المجلد السابع والعشرون للعام ٢٠٢٣م
حولية كلية اللغة العربية للبنين بجرجا

ظاهرة تقييد القوافي التي حقها الإطلاق وأثرها في الإيقاع العروضي والقافوي في الشعر العربي

The Phenomenon of Restricting Rhymes that Should Be Unrestricted And Its Impact on Prosodic Rhythm and Rhyming in Arabic Poetry

بقلم الأستاذ الدكتور

محروس السيد بريك

قسم اللغة العربية وآدابها ـ جامعة قطر ـ قطر

العدد الأول (إصدار ديسمبر ٢٠٢٣م)

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/٢٠٢٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

ظاهرة تقييد القوافي التي حقّها الإطلاق وأثرها في الإيقاع العروضي والقافوي في الشعر العربي

محروس السيد بريك

قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة قطر - قطر

البريد الإلكتروني : mmohammad@qu.edu.qa

الملخص

نتناول في هذا البحث ظاهرة تقييد القوافي التي حقُّها الإطلاق، على مستوى الإنشاد والإبداع كليهما، وأسباب ذلك التقييد لدى الشعراء القدماء، وأثر ذلك التقييد في الإيقاع العَروضي والقافوي في الشعر القديم، ثم نتناول هذه الظاهرة بالدرس في شعر التفعيلة من خلال بيان مظاهر ذلك التقييد، وتأصيل تلك الظاهرة بردّها إلى أصولها في الشعر القديم، وبيان التفعيلات الناتجة عن هذه الظاهرة في كل بحر شعري، ومدى استثمار تلك التفعيلات في عملية الإبداع في شعر التفعيلة، وبيان أن شعراء التفعيلة لم يلجؤوا إلى ذلك التقييد لكي تطّرد أواخر الأسطر الشعرية اطرادًا تامًا، بل من أجل ألا تضطرب اضطرابًا تامًّا.

والمقصود بالقوافي المطلقة في هذا البحث القوافي المطلقة بالألف أو الواو أو الياء، دون القوافي المطلقة بالهاء؛ إذ يستقيم تقييدها بالوقف عليها بالسكون بعد حذف تلك الأحرف الناتجة عن الحركات الثلاث، ولا يستقيم حذف الهاء.

الكلمات المفتاحية: تقييد القوافي، إنشاد الشعر ، الإيقاع، موسيقى الشعر، تجديد الإيقاع الشعري.

The Phenomenon of Restricting Rhymes that Should Be Unrestricted And Its Impact on Prosodic Rhythm and Rhyming in Arabic Poetry

Mahrous Al-Sayed Borayyek
Department of Arabic Language and Literature, Qatar University, Qatar
Email: mmohammad@qu.edu.qa

Abstract

In this research, we discuss the phenomenon of restricting rhymes that should be unrestricted, both in terms of composition and creativity. We explore the reasons for this restriction among ancient poets and its impact on the prosodic rhythm and rhyme in ancient Arabic poetry. Then, we examine this phenomenon in the context of Tafilah poetry, highlighting the manifestations of this restriction, tracing its origins to ancient poetry, and explaining the variations resulting from this phenomenon in each poetic meter. We assess the extent to which these variations are utilized in the creative process of Tafilah poetry. It is important to note that the Tafilah poets did not resort to this restriction to eliminate the end rhymes entirely, but rather to prevent them from being disturbed completely.

By 'absolute rhymes' in this research, we refer to rhymes ending in 'Alif,' 'Waw,' or 'Ya,' without the absolute rhymes ending in 'Haa.' The restriction is imposed by pausing these absolute rhymes with a sukoon (non-vocalization) after omitting the three vowels caused by the three vowel marks. Omitting 'Haa' is not permissible."

Keywords: Rhyme Restriction - Poetic Composition - Rhythm - Poetic Rhythm - Renewal of Poetic Rhythm.

بسم الله الرحمن الرحيم

أولا: تقييد القوافي التي حقها الإطلاق وأثره الإيقاعي في الشعر القديم:

يقرر الدكتور إبراهيم أنيس أن غالبية الشعر العربي (قديمه وحديثه) وقعت فيه القوافي مطلقة، وحدد نسبة ذلك الإطلاق بـ ٩٠% من الشعر العربي، أما القوافي المقيدة فلم تتعدَّ ١٠% من مجمل الشعر العربي(١). وفي سياق مقارنته بين القافية في الشعر العربي والقافية في الشعر الإنجليزي يؤكد تلك الفكرة فيقول: "القافية المقيدة في الشعر العربي قليلة أو نادرة، والحكم على شعرنا يجب أن يؤسس على الشائع منه وعلى الكثرة الغالبة في حالاته، ويتمثل هذا في القافية المطلقة التي لا تكاد توجد في الشعر الإنجليزي"(٢).

إن المطّلع على الشعر العربي يتأكد له تلك النتيجة التي توصل إليها الدكتور إبراهيم أنيس ما دام الحديث عن الشعر العربي كله قديمه وحديثه؛ لكنّا إذا ما اقتصرنا على الشعر الحر سنجد أن النسبة تكاد تكون معكوسة لدى كثير من مبدعي القصيدة الحرة؛ فالمطلع على الشعر الحر يظهر له جليًّا أن بعض الشعراء يميل إلى استعمال القوافي المقيدة، في حين لا ترد القافية في شعره مطلقةً إلا قليلًا، يصدق هذا بقوة على شعر بدر شاكر السياب وشعر صلاح عبد الصبور وشعر أمل دنقل على سبيل المثال.

أما الشعر العربي القديم فأغلب قوافيه مطلقة، كما قرر الدكتور إبراهيم أنيس، لكن هذا الإطلاق ليس هو الوجه الأوحد في عملية إنشاد الشعر

---

(١) انظر: بين القافية في الشعر العربي والقافية في الشعر الإنجليزي، د.إبراهيم أنيس، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ج٢٩، ١٩٧٢م، ص ٥٨-٥٩.

(٢) السابق، ص٦٤.

القديم؛ إذ كانت تلك القوافي المطلقة تتعرض للتقييد من قِبل بعض القبائل في حال الإنشاد. وكذلك كان يلجأ بعض المنشدين وبعض الشعراء القدماء إلى تقييد القوافي التي حقّها الإطلاق فرارًا من الإقواء. وتفصيل ذلك فيما يأتي:

ذكر سيبويه في (باب وجوه القوافي في الإنشاد) أن إنشاد العرب للقوافي على ثلاثة أضرب(١):

*أولها: أن يترنَّموا فيلحقون الألف والواو والياء ما ينون وما لا ينون؛ لأنهم أرادوا مدّ الصوت، وهم أهل الحجاز، وإنما يفعلون ذلك لكي يفرقوا بين الشعر والنثر (الكلام على حد تعبير سيبويه) الذي لم يوضع للغناء؛ نحو قول جرير في النصب:

أقلّي اللّومَ عاذلَ والعتابا وقولي إن أصبتُ لقد أصابا

وقول جرير في الرفع:

متى كان الخيامُ بذي طلوحٍ سُقيتِ الغيثَ أيتها الخيامو

وقول امرئ القيس في الجر:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِي بسِقطِ اللوى بين الدَّخول فحوملي

يمدون أصواتهم بتلك الحروف في الشعر لأنه إنما أُبْدِع ليُغنَّى؛ يقول الرضي: "وإنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروي لأن الشعر وضع للغناء والترنم، فألحقوا كل حرف الذى حركته منه"(٢)، ومن المعلوم أن الشعر العربي لا ينتمي إلى (الشعر الملحمي) بل إلى (الشعر الغنائي) الذي أُبدِعَ

(١) انظر: الكتاب، سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨م، ج٤ ص٢٠٤ وما بعدها.

(٢) السابق، ج٤ ص٢٠٦.

ليُتغَنَّى به، و"حرف الإطلاق لا يلحق الكلمة في الوقف إلا في الشعر إذا أريد التغني والترنم، كما ألحقت الياء لام (منزل)(١)، ولولا الشعر لكانت اللام ساكنة"(٢).

ولعله بان لنا أن ذلك يكون في القوافي، وفي الكلمة الأخيرة من الشطر الأول حال التصريع، كما في بيت امرئ القيس السابق، وهو مطلع معلقته، وكما في مطلع معلقة الحارث بن حلزة حال الإنشاد:

آذنتنا ببينها أسماءُو ربَّ ثاوٍ يُمَلُّ منه الثواءُو

يقول الرضي: "على أن واو الإطلاق لحقت الهمزة من (أسماءو) في الوقف لإرادة الترنم، ولو كان في نثر لسكنت الهمزة، ولما جاز إلحاق الواو لها"(٣).

*ثانيها: أن يبدلوا مكان حروف المد (ألف الوصل وواوه ويائه) نونًا في ما ينون وما لا ينون، ويسمى (تنوين الترنّم)(٤) "وهو تنوين يلحق

---

(١) من قول امرئ القيس: قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ

(٢) شرح شافية ابن الحاجب، رضي الدين الاستراباذي، تحقيق: محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف، ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ج٤ ص٢٤٢.

(٣) السابق، ج٤ ص٢٤٤.

(٤) تنوين الترنم هو اللاحق للروي المطلق، والتنوين الغالي هو اللاحق للروي المقيد، كقول العجاج: (وقاتم الأعماق خاوي المخترَقِنْ) أراد (المخترَقْ). فزاد التنوين، وكسر الحرف قبله، لالتقاء الساكنين. وسمى الأخفش الحركة التي قبله الغلو، كما سماه الغالي.

- انظر: الجنى الداني في حروف المعاني، الحسن بن قاسم المرادي، تحقيق: فخرالدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م، ص١٤٦-١٤٨.
- وانظر: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام، تحقيق: د.عبد اللطيف الخطيب، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ٢٠٠٠م، ج٤ ص٢٧٥- ٢٨٠.

الروي المطلق، عوضًا عن مدة الإطلاق، في لغة تميم وقيس"(١)، ويلحق الاسم والفعل والحرف(٢)، فالاسم نحو قول العجّاج:

يا صاحِ ما هاجَ الدموعَ الذُّرَّفَنْ

والفعل كقوله أيضا:

من طللٍ كالأتحَمِيِّ أنهَجَنْ

والحرف كقول النابغة:

أزف الترحل غير أن ركابنا لما تزل برحالنا وكأن قَدِنْ

ويرى سيبويه أنهم إنما فعلوا ذلك لأنهم لم يقصدوا إلى الترنم بالشعر(٣)، ولا أرى أنهم إنما فعلوا ذلك لكيلا يترنموا، بل لأنهم أرادوا الترنم بصوت النون بدلا من الترنم بأصوات المد، وليس خافيًا أن النون – وكذلك الميم– من الأصوات التي تساعد على الترنّم والتغنّي، ولعل ابن جني كان موفَّقًا إذ أسماها (نون الإنشاد)(٤) وذهب ابن يعيش إلى أن "الترنم يحصل بالنون نفسها لأنها حرف أغَنّ، قال: إنما سُمّي المغنِّي مُغنّيًا لأنه يُغَنِّنُ صوتَه، أي يجعل فيه غُنّة"(٥)؛ ولعل ذلك كان أحد أسباب شيوع صوت النون وصِنوه الميم في فواصل القرآن حتى إنهما يعدّان أكثر أصوات روي الفواصل القرآنية ورودًا؛ إذ وردت النون رويًّا (حرفَ فاصلة) في القرآن (٣١٥٢مرة) تلتها الميم (٧٤٢مرة)(٦).

---

(١) الجنى الداني، ص١٤٥-١٤٦. وانظر: مغني اللبيب، ج٤ ص٢٧٥.

(٢) انظر: السابق، ص١٤٦.

(٣) انظر: الكتاب، ج٤ ص ٢٠٧.

(٤) الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٩م، ج٢ ص٩٦.

(٥) مغني اللبيب، ج٤ ص٢٧٩.

(٦) انظر: الفاصلة في القرآن، محمد الحسناوي، دار عمّار، الأردن، ط٢، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ص٢٩٦.

*ثالثها: أن يجروا القوافي مجراها لو كانت في النثر – وهو ما اصطلح عليه سيبويه بـ(الكلام) في هذا الباب– ولم تكن قوافيَ شعر؛ أي إنهم يقفون على حرف الروي، ويكتفون به، فيقيدون القوافي المطلقة؛ نحو إنشادهم قول جرير السابق هكذا:

أقلّي اللّومَ عاذلَ والعتابْ

فيما عدا الألف التي هي أصل في الكلمة أو ألف المد التي تلحق الكلمات غير المعرفة بـ(أل) أو ألف الاثنين، فلا يحذفونها في إنشادهم؛ ويعلل سيبويه ذلك بأن هذه الألف "لمّا كانت تثبت في الكلام [يقصد: في الكلام المنثور] جُعلت بمنزلة الألف التي تكون في الوقف بدلا من التنوين ... فلو كانت تحذف في الكلام ولا تُمَدُّ إلا في القوافي لحُذفت ألف (يخشى) كما حُذفت ياء (يقضي)، حيث شبّهها بالياء التي في الأيَّامي"(١) يشير بقوله (الأيامي) إلى إنشادهم القافية بحذف الياء وتسكين الميم من (الأيامي) وذلك في قول جرير:

أَيْهاتَ منزلُنا بنَعْفِ سُوَيقةٍ كانت مباركةً من الأيامِي

إذ سينشد أولئك القوم قول جرير هكذا:

كانت مباركة من الأيامْ

فهؤلاء يحذفون في إنشادهم (الياء والواو) مطلقًا سواء أكانت حرفَ مدٍّ زائدًا أم لامَ الفعل أم ضميرًا متصلا بفعل أو اسم، نحو ما حكاه سيبويه من إنشادهم قول زهير:

وأراك تفري ما خلقتَ وبعـ ـضُ القومِ يخلقُ ثم لا يَفْرِي

(١) الكتاب: ج٤ ص٢٠٩.

هكذا:

وبعـــضُ القومِ يخلقُ ثم لا يَفْرْ

ومن حذفهم للضمير المتصل ما أورده سيبويه من إنشادهم قول ابـــن مقبل([1]) :

لا يُبعِدُ اللهُ أصحابًا تركتُهمُ لم أدرِ بعدَ غداةِ البينِ ما صَنَعْ

يريدون: صنعوا.

والكلام السابق قرينة تصرف الفعل إلى إسناده إلى ضـــمير الجمـــع لا المفرد.

وكذا بقية القصيدة سيُنشدها هؤلاء بتقييد قوافيها المطلقـــة بتســـكين رويها (العين المضمومة)، وحذف واو الجماعة في بعض أبياتها، كما فـــي البيت السابق، والبيتين التاليين اللذين أشار إليهما سيبويه أيضًا، وهما قول ابن مقبل في القصيدة نفسها:

طافت بأعلاقه خَـــوْدٌ يمانـــيَةٌ تدعو العرانين من بَكْرٍ وما جمَعْ

لو ساوَفَتْنا بسَوفٍ من تحيّتها سوفَ العَيُوف لراح الركبُ قد قَنِعْ

يريدون: (جمعوا)، و (قَنِعوا).

ومن حذفهم للضمير المتصل كذلك ما حكاه سيبويه([2]) مـــن إنشـــادهم قول عنترة:

يا دار عبلة بالجواءِ تكلَّمْ

يريدون: تكلمي.

---

(١) انظر: الكتاب: ج٤ ص٢١١-٢١٢. و: ديوان ابن مقبل، تحقيـــق: د. عـــزة حســـن، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ١٤١٦هـــ/ ١٩٩٥م، ص١٣٣- ١٣٤.

(٢) انظر: الكتاب، ج٤ ص٢١٣.

وإنشادهم قول الشاعر:

كذَبَ العتيقُ وماءُ شنٍّ باردٌ إن كنتِ سائلتي غبوقًا فاذهبْ

يريدون: فاذهبي.

وفي البيتين دليل مقالي على أن المحذوف على هذا الإنشاد هو ياء المخاطبة.

أما (الألف) فتحذف إذا استُغنِي عنها في الكلام المنثور؛ فيحذفون الألف في (العتابا) لأنهم في النثر ينطقونها حال الوقف عليها (العتابْ)، أما ألف (كتابا) مثلا فلا يحذفونها في إنشادهم؛ لأنهم ينطقونها في النثر حال الوقوف عليها.

ويشير ابن جني إلى أن هذا الضرب من الوقف لا يُختص بالشعر، بل هي لغة من لغات العرب، ويرى أن النون إذا وردت على ألسنة أصحاب هذه اللغة في القوافي فإنما هي نون الإنشاد، لا نون الصَّرف، يقول ابن جني: "يُفعَل ذلك في لغة من وقف على المنصوب بلا ألف كقول الأعشى:

وآخُذ مِن كل حَىّ عِصَمْ

وكما رويناه عن قُطرُبٍ من قول آخر:

شَئِزٌ جَنْبِى كأنّي مُهْدَأٌ جَعَل القَينُ على الدَّفِّ إِبَرْ

وعليه قال أهل هذه اللغة في الوقف: (رأيتُ فَرَحْ). ولم يحكِ سيبويه هذه اللغة، لكن حكاها الجماعة: أبو الحسن وأبو عُبَيْدَة وقُطْرُب وأكثر الكوفيّين. فعلى هذه اللغة يكون قوله:

فَمَطَلَتْ بَعضًا وأدّتْ بَعضَنْ

إنما نُونُه نونُ الإنشاد لا نونُ الصَّرْف، ألا ترى أن صاحب هذه اللغة إنما يقف على حرف الإعراب ساكنا فيقول: (رأيت زَيْدْ) كالمرفوع والمجرور"(١).

وروى المرادي في (توضيح المقاصد والمسالك) أن في الوقف على المنون ثلاث لغات(٢) :

الأولى: وهي الفصحى، أن يوقف عليه بإبدال تنوينه ألفًا إن كان بعد فتحة، وبحذفه إن كان بعد ضمة أو كسرة.

والثانية: أن يوقف عليه بحذف التنوين وسكون الآخر مطلقًا.

والثالثة: أن يوقف عليه بإبدال التنوين ألفا بعد الفتحة، وواوًا بعد الضمة، وياء بعد الكسرة. وهي لغة قوم ليسوا فصحاء.

واللغة الثانية من هذه اللغات هي تلك اللغة التي أشار إليها ابن جني دون تسمية أصحابها، ويشير المرادي إلى أن المصنف (يعني: ابن مالك) نسبَها إلى ربيعة(٣). وقد خالف ابن جني وابن مالك جماعة النحاة الذين يرون أن "هذا مما جاء في الشعر، ولا يجوز في الكلام"(٤)؛ أي أنه مما يجوز للشاعر دون الناثر.

---

(١) الخصائص، ابن جني، ج٢ ص٩٧-٩٨.

ـ وشَنَزٌ: قَلِق، ومُهدَأ: اسم مفعول من (أهْدَأَ)، والقين: الحدّاد، والدفّ: الجنب. أي: جنبي قلقٌ كأني طفلٌ أُهْدِئَ لينام، لكن أنّى ذلك وجنبي كأنما كُوي بالإبر المحمّاة في النار.

(٢) انظر: توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، المرادي، تحقيق: د.عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م، ص ١٤٦٩.

(٣) انظر: السابق، الصفحة نفسها.

(٤) السابق، الصفحة نفسها.

وأصحاب هذه اللغة يقفون بالسكون فيحذفون حروف الوصل لا الروي؛ فإذا ما وقعت الواو أو الياء رويًّا فلا يحذفونهما في الإنشاد، مثلها في ذلك مثل الحرف الصحيح إذا ما وقع رويًّا. ويستثنون من أحرف الوصل (الهاء) فلا يحذفونها، ويعلل سيبويه ذلك بكون الهاء ليست من حروف اللين والمد(١).

إن شيوع إنشاد الشعر على الوجه الأول الذي ينشد به أهل الحجاز، نتج عنه أن العروضيين قد نظروا إلى البناء العروضي والقافوي للشعر فاستنبطوا أمرين:

أولهما: أن أكثرَهم قصرَ أحرف الوصل (التي تلي الروي) على أربعة أحرف هي: الألف والواو والياء والهاء. ولم يلتفت كثير منهم إلى إمكانية مجيء النون وصلاً حسبما يقتضيه إنشاد أكثر بني تميم، ففي إنشادهم قول جرير:

أقلي اللوم عاذل والعتابنْ وقولي إن أصبتُ لقد أصابَنْ

وقعت الباء رويًّا والنون وصلًا؛ لأنها مبدلة من ألف الوصل ... وهكذا. وقد نصّ ابن جني – وتابعه الدماميني – على أنه لا يكون حرفَ رويٍّ "التنوينُ اللاحقُ آخرَ الكلم للصرف كان أو لغيره، نحو: (زيدٍ)، أو (صهٍ) و(غاقٍ) و(يومئذٍ)، وقوله:

أقلي اللوم عاذلَ والعتابنْ

وقول الآخر:

داينتُ أروى والديون تُقضَنْ

(١) انظر: الكتاب، ج٤ ص٢١٣.

وقول الآخر:

يحسبه الجاهلُ ما لم يعلمَنْ

وقول الأعشى:

لا تعبد الشيطان واللهَ فاعبدَنْ..."(١)

وما دامت تلك النون لا تصلح أن تكون رويًّا، وما دام ما قبلها هو الروي، فهي حينئذ وصل.

وثانيهما: أنهم قصروا صور البحور على ما ورد حسب إنشاد الحجازيين للشعر، على النحو المفصل في كتب العروض من لدن القدماء حتى عصرنا الحاضر. ولم يلتفت أكثر العروضيين إلى الوجه الثالث من وجوه الإنشاد الذي يقتضي تغييرًا في البنية الإيقاعية للتفعيلة الأخيرة من البيت (تفعيلة الضرب)، وذلك بنقصها عما هو شائع؛ ذلك أن إنشاد القوافي المطلقة بالتقييد سيؤدي إلى حذف حرف الوصل، وحرف الخروج إن وجد، وكذلك حذف حركة الروي (المُجرَى). فبيت جرير السابق سينشده هؤلاء بتقييد قافيته المطلقة هكذا:

أقلي اللوم عاذلَ والعتابْ وقولي إن أصبتُ لقد أصابْ

مفاعلْتن/ مفاعلَتن/ فعولْ مفاعلْتن / مفاعلَتن / فعولْ

وبذلك تصبح تفعيلتا العروض والضرب كلتاهما (فعولْ) بتغييرين هما القطف (وهو حذف السبب الخفيف وتسكين الخامس المتحرك من مفاعلتن//0///0) لتصير (فعولُن //0/0) ثم حذف ساكن السبب الخفيف من هذه التفعيلة الجديدة وتسكين ما قبلها لتصبح (فعولْ //00)؛ إذ هناك تغيير

(١) العيون الغامزة على خبايا الرامزة، بدر الدين الدماميني، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٧٣م، ص٢٤١.

آخر يجريه المنشد لتفعيلة الضرب في هذه القصيدة. ويمكن تمثيل تلك التغييرات على النحو الآتي:

التفعيلة الأصلية (مفاعلتن//0///0)
↓
تغيير المبدع (فعولن//0/0)
↓
تغيير المنشد (فعولْ//00)

إذن يتعامل المنشد مع تلك التفعيلة الفرعية (فعولن) على أنها تفعيلة أصلية فيغيرها باستعمال علة من علل النقص فيحذف ساكن السبب الخفيف منها ويسكن ما قبله (وهو ما يعرف بالقصر) فيحوّلها إلى (فعولْ).

ولهذه الصورة نظائر في الشعر المنشَد على طريقة الحجازيين، إذ رُوي بعض الشعر وقد تغيّرت فيه صورة الضرب إلى (فعولْ)، في حين بقيت تفعيلة العروض كما هي (فعولن)، كما في قول العلاء بن المنهال الغنوي في شريك بن عبد الله النخعي(١) :

فليتَ أبا شريكٍ كان حيًّا فيُقصرَ حين يبصرُهُ شُرَيْكْ
ويَتركَ من تدرّيه علينا إذا قلنا له هذا أبوكْ

فالمنشد لهذا الشعر لم يُرِد إنشاده على الضرب الثالث بتقييد القافية المطلقة اختيارًا؛ بل هو مُنشَد على طريقة الحجازيين، لكنَّ الشاعر- قبل المنشد - اضطُرَّ إلى تقييد القافية لأنه لو أطلقها لاختلف المجرى (حركة الروي) بين ضمٍّ وفتح (شريكُ/ أبوكَ) وسيتبع ذلك اختلاف حرف الوصل

(١) البيتان في: لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ. مادة (درأ)، والتدرُّؤ: الاندفاع. وانظر: البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت. ج٣ ص ٢٢٦-٢٢٧. ورواية الجاحظ (فيقصرَ عن مقالته شريك).

الناتج عن هذا الإطلاق؛ فيصير الإنشاد (يبصره شُرَيكُو/ هذا أبوكَا)، فيصير نابيًا في أذن المستمع نُبُوًّا واضحًا؛ لذا عدَّ العروضيون مثلَ هذا عيبًا من عيوب القافية هو الإصراف وهو "اختلاف المجرى بفتح وغيره"(١).

ولعل تعليق الدكتور شعبان صلاح على هذه الصورة النادرة من بحر الوافر كان موفقًا حين قال: "وهي صورة ليس لها رصيد نغمي في آذان متلقي الشعر ومنشئيه، وإن قَبِلَها الذوقُ ولم يرَ فيها خروجًا"(٢).

وهذا الحكم بقبول الذوق لهذه النغمة القافوية مهم لأنه صادر عن شاعر متذوق للشعر ومبدع له قبل كونه عروضيًّا معروفًا، لكنه حكمَ كذلك على هذه الصورة بالندرة لأنه انطلق – كما هي العادة – من إنشاد الشعر على طريقة الحجازيين. وليست هذه الصورة بمستغربة لدى أولئك القوم الذين يغيرون الصورة الأصلية عند إنشادهم الشعر، فتتحول صورة بحر الوافر التي عهدناها وألفنا سماعها إلى هذه الصورة التي نعدّها نحن نادرة.

ولعل غرابة تلك الصورة هي ما حدَا بعبد السلام هارون(٣) إلى أن يرفض تلك الصورة، ويعدها مما لا تتوافق مع الوزن العروضي لبحر الوافر؛ لذا أشار إلى أن بعض نسخ مخطوطة البيان والتبيين قد أثبتت فوق كلمتي القافية (شريكا) و(أبوكا) على الترتيب، وتلك محاولة لرد البيتين إلى الصورة المألوفة لتفعيلة الضرب ببحر الوافر (فعولن)، على الرغم من مخالفة النحو الواضحة في نصب الفاعل هكذا (يبصرُه شُرَيكا).

---

(١) موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، د. شعبان صلاح، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٣٠٦.

(٢) السابق، ص٢٢.

(٣) انظر كلام عبد السلام هارون في: البيان والتبيين، ج٣ ص٢٢٦ حاشية (٧)، و: ج٣ ص٢٢٧ حاشية (١).

إن مصدر الغرابة هي أن هذه الصورة من صنع المبدع لا من عمل المنشد، ولو كانت هذه الصورة من عمل المنشد لما رفضها عبد السلام هارون؛ إذ يعلم أن هناك وجهًا من وجوه الإنشاد يقوم على تقييد القوافي المطلقة، كما أشار إلى ذلك سيبويه في كتابه الذي حققه عبد السلام هارون نفسه أيضًا.

لم يكن ذلك الموضع هو الشاهد الوحيد الذي قيّد فيه المنشدُ أو المبدعُ القوافيَ التي حقّها الإطلاق اضطرارًا، بل هناك شواهد أخرى تؤكد أن ذلك التغيير كان كامنًا في العقل الجمعي لكثير من المنشدين والشعراء القدماء، وأنهم كانوا يضطرون إليه فرارًا من الإقواء والإصراف؛ وقد أشار أبو العلاء المعري إلى أن العرب قد اجترؤوا على الإقواء والإصراف "لأنهم يقفون على الروي بالسكون... وقد جاءت أشياء في الشعر القديم بعضها منصوبٌ، وبعضها مرفوع، أو مخفوض، وإنما يُحمَل ذلك على الوقف؛ لأنه يبعد أن يقول عربي فصيح له علم بالشعر:

ألم تغتمض عيناكَ ليلةَ أرمدا وبتّ كما بات السليم مُسهَّدَا

فيجيء بالألف، ثم يجيء ببيت مرفوع أو مخفوض؛ إذ كانت الألف منافية للواو والياء، وإذا حُكم بالوقف على القافية فلا فرقَ بين الحركات الثلاث"(١).

لذلك كله استدرك بعض العروضيين صورة مقصورة لتفعيلة (مفاعيلُنْ) لتصبح (مَفَاعِيلْ= فَعُولانْ//0/00) في ضرب الطويل والهزج(٢)، وأنشدوا عليه قول امرئ القيس مُقيَّدًا:

---

(١) اللزوميات، أبو العلاء المعري، تحقيق: عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت. ج١ ص١٧.

(٢) انظر: العمدة، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م، ج١، ص١٤٨. وانظر: العيون الغامزة، ص١٤٥.

أحنظل لو حاميتمُ وصَبَرتُمُ لأثنيت خيرًا صلحًا ولأرضانْ
ثيابُ بني عوفٍ طهارَى نقيّةٌ وأوجههمْ بِيضُ المَسافِر غُرّانْ
عُوَيرٌ ومن مثل العُوَيرِ ورهطِهِ وأسعد في ليل البلابل صفوانْ
فقد أصبحوا والله أصفاهُمُ بهِ أبرَّ بأيمانٍ وأوفى بجِيرانْ

ومنه إنشاد أبي زيد سعيد بن أوس بن ثابت الأنصاري قول عمرو بن شاس، مقيَّدًا كذلك:

وما بيضةٌ باتَ الظليمُ يحفُّها إلى جؤجؤٍ جافٍ بميثاءَ مِحْلالْ
بأحسن منها يوم بطن قراقر تخوض به بطنَ القطاةِ وقد سَالْ
لطيفةُ طيِّ الكشحِ مُضمَرةُ الحشا هَضِيمُ العناقِ هَوْنةٌ غير مِجْبالْ
تميل على مثل الكثيب كأنها نقًا كلما حركتَ جانبَهُ مالْ

ويرى ابن رشيق أن "هذا شيء لم يذكره العروضيون، وهو عندهم مطلق محمول على الإقواء، إلا الأخفش والجرمي؛ فإنهما يرويان هذا الشعر موقوفًا، ولا يريانِ فيه إقواءً، وهذا عند سيبويه لا بأس به. وقد صوّب الناسُ قولَ الخليل في مخالفة هذا المذهب، وأنشد بعض المتعقبين أظنه البازي العروضي:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزوِّدْ

بالتقييد على أنه من الضرب المحذوف المعتمد"(١).

ويرى الدكتور شعبان صلاح- وأوافقه الرأي- "أن حمل هذه الأبيات على الإقواء نوع من تغليط الشعراء بناءً على قاعدة مسبقة، فليس في هذا الضرب من الطويل ما يسيء إلى موسيقاه، ولذا نميل ميل الأخفش وسيبويه

(١) العمدة، ص١٤٨-١٤٩ (بتصرف يسير).

والجرمي في قبول هذا الضرب من الطويل الذي يُعدّ توسيعًا لمحيط البحر وإكسابًا لموسيقاه مرونة"(١).

ويقرر الدماميني أن "هذا من أبيات مختلفة القوافي بحسب الإعراب، أنشدوها ساكنة النون، والخليل يحركها وإن لزم عنه الإقواء، ويرى أنه أولى من إثبات ضرب آخر لكثرة الإقواء في كلامهم، وأيضًا يلزم عليه سكون لام (مفاعيلن) وهو غير موجود في أوزان الشعر لا الأصول ولا المزاحفة. وأبيات امرئ القيس هذه متى ثبتت روايتها بتسكين الروي ولم يروَ تحريكه من طريق من الطرق المعتبرة تعين إثبات الضرب المقصور، ولم يلتفت مع ذلك إلى قول من قال (مفاعيلن) لا يسوغ أن تسكن لامه، وإن ثبتت فيه روايةٌ بتحريك الروي فالقول ما قاله الخليل، ولا يضر حينئذ رواية بتسكين الروي من طريق آخر، لأنه يُحمل حينئذ على أنه إنشاد، وليس هو التقييد الذي تختلف به الضروب"(٢).

و"حكى الأخفش أن للهزج ضربًا ثالثًا مقصورًا وبيته:

وما ليثُ عرينٍ ذو أظافيرَ وأسنانْ

أبو شبلينِ وثّابٌ شديدُ البطش غَرْثانْ

هكذا رُوي بإسكان النون. قالوا: والخليل يأبى ذلك. وينشده على الإطلاق والإقواء على نحو ما سبق في الطويل"(٣).

(١) موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص١٥١-١٥٢.

(٢) انظر: العيون الغامزة، ص١٤٦ (بتصرف يسير).

(٣) العيون الغامزة، ص١٨١.

وقد أشار الدكتور شعبان صلاح(١) إلى قصيدة لابن سناء الملك عدتها خمسة وخمسون بيتًا، على ذلك الإيقاع لبحر الهزج المقصور الضرب (مفاعيلْ= فعولان)، مطلعها(٢):

أقاموا بالمواخيرِ ... مطابيعًا مساخيرْ
مساميحًا على الفقرِ ... إذا ضَنَّ المياسيرْ
مكاسيرًا وإنْ كانوا ... أكاسيرَ التعاذيرْ

ولعله من الجليّ أن الشاعر قد قيّد هذه القوافي التي حقّها الإطلاق فرارًا من الإقواء؛ إذ لو أطلق لاختلف المُجرى (حركة الروي) في الأبيات الثلاثة السابقة بين فتح وضم وكسر على الترتيب، وكذلك الأمر في بقية أبيات القصيدة.

وأظهر ما يكون تقييد القوافي التي حقها الإطلاق في تلك الأراجيز التي نُظمت من أجل الإنشاد، خاصة إذا كان الإنشاد إنشادًا جماعيًّا؛ كما في تلبيات العرب في الجاهلية، وكما في الموشحات الأندلسية؛ فمن تلبيات هُذيل التي قيدوا فيها القوافي التي حقها الإطلاق، فرارًا من الإقواء الذي سيؤدي إلى اضطرابٍ جليٍّ في الإنشاد:

لبَّيْكَ عن هُذَيْلْ ... قد أَدْلَجَتْ بلَيلْ
تعدو بها ركائبٌ ... وإبلٌ وخَيْلْ
[و]خَلَّفَتْ أَوْثانَها ... في عَرَض الجُبَيْلْ

(١) انظر: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص٣١.

(٢) ديوان ابن سناء الملك، تحقيق: محمد إبراهيم نصر، وحسين نصار، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٩م. ج٢ ص٣٩٣.

وخَلَّفوا مَنْ يحفظُ الْـــــــــ(م)ـــــــأَصـــــنامَ والطُّفَـــيْلْ(١)

فتفعيلة الضرب في الأبيات السابقة (بِلَيْلْ/ وَخَيْلْ/ جُبَيْلْ/ طُفَيْلْ= مُتَفْــعْ //00). والأصل في تلك القوافي الإطلاق هكذا (بليلِ/ وخيلُ/ جُبيــلِ/ طُفيــلَ) على زنة (مُتَفْعِلْ //0/0)، لكنها بذلك وقع فيها الإقــواء؛ لاخــتلاف حركــة المجرى بين ضم وفتح وكسر، واضطرب إيقاع الإنشاد أيما اضطراب؛ لذلك كله أجرى المنشدون تغييرًا آخر هو (القصر)؛ فــرارًا مــن هــذا الإنشــاد المضطرب، فآلت تفعيلة الضرب إلى (مُتَفْعْ //00).

وعلى هذا النحو من الإنشاد جرت خُزاعة فــي تلبيتهــا، فأنشــدوا تلبيتهم بتقييد القوافي هكذا(٢):

نحنُ وَرِثنا البيتَ بَعْدَ عادْ

ونحنُ من بَعْــدِهِمُ أوتــادْ

فاغفِرْ فأنتَ غــافِرٌ وَهَــادْ

فجاءت تفعيلة الضرب مقيــدة هكــذا (دَعَــادْ: مُتَفْــعْ//00- أوتــادْ: مُسْتَفْعْ/0/00- وَهَادْ: مُتَفْعْ//00)، ولو أطلقوا القوافي لاختل إيقاع الإنشــاد؛ لوقوع الإقواء بضم وكسر هكذا (عادِ، أوتادُ، وهادِ). فقيّدت خزاعــة تلــك

(١) الأزمنة وتلبية الجاهلية، محمد بن المستنير الشهير بقطرب، تحقيق: د. حــاتم الضــامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م. ص٤٠. ورواية الشطر الأول من البيت الثالــث (خلّفَت أوثانها) على زنة (تَفْعِلُنْ مستفعلنْ) بحذف المتحرك الأول مــن التفعيلــة الأولــى، ويمكن عَدّ ذلك (خَرمًا) على التوهم؛ إذ لما كثر وقوع الخبن في تفعيلــة الرجــز فشــاعت تفعيلة (مُتَفْعلنْ//0//0) توهّم الناظم أن (مُتَفْ//0) وتد، فأجرى عليها الخَرم، فحذف المتحرك الأول فصارت التفعيلة (تَفْعلنْ/0//0). لكنّ الصواب ما أثبتناه (وَخلّفت).

(٢) الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص٤٣.

القوافي التي حقها الإطلاق فرارًا من الإقواء من جهة، ولكي يطّرد وَقْعُ الإنشاد من جهة أخرى.

ومن تلك الأبيات التي لجأ فيها الشاعر لتقييد القوافي التي حقها الإطلاق فرارًا من الإقواء- أبيات لابن عربي على روي النون في موشحته التي يقول في مطلعها(١):

سرائر الأعيانْ لاحت على الأكوانْ للناظرينْ

والعاشق الغيرانْ من ذاك في بُحرانْ يبدي الأنينْ

فقيّد القافية في (الأعيانْ) و(الأكوانْ) و(الغيرانْ) و(بحرانْ)، ووزن البيتين:

متفعلن مستفْعْ/ مستفعلن مستفْعْ/ مستفعلانْ

مستفعلن مستفْعْ/ مستفعلن مستفْعْ/ مستفعلانْ

فأجرى بتقييده لروي النون المردوفة بالألف علةَ نقص مزدوجة: الأولى هي (القطع)؛ إذ الأصل في تلك القافية الإطلاق (أعيانِ/ أكوانِ/ غيرانُ/بحرانِ= مستْفعلْ /0/0/0)، والثانية هي (القصر) فرارًا من الإقواء من جهة، ولكيلا يضطرب إنشاد الموشحة من جهة أخرى، فحذف ساكن السبب الخفيف وأسكن ما قبله فصارت (أعيانْ/ أكوانْ/ غيرانْ/بحرانْ= مستْفعْ /00/0).

(١) وردت الأبيات مقيدة في: نفح الطيب، أحمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت،١٩٨٨م، ج٢ ص١٨١. وانظر: ديوان ابن عربي، محيي الدين ابن عربي، شرحه: أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ص٨٤. وقد ضبط شارح الديوان كلمة (الأكوانِ) بالكسر، وكلمة (الغيرانُ) بالضم، دون اعتبار للإقواء، والأَولى تقييدها؛ لأن الموشحات إنما كتبت لتغنى، والغناء يناسبه توافق حركات الروي.

ويرى الدكتور شعبان صلاح أن ما لحق تلك التفعيلات وأمثالها علتان؛ إحداهما بالنقص والأخرى بالزيادة، في حين نرى أنها علة مزدوجة طرأ لها تغييران كلاهما بالنقص؛ ففي قصيدة- نبّه إليها الدكتور شعبان صلاح- من ثمانية أبيات بعنوان (فجر جديد) لإبراهيم ناجي يقول فيها(١):

فجرٌ جديد حـــالمٌ خفّاقْ لـــمّا يـــزلْ في عالـــم الآفاقْ
توهانُ في غمم الدجى قلقٌ بحنينه بالحـــب بالأشـــواقْ
ويود لو ضاق الظـــلامُ به فيهـــبّ مندفعًا من الأعـــماقْ
متحـررًا من قيد ظلمـــته يرنو بعمـــق الروح بالأحـــداقْ
فيحسّ لا شيءٌ ينـــازعهُ ويحـــول عنه الكونُ إذ ينـــساقْ
لا شيءَ ملـتفًّا يعـــانقهُ غير الســـنا في ضـــوئه البـرّاقْ
فيغيبُ في أحضـــانه ثملاً ويعبّ من فيض الهـــوى الدفّاقْ
بانت له الدنيا عـــلى قلقٍ "مشـــتاقةً تهفـــو إلى مشتاقْ"

يرى الدكتور شعبان صلاح أن الضرب في القصـيدة السـابقة (أحـذّ مضمر مذيّل)؛ أي أن تفعيلة الكامل (متْفاعلن /0//0/0) المضـمرة أجـرى عليها الشاعر علة بالنقص (الحـذذ) بحـذف الوتـد المجمـوع، فصـارت (متْفا/0/0) ثم أجرى عليها علة بالزيادة هي (التذييل) بزيادة ساكن، فصارت (متْفاعْ= فَعْلاتْ /00/0) ولعل الدكتور شعبان متأثر بمن رأى جواز اسـتعمال علة نقص وعلة زيادة في تفعيلة الضرب؛ إذ "حكي بعض العروضيين جواز استعمال الحذذ والتسبيغ في مشطور الرجز، أنشد البكري:

أنا ابن حربٍ ومعي مخـــراقْ

(١) انظر: السابق، ١٠٨-١٠٩. وراجع القصيدة في: ديـوان إبـراهيم نـاجي، دار العـودة، بيروت، ١٩٨٠م، ص٣٢٥.

أضـــــربهم بصـارمٍ رقـــراقْ
إذ كـــــــــرهَ الموتَ أبو إسحقْ
وجاشت النفسُ على التّراقْ"(١)

ولست أرى ذلك الرأي؛ إذ لو أُطلقت القوافي في الأبيات السابقة لوقع فيها الإقواء، فاضطر الشاعر إلى تقييد المطلق فرارًا من هذا العيـب، ولـو أطلق كذلك إبراهيم ناجي القوافي في قصيدته السابقة لاستقامت على الروي المكسور فيما عدا البيت الخامس (ينساقُ) بالضم؛ فاضطُرّ الشاعر إلى تقييد القوافي المطلقة، والوقف بالسكون؛ مجريًا علة مزدوجة (القطع ثم القصر)؛ بيانُ ذلك أن الأصل في هذه الأبيات إطلاق الروي هكذا (أشـواق، أعمـاق، أحداق، ينساقُ...إلخ) على زنة (مُتْفاعِلْ /0/0/0) المقطوعة المضمرة؛ لكنه اضطرّ إلى الفرار من الإقواء بتقييد القوافي؛ فـأجرى بـذلك علـة أخـرى بالنقص هـي القصـر، فصـارت القـوافي (أشـواقْ، أعمـاقْ، أحـداقْ، ينساقْ...إلخ)؛ فتحولت بذلك (مُتْفاعِلْ /0/0/0) إلى (مُتْفاعْ /00/0). وهكـذا الأمر في بقية القصائد والأبيات التي يلجأ فيها الشاعر إلى تقييـد القـوافي التي حقها الإطلاق فرارًا من الإقواء والإصراف.

إنّ تلك العلة ليست علة نقص وزيادة، بل علـة مزدوجـة بـالنقص، ويتأكد ذلك إذا ما كان الشاعر قد أبدع قصيدته مُطلقَةَ القوافي، ثم أتى طرَف آخر هو المنشد أو المنشدون فقيّدوها.

إنّ التفسير العروضي الذي أطمئن إليه وأراه مناسبًا ومضطردًا لتلـك الظاهرة أنها تقييد للقوافي التي حقها الإطلاق، وهـو ضـربٌ مـن العلـل المزدوجة التي يقوم بها المبدع وحده، أو المبدع والمنشد معًا؛ فـرارًا مـن

(١) العيون الغامزة، ص١٨٨.

الإقواء، واطّرادًا للإنشاد، أو امتثالاً للنوع الثالث من أنواع الإنشاد الذي يلتزم فيه المنشد بالتقييد بغض النظر عن وجود الإقواء في القصيدة من عدمه.

إن هذا التقييد للقوافي من المبدع أو المنشد لا يمكن إنكاره إذن؛ وقد أشار ابن جني إلى أنه لغة قوم من العرب، ونسبها ابن مالك إلى ربيعة، بل إن جماعة النحاة يرون جواز ذلك في الشعر؛ إذ يرون أن "هذا مما جاء في الشعر، ولا يجوز في الكلام"(١)، ويقصدون بـ(الكلام): النثر.

إن أولئك القوم سينشدون قول الأخطل:

دعِ المُغَمَّرَ لا تسألْ بمصرعهِ واسألْ بمصْقَلَةَ البكريِّ ما فعلا

بالتقييد هكذا:

دعِ المُغَمَّرَ لا تسألْ بمصرعِهِ واسألْ بمصْقَلَةَ البكريِّ ما فَعَلْ

متفعلن فعلن مستفعلن فَعِلن مستفعلن فعلن مستفعلن فَعِلْ

فحوّل ذلك المنشد (فَعِلُنْ ///0) المخبونة إلى (فَعِلْ //0) وذلك بعد أن حذف ساكن الوتد المجموع وسكّن مُتحرِّكَه (وهو ما يعرف بالقطع)؛ إذ (فعلن) دخلها الخبن وأصلها (فاعلن).

وبذلك يصبح المنشد شريكًا في عملية الإبداع الإيقاعي على أقل تقدير، إن لم يكن على مستوى المعنى كذلك، لكن مع شيء من التكلف؛ وذلك إذا أدى تقييد المطلق إلى حذف ضمير نحو واو الجماعة أو ياء المخاطبة أو ياء المتكلم أو الواو والياء في أواخر الأفعال الناقصة، وذلك حال وقوع أحد تلك الأحرف وصلاً (أي تاليًا لحرف الروي)؛ وهذا الضرب من الحذف سيؤدي إلى حذف عنصر من عناصر الجملة ربما يكون الفاعل أو نائب

(١) توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، المرادي، ص ١٤٦٩.

الفاعل أو المضاف إليه، أو حذف لام الفعل، وربما يُستخرَج من وراء ذلك دلالة خفيّة، وإن لم يكن المنشد قد قصد إليها قصدًا.

ولا يقتصر الضرب الثالث من أضرب الإنشاد على التغيير الإيقاعي أو الدلالي فحسب، بل يتعداه إلى الإبقاء على علامة الإعراب أو البناء دون تغيير؛ فلا يلجأ إلى ما يلجأ إليه المنشد الحجازي الذي يحرك (آخر الفعل المجزوم بالسكون) بالكسر في القصائد المكسورة الروي، كما في قول امرئ القيس:

أغرك مني أن حبّك قاتلي وأنك مهما تأمري القلب يفعلِ

وقول طرَفة:

متى تأتنا نصبحْك كأسًا رويّةً وإن كنت عنها غانيًا فاغنَ وازددِ

وقول زهير:

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله على قومه يستغنَ عنهُ ويُذمَمِ

وكذلك يلجأ الحجازي إلى كسر الحرف المبني على السكون لأن القافية مطلقة بالكسر، كما في قول الشاعر(١) :

وقل للذي يبقي خلاف الذي مضى تهيأ لأخرى مثلها فكأن قَدِ

فما عيش من قد عاش بعدي بنافعي ولا موت من قد مات يوما بمُخلِدي

فحرّك دال (قدْ) بالكسر لتتوافق مع (مخلدي) إيقاعيًّا.

لكن المنشِد الذي يقيّد القوافي سينشد كل تلك القوافي السابقة بالسكون، فينشد قول امرئ القيس هكذا:

وأنك مهما تأمري القلب يفعلْ

(فعولُ/مفاعيلن/فعولن/ مفاعلْ)

---

(١) البيتان منسوبان ليزيد بن عبد الملك في: الأمالي، أبو علي القالي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٣٩٨هـ /١٩٧٨م، ج٣ ص٢٢٤.

وقول طرَفة:

وإن كنت عنها غانيًا فاغنَ وازددْ

(فعولن/مفاعيلن/فعولن/ مفاعلْ)

وقول زهير:

على قومه يستغنَ عنهُ ويُذمَمْ

(فعولن/مفاعيلن/فعولن/مفاعلْ)

وكذا قول الشاعر الآخر:

تهيأ لأخرى مثلِها فكـــأنْ قَدْ

(فعولن/مفاعلين/فعولُ/مفاعلْ)

ولا موتَ مَن قد مات يومًا بمُخْلِدْ

(فعولن/مفاعلين/فعولن/ مفاعلْ)

بحذف ياء الوصل في ذلك كله سواء أكانت حـــرفَ مـــدٍّ أم ضـــميرًا. وتتغير كذلك صورة تفعيلة الضرب إلى ما هو مبيّن في التقطيع المجاور لكل شطر؛ حيث تحولت تفعيلات الأبيات كلها من (مفاعلُن //0//0) المقبوضة إلى (مفاعِلْ //0/0) لا (مفاعي). وليست هذه الصورة (مفاعلْ) صورة متغيرة من التفعيلة الأصلية؛ أي أنها لم تتحول بحذف السبب الخفيف مـــن (مفـــاعيلن //0/0/0) إلى (مفاعي//0/0)، بل تحولت على النحو الآتي:

التفعيلة الأصلية مفاعيلن//0/0/0

↓

تغيير المبدع (مفاعلن //0//0)

بالقبض وهو زحاف جارٍ مجرى العلة في بحر الطويل

↓

تغيير المنشد (مفاعِلْ //0/0)

بحذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله
(وهو ما يعرف بالقطع)

إذن هذه التفعيلات لم يدخلها الحذف (حذف السبب الخفيف من آخرها)، بل دخلها (القبض + القطع)؛ أما القبض فمن صنع الشاعر، وأما القطع فمن صنع المنشد الذي يلتزم تقييد القوافي المطلقة.

وهنالك أثر آخر لهذا الضرب من الإنشاد يتمثل- كما أسلفنا- في غياب بعض عيوب القافية نحو الإقواء والإصراف في حالة عدم وصل القافية بالهاء؛ والإقواء "أن يَخْفِض قافيةً ويرفع أخرى، كقول النابغة:

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليدِ

ثم قال:

بمخضب رخصٍ كأن بنانَه عنمٌ يكاد من اللطافة يُعْقَدُ"(١)

والإصراف "اختلاف المُجْرى بالفتح وغيره -الكسر، الضم- فمع الضم مثل قول الشاعر:

أريتك إن منعت كلام يحيى أتمنعُني على يحيى البكاءَ
ففي طرفي على يحيى سهادٌ وفي قلبي على يحيى البلاءُ

ومع الكسر:

ألم ترني رددتُ على ابن ليلى منيحتَهُ فَعَجّلْتُ الأداءَ
وقلت لشاته لَمَّا أتتنا رماك الله من شاة بداءِ"(٢)

---

(١) شمس العلوم، نشوان الحميري، تحقيق: حسين العمري وآخرَين، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩م، ج٨ ص٥٦٨٠.

(٢) أهدى سبيل إلى علم الخليل، د. محمود مصطفى، مكتبة المعارف، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٠٣.

إذ ستُنشَد كل تلك الأبيات بسكون الدال، فلا رفع ولا نصب ولا جر؛ ومن ثم فلا إقواء ولا إصراف.

أما إذا كان الروي موصولا بالهاء، فحينئذ يظل الإقواء والإصراف باقيًا لا يتغير في هذا الإنشاد أيضًا؛ إذ عند إنشاد هذا الضرب من القوافي بإسكان آخره سيقع السكون على هاء الوصل نفسها، وذلك إذا ما كانت موصولة بالواو أو الياء، أما إذا ما كانت موصولة بالألف فستبقى تلك الألف على حالها في هذا الضرب من الإنشاد، كما في الإقواء في قول الأعشى:

رَحَلَتْ سُمَيّةُ غُدوَةً ، أجمالَها غضبىعليكَ، فما تقولُ بدا لَها
هذا النّهارُ بَدَا لهَا مِنْ هَمّها ما بالها باللّيلِ زالَ زوالُها
سَفَهًا، وَمَا تَدْرِي سُمَيّةُ وَيحها أنْ ربّ غانيةٍ صرمتُ وصالَها

إنَّ هذا التقييد الذي يجريه المنشد –وبعض المبدعين– على القوافي المطلقة له أثر كبير في الإيقاع العروضي والقافوي؛ فعلى مستوى القافية يقوم هذا الإنشاد على حذف حروف الوصل (عدا الهاء دائما، والألف في بعض المواضع كما أسلفنا)، والخروج (الألف والواو والياء التي تلي هاء الوصل)، وسيتبع ذلك التقييد حذف حركة الروي (المُجرَى). في حين أن الإنشاد على الطريقة الثانية التي تقوم على الترنم بالنون سيجعلنا نضيف حرف النون بوصفه حرفَ وصل.

أما على مستوى الإيقاع العروضي فإن هذا الضرب من الإنشاد بتقييد القوافي سيترتب عليه تغييران لازمان يجريهما المنشد في تفعيلات الضرب، وتفعيلات العروض (في حالة التصريع) على النحو الآتي:

- القصر: بحذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله.
- القطع: بحذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله.

إننا إذا ما أعدنا استقراء الشعر العربي في ضوء ذلك التقييد للقوافي التي حقها الإطلاق حسبما يقتضيه إنشاد بني ربيعة ستتولد لدينا صور جديدة لتفعيلتي العروض والضرب، ومن الممكن استغلال تلك الصور في عملية الإبداع بتوسيع دائرة المتاح من البدائل العروضية أمام الشاعر المعاصر، فضلا عن إيجاد تأصيل علمي مقبول لبعض التغييرات المستحدثة في تفعيلات آخر السطر الشعري في الشعر الحر، وكثير من تلك التغييرات العروضية شائع مستعمل لدى شعراء الشعر الحر، بقصد أحيانًا، وبغير قصد أحيانا أخرى.

هذا فضلا عما يستتبع ذلك النقص من دلالات إذا ما أدى ذلك الضرب من الإنشاد إلى حذف عنصر من عناصر الجملة ربما يكون الفاعل أو نائب الفاعل أو المضاف إليه، أو حذف لام الفعل. فربما اُستُخرِج من وراء ذلك دلالة خفيّة، وإن لم يكن المنشد قد قصد إليها قصدًا.

وفيما يلي قائمة بالصور المستحدثة في تفعيلة الضرب بناء على الإنشاد بتقييد القوافي:

البحر	تام / مجزوء	صورة الضرب على إنشاد الحجازيين	صورة الضرب على الإنشاد بتقييد القوافي
الوافر	الوافر التام	فعولُنْ	فعولْ
	الوافر المجزوء	مفاعلَتُنْ	مفاعَلَتْ (مُتَفْعِلُنْ)
		مفاعَلْتُنْ	مفاعَلْتْ (فعولانْ)
	الكامل التام	مُتَفاعِلُنْ	مُتَفاعِلْ
		مُتَفاعِلْ	مُتَفاعْ

البحر	تام / مجزوء	صورة الضرب على إنشاد الحجازيين	صورة الضرب على الإنشاد بتقييد القوافي
الكامل		مُتْفا	مُتْفْ (فَعْلْ)
		مُتَفا	مُتَفْ (فَعُوْ)
	الكامل المجزوء	مُتَفاعِلُنْ	مُتَفاعِلْ
		مُتَفاعِلْ	مُتَفاعْ
		متَفاعِلَانْ	متَفاعِلَانْ (تبقى دون تغيير)
		متَفاعِلَاتُنْ	متَفاعِلَاتْ (متَفاعِلَانْ)
الرجز	الرجز التام	مستفعِلُنْ	مستفعِلْ
		مُسْتَفْعِلْ	مُسْتَفْعْ (فالاتْ)
	الرجز المجزوء والمنهوك	مستفعِلُنْ	مستفعِلْ
الهَزَج	مجزوء دائمًا	مفاعيلُنْ	مفاعِيلْ (فعولانْ)
		مفاعِيْ	مفاعْ (فعولْ)
الرَّمَل	الرَّمَل التام	فاعلاتُنْ	فاعلاتْ
		فاعلاتْ	فاعلاتْ (تبقى دون تغيير)
		فاعِلا	فاعِلْ

البحر	تام / مجزوء	صورة الضرب على إنشاد الحجازيين	صورة الضرب على الإنشاد بتقييد القوافي
	الرَّمَل المجزوء	فاعلاتانْ	فاعلاتانْ (تبقى دون تغيير)
		فاعلاتُنْ	فاعلاتْ
		فاعِلا	فاعِلْ
المتقارب	المتقارب التام	فعولُنْ	فعولْ
		فعولْ	فعولْ (تبقى دون تغيير)
		فعوْ	فَعْ
		فعْ	تحذف التفعيلة كاملة
	المتقارب المجزوء	فعوْ	فَعْ
		فعْ	تحذف التفعيلة كاملة
المتدارك	تامًا ومجزوءًا	فاعِلُنْ	فاعِلْ
		فعِلُن	فَعِلْ
		فاعِلْ	فاعْ (فَعْلْ)
الطويل	تامّ دائمًا	مفاعيلُنْ	مفاعيلْ
		مفاعِلُنْ	مفاعِلْ (مفاعِيْ)
		مَفَاعِيْ	مفاعْ (فَعُوْلْ)
البسيط	البسيط التام	فاعِلْ	فاعْ
		فعِلُنْ	فَعِلْ
	البسيط	مستفعلانْ	مستفعلانْ (تبقى دون تغيير)

البحر	تام / مجزوء	صورة الضرب على إنشاد الحجازيين	صورة الضرب على الإنشاد بتقييد القوافي
	المجزوء	مستفعلُنْ	مستفعِلْ
		مستفْعِلْ	مستَفْعْ (فالاتْ)
	مخلَّع البسيط	فعولُنْ	فعُوْلْ
المديد	تامّ دائمًا	فاعلاتُنْ	فاعلاتْ
		فاعلانْ	فاعلانْ (تبقى دون تغيير)
		فاعِلا	فاعِلْ
		فاعِلْ	فاعْ
		فعِلُنْ	فعِلْ (فعُوْ)
الخفيف	الخفيف التام	فاعلاتُنْ	فاعلاتْ
		فاعِلا	فاعِلْ
	الخفيف المجزوء	مستفْعِلُنْ	مستفْعِلْ
		مُتَفْعِلْ (فعولُنْ)	مُتَفْعْ (فعولْ)
السريع	السريع التام	مَفْعُلاتْ	مَفْعُلاتْ (تبقى دون تغيير)
		مَفْعُلا (فاعِلُن)	مَفْعُلْ (فَاعِلْ)
		مفْعُو (فاعِلْ)	مفْعْ (فاعْ)

البحر	تام / مجزوء	صورة الضرب على إنشاد الحجازيين	صورة الضرب على الإنشاد بتقييد القوافي
		مَعُلا (فَعِلُنْ)	مَعُلا (فَعِلُنْ)
	المشطور	مفْعُولا	مَفْعُولْ
المنسرح	المنسرح التام	مسْتَعِلُنْ	مسْتَعِلْ
		مسْتَفْعِلْ	مسْتَفْعْ (مَفْعُولْ)
	المنسرح المنهوك	مفعولاتْ	مفعولاتْ (تبقى دون تغيير)
		مفعولا	مفعولْ
المجتَثّ	مجزوء دائمًا	فاعلاتُنْ	فاعلاتْ
المقتضَب	مجزوء دائمًا	مستفْعِلُنْ	مستفْعِلْ
المضارَع	مجزوء دائمًا	فاعلاتُنْ	فاعلاتْ

أما الأثر الثالث لتقييد المنشد للقوافي المطلقة فيتمثل في الإبقاء على علامة الإعراب أو البناء دون تغيير في بعض الأبيات؛ إذ لا يلجأ – في القصائد المكسورة الروي– إلى ما يلجأ إليه المنشد الحجازي الذي يقوم – في القصائد التي حركة رويها كسرة – بكسرِ آخر الفعل المجزوم بالسكون، ويحرك المبني على السكون بالكسر في تلك القصائد كذلك.

وعلى الرغم من أن الأثر الدلالي، وعدم اللجوء إلى تحريك الساكن في القوافي – يقع في بعض الأبيات دون بعض، فإن الأثر الإيقاعي في العروض والقافية مطّرد في جميع الأبيات التي يقوم فيها المنشد بتقييد قوافيها المطلقة.

ثانياً: تقييد القوافي المطلقة وأثره الإيقاعي في قصيدة التفعيلة:

إذا كان هذا الضرب من التقييد للقوافي –في الشعر القديم– من صنع المنشد في الغالب، فإنه أصبح الآن– في شعر التفعيلة– من صنع المبدع، لكنْ يبقى اختلاف مهم يتمثل في أن المنشد كان يحقق اطرادًا موسيقيًّا بتقييده قوافي القصيدة كلها، في حين أن عملية التقييد لقوافي الشعر الحر عملية اختيارية غير لازمة في جميع الأسطر، والشاعر الفذ هو ذلك الذي يستطيع أن يجعل ذلك التقييد ذا رصيد دلالي حقيقي.

وعلى الرغم من كونها عملية اختيارية ليست لازمة في أسطر القصيدة كلها، فإن السياب– على سبيل المثال– قد التزم ذلك التغيير في أواخر جميع الأسطر في قصيدته (غارسيا لوركا)(١) فأتى بقوافيها كلها مقيدة في حين أنه كان حقها جميعًا الإطلاق، حيث حول التفعيلة الأخيرة في السطر الأول من (مستفعلن /o/o//o/) إلى (مُسْتَفْعْ /oo/o) وهي ما توازي (فالاتْ) أو (مَفْعُولْ)(٢)، ثم التزم حذف الساكن الثاني (الخبن) فحولها في بقية أسطر القصيدة إلى (مُتَفْعْ //oo) وهي ما توازي (فَعُولْ)، وذلك على النحو الآتي الذي يوضحه التقطيع العروضي المقابل لأسطر القصيدة:

في قلبه تنّورْ	مستفعلن مُسْتَفْعْ (فالاتْ)
النارُ فيه تطعم الجياعْ	مستفعلن متفعلن مُتَفْعْ (فَعُولْ)
والماءُ من جحيمه يفورْ	مستفعلن متفعلن مُتَفْعْ (فَعُولْ)

(١) ديوان أنشودة المطر، بدر شاكر السياب، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٥م، ص٢١.

(٢) وهي صورة شائعة في الشعر الحر، لكنها غير جائزة في بحر الرجز لدى العروضيين القدماء. انظر: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص٣٤٨.

طوفانُهَ يُطهِّر الأرضَ من الشرورْ	مستفعلن متفعلن مستفعلن مُتَفْعْ (فَعُولْ)
ومُقلتاه تنسجانِ من لظىً شراعْ	متفعلن متفعلن متفعلن مُتَفْعْ (فَعُولْ)
تُجمّعان من مغازل المطرْ	متفعلن متفعلن مُتَفْعْ (فَعُولْ)
خيوطَهُ، ومن عيونٍ تقدح الشررْ	متفعلن متفعلن مستفعلن مُتَفْعْ (فَعُولْ)
ومن ثُدَيِّ الأمهاتِ ساعةَ الرَّضاعْ	متفعلن مستفعلن متفعلن مُتَفْعْ (فَعُولْ)
ومن مُدَىً تُسْبِلُ منها لذّة الثمَرْ	متفعلن مستعلن مستفعلن مُتَفْعْ (فَعُولْ)
ومـــن مُـــدىً للقـــابلاتِ تقطَـــعُ السُّرُرْ(١)	متفعلن مستفعلن متفعلن مُتَفْعْ (فَعُولْ)
ومن مُدَى الغزاة وَهْـــي تمضـــغُ الشعاعْ	متفعلن متفعلن متفعلن مُتَفْعْ (فَعُولْ)
شراعَهُ النَّدِيَّ كالقمرْ	متفعلن متفعلن مُتَفْعْ (فَعُولْ)
شراعَهُ القويَّ كالحجرْ	متفعلن متفعلن مُتَفْعْ (فَعُولْ)
شراعَهُ السريعَ مثلُ لمحة البصرْ	متفعلن متفعلن متفعلن مُتَفْعْ (فَعُولْ)
شراعَهُ الأخضرَ كالربيعْ	متفعلن مستَعِلُن مُتَفْعْ (فَعُولْ)
الأحمرَ الخضيبَ من نَجيعْ	مستفعلن متفعلن مُتَفْعْ (فَعُولْ)
كأنه زورقُ طفلٍ مزّق الكتابْ	متفعلن مستَعِلُن مستفعلن مُتَفْعْ (فَعُولْ)
يملأ مما فيه بالزوارق النهَرْ	مستَعِلُن مستفعلن متفعلن مُتَفْعْ (فَعُولْ)
كأنه شراعُ كولمبسَ في العُبَابْ	متفعلن متفعلن مستَعِلُن مُتَفْعْ (فَعُولْ)
كأنه القدرْ	متفعلن مُتَفْعْ (فَعُولْ)

(١) (السُّرُر) بضم عين الكلمة، جمع (سَرَر) وهو ما يقطع من سُرّة الصبي، أما النقـرة التـي تبقى في البطن بعد القطع فهي (السُّرَّة) وجمعها (سُرَر) بفتح عين الكلمـة. انظـر: لسـان العرب، ابن منظور، ج٤ ص٣٦٠.

لقد كان حق هذه القوافي أن تأتي مطلقة لا مقيدة؛ إذ كان حق التفعيلة الأخيرة من كل سطر شعري أن تأتي مقطوعة، أي حُذف منها سكن الوتد المجموع وسكن ما قبله، فتتحول (مُسْتَفْعِلُنْ /o/o//o) إلى (مُسْتَفْعِلْ /o/o/o) أو مع الخبن إلى (مُتَفْعِلْ //o/o)، لكن ذلك الالتزام العروضي كان سيؤدي إلى خلل إيقاعي في قوافي الأسطر، فيجمع الشاعر بين الروي المفتوح في (الجياعا، شراعا، الشعاعا) وبين الروي المجرور في (الرضاعِ)، وكذلك الأمر بين المرفوع في (يفورُ) والمجرور في (الشرورِ)، وكذلك بين الروي المجرور في (المطرِ، الثمرِ، كالقمرِ، البصرِ) والمنصوب في (الشررَا، السُّرُرَا، النهرَ)، وهكذا، وحينئذٍ ستضطرب كلمات آخر الأسطر اضطرابًا إيقاعيًّا جليًّا، كما يتضح من إعادة قراءة القصيدة بعد إطلاق حرف الروي.

لكن السيّاب لم يشأ لقصيدته أن تأتي مضطربة قافَويًّا على ذلك النحو، فألزم نفسه تغييرًا آخر بعد (القطع) يتمثل في ذلك التغيير الذي كان يجريه بعض المنشدين قديمًا بإسكان الروي المطلق، في محاولة منه لتعويض غياب القافية الموحدة، وإحداث تنوع قافويّ بين روي العين الساكنة مردوفةً بالألف تارة وبالياء تارة أخرى، وروي الراء الساكنة مردوفةً بالواو ومجردةً من الرِّدْف والتأسيس تارة أخرى، وروي الباء الساكنة المردوفة بالألف، فأحدث في التفعيلة تغييرًا آخر بالقصر على هذا النحو:

التفعيلة الأصلية (مستفعلن/o/o//o)

↓

التغيير الأول للمبدع = القطع (مستفعلْ/o/o/o)

↓

التغيير الثاني للمبدع = القصر (مُسْتفْعْ/oo/o) أو مع الخبن (مُتَفْعْ/ فَعُوْلْ //oo)

فحدث لتلك التفعيلة علتان كلتاهما بالنقص، وقد ألجأ ذلك التغييرُ الشاعرَ إلى ارتكاب مخالفة على مستوى النحو في كلمة (شراع) في السطر الخامس في قوله:

ومُقلتاه تنسجانِ من لظىً شراعْ

حيث تقتضي القاعدة أن يأتي بها الشاعر منصوبة فتُطلق ألفها (شراعَا) لأنها نكرة، والنكرة في الشعر تجري مجراها لو كانت في النثر- على حد تعبير سيبويه الذي أسلفناه- وقد أشرنا آنفًا إلى أن (الألف) تحذف في إنشاد العرب القدماء إذا استُغنِي عنها في الكلام المنثور؛ فيحذفون الألف في كلمة (الجياعا) في القافية لأنهم في النثر ينطقونها حال الوقف عليها (الجياعْ)، أما ألف (شراعَا) فلا تُحذَف في إنشادهم؛ لأنهم ينطقون تلك الألف في النثر حال الوقوف عليها. لكنّ بدر شاكر السياب حذف تلك الألف، فغلّب بذلك جهة اضطراد الإيقاع على كلا الأمرين: سلامةِ النحو، وذلك الضرب من الإنشاد.

كما أدى ذلك الوقف على القوافي التي حقّها الإطلاق إلى وقوع (التضمين) بين هذين السطرين:

تُجمّعان من مغازل المطرْ

خيوطَهُ، ومن عيونٍ تقدح الشررْ

حيث يفتقر السطر الثاني إلى السطر الأول نحويًّا، على الرغم من الوقف بالسكون على نهاية السطر الأول، وهو بذلك نظير التضمين في الشعر العمودي، كما في نحو قول الشاعر:

كأنّ القلبَ ليلةَ قِيْلَ يُغْدَى بليلى العامريَّةِ أو يُرَاحُ
قَطَاةٌ غرَّها شَرَكٌ فَبَاتَتْ تُجَاذِبُهُ وقد عَلِقَ الجَنَاحُ

فلم يتمّ المعنى في البيت الأول حتى أتمّه في البيت الثاني، وقد عدّه بعض نقادنا القدماء من عيوب القافية، وحكموا عليه بالقبح(١). ووقع تضمين آخر كذلك بين هذه الأسطر:

ومن ثُدَيِّ الأمهاتِ ساعةَ الرَّضاعْ
ومن مُدَىً تُسْبلُ منها لذّة الثمَرْ
ومن مُدىً للقابلاتِ تقطَعُ السُّرُرْ
ومن مُدَى الغزاةِ وَهْي تمضغُ الشعاعْ
شراعَهُ النَّدِيَّ كالقمرْ

إذ يفتقر هنا السطر الأخير إلى السطر الأول نحويًّا، حيث وقعت كلمة (شراعَه) مفعولا به للفعل المحذوف في السطر الأول وتقديره (تجمّعان من ثُديّ الأمهات...)، وحذفه هنا جائز نحويًّا لوجود دليل مقالي على المحذوف، يتمثل في ذكره في الأسطر السابقة في قوله (تجمعان من مغازل المطر)، فأغنى التصريح به عن إعادة ذكره مرة أخرى.

أما من جهة الدلالة فيمكننا القول إن الشاعر بمخالفته النحو والإنشاد في قوله:

ومُقلتاه تنسجانِ من لظىً شراعْ

يريد أن يضع تلك الكلمة (شراعْ) في بؤرة الحدث، ويبرزها أمامنا نحن المتلقين، لنجعلها مُنطلَقًا في تأويلنا الموازي للمعنى. ولكن عند الولوج إلى النص ستوجهنا عتبة العنوان إلى قراءته من خلالها، وشد كل الإحالات

(١) انظر: الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ، ص٣٦.

المرجعية إلى ذلك العنوان (غارسيا لوركا)، إنه الشاعر الإسباني المعروف الذي أُعدِم رميًا بالرصاص عام ١٩٣٦ عن عمر ٣٨ عامًا.

لقد شاعت في بحر الرجز تلك التفعيلة (مُسْتَفْعِلْ/o/oo) أو (مُتَفْعِلْ//oo) في أواخر الأسطر الشعرية، حتى لا تكاد تخلو منها قصيدة على بحر الرجز، حتى صارت ظاهرة إيقاعية في قصيدة التفعيلة، ولو رُحنا نتتبع ورودها لدى بدر شاكر السياب وشعراء الشعر الحر من بعده لأعيانا الأمر، وسوف أشير هنا إلى ورودها في قصيدتين أخريين لدى السياب في ديوانه (أنشودة المطر)(١)، من باب التمثيل لا الحصر، ففي قصيدة بعنوان (من رؤيا فوكاي)(٢) جمع السياب بين إيقاع شعر التفعيلة المتحرر قليلا من جهة تفعيلة آخر السطر الشعري، وإيقاع الشعر العمودي الملتزم بالإيقاع القافوي الخليلي؛ بيان ذلك أن القصيدة تتكون من ثلاثة مقاطع، نظم السياب أولها في أسطر شعرية على طريقة شعر التفعيلة، وأتى بأواخر التفعيلات في الأسطر الشعرية مقيدة وكان حقُّها- من جهة الإيقاع العروضي- الإطلاقَ، مُحدثًا بذلك تغييرًا يشبه ما كان يرد في إنشاد المنشد العربي القديم الذي كان يلتزم تقييد القوافي المطلقة، في حين نظم المقطعين الآخرين من القصيدة على جهة الشعر العمودي، على نغمة بحر البسيط التام، والقافية مُطلقة في كليهما، لكنها في المقطع الثاني مجردة من الردف والتأسيس ورويُّها الميم المضمومة، وفي المقطع الثالث مردوفة بالألف ورويُّها الهاء الموصولة بالألف. يقول السياب في المقطع الأول من القصيدة:

---

(١) من القصائد الأخرى التي وقعت فيها تلك الظاهرة في ديوان أنشودة المطر: (تعتيم)، و(مدينة السندباد)، و(سربروس في بابل).

(٢) ديوان أنشودة المطر، ص٣٦.

فَلْتُحرَقي وطفلك الوليدْ
ليُجمَع الحديد بالحديدْ
والفحمُ والنُّحاسُ بالنضارْ
والعالمُ القديمُ بالجديدْ
آلهة الحديدِ والنحاسِ والدمارْ
أبوكِ رائدُ المحيط، نام في القرارْ
من مقلتيه لؤلؤٌ يبيعه التّجارْ
وحظّكِ الدموعُ والمحارْ
وعاصفٌ عاتٍ من الرصاص والحديدْ
وذلك المجلجلُ المُرِنُّ من بعيدْ
لمن، لمن يدقّ: "كُوْنَغَاي، كُوْنَغَاي"؟
أهَمَّ بالرحيل في غرناطةِ الغجرْ
فاخضرّتِ الرياحُ والغديرُ والقمرْ؟
أم سمّر المسيح بالصليب فانتصرْ
وأنبتت دماؤهُ الورودَ في الصخرْ؟
أم أنها دماءُ كُوْنَغَاي؟

ففي هذا المقطع أربعة أنواع من القوافي؛ ثلاثة منها مردوفة، وواحدة مجردة من الردف والتأسيس، أما المردوفة فهي: قافية رويُّها الراء الساكنة المردوفة بالألف، في (النضار، الدمار، القرار، التجار)، وقافية رويُّها الدال الساكنة المردوفة بالياء، في (الوليد، الحديد، الجديد، الحديد، بعيد)، وقافية رويُّها الياء المردوفة بالألف في كلمة (كُونَغَاي). وأما القافية المجردة فهي قافية رويُّها الراء الساكنة المجردة من الردف والتأسيس، في (الغجر، القمر، انتصر، الصخر).

وعلى الرغم من هذا التنوع في قوافي ذلك المقطع، فإن السياب قد التزم في كل تلك الأنواع الأربعة تقييد حرف الروي، فنتج عن ذلك التقييد تغييران في تفعيلات القافية في تلك الأسطر؛ أحد هذين التغييرين هو الحذذ (حذف الوتد المجموع)، وهو علة مألوفة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وقد وقع ذلك التغيير في القافية المجردة من الردف والتأسيس، حيث وردت التفعيلة الأخيرة (حذّاء مخبونة) هكذا: (غَجَرْ، قَمَرْ، تَصَرْ، صَخَرْ= مُتَفْ//0).

أما التغيير الآخر فهو تقييد القوافي التي حقها الإطلاق في الأنواع الثلاثة المردوفة، حيث وردت التفعيلة الأخيرة فيها جميعًا على زنة (مُتَفْعْ=فَعُولْ//00) وذلك في تلك القوافي: (وليدْ، حديدْ، نضارْ، جديدْ، دمارْ، قرارْ، تِجَارْ، محارْ، حديدْ، بعيدْ، نَغَايْ).

وعلى هذا الضرب من التقييد للقوافي أورد السياب عددًا من قصائد ديوان (أنشودة المطر)، منها القصيدة التي اتخذ من عنوانها عنوانًا لديوانه، وهي أشهر قصائد الديوان؛ والتي يقول في مطلعها:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ
أو شُرفتان راح ينأى عنهما القمرْ
عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ
وترقص الأضواء كالأقمار في نهَرْ
يرجّه المجذاف وهْناً ساعة السَّحَرْ
كأنما تنبض في غوريهما النّجومْ
وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيفْ
كالبحر سرّح اليدين فوقه المساءْ

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريفْ
والموت، والميلاد، والظلام، والضياءْ
فتستفيق ملء روحي رعشة البكاءْ
ونشوةٌ وحشيّةٌ تعانق السماءْ
كنشوة الطفل إذا خاف من القمرْ
كأن أقواس السحاب تشرب الغيومْ
وقطرةً فقطرةً تذوب في المطرْ
وكركر الأطفالُ في عرائش الكرومْ
ودغدغت صمت العصافير على الشجرْ
أنشودةُ المطرْ
مطرْ
مطرْ
مطرْ

وعلى هذا النحو من القوافي المقيدة تسير أسطر القصيدة حتى نهايتها، والناظر في قوافي تلك القصيدة يجد بعضها يتحقق به الوقف على نهاية تفعيلة حذاء مضمرة على زنة (مُتَفْ//0)، وذلك في القوافي المجردة من الردف والتأسيس، أما القوافي المردوفة (كرومْ، نجومْ، شفيفْ، مساءْ، خريفْ، ضياءْ، بكاءْ، سماءْ، غيومْ، كرومْ) فقوافيها على (مُتَفْعْ//00) وهو ضرب من القوافي التي حقها الإطلاق، لكنه قيّدها مراعيًا بذلك أمرين: الأول: أن تطّرد القوافي فلا يجمع بين القوافي المطلقة والمقيدة ليتحقق الوقف على القوافي على اختلاف أنواعها (مجردة كانت أم مردوفة)، والأمر الآخر: ألا يضطرب إيقاع القوافي بالإقواء وذلك بالجمع بين المرفوع

والمنصوب والمجرور كما يتضح من كلمات القوافي حال إطلاقها، نحو: (المساءُ، الضياءُ، البكاءِ، تعانق السماءَ)، وكذلك في (الكرومُ، النجومُ، الغيومَ، الكرومِ). وكذلك الأمر في القوافي المجردة من الردف والتأسيس حال إطلاقها (السَّحَرِ، القمرُ، نهَرِ...إلخ).

لكن قضية الإقواء لم تكن هي السبب الرئيس في تقييد القوافي دائمًا لدى شعراء التفعيلة، بل كان الحرص على عدم الجمع بين القوافي المطلقة والمقيدة في المقطع الواحد سببًا كافيًا لأن يقيد الشاعر القوافي التي حقها الإطلاق، كما في قول صلاح عبد الصبور في هذا المقطع من قصيدته (لحنْ)([1]):

جارتي مدت من الشرفة حبلاً من نغمْ
نغمٌ قاسٍ رتيبُ الضربِ منزوفُ القرارْ
نغمٌ كالنارْ
نغم يقلع من قلبي السكينَهْ
نغم يورق في روحي أدغالاً حزينَهْ
بيننا يا جارتي بحر عميقْ
بيننا بحر من العجز رهيب وعميقْ
وأنا لست بقرصان، ولم أركب سفينهْ
بيننا يا جارتي سبع صحاري
وأنا لم أبرح القرية مذ كنت صبيًّا
ألقيت في رجلَي الأصفاد مذ كنت صبيًّا

(١) ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢م، ص ٦٤- ٦٥.

في هذا الجزء من القصيدة بنى الشاعر أواخر الأسطر على جهة القوافي المقيدة، وهو ما فعله في بقية الأسطر في القصيدة كلها سوى هذين السطرين اللذين أتت فيهما القافية مطلقة بالألف (صبيًّا)، وسوى ذلك الإطلاق في قوله (صحاري)، وكان بإمكان الشاعر أن يطلق القافية في السطرين الثالث والرابع كذلك كما فعل في هذين الموضعين، وبخاصة أن كلمتي (القرارِ، كالنارِ) لا اضطراب فيهما حال الإطلاق، فكلتاهما مجرورة، كما أنهما بهذا الإطلاق سيتوافقان إيقاعيًّا مع القافية المطلقة (صحاري)، وكان الإيقاع العروضي لآخر تفعيلتين في السطر سيأتي مستقيمًا لا عوَج فيه هكذا: (فُلْ قرارِي= فعلاتن)، و(نارِي= فالا)، ويتوافق مع تفعيلة (عُ صحاري=فعلاتن)، لكن الشاعر قيّد روي الراء اختيارًا لا اضطرارًا، مُؤْثِرًا اطراد القوافي المقيدة على سلامة الإيقاع العروضي في الأسطر الثمانية الأولى، فأتت تفعيلتا القافية هكذا (فُلْ قرارْ= فاعلاتْ/0//00) المقصورة، و(نارْ= فالْ/00) وتلك التفعيلة من التفعيلات الغريبة الناتجة عن تقييد القافية التي حقُّها الإطلاق؛ إذ الأصل كما أسلفنا (ناري= فالا/0/0) المحذوفة المشعّثة، لكن الشاعر اختار تقييد هذه القافية فأجرى عليها علة أخرى بالنقص هي القصر؛ فحذف ساكن السبب الخفيف وسكّن متحركه، فصارت (نارْ= فالْ/00)، وقد فسّر الدكتور شعبان صلاح تلك الظاهرة في هذه التفعيلة على نحو مما ذكرتُه، وأشار إلى وقوعها في قصيدة أخرى لصلاح عبد الصبور(١)، لكن يبقى خلاف جوهري بين ما يراه الدكتور شعبان صلاح وما أراه أنا هنا في هذا البحث؛ إذ يفسر الدكتور شعبان صلاح تلك الظاهرة تارة بوقوع علة نقص وعلة زيادة، وتارة أخرى بوقوع علتي نقص،

(١) انظر: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص٣٧١.

والسبب في ذلك التردد بين الرأيين هو أنه وصف أمثلة تلك الظاهرة مفرقة بين البحور، في حين أن جمع تلك الأمثلة والنظر إليها بوصفها ظاهرة من ظواهر الإيقاع يطرأ عليها تغيير مطّرد- جعلنا نطمئن إلى أنها من باب تقييد القوافي التي حقّها الإطلاق، والتي أجرى عليها المنشد القديم والشاعر المعاصر علة مزدوجة بالنقص، وفعل ذلك الشاعر القديم أيضًا- في بعض الأحيان- فرارًا من الإقواء، كما أوضحنا ذلك كله في صفحات هذا البحث.

وفي كثير من الأحيان كان شاعر قصيدة التفعيلة يبني قصيدته أو بعض مقاطعها على جهة القوافي المقيدة، مع التنويع بين القوافي؛ من حيث الروي، ونوع القافية (مجردة، مردوفة، مؤسسة)، لكنه- وفاءً منه للمعنى- كان يُنهي السطر الشعري عند كلمة القافية التي يتم بها المعنى من جهة، وتتوافق إيقاعيًّا مع بعض القوافي التي ارتضاها لتلك القصيدة أو ذلك المقطع من جهة أخرى؛ وكان ذلك كله يقوده -على مستوى الإيقاع العروضي للتفعيلة الأخيرة في كل سطر- إلى الجمع بين نوعين من التفعيلات: الأول: التفعيلات الصحيحة التي خلت من العلل العروضية، أو التفعيلات التي لحقتها علة من العلل المشهورة في الشعر القديم، والآخر: تفعيلات لحقتها علة أخرى بالتقييد، ولو نظرنا إلى ذلك الضرب من التفعيلات من جهة الإيقاع العروضي لا القافوي لكان حقها الإطلاق. وسنضرب لذلك مثالا بالمقطع الأول من قصيدة (رحلة في الليل)، والذي وضع له صلاح عبد الصبور عنوانًا فرعيًّا هو (بحر الحداد)([1]):

(١) ديوان صلاح عبد الصبور، ص ٧- ٨.

المقطع	تفعيلة آخر السطر الشعري
الليلُ يا صديقتي ينفضني بلا ضميرْ	//0//00 مُتَفْعِلانْ
ويطلقُ الظنون في فراشيَ الصغيرْ	//00 مُتَفْعْ= فَعُولْ
ويثقلُ الفؤادَ بالسوادْ	//00 مُتَفْعْ= فَعُولْ
ورحلةِ الضياعِ في بحر الحدادْ	/0/0//00 مستفعلانْ
فحين يقبل المساءُ، يُقفرُ الطريقُ، والظلامُ	
محنة الغريبْ	//0//00 مُتَفْعِلانْ
يهبُّ ثلَّةُ الرفاق، فُضَّ مجلس السمرْ	//0//0 مُتَفْعِلن
"إلى اللقاء" –وافترقنا– "تلتقي مساء غدْ"	//0//0 مُتَفْعِلن
"الرخ مات– فاحترس. الشاه ماتْ"!	/0/0//00 مستفعلانْ
لم يُنجِهِ التدبيرُ، إني لاعبٌ خطيرْ"	//00 مُتَفْعْ= فَعُولْ
"إلى اللقاء" –وافترقنا– "تلتقي مساء غدْ"	//0//0 مُتَفْعِلن
أعود يا صديقتي لمنزلي الصغيرْ	//00 مُتَفْعْ= فَعُولْ
وفى فراشيَ الظنونُ، لم تدعْ جفني ينامْ	/0/0//00 مستفعلانْ
ما زال في عرض الطريق تائهون يظلعونْ	//0//00 مُتَفْعِلانْ
ثلاثةٌ أصواتهم تنداحُ في دوامة السكونْ	//00 مُتَفْعْ= فَعُولْ
كأنهم يبكونْ	/0/00 مُسْتَفْعْ= فَعْلانْ
–"لا شيء في الدنيا جميلٌ كالنساء في الشتاءْ"	//0//00 مُتَفْعِلانْ
–"الخمر تهتك السِّرارْ"	//0//00 مُتَفْعِلانْ
–"وتفضح الإزار"(١)	––

(١) ضُبطت كلمة (الإزار) بالسكون في الديوان، على أنها نهاية سطر شعري، لكن الوقف على هذا السطر بالسكون سيؤدي إلى اضطراب إيقاعي، حيث يبدأ حينئذ السطر التالي بتفعيلة لا تنتمي إلى بحر الرجز (والشِّعار /0//0= فاعلاتُ)، ولا يستقيم الإيقاع على بحر الرجز إلا بتحريك كلمة (الإزار) بالفتح، وإحداث تدوير بين السطرين، ليستمر الإيقاع هكذا (وتفضحُ الإزارَ والشـ //0//0– //0//0= متفعلن متفعلن). وعندئذ لا تعد كلمة (الإزار) قافية.

-"والشعار... والدثارْ"	//00 مُتَفْعْ= فَعُولْ
ويضحكون ضحكةً بلا تخومْ	//0//00 مُتَفْعِلانْ
ويُقفرُ الطريقُ من ثُغاءِ هؤلاءْ	//00 مُتَفْعْ= فَعُولْ

يمثل هذا المقطع ظاهرة عروضية قافوية من الظواهر الشائعة في قصيدة التفعيلة؛ حيث جمع الشاعر هنا بين ثلاثة أنواع من تفعيلات كلمات القوافي في نهايات الأسطر الشعرية:

- النوع الأول: قوافٍ مجردة من الردف والتأسيس، وهي أقل القوافي ورودًا في هذا المقطع، وإيقاع تفعيلات تلك القوافي هو (//0//0 مُتَفْعِلن)، وهي تفعيلة صحيحة غير معتلة، ولحقها زحاف لا يلزم.

- النوع الثاني: قوافٍ مردوفة بالواو أو الياء أو الألف، لحقتها علة بزيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع وهو ما يعرف بالتذييل، وإيقاع تفعيلاتها هو (//0/0//00 مستفعلانْ) أو(//0//00 مُتَفْعِلانْ).

- النوع الثالث: قواف مردوفة أيضًا بالواو أو الياء أو الألف، أجرى الشاعر تغييرات بالنقص على إيقاع تفعيلاتها؛ لكي يطرد إيقاع القوافي، فجاء إيقاعها على (//0/00 مُسْتَفْعْ= فَعْلانْ) أو (//00 مُتَفْعْ= فَعُولْ).

إن التغيير الذي لحق ذلك النوع الثالث كان سببه إقامة توافق على مستوى الإيقاع القافوي مع النوع الثاني، وقد أدى ذلك التغيير إلى نقص التفعيلة الأخيرة في ذلك النوع عما هو مستقرّ في منظومة علم العروض الخليلي، وهذا التغيير إنما هو تغيير بالنقص ناتج عن تقييد القوافي التي لو تم إطلاقها لاستقام الإيقاع العروضي لتفعيلات آخر السطر، لكن هذا الإطلاق سيؤدي من جهة أخرى إلى خلل على المستوى القافوي.

يمكننا إذن القول بأن شاعر قصيدة التفعيلة مشدود في نهايات أسطر هذا النوع بين مستويين: المستوى الرأسي: ويتمثل في اضطراد الإيقاع القافوي داخل كل نمط من أنماط التقفية المتعددة في القصيدة، والمستوى الأفقي: ويتمثل في الإتيان بإيقاع التفعيلات الأخيرة صحيحة أو معتلة على ما استقر في منظومة العروض الخليلي. ولأن قصيدة التفعيلة قد تحررت كثيرًا من الالتزام بقافية بعينها، فإن شعراء تلك القصيدة كانوا على وعي تام بضرورة الإبقاء على شيء من التوافق الإيقاعي بين القوافي المتعددة داخل القصيدة الواحدة، مهما كلفهم ذلك من مخالفة على المستوى الأفقي، فأتوا بصور من التفعيلات التي يمكننا ردّها إلى ظاهرة (تقييد القوافي التي حقها الإطلاق)، وتأصيل ذلك التغيير في التفعيلات بردّه إلى نظيره في الشعر العربي القديم على مستوى الإبداع والإنشاد كليهما.

لقد شاع إذن في شعر التفعيلة ذلك الضرب من التقييد الذي يجمع فيه الشاعر- في القصيدة الواحدة- بين القوافي المقيدةِ تقييدًا طبيعيًّا، والقوافي المقيدةِ التي كان حقُّها الإطلاق. وفي بعض الأحيان كان يصوغ الشاعر قصيدته مقيدة على أحد هذين النوعين.

كل أولئك يؤكد أنه على الرغم من أن شعر التفعيلة قد تحرر من قيود القافية، فإن رواد هذا الاتجاه الشعري كانوا على وعي تام بضرورة تحقيق نوع من التوافق الإيقاعي للقوافي، بحيث لا تبدو- رغم تنوعها- نابيةً في الأسماع نبوًّا واضحًا، ولعل هذا يفسر لنا غلبة القوافي المقيدة على القوافي المطلقة في شعر التفعيلة، بخلاف الشعر العمودي.

لقد أرسى بذلك السيابُ وصلاح عبد الصبور- وغيرهم من شعراء التفعيلة- ظاهرةً من ظواهر الإيقاع في الشعر الحر؛ تتمثل في تنويع

القوافي من جهة، مع وجود ظاهرة إيقاعية تلمّ شتات ذلك التنوع من جهة أخرى، وتقوم على بناء أواخر الأسطر الشعرية على الوقف، فنتج عن هذا الوقف– في كثير من الأحيان– تغيير في بنية التفعيلة الأخيرة بتقييد ما حقُّه الإطلاق من جهة الإيقاع العَروضي، واستحداث تفعيلات لم تكن موجودة لدى الشعراء القدماء، إلا نادرًا، كما في بعض الحالات التي كان يقيد فيها الشاعر القديم قوافيه فرارًا من الإقواء، لكننا إذا نظرنا إلى تلك الظاهرة لدى المنشدين القدماء الذين كانوا يلتزمون تقييد القوافي فسنجدها مطّردة لديهم، وحينئذ يمكن تأصيل تلك التفعيلات المستحدثة لدى شعراء شعر التفعيلة تأصيلاً علميًّا مقبولا، مع الإشارة إلى أن شعراء التفعيلة لم يلجؤوا إلى ذلك التقييد لكي تطّرد أواخر الأسطر الشعرية اطرادًا تامًا، بل من أجل ألا تضطرب اضطرابًا تامًّا.

***

الخاتمة:

يمكننا أن نستخلص أهم نتائج هذا البحث فيما يأتي:

▪أولا: إن شيوع إنشاد الشعر على الوجه الذي ينشد به أهل الحجاز، نتج عنه أن العروضيين قد نظروا إلى البناء العروضي والقافوي للشعر فقصَروا أحرف الوصل (التي تلي الروي) على أربعة أحرف هي: الألف والواو والياء والهاء. ولم ينظر أحد منهم إلى إمكانية مجيء النون وصلاً حسبما يقتضيه إنشاد أكثر بني تميم.

▪ثانيًا: قصَر العروضيون صور البحور على ما ورد حسب إنشاد الحجازيين للشعر، على النحو المفصل في كتب العروض من لدن القدماء حتى عصرنا الحاضر. ولم يلتفت أكثرهم إلى أحد أوجه الإنشاد الذي يقتضي تغييرًا في البنية الإيقاعية للتفعيلة الأخيرة من البيت (تفعيلة الضرب)، وتفعيلة (العروض) في حال التصريع، وذلك بنقصها عما هو شائع؛ ذلك أن إنشاد القوافي المطلقة بالتقييد سيؤدي إلى حذف حرف الوصل، وحرف الخروج إن وجد، وكذلك حذف حركة الروي (المُجرَى).

▪ثالثا: الأصل في تقييد القوافي المطلقة في الشعر القديم أنه من عمل المنشد، ويتمثل في حذف الساكن وتسكين ما قبله من آخر التفعيلة، وهو ما يعرف بـ (القصر) في التفعيلات التي تنتهي بسبب خفيف، و(القطع) في التفعيلات التي تنتهي بوتد مجموع.

▪رابعا: لجأ أكثر الشعراء القدماء إلى تقييد القوافي التي حقها الإطلاق فرارًا من عيوب القافية نحو الإقواء والإصراف.

▪خامسًا: أشار ابن جني إلى أن هذا النقص هو لغة قوم من العرب، لا يقتصر عندهم على الشعر فحسب بل يشمل النثر كذلك، وعلى هذه اللغة

يمكن حمل بعض الأشعار التي أوردها المبدع – لا المنشد – مقيّدةً وكان حقها الإطلاق.

▪سادسًا: أدى ذلك الضرب من الإنشاد إلى حذف عنصر من عناصر الجملة ربما يكون الفاعل أو نائب الفاعل أو المضاف إليه، أو حذف لام الفعل. وربما أُستُخرِج من وراء ذلك دلالة خفيّة، وإن لم يكن المنشد قد قصد إليها قصدًا.

▪سابعًا: تقييد المنشد للقوافي المطلقة يُبقي على علامة الإعراب أو البناء دون تغيير في بعض الأبيات؛ إذ لا يلجأ ذلك المنشد إلى ما يلجأ إليه المنشد الحجازي الذي يقوم- في القصائد المكسورة الرويّ- بكسرِ آخر الفعل المجزوم بالسكون، وتحريك المبني على السكون، بالكسر في تلك القصائد كذلك.

▪ثامنًا: تقييد القوافي التي حقها الإطلاق يتولّد عنه صور جديدة لتفعيلتي العروض والضرب، من الممكن استغلالها في عملية الإبداع، وتوسيع دائرة المتاح من البدائل العروضية أمام الشاعر المعاصر، فضلا عن إيجاد تأصيل علمي مقبول لبعض التغييرات المستحدثة في تفعيلات آخر السطر الشعري في شعر التفعيلة.

▪تاسعًا: تقييد القوافي – في شعر التفعيلة- من صنع المبدع، ويبقى اختلاف مهم يتمثل في أن المنشد للشعر القديم كان يحقق اطرادًا موسيقيًّا بتقييده قوافي القصيدة كلها، في حين أن عملية التقييد لقوافي الشعر الحر عملية اختيارية غير لازمة.

▪عاشرًا: لم تعد قضيةُ الإقواء السببَ الرئيس في تقييد القوافي لدى شعراء التفعيلة، بل كان الحرص على عدم الجمع بين القوافي المطلقة

والمقيدة في المقطع الواحد سببًا كافيًا لأن يقيد الشاعر القوافي التي حقها الإطلاق.

▪حادي عشر: كان شعراء قصيدة التفعيلة على وعي تام بضرورة الإبقاء على شيء من التوافق الإيقاعي بين القوافي المتعددة داخل القصيدة الواحدة، مهما كلفهم ذلك من مخالفة على المستوى الأفقي، فأتوا بصور من التفعيلات التي يمكننا ردّها إلى ظاهرة (تقييد القوافي التي حقها الإطلاق)، وتأصيل ذلك التغيير في التفعيلات بردّه إلى نظيره في الشعر العربي القديم على مستوى الإبداع والإنشاد كليهما.

▪ثاني عشر: شعراء التفعيلة لم يلجؤوا إلى ذلك التقييد لكي تطّرد أواخر الأسطر الشعرية اطرادًا تامًا، بل من أجل ألا تضطرب اضطرابًا تامًّا.

***

المصادر والمراجع:

- الأزمنة وتلبية الجاهلية، محمد بن المستنير الشهير بقطرب، تحقيق: د. حاتم الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م.
- الأمالي، أبو علي القالي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م.
- أهدى سبيل إلى علم الخليل، د. محمود مصطفى، مكتبة المعارف، ط١، ٢٠٠٢م.
- البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.
- بين القافية في الشعر العربي والقافية في الشعر الإنجليزي، د.إبراهيم أنيس، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ج٢٩، ١٩٧٢م.
- توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، المرادي، تحقيق: د.عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.
- الجنى الداني في حروف المعاني، الحسن بن قاسم المرادي، تحقيق: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م.
- الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٩م.
- ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠م.
- ديوان ابن سناء الملك، تحقيق: محمد إبراهيم نصر، وحسين نصار، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٩م.

- ديوان ابن عربي، محيي الدين ابن عربي، شرحه: أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.
- ديوان ابن مقبل، تحقيق: د. عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م.
- ديوان أنشودة المطر، بدر شاكر السياب، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٥م.
- ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢م.
- شرح شافية ابن الحاجب، رضي الدين الاستراباذي، تحقيق: محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف، ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.
- شمس العلوم، نشوان الحميري، تحقيق: حسين العمري وآخرَين، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩م.
- الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ.
- العمدة، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة، بدر الدين الدماميني، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٧٣م.
- الفاصلة في القرآن، محمد الحسناوي، دار عمّار، الأردن، ط٢، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.
- الكتاب، سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨م.

- اللزوميات، أبو العلاء المعري، تحقيق: عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.
- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام، تحقيق: د.عبد اللطيف الخطيب، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ٢٠٠٠م.
- موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، د. شعبان صلاح، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- نفح الطيب، أحمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت،١٩٨٨م.

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١-	ملخص	٣
٢-	Abstract	٤
٣-	أولا: تقييد القوافي التي حقها الإطلاق وأثره الإيقاعي في الشعر القديم:	٥
٤-	ثانياً: تقييد القوافي المطلقة وأثره الإيقاعي في قصيدة التفعيلة:	٣٥
٥-	الخاتمة:	٥١
٦-	المصادر والمراجع:	٥٤
٧-	فهرس الموضوعات	٥٧

تم بحمد الله