوف على البنى الموسيقية في القصيدة وأثرها في السياقات المتعدّدة المحيطة بها.

الفصل الثاني:

التقليدية في شعر الرابطة القلمية:

- **تمهيد: الشاعر الحديث وموسيقا الشعر**
- **البنية الموسيقيّة التقليدية في دواوين الرابطة القلميّة:**

- بحر الكامل.
- بحر الرمل.
- بحر البسيط.
- بحر الخفيف.
- بحر السريع.
- بحر الطويل.
- بحر المتقارب.
- بحر الوافر.
- بحر المجتثّ.
- بحر الهزج.
- بحر الرجز.
- بحر المتدارك.
- بحر المديد.
- بحر المنسرح.

- **خاتمة:**

الشاعر الحديث وموسيقا الشعر:

لا يخفى على أحد ما للموسيقا المجرّدة من وقعٍ جماليٍّ على النفس الإنسانيّة، كما لا يخفى ما تتركه الموسيقا من أثر حسيٍّ يعلق بالوجدان لتتجلّى العواطف والمشاعر في الروح الإنسانيّ على صورةِ جمالٍ يُحَسُّ أكثر ممّا يُدرَك.

وتختلف الموسيقا عن الفنون الأخرى التي تتجسّدُ وتعطي بتجسّدها فكرة لصيقةً بما نراه، كاللوحة الفنية في الرسم أو الرقص أو النحت وغير ذلك، إلّا أن الموسيقا المجرّدة (الصادرة عن الآلات الموسيقيّة) يمكن أن تعطي معنىً بالصوت فقط، وهي مزيّة أكثر خفاءً وغموضاً في تأثيرها في النفس من الفنون المجسّدة بالألوان أو الحجر أو الحركات وغيرها، ولذلك ترنو النفس إلى جمالها الغامض، وحديثها الخفيّ، وتنساق الروح لها في حالاتها الشعورية جميعاً، فكيف بها وقد رافقت كلمات ليست بالكلمات المألوفة؛ إنما لها دلالات ومعانٍ وصورٌ وتخييلات؟! وكيف بها إذا ما اتفقتْ مقاطع الكلمات وأجزاءُ الحروف وأصواتها مع تلوينات الإيقاع وتسلسله وانسيابه؟!

إنّ الأوزان الشعريّة بما فيها من أصوات الحروف التي تتقارن وتتناسق معها تكسر تلوّن الانسجام الذي تفرضه طبيعة الأوزان الشعرية، ناهيك عن الزحافات والعلل التي تصيب التفعيلات، وهي في الأصل تعديلات صوتيّة تطرأ على الوزن، تمنحها ألواناً إيقاعيّة متغايرة ومتباينة، وكذلك القافية التي تُعدّ من أكثر المقاطع الصوتيّة ثباتاً ورسوخاً في البيت الشعريّ تمنح الإيقاع نغماً حادّاً في تلوين النغم وتغييره.

ثم إنّه لمن الضير أنْ يُنظر إلى الانسجام والتناغم والتناسق على أنه سمات ممجوجة، بل على العكس، فهي صفات النظام المتين، وإنه لمن الخطورة بمكان على أي نظام أو قانون أن يكون منفلتاً بلا ضوابط أو حدود، بل إنّ حدّ هذه القوانين هي الضامن الوحيد لبقائها وسبب من أسباب قوّتها.

وقد كانت للباحثين آراءٌ في الأسباب التي دفعت الخليل للوقوف على أوزان الأشعار وحصرها دوائرَ حدّدتها واستثنت غيرها، فعبد الله الطيب المجذوب ذهب إلى أنه ثمة أسباباً جعلت العلماء يتّفقون

على حصر عدد هذه الأوزان ومنعت من اختراع أوزانٍ جديدة[1]، وضيّقت دائرة الرخص في العلل والزحافات، وأماتت الكثير من الأوزان القديمة، وهذه الأسباب هي:

1- وَلعُ العلماءِ القدماء بتعميم القواعد النظريّة وطرد الشواذّ.

2- الغيرةُ على القرآن الكريم، وذلك أنّ العلماء كانوا حراصاً على ألّا يوافقَ كلامُ الله المنزّل في قطعةٍ وافيةٍ منه شيئاً من أوزان الشعر القديم لقوله تعالى ﴿**وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ**﴾[**الحاقة:41**] وقوله: ﴿**وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلاَّ ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ**﴾[**يس:69**]. وذلك بعد أنْ لاحظوا أنّ في كتاب الله آيات القرآن الكريم وفي الحديث الشريف أقوالاً عن الرسولﷺ توافق الأوزان الشعرية.

3- إنّ أهمّ الأوزان وأجملها وأحبّها إلى الأسماع وأقواها على البقاء وأكثرها تصرّفاً ودوراناً في المنظوم كانت كلّها داخلة تحت نطاق الدوائر الخمس التي رسمها الخليل. ولو كان واحدٌ من هذه الأوزان خارجاً من الدوائر الخمس لكان نظام العروضيين قد انهار من أوله إلى آخره[2].

ومن الواضح أنّ للسبب الثالث صلةً وثيقة بطبيعة الشعر، بينما يستمدّ المؤلف السببين الأول والثاني من طبيعة المحيط الثقافي المحيط المزامن للفترة التي وضع فيها علم العروض.

أمّا إبراهيم أنيس فقد ذهب إلى أنّ (**الخليل لمّا رأى ما اجترأ عليه الشعراء المحدثون من الجري على أوزان لم تُسمع عن العرب هاله ذلك، فاعتزل الناس في حجرة له كان يقضي فيها الساعات والأيام يوقّع بأصابعه ويحرّكها حتى حصر أوزان الشعر العربي وضبط أحوال قافيته**)[3]، وهذا –إن صحّ– يذكّرنا بالعصبية التي تحدّث عنها ابن خلدون في مقدمته، العصبيّة التي تضمن للشعوب حفظ حضاراتها وحماية علومها وتاريخها وثقافتها من الانهيار والاندثار، وليس العروض سوى علم راسخ

---

[1] – هو رأي لبعض العلماء، وليس الخليل منهم.

[2] – المرشد: 1/17-18-19.

[3] – موسيقا الشعر: 47.

من علوم العربية، له أصوله وحدوده، شأنه في ذلك شان كل العلوم الأخرى، بل إنّ علم العروض كان أساساً في بعض أبواب علم الصرف والنحو، فالضرائر الشعرية كلّها مستثناة من القواعد الكلية في علمي النحو والصرف، وغدت بمنزلة قواعد صغرى تتّكئ في اعتبارها على القواعد الكبرى.

وعلى الرغم من أنّ العروض أحدُ العلوم العربية التي تبدو شديدة الإحكام من الناحية المنهجية؛ نجدُ أنّ هذا العلمَ قادرٌ أبداً على استيعاب الذائقة العربية، سواء من قبل الشعراء أو المتلقّين للشعر، والدليل على ذلك أنّ أحكام هذا العلم ظلّت قائمةً من القرن الثاني الهجري حتى العصر الحديث[1].

وقد ظهر كثير من المؤلفات الحديثة التي ألقت الضوء على هذا العلم وحاول بعض مؤلّفيها الإتيان بجديد في موسيقا الشعر العربي بالاستناد إلى هذا العلم، منها:

- كتابا إبراهيم أنيس: موسيقا الشعر، والأصوات اللغوية.
- كتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب: لعبد الله الطيب المجذوب.
- موسيقا الشعر العربي: لمحمد شكري عيّاد.
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي: لكمال أبي ديب.
- العروض وإيقاع الشعر العربي: لسيد بحراوي.
- البناء العروضي في القصيدة العربية: لمحمد حماسة عبد اللطيف.
- الإيقاع في الشعر العربي: لعبد الرحمن الآلوجي.
- ملامح التجديد في موسيقا الشعر العربي: عبد الهادي عطية.

وغيرها كثير، وقد ذكر سيّد بحراوي في مقدمة كتابه المذكور ثلاث دراسات لمستشرقين وقفوا على هذا العلم وقوفاً مبكّراً يعود إلى بداية القرن التاسع عشر، محاولين مراجعته والنظر فيه، وكانت وقفاتهم مختلفة؛ فمنهم من حاول فهمه في ضوء العروض الروماني والإغريقي "إيوالد"، ومنهم من حاول إدراكه إدراكاً موسيقياً "جويار"، وثمّة من حاول إدراكه إدراكاً نبريّاً "فايل"[2].

---

[1] – العروض وإيقاع الشعر العربي: سيّد بحراوي، مقدمة المؤلف، 5.

[2] – العروض وإيقاع الشعر العربي: 5.

ومهما يكن من أمر الدراسات التي كُتبتْ وتُكتب لفهم هذا العلم أو لتوضيحه أو لنقده بل حتى للهجوم عليه؛ فإنه لا يزال قائماً بكلّيته، وكلّ الدراسات التي حاولت الإتيان بجديد لم يستطع أصحابها إنكاره، ولا التقليلَ من الجهد الفريد الذي قدّمه الخليل لعلوم العربية، ونرى الأوزانَ الشعرية وقد استجابت لقرائح الشعراء ما يزيد على اثني عشر قرناً، نراها ما تزال تستجيب لهم على مدى العصور، وتطاوع أقلامهم في كل الأغراض والموضوعات والمناسبات، وتستلذّ بها الذائقة العربية السليمة حتى وقتنا الراهن.

وها هي ذي تستجيب لشعراء الرابطة القلمية كما استجابت لغيرهم، وكتبوا عليها في موضوعاتٍ شتّى، ونظموا فيها المطوّلات حتى تجاوز بعضها مئة بيت، وفي هذا الفصل نورد تباعاً البحور التي استعملها شعراء الرابطة القلمية في دواوينهم، وبُدئَ بالبحر الأكثر وروداً ثم الأقل فالأقل وهكذا.

وقد كتب شعراء الرابطة في كلّ الأوزان عدا المقتضب والمضارع، وتفاوتتْ نِسب استعمالهم بين بحر وآخر كما سيرد.

بحر الكامل:

يؤلف بحر الكامل مع "الوافر" دائرة المؤتلف، الدائرة الثانية من الدوائر العروضية، والكامل مبنيّ على تفعيلة واحدة "متفاعلن" تتكرر ست مرات، وهو من البحور المبنيّة على تفعيلة واحدة أو من البحور المفردة كما سمّاها محمد حماسة عبد اللطيف[1]، أي البحور التي تتكرر فيها تفعيلة واحدة لا غير، وقد عُرضت في كتب العروض والإيقاع الشعري القديمة والحديثة آراءٌ مختلفة حول سبب تسميته بهذا الاسم، فمنهم من أعاده إلى كثرة ضروبه التي يفوق بها ضروب أيّ بحرٍ آخر، فله تسعة ضروب، وهذا ما يمنح الشاعر خيارات كثيرة لنظم الشعر عليه، فأضربه (**أفسح فيه من غيره**)[2]، وقيل لكمال أجزائه [3]، ومنهم من أعاد الاسم إلى كثرة حركاته عندما يأتي تاماً [4]، وقيل سميّ كذلك (**لمطابقة تفعيلاته كما هي في الأصول مع استعمالات الشعراء**)[5]، أي إن تفعيلاته تصلح للموضوعات التي يريد الشعراء طرقها، وقد ضرب له أبو الفتح ابن جنّي (ت392هـ) شاهداً بيت عنترة في معلقته الشهيرة:[6]

وإذا صحوتُ فما أقصّر عن ندىً وكما علمتِ شمائلي وتكرّمي

وعلى الرغم من أنّ بحر الوافر يشترك مع الكامل في عدد الحركات؛ لم يأتِ بصورته التامة، فعروضه وضربه أتيا مقطوفين، وتفرّد بحر الكامل بهذا عنه، وكثرت حركاته، فاتّسع.

---

[1] – البناء العروضي في القصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف: 42.

[2] – منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني: 268.

[3] – الكافي في العروض والقوافي، التبريزي: 58، وانظر أيضاً: العمدة، ابن رشيق: 58، والبناء العروضي، حماسة عبد اللطيف:43.

[4] – العروض وإيقاع الشعر العربي: سيد بحراوي: 45.

[5] – المرجع السابق: 78.

[6] – كتاب العروض: 90، والبيت في ديوان عنترة: 207.

ورأى الجاحظ أنّ كثرة مقاطعه تسمح بالنظم عليه في أغراضٍ شعرية مختلفة [1]، وقال فيه القرطاجنّي إنّه من الإيقاعات التي يرد فيها الكلام جزلاً، وحسن الاطّراد [2].

أمّا الدكتور عبد الله الطيّب فوصفه في كتابه بأنه :(**أكثر بحور الشعر جلجلةً وحركات، وفيه لونٌ خاصّ من الموسيقا يجعله –إن أريد به الجِدّ– فخماً جليلاً، مع عنصرٍ ترنّميّ ظاهر، ويجعله –إن أريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرّقة– حلواً، مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوعٍ من الأبهة يمنعه من أن يكون نزقاً، أو خفيفاً شهوانياً**) [3]، وكان له رأي في الأغراض التي يُنظم عليها هذا البحر، فرأى أنه لا يصلح للشعر المتضمن فلسفةً أو حكمةً، وعلى الرغم من أنه أتى بأمثلة من شعر المتنبي وأبي العلاء وأبي تمام؛ وجدهم مقلّين في النظم على بحر الكامل، وإن نظموا عليه؛ فإنهم قلّ أن يصيبوا أو أن ينجحوا، وعلل ذلك بأنّ (**الحكمة والتأمل –مهما كانت مناسبتهما– يحتاجان إلى هدوء وتؤدة، وفي النظم خاصةً يحتاجان لأن يكون نغمُ الوزن شيئاً منزوياً، يصل إلى الذهن من غير ما جلبةٍ، ولا تشويش، وكأنه إطار للكلام الموضوعِ فيه، لا جزءٌ مهمّ من صورته ورسمه**) [4].

كذلك رأى الدكتور الطيّب أن (الرثاء) يقِلُّ نظمه على هذا البحر، إلا أنْ يكون فيه نوحٌ وتفجّعٌ[5].

والحقيقة؛ أننا سنرى في شعر الرابطة القلمية أشعاراً منظومة على بحر الكامل في مواضيع مختلفة، حتى تلك التي رأى الطيب أنها قليلة فيه.

فبحر الكامل من أكثر البحور استعمالاً عند شعراء الرابطة القلمية، فقد نُظمت عليه سبعٌ وأربعون ومئة قصيدة من مجموع أشعارهم، أي بنسبة تقربُ من 25% من مجموع ما كتبوا.

---

١ – البيان والتبيين: 115/1.

٢ – منهاج البلغاء: 269.

٣ – المرشد إلى فهم أشعار العرب: 302/1.

٤ – المرجع السابق: 303/1.

٥ – المرجع السابق: 207/1.

وهي نسبةٌ فرضيةٌ إذا ما عرفنا أن معظم القصائد المنظومة على الكامل كانت عند شاعر المهجر الكبير إيليا أبو ماض، فقد نظم على هذا بحر الكامل بصوره المتعددة إحدى وتسعين قصيدة، أي ما يقرب من ثلث ديوانه، وقد تصدّر الكامل بهذا قائمة البحور الشعرية الأخرى عنده، وكذلك الأمر عند الشاعر نسيب عريضة، فنظم عليه تسع عشْرة قصيدة من مجموع قصائد ديوانه البالغِ عددها مئة وقصيدة واحدة، والأمر نفسه عند الشاعر ندرة حدّاد؛ فقد تصدر عدد القصائد المنظومة على بحر الكامل عند باقي البحور الأخرى، فنظم عليه ثماني عشْرة قصيدةً من مجموع قصائد ديوانه البالغِ عددها ثنتين وسبعين قصيدة، بينما كان الكامل عند الشاعر رشيد أيوب في المرتبة الثالثة من حيث عدد مرات استعماله في القصائد، فنظم عليه اثنتي عشْرة قصيدة من مجموع قصائد دواوينه الثلاثة، والتي بلغ عدد قصائدها تسعين قصيدة، وجاءت مرتبته متأخرة عند الشاعر والناقد ميخائيل نعيمة الذي اكتفى بنظم موشحين على بحر الكامل، وعدد قصائد ديوانه ثلاثون قصيدة، وعند الشاعر والأديب جبران خليل جبران قصيدة واحدة.

صوره:

من المعلوم أن لبحر الكامل تسع صور، واحدة تامّة، وأربعٌ وافية، وأربع مجزوءة، وتحديد هذه الصور يرجع –كما في كلّ بحر– إلى العلل والزحافات التي تصيب تفعيلتي العروض والضرب.

وفي كتب العروض القديمة جاء الكامل في صوره التسع التي ذكرتْ، لكننا في شعر الرابطة القلمية لا نقف عليها جميعاً، ونبينها في الجدول التالي، ونقف على كل صورة في مكانها، على أنْ نحصي ما كتبه الشعراء على صور الكامل في نظام الشطرين الأصيل، ونرجئ ما جاء على الكامل من الموشّحات والمسمَّطات وغيرها إلى الفصل التالي.

الجدول – 2–

صورة الكامل	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد	النسبة المئوية
التام	1	تامة	تام	32	%25.0
الوافي	2	صحيحة	مقطوع	51	%39.8
	3	صحيحة	أحذّ مضمر	0	
	4	حذّاء	أحذّ	2	%1.6
	5	حذّاء	أحذّ مضمر	6	%4.7
المجزوء	6	صحيحة	مرفّل	15	%11.7
	7	صحيحة	مذيّل	11	%8.6
	8	صحيحة	صحيح	11	%8.6
	9	صحيحة	مقطوع	0	
المجموع				**128**	

هذه هي الصور التي ورد عليها بحر الكامل في دواوين الرابطة القلمية، وسنعرض نماذج تطبيقية للإيقاع الشعري في كل صورة من هذه الصور.

1- الصورة الأولى

وافي الكامل: عروض تامة صحيحة وضرب تام صحيح مثلها: متفاعلن/ متفاعلن.

وهي العروض الأولى في كتب العروضيين، ونُظمت على هذه الصورة ثلاثون قصيدة، تسع وعشرون منها نظمها إيليا أبو ماضي، وواحدة نظمها نسيب عريضة، واختلفت هذه القصائد من حيث موضوعاتُها وطولها، فكانت منها مطولاتٌ تجاوزت ثمانين بيتاً، ومنها المقطّعات القصيرة.

ومن مطولات القصائد التي نظمت على هذه الصورة؛ قصيدة "عصر الرشيد" لإيليا أبي ماضي[1]، فقد نظمها في خمسة وسبعين بيتاً، وربما ساعد طرقُ الشاعر معانيَ كثيرة في امتدادها وطولها إلى هذا الحدّ، فقد بدأها بالحكمة، وعرّج على وصف أيام الرشيد الخليفة العباسي المعروف، ثمّ ذمّ أهلَ زمانه مقارناً إياهم بأهل زمن الرشيد، فاستنهض هممَهم، ثم ختم قصيدته بتحية إلى أهل العراق.

واتسمت قصيدته اليائية هذه بإيقاع رصين، لا يخلو من الفخامة، وبدأها بقوله:[2]

كمْ بينَ طيّات العصور الخاليهْ عِظةٌ لأبناءِ الدهورِ الآتيهْ

وعلى طولها؛ كان إيقاعها كان مرسلاً، وألفاظها جاءت متناغمة مؤتلفة منسابة بصورة لم تمنع تدفّق الإيقاع عند القارئ، بل نجد حشد الألفاظ الكثيرة المستعملة في القصيدة وقد ائتلفت مع الإيقاع وعزّزتْه، وهذا يدلّ على ثراء المعجم اللغوي عند الشاعر، فاسترسال ألفاظه على نغم وزن الكامل الطويل نسبياً ينبئ بمهارة يمتلكها الشاعر، وقدرة على التحكم في مجرى الأبيات من غير أن يَشعر القارئُ بانحباس الإيقاع أو اختلال تدفّقه في مستوى متقارب إلى حدٍّ بعيد، ففي قوله مثلاً:[3]

الـــدهـرُ يُفنينا ونحسـب أنّه يُـفني بنـــا أيّـــامه ولياليهْ
فإذا مشى فينا الفناءُ فَرَاعَنا خَلَقَ الخيالُ لنا الحياةَ الثانيهْ

---

[1] – الديوان: 284.

[2] – المرجع السابق: الصفحة نفسها.

[3] – المرجع السابق: الصفحة نفسها.

إنّ الحــياةَ قصــيدةٌ أبيـــاتُها أعمارُنا، والموتُ فيها القافيهْ
كم تعشقُ الدنيا وتذكرُ صدّها، أَنَسيتَ أنّ الخُلْفَ طَبْعُ الغانيه

تبدو الأبيات مرسلةً على السجيّة، وإيقاعها منسجم النغمات يتوافق والألفاظ السهلة المفهومة، فلا يكاد القارئ يقف على مفردة لغموضٍ في معناها، كما لا يجد تعقيداً في النظم، أو غموضاً في التصوير يحولان دون تمكّن المعنى بذهنه، بل نجده يتغّنى بهذه الأبيات المتناغمة، سريعة الإيقاع دونما تلكؤ.

كذلك لم يرد في القصيدة أيّ من العلل المركبة الثقيلة التي يُلمح بها خللٌ نسبيٌ في الإيقاع، بل جاءت الأبيات على نغم واحد، زيّنه نغم الألفاظ، حتى بدت المقاطع الصوتية مطابقة لمقاطع التفعيلات، ففي البيت الثاني من المقطع تكررت الفاء في الشطر الأول أربع مرات تكراراً متوازياً، وهي من الحروف الشفوية المهموسة، فمنحت القارئ إحساساً مضاعفاً برقّة الإيقاع وجماله، ثم أتى الشطر الثاني بديع التصوير مجيباً عن شرط الشطر الأول، فمنح الإيقاع صفة اتّساق القرار والجواب.

ومن المعلوم أنّ التكرار مطيّة التطويل، فمع كثرة الألفاظ المستعملة في هذه القصيدة لم تسلم من تكرارٍ يكاد يكون وحيداً في صورته، فقد كرر الشاعر لفظة "أيامَ" سبع مرات في مطلع سبعة أبيات، خمسة منها متوالية، واثنان بعد أربعة أبيات فقط من الخمسة الأول، انظر إلى قوله: [1]

أيّامَ لا دوحُ المعارفِ ذابلٌ ذاوٍ، ولا دورُ الصناعة خاليهْ
أّيامَ لا لغة الكتابِ غريبةٌ فيها، ولا همُمُ الأعاربِ وانيهْ
أيّامَ كان العلْمُ يَغْبِطُ أهلَهُ أهلُ الثراءِ، ذوو البرودِ الصافيهْ
أيّام كان لكلّ حُسنٍ شاعرٌ كَلِفٌ به، ولكلّ شعرٍ راويهْ
أيّامَ "دجلةَ" مطمئنٌ هادئٌ جذلانُ يهزأُ بالبحور الطاميهْ

ثم بعد أربعة أبيات يعاود المطلع في بيتين متتاليين أيضاً، فيقول: [2]

[1] – الديوان، ج2: 285.

[2] – المصدر السابق: الصفحة نفسها.

أيّامَ كان الشرقُ مرهوبَ الحِمى يكسو الجلالُ سهولَه وروابيَهْ
أيّامَ تحسدُها العواصمُ مثلما حسدَ العواطلُ أختهنَّ الحاليهْ
أيام "هارونٌ" يديرُ شؤونها يا عصرَ "هارونٍ" عليك سلاميهْ

والبيت الثالث متأخرٌ عن سابقَيْه ببيتين أيضاً، ولكن هذا التكرار اتخذ صفة ترنميّة ساعدت الشاعر على الوصول إلى غايته من القصيدة، فهو يريد أن يتغنّى بعصر هارونَ الرشيد، تلك الأيام التي اندثرت، ولم تعد أيامُ الشاعر مثلها، فلم تكن الكلمة (أيام) ثقيلة على النص بل أسهمت في إيصال القارئ إلى مراد الشاعر. وقد ارتكب الشاعر ضرورة شعريةً مرتين، وهي تصريف ما لا ينصرف، ففي البيت الأخير؛ صرّف الشاعر "هارون" مرتين حتى يستقيم له الوزن، ومن المعلوم أن العرب اتفقوا على منع صرف بعض الأسماء التي في نطقها ثِقلٌ إذا ما صُرّفت، على نحو لفظنا "هارون" منونةً بالضم أو بالكسر.

وفي قصيدة أخرى تحمل عنوان "إنّ الحياةَ قصيدةٌ" تختلف من حيث موضوعُها عن قصيدة "عصر الرشيد" لكنها نظمت على الإيقاع نفسه، وكان للقصيدتين رويٌّ واحد، حتى إنّنا نجد بيتاً من القصيدة الأولى مكرراً على صورته في القصيدة الثانية، وكان مطلعه عنواناً لها، وهي مقطّعة قصيرة تتألف من ستة أبيات، يقول فيها: [1]

ما للقبورِ كأنّما لا ساكنٌ فيها، وقدْ حوتِ العصورَ الماضيه
طوتِ الملايينَ الكثيرةَ قبلَنا ولسوفَ تطوينا وتبقى خاليه
أينَ المها، وعيونُها، وفتونُها أينَ الجبابرُ، والملوكُ العاتيه
زالوا من الدنيا كأنْ لم يولدوا إن سَحَقَتْهمُ كفُّ القضاءِ القاسيه
الحياةَ قصيدةٌ أعمارنُا أبياتُها، والموتُ فيها القافيه
مَتِّعْ لِحاظَك بالنجومِ وحسنِها فلسوفَ تمضي، والكواكبُ باقيه

ومن الملحوظ أنْ لا ملمحَ أيقاعيّاً جدَّ في هذه الأبيات عن أبيات القصيدة السابقة، بل تبدو القصيدتان كقصيدةٍ واحدة من حيث الوزنُ والقافية، وإنما اختلف الغرضُ.

---

[1] – الديوان: تبر وتراب: 923..

ولإيليا أبي ماضي كذلك قصيدة أخرى نظمت على الصورة الأولى للكامل، وهي قصيدته الشهيرة التي تحمل عنوان (ابتسمْ) وقد حمّلها الشاعر رغبته الصادقة في التفاؤل، فكانت حواريةً جميلة منحتِ النصَّ نقْلاتٍ إيقاعيّةً رشيقة بين "قال" وقلْتُ": [1]

قالَ: السماءُ كئيبةٌ، وتجهّما قلتُ:ابتسمْ، يكفي التّجهّمُ في السما
قالَ: الصِّبا ولّى، فقلتُ له: ابتسمْ لن يُرجعَ الأسفُ الصِّبا المتصرّما

وتستمرّ هذه الحواريّة إلى نهاية القصيدة، بين الشاعر الذي يدعو إلى أن يرفع الإنسان عن عاتقه همّاً ليس مسؤولاً عنه، ولا قادراً على تغييره، وبين مخاطَبِه المتشائمِ من حال الدنيا، انظر قوله:[2]

قال: التجارةُ في صراعٍ هائلٍ مثلُ المسافرِ كاد يقتلهُ الظّما
أوْ غادةٍ مسلولةٍ محتاجةٍ لِدمٍ، وتنْفُثُ كّلما لهثتْ دمَا
قلتُ: ابتسمْ، ما أنتَ جالبُ دائها وشِفائها، فإذا ابتسمتَ فربّما ...
أيكونُ غيركَ مجرِماً وتبيتُ في وَجَلٍ، كأنّك صرْتَ أنتَ المجرِما

وأسهمت الألفاظ العذبة إسهاماً ملحوظاً في عذوبة موسيقا البحر الشعري، كما في الأبيات: [3]

قالَ: الليالي جرّعتْني علقماً قلت: ابتسمْ ولئنْ جَرَعْتَ العلقما
فلعلّ غيركَ إنْ رآكَ مرنِّماً طرحَ الكآبةَ جانباً وترَنَّما
أَتُراكَ تغنَمُ بالتبرّم درهماً أمْ أنتَ تخسرُ بالبشاشةِ مَغْنَما
يا صاحِ، لا خطرٌ على شفتيكَ أنْ تتثلّما، والوجهِ أنْ يتحطّما
فاضحكْ، فإنَّ الشّهْبَ تضحكُ والدجى مُتلاطِمٌ، ولذا نحبُّ الأنجما
قال: البشاشةُ ليسَ تُسْعِدُ كائناً يأتي إلى الدنيا ويذهبُ مُرْغما
قلتُ: ابتسمْ ما دام بينك والرّدى شِبْرٌ، فإنّكَ بعدُ لنْ تتبسّما

---

[1] – الديوان الرابع، الخمائل: 713.

[2] – المصدر السابق: الصفحة نفسها.

[3] – المصدر السابق: الصفحة نفسها.

كنْ بلسماً إنْ صار دهرُكَ أرقما وحلاوةً إنْ صارَ غيرُكَ علقما
إنّ الحياةَ حَبَتْك كلَّ كنوزِها لا تبْخلَنَّ على الحياةِ ببعضِ ما ..

والحقيقة أنّ البيتين الأخيرين من قصيدة أخرى بعنوان (كُنْ بلسماً)، لكنّ القارئ للمقطوعة السابقة موصولةً؛ لا يشعرُ بفارقٍ إيقاعي بين الأبيات السبعة الأولى والبيتين الأخيرين، فكلُّها تحمِلُ إيقاعاً واحداً، وكذلك رويّاً واحداً، بل إن موضوعَ القصيدتين واحدٌ أيضاً، وهذا ما يمنع القارئ من أن يشعر بالانتقال من قصيدةٍ إلى أخرى، فبدتا كأنهما قصيدةٌ واحدة وإن كُتبتا في زمنين مختلفين، ومناسبتين مختلفتين أيضاً.

إنّ رُوح الشاعر على أيِّ حالٍ في كلتا القصيدتين واحدٌ، وجاءت الألفاظ فيهما سلسةً عذبة، وأسهمت في تشكيل صور بديعةٍ مؤطّرةٍ بإيقاع رشيقٍ جرى مجرى النهر العذْب، كما في قوله من قصيدة (كن بلسماً): [1]

لو تعشقُ البيداءُ أصبحَ رملُها زهْراً، وصار سرابُها الخدّاعُ ما
لو لم يكنْ في الأرضِ إلا مبغضٌ لَتَبَرَّمتْ بوجودِهِ وتَبرَّما

وفي القصيدة نفسها يقول: [2]

لفظٌ أرقُّ من النسيمِ إذا جرى سَحَراً، وحلوٌ كالكرى إنْ هَوّما
وإذا نطقْتَ ففي الجوارحِ نشوةٌ هي نشوةُ الروحِ ارتوتْ بعدَ الظّما

إن ورود الألفاظ: النسيم، جرى، سحراً، حلوٌ، الكرى، هوّم، الجوارح، نشوة، الروح، ارتوت، الظما، جعل الإيقاع يبدو كهسهسة النسيم العليل، ساعد على ذلك تآلف الألفاظ في تراكيبَ وصورٍ بديعة. وكذلك في البيتين:[3]

---

[1] – الديوان الرابع، الخمائل: 730.

[2] – المصدر السابق: 731. والتهويم: بداية النعاس.

[3] – المصدر السابق: الصفحة نفسها.

إنْ كنتَ قد أخطاكَ سربالُ الغنى عاشَ ابنُ مريمَ ليس يملِكُ دَرْهما
وأحبَّ حتى مَنْ أحبَّ هلاكَهُ وأعانَ حتى مَنْ أساءَ وأجْرَمَا

ففي البيت الثاني اجتمعت حلاوةُ التقطيع الصوتي مع عذوبة الإيقاع، من ذلك تكرار لفظة (أحبَّ) مرتين في شطر واحد، وورود (حتى) بينهما، كذلك (الموازنة) بين ألفاظ الشطرين التي تساوت مقاطعها الصوتية.

ومن قصائد إيليا أبي ماضي أيضا على هذا الصورة مطوّلةُ "لمن الديار" التي نظمها في خمسةٍ وثمانين بيتاً، وسُبغت هذه القصيدةُ بألوان القدماء البيانية، من صورٍ واستعاراتٍ وتشبيهات، واستعان الشاعرُ على ذلك بألفاظهم، فموضوع القصيدة ديارٌ عَفَتْ معالـمُها وأصبحتْ درساً تعثوها الرياح، فليس أقربَ إلى ذلك في أذهاننا غيرُ صور القدماء الذين صوّروا الأطلال، وأسقطوا عليها مشاعرهم النفسية، ورأوا في مشهدها الحزين معادِلاً لأرواحهم التي تقضّ سكينتَها الأسئلةُ الوجوديةُ الكبرى، وهذا اللون من النظم ليس بغريب عن إيليا أبي ماضي، وهو الذي اتضحتْ في شعره ملامحُ التأمل والفلسفة، وتساءل عن الوجود والخلْق، ولا سيّما في المراحل الأخيرة من تجربته الشعرية. يقول فيها:[1]

لِمنِ الديارُ تلوْحُ فيها الشمألُ ما ماتَ أهلوها ولَمْ يترحّلوا
ماذا عراها؟ ما دها سكّانَها؟ يا ليتَ شعري، كُبِّلوا أمْ قُتِّلوا؟
مَثّلتُها، فتمثّلتْ في خاطري دِمناً لغير الفكْرِ لا تتمثّلُ
تمشي الصَّبا منها برَسْمٍ دارسٍ لا رِكْزَ فيه كأنّما هي هَوْجَلُ
وإذا تأمّل زائرٌ آثارَها شَخَصَتْ إليهِ كأنّها تتأمّلُ
أصبحْتُ أندبُ أُسْدَها وظِباءها ولَطالما أبْصَرْتَني أتَغَزَّلُ
أيّامَ أُمطِرَ في الحِمى متهلِّلاً وأرى الديارَ كأنها تتهلّلُ

[1] – الديوان: ج2: 455.

فألفاظ القصيدة في معظمها من المعجم العربي القديم، مثل: الشمأل، الدِّمن، الصَّبا، هوجَل، أُسْدها، ظِباؤها، الديار، صواهل، القنا، شخصتْ، الكلكل، جوشن، جندل، الدروع. وكذلك استعمل الشاعر تراكيب القدماء وصورهم، مثل: زفتْهُ الشمألُ، اشتدّ الهجير، لفْح الحرور، الليلُ البهيمُ الأليلُ، وغيرها كثير. ومعظمها يُحْوجُ القارئَ إلى العودة إلى المعجم لمعرفة معانيها.

والاستعارة من ألفاظ القدماء وصورهم لم ترهق الشاعر في نظمِه قصيدتَه، بل أعانته على ذلك، فموضوع القصيدة يتفق مع المقدمات الطلليّة في القصائد القديمة من حيث شجون الشاعر ونوازع نفسه، ولكن الشاعرَ – وإنْ اتّفق الغرض العام– لم يستمرّ على هذا النهج في القصيدة كلِّها، إذْ تتضحُ في المقاطع التالية معالمُ تجديديّةٌ في المعاني الجزئيّة منها، كتلك التي جاء بها الشاعر لوصفِ أيامَ كانت "الديارُ" مزدهرةً بمائها وزهرها، فيبدو بوضوح انزياح الشاعر عن التقليد الغالبِ إلى تظهيرِ نوازعه الذاتيةِ الراهنة، فيصوّرُ أحوالِ عصره. يقول في المقطع الرابع: [1]

ما لي أنوحُ على البلادِ كأنّما ... في كلّ أرْضٍ لي أخٌ أو منزلُ
يا ليتَ كفّاً أضْرَمتْ هذي الوغى ... يَبِسَتْ أنامِلُها وشُلَّ المِفْصَلُ
تتحوّلُ الأفلاكُ عن دورانِها ... والشّرّ في الإنسانِ لا يتحوّلُ
ما زالَ حتى هاجها مَنْ هاجها ... حرْباً يَشيبُ لها الرَّضيعُ المُحْوِلُ
فالشرْقُ مرتعدُ الفرائص جازِعٌ ... والغرْبُ مِنْ وقَعَاتِها مُتَزَلزِلُ

ومع هذه الملامح التجديدية بقي الإيقاعُ محافظاً على نسقٍ واحدٍ، والألفاظ الجزْلة في معظمهاً، ألبسَت الإيقاعَ لبوس الأبّهة والفخامة، فلم يبدُ الإيقاع جامداً، ولم تكنِ الألفاظ مستجلبةً مُكرهة، بل كانت مستحكمةً في إيقاعها وموضوعَ القصيدة، أو غرضها.

[1] – الديوان: ج2: 456.

أمّا القصيدة الوحيدة التي كُتِبتْ على هذه الصورة في شعر الشعراء الآخرين في الرابطة؛ فكتبها نسيب عريضة بعنوان "المتجرِّدة"، وهي مقطّعة قصيرة في ستةِ أبيات، يحكي فيها الشاعر عمّا أثارَته في نفسه صورةُ المرأة التي تجرّدت من ثيابها، يقول: [1]

وَقَفتْ تُعذِّبُني بجاذِبِ جِسمِها والطّهْرُ يكفيها مَغبّةَ إثْمِها
خَلَعتْ غلائلَها، فصاحتْ مهجتي: هيهاتَ، لستُ لوصفِها أوْ رسْمِها
فالشِّعرُ ليس بمدركٍ أوصافَها والفنُّ يَجْمحُ دونَ دِقّةِ فَهْمِها
وسَجَدْتُ يَعْمُرُني الخُشوعُ ولامست نفسيْ من الأسرارِ آخِرَ تَخمِها
ولَبِثْتُ أعْبُدُها عبادةَ صامتٍ نَظَرَ الحقيقةَ واسْتقلَّ بِعِلْمِها
فَتَسَتّرَتْ لمّا رأتْني حائراً في وصْفِها، أو رسمِها، أو ضمِّها

وهذه المقطّعة التي أَسبغ عليها الشاعر الوصفيّة؛ فضلاً عن قِصَرِها ،كانت سبيلاً إلى طرق وسائلَ إيقاعيةٍ إضافيةٍ إلى الوزن الشعري، كالتصريع في البيت الأول، وكثرة حروف الهمس في البيتين الرابع والسادس، والتقسيم العروضي في البيت السادس، وكذلك التسجيع فيه، فضلاً عمّا نجده من موسيقا غُلّب فيها ضمير "ها" الدال على المؤنثة الغائبة، فقد حضر بكثرةٍ في الأبيات الستة: جسمها، يكفيها، وصفها، إثمها، غلائلها، رسمها، فهمها، تخمها [2]، أعبدها، علمها، وصفها، رسمها، ضمّها).

وهكذا نرى أن إيليا أبي ماضي استأثر بالنظم على صورة هذا الضرب من العروض الأولى، فنظم عليها المطوّلات، وكانت موضوعات مختلفة، كالتأمل، في قصيدة (تأملات) وفي التفاؤل، كما في (كن بلسماً) و (ابتسم)، كذلك كانت قصائدُ صوّر فيها حزنَه الشفيف الممزوج بصِبغة رومانسية تشاؤمية أحياناً، كما في قصيدة (وداع وشكوى)، وقصائد في الفلسفة، كقصيدة (الفيلسوف المجنّح)، والحكمة،

[1] – الديوان: 202.

[2] – التخم: منتهى كل أرض أو قرية، وهنا قصد الشاعر أن الأسرار ملأت نفسه إلى منتهاها. لسان العرب: تخم.

والوصف، وثمة قصائد كتبها الشاعر لمناسبة ما، كـ (ضرّة جلّق) و(عصر الشبيبة) و(الماهدون في المهجر) و (1910) و(لوس أنجيلوس) وغير ذلك من الموضوعات الكثيرة.

2- الصورة الثانية

الكامل الوافي: عروض صحيحة وضرب مقطوع: "متفاعلن"/ "متفاعلْ" وقد تردّ إلى "فعِلاتن".

وكان لهذه العروض النصيبُ الأكبر من حيث عددُ القصائدِ التي كتبت على الكامل بمجمل صوره، فنُظمتْ خمسون قصيدةً، منها المطوّلُ ومنها القصير، وكان أكثرها في ديوان إيليا أبي ماضي أيضاً، فكتبَ على هذه الصورة أربعاً وأربعين قصيدةً، ونَظم الشاعر ندرة حدّاد خمسَ قصائدَ، بينما اكتفى الشاعر رشيد أيّوب بمقطّعة في ثلاثة أبيات.

ومن النتف البديعة التي جاءت على هذه الصورة عند إيليا أبي ماضي؛ بيتان بعنوان ذكرى:[1]

ولقد ذكَرْتُكِ بعدَ يأسٍ قاتلٍ في ضحْوَةٍ كثُرَتْ بها الأنواءُ
فَوَدِدْتُ أنّي غَرْسَةٌ أو زهرَةٌ وَوَدِتُ أَنّكِ عاصِفٌ أوْ ماءُ

لكن العروض الأولى مع الضرب الأول في بيتي عنترة منحا الإيقاع سلاسة وتدفقاً أكبر من الضرب المقطوع والتمهّل أو الإبطاء الصوتي الذي فرضَتْه مدود الردف والوصل، إضافةً إلى التسكين الحاصل بإضمار الضرب في بيتي أبي ماضي.

وفي موضوع آخر كتب أبو ماض على هذه الصورة قصيدة "رثاء" يرثي بها المطران رفائيل هواويني، يقول:[2]

أودى فنُورُ الفرقدينِ ضئيلُ وعلى المنازِلِ رهبةٌ وذُهولُ
خَلَقَ الأسى في قلبِ مَنْ جهلَ الأسى قولُ المخبِّرِ: ماتَ رافائيلُ

---

[1] – الديوان: ج2: 533.

[2] – الديوان: ج2: 514.

كما كانت قصائدُ كثيرةٌ على هذه الصورة عند أبي ماض، منها مطوّلَة "الحرب العظمى" التي بلَغتْ ثمانيةً وستين بيتاً، وقصيدة "الفردوس الضائع" و"الشاعر" و"عيد النهى" وغيرها من القصائد التي نظمها الشاعر في أغراضٍ شتّى.

أمّا ما كُتب على هذه الصورة عند الشاعر ندرة حدّاد؛ فكان خمسَ قصائدَ، هي: "يا جنّة الدنيا" وهي مقطوعة من ستة أبيات، و "الحب دين الله" في ثمانية عشر بيتاً، و"شمسان ونور" كتبها إلى جبران خليل جبران في تسعةٍ وثلاثينَ بيتاً، وقصيدة "صفحة من الماضي" أهداها إلى روح داوود قسطنطين الخوري في ثلاثة وعشرين بيتاً، وقصيدة "غارس النخلات" كتبها إلى يوسف شاهين في أربعين بيتاً، وثلاث القصائد هذه تندرج تحت غرض المدح، يقول في مطلع غارس النخلات:[1]

قمرَ الزّمانِ أراكَ تسهرُ آمناً ... مِنْ كلِّ ما يدعو إلى الإسهارِ
قدْ كنتُ أُحْيي الليلَ بين أحبّتي ... واليومَ بالأشواقِ والتذكارِ
ما مرّ يومٌ لم أكنْ مُتذَكّراً ... وطناً نشأتُ به وحُسْنَ جوارِ
صحراءُ سوريّا أراها روضةً ... وأرى رياض الغرْبِ شِبْه صحاري

أما قصيدة "الحب دين الله" فتقرب من أنْ تكون قصيدة إنشاديّة، ويبدو أن الشاعر نظمها للقائه أبناء وطنه الذين أعادوا إلى قلبه الشباب بعد أن جعل منه المهجرُ شيخاً هرِماً:[2]

جدَّدْتمُ ويدُ المشيبِ تهزّني ... هزَّ العواصفِ باسقاتِ الغابِ
عهْدَ الشبابِ، وكلُّ يومٍ بعدَهُ ... نَزْفُ الدّما مِن صبْوةٍ وشبابِ
ونزعْتمُ منّي بيومٍ واحدٍ ... ما في فؤادي مِنْ مُدىً وحِرابِ
فكأنني والدهرُ شرُّ ممزَّقٍ ... أفْلتُّ من فكّيهِ والأنيابِ

ويَغلب على هذه القصيدة الألفاظُ الجزلة، وأكثرُها مأخوذٌ من معجم الشعر القديم، مثل: الكاعب، الطلّاب، المحراب، الساقي، الحراب، أنياب الدهر ... وغيرها من الألفاظ الجزلة، وكان هذا مما

---

[1] – الديوان: 167.

[2] – الديوان: 117.

منح الوزنَ الشعريّ بطئاً نسبياً، إضافةً إلى الكلمات: جدّدتمُ، نزعتمُ، مهرجانكمُ، وهي مشبعةٌ حكماً ليستقيم الوزن، فهذا المدّ الطويل المتحوّل عن المدّ القصير أثقلَ الوزنَ قليلاً، وأسهم في تراخي الإيقاع.

3- الصورة الثالثة

وافي الكامل بعروضٍ حذّاء وضرب مثلها: متَفا/متَفا.

وجاءت عليها قصيدتان فقط عند إيليا أبي ماضي، قصيدة "إلى صديق" وقصيدة "قف بنا يا قطار"، وجاءت قصيدة "إلى صديق" في أربعين بيتاً، وموضوعها الحكمة، يقول فيها:[1]

ما عزّ مَنْ لمْ يصحبِ الخَذِمَا[2] فاحطمْ دواتَكَ واكسرِ القلَما
وارحمْ صباكَ الغضَّ إنهمُ لا يحملونَ وتحملُ الألما

وزخرت القصيدة بالمحسنات البديعية اللفظية، التي زادت في إحكام بنية الإيقاع الموسيقي وإثرائها، إلا أنّ الشاعر بسبب غلوّه في بعض المواضع في تخديم الألفاظ لنظم قصيدته بدا مضطرّاً إلى إقحام بعض الألفاظ الثقيلة، كما في قوله:[3]

تَاللهِ لوْ كنتَ ابن ساعدةٍ أدباً، وحاتمَ طيّيءٍ كرَما
وبذَذْتَ "جالينوس" حكمتَه والعلْم "رسطاليس" والشّيَما[4]
وسَبَقْتَ "كولمْبوسَ" مكتشفاً وشأوْتَ "آديسونَ" مُعتَزِما

---

[1] – الديوان: ج2: 499.

[2] – الخذما: السيف القاطع. لسان العرب: خذم.

[3] – الديوان: ج2: 500.

[4] – جاء في البيت لفظ "رسطاليس" بـ "رسططاليس" ولعلها هفوة مطبعية، إذ يختلّ الوزن بها، والأصحّ "رسطاليس" وهو مستعمل على هذه الصورة أيضاً.

في كلّ الأحوال فإن زخَم القصيدة بالمقابلات اللفظية والمعنوية، ورغبة الشاعر بإضفائها على معظم أبيات قصيدته؛ جعل من الأسماء الأجنبية الواردة تباعاً في الأبيات المتوالية السابقة بمنزلة الدخيل على النصّ، فورودها مجتمعةً متواليةً لم يضف الكثير إلى المعنى، بل ترى الإيقاع وقد انحبس عن تدفقه وجريانه بإيرادها، ينضاف إلى ذلك أنها أرغمت الشاعر على ارتكاب ضرائر شعرية، وكذلك على تغيير لفظ الأسماء الأجنبية لموازاتها إيقاعياً بالوزن، ولو أنّ الشاعر اكتفى بالبيت الأول بما فيه من ضرورات شعرية، لساعد ذلك على استمرار تدفق الإيقاع بتواتر واحد يناسب ما سبقه وما لحقه من إيقاع الأبيات قبلَه وبعدَه.

ومثلها قصيدة "قف يا قطار بنا" رشاقةً وعذوبةً في الإيقاع، وكان موضوعها في الحنين، وجاءت في خمسة وثلاثين بيتاً، استطاع الشاعر حشْدَ الكثير من صورها في جمل قصيرة متوالية، يبدؤها بقوله:[1]

منذُ افترقنا لم أذُقْ وَسَنَا لله ما صنَعَ الفراقُ بِنا

إلا أننا نقف على بعض الأبيات وقد تباطأ الإيقاع فيها قليلاً، كما في قول الشاعر:[2]

يا قومُ هذا اليومُ يومُكمو مَن ينتهزْه ينلْ رِضىً وَثنا
فلْتنبسطْ أيديكمو كرَماً السحب أنفعُها الذي هَتَنا[3]

صحيح أنّ الشاعر حافظ على الوزن إلا أنّ مقارنة هذين البيتين صوتياً ببقية أبيات القصيدة يشعر القارئ بتراخي الإيقاع فيهما، وربما يعود هذا لكثرة النبر في متواليات ألفاظ البيتين، ولا سيّما في صدريهما، إذ كثر النبر على المقاطع الصوتية في عدد من الألفاظ يعدُّ قليلاً نسبياً إذا ما قورن بأغلب أبيات القصيدة الباقية، كذلك النبر في أول عجُز البيت الثاني في لفظ "ال" التعريف همزةً منبورة، بينما نرى الانسياب والسلاسة في قوله مثلاً:[4]

---

[1] – الديوان: تبر وتراب: 978.

[2] – المصدر السابق: الصفحة نفسها.

[3] – هتنَت السحب: صبّتْ.

[4] – الديوان: 734.

إنْ تنطفي زُهْرُ النجومِ ففي هذي الوجوه عن النجومِ غنى

وغير ذلك من الأبيات التي يلفّها إيقاع سلس رشيق.

4- الصورة الرابعة

وافي الكامل: عروض حذّاء وضرب أحذّ مضمر: "متَفا"/ "متْفا".

ونظم عليها شعراء الرابطة أربعَ قصائدَ، ثنتين عند إيليا أبي ماضي وثنتين عند ندرة حدّاد.

أمّا أطولها فكانت قصيدة "أنا هو" لإيليا أبي ماضي، جاءت في أربعةٍ وتسعين بيتاً، وقصيدة "العاشق المخدوع" لإيليا أبي ماضي نظمها في ثلاثةٍ وثمانين بيتاً، وهي قصيدة حكائيّة وصفيّة، يسرد فيها الشاعر قصته مع حبيبته التي خدعته وخُطبت لغيره، ويشرع يبثُّ مشاعر الأسى والحزن والإحساس بالخذلان الذي دفعه للّجوء إلى الكنيسة يتعبّدُ فيها، ويسلو بالطبيعة المحيطة بها عن حزنه، إلى أن كان يومُ زفاف حبيبته في الكنيسة نفسها، فقرر ترك الكنيسة، وأدمن الشراب، ومرض حتى ملّ منزله، وعندما قرر الخروج وجد حبيبته القديمة وزوجها قد مات، فيعترف لها بحبه، ويتزوجان. يقول في وصف حبيبته:[1]

ولها قوامٌ لو أشبِّهُهُ بالغصْنِ باءَ الغصْنُ بالفخرِ
مثلُ الحمامةِ في وداعتِها وكزهْرةِ النسرينِ في الطّهْرِ
مثلُ الحمامةِ غيرَ أنّ لها صوتَ الهَزَارِ ولَفتةَ الصّقرِ

ويقول في المقطع الثاني واصفاً مشاعره بعد أن رأى حبيبته مع رجلٍ آخر:[2]

وحسدْتُ مقْلتَهُ ومسْمَعَه لِجمالِها وكلامِها الدّرِّيْ
أغمضتُ أجفاني على مَضضٍ وطويتُ أحشائيْ على الجمْرِ
وخشيتُ أنّ الوجدَ يُسليني حِلْمي، ويغلِبُني على أمْري
فرجِعْتُ أدراجي أغالِبهُ باليأسِ آونةً وبالصّبرِ

---

[1] – الديوان: ج2: 378.

[2] – المرجع السابق: 379.

وفي مقطعٍ آخرَ يقول:[1]

وشعرتُ أنّ الأرضَ واجِفةٌ تحتي، وأنّ النارَ في صدري
وخشيتُ أنّ الوجدَ يُسليني حِلْمي، ويغلِبُني على أمْري
فرجِعْتُ أدراجي أغالِبهُ باليأسِ آونةً وبالصّبرِ

وفي مقطعٍ آخرَ يقول:[2]

أغمضتُ أجفاني على مَضضٍ وطويتُ أحشائيْ على الجمْرِ
وخشيتُ أنّ الوجدَ يُسليني حِلْمي، ويغلِبُني على أمْري
فرجِعْتُ أدراجي أغالِبهُ باليأسِ آونةً وبالصّبرِ

ومجيء هذه الأبيات التي تعجّ باليأس والخذلان مكررةً بعد مشاهدَ من حكايته كانت أشبه بخاتمة موحّدة بعد كل موقف خُذِل به الشاعر.

وعلى طول القصيدة حال إيقاعها القصير نسبياً حال دون الشعور بالملل، إضافةً إلى بعض الظواهر الإيقاعية الداخلية القليلة بالنسبة إلى طول القصيدة، وربما تعود قلّتها إلى الطابع القصصي الذي اتسمت به قصيدة الشاعر.

أمّا قصيدة "أنا هو" فتبدو مع قصيدة "العاشق المخدوع" قصيدة واحدة؛ فقد نظمهما الشاعر على الوزن نفسه والرويّ نفسه، حتى إن اسم "هنري" الرجل الآخر في القصة؛ مذكور في كلتيهما.

أمّا ما جاء عند ندرة حدّاد على هذه الصورة فمقطّعتان، الأولى من عشرة أبيات بعنوان "سكِرُوا ولا خمرُ" يقول فيها[3]:

---

[1] – الديوان: ج2: 397.

[2] – الديوان: ج2: 399.

[3] – الديوان: 138.

هلْ تطربونَ وكأسنا شعرُ والعازفانِ الشوقُ والذِّكْرُ
وندیمُنا دهرٌ یطوف بها صهباءَ إلّا أنها الدهرُ
نخشاه حتى في مجالسنا ومن الهمومِ الكأسُ والذعرُ

والثانية من سبعة أبيات بعنوان "أصحاب القصور" مطلعها:[1]

میشالُ، ما الدنیا بخالدةٍ للمرء إنْ لمْ یخلدِ الذكرُ
والمالُ لیس بمكرمٍ أحداً إن لم یَرثْه الحمدُ والشكرُ
هو ذا شهور الصیف قد رقدتْ ورقادها كنهوضها سحرُ

وعلى الرغم من أنّ القافية سهلة والإيقاع منساب متدفّق إلا أنّ الشاعر لم يُطل في كلتا المقطّعتين، وقد يكون هذا لأن للشاعر مقولةً يريد أن يقولها من غير تطويل، ففي المقطّعة الأولى أراد ان يقول إنّ الشعراء يسكرون بالشعر دون الخمر، وهم مكتفون به على الرغم من جوعهم، بينما تبدو الثانية برقيةً تحمل تحذيراً خفيّاً لـ "ميشيل" الذي يسكن القصور ويبذخ الأموال ولا يخفي العُجب بذلك ولا يكفّ عن الافتخار بنفسه، فبدأ الشاعر "رسالته هذه بأبيات حكمة لينهيَها بقوله:

میشالُ، كنْ كالصیفِ منفعةً لیطیبَ فیكَ النظمُ والنثرُ
لا تفتخر بالقصرِ تسكنهُ كلُّ المنى أن یفخرُ القصرُ

5 – الصورة الخامسة

العروض الثالثة المجزوءة: عروض صحيحة وضرب صحيح مثلها: متفاعلن/متفاعلن.

[1]- الديوان: 150.

وجاء على هذه الصورة اثنتا عشرة قصيدة، أمّا أطولها فكان عند إيليا أبي ماضي بأربعة وثلاثين بيتاً حملت عنوان "وطن النجوم" وهي قصيدة وجدانية تعتريها ملامح رومانسية تتّضح في إشراك الشاعرِ الطبيعةَ بمشاعره، وتحميله إياها أشواقَه وحنينه إلى وطنه، يقول في مطلعها:[1]

وطنَ النجومِ .. أنا هنا حدّقْ .. أتذكرُ من أنا

ويلحظ فيها توكيد الشاعر ذاتَه باستعارة مفردات الطبيعة، وكأنه يريد القول إنّه لا يليق بمَن هو مثله إلا أنْ ينالَ الرفعة والسموّ لأنه من "وطن النجوم" بلد المجد "لبنان" فهو جدير بهذه المكانة لأنّه من هذا البلد، يقول:[2]

أنا ذلك الولد الذي دنياه كانت ههنا
أنا من مياهك قطرةٌ فاضتْ جداولَ من سنا
أنا من ترابك ذرّةٌ ماجتْ مواكبَ من منى
أنا من طيورك بلبلٌ غنّى بمجدكَ فاغتنى

فهذا التكرار الشاقولي لـ "أنا" الشاعر في أربعة أبيات متتالية، وتضاؤلُ هذه الـ "أنا" أمام المثال "الوطن" يشُدُّ عرى الأبيات ويُحكم توحّدها في كامل القصيدة.

وقصيدة أخرى له حملت عنوان "أنفس العشاق" جاءت على هذه الصورة في عشرة أبيات، وهي قصصية حوارية قصيرة تتمحور حول معنى المحبة والدعوة إليها، يقول في مطلعها:[3]

بالأمسِ بادرني صديقٌ حائرٌ يستفهمُ
أَجهنّمٌ نارٌ كما زعمَ الهداةُ وعلّموا؟
أم زمهريرٌ قارسٌ قاسٍ وكونٌ ومظلمُ؟

---

[1] – الديوان: تبر وتراب: 849.

[2] – المصدر السابق: 850.

[3] – المصدر السابق: 930.

فأجبتهُ: ما الزمهريرُ وما اللظى المتضرِّمُ
بجهنّمٍ! .. لكنّما ألّا تحبَّ جهنّمُ

والقصيدة رشيقة الإيقاع، ومع أنّ طابعها الحواري وقصرها اتّضحا فيها،ن لكنّهما لم يمنعا الشاعر من إيراد ألوانٍ إيقاعية إضافيّة على الوزن. وأبيات القصيدة جاءت كلّها موصولة كتابةً حتّى في الأبيات التي لم تكنْ مدوّرة، ولعلّه أمرٌ غير مقصود من الشاعر إلا أن يجمع بين شطرين قصيرين يبدوان في اللفظ كشطر شعري واحد.

أمّا ما جاء على هذه الصورة عند الشاعر رشيد أيّوب فكان أربع قصائد، والقصائد كلّها جاءت متوسطة الطول من حيث عدد الأبيات، ففي قصيدة "في سبيل الحبّ" يقول:[1]

هذا حديثُ رواتها عنها وعن عاداتِها
فاسمعْ لِمَنْ عرَف الحياةَ وخاض في غمراتها

وعلى الرّغم من قِصَر الوزن؛ جاء الإيقاع بطيئاً نسبيّاً، وأسهم في ذلك البطء مجيءُ الردف والخَروج حرفاً صائتاً يُمدُّ مدّاً طويلاً، عدا عن أنّ الشاعر التزم مالا يلزم في أغلب أبيات القصيدة فجعل الحرف الذي يسبق حرف الردف بحرف ألفاً ليّنةً، وجعلَه ملتزَماً في أغلب الأبيات، فقد استعمل الكلمات: (عاداتها، راياتها، حاجاتها، تذكاراتها، حالاتها، غاياتها ..) في ألفاظ القافية، كما تكاد تخلو القصيدة من المحسّنات البديعيّة اللفظيّة.

أمّا قصيدة "ليالي المصِيْف" فبدا الإيقاعُ فيها أكثر رشاقة، يقول في مطلعها:[2]

إنْ أصاب لومُ العذّلِ أوْ لمْ يطُلْ لمْ يخْلُ لي
إلّا ليالٍ في الْـمَصِيفِ على ضفافِ الجدولِ
عندي رفاقٌ مخلصونَ من الطرازِ الأوّلِ

---

[1] – ديوان أغاني الدرويش: 17.

[2] – ديوان الأيّوبيّات: 77. والمَصِيف: الأرض التي أصابها الصيف، لسان العرب: صيف.

واستمرّت القصيدة (تسعة عشر بيتاً) على هذا التواتر، تبثُّ الشاعرُ ألفاظها بإيقاعٍ سريعٍ منساب، وعلى الرّغم من حجمها المتوسّط تضمّنتْ في بعض مواضعها تكثيفاً إيقاعيّاً استعمل له الشاعرُ محسّناتٍ بديعيةً لفظيّة، كما أنها لمْ تسلمْ كذلك من الحشو في بعض المواضع الأخرى، كقول الشاعر في البيت الثاني عشر:[1]

وظننْتُ نفسي أنني فوقَ الكواكبِ أعتلي
ما بينَ تلكَ الساقطاتِ من النيازكِ من علِ

فالبيت الثاني يبدو تكريراً معنويّاً لعجُز البيت السابق "فوق الكواكب أعتلي"، فلم يكنْ الشاعرُ في حاجة إلى مدّ المعنى وقد تمّ.

ومن بديع ما كتب رشيد أيّوب على هذه الصورة قصيدتا "شكوى الفقير" و "شكوى الغنيّ"، وهما قصيدتان متتاليتان في ديوانه الأيّوبيّات، وتبدوان كقصيدة واحدة، إذ جاءتا على وزن واحد، ورويّ واحد، وكذلك جاء المعنى واحداً "الشكوى"، فيشرح الشاعر في الأولى شكوى الفقير من حاله، وفي الثانية شكوى الغنيّ من حاله أيضاً، وكلاهما غيرُ راضٍ. يقول في "شكوى الفقير"[2]

ربّاهُ ما هذا الطفرْ فاسمحْ لعبدٍ إنْ كَفَرْ
للناسِ عيشٌ طيّبٌ أمّا أنا يا ما أَمَرّْ

ويقول في " شكوى الغني"[3]

ربّاهُ يا مولى البشرْ يا من لقلبيْ قد كسرْ
ليْ معْدةٌ لا تهضمُ المأكولَ حتى والْخُضَر

---

[1] – ديوان الأيّوبيّات: 77.

[2] – ديوان الأيّوبيّات: 78.

[3] – المصدر السابق: 79.

ومع أنّ القصيدتين قصيرتان، إذ جاءت كلٌّ منهما في عشرة أبيات فقط؛ تبدو الصنعة واضحة فيهما، إذ يصوّر الشاعرُ حالين متناقضتين، ولهذا كان لا بد له من صورٍ محدّدة يمثّل بها لحالي الفقير والغنيّ، فلا بدّ من أن إحدى القصيدتين بُنيت على الثانية معنوياً، وهذا لم يُتح للشاعر من ألفاظ اللغة إلا القليل الذي يساعده على بناء المتناقضات بين القصيدتين.

أمّا عند الشاعر ندرة حدّاد، فجاءت قصيدة واحدة على هذه الصورة، هي قصيدة "يانفسُ"[1]. وجاءت في تسعة وثلاثين بيتاً، وهي قصيدة تأمليّة، حمّلها الشاعر مواجعه وشجونه:[2]

يا نفسُ مالكِ ساهيه حيناً وحيناً باكيهْ
تتململينَ من الحياةِ وما الحياة بجانيهْ

وتتّضح الملامح الرومانسية في أبيات القصيدة، ولم يمنع إيقاعُها القصيرُ من ظهور لمسةِ الهدوءِ الشفيف الذي سيطر على القصيدة بأكملها، وقد أكثر من مناجاته نفسَه، فنراه يعيد صيغة النداء "يا نفس" في أكثر من موضع من القصيدة، وكانت في كلّ مرة بداية مقطع جديد لا تساوي عدد أبياته بالضرورة عدد أبيات مقطع آخر، وهذا يدلّ على أن الشاعر لم يتقيّد بالهندسة المعمارية للقصيدة بقدْر ما كان يشغله الإفصاح عن لواعج نفسه، وهذه الأبيات التي استهلّ بها الشاعر مقاطع قصيدته:[3]

-يا نفسُ إنّي لم أجدْ لكِ في التّزهّدِ ثانيهْ
- يا نفسُ نوحي ما استطعتِ ولا تكوني شاكيهْ
- يا نفسُ ها إنّ الأعالي بالكواكبِ حاليهْ
- يا نفسُ ليس الناسُ إلّا تائهينَ بباديهْ

---

[1] - حملت قصيدة أخرى في ديوان ندرة حدّاد العنوان نفسه، وكانت على العروض المجزوءة ذات الضرب المرفّل، انظر ديوان ندرة حدّاد، أوراق الخريف: 28.

[2] - أوراق الخريف: 93.

[3] - المصدر السابق: 93، 94، 95.

وهكذا يبدو كيف استطاع الشاعر استعمال الدّالات اللغوية المنسجمة في حقلٍ ضامّ لخدمة موضوع قصيدته وإيقاعها على صورة متوازية.

وعلى هذه الصورة جاء عند الشاعر نسيب عريضة مقطوعة من أربعة أبيات بعنوان "كم":[1]

كمْ مِنْ ضئيلِ القدرِ يطلُبُ رفعةً من نُجْحِهِ
ويَودُّ لو نطقَ الورى بــمـديحِهِ وبــسبْحِهِ
والعيشُ مثلَ البحرِ يرفعُ ما طفا في طفْحِهِ
كنْ لؤلؤاً في قاعِهِ لا جيفةً في سطْحِهِ

والمقطوعة قصيرة، وإيقاعها مرسلٌ سلس المجرى، إلّا أنّه لا يخفى على الناظر في هذه الأبيات أنّ مقولة الشاعر تتلخّص في البيتين الثالث والرابع، وجاء البيتان الأوّل والثاني تمهيداً للانتقال إلى الثالث فالرابع، وبدت القافية فيهما مستجلبة غير متمكّنة، ففي البيت الأول جاء الشاعر بلفظة "نجحه" ويقصد "نجاحه" وفي البيت الثاني جاء بلفظة "سبْحه" والقصد "تسبيحه".

6- الصورة السادسة

العروض المجزوءة الصحيحة مع الضرب المرفّل: متفاعلن/متفاعلاتن

وجاء على هذه الصورة أربع عشرة قصيدة، كان أكثرها عدداً عند الشاعر ندرة حدّاد الذي نظم عليها ستَّ قصائدَ، وكتب نسيب عريضة أربعاً، وثنتان فقط جاءتا عند إيليا أبي ماضي، وثنتان كذلك عند رشيد أيّوب.

[1] – الأرواح الحائرة: 163.

وأطول ما جاء على هذه الصورة قصيدة "مسرح العشّاق" لإيليا أبي ماضي، وكانت في تسعةٍ وثمانين بيتاً، وقد غلب عليها الشكوى من عذاب الحبّ في المقدمة، ومنها دلف إلى وصف "الجزيرة" مسرح عشقه، يقول:[1]

مِنْ سِحْر طرْفك من مجيري يا ضَرَّة الرشأِ الغريرِ
جسمٌ كخصرِكِ في النحولِ، ومثْلُ جفنِكِ في الفُتورِ
أصْبحْتُ أضْألَ من هلال الشكِّ في عينِ البصيرِ

واستعمل الشاعر لغرضه ألفاظاً رشيقة متآلفة وعذبة أسهمت في سلاسة الإيقاع وخفّته، لكننا في البيت الثامن عشر نجده يقول:[2]

وأَطَعْتِ بي حتى العدا وضنِنْتِ حتى باليسيرِ[3]

وكذلك جاء عند أبي ماضي على هذه الصورة قصيدة "حكاية رحّال" وهي قصيدة متوسطة الطول جاءت أبياتها العشرون في وصف الديار، بدأها بقوله:[4]

الحشدُ ملءُ الدار لكنْ لمْ يرَ أحداً سواها
فتّـــانـــةٌ خـــلّابـــةٌ كالياسمينةِ في شَذَاها
أوفى عليها وهْي تخْـطرُ كالفراشةِ فاشتهاها

ويقول في البيت السابع عشرْ:

---

١ – الديوان: ج2: 474.

٢ – المصدر السابق: 475.

٣ – ووردت في الديوان: وظننتِ بي حتى باليسير، وهنا خطأ عروضيٌّ واضح، ولا يصحّ القولُ بحذف الباء التي تعدّى بها فعل "ضننت" إذ يصير خطأً لغويّاً، ولا يفسد معناه. ولو حاولنا قطع الألف صوتياً من "حتى" لما استقام الوزن أيضاً.

٤ – الديوان: ج2: 351.

حتى إذا أمِنَ الهوى وشكا الهوى وشكتْ هواها[1]

ومشى بها في روضةٍ قد نامَ عنها حارساها

طارتْ بِبُرْقُعِها وبرْقعِهِ على عجلٍ يداهـا

وإن كان الشاعر ندرة حدّاد أكثرَ شعراءِ الرابطة استعمالاً لهذه الصورة، فإن قصائده الستَّ الواردة في ديوانه لا تكاد تصل في مجموع أبياتها معاً عدد أبيات قصيدة إيليا أبي ماضي "مسرح العشّاق"، فكانت قصائده في معظمها من الحجم الصغير، قصُر نفسُ شاعرها، إذ نرى أطولها "اللحدُ فاتحة الخلود" جاءت في واحد وعشرين بيتاً، يقول فيها:[2]

لا تذكري عهدَ الجدودِ وإذا ذكرْتِ فلا تزيدي

قدْ ملّتِ الآذانُ مِنْ ذكْرِ الأشاوسِ والأسودِ

ولقد سئمْنا الفخْر بالآباء في العهدِ البعيدِ

وجاء ما يزيد على نصف أبياتها مدوّراً، وكان إيقاعها متواتراً بين السرعة والبطء في الأبيات توازياً مع استعمال الشاعر بعض المفردات والصيغ المكرّرة في أبياتٍ متوالية، كما في تكريره صيغة الاستفهام "ما الفخر" التي خرجت إلى معنى التهكّم، وتكرّرت في أربعة أبياتٍ متوالية، وتلاها بيتان تكرّرت فيهما الصيغة الاستفهاميّة التهكّميّة بلفظة "ما العزّ"، يقول:[3]

ما الفخْرُ في النسبِ القديمِ ولو بهارونَ الرّشيدِ!

ما الفخرُ في فرط الغنى والسعيِ في جمع النقود!

---

[1] – ورد الصدر في الديوان "حتى إذا امنّا الهوى" وهو خطأ عروضيّ، وعلى الأغلب أنه خطأ مطبعيّ، فالشاعر يتحدث في قصيدته بصيغة الغائب "هو" وما سبق من قول الشاعر في البيت السابق وما تلاه في البيت التالي كافيان للدلالة على أن الشاعر قصد "أَمِنَ" في البيت المقصود، وإنّما جاء الفعل بصيغة جماعة المتكلّمين خطأً طباعيّاً.

[2] – أوراق الخريف: 62.

[3] – أوراق الخريف: 62-63.

ما الفخْرُ في سهَرِ الليالي بينَ قانونٍ وعودِ!
ما الفخْرُ أنـّـا مؤمنونَ وغيرُنا أهلُ الجحودِ!
ما العِزُّ يا هيفاءُ في هزِّ المعاطِفِ والقُدودِ!
ما العِزُّ في لُبْسِ الحُلى تزهو بصدْرٍ أو بجيدِ!

فتكرار هذه الصيغة في ستّة أبياتٍ متوالية زاد في توتّر الإيقاع وسرعته، وكأنا بالشاعر لا يملك كثيراً من الوقت لمخض المعاني، بل أراد بثّ رسالته على عجالةٍ ليُنهي قصيدته بالقول:[1]

فالمهدُ فاتحة الردى واللحدُ فاتحةُ الخلودِ

أمّا قصائده الخمس الباقية فتراوح عدد أبياتها بين اثني عشر بيتاً وخمسة أبيات، ففي قصيدته "يا نفس" التي جاءت في عشرة أبيات يقول[2]:

يا نفسُ ما لكَ تَطربينَ ولمْ أجدْ مَنْ تُطربينهْ
أَنسيْتِ دهْرَكِ قاسياً من بعدِ ما أبْصرْتِ لِينَهْ

وكان مطلعُ "الوطن البعيد" قولَه[3]:

فارقْتُهُ فحَفِظتُ رسْمَهْ في مُهجتي وكذلِكَ اسْمَهْ
وطناً حَبَبْتُ مُحِبَّهُ جهْراً كمَا عاديتُ خصْمَهْ

وفي أوّل أبياتِ قصيدته "الرّاوِية" يقول:[4]

يا نفسُ ما لكِ تنفرينَ لدى أفكاركِ بالنهايهْ
أَجَهِلْتِ أنّ حياتنا في الكونِ أشبَهُ بالروايهْ

---

[1] – أوراق الخريف: 63.
[2] – الديوان: 28.
[3] – الديوان: 179.
[4] – أوراق الخريف: 126.

وفي تقطيع البيت الأوّل:

يا نفسُ ما	لكِ تنفري	نَ لدى أفكا	ركِ بالنهايهْ
o//o/o/	o//o///	o/o/o///	o/o//o///

يتّضح الخطأ العروضي فيه في التفعيلة الثالثة، ولا يمكن بحالٍ من الأحوال استقامة الوزن على هذه الصورة، ومن الجليّ عدمُ توفيق الشاعر في بداية "روايته" لكنّه بعد هذا البيت أتمّها بسلاسة إيقاعيّة رافقتها ألفاظٌ رشيقة بسيطة حشدها الشاعر في أبيات "روايته" ممهّداً بوضوح للقافية، ولعلّ القارئ يجد انتشار المعاني في كامل الأبيات تعود في تكوّنها إلى مقولة القصيدة الأساسيّة المتجسّدة في البيت الثاني وحسب.

وفي قصيدة (ما مرّ سوف يعود) يقول:[1]

قالوا انْسَ ما قدْ مرَّ تُقْصِ أسىً تعانيهِ وَلَوْعهْ

وفي مقطوعة جاءت في خمسة أبيات بعنوان "لستُ أندم" يقول:[2]

قالوا السكوتُ سلامةٌ فسكتُّ حتّى قيلَ أبْكمْ
وقنعْتُ إذْ قالوا القناعةُ للْفتى كنْزٌ ومغْنمْ

أمّا ما جاء على هذه الصورة عند نسيب عريضة فكان أربع قصائد، أطولها (يا جارتي في الغرب) في ثلاثة وأربعين بيتاً، يحاول الشاعر فيها مقابلة وطنه –الذي شبّهه بالخيمة– بالغرب العاجز عن إعطائه المحبّة التي نالها من وطنه:[3]

يا جارتي في الغرب نامي كمْ تسهرينَ على منامي
أسْرَفْتِ في عذليْ وما يُجْديكِ تكْرارُ الملامِ

---

[1] – أوراق الخريف: 164.

[2] – أوراق الخريف: 92.

[3] – الأرواح الحائرة: 274.

وفي قصيدة غزليّة حملت عنوان (لستُ أدري) يقول في مطلع الأبيات الأربعة والعشرين:[1]

ضَحِكَتْ رضى ممّا أطارحُها وبُحْتُ ولستُ أدري
قالت تُمازِحُني وما ترجو، وخيرُ الحبّ عذْري

وجاءت قصيدة (حِجّة إلى قبر) في سبعةَ عشر بيتاً، ويصف فيها نسيب عريضة في مشهدٍ حزين دنوَّه من الموت، وذهب في ذلك إلى تجسيد القبر بهيئةٍ شاعرة، تُحِسّ وتَسمعُ، وتصمُّ السمع أحياناً:[2]

قَبرٌ بأرضِ الغرْبِ عافِ نَسخَتْ معالِمَه السّوافي[3]
فبدا غريباً بينَ أرْماسٍ[4] تسامتْ وهْو خافِ

أمّا رشيد أيّوب فنظم على هذه القصيدة مقطوعتينِ صغيرتين، "أمَّ العجائب" وجاءت في ثمانية أبياتٍ، ويقصد الشاعر بأم العجائب الدنيا وما فيها من متناقضات ومن غرائب الأمور ومهولاتها، يقول في مطلعها:[5]

أمَّ العجائبِ والغرائبِ والأبالسِ والملائكْ
عَجَباً مساؤكِ من صباحِكِ أمْ صباحُكِ من مسائكْ

ومقطوعة "لماذا" في ثلاثة أبيات، يقول فيها:[6]

قالوا لماذا تشتكي فأَجبْتُهم من قولِ هاتِ

---

[1] – الأرواح الحائرة: 228.
[2] – الأرواح الحائرة: 172.
[3] – السوافي جمع سافياء وهي في الأصل جانب من الرمل ألين ما يكون منه تحمله الرياح.
[4] – الأرماس: القبور، مفرده رمْس.
[5] – الأيّوبيّات: 72.
[6] – الأيّوبيّات: 44.

ماذا أرجّي وقد حرصتُ على يراعيَ والدواةِ
حِرص البخيلِ على الدراهمِ والجبانِ على الحياةِ

7- الصورة السابعة

العروض المجزوءة الصحيحة مع الضرب المذيّل: متفاعلن/متفاعلان.

ومجمل ما جاء على هذه الصورة اثنتا عشرة قصيدة، ولم تكن قصائد طويلة في معظمها، فأطولها كان قصيدة " لا يدركُ الهرمُ النجوم" لإيليا أبي ماضي جاءت في سبعة وعشرين بيتاً، ومطلعها:[1]

يا شاعراً حلوَ المودّة في الحضور وفي الغيابْ
شَهْدٌ ولاؤكَ والأنامُ ولاؤهمْ شَهْدٌ وصابْ

وعلى الرغم من تدفّق الإيقاع ورشاقته، يشعر القارئ بانحباس الإيقاع عندما يقف على القافية، وذلك لمجيء الضرب مذيّلاً الأمر الذي اقتضى مدّاً صوتيّاً طويلاً من جهة، ولانحباس مجرى النطق عند الرويّ المقيّد "الباء الساكنة" من جهة ثانية، فالرويّ المقيّد المردفُ بالألف اللينة يُخْوج القارئ إلى النبر ليتضح الصامت الساكن "بْ" المنتهية به الأبيات، عذا هذا فإننا لا نشعر إلا بالإيقاع يثب من صدر البيت إلى عجُزه من غير أنْ يشقّ على القارئ، يساعده على ذلك كتابة البيت في شطر شعري واحد من دون انفصال حتى في الأبيات التي لم تأتِ مدوّرة، هذا التشكيل الهيكلي التي يُبعد من ساحة الشعور عند القارئ ضرورة الصمت "السكتة" المتّبعة في إنشاد الشعر عندما يكون البيت منفصل الشطرين.

وعلى هذه العروض كتب إيليا أبو ماضي في ستة أبيات مقطوعة "الغدير الطموح:[2]

قال الغديرُ لنفسهِ يا ليتني نهرٌ كبيرْ
مثلَ الفرات العذْب أو كالنيل ذي الفيضِ الغزيرْ

---

[1] – الديوان: تبر وتراب: 945.

[2] – الديوان: الجداول: 648.

أمّا عند نسيب عريضة وردت في ديوانه على هذه الصورة ثلاث قصائد، أطولها قصيدة "الفؤاد في الحداد" وهي قصيدة تأمّلية، ذات طابع رومانسي جاءت في سبعة وعشرين بيتاً، يبدؤها بقوله:[1]

رنّاتُ أجراسِ المساءْ تدعو الفؤادَ إلى العزاءْ

ويُلحظ فيها كثرة تكرار بعض الصيغ بصورةٍ تتطابق فيها الأصوات تطابقاً شبهَ تامّ في مطلع الأبيات، على نحو: هلّا اطمأنّ! هلّا استمدّ! هلّا استكنّ![2] وكذلك: يهذي ويحلمُ لازِماً، يهذي ويحلمُ عالماً [3]، ونحو: أتُرى سيسكنُ...؟ أتُرى سيبلغُ ....؟

وهذا التجانس الصوتي في الجمل المتوازنة أكسب الإيقاع صفةً ترنّميةً أغنتْ موسيقا القصيدة وعزّزتْ النغم فيها.

وله أيضاً على هذه الصورة قصيدة "الشمس والصعيد" وهي قصيدة غزليّة قصيرة في سبعة أبيات، استعمل الشاعر الحوار لبنائها، وتقرب من حواريّات عمرو بن أبي ربيعة، يقول في مطلعها:[4]

شاءتْ مداعبتي فقالتْ يا معنّى ما تُريدْ
سألتْ، لعمري، وهْيَ أدرى بالذي يرجو العميدْ

وقصيدة "العيون القاحلة" وقد نظمها الشاعر في ثمانية أبيات، يقول:[5]

يا عينُ ما لكِ في سباتْ رُشّي الدموعَ على النباتْ
يا لهفَ أرضي والسماءِ على العيونِ الناضباتْ

---

١ – الأرواح الحائرة: 170.

٢ – الأبيات: الثالث، والسابع، والثامن على التوالي: 170.

٣ – الأبيات: العاشر والحادي عشر على التوالي: 170.

٤ – الأرواح الحائرة: 110.

٥ – المصدر السابق: 200.

وقصيدتان جاءتا على هذه الصورة عند رشيد أيّوب، قصيدة "ساعتي" نظمها في اثنين وعشرين بيتا، وهي قصيدة حكائيّة يصف فيها الساعة "آلة الوقت" في اثنين وعشرين بيتاً فيقول في أوّلها[1]:

لي ساعةٌ في غرفتي أحْلَلْتُها أعلى مكانْ
وتخذْتها لي مؤنساً دونَ الأنامِ على أمانْ

وقد غلبت عليها الصنعة واستعارة صور القدماء في سياق مبتذل، انظر قوله:[2]

لـمّا وصلْتُ لحيلتي ورأيتُ دهري كيف خانْ
أشعلْتها سيجارة وبرزْت في حُللِ الطعانْ
ثمّ استعنْتُ بقهوتي متسلّحاً ثَبْتَ الجَنان
أفري بها جيشَ الهمومِ فيا لها من مستعانْ
حتى إذا أَطلقْتُ في جوِّ الخيالاتِ العَنانْ
وسبحْتُ في بحرِ القوافي أنتقي منها الجُمانْ
أصطادُ كلّ خريدةٍ فاقتْ على الغِيدِ الحسانْ
تختالُ في بُرُدِ البديعِ على بساطٍ من بيانْ

وفي قصيدته "يا زمان" التي نظمها في ثمانية أبيات قال:[3]

الحربُ ما بيني وبينكَ يا زمانُ إلى سنينْ
مهما جرى إمّا تلينُ مطأطئاً إمّا ألينْ

---

[1] – الأيّوبيّات: 73.

[2] – المصدر السابق: 73، 74.

[3] – المصدر السابق: 70.

وفي مبارزته هذه أقحم الشاعر ألفاظاً أجنبية كثيرة طوّعها إيقاعيّاً لتصوير مشهد التحدّي الذي يخوضه مع الزمان:[1]

لو طرْت في أعلى السماءِ محلّقاً كالزابلينْ
أو كنتَ في ألمانيا وهناك في حصنٍ حصينْ
أو خلف فرْدون التي تحوي الأسودَ الرابضينْ
أو لُذتَ ببريطانيا في حضْنِ أسطولٍ متينْ
أو كنت في ريغا تحيطُ بكَ الأشاوسُ ساهرينْ
أو كنت في أفريقيا ما بينَ آسادِ العرينْ
لا بدَّ أن أقوى عليكَ مظفّراً لو بعدَ حينْ
حتى ولو هاجمتني تحت المياه بصمبرين

ويتّضح غلوّ الشاعر في تصوير محاولة الزمان الهروب، ومن الجليّ أنه كان يمخضُ المعنى ويتكبّد عناء تشكيله، حتى انخفضت القيمة الشعرية في قصيدته، وبعد أن كان موضوعها تحدّي الشاعرِ زمانِه أمست لوناً من مبارزة الشاعر الألفاظ وحسب.

والقصيدة الوحيدة التي كتبها ندرة حدّاد على هذه الصورة كانت "الورقة الأخيرة" في أربعة وعشرين بيتاً، وهي قصيدة تأمليّة، يبسط الشاعر فيها شجونه وهو يرى الرياض تتخلّى عن أوراقها في فصل الخريف، يقول:[2]

بيني وبينَ الروضِ حُبٌّ لا يزولُ ولا يلينْ
قد كان ليْ الخلَّ الأمينَ إذا جفا الخلُّ الأمينْ
آتيهِ معصوبَ الجبينِ فأنثني طلْقَ الجبينْ

[1] – المصدر السابق: الصفحة نفسها.

[2] – أوراق الخريف: 19.

وعلى غرار هذه الأبيات جاءت الأبيات الأخرى في خفّة الإيقاع وثرائه وكثافته، عزّزتها كثرةُ المحسّنات البديعية المنتشرة في أنحاء القصيدة[1].

هذه هي الصور السبع التي جاءت في التقليديّة في شعر الرابطة القلمية، وكما هو واضح فقد استُثنِيتْ صورتان من أعاريض الكامل في شعر الرابطة القلمية، هما:

- العروض الأولى ذاتِ الضرب الثالث (متفاعلن/فعْلن).

- العروض الثالثة المجزوءة ذاتِ الضرب الرابع (متفاعلن/متفاعلْ).[2]

وهكذا يتّضح كيف كان لهذا البحر النصيب الأكبر من أشعار الرابطة القلمية، وقد كتب عليه شعراؤها في موضوعات متعددة ومختلفة، ونظموا عليه مطوّلاتٌ قاربت مئة بيت أحياناً ولا سيّما عند إيليا أبي ماضي، كذلك كثرت قصائد المناسبات فيه، مثل: تحية إلى الشام، عيد النهى، الخطب الفادح، أم القرى، معركة شمولبو، أيلول الشاعر، لوس انجلوس، ضرّة جلّق، 1910، أخت البلجيك، عصر الشبيبة، 1916، هديتي إلى مدارس الشعب في الإسكندرية، فتح أورشليم، موكة بوركاس، في سبيل الإصلاح، الحرب العظمى، وطن النجوم، عصر الرشيد، بلادي، عند إيليا أبو ماضي، و الوطن البعيد عند ندرة حدّاد، و نخب الجنود، وأمّ العيون السود، وغادة العاصي، ويا جارتي في الغرب عند نسيب عريضة.

كذلك تعدّدت الصور التي استعملها الشعراء في النظم على الكامل، فنظموا على أغلب صوره، سواء أكان في الوافي منه أم في المجزوء، هذا إذا استثنيت الصور الأخرى كالموشّحات والمسمَّطات وغيرها، وهذا لأنّ ضروبه أفسح فيه من غيره كما قال القرطاجنّي[3]، فكان هذا الاتساع ميداناً يقصده الشعراء في جلّ موضوعاتهم.

---

[1] – انظر الصورة السادسة منه.

[2] – ولعلّ السبب في هذا يعود إلى أنّ هذين الضربين نادران حتى في الشعر القديم.

[3] – مرّ سابقاً، منهاج البلغاء: 268.

الجدول _ 3_

الشعراء الذين كتبوا على الكامل	عدد قصائد الديوان	عدد قصائد الكامل	نسبة قصائد الكامل إلى مجموع قصائد الشاعر	نسبة الكامل عند كل شاعر بالنسبة لمجموع قصائد الكامل	عدد القصائد التقليدية عند كل شاعر على الكامل
إيليا أبو ماضي	288	95	33%	%65	91
نسيب عريضة	101	19	19%	%13	10
رشيد أيّوب	89	12	13%	%8	10
ندرة حدّاد	71	19	27%	%13	17
ميخائيل نعيمة	30	2	6.7%	%1.4	-
جبران خليل جبران	15	-	-	-	-
ستة شعراء	**594**	**147**	25%	100%	128

• بحر الرَّمَل:

الرمل هو البحر الثالث في دائرته، ويؤلف مع الرجز والهزج دائرة المشتبه، وهذه البحور الثلاثة جميعها بحور صافية سداسية مبنية كلّها من ثلاث تفعيلات متماثلة في كل شطر من شطريها، وكل تفعيلاتها سباعية.

وسمِّي الرَّمَل بهذا الاسم (**لدخول أوتاده بين أسبابه، وضمِّ بعضه إلى بعض، وانتظامه كرمَل الحصير الذي نُسج به، وقيل: لأن الرمل نوعٌ من الغناء يخرج من هذا الوزن**)[1].

وفي الغامزة أنه سمي كذلك تشبيهاً بالرمَل الذي وهو سرعة السير[2]

وأما الدكتور عبد الله الطيب فقال: (**ونغمة الرمل خفيفةٌ جداً، وتفعيلاته مرنة للغاية، إذ كثيراً ما تصير "فاعلاتن" "فعلاتن" ولا يكاد يُلحظ ذلك، وفي رنّته نشوةٌ وطرب**)[3].

ومن الواضح أنّ المجزوء منه شائع مشهور كثير الاستعمال في كلّ العصور، فمثَل المجزوء منه مَثل البحور التي لم يسمع عن العرب القدماء أنهم استعملوها إلا مجزوءةً كالهزج والمضارع والمقتضب والمجتث، فالزمخشري مثلاً يبدأ حديثه عنه بقوله: (**وهو في البناء على نوعين، مسدس ومربّع**)[4]، وكذلك الجوهري يبدأ تعريفه بقوله: (**مسدّسٌ قديم، مربّعٌ قديم**)[5]، وقد قسمه عبد الله الطيب إلى رمل قصير ورمل طويل، وذهب إلى أنّ المجزوء منه كان بمنزلة الأناشيد الشعبية[6]، ورجّح أنه ظلّ نشيداً ترنّميّاً ولا سيّما بين الصغار

---

[1] – كتاب العروض لابن جني: 110، العمدة:136/1، الوافي في العروض والقوافي: 83.

[2] – العيون الغامزة على خبايا الراجزة:190.

[3] – المرشد إلى فهم أشعار العرب: 1/ 148.

[4] – القسطاس: 103.

[5] – عروض الورقة: 52.

[6] – المرشد:148/1.

والعامّة إلى أوائل العهد العباسي[1]، وقد استعمل أبو العتاهية الرمل في الزهديات وكذلك أبو نواس في الخمريات[2].

والحقيقة أنّ عبد الله الطيب يرى الوزنين السداسيّ والرباعيّ شديدا القرابة إيقاعياً، (**لا لأن القصير مجزوء من الطويل[3] فحسب؛ ولكن لأنّ الطويل مع كثرة تفعيلاته دانٍ جداً من القصير في روحه، وخفيف النغمة للغاية، والتدرّج منه إلى أخيه المجزوء كالخطوة الطبعيّة**)[٤].

ويصف عبد الله الطيب موسيقا الرمل بأنّها (**خفيفة رشيقة منسابة، وفيه رنّة يصحبها نوع من "المِلِنْخُولْيا"[٥] .... وتجعله صالحاً جداً للأغراض الترنّمية الرقيقة وللتأمل الحزين، وتجعله ينبو عن الصلابة والجدّ وما إلى ذلك**)[٦].

وإن كان الرمل شائعاً في العصر الجاهلي حتى العصر العباسي الأول؛ فقد قلّ في العصر العباسي الثاني[7] ثم عاد للظهور على يد الإحيائيين مثل أحمد شوقي(1868-1932م)، أما مع الرومانسيين فقد زاد جداً ليشغل المرتبة الثانية، وما يزال وزناً مهمّاً في الشعر المرسل[8].

---

[١] – المرجع السابق:1/ 149.

[٢] – المرجع السابق: 152/1.

[٣] – يقصد بالطويل الرمل الوافي.

[٤] – المرشد: 156/1.

[٥] – الملنخوليا Melancholy: ويسمى "السوداء" وهو مرض عقلي من مظاهره فساد التفكير واضطراب الوجدان وتغلّب الغمّ والحزن وضيق الصدر. أما عند الأدباء فإن مرض السوداء يشير إلى التلذّذ بالحزن الخفيف الذي يتولّد من تذكّر السعادة الماضية أو من تصوّر الأحلام لا يعقبها التحقيق.

[٦] – المرشد: 158/1.

[٧] – قسّم العلماء العصر العباسي إلى ثلاثة أقسام: تمتد المدة الأولى من 132-334هـ، والمدة الثانية من 334-447هـ، والمدة الثالثة من 447-656هـ. انظر: الأدب العربي وتاريخه: العصر العباسي"ج2":15.

[٨] – العروض وإيقاع الشعر العربي: سيد بحراوي: 42.

وعلى الرغم من الانسياب البادي على توالي تفعيلات الرمل إلا أنّ الدكتور سيد بحراوي ذهب إلى غير ذلك، فوجد أنّ (**التكوين المقطعي للوزن –أيْ وزن بحر الرمل– لا يجعله سريعاً، وإنّما هو أبطأ البحور، غير أنّ كثرة زحافاته تميل به إلى السرعة والانسياب**)[1]، وربما قصد في كلامه هذا الخبن الذي يدخل تفعيلته أو الحذف الذي يصيب عروضه أو ربما المجزوء منه، فهي تسهم في تسريع الدفق الإيقاعي للرمل، وكذلك المجزوء منه وإن لم تأتِ في تفعيلاته زحافات أو علل، إلّا أنّ طبيعة تكوين تفعيلات الرمل تعطيه مزيّة إيقاعيّة منضافة ليست في البحور الأخرى في الدائرة نفسها، فتفعيلاته مكوّنة من سبب خفيف فوتد مجموع فسبب خفيف فإذا استطعنا تجسيد أنغامه رسماً فإننا سنحصل على الشكل التالي:

الشطر الأول									الشطر الثاني								
فاعلاتن			فاعلاتن			فاعلاتن			فاعلاتن			فاعلاتن			فاعلاتن		
o/	o//	o/	o/	o//	o/	o/	o//	o/	o/	o//	o/	o/	o//	o/	o/	o//	o/
o/	o//	o/	o/	o//	o/	o/	o//	o/	o/	o//	o/	o/	o//	o/	o/	o//	o/
o/	o//	o/	o/	o//	o/	o/	o//	o/	o/	o//	o/	o/	o//	o/	o/	o//	o/

هذا هو التجسيد التجريدي للبحر، ولأجل هذا الرسم الإيقاعي سمّي بهذا الاسم، وعلى اعتبار توالي الإنشاد في أبيات القصيدة فإن هذا المجرى الإيقاعي لن يتغير البتة، كما هو يتبين فيما يلي:

البيت الأول												البيت الثاني											
الشطر الأول						الشطر الثاني						الشطر الأول						الشطر الثاني					
فاعلاتن			فاعلاتن			فاعلاتن			فاعلاتن			فاعلاتن			فاعلاتن			فاعلاتن			فاعلاتن		
/o	/o	o	/o	/o	o	/o	/o	o	/o	/o	o	/o	/o	o	/o	/o	o	/o	/o	o	/o	/o	o
/o	/o	o	/o	/o	o	/o	/o	o	/o	/o	o	/o	/o	o	/o	/o	o	/o	/o	o	/o	/o	o

ويستمر في هذه المتوالية الزخرفية في سلسلة إيقاعيّة لا تنتهي إلا بانتهاء القصيدة، والأمر نفسه ينطبق كلّيّاً على العروض الأولى بضربها الأول والعروض الثانية بضربها الثاني، وبنسبة أقلّ في باقي الأعاريض

[1] – المرجع السابق: الصفحة نفسها.

وضروبها، ذلك أنّ العلل التي تدخل ضروبها تقطع هذا التسلسل الإيقاعي في آخر كل بيت لتبدأ سلسلة إيقاعية أقلّ انسياباً تتألف من حلقات إيقاعية متوالية يشكّل إيقاع كلّ بيت من أبياتها حلْقة من حلَقاتها.

وكما قال البحراوي فقد كانت للرمل المرتبة الثانية بين البحور التي استعملها شعراء الرابطة القلمية من حيث عدد القصائد المكتوبة؛ فقد نُظمت عليه سبع وثمانون قصيدة، أي بما يقرب من 15% من مجموع الأشعار الكلّي، وهو من بين أشعار كلّ شاعر من شعراء الرابطة كان متصدراً المرتبة الأولى من حيث عدد القصائد في ديواني رشيد أيّوب، حيث جاءت أربع وعشرون قصيدة من أصل ثماني وتسعين قصيدة في كلا ديوانيه، أي بما يزيد على 27% مما كتبه، وكذلك كانت له المرتبة الأولى في ديوان ميخائيل نعيمة، والأمر نفسه فيما كتبه جبران على الموزون من الشعر، بينما كانت له المرتبة الثالثة عند كلٍّ من ندرة حدّادة وإيليا أبي ماضي، والمرتبة الرابعة عند نسيب عريضة.

وقد نظم هؤلاء الشعراء عليه في صوره المتعددة ولا سيّما العروض الأولى بضربها الأول، والعروض الثانية بضربها الثاني، و كان له كذلك نصيب كبير في التجديد في شكل القصيدة المعماري، والموشحات، وجميع ما كتبه جبران على هذا البحر كان جديداً ولم يتبع به الصور المعهودة عند القدماء، وسيأتي ذكره في موضعه.

صوره:

للرمل ستّ صور ذكرها العروضيون في كتبهم، ثلاثٌ منها تأتي في الوافي، وثلاثٌ في المجزوء، وكما مرّ فالرمل من البحور الصافية، أي إنّه يتشكل من تفعيلة واحدة متكرّرة ستّ أو أربع مرات هي "فاعلاتن" المتشكّلة من توالي سببٍ خفيف فوتدٍ مجموع فسبب خفيف /o /o// o، وهي على ذلك ليست من التفعيلات الأصلية إذ تبتدئ بسبب، وإنما رأس الدائرة العروضية "المشتبه" هي تفعيلة الهزج "مفاعيلن".

وعلى هذه الصور الستة جاء الرمل في الكتب القديمة، على أنه وردت في أشعار المتأخرين صورة الرمل الوافي بعروض صحيحة وضرب صحيح مثلها[1]، وجاءت صور جديدة في شعر الرابطة القلمية نعرضها في الجدول التالي.

---

[1] – ورد عند المتنبي قوله: 1/ 262-263=

الجدول -4-

صورة الرمل	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد	النسبة المئوية
الوافي	1	محذوفة	صحيح	3	%10
	2	محذوفة	مقصور	6	%15
	3	محذوفة	محذوف	12	%30
المجزوء	4	صحيحة	مسبّغ	0	-
	5	صحيحة	صحيح	19	%45
	6	صحيحة	محذوف	0	-
المجموع				**40**	

هذه هي الصور التي ورد عليها بحر الرمل في دواوين الرابطة القلمية على نظام الشطرين، وفيما يلي نماذج تطبيقية للإيقاع الشعري الوارد في كل صورة من هذه الصور.

=طاعِنُ الفرسانِ في الأحداقِ شررا وعجاجُ الحرب للشمسِ نقابُ

باعثُ النفسِ على الهولِ الذي ما لنفسٍ وقعتْ فيهِ إيابُ

1- الصورة الأولى:

وافي الرمل: العروض الأولى المحذوفة والضرب الأول الصحيح: فاعلن/فاعلاتن.

وعلى هذه الصورة جاءت ثلاثُ قصائد فقط، ثنتان منها عند أبي ماضي، وواحدة عند نسيب عريضة، أمّا القصيدة الأولى عن أبي ماضي جاءت في ستة وعشرين بيتاً معنونةً بـ "أم القرى"، والشاعر يتحدّث فيها عن قرية "ملفرد" التي أقام فيها في صباه، يقول فيها:[1]

هذه (ملفرد) قد لاحت رباها فانس ،يا قلب، الليالي وأذاها

واشهدِ الفنَّ سفوحاً وذرىً والهوى الصافي أريجاً ومياها

والثانية بعنوان "الصيف" بسبعةَ عشر بيتاً، يقول فيها:[2]

عادَ للأرْضِ مع الصيفِ صباها فهْي كالخُود التي تمّتْ حلاها

صورٌ من خضرةٍ في نضرةٍ ما رآها أحدٌ إلا اشتهاها

وعلى هذه الصورة لم تأتِ سوى قصيدةٍ واحدة عند الشاعر نسيب عريضة بعنوان "في الليل" كتبها في عشرة أبيات، وهي قصيدة ذات ملمح رومانسي يشارك الشاعرُ الليلَ في أشجانه، يقول في أوّلها:[3]

حيثما يجلو الدجى لي خطو دربي وأرى في كلِّ نجمٍ شبْهَ قلبي

أُرسلُ الطرْفَ ليرتادَ السما علَّه يلقى بها تنفيسَ كربي

---

[1] – الديوان: ج2: 259.

[2] – الديوان: تبر وتراب: 864.

[3] – الديوان: 108.

2- الصورة الثانية:

الرمل الوافي: العروض الأولى المحذوفة والضرب الثاني المقصور: فاعلن/ فاعلان.

نُظمت على هذه الصورة ستُّ قصائد فقط، ثلاثٌ منها عند إيليا أبي ماضي، وواحدة عند رشيد أيوب، وواحدة عند ندرة حداد.

أمّا ما كتبه أبو ماضي فلم يتعدّ ثلاث قصائد، واحدة منها متوسطة الطول جاءت في سبعة وعشرين بيتاً بعنوان "عطش الأرواح" يبدؤها بقوله:[1]

زحْزحتْ عن صدرِها الغيمَ السماءْ وأطلَّ النورُ مِن كهفِ الشتاءْ

والقصيدة الثانية بعنوان "ابسمي" وهي قصيدة قصيرة نظمها الشاعر في ستّة أبيات فقط، وجاء إيقاعها متراقصاً متقافزاً من شطرٍ إلى شطر ومن بيت إلى بيت، يقول فيها:[2]

ابسمي كالوردِ في فجرِ الضياءْ وابسمي كالنجم إنْ جُنّ المساءْ
وإذا ما كفّن الثلجُ الثرى وإذا ما سترَ الغيمُ السماءْ
وتعرّى الروضُ من أزهارِهِ وتوارى النورُ في كهفِ الشتاءْ
فاحلمي بالصيف ثمّ ابتسمي تخلقي حولكِ زهْراً وشذاءْ[3]

وواضح ما في هذه الأبيات من رنين متسلسل وسلاسة إيقاعية، ساعد على ظهورها التقسيم والمماثلة في شطري كلّ بيت من جهة والتفاف النغم في جملة شرطية لا ينتهي القارئ من انسيابه في قراءتها حتى يصل إلى جوابها فيشعر باكتمال الانشراح.

وله على هذه الصورة قصيدة مشهديّة طريفة تصف ضفدعاً رأى صورة النجوم في صفحة الماء فظنّها عدوّاً واستجمع رفاقه وأخذوا ينقّون ويقفزون في الماء حتى الفجر، فذهبت صور النجوم من صفحة البركة فهللت الضفادع واحتفلت بنصرها على النجوم التي حاولت احتلال بركة الماء الخاصة بالضفادع،

---

[1] – الديوان: تبر وتراب: 904.

[2] – الديوان: الخمائل: 763.

[3] – في الديوان: تخلقي من حولك، لكن يحدث كسر في الوزن.

والقصيدة في مشهدين، المشهد الأول: نداء الضفدع لرفاقه لخوض الحرب ووصفه الأعداء (جاء في خمسة أبيات)، والثاني مشهد المعركة والنصر (ستة أبيات)، والقصيدة القصيرة استوعبت هذين المشهدين فحسب في أحد عشر بيتاً، يقول في أوّلها:[1]

صاحتِ الضفدعُ لما شاهدت حولَها في الماءِ أظلالَ النجومْ
يارفاقي! ياجنودي! احتشدوا عبرَ الأعداءُ في الليلِ التخومْ

أمّا القصيدة الرابعة التي جاءت على هذه الصورة في شعر الرابطة القلمية فهي قصيدة "العصفور والفخّ" للشاعر رشيد أيوب من ديوان الأيوبيّات، وتندرج تحت غرض الحكمة، جاء بها الشاعر على لسان العصفور الذي وقع في الفخ وهو يبحث عن الطعام، ويبدؤها الشاعر بقوله:[2]

مرّ عصفورٌ بفخٍّ مرّةً قال: لِمْ يا صاحبي أنت وحيدْ
فأجابَ الفخُّ أبغي عزلةً إنّ عيشي في اعتزالي لرغيدْ

وهي قصيدة متوسطة الطول جاءت في ستة عشرة بيتاً، تنقّل الشاعر في حوارها بين الفخّ والعصفور إلى أن وقع العصفور، لينتهي بحكمة يطلقها على لسان العصفور الذبيح بقوله:[3]

قالَ: حقّاً قالتِ الأمثالُ لا تأمنِ الدنيا فما فيها وَدودْ

وقصيدة ندرة حدّاد كانت في تسعة أبيات تحت عنوان "إنْ أنا متُّ" يقول فيها:[4]

أنا إنْ متُّ، أصيحابي، ادفنوا جسدي في بقعةِ المرج الخصيبْ
حيثما البلبلُ يشدو مائلاً كيفما مالَ به الغصنُ الرطيبْ

---

[1] – الضفادع والنجوم، الديوان: الجدوال: 564.

[2] – الأيوبيّات: 64.

[3] – المصدر السابق: الصفحة نفسها.

[4] – الديوان: 29. وله قصيدة أخرى بعنوان "أنا إنْ متُّ" وهي أيضاً على بحر الرمل، إلا أنها جاءت على العروض الثاني بضربها الثانية، وكلتاهما ابتدأتا بجملة واحدة هي عنوان القصيدة السابقة في الديوان (ص25) وهي "أنا إن متّ" وكلتاهما في الموضوع نفسه واستغرقتا الفكرة نفسها، إنّما جاء العنوانان مختلفين.

هذا ما جاء على هذه الصورة من القصائد، ومن البدهيّ أن تكون قوافيها جميهاً مردفة مقيّدة، فهذا ما يفرضه الضرب المقصور في هذا البحر، ولكن على الرغم من هذا المدّ الطويل في آخر كل بيت إلّا أن القارئ لا يشعر ببطء الإيقاع أو مطْله، وإنْ تفاوتت في ذلك قصائد الشعراء.

3- الصورة الثالثة:

وافي الرمل: العروض الأولى المحذوفة مع الضرب الثالث المحذوف مثلها، فاعلن/فاعلن.

وعلى هذه الصورة نُظمت اثنتا عشرة قصيدة، تسع منها كتبها أبو ماضي، وثنتان عند رشيد أيوب، وواحدة فقط عند ندرة حداد.

أمّا القصائد التي كتبها إيليا أبو ماضي على هذه الصورة فقد كانت في معظمها من المطوّلات، فقد قاربت بعض القصائد من الستين بيتاً، كقصيدة "الشاعر والأمة" التي نظمها في تسع وخمسين بيتاً، وهي قصيدة حكائية، يحكي لنا فيها الشاعر عن أمة ذات عزٍّ، ويسرد الشاعر حكايات ملكها وشاعرها وشيوخها، يقول في أولّها:[1]

خيرُ ما يكتبه ذو مِرْقَمٍ قصةً فيها لقومٍ تذكِرهْ
كان في ماضي الليالي أمّةٌ خلعَ العزُّ عليها حِبَرَهْ[2]

وله قصائد مطوّلة أخرى على هذه العروض، مثل "طبيبي الخاص" كتبها في سبعة وخمسين بيتاً، و "بنت سوريا" جاءت في ستة وأربعين بيتاً وغيرها[3].

ومن القصائد متوسطة الطول التي جاءت على هذه الصورة قصيدة "طفلة والقمر" وهي قصيدة غزليّة وقعت في تسعة وعشرين بيتاً يبدؤها الشاعر بقوله:[4]

---

[1] – الديوان: ج2: 270.

[2] – المرقم: القلم، وذو مرقم أي: الكاتب، والحِبَر: جمع حبرة وهي الملاءة. اللسان: رقم، حبر.

[3] – طبيبي الخاص: الديزان: تذكار الماضي: 160، و"بنت سوريا": الديوان: ج2: 297.

[4] – الديوان: تذكار الماضي: 141.

دميةٌ حسـناءُ تُغري النظرا أم ملاكٌ طاهرٌ فوق الثرى

طفلةٌ ساذجةٌ أطهرُ مِنْ زهرةِ الروضِ وأنقى جوهرا

أمّا ما جاء على هذه الصورة عند الشاعر رشيد أيّوب فقصيدتان، هما قصيدة "سوريا" جاءت في ثلاثين بيتاً، يقول في أولها:[1]

جرِّدوا السيفَ فقدْ ملَّ القلمْ خُلِقَ السيفُ لتحريرِ الأممْ

واجتنوها فرصةَ الدهرِ التي ليس يجديكمْ إذا فاتتْ ندمْ

وقصيدته الأخرى مقطّعة من خمسة أبيات حملتْ عنوان "كانت صافية"[2]

آهِ وا شوقي لأيّام الصبا كشعاعِ الشمسِ كانت صافيهْ

كنتُ إنْ أحدقَ بي جيشُ الضَّنى ألتقيهِ بجيوشِ العافيهْ

وإذا في العشق عني حدَّثوا قيلَ لا تخفى عليهِ خافيهْ

صرتُ إنْ مرّتْ نُسيماتُ الصبا لاعتلالِ الجسمِ كانت كافيهْ

وإذا أنشدْتُ شعراً في الهوى قيلَ عنهُ جرفتْه القافيهْ

وعند ندرة حدّاد جاءت قصيدة واحدة عنونها الشاعر بـ "الله" ونظمها في ستة وثلاثين بيتاً، وهي حوارية بدأتها الطبيعة على لسان أحد أفرادها (الزهرة) مخاطبةً الشيخ المتأمل اليائس، يقول في مطلعها:[3]

قالتِ الزهرة للغصنِ وقد لمَحَتْ شيخاً بظلِّ الشجرهْ

ما لهذا الشيخِ في وحدتهِ يقرأُ العشبَ كطرسٍ سطّرهْ

---

[1] – الأيّوبيّات: 62.

[2] – أغاني الدرويش: 67.

[3] – الديوان: 145.

4- الصورة الرابعة:

مجزوء الرمل: العروض والضرب صحيحين: فاعلاتن/فاعلاتن.

وعلى هذه الصورة جاءت النسبة الأكبر من القصائد المكتوبة على الرمل عند شعراء الرابطة القلمية، فجاءت في دواوينهم تسعَ عشرة مرّة، كانت المرتبة الأولى هذه المرة من نصيب الشاعر ندرة حدّاد إذ كانت في ديوانه ثماني قصائد، وعند أبي ماضي جاء ستٌّ، وثلاثٌ عند رشيد أيوب، وثنتان عند نسيب عريضة.

أمّا ممّا جاء منها عند رشيد أيوب، فكانت قصيدة طويلة في ثلاثة وثلاثين بيتاً بعنوان "إلى وليم" ومطلعها:[1]

جئتَ يا ابني مثلما والدُكَ المسكين جاءَ
جئتَ دنياً كلّما محّصتُها زِدتُ ازدراءَ
وإذا ازددتُ بها معرفةً زادت خفاءَ

ومن الملحوظ أنّ القافيةَ مطلقةٌ وصلها الألف، لكنها لم تُرسم في الديوان، بل ضُبِط رويُّها (الهمزة) بالفتح، ولو أنها قُيِّدت لكان الضرب مقصوراً لعروضٍ صحيحة، وهي صورة جاءت عليها بعض أشعار الرابطة كما سيرد، وما رجّح أنّ القافية مطلقة لا مقيّدة أن جميع كلمات القافية في القصيدة جاءت منصوبة.

ثمة ملمَح آخرُ في هذه القصيدة، وهو التدوير الذي أصاب معظم أبياتها، فمن الستّة والثلاثين بيتاً جاءت سبعة أبيات فقط غير مدوّرة، وقد يكون الشاعر قد جمع الشطرين في شطر واحد على غرار قصائدَ أخرى على هذه الصورة رُسمت متصلة لم تكن أبياتها مدوّرة.

[1] – الديوان:64.

ومن قصائده أيضاً التي مرّت الإشارة إليها قصيدة "أنا إنْ متُّ" وقعت في ثمانية عشْر بيتاً، وكما ذُكر فإن هذه القصيدة تكاد تكون جزءاً من قصيدة "إنْ أنا متُّ" من حيث المعنى، إلّا أنّ صورة البحر والقافية اختلفتا[1]، يقول في أوّلها:[2]

أنا إنْ متُّ بأرضٍ ماتتِ الأحرارُ فيها
وقضى في الذودِ عنها كلُّ شهمٍ من بنيها

ويستمر عطف الشرط إلى البيت الثامن، ويأتي الجواب في البيت التاسع ليبدأ الشاعر شرطاً جديداً في البيت العاشر ويأتي بجوابه في البيت الثامن عشر في خاتمة القصيدة، وهو بين المقطعين يوازن بين موته في أرض كلُّ من عليها ذليل وأرضٍ كلّ من عليها عزيز، وشتّان بين الميتتين كما يصورهما الشاعر.

ومن مقطّعات ندرة حدّاد على هذه الصورة مقطعة بأربع أبيات ترّكها الشاعر من غير عنوان، وختم بها ديوانه، يقول فيها:[3]

كمْ تمنينا صغارا أن نُرى فيها كبارا
ثمُّ صرنا نتمنى اليوم لو عدنا صغارا
هي دنيا كيفما دارت عليها المرءُ دارا
وكما سُنَّ لنا نحيا ولمْ نُعطَ الخيارا

أّما ما جاء عند إيليا أبي ماضي على هذه الصورة فكان في معظمه من القصائد متوسطة الطول، أو تقرب من المقطعات باستثناء قصيدة واحدة بعنوان "العلّيقة" التي نظمها الشاعر في خمسةٍ وثلاثين بيتاً، يقول فيها:[4]

---

[1] – وردت القصيدة الأخرى في الحديث عن العروض الثانية بضربها المقصور.

[2] – الديوان:25.

[3] – الديوان: 208.

[4] – الديوان: الجداول: 630. والعليقة: نبات برّي شوكي تعدّ من النبات الطفيلي الذي يؤذي بأشواكه الإنسان ويضيّق على النبات التي ينمو بجانبها.

ذاتُ شوكٍ كالحرابِ أو كأظفار العُقابِ

ربَضتْ في الغابِ كاللصِّ لفتكٍ واستلاب

تقطعُ الدربَ على الفلّاح والمولى المهابِ

والعليقة في القصيدة ليست إلا معادلاً موضوعيّاً لبعض البشر، وأراد الشاعر تحميلها رمزية الشرّ الموجود في الطبع كأصل من أصول الوجود في الحياة، هذا الشرّ الذي لا يستطيع الإنسان مهما كان حذراً إلّا ويطاله منه نصيب.

وقد اختار الشاعر رصف الشطرين في شطر واحد، على الرغم من أنه ليست كلُّ أبياتها مدوّرة. وللشاعر قصائد قصيرة أخرى على هذه الصورة، مثل قصيدة "قطرة الطلّ" في ثمانية أبيات، يقول فيها:[1]

إنْ ترَ زهرةَ وردٍ فوقها للطلِّ قطرهْ

فتأمّلها كلُغزٍ غامضٍ تجهلُ سرَّهْ

ولْتكنْ عينُكَ كفّاً وليكنْ لمْسكَ نظْرهْ

ليستِ الحمراءُ جمرهْ لا ولا البيضاءُ دُرّهْ

وعند رشيد أيّوب جاءت ثلاثُ مقطّعات، كلّ واحدةٍ منها في خمسة أبيات، يقول في قصيدة "لم نزلْ"[2]

في حِمى الخمسينَ قلبي إنْ أنا غنّيْتُ أنَّا

وإذا ما رحتُ أبكي راح قلبي يتغنّى

حار هذا الدهرُ فينا إذ رأى ما كان منّا

لم نزلْ في ظلِّ عيشٍ مستطابٍ نَتهنّى

وسنبقى ما حيينا مثلما ما قبلُ كنّا

---

[1] – الديوان: الجداول: 613.

[2] – أغاني الدرويش: 53.

ولنسيب عريضة أيضاً على هذه الصورة مقطّعتان، جاءت واحدة منهما في أربعة أبيات بعنوان "سِرْ بنا"، والثانية في ثلاثة أبيات بعنوان "لا تلم" ويقول فيها:[1]

كلُّنا عبدٌ لعمْرهْ كلُّنا يسعى لدهْره
لا تلمْ مَنْ قد أساءَ الفعلَ في تدبير أمرهْ
واختلِقْ عذراً لمنْ لم يستطعْ إبداءَ عذرهْ

هذه هي صور الرمل التقليدية التي جاءت في دواوين شعراء الرابطة القلمية، وكانت في مواضيع شتى وجاء منها المطولات والمقطّعات والقصائد متوسطة الطول، وغاب عنها صورتين من صور الرمل هما:

- العروض المجزوءة بضربها الأول المسبّغ: فاعلاتن/فاعلاتان.
- العروض المجزوءة أيضاً بضربها الثالث المحذوف: فاعلاتن/فاعلن.

إلا أنّ صوراً جديدة استعملها الشعراء في هذا البحر سيرد الحديث عنها في موضعه.

[1] – الديوان: 295.

الجدول رقم -5-

الشعراء الذين كتبوا على الرمل	عدد قصائد الديوان	عدد قصائد الرمل	نسبة قصائد الرمل إلى مجموع قصائد الديوان	نسبة الرمل عند كل شاعر بالنسبة لمجموع قصائد الرمل	عدد القصائد التقليدية على الرمل
إيليا أبو ماضي	288	30	10%	%34	22
نسيب عريضة	101	11	11%	%13	3
رشيد أيّوب	89	24	27%	%27	7
ندرة حدّاد	72	10	14%	%11	9
ميخائيل نعيمة	30	5	17%	%6	1
جبران خليل جبران	15	8	53%	%9	0
ستة شعراء	**594**	**88**	15%		

• بحر البسيط:

بحر البسيط من البحور الثمانيّة التي تتألف من تناوب تفعيلتين أربع مرات، مرتين في كل شطر، فيأتي في كل شطر أربع تفعيلات، وهو البحر الرابع في فك دائرة المختلف بعد الطويل والمديد وبحر مهمل، ويأتي بعده أيضاً بحر مهمل.

تفعيلاته: مستفعلن فاعلن×4

وسبب تسمية هذا البحر بالبسيط كما قال الخليل (**لأنّه انبسط عن مدى الطويل، وجاء وسطه فعلن وآخره فعلن**)[1]، وقيل (**لأنّ الأسباب انبسطتْ في أجزائه السباعيّة، فحصل في أوّل كلّ جزء من أجزائه السباعيّة سببان فسمّي بذلك بسيطاً، وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه**)[2].

وجاء في المرشد أنّ (**البسيط من الرجز في سنخ وزنه**)[3]، ويقول عبد الله الطيب:(**الطويل والبسيط أطولا بحور الشعر العربي وأعظمهما أبّهة وجلالةً، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة، وفيهما يفتضحُ أهل الركاكة والهُجنة**)[4].

يقول أيضاً عن البسيط: (**هو أخو الطويل في الجلالة والروعة ..... ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين: اللين والعنف**)[5]، وكذلك رأى سيد بحراوي أنه عادة ما يُقرن البسيط في الطويل في الجلال والفخامة والشيوع، ويقول: (**وكذلك سار مسيرة الطويل من حيث الشيوع حتى الإحيائيين، ولكنه بدأ يتفوّق عليه مع الرومانسيين**)[6].

---

١ – كتاب العروض، ابن جني: 74. والعمدة: 136/1.

٢ – الوافي للتبريزي: 39

٣ – المرشد: 440/1، والسنخ: أصل الشيء، مقاييس اللغة، ابن فارس، 105/3.

٤ – المرشد:440/1.

٥ – المرجع السابق: 507/1–508.

٦ – العروض وإيقاع الشعر العربي: 47.

وجعله سيد بحراوي في المرتبة الرابعة مع الطويل والمديد من حيث السرعة إلا أن أغلب زحافاته وعلله –في رأي بحراوي– تميل به إلى البطء[1]

جاء بحر البسيط عند شعراء الرابطة القلمية في المرتبة الثالثة من حيث نسبة عدد القصائد المكتوبة عليه مع مخلّعه، فقد نُظمت عليه ستٌّ وخمسون قصيدة من مجموع القصائد، أيْ بنسبة تقرب من 10.3% ، جاءت سبعة وعشرون قصيدة منها عند إيليا أبي ماضي، وستٌّ عند كلّ من نسيب عريضة ورشيد أيّوب، وأربعٌ عند ندرة حداد، وقصيدة واحدة عند ميخائيل نعيمة.

صوره:

للبسيط ستُّ صور أتى على ذكرها العروضيون القدماء في كتبهم، ثنتان منها في الوافي، وأربع في المجزوء. وفي الوافي منه تفعيلتان مختلفتان تتكرران، الأولى مستفعلن: /o//o/o تتألف من توالي سببين خفيفين فوتد مجموع، فهي ليست من التفعيلات الأصول، فقد اشتُقت من مفاعلين التفعيلة الثانية في الدائرة العروضية "المختلف". والثانية فاعلن: /o//o تتألف من سبب خفيف فوتد مجموع، وهي مشتقّة من فعولن رأس دائرة المختلف.

وقد جاء بحر البسيط في شعر الرابطة القلمية على صورتين فقط.

[1] – العروض وإيقاع الشعر العربي: 47.

الجدول – 6-

صورة البسيط	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد	النسبة المئوية
الوافي	1	مخبونة	مخبون	24	%60
	2	مخبونة	مقطوع	16	%40
المجزوء	3	صحيحة	مذال	0	0
	4	صحيحة	صحيح	0	0
	5	صحيحة	مقطوع	0	0
	6	مقطوعة	مقطوع	0	0
المجموع				40	
المخلّع	7	مقطوعة مخبونة	مقطوع مخبون	12	

1- الصورة الأولى:

وافي البسيط العروض الأولى المخبونة وضربها الأول المخبون: فعلن/فعلن.

وعلى هذه الصورة جاءت أربعٌ وعشرون قصيدة، عشرون منها عند إيليا أبي ماضي، وثنتان عند من نسيب عريضة، وواحدة عند رشيد أيّوب، ومثلها عند ندرة حدّاد.

ولأبي ماضي على هذه الصورة قصائد مطوّلة، منها قصيدة بعنوان "بائعة الورد" نظمها في اثنين وثمانين بيتاً، وهي قصيدة غزلية بدأها الشاعر بوصف بائعة الورد، والتغزّل بها، ثم يتخلص من التشبيب إلى سرد حكايتها التي تنتهي في آخر القصيدة بانتحارها، يقول في أولها:[1]

من الفرنسيسِ قيدَ العين صورتها عذراءُ قد مُلئتْ أجفانها حَورا
كأنمّ وهبتها الشمس صفحتها وجهاً وحاكتْ لها أسلاكها شَعَرا

وله مطوّلة أخرى على هذه الصورة بعنوان "سقوط أرضروم" جاءت في اثنين وسبعين بيتاً، يقول في أوّلها:[2]

أعِدْ حديثكَ عندي أيُّها الرجلُ وقلْ كما قالت الأنباءُ والرسلُ ما
قد هاجَ ما نقلَ الراوونَ بي طرباً أجملَ الرسلَ في عيني وما نقلوا

ومن القصائد متوسطة الطول قصيدة بعنوان "لقاء وفراق" جاءت في اثنين وأربعين بيتاً، وفيها يمزج بين حديثه عن الحبيبة وحديثه عن مصر حتى غدتا وكأنهما واحدة، يقول في مطلعها:[3]

صبراً على هجرها إن كان يرضيها غيرُ المليحة مملولٌ تجنّيها
فالوصل أجمله ما كان بعد نوىً والشمسُ بعد الدجى أشهى لرائيها

---

[1] – الديوان: ج2: 355.

[2] – الديوان: ج2: 429.

[3] – الديوان: تذكار الماضي: 153.

وكذلك قصيدة "التينة الحمقاء" جاءت في اثني عشر بيتاً، يقول فيها:[1]

وتينةٍ غضّةِ الأفنانِ باسقةٍ قالت لأترابها والصيفُ يُحتَضرُ
بئسَ القضاء الذي في الأرض أوجدني عندي الجمالُ وغيري عندَه النظرُ

ومن قصار القصائد عنده مقطّعة بأربع أبيات بعنوان "سبيل التوحيد"[2]

ما كان أحوجَ سوريّا إلى بطلٍ يرُدُّ بالسيفِ عنها كلَّ مفترسٍ
ولا يزالُ بها والسيفُ في يدهِ حتى يُطهّرَها من كلِّ ذي دَنسٍ
ويجعلُ الحبَّ دينَ القاطنين بها دينٌ يقرّبُ بين "البيتِ" والقدُسِ
حتى أرى ضاربَ الناقوس يطربُهُ صوتُ الأذانِ وهذا رنّةُ الجرسِ

أمّا ما جاء على هذه الصورة عند نسيب عريضة فقصيدتان، إحداهما بعنوان "البحر الحزين" وهي قصيدة رومانسية يحمّل فيها الشاعرُ البحرَ همومَه وأحزانه محاوراً إياه تارةً ومتحدثاً بلسانه مرةً أخرى في غنائية حزينة جاءت في خمسة عشر بيتاً، يقول فيها:[3]

مررْتُ بالبحرِ والأمواجُ هائجةٌ تعلو وتزبدُ في جأشٍ من الغضب
تلاطمُ الصخرَ أجبالاً فيقلبها مكسورةً في رشاشٍ شرّ منقلَبِ

والقصيدة الثانية مترجمة عن قصيدة للشاعر الروسي تيوتشف، عنونها نسيب عريضة بـ "الصمت" نظمها الشاعر في أحد عشر بيتاً، يقول في أوّلها:[4]

صمتاً ولا تظهرنْ ما في فؤادكَ من شواعرٍ وأمانٍ وحيُها انسكَبا
دعها تغبْ في خفايا القلب إن بزغتْ في جوّهِ مثلَ بدرٍ ضاءَ فاحتجبا

---

[1] – الديوان: الجداول: 585.
[2] – الديوان: ج2: 436.
[3] – الديوان: 174.
[4] – الديوان: 24.

وقصيدة قصيرة واحدة جاءت عند الشاعر ندرة حدّاد، واحدة بعنوان "ذكرى الغريب" جاءت في تسعة أبيات، يقول فيها:[1]

لا زار جفني الكرى لا هزّني الطربُ إنْ كنتُ يوماً لغير العربِ أنتسبُ
هُمُ الكرامُ وأبناءُ الكرامِ همُ القومُ الأماثل في الدنيا وإن نُكِبوا

وهذه القصيدة كُررت في الديوان تحت عنوان آخر "يا أيُّها الشرق"[2]

وكذلك فقد جاءت على هذه الصورة قصيدة واحدة عند رشيد أيوب بعنوان "حرب الأمم" ونظمها الشاعر في واحدٍ وأربعين بيتاً، يقول في أوّلها:[3]

آنَ النشورُ وجاءتْ ساعةُ الأممِ واعتلَتِ الأرضُ إذْ حرُّ الوطيس حميْ
طمى بها الخطبُ حتى كادَ محورها يزيحُ عن مركزِ القطبين من ألمِ

2- الصورة الثانية:

وعلى هذه الصورة جاءت ستَّ عشرة قصيدة، نصفها عند أبي ماضي، وأربعٌ عند رشيد أيوب، وثلاثة عند نسيب عريضة، وواحدة عند ندرة حدّاد، أما ما ورد عند أبي ماضي فكانت ثماني قصائد معظمها متوسطة الطول، منها قصيدة "الفراشة المحتضرة" جاءت في اثنين وأربعين بيتاً، والقصيدة نصٌّ بديع يصف اللحظات الأخيرة لفراشة محتضرة، يقول في أوّلها:[4]

لو كان لي غيرُ قلبي عندَ مرآكِ لَمَا أضافَ إلى بلواهُ بلواكِ
فيمَ ارتجاجُك هل في الجوِّ زلزلةٌ أم أنتِ هاربةٌ من وجهِ فتّاكِ؟

---

[1] – الديوان: 120.

[2] – انظر الديوان: 142.

[3] – الأيوبيّات: 24.

[4] – الديوان: الخمائل: 709.

وقد غلب على أبيات القصيدة الجناس، فقلّما خلا بيتٌ منه.

وفي قصيدة "عشْ للجمال" التي جاءت في عشرة أبيات يقول:[1]

عشْ للجمالِ تراه العينُ مؤتلقاً في أنجمِ الليلِ أو زهرِ البساتينِ
وفي الربى نَصبتْ كفُّ الأصيلِ بها سُرادقاً من نُضارٍ للرياحينِ

أمّا الشاعر رشيد أيوب فكتب على هذه الصورة أربع قصائد لم تتعدَّ كلُّ واحدة منها خمسة أبيات، يقول في مقطّعة من خمسة أبيات بعنوان "روحي وخلّيني"[2]

إذا دنا أجلُ الظلماءِ وافيني يا نجمةَ الصبحِ يا سلوى المساكينِ
أقضي الليالي وعيني فيكِ ساهرةٌ كأنّما كان في مغناكِ تكويني

وعند نسيب عريضة ثلاثُ قصائد، أطولها قصيدة نشيد المهاجر، جاءت في اثنين وثلاثين بيتاً، يقول في مطلعها:[3]

تهذُّ في الغرب ذكرى الأرزِ والبانِ ما هذّبتْكَ ليالي البعدِ يا عاني!
أحاضرٌ أنتَ أم بادٍ؟ ... أمُهتجرٌ؟ في الغرب أم هائمٌ في بِيدِ قحطانِ؟

وقصيدة واحدة جاءت عند ندرة حدّاد بعنوان "فتياتنا" في تسعة عشر بيتاً، يقول فيها:[4]

رُدّوا إليَّ وما الماضي بمردودِ أيّامَ كنّا معاً حبّاتِ عنقودِ
يجولُ فينا عصيرُ القلبِ نسكبهُ في أكؤسِ الحبِّ صرفاً دون تقليدِ

---

[1] – الديوان: 743.

[2] – أغاني الدرويش: 29.

[3] – الديوان: 245.

[4] – الديوان: 181.

3- مخلّع البسيط:

المخلَّع: اسم مفعول من فوق الثلاثي خلَّع، ويقال: وخَلَّع الدابّةَ: أطلقها من قيدها.

والخَلْع، وهو النزع والإزالة، ويقال خَلَع الثوبَ: ألقاه. ويُخلَعُ خلْعاً: لا يكاد يقال إلا في الدُّون يُنزل من هو أعلى منه، ويُقال: فلانٌ يتخلَّع في مِشيته: أي يهتزّ، كأن أعضاءه تريد أن تتخلّع، والتخلّع: التفكّك في المشية.

والمخَلَّع :الَّذِي كأَنَّ بِهِ هَبْتةً أَو مَسًّا. وَرَجُلٌ مُخَلَّعٌ وخَيْلَعٌ :ضَعِيف، وَفِيهِ خُلْعةٌ أَي ضَعْفٌ . والمُخَلَّعُ مِنَ الشِّعر: مَفْعولن في الضرب السادس من البسيط مشتق منه، سمّي بذلك لأنه خُلِعَتْ أوتاده في ضربه وعروضه، لأن أصله "مستفعلن مستفعلن" في العروض والضرب، فقد حُذف منه جزآن لأنّ أصله ثمانية، وفي الجزئين وتدان وقد حُذفت من "مستفعلن" نونه فقُطِع هذان الوتدان، فذهب من البيت وتدان، فكأن البيت خُلّع إلا أنّ اسم التحليع لحقه بقطع نون "مستفعلن" لأنهما من البيت كاليدين، فكأنهما يدان خُلعتا منه، ولمَّا نُقل "مستفعلن" بالقطع إلى "مفعولن" بقي وزنُه، مثل قوله:

مَا هَيَّجَ الشَّوْقَ مِنْ أَطْلالِ أَضْحَتْ قِفاراً، كَوَحْيِ الواحِي

فسمّي هذا الوزن مخلّعاً، والبيت الذي أورده الأزهري في هذا الموضع هو بيت الأسود:

مَاذَا وُقوفِي عَلَى رَسْمٍ عَفا مُخْلَوْلِقٍ دارِسٍ مُسْتَعْجِم

وقال: المخلّع من العروض ضربٌ من البسيطِ، وأورده. ويقال: أصابه في بعض أعضائه بينونة، وهو زوال المفاصل من غير بينونة، والتخلّع: التفكّك في المشية، وتخلّع في مشيه: هزّ منكبيه ويديه وأشار بهما. ورجلٌ مخلّعُ الأَلْيَتين إذا كام مُنْفكَّهما، والخَلْعُ والخَلَع: زوال المِفْصِل من اليد الرِّجل من غير بينونة، وخَلَعَ أَوصالَه: أَزالها. وثوبٌ خَليعٌ :خلَقٌ، وخلع أوصاله أزالها[1].

أمّا قدامة فيقول: (**وهو أن يكون قبيح الوزن قد أفرط قائله في تزحيفه، وجعل ذلك بنيّةٍ للشعر كلّه حتّى ميّله للانكسار، وأخرجه عن باب الشعر الذي يعرف السامع له صحّة وزنه في أول**

[1] – لسان العرب: خلع.

وهلة، إلى ما ينكره حتى يُنْعمَ ذوقَه أو يعرضه على العروض فيصحّ فيه، فإن ما جرى من الشعر هذا المجرى، ناقص الطلاوة قليل الحلاوة)[1].

وقد أورد العروضيون للمخلّع –وهو صورة من صور البسيط السداسي (المجزوء)– أربع صور لمجزوء البسيط، تحددها عروضين: واحدة بثلاثة أضرب، والثانية مقطوعة بضرب مقطوع مثلها.

ويعدُّ مخلّع البسيط انزياح عروضيٌّ عن الصورة الرابعة، وقد ذهب الجوهري في ورقته إلى أنّ إعمال القطع في عروض وضرب المجزوء إنما هو التخليع، وأورد صورة العروض المقطوعة المخبونة مع ضربها المماثل لها على أنها صورة ثانية من التخليع، يقول: (**ويجوز فيه –أي في المجزوء– التخليع، وهو قطع "مستفعلن" في العروض والضرب جميعاً، فينتقلان إلى "مفعولن" فيسمى البيت مخلّعاً، وبيته:**

ما هيّج الشوقُ من أطلالٍ أضحتْ قفاراً كوحي الواحي)[2]

ثمّ أتى على الزحاف الذي يُصيب البسيط المخلّع، فيذكر الخبن، يقول: (**ويجوز في المخلّع خبنٌ، فيبقى "مَعولن" فينتقل إلى "فعولن" وبيته:**

أصبحتُ والشيبُ قد علاني يدعو حثيثاً إلى الخضابِ)[3]

وكذلك أورد شاهداً في عروضه المحذوفة بعد القطع والخبن، فتغدو فعو //o، ولكن ضربها يبقى مقطوعاً مخبوناً فحسب، وبيته:[4]

---

[1] – نقد الشعر: 206.

[2] – عروض الورقة: 28. والغامزة: 157.

[3] – عروض الورقة: 29. والغامزة: 159. وهو في حماسة التبريزي لمطيع بن إياس.

[4] – المصدر السابق: 29. وفي شرح الحماسة 3/140–142 مع أبيات أخرى، هكذا:

والبيض يرفلن كالدمى في الريط والذهب المصونِ

وهو عند التبريزي خارج على عروض الخليل، وهو عنده أقرب على العروض السادسة من البسيط، والبيت فيه لسليمى بن ربيعة، انظر أيضاً: الغامزة: 160.

والبيضُ يُسرفْن كالدمى في الرَّيطِ[1] والذهبِ المصونِ

وأيضاً شاهد الطيّ في العروض المقطوعة، أي /o/o/o مفعولن يصيبها الطيّ فتغدو /o//o "مفولن" وتنقلب إلى فاعلن، وبيته عند بعض المحدثين:[2]

يا من يلومُ فتىً عاشقاً لمتَ فلومكَ لي أعشقُ

وقد جعل الدكتور عبد الله الطيب مخلّع البسيط في الأوزان المضطربة التي كرهتها آذان العلماء، وفسّر ذلك لمجيء ثلاث تفعيلات مختلفة في كلّ شطر من شطريه، ولعلّه يصحّ قول القائل إنّ هذا البحر لا ينتمي إلى دائرة المختلف وليس بصورة من صور البسيط، إنما رغبة الخليل رحمه الله في حصر البحور في الدوائر العروضية الخمس وولع العرب في ذلك الزمن بتصميم القواعد النظرية وطرد الشواذّ منها هو ما جعل الخليل يفتّش عن الزحاف بعد الزحاف، وعن العلّة بعد العلّة لينسب هذا البحر إلى دائرته ويجعله صورة من صور البسيط[3].

ولكن الطيب يصف موسيقا هذا الوزن بأنها بسيطة فطرية[4]، ونجده يصف نغمه في موضع آخر بأنه (**نغمُ بداوةٍ يصلح للشدو وما إليه، ولا يستقيم عليه ما يطلبه الذوق الحضري المعقّد من أنواع الغناء**)[5]، ثمّ نراه يقول: (**وفي هذا الوزن على اضطرابه وبدواته رنّةٌ شجيّة**)[6] **وإنه** (**فرعٌ غريب جداً**)[7].

---

[1] – الريط: ثوب ليّن رقيق.

[2] – عروض الورقة: 29.

[3] – في المرشد:17/1- 18 وما بعدهما حديث عن رغبة الخليل في حصر البحور في الدوائر العروضية الخمس، وقد عرض لأسباب ارتآها لذلك.

[4] – المرشد: 1/ 131.

[5] – المرجع السابق: الصفحة نفسها.

[6] – المرجع السابق: الصفحة نفسها.

[7] – المرجع السابق: 132/1.

وقد جاءت عليه معلّقة عبيد بن الأبرص[1]، وكتب عليه أبو العلاء المعرّي (ت449هـ) في اللزوميات[2].

والحقيقة أنه إذا نظرنا إلى هذا البحر(مخلّع البسيط) خارج دائرة المختلف وبعيداً عن تفعيلات بحر البسيط لوجدناه بحراً غريباً جديداً لا ينتمي لدائرته ولا لبحر البسيط، وإنما كان من حرص الخليل رحمه الله على حدّ العموميات فكان ذلك على حساب كثرة الحديث عن التفاصيل والجزئيات، ولعلّ هذا ممّا أخذه بعض مزدري العروض سبباً في الهجوم على هذه القوانين، والتقليل من شأنها ومن فرادة إبداع الخليل في القدرة على استنباط هذا العلم العظيم .

وقد جاء على مخلّع البسيط اثنتا عشرة قصيدة عند ثلاثٍ فقط من شعراء الرابطة القلمية، ومعظم هذه القصائد كانت على صور جديدة وأعاريض لم يأتِ العروضيون على ذكرها في كتبهم، وإنما جاءت على الصورة المعروفة أربع قصائد فقط، أطولها كان عند أبي ماضي بعنوان "شاعر الشهور" كتبها في ثلاثين بيتاً، يقول في أوّلها:[3]

"أيّارُ" يا شاعر الشهورِ وبسمة الحبِّ في الدهورِ
وخالقَ الزهر في الروابي وخالقِ العطرِ في الزهورِ

ولأبي ماضي على هذه الصورة "قصيدة الطبيعة" كتبها في ستة عشر بيتاً، يقول في أوّلها:[4]

روضٌ إذا زرتهُ كئيبا نفّس عن قلبكَ الكروبا
يُعيدُ قلبَ الخليِّ مغرى ويُنسي العاشقَ الحبيبا

---

[1] – ومطلعها: أقفر من أهلها ملحوب فالقطبيّاتُ فالذنوبُ
شرح المعلّقات العشر للتبريزي: 468.

[2] – كما في قوله: أينَ امرؤُ القيسِ والعذارى إذا مالَ مِنْ تحتِه الغِيطُ
اللزوميات: 63/2.

[3] – الديوان: الخمائل: 740.

[4] – الديوان: تذكار الماضي: 147.

وقصيدة "أنا إمامُ الذين هاموا" جاءت في اثني عشر بيتاً، يقول فيها:[1]

لُمني إذا حلتُ عن عهودي ولا تلمني على هيامي
ما كنتُ أخشى من المنايا فكيفَ أخشى من الملامِ؟

أمّا عند نسيب عريضة جاءت قصيدة في ستة وعشرين بيتاً بعنوان "قل للعواذل" يقول فيها:[2]

قلْ للعواذلِ في الأنامِ ماذا استفدنَ من الملامِ؟
فأنا أنا لا العذل يثنيني ولا يدعو اهتمامي

وهكذا اقتصر استعمالهم هذا البحر على الوصف والغزل، وما جاء عليه في الأنماط التجديدية فاق ما جاء على نظام الشطرين، ولم يكن في طول القصائد المنظومة عليه دليلٌ على أنّ شعراء الرابطة استثقلوه أو استصعبوا النظم عليه، وفي كلّ الأحوال، فقد فاق ما نُظم عليه عندهم ما نظم على بعض البحور الأخرى كالمنسرح والمديد والمتدارك والرجز والهزج.

---

[1] – الديوان: تذكار الماضي: 171.

[2] – الديوان: 226.

الجدول -7-					
الشعراء الذين كتبوا على البسيط	**عدد قصائد الديوان**	**عدد القصائد**	**نسبة القصائد عند كل شاعر بالنسبة لمجموع قصائد البسيط**	**نسبة قصائد البسيط إلى مجموع قصائد الشاعر**	**عدد القصائد التقليدية عند كل شاعر على البسيط**
إيليا أبو ماضي	289	29	10%	%63	28
نسيب عريضة	101	7	7%	%15	5
رشيد أيّوب	89	6	7%	%13	5
ندرة حدّاد	71	3	4%	%7	2
ميخائيل نعيمة	30	1	3%	%2	0
جبران خليل جبران	15	0			
خمسة شعراء	**595**	**46**	%8		40

ملحق مخلّع البسيط				
الشعراء الذين كتبوا على مخلّع البسيط	**عدد قصائد الديوان**	**عدد القصائد**	**نسبة القصائد عند كل شاعر بالنسبة لمجموع قصائد مخلّع البسيط**	**نسبة قصائد مخلّع البسيط إلى مجموع قصائد الشاعر**
إيليا أبو ماضي	289	6	10%	%63
نسيب عريضة	101	4	7%	%15
رشيد أيّوب	89	0		
ندرة حدّاد	71	2	4%	%7
ميخائيل نعيمة	30	0		
جبران خليل جبران	15	0		
ثلاثة شعراء	**595**	**12**	%8	

• بحر الخفيف:

يُفكُّ بحر الخفيف من دائرة المجتلَب، وهي الدائرة العروضية الوحيدة من بين الدوائر العروضية التي نبدأ بفك بحورها بسبب، وهو سبب خفيف يبدأ به رأسُ الدائرة بحرُ السريع، والخفيف هو البحر الخامس في دائرته بعد السريع وبحرين مهملين والمنسرح، وبحور الدائرة الثمانية جميعُها سداسيّةٌ، أي تتألف من تكرار ثلاث تفعيلات في كل شطر، وتفعيلات كل شطر تتناوب بين تفعيلتين متماثلتين وأخرى مختلفة، وتفعيلات الخفيف: فاعلاتن مستفعِ لن فاعلاتن ×2.

ومستفعِ لن في الخفيف على هذا الشكل لأنها تتألف من سبب خفيف فوتد مفروق فسبب خفيف /oمسْ/o/تفعِ/oلن، وهي تختلف عن مستفعلن التي يتوالى فيها سببان خفيفان فوتد مجموع مسْ/oتفْ/oعلن//o.

وسمّي بهذا الاسم لأنه أخفّ السباعيات[1]، وفي الوافي (**لأن الوتد المفروق اتصلتْ حركته الأخيرة بحركات الأسباب الخفيفة فخفَّتْ، وقيل لخفّته في الذوق والتقطيع، لأنه يتوالى فيه لفظُ ثلاثة أسباب والأسباب أخفُّ من الأوتاد**)[2].

وصنّفه عبد الطيب في كتابه من بين البحور الطوال، وكان قد رأى أن الخفيف مع المنسرح من حقّهما أن يكونا من زمرة "بين بين" التي جعل تحتها البحور التي ليست بقصيرة ولا بطويلة[3]، فهي ليست قصاراً (**لِمَا فيها –أي في البحور التي صنّفها تحت هذه الزمرة– من كثرة المقاطع إذا قيست إلى**

---

١ – العمدة: 136/1.

٢ – الوافي: 109. وقال (لفظ ثلاثة أسباب) لأن لا يتوالى فيه ثلاثة أسباب، بل باللفظ، وهي السبب الخفيف في آخر فاعلاتن الأولى والسبب الخفيف في أول مستفع لن ولفظ سبب خفيف في "تفْ" الذي هو جزء من الوتد المفروق في الأصل.

٣ – المرشد: 215/1.

جانب القصار وليست بطوال إذا وازنّاها بأمثال البسيط والكامل التامّ)[1]، ولكن كثرة المقاطع في الخفيف والمنسرح جعله يدرجها تحت البحور الطوال.

أمّا الخفيف فوجده الطيب (**يجنحُ صوب الفخامة)**[2] إذا ما قسناه إلى جنب السريع والأحذّ والمنسرح، ويقول: (**أمّا إذا وازنّاه بالطويل والبسيط فهو دونهما في ذلك)**[3]، والسرّ في فخامته –كما يراه الطيبُ– أنه (**واضح النغم والتفعيلات، فلا يقربُ من الأسجاع قُربَ السريع، وأنه ذو دندنة لا تمكّن من الحوار الطبيعي كما يمكِّنُ الأحذُّ، فإذا وقع الحوار فيه جاء كأنه مسرحيٌّ، وأنه مشابهٌ للمديد، والمديد مشابه له، وفي كليهما صلابةٌ تمنعهما أن يلينا لينَ المنسرح)**[4]

ثمّ يخلص الطيب إلى القول بأنّ جميع هذه الصفات سلبية، ورأى أنّ الناحية الإيجابيّة فيه في كونه مزيجاً من الرمَل والمتقارب، ومثّل لذلك بـ: فافعولن فافافعولن فعولن×2، وهذا ما يكسبه (ملنخوليا)[5]الأول وشيئاً من تدفّق الثاني وتلاحق أنغامه، ويجعله –أي كونه مزيجاً من هذين البحرين– يجعله ذا أسرٍ قويّ معتدل مع جلجلة لا تخفى[6].

ولعلّ من يراجع آراء الطيب في هذا البحر يجد فيها من الغرابة ما يعوزها إلى الدقّة في بعض المواضع، فما الذي جعل الخفيف مزيجاً من الرمل والمتقارب (فا فعولن) ومنعه من أيكون مزيجاً من الخبب والمتقارب؟! أوليست "فا" السبب الخفيف نفسه في البحرين وأوّليّة فيهما؟! أم أن السببَ الخفيف في دائرة المشتبه غيرُه في دائرة المتفِقَ؟ وإذا كانت مجتزأة على هذه الصورة "فا" وحسب، وخارجة عن السياق الصوتي لباقي أجزاء التفعيلة التي هي منها فما الفائدة المرجوّة من إرجاعها لـ "فاعلاتن" أو لـ "فاعلن" الخبب أو حتى لغيرها من التفعيلات التي تبدأ بسبب خفيف؟!! ثمّ إنّ الطيب يرجّح في سردٍ طويل أنّ صلة هذا

---

[1] – المرجع السابق: 1/ 137.

[2] – المرشد: 218/1، وانظر أيضاً: 238.

[3] – المرجع السابق: 238/1.

[4] – المرجع السابق: الصفحة نفسها.

[5] – مر الحديث عنها سابقاً.

[6] – المرشد:238/1.

البحر (الخفيف) القوية بالحيرة هي التي هيّأته لأن يصلحَ للغناء، إذ كانت الحيرة –في رأيه– مدينة الحضارة في الجاهلية[1]، ثم صار الأوّل عند إسلاميي الحجاز، ثم أنّ (**المشارقة المستمسكين بالمنهج القديم الرصين أمثال جرير والفرزدق والأخطل تحامَوه كأنهم عدّوه مثلَ سائر بحور الترقيق الحجازية، مع علمهم أنه يصلح للتفخيم**)[2].

وكأنا بالطيب رحمه الله يقول إنّ الخفيف بحرٌ فخم، وسرُّ فخامته وضوحُ نغمته، إلا أنّ شيوعه في الحيرة أبطل فخامتَه، فصار إلى أنّ سمتَ البحر الإيقاعيَّ خارجٌ عن ذاته وراجع إلى أسباب موضوعيّة خارجةٍ عن جوهر موسيقاه الخاصّة التي تشكّلها تفعيلاته.

أمّا سيّد بحراوي فذهب إلى أنّ التكوين المقطعيّ لبحر الخفيف (**أمْيَلُ إلى البطء، ولكن زحافاته وعلله في الغالب تقلّل من وجود السواكن فتسرع به، ويسهم في سرعته أنّ التدوير يرد في قصائده كثيراً**)[3].

في كلّ الأحوال، ومهما كان من آراءٍ؛ فإن الغالب على هذا البحر أنه بحرٌ هادئ نسبياً، والتدفّق الإيقاعي فيه تدفّقٌ رتيب، ولا تمنع زحافاتُه وعللُه من ظهور نغمه الثقيل وإيقاعه العليل، وإذا قسنا نسبة سواكنه إلى متحركاته لوجدنا السواكن فيه تشكّل 07% من أجزاء تفعيلاته، وهذه النسبة لا توجد في بحر آخر من البحور الوافية، إنما نجدها في البحور التي لم تأتِ إلا مجزوءةً وهي: الهزج والمضارع والمقتضب والمجتثّ، وهي بحور يعوّض قصرُها البطءَ الإيقاعيّ في موسيقا أجزائها.

وقد جاء البحر الخفيف في المرتبة الرابعة من حيث عدد القصائد في دواوين الرابطة القلمية، حيث كانت خمس وخمسين قصيدة أي بنسبة تقرب من 10.1% من مجموع القصائد، ولم يكتب على هذا البحر كلٌّ من جبران ورشيد أيوب، وجاء عند إيليا أبي ماضي منها خمسٌ وخمسون قصيدة، وأربع عشرة قصيدة عند نسيب عريضة، وعشر قصائد عند ندرة حدّاد، وثلاث عند ميخائيل نعيمة.

---

[1] – المرجع السابق: الصفحة نفسها.

[2] – المرشد: 239/1.

[3] – العروض وإيقاع الشعر العربي: 49.

ولم يأت من صور الخفيف التي أتى العروضيون على ذكرها في كتبهم سوى صورتين على نحو ما سنرى.

صوره:

يتشكّل بحر الخفيف من تفعيلتي "فاعلاتن" /o//o/o يتوسّطهما تفعيلة "مستفعِ لن" ذات الوتد المفروق / o /o/ /o، فهو إذاً من البحور الممزوجة، والتفعيلتان ليستا من الأصول.

وأتى الخفيف عند شعراء الرابطة القلمية على صورتين فقط، هما: العروض الأولى بضربها الأول، والثالثة المجزوءة مع ضربها الأول.

الجدول -8-

صورة الخفيف	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد	النسبة المئوية
الوافي	1	صحيحة	صحيح	29	%70.7
	ويلحق بها	//	مشعّث	9	%22
	2	صحيحة	محذوف	0	
	3	محذوفة	محذوف	0	
المجزوء	4	صحيحة	صحيح	3	%7.3
	5	صحيحة	مقصور مخبون	0	
المجموع				42	

1- الصورة الأولى:

وافي الخفيف: العروض الأولى الصحيحة والضرب الأوّل الصحيح: فاعلاتن/فاعلاتن.

جاءت على هذه الصورة تسعٌ وعشرون قصيدة، سبعَ عشرة قصيدة جاءت عند إيليا أبي ماضي، وثماني عند نسيب عريضة وأربعٌ عند ندرة حداد.

أمّا ما جاء على هذه العروض عند إيليا أبي ماضي فكان أطولها قصيدة بعنوان "الطين" وهي قصيدة طويلة جاءت في سبعة وخمسين بيتاً، يخاطبُ فيها الشاعرُ أخاه الإنسان الذي خُلق مثلَه من طين، والقصيدة بمجملها قائمة على التساؤلات التي يلخّصها ويجسّدها تساؤلٌ كبير مفاده: أولسنا من جِبلّة واحدة؟؟! ويقيم الشاعر نصّه على المقابلات والموازنة بينه وبين أخيه، ومطلعها:[1]

نسيَ الطينُ ساعةً أنّهُ طينٌ حقيرٌ فصالَ تيهاً، وعربدْ
وكسى الخزُّ جسمَهُ فتباهى وحوى المالَ كيسُهُ فتمرَّدْ

ومن القصائد الشهيرة على هذه الصورة قصيدته "فلسفة الحياة" التي يقول فيها:[2]

أيُّهذا الشاكي وما بك داءٌ كيف تغدو إذا غدوتَ عليلا
إنّ شرَّ الجُناةِ في الأرضِ نفسٌ تتوقّى قبلَ الرحيلِ رحيلا

وقد جاء في بعض قصائد هذه الصورة أضربٌ مشعّثة، كقصيدة "أنتِ" كتبها في اثنين وخمسين بيتاً، يقول فيها:[3]

مَهْبَطَ الوحيِ مطلَع الأنبياءِ كيف أمسيتِ مهبَطَ الأرزاءِ
في عيونِ الأنام عنكِ نبوٌّ لم يكنْ في العيون لو لمْ تُسائي

---

[1] – الديوان: الجداول: 579.

[2] – الديوان: ج2: 255.

[3] – الديوان: ج2: 338.

وقد تكرر الضرب المشعّث في أكثر من مورد في هذه القصيدة وفي غيرها من القصائد، كقصيدة "السماء"[1] و"الطيران"[2] و"الحجر الصغير"[3] و"هدايا العيد"[4] و"في الفقر"[5] و"اسألوها"[6].

أمّا عند نسيب عريضة فجاءت على هذه الصورة عشر قصائد، كان أطولها قصيدة "نيويورك" التي نظمها الشعر في مئةٍ وأربعِ أبيات، ويغلب عليها الوصف، إذ يتحدّث فيها الشاعر عن المدينة الجديدة ومظاهر الفساد التي تلفّ جميع مظاهر الحياة فيها، يقول في أوّلها:[7]

وكِبٌ قادِمٌ تهادى على اليمْ وعليهِ مهاجرٌ يترنّمْ
بلغ العالَمَ الجديدَ طَروباً غارقاً في المنى يهيمُ ويحلمْ
منع الليلُ عنهُ شاطئَه السحريَّ للصبحِ فانبرى يتوسّمْ
ما تُراهُ استشفَّ إذا أطبقَ الليلُ على المرفأِ العظيمِ وخيّمْ

ومن قصائده أيضاً قصيدة "الروض الزاهر" جاءت في خمسة عشر بيتاً، يقول فيها[8]:

كان في ما مضى لنا بستانُ درستْه الرياحُ والأزمانُ
فأتى أرضَه رجالٌ فروَّوها وولَّوا كأنهمْ ما كانوا
وذوو الغرسِ منهمُ أودعوهُ غرساتٍ يصونُها الإيمانُ
ثمَّ راحوا والنبتُ بعدُ صغيرٌ: منه بشرى طلعٍ ومنه زُوانُ

---

[1] – الديوان: الجداول: 566.
[2] – الديوان: ج2: 369.
[3] – الديوان: الجداول: 577.
[4] – الديوان: الخمائل: 707.
[5] – الديوان: الجداول: 587.
[6] – الديوان: تبر وتراب: 879.
[7] – الديوان: 269.
[8] – الديوان: 249.

وواضح أيضاً هنا جاءت بعض الضروب مشعّثة.

أمّا عند ندرة حدّاد فجاءتْ قصائده التقليدية في الخفيف كلّها على هذا الصورة، ومنها قصيدة "كنتَ حيّاً وهكذا ستكون" وهي قصيدة في رثاء جبران خليل جبران، وجاءت في ثمانيةٍ وثلاثين بيتاً، يقول فيها:[1]

كلُّ صعبٍ من الخطوبِ يهونُ إنْ علمنا أنّ الحياةَ المنونُ
لا أقول الزمانُ يغدرُ بالناسِ انتقاماً ولا أقولُ يخونُ
خُلقَ الحيُّ مائتاً فسواءٌ هرمٌ أصاب عمرهُ وجنينُ

2- الصورة الثانية:

مجزوء الخفيف، العروض الثالثة الصحيحة وضربها الأول الصحيح: مستفعِ لن/مستفعِ لن.

وعلى هذه الصورة جاءت ثلاثُ قصائد فقط، واحدة عند إيليا أبي ماضي، وواحدة عند نسيب عريضة، وواحدة عند نسيب عريضة، وواحدة عند ندرة حداد.

أمّا قصيدة إيليا أبي ماضي "أنتِ والكأس" جاءت في ثلاثة وستين بيتاً، وهي قصيدة غزلية طويلة يبدؤها بقوله:[2]

أنتِ والكأسُ في يدي فَلمَنْ أنتِ في غدِ؟
فاستشاطت لقولتي غضباً في تمرّدِ
وأشاحت بوجهها وأدّعت أني رديْ

وقصيدة نسيب عريضة بعنوان "هاك" جاءت في عشرين بيتاً، يقول في أوّلها[3]:

---

[1] – الديوان: 189.

[2] – الديوان: الخمائل: 774.

[3] – الديوان: 164.

هاكَ لا هاتِ يا أخي هاكَ ما قد ملكتهُ
هاكَ حبي وإنّهُ صرفُ حبٍّ محَضْتهُ
هاكَ قلباً مضرّجاً في الهوى ما رحمتُهُ

وقصيدة ندرة حدّاد بعنوان "الشاعر" جاءت في خمسة وعشرين بيتاً، يقول في مطلعها:[1]

لا تقلْ إنْ رأيتَهُ تائهَ الفكرِ لم يزلْ
أيُّها الشاعرُ استفقْ قبلَ أن يهجُمَ الأجلْ
لا تقل هكذا لهُ إنّهُ يكره العذلْ

الجدول رقم -9-

الشعراء الذين كتبوا على الخفيف	عدد قصائد الديوان	عدد القصائد	نسبة القصائد عند كل شاعر بالنسبة لمجموع قصائد الخفيف	نسبة قصائد الخفيف إلى مجموع قصائد الشاعر	عدد القصائد التقليدية عند كل شاعر على الخفيف
إيليا أبو ماضي	288	29	10%	%51	23
نسيب عريضة	101	14	14%	%25	11
رشيد أيّوب	89	0			
ندرة حدّاد	71	11	15%	%19	5
ميخائيل نعيمة	30	3	10%	%5	0
جبران خليل جبران	15	0			
أربعة شعراء	**594**	**57**	9.6%		39

[1] - الديوان: 103.

بحر السريع:

بحر السريع هو رأس دائرة المجتلب، وليس كغيره من البحور التي تبدأ بها الدائرة العروضية، فالسريع يبتدئ بسبب، وهو سببٌ خفيف، وهو من البحور السداسية الممزوجة من تفعيلتين مختلفتين.

وسمي بالسريع (**لأنه يسرع على اللسان**)[1].

وقيل: (**لسرعته في الذوق والتقطيع، لأنه يحصل في كل ثلاثة أجزاء منه ما هو على لفظ سبعة أسباب، لأنّ أوّل لفظ الوتد المفروق سبب، والسبب أسرع في اللفظ من الوتد، فلهذا المعنى سمي سريعاً**)[2].

ورأى عبد الله الطيّب أنّ السريع مستمّد من الرجز[3].

والسريع بحسب فكّه في الدائرة العروضية ينتهي بمتحرك (مفعولاتُ) وهذا لا يجوز في بحور الشعر، لا بدّ من انتهاء البيت بساكن، وإنْ كانت اللفظة متحرّكة فإنها توصَل، والتاء في (مفعولاتُ) غير ممدودة ولا مشبعة، والسريع على هذه الصورة لم يستعمله أحد من الشعراء[4]، وبذلك يكون كغيره من البحور؛ لم يأت تاماً، والوزن المعتمد له هو:(مستفعلن مستفعلن فاعلن × 2).

ويرى الطيب أن الوزن الأول:(مستفعلن مستفعلن مفعولات × 2) من الأبحر المتحاماة (**لأن آخر أجزائه ثقيل جداً ودندنته أشبه شيءٍ بدندنة القدح من القرع تضربه مكفأ على الماء، ولذلك فالناظم فيه يحتاج إلى البطء والتأني**)[5]، ويقول: إن بطء السريع هذا (**يوشك أن يجعله من قبيل النثر لولا انتظام وزنه، والشبه بينه وبين الأسجاع المطوّلة قريب جداً**)[6]، ورجّح أن يكون ذلك سبباً في

١- العمدة: 136/1

٢ - كتاب العروض: ابن جني: 119، والوافي: 95

٣ - المرشد: 179/1

٤ - المرشد: 179/1

٥ - المرشد: 182/1

٦ - المرشد: 182/1.

وقوع الناظم في التكلّف والتقعّر إن لم يلائم بين أغراضه ونغماته، وكذلك رجّح أن يكون السريع معدولاً عن الرجز لمناسبة الحداء بالإبل، ودلّل على ذلك باستعماله قديماً مشطوراً[1]، وقربه من السجع (**نزل به عن مرتبة الأوزان القصار من حيث الإطراب، وعن مرتبة الطوال من حيث جلال النغم، ولذلك فإن الناظمين فيه مما يستعينون بالقوافي الوئاد الثقال من قوافي المترادف ليضيفوا عليه ثوباً من الأبّهة**)[2]، ولذلك وضعه في زمرة "البحور التي بين بين" ويرى أنّ السريع لا يصلح لشيء من الاستعارة والتجنيس[3].

وقال إبراهيم أنيس عنه: (**إنّنا حين ننشد من هذا الشعر نشعر باضطراب في الموسيقا ولا تستريح إليه الآذان إلا بعد مرات طويلة**)[4].

إلّا أنّ سيد بحراوي عارض هذا الرأي ورأى أن نسبة استعماله في القرن الثاني الهجري كانت عالية، وأنه ما زال له وجود محسوس في العصرين الإحيائي والرومانسي، وأنه – أي السريع – واضح من حيث إيقاعه (**بفضل اضطراد "مستفعلن" كما أنه متنوع بفضل "فاعلن" التي تتنوّع كثيراً بفعل الزحافات والعلل التي تبعدها تماماً عن الوتد المفروق، وهذه التفعيلة الأخيرة هي ضابط الإيقاع الذي يبدو سريعاً في الحشو بسبب الزحافات**)[5].

وفي أشعار الرابطة القلمية قصائدُ على صور مختلفة من هذا البحر، وقد جاء السريع في المرتبة الخامسة من حيث نسبة عدد القصائد، فقط نظمت عليه ستٌّ وأربعون قصيدة أي بنسبة تقرب من 8.7% من مجموع القصائد.

---

[1] – المرشد: 183/182/1.

[2] – المرشد: 187/1.

[3] – المرشد: 196/1.

[4] – موسيقا الشعر: 90-91.

[5] – العروض وإيقاع الشعر العربي: 53.

فجاء منها تسع عشرة قصيدة عند إيليا أبي ماضي وإحدى عشرة قصيدة عند ندرة حدّاد وثماني قصائد عند عريضة، وخمس عند رشيد أيوب، وأربع عند نعيمة، وفيما يلي فرد للصور التي جاء بها السريع عندهم.

صوره:

ذكر العرضيون للسريع ستَّ صور أربع منها في الوافي وثنتان من المشطور منه. أما تفعيلاته: فهي مستفعلن مستفعلن مفعولات: مستفعلن /o//o/o سببين خفيفين فوتد مجموع. مفعولات: سببين خفيفين فوتد مفروق.

والتفعيلتان من الفروع: فمستفعلن من مفاعيلن، ومفعولات من [فاعِ لاتن] ذات الوتد المفروق.

الجدول – 10-

صورة السريع	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد	النسبة المئوية
الوافي	1	مطويّة مكسوفة	مطويّ موقوف	8	29.6%
	2	مطويّة مكسوفة	مطويّ مكسوف	14	51.9%
	3	مطويّة مكسوفة	أصلم	5	18.5%
	4	مطويّة مخبونة	مطويّ مخبون	0	
المشطور	5	موقوفة	موقوف	0	
	6	مكسوفة	مكسوف	0	
المجموع				27	

1-الصورة الأولى:

جاء على هذه الصورة: فاعلن + فاعلان ثماني قصائد: أربع عند إيليا أبو ماضي، وثنتان عند نعيمة وواحدة عند كلٍّ من رشيد أيوب وندرة حداد.

ومما جاء على هذه الصورة عند أبي ماضي قصيدة "عبد الله البستاني" وهي أطول القصائد المكتوبة على هذه الصورة، جاءت في ثلاثة وأربعين بيتاً، يرثي فيها الشاعر عبد الله البستاني ويقول فيها[1]:

يا ميّتاً فيه جمالُ الحياةْ ماحاز منك اللحد إلا الرفاتْ
أنت الفتى الباقي بآثارِهِ ما أنت بالمرءِ إذا ماتَ ماتْ
وكيف يمُيَدُّ إليك الردى وذاتكَ الحسناءُ في ألف ذاتْ
إذا اختفى في الوردِ لونُ الضحى فالذنبُ ذنبُ الأعينِ الناظراتْ

ونلاحظ سرعة الإيقاع وانسيابه على الرغم من البطء الواضح في مقاطع القافية.

وعنده أيضاً قصيدة "يا صاح" جاءت في اثنين وعشرين بيتاً ومطلعها[2]:

يا صاحِ كم تفاحةٍ غضةٍ يحملُها في الروضِ غصنٌ رطيبْ
ناضجةٍ ترتجُّ في جوّها مثل ارتجاج الشمس عند المغيبْ
حرّضكَ الوجدُ على قطفِها لمّا غفا الواشي ونامَ الرقيبْ
لكنْ لأمرٍ أنت أدرى به رجعتَ عنها رجعة المستريبْ
تقول للنفس الطموح اقصري ما سرقةُ التفاح شأن الأريبْ

---

[1]- الديوان: الخمائل: 809

[2] - الديوان: ج2: 311.

ويستمر في تصوير امتناع النفس عند الاستجابة لمغريات الحياة منها الطعام والشراب "الخمر" والمرأة. حتى إذا شاخ الإنسان وقد فاته من الحياة كل ملذاتها أدرك أن الندم ما عاد نافعاً، يقول الشاعر في آخرها[1]:

خلِّ البكا يا صاحبي والأسى الليلُ لا يقصيه عنك النحيبْ
لا خيرَ في الشيءِ انقضى وقتُه ما لقتيلٍ حاجة بالطبيبْ

أمّا عند ميخائيل نعيمة فوردت قصيدتان، إحداهما بعنوان "الخير والشر" في ثمانية أبيات[2]:

سمعتُ في حلْميْ ويا للعجبْ سمعتُ شيطاناً يناجي ملاكْ
يقولُ: إيْ بل ألف إي يا أخي لولا جحيمي أين كانتْ سماك؟

والثانية "لما رأيت الناس" جاءت في عشرة أبيات، يقول فيها[3]:

لما رأيت الناس قد أضرموا للجهل نيراناً لكي يحرقوهْ
وشيدوا عرشاً رفيع الذرى هيكلاً للعلم كي يعبدوهْ

وعند ندرة حدّاد جاءت قصيدة واحدة فقط بعنوان "البصير الأعمى" يقول فيها:[4]

قصدتُ والأشجان قد أحدقت بالقلب كالحرّاس حول الأسيرْ
روضاً جميلاً كان لي مؤنساً في وحدتي إنْ غاب عني السعيرْ
مشيتُ والأفكار تمشي معي فلذّ لي الفكر وطاب المسيرْ

وكذلك عند رشيد أيوب قصيدة واحدة بعنوان "في ذمة الله"[5]

---

[1] – الديوان: ج2: 312.
[2] – الديوان: 58.
[3] – الديوان: 65.
[4] – الديوان: 152.
[5] – الأيوبيات: 33.

في ذمّة الله زمانُ الصبا وعيشيَ الذاهب قبل المشيبْ
أيامَ كان الشعر لي روضةً وهبتُها للنفس مرعى خصيبْ
كم كنتُ أشدو إن دعاني الهوى كما شدا العصفور فوق القضيبْ

2- الصورة الثانية:

وافي السريع: مطويّة مكسوفة "فاعلن" / مطويّ مكسوف" فاعلن".

وعلى هذه الصورة جاءت إحدى عشرة قصيدة، أربع منها عند إيليا أبي ماضي، وثلاث عند ندرة، وثلاث عند نسيب عريضة، وقصيدة واحدة عند رشيد أيوب.

وأطول قصائد أبي ماضي على هذه الصورة كانت "هملت" جاءت في أربع وعشرين بيتاً، وهي قصيدة قصيرة نظراً لما كتبه على البحور السابقة يقول فيها[1]:

يا نبأً سُرَّ به مسمعي حتى تمنّى أنّه الناقلُ
أنعش في نفسي المنى مثلما يحيي الجديب الواكف الهاطلُ
عرفت منه أنّ ذاك الحمى بالصِيد من فتياننا آهلُ

وفي "فردوسي" التي جاءت في بيتين فقط يقول[2]:

بنيتُ فردوسي وزخرفْته حتى إذا ما تم ضيّعْتُهُ
أجريت في أنهاره كوثراً فذاقه الناس وما ذقْتُهُ

أما ندرة حدّاد فقد كتب على هذه الصورة ثلاث قصائد. أطولها قصيدة "الحب" جاءت في خمسة عشر بيتاً، مطلعها[3]:

---

[1]- الديوان: ج2: 491.

[2] - الديوان: تبر وتراب: 934.

[3]- الديوان: 67.

ما الحب يا صاحِ سوى نفحة قدسيّة بين الورى تسطعُ
فإن نشأْ فهْو لنا بلسمٌ يشفي وإلا حيّة تلسعُ

ومقطّعة بعنوان "الصبُّ معذور على فعله" جاءت في ثمانية أبيات، يقول فيها[1]:

خفّفْ عن المضنى ومن عذله فالقلب لا يقوى على حملِهِ
أضحى نحيلَ الجسم حتى لقد أوشك أنْ يعشي بلا ظلِّهِ

وكذلك جاء عند نسيب عريضة ثلاث قصائد، أيضاً كلها قصيرة، فأطول ما كتب على هذه الصورة قصيدة "في جلسة طرب" في أحد عشر بيتاً يقول فيها[2]:

غنّى المغنّي في سكون الدجى فقال لي صحبي: أَمَا تسمعُ
نراكَ لا تحسو كؤوسَ الطّلا ولا تنادي "آهِ" إذ تخشعُ

وقصيدة "قلمي" في اثني عشر بيتاً بدأها بقوله[3]:

أوه! ألمْ يكتب لهذا القلمْ إلا بأنْ يشكو الأسى والألمْ؟
يا قلمي الشاربَ خمرَ الشجا والمسمع الطرْس حرير النقمْ

أما قصيدة "كن" فجاءت مقطّعة من ستة أبيات: مطلعها[4]:

كن مثل كأسٍ قد صفا لونُها تملؤها خمراً ولا تسكرُ
كن مثل بحر زاخر مرجِعٍ للسحب ما تسكبه الأنهرُ

---

[1]- الديوان: 96.

[2] - الديوان: 47

[3] - الديوان: 201

[4] - الديوان: 173

والقصيدة الأخيرة على هذه الصورة جاءت عند رشيد أيوب، وهي القصيدة الوحيدة له على هذه الصورة أيضاً، نظمها تحت عنوان "روضة الحب" في ستة أبيات مطلعها[1]:

الحب في عينيك آثاره بادية كالأنجم الزاهرهْ
إذ ليس غير الحب من غارس بنفسجاً في أعين فاترهْ

1- الصورة الثالثة:

وافي السريع: مطوية مكسوفة "فاعلن"/ أصلم "فعْلن"

وعلى هذه الصورة جاءت ثلاثُ قصائد، ثنتان عند أبي ماضي، وواحدة عند نسيب عريضة، وقصيدة "الغابة المفقودة" التي جاءت عند إيليا أبي ماضي في أربعين بيتاً كانت أطول ما جاء عنده على هذه الصورة يقول فيها:[2]

يا لهفةَ النفس على غابةٍ كنت وهنداً نلتقي فيها
أنا كما شاءَ الهوى والصّبا وهي كما شاءتْ أمانيها

ولم تقصر عنها قصيدة "هي" فجاءت في تسع وثلاثين بيتاً يقول في أولها[3]:

أروي لكمْ عن شاعرٍ ساحرٍ حكايةً يُحْمَد راويها
قال: دعا أصحابه سيدٌ في ليلة رقّت حواشيها

أما ممّا جاء عند نسيب عريضة فجاءت قصيدة واحدة بعنوان "اشرب وحيداً" جاءت في ثلاثة وعشرين بيتاً يقول فيها:[4]

---

[1]- أغاني الدرويش: 19

[2]- الديوان: الخمائل: 782.

[3]- الديوان: الجداول: 632.

[4]- الديوان: 21.

رفعت كأسي حين لجّ الهوى واستعصت الأشجان في راسي

وصحت مغروراً بطيش الصبا: أين الندامى – أين جلاسي؟

ومن الملاحظ أنه لم يأت السريع في صوره المستعملة عند شعراء الرابطة القلمية قصائد مطوّلةً، فلم تتجاوز الثلاثة والأربعين بيتاً، بينما كانت مطوّلات على هذا البحر في القسم التجديديّ عندهم.

الجدول -11-

الشعراء الذين كتبوا على السريع	عدد قصائد الديوان	عدد قصائد السريع	نسبة قصائد السريع إلى مجموع قصائد الشاعر	نسبة القصائد عند كل شاعر بالنسبة لمجموع قصائد السريع	عدد القصائد التقليدية عند كل شاعر على السريع
إيليا أبو ماضي	288	20	7%	%40	13
نسيب عريضة	101	8	8%	%16	4
رشيد أيّوب	89	5	6%	%10	2
ندرة حدّاد	71	10	14%	%20	5
ميخائيل نعيمة	30	4	13%	%8	2
جبران خليل جبران	15	3	20%	%6	1
ستة شعراء	**594**	**50**	8.4%	100%	27

بحر الطويل

الطويل رأس الدائرة العروضية الأولى "دائرة المختلف" وهو من البحور الثمانية الممزوجة من تفعيلتين مختلفتين تتكرّان أربع مرات في البيت الشعري. وسمّي الطويل بهذا الاسم: (**لأنه أصاب بتمام أجزائه، ولأنه أطول الشعر، فليس في أوزان الشعر ما يبلغ عدد حروفه التي تبلغ ثمانية وأربعين حرفاً، ولأن كل تفعيلة من تفعيلاته تبدأ بوتد، والوتد أطول من السبب**)[1].

ويرى حازم القرطاجني أنه وبحر البسيط أعلى البحور في درجة الافتنان[2].

أمّا عبد الله الطيب ذهب إلى أنّ وزن الطويل من المتقارب كلُّه، ورنّته مزيجٌ تفعيلة من المتقارب وتفعيلةٌ من الهزج[3]. وكما قال عن البسيط، فإنّ الطويل – في رأيه – أعظم بحور الشعر العربي أبهة وجلالة، وإليه يعمد أصحاب الرصانة.

وفي موازنته بين الطويل والبسيط يقول: (**والطويل أفضلهما وأجلّهما، وهو أرحبُ صدراً من البسيط، وأطلق عناناً، وألطف نغماً**)[4]. ويقول: إنه لو وُصف هذا البحر بأنه بحر العمق لاستُغني بذلك عن غيره، (**لأن العمق لا يتصور بدون جِد، وبدون نبل وجلالة، وما يتعمق المتعمق إلا وهو جاد**)[5]، ودلل على سعة الطويل بتقبّله ضروباً عدة من الأغراض، ومثل لذلك بإكثار الشعراء الغزليين على عهد بني أمية من النظم فيه، (**ونغمه من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به**)[6]

ويقول: (**هذا ولما كان البحر الطويل رحيب الصدر، طويل النفس، فإن العرب قد وجدت فيه مجالاً أوسع للتفصيل "في داخل نطاق والإشارة" مما كانت تجد في غيره من الأوزان. ولهذا؛**

---

١ – كتاب العروض ابن جني: 63 والعمدة: 136/1، الكافي: 22

٢– منهاج البلغاء: 25

٣ – المرشد: 434/1؟؟؟

٤– المرشد: 443/1

٥– المرشد: 467/1

٦– المرشد: 443/1

فقد كان أصلح من غيره لتسجيل الأخبار والأساطير)[1] ، ويقول: **(لما كان الطويل بحر جدٍّ وعمق فإن مجرد العبث الغزليّ لا يكاد يستقيم فيه، ولذلك آثر عمر وأضرابه الأوزان القصار لعبثهم ومزاحهم، وإما يصلح فيه الغزل إذا مازجته نفحةٌ من جد وعمق كالذي تجده عند امرئ القيس من الاهتمام بإحياء الذكريات أكثر من العمد إلى مجرد قصّها عليك)**[2].

أمّا النويهي فيرى أن الطويل **(يقع على الآذان وقعاً بطيئاً متأنياً، لأن كل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة مقاطع طويلة)**[3]، وسيد بحراوي ذهب إلى أن الطويل ظلّ محافظاً على مرتبته الأولى في الشيوع حتى القرن الثالث الهجري، وبعد ذلك تراجع إلى أن قلّ منه الشعر، نظراً لازدواج تفعيلاته، وهذا ما يجعله صعباً في الشعر الحر[4].

وقد جاء الطويل في شعر الرابطة القلمية بصوره الثلاثة التي ذكرت في كتب العروض القديمة، وقد جاء في المرتبة السادسة من حيث نسبة استعماله عند شعراء الرابطة إذ نظم عليه الشعراء أربع وأربعون قصيدة أي بنسبة تقرب من 8.1% جاء منها ثلاث وعشرون قصيدة عند إيليا أبي ماضي، وأربع عشرة عند رشيد أيوب، وثلاث عند نسيب عريضة، وثنتان عند نعيمة وواحدة عند كلٍّ من جبران وندرة حداد، بينما لم ترد سوى ثلاث قصائد منها خارجة عن نمط القصيدة التقليدية.

صوره:

وله في كتب العروض ثلاث صور، كلها في الوافي منه وبعروض واحدة لها ثلاثة ضروب. أما تفعيلاته فهي (فعولن مفاعيلن) تتكرر مرتين في كل شطر، وكلتاهما من التفعيلات الأصول، فعولن: //o/o وتد مجموع فسبب خفيف، مفاعيلن: //o/o/o وتد مجموع فسببين خفيفين.

وقد أتت الصور الثلاثة للطويل في شعر الرابطة القلمية.

---

[1] – المرشد: 452/1

[2] – المرشد: 476/1

[3] – الإيقاع ودلالته في الشعر الجاهلي: 26.

[4] – العروض وإيقاع الشعر العربي: 46

الجدول -12-

صورة الطويل	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد	النسبة المئوية
الوافي	1	مقبوضة	صحيح	20	%45.5
	2	مقبوضة	مقبوض	20	%45.5
	3	مقبوضة	محذوف	4	%9.1
المجموع				44	

1- الصورة الأولى:

وافي الطويل: عروض مقبوضة "مفاعلن" /ضرب سالم "مفاعيلن"

وعلى هذه الصورة جاءت عشرون قصيدة، عشرة منها عند إيليا أبي ماضي وخمس عند رشيد أيوب، وثنتان عند نعيمة وواحدة عند كلٍّ من نسيب عريضة وندرة حدّاد وجبران.

أمّا ما جاء على هذه الصورة عند إيليا أبي ماضي، فكان في معظمه متوسط الطول، وأطولها كانت قصيدة "كتابي" وهي قصيدة جميلة نظمها الشاعر في أربع وأربعين بيتاً، يردّ فيها الشاعر على سؤال ما يزال مطروحاً حتى يومنا، وهو: ما دينك؟ أو ما مذهبك؟ فيقرّ أولاً أن لا مذهب له ولا دين سوى الخمرة، ثم يسهب في سرد تفاصيل الطبيعة، ويقف على أسرار الكون وسير الحياة، تراه في أعلى درجات الإيمان. يقول في أولها[1]:

وسائلةٍ: أيّ المذاهب مذهبي ... وهل كان فرعاً في الديانات أم أصلا
وأيّ نبي مرسل أقتدي به ... وأيّ كتاب منزل عنديَ الأغلى؟
فقلت لها: لا يقتني المرء مذهباً ... وإن جلّ، إلا كان في عنقه غلّا
فما مذهب الإنسان إلا زجاجة ... تقيده خمراً وتضبطه خلّا

[1]- الديوان: الخمائل: 626.

وله قصيدة "الغد لنا" يقول فيها[1]:

تبدل قلبي من ضلالته رشدا فلا أربٌ فيه لهندٍ ولا سعدى
ولم تخب نار الوجد فيه ولا انطوت ولكن هيامي صار بالأنفع الأجدى

أما عند رشيد أيوب فجاء على هذه الصورة خمس قصائد أطولها قصيدة "نيويورك" جاءت في تسعة وأربعين بيتاً، يقول فيها:[2]

تذكرت أوطاني على شاطئ النهر فجاش لهيب الشوق في موضع السرِّ
وأرسلت دمعاً قد جنته يد النوى عليّ فأمسى في منتحب القطْرِ
عدوّان منذ البدء لكن لشقوتي قد اتفقا أنْ أقضي العمر بالقهرِ

وله مقطعة في ستة أبيات بعنوان "شعري وإقلالي" كتب يقول[3]:

عجبت لها لا تستقر على حالِ فيا شُدَّ ما تلقاه يا جسدي البالي
تغرّد في الظلماء حول قصورها وعند انبثاق الفجر تبكي بأطلالِ
فيالك من نفسٍ أبيت لأجلها بشاخصِ طرف في الكواكب جوال
ومن كان مثلي يجعل الشعر سلّماً لنيل أماني النفس يزهد بالمالِ
وربّ امرئ عالٍ يرى الناس دونه وإن كان بين الناس منخفض الحالِ
إذا كان فقري من شعوري ناتجاً فمت يا غنى وليحيى شعري وإقلالي

أما عند ميخائيل نعيمة فكانت له قصيدتان، الأولى بعنوان "تخدير أفكار" جاءت في اثني عشر بيتاً، يقول في أولها[4]:

بربّكِ، لا، لا تسرقي دمعة الباكي ولا تخنقي، لا تخنقي أنّة الشاكي

---

[1] – الديوان: تبر وتراب: 866.

[2] – الأيوبيات: 9.

[3] – أغاني الدرويش: 69.

[4] – الديوان: 46.

ولا تسكبي زيتاً على جرح بائس يرى بجروح القلب ما كان يخفاكِ

والثانية جاءت تحت عنوان "إلى دودة" نظمها في سبع وعشرين بيتاً، مطلعها:[1]

تدبّين دبّ الوهن في جسمي الفاني وأجري حثيثاً خلف نعشي وأكفاني
فأجتاز عمري راكضاً متعثّراً بأنقاضِ آمالي وأشباح أشجاني
وأبني قصوراً من هباءٍ وأشتكي إذا عبثتْ كفُّ الزمان ببنيانِ

أمّا يتيمة ندرة حدّاد على الطويل، والتي جاءت على هذه الصورة أيضاً فمقطعة قصيرة كتبها تحت عنوان "الليث الباكي" في ثمانية أبيات، يقول في مطلعها[2]:

"عزيز" لأنت البأس في كلّ موقف تجلّد لهذا الخطب وأدرع الصبرا
فما نفع الباكين شدّةُ حزنهم ولا عاد للمخزون مَن سَكن القبرا
يعزُّ علينا أن نرى الليث دامعاً وقد كان قبل اليوم يحسبه كبرا

2- الصورة الثانية:

وافي الطويل: عروض مقبوضة / ضرب مقبوض مثلها.

وعلى هذه الصورة جاءت عشرون قصيدة، أحد عشر منها عند أبي ماضي، وستٌّ عند أيوب، وثنتان عند عريضة. وجاءت مطوّلة على هذه الصورة عند أبي ماضي في ستين بيتاً بعنوان "دموع وتنهيدات" يرثي بها حال الأمة العربية والحال التي وصلت إليها، يقول فيها:[3]

ألا ليت قلباً بين جنبيّ دامياً أصاب سلّواً أو أصاب الأمانيا
أجَنّ الأسى حتى إذا ضاق بالأسى تدفّق من عينيَّ أحمر قانيا

---

[1]- الديوان: 77.

[2]- الديوان: 198.

[3] - الديوان: ج2: 406.

تهيج بيَ الذكرى البروق ضواحكاً وتغري بي الوجد الطيور شواديا
فأبكي لما بين مِن جوى وصبابة وأبكي إذا أبصرت في الأرض باكيا

ويكثر على هذه القصيدة التكرار والجناس، انظر قوله: مثلاً (البيت 6-7)

ولكنّها نفسي إذا جاش جأشها وفاض عليها الهمُّ فاضتْ قوافيا
يشقُّ على الإنسان خدْع فؤاده وإن خادع الدنيا وداجى المداجيا

ولإيليا أبي ماضي على الصورة هذه أيضاً قصيدة بعنوان "تحية الدستور العثماني" جاءت في سبعة وثلاثين بيتاً يقول في أولها:[1]

إلى حيث ألقت يا زمانَ المظالمِ ولا عدتَ يا عهد الشقا المتقادم
ذهبت فلا باكٍ وأنّى بكى العمى كفيفٌ رأى الأضواء ملءَ العوالم

وكذلك قصيدة "التمثال" في ثلاثة عشر بيتاً يقول:[2]

من المرمر المسنون صاغوا مثاله وطافوا به من كل ناحية زمَرْ
وقالوا: صنعناه لتخليد رسمه فقلت: ألا يفني كما فني الأثرْ؟
وقالوا: نصبناه لتخليد رسمه فقلت: إذاً من يعرف الفضل للحجرْ؟
وقالوا: غني كان يسخو بماله فقلت: لهم هل كان أسخى من المطرْ؟
وقالوا: قوي عاش يحمي ذمارنا فقلت لهم هل كان أقوى من القدرْ؟

أما مما جاء على هذه الصورة عند رشيد أيوب، قصيدة "جمال الموت" جاءت في تسع وخمسين بيتاً، يقول في مطلعها:[3]

---

[1]- الديوان: تذكار الماضي: 196.

[2]- الديوان: الجداول: 590.

[3]- الأيوبيات 49.

دعوني أصيحابي أنام بغبطة فقد سكرتْ نفسي بخمرِ المحبة
وروحي من هذي الليالي قد اكتفتْ ومن هذه الأيام كلّتْ وملتِّ
أنيروا شموعاً حول جسمي وبخروا وصبوا على رجلي طيباً بكثرةِ

وله أيضاً "معارضة القصيدة النامقيّة"[1] كتبها في سبعة وأربعين بيتاً، يقول فيها:[2]

وله مقطعات أيضاً على ذه الصورة، منها مقطعة "ألم ترني" في خمس أبيات، قال فيها[3]:

ألا ليت لي ما قد دعاه بنو الورى حطاماً فأعطي البائسين وأنفحُ
سموحٌ هو المرء المفرِّق مالَه ولكنّ من يعطي من القلب أسمحُ
ألم ترني والدهر أصمى حشاشتي أعلّم ورقاء الحمى كيف تصدحُ
إذا صلحت بالمال نفسٌ فإنها بإعطائها ممّا لديها لأصلحُ
فما المال إلا بعد موتك رابحٌ وما الجود إلا صنع ما ليس يبرحُ

أما نسيب عريضة فكانت له قصيدتان. الأولى بعنوان "ليل الشعراء" مطلعها[4]:

كؤوس الهوى دارت علينا بليلة وقد أترعت من خمر روح المحبةِ
نحن شربنا والأنام ترنحوا وما غنموا من راحنا غير نشقةِ

وقصيدة "على قبري" جاءت ي أربع أبيات يقول فيها:[5]

أقيموا على قبري من الصخر دميةً بها رمز عيشي بعد موتي يُعرضُ
يدانِ بلا جسم تمدّان في الفضا تمدّان من صخر على القبر يربضُ
فيمناهما مبسوطةٌ تشحد الجدا لتشبع جوع النفس والجوع يرفضُ
ويسراهما فيها فؤاد مضرّجٌ تقدمه للناس، والناس تعرضُ

---

[1]- وهي قصيدة تركية على حسب ما رد في تعريفها في التقديم للقصيدة.

[2]- الأيوبيات: 36.

[3]- أغاني الدرويش: 53.

[4]- الديوان: 36.

[5]- الديوان: 140.

3-الصورة الثالثة:

وعلى هذه الصورة جاءت أربع قصائد فقط، ثلاث منها عند إيليا أبي ماضي، وواحدة فقط عند رشيد أيوب، أما ما جاء عند إيليا أبي ماضي فأطولها "حكاية حال" جاءت في أربعة وأربعين بيتاً، يقول فيها:[1]

هجرت القوافي ما بنفسي ملالةٌ سواي، إذا اشتدّ الزمان ملولُ
ولكنْ عدتْني أنْ أقول حوادث إذا نزلتْ بالطود كادَ يزولُ

وله قصيدة "السجينة" في ثمانية وعشرين بيتاً يقول فيها:[2]

لعمرُكَ ما حزني لمالٍ فقدْتُه ولا خان عهدي في الحياة حبيبُ
ولكنّني أبكي وأندب زهرةً جناها ولوع بالزهور لَعوبُ

ومقطعة قصيرة بعنوان "حكمة المتنبي" يقول فيها:[3]

جلست أناجي روح أحمد في الدجى وللهم حوالي كالظلام سدول
أفكر في الدنيا وأبحث في الورى وعيني ما بين النجوم تجول

أما قصيدة رشيد أيوب على هذه الصورة كانت مقطعة صغيرة بعنوان "الشوق" جاءت في خمسة أبيان، يقول فيها:[4]

جدول -13-

١- الديوان: ج2: 483.

٢- الديوان: الجداول: 561.

٣- الديوان: تبر وتراب: 929.

٤- أغاني الدرويش: 20

الشعراء الذين كتبوا على الطويل	عدد قصائد الديوان	عدد قصائد الطويل	نسبة قصائد الطويل إلى مجموع قصائد الشاعر	نسبة القصائد عند كل شاعر بالنسبة لمجموع قصائد الطويل	عدد القصائد التقليدية عند كل شاعر على الطويل
إيليا أبو ماضي	288	26	9%	%55	25
نسيب عريضة	101	3	3%	%6	3
رشيد أيّوب	89	14	16%	%30	12
ندرة حدّاد	71	1	1%	%2	1
ميخائيل نعيمة	30	2	7%	%4	2
جبران خليل جبران	15	1	7%	%2	1
ستة شعراء	**594**	**47**	7.9%		44

بحر المتقارب:

هو رأس الدائرة العروضية "المتّفق" ومنه يفكّ بحر المتدارك الذي فكّه الأخفش سعيد بن مسعدة (ت215هـ)، وسكت عنه الخليل. والمتقارب بحر ثمانيّ صافٍ يتألف من تكرار تفعيلة "فعولن" مكررة أربع مرات في كلّ مصراع، وكما في كلّ الدوائر العروضية، فإنّ رأس الدائرة يبدأ بوتد مجموع أو مفروق لتفعيلة من التفاعيل الأصول[1].

وسمّي المتقارب بهذا الاسم (**لتقارب أجزائه. لأنها كلها خماسيّة، يشبه بعضها بعضاً**)[2] وقال التبريزي (ت502هـ): (**المتقارب أوتاده بعضها من بعض، لأنّه يصل كل وتدين سببٌ واحد**)[3] وقال عبد الله الطيب إن نغمات المتقارب من أيسر النغمات[4] وهو بحر سهر يسير[5] (**بسيط النغم مطّرد التفاعيل، منساب، طبليّ الموسيقا، ويصلح لكل ما فيه من تعداد للصفات وتلذّذ بجرس الألفاظ وسرد للأحداث في نسقٍ مستمر**)[6]

ورأى أنّ القصير منه يقرب من الخبب في الخسّة والدناءة، والمجزوء منه فيه نغمة شهوانيّة[7] وقد جعله إبراهيم أنيس في المرتبة الثالثة من حيث الشيوع[8]، ورأى سيد بحراوي أنّ المتقارب شغل نسبة عالية في العصر الجاهلي، ثم تراجع في العهود الإسلامية ثم عاد إلى الارتفاع. في النسبة منذ الرومانسية العربية وما بعدها حيث نجده من أكثر البحور دوراناً في الشعر الحر[9] ، ومن حيث السرعة احتل المرتبة الثالثة بين الأوزان، ويعللّ سيد بحراوي ذلك بقوله إن (**ما يصيبه من زحافات وعلل يزيد من سرعته ولا يقلّل**

---

[1]- شذ عن هذه القاعدة خروج دائرة المجتلب إذ بدأ بسبب خفيف.

[2]- كتاب العروض: ابن جني: 151.

[3]- العروض وإيقاع الشعر العربي : حاشية 4.

[4]- المرشد: 379/1.

[5] - المرشد: 382/1.

[6]- المرشد: 383/1.

[7]- المرشد: 313/2؟

[8]- موسيقا الشعر: 89؟

[9]- العروض وإيقاع الشعر العربي: 41، وينظر حاشية 7.

منها...)[1] وذهب إلى أنّ التسكين الذي يصيب بعض تفعيلاته يبطئ إيقاعه مما يجعل لكل قصيدة أو لكل بيت منه إيقاعاً متميزاً[2].

وفي شعر الرابطة القلمية جاء المتقارب في المرتبة السابعة من حيث الاستعمال، فقد جاءت عليه أربع وأربعون قصيدة أي بنسبة 8% من مجموع القصائد، وقد جاءت أربع عشرة قصيدة عند إيليا أبي ماضي وثلاث عشرة عند نسيب عريضة، وعشر عند رشيد أيوب، وستٌّ عند ندرة حداد، وقصيدة واحدة عند ميخائيل نعيمة.

صوره:

للمتقارب ست صور أربع منها في الوافي وثنتان في المجزوء، وتفعيلة المتقارب فعولن //o/o تتألف من وتد مجموع فسبب خفيف، وهي من التفعيلات الأصول.

ولم يأت عند شعراء الرابطة سوى ثلاث صور، وهي العروض الأولى مع ضربها الأول والثاني والثالث، وفيما يلي عرض مفصل لهذه الصور:

جدول -14-

صورة المتقارب	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد	النسبة المئوية
الوافي	1	صحيحة	صحيح	2	%9.1
	2	صحيحة	مقصور	5	%22.7
	3	صحيحة	محذوف	15	%68.2
	4	صحيحة	محذوف مقطوع	0	
المجزوء	5	محذوفة	محذوف	0	
	6	محذوفة	محذوف مقطوع	0	
المجموع				22	

[1]- العروض وإيقاع الشعر العربي: 42

[2]- المرجع السابق: 42

1- الصورة الأولى:

وافي المتقارب: عروض صحيحة فعولن/ ضرب صحيح مثلها.

ولم تأت على هذه الصورة سوى قصيدتان عند الشاعر نسيب عريضة، أولاهما "ذكرى الغريب" وهي من المطوّلات جاءت في مئة وثمانية أبيات يقول فيها:[1]

غريب على الباب يرجو الدخولا أثار النوى فيه شوقاً طويلا
ألا أدخلوه أهيل الخلود إليكم ولا تحرموه مقيلا
أتى بابكم مدنَفاً حائراً عليلاً، فهلّا أجرتم عليلا

والثانية بعنوان "ركب النفوس" جاءت في عشرين بيتاً:[2]

مع الصبح بكّرت والركب ولى يغادر نجداً ويهبط قاعا
فما كان لي من وداع العيان نصيبٌ ولكن شعرتُ سماعا

2- الصورة الثانية:

وافي المتقارب: عروض صحيحة/ ضرب مقصور "فعول"

وعلى هذه الصورة جاءت خمس قصائد ثنتان عند أبي ماضي وواحدة عند نسيب عريضة ومثلها عند رشيد أيوب، ومثلها عند ندرة حداد

وعند أبي ماضي كانت قصيدة "الشباب أبو المعجزات" جاءت في عشرين بيتاً، يقول في أولها:[3]

سلام عليكم رجال الوفاءِ وألف سلام على الوافياتْ
ويا فرح القلب بالناشئينَ ففي هؤلاء جمال الحياةْ

---

[1]- الديوان: 121

[2]- الديوان: 141

[3] - الديوان: تبر وتراب: 990.

وأخرى بعنوان: "كلوا واشربوا" جاءت في خمسة عشر بيتاً:[1]

كلوا واشربوا أيها الأغنياءُ وإن ملأ السكك الجائعونْ
ولا تلبسوا الخز إلا جديداً وإن لبس الخرق البائسونْ

أما قصيدة نسيب عريضة فاكنت مقطعة في خمسة أبيات بعنوان "أيا نجمة" يقول فيها:[2]

أيا نجمة سطعت في الظلامْ أنيري طريق فتى لا ينامْ
فتى عذبته النوى والهمومُ فتى أيقظته أمور جسامْ
أنيري طريقي خلال الرؤى خلال الشكوك، خلال السآمْ
أيا نجمة في أعالي السماءِ أطلتِ السكوت، فهل من كلامْ
لقد أصاب ليلي، فهل من صباحٍ؟ وطال اضطرابي فهل من سلامْ؟

وكذلك مقطعة بخمسة أبيات عند رشيد أيوب يقول فيها[3]: بعنوان "زمان الخريف"

أحب الشتاء لأنّ له ضباباً كهمي ثقيلاً كثيفْ دواء
وأهوى الربيع فأنفاسه لجسمي العليل الضعيفْ
وأصبوا إلى الصيف مستأنساً بوحشة ليلي الطويل المخيفْ
وتشتاق نفسي الخريف وقد تجنى علي زمان الخريفْ
فيا دهر هل ي مثلي فتى يلاقي الرزايا بوجه لطيفْ

وقصيدة عند ندرة حدّاد بعنوان "على قبور الأحبة" نظمها الشاعر قي ثلاثة عشر بيتاً، يقول في مطلعها:[4]

يمرون بي واحداً واحداً مرور الثواني ولا يرجعونْ
كأنهمُ الدمع من مقلتيَّ يسيل وما آب دمع العيونْ
يمرون بي دون أن ينطقوا بحرف وعهدي بهم يهتفونْ

---

[1] – الديوان: الخمائل: 757.
[2] – الديوان: 107.
[3] – الأيوبيات: 54.
[4] – الديوان: 194.

3- الصورة الثالثة:

وافي المتقارب عروض صحيحة/ ضرب محذوف "فعو"

وعلى هذه الصورة جاءت النسبة الأكبر من القصائد التي كتبت على المتقارب عند شعراء الرابطة القلمية، فقد جاءت عليها خمس عشرة قصيدة، ثمانٍ منها عند إيليا أبي ماضي، وثلاث عند نسيب عريضة، وثنتان عند رشيد أيوب، وثنتان عند ندرة حداد.

ومن المطولات التي جاءت عند إيليا أبي ماضي قصيدة "1931" وهو عام يبدو أنه كان للشاعر فيه ذكرى أو حادث محدد، لم يأت الشاعر على ذكره، إلا أنه ما فتئ يرثي هذا العام في كل قصيدته، يقول:[1]

ليطرب من شاء أن يطربا فلست بمستمطر خلّبا
عرفت الزمان قريب الأذى فصرت إلى خوفه أقربا
وهذا الجديد أبوه القديم ولا تلد الحيّةُ الأرنبا

ومن القصائد قصيدة بعنوان "فلسطين" جاءت في أربعة وثلاثين بيتاً، يقول فيها:[2]

ديار السلام، وأرض الهنا يشقّ على الكل أن تحزنا
فخطب فلسطين خطب العلى وما كان رزء العلى هينا

وله من القصار مقطعة بعنوان "قنبلة الفناء" يقول فيها:[3]

إذا سحقت أرضَنا القنبلهْ كما يسحق الحجر الخردلهْ
وقوّض مفعولها الراسياتِ فصارت غباراً له جلجلهْ

---

[1]- الديوان: ج2: 320.

[2]- الديوان: الخمائل: 790.

[3]- الديوان: تبر وتراب: 868.

وله قطعة أخرى معرّبة بعنوان "الفتى الأفضل" يقول فيها:[1]

مضى زمن كان فيه الفتى يباهي بما قومُه أثّلوا
ويرفعه في عيون الأنامِ ويخفض من قدره المنزلُ
فلا تقعدنْ عن طِلاب العلى وتعذل بلادك إذ تُغذلُ

أما نسيب عريضة فكتب على هذه الصورة ثلاث قصائد، أطولها قصيدة "إلى فلسطين" نظمها في ثلاثين بيتاً يقول فيها:[2]

فلسطين، من غربة موثقهْ نراعيك في الكربة المطبقهْ
فتعلو وتهبط منا الصدور وتهفو وأبصارنا مطرقهْ

و "لماذا" في عشرين بيتاً مطلعها:[3]

لماذا نحب نضير الزهور ولا نعشق الزهرة الذابلهْ؟
أعدلاً نودّ الحياة بها وننسى معانيها الزائلهْ؟

ومقطعة صغيرة بسبعة أبيات بعنوان "حديث صغيرة" يقول في أولها:[4]

تأملت في متحفٍ نيّرا فخاطبني دون أن ينطقا
أنا نجمة من نجوم الفضا سبحت به قبل أن تُخلقا

ولرشيد أيوب على هذه الصورة مقطعتان، واحدة بعنوان "لعلّ غدي"[5]

١- الديوان: الخمائل: 795.
٢- الديوان: 260.
٣- الديوان: 44.
٤- الديوان: 59.
٥- الأيوبيات: 14.

دموع بعينيَ لم تجمدِ ونار بقلبي لم تخمدِ
فيا دمع هل أنت من لجّة ويا نار ها أنت من موقد
أصلي لموسى وأعبد عيسى وأتلو السلام على أحمد

والأخرى بعنوان "الشاعر والطائر" مطلعها:[1]

أيا من ملكتَ عِنان الفضاء وبتّ كناهٍ به آمرِ
ويا طائراً من وراء الغيوم كقلبي فديتك من طائرِ
نصحتك إن رمت زهر النجوم وخضت سديماً بلا آخرِ

وعند ندرة حدّاد جاءت قصيدتان: الأولى بعنوان: "قضى العمر يبني بناء الخلود" في عشرين بيتاً، يبدؤها بقوله:[2]

وأجمل ما يقتنى في الحياة كتاب كزهر الربيع انتشرْ
ينير العقول بآياته ففيه العظات وفيه العبرْ
فطوراً يكون الرفيق النصوح وطوراً يقوم مقام السمرْ

ومقطعة بتسعة أبيات بعنوان "ليالي الصفاء" يقول فيها:[3]

ليالي صفوي ألا أين أنت وأين قماريُّك الصادحهْ؟
تباعدتِ عني وخلفتني بدنيا تغالبني جامحهْ

---

[1]- الأيوبيات 26.

[2]- الديوان: 187.

[3]- الديوان: 50.

جدول -15-

الشعراء الذين كتبوا على المتقارب	عدد قصائد الديوان	عدد قصائد المتقارب	نسبة قصائد المتقارب إلى مجموع قصائد الشاعر	نسبة القصائد عند كل شاعر بالنسبة لمجموع قصائد المتقارب	عدد القصائد التقليدية عند كل شاعر على المتقارب
إيليا أبو ماضي	288	14	5%	%32	4
نسيب عريضة	101	13	13%	%30	7
رشيد أيّوب	89	10	11%	%23	7
ندرة حدّاد	71	6	8%	%14	3
ميخائيل نعيمة	30	1	3%	%2	1
جبران خليل جبران	15	0	0%	%0	0
ستة شعراء	**594**	**44**	7.4%		22

بحر الوافر:

بحر الوافر رأس دائرة المؤتلف، ومنه يفك بحر الكامل، وبحر آخر مهمل. وهو من البحور السداسية الصافية التي تتشكل من تكرار تفعيلة واحدة ثلاث مرات في كل شطر، وهو الأصل.

وقد سمي بهذا الاسم (**لوفور أجزائه وتداً بوتد**)[1]، وقيل (**لتوّفر حركاته، لأنه ليس في الأجزاء أكثر من مفاعلتن، وما تفكّ عنها "وهي متفاعلن"**)[2].

أما عن سمات البحر الوافر، فقد حدد عبد الله الطيب في كتابه أهم المزايا التي يختص بها الوافر من غيره من البحور، يمكن تلخيصها فيما يلي مع اختلاف ورودها كما جاء بها المؤلف:

1- الوافر بحر سريع النغمات متلاحقها، مع وقفة قوية (يقصد بها الضرب المتحوّلة عن التفعيلة التامّة مفاعلتن)، وهذا يتطلّب من الشاعر أنْ يأتي بمعانيه دِفعاً دفِعاً، كأنّه يخرجها من مضخّة.

2- وللسبب السابق فإنّك أكثرُ ما تجدُ الوافر في نظم الشعراء ذا أساليبَ تغلب عليها الخطابة، والخطابة في هذا البحر جليٌّ فيها عنصر التكرار والمطابقة والمزاوجة أو حملها العجز على الصدر.

3- الوافر وزن قويٌّ مطّرد، فلا يكاد شاعر يخلو من الاستعانة بأنواع الإطناب واللعب اللفظي، والإضراب عن الشيء إلى سواه، وعرضِ جوانبَ مختلفةٍ من المعنى الواحد يتبع بعضها بعضاً. فلا يجد الشاعر متنفساً —من سرعة الوزن- ليخلص إلى معنى آخر.

---

[1]- العمدة: 136/1.

[2]- الوافي: 51، كتاب العروض: ابن جني ص86.

4- سرعة لحوق عجزه بصدره، حتى إنّ السامع لا يكاد يفرغ من سماع الصدر حتى يهجم عليه العجز، بل إنّ الشاعر نفسه يشعر بهجوم العجز والقافية بمجرد فراغه من الصدر، وربما سبق عجُزُ بيتٍ صدرَه إلى نفس الشاعر.

5- القطف في "مفاعلتن" العروض والضرب أكسبا هذا البحر رنة قوية، ونغمة حماسية ليست في امتداد غيره من البحور، كتفعيلات المتقارب مثلاً [1]، هذه النغمة التي تصلح للأداء العاطفي سواء أكان ذلك في الغضب أم في الرقة الغزلية والحنين.

6- سرُّ جمال هذا البحر يكمن في المقدرة على توزيع ألفاظٍ ذات طنّة ورنين بهذه التفعيلات شديدةِ الطلب للّفظ الرنّان، وللأداء الخطابيّ والجماليّ [2].

في كل الأحوال، إذا صحّت هذه السمات فعليّاً؛ فإنها ليست نابعة من تكرار "فاعلاتن" ثلاث مرات في كل شطر، فخصائص الأوزان لا تتحدّد إلا بعد أن يخرج فيها الشعرُ، فهي ،إذن، (**ليست بثابتة، وإنما تتغيّر مع كل شعر جديد**) [3]، ومن ثم (**تكون لكل قصيدة نغمتها الخاصة**) [4].

ومن حيث السرعة يأتي الوافر في المرتبة الثانية بعد الكامل في السرعة[5]

ويقول سيد بحراوي إنه (**من أهم أوزان العرب القدماء، إذ احتلّ المرتبة الثالثة بعد الطويل والبسيط، ولكنه أخذ في التراجع منذ القرن الثاني ثم عاد إلى أهميته مع شعراء الرومانسية، ولا تبدو له نفس الأهمية في الشعر الحر**)[6]

---

١ - كان عبد الله الطيب قد رأى أن الوافر من دائرة المتقارب، وأنه قريب منه جداً، انظر تفصيل ذلك في المرشد إلى فهم أشعار العرب: 404.

٢ - عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب: انظر من 403- إلى 435.

٣ - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب: 72.

٤ - المرجع السابق: 73.

٥- العروض وإيقاع الشعر العربي: 46.

٦- العروض وإيقاع الشعر العربي: 46.

وفي شعر الرابطة القلمية جاء الوافر على بعض صوره، وكان الوافر في المرتبة التاسعة، فقد كتب عليه شعراء الرابطة ست وعشرون قصيدة، أي بنسبة تقرب من 0.4%. كتب منها إيليا أبي ماضي خمس عشرة قصيدة، وندرة حدّادأربع قصائد، ونسيب عريضة ثلاث قصائد، وقصيدتان كانتا عند رشيد أيوب ومثلهما عند نعيمة.

صوره:

للوافر في كتب العروض ثلاث صور، واحدة في الوافي منه وثنتان في المجزوء منه. وتفعيلته "مفاعلتن" تتألف من وتد مجموع فسبب ثقيل فسبب خفيف، وهي من التفعيلات الأصول كما ذكر.

وقد جاءت الصور الثلاثة في شعر الرابطة القلمية، وإن بنسب متفاوتة جداً فقد جاء على العروض الأولى ست عشرة قصيدة بينما جاءت خمس قصائد على العروض الثانية بضربها الأول وقصيدة واحدة على العروض الثانية بضربها الثاني.

جدول -16-

صورة الوافر	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد	النسبة المئوية
الوافي	1	مقطوفة	مقطوف	17	%70.83
المجزوء	2	صحيحة	صحيح	5	%20.83
	3	صحيحة	معصوب	2	%8.33
المجموع				24	

1- الصورة الأولى:

وافي الوافر: العروض المقطوفة مع ضربها المقطوف مثلها فعولن/فعولن.

وقد جاء أغلب القصائد على هذه الصورة عند إيليا أبي ماضي، فكتب عليها اثنتي عشرة قصيدة، وجاءت ثلاث عند ندرة حداد، وثنتان عند نسيب عريضة.

ومما جاء على هذه الصورة عند إيليا أبي ماضي قصيدة "بلادي" وهي أطول ما كتبه أبو ماضي على هذه الصورة، فجاءت في خمسين بيتاً، وتكاد تكون معارضة لمعلقة ابن كلثوم، حيث يملؤها الشاعر برويّه المجلجل بالوعيد والتهديد، ومديح الوطن حدَّ الغلو والمبالغة في وصف القوة حتى إن القارئ ليقفُ على بعض الصور متماثلة في القصيدتين، ونرى الشاعر اتبع فيها بعض أساليب عمرو بن كلثوم في الجمل الشرطية والتقريرية واستعمال "نا" الجماعة، يقول في أولها:[1]

رتكت النجم مثلك مستهاما فإن تسه سها أو نمت ناما

بنفسك لوعة لو في الفوادي لصارت كل ماطرة جهاما

إلا أن روح المدينة تطغى على نصّ أبي ماضي فنراه إذا ما قورن بمعلقة عمر بن كلثوم من حيث قوة الصور والمعاني يشبه العتاب الخفيف، في حين تدوي كلمات عمرو بن كلثوم كبطل لا يجرؤ الزمن معاندته أو معارضته، انظر قول إيليا في آخر القصيدة:[2]

ألسنا نحن أكثرهم رجالاً إذا عدوا وأرفعهم مقاما

إذا طلعت ذكاء فليس تخفى ولو حاكوا الظلام لها لثاما

فخوِّفنا المثقفة العوالي لقد هدّدت بالجمر النعاما

سنوقدها تعير الشمس ناراً ويعيي أمرها الجيش اللَّهاما

وعلم المرء أنّ الموت آت يهوّن عنده الموت الزؤاما

---

[1]- الديوان: تبر وتراب: 907.

[2]- المصدر السابق: 909.

ومن القصائد متوسطة الطول، قصيدة "بنت القفير" جاءت في خمسة وعشرين بيتاً، وهي معارضة لقصيدة شاعر اسمه "مسعود سماحة" أرسل إلى الشاعر قهوة مع قصيدة قال في أولها:[1]

شربناها على سر القوافي وسر الشاعر السمح الأبر
سقانا قهوتين "بغير من" عصير شجيرة وعصير فكر

فأجابه أبو ماضي بقوله:[2]

أدرها قهوة كعصير بكر تجلت في الكؤوس بكف بكر
كأن المسك يغلي حين تغلي ويجري في الأواني حين تجري
فنحن اثنان سكران لحين على أمن وسكران لدهر

ومن المقطعات القصيرة مقطعة بعنوان "الشعر والشعراء"، نظمها في ستة أبيات، يقول فيها:[3]

بعيشك هل جزيت عن القوافي بغير (أجدت) أو (لافض فوك)
جزاؤك عن كريم أو بخيل رقيقاً كان شعرك أو ركيكا
كلام ليس يغني عنك شيئاً إذا لم يقتل الآمال فيكا
وربتما يمن عليك قوم كأنك قد غدوت بهم مليكا
إذا أرسلت قافية شروداً فقد أيقظت في الناس الشكوكا
وقد تبلى بأحمق يدعيها فإن تغضب لذلك يدعيكا

أما ما جاء عند ندرة حدّادعلى هذه الصورة، فثلاث قصائد، واحدة بعنوان "إلى أديسن" جاءت في تسعة عشر بيتاً، وقال في مطلعها:[4]

---

[1]- ذكرها أبو ماضي في ديوانه: 412.

[2]- الديوان: تبر وتراب: 947.

[3]- الديوان: تذكار الماضي: 244.

[4]- الديوان: 135

أسيد كل مخترع مفيد به الدنيا قد اعترفت مقره
قضيت العمر في بحر افتكار تغوص لتمنح الإنسان دره

وقصيدة أخرى بعنوان "وطني أمامي" وجاءت في اثني عشر بيتاً، يبدؤها الشاعر:[1]

دعاني من أحب وكل نفس تلبي إن دعاها من تحب
فجئتكمُ وكلكمُ حبيب وكلي عند من أحببت قلب

ومقطعة قصيدة من ثلاث أبيات بلا عنوان يقول فيها:[2]

إذا ما رمت من دنياك شيئاً يسرك فالمسر هو القليل
وكن بقليل ما جادت قنوعاً فليس إلى الذي ترجو وصول
كشمس الأفق نلمسها خيوطاً وإن رمنا المزيد فلا سبيل

وعند نسيب عريضة على هذه الصورة قصيدتان أيضاً، مقطعة بعنوان "حكاية مهاجر سوري" جاءت في عشرة أبيات، يقول فيها:[3]

غريباً من بلاد الشرق جئت بعيداً عن حمى الأحباب عشتُ
تخذت أميركا وطناً عزيزاً فكانت لي كأحسن ما اتخذتُ

وقصيدة بعنوان "لواء أميركا" جاءت في واحد وعشرين بيتاً، ومطلعها:[4]

لمن علم، سماء المجد فيه تجلى رمزها للناظرينا
ترصعه دراريٌّ أفاضت على الآفاق من نور يقينا

١- الديوان: 122
٢- الديوان: 30
٣- الديوان: 267
٤- الديوان: 277

2- الصورة الثانية:

مجزوء الوافر: عروض صحيحة وضرب صحيح مثلها: مفاعلتن/مفاعلتن.

وعلى هذه الصورة جاءت خمس قصائد فقط ثنتان منها عند رشيد أيوب، وواحدة عند إيليا ومثلها عند ندرة، ومثلها عند نسيب عريضة.

أما عند رشيد أيوب فكان نصيبه من بحر الوافر على هذه الصورة فقط، فهو لم يكتب سوى هاتين القصيدتين، واحدة متوسطة الطول. جاءت بعنوان "إلى كم أنفق العمرا" ونظمها في ستة عشر بيتاً، يقول فيها:[1]

إلى كم أنفق العمرا ولم أدرك له أمرا
فأبدو تارة زيداً وآونة أُرى عمرا

ومقطعة بعنوان "الآمال الضائعة" في سبعة أبيات، مطلعها:[2]

جلست بقرب شباكي أردد طيب ذكراكِ
وأطوي بيد أحلامٍ كبت فيها مطاياكِ

أما قصيدة إيليا فكانت بعنوان "أهلها عرب" وجاءت في اثني عشر بيتاً، يقول فيها:[3]

أقاحٍ ذاك أم شنبُ وريق ذاك أم ضربُ
ووجه ذاك أم قمر وخد ذاك أم ذهبُ

وقصيدة قصيرة لنسيب عريضة بعنوان "الطلل الأخير" جاءت في ثمانية أبيات، يقول فيها:[4]

---

[1]- الأيوبيات: 80.

[2]- أغاني الدرويش: 13.

[3]- الديوان: ج2: 380..

[4]- الديوان: 185.

ترفق أيها الطلل! فقلبي طافح وجلُ
نظرت إلي تسألني بطرفٍ ملؤه الأملُ
وعهدي الركب يسأل أنْ أتاك عن الأولي رحلوا

أمّا قصيدة ندرة حدّاد، فكانت بعنوان "أمام الجبل" وجاءت في ثلاثين بيتاً، مطلعها:[1]

سلام أيها الجبل لقد وافاك معتزلُ
يرى الدنيا وليس يرى سوى الأيام تتصلُ

3- الصورة الثالثة:

مجزوء الوافر: عروض صحيحة ضرب معصوب: مفاعلتن/مفاعلتن وتُرَدّ إلى مفاعيلن.

ولم يأت على هذه الصورة سوى قصيدتان، الأولى لإيليا أبي ماضي بعنوان "في السفينة" جاءت في ستة عشر بيتاً يقول فيها:[2]

تسير بنا على عجل وإن شاءت على مهلِ
وتسعى سعي مشتاق بلا قلب ولا عقلِ

والثانية "إلى برق "لنسيب عريضة[3]:

ترى، ما أنت؟ ما فيك من سر ومن مغْنى
أطرفه ناظر أسمى يقلّبُ في الـورى جـفـْنا؟
فيعمض إذ يرى الأرواح أسرى والورى رهْنا؟

---

[1]- الديوان: 110.

[2]- الديوان: ج2: 309.

[3] - الديوان: 129.

والناظر إلى القصائد التي نظمها شعراء الرابطة على هذا البحر يجد معظمها ذات طابع خطابيّ تقريريّ تناول فيها الشعراء موضوعاتٍ جادّةً ومصيريّة، فلو تأمّلنا مثلاً عناوين القصائد: أهلُها عربُ، إلى الفاتح، أبو غازي، مصر والشام، بلادي، مستشفى تل شيخا، وطني أمامي، إلى أديسون، حكاية مهاجر سوري، لواء أميركا، ... وغيرها، نراهم ابتعدوا -إلا فيما ندر- عن النظم عليه في موضوعات رومانسية تأمليّة، كذلك نجدهم أقلّوا في النظم عليه على غير نظام الشطرين، فقد نُظمت على الأنماط الشعرية الأخرى ثلاثُ قصائد فقط.

جدول -17-

الشعراء الذين كتبوا على الوافر	**عدد قصائد الديوان**	**عدد قصائد الوافر**	**نسبة قصائد الوافر إلى مجموع قصائد الشاعر**	**نسبة القصائد عند كل شاعر بالنسبة لمجموع قصائد الوافر**	عدد القصائد التقليدية عند كل شاعر على الوافر
إيليا أبو ماضي	288	15	5%	%56	14
نسيب عريضة	101	4	4%	%15	4
رشيد أيّوب	89	2	2%	%7	2
ندرة حدّاد	71	4	6%	%15	4
ميخائيل نعيمة	30	2	7%	%7	0
جبران خليل جبران	15	0			
خمسة شعراء	**594**	**27**	4.5%		24

بحر المجتث

المجتث هو البحر المستخرج في دائرة المجتلب، ولا يليه فيها إلا بحر واحد مهمل، وهو أحد البحور السداسية التي لم تأت إلا مجزوءة، والأصل في تفعيلاته أن تكون ثلاثاً في كل شطر، "مستفع لن" ذات الوتد المفروق مع فاعلاتن مرتين.

إلا أنّ فاعلاتن الأخيرة كانت مجزوءة دائماً من البحر في الأشعار المنظومة عليه، فلم يأت وافياً البتة. إذاً فهو من البحور السداسية الممزوجة من تفعيلتين مختلفتين، على أنه لم يأت إلا مربعاً: مستفعِ لن فاعلاتن×2.

وسمي المجتث بهذا الاسم (**لأنه اقتطع من طويل دائرته، وهو الخفيف، فلفظ أجزائه يوافق لفظ أجزاء الخفيف، وإنما تختلف جهة الترتيب**)[1]، وعبد الله الطيب يراه (**من الأبحر القصار التي يحسن يها تطويل الإطراب والامتاع**)[2] أما إبراهيم أنيس فيقول: (**ولا نكاد نعلم شيئاً عن هذا الوزن قبل عصور العباسيين حتى بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة، أغلب الظن أنها كانت تلحن ويتغنى بها**)[3]، وقد أسبق القول هذا بقوله إن المجتث (**بحر طرِب له الشعراء المحدثون فأكثروا من نظمه**)[4] كذلك يرى سيد بحراوي أن المحدثين أكثروا منه، فقد زاد استعماله عند شعراء أبوللو بنسبة 4%، وهو من حيث تكوينه المقطعي بطيء، لولا جزؤه وزحافاته المسرعة[5].

وفي شعر الرابطة القلمية جاء في المرتبة التاسعة من حيث الاستعمال، فقد بلغ عدد القصائد المكتوبة على هذا البحر في دواوين شعراء الرابطة ست عشرة قصيدة، وهي نسبة تقرب من 3% من مجموع القصائد، وهي نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بالبحور التي احتلت المراتب الستة الأولى، فقد جاء أربع

---

[1] – كتاب العروض لابن جني: 143، العمدة، 136/1، الوافي/122

[2] – المرشد 121/1

[3] – موسيقا الشعر: 113

[4] – موسيقا الشعر: 113

[5] – العروض وإيقاع الشعر العربي: 52

قصائد منها عند ندرة حدّاد وخمس عند نسيب عريضة، وثلاث عند رشيد أيوب ومثلها عند ميخائيل نعيمة، وقصيدة واحدة فقط عند إيليا أبي ماضي.

صوره:

لم يذكر له العروضيون سوى صورة واحدة هي صورة العروض المجزوءة بعروضها وضربها الصحيحين، وتفعيلات المنسرح مأخوذة من الخفيف، فهما التفعيلة الثانية والثالثة من وزن الخفيف، (مستفع لن) ذات الوتد المفروق التي تتألف من سبب خفيف فوتد مفروق فسبب خفيف، و(فاعلاتن) التي تتألف من سبب خفيف فوتد مجموع فسبب خفيف، وكلتا التفعيلتين ليستا من التفعيلات الأصول.

جدول -18-

صورة المجتث	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد
المجزوء	1	صحيحة	صحيح	9

ومما جاء على المجتث في شعر الرابطة ثلاث قصائد عند رشيد أيوب، أطولها بعنوان: "جزيرة النسيان" جاءت في عشرين بيتاً، يقول في أولها:[1]

أرغى المشيب وأزبدْ وابيض ما كان أسودْ
فقلت هذا حسابي مع الزمان تسددْ

وقصيدة قصيرة بعنوان "لست منهم" نظمها في عشر أبيات، مطلعها:[2]

لما أشاعوا بأني عجزت من كبر سني
وما لديّ حطام وما بنفسي تمني

والقصيدة الأخيرة بعنوان "يادار" في سبعة عشر بيتاً، يبدؤها بقوله:[3]

---

[1] أغاني الدرويش: 15

[2] أغاني الدرويش: 2

[3] الأيوبيات: 68

لله علم الخفايا وما تكنّ الطوايا
هيهات أسلو دياراً قضيتُ فيها صبايا

أما عند ندرة حدّاد فجاءت قصيدتان، واحدة بعنوان "يا من يعيب سواه" وهي قصيدة قصيرة جاءت في أحد عشر بيتاً، يقول فيها الشاعر:[1]

يا من يعيب سواه أخطأت فيما تعيبُ
لكل نفس جمال تزهو به وعيوبُ

وقصيدة "المعلم الصالح" في واحد وعشرين بيتاً مطلعها:[2]

يقول صحبي تقدم فالشعر للكأس توءمْ
كلاهما اليوم يحلو والشمل بالضم ينعمْ

ولنعيمة قصيدتان أيضاً على المجتث. واحدة بعنوان "الهمّ" في اثني عشر بيتاً يقول فيها:[3]

دفنت في الصبح همي وقوسه وسهامهْ
فلملم الحزن عني ضبابه وغمامهْ

و "يا بحر" عنوان القصيدة الأخرى. جاءت في خمسة عشر بيتاً، يقول فيها:[4]

أما تعبتَ ؟ عجيجُ كرٌّ ففرٌّ فكرُّ؟
ماذا تروم، وأنّى تسير لا تستقرُّ ؟

---

[1] الديوان 27

[2] الديوان: 129

[3] الديوان: 87

[4] الديوان: 91

ولإيليا أبو ماضي قصيدة بعنوان "موميات" وهي قصيدة طويلة نسبياً بالنظر لما كُتب على هذا البحر جاءت في تسع وأربعين بيتاً، يقول في مطلعها[1]:

لمن تضوع العبير لمن تغني الطيورُ؟
لمن تصف القناني؟ لمن تصب الخمورُ؟
ولا جمال أنيق ولا شباب نضيرُ

وقصيدة وحيدة أيضاً لنسيب عريضة بعنوان "صوت أمريكا" وهي قصيدة قصيرة جاءت في أحد عشر بيتاً يبدؤها بقوله:[2]

سيراً مع الشمس سرنا من شرقنا للمغاربْ
جدول – حتى بلغنا بلاداً للحَرّ فيها مآربْ 19–

الشعراء الذين كتبوا على المجتث	عدد قصائد الديوان	عدد قصائد المجتث	نسبة قصائد المجتث إلى مجموع قصائد الشاعر	نسبة القصائد عند كل شاعر بالنسبة لمجموع قصائد المجتث	عدد القصائد التقليدية عند كل شاعر على المجتث
إيليا أبو ماضي	288	1	0.35%	%6	1
نسيب عريضة	101	5	4.95%	%31	1
رشيد أيّوب	89	3	3.37%	%19	3
ندرة حدّاد	71	4	5.63%	%25	2
ميخائيل نعيمة	30	3	10%	%19	2
جبران خليل جبران	15	0			
ستة شعراء	**594**	**16**	2.7%	100%	9

[1] – الديوان: الخمائل: 702.

[2] – الديوان: 267

بحر الرجز:

البحر الثاني من بحور دائرة المشتبه، وكبحريها الآخرين "الهزج والرمل" فإن الرجز من البحور السداسية الصافية التي تتشكل من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات، ثلاثاً في كلّ شطر. وتفعيلته "مستفعلن" /o//o/o ليست من التفعيلات الأصول. وسمّي (الرجز) (**لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام، كما يقال للناقة رجزاء إذا ارتعشت عند قيامها لضعف أدائها**)[1] وذهب التبريزي إلى أن سبب تسميته بهذا الاسم (**لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء، وأصله مأخوذ من البعير إذا شُدّت إحدى يديه بقي على ثلاث قوائم**)[2]. ثم عاد ليقرّ بأن الأجود من هذا الرأي أنْ يقال أنْ الاسم (**مأخوذ من قولهم ناقة رجزاء، إذا ارتعشت عند قيامها لضعفٍ يلحقها أو داء، فلمّا كان هذا الوزن فيه اضطراب سمي رجزاً تشبيهاً بذلك**)[3]

ورأى عبد الله الطيب أن الرجز من الأوزان العذبة التي لا تصلح للتطويل والاحتفال، وإنما يصلح للقِطع وما بمجراها مما يراد به الترنّم والهجاء ونحو ذلك، ولا يقصد به العمق والتأمل[4].

وقد ذهب الطيب إلى أنه من حقّ الرجز والكامل أن يكونا معاً في دائرة واحدة إذ كثيراً ما يختلط على الناظم أمرهما، إلا أنّ الأكمل أوسع وأرحب من الرجز، فقد ينظم الناظم على الكامل بيتاً كاملاً من الرجز على أنّ العكس نادر[5].

وقيل: إنه أقدم أوزان العرب، (**وقد أكثر الناظمون من هذا حتى نظموا فيه لا في النحو والفقه والأمثال فحسب، ولكن في الرياضيات والمنطق وغير ذلك من العلوم**)[6]

---

[1] كتاب العروض لابن جني: 10، والعمدة: 136/1

[2] الكافي ي العروض القوافي: 77

[3] الكافي للتبريزي: 77

[4] المرشد: 301/1

[5] يقصد متاعلن المضمرة المرشد: 279/1

[6] المرشد: 296

وذهب الطيب إلى أن الرجز التعليمي[1] قد جنى جناية عظيمة على بحر الرجز، فصار الشعراء الفحول يتحامونه، وقلّ منهم من يستريح إليه.. وفات الشعراء أن المعلمين ما اتخذوا الرجز مَرْكباً ذلولاً إلّا لِما وجدوه من حلاوة نغمه وخفته في الإنشاء[2].

ورأى سيد بحراوي أنّ ندرة مرويات الرجز في العصر الجاهلي وزيادتها في العصر الأموي كان بهدف التعليم "الشعر التعليمي" أما في العصر الحديث فقد تناقصت نسبته أولاً، ولكنه زاد زيادة ملحوظة مع الشعر الحر[3]، ورجّح أن يكون ما في إيقاع الرجز من توازن بين حركاته وسكناته وحرية زحافاته ما يجعله قريباً من إيقاع اللغة العادية، وهذا – في رأي سيد بحراوي – ما جعله وزناً شعبياً. وفي أشعار الرابطة القلمية ورد الرجز وروداً خجولاً، فقد جاء في المرتبة الحادية عشرة إذ نُظمت عليه ستُّ قصائد فقط، أي كما الهزج بنسبة لا تتعدى 1.1% من مجموع القصائد في دواوين شعراء الرابطة القلمية، جاءت منها ثنتان عند إيليا أبي ماضي، ومثلهما عند نسيب عريضة، وواحدة عند ميخائيل نعيمة، وواحدة عند ندرة حداد، أما على الصور التي جاءت في كتب العروض، فلم تأت منها سوى قصيدة واحدة هي قصيدة ندرة حداد، وتفصيل ذلك أت لاحقاً.

صوره:

ذكر العروضيون في كتبهم خمس صور للرجز، ثنتان منهما في الوافي وواحدة في المجزوء، وواحدة في المشطور، وواحدة في المنهوك، وأشهر صوره المشطور، وتفعيلته الوحيدة "مستفعلن" /o//o/o تتألف من توالي سببين خفيين فوتد مجموع، وهي من التفعيلات الفروع.

---

[1] – أي ما كتب من الشعر على الرجز بهدف حفظ العلوم.

[2] – المرشد: 298/1.

[3] – العروض وإيقاع الشعر العربي: 41.

الجدول رقم -20-

صورة الرجز	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد	النسبة المئوية
الوافي	1	صحيحة	صحيح	0	
	2	صحيحة	مقطوع	0	
المجزوء	3	صحيحة	صحيح	1	
المشطور	4	-	صحيح	0	
المنهوك	5	-	صحيح	0	
المجموع				1	

والقصيدة الوحيدة التي جاءت عند شعراء الرابطة القلمية على الصورة النمطية التقليدية هي قصيدة ندرة حدّاد التي نظمها في خمسة عشر بيتاً تحت عنوان "المال والمآل" وقد جاءت على العروض الثانية المجزوءة بعروض وضرب صحيحين. يقول في مطلعها[1]:

يا طالب المال عسى تنال منه أملكْ
اجمع من الأموال ما ترجو ودع من عذلكْ
ودع مقال زاهد عن المعالي شغلكْ

[1] - الديوان: 143

جدول -21-

الشعراء الذين كتبوا على الرجز	عدد قصائد الديوان	عدد قصائد الرجز	نسبة قصائد المجتث إلى مجموع قصائد الشاعر	نسبة القصائد عند كل شاعر بالنسبة لمجموع قصائد الرجز	عدد القصائد التقليدية عند كل شاعر على الرجز
إيليا أبو ماضي	288	3	1.04%	%43	
نسيب عريضة	101	2	1.98%	%29	
رشيد أيّوب	89				
ندرة حدّاد	71	1	1.41%	%14	1
ميخائيل نعيمة	30	1	3%	%14	
جبران خليل جبران	15	0			
أربعة شعراء	**594**	**7**	1.2%		1

بحر الهزج:

هذا البحر هو رأس دائرة المشتبه، وهو بحر سداسيّ صافٍ، يتشكل من تكرار تفعيلة واحدة ستَّ مرات "مفاعيلن" ثلاث مرات في كل سطر.

وسمي هزجاً (**لتردّد الصوت فيه، والهزج تردّد الصوت، يقال: يهزج في نفسي، فلمّا كان الصوت يتردّد في هذا النوع من الشعر سمي هزجاً، أو نقول: لمّا كان التهزّج ردّ الصوت وكان كل جزء فيه يتردد في آخره سبان سمي هزجاً**)[1].

وعند الطيب أنه ضرب من الوافر المجزوء، ولذا فلا يصح – عنده – أنْ يكونَ بحراً قائماً بذاته[2] ويقول: (**إنّ نغمةَ الهزجِ تطلبُ قولاً مرسلاً طيّعاً تسيطرُ عليه فكرةً واحدةً يتغنّى بها الشاعر في غير تدقيق وتحقيق وتعقير والتفاف،.. وعندي أنه يصلح للقصص الخفيف الذي يراد منه الإمتاع**)[3] ورأى أن الهزج أصلح الأوزان للقصص التعليميّ المدرسيّ ذي الحوار[4]

أمّا إبراهيم أنيس يقول إنه كان قليلاً عند الجاهلين وزاد مع العباسيين في عصور الغناء ثم زاد في المسرحيات الحديثة[5] ومن حيث تكوينه المقطعي يرى السيد بحراوي أنه أميل إلى البطء، ولكن وجوب جزئه ونوع تفعيلاته التي تزيد فيها نسبة متحركاته إلى سواكنه تقوده إلى السرعة[6].

وجاء الهزج في شعر الرابطة القلمية بصورة واحدة هي الضرب الأول. وكان في المرتبة العاشرة حيث نظم عليه ستّ قصائد فقط. وبهذا كانت نسبة استعماله ضئيلة جداً لا تتعدى 1.1% من مجموع

---

[1] – كتاب العروض ابن جني:101، العمدة:136/1، الوافي: 73

[2] – المرشد: 134/1

[3] – المرشد: 137/1

[4] – المرشد: 137/1

[5] – موسيقا الشعر: 109.

[6] – العروض وإيقاع الشعر العربي: 43

القصائد، جاءت قصيدتان عند أبي ماضي، ومثلهما عند عريضة وواحدة عند رشيد أيوب، ومثلها عند ندرة حداد.

صوره:

جاء في كتب العروضين صورتان فقط للهزج المجزوء، ولم تأت تلك الكتب على ذكر الوافي منه. فالهزج في الأصل في الدائرة العروضية يتشكّل من "مفاعيلن" مكرّرة ستّ مرات، ثلاثاً في كلّ شطر، إلا أنّه لم يأتِ إلا مجزوءاً، و "مفاعيلن" الهزج تتألف من وتد مجموع سببين خفيفين، وهي من التفاعيل الأصول.

ولم يأت الهزج في شعر الرابطة القلمية إلا على صورة واحدة هي العروض مع الضرب الثاني ولم يأت عليها سوى ثلاث قصائد، واحدة عند كل من إيليا أبي ماضي وندرة حدّاد ورشيد أيوب.

الجدول رقم -22-

صورة الهزج	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد
المجزوء	1	صحيحة	صحيح	0
	2	صحيحة	محذوف	3

أما القصيدة التي كتبها إيليا أبو ماضي فكانت تحت عنوان "إذا" نظمها في اثني عشر بيتاً، يقول في مطلعها:[1]

إذا جدّفتَ جوزيتَ على التجديف بالنار
وإن أحببتَ عُيّرتَ من الجارة والجار

وقصيدة رشيد أيوب بعنوان، "وولّى ماعرفناه" جاءت في عشرين بيتاً، يقول في أولها:[2]

[1] - الديوان: الخمائل: 802.

[2] - أغاني الدرويش: 7

وقفنا عند مرآه حيارى ما عرفناهُ

عجيب في معانيه غريب في مزاياهُ

وقصيدة ندرة حدّاد بعنوان "الطفل المنتصر" نظمها في خمسة وعشرين بيتاً، يقول فيها:[1]

ألا يا طفل هل أدركت ما الدنيا وما يجري

إذا لم تدر لا تعجبْ ما في الكون من يدري

جدول -23-

الشعراء الذين كتبوا على الهزج	عدد قصائد الديوان	عدد قصائد الهزج	نسبة قصائد الهزج إلى مجموع قصائد الشاعر	نسبة القصائد عند كل شاعر بالنسبة لمجموع قصائد الهزج	عدد القصائد التقليدية عند كل شاعر على الهزج
إيليا أبو ماضي	288	2	0.69%	%33.3	1
نسيب عريضة	101	1	0.99%	%16.7	
رشيد أيّوب	89	1	1.12%	%16.7	1
ندرة حدّاد	71	1	1.41%	%16.7	1
ميخائيل نعيمة	30	1	3%	%16.7	
جبران خليل جبران	15	0			
ستة شعراء	**594**	**6**	1%		3

[1]- الديوان: 185

بحر المتدارك:

بحر المتدارك أو الخبب أو المحدث، وسموه الغريب والمتسق والراكض وركض الخيل، وقطر الميزاب. وهو البحر الذي لم يأتِ الخليل على ذكره، وإنما قام تلميذه الأخفش سعيد بن مسعدة بفكه من دائرة المتفق التي لا بحر فيها إلا المتقارب. وهو مثله بحر ثمانيّ صاف يتألف من تفعيلة واحدة تتكرر ثماني مرات، أربعاً في كل شطر، ولم يأت ذكره في عروض ابن جني، وفي معظم كتب العروض القديمة. وسمي بالمتدارك لأن الأخفش تدارك به على الخليل، وبالخبب والراكض وركض الخيل، لأن إيقاعه يشبه إيقاع ركض الخيل، وبالمحدث لأن الخليل لم يفكّ من المتقارب بحراً آخر، إنما أحدثه الأخفش.

ولكن على الرغم من أن الخليل لم يذكره، إلا أنه – رحمه الله – قد عرفه ونظم عليه، ومما نظمه قوله:

سئلوا فأبوا فلقد نجلوا فلبئس لعمرك ما فعلو[1]

ويقول عبد الله الطيب فيه إنه (**بحر دنيء للغاية، وكله جلبة وضجيج**)[2] ورأى أنه وزن رتيب لا يصلح لشيء إلا للحركة الراقصة الجنونية، ولا ينظم فيه إلا لمجرد الدندنة والترويح عن النفس بجرس الألفاظ[3]. بينما ذهب إبراهيم أنيس إلى أنه بحر منسجم الموسيقا حسن الوقع في الآذان، ولذا شاع في الزجل[4]. ومن حيث سرعته جعله سيد بحراوي في المرتبة الثالثة، وذهب إلى أن سرعته قد تزداد في حالة الخبن، وتقلّ في حال التشعيث، ولكنه يبقى وزناً سريعاً[5].

---

[1]- مقدمة كتاب العروض لابن جني ص34، وانظر الحاشية رقم 9.

[2]- المرشد 103/1

[3]- المرشد 103/1-104

[4]- موسيقا الشعر: 104

[5]- العروض وإيقاع الشعر العربي سيد بحراوي ص40

وقلّ ما نظم عليه في دواوين الرابطة إذ جاءت عليه خمس قصائد فقط، أي بنسبة تقرب من 0,9% أي لم تصل لنسبة 1% ، وعلى الصور التي ذكرت في كتب العروض[1] لم يأت عند شعراء الرابطة سوى قصيدة واحدة، وفيما يلي تفصيل صوره.

صوره:

للمتدارك ستُّ صور، ثلاث منها في الوافي، وثلاث في المجزوء، وله تفعيلة واحدة "فاعلن" /o//o تتألف من سبب خفيف فوتد مجموع وهي فك من تفعيلة المتقارب //o/o .

جدول -24-

صورة المتدارك	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد
الوافي	1	صحيحة	صحيح	
	2	مخبونة	مخبون	1
	3	مقطوعة	مقطوع	
المجزوء	4	صحيحة	صحيح	
	5	صحيحة	محذوف	
	6	صحيحة	مخبون مرفّل	
المجموع				1

ولم يأت على المتدارك سوى قصيدة واحدة عند رشيد أيوب بعنوان "الليل ومثلي يسهده" وهي معارضة لقصيدة "يا ليل الصبّ متى غده" للحصري القيرواني، وقد جاءت في اثني عشر بيتاً، يقول في أولها[2]:

الليلُ ومثلي يسهده	والنجمُ ومثلي يرصدهُ
تفنى الأيام ولي نوح	ورقاء الروح تردّدهُ
عجباً أشتاق إلى رشأ	مرعاه حشاي وموردهُ

[1] القسطاس: 128، عروض الورقة 68

[2] الأيوبيات: 19

جدول -25-

الشعراء الذين كتبوا على المتدارك	عدد قصائد الديوان	عدد قصائد المتدارك	نسبة قصائد المتدارك إلى مجموع قصائد الشاعر	نسبة القصائد عند كل شاعر بالنسبة لمجموع قصائد المتدارك	عدد القصائد التقليدية عند كل شاعر على المتدارك
إيليا أبو ماضي	288	1	0.35%	%20	0
نسيب عريضة	101	1	0.99%	%20	0
رشيد أيّوب	89	1	1.12%	%20	1
ندرة حدّاد	71	0			
ميخائيل نعيمة	30	2	7%	%40	0
جبران خليل جبران	15	0			
أربعة شعراء	**594**	**5**	0.8%		1

بحر المديد

هو البحر الثاني الذي يفك بعد الطويل من دائرة المختلف، وهو من البحور الثمانية الممزوجة إذ يتكون بيت المديد من تكرار تفعيلتين مختلفتين، أربع في كل شطر، إلا أنه لم يأت إلى مجزوءاً فتكررت التفعيلتان مرتان في البيت الشعري كاملاً. وسمي بالمديد (**لتمدّد سباعييّه حول خماسييّه، وقيل لأن الأسباب امتدت في أجزائه السباعية فصار أحدها في الجزء الأول والآخر في آخره، فلما امتدت الأسباب في أجزائه سمي مديداً**)[1] وفي العيون الغامزة (**قال الزجاج سمي مديداً لامتداد سببين في طرفي كل جزء سباعي كذلك، وقال غيره: سمي مديداً لامتداد الوتد المجموع في وسط أجزائه السباعية**)[2]

وفي حاشية الدمنهوري ما نصه (**حَكم كثير بشذوذ هذا البحر سالماً، وأن المطرد استعماله مخبوناً**)[3] وقد جعله الطيب أول بحور "النمط الصعب"[4] فقد رأى فيه (**صلابة ووحشية وعنفاً ولا يُستبعد أن تكون تفعيلاته قد اقتبست في الأصل من قرع الطبول التي كانت تدق في الحرب**[5] **وهو – أي بحر المديد – على بساطة نغمه يعسر على الناظم، لأن تفعيلاته تطلب كلمات متقطعة. ومثل هذا التقطيع لا يقبله الذوق إلا في حالات نادرة كحالات الغضب الشديد الذي يسبب التمتمة والعي**)[6].

---

[1] -كتاب العروض لابن جني: 68، العمدة: 136/1، الكافي: 31

[2] – العيون الغافرة: 149

[3]– الحاشية: 67 عند ابراهيم أنيس

[4]– المرشد: 94/1 وقال أبو الطيب إن (هذه الكلمة وصف بها أبو عبيد البكري لأمية تأبط شراً الحماسية في شرحه لكتاب الأمالي المعروف بسمط اللآلئ، واستعرتها هنا لأصف بها ثلاثاً من البحور النادرة الاستعمال)

[5] – المرشد: 97/1

[6]– المرشد: 97/1

وفي أشعار الرابطة القلمية نرى صورة محدودة جاء عليها المديد في أشعارهم، فقد جاء المديد في المرتبة قبل الأخيرة من حيث نسبة القصائد المكتوبة إذ لم تكتب عليه سوى ثلاث قصائد فقط أي بنسبة تقرب من 0o,0% فقد كتب عليه نسيب عريضة قصيدتان. فيما كتب أبو ماضي قصيدة واحدة فقط.

صوره:

للمديد عند العروضيين ستُّ صور. جميعها مجزوءة إذ لم يأت وافياً، وتفعيلاته هي "فاعلاتن فاعلن" والأصل في دائرته أنه ثماني التفعيلات. إلا أنه لم يأت إلا على هذه الصورة. وكلتا تفعيلتيه السباعية والخماسية من التفعيلات الفروع: فاعلاتن /o/o//o تتألف من سببين خفيفين بينهما وتد مجموع، وفاعلن /o//o تتألف من سبب خفيف فوتد مجموع.

الجدول رقم -26-

صورة المديد	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد
المجزوء	1	صحيحة	صحيح	
	2	محذوفة	مقصور	
	3		محذوف	
	4		محذوف مقطوع	
	5	محذوفة مخبونة	محذوف مخبون	1
	6		محذوف مقطوع	
المجموع				1

وجاءت قصيدة واحدة على العروض الثالثة، وهي قصيدة "هاتها" عند إيليا أبي ماضي وجاءت على العروض المخبونة المحذوفة، وضربها المحذوف المخبون مثلها. وهي مقطعة نظمها الشاعر في عشرة أبيات، يقول فيها:[1]

هاتها في القدحِ نسمة في شبحِ
هاتها فالنفس في حاجةٍ للفرحِ

جدول – 27-

الشعراء الذين كتبوا على المديد	عدد قصائد الديوان	عدد قصائد المديد	نسبة قصائد المديد إلى مجموع قصائد الشاعر	نسبة القصائد عند كل شاعر بالنسبة لمجموع قصائد المديد	عدد القصائد التقليدية عند كل شاعر على المديد
إيليا أبو ماضي	288	1	0.35%	%50	1
نسيب عريضة	101	1	0.99%	%50	0
رشيد أيّوب	89	0			
ندرة حدّاد	71	0			
ميخائيل نعيمة	30	0			
جبران خليل جبران	15	0			
شاعران	**594**	**2**	0.34%		1

[1]- الديوان: ج2: 498.

بحر المنسرح:

هو البحر الرابع في دائرة المجتلب بعد السريع، وبحرين مهملين، فهو إذاً من البحور السداسيّة الممزوجة، فيتشكل من تفعيلتين، مستفعلن مفعولاتُ، وتتشكل هاتان التفعيلتان على الصورة التالية: مستفعلن مفعولات مستفعلن في كل شطر.

وسماه الخليل بهذا الاسم (**لانسراحه وسهولته**)[1]، وقال عنه حازم القرطاجني (**أما المنسرح ففي اطراد الكلام على بعضه اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلاً**)[2]، ويرى عبد الله الطيب أنّ المنسرح من البحور التي يكثر فيها التنويع والتغيير والتحوير[3] وصوَّره بصورة الراقص المتكسر[4] كما أنه يجنح صوب الرقص والتغني[5]، وذهب إلى أنه لم يخرج في الجاهلية عن أحد غرضين: الرثاء المراد به النوح، والنقائض[6]، وجعل عبد الله الطيب القصير منه من (البحور الشهوانية) التي لا تصلح نغماتها إلا للتغني بمجالس السكر والرقص المتهتك[7]. وذهب إبراهيم أنيس إلى أن القارئ لقصائد على المنسرح لا يكاد يشعر بانسجام موسيقاه، ويخيل إليه أن الوزن مضطرب بعض الاضطراب [8]. ومن حيث التكوين المقطعي يجد سيد بحراوي أن المنسرح من حيث التكوين المقطعي يقع في المرتبة الوسطى من حيث السرعة أو أقرب إلى البطء، ولكن زحافاته تميل به إلى السرعة.[9]

وجاء المنسرح في المرتبة الأخيرة من حيث نسبة الاستعمال عند شعراء الرابطة القلمية، إذ لم تنظم عليه سوى قصيدتان عند رشيد أيوب، وبهذا لم تصل نسبته إلى 0,50% من مجموع قصائد الرابطة.

---

[1] – العروض لابن جني: 126، العيون الغافرة: 200، العمدة: 136/1، الافي 103

[2] – منهاج البلغاء: 168، عروض بحراوي 43

[3] – المرشد: 216/1

[4] – المرشد: 219/1

[5] – المرشد: 218/1

[6] – المرشد: 219/1

[7] – المرشد: 111/1

[8] – موسيقا الشعر: 93-94

[9] – العروض وإيقاع الشعر العربي:51

صوره:

في كتاب العروض ثلاث صور للمنسرح واحدة منها في الوافي، وثنتان في المنهوك أما تفعيلاته، فهي (مستلفعن مفعولاتُ مستفعلن) مرتين، مرة في كل شطر. وكلا التفعيلتين ليستا من الأصول، مستفعلن سببين خفيفين فوتد مجموع /0/0//0، ومفعولات: سببين خفيفين فوتد مفروق/0/0/0/.

جدول -28-

صورة المنسرح	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد
المجزوء	1	صحيحة	مطوي	
المنهوك	2	-	موقوف	
	3		مكسوف	

ولم يأت على المنسرح سوى قصيدة واحدة عند رشيد أيوب، بعنوان "فرديناند وجيشه" جاءت في ثلاثين بيتاً: يقول فيها[1]:

انظر إلى الدهر كيف ينقلب وقاهر الترك كيف ينغلب
واعجب لمن قاد الوغى أسداً تنقض فيها كأنها شهب
كيف غدت تنثني عزائمه وصار أمضى سلاحه الهرب

وقد التزم الشاعر الطي في كل من العروض والضرب، كذلك التزم الطي في مفعولاتُ، ما أفضى بالبحر إلى نسقٍ جديد أصبحت التفعيلات فيه على على الصورة: مستفعلن مفْعلاتُ مسْتعلن.

[1] الديوان: الأيوبيات: 34

جدول -29-

الشعراء الذين كتبوا على المنسرح	عدد قصائد الديوان	عدد قصائد المنسرح	نسبة قصائد المنسرح إلى مجموع قصائد الشاعر	نسبة القصائد عند كل شاعر بالنسبة لمجموع قصائد المنسرح	عدد القصائد التقليدية عند كل شاعر على المنسرح
إيليا أبو ماضي	288				
نسيب عريضة	101				
رشيد أيّوب	89	2	2.25%	%100	
ندرة حدّاد	71	0			
ميخائيل نعيمة	30	0			
جبران خليل جبران	15	0			
شاعر واحد	**594**	**2**	0.34%		1

الجدول -30- **عدد القصائد التقليدية عند كل شاعر مفصّلاً على البحور**

البحر	اســـــــم الشـــــــاعر					
	إيليا أبو ماض	نسيب عريضة	رشيد أيوب	ندرة حداد	ميخائيل نعيمة	جبران خليل جبران
الطويل	26	3	14	1	2	1
المديد	1	1	-	-	-	-
البسيط	29	7	6	3	1	
مخلّع البسيط	6	4	-	2	-	-
الوافر	15	4	2	4	2	-
الكامل	95	19	12	19	2	-
الهزج	2	1	1	1	1	-
الرجز	3	2	_	1	1	_
الرمل	30	11	24	10	5	_
السريع	20	8	5	10	4	1
المنسرح	_	_	2	_	_	_
الخفيف	29	14	_	11	3	_
المضارع	ø	ø	ø	ø	ø	ø
المقتضب	ø	ø	ø	ø	ø	ø
المجتثّ	1	5	3	4	3	_
المتقارب	14	13	10	6	1	_
المتدارك	1	1	1	_	2	_

الجدول -31- **عدد القصائد التقليدية في كلّ بحر ونسبتها إلى مجموع القصائد**

البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
الكامل	145	26.2%
الرمل	88	15.9%
البسيط	58	10.5%
الخفيف	57	10.3%
السريع	50	9.0%
الطويل	47	8.5%
المتقارب	44	7.9%
الوافر	27	4.9%
المجتث	16	2.9%
الرجز	7	1.3%
الهزج	6	1.1%
المتدارك	5	0.9%
المديد	2	0.4%
المنسرح	2	0.4%
المضارع	ø	ø
المجتث	ø	ø
مجموع القصائد	554	

ويمكن أن نخلص بهذا إلى خلاصة تتمثّل فيما يلي:

- استعمل شعراء الرابطة القلمية كلّ البحور الشعرية بنسب متفاوتة، باستثناء المضارع والمقتضب، وهما في الأصل بحران قليلا الاستعمال حتى عند القدماء.
- أكثر البحور استعمالاً كان البحر الكامل، وقد كان أكثر ما استُعمل عند إيليا أبي ماضي، يعود ذلك إلى غزارة المادة الشعرية عنده.
- من الجدول السابق تتضح تقارب نسبة بعض البحور من الاستعمال، وتفاوت بعضها مع بعض، إلا أن الناظر في الموضوعات التي نظمت عليها القصائد لا يكاد يقف على اختصاص وزن بمواضيع محدّدة دون غيرها، وعلى الرغم من تنوع الموضوعات وجدّتها واختلاف المضامين وجدّتها إلا أن الأوزان كانت عند شعراء الرابطة القلمية لا تتفاوت في قيمتها الإيقاعية، فنظموا ما حلا لهم من الموضوعات المختلفة على ما اتفق لهم من الأوزان، فكتبوا في الغزل والمدح والوصف والرثاء والحكمة والفلسفة والسياسة وغير ذلك، لكن تفاوت نسب استعمال البحور تعود إلى الخصائص الإيقاعية الخاصة بكل بحر من البحور، فأكثر ما ورد من هذه الموضوعات كان في البحر الكامل.
- لقد ألمّ شعراء الرابطة القلمية بعلم العروض إلماماً كبيراً، فنظمهم المطوّلات على الأوزان العروضية دليل على وقوفهم على هذا العلم الجليل ومعرفة واسعة بأصوله، بالإضافة إلى الفطرة والسليقة وحبهم للغة العربية الذي جعلهم يخلصون لأرقى آدابها الشعر.
- اقتصر الشعراء على بعض الصور من البحر، فلم ينظموا على كل الأعاريض، بل استثني بعضها
- تشابه بعض القصائد المنظومة على بحر واحد أحياناً عند الشاعر في شعره على نحو ما رأينا عند أبي ماضي، أو ندرة حدّاد، وأحياناً تشابه بين قصيدتين عند أكثر من شاعر مثل قصيدة شكوى فتاة عند ندرة حدّاد والمساء عند أبي ماضي، وغيرها ذُكرت في مواضعها، وأحياناً يتماثل البحر وعروضه وقافيته ورويّه في القصيدتين حتى تبدوان واحدة.
- من الجدولين السابقين يتّضح تفاوت الشعراء في النظم على البحور الشعرية التقليدية، فعلى حين نجد غزارة هذه القصائد عند إيليا أبي ماضي نجدها نادرة عند جبران وميخائيل، وقد

برع جبران في النثر الأدبي وفي الكتابة باللغات الأخرى غير العربية، بينما جاءت قصائد ميخائيل تصديقاً لما دعا إليه في تنظيره من الدعوة إلى التجديد في الشعر شكلاً ومضموناً.

- إذا ما أردنا اعتماد تقسيم البحور إلى صافية تتألف من تكرار تفعيلة واحدة، وأخرى ممزوجة فإننا نقف على غزارة طفيفة في القصائد المنظومة على البحور الصافية إذا ما قورنت بالبحور الممزوجة، يصدّق ذلك غزارة المادة في الكامل والرمل.
- أثّرت غزارة المادة عند الشعراء على نسب استعمال البحور عندهم، فغدا من الطبيعي أن تكون النسبة الأكبر لكل بحر عند إيليا أبي ماضي لغزارة أشعاره، ولم يخرج عن هذه القاعدة إلا بحر المجتث، فقد كانت النسبة الأكبر عند رشيد نسيب عريضة.
- إن شعراء الرابطة القلمية في المهجر لمّا تركوا بيوتهم، وهاجروا إلى أرضٍ غريبة لم يجدوا من الحنين ما يجمعهم بأرضهم ووطنهم الأم إلا أن يسكنوا إلى بيت الشعر بصورته التقليدية التي تربطهم ببيتهم الأوّل، فأنشدوا من الشعر ما طربت له المسامع والأرواح، وأخلصوا لأشواقهم بتفتيق أروع الصور والوقوف على مضمونات جديدة، وراحوا يفرغون حمولتهم من الحنين في البيت الذي جمعهم في الغربة وألّف بين أرواحهم.
- وأخيراً، فإن إتقانهم النظم على البحور الشعرية يجعل الناظر إلى بعض الأخطاء العروضية النادرة التي وردت في بعض أشعارهم، يجعله يركن إلى أنها أخطاء عرضية أو مطبعية لم يستطع صانع الديوان الوقوف عليها وتصحيحها.

الفصل الثالث:

التجديدية في شعر الرابطة القلمية:

- **التجديد الموسيقي: تاريخه وملامحه.**
- **الأنماط التجديديّة في موسيقا شعر الرابطة القلمية:**

- **أولاً: التجديد الموسيقي: تاريخه وملامحه.**

يعدُّ مصطلح "التجديد" من أهم المصطلحات التي يتمّ تداولها في مختلف العصور، ذلك أن التجديد سنة من سنن الحياة وقاعدة كبر ترتكز عليها النظريات الكبرى في شتى ميادين الأدب والفنون والعلوم، والحديث عن التجديد تعبير سليم عن استقامة الفكر وصحة محاججته في القضايا المعرفية، **والتجديد لغة**: من جدّ الشيءُ يَجُدُّه جَدّاً: قَطعه، ويقال: مِلحفة جديد وجديدة بمعنى مفعولة: حين جَدَّها الحائكُ، أي قطعها، وثوب جديد بمعنى مجدود.

والجِدّة نقيض البِلى، يقال: شيءٌ جديد، والجمع أَجِدّة وجُدُد وجُدَد، وقالت العرب: أصبحت ثيابُهم خُلقاناً وخَلَقُهم جُدُداً، وجَدّ الثوبُ يجِدُّ بالكسر: صار جديداً وهو نقيض الخَلَق، وثوبٌ جديد: جُدَّ حديثاً: أي قُطِع. والجِدّة: مصدر الجديد.

وتجدّدَ الشيءُ: صار جديداً، وأَجدّه وجدّده واستجدّه، أي: صيّره جديداً، والأجدّان والجديدان الليل والنهار، وذلك لأنهما لا يبليان أبداً، والجديد ما لا عهد لك به، ولذلك وُصف الموت بالجديد[1]. وعليه التجديد: تصييرُ الشيءِ جديداً.

والتجديديّة[2]: تقابل التقليدية، فعلى حين تقوم النظرية التقليدية على دراسة مفاهيم عامة مكرّسة على مرّ زمن معيّن، تسعى التجديديّة للوقوف على أهم ملامح التجديد في الظاهرة، ودراستها وفق سياقها التاريخي المتغيّر.

و"التجديد" إضافة وإبداع، وهو سمة من سمات الحياة في كلِّ زمانٍ ومكان[3].ولأنه يصلح للتداول في كل الأوقات وعلى مرّ العصور فهو مصطلح زئبقي، فما هو قديم كان جديداً في وقته، وما هو جديد اليوم سيصبح قديماً بعد وقت ليأتي جديد آخر وهكذا. على أن التجديد (**ليس علماً يُلقّن، أو قواعد تدرّس؛ إنما هو نزعة خلّاقة في الفكر وصبوة في النفس إلى الإبداع، وملكة في الطبع تأبى الانقياد،**

---

[1] – لسان العرب: جدد.

[2] – وهي هنا مصدر صناعي لا اسم منسوب.

[3] – معجم النقد العربي القديم: 295/1.

وليس في طاقة كلّ أحد أن يكون مجدّداً، وإنما في طاقته أن يكون مقلِّداً)[1]، ومسألة التقليد والتجديد، أو القديم والجديد مسألة قديمة قدم الأدب نفسه، إذ لا يخلو عصر أدبي من الكلام عليها[2]، وكان التجديد من أهم المسائل التي قام حولها الصراع بين القدماء والمعاصرين[3]. يقول ابن قتيبة: (**ولم يقصُرِ اللهُ العلمَ والشعرَ والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كلّ قديم حديثاً في عصره، وكلَّ شرفٍ خارجيّةً في أوّله)**[4]، والحديث عن التجديد لصيق الحديث بالمراحل التي مرّت بها الظاهرة المدروسة، فالشعر الجاهلي مثلاً هو الصورة الناضجة لبدايات قيل إنها كانت رجزية، فتحدث بعض الباحثون عن تلك المرحلة مستعملين مصطلح "طفولة الوزن" أو "طفولة الشعر" [5]، (**إذ يظهر النصّ الشعري مضطرباً بين فقدان الوزن واختلاط أكثر من وزن في النص الشعري، حتى إنّ القارئ ليشعر إزاء بعض الأشطر –إن كان في البيت شطر– أنه أمام ولادة وزن من الأوزان المعروفة مما يقوي الرأي الزاعم انبثاق بعض البحور من بعض)**[6].

وذهب أحمد مطلوب إلى أن حركة التجديد جاءت نتيجة للموقف الذي وقفه بعض الشعراء في العصر العباسي من الشعر ومن علم العروض فقد حاولوا التصدّي للقديم سواء أكان ذلك في الصياغة أو الموضوعات أو الأعاريض[7]. وقد لقيت هذه الحركة آنذاك اهتمام بعض النقاد، فألّفوا المؤلفات فيما

---

[1] – الشعر القومي في المهجر الجنوبي: عزيزة مريدن: 39.

[2] – المرجع السابق: الصفحة نفسها.

[3] – معجم النقد العربي القديم: 295/1.

[4] – الشعر والشعراء: 63/1. وفي نسخة أخرى "كلّ شريف خارجيّاً" والخارجيّ: الذي يخرج ويشرف بنفسه من غير أن يكون له قديم، ومنه الخارجيّة: وهي خيل لا عرق لها في الجودة. انظر: الحاشية (2) في الصفحة نفسها.

[5] – موسيقا الشعر: إبراهيم أنيس: 182. وانظر أيضاً: مارتكه الشعراء من ظواهر شعر الجاهليين العروضية: محمد العبيدي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 2005، ص90.

[6] – ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهليين العروضية: 90-91.

[7] – معجم النقد العربي القديم: 293/1.

استُحدث من الشعر ككتاب الروضة للمبرّد، والبارع لهارون ابن علي المنجم، وطبقات الشعراء لابن المعتز، كما جمع بعضهم دواوين الشعراء المحدثين[1].

ونرى التجديد عبر التاريخ قد أصاب معظم أركان الشعر، فكان في المعاني والأسلوب والصور، كما كان في الوزن.

في تجديد الأوزان:

من المعلوم في شأن الظواهر أنها تسبق الحديث عنها، فالظاهرة تتشكل أولاً، وربما تبلغ مرحلة النضوج، ومن ثَم يبدأ الحديث عنها وتناولها نقدياً. ومن البدهيّ أنّ ظاهرة مثل ظاهرة التجديد لا يمكن أن تكون طفرة لا مقدمات لها، فلا يكاد التجديد يطال ميداناً من الميادين أو فرعاً من الفروع في العلوم والفنون والآداب إلا ويكون له أصلٌ أو أساس أو قاعدة يقوم عليها، وهذه القاعدة لا تنحصر في مجرد الرغبة في التغيير أو خلق التغاير، إنما تجتمع الكثير من الظروف والمقوّمات والأسباب لتسهم كلُّها في وجود ظاهرة يستند تكوينها ضمناً على ظاهرة قديمة تنتمي إلى نفس المجال المعرفي أو المنظومة الفكرية، فإمّا أن يفتح قادتها نوافذ جديدة في زوايا لم تكن مضاءة بالقدْر الكافي فيها، أو أن يضيفوا إلى القديم جديداً لم يكن فيه، وهذا ينطبق على الفنون والآداب والعلوم الإنسانية أكثر من العلوم الرياضية والمنطقية التي من شأنها الثبات والديمومة أو تقوم على الابتكارات والاكتشافات المعاكسة وأحياناً المناقضة إلى حدّ الهدم والتقويض.

وفيما يخصّ بالأدب العربي نرى مصطفى هدّارة يعيد التجديد إلى التغييرات التي أصابت مناحي الحياة شتى، ويرى الشعر الأموي امتداداً من بعض نواحيه للتقاليد الأدبيّة الموروثة من العصر الجاهلي، وذلك لأن الأدب الأمويّ عموماً كان في بعض نواحيه امتداداً للحياة الأدبيّة في الجاهلية، وحصر نواحي التجديد التي طرأت على الشعر في ذلك العصر بناحيتين، هما: النقائض والشعر السياسي، وقد شكّلتا محور التطور العميق الذي أصاب الشعر في ذلك العصر[2]، وهو تجديد كما يُلحظ على الموضوعات الشعرية

---

[1] – المرجع السابق: 294/1.

[2] – اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 143.

لا الشكل الفني، على نحو ما كان في شعر عمر بن أبي ربيعة، يقول شوقي ضيف: (**غزل عمر بن أبي ربيعة الذي نقرؤه في ديوانه جديد في تاريخ الشعر العربي من حيث المرأة التي يتغزّل بها، فهي امرأة متحضّرة أُتيح لها من الفراغ وأسباب زينة الحياة ما لم يُتح للمرأة الجاهلية**)[1]، وهناك تجديدٌ ثانٍ، (**وهو أنّ عمر استطاع أن يكتب في الغزل ديواناً ضخماً، وهذه أوّل مرّة نجد فيها شاعراً عربيّاً يكتب ديواناً في الغزل**)[2]، كذلك كان ظهور الشعر المذهبي الذي زاحم الشعر السياسي، كهاشميّات الكميت التي تعدُّ (**لوناً أدبياً جديداً في تاريخ الشعر العربي، فمن قبل الكميت لم يتّخذ شاعرٌ شعره لإثبات مقالةٍ مذهبية**)[3].

ويقول شوقي ضيف: (**والكميت في هاشميّاته يصدر عن ذوق جديد لا نعرفه في العربية لشاعرٍ من قبله، ذوقٌ عقليٌّ، إنْ صحّ التعبير، فهو لا يعبّر فقط عن الشعور والعواطف، وإنّما يعبّر أيضاً عن الفكر، بل لعلّ تعبيره عن الفكر أهمُّ من تعبيره عن العواطف، وهو من هذه الناحية يصوّر لنا التطوّر الذي أصاب العقل العربي في هذه العصور، فهاشميّاته حجاجٌ وجدالٌ في مسألة الهاشميين، بالضبط كما كان يحاجّ ويجادل الحسن البصري وزملاؤه وتلاميذه في مسألة القدَر، فعنده فكرةٌ معيّنة متناسقة يكتبُ فيها هاشميّاته**)[4].

وأيضاً خمريّات الوليد[5] الذي نشأ نشأة مترفة فكان لشعره أثرٌ كبيرٌ دعا البهبيتي إلى جعله الأب الفنّيّ للعصر العباسيّ كلّه[6]، فقد كان للحياة اللاهية التي عاش فيها أثرٌ على شعره الذي رهنه لوصف الخمرة والتغزّل بها، فكان (**أوّلَ من أوجدَ في الشعر العربي القصيدة الخمريّة التي تقصر نفسها على الخمر ووصْفها واستشعار تأثيرها ووصف سقاتها ومجالسها ونداماها، ليس هذا فحسب؛ ولمنه**

---

[1] – التطور والتجديد في الشعر الأموي: 225.

[2] – التطور والتجديد في الشعر الأموي: 236-237.

[3] – المرجع السابق: 291

[4] – المرجع السابق: 276.

[5] – هو الوليد بن يزيد بن عبد الملك (126-88هـ)

[6] – تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري: 323.

اختار أيضاً لصيغة شعره اللغة المألوفة في الحياة اليومية، فاقترب من الشعبيّة إلى حدٍّ بعيد، وأغرى الشعراء بهجر الصياغة القديمة والأسلوب الجزل الرصين، وبذلك سار خطوة أخرى بعد التجديد الأسلوبي الذي ظهر في شعر الغزل في الحجاز، والذي كان يجنح إلى البساطة والسهولة والرقّة بتأثير الغناء والموسيقا وترف الحياة الاجتماعية وتطوّرها على وجه العموم، ولعلّ تجديد الوليد في اختيار الأوزان الرشيقة القصيرة، واقتصاره على المقطّعات دون القصائد التقليدية المطوّلة كان أبرز وأقوى ممّا ظهر في غزل الحجاز أيضاً في القرن الأوّل)[1]. وقد كان تأثير الوليد بن يزيد بهذا الفن واسعاً جدّا فيمن جاؤوا بعده وخاصّة أبا نواس، (**فهو الذي فتح لهم باب هذه المقطوعات الرشيقة التي قلّما زادت عن عشرة أبيات، والتي تختصّ بالخمر وسقاتها ووصف آلاتها وما تحدث من نشوةٍ وصفاً يدلّ على العشق والغناء فيها)**[2] يقول شوقي ضيف في ذلك أنّ السهولة والعذوبة كانت أساساً في شعر الوليد خمريّاته وغير خمريّاته، إذا كَتب شعره ليُلحّن ويُغنّى: (**ومن هنا كانت أبنيته ليّنة، وكانت أوزانه في الغالب قصيرة، ويستطيع من يَقْرِنُ الأشعار أو الأصوات التي غُنِّيَ فيها للوليد إلى أشعار عمر وأصواته وكذلك أشعار الحجازيين من ورائه وأصواتهم أن يلاحظ الاشتراك هنا وهناك في الميل إلى الأوزان المجزّأة، فإن تُركت فإلى الأوزان الخفيفة غالباً كالرمل والمتقارب. ولكن من غير شكّ انتقل والوليد بهذا العمل نقلة، فهو يميل أكثر من الحجازيين إلى التحريف في الأوزان والتعديل فيها حتى تتلاءم مع الغناء الجديد، والوليد من هذه الناحية يُعدّ خطوة نهائية للعصر الأموي والتغييرات المختلفة التي حدثت في أوزان الشعر تحت تأثير الغناء)**[3].

هكذا كانت الحياة المترفة التي عرفها الوليد عاملاً أساسيّاً في تكوين الصفة العامّة لشعره سواء أكان من حيث الموضوع "الغرض" أو من حيث البناء والإيقاع، وقد تزامن هذا التجديد –في رأي مصطفى هدّارة– ونهاية الدولة الأموية: (**والحقيقة أنّ ناحية التجديد في العصر الأموي إنّما بدأت تتبلور وتأخذ شكلاً جديّا عندما اقترب القرن الأول من نهايته، وذلك بتأثير العوامل المختلفة التي أثّرت في**

---

[1] – اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 144-145. وأيضاً: تاريخ الأدب العربي العصر العباسي، شوقي ضيف: 193.

[2] – التطوّر والتجديد في الشعر الأموي: 306.

[3] – المرجع السابق: 310-311.

شكل حياة المجتمع الإسلامي تأثيراً خطيراً)[1]، وكذلك قوله في موضع آخر: **(ونجد أيضاً قرب نهاية الدولة الأمويّة في بداية القرن الثاني، حركة تجديدية يحمل لواءها الوليد بن يزيد)**[2].

وبهذا نرى كيف مهّدت الظروف المجتمعيّة والسياسية والاقتصادية للتغيير والتجديد في موضوعات الشعر أولاً ومن ثمّ في شكله أو وزنه.

والحقيقة التي لا بدّ لنا من الوقوف أمامها هي أنّ الحديث عن التجديد الإيقاعي في الشعر العربي ينطلق من مبدأ أن علم العروض الذي هو المرجع والمعيار الذي يُستند إليه، وعلى هذا فإننا نقف أمام مفهومين متداخلين إلى الحد الذي يُظنُّ معه أنهما يعبّران عن ظاهرة واحدة وهما: الخروج على العروض والتجديد، فهل حقّاً أنّ كلّ خروج على العروض تجديد؟ أم كان الخروج إرهاصاً طبيعياً للتجديد؟

لقد توافق النقاد القدماء ضمناً على الاعتراف بعلم العروض ميزاناً للشعر، وعدّوا قوانينه مُلزِمة لكل من ينظم الشعر، ولم يكن ذلك إلا لأن الخليل لم يصل إلى ما وصل إليه اعتباطاً أو فرضاً، إنما كان نتيجةَ جهدٍ رياضيٍّ منطقيٍّ أعمَلَ فيه الخليل العقلَ واتّبع فيه الاستقراء والاستنتاج والرصد، ولما توصّل إلى أنّ جميع ما كُتب من أشعار كانت على نغماتٍ محدّدة قام بإنشاء دوائره الخمس وردّ الأوزان الشعرية إلى حركات وسواكن كانت في الغالب الأعمّ ضامّة لتلك الأوزان، ولذلك عندما نشطت حركة النقد لم يجد النقاد بديلاً عن قواعد علم العروض ليحتكموا إليها، فكانت موافقة للسليقة والطبع السليمين وملائمة للذوق الذي تربَّوا عليه، فعابوا ما كان فيه الخلل قبل اكتشاف الخليل لإيقاعات البحور الشعرية ولم يوافقها، لا لأنه خالف ما وصل إليه الخليل فحسب؛ إنما أيضاً لأنه لا يوافق الذائقة السليمة ولا السليقة التي بإمكانها معرفة صحيح الوزن من مختلّه، فنجد أبا هلال العسكري مثلاً محاكماً يعيب على الأصمعي اختياره قصيدة المرقّش:

هل بالديار أنْ تجيبَ صَمَمْ لو أن حيّاً ناطقاً كلَّمْ

---

[1] – اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 144.

[2] – – اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 144.

يقول: (**ولا أعرف على أيِّ وجه صرفَ اختياره إليها، وما هي بمستقيمة الوزن ولا مونقة**[1] **الروي، ولا سلسلة اللفظ، ولا جيدة السبك، ولا متلائمة النسج**)[2]، ويقول ابن رشيق (ت456هـ) عن هذه القصيدة: إنها (**كادت تكون كلاماً غير موزون بعلّة ولا غيرها، حتى قال بعض الناس إنها خطبة ارتجلها فاتزن له أكثرها**)[3]، وغير ذلك كثير[4]، إلا أن المسألة اختلفت في حديثهم عن الشعراء الذين جاؤوا بعد تقعيد الخليل لعلم العروض[5]، إذ أصبحت مخالفة الشاعر للأوزان الشعرية "خروجاً"، فالثعالبي (ت429هـ) مثلاً يقف أمام قصيدة المتنبي: "من الطويل"[6]

تفكُّرُهُ عِلْمٌ، ومنطِقُهُ حُكْمٌ وباطِنُهُ دِينٌ، وظاهِرُهُ ظَرْفُ

يقول: (**وقد خرج فيه عن الوزن لأنه لم يجيء عن العرب "مفاعيلين" في عروض الطويل غير مصرّع، وإنّما جاء "مفاعلن"، قال الصاحب: ونحن نحاكمه إلى كلّ شعر للقدماء والمحدثين على بحر الطويل، فما نجد له على خطئه مساعداً**)[7].

إذاً، فقد أصبحت قواعد الخليل معياراً أساسيّاً يرتكز عليه نقّاد ذلك العصر في تصحيحهم الوزن أو تخطئته، فبحر الطويل في الدائرة العروضية يتألف من فعولن مفاعيلن×4، إلا أنّ الخليل لم يجد له في أشعار العرب على صورة "مفاعيلن" إلا في التصريع، فغدا ذلك الأصل، وصار غيره خروجاً على الأصل.

---

[1] – مونقة: معجبة.

[2] – كتاب الصناعتين: 3، وانظر رسالة الغفران:338، ط3، بناء القصيدة العربية: يوسف بكار: 168.

[3] – العمدة: 140/1. وانظر سر الفصاحة: 225، 226.

[4] – يذكر يوسف بكار في كتابه تحت عنوان "الوزن المنثور في النقد القديم" أمثلة أورد فيها رأي النقاد القدماء في الأوزان التي نظم عليها بعض الشعراء الجاهليين والعباسيين وغيرهم، انظر: بناء القصيدة العربية: 168 وما بعدها.

[5] – في الفصول والغايات للمعرّي يأتي على ذكر قصيدة عبيد بن الأبرص "أقفر من أهله ملحوب" فيقول فيها: (ووزنها مختلف، وليست موافقة لمذهب الخليل في العروض): 131.

[6] – الديوان: 30/2.

[7] – يتيمة الدهر: 195/1.

على أنّ البتّ في هذا الأمر نسبيٌّ افتراضيّ يخضع لمعطيات السياق التاريخي في المقام الأول، بكل مقوّماته الفكرية والمعرفية، وبكل أنماط التغييرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، أولم يقل ابن قتيبة إنّ الله (**جعل كلّ قديم حديثاً في عصره، وكلَّ شرفٍ خارجيّةً في أوّله**)[1].

هكذا كان الوزن أحد أهمّ الأركان التي طالها التجديد في الشعر العربي، وعندما ذهب شوقي ضيف إلى أنّ صورة الشعر الجاهلي الذي وصلَنا تُجسّد شكلاً متطوّراً للإيقاع الشعري العربي إنّما أراد أن هذا الشعر قطع أشواطاً ومراحل من التطوّر في مسيرة تاريخية طويلة[2]، فمن البدهيّ أنّ البدايات تكون مختلفة مرحلة النضج، كما أنّه من البدهيّ أن تسير عجلة التجديد كلما انقضت حقبة أو مرّ زمن. يقول شوقي ضيف: (**أوّل صورة شعرية راقية لأنغام الشعر العربي وألحانه هي صورة الشعر الجاهلي، وهي خاتمة صور كثيرة سبقتها من فجر الإنسانية الذي انبثق في صحراء العرب إلى أوائل القرن السادس الميلادي، إذ أخذت صيغتها النهائية في تلك الأوزان والبحور التي اكتشفها الخليل في أوائل العصر العباسي**)[3].

فالصيغة الإيقاعية التي انتهت إلينا في شعر العصر الجاهلي تمثّل ضرباً متقدّماً ومعقّداً بالقياس إلى البدايات الإيقاعية الأولى للأنماط الشعرية السابقة، وإيقاع هذا الشعر يحاكي تطوراً واسعاً دونه مراحل من الأشكال المفتقرة إلى النضج والاكتمال.

ولا ريب في أنّ البدايات الإيقاعية الأولى كانت تشكّل صيغاً مضطربة لم تنتهج خطّاً موسيقيّاً منتظماً أو ثابتاً فتفاوتت فيما بينها في اقترابها من صورة الإيقاع المنتظم من جهة، كما تتفاوت في ارتباطها بالحركة الموقعة المتصلة بالرحلة والراحلة أو بالعبادة والتعبّد[4]. ولكن مما لا شكّ فيه أنّ إيقاعها وقتئذ كان قاصراً عن هيئة الإيقاع الناضج في القصيدة الجاهلية.

---

[1] – الشعر والشعراء: 63/1.وقد مرّ سابقاً.

[2] – النقد الأدبي: ط8: 100.

[3] – المرجع السابق: الصفحة نفسها.

[4] – الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن آلوجي: 10.

كذلك نجد الحديث عن التجديد في الوزن قديم جداً يرجع إلى عصر الخليل، وقد روى الرواة أنّ الخليل هاله ما رأى من نظم المولَّدين أشعاراً على غير أوزان العرب، فقام باستقراء أشعار العرب وحصرها وقعّد لها في علم سمّه "علم العروض" ولا ندري إذا ما كان أبو العتاهية الذي عاصر الخليل أراد بقولته المشهورة (**أنا أكبر من العروض**)[1] الإفصاح عن قدرته على النظم على غير الأوزان التي اكتشفها الخليل وحصرها، أم كان ينوي ابتكار أوزان جديدة غير الأوزان المعروفة ففشل[2].

وجاء بعد الخليل تلميذه الأخفش الأوسط سعيد بن مسعدة فأضاف بحر المتدارك[3]، وتعديلات طفيفة أخرى[4] ظهرت لا تكاد تذكر إلى أن ظهرت الموشحات، فكانت من أوضح مظاهر التجديد التي أصابت الأوزان مع أننا نجدها تغييراً في التشكيل الشطريّ للقصيدة أكثر منها اختراعاً أو تجديداً في أوزان الدوائر الستة عشر.

---

١ – الأغاني: 13/4.

٢ – جاء في كتاب "دراسات في الأدب العربي" لغوستاف غرنباوم أنه ظهرت محاولات كثيرة لابتكار أوزان جديدة لكنها أخفقت، إذ إنها لم تقع، وحين وقعت لم تلق أي استجابة، تر: إحسان عباس وآخرين، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1959.

٣ – وقيل : (إن الخليل نظر في هذا الوزن فلم يصحّ عنده لأنه مخالف لأصوله التي وجد عليها أكثر كلام العرب، إذ إن التشعيث والقطع وهما من العلل الشعرية يدخلان في حشوه، وهما مختصّان في كلّ الأوزان بالأعاريض والأضرب، فلذلك جعله الخليل شاذّاً ولم يعوّل عليه): عن الأدب العربي وتاريخه: 195/2. ويتابع مصطفى محمود قولة في هذا المقام فيقول: (ولو أننا تابعنا من يقول: إن الخليل لم يهتدِ إلى هذا الوز ولم يعثر بأمثلته فيما جمعه من كلام العرب فليس ذلك بقادح في فضله): الصفحة نفسها.

٤ – كذلك زاد الأخفش عروضاً ثالثة مجزوءة ومقطوفة مثل ضربها، وكذلك خالف الخليل في مشطور الرجز ومنهوكه، فالخليل يعدّهما شعراً والأخفش لا يرى ذلك، الأدب العربي وتاريخه: 195/2. جاء بعد الأخفش الجوهري الذي جعل البحور اثني عشر، سبعة مفردات هي: الوافر والكامل والهزج والرجز والرمل والمتقارب والمتدارك، وخمسة مركبات: وهي الطويل والمديد والبسيط والخفيف والمضارع، وكل بحر من المركبات ومكّب من بحرين من السبعة الفردة، فالطويل مثلاً مركّب من المتقارب والهزج، فالمتقارب: فعولن، والهزج مفاعيلين، والطويل مركّب من فعولن مفاعيلن وهكذا. انظر: عروض الورقة: 11.

وقد شكّلت المسمَّطات شكلاً إيقاعيّاً وسطاً بين القصيدة التقليدية وبين الموشحات، وفيها النمط الموسيقي أكثر تكثيفاً من حيث الإيقاعات الداخلية لتنوع القوافي الداخلية وتعدّدها.

ويمكن حصر المحاولات التجديديّة في النظم فيما يلي:

- الكتابة على أوزان لم يأت ذكرُها في الدوائر العروضية.
- الكتابة على أوزان بحور مهملة في الدوائر العروضية، كعكس المديد وعكس الطويل.
- الكتابة على أعاريض وأضرب لم يخرّجها الخليل في صور البحر الشعري.
- إعادة هيكلة التشكيل الشطري للبيت على صور جديدة، وهو الأساس الذي أرجعت إليه الموشحات.

التجديد الإيقاعيّ في النقد العربي الحديث:

وقف الباحثون في العصر الحديث مواقف مختلفة بل تكاد تكون متباينة في حديثهم عن التجديد الإيقاعي في الشعر العربي، فطه حسين مثلاً يعود إلى عمود الشعر فيرى أن القدماء حرَصوا عليه أشد الحرص، وذهب إلى أنه مهما قيل في أبي تمام والمتنبي وغيرهم من أصحاب التكلّف والبديع فإنّ (**هؤلاء وأمثالهم قد همّوا أن يجدّدوا وجدّدوا بالفعل في كثير من الأشياء، ولكنهم احتفظوا دائماً بفصاحة اللغة وجزالتها، وبرونق الأسلوب ورصانته، كما احتفظوا بالأوزان القديمة، فلمّا جدّدوا لم يبتكروا إلا أوزاناً يمكن أن تُردّ إلى الأوزان القديمة على نحو من الأنحاء**)[1]، وفي قصة الأدب العالمي يطالعنا في المقدمة القول التالي: (**ومما يؤسف له أن النهضة العربية في عصر الدولة العباسية أَسست نهضتها على الترجمة، وكان هذا طبيعياً، ولكنها أضربت عن ترجمة الأدب، فترجمت الفلسفة والطب والرياضة وكل شيء، واستغلّت كل معارف اليونان والرومان وغيرهم، حتى إذا وصلت إلى الأدب أغمضت عينها عنه، وسدّت الباب في وجهه ..... ولكن مهما كانت الأسباب؛ فقد كان ذلك خسارة كبيرة نشأ عنها أنْ صار الأدب العربي –وخاصة الشعر– لا يجري إلا في المجرى الذي شقّه الأدب الجاهلي في أوزانه وقوافيه وموضوعاته، فإن فعل ما أتى بعده من أدبٍ شيئاً فهو أنْ وسّع المجرى القديم، ولكنه لم ينشئ مجرى جديداً، ولا حفر روافد جديدة تمدّ المجرى الأصيل،**

---

[1] – ألوان: 14-15.

ولو فعلوا لكان لنا تنويع في البحور، وتنويع في الموضوعات، ولكان شعر ملامح وشعر تمثيل، وروايات وقصص استُلهِم فيها الأدب اليوناني والروماني وغيرهما)[1].

أمّ محمود مصطفى فيرى أنّ ما خرج على الأوزان الستة عشر (**ليس بشعر عربي، وما يُصاغ على غير هذه الأوزان فهو من عمل المولَّدين الذين رأوا أن حصر الأوزان في هذا العدد يضيّق عليهم مجال القول، وهم يريدون أن يجري كلامهم على الأنغام الموسيقيّة التي نقلتها إليهم الحضارة، وهذه لا حدّ لها، وإنّما جنحوا إلى تلك الأوزان لأنّ أذواقهم تربّت على إلفها واعتادت التأثر بها، ثم لأنهم يرون أنّ كلاماً يوقّع على الأنغام الموسيقيّة يسهل تلحينه والغناء به، وأمر الغناء بالشعر العربي مشهور، ورغبة العرب فيه خصوصاً في المدينة العباسية أكيدة، لذلك رأينا أنّ المولَّدين لم يطيقوا أن يلتزموا تلك الأوزان الموروثة عن العرب فأحدثوا أوزاناً أخرى)**[2]، وذكر منها المستطيل مقلوب الطويل، والممتد مقلوب المديد، والمتوافر وهو محرّف الرمل، والمتّئد وهو مقلوب المجتث، والمنسرد وهو مقلوب المضارع، والمطّرد وهو صورة أخرى من مقلوب المضارع، وكذلك استحدثت الفنون السبعة، وهي السلسلة والدوبيت والقوما والموشّح والزجل، وكان وكان، والمواليا[3].

أمّا العقّاد فقد ذهب إلى أن العرب كانوا مجددين على الدوام، ولكن ظهور الدعوة إلى إلغاء الأوزان ذات البحور والقوافي بدعوى التجديد لا تكون إلا من عاجز عن النظم الذي استطاعه الشاعر العامي في نظم القصص المطوّلة والملاحم التاريخية، وكذلك الذي استطاعه الشاعر العامي والشاعرة العامية في نظم أغاني الأعراس ونواح المآتم، ولهذا رأى أنْ: (**لا خير للفن في كلام يقوله من يعجز عن هذا القدْر من السليقة الشعرية والملكة الفنيّة...فإن لم يكن نقص الملكة الفنيّة سبب العجز عن أوزان الشعر العربي والدعوة إلى إبطال هذه الأوزان؛ فهو إذاً عمل من أعمال الهدم الصراح عن سوء نيّة وخبث طويلة، يتعمّده المجاهرون به لتقويض معالم اللغة ومحو آثار الأدب وفصم العلاقة الفكرية بين روائع الثقافة العربية في مختلف العصور)**[4].

---

[1] - 5/1.

[2] - الأدب العربي وتاريخه:2/375-376.

[3] - المرجع السابق: 277/2 وما بعدها.

[4] - اللغة الشاعرة: 31، 32.

وعلى الرغم من أنّ مدرسة العقّاد قد عاصرت المدرسة المهجريّة، إلا أنّه لم يكن همّها تطوير أو تجديد الإطار التقليديّ للقصيدة العربيّة، بل كان همّها إبراز التجربة الإنسانيّة[1]،

وفي كتاب اتجاهات الشعر العربي كتب الدكتور محمد مصطفى هدّارة يقول: (**والحقيقة أنّ استمرار الأوزان العربية القديمة حتى يومنا هذا لم يكن مجرّد مسألة تقليدية أو قصوراً من الشعراء عن الابتكار والتجديد؛ ولكن هذه الأوزان الستة عشر تمثّل في الواقع تنوّعاً موسيقيّاً واسع المدى يتيح للشعراء أن ينظموا في دائرته كل عواطفهم وخواطرهم وأفكارهم، دون أن يجدوا تضييقاً أو حرجاً يضطرون معه إلى محاولة الخروج على هذه الأوزان ليلائموا بين مادة شعرهم الجديدة وما تقتضيه من موسيقا وإيقاع خاصّين**)[2].

ويرى عز الدين إسماعيل أن المحاولات المبكرة للتجديد بدءاً من موشح "أيها الساقي" وكذلك المسمَّطات والمربّعات والمخمَّسات التي لا تختلف عن محاولة ابن المعتزّ المبكّرة؛ كلّها أطرٌ تكاد لا تخرج في منتهاها عن هذه المحاولات المبكّرة، وعلى الرغم من أنّه قد يروعنا منظرها للوهلة الأولى، إلا أنها لا تحمل أيَّ جديد ذي خطر، فالوزن المستخدم مثلاً في موشّح "أيها الساقي" وزنٌ واحد في الشطرات السبع، ولم يجدَّ إلا ذلك التلوينُ في القوافي[3]، وقد قلّد المحدثون التشكيلات الهندسية القديمة، وأضافوا إليها مزيداً من الأشكال الهندسية، (ومن ذلك الأشكال التي خرج إليها المهجريّون في بعض قصائدهم)[4].

ومن الملحوظ أنّ معظم الآراء السابقة وغيرها كثير يرى أنّ التخلّي عن الأوزان نقيصة فنّية، لكنهم لم ينكروا التجديد فيها، على عكس بعض النقاد المحدثين، وخاصّة شعراء مجلة "شعر" الذين كانت دعواهم الأولى بترك الوزن ليستبدلوا به ما سمّوه الموسيقا الداخلية، وعلى رأسهم أدونيس الذي نافح عن

---

[1] – الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية: 57.

[2] – اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 353.

[3] – الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية: 55-56.

[4] – المرجع السابق: 56.

هذه الدعوة بقوله إنه لا يمكن للإنسان الحديث أن يصوغ هويته وفقاً لما أُتيح له من أدوات الماضين[1]، وعرض آراء هؤلاء يطول، وقد أُفردت لهذا الغرض كتبٌ وأبحاثٌ ومقالات[2].

في كلّ الأحوال، وبالعودة إلى قول ابن قتيبة بأن كل جديد في أوّله خارجيٌّ فإننا لا نرى إنكاراً لكل المحاولات الأولى في التجديد، لكننا نرى هذا الإنكار واضحاً في مقامٍ عجزت فيه الذائقة السليمة عن استساغة هذا "الجديد" الذي لم يطلْ أمده، كما لم يقع في النفس الموقع الذي احتلّته الموسيقا الشعرية المتجسّدة في الأوزان العروضيّة، ذلك أنّ الوزن لم يكن يوماً ملمحاً عروضيّاً طارئاً مرتبطاً بزمن واحد، بل إنّ ما يمكن وصفه بهذا هي تلك المحاولات التي أصدرت ضجيجاً كبيراً في زمن ما ولم تلبث أن انطفأتْ.

---

[1] – أدونيس، الحوارات الكاملة، بدايات للنشر والتوزيع، جبلة، ط2، 2010، ج205/3.

[2] – أغفل البحث الإتيان بكل الآراء والشواهد الشعرية التي استشهد بها الباحثون في معرض حديثهم عن التجديد الإيقاعي في الشعر العربي بدءاً من موشح ابن المعتز وصولاً إلى الشعر المعاصر، ذلك أن معظم الكتب التي قامت حول هذا المبحث "التجديد الإيقاعي" قد سردت هذه الشواهد وكررتها على نحو آليّ، فلم يجد البحث من داعٍ لإعادتها هنا.

التجديد عند شعراء الرابطة القلمية:

كتب جبران خليل جبران عميد الرابطة القلمية مقالة تحت عنوان "شعراء المهجر" يقول فيها: (**لو تخيّل الخليل أنّ الأوزان التي نظم عقودها وأحكم أوصالها ستصير مقياساً لفضلات القرائح، وخيوطاً تُعلّق عليها أصدافُ الأفكار لنثر تلك العقود وفصم عُرى الأوصال.**

ولو تنبّأ المتنبّي وافترض الفارض أنّ ما كتباه سيصبح مَورداً لأفكارٍ عقيمة ومُقوداً لرؤوس مشاعير يومنا؛ لهرقا المحابر في محاجر النسيان، وحطّما الأقلام بأيدي الإهمال.

ولو درت أرواحُ هوميروس وفرجيل وأعمى المعرّة وملتون أنّ الشعر المتجسّم من النفس المشابهة الله سيحطّ رحالَه في منازل الأغنياء لبعدت تلك الأرواح عن أرضنا واختفت وراء السيارات.

ما أنا من المتعنّتين، لكن يعزّ عليّ أن أرى لغة الأرواح تتناقلها ألسنةُ الأغبياء، وكوثر الآلهة يسيل على أقلام المدّعين، ولست منفرداً في وهدة الاستياء، بل رأيتني واحداً من كثيرين نظروا الضفدع تنتفخ تمثّلاً بالجاموس.

الشعر ياقوم روح مقدّسة متجسّمة من ابتسامة تحيي القلب، أو تنهدة تَسرق من العين مدامعَها، أشباح مسكنها النفس وغذاؤها القلب ومشربها العواطف، وإن جاء الشعر على غير هذه الصور فهو كمسيحٍ كذّاب نبْذه أوقى.

فيا آلهة الشعر، يا ادانو[1]، اغتفري ذنوب الألى يقتربون منكِ بثرثرة كلامهم، ولا يعبدونك بشرف أنفسهم وتخيّلات أفكارهم.

ويا أرواح الشعراء الناظرة إلينا من أعالي عالم الخلود، ليس لنا عذر لتقمنا من مذابحَ زيّنتموها بلآلئ أفكارهم وجواهر أنفسكم سوى أنّ عصرنا هذا قد كثرت فيه قلقة الحديد وضجيج المعامل، فجاء شعرنا ثقيلاً ضخماً كالقطارات ومزعجاً كصفير البخار.

وأنتم أيها الشعراء الحقيقيون سامحونا، فنحن من العالم الجديد، نركض وراء الماديّات، فالشعر عندنا صار مادّة تتناقلها الأيدي ولا تدري بها النفوس)[2]

---

[1] – بحسب الميثيولوجيا الإغريقية القديمة هن إلاهات الإلهام، عرفن كمصدر إلهام أثناء التأليف الموسيقي.

[2] – المؤلفات الكاملة: 277-278.

وفي الغربال كتب مستشار الرابطة القلمية ميخائيل نعيمة مقالة الزحافات والعلل يقول في أوّلها:

(دع همومك التجاريّة، والسياسيّة، والعائليّة يا أخي، وتأبّط جراب صبرك واتبعني.

تسألني إلى أين؟! ولنفرض إلى جهنّم!! أوليست جهنّم خيراً من عالم يصابحنا بالقال والقيل؟! ويعايشنا بالقيل والقال؟! وما قيله إلا هبوط أسعار وارتفاع أسعار، وما قاله إلا انتصار سياسة وإخفاق سياسة.

فتأبّط جراب صبرك واتبعني، ولا تسل إلى أين، قد أسلك بك طريقاً وعراً، وقد أدخل بك أجمة ملتفة الأدغال، وقد أريك طرف مرجٍ فسيح، قد أعود بك من حيث انطلقت كأنك لا رحت ولا جئت. فتمسك بجراب صبرك، فالصبر سلاح للمؤمنين، ولْنمشِ.

هل سمعتَ في حياتك يا أخي برجل يُدعى أبا عبد الرحمن الخليل بن أحمد البصري الأزدي الفراهيدي؟ لا؟ إذاً فاعلم وقاك الله أن أبا عبد الرحمن –تغمّده الله برحمته ورضوانه– ولد في سنة مئة للهجرة، وتوفّي عن خمسة وسبعين عاماً بالبرّ والتقوى ووضع علم العروض.

والعروض–رعاك الله– علمٌ بأصول يُعرَف بها صحيح أوزان الشعر وفاسدها وما يطرأ عليها من الزحافات والعلل، والزحافات والعلل أوبئةٌ تنزل بأوزان الشعر العربي فتُحرّك ساكناً، أو تسكّنُ متحرّكاً، وتقضم حرفاً هنا ومقطعاً هناك، وقد عُني بها الخليل عناية خاصّة، فأعطى كلّاً منها اسماً ورتّبها في أبواب وفصول هي أكثر عدّاً من خطاياي.

هذا هو أبو عبد الرحمن يا صاحبي، فلْنقدّس ذكرَه، ولْنجلَّ مقامه، فلولاه لكنّا بلا زحافات وعلل، وكيف تكتمل لنا السعادة بدون زحافات وعلل! وكيف تكتمل لنا السعادة بدون زحافات وعلل؟! ولولاه لما كان علم العروض الذي يعرف به صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها، وأنّى لنا أن نميّز بين ما هو شعر وما ليس شعراً ما لم نعرف صحيح الأوزان من فاسدها؟!

لقد مات الخليل يا أخي، ومنذ مات الخليل حتى اليوم ونحن منغمسون في درس الخبن والخبل، والترفيل والتذييل، والنقص والوقص، والقطف والكسف، والخرم والثلم، والقصر والبتر، إلى ما هنالك من علل زاحفة وزحافات معتلّة، إلى أن ملكنا بإذن الله ناصية علم العروض وأصبحنا بمنّة الخليل نميّز بين صحيح أوزان الشعر وفاسدها.

أمّا أننا في جدّنا وراء ناصية العروض قد أفلتت من يدنا ناصية الشعر، وأننا في جهدنا وراء التمييز بين صحيح أوزان الشعر وفاسدها قد نسينا الفرق بين ما هو شعر وما ليس شعراً، فما ذاك بالأمر الخطير، فالمهم المهم أن نعرف إذا ما نظمنا بيتاً أننا لم نُجزْ لأنفسنا ما لم يجزهْ الخليل، وأننا لم نهتك حرمة قاعدة، ولم نُخلَّ بحرفٍ من قاموس، ولم نتجاوز حدّ تقليدٍ شريف أو طقس مقدّس، فاتّكلنا على الله ورحنا ننظم القصائد.....)[1].

ويطيل نعيمة في مقاله الإنشائي هذا بالتمثيل والتصوير للمحاججة والبرهنة على ما يذهب إليه إلى أن يعود إلى الفكرة الأساسية في مقاله وهي الزحافات والعلل، فيقول: **(لقد وضع الناس للشعر أوزاناً مثلما وضعوا طقوساً للصلاة والعبادة، فكما أنهم يتأنّقون في زخرفة معابدهم لتأتيَ لائقة بجبروت معبودهم، هكذا يتأنّقون في تركيب لغة النفس لتأتي لائقة بالنفس، وكما أنّ الله لا يحفل بالمعابد وزخرفتها بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب، هكذا تكون النفس؛ لا تحفل بالأوزان والقوافي بل بدقّة عواطفها وأفكارها.....فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر كما لأنّ المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة.....)**[2].

ولا يغيب عن القارئ ما في هذا الكلام من إنشاء واضح بعيد عن اللغة العلمية والمنهج الصحيح في المحاججة والاستدلال، كما فيه نقمة صريحة على القواعد والمقاييس التي استنبطها الخليل، ففي كلام جبران الذي نعت الأوزان الشعرية بـأنها غدت مقياساً لـ"فضلات القرائح" والذين ما يزالون يكتبون على الأوزان الشعرية بـ "نقيق الضفادع" وشعرهم ثرثرة وخالٍ من التخييلات والأفكار العظيمة، لكنه لا يلبث أن يقدّم لنفسه ولمن يماثلونه من الشعراء بأنه يعيش في "عالم جديد" كثرت فيه قلقلة الحديد وضجيج المعامل فجاء شعرهم "ضخماً كالقطارات ومزعجاً كصفير البخار، كذلك الأمر في مقال نعيمة، فهو يدعو التاجر والسياسيّ والاقتصادي لترك أشغالهم ليتدارسوا علم العروض، فغدا الأمر أشبه بنكتة صالحة

---

[1] – الغربال: 107 وما بعدها.

[2] – المرجع السابق: 115-116.

للتندّر والتظرّف، وهذا يذكّرنا بقول الكاتب المسرحي ويليام سارويان[1]: إذا كان هناك ما يمكنه أن يمنعك عن الكتابة فأنت لست كاتبًا... اذهب وافعل أي شيء ككل الناس وانسَ الكتابة.

ثم لا يفتأ نعيمة يصف قواعد هذا العلم بـ "القيود"[2]، ويتساءل في غير موضع أنّه هل من المضحك أن ندفن ألف سنة من حياتنا الأدبيّة في الزحافات والعلل؟؟! ويعقّب بعدها بالقول: (**العروض لم يسئ إلى شعرنا فقط، بل أساء إلى أدبنا بنوع عام**)[3]. وهذا الفهم الخاطئ لقضية الوزن والموسيقا الشعرية، والتمثّل الكامل لموقف العداء منها لم يكن ليليق بكلٍّ من جبران ونعيمة، ولا سيّما نعيمة الذي كتب ديوانه على هذه الأوزان الشعرية التي جاهر بعدائه لها، وكان يكفيهما لو أنهما تركا شعرهما يدافع عما أرادا قوله، والإرث الشعري والأدبي الجميل الذي تركاه هو دليل الرغبة في الإتيان بجديد، وقفزة طويلة نحو التطور والتجديد الذي نشداه، تماماً كما كان عند شاعر المهجر الأول إيليا أبي ماضي، فقد ترك الكلام عن رغبته في التجديد ليتمّل ذلك حقيقة في أشعاره، أوليس القائل[4]:"مجزوء الرمل"

لستَ منّي إن حسبت الشعر ألفاظاً ووزنا

خالفتْ دربُكَ دربي وانقضى ما كان منّا

والحقيقة أن شعراء الرابطة القلمية كانت لهم محاولات تجديدية واضحة، وإن لم يخرجوا بصورة واضحة على أوزان الخليل على الرغم من مجاهرة بعضهم بعدائها، إلا أنهم تفننوا في استعمال هذه الأوزان، كما تفننوا في هيكلة القصائد، وتنويع القوافي، وعلى الرغم من أنه لم يكن التجديد في شعرهم على نحوٍ متساوٍ إلا أنّ شعراء الرابطة كان لهم قصب السبْق في تلك المرحلة، بعد أن كانت المدرسة الاتباعية أو "مدرسة البعث والإحياء" ورائدها البارودي، وكذلك بعد مجموعة من الشعراء حاولوا التجديد على خجل ووصفوا بـ "البناة" أي بناة الشعر، ورغم أنّ بعض هؤلاء كان يتقن لغة أجنبيّة ثانية، إلا أنّ ذلك لم يظهر

---

[1] – وليام سارويان بالأرمنية (Վիլյամ Սարոյան) ولد في كاليفورنيا (1908–1981)، كان روائياً وكاتباً ومسرحياً أمريكياً من أصل أرمني، اشتهر بمسرحياته وقصصه التي تمجد قدرة الإنسان العادي على الحياة بكامل الغبطة والسرور في عالم يتسم بواقع مرير. ترجمت أعماله إلى لغات عدّة. المصدر الشابكة موقع ويكيبيديا.

[2] – الغربال: 110.

[3] – المرجع السابق: 118.

[4] – الديوان: الفاتحة: 763.

له كبير أثر في أشعارهم، فكان لشعراء الرابطة القلمية الإسهام الأكبر في التجديد الواضح في الشعر عموماً، وإيقاعاته الموسيقيّة على نحوٍ خاص، وقد رصد البحث محاولات التجديد الإيقاعي عندهم في الأنماط التالية:

1- استخدام أعاريض وضروب لم يخرّجها الخليل في دوائره.

2- المسمَّطات.

3- الموشّحات.

4- القصائد المدمجة (أكثر من بحر).

5- الشعر الحر (التفعيلة).

وفيما يلي يفرد البحث الحديث عن كل واحدة على حدة.

- **ثانياً: الأنماط التجديديّة في موسيقا شعر الرابطة القلمية:**

1- استخدام أعاريض وضروب لم يخرّجها الخليل في دوائره:

كانت العلل أصلاً اعتمده الخليل في التمييز بين أعاريض البحر الشعري وضروبه، وحكم العلّة أن تأتي فيها زيادة أو نقصاناً، واعتماداً على مخالفة الأعاريض والعلل لأجزاء الحشو خرّج الخليل لكل بحر عدداً من الأعاريض ولكلٍّ منها عدداً من الأضرب[1]، فتتنوّع صورة البحر الواحد وتختلف إيقاعاته الموسيقيّة بين صورة وأخرى.

وقد رصدت كتب النقد القديمة ألواناً من التجديد بالأعاريض والضروب، أي مجيء الشعراء بأعاريضَ وضروبٍ لم يخرّجها الخليل في دوائره العروضية، فكان ذلك "خروجاً" ذمّه النقاد القدماء، وحاكموا صاحبه استناداً إلى ما حصره الخليل في علمه، ومن ذلك ما سبق ذكره عن محاكمة الثعالبي في يتيمة الدهر للمتنبي في قوله:

تفكُّرُهُ عِلْمٌ، ومنطِقُهُ حُكْمٌ وباطِنُهُ دِينٌ، وظاهِرُهُ ظَرْفُ[2]

إذ لم يذكر الخليل عروضاً صحيحةً للطويل إلا في البيت المصرّع.

كذلك يذكر المسعودي (ت346هـ) فصلاً بعنوان "الزيادة في العروض على الخليل" يقول فيه: **(وقد زاد جماعة على الخليل بن أحمد في العروض، من ذلك المديد، وهو ثلاثة أعاريض وستة**

---

[1] – لاعتلال أجزاء البيت باعتبار تقسيمها إلى الحشو والعروض والضرب تسميات، فالعلّة في أوّل البيت يسمّى ابتداءً، وفي وسطه "أي العروض" سمّي فصلاً، وفي طرفه "القافية" أي الضرب" سمّي غايةً، وما كان مستوفياً لدائرته وآخر جزء منه بمنزلة الحشو من الآخر فهو التام، وإذا زيد على آخر الضرب زيادة ليست منه سمّي زائداً، وإذا لم تلحقه هذه الزيادة سمّي معرّى، والاعتماد ليس بعلّة، لأنه غير مخالف لآجزاء الحشو فيها، وإنما خالفها في الحسن والقبح وليس اختلاف الحسن والقبح علّة. العقد الفريد: 6/الجوهرة الثانية/273-274. والقسطاس: 63-64. ويطلق الاعتماد على السبب المحصور بين وتدين قبل الضرب في بحر المتقارب "بضرب فعو" وبحر الطويل إذا كان ضربه بوزن فعولن، وقد سمّي اعتماداً لأن زحافه يعتمد على حالة الوتد قبله وبعده.

[2] – مرّ سابقاً.

ضروب عند الخليل، وفيه عروض رابعة وضربان محدثان، فالضرب الأول من العروض الرابعة المحدثة، قول الشاعر:

مَن لِعينٍ لا تنامْ دمعُها سحٌّ سِجامْ

والضرب الثاني من العروض الرابعة المحدثة، قول الشاعر:

يالـبكرٍ لا تـنوا ليس ذا حينٍ ونـا

وغير ذلك ممن قد تكلّموا فيه، وذكروه في هذا المعنى من الزيادات.....)[1].

وذكر ابن قتيبة في عيون الأخبار: (**أنشدني أبو حاتم عن أبي عبيدة قال: قال أبو عبيدة لا أعرف قائل هذا الشعر وعروضه لا يخرّج، قال أبو حاتم: وأحسبه لعبد الغفار الخزاعي:**

ذاك وقد أذعرَ الوحوشا بِصَلْتِ الخدِّ رحْبٍ لَبانُه مُجْفَرْ[2]

طويلُ خمسٍ، قصيرُ أربعةٍ عريضُ ستٍّ، مُقَلَّصٌ حَشْوَرْ[3]**)**

والحقيقة أنّ الأعاريض التي لم يأت الخليل على ذكرها استُعملت فيما بعد بفنّ الموشحات الذي شاع في الأندلس، وجاء هذا في وصف ابن بسام الشنتريني (ت425هـ) الموشحات بأنّ أكثرها جاء على الأعاريض المهملة غير المستعملة، يقول: (**وأوزان هذه الموشّحات خارجة عن غرض الديوان إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب**)[4].

---

[1] – مروج الذهب: 33/4.

[2] – اللَبان: الصدر، مُجفَر: واسع الجُفرة، وهي من الفرس وسطه.

[3] – حشور: منتفخ الجبين. وذكر ابن قتيبة أحد عشر بيتاً، جاءت جميعها على وزن مستفعلن فاعلن مفاعلتن، وقد أصاب مستفعلن الخبن في بعض الأبيات وفي بعضها الآخر الطي، وكذلك مفاعلتن أصابها العصب وأحياناً جاءت تامة. انظر الأبيات كاملة في 157/1-158.

[4] – الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق1، ج1، ص468.

وعن دائرة المعارف الإسلامية يذكر مصطفى هدّارة أنه في أوائل العصر العباسي وليس قبل ذلك نشأ ضربان جديدان للرجز (**بفعل ما ساور الناس من ملل لكثرة ترديد أبيات رجزية ذات مصراع واحد، أو بفعل مؤثرات خارجية**)[1].

وقد ظهرت مثل هذه المحاولات عند شعراء الرابطة القلمية، فكانت بعض أعاريض البحور التي كتبوا عليها وضروبها جديدة لم يخرّجها الخليل، ففي قصيدة الشاعر إيليا أبي ماضي "الشاعر في السماء" يقول[2]:

رآني اللهُ ذات يومٍ في الأرض أبكي من الشقاء
فرقّ والله ذو حنانٍ على ذوي الضرّ والعناء

والقصيدة مبنيّة على **مخلّع البسيط**، وهو صورة من صور البسيط المجزوء، إلا أنّ الشاعر هنا أتى بضرب جديد، فعلى حين كانت "فعولن" عي العروض المجزوءة المقطوعة وضربها مثلها بعد أن أصابها زحاف الخبن الذي عومل معاملة العلة، جاء هنا الشاعر بضرب جديد آخر لهذه العروض[3]، فبعد القطع والخبن أصاب "فعولن" القصر؛ فحُذف آخر السبب الخفيف منها وسكّن ما قبلها على نحو ما كان في الضرب الثاني لعروض المتقارب الأولى.

كذلك في مقطوعة قصيرة بأربعة أبيات تحت عنوان "إلى الله راجعون" يقول:[4]

بيني وبين العيون سرٌّ الله في السرِّ والعيونْ
إذا عصتْ فكرتي القوافي أوحتْ لنفسي بها الجفون

على أنه على الرغم من قِصر هذه المقطّعة، نجدها مختلّة عروضيّاً في موضعين، الأول في صدر البيت الثالث بقوله: هاتِ اسقني الخمر جهراً، وصدر البيت الرابع في قوله: إن كان خيرٌ أو كان شرٌ.

---

[1] – اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 542.

[2] – الديوان: الخمائل: 753..

[3] – باعتبار صحة فعولن وتمامها، أي بطرح التغييرات التي أصابتها أولاً.

[4] – الديوان: ج2: 386..

كذلك نرى هذا الضرب في قصيدتين لندرة حدّاد، أحدهما تعتمد على وحدة المقاطع، فكل مقطع منها من أربع أو خمس أبيات اختلفت فيها قوافي كل مقطع عن قوافي المقطع الآخر، كما كان لكل مقطع فكرة مستقلّة، إلا أنها اتفقت جميعاً في الوزن، فكانت على مخلّع البسيط مع تغيير في الضرب، وهي قصيدة طويلة بعنوان "نحن والزمان" جاءت في تسعة وثلاثين بيتاً، يقول فيها[1]:

في ليلةٍ غابَ عن جفوني ألذُّ ما تطلبُ الجفونْ
ذكرتُ قومي وحظَّ قومي فاستيقظ الشوقُ والشجونْ

فالوزن: مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولْ

وفي قصيدة أخرى بعنوان ""طابع البريد" جاءت في خمسة وثلاثين بيتاً على مخلّع البسيط مع ضربٍ جديد، واتّبع الشاعر فيها نظام المقاطع التي تختلف فيها قافية كل مقطع ورويّه عن قافية المقطع الآخر ورويّه. يقول في أوّلها[2]:

يختلفُ الناسُ في الأماني وكلُّهم بالمنى سعيدْ
وليس في الناسِ من قنوعٍ جمعنا نطلبُ المزيدْ
هذا فقيرٌ يريدُ مالاً وغيرُه شهرةً يريدْ

ولنسيب عريضة قصيدة "رباعيّات" اتّبع فيها نظام المقطوعات المربّعة، وجاءت في اثني عشر مقطعاً، كلٌّ واحدٍ منها يستقلّ بقوافيه ورويّه، يقول فيها[3]:

شربتُ كأسي أمام نفسي وقلتُ: يا نفسُ، ما المرامْ
حياةُ شكٍّ وموتُ شكٍّ فلْنغمرِ الشكَّ بالمدامْ
آمالُنا شعشتْ فغابتْ كالآلِ أبقى لنا الأُوامْ[4]

---

[1] – الديوان: 158.

[2] – الديوان: 161.

[3] – الديوان:83.

[4] – الآل: السراب، الأُوام: حرارة العطش.

وعلى **مجزوء الرمل** جاءت العروض الثانية "الصحيحة" لكن مع ضرب مقصور: فاعلاتن/فاعلان

وقد جاءت على هذه الصورة ثلاثُ قصائدَ، واحدة عند كلٍّ من نسيب عريضة، ورشيد أيوب، وميخائيل نعيمة.

أمّا قصيدة "اقلب الصفحة في سِفْر الدهور" فهي قصيدة طويلة، نظمها إيليا أبو ماضي في خمسة وخمسين بيتاً، مقطعة إلى سبعة مقاطعَ مختلفةِ الأطوال، وكان قد بدأ كلَّ مقطعٍ منها بقوله: يانديمي، وهي عبارة عن حكمٍ تخرج من فم الشاعر الثمل لنديمه، حيث يملأ اليأسُ قلبَ الشاعر من كلِّ الصخب الموجود في الحياة، فيلجأ إلى الخمرة ليبثّ نديمَه همومَه، فيحكي عن العالِم والتاجر والعاشق و"الآخر" الذي يمكن أن يكون هو نفسه، يقول في أوّلها:[1]

شعشعِ الخمرَ وهاتِ الكأسَ مِنْ نارٍ ونورْ
علّني أعلمُ بعضَ العلمِ ما معنى السرورْ
يانديمي، وانسَ ما كان وما سوف يصيرْ

أما عند ميخائيل نعيمة فجاءت مقطّعة من ثمانية أبيات بعنوان "العراك" يصور فيها الصراع الذي يقوم في النفس البشرية بين الفضائل والرذائل، يقول في أوّلها:[2]

دخلَ الشيطانُ قلبي فرأى فيهِ ملاكْ
وبلمحِ الطرْفِ ما بينهما اشتدّ العراكْ

والقصيدة الثالثة للشاعر رشيد أيوب بعنوان "السطر الغامض" جاءت في خمسة أبيات، يقول فيها:[3]

في سجلِّ الأرضِ سطرٌ غامضٌ بينَ السطورْ
ليس يدري ما حواه غيرُ أصحاب الشعورْ

---

[1] – الديوان: 222.

[2] – الديوان: 90.

[3] – أغاني الدرويش: 69.

ولقد ماتوا جميعاً وتوارَوا في القبورْ
ليت شعري أفيبقى غامضاً حتى النشورْ
حيثما يبدو جليّاً في سما الله كنورْ

كذلك جاءت قصيدة عند ميخائيل نعيمة بعنوان "ذمُّكَ الأيام" جاءت في عشرة أبيات، قال فيها[1]:

ذمُّكَ الأيامَ لا ينفعُكْ فهْي لا أذنٌ لها تسمعُكْ
لا ولا عينٌ ترى عقرباً في دياجير الأسى تلْسعُكْ
لا ولا قلبٌ يرقُّ وإنْ جفَّ من طول البكا مدمعُك

فوزن القصيدة: فاعلاتن فاعلاتن فعو ×2 ، وهذه العروض وهذا الضرب لمْ يخرّجهما الخليل، ولا يمكن تخريجهما أيضاً، إذ من غير الممكن استخراج الوتد المجموع من "فاعلن" المؤلفة من سبب فوتد إلا بعد تعنُّتٍ شديد.

وكذلك جاءت بعض الأعاريض الجديدة في الرمل في بعض الموشحات عند بعض شعراء الرابطة القلمية، مثل موشح "النسر" لرشيد أيوب، يقول فيه[2]:

هاتِ حدِّثنا بآياتِ الطيورْ أيُّها السلطانْ
وبما قد كان في ماضي العصورْ من عظيمِ الشانْ

فالعروض في صدور الأبيات مقصورة، ولا يُخرَّج الضرب في المصراع الثاني، إلا أن نفترض أن يكون "فاعلاتن فعْلْ" أو "فاعلن فعلان" وفي كلا الحالتين الضرب جديد ولم يُخرّجه الخليل في أعاريض الرمل.

الأمر نفسه في موشّح "خيمة الناطور" لرشيد أيوب أيضاً، يقول فيه[3]:

لظلام الليلِ فضلٌ في الحياة مثلما للنورْ
أين لولا الليل حُسنُ النيّرات أيُّها المغرورْ

---

[1] – الديوان: 75.

[2] – أغاني الدرويش: 39.

[3] – أغاني الدرويش: 49.

فخذ الدنيا وما فيها وهاتْ خيمة الناطور

وله أيضاً موشح "بربى لبنان" جاء على الرمل بالعروض والضرب نفسهما في الموشحين السابقين[1]، كذا الأمر في موشح "أغنية الليل" لجبران خليل جبران على الرمل ونفس العروض والضرب السابقين، يقول فيه[2]:

سكن الليلُ وفي ليلِ السكونْ تختبي الأحلامْ
وسعى البدرُ وللبدرِ عيونْ ترصد الأيامْ

أمّا على **السريع** فكتب ندرة حدّاد مربّعة بعنوان "خير ما فيها" جاءت في ثمانية أبيات، يقول في أوّلها[3]:

أطلَّ مثل البدر إذ يطلُّ وحلَّ الربيعُ إذْ يحلُّ
فمرحباً بمن يراه الكلُّ ضيفاً خفيف الروح لا يملُّ

وكما يُلحظ، فإن الضرب والعروض هنا جاءا على وزن "فعولن" بدلن من "فاعلن" ويمكن تخريجها على أنه قد أصابها الخبن بعد الكسف، فـ "مفعولاتُ" /o/o/o/ التي يصيبها الكسف تصبح "مفعولا" وتردّ إلى "مفعولن" o/o/o/ ، فإذا خُبنتْ بعد كسفها أصبحت "فعولن" //o/o ، وبذا تشبه "مفعولاتُ" المنسرح المجزوء التي يصيبها الخبن بعد الكسف، ولم يخرّج الخليل عروضاً ولا ضرباً للسريع على هذا الوجه.

ولميخائيل نعيمة موشح بعنوان "أوراق الخريف" يقول فيه[4]:

تناثري تناثري
يابهجةَ النظرْ

وهو على وزن مستفعلن مستفعلن/مستفعلن فعل.

---

[1] – ديوان الأيوبيات: 48.
[2] – الأعمال الكاملة: 595.
[3] – الديوان: 124.
[4] – الديوان: 43.

وهو إمّا على منهوك الرجز أو منهوك السريع، وفي كلا الحالتين فإن ضربه "فعْلن" جديدٌ ولم يخرّج في دوائر الخليل.

كذلك الأمر في بحر **الخفيف**، فقد جاءت بعض الأعاريض في شعر الرابطة جديدة لم تخرّج في الدوائر العروضية، ففي قصيدة "المدخل" لأبي ماضي يقول[1]:

وقعتْ نحلةٌ على الأقحوانِ فإذا في القفير شُهدُ
ومشتْ بعدها على الأغصانِ دودةٌ فالغصونُ جُردُ

فإضافةً إلى التجديد في توزيع التفعيلات في المصراعين حيث في الأعجاز تفعيلتان فقط، نرى الضرب جديداً غير مخرّج على وزن: فاعلاتن مستفع لاتن / o/o//o /o/o//o o/ o//o/o/ o/ أي بإضافة سبب خفيف على "مستفع لن" التي التزم الشاعر بجنبها في كامل الضروب في أبيات قصيدته، فصارت على وزن متفْعلاتن //o/o //o/ o .

أيضاً في قصيدته "الشاعر والكأس" يقول[2]:

باتَ والكأسُ في الظلامْ في حديثٍ ولا كلامْ
هي في صمتها تضيءْ وهْو في صمتهِ يُضامْ
شاعرٌ أنفقَ الصبا من غرامٍ إلى غرامْ
ذاهلُ النفس بالرؤى عن حطامٍ وذي حطامْ

وهي على مجزوء الخفيف الذي لم يورد الخليل له إلا عروض صحيحة وضرب صحيح مثلها، إلا أنّ ضربها هنا جاء مذيّلاً، إذ زيد على آخره ساكن.

وعند نسيب عريضة موشح "القلوب على الدروب" يقول فيه[3]:

---

[1] – الديوان: 251.

[2] – الديوان: تبر وتراب: 856.

[3] – الديوان: 182.

يا حداةَ القلوب رفقا طال درب الهوى وشقّا

فإلامَ القلوب تشقى هل لها وقفةً فتلقى

راحةً في الدروب

ياحداة القلوب

وهو على مجزوء الخفيف أيضاً، وفيه "مستفع لن" قد رُفِّلتْ، فزيد عليها سببٌ خفيف في الأشطر الأربعة الأولى، بينما نرى الخرجة مختلفة في الوزن عن مجزوء الخفيف، إذ جاءت على وزن "فاعلاتن فعولْ" أو "فاعلاتن فعيل" والأمر كلّه في كلّ أدوار الموشح، إذ يتبع الشاعر نفس الوزن في الأبيات والخرجات.

وفي موشح لندرة حدّاد بعنوان "لو ترين" بناه أيضاً على مجزوء الخفيف، يقول فيه[1]:

آه يا هندُ لو ترين موقفي بين عاذلَيْنْ

أشتكي لوعةً وبين وهُما غيرُ منصفَيْنْ

لو ترين

أيضاً نرى "مستفعلن" دائماً أتت مخبونة ومذيّلة، أي زيد ساكنٌ على آخرها في كلّ الأشطر، فسواء أكانت عروضاً أم ضرباً فقد أصابها التغيير نفسه: الخبن والتذييل: /o//o/o = //oo/// ، يضاف إلى ذلك أنّ الخرجة جاءت على وزن "فاعلان" /oo//o وهذه التفعيلة أيضاً غير مخرّجة في بحر الخفيف.

ينطبق هذا الأمر على قصيدته "خادم الله" التي يقول فيها[2]:

هو ذا فارسٌ هُمامْ فوقه رايةُ الجهادْ

دون حربٍ أو انتقامْ يخدمُ الله في العبادْ

فقد جاءت على مجزوء الخفيف أيضاً، وجاء الشاعر بعروضه وضربه مخبونين مذيّلين في كلا المصراعين على امتداد القصيدة، وكذلك قصيدته "حبذا الخمر من رفيق" وهي مسمّطة مربّعة بناها الشاعر

---

[1] – الديوان: 60.

[2] – الديوان: 131.

على مجزوء الخفيف، وراوح الشاعر فيها بين عروضين: صحيحة وإن أتت مخبونة //o//o ومذيّلة مخبونة أيضاً //oo//o "متفْعلان" والأمر نفسه في العروض، يقول بأولها[1]:

ضلّ من قال ليَ اهتدِ لستُ أصغي لزهَّدِ
أنا والكأسُ في يدي ملكٌ اليوم والغدِ[2]
أينَ ساقٍ بها يدورْ يغسلُ الهمَّ في الصدورْ
إنّ عمراً بلا خمورْ شبْه سجنٍ مؤبّدِ

أمّا **المجتث** الذي لم يرد إلا مجزوءاً بعروضٍ واحدة وضرب واحد لها كلاهما صحيح، فقد أتى به شعراء الرابطة القلمية بصور جديدة، فندرة حدّادفي قصيدته "الخريف" يقول[3]:

قصدتُ في الروضِ عشّاً شاهدتُه قبل عامْ
قد كان فيه حياة وكان فيه سلامْ

فقد جاء الشاعر بالعروض والضرب مقصورين، حيث "فاعلاتن" أصبحت "فاعلاتان" على نحو ما يصيبها في الرمل، وهو ضربٌ لم يُخرجه الخليل.

الأمر نفسه في قصيدته "أيها الراديو" يقول فيها[4]:

وإنْ غزتني الهمومْ وليس كالهمِّ يضني
وكنتُ فوق الغيومْ حاربتْ همّي عني

في البيتين السابع والثامن:

---

[1] – الديوان: 165.

[2] – في هذا العجز خلل عروضي واضح، إذ في أوّله فاصلة كبرى فسبب خفيف" ////5/5 لتحرّك نون التنوين لمنع التقاء ساكنين (نون التنوين الساكنة مع لام "الـ" التعريف الساكنة أيضاً) وكذلك المر فيما لو نُبرت ألف "الـ" التعريف فإن الوزن سيختلّ أيضاً ويصبح على النحو التالي: ///5/5/5/5//5.

[3] – الديوان: 21.

[4] – الديوان: 77.

حتى إذا حان نومي أنامُ نومَ الصغارْ
مودّعاً كلَّ همٍّ حملتُهُ في النهار

ولكنّ الشاعر لم يلتزمهما، فقد تعدّدت الأعاريض كما تعدّد الضرب، فقد جاءت في بعض الأبيات صحيحة وبعضها الأخرى مقصورة.

كذلك في موشح "مناجاة" لنسيب عريضة[1]:

لاحتْ قصورُ الخيالِ تعلو متونَ الغمامْ
يا أختَ روحي تعالي أطلتِ فيها المقامْ

فقد جاء الضرب على وزن "فاعلان" المقصورة عن "فاعلاتن"

وعند ميخائيل نعيمة قصيدة بعنوان "أغمض جفونك تبصر" ضرب مماثل[2]:

إذا سماؤكَ يوماً تحجّبتْ بالغيومْ
أغمضْ جفونكَ تبصرْ خلفَ الغيوم نجومْ

وثمةَ أمرٌ يجدر ذكره في هذا المقام، وهو أنّ الأعاريض والأضرب كانت تتعدّد أحياناً في القصيدة الواحدة، وهذا لا ينطبق على ما كتبه شعراء الرابطة من الموشحات فحسب، إنّما في القصائد الأخرى أيضاً، ولا سيّما في المزدوجات والمربّعات وغيرها من القصائد التي اتبع فيها الشعراء نظام المقاطع، فنوّعوا في الأعاريض والضروب في القصيدة الواحدة، وجاء هذا في الغالب مصاحباً لتنوّع القوافي والرويّ.

وعلى الرغم من أنّ التجديد فيما يخصّ النظم على أعاريضَ وأضربٍ جديدة قد سُبقوا إلى بعضها، إلا أنّ هذا الملمح قد تجلّى بصورة واضحة عندهم، وإنْ لم تكن نسبة التجديد هنا تكافئ نسبة ما كتبوه على صورة القصيدة النمطية التقليدية، إلّا أنه اتضح ملمحاً فنّيّاً وإيقاعيّاً شكّل أحدَ ملامح التجديد الموسيقي عند شعراء الرابطة.

---

[1] – الديوان: 76.

[2] – الديوان: 9.

ولم يكن هذا الخروج تهديماً للنظام العروضي الذي استنبطه الخليل، إنما كان –ومنذ العصر القديم– سبيل الاستقراء مفتوحاً أمام الشعراء، يُنبتون من الأصل فروعاً ويبنون على الأساس أعمدة، ومن المعايير العروضية الكبرى يبدعون صوراً إيقاعية جديدة، بل ترك بعض النقاد القدماء الباب مفتوحاً أمام الشعراء لاختراع أوزان جديدة، مؤكدين أن الخليل حصر الأوزان التي كتب عليها العرب حتى حينه، ولم يقفل باباً أو يسدّ نافذة من مسارب التجديد، ونجد من الباحثين من يقول إنّ: (**النقد القديم لم يسمح لمثل تلك المحاولات أن تنمو وتستمر، وفي هذا دليل آخر على إلزام النقاد الشعراءَ بالتقيّد بالشكل الموسيقي للقصيدة العربية التي استمدّ الخليل منها مبادئ علم العروض وأوزانه وقواعده، مثلما أصرّوا على إلزامهم نهج القصيدة القديمة التي فضّلوها على سائر أنماط الشعر الأخرى**)[1]، وهذا ادّعاء لا دليل يثبت صحّته، بل على خلاف من ذلك نرى الزمخشري يقول: (**بناء الشعر العربي على الوزن المخترع الخارج على بحور العرب لا يُقدَح في كونه شعراً عند بعضهم، وبعضهم أبى ذلك، وزعمَ أنه لا يكون شعراً حتى يُحامى فيه على وزنٍ من أوزانهم**)[2].

ويتابع في مقام هذا الحديث فيقول: (**ثمّ إنّ من تعاطى التصنيف في العروض، من أهل هذا المذهب، فليس غرضه الذي يؤمّه أن يحصر الأوزان التي إذا بني الشعر على غيرها لم يكن شعراً عربياً، وأن ما يرجع إلى حديث الوزن مقصور على هذه البحور الستة عشر لا يتجاوزها، إنما الغرض حصر الأوزان التي قالت العرب عليها أشعارها، فليس تجاوز مقولاتها بمحظور في القياس على ما ذكرت**)[3].

وإنما ظلّت القصيدة العربية بصورتها المكتملة وكُتب لها الاستمرار لأنها اتفقت والذوق الرفيع الذي يستطيع صاحبه تمييز القبيح من الجيد وتمييز الجميل من الأجمل، على أنّه لا يخفى ما تمنحه هذه الحرية في الأداء الشعري من تلوينٍ موسيقيٍّ في القصيدة الواحدة، وقد لا يرقى هذا التلوين إيقاعي إلى رصانة الإيقاع في القصائد ذات العروض الواحدة والضرب الواحد، إلا أنه عندما اكتملت فنّيّة القصيدة وحُقَّ لها أن

---

[1] – بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 170–171.

[2] – القسطاس: 21.

[3] – المصدر السابق: 23–24.

تكون النموذج الأعلى للقصيد أراد الشاعر الحديث أن (يجدّد) فيها كي لا يُتّهم بالجمود، وكان هذا التجديد بالإضافة مرّة والنقص مرّة أخرى آخر فقرة التجديد.

كذلك لا ينبغي لنا أن غضّ الطرف عن تغاير المرحلة التاريخية بمجمل ظروفها التي عاشها شعراء الرابطة، تلك المرحلة التي اتسمتْ بالغربة والعزلة التي جعلت أصحابها يعيشون حياة متواترة بين الثبات والاستقرار، بين الانتماء للوطن القديم وبين محاولة الاندماج في العالم الجديد، ونحن لا نجد إيقاعاً شاذاً تمجّه الأسماع وترفضه الأذواق، بل كان القصائد ذوات الأعاريض والضروب المتعددة سلسةَ الإيقاع، تتقبلها النفس وتطربُ لموسيقاها، وقد كانت فاتحةً لألوان التجديد الإيقاعية الأخرى.

2- المسمَّطات وقصائد المقطوعات:

- المسمَّطات:

السّمط لغةً: الخيط ما دام فيه الخرز، وإلا فهو سِلك، والسِّمطُ: خيط النظم لأنه يعلَّق، وقيل: هي قلادة أطولُ من المخنقة، وجمعه سموط، والسّمط: الخيط الواحد المنظوم، والسِّمط: الدرعُ التي يُعلقها الفارس على عجُز فرسه[1].

هذا المعنى الحسّي للتسميط، أمّا المعنى الاصطلاحي فجاء في لسان العرب: المسَمَّطُ من الشعر أبياتٌ مشطورة يجمعها قافية واحدة، وقيل المسمّط من الشعر ما قُفِّيَ أرباع بيوته وسُمِّط في قافية تخالفه، يُقال: قصيدة مسمَّطة وسِمْطِيَّة. والشعر المسمّط الذي يكون في صدر البيت أبيات مشطورة أو منهوكة مقفّاة ويجمعها قافية مخالفة لازمة للقصيدة حتى تنقضي[2].

ووضّحه ابن عبد ربِّه (ت328هـ) في كتابه الشهير فقال، (**أمّا إذا كانت أنصافٌ على قوافٍ يجمعها قافية واحدة، ثم تُعاد لمثل ذلك حتى تنقضي القصيدة، فهو المسمّط**)[3].

والشعر المسمّط: ما كان مقسّماً على أجزاء عروضيّة مقفّاة، على غير روي القافية الأصليّة، وسمّط قصيدة فلان: ضمّ إلى شطر منها شطراً من عنده، صدراً لعجُز أو عجزاً لصدر[4].

وفي العمدة: أنّ التسميط (**اشتقاقه من السمْط، وهو أن تجمع عدة سُلوكٍ في ياقوتة أو خرزة ما، ثم تنظم كلَّ سلك منها على حدته وتصنع به كما صنعتَ أوّلاً إلى أن يتمّ السمْط .. وإنّما سمّي بهذا الاسم تشبيهاً بسمْطِ اللؤلؤ، وهو سلكُه الذي يضمّه ويجمعه مع تفرّق حبّه، وكذلك هو الشعر لمّا كان متفرِّق القوافي متعقَّباً بقافية تضمّه وتردّه إلى البيت الأوّل الذي عليه البيت في القصيدة؛ صار كأنه سِمْطٌ مؤلفٌ من أشياء متفرّقة**)[5].

---

[1] – اللسان: سمط.

[2] – المرجع السابق: سمط.

[3] – العقد الفريد: 274/6.

[4] – رسالة الغفران: 318، حاشية.

[5] – 180/1.

وفي تحرير التحبير التسميط: (**أنْ يعتمد الشاعر تصيير بعض مقاطع الأجزاء، أو كلّها على سجع يخالف قافية البيت**)[1]. ومثّل له بقول مروان بن أبي حفصة:

هـمُ القومُ إنْ قالوا أصابوا، وإنْ دُعوا أجابوا، وإنْ أَعطَوا أطابوا وأجزلوا

فالتسميط كان في تسجيع بعض أجزاء البيت خلاف قافيته، في الألفاظ: أصابوا، أجابوا، أطابوا، وجاءت القافية: أجزلوا مخالفة لهذه الألفاظ لتكون بمنزلة "السمط" والأجزاء المسجّعة بمنزلة حبّ العقد[2].

وقيل: (**أن يأتي الشاعرُ بخمسة أبيات على قافية، ثم يأتي ببيت على خلاف تلك القافية، ثمّ يأتي بخمسة أبياتٍ على قافية أخرى ثمّ يعود فيأتي ببيت على قافية البيت الأول، وكذلك إلى آخر الشعر**)[3]. أو هو (**أن يبتدئ الشعر ببيت مصرّع ثم يأتي بأربعة أقسمة[4] على غير قافيته، ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة**)[5].

وجاء في رسالة الغفران، في حديث أبي العلاء مع امرئ القيس: (**أخبرني عن التسميط المنسوب إليك، أصحيحٌ هو عنك؟ وينشده ويرويه وينشده بعض الناس:**"الرجز"

يا صحبنا عرّجوا تقف بكم أُسُجُ
مهريّةٌ دُلُجُ في سيرها مَعَجُ
طالتْ به الرِّحَالُ
يا قومُ إنّ الهوى إذا أصاب الفتى
في القلبِ ثمّ ارتقى فهدَّ بعضَ القوى
فقد هوى الرَّجُلُ[6]

---

[1] – تحرير التحبير: 295.

[2] – المرجع السابق: الصفحة نفسها.

[3] – البرهان في وجوه البيان: 161، الطراز: 97/3، أنوار الربيع: 190/6.؟

[4] – الأقسمة: الأشطر أو المصاريع، مفردها قسيم.

[5] – العمدة: 178/1.

[6] – الأُسج: الناقات السريعات، مهريّة: الناقة المنسوبة إلى مهرة بن جيدا من عرب اليمن، مَعَجَ الفرس في سيره: كان سريع السير سهله. وهو في ما نسب إليه في ديوانه: 472.

..... فيقول: لا والله ما سمعت هذا قطّ، وإنه لقريٌّ لم أسلكه، وإنّ الكذب لكثير، وأحسب هذا لبعض شعراء الإسلام، ولقد ظلمني وأساء إليّ، أبعد كلمتي التي أوّلها:"الطويل"

ألا انعمْ صباحاً أيُّها الطللُ البالــي وهل يَعِمَنْ من كان في العُصُر الخالي[1]

وقولي:"الطويل"

خليليّ مرّا بي على أمِّ جُندبِ لأقضي حاجات الفؤاد المعذَّبِ[2]

يقال لي منك ذلك؟ والرجز من أضعف الشعر، وهذا الوزن من أضعف الرجز)[3]

ومثّل له ابن رشيق بقول امرئ القيس:"الطويل"

توهّمْتُ من هندٍ معالمَ أطلالِ عفاهُنَّ طولُ الدهرِ في الزمنِ الخالي

مرابعُ من هندٍ خلتْ ومصايفُ يصيح بمغناها صدىً وعوازِفُ

وغيَّرَها هوج الرياح العواصفُ وكلُّ مسفٍّ ثمّ آخر رادفُ

بأسحم من نَوءِ السماكَين هطّالِ[4]

ثم يأتي الشاعر بأربع أقسمة على أية قافية يشاء ثم يكرّر قسيماً على قافية اللام، والقافية التي تتكرر في التسميط تسمّى "عمود القصيدة"[5]، وعمود القصيدة في مسمطة امرئ القيس هي اللام الموصولة[6].

---

١ – الديوان: 27.

٢ – وفي الديوان: نقضُّ لُبانات الفؤاد المعذّبِ:41.

٣ – رسالة الغفران: 318-319.

٤ – أسحم: صفة للغيم الهاطل، وهو السحاب الأسود. السماكين: مثنى، والمفرد سِماك، وهما نجمان نيِّران، أحدهما في الشمال وهو السِماك الرامح، والثاني في الجنوب وهو السماك الأعزل، وهو في ما نسب إليه في ديوانه: 473.

٥ – العمدة: 180/1.

٦ – رجّح ابن رشيق أن تكون هذه المسمطة منحولة وليست لامرئ القيس: انظر العمدة: 180/1.

ثم إنه من الممكن أن يكون المسمَّط بأقلَّ من أربعة أقسمة، كما قال أحدهم[1]:"الوافر"

خيالٌ هاجَ لي شَجَنا فبتُّ مُكابِداً حَزَنا
عميدَ القلبِ مُرتهنا بذكرِ اللهوِ والطربِ
سبتْني ظبيةٌ عُطُلُ كأنّ رضابَها عسلُ
ينوءُ بخصرها كَفَلُ ثقيلُ روادفِ الحقبِ

وقد يأتي الشاعر بخمسة أبيات على النهج نفسه، أو أربعة، ثم يأتي بعدها بأربعة أقسمة كما مثّل له ابن رشيق بقول خالد القناص:"الطويل"

لقد نكرتْ عيني منازل جيراني كأسطارِ رِقٍّ ناهجٍ خلَقٍ فانِ
توهّمتها من بعد عشرين حجةٍ فما أستبينُ الدار إلا بعرفانِ
فقلتُ لها: حُيّيتِ يا دارَ جيرتي أبيني لنا أنّى تبدّد إخواني
وأيَ بلادٍ بعد ربعكِ حالفوا فإنّ فؤادي عند ظبية جيراني

وهذه أربعة أبيات، قال بعدها:

وما نطقتْ واستعجمتْ حين كلّمتْ وما رجعت قولاً وما إنْ ترمرمتْ
وكان شفائي عندها لو تكلّمتْ إليّ ولو كانت أشارت وسلّمتْ
ولكـنها ضنّتْ عـليَّ بتبيـانِ

وهكذا إلى آخر القصيدة، ويعقّب ابن رشيق بقوله: إن الشاعر جاء في قصيدته بخمسة أبيات لم يعاودها، ولو أنه عاودها لم يضره ذلك، وكذلك لو نقص، إلا أنّ الاعتدال أحسن[2].

ويرى عبد الله الطيب أنّ التسميط كان مستعملاً منذ عهد قديم، وكان لا يجيء إلّا في الأنواع الدنيا غير الجادة من الشعر ممّا يقصد فيه على مجرّد الترنّم ويحسُنُ عليه الرقص، يقول: (**وقد نشأ التسميط في العهود الجاهلية، لأنه لا بدّ أن يكون قد سبق القافية الموحّدة بحسب ما تقتضيه قوانين التطور والتدرّج، ويبدو أنّه كان في الغالب نوعاً شعبيّاً لا يرقى إلى مرتبة المقصّدات والقطع التي كانت**

[1] – العمدة: 179/1 من غير نسبة. ونسبه السكاكي في مفتاح العلوم لامرئ القيس: 566.
[2] – العمدة: 1/ 179-180.

تنشده في المحافل والأسواق والأندية، كما يبدو أنه كان مقصوراً على أنواع قليلة من الأوزان الخفاف كالرجز ومنهوك المنسرح)[1].

ولكن عبد الله الطيب رأى بعدها أن التسميط انتقل إلى البحور القصار، وأنّ الأندلسيين استعملوا هذا النوع في الرمل من البحور الطوال، ثم شاع استعماله حتى عمَّ كلَّ البحور، (**فظهرت أنواع التخميس والتسبيع والتثمين، وكثرت الموشحات وتعدّدت أنواعها، إلّا أنّ التسميط على كثرته عند المحدثين لم يتجاوز الأنواع الثانوية من الشعر إلى الأنواع الجدّيّة، ولم يتغلغل في البحور الطوال كما تغلغل في البحور القصار)**[2].

وهو رأي لا يختلف عمّا ذهب إليه المعرّي وابن رشيق، فالمعرّي جعل امرأ القيس ينفي عنه تهمة كتابة مثل هذا النوع من الشعر، وأنّه يستهجن نسبتَه إليه بعد نظمه المطولات، كذلك يقول ابن رشيق: (**وقد رأيت جماعة يركّبون المخمَّسات والمسمَّطات ويكثرون منها، ولم أرَ متقدماً حاذقاً صنع شيئاً منها، لأنها دالّة على عجز الشاعر، وقلّة قوافيه، وضيق عطنه)**[3].

وكأنه ثمة تواضعٌ نقديٌ على أن هذا اللون الشعري أقلُّ قيمة من المقصّدات على بحر من البحور الطوال وعلى قافية واحدة.

أمّا شوقي ضيف فذهب إلى أن مثل هذه الألوان (المزدوج والمسمّط) مستحدثة، وأن أوّل ظهور لها كان على يد الوليد بن يزيد حين استعملها في خطب الجمعة، ثم كانت عند بشار بن برد الذي نعته الجاحظ بأنه صاحب مزدوج على الرغم من خلوّ ديوانه منها[4].

---

[1] – المرشد: 22/1.

[2] – المرشد: 23/1.

[3] – العمدة: 1/ 182. والعطن: مبرك الجمل ومرابض الغنم عند الماء، وهي كناية عن قلّة الحيلة والصبر.

[4] – تاريخ الأدب العربي العصر العباسي: 196/1-197. وقال الجاحظ في تعريف بشار: (وكان شاعراً راجزاً وسجّاعاً خطيباً وصاحب منثور ومزدوج، وله رسائل معروفة) انظر: البيان والتبيين: 49/1.

كذلك ذهب محمد مصطفى هدّارة إلى أن هذه الألوان ظهرت في القرن الثاني الهجري[1]، إذ حاول شعراء هذا القرن – بعد التجديد في الأوزان- حاولوا الخروج على نظام القصيدة والقافية الواحدة، فنشأ ضربان جديدان للرجز -كما مرّ سابقاً- الأول منهما كان بتقفية المصراعين على قافية واحدة، والثاني وهو أندر، كان يجعل كل خمسة مصاريع في المقطوعة على قافية واحدة، وبهذا وُجدت المقطوعات ذات البيتين والخمسة، وأطلق على الأولى "المزدوجة" وأطلق على الثانية "المخمسة"[2].

وقد تداخل تعريف المسمَّطات بتعريف المخمَّسات، فالمسمّطة هي خمسة أقسمة أو خمسة أبيات، وقد اقترن التعريفان ببعضهما في كتب النقد في الغالب.

والمخمَّسات جمع مخمّس وهو لغةً: من خَمَس الحبلَ يخمسهُ خمْساً: فتله على خمس قوى، وأخمسَ إخماساً صيّره ذا خمسة أركان.

والمخمّس من الشعر: (**ما كان خمسة مصارع مقفّاة يخالفها الخامس أو يوافقها**)[3]. وقوله "يخالفها الخامس أو يوافقها" يدرجها تحت المسمَّطات حيناً وحيناً يخرجها.

وفي العمدة: (**أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها، كذلك إلى أن يفرغ من القصيدة. هذا هو الأصل، وأكثروا من هذا الفنّ حتى أتوا به على مصراعين فقط وهو المزدوج، إلا أنّ وزنه كلُّه واحد، وإن اختلفت القوافي، كذات الأمثال وذات الحلل وما شاكلهما**)[4].

---

[1] – لكن الدكتور هدّارة طرح سؤاله محتاراً فيما إذا كان هذا النمط من النظم قد سبق الشعر الجاهلي حقاً كما ذهب الدكتور الطيب، أم أنه أتى في مرحلة لاحقة بعد القصيدة ذات القافية الموحّدة. انظر كتابه: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجر: 544.

[2] – اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 542.

[3] – معجم النقد: 269/2.

[4] – العمدة: 180/1.

وفي أمالي المرتضى عن الجاحظ أنه قال: (**أنه لم يرَ أحداً أقوى على المخمّس والمزدوج ما قوي عليه بِشر، وأنه كان أكثر في ذلك وأقدر من أبان اللاحقيّ**)[1].

وقد جاءت المسمَّطات في شعر الرابطة القلمية، وكانت ظاهرة واضحة إلى جانب بعض الظواهر الأخرى التي اتبعها الشعراء في تلوين دواوينهم بألوان متنوعة من النظم، وبالعودة إلى التعريفات السابقة للمسمّط فقد كان واضحاً أن الشاعر حرٌّ في تصرّفه في المسمّطة من حيث عدد المصاريع ومن حيث تنويع القوافي أو توزيعها، ولذلك أُلحق هنا بعض أنواع أخرى من المقطوعات الشعرية التي تعتمد في نظمها على هيكلة شطريّة وقافويّة تختلف عن القصيدة التقليدية ذات الشطرين والقافية الواحدة، وسيأتي الحديث عنها في موضعه.

أمّا **المخمَّسات المسمّطة** التي وردت في دواوين الرابطة القلمية؛ فقد بلغ عددها إحدى وعشرين مسمّطة، أربعٌ منها عند إيليا أبي ماضي، وأربع عند رشيد أيّوب، وستٌّ عند نسيب عريضة، وواحدة عند ندرة حدّاد، ولم يكتب على هذا اللون كلٌّ من جبران ونعيمة.

وجاءت على أوزان مختلفة، منها المجزوء ومنها المشطور، وجاء أربع مسمّطات منها على الكامل، وخمس على السريع، وثلاث على البسيط، وثنتان على الهزج، ومثلهما على الرمل، ومثلهما على الطويل، ومثلهما على الخفيف، وواحدة على المنسرح.

كذلك تعددت موضوعات المسمَّطات، فلم يحصر الشعراء هذا اللون خاصّاً بغرض محددّ من الموضوعات.

وترتيب القوافي فيها كان على الشكل التالي:

أ أ أ أ ب ، ج ج ج ج ب ، د د د د ب ، هـ هـ هـ هـ ب، .... وهكذا

---

[1] – أمالي المرتضى: 187/1.

والمخمَّسات المسمّطة التي جاءت عند إيليا أبي ماضي هي: يا بلادي[1]"على الخفيف"، لم يهدم الموت إلّا هيكل الطين[2]"على البسيط"، باخرة الإغاثة[3]"على السريع"، ما زال في الأرض حيّاً[4]"على الخفيف". يقول في مطلع (يا بلادي) وقد نظمها الشاعر على الخفيف في ثلاث وعشرين مقطوعة:

مثلما يكمنُ اللظى في الرمادِ هكذا الحبُّ كامن في فؤادي

لستُ مغرًى بشادنٍ أو بشادِ[5] أنا صبٌّ متيّمٌ ببلادي

يا بلادي عليكِ ألفُ تحيّهْ

وعند رشيد أيوب جاءت المخمَّسات المسمّطة: أنفس الشعراء[6]"على البسيط"، الشيخ والفتاة[7]"على الطويل"، حلم في المريخ[8]"على الطويل"، إيماضة الخلود[9]"على الرمل".

وأطولها كانت مسمّطة الشيخ والفتاة، جاءت في أربعٍ وعشرين مقطوعة، يقول في مطلعها:

لقد كان شيخٌ بالكرامةِ يُذكر يدقّ على عودٍ فيسبي ويسحرُ

وكان برغْد العيشِ ينهى ويأمرُ فأخنى عليه الدهر والدهرُ يغدرُ

وخانتهُ أيامٌ بعيدَ مشيبِ

وفي كلّ مقطوعات القصيدة جاءت التفعيلة الأخيرة في الأقسمة الأربعة الأولى مقبوضة، بينما جاءت محذوفة في القسيم الخامس.

---

[1] – الديوان: ج2: 463.

[2] – الديوان: تبر وتراب: 970.

[3] – الديوان: ج2: 503..

[4] – الديوان: تبر وتراب : 956.

[5] – في الديوان: "أو شاد"

[6] – أغاني الدرويش: 41.

[7] – الأيّوبيّات: 15.

[8] – الأيّوبيّات: 45.

[9] – الأيّوبيّات: 60.

أمّا المخمَّسات المسمّطة التي جاءت عند نسيب عريضة فهي: الشجرة اليابسة[1]"على الرمل"، وسلّة فواكه[2]"على البسيط"، وغادة العاصي[3]، وأطولها كان مسمّطة "سلّة فواكه" جاءت في أربعَ عشرة مقطوعة، يقول في مطلعها:

في أختِ بابلَ أرضِ السبي والغُربا خرجتُ أخْبطُ ليلاً والرقاد نبا
أرجو تعلّةَ قلبٍ يبتغي أرَبَا من غربةٍ منحتْهُ غيرَ ما طلبَا
فضجَّ كفراً على صبري وإيماني

والمسمّطة الوحيدة التي جاءت عند ندرة حدّاد كانت بعنوان "كلّما" جاءت في ستّ مقطوعات على "الخفيف" يقول في أوّلها[4]:

قلْتُ للّائم الخليِّ القاسي أنا راضٍ بما تراني أقاسي
لست والله ما حييتُ بناسِ وطناً حبُّهُ بقلبيَ راسِ
ليس تُقصيه غربةٌ أو تناسي
كلّما غنَّتِ الطيورُ صباحاً مهدياتٍ إلى الصدورِ انشراحا
أتغنّى كَمنْ تساقى الراحا بين أحبابه بحمصٍ فصاحا
هاتها فالحياة جرعةُ كاسِ

أمّا المخمَّسات التي لا تكاد تخرج في نظامها المقطعي عن المسمَّطات إلا في توزيع القوافي، واختلافها أو موافقتها بعضها بعضاً. فقد ورد في أشعار الرابطة القلمية أربع مخمّسات، ثنتان منها عند نسيب عريضة، وواحدة عند كلٍّ من ندرة حدّاد ورشيد أيوب، أمّا ما جاء عند نسيب عريضة فواحدة بعنوان "عُدْ يا قلبُ"[5] كتبها في ثلاث مقطوعات على "السريع" وكلّ مقطوعة كانت تتألف من خمسة

---

[1] – الديوان: 79.
[2] – الديوان:91.
[3] – الديوان: 257.
[4] – الديوان: 113.
[5] – الديوان: 28.

أبيات، أي من عشرة أقسمة، وكانت القافية في الصدور موحدة، وللأعجاز قافية مختلفة موحّدة أيضاً باستثناء قافية العجز الأخير كان مختلفاً عن قافية الصدور والأعجاز إلا أنها موحدة في كلّ القصيدة، أي إنّ قافية العجز الأخير واحدة في كل مقاطع القصيدة، ويمكن تشكيل ترتيب القوافي على الصورة التالية:

المقطع الأول: أب أب أب أب

المقطع الثاني: دهـ دهـ دهـ دج

المقطع الثالث: وز وز وز وج

يقول في المقطوعة الأولى:

قد كان لي بالأمسِ قلبٌ سعيدْ ... طلبْتهُ اليومَ فلمْ أُلْفهِ

عذّبْته دهراً بحبٍّ شديدْ ... ورَّطتُه فيهِ ولمْ أُعْفهِ

كم كنتُ أنساهُ ولا أستفيدْ ... من صبرهِ المعروضِ في كفّهِ

أهملْتهُ حتى قضى من بعيدْ ... أودى به المكنونُ في جوفهِ

والآنَ أبكيهِ، وليس الفقيدْ ... يُعادُ حيَّاً بالأسى والدموعْ

وفي المقطع الثاني يأتي الشاعر بقافية جديدة ورويٍّ جديد في صدور المقطوعة، وقافية ورويٍّ جديدين أيضاً للأعجاز، عدا عجُزِ البيت الأخير فرويُّه العين. والأمر نفسه في المقطوعة الثالثة.

والمخمّسة الأخرى عند نسيب عريضة جاءت تحت عنوان "أمَّ الحجارة السودِ"[1] في أربع عشرة مقطوعة، نظمها الشاعر على "الكامل"، وجاء ترتيب القوافي فيها على الشكل التالي:

أأأأأ/ ب ب ب أأ/ ج ج ج أأ/ ددأأ/ هـ هـ هـ أأ/ ... وهكذا، يقول في المقطوعة الأولى:

صُوَرٌ تَلوحُ لخاطرِ المعمودِ

ما بينَ أرباضِ المنى والبِيدِ

خَفَّاقةٌ فيها بُنودُ العِيدِ

بسَّامةٌ فيها ثُغورُ الغِيدِ

تَحلو رُؤى ماضي الهَوى المفقودِ

---

[1] – الديوان: 252.

وفي المقطوعة الثانية يأتي الشاعر بقافية رويٍّ جديد في الأقسمة الثالثة الأولى، بينما يحتفظ بـ "الدال المكسورة" رويّاً للقسيمين الرابع والخامس، وهكذا إلى آخر القصيدة.

أمّا المخمّسة التي جاء عند رشيد أيوب فكانت تحت عنوان "غروب شمس الحياة" نظمها على الكامل، وشكّل الشاعر قصيدته في أربع مقطوعات، في كلّ واحدةٍ منها خمسة أبيات كاملة، لا أقسمة، وأجرى الشاعر نظام ترتيب القوافي على الأعجاز فقط، وأهمل قوافي الصدور، فكانت كلُّ مقطوعة منها بمنزلة مقطع مستقلٍّ لا يجمعهُ مع باقي المقاطع إلا الفكرةُ الواحدة المجزّأة في مخمّسات، يقول فيها:

دنتِ المنيّة وانقضى عمري ... ونسِيتُ ما قد كان من أمري
غابَت رُسومٌ في مخَيّلَتي ... كانت تضيءُ كأنجُمٍ زُهرِ
وخبَا فؤادٌ كان مُشتَعِلاً ... بالحبِّ مثل النار في صَدري
ودويُّ نفسي الآن خارجَةً ... منّي دويُّ الموجي في البحرِ
ماذا إذا رُفعَ الحجابُ غَداً ... ألقى وقد أصبَحتُ في القبرِ

* * *

قد كنتُ حتى الأمس مُصطحباً ... عزمي شعوري همّتي لبّي
إن قمتُ قام الحبُّ في أثَري ... أو نمتُ نام الحبُّ في جنبي
وإذا بكيتُ بكيتُ مُنتَحباً ... وإذا ضَحكتُ ضَحكتُ في قلبي
فحسبتُ نفسي في الهوى ملكاً ... قَد تَوّجَتهُ إلاهَةُ الحبِّ
واليومَ قَد أصبَحتُ منفرداً ... لم أدرِ كيفَ تفرّقت صحبي

والمخمّسة التي نظمها ندرة حدّاد كانت بعنوان "طابع البريد" جاءت على النظام نفسه، حيث نظمها في مقطوعات خماسية، كل مقطوعة تضمّنتْ خمسةَ أبيات، أي عشرة أقسمة، والتزم فيها بالقافية المختلفة في الأعجاز فحسب، مهملاً الصدور، فكانت كلّ خمسة أبيات تتفق بقافية تختلف عن قافية الأبيات الخمسة التي تليها، يقول فيها[1]:"مخلّع البسيط"

[1] – الديوان: 161.

يختلفُ الناسُ بالأماني وكلّهم بالمنى سعيدْ
وليس في الناس من قنوعٍ جميعنُا نطلبُ المزيدْ
هذا فقيرٌ يريد مالاً وغيرهُ شهرةً يريدْ
فكم فتى نال ما تمنّى وكم فتىً قد قضى شهيدْ
أرجو وما أرتجيهِ حلمٌ يا ليتني "طابع البريدْ"

وقد تُعدُّ هذه القصائد لوناً من ألوان المسمَّطات، ولا سيّما أنّ بعض النقاد لم يكن اختلاف قافية القسيم الأخير شرطاً عنده[1].

وكما كانت المخمّسة المسمّطة تختلط مع المخمَّسات فيبدو من العبث فصلهما، كذلك تداخلت المربّعات المسمّطة مع المربعات التي لا تختلف فيها قافية العجز الرابع عن قوافي الأقسمة الثلاث السابقة، وقد أُطلق على بعضها اسم "الرباعيات" وفيما يلي بعض ما جاء في تعريفها:

- **المربّعات:**

المربّع لغةً: كلّ ما له أربعة أركان، وفي الشعر قطعة تتألف من أربعة أبيات، وعرّفه ابن خلدون بقوله: (**هو أن تأتي القطعة على أربعة أجزاء يخالف آخرُها الثلاثةَ في رويِّه، وتُلتزم القافية الرابعة في كلّ بيت إلى آخر القصيدة**)[2]، وهو على هذا من المسمَّطات، إذ تجمع القافية الرابعة جميع الأقسمة أو الأبيات الثلاثة في كل مقطوعة برويّها الواحد. ويطلق عليها أيضاً اسم الرباعيّات.

أمّا المربعات المسمّطة التي جاءت في دواوين الرابطة القلمية فكان عددها تسع قصائد، جاءت ثلاثة منها عند إيليا أبي ماضي، وثنتان عند رشيد أيوب، وثنتان عند ندرة حدّاد، وثنتان عند نسيب عريضة، واتّبع الشعراء فيها نظام التسميط المعهود في ترتيب القوافي فجاءت على الصورة التالية: أأأب/ ج ج ج ب/ ددد ب/ هـ هـ هـ ب/ ووو ب/ .... وهكذا ...

---

[1] – معجم النقد: 268/2.

[2] – المقدمة: 583.

أما ما جاء عند إيليا ماضي، فثلاثة، واحدة بعنوان "بنت الدوالي"[1] على السريع وجاءت في خمس مقطوعات، والثانية بعنوان " أمّا أنا"[2] على الكامل نظمها الشاعر في ثماني مقطوعات، والثالثة بعنوان "بلادي"[3] في عشرة مقطوعات، يقول في مطلع "أمّا أنا":

لا تَنْثني في الروضِ أغضانُ الشجرْ حتى تدغدِغها النسائمُ في السحَرْ
وأنا كذلك لا يفارقني الضجرْ حتى تداعبَ لِمَّتي بيديها

وما جاء عند الشاعر رشيد أيوب، فالأولى بعنوان "قصري" على السريع وجاءت في ستّ مقطوعات، و"ياثلج"[4] على السريع وجاءت في تسع مقطوعات، والثانية بعنوان "إلى لبنان"[5] على مجزوء المنسرح وجاءت في أربع مقطوعات، وقصيدة "قصري" فيها ملمح إيقاعي مضاعف، حيث كانت صدور الأبيات موحدة القوافي أيضاً في كل مقطوعة، يقول فيها:

قصري بناهُ الوحيُ رحبُ المجالْ في القبّةِ الزرقاءِ منذُ الوجودْ
فارقصْنَ فيهِ يا بناتِ الخيالْ يا حبّذا منكنَّ هزَّ القدود
وامرحْنَ في ساحاتِ ذاك الجمالْ *** والبسْنَ من تلك الدراري عقودْ
تلوحُ في دُهمِ الليالي الطوالْ علامةً للنفسِ في زهدها

وفي قصيدة "إلى لبنان" يقول:

قولوا لمن سبتني والحبَّ قد سقتْني
والنوحَ عوّدتني قدْ شفَّهُ الجوى
أضحى من الغرامِ *** جلْداً على عظامِ
يرتاحُ للمُدامِ من حرقةِ النوى

---

[1] – الديوان: ج2: 367..
[2] – الديوان: ج2: 277..
[3] – الديوان: ج2: 327.
[4] – أغاني الدرويش: 61.
[5] – أغاني الدرويش: 45.

كذلك فقد وردت عند إيليا أبي ماضي قصيدة "خير مافيها"[1] على السريع، جاءت في أربع مقطوعات، يُضاف إلى ذلك الصورة الجديدة التي جاء عليها البحر، فللمنسرح ثلاث صور ليست هذه على إحداها، فالوزن هنا: مستفعلن فعولن، وهو على تقدير الخبن بعد كسف مفعولات على نحو ما تكون عليه في السريع، وقصيدة "حبّذا الخمر من رفيق"[2] على مجزوء الخفيف نظمها الشاعر في عشر مقطوعات، يقول فيها:

ضلَّ من قال لي اهتدِ لستُ أصغي لزهّدِ
أنا والكأسُ في يدي ملكٌ اليومَ والغدِ
أينَ ساقٍ بها يدورْ *** يغسلُ الهمَّ في الصدورْ
إنّ عمراً بلا خمورْ شبهُ سجنٍ مؤبّدِ

والمربعات التي جاءت عند نسيب عريضة هي: "ترنيمة السرير"[3] على الهزج، نظمها الشاعر في ثلاث عشرة مقطوعة، و "يانفس"[4] على مجزوء الكامل، وجاءت في ثلاثين مقطوعة، يقول في "ترنيمة السرير:

ظلامُ الويلِ قد جنّا وبوقُ الهمَّ قد رنّا
فنمْ يا طفلُ لا يهنا غنيٌّ بات شبعانا
قتامُ اليأسِ غطّانا *** فنمْ لا عينَ ترعانا
إذا ما صبحُنا حانا حسِبنا النورَ أكفانا

والمربّعات أو الرباعيات التي خرجت عن نظام التسميط في ترتيب القوافي كان لها حظٌ أكبر في أشعار الرابطة القلمية إذا ما قورنت بالمسمَّطات، فقد وردت أربعٌ وعشرون قصيدة على هذا اللون، ثمانٍ منها عند الشاعر ندرة حدّاد، وسبعٌ عند نسيب عريضة، وأربعٌ عند ميخائيل نعيمة، وثلاثٌ عند إيليا أبي

---

[1] – الديوان: 124.

[2] – الديوان: 165.

[3] – الديوان: 63.

[4] – الديوان: 87.

ماضي، وثنتان عند رشيد أيوب، وقد اتبع الشعراء فيها صوراً متنوعة في ترتيب القوافي، وكان بحثها باعتبار هذه الصور.

- **الصورة الأولى: أب أب/ج دج د/هـ و هـ و/** ... وهكذا.

القصائد التي وردت عند ندرة حدّاد على ها اللون هي: الدينونة "على الكامل"[1]، والقوة الدافعة "على السريع"[2]، وصلاتي "على السريع"[3]، وأيها الراديو "على المجتث"[4]، وخذوني "على المتقارب"[5]، والغد "على الكامل"[6]، و ضريح الشاعر "على المتقارب"[7]، وخادم الله "على الخفيف"[8].

وقد جاء ترتيب القوافي فيها جميعاً على صورة: أب أب/ج دج د/هـ و هـ و/ ... وهكذا.

وقد جاءت كلٌّ من قصيدة "الدينونة" و"ضريح الشاعر" في أربع وعشرين مقطوعة، أي ما يساوي ستّاً وتسعين قسيماً، وكانت أطول القصائد المكتوبة عند الشاعر على هذا اللون، يقول في قصيدة الدينونة وقد جاء كل قسيم على الكامل الوافي ذي العروض الحذّاء، بينما راوح الشاعر بين الضرب الأحذّ المضمر والضرب الأحذّ:

لـمّا رأيتُ القلبَ منكمشاً وخشيتُ أن يسلو وما اعتادا
نبّهْتُهُ فاهتزّ مرتعشاً وحسبته إذا شبَّ منطادا
ما كان عن مللٍ تقاعُدهُ *** لكنّه من حمله قعدا
هَمٌّ وتبريحٌ يكابدُهُ ولهيبُ وجدٍ حولَهُ اتّقدا

---

[1] – الديوان: 32.
[2] – الديوان: 47.
[3] – الديوان: 70.
[4] – الديوان: 77.
[5] – الديوان: 78.
[6] – الديوان: 87.
[7] – الديوان: 98.
[8] – الديوان: 131.

وجاءت قصيدة "أيها الراديو" على المجتث في أربع مقطوعات، يقول فيها:

إنْ عزَّ صبري أتيتكْ فإنّ عندك صبري
أراهُ إمّا سمعْتُكْ كالجدولِ العذْبِ يجري
وإن غزتني الهمومْ *** وليس كالهمِّ يُضني
وكنتُ فوق الغيومْ حاربتَ همِّيَ عنّي

والمربّعات التي جاءت عند نسيب عريضة على صورة ترتيب بهذا النمط هي: بين العواصف والأماني "على الرمل"[1]، ومن نحن "على الرجز"[2]، وأمام الغروب "على مجزوء المتقارب"[3]، وموكب الفؤاد "على مجزوء الرجز"[4]، والملك الأسير "على المجتث"[5].

أطولها كان "أمام الغروب" جاءت في خمس عشر مقطوعة يقول فيها:

رويدك شمسَ الحياهْ ولا تسرعي في الغروبْ
فما نال قلبي مناهْ وما ذاق غيرَ الخطوبْ

أمّا قصيدة "بين العواصف والأماني" فجاءت على بحر الرمل، وقد اتبع الشاعر فيها نظام القوافي نفسه، إلا أنّ بناء الأقسمة لم يكن متساوياً، فقد كانت في الصدور ثلاث تفعيلات للرمل هي: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن، بينما اقتصرت الأعجاز على تفعيلتين: فاعلاتن فاعلاتن. يقول فيها[6]:

فوق هاتيكَ الصخور الشاهقهْ قد تطلَّبْتُ العواصفْ
وعلى سحْب الأماني البارقهْ حام قلبي غيرَ خائفْ

---

[1] – الديوان: 38.
[2] – الديوان: 151.
[3] – الديوان: 161.
[4] – الديوان: 166.
[5] – الديوان: 168.
[6] – الديوان:38 :

وثلاث قصائد على هذه الصورة جاءت عند الشاعر إيليا أبي ماضي، قصيدة "المدخَل" على الخفيف[1] في سبع مقطوعات، و"الأشباح الثلاثة" على المتدارك[2] في سبع وثلاثين مقطوعة، و"تعالي" على الهزج[3] في ثماني مقطوعات.

"تعالي" على الهزج التي جاءت في ثماني مقطوعات، يبدؤها الشاعر بقوله:

تعالَي نتعاطاها كلونِ التبرِ أو أسطعْ
ونسقي النرجسَ الواشي بقايا الراح في الكاسِ
فلا يعرفُ من نحنُ ولا يبصرُ ما نصنعْ
ولا ينقلُ عند الصبحِ نجوانا إلى الناسِ

وفي "الأشباح الثلاثة" يقول:

راودني النومُ وما برحا حتى طأطأتُ له رأسي
أطبقتُ جفونيَ فانفتحا بابُ الرؤيا والوسواسِ
أبصرتُ كأنّيَ في موضعْ **** ما فيهِ غيرُ الأرواحِ
فوقفتُ بعيداً أتطلّع فلمحتُ ثلاثةَ أشباحِ

وعلى هذه الصورة جاءت عند ميخائيل نعيمة قصيدة واحدة بعنوان التائه[4] "على منهوك المنسرح" يقول فيها:

أسير في طريقي في مهمهٍ سحيقِ
ووحدتي رفيقي ووجهتي الفضا
مطيّتي الترابُ **** وخوذتي السحابُ
ودرعيَ السرابُ ورائدي القضا

---

[1] – الديوان: 251.

[2] – الديوان: الجداول: 622..

[3] – الديوان: الجداول: 572..

[4] – الديوان: 48.

كذلك وردت عند رشيد أيوب قصيدتان، واحدة بعنوان "الحنين إلى صنين"[1] في سبع مقطوعات، والثانية "بوادي الحمى"[2] في أربع مقاطع، وكلتاهما جاءتا على مجزوء المتقارب، يقول في "الحنين إلى صنين":

أفيقي كفاكِ منامْ بدا الفجرُ كمْ تهجعينْ
وقامتْ لتنعي الظلامْ طيورٌ ألا تسمعين؟

- **الصورة الثانية: أأأأ/ ب ب ب ب/ ج ج ج ج/ ددد/ ... وهكذا**

وعلى هذه الصورة جاءت خمس قصائد، ثلاثة منها ميخائيل نعيمة، وثنتان عند نسيب عريضة.

أمّا القصائد التي جاءت عند ميخائيل على هذه الصورة هي: الخير والشرّ[3]"على السريع" في مقطعين، وأنشودة[4]"على وزن مخترع من مخلّع البسيط" جاءت في تسع مقطوعات والآن[5]"على البسيط" في ثلاث مقطوعات، وقد جاءت كل من الأولى والثالثة رباعيات في الأبيات الكاملة، فكان التربيع في قوافي الأعجاز، بينما كان نظام التربيع في القوافي في الثانية في الأقسمة. يقول في "الخير والشر":

سمعتُ في حلمي ويا للعجبْ! سمعتُ شيطاناً يناجي ملاكْ
يقول: ((إيْ بل ألفُ إيْ يا أخي لولا جحيمي أينَ كانت سماكْ؟
أليس أنّا توءمان استوى سرُّ البقا فينا وسرُّ الهلاكْ؟
ألمْ نُصَغْ من جوهرٍ واحدٍ إنْ ينسى الناسُ أتنسى أخاك؟))

---

[1] – أغاني الدرويش: 35.

[2] – أغاني الدرويش: 65.

[3] – الديوان: 58.

[4] – الديوان: 59.

[5] – الديوان: 100.

وفي أنشودة يقول:

ألقيتُ دلويَ بين الدلاءِ وقلتُ علّيَ أحظى بماءِ
فعادَ دلويَ مع الدلاءِ وليس فيه إلّا رجائي

والأسماط على وزن: مستفعلن فعْلن فاعلاتن، ما عدا السمط الثالث، على مخلّع البسيط، ولا يستقيم هذا الوزن مع الأسماط الثلاثة الباقية، سواء أكانت الياء في "دلوي" متحرّكة أم كانت ساكنة.

ونسيب عريضة جاءت قصيدة رباعيّات[1] جاءت في اثنتي عشرة مقطوعة، وأوّل الطريق[2] في إحدى عشرة مقطوعة، وكلتاهما "على مخلّع البسيط" كما كان نظام التربيع في كلتيهما في الأبيات لا الأقسمة، يقول في قصيدة رباعيّات:

تفتّحتْ أعينُ الدراري واستيقظتْ أنفسُ الليالي
وهيمنت في الدجى الأماني ورفرفتْ أجنحُ الخيالِ
وأفلتَ الحلمُ من عقالٍ فطارَ يسعى إلى الجمالِ
فقمْ بنا، يا سميرَ نفسي نقفو الأماني إلى الكمالِ

والحقيقة أننا لا نلحظ فرقاً كبيراً بين المسمَّطات وبين القصائد التي اتّبع فيها الشعراءُ أنظمةَ التنويع القافوي الأخرى، إذ تشكّل كلُّ مقطوعة مقطعاً إيقاعيّاً يكاد يكون مستقلّاً، إلا أنّه في التسميط تبدو السلسلة الإيقاعية أكثر ترابطاً، وذلك بفعل القافية المشتركة بين جميع المقطوعات التي تعدّ فاصلةً موسيقيةً تربط الأبيات أربعةً أربعة أو خمسةً خمسة، وإن كان وقعها أقل تأثيراً منه في القصائد ذات القافية الموحدة في جميع الأبيات، وذلك للتراخي الذي تمنحه القوافي الداخليّة في المسمَّطات، وكذلك للانتقال بين قافية وأخرى في نظام تنويع القوافي.

---

[1] – الديوان: 83.

[2] – الديوان: 179.

- **المزدوجات:**

الزوج لغةً: الاثنان، خلاف الفرد، وازْدَوَج على وزن افْتَعَل، وازدوجت الطيرُ: اقترنَ أحدهما بالآخر، وازدَوَجَ الكلامُ وتزاوجَ: أشبهَ بعضُه بعضاً في السجع والوزن وما شابه، أو كان لإحدى القضيتين تعلّقٌ بالأخرى[1].

والمزدوج في الشعر: (**ما أتى على قافيتين إلى آخر القصيدة، وأكثر ما يأتي على وزن الرجز**)[2].

وأفرد الجاحظ باباً سمّاه "باب من مزدوج الكلام" وصدّره بقوله: (**قالوا: قال النبيﷺ: في معاوية: ((اللهمّ علّمه الكتاب والحساب، وقِهِ العذاب))**[3].

وذكر أمثلة كثيرة من مقطعات الكلام وقصار الأحاديث اقتطع بعضها -بحسب قوله- من الخطب الطوال، وكانت في مجملها تقوم على التسجيع في فواصل الكلام، والتعادل بين الجمل والعبارات.

وفي طبقات فحول الشعراء مزدوجة لأبان بن عبد الحميد اللاحقي (200هـ) الذي نظم كتاب كليلة ودمنة شعراً مزدوجاً، وقال فيها:[4]

هذا كتاب أدبٍ ومحنه ... وهو الذي يُدعى كليلةٌ ودمنه[5]

فيه احتيالاتٌ وفيه رشدُ ... وهو كتابٌ عظّمته الهندُ

---

[1] - لسان العرب: زوج.

[2] - القول منسوب لابن وهب الكاتب في كتابه البرهان في وجوه البيان، أو نقد النثر، ولم أعثر عليه.

[3] - البيان والتبيين: 116/2.

[4] - طبقات فحول الشعراء:1/ 241. وإبان بن عبد الحميد اللاحقي شاعر كاتب متصرف عاش في أوائل العصر العباسي، عاصر أبي نواس ومدح بعض البرامكة وتوفي 200هـ، الأغاني 271/13. ؟.155/23

[5] - ولا يستقيم وزن العجز إلا كما يلي: وهو الذي يدعى كليلَ دِمْنَهْ.

وفي يتيمة الدهر أورد الثعالبي مزدوجة لأبي الفضل السكري المروزي أحمد بن محمد بن زيد ترجم فيها أمثالاً للفرس، يقول في أوّلها:"الرجز"[1]

من رام طمْسَ الشمسِ جهلاً أخطا الشمس بالتطيينِ لا تُغَطَى
أحسن ما في صفة الليل وَجَدْ الليل حبلى ليس يدري ما يَلِدْ

وفي العمدة: (... **وبشار بن برد، قد كان يصنع المخمَّسات والمزدوجات عبثاً واستهانة بالشعر، وبشر بن المعتمر، فقد أنشد الجاحظ له أوّل مزدوجة، وصنع ابن المعتز قصيدة في ذمّ الصبوح، وقصيدة في سيرة المعتضد ركب فيها هذا الطريق، لما تقتضيه الألفاظ الضرورية، ولمراده من التوسّع في الكلام، والتملّح بأنواع السجع**)[2].

وقد دخلت المزدوجات الشعر التعليمي، فنظم بها النحو والحديث والفقه والفلسفة والتاريخ والقصص وغير ذلك من العلوم[3].

وقد بلغ عدد المزدوجات في شعر الرابطة القلمية أربع مزدوجات؛ ثنتين منها جاءت عند إيليا أبي ماضي: الخمر والدنيا[4]، والكأسان[5] وكلتاهما على الرجز، وثنتين عند نسيب عريضة: سيّان[6] "على البسيط"، ويا غريب الدار[7] على مجزوء الرمل.

---

١ – يتيمة الدهر: 100/4.

٢ – العمدة: 182/1.

٣ – مثل: قصيدة إبان اللاحقي التي حوّل فيها كتاب كليلة ودمنة إلى شعر، والمحبرة في التاريخ لعلي بن الجهم (ت249هـ) جاءت في ثلاثمئة بيتاً، وقصيدة ابن المعتز (ت296هـ) في التاريخ أيضاً جاءت في أربع عشر وأربعمئة بيتاً، وألفيّة ابن مالك (ت672هـ) في علوم العربية، وألفية السيوطي (ت911هـ) في علم الحديث. وغير ذلك.

٤ – الديوان: الخمائل: 733..

٥ – الديوان: ج2: 391..

٦ – الديوان: 96.

٧ – الديوان: 119.

يقول أبو ماضي في قصيدة "الخمر والدنيا":

يشربُ بنتَ الكرْمِ بعضُ الناسِ لكربةٍ في النفسِ أو وسواسِ
وبعضُهم لأنّه قد ظفرا وبعضُهم لأنّه قد خسرا
وبعضُهم لأنّه في فرحِ وبعضُهم لأنّه في ترحِ

ومزدوجة "سيّان" عند نسيب عريضة يقول فيها:

سيّانِ: أنْ تُصغي للنصحِ أو تُغضي يا نفسُ فالآتي مثلُ الذي يمضي
العيشُ إذ يَشفي كالعيشِ إذ يُضني إن الذي يُحيي بعضُ الذي يُفني
الطهرُ لا يُدني والعهرُ لا يُقصي فالكأسُ إنْ تطفحْ كالكأس في النقصِ

وفي "يا غريب الدار" يقول:

شفّني التذكارْ وعصاني صبري
وفؤادي غارْ إثرَ طيفٍ يسري

وهكذا لم يكن للمزدوجات حضور كبير في شعر الرابطة القلمية، وربمّا يفسّر هذا أنّ أكثر ما نُظمَ عليها الشعر التعليمي، وكأنها تصلح للإبلاغ أكثر منها للبلاغة، والحقيقة أنّ الأصل في الأمر أنّ الشعراء القدماء إنما استساغوا نظم الشعر التعليمي على هذا النمط لما رأوه فيه من رسالة تصلح للخطاب العقلي أكثر من مخاطبة العاطفة، وكذلك الحرية في تنويع القوافي في كل قسيمين.

- **أشكال أخرى:**

ورد في أشعار الرابطة القلمية لوناً آخر من ألوان التجديد يعتمد أنماطاً من التشكيل المعماري للقصيدة تعتمد على وحدة المقاطع، فمثلاً قصيدة "المسافر"[1] عند نسيب عريضة جاءت على شكل مقطوعات تتألف كل واحدة منها من ستّ أبيات تستقل عن غيرها بالقافية، وأحياناً تختلف الضروب، يقول فيها: "مجزوء الكامل"

[1] – الديوان: 113.

يا صاحِ، يا مَنْ قد تهيّأ للنوى وتزوّدا
أزمعتَ ياخلّي الرحيلَ وإنّما لن تُبعدا
فلأنتَ باقٍ بيننا رغم الفراقِ إذا عدا
تُدنيك ذكراك الجميلةُ، ليس يفصلنا المدى
ما أنتَ وحدّك في الطريقِ ولنْ تسافرَ مفردا
أرواحنا أنّى رحلتَ تسيرُ خلفَك كالصدى

وبعدها يأتي بستّة أبياتٍ أخرى على رويّ مختلف، وقافية مختلفة، فمثلاً يقول في مطلع المقطع الثالث:[1]

طرُقُ المجاهدِ جمّةٌ وبصعبِها تبلى الهممْ

وفي مطلع المقطع الرابع يقول:[2]

سرْ في الطريقِ مفكّراً في كلِّ عينٍ أو أثرْ
سرِّحْ لحاظَكَ حيثُ شئتَ فلنْ ترى غير العبرْ
أنّنظرتَ ترى لفكركَ مسرحاً بين البشرْ

وفي مطلع المقطع الخامس:[3]

اذهبْ إلى الشرقِ القصيِّ وعجَّ على مثوى العظامْ
واسجد أمامَ قبورهمْ والقِ التحيّةَ باحترامْ

وهكذا نرى كيف جاءت القافية مرةً مطلقة ومرةً مقيّدة ومرةً مقيّدة مردفة.

---

[1] – الديوان: 113.
[2] – الديوان: 114.
[3] – الديوان: 115.

وعند رشيد أيوب جاءت قصيدة "الجندي والغدير"[1] في مقاطع ثلاثيّة، كل مقطع يختلف عن غيره بالقافية والروي، كذلك فيها قوافٍ داخليّة، إذ اتفقت قوافي الصدور في كل ثلاثة أبيات، يقول فيها:"على الرمل:

يا غديراً جارياً بين الحقولْ في سكونِ الليل ما هذا الخريرْ
قلْ بربِّ الخلقِ هل أنتَ رسولْ رنَّةِ الأفلاكِ في أوجِ الأثيرْ
أمْ فؤادُ الصبِّ من بين الطلولْ يبعثُ الشوقَ أنيناً وزفيرْ

كذلك نجد عند ميخائيل نعيمة قصيدة " حبل التمني" على الخفيف جاءت كل مقطوعة في ثلاثة أبيات، يقول فيها:[2]

نتمنّى وفي التمنّي شقاءٌ ونُنادي يا ليت كانوا وكنّا
ونصلذي في سرّنا للأماني والأماني في الجهرِ يضحكْنَ منّا
غير أنّي، وإنْ كرهتُ التمنّي أتمنّى لو كنت لا أتمنّى

وقصيدة ذمُّك الأيام "على وزن مخترعٍ، جاءت في مقاطع غير متساوية، فالمقطع الأول جاء في أربعة أبيات، ثم أربعة أخرى في المقطع الثاني، والثالث بيتان، ولكلّ مقطع قافيةٌ ورويٌّ يختلفان عمّا في المقاطع الآخرين، يقول في مطلعها:[3]

ذمّكَ الأيامَ لا ينفعُكْ فهْي لا أذنٌ لها تسمعُكْ
لا ولا عينٌ ترى عقرباً في دياجير الأسى تلسعُكْ
لا ولا قلبٌ يرقُّ وإنْ جفَّ من طولِ البكا مدمعُكْ
عندها سيّانِ يا صاحبي أزْهرتْ أمْ أقفرتْ أربعُكْ
عندها سيّانِ يا صاحبي **** نغمةُ الهازجِ والنادبِ
وابتسام الطفل في مهدهِ وانتحاب العاجز الخائبِ

---

[1] – الأيوبيات: 23.

[2] – الديوان: 20.

[3] – الديوان: 75.

ورضا الراضي بقسمتها وعداءُ الثائر الصاخبِ
عدلها في أنها لا ترى حالَ مغلوبٍ ولا غالبِ
ذمّكَ الأيامَ لا ينفعُكْ **** إنّما الأيّامُ لا تسمعُكْ
فهي منك الظلُ يا صاحبي عجباً ظلُّكَ كم يخدعُكْ

كذلك فالأبيات تتبع نغماً إيقاعيّاً على التفعيلات: فاعلاتن فاعلن فاعلن، مع الخبن الذي كان يصيبها أحياناً، وقد يكون هذا الوزن مخترعاً من الرمل.

وعند جبران خليل جبران قصيدة "يامن يعادينا"[1] على السريع، جاءت في مقاطع غير متساوية، فجاءت ثلاثة أبيات، ثم ثلاثة أخرى تختلف في القافية والروي، ثم أربعة أبيات، كذلك تراوح الضرب بين: فاعلن وفاعلان. يقول فيها:

يا منْ يعادينا وما إنْ لنا ذنبٌ إليهِ غير أحلامنا
هذي رحيقٌ ما لها أكؤسٌ فكيفَ نسقيها للوّمنا
وهْي بحارٌ مدُّها صمتُنا وجزرُها في حبرِ أقلامنا

وقصيدة "الجبال والرئبال" على الرمل، اتبع فيها الشاعر نمط الدوبيت، ونظمها على الرمل، يقول فيها:[2]

في ظلام الليلِ يمشي مبطئاً وهْو مثلُ الليلِ هولاً قد بدا
وحدهُ يمشي كأنّ الأرض لمْ تبرِ إلّاهُ عظيماً سيّدا
ويدوسُ التربَ مرفوعاً كما ******* تلمسُ الأطلالَ أطرافِ السحابْ
فكأنّ الجسمَ في أثوابه من شعاعٍ وسديمٍ وضبابْ

[1] – الأعمال الكاملة: 587.

[2] – الأعمال الكاملة: 598.

أمّا ندرة حدّاد فكانت له ثلاثُ قصائد اتّبع فيها نظام المقاطع، الأولى كانت بعنوان "الخريف" نظمها على المجتثّ، وجاءت في ثلاث مقاطع كل مقطع يتألف من سبعة أبيات، يقول فيها:[1]

قصدتُ في الروضِ عشّاً شاهدتهُ قبل عامْ
قد كانَ فيهِ حياةٌ وكان فيه سلامْ

وفي مطلع المقطع الثاني يقول:

إلى غديرٍ صغيرٍ قد كان بالقربِ يجري
هويتُهُ وكأني أهوى فتاةً بخدْرِ

وفي مطلع المقطع الثالث يقول:[2]

إلى غصونٍ أطلّتْ فوق الروابي المطلّهْ
كانت إذا الصيف وافى بحرِّهِ كالمِظلّهْ

وله قصيدة "نحن والزمان" ولولا أن المقطع الثاني كان في أربع أبيات لكانت القصيدة من المخمَّسات التي تستقلّ كلُّ خمسة أبيات فيها بقافية مستقلّة، يقول فيها:[3] "على مخلع البسيط"

في ليلةٍ غاب عن جفوني ألذُّ ما تطلبُ الجفونْ
ذكرتُ قومي وحظَّ قومي فاستيقظ الشوقَ والشجونْ

والقصيدة الأخيرة التي جاءت عند ندرة هي قصيدة "أنا إنْ متُّ" على مجزوء الرمل، وكانت في مقطعين، كلّ مقطع تسعةُ أبيات، مستقلة عن التسعة الأخرى بالقافية والروي، يقول في مطلعها:[4]

---

[1] – الديوان: 21.

[2] – الديوان: 22.

[3] – الديوان: 158.

[4] – الديوان: 25.

أنا إنْ متُّ بأرضٍ ماتتِ الأحرارُ فيها
وقضى في الذود عنها كلُّ شهمٍ من بنيها

ويستمر الشرط حتى نهاية المقطع، فيأتي الجواب في البيت الأخير، فيقول:

فافرحوا إنْ متُّ فالعيشُ قد كان كريها

كذلك الأمر في المقطع الثاني، بدأه الشاعر بجملة الشرط وجاء الجواب في البيت الأخير، يقول في أوّله:

وإذا متُّ بأرضٍ تُخرج القومَ الأسودا

وعلى هذه الصورة أيضاً قصيدة "نار القِرى" التي نظمها أبو ماضي ببراعة مع اتّضاح الصنعة، وهي قصيدة مؤلفة من أربعة مقاطع؛ في كلّ مقطع ستة أبيات، بنى كلَّ مقطع منها على رويّ، إلا أن الصنعة تظهر فيها في القافية المزدوجة، إذ جَعل الشاعرُ للصدور قافيةً وللأعجاز قافيةً، باستثناء صدر البيت الأخير من كلّ مقطع، فلم يتّبع فيه الشارع قافية محدّدة. يقول فيها: [1]

رُوحي التي بالأمس كانت ترتعُ في الغابِ مثلَ الظبيةِ القمْراءِ
تقتاتُ بالثمر الجَنِيِّ فتَشْبعُ وَيَبُلُّ غُلَّتَها رَشاشُ الماءِ
نظرتْ إليكِ فأصبحت لا تقنعُ بالماءِ والأفياءِ في الغبْراءِ
تُصغي وتُنْصِتُ، والحمامةُ إصغاؤها لكِ ليس للورْقاءِ
تسْجعُ ناديتُها فلها إليكِ تطلُّعُ هذا التّطلُّعُ كان أصلَ شقائي
جَنَّحْتِني كيما أطيرَ فلَم أطرْ هيهاتِ إنّكِ قد طويتِ سمائي

وبهذا؛ فقد كانت في القصيدة ثماني قوافٍ، وهذه التقفية الداخلية ساعدت كثيراً على رشاقة الإيقاع وخفّته، ومنح القارئ رهافة الانتقال من قافيةٍ إلى أخرى، والقوافي الداخلية في هذا المقطع تحتاج

[1] – الديوان: الجداول: 614.

كلّها إلى إشباع الحرف الأخير بواو الوصل حتى يستقيم الوزن، وهذا ما نجده في المقاطع الثاني والرابع أيضاً، أما الثالث فكان الألف اللينة الروي في صدور أبياته.

يضاف إلى ذلك حشدٌ من ألوان البديع التي زخرت بها المقاطع، فراح الوزن يطأ الكلماتِ، سهلَها ووعِرَها، فثمة ألوانٌ من التجنيس، والمقابلة أسهمت في مدّ الإيقاع بزخَمٍ نغميٍّ وفير، رافقت ذلك مراوحة الشاعر بين الخبر والإنشاء، ما منح القصيدة طابعاً حيوياً أمدّها بإيقاع حركيّ؛ لا يكاد ينسجم القارئ بالحركة الإيقاعية في صدر البيت، حتى يفاجئه ارتدادُها بحركة إيقاعية مماثلة في العجُزْ.

وكذلك تحتشد الأفعال الحسيّة المتعلّقة بالحس المباشر، مثل: تطلّع (بمعنى الرؤية)، تشبع، يبلّ غلّتها، نظرتُ، تُصغي، تنصتُ، تسجعُ، ناديتُها، أطيرُ، لمحتُك، عصفتْ زوابعُ، ترى، شربت، ماد، شوّشت كفُّ النهار سكينتي، لمستني، نشرت أجنحتي، حمْتِ، لمستِ ... وغيرها كثير، مما يخلُق في النفس شعوراً حركيّاً موازياً.

وعلى الرغم من أنّ معظم الآراء في القديم ذهبت إلى أن المسمَّطات والمزدوجات تنحدر بقيمتها الفنيّة عن القصائد ذات المصراعين والقافية الموحدة، إلا أنّ هذه الأنماط كانت ملمحاً فنيّاً أعطى أشعار الرابطة مزيّة لم تكن قبل أن يكتبوا عليها، فلم تكن العودة إلى هذه الأنماط والنظم عليها واضحاً قبل ظهور الرابطة، وإنْ كان بعضها على قلّة في محاولات من عاصروهم كشعراء مدرسة الديوان، أو من سبقوهم كالبارودي وأحمد شوقي وغيرهم.

جدول – 32-

المسمَّطات وقصائد المقطوعات							
نوع القصيدة / الشاعر	المخمَّسات المسمّطة	المربّعات المسمّطة	المزدوجات	قصائد المقاطع			القصائد الممزوجة
				المخمَّسات	المربعات	غير ذلك	
إيليا أبو ماضي	4	3	2	–	3	1	1
رشيد أيوب	4	2	–	1	2	1	2
نسيب عريضة	3	2	2	2	7	2	1
ندرة حدّاد	1	2	–	1	8	3	–
ميخائيل نعيمة	–	–	–	–	4		
جبران خليل جبران	–	–	–	–	–		
المجموع	12	9	4	4	24		

3- الموشّحات:

الموشّح لغةً: من اتّشح الوشاح والإشاح على البدل، والموشّح اسم مفعول من يوشِّح

على وزن مفعّل، والوشاح في الأصل حليُ النساء: كِرْسانِ من لؤلؤ وجوهر منظومانِ مخالَفٌ بينهما، معطوفٌ أحدهما على الآخر، تتوشّح به المرأةُ: أي تلبسُه، والموشَّحَة من الظباء والشاءِ والطير: التي لها طُرَّتان من جانبيها، وديكٌ موشّح: كانَ له خَطّتانِ كالوشاح، وثوبٌ موشّحٌ: لوشيٍ فيه[1].

والموشّح اصطلاحاً: هو ذلك النمط الشعري الذي نظمَ الشعراءُ عليه مخالفين في توضّع تفعيلاتِ البحورِ ورصفِ الأبيات وكذلك في تنويع القوافي على خلاف ما كان عند القدماء من نظام الشطرين والقافية الواحدة، فبُنيت الموشّحات على الأقسمة "الأشطار" المتعدّدة وتنوّعت القوافي، ولم يلتزم الشعراء كذلك بفكّ تفعيلات البحور كما رسمها الخليل في دوائره، كذلك جاء بعضها على غير البحور المستعملة، ومن حيث اللغة كانت الألفاظ العاميّة والأعجمية تدخل في نظم الموشحات.

وقد جاء تعريف هذا اللون الشعري على لسان ابن سناء الملك (ت806هـ) في كتابه الشهير بقوله في حدّ الموشّح: (**الموشّح كلام منظوم على وزنٍ مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستّة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له: التام، وفي الأقلّ من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له: الأقرع، فالتام: ما ابتُدِئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتُدِئ فيه بالأبيات**)[2].

ومثّل للتامّ بموشّح الأعمى[3]:

ضاحكٌ عن جمانْ سافرٌ عن بدرِ ضاقَ عنه الزمانْ وحواهُ صدري

فهذا الموشّح ابتُدِئ بقفلهِ، ومثال الأقرع:

سطوةُ الحبيب أحلى من جني النحلِ

---

[1] – لسان العرب: وشح. والكِرس: ما تجمّع من التراب وأبوال الإبل والبعير، وهو هنا على الاستعارة.

[2] – دار الطراز في عمل الموشّحات: 25.

[3] – هو الأعمى التطيلي (ت520هـ)

وعلى الكئيبْ أن يخـضعَ للـــــذلِّ

أنا في حروب مع الحـدقِ النّـــــجلِ

ليس لي يدانْ بأحورَ فتّانْ من رأى جفونَهْ فقد أفسدتَ دينَهْ[1]

والأقفال كما عرّفها ابن سناء الملك: (**أجزاءٌ مؤلَّفة يلزمُ أن يكون كلّ قفلٍ منها متّفقاً مع بقيّتها في وزنها وعدد أجزائها**)[2]، وتتردّد الأقفال في الموشّح ستَّ مرات في التام، وخمس في الأقرع، وأقلّ ما يتركّب القفل من جزءين، وقد يصل إلى ثمانية أجزاء، وفي النادر إلى تسعة وعشرة.

والأبيات: (**أجزاءٌ مؤلّفة مفردة أو مركّبة يلزم في كلّ بيت منها أن يكون متّفقاً مع بقية أبيات الموشّح في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيها، بل يحسُن أن تكون قوافي كلّ بيتٍ منها مخالفةً لقوافي البيت الآخر**)[3]، ولا بدّ للبيت من أن يتردّد في الموشّح التام والأقرع خمس مرات، وأقلّ ما يكون البيت ثلاثة أجزاء، وقد يكون في النادر من جزءين أو ثلاثة أجزاء ونصف، وأكثر ما يكون خمسة أجزاء[4].

وقد ذكر ابن رشد (ت595هـ) في تلخيص كتاب أرسطاطاليس أنّ النغم والوزن والتشبيه قد تجتمع ثلاثتها في الموشّحات، يقول: (**والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قِبَل ثلاثة أشياء: من قِبَل النغم المتّفقة، ومن قِبَل الوزن، ومن قِبَل التشبيه نفسه، وهذه قد يوجد كلّ واحد منها مفرداً عن صاحبه مثل وجود النغم في المزامير، والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل المخيَّلة غير الموزونة، وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها مثلما يوجد عندنا في النوع الذي يُسمّى الموشّحات والأزجال، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان[5] أهلُ هذه الجزيرة، إذ كانت**

---

[1] – دار الطراز: 25.

[2] – المصدر السابق: الصفحة نفسها.

[3] – المصدر السابق:25-26.

[4] – المصدر السابق: 26.

[5] – أي اللسان العربي، والجزيرة يقصد بها الأندلس "إسبانيا حالياً"

الأشعار الطبيعية هي ما جمعت الأمرين جميعاً، والأمور الطبيعية إنما توجد للأمم الطبيعيين، فإنّ أشعار العرب ليس فيها لحنٌ، وإنّما هي: إمّا الوزن فقط، وإمّا للوزن والمحاكاة معاً فيها)[1].

وعن ابن بسام الشنتريتي (ت425هـ) أنّ: (**أوّل من صنعَ أوزان هذه الموشّحات بأفقنا، واخترع طريقتها، فيما بلغني محمد بن محمود القَبْريّ الضرير، وكان يصنعها على أشطار الأشعار، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة، يأخذ اللفظ العاميّ والعجميّ ويسمّيه المركز، ويضع عليه الموشّحة، دون تضمينٍ فيها ولا أغصان)**[2].

وقد كان موشّح "أيها الساقي" أوّل ما عُرف من الموشّحات، وقد نسبه ابن دحيّة (ت633هـ) نسبه في كتابه المُطرب من أشعار أهل المغرب[3] لأستاذه ابن زهر (ت595هـ) مخالفاً في ذلك ابن بسام في الذخيرة، وقيل هو لابن المعتز[4]، وقد ذهب كامل كيلاني قبل رأيه هذا إلى أنّه (**لو لم يخترع الأندلسيّون الفنّ المسمّى بالموشّحات لاخترعه الشرقيّون، فقد كان حتماً أن يؤدي الغناء ومجالسه في الشرق إلى نفس هذه النتيجة التي انتهى إليها أهل الأندلس)**[5].

وقد أرجع أحمد هيكل نشوء الموشّح إلى السياق التاريخي والمجتمعاتي الذي ساد في الأندلس في تلك الفترة، يقول في ذلك: (**وكانت نشأتها في تلك الفترة التي حكم فيها الأمير عبد الله المرواني، وفي هذه السنين التي ازدهرت فيها الموسيقا وشاع الغناء من جانب، وقوي الاحتكاك بالعنصر الإسباني من جانب آخر، فكانت نشأة الموشّحات استجابة لحاجةٍ فنّيّة أوّلاً، ونتيجةً لظاهرة اجتماعية ثانياً، أمّا كونها استجابةً لحاجةٍ فنّيّةٍ فبيانُه أنّ الأندلسيين كانوا قد أُولعوا بالموسيقا والغناء**

---

[1] – تلخيص كتاب أرسطاطاليس لابن رشد مع كتاب فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي: 201 .

[2] – الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس: ق1، ج1، ص469.

[3] – 203 – 204.

[4] – نسبها كامل كيلاني في كتابه، وأرجع بدايات الموشّح في الأندلس لمقدم بن معافر الفريري، لكنه لم يحسم أمره في أيّهما كان الأسبق، انظر نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي: 272-273.

[5] – نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي: 272.

منذ أن قدمَ عليهم زرياب[1] وأشاع فيهم فنّه، وأصبحت الحاجة ماسّة إلى لونٍ من الشعر جديد.... ومن هنا ظهر هذا الفنّ الشعريّ الغنائيّ الذي تنوّعتْ فيه الأوزانُ وتعدّدت القوافي ....، وأمّا كون نشأة الموشّحات قد جاءت نتيجةً لظاهرةٍ اجتماعيّةٍ فبيانه أنّ العرب امتزجوا بالإسبان، وألِفوا شعباً جديداً فيه عروبةٌ وإسبانيّةٌ، وكان من مظاهر هذا الامتزاج أنْ عرف الشعب الأندلسيّ العاميّة اللاتينيّة، كما عرف العاميّة العربيّة، أيْ كان هناك ازدواجٌ لغويٌّ نتيجةً للازدواج العنصري)[2].

وإذا كان الموشّح التام والموشّح الأقرع هما النوعان الواضحان من الموشّحات باعتبار الابتداء بالبيت أو الأقفال، فقد قُسّمت الموشحات باعتبار الأوزان قسمين[3]:

- **الأوّل**: ما جاء على أوزان العرب[4]، وهذا قسمان:

أ- ما لا يتخلّل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة التي جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعري، وما كان من الموشّحات على هذا النسج فهو المرذول المخذول، وهو بالمخمَّسات أشبه منه بالموشّحات، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء .... اللهمّ إلّا إنْ كانت قوافي قفله مختلفة فإنه يخرج باختلاف قوافي الأقفال عن المخمَّسات[5].

ب- ما تخلّلت أقفاله وأبياته كلمةٌ أو حركةٌ ملتزمة كسرة كانت أو ضمّة أو فتحة تُخرجه من ان يكونَ شعراً صِرفاً وقريضاً محضاً.

---

[1] – هو أبو الحسن بن نافع، لقّب بزرياب لسواده مع فصاحة لسانه، وكان مولى المهدي العبّاسيّ، نفح الطيب، للمقرّيّ: 117/4.

[2] – الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، أحمد هيكل: 145-146.

[3] – وقد قسّم ابن سناء الملك الموشحات باعتبارات أخرى كثيرة استوعبها كتابه.

[4] – دار الطراز: 33.

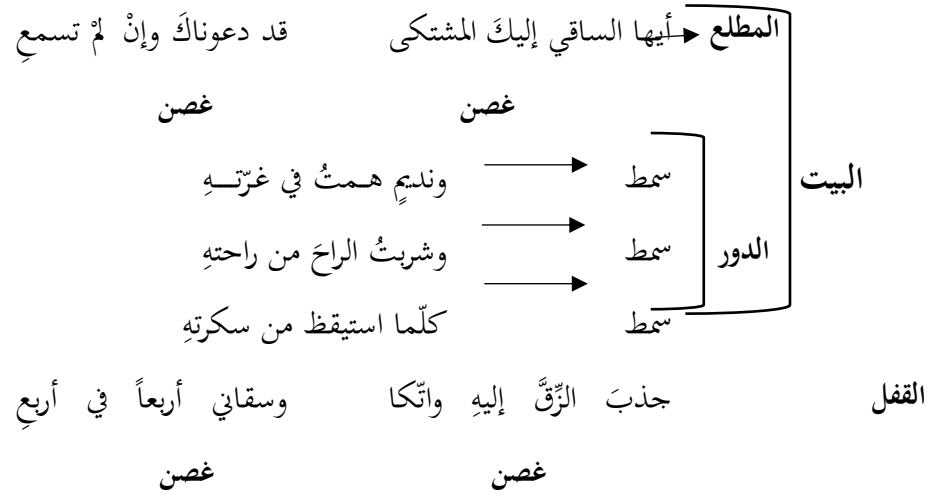
[5] – المصدر السابق: 33-34.

- **والثاني**: ما لا وزنَ له فيها، ولا إلمامَ له بها.[1] وهذا لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم من الموشّحات هو الكثير والجمّ الغفير والعدد الذي لا ينحصر والشارد الذي لا ينضبط[2].

وقد استُعمل الموشّح في أغراضٍ مختلفة، يقول ابن سناء الملك: (والموشّحات يُعمَل فيها ما يُعمَلُ في أنواع الشعر من الغزل والمدح والرثاء والهجو والمجون والزهد)[3].

ولتمثيل رسم الموشّح ندرج المثال التالي[4]:

الموشّح



فالمطلع هو القفل الأول الذي يبدأ به الموشّح، والخرجة هو القفل الأخير الذي يختم به الشاعر موشّحه[5]. ولكلّ قسم من أقسام الموشّح شروط لا بدّ من أن يستوفيها، ذكرت في دار الطراز.

---

[1] – دار الطراز: 34.

[2] – المصدر السابق: 35.

[3] – المصدر السابق: 38.

[4] – المُطرب من أشعار أهل المغرب: 204، و دار الطراز: 33.

[5] – قال ابن سناء الملك:"الخرجة: عبارة عن القفل الأخير من الموشّح، والشرط فيها أن تكونَ حجاجيّة من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة حادّة منضجة، من ألفاظ العامّة ولغات الداصّة،

وقد زخرت الكتب الحديثة –كما القديمة– بدراساتٍ مطوّلة عن الموشّحات، ولا سيّما تلك التي درست موسيقا الشعر العربي، فبحثت في بدايات تشكيل الموشحات، وهيكلتها، وأوّل من قال بها، وأوزانها القياسيّة منها والسماعيّة[1].

أمّا عودة ظهور الموشحّات في المهجر فلم يكن غريباً عن الشعراء الذين أخلصوا منذ البداية لعروبتهم، فكتبوا بلغتهم الأم واتبعوا أساليب أجدادهم في نتاجهم الشعري، ، ولا ننسَ ما في تجربة الأندلسيين والمهجريين من تشابه كبير، فالأندلس كانت موطئ قدم للهجرة الأولى، وقد ساعدت الأرض الغنّاء والطبيعة الخلابة وتعدّد العناصر المجتمعية فيها على نشوء هذا اللون من النظم رغبة من الشعراء في التجديد، فكانت الموشّحات (**ثورة شكليّة تدور على التجديد في الوزن والقافية دون مساس الجوهر والمضمون**)[2]، بينما لم تكن الأمريكيتان –المهجر الجديد– كذلك، فقد كان نظم الموشحات عند الشعراء المهجريين نابعاً من رغبتهم في تحدّي ذواتهم الشعريّة لتجريب كل ألوان النظم الشعري، كذلك لمّا كانت الموشحات التجربة الأولى في التجديد الشعري قديماً، وجد الشعراء المهجريون مغامرة شعريّة جديدة يلوذون بها في غربتهم التي ما اسطاعوا الاندماج بها، وما فتحت لها أبوابهم ليكتبوا بطريقة أدبائها ولغتهم، فرجعوا

فإن كانت معرّبة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدّمها من الأبيات والأقفال= =خرج الموشح من أن يكون موشّحاً، اللهم إن كان موشّحَ مدحٍ وذكر الممدوح في الخرجة فإنه يحسن أن تكون الخرجة معرّبة، ... وقد تكون الخرجة معرّبة وإن لم يكن فيها اسم الممدوح، ولكن بشرط أن تكون ألفاظها غزلة جداً، هزازة، سحارة، خلّابة بينها وبين الصبابة قرابة، وهذا معجزٌ معوز، ... والمشروع بل المفروض في الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثباً واستطراداً، .... وينبغي ان تكون حميدة والخاتمة بل السابقة، ... لأنها التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها ويعلمها لاذي ينظم الموشّح في الأوّل وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية"، انظر: دار الطراز: 40 وما بعدها.

[1] – نذكر منها مثلاً: في الأدب الأندلسي لجودت الركابي، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه لمصطفى الشكعة، الموشحات الأندلسية لمحمد عناني، البناء الفني للقصيدة العربية لعبد المنعم خفاجي، ملامح التجديد في موسيقا الشعر العربي لعبد الهادي عبد الله عطية، ميزان الذهب لأحمد الهاشمي، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول لشوقي ضيف، الموشّح في الأندلس لمحمد مهدي البصير، فن التوشيح لمصطفى عوض الكريم، وغيرها كثير.

[2] – تطور الشعر العربي في المهجر، ممدوح محمود يوسف حامد، 213.

إلى تراثهم الغنيّ وبعثوه، وإن تفاوت هذا بين مهجريي الشمال وبين مهجريي الجنوب، وانعكس هذا في نتاج المهجرَيْن، وقد أرجعت الدكتورة عزيزة مريدن هذا التفاوت إلى المستوى العلمي الذي حصّله شعراء مهجر الشمال، والذي مكّنهم من تتبّع الثقافة الأجنبية في العالم الجديد، على خلاف ما كان عليه شعراء المهجر الجنوبي الذين لم يبلغوا -قبل هجرتهم- مستوى علمياً يمكّنهم من التأثر بالثقافة الجديدة، ولذلك -في رأي عزيزة مريدن- تفاوتت درجة التأثر بالتجديد في أوربا بين شعراء المهجر الشمالي والجنوبي، وكان هذا عاملاً من العوامل التي تفسّر سبب محافظة شعراء المهجر الجنوبي على أصول اللغة العربية، وحرصهم على اتّباعٍ صارمٍ في قواعدها[1].

وكانت المدارس التقليدية السابقة أو المعاصرة كمدرسة سامي البارودي ومدرسة الديوان وبعض الشعراء الآخرين كأحمد شوقي مثلاً، كانت قد بادرت إلى التجديد لكن بحذر شديد لم يكن معه هذا التجديد واضح المعالم كما في مدرسة المهجر، كما لم يكن بالكم الذي كان عند شعراء المهجر عامّة، والرابطة القلمية خصوصاً، فبعث ألوان النظم التجديدية ملمحاً فنيّاً جليّاً عندهم، وكانت الموشّحات إحدى هذه الألوان التي برزت بجلاء، ولا ننسَ ما للخفّة الإيقاعيّة والحريّة التي يمنحها النظام الإيقاعي في الموشّح من جهة، وحريّة الشاعر في التصرّف في الأقسمة الشعريّة من جهة أخرى من سهولة طرق شعراء المهجر لهذا اللون الشعري والتجديد فيه، فقد (**ساروا على نهج إخوانهم في نظم الموشحات، مع إضافة التفكير العميق، والمضامين البناءة.... ورغم مناداتهم بالثورة على القديم وهدم أركانه، إلا أنهم لم يتخلّصوا منه دفعةً واحدة**)[2].

وقد اتسمت الموشحات عندهم بسموّ الإلهام والعواطف، لأنها كانت تُكتب لتعبّر عن حبٍّ ثابت في صميم القلوب، أو عن ذكرى حميمة، أو حادثة أو شأن من شؤون الحياة[3]، وقد نبغ في هذا الفن عددٌ من الشعراء مخترعين أنواعاً مختلفة، كانت لهم فيها حريّة التصرّف في الأوزان والقوافي والبهرجة اللفظية[4]،

---

[1] - القومية والإنسانية في المهجر الجنوبي: 25.

[2] - تطور الشعر العربي في المهجر: 213.

[3] - البناء الفني للموشح، كوثر كريم، رسالة ماجستير: 16.

[4] - المرجع السابق: 16-17.

وألبسوها ثوب التطور والتجديد تماشياً مع روح الحياة المادّيّة الجديدة، فقاموا بالتخلي عن بعض أقسام الموشّح كالغصن والدور والقفل والخرجة، وأبقوا على الخطوط العامة للموشّح بهدف ملائمة موضوعات العصر الذي يعيشون فيه[1]، فافتنّوا في صوره وأشكاله ولم يهتمّوا كثيراً بالقواعد التي وضعها الأندلسيون، إنّما (**اتخذوه وسيلةً للتخفيف من قيود الوزن والقافية الموحّدة، فتلاعبوا بأقفاله وأبياته حتى نجحوا في تقديم صورٍ أكثرَ لطفاً ورقّة من الموشّحات الأندلسية نفسها**)[2].

والحقيقة فإن يكن للمهجريين قصب السبْق في بعث الموشّحات والتجديد فيها، فقد جاء عند البارودي رائد المدرسة الاتباعيّة وزناً جديداً كتب عليه يقول[3]:

املأِ القدحْ واعصِ من نصحْ
وارو غُلّتي بابنةِ الفرحْ
فالفتى متى ذاقها انشرحْ
وهي إن سرتْ في الغليلِ صحْ

فاستعمله شوقي في موشّحه الشهير[4]:

مالَ واحتجبْ وادّعى الغضبْ
ليــت هــاجري يشــرحُ الســببْ
عَتبُــه رضًــى ليتــه عتــِبْ

وهذا على وزن: فاعلن فعِلْ ×2 ، ورجّح بعضهم أن يكون وزناً مخترعاً من بحر الخبب[5].

---

[1] – المرجع السابق: 49-50.

[2] – العصبة الأندلسية: 191.

[3] – البارودي رائد الشعر الحديث، شوقي ضيف: 209-210.

[4] – المرجع السابق: 210.

[5] – ملامح التجديد في موسيقا الشعر العربي: 46- 47. وقد ذكر شوقي ضيف الكثير من الموشّحات والأوزان المبتكرة أو المخترعة من أوزان الشعر العربي جاءت في شعر أحمد شوقي، انظر: شوقي شاعر=

وفي المهجرين الشمالي والجنوبي، نظم الشعراء الموشّحات، وأبدعوا فيها، نذكر منهم الشاعر القروي[1] الذي كتب عدة موشّحات منها موشّح بعنوان "أنشودة الغريب" يقول فيه[2]:

دهرٌ بقلبي رمى سهم النوى
يكويه ربي كما قلبي كوى
هيهاتَ غير الحمى مالي دوا
لبنانُ نعمَ الطبيبْ لِلْمُـــمْتحَنْ
إنْ كنتُ منه قريبْ زال الحَزَنْ

فقد جاء الشاعر بخمسة أبيات، الثلاثة الأولى منها على قافية واحدة في أقسمتها الستة، والبيتان الأخيران على قافيتين؛ قافية موحّدة في الصدرين، وأخرى موحّدة في العُجزين. ويبدو في الموشّح سهولة اللغة التي استعملها الشاعر، فالعبارات تبدو أقرب إلى الحديث العامي، وهذا كان ملمحاً في تكوين الموشّحات منذ القديم.

كذلك جاء عنده موشّح بعنوان "أين السعادة؟" يقول فيه[3]:

في ظلِّ روضٍ ظليلْ والماء عن جانبَينا
وللنسيمِ العليلْ روحٌ ترفُّ علينا
لم يمضِ غير القليلْ والحظُّ عيدٌ لدينا
حتى دعا للرحيلْ داعي النوى فمضَينا

أيـن الســعـادةُ أيـنـا؟

=العصر الحديث على سبيل المثال: 174وما بعدها، 243 وما بعدها. بالعودة إلى مجنون ليلى:34، 41، 45، 46، ومصرع كليوباترا:85-86، وشوقيّات: 92/2.

[1] – هو رشيد سليم الخوري، 1887-1984، هاجر إلى البرازيل عام 1913، وترأس العصبة الأندلسية عام 1858 بعد ميشال معلوف.

[2] – الديوان: 142.

[3] – الديوان: 184.

وهكذا يكرّر الشاعر القسيم الأخير "أين السعادة أينا؟" كقفل موحّد في كلّ مقاطع موشّحه.

أمّا ممّا ورد عند الياس فرحات من الموشّحات فموشّح "ياحمامة" يقول فيه[1]:

ياعروس الروض يا ذات الجنـــــــاحْ يــا حمامـــــــهْ
سافري مصحوبةً عند الصبـــــــاحْ وهيامـــــــــهْ
واحملي شوقَ فؤادٍ ذي جـــــــــراحْ

وقد سمّى بعضهم هذه الصورة باسم الموشّح المذيّل[2]، حيث يعمد الشاعر إلى جعل الدور في ثلاثة أشطر، يكون الشطرين الأول والثاني بقافيتين الأولى داخلية "ناحْ" وتكون قافية الشطر الثالث أيضاً، والثانية يقفل بها الشطرين الأول والثاني "مامهْ"، ولا يكرّر أيّاً من القوافي في أدوار الموشّح.

أمّا الموشّحات التي جاءت عند شعراء الرابطة القلمية فقد تعدّدت أشكالها وأوزانها وهيكلتها، وقد بلغ عددها مئةً واثني عشر موشّحاً، تفاوتت نسبتها من شاعر لآخر، لكن مجموع ما كُتب شكّل نسبة تقرب من 19% من مجموع قصائد الشعراء، ويوضحها الجدول التالي:

الجدول -33-

اسم الشاعر	عدد قصائد الديوان	عدد الموشحات	نسبة الموشحات لباقي القصائد
إيليا أبو ماضي	278	19	%7
نسيب عريضة	101	27	%27
رشيد أيوب	89	23	%26
ندرة حدّاد	72	4	%6
ميخائيل نعيمة	30	16	%35
جبران خليل جبران	51	11	%73
المجموع	**585**	**100**	**%17**

[1] – الديوان: 1566.

[2] – الموشّح في الأندلس وفي المشرق، محمد مهدي البصير: 74.

وعلى حين التزم الشعراء بقواعد الموشّح وأقسامه في بعض ما كتبوا، نجدهم تفلّتوا من هذه القواعد في معظم موشّحاتهم، فاستغنوا عن المطالع، والخرجات، والأقفال، وتفنّنوا في تنويع القوافي، وتوزيعها على أقسمة الموشّحات، ولما كان القسمان الأكثر بروزاً في الموشّحات هما التامّ والأقرع، رصد البحث ما جاء عند الرابطة منهما، فكان التامّ أقرب إلى الالتزام التامّ، وعرضنا في قسم الموشّح الأقرع ما وافقه في القواعد، ثم الصور المختلفة التي جدّد فيها الشعراء في تشكيل هذا الموشّح كما سيلي عرضه وتوضيحه.

1- الموشّح التام:

وهو الموشّح الذي استوفى جميع أقسام الموشّح التي حدّدها ابن سناء الملك في دار الطراز، والمكوّنة من مطلع "قفل أوّل" ودور "بأسماط مختلفة التكوين" وخرجة "القفل الأخير في الموشّح.

وجاء في شعر الرابطة ثلاثة عشر موشّحاً تامّاً، سبعة عند رشيد أيوب وأربعة عند أبي ماضي، وواحد عند نسيب عريضة، وواحد عند ميخائيل نعيمة، وكلّها باستثناء موشّح "ذكرى لبنان" لرشيد أيوب جاءت وفق الهيكلة القافوية التالية:

المطلع	دور 1	دور 2	دور 3	دور 4
أ ب	ج د	هـ و	ز ح	ط ي
أ ب	ج د	هـ و	ز ح	ط ي
	ج د	هـ و	ز ح	ط ي
	أ ب	أ ب	أ ب	أ ب
	أ ب	أ ب	أ ب	أ ب

وهكذا حتى نهاية الموشّح، أمّا موشّحات رشيد أيّوب التي جاءت على هذا النمط فهي:

"سلطانة البحر" جاء في أحد عشر دوراً، "فاذكريني عند هاتيك الصخور" في ستّة أدوار، "ليتني" في تسعة أدوار، "يا شبابي" في سبعة أدوار، "حنين" في أربعة أدوار، "ابنة" الكوخ في ثمانية أدوار[1]، وجميعها جاءت على وافي الرمل، يقول في سلطانة البحر:

[1] – جميعها من ديوان الأيوبيات في الصفحات: 5- 12- 20- 31- 53- 65 على التوالي.

كمْ طوى الدهرُ عليها أُمما ومحاها من سجلّ الكائناتْ
هكذا يطوي ويمحو طالما سنواتٌ فيهِ تتلو سنواتْ
. * * * * .
دوَلٌ في دورها قد لعبتْ ثمّ بادت وبدتْ أخرى تدولْ
وبهذا الكون أسرارٌ خَبَتْ تحتَ مكنوناتها نار العقولْ
ومطايا الفكرِ فيها قدْ كبتْ حائراتٍ لا تعي كيف تجولْ
. * * * * .
بينما المرءُ يُرى مبتسما وله الأيام تبدو زاهراتْ
إذ تراهُ يذرفُ الدمعَ دما شرَقاً من حزنهِ بالعَبَراتْ

ولأبي ماضي على هذه الهيكلة أربعة موشّحات هي: "ريح الردى" جاء في أربع أدوار، و"أمّةٌ تفنى وأنتم تلعبون" في أربعة عشر دوراً، و"الخلود" في سبعة أدوار، و"صوت من سوريا" في خمسة أدوار، و"1914" في تسعة أدوار، وجميعها على الرمل أيضاً، ولكن على الرغم من أنّ الشاعر اتبع فيها الهيكلة القافويّة السابقة نفسها؛ إلّا أنّ الشاعر تفنّن في هيكلة الأقسمة وتوزيع التفعيلات. ففي موشّح ريح الردى يقول[1]:

عصفتْ ريحُ الردى بالمشعلِ
فخبا
****
أيُّها النائم عنّا والعيونْ
في سهرْ
نحنُ من بعدِكَ أسرى للشجونْ
والكدرْ
تشتكي أرواحُنا ظلمَ المنونْ
والقدرْ

[1] – الديوان: تبر وتراب: 972..

للسما، للّيلِ، للفجر الجلي

للرّبى

ونرى الشاعر حافظ على تقليديّة تكوين الموشّح، فالتزم المطلع والأقفال في كل دور، كذلك التزم شروط التزام المطلع والأقفال والخرجة بقافيتين في كل الموشّح، إلّا أنّ الشاعر جعل القسيم الثاني من كلّ سمط كلمة واحدة أو كلمتين بما يعادل تفعيلة "فاعلن" المحذوفة من "فاعلاتن" أو المحذوفة المخبونة "فعِلن" وقد تناوب عليها الروي الموصول والمقيّد، كذلك التفعيلة الأخيرة في القسيم الأوّل كانت تتناوب بين أشكال عدّة، فجاءت القافية فيها مردفة في المقصور من فاعلان "فاعلان" كما في الدور الوارد سابقاً، ومنها المقيّدة في "فاعلن: كما في الدور الثاني "ذاويهْ" والثالث "وَكَرَمْ" والرابع "وتملُكْ".

وكذلك نرى الشاعر قد تفنّن بالخرجة فقال فيها[1]:

عصفتْ ريحُ الردى بالمشعلِ

فخبا

فإذا كلُّ قصورِ الأملِ

كالهبا

فنراه أعاد المطلع كما هو وأضاف إليه سمطاً يعادله بالوزن ويماثله بالتشكيل، ولم تكن هذه الخرجة لصيقة الدور الأخير، بل منفصلة عنه، فجاء بها بعد أن أنهى الدور الأخير بالقفل:

كنتُ في دنيا الضبابِ المسدلِ

كوكبا

وفي موشّح "أمّةٌ تفنى وأنتم تلعبون"[2] يقول:

أَعلى عيني من الدمعِ غشاءْ

أمْ على الشمسِ حجابٌ من غمامْ

غاض نور الطرفِ أم غارتْ ذُكاءْ

---

[1] – الديوان: تبر وتراب: 973..

[2] – الديوان: ج2: 417..

لستُ أدري غير أني في ظلامْ

****

ما لنفسي لا تبالي الطربا أين ذاك الزهْوُ أين الكلف؟
عجباً ماذا دهاها عجبا فهْي لا تشكو ولا تستعطِفُ
ليتها ما عرَفتْ ذاك النبا فالسعيدُ العيشِ مَنْ لا يعرِفُ

لا ابتسامُ الغيدِ، لا رقصُ الطِّلاءْ
يَتَصَبَّاها ولا شدْوُ الحَمَامْ
بالكرى عنّي وبي عنهُ جَفاءْ
أنا وحدي ..... أم كذا كلُّ الأنامْ

فقد جعل القفل رباعيّاً تتناوب فيه قافيتان: أ ب أب وتتكرّران في كل الأقفال، أمّا الأبيات فقد جاء كلُّ بيتٍ في ثلاثةِ أسماط، وكلُّ سمطٍ جاء ثنائياً في قافيتين تتكرّران في كلّ أسماط البيت الواحد (ج د ج د ج د)، وتختلفان في كل بيت من أبيات الموشّح.

وفي موشّح الخلود يقول[1]:

غَلِطَ القائلُ إنّا خالدونْ كُلُّنا بعدَ الردى هيُّ بْنُ بَيْ

. . . . .

لو عرفنا ما الذي قبل الوجودْ
لَعَرفْنا ما الذي بعد الفناءْ
نحنْ لو كُنّا –كما قالوا– نعودْ
لمْ تخفْ أنفُسُنا ريبَ القضاءْ
إنّما القولُ بأنّا للخلودْ
فكرةٌ أوجَدَها حبُّ البقاءْ

نعشقُ البقيا لأنّا زائلون والأماني حيّةٌ في كلِّ حَيْ

[1] – الديوان: ج2: 316..

فجاءت الأقفال هنا ثنائية من قسيمين تتناوب عليهما قافيتان مرة واحدة، وعلى هذه الهيكلة جاء موشّح "1914" [1]أيضاً، أمّا موشّح "صوت من سورية"[2] فقد جاء البيت فيه مؤلفاً من سمطين، كلّ سمط في قسيمين، يقول فيه:

صوتُ سوريّا الجميلهْ صوتُكِ العذْبُ الرخيمْ
ضاحكٌ مثلُ الخميلهْ لاعبٌ مثلُ النسيمْ

***

يا أخا الورقاءِ غنِّ فالغنا شعرُ السماءْ
فهو في الغصنِ تثنِّ وهْو في النجمِ بهاءْ

صوتُ سوريّا الجميلهْ
صوتُكِ العذْبُ الرخيمْ
ضاحكٌ مثلُ الخميلهْ
لاعبٌ مثلُ النسيمْ

***

غَنِّنا حتى نميلا مثل أغصان الأراكْ
كم بنا صبّاً عليلا لا يداويه سواكْ

صوتُ سوريّا الجميلهْ
صوتُكِ العذْبُ الرخيمْ
ضاحكٌ مثلُ الخميلهْ
لاعبٌ مثلُ النسيمْ

وقد كان رصف أجزاء الموشّح مختلفاً عن المعهود، كذلك كانت الأقفال موحّدة بمنزلة لازمة إيقاعية ولفظية تتكرر بعد كل بيت في الموشّح.

---

[1] – الديوان: ج2: 363.

[2] – الديوان: تبر وتراب: 926.

أمّا عند ميخائيل نعيمة فجاء موشّح "ترنيمة الرياح"[1] على بحر المتدارك متّبعاً فيه نظام القوافي السابق، يقول فيه:

هلِّلي هلِّلي يا رياحْ
وانسجي حولَ نومي وشاحْ

****

من خرير الغديرْ
واهتزازِ الأثيرْ
واختلاجِ العبيرْ
في دموعِ الصباحْ
هلّلي هلّلي يا رياحْ

وكانت عبارة " هلّلي هلّلي يا رياحْ" تتكرّر في نهاية كل قفلْ في أدوار الموشّح كما هي أو بعبارة موازية، مثل "صفّقي صفّقي يا رياح" أو "قهقهي" أو "ولولي" أو "هوّمي"

وعند نسيب عريضة جاء موشّح "مناجاة"[2] على المجتث على هذه الهيكلة، يقول فيه:

لاحتْ قصور الخيالِ تعلو منونَ الغمامْ
يا أختَ روحي، تعالي أطلتِ فيها المقامْ

* * *

يا أختَ روحي اسمعيني من أوجِ تلْك السماءْ
قد كادَ يقضي يقيني هلّا أجبتِ النداءْ
أراكي لا تعرفيني أزالَ عني البهاءْ
أجلْ! تغيّر كنهي مذْ جئتُ أرض الشقاءْ
بُدّلْتُ فيها جلالي بحلَّةٍ من عظامْ

---

[1] – الديوان: 81.

[2] – الديوان: 76.

يا أختَ روحي تعالي *** قد أضجرتني الأنامْ

أمّا موشّح "ذكرى لبنان" جاء في أربعة أدوار لرشيد أيوب نظمه على البسيط، واتّبع فيه الشاعر النظام القافوي التالي:

المطلع	دور 1	دور 2	دور 3	دور 4
أ أ	ب ب	ج ج	د د	هـ هـ
أ أ	ب ب	ج ج	د د	هـ هـ
	ب ب	ج ج	د د	هـ هـ
	أ أ	أ أ	أ أ	أ أ
	أ أ	أ أ	أ أ	أ أ

وقد بناه الشاعر على غرار موشّح ابن سناء الملك[1] الذي يبدؤه بـ:

كلّلي ياسحبُ تيجان الربا بالحلي
واجعلي ســـوارِكِ منعطفَ الجــدولِ

يقول رشيد أيوب[2]:

اذرفـــــــي يا عينُ دمعي فالهوى مُتلفي
واســـــعفي لعلّ ناراً في الحشا تنطفي

****

يا غـــــــرامْ يحلو لمثلي فيكِ فرطُ السقامْ
لا يُـــــــلامْ من يحفظِ العهدَ ويرعى الذمامْ
فالمـــــــقامْ مقامُ أرواحٍ عليها السلامْ

[1] – دار الطراز في عمل الموشحات: لابن سناء الملك: المستطرف في كل فنّ مستظرف.

[2] – أغاني الدرويش: 27.

فاختـــــــفِ يا مدّعي الحبِّ ولم يدنفِ

فالـــــــــوفي من يبذل النفسَ ولم يكتفِ

والغالب على هذه الموشّحات التي جاءت على هذه الهيكلة أنّ أكثرها جاء على الرمل، وأن أغلبها جاءت فيه القافية مردفة، وقلّما جاء الرويّ موصولاً، كذلك فكلّها كانت الأدوار فيها خماسية الأسماط، وما اختلف فيها فقط أقسمة الأسماط، فأحياناً كانت الأسماط تأتي ثنائية في قسيمين "شطرين"، وأحياناً كان الشاعر يكتفي بقسيم أو شطر واحد، وأحياناً كان يكتفي بأم يجعل القسيم الواحد تفعيلة واحدة.

وهكذا فلم يكن ثمّةَ خروج واضحٌ في هذه الموشّحات عمّا اشترط لها ابن سناء الملك في دار الطراز من حيث الهيكلة والقوافي، فنرى الشعراء اتبعوا قواعد تشكيل الموشّح التقليدي اتباعاً نهجوا فيه منهج القدماء في نظمه، وإنْ لم يكن اتباعاً تامّاً، كما في موشّح "الخلود" لإيليا أبي ماضي، وموشّح "ترنيمة الرياح" لميخائيل نعيمة، فنرى تصرّف الشعراء في أقسمة الأسماط، وتوزيع التفعيلات، والقفل الذي كان بمنزلة اللازمة الإيقاعية المذّيِّلة للبيت في الدور.

2- الموشّح الأقرع:

وهو موشّح استغنى فيه الشاعر عن المطلع "القفل الأوّل" وبدأ دوره بالبيت مباشرة، وهو كثير عند شعراء الرابطة القلمية، وإذا كان الشعراء قد تصرّفوا قليلاً في هيكلة الموشّح التام، فإننا نراهم قد أطلقوا لأقلامهم الشعرية العنان، فكانوا في هذا القسم أكثر حرّية وتفنّنا، فاتّبعوا أنظمة عدّة في ترتيب القوافي، كذلك في تقسيم الأسماط وترتيبها وتوزيعها وهيكلتها، وإذا كانت الموشّحات التي جاءت تامّة عند شعراء الرابطة قد بلغت أحد عشر موشّحاً من أصل ثلاثةٍ وتسعين موشّحاً؛ فإن الموشّح الأقرع قد استغرق جميع الموشّحات الباقية.

واستناداً لترتيب القوافي في القسم السابق فقد جاء في هذا القسم موشّحاتٌ اتّبع الشعراءُ فيها الترتيب نفسه، غير أنّهم استغنَوا فيها عن المطالع، فاتبعوا في ترتيب القوافي النظام التالي :(أ ب أب أب ج د ج د) مبتدِئاً بالبيت مباشرة دون المطلع، أي وفق الهيكلة القافوية التالية:

دور 1	دور 2	دور 3	دور 4
أ ب	هـ و	ز ح	ط ي
أ ب	هـ و	ز ح	ط ي
أ ب	هـ و	ز ح	ط ي
ج د	ج د	ج د	ج د
ج د	ج د	ج د	ج د

وعلى هذه الهيكلة جاء موشّح "الربيع" في ستة أدوار، و"النسر" و"خيمة الناطور" ، و"دقّ يا قلبي"[1] وكلّ منها جاء في أربعة أدوار، وجميعها لرشيد أيّوب، وجاءت على بحر الرمل، وموشّح "في الليل"[2]

[1] – من ديوان أغاني الدرويش: جاءت في الصفحات: 23- 39- 41- 73 على التوالي.

[2] – الديوان: ج2: 425.

على المتقارب لإيليا أبي ماضي، وكذلك موشّح "هل تدري"[1] على الرمل لنسيب عريضة، و"أغنية الخريف"[2] لندرة حدّاد على البسيط.

يقول رشيد أيّوب في موشّحة "الربيع":

مرحباً ذُبنا اشتياقاً يا ربيعْ يا خفيفَ الروحِ أهلاً مرحبا
كلّما ضاءَ محيّاكِ البديعْ هبَّتِ الأرضُ تباهي الكوكبا
ومشى في سفحِ أضلاعي صريعْ ماتَ لولا ذكرُ أيامِ الصّبا
عَجَباً تمضي زماناً وتعودْ وربيعي قد مضى لم يرجعِ
مَنْ تُرى أنباكَ أسرارَ الخلودْ فتوقَّيتَ الردى لمْ تُصرَعِ

****

وموشّح إيليا أبي ماضي "في الليل":

جلسْتُ وقد هَجَعَ الغافلونْ
أُفكّرُ في أمسنا والغدِ
وكيفَ استبدَّ بنا الظالمونْ
وجاروا على الشيخ الأمْردِ
فخلْتُ اللاواعجَ بين الجفونْ
وأنّ جهنّمَ في مرقدي
وضاقَ الفؤادُ بما يكتمُ فأرْسَلَتِ العينُ مدرارها

وفي موشّح "هل تدري" يقول نسيب عريضة:

---

[1] – الديوان: 30.

[2] – الديوان: 23.

عندما تجلسُ في فجرِ الصباحْ نصْبَ أنداءِ الرياض الزاهرةْ
بينَ وردٍ ومدامٍ وملاحْ ساجداً للشمسِ قبل الهاجرةْ
ترتجي من يومكَ الآتي الصلاحْ والأماني في العالي طائرةْ
وغناءُ الطير ما فوق الغصونْ مُنْعشٌ يطردُ أصداءَ الأسى
أترى تعلمُ ماذا سيكونْ بعد حينٍ عندما يأتي المسا

وعند ندرة حدّاد موشّح "أغنية الخريف":

يمرُ ذكرُ الصّبا أنغامَ مزمارِ
أو نفحَ زهرِ الرّبى في شهرِ أيّارِ
ما قيلَ لي مرحبا في كلِّ أسفاري
إلّا وقلبي صبا للأهلِ والدارِ
ما عنكِ أرضَ الشآمْ صدٌّ وإضرابٌ
هواكِ منذُ الفطامْ روحٌ وأعصابٌ

وقد جاء بعض الموشّحات على الهيكلة الشطرية والقافوية نفسها، إلا أنّ عددَ الأسماط فيها كان مختلفاً، كموشّح "مرور الزمان"[1] لرشيد أيوب، يقول فيه:"على المتقارب"

لماذا الضجيجُ وما ذا الخبرْ؟ فقالوا: قريباً يمرُّ الأميرْ
فلمّا رأيتُ جميعَ البشرْ يضجّون جهلاً لأمرٍ حقيرْ
وقفتُ بعيداً بعينِ الفِكَرْ أراقبُ وحدي مرورَ الزمانْ
. **** .
خلوتُ بنفسيَ في غرفتي ولي معَ نفسي حديثٌ طويلْ
فلمّا عكفْتُ على حرفتي أطالع كتْبي بصبرٍ جميلْ
سمعتُ خلالَ السطورِ عبرْ تقولُ: تأمّلْ مرورَ الزمانْ

[1] – أغاني الدرويش: 59.

فاتّبع نظام التقفية: أ ب أ ب ج د / ه و ه و ج د/ وهكذا .. فكانت البيت سمطين لا ثلاثة كما في الموشّحات السابقة، والقفل قسيمين، وقد جاء في بعض موشّحاته بقفل من قسيم واحد، كما في موشّح "بنت الخلود" جاء في ستّة أدوار، و"الضوء البعيد" في أربعة أدوار، وكلاهما على مجزوء الرمل، وكذلك موشّح "من خلال الضباب" جاء في خمسة أدوار و"المسافر" في ستة أدوار، وكلاهما على المتقارب، وموشّح "هل تذهبين"[1] على الكامل.

فجاء ترتيب القافي على الشكل: أ ب أ ب ج/ د ه د ه ج/ و ز و ز ج/ وهكذا.

أو: أ ب أ ب أ ب ج/ د ه د ه د ه ج/ و ز و ز و ز ج/ ... وهكذا.

أي أننا نجد موشّحات يكون البيت فيها سمطين، وموشّحات ثلاثةَ أسماط، وعلى هذا الترتيب جاء موشّح "عبد" -في ثلاثة أدوار- لإيليا أبو ماضي.

أما موشّح "بنت الخلود"[2] ، ويقول فيه:

عطشتْ زهرة روحي وذوتْ بنتُ الخلودْ
فسقتْها من جروحي ها هنا أيدي الوجودْ

وشعوري

فتتكرّر تفعيلة واحدة بعد كلّ بيت على القافية نفسها إلى آخر الموشّح مُنزلاً إياها الشاعر مكان القفل، وكذلك الأمر في موشّح "الضوء البعيد"[3]، يقول:

لبستْ شمسي الوشاحا آهِ ما احلى المغيبْ
نام قلبي واستراحا وقضى ذاك الغريبْ

في الأنامْ

---

[1] - أغاني الدرويش: 37.

[2] - أغاني الدرويش: 11.

[3] - أغاني الدرويش: 91.

ولا يختلف الأمر في موشّحي "من خلال الضباب"[1] و"المسافر"[2]، إلّا أنّ البيت في كليهما كان من ثلاثة أسماط، يقول في موشّح "من خلال الضباب":

نظرتُ وكلّي عيونْ إلى رائعات الجمالْ
ولمّا دهتني الشجونْ شددْتُ إليها الرحالْ
فسادَ قلبي السكونْ وتاهَ بنفسي الخيالْ
إلى حيث ألقى السلامْ

وكذلك في موشّح "هل تذهبين"[3]، نرى الشاعر قد استغنى عن قافية القسيم الأول في أسماط البيت، وجاءت معظمها مدوّرة، يقول الشاعر:

يا هندُ قد فسدَ الزمــانُ وراجَ قولُ المرْجفِ
فهلمّ نذهبُ في الظلامِ إلى الجبال ونختفي
هل تذهبين؟

أمّا إيليا أبو ماضي فيقول في موشّحه "عبد"[4]:

فوقَ الجمَّيزةِ سنجابُ والأرنبُ تمرحُ في الحقلِ
وأنا صيّادٌ وثّابُ لكنَّ الصيدَ على مثلي
محظورٌ إذ إني عبدُ

ونراه يتبع فيه أيضاً نفس الهيكلة الشطرية ونظام القوافي والأقفال.

---

[1] – أغاني الدرويش: 47.
[2] – أغاني الدرويش: 55.
[3] – أغاني الدرويش: 37.
[4] – الديوان: الخمائل: 770.

وقد اتّبع الشعراء في كثير من موشّحاتهم اللازمة اللفظية والإيقاعية في نهاية كل بيت، منها مثلاً موشّح "ابن الليل"[1] على الرمل، جاء في ستة أدوار، يقول فيه:

أشرفَ البدرُ على الغابةِ في إحدى الليالي
فرأى الثعلبَ يمشي خِلْسةً بين الدوالي
كلّما لاح خيالٌ، خافَ من ذاك الخيالِ
واقْشعرّا

فجاءت هيكلة القوافي على نظام: أ أ أب/ جـ جـ جـ ب/لكن هذا النظام لم يتّبعه الشاعر في كل الموشّح، فعلى اعتبار أنّ "واقشعرّا" هي القفل، فقد كان الشاعر يغيرّ قافية القفل دون وزنه كلّ دورين، فكانت الأقفال على التوالي: (واقشعرّا–مكفهرّا)، (أو خيالهْ–وصيالهْ)، (أو حيالَكْ–صنْ جمالكْ)، فكانت الأقفال بمنزلة اللازمة الإيقاعية المكوّنة من تفعيلة واحدة.

ومثلُه جاء موشّح "على الطريق"[2] نظمه نسيب عريضة في ثمانية أدوار على المتقارب، يقول فيه:

لماذا وقفتِ بخوفٍ وحيرهْ
أيا نفسُ، عندَ الطريقِ العسيرهْ
ألا امشي، فإنّ الحياةَ قصيرهْ
ألا امشي

وكان القسيم الرابع في كلّ الأدوار بوزن تفعيلة واحدة ورويّ الشين، يكرّره الشاعر كلازمة إيقاعيّة في خاتمة كلّ دور.

وقريباً من هذا كان النظام القافوي كان موشّح رشيد أيوب "خلّياني"[3] على الرمل، وجاء في ثمانية أدوار، يقول فيه:

---

[1] – الديوان: الجداول: 617.

[2] – الديوان: 60.

[3] – الأيوبيات: 30.

يا خليليّ إذا شطّ المزارْ بفؤادٍ ما له غير الزفيرْ
وهمى دمعي لدى ذكر الديار خلِّياني
عندما أجلسُ في الليل البهيمْ ونجومُ الأفْقِ فوقي سابحاتْ
في فضاءٍ عنده النفسُ تهيمْ خلِّياني

فمن حيث النظام القافوي اتبع الترتيب: أ ب أ ج/ د هـ د ج/ و ز و ج/ وهكذا ..

فكرّر "خلِّياني" لازمةً لفظية وإيقاعية في كلّ أدوار الموشّح. ولا يبتعد عن هذا موشّح "الطلاسم"[1] الشهير لإيليا أبي ماضي، نظمه على الرمل في ثلاثة وخمسين دوراً، يقول في أوّله:

جئتُ، لا أعلمُ من أينَ، ولكنِّي أتيتُ
ولقدْ أبصرتُ قدّامي طريقاً فمشيتُ
وسأبقى ماشياً إن شئتُ هذا أم أبيتُ
كيفَ جئتُ؟ كيف أبصرتُ طريقي؟
لست أدري

فالهيكلة الشطرية لا تختلف عمّا كانَ عليه موشّح "على الطريق" لنسيب عريضة، إلا أنه كان ثمّة سمط منفكٌّ عن قيد القافية في موشّح الطلاسم، هو السمط الرابع من كلّ دور، فكان ترتيب القوافي:

(أأأ–ب/ج ج ج –ب/ ددد–ب/ .....) وهكذا، وكذلك فقد كرّر الشاعر عبارة "لستُ أدري" في نهاية كلّ بيت من أبيات الموشّح، فكانت لازمة إيقاعية ولفظية في كلّ أدوار الموشّح.

وقد خرجت الكثير من الموشّحات عند شعراء الرابطة القلمية عن نظام القوافي الصارم، فنرى الشعراء يكتبون بما تجود عليهم قرائحهم من غير أن يهتمّوا كثيراً بالتزام نظام محدّد للقوافي، كما في موشّح جبران مثلاً "يا نفس" الذي نظمه على السريع في أربعة أدوار[2]:

يا نفسُ لولا مطمعي بالخلْدِ ما كنتُ أعي
لحناً تغنّيه الدهورْ

---

[1] – الديوان: 193.

[2] – جبران خليل جبران: 588.

بل كنتُ أنهي حاضري قسراً فيغدو ظاهري

سرّا تواريه القبورْ

وإذا أردنا أن نرمز للقوافي بـ: أأب ج ج ب، لرأينا أن الشاعر في الدور التالي لا يلتزم بقوافي القسيمين الأول والثاني، وكذلك الثالث والرابع، كذلك لم تتكرّر في موشّحه قوافي القسيمين الثالث والسادس، فكانت القوافي في الأدوار التالية على النحو التالي: ددهـ ووهـ/ ززح ط ط ح/ .... وهكذا. فبدا كلّ دورٍ موشّحاً مستقلّاً لا يجمعها معاً إلّا الوزن.

كذلك في موشّحته "ماذا تقول الساقية"[1]، نظمه على الرمل في دور واحد، شكّله من مطلع بأربعة أقسمة تناوبت عليه قافيتان: أب أب، وبيت مؤلّف من اثني عشر سمطاً مزدوجاً، فيأتي بالقوافي على الترتيب التالي:

ج د ج د د د د د/هـ و هـ و و و و و/ ز ح ز ح ح ح ح ح/

ثم يذكر القفل الذي جاء فيه بأربعة أقسمة تناوبت عليها قافيتان هما غير القافيتين الواردتين في المطلع، يقول فيه:

سرتُ في الوادي وقدْ جاء الصباحْ معلناً سرّ وجودٍ لا يزولْ

فإذا ساقيةٌ بين البطاحْ تتغنّى وتنادي وتقولْ:

ثمّ يأتي إلى البيت، فيقول في أوّله:

ما الحياةُ بالهناءْ إنّما العيشُ نزوعٌ ومرامْ

ما المماتُ بالغناءْ إنّما الموتُ قنوطٌ وسقامْ

ما الحكيمُ بالكلامْ بل بسرٍّ ينطوي تحت الكلامْ

ما العظيمُ بالمقامْ إنّما المجدُ لمن يأبى المُقامْ

فنرى القسيمين : ما الحياةُ بالهناءْ / ما المماتُ بالغناءْ على قافية، وباقي الأقسمة في الأسماط على قافية أخرى.

---

[1] – جبران خليل جبران: 605.

وهذا الأمر في الأسماط الثمانية التالية أيضاً، ليعود الشاعر فيختتم موشّحته بالقفل:

هذا ما قالتْه تلكَ الساقيهْ لصخورٍ عن يمينٍ ويسارْ
رُبَّ ما قالته تلك الساقيهْ كانَ من أسرارِ هاتيكَ البحارْ

وقلّما نرى مثل هذا التصرف في موشّحات الشعراء الآخرين في الرابطة القلمية، لكننا في المقابل نقف على هيكلة شطرية مقاربة، إذ عمد الشعراء إلى تطويل الأبيات وتعدّد الأسماط وتنوّع القوافي وتوزيع التفعيلات بصورة أكثر صرامة ممّا كان عليه هذا الموشّح.

كذلك موشّح "الطمأنينة"[1] لميخائيل نعيمة نظمه على المتدارك في أربعة أدوار، يقول فيه:

سقفُ بيتي حديدْ ركنُ بيتي حجرْ
فاعصفي يا رياحْ وانتحبْ يا شجرْ
واسبحي يا غيومْ واهطلي بالمطرْ
واقصفي يا غيومْ لستُ أخشى خطرْ
سقف بيتي حديدْ ركن بيتي حجرْ

فكان يبدأ كلّ دور بسمط مزدوج، ويعيده في نهاية كلّ دور كما هو من غير تحريف، وعلى حين كان يلتزم بالراء الساكنة في نهايات الأسماط، فإننا نراه لا يتبع ترتيباً واضحاً في الأقسمة الأولى منها، فجاءت القوافي على النحو:

المقطع الأول: أ ب – ب ج ب ج أب.
المقطع الثاني: د ب – ب – ب ج ب د هـ.
المقطع الثالث: و ب ج ب – ب – ب و ب.
المقطع الرابع: ح ب – ب – ب –ب ح ب.

[1] – الديوان: 67.

ومن ناحية أخرى، فقد جاء الشعراء بموشّحات على أوزان جديدة مخترعة من أوزان بحور الدوائر العروضية، وكذلك عمدوا إلى دمج أكثر من بحر في موشّح واحد.

فمن الموشّحات التي حاول الشعراء فيها التجديد في الأوزان أو تغييراً جزئياً في إيقاع التفعيلات، من ذلك موشّح "الشهرة" لجبران[1]، وهو موشّح قصير من دورين، يقول فيه:

كتبتُ في الجزر سطرا على الرمــلِ
أودعته كلّ روحي مع العــقلِ
وعدتُ في المدّ أقرا وأســـــتجلي
فلمْ أجدْ في الشواطي سوى جهلي

فكان هذا على وزن: مستفعلن فاعلاتن مفاعيلين ×4.

وإذا سلّمنا أن التفعيلتين الأولى والثانية من بحر المجتث، فإن التفعيلة الثالثة لا تجتمع معهما في صورة من الصور.

أمّا الموشّحات التي جاءت على أكثر من وزن، أي جمع فيها الشاعر وزن أكثر من بحر فهي خمسة موشّحات، ثلاثة عند نسيب عريضة وواحد عند جبران وواحد عند إيليا أبو ماضي.

أمّا الموشّحات التي جاءت على أكثر من وزن عند نسيب عريضة فهي: موشّح "النعامى" و"طريق الحيرة" و"أنامل النسيان".

وموشّح "النعامى"[2] كان مجموعة من القصائد والمقطّعات، وأحياناً من الأبيات المزدوجة، أو الرباعيات، ومقاطع موشّحة، فلم يتبع الشاعر في نظم الموشّح نظاماً معيّناً، ولكن يمكن وصف هيكلتها على الصورة التالية:

---

[1] – جبران خليل جبران: 600.

[2] – 53. والنعامى من أسماء ريح الجنوب، وهي من أرطب الرايح.

الجدول – 34-

المقطع	عدد الأبيات أو الأدوار	الوزن المستعمل	نمط النظم
الأوّل	12 بيتاً	مخلّع البسيط	نظام الشطرين
الثاني	ثلاثة أدوار + بيتين	المجتث	موشّح
الثالث	7 أدوار	الخفيف	موشّح
الرابع	7 أبيات	الخفيف	نظام الشطرين
الخامس	4 مزدوجات	....	مزدوجة
السادس	4 أدوار	المجتث	موشّح
السابع	ستة أدوار	المجتث	مسمّطة مربّعة
الثامن	بيتان	مخلّع البسيط	نظام الشطرين

يبدأ الشاعر موشّحه بمطلع طويل كان أشبه بمقطّعة من أحد عشر بيتاً على نظام الشطرين:

لا تسألوني في أيّ حانٍ من أيِّ كأس من كفِّ بدرِ
لا لم أذقْها، فلا تظنوا شرّاً ، فما بالمدامِ سكري
قد ساورتني ريحُ النعامى فأسكرتني بدونِ خمري

وإذا قطّعنا الأبيات كان وزنها على الشكل التالي:

لا تسْألو ني في أيْ يِحانن من أيْيِ كأْ سن من كفْ فِبدْرِ
0//0/0/ 0/0/0/ 0/0// 0//0/0/ 0/0/0/ 0/0//
لا لم اذُقْ ها فلا تظنْنو شرْرَن فما بلْ مُدا مِسكْري
0//0/0/ 0//0/ 0/0// 0//0/0/ 0//0/ 0/0//
قد ساورتْ ني ريحنْ نعامى فَأَسْكرَتْ ني بدو نِخَمْري
0//0/0/ 0/0/0/ 0/0// 0//0// 0//0/ 0/0//

وهذا البحر على الرغم من الخلل العروضي فيه، يبدو أنّ الشاعر بناه على الأغلب على مخلّع البسيط، فقد جاءت معظم الأبيات على وزنه.

ويقول في الجزء الثاني منه:

هيّـــا بنـــا يا نـــدامـــى
فقـــد أتتـــنا النـــعامـــى
تجـــرُّ ذيـــل الـــربيعْ
قـــد زال قيـــدُ الثـــلوجْ
هيّا ابصـــروا في المـــروجْ
جســـمَ الجـــمالِ البديـــعْ

وبعد الدور الثالث يقول:

في الجوّ سحبٌ تجارتْ تسعى بأرواح زهرِ
والنهرُ يطلبُ وصلاً والنفسُ تهوى التعرّي

وهذان البيتان مع الموشّح جاءا على المجتث، وبعد ذلك يبدأ موشّحاً جديداً، يقول فيه[1]:

النعامى ترنّمتْ ..... النـــعامـــى!
والرّخامى ترخّمتْ ..... الرخـــامـــى!
حلّق القلبُ طائرا مســـتهامـــا
وانجلى الكونُ سافرا واستـــقامـــا

وهذا على الخفيف، ثمّ يبدأ مقطّعة بنظام الشطرين على الخفيف أيضاً في سبعة أبيات، يقولُ فيها:

في رياض الشباب كم من نشيدِ ردَّدَتْه على القلوبِ الأماني
فسرى في صميمها كشريدِ تبعَ الآلَ في فيافي الجنانِ

[1] – الديوان: 54-55.

والتزم الشاعر القافيتين في كل الأبيات، وبعدها يأتي بأربع أبيات مزدوجة[1]:

كمْ جلونا البدورْ في نعيمِ الخدورْ
واكتفينا بنجوى وانفصلنا بتقوى
في ظلال الطبيعهْ كم عصينا الشريعهْ
وركبنا العواصف وكظمنا العواطف

والأبيات أقرب ما تكون إلى الرمل، وهي ركيكة الوزن، وكأنها نظمت لغرض الغناء، فالأبيات الثلاثة الأولى جاءت على وزن: فاعلاتن فعولْ×2 : /0//0/0 //00 ، ويمكن أن تكون على وزن المتدارك: فاعلن فاعلان /0//0 /0//00 ، لكن وزن الشطر الأخير يرجّح الوزن الأول، فتقطيعه العروضي: ///0/0 //0/0 وهذا على وزن فعلاتن فعولن، وعلى هذا فالغالب أن الوزن مخترع ولا ينتمي لأوزان الدوائر العروضية.

وبعدها يبدأ بأدوار أخرى على المجتث، يقول فيها[2]:

كمْ عيــشةٍ قــد حــييْنا
وكــمْ بذلـــــنا الثمـــــينا
في مطلبٍ لا يُنالْ
والعــمرُ أثمــنُ مغــنمْ
والحلــمُ أشــهى وأعــظمْ
لعائــشٍ بالخــيالْ

ووزنه: مستفعِ لن فاعلاتن×2 والقسيم الثالث على وزن: مستفعلن فاعلان، وهذا إمّا على وزن المجتث مع عروض مخترخ وهذا كثير في الموشّحات، أو أنّه جزء من البسيط.

---

[1] – الديوان:56.

[2] – الديوان: 56-57.

ويأتي بعدها بأبيات على نفس المجتثّ مع العروض السابقة نفسها: فاعلان" أحياناً، نظمها على نمط التربيع، يقول فيها[1]:

رأيتُ قدّ الجمالِ على المروجِ تمدّدْ
يبغي نعيمَ الوصالِ من نور شمسٍ توقّدْ
جسم الجمالِ تعرّى على بساطِ الربيعْ
وليس بالعريِ أحلى من قدِّ حلْمٍ بديعْ

وبعدها يعيد دورين كان قد ذكرهما في بداية الموشّح: هيّا بنا ياندامى .....، ثمّ يختم ببيتين على نظام الشطرين كانا قد وردا في بداية الموشّح[2]:

لا تسألوني في أيّ حانٍ من أيِّ كأس من كفِّ بدرِ
قد ساورتني ريحُ النعامى فأسكرتني بدونِ خمري

وهكذا مزج الشاعر في موشّحه ألواناً من الإيقاعات واستعمل أنماطاً مختلفة من النظم، ولم يتبع هذا في الموشّحين الآخرَين، فقد عمد إلى استعمال أكثر من بحر في الموشّح مع الإبقاء على شكل الموشّح المعهد، ففي موشّح "طريق الحيرة"[3] بدأ بمطلع على بحر الخفيف، واستعمل في البيت مجزوء الرمل، يقول فيه:

يا رفيقي على طريق الحزانى سرْ فإنّ القضاءَ أقصى مدانا!
سرْ بنا نقطعْ شوطاً قبل أنْ تفنى الليالي
طالَ هذا الدربُ والعمرُ قصيرٌ في المجالِ

ويمتد البيت حتى ثمانية أسماط، ينهي بعدها الشاعرُ كلَّ دور بقفل على بحر الخفيف:

وكتمنا عن الورى شكوانا كيف نشكو ولا سميعَ سوانا

---

[1] – الديوان: 57.

[2] – الديوان: 58.

[3] – الديوان: 220.

أمّا موشّحه "أنامل النسيان"[1]، فبناه على السريع والخفيف، يقول فيه:

أناملَ النسيانِ مرّي على قلبي مرورَ الوحيِ في الخافياتْ
وأغمضي فيهِ جفونَ الأسى وأوصدي فيه كوى الذكرياتْ
فهْو في نوبةِ الخيالْ
تائهُ الفكْرِ عن مآلْ
جائعٌ خبزهُ المحالْ
يشغلُهُ الماضي عن الآتياتْ

فالمطلع والقفل على السريع، والأسماط الثلاثة الباقية على الخفيف.

وكذلك موشّح "المجنون"[2] لإيليا أبي ماضي اتّبع فيه الهيكلة الشطريّة المعهودة في الموشّحات، مع مزج في الأوزان، فجاء جامعاً بين بحرين لا ينتميان إلى الدائرة العروضية نفسها، هما الرجز والوافر، يقول فيه:

أطارَ عنّي النومَ صوتٌ في الدجى كأنّه دمدمةُ الشلّالِ
يصرخُ والريحُ تردّدُ الصدى في أُذُنِ الفضاءِ والتلالِ
يا ليلُ قفْ هنيهةً قبالي
ترى البرايا وأرَ الليالي
أنا الشادي، أنا الباكي أنا العاري، أنا الكاسي
أنا الخمرةُ والدنُّ أنا الساقي، أنا الحاسي

فوزن الموشّح كما ورد:

متفْعلنْ مستفعلن مستفعلن متفْعلن متْفعلن مفعولن ×2 من الرجز

---

[1] – الديوان: 242.

[2] – الديوان: الجداول: 609.

مستفعلن مستفعلن فعولن×2 من الرجز أيضاً.

مفاعلْتن مفاعلْتن ×2 من الوافر

غير أنّ الشاعر في قوله "أنا الخمرةُ والدّنُّ" أخلّ بالوزن، وخرج عن الوافر إلى وزن لا يمكن تخريجه منه.

أمّا جبران فقد اتبع في موشّحه الشهير "المواكب"[1] نظاماً هيكليّاً واحداً، ونظمه على بحرين: البسيط والرمل، يقول فيه:

الخيرُ في الناسِ مصنوعٌ إذا جُبِروا والشرُّ في الناسِ لا يفنى وإن قُبِروا
وأكثر الناسِ آلاتٌ تحرّكها أصابعُ الدهرِ يوماً ثمّ تنكسرُ
فلا تقولَنَّ هذا عالمٌ عَلَمٌ ولا تقولَنَّ ذاك السيّدُ الوَقِرُ
فأفضلُ الناسِ قطعانٌ يسير بها صوتُ الرعاةِ ومن لمْ يمشِ يندثرُ

ليسَ في الغاباتِ راعٍ لا ولا فيها القطيعْ
فالشتا يمشي ولكنْ لا يجاريه الربيعْ
خُلِقَ الناسُ عبيداً للذي يأبى الخضوعْ
فإذا ما هبَّ يوماً سائراً سار الجميع
أعطني الناي وغنِّ فالغِنا يرعى العقولْ
وأنينُ الناي أبقى من مجيدٍ وذليلْ

والقوافي كانت آخر الأبيات فقط، فلم تكن ثمّة قوافٍ داخليةٌ، والأبيات الأربعة الأولى التي جاءت على البسيط في كل دور كانت لها قافيةٌ واحدة، بينما جاءت الأبيات التالية التي كانت على مجزوء الرمل مختلفة في كلّ دور، ويمكن تمثيلها وفق النظام التالي:

أأأأ ب ب ب ج ج/ أأأأ ددد ه ه/ أأأأ ووو زز/ وهكذا.

[1] – جبران خليل جبران: 343.

وجاء "المواكب" في سبعة عشر دوراً، وقد اختلف عدد أبيات المطالع في بعض الأدوار، فلم يلتزم الشاعر بعدد معين، إنّما كان الغالب في الموشّح أن تكون أربعة أبيات، كلّها على البسيط وعلى قافية واحدة، والأجزاء التالية على مجزوء الرمل في قافيتين لا تتكرران البتة، كذلك نرى الضروب في ما جاء على الرمل تتناوب بين "فاعلاتن" و"فعلاتن" وفعِلان" وفاعلن" و"فاعلان"، وهي سمة لا يختصّ بها موشّح "المواكب" إنما معظم الموشّحات عند شعراء الرابطة، فلم يكونوا ليتقيّدوا –مع الحرية التي مارسوها في الكتابة– بضرب واحد في كل أدوار الموشّح.

وأخيراً: فكما كانت الموشّحات نمطاً جديداً خرج به شعراء الأندلس على النظام المعهود في نظم الشعر، كانت كذلك عند شعراء المهجر عامّة وبشكل واضح عند شعراء الرابطة القلمية، فقد جاوزتْ نسبة الموشّحات في دواوينهم سدسَ الشعر الذي كتبوه، وهي نسبة عالية إذا ما قورنت بالمحاولات التي سبقت أو عاصرت ظهورها عند الرابطة القلمية.

كذلك فقد استساغ شعراء الرابطة بعض الأوزان أكثر من غيرها، فنرى "الرمل" مثلاً حاضراً بكثرة في موشّحاتهم، فقد جاوزت نسبة حضوره بين الموشّحات المنظومة على البحور الأخرى الثلثَ، على حين لم يُكتب على الأوزان الأخرى كالطويل والمديد والمضارع والمقتضب، وأحياناً كُتبَ موشّحٌ واحد أو موشّحان على بعض الأوزان أيضاً كالهزج والرجز والوافر ومخلّع البسيط، كما جمعوا بين أكثر من بحر في بعض الموشّحات، وكتبوا بعضها على أوزان من خارج الدائرة العروضية وإن كانت مخترعة منها بصورة من الصور.

لقد كانت الموشّحات متنفّساً عابقاً بمختلف روافد الحرية في النظم، سواء من حيثُ التصرّف بالأعاريض والضروب، والأوزان، أم من حيث التشكيل الشطري للموشّح، أم من حيث الإتيان بأوزان مخترعة رديفة للأوزان المعروفة، أم من حيث الجمع بين أكثر من بحر في الموشّح الواحد، ولا شكّ في أن ذلك كلّه قد رافق التطرّق لمواضيع جديدة في الموشّحات لم تكن مطروقة من قبل، ولا سيّما في دخول الذات والكون في صميم موضوعاتها بعد أن كان معلوماً أن الموشّحات كانت مطيّة الغناء في أول نشوئها.

اسم البحر / الوزن	البسيط الماضي	نسبب عروضية	رئيسة أوتاد	ثلاثة حذاء	متفاعلن نقية	فعلن فعلن فعلن	المجموع
الرمل	٧	٣	١٥	٠	٢	٧	٣٤
المتقارب	٣	٥	٤	٠	١	٠	١٣
السريع	٣	١	٢	٢	٢	١	١١
الكامل	١	٦	٢	٠	٢	٠	١١
الخفيف	٢	٢	٠	١	١	٠	٦
المتدارك	١	١	٠	٠	٣	٠	٥
البسيط	٠	١	٠	١	٠	١	٣
المجتث	٠	٣	٠	٠	١	٠	٤
بحزع البسيط	١	١	٠	٠	٠	٠	٢
الوافر	٠	١	٠	٠	١	٠	٢
الهزج	٠	٠	٠	٠	١	٠	١
أكثر من بحر	١	٣	٠	٠	٠	١	٥
أوزان متنوعة	٠	٠	٠	٠	٠	١	١
المجموع	١٩	٢٧	٢٣	٤	١٦	١١	١٠٠

الجدول -35-

الجدول -36-

اسم الشاعر	عدد قصائد الديوان	عدد الموشحات	نسبة الموشحات لباقي القصائد
إيليا أبو ماضي	٢٧٨	١٩	٧٪
نسيب عريضة	١٠١	٢٧	٢٧٪
رشيد أيوب	٨٩	٢٣	٢٦٪
ندرة حدّاد	٧٢	٤	٦٪
ميخائيل نعيمة	٣٠	١٦	٥٣٪
جبران خليل جبران	١٥	١١	٧٣٪
المجموع	٥٨٥	١٠٠	١٧٪

4- القصائد متعدّدة الأوزان (أكثر من بحر):

لم تكن القصائد متعدّدة الأوزان ظاهرة واضحة في دواوين شعراء الرابطة القلمية، فقد جاء على هذا النمط أربعُ قصائد فقط، ولكنّ منها ما عادل في طوله قصائد عدّة، ولم تكن هذه الظاهرة دليل ركاكة أسوب أو ضعف ملكة عند الشعراء بقدر ما كانت نمطاً شعرياً تجديدياً مهّد لشعراء الرابطة ومن أتى بعدهم لفتح طرقٍ أكثر حرّية وتفنّناً في النظم، وقد مرّ سابقاً كيف جاء شعراء الرابطة ببعض الموشّحات على أكثر من بحر، ولا يبدو هذا غريباً إذا ما ذكرنا أنّ الموشّحات كانت بمنزلة الثورة الأولى على الأوزان التقليدية التي حصرها الخليل في الدوائر الخمس، أمّا وقد جاءت القصائد التقليدية هذه جامعاً فيها الشعراء أكثر من بحر فقد رسمت ملمحاً فنّياً جديداً في الكتابة الشعرية جديراً بالوقوف عليه.

ويبدو أنّ هذه الظاهرة لم تأخذ اهتمام النقاد في الحديث عنها وإعادة أسباب ظهورها إلى عوامل نفسية واجتماعيّة على نحو ما كان منهم في حديثهم عن شعر المهجر بصورة عامّة لأنها لم تكن ظاهرة واضحة فيه، ولكنّ قارئ شعر المهجر عموماً لا يجد هذه الظاهرة غريبة أو ممجوجة، فقد كانت من الظواهر التي وسمت شعر المهجر بالجدّة والاختلاف، وربما –كما مرّ سابقاً– كانت رغبةً من الشعراء في تجريب أنماطٍ جديدة من النظم لم يعرفوها من قبل.

من هذه القصائد "هي الدنيا" لرشيد أيّوب، وهما قصيدتان طويلتان جاءتا في ديوانَيه بعنوان واحد، وقد طبعتا معاً فيما بعد في ديوان واحد سمّي "هي الدنيا"[1]، والقصيدتان تقليديَّتان، بمعنى أنّ الشاعر نظمهما على نظام الشطرين، وبحور الدوائر المعروفة، ولم يخرج عن هذا النظام في كلتيهما، وفيما يلي جدولان يوضحان التكوين المقطعي والوزني لكلٍّ منهما:

[1] – لم أعثر على النسخة المذكورة، إنما ذكرت المعلومة في بعض المقالات عن الشاعر.

هي الدنيا/ ديوان أغاني الدرويش[1]:

الجدول -37-

المقطوعة	عدد أبياتها	البحر المستعمل	العروض	الضرب	القافية	نوعها
المقطوعة الأولى	2	الطويل	مقبوضة	صحيح	لبْ بي	المتواتر
المقطوعة الثانية	2	البسيط	صحيحة	مقطوع	بيبي	المتواتر
المقطوعة الثالثة	4	مجزوء المتقارب	محذوفة	مقصور	يومْ	المترادف
المقطوعة الرابعة	2	الطويل	مقبوضة	صحيح	يحيا	المتواتر
المقطوعة الخامسة	4	مجزوء الوافر	صحيحة	صحيح	غامي	المتواتر
المقطوعة السادسة	3	الرمل	مقصورة	مسبّغ	وحدي	المتواتر
المقطوعة السابعة	2	الطويل	مقبوضة	صحيح	جسرو	المتواتر
المقطوعة الثامنة	2	الطويل	مقبوضة	مقبوض	مائمي	المتدارك
المقطوعة التاسعة	2	البسيط	صحيحة	مقطوع	حَيني	المتواتر
المقطوعة العاشرة	3	البسيط	صحيحة	مقطوع	ضِيها	المتواتر
المقطوعة الحادية عشرة	2	البسيط	صحيحة	صحيح	لامي	المتواتر
المقطوعة الثانية عشرة	2	الطويل	مقبوضة	صحيح	دمعي	المتواتر
المقطوعة الثالثة عشرة	2	الطويل	محذوفة	محذوف	موري	المتواتر
المقطوعة الرابعة عشرة	4	مجزوء الرمل	صحيحة	صحيح	دَيها	المتواتر
المقطوعة الخامسة عشرة	2	الطويل	مقبوضة	صحيح	راسي	المتواتر
المقطوعة السادسة عشرة	2	الوافر	محذوفة	محذوف	جاجو	المتواتر
المقطوعة السابعة عشرة	2	المتقارب	صحيحة	مقصور	رامْ	المترادف

[1] – أغاني الدرويش: 87.

وكما ورد فقد استعمل الشاعر أوزان خمسة بحور شعرية، هي: الطويل والبسيط والمتقارب وافياً ومجزوءاً، والرمل وافياً ومجزوءاً، والوافر وافياً ومجزوءاً، واختلفت فيها الضروب والأعاريض والقوافي بين مقطع وآخر، وبلغ عدد أبياتها اثنان وأربعون بيتاً.

وعلى الرغم من أن نظام الشطرين كان غالباً على مقاطع القصيدة، إلا أننا نقف على بعض الظواهر الإيقاعية التي استعملها الشاعر على قلّة في بعض مقطوعاتها، فالمقطوعة الثالثة مثلاً جاءت على نظام التربيع، فكانت لكلّ قسيمين قافية موحّدة: أ ب أ ب/ ج د ج د.

وكذلك في المقطوعة السادسة جاءت العروض مقصورة، والضرب جاء مسبّغاً مستغرقاً بتفعيلة واحدة كلّ الشطر الثاني: (في الدجى وحدي، فاقد الرشدِ، منتهى الزهدِ) وكلّها على وزن "فاعلاتان".

وفي المقطوعة الثالثة عشرة جاءت البيتان على الطويل بعروض وضرب محذوفين، والعروض المحذوفة لم يخرّجها الخليل إلّا في التصريع.

أمّا القافية فجاءت في معظم المقطوعات متواترة، وتباينَ الرويّ بين الموصول والمقيّد.

أما قصيدة "هي الدنيا" من ديوان الأيوبيّات[1]: جاءت في تسع عشرة مقطوعة شكّلها الشاعر على النحو التالي:

الجدول -38-

المقطوعة	عدد أبياتها	البحر المستعمل	العروض	الضرب	القافية	نوعها
المقطوعة الأولى	2	الطويل	مقبوضة	صحيح	زنْدي	المتواتر
المقطوعة الثانية	2	الطويل	مقبوضة	مقبوض	خالدو	المتدارك
المقطوعة الثالثة	3	الطويل	مقبوضة	محذوف	قامي	المتواتر
المقطوعة الرابعة	2	الطويل	مقبوضة	صحيح	فلسي	المتواتر
المقطوعة الخامسة	2	مجزوء الكامل	صحيحة	صحيح	ياعُرِفْ	المتدارك
المقطوعة السادسة	2	الطويل	مقبوضة	مقبوض	أمْني	المتواتر

[1] - الأيوبيّات: 82.

المقطوعة السابعة	4	مجزوء الكامل	صحيحة	مذيّل	جوْمْ	المترادف
المقطوعة الثامنة	2	الطويل	مقبوضة	محذوف	ديقي	المتواتر
المقطوعة التاسعة	2	الطويل	مقبوضة	صحيح	أرْضي	المتواتر
المقطوعة العاشرة	5	الوافر	محذوفة	محذوف	كاءي	المتواتر
المقطوعة الحادية عشرة	2	الطويل	مقبوضة	صحيح	فاسي	المتواتر
المقطوعة الثانية عشرة	2	البسيط	مقطوعة	مقطوع	لاسا	المتواتر
المقطوعة الثالثة عشرة	4	البسيط	مخبونة	مخبون	ملْتَمَسي	المتراكب
المقطوعة الرابعة عشرة	2	مجزوء الكامل	صحيحة	صحيح	لا علي	المتدارك
المقطوعة الخامسة عشرة	2	الطويل	مقبوضة	صحيح	عمري	المتواتر
المقطوعة السادسة عشرة	2	الطويل	مقبوضة	صحيح	صبري	المتواتر
المقطوعة السابعة عشرة	2	الطويل	مقبوضة	صحيح	عَيشو	المتواتر
المقطوعة الثامنة عشرة	2	البسيط	مخبونة	مخبون	قد فهمو	المتراكب
المقطوعة التاسعة عشرة	5	المجتث	صحيحة	صحيح	نُوبو	المتواتر

وكما في الجدول، فقد جاء الشاعر بأوزان خمسة بحور شعريّة، هي الطويل والكامل والوافر والبسيط والمجتث، وجاء منها المجزوء ومنها الوافي، واختلفت فيها الضروب والأعاريض والقوافي بين مقطع وآخر، وبلغ عدد أبياتها تسعةٌ وأربعون بيتاً.

أمّا القافية فجاءت مترادفة ومتواترة ومتداركة ومتراكبة و، وتباينَ الرويّ بين الموصول والمقيّد.

وتقرب القصيدتان من الحكمة، وكأن الشاعر قد نظم المقطوعات منفردة ثم جمعها في قصيدتين، وقلّما نجد المعنى في مقطوعة يكمّل المعنى في أخرى، فالمعاني كانت في كل مقطوعة جزئية مختلفة، لا يجمعها سوى الحكمة والتجربة أو الموقف المعاش في كلّ مقطع، ويختزلها العنوانُ "هي الدنيا"، منها مثلاً قوله[1]:

[1] – أغاني الدرويش: 87.

ولـمّا رأيتُ المالَ يستعبدُ الورى وآمالُ نفسِ الحرِّ تقضي بأن يحيا
عكفتُ على الإقلال علماً بأنّه يلذُّ لنفسي الانتصارُ على الدنيا

وقوله[1]:

ولـمّا رأيتُ الحزنَ عمَّ بني الورى وكلُّ امرئٍ منهمْ تدرّع بالصبرِ
تيقّنتُ أنّ الدهرَ جالَ موزِّعاً على الناسِ ممّا تدفّقَ من صدري

أمّا قصيدة "احتضار أبي فراس" لنسيب عريضة فكانت أشبه بمسرحيّة شعريّة جاءت في أربعةٍ وسبعين بيتاً شعرياً على أوزانٍ متعدّدة، وقسّمها الشاعر إلى مقاطع شعريّة يبدأ كلٌّ منها بتمهيد نثري أو شرح، على غرار الكتابة المسرحية، ففي بداية المقطع الأوّل يقول: (**قفرٌ تصهره الشمس يلعبُ فيه السراب... أبو فراس ملقى على الأرض العراء على مقربة من شجرة وحيدة، مثخنٌ بالجراح، مضرّجٌ بالدماء، غائبٌ عن الصواب، وقد نفذ من صدره سنان رمحٍ طُعن به في ظهره، فانقصفت خشبة الرمح وهي ملقاةٌ بجانبه على الأرض. يهذي في احتضاره ولم تبقَ منه إلّا حشاشة**)[2].

ثمّ يبدأ القصيدة، ويتّبع هذا التقديم في بداية كل مقطع مصوِّراً المشهد الذي يحتوي الأبيات التالية له، فكأنه أراد تحديد الزمان والمكان والظرف على نحو ما يكون في الكتابات المسرحيّة.

وقد جاءت هذه القصيدة في تسعِ مقاطعَ نظمها الشاعر على نظام الشطرين على أوزان بحور مختلفة، يوضحها الجدول:

---

[1] – الأيوبيات: 85.

[2] – الديوان: 211.

الجدول – 39-

المقطوعة	عدد أبياتها	البحر المستعمل	القافية	نوعها
المقطوعة الأولى	9	الخفيف	عانو	المتواتر
المقطوعة الثانية	6	الخفيف	ضانو	المتواتر
المقطوعة الثالثة	5	الخفيف	رانو	المتواتر
المقطوعة الرابعة	6	الطويل	حالي	المتواتر
المقطوعة الخامسة	8	الطويل	تنظرو	المتدارك
المقطوعة السادسة	23	مجزوء الكامل	تلقى	المتواتر
المقطوعة السابعة	4	مجزوء الكامل	هابي	المتواتر
المقطوعة الثامنة	9	مجزوء الكامل	ناتي	المتواتر
المقطوعة التاسعة	4	الطويل	صبرو	المتواتر

فالشاعر نظمها على الخفيف والطويل ومجزوء الكامل، واستثنينا الضرب والعروض من الجدول لأن الشاعر كان يستعمل أكثر من صورة في المقطع الواحد، ولا سيّما في بحر الخفيف.

وقد ضمّنها الشاعر أبياتاً من قصيدة أبي فراس الشهيرة "أقول وقد ناحت بقربي حمامةً" وقصيدة "أراكَ عصيّ الدمع". ويبدؤها الشاعر بدايةً مجلجلةً بقوله بعد المقدمة النثرية[1]:

الطبولَ... الطبولَ... إنّا انتصرنا فأريحوا قناً براها الطّعانُ

صحَّ حلْمي وعاد لي أمرُ قومي وليَ الصولجانُ... والسلطانُ

ومن البداية لم يلتزم الشاعر ضرباً واحداً، فالأول جاء به صحيحاً والثاني مشعّثاً، وتكثر هذه الظاهرة في قصيدته، ويعود هذا إلى الأسلوب القصصي الذي اتّبعه، فنرى الاشعر أعطى لنفسه الحرّية في التصرف في هذه القاعدة العروضية على حساب تمام القصة التي يريد أن يرويَها لنا، ومقابل ذلك نراه لم يخرج عن نظام الشطرين حتى آخر القصيدة.

---

[1] – الديوان: 211.

والقصيدة الأخيرة التي جاءت على أكثر من بحر عروضي هي قصيدة أبي ماضي "أمنية الآلهة" وجاءت في ستّة مقاطع وأكثر من بحر كما في الجدول:

الجدول – 40-

المقطوعة	عدد أبياتها	البحر المستعمل	العروض	الضرب	القافية	نوعها
المقطوعة الأولى	8	الطويل	مقبوضة	مقبوض	رائبي	المتدارك
المقطوعة الثانية	7	الطويل	مقبوضة	مقبوض	سباسبي	المتدارك
المقطوعة الثالثة	2	المتقارب	محذوفة	محذوف	وصْصُورْ	المتدارك
المقطوعة الرابعة	4	مخلّع البسيط	صحيحة	مقصور	جوم	مترادف
المقطوعة الخامسة	4	المتقارب	صحيحة	محذوف	مُحْتَضَرْ	المتدارك
المقطوعة الخامسة	13	المتقارب	صحيحة	محذوف	عوهُسرْ	المتدارك

وقد بلغ عدد أبياتها ثمانيةٌ وثلاثون بيتاً، على أوزان ثلاثة بحور هي: الطويل والمتقارب ومخلّع البسيط، وقد بناها على نظام الشطرين، ولم يخرج عن القواعد العروضية القديمة إلا في ضرب الأبيات التي نظمها على مخلّع البسيط، فجاء الضرب "فعولْ" بدلاً من فعولن.

وكذا الأمر كان في قصيدة أبو ماضي كما كان في قصيدة نسيب عريضة، فقد كانت القصيدة قصّةً أراد الشاعر أن يرويها لنا شعراً، فما كان له إلّا أن عدّد الأوزان فيها.

ولكن الأمر لم يكن بمنزلة القاعدة، فقد نظم الشاعران "أبو ماضي ونسيب عريضة" نظما قصائد عدّة على نظام الشطرين كانت قصصاً تضمّنت حواراً وأخذاً وردّاً، إنما كانت لهما هاتان القصيدتان، ولرشيد أيوب مثلهما، أشبه بما يمكن أنْ يُسمّى "مجمع البحور" وهي حرية أخرى منها شعراء الرابطة القلمية لأقلامهم لتبدع ما أبدعتْ، وتخوض غمار تجارب كتابية لم يسبقهم أحدٌ إليها.

5- الشعر الحر (التفعيلة):

مما لاريب فيه أنّ مرحلة نشوء الشعر الحديث سواء ما يسمى بـ "الشعر الحر" أم بـ "قصيدة النثر" قد اقترنت بالترجمة من الشعر الغربيّ التي شهدها، أو تأثّر الروّاد الأوائل بما قرؤوه من الأشعار باللغات الأخرى، وهو رأيٌ لا ينفيه أصحاب هذا اللون ودارسوه ، بل يؤكّدونه، فهذه نازك الملائكة التي يعيد إليها الكثير من النقاد نشوء "الشعر الحرّ" أو "قصيدة التفعيلة" وبدايات "الثورة" [1] على العروض والأوزان القديمة لا تستبعد أن يكون "سمْعها العروضي" متأثراً بأوزن الشعر الإنكليزيّ والفرنسيّ لكثرة ما قرأتْ من شعر بهاتين اللغتين[2]، وكذلك يوازن السيّاب بين الشعر الإنكليزيّ والشعر العربيّ، ويقابل بين خصائصهما ومكوّنات السطر/الشطر فيهما [3] ، أمّا أدونيس الذي يعدّ أكبر الحداثيين العرب؛ فكانت دعوته نتاجَ احتكاكه بالشعر الغربي خاصّة الشعر الفرنسي[4]، ويعيد الدكتور فاتح علّاق بدايات الخروج على الأوزان الشعريّة في العصر الحديث إلى ما ترجمه أحمد باكثير من أعمال شكسبير، سابقاً بذلك نازك والسيّاب، من غير أن يطلق أيّاً من التسميات المعروفة اليوم، إنما سمّاه "نظماً حرّاً" و "نظماً مرسلاً" [5].

---

[1] – استعملت لفظة "ثورة" في كثير من الكتب التي نادى أصحابها بكسر قواعد الوزن والخروج من النمطية والجمود على حد تعبيرهم، وقد استعملت في الغرب على أيدي الشعراء المجددين والمنظرين للشعر الجديد، انظر مقدمة كتاب: ثورة الشعر الحديث، الدكتور عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة، 1970، ج9/1.

[2]– قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978، ص27.

[3] – تسمى الجملة الشعريّة المكتملة عروضياً في الشعر الإنكليزي سطراً، ويقابله في القصيدة العربيّة الشطر، انظر: مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، فاتح علاق: 237-238.

[4] – مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحرّ سياسة الشعر، عن مجلة شعر، السنة السادسة، عـ 24، ص 146، 147.

[5] – مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحرّ: 107. وانظر روميو وجولييت، وليم شكسبير، تر: أحمد باكثير، دار مصر للطباعة، 1946، مقدمة المؤلف: 3.

وقد سمّي بـ "الشعر الحر" لأن الشاعر فيه حرٌ بتشكيل قصيدته من غير أن يلتزم نظام الدوائر العروضية؛ أي شطرين في كلّ بيت، وبـ "شعر التفعيلة" لأن التفعيلة فيه أساس النظم، فالتفعيلة بؤرة الإيقاع ومرتكزه، وليس البيت الشعري كما هو الحال في نظام الشطرين.

فكما هو معلوم، أنّ الإيقاع في النص الشعري آلة صناعته، وقد عدّته دراسات حديثة عاملاً مهمّاً في تشكيل المعنى الشعري[1]. وإذا كانت صناعة الشعر عند بعض النقاد القدماء مركوزة على مخض المعنى، ثم انتقاء الوزن والقافية الملائمين للغرض[2] ؛ فإن شاعر التفعيلة يتحلل من هذه الضوابط، فهو حرٌ التصرف في جملته الشعرية غير مقيّد بعدد تفعيلات محدد، وانتقل الإيقاع في الشعر الحر من التزام الشطرين إلى التصرف في عدد الأشطر وعدد التفعيلات فيها، وشكّل الشاعر نصه بطريقته ووفق أدواته ، فأجاز أن يكون السطر تفعيلة واحدة، وقد يتجاوز ليمتد إلى عشر تفعيلات، على حد ما جاء في (قضايا الشعر المعاصر) لنازك الملائكة [3]، وبهذا انتقل الإيقاع الشعري نقلة موسومة بالتخلي عن رتابة البحور وشطريها، لا بل كان من الشعر ما مزج فيه بين تفعيلات من أكثر من بحر في النص الشعري الواحد.

ينضاف إلى هذا الانتقال التصرفُ بالقوافي في النص الشعري، فللشاعر في نصّه أيضاً حرية الانتقال من قافية إلى أخرى، ومن روي إلى روي انتصاراً للمعنى، وكسراً للقيود التي رآها تكبّله في عصر جديد له ظروفه التاريخية المختلفة عن عصور الاحتجاج وله معاييره الجمالية التي ترى في الحرية شرطاً جمالياً[4].

والحقيقة أن هذا النمط في النظم "الشعر الحر" لم يُعطَ هُويته ولم يُمنح شرعيّته في مدارس المهجر الشعرية، ونحن لا نكاد نقف على هذا النمط الشعري عندهم، إلّا أن ما جاء في أشعارهم من مظاهر التجديد وملامح التحلّل من نظام الشطرين مهّد لهذا اللون من الكتابة.

---

[1] – جون كوين، بناء لغة الشعر: 45.

[2] – انظر عمود الشعر للمرزوقي: شرح ديوان الحماسة، 9/1، وكذلك انظر عيار الشعر لابن طباطبا:7.

[3] – انظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: 63 وما بعدها.

[4] – سعد الدين كليب، وعي الحداثة: 31.

وفي دواوين الرابطة القلمية قصيدة واحدة كتبها الشاعر نسيب عريضة على نظام التفعيلة، وهي قصيدته الشهيرة "النهاية"، وإن لم تكن هذه التسمية واضحة المعالم في حينها، إلا أن رصف القصيدة باعتبار تفعيلات كلماتها هو التمثيل الحقيقي لشعر التفعيلة، يقول فيها[1]:

كفِّنوهُ!

وادفنوهُ!

أسكنوهُ

هوّةَ اللحدِ العميقْ

واذهبوا. لا تندبوهُ، فهْو شعبٌ

ميِّتٌ ليسَ يفيقْ

ذلِّلوهُ

قتِّلوهُ

حمِّلوهُ

فوق ما كان يطيقْ.

حملَ الذّلَ بصبرٍ من دهورٍ

فهْو في الذلِّ عريقْ

هتْكُ عِرضٍ

نهبُ أرضٍ

شنقُ بعضٍ

لم تُحرِّكْ غَضبَهْ

فلماذا نذرفُ الدمعَ جزافاً؟

ليس تحيا الحطَبَهْ

لا وربّي!

ما لشعبٍ

---

[1] – الديوان: 65.

دونَ قلبٍ

غيرَ موتٍ من هِبهْ

فدعوا التاريخَ يطوي سِفْرَ ضعْفٍ

ويُصفِّي كُتُبَهْ

ولْنتاجرْ

في المهاجرْ

ولْنفاخرْ

بمزايانا الحِسانْ

ما علينا إنْ قضى الشعبُ جميعاً

أَفَلَسْنا في أمانْ!

رُبَّ ثارٍ

ربَّ عارٍ

ربَّ نارٍ

حرَّكتْ قلبَ الجبانْ

كلُّها فينا ولكنْ لمْ تحرّكْ

ساكناً إلّا اللسانْ

..... آذار 1917

وهذا اللون من النظم والتشكيل السطريّ للتفعيلات هو ما اتّخذ فيما بعد اسم شعر التفعيلة، فالشاعر لم يلتزم عدداً محدّداً للتفعيلات في كلّ شطر، وإنّما كان المعنى الذي أراد أن يوصلَه هو الذي حدّد عدد التفعيلات في كل سطر شعريّ، ولو أراد الشاعر –وقد مرّ سابقاً– جعل قصيدته في نظام شكليّ تتوافق فيه عدد التفعيلات وتنتظم في شكل رتيب على هذا الشكل[1]:

[1] – ينظر: الموسيقا والتشكيل المعماري للقصيدة في البحث.

كفّنوهُ، وادفنوهُ، أسكنوهُ هوّة اللحدِ العميقْ
واذهبوا لا تندبوهُ، فهْو شعبٌ ميّتٌ ليس يفيقْ
ذلّلوهُ، قتّلوهُ، حمّلوهُ فوق ما كان يطيقْ
حمَل الذلَّ بصبرٍ من دهورٍ فهْو في الذلّ عريقْ

ولكن هي رغبة الشعراء في التحرّر من قيد الشكل وترك الحرّية لعواطفهم ومشاعرهم لتحدّد هي شكل المعنى الذي يريدون له أن يصل دون قيود أو عوائق.

والنصّ في مجمله صرخة مدوّية ولسان حال الشاعر يقول وهو ينفثها أريد أنْ أقول ولا أكترث للشكل، وقد بنى الشاعر قصيدته على تفعيلة بحر الرمل "فاعلاتن"، وعلى اعتبار أن كل سطر شعري يلتزم قافيةً قد تتفق مع عدد من الأسطر وتختلف مع أسطرٍ أخرى؛ فإنّ القوافي تكون في الكلمة الأخيرة من كلّ سطر وإن لم يتألف السطر الشعريّ إلا من كلمة واحدة، على نحو: كفّنوهُ، وادفنوهُ، أسكنوهُ، فكلّ لفظة كوّنتْ سطراً شعريّاً ،وكانت كلّها على قافية واحدة، كذلك كانت القصيدة تفيض بالقوافي المتعدّدة، وهي من أهمّ سمات شعر التفعيلة، مثل: كفّنوهُ، وادفنوهُ، أسكنوهُ، تندبوهُ، ذلّلوهُ، قتّلوهُ، حمّلوهُ/ عميقْ، يفيقْ، يطيقْ، عريقْ/ عرْضٍ، أرضٍ، بعضٍ/ غضبَهْ، حطبَهْ، هِبهْ، كُتُبَهْ/ ربي، شعبِ، قلبِ/ ولْنتاجرْ، المهاجر، ولْنفاخر/ ثارٍ، عارٍ، نارٍ/ الحسانْ، أمانْ، الجبانْ، اللسان. ومن شأن هذه القوافي أن تربط أجزاء القصيدة كلّاً على حدة وفق القافية فيه، ولا يوجد قافية موّحدة تجمع القصيدة على غرار قصيدة الشطرين، إلّا أن الجامع هنا هو "التفعيلة" والفكرة أو المعنى الكلّي الذي يريد الشاعر أن يوصله لنا.

وبذلك تكون قصيدة التفعيلة كسراً لرتابة النظام الشعري الذي نظم عليه القدماء زمناً طويلاً، ولعلنا إذا ما عرفنا أن بعض الدارسين[1] يعيد ريادة هذا النمط من النظم الشعري إلى نازك الملائكة بقصيدة الكوليرا عام 1947، أو لبدر شاكر السيّاب في ديوانه أزهار ذابلة، يظهر لنا قصيدة نسيب عريضة قد

[1] – انظر: تجدد موسيقا الشعر الحديث بين التفعيلة والإيقاع، مصطفى عراقي، بحث في مجلة علامات، ج71،مج18، تشرين الثاني، 2010، ص24 وما بعدها.

سبقتها بقرابة ثلاثة عقود، وهذا ما يؤكد سبق شعراء الرابطة إلى لونٍ من النظم الشعري لم يكن من قبل، واتّخذ فيما بعد صفةً شرعيةً في وجوده بين أنماط النظم.

وبعد هذا، فقد يخطر إلى البال سؤال عن هذه الأنماط التجديدية التي طرقها أشعار الرابطة القلمية في أشعارهم هو: هل كانت تجديد أم تقليد؟!

والحقيقة أنه إذا استثني الشعر الحر والنثر الأدبي الذي مهّد الطريق أمام ما يعرف بـ"قصيدة النثر" فإن ما كان من شعر الرابطة القلمية فيما يخصّ موسيقا الشعر لم يكن إلا نبش في كنوز الماضين، وإلباس معانيهم جواهرهم، وكان هذا دليل صريح على أنّ شعراء الرابطة القلمية قد ألموا خير إلمام بتجارب الماضين الشعرية، ليس هذا وحسب، بل ووقفوا على أهمّ محطات التجديد التي مرّ بها الشعر العربي واستعاروا ألقها في عصر كان فيه الشعر العربي في حاجة ملحّة للتغيير، فجاء هذا العود على البدء بادرة قيّمة، وإن لم يكن لهم فيها قصب السبق كما ذُكر، إلا أن المحاولات السابقة كانت قليلة وليست واضحة بالقدر الذي ظهر في أشعار الرابطة القلمية.

الفصل الرابع:

الـــقـــافـــــيـــــة

أولاً: مفهوم القافية:

نشأتها

تحديدها

أنواعها

ثانياً: في دلالة القافية بين اللفظ والمعنى.

ثالثاً: القافية والروي.

رابعاً: القوافي في شعر الرابطة القلمية.

مـــفـهـوم الـــقـــافـيـة:

شكّلت القافية جزءاً مهمّاً في تحديد "الشعر" منذ القديم، فكانت القافية حدّاً ثانياً بعد الوزن في تعريف الشعر، فقد قالوا "الشعر قولٌ موزونٌ مقفّى" فكانت القافية حدّاً مساوياً للوزن في تحديد المفهوم الأوّليّ للشعر، على الرغم من أنها جزءٌ منه مثلما الرويّ جزءٌ منها، وربّما كان للقافية من الأهميّة ما جعل القدماء يفردون لها باباً مستقلّاً في كتب العروض، بل وجعلوا علماً قائماً بذاته يكاد يكون منفصلاً عن علم العروض أسموه علم القافية، وألّفوا فيه كتباً خاصة بها، وقد يكون هذا عائدٌ لوضوح القافية إيقاعيّاً في القصيدة بالنظر إلى إيقاع باقي أجزاء البيت الشعري ككلّ، فعندها ينتهي البيت الشعريّ بإيقاعٍ متّحدٍ يتكرّر في أواخر أبيات القصيدة، فيرسخ إيقاعها في ذهن السامع يسانده في ذلك الرويّ الواحد، فتغدو القافية بمنزلة الفاصلة الموسيقية التي تتردد في القصيدة كلّها.

في كل الأحوال، فالعرب عرفوا القافية بالفطرة، وساروا على منوالها بالسليقة، وهذا عائد إلى أنّ اللغة في أصلها جاريةٌ على السليقة الموسيقية التي جعلت الجاهلي ينظم الشعر قديماً، والزجّال الأمي المعاصرّ ينظم الأزجال، يساعده إلى جانب السليقة القدرة المطبوعة على التعبير[1]، أو الملكة الفنّيّة، أمّا عبد الله الطيب فيرى أن القافية كما استقرّت عليه في الشعر العربي إنّما هي (**نتيجة لتجارب طويلة من الشعراء، ولا بدّ من أنْ تكون قد سبقتْه أجيالٌ وأجيال من النظم المسمط القوافي**)[2] كذلك فإن الشعراء الجاهليين كانوا على معرفة أيضاً بحدود القافية بغير حاجة إلى تحديد مصطلحاتها[3].

نشأ فيما بعد علم القوافي وأُلّفتْ في الكتب، وعُرّف بأنّه (**علمٌ بأصول يُعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها، وموضوعه أواخر الأبيات الشعرية من حيث ما يعرض لها**)[4].

ولكن علم القوافي لم يختصَّ فقط بالجزء الأخير من البيت الشعري المتفق عليه اصطلاحاً بالقافية، بل تعدّى ذلك إلى أطراف الشطرين الشعريين، يقول التنوخي: (**كما يلزم الناظر في علم القوافي المعرفة**

---

[1] – انظر اللغة الشاعرة: 28 ،29، 31.

[2] – المرشد: 20/1- 21.

[3] – ملامح التجديد في الشعر العربي: 100.

[4] – الحاشية الكبرى للدمنهوري: 23، وانظر كتاب القوافي للتنوخي: 15.

بأحكام الطرفين الأخيرين من مصراعي البيت، تلزمه المعرفة بأحكام الطرفين الأوليين، وقد استُعمل في الجزء الأول من النصفين ضرورات كثيرة، ولكلٍّ منها اسم تختصّ به)[1].

ولم يُعرف مؤسس علم القوافي، إنّما ظُنَّ أنه المهلهل خال امرئ القيس، يقول التنوخي: (**يعدّ الخليل –بالإجماع– مؤسس العروض، وقد أجمع علماء اللغة على أنّ الخليل لم يأخذ عن غيره، ولم يسبقه إليه أو يشركه فيه أحد. أمّا مؤسس علم القوافي فهو غير معروفٍ لدينا، وإن كان العروضييون المتأخرون يذكرون المهلهلَ عديّ بن ربيعة، ويعدّونه مؤسس هذا العلم، ولكن المصادر القديمة لا تجمع على هذا، فإننا نجد لدى ابن قتيبة "وسمّي مهلهلاً لأنّه هَلهَل الشعرَ، أيْ أرَقَّه، ويقال إنه أولُ من قصَّد القصيد"**)[2]، وأرقّه أي جعله خفيفاً سهلاً، وهنا يتّضح أثر القافية في "تقصيد القصيد" أو إطالته من جهة، وجعله سهلاً سلساً من جهة أخرى، وإلّا فما الذي ينماز به الشعر من القرآن أو المنافرة إذا لم يكن نظمه على هيئة مخصوصة تبرز فيها القافية بوصفها أحد أهمّ العناصر في هذا المنظوم.

وقد اختلف مفهوم القافية عند النقاد القدماء، وذلك تبعاً للجزء الذي احتسبه كلّ منهم من آخر البيت الشعري على أنّه قافيته، وعلى أنّ الخليل الذي حصر الأوزان وقعّد لعلم العروض قد حدّد القافية؛ إلّا أنّ من جاؤوا بعده اختلفوا معه في حدّها، لكنّ جميع الدلالات لم تخرج عن كونها –أي القافية– الجزء الأخير من البيت الشعري، وهي دلالات مستقاة –أصلاً– من المعنى اللغوي للكلمة.

ففي لسان العرب: القفا –مقصوراً– مؤخرة العنق، ألفها واو، والعرب تؤنثها والتذكير الأعمّ، وقافية كلّ شيء: آخره.

وقفاهُ قَفْواً وقُفُواً واقتفاه وتقفّاه: تبِعهُ، قال الله تعالى: ﴿**وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ**﴾[3]، أي لا تتبع ما لا تعلم، وقيل: لا ترُمْ.

---

[1] – كتاب القوافي: 85.

[2] – كتاب القوافي للتنوخي: 15، وانظر: الشعر والشعراء: 197/1، والحاشية الكبرى للدمنهوري: 23.

[3] – الإسراء: 36.

ويفقو ويقوفُ ويقتافُ: أي يتبع الأثر، والعربُ تقولُ: قُفْتُ أثره وقَفَوْته: اتّبعتُ أثرَه. قال امرؤ القيس[1]:

وقفّى على آثارهنَّ بحاصبٍ وغبيةِ شؤبوبٍ من الشرِّ ملهبِ

أي: أتْبعَ آثارهنّ حاصباً.

والقفيُّ والقَفِيَّةُ: الخلفُ، لأنه يقفو آثارهم في الخير[2].

أمّا في الاصطلاح، فلا تختلف الدلالة عن المعنى اللغوي، إنما انتقلت من العموم إلى المخصوص، فـ (**إذا أريد بها الشعر لم يقع عليها هذا الاسم حتى تُقارِنَ كلاماً موزوناً**)[3].

فالخليل الفراهيدي حدّده بقوله: (**من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن**)[4] أو (**أنها الساكنان الآخِران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما**)[5]. وهو الرأي الصحيح عند أهل العلم[6]، وعلى هذا تكون القافية مرةً بعضَ كلمة، ومرةً كلمة، ومرّةً كلمتين[7].

أمّا عند الأخفش فالقافية هي الكلمة الأخيرة من البيت الشعري، يقول: (**اعلم أنّ القافية آخر كلمة في البيت، وإنّما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام**)[8]، وإلى ذلك ذهب أيضاً أبو الحسن العروضي[9]،

---

[1] – في ملحق ديوانه: 387، والغبيةُ: الدفعة من المطر وقيل الدفعة الشديدة، وكذلك الشؤبوب، انظر: لسان العرب: غبا، شأب.

[2] – لسان العرب: قفا.

[3] – كتاب القوافي لأبي يعلى التنوخي: 59.

[4] – كتاب القوافي للأخفش:8، والعمدة:151/1، ومفتاح العلوم: 568.

[5] – كتاب القوافي للتنوخي: 67. وقد أورد القاضي التنوخي قولاً آخرَ للخليل في القافية، وهو أنها مابين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط: كتاب القوافي للتنوخي: 68.

[6] – هذا ما ذهب إليه ابن رشيق في العمدة:151/1. والسكاكي في مفتاح العلوم: 569.

[7] – العمدة:151/1.

[8] – كتاب القوافي للأخفش: 3.

[9] – الجامع في العروض والقوافي: 263.

ففي رأيه أنّه إذا بنى الشاعر البيت كلّه إلّا الكلمة التي هي آخره قيل بقيت القافية، (**ولو أنّ شاعراً قال لك: اجمع لي قوافيَ، لم تجمع له أيضاً أنصاف أبيات، وإنّما كنتَ تجمع كلمات فيها حروفٌ تلزمها لا تختلف في اللفظ والصورة وإن اختلفت الكلمات**)[1]، ويعطي الأخفش آراءً في أصل التسمية فيقول أولاّ إنّ كلمة "قافية" مؤنثة وهذا (**دليل على أنها ليست بالحرف**)، ولكنه يستأنف الحديث بقوله إنّه على الرغم من أنّ الحرف مذكّرٌ إلّا أنّه قد يكون القصدَ في قولهم "قافية" لأن العرب كانوا يؤنّثون المذكّر، كما أنّهم لم يكونوا يعرفون الحروف[2]، وقد سأل بعض العرب عن القافية حين أنشده يقول: "من الرجز"

لا يشْــتكينَ ألـمـاً ما أنْقَيْنْ

ما دامَ مُخّ في سُلامي أو عيْنْ[3]

فردّ: (ما أنْقَيْنْ).

كذلك فقد جعل بعضُهم القافيةَ كلمتين، وهذا عندما أنشد أعربيٌّ يقول:

بناتُ وطّاءٍ على خدّ الليلْ

لأمٍّ مَنْ لم يتّخذْهنَّ الويلْ

فسأله الأخفش: (**أين القافية؟ فقال: "خدّ الليل" لأنه إنّما يريد آخر البيت، لا يبالي قلَّ أو كثر**)[4].

أمّا في قول حسان بن ثابت:"من الوافر"

ونُحْكِم بالقوافي من هجانا ونضربُ حين تختلطُ الدماءُ

---

[1] – المصدر السابق: الصفحة نفسها.

[2] – كتاب القوافي للأخفش: 3-4.

[3] – البيتان في نعت الخيل لأبي ميمون النضر بن سلمة العجلي، وقوله: ما أنقين أي ما كان لهنّ نقي، وهو المخ، والسُلامى عظام الأصابع في اليد والقدم، وسلامى البعير عظام لرسنه، للعودة إلى المصادر انظر المصدر السابق: الصفحة نفسها، الحاشية:1.

[4] – كتاب القوافي: 5.

فقد ذهب الأخفش إلى أنّ معنى "القوافي" هنا البيتُ، وعند بعض العرب تعني "القصائد" يقول: **(وسمعت أعرابياً يقول: عنده قوافٍ كثيرة، فقلتُ: وما القوافي؟ فقال: القصائد. وسألتُ آخرَ فصيحاً فقال: القافيةُ القصيدة، ثمّ أنشد:**

وقـافيــةٍ مــثلِ حــدّ الســنانِ تبــقى ويهـلِكُ مــن قــالها[1]

يعني القصيدة، وأخبرني من أثقُ به أنّه سمع هذا البيت:

نُبِّئتُ قافيةً قيلتْ تناشدها قومٌ سأتركُ في أعراضهم نَدَبا[2]

فهذا يعني القصيدة)[3].

أما الفارابي فقد كان له تعريفاً مختلفاً، يقول: (والقوافي ربّما كانت حروفاً، وربما كانت أسباباً، وربّما كانت أوتاداً، وأشعار العرب في القديم كلّها ذاتُ قوافٍ إلّا الشاذّ منها، وأمّا أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارهم فجلُّها كانت غير ذات قوافٍ)[4].

وفي العمدة (**أنّ الفرّاء يحيى بن زياد نصّ في كتاب حروف المعجم أنّ القافية هي حرف الروي، واتّبعه في ذلك أكثر الكوفيين: منهم أحمد بن كيسان، وغيره، وخالفه من أهل الكوفة أبو موسى الحامض**[5]**، فقال: القافية ما لزم الشاعرُ تكرارَه في آخر كل بيت، وهذا كلام مختصر مليح الظاهر، إلا أنّه إذا تأمّلته كلامُ الخليل بعينه لا زيادة ولا نقصان)**[6]، وذهب أبو علي قطرب (ت206هـ)

---

١ – نسب للخنساء وغيرها، انظر: كتاب القوافي: 6 الحاشية:2.

٢ – البيت لابن مناذر في الأغاني: 172/18. عن كتاب القوافي: 6، الحاشية:3.

٣ – كتاب القوافي: 5-6، والعمدة: 154/1.

٤ – كتاب الموسيقا الكبير: 1091. وكان قد ذكر في "جوامع الشعر" أن "للعرب عناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر من غيرها الأمم" انظر: 171-172.

٥ – هو سليمان بن محمد بن أحمد أبو موسى النحوي المعروف بالحامض(ت355هـ)، أخذ عن أبي العباس ثعلب: كتاب القوافي للتنوخي: 66. العمدة: 151/1.

٦ – العمدة: 153/1. وكتاب القوافي للتنوخي: 66.

إلى أنّ (**القافية حرف الروي، وأدخلت الهاء عليه كما أدخلت على علّامة ونسّابة، ولأن القائل يقول قافية هذه القصيدة دال أو ميم**)[1]، وكذلك أبو العباس ثعلب (ت291هـ).

وثمّة من جعل القافية آخر جزئين، أو آخر جزء، ومنهم من قال القافية القصيدة كلّها، (**وذلك اتساع ومجاز**)[2].

وردّ الأخفش على من جعل الرويَّ القافيةَ بحجّة أنّه لازم؛ أنّ صحةَ البيت أيضاً لازمةٌ، كذلك إذا ما أردنا جمع القوافي لا نجمع الأبيات أو أنصافها، إنّما نجمع الكلمات، مثل: غلام وسلام[3].

ويورد أبو يعلى التنوخي تعريفاً للتقفية، فيقول: (**فأمّا التقفية فأن يأتي الشاعر في عروضِ البيت بما يلزمُه في ضربه من غير أن يردَّ العروضَ إلى صيغة الضربِ**)[4]، ويورد مثالاً مطلع معلقة امرئ القيس:"من الطويل"[5]

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقطِ اللِّوى بين الدَّخولِ فحَوملِ

فيقول: (**فالتقفية إيتاؤه في قافية النصف باللام التي هي الرّويّ والياء التي هي الوصل، وهذان الحرفان هما اللذان لزماه في القافية، ومع ذلك فلم يغيّر صيغة العروض، لأن العروض "مفاعلن" والضرب "مفاعلن"**)[6]. ثم يفرّق بين مفهوم التقفية هذا ومفهوم التصريع الذي يحتاج الشاعر معه إلى تغيير صيغة العروض لتوافق الضرب[7].

ويعرض السكّاكي لآراء متوافقة مع ما عرضه الأخفش فيقول: (**وعن بعضهم أنّ القافية هي البيت، وعن بعضهم هي القصيدة، وحقُّ هذا القول** -أي عن القصيدة القافية- **أن يكون من باب إطلاق اسم اللازم على الملزوم، وباب تسمية المجموع بالبعض، .....والإلزام أن لا يصحّ قافية**

---

[1] – هو محمد بن المستنير، أبو علي النحوي، المعروف بـ: قطرب اللغوي النحوي، واضع المثلث في اللغة، انظر:كتاب القوافي للتنوخي: 66، مفتاح العلوم: 568.

[2] – العمدة: 154/1.

[3] – كتاب القوافي: 6-7، وانظر أيضاً: العمدة: 151/1-152.

[4] – كتاب القوافي: 75.

[5] – في ديوانه: 8.

[6] – كتاب القوافي: 75- 76.

[7] – المصدر السابق: 76.

البيت، أو قافية القصيدة لاستلزامه إضافة الشيء إلى نفسه. وتُسمّى: قافيةً، لمكان التناسب، وهو أنّها تتبع نظم البيت)[1].

وقد ميّز القدماء التقفية في ثلاثة مواضع، وكان لها في كل موضع اسم يدلّ عليها "لمكان التناسب"، فهي في القرآن الكريم ائتلاف الفاصلة، وفي النثر سجع، وفي الشعر قافية فاحتفظت بالمصطلح المنقول عن الدلالة اللفظية لكن على الاختصاص.

ويمكن تلخيص أسباب هذه التسمية في ثلاثةٍ هي:

- لأنها تقفو الكلام أي تتبعه، وكأنّا بها جزءاً خارجاً عن بنية البيت، فهي ليست من أصل بنيته إنما تابعةٌ لها.
- لأنّ بعضها يتلو بعضاً، وعلى هذا فإن الجزء الأخير من البيت الشعري الأول ليس قافيةً.
- سمّيت قافيةً والمعنى مقفوّة كراضية ومرضيّة في قوله تعالى ﴿فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ﴾[2].

وقد ظلّ الاختلاف في تعريف القافية قائماً حتى قرون طويلة، ولم يُبتَّ في أمرها، فهذا الشريف الجرجاني (ت816هـ) يقول: **(وهي الحرف الخير من البيت، وقيل هي الكلمة الأخيرة)**[3]، ومهما يكن من أمر فإننا نرى القدماء اعتمدوا المعنى اللغوي للقافية ليدلّلوا به على الجزء الأخير من البيت الشعري، لكنهم اختلفوا في تحديد هذا الجزء.

وعلى الرغم من أنّ بعض أهل الأدب دعوا لإعادة النظر في تعريف الخليل للقافية[4]، إلا أنّ تعريفه هذا ظلّ حاضراً أكثر من غيره منذ القديم، وربما يعود ذلك لأسبابٍ عدّة أوّلها ما ذكره صاحب مفتاح العلوم بقوله: **(لوقوفه** –أي الخليل– **على أنواع علوم الأدب نقلاً وتصرّفاً واستخراجاً، واختراعاً،**

---

[1] – مفتاح العلوم: 569.

[2] – الحاقة:21.

[3] – التعريفات: 177– 178.

[4] – رأى هذا الشنتريني أبو بكر محمد بن عبد الملك (ت549هـ) لأن الخليل –في رأيه– إنْ أجاز "يحترق" مع "ينطلق" خالف القافية، وإنْ منعه خالف الإجماع" الكافي في علم القوافي أو المعيار في أوزان الأشعار: 34.

ورعايةً في جميع ذلك لِما يجبُ رعايتُه)[1]، ولأنه جمع جميع الحروف والحركات المسمّيات اللازمة في القافية التي لا يجوز اختلالها ولو اختلّ شيء منها لاختلّت القافية[2]، أمّا ابن رشيق فصوّب رأي الخليل ورجّح ميزانه، وخطّأَ رأي الأخفش الذي حاول الفرارَ من أن تكون القافيةُ بعضَ كلمة دون بعضها، فرأى أنّ الأخفش الذي رفض أن تنحصر القافية في حرف الروي لتشاكله مع الوصل والخروج وقع في ما رفض، (**فإن وزن معه ما قبله فأقامهما مقام كلمة من الكلمات التي عدّها قوافي، كان قد شرّك في القافية بعضَ كلمةٍ أخرى ممّا قبلها، فإذا أجاز أن يشترك في القافية كلمتان لم يمتنع أن تكون القافيةُ بعضَ كلمة)**[3]، ومثّل ابن رشيق بقول المتنبي[4]:"من البسيط"

طوى الجزيرةَ حتى جاءني خبرٌ فزعْتُ فيهِ بآمالي إلى الكذبِ

حتى إذا لم يدعْ لي صدقُه أملاً شَرِقتُ بالدمع حتى كاد يشرَقُ بي

فالقافية على قول الأخفش في البيت الأول "الكذبِ" إلّا أنّ الألف في "إلى" نابت عن ألف الوصل فيها، فنحن نقرؤها "إللْكذبي" وإن قال القافية في البيت الثاني "يشرق بي" رجع ضرورةً إلى مذهب الخليل وأصحابه، (**لأن القافية عنده في هذا البيت من الياء التي للوصل –وهي ههنا ضمير المتكلم– إلى شين يشرق مع حركة الياء التي قبلها في أول الكلمة، وإن جعل باء الخفض التي في موضع الروي وياء الضمير التي قامت مقام الوصل، رجع إلى قول من جعل القافية حرف الروي، وهو خلاف مذهبه، وليس بشيء، لأنه لو كان صحيحاً لجاز في قصيدة واحدة: فجر، وفجّار، وفاجر وفجور، ومنفجر، وانفجار، ومفجّر، ومتفجّر، ومفجور، وهذا لا يكون أبداً)**[5].

وإذا كان بعض الباحثين المحدثين رأى تعريف الأخفش يعود بالتعريف من الدقة العلمية إلى العمومية لتغليبه السماع[6]، فإن تحديد الخليل للقافية يراعي خصوصية استعمال العرب لحروف المدّ وحروف

---

[1] – مفتاح العلوم: 569.

[2] – الكافي في علم القوافي للشنتريني: 34.

[3] – العمدة: 152/1.

[4] – الديوان: شرح البرقوقي: 216/1.

[5] – العمدة: 152/1–153.

[6] – محمد العلمي، العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك: 303.

الروي فيها، والحروف التي إن أخلّ الشاعر في نظامها سمّي عيباً كالردف والتأسيس مثلاً، إذ تكون للقافية صفة موسيقيّة تجعلها تختصّ بأحكام خاصّة استخلصها في عموم الشعر العربي ممّا استقرأه[1].

وعلى حين أعاد القدماء تأسيس علم القوافي للمهلهل فإن بعض النقاد المحدثين من رأى القافية لازمةَ الغناء، فعباس محمود العقاد مثلاً بعد أن ذكر أنّ الحداءَ أهمُّ أسباب نشأة الشعر وعمادُ اختصاصه بالوزن، فالحداء غناءٌ مفردٌ موقّعٌ على نغمةٍ ثابتة "هي حركة الجمل في الإسراع والإبطاء" ذهب إلى أنّه لا بدّ للمغني من القافية (**لأنها تنبّه السامع إلى المقاطع والنهايات**)[2]، وكأنّا بالوزن يتواشج ويتداخل ومشي الجمل، وتأتي القافية لتقطع الغناء مقاطع متوازية تنتهي بخواتيم متشابهة، تليها فترة زمنية فارغة من الصوت والإيقاع[3]، والسامع أشدّ ما يكون بحاجة إلى هذا البياض أو الصمت بعد كلّ جملة متمثّلة بالبيت الشعري، وعليه فهو بحاجة إلى خاتمةٍ واضحة تفصل الجمل عن بعضها حتى يتمكن المعنى في نفسه ويستلذّ به، ولا سيما في فنٍّ مرتبط بالإنشاد كالشعر، وإن كان العقّاد أرجع ربط هذه الحاجة بحاجة المستمع إلى الشعور بمواضع الوقوف والترديد عند تفاوت السطور وانقسام القوم إلى منشدين ومستمعين، على أنّ كنه هذه الحاجة لا يُعلم كما ذهب القرطاجنّي[4].

إن أهمية القافية تبرز في البناء الشعري أيضاً من حيثُ أنها تؤثّر –كونها تكرَّر في نهاية كلّ بيت– في زيادة النغم وزخمه في نهاية الأبيات، ويغدو بها الإيقاعُ مضاعفاً، فإذا كانت الحروف في ألفاظ البيت الشعري تلبَس إيقاع التفعيلات بشكل مخصوص في كل بحر شعري، أمّا القافية –بوصفها مجموعةَ مقاطعَ صوتيةٍ متّحدة[5]– فيمتزج فيها صوت إيقاع الحروف المجتمعة على نسقٍ واحد المنتظمِ علوّا وانخفاضاً، المتماثلِ

---

[1] – شعرية القافية في الخطاب النقدي: 15.

[2] – اللغة الشاعرة: 25.

[3] – هي السكتة Rest في علم الموسيقا، وقد مرت سابقاً.

[4] – منهاج البلغاء: 31.

[5] – المقطع الصوتي: هو الكمية التي لا يمكن تقسيمها أو فصلها، فهو كتلة صوتية واحدة تنطلق دفعة واحدة، فكلمة "قِفا" مثلاً مكوّنة من مقطعين صوتيين: الأوّل هو "قِ" وهو مقطع صوتي قصير، "فا" وهو مقطع صوتي طويل، ولا يمكن قِسم كلٌّ منهما إلى أقلّ من هذه الكتلة الصوتية المنطوقة.

في معظم ثيماته مع إيقاع التفعيلة امتزاجاً يشبه المقياس الزمني أو الأوكتاف[1] في المعايير الموسيقية، وإذا كانت إيقاعات التفعيلات مع ما يصيبها من زحافات وعلل تبلغ العشرات من الأوزان، فإنّ إيقاعات القافية محصورة في خمسة إيقاعات محدّدة تحديداً صوتياً بحسب الجزء الإيقاعي المحصور بين ساكنَي القافية، فإذا كانت أربعة حروف سمّي هذا الضرب من القوافي متكاوساً (**من تكاوَسَ الشيءُ، إذا تراكم، فكأنّ الحركات لمّا تكاثرت فيه تراكبت**)[2] ، وإذا كانت ثلاثةً سمّي متراكباً (**من تراكَب الشيءُ، إذا ركبَ بعضهُ بعضاً**)[3]، وإذا كانا حرفين سمّي متداركاً (**كأنّ الحركتين تداركتا فيه**)[4]، وإذا كان حرفاً واحداً متواتراً (**مأخوذ من الوَتْر وهو الفرد**)[5]، وإن لم يكن سمّي مترادفاً (**لأنّه ترادف فيه ساكنان، ويجوز أن يكون سمّي بذلك لأنّه أكثر ما يستعمل بحرف لين، وربما أتى بغير لين فيسمّى مُصْمَتاً**)[6]، فالذي بحرف لين كـ "ريحْ" في قريحْ، والمُصْمَت كـ "زَعْنْ" في يفزَعْنْ، وهذه الإيقاعات الخمس تتناوب في البحور الشعرية، بل تتناوب في البحر الشعري الواحد في ضروبه المختلفة، وقد عدّد السكاكي لهذه الإيقاعات مواقع كثيرة بلغت ثمانية وخمسين موقعاً، وترك الباب مفتوحاً أمام الباحث لعله يجد يعثر على مزيد[7].

والنظر في القافية على أنّها كتلة صوتيّة مؤلّفة من مجموعة من المقاطع الصوتيّة كان حاضراً عند الخليل والنقاد القدماء من بعده، وما تحديد الخليل للقافية إلا صورة جليّة لهذا الحضور.

---

[1] – المقياس الزمني هو المقياس بعد أن يُجزأ ثلاثة أو أربعة أجزاء أو أكثر، كلُّ جزء يسمّى زمناً، والأوكتاف Octave هو أصغر مسافة بين علامتين مختلفتين تحملان نفس الاسم و هي المسافة الفاصلة بين ما نسميه قراراً و جواباً، وهو في المعايير الموسيقية أصغر مسافة بين علامتين موسيقيتين. انظر: معجم الموسيقا الغربية، محمد حنانا: 550.

[2] – كتاب القوافي للتنوخي: 69.

[3] – المصدر السابق: 70.

[4] – المصدر السابق: الصفحة نفسها.

[5] – المصدر السابق: الصفحة نفسها.

[6] – المصدر السابق: الصفحة نفسها.

[7] – مفتاح العلوم: 571.

وذكرت كتب العروض القديمة أنواعاً للقافية قسمها السكاكي معتمداً رأي الخليل في تحديدها في الساكنين: الأخير، والذي قبله مع حركة الحرف الذي قبله[1]:

1- فهي بالنظر إلى **الحركات** المحصورة بين الساكنين: خمسة أنواع: المترادف والمتواتر والمتدارك والمتراكب والمتكاوس.

2- وبالنظر إلى اشتمالها على الروي إمّا مقيّدة أو مطلقة.

3- وبالنظر إلى ما قبل حرف الروي إمّا مردفة أو مؤسّسة أو مجرّدة.

4- وبالنظر إلى ما بعد حرف الروي – ولا يلحقها هذا الاعتبار إلا عندما تكون مطلقة- إما موصولة من غير خروج، أو موصولة مع خروج.

[1] - المصدر السابق: 569-571.

في دلالة القافية بين اللفظ والمعنى:

إن النظرة الموضوعية للقافية من حيث تعريفها وحدودُها لم تحصرها في دائرة الإيقاع والصوت وحسب، بل كان للقافية أثر في قضايا لغويّة وبلاغيّة ونقدية عدّة، فعلى حين تشكّل القافية جزءاً مهمّاً في الإيقاع الشعري، نجد القدماء وقد ربطوها باللفظة التي تتضمنها بوصفها جزءاً من جزءٍ من كلّ[1].

إذاً، فالقافية تتعلق بعملية **التأليف الشعري أو "النظم"** بما يستلزمُ النظر في اللفظ والمعنى على حدّ سواء، فالمعنى المؤدّى لفظاً يتعلق بالبيت الشعري "الجملة الشعرية المستقلة نسبيّاً" من جهة، كما يتعلق بالقصيدة الضامّ لمعنىً كلّيٍّ أو غرضٍ عام من جهة أخرى، وهذا الملفوظ يخرج من خصوصية موضعه في نظم القصيدة إلى كونه مفردة من مفردات اللغة التي دخلت مجال الاستعمال في حيّز التأليف الشعري، لكنها لم تنسلخ كليّاً انسلاخاً تامّاً عن الدلالة اللغوية[2] أو الصفات الصوتية للحروف التي تتألف منها، فتطالعنا عناوين مثل التمكين، وائتلاف القافية، وائتلاف اللفظ والوزن، وائتلاف الوزن والمعنى، وائتلاف القافية والمعنى.[3]

وكثُرَ ما نرى عند النقاد القدماء إذا أرادوا وصف "النظم" ذكرَهم للقافية، وصفاتها، وتمكّنها في موضعها، وأثرها في فنّية القصيدة وجمالها، بل كانت شريكة الوزن في حسن اختيار الشاعر لها بحسب ما ورد عند المرزوقي مثلاً في "عمود الشعر" في قوله أنّ العرب (**كانوا يحاولون شرفَ المعنى وصحته، وجزالة اللّفظ واستقامته، .....والتحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، و مشاكلة اللّفظ للمعنى، وشدّة اقتضائهما للقافية حتّى لا منافرة بينهما**)[4]، فاختيار القافية شرطٌ من شروط التئام أجزاء النظم، وهذا بدهيٌّ، إلا أنّ العرب كانت تَنشدُ

---

[1] – على اعتبارين: أولاً: ما قالوه من أن القافية قد تكون بعض كلمة أو كلمة أو كلمة وبعض كلمة. وثانياً: على اعتبارها جزءاً من البيت الشعري، والبيت الشعري جزء من القصيدة.

[2] – يُستثنى من ذلك الانزياح والمجاز.

[3] – انظر: نقد الشعر: 78، وأيضاً: 165-166-167.

[4] – المرزوقي: شرح ديوان الحماسة: 9/1. والقول مرّ كاملاً فيما سبق.

شدّة اقتضاء اللفظ والمعنى –بعد تحقّق التشاكل بينهما– للقافية، فالقافية إمّا أن تُكمل هذا الالتئام وتدعّمه، أو تنقضه.

وقد وصف قدامة ائتلاف القافية بأنّه مع ما يدلّ عليه سائر البيت (**أن تكون القافية متعلّقة بما تقدّم من معنى البيت تعلّقَ نظمٍ له وملاءَمةٍ لِما مرّ فيه**)[1]. وجعل لهذا الائتلاف أنواعاً[2].

وفي عيار الشِّعر يعرض ابن طباطبا لكيفيّة بناء القصيدة؛ فيقدم اختيار القوافي على اختيار الوزن؛ فإذا أراد الشّاعر بناء قصيدة (**مَخَضَ المعنى الذي يريد بناء الشِّعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكلّ المعنى الذي يرومه؛ أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني عل غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه؛ بل يعلّق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها. ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعُه ونتجته فكرته، يستقصي انتقاده، ويرم ما وهِي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويت ويسدّيه وينيره ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه**)[3].

---

[1] – نقد الشعر: 167.

[2] – ما كتبه قدامة عن القافية وائتلافها أعاده بعد قرون جان كوين في كتابه فيقول عن أهميّة القافية: "لأن القافية ليست أداةً أو وسيلةً تابعةً لشيء آخر، بل هي عاملٌ مستقلٌ، صورةٌ تضاف إلى غيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى"، انظر: "بناء لغة الشعر" ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000.

[3] – ابن طباطبا، عيار الشِّعر: 7، وقد مرّ بعض القول سابقاً.

والحقيقة إن ابن طباطبا يعرض لعملية التأليف بكثير من الجمود التقني إن صحّ التعبير، فغدا الشاعر عنده صانعاً بحتاً، غاضّاً الطرف عن وسوسات شيطانه، متناسياً عبقر والوحي، فالشعر عنده أشبه بالثوب الذي يتحكّم نسّاجه بطريقة نسجه وألوانه وزخرفه.

وقد ربط القافية بالمعنى ربطاً وثيقاً، وذكر إمكانية تنقّل الشاعر بين معنى وآخر لاعتبار الحسن والتشاكل مع معنى البيت كاملاً، ثم إنه جعل القوافي رصداً للبيت الأوّل الذي اتّفق والمعنى الذي يريده، بل ذهب إلى أكثر من ذلك حين سمح للشاعر أن يُبطل بيتاً أو ينقُضَ بعضه فيما لو رأى أن قافيته في غيره أوقع في المعنى.

وفي السياق نفسه يورد أبو هلال العسكري مقولةً لبشر بن المعتمر ينصح فيها الشاعر: (**وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأحضرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافيةً يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافيةٍ ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقربَ طريقاً وأيسرَ كلفةً منه في تلك، ولأنْ تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سهلاً ذا طلاوةٍ ورونق، خيرٌ من أنْ يعلوك فيجيء كزّاً فجّاً، ومتجعّداً جلفاً**)[1]. وهو ما ذهب إليه ابن طباطبا من تعلّق القافية بالغرض العام او المعنى الكلّي للقصيدة توازياً مع ارتباطه بالوزن أيضاً، وخصصت القافية إلى جانب الوزن لوقوعها في النفس موقعاً يكون فيه تنبّه السامع أشدَّ، وتبصّرُه أدقّ، فكانت أولى بالاختيار لتفوّق الأثر.

كذلك يورد العسكري خبراً عن الأصمعي حين سُئل: من أشعرُ الناس؟ فقال: (**من يأتي بالمعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً، أو الكبير فيجعله بلفظه خسيساً، أو ينقضي كلامه قبل القافية، فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى**[2].

---

[1]– كتاب الصناعتين: 139.وقد مرّ بعض القول سابقاً.

[2] – وهذا اللون البلاغي يسمّى الإيغال: وهو أن يستوفى معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه، ثمّ يأتي بالمقطع فيزيد معنى آخرَ يزيد به وضوحاً وشرحاً وتوكيداً وحسناً. وقد جعله قدامة نوعاً من أنواع ائتلاف القافية، انظر نقد الشعر: 168 وما بعدها.

قال: قلتُ نحو مَن؟ قال: قول ذي الرمّة حيث يقول:"من الطويل"[1]

قفِ العيسَ في أطلالِ ميّةَ فاسألِ رسوماً كأخلاقِ الرداءِ المسلسلِ

فتمَّ كلامُه عندَ "الرداء" فزادَ "المسلسلِ". ثمّ قال:

أظنُّ الذي يُجدي عليكَ سؤالُها دموماً كتبذير الجمانِ المفضَّلِ

فتمّ كلامُه بـ "الجمانِ"، ثمّ قال: "المفصّلِ" فزادَ شيئاً.

قلتُ: ونحوَ مَنْ؟ قال: الأعشى حيث يقول:"من البسيط"[2]

كناطحٍ صخرةً يوماً ليفْلِقَها فلمْ يَضِرْها وأوهى قَرنَه الوعلُ

فتمَّ كلامُه بـ "يَضِرها" فلمّا احتاج إلى القافية قال: "وأوهى قرنَه الوعلُ" فزاد معنى.

قلت: وكيف صار الوعل مفضّلاً على كلِّ مل ينطح؟ قال: لأنه ينحطُّ من قلّة الجبل على قرنيه فلا يضيره")[3]. أي لماذا اختار الوعل ولم يختر الثور مثلاً؟ وإنّما أراد الأصمعي أن الشاعر حين أراد أن يزيد المعنى من أجل القافية لم يكن اختياره اعتباطياً.

والزيادة تكون تابعاً من التوابع: كالصفة والتوكيد والبدل والعطف أو زيادة في الإيضاح، ولو كانت غير ذلك لما كانت زيادة أصلاً، ويمثل لذلك أبو هلال العسكري بقول امرئ القيس:"من الطويل"

كأنّ عيونَ الوحْشِ حولَ خبائِنا وأرْحُلِنا الجَزْعُ الذي لم يُثقَّبِ

يقول أبو هلال العسكري: (**وقوله لم يثقب يزيد التشبيه توكيداً، لأن عيون الوحش غير مثقّبة**)[4].

---

[1] – الديوان: 225–226 تقديم وشرح أحمد حسن بسج.

[2] – شرح المعلقات للتبريزي: 437، وفي ديوانه: 310.

[3] – كتاب الصناعتين: 380.

[4] – المصدر السابق: 381.

وتتعلق القافية أيضاً بـ**الفصاحة**، ومن المعلوم أن الفصاحة صفة للألفاظ دون المعاني[1]، وتوصفُ بها اللفظة المفردة كما يوصف بها الكلام المتضامّ، وذكر ابن سنان ثمانية شروط يجب أن تتحققّ في اللفظة المفردة، وثمانية في الكلام المتضام[2]، بينما يرى الجرجاني أن الفصاحة لا تكون صفةً للّفظة إلا إذا ضُمت لأخرى، لانعدام الفائدة في اللفظة المفردة، يقول: (**لو كانتِ الكلمةُ إذا حَسُنتْ حَسُنتْ من حيثُ هي لَفظ، وإذا استحقّتْ المِزيّة والشّرف استحقّتْ ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دونَ أنْ يكون السّبب في ذلك حالٌ لها مع أخواتها المجاورةِ لها في النّظم؛ لَمَا اختَلف بها الحالُ، ولكانتْ إمّا أنْ تحسُنَ أبداً، أو لا تحسُن أبداً**)[3]. وفي الشعر أكثر ما تبدو فصاحة اللفظة إذا وقعت في القافية، ويرى الجرجاني في التقفية معياراً في مستوى فصاحة اللفظة وحسنها، فنراه يأتي بأبيات ثلاثة تتضمّن كلّها كلمةً واحدة هي "أخدع":

- تَلَفَّتُّ نحوَ الحيّ حتّى وَجـدْتُنِي وَجِعـْتُ مِنَ الإِصـْغَاءِ لِيتاً وَأَخْدَعَا [4]
- وإِنّـي وإِنْ بَلَّغْتَنِي شـَرَفَ الغِنى وأَعْتَقْتَ مِنْ رِقّ المَطامِعِ أَخْـدَعِي [5]
- يا دَهْرُ قَوِّمْ مِنْ أَخْدَعَيْكَ، فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَذَا الأَنَامَ مِنْ خُرُقِـكْ [6]

فيجد لها الجرجانيّ في البيتين الأوّل والثّاني (**مالا يخفى من الحسن، إلا إنها ليست كذلك في الأخير، ففيها من "الثقل على النّفس، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الرّوح**

---

[1] – جاء في سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي (ت466هـ)"الفصاحة مقصورة على وصف الألفاظ والبلاغة لا تكون إلا وصفاً للألفاظ مع المعاني": 59.

[2] – سر الفصاحة: 64 وما بعدها.

[3] – دلائل الإعجاز: 48.

[4] – البيت للصمة القشيري، "من الطويل"، هو في شرح الحماسة للتبريزي: 3 / 114، واللّيت: صفحة العنق، والأخدع: عرق في العنق.

[5] – للبحتري "من الطويل" في ديوانه: 2 / 1241. وفي الديوان "شرف العلا"

[6] – لأبي تمام "من المنسرح" في ديوانه. 2/ 405، والخرْق: الحمق.

والخفّة، ومن الإيناس والبهجة)[1]. ولا يخفى أن مرد استحسانه للفظة "أخدع" في البيتين الأوّل والثّاني واستكراهه لها في الثّالث عائد إلى وقوع اللّفظة "أخدع" في البيتين الأوّل والثّاني في القافية دون الحشو، على حين وقعت في البيت الأخير في حشوه، فحظُّ القافية من الجودة أكثر من سائر ألفاظ البيت، إذ هي قافلة البيت وخاتمته، وقد فضّل القدماء جودة القطع أو القافية على جودة الابتداء[2]، ولكن لم يكن وقوع اللفظة في القافية معياراً من معايير فصاحة اللفظة وحسنها يمنع النظر في معناها ودلالتها وصحة استعارتها، فالجرجاني يعرض في موضع آخر شعر للأعشى يقول فيه: "من الطويل"

لَعَمْرِيَ قد لَاحَتْ عُيُونٌ كَثِيرَةٌ إلى ضَوْءِ نَارٍ في يَفَاعٍ تَحَرَّقُ [3]

فالقافية هنا صحيحة، لكن استخدام الفعل الذي يدلّ على الجدّة والازدياد لا الاسم الذي يفيد الاستقرار والثبات هو الذي زاد في حسن المعنى، ولو أنه استخدم الاسم "متحرقة" لنبا عن ذلك الطبعُ، يقول: (**ثم لا يكون ذلك النبوّ وذاك الإنكار من أجل القافية، وأنها تفسد به، بل من جهة أنه لا يشبه الغرض ولا يليق بالحال)**[4]، ومختصر القول؛ إنّ صحّة القافية ليست معياراً لصحة المعنى، فقد يصحّ الوزن بها أو باستبدالها؛ إلّا أن صحّة المعنى هو الأساس الذي عليه يستند الشاعر في اختيار ألفاظه ورصفها سواء أكانت حشواً أم قوافي.

وإذا كان القدماء قد تنبهوا لأثر المعنى صورةً ودلالةً وفصاحةً ونظماً في القافية، فقد كانت للقافية صلة وثيقة ببعض المحسّنات اللفظية في علم البديع، كالتصريع والترصيع والتشطير والتسميط والتوشيح أو التبيين ولزوم ما لا يلزم وغيرها، كما لها صلة ببعض أقسام علم المعاني، كالإيغال والتقديم والتأخير، والحذف، والتضمين وبعض المصطلحات النقدية كالاحتذاء والمعارضة وظاهرة النقائض.

---

[1] – دلائل الإعجاز: 46 – 47. ورأى فيها الجرجاني قبح الاستعارة عندما أتى الشاعر بـ"من" التبعيض، إذ كيف يقوّم الدهر بعض "أخدعيه"؟! وقد ذكر ابن سنان أن الخلل في قبح كلمة "الأخادع" في بيت أبي تمام، انظر: سر الفصاحة: 75.

[2] – البيان والتّبيين: 1 / 89.

[3] – في ديوانه: 251. اليفاع: المشرف من الأرض، تحرّق: أي تتحرّق.

[4] – راجع تفصيل ذلك في دلائل الإعجاز: 175 – 176 – 177.

أمّا في العصر الحديث فلم تخرج القافية عن أهميّتها، وقد نالت حظّاً وافراً من الدرس والبحث، وفي كل الأحوال لم تخرج في البحث الحديث عن كونها مجموعة من السواكن والحركات المصطفّة على نحو ثابت في نهاية البيت الشعري، وقد استفاضوا في دراستها في المباحث الصوتية، ولعلّ ما قاله جون كوين في هذا المقام أكثر ما يتردّد في الحديث عن القافية، ففي الجزء الأوّل من كتابه النظرية الشعرية "بناء لغة الشعر يقول في الردّ على من يتوّهم بأنّ القافية هي التي تحكمُ مسار البيت: (**في الواقع، فإنَّ تصوّرٌ كهذا محوط بالتناقض، فالقافية ليست مجرّد ترديد لصوت، ولكنّها ترديدٌ لصوتٍ نهائيّ، والموقع النهائيّ للقافية متضمّنٌ في تعريفها، فهي "تجانسٌ صوتيٌّ للحركة الأخيرة وللحرف المحتمَل وقوعه بعدها"[1] وهكذا فليست القافية هي التي تشير إلى نهاية البيت، ولكنها نهاية البيت هي التي تشير إليها، والقافية وحدها ليست قادرة على أن تلخّص البيت، بل لا تُلحظ على أنها قافية إلا إذا وقع عليها النبر[2]، ونضيف إلى هذا إذا لم يعقبها وقف، وإلا فإنها لا تتميّز عن التجانس الداخلي للبيت**)[3].

في كلّ الأحوال، فإنه ممّا لا شكّ فيه من أن المعنى هو الذي يقوده إلى اللفظ، ومع ذلك تكون القافية سابقةً في الحضور إلى الذهن من ألفاظ البيت الأخرى، ولذلك أكثر ما تبدو قدرة الشاعر اللغوية في القافية، وبقدر ما تنكمش هذه القدرة عنده يكون اضمحلال اللغة موازياً لهذا التضاؤل، بل ومسبباً له، وتؤثر في ذلك ثقافة الشاعر والمنابع التي استقى منها ذخيرتَه اللغويّة، ولذلك نجد من استمدّ لغته من لغة الحياة اليومية يظهر ذلك جليّاً في شعره، وغالباً ما تنكمش ذخيرته اللغوية، وتصبح القافيةُ قيداً ثقيلاً يعوّق الشاعر عن الانطلاق بقريحته، ويكبح خياله من الجموح نحو صورٍ جديدة ومعانٍ فريدة.

إن علاقة القافية بالمعنى تتحدد في ثلاثة مستويات دلالية هي:

- المستوى الأوّل: المقطع الصوتي الذي تتكوّن منه القافية، أي السواكن والمتحركات التي تصطفّ على نحو مخصوص في نهاية البيت الشعري وتشكيل صيغة صرفيّة محدّدة تتكرّر في كل القصيدة، وقد أطلق الخليل على هذا المقطع الصوتي أسماء اختلفت باختلاف عدد المتحركات بين الساكنين

---

[1] – إحالة في الأصل المترجم إلى مرجع آخر.

[2] – إحالة ثانية في الأصل.

[3] – بنية لغة الشعر: 101- 102.

الأخير والذي قبله، وهذه المسمّيات لهي دليل على وقوف الخليل على أهمية التكوين الصوتي في خواتيم الأبيات وأثره في تحقيق الدلالة.

- المستوى الثاني: القافية بوصفها جزءاً من كلمة أو كلمةً أو كلمةً وبعضَ كلمة أو كلمتين، وعلاقتها بالجملة الشعرية التي تنتمي إليها؛ وأقسام هذه الجملة، أي البيت الشعري بجزئيه الصدر والعجز، وما تفعله القافية من وجوب التقديم والتأخير والحذف والإيغال حتى يتمّ الوزن في البيت الشعري، وعلاقة البيت بسابقه ولاحقه من الأبيات، وبالتالي البحث في علاقة القافية بسابقتها ولاحقتها من القوافي، ولهذا كان التضمين عيباً.
- المستوى الثالث: علاقة القافية بالقصيدة، فالبيت الشعري يؤلّف وحدةً معنويّة صغرى تنتمي إلى الوحدة الكبرى "القصيدة" وتكوّن جزءاً من المعنى الكلّي أو الغرض العام، والقافية في كلّ هذا حاضرةٌ في أثر التكوين الدلالي، وهنا تدخل صفة حرف الرويّ من جهر أو همس، أو الجرس او الضعف والشدة وغير ذلك، وكذلك يتدخل النبر في المقدار الصوتي الذي تتكوَّن منه القافية، وتباينه بين قصيدة وأخرى من علوٍّ وانخفاض، وتكون مفاتيح لدلالة معنوية تفضي إلى الوقوف على السياق النفسي الذي أحاط بالشاعر عند كتابته القصيدة.

إنّنا وبالنظر إلى القافية بوصفها النغمَ الأوضح في موسيقا القصيدة يمكننا الوقوفُ على قدرته وسعة مادّته، وللظروف التي أحاطت به أثر واضح ينعكس في شعره على مستوى اللغة التي هي أصل تشكيل النغم في الشعر.

القافيةُ الرويّ

مرّ في الحديث عن مفهوم القافية كيف اختلط تعريفها بالروي حتى ذهب بعض علماء العربية بأنهما واحد، ولم يكن ذلك اعتباطاً، إنما كانوا قد اعتمدوا الجزء في تعريف الكلّ، والروي هو الجزء الأكثر حضوراً في القافية، ومن وجوب حضوره كانت أهميّته[1]، فلا تكون قافيةٌ إلا وفيها روّيّ، وتجب مراعاته على عكس الحروف الأخرى في القافية، التي لا تُراعى إلا ويكون الشاعرُ قد لجأ في إلى البديع، وما التفرقة بين الرويّ والقافية إلّا في الاصطلاح، وهي بأيّة لا تعني استقلال أحدهما عن الآخر[2].

و**الرويُّ** لغةً: من رَوِيَ رَيّاً، ضد العطش، و"رَوِيٌّ" صفة على وزن فعيل، يقال ماءٌ رويٌّ أي كثيرٌ مُرْوٍ، أي فعيل بمعنى مفعول، وقيل: الرويّ: الساقي، وكذلك الضعيف، والسوي البدن والعقل، والرَوِيّ سحابةٌ عظيمةُ القطر شديدةُ السقيِ، وروى الشعرَ أو الحكاية استظهرها وكان قد حفظها، وليس "أنشدَ" كـ "روى".

أمّا اصطلاحاً: فيعرّفه الأخفش بقوله: (**هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، ويَلزمُ في كلّ بيتٍ منها في موضعٍ واحد**)[3]. وعرّفه أبو يعلى التنوخي بأنّه: (**آخر أحرف الشعر المقيّد، وما قبل**

---

[1] – لم يعد حضور الرويّ واجباً في بعض المدارس الشعريّة الحديثة، كما لم تعد الموسيقا الشعرية واجبة أيضاً، وقد اكتفى أصحاب هذه الاتجاه بـ"موسيقا الحروف" أو الإيقاع الداخلي أو الضمني الذي يتشكل من دون الحاجة إلى موسيقا البحور، وكان مصطلح "قصيدة النثر" نتاج هذا المذهب، وقد استمدّ هذا التيار (قوانينه) من الغرب وبالتحديد من كتاب سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير حتى وقتنا الراهن" وعلى الرغم من أن برنار عرّفت "قصيدة النثر بأنها ليست شكلاً وسطاً بين الشعر والنثر لكنها نوع مستقلّ"كتابها:119/1، إلا أنّه من اتّبع هذا الاتجاه من العرب أصرّ على "شعريّتها" ولا سيّما أصحاب مجلّة شعر.

[2] – انظر: الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، مقدمة المحقق: 7.

[3] – كتاب القوافي: 15.

الوصل في الشعر المطلق)[1]، وإليه تُنسب القصيدة، فيقال رائيّةٌ أو داليّةٌ، ولا بدّ لكل شعر قلّ أو كثُر من رويّ[2].

وهذا الاصطلاح لا يبدو فيه ارتباطاً بالدلالة اللغوية المعجميّة، إلا أن التنوخي ربط بين الرويّ والرِّواء بالكسر، الذي هو الحبل يُشدُّ به الحِمْلُ والمتاع على البعير، وقال منه أُخِذَ، وجوّز أن يكون مأخوذاً من الرواية إذ يقال: رويتُ الشعرَ: إذا حفظتُه عن أصحابه، ففي الروي (**من التمكّن ما ليس في غيره من الحروف اللازمة، لأننا قد نجد تارةً شعراً خالياً من التأسيس، وتارةً شعراً خالياً من الرّدف، ويوجد ما هو خالٍ من الصلة والخروج، ولا يوجد شعرٌ يخلو من الرويّ**)[3]، ولهذا – في رأي التنوخي- خُصّ بالاسم المشتقّ من الرواية، ووقع به التمييز، فقيل لاميّة امرئ القيس، وميميّة زهير[4].

ومن أهميّة الروي في القافية أوّلاً وفي القصيدة ثانياً ظهرت أقسام للقوافي غير التقسيم الذي اعتمد الساكنين الأخير والذي قبله وما بينهما، فباعتبار حركة الروي قسّمت القوافي إلى:

- **المطلقة**: إذا كان الرويُّ متحرّكاً، وسمّيت حركته المجرى، والصوت الممتد عنها وصلاً.
- **والمقيّدة**: إذا كان الرويّ ساكناً، وسمّيت الحركة التي تسبقه التوجيه.

وباعتبار الحروف التي تسبق الرويّ فيما إذا كانت من الصوائت أو من الصوامت قُسّمت القوافي إلى:

- **المردفة**: إذا سبق الرويَّ صائتٌ من دون فاصل بينهما.
- **والمؤسَّسة**: إذا كان بين الرويّ والصائت حرفٌ واحدٌ، وسمّي هذا الحرف دخيلاً، وحركته الإشباع، وحركة الحرف الذي يسبق الصائت الرسّ.

---

[1] – كتاب القوافي: 94.

[2] – الكافي للتبريزي: 149.

[3] – كتاب القوافي: 95.

[4] – المصدر السابق: الصفحة نفسها.

ولا تجتمع القافية المردفة مع المؤسَّسة، وقد تأتيان مقيّدتان أو مطلقتان، والقوافي المطلقة قد تأتي مردفةً أو مؤسّسةً، وقد تلحق الرويّ في المطلقة "الهاء" المضمرة فتكون هنا "الوصلَ" وتسمّى حركتها النفاذ، وحرف المدّ بعدها يسمّى الخروج.

أمّا أبو العلاء المعرّي فقسّم القوافي ثلاثةَ أقسام[1]:

- **الذُلُل**: وهي ما كثر على الألسن وهي عليه في القديم والحديث.
- **النُّفُر**: ما قلَّ استعمالاً من غيره كالجيم والزاي ونحو ذلك.
- **الحوش**: اللواتي تُهجرُ فلا تُستعمل، وذلك أن يَتّفقَ ألا تخلو القافية على كلّ الأوزان.

وكان أبو العلاء ارتكز في تقسيماته هذه على أساس الاستعمال والوفرة والسهولة، وهو بذلك يشير إلى الصفة الصوتية للحرف وما هو عليه أثناء خروجه، وإلى الكم اللغوي الذي يصلح الحرف فيه أن يكون رويّاً، أمّا في الأخيرة "الحوش" لم يقصد أبو العلاء الحروف وما يمكن أن يسبّبه خروجه من احتباس في النطق أو شدّة، ولا قلّة ما يكون عليه من ألفاظ للقافية وحسب، إنما أيضاً استند إلى معيار الوزن العروضي للقافية وتشاكلها مع الرويّ وحالاته واستعمال القدماء، فاستحسانه مثلاً لقول امرئ القيس[2]:على الطويل

لعَمْرُكَ ما قلبي إليكَ بِحُرْ ولا مُقْصرٍ يوماً فيأتيني بِقُرْ

إنما التقييد في العروض الثانية استعمِل وكثُر، على خلاف التقييد في العروض الأولى، فيقول: (**ولا يُعلمُ شيءٌ من الشعر القديمِ جاء فيه الطويل الأوّل مقيّداً، إلا أن يكون شاذّاً مرفوضاً**)[3]، ومثّل لذلك بقوله[4]:

كأنيّ لم أركبْ جواداً للذّةٍ ولم أتبطّن كاعباً زانها الخلخلْ
ولمْ أسبأِ الزقَّ الرويَّ ولم أقلْ لخيليَ كرّي كرّة بعدما تُخذلْ

---

[1] – شرح اللزوميات: 48/1.

[2] – ديوانه: 98.

[3] – شرح اللزوميات: 48/1.

[4] – أخذ بيتي امرئ القيس وغيّر قافيتهما، والبيتان في ديوان امرئ القيس: 35.

فالقبح هنا ليس عائداً إلى صفة في حرف الرويّ إنما لقلّة الاستعمال، وهذا الحكم ينطوي في مضمونه على الاحتكام إلى الذائقة العربية التي لم تألف النظم على هذه الصورة لضربٍ صحيح مقيّد، فلم يأتِ مثل هذا في الشعر القديم، وما جاء في دواوين أهل الإسلام نادرٌ لم يخلُ من التكلّف[1]، ومن المعلوم أن خفّة الحروف أو شدّتها لا تظهر إلا بالتجاور، ولذلك لا يمكن دراسة صفات الحرف الصوتية منفرداً إلا من حيث التوصيف العام، ورأي المعرّي في أن العرب لم تستعمل هذا الضرب مقيّداً يدعمه الذوق السليم عند العرب الذي استثقل في هذه القافية أن يكون الرويُّ مقيّداً، الرويّ وإن لم يكن اللام كما في شاهد المعرّي.

وما من عجبٍ من أن يكون الرويّ داخلاً في تفضيل القوافي بعضها على بعض، فهو الحرف الأهم فيها ولا تكون دونه، إضافة إلى أنه مركز القافية صوتيّاً وبؤرة إيقاعها، وهو فيها الصوت الأكثر وضوحاً، أو ما يسمّى "The Overwhelming Sound" أو الصوت المركز أو الغالب أو الساحق مهما اتّصف باللين أو بالشدة، وأيّاً كان من الحروف المهموسة أو المجهورة، إلا أنه يتّصف بهذه الصفات وقد أخذ مكانته لمركزية في القافية، فإذا كانت القافية مركز ثقل البيت، ويعوَّل عليها في اكتمال النغم، فإن حرف الروي هو مركز ثقلها وعليه التعويل في اتساق ما ينتقيه الشاعر من ألفاظ مع المعاني المرادة.

إنّ نوع الصوت من حيث الشدة والرخاوة يتوقف على مجرى النفس في حالات اتساعه أو ضيقه أو انحباسه، وبالنظر إلى هذا قسّم إبراهيم أنيس الأصوات إلى أربعة أنواع:

1- الأصوات الانفجارية: وتسمّى الشديدة، وهي التي ينحبس معها الهواء انحباساً مؤقّتاً وشديداً في المخرج بسبب التقاء عضوين التقاءً محكماً، ثمّ ينفصل العضوان فجأة فيُسمعُ صوتُ ذلك الذي سمّيناه بالصوت الانفجاري.

ومنها أصوات الحروف: د- ب- ق- ء- ض- ك- ت.

---

[1] - شرح اللزوميات: 48/1.

2- الأصوات الرخوة: وهي التي لا ينحبس معها الهواء انحباساً محكماً، وإنما يكون مجراه عند المخرج ضيّقاً جدّاً، ممّا يترتّب عليه حدوث نوعٍ من الصفير أو الحفيف تختلف نسبته تبعاً لنسبة ضيق المجرى، ويسمّي المحدثون هذه الأصوات بالأصوات الاحتكاكيّة.

ومنها أصوات الحروف: س- ف- ح- ث- ش- ظ- ص- ز.

3- الأصوات المتوسطة: وهي أصواتٌ تتوسّط بين صفتي الشدة والرخاوة، فهي ليست انفجارية، وليست احتكاكية، وذلك أنه رغم التقاء العضوين مع بعض هذه الأصوات قد يجد النفَس مكاناً يتسرّب منه إلى الخارج، فيمرّ الهواء دون إحداث أي نوع من الصفير أو الحفيف، وقد سمّى المحدثون هذه الأصوات بالأصوات المانعة.

ومنها أصوات الحروف: م- ل- ر- ن — ع- ي- و

4- الأصوات المركّبة: وهي أصوات تجمع بين صفتي الشدة والرخاوة في وقت واحد، وتتمثّل في صوتٍ واحد وهو صوت الجيم العربية الفصيحة، حيث يختلط صوتها الانفجاري بنوع من الحفيف يقلّل من شدّتها، وهو ما يسمّيه القدماء بتعطيش الجيم.[1]

وفي القديم قسموا الحروف بحسب موقعها من المخارج وجعلوها مجموعات كما في كتاب سيبويه، وكذلك قسموها بالنظر في صفتها أثناء النطق من حيث الهمس والجهر.

[1] - انظر: الأصوات اللغوية: 20 وما بعدها. وموسيقا الشعر: 32 وما بعدها.

القوافي في شعر الرابطة القلمية:

إن النتاج الغزير لشعراء الرابطة القلمية ينبئ بمقدرة شعرية وطبع سليم ومادّة غزيرة، وقد مرّ كيف أنهم كتبوا على البحور الشعرية كلِّها تقريباً، كما مرّ كيف أنهم كتبوا على أعاريض عدّة في البحر الواحد، وهذه السعة في النظم أثّرت في تشكيل القوافي وغناها اللغوي والإيقاعي على حدٍّ سواء، ولعلّ الأنماط الشعرية التجديدية تشهد لهم على سعة مادّتهم في هذا المقام، وإن تفاوت ذلك بين شاعر وآخر، فمثلاً في ديوان إيليا أبو ماضي نجد غزارة في الأشعار ومن ثمّ تنوّعاً في القوافي وكثرتها، على حين يقلّ هذا النتاج عند باقي الشعراء، فينعكس على كم القوافي، فمثلاً عند ميخائيل نعيمة قلّما نجد قصيدةً طويلة مقفّاة بقافية واحدة، إنما نجده مجموعة من القصائد القصار أو مقطّعات، على أن هذا ليس المعيار الوحيد في الحكم على شاعرية الشاعر، لكنه من أهم المعايير.

إنّ ما ذُكر في كتب العروض القديمة عن عيوب القافية يدلّ على أنها كانت مقياساً لضبط الأحكام النقدية في شعر الشعراء، فورود العيوب في الشعر دليل على نقص مقدرة الشاعر على الإتيان بقافية صحيحة، وهو إذّاك دليل على أن مادة الشاعر اللغوية نزيرة، فالشاعر مطالبٌ بالتزام ما عرفه القدماء من لزومٍ في حروف القافية وحركاتها، وما عدا ذلك هو ضعفٌ أو ربما عجزٌ.

لقد تنوّعت القوافي عند شعراء الرابطة القلمية تنوعاً لافتاً، فبالنظر إلى أنماطها فقد جاء المترادف والمتواتر والمتدارك والمتراكب، وغاب المتكاوس، وهذا النمط الأخير نادر جداً في الشعر العربي، إذ يتوالى في القافية أربع متحركات وهو ما يثقل على اللسان، ولا يأتي هذا النمط من القوافي إلا في الرجز المخبول تفعيلته الأخيرة.

كذلك جاء القوافي عندهم مطلقة ومقيّدة، وقد كانت المقيّدة كثيرة إلى حدّ ما، ولا سيّما في الأنماط الشعرية التجديديّة، وقد جاء الروي الساكن مردفاً أيضاً في بعض القصائد.

وعند ميخائيل نعيمة مثلاً من أصل ستٍّ قصائدَ كتبها على نظام الشطرين جاء قصيدتان مقيّدتان، بينما جاءت في ديوان نسيب عريضة القافيةُ مقيّدة في تسع قصائد فقط، وواحدة عند جبران، وعشر في ديوانَي رشيد أيوب، واثنتا عشرة في ديوان ندرة حدّاد، وثلاثٌ وعشرون قصيدة عند إيليا أبي

ماضي، وهي نسب قليلة جداً إذا ما قورنت بعدد القصائد التي جاءت فيها القافية مطلقة، ولكن القوافي المقيّدة كثرت كثرة واضحة في الأشعار التجديدية، سواء في الموشّحات أو المسمّطات وغيرها.

أمّا فيما يخصّ أقسام القوافي التي حدّدها أبو العلاء المعرّي، فبالنظر إلى حروف الرويّ رصد البحث استعمال شعراء الرابطة القلمية للحروف الهجائية حروفَ رويٍّ في قوافيهم في كل بحر من البحور وكان الجدول التالي:

الجدول رقم – 26–

البحر / الروي	الكامل	الرمل	البسيط	مخلع البسيط	الخفيف	السريع	الطويل	المتقارب	الوافر	المجتث	الرجز	المتدارك	المديد	المنسرح	المجموع	النسبة
الهمزة	٨	٣	٠	٠	٤	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١٥	٣,٨٦٪
الألف اللينة	١	٠	١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٢	٠,٥١٪
الباء	٨	٥	٦	١	٢	٢	٤	٢	٣	٢	٠	٠	٠	١	٣٦	٩,٢٥٪
التاء	٥	١	٠	٠	٣	٢	٤	١	١	٠	٠	٠	٠	٠	١٧	٤,٣٧٪
الجيم	١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠,٢٦٪
الحاء	٣	٠	٠	٠	١	٠	٠	١	١	٠	٠	٠	١	٠	٧	١,٨٠٪
الخاء	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠,٢٦٪
الدال	١٠	٢	٣	٠	٦	٣	٥	١	١	١	٠	١	٠	٠	٣٣	٨,٤٨٪
الراء	٢٦	١١	٣	١	٠	٦	١٠	٣	٤	٢	٠	٠	٠	٠	٦٨	١٧,٤٨٪
السين	٣	٠	٣	٠	١	١	١	١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١٠	٢,٥٧٪
الضاد	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١	٠,٢٦٪
العين	٤	١	١	٠	٢	٢	١	٢	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١٣	٣,٣٤٪
الفاء	١	٠	٠	٠	٠	٠	١	١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣	٠,٧٧٪
القاف	٤	١	٠	٠	٠	٠	١	١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٧	١,٨٠٪
الكاف	٣	١	٢	٠	٣	١	١	٠	٢	٠	١	٠	٠	٠	١٤	٣,٦٠٪
اللام	١١	٤	١	٠	٣	٢	٦	٥	٣	٠	٠	٠	١	٠	٣٦	٩,٢٥٪
الميم	١٣	٣	٦	٢	٣	٤	٢	١	٣	٢	٠	٠	٠	٠	٣٩	١٠,٠٣٪
النون	١٨	٤	٨	٠	٩	١	٢	٣	٥	١	٠	٠	٠	٠	٥١	١٣,١١٪
الهاء	٤	٣	١	٠	٣	٣	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١٥	٣,٨٦٪
الباء	٥	١	٥	٠	٣	٠	٤	٠	١	١	٠	٠	٠	٠	٢٠	٥,١٤٪
المجموع	١٢٨	٤٠	٤٠	٤	٤٣	٢٧	٤٤	٢٢	٢٤	٩	١	١	٢	١	٣٨٩	

وفي الجدول يتّضح لنا ما يلي:

1- كان حرف الراء هو الحرف الأكثر استعمالاً، فقد كتبت عليه ثمان وستون قصيدة، أي بنسبة 17% من مجموع الحروف المستعملة، تلاه حرف النون الذي كتبت عليه إحدى وخمسون قصيدة بنسبة 13%، وتقاربت الحروف: الميم واللام والباء والدال في نسبة الاستعمال وتراوحت بين ثلاث وثلاثين وتسع وثلاثين قصيدة، بنسبة تراوحت بين 8 إلى 10%.

2- ندرة استعمال بعض الحروف، كالألف اللينة والجيم والضاد والخاء والفاء.

3- استثناء الحروف "ث، ذ، ش، ص، ط، غ، و" من القوافي، فلم يكتب الشعراء قصيدة واحدة على هذه الحروف، أو إنهم قد كتبوا عليها في الموشّحات مصراعين مرة أو مرتين، وهذه الحروف قليلة الشيوع في الأساس.

4- تعدّ هذه النسب افتراضية ما لم يُحتسبْ عدد الأبيات التي نُظمت على رويٍّ معيّن.

5- بدت القافية عند شعراء الرابطة القلمية في أغلبها مطلقة، بينما قلّت القصائد ذات الرويّ الساكن.

6- إن الناظر في ألفاظ القافية في قصائد الشعراء ليجد الكثير من الألفاظ تتكرر، وأحياناً يكون هذا التكرار في القصيدة الواحدة كمطوّلات القصائد عندهم، وأحياناً لا تكون القصيدة من المطوّلات مثل قصيدة "اشرب وحيداً" وقصيدة "الشاعر" لنسيب عريضة.

7- تواتر القوافي بين المطلقة والمقيّدة في الأنماط التجديدية عند شعراء الرابطة، ولا سيّما في الموشّحات او المسمّطات.

8- ظهرت القافية بأنماطها: المترادف والمتواتر والمتراكب والمتدارك، ولا توجد قافية واحدة على النمط المتكاوس، وهو نمط نادر في الشعر العربي في كلّ الأحوال.

ممّا تقدّم يمكن أنْ نخلص إلى:

- عدم وضوح بداية القوافي مثلها في ذلك مثل بداية الشعر مثل جميع الظواهر، تكون بداياتها غامضة وغير معروفة، وما إنْ يتقبّلها الذوق وتُستساغ حتى يتمّ تداولها بوصفها عرفاً فنّياً.

- وصلت القافية إلى الشعر الجاهلي وهي ظاهرة فنيّة مكتملة، عُرفتْ حروفُها، والتُزمت -كما حدّدها الخليل فيما بعد- عند كلّ الشعراء على الرغم من الاختلاف حول حدودها، واستقرّ الذوق على استحسان بعضها والإكثار منها واستهجان بعضها الآخر[1].
- للقافية الأهمية الأكبر في إتماما المعنى على الوجه الصحيح.
- بعد البيت الأول يصبح ذهن السامع أو القارئ مهيّأً لنهاية موسيقيّة وصوتية مماثلة لنهاية البيت السابق، وتتشاكل المعاني الجزئية التي تصوّرها الألفاظ لتنتهي بلفظة محدّدة بحرف أو أكثر وحركة أو أكثر، هذه اللفظة مختارة من بين الكلمات المماثلة صوتيّاً، تكون في البيت الشعري الذي ينتهي بها الفُضلى وقد تكون الوحيدة.

إنّ هذا التهيؤ ما هو إلّا فسحة في ذهن القارئ تثير خياله وتحفّز ذاكرته اللغوية، فتصبح اللفظة "القافية" في أفق توقّعه قبل الوصول إليها.

- إذا كان الشعر ديوان العرب الذي حفظ أيّامها وحروبها، وعكس أنماط حياتها، وسجّل تاريخها ومعظم علومها، فإن القافية تقف إلى جنب الوزن في حفظ هذا الإرث.
- للقافية أهمية في حفظ أبيات القصيدة الواحدة، وكثيراً ما يُنسبُ بيتٌ من الشعر إلى أكثر من شاعر عندما تُبنى القصيدتان على وزن واحد وقافية واحدة، ولا يكون الخلط إذا كانت القصيدتان على الوزن نفسه دون القافية.
- كانت القافية شريكة الوزن في النمط الشعري المعروف بـ المعارضات، وللقافية الأثر الأكبر، إذ لا تسمّى معارضة وإن اتفقت مع القصيدة الأصل بالوزن والغرض إلا إذا اتفقت معها بالقافية أيضاً.
- لأن الشاعر محكومٌ فنّيّاً بالقافية إلى جانب الوزن، فإن الثروة اللغوية لشاعر ما أكثرُ ما تتضّح في قوافي قصائده، وفي القدرة على استعمال الكلمات من غير استجلاب، وفي تمكّن قوافيه في سائر أبيات قصيدته.

---

[1] -كما قسّمها أبو العلاء المعري: مقدّمة الديوان.

- تعدّ القافية من أبرز العناصر الفنيّة التي تَبرزُ معها الطاقة التأثيرية، والقوّة الإيحائيّة والتعبيريّة في القصيدة، ذلك أنّها العنصرُ الإيقاعيّ الأكثر وضوحاً في موسيقا القصيدة، ما يجعلها –بوصفها عنصراً فنّيّاً– من الحاجات الجماليّة التي تمنح القارئ اللذّة في قراءة الشعر وتذوّقه، يساعد في ذلك تكرارها في نهاية كلّ بيت من أبيات القصيدة.

ويتّضح أثرها بما تمنحه من الهدوء والارتخاء أو الضعف أو القوّة والحماس، وتفشّي هذا الأثر في كامل القصيدة معاني وألفاظاً وصوراً.

- إذا كان مستوى الفنّيّة في الموسيقا الشعريّة تتعلّق بالألفاظ والمعاني فإن الفنّيّة في القافية إضافة إلى هذا رهن ائتلاف الأصوات مع إيقاع الوزن ولهذا عُدَّ الإقواءُ عيباً، وكان هذا الائتلاف أساساً استندَ علماء العروض في جعل اختلاف المجرى بين الضمّة والفتحة غير مقبول، بينما استساغوا الاختلاف بين الضمة والكسرة لأن كلّ منهما تداني الأخرى في المخرج والصفة[1]، وليست "الإجازة" و"الإصراف"[2] إلا دليلاً على وعي القدماء لضرورة الائتلاف الصوتي والإيقاعي في القافية.

- قوّة القافية صوتيّاً رهنُ حرف الرويّ أوّلاً، والصيغة الصرفية ثانياً، ولذلك نجد التفاوت في الدلالة حاصلاً بين الحروف المجهورة والمهموسة، أو بين الحروف الرخوة والشديدة، وكذلك بين القافية المطلقة والمقيّدة، وبين الخفّة في خاتمة البيت أو الثقل.

- اختصّت بعض الكتب بدراسة القوافي وأصبح لها علم مستقًى من علم العروض لتداخل القوافي في الشعر والنثر والقرآن الكريم.

- وهكذا، يبدو الحديث عن القافية جزءاً من الحديث التجديد عند شعراء الرابطة القلمية، فما المسمَّطات والمربّعات والمخمَّسات والموشّحات وغيرها من قصائد المقطوعات التي مرّت في الفصل

---

[1] – شرح القصيدة الخزرجية: 215.

[2] – الإجازة: عيبٌ يصيب حرف الروي، ويعني أن يأتي الشاعر بحرف روي ثم يقرنه بحرف يباعده بالمخرج كالجمع بين الباء واللام والشين، والإصراف عيب يصيب المجرى "حركة الروي" ويكون بأن يقرنها الشاعر بحركة تباعدها، كالجمع بين الفتح والضم، أو الفتح والكسر. انظر شرح القصيدة الخزرجية:216–217.

السابق إلا لوناً من ألوان التجديد في القوافي، وتوزيع البيت الشعر قسمة وتكراراً وفقاً لها، فكم من الأشعار استهين بمعانيها لضعفٍ في قوافيها، وكان القرطاجني قد شبهه بحوافر الخيل إن استقامت استقامت مشيته.

الفصل الخامس

الإيـــــقـاعـــــات الـــــرديـــــفة

- التصريع
- التجنيس
- لزوم ما لايلزم
- التكرار
- محسّنات أخرى.

يحكم العلاقة بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي تواشجٌ متين، يصعب معه توصيف أحدهما بمعزل عن الآخر، إلا أنّ طبيعة التنسيق اللفظي للبيت الشعري منحت "المؤلف" الشاعر فرصة للتفنّن في نظم الألفاظ، وموازاة بعضها في صدر البيت مع بعضها الآخر في عجزه، وكان هذا التوازي مجال بحث استدلالي وقفت عليه معظم الدراسات الحديثة، استناداً إلى نظرية دوسوسير في التأليف واعتماد محوري التجاور والاستبدال اللذين يحكمان عملية التأليف، والاختيار والاستعمال.

وقد كانت المحسّنات البديعيّة اللفظية مادّة ثريّة في هذا المقام، ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا أنّ مردَّ معظم المحسّنات اللفظية تعود أسلوب التكرار، فالتجنيس مثلاً تكرار لفظين متماثلين في حالات عدّة رصدت لها مسمّيات عدّة كانت أنواعاً للجناس، وقس هذا على التصدير والتوشيح، فالأمر واحد مع اختلاف مواقع اللفظة المكررة في كلّ مرة، كذلك المحسّنات التي تتعلق بالإيقاع لا اللفظ، كالتصريع مثلاً، فهو تكرار لصيغة إيقاعية في لفظتين مسجّعتين، وهكذا...

في أشعار الرابطة القلمية لم تكثر هذه المحسّنات، ونراها جاءت على الطبع قاد إليها السياق، فقلّما تكلّف الشعراء في أشعارهم، كذلك نادراً ما نراهم يعنون بالزخرف اللفظي، ووقف البحث على بعض المحسّنات وقد ظهرت بوضوح في أشعارهم، كالتكرار والتصريع ولزوم ما لا يلزم والتجنيس، وفيما يلي تفصيل ذلك.

التصريع:

للجذر اللغوي "صرع" معانٍ كثيرة لكنّ أصلها واحد عند ابن فارس، فالصاد والراء والعين أصلٌ يدلُّ على سقوطِ شيءٍ إلى الأرض عن مراس اثنين، ثمّ يُحمل على ذلك ويُشتقُّ منه[1]، وفي لسان العرب: الصرْع: المِثْل، والصرعان والضرعان: المِثلان، وصَرَعَ البابَ: جعل له مصراعيَن، والمصراعان بابا القصيدة بمنزلة المصراعين اللذين هما بابا البيت، وقيل اشتقاقهما من الصّرْعَين، وهما نصفا النهار، وقيل: طرفاه [2]، فمن غدوةٍ إلى انتصاف النهار صَرْعٌ، ومن انتصاف النهار إلى سقوط القُرْص صَرْعٌ[3]، والمصراعانِ من الشعر ما كان فيه قافيتان في بيت واحد، ومن الأبواب ما له بابان منصوبان ينضمّان جميعاً مدخلُهما بينهما في وسط المصراعين، وبيتٌ من الشعر مصرّع: له مصراعان، وكذلك بابٌ مصرّع. والتصريع في الشعر تقفية المصراع الأول، وصرّع البيت من الشعر: جعل عَروضه كضربه. وقد ينقص من حروف العروض أو يُزاد ليلحق بالضرب[4].

وبهذا لم يبتعد التصريع في الاصطلاح عن معناه اللغوي، حتى أنّنا نجد شبيهاً لهذا اللون في الكلام المنثور من حيث تصيير المقطع الأخير في الجملة شبيهاً بالمقطع الأخير في جملة أخرى أو جمل، ولهذا التوافق في النهايات عدّه بعض القدماء (**بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور**)[5].

وجمع ابن رشيق التقفية مع التصريع في باب واحد، وذهب إلى أنّ هذا الباب يُشكل علمُه على كثير من الناس، ووجه الإشكال عند قدامة اختلاطه بمفهوم التقفية، وقد فرّق بينهما بأنّ التصريع يلزمه

---

[1] – مقاييس اللغة: صرع.

[2] – وقيل هما العصران. العمدة: 174/1.

[3] – وفي العمدة: (قال أبو إسحق الزجّاج: الأول من طلوع الشمس إلى استواء النهار، والآخر من ميل الشمس عن كبِد السماء إلى وقت غروبها): 174/1.

[4] – لسان العرب: صرع.

[5] – المثل السائر: 158/1. وكذلك قال ابن حمزة العلوي (ت705هـ) في الطراز: "نظير التسجيع من كلّ كلامٍ منثور": 19/3.

تغييرٌ في العروض لتلحق بالضرب، أمّا في التقفية فلا يلزم[1]. وعرّف التصريع بقوله: (**ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه**)[2]، وهذه التبعيّة تكون إمّا بالزيادة كقول امرئ القيس:"من الطويل"[3]

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ وعرفانِ ورسمٍ عفَتْ آياتُه منذُ أزمانِ

فالعروض "مفاعيلين" وهي في سائر القصيدة "مفاعلن".

أو تكون بالنقصان، كقوله:"من الطويل"[4]

لـمَنْ طللٌ أبصرتُه فشجاني كخطِّ زبورٍ في عسيبِ يماني

فالعروض "فعولن" وهي في سائر القصيدة "مفاعلن"[5]

أما التقفية فهي: (**أن يتساوى الجزآن من غير نقص ولا زيادة، فلا يتبع العروض الضربَ في شيء إلا في السجع خاصة**)[6]. ومثّل لها بقول امرئ القيس في معلقته "على الطويل"[7]:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقطِ اللوى بين الدَّخولِ فحومَلِ

فالضرب "مفاعيلن" في سائر القصيدة، والعروض "مفاعلن"، ووافقت نهايتها نهاية الضرب، فسجّع الشاعر بينهما من غير تغييرٍ عروضيّ.

أمّا ابن أبي إصبع المصري (ت654هـ) فقد جعل التقفية نوعاً من التصريع، فالتصريع عنده عروضيٌّ وبديعيٌّ، يقول: (**فالعروضيّ عبارة عن استواء أجزاء البيت وضربه في الوزن والإعراب**

---

١ – ذكر ذلك أيضاً التنوخي في كتابه في تعريف التقفية:75-76. وقد مرّ سابقاً.

٢ – العمدة: 173/1.

٣ – ديوانه: 159.

٤ – ديوانه: 158.

٥ – راجع العمدة: 173/1.

٦ – المصدر السابق: الصفحة نفسها.

٧ – ديوانه: 21. وانظر العمدة: 174/1.

والتقفية، بشرطِ أن تكونَ العروض قد غُيِّرتْ عن أصلها لتلحق الضربَ في زنته، والبديعيّ استواء آخر جزءٍ في الصدر وآخر جزء في العجُز في الوزن والإعراب والتقفية، ولا يُعتبر بعد ذلك أمر)[1].

أمّا في خزانة الأدب فقد عرّف ابن حجة الحموي (ت837هـ) التصريع بأنه: **(عبارة عن استواء آخر جزء في صدر البيت وآخر جزء في عجزه في الوزن والروي والأسماع)**[2].

وعلّة التصريع في رأي ابن رشيق **(مبادرة الشاعر القافية، ليعلم في أوّل وهلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أوّل الشعر)**[3]، وهذا يعني أنّ استباق الشاعر القافية في صدر البيت إنّما يراد به أنْ يُنبئ بأنّ القولَ شعرٌ، فلا يطول زمن توقّع السامع للقافية، كذلك يقصر زمنُ ألفتِه لها، وهذا تنبيه إلى أثر القافية في الشعر، فهي **(شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمّى شعراً حتى يكونَ له وزنٌ وقافية. هذا على رأيِ من رأى أنّ الشعر ما جاوز بيتاً، واتّفقت أوزانه وقوافيه، ويَستدلُّ بأنّ المصرّع أَدخَلُ في الشعر، وأقوى من غيره.)**[4]، فالقافية عنصر أصيل في الوزن، وليست تابعاً أو مكمّلاً أو خارجاً عن بنية الإيقاع كما لم تكن خارجةً عن بنية المعنى، كذلك فالتصريع أقوى في الابتداء، ولهذا رصد القدماء عيباً من عيوب التصريع، وأسموه التجميع[5]، وكأنّ التصريع أو الابتداء بالقصيدة بتقفية المصراعين عرفٌ فنّيّ واجبٌ التزامه في القصيدة، وعدم التزامِه يَعيبُ القافية، وأنْ يُسمّى هذا عيباً يعني أنّ

---

[1] – تحرير التحبير: 305.

[2] – 278/2.

[3] – العمدة: 174/1.

[4] – العمدة:151/1.

[5] – قال ابن رشيق: "ورأيت مَن يقول التخميع ،بالخاء، كأنه من الخَمَع في الرجل" والخمْع –بتسكين الميم– العرَج: لسان العرب: خمع، وفي مقاييس اللغة: أصل يدلّ على الاعوجاج وقلّة الاستقامة. وعند قدامة عيب من عيوب القوافي، حيث "تكون قافية المصراع الأوّل من البيت الأوّل على= =رويٍّ متهيِّئ لأن تكون قافية آخر البيت فتأتي بخلافه" نقد الشعر: 209، وعرّفها ابن رشيق بقوله:"وهو أن يكون القسيم الأوّل مُتهيِّأً للتصريع بقافيةٍ ما فيأتي تمام البيت بقافية على خلافها" العمدة: 177/1، وانظر:173.

خاصّة أصيلة من خصائص القافية بمنزلة لِكن، وإلا فما معنى أنْ يُفرد النقاد[1] مصطلحاً لانعدام التصريع في مطلع القصيدة؟![2]

يقول ابن رشيق عن التجميع (**وهو كالإكفاء والسناد في القوافي، إلا أنه دونهما في الكراهية جداً .. وإذا لم يصرّع الشاعر قصيدته كان كالمتسوّر الداخل من غير باب**)[3].

وكأنّ عدول الشاعر عن التصريع إلى التجميع يُخلف ظنّ النفس في القافية[4] يصيب القارئ بخيبة نتجت عن كسرٍ مبكّر لأفق توقّعه[5]، وهذه الخيبة لا تكون إلا أنْ يكون القارئ العربي أَلِف التصريع واعتادته ذائقته، مثَله في ذلك مثل استقرار القافية في خواتيم الأعجاز.

إذاً، فتداخل التقفية بالتصريع لا يعود لتماثل الخواتيم إيقاعيّاً وحسب، فلكلّ منهما حاجة فنّية يطلبها الشعر بوصفه فنّ التأثير بالكلم الموزون.

أمّا إذا جاء التصريع في غير المطلع دلّ ذلك على اقتدار الشاعر وتمكّنه وسعة بحره وقوّة الطبع وثراء مخزونه اللغوي، وهذا ما ذهب إليه قدامة بن جعفر عندما ذكر أنّ الفحول المجيدين والمطبوعين من الشعراء القدماء يتوخّون هذا اللون البديعي ولا يكادون يعدلون عنه، (**لأنّ بنية الشعر إنّما هو التسجيع والتقفية، فكلّما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر**)[6].

---

[1] – انظر في نقد الشعر لقدامة بن جعفر:181، وكتاب الصناعتين:264، وسر الفصاحة: 220، ومنهاج البلغاء: 283.

[2] – يقول ابن الأثير : (القصيدة قفلٌ أوّله مفتاحُه) المثل السائر: 200/2.

[3] – العمدة: 177/1.

[4] – منهاج البلغاء: 283.

[5] – ينظر: المصطلح النقدي في نقد الشعر، إدريس الناقوري: 89.

[6] – نقد الشعر: 90، وانظر أيضاً: 86.

وقد قسّمه ابن الأثير إلى سبع مراتب: الكامل، والموجّه، والناقص، والمكرّر، والمعلّق، والمشطور[1].

ورأى ابن رشيق أنّ التصريع في غير المطلع إنّما يكون لانتقال الشاعر من قصّة إلى أخرى زيادةً في التنبيه، (**إلا أنّه إذا كثُر في القصيدة دلّ على التكلّف إلا من المتقدّمين**)[2]، وذهب غير ابن رشيق أيضاً إلى أن التصريع في ثنايا القصيدة جميل، إلا أنّ كثرته تدلّ على التكلّف دونما ذكر سبب باستثناء الطلاوة التي يمنحها التصريع في بداية القصيدة[3]، ولعله يكون في المطوّلات أجمل وأحلى لأنه يُشعر القارئ بعد أبيات أنّ المطلع قد تجدّد، فيسهم بإنعاش الإيقاع وإثرائه، وهو في ذلك يشبه حسن التخلص شبهاً ما، إلا أنّ الأول في الموسيقا والثاني في المعنى، ولهذا كانت كثرته تدلّ على التكلّف، ولا سيّما في القصيدة القصيرة، فبدل أنْ يكون التصريع حاجةً معنوية وجماليّة، يغدو لوناً رخيصاً من ألوان الزخرف اللفظي، يلجأ إليه الشاعر طلباً في تطريز قصيدته بالمزيد من ألوان الإيقاع.

وقد ورد التصريع عند شعراء الرابطة القلمية في قصائدهم، وفي معظم الأوزان الشعرية التي كتبوا عليها، فعند أبو ماضي نجد قصيدة "الفقير" يقول في مطلعها مصرّعاً[4]:"مجزوء الكامل"

هـمٌّ ألمَّ به مع الظلْماءِ فنأى بمقلته عن الإغفاءِ

فجاءت العروض مقطوعة وفي سائر القصيدة صحيحة.

كذلك الأمر في قصيدة "وردةٌ وأميل" يقول:[5] "على الكامل"

يا ليتما خُلِق الزمان أصيلا إني أراهُ كالشباب جميلا

---

[1] – هذه ستُّ مراتب، ولمْ يسمِّ المرتبة الثانية. فقط قابل فيها بين البيت الشعري المستقلِّ مصراعه الأوّل عن المصراع الثاني في المعنى. انظر: المثل السائر: 259/1– 261. وانظر أيضاً: الطراز: 19/3.

[2] – العمدة: 174/1.

[3] – انظر سرّ الفصاحة: 180، والطراز: 32/3.

[4] – الديوان: ج2: 203.

[5] – الديوان: تذكار الماضي: 106.

وفي مطلع قصيدة عطش الأرواح قال:[1]: "على الرمل"

زحزحتْ عن صدرِها الغيمَ السماءْ وأطلَّ النورُ من كهفِ الشتاءْ

فجاءت العروض مقصورة وهي في سائر القصيدة محذوفة.

كذلك على الرمل جاءت قصيدة "يا رفاقي" يقول في مطلعها[2]:

جعتُ والخبزُ وفيرٌ في وطابي[3] والسنا حولي وروحي في ضبابِ

وعلى الطويل له قصيدة "بلا قلب" ومطلعها[4]:

وقائلةٍ ماذا لقيتَ من الحبِّ فقلتُ الردى والخوفَ في البعدِ والقُربِ

فالعروض "منلْ حُبْبِي" مفاعيلن وهي في سائر القصيدة "مفاعلن"

وعلى السريع قصيدة "أفاتحة أم ختام" صرّع الشاعر في المطلع[5]:

ما وعظ اللإنسانَ مثلُ الحِمامْ فلْيتّعظْ بالصمتِ أهلُ الكلامْ

فالعروض هنا مطوية موقوفة وفي سائر القصيدة مطوية مكسوفة.

---

١ – الديوان: تبر وتراب: 904.

٢ – الديوان: تبر وتراب: 893.

٣ – الوِطاب في الأصل جمع الوطْب، سقاء اللبن، أو الجلد الذي يُملأ باللبن، قال امرؤ القيس:=

= وأَفلَتَهنّ عِلباءٌ جريضاً ولو أدْرَكْنهُ صَفِرَ الوِطابُ

ومعنى صَفِرَ الوطاب: خلا لساقيه من الألبان التي يُحقَنُ فيها لأنَّ نَعَمَه أُغيرَ عليها، فلم يبقَ له حلوبة، وعلباء اسم رجل، وصُرِّفَ في البيت للضرورة، والجريض: غُصصُ الموتِ، يقال: أَفْلَتَ جريضاً ولم يمتْ بعدُ. وصفرت وِطابه: أي فَرَغتْ وخلتْ. انظر لسان العرب: (وطب)، (علب)، (صفر)، (جرض)، والبيت في ديوان امرئ القيس:138. والبيت في لسان العرب بلفظ: أدْرَكْتُه.

٤ – الديوان:تذكار الماضي: 152.

٥ – الديوان: الخمائل: 828.

أمّا إذا طالعنا قصيدة "أنا"[1] "على الكامل"

حرٌّ ومذهبُ كلِّ حرٍّ مذهبي ما كنتُ بالغاوي ولا المتعصّبِ

فالعروض "رِنْ مَذْ هَبي" مضمرة "متْفاعلن" لم تلحق بالضرب "مُتَعَصْصِبِي" السليم "متَفاعلن"، فالبيت هنا مقفّى المصراعين، وليس فيه تصريع.

كذلك في قصيدة "أنتِ" التي نظمها على الخفيف يقول[2]:

مهْبَطَ الوحيِ مَطلَع الأنبياءِ كيفَ أمسيتِ مهْبَطَ الأرزاءِ؟

فالعروض "أنْبيائي" فاعلاتن صحيحة، والضرب مشعّث، وما التسجيع الحاصل بين خاتمتي المصراعين سوى تقفية، وليست تصريعاً.

والأمثلة كثيرة، فعند أبو ماضي وحده كان عدد القصائد مصرّعة المطلع أربعين قصيدة، والقصائد المقفّاة في المطلع أيضاً كانت ثنتان وخمسين قصيدة، بعضها ولج التصريع والتقفية أبياتها في غير المطلع، وغير ذلك فقد تضمّنت الكثير من قصائده التصريع والتقفية في أبياتها دون المطلع[3]، فمثلاً قصيدة كتابي يبدؤها بقوله[4]:"على الطويل"

وسائلةٍ: أيُّ المذاهبِ مذهبي وهلْ كان فرعاً في الديانات أمْ أصلا؟

---

[1] – الديوان: الجداول: 619.

[2] – الديوان: ج2: 338.

[3] – الخمائل: 626، انظر على سبيل المثال: "الشباب أبو المعجزات": تبر وتراب: 990، و"أنا هو": تذكار الماضي: 110، و"فنون الوصف": تذكار الماضي: 144، و"غرامية": 431، وبائعة الورود: 463، و"قطرة الطلّ": 474، و"من أنا": الخمائل: 796، و"تأملات": الخمائل: 736، و"ستعود دنيانا أحبَّ وأجملا"تبر وتراب: 885، و"في فراش المرض":304. وغير ذلك.

[4] – الديوان: الخمائل: 626.

والقصيدة طويلة جاءت في أربعة وأربعين بيتاً، والمطلع لا تصريع فيه ولا تقفية، لكن في ثنايا القصيدة نقف على البيت[1]:

وصارَ نبيٍّ كلُّ ما يُطلقُ العقلا وصار كتابي الكونُ لا صحُفٌ تُتلى

فالعروض في المطلع مقبوضة، والضرب صحيح، وكذا الأمر في كامل القصيدة، بينما نجد البيت السابق مصرّعاً، فقد لزم العروض تغييرٌ ألحقها بالضرب وصيّرها صحيحة مثله، والشاعر لم يترك للقارئ فرصةً للتخمين فيما إذا أراد التصريع أم لا، فهو لم يكتفِ بالسجع الحاصل بين اللام المفتوحة في "العقلَ" وبين اللام المتبوعة بألف ليّنة في "تُتلى"، إنّما نراه أطلق اللام برسم الألف اللينة بعدها، وهذا يعني أنّ الشاعر وعِي للسجعة بينهما فأكّدها بإطلاقه الألف جاعلاً البيت مصرّعاً.

كذلك في قصيدة "فلسطين" التي نظمها على المتقارب في أربعة وثلاثين بيتاً، نجد الشاعر يبدؤها بالتصريع ويُضمّنها ثلاثة أبيات مصرّعة أيضاً، يقول في المطلع[2]:

ديارُ السلامِ وأرضُ الهنا يشقُّ على الكلِّ أنْ تحزنا

وضمن القصيدة الأبيات[3]:

- وكيفَ يزور الكرى أعيناً ترى حولها للردى أعينا
- فإن طلبوها بسمْر القنا نردُّكمُ بطوالِ القنا
- وكانت لأجدادنا قبلَنا وتبقى لأحفادنا بعدَنا
- وإنَّ لكمْ بسواها غنى وليس لنا بسواها غنى
- فلا تحسبوها لكم موطنا فلمْ تكُ يوماً لنا موطنا

---

[1] – الديوان: الخمائل: 627.

[2] – الديوان: الخمائل: 790.

[3] – ليست على التوالي، انظر: الخمائل: 790، 791، 792.

ولم يلتزم الشاعرُ الحذفَ في تفعيلات العروض الباقية في القصيدة، وقد زاد تكرير الألفاظ في زخم الإيقاع الذي أحدثه التصريع.

وفي قصيدة مستشفى تل شيحا قفّى الشاعر في أبيات القصيدة دون المطلع في أكثر من بيت، ففي المطلع يقول[1]:"على الوافر"

أباعثةَ المطايا من حديدٍ كأسراب القطا للعالمينا

فما من تصريع أو تقفية في المطلع، ولكننا في القصيدة نقرأ الأبيات[2]:

- نرلنا في حماكِ فقرّبينا وباركنا ثراكِ فباركينا
- ولكن فيكِ أخوانٌ هوَينا لأجلهمِ جميعَ الساكنينا
- أحبّونا كأنهمُ ذوونا وأنسونا بلطفهمِ ذوينا
- وعاهدناهمُ إذ عاهدونا فلم ننكثْ ولا نكثوا يمينا
- فلمْ أرَ مثله للخيرِ دينا ولمْ أرَ مثله فتحاً مُبينا

على أننا في البيت الثاني يخفّ عندنا الإحساس بتكاثف الإيقاع، لوقوع الشاعر في سناد الحذو، ولا نجده في البيتين الثالث والرابع على الرغم من تغيير الردف.

وعلى البسيط كتب "لقاء وفراق" في ثلاثة وأربعين بيتاً، يقول في مطلعها[3]:

صبراً على هجرها إنْ كان يرضيها غيرُ المليحةِ مملولٌ تجنّيها

فالعروض هنا مقطوعة وهي في سائر القصيدة ليست كذلك، فكانت تتناوب بين الصحيحة والمخبونة.

---

[1] – الديون: الخمائل: 824.

[2] – ليست على التوالي. انظر: الديوان: 825 وما بعدها.

[3] – الديوان: تذكار الماضي: 153.

وعند رشيد أيوب كانت القصائد المصرّعة في كلا ديوانيه ستّ عشر قصيدة، وقد قفّى مطلع إحدى عشرة قصيدة، ومن قصائده المصرّعة على مجزوء الوافر قصيدة "الآمال الضائعة"[1]:

جلستُ بقرب شبّاكي أردّدُ طيبَ ذكراكِ

فالعروض معصوبة كالضرب، وهي في بقية الأبيات سليمة.

وفي مطلع قصيدة "شعري وإقلالي" يقول[2]:"على الطويل"

عجبتُ لها لا تستقرُّ على حالِ فيا شُدَّ ما تلقاهُ يا جسدي البالي

فالعروض هنا صحيحة وفي سائر القصيدة مقبوضة.

وفي قصيدة "الليل ومثليَ يسهدهُ" التي نظمها على المتدارك يصرّع المطلع أيضاً فيقول:

الليلُ ومثليَ يسهدهُ والنجمُ ومثليَ يرصدُهُ

أمّا من القصائد مقفّاة المطلع فله قصيدة "يا دار"كتبها على المجتث، ويقول في أوّلها[3]:

لله علمُ الخفايا وما تكنُّ الطوايا

أما عند الشاعر ندرة حدّاد فلم تتجاوز القصائد المصرّعة إحدى عشرة قصيدة، أغلبها كان من القصائد المنظومة على الكامل، منها قصيدة "واللحد فاتحة الخلود" على مجزوء الكامل يقول[4]:

لا تذكري عهدَ الجدودِ وإذا ذكرتِ فلا تزيدي

فالعروض مرفّلة، وهي في سائر القصيدة صحيحة.

---

[1] – أغاني الدرويش: 13.

[2] – المصدر السابق: 69.

[3] – الأيوبيات: 68.

[4] – الديوان: 62.

وله على البسيط قصيدة "فتياننا" يقول في مطلعها[1]:

ردّوا إليَّ وما الماضي بمردودِ أيامَ كنّا معاً حبّات عنقودِ

فالعروض ههنا مقطوعة كالضرب، وليست كذلك في سائر أبيات القصيدة.

وعند نسيب عريضة جاءت ثلاث عشرة قصيدة مصرّعة ومثلها مقفّاة، فعلى البسيط كتب "دعني وشأني" يقول[2]:

دعني وشاني، وما يعنيكَ من شاني حديثُ همٍّ وآلامٍ وأشجاني

فالعروض مقطوع وليست كذلك في الأبيات الأخرى.

وفي قصيدة طويلة نظمها على المتقارب في مئة واثنان وعشرين بيتاً يصرّع الشاعر في المطلع وفي ثنايا القصيدة، ففي المطلع يقول[3]:

غريبٌ على البابِ يرجو الدخولا أثار النوى فيه شوقاً طويلا

ثم في البيت الثاني بعد المئة يقول[4]:

غريبٌ على البابِ حاز الدخولا وألقى عصاه وألفى مقيلا

وهنا يبدو البيت أشبه بتجديد المطلع لفظياً وإيقاعيّاً، فقد كرّر الشاعر ألفاظ صدر المطلع تكراراً شبه تامّ، ولعلّ طول القصيدة ألجأته إلى هذا التكرار، فعبارة "غريب على الباب" تكررت في غير موضع منها.

---

[1] – الديوان: 181.

[2] – الديوان: 49.

[3] – الديوان:121.

[4] – الديوان: 127.

أمّا عند ميخائيل نعيمة فقصيدتان فقط بدأهما بالتصريع، ففي قصيدة "إلى دودة" يقول[1]: "على الطويل"

تدبّين دبَّ الوهْن في جسميَ الواني وأجري حثيثاً خلفَ نعشي وأكفاني

فالعروض صحيحة وفي سائر القصيدة مقبوضة. وفي قصيدة "تخدير أفكار" التي نظمها على الطويل أيضاً يقول[2]:

بربّكِ لا لا تسرقي دمعة الباكي ولا تخنقي، لا تخنقي أنّة الشاكي

فالعروض هنا أيضاً صحيحة وفي سائر القصيدة مقبوضة.

وقد بدا التصريع أكثر استعمالاً في البحور الأكثر استعمالاً عند شعراء الرابطة أحياناً، فكان في الكامل والخفيف والطويل والبسيط والمتقارب، بينما كان قليلاً في الخفيف الوافر والرمل والسريع، وهما من البحور التي كتبت عليها نسبةٌ لا بأس بها من قصائد الرابطة، لكن قلّما كان تصريع في بحر المجتث ومخلع البسيط والمتدارك، ولم يكن تصريع في كلٍّ من الرجز والهزج والمديد.

ومن الجليّ أنّ شعراء الرابطة القلمية لم يلجؤوا إلى هذا اللون البديعيّ لجوءاً، مثله في ذلك مثل المحسّنات البديعية الأخرى، ولكن -كما مرّ- هي الذائقة التي فضّلت الابتداء بالتصريع، ولعلّ شعراء الرابطة لم يقفوا على حقيقة التصريع بما هو تغييرٌ حاصلٌ في العروض لتلحقَ بالضرب، فاختلط عليهم الأمر بينه وبين التقفية، وهذا ما يفسّر أنّ نسبة التصريع في أشعارهم تساوت تقريباً مع نسبة القصائد مقفّاة المطلع.

وفي غير المطالع فإن الناظر في أبيات القصائد المصرّعة أو المقفّاة داخل القصيدة يجدها تزيد عن المئة بقليل، وهذا العدد لا يكاد يُذكر إذا ما قوبل بعدد أبيات القصائد، وهذا دليل إضافيّ عن عدم اعتناء شعراء الرابطة القلمية بالزخرف اللفظي.

---

[1] - الديوان: 77.

[2] - الديوان: 46.

في كلّ الأحوال، إذا كان أثر التصريع ينحصر في تهيئة القارئ للقافية، فإنّ التقفية تفعلُ الفعلَ نفسه، ويبقى الفرق بينهما تلك الدّقة في الوقوف على الإيقاع المتماثل بين العروض والضرب في مصراعي البيت الأول وبقية الأضرب في أعجاز القصيدة، فيغدو الشطر الأول من البيت الأول أقربَ ما يكون لوحدة موسيقيّة مكتملة تماثل أعجاز الأبيات، والوقوف عليها في لحظة التلقّي الأولى له أثر كبير في التلقّي الجمالي أو اللذة الحاصلة في النفس بفعل الإيقاع الشعري في القصيدة، فالصدر المصرّع خطوة جمالية استباقية إلى نفس القارئ تقرّبه من الحصول على اللذة المبتغاة.

والتصريع عند الشاعر ترويض إيقاعيٌّ للوزن الذي يبني عليه قصيدته، وللقافية أيضاً، وهو لون من حسن التآلف بين المطلع وباقي أبيات القصيدة، وقد تحدّث القدماء عن حسن الابتداء أو حسن المطالع وبراعة الاستهلال[1]، ولا شكّ في أنّ التصريع مزيّة فيها، وهو دليل شعريّة تنقص عمّا لم يصرّع من القصيد.

وإذا كانت القافية معياراً فنّياً يُحتكَمُ إليه في نقد الشعر، فإنما يُحتكَم إلى التصريع لمعرفة مستوى هذه الفنّية، فالتصريع ليس عارضاً إيقاعيّاً، ولا يُقصد إليه لغرض الزينة اللفظية وحسب، إنما هو عرف فنّي، تناقلته ألسن الشعراء منذ القديم، وألفته الذائقة وفضّلته، فكان مزيّة في الابتداء، يُحسّن المطلع، ويُحكم النظم بشدّ عجُز البيت إلى صدره.

---

[1] – جاء في "باب المبدأ والخروج والنهاية" عند ابن رشيق: "قيل لبعض الحذّاق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك واشتُهر، فقال: لأني أقللت الحز، وطبقت المَفصِل، وأصبتُ مقاتل الكلام، وقرطستُ نكتَ الأغراض بحسن الفواتحِ والخواتم ... وبعدُ، فإن الشعرَ قفلٌ مفتاحُه أوّله، وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنّه أوّلُ ما يطرق السمع، وبه يُستدلّ على ما عنده من أوّل وهلة" ثم أتى بفصل سماه مختار من المطالع الجيدة، فذكر مطالع قصائد لامرئ القيس والقطاميّ والنابغة وأوس بن حجَر وبشار بن برد وأبي نُواس، وكلّها كانت مصرّعة، وهذا إنْ دلّ فإنه يدلّ على أن التصريع داخل في معايير حكم القيمة التي أطلقها القدماء على الابتداءات في حسنها. راجع الشواهد في: العمدة: 1/217- 218- 219.

وأراد شعراء الرابطة القلمية طرقه في نظمهم أشعارهم، فجرى في قصائدهم مجرى سلساً لا تكلّف فيه ولا تصنّع، بل نراهم لم يتعنّتوا في طلبه، فكانت "التقفية" عندهم رديفة له في توقيع المطلع، فكان أن اتفق لهم أن يصرّعوا أو يقفّوا داخل القصيدة، يتبعون في ذلك سجاياهم، ويحتكمون لقرائحهم لا غير.

التجنيس:

التجنيس لغةً: من جَنُسَ، والجِنْس: الضربُ من كلّ شيء، ويُقال: هذا يُجانس هذا، أيْ يُشاكِله، أي كان من شكْلِه، ولا يُقال يتَجانس، والناس جنس، والطير جنس، والإبل جنس والجمع أجناس، ويُعدّ الأصمعي أوّل من جاء بهذا اللقب في اللغة[1].

وسمّاه ثعلب[2] المطابق. قال: (**هو تكرير اللفظة بمعنيين مختلفين**)[3].

وجعل ابنُ المعتزّ التجنيسَ الباب الثاني من أبواب كتابه، وعرّفه بقوله: (**أنْ تجيء الكلمةُ تجانسُ أخرى في بيتِ شعرٍ وكلام، ومجانستُها لها تشبُّهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألّف الأصمعي كتاب الأجناس عليها**)[4].

وأدخل قدامةُ التجنيس في باب ائتلاف اللفظ والمعنى[5]، وجعله نوعاً من المطابق، وسمّاه تجنيس الاشتقاق، وهو عنده: (**أن تكون المعاني اشتراكهما في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق**)[6].

وعند الرمّاني: (**بيان بأنواع الكلام الذي يجمعه أصلٌ واحد في اللغة**)[7].

---

[1] – لسان العرب: جنس.

[2] – أحمد بن يحي بن زيد بن سيّار الشيبانيّ، أبو العباس، المعروف بثعلب، إمام الكوفيين في النحو واللغة. كان راوية للشعر، محدثا، مشهورا بالحفظ وصدق اللهجة، ثقة حجة. ولد ومات في بغداد (ت291هـ).

[3] – قواعد الشعر:56.

[4] – البديع: 25.

[5] – المصدر السابق: 162.

[6] – نقد الشعر: 163.

[7] – النكت في إعجاز القرآن: 99.

ولا يكاد يوجد لونٌ بديعيٌّ اختُلف حول تعريفه[1] وتعدّدت أقسامه كالجناس، فثمّة الكثير من التعريفات، منها ما ذهب إلى وجوب اختلاف المعنى، ومنها ما ذهب إلى وجوب أن يكون الأصل في اللفظين المتجانسين واحداً، ومنهم من اشترط الاشتقاق فيهما، كذلك اختلفوا في أقسامه، فذكروا عشرات الأقسام له، وأفردوا له كتباً لم تكن لغيره من ألوان البديع[2].

وقد خرج التجنيس عند الشيخ عبد القاهر الجرجاني عن مجرد الزخرف اللفظي، غنما هو عنده حاجة يطلبها المعنى، وجعل من معيار القبول في التّجنيس والسّجع (**أنّ المتكلّم لم يَقُدِ المعنى نحوَ التّجنيس والسّجع، بل قادَه المعنى إليهما، وعَبر به الفرق عليهما، حتّى إنه لو رَامَ تَرْكَهُما إلى خلافهما مما لا تجنيسَ فيه ولا سجعَ، لدخَل من عُقُوق المعنى وإدخال الوَحْشَة عليه، في شبيهٍ بما يُنسَب إليه المتكلّف للتَّجنيس المستكْرَهِ، والسّجع النَّافر، ولن تجد أيمنَ طائراً، وأحسنَ أوّلاً وآخراً، وأهدى إلى الإحسان، وأجلبَ للاستحسان، من أن تُرسل المعاني على سجيّتها، وتَدَعها تطلب لأنفسها الألفاظَ، فإنها إذا تُركت وما تريد؛ لم تكتسِ إلّا ما يليق بها، ولم تَلْبَسْ من المعارض إلا ما يَزينها**)[3].

---

[1] – يقول ابن الأثير:"صنّف الناس فيه كتباً كثيرة، وجعلوه أبواباً متعدّدة، واختلفوا في ذلك، وادخلوا بعض تلك الأبواب في بعض" وعرّفه بقوله: "وإنما سمي هذا النوع من الكلام مجانساً لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنسٍ واحد. وحقيقته أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً، وعلى هذا فهو اللفظ المشترك، وما عداه فليس من التجنيس الحقيق في شيء، وتلك تسميةٌ بالمشابهة، لا لأنها دالّة على حقيقة المسمّى بعينه" وقسّمه سبع مراتب. انظر المثل السائر: 262/1 وما بعدها.

[2] – انظر: العمدة: 321/1 وما بعدها، حلية المحاضرة للحاتمي (ت392هـ): 146/1، الوساطة للقاضي الجرجاني (392هـ):42-41، وكتاب الصناعتين للعسكري:321- 322، وإعجاز القرآن للباقلاني: 82، والطراز: 185/3. ومن الكتب: أجناس التجنيس لأبي منصور الثعالبي (ت429هـ) تح: محمود عبد الله الجادر، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1997، والأنيس في غرز التجنيس للثعالبي، تح: هلال ناجي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1996. و"كتاب جنان الجناس في علم البديع" لصلاح الدين خليل بن أيبك، تح: سمير حسين حلبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1/ 1987، و"جنى الجناس" لجلال الدين السيوطي (ت711هـ)، تح: محمد علي رزق الخفاجي.

[3] – أسرار البلاغة: 14.

وقد ورد الجناس بكثرة في شعر الرابطة القلمية، إلا أنه لم يرد تامّاً إلا في موضعٍ واحد في ديوان ميخائيل نعيمة في موشّح "لو تدرك الأشواك" في قوله[1]:"على السريع"

يا جالساً بين اللحودِ التي
سكّانها أضحوا تراباً ودودْ
إيْ، إنّ مَنْ تبكيه يا صاحبي
لا شكّ خدنٌ أو صديقٌ ودودْ
أو، إن تشا، قل خيرَ إنسانِ

ومن الواضح الصنعة في هذا القول، ولم نقف على تكلّف مثل هذا في ديوانه أو دواوين الشعراء الآخرين في الرابطة، إلا أنّ أكثر ما كان من الجناس كان جناس الاشتقاق، فقد كثر وروده كثرةً لافتة، وقليلة هي القصائد التي تخلو منه خلوّاً تاماً، بل إنه في بعض القصائد لا يكاد يخلو بيتٌ من أبياتها منه، نذكر مثلاً قصيدة "1931" التي نظمها إيليا أبو ماضي على المتقارب، يقول في مطلعها[2]:

ليطربَ من شاء أن يطربا فلستُ بمستمطرٍ خلّبا
عرفتُ الزمانَ قريبَ الأذى فصرتُ إلى خوفه أقربا
وهذا الجديد أبوه القديمُ ولا تلدُ الحيّةُ الأرنبا
أرى الكونَ يرمقُه ضاحكاً كمَنْ راءَ في تيههِ كوكبا

ويقول فيها أيضاً:

فقد لبسوكِ لكي يخلعوكِ كما تخلعُ القدمُ الجوربا
ولوعونَ بالغدرِ من طبعهمْ فمَن لم يكنْ غادراً جرّبا
أرافقُ من شكلهِ ضيغماً يرافقُ من نفسهِ ثعلبا
همُ القومُ أصحبهمْ مُكرهاً كمل يصحبُ القمرُ الغيهبا

[1] – الديوان: 29.

[2] – الديوان: ج2: 321.

عتبتُ على الدهرِ لو أنني أمنتُ فؤاديَ أن يعتبا
فيا فرحاً بمجيء السنينَ تجيءُ السنونَ لكي تذهبا
عجيبٌ مشيبيَ قبلَ الأوانِ وأعجبُ أنْ لا أرى أشيبا

ففي هذه الأبيات وردت الألفاظ: ليطرب/يطربا، قريب/أقربا، أرى/راء، يخلعوك/تخلع، الغدر/غادراً، أرافق/يرافق، أصحبهم/يصحبُ، عتبتُ/يعتبا، مجيء/تجيء، مشيبي/أشيبا.

وفي الأمثلة نرى ألواناً أخرى من البديع كالتصدير والتوشيح، وهما في الأصل تكرار للَفظين متجانسين، مع اختلاف موضعهما، فمرة يكون في أوّل الصدر مع آخر العجز، ومرةً في آخر الصدر، ومرة في بعض الصدر[1]، ومنها ما اختلط فيه التجنيس بالمطابقة[2].

والأمثلة في هذه القصيدة كثيرة جداً، إلا أننا نقف على جناس ناقص ليس بالاشتقاق في البيت:

ويا عامُ هل جئتنا مُحْرماً فنرجوكَ أمْ جئتنا مُحْربا

فالجناس بين مُحْرماً/ مُحْربا ناقص، وليست الكلمتان من أصل واحد في اللغة.

[1] – انظر تقسيماتها في البديع لابن المعتز: 47وما بعدها.

[2] – راجع القول في هذا الباب في العمدة: 12/2.

لزوم ما لا يلزم:

ويسمّى الالتزام، والالتزام لغةً من لزم الشيء لزْماً ولزوماً ولِزاماً، وألزمه الشيء فالتَزَمَه فلا يفارقُه، والملازمة للشيء: الدوام عليه[1].

ويسمّى الإعنات: من العنت وهو: دخول المشقّة على الإنسان، ولقاء الشدّة، أعْنَتَ فلانٌ فلاناً إذا دخل عليه عنتاً: أي مشقّة، والإعناتُ: تكليف غير الطاقة، وكذلك العنت في اللغة: المشقّة الشديدة[2].

ويسمّى التضييق، والتشديد.

جاء في البديع لابن المعتز: (**ومن إعنات الشاعر نفسه في القوافي، وتكلّفه من ذلك ما ليس له قول رافع بن هُريم اليَرْبوعيّ:"من الطويل"**

فإلّا تُحاموني تُصبْكُمْ بِغُرّةٍ مُفارَقتي أو تِقبِسوا مِن شراريا
إذا صار لوني كلَّ لونٍ وبُدِّلتْ نضارةُ وجهيْ مخْضَباً باصفراريا
فَسرِّي كإعلاني وتلكَ سجيّتي وظلمةُ ليلي مثلُ ضوءِ نهاريا)[3]

ويرد في المنظوم والمنثور من الكلام، ويقول ابن الأثير: إنه (**من أشقّ هذه الصناعة**[4] **مذهباً، وأبعدها مسلكا، وذاك لأنّ مؤلّفه يلتزم ما لا يلزمُه، فإن اللازم في هذا الموضع وما جرى مجراه إنما هو السجع الذي هو تساوي أجزاء الفواصل من الكلام المنثور في قوافيها، وهذا فيه على ذلك، وهو ان تكون الحروف التي قبل الفاصلة حرفاً واحداً.**

وهو في الشعر أن تتساوى الحروف التي قبل رويِّ الأبيات الشعريّة)[5].

---

[1] – لسان العرب: لزم.

[2] – لسان العرب: عنت.

[3] – البديع: 74.

[4] – وقد جعله ابن الأثير في باب تأليف الألفاظ.

[5] – المثل السائر: 1/ 281.

وفي الطراز: (**أن يلتزم الناظم قبل حرف الرويّ حرفاً مخصوصاً، أو حركة مخصوصة من الحركات قبل حرف الروي أيضاً، وهكذا القول في الردف، فإنه يجعله على حدٍّ متماثل، وهكذا يكون إذا ورد في النثر على هذه الطريقة، .. فحاصل الأمر في لزوم ما لا يلزم هو أن يلتزم حرفاً مخصوصاً قبل حرف الروي من المنظوم او حركة مخصوصة**)[1].

وفي تحرير التحبير (**أن يلتزم الناثر في نثره او الشاعر في شعره قبل رويّ البيت من الشعر حرفاً فصاعداً على قدر قوّته وبحسب طاقته مشروطاً بعدم الكلفة**)[2].

وعند أبي العلاء ديواناً التزم فيه بهذا الفن[3]، وقد ظهرت ملامح هذا الفنّ قبل أبي العلاء، ففي العمدة يقول ابن رشيق: (**وكان ابن الرومي خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزمه في القافية، حتى إنه لا يعاقب بين الواو والياء في أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعاً فيه**)[4]. وقيل كان في أشعار بعض الجاهليين[5]، مثل تائية الشنفرى التي أوّلها: [6]"من الطويل"

أرى أمَّ عمروٍ أزْمعتْ فاستقلّتِ وما ودّعت جيرانها إذ تولّتِ

فقد التزم باللام قبل التاء في خمسة عشر بيتاً، وهذا غير لازم.

---

١ - 2/ 209.

٢ - تحرير التحبير: 517.

٣ - الديوان في جزئين تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي، منشورات دار الهلال في بيروت، ومكتبة الخانجي في القاهرة، وثمّة طبعة أخرى بإشراف حسين نصار من مطبوعات الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1992.

٤ - العمدة: 160/1، وانظر: سرّ الفصاحة: 212.

٥ - وقد ذكر ابن سنان في كتابه أمثلة كثيرة غير هذه للأعشى وعمرو بن معدي كرب وأبو الأسود وغيرهم في العصر الأموي والعصر العباسي، راجع: القافية والأصوات اللغوية: 98 وما بعدها.

٦ - راجع ديوانه ومعه ديوانا السليك بن السلكة وعمرو بن براق، إعداد طلال حرب، دار صادر بيروت، ط1، 1996. ص35.

وكذلك قول النابغة الذبياني[1]:"من الوافر"

غشيتُ منازلاً بِعُرَيتِناتٍ فأَعْلى الجِزْعَ للحيِّ المُبنِّ

حيث التزم النون المشدّدة في القافية في أبيات القصيدة كلّها.

وشعراء الإسلام، وورد عند كثيّر عزّة[2]، قال ابن سنان: **(وكان شيخنا يذهبُ إلى أنّ قصيدة كثيّر التي أوّلها[3]:"من الطويل"**

خليليَّ هذا ربعُ عزّةَ فاعقلا قلوصيْكما ثمّ ابكيا حيث حلّتِ

قد لزم اللام في جميعها، فلمّا سألناه عن البيت الذي يروى فيها، وهو:

أصابَ الردى من كان يهوى لكِ الردى وجُنَّ اللواتي قلْن عزّةُ جُنّتِ

قال: هذا البيت ليس من القصيدة!)[4].

وأتى المعرّي على الحديث عن هذه القصيدة، وعن هذا البيت فقال: **(ويُروى جلّتِ)[5].**

وذهب بعض الدارسين إلى أنّ علّة لجوء الشاعر إلى هذا اللون من التكلّف إنّما كان **(طلباً للزيادة في التناسب والإغراق في التماثل)[6].**

ومن يطالع كتب النقد القديمة يجد أصحابها في حديثهم عن هذا اللون البديعي قد استشهدوا بآيات من القرآن الكريم[7]، وأنه قد ورد هذا اللون من النظم في قول الله تعالى، ولا عجب في ذلك وقد

---

[1] – وغشيتُ منازل: إذا أتيتها وحللت بها، عريتنات: اسم موضع، الجزع: منعطف الوادي، وقوله "للحيِّ المبنِّ" أي المقيم في هذه المنازل زمن الربيع، راجع ديوانه، تح: إحسان عبّاس، ص95. وذكر أبو العلاء البيت في مقدمة ديوانه: شرح اللزوميات: 39.

[2] – المرشد: 53/1.

[3] – في ديوانه، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971: ص95.

[4] – سر الفصاحة: 211– 212.

[5] – شرح اللزوميات: 37/1.

[6] – سرّ الفصاحة: 211.

[7] – مثل قوله تعالى ﴿**اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ۝خَلَقَ الإِنسَانَ مِنْ عَلَق**﴾[العلق:1– 2]، وغيرها من أي القرآن الكريم كثير، انظر مزيداً من الأمثلة في الطراز:209/2، خزانة الأدب: 433/2.

نزل القرآن الكريم محاكياً بلاغة العرب وفصاحتهم، وعُدَّ المثل الأعلى في البلاغة والفصاحة، وإنّما استشهد البلاغيّون بالقرآن لمدح هذا الفنّ باعتبار خصوصية نظم كلام الله وبيانه.

وكذلك رأى أبو العلاء المعرّي أن الشاعر متبرّع في هذا الفنّ، و(**إنما يفعله الشاعر لقوّته، ولو تركه لم يدخل عليه ضغف**)[1].

وقيل: (**وليس يغتفر للشاعر إذا نظم على هذا الفنّ لأجل ما ألزم نفسه ما لا يلزمه شيءٌ من عيوب القوافي، لأنه إنما فعل ذلك طوعاً واختياراً من غير إلجاء ولا إكراه**)[2].

وكان أبو العلاء المعرّي أكثر الشعراء التزاماً في هذا النوع، ونظم ديواناً فيه أحد عشر ألف بيتٍ، وفيه قصائد يبلغ عدد أبياتها أكثر من تسعين بيتاً، ونراه يلزم حرفاً واحداً أحياناً، وأحياناً أخرى يلتزم حرفين، وأحياناً ثلاثة أحرف، وأربعة وخمسة[3].

وقد ورد هذا اللون البديعي في أشعار الرابطة القلمية على قلّة في أشعارهم التقليدية، فعند إيليا أبي ماضي قصيدة "خير شيء" التزم فيها التشديد في حرف الياء وقد وقع رويّاً، يقول[4]: من الوافر"

ذهبتُ مسائلاً عن خيرِ شيءٍ ... لأعرفَ كنهَ أخلاقِ البريَّهْ
فقالت ليْ الكنيسةُ: خيرُ شيءٍ ... هو الزهْدُ الذي يمحو الخطيّهْ
وقالتْ لي الشريعةُ: خيرُ شيءٍ ... شمولُ العدلِ أبناءَ الرعيّهْ
وقال الشهرةُ، الجنديُّ خيرٌ ... وإنْ كانتْ تقودُإلى المنيَّهْ
وقالَ أخو الحصافةِ: خيرُ شيءٍ ... هوَ الحقُّ المبينُ بلا مريَّهْ
وقال أخو الجهالةِ: خيرُ شيءٍ ... سرورُ النفسِ في الدنيا الدنيّهْ

---

[1] – شرح اللزوميات: 37/1، و38.

[2] – سر الفصاحة: 212.

[3] – راجع: الجامع في أخبار أبي العلاء وآثاره، سليم الجندي، تح: عهد الهادي هاشم، دمشق، 1962–1964، 1144/2.

[4] – الديوان: ج2: 350.

وقال ليَ الفتى: وصلُ الصبايا وقالتْ لي الهوى البنتُ الصبيَّهْ
ولـمّا أنْ خلوتُ سألتُ نفسي لأعرفَ رأيَها في ذي القضيَّهْ
فقالت: لا أرى خيراً وأبقى من الإحسانِ للنفْسِ الشقيَّهْ

والأمر نفسهُ في قصيدة "الحريَّة" [1]التي نظمها على مجزوء الخفيف، نراه التزم فيها بالياء المشدّدة في كل أبياتها.

وقصيدة "الطيران" من الخفيف، التزم في بعض أبياتها ما لا يلزم القافية، يقول[2]:

لو رأى "آدمٌ" فتاهُ لزالَ الحقدُ من قلبه على حوّاءِ
صيّرَ الأرضَ جنّةً دونها الجنّةُ في الحُسنِ والبها والرواءِ
كلُّ ما في الوجودِ للمرءِ عبدٌ وهْو عبدُ الشهْواتِ والأهواءِ
اتخذَ الجوّ ملعباً ثمَّ أمسى راكضاً في الهواءِ ركضَ الهواءِ

وفي قصيدة "مسرح العشاق" من الكامل يقول في بيتين متواليين[3]:

قد زارني من لا أحبُّ وأنتِ أولى أنْ تزوري
صدّقتِ ما قالَ الحواسدُ فيَّ من هجرٍ وزورِ

وقد التزم الشاعر في بيتين متواليين الزاي قبل الردف، وهنا يبدو الجناس بين "تزوري" و "زوري" وهذا التجنيس بين القوافي يوهم بالإيطاء[4].

---

[1] – الديوان: تذكار الماضي: 194.

[2] – الديوان: ج2: 369. والبيتين الأول والثاني على التوالي، وليس الثالث والرابع كذلك.

[3] – الديوان: ج2: 474.

[4] – الإيطاء: تكرير اللفظة بعينها في القافية قبل سبعة أبيات، وورد ذكر مثل هذا التجنيس في العمدة: 329/1.

وفي قصيدة "يا رفاقي" من الرمل، يقول[1]:

جعت والخبزُ في وطابي والسنا حولي وروحي في ضبابِ
حيرة ليس لها مثلٌ سوى حيرةِ الزورق في طاغي العبابِ

نراه التزم الباء قبل الردف وفي بيتين آخرين كانت كلمة القافية "شبابي، شبابِ" والأمر نفسه في قصيدة "هدايا العيد"[2] إذ التزم الباء قبل الردف، فنرى الألفاظ: "أحبابِ، ألبابِ، شباب، البابِ"، و"في القفر": [3]"أحبابِ، أربابِ، ذبابِ، شبابِ، جلبابي، قبابِ، ضبابِ"، كذلك الأمر في قصيدة "العاشق المخدوع"[4] نجد في بيتين متواليين لفظتي "الحمر/الجمر" ملتزماً الميم قبل الروي، وأيضاً التزم الدال قبل الروي الراء في قصيدة "أنا هو"[5] في ألفاظ القافية: "تدري/قدْرِ/خدْرِ/البدْرِ/الغدْرِ/تدري/الصدْرِ/صدري/ غدرِ/ سدْرِ/تدْرِ.

والألفاظ: الأوجالا/الآجالا في بيتين متتالين من قصيدة "فتح أرشليم"[6]، وفيها أيضاً الألفاظ: الأغلالا/إدلالا/إذلالا/إجلالا/ وقعت في القوافي، وفي قصيدة "في قلبك الله"[7] الألفاظ: أضناه/عيناه/امتدحناه/خِفناهُ/بذلناه، فالتزم النون قبل الردف أيضاً. وفي كثير من قصائده التزم مثل هذه اللالتزامات على قلّة في أبيات القصيدة التي غالباً ما تكون طويلة، ولكن غالباً ما كانت تتوالى قافيتان على الأغلب، ليس أكثر.

---

[1] – الديوان: تبر وتراب: 398. والبيتان ليسا متواليين.

[2] – الديوان: الخمائل: 707. والأبيات ليست على التوالي.

[3] – الديوان: الجداول: 587. والأبيات ليست على التوالي. وانظر أيضاً قصيدة "أمنية المهاجر": 156، و"الرأي الصواب" تبر وتراب: 916، و"موكب التراب": تبر وتراب: 859.و "العليقة" الجداول: 630"،و"تحية الشام": تبر وتراب: 851.

[4] – الديوان: ج2: 372.

[5] – الديوان: تذكار الماضي: 110.

[6] – الديوان: ج2: 517.

[7] – الديوان:تبر وتربا: 914.

لكن هذا الفن كان واضحاً في الأنماط التجديدية، في قصيدة "جرجي زيدان" لإيليا أبي ماضي يقول:[1]

وللنجم، وهْو النجمُ، مشيةُ ظالعٍ	وللأرض، وهْي الأرضُ، وقفةُ حائرِ
وما كامنٌ في الأسى غير كامنٍ	ولا ظاهرٌ فيه الأسى غير ظاهرِ
فمن لم يرَ الباكين في كلِّ منزلٍ	فما أبصَرَتْ عيناه شقَّ المرائرِ
وهى "البرقُ" ممّا حمّلوه فلم يُطقْ	يُحدّثُنا عنه بغيرِ الأشائرِ
فيا خبراً ألقى الفجيعةَ بيننا	لأنتَ علينا اليومَ أشأمَ طائرِ
ويا ناقلَ الأنباءِ يجْهلُ كنهها	كرهناكَ حتّى قادماً بالبشائرِ

وفي قصيدته الشهيرة الطلاسم التزم الشاعر إيليا أبو ماضي ما لا يلزم القوافي في بعض مقاطعها، فمثلاً في المقطع الأوّل يقول[2]:"من الرمل"

جئتُ، لا أعلمُ من أينَ، ولكنّي أتَيْتُ
ولقد أصرتُ قدّامي طريقاً فمشَيْتُ
وسأبقى ماشياً إنْ شئتُ هذا أمْ أبَيْتُ
كيفَ جئْتُ؟ كيفَ أبْصرْتُ طريقي؟
لستُ أدري

[1] – الديوان: تذكار الماضي: 534، وهي من القصائد مدمجة من بحرين، الرمل والطويل. والأبيات المذكورة متوالية.

[2] – الديوان: الجداول: 649.

فقد التزم الشاعر الياء قبل الرويّ وهو هنا "التاء" وكذلك التزم الفتحة قبل الباء، وكلاهما ليسا ممّا يلزم القافية، والياء هنا ليست حرف مدّ، فقد سُبِقتْ بحرف ليس من جنس حركتها، إنما هنا هي من الصوامت والحركات يمكن أن تظهر عليها، وقد التزمها الشاعر مع حركة الحرف الذي قبلها. كذلك في مقطعٍ آخر[1]:

أنت يا بحرُ أسيرٌ آهِ ما أعظم أسركْ
أنت مثليْ أيُّها الجبّارُ لا تملِكُ أمْرَكْ
أشْبَهَتْ حالكَ حالي وحكى عذريَ عذرَكْ
فمتى تنجو من الأسْرِ وتنجو؟ ..
لستُ أدري

فقد التزم الراء المفتوحة قبل الروي، وهو هنا الكاف، والتوجيه يلتزم، لكن التزام الراء من باب ما لا يلزم، وقد يُظنُّ أنْ يكون الراء رويّاً والكاف صلة، لكنّ أبا العلاء نقض هذا القول ودحضه[2].

مثل هذا أيضاً نجده في أولى قصائد ندرة حدّاد في ديوانه، وهي قصيدة تقليدية، نظمها على مجزوء الرمل، يقول فيها[3]:

يا أخي الساعي لنيل المجدِ خفِّفْ عنكَ جمحَكْ
أنتَ لا تُرضي سوى نفسِكَ إن أحرزْتَ فتْحَكْ
سرْ معي في الأرضِ تنسَ المالَ والجاهَ وطمحَكْ
أنا راضٍ بالعصا يا أيّها الحاملُ رمْحَكْ

---

[1] – الديوان: الجداول: 651، وانظر مقاطع أخرى في القصيدة التزم الشاعر في قوافيها ما لا يلزمها.

[2] – قال أبو العلاء: "وقد كان بعض المتأخرين من أهل العلم يجعلُ تاء التأنيث وصلاً، وكذلك كاف الإضمار، لما وجدَه من لزوم الشعراء إياهما في بعض الأشعار، وذلك ينتقض عند العلماء بأحكام القوافي. راجع شرح اللزوميات: مقدّمة المؤلّف: 40/1.

[3] – الديوان: 17.

وسأرضى خبْزَكَ الأسودَ في الحبِّ وملحَكْ
وسأنسى جرحَ قلبي كلما شاهدتُ جرحَك
وأرى ليلك ليلي وأرى صبحيَ صبحَكْ
وإذا أحطأتَ نحوي فأنا الطالبُ صفحَك

فالتزم الشاعر الحاء وحركتها في كل أبيات القصيدة التي بغت خمسة عشر بيتاً. وفي قصيدة "الحبّ" يقول[1]: من السريع:

ما الحبُّ يا صاحِ سوى نفحةٍ قدّيسةٍ بين الورى تسطعُ
فإنْ نشأ فهو لنا بلسمٌ يشفي وإلّا حيّةٌ تلسعُ

فقد التزم الفتحة قبل العين في ثلاثة عشر بيتاً في القصيدة.

وعند رشيد أيّوب قصيدة "النسيان" نظمها على المجتثّ، والتزم التشديد في الحرف السابق للرويّ في معظم أبياتها، يقول في أوّلها[2]:

أرغى المشيبُ وأزبَدْ وابيضَّ ما كان أسودْ
فقلتُ هذا حسابي مع الزمانِ تسدَّدْ
ورحتُ في الحلمِ قصري فوق الجحيمِ مشيَّدْ
والمرءُ لولا الأماني تموتُ فيهِ وتولَدْ
لَمَا رأيتَ عليها إلّا الحزينَ المنكَّدْ

وباقي الأبيات جاء ألفاظ القافية: وبغَّدْ- يشْتَدْ- جلمَدْ- يُحْمَدْ- يُزهَدْ- أتفقَّدْ- المبدَّدْ- شُهَّدْ- يُردَّدْ- يُنْشَدْ- يُسْعَدْ- يتوقَّدْ- المخلَّدْ- مُقَيَّدْ- فرْقَدْ.

ففي الأبيات التي لم يلتزم فيها التشديد نراه التزم الفتحَ قبلَ الرويّ وهو غيرُ لازم.

---

[1] - الديوان: 67.

[2] - أغاني الدرويش: 15.

كذا الأمر في قصيدة "لستَ منهمْ"[1] التزم الشاعر التشديدَ في الروي في ستة أبيات من أصل عشرة، فألفاظ القافية هي على التوالي: سنّي، تمنّي، يُغْني، حزني، أذني، عنّي، منّي، كُنّي، أغنّي، عدنِ.

وقصيدة "لم نزلْ" أيضاً التزم فيها الشاعر بالتشديد، يقول فيها[2]: من مجزوء الرمل

في حِمى الخمسين قلبي إنْ انا غنَّيتُ أنَّا
وإذا ما رحت أبكي راح قلبي يتغنَّى
حارَ هذا الدهرُ فينا إذ رأى ما كان منَّا
لم نزلْ في ظلِّ عيشٍ مستطابٍ نتهنَّا
وسنبقى ما حيينا مثلما من قبلُ كنَّا

فنراه التزم التشديد في أبيات القصيدة.

وفي قصيدة "كانت صافية" التي نظمها على الرمل أيضاً التزم فيها الشاعر ما لا يلزم، يقول[3]:

آهِ وا شوقي لأيّامِ الصّبا كشعاعِ الشمس كانت صافيَهْ
كنتُ إنْ أحْدَقَ بيْ جيشُ الضنى ألْتقيهِ بجيوشِ العافيَهْ
وإذا في العشقِ عني حدّثوا قيلَ لا تخفى عليه خافيَهْ
صرتُ إنْ مرّتْ نُسيماتُ الصّبا لاعتلال الجسمِ كانت كافيَهْ
وإذا أنْشدتُ شعراً في الهوى قيلَ عنهُ جرفتْه القافيهْ

فالرويّ هنا الياء، وليست وصلاً، ولو كانت وصلاً والفاء هو الرويّ لكانت ساكنة، والهاء لا يجوز أن تكون هنا رويّاً أيضاً، لأنّ الياء قبلها متحرّكة وهي في كلِّ الأبيات للتأنيث، لذا كانت وصلاً لا غير.

---

[1] – أغاني الدرويش: 25.

[2] – أغاني الدرويش: 51.

[3] – أغاني الدرويش: 63.

وفي قصيدته "معارضة القصيدة النامقيّة" التي بناها على الطويل، نراه يلزم أكثر من حرف قبل الروي، يقول في بدايتها[1]:

هو الدهرُ لا يخشى القنا والقواضِبا ولكنْ يهابُ الدهرُ منكَ المواهبا

فالتزم الشاعر في بعض أبياتها متفرّقةً اللام قبل الباء، وفي أبياتٍ أخرى التزم الهمز، والراء، وغيرها من الحروف، والحقيقة؛ لا يُعدّ هذا من الالتزام في شيء، لتباعد القوافي وطول القصيدة، ولعلّ كثرة الأبيات أرغمت الشاعر على أن يأتي على تكرار الحروف غير اللازمة دون قصد إلى ذلك، باستثناء بعض الابيات المتوالية، كلفظتي: "غرائبا/سحائبا" في بيتين متواليين، كذلك "مخالبا/مطالبا" وغير ذلك.

وفي قصيدة "بلادي"[2] بناها على الطويل أيضاً، والتزم التشديد في الباء وقد وقعت رويّاً في معظم أبيات القصيدة.

والكثير من هذه الأمثلة نجدها في قصائد الشعراء، فنراهم التزموا في بيتين متواليين، أو أبياتٍ متفرّقة في القصيدة. ويبدو ان شعراء الرابطة أرادوا حقّاً أنْ يجرّبوا كلّ ألوان الكتابة الشعرية، وقد استطاعوا أن يثبتوا أنهم قادرين من غير تكّلف أن ينظموا على ما نظم عليه فحول الشعراء في القديم، وكان "الالتزم" من أصعب ما طرقوه في تجربتهم، ذلك أنّ هذا الفنّ ممّا يشقّ على النفس ويستعصي على قرائح الكثير من الشعراء، لكننا لا نجد في شعر شعراء الرابطة تكلّفاً فيه أو مشقّة.

ولا شكّ في أنّ الشاعر في هذا الفن يزيد من الجرعة الموسيقيّة التي ينتهي بها البيت الشعري في قصيدته، فإضافةً إلى ما تُحدِثه القافية من إيقاعٍ واضحةٍ رنّتُه في خواتيم الأبيات، فإن التزام الشاعر أحرفاً أو حركات زائدةً عمّا هو لازمٌ في القافية يزيدُ زخمِ إيقاعها ويثريه، وإن البلاغيّون على المشقّة التي يتكبّدها الشاعر، إلا أنهم أجمعوا على القدرة التي عنده في طرقه هذا الفنّ، وسعة مادّته اللغوية، وتمكّنه منها على الرغم من التضييق الحاصل عليه.

---

[1] – الأيّوبيّات: 36.

[2] – الأيّوبيّات: 39.

- **التكرار:**

لفتت ظاهرة التكرار الأنظار إليها في العقود الأخيرة في الدراسات الأسلوبيّة التطبيقيّة، فقد وقف الباحثون في علم الأسلوب على هذه الظاهرة، فتحدثوا عن تكرارٍ في التراكيب، وآخر في الجمل أو اللفظة المفردة أو الحروف، وجعلوا لها دلالاتٍ ضمنَ سياق النصّ؛ فربطوها بظروفه أحياناً، وكأن النصّ كائنٌ حيٌّ يملي على الكاتب نمطاً من النظم بإحاطته بسياق محدّد، وربطوها بالغرض أو الغاية من النص أحياناً أخرى، فيكرر الشاعر لتثبيت فكرته أو رؤيته، وقد دُرست ظاهرة التكرار في النص الأدبي عامّة والشعر خاصّة على أنّها مزّية من مزايا المعنى، ويكون التكرار بوصفه ظاهرة لفظيّة أكثر فنّيّةً في النص الشعري، لما في الشعر من خصوصيّة في النظم تُلزم الشاعر بأسلوب محدود لرصف الألفاظ، هذا النظام الذي يحكمه لا يوجد في النثر، إذ ليس على الشاعر فيه أن يلتزم أيّ نظام في تأليف ألفاظه وبثّ معانيه.

ويعدّ "التكرار" من أبرز المصطلحات التي شرعت معظم الدراسات المختصّة في الشعر في دراسته والبحث عن دلالاته وسماته، وليس من المبالغة القول إنّ التكرار أكثر ما يلفت القارئ في الشعر بمختلف أشكاله، والحقيقة أنّ التكرار سواءً نظرنا إليه بصفته مصطلحاً بديعيّاً أم مصطلحاً أعادت إنتاجه الدراسات الحديثة التي بحثت في التوازي في البنى النصّية؛ فإنّ طبيعة الانسجام والتناسب التي يفرضها التكرار تمنح بصورة ما لوناً من النغم الموسيقيّ في النصّ الشعريّ، بل إنّ التكرار يمنح نمطاً موسيقيّاً مميّزاً في النصّ النثريّ كذلك.

ولكنّ التكرار يتّخذ أيضاً صفة الحشو في بعض الأحيان، ويخرج إلى "**الحشو غير المفيد**"[1]. إذ يشرخ هذا اللون من التكرار بنيةَ النصّ الشعريّ. ويبدو اللفظ المكرّر متطفّلاً أو أجنبيّاً يكسر وحدة النصّ ويقوّض أركانه، ويحيل ألفاظ النصّ الشعريّ إلى حلقات واهية استجلبها الشاعر استجلاباً وعجز عن ربط وثاقها.

وإذا كانت البحور الشعريّة، بأوزانها وتفعيلاتها والقوافي والرويّ –وغير ذلك مما يتّصل بالأوزان وموسيقا الشعر– تمثّل بمجملها الإيقاع الخارجي؛ فإنّ أوّل ما يُدرس في الإيقاع الداخلي هو البديع اللفظي، ولعل التكرار في الكلمات أو التراكيب أو الحروف من أبرز المحسنات البديعية اللفظية التي تتبعتها

[1] – يعود هذا الوصف لعبد القاهر الجرجاني جاء في معرض حديثه عن النظم بصورة عامّة، انظر: أسرار البلاغة: 22.

الدراسات الإيقاعية، وتعدّى ذلك عند بعض الباحثين إلى دراسة التكرار الصوتي في تتابع الحركات وتوافقها أو تباعدها وتباينها مع القافية والروي[1].

اختلفت الدراسات الحديثة في تناولها ظاهرة "التكرار" وتعددت الآراء والأبحاث بغية الإحاطة بهذه الظاهرة ولا سيما في الشعر، وكثرت هذه الدراسات على نحو لافت سواء منها التي تناولت الشعر الموزون على البحور الشعريّة أو التي تناولت شعر التفعيلة "الشعر الحر". فعلى حين درس النقاد والبلاغيون العرب التكرار على أساس وجوده في اللفظ حيناً، وفي المعنى حيناً، وفي اللفظ والمعنى معاً أحياناً أخرى؛ رأى الباحثون المحدثون التكرارَ ظاهرةً أسلوبيّة تتعلق برؤية الشاعر وتجربته الشعريّة، ووجد بعضهم أنّه سمة جوهريّة في النصّ الشعريّ، فلا يكاد يخلو نصّ شعريّ من لون من ألوان التكرار.

ومهما يكن من أمر التسمية أو الصفة التي منحت له فإن للتكرار قيمة فنّيّة تثري النصّ الشعريّ، وهي قيمة نسبيّة وليست مطلقة؛ بمعنى أنّ هذه القيمة تزداد وتتناقص بمقدار خدمة التكرار شعريّةَ النصّ الشعريّ "القصيدة" من الناحية الموسيقيّة والمعنويّة على حدّ سواء.

مفهوم التكرار:

(**التكرار**) **لغةً**: من الكرّ، يقال: كرّه وكرّ بنفسه، والكرّ مصدر، كرّ عليه يكرُّ كرّاً وكروراً وتكراراً: عطفَ، وكرّ عنه: رجع، وكرّ على العدوّ يكرّ، وكرّر الشيء وكرّره: أعاده مرّة بعد أخرى، والكرّ: الرجوع على الشيء، ومنه التكرار، والكرّة: البعث وتجديد الخلق بعد الفناء، يتعدّى ولا يتعدّى[2].

وفي أساس البلاغة أنّ "الناقة (مِكَرَّة) هي التي تحلب في اليوم الواحد مرتين[3].

وإذا كان الفعل (كرّ) يتعدّى بنفسه مرةً، وبمفعول مرةً أخرى؛ فهذا يعني أنّا نقول: كرّرنا الشيءَ، وتكرّر الشيءُ، تكراراً وتكريراً.

وربما لُوحظ فرق يسير بين المعنيين، فاللفظ (كرّر) على وزن "فعّل"، ومن أشهر معانيه التكثيرُ وتصييرُ الشيءِ شِبْهَ شيءٍ آخر، وقولنا: كرّرنا اللفظَ؛ أيْ: كثرناه، وجعلناه شِبْهاً لآخرَ، وهنا يكون الشبه إما في الثيمات الصوتية؛ أيْ في تكرار اللفظ كما هو، أو بما هو عليه في الدلالة والمعنى؛ أي تكرار اللفظ

---

[1] – محمد بلّوحي، بنية الخطاب الجاهلي: 159.

[2] – ابن منظور، لسان العرب: (كرر).

[3] – الزمخشري، أساس البلاغة: 726.

بمعناه، وكرّرناه فتكرّر، و(تكرّر) على وزن "تفعّل" الذي من أشهر معانيه المطاوعة والتكلّف. فيكون التكرارُ حاجةً موضوعيةً مرةً، كما يكون حاجةً ذاتيةً مرةً أخرى، وما يفصل بين الحاجتين الدلالةُ التي تقف وراء التكرار في كلّ منهما، فثمّة قرائنُ نصّيةٌ بحتةٌ تكون واضحةً تعرب عن نفسها، وقرائنُ أخرى تكون دقيقة خفيّة، تحتاج للوقوف عليها إلى التبصّر في دقائق المعاني وإدراك السياقات المختلفة في الكلام، وفيما يلي تفصيل ذلك:

- **أولاً: كون التكرار حاجة موضوعيّة:** أي إنّ اللفظ احتاج بنفسه إلى التكرار وأصبح كأنّ معناه لا يتمّ بذكر اللفظ دون تكراره مرة أخرى، فحاجة المعنى إلى التمام هو الذي استدعى التكرار وطلبه؛ أي إنّ الحاجة لغويّة دلاليّة. ويكون في بعض التوكيد اللفظيّ خاصةً، إذ يُكرّر اللفظُ تحقيقاً للمعنى المراد والدلالة المقصودة عينها، وذكر اللفظ مفرداً لا يعطي المعنى نفسه فيما لو تكرّر. ومثال ذلك قولنا لمن نستدعيه: قمْ قمْ [1]. ولو قلنا: قمْ، باللفظة المفردة فقط دون تكريرها؛ لكان دلّ ذلك على طلب القيام وحسب، أمّا حين كرّرنا اللفظة مرتين دلّ ذلك على ضرورة استجابة المنادى لفعل القيام وحثّه على المبادرة على الفور، وفي الوقت المضارع لوقت الطلب دون تراخٍ؛ فاستوجب التوكيدُ الذي ورد على التكرير الاستجابةَ، إذ إنّ الأمر المكرّر يقتضي الفوريّة، ويبادِر للأذهان أنّ المراد تعجيل امتثال المأمور لما أمر به[2].وهذه هي القرينة اللغويّة للتكرير، وثمّة قرائنُ أخرى غير لغويّة تُجلّي للقارئ غاية التكرير ودلالته، كأنْ يصاحبَ طلبَ القيام المؤكّدَ غضبٌ أو حاجة ملحّة، أو علامات في الوجه وإشارات في اليدين....وغير ذلك، ولذا يقول ابن الأثير (ت637هـ): (**إنّ مجرّد الأمر فقط لا يدلّ تكريره على الفوريّة، (لأنّ الزمان من ضروريّات وقوع الامتثال، كما أنّ المكان من ضروریاته أيضاً، وكما لا يدلّ تكرار الأمر على وجوب إيقاع المأمور به في مكان معيّن، فكذلك لا يدلّ تكراره على وجوب إيقاعه في زمانٍ معيّن)**[3].

---

[1] – هذا المثال أتى به ابن الأثير في المثل السائر، انظر: 286/3.

[2] – نفسه: متى يؤتى بالتوكيد: 3/ 287.

[3] – المثل السائر: 286/3.

وهذا يعني أنّه إذا كان الزمان والمكان من الضروريّات التي تُوجب على المأمور الامتثالَ لمأُ أمر به أو طلب منه؛ فإنّه ليس من الضروريّ تعيينهما أو تحديدهما [1]، وهذا من أهمّ ما يميز التوكيد اللفظي الذي يرد على تكرار اللفظ من التوكيد بالمعنى الذي يكون فيه المعنى المكرّر صفةً أو تحديداً أو تفسيراً.

- **ثانياً: كون التكرار حاجةً ذاتيةً**: أي يتكرّر اللفظ لغايةٍ في نفس الشاعر، بل ربما لغايات، وقد ذكر البلاغيون القدماء الكثير منها في كتب البلاغة، نذكر منها:

المبالغة في توكيد المعنى وإثباته وتقريره، زيادة التنبيه، تجديد التذكير، تأكيد المدح، الالتذاذ بترديد اللفظ، التهويل والوعيد، وتفرّد الطيبي (ت743هـ) بذكر الاستيعاب غرضاً من أغراض التكرار[2]، وكذلك إيقاع الجزاء نفس الشرط [3]، ومن البلاغيين من قصر التكرار على اللفظة المفردة، ومنهم من جعله في التراكيب والجمل، ومنهم من تحدث عن تكرار الحروف في معرض حديثه عن الفصاحة، أو المعاضلة في الكلام، أو البلاغة، وذكروا أمثلة على كل غرض من الأغراض من القرآن والشعر[4].

وإذا لاحظنا أغراض التكرار السابقة الذكر وجدنا التوكيد وارداً في أغلبها، وإنما كان فيها مضافاً ليزيد من دقّة المعنى وجعْلِ ما كُرّر بؤرةَ ترْكيزٍ على الدلالة المقصودة، سواء أكان المراد توكيد مدح أم توكيد ذمٍّ أم غير ذلك، فالمراد أولاً هو المدح أو الذمّ أو الوصف، ويأتي التوكيد بالتكرار مبالغةً في تحقيق المراد، ويختلف هذا عن كون التكرار حاجةً موضوعيّة الذي يأتي محصوراً في التوكيد اللفظيّ فقط، سواءً بتكرار لفظ ،اسماً كان أم فعلاً، أم بتكرير صيغة أو تركيب، أمّا هنا فيأتي التكرار على معان عدة على وجه العموم، وبصورة أوضح؛ فإنّ بعض التكرار الذي يرد بصورة توكيد لفظيّ يكون مجرّداً عن أيّ معنى غير دلالة اللفظ المكرّر، إنّما يكون المعنى ناقصاً إذا لم يكرّر هذا اللفظ بعينه، وهنا –في كون التكرار حاجة ذاتيّة– يكون التكرار لأحد الأغراض التي ذكرها البلاغيّون، وإنْ كان أحدها توكيد المعنى فالمراد التوكيد تحقيقاً، أمّا في القسم الأول حين يكون التكرار حاجة موضوعيّة؛ فيكون لإتمام المعنى، وهذا من الدقيق

---

[1] – انظر تفصيل ذلك في السابق: 3/287– 288.

[2] – البيان في التبيان: 305.

[3] – المصدر نفسه: 301.

[4] – انظر على سبيل المثال لا الحصر: فيه: 3/150، 156، 162، والعمدة: 2/ 74، والتبيان في البيان: 301، 305، والإيضاح في علوم البلاغة: فصاحة الكلام: 30، وكذلك في باب الإطناب.

الخفيّ الذي لا يؤتى إدراك لطائفه إلا بتدقيق النظر وإطالة التفكّر، وربما لهذا السبب قال ابن الأثير عن التكرار: (**إنّ هذا النوع من مَقاتِل علم البيان، وهو دقيق المأخذ**)[1].

وفي كتب البلاغة القديمة جعل العلماء القدماء التكرار جنساً بديعيّاً، وعرّفوه بأنّه (**دلالة اللفظ على المعنى مرددا**ً)[2].

وابن النقيب (ت698هـ) يرى أنّ (**حقيقة التكرار أنْ يأتي المتكلّم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء كان اللفظ متّفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنًى ثمّ يعيده، وهذا من شرطه اتّفاق المعنى**)[3]. وجعل ابن حمزة العلويّ (ت749هـ) التكرارَ أحدَ مجريي التأكيد الذي لا يخفى موقعه البليغ ولا علوُّ مكانه الرفيع، ورأى أنّ الكثير من الكلام لا يتحقّق إلا بالتأكيد [4]. وعرّفه الشريف الجرجاني (ت816هـ) في كتابه بأنّه: (**الإتيان بشيء مرّة بعد أخرى**)[5]. وجعله السيوطي (ت911هـ) من محاسن الفصاحة إذ هو أبلغ من التوكيد [6]

ومن البلاغيين من قصر التكرار على اللفظة المفردة، ومنهم من جعله في التراكيب والجمل، ومنهم من تحدث عن تكرار الحروف في معرض حديثه عن الفصاحة وتنافر الحروف، أو المعاظلة[7] في الكلام، أو البلاغة، فنرى ابن رشيق مثلاً تحدث عن التكرار في باب النظم، والقزويني (ت739) تطرق للتكرار

---

[1] – هذا القول ورد في طبعة المكتبة العصرية، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1990م، 146/2.

[2] – المصدر السابق: الصفحة نفسها.

[3] – مقدمة تفسير ابن النقيب في علم البيان والمعاني والبديع وإعجاز القرآن: 226.

[4] – ابن حمزة العلوي، الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: 176.

[5] – الجرجاني، علي بن محمد، التعريفات: 90.

[6] – السيوطي: الإتقان في علوم القرآن: 553.

[7] – المعاظلة: لزوم الشيء بعضه بعضاً، والمعاظلة التداخل والتشابك، وعاظل الشاعر في القافية عِظالاً إذا ضمّن، وجعل القدماء المعاظلة من عيوب اللفظ، وقد قال عمر بن الخطاب في زهير: كان لا يعاظل في الكلام، والمعاظلة: مداخلة الكلام بعضه في بعض، وركوب بعضه لبعض. انظر: لسان العرب: عظل، وانظر أيضاً: نقد الشعر: 201، العمدة: 264/2، والموازنة للآمدي: 276/1.

في معرض حديثه عن عيوب فصاحة الكلام، وابن الأثير في باب المعاظلة اللفظية، والرماني جعله الضرب الثالث من المبالغة[1].

أمّا الشيخ الجرجاني فيراه سرّاً من أسرار البلاغة فليس التّكرار مجرّد إعادة اللّفظ دونما حاجة إلى ذلك، وليس لإيحاء بإيقاع الوزن، وإطراب السمع، ويعطي الجرجانيّ مثالاً على التّكرار قولَه تعالى ﴿**وبالحق أنزلناه وبالحق نزل**﴾[2]. وقوله تعالى: ﴿**قل هو اللّه أحد اللّه الصمد**﴾[3]. ويرى أنّ لإعادة اللّفظ هنا عملٌ لولاها لم يكن، وأنّ للتكرار في بعض المواضع[4] من الحُسن والبهجة، والفخامة والنبل ما لا يخفى موضعه بصير، وأن الإظهار ههنا من الحسن ما لا يخفى على من له ذوقٌ، وأنّ له موقعاً في النفس، وباعثاً للأريحية لا يكون فيما لو لم يُكرّر[5].

وبعد هذا تأتي نازك الملائكة لتقول في بداية حديثها عن التكرار في الفصل الثاني من كتابها إن التكرار لم يأخذ شكله الواضح إلا في عصرها[6]، وعندما عادت فذكرت قصائد المهلهل وكيف أنه كان يعيد في بعضها الجملةَ الشعريّة أكثر من عشر مرات نراها تقول: (**ولا يخفى أنّ للتكرار في هذه المواضع كلّها علاقة كبيرة بظروف الشاعر النفسية، وطبيعة حياته البدوية. ولا شكّ في أنه كان يلاحظ أن التكرار يثير الحماسة في صدور المحيطين به ويستفزّهم للقتال، ومن ثمّ استعمله**)[7].

وقد ورد التكرار في شعر الرابطة القلمية في أكثر من صورة، ولكننا قلّما نجد التكرار في مصراعي البيت في أشعارهم، ولأنّ مدار البحث هنا على الزخرف اللفظي فإنّ التكرار اللفظي دون المعنوي هو

---

[1] – انظر العمدة:2/ 261، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع: 30، المثل السائر: 309/1، شرح رسالة الرمّاني: 138، وانظر أيضاً: دلائل الإعجاز: 57 وما بعدها.

[2] – الإسراء: 105.

[3] – الصمد: 1-2.

[4] – القصد هنا إلى بعض الشعر الذي أورده الجرجاني في هذا الموضع عن التكرار.

[5] – دلائل الإعجاز: 557، وانظر أيضاً: أسرار البلاغة: 34.

[6] – قضايا الشعر المعاصر: 230.

[7] – المرجع السابق: 233.

مدار الدرس في هذا المقام، وقد ورد في شعر الرابطة التكرار الشاقولي وروداً واضحاً، في ديوان إيليا أبو ماضي مثلاً نجد تكرار "لا" في قصيدة "السماء" وقد بدأها بها، يقول في البيت الأول[1]: من الخفيف

لا تسلني عنِ السماءِ فما عنـــديَ إلا النعوتُ والأسماءُ

ثم بعد أبياتٍ عدّة نراه يكرّر "لا" في ثلاثة أبيات[2]:

موضعٌ لا ينالهم فيه ضيمٌ لا، ولا يدركُ الشبابَ الفناءُ
لا يخـــاف الـمُـثري ولا كلـــبه الضـــاري ولا لامـرئ به اســـتهزاءُ
لا ضعيفٌ مستعبدٌ، لا قويٌّ مســتبدٌّ، بل كـــلّهم أكفاءُ
كلُّ ما النفسُ تشتهيهِ مباحٌ لا صدودٌ، لا جفوةٌ، لا إباءُ

فنزعة الإنسان إلى الخلاص والحياة الرغيدة التي لا كدر فيها ولا ضيق، وإنما هناءةٌ كاملة، ونعيم مقيم، فجاءت الـ "لا" نصّاً في هذا المعنى.

وفي قصيدة أخرى "الشاعر في السماء" يحترز الشاعر من أن يُراد بشعره أيُّ مادّيٍّ عرضيّ أو محسوس نافل إنما غايته السماء، ولهذا نفى عنه "تهمة" التعلّق بتوافه الأشياء، يقول[3]: من مخلّع البسيط

هل تبتغي المالَ قلت: كلّا ما كان من مطلبي الثراءْ
ولا قصوراً ولا رياضاً ولا جنوداً ولا إماءْ
وليس ما بي ياربُّ داءٌ ولا احتياجي إلى دواءْ
ولا حنيني إلى القناني ولا اشتياقي إلى الظباءْ
ولا أريد الذي لغيري ذا حكمةٍ كانَ أمْ مضاءْ

ثم لا يقنع حتى يسمّيَ وطنه المفارقَ وجنّته الموعودة مستعملاً هذه الـ "لا" فيقول:

فإنّ لبنانَ ليس طَوداً، ولا بلاداً، لكنْ سماءْ!

---

[1] – الديوان: الجداول: 566.

[2] – الديوان: الجداول: 566-567

[3] – الديوان: الخمائل: 753.

ويعود الشاعر إلى الـ "لا" مرةً أخرى لينفيَ عن مبتغاه العرضَ الزائل، والغرض الرخيص.

وفي قصيدة "عصر الرشيد" يقول إيليا أبو ماضي[1]:من الكامل

أيّامَ لا دوحُ المعارفِ ذابلٌ ذاوٍ، ولا دورُ الصناعة خاليهْ
أّيامَ لا لغة الكتابِ غريبةٌ فيها، ولا همَمُ الأعاربِ وانيهْ
أيّامَ كان العلْمُ يَغْبِطُ أهلَهُ أهلَ الثراءِ، ذوو البرودِ الصافيهْ
أيّام كان لكلّ حُسنٍ شاعرٌ كَلِفٌ به، ولكلّ شعرٍ راويهْ
أيّامَ "دجلةَ" مطمئنٌ هادئٌ جذلانُ يهزأُ بالبحور الطاميهْ

فقد كرّر لفظة "أيام" وللموضوع الذي بنيت عليه القصيدة أثر في هذا التكرار، فالشاعر يريد أن يتحدّث عن عصر بعينه، ويصفَ حوادثَه، وقد أعطى هذا التكرار شعوراً بأن الشاعر يتغنّى بتلك الأيام المدبرة، وكأنه يتحسّر على تلك الأيام التي لن تعود.

وفي قصيدة "وطن النجوم" يؤكد الشاعر على ذاته باستعارة مفردات الطبيعة، وكأنه يريد القول إنّه لا يليق بمن مثله إلا أنْ ينالَ الرفعة والسموّ لأنه من "وطن النجوم" بلد المجد "لبنان" فهو جدير بهذه المكانة لأنّه من هذا البلد، يقول:[2]

أنا ذلك الولد الذي دنياه كانت ههنا
أنا من مياهك قطرةٌ فاضتْ جداولَ من سنا
أنا من ترابك ذرّةٌ ماجتْ مواكبَ من منى
أنا من طيورك بلبلٌ غنّى بمجدكَ فاغتنى

فهذا التكرار الشاقولي لـ "أنا" الشاعر في أربعة أبيات متتالية، وتضاؤلُ هذه الـ "أنا" أمام المثال "الوطن" يشُدُّ عرى الأبيات ويُحكم توحّدها في كامل القصيدة.

---

[1] – الديوان: ج2: 284. وقد مرّ سابقاً.

[2] – الديوان: تبر وتراب: 849.

فتكرار الضمائر تقنيّة فنّيّة لجأ إليها شعراء الرابطة للتأكيد على شواغلهم والتنويع في تظهيرها، فعند ميخائيل نعيمة أيضاً، يُكرر هذا الضمير "أنا" في قصيدته "M..D..B"جاعلا من الـ "أنتٍ" والـ"أنا" رمزين للكائن الإنساني في قطبيه الرجل والمرأة، يقول ميخائيل[1]: من مجزوء الوافر

أنا السر الذي استترا
بروحك منذ ما خطَرا
ببال الكائن الأعلى
خيالُ العالَمِ الأدنى
فصوّر من ثرى بشرى

ويستمر الشاعر في تصوير أناه في كلّ مقطع، فيبدؤه بقوله: أنا الصبحُ، أنا الدمع، أنا المهدُ، أنا الحمَل، ليصل إلى المقطع السادس فيقول:

أنا في ليلكِ القمرُ
أنا في صفوكِ الكدرُ
أنا في شدوكِ النذْبُ
وفي تنواحِكِ الشدوُ
أنا بزنادكِ الشررُ

ويتمر في وضف هذه "الأنا" على هذا النحو حتى المقطع التاسع فيقول:

وأنتِ السرُّ في سرّي
ومعنى العمرُ في عمري
وأنت اليأسُ في أملي
ومينا الأمنِ في وجلي
وأنتِ الخَلّ في خمري

[1] – الديوان: 95.

....

فهاتي يداً، وهاكِ يدي

على رغدٍ، على نكدِ

وقولي للأُلى جهلوا:

معاً كنّا من الأزلِ

معاً نبقى إلى الأبدِ

هكذا، يعكس الرجل والمرأة حقيقةَ أنّ الإنسان يكشف عن علاقته بذاته ولذاته في هذا العالم الأرضي في قطبين يعملان على تحقيق غاية واحدة هي وجود الإنسان وأن سر الإنسان يتجلّى في واحديّته الضمنية التي ترشح عنها ثنائيته الظاهرية بين الـ"أنا" والـ"أنت"

وكذلك نجد عنده تكرار الضمير "أنتِ" في حديثه عن نفسه[1]:على تفعيلة الرمل

إيهِ نفسي! أنتِ لحنٌ فيَّ قد رنَّ صداهْ

وقّعتكِ يدُ فنّانٍ خفيٍّ لا أراهْ

أنتِ ريحٌ، ونسيمٌ، أنت موجٌ، أنت بحرُ

أنتِ برقٌ، أنتِ رعدٌ، أنتِ ليلٌ، أنتِ فجرُ

.....أنت فيضٌ من إلهْ

ففي جوابه على سؤال من أنتِ يا نفسُ وهذه القيود التي يضعها على "أنت" ويُحدّدها بها يرينا بالتكرار أنّ النفس كيانٌ كونيٌّ متّصلٌ وممتدّ تتعاون فيه الطبيعة المادّيّة بمعنى الوجود الخارجيّ، والطبيعة الإنسانيّة بمعنى الوجود الداخلي في تحقيق الوحدة الكونية وتجلّيها في مصداقها الأعلى وهو الإنسان.

[1] – الديوان: 19، من قصيدة "مَنْ أنتِ يا نفسي"

وعند نعيمة الكثير من التكرير في الألفاظ على هذا النحو، ففي قصيدة "حبل التمني" مثلاً يكرر لفظة "أماني"[1]، ولفظة "أخي" في موشح حمل هذا العنوان[2].

ولكن من الملحوظ أنّ التكرار الترنّمي قلّ جداً عندهم ما عدا تلك وردت في أشعارهم المنظومة على الأنماط الشعرية التجديدية، فنراها كثرتُ كثرةً واضحة.

فتكرار اللفظ، أو التركيب، أو الصيغة، أو حتى الحرف؛ يجب أن يكون موظّفاً بصورة تغني النصّ الشعريّ بوصفه فنّاً، ويكون فيها التكرار ركناً فنيّاً داعماً شعريّة القصيدة، وشاهداً على شاعريّة شاعرها. مثَله في هذا مَثل أركان القصيدة الأخرى.

إذا نظرنا إلى التكرار بمفهومه المجمل؛ فإننا نجده الأساس الذي تعتمده معظم الأبحاث، بمعنى أنّ التكرار يشكّل السمة الجوهريّة التي تدفع الباحثَ لدراسةِ أيّ ظاهرةٍ فنّيّة أو ملمحٍ أسلوبيّ في الأدب عموماً وفي النصّ الشعريّ على وجه الخصوص، ذلك أنّه لا يمكن إعطاءُ أيِّ حكمٍ في ظاهرة لا توجد إلا نزراً في شعر شاعر ما، فالتكرار معيارُ اختيار موضوعيّ على الباحث أن يتقيّد به ويجري بحثه على أساسه، ويتتبع الظواهر المكرّرة حكماً.

إنّ للتكرار في الشعر ثلاث وظائف، هي:

- وظيفة شكلية: تجسّدها هيكلة القصيدة والشكل المعماري الذي نُظمت عليه، ومجال البحث في هذه الوظيفة هو مبحث "التوازي" في البنى النصيّة.
- ووظيفة إيقاعيّة: يجسّدها النغم ومدى إغنائه لموسيقا القصيدة، مع الأخذ في الحسبان أنّ التكرار بمفهومه القائم على إعادة ذكر اللفظ أو ترديده؛ حاضر في معظم المحسّنات البديعيّة شكلاً أو مضموناً.

---

[1] – الديوان: 20.

[2] – الديوان: 13.

- ووظيفة بنائيّة أو فنّيّة تجسّدها بنية "النصّ"، وتُظهر بهذه الوظيفة مدى خدمة المصداق المكرّر – سواء أكان ظاهرة أسلوبيّة أم بلاغيّة أم تكراراً للتراكيب أو الألفاظ وغيرها- في وحدة بنية "النصّ" ومتانة تأليفه، وصحّة المعنى أو الغرض العام أو الرؤية أو المقولة التي نظم من أجلها المؤلِّف مؤلَّفه.

ويشترك في الوظيفة الثالثة الشعرُ والنثر على حدّ سواء، ولكن يختصّ الشعر بأنّ للتكرار –من جهة وظيفته البنائيّة- خطين: خطٌّ أفقيّاً تتكرّر فيه الظواهر أو الألفاظ أو المعاني أو الألفاظ والمعاني معاً في دائرة البيت الواحد، وآخر عموديّاً، تتكرّر فيها الألفاظ أو المعاني أو كلاهما على امتداد أبيات القصيدة، فهو في الأول سمةٌ إيقاعية، وفي الثاني سمةٌ أسلوبيّة، وقد يجتمع الخطان معاً –على نحو ما مرّ في بعض الأمثلة ، على أنّنا في الحالتين نجد التكرار يسهم إسهاماً كبيراً في تماسك بنية القصيدة وترابط أجزائها، ويساعد على خلق إيقاع موسيقيّ تتآلف فيه الكلمات المتكرّرة وتتناسق فيما بينها لتشكّل ما يشبه القالب الموسيقيّ الذي يمنح الكلام طاقاتٍ من السلاسة والمرونة والتآلف والكثافة الإيقاعيّة ما يزيد من فنّيّة النصّ الشعريّ ويجلّي شاعريّة ناظمه.

والغالب أنّ التكرار في النثر أكثر فنّيّة منه في الشعر، وربما لذلك ذهب بعض النقاد القدماء إلى أنّ الغرض الرئيس من التكرار هو الخطابة[1]، فللشعر قيوده في النظم والوزن التي قد تجبر الشاعر على اللجوء إلى التكرار لجوءاً فيكونَ ضرباً من التكرار التنغّميّ أو صورة من صور الحشو يُدخل المنظومَ في دائرة التكلّف والتكرير القبيح[2]، أمّا إذا طاوعت الألفاظ المكرّرة الشاعر فلم يبد اللفظُ مكرراً عبثاً أو عجزاً دلّ ذلك على قدرة يمتلكها الشاعر، يطوّع بها لغته وينظم بها قصائده دون تعنّت، وكما قال ابن رشيق، فإن للتكرار مواضع يحسن فيها ويقبح [3].

---

[1] – المرشد إلى فهم أشعار العرب: 59/2.

[2] – عدّ الخوارزمي التكرار من عيوب الكلام، ولمثل هذا ذهب ابن سنان فجعل كون المعنى يتمّ بالتكرار حدّاً لئلا يكون قبيحاً وتكون صنعة الشاعر به سيئة. انظر: مفاتيح العلوم للخوارزمي: 47، وسر الفصاحة لابن سنان: 106.

[3] – العمدة: 73/2- 74.

محسّنات أخرى:

وقد برزت بعض المحسّنات الأخرى في أشعار الرابطة القلمية مثل **ردّ العجز على الصدر**، أو **التصدير** كما سمّاه المتأخرون، وقد حسّن الاسم الثاني صاحب خزانة الأدب لخفّته على المستمع[1]، وقسّمه ابن المعتزّ على ثلاثة أقسام:

الأول: ما وافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في صدره أو كانت مجانسة لها.

الثاني: ما وافق آخر كلمة في البيت أوّل كلمة منه، وهو الأحسن، والأكثر أن تكون الكلمة التي في العجز عين الكلمة التي في الصدر لفظاً، وإن قبِل اللفظ اشتراكاً زاد النوع حسناً.

الثالث: ما وافق آخر كلمة في البيت بعض كلام منه في أي موضع كان[2].

وقد ورد هذا اللون البديعي عند شعراء الرابطة القلمية بكثرة، ولعلنا نجد بعض القصائد وقد كثر فيه هذا اللون كثرة واضحة، ونجد الكثير منها عند إيليا أبي ماضي وقد شاع هذا المحسّن اللفظي فيها، فمثلاً في قوله[3]:"على الرمل"

ليَ بعلٌ ظنّه الناس أبي ... صدّقوني أنه غير أبي
يشتكي المرءُ لمن يرثي لهُ ... رُبّ شكوى خففتْ من نصَبِ
زعموا أنّ الغواني لِعبٌ ... إنما اللعبة طبعاً للصبي
قد جرى حبّ العلا مجرى دمي ... فهي سؤلي والوفا من مشربي
أشيبٌ لو أنه يخشى الدجى ... شاب ذعراً منه رأسُ الغيهبِ

بينما لا نكاد نقف على هذا اللون البديعي عند شعراء الرابطة الاخرين إلا فيما ندر، فعند ندرة حدّاد مثلاً نجد التصدير في قوله[4]:"على الكامل"

هل تذكرينَ زمانك العطِرَ الشذا، هل تذكرين؟
يترنحون من الصبابة مثلما تترنحين

---

[1] - 255/1.

[2] - المصدر السابق: 255/1.

[3] - من قصيدة شكوى فتاة، الديوان: 142، 143، والأبيات ليست على التوالي.

[4] - من قصيدة الورقة الأخيرة: 20.

أما اللون البديعي الثاني فهو **التجزئة**، وهي (**أن يأتي المتكلّم ببيتٍ ويجزّئه جميعه أجزاءً عروضية، ويسجّعها كلّها على وزنين مختلفين جزءاً بجزء، أحدهما على رويّ يخالف البيت الثاني، والثاني على رويّ البيت**)[1]، ومثّل لذلك بقول الشاعر:

هنديّةٌ لحظاتها، خطيّةٌ خطراتها، داريّة نفحاتها

وقد ورد هذا اللون في مواضع عدّة في دواوين الشعراء، منها مثلاً قول ندرة حدّاد[2]:"على البسيط"

لا الريحُ تخبره، لا الشمس تنجده لا الدهر يسعفه، لا الموت يقتربُ

كذلك نقف على ألوان أخرى كالمقابلة: مثل قول ندرة حداد[3]:

فأبقى ما بها عدم وأضيعُ ما بها أملُ

وظهرت محسّنات أخرى على قلّة، كالتقسيم والموازنة والتوشيح وغيرها.

في كلّ الأحوال، فإنه قد سبق القول إلى أن شعراء الرابطة القلمية لم يهتموا بالبهرجة اللفظية، لكن اهتمامهم كان بالرسالة التي حمّلوها أشعارهم، فكان التزيين اللفظي عندهم يأتي عفو الخاطر لا يلجؤون إليه، بل المعاني هي التي تسوقهم إليه.

ولا يحتاج القارئ إلى كثير من التدبر ليعلم أن شعراء الرابطة كانوا على معرفة بألوان التفنّن في القصيد، وعلى معرفة بعلم التحسين اللفظي، ويعدّ التصريع مثلاً يمكّن القارئ من الوقوف على رغبة الشعراء بالحفاظ على بعض الأعراف الفنيّة في القصيدة العربية، ولكأنهم يخبرون قرّاءهم أنّ بإمكانهم طرق أساليب الشعر كلّها، لكنهم لا ينتحلون أساليب القدماء كما هي، فتتضح بصمة أقلامهم ورؤاهم الخاصة.

كان التكرار من أكثر المحسّنات وروداً في أشعار الرابطة القلمية، وإن اتخذ سمة التكرار الشاقولي لا الأفقي، بمعنى أن جملاً بعينها، أو تراكيب متماثلة كانت تكرّر في أبيات القصيدة، في أوّل الأبيات أو في نهاية المسمّطات أو غيرها لتشكّل بتكرارها لازمة لفظية وموسيقية يعتمدها الشاعر للتخلص من معنى والولوج إلى معنى جديد.

---

[1] – خزانة الأدب: 437/2.

[2] – من قصيدته ذكرى الغريب: 121.

[3] – من قصيدته أمام الجبل: 110.

كما كثر التجنيس في أشعارهم وقد تفرّع منه ألوانٌ بديعية أخرى كالتصدير والترديد وغيرها.

أما "لزوم ما لا يلزم" فقد كان من أكثر المحسّنات قدرة على التدليل على براعة شعراء الرابطة وسعة اطلاعهم على فنون الأولين في القول، وتملّكهم قياد الألفاظ، وثراء مادتهم اللغوية.

وأخيراً، فإن قلّة المحسّنات اللفظية عند شعراء الرابطة جاءت تصديقاً لقانونهم في النأي بالأدب عن البهرجة اللفظية، وعلى الرغم من هذا فإنها – أي هذه المحسنات- يمكن أن تستوعب بحثاً مستقلّاً قائماً بعينه، لأنها تكشف عن الطاقة اللغوية وقوّة الإيحاء في الألفاظ في أشعارهم.

خاتمة البحث:

أثر التجديد الموسيقي عند شعر الرابطة القلمية في الشعر العربي الحديث

إنّ الناظر في الكتب التي بحثت في موسيقا الشعر العربي يجد فيها ذكراً لمحاولات قديمة ومستمرّة في التجديد، وغالباً ما تنتهي هذه الأبحاث إلى أنّ التجديد ديدنُ الحياة ومنهجها، ولن يتوقف ما استمرّت الحياة.

وهذا صحيح إذا ما وقفنا على حقيقة التجديد وجوهره، فالجديد اليوم كان خروجاً بالأمس، أو تمرّداً وكسراً للقواعد، وغداً يغدو مستهلكاً قديماً وتقليديّاً بالياً، لكنّ الأمر يغدو ضبابياً إذا ما وقفنا على معيار التجديد، ويغدو السؤال هنا: هل التغيير -أيّاً كان- تجديد؟!

ففي كتب موسيقا الشعر العربي تعدُّ مقولة أبي العتاهية "انا أكبر من العروض" رمزاً تنبني عليه كلُّ مسوّغات التجديد، وربّما التهديم أيضاً، وقد يكون من الغلط أن نرجع التجديد إلى أبي العتاهية متغافلين عمّا كان قبله من محاولات، لكنّه كان الشاعر الوحيد الذي جاهر بخروجه ذاك، وكان ذلك بزمن ليس ببعيد عن تاريخ تأسيس علم العروض على يد الخليل رحمه الله، فكانت رغبة النزوع عن النظام محاولة مبكّرة وصادمة بعد أن اتفق علماء ذاك العصر على فرادة ما أسس له الخليل في هذا العلم، على أنّ أبا العتاهية وعلى الرغم من مقولته الشهيرة تلك، نرى ديوانه قد بني على ما عرفته العرب من أوزان، وما كان منه خارجه قليلٌ نادر لا تفتأ كتب النقد والعروض القديمة والحديثة تستشهد به على حدٍّ سواء[1].

---

[1] - أبياته التي خرج فيها عن الوزن مشهورة، مثل قوله:

همّ القاضي بيتٌ يطربْ قال القاضي لمّا عوتبْ

ما في الدنيا إلّا مذنبْ هذا عذرُ القاضي واقلبْ

وهي من الخبب، ولكن هذا البحر لم يكن الخليل قد خرّجه في الدوائر العروضية.

كذلك يستشهدون بمعلّقة عبيد بن الأبرص التي بناها على مخلّع البسيط وأصاب الكثير من أبياتها الزحاف الذي أخرج بعض أبياتها من أن يكون شعراً[1]، ومع ذلك كتبها العرب بماء الذهب وعلّقوها على جدار الكعبة على أنّها من عيون القصائد العربية.

وثمّة أيضاً من يستشهد بأبيات للأسود بن يعفر وقد استعمل أكثر من بحر في قصيدته، وقصيدة المرقش الأكبر[2]، وغير ذلك.

والحقيقة أن التجديد سمةٌ في أية ظاهرة فنّية كانت أم غير فنيّة، وهو سمة الوصول والتجاوز في آن معاً، ورغبة الإنسان الدائمة في تجاوز ما هو عليه إلى غيره أصيلةٌ وثابتة، لذلك كان من البدهيّ أن تحمل كلُّ مرحلةٍ زمنيّة سماتها الخاصة التي تنماز بها من غيرها من المراحل.

لقد عاش شعراء الرابطة القلمية في ظروفٍ خاصة جعلتهم –مع غيرهم من الشعراء المهاجرين– يرسمون طريقاً جديدة في الشعر العربي، ومن الواضح أنّهم لم يتخلّوا عن الأوزان القديمة على الرغم من دعوة بعضهم لهذا، فميخائيل نعيمة يرى في كتابه الغربال أنّ الأوزان والقوافي ليست سوى قيدٍ يكبّل قرائح الشعراء، وقد حان الوقت لتحطيم هذا القيد[3]، وأبو ماضي يعترف في شعره أن الموسيقا ليست كلَّ الشعر، يقول[4]:

لستَ منّي إن حسبت الشعر ألفاظاً ووزنا
خالفتْ دربُكَ دربي وانقضى ما كان منّا

ونراه يقول في مقدّمة نعمة الحاج: (**لا يصير الشاعر شاعراً حقيقيّاً حتى يستنبط ويبتكر، .... وليس الابتكار أن يعدل الشاعر عن الرويّ الواحد، والعروض الواحد في القصيدة إلى أكثر من رويّ وأكثر من عروض كما يتوهّم بعضُ المعاصرين خطأً، فإنّ هذه الطريقة قديمة، طرقها شعراء**

---

[1] – نقد الشعر: 178، والعمدة: 140/1. وانظر: في الميزان الجديد: محمد مندور: 48.

[2] – انظر ملامح التجديد في موسيقا الشعر العربي: 26.

[3] – الغربال:70.

[4] – الديوان: 763. وقد مرّ سابقاً.

الأندلس، وتوسّعوا فيها، ولكنها لم تصنع من غير الشاعر شاعراً، وهذا مما يُثبت أنّ السرّ في المعاني لا المباني، على أنّ المعنى الجميل يستلزمُ ان يكون مبناه جميلاً)[1].

وفي نصّ نثريّ لرشيد أيّوب تحمل عنوان "الشاعر" يقول[2]:

(ليس الشاعر الذي ينظم القصائد ويُحكم الأوزان والقوافي.

الشاعر الذي يرتاح إلى الظلام لأنه يحبُّ النور.

الشاعر الذي يدخل إلى مرحاب نفسه ويجدها تقدِّمُ قلبه ذبيحةً للحبِّ فلا يردعها.

الشاعر الذي تزيِّنُ حلقتُه سلسلة الحياة.)

ويستمرّ الشاعر على هذا النحو في وصف الشاعر بأسلوبٍ إنشائي شعري إلى أن يقول في نهاية النص "فيا ليت الناسَ كلَّهم شعراء"، وكأن الشاعر مخلوق كامل لا يأتيه النقص من أمامه ولا من خلفه حتى يتمنى الشاعر أن يكون الناسُ كلّهم شعراء.

ولعلّ شعراء الرابطة القلمية أرادوا حقّاً أن يُعرّفوا الناس إلى رؤيتهم في الشعر، وحرصوا على شرح تلك الرؤية فيما كتبوا من شعر أو نثر، ولا سيّما عند جبران وميخائيل نعيمة[3]، وقد مرّ نصُّ "شعراء المهجر" لجبران ورأينا كيف بدى ضيق الشاعر من الأوزان وموسيقا الشعر، بل أبدى سخطه على المعاني التي وردت في أشعار القدماء العرب والغربيين على حدّ سواء، ورأى أنها بليت وعفى عليها الزمان، ولكنّ القارئ بعد أن يقف على خاتمة النصّ وقول جبران: **(وأنتم أيها الشعراء الحقيقيون سامحونا، فنحن من العالم الجديد، نركض وراء الماديّات، فالشعر عندنا صار مادّة تتناقلها الأيدي ولا تدري بها النفوس)**[4]، يتساءل: من قصد بقوله "الشعراء الحقيقيون" ولا سيّما أنّ جبران يعترف بأنّ العصر الجديد بما فيه من قلقلة الحديد وضجيج المعامل جعلهم –هو ورفاقه الشعراء– يركضون وراء الماديّات، وأضحى الشعر أعندهم أشبهَ بمادّة أكثر ما تتبدّى جسمانيّتها ويغمض جوهرها.

---

[1] – مقدّمة ديوان نعمة الحاج.

[2] – أغاني الدرويش: 79.

[3] – وقد مرّ سابقاً قول نعيمة في مقدمة الفصل الثالث، للمراجعة انظر الغربال: 70.

[4] – المؤلفات الكاملة: 277-278.

كذلك نرى في نصٍّ نثريٍّ آخرَ له بعنوان "الشاعر"[1] يصوّر الشاعر بصورة الملاك الذي يملأ الكون جمالاً ورقّة وعذوبة، ويختتم نصّه بقوله: (**فإلى متى أيها الإنسان، إلى متى أيها الكون تُقيم من الفخر بيوتاً للألى جَبلوا أديم التراب بالدماء، وتُعرِضُ بتهامل عن الذين يهبونك من محاسن أنفسهم سلاماً ووداعةً، وحتّامَ تُعظّمُ القتلة والذين حزّوا الرقاب بنِير الاستبعاد..**)[2].

وهو يهجو بذلك الشاعر القديم الذي نظم شعره يفخر بالقادة الذين قتلوا ودمّروا وسبوا، وإنّما كان الأحرى بالشاعر الذي يوازي الكون في قيمته أن يصف الجمال ويؤرخ الحياة عوضاً عن الموت.

أمّا في نصّه الثاني الذي يحمل العنوان نفسه فيصوّر غربته، هو الشاعر الذي آثر الوحدة بعد الغربة التي يعيش فيها كلّ الوقت، فهذا حال "الشاعر" في كلّ زمانٍ ومكان، يقول[3]:

(**أنا غريب في هذا العالم. أنا غريب، وفي الغربة وحدةٌ قاسيةٌ ووحشةٌ موجعة...**

..... أنا غريب عن جسدي وكلّما وقفت أمام المرآة أرى في وجهي ما لا تشعر به نفسي، وأجدُ في عينيّ ما لا تكنّه أعماقي.

.... أنا غريب في هذا العالم، أنا غريبٌ وقد جبتُ مشارق الأرضِ ومغاربها فلم أجد مسقط رأسي ولا لقيت من يعرفني ولا من يسمعُ بي.

.... أنا غريبٌ في هذا العالم، أنا غريب وليس في الوجود من يعرف كلمةً من لغةِ نفسي

.... أنا غريبٌ في هذا العالم، أنا شاعرٌ أنظم ما تنثره الحياة، وأنثر ما تنظمه، ولهذا أنا غريب، وسأبقى غريباً حتى تخطفني المنايا وتحملني إلى وطني)

ويتّضح في الجزء الأخير من النص وعي الشاعر بما يكتبه، فما يكتبه نثراً فيه من الشعرية ما في الشعر، وهو ما سمّاه المتأخرون النثر الشعري.

---

[1] – وقد حمل نصّان نثريّان له العنوان نفسه، انظر: جبران خليل جبران الأعمال الكاملة: 307، 477.

[2] – 308.

[3] – 477- 478.

وهذه الغربة نجدها في أشعار شعراء الرابطة في غير ما موضع، فعند إيليا أبي ماضي مقطوعة قصيرة من ستة أبيات يصف فيها غربة الشاعر أيضاً، ويرى أن الشعر غدا عند الناس بضاعة كاسدة، فلا مَن يقوله يقدَّر قولُه، ولا مَن يسمعُه يقدِّرُ ما سمع، يقول[1]:

بعيشِك هل جُزيتَ عن القوافي بغير "أجدتَ" أو لا "فضَّ فوكا"؟
جزاؤكِ من كريمٍ أو بخيلٍ رقيقاً كان شعركَ أو ركيكا
كلامٌ ليس يُغني عنكَ شيئاً إذا لم يقتل الآمالَ فينا
وربّتما يمنُّ عليكَ قومٌ كأنّك قد غدوتَ بهم مليكا
إذا أرسلتَ قافيةً شروداً فقد أيقظت في الناس الشكوكا
وقد تُبلى بأحمقَ يدّعيها فإن تغضب لذلك يدّعيكا

كذلك يقول في قصيدة "صاحب القلم"[2]:

أشقى البريّة نفساً صاحبُ الهممِ وأتعسُ الخلقِ حظّاً صاحبُ القلمِ
ما عزّ قدرُ الأديبِ بينهمُ إلا كما عزّ قدْرُ الحيِّ في الرممِ

وكان أبو ماضي يحيط الشاعر بهالة من القداسة، والتمجيد، ففي قصيدة "الشاعر في السماء" يعلو بالشاعر عن الأرض، ويرى أنّ من حقّه أن يكون بيته في السماء، فيقول[3]:

رآني الله ذاتَ يومٍ فرقَّ في الأرض أبكي من الشقاءْ
والله ذو حنانٍ على ذوي الضرِّ والعناءْ
وقال: ليس التراب داراً للشعرِ، فارجع إلى السماءْ

---

[1] – الديوان: 552.

[2] – الديوان: 665،667. والبيتان ليسا على التوالي.

[3] – الديوان: 127.

ونراه يصف مأساته في العيش في هذه الأرض المليئة بالتعاسة والبؤس، ثم يؤكد فكرة "غربة الشاعر" تماماً كما فعل جبران فيقول[1]:

فإنني ههنا غريبٌ وليس في غربةٍ هناءْ

في كل الأحوال، هذه الفكرة ليست جديدة، فلطالما عانى الشاعر على مرّ العصور بالغربة، وكثر ما أفصح الشاعر في شعره عن عذابه من غربته تلك، فهو على الدوام غريب في قومه كغربة صالح في ثمود[2]، وهذا بأية حال امتدادٌ لفكرة التمجيد والقدسيّة التي يمنحها الشاعر لنفسه الشاعرة والتي تستلزم الغربة عن بقية البشر حوله على الرغم من أنّه صانع الجمال في هذا الكون، يقول إيليا أبو ماضي في قصيدة "الشاعر" التي أهداها إلى روح الشاعر خليل مطران:

عندما أبدع هذا الكون ربُّ العالمينا
ورأى كلَّ الذي فيه جميلاً وثمينا
خَلق الشاعرَ
كي يخلق للناس عيونا
تبصر الحسنَ
وتهواه حراكاً وسكونا
وزماناً ومكاناً وشخوصاً وشؤونا
فارتقى الخلقُ
وكانوا قبلَه لا يرتقونا
واستمرّ الحسنُ في الدنيا ودام الحبُّ فينا

وهذه النظرة الطوباوية للشاعر كانت عند معظم شعراء الرابطة عبّروا عنها في أشعارهم، فعند نسيب عريضة قصيدة بعنوان "الشاعر" أيضاً، يقول فيها:

---

[1] – الديوان: 129.

[2] – قالها المتنبي في شعره: أنا في أمّةٍ –تداركها الله– غريبٌ كصالح في ثمودِ.

هو يمشي ولا يرى ما أمامهْ روحُه في السماءِ فوقَ الغمامهْ
وأتاه وحيُ السماءِ رموزاً فأتى شارحاً لنا أحلامهْ

وإيليا أبو ماضي الشاعر الفيلسوف يصوّر عن طريق الأسئلة ما يجب أن يكون عليه الشاعر، ففي قصيدته يختلط صوت "الشاعر" الذي في القصيدة مع صوته ليفصح عن أنّ الشعر أعمق من أن يكون لوصف الحسن والخمر والنساء، وأنّه ثمة أشياءُ في هذه الحياة أكثرُ قيمةً ليخلّد ذكرها الشعر، يقول[1]:

قالت: أتعرف من وصفتَ؟ فقلتُ مَن؟ قالت: وصفتَ الفيلسوفَ الكافرا
يا شاعر الدنيا وفيكَ حصافةٌ ما كانَ ضرَّك لو وصفتَ الشاعرا

وفي ديوانه مرّت الكثير من الإشارات الأخرى التي تكشف عن رؤية الشاعر للشعر والشعراء[2].

كذلك عبّروا عن صفة الرومانسية التي اتضحت في أشعارهم بصورة لافتة، فذهبوا إلى أنّ الشاعر ليس مهرّجاً عملُه بثّ الفرح المزيّف في قلوب الناس، إنه التأسّي على حال البشر وما هم عليه، وهذا ما نراه في قصيدة "حديث الشاعر" التي بدأ نسيب عريضة بها ديوانه، وراح يسرد في أبياتها عمّا تُحدّث به نفسُ الشاعر الناسَ، إلى أن يصل إلى نهاية القصيدة فيقول[3]:

عن .. وكم من أنّةٍ في وتري في صداها عنعناتٌ عن خبرْ
باطلاً ترجون لحناً مفرحاً قطّعت أطربُ أوتاري العِبَرْ
فدعوا قلبي مع الباكين في مأتمِ العيشِ على حال البشرْ

---

[1] – الديوان: ج2: 250.

[2] – على سبيل المثال القصائد: شاعر الدير: تبر وتراب: 943 ، الشاعر والأمة: ج2: 270، أيها القلم: تذكار الماضي: 215، صاحب القلم: ج2: 382، نقد: 668، وقائلةٍ: الخمائل: 699، الشاعر "قصيدة أخرى لها العنوان نفسه": 770، يا أنشودتي انطلقي:تبر وتراب: 912، إنّ الحياة قصيدة: تبر وتراب: 923.

[3] – الديوان: 20.

إن شعراء الرابطة القلمية وإنْ كانت لهم محاولات تجديدية واضحة، لكنّهم لم يخرجوا خروجاً واضحاً عن أوزان الخليل على الرغم من الآراء التي عرضناها، ولا شكّ في أنهم تفننوا في استعمال هذه الأوزان، كما تفننوا في هيكلة القصائد، وتنويع القوافي، وقد ذهب بعض الباحثين إلى أنهم تفلّتوا من الموسيقا الشعرية وخلطوا فيها بين الأوزان، مثل عبد الوهاب حمودة الذي يقول: (**وبعض أدباء العصر الحاضر يرى التحلل من التقيّد بوزنٍ واحد في القصيدة من أي نوعٍ كانت تلك القصيدة، لا فرق عندهم بين الشعر الغنائي أو الشعر القصصي أو الشعر التمثيلي، وأكثر هؤلاء من شعراء المهجر بأمريكا مثل إيليا أبو ماضي، ... مع إن الذوق السليم ينفر من هذا الخلط في الوزن، إذ تكون الموسيقا حينئذٍ غّسقة، والأنغام غير متّزنة**)[1]. على حين يجد محمد مصطفى هدّارة أن في مثل هذه الأقوال تجاوزٌ عن الواقع، لأن الموسيقا الشعرية كانت حاضرة في أشعارهم، وكان واضحاً في أذهانهم أنّ التجديد بدفّتيه المبنى والمعنى ليس مدعاةً للفوضى الفنّية.

وعلى الرغم من أنه لم يكن التجديد في شعرهم على نحوٍ متساوٍ إلا أنّ شعراء الرابطة كان لهم قصب السبْق في تلك المرحلة، بعد أن كانت المدرسة الاتباعية أو "مدرسة البعث والإحياء" ورائدها البارودي، وكذلك مجموعة من الشعراء بعده حاولوا التجديد على خجل ووصفوا بـ "البناة" أي بناة الشعر، ورغم أنّ بعض هؤلاء كان يتقن لغة أجنبيّة ثانية، إلا أنّ ذلك لم يظهر له كبير أثر في أشعارهم، فكان لشعراء الرابطة القلمية الإسهام الأكبر في التجديد الواضح في الشعر عموماً، وإيقاعاته الموسيقيّة على نحوٍ خاص.

والحقيقة أنّ مظاهر التجديد الموسيقي عندهم كانت نادرة على الرغم من أنّ أكثر ما يرجعون عهد التجديد في العصر الحديث إليهم، وأن أوضح مظاهر التجديد في أوزان الشعر عندهم أنّهم كثيرا ما كانوا يجمعون بين شطري البيت الواحد في وحدة متماسكة تزيد من جمال أدائه واتفاق كلماته، ولا سيّما ميخائيل نعيمة في ديوانه، يقول وديع ديب: (**إنّ من يتدبّر شعر نعيمة يجده زاخراً بالنغم الموسيقيّ المنساب في مجراه انسياباً لا يعرف معه التوقّف في سبيل التمييز بين صدرٍ وعجز، فهو تيار من**

[1] – التجديد في الأدب المصري: 178.

الألحان يجري في سبيله إلى قلب البحار الشاسعة)[1]، وأعطى "النهر المتجمّد" لنعيمة الذي جمع بين مصراعيه وجعل له قافية مزدوجة، وهذا كلامٌ إنشائي ساذج، يحصر تجديدَ سنواتٍ من الشعر في ظاهرة "التدوير" التي عرفها الشعر العربي منذ الجاهليّة.

وتصف نادرة السرّاج موسيقا شعر المهجر وشعر الرابطة بقوله: (**وغنيٌّ عن الذكر أن شعر المهجر بوجه عام وشعر هؤلاء الرابطيين بوجه خاصّ يمتاز بموسيقا داخلية تنساب من خلال أبياته، وتوحي بها أوزانه وقوافيه، وتتجاوب لها النفوس وتتأثر بها القلوب في يسر وسهولة ودون أيّة كلفة)**[2].

وقد سمّى محمد مندور على هذا الشعر "شعر المهجر" اسم الشعر المهموس، وهو تعريب للتعبير الفرنسي، ورفض وصفه بالضعف[3].

وقد اتفق محمد هدارة ونادرة السراج ومصطفى محمود على أنّ أوضح مظاهر التجديد في موسيقا الشعر عند شعراء المهجر وعند شعراء الرابطة خاصة كان في ثورتهم على قيود الوزن والقافية التي اتّضحت في إقبالهم على الشعر المنثور أو النثر الشعري[4]، (**وقد كتب جبران والريحاني نثراً شعرياً بلغ في جماله درجة لا يرقى إليها الكثير من الشعر، وهذا النثر في الحقيقة شعرٌ تحرّر من قيود الوزن والقافية، وهذا ما كان يؤمن به شعراء المهجر، إذ نجدهم يضعون كتاباتهم الشعرية في دواوين، كما فعل ميخائيل نعيمة ورشيد أيّوب، وجبران خليل جبران وأمين الريحاني ... على أنّ هذا النثر الشعري لم يطغَ في المهجر على الشعر الحقيقي، بل ظلّ الأخير سائداً حتى الآن)**[5].

---

١ – الشعر العربي في المهجر الأمريكي: 195.

٢ – شعراء الرابطة القلمية: 265.

٣ – في الميزان الجديد: 190.

٤ – يقول الفارابي في جوامع الشعر: "والقول إذا كان مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يُعدُّ شعراً، ولكن يقال هو قولٌ شعريّ": 172.

٥ – التجديد في شعر المهجر: 184. وانظر أيضاً: شعر الرابطة القلمية: 268 وما بعدها.

لقد أعاد أكثر النقاد المحدثين بداية ما اصطُلح عليه بـ "قصيدة النثر" إلى ما جاء عند شعراء الرابطة القلمية من نثر أدبيّ ولا سيّما عند جبران خليل جبران، وإن لم تكن هذه التسمية قد ظهرت إلا بعد أن اصطلحت عليها سوزان برنار في كتابها عن بودلير، إلا أنهم كانوا قد وصفوا ما جاء في تلك النصوص بـ "الشعرية"[1]، ووجدوا فيها من الصور والتشابيه ما كان في الشعر، في المقابل، كان النص الأدبي النثري نصاً مباشراً خالياً من التصوير والتشابيه والمجاز، حتى جاء نثر جبران فغيّر النظرة للنثر، ولعل اعترافه بـ"نظم النثر ونثر الشعر" الذي مرّ سابقاً ما كان إلا لاعتقاده بانتفاء الفرق بينهما حتى ليغدوان واحداً موازياً لخلجات القلب ونوازع النفس، وقد كان في نثره من المجاز ما جعل النقاد ينظرون إلى الشعرية في نصوصه نظرة جعلت بعضهم يعدّه شعراً منثوراً كما مرّ.

وأخيراً يمكن لنا أن نقف على أهم ما وصل إليه البحث في ما يلي:

أوّلاً: إن المرحلة التاريخية التي عاش فيها شعراء الرابطة القلمية، وظروف الغربة التي عانوا منها وسمت شعرهم بالمتعة المرتبطة برغبة التجريب، وقد حافظوا على قداسة اللغة، وقداسة العلم، وطرقوا الكثير من الموضوعات في أشعارهم، ولم يكن الوزن عائقاً أمامهم، على العكس، فقد رأينا عندهم مطوّلات التي جاوزت مئة بيت.

ثانياً: إنّ الناظر لأشعار الرابطة القلمية يعلم ما عند أصحابها من سعة العلم وامتلاك المادة، وضخامة المعجم اللغوي، وأشعارهم تثبت أنهم وقفوا على الشعر القديم، ودققوا النظر فيه وتلذذوا بما طرقه الأولون من صورٍ وتشابيه وأساليب الكلام من خبر وإنشاء، فقاموا بمحاكاتها والنسج على منوالها في كثير من أشعارهم سواء تلك التي كانت على نظام الشطرين أم الأنماط التجديدية كالموشحات وغيرها، وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدلّ على إعجابهم بالشعر القديم، وعدم ازدراءه، بل كان لهم مثلاً احتذوه وكان لهم منه معينٌ لا ينضب.

---

[1] – هي هنا اسم منسوب، وهو مصطلح درسه ياكبسون، وحدد الوظائف المرتبطة بالنص الشعري، والشعرية هي ما يجعل من النص شعراً، وقابله في الدراسات الحديثة "الأدبية" وهي ما تجعل من أيّ نص كان أدباً.

ثالثاً: إن شعراء الرابطة القلمية جمعتهم ظروف متماثلة في المهجر والغربة، لذلك كادت تجربتهم الشعرية تكون متشابهة ومتقاربة، ولعلّ ما يميّز أحدهم من الآخر سعة المادة كما عند إيليا أبو ماضي، واللجوء إلى كتابة النثر الأدبي بأكثر من لغة كما عند جبران، البراعة في النقد والتنظير كما عند ميخائيل نعيمة.

رابعاً: لقد وعى شعراء الرابطة أهمية الإيقاع بوصفه مكوّن رئيس في الخطاب الشعري، وعلى الرغم من إقرارهم في أكثر من موضع –سواء في الشعر أم في النثر أم في النقد– أنّ الأوزان ليست العنصر الأهم في الشعر، إلا أنهم كتبوا الأشعار الموزونة، وتغنوا بها في الكثير من موضوعاتهم، وغدا هذا التنازع في وجدانهم بين رفضهم للأوزان بوصفها قيداً –بحسب تعبيرهم– وبين نظمهم الأشعار على بحور الخليل صورةً لتأرجحهم بين القديم والحديث، بين الأصل والرغبة في التجديد، بين الاعتراف بفضل الأوّلين والنزوع لتحقيق ذاتهم الشاعرة في عصرٍ تنازعته ظروف القهر والظلم التي دفعتهم إلى المهجر، فوجدوا أنفسهم في غربة عن وطنهم وأهليهم، بل في غربة عن ذواتهم، فأثر في تجربتهم الشعرية، واتسمت –على الرغم من طغيان التقليد في أشعارهم– بسمة خاصة، عُرفوا بها وتميزوا من التجارب الشعرية في الوطن الأم، وهي تجربة فريدة وثريّة وأثّرت في مسار الحركة الشعرية بعدها.

خامساً: عندما كتب شعراء الرابطة القلمية على نظام الشطرين أبدعوا في نظمهم، وثمّة الكثير من القصائد التي تصلح لأن تكون مادة بحث، لا سيّما وأن الباحث يقف على ائتلاف الوزن بالمعنى والقافية، وقلّما يقف على أخطاءٍ في العروض، وقلّما يقف على زحافاتٍ ثقيلةٍ أو قبيحة، وإن اختلفت هذه بين بحر وآخر، فكما تبيّن في الجداول كان لبحر الكامل الحصة الأكبر في الاستعمال عندهم، واستثنوا المقتضب والمضارع في نظمهم، وهي بحور نادرة الاستعمال في أي حال منذ القديم.

سادساً: ما كتبه الشعراء على الأنماط التجديدية كان بديعاً، وفريداً، وفرّعوا وجهاتهم التجديدية، فكتبوا على أعاريض لم يخرّجها الخليل في الدوائر العروضيّة، كذلك جاءت الموشّحات على أوزان غير الأوزان المعروفة، ونظموا المسمّطات، وكانت لهم قصائد استعملوا فيها أكثر من بحر، وربمّا كان من أكثر المحطات التجديدية وضوحاً في أشعارهم هي الإرهاصات التي قدّمتها قصيدة النهاية لنسيب عريضة، فقد أسهم التشكيل المكاني للكلمات والتوزيع الجديد للتفعيلات في ظهور الرغبة في التحرر من نظام الشطرين

من غير التخلّي عن الوزن، وهذا ما عرف فيما بعد بالشعر الحرّ أو شعر التفعيلة الذي كان أوج ظهوره على يد نازك الملائكة في قصيدة الكوليرا.

سابعاً: لم يكن شعراء الرابطة القلمية ممن يعنى بالزخرف اللفظي أو التحسين الكلامي طرق المحسّنات البديعية، فكانت عندهم قليلة باستثناء بعض المحسّنات التي كانت جزءاً من فنيّة القصيدة المهجرية التي أسست نمطها على خطا الأقدمين، كذلك ظهرت محسّنات أخرى عندهم كالتكرار الرأسي أو العمودي، أو تكرار المقاطع، أو تكرار الجمل كلوازم إيقاعية شكّلت بؤرة المعنى ومركز الإيقاع، وغير ذلك كانت أشعارهم سلسة وسهلة وقريبة المأخذ، لا تكلّف فيها ولا غموض أو تعنّت.

ثامناً: ظهرت النزعة الفلسفيّة التأملية في أشعارهم، ولعلّ هذا كان من أهم ما جعل النقد الحديث يعيد التجديد إلى شعراء الرابطة القلمية، فامتزاج النظرة الرومانسية الحزينة بالنزعة الفلسفية جعل الشعراء يطرقون موضوعات جديدة لم تكن قبلهم، وهذه الموضوعات أثرت في استعمال الشعراء الإيقاعات الشعرية، كما في "الطلاسم" و"المساء" لإيليا أبو ماضي، و"المواكب" لجبران على سبيل المثال لا الحصر.

تاسعاً: برزت ظاهرة التناص في أشعار الرابطة القلمية بصورة جليّة، حتى كانت معظم القصائد التي تناصّت مع قصائد القدماء على غرارها في الوزن والمطلع والأسلوب، وأحياناً في الموضوع، مثل التناص مع أبيات لعنترة عند أبو ماضي، ومع أبي فراس عند نسيب عريضة، ومع المتنبي وغيرهم، وقد كُتبت أطروحة في التناص عندهم لوضوح هذه الظاهرة في أشعارهم.

عاشراً: برزت ظاهرة التدوير في أشعار الرابطة القلمية ظاهرةً إيقاعيّة سبغت معظم أبيات القصائد، وكانت من الوضوح ما جعل بعض النقاد يختزلون التجديد الإيقاعي في شعر الرابطة القلمية فيها، وإن كان هذا من الحيف في حق شعراء الرابطة، إلا أن وضوح هذه الظاهرة في أشعارهم تثير الكثير من الأسئلة المرتبطة بمفهوم الوحدة الإيقاعية لشطري البيت الشعري، وانتفاء "البياض" أو "السكتة" بين مصراعيه من جهة، وامتداد المعنى من جهة أخرى.

أحد عشر: **وأخيراً**؛ فإنه ليس من الضير بمكان القولُ بأن شعراء الرابطة القلمية لم يأتوا بجديد في موسيقا الشعر، بل الضير كلُّ الضير أن نعزو مكانتهم الشعرية التي رسخت في قلب القارئ العربي إلى

يومنا هذا إلى ما أسموه "النثر الشعري" أو "الشعر المنثور" وإنه لمن الحيف اختصار قيمة المدرسة التي أسسوا لها بهذا، ويكفيهم فخراً أنهم بعثوا أنماطاً شعريةً قديمةً ما كانت لِتذكر في العصر الحديث لولاهم، فقد أعادوا إلى الذاكرة الشعرية العربية الموشّحات والمسمّطات والمزدوجات وغيرها، وأسّسوا لشعر التفعيلة بطرقهم أساليب التشكيل الفضائي للنص بين الكلمات والبياض، ورسّخوا في معظم قصائدهم لأسلوب التكرار الذي يُعدّ من أهم سمات الشعر الحديث والمعاصر. واستطاعوا تأسيس مدرسة شعرية ظلّ أثرها حاضراً إلى يومنا هذا تتدارسه الأجيال وتحفظه، وما تزال أشعارهم مادّة ثرّة للدرس النقدي والأدبي على حدّ سواء.

المصادر والمراجع:

المصـــــــــادر:

- **الدواوين:**

1. ديوان إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، جمعه وقدّم له د. عبد الكريم الأشتر، الكويت، 2008
2. جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة، تنسيق ميخائيل نعيمة، دار صادر، دار بيروت، بيروت، 1961.
3. ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، ومعها ديوان همس الجفون، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979.
4. أوراق الخريف، ندرة حدّاد، 1941.
5. الأرواح الحائرة، نسيب عريضة، نيويورك، 1946.
6. أغاني الدرويش، رشيد أيّوب، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014.
7. الأيوبيّات، رشيد أيوب، 1916.

* * * *

المراجع القديمة:

- القرآن الكريم

1. الآمدي، أبو قاسم، (ت370هـ)، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط5، 2006.

2. ابن الأثير، ضياء الدين، (ت637هـ) ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1990 .

3. أحمد بن عبد الله، رسائل إخوان الصفا، مطبعة نخبة الأخبار، 1305.

4. الأخفش، سعيد بن مسعدة، (ت215هـ)، كتاب القوافي، تح: أحمد راتب النفّاخ، دار الأمانة، بيروت، ط1، 1974.

5. الأصفهاني، أبو الفرج (ت356هـ)، الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1950.

6. الأعشى، ميمون بن قيس، الديوان، تح: محمد أحمد قاسم، المكتب الإسلامي، دمشق، بيروت، عمّان، ط1، 1994.

7. الباقلاني، أبو بكر، ت403 هـ، إعجاز القرآن، تح: السيد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1954

8. ا البحتري، الديوان، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3، من غير تاريخ.

9. البكري، طرفة بن العبد، الديوان، تح: علي الجندي، القاهرة، 1958.

10. التبريزي، يحي بن علي الخطيب، (502هـ)، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994.

11. التبريزي، يحي بن علي الخطيب، (502هـ)، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، دار القلم، بيروت.

12. التبريزي، يحي بن علي الخطيب، (502هـ)، الوافي في العروض والقوافي، تح: عمر يحي، فخر الدين قباوة، دار الشروق، ط1، 1981.

13. التبريزي، يحي بن علي الخطيب، (502هـ)، شرح المعلّقات العشر، تح: فخر الدين قباوة، دار الأصمعي، حلب، ط2، 1973.

14. أبو تمام الطائي، الديوان، شرح التبريزي، تح: محمد عبده عزّام، دار المعارف بمصر، ط3. 1969.

15. التنوخي، القاضي أبو يعلى، (ت)، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978.

16. الثعالبي، عبد الملك أبو منصور، (ت429هـ)، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تح مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983.

17. الجاحظ، عمرو بن بحر، (ت552هـ)، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، 1980.

18. الجرجاني، عبد القاهر، (ت471هـ)، أسرار البلاغة، تح محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1991.

19. الجرجاني، علي بن محمد (ت816هـ)، التعريفات، تح: إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1998.

20. ابن جعفر، قدامة، (ت337هـ)، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1962.

21. ابن جني، أبو الفتح عثمان، (ت392هـ)، كتاب العروض، تح: أحمد الهيب، دار القلم، الكويت، ط2، 1989.

22. الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حمّاد، (ت393هـ) عروض الورقة، تح: محمد العلمي، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1984.

23. الحلّي، صفيّ الدين (750هـ)، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تح: نسيب نشاوي، دار صادر، بيروت، ط2، 1992.

24. الحموي، ابن حجّة (ت837هـ)، خزانة الأدب ونهاية الأرب، شرح عصام شعيتو، دار الهلال، بيروت، ط2، 1998.

25. الخفاجي، ابن سنان (ت466هـ)، سر الفصاحة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1982.

26. ابن خلدون، عبد الرحمن (ت808هـ)، المقدمة، دار القلم، بيروت، ط5، 1984.

27. الدماميني، بدر الدين محمد بن أبي بكر (ت827هـ)، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994.

28. الدمنهوري، محمد، الحاشية الكبرى أو كتاب الإرشاد الشافي، مطبعة البابي الجلبي، مصر.

29. الدينوري، ابن قتيبة (ت276هـ) ، الشعر والشعراء ، تح : محمود شاكر ، دار الحديث ، القاهرة، ط2 ، 1998.

30. ابن دحية، عمر بن حسن، المطرب من أشعار المغرب، تح: إبراهيم الأبياري، حامد عبد المجيد، أحمد أحمد بدوي، دار العلم للجميع، 1955.

31. الذبياني، النابغة زياد بن معاوية نحو 18 قبل الهجرة، الديوان، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2 ، 1991 .

32. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، (ت794هـ)، البرهان في علوم القرآن، تح: يوسف عبد الرحمن المرعشلي، جمال حمدي الذهبي، إبراهيم عبد الله الكردي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1994.

33. الزمخشري، جار الله جار الله أبي القاسم، (ت385هـ)، القسطاس في علم العروض، تح: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، ط2، 1989.

34. الزوزني، حسين بن أحمد (ت486هـ)، شرح المعلّقات، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2002.

35. السبتي، أبو القاسم/، محمد بن أحمد، شرح القصيدة الخزرجية في العروض والقوافي، تح: محمد هيثم غرة، دار البيروتي، دمشق، ط1، 2007.

36. السكاكي، أبو يعقوب، (ت626هـ)، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.

37. السجلماسي، أبو محمد القاسم (ت هـ)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980.

38. ابن سينا، أبو علي، الحسين، (ت428هـ)، رسالة الشفاء، تح: زكريا يوسف، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، 6519.

39. الشافعي، محمد بن إدريس، (ت204هـ)، الرسالة، دار المعرفة، بيروت، تح محمد شاكر، 1990.

40. الشنتريني، ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، مج1، دار الثقافة، بيروت، 1997.

41. الشنتريني، المعيار في أوزان الأشعار، أو الكافي في علم القوافي، تح: محمد رضوان الداية، ط1، 1968.

42. الطيبي، شرف الدين بن الحسين (ت743هـ)، تح: توفيق الفيل، عبد اللطيف لطف الله، ذات السلاسل، الكويت، ط1، 1986.

43. ابن عبد ربه الأندلسي، شهاب الدين (ت328هـ)، العقد الفريد، تح أحمد أمين، أحمد الزّين، إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1983.

44. العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد، (ت342هـ)، الجامع في العروض والقوافي، تح: زهير غازي زاهد، وهلال ناجي، دار الجيل بيروت، ط1، 1996.

45. العسكري، أبو هلال، (ت539هـ)، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر، ط2، 1971.

46. العلوي، ابن طباطبا (ت322هـ)، عيار الشعر، تح عبد العزيز المانع، دار العلوم، الرياض، 1985.

47. عنترة بن شدّاد، الديوان، تح: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، دمشق، بيروت، عمان، 1964.

48. الفارابي، أبو نصر، محمد، (ت339هـ)، كتاب الموسيقا الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبه، محمود أحمد الحنفي، دار الكاتب العربي، القاهرة.

49. الفارابي، أبو نصر، محمد، (ت339هـ)، كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ط2، 1990.

50. ابن فارس، أحمد أبو الحسين (ت395هـ)، مقاييس اللغة، تح عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتاب العرب، 2002.

51. القرطاجني، حازم بن محمد (ت684هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3.

52. القزويني، جلال الدين، (ت739هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: رحاب عكاوي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2000.

53. القيرواني، ابن رشيق (ت456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981.

54. الكاتب، أبي إسحق ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تح: حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة.

55. كثير عزّة، عبد الرحمن بن الأسود (ت105هـ)، الديوان، تح: إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة، 1971م.

56. المتنبي، أحمد بن الحسن (ت354هـ)، الديوان، تح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986.

57. المدني، علي صدر الدين، (ت1120هـ)، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط1، 1969.

58. المرتضى، الشريف علي بن الحسين (ت436هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، البابي الحلبي،ج1، ط1، 1954.

59. المرزوقي، أبو علي أحمد بن الحسن، (ت421هـ)، شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1991 م.

60. امرؤ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر.

61. المصري، ابن أبي الإصبع، (ت654هـ)، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمد شرف، من غير تاريخ.

62. بن مصطفى، أحمد طاش كبرى زاده، (ت968هـ)، مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1985.

63. ابن المعتز، عبد الله (ت296هـ) ،كتاب البديع، دار الجيل، بيروت، ط1، 1990 .

64. المعري، أبو العلاء، أحمد بن عبد الله بن سليمان (ت449هـ)، رسالة الغفران، تح: إبراهيم اليازجي، مطبعة أمين هندية، مصر، ط1، 1907.

65. المعري، أبو العلاء، أحمد بن عبد الله بن سليمان (ت449هـ)، الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، ضبطه: محمود حسين زناني، دار الآفاق الجديدة، بيروت، من غير تاريخ.

66. المعري، أبو العلاء، أحمد بن عبد الله بن سليمان (ت449هـ)، شرح اللزوميات، إشراف ومراجعة: حسين نصار، الهيئة العامة المصرية للكتاب،

67. ابن منظور، الأنصاري، (ت711هـ)، لسان العرب، تح عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2009.

68. الهاشمي، أحمد، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1997.

المراجع الحديثة:

1. الأشتر، عبد الكريم، معالم في النقد العريب الحديث، الديوان–الغربال–الميزان، الاتحاد الوطني لطلبة سورية، دمشق، ط1، 1974.
2. آلوجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989.
3. أدونيس، الحوارات الكاملة، بدايات للنشر والتوزيع، جبلة، ط2، 2010.
4. إسماعيل، يوسف، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004.
5. إسماعيل، عزّ الدين، الشعر العربي المعاصر، ظواهره وقضاياه الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، من غير تاريخ.
6. إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربيّ، دار الفكر العربيّ، القاهرة، 1992.
7. إسماعيل، عزّ الدين، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، مصر، ط4، من غير تاريخ.
8. اصطيف، عبد النبي، من أعلام الأدب المهجري، أمين الريحاني، عالم المعرفة، دمشق، عدد519، 1كانون أول، 2006.
9. إليوت، توماس ستيرنز، في الشعر والشعراء، دار كنعان، دمشق، ط1، 1991.
10. أنيس، إبراهيم، موسيقا الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط2، 1952.
11. أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط5، 1975.
12. البازعي، سعد، والرويلي، ميجان، دليل الناقد الأدبي، لمركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000.
13. بحراوي، سيّد، العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1993.

14. البرادعي، خالد محيي الدين، المَهاجر والمهاجرون، وزارة الثقافة، دمشق، مج1، 2006.

15. برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى وقتنا الراهن، تر: راوية صادق، مراجعة وتقديم: رفعت سلام، دار شرقيات، القاهرة،1998.

16. بكّار، يوسف، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983.

17. بلوحي، محمد، بنية الخطاب الشعري الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009.

18. البهبيتي، محمد نجيب، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950.

19. الجيوسي، سلمى خضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، طبعة ثانية منقّحة ومزيدة، 2007.

20. حساني، أحمد، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2005-2006.

21. حافظ، صبري، أفق الخطاب النّقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار الشرقيات، القاهرة، ط1، 1996.

22. حسن، محمد عبد الغني، الشعر العربي في المهجر، تقديم عزيز أباظة، القاهرة، 1961.

23. حسين، طه، ألوان، دار المعارف، القاهرة، ط6، من غير تاريخ.

24. حنانا، محمد، معجم الموسيقا الغربية، وزارة الثقافة، دمشق، 2008.

25. خفاجي، محمّد عبد المنعم، قصة الأدب المهجريّ، دار الكتاب اللبنانيّ، بيروت، ط3، 1980.

26. خفاجي، محمّد عبد المنعم، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، مكتبة الأزهر، 1979.

27. داوود، أنس، التجديد في شعر المهجر، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.

28. دايك، فان، النص والسياق، تر عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء.

29. أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974.

30. ديب، وديع، الشعر العربي في المهجر الأمريكي، بيروت، 1954.

31. الريحاني، أمين، الريحانيات، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012.

32. الريحاني، أمين، جادة الرؤيا، مقالات نقدية حول الشرق والغرب، تر: هنري ملكي، أنطوان عبيد، دار الساقي، بيروت، ط1، 2000.

33. ريد، هربرت، طبيعة الشعر، ترجمة: عيسى علي العاكوب، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

34. السراج، نادرة، شعراء الرابطة القلمية، دار المعارف، مصر، 1955.

35. سليم، جورج ديمتري، إيليا أبو ماضي، دراسات عنه وأشعاره المجهولة، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1977.

36. سليم، جورج ديمتري، صفحة منسيّة في تاريخ الرابطة القلمية، مجلة الأديب، بيروت، لبنان، عدد8، 1/آب/ 1974.

37. شكسبير، وليم، روميو وجولييت، ترجمة علي أحمد باكثير، دار مصر للطباعة، 1946.

38. شوقي، أحمد، الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت.

39. ضيف، شوقي، العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، 1961.

40. ضيف، شوقي، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، مصر، ط10، 1992.

41. ضيف، شوقي، سلسلة تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي، دار المعارف، مصر، ط12،

42. ضيف، شوقي، التطور والتجديد في العصر الأموي، دار المعارف، مصر، ط8، من غير تاريخ.

43. ضيف، شوقي، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، مصر، ط2، 1957.

44.ضيف، شوقي، البارودي رائد الشعر الحديث، دار المعارف، مصر، 1964.

45.الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الخرطوم، الدار السودانية، ط2، 1970.

46.عبد الرؤوف، محمد عوني، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، من غير تاريخ.

47.عبد اللطيف، محمد حماسة، اللغة وبناء الشعر، دار غريب، القاهرة، ط1، 1992.

48.عبد اللطيف، محمد حماسة، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999.

49.

50.عبد المطلب، محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، 1995.

51.بن عثمان، محمد بن حسن، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.

52.عطيّة، عبد الهادي عبد الله، ملامح التجديد في موسيقا الشعر العربي، بستان المعرفة، مصر، 2002.

53.العقّاد، عبّاس محمود، والمازني، إبراهيم، الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، القاهرة، ط4، 1997.

54.العقّاد، عباس محمود، اللغة الشاعرة، نهضة مصر، القاهرة، 1995.

55. علّاق، فاتح، مفهوم الشعر عند روّاد الشعر الحرّ، علاق، فاتح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

56.عناني، محمد زكريا، الموشّحات الأندلسية، سلسلة عالم المعرفة، 1980.

57. فضل، صلاح، أشكال التخيّل، مكتبة لبنان ناشرون، 1996.

58. كريم، كوثر، البناء الفنّي للموشّح، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة، 2002.

59. كليب، سعد الدين، وعي الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

60. كوين، جون، بناء لغة الشعر، ترجمة: أجمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990.

61. كيالي، كامل، نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي، مطبعة المكتبة التجارية، ط1، 1924.

62. محمود، مصطفى، الأدب العربي وتاريخه، جزآن، مطبعة البابي الجلبي، مصر، ط2، 1937.

63. مريدن، عزيزة، القومية والإنسانية في شعر المهجر الجنوبي، المؤسسة المصرية العامة، 1966.

64. مريدن، عزيزة، الشعر القومي في المهجر، دار الفكر، ط2، 1973.

65. مريدن، عزيزة، حركات الشعر في العصر الحديث، جامعة دمشق، 1982.

66. مسّاوي، عبد السلام، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.

67. المسدّي، عبد السلام، اللسانيات وأسسها المعرفية، تونس: الدار التونسية، الجزائر: المؤسسة الوطنية، 1986.

68. مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1989.

69. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناصّ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب، من غير تاريخ.

70. مقدسي، أنيس، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، جامعة بيروت الأمريكية، كلية العلوم والآداب، ط1، 1952.

71. مكاوي، عبد الغفار، ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة، 1970.

72. الملائكة، نازك، شظايا ورماد، بيروت، 1959.

73. الملائكة، نازك، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.

74. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.

75. مندور، محمّد، الشعر المصري بعد شوقي، معهد الدراسات العربية العالمية، 1995.

76. مندور، محمّد، في الميزان الجديد، مؤسسة هنداوي، 1944، طبعة حديثة 2020.

77. موريه، صموئيل، حركات التجديد في موسيقا الشعر العربي الحديث، تر: سعد مصلوح، عالم الكتب، مطبعة المدني، القاهرة، ط1،

78. موريه، صموئيل، القصيدة الكلاسيكيّة الجديدة والشعراء والنقاد المحدثون، تر: عبد الله محمد عيسى الغزالي، دار العروبة، الكويت، ط1، 1988.

79. الناعوري، عيسى، أدب المهجر، دار المعارف، مصر، ط3، 1977.

80. نعيمة، ميخائيل، الغربال، دار نوفل، بيروت، ط15، 1991.

81. هدّارة، محمد مصطفى، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، مصر، 1963.

82. هدّارة، محمد مصطفى، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، 1988.

83. هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، 1977.

84. هيكل، أحمد، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، 1985.

85. ياكبسون، رومان، قضايا في الشعرية، تر: محمد الولي، حنون مبارك، الدار البيضاء، 1988.

86. يونس، محمد محمد علي، المعنى وظلال المعنى، دار المدى الإسلامي، بيروت، ط2، 2007.

87. حوليات التراث: 2009، العدد التاسع. منتديات مكتبتنا: http://www.almaktabah.net/vb/sh5wthread.php?t=42198

88.علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدّة، تجدد موسيقا الشعر الحديث بين التفعيلة والإيقاع، مصطفى عراقي، ج71،مج18، تشرين الثاني، 2010.

الفهارس

المقدمة	3
المهاد: المحيط التجديدي للرابطة القلمية:	13
– أولاً: الشعر والمهجر.	13
– ثانياً: لمحة في تاريخ التجديد في الشعر الحديث.	15
– ثالثاً: تأسيس الرابطة القلمية.	16
الفصل الأول الموسيقا الشعرية وبنية القصيدة:	23
– أولاً: التشكيل الاصطلاحي للمفهومات:	28
– موسيقا الشعر. – الوزن وعلم العروض. – الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي.	32 43 36
– ثانياً: الإيقاع ومقوِّمات النص الشعري:	41
– الموسيقا والتجربة الشعرية. – الموسيقا والتشكيل المعماري للقصيدة. – الموسيقا والخطاب الشعري.	41 47 54

الفصـــل الثـانـــي **التقليديّة في شعر الرابطة القلميّة**	
– أولاً: الشاعر الحديث وموسيقا الشعر.	66
– ثانياً: البحور الشعرية:	70
– بحر الكامل	70
– بحر الرمل	110
– بحر البسيط	126
– بحر الخفيف	140
– بحر السريع	151
– بحر الطويل	162
– بحر المتقارب	172
– بحر الوافر	181
– بحر المجتث	192
– بحر الرجز	197
– بحر الهزج	201
– بحر المتدارك	205
– بحر المديد	209
– بحر المنسرح	213
الفصـــل الثـالث **التجديدية في شعر الرابطة القلمية**	
أولاً: التجديد الموسيقي: تاريخه ملامحه.	222

ثانياً: الأنماط التجديديّة في موسيقا شعر الرابطة القلمية.	
1- استعمال أعاريض وضروب لم يخرّجها الخليل في دوائره	240
2- المسمَّطات وقصائد المقطوعات:	253
3- الموشحات.	282
4- القصائد متعدّدة الأوزان (أكثر من بحر)	319
5- الشعر الحر (التفعيلة)	326
الفصـــل الـرابـع **القوافي في شعر الرابطة القلمية:**	
أولاً: مفهوم القافية	333
ثانياً: في دلالة القافية بين اللفظ والمعنى.	344
ثالثاً: القافية وحرف الروي.	352
رابعاً: القوافي في شعر الرابطة القلمية.	357
الفصـــل الخامـس **الإيقاعات الرديفة في شعر الرابطة القلمية**	
أولاً: الإيقاع الداخلي وأثره في موسيقا القصيدة.	365
ثانياً: المحسّنات البديعيّة في شعر الرابطة القلمية:	366
- التصريع.	366
- التجنيس.	380
- لزوم ما لا يلزم.	384

– التكرار. – محسنات أخرى.	395 407
خاتمة البحث **أثر التجديد الموسيقي عند شعر الرابطة القلمية في الشعر العربي الحديث.**	410

Summary

A style of the traditional poem with a change that made it clear the basic feature of the poetry of this school. It was also restored to it - based on this change - the basis on which the poem was based on the activation and what was later termed (**prose poem**).

There is no doubt that the reality of the poets of the new diaspora was an important factor in their search for a new form of poetry that differs in its themes, motives and concerns from what was known in the schools that were in the original country. But (**the new building**) remained a subject of take and response, attack and defense, the changes that affected modern poetry had roots in the past and there was no new, and the philosophical sense was in the poets of ancient stallions as well, the old books also monitored some features of the departure on the original seas since the early times Were the new subjects the only sudden change?

The Pencil League in the northern diaspora had an important share in changing the artistic structure in Arab poetry, and contributed to advancing the renewal wheel that affected Arab poetry in form and content. The goal was to cut ties with the ancients. The Pencil League was described as a revolutionary

and renewal movement in poetry in particular, and in literature in general.

The poets of the Pencil League directed their attention to making literature a “messenger” and not subject to linguistic and accidental hilarity as stated in its law. They follow close methods that are almost one, and they pay close attention to the psychological factor, for the needs of the diaspora person were subject to a set of variables that made him follow methods in meeting them that differ from the means owned by the ancient human being, and his soul was more contemplative in the details of the universe, so it was necessary - to His giving goes along with this change - that he follows new methods, and expresses in his own style, not in the style of the previous ones, so music in poetry was a field for him in that, as well as the new poetic language, as philosophy was present in their poems in a wide presence and the features of romance became clear to them, and all of that had its function. In establishing the modern Arabic poem with its new face, studies of the rhythmic structure of the Arabic poem were one of the attempts to reveal this face.

Therefore, it was necessary to look at the early stages of the renewal of modern Arabic poetry in its various circumstances, foremost of which is immigration, and to know the main reasons for this slow, gradual exodus from the building

of the traditional poem in terms of music and formality, and its impact on the taste of the Arab reader.

The importance of musical study is not hidden at a time when the voice of those calling for the abandonment of poetic weights rose, and the consolidation of this abandonment by talking about embedded rhythms, such as rhythms of image, style and meaning, and claiming that it is a more interesting alternative than sticking to the rhythm of poetic weights that time “created” and as their expression. to mourn.

Tracing the rhythmic structure in these stages is a very important work at a time when the voices of those who demanded disposition in the use of poetic seas were raised, and they resorted to poetry systems according to the system of “free poetry” activations, or abandoned them at other times. -as a craft- to keep pace with the wheel of renewal that, if it affects one aspect of life, will be reflected in all the other aspects.

The research aims to know an aspect of the technical characteristics of the poetry of the pendulum, which is to monitor the musical shift in the poetic rhythm. When the modern poet disintegrated from the well-known musical style, a new alternative was necessary, whether this change was partial or complete. What is the truth of this change? What were its causes? And what is its importance? What is the relationship

between it and the ancient inherited? And how to pave the new poetry?

In an attempt to find answers to these questions, it embodies a dimension of poetry's vitality with its various rhythms. It is one of the colors that demonstrate its richness and diversity in the regularity of its structure in different forms that were arranged in a specific era of its eras. Thus, it does not aim to change the general perception of the musical structure of Arabic poetry, or to separate what it was and what it became. Rather, it is a step towards a general conception of the musical structure of this poetic group, and the identification of musical characteristics and rhythmic components in its poetry.

Arabic poetry in the American immigrant was not the first expatriate experience known to Arab poets, as it was preceded by Arab poetry in Andalusia. And the Andalusian poetry was distinguished from others by what the beautiful nature added to the regions of Cartagena, Seville and the rest of Andalusia on the one hand, and what was due to the presence of the foreign element of non-Arabs there on the other hand; Which contributed to the Arabs becoming acquainted with ways of living they were not accustomed to it, and their contact with a

civilization different from what they were familiar with in the civilization of the East.

The nature of the immigrant also imposed its characteristics on the Arab poetry in which it was organized, and if the emergence of this poetry coincided with poetic movements in the Arab countries, and the like of them called for the advancement of literature in general, and poetry in particular, but the emigrant poets were able to impose their distinctive mark, and they rose by their giving to be a school in the modern era, It,s influence extends to the present time.

The Arab poet in the diaspora has suffered two estrangements; The alienation of the land, and the alienation of life by its nature, its language, and its people, is the same as every immigrant, but the poet, with his excessive sensitivity towards himself first, and the spirit of adventure that surrounds him, and the love of rebellion, and the constant desire to change the world secondly, had From trying to integrate by definition and identification, introducing himself, his environment, customs and traditions, and getting to know the other as he is. In addition to this, the emigrant poet did not leave his country as a tourist, but rather in search of a better life, and a space more spacious than the space of his country, in which the voice of the educated is besieged, and all demands for change and renewal

are pursued in it. Chaos prevailed, and the poet carried with him the concerns of his nation, which was then living at the end of the phase of Ottoman tyranny and the beginning of the phase of Western intervention.

And if the immigrant poet lost in the new settlement much of what satisfies his soul; However, he fell on a source from which his pain was nourished, and his hopes were trapped in him, so he had to nourish his dreams and hopes with his effective tool in pushing him to endure. This was the status of the second homeland in which the poet took upon himself the trouble of living and living in it. Poverty and misery, and their poetry was one of the major poetic schools that left a clear impact on the Arab poetic experience, which made some researchers see this effect as no less important than what the Andalusian poetry left, whether it was in terms of richness, renewal or comprehensiveness.

Arab writers emigrated with those who immigrated to America, and they lived in its north before some of them headed to its south for nearly twenty years, and spread in its cities and suburbs, and they and this new world exchanged language, traditions and customs.