جدلية الإيقاع والمعنى
دراسة تطبيقية في صلة المعنى بالموسيقا الخارجية

إعداد
د. عبد الله بن سليمان بن محمد السعيد
جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز- كلية التربية بالخرج

١.١ مدخل:

الإيقاع هو جوهر الشعر، وروحه الخاص الذي يميزه عن النثر، وركنه الركين الذي لا يقوم إلا به؛ لأنه لو لم يكن كذلك لأمكن الاستغناء عنه بالنثر، ولانتفت خصوصية الشعر، ولزالت الحاجة إليه، ولاكتفى العرب وغيرهم بالنثر في مجالاتهم الأدبية كافة.

ومع أن الاتفاق يكاد يكون شاملا لضرورة الإيقاع في النص الشعري فإن تفسير هذا الإيقاع واستجلاء حدوده ومكوناته يبدو مجالا واسعا للاختلاف بين الباحثين بما يصعب إيراد شواهده هنا [١] .

ولست أقصد بهذه الدراسة تفصيل القول في شأن الإيقاع من هذه النواحي، ولا الحديث عن علاقة الإيقاع بخصائص اللغة التي قيل فيها الشعر، ولا تخصيصه بالنبر من عدمه[٢]، وإنما قصدت محاولة استكشاف علاقة المعنى بالموسيقا الخارجية من خلال نماذج تطبيقية تناسب حدود هذه الدراسة وطبيعتها، فعلى نحو ما اختلف النقاد في طبيعة الإيقاع وحدوده ومكوناته اختلفوا في علاقة الموسيقا الخارجية أو بعض أجزائها بالمكونات المعنوية المختلفة من موضوعات وأغراض اختلافا واسعا يصعب إيراد شواهده هنا.

على أن هذا الأمر لم يكن جديداً، فقد ذكر الأخفش أنه سمع كثيراً من العرب يقسم الشعر ثلاثة أقسام، فيجعل القصيد لما تتغنى به الركبأن، والرجز لما يترنم به الناس في أعمالهم

(١) حول الاختلاف في حدود الإيقاع ومكوناته انظر: أحمد حيزم، فن الشعر ورهان اللغة، ، دار محمد علي الحامي، تونس، وكلية العلوم والدرسات الإنسانية، سوسة، ط١، ٢٠٠١م، ص٣٥-٤٣ .

(٢) يرى كمال أبو ديب تخصيص الوزن بالكمية والتتابع والحدود، وتخصيص الإيقاع بالنبر الذي يضعه الشاعر على نوى معينة بالبيت انظر: كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤م، ص ٢٣٠-٢٣١.

وأسواقهم، والرمل لما سوى ذلك[١]، وأشار صاحب الصناعتين إلى أهمية اختيار الوزن الشعري[٢]، ثم أفاض حازم القرطاجني في خصائص البحور وملامحها [٣] .

والسؤال الذي يريد أن البحث أن يقف عنده: هل هناك صلةٌ حقيقية بين الموسيقا الخارجية وبين الدلالة والمعنى في الشعر؟.

وللإجابة على هذا السؤال فقد رأيت أن أنطلق من نماذج تطبيقية محاولا أن أستكشف وجود هذه العلاقة من عدمها، وأن أميز ما أراه من جوانب هذه العلاقة قدر الاستطاعة وبما يتناسب مع هذا البحث، فعمدت إلى بعض الدواوين لوضعها موضع التحقق والاختبار، وهي:

١- ديوان امرئ القيس بتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، الطبعة الخامسة.

٢- ديوان عمر بن أبي ربيعة، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه الدكتور فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١٦هـ/١٤٩٦م.

٣- شعر أحمد الجندي[٤] من خلال ديوانه عهد مضى، طبعة دار طلاس، وما توافر عندي من شعره المخطوط.

---

(١) انظر: الأخفش، القوافي، تحقيق د. عزة حسن، دمشق، ١٩٧٠م، ص٦٨.

(٢) انظر: د.علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص ١٠١.

(٣) انظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ص ٢٠٥-٢٦٩ .

(٤) أحمد الجندي(١٩١٠-١٩٩٠م): شاعر سوري معاصر، له ديوان مطبوع "عهد مضى" ، وشعر مخطوط في نحو ٥٥٠٠بيت، وقصتان شعرتيان في ٤١٠٠بيت، كان مجافيا لدعوات التجديد في الأوزان، وله كتاب في السيرة الذاتية "لهو الأيام"، وبرامج إذاعية متعددة، عرف بالظرف وخفة الظل (انظر: شعر أحمد الجندي دراسة فنية وموضوعية، عبد الله بن سليمان السعيد، رسالة ما جستير، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، العام الجامعي ١٤٢٣/١٤٢٤هـ).

وقد وقع الاختيار على هؤلاء الشعراء لتنوع أشعارهم بين الشعر العاطفي وما يحمل جوانب من القص، ولتنوع بيئاتهم وعصورهم وتفاوت قيمتهم الفنية، ولأن جميع ما ورد من شعرهم كان من الشعر العمودي، مما يتيح مجالات متعددة للموازنات والمقارنات.

٢.١ الاختيارات العروضية:

لعل أول ما يمكن حصره هنا والتعرف عليه الاطلاع على نسب البحور التي جرت عليها أشعار كل من هؤلاء، وهي على النحو التالي:

الوزن/الشاعر	امرؤ القيس		عمر بن أبي ربيعة		أحمد الجندي	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الطويل	٥٠٠	%٦٢,٧٣	٥٦٠	%١٦,١٩	١٩٢	%٣
الكامل	٥٩	%٧,٤٠	٧٥٤	%٢١,٨٠	١٤٤٩.٥	%٢٢,٦٧
الخفيف	–	–	٧٩٧	%٢٣,٠٤	٢٢٠٠	%٣٤,٤١
البسيط	٥٣	%٦.٦٥	١٩٢	%٦,٢٨	٧١٦.٥	%١١,٢١
السريع	١٣	%١,٣٦	٩١	%٢,٦٣	٤٨١	%٧,٥٢
الوافر	٥٢	%٦,٥٢	٢٢٥	%٦,٥٠	٣٩١.٥	%٦,١٢
الرمل	٨	%١,٠٠	٣٠٠	%٨,٦٧	٣٠٥.٥	%٤,٧٨
الرجز	١١	%١,٣٨	٧٢	%٢,٠٨	٢٤٤	%٣,٨٢
المديد	١١	%١,٣٨	٨٤	%٢,٧٥	–	–
المجتث	–	–	–	–	١٣١	%٢,٠٥
المتقارب	٨٠	%١٠,٠٤	١٧٣	%٥,٦٥	١٢٤	%١,٩٤
المنسرح	١٠	١.٢٥	١٥٦	%٥,٠١	٤٠	%٠,٦٣
المتدارك	–	–	–	–	٣٧.٥	%٠,٥٩
الهزج	–	–	٣٠	٠,٨٧	٥	%٠,٠٨
غير خليلي	–	–	٢٥	٠,٧٢	٧٦.٥	%١,١٧
المجموع	٧٩٧	%١٠٠	٣٤٥٩	%١٠٠	٦٣٩٤	%١٠٠

يلفت النظر في الجدول السابق عدة أمور نلخصها فيما يلي:

– تدنت نسبة الطويل في شعر عمر بن أبي ربيعة مع ارتفاعها في شعر امرئ القيس، ثم تدنت تماما عند أحمد الجندي.

– انعدمت نسبة الخفيف في شعر امرئ القيس، ثم حضرت حضورا واضحا في شعر عمر بن أبي ربيعة حيث بلغت ٢١%، ثم زادت في شعر أحمد الجندي، فوصلت ٣٤.٤١%.

– ارتفعت نسبة الكامل عند عمر بن أبي ربيعة بحيث بلغت ضعف ما هي عليه في شعر امرئ القيس، ثم ارتفعت أكثر لدى أحمد الجندي، وكذلك الحال في البسيط والسريع على تفاوت في النسب.

– تراجعت نسبة المتقارب إلى النصف تقريبا في شعر عمر بن أبي ربيعة، ثم تدنت تماما في شعر أحمد الجندي.

أن مجرد تفاوت هذه النسب بين هؤلاء الشعراء يؤكد اختلاف إيقاعات هذه الأوزان وإيحاءاتها، وتفاوت رغبة الشعراء في استعمالها ومناسبتها لأساليبهم بتفاوت قدراتهم وبيئاتهم والمعاني التي ينسجونها، والأنغام التي يضربون بها أوتارهم.

ولفسر هذه الاختلافات فسنقف عند بعض هذه البحور، ففي بحر الطويل فيما يقرر بعض نقاد الأدب بهاءٌ وقوة ورحابة وجلالة[١]، والناظر في دواوين هؤلاء يجد أن نصيبهم من هذه الصفات لا يبعد عن نصيبهم من بحر الطويل، فامرؤ القيس يتفق النقاد قديما وحديثا على جزالة شعره وقوته، وفي شعر عمر بن أبي ربيعة ضربان من الأساليب يجيء أحدها على نسق من القوة

(١) انظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦٩،وانظر: عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٠م، ص٣٦٢.

والإحكام ويتجه الآخر إلى السهولة حتى يكاد يقترب من لغة الحياة اليومية(١)، وأما أحمد الجندي فشعره أقرب إلى النثرية والتقريرية ولذا عدم هذا الوزن في شعره أو كاد.

ويلفت النظر أن الطويل أقرب إلى النغمة الهادئة الطويلة، وأنه لا يتمتع بالضربات المتتالية المتساوية التي نراها في البحور الصافية، ولذا اتسع لكثير من المعاني، فهو –فيما يذكر سليمان البستاني– "بحر خضم يستوعب ما لا يستوعب غيره؛ ويتسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال؛ ولهذا ربا في شعر المتقدمين على ما سواه ؛ لأن قصائدهم كانت أقرب إلى الشعر القصصي من المولدين"(٢).

ومع ذلك فقد قلت نسبته في شعر عمر بن أبي ربيعة وأحمد الجندي مع عنايتهما بالقص، ولا شك أن هذا يحتاج إلى تأمل، والافتراض الأول أن يكون هذا الحكم غير صحيح، وأن الطويل لا يحمل شيئا من ذلك، أو أن الأوزان لا خصائص لها؛ لأن القص يأتي في الطويل وغيره، ولأن الطويل لا يختص بالقص دون غيره.

أما أن الطويل لا يحمل شيئا من ذلك فيدحضه ما هو بين أيدينا من التراث الشعري الذي جاء على الطويل متضمنا هذه الأبواب، وأما أن تكون الأوزان لا خصائص لها ألبتة فأمر نؤجله إلى حين استيفاء غايات هذا البحث، لكننا نؤكد أن عدم اختصاص الطويل بالقص لا يعني أن الأوزان لا خصائص لها، إذ إن إثبات الشيء لا يعني نفيه عن كل ما عداه، فيصح أن يشاركه في هذه الخصيصة بحور أخرى لطولها أو لتنوع نغماتها، أو لقربها من المنثور أو نحو ذلك، كما

(١) انظر: شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن ربيعة، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، الطبعة الثانية، ١٣٨٣هـ/١٩٦٤م، ص ٣٥٩–٣٦٠، والشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، شوقي ضيف، بيروت، ١٩٦٧م.

(٢) انظر: سليمان البستاني، إلياذة هوميروس معربة نظما، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج١/ ص٩١.

يصح أن يشارك الفئة من البشر فئة أخرى في خصائص وسمات لا تجدها عند البشر كلهم على نحو ما هو متواتر مشهور.

على أننا عندما التأمل نجد أوزانا أخرى تتسم بسمات نفترض أنها تقربها من النمط القصصي، ولعل من أبرزها وأقربها إلى النثر ولغة الحوار وزن الخفيف؛ لأنه مكون من تفعيلات مختلفة، ولأن ضربه يجوز فيه الخبن فيتحول إلى (فالاتن)، وفيها مزيد من إضعاف التتابع النغمي الذي نجده بدونها، وهو ما يخفف شدة الإطراب في هذا الوزن ويجعله قريبا من النثر، مما يجعله مؤهلا ليحمل خصائص السرد الخإلى من قوة الطويل وشدة أسره، وهو ما نجده في شعر عمر بن أبي ربيعة الذي عني بالقص الشعري عناية فائقة، حيث بلغت ٢١.٨١% متجاوزة نسبة ورودها في الشعر القديم التي بلغت فيما يذكر إبراهيم أنيس ٨%، ثم جاءت في شعر أحمد الجندي في ٤٣.٤١% في شعره الغنائي، في حين أن قصتيه الشعريتين كلتيهما جاءت على هذا البحر، وعدة أبياتهما ٤١٠٠ بيت.

وإذا جاز أن نحكِّم ما ذكره الدكتور صالح رمضان في شعر عمر بن أبي ربيعة من أن لغة قصائده تتردد بين لغة لا تختلف كثيرا عن لغة القصائد الجاهلية في القصائد المطولة، ولغة تتسم بالسهولة في القصائد اليسيرة والمقطوعات، ثم نظرنا في قوله أن نفس الشاعر في الطويل كان أطول[١]، وجمعنا إلى ذلك ما ذكره أحد الباحثين من أن لغة أحمد الجندي يغلب عليها النثرية والتقريرية[٢] اكتملت جوانب الصورة عندنا لنجد أن الطويل يحظى بهذه اللغة التي تتمتع بالمهابة والقوة وشدة الأسر مع استيعابه للسرد ورواية الحوار على النحو الذي نجده في رائية عمر بن أبي

(١) انظر: صالح بن رمضان، "ملاحظات حول الشكل في شعر عمر بن أبي ربيعة"، حوليات الجامعة التونسية، العدد٢٨، العام ١٩٨٨م، ص ٣٠١، ٣٠٦.

(٢) انظر: عبدالله بن سليمان السعيد، شعر أحمد الجندي دراسة فنية وموضوعية، رسالة ماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العام الجامعي ١٤٢٣/١٤٢٤هـ.

ربيعة، وأن الخفيف يقترب من اللغة النثرية المناسبة لقص الحوار وروايته مع قربه من اللغة النثرية، وهو ما نراه واضحا في قصائد الخفيف عند عمر بن أبي ربيعة وفي شعر أحمد الجندي.

ويمكننا هنا أن نستشهد برائية عمر بن أبي ربيعة المشهورة، وفيها[١]: (الطويل)

فَلَمَّا فَقَدْتُ الصَّوْتَ مِنْهُمْ وأُطْفِئَتْ مَصَابِيحُ شُبَّتْ بِالْعِشَاءِ وأنؤرُ[٢]

وغَابَ قُمَيْرٌ كُنْتُ أَهْوَى غُيُوبَهُ ورَوَّحَ رُعْيَان ونَوَّمَ سُمَّرُ

وخُفِّضَ عَنِّي الصَّوْتُ أَقْبَلْتُ مِشْيَةَ الْـ ـحُبابِ ورُكْنِي خَشْيَةَ الْحَيِّ أَزْوَرُ

فَحَيَّيْتُ إِذْ فَاجَأْتُها فَتَوَلَّهَتْ وكَادَتْ بِمَكْنُونِ التَّحِيَّةِ تَجْهَرُ

وقَالَتْ —وعَضَّتْ بِالبنان– فَضَحْتَنِي وأنتَ امْرُؤٌ مَيْسُورِ أَمْرِكَ أَعْسَرُ

أَرَيْتُكَ إِذْ هُنَّا عَليكَ أَلَمْ تَخَفْ وُقِيتَ وحَوْلِي مِنْ عَدُوِّكَ حُضَّرُ

فواللهِ ما أَدْرِي أَتَعْجِيلُ حَاجَةٍ سَرَتْ بِكَ أَمْ نَامَ الذِي كُنْتَ تَحْذَرُ

فقُلْتُ لَهَا: بَلْ قَادَنِي الشَّوْقُ والْهَوَى إليك ومَا نَفْسٌ مِنَ النَّاسِ تَشْعُرُ

فقَالَتْ: وقَدْ لانتْ وأَفْرَخَ رَوْعُها كَلاكَ بِحِفْظٍ رَبُّكَ الْمُتَكَبِّرُ

ولك أن تقارن هذا النغم بقوله[٣]: (الخفيف)

نَظَرَتْ حِينَ وازَنَ الرَّكْبُ بالنَّخْـ ـلِ ظِلامًا ودُونها الأَسْتَارُ

ودَعاني ما قَالَ فيها عَتِيقٌ وَهْوَ بِالْحُسْنِ عَالِمٌ بَيْطارُ[٤]

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٢٥-١٢٦.

(٢) أنؤر: جمع نار.

(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٤٩-١٥٠.

(٤) عتيق: من أدباء قريش كان صاحبا لعمر، والبيطار: الخبير.

قَوْلُ نِسْوَانِها إذا حَفَلَ النِّسْـ ـــوان في مَجْلِسٍ وقَلَّ الأَمَارُ[١]
إنها عَفَّةٌ عن الخُلُقِ الوَا ضِعِ والطُّعْمَةِ التِّي هِيَ عَارُ
نَعَتوها فأَحْسَنُوا النَّعْتَ حَتَّى كِدْتُ مِنْ حُسْنِ نَعْتِهَا أُسْتَطارُ

هذان نصان من نصوص الغزل والحوار جاءا على وزني الطويل والخفيف لابن أبي ربيعة، وقد تعمدت أن يتفقا في الروي والمجرى ليتبين ما بين نغمتيهما من توافق أو تباين، وبارز أن نغمة النص الأول أكثر هدوءا وطولا، وأن الحوار يجري داخلها بسلاسة مقبولة، ولكنها مع ذلك تحتفظ بشيء من الجلالة والرحابة، وأما النص الثاني فهو أقل رحابة وجلالة، ولكنه يجري مع الحوار والقص جريا حسنا، وبخاصة مع ضربه الذي يتردد بين ثلاث نغمات (فاعلاتن- فعلاتن- فالاتن)، وهو ما يساعد على التنويع والتخفيف من أسر النغم الشعري، ويناسب ما يحاكيه الشاعر من الحوار المنثور.

فإذا انتقلنا إلى البحور الأخرى التي جاء فيها التفاوت فإننا نجد على رأسها بحر التقارب، ولبحر المتقارب رنَّةٌ وعذوبة شديدة، يكاد يتفق عليها من كتبوا في طبيعة الأوزان وإيحاءاتها، فهو عند حازم حسن الاطراد، وله سباطة وسهولة[٢]، وعند البستاني مطرب يصلح للعنف[٣]، وعند عبدالله الطيب سهلٌ يسير ذو نغمة واحدة متكررة، منساب، طبلي الموسيقا[٤]، وقد أكثر منه امرؤ

(١) حفل النسوان: اجتمعن، الأمار: الأمر.
(٢) انظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦٩.
(٣) انظر: سليمان البستاني، إلياذة هوميروس معربة نظما، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج١/ ص٩٣.
(٤) انظر: عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١/ ص٣١٢ .

القيس، فبلغ نحوًا من ١١% من شعره، وتخيره في مواطن الإطراب، وهو فيها وفيما سواها من الشعراء الفحول ولا ريب، ومن أبرز أمثلته في شعره رائية جاء فيها(١):

وأَرْكَـــــبُ فِي الـــــرَّوْعِ خَيْفَانـــــةً كَسَا وَجْهَهَا سَعَفٌ مُنْتَشِرْ(٢)
لهـــا حَـــافِزٌ مِثْـــلَ قَعْـــبِ الْوَلِيـــ ـدِ رُكِّبَ فِيهِ وَظِيفٌ عَجِرْ(٣)
لهـــا ثُـــنَنٌ كخـــوافِي العُقـــا بِ سُودٌ يَفِئْنَ إِذَا تَزْبِئِرْ(٤)
وسَـــــاقأن كَعْباهمـــــا أَصْـــــمَعا نِ لَحْمُ حَمَاتَيْهِما مُنْبِتِرْ(٥)
لَهَـــا عَجُـــزٌ كـــصَفاةِ الْمَـــسِيـ ـلِ أَبرزَ عنها جُحافٌ مُضِرّْ(٦)
لَهَـــا ذَنَـــبٌ مِثْـــلُ ذَيْـــلِ الْعَـــروسِ تَسُدُّ به فَرْجَها منْ دُبُرْ

تأمل في هذه الأبيات وما توحي به من التطرب بذكر فرسه، ثم ضعها إلى جانب أبياته في الموضوع نفسه من الطويل(٧):

(١) ديوان امرئ القيس، ص ١٦٣ .
(٢) الروع: الفزع، والخيفانة: الجرادة شبه بها الفرس لسرعتها وخفتها، ووجهها: ناصيتها.
(٣) القعب: القدح الصغير، والوليد: الصبي، والوظيف: مابين الرُّسغ الركبة، ومابين الرسغ إلى العرقوب، والعجر: الصلب.
(٤) الثنن: الشعرات التي خلف الرسغ، والخوافي: ما بعد القوادم من الجناح، وشبهها به لرقتها، ويفئن: يرجعن إلى أماكنهن بعد ازبئرارها، تزبئر: تقشعر.
(٥) أصمعان: صغيرات ملتصقان، وحماتاهما: اللحمتان الغليظتان فوق الكعبين ، ومنبتر: صلبان كأنهما متفرقان
(٦) الصفاة: الصخرة، والجحاف: السيل الذي يجرف ما أمامه ويجحفه أي يجمعه.
(٧) ديوان امرئ القيس، ص١٩.

وقَــدْ أَغْتَــدِي والطَّيْــرُ فِي وُكُناتِهَــا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ[١]
مِكَــرٍّ مِفَــرٍّ مُقْبِــلٍ مُــدْبِرٍ مَعًــا كَجُلْمُودِ سَيْلٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ
كُمَيْــتٍ يَــزِلُّ اللِّبْــدُ عَــنْ حَــالِ مَتْنِــهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفْواءُ بِالْمُتَنَزَّلِ[٢]

أترى أن ليس ثمة فرق بين النغمين، وأن الدلالة فيهما واحدة، بل ضع هذا البيت:

لَهَــا ذَنَــبٌ مِثْــلُ ذَيْــلِ الْعَــروسِ تَسُدُّ به فَرْجَها منْ دُبُرْ

إلى هذا البيت [٣]:

وأنــتَ إذا مَــا اسْــتَدْبَرْتَهُ سَــدَّ فَرْجَــهُ بضافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ

فمع تقارب المعنى والألفاظ إلا أن المعنى والمغنى فيهما مختلفان، فالنغمة في البيت الأول سريعة متلاحقة ذات نغمة حادة مطربة، وفي الثاني هادئة وقورة ممتدة، والتركيب في البيت الأول يحوي تقديما وتأخيرا ثم تشبيها ووصفا، وفي الثاني جاء خبرا ثم أداة شرط وجوابها، ثم تمم البيت بثلاثة أوصاف، وهي تقنيات تركيبية لن يسعها المتقارب بحال.

واختلاف نغمات البحور ودرجة إطرابها واتساعها يمكن ملاحظته بجلاء في الأوزان التي ضعفت فيها الموسيقا الخارجية، كالرجز، ففيه كزازة عند حازم[٤]، وهو عند البستاني "أسهل

(١) الوكنات: المواضع التي تأوي لها الطير، والمنجرد: قصير الشعر، والأوابد: الوحش، وقيد الأوابد: يسبقها فلا تفوت، والهيكل: الضخم .
(٢) الكميت، ويزل اللبد: أملس الظهر، وحال متنه : موضع اللبد من ظهره، والصفواء : الصخرة الملساء، والمتنزل: النازل عليها.
(٣) ديوان امرئ القيس، ص٢٣.
(٤) انظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦٨.

البحور في النظم، لكنه يقصر عنها جميعًا في إيقاظ الشعائر وإثارة العواطف"[١]، وعند عبدالله الطيب الأدب الشعبي للعصر الجاهلي، ويحسن فيه الترنم والخفة، وهو دون القصيد في اتساع مجال القول، ولا يصلح إلا للوصف المستخف والترنم[٢]، ولضعف وزنه كثر التزام القافية في شطريه، فيكون منهوكًا، ومن أمثلته قول امرؤ القيس[٣]:

واللهِ لا يَذْهَبُ شَيْخِي بَاطِلا حَتَّى أُبِيرَ مَالِكًا و كاهِلا[٤]

القاتلينَ الملِكَ الْحُلاحِلا خَيْرَ مَعَدٍّ حَسَبًا ونائِلاً[٥]

يا لَهْفَ هِنْدٍ إذ خطِئن كاهلا نَحْنُ جَلَبْنَا القُرَّحَ القَوافِلا[٦]

يَحْمِلْنَنا والأَسَلَ النَّوَاهِلا مُسْتَفْرِمَاتٌ بِالحَصى جَوَافِلا[٧]

تَسْتَثْفِرُ الأواخِرُ الأوَائلا[٨]

فإذا جاء تاما ضعف فيه النغم، وبعد عن الإيحاء الشعري، من ذلك قصيدة أحمد الجندي "أسفاً على الشباب"، والتي جاءت على بحر الرجز مقفاة بالألف المقصورة، فجمعت ضعف الوزن إلى ضعف القافية، ومنها[٩]:

(١) انظر: سليمان البستاني، إلياذة هوميروس معربة نظما (المقدمة)، ص ٩٣-٩٤.
(٢) انظر: عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص٢٣٠-.
(٣) انظر: ديوان امرئ القيس، ص١٣٤-١٣٥.
(٤) أبير: أهلك ، ومالك وكاهل: قبيلتان من بني أسد، وهم من خيرهم.
(٥) اللحلاح: السيد الشريف، يقصد أباه، وخير معد: يقصد مالكا وكاهلا؛ لأن أباه ليس من معدّ.
(٦) خطئن كاهلا: أخطأن كاهلا، وأصبن غيرهم، والقرح: الخيول المسنة، والقوافل: المضمرة.
(٧) الأسل: الرماح ، ومستفرمات: يضربن الحصى فيصل إلى فروجهن، فيكون لهن كالمفارم.
(٨) تستثفر الأواخر الأوائلا : يتلو أواخرها أوائلها، فتضع رؤوسها موضع أظفارها.
(٩) القصيدة (٤٢) من ديوانه المخطوط .

يـا أسـفا علـى الـشباب قـد مـضى كأنـــه الطيـــف بظلمـــاء ســـرى
ودَّعتـــه والـــدمع يغـــشى نـــاظري فـــودَّع القلـــب الخليـــل المجتـــبى
لـــه علـــى نفـــسي فـــضلٌ ســـابغٌ ضـــاءت بـــه جوانـــب الأرض الفـــضا
جمَّـــل في عيـــنيَ كـــل منظـــر قـــد كـــان لـــولاه بعيـــني قـــذى

وأما السريع ففيه كزازة عند حازم[١]، وهو عند البستاني "بحر يتدفق سلاسة وعذوبة، يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف"[٢]، وعند عبدالله الطيب مستمد من الرجز[٣]، وبالتالي فهو لا يبعد عنه في كونه يصلح للوصف المستخف والترنم، وقد فصل في أوزانه، فذكر أن في وزنه الأول بطئا وريثا، والثاني والثالث منه أشبه بالسجع لولا انتظام أوزانه[٤]، "ولا يصلح فيهما الكلام إلا إذا جاء مقطعا صغارًا قصارًا متشابهة المعنى لا تعمق فيها"[٥]،ومن أمثلة السريع الثاني قول امرئ القيس[٦]:

يَـــــا دَارَ مَاوِيَّـــــةَ بِالْـــــحَائِلِ فَالسَّهْبِ فَالْخَبْتَيْنِ مِنْ عَاقِلِ[٧]
صَـــمَّ صَـــدَاهَا وعَفَـــا رَسْمُهَـــا واسْتَعْجَمَتْ عَنْ مَنْطِقِ السَّائِلِ[٨]

(١) انظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦٨.
(٢) انظر: سليمان البستاني، إلياذة هوميروس معربة نظما (المقدمة)، ص ٩٣.
(٣) انظر: عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص١٤٣.
(٤) انظر: عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص١٤١-١٥٨.
(٥) انظر: عبدالله الطيب، المرجع السابق، ص١٥٢.
(٦) ديوان امرئ القيس، ص ١١٩.
(٧) الحائل: موضع، والسهب: المستوي من الأرض، والخبتان: أرض فيها لين، وعاقل: جبل باليمامة.
(٨) صم صداها: يريد أنه لا يجيبه بها أحد.

قُـــولا لِـــدُودان عَبِيـــدِ الْعَـــصَا: ما غَرَّكُمْ بِالأَسَدِ الْبَاسِلِ[١]
قَـــدْ قَـــرَّتِ الْعَيْنَـــان مِـــنْ مَالِـــكٍ وِمِنْ بَنِي عَمْرٍو وِمِنْ كَاهِلِ[٢]

فهذه الأبيات ونظائرها لا يمكن أن تضعها إزاء أبياته في الطويل حتى لو اتفقت معه في القافية، واقرأ لامرئ القيس نفسه[٣]:

دَعْ عَنْـــكَ نَهْبًـــا صِـــيحَ فِي حَجَرَاتِـــهِ ولَكِـــنْ حَـــدِيثًا مـــا حَـــدِيثُ الرَّوَاحِـــلِ[٤]
كَـــأن دِثْـــارًا حَلَّقَـــتْ بِلَبُونِـــهِ عُقَـــابُ تَنُـــوفَى لا عُقَـــابُ القَوَاعِـــلِ[٥]
تَلَعَّـــبَ بَاعِـــثٌ بِذِمَّـــةِ خَالِـــدٍ وأَوْدَى عِـــصامٌ فِي الْخُطُـــوبِ الأَوَائِـــلِ[٦]

هذان نصَّان لشاعر واحد يلتقيان في موضوعهما وقافيتهما، فكلاهما مؤسسة موصولة بمد، ورويهما ومجراهما واحد، ومع ذلك فإن بينهما بونا في النغم يلقي بظلاله على المعنى والدلالة، فالنغم في الأول سريع جدا كأنما كتبت الأبيات بعد الحدث مباشرة، وبين منشئها ومتلقيها تتلاحق الأنفاس، وتتابع تتابع المعاني، حتى لكأن المتلقي يشعر بأنفاس كاتبها ومشاعره الحارة التي لم

(١) دودان: قبيلة من بني أسد الذين قتلوا أباه، وعبيد العصا: الذي لا يعطون إلا على الضرب والإذلال، والباسل: الكريه، يقصد نفسه أو أباه.
(٢) مالك وبنو عمرو وكاهل أحياء من بني أسد.
(٣) ديوان امرئ القيس، ص٩٤-٩٥، وكان نزل على خالد النبهاني، فأغير على إبله، فلما علم خالد طلب من امرئ القيس رواحل يدرك بها القوم، ففعل، فلما لحق بالقوم، أخذوا رواحلهم إلى نهبهم الأول، فتحول عنه امرؤ القيس، وهجاه بهذه القصيدة.
(٤) حجراته: نواحيه، يقول: دع عنك نهبا قد أغير عليه، ولكن حدثنا عن الرواح لكيف ذهب بها أيضًا.
(٥) دثار: راعي أبل امرئ القيس، واللبون: التي لها ألبان، وتنوفى: جبل من جبال طيء مشرف شامخ ، والعواقل: أسماء جبال ليست شوامخ، ومعناه أن عقابا من عقبان تنوفى ذهبت بلبونه، فلا يستطاع ردها.
(٦) باعث: رجل من طيء ممن أغار على إبله، الخطوب الأوائل: القديمة.

تزل تتبعث قريبا من الحدث، وأما الثاني فنغمة هادئة وقورة كأنما تتبعث من رجل حكيم أبدأ وأعاد في قوله، فهي موحية بإطالة الفكر والنظر، وأن ما يرد فيها بعيد عن الاستعجال، وأقرب إلى الاستقرار والتأني في تناول الحدث، ومما يؤيد ذلك أن امرأ القيس كتبها بعد أن نزل على جارية بن مر بن حنبل أخي بني ثعل كما تذكر الرواية(١) .

وإذا جاز أن نقول إن للأوزان إيحاءات واضحة فما نوع هذه الإيحاءات؟ وهل تتصل بالموضوع أم الغرض أم العاطفة أم درجة العاطفة ؟

إن المتأمل في آراء النقاد القدماء والمحدثين يجد اضطرابا شديدًا في تحديد الجانب الثاني من القضية، فبينما يشير المتحمسون وعلى رأسهم عبد الله الطيب إلى إيحاءات الأوزان، ثم يذكرون بعض نماذجها في موضوعات مختلفة، يشير آخرون إلى رفض الفكرة جملة وتفصيلا؛ لأن الوزن الواحد يأتي في أغراض متعددة، والغرض تأتي به أوزان متعددة، فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجي(٢)، ويقرر إبراهيم أنيس ذلك قائلا: "إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بهذه التخير، أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه: فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم"(٣)، وآخرون يرون أن الربط بين الوزن والمعنى يعني أن يتخير الشاعر الوزن بحسب ما يراه من موضوعات قبل إنشاء القصيدة؛ ولذا فهم يرفضون هذه العلاقة أو يوجهونها توجيها آخر، فيصر عز الدين إسماعيل أنه تتبع الأوزان فوجد أنها "تشترك في خاصية واحدة، وهي أنها ليست لها خصائص"(٤).

(١) انظر: ديوان امرئ القيس، ص٩٤.

(٢) انظر: يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار المناهل، بيروت، الطبعة الأولى للمناهل١٤٢٩هـ/٢٠٠٩م، ص ١٦٥ وما بعدها.

(٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ١٩٥ .

(٤) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ٧٠.

ومع أن هؤلاء النقاد يرفضون ربط الوزن بالموضوعات فإن عددا منهم يراه مرتبطا بالعاطفة أو الشعور، فإبراهيم أنيس –مثلا– يحاول أن يربطها بالشعور الذي يختلف باختلاف الشعراء، فيصنف الأوزان بين أوزان طويلة تناسب حالات معينة من الشعور وبين بحور قصيرة تناسب نمطا آخر منه، فيقول: "على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية"(١)، وهذه الفكرة تتكرر عند عز الدين إسماعيل إذ يربط بين إيقاع الضربة الشعرية الذي يكون عادة أبطأ من النبض(٢)، وعند النويهي الذي يربط الوزن بدرجة العاطفة (٣).

ومع كل هذه الاختلافات فإن العلاقة يجب أن تكون تلقائية تنبعث من علاقة المعنى بطبيعة الانفعال النفسي الذي هو موضوع الشعر، فلا معنى أن يتصور أن تعالق المعنى بالوزن يعني افتعال هذه العلاقة، أو أن الشاعر يتخير الوزن قبل البدء بالقصيدة، كما أنه لا يمكن أن يتصور أن الوزن لا علاقة له بالتجربة الشعرية، لأن ذلك يعني أن الإيقاع جاء نشازا في حركة القصيدة، ومن المتقرر أن الشعر الجيد هو الذي تتواءم فيه الموسيقا "مع التجربة الشعرية... وتتجاوب نغماتها ونبراتها مع حالة النفس"(٤)، إذ إن "كل بحر يحوي داخل أبنيته إيحاءات ودلالات وجدانية

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ١٩٥ .

(٢) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي عند العرب، دار الفكر العربي ، القاهرة، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م ص ٣٠٥.

(٣) انظر: محمد النويهي، الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتطبيقه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ج١/ ص٦١.

(٤) مصطفى عبد اللطيف السحرتي، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، الطبعة الثانية، مطبوعات تهامة،جدة، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م، ص١١٣ .

ونفسية متعددة ومركبة، وكل مبدع حالما يشرع في نسيج القصيدة تكون لديه طائفة من الأحاسيس والانفعالات التي تبحث عن تجسيد إيقاعي يوافقها ويتلبس بها"[١]، فتصبح جزءا لا يتجزأ من الدلالة مرتبطا بها ومشاركا فيها، ولذا فإن الوزن والقافية – عند الشعراء المبدعين – يأتيان عفواً لا اختياراً وتقديراً.

ولا يخفى أن هذه الانفعالات قد تتشابه تجاه بعض الموضوعات، ولكنها لا تتماثل إطلاقاً، فلكل نفس بشرية ميسم خاص بها، كما أن هذه الانفعالات قد تختلف أو تتفاوت تجاه الموضوع الواحد، فالرثاء يحركه الحزن الهادئ كما يحركه الحزن الثائر النادب، وشعر الطبيعة قد يأتي به الحزن كما يبرز فيه الانطلاق والحبور، والغزل لا يبعد عن ذلك، وهكذا، وهو أمر يلزمنا بالحذر تجاه هذه الموضوعات وإطلاق الأحكام السريعة تجاه ارتباطها بوزن معين دون آخر، وإن كان لا يمنعنا من تلمس بعض هذه الصلات، واستكناه شيء من مدلولاتها.

وهذه الصلة تختص بالشعر الجيد وبالنماذج الناجحة، كما أنها تمثل جزءًا من الدلالة يأتي متناغمًا مع بقية الأجزاء، سواءً منها ما اتصل بجوانب الموسيقا الداخلية التي يجب أن تحقق تصاديا دلاليا داخل النص الواحد، أو تعلق بالصورة الشعرية واللغوية في النص الأدبي، إذ إن علاقة الموسيقا الخارجية بالموسيقا الداخلية وبالصورة الشعرية اللغوية أشبه بعلاقة الإطار الذي يجسد ما هو داخله، والظاهر الذي يكشف الباطن.

على أن هذا لا يعني اختصاص الأوزان بالثقل الشعري منفصلة عن أحوال مجيئها وهيئاتها، حيث إن الوزن الواحد اسم لمجموعة من الأشكال الموسيقية التي يربطها نظام معين، ولكن هذه الأشكال تختلف إيقاعاتها وإيحاءاتها بحسب طولها، وصورة عروضها، وضربها ائتلافاً واختلافاً،

(١) شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، رمضان صادق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٣٠ .

والعلل التي تجري عليهما [١]، وطبيعة الزحافات التي تأتي في حشوها[٢]، ونحو ذلك مما لا نجد تحديدات مقنعة وجازمةً بشأنه.

وكل ذلك لا يمنع من وجود سمات مشتركة لهذه الأوزان، ولكنه يفرض – في تقديري – ضرورة الحذر في التعامل مع هذه القضية، وضرورة تقييد الأشكال الشعرية للوزن الشعري الواحد متى رأى المطلع ذلك ضرباً لازماً أو منحىً مفيداً في معالجته وكتابته، بالإضافة إلى الالتفات إلى دور القافية في تشكيل الموسيقا الخارجية للشعر العربي.

تعدد أشكال الوزن الواحد:

ويبدو أشد هذه التغييرات أثرًا على دلالات الأوزان وإيحاءاتها عدد التفعيلات في كل شطر، فتجزيء البحور يسرع بتتابع نغماتها ويرفع من وتيرة إيقاعها، ويحول بها نحو التطرب والتنغم في الموضوعات الخفيفة وحالات الأنس، ونحو تلاحق ثورات الألم في حالات الحزن والندب على النحو الذي نراه في رثاء أم السليك لابنها مثلا، وسنرى أن عمر بن أبي ربيعة عني بالبحور

(١) من شواهد ذلك أن أكثر الباحثين خص أحذ الكامل ببعض الأحكام "انظر: إلياذة هوميروس، ص٩٢، والمرشد إلى صناعة العرب، ج ١/ ص ١٥٨، و عبد الحميد الراضي، تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة بغداد، ١٩٦٨م، ص١٧٧، و أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة العاشرة، ١٩٩٩ م، ص٣٢٣ وغيرهم.

(٢) ذكر الدكتور عبده بدوي أن الكامل متى غلبت عليه الحركة ظهرت فيه الجزالة ومتى غلبت عليه السكنات "الإضمار" صار أقرب إلى الرقة [انظر: عبده بدوي، دراسات في النص الشعري – العصر العباسي –، دار الرفاعي، الرياض، ١٤٠٥هـ-١٩٨٤م ،ص ٥٦].

المجزوءة في شعره، وهو ما فسره الكثيرون بأنه اتجاه للأوزان المناسبة للغناء(١)، ويمكننا هنا أن نستعين بالجدول التالي:

البحر	عدد الأبيات في التامّ	نسبته من مجموع شعره التامّ	نسبته من مجموع شعره	المجزوء	نسبته من مجموع شعره	المجموع	النسبة
الطويل	٦٥٠	%١٨,٣١	%١٦,١٩	-	-	-	-
الكامل	٧٢٢	%٢٣,٦٠	%٢٠,٨٧	٣٢	%٠,٩٣	٧٥٤	%٢١,٨٠
الخفيف	٧٥٠	%٢٤,٥٢	%٢١,٦٨	٤٧	%١,٣٦	٧٩٧	٢,٠٤
الرمل	١٩٩	%٦,٥١	%٥,٧٥	١٠١	%٢,٩٢	٣٠٠	%٨,٦٧
البسيط	١٩٢	٦,٢٨	%٥,٥٥	-	-	-	-
المنسرح	١٥٦	%٥,٠١	%٤,٥١	-	-	-	-
الوافر	١٣٢	%٤,٣٢	%٣,٨٢	٩٣	٢,٦٩	٢٢٥	%٦,٥٠
المتقارب	١٧٣	%٥,٦٥	%٥,٠٠	-	-	-	-
المديد	٨٤	%٢,٧٥	%٢,٤٣	-	-	-	-
السريع	٩١	%٢.٧٩	%٢,٦٣	-	-	-	-
الرجز	-	-	-	٧٢			
غيرخليلي	-	-	-	٢٥	%٠,٧٢		

(١) انظر: شوقي ضيف، الشعر والغناء في مكة والمدينة لعصر بني أمية، دار المعارف، مصر، الطبعة الخامسة، ص٣٦١.

بالنظر في الجدول السابق نجد أن عمر بن أبي ربيعة كتب في البحور المجزوءة (٤٠٠) بيت من (٣٤٩٥) بيت، وهو ما يساوي (١١,٥٦%) من شعره، وهي نسبة عالية لا أظن لها مثيلا عند الشعراء المعروفين قبله، فإذا أضفنا إلى هذه الأوزان الأوزان المطربة التي تكاد تقترب من المجزوءات، مثل : الكامل الأحذ والرمل ومخلع البسيط، تبينا أن ثمة تغيرا في الأوزان التي اتجه إليها عمر وفق اتجاهاته الفنية وما يتناسب مع شعره، ولا شك أن عمل ابن أبي ربيعة كان فاتحة لهذا اللون من الشعر المتفق مع أنواع معينة من الغناء، لكنه يدل أيضا على أن ثمة دلالات ومعان وتغيرا في وظيفة الشعر فرض نفسه على عصر ابن أبي ربيعة، وأنه جرى مع طبيعة عصره فاتجه إلى النظم بالأوزان المجزوءة الخفيفة، تبعا لهذه الدلالات الجديدة، ولطبيعة شعره الذي محض دلالاته للشعر الغزلي.

٢. القافية:

تشارك القافية الوزن في الاختصاص بموسيقا الشعر الخارجية، بل وفي تغيير هيئاته التي يكون عليها، إذ "الوزن وحده لا يحدد لون الإيقاع"(١)، بل إنه لا يمكن أن يرسم الموسيقا الخارجية منفرداً، فالقافية – كما يشير إلى ذلك ابن رشيق – "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"(٢)، ولا يقارب اللغة العربية لغة أخرى في شدة اهتمامها بالقافية وأحكامها ونغماتها(٣)، وهو أمر يفرض سمات موسيقية مؤثرة في تكوين الموسيقا الخارجية، وفي الإيحاءات التي تنبعث منها.

(١) سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، الطبعة السادسة، ١٤١٠هـ /١٩٩٠م، ص٦٨.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١ / ص١٥١ .

(٣) انظر: موسيقى الشعر، ص ٣١١، وكذلك: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ١٩٧٣م ص٤٦٨، و د. بدير حميد، ميزان الشعر ، الطبعة الثانية، دارة المعرفة، القاهرة، ١٩٦٧م، ص١٥٠.

وعلى نحو ما كان لعدد التفعيلات تأثير على دلالات البحور فإن لنوع العروض والضرب تأثيراً واضحاً عليها كذلك، وبتتبع دواوين هؤلاء الشعراء فقد لحظت أن القافية متى طالت وكثر فيها الحركات مقابل السكنات كانت أقرب إلى القوة والجزالة وشدة الأسر، ومتى قصرت وقلَّ فيها الحركات كانت أقرب إلى الرقة واللين، وإذا تتابع في القافية ساكنان مالت إلى البطء والريث، والمجرى المضموم يشعر بالجزالة والقوة، والمفتوح بالرقة واللين، والكسرة بين بين.

وبسبب انتظام الطويل والبسيط في عروض واحدة وأضرب محدودة اتفق النقاد أو كادوا على طبيعة إيحاءاتهما، كما أن تعدد وجوه الأضرب في الكامل ساعد على تنوع إيحاءاته واختلافها، ولك أن تتأمل ما كتبه هؤلاء النقاد في ذلك، فحازم يقول: "وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد"(١)، وهو عند البستاني: "أتم الأبحر السباعية، وقد أحسنوا بتسميته كاملا؛ لأنه يصلح لكل أنواع الشعر"(٢)، وعند عبدالله الطيب: "أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات. وفيه لون خاص من الموسيقا يجعله – إن أريد به الجد– فخمًا جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله –إن أريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة– حلوًا مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقا أو خفيفا شهوانيا"(٣)، ويشير أحد الباحثين إلى شيء من ذلك، فيقول: "هذا البحر يصلح لكل أنواع الشعر، ولا يختلف إلا في درجة العاطفة التي تهيمن على الشاعر أثناء نظمه، تدعمه التجربة الشعرية، وقد نجد في القصيدة الواحدة عذوبة ونجد فخامة"(٤).

(١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦٩.

(٢) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس معربة نظما (المقدمة)، ص ٩١-٩٢.

(٣) عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١/ص٢٤٦.

(٤) أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، بحث لنيل أطروحة دكتوراه الدولة، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، السنة الجامعية ٢٠٠٥/٢٠٠٦م، ص ٤٠٠، ويلحظ أن الباحث ذكره في سياق رأيه بنفي علاقة الوزن بالموضوع، وربطه بالعاطفة أو بدرجتها.

ولا شك أن الكامل بعروض وضرب كاملين يقترب من الطويل في الجزالة والفخامة، فقافيته شبيهة به (...فاعلن/ ...فاعلن)، ومتى اجتمع له حرف روي ومجرى غير لين، وسلم من الإضمار فكثرت فيه الحركات بدت فيه الجزالة، ومن أوضح أمثلته معلقة لبيد بن ربيعة العامري ، والأبيات التي جاءت في فخر بكره وفره في معلقته، وقد حاول عمر بن أبي ربيعة أن ينظم على وفقها فأساء؛ لأن معانيه كانت أحوج إلى الرقة واللين منها إلى الجزالة، وظهر التفاوت بين إيحاءات الإيقاع وطبيعة المعاني، ومما ورد فيها قوله(١):

وحَرَمْتِنِي رَدَّ السَّلامِ وما أَرَى رَدَّ السَّلامِ على الكَرِيمِ بِمَحْرَمِ
إن كُنْتِ عَاتِبَةً فَأَهْلُ مَا أَنْ تَعْتَبِي فيما عَتَبْتِ وتُكْرِمِي
أنتِ الأَمِيرَةُ فَاسْمَعِي لِمَقَالَتِي وتَفَهَّمِي من بَعْضِ ما لَمْ تَفْهَمِي

فلنغمة الكامل هنا تتابع طربي لا يتفق مع الإيقاع اللغوي الوارد فيها، حيث إن لغة السرد تفترض لونا من التقريرية النثرية لتأتي متسقة مع أسلوب الحوار، كما أن الإيقاع اللغوي للجملة (أنت الأميرة) يبدو أقرب إلى التفخيم والمعنى بعيد عن ذلك، ويمكننا هنا أن نقارن هذه الأبيات بنصين آخرين أحدهما شبيه بالبناء اللغوي للأبيات السابقة ولكنه جاء في معرض الحماسة، وهو قول عنترة(٢):

لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ يَتَذَامَرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُذَمَّمِ
يَدْعُونَ عَنْتَرَ والرِّمَاحُ كَأَنهَا أَشْطَان بِئْرٍ فِي لَبان الأَدْهَمِ(٣)
مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثُغْرَةِ نَحْرِهِ ولَبانهِ حَتَّى تَسَرْبَلَ بِالدَّمِ(٤)

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٣٣١.
(٢) التبريزي، شرح ديوان عنترة، ص١٨١-١٨٢.
(٣) الأشطان: الحبال، واللبان: الصدر، والأدهم: فرس عنترة.
(٤) ثغرة النحر: النقرة أسفل الحلق، أي: أواجههم، وتسربل بالدم: صار له الدم سربالا، أي قميصا.

فَازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ الْقَنَا بِلَبانهِ وشَكَا إلى بِعَبْرَةٍ وتَحَمْحُمِ
لَوْ كَان يَعْلَمُ مَا الْمُحاوَرَةُ اشْتَكَى أَوْ كان يَدْرِي مَا جَوابُ تكَلُّمِي

فنغمة الأبيات هنا تأتي متفقة مع المعنى حتى كأن المتلقي يشعر بحركة الخيل، فتتصاعد أنفاسه بتتابع هذه الضربات الإيقاعية وبتصاعد هذه الحركة، وكأنها تشعره بصوت حوافر الخيل على الأرض وباحتجاز الأنفاس في أثناء المعركة. وبذلك فإن نغمة الكامل التام هنا جاءت متفقة مع الإيقاع اللغوي لتسهم بدورها في صناعة الدلالة في إطار متسق منتظم.

وأما النص الآخر فيتفق مع القصيدة السابقة من حيث القافية تماما لكنه يجري على بحر الطويل، وهو لعمر بن أبي ربيعة نفسه، يقول(١):

ألا قُلْ لِهِنْدٍ أَحْرِجِي وتَأَثَّمِي ولا تَقْتُلِينِي، لا يَحِلُّ لَكُمْ دَمِي
وحُلِّي حِبالَ السَّحْرِ عَنْ قَلْبِ عَاشِقٍ حَزِينٍ ولا تَسْتَحْقِبِي قَتْلَ مُسْلِمِ(٢)
فَأنتِ —وبَيْتِ اللهِ– هَمِّي ومُنْيَتِي وكِبْرُ مُنَانا مِنْ فَصِيحٍ وأَعْجَمِ
فواللهِ مَا أَحْبَبْتُ حُبَّكِ أَيِّمًا ولا ذَاتَ بَعْلٍ –يَا هُنَيْدَةُ– فَاعْلَمِي
فَصَدَّتْ، وقَالَتْ: كَاذِبٌ، وتَجَهَّمَتْ فَنَفْسِي فِداءُ الْمُعْرِضِ الْمُتَجَهِّمِ

والإيقاع في وزن الطويل هنا يبدو أكثر هدوءا وامتدادا وأوسع تنوعا، مما جعله أقرب إلى نغمة الحوار النثري والتتابع السردي (فصدت، وقالت: ...)، وناسب المعاني التي يقصدها ابن أبي ربيعة.

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣١٠-٣١١.
(٢) تستحقبي: تتحملي.

على أن الكامل نفسه تضعف فيه هذه الضربات المتكررة متى خرج عن هذا الضرب إلى الضرب المقطوع (متفاعل)، لكنه يبقى على شيء غير قليل من جزالته إذا قل فيه الإضمار، وكثر فيه تتابع الضربات المتوالية، على النحو الذي نجده في الأبيات التالية لامرئ القيس(١):

لِمَنِ الدِّيَارُ غَشِيتُها بِسُحامِ فعَمَايَتَيْنِ فَهَضْبِ ذِي إِقْدَامِ(٢)
فصَفَا الأَطِيطِ فَسَاحَتَيْنِ فغَاضِرٍ تَمْشِي النَّعاجُ بِها معَ الأَرْآمِ(٣)
دَارٌ لِهِنْدٍ والرَّبابِ وفَرْتَنَى ولَميسَ قَبْلَ حَوادِثِ الأَيَّامِ
عُوجَا عَلى الطَّلَلِ الْمُحِيلِ لأننا نَبْكِي الدِّيارَ كَما بَكَى ابْنُ خِذامِ
أو مَا تَرى أَظْعَانُهُنَّ بَواكِرًا كالنَّخْلِ مِنْ شَوْكان حِينَ صِرامِ(٤)
حُورٌ تُعَلَّلُ بِالْعَبِيرِ جُلُودُها بِيضُ الْوُجُوهِ نَوَاعِمُ الأَجْسَامِ

فقد دخل الإضمار إحدى عشرة تفعيلة من ست وثلاثين تفعيلة، وهو ما أسهم في تحقيق الجزالة بتتابع الضربات الواضحة النغم مقابل السكنات.

ومن خلال هذا الافتراض يمكننا أن نقرأ الأبيات التالية لابن أبي ربيعة (٥):

حُمِّلْتُ مِنْ حُبِّيكِ ثِقْلاً فَادِحًا والْحُبُّ يُحْدِثُ للفَتَى أَحْزانا
لَوْ تَبْذُلِينَ لَنَا دَلالَكِ لَمْ نُرِدْ غَيْرَ الدَّلالِ، وكان ذَاكَ كَفَانا

(١) ديوان امرئ القيس، ص١١٤-١١٥.
(٢) سحام: موضع أو جبل، وعمايتان: جبلان، والهضب: القطعة المترفعة من الجبل، وذو أقدام: جبل.
(٣) صفا الأطيط ساحتان وغاضر: مواضع، ومعناه أنها قديمة العهد بأهلها، حتى استوطنتها الظباء.
(٤) شوكأن: موضع كثير النخل، وشبه الهوادج بالنخل حين الصرام.
(٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣٢٦-٣٦٣.

وأَطَعْتِ فِيَّ عَواذِلاً حَمَّلْنَكُمْ وعَصَيْتُ فِيكِ الأَهْلَ والإِخْوَانا
أنبِئْتُ أنكِ إِذْ أَتاكِ كِتَابُنَا أَعْرَضْتِ عِنْدَ قِراتِكِ الْعنوانا
ونَبَذْتِهِ كالعُودِ حِينَ رَأَيْتِهِ فَاشْتَدَّ ذَاكَ عَلَيَّ مِنْكِ وسَانا

نلحظ هنا أن في البيت الأول هنا رقة وليونة لا نجدها في النماذج السابقة من الكامل، حيث إن القطع أحدث في القافية ريثا وبطئا، إضافة إلى إطلاق حركة الروي بالفتح، وهو ما ساعد على اعتدال نغمة الكامل، إضافة إلى دخول الإضمار في خمس تفعيلات من ست، حيث إن تردد الصوت بين الحركات والسكنات يخفف من تلك الضربات المتوالية التي نشعر بقوتها وزخمها في التفعيلات الأساسية للكامل عند عدم الإضمار، وقد اجتمع الإضمار في القافية مع القطع مما صير إيقاعها إلى إيقاع يشبه إيقاع الخفيف عند التشعيث، ويقربها من طبيعة الخفيف المتسقة مع النثر.

وما أن ننتقل إلى الأبيات التالية ويقل الإضمار في التفعيلات مقابل عدم الإضمار حتى نشعر بافتقاد شيء من التناغم بين نغمة الأبيات وما تنثره من معان، وهو ما يؤكد أن للزحافات أثرًا بينا في تنويع النغمات وما تنثره من دلالات ومعان، وبمستويات التناغم بين الألفاظ وإيقاع الأبيات.

وإذا كان هذا شأن الكامل عند قطع ضربه فإنه يكون أكثر اختلافا إذا دخل الحذذ عروضه وضربه، إذ تصبح ضرباته الأخيرة أشبه بأواخر البسيط مع قربه من البحور المجزوءة، فيكتسب شيئا من جلالة البسيط مع إيقاع طربي واضح، ولك أن تتأمل ما تراه في قول عمر بن أبي ربيعة[١]:

إن الْخَليطَ أَجَدَّ فَاحْتَمَلا وأَرادَ غَيْظَكَ بِالَّذِي فَعَلا[٢]

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٢٩٤.

(١) الخليط: كان العرب يجتمعون أيام الكلأ في مكان واحد من قبائل شتى، فيقع بينهم ألفة، فإذا تفرقوا ساءهم ذلك.

قَدْ كُنْتُ آمُلُ طُولَ مَكْثِهِمُ والنَّفْسُ مِمَّا تَأْمُلُ الأَمَلا
فإذَا الْبِغالُ تُشَدُّ وَاقِفَةً وإذا الْحُدَاةُ قَدَ اعْتَبوا الإبَلا
فَهُناكَ كَادَ الْحُبُّ يَقْتُلُنِي لَوْ كَان حُبٌّ قَبْلَهُ قَتَلا

ويخفت هذا التتابع الطربي مع من الضرب المخبون، كما في قول امرئ القيس(١):

حَيِّ الْحُمُولَ بِجانب الْعَزْلِ إِذْ لا يُلائِمُ شَكْلُهَا شَكْلِي(٢)
مَاذَا يَشُقُّ عَلَيْكَ مِنْ ظُعُنٍ إلا صِبَاكَ وقِلَّةُ الْعَقْلِ(٣)
مَنَّيْتِنَا بِغَدٍ وبَعْدَ غَدٍ حَتَّى بَخِلْتِ، كَأَسْوَأِ الْبُخْلِ
يَا رُبَّ غَانِيَةٍ صَرَمْتُ حِبالَها ومَشَيْتُ مُتَّئِدًا عَلى رِسْلِي
لا أَسْتَقِيدُ لِمَنْ دَعا لِصِبًا قَسْرًا ولا أُصْطادُ بِالْخَتْلِ

والخفة واللين واضحة في هذا الضرب، ولا يمكن أن يوضع في إطار واحد مع الكامل التام، ولك أن تقارنه بأمثلة الكامل التام لترى بعد ما بين النغمتين، أو تبدل كلمات القافية بما يناسب الكامل التام فتقول: المتعزل مكان العزل، والمتشكل مكان شكلي ، وتزيد كلمة بدت على عروض البيت الثاني، وتبدل آخره بسورة المتجمل أو نحوه لترى تباعد ما بين النغمتين.

وأثر القافية لا يقتصر على بحر الكامل، فمتى انتقلنا إلى بعض البحور الأخرى كالسريع، فالأصل في السريع أنه إنما سمي سريعا لسرعة نغماته(٤)، وهو ما نراه في تفعيلته الأساس، وهي

(١) ديوان امرئ القيس، ص٢٣٦-٢٣٧.
(٢) الحمول: الإبل التي عليها الأحمال والهوادج.
(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٢٩٤.
(٤) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م، ص٢٢٠.

المطوية المكشوفة عروضا وضربا، (مستفعلن مستفعلن فاعلن) مرتين، لكن ما أن يتغير الضرب إلى الموقوف (مستفعلن مستفعلن فاعلان) حتى نشعر ببطء في نغمة السريع، فرضه الجهد المبذول في نطق الساكنين المتتابعين، من ذلك أننا نجد لأحمد الجندي أبياتًا يشكو فيهن شيبه، معارضًا فيها قصيدة عوف بن محلِّم الشيباني التي مطلعها:

يا ابن الذي دأن له المشرقان وألبس الأمن به المغربان [١]

وهذا النوع من السريع فيه تأن وتريث؛ ولذلك ناسب – كما يقول عبدالله الطيب – قصيدة عوف، "فحركة الوزن تمثل شيخاً هرماً بالياً يهدج في مشيته، ويشتكي من أحوال الزمان"[٢].

وأبيات أحمد الجندي لا تبعد عن أبيات عوف في هذه الجزئية، إذ يقول[٣]:

ولا تَسْلِنِي أن نَسِيتُ الْهَوَى فَعِلْمُهُ عِنْدَ الْغَوَانِي الْحِسَان
يَقُلْنَ لي والسُّخْرُ بَادٍ عَلى نَواظِرٍ تَسْخَرُ مِنِّي رَوَان
"إن الثمانينَ وبُلِّغْتَهَا قَدْ أَحْوَجَتْ سَمْعِي إِلى تُرْجُمَان"

ولا يخفى أن للقافية المنتهية بساكنين أثرا واضحا في تمثيل المعنى تمثيلا قويا، فأنت تشعر أنها تمثل حركة المشي المتقطعة والتوقف المتكرر بتوقف النغم على السواكن في أواخر القافية.

ومن نماذج السريع التي ظهر فيها أثر القافية في المعنى بشكل واضح قصيدة أخرى لأحمد الجندي عنوانها "أعمى"، فقد اختار لها قافية تحجز الأنفاس، وتعبِّر عن التأوه والألم، حيث ألحقت

(١) ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة، ١٩٧٦م، ص١٨٧.
(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١/ص ١٤٧ .
(٣) القصيدة (٤٢٤) من ديوانه المخطوط .

بها الهاء، وهي من الأحرف المهموسة التي تحتاج إلى جهد أكبر في النطق بها [١] وقد أحدث ذلك لوناً من التناسق بين الوزن الريث البطيء وبين القافية المجهدة، وناسب بعض المعاني التي طرحتها القصيدة، ومما جاء فيها[٢]:

مَـــن شـــرَّد الأنـــوارَ عـــن مُقْلَتِـــه ... واسْتَلَبَ الرضوان مِنْ بَسْمَتِهِ
جُفُونُـــــهُ رَاجِفَـــــةٌ مِـــــنْ أَذى ... وقَلْبُهُ يَخْفِقُ مِنْ حَسْرَتِهِ
يَجْـــزَعُ إن مَـــرَّتْ بِـــهِ نِـــسْمَةٌ ... فَيَقْصرُ الْخَطْوَةَ مِنْ خَشْيَتِهِ

ومن النماذج التي يمكن فيها ملاحظة أثر تغير العروض والضرب على موسيقا البيت ما نراه في وزن المديد فقد مثل له العروضيون بقصيدة مهلهل[٣]:

يَـــا لَبَكْـــرٍ أنـــشِروا لي كُلَيْبًـــا ... يَا لَبَكْرٍ أَيْنَ أينَ الفِرارُ؟

وبقصيدة تأبط شرا [٤]:

إن بِالـــشِّعْبِ الـــذي دُونَ سَـــلْعٍ ... لَقَتيلاً دَمُهُ ما يُطَلُّ

وهذا الضرب من المديد –فيما يرى عبدالله الطيب– فيه صلابةٌ ووحشيَّة؛ ولذا ناسب هاتين المرثيتين الثائرتين المشبعتين بروح الانتقام[٥]، كما أن ضم حركة الروي والتشديد في القافية الثانية مما يزيد من صلابة الأبيات وشدتها، ويجعلها أكثر مناسبة للغرض الذي سيقت من أجله.

(١) انظر: عطية قابل نصر: غاية المريد في علم التجويد، الرياض، الطبعة الرابعة، ١٤١٤هـ، ص١٣٩ .
(٢) أحمد الجندي، عهد مضى، ص٦٣ .
(٣) ابن عبد ربه، العقد الفريد، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م، ج٦/ص٧٦.
(٤) أبو العلاء المعري(منسوب إليه)، شرح ديوان الحماسة، دراسة وتحقيق الدكتور حسين محمد نقشة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م، ج١/ص٥٠٢.
(٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١/ص ٧٥.

لكننا ما إن نخرج من هذه العروض التامة إلى العروض المحذوفة المخبونة حتى نجد نمطا لينا رقيقا، والسبب أنه تتوالى فيه الضربات المتوالية المتساوية في نصفه الأخير(فاعلاتن، فاعلن، فاعلن–فعلن)، فمن الأمثلة على ذلك رائية امرئ القيس، ومنها[١]:

رُبَّ رَامٍ مِـــــنْ بَـــــنِي ثُعَـــــلٍ مُتْلِجٍ كَفَّيْهِ في قُتَرِهْ[٢]
عَـــــارِضِ زَوْرَاءَ مِـــــنْ نَـــــشَمٍ غَيْرَ بَأناةٍ عَلى وَتَرِهْ[٣]
قَـــــدْ أَتَتْـــــهُ الْـــــوَحْشُ وَارِدَةً فَتَنَحَّى النَّزْعَ في يَسَرِهْ[٤]
فرَمَاهـــــــــا في فَرَائِـــــــــصِهَا بِإِزَاءِ الْحَوْضِ أَوْ عُقُرِهْ[٥]

فما توحي به النغمات هنا مختلف تماما عما توحي به في المديد التام، فهي أقرب إلى الترنم والتغني، ولذا عارضها أبو نواس بأبيات ممتلئة شجنا وشجى، ومنها[٦]:

أَيُّهـــــا الْمُنْتَـــــابُ عَـــــنْ عُفُـــــرِهْ لَسْتَ مِنْ لَيْلي ولا سَمَرِهْ[٧]

(١) ديوان امرئ القيس، ص١٢٣–١٢٤.
(٢) بنو ثعل: قبيلة من طيئ، ينسب إليهم الرمي، ومنهم عمرو صاحب القتر، وهو رجل صائد من أرمى العرب، ومتلج كفيه في قتره: أدخلهما في بيوت الصائد التي يكمن فيها؛ لكي لا يفطن إليه الصيد، فينفر.
(٣) الزوراء: القوس المنحنية، غير بأناة على وتره: غير منحن على الوتر، وهو عيب في الصائد أو غير بائنة عن وتره، وكلما كانت كذلك كان أفضل لها، وقلب بائنة إلى بأناة لغة فاشية في طيء، تكون على بمعنى عن.
(٤) تنحى النزع: تحرف حيال وجهه، والنزع: مد اليد في الرمي، في يسره: قبالة وجهه وجبهته.
(٥) فرائصها: الفرائص جمع فريصة، وهي بضعة من الكتف متصلة بالفؤاد، ومعناه أنه حاذق في الرمي لا يرمي إلا في مقتل، والإزاء: مهراق الدلو ومصبها عند الحوض، والعقر: موضع أخفاف الإبل عند الورود.
(٦) ديوان أبي نواس، طبعة دار صادر، بيروت، ص٣٠٨.
(٧) المنتاب: الزائر، وعفره: العفر ليال من كل شهر، ومعناه أنه افتقده شهرا.

لا أَذُودُ الطَّيْـــــرَ عَـــــنْ شَـــــجَرٍ قَدْ بَلَوْتُ الْمُرَّ مِنْ ثَمَرِهْ

ولست أقصد هنا إلى استقصاء أثر تغير العروض والضرب على الشعر، ولكن أريد إثبات حقيقة مهمة جدا، وهي أن للوزن أشكالا متعددة، وهيئات متفاوتة، وأن نغماته تتغير بتغير عروضه وضربه وطول قافيته وقصرها، وأن من الإنصاف أن ينظر للوزن الواحد بحسب هذه الهيئات والأحوال، وألا يجمل في سياق واحد.

وعلى نحو ما يتأثر الوزن الواحد بهيئات عروضه وضربه وصيغة قوافيه تأسيسا وردفا ووصلا فإنه يتأثر بحرف الروي وحركة المجرى، إذ إن حرف الروي هو آخر ما يسمع من البيت وما يستقر في السمع، وللحروف صفات معينة تتسق مع أحوال النفس وعواطفها، ومهما يكن من إيحاءات متفق عليها للوزن فإنه لا يقوم بها تامةً إلا بحبل من القافية، وأحسب أن أثرها أوسع من أثر الوزن نفسه أحيانا، فالسريع يصبح بطئيا رثًّا معها كما رأينا قبل، والبسيط يحول إلى نمط مختلف شيئا ما، كما في الأبيات التالية لامرئ القيس[١]:

يـا بُـؤْسَ لِلْقَلْـبِ بَعْـدَ اليـوم مَـا آبَـهْ ذِكْرَى حَبِيبٍ بِبَعْضِ الأَرْضِ قَدْ رَابَهْ[٢]

قَالَـتْ سُـلَيْمَى: أَراكَ اليـوم مُكْتَئِبًـا والرأس بَعْدي رَأَيْتُ الشَّيْبَ قَدْ عَابَهْ

وحَـارَ بَعْـدَ سَـوادِ الـرأس لُمَّتُـهُ كَمِعْقَبِ الرَّيْطِ إِذْ نَشَّرْتَ هُدَّابَهْ[٣]

(١) ديوان امرئ القيس، ص٣٤٦.

(٢) آبه: عاد إليه.

(٣) المعقب: الخمار، والريط: الملاءة.

فالأبيات من البسيط، والأصل فيه أنه له سباطة وطلاوة[١]، وأنه يقرب من الطويل، لكنه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني، وهو من وجه آخر يفوقه رقة وجزالة[٢]، وهو "أخو الطويل في الجلالة والروعة"[٣]، وقد ذكرت قبل أن الخبن يخفف من إيقاع الكامل الأحذ، والأمر يتكرر هنا، فإيقاع البسيط يختلف متى كان ضربه تاما مخبونا (فَعِلن) عنه إذا كان مقطوعا: (فاعلْ،/فعْلن)، وقد يفسر هذا ما ذكره عبد الله الطيب عن هذا الوزن أنه يصلح أن يكون عنيفا أو لينا، فإذا تأملت أمثلته فيما أسماه العنيف تجدها جاءت على الضرب الأول (فعِلن)، وإذا تأملت ما أسماه اللين، وهو الرقيق فستجدها إلا نادرًا من الضرب الثاني (فعْلن)[٤] ، فإذا أضفت على ذلك كله هذه القافية الموصولة بالهاء الساكنة ، وهي من الأحرف المهموسة ، التي تحتاج إلى جهد أكبر في النطق بها [٥] علمت أثر القافية وما تحولت إليه تلك الأبيات من الريث والتأني.

والإطلاق بالفتح يحول بالنغمات نحو اللين، فبحر الطويل على ما فيه من بهاء وجلالة، تجد فيه شيئا غير يسير من الرقة واللين متى كان حرف رويه ياء مطلقة، وقد استعمله عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب في رثاء نفسيهما في قصيدتين مشهورتين تفيضان رقة وعذوبة[٦]،

(١) ديوان امرئ القيس، ص٣٤٦.
(٢) ديوان امرئ القيس، ص٣٤٦.
(٣) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص٤١٤.
(٤) انظر: عبد الله الطيب، المرجع السابق، ص٤٢٥-٤٤٣.
(٥) انظر: غاية المريد في علم التجويد، ص١٣٩ .
(٦) في قصيدة عبد يغوث الحارثي انظر: المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، ص ١٥٥، وفي قصيدة مالك بن الريب انظر: أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، حققه وضبطه وزاد في شرحه محمد بن علي البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٨١م، ص٦٠٧.

واستعمله الشعراء العذريون على نحو ما هو متوافر مشهور، وقد أجاد أحمد الجندي استعمالها في بعض مواطن الرقة، كما في قصيدته "إلى حمص" ومطلعها[١]:

يـــا حمـــص عـــشت بظلـــك الـــ ندیان أستوحي صبايا

وفي قصيدة أخرى يتشوق فيها إلى بعض أصحابه، ومطلعها[٢]:

أتـــذكر أيّـــامي الحـــسان المواضـــيا أم أنت أمرؤٌ كالناس أصبحت ناسيا

ومثله حرف القاف، فعلى الرغم من كونه أحد حروف الاستعلاء التي تناسب الصخب والقوة، فإنه عند الإطلاق يصبح أقرب إلى الرقة والاعتدال، ولك أن تقرأ قافية ابن زيدون المشهورة[٣]:

أني ذَكَرْتُـــكِ بِـــالزَّهْرَاءِ مُـــشْتَاقا والأُفْقُ طَلْقٌ ومَرْأَى الأَرْضِ قَدْ رَاقَا

وقد استعمله أحمد الجندي في الكامل الأحذ فاجتمعت له الرقة من أطرافها، وأول أبياتها قوله[٤]:

مـــالى أكابـــد فيـــك أشـــواقا أترى غدونا اليوم عشاقا

ومما زاد عذوبة هذه القافية هنا وقوع حرف الروي بين ألفي المد والإطلاق (ـاقا).

ومن أمثلته كذلك حرف اللام المشدّد فقد رأيناه مع لامية تأبط شرا موحشًا، لكنه عند الإطلاق تتغير إيحاءاته تماما، فمن ذلك في شعر الجندي قصيدة من الخفيف جاء فيها حرف الروي لاما مطلقة، فكان غاية في الرقة واللين، ومطلعها[٥]:

---

(١) القصيدة (٤١٦) من ديوانه المخطوط .

(٢) القصيدة (٤١٥) من ديوانه المخطوط .

(٣) ديوان ابن زيدون، شرح الدكتور يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م، ص١٩٤.

(٤) غاية المريد في علم التجويد، ص١٥٣ .

(٥) القصيدة (٢٣٦) من ديوانه المخطوط .

كيـــف مـــرَّ الهـــوى وكيـــف تـــولّى لم يَدَعْ ذكرةً ولم يبق ظلاّ

زاد من عذوبة القافية هنا تكرار حرف الروي مشدَّداً ثم إطلاقه بالألف.

ونلاحظ أن حرف القاف في الأنموذج الأول من أقوى الحروف المستخدمة في رويّ الشعر العربي، ومع ذلك فإن وقوعه هذا الموقع خلع عليه الرقة والعذوبة، ويمكننا أن نقارن موقعه في البيت السابق بموقعه من قافية أخرى استعملها أحمد الجندي في مقام التفخيم والمديح، في قصيدة كان مطلعها(١):

ملـــكٌ كمـــا شـــاء الوفـــاء موفـــقُ ومآثر للمجد ليست تخْلَقُ

فوقوع القاف مضمومة مسبوقة بحرف متحرك زادها قوة وصخباً، وجعلها مناسبة للموضوع الذي سيقت من أجله.

وتأمل أثر القاف مضمومة في الأبيات التالية(٢):

أبـــا حـــسن إني إليـــك مـــشوقُ فهل لي إلى دار الفخار طريق؟
يزيـــد بي الـــشوق الملـــحُّ فـــأنثني بقلب جموح يعتريه خفوق
مـــتى أسمـــع الألحـــأن تـــؤنس مهجـــتي فيثلج صدرٌ بالهموم يضيق
وهـــل يـــنعش اللهـــوُ الـــبريءُ حـــشاشتي فيهدأ همٌّ في الفؤاد عريق

فهذه معان في التشوق إلى مجالس الإخوان، وهي معان دانية قريبة كان يجمل ألا يحملها وزن "الطويل" المنتهي برويّ القاف المضمومة، لما فيهما من الإيحاء بالعمق وبالقوة والشدة.

(١) القصيدة (٢٣٢) من ديوانه المخطوط .
(٢) القصيدة (٢٣٤) من ديوانه المخطوط .

وفي المقابل فإن وزن الوافر بحر خطابي متلاحق النغمات كما يصفه بعض النقاد، ولكنه يفقد شيئا غير هين من هذه المميزات إذا كانت القافية غير ملائمة، ولك أن تتأمل أثر الياء المشددة المضمومة في قول امرئ القيس(١):

ألا إلا تكـــــن إِبِـــــلٌ فَمِعْـــــزَى ... كأن قُرونَ جِلَّتِها الْعِصِيُّ
وجَـــادَ لهـــا الرَّبيـــعُ بِواقِـــصاتٍ ... فَآرَامٍ، وجادَ لها الْوَلِيُّ
إذا مُـــــشَّتْ حوالبهـــــا أَرَنَّـــــتْ ... كأن الْحَيَّ صَبَّحَهُمْ نَعِيُّ

فالضعف هنا باد من أطرافه، فالمعاني التي يذكرها الشاعر لا تبدو متسقة مع الوزن المتطرب المتلاحق النغمات، وهذا الوزن ينتهي نهاية غير متسقة معه أيضا، حيث إن قافيته توحي بالشدة والغلظة وهو ما لا يتسق مع معاني الأبيات ولا مع طبيعة وزن الوافر.

وقد تأتي عدم المناسبة من جهة القافية وحدها، كما في قصيدة رثائية يرثي بها أحمد الجندي أحد الشعراء، يقول في أولها(٢):

غـــاب عنـــا بـــالأمس خـــلٌ وفيٌّ ... شاعر القلب ملهم عبقريُّ
مـــلأ الـــسمع والفـــؤاد غنـــاءً ... مثلما يملأ الفؤاد دويُّ
وتغـــنى بالـــشعر حـــتى شـــجانا ... كل لحن من الفؤاد شجيُّ
وشـــكا مـــن زمانـــه فأرانـــا ... أن شكوى الزمان داء دويُّ

فهذه قواف ذات جرس صاخب، فالياء تقف في الفم ساكنة ثم تنطلق مضمومةً لتوحي بالقوة والشدة، فكأنها صوت فرقعة أو انفجار، وهو ما لا يتسق مع هذا الرثاء الهادئ الذي نراه في حشو

(١) ديوان امرئ القيس، ص١٣٦.
(٢) القصيدة (٤٢٦) من ديوانه المخطوط .

الأبيات، وأي تناسب بين هذه المعاني: "غاب عنا – شاعر القلب – ملأ السمع – وتغنى بالشعر..." وبين هذه الأصوات التي تنتهي إليها هذه القوافي: "وفيُّ – عبقريُّ – دَوِيُّ – شجيُّ – عصيُّ – أبيُّ...".

٣. السمات التركيبية والموسيقا الخارجية:

لعل من أكثر الأمور المهمة التي لم أقف على من أشار إليها أو حاول أن يدرسها من الباحثين الذي اختلفوا في علاقة الموسيقا الخارجية بالدلالة علاقة القافية بالصيغ الصرفية والتركيبية التي تفرضها طبيعة الوزن والقافية وشروطهما، وهي ذات علاقة عميقة بمعاني الأبيات ومدلولاتها.

ومن خلال استقراء دواوين هؤلاء الشعراء فقد لحظت أن ثمة صيغا تتكرر في الأوزان وفي القوافي، فالأمر لا يقتصر على مجرد النغم وما يبثه من إيحاءات، وإنما يتجاوزه إلى اتفاقه مع تراكيب أسلوبية مختلفة، ففي المتقارب –مثلا– يكثر مزاوجة الألفاظ، ولك أن تتأمل ما تراه منها في قول امرئ القيس(١):

رمتـــني بـــسهم، أصـــاب الفـــؤاد ... غداة الرحيل، فلم أنتصرْ
فأســـبل دمعـــي كفـــض الجمـــان ... أو الدر رقراقه المنحدرْ
وإذ هـــي تمـــشي كمـــشي النزيـــ ... ـف يصرعه بالكثيب البهر
برهرهـــــــة رودة رخـــــــصة ... كخرعوبة البانة المنفطر
فتـــور القيـــام، قطيـــع الكـــلا ... م تفتر عن ذي غروب خصر
كـــأن المـــدام، وصـــوب الغمـــام ... وريح الخزامى، ونشر القطر

(١) ديوان امرئ القيس، ص ١٥٥–١٥٧ .

يعـــــل بـــــه بـــــرد أنيابهـــــا إذا طرب الطَّائرُ المستحر
فبـــــت أكابـــــد ليـــــل التمـــــا م والقلب من خشية مقشعر
فلمـــــا دنـــــوت تـــــسدّيْتُها فثوبًا نسيتُ، وثوبًا أَجُرْ

فهذه ألوان من المزاوجات لا يصلح لها إلا وزن المتقارب، وهذه المزاوجات لها أثر واضح في الدلالة، وفي بناء القصيدة ونسيجها، فمن حيث الدلالة سنرى –مثلاً– تكرار الخبر (برهرهة رودة رخصة_ فتور القيام، قطيع الكلام) وتكرار ما أصله المبتدأ (كأن المدام، وصوب الغمام...) مع تكرار الإضافة في الأبيات.

وليست هذه المزاوجات اللفظية سمة أسلوبية خاصة بامرئ القيس، فنحن نجدها عنده وعند غيره، فنقرأ لأحمد الجندي الأبيات التالية الممتلئة حبورا وطربا :

أحبـــك حـــتى كـــأن النـــسيم يحرِّك ما نام من حبنا
وأهـــواك حـــتى كـــأن الـــصباح تبسَّم في الأفق عن زهونا
تعـــالى فمـــا زال قلـــبي الـــرؤوم كما كان بالأمس طفل الهنا
تـــشبث منـــك بآمالـــه وقبَّلَ في خدّك السوسنا
وحـــام علـــى شـــعرك المـــستفيض يعيث هناك، ويغفو هنا
فيالـــك فاتنـــةً كالحيـــاة ويالك مغرية كالمنى (١)

يمتلئ النص بمزاوجات كثيرة داخل البيت الواحد: (تشبث/ وقبل، يعيث هناك/ويغفو هنا، فيالك فاتنة كالحياة/ ويالك مغرية كالمنى)، وبين الأبيات: (أحبك حتى كأن النسيم/وأهواك حتى كأن الصباح، يحرك ... من حبنا/ تبسم ...عن زهونا، تشبث/وقبل/ وحام).

(١) القصيدة (٣٦١) من ديوانه المخطوط .

وعلى هذا النحو يمكن قراءة بعض التكرارات المعجمية والتركيبة في البحور الأخرى، ففي بحر الخفيف نجد هذه التكرارات في شعر عمر بن أبي ربيعة[١]: (الخفيف)

ثُمَّ قَالَتْ لِتِرْبِها ولأُخْرَى مِنْ قَطِينٍ مُوَلَّدٍ: حَدِّثَانِي

ثُمَّ قَالَتْ لأُخْتِها ولأُخْرَى جَزَعًا لَيْتَهُ تَزَوَّجَ عَشْرَا

ثُمَّ قَالَتْ لأُخْتِهَا قَدْ ظَلَمْنَا أن رَجَعْنَاهُ خَائِبًا واعْتَدَيْنَا

ثُمَّ قَالَتْ لِتِرْبِها أن قَلْبِي مِنْ هَوَاهُ أَمْسَى مُصَابًا كَلِيما

وفي المديد نرى التكرارات التالية[٢]: (المديد)

ثُمَّ قَالَتْ لِلَّتِي مَعَهَا لا تُدِيمِي نَحْوَهُ النَّظَرَا

ثُم قالت للتي معها وَيْحَ نَفْسِي مَا أَتَى عُمَرُ

وعلى هذا النحو فثمة تراكيب ووحدات معجمية كاملة تختص بها بعض الأوزان دون بعضها الآخر، فمن الأمثلة على ذلك صيغة النفي المتبوع بفعل مضارع متصل بضمير وبالاستثناء، وذلك في قوله[٣]:

فَلَمْ يَرُعْهَا وقَدْ نَضَتْ مَجَاسِدَهَا إِلاَّ سَوادٌ وَرَاءَ الْبَيْتِ يَسْتَتِرُ

وقوله[٤]:

فَلَمْ يَرُعْهُنَّ إِلاَّ الْعِيسُ طَالِعَةً يَحْمِلْنَ بالنَّعْفِ رُكَّابًا وأَكْوارا[٥]

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣٧٧ ، ١٩٢، ٣٩٠، ٣٣٢.
(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٧٦، ١٧٤.
(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٣٦.
(٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٤١.
(٥) النعف: المكان المرتفع في اعتراض، والأكوار: جمع الكور، وهي الرحل.

فلم أجدها عند عمر ترد إلا في البسيط.

ومن ذلك القسم في صدر البيت(فوالله)، فقد تتبعتها في شعر عمر فلم أجدها ترد إلا في الطويل[١]، وتتبعتها عند البحتري وأبي تمام فلم أجدها إلا في البحر نفسه، ومثلها (لمن الديار) وردت في شعر عمر في موضعين[٢]، وعند الحارث بن حلزة في موضع[٣]، وعند أبي نواس في موضعين[٤]، وعند ابن الرومي في موضع (كفي الملام/ عناني/ الندمان) وكلها في بحر الكامل، ولهذه الصيغ والتراكيب دلالات تناسبها، وهذا يعني أن بعض البحور تختص ببعض أنواع الصيغ والوحدات المعجمية وبما يرتبط بهذه الصيغ من دلالات وإيحاءات.

ولا يبعد أن لطول الشطر أثرًا في تتابع التراكيب، فالبحور الطوال تتطلب تراكيب أطول وأكثر اتساعًا، وأنها تكون أنسب للجمل المركبة ولتتابع الصفات وتقييد الجمل بالتحلية والإضافة والاستثناء ونحو ذلك.

كما أن القافية هي الفاصلة التي تنتهي بنهايتها آخر كلمات البيت، مما قد يفرض سمات تركيبية أو لفظية يكون لها دور مهم في تحديد الإيقاع والتعبير عن التجربة الشعرية، فمن ذلك تكرار صيغ صرفية معينة، كالذي نجده عند عمر بن أبي ربيعة في قصيدة استهلها قائلا[٥]:

يا نُعْمُ قَدْ طَالَتْ مُمَاطَلَتِي إن كَان يَنْفَعُ عَاشِقًا مَطَلُهْ

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٨١، ٣١١، ٣٦٢، ٣٣٨.

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٤٣، ١٥٦.

(٣) ديوان الحارث بن حلزة، جمعه وحققه وشرحه الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ/١٩٩١م، ص٤٨.

(٤) ديوان أبي نواس، طبعة دار صادر، بيروت، ص٣٧٠، ٦٨٦.

(٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٢٩٢.

فتكرار الهاء التي هي من شروط القافية يفرض دلالات مرتبطة بوظيفتها في الربط والإشارة إلى السابق، كما تكررت بعض الصيغ الصرفية التي تأتي من طبيعة القافية وجرسها الوزني، فوردت صيغة (فَعَلُه) ثماني مرات، و(فِعَلُه) ثلاث مرات، وتوازعت بقية أبيات القصيدة الخمسة الصيغ التالية: (فُعُلُه– فُعَله– يفتعله– تفتعله–مفتعله).

وهذه الصيغ لا تبعد عن بعضها، فصيغة (فعلُه) على تغير في حركات أحرفها تنتظم ثلاثة عشر بيتا، وصيغة (؟فتلعه) مع تغير الأول منها تنتظم ثلاثة من أبيات القصيدة، كما يلحظ أن المصدر تكرر في القافية في ثمانية مواضع، وجاءت المتشتقات من فعل واسم مفعول في أربعة مواضع، والأسماء الجامدة في ثلاثة مواضع، والجمع في موضعين. ولا شك أن هذه الصيغ ترتبط بمعاني القصيدة ودلالاتها ارتباطا وثيقا، وأن لهذه الأبنية دلالات وإيحاءات تتفق وأحاسيس الشاعر التي يترسمها في القصيدة.

ومن تأمل ذلك وجده كثيرًا، ففي نهايات الخفيف التام المسبوق بواو أو ياء يكثر أن نجد صيغ (فعيل)، كما في قصيدة عمر بن أبي ربيعة التي بدأها بقوله[١]:

أرقت ولم آرق لسقم أصابني أراقب ليلاً ما يزول طويلا

فقد جاءت (فَعيلا) في أواخر أحد عشر بيتًا، و (فَعُولا) في أربعة أبيات، و(فُعولا) في ثلاثة، وتبقى ستة أبيات توازعت قوافيها صيغ أخرى.

وفي مقطوعة من سبعة أبيات جاءت صيغة (فَعِيل) أربع مرات، و(فُعول) جمعا مرتين، و(مفعول) مرة[٢]، واستحوذت (فعيل) على قوافي إحدى المقطوعات[٣]، وفي الخفيف المسبوق

(١) المرجع السابق، ص٢٨٣–٢٨٤.
(٢) المرجع السابق ، ص٣٠٠.
(٣) المرجع السابق ، ص٢٤٥–٢٤٦.

ضربه بألف تتوالى صيغة (أفعال) و(فعال)كما في قصيدته التي أولها[١]:

ما شَجَاك الغَدَاةَ مِنْ رَسْمِ دَارِ دَارِسِ الرَّبْعِ مِثْلِ وَحْيِ السِّطَارِ

ففي جاءت القافية مرتهنة بصيغة (فِعَال) في خمس وبـ(أفعال) في ست، وبـ(فعال) في ثلاث، وتوازعت ثلاثة من الأبيات ثلاث صيغ أخرى، ويتكرر هذا كثيرا في مقطوعات مشابهة، فصيغة أفعال تستحوذ على أربع من تفعيلات مقطوعة مشابهة للمقطوعة السابقة[٢]. ولا يقتصر هذا الأمر على عمر بن أبي ربيعة فعندما نبحث عن قافية شبيهة بهذه القوافي عند امرئ القيس فسنجد بائيته التي جاءت على الوافر، وأولها[٣]:

أَرَانا مُوضِعِينَ لأَمْرِ غَيْبٍ ونُسْحَرُ بِالطَّعامِ وبِالشَّرابِ[٤]

وهي مكونة من ثلاثة عشر بيتا، وقد تكررت فيها صيغة (فِعال) على اختلاف حركة الأول منها في عشرة أبيات، فجاءت (فَعال) في خمسة، و(فَعال) في ثلاثة، و(فُعال) في بيتين، وما تبقى جاء في (افتعال) في قافيتين، و(فعل) في واحدة.

ولا أقصد هنا إحصاء ذلك كله، فليست هذه غاية هذا البحث، لكني أريد أن أؤكد أن الموسيقا الخارجية كما تفرض نغما معينا له أثره الدلالي الذي لا يمكن إغفاله، فإنها تتسق مع صيغ صرفية وتركيبية ذات علاقة عميقة بمعاني الأبيات ومدلولاتها، كما أريد أن أؤكد على أهمية الالتفات إلى دور القافية وسلطانها على هذه الدلالات نغما وتركيبا.

وبعد:

(١) المرجع السابق ، ص١٥٠-١٥١.
(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٥٢-١٥٣.
(٣) ديوان امرئ القيس، ص٩٧-١٠٠.
(٤) موضعين: مسرعين.

فقد وجد البحث صلة واضحة للموسيقا الخارجية بالدلالة والمعنى، من حيث الإيحاءات وطلب بعض المدلولات وافتراض بعض التراكيب اللغوية بما تحويه من إيقاعات ودلالات.

وتأتي هذه العلاقة مرتبطة بالدلالة بمعناها العام دون حصرها في الموضوع أو في الغرض أو في نوع العاطفة أو درجتها؛ لأن حصرها في هذه المجالات مناف لطبيعة الإيحاءات الشعرية التي تأتي منفتحة على آليات الخطاب بما فيه من تعقيدات وتداخلات متعددة يتعسر تضييقها في مجال معرفي أو وجداني معين.

وقد وجد البحث اختلافا واضحا في الدلالات التي يفرضها البحر الواحد تبعا لاكتمال تفعيلاته، وصورة عروضه وضربه، وما قد يطرأ على نسيجه الداخلي من زحافات وعلل، كما وجد ضرورة أكيدة للتوسع في دراسة أثر القافية، وعدم الاكتفاء بدلالة حرفة الروي؛ إذ إن جميع ما يتصل بها وبأنواعها المختلفة ذو أثر واضح في تغيير نغمات القصيدة وتحوير إيحاءاتها .

وعلى هذا النحو فإن ارتباط الموسيقا الخارجية بالدلالة هو ارتباط عضوي لا يمكن فصله عن مستويات الإيقاع الداخلي، فالموسيقا الخارجية تمثل لهذه الإيقاع الإطار الذي يجسد ما هو داخله، والظاهر الذي يكشف باطنه، كما لا يمكن فصله عن بقية جوانب الإيقاع اللغوي من جهة، ومع تفاعلها مع مدلولات الألفاظ المعجمية والتراكيب من جهة أخرى.

مراجع البحث:

١- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ، دار القلم، بيروت، د.ط، د.ت.
٢- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق د. النبوي عبد الواحد شعلان، الطبعة الأولى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٢٠- ٢٠٠٠م .
٣- أحمد الجندي: عهد مضى، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٣ م.

٤- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة العاشرة، ١٩٩٩ م.
٥- أحمد حسأني: الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، بحث لنيل أطروحة دكتوراه الدولة، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، السنة الجامعية ٢٠٠٥/٢٠٠٦م.
٦- أحمد حيزم: فن الشعر ورهان اللغة، ، دار محمد علي الحامي، تونس، وكلية العلوم والدرسات الإنسانية، سوسة، ط١، ٢٠٠١م.
٧- الأخفش: القوافي، تحقيق د. عزة حسن، دمشق، ١٩٧٠م.
٨- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ١٩٨١م.
٩- بدير حميد: ميزان الشعر، ، الطبعة الثانية، دارة المعرفة، القاهرة، ١٩٦٧م ،.
١٠- ديوان الحارث بن حلزة، جمعه وحققه وشرحه الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ/١٩٩١م.
١١- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، د.ت.
١٢- ديوان عمر بن أبي ربيعة، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه الدكتور فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤١٦هـ =١٩٩٦م.
١٣- رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
١٤- سليمان البستاني: إلياذة هوميروس معربة نظما، وعليها شرح تاريخي أدبي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، د.ت.

١٥- سيد قطب : النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة ، الطبعة السادسة، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م .
١٦- عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٠م.
١٧- عبد الله بن سليمان السعيد: شعر أحمد الجندي دراسة فنية وموضوعية، رسالة ماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، العام الجامعي ١٤٢٣/١٤٢٤هـ.
١٨- عبدالحميد الراضي: تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة بغداد، ١٩٦٨م.
١٩- عبده بدوي: دراسات في النص الشعري – العصر العباسي –، دار الرفاعي، الرياض، ١٤٠٥هـ-١٩٨٤م.
٢٠- عز الدين إسماعيل:
- الأسس الجمالية في النقد الأدبي عند العرب، دار الفكر العربي ، القاهرة، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م ص ٣٠٥.
- التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، الطبعة الرابعة.
٢١- عطية قابل نصر: غاية المريد في علم التجويد، الرياض، الطبعة الرابعة، ١٤١٤هـ.
٢٢- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
٢٣- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.
٢٤- محمد النويهي: الشعر الجاهلي: منهج في دراسته، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.
٢٥- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.
٢٦- مصطفى عبد اللطيف السحرتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبوعات تهامة،جدة، الطبعة الثانية، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.

٢٧- يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار المناهل، بيروت، الطبعة الأولى للمناهل١٤٢٩هـ/٢٠٠٩م.

٢٨- ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة، ١٩٧٦م.

الدوريات:

-صالح بن رمضان، "ملاحظات حول الشكل في شعر عمر بن أبي ربيعة"، حوليات الجامعة التونسية، العدد٢٨، العام ١٩٨٨م.