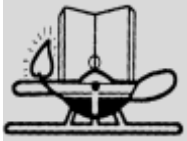
حوليات آداب عين شمس المجلد ٥٠ (عدد إبريل – يونيو ٢٠٢٢)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)



قراءة أخرى للعروض العربي من خلال الوزن الموسيقي (قصيدة صلّى عليك الله لنزار قباني أنموذجا)

سعدية مصطفى محمد*

أستاذ الدراسات اللغوية المساعد- بكلية الألسن – جامعة عين شمس
dr.saadymostafa@alsun.asu.edu.eg

المستخلص:

يتكوّن الإيقاع من الكم الزمني فاستطعنا أنْ نحسب زمن التفعيلات، ومن النبر ويتحدد بواسطة مقاييس بسيطة أو مركبة، فتمكّنا من تحديد مواقعه بدقة، لذلك قمنا برقمنة الكم الزمني والنبر. يعدّ التناظر بين الشطرتين أو البيتين من خصائص الشعر العربي و من أركان اللحن. هناك فرق بين الوزن العروضي والموسيقي هو: استبدال المقطع القصير بالمقطع الطويل يؤدي إلى خلل في الوزن الخليلي، لكنه لا يؤثر في الموسيقا. نُظمت قصيدة نزار من البحر الكامل، و تفعيلته: (متفاعلن) تواترت ثلاث عشرة ومائة مرةٍ. أصابها الزحاف والعلة، استطاع الوزن الموسيقي تقديم حل لاختلاف القافية عجز عنه العروض، وهي التعادل الكمي: بما أنّ الأبيات بدأت بزمن كامل، فسوف تنتهي القافية بزمن أقل وكانت مكوّنة من بعض كلمة، ورويها (الميم).

الكلمات المفتاحية:

الوزن الموسيقي – علم العروض – الإيقاع – القصيدة النبوية.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠٢٢.

المقدمة

يهدف البحث إلى ربط العروض العربي بالإيقاع الموسيقي؛ لأنّ الشعر نُظم ليُتغنى به في فترة ما قبل الإسلام، وكان للعرب موسيقا خاصة بهم، ولمعرفة كيف اتكأ الخليل على علم النغم حين قنّن للعروض؟ حيث لم تخبرنا المصادر شيئا عن ذلك؛ من أجل هذا سوف أقرأ العروض من وجهة نظر تنغيمية لحنية، يدعمني اختصاصيو ذلك الفن؛ حينئذ ستكون دراستي بينية: بين الوزن العروضي والوزن الموسيقي.

سوف أقسم البحث إلى فصلين:

في الفصل الأول: سأقوم بدراسة تنظيرية حول الإيقاع، وما يعتمد عليه من:

كم زمني، ونبر موسيقي.

ثمّ أعالج التناظر بين الشطرتين أو البيتين؛ لأنها من خصائص الشعر العربي وكذلك اللحن.

وأخيرا سأعرض الأوزان العربية برؤية جديدة، تعتمد على الأوزان الزمنية، فهي تُخالف الدوائر الخليلية، لكن تحتفظ بأسماء البحور.

وفي كل مبحث، سأستشهد بالأبيات الشعرية القديمة، ثمّ أجتهد في تحليلها.

وفي الفصل الثاني: ستكون الدراسة إجرائية، حيث سأسعى إلى تحليل قصيدة للشاعر نزار قباني (ت ١٩٩٨م) بعنوان: صلّى عليك الله. وسيكون منطلق التطبيق عروضيا، مشفوعا بتلك الدراسة الإيقاعية، وسأحاول أنْ أستخرج العناصر التي أفدنا منها لدى العروض الموسيقي، وكذلك أذكر أوجه المشابهة والاختلاف بينهما.

** سأعتمد المنهج التحليلي، من ناحية تقطيع أبيات الشعر عروضيا وموسيقيا، مستخدمة الرموز الخاصة بكل منهما، وأيضا المنهج الإحصائي أبتغي منه دقة النتائج وجدتها.

أهم المراجع التي استقيت منها مادة البحث هي:

١- الوافي في العروض والقوافي: التبريزي، تحقيق: فخر الدين قباوة.

٢- أهدى سبيل إلى علمي الخليل (العروض والقافية): محمود مصطفى.

٣- معارضة العروض: عبد الحميد حمام.

٤- نظرة جديدة في موسيقى الشعر: علي يونس.

٥- العلاقة بين العروض الشعري والعروض الموسيقي (من خلال لحن قصيدة ولد الهدى): ياسر عبد الرحمن عيسى.

الفصل الأول

التمهيد

ألّف الخليل بن أحمد (ت ١٧٥هـ) علم العروض بحسه الموسيقي، كما يؤكد ذلك ابن خلكان قائلا: " وله معرفة بالإيقاع والنغم وتلك المعرفة أحدثت له علم العروض، فإنهما متقاربان في المأخذ." [١] ولم يكن ذلك بدعة بين أقرانه؛ بل تعاطاها معظم العرب، استمع لمقولة محمود الحفني: " كان العربي في بداوته الجاهلية شاعرا بطبعه موسيقيا بفطرته، وكان الترنّم بالشعر أول أنواع الغناء الجاهلي، ولم ينتحلْ العربُ فيه يومئذ علما ولا عرفوا صناعة، وكان الغالب في طبيعتهم الموسيقية التغني بالرجز يرسلونه ارتجالا لبساطة تفعيله ويُسر تناوله، وربما ناسبوا في غنائهم بين النغمات بعض المناسبة." [٢] هكذا نُضيف إلى تراثنا الشعري ثقافة تنغيمية، وما ألف الشعر إلا من أجل الغناء، ولمّا جاء الإسلام (ورأيت الناس يدخلون في دين الله أفواجا) سورة النصر، آية ٢، اختلطت الحضارات والثقافات ومنها المعرفة بالألحان، وكان للعرب موسيقا خاصة بهم.

والعلة التي من أجلها اكتشف الخليل أوزان الشعر: هو الحفاظ على الوزن والموسيقا العربية - التي صاغ بها البدوي أشعاره - من الضياع أمام المدّ الحضاري الأجنبي للمدنيات المجاورة من الفرس واليونان ومصر، وقد ألف كاتبنا رسائل في الموسيقا، لكنها لم تصل إلينا، وحين توقرت المؤلفات الإيقاعية تيسّر لنا فهم العروض الموسيقي، الذي يحافظ على سلامة اللحن، وتتجلّى دراسته مقابل العروض الشعري؛ لأنهما وجهان لعملة واحدة.

تعريف الموسيقا:

يُعرّفها ابن سينا (ت ٤٢٨هـ) بأنها: " علم رياضي يُبحث فيه عن أحوال النغم من حيث تأتلف وتتنافر، وأحوال الأزمنة المختلفة المتخللة بينها؛ ليُعلم كيف يؤلف اللحن، وقد دلّ حد الموسيقا على أنه يشتمل على بحثين، أحدهما: البحث عن أحوال النغم أنفسها وهذا القسم يختص باسم التأليف، والثاني: البحث عن أحوال الأزمنة المتخللة بينها، وهذا البحث يختص باسم الإيقاع." [٣] والتأليف يعني اللحن والنغمات، ولن أخوض فيه ، بل سوف أركز على الإيقاع؛ لأنه سيضيف رؤى للعروض.

وهناك فرق بين العلم والفن: " علم الموسيقى هو علم نظري يبحث في المبادئ

النظرية للصوت الموسيقي، أما فن الموسيقى فهو الجانب التطبيقي الذي يهتم بطريقة

العزف على الآلات والغناء." [٤] وسأدرس الجانب الأول لاقترابه من مكيال الشعر.

أولا: الإيقاع

يُعرّف : " بأنه تتابع منتظم لمجموعة من العناصر. وهذه العناصر قد تكون أصواتا مثل (دقات الساعة) وقد تكون حركات مثل (نبضات القلب) وفي الفنون يتكوّن من (حركات الرقص) أو أصوات (الموسيقى)." [٥] وهذا نوع حسي خالص يسهل ملاحظته، لتمام انتظامه، ويغلب على الفن.

أما الإيقاع الشعري فهو: ترتيب أجزاء البيت ليقابل بعضها بعضا في كل شطر وبيت، فتتردد مقادير هذه الأجزاء في نسب محددة وثابتة، وهذا النوع يحتاج إلى إعمال الفكر؛ لأنه قد يخرج عن المألوف، واعتمد فيه الخليل على (الحركة والسكون) فأنشأ التفاعيل، لكن الأصح أن نأنس للمقطع، حيث " يقوم الوزن في العربية على ترتيب عدد من المقاطع على أساس الكم، ويختلف هذا من بحر إلى بحر ... فالذي يميز النظم عن النثر هو النظام الذي يحكم المقاطع وأنواعها (من حيث هي قصيرة أو طويلة أو زائدة الطول) وترتيبها، ومعنى هذا أنّ الوزن العربي كمي. " [٦] فكم المقطع هو عنصر فونيمي، وتغييره يؤدي إلى خلل في الوزن.

" يُحدّد الإيقاع الموسيقي ناحيتين رئيستين وهما: المدة الزمنية لكل صوت، ومواقع النبر في الأصوات المختلفة؛ ولذلك فإنّ للإيقاع وظيفة تنظيمية في الأغنية. " [٧]

فمنزلة الإيقاع من الغناء، بمثابة منزلة العروض من الشعر.

أ-الكم الزمني للصوت:

لا يُفهم الإيقاع بدون زمن؛ لذلك حدد الموسيقيون وحدة قياسه برموز أهمها:

" اتُفق على أنْ تكون السوداء (♩) وحدة للقياس، ثمّ وضعت رموز أخرى لمضاعفاتها، كما وضعت إشارات للسكوت تساويها، ومن الرموز البيضاء (𝅗𝅥) ومدتها تساوي ضعف مدة السوداء، وذات السّن (♪) تساوي نصف زمن السوداء، ومن إشارات السكوت: سكتة السوداء وتساوي الوحدة الزمنية (𝄽)وسكتة ذات السن وتساوي نصف زمن السوداء (Y)... وتجدر معرفة الرمز المنقوط فإنّ أيا من الرموز السابقة الذكر تزداد بمقدار نصف زمنها إذا وضعت النقطة بجانبها. " [٨] يؤكد حمام أنّ لكل رمز زمنا محددا، فذات السن تساوي ربع ثانية، وسُميت (كروش) والسوداء تساوي نصف ثانية وسُميت (نوار) والبيضاء تستغرق ثانية كاملة، ويُطلق

أطلق عليها (بلانش) ومن خلال هذه الأزمنة نستطيع أنْ نستوعب الوقت الذي تستغرقه النغمات المختلفة، ثم نطبّق ذلك على أوان التفعيلات.

ونتساءل مالعلاقة بين الزمن والشعر؟

ونجيب: ينشأ العروض على أساس زمني في كل أركانه:

١-فالمقطع زمن، إذا قصُر زمنُه فهو قصير، وإذا طال فهو طويل، فالأول يعتمد على وحدة زمنية واحدة أي صوتا يحمل حيزا زمنيا قليلا، والطول يحمل وحدتين زمنيتين أي صوتين لهما وقت ضعف المقطع القصير.

٢-التفعيلة لها زمن، وهي تختلف من بحر لآخر، فالتفعيلات الخماسية لا تستغرق وقتا مثل السباعية.

٣- البحر له زمن، فالبحر الطويل يتكوّن من أربع تفعيلات في كل شطرة، أما الرجز فيتكون من ثلاث، كما أنّ البيت المجزوء أقل وقتا من التام، وهكذا يلعب الزمن دورا مهما في العروض العربي، لكنّ الخليل لم يُشر إليه، واكتفى بالتفعيلات التي تعبر عن الألفاظ، وهذه إضافة استفدناها من الوزن الموسيقي، فأمكننا أنْ نحسب زمن التفعيلة بدقة المسائل الحسابية، فمثلا صيغة (فاعلن) = ½ + ¼ + ½ = ١ ¼

بمعنى أنّ المقطع الطويل (الممدود) = ½ ثانية، والمقطع القصير (المقصور) = ¼ ثانية، ولكي نصل إلى زمن صحيح نُضيف إليه نقطة (٠) جوار المقطع الخاص وهو رمز للزمن فيكون حاصل الجمع: ½ + ¼ + ½ + (٠) = ٢ ثانية.

أ- مواقع النبر

والنبر يعني " الضغط على مقطع معين من الكلمة؛ ليُصبحَ أوضح في النطق من غيره لدى السمع." [٩] وبما أنّ الشعر كلام انفعالي، فهو يحوي نقاطا قوية في بعض الأصوات، ويساعد النبر على توضيح ما يبتغيه الشاعر؛ لذلك كان النبر مُهما للمعنى المرجو، وموضحا للمقطع المراد تعيينه، والتنبيه عليه، وليست كل المقاطع منبورة.

يختلف النبر من نوع لآخر يقول عبد الحميد حمام: " وأما النبر فعلى شدّتين أساسيتين: نبر قوي ونبر متوسط، أو الخلو من النبر، ويتحدد ذلك في الموسيقى بواسطة المقاييس التي تُقسّم اللحن والمُدد الزمنية إلى حقول (خانات) يتساوى عدد الوحدات الزمنية فيها، ويتناظر موقع النبر، وهناك ثلاثة مقاييس بسيطة، وهي: المقياس الثنائي (٤/٢) ويحدد زمن وحدتين في كل حقل، ويكون النبر

على الصوت الأول، والمقياس الثلاثي (٤/٣) ويحدد مدة ثلاث وحدات زمنية في الحقل، ويكون النبر على الصوت الأول ثمّ يتدرّج الصوتان الآخران بالضعف، المقياس الرباعي (٤/٤) يحدد أربع وحدات زمنية في الحقل، ويكون النبر القوي على الصوت الأول في الحقل، ونبر متوسط على الوحدة الزمنية الثالثة " [١٠] إذن يتحدّد النبر الموسيقي على أساس مقياس البحر الشعري، فهناك مقاييس بسيطة، أي متشابهة، ولكل منها نبر في موقع ثابت معين، وهناك مقاييس مركبة، تتكون من مقياسيين بسيطين أو أكثر، فالبحور ذات التفعيلة الواحدة، لها مقياس بسيط، يتردد حسب عدد تفعيلات الشطرة، مثل: البحر الوافر، والكامل، والهزج، والرجز، والرَمَل، والمتقارب والمتدارك.

أما البحور ذات التفعيلتين، أو السباعية المزدوجة فلها مقاييس مركبة.

ونتساءل ما علاقة النبر بالشعر؟ نجيبُ: للشعر ومضات تلفت انتباهنا في كل مقطع، وما تلك إلا النبر، وللأسف لم يتمكّن الخليل من رسمها بوضوح؛ لذلك أظهرها العروضيون من جهة النبر اللغوي، وقد أخفقوا في كثير من التحليل، ولمّا أتاح الوزن الموسيقي تقنين الإيقاع، يسّر لنا فهم مواضع النبر، على أساس دقيق.

ويفرّق عبد الحميد زاهيد بين النبر والتنغيم قائلا: " فالنبر يكون على مقطع مفرد ... والتنغيم: يكون حصيلة ائتلاف هذه المقاطع المنبورة وغير المنبورة... وليست كل المقاطع تكون منبورة على وتيرة واحدة، كما أنّ النغمات لا تكون متساوية من حيث كمية الصوت." [١١] يقصد بالمقطع المفرد أي مقطع واحد، سواء أكان مقصورا أو ممدودا، ولا يقع النبر على مقطعين متجاورين مطلقا.

وينقسم النبر إلى: نبر لغوي و نبر شعري/ موسيقي، يقول حمام: " النبر اللغوي يلعب دورا ثانويا في الشعر؛ لأنّ الشعر يأخذ إيقاع اللحن، وليس وزن اللغة، وذلك بالعودة إلى نشأته الغنائية." [١٢] لهذا لم يؤثر النبر في اللغة العربية على الوزن.

قواعد النبر:

أولا: إذا بُدأت الشطرة بالمقطع المنبور لا يُنبر آخر البيت وتُسمى القفلة أنثوية نحو:

أيّـما واشٍ وشى بي ** فاملـئي فاهُ تـرابـا

أيْ ي ما وا/ شن وَ شا بي ** فم لَ ئي فا/ هُ تُ را با

فاعلاتن/ فـاعـلاتن ** فـاعلاتن/ فـعلاتن

♪ ♩ ♩ ♩ ♪ ♩ . ♩ ♩ ♩ ♪ ♩ . ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩

١-هذا البيت من وزن بسيط وهو (مجزوء الرمل) وتفعيلته: (فاعلاتن) ولذلك اتكأ على مقياس واحد وهو: (٤/٤)

٢-بدأت الشطرة بالنبر القوي (.♩) لذلك انتهت بنبر ضعيف (♩)

ثانيا: إذا بُدأت الشطرة بزمن تمهيدي (Anacrusis) حيث يبدأ الوزن فيها بذات السّن وسوداء بعدها (♪ ♩) وتأتي على الضعيف من أزمنة الخانة لا على المنبور؛ مما يسمح للنبر أنْ يقع على آخر صوت في القفلة، سواء (عروض/ أو قافية) (.♩) فتتكامل زمنيا معه، وتكون القفلة ذكرية، وهو نوع من التعادل الكمي أيضا، نحو:

أيـا واهـا لذكـر الله ** يا واهـا له واها

أ يـا وا هن/ ل ذكْ رلْ لـه ** يَ وا هن/ لَ هو وا هن

ب - - -/ ب - - - ** ب - - -/ ب - - -

مـفاعيلن/ مفاعيـلن ** فعـولـن/ مـفاعيـلن

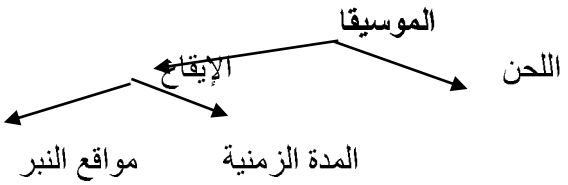
♪ ♩ ♩ | ♪ ♩ . ♩ ♩ || ♪ ♩ ♩ | ♪ ♩ ♩ . ♩ ♩ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤

٣-هذا البيت من وزن بسيط هو (الهزَج) تفعيلته: (مفاعيلن) ولا يأتي إلا مجزوءا ويتضح التعادل الكمي بين شطري البيت في المقياس الرباعي (٤/٤)

٤-بدأت الشطرة بذات السن وهو زمن تمهيدي، تليها السوداء (♪ ♩)؛ مما سمح للنبر أنْ يقع على قفلة شطرة العروض، وقفلة الضرب (.♩) فما ينقص من البداية

(وهو: الخلو من النبر) يزيد في النهاية، وهو (النبر)

ثانيا: اللحن تعريفه: هو " عبارة عن توالي عدد من الأصوات المختلفة التواتر في اتساق نغمي، وللحن بداية ونهاية ... وللحن شكل بنائي (form) يرتبط عضويا بالشعر الملحن. ولقد تطورت عبر العصور طريقة للكتابة الموسيقية، تجمع الوزن واللحن معا." [١٣] حيث يتكوّنا من جزئين متساويين، إنّ ارتفاع الطبقة وانخفاضها وتكرارها، كلها تتبع اللحن. هذا التخطيط يجمع كل العناصر:



ونطرح سؤالا: هل يوجد فرق بين العروض الشعري والعروض الموسيقي؟
ويجيب ياسر عيسى قائلا: " يُعدّ العروض الشعري والعروض الموسيقي من أهم العلوم التي تمتاز بها لغتنا وموسيقانا العربية، فهما وجهان لعملة واحدة، فالأول يُعرف به الشعر الصحيح منه والمكسور، والثاني يحافظ على سلامته في اللحن، للحفاظ على التركيب اللغوي والأوزان الشعرية. "[١٤] إنهما يتفقان في:
اعتمادهما على مقطعين فقط، لكن الاختلاف يتمثل في (الرمز)
مقياس الوزن العربي هوالمقطع " ويغلب على المقاطع في العربية نوعان: المقطع القصير الذي يتكوّن من (صامت + صائت قصير) مثل حرف الجر (ل) والمقطع الطويل الذي يتكوّن من (صامت + صائت طويل) مثل أداة الاستفهام (ما) أو من (صامت + صائت قصير + صامت) مثل أداة النفي (لمْ) "[١٥] كما تتمثل الرموز العروضية في: (-) للمقطع الطويل، (ب) للمقطع القصير.
كذلك يعتمد مقياس الوزن الموسيقي على المقطع المقصور والممدود، يعرّفه ابن سينا بقوله: " فإنْ كان ذلك الزمان قصيرا سُمي مقطعا مقصورا، وهو: حرف صامت وحرف مصوّت مقصور، وإنْ كان طويلا، سُمي مقطعا ممدودا، وهو حرف صامت وحرف مصوّت ممدود." [١٦] وتُسمى أرجل البيت، والمصراع نصف البيت أما الرموز الموسيقية فهي: (♩) للمقطع الممدود ( ) للمقطع المقصور.

وجه الخلاف بين العروض والوزن الموسيقي:

قد يُنشدُ الراوي الشعر بطريقتين مختلفتين من ناحية الأداء، لكنهما متماثلتان من ناحية الكم الزمني والنبر، نحو: قول جرير
" سأمتاحُ البحورَ فجنّبيني *** أذاة اللوم وانتظري امتياحي
س – أمْ – تا – حُل – بُ – حو – رَ – فَ – جنْ – ن – بي – ني

مثال موسيقي رقم (٤أ)

مثال موسيقي رقم (٤ب)

في المثالين السابقين يحافظ على الكم والنبر الذي يقع على بداية الخانة قويا، ومتوسطا على الوحدة الثالثة منها، ويراعي الراوي اتساق الممدود من الألفاظ مع الزمن الطويل، كما يتسق المقصور مع الزمن القصير في مثال (٤أ) بينما في (٤ب) يستخدم النبر كركيزة، بينما يختصر زمن اللفظ الممدود، وهو بزيادة الضغط في هذا الموضع (أي زيادة شدة النبر) وهو أساس الزحاف في الشعر العربي؛ فأمكن له استبدال الممدود بمقصور معتمدا على تقوية النبر، وهو نوع من التفنن في الأداء الموسيقي، ما يدل على تطور الشعر العربي، ووصوله لدرجة من التعقيد، الذي يسمح له بالاستبدال. ونجد في هذا المثال نقطة أخرى لا تقل أهمية عن الأولى، وهي ثبوت زمن المقصور من الألفاظ، بينما نلاحظ أنّ هناك أنواعا من أزمنة الممدودات." [١٧]

تحليل المثال: ١- قام بتحليل الشطرة الأولى من البيت بطريقتين مختلفتين، وهذه النوتة الموسيقية تُكتب من الشمال لليمين؛ ولكن للتيسير سنكتبها بالطريقة العروضية

الطريقة الأولى: الطريقة الثانية:

س أمْ تا حلْ/ بُ حو رَ فَ جنْ/ ن بي ني** س أمْ تا حُ/بُ حو رَ فَ/جَ ن بي ني
ب - - - / ب - ب ب - / ب - - -** ب - - ب / ب – ب ب / ب ب - -
مفاعلْتن / مفاعَلْتن/ فعولن** مفاعلْتُ/ مفاعِلُ/ فعلاتن

١-هذا البحر من المقياس البسيط أي له تفعيلة واحدة مكررة ومكوّن من (٤/٤) أي

كل أربعة مقاطع توضع في حقل (خانة) وهو البحر الوافر، حيث يقع النبر قويا على الوحدة الأولى نحو: (سَ) (بُ) (ن) ويقع النبر المتوسط على الوحدة الثالثة، مثل: (تا) (رَ) (ني) ويُفصل بين كل حقل والآخر بعمود (ا) أما إذا زاد الحقل عن أربعة فنضع عمودا عند اكتماله، كما يوضع عمودان (ا‌ا) للفصل بين الشطرتين (مثال ٤ أ)

٢-الممدود له أربعة أنواع (إما آخره ساكن، مثل (أمْ – حلْ - جنْ) أو ممدود بالألف، مثل (تا) أو ممدود بالواو مثل (حو) أو ممدود بالياء مثل (بي – ني) وزمنه طويل. والمقصور له زمن قصير ثابت كما في: (سَ – بُ – رَ- فَ - ن)

٣-أما في مثال (٤ب) حوّل الممدود (ـل) (حُلْ) و (جَنْ) إلى مقصور (♪) ووقع النبر عليه (بُ – جَ) وهو الزحاف؛ ولأنّ الكروش (المقطع المقصور) نصف زمن السوداء (المقطع الممدود) وجب إضافة زمن للكروش لتتساوى مع زمن السوداء، فوضعت سكتة (٦) بين المقصورين، وهذا فرق جوهري بين الوزن العروضي والوزن الموسيقي؛ لأنّ استبدال المقطع القصير بالمقطع الطويل يؤدي إلى خلل في الوزن الخليلي، لكنه لا يؤثر على الموسيقا.

٤-النتيجة: اختلاف الأداء لا يؤثر على الكم، فالمقاييس (٤/٤ + ٤/٤ + ٤/٤) ثابتة.

والنبر: جاء على موضعين فقط، لكن الاختلاف كان في موقع النبر.

**أخطأ عبد الحميد حمام في الصياغة اللغوية في قوله: (استبدال الممدود بمقصور) فالباء الجارة توضع للشيء المتروك، والمتروك هنا: المقطع الممدود.

**يرجع اختلاف الوزن العربي عن الوزن الموسيقي إلى " أنّ العرب – حتى عصر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) – كانت ماتزال حريصة على تلحين الأشعار الموزونة على ضروب تناسبها، بينما تُخالف العجم هذا المبدأ، فتمدّ المقصور وتُقصر الممدود من اللفظ حتى يتناسق مع الوزن الموسيقي. إنّ مُغني صدر الإسلام والعصر الأموي وجُلّهم من (الموالي والأعاجم) قلّدوا أسلوب الأعاجم في الغناء؛ فنشأ أسلوب (الغناء المتقن) الذي من أهم خواصه: تطبيق إيقاع مستقل عن عروض الشعر على لحن الأغنية...فأطالوا ضمة (ذهبتُ) وإحالتها واوا (ذهبتو) لتساوق اللحن أو الوزن الموسيقي...وهكذا تمّ انفصال الضرب (الوزن الموسيقي) عن وزن الشعر العربي، والذي كان معمولا به حتى الآن." [١٨] مما أنشأ أشكالا جديدة في العصر العباسي والأندلسي كالموشح والقوما والدوبيت والكان كان.

الخلاصة: إنّ الشعر والغناء الجاهليين كانا متلاحمين، لا ينفصل وزناهما عن بعض، أما في العصور الإسلامية فقد اتجه المغنون إلى مدّ المقطع المقصور، وأطلقوا عليه مصطلح (الإشباع) ويعود ذلك إلى تقليدهم طرق الغناء الأعجمية.

**يختزن الشعر الجاهلي الإيقاعات العربية.

كتابة الوزن الشعري/ الموسيقي:

وللكشف عن الوزن يجب أنْ نحدد (الكم الزمني) للمقاطع اللفظية و (النبر)

وأهم خاصية هي التعادل الكمي: كالتحويل من الممدود إلى المقصور يحتاج إلى زمن إضافي ليتساوى الزمنان، نحو: قول عبيد بن الأبرص من مجزوء البسيط

والمرءُ ما عاش في تكذيبٍ ** طولُ الحياةِ له تعذيبُ

ولْ مرْ ءُ ما/ عا شَ في/ تكْ ذي بن ** طو لُلْ حَ يا/ تِ لَ هو تعْ ذي بو

- - ب -/ - ب -/ - - - ** - - ب -/ ب ب -/ - - -

مستفعلن/ فاعلن/مستفعلن ** مستفعلن/فعلن/مستفعلن

♩ ♩ ♪ ♩/ ♩ ♪ ♩/ ♩ ♩♪ ♩ ** ♩ ♩ ♪ ♩/ ♪♪ ♩ ♩ ♩

11

ريشُ الحمام على أرجائه ** للقلب من خوفه وجيبُ

ري شُلْ حَ ما/ م عَ لى أرْ جا ئ هي ** للْ قلْ بِ منْ/ خو فِ هي/ وَ جي بو

- - ب -/ ب ب –/- - ب - ** - - ب -/ - ب - / ب - -

مستفعلن/فعلن/مستفعلن ** مستفعلن/ فاعلن/ مفاعلْ

♩ ♩ ♪ ♩| ♩♪♪ |♩ ♩ ♪ ♩ ** ♩ ♩ ♪ |♩ ♩ ♪ ♩ ♩

١١ ١١١ ١

يقول عبد الحميد حمام: " بالمقارنة نلاحظ أنّ بين الأشطر اختلافات في مُدد، وعدد المقاطع اللفظية من (ممدودة / ومقصورة) بشكل يتنافى ظاهريا مع مبدأ التناظر والتساوي في الوزن، ولقد أشير إلى مواقع هذه الاختلافات بالأرقام : في الحالة رقم (1) نلاحظ أنّ مقطعين ممدودين استُبدلا بممدود يتلوه مقصور واحد فقط." [١٩]

التحليل: أ- هذا البيت يتكوّن من مقياس مركّب من مقياسين (٤/٤+٤/٣)

ب-التغيير الإيقاعي: تحوّلت السودوان (♩ ♩) ← إلى سوداء تتلوها ذات السن (♩ ♪)

في الشطرة الأولى: تحوّلت (ولْ منْ)

في الشطرة الثانية: تحوّلت (طو للْ) ← الشطرة الرابعة: (هي و)

في الشطرة الثالثة: تحوّلت (ري شلْ)

وحتى يتعادل الزمن في الصيغتين، يجب إطالة السوداء بمقدار نصف وحدة زمنية، بإضافة نقطة إليها ← (♩. ♪) فنحافظ على قيمة المقصور بما يتفق والمدرسة العربية في الغناء، ويبقى الممدود كما هو، ولا ضير في زيادة زمنه، فتتحوّل الكتابة إلى: ♩. ♩♪ ♩.♩ ♩ ♪

♩ ♩ ♩ ♩ ** ♩ .♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♩

♩ .♩♪ ♩ ♪ ♪ ♩ ♩ ♩ ♪ ♩ ** ♩ .♩ ♪ ♩ ♩ .♩ ♪ .♩ ♪ ♩ ♩

في الحالة رقم (11) في الشطرة الأولى، يؤدي المُغني الوزن متكاملا، دون تقصير مدة الأصوات الطويلة في (♩.♪) في الشطرة الثانية يؤديها مقصورة كما في صيغة (♪ ♪) (تِ لَ) و (م عَ) " وهذا يؤدي إلى الاعتقاد بأنّ العرب قديما كانت تتفنن بالأداء حتى أصبح ذلك جزءا من التعديلات المتكررة في الوزن الشعري الموسيقي، وهذا ما يُطلق عليه في علم العروض (الزّحّاف) "[٢٠]

والزحّاف: هو كل تغيير يتناول الحرف الثاني من الأسباب، يقول السكاكي: " وهذه التغييرات تنقسم قسمين، فمنها ما يُبنى عليه البيت فيلزم، وأنه سُمي علة...ومنها ماليس كذلك فيُسمى زحافا." [٢١] ويكون الزحّاف بحذف (ساكن أو متحرك) أو تسكين المتحرك، وينقسم إلى مفرد ومزدوج، ولا يلزم الزحاف في باقي أبيات القصيدة.

فالممدود الذي يُقصّر يأخذ زمنا إضافيا فيتحوّل إلى ← (♪ 𝄾 ♪)

في الحالة رقم (111) توضحها قفلة الأغنية، فإنّ صيغة (♩.♪) (جا ئ) في الشطرة الثالثة، لم ترد في أي شطرة، ويمكننا جمع مدتها فتتحوّل إلى ← (♭) وهو ما يفسر قافية الأسطر الثلاثة الأخرى، وهي تشبه قفلات الغناء البدوي (♭ ♩) حينئذ يتساوى الزمن، فتكون كالآتي:

♩ .♩♪ ♩.♩ ♪ ♩♩ ♭ ♩ ** ♩ .♩ ♪ ♩ ♪ 𝄾 ♪ ♩ ♩ ♭ ♩

♩ .♩♪ ♩ ♪ 𝄾 ♪ ♩ ♩. ♪ ♩ ** ♩ .♩ ♪ ♩ ♩. ♪ ♩. ♪ ♭ ♩

* مصطلح (القفلة) في الوزن الموسيقي يكون في موقع (العروض) و (الضرب) أما في (علم العروض) فإنّ القافية تكون في نهاية الشطرة الثانية من البيت.

ت-يجوز أنْ يحوّل الشاعر السوداء (♩) إلى اثنتين من ذات السّن (♪♪) ولا يغير هذا الوزن؛ لأنّ زمن السوداء هو مجموع زمن ذواتي السن، ويكون ذلك في بحور: الكامل والوافر والخبب فقط.

التناظر بين الشطرتين أو البيتين:

يُعدّ التناظر من خصائص الشعر العربي القديم نحو: قول الحارث بن حلزّة

آذنـتنا ببينـها أسـماءُ ** رُبّ ثـاوٍ يُملّ منـهُ الثـواءُ

آ ذ نت نا/ ب بي ن ها/ أسْ ما أو ** رُبْ بَ ثا ون/ يُ ملْ لُ منْ/ هث ثَ وا أو

ب - - -/ -ب ـ ب -/ - - - ** - ب - - ب ـ ب /- ب - / - - -

فاعلاتن/ مُتفْعِ لن/ مفعولن ** فـاعـلاتـن/ مُـتفْعِ لن/ فاعلاتن

♩. ♪ ♩. ǀ ♩. ♪ ♩. ǀ ♩ ♪ ♩ ǀ♩ ♩ ♭ ♩ ǁ ♩. ♪ ♩. ǀ ♩ ♪ ♩. ǀ ♩ ♪ ♩. ǀ ♩ ♩ ǀ ♩

٤/٣ ٤/٢ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٢ ٤/٣ ٤/٤

وطـراقـا منْ خلـفـهنّ طـراقٌ ** ساقـطـاتٌ ألـوتْ بها الصـحـراءُ

وَ طِ را قن مِنْ خل فـِ هن نَ طِ راقن**سا ق طا تن ألـ وتْ بِ هص صح را أو

ب ب - - -/ - ب - -/ - - ب - ** - ب - ب/- ب - - -/ - ب - - -

فـعلاتن/ مستفْعـ لن/فـعـلاتن** فـاعـلاتن/مستفـع لـن/ مفعولن

♪. ♪⁀♪ ♩|♩ ♩ | ♩. ♪ ♩.| ♪. ♪⁀♪♩♩ || .♩. ♪ ♩ | ♩ ♩ ♩ |.♩. ♪ |♩ ♩ ♭ ♩|

٤/٣ ٤/٢ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٢ ٤/٣ ٤/٤

التحليل: ١- يظهر التناظر بين القفلة في الشطرة الأولى والثانية، حيث إنّ مقياسهما متشابه وهو: (٤/٤) فالبيضاء تساوي سوداوين؛ ليكتمل الحقل.

٢-بداية الشطرة الأولى والثانية متشابهة أيضا، ومقياسها: (٤/٣)

٣-التساوي في قفلات شطرة البيت الثاني (عروض وقافية) على الرغم من الاختلاف في الصيغة، ففي الأولى (.♪ ⁀♪♩♩) من (.♩ ♪ ♩ ♩) وهي القفلة الأصلية، أما الثانية (♩ ♭ ♩) هي فرعية وردت كثيرا في الشعر الجاهلي؛ لكنه اختلاف ظاهري.

٤-البيت من وزن الخفيف؛ لأن وزنه مركب من: (فاعلاتن+ مستفع لن + فاعلاتن) وهو من أعقد البحور؛ لأنه يجمع المقاييس(٤/٣ +٤/٢ +٤/٣+ ٤/٤)

٥-تتحوّل الصيغة (♩ ♩) ← (.♩ ♪) في البحر الخفيف فقط.

٦-تحمل السوداء المنقوطة النبر القوي، وهي بداية للحقل الموسيقي (الخانة) حينئذ تكون القفلة أنثوية.

٧- من التغييرات الإيقاعية: تستبدل (.♪ ⁀♪) ب (♩) لأنّ فاعلاتن هي الأساس.

تستبدل (♭) ب (♩ ♩) لأنها تساويها في الكم الزمني عند القفلة: كما في: ♩ ♭ ♩

(أسْ ما أو) ← وهي قفلة عروض المصراع الأول، وفي (صح را أو) ← وهي قفلة ضرب المصراع الثاني.

الأوزان (الإيقاعات) العربية

أنشأ هذه التقسيمات عبد الحميد حمام، وهي تخالف دوائر الخليل ، لكنها تحتفظ بمسميات بحوره، وتتضح أهميتها في: معالجة الشعر من وجهة موسيقية.

أولا: الوزن الثنائي، تكون منه بحران (الخبب الأول والخبب الثاني) لكنّ هذين البحرين لم يذكرهما الخليل في دوائره، وتسمية (الخبب) إحدى تسميات (المتدارك) يقول علي بن أبي طالب:ما مـن يومٍ يمـضي عنّـا ** إلا أوهـى منّـا رُكْـنـا

مـا مـنْ يو منْ يمْ ضي عنْ نـا ** إلْ لا أوْ هى منْ نا رُكْ نـا

♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ || ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩

٤/٢ ٤/٢ ٤/٢ ٤/٢ ٤/٢ ٤/٢ ٤/٢ ٤/٢

النتائج:١-هذا البيت من وزن بسيط من المقياس الثنائي، يتكوّن من أربع خانات (٤/٢) تفعيلاته: فاعل فاعل فاعل فاعل.

٢-سُمي الخبب لأنه لو خُبن (أي: حُذف الثاني الساكن) لأسرع به اللسان في النطق، فأشبه خبب السير،أي سرعة المشي، وهذا من الخبب الأول، أما الخبب الثاني فنادر.

٣-يبدأ بالزمن الأصلي المُكوّن من سوداوين (♩ ♩) ويقع النبر على الأول منهما،

وقفلته أنثوية غير منبورة.

٤-قد يعتريه تغيير واحد هو تحوّل (♩ ♩) ← (♩♪♪) ولكن بناء على قاعدة: جواز تحوّل صيغة (♩ ♩) ← (♭) في القفلة.

ثانيا: الوزن الثلاثي: كالمتقارب والمتدارك، ومن الأول قول الخنساء (ديوانها)

أعيـني جـودا ولا تجمُدا ** ألا تبـكيان لـصخـر النّدى

أ عي ني/ يَ جو دا/ ولا تجْ/ مُ دا ** أ لا تبْ/ كِ يا ن/ ل صخْ رن/ نَ دا

♪ ♩. ♩ | ♩. ♩ ♪ | ♩. ♩ ♪ |♩. ♩ ♪ || ♩ ♪ .♩ | ♪ ♩.♪ | ♩ ♪ ♩. | ♩ ♪ .♩

٤/٣ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٣ || ٤/٣ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٣

ا-هذا البيت من وزن بسيط من المقياس الثلاثي (٤/٣) تفعيلته: (فعولن) أربع مرات.

٢-بدأ بالزمن التمهيدي؛ لذلك كانت قفلته ذكرية منبورة.

٣- يقول حمام: " عدد الحقول في الأوزان وحيدة المقاييس لا تؤثر على الوزن، إذ يمكن اعتبار المقياس هنا مساويا للوزن، وإنما هو مُكرر عدة مرات في الشطرة." [٢٢]

ثالثا: الوزن الرباعي، وله فصيلتان: الأولى تتحوّل صيغة (♩ ♩) ← (.♩ ♪) وهي تشمل: الرمَل والهزَج والرجز ونوع من السريع.

فمن بحر الرمل:

قادنـي طرْفي وقـبي للـهوى ** كيـف من قلبي ومـن طرفي حـذار

قـا دَ ني طرْ/ في و قل بي/ للْ هـَ وى** كيْ فـَ مِنْ قلْ/ بي و من طر/ في حَ ذا ري

♩ ♩ ♪ ♩. ♩ | ♩. ♩ ♩ ♪ ♩. ♩ | ♩ ♩ ♪ ♩. || ♩. ♪ ♩ ♩ ♩ | ♩. ♪ ♩. ♩ ♩ | ♩. ♪ ♩ ♩ | ♩. ♪ ♩ ♩ ♪ ♩.

فاعـلا تن فاعـلا تن فاعـلن ** فاعـلا تن فاعـلا تن فاعـلاتن

٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤

ومن الهزج: كان يتغنى به العرب في أعراسهم.

أتيـناكم أتيـناكم ** فحيّونا نُـحيـكم

أ تي نا كم/ أ تي نا كم ** فـَ حي يو نا/ نُ حي ي كم

٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ♩. ♪ ♩ ♪ | ♩. ♩ ♩ ♪ || ♩ ♩. ♩ ♪ ♩|♩. ♩ ♪

ومن الرجز: وكان يُرتجل ببداهة، فجاء الكثير منه مشطورا، مثل:

قدْ كنـتُ أحيـانا علـى الخصـم الألـدْ

قدْ كنْ تُ أح/ يا نن عَ للْ/ خص مل أ لدْ

٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ♩ ♪ ♩. ♩ | ♩ ♩ ♪ ♩. ♩ | ♩ ♩. ♪ ♩. ♩

الفصيلة الثانية: تشمل الوافر والكامل، ولقد استشهدت بالوافر فيما سبق، وسأعالج الكامل في الأنموذج التفصيلي القادم.

رابعا: أوزان مركبة من المقياسين الثلاثي والرباعي، وتشمل: الطويل والبسيط والمديد المحدث (مهمل) ومن الطويل قول النابغة الذبياني (ديوانه ص ٢٩)

يقولون حصنٌ ثمّ تأبى حصونهم ** وكيف بحصنٍ والجبالُ جُموحُ

ي قولو/نَ حصنْ نن ثمْ/مَ تـأبـا/حُ صونَ هُمْ*وكي فـَ/بـِ حصنْ نن ول/ج با لُ /جُموحُ

ب - -/ ب - - -/ب - -/ب - - -* ب - ب/ ب - - -/ ب – ب/ ب - -

فعـولـن/ مـفاعيـلن/فعـولن/مـفاعـلن* فـعـولُ/ مـفاعيـلن/ فعولُ/فعولـن

♩. ♭ ♪ |♪. ♩ ♪ | ♩. ♩ ♩ ♪ |♪. ♩ ♪ || ♩. ♪ ♩ ♪ | ♩. ♩ ♪ | ♩. ♩ ♩ ♪| ♩. ♩ ♪

٤/٤ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٣

١ـلهذا البيت وزن مركّب من المقياسين (٤/٣+ ٤/٤) مرتين، وهو من بحر الطويل.

٢- المقطع الثالث في المقياس الثلاثي (فعولن) والرباعي (مفاعيلن) لابدّ أن يظل ممدودا، ولا يصح قصره؛ حتى لا يُقصر ما قبله ومابعده الرباعي؛ فتزداد المتحركات كالآتي: الثلاثي: (♪ ♩ .♩) ← (♪♪♪) غير جائز.

المقياس الرباعي: (♪♩. ♩ ♩) ← (♪♪♪♪) غير جائز.

خامسا: أوزان تستخدم المقاييس التالية وتنوعها (٤/٣ + ٤/٣ +٤/٢) وتشمل:

المضارع والمقتضب والمجتث ومجزوء الخفيف لكنه لا يدخل في دائرة المشتبه.

ومن المضارع: وإنْ تدنو منه شبرا ** يُقربك منه باعا

و إنْ/ تد نُ من/ هُ شبْ رن ** يُ قرْ ربْ كَ من/ هُ با عن

٤/٣ ٤/٣ ٤/٢ ♩. ♩ ♪ | ♩. ♪ ♩. |♩ ♪ || ♩. ♩ ♪ |♩. ♪ ♩. | ♩ ♪

ومن المقتضب: أقبلتْ فلاحُ لها ** عارضان كالبرَدِ

أقْ بَ/ لتْ فـَ لا/ حُ لَ ها ** عا ر/ ضا ن كلْ/ بَ رَ دي

٤/٣ ٤/٣ ٤/٢ ♩ ♪٦ ♪. ♩ | ♪ ♩. |♪ ♩. || ♩ ♪٦ ♪. |♩ ♪ ♩. ♩. |♪ ♩.

ومن المجتث: أنت امرؤ لك شأنٌ ** فيما أرى غير شاني

أنْ تمْ ر/ أنْ لَ كَ شأ نن ** في ما أ/ رى غي ر/ شأ ني

٤/٢ ¾ ¾ ♩ ♩ |♪ ♩. ♩ |♪ ♩. ♩ || ♩ ♩ |♪٦ ♪. ♩ ♪ ♩.

ومن مجزوء الخفيف: ليت شعري ماذا ترى ** أمّ عمروٍ في أمرنا

لي ت شعْ/ ري ما/ ذا ت رى ** أمْ مُ عمْ/ رن في/ أمْ ر نا

♩ ♪ ♩. | ♩ ♩ ♪ ♩. || ♩ ♪ ♩. | ♩. ♩ ♩|♩ ♪ ♩.

٤/٣ ٤/٢ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٢ ٤/٣

سادسا: المجتلب، وهي ثلاثة أوزان تجتمع فيها المقاييس البسيطة الثلاثة:

(٤/٢ –٣ /٤ – ٤/٤) ولا تأتي مجزوءة، وتشمل: الخفيف والمنسرح والسريع.

الفصل الثاني

قصيدة: (صلّى عليك الله) للشاعر نزار قباني

نُبذة عن الشاعر وقصيدته:

يُعدّ نزار توفيق قباني من أشهر شعراء العصر الحديث " ولد في ٢١ مارس عام ١٩٢٣م في دمشق، التحق بكلية الحقوق بالجامعة السورية، وتخرّج فيها عام ١٩٤٥م، عمل فور تخرجه بالسلك الدبلوماسي بوزارة الخارجية السورية، وتنقل في سفاراتها بين مدن عديدة منها: القاهرة ولندن وبيروت ومدريد والصين، وظلّ نزار متمسكا بعمله الدبلوماسي حتى استقال منه عام ١٩٦٦م.

أسّس في بيروت دارا للنشر، وتفرّغ للشعر، وكانت ثمرة مسيرته الشعرية: إحدى وأربعين مجموعة شعرية ونثرية...قال لابنته ذات يوم: أديتّ رسالتي ٥٠ سنة، كتبتُ وأعطيتُ أحاديثَ، والآن أريدُ أنْ أتصوّف. في آخر حياته كان القرآن كتابه المُفضّل، ويؤمن به ويحبه، وكان معجبا بإعجاز اللغة العربية." [٢٣]

يقول طلعت شناعة عن القصيدة إنها: " نادرة للشاعر نزار في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام، قصيدة بعنوان (صلّى عليك اللهُ) وهي زاخرة بالابتهال والإنابة والتوبة والرجوع إلى الله، حتى أنها لفتت نظر الداعية السعودي (عائض القرني) فأثنى عليها. ربما تكون (آخر) أو من آواخر مانظم الشاعر من الشعر قبل وفاته عام (١٩٩٨م) ...ما يعنيني الإجماع على أنها للشاعر قباني." [٢٤]

وفي نهاية حياته زار المسجد النبوي، ووقف على قبر الرسول صلّى الله عليه وسلّم؛ فجاءت هذه القصيدة العصماء في ستة وثلاثين بيتا، وكانت مفاجئة بالنسبة لمحبي نزار؛ حيث إنه نهل بها من معين المدائح النبوية، فقد عُرف عنه أنه (شاعر المرأة) و (شاعر الرومانسية) ثمّ توفي في لندن بالمملكة المتحدة، ولم يمهله الوقت لينشرها، فنشرها محبوه في جريدة الدستور الأردنية.

يقولُ نزار:

عزّ الورودُ وطال فيك أوامُ [٢٥] * أرّقتُ وحدي والأنامُ نيامُ

عز زلْ و رو/دُ وَ طا لَ في/ كَ أ وا مو * أرْ رقْ تُ وحْ/ دي ولْ أ نا/ مُ ن يـا مـو

- - ب - / ب ب – ب -/ب ب - - ** - - ب -/ - -ب –/ ب ب - -

مستفعلن/ متفاعلن/ فعلاتن ** مستفعلن/ مستفعلن/فعلاتن

♩ ♩ ♪♪ ♩ | ♩ ♪♪ ♩.♪♪♩ | ♩ ♩.♪ ♩ || ♩.♪♪ ♩ | ♩ ♩.♪ ♩ | ♩ ♩ ♪♪ ♩.♪♪♩ | ♩ ♩.♪

٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤

١-هذه القصيدة من بحر الكامل، يقول التبريزي (ت ٥٠٢هـ): " سُمي كاملا
لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، وليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره
....والكامل توفرت حركاته وجاء على أصله، وهو على ستة أجزاء، وتفعيلته:
(متفاعلن) " [٢٦] أي أنّ صيغة (متفاعلن) تعني (///٥ //٥) أي مكونة من خمس حركات، فإذا كان البيت التام يتكون من ست تفعيلات؛ فسيكون مجموع الحركات:

٥×٦=٣٠ حركة.

٢-التغيير الإيقاعي: أ- استهّل الشاعر قصيدته بالتغيير، حيث استبدل صيغة (مستفعلن) بصيغة (متفاعلن) وهي أصل البحر، قال تعالى: (أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير) البقرة ٦١. فالباء الجارة تكون للشيء المتروك. لقد أصابها الزّحاف، ففي (متفاعلن) يكون بتسكين التاء فتصير (مثفاعلن) وتُحوّل إلى (مستفعلن) وهو جائز في الوزن الموسيقي؛ لأنّ السوداء (♩) تساوي ضعف زمن الكروش (♪) إذن:

(♩) = (♪ ♪) آثر الشاعر البدء بصيغة (مستفعلن) وهو ما يميل إليه كثيرا، حيث بدأ بها اثنين وعشرين بيتا من أبيات القصيدة الست والثلاثين؛ والعلة في ذلك: خفة السبب الخفيف في (مستفعلن) عن السبب الثقيل في (متفاعلن)؛ لذلك قال عبد العزيز نبوي: " ويجوز التنويع بين هذه الصورة المضمرة والصورة السالمة متحركة التاء (متفاعلن) فكلٌ منهما تقوم مقام الأخرى في أي موضع في البيت." [٢٧]

ب- استبدل (فعلاتن) (♪♪ ♩ ♩) ب (متفاعلن) (♪♪ .♩♪ ♩) وهي علة نقص بالقطع "وحكم العلل: أنها لا تقع أصالة إلا في العروض (آخر الشطر الأول) والضرب (آخر الشطر الثاني) وأنها إذا عُرضت لزمت، فلا يباح للشاعر أنْ يتخلّى عنها في بقية القصيدة... القطع: وهو حذف ساكن الوتد المجموع، مع إسكان ما قبله." [٢٨]

٣- من ناحية المدة الزمنية: هذا البيت من وزن بسيط من المقياس الرباعي، يحدد مدة أربع وحدات زمنية في الحقل (٤/٤) وجاء في ست خانات أي جاء البحر تاما، وليس مجزوءا.
٤- من ناحية النبر: أ- وقع النبر القوي على الوحدة الزمنية الأولى من كل حقل، سواء أكانت هذه الوحدة مقطعا ممدودا أو مقصورا، كما في:
(عزْ- دُ ــ ك ** أر ــ دي ــ م)
ب-وقع النبر المتوسط على الوحدة الزمنية الثالثة من كل حقل، كما في:
(و ــ طا ــ وا ** ت ــ أ ــ يا) ما يعني أنّ النبر تختلف درجاته.
**باقي الوحدات غير منبورة، وهي الوحدة الثانية والرابعة من المقياس، ومن مجموع الوحدات المنبورة وغير المنبورة يتكوّن التنغيم.
٥-بما أنّ المصراع الأول بدأ أول الخانة منبورا، تكون قفلة القافية أنثوية، أي غير منبورة؛ ليصح التعادل الكمي.
٦-القافية هنا هي: (يامو) إنها جزء من كلمة (نيامُ) وتعريف القافية: " هي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين، في آخر البيت الشعري." [٢٩] أي أنّ القافية تتكون من حروف متحركة وساكنة. ساكنا القافية: هما الألف التي قبل الميم، والواو التي بعدها الناتجة عن إشباع الضمة، وهما صوتان ممدودان، يطربا السمع.
٧-حرف الروي لهذه القصيدة هو (الميم المحرّكة بالضمة) ولذلك فالقافية مطلقة، وقد أشبعت الضمة، يقول اليازجي: " وتُحسب الحركات المشبعة حروفا نحو: (مالهُ) ضمة الهاء تُحسب واوا." [٣٠] فالواو: حرف وصل " الوصل: هو ما جاء بعد الروي من حرف مدّ أشبعت به حركة الروي." [٣١] فالإشباع إطالة زمن المقصور ويكون في مواقع المد، وجاء الإشباع بالواو في موضعين (العروض والضرب) وهما قفلتا البيت، فأدى ذلك إلى تكثيف النغمة ليتناظر اللحن.
٨-حمل البيت الأول تصريعا، فجاءت العروض (مقطوعة) مثل الضرب، وهذا هو التنغيم الذي لا يؤثر على الوزن؛ بدليل أنه لم يتكرر بعد ذلك، أما وظيفته: موسيقية لمناظرة اللحن، فكأنك كررته مرتين، يؤكد شوقي ضيف أنّ للموسيقا دورا كبيرا في تكوين التصريع والقافية قائلا: " نبع الشعر العربي من منابع غنائية موسيقية، وقد بقيت فيه مظاهر الغناء واضحة، ولعل القافية أهم تلك المظاهر فإنها واضحة الصلة بضربات المُغنيين وإيقاعات الراقصين...كما تُعيد إشارات أخرى للغناء نجدها في الشعر القديم، منها التصريع الذي نجده في مطالع القصائد." [٣٢]
ويرى حمام أنّ التصريع ليس له علاقة بالوزن ، بل باللحن يقول: " فقد يكون التصريع إشارة إلى كون الشعر الأقدم من الجاهلي كله مقفى، وكان يأخذ كله نفس اللحن، وبسبب صعوبة الالتزام في الصدر والعجز معا، اقتُصر على التقفية وتصريع البيت الأول من القصيدة الطويلة." [٣٣] فيظن حمام أن كل أبيات القصائد القديمة كانت مصرّعة، ثم تلاشى التصريع لصعوبته وانحصر في البيت الأول فقط.
٩-على الرغم من اختلاف عدد المقاطع؛ لكنها لم تؤدِ إلى اختلال الوزن الشعري،
حيث إنّ مقاطع الشطرة الأولى ثلاثة عشر مقطعا، والشطرة الثانية اثنا عشر.

ورَدَ الجميعُ ومن سناك تزودوا*وطُردتُ عن نبع السّنى وأقاموا

و ر دلْ جَ مي/عُ وَمن س نا/ك تَ زو وَ دو*وطُ ردْ تُ عنْ/نبْ عسْ س نا/و أ قامو

ب ب - ب - /ب ب - ب - /ب ب - ب - **ب ب - ب - / - - ب -/ ب ب - -

متفاعلن /متفاعلن/متفاعلن*متفاعلن/مستفعلن/فعلاتن

♪ ♪ .♩ ♪ ♩| | ♪ ♪ .♩ ♪|♩ | ♪ ♪ .♩♪|♩ || ♪ ♪. ♪.♩ ♪| |♩| ♩ .♩ ♪ ♩ |♪ ♪ ♪ ♩ ♩

التحليل: ١- بدأ المصراع بوحدة زمنية ذات زمن منبور (♪) ما أدى لعدم نبر قفلة الضرب وهي قفلة أنثوية. " تكون القفلة ذكرية إذا ابتدئ الوزن بأزمنة تمهيدية، أما إذا ابتدئ بأول الخانة (الحقل) المنبور فتكون القفلة أنثوية أي غير منبورة. "[٣٤] وهذه الصيغة (متفاعلن) لم يحبذها الشاعر في بداية أبيات القصيدة، على الرغم من أنها تشكل تفعيلة البحر ، حيث وردت أربع عشرة مرة، ما يعني أن اللحن مع استهلال المصراع سيكون مكثفا (مسْ ♩) يستغرق زمنا أطول من (مُ تَ ♪ ♪)
٣-التغييرات الإيقاعية: أ- استبدال (♩ ♩) (مستفعلن) ب (♪ ♪) (متفاعلن) في المصراع الثاني. واستبدال (فعلاتن) ب (متفاعلن) في القافية.
٤-القافية هي (قامو) وهي جزء من كلمة (أقاموا) والواو أصلية كضمير رفع.

٥-يتمثل التناظر بين البيت الأول والثاني في : حشو المصراع الأول مع حشو المصراع الثاني (متفاعلن = متفاعلن) (مستفعلن = مستفعلن) وأيضا في قفلة الضرب (فعلاتن = فعلاتن) إذن الأصل في الشعر الانسجام الوزني واللحني.

ومُنعتُ حتى أنْ أحومَ ولم أكدْ*وتقطّعت نفسي عليك وحامو

ومُ نعْ تُ حتْ/تا أنْ أ حو/مَ وَ لـمْ أ كـدْ*و ت قطّ طْ عتْ/نفْ سي عَ لي/ك وحامو

ب ب – ب -/ - - ب - / ب ب – ب - ** ب ب – ب - / - - ب - / ب ب - -

متـفاعلن/مستفعلن/متفاعلن**متـفاعلن/مستفعلن/فعلاتن

♩ ♩ ♪♪|♩ ♪♩.♪♪ || ♩|♪♩. ♪ ♪|♩ ♪♩.♩ | ♩ ♪♩.♪♪|♩

١-هذا البيت عروضه تامة صحيحة، وضربه مقطوعة.

٢-اختلاف عدد مقاطع شطرتي البيت (١٤: ١٣) ومع ذلك حدث تناسق بينهما فتفعيلة (متفاعلن) في الشطرة الأولى تقابلها ذات التفعيلة في الشطرة الثانية، وكذلك صيغة (مستفعلن) في الحشو متفقة في المصراعين؛ لكن التغيير الإيقاعي تمثّل في الضرب، حيث استبدل (فعلاتن) ب (متفاعلن)

٣-تتضح أهمية النبر في اختلافه بين المقطع الطويل، والمقطع القصير، يقول حمام: " علاقة مدة الصوت بنبره: فالصوت ذو الزمن الأطول يحتاج لشدة أكبر (أي لنبر أقوى) حتى يتسنى لاهتزازه الاستمرار لفترة أطول، بينما الصوت الأقصر لا يحتاج لمثل شدة الأطول، وهذا أقرب لرأينا من المنطق." [٣٥]

٤-القافية كلمة (حامو – ٥ – ٥) وهي الموضع الوحيد الذي تُصاغ فيه من كلمة واحدة؛ مما يدل على أنّ لها تكاملا دلاليا داخل التكوين الصوتي، وهو لم يحدث في باقي القصيدة.

قصدوك وامتدحوا ودوني غلّقتْ*أبوابُ مدحك فالحروف عقامُ

قَ صَ دوكَ ومْ/ت دَ حووَ دو/ني غُلْ ل قتْ*أبْ وا بُ مد/ح ك فل حُ رو/فُ ع قامو

ب ب – ب -/ب ب – ب -/ - - ب - * - - ب -/ ب ب – ب - / ب ب - -

متـفاعلن/ متفاعلن/مستفعلن*مستفعلن/متفاعلن/فعلاتن

♩ ♪♪|♩ ♪♩.♪♪ | ♩ ♪♩.♩ || ♩ ♪♩.♩ | ♩ ♪♩.♪♪|♩ ♪♩.♪♪

١-العروض في هذا البيت مضمرة (تسكين الثاني) (مستفعلن) وضربها مقطوعة.

٢- التغييرات الإيقاعية: استبدلت (مستفعلن) ب (متفاعلن) في العروض، وفي بداية الشطرة الثانية، وهذا يؤدي للتناسق ؛ لوجود ارتباط عضوي بينهما.

واستبدلت (فعلاتن) ب (متفاعلن) في الضرب كالمعتاد.

٣-تناظرت تفعيلة الخانة الثانية (متفاعلن) في الشطرتين.

٤-القافية هنا (قامو) وهي جزء من كلمة (ع قا مو) فهي أصوات ناقصة المعنى.

٥-حدث إشباع في قفلة الضرب من (عقامُ) ← (عقامو) والإشباع مبدأ معمول به في الوزن الموسيقي ويعني إطالة زمن المقصور في الضرب، وبخاصة وأنه ممدود.

٦-كان التشابه بين البيتين في: الاستهلال (متفاعلن) والنهاية (فعلاتن) وتتكثّف روعته في اللحن، حيث يكون له بداية ونهاية متطابقة.

أدنو فأذكرُ ما جنيتُ فأنثني*خجلا تضيقُ بحمْلي الأقدامُ

أدْ نوفَ أذْ/كُ رُماجَ ني/تُ ف أنْ ثَ ني*خَ جَ لن تَ ضي/قُ بِ حمْ ل يل/أقْ دا مو

- - ب - / ب ب – ب -/ب ب – ب - * ب ب – ب - / ب ب – ب - / - - -

مستفعلن/متفاعلن/متفاعلن**متـفاعلن/متفاعلن/مفعولن

♩ . ♩ ♪ ♩ |♪♪ ♩.♪♪ |♩ ♪ ♩.♪♪ |♩ ♪♩.♪♪ ||♩ ♪ ♩.♪♪ |♩ ♪♩.♪♪ |♩ ♪ ♩ ♩

١-بدأ مطلع البيت بصيغة (مستفعلن) وهي الأخف والأفضل لدى الشاعر، ووقع النبر القوي على المقطع الأول (أدْ ل) والنبر المتوسط على الثالث (فَ ♪) ثم عادت الصيغة لأصلها في بداية المصراع الثاني.

٢- وتساوت الصيغة (متفاعلن) في حشو الشطرتين.

٣-الأصل في تفعيلة البحر الكامل (متفاعلن) ومع التطور الإيقاعي، وتأثر العرب بالألحان الأعجمية ظهر (الزحّاف) فتحوّلت إلى (مستْفعلن) وعند لحنها يُضاف إليها مدة زمنية (نصف ثانية) أي (كروش ♪) مما يُثري اللحن ولا يؤثر على الوزن، يقول ياسر عبد الرحمن: " تحويل الموازين السُباعية (متفاعلن ٨/٧) إلى ميزان كما يلي: ١- إضافة كروش على السبب الخفيف (مُتْفاعلن - مُتْ) ٢-إضافة كروش على السبب الخفيف الثاني للتفعيلة (مُتْفاعلن – فا)

٣-إضافة كروش على السبب الخفيف الثالث للتفعيلة (مُتفاعلن – لن) " [٣٦]
الأمثلة: (أدنو فأذكر) صيغة مستفعلن (أد نو ف أذ) إضافة (♪) إلى الوحدة الزمنية (أد ♩) وهي إضافة لحنية لا عروضية. (لمسا للذرى) صيغة مستفعلن (سن لذ دُ را) وإضافة (♪) إلى (لذ ♩).(جلّ المقام) مستفعلن (جلْ لل مَ قا) وإضافة (♪) إلى (قا ♩)
٤-أصاب تفعيلة الضرب (مستفعلن) علة نقص بالقطع، حيث حذف السابع الساكن، وسُكِّن ما قبله فغدت (مستفعلْ) وحوّلت إلى (مفعولن) لذلك انتهت القافية بثلاث ممدودات وهو جائز في الممدود، القافية: (دامو) وهي جزء من كلمة (أقدامُ)
٧-على الرغم من اختلاف صيغة (ضرب) هذا البيت (مفعولن) عن صيغة ضرب البيت السابق (فعلاتن) فإنّ القافية واحدة وهي جزء من كلمة (قامو = دامو)
يظهر الاختلاف في أصل تفعيلة البيت السابق (متفاعلن) وأصل تفعيلة هذا البيت
(مستفعلن) كما أنّ الشاعر يُنوّع بين علة النقص من : (فعلاتن و مفعولن)
للزومها، فما زال محافظا على صحة قواعد العروض.

أمن الحضيض أريدُ لمسا للذرى؟ **جلّ المقامُ فلا يطالُ مقامُ

أ مِ نل حَ ضي/ض أُ ري دُ لمْ/سن لذ دُ را**جلْ للْ مَ قا/مُ فَ لا يَ طا/لُ مَ قا مو

ب ب – ب - /ب ب – ب - / - - ب - ** - - ب - / ب ب – ب -/ب ب - -

متـفاعـلن/مـتـفاعلن/مستفعـلن**مستفعلن/متـفاعلن/فعـلاتن

♩ ♩ ♪ ♪ | ♩| ♩|♪ ♩. ♪ ♪ | ♩ ♩ ♪ ♩. ♩ || ♩ ♪ ♩. ♩ | ♩ |♪ ♩. ♪ ♪ | ♪ | ♩| | ♪ ♩. ♪. ♪

١--بدأ المصراع الأول بصيغته الأساس (متفاعلن) ووقع النبر على الوحدة الزمنية الأولى وهي (أ) (♪) ذات السن، ووقع النبر المتوسط على (نل ♩)
٢-التغييرات الإيقاعية: أ- استُبدلت صيغة (مستفعلن) بصيغة (متفاعلن) في بداية الشطرة الثانية، أي من:(♪ ♪ ♩) ← (♩ ♩) وهو جائز في الوزن العروضي والوزن الموسيقي في البحر الكامل، حين يتحوّل المقصور إلى ممدود، ونلاحظ اتفاق الوحدة الزمنية بينهما، فكل منهما تساوي وحدتين زمنيتين؛ لأنّ السوداء ضعف الكروش.
ب-استُبدلت صيغة (فعلاتن) في الضرب ب (مستفعلن) في العروض، وهذا اختلاف.
٤-القافية هي (قامو) جزء من كلمة (مَ قامو //٥/٥)
٥-جاء التناظر بين البيتين في تفعيلة الحشو: (متفاعلن)
والتناظر في العروض وبداية الشطرة الثانية ؛ لأنّ بينهما ارتباطا عضويا.

وزري يُكبّلني ويُخرسُني الأسى*فيموتُ في طرَفِ اللسان كلامُ

وزري يُ كبْ/ بِ لُ ني وَ يُخ/ر سُ نل أسا*ف ي موتُ في/ط رَفِلْ ل سا/ن كَ لامو

- - ب - / ب ب - ب - /ب ب - - * ب ب - ب - / ب ب – ب – ب -/ب ب - -

مستفعلن/متـفاعلن/متفاعلن*متـفاعلن/متـفاعلن/فعـلاتن

♩ ♩ ♪ ♪ | ♩| ♩|♪ ♩. ♪ ♪ | ♩|♪ ♩. ♪ ♪ || ♩| ♩|♪ ♩. ♪ ♪ | ♩|♪ ♩. ♪ ♪ | ♩ ♪ ♩. ♩

١-بدأ المطلع بصيغة (مستفعلن) البديلة، ثم عاد لأصل التفعيلة في بداية الشطرة الثانية، وهو اختلاف بين المصراعين.
٢-كثيرا ما تتناظر التفعيلة الثانية (الحشو) بين شطرتي البيت (متفاعلن)
٣-تُستبدل تفعيلة (فعلاتن) ب (متفاعلن)
٤-القافية (لامو) وهي جزء من كلمة (كلامو) وهي مبتورة الأصوات ناقصة المعنى.
٥-تتساوى تفعيلات المصراعين، ما عدا الاستهلال.

يممتُ نحوك يا حبيب اللهِ في شوق تـقضّ مضاجعي الآثامُ**

يمْ ممْ تُ نح/وَكَ يا حَ بي/بل لا هِ في**شو قن تَ قض/ضُ مَ ضا ج عل/آ ثا مو

- - ب - /ب ب – ب -/- ب - ** - - ب - / ب ب – ب -/- - -

مستفعلن/ متفاعلن/ مستفعلن**مستفعلن/متـفاعلن/مفعولن

♩ ♩ ♩ | ♩| ♩|♪ ♩. ♪ ♪ | ♩ ♪ ♩. ♩ || ♩. ♩ ♪ ♩. ♩ | ♩|♪ ♩. ♪ ♪ | ♩ ♪ ♩. ♩

١-بدأ مطلع البيت ب (مستفعلن) وتناظرت مع بداية المصراع الثاني، وكذلك انسجمت تفعيلة (متفاعلن) في الحشو بين الشطرتين.
٢-استبدلت تفعيلة (مفعولن) ب (مستفعلن) في العروض، حيث أصابها القطع.

" التفعيلة السداسية (مفْعولن) تحتوي على ثلاث نوارات ، ويسبقها تفعيلة
سباعية (متفاعلن) تنتهي ببداية مازورة التفعيلة السادسة ب (نوار) بذلك يكتمل
زمن المازورة السداسية." [٣٧] والنوار هو السوداء، كما في النموذج
(فعولن – آآ ثا مو) والمازورة الموسيقية هي الوحدة التي نستخدمها لقياس الزمن الموسيقي، وهي عبارة عن مجموعة من النقرات الإيقاعية، والقافية: (ثامو)

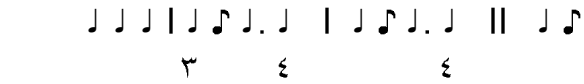
٤-تناظر البيتان في: الاستفتاح والحشو أربع مرات، كما تساوت تفعيلتا العروض مع بداية الشطرة الثانية بصيغة: (متفاعلن) مرتين، وصيغة (مستفعلن) مرتين.

أرجو الوصولَ فليلُ عمـري غابـة ** أشـواكـها الأوزارُ والآلامُ

أرْ جُلْ وِ صو/لَ فَ لي لُ عُمْ/ري غا بَ تن**أش وا كُ هلْ/أو زا رُ ول/آ لا مو

- - ب -/ ب ب – ب - / - - ب - ** - - ب - / - - ب - / - - -

مستفعلن/مـتـفاعلن/مستفلن**مستفعلن/مستفعلن/مفعولن



٤ ٥ ٤ ٤ ٤ ٣

١-كان الاستهلال بإضمار التفعيلة، وتناظرت مع بداية تفعيلة الشطرة الثانية.

٢-عاد لأصل صيغة البحر السالمة، ومالبث أنْ أضمرها في حشو المصراع الآخر، حين استبدل (♪♪ ♩) ب (♩ ♩) وهما متساويان في الزمن.

٣-كان العروض والضرب بالصيغة المضمرة، فقُطعت في الضرب.

٤-تفاوتت المقاطع بين المصراعين من ١٣: ١١ مع ملاحظة ارتفاع عدد الشطرة الأولى عن الثانية؛ والعلة: نقص تفعيلة قفلة الضرب دائما، فلم ترد صحيحة أبدا.

٥-تدّخل اللحن ليعالج علة النقص: فأضاف كروشا إلى كل مقطع ممدود في اللحن.

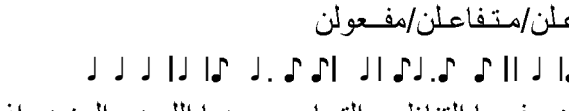
٦-القافية (لامو) وهي بعض كلمة من (آلامو /٥/٥/٥) ما يدل على استقرارها.

يا من ولدْتَ فأشـرقتْ بـربـوعنا نفحات نورك وانجلى الإظلامُ**

يا منْ وُ لدْ/تَ فَ أش رَ قتْ/بِ ر بو ع نا**نَ فَ حا تُ نو/رِكَ ونْ ج لل/إظ لا مو

- - ب -/ب ب - ب - /ب ب - ب -** ب ب – ب - /ب ب - ب -/ - - -

مستفعلن/مـتـفاعلن/مـتـفـاعلن** مـتـفاعلن/مـتـفاعلن/مفـعولن



١-يتكوّن الشعر المُغنى من جزئين يُفترض فيهما التناظر والتساوي، وهما اللحن والوزن، إذن فالعلاقة بين العروض العربي والوزن الموسيقي علاقة توافق وانسجام.

٢- وظيفة القافية:لها علاقة باللحن، وبقفلته أي نهايته، وتلك قيمة موسيقية وصوتية. " فبعضها ينتهي بممدود (♩ ♩ ♩) وبعضها بمحمول (♩. ♩) والبعض ذو مدّ مضاعف (♩ ♭ ♩) ولبعض النهايات ممدودين متوالين ♭ ♭ ويتوالى في أخرى ممدود ومضاعف ثم ممدود عادي (♩ . ♭ ♩) وفي هذا تعليل اختلاف القوافي في الشعر العربي، ولا أقصد اختلاف الروي، بل اختلاف صيغها." [٣٨] القافية هنا (لامو) هي ممدودة.

٣-تساوت تفعيلات البيتين في: البداية والنهاية، وفي حشو الشطرة الأولى، وفي نهاية المصراع الأول (العروض) مع بداية المصراع الثاني كالآتي:

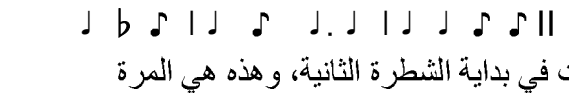
(مستفعلن = مستفعلن) (متفاعلن = متفاعلن)

أأعودُ ظمآنا وغيـري يرتـويأيـردْ عن حوض الـنبي هُيـامُ؟**

أ أ عو دُ ظمْ/آ نن و غي/ري ير ت وي**أ يَ ردْ عن/ حو ضن نَ بي/هـُ يا مو

مـتـفاعلن/مـفاعلن/مستـفـعلن ** فـعـلاتـن/مستـفـعلن/فعولن

ب ب – ب -/ب – ب -/- - ب - ** ب ب - - / - - ب - / ب - -



١-جاء المطلع بصيغته السالمة، ثم قُطعت في بداية الشطرة الثانية، وهذه هي المرة

الأولى التي تشغلها هذه التفعيلة في هذا الموقع، فلقد اعتدنا وجودها في الضرب، وهو يُخالف ظهور العلة في الحشو، وهو خطأ عروضي، لقد سكّن الشاعر المقطع الثاني لينضبط الوزن لأنّ توالي أربعة متحركات لا يصح لو قال: (أ يَ ر دُ = ////) فتحوّلت إلى: (أ يَ ردْ //٥) إذن هذا التغيير كان لازما لضبط الوزن.

٢-تمّ استبدال (مفاعلن) ب (متفاعلن) ويسمى هذا التغيير وقصا، وهو حذف الثاني المتحرك، وهو نوع من الزّحّاف، لكنه تحوّل إلى الصيغة المضمرة في حشو الشطرة الثانية، وهو مخالف لصيغة (مفاعلن) التي زُحفت من (متفاعلن)

٣- من التغييرات الإيقاعية الجديدة في الضرب صيغة (فعولن) أصلها (متفاعلن)

فأصابها زحاف بالوقص فصارت (مفاعلن) ثمّ أصابها القطع وهوعلة نقص فتغيرت من (مفاعلن) ← (مفاعلْ) وحوّلت إلى (فعولن) كما استبدلت (♭) البيضاء

بالسوداوين (في القافية السابقة مفعولن♩ ♩ ♩ إظ لا مو) لأنها تساوي زمن السوداوين

كيف الدّخولُ إلى رحابِ المصطفى والنفّسُ حيـرى والذنوبُ جسـامُ؟**

كي فدْ دُ خو/لُ إ لى ر حا/بلْ مصْ ط فا**ونْ نفْ سُ حي/رى وذ ذِ نو/بُ ج سا مو

- - ب -/ب ب – ب -/- - ب - ** - - ب - / - - ب -/ب ب - -

مستفعلن/متفاعلن/مستفعلن**مستفعلن/مستفعلن / فعلاتن

♩ ♩.♪ ♩ |♪♪ ♩ ♪♪ ♩| ♩ ♩ ♩.♩ ♩ || ♩.♩ ♪ ♩ | ♩ ♩.♩ ♪ ♩ |♪ ♩.♩ ♩

١-بدأت الشطرة بالصيغة المضمرة، وانسجمت مع صيغة بداية الشطرة الثانية.

٢-ثمّ تلتها التفعيلة السالمة، ومالبثت أن أضمرت في الجانب المقابل لها من الشطرة.

٣-انتهت قفلة العروض بالمضمرة؛ لكنها تغيرت إلى السالمة في الضرب وقطعت انسجمت صيغ البيتن في قفلة العروض فقط. القافية (سامو) من لفظة (جسامو)

أو كلما حاولتُ إلماما بـهأزف البلاءُ فيصعبُ الإلمامُ**

أَو كل لَ ما/حا ول تُ إل/ ما من بِ هي**أ ز فلْ ب لا/ءُ فَ يص عَ بل/إلْ ما مو

ب ب – ب -/ - - ب - / - - ب -** ب ب – ب -/ ب ب – ب -/- - -

متـفاعلن/مستفـعلن/مستفعلن**مـتـفاعلن/مـتـفاعلن/مفعولن ♪ ♪.♩ ♪♪ |♩ ♩ ♩.♩ ♪ ♩ |♩ ♩.♩ ♪ ♩ || ♪♪ ♩.♪ ♩| ♪

♪.♩ ♪|♩ ♩ |♩ ♩ ♩

١-انسجمت الافتتاحية للبيت مع بداية الشطرة المقابلة لها فقط.

٢-القافية (مامو) من (إلمامو) وتحمل تفعيلتها الثراء الدلالي المختلف في كل بيت.

ماذا أقولُ وألفُ ألفُ قصيدةٍ عصماءُ قبلي سطّرتْ أقلامُ؟**

ما ذا أ قو/لُ و ألْ فُ ألْ/فُ قَ صي دَ تن**عصْ ما ءُ قبْ/لي سط ط رتْ/أق لا مو - - ب - / ب ب – ب -/ب ب - ب -** - - ب -/ - - ب - / - - -

مستفعلن/مـتـفاعلن/مـتـفاعلن**مستفعلن/مستفعـلن/مفـعولن

♩ .♩ ♪ ♩.♪♪|♩ ♪ ♩.♪♪|♩ ♩ || ♩ ♪ ♩.♩ ♩| ♩ ♩ ♩ | ♩ ♪ ♩.♩ ♩

١-تناظر الاستهلال مع بداية الشطرة الثانية.

٢-تنافرت التفعيلات بين البيتين، وما التقت إلا في قفلة الضرب.

مدحـوك ما بـلغوا بـرغـم ولائـهمأسـرار مجـدك فالدّنو لـمامُ**

مَ دَ حو ك ما/ بَ لَ غو بِ رغ/م وَ لا ئ هم**أسْ را رَ مجْ/دِ كَ فدْ دُ نو/ل ما مو

ب ب – ب -/ب ب - ب / ب ب – ب -** - - ب - / ب ب – ب -/ ب - -

متـفاعلن/مـتـفاعلن/مـتـفاعـلن**مستفعلن/متفاعلن/فعولن

♪.♪♩ |♪♩ ♩.♪♪ |♩ ♩ || ♩ ♩.♩ ♩ |♪♪ ♩.♪♪ |♩ ♩ ♪♩.♪♪ |♩ ♭ ♩

١-تواتر مطلع الشطرة بتفعيلته الأساسية، ثمّ عاد لزحفها في بداية الشطرة الثانية.

٢-تناظرت الصيغة السالمة مع ما يقابلها بالحشو في الشطرة الثانية.

٣-استبدلت صيغة (فعولن) ب صيغة (متفاعلن) من خلال الوقص والقطع.

٤-من وظائف القافية: لها دور في هيكل الشكل البنائي للقصيدة واللحن معا، وهي المحافظة على الانسياب البنائي لهما، كما يكون لها دلالات صرفية ونحوية يقول صلاح فضل: " والقافية إلى جانب قيمتها الموسيقية والصوتية باعتبارها ترددا لحرف أو لعدة حروف، تحتوي على دلالات صرفية ونحوية؛ ولكن جمالها يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى." [٣٩] فكل القوافي تنتهي بحرف الميم كروي ويتلوه إشباع بالضم في الأسماء، وهي الأكثر وهو تناسق صرفي، وتناسق نحوي: حين حافظت على حالة الرفع في الأسماء نحو: (نيامُ – عقامُ – الأقدامُ – الآلامُ - حسامُ – أقلامُ، ....) أما الأفعال فقد تواترت أربع مرات فقط؛ لأنّ حرف الوصل فيها أصلي كضمير رفع، مثل (حامو – يُضامو – أقامو – تعامو) لكن الدلالة تختلف.

حتى وقفت أمام قبرك باكيا*فتدفق الإحساسُ والإلهامُ

حتْ تا و قفْ/ تُ أ ما مَ قبْ/ر كَ با ك ين*ف تَ دفْ ف قل/إحْ سا سُ ولْ/إلْ ها مو

- - ب -/ ب ب – ب -/ ب ب – ب -*ب ب - ب -/ - - ب -/ - - -

مستفعلن/متفاعلن/متفاعلن*متفاعلن/مستفعلن/مفعولن

♩ .♩ ♪ ♩ ♪.♪ ♩ |♪♪ ♩.♪ |♪♪ ♩.♪ |♪♪ ♩ || ♩ .♩ ♪ ♩ | ♩ ♩

١-مال الشاعر إلى التنوع الإيقاعي بين شطرتي البيت، فبدأ بالصيغة المضمرة، وقابلها بالسالمة، واعتمد على التفعيلة الأساسية في حشو المصراع الأول، ثمّ أضمرها في الحشو الآخر، وأغلق قفلة العروض بالصيغة الأصلية، ومالبث أنْ أضمرها في قفلة الضرب، بل وأصابها التغيير بالقطع، وكانت القافية جزء من كلمة (هامو من لفظة الإلهامو) وبهذا ينفرد هذا البيت باختلاف التفعيلات بين شطرتيه. ومع ذلك ما شعرتُ بأي تناقض في جنبات الصيغ.

٢-انسجمت الصيغ بين البيتين على النحو الآتي:

أ-بين حشو المصرع الأول، وما يشبهه من البيت الثاني، وهي تفعيلة (متفاعلن)

ب-في قفلة العروض. والقافية (هامو من إلهامو)

ودنوتُ مذهولا أسيرا لا أرى **حيرانَ يلجمُ شعري الإلجامُ

وَ دَ نو تُ مذ/هو لن أ سي/ رن لا أ رى**حي را نَ يُلْ/ج مُ شعْ ر يلْ/إلْ جا مو

ب ب – ب -/ - - ب - / - - ب - ** - - ب - / ب ب – ب -/ - - -

متفاعلن/مستفعلن/مستفعلن**مستفعلن/متفاعلن/مفعولن

♪ ♪.♩ ♪ |♩ ♩ .♩ ♪ ♩ | ♩ ♩ .♩ ♪ ♩ || ♩ ♪ .♩ .♩ ♪ ♩ | ♩ ♩ ♪.♩ ♪ |♩ ♩ اختلف الاستهلال مع نظيره في بداية الشطرة الثانية، وكذلك اختلفت صيغة الحشو

ما يعني أنّ التبادل بين الصيغة السالمة والمضمرة جائز، واتفقت صيغتا العروض والقافية، مع ظهور القطع في القافية لتصير (مفعولن) والقافية: (جامو) من (إلجامو)

وتوالت الصورُ المضيئة كالرؤى*وطوى الفؤادَ سكينة وسلامُ

وتَ وا لَ تص/صَ وَرُلْ مُ ضي/ءَ تُ كرْرُأي*وط ولْ فُ آآ/دَسَ كي نَ تن/وسَلامو

متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن*متفاعلن/متفاعلن/فعلاتن

ب ب – ب-/ ب ب – ب - /ب ب – ب - * ب ب – ب -/ب ب – ب -/ب ب- -

♪ ♪ .♩ ♪ ♩|♩ ♪ .♩ ♪ |♩ ♪ ♪ || ♩ |♩ ♪ .♩ ♪ ♪ |♩ |♩ ♪ .♩ ♪ ♪ |♩ ♩

١-يعتمد هذا البيت الثامن عشر على الوحدة الزمنية الأصلية (كروشان) ما يعني بسط المازورة الموسيقية على ساحة اللحن، وهو النموذج المثالي لبحر الكامل، ما يؤكد ميل العرب إلى بسط النغم، وامتداد الزمن اللحني.

٢- صيغة (فعلاتن) أصلها (متفاعلن) أصابها زحاف القطع، وهذا هو البيت الوحيد الذي يحمل الصيغة الأم للبحر الكامل.

٣-قافيته جزء من لفظة (لامو من سلامو)

٤-تناغمت الصيغ بين البيتين في: الاستهلال، وحشو المصراع الثاني.

يا ملء روحي وهْجُ حبك في دمي *قبسٌ يُضيئ سريرتي وزمامُ

يامِلْءَرو/حي وهْ جُ حبْ/بِ كَ في دَمي*قَ بَ سن يُ ضي/ئُ سَ ري رَتي/وزمامو

- - ب -/ - - ب - / ب ب - ب - * ب ب - ب - / ب ب - ب -/ب ب - -

مستفعلن/مستفعلن/متفاعلن*متفاعلن/متفاعلن/فعلاتن

♩ ♩♪ ♪|♩♪ ♩ .♩ |♩ ♪ ♩.♪♪ |♩ ♩♪ ♩.♩ |♩ ♪ ♩ .♩ ♪♪ || ♩ ♪ ♩.♪♪ |♩ ♩♪ ♩.♩ |♩

١-التغيير الإيقاعي: تستبدل صيغة (♪ ♪) ب (♩ .♩) والعكس صحيح بين أركان الشطرتين، ويجب أنْ ننتبه إلى أنّه إذا تحوّلت السوداء إلى كروش، يجب إضافة سكتة الكروش؛ ليتعادل الزمن، أما إذا انتقلت الكروش إلى سوداء، فلا نحتاج للسكتة.

٢-القافية جزء من كلمة وهي (مامو) من (زمامو)

وتمـزّقتْ نفسي كطفـلِ حائرٍ*قدْ عاقـهُ عمّنْ يحبُ زحامُ

وتَ مزْزقتْ/نفْ سي كَ طفْ/لن حا ئ رن*قدْ عا ق هو/عمْ من يُ حبْ/بُ ز حامو

- -ب -/ - - ب - /- - ب -* - -ب - /- - ب - /ب ب - -

مـتفاعلن/مسـتفـعلن/مستفعلن*مستفعلن/مستفـعلن/ فعـلاتن

♪♪♩.♪♪ |♪♩ .♩ | ♩♪♪ .♩ | ♩ .♩ || ♩♪♪ .♩ | ♩♪ .♩ |♩ .♩ |♪♪ ♩ |♩ ♩

١-وقع النبر القوي على الوحدة الزمنية الأولى (مُ تَ) وجاء النبر المتوسط على

الوحدة الثالثة (ع) ثمّ تغير موقع النبر بتغير الصيغة المضمرة المتتابعة (مستفعلن) فتواتر النبر القوي على المقاطع الممدودة الأولى، نحو: (نفْ – لِنْ – قدْ – عَمْ)

وجاء النبر المتوسط على الوحدات الثالثة المقصورة (لَ – ئ – قَ – يُ)

٢-في الضرب الذي أصابه القطع، وقع النبر القوي على الكروش (بُ) لأنها تفعيلة ناقصة، ووقع النبر الآخر على (لا) من (فعلاتن)

٣-كانت القافية كما هو معتاد جزء من كلمة: (حامو من زحامو)

٤-كل قفلات الضرب أنثوية غير منبورة؛ لأنّ المطلع يكون منبورا، فلا يحتاج إلى نبر قفلة الضرب، وهذه القفلة ضعيفة، وهو السائغ في التعادل الكمي للموسيقا.

٥-التقت صيغة (مستفعلن) في حشو البيت الأول والثاني، واجتمعت تفعيلة قفلة الضرب بينهما كذلك.

أنت الحبيبُ وأنت مَنْ أروى لـنا*حتـى أضاء قـلوبـنـا الإسلامُ

أنْ تلْ حَ بي/بُ وَ أنْ ت من/أرْ وى لَ نا*حتْ تى أ ضا/ءَ ق لو بَ نل/إسْ لا مو

- -ب -/ب ب – ب -/ - - ب -* - - ب - /ب ب – ب -/ - - -

مستفعلن/مـتفاعـلن/مستفعلن*مستفعـلن/متـفاعـلن/مفعولن

♩ .♩ ♪♪ |♩ .♪♪ |♪ ♩ |♩ .♩ || ♩ .♩ ♪♪ |♩ ♪♪ .♩ |♪ ♩ |♩ ♩ ♩

١-يتجلى التناظر التام بين شطرتي البيت كالآتي:

(مستفعلن) في الاستهلال = (مستفعلن) في بداية الشطرة الثانية.

(متفاعلن) في الحشو = (متفاعلن) في الحشو المقابل لها.

(مستفعلن) في العروض = (مفعولن) في الضرب، بعد قطعها.

٢-القافية بعض حروف اللفظة: (لامو من إسلامو) وهي قافية ممدودة.

٣-هذه دراسة عملية للتناظر التام والانسجام بين اللحن والوزن.

حوربت لم تخضع ولم تخشى العِدى*منْ يحمهِ الرحمـنُ كيف يُضامُ؟

حوربْ تَ لم/تخْ ضعْ وَلمْ/تخْ شلْ ع دى*مَنْ يحْ م هرُ/رحْ ما نُ كي/فَ يُ ضامو

- - ب -/ - - ب -/- - ب -* - - ب -/ - - ب -/ب ب - -

مسـتفعلن/مستفعلن/مسـتفـعلن*مستفعلن/مستفـعلن/فعلاتن

♩ .♩ ♪ |♩ ♩ .♩ ♪ |♩ ♩ ♪ .♩ || ♩ ♪♪ .♩ |♪ ♩ |♩ .♩ |♪♪ ♩ ♩

١-نلاحظ أنّ هذا البيت الثاني والعشرين حمل صيغة (الرجز) خمس مرات؛ لكن تفعيلة قفلة الضرب أنقذته، فأدخلته في بحر الكامل، وهي (فعلاتن) حين أصابها القطع، وأصلها (متفاعلن) قال حمام: " وإذا استبدلنا الوحدة الرابعة في المقياس الرباعي إلى (♪ ♪) لحصلنا على كلٍ من (الكامل والوافر) بدلا من (الرجز والهزج) ولعلّ الخليل لم يضع دوائره عبثا، وأنه كان يُدركُ بالحسّ والذوق ما بين البحور من قرابة؛ ولكن أعوزته الوسيلة في إيضاحها، فغفل خلفه عن مقصده، وقصّروا في فهمه؛ فتاهوا عن سبيله." [٤٠] سنطبق كلامه إذا حوّلنا تفعيلة القافية إلى (مفعولن)

حوربت لم/ تخضع ولم/ تخشى العِدى*منْ يحمهِ الرحمـنُ مهما كـادوا؟

- -ب -/ - - ب -/- -ب - -* - - ب -/ - - ب -/ - - -

مسـتفعلن/مستفعلن/مسـتفـعلن*مستفعلن/مستفـعلن/مفعولن

هكذا سوف يتحوّل البيت إلى بحر الرجز، كما يرى الخليل.

٢-لو قارنا بين البيتن لوجدنا تشابها بين التفعيلات في الاستهلال، وقفلة العروض وبداية الشطرة الثانية.

وملأت هذا الكونَ نورا فاختفت*صورُالظلام وقوضتْ أصنامُ

و مَ لأ تَ ها/ذلْ كوْ نَ نو/رن فخْ تَ فتْ* صَ وَ رظٌ ظ لا/م وَقووَ ضتْ/أصْ نا مو

ب ب ــ ب -/- - ب -/ - - ب - * ب ب - ب -/ ب ب ــ ب -/ - - -

مـتـفاعـلن/مسـتفعلن/مستفـعـلن* متـفاعلن/مـتـفاعـلن/مفعولن

♪♪.♩♪ ♩♪ ♩.♩ ♩ | ♩♪ ♩.♩ ♩ || ♩♪ .♪♪ ♩♪.♪♪ ♩♪ ♩ ♩ ♩

١-تساوت تفعيلة (متفاعلن) في بداية الشطرتين.٢-استبدلت (♪♪) ب (♩ .♩) في الحشو الأول، ثم عادت للصيغة السالمة في الحشو الثاني، واتفقت تفعيلة العروض والضرب، بعد إصابة القفلة بالقطع. القافية (نامو من أصنامو) لاحظ اختلاف الدلالة

٣-تناظرت الصيغة السالمة في استهلال البيت، وبداية المصراع الثاني.

الحزنُ يملأ يا حبيـبَ جوارحي*فالمسلمون عن الطريق تـعامـوا

الْ حُزْنُ يمْ/لَ أياحَ بي/بَ جَ وا ر حي*فلْ مسْ ل مو/نَ عَ نطٌ ط ري/ق تَ عامو

- - ب -/ب ب ــ ب -/ب ب ــب -*- - ب - / ب ب - ب - / ب ب - -

مسـتفعـلن/متفاعلن/مـتـفاعـلن*مستفعلن/مـتـفاعلن/فعلاتن

♩ .♩ ♩ ♪♪.♪♪♩♪ ♩.♪♪.♩ ♩ ♪♩ || ♩ .♩.♩ ♩ ♪♩ ♩♪.♪♪ ♩♪ ♩♪ ♩♪ ♩

١-على الرغم من اختلاف عدد المقاطع في الشطرتين، لا يؤثر ذلك على الوزن

٢-يظهر التناظر جليا بين شطرتي البيت، ما عدا إصابة الضرب بالقطع.

٣-القافية اشتقت من الفعل (تعامو) والواو أصلية وليست مشبعة، لكنها متناسبة وزنا ولحنا مع باقي القوافي، ومختلفة دلاليا بينهم.

٤-اختلفت الصيغ في البيتين ما عدا الحشو في المصراع الثاني.

والـذلّ خيّم فالنفوسُ كئيبـة*وعلى الكبار تـطاول الأقـزامُ

ودْ دُلْ لُ خي/ يَ مَ فن ن فو/سُ كَ ئي ب تن*وع لل كِ با/رتَ طا وَلُلْ/أقْ زا مو

- -ب - / ب ب ــ ب - / ب ب ــ ب - * - - ب - / - - ب - / - - -

مسـتفـعلن/مـتفاعلن/متـفـاعلن*متـفـاعـلن/مـتفاعـلن/ مفـعولن

♩ .♩ ♩ ♪♩ | ♩♪.♪♪ ♩♪ ♩.♪♪ | ♩♪ ♩♪.♪♪♩♪ ♩♪ || ♩ ♩♪ ♩.♪♪ | ♩♪ ♩♪.♪♪♩♪ ♩♪.♪♪ ♩♪ ♩ ♩ ♩

١-بدأ الاستهلال بالصيغة المضمرة، ثم عادت لأصلها في بداية الشطرة الثانية، وهذا اختلاف بين بداية الشطرتين، ثم تناظرت التفعيلات في الحشو، أما في العروض فدلت على أصله، ثم تحوّلت إلى المضمرة، وهناك زُحفت؛ لتصل إلى (مفعولن) ونلاحظ أنّ قفلة الضرب لم ترد صحيحة مطلقا، فإما يعتريها زحّاف (وقص) أو علة نقص (قطع) القافية: زامو

الحـزنُ أصبح خُبـزنا فمساؤنـا* شجنٌ وطعمُ صباحـنا أسقامُ

ال حُز نُ أصْ/بَ حَ خُبْ زَ نا/فَ مَ سا ؤنا*شَ جَ نن وطعْ/مُ صَ با حِنا/أسْ قا مو

- - ب - / ب ب - ب -/ب ب ــ ب -*ب ب ــ ب -/ ب ب ــ ب -/- - -

مستفـعـلن/مـتـفاعلن/مـتفاعلن*مـتـفاعلن/مـتـفاعلن/مفعولن

♩ .♩ ♩ ♪♩ | ♩♪.♪♪ ♩♪ | ♩♪♩.♪♪ ♩♪ || ♩♪♩.♪♪ ♩♪.♪♪ ♩♪ | ♩ ♩♪ ♩

هذا البيت يتناظر مع البيت السابق تماما؛ مما يطرب الأذن عند سماع اللحن، فهو تكرار لسابقه، تختلف فيه دلالة الكلمات فقط.

واليـأسُ ألـقـى ظلّـه بـنـفوسنا * فكأنّ وجـهَ النيـريـن ظـلامُ

ولْ يأ سُ ألْ/قى ظلْ لَ هو/بِ ن فو س نا*فَ كَ أنْ نَ وجْ/هنْ ني ي ري/نَ ظ لا مو

- - ب - / - ب - / ب ب ــ ب - * ب ب ــ ب - / - - ب - / ب ب - -

مستـفـعلن/مستفعلن/مـتـفاعـلن*متـفاعـلن/مستفعلن/فـعـلاتن

♩ .♩ ♪♩ | ♩ ♩.♩ ♩ | ♩ ♪♪ .♩ ♪♪ | ♩♪♩ | ♩ .♩ ♪♩ ♩ ♩♪♩

١-بدأ مطلع البيت بالصيغة المضمرة ثم عاد للسالمة في بداية المصراع الثاني.

٢-كثيرا ما تتناظر تفعيلة الحشو كما في (مستفعلن) للشطرتين.

٣-كذلك تناظرت صيغة العروض والقافية، مع وجود تغيير دائم لقفلة البيت، حيث أصيبت بعلة النقص (القطع) وهي صيغة يحبذها الشاعر.

**ومن خلال الخطوات السابقة يتجلّى لنا الانسجام الوزني واللحني.

أنّى اتـجهتَ ففي العيـونِ غِشـاوةٌ* وعلى القلوبِ من الظلامِ رُكـامُ

أنْ نتْ تَ جهْ/تَ ف فلْ ع يو/ن غ شا وَتن*وَعَ للْ قُ لو/بِ م نظ ظ لا/م رُ كا مو

- - ب - /ب ب - ب - /ب ب – ب - * ب ب – ب-/ب ب – ب -/ب ب - -

مستفـعلن/متفاعـلن/مـتـفاعـلن*مـتـفاعلن/مـتـفاعلن/فـعلاتن

♩ ♩ ♪ ♪|♩|♪ ♩.♪ ♪.♪ ♪|♩|♪ ♩. ♪ ♪ |||♩|♪ ♩. ♪ ♪ | ♩|♪ ♩.♪ ♪ | ♩ ♪ ♩. ♩

١-بدأ بالصيغة المضمرة ثمّ تلتها التفعيلة الأساسية، مع قطع صيغة قفلة الضرب

٢-تناظرت تفعيلات البيتين في الاستهلال، العروض، بداية مصراع الثاني، الضرب.

الكرْبُ أرّقـنا وسهّـدَ ليـلنا*منْ مهْـدُهُ الأشـواكُ كيف يـنامُ؟

ألْ كرْ بُ أرْ/رَ قَ نا وَ سهْ/هد لي لَ نا*مَنْ مهْ دُ هُلْ/أش وا كُ كي/فَ يَ نا مو

- - ب -/ ب ب – ب -/ - - ب - * - - ب - / - - ب - / ب ب - -

مستفـعلن/مـتفاعـلن/مسـتفـعلن*مسـتفعلن/مسـتفعلن/فـعلاتن

♩ ♩ ♪ ♪ |♩ ♪ ♩. ♩ | ♩ ♪ ♩. ♩ || ♩ ♪ ♩. ♩ | ♩|♪ ♩.♪ ♪| ♩ ♪ ♩. ♩

١-تناغمت تفعيلة (مستفعلن) في أول الشطرتين. كماوقع النبر القوي على أول وحدة زمنية كالآتي: (ألْ – رَ قَ – هدْ – منْ – أش – فَ) القافية عبرت عن التساؤل

يا طيبة الـخيـراتِ ذلّ المسلمونْ*ولا مُجيرَ وضُيِّعتْ أحـلامُ

يا طي بَ تلْ/خي را تِ ذلْ/لَلْ مسْ لِ مونْ*وَ لا مُ جي/رَوَضُي يِ عتْ/أحْ لامو

- - ب - / - - ب - / - - ب - ب * ب – ب -/ ب ب – ب - / - - -

مسـتفـعلن/مسـتفـعلن/مسـتفعلانْ*مُفاعـلن/مـتـفـاعلن/مفعولن

♩ ♩ ♩ |♩| ♪♩.♪ ♪ |♩ ♪ ♩. ♪||♪|♩. ♪ ♩. ♩ | ♪ ♩. ♩ | ♩ ♪ ♩. ♩

١- تفعيلة العروض أصابتها علة الزيادة بالتذييل، وهي: " زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، مثل: (مستفعلن) ⟵ (مستفعلانْ). "[٤١] وهذه المرة الأولى التي يستعمل فيها الشاعر الزيادة، فما تأثيرها على الوزن الموسيقي؟ أولا: أضافت إليها السوداء وهي تعني وحدة زمنية كاملة فأثرت الإيقاع، والعلة الثانية التي اختص بها نزار هذه التفعيلة؛ أنه يصرخ ويتألم لهوان المسلمين، فهو ثراء دلالي يناسبه ارتفاع النغم وزيادة طوله.

٢-وكذلك من الزّحّاف: الوقص، الذي أصاب بداية المصراع الثاني؛ فتحوّل إلى (مفاعلن) ولم يؤثر ذلك على الوزن، بل شعرنا بالارتفاع في الأول (مستفعلان) ثمّ الانخفاض في الثاني (مفاعلن)

٣-استأثرت الصيغة المضمرة بهذا البيت، فبلغت أربع مرات، شملت: المطلع والحشو الأول والعروض والقافية، التي أصاب صيغتها القطع، وهي (لامو)

٤-واتفقت بداية البيتين في الصيغة المضمرة.

يغضـون إنْ سلـب الغريـبُ ديارهم*وعلى القـريـبِ شذى التـرابِ حـرامُ

يغْ ضونَ إنْ/سَ لَ بل غَ ري/بُ دِ يارَهم*وع لق قَ ري/ ب ش ذتْ تُ را/بِ حرامو

- - ب -/ ب ب - ب - ب -/ب ب – ب -*ب ب – ب - / ب ب – ب - / ب ب - -

مسـتفعلن/مـتـفاعـلن/مـتـفاعلن*مـتفاعـلن/مـتفاعـلن/فـعلاتن

♩ ♩ ♪ ♪|♩|♪ ♩. ♪ ♪ |♩| ♪ ♩.♪ ♪|||♩|♪ ♩.♪.♪ ♪ | ♩|♪ ♩.♪ ♪ | ♩ ♪ ♩. ♩

١-يظهر إبداع الشاعر في هذا البيت، حيث آثر استعمال أصل تفعيلة البحر؛ لكنه مازال يطرب كلما بدأ القصيدة بالصيغة المضمرة.

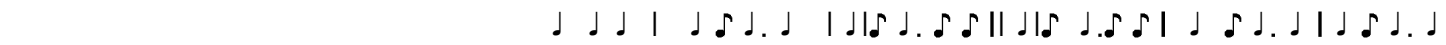
٢-كانت القافية كالمعتاد (رامو من حرامو)

باتوا أسارى حيـرةٍ وتـمزقٍ* فكـأنهم بين الورى أغنـامُ

با تو أُ سا/رى حي رَ تن/و تَ مَزْزُ قن*فَ كَ أنْ نَ هم/بي نل وَ رى/أغْ نا مو

- - ب - / - - ب -/ب ب – ب - * ب ب – ب - / - - ب - / - - -

مستفعلن/مستفعلن/متـفاعلن*متفاعلن/مستفعلن/مفعولن



١-ارتفعت النغمات بصيغة (مستفعلن) وتقاربت أصداء (متفاعلن) في قفلة العروض وبداية الشطرة الثانية؛ لوجود ارتباط عضوي بين الشطرتين.

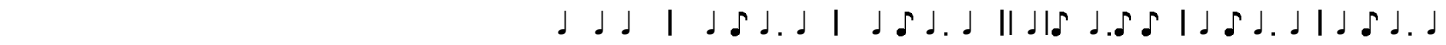
٢-انتهت القافية بالممدود، وكانت (نامو من أغنامو) ونلاحظ أنّ القافية تحتفظ بهيكلها البنائي على الرغم من اختلاف التفعيلة.

٣-انسجمت تفعيلات البيتين في: الاستهلال، وقفلة العروض، وبداية المصراع الثاني.

ناموا فنام الدّلُ فوقَ جفونِهم*لا غرْوَ ضاع الحزمُ والإقدامُ

نا مو فَ نا/مذ دُلْ لُ فو/قَ جُ فو ن هم*لا غرْ وَ ضا/عل حزْ مُ ولْ/إقْ دا مو

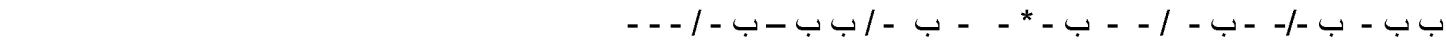
مستفعلن/مستفعلن/متفاعلن*مستفعلن/مستفعلن/ مفعولن



-هذا البيت يحمل روح بحر الرجز، لولا تفعيلة (متفاعلن) التي ردته صاغرا إلى الكامل، حيث احتلت موقعا مهما، وهو: قفلة العروض. القافية: دامو من الإقدامو

ودنـوتُ مذهولا أسيـرا لا أرى *حيران يُلجـمُ شعـري الإحـجامُ

و دَ نو تُ مذْ/هو لن أ سي/رن لا أ رى*حي را نَ يُلْ/ ج مُ شعْ ريل/إحْ جا مو



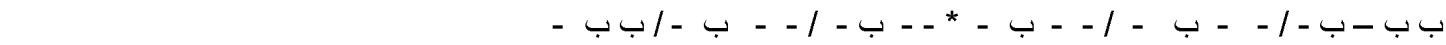
مـتـفاعـن/مستـفعلن/مستفعـلن*مستفعـلن/مـتـفاعـلن/مفـعولن

١-أراد الشاعر هاهنا أنْ ينوّع بين التفعيلات، فإذا كان الاستهلال بالصيغة المضمرة قابلها بالسالمة في الشطرة الثانية والعكس، وتلك من إبداعات المؤلف حيث يتلاعب بالكلمات كما يتلاعب الموسيقي بالنغمات. وكانت القافية (جامو من الإحجامو)

٣-تساوت الصيغ بين البيتين في: الحشو من الشطرة الأولى، وبداية الثانية والضرب

وتمـزّقتْ نفـسي كطفـلٍ حائـرٍ*قدْ عاقـهُ عمّنْ يحبُ زحـامُ

وتَ مز ز قتْ/نفْ سي كَ طفْ/لن حا ئ رن*قدْ عا ق هو/عمْ من يُ حبْ/بُ ز حامو

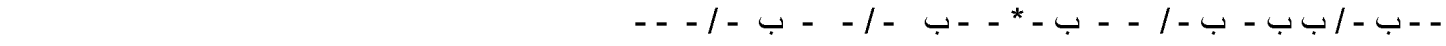


مـتفاعلن/مسـتفعلن/مستفعـلن*مستفعـلن/مستفـعلن/ فعـلاتن

هذا البيت ذكره في البيت العشرين من القصيدة، ثم عاد يكرره في نهايتها، وله هدف معنوي، وهو: ترجمة لحاله، فمازال يشعر بطفولته على الرغم من شيخوخة تمزق أعضاءه، إنه يشعر بالضياع وسط هذا العالم العجيب، وليته يعرف سبيله، بل هو طفل لا يدري عن حياته شيئا.

يا هادي الثـقلين هل مِنْ دعوةٍ*تُدْعـى بهـا يسـتيقظُ النـوّامُ؟

يا ها دَ يث/ثَ قَ لي ن هلْ/مِنْ دعْ وَ تن*تُدْ عى بِ ها/يس تي ق ظلْ/نو وا مو



مستفعـلن/مـتفاعـلن/مستـفعلن*مستـفعلن/مستـفعلن/مفعولن

١-أقفلت نهاية اللحن على تنغيم استفهامي تعجبي: (هل من دعوة توقظ االنوّام؟!)

" والنهاية مهمة بشكل خاص لاستقرارها، وأهميتها تنبثق من قدرتها على إقناع المستمع بانتهاء اللحن؛ ولذلك توطدّت علاقتها بالقافية. " [٤٢]

٢-تتواتر التفعيلات متناغمة ومنسابة بدأ من قفلة العروض، ومرورا ببداية الشطرة الثانية، وانتهاء بحشوه.

١- جاء تقطيع كلمات القصيدة في اللحن متطابق مع التقطيع العروضي لبحرالكامل

٢-يُعبرُتصاعد وتيرة النبرعن عظمة الموصوف (النبي محمد صلّى الله عليه وسلّم)

نتيجة إحصائية لعدد تفعيلات القصيدة

متفاعلن (أصل تفعيلة الكامل)	مستفعلن (إضمار) زحاف	فعلاتن (قطع من متفاعلن) علة نقص	مفعولن (قطع من مستفعلن) علة نقص	فعولن (وقص من متفاعلن+ قطع) زحاف + علة نقص	مفاعلن (وقص من متفاعلن) زحاف	مستفعلان (تذييل من مستفعلن) علة زيادة
٩٠	٨٦	١٩	١٧	٢	٢	١

ملاحظات عن الجدول:

١-جاء بحر الكامل في هذه القصيدة تاما، وتفعيلته الأصلية سُباعية (متفاعلن) وبلغت أعلى نسبة، وأصابها التغيير الإيقاعي، فتحوّلت إلى (فعلاتن) و (فعولن) و(مفاعلن) فمجموعها: ثلاثَ عشرةَ ومائة مرةٍ؛ وبذلك تحتفظ الصيغة بالصدارة.

٢- أصاب صيغة (متفاعلن) الإضمار فتحوّلت إلى (مستفعلن) وهو زحاف مفرد غير ملزم، ومع هذا ألزم الشاعر نفسه به إلا في موضع واحد وهو البيت الثامن عشر:

تواترت صيغة (مستفعلن) أربعا ومائة مرةٍ.

النتيجة: تقاسم البحر صيغتان: السالمة والمضمرة بالإضافة إلى متغيراتهما.

٣-أما صيغة (فعلاتن) أصابتها علة النقص وهي القطع، وهي ملزمة لكل أبيات القصيدة، جاءت في العروض مرة واحدة في أول القصيدة لتصوّر التصريع، وكانت كل مواضعها الأخرى في الضرب. وقد خالفت القاعدة مرة واحدة، في بداية الشطرة الثانية في البيت الحادي عشر وهذا خطأ عروضي، جاءت تسع عشرة مرة.

٤- صيغة (مفعولن) جاءت من (مستفعلن) حيث حُذف السابع الساكن وسُكّن ما قبله بالقطع، وهي علة نقص والعلة تلزم كل أبيات القصيدة، وتواترت سبعَ عشرةَ مرةٍ.

٥-استبدال صيغة (فعولن ♪ ♩ ♩) من (متفاعلن) أصابها زحاف بالوقص فصارت

(مفاعلن) ثمّ أصابها القطع وهوعلة نقص، فتغيرت من (مفاعلن) ← (فعولن) وهي النوع الثالث من قفلات الضرب، وردت مرتين في الضرب.

٦-استبدال صيغة (مفاعلن ♪ .♩ ♪ ♩) ب (متفاعلن) أصابها الوقص جاءت مرتين، إحداهما في حشو الشطرة الأولى، والثانية في بداية الشطرة الثانية.

٧-استبدال صيغة (مستفعلان ♩ .♩ ♪ ♩ ♪) ب (مستفعلن) في قفلة العروض، وهذه المرة الأولى التي يستعمل فيها الشاعر الزيادة بالتذييل، وهو إضافة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع.

٨-اختلفت القافية، على الرغم من اتحاد حرفي الروي والوصل كالآتي:

أ-صيغة (فعلاتن ♪ ♪ ♩ ♩) = (٤/٤) رباعية الوحدة الزمنية، لكنها مقطوعة.

ب-صيغة (مفعولن ♩ ♩ ♩) = (٤/٣) قافية ممدودة.

ت-صيغة (فعولن♪ ♭ ♩) = (٤/٣) تنتهي ببلانش.

يتمثل الاختلاف في أ- الوحدة الزمنية ب- في الهيكل البنائي لها، والعلة في ذلك هو التعادل الكمي الحاصل بين بداية المصراع ونهايته، حيث بدأ بزمن تام، وانتهى بالناقص، كما أنّ التنوع الهيكلي يضفي حسنا وطربا للحن.

أهم نتائج البحث

١- العلة التي من أجلها اكتشف الخليل أوزان الشعر: هو الحفاظ على الوزن والموسيقا العربية من الضياع.

٢-يتكوّن الإيقاع من أ- الكم الزمني للصوت: استطعنا أنْ نحسب زمن التفعيلات عن طريق قياس زمن الرموز الموسيقية. كما يثبت زمن المقصور من الألفاظ، بينما يتضاعف زمن الممدود.

ب- النبر وهو نوعان: نبر قوي ونبر متوسط، ويتحدد ذلك بواسطة مقاييس بسيطة، وهي: المقياس الثنائي (٤/٢) ويكون النبر على الصوت الأول، والمقياس الثلاثي (٤/٣) ويكون النبر على الصوت الأول ثمّ يتدرّج الصوتان الآخران بالضعف، المقياس الرباعي (٤/٤) ويكون النبر القوي على الصوت الأول في الحقل، ونبر متوسط على الوحدة الزمنية الثالثة، وهناك مقاييس مركبة من اجتماع مقياسين أو أكثر، فإذا بُدأت الشطرة بالمقطع المنبور، لا يُنبر آخر البيت، وتكون القفلة أنثوية، وإذا بُدأت الشطرة بزمن تمهيدي وهو يأتي على الضعيف من أزمنة الخانة، يقع النبر على آخر البيت، حينئذ تكون القفلة ذكرية، ويندرج هذا تحت قاعدة التعادل الكمي.

هذه الإضافة الثانية التي أهدانا إياها العروض الموسيقي وهي: تحديد مواقع النبر بشكل مُقنن، عكس ما كنا نعرفه عن النبر اللغوي الذي يؤدي إلى اختلاف موقعه.

٣-يعدّ التناظر بين الشطرتين أو البيتين من خصائص الشعر العربي القديم، وأيضا من خصائص اللحن؛ لهذا يتساوى الوزن باللحن، وقد تناظرت مواقع النبر بينهما.

٤-من مميزات الوزن الموسيقي: أنه قد يُنشدُ الراوي الشعر بطريقتين مختلفتين من ناحية الأداء، لكنهما متماثلتان من ناحية الكم الزمني والنبر.

٥-هناك فرق جوهري بين الوزن العروضي والوزن الموسيقي هو أنّ استبدال المقطع القصير بالمقطع الطويل يؤدي إلى خلل في الوزن الخليلي، لكنه لا يؤثر في الموسيقا.

٦-اختلاف عدد المقاطع بين الشطرتين لا يؤثر على العروض أو الموسيقا.

٧-يرجع اختلاف الوزن العربي عن الوزن الموسيقي إلى أنّ العرب كانت حريصة على تلحين الأشعار الموزونة على ضروب تناسبها، بينما تُخالف العجم هذا المبدأ، فتمدّ المقصور وهو مانسميه (الإشباع) لتناسب اللحن.

٨- العرب قديما كانت تتفنن بالأداء حتى أصبح ذلك جزءا من التعديلات المتكررة في الوزن الشعري الموسيقي، وهذا ما يُطلق عليه في علم العروض (الزّحّاف)

٩- بالنسبة لقصيدة نزار: نُظمت من البحر الكامل، وأصل تفعيلته (متفاعلن) وهو من الأبحر السباعية ذات التفعيلة الواحدة، التي وردت ست مرات فهي تامة، وقد كانت التفعيلة قوية، فاحتفظت بوجودها بغزارة وحققت الصدارة مع نظيراتها اللائي زُحّفن أو أصابتهن العلل. تواترت ثلاث عشرة ومائة مرةٍ.

الحساب الزمني: ¼ + ¼ + ½ + ¼ + ½ + (٠) = ٢ ثانية.

موقعا النبر: ١- (مُ ♪) (الوحدة الأولى) من (مُتَفاعِلن) وهو نبر قوي.

٢- (فا ♩) (الوحدة الثالثة) من (مُتَفاعِلن) وهو نبر متوسط، ويُعبرُ تصاعد وتيرة النبرعن عظمة الموصوف، وهو النبي محمد صلّى الله عليه وسلّم.

ومن أهم النتائج: أنه أصبح لدينا رقمنة للكم الزمني، ورقمنة للنبر.

١٠-التغييرات الإيقاعية أولا: الزحّاف أ- آثر الشاعر البدء بصيغة (مستفعلن) وهو ما يميل إليه كثيرا، حيث بدأ بها اثنين وعشرين بيتا من أبيات القصيدة الست والثلاثين، وتواترت بالإضافة لمتغيراتها: أربعا ومائة مرةٍ.

١- الكم الزمني: ½ + ½ + ¼ + ½ + (٠) = ٢ ثانية.

وهكذا تتبادل هذه التفعيلة المضمرة مع التفعيلة السالمة أي مكان في القصيدة؛ ما يعني امتزاج الزحّاف في جنبات القصيدة، بعد أنْ كان دخيلا على الوزن العربي من الأعاجم، صار جزءا لا يتجزء من العروض.

٢-يقع النبر القوي على المقطع الأول الممدود (♩) (مُسْ) ويقع النبر المتوسط على المقطع الثالث المقصور (♪) (ع)

ب-استبدال صيغة (مفاعلن ♪ .♩ ♪ ♩) ب (متفاعلن) جاءت مرتين، إحداها في حشو الشطرة الأولى، والثانية في بداية الشطرة الثانية.

ثانيا: العلة أ- استبدال صيغة (فعلاتن ♪ ♪ ♩ ♩) ب (متفاعلن♪ ♪.♩ ♪ ♩) تواترت تسع عشرة مرة، واحتلت سبعة عشر موضعا في الضرب، وموضعا واحدا في العروض بسبب التصريع، وموضعا مخالفا للقاعدة في بداية الشطرة الثانية في البيت الحادي عشر، ولقد لزمت العلة جُلّ أبيات القصيدة، ما عدا بيتا واحدا وهو الخامس عشر، وهاتان سقطتان من أخطاء الشاعر العروضية.

ب-استبدال صيغة (مفعولن ♩ ♩ ♩) ب (مستفعلن ♩ .♩ ♪ ♩) في الضرب، تواترت سبع عشرة مرة في الضرب.

ت-استبدال صيغة (فعولن ♪ ♩ ♩) من (متفاعلن) وردت مرتين في الضرب.

ث-استبدال صيغة (مستفعلان ♩ .♩ ♪ ♩ ♪) ب (مستفعلن) في قفلة العروض، وهي المرة الأولى التي تُستعمل فيها الزيادة، حيث أضافت كروشا للتفعيلة؛ فأثرت اللحن.

١١-سجّل التناظر بين الشطرتين أو البيتين نسبة مرتفعة، مقارنة بالمخالفة؛ مايعني الانسجام والمساواة بين الوزن واللحن.

١٢- تُشير القوافي إلى القفلات الموسيقية، وقد اختلفت القافية في هذه القصيدة؛ من أجل ذلك استطاع الوزن الموسيقي أنْ يقدم لنا العلة في اختلافها، حين لم يدركها العروض، ولتفعيلة القوافي ثلاث حالات (فعلاتن – مفعولن – فعولن) =

(٤/٤ – ٤/٣ – ٤/٣) ما يدل على تنوّع المُدد الزمنية في القافية، على الرغم من نقصانها جميعا؛ لأن (فعلاتن) مقطوعة، فهي استبدلت ب (متفاعلن) وكلاهما رباعي الوحدة الزمنية، لكن قارن بينهما حسابيا:

(فعلاتن ♪ ♩ ♪ ♩) (¼ + ¼ + ½ + ½) = ١ ½ ثانية.

(متفاعلن ♪ ♪.♩ ♪ ♩) (¼ + ¼ + ½ + (٠) + ¼ + ½) = ٢ ثانية.

حيث يقل الزمن، وهو تعادل كمي؛ لأنّ الأبيات بدأت تامة الزمن بصيغة

(مستفعلن/ متفاعلن) وانتهت ناقصة؛ لأنّ تفعيلة القافية لم ترد تامة مطلقا.

تمثل القافية بعض كلمة، أي مجرد أصوات بلا معنى إلا في موضع واحد كانت كلمة واحدة، فهي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين، والساكنان ممدودان، أولهما مد بالألف والثاني مدّ بالواو وهو حرف وصل ويعدّ الإشباع ظاهرة فيه، وهو دليل على تأثر الموسيقا العربية بثقافة الأعاجم، أما حرف الروي فهو (الميم) فيمكننا أنْ نُطلق عليها القصيدة الميمية.

١٣-أقفلت نهاية اللحن على تنغيم استفهامي تعجبي؛ ما أضفى عليها الإمتاع وحسن الطرب.

١٤-جاء تقطيع كلمات القصيدة في اللحن متطابقا مع التقطيع العروضي للبحر الكامل.

Abstract

Another reading of the Arab weight through musical weight (a poem by Nizar Qabbani as a model)

By Saadia Mostafa Mohamad

The rhythm consists of the time quantity, so we were able to calculate the time of activations and from the pulpit it is determined by simple or complex metrics, so we were able to locate it accurately, so we could digitize the time and the tone. Symmetry between the two halves or houses is a characteristic of the poetry Arabic and from the pillars of the melody. There is a difference between the weight of the performances and the musical is replacing

The short section in the long section leads to a defect in the weight of khalily, but it does not affect the Music. Nizar's poem from the Full Sea was organized and activated: "Two Reactions" one hundred and thirteen times. IT got a rhythm change, the musical poetry could afford a solution to the rhythm changes that the rules were unable to do so, it is a quantitative draw since the poem started in full time, the rhythm will end in less time and it was made of a part of word which ended by the letter (M).

The weight of the poem - The weight of music - Prophet's Poem – Rhythm

الهوامش

[١] وفيات الأعيان : ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر - بيروت ١٩٦٩م، الجزء الثاني، ص ٢٤٤.
[٢] الشفاء: الرياضيات (جوامع علم الموسيقى): ابن سينا، تحقيق: زكريا يوسف، تصدير ومراجعة: فؤاد الإهواني، محمود الحفني، المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٥٦م، التصدير: ص ١.
[٣] السابق: ص ٩.
[٤] علم الأصوات وعلم الموسيقى (دراسة صوتية مقارنة) : عبد الحميد زاهيد، دار يافا العلمية – الأردن ٢٠١٠ ، ص ١٧.
[٥] نظرة جديدة في موسيقى الشعر: علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م، ص ١٧، ١٨.
[٦] السابق: ص ٢٦.
[٧] معارضة العروض: عبد الحميد حمام: منشورات وزارة الثقافة – المملكة الأردنية – عمان، ط ١، ١٩٩١م، ص ١١.
[٨] السابق، ص ١١، ١٢.
[٩] أبنية العربية في ضوء علم التشكيل الصوتي: عبد الغفار هلال، دار الطباعة المحمدية بالأزهر – القاهرة، ط ١، ١٩٧٩ص ١٥٧.
[١٠] معارضة العروض: عبد الحميد حمام، ص ١١، ١٢.
[١١] علم الأصوات وعلم الموسيقى (دراسة صوتية مقارنة) : عبد الحميد زاهيد، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، الأردن - عمان ط ١، ٢٠١٠م، ص ٣٠، ٣١.
[١٢] السابق: ص ١٨.
[١٣] معارضة العروض: عبد الحميد حمام: ص ١٢.
[١٤] العلاقة بين العروض الشعري والعروض الموسيقي (من خلال لحن قصيدة ولد الهدى): ياسر عبد الرحمن عيسى، مجلة كلية التربية النوعية، جامعة بنها (المقدمة)
[١٥] نظرة جديدة في موسيقى الشعر : علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م، ص ٢٣.
[١٦] الشفاء (الرياضيات: جوامع علم الموسيقى) : ابن سينا، ص ١٢٥.
[١٧] معارضة العروض: عبد الحميد حمام: ص ٣٧، ٣٨.
[١٨] معارضة العروض: عبد الحميد حمام، ص ٥١ ، ٥٢ (بتصرف)
[١٩] معارضة العروض: عبد الحميد حمام، ص ٥٩.
[٢٠] السابق، ص ٦٠.
[٢١] مفتاح العلوم: أبو يعقوب يوسف السكاكي، مطبعة مصطفى الحلبي بمصر، ١٩٣٧م، ط ١، ص ٢٥٠.
[٢٢] معارضة العروض: عبد الحميد حمام: ص ١٠٤.
[٢٣] الأعمال الكاملة للشاعر نزار قباني، الناشر: دار كنوز للنشر والتوزيع – الإسكندرية، ط ١/ ٢٠١١م، ص ٣ : ١٠ (بتصرف)
[٢٤] جريدة الدستور، المملكة الأردنية الهاشمية، الأربعاء ٣٠ أغسطس ٢٠١٧م.
[٢٥] " أوم: الأوامُ، بالضم: العطش، وقيل شدة العطش وأن يضجّ العطشان. لسان العرب: ابن منظور، دار المعارف، ص ١٧٦
[٢٦] الوافي في العروض والقوافي: التبريزي، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر دمشق – سوريا، ط ٤، ١٩٨٦م، ص ٧٨.
[٢٧] موجز بحور الشعر: عبد العزيز نبوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٠م، ص ٤٦.
[٢٨] أهدى سبيل إلى علمي الخليل (العروض والقافية): محمود مصطفى، مطبعة صبيح بالأزهر، الطبعة ١١، ١٩٧٢م، ص ٢١، ٢٩.

[٢٩] أهدى سبيل إلى علمي الخليل (العروض والقافية): محمود مصطفى، ص ١١٧.
[٣٠] من تراث اليازجي اللغوي: فتحي نصّار، الدار الثقافية للنشر، ص ١٣٣.
[٣١] أهدى سبيل إلى علمي الخليل (العروض والقافية): محمود مصطفى، ص ١١٩.
[٣٢] الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف القاهرة، ط ١ ١٩٦٠، ص ٤٨، ٤٩.
[٣٣] معارضة العروض: عبد الحميد حمام، ص ٤٩.
[٣٤] معارضة العروض: حمام، ص ٩٩.
[٣٥] معارضة العروض: حمام، ص ٦٤.
[٣٦] العلاقة بين العروض الشعري والعروض الموسيقي: ياسر عبد الرحمن، ص ٤.
[٣٧] العلاقة بين العروض الشعري والعروض الموسيقي: ياسر عبد الرحمن، ص ٥.
[٣٨] معارضة العروض: حمام، ص ٤٩.
[٣٩] نظرية البنائية: صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة – بيروت، ١٩٨٥م، ص ٣٩٠، ٣٩١.
[٤٠] معارضة العروض: عبد الحميد حمام: ص ٧٤، ٧٥.
[٤١] أهدى سبيل إلى علمي الخليل (العروض والقافية): محمود مصطفى، ص ٣٠.
[٤٢] معارضة العروض: حمام، ص ١٢.

أهم المصادر والمراجع:

١- أبنية العربية في ضوء علم التشكيل الصوتي: عبد الغفار هلال، دار الطباعة المحمدية بالأزهر – القاهرة، ط ١، ١٩٧٩م.
٢- الشفاء: الرياضيات (جوامع علم الموسيقى): ابن سينا، تحقيق: زكريا يوسف تصدير ومراجعة فؤاد الإهواني، محمود الحفني المطبعة الأميرية القاهرة ١٩٥٦
٣- العلاقة بين العروض الشعري والعروض الموسيقي (من خلال لحن قصيدة ولد الهدى): ياسر عبد الرحمن عيسى، مجلة كلية التربية النوعية، جامعة بنها.
٤- الأعمال الكاملة للشاعر نزار قباني، الناشر: دار كنوز للنشر والتوزيع – الإسكندرية، ط ١/ ٢٠١١م.
٥- الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف القاهرة، ط ١ ١٩٦٠م.
٦- الوافي في العروض والقوافي: التبريزي، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر دمشق – سوريا، ط ٤، ١٩٨٦م.
٧- أهدى سبيل إلى علمي الخليل (العروض والقافية): محمود مصطفى، مطبعة صبيح بالأزهر، الطبعة ١١، ١٩٧٢م.
٨- جريدة الدستور، المملكة الأردنية الهاشمية، الأربعاء ٣٠ أغسطس ٢٠١٧م.
٩- علم الأصوات وعلم الموسيقى (دراسة صوتية مقارنة) : عبد الحميد زاهيد، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، الأردن - عمان ط ١، ٢٠١٠م.
١٠- لسان العرب: ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل)، دار المعارف، مادة (أوم)
١١- معارضة العروض: عبد الحميد حمام: منشورات وزارة الثقافة – المملكة الأردنية الهاشمية – عمان، ط ١، ١٩٩١
١٢- مفتاح العلوم: أبو يعقوب السكاكي، مطبعة الحلبي بمصر، ط١ ١٩٣٧م.
١٣- من تراث اليازجي اللغوي: فتحي نصّار، الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠٨م.
١٤- موجز بحور الشعر: عبد العزيز نبوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٠م.
١٥- نظرة جديدة في موسيقى الشعر: علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م.
١٦- نظرية البنائية: صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة – بيروت، ١٩٨٥م.
١٧- وفيات الأعيان: ابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، دار صادربيروت ١٩٦٩م.