

الفصل الخامس

أشكال القافية

١ - القصيدة ذات القافية الواحدة

نشأة القافية الموحدة

تضرب القافية في أعماق بعيدة من تاريخ الشعر العربي لا نملك منها نماذج تحكى لنا قصة القافية وتطورها ، وإنما ترجع النماذج التي بقيت بين أيدينا من الشعر إلى المرحلة التي كان الشعر قد نضج فيها ، واستكمل تقاليده الفنية جميعاً أو كاد ، ولذلك لجأ كل من أراد تصور نشأة الشعر إلى الفروض .

وتكاد هذه الفروض تجمع على أن أول لون أدبي عرفه العرب كان العبارات الانفعالية التي أصدروها في الأوقات التي تعرضوا فيها لحزة انفعالية بالغة أفقدتهم توازنهم ، وأنطقهم بما لا ينطقون به في حياتهم اليومية المألوفة :

قد يكون منبع هذه الحزة نشوة دينية أو غيبوبة سحرية أو إرهاباً من عمل شاق أو فرحة غامرة من انتصار على عدو أو من مناسبة تحققت لوليد أو صديق ، أو حزناً مستبداً على فقيد ؛ مهما كان المنبع فالرافد لم يتغير ؛ عبارة تحمل فيضاً من الانفعال ، وتتقارب أطرافها أو تتماثل في الجرم ، فتعطى الرنين الذي فرقنا فيما بعد بين أنواع منه : فسميناه في بعض المواضع سبعة ، وفي بعضها الآخر قافية ، وفي موضع خاص فاصلة .

وعاشت هذه العبارات الانفعالية المسجوعة زمناً ، فخضعت لما خضع له صاحبها من تغير وتطور ، وأخذت في التوازن ، واستمر التطور فوصل بهذه العبارات إلى التوازن التام ، فخضعت لما سمي بعد بالوزن أو البحر . ويعتقد أغلب أصحاب الفروض أن ما خضعت له هذه العبارات كان بحراً واحداً هو بحر الرجز . واستندوا في ذلك إلى قرب هذا البحر من النثر ، وشيوعه على ألسنة الشعب ، وكثرة التغيرات التي تلحقه ، ولست أعرف ما يمنع صحة هذا الاعتقاد ، غير أنني لست أعرف ما يمنع صحة افتراض أنه لم يكن بحراً واحداً ؛ وإنما بحور متعددة أو أوزان متعددة متقاربة .

وإذن فالفروض القائمة ترى أن السجع (القافية) أول ما خضعت له العبارات الانفعالية من معالم الشعر ، ثم خضعت للوزن . وتسترشد على ذلك بالتصريح الغالب على مطالع القصائد ، والمظنون أنه بقية المرحلة الأولى التي كان الشعر فيها عبارة واحدة أو عبارتين مسجوعتين ؛ كما تسترشد بسبق نظام القوافي نظام الأوزان في النضج .

وتطورت هذه العبارات المسجوعة الموزونة تطوراً آخر ؛ إذ خرجت من ميادينها السابقة إلى ميادين فنية ، وطالت فضمت عدة عبارات يمكن أن نسميها أبياتاً . والمظنون أن هذه الأبيات لم تكن تلتزم قافية واحدة ؛ وإنما كان لكل بيت منها قافيته الخاصة ، يلتزمها شطراه الأول والثاني ، وإذن فقد كان هذا الشعر من الفن الذي سمي بعد بالمرزوج .

ثم خضعت هذه الأبيات المجتمعة (أو المقطوعات أو المقطعات كما سميت بعد) إلى تغييرين : التزمت الأبيات كلها قافية واحدة ، صعب الاحتفاظ بها في جميع الأَشْطَار فأهملها الشعراء في الأَشْطَار الأولى (الصدور) ماعدا الشطر الأول من المطلع ، فقد تمسكوا فيه بالقافية تمسكهم بها في الأَشْطَار الأخرى (الأعجاز) كلها .

وفي زمن ما قبل الإسلام أحس الشعراء أن المقطعات لم تعد تصلح للتعبير الشامل لتجارهم الفنية ، فأطالوها حتى استحقت أن تسمى قصائد . واختلف المؤرخون في أول من نقل النظام الشعري من المقطعة إلى القصيدة فقالوا : المهلهل ؛ وقالوا : امرؤ القيس ؛ وقالوا : غيرهما .

ومها يكن من شيء فإن هذا الافتراض الأخير أول افتراض تصل إلينا عنه أقوال من القدماء : قال محمد بن سلام الجمحي ^(١) : « لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حادثة ؛ وإنما قصّدت القصيدة فقالوا : المهلهل ؛ وقالوا : امرؤ القيس ؛ ابن عبد مناف » .

وسواء اتفقنا مع ابن سلام أو اختلفنا في هذا الحد الزمني الذي أعطاه لنشأة القصيدة - لا يخامرنا شك أن الشعر العربي صار قصائد طويلة موحدة الوزن والقافية قبل الإسلام ، وأن دواوين أئمة شعراء الجاهلية تقوم على هذا الشكل الشعري قبل غيره . وأدى ذلك إلى أن صارت القافية ، وما تستدعيه من قيود ، وما يبداه الشاعر من اقتدار عليها وبراعة في التصرف في قيودها - صار ذلك كله من الأمور التي تمنحه مكانه الذي يعرفه له النقاد بين زملائه من الشعراء .

فقد وصل الشاعر العربي إلى القصيدة ذات القافية الواحدة أعجب بها ، ورفعها إلى أعلى مكانة ، ولم يعادل بها غيرها من الأشكال الشعرية التي ابتكرها . ودام ذلك إلى القرن العشرين الذى هوجمت فيه القافية الموحدة هجوماً عنيفاً ومتواصلاً يرثه جيل بعد جيل ، فأخذت تتزحزح عن مكانها ، وتفسح لأشكال أخرى من القوافي ، بل لأشكال من الشعر غير المقفى .

فقد كانت الظروف مناسبة لبقاء القافية الموحدة ، وسيطرتها على القصيدة التى عدت المثل الشعرى الأعلى . فالإنسان البدائي مثله مثل الطفل كان مرهف الحواس ، حاد السمع خاصة ؛ لأنه يدرّب نفسه على التقاط أخف الأصوات والتمييز بينها ، ففي ذلك بقاؤه . والإنسان البدائي وغير المتحضر يعجب بالحداد البالغ مما تعطيه حواسه من مراثيات ومسموعات ، يحتفل كل الاحتفال بالألوان الصارخة من أحمر قان ، وأصفر فاقع ، وبالأصوات الحادة مثل قرع الطبول : فالآلات الإيقاعية أول ما عرفه الإنسان ، واستخدم البدائيون الطبول بأشكالها المختلفة في حياتهم الدينية والدينية ، وكادت موسيقاهم تقتصر عليها . وكانت هذه الموسيقى ذات إيقاع واحد ، حافظت عليه الموسيقى الأوربية مثلاً إلى القرن الرابع عشر ، فشرعت الإيقاعات فيه تتعدد في اللحن الواحد .

وارتباط القافية العربية بالحداء والغناء المفرد كسب لها البقاء . فالأثم التي ينفرد فيها الشاعر بالإنشاد تظهر القافية في شعرها ؛ لأن السامعين يحتاجون إلى الشعور بمواضع الوقوف والترديد ، أما إذا اشتركت الجماعة في الغناء فإنها لا تكون بحاجة إلى هذا التنبيه ، لأن المغنين جميعاً يحفظون الغناء بفواصله ولوازمه وتغيراته .

وكان العربي محباً للزخرفة بما تنطوى عليه من تكرار يكاد لا ينقطع للوحدات الفنية الصغيرة ، حتى سمي هذا الفن باسم « القرن العربي » (الأرابسك) . ونشهد الأمر نفسه في الشرع حيث يكرر العربي إيقاعه الواحد في القصيدة الواحدة مهما طالت ، دون أن يشعر بحاجة إلى التغيير .

وساعده على ذلك معين لا ينضب من اللغة العربية ، التي تحتوى على كثير يكاد لا يماثلها كثر من الألفاظ التي تنتهى بحرف واحد ، بسبب كونها لغة اشتقاقية تعتمد على الصيغ على أكبر نطاق .

وأخيراً أسيع الشاعر العربي على القصيدة الجاهلية ، ذات القافية الواحدة قداسة لم يكفر بها قط ، بل لم يخالف فيها شك . ونصبها مثلاً أمام عينيه حاول أن يحتذيه طوال تاريخه ، بل

بالغ فيها حتى فنى جميع أشطر جميع أراجيزه بقافية واحدة .

لا عجب بعد ذلك كله أن نجد الأديب العربى يفرق بين القصيدة وغيرها تفرقة لا تردد فيها . فالقصيدة غير الأشكال المستحدثة من الشعر ، وأفضل منها . قال ابن رشيق ^(٢) : « قد رأيت جماعة يركبون الخمسات والمسمطات ، ويكثرون منها . ولم أر متقدماً حاذقاً صنع شيئاً منها ، لأنها دالة على عجز الشاعر ، وقلة قوافيه ، وضيق عَطْنه ، ما خلا امرأ القيس فى القصيدة التى نسبت إليه ، وما أضحجها له . وبشار بن برد قد كان يصنع الخمسات والمزدوجات عبثاً واستهانة بالشعر . . وهذا الجنس موقوف على ابن وكيع والأمير تميم بن المعز ومن ناسب طبعها من أهل القراغ وأصحاب الرخص » .

بل أبعدها وفرقوا بين الشعر الموحد القافية فى حالة طوله (القصيدة) وحالة قصره (المقطوعة) . فرقوا بينهما فى الموضوع الذين يمكن أن تشتمل عليه كل منها : قال ابن رشيق ^(٣) : « تستحب الإطالة عند الإعذار والإنذار ، والترهيب والترغيب ، والإصلاح بين القبائل ؛ كما فعل زهير والحارث بن حلزة ومن شاكلها . وإلا فالقطع أطير فى بعض المواضع . والطوال للمواقف المشهورات . . وقال بعض العلماء : يحتاج الشاعر إلى القطع حاجته إلى الطوال ، بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتمثل والمُلع أحوج إليها منه إلى الطوال » .

والقصيدة غير المقطوعة فى الهدف الذى يسعى إليه الشاعر من نظم كل منها : قال ابن رشيق ^(٤) : « سئل أبو عمرو بن العلاء : هل كانت العرب تطيل ؟ فقال : نعم لسمع منها ، قيل : فهل كانت توجز ؟ قال : نعم ، ليُحفظ عنها . وقال الخليل بن أحمد : يطول الكلام ويكثر ليفهم ، ويوجز ويختصر ليُحفظ . . وقيل لابن الزبير : إنك تقصر أشعارك ؟ فقال : لأن القصار أولج فى السامع ، وأجول فى المخافى . وقال مرة أخرى : يكفيك من الشعر غرة لائحة ، وسبة فاضحة . وقيل مثل ذلك لعقيل بن علفة ، فقال : يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق ! وقال الجاحظ : قيل لأبى المهوش : لم لا تطيل الهجاء ؟ فقال : لم أجِد المثل السائر إلا بيتاً واحداً ! » ، فالاتفاق يكاد يكون تاماً بينهم على استحسان قصر الهجاء . واعتقد أنهم أرادوا

(٢) العدة ١ : ١٨٢

(٣) العدة ١ : ١٨٦ .

(٤) العدة ١ : ١٨٦ - ١٨٧

الهجاء الساخر الذى يستحب فيه الشيوع على الألسنة للإيلام .

واشتهر عدد من الشعراء بالإكثار والإجادة فى القصائد مثل الكيث وأبى تمام وابن الرومى الذى كان يطيل فيأتى بكل إحسان ، وربما تجاوز حتى يسرف ؛ وآخرون بإجادة المقطوعات مثل بشار بن برد والعباس بن الأحنف ، والحسين بن الضحاك ، وعلى بن الجهم ، وابن المعتز ، والجلواز ، وابن المعتز ، والمتنى . وبلغ من إجادة منصور الفقيه فى قطعه المكونة من بيتين أن قيل : إياكم ومنصوراً إذا رمح بالزوج . وكان ربما هجا بالبيت الواحد . وأطلقوا على من أجاد القصيدة والمقطوعة والرجز كالفرزدق وأبى نواس الشاعر الكامل ^(٥) .

وعلى الرغم من ذلك تبقى القصيدة الشكل الشعرى المفضل على الرغم من بعض المغالطات : قال ابن رشيق ^(٦) : « غير أن المطيل من الشعراء أهيب فى النفوس من الموجز وإن أجاد ، على أن للموجز من فضل الاختصار ما ينكره المطيل ، ولكن إذا كان صاحب القصائد دون صاحب القطع بدرجة أو نحوها ، وكان صاحب القطع لا يقدر على التطويل إن حاول بته - سوى بينها . . فإننا لا نشك أن المطول إن شاء جرد من قصيدته قطعة أبيات جيدة ، ولا يقدر الآخر أن يمد من أبياته التى هى قطعة قصيدة ، ولام قوم الكيث على الإطالة فقال : أنا على الإقصار أقدر . . ولانكاد ترى مقطوعاً إلا عاجزاً عن التطويل ، والمقصّد أيضاً قد يعجز عن الاختصار . ولكن الغالب والأكثر أن يكون قادراً على ما حاوله من ذلك » .

وكشف حازم القرطاجنى ^(٧) عن أسباب تفضيلهم القصيدة على المقطوعة ، فذكر أنها الدلالة على اقتدار الشاعر على اجتلاب المعانى من كل محتلب ، والنفوذ من معنى إلى آخر دون أن يظهر التشتت والضعف على كلامه ، وإيفاء المعانى حقها من العبارة الحسنة . ومن ثم كان طول القصيدة أحد العوامل فى تفضيلها . قال الأصمعى ^(٨) : « ما قيلت قصيدة على الزاى أجود من قصيدة الشماخ فى صفة القوس ، ولو طالت قصيدة المتنخل كانت أجود » .

وكان عدد القصائد الطويلة أحد عناصر الموازنة بين الشعراء . قال أبو عبيدة ^(٩) :

(٥) العمدة ١ : ١٨٨ - ١٨٩ .

(٦) العمدة ١ : ١٨٧ .

(٧) مهابج البلغاء ٣٢٣ .

(٨) الشعر والشعراء ٦٥٩ .

(٩) الشعر والشعراء ٢٦٣ .

«الأعشى هو رابع الشعراء المتقدمين ، وهو يقدم على طريقة ؛ لأنه أكثر عدد طوال جيد ، وأوصف للخمر والحمر ، وأمدح وأهجي» .

وفضل بعض الحكماء الفرزدق على جرير^(١٠) «لأنه أقواهما أسرّ كلام ، وأجراهما في أساليب الشعر ، وأقدرهما على تطويل ، وأحسنهما قطعاً» . وقال ابن سلام عن الأسود بن يعفر^(١١) : «له واحدة طويلة رائعة لاحقة بأجود الشعر ، لو كان شفيعها بمثلها قدسناه على مرتبته . وقال^(١٢) : «إن للأخطل خمساً أوستأً أو سبعاً طوالاً روائع غرراً جيداً ، هو بين سابق» .

(١٠) لعمدة ١ : ١٨٦ .

(١١) طبقات فحول الشعراء ١٢٣

(١٢) طبقات فحول الشعراء ٣١٥

صنع القافية

بين الشعراء والنقاد والدارسين القدماء والمحدثين خلاف طويل عريض في عملية إبداع الشاعر شعره : هل يقصد الشاعر إليها قصداً أو يضطر إليها اضطراراً ؟ هل يعي كل خطوة يؤديها أو ينساق إلى القيام بها متأثراً بعوامل لا يعيها ؟ هل يختار معالم عمله الفنى أو يرغمه العمل نفسه على إبرازه في شكله الذى هو عليه ؟ .

ولست أريد أن أخوض مع الخائضين في قضايا غير مستقرة ، ولكننى أتعرض لما أضطر إليه تعرضاً سريعاً يحاول أن يتجنب الخلافات ، وأن يعتمد على المتفق عليه من الجميع أو الأغلبية .

ولعلى إذن لا أبعد عن الصواب حين أتصور الشاعر في أول أمره يعانى انفعالات متنوعة بعثها فيه تجربة عاطفية أو عدة تجارب ، فتملك عليه قلبه ، وتملاً فكره ، وتتقلب به من حال إلى حال : يسلمه انفعال إلى آخر ، وتؤدى به فكرة إلى أخرى ، وتصل به صورة إلى أخرى فإذا ما شرع في خلق عمله الفنى كان قدراً منه قد برز في مخيلته ، واشتد إلحاحه عليه في إبرازه ، وإذا ما خط خطوطه الأولى - سواء وضعها بعد ذلك في أول عمله أو في وسطه أو في آخره - كان هذا القدر الذى تكوّن أو كاد أول ما ورد على عمله . ثم تنثال عليه مجموعة من الأفكار والصور والتعبيرات لم تكن واضحة في مخيلته من قبل .

وعلى ضوء من هذا التصور أبحث عن طريقة صنع الشاعر قافيته : لست أشك أن النظام ، وشعراء عصور الضعف الذين تحول الشعر عندهم من خلق فنى إلى صناعة عقلية كانوا يسعون في وعى تام وراء قوافيهم ، كما سعوا وراء بقية المعالم في أعمالهم .

ولكن المحير هو أمر الشعراء المبدعين حقاً .

ذهبت جماعة إلى أن الشاعر يختار قافيته اختياراً واعياً ، قادراً أن يعدل عنه إلى غيره ، ويمثل هذه الجماعة ابن طباطبا في قوله (١٣) : « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقها ، والوزن الذى يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه

أثبتته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر . . . » .
 وذهبت أخرى إلى أنه لا بد للشاعر في قافيته ، قال الشاعر السوداني محمد المجذوب :
 « وهكذا القول في بحر القصيدة وقافيتها ، فقد أصبحت مقتنعا بأن اختيارهما إنما يرجع إلى
 عمل الموجة (الحال الشعرية) نفسها أكثر مما يرجع إلى إرادة الشاعر » .

وتصورى أن الشاعر يهتدى إلى قافيته في المرحلة التي يعد فيها قصيدته ، وأن عوامل
 متعددة تسيطر عليه ، وتعطيه قافيته ، وإن كنت لا أنكر أن الشاعر يهتدى أحيانا إلى قافيته في
 مرحلة متأخرة هي مرحلة إبراز العمل الفني ، ويهتدى في أحيان أخرى إلى القافية دون إعداد
 سابق فيما يرتجله من أشعار .

وإذا سعينا وراء معرفة هذه العوامل أمكننا أن نصل إلى بعضها في سر و يقين وإلى بعضها
 الثاني في عسر أو اقتراض ، وتعذر علينا ذلك في فريق ثالث .

ويمكن أن أقسم هذه العوامل قسمين : قسماً يعود إلى مضمون القصيدة ، وآخر إلى
 شكلها ، وأريد بالقسم الأول العوامل التابعة من موضوع القصيدة ، وما يريد الشاعر أن
 يضمنها إياه من أفكار ، والقسم الآخر العوامل التابعة من الشكل الذي أراده الشاعر
 لقصيدته .

وأهم العوامل المندرجة تحت القسم الأول ما اتصل بالأفكار التي فرضها الموضوع والمناسبة
 التي نظم الشاعر قصيدته . ولعل في المثال الآتي ما يوضح ذلك وإن كان لا يبين الأبعاد كلها
 لقصره . قالوا^(٤) : إن الجنيد بن عبد الرحمن المرى بعث إلى خالد بن عبد الله القسري بسى
 بيض من الرُّط ، فجعل يهب أهل البيت كما هو للرجل من قريش ومن وجوه الناس ؛ حتى
 بقت منهن واحدة جميلة كان يدخرها ، وعليها ثياب من خز ، فقال لأبي النجم : هل عندك
 فيها شيء حاضر ، وتأخذها الساعة ؟ قال : نعم ، أصلحك الله . فقال العريان بن الهيثم
 النخعي ، وكان قليل شعر اللحية (ثط) : كذب ما يقدر على ذلك ؛ فقال أبو النجم :

علقتُ خَوْدًا من بنات الرُّط

.....

كهامة الشيخ اليماني الثط

وأوماً بيده إلى رأس العريان . فضحك خالد وقال للعريان : هل تراه احتاج إلى أن يروى فيها ؟ قال : لا والله ، ولكنه ملعون ابن ملعون !

ومن هذا القسم أيضاً الأعلام التي يوردها الشاعر ، وخاصة في المدح : فقد مال كثير من الشعراء إلى اتخاذ قوافيهم من أسماء ممدوحهم أو ألقابهم ، كما نرى في دالية ابن حجة التي تلائم لقب ممدوحه :

أبا النصر قد كنوك ياقاهر العدى ومن بعد هذا لقبوك المزيذا
ومن الطرائف أن ابن حجة أثر أن يصغر كثيراً من الأسماء التي أتى بها في قصيدة مدح بها النويري ليحقق التجانس بينها وبين اسمه . فاستهلها بقوله :

طريقي من لِيَلات الهُجير مُقَيِّيح الجُفَيْن من السُّهَيْرِ

وأودع اسمه البيت الذي قال فيه :

نُويريُّ الحُدَيْد كَوَى قَلْبِي فصحت من الحُرْق : يا (نويري) !

ولعل الخبر التالي يدلنا دلالة واضحة على مدى سلطان الأسماء في اختيار القوافي ، قالوا : اجتمع من الشعراء اللاهون وأخذوا يتسامرون حتى تأخر بهم النهار ، فسأل سائل منهم : أين نحن العشيّة ؟ فأخذ كل واحد يدعو الجماعة إلى بيته ؛ فعرض عليهم أبو نواس أن تكون الدعوة شعراً لا نثراً . فقال داود بن رزين الواسطي :

قوموا لمنزلٍ لهُو وظلُّ بيتٍ كَنِينٍ
تشدو بكل . طريقٍ من محكم ابن رزين

.....

وقال الخليل :

إلى الخليل فقُوموا إلى شرابِ الخليل

.....

وقال الرقاشي :

لله دُرٌّ عَقارٍ حَلَّتْ بيت الرقاشي

.....

وقال عمرو الوراق :

عُوجُوا إِلَى بَيْتِ عَمْرِو إِلَى سَمَاعٍ وَخَمِرٍ^(١٥)

.....

وقال الحسين الحياط :

قَضَتْ عَنانَ عَلَيْنَا بِأَنْ نَزُورَ حَسِينَا

.....

ولم يخلص من هذه السيطرة إلا أبو نواس وعنان .

وربما كان أقدم العوامل المتصلة بشكل القصيدة النقائص : أعنى بذلك القصيدة التي ينظمها الشاعر لينقض بها قصيدة قالها أحد خصومه . وألزم العرف الأدبي الشاعر الآخر أن يلتزم قافية القصيدة التي يريد أن ينقضها ووزنها . وعرف الأدب العربي فن النقائص منذ عهد مبكر ، إذ يقال إن علقمة بن عبدة الفحل ناقض في قصيدته التي مطلعها :

ذهبتَ من المجرانِ في كل مذهبٍ ولم يك حقاً كلُّ هذا التجنبِ

قصيدة امرئ القيس التي مطلعها :

خليليَ مرّاً بي على أم جُنْدَبٍ لنقضى حاجاتِ الفؤادِ المعذبِ

وانتشرت النقائص عند الشعراء الذين اشتبكوا في خصومة قبلية : كشعراء الأيَّام . أو خصومة دينية كشعراء الإسلام والشرك ؛ أو خصومة شخصية كشعراء هذيل ، ثم وصلت إلى قبتها الفنية عند فحول شعراء بني أمية : جرير والفرزدق والأخطل الذين منحوا الأدب العربي دواوين كاملة من النقائص ، ثم هوى هذا الفن بعدهم .

وقريب منه فن المعارضات ! إذ يعارض فيه الشاعر قصيدة شاعر آخر ، ويلتزم قافيتها ويحرمها ، ولكنه لا يذهب إلى نقضها . وهذا الفن يمارسه أكثر الشعراء في نشأتهم ؛ لأنه يتيح لهم أن يعيشوا في جو موسيقى يبعد بهم عن جو الحياة اليومية ، ويسهل لهم الإبداع على شاكلته . . . ويطلعنا على هذا الصنيع ما حكوا عن أبي السماع البصير الملقب بالبديحي ، الذي « كانت طريقته إذا أراد الارتجال أن يبدأ بإنشاد قصيدة من كلام أحد الشعراء المتقدمين بصوت شجي ، وفي أثناء إنشاده يتندر على وزن تلك القصيدة في أي باب كان من أبواب الشعر^(١٦) » .

(١٥) عدلت التصريح في هذا البيت مثل القافية .

(١٦) خلاصة الأثر ١ : ١٢٩ .

ولكن المتأخرين من الشعراء لم يسلك هذا المسلك الناشئون منهم وحدهم ، بل أكثرهم أو كلهم والكبار منهم خاصة ، وجعلوا من المعارضة فناً يتبارون فيه ، ويحاول المتأخر منهم أن يبرز المتقدم الذى يعارضه ، وقد عكفوا على ديوان المتنبي خاصة ، فكادوا يعارضون قصائده جميعاً ، كذلك راجت بينهم قصائد معينة عارضها الواحد منهم بعد الآخر ، لأسباب دينية أو فنية ، مثل بردة كعب بن زهير والبوصيرى والبديعيات ، ولامية العرب والعجم وابن الوردى ، ومقصورة ابن دريد ، بل انتقلوا من معارضة القصائد إلى معارضة الموشحات والأزجال . وبقى فن المعارضة إلى العصر الحديث ، فشارك فيه الكلاسيكيون الجدد مشاركة هامة ، بل كان أحد أسس حركتهم . ومن الشعراء من نحا بمعارضاته منحى هزلياً مثل عامر الأنبوطى فى العصر العثماني وحسين شفيق المصرى فى العصر الحديث الذى نظم ماسماه الشعر (الحلمتشي) وما سماه (المشعلقات) معارضاً المعلقات .

ومن العوامل التى دعت الشعراء المتأخرين خاصة إلى قواف معينة ما أولعوا به من تضمين قصائدهم أبياتاً أعجبوا بها من قصائد قديمة ، فاضطروا إلى اتخاذ قافيتها قافية لهم ، ليستقيم لهم التضمين . وقد انتشر هذا الصنيع فى العصر المملوكى والعثماني انتشاراً واسعاً ، حتى نظم بعضهم قصائد كل أعجازها مضمنة ، وألف عبد الله بن سلامة الإدكاوى كتاباً خاصاً فيه ، سماه « الدر الثمين فى محاسن التضمين » ونمثل للتضمين بقصيدة ابن حجة الحموى فى مدح مايد لى اختار لها حرف الدال المفتوح ، ليستطيع أن يضمها من المتنبي فى قوله :

من الناصر السلطان دهر حميته وما ازداد ذا الشيطان إلا تمرداً
(وإن أنت أكرمت الكريم ملكه وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا)

وقوله :

و ما يبق فيه للصنعة موضع ولل سيف فيه موضع قد تمهدا
(ووضع الندى فى موضع السيف بالاعلا مضراً كوضع السيف فى موضع الندى)

ومن ضربة بن العبد فى قوله :

ولما بشرت العدل فى الأرض فاخرت بمنشورها لما أتاهما بمجددا
(وأبدت لك الأيام ما كنت عالماً وجاءك بالأخبار من لم تزودا)

وإن اضطر إلى فتح قافية طرفة ويخالف القواعد النحوية .

ومن أغرب الآراء التى رأيتها ما قاله ابن رشيق ، حين زعم أن الوزن هو الذى يجلب

القافية ، قال : (١٧) «الوزن أعظم أركان حد الشعر . وهو مشتمل على القافية ، وجالب لها ضرورة» . ولعله أراد أن الشاعر يهتدى إلى الوزن والقافية معاً ، فإننا إذا فهمنا كلامه تبعاً لظاهره تعذرت علينا موافقته .

تلك هي بعض العوامل التي تسوق الشاعر إلى قافية معينة ، أرجو ألا أكون قد تركت عاملاً هاماً منها لم يتعرض لها النقاد ، ولكنهم تعرضوا لما يقوم به الشاعر من جهد ؛ ليصل إلى قافيته .

يعلن حازم القرطاجني أن الشاعر إذا ما وجد في نفسه ميلاً لقول الشعر ، وجب عليه أن يروى فكره ، ويعمل ذهنه في المعاني التي يرى صلاحيتها لما يريد ولو جاءت مشتهة ، وفي الألفاظ التي يراها جديرة بهذه المعاني . فلا بد أن تقع عينه على مجموعة من الألفاظ تنتهي بحرف واحد ، وعليه حينئذ أن يتخذ من ذلك الحرف رويًا لقصيدته (١٨) ، ولا يبعد هذا القول عن قول ابن طباطبا الذي أورده منذ قليل .

وإذا ما فرغ الشاعر من هذه الخطوة انتقل إلى الصياغة التي يجاهد فيها لجعل من الألفاظ التي تحتوي على الروى الذي اهتدى له نهايات طبيعية لأبياته : أي قوافي لقصيدته . روى اعتقادي أن هذه الخطوة من أيسر ما يضطلع به الشاعر ، وربما يماثلها في اليسر لبحث عن مرادف لبعض ما كتب من ألفاظ ينتهي بالروى الذي اتخذته ، وخاصة في اللغة العربية الغنية بالترادفات .

ثم يواصل الشاعر البحث عن بقية قوافيه ، وقد وصف ابن رشيق هذه الخطوة في قوله (١٩) : «وممنهم (من الشعراء) من إذا أخذ في صنعة الشعر كتب من القوافي ما يصلح لذلك الوزن الذي هو فيه ، ثم أخذ مستعملها وشريفها ، ومساعد معانيه ، وموافقها . واطرح ماسوى ذلك ، إلا أنه لا بد أن يجمعها ليكرر فيها نظره ، ويعيد عليها تخيره في حين العمل ، هذا الذي عليه حذاق القوم» . ولكنني أعتقد أن هذا الوصف فيه من التبسيط والتعميم لعملية الإبداع الشعري التي تضرب في أغوار بعيدة من الإنسان أكثر مما يجب . ويكاد الدارسون يجمعون على أن الشاعر أحد اثنين : رجل يضع القافية أول ما يضع ، ثم يسعى إلى تكملة البيت بما يوافق القافية ، وآخر يأتي بالمعنى الذي يريده ويصوغه ، ثم يسعى

(١٧) العمدة ١ - ١٣٤

(١٨) سراج للعلاء ٢٠٤ - ٢٠٦

(١٩) العمدة ١ - ٢١١

وراء القافية التي تصلح له وتلائم القصيدة .

وسمى ابن رشيق^(٢٠) صنيع الرجل الأول التصدير ، وأعلن أنه لا يكثر منه إلا شاعر متصنع كأي تمام ؛ وكشف عن أن بعض الشعراء يذهب إلى أبعد من ذلك ، فيضع قافية بيت بعيد ثم يأتي من المعاني بما يلائمه ويملاً أكثر من بيت ، قال : « ومنهم من ينصب قافية بعينها لبيت بعينه من الشعر ، مثل أن تكون ثالثة أو رابعة أو نحو ذلك ، لا يعدو بها ذلك الموضع إلا انحل عنه نظم أبياته ، وذلك عيب في الصنعة شديد ، ونقص بين ؛ لأنه - أعنى الشاعر - يصير محصوراً على شيء واحد بعينه ، مُضَيِّقاً عليه ، وداخلاً تحت حكم القافية » . وأعتقد أن ذلك الذي وصفه ابن رشيق^(٢١) بعيد جداً ، وأن التصور المفهوم لمثل هذه الأبيات أن ترد على خاطر الشاعر دفعة واحدة ، فيشتد التلاحم بين أولها وآخرها ، وكأنها تعبر عن فكرة واحدة ، فتبدو كما ظنها .

ولم يسم ابن رشيق صنيع الرجل الآخر وإنما اكتفى بأنه هو نفسه يتبعه فيما ينظمه ، قال^(٢٢) : « الصواب ألا يصنع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته ، غير أني لا أجد ذلك في طبعي جملة ، ولا أقدر عليه ، بل أصنع القسم الأول على ما أريده . ثم أنقص في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك ، فأبني عليه القسم الثاني ، أفعل ذلك فيه كما يفعل من يبني البيت كله على القافية ، ولم أر ذلك بمخلٍ على ، ولا يزحني عن مرادى ، ولا يغير على شيئاً من لفظ القسم الأول إلا في الندرة التي لا يعتد بها أو على جهة التنقيح المفرط » .

واختار حازم القرطاجني^(٢٣) صنيع الرجل الأول ؛ لأنه يتأتى له حسن النظم ؛ إذ يستطيع أن يلائم بين صدر البيت وعجزه ، وبين الأبيات جميعاً : فهو يرى أن بناء الصدور على الأعجاز أسهل ؛ لأن الشاعر لا يبحث في الصدور إلا عن المعنى المناسب وحده ، أما في الأعجاز فيبحث عنه وعن الروى أيضاً ؛ وأعلن أن من هؤلاء الشعراء من يبني البيت كله على القافية ، وأن ذلك يوقعه في التكلف ، وأن الحسن أن يبني الشطر الآخر وحده على القافية ، ثم يبني الشطر الأول بعيداً عن نفوذها ما استطاع الشاعر .

أما الرجل الآخر عند حازم فقد وسع على نفسه أولاً ؛ لأنه أفسح لنفسه المجال في وضع ما يريد في صدر بيته ، ثم ضيق عليها أخيراً إذا كلفها أمرين : المعنى المناسب والروى ؛ وأعلن أن هذا الصنيع يوقع في التكلف في أكثر الأحيان ، وأن الشاعر لا يسلكه إلا في الأبيات التي

(٢٢) المدة ١ : ٢١٠ .

(٢٠) المدة ١ : ٢٠٩ .

(٢٣) منهاج البلاء ٢٧٨ - ٢٨٢ .

(٢١) المدة ١ : ٢١٠ .

ينظمها آخر ما ينظم ؛ ليسد بها الثغرات بين أبياته .

وإذا ما أردنا أن نتصل أكثر مما فعلنا بأجزاء صنع القافية سهل علينا الاتصال ببعض الأجزاء ، وتعذر علينا ببعضها الآخر ؛ أما القسم الذى نستطيع الاتصال به فذلك الذى التقطه النقاد والبلاغيون قبلنا وتحدثوا عنه . وأحب أن أبدأ بما يندرج تحت القوافى المستحسنة أو ماسموه القوافى المتمكنة ، وأرادوا بها القوافى الجديرة بمواضعها المطمئنة فيها . وإنما توصف القافية بهذه الصفات حين يمهّد الشاعر لها .

ربما مهّد الشاعر للقافية بأن قدم فى الكلام ما يدل على ما تأخر منه ، أو أخرفه ما يدل على ما تقدم معنى أو لفظاً . وسمى قدامة هذا الصنيع التوشيح ، وعلى بن هارون المنجم التسميم ، وابن وكيع المطمع . ومثلوا له بقول جنوب أخت عمرو ذى الكلب :

فأقسم - ياعمرو - لو نبهاك إذا نبها منك داء عضالا
إذا نبها ليث عريسة مفيتاً مفيداً نفوساً ومالا

قال ابن أبى الإصبع^(٢٤) : « فإن الحذاق بينة الشعر وتأليف النثر يعلمون أن معنى قولها : « فأقسم ياعمرو لو نبهاك » يقتضى أن يكون تمامه « إذا نبها منك داء عضالاً » وليتأ عضوباً ، وأفعى قتولاً ، وموتاً ذريعاً .. إلى أشياء يعز حصرها ، لكن معنى البلاغة يقتضى اقتصارها من ذلك كله على الأول ، لكونه أبلغ ؛ وإنما قلت : إنه أبلغ ؛ لأن الليث الغضوب ، والأفعى القتول ، يمكن مغالبتهما وغلبهما .. فأشد من الجميع الداء العضال الذى لا يميت فبريح ، ولا يأمل صاحبه مداواته فيستريح .. وأما ما يدل فى الأول على الآخر دلالة لفظية فقولها : إذا نبها ...

فإن العارف بينة الشعر إذا سمع قولها : مفيتاً مفيداً تحقق أن هذا اللفظ يوجب أن يتلوه قولها : نفوساً ومالا » .

وفرق جماعة من العلماء بين التمهيد اللفظى والمعنوى للقافية ، فسموا التمهيد اللفظى التصدير كقول أبى تمام :

ومن يأذن إلى الواشين تُسلق مَسامعه بالسنة حِدادٍ

وجعلوا منه رد أعجاز الكلام على صدوره ، وأعلنوا أن ذلك « يكسب البيت الذى يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة ، ويزيده مائة وطلاوة^(٢٥) » .

(٢٤) تحرير التحرير ٢٦٣ .

(٢٥) العمدة ٢ : ٣ .

وقسم عبد الله بن المعتز^(٢٦) هذا النوع من التصدير على ثلاثة أقسام :
أحدها : ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول ، نحو قول الشاعر :
يُلْقَى إِذَا مَا الْجَيْشُ كَانَ عَرْمَرَمًا فِي جَيْشٍ رَأَى لَا يُقْلُ عَرْمَرَمِ
الثاني : ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه نحو قوله :

سَرِيعٌ إِلَى ابْنِ الْعَمِّ يَشْتَمُ عَرْضَهُ وَلَيْسَ إِلَى دَاعِيِ النَّدَى بِسَرِيعٍ
والثالث : ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه ، كقول الآخر :

عَزِيزُ بَنِي سَلِيمٍ أَقْصَدْتُهُ سَهَامُ الْمَوْتِ وَهِيَ لَهُ سَهَامُ
وسموا التمهيد المعنوي التوشيح ، ومثلوا له بقول الراعي :

وَإِنْ وُزِنَ الْحَصَى فَوَزَنْتُ قَوْمِي وَجَدْتُ حَصَى ضَرَبَتْهُمْ رَزِينَا
قال قدامة^(٢٧) : « فإذا سمع الإنسان أول هذا البيت - وقد تقدمت عنده قافية القصيدة -
استخرج لفظ قافيته ؛ لأنه يعلم أن قوله (وزن الحصى) سيأتي بعده (رزين) لعلتين :
إحدهما أن قافية القصيدة توجهه ، والأخرى أن نظام المعنى يقتضيه ؛ لأن الذى يفاخر
برجاحة الحصى يلزمه أن يقول فى حصاه : إنه رزين » .

وربما لم يمهّد الشاعر لقافيته لفظاً ولا معنى ، ولكنها لا تفقد تمكّنها : فقد ينتهى المعنى الذى
أرادّه الشاعر قبل أن يصل إلى القافية ، فيضطر إلى أن يأتي بزيادة تسم الوزن ، وتجلب
القافية ، فيحسن الإتيان بهذه الزيادة ، ويضيف إلى المعنى الأول ما يؤكده أو يوضحه أو
يزينه .. إلخ ، وقد سمي العلماء هذا الصنيع الإيغال ، والإرصاد .. ومثلوا له بقول
امرئ القيس :

كَأَنَّ عَيُونََ الْوَحْشِ حَوْلَ خَبَائِثِنَا وَأَرْحَلْنَا الْجَزْعَ الَّذِي لَمْ يُثَقِّبْ
قال قدامة^(٢٨) : « فقد أتى امرؤ القيس على التشبيه كاملاً قبل القافية ، وذلك أن عيون
الوحش شبيهة بالجزع ، ثم لما جاء بالقافية أوغل بها فى الوصف ووكدّه ، وهو قوله : (الذى لم
يثقّب) فإن عيون الوحش غير مثقّبة ، وهى بالجزع الذى لم يثقّب أدخل فى التشبيه » .
ويمكن أن نجد مجموعة أخرى من القوافى لا تندرج تحت التمكن ، ونستطيع أن نعرف
سبب محمى الشاعر بها : فالطباقي هو الذى دفع دعبيل بن على الخزاعى إلى أن يقول :

(٢٦) العمدة ٢ : ٣ .

(٢٧) نقد الشعر ٩٧ .

(٢٨) نقد الشعر ٩٧ .

لانتعجى - ياسلم - من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى
ومراعاة النظر هي التي دفعت ابن سناء الملك إلى أن يقول :
تلقى إذا عطشت ، والبرق أرشية كواكب الدلو في بثر من السحب

القافية الجيدة

تصل بنا الدراسة السابقة إلى الصفات التي استحسناها في القافية . والطبيعي أن أبدأ بما
استحسنوه فيها لذاتها ، والذي كشف عنه هو قدامة بن جعفر^(٢٩) الذي رأى أن تكون عذبة
الحرف ، سلسة المخرج ؛ ثم أحبوا منها التمكن الذي أشرت إليه آنفاً ، وأفرغ منه إلى كلام حازم
القرطاجنى الذي أفاض أكثر من غيره .

أعلن حازم^(٣٠) أن القافية يجب أن تعتمد على أربع جهات : التمكن ، وصحة الوضع ،
والتمام واعتناء النفس بها لكونها مظنة الاشتهار بالإحسان أو الإساءة :
أما التمكن فقد تحدثت عنه ، وأما صحة الوضع والتمام فقد أراد بهما الوفاء بقواعد علم
القوافي ، وأما عناية النفس بها .. فقد أراد بها ألا يأتي الشاعر إلا بما يكون له وقع حسن و
النفوس ، وأن يتباعد عن المعاني المشنوعة ، والألفاظ الكريهة ، وما يؤدي إلى الشاؤم . فإن
ما يكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه ، ويشغل النفس عن الالتفات
إليه . وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع ، وأشدّه تلبساً بعناية النفس . ومثال
ذلك قول أبي تمام :

يا أبا جعفر ، جعلتُ فداكَا بز حسن الوجوه حسنُ قفاكَا
فالقفا لا يلقى عند حازم إلا في الدم .

(٢٩) نقد الشعر ١٩ .

(٣٠) مناهج البلاغ ١٥٢ ، ٢٧١ - ٢٧٨ ، ٢٨٥ .

٢ - القصيدة ذات القافية المتعددة

أحسنَ بعض الشعراء ضعفاً في الموسيقى التي يبعثها الروى الذى اختاروه ، والقوافى التي بنوا شعرهم على حروفها وحركاتها ، فأضافوا إليها صوتاً أو أصواتاً أخرى التزموها عن اختيار وطوعية ، أو اجتنبوا الرخص التي يبيحها لهم علم القوافى تقويةً لرنين قوافيهم ، أو إدلالاً بقدرتهم على التعبير ، وتمكنهم من الفن . وقد سمي العلماء هذا الصنيع اللزوميات ، أو لزوم مالايلزم ، أو الإعانات لما فيه من تكليف بمشاق غير واجبة .

وأراد بعضهم الآخر أن يحقق لشعره قدراً وافراً من الإيقاع ، فلم يكتف بما تصدره القافية الأخيرة من رنين ، وعمد إلى تكرير لفظ قافية القصيدة أو رويها ، أو عقد قافية أو روى آخرين ، في مواضع معينة ، من القصيدة كلها ، أو من مجموعة متوالية من أبياتها ، فأحدث بذلك مانسميه بالقافية الداخلية أو مايتصل بها بسبب .

لزوم مالايلزم

وأقدم أمثلة لزوم مالايلزم ماكان الدافع إليه خفوت صوت الحرف الذى اختاره الشاعر رويّاً له . فدفعه ذلك إلى التزام الحرف الملاصق للروى ، تعويضاً عن هذا الخفوت ، وأريد بتلك الحروف الحاققة - فى الغالب - الحروف التي تختلف العلماء فى صلاحيتها للروى ، وتحدث عنها فى فصل سابق .

فالألف التي أعطت الشعر العربى قصائده المعروفة بالمقصورات لم يكتف بعض الشعراء بحرسها ، وأضافوا إليه آخر . فعل ذلك البحترى فى قصيدته (٣١) :

لنا أبداً بثُّ نَعَانِيهِ مِنْ أَرْوَى وَحَزَوَى ، وَكَمْ أَدْنَتْكَ مِنْ لَوْعَةٍ حَزَوَى
وابن الرومى فى قصيدته :

وَجَاهِلٍ أَعْرَضْتُ عَنْ جِهْلِهِ حَتَّى شَكَأَ كَفَى عَنِ الشُّكْوَى
فلزم كل منهما الواو والألف . قال المعرى (٣٢) : « فهذه إن جعل رويها الألف فقد لُزم فيها

(٣١) البث : الحزن . وأروى وحزوى اسمان .

(٣٢) شرح لزوم مالايلزم ١ : ٥٠ .

ملا يلزم ، وإن جعل رويها الواو فالألف وصل ، ويناؤها على الواو أحسن وأقوى في النظم .
وفعل ما يشبه ذلك حافظ إبراهيم في العصر الحديث غير أنه والى بين حروف عدة بدلاً من
واحد مع الألف . بدأ قصيدته «نادى الألعاب الرياضية» بقوله :

بنادى الجزيرة قفّ ساعةً وشاهدَ برّك ما قد حوى
ولزم الواو مع الألف في حوالى ٢٣ بيتاً ، ثم لزم اللام بدلاً منها في حوالى ١٥ بيتاً ابتداء من
قوله :

فيا ناديا ضمّ أنسَ القديم وهو الكرم وقيت البلى
بعدها التزم الهاء في ١١ بيتاً ، وأخيراً التزم الدال إلى آخر القصيدة .
والتاء المؤنثة التزم الأعشى معها اللام^(٣٣) المشددة المفتوحة في قصيدته التي مطلعها :
فدى لبنى ذهل بن شيان ناقي وراكبها يوم اللقاء وقلت
وعمرو بن معديكرب الراء في قصيدته :

لما رأيتُ الخيل زوراً كأنها جداولُ زرعٍ أرسلتُ فاسبَطَرْتِ^(٣٣)
وكثير اللام في قصيدته المعروفة ماعدا بيتاً واحداً منها ، والميم في قصيدته الأخرى :
أداراً لسلى بالنباع فحمةً سألتُ فلما استعجبتُ ثم صمتِ^(٣٤)
وكثيراً ما لزموا معها الألف في مثل قصيدة دعل الخزاعي المشهورة :
مدارسُ آياتٍ خلّتْ من تلاوةٍ ومزلٌ وخيٌّ مَقْفِرُ العِصَاتِ^(٣٥)
والكاف التزم معها أبو الأسود الدؤلي اللام في قصيدته :
حَيِّتَ كتابي إذ أتاك تعرّضاً لسيبك لم يذهب رجائي هُناك^(٣٦)
والهاء التزم كثير من الشعراء حرف مدّ قبلها : كالألف في قصيدة حافظ إبراهيم :
كم مرّ فيك عيش لست أذكره و... فيك عيش لست أنساه !
والياء في قصيدة عباس محمود العقاد :

في حبة القلبِ نارٌ قد تجلّلتها سافى الرماحُ فمن ذا سوف يُذكيها ؟
والتزم آخرون أن تكون من أصل الكلمة ، ولم يخلطوها بهاء الضمير : فعَل ذلك العباد

(٣٣) الزور : المائلة . واسبطرت : أسرع .

(٣٤) النباع وحمة : موضعان . واستعجبت : لم تنطق .

(٣٥) مقفر : خاو . العصة : الساحة

(٣٦) السيب : العطاء .

الأصفهاني وصالح الدين الصفدي وابن نباتة وتاج الدين الكندي وابن حجة الحموي ، غير أن العماد أورد الضمير في بيت واحد ، فتندر عليه الصفدي في قوله :

إن العماد على وجاهة فضله قد قال في بعض القوافي : (وجهه)

بل بلغ الأمر ببعضهم أن التزم حرف مد أتى به قبل هاء الضمير التي قبل الروي في مثل (فيهم) ، وتجنبوا معها مثل (منهم) وهو جائز^(٣٧) .

والردف التزم فيه ابن الرومي عدم المعاقبة بين الواو والياء في أكثر شعره قدرة على الشعر ، واتساعاً فيه^(٣٨) .

ولم يحدث الالتزام في الحروف وحدها ، بل في الحركات أيضاً . فلزم النابغة الذبياني تشديد روى قصيدته^(٣٩) :

غَشِيْتُ مَنَازِلًا بِعُرَيْتَاتٍ فَأَعْلَى الْجَزَعِ لِلْحَيِّ الْمَعِينِ
وكذلك فعل صاحب اللامية المشهورة :

إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلًا دَمُهُ مَا يُطْلُ^(٤٠)
والتزم العجاج الفتحة في توجيه أرجوزته :

قَد جَبَرَ السِّدِينَ الْإِلَهَ فَجَبَّرَ

فأعجب بها النقاد وسموها « القراء »^(٤١) .

وكان ابن الرومي يلتزم حركة ما قبل الروي المطلق والمقيد في أكثر شعره اقتداراً^(٤٢) ونلاحظ أن لزوم ما لا يلزم ظهر في أبيات متفرقة ، وقصائد قلائل في العصر الجاهلي ، ثم كثر في العصر الأموي عند كثير عزة ويزيد بن ضبة ، واشتد في العصر العباسي على يد ابن الرومي ، ثم تلقفته يد أبي العلاء المعري ، فجعلت منه فناً خاصاً ، وهب له ديواناً مستقلاً^(٤٣) :

فقد كان القانون الصارم الذي اتخذهُ أبو العلاء لنفسه بعد رجوعه من بغداد مؤثراً أشد

(٣٧) الأخفش ١٨ . العدة ١ : ١٦٠ .

(٣٨) العدة ١ : ١٦٠ .

(٣٩) عريتات : واد . والجزع : منعطفه . وللمن : المقم .

(٤٠) الشعب : الطريق في الجبل . وسلع . جبل بقرب المدينة . وظل دمه : أهدر ، أي لا يؤخذ ثأره .

(٤١) تليق ٥٥ .

(٤٢) العدة ١ : ١٥٥ .

(٤٣) المرشد : ١ : ٣٩ . مختار الأغاني ٨ : ٣٢٩ .

التأثير في أطوار حياته ؛ فقد صبغه بصبغة التشدد في كل شيء ، وكلفه التزام ما لا يلزم في أعماله العقلية ، وحياته المادية على السواء ، فتأثر شعره بهذا القانون تأثراً ظاهراً . ونظم ديوانه المعروف بالزوميات ^(٤٤) .

وقد شرح المعري في مقدمته مذهبه فيه ، فقال ^(٤٥) : « وقد تكلفت في هذا التأليف ثلاث كلف :

الأولى : أنه ينتظم حروف المعجم عن آخرها .

والثانية : أن يجيء رويه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك .

والثالثة : أنه لزم مع كل روى فيه شيء لا يلزم من ياء أو تاء أو غير ذلك من الحروف » .

وقد حلل الدكتور إياهم أنيس ^(٤٦) الزوميات ، وصنفها التصنيف التالى الذى وضعها في

مراتب تصاعدية على حسب كمال الموسيقى فيها :

١ - أقل المراتب ما كانت مثل قوله :

نَقَمْتُ عَلَى الدُّنْيَا ، وَلَا ذَنْبَ أَسْلَفْتُ إِلَيْكَ ، فَأَنْتَ الظَّالِمُ الْمَتَكَذِّبُ ^(٤٧)

وَهِيَهَا فَتَاةٌ ، هَلْ عَلَيْهَا جُنَايَةٌ بَمَنْ هُوَ صَبٌّ فِي هَوَاهَا مَعَذَّبٌ

الترم فيها مع الروى الذال المشددة ، وهى أقل من القافية المردفة في موسيقاها .

٢ - المرتبة الثانية تتضح في مثل قوله :

لَا بَدَ لِلرُّوحِ أَنْ تَتَأَى عَنِ الْجَسَدِ فَلَا تُخَيِّمُ عَلَى الْأَضْغَانِ وَالْحَصَدِ

الترم السين وفتح ما قبلها .

٣ - المرتبة الثالثة تظهر في مثل قوله :

يَا رَبِّ : عَيْشَةُ ذَى الضَّلَالِ خَسَارٌ أَطْلُقُ أَسِيرَكَ ، فَالْحَيَاةُ إِسَارٌ

الترم الردف والسين .

٤ - المرتبة الرابعة تتضح في مثل قوله :

إِذَا مَا رَأَيْتُمْ عَصِيَّةً هَجَرِيَّةً فَن رَأَيْهَا لِلنَّاسِ هَجَرُ الْمَسَاجِدِ

وَلِلدَّهْرِ سِرٌّ مُرْقَدٌ كُلُّ سَاهِرٍ عَلَى غِرَّةٍ ، أَوْ مُوقِفٌ كُلُّ هَاجِدِ

(٤٤) ذكرى أبى العلاء ٢٤٣ . ٢٦٥ .

(٤٥) شرح لزوم ما لا يلزم ١ . ٤٠ .

(٤٦) موسيقى الشعر ٢٧٤ - ٢٧٨ .

(٤٧) أسلفت : قدمت .

الترم الإشباع بالجيم المكسورة والتأسيس .

٥ - المرتبة الخامسة ومثلها قوله :

إذا ماعراكم حادث فتحدثوا فإن حديثَ القوم يُنسى المصائب
وحيدوا عن الأشياء خيفةً غيها فلم تُجعل اللذاتُ إلا نصائباً
الترم الهزمة وكسرتها ، وألف التأسيس - وهي بمثابة حرف وحركة قصيرة - ثم الحرف الذي
قبلها ، وبذلك يكون مكرر في هذه الأبيات ثلاث حركات وأربعة حروف . وتلك هي
القافية التامة للموسيقى ، والممكنة عملياً دون إخلال بالمعنى ، وتتطلب في إنشادها ما يقرب من
ثانية ونصف الثانية .

٦ - وأخيراً تلك القافية النادرة حتى في لزوميات أبي العلاء مثل قوله :

راعتك دنياك من ربيع الفؤاد وما راعتك في العيش من حسن المراعاة
كأنما اليوم عبدٌ طالبٌ أمةً من ليلةٍ قد أجداً في المساعة
راعى - ألنى مد - وهما بمثابة حرفين وحركتين قصيرتين - وحرفاً آخر هو العين ، إلى جانب
الروى وحركته ، وبذلك تسمو موسيقى هذه القافية إلى ما يعادل ثمانية أصوات .
ولم يستطع أحد من الشعراء بعد المعرى أن يسلك طريقه ، ويحتذيه في فن اللزوميات ،
ولكن بعض الشعراء نظموا قليلاً من المقطوعات أخذوا على عاتقهم فيها التزم بعض ما التزمه .
واستمر ذلك إلى العصر الحديث ، فتظم البارودى قصيدته :

إلام يهفو بحلمك الطربُ ؟ أبعد خمسين في الصبا أربُ ؟

القوافى الداخلية

التصرّيع

أقدم مانعرف من هذه القوافى تقفية مطلع القصيدة بشطريه كليهما ، وقد ميز العلماء بين نوعين من هذه التقفية :

النوع الأول : تركوه باسمه العام « التقفية » ؛ لأن الشاعر لم يجر عليه غير مجرد مماثلة الروى والقافية فى الشطرين ، مثل مطلع معلقة امرئ القيس :

قفا نبلو من ذكرى حبيبٍ ومَنْزِلٍ بِسِقْطِ اللَّوَى بين النَّخُولِ فَحَوْلِ
فالعروض^(٤٨) فى هذا البيت مفاعِلن ، وكذا هو فى بقية أبيات القصيدة .

النوع الآخر : سمّوه التصريع ، أى مماثلة مصراعى (شطرى) مطلع القصيدة ، ويختلف التصريع والتقفية لأن الشاعر فى التصريع لا يقتصر على مماثلة الروى ، بل يدخل شيئاً من التغيير على العروض بالزيادة أو النقص لتمّ مماثلته بالضرب^(٤٩) ، فيخرج به عند مماثلة عروض بقية الأبيات .

ومثال التصريع بالزيادة قول امرئ القيس :

أَلَا أَنْعِمُ صَبَاحاً أَيُّهَا الظَّلُّ البالى وهل يَنْعَمَنَّ من كان فى العُصْرِ الخالى ؟
فالعروض فيه مفاعِلين ، وهو فى بقية القصيدة مفاعِلن .

ومثال التصريع بالنقص قول جرير :

بان الخَلِيطُ ولو طُوعَتْ مابانا وَقَطَّعُوا من حبال الوصل أقرانا
فالعروض فيه فَعِلن ، وفى بقية القصيدة فَعِلن وفاعِلن .

ولست التقفية ولا التصريع بالأمر المحتم : فن القصائد المشهورة كثير غير مصرع ، ومن الشعراء كثيرون لم يصرعوا ، مثل الفرزدق وذى الرمة : قال ابن رشيق^(٥٠) : « كان الفرزدق قليلاً ما يصرع أو يلقى بالاً بالشعر .. وأكثر شعر ذى الرمة غير مصرع الأوائل . وهو مذهب الكثير من الفحول .. إلا أنهم جعلوا التصريع فى مهمات القصائد فيما يتأهبون له من

(٤٨) العروض : التفعيلة الأخيرة فى الشطر الأول .

(٤٩) الضرب . التفعيلة الأخيرة فى الشطر الآخر .

(٥٠) العمدة ١ : ١٧٥ - ١٧٦ .

الشعر ، فدل ذلك على فضل التصريح .

وغلب عدم التصريح على شعر الصعاليك سواء ما كان منه خاصاً بالصعلكة وما لم يكن ، وما كان مقطوعات وما كان قصائد . وعلل دارسو شعرهم ذلك بما كانت تجيش به نفوسهم من ثورة على أوضاع مجتمعهم ، والحرية التي كانوا يعيشون فيها مما جعل شعرهم يثور على الأوضاع الفنية في الشعر الجاهلي القبلي ، فتخلص من التصريح كل شعر أبي خراش والأعلم بدون استثناء ، وأغلب شعر عمرو ذى الكلب والشنفرى وتأبط شراً وعروة بن الورد وصخر الغي والسليك بن السلكة وأبي الطمحان وحاجز^(٥١) .

وسمى العلماء الشعر الذى خلا من التقفية والتصريح « المصمت » ، وعابوا نوعاً خاصاً منه وقع فيما سموه التخميع ، وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روى صالح لأن تكون قافية آخر البيت - والقصيدة تبعاً له متفقة معه ، ولكن الشاعر يعدل عنه إلى روى آخر كقول جميل :

يَا بَنَى : إِنَّكَ قَدْ مَلَكَتِ فَاسْجِجِي وَخُذِي بِحِظْلِكَ مِنْ كَرِيمٍ وَاصِلٍ^(٥٢)
فتبيأت القافية على الحاء ثم صرفها إلى اللام ، فالتخميع إذن مقابل للتصريح ، وقد سمى بذلك من الخماخ الذى هو العرج .

ومن الشعر ما لا يجوز أن يظن به التخميع ، وهو ما شابه قول ذى الرمة^(٥٣) :
أَنَّ تَرَسَّتَ مِنْ خَرَقَاءَ مِثْلَةً مَاءُ الصَّبَابَةِ مِنْ عَيْنِكَ مَسْجُومٌ
لأن قافية المصراع الأول غير متمكنة ، وإنما يكون التخميع فى القوافى المطلقة وما شابهها . والتخميع كثير جداً ، استعمله الأئمة من القدماء والمحدثين . ولذلك عدّه العلماء دون الإكفاء والسناد وبقية عيوب القوافى فى القبح ، وشبهوا الشاعر الذى يصطنعه بالمتسور (قافر السور) الذى يدخل من غير الباب .

وعلى الرغم من ذلك - تدرج بعض العلماء بقبحه : فحكم ابن رشيق^(٥٤) على قول النابغة :
جَزَى اللَّهُ عَبْسًا عَبَسَ آلُو بَغِيضٍ جَزَاءَ الْكَلَابِ الْعَاوِيَاتِ ، وقد فعَلُ
بأنه من أشد التخميع ، غير أنه لم يعلل حكمه .

(٥١) الفكرور يوسف خليف ٢٧٢ - ٢٧٣ .

(٥٢) أنجح : أحسن وتماهل .

(٥٣) العمدة ١ : ١٧٨ . نرس : نظري إلى الرسوم ، وهى المنازل المهذبة . وخرقاء : اسم حييته . والصبابة : الحب ،

وماؤها : اللع . ومسجوم : مصبوب .

(٥٤) العمدة ١ : ١٧٧ .

وسمى ابن رشيقي^(٥٥) هذا العيب - تبعاً لقدامة - التجميع ، وفسره بأنه كأنه من الجمع بين رويين وقافيتين .

ولم يكتف بعض الشعراء بتقنية المطلع أو تصريره ، وعمدوا إلى تقنية أو تصرير بت أو أكثر في أثناء القصيدة ، وفقى بعضهم الآخر قصائد مصمتة وصرعوها . مثال ذلك امرؤ القيس الذي قفى قوله^(٥٦) :

أَفَاطِمَ مَهَلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وَإِنْ كُنْتَ قَدْ أَزْمَعْتَ صَرْمِي فَأَجْمِلِي
وقوله^(٥٧) :

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي بِصَبْحٍ ، وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمَثَلٍ
في معلقته ، وهي مقفاة ، كما مر بنا . وصرع قوله^(٥٨) :

دِيَارٌ لَسَلِمَى عَافِيَاتُ بَذَاتِ الْحَالِ أَلَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أَسْحَمٍ هَطَّالٍ
وقوله :

أَلَا إِنِّي بَالِي عَلَى جَمَلٍ بَالِي يَقُودُ بِنَا بَالِي ، وَيَتَبَعُنَا بَالِي
في قصيدته المصرعة التي أشرت إليها أيضاً .

وصرع عمرو بن أحرر قوله :

بِلْ وَدَّعْنِي - طَفَّلَ - إِنْ بَكَّرَ وَقَدْ دَنَا الصَّبِيحُ فَمَا أَنْتَظِرُ
في قصيدة مصمتة مطلقها :

قَدْ بَكَرْتُ عَاذَلْتِي بُكْرَةً تَزْعُمُ أَنِّي بِالصَّبَا مُشْتَهَرٌ

وعلى قدامة^(٥٩) التقنية والتصرير بأن الشعر مبني على التجميع والتقنية : فكما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليها كان أدخل في باب الشعر ، وأخرج له عن مذهب النثر ، ولذلك عمد الشعراء المجيدون إليها .

وعلاها حازم^(٦٠) بأنها يهدان للقافية ، يستدل بهما القارئ أو السامع عليها قبل الانتهاء إليها فيجد طلاوة ومتعة .

(٥٥) العمدة ١ : ١٧٧ . وهو في نقد الشعر المطبوع بالحاء .

(٥٦) أزمت : عزمت على . الصرم : القراق . الإجمال : الإحسان . وانظر نقد الشعر لقدامة ١٩ - ٢٣

(٥٧) الأمثل : الأحسن .

(٥٨) عافيات : منهمة . والأسحَم : السحاب الداكن اللون . والهطال : المطر .

(٥٩) نقد الشعر ٢٣ . العمدة ١ : ١٧٤ .

(٦٠) منهاج البلاغ ٢٨٣ .

وارتاح إليهما النقاد لدلالاتهما على قوة الطبع وكثرة المادة^(٦١) ، ولكنهم فرقوا بين الشعراء القدماء والمحدثين فيها ، قال ابن أبي الإصبع^(٦٢) : « التصريح في أثناء القصائد ، والإصمات في أوائلها - يستحسن من القدماء ، ويستجهن من المحدثين ؛ لأنه من العرب يدل على قوة المعارضة ، وغزر المادة ، وعدم الكلفة ، وتخلية الطبع على سجيته ؛ وهو من المحدثين دليل على قوة التكلف غالباً » .

واستحسن النقاد منها ما لم يدل على كبير تكلف ، واستقبحوا غيره ، فأعلنوا أن مثلها مثل البديع ، إذ كل ضرب من البديع متى كثُر سمع ، كما لا يحسن خلو الكلام منه غالباً ، وكل ما جاء منه متوسطاً من غير تكلف - فهو المستحسن^(٦٣) ولذلك لم يرضوا عن ورودها في الأبيات المتوالية إلا عند القدماء ، مثل قول امرئ القيس^(٦٤) :

تروح من الحى أم تبتكر وماذا عليك بأن تتظر؟
أمرخ خيامهم أم عثر أم القلب في إثرهم منحدر؟
وشاقت بين الخليط الشطر وفيمن أقام من الحى هر

كذلك استحسنوا أن ترد التقفية أو التصريح في المطالع وماشبهها من الأبيات ، مثل الأبيات التي يتقل بها الشاعر من غرض إلى آخر في قصيدته .

وأخيراً طبق العلماء على التقفية والتصريح ما طبقوه على القوافي من قواعد : فعابوا منها العيوب التي وقعت في القوافي ، فن الإقواء فيها ما أنشد الزجاجي :

مابال عينك منها الماء مهراق سحاً ، فلا غارب منها ولا راقى ؟

ومن الإكفاء قول حسان بن ثابت :

ولست بخير من أهلك . وخالك
ولست بخير من معاذلة الكلب

ومن الإيطاء قول عبد الله بن المعتز :

يا سائلاً كيف حالى ؟ أنت العليم بحالى

ومن السناد قول أبي العتاهية :

ويلى على الأظعان ولوا عني بمُتَبَّة فاستقلوا

(٦١) العمدة ١ : ١٧٤ . التنوخى ٦٥ .

(٦٢) تحرير التعبير ٣٠٥ .

(٦٣) الموضع نفسه ٣٠٥ .

(٦٤) المرخ : شجر خوار ينبت بنجد . والعشر : نبت بهامة . والشطر : المقربون .

ومن التضمين قول البحرى :

عَذِيرِي فَيْكَ مِنْ لَاحِ إِذَا مَا شَكُوتُ الْحَبَّ قَطَعْنِي مَلَامًا^(٦٥)
وعابوا أيضاً أن يتصل الشطران بكلمة واحدة ، وسموه المُدَاخَل والمدمج ، ويشتهر عندنا
باسم المدور . وأكثر وقوعه في الخفيف والبحور القصار كالهزج ، وهو مستخف فيها . ومثاله
قول المعرى :

أَبْنَاتِ الْهَدِيلِ : أَسْعِدْنَ ، أَوْعِدْنَ نَ قَلِيلَ الْعَزَاءِ بِالْإِسْعَادِ
أَبَكْتُ تَلَكُمُ الْحَامَةَ أَمْ غَنَدَ سَتَ عَلَى فِرْعَ غَصْنِهَا الْمَيَّادُ ؟

الترصيع

الترصيع عرف أدبي شائع ، أما الترصيع فصنعة أدبية لاتدانيه في القبول والشيوع . وأريد
بالترصيع القافية الداخلية التي يعقدها الشاعر في أحد الأبيات الداخلية من القصيدة أو في
مجموعة من الأبيات ، وإن كان العلماء لاحظوا فيها ملاحظ متعددة ، وصنفوها على أساس
هذه الملاحظ ، وأعطى المتأخرون خاصة كثيراً من هذه الأصناف أسماء خاصة بها غير أنهم لم
يتفقوا عليها .

والترصيع مأخوذ من ترصيع العقد بالجواهر ، وهو نظمه فيه وضم بعضه إلى بعض ،
وأطلقه النقاد على تجزئة الشاعر البيت الواحد وتقفية أجزائه أو التسوية بينها في الوزن . فمثال
الترصيع المقفى قول الحسناء :

حَامِي الْحَقِيقَةِ ، مُحَمَّدُ الطَّرِيقَةِ ، مَحْ سُبُوبُ الْخَلِيقَةِ ، نَفَاقُ وَضَرَارُ
جَوَابُ قَاصِيَةِ ، جَزَازُ نَاصِيَةِ عَقَادُ أَلُويَةِ ، لِلْخَيْلِ جَرَارُ
ومثال الترصيع غير المقفى قول الشاعر :

صَفُوحٌ ، كَرِيمٌ ، رَصِينٌ ، إِذَا رَأَيْتَ الْعُقُولَ بَدَا طَيْشُهَا
فالكلمات الأولى منه على وزن واحد ولكنها غير مقفأة ، وأورد ابن أبي الإصبع هذا النوع تحت
اسم المائلة :

وأعلن قدامة^(٦٦) ، الذي كشف عنه ، أنه في أشعار كثير من القدماء المجيدين والمحدثين

(٦٥) العمدة ١ : ١٧٦ . وأوتر أن أعديت حان مصمتا وليس من الإكفاء .

(٦٦) نقد الشعر ١٤ - ١٩ .

المحسنين ؛ وإنما يحسن إذا اتفق للشاعر في البيت موضع يليق به ، لأنه لا يحسن في كل موضع ، ولا يصلح على كل حال ، فإذا تواتر ، واتصل في الأبيات المتعددة استقبح لدلالته على التكلف . وأجود ما وقع للقدماء منه في رأيه قول أبي صخر الهذلي :

وتلك هَيْكَلَةٌ ، خَوْذٌ مُبْتَلَةٌ صفراءُ رَعْبَلَةٌ ، في مَتَصِيبٍ سَنِمٍ
عَذِبٌ مُقْبَلُهَا ، جَدَلٌ مَخْلُهَا كَالدَّعْصِ أَسْفَلُهَا ؛ مَحْصُورَةُ الْقَدَمِ
سُودٌ ذَوَائِبُهَا ، بِيضٌ تَرَائِبُهَا مَحْضٌ ضَرَائِبُهَا ، صِيغَتْ عَلَى الْكِرَمِ
عَبْلٌ مُقَيَّدُهَا ، حَالٍ مُقَلَّدُهَا بَضٌّ مُجَرَّدُهَا ، لَقَاءٌ ، فِي عَمَمٍ
سَمَحٌ خَلَّاقُهَا ، دُرْمٌ مَرَّافِقُهَا يَرَوِي مُعَانِقُهَا مِنْ بَارِدٍ شَمِيمٍ
كَانَ مُعْتَقَةً ، فِي الدَّنِّ مَغْلَقَةً صَهْبَاءُ مُصَفَّقَةً ، مِنْ رَائِدٍ رَذِمٍ
شَيْتٌ بِمَوْهَبَةٍ ، مِنْ رَأْسٍ مَرْقَبَةٍ جَرْدَاءُ مَهْيَبَةٍ ، فِي حَالِقٍ شَمَمٍ

وأعلن ابن رشيق^(٦٧) أن أبا تمام كان يجيد الترصيع مثل قوله :

تَجَلَّى بِهِ رُشْدِي ، وَاثَرَتْ بِهِ يَدِي وَفَاضَ بِهِ ثُمْدِي ، وَأَوْرَى بِهِ زَنْدِي
وتبع العسكري^(٦٨) عدداً من الأبيات المرصعة بالنقد ، فاستحسن بعضها واستقبح بعضها الآخر ؛ قال : « فن ذلك ما روى أنه للخنساء :

حَامِي الْحَقِيقَةِ ، مُحَمَّدُ الْخَلِيقَةِ ، مَهْدٌ لَدَى الطَّرِيقَةِ ، نَقَاعٌ وَضَرَارُ
هذا البيت جيد . ثم قالت :

فَعَالٌ سَامِيَةٌ ، وَرَادٌ طَامِيَةٌ لِلْمَجْدِ نَامِيَةٌ ، تَعْنِيهِ أَسْفَارُ

هذا البيت رديء لتبرؤ بعض ألفاظه من بعض .. » .

وإذا كان البيت سداسي التفاعيل أمكن تقسيمه إلى ثلاثة أجزاء ، مثل قول ديك الجن

من بحر الكامل :

حُرُّ الْإِهَابِ وَسِيمُهُ ، بَرُّ الْإِيَا بِكَرِيمُهُ ، مَحْضُ النَّصَابِ صَمِيمُهُ

وقد قفى فيه كلمتين من كل جزء : الإهاب مع الإيَاب والنصاب ، ووسيمه مع كريمه وصميمه .

فإذا كان البيت ثماني التفاعيل أمكن تقسيمه إلى أربعة أجزاء ، كقول المتنبي من بحر

البسيط :

(٦٧) العمدة ٢ : ٢٨ .

(٦٨) الصناعتين ٣٧٨ .

فنحن في جَدَلٍ ، والروم في وَجَلٍ ، والبر في شُغْلٍ ، والبحر في خَجَلٍ
وأعد من الترصيع مامماه ابن أبي الإصبع التجزئة والتسجيع ، وأراد به تجزئة الشاعر
البيت وتقفية كل جزء منه بقافية مماثلة لقافية البيت ، كقول الشاعر :

هنديةٌ لحظاتها ، خطيةٌ خطراتها ، داريةٌ نفحاتها
ومن الترصيع أيضاً مامماه الازدواج والموازنة كقول أبي تمام :

وكانا جميعاً شريكى عنانٍ رضيعى لبانٍ ، خليلي صفاء
والتسميط كقول مروان بن أبي حفصة :

هم القوم : إن قالوا أصابوا ، وإن دُعوا أجابوا ، وإن أعطوا أطابوا ، وأجزلوا
ومامماه أبو هلال التطريز وابن أبي الإصبع التوشيع كقول أحمد بن أبي طاهر :
إذا أبو قاسم جادت لنا يده لم يُحمد الأجودان : البحرُ والمطرُ
وإن أضاءت لنا أنوار غرته تضاءل الأنوران : الشمس والقمر
وإن مضى رأيه أو حدَّ عزمته تأخر الماضيان : السيف والقدر
من لم يكن حذراً من حدَّ صولته لم يذر ما المزعجان : الخوفُ والحذر
ومامماه ابن أبي الإصبع التشطير ، وأراد به تجزئة كل شطر إلى جزأين وتقفية كل منها
بقافية واحدة ، كقول أبي تمام :

تدبير معتم ، بالله متقم لله مرتغب ، في الله مرتقب

القافية المشاة

أريد بهذا العنوان أن يبنى الشاعر قصيدته على قافيتين ، يلتزم أولاهما في آخر الأسطار
الأولى ، والأخرى في آخر الأبيات ، وقد أتى السيد شفيق الكمالي بهذا النوع من الأشعار ،
وصرح أن أهل البديع يسمونه « التشريع » غير أنني وجدت الاسم مطلقاً على أنواع أخرى
فعدلت عنه خشية الالتباس. ومثاله قول ابن سبيل :

يامن لقلب طار عن اليقين من يوم قُفن الصَّعَّابِ زَهازِمٍ
وذُكررت مترلهم علينا قطين أيام عندي بين شداد ومقيم

وقال الكمالي عن شعر البدو الذين لا قاهم وأخذ عنهم : « وقد لفت نظري أن القافيتين
اللتين تبنى عليهما القصيدة تكونان من حرف واحد (أى من المتواتر) وقد قُت بإحصائية ،

فتبين لى أن غالبية القصائد المتوفرة لدى تنحو هذا المنحى ، إذ تكون قافية الصدر وقافية العجز مبنية على حرف واحد إلا أنها تختلفان فى الحركة ، فتكون الأولى مكسورة والثانية مرفوعة أو منصوبة أو بالعكس أو أن يسبق إحدهما ألف والثانى واو أو ياء أو بالعكس .. يقول محمد العبد الله القاضى :

يأمل قلبك كل ما التمس الأشفاق من عامر الأول به دوايك وخفوق
كته مع الدلائل يجلب بالأسواق وعامين عند معزل الوسط ماسوق

التشريع

التشريع أن يبنى الشاعر البيت على قافيتين : إذا اقتصر على إحدهما كان البيت من أحد الأوزان ، وإن أتمه إلى القافية الأخرى كان من وزن آخر . وتكون القافيتان متماثلتين أحياناً ، ويختلفن أحياناً . ومثاله قول صنى الدين الحللى :

جن الظلام قد بدا متبسماً لاح الهدى ، وتجلت الظلماء
وهدت موحياً ظلّ فى ليل الجفا لما هدى ، وامتدت الآناء
رشاً غدا من سكر خمرة ريقه متأودا ، فكأنها صهباء
يمكن أن تقرأ الأبيات تامة ، فيكون وزنها من الكامل التام ، وروبوها الحمزة ، وأن يوقف عند كلمة الهدى ومقابلها فى بقية الأبيات ، فيكون وزنها من الكامل المجزوء ، وروبوها الدال ، وآثر ابن أبى الإصبع أن يسمى التشريع التوهم .

التسيغ

التسيغ أن يعيد الشاعر لفظ القافية فى أول البيت الذى يليها ، مثل قول لى الأخيلية فى مدح الحجاج بن يوسف الثقفى :

إذا نزل الحجاج أرضاً مريضة تتبع أقصى دائها فشفاها
شفاها من الداء العضال الذى بها غلام إذا هزّ القناة سقاها
سقاها فروأها بشرب سجاله دماء رجالو يحبون صراها

وآثر ابن أبى الإصبع أن يسمى التسيغ تشابه الأطراف .

الروضة

الروضة أن يبدأ الشاعر كل بيت من قصيدته بحرف رويها ، فيكون الروى بذلك أول حرف وآخره في كل بيت ، مثل قول صفي الدين الحلبي في نائيته :

تاب الزمان من الذنوب فواتٍ واغنمٌ للذيد العيش قبل فواتٍ
 تم السرور بنا ، فقم يا صاحبي نستدرك الماضي بنهب الآتي
 تاقت إلى شرب المدام نفوسنا لانذهبن بطالة الأوقات

وأقدم من نعرف ممن سلك هذا المسلك أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد (المتوفى ٣٢٤) ثم أبو زيد عبد الرحمن بن محمد يملفتن الأندلسي (المتوفى في ٦٣٧) ثم مجد الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر البغدادي (المتوفى في ٦٦٢) ثم صفي الدين عبد العزيز بن سرايا الطائي الحلبي (المتوفى في ٧٥٠) فقد ألف الأول المربعات والثاني العشریات ، والثالث الوتریات ، والرابع الأترقيات ، التزموا أن يكون روى كل واحدة من قصائدهم أحد حروف الهجاء على ترتيبها المعروف ، وأن يبدأ كل بيت في القصيدة بحرف الروى^(٦٩) .

(٦٩) جواد علوش : شعر صفي الدين الحلبي ١١٩ - ١٢٣ . د . مصطفى كامل الشيباني : الدوييت ٣٨ .

٣ - القصيدة ذات القافية المتنوعة

ثبت سلطان القافية الواحدة ، وامتد طوال القرون الأولى التي بقيت فيها العروبة خالصة أو تكاد ، والاستعراب يجاهد ليكون عروبة قحة ، والعربية رطبة على الألسنة . فإن سمعنا قليلاً من الشكوى بين آن وآخر لم نجد لها صادرة عن تمرد أو ثورة على هذا السلطان ، وإنما عن إدلال من الشاعر باقتداره ، وفخر بتبرئته قوافيه من الشوائب .

ثم يجد الشعر في المجتمع العباسي مجتمعاً غريباً عليه كل الغربة ، مجتمعاً انقطعت جميع صلاته بالبادية أو كادت ، وعاش في مدن كبيرة تعتمد على ما يرد إليها مما حولها ، وبلغ من الترف أقصاه ، وتآلف أهله من أجناس شتى ، يتفاوت استخدامهما للعربية تفاوتاً عظيماً . وإذا كانت هذه صفة المجتمع في بغداد وأمثاله في المشرق العربي - فقد كانت صفة المجتمع في المغرب والأندلس خاصة أكثر غربة على هذا الشعر .

ولذلك أخذ سلطان القصيدة ذات القافية الواحدة في التزلزل ، وشرعت بعض الأشكال الشعرية التي تخففت من هذا السلطان ، وابتكرت أنظمة جديدة من القوافي ، شرعت في الظهور والانتشار ؛ تلبيةً لحاجات المجتمعات الجديدة ، واتساقاً مع الموسيقى التي راجت فيها . ولكن هذه الأشكال الشعرية لم تقض على القصيدة ، التي غالبت الأحقاب ، واحتفظت بالكثير من سلطانها ومظاهره إلى عصرنا الحديث . فبعث فيها الكلاسيكيون الجدد حياة جديدة ، جعلت الراصدين يظنونها مريعة عصرها الزاهر ، مستردة سلطانها الذي انفردت به .

ولكن ذلك لم يبق طويلاً ؛ فقد تغير المجتمع الحديث ، واشتد اتصاله بالثقافات غير العربية ، واطلع على أجناس من الشعر لم يعرفها الأدب العربي مطلقاً ، وعلى ألوان كانت مجهولة من الشعر الغنائي الذي لم يعرف العرب غيره ، وظهرت المذاهب الفنية المختلفة التي أحست أن نظام القصيدة ذات القافية الواحدة لا يحقق ماترونو إليه ، بل يقف عقبة أمامها ، فهاجمته هجوماً عنيفاً توسط بعض أصحابه ودعوا إلى الشعر المقطعي ذي القوافي المتعددة ، وعنّف بعضهم الآخر ودعا إلى اطراح القافية بكل أشكالها . وعند هذه المعركة الأخيرة أقف قليلاً لأرصد مدار بين خصوم القافية وأنصارها ، وإن كان ذلك وقع متأخراً في الزمن عن بعض الأشكال الشعرية التي أعالجها بعد . أفعل ذلك لأجمع هذه الأشكال معاً فلا أفرق بين بعضها ولقدمه وبعضها الآخر لحداثته .

خصوم القافية

إذا كان التعريف القديم للشعر يعتمد على الوزن والقافية ، فإن القافية سبقت الوزن في العثور على من يخاصمها ، ولقيت منهم أضعاف مالتى الوزن ، وقد اتسع هؤلاء الخصوم ، ونظروا إلى القافية من كل جانب . وجعلوها أساً ما أخذوه على الشعر العربى .

فالقافية هى الحائل الوحيد الذى حال بين الشعراء العرب والأجناس الشعرية غير الغنائية من قصص وتمثيل . و « ليس بين الشعر العربى وبين التفرع والثناء إلا هذا الحائل . فإذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد ، وانفرج مجال القول - بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ورأينا بيننا شعراء الرواية ، وشعراء الوصف ، وشعراء التمثيل ^(٧٠) » .

والسبب فى ذلك أن اللغة مهما غنيت بالمتراذفات لا تستطيع أن تقدم للشاعر مئات الكلمات على روى واحد وخصوصاً بعد أن قيد الشاعر بالأبعاد الكلمة الواحدة إلا على مسافات بعيدة ^(٧١) .

وعلى هذا النحو حالت القافية بين الشاعر وابتكار أجناس شعرية أخرى ، وبينه والإطالة ؛ فقد شغلته عن الاسترسال فى معانيه بالتفتيش عنها ، ووقفت به عند حد معين . فغنى اللغة العربية بالألفاظ التى تصلح أن تكون قوافى له حدود ، ولا يلبث الشاعر - وإن اختار قافية سهلة - أن يضطر لصنع البيت ليلائم القافية ، قبل أن يصل إلى ثمانين بيتاً ، وأن يستخدم فى القافية الألفاظ النائية والنادرة ^(٧٢) :

قال خليل مطران ، وهو من أوائل الرابطين بين القافية وقصر القصيدة العربية ^(٧٣) :
« تعلمون أن الشعر العربى إلى هذا اليوم لم تنظم فيه القصائد المطولات فى الموضوع الواحد ، وذلك لأن التزام القافية الواحدة كان ولم يزل حائلاً دون كل محاولة من هذا القبيل وقد أردت بمجهود نهائى ختامى أبذه أن أتبين إلى أى حد تهادى قدرة الناظم فى قصيدة مطولة ذات غرض واحد يلتزم بها رويّاً واحداً ، حتى إذا بلغت ذلك الحد بتجربتي

(٧٠) ديوان المازنى ١ : م ، ن

(٧١) أحمد أمين : فيض الحاطر ٢ : ٢٤٤ .

(٧٢) موسيقى الشعر ٢٧٩ . التوجيه الأدبى ١٤٨ - ١٥٠ .

(٧٣) خليل مطران : ديوان الخليل ٣ : ٤٨ - ٤٩ .

بينت عندئذ لإخواني من الناطقين بالضاد ضرورة نهج مناهج آخر لمجاراة الأمم الغربية فيما انتهى إليه رقيها شعراً وبياناً.. إن الأسلوب الحديث لم يتخذ لعجز عن النظم بالقافية الواحدة ، بل لرغبة في نوع آخر من النظم يفتح في وجهه والجه أقصى الآفاق ، ويسر له أسباب الوصول إلى أسمى الأغراض . .

وينظر الدكتور محمد النويهي^(٧٤) إلى القافية من خلال عصره الحاضر ، فيرى أن الشكل الشعري القديم يحتاج إلى أن يُحطَّم ويعاد صوغه من جديد . فطول العهد به أبلاه ، وأفقدته ما كان له من حيوية ومطاوعة ، فإيكاد أحد شعرائنا المحدثين يختار بجرأً معيناً وقافية معينة ؛ لينظم عليها - حتى تقوم وراءه عشرات القصائد المشهورة التي اتخذت البحر والقافية عينها ، فتلقي عليه ظلها الكثيف ، وتدفعه إلى ترديد الأنغام القديمة ، وتكرار القوالب الماثورة ، والتعبيرات المحفوظة وتعوقة عن الانطلاق بروحه الشعرية في ميادين جديدة أو طرق جديدة للتعبير عن العواطف الإنسانية ؛ فالشكل القديم لم يعد صالحاً لأداء المعاني الجديدة ، والصور الجديدة منها بلغت عقبة الشاعر الحديث .

ويعلن أن إباحات القافية التي استباحها الشعراء القدامى كانت كثيرة متنوعة ، من إقواء وإيطاء وإكفاء .. إلخ ؛ مما يدلنا على أنها كانت تنوعات تخفف حدة الجرس ، ولا تنفر منها الأذن العربية الصريحة ، فلما وضع علم العروض والقافية عدت هذه الإباحات عيوباً قبيحة ، وصارت الآذان مستعبدة للنغم التام الانضباط والرتابة .

ويقتر أن الأشكال المستحدثة من تخميس وتوشيح أحدثت شيئاً من التنوع له طرافته وبهجته في الشكل القديم ، ولكنها في الحقيقة كانت زيادة في التقييد ولم تكن إقلالاً منه ؛ فإنها انتهت إلى طريق مسدود ، ولم تفد الجرى العام للشعر العربي .

واحتج أصحاب هذا الرأي بكثرة القصائد الطوال المختارة في أشعار الغربيين المرسلة ، وقالوا : لولا أن ترك القافية أعطى هؤلاء الأوروبيين قسطاً عظيماً من الحرية ما تسنى لهم ما بلغوه من الإبداع في مطولاتهم^(٧٥) .

وشن خصوم القافية هجومهم الأكبر على القضايا الشكلية التي تسمى إليها القافية في عرفهم : فينكر جميل صدق الزهاوي على القافية أن تكون من دعائم الشعر ؛ وإنما هي عضو أترى قد زال معظمه ، وسوف يزول ما بقي منه في جسد الشعر . وقد أخطأ الذين حسبوا القافية

(٧٤) قضية الشعر الجديد ٩٣ - ٩٤ . ١٠٣ .

(٧٥) المرشد ٢٥ .

من الشعر ، وما الشعر إلا قائم بالمعنى والموسيقى التى يتضمنها الوزن ، أما القافية فلا يحببها إليهم إلا التقليد والعادة ، فإذا أهملناها ، وألفت الأسماع الشعر المرسل ، انصرفت القرائح إلى المعانى ، فنشط الشعر من عقاله ، وتقدم تقدم غيره من الفنون الجميلة ^(٧٦) .

وإذا كان من الخصوم جماعة لا يتفقون مع الزهاوى فى إخراج القافية من موسيقى الشعر - فإنهم يعدونها ترفاً حافلاً بالغنائية والتزييق والجمالية ، وتبديداً للطاقة الفكرية فى تشكيلات لانفع لها ، فى وقت يجب أن يترع فيه الشاعر إلى البناء والإسهام فى موضوعات العصر ، فما يكاد الشاعر يقع فى مآزق القافية الموحدة ، ويتلصقاً عند البيت الواحد ، حتى يعتريه إحساس بأنه لا يعبر ، وإنما يكسب شيئاً متراً تتحكم فيه هذه الملكة الجميلة المستبدة التى تقف فى آخر البيت ، وتصر على أن تكون أبرز ما فيه ^(٧٧) .

ويعترف أكثر الخصوم بموسيقية القافية ، ولكن بعضهم يرى أن موسيقاها عالية الرنين ، بل تبلغ من العلو مبلغاً يفسد إيقاع الوزن ^(٧٨) أو ينفر أذواقنا الحديثة التى صارت أميل إلى إيقاع أخف وقعاً على الأذن ، وموسيقية أنحف أثراً وأقل بروزاً وحدة ^(٧٩) .

ثم يجمعون على أنها موسيقى رتيبة ، تتوالى فيها النغمة الواحدة إلى أن تبعث الملل فى المستمع ، فتصرفه عن الاهتمام بها بلغت من الحلاوة ، ويزيد من حدة هذه الرتابة التنظيم الهندسى المسرف فى الدقة الذى أخضعت له القصيدة .

ولا يقتصر أثر القافية على الموسيقى ، بل يتعداها إلى التعبير أيضاً : فهى تحتاج إلى ذخيرة لغوية واسعة ، وقدرة على التصرف فى نحو اللغة وأساليبها ، مع صغر ذخيرة الشعراء المعاصرين ، وجمود تركيب الجمل ^(٨٠) .

وقد أدى هذا إلى أن منعت القافية التعبير الصحيح الذى يقتضى حرية فى صياغته لاتييحها نظام القوافى ^(٨١) .

وإذا ما طالت القصيدة بين يدى الشاعر أخذ يفقد حرية اختياره وقدرته شيئاً فشيئاً إلى أن يقع فى قبضة الإجبار المستبدة . فيضطر إلى استخدام الألفاظ النائية ، والنادرة ، والقلقة ،

(٧٦) النقد الأدبى الحديث فى العراق ٢٢٤ .

(٧٧) قضايا الشعر المعاصر ٤١ .

(٧٨) حركات التجديد فى موسيقى الشعر ١٧ .

(٧٩) قضية الشعر الجديد ٩٩ .

(٨٠) المرشد ٢٦ .

(٨١) المرشد ٧ . قضايا الشعر المعاصر ٤٦ .

والتكلفة . وإلى إخضاع الفاظه وعبارته لألوان من التغيير والتبديل ، فيغير حقيقة اللفظ ، فيجعل من الوشاح ، وشحنًا : كقول الراجز^(٨٢) :

وأنت - يابني - فاعلم أني
أحب منك معقد الوشحن

ويغير ترتيب الكلام مما يؤدي إلى غموضه ، كقول ذي الرمة^(٨٣) :

كأن أصوات من إيغالهن بنا أواخر الميسر أصوات الفراريح
يريد كأن أصوات أواخر الميسر أصوات الفراريح من إيغالهن . ويغير على قواعد النحو كقول عبيد الله بن قيس الرقيات^(٨٤) :

تبكيكم أسماءُ مُعُولَةٍ وتقول ليلى : وارزيتيه
كان ينبغي أن يقول : وارزيتاه ، كما تقول : واعماه ، والأخياه .

ولم ينس خصوم القافية أن يهاجموا أثرها السيئ في المضمون الشعري . كما رأينا في قول نازك الملائكة السابق . فقد أرغمت الشاعر على اختيار القافية التي لاتتسق هي والمعنى الذي يريده . قال ابن طباطبا^(٨٥) : « من الأبيات التي قصّر فيها أصحابها عن الغايات التي أجروا إليها ، ولم يسدوا الخلل الواقع فيها معنى ولا لفظاً قول النابغة الذبياني :

ماضى الجنان ، أخى صبر ، إذا نزلت حربٌ يوائل فيها كل تنبال
التنبال : القصير . فإن كان أراد ذلك فكيف صار القصير أولى بطلب المؤنث من الطويل . وإن جعل التنبال الجبان ، فهو أعيب لأن الجبان خائف وجل اشتدت الحرب أم سكنت » .
وأرغمته على تجاهل الحقيقة ، كقول الشاعر^(٨٦) :

شنان ما يومى على كورها ويوم حيان أخى جابر
وكان حيان أشهر وأعلى ذكراً من جابر ، بل أرغمته أحياناً على الخروج عليها . قيل : إن الكميّ أنشد نصيباً :

إذا ما الهجارسُ غَنَيْنِهَا يُجاوِرنَ بالفَلواتِ الوِبارا

فقال له نصيب : الفلوات لاتسكنها الوبار . فلما بلغ قوله :

(٨٢) تلقيب القوافي ٦٣

(٨٣) الموشع ١٨٥

(٨٤) الموشع ١٨٧ .

(٨٥) الموشع ٤٣ .

(٨٦) الموشع ٨٨ .

كَأَنَّ الْفُطَامَطَ مِنْ غَلِيهَا أَرَاخِيزَ أَسْلَمَ تَهْجُو غِفَارَا
فَقَالَ لَهُ نَصِيبٌ : مَا هَجْتَ أَسْلَمَ غِفَاراً قَطْ (٨٧) .

ووقفت القافية عقبة كأداء أمام تدفق الانفعال ، وانسياق الفكر ، وتخليق الخيال ، فكانت الالفة الحمراء التي تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه ، فتقطع أنفاسه ، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل ، وتضطره إلى بدء الشوط من جديد . والبدء من جديد معناه الدخول - بعد الصدمة - في مرحلة اليقظة . وبتكرر الصدمات تصبح آيات القصيدة عوالم نائية ، وطوابق مستقلة في بناية شاهقة . هذه الطريقة في عمارة القصيدة جعلتها قصيدة بيت واحد (٨٨) .

وقد أثرت وحدة البيت تأثيراً سيئاً في القصيدة القديمة ؛ إذ جعلت منها مجموعة أبيات ، أى مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخلي ؛ إنما تربط بينها القافية والوزن ، على حين تقف القصيدة الحديثة - المتحررة من النظام القديم - وحدة متأسكة حية متنوعة ، لو قدم أو أخر في ترتيب أبياتها اختلت وفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها (٨٩) .

كذلك فرضت على الشاعر نوعاً من الصياغة المحكمة ، طبع الشعر العربي - منذ أقدم عهوده - بطابع الصنعة ، واستتبع قوالب شعرية لا تخصى ، من عبارات روممية مثل (خليلي) و (دع ذا) إلى صور محددة من البناء النحوى للجمل ، كابتداء البيت بكأن مع مجيء الخبر في نهايته . ولاشك أن بناء البيت قد أرفه الاستعداد الطبيعى فى اللغة للافتنان فى التراكيب : من تقديم وتأخير وحذف وذكر . إلخ . ولكن الشاعر لم يستطع - فى عالم ضيق كعالم البيت - أن يجد مجالاً واسعاً حتى لهذا الافتنان البلاغى الذى استنفدت صورته فى وقت قصير . وإن المرء ليدمى حين يجد - حتى فى الشعر الجاهلى نفسه - كثيراً من التكرار لأساليب بعينها ، بل لأشطر كاملة . وقد بقى الشاعر العربى يدور فى هذا النطاق الضيق قروناً طويلة ، واضطر إلى أن يحذف كثيراً من معانيه ، ويحول القصيدة إلى معان جزئية تفتقر إلى الوحدة ، وتسم بالوضوح المسرف الذى يتطلبه اكفاء البيت بنفسه (٩٠) .

(٨٧) الموشع ١٩٣ .

(٨٨) زرار قبانى : الشعر قنديل أخضر ٣٧ - ٣٨ . النقد الأدبى الحديث فى العراق ١٨٥ - ١٨٦ . حركات التجديد فى

الموسقى ١٧ .

(٨٩) أعمال مؤتمر روما ١٧٧ - ١٧٨ . النقد الأدبى الحديث فى العراق ١٨٧ .

(٩٠) الدكتور شكرى عياد : موسقى الشعر ١٠٧ .

ونختم قولهم : إن القافية شبيهة بالسجع ، ويجب التخلص منها ؛ كما تخلصنا منه ؛ فإن ذلك يرفع عن الشعر كل قيد يرصف فيه ، ويحول بينه وبين الانطلاق في عوالم لم يعرفها قبلاً .

أنصار القافية

لم تفقد القافية جميع أنصارها ، حتى القافية الموحدة مازالت تحتفظ بالمعجبين بها ، المدافعين عنها الذين يرون أنها أنسب الأشكال الفنية للشعر العربي .

وإذا كان من القدماء من غلا فعد القافية الفاصل بين الشعر والنثر ، كابن كيسان الذي قال ^(٩١) : « القوافي هي التي فصلت بين الكلام والشعر ؛ لأنه قد يقع الوزن .. في الكلام ، ولا يسمى شعراً حتى يقف » ، فن المحدثين من يضاهيه ، مثل المستشرق مارتينو مورينو ^(٩٢) الذي أعلن أن القافية فتح من (فتوحات) الشعر .

ويعتمد أنصار القافية في دفاعهم عنها أكثر ما يعتمدون على موسيقيتها ، فالقافية واجبة للشعر الحقيقي عندهم ؛ ليكون فيه حسن إيقاع وتطريب ، ولترتاح الأسماع إليه ؛ كما يقول توفيق السمعاني ^(٩٣) ، أو كما يقول العقاد في شيخوته ^(٩٤) : « لا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعي عن الاسترسال في متعة السماع ، ويفقدني لذة القراءة الشعرية .. والظاهر أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى في الأبيات التي تحررت منها بعض التحرر .. فانتظام القافية متعة تخف إليها الآذان . وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ يجحد بالسمع عن طريقه الذي اطرده عليه .. إنما المتوسط بين المتعة والإيذاء هو ملاحظة القافية في مقطوعة بعد مقطوعة ، تتألف من جملة أبيات على استواء في الوزن والعدد ، أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط وما إليها من النغمات التي تتطلبها الآذان في مواقعها ، ولو بعد فجوة وانقطاع ؛ فالآذن تمل النغمة الواحدة حين تتكرر عليها عشرات المرات في قصيدة واحدة . فإذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهبت بالملل من التكرار ، ونشطت بالسمع إلى الإصغاء الطويل ، ولو تبادى عدد الأبيات إلى المئات والألوف » .

(٩١) تلقيب القوافي ٦٠ .

(٩٢) أعمال مؤتمر روما ١٩٨٠ .

(٩٣) النقد الأدبي الحديث في العراق ٢٢٨ .

(٩٤) بآلونك ٨٨ - ٩٠ .

ويمكن القول : إن العقاد في رأيه هذا يمثل غالبية المحدثين من أنصار القافية الذين صاروا يؤثرون القافية المتنوعة على الموحدة ، بل يمثل جماعة من خصوم القافية لاتتمادى إلى الإلغاء التام .

ويعلل الدكتور شكرى عياد^(٩٥) هذا الميل الواضح إلى تنويع القافية في القصيدة بأن القافية هى مفتاح اللحن فى القصيدة ، وأن تأثير اللحن فى المستمع يرجع إلى شعوره بالشوق إلى عودة هذا المفتاح بعد تجاوزه إياه ، فإذا ما استخدم الشاعر أكثر من مفتاح واحد ضاعف هذا الشوق .

ويرصد الدكتور شكرى عياد^(٩٦) القافية المتنوعة فى شعر المقطعات ، فبراها شديدة المناسبة ؛ لأن أغلبه شعر رومنسى معروف بتدققه الذى لم يعد يسهل إمساكه فى حدود البيت ، وقلقه الذى يدفعه إلى التغير المستمر ، وشوقه المبهم ؛ كل هذا يجعل القافية تقوم فيه بوظيفة بنائية لاتقل خطراً عن الوظيفة التى تقوم بها فى القصيدة ذات القافية الواحدة . بل ذهب إلى أبعد من ذلك^(٩٧) ، فأعلن أن الشعر الحر يستطيع أن يستغنى عن القافية حقاً ولكنها على الرغم من ذلك تستخدم - عندما ترد فيه - لقيمتين : قيمة إيقاعية ، وأخرى لحنية : فالقيمة الإيقاعية تهيب للشعر الحر وسيلة ممتازة لإقامة شكل مباسك برىء من التدفق الذى يهدده بالانمياح ، والقيمة اللحنية تتدخل فى بناء القصيدة ونسيجها ، وتساعد على إعطائها جوها الانفعالى الخاص .

ولذلك لا يخلو الشعر الغربى خلواً تاماً من القافية ، بل يغلب على شعر لغات كالفرنسية ، ويقل فى شعر لغات أخرى كالإنجليزية . ويلقى بين الشعراء والنقاد من يدافع عنه مثل : نيتشه وشوبنهاور وبرشت وتورل ورتشاردز وغيرهم ؛ فالقافية عند شوبنهاور تشارك الوزن فى استرعاء الانتباه ، وإثارة الخيال .

ويرد الدكتور عبد الله الطيب^(٩٨) على القول بأن القافية أدت إلى قصر القصيدة - بأنها حجة ضعيفة ، لأن اللغة العربية واسعة جداً ، وتساعد بنيتها على كثرة القوافى ؛ إذ فيها أكثر من ستين ألف أصل ثلاثى ورباعى ، كل منها له نظائر عدة تنتهى بمثل الحرف الذى ينتهى

. (٩٥) موسى الشعر ١١٤ .

. (٩٦) موسى الشعر ١١٥ .

. (٩٧) موسى الشعر ١١٦ - ١١٩ . تضايى الشعر المعاصر ١٦٣ .

. (٩٨) المرشد ٧ .

به ، نحو ضرب ، كتب ، طرب ، سلب .. إلخ . ثم إن من هذه الأصول نحو عشرين ألف أصل ذى مشتقات تنتهى بالحروف التى تنتهى به أصولها فى الغالب ، نحو كاتب وكتب وكتب وكاتب إلخ .

كل هذا يجعل الكلمات المتشابهة الأواخر كثيرة جداً فى المعجم العربى ، مما يجعل أمر السجع والقافية سهلاً للغاية .

أضف إلى ذلك إمكان تكرار الكلمة الواحدة أكثر من مرة بعد سبعة أبيات ، وتكون القصيدة فى المتوسط من ثلاثين أو أربعين بيتاً ، وما أحسب هذا العدد من الكلمات المنتهية بحرف معين مما يرهق إنساناً يتصدى لنظم الشعر .

وعلى الرغم من ذلك يضم الشعر الحديث قصيدة من روائعه . فى رأى صاحب هذا^(٩٩) القول - بلغت قريباً من سبعمائة بيت سوى على قافية واحدة ، وهى لرجل لم يشتهر بالشعر ، هو المغفور له عبد العزيز فهمى (باشا) وقد بدأها بقوله :

يا حادى العمر : أبعدت المدى ، ففى تلقى عصاك ، وتعفىنى من الكبد ؟
ولاجدال فى أن طول القصيدة على هذا النحو أمر شاذ ونادر ، ولكنه دليل إمكان ، وآية قدرة ، يظهر معها عجز العاجزين .

ويضم الشعر الحديث قصيدة « من وحى الإسكندرية » لعادل الغضبان التى بلغت مائتى بيت على روى واحد ، ولم تكرر فيها كلمة واحدة . والشعر القديم يقدم براهين أخرى من الشعراء الذين نظموا قصائدهم الطوال على قوافٍ نقل كلماتها فى اللغة كابن الرومى الذى نظم إحدى مراثيه على روى الجيم ، فبلغ بها نحو تسعين بيتاً .

والنتيجة الطبيعية لهذا : « أن رأى أصحاب الجديد فى هدم كيان الوزن الشعرى وإلغاء القافية لتمكين الشعر من ولوج باب التمثيل والملحمة والديالوج - كلام ليس له أساس صحيح ؛ لأن الشعر العربى بصورته الحالية وعلى النحو الذى قال به الشعراء فى القديم والحديث - صالح لولوج هذه الأبواب ، بل إنه قد ولجها بالفعل » .

ومن أغرب الآراء ما أتى به الدكتور عبد الله الطيب^(١٠٠) عندما قال : إن تغير القافية بعد بيتين أو أكثر أمر عمل لا يقبله الذوق العربى ، ويقطع تسلسل الأفكار ، ويضطر الشاعر إلى أن يحول مجرى خواطره بين حين وآخر تبعاً للقافية المتغيرة .

(٩٩) العوضى الوكيل : الشعر بين الجمود والتطور ٧٩ ، ٩٤ .

(١٠٠) المرشد ١٢ .

أشكال القصيدة المتنوعة القافية

ذهبت الفروض - كما رأينا - إلى أن الشعر العربي نشأ متنوع القوافي ، فلما ابتكر الشعراء القصيدة ذات القافية الواحدة طغت على بقية الأشكال ، وسلبتها الحياة المتجددة المتطورة . وسواء صدقت هذه الفروض أو لم تصدق - فالحق أن بعض الأشكال الشعرية التي تخالف هذه القصيدة بعض الاختلاف عاشت معها معيشة فيها شيء من الانزواء . وأقدم هذه الأشكال المحققة المزدوجة ، ولا ينافسها في ذلك غير المسطرة التي روى بعض الراويين نموذجاً واحداً منها عزوه إلى امرئ القيس ، وأنكره سائر العلماء عليه ، وحكموا عليه بالانتحال . وعيّل لي إلى صحة هذا الإنكار عدم وجود نظائر أخرى لهذه المسطرة طوال القرون الأولى ، على الرغم من عكوف الشعراء على شعر امرئ القيس ، وتقديسهم إياه ، واحتذائه في كثير من سناحيه .

ثم توالى الأشكال في اللغة الفصيحة والعامية على مرور الأعوام ، غير أنها جميعاً التزمت نظاماً ما من القوافي ، ولم تتحرر منها على الإطلاق .

ولما كان العصر الحديث وطرأت على المجتمعات العربية عوامل خارجية أهمها الاتصال بالمجتمعات الغربية - أخذت القيم المتعددة في هذه المجتمعات في التطور والتغير ، بل التبدل الكامل في بعض الأحيان ، سواء كانت هذه القيم اجتماعية أو فكرية أو فنية . وكان من القيم المتغيرة والمتبدلة ما اتصل بالقافية . فشرعت فئات من الشعراء تهجر القصيدة الموحدة القافية أو تتحرر من قبضتها الحديدية في بعض الأحيان إلى أن ظهرت جماعة أرادت الانطلاق من إسارها .

ويقف في صدارة هذه الفئات شعراء المهجر ، والديوان ، والرومنسيون ، الذين لم يطرحوا القافية ، وإنما نوعوا فيها بالاعتماد على المقاطع في قصائدهم . ولبهم دعاة الشعر المرسل ، والشعر الحر الذين تخلصوا من كل نظام للقافية ، وأخضعوها لإرادتهم ، إن شاءوا أهملوها كل الإهمال ، وإن شاءوا جاءوا بها ، ووضعوها فيما أعجبهم من أنظمة .

وإذا كان الحديث عن الأشكال الشعرية القديمة يسيراً فإن الحديث عن الأشكال الحديثة عسيرٌ عسراً شديداً لكثرة هذه الأشكال وتنوعها وخضوعها لإرادة ناظميها التي لا تحدّها حدود .

المزدوجة

يقف فيها كل شطرين بقافية واحدة قد تخالف قافية الشطرين اللذين قبلها أو بعدهما .
واختلف المؤرخون في أول من ابتدعها ، فنسبها الجاحظ إلى بشر بن المعتمر (المتوفى في ٢١٠هـ) ، ومحمود مصطفى إلى بشار بن برد وأبي العتاهية .

ومن العلماء من يعد كل شطريتا تاماً ، فتكون المزدوجة على هذا الرأي ذات أبيات غير مشطرة . والأغلبية العظمى من المزدوجات من بحر الرجز ، وقليل منها من المتقارب .
وغلب على موضوعاتها القصص والحكم والأمثال ومسائل العلم ونظم الكتب ، مثل ذات الأمثال لأبي العتاهية ، وريحانة الندمان للشهاب الخفاجي ، وكليلة ودمنة لأبان بن عبد الحميد اللاحقي ، وألفية ابن مالك ، وملحة المعتضد لعبد الله بن المعتز ، لأن تنوع القافية يسر عليهم الإطالة والتقصي قال أبو العتاهية :

حسبك مما تبتغيه القوتُ ما أكثر القوت لمن يموتُ !
الفقر فيما جاوز الكفافا من اتقى الله رجا وخافا
هي المقادير فلمنى أو فذرْ إن كنتُ أخطأتُ فما أخطأ القدرُ

وشذت فئة قليلة من الشعراء ، فنظمت المزدوجات في ذم الشراب صباحاً كابن المعتز ،
والصيد كآبي فراس الحمداني . قال أولهما :

لى صاحبٌ قد لامنى وزادا فى تركى الصبوح ثم عادا
وقال : لا تشرب بالنهار وفى ضياء الفجر والأسحار
ولكن المحدثين خرجوا بها من نطاقها التعليمي ، واستعملوها فى كل الأغراض :
فعل ذلك منهم الكلاسيكيون الجدد والرومنسيون ، غير أنهم لم يتسعوا فى استعمالها
اتساعهم فى استعمال الأشكال الأخرى . قال عباس محمود العقاد :

مابالها تطفر كالفزالو ساحة بالتيه والجالو
هيفاء من أوانس الأندلس ذات جبين كالنهار المشمس
قد أسفرت حالية بالنور فى وجنة ومقلة ونفر

وتوسع بعض العلماء فى اسم المزدوجة ، فأطلقه على القصيدة التى تتحد قافية كل بيت

منها . كما أطلقتها فئة من المتأخرين خطأً على الخمسة .
واتفق الأدباء القدماء على حرمان المزدوجة من شرف التسمية بالقصيدة .

المسمطة

التسميط أن يقسم الشاعر قصيدته على مقاطع متعددة ، يضم المقطع الأول منها مطلعاً ،
ووسطاً ، وختاماً ، ثم لاتضم بقية المقاطع غير الوسط والختام وتتفق قافية الخواتم في المقاطع
كلها ، وتسمى عمود القصيدة . وتختلف قافية الوسط من مقطع إلى آخر .
ويضم المطلع بيتاً من شطرين (يسمى كل واحد منهما قسيماً) أو يضم ثلاثة أقسمة أو
أكثر ، كذلك يتفاوت عدد الأقسمة التي يحتوى عليها الوسط ، غير أن العدد يلتزم في المقاطع
كلها ، أما الختام فلا يضم غير قسم واحد .

وقد أخذ المسمط اسمه من السَّمَط ، وهو أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة أو خرزة ما ، ثم
تنظم كل سلك منها على حدته باللؤلؤ ، ثم تجمع السلوك كلها في زبرجدة أو ما أشبهها .
وعلى هذا النحو يمكن أن نطلق اسم المسمط على أشكال لا تخصى من الشعر ، وعلى كثير
من الأشكال ذوات الأسماء الخاصة التي أتحدث عنها بعد . ولم يشترط أحد أن يكون المسمط
من بحر معين ، إلا أن أكثر نماذجه من نوعين من الرجز ، هما المشطور والمنهوك .

وأمثل له بما ينسب إلى امرئ القيس :

المطلع } توهمتُ من هند معالمَ أطلال
عَفَاهُنَّ طولُ الدهرِ في الزمن الخالي

مربعٌ من هند خلت ومَصَافُ
يصبح بمَقْنَاهَا صدَى وعَوَازِفُ
وغيرها هَوَجُ الرياحِ العواصفُ
وكلُّ مُسِفٌ ثم آخر رادِفُ

} الوسط

الختام [بأسمهم من نوه السَّاكِنِ هَطَالِ

الموشحة

التوشيح قريب من التسميط كل القرب ، بل هو قسم منه ، فالوشاح يقسم موشحه على مقاطع يسمى كل واحد منها دوراً أو سمطاً . ويضم كل سمط عدة أجزاء ، كما يلي :

١ - المطلع : إذا ما افتتح الموشح به سمي تآمماً ، ويجوز أن يتجرد الموشح من المطلع فيسمى أقرع . ويضم المطلع عدة أجزاء ، يسمى كل واحد منها غصناً . ويتفاوت عدد الأغصان ، ولكن الشائع فيها أن تكون أربعة أو ثلاثة . وتختلف قوافي الأغصان كلها أو يتفق بعضها أو تتفق كلها ، فلا شروط عليها . وأمثلة له بقول لسان الدين :

جاءك الغيث إذا الغيث هَمَى يازمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلماً في الكرى . أو خلسة المختلس

٢ - البيت : القسم الذى يلي المطلع فى الموشح التام ، ويفتح به الموشح الأقرع . ويضم عدداً متفاوتاً من الأغصان المتفقة القافية أو المترعة . ويلتزم الوشاح عدد هذه الأغصان ووزنها فى كل سموطه ، ويحسن أن يغير قوافيها . وأمثلة له بقول ابن الخطيب فى موشحه السابق :

إذ يقود الدهرُ أَشْتَاتَ المَنَى تنقل الخطو على ما يرسم
زُمرّاً بين فرادى ونسنى مثلاً يدعو الوفودَ الموسم
والحبا قد جلل الروض سنا فشغور الزهر منه تبجيم

وقال فى بيت السمط (الثانى) من الموشح نفسه :

فى ليلٍ كحمتُ سُرَّ الهوى بالدجى لولا شُموسُ الغررِ
مالَ نجمُ الكأسِ فيها وهوى مستقيم السير سعد الأثر
وطر مافيه من عيب سوى أنه مرّ كلمح البصر

٣ - القفل : القسم الذى يقابل المطلع ، ويتفق معه فى عدد الأغصان ووزنها وقافيتها ، غير أن بعض الوشاحين خرج على هذا الاتفاق ، فخالف بين القوافي أو بين القوافي وعدد الأغصان كذلك ، وكرر بعضهم غصناً أو أكثر فى المطلع والقفل وأمثلة له من الموشح الذى اخترته بقوله :

وروى النعمان عن ماء السما كيف يروى مالك عن أنس
فكساه الحسن ثوباً معلماً يزدهى منه بأبهى ملبس

٤ - الخرجة : هي القفل الأخير ، ويشترط فيها ما يشترط فيه ، ووقع فيها من خلاف ما وقع فيه . واستحب الوشاحون فيها أن تكون عامية اللهجة ، أو غير عربية اللغة مشتملة على اسم الممدوح ، أو حوار بين المتحابين ، أو شيء من الجون ، أو كما يقول ابن سناء الملك : « الشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف ، قزمانية من قبل اللحن ، حارة محرقة ، حادة منضجة ، من ألفاظ العامة ، ولغات الخاصة .. غزلة هزازة ، سحارة خلابة ، بينها وبين الصبابة قرابة » . ولاتكشف خرجة موشع ابن الخطيب عن هذه الشروط ؛ إذ اكتفى بأن قال :

حين لد الأنس شيئاً أو كما هجم الصبح هجوم الحرم
غارث الشهبُ بنا أو ربما أثرت فينا عيون الرجس
ولا قيود على عدد السموط ، وإن كان كثير من الموشحات يتألف من خمسة سموط .
وابتكر صفي الدين الحلبي ماسماه « الموشح المنح » لأنه التزم فيه قافية الغنصين الثاني والرابع من الأبيات ، إضافة إلى قافية الأقفال . قال :

عزمت يامتلنى على السفر واطولَ خوفى عليك واحذرى !
يؤيسنى من لقاك قولهمُ بأنه لارجوعَ للفر
تمهل ، مَضْنى جففاك
تمهل ، ذبتُ فى هواك
يامن حكى الطبى فى تلفته وفاقه بالدلال والخفر
أتلفتنى بالصدود معتدياً فذلَّ عزى ، وعز مصطبرى
تدل ، مهجنى فذاك !
تمهل ، بعض ذا كفاك !

فانخذ من الراء رويًا لأبياته ، والكاف رويًا لأقفاله ، إضافة إلى اللام التى جعل منها رويًا للقافية الداخلية فى الأقفال .

والموشح فصيح اللغة غير خرجته : نظم فى أول أمره على البحور القديمة ، وخاصة الرمل ثم الرجز والمديد .. إلخ ، ثم ضم أغصناً ذات وزن غير أوزان الخليل ، لاعتماده على الموسيقى أكثر من غيره من الأشكال الشعرية .

واختلف المؤرخون فى نشأته : فنسبته الأكثرية إلى شعراء الأندلس فى القرن الثالث ، والأقلية إلى عبد الله بن المعتز ، الذى روى له موشحاً واحداً . ومهما تكن الحقيقة ،

فما لاختلاف فيه أن الموشح وجد في الأندلس مقومات البقاء والنماء والإيناع ، فاستكمل نصجه في هذه البلاد ما بين القرن الخامس والثامن ، ونسيت بذوره المشرقية إن كانت قد وجدت . وتلقفته بقية أقطار العروبة من الأندلس ، وسيرت غوره ، واستخلصت قواعده ، واحتذته ، فشاع في المشرق شيوخه في المغرب . ولم يفقد إغراءه لدى الشعراء المحدثين ، فتحبه بعضهم شيئاً من عنايته ، إلا أن شعراء المهجر عنوا به عناية فائقة ، ووجدوا فيه طلبهم ، فنهجوه كثيراً من نماذجه الجيدة ، سواء التي احتذت الموشحات القديمة احتذاء قريباً أو التي طورت أشكاله وأضافت إليه ماجدد أشكاله ونوعها وأحيا موسيقاه .

وكان الوشاحون الأوائل ينظمونه في الغزل ووصف الطبيعة واللهم ، ثم اتسع مجاله فشمّل أغلب الموضوعات التقليدية ، حتى الموضوعات الدينية : فقد نظم محيي الدين بن عربي والشّشّري الموشحات الصوفية .

وقد سميت الموشحات باسمها تشبيهاً لها بالوشاح أو القلادة حين تنظم حباتها على نسق خاص كما رأينا في المسططات .

• • •

ويغنيني الحديث الذي قدمته في قوافي الموشحات عن الحديث عن قوافي الأرزجال : فالفتان متشابهان في تقسيم القصيدة ، وتنوع الأوزان والقوافي ، ومنح الشاعر حريات واسعة في الابتكار ، فلا تميز بينهما في أكثر الأحيان إلا باللغة الفصيحة في الموشحات ، والعامية في الأرزجال .

العود

ليس العود مجرداً مستحدثاً بل هو بحر قديم . ولم أعثر منه إلا على قطعة واحدة ، من نظم عبد الله بن سلامة الإدكاوي ، وعليها أعتمد في هذا التعريف .

القطعة من بحر البسيط . غير أنها تتكون من فقرات ، تضم كل واحدة منها بيتين : الأور منها يحتوى على جميع التفعيلات فهو تام ، ويحتوى الثاني منها على نصف التفعيلات أي مشطور قال :

دلالة دلالة الحب زاد فلو قد عاد بالقرب يا صبحي شنى سقى
دلاله زاد صحى بالقرب زاد دلاله

وصاله طباً لني لو يعود عسى بالوصل يحسم دائي بل يصون دمي
وصاله طب دائي عسى يعود وصاله
نباله قد أبادت عاشقيه فكم عادت بهم نافذات العود فانتقم
نساله نافذات فكم أضاعت نباله
قتاله في الرعايا لا يطاق فلا تهزا فقد عاد جداً ذاك فاعتصم
قتاله في الرعايا فلا يطاق قتاله

ونستبين منه أن العود يقتضي صنعة لفظية خاصة : فالكلمة التي يتدئ بها البيت التام - دلالة وصاله ونباله وقتاله - يجب أن يتدئ بها البيت المشطور ويختم ، ثم الكلمة التي ينتهي بها الشطر الأول من البيت التام عسى - فكم - فلا - يتدئ بها الشطر الآخر من البيت المشطور غالباً ، والكلمة الأخيرة في الشطر الأول من البيت المشطور مأخوذة من منتصف الشطر الآخر من البيت التام مثل صحبي ودائي ونافذات ، أو منتصف الشطر الأول من البيت التام مثل الرعايا . تلك هي الظواهر التي تكررت فيه ، وإن كنا نستطيع أن نلتقط منه مجموعة أخرى من الصنعة اللفظية .

المثالثة

المثالث شكل غريب لم يعرفه الشعر العربي القديم ، ولم يضم الحديث غير أمثلة معدودة . وتعتمد القصيدة على مقاطع ، يضم كل واحد منها ثلاثة أشطر . والفوزج المعروف منه التزمت فيه قافية الشطر الثالث في كل مقاطعه ، ونوعت قوافي الشطرين الآخرين قال عبد الرحمن صدقي يخاطب البارودي وينقد دعاة الشعر الحر :

ياباعث النهضة من بعد ركود
وقائد الحملة في وسط الجنود
إليك من جندك في الشعر السلام

لو عدت من شوق إلى هذي الربوع
أحمدتها لولا فتون وصدوع
أحدثها في الشعر (أحفاد) الإمام

وقد سمي الدكتور إبراهيم أنيس^(١٠١) هذا الشكل المثلث اعتماداً على ضمه ثلاثة أشطر في كل مقطوعة .

ويمكن أن أضع تحت هذا الشكل أحد نمطي فن القوما الذي أولع به الشعراء في العصر الوسيط ، أريد ذلك النمط الذي تنقسم فيه القصيدة على مقاطع ، يضم كل منها ثلاثة أشطر ، تتفاوت في الطول تصاعداً تدريجاً وتتفق القافية في أشطار القصيدة كلها ، كقول الشاعر :

أى قلب دعهم
إيش ترى أوقعلك معهم
انكف عنهم قبل ماتظهر بدعهم

• • •

لولا طمعهم
بأن قلبي مايدعهم
ما خالفوني وأظهروا بدعهم

الدوبيت (الرباعية)^(١٠٢)

الدوبيت كلمة فارسية بمعنى البيتين ، وقد أطلقت على هذا الشكل الشعري لتكون القطعة منه من بيتين اثنين فقط ، ولذلك سماه بعضهم المنشأة ، وجمعها على المثاني . وسماه كثيرون الرباعية - والجمع رباعيات - نظراً إلى أن البيتين يضمن أربعة أشطر .

ويقال : إن هذا الشكل فارسي الأصل ، ابتكره عبد الله بن جعفر بن محمد المعروف برودكي (٢٦٠ - ٣٢٩ هـ) من بحر الهزج ، وطوره فجعل وزنه مفعول مفاعيل مفاعيلن فاع أو فعلن متفاعلن فعولن فعلن ، أربع مرات . ثم انتشر في الأدب الفارسي انتشاراً لا مثيل له ، وكان له صداه في الأدب العربي ، واستخدم في جميع الأغراض ؛ واشتهر من ناظميه لدى العامة والخاصة أبو الفتح عمر بن إبراهيم المعروف بالحيام (المتوفى قبل ٥٣٠ هـ) ، وخاصة بعد أن ترجم فترجرالد رباعياته إلى الإنجليزية ، وأذاع صيته في عالم الأدب .

(١٠١) موسيقى الشعر ٢٨٢

(١٠٢) انظر ديوان الدوبيت في الشعر العربي للدكتور مصطفى كامل الشيبى .

وتقفى أشهر نماذج الدوبيت الأشرط الأول والثاني والرابع ، ونهمل تقفية الشطر الثالث .
كقول البهاء زهير :

قد راح رسول ، وكما راح أتى بالله ، متى نقضتم العهد ، متى ؟
ماذا ظنى بكم ؟ وماذا أملى ؟ قد أدرك فى سؤله من شمتا
والنموذج الآخر يقف الأشرط الأربعة ، كقول البهاء أيضاً :

يا عجمي مهجتي ، ويا متلفها شكوى كلنى عساك أن تكشفها
عين نظرت إليك ما أشرفها ! روح عرفت هواك ما أطفها !

ويمكن القول بأن الدوبيت اختفى من الشعر الحديث . فلم يقع بين أبدي الباحثين أمثلة منه
عدا ما أنتجته بيئة محافظة شديدة الاتصال بالتراثين العربى القديم والفارسى ، أعنى بيئة
النجف . فقد نظم جعفر النقدي ، وأحمد الصافي ، ومحمد طه الحويزى ، وصالح
الجعفرى ، ومحمد صالح شمس ، من أبنائها أمثلة منه . ولم يشاركهم فيه غير جماعة
شاركهم فى الهوى الأدبى مثل محمد عباس الكمهورى . وميرزا أبى الفضل الطهرانى ، وأبى
الهدى الصيادى .

وعلى الرغم من ذلك لا أستطيع أن أهمل ظاهرة معينة قريبة من هذا الفن . فقد عرف
الشعر العربى قديمه وحديثه أشكالاً شعرية ، اتخذت من الأشرط الأربعة نظاماً لها . والخلاف
بينها وبين الدوبيت أنها لم تسر على وزنه الفارسى ؛ وإنما اتخذت من الأوزان العربية المعروفة
وزناً لها ، وخاصة الرمل والوافر والخفيف . وربما كانت أجدر تسمية لها المثنائى . تفرقة بينها
وبين الرباعيات .

وتعددت أنظمة التقفية فى هذه المثنائى . فكان منها ما أهمل تقفية صدره ، وفقى كل
عجزين متوالين بقافية واحدة ، كما يلى :

ا	_____	_____
ا	_____	_____
ب	_____	_____
ب	_____	_____

قال جبران فى الشحرور :

أيها الشحرور غَرَّدَ فالقينا سرُّ الوجود
ليستنى مثلك حرَّ من سجون وقيود

ليستى مثلك روح فى فضا الوادى أظير
 أشرب السنور مداماً فى كئوس من أثير
 وقد نظم توفيق البكرى قصيدته « ذات القوافى » من هذا النمط ؛ كما التزمه منصور الفقيه
 فى مثنائه التى اشتهر بها ، وحذر معاصروه أن يهجوهم بها . والتزمه أيضاً حسن كامل الصيرفى
 فى « جفاء الطبيعة » مع تغيير أطوال الأَشْطَر ، قال :

الشمس تنزل فى الغروبِ وقد نورد خدَّها
 لتقبَّلَ الأفقَ البعيدَ وقد تَسَعَّرَ وجدُّها
 تُخفى الأسمى خلفَ النخيلِ
 مثل ابتسامات العليلِ

وكان منها ما أهمل الصدور أيضاً ، وفقى الأعجاز بقواف متداخلة ، اتحد فيها البيت
 الأول مع الثالث ، والثانى مع الرابع ، وهلم جرا :

ا _____

ب _____

• • •

ا _____

ب _____

قال عبد الرحمن شكرى :

فر يبنى من الحمام مُجبراً فأعان الردى عليه المجيرُ
 بادرته بحتفه أمه. وهـ - على عاره - إليها حبيبُ
 ولو أن التذير أوحى إليها وهو فى المهد أنه سيخورُ
 لَرمته بجانب الجبل الشامخ لم تتروح عليه الغروبُ

وسار إبراهيم عبد القادر المازنى على هذا المنوال ، غير أنه أعقب أبياته الأربعة بيتين يسيران
 على النمط الأول ، فانحدت قافيتها متعاقبين .

وكان منها ما قفى الصدور والأعجاز ، ووجد قافية كل أربعة أشطر :

ا _____ ا _____

ا _____ ا _____

• • •

ب _____ ب _____
ب _____ ب _____

قالت هند بنت عتبة :

وبها بنى عبدالدار وبها حُجاة الأدبار
وبها حُجاة الأدبار ضرباً بكل بشار

* * *

إن تقبلوا نُعانق ونفـرـش النـمارق
أو تدبروا نفارق فراق غير وامق

ويشبه فن المواليا هذا النمط . فقد التزم فيه شعراؤه أن ينظموه مقطوعات تتألف من بيتين
من بحر البسيط ، وتقفى أشطارهما الأربعة بقافية واحدة ، مثل :

يوم الهوى كل من لُو ردف ينفش بو
وكلما جاز على عاشق تحرش بو
وفى المطر كل من لو ساق يدهش بو
وتهلك أذيال من ساقو نبت عُشبو

وكان منها ما قفى الصدرين المتعاقبين بقافية واحدة ، واختار للعجزين المتعاقبين قافية
واحدة غيرها .

ب _____ ا _____
ب _____ ا _____
د _____ ج _____
د _____ ج _____

قال رشيد أيوب :

أفيقنى كفالكِ منامُ بدا الفجرُ ، كم تهجعين ؟
وقامت لسنعى الظلام طيورُ ، ألا تسمعين ؟
فقومى نجدُ المسيرِ إلى الحقل قبل الضحى
ونشدو بشاطى الغدير فيها جؤنا قد صحا

وقد أكثر شعراء المهجر من هذا النمط وتاليه .

وكان منها ما قفى الأَشْطَار الثلاثة بقافية متماثلة ، واختار للرباع قافية أخرى التزمها في كل شطر رابع من المقاطع المتعددة :

١ _____
 ١ _____
 ١ _____
 ب _____
 ج _____
 ج _____
 ج _____
 ب _____

قال الشاعر القديم (١٠٣) :

خيالٌ هاج لي شَجْنَا
 فِتْ مُكابدٌ حَزْنَا
 عميد القلب مرتهنا
 بذكر اللهو والطرب

ويقرب من هذا النمط أحد نمطى فن القُوما ، أريد الذى تنقسم فيه القصيدة على أربعة أشطر يمتثل فيها الشطر الأول والثانى والرابع وزناً وقافية في كل المقاطع ، وتهمل تقفية الشطر الرابع ويزيد عليها طولاً ، كقول الشاعر :

لا زال سعدك جديد
 دايماً وجدك سعيد
 ولا برحت مهني
 بكل صوم وعيد

• • •

في الدهر أنت الفريد
وفي صفاتك وحيد
فالحلق شعر منقح
وأنت بيت القصيد

الثلاثيات

أريد بهذا الاسم القصيدة المقسمة على مقاطع ، يضم كل واحد منها ثلاثة أبيات . وقد وقعت على أمثلة قليلة يمكن أن توضع في هذا الشكل ، أحدها لإلياس فرحات ، قفى الصدور بقافية موحدة ، والأعجاز بقافية أخرى وموحدة أيضاً :

_____	ا	_____
ب		
_____	ا	_____
ب		
_____	ا	_____
ب		

وأهمل العقاد الصدور وفق الأعجاز . أما عبد الرحمن شكرى فقفى صدور وأعجاز الأبيات الثلاثة من كل مقطع بقافية واحدة ، إلا أنه أهملها في بعض الأقطار ، مثل قوله :

تشعل الوجد ولوعات الغليل وهى مثل الجرح في صدر القليل
ودماء القلب تجرى بمسيل دمه رى جذور وأصول
كلما زاد احمراراً لونها راح جسمى بشحوب ونحول

المربعات

أريد بهذا الاسم القصيدة المقسمة على مقاطع ، يضم كل منها أربعة أبيات ، وإن كان بعض القدماء أطلقه على ماسميته المثاني .

واكتفى بعض الشعراء بنظام مبسط ، يقوم على تقفية كل مقطع بقافية خاصة به ، كمحمد عبد المعطى الممشري في « تأملات أوحياة شاعر » . وأدخل بعضهم شيئاً من التعقيد على قصيدته . فقفى مقطعاً بقافية واحدة ، وكل بيتين من المقطع التالى بقافية خاصة ، كعلی محمود طه في « كليوباترا » :

ا _____
 ا _____
 ا _____
 ا _____

• • •

ب _____
 ب _____
 ج _____
 ج _____

وأبعد أبو القاسم في التعقيد في قصيدته « في ظل وادي الموت » ، فوجد القافية في
 مقاطع ، وأتى بقافيتين متعاقبتين في مقاطع أخرى ، كما فعل على محمود طه ، وأتى بقافيتين
 متداخلتين في فريق ثالث من المقاطع :

ا _____
 ا _____
 ا _____
 ا _____

• • •

ب _____
 ج _____
 ب _____
 ج _____

• • •

د _____
 د _____
 هـ _____
 هـ _____

وآثر بعض الشعراء تقفية الصدور بقافية موحدة ، والأعجاز بأخرى ، كندرة حجاج من شعراء المهجر في «أغنية الخريف» :

يُرُّ ذكُرُ الصبا أنغامَ مزمَار
أو نَفَحَ زهر الرُّبا في شهر آبار
ما قيل لي مرحبا في كل أسفاري
إلا وقلبي صَبا للأهل والدار

الخمسة

أطلق القدماء والمحدثون هذا الاسم على القصائد المقسمة على مقاطع ، يضم كلُّ منها خمسة أشطر ؛ وقد أحب الشعراء المحدثون هذا الشكل وأكثروا منه ، ولم يكن كبير الرواج عند القدماء ، فلم يعن به منهم سوى شعراء اللهو والطبيعة ، وهواة تخميس الشعر القديم . وأكثر الأنماط شيوعاً لدى المحدثين تقفية أشطر كل مقطع بقافية واحدة تخالف قافية المقطع الآخر ، فلا يربط بين المقاطع قافية ما في أى موضع ، كما نرى في قصيدة خير الدين الزركلي في عصفورة النيرين من ضواحي دمشق :

عصفورة النيرين غنى
واروى حديث الأنين عنى
أنا المعنى ، وما المعنى
غيرُ حنينٍ ، أذاب منى
شغاف قلبي ، يحسن ظلي

ومن الشعراء من ربط بين مقاطعه بتقفية الشطر الخامس في كل مقطع منها بقافية واحدة تخالف قافية بقية الأشطر ، كقول الشاعر :

ورقيب يردد اللحظ ردا
ليس يرضى سوى ازديادى بعدا
ساحر الطرف مذجي الخدُّ وردا
إن يوماً لناظري قد تبدى

فتملئ من حسنه تكجيلا

فالتزم اللام في المقاطع كلها . وأضاف بعضهم إلى هذا الالتزام تنوعاً في قوافي الأَشْطَرِ الأربعة ، فقفى الأول والثاني بقافية واحدة . والثالث والرابع بأخرى : كقول إيليا أبى ماضى في قصيدة « الناسكة » :

أَبْصَرْتُ فِي الْحَقْلِ قَبِيلَ الْمَغِيبِ سَنَبْلَةً فِي سَفْحِ ذَاكَ الْكُتَيْبِ
جَائِئِيَّةٌ مَطْرَقَةً الرَّأْسِ كَأَنَّهَا تَسْجُدُ لِلشَّمْسِ
وَأَنَّهَا تَتَلَوُ صَلَاةَ الْمَاءِ

كذلك شاع عند القدماء - في العصور الوسيطة - تخميس القصائد القديمة ، فكان الشاعر منهم يأخذ البيت ذى الشطرين من الشاعر السابق عليه . ويضيف إليه ثلاثة أشطر من كلامه ، فتصير المقطوعة أو القصيدة مقاطع خماسية الأَشْطَرِ ، يربط بينها قافية القصيدة السابقة ؛ لأنها صارت قافية للشطر الخامس في كل مقطع .
وكان الشكل الشائع عندهم ليسره أن يقدم الشاعر أشطره الثلاثة مقفاة بقافية صدر البيت الذى خمسه ، ثم يأتى بالبيت نفسه ، قال صنى الدين الحلى خمساً قصيدة السموءل المشهورة :

قَبِيحٌ بَيْنَ ضَاقَتِ عَنِ الرِّزْقِ أَرْضُهُ
وَطَوَّلُ الْفَلَا رَحْبٌ لَدَيْهِ وَعَرَضُهُ
وَلَمْ يُبْلِ سِرْبَالَ الدَّجَى فِيهِ رَكْضُهُ
(إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَدْنَسْ مِنَ اللَّوْمِ عَرَضُهُ)

فكُل رِداءَ يَرْتَدِيهِ جَمِيلُ)

وفرق بعضهم بين شطرى البيت الذى خمسه ، فقدم صدره ، ثم أتى بالأشطر الثلاثة التى نظمها على رويه ، ثم أتى بعجزه ، قال عبد الله بن سلامة الإدكاوى فى بعض تخاميسه :

(إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَفْعَلْكَ وَالْدَّهْرُ مَقْبَلُ)
عَلَيْهِ بِمَا قَدْ كَانَ يَرْجُو وَيَأْمَلُ
وَأَضْحَى بِثَوْبِ التَّيِّهِ وَالْكَبْرِ يَرْفَلُ
وَصَارَ يَرَى مِنْكَ الْمَوْدَةَ تَثْقَلُ

(عَلَيْهِ وَلَمْ تَخْطُرْ عَلَيْهِ بِيَالُ)

وقد شاعت التخاميس عند شعراء الصوفية شيوعاً كبيراً ؛ لأنهم نظموا على القصائد الدينية المعروفة مثل بردق كعب بن زهير ، البوصيرى ، حتى إن دار الكتب المصرية .

وحدها تقتنى ما بقرب من ثمانين تخميساً على قصيدة البوصري . ولم يقتصر الشعراء على تخميس هذه القصائد الدينية ، بل ظهر بينهم من سبّعوها ومن عَشَرها ، بإضافة خمسة أشطر أو ثمانية سابقة على بيت الشاعر القديم .

• • •

واعتقد أن هذا الموضع يليق بكلمة عن مخمسات أو خماسيات أخرى ، لا يضم المقطع فيها خمسة أشطر ، بل يضم خمسة أبيات ، وهى من الأشكال التى ابتكرها المحدثون ولم أرها مثلاً عند القدماء .

ونستطيع أن نجد فيها النوع الذى وجدناه فى الأشكال السابقة : فنجد من الشعراء من يقفى أبيات كل مقطع بقافية مستقلة كل الاستقلال عن قافية أبيات المقاطع الأخرى ، ومن قفى البيتين الرابع والخامس بقافية واحدة ، وقفى البيت الأول والثاني والثالث بقافية أخرى يتفق فيها أبيات المقطع الواحد ، وتختلف من مقطع إلى مقطع ، مثل على محمود طه فى سيراناده المصرية :

م _____

م _____

م _____

ب _____

ب _____

ل _____

ل _____

ل _____

ب _____

ب _____

ونجد منهم من نوع قوافيه كل تنوع ، فأفرد البيت الرابع بقافية تنغير من مقطع إلى آخر ، وقفى البيت الأول والثاني بقافية واحدة ، ولكنها تختلف فى كل مقطع ، ووجد المقاطع كلها فى قافية البيت الثالث ثم الخامس الذى اقتصر فيه على شطر واحد . نجد ذلك فى قصيدة «أخى» لمختار الوكيل .

• • •

ولم يقف الشعراء عند هذا الحد ، بل تجاوزوه . فكان منهم من أتى بالمسدة مثل العقاد في قصيدة «المصرف» ، ومن أتى بالمسبعة في تسبيح القصائد القديمة ، والمشمات كمحمود الحوت في «المهزلة العربية» وبالمعشرة كالروزيات التي ذكرتها سابقاً ، وبأكثر من ذلك كما نرى في أناشيد محمود الحوت في «ملاحم عربية» . وأومن أن الاستقصاء الكامل لشعر المحدثين في الأقطار العربية المتعددة ، يضع أيدينا على كثير من الأنماط التي تندرج تحت الأشكال التي تحدثت عنها ، ومن الأشكال التي لم أشر إليها ، ولا تمنع الحرية التي منحها الشعراء لأنفسهم من نظمهم فيها .

المتباينة

إذا كان التناسق الأمر الذي رغب فيه الفنان القديم ، وحافظ عليه ، فترك بصماته الجلية في الوزن والقافية تماثلاً أو تنوعاً - فإن الفنان الحديث راغب في التباين ، باحث عنه ، حريص على أى مظهر من مظاهره شريطة أن يتمكن من إخضاع هذا التباين لتقبل الذوق العام أو الذوق الخاص .

وقد استغل الشاعر الحديث جميع العناصر التي تحت يده ، لإحداث هذا التباين ؛ كما في بعض النماذج التي رأيناها ، وفيما لم نعرض من نماذج لا تخضع لألوان التناسق التي تحدثت عنها . وكان أقرب ما استغله إلى العفوية عدد الأبيات التي كون منها مقاطع قصيدته ، فلم يلتزم العدد الموحد الذي رأيناه في النماذج السابقة . وغاير بينها ، فنظم عبد الرحمن شكرى أحد مقاطع قصيدته «صوت الله» من خمسة أبيات ، وبقية المقاطع من أربعة مثلاً ، ونظم جبران قصيدته «حرقه الشيوخ» من ثلاثة أبيات ، فبيتين وأتمها على هذا النسق ، وقدم إيليا أبو ماضي في إحدى قصائده الأبيات الثلاثة على البيتين .

واستغل الأبيات والأشطر فراوح بينها ، كما ترى في قول العقاد :

شبران من هذا البناء
بينى وبين المال والدنيا العريضة والثراء
ليست بأقصى في الرجاء

فكل من الشطر الأول والثالث يضم تفعيلتين من الكامل (متفاعلين) والثاني يضم أربعة تفعيلات منه .

واستغل القوافي فوالى بين أقسمة متماثلة في العدد والقافية أحياناً ، وبين أقسمة تماثل في العدد وتختلف في القافية أو العكس أحياناً أخرى .

وزاوج بين قافيتين بحيث صارتا متداخلتين ، وقضى أقسمة وأهمل أخرى . وجمع بين ذلك كله في الصدور والأعجاز معاً أو في الأعجاز ونحدها . وسار في بعض المقاطع على نسق معين في القوافي ، غير أنه تركه إلى نسق آخر في بقية المقاطع .

قال ميخائيل نعيمة في «أوراق الخريف» :

تناثرى تناثرى يا بهجة النظر
يا مرقص الشمس ويا أرجوحة القمر
يا أرغن الليل ويا قيثارة البحر
يا رمز فكر حائر ورسم روح ثائر
يا ذكر مجد غابر قد عافك الشجر
تناثرى تناثرى

وقالت فدوى طوقان :

هنا في جوانحي الخافقه هنا ملء مهجتي العاشقة
نما أمل العمر يا شاعري تغذيه لهُقى الخارقة
وترويه أشواق الدافقه
وراحت مع الأمل المسعد ترف بقلبي رؤى الموعد
وحلم اللقاء لقاء الغد

° ° °

وأحسست في أفق روحي ظلاماً وأحسست في غور قلبي دوياء
دوى فراديس حلم اللقاء تنهار فيه وتوى هوى
وأطرت يعقد بأسي المرير سحابة دمع على مقلتي

وهكذا أتاحت للشاعر ذخيرة تكاد لا تنفد من الأشكال المتنوعة من الشعر ، دأب على استخدامها وتطورها ، فباعد شيئاً فشيئاً بين الأذن العربية والنسق الواحد ، وألف بينها وبين التنوع الساذج أولاً والمعقد أخيراً ، حتى تبيأت أخيراً - على جهد - لتقبل ما أهمل القافية الموحدة والمتنوعة معاً .

٤ - القصيدة غير المقفاة

أخيراً عرف الشعر العربي القصيدة التي تخلصت من نظام التقفية ، عرفها في ألوان من الشعر أعطاهها من الأسماء أكثر مما توجب حقيقتها : كالشعر المرسل ، والحر ، والأبيض ، والمطلق ، والطلق ، والمنثور . . إلخ . فإتينا إذا اطلعنا على ما وراء هذه الأسماء وجدناه مماثلاً ، ولم يبق متميزاً أمامنا غير المرسل ، والحر ، والمنثور .

وقد رمت هذه الألوان الثلاثة بكُلها منذ نشأتها الأولى إلى التخلص من القوافي ، وفعلت ذلك فيما أنتجت من قصائد . ثم اختلف موقفها من الوزن ، فحافظ عليه الشعر المرسل . وجمعت النماذج الأولى من الشعر الحر بين أكثر من وزن واحد في القصيدة الواحدة حتى سماه الدكتور محمد عوض محمد «مجمع البحور» ، ثم استقر به الأمر على الاعتماد على التفعيلة لا الوزن . وابتعد الشعر المنثور عن الوزن والتفعيلة معاً .

ولذلك نجد كلاماً كثيراً يدور بين الأدباء حول موقفهم من الوزن ، ونجد القليل جداً عن موقفهم من القافية . فقد مهد الشعر المقطعي أمامها لتجاهلها . واعتقد أن تاريخ الشعر المرسل خاصة يحتاج مني إلى وقفة قصيرة ؛ لأنه الفن الذي صب هجومه على القافية .

يختلف المؤرخون في أول داعية إلى هذا الشعر تحت تأثير الهوى أو الجهل أو الكسل . وأقدم من عرفت ممن نظم شعراً يمكن أن أدرجه تحت هذا الفن من المحدثين أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ - ١٨٨٨) . فقد تجنب القافية ، وجمع بين عدة أوزان في مقطوعته المنشورة في كتابه «الساق على الساق» (المنشور سنة ١٨٥٥) :

ساعة البدر عنك شهرٌ ، وعامٌ الـ وصلٍ يمضي كأنما هو ساعة
أَتَنجَمُ الليل الطويل صباة وتنجمي لنجوم ذي تفليك
ويحقق مني القلبُ إن هَبَّت الصبا ويذكرني البدر النير عيناك
ألا ليت شعري كم يقامى من النوى وإنحائه قلبٌ يذوب تجلدا
فالبيت الأول من الحقيف ، والثاني من الكامل ، والثالث والرابع من الطويل .

ثم ترجم رزق الله بن نعمة الله حمون الحلبي (١٨٢٥ - ١٨٨٠) الإصحاح الثامن عشر من سفر أيوب في كتابه «أشعر الشعر» (المنشور سنة ١٨٦٩) شعراً غير مقفى .

وفي تلك الأثناء كتب سليمان البستاني وجرجى زيدان عن الشعر غير المقفى وحجده فأخرج بولس شحادة في سنة ١٩٠٦ تجرته التي ترجم فيها جانباً من أحد مناظر مسرحية «يوليوس قيصر» لشكسبير.

ثم أصدر «جميل صدق الزهاوى وعبد الرحمن شكرى وأحمد زكى أبو شادى ومحمد فريد أبو حديد وعلى أحمد باكثير» ما أصدروه من قصائد غنائية أو قصص أو مسرحيات من الشعر المرسل، استرعت الأنظار، وأثارت النقاد، وجعلت من ذلك الشعر قضية عامة يتطارحها الأدباء مؤيدين ومهاجمين.

وكانت النماذج الأولى من هذا الشعر مثقلة بالأعباء التي حملتها إياها القصيدة القديمة، وانتقلت إليها دون أن يظن الشعراء إليها. ثم أخذ الشعراء يتخلصون من عبء بعد عبء، مهتدين بما اتصلوا به من نماذج في الشعر الإنجليزي والأمريكى، حتى وصلوا إلى ما يمكن أن نطلق عليه بوادى الشعر الحر القائم على التفعيلة لا الوزن، على يد أبى حديد وباكثير. فأزالوا كثيراً من العوائق، ومهدوا الطريق أمام بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، ليصدرا فهما الشعرى الذى عرف باسم الشعر الحر. ولقى أشد المعارضة أولاً ثم أقبل عليه الشعراء الشباب، واحتفوا واستطاعوا أن يكسبوا له مكاناً في المجتمع الأدبي: فكان الشعر الحر في ذلك أسعد حظاً من الشعر المرسل؛ لأن الشعراء الذين التزموا الشعر الحر أكثر موهبة، وأعظم اقتداراً، وأشد اتصالاً بالثقافتين العربية والغربية معاً ممن دعوا إلى الشعر المرسل، إضافة إلى المجتمع الأكثر تطوراً الذى خاطبوه.

ومهما يكن من شيء، فإننى أود أن أسجل أن هذه الفنون الشعرية تخلصت من النظام الصارم للقافية، والتنسيق الدقيق لها فحسب. فإذا ما عرضت لها القافية في غير صرامة، ولا تنسيق، ولا التزام - لم تتجنبها، بل ترحب بها ترحيباً بالعناصر الموسيقية الأخرى، ومن هنا نجد بعض النماذج تتوالى فيها القافية في عدة أبيات. قالت نازك الملائكة في

قصيدة «الكوليرا»:

سكن الليلُ

إصغ إلى وقع صدى الأناتِ

في عمق الظلمة تحت الصمت على الأمواتِ

صرخات تعلو تضطربُ

حزن يتدفق يلتهبُ

يتعثر فيه هربدى الآهاتُ

في كل قواد غليانُ

في الكوخ الساكن أحزانُ

في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظلماتُ

في كل مكانٍ يبكي صوتُ

هذا ما قد مرَّقه الموتُ

الموتُ ، الموتُ ، الموتُ

يا حزنَ النيلِ الصارخِ مما فعل الموتُ .

ونجد من النماذج ما يتبادل فيه القوافي وتتدخل ، كقول بدر شاكر السياب :

وكانَ بعضُ الساحراتِ

مدت أصابعها العجافِ الشاحباتِ إلى السماءِ

تومي إلى سرب من الغريانِ تلويه الرياحِ

في آخر الأفقِ المضاءِ

حتى تعالى ثم فاض على مراقبه الفساحِ

ونجد منها ما «تتأرجح» فيه القوافي ، فيُقفى سطرٌ ويُهمل آخر ، كقول يوسف الخنيط في

قضية تقسيم فلسطين :

تلك يا صاح قبره

في الحدودِ

خرقت ألف حرمةٍ

للعهدِ

فهى تغدو طلبقة

وتبروحُ

وأنا مثخن هنا

بالجروحِ

كما نجد النماذج التي برئت من القافية أو كادت ، كقول صلاح عبد الصبور :

كان فجراً موعلاً في وحشته

مطر يهيم ، ويرد ، وضباب

ورعود قاصفه
 قطرة تصرخ من هول المطر
 وكلاب تتعاوى
 مطر يهيم : ويرد ، وضباب
 وأتينا بوعاء حجري
 وملأناه تراباً وخشب
 وجلسنا نأكل الخبز المقدد
 وضحكنا لفكاهه
 قالها جدى العجوز
 وتسلى
 من ضياء الفجر موعد
 ففءاء لنا ، وحيننا الصباح

المراجع

- د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثالثة ١٩٦٥ .
- ابن الأثير (عز الدين علي بن محمد) : الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمتنور -
المجمع العلمي العراقي ببغداد - الطبعة الأولى ١٩٥٦ .
- د . إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي - دار الثقافة بيروت ١٩٦٢ .
- أحمد شفيق أبو عوف : أضواء على الموسيقى العربية - الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥ .
- د . أحمد مطلوب : النقد الأدبي الحديث في العراق - مطبعة الجبلاوي ١٩٦٨ .
- الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة) : القوافي - مطبعة وزارة الثقافة بدمشق
١٩٧٠ / ١٣٩٠ .
- أرسطوطاليس : فن الشعر - مع الترجمة العربية القديمة ، وشروح الفارابي وابن سينا
وابن رشد ، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه د . عبد الرحمن بدوي -
مكتبة النهضة المصرية .
- الأزدي (أبو بكر محمد بن الحسن بن فريد) : ديوانه - لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر
١٩٤٦ .
- إسماعيل باشا بن محمد أمين البغدادي : إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون عن
أسامي الكعب والفنون - وكالة المعارف ١٩٤٧ / ١٣٦٦ .
- الإشيلي (أبو بكر محمد بن خير) : فهرسة مارواه عن شيوخه - الطبعة الثانية
١٩٦٣ / ١٣٨٢ .
- ابن أبي الإصبع (زكي الدين أبو محمد عبد العظيم بن عبد الواحد) : تحرير التحبير في صناعة
الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية
١٩٦٣ / ١٣٨٣ .
- الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين) : الأغاني - بولاق .
- امروء القيس : ديوانه - دار المعارف بمصر ١٩٥٨ .
- الأنصاري (أبو زيد سعيد بن أوس) : النوادر في اللغة - المطبعة الكاثوليكية ببيروت
١٨٩٤ .

البحترى (أبو عبادة الوليد بن عبيد) : ديوانه - دار المعارف بمصر.
البطلوسى (عبد الله بن محمد بن السيد) : الاقتضاب فى شرح أدب الكتاب - المطبعة
الأديبة ببيروت ١٩٠١ .

البغدادى (عبد القادر بن عمر) : خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب - المطبعة الميرية
بيولاقي - الطبعة الأولى .

البلوى (يوسف بن محمد) : ألف باء - المطبعة الوهية بمصر ١٢٨٧ .
البيهقى (إبراهيم بن محمد) : المحاسن والمساوى - مطبعة السعادة ١٣٢٥ / ١٩٠٦ .
التجيبى (أبو يحيى محمد بن صمداح) : مختصر من تفسير الإمام الطبرى - الهيئة المصرية العامة
للتأليف والنشر ١٣٩٠ / ١٩٧١ .

التوخى (زيد الدين أبو عبد الله محمد بن محمد) : الأقصى القريب فى علم البيان - الطبعة
الأولى - مصر ١٣٢٧ .

التوخى (القاضى أبو يعلى عبد الباقي بن المحسن) : القوافى - دار الإرشاد ببيروت -
الطبعة الأولى ١٣٨٤ / ١٩٧٠ .

ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى) : قواعد الشعر - طبع أوزبا .
الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين - مكتبة الخانجي بمصر - الطبعة الثانية
١٣٨٠ / ١٩٦٠ : البرصان والعرجان والعميان والحوالان - دار الاعتصام
١٣٩٢ / ١٩٧٢ .

جبران ميخائيل فتوبه : البسط الشافى فى علمى العروض والقوافى - مطبعة القديس
جاورجيوس ببيروت ١٨٩٠ .

الجرجاني (القاضى على بن عبد العزيز) : الوساطة بين المتنئى وخصوصه - دار إحياء الكتب
العربية بمصر - الطبعة الثالثة .

الجمعى (محمد بن سلام) : طبقات فحول الشعراء - دار المعارف بمصر ١٩٥٢ .
جواد أحمد علوش : شعر صنى الدين الخلى - مطبعة المعارف ببغداد ١٣٧٩ / ١٩٥٩ .
حاجى خليفة : كشف الظنون عن أسامى الكتب والفنون - طبع ليزج .
حسن توفيق : اتجاهات الشعر الحر - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ - المكتبة
الثقافية ٢٤٢ .

د. حسين نصار : الشعر الشعبي العربي - المؤسسة المصرية العامة - (أول مايو) ١٩٦٢ -
المكتبة الثقافية ٦٠ .

الحصري (أبو إسحاق إبراهيم بن علي) : جمع الجواهر في الملح والنوادر - دار إحياء الكتب
العربية - الطبعة الأولى ١٣٧٢ / ١٩٥٣ .

زهر الآداب وثمر الألباب - دار إحياء الكتب العربية ١٣٧٢ / ١٩٥٣ .

حكمة فرج البدرى : العروض في أوزان الشعر العربي وقوافيه - مطبعة دار البصرى ببغداد
١٣٨٦ / ١٩٦٦ .

الحميرى (أبو سعيد نشوان بن سعيد) : الحور العين - مكتبة الخانجي بمصر ١٩٤٨ .

الخطيب التبريزي : شرح ديوان أبي تمام - دار المعارف بمصر ١٩٦٤ .

الكافي في العروض والقوافي - مجلة معهد المخطوطات العربية - المجلد ١٢ - الجزء
الأول ١٣٨٦ / ١٩٦٦ .

ابن خلكان (شمس الدين أحمد بن محمد) : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان - المطبعة
الميمنية ١٣١٠ .

خليل مطران : ديوان الخليل - دار الهلال بمصر ١٩٤٨ .

الدمهري (السيد محمد) : الإرشاد الشافي على متن الكافي - شركة مصطفى البابي الحلبي
وأولاده بمصر - الطبعة الثانية ١٣٧٧ / ١٩٥٧ .

الدينوري (أبو عبد الله محمد بن مسلم بن قتيبة) : الشعر والشعراء - دار المعارف بمصر
١٩٦٦ .

عيون الأخبار - المؤسسة المصرية العامة .

الزبيدي (أبو بكر محمد بن الحسن) : طبقات النحويين واللغويين - الطبعة الأولى - مصر
١٩٥٤

ابن الزملاكي (كمال الدين عبد الواحد بن عبد الكريم) : التبيان في علم البيان المطلع على
إعجاز القرآن . مطبعة الماني ببغداد ١٣٨٣ / ١٩٦٤ .

سامي الدهان : الشعر الحديث في الإقليم السوري - مطبعة نهضة مصر ١٩٦٠ .

سعيد الديوبه جي : أشعار الترقيص عند العرب - مطبعة الجمهورية ببغداد ١٣٩٠ / ١٩٧٠ .

السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر) : بغية الوعاة في طبقات اللغويين
والنحاة - مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه بمصر ١٣٨٤ / ١٩٦٤ .

الشریف المرتضى (علی بن الحسین) : غرر الفوائد ودرر القلائد أو الأملی - دار إحياء الكتب العربية ١٣٧٣ / ١٩٥٤ .

شفیق الکمالی : الشعر عند البدو - مطبعة الإرشاد ببغداد .

د . شکری محمد عیاد : موسیقی الشعر العربی - دار المعرفة - الطبعة الأولى ١٩٦٨ .

. الشنترینی (أبو بکر محمد بن عبد الملك بن السراج) : الکافی فی علم القوافی - المكتب الإسلامی بدمشق - الطبعة الثانية ١٣٩١ / ١٩٧١ .

د . شوقی ضیف : تاریخ الأدب العربی - العصر الجاهلی - دار المعارف بمصر ١٩٦٠ .

د . صفاء خلوصی : فن التقطیع الشعری والقافية - المطبعة العصرية ببغداد ١٣٨٣ / ١٩٦٣ .

الصفدی (صلاح الدین خليل بن أییک) : نکت الهمیان فی نکت العمیان - طبع مصر ١٩١١ .

طاشکیری زاده (أحمد بن مصطفى) : مفتاح السعادة ومصباح السيادة - دائرة المعارف النظامية بحیدر آباد الدکن - الهند - الطبعة الأولى ١٣٢٨ .

د . طه حسین : حديث الأربعاء - دار المعارف بمصر ١٩٥٢ .

عباس محمود العقاد : الديوان - دار الشعب - الطبعة الثالثة .

: یسألونک - الطبعة الثالثة - بیروت ١٩٦٨ .

: اللغة الشاعرة - مكتبة غریب : یسألونک - الطبعة الثالثة - بیروت ١٩٦٨ .

ابن عبد ربہ (أبو عمر أحمد بن محمد) : العقد الفريد - لجنة التألیف والترجمة والنشر - الطبعة الثانية ١٣٦٧ / ١٩٤٨ .

عبد الستار فززی : السجع وأطوار استعماله فی أدب العرب - الشركة المركزية للطباعة والإعلان ببغداد ١٩٦٦ .

د . عبد العزيز الأهواني : الزجل فی الأندلس - مطبعة الرسالة بمصر ١٩٥٧ .

د . عبد العزيز الدسوقي : جماعة أبولو وأثرها فی الشعر الحديث - الهيئة المصرية العامة للتألیف والنشر ١٣٩١ / ١٩٧١ .

هـ . عبد الله درويش : دراسات فی العروض والقافية - مكتبة الشباب

د . عبد الله الطیب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها -

الجزء الأول - شركة مصطفى البابی الحلبي وأولاده بمصر - الطبعة الأولى ١٩٥٥/١٣٧٤ .

الجزء الثاني - دار الفكر ببيروت - الطبعة الأولى ١٩٧٠ .

أبو عبيدة معمر بن المنى : نقائض : نقائض جرير والفرزدق - دار الكتاب العربي ببيروت .
عبيد بن الأبرص الأسدي : ديوانه - طبع مصطفى البابی الحلبي وأولاده بمصر ١٩٥٧/١٣٧٧ .

عثمان بن جنى : الخصائص - دار الكتب المصرية ١٩٥٢/١٣٧١ .

د . عز الدين إسماعيل : الشعر المعاصر في اليمن : الرؤية والفن - مطبعة الجبلاوى ١٩٧٢ .
العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله) : الصناعتين - دار إحياء الكتب العربية بمصر - الطبعة الأولى ١٩٥٢/١٣٧١ .

العلوى (محمد بن أحمد بن طباطبا) : عيار الشعر - طبع القاهرة ١٩٥٦ .

على بن إسماعيل بن سيده : المحكم والمحيط الأعظم في اللغة - طبع مصطفى البابی الحلبي وأولاده بمصر ١٩٥٨/١٣٧٧ .

المخصص - المطبعة الأميرية ببولاق مصر ١٣٢٠ .

د . على حلمي موسى : دراسة إحصائية لجذور مفردات اللغة العربية (الجذور الثلاثية) - المطبعة العصرية بالكويت ١٩٧١ .

د . علي صافي حسين : ابن دقيق العيد : حياته وديوانه - دار المعارف بمصر ١٩٦٠ .
العروضى الوكيل : الشعر بين الجمود والتطور - دار القلم - المكتبة الثقافية ١١٤ - «أول أغسطس ١٩٦٤» .

الغوسطاوى (جرجس مناسا) : الجدول الصافي في علم العروض والقوافي - المطبعة المخرصة لبنان ١٩٤٨ .

قدامة بن جعفر : نقد الشعر - مطبعة بريل - ليدن - هولندا ١٩٥٦ .

القرطاجني (أبو الحسن حازم بن محمد) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء - دار الكتب الشرقية بتونس ١٩٦٦ .

القناني (أبو العباس أحمد بن شعيب) : متن الكافي في علمي العروض والقوافي - شركة مصطفى البابی الحلبي وأولاده بمصر - الطبعة الثانية ١٩٥٧/١٣٧٧ .

القيرواني (الحسن بن رشيق الأزدي) : العملة في محاسن الشعر ونقده - المكتبة التجارية

- الكبرى بمصر - الطبعة الثانية ١٣٧٤ / ١٩٥٥ .
- كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي - دار المعارف بمصر .
- د . كامل مصطفى الشبي : ديوان الدوييت في الشعر العربي في عشرة قرون - دار الثقافة ببيروت ١٣٩٢ / ١٩٧٢ .
- كعب بن زهير : ديوانه - دار الكتب المصرية ١٣٦٩ / ١٩٥٠ .
- د . كمال نشأت : أبو شادى وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧ .
- المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) : القوافى وما اشتقت ألقابها منه - مطبعة جامعة عين شمس بالقاهرة ١٩٧٢ .
- الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف - شركة مصطفى الباني الحلبي وأولاده بمصر - ١٣٥٦ / ١٩٣٧ .
- الغنى (محمد أمين بن فضل الله) : خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادى عشر - المطبعة الوهية بمصر ١٢٨٤ .
- محسن القيسرى : شرح المختصر في علم العروض - طبع تركيا .
- محمد بن أحمد (بن) كيسان : تلقيب القوافى وتلقيب حركاتها - أوروبا ١٨٥٩ .
- د . محمد بدوى الخنن : دراسة نظرية تطبيقية في علمى العروض والقافية - مكتبة الشباب - الطبعة الأولى ١٩٧٢ .
- د . محمد زغلول سلام : الأدب في العصر المملوكى - دار المعارف بمصر ١٩٧١ .
- محمد بن أبى شنب : تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب . الجزائر ١٩٠٦ .
- د . محمد غنيمى هلال : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية ١٩٦٢ .
- محمد فخوى : النبذة البنية في المطالب الشعرية - مطبعة الآداب بمصر ١٣٠٧ / ١٨٨٩ .
- د . محمد كشافى : العرب في المهجر الشمالى - مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة - الجزء الثانى - المجلد ١٧ - ديسمبر ١٩٥٥ .
- د . محمد مندور : فن الشعر - دار القلم - المكتبة الثقافية ١٢ .
- محاضرات في الشعر المصرى بعد شوقي - مطبعة الرسالة بمصر ١٩٥٥ - ١٩٥٨ .
- د . محمد النوبه : قضية الشعر الجديد - المطبعة العالية بالقاهرة ١٩٦٤ .

عمود مصطفى : أهدى سبيل إلى علمي الخليل - مكتبة محمد علي صبيح وأولاده بمصر -
الطبعة السابعة ١٣٨٧/١٩٦٧ .

المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران) : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء - المطبعة
السلفية ١٣٤٣ .

المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد) : شرح ديوان الحماسة - لجنة التأليف والترجمة والنشر -
الطبعة الأولى ١٣٧١/١٩٥٢ .

الزرد بن ضرار الفطافاني : ديوانه - مطبعة أسعد بيغداد ١٩٦٢ .

مصطفى جبال الدين : الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة - مطبعة النعمان بالنجف
الأشرف ١٣٩٠/١٩٧٠ .

د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - دار المعارف بمصر
١٩٥٩ .

المعري (أبو العلاء أحمد بن عبد الله) - رسالة الغفران - دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية .
شرح لزوم ما لا يلزم - دار المعارف بمصر .

الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ - مطبعة حجازي بالقاهرة - الطبعة
الأولى ١٣٥٦/١٩٣٨ .

ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم) : لسان العرب - دارا صادر وبيروت
١٣٧٤/١٩٥٥ .

مختار الأغاني في الأخبار والتهاني - الدار المصرية للتأليف والترجمة
١٣٨٥/١٩٦٥ .

موريه (س) : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - عالم الكتب بمصر -
الطبعة الأولى ١٣٨٩/١٩٦٩ .

النابغة الذبياني : ديوانه - دار الفكر ببلنات ١٩٦٨ .

د. نادره جميل السراج : شعراء الرابطة القلمية - دار المعارف بمصر ١٩٥٧ .

نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - دار الآداب ببيروت ١٩٦٢ .

د. ناصر الدين الأسد : القيان والغناء في العصر الجاهلي - دار صادر وبيروت
١٣٧٩/١٩٦٠ .

محاضرات في الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن - لجنة البيان العربي
١٩٦٠ .

محاضرات في الشعر الحديث في فلسطين والأردن - لجنة البيان العربي ١٩٦١ .
ابن نباتة (جمال الدين محمد بن محمد) : ديوانه - طبع القاهرة ١٣٢٣ .
شرح العيون شرح رسالة ابن زيدون - مصطفى الباني الحلبي وأولاده بمصر - الطبعة
الأولى ١٩٥٧/١٣٧٧ .

د . محمد بدوي إختون : دراسة نظرية تطبيقية في علمي العروض والقافية - مكتبة الشباب -
الطبعة الأولى ١٩٧٢ .

ابن التديم (محمد بن إسحاق) : الفهرست - ليبزج ١٨٧٢ .
النواجي (شمس الدين محمد بن محمد) : حلبة الكيت - مطبعة إدارة الوطن ١٢٩٩ .
د . نوري حمودى القيسى : الإقواء في الشعر الجاهلي - مطبعة الحكومة ببغداد
١٩٦٥/١٣٨٥ .

ابن الوردي (عمر بن مظفر) : ديوانه - الجواثب ١٣٠٠ .
وفي شاكر فهمي وأميمة أمين فهمي : المعلم في الإيقاع الحركي والألعاب الموسيقية - مطابع
الأهرام التجارية ١٩٧١ .

ياقوت بن عبد الله الرومي : معجم الأدباء - دار المأمون .
د . يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي - دار المعارف بمصر ١٩٥٩ .

_____ أعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الأول ١٩٦١ : الأدب العربي
المعاصر - منشورات أضواء .

_____ دواوين الشعراء .

_____ شرح التيسير في العروض - مصر ١٢٦١ .