الفصل الأول

التشكيل الصوتي الوظيفي والإطار الموسيقي الخارجي

[١] البحور .

[٢] القوافي .

[٣] السمات الأسلوبية للبحور والقوافي .

التشكيل الصوتي الوظيفي والإطار الموسيقي الخارجي

[١] البحور :

١-١ يحتوى ديوان عمر على ٢٢٤ قصيدة و٢١٦ مقطعة [١] ، وعدد أبيات الأشعار ٤٠٥١ بيت ، صيغت في أبحر : الطويل –الخفيف – الكامل – البسيط – الوافر – الرمل – المتقارب – المنسرح – المديد – السريع – الرجز – الهزج [٢] على الترتيب .

عدد أبيات القصائد ٣١٠٥بيت ، ونسبتها إلى أبيات الديوان كنسبة = ٣١٠٥÷٤٠٥١ = ٧٦,٦٥ ٪ .

عدد أبيات المقطعات ٩٤٦ بيت ، ونسبتها إلى أبيات الديوان كنسبة = ٩٤٦ ÷ ٤٠٥١ = ٢٣,٣٥ ٪ .

فعدد أبيات الأشعار التي وردت على بحر الطويل ٩٣٢ بيت ونسبتها المئوية بالنسبة لأبيات الأشعار = ٢٣ ٪ .

وعدد الأشعار ٩٨ منها ٤١ قصيدة ، و٥٧ مقطعة ، والنسبة المئوية لأشعار بحر الطويل بالنسبة للأشعار جميعًا = ٢٢,٢٧ ٪ .

وعدد أبيات الأشعار التي وردت على بحر الخفيف ٨٠٤ بيت ونسبتها المئوية بالنسبة لأبيات الأشعار ١٩,٨٥ ٪ .

وعدد الأشعار ٩٤ ، منها ٤٩ قصيدة و٤٥ مقطعية ، والنسبة المئوية لأشعار بحر الخفيف بالنسبة للأشعار جميعًا = ٢١,٤٠ ٪ .

---

[١]- اعتمدنا في التقسيم إلى مقطعات وقصائد على ابن رشيق في العمدة ، حيث عد المقطعة ما قل عدد أبياتها عن سبعة أبيات ، وما زاد عدد أبياتها على ذلك فهي قصيدة ، انظر : العمدة لابن رشيق ١ / ١٨٨ .

[٢]- انظر الجدول رقم [٢] .

وعدد أبيات الأشعار التي وردت على الكامل ٧٩٨ بيت ونسبتها المئوية = ١٩,٧٠ ٪.

وعدد الأشعار ٧٧ ، منها ٤٧ قصيدة ، و٣٠ مقطعية ، والنسبة المئوية لأشعار الكامل ١٧,٥٠ ٪.

وعدد أبيات الأشعار التي وردت على البسيط ٣٢٠بيت ونسبتها المئوية ٧,٩٠ ٪.

وعدد أبيات الأشعار ٣٥ ، منها ١٨ قصيدة ، و١٧ مقطعة ، والنسبة المئوية لأشعار البسيط ٧,٩٥ ٪.

وعدد أبيات الأشعار التي وردت على الوافر ٢٨٦ بيت ونسبتها المئوية ٧,٠٦ ٪.

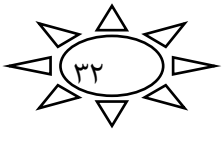
وعدد الأشعار ٣٦ ، منها ١٨ قصيدة ، و١٨ مقطعة ، والنسبة المئوية لأشعار الوافر ٨,١٨ ٪.

وعدد أبيات الأشعار التي وردت على الرمل ٢٨٤ بيت ، ونسبتها المئوية ٧٪.

وعدد الأشعار ٢٨ ، منها ١٦ قصيدة ، و١٢ مقطعة ، والنسبة المئوية لأشعار الرمل ٦,٣٦ ٪.

وعدد أبيات الأشعار التي وردت على المتقارب ١٨٣ بيت ، ونسبتها المئوية ٤,٥٠٪.

وعدد الأشعار ٢٠ ، منها ١٠ قصائد ، و١٠ مقطعات ، والنسبة المئوية لأشعار المتقارب ٤,٥٥ ٪.



وعدد أبيات الأشعار التي وردت على المنسرح ١٣٤ بيت ، ونسبتها المئوية ٣,٣١ ٪ .

وعدد الأشعار ١٨ ، منها ٦ قصائد ، و١٢ مقطعية ، والنسبة المئوية لأشعار المنسرح ٤,٠٩ ٪ .

وعدد أبيات الأشعار التي وردت على المديد ١١١ بيت ، ونسبتها المئوية ٢,٧٤ ٪ .

وعدد الإشعار ١٠ ، منها ٦ قصائد ، و٤ مقطعات ، والنسبة المئوية لأشعار المديد ٢,٣٠٪ .

وعدد أبيات الأشعار التي وردت على السريع ٨٥ بيتًا ، ونسبتها المئوية ٢,١٠ ٪ .

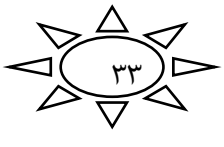
وعدد الأشعار ١٢ ، منها ٦ قصائد ، و٦ مقطعات ، والنسبة المئوية لأشعار السريع ٢,٧٣ ٪ .

وعدد أبيات الأشعار التي وردت على الرجز ٦٦ بيتًا ، ونسبتها المئوية ١,٦٢ ٪ .

وعدد الأشعار ٦ منها ٤ قصائد ، ومقطعتان ، والنسبة المئوية لأشعار الرجز ١,٤٠ ٪ .

وعدد أبيات الأشعار التي وردت على الهزج ٤٨ بيتًا ، ونسبتها المئوية ١,١٨٪ .

وعدد الأشعار ستة ، منها ٣ قصائد ، و٣ مقطعات ، والنسبة المئوية لأشعار الهزج ١,٣٦ ٪ .



١-٢- عقد حازم القرطاجني [ت ٦٨٤ هـ] صلة بين الأوزان والموضوعات التي صيغت داخل هذه الأوزان [١] ، فللطويل بهاء وقوة ، وللبسيط سباطة وطلاوة ، وللكامل جزالة وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة وهكذا .....

ورتب شيوع أوزان بعينها في الشعر العربي حسب الوصف السابق ، ونحن بإزاء مجموعة من الأشعار تقع في موضوع واحد وهو [الغزل] ، وقد جاءت نسب الأوزان كما هو موضح في الجدول رقم (٢) ، فليست هناك قوة أو ضعف أو جزالة أو طلاوة ، فالأشعار في مستوى واحد ، فهو يعد تردد البحور على النحو التالي :

الطويل والبسيط ، ويتلوهما الوافر والكامل ، فالخفيف ثم المديد والرمل ، فمن غير المعقول أن يحصى حازم الأشعار في الدواوين العربية فتتفق جميعًا في هذا النظام ، أليس شعر عمر من هذه الاشعار ؟!

وأعتقد أن حازم القرطاجني اعتمد في ترتيبهعلى نظرة أبي العلاء المعري لتردد الأبحر في الأشعار العربية [٢] ، وربط الدكتور / إبراهيم أنيس من المحدثين بين الأوزان والاغراض [٣] ، فالشاعر عنده في حالة اليأس والجزع يختار وزنًا طويلاً كثير المقاطع ، أما في حالة الهلع وقت المصيبة فإنه يختار وزنًا قصيرًا في شكل مقطوعة قصيرة لا تتعدى عشرة ، وفي الحقيقة إننا نتفق مع الدكتور / إبراهيم أنيس في أن تردد المقاطع مرتبط بالحالة النفسية وعدد نبضات القلب ، كما تؤكد الدراسات الحديثة [٤] .

١- منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجني ص ٢٦٦ .
٢- . موسيقى الشعر : إبراهيم أنيس ص ١٧٧ ، ١٧٨ .
٣- المرجع السابق : ص ٨٥ – ١٠١
٤- وقد رفض " تروبتسكوي " مبدأ وجود علاقة بين الوحدة اللغوية المنطوقة والحالة النفسية ، ولكن " ماريو" خالفه وتبنى فكرة وجود علاقة بين الوحدات اللغوية والحالة النفسية ، وانظر في ذلك : برتيل مالمبرج : علم الأصوات ، تعريب عبد الصبور شاهين ص ٢٤٣ – ٣٤٥ ، والحقيقة أن الرفض من جانب " تروبتسكوي " جاء في ظل نظرته للفونيمات والمقاطع ، لكننا نرى أن كل أجزاء التركيب من فونيمات ومقاطع وصيغ صرفية وتركيبات نحوية ، وما يطرأ عليها من تغير بالحذف أو الزيادة يمكن أن نوجد بينها وبين الحالة النفسية روابط تختلف من شاعر لآخر ومن حالة نفسية وشعورية لأخرى .

لكن الذي أزعمه أن الحالة النفسية للشاعر تتحكم في انفتاح وانغلاق المقاطع Syllables وطولها وقصرها ، ولا ينطبق ذلك على طول البحر أو نوعه أو الغرض الذي قيلت من أجله القصيدة .

كما أن الدكتور / إبراهيم أنيس لم يتوصل إلى ربط حقيقي بين الوزن والغرض ، وإنما تحدث عن عدد أبيات القصيدة وقت المصيبة أو الكارثة ، فجعلها لا تتعدى عشرة أبيات ، وهذه مسألة تتعلق بالإبداع ، ولا تتعلق بمسألة التحليل اللغوي إذ من الممكن أن يكتب الشاعر وقت الهلع والمصيبة عشرة أبيات ثم يستكمل تجربته فتصل إلى أكثر من ذلك .

١-٣- وأعتقد أنه في القصيدة الواحدة ذات الغرض الواحد ، يختلف أول القصيدة عن آخرها عن وسطها ، بل في البيت الواحد تختلف حال الشاعر حدة وهبوطًا ؛ إذ أن مدار الأمر ليس هو الوزن والتفعيلات ، وإنما هو تصرف الشاعر في هذه الأوزان والتفعيلات بما أتيح له من زحافات وعلل واختيارات أتاحها له نظام اللغة من حروف معينة شديدة ورخوة .

ولعل ما كتبه الأستاذ الدكتور / عبد المجيد عابدين عن تحليل النسيج الصوتي وظاهرة تحليل الدوران في الشعر ، وما وضعه من إجراءات تطبيقية[١] تتضمن أربعة أنماط هي تحليل الخصائص العروضية في أبيات الشعر وتحليل التفاعلات الصرفية وتحليل دوران الظاهرة لصوتية [الحركات] في النص اللغوي وتحليل دوران " الصوامت " في كلام العرب ، ليعد بحق تفسيرًا شاملاً ودقيقًا لعناصر تجربة الشاعر ، فإذا ما أخذنا بيت عمر الشهير :

---

[١]- محاضرات في علم اللغة الحديث : عبد المجيد عابدين ص ٨٥ – ٩٠ .

وقَالَتْ وغَضّتْ بالبَنان: فَضَحْتَنِي وَأَنْتَ امْرؤٌ مَيْسُور أمْرِكَ أَعْسَرُ

البيت من بحر الطويل وتفعيلاته " فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن "

العبارة الأولى العبارة الثانية العبارة الثالثة

وَقَالَتْ وَعَضّتْ بالبنانِ فَضَحْتَنِ

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤

وَقَـــا	لَتْ	وَعــضّ	ضتْ	بِلـ	بَلــ نــا	نِ	فَـ ضحْـ	تَـ	نى

العبارة الرابعة

وَ أَنْتَ امْرؤٌ مَسْورُ أمْرِكَ أَعْسَرُ

١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨

وَ أنــ	تمــ	رُ وَن	ميــ	سو	رُ أمــ	رِ	كَ أَعْــ	سَــ رُو

ملاحظات حول الإطار العام للنسيج الصوتي وخواصه العروضية :

١. يشتمل على شطر- كما هو واضح في الجدول على أربعة عشر مقطعًا مابين مفتوح ومغلق ، فمجموع المقاطع [1] في البيت ٢٨ [١٤ +١٤] ، ووحداته الزمنية ٤٦] ٢٣+٢٣] .

[1] - تنقسم كلمات اللغة العربية إلى مقاطع قصيرة مفتوحة مثل [ب ، بِ بْ] ، وطويلة مغلقة مثل [بَن ، بِن ، بُن] ، وطويلة متمادة ، مثل [بانْ ، بينْ ، بونْ] ، والأخيرة غالبًا ما ترد في القوافي المقيدة ، وطويلة مفتوحة مثل [با ، بى ، بو] .

٢.التوزيع النسبي للبحر " الطويل " التام يقدر على اعتبار أربع وعشرين وحدة زمنية لكل من الشطرين ، فالمجموع ٤٨ وحدة زمنية [١] موزعة بين تفعيلات البحر على الترتيب ٥ + ٧ + ٥ + ٧ × ٢ .

[ج] غير أن الملاحظ أن الوحدات الزمنية تنقص وحدتين زمنيتين أولهما في المقطع ١٣ من الشطر الأول ، والأخرى في نظيرة المقطع ٢٧ من الشطر الثاني .

وهذا يعني أن الشاعر قد التزم بهذا النص في شطري البيت طبقًا للقاعدة العروضية إذا عرضت هذه العلة في قصيدة وجب أن يلتزم الشاعر بها حتى آخر قصيدته .

[د] ويلاحظ أن النقص الطارئ على المقطع ١٣ ونظيره ٢٧ قد أدى إلى تكوين مقطع قصير مفتوح بدلاً من مقطع طويل ، وبسبب هذه العلة الطارئة على المقطع ، أمكن الجمع بينه وبين المقطع الذي يليه ، وهو طويل مفتوح ليؤلفا معًا مركبًا صوتيًا هو ما سماه الخليل بالوتد المجموع وهو في اصطلاح المحدثين يتكون من مقطع قصير مفتوح يليه مقطع طويل .

[هـ] وفي البيت أربعة أوتاد مجموعة تتكرر في كل شطر منه على مسافات زمنية محددة يضاف إليها وتد مجموع خامس تولد بسبب العلة الطارئة التي أشرنا إليها في الملاحظة السابقة ، وقد آثرنا أن نعين كل وتد مجموع ورد في الجدول بعلامة خاصة [ ] غير أننا أضفنا علامة أخرى بين

---

[١] - ونقصد هنا بالوحدة الزمنية العنصر الواحد من التفعيلة العربية سواء أكان صامتًا Consonant أم صائتًا طويلاً Long Vowel ولا دخل للحركات القصيرة Short Vowel في هذا التقسيم إلا إذا أشبعت الحركة واستطالت إلى حرف مد ، فحينئذ تتحول إلى وحدة زمنية . وهذا التقسيم خاطىء من حيث الدقة ، فلاشك أن زمن نطق الصامت يختلف عن زمن نطق الصائت داخل الكلمة عن زمنه إذا ما كان حركة قصيرة وأشبعت في نهاية البيت ، ورغم ذلك فقد التزمنا به في حساب تفعيلات الشعر العربي ؛ لأن علماء العربية سووا بين [إلى ، بمن] من حيث كون منهما وتدًا مجموعًا .

مقطعي الوتد الخامس و هي [ ] إشارة إلى أنه ليس أصيلاً في وزن البيت ، إنما تولد من علة طارئة ، وأن ظاهرة تكرار مقطعي الوتد المجموع معًا عدة مرات في البيت ، على مسافات زمنية محددة هي ظاهرة تسترعي الانتباه ولا نظير لها بين مجموعات المقاطع الأخرى في البيت ، من حيث تركيبها وتكرارها على هذا النحو :

تحليل العبارة الأولى : [وقالت]

عدد المقاطع وتوزيعها النسبي	عدد الصوامت وتوزيعها النسبي	عدد الحركات وتوزيعها النسبي
العدد ثلاثة بيانها : واحد قص مف + طو مف = ٢ ÷ واحد مغ النسبة التقابلية ٢ ÷ ١ والنسبة ٣ ÷ ٢	العدد أربعة بيانها : و ق ل ت [٤] التوزيه النسبي:[ت عالى] ول [٢] / [ت متوسط] ق [١] / [ت ضعيف ÷ ت [١] النسبة ٢ /٢ ÷ ٤ [العدد الكلى] يوجد حرفان شديدان هما : القاف , التاء	العدد ثلاثة وبيانها : ٣ فتحة [٢ قص,واحد طو] التوزيع النسبي التقابلي ٣ للفتحة على كل الحركات = ٣ التوزيع الزمني ٣ ÷ ٢

تحليل العبارة الأولى : [وقالت]

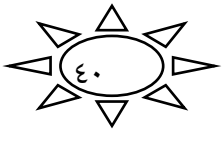
عدد المقاطع وتوزيعها النسبي	عدد الصوامت وتوزيعها النسبي	عدد الحركات وتوزيعها النسبي
العدد : ٧ وبيانها ٣ قص مف = واحد طو مف + طو مف + طو مع = ٤÷٣ =المفتوح على المغلق النسبة الزمنية = ٥ ÷ ٦ النسبة التقابلية= ٤÷٣	العدد : ١٠ و ع ض – ض ت ل ب ن ن [١٠] التوزيع النسبي[ت عالى] ٦+ [ت متوسط] (١) + [ت متوسط] (٣) النسبة: ٦ ÷ ٤ = ١.٥ ÷ ١٠ [الكل] = ١٥ ٪ من الصوامت الشديدة : ٢ باء + ت من الصوامت المطبقة : ٢ ضاد	العدد : [٧] وبيانها : ٥للفتحة (٤ قص , ١طو) ٢ للكسرة (٢) التوزيع النسبي التقابلي = ٥ / ٢ ÷ ٧ [العدد الكلى] = ٣٥٪ التوزيع النسبي الزمني : ٧ ÷ ٦ عدد الحركات جميعًا ÷ القصيرة

تحليل العبارة الثالثة : [فضحتني]

عدد المقاطع وتوزيعها النسبي	عدد الصوامت وتوزيعها النسبي	عدد الحركات وتوزيعها النسبي
العدد[٤] وبيانها: ٢قص مف + ١طو مف + ١طو مغ النسبة التقابلية = ٣ ÷ ١ = المفتوح/المغلق . النسبة الزمنية =[٢+١]٢/٤÷٢×١=٠.٧٥	العدد[٥]وبيانها: ف ض ح ت ن [٥] التوزيع النسبي[ن] (تردد عالى)١(ت متوسط) ف ، ح (٢) (ت ضعيف) ض ، ت (٢) النسبة التقابلية=٠.٢٥ ÷ ٥= ت ع+ ت في + م من الصوامت الشديدة : التاء من الصوامت المطبقة : الضاد	العدد [٤] وبيانها: ٣ للفتحة (٣ قص ،١ طو) للكسرة التوزيع النسبي التقابلي=٣÷ ١/ ٤= ٠.٧٥ التوزيع الزمني =٤ ÷٣

تحليل العبارة الرابعة : [وأنت امْرُؤٌ ، ميسور أمرك أعسرُ]

عدد المقاطع وتوزيعها النسبي	عدد الصوامت وتوزيعها النسبي	عدد الحركات وتوزيعها النسبي
العدد [١٤] وبيانها: ٦ قص مف ، ٢ طو مف، ٦مع النسبة التقابلية= ٨÷٦=مف / مع النسبة الزمنية= ١٠÷١٢ مع ×٢ قص مف + طو مف ×٢	العدد [٢٠] وبيانها: و ، الهمزة ، ن، ت، م، ر ، الهمزة، ن ، م ، ى ، س ، د، همزة ، م ، ر ، ك ، همزة ، ع ، س ، رُ التوزيع النسبي(ت عالى) و، ر، م ، ن [١٠] (ت متوسط) همزة ، ع ، ى ك ، س ، س(٩)(ت ضعيف) ت(١) النسبةالتقابلية=١٠/١٠÷ ٢٠ = ٥% الحروف الشديدة = ٤ همزات+ت+ك =٦حروف	العدد [١٤] وبيانها: ٨ للفتحة (٨قص) ١للكسرة(١ قص) ٥ للضمة (٣قص ، ٢ طو) التوزيع النسبي التقابلي=٨/٦÷١٤= الفتحة / باقي الحركات =٩% التوزيع النسبي الزمني=١٤÷١٢=العدد الكلى/ الحركات القصيرة



ملاحظات حول تحليل العبارات في إطار النسيج الصوتي :

[١] المقاطع المفتوحة – قصيرة وطويلة – يزيد عددها على المقاطع المغلقة في العبارة الأولى بنسبة ٣/٢ [٦٦٪] ، وفي العبارة الثانية تبلغ ٩٠٠٥ ٪ وتبلغ في العبارة الثالثة ٧٥٪ ، وتبلغ في العبارة الرابعة ٩٠٠٥٪ .

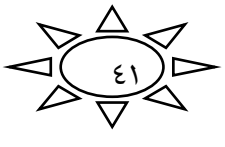
[٢] الصوامت ذوات التردد العالي في العبارة الأولى نسبتها إلى الصوامت ذوات الترددين المتوسط والضعيف ٢٥٪ وفي العبارة الثانية ١٥ ٪ وفي العبارة الثالثة تبلغ ٥٪ وفي العبارة تبلغ ٥ ٪ .

[٣] الفتحة – قصيرة وطويلة – تبلغ نسبتها في العبارة الأولى ١٠٠٪ بالنسبة للضمة والكسرة معًا ، وفي العبارة الثانية تبلغ ٣٥٠٧ ٪ ، وفي العبارة الثالثة تبلغ ٧٥٪ ، وفي العبارة تبلغ ٩ ٪ .

[٤] وفي العبارة الأولى صامتان شديدان ، وفي الثانية خمسة صوامت شديدة من بينها صامتان مطبقان ، وفي الثالثة صامتان شديدان من بينها صامت مطبق ، وفي الرابعة سبعة صوامت شديدة .

ملاحظات حول تردد الظاهرة في الجمل :

[١] نلاحظ أن نسبة المقاطع المفتوحة تبلغ في العبارة الأولى ٣/٢[٦٦٪] ، ثم تنخفض انخفاضًا شديدًا في العبارة الثانية لتبلغ ١٩٠٠٥ ٪ برغم زيادة عدد المقاطع عن الأولى ، وترتفع في الثالثة إلى ٧٥٪ برغم أنها أقل من عدد مقاطع الثانية فتنخفض في الرابعة حتى تصل إلى ٩٠٠٥ ٪ . كما في العبارة الثانية مع ملاحظة أن العبارة الرابعة تقدر مقاطعها بعدد مقاطع العبارات الثلاث .



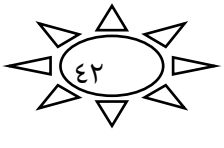
[٢] نلاحظ في العبارة الأولى أن الصوامت ذوات التردد العالي والأكثر شيوعًا في ألفاظ اللغة العربية نسبتها ٢٥ ٪ وتقل في الثانية عن الأولى فتبلغ نسبتها ١٥٪ ، لكنها تنخفض في العبارة الثالثة فتصل نسبتها لـ ٥٪ ، وفي العبارة الرابعة – ذات أكبر عدد من المقاطع – تصل نسبتها إلى ٥٪ لتتساوى في نسبتها مع العبارة الأولى برغم الفرق الشديد بينهما في عدد المقاطع .

[٣] نلاحظ أن حركات الفتح – طويلها وقصيرها – في العبارة الأولى تبلغ نسبتها ١٠٠٪ ، ثم تنخفض في الثانية إلى ٣٥,٧ برغم زيادة عدد مقاطعها ، وترتفع في الثالثة لتبلغ ٧٥ ٪ ، ثم تنخفض أكبر انخفاض في العبارة الرابعة لتصل إلى ٩٪ برغم أنها أكبر العبارات من حيث عدد المقاطع مع ملاحظة أن العبارتين الأولى والثالثة وأصغر عبارات البيت .

[٤] نلاحظ أن العبارة الأولى ورد فيها صامتان شديدان وليس بها صوامت مطبقة ، وفي الثانية خمسة صوامت شديدة من بينها صامتان مطبقان ، وفي الثالثة صامتان شديدان من بينهما صامت مطبق ، وفي العبارة الرابعة سبعة صوامت شديدة ، وليس بها صوامت مطبقة .

ونلاحظ أزدياد عدد الصوامت الشديدة في العبارة الثانية ، ووجود صامتين مطبقين لم يتكررا في أي من العبارات الثلاث الأخر ، وأن العبارة الرابعة ورد فيها سبعة صوامت شديدة ، برغم أن عدد مقاطع العبارة الثانية سبعة مقاطع وعدد مقاطاع العبارة الرابعة أربعة عشر مقطعًا .

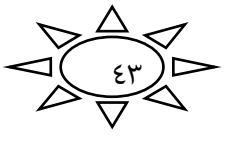
المقاطع المفتوحة تدل على استرواح النفس وانبساطه ، ولذلك ترتفع نسبتها في العبارة الأولى التي يتذكر فيها الشاعر قول فتاته ، أما في العبارة الثانية



فإن المقاطع المفتوحة تنخفض نسبتها انخفاضًا شديدًا وتميل المقاطع إلى الانغلاق مما يعد بمثابة انقباض لنفس الشاعر واضطرابها عند تصوير حالة فزع فتاته التي ذهلت عن نفسها حين رأته في بيتها ووسط أهلها وتوقعها لما يمكن أن يحدث من شرور، ثم ترتفع نسبة المقاطع المفتوحة، فالعبارة الثالثة تدل على حالة اتزان واعتدال واسترخاء من جانب تلك الفتاة التي سلمت بأنه من المحال خروجه، وتنخفض نسبة المقاطع المفتوحة في العبارة الرابعة عند تصوير الشاعر لتوبيخ محبوبته له، فللشاعر حالتان من التوتر والانسجام تتناسب المقاطع المفتوحة مع الأولى عكسيًا ومع الثانية طرديًا.

الصوامت ذات التردد العالي هي أخف الصوامت على لسان العربي فيكثر منها في حالات انسجامه، وتقل في حديثه في حالات التوتر والهلع، وكانت متعادلة في العبارة الأولى، حيث كانت حالة الشاعر متزنة وانخفضت في الحالة الثانية بالرغم من أن الشاعر يصور حالة هلع فتاته، ثم تنخفض انخفاضًا شديدًا في العبارة الثالثة التي تلومه فيها المحبوبة على ما سوف تفضح به وسط أهلها، لكن النسبة تعود في العبارة الرابعة مرة أخرى في حالة عتاب محبوبته له، ويبدو أنها لا تقصد التوبيخ وإنما هو عتاب العاشقين الذي لا تقصد من ورائه الإهانة.

والفتحة طويلها وقصيرها هي الحركة المستحبة والخفيفة على لسان العربي من الضمة والكسرة، تبلغ ١٠٠٪ في العبارة الأولى في حالة استرخاء الشاعر، وتنخفض في الحالة الثانية لتدل على حالة التوتر التي نشأ عن اضطراب محبوبته وتعود هذه النسبة لتصل إلى ٧٥٪.



ويبدو أن الشاعر يتلذذ من لوم محبوبته على أنه سيتسبب في فضيحة كبيرة ، وهي تدل من جانب آخر على استهانة الشاعر بمن حوله ، ونقل النسبة في الحالة الأخيرة التي يتحدث فيها عما عاتبته به .

العبارة الثانية أكثر العبارات احتواء على الصوامت الشديدة التي تحتاج إلى جهد عضلي للتلفظ بها ومن بينها صامتان مطبقان هما [ض ، ض] هذا يوافق النتائج السابقة في تحليل النسج الصوتية ، فالعبارة الثانية هي أشد العبارات وأكثرها اضطرابًا وهي التي تمثل حالة هلع المحبوبة وفزعها عند مفاجأتها ومباغتة الشاعر دار أهلها .

ومن هنا نرى أن النسيج الصوتية بعناصرها جميعًا يؤدي إلى استبطان الحالة النفسية للشاعر ، وأن مجموع هذا كله هو الذي يحدد اختيار الشاعر لوزنه وحروفه ومقاطعه وتصرفه [1] ، من خلال هذا الوزن بما أتيح له من زحافات وعلل وضرورات شعرية وحذف ... إلخ .

والمعادة الرياضية Mathematical equation التي تستخدم عند إيجاد النسب التقابلية والزمنية للمقاطع والحركات والصوامت هي على الترتيب :

[١] النسبة التقابلية للمقاطع = عدد المقاطع المفتوحة طويلها وقصيرها / العدد الكلي

عدد المقاطع المغلقة

[٢] النسبة الزمنية لعدد المقاطع = عدد المقاطع القصيرة المفتوحة + عدد المقاطع الطويلة المفتوحة ×٢

عدد المقاطع الطويلة المغلقة ×٢

---

[1] - MARK,Lister , Reading in T .G.G .P.110.

عدد الفتحات

[٣] التوزيع النسبي التقابلي للحركات =ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ

باقي الحركات

عدد الصوامت ذات التردد العالي / العدد الكلي للحركات

[٤] النسبة الزمنية لعدد المقاطع= ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ

عدد الصوامت ذات الترددين المتوسط والضعيف

والحقيقة أن ما استنبطناه من نتائج وما بنينا عليه ملاحظتنا ، قد لا يطرد على الشعر العربي بعامة ، وإنما هو يحتاج إلى نصوص جيدة تتميز بالارتفاع والتوسط والانخفاض في التوتر والانفعال وبالتالي تتميز بتصرف الباث بالحذف والزيادة واستخدام الزحافات والعلل إلى آخره من كافة الضرورات التي أتاحها له نظام اللغة ، ولكن تظل طريقة التحليل للمكونات والإحصاءات والمعادلات ثابتة ، وعلى الباحثين أن يطوعوها وفقًا للنص المدروس للحصول على نتائج مناسبة تقترب من السياق الذي قيلت فيه والذي لا يعلم حقيقته إلا الله .

١-٤- وتنتمي أشعار عمر بن ربيعة إلى الدوائر العروضية الآتية :

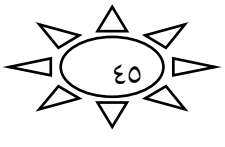
[أ] دائرة المختلف ، وتضم : الطويل ، والمديد ، والبسيط ، من شعر عمر.

[ب] دائرة المؤتلف ، وتضم : الوافر ، والكامل ، من شعر عمر.

[ج] دائرة المشتبه ، وتضم : الهزج ، والرجز ، والرمل ، من شعر.

[د] دائرة المجتلب ، وتضم : المنسرح ، والسريع ، والخفيف ، من شعر عمر.

[هـ] دائرة المتفق ، وتضم : المتقارب ، من شعر عمر.



والتزم الباحث بعدم تصنيف الدوائر بما تحويه من بحور إلى وحدات تضم عددًا من المقاطع ، طويلة وقصيرة ؛ لأن ذلك يعد عديم الجدوى إذا لم يدرس في ظل الاستخدام والبيئة اللغوية .

١-٥- ينتمي عمر إلى بيئة الحجاز التي يتميز أهلها بعادات نطقية خاصة بهم ، كما تتميز لهجتهم بسمات وخصائص نحوية لا تعرف عند غيرهم [١] ، ولا شك أن شعر عمر ولغته هما نتاج وتمثيل لهذه البيئة النحوية .

فأهل الحجاز كما يقول أبو زيد [٢] لا يهمزون ، بل يخففون الهمزة ويحذفونها ، وقال عيسى بن عمر الثقفي إذا اضطروا نبروا .

وهذه الظاهرة مطردة في أشعار عمر ، وليس هناك قانون ثابت تحذف بموجبه الهمزة أو تثبت ، ففي البيت الواحد نجد إثباتًا للهمزة وتخفيفًا وحذفًا لهمزات أخر ، وتعليل ذلك يرجع إلى حرص عمر على استقامة وزن البيت وهو ما عرف عند أهل اللغة بالضرورة الشعرية Powtical Licence ، وسنتناول ذلك بالتفصيل عند الحديث عن الحذف Deletion للضرورة الشعرية .

وأكثر الحركات شيوعًا في العؤبية ، الفتح ، وكثر في كلامهم ؛ لأنهم يستخفونه وقل في كلامهم الكسر والضم ؛ لأنهم يستثقلونه ، كما أن حركة الفتح طويلها وقصيرها تمثل حالات استرواح النفس [٣] واسترخاء عضلات الجهاز النطقي Relaxition of articulatory muscles ، وأهل الحجاز بخاصة يميلون إلى الفتح

١- انظر : ابن منظور ، لسان العرب ١٧/١ .
٢- المرجع السابق : ١٧/١ وما يليها .
٣- انظر ذلك في ما أثبته عند تحليل النسيج الصوتي لنموذج ص ٦ وما يليها .

في نطق حروف المد على حين أن غيرهم من القبائل تلجأ إلى إمالة حروف المد Long Vowels نحو الكسر [1] .

واجريت إحصاء للحركات على مستوى أشعار عمر بأكملها ، فاحتلت الفتحة في نهاية الأبيات المترتبة الأولى[2] بعدد أبيات [١٣٦٧] ، بنسبة مئوية قدرها ٣٣,٧٤ ٪ ، واحتلت الكسرة في نهايات الأبيات المرتبة الثانية بعدد أبيات [١٣٣٣] بنسبة مئوية قدرها ٣٢,٩١ ٪ ، واحتلت الضمة في نهايات الأبيات المرتبة الثالثة بعدد أبيات [١١١٢] بنسبة مئوية قدرها ٢٧,٤٥ ٪ ، واحتلت السكون في نهايات الأبيات المرتبة الرابعة بعدد أبيات [٢٣٩] بنسبة مئوية قدرها ٠,٩٥ ٪ .

والجدول رقم [١] يبين بالتفصيل توزيع الحركات على حروف المعجم ، والجدول الآتي يمثل عدد الحركات ونسبتها المئوية على حروف الروي ، واستبعدت عمليات الإحصاء على حروف الأشعار جميعًا ؛ لأن في ذلك مشقة كبيرة ، ولأن غيرنا مثل الدكتور : حلمي موسى " قد سبقنا إلى هذه التجربة ، حيث استخدم الكمبيوتر في إحصاء الحروف ذات التردد العالي في اللغة العربية وقسمها إلى ثلاث مجموعات [3]،وأثبت أن حركة الفتح أكثر الحركات ترددًا في كلمات اللغة العربية ، ومن ناحية أخرى فإن حركة حرف الروي هي التي تمثل بالفعل سمة أسلوبية ؛ لأن الشاعر أمامه أربعة اختيارات متاحة ، فضل إحداهن على الأخريات .

---

[1]- انظر : إبراهيم أنيس : في اللهجات العربية ص ٩٠ .

[2]- انظر : الجدول رقم [١] لتوزيع الحركات على الحروف ونسبتها المئوية .

[3]- انظر : د. علعلي حلمي موسى ، د. عبد الصبور شاهين [دراسة إحصائية] لجذور معجم تاج العروس باستخدام الكمبيوتر ص ٤٦-٤٧ .

الحركة	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الفتحة	١٣٦٧	٪٣٣.٧٤
الكسرة	١٣٣٣	٣٢.٩١
الضمة	١١١٢	٪٢٧.٤٥
السكون	٢٣٩	٪٥.٩٠

ويبدو أن حركة الفتحة هذه ورثتها عن اللغة السامية الأم بخاصة في تاء المضارعة التي تطورت إلى حركة كسر في اللهجات الأخرى ، كما في لهجتنا العامية الحديثة ، وقد أثبت ذلك د . خليل يحيى النامي [١] في دراساته للهجة صنعاء .

وأهل الحجاز لا يدغمون [٢] الحروف Consonants المتماثلةAssimilated؛ لأن ذلك الإغام يؤدي إلى تأكل حركات ومقاطع بعض الكلمات ، وذلك انعكاس لحياتهم المستقرة المتأنية ، ووردت هذه في شعر عمر ص ٤٨٧.

أَوْمَـــتْ بعَيْنَيْهَـــا مِـــنْ الهَـــوْدَجِ لَـوْلاَكَ فِـي ذَا العَـامِ لَـمْ أَحْجُـجِ

فالفعل الماضي [حج] وبدخول حرف الجزم فك الإدغام وحفظت الحركة Short Vowel ، لكن هذه الظاهرة غير مطردة في شعر عمر .

والطبيعي ، أن يكون أهل الحجاز صورة وصدى لبيئتهم المتحضرة التي تختلف بكل مظاهرها عن بيئة البدو ، ولا نستطيع أن ننكر استخدام الحجازيين للصوامت الشديدة والانفجارية ؛ لأن في ذلك إنكارًا لاستخدامهم ألفاظًا بعينها ، لكن الصحيح أنهم كانوا يميلون إلى قلب الصوت الشديد إلى نظيره الرخو [٣]، كما أن حياة عمر وهي حياة دعة وراحة والنهج الذي انتهجه في فنه ، والطبقة التي كان

١- دراسات في اللغة العربية : د . خليل يحيى النامى ص ٤٢ – ٤٥ .
٢- انظر : د . إبراهيم أنيس : في اللهجات العربية ص ٧٢ .
٣- انظر : المرجع السابق ص ١٠٢ .

يختلط بها من مغنين وملحنين وشريفات من أرباب القصور مرفهات ، مما يستلزم قلب الصوامت الشديدة إلى رخوة وترقيقها خاصة أن عمر كان يجعل محبوباته هن اللائي يتحدثن إليه ص ٢٢٢ ، س ٢ ، ٣ ، ٤ :

رَمِيمُ الّتِـى قالَـتْ لِجَـاراتِ بَيْتِهَـا ضِـمْنْت لَكُـمْ أَنْ لا يَـزَالَ يَهِـيمُ

ضَـمِنتُ لكـم أنْ لا يَـزَال كأنَّـهُ لَطِيـفِ خَيَـالٍ مـنْ رَمِـيمَ غَـرِيمُ

وَ قَالـتْ لأتْرَابٍ لَهَـا تُشْبهُ الدُّمَى تنكَّـبْنَ شَـيئًا والـدُّموعُ سُـجُومُ

فأغلب الحروف في الأبيات هي الراء التكرارية والباء والميم الشفويتان ، وجاء معهما حرف الصاد وهو حرف شديد ومطبق والجيم الشديد ، وحرف الكاف المضاعف ، وأغلب الظن أنه عند الإنشاد أو الغناء يقلب هذه الحروف الشديدة إلى رخوة ، أما حرف الكاف الذي تكرر مرتين في كلمتي [لكم ، وتنكبن] ، فقد وقع في الأولي بين اللام والميم مما يجعله لا ينطق بشدة لتوسطه بين هذين الحرفين ، وفي الثانية بين النون والباء .

وقرر النحاة أن خبر " ما" يأتي منصوبًا [1] في كلام أهل الحجاز ، و أول ما اعتمدا عليه في ذلك هو القرآن الكريم الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه والذي نزل بلغة قريش ، ووردت فيه ثلاثة شواهد تعمل فيها"ما" النصب في الخبر :

١- ﴿مَا هَٰذَا بَشَرًا﴾ [سورة يوسف آية ٣١] .

٢- ﴿مَّا هُنَّ أُمَّهَٰتِهِمْ﴾ [سورة المجادلة آية ٢] .

---

[1]- انظر : ابن عقيل ٣٠١/١ ، العكبري : إملاء ما من به الرحمن ص ٢٦٨ .

٣- ﴿فَمَا مِنكُم مِّنْ أَحَدٍ عَنْهُ حَٰجِزِينَ﴾ [سورة الحافة آية ٤٧] .

ووضع النحاة شروطًا لإعمال " ما " النصب في الخبر[١] ، وفي أشعار عمر والشعر المنسوب إليه وردت " ما" الحجازية ناصبة للخبر مرة واحدة ، وهذا يبين إعمال " ما " الناصبة في الخبر ، ووردت " ما " ثماني مرات ، ولم يظهر عملها في الخبر لدخول حرف الجر الزائد عليها ، وورد الخبر شبه جملة مرتين ، وهنا لا يظهر عمل " ما " ، وانظر الجدول الآتي :

الرصد	التركيب	نوع الخبر	عمل ما
١١,١٠-٣٧٤	ما ظبيةٌ بألذَّ	مجرور بحرف جر زائد	لا يظهر
٦-٣٧٨	وما نعمٌ بجازيةٍ	مجرور بحرف جر زائد	لا يظهر
٣,٢ -٣٨٧	ما روضةٌ بألذَّ منها	مجرور بحرف جر زائد	لا يظهر
٨,٩-٤٣٥	ما ماء الفرات بألذ	مجرور بحرف جر زائد	لا يظهر
٢-٤٣٦	وما ذاك من نعمي	مجرور بحرف جر أصلي	لا يظهر
٤٣٨-٤٣٧	ما ظبيةٌ بأحسن	مجرور بحرف جر زائد	لا يظهر
٢-٢١٣	ما في العباد كريمة أعزَّ	منصوب وعلامته الفتحة	ظاهر
٩-٢١٣	ما الماء للصدى بأشهى	مجرور بحرف جر زائد	لا يظهر
٩-٢١٨	ما حب كحب	مجرور بحرف جر أصلى	لا يظهر
١-٢٢٩	وما اللّومُ بالمُسِلى	مجرور بحرف جر زائد	لا يظهر
٤-٢٩٤	ما لها الهجرانُ	شبه جملة	لا يظهر

[١]- انظر : السيوطي : المطالع السعيدة ص ٢٠٨ – ٢١٠ .

ويرى أستاذنا الدكتور : عبده الراجحي [1] أن نصب الخبر بـ[ما] لم يكن شائعًا في شبه الجزيرة ، بل يكاد يكون معدومًا حتى أن السيرافي ينقل عن الأصمعي أنه قال : " ما سمعته في شيء من أشعار العرب " ،ويقصد بذلك نصب خبر" ما " ، ويبني الدكتور الراجحي على ذلك رأيه في تطور عمل " ما" الحجازية من الإعمال إلى الإهمال ، والحقيقة أن الإحصاء أظهر لنا خطأ هذا الرأي ومجيء خبر" ما " منصوبًا ، والشواهد الأخرى التي جاء الخبر فيها شبه جملة أو مجرورًا بحرف جر زائد أو أصلي لا تنفي إعمال "ما" النصب في خبرها ، كما أننا لا ننكر مبدأ التطور ، فالثابت أن لهجة الحجاز تطورت عن السامية الأم في بعض خصائصها قبل أن تكون اللغة المشتركة مثل الميل إلى الفتح بدلاً من الإمالة نحو الكسر كما في اللهجات العربية الأخرى ، وفتح تاء المضارع التي تطورت عن كسر .

وعلى ذلك فليس ببعيد أن يكون امتزاج القبائل عن طريق الأسواق والتزاوج وغيرها من العادات الاجتماعية ، وحسب قوانين الصراع اللغوي قد أدى إلى تغلب استخدام أهل تميم لـ[م] على استخدام أهل الحجاز ، لكن ذلك لن يكون ممكنًا إلا بدراسة أشعار الفترة التي تلت وفاة عمر بن أبي ربيعة [٩٣ هـ] .

١-٦- قسم علماؤنا العرب الضرورات مستقبحة وغير جائزة ، ومستقبحة ، وغير جائزة ، ومجحفة ، فإذا كانت الضرورات مستقبحة وغير جائزة فالأولى ألا تعد من الضرورات ؛ لأن الضرورات سمح بها للشاعر دون التأثر كما قالوا[2] ، لكن هذه الضرورة غير مسموح بها للشاعر ولا للتأثر ، وفي اعتقادي أنها من أنواع الخروج على المألوف والتي عدها الأوربيون فيما بعد انحرافات Deviation ، ولا أسمح لنفسي أن

١- انظر : د. عبده الراجحي : اللهجات العربية في القراءات القرآنية ، ص ١٨١ .
٢- انظر : الضرائر وما يجوز للشاعر دون التأثر : الآلوسي ، الضرائر الشعرية ابن عصفور الإشبيلي .

أعد الخروج انحرافًا ؛ لأن تقعيد القواعد في العربية جاء مرحلة تالية لجمع النصوص وبنيت قواعده عليها ، لكن الأمر يختلف عند الأوربيين ، وعمر بن أبي ربيعة حجة بعده الأصمعي [1] ، ولا يرى في شعره أي خطأ إلا قوله :

ثُـمَّ قـالُوا تُحِبُّهـا قُلْـتُ : بَهْـرًا عَـدَدَ الـنَّجْمِ والحَصَـى والتُّـرابِ

فالأصمعي يعد وجود حرف العطف ، ثم بغير مقتض هو أكبر عيب عند عمر بن أبي ربيعة ، لكن هناك عدة ظواهر اتضحت لنا من خلال الإحصاء والتحليل على جميع المستويات من صوتية وصرفية ونحوية ودلالية تحتاج إلى نظر وتفسير.

ففي أشعار عمر نجد عددًا من الصوامت والصوائت زائدة على تفعيلات البحر ، وسأكتفي هنا بمثال واحد ، وسوف أستقصي المسألة عند تحليل البحور ومجزوءاتها ، وذلك في قوله : : أنا هند " فأحّر تفعيلة من البيت ص ٣٢٢ س٥ .

قلـتُ : أهـلاً ، أنـتُمُ بغْيَتُنَـا فَتَسَـمَّيْنَ؟ فَقَالَـتْ : أَنَ هِنْـد

ومن ناحية التركيب Structre وردت عند عمر عدة شواهد فيها مخالفة للمألوف وعدها علماؤنا ممن ألفوا في الضرائر الشعرية من الضرورات لأجل ملاءمة الوزن والقافية ، على أن ابن فارس لا يسمح بهذه التجاوزات ، ويرى أنه لابد للشاعر من امتلاك الأدوات بدلا من استغلال الضرورات ، ولا يرى أي مبرر للشاعر لتجاوز العرف اللغوي والنحوي [2] ، وفي أشعار عمر ضرورات مسموح بها عند من أجازوها، وذلك مثل حذف " قائلاً " في قوله سمعنا من مناد " ص ٣٤٧ س٦ .

إذْ سَـمِعْنَا مِـنْ مُنَـادٍ أَنْ تَهَبّـوا لارتِحَـالِ

---

[1] - د . جبرائيل جبور : عمر بن أبي ربيعة ٣ / ٣٥٩ .

[2] - انظر : ابن فارس : ذم الخطأ في الشعر ص ١٧ المنجى الكعبي : القراز القيرواني حياته وآثاره ، ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

ومثل ذلك عودة الضمير في " قليله " على غير مذكور أو معلوم لكنه يقدر بقليل الأمر ص ٣٥٤ س ٥ .

وَدَّعْ لُبَانَـــةَ قَبْـــلَ أَنْ تَتَـــرَّحلاَ وَاسْـأَلْ ؛ فَـإِنَّ قَليلَـةُ أَنْ تَسْـأَلاَ

والحقيقة أن الديوان مليء بالضرورات ، وأن نسبتها تمثل ٩٠٪ مما احتوات عليه كتب الضرورات الشعرية .

وهناك عدد من الأبيات يحتاج إلى نظر وتساؤل وإن لم نوفَّق لتفسير مناسب للمسائل التي احتوتها هذه الأبيات ، فحسبنا أننا أشرنا إليها ، ومنها ما في البيت ص ١٥٣ س٦ ، فقد نصب عكر كلمة " شهر " وحقها الرفع وذلك لملاءمة حركة الروي .

مِـــنْ أَجْلِهَـــا حُبسَـــتْ رَكائِبُنَـــا شَـــهْرًا تَجـــرَّمَ بَعْـــدَهُ شَـــهْرًا

والشاعر القديم سمح له بالإقواء ، لكن لم يسمح له بمخالفة العرف النحوي وتركيب الجملة العربية ، وفي البيت ص ٢١٥ س ١٠ ، جزم الفعل المضارع بدون مقتضٍ للجزم .

لَكَلَّفَنَـــي قَلبـــي أُتابعْـــكِ ؟ إِنَّنِـــي بِـــذِكْراكِ أُخْـــرَى صَـــبٌّ مُتَـــيَّمُ[1]

والحقيقة أن هذا الخروج له تفسير في كتب اللغة بما يعرف بظاهرة الرَّوْم ، والحقيقة أن الرَّوْم إنما يكون عند الوقف ، والفعل لم يأت في نهاية البيت أو عند نهاية الإنشاد ، فالقصيدة مستمرة و إذا فرضنا أن الشاعر وقف على هذا الصامت فلابد أنه استكمل الإنشاد ووضع في حسبانه الوزن الذي بنى عليه قصيدته .

[1]- الضرائر : ابن عصفور الإشبيلي ص ٨٩ .

وفي البيت ص ٢٧٣ س ٥ أهمل الشاعر فتحة النصب في [لأشكُو] مع وجود لام التعليل التي تعمل النصب .

وإذَا جِئتُهـــا لأشـــكُو إليهَـــا بَعْضَ ما شَفَّنِي ، وماَ قَد شَجَانِي

وفي البيت ص ٣٤٦ ص ٨ أثبت الياء في [مُسلى] الأصل أن تحذف في حالة الرفع .

عَشـيَّة : قَالَـتْ والـدُّمُوعُ بعَيْنِهَـا هَنِيئًا لقلبٍ عَنْكَ لَمْ يُسِلِه مُسْلِي[1]

وانظر البيت ص ٣٧٢ س ٧ ، حيث أثبت ياء [مصطلى] والواجب الحذف . وفي [راحة تصريحٌ] قدم الخبر النكرة أيضًا ، والأولى أن يبدأ بكلمة [تصريح] ؛ لأن المعني يقتضي ذلك كما في ص ٤٦٣ س١١ .

الحِـــبُّ أبْغَضُـــهُ إلـــيَّ أقَلُّـــهُ صَـرَّحْ بـذَاكَ ، ورَاحـةُ تَصـريحُ

ورفع [كثير] وحقه النصب في ص ٤٧٣ س ٨ .

وَ إذا مَـا ذُكِـرْتُ رَاعَـكَ ذِكْـرِى وَكَثِيـــرُ يَروعُنَـــا ذِكْرَاكَـــا

وأثبت الياء ولم يعمل الجزم في [لم تدري] ص ٤٨٢ س ٧ .

قَالَـتْ حَصَـانُ غيـرُ فَاحِشَـةٍ فَسَـمْعْتُ مَـا قَالَـتْ وَلَـمْ تَـدْرِي[2]

وفي قوله [مستكفا لي نشاصه] والأصل نشاصه مستكفا لي وعلى هذا يكون الخبر قد قُدّم على مبتدأه ونصب بدون مقتض ص ٤٦٩ ص ١٦ .

يـــا بَـــرْقُ مِـــنْ قُريبـــةَ مُســـتكفًا لِـــي نَشَاصُـــهُ

وفي قوله [منساحًا فراهده] والأصل فراصه منساحًا ص ٤٧٠ س٢

جَـــوْنٍ تَخُـــدُّ سُـــيُولُهُ فـــي الأرضِ مَّنْسَـــاحًا فِرَاصُـــهْ

---

[1]- انظر : الضرائر ، ابن عصفور الإشبيلي ص ٨٩ .
[2]- انظر : الضرائر ، ابن عصفور الإشبيلي ص ٤٢ .

وبملاحظة جميع أبيات القصيدة نجد أنها منتظمة فيما عدا الشاهدين المذكورين ، وقد فسر الدكتور رمضان عبد التواب [1] بعض أنواع الخروج على قوانين اللغة بأنها من الحذلقة اللغوية المترتبة على حذلفة في حُلق الشاعر ، والحقيقة أن عمر كان من أسرة شريفة رفيعة الشأن ، وقد تنطبق عليه قاعدة الحذلقة ، لكنّ لنا تفسيرًا آخر سنقيم عليه الدليل فيما بعد .

وفي قوله [ما أنس لا أنسى] حذف الياء من فعل الشرط وأثبتها في الجواب ص ٤١٥ س ٢ .

مَا أَنْسَ لا أَنْسَى غَدَاةَ لَقِتُهَا بِمِنىً تُرِيدُ تَحِيّتِي وَعِتَابي

وفي قوله [عفلاء زلاء عبوسًا] نصب عبوس بدون مقتض للنصب ص ٤٦٠س .

ولَحى اللهُ كُلَّ عَفْلاءَ زلاَّءَ عُبوسًا قَدْ آذنَتْ بالبَذَاءِ

وأعمل الجر في قوله [ثلاثة أحجار] دون وجود عامل ص ٣٢٩ س ٤ .

ثلاثِة أحجارٍ وخَطَّءَ خَطَطْتِهِ لَنَا بطريقِ الغَورِ بالمتنجَّدِ

لقد عاش عمر في فترة ظهر فيها لون من اللهو والعبث في بيئة الحجاز مع عصبة من الشبان المجان من الأمراء وأبناء الأسر الشريفة ، كما ظهر في الوقت عدد من المغنّين مثل ابن سريج ، والغريض ، وكان عمر ممن يُغنَّى بشعرهم ، ويقرر الدكتور شوقي ضيف [2] أن شعر عمر كان لونًا شعبيًا يتغني به في أوساط العامة وأماكن اللهو .

---

[1]- انظر : د . رمضان عبد التواب ، التطور اللغوي ص ٧٩ .
[2]- انظر : الأغاني ، أبو الفرج الأصفهاني ج ١ ص ٣١٢ ، ٢٣٥ ، ٣٠٣ .
د . شوقي ضيف : الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية ص ٢٦٥ – ٢٦٧ .
د . جبرائيل جبور : عمر بن أبي ربيعة عصره ، ٤٤/١ -٦٠، ٢/ ٧١ ، ١٠٨ ، ١١٥ .
د . شوقي ضيف : الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور ص ٥٧ .

وكل فن له قواعد التي تلائمه ، ولابد أن الفن الشعبي له قواعده وأصوله التي تختلف عن فن الشعر المرتبط بالفصحى والمستوى الصوابي للغة ؛ لأن ذلك الفن يتردد على ألسنة العامة والأطفال والفتيات غير العربيات وهؤلاء وأولئك ذوو مستوى لغوي لا يرتقي إلى مستوى الفصحى التي يُقرأ بها القرآن والتي ينشد بها أمام الخلفاء ، كما أن العادات النطقية لهؤلاء العامة وغيرهم من الفرس والروم لها أثرها فيما يتردد على الألسنة ، وبالتالي ينعكس على لغة الفن الشعبي ، وما دمنا مُسلّمين بأن هناك مستوى أولاً للغة يتبع في قراءة القرآن والحديث الشريف والشعر الفصيح فلابد أن يكون هناك مستوى آخر بين العامة يقضون به مصالحهم والحقيقة أن هذا المستوى الآخر لم يكن مستخدمًا في قضاء المصالح فحسب ، وإنما في لهوهم وغنائهم أيضًا ، وقد أشار عليَّ أستاذي الدكتور عبد المجيد عابدين بالتأمل في نص بكتاب مراتب النحويين ، والنص للأصمعي [1] ، وفيه أنه نزل الحجاز وبطبيعة الحال كانت مدة هذه الزيارة يومين أو ثلاثة أيام وأنه سمع ابن دأب الشاعر والإخباري يروي عن أعشى همدان [ت ٨٣ هـ] أنه قال :

مَنْ دَعَا لِي غُزَيِّلِي أربَحَ الله تِجَارتُهْ

وَخِضَابُ بكَفِّهِ أَسْوَد اللَّوْنِ قَارِتُهْ

والأصمعي يرى أنه لا يأخذ برواية ابن دأب ، فقد أخطأ في الرواية ثلاث مرات فقال [دعا لي] والصحيح دعا لغزيل ، وقال [اللّه] بتقصير حركة اللام وتسكين الهاء ، ورفع [تجارته] والأصل أن ينصبها .

[1] - انظر : مراتب النحويين ، أبو الطيب اللغوي ص٩١ .

وبتأمل هذا النص نجد أن الأصمعي لا يتبع المنهج العلمي في جمع اللغة فهو يتحدث عن ابن دأب بأسلوب ساخر فيقول : " وكأن ابن دأب يطمع في الخلافة إذا ما أراد أن يروى عنه هذا الشعر " ، فهو ينتقد الرجل أكثر مما يصف ما أخذه عنه ، والأمر الذي يدعونا إلى هذا القول هو أن الأصمعي بصري وابن دأب من قبيلة أصلها يماني ، كما أنه ليس من المستبعد أن يكون أعشى همدان قد كتب هذه الأبيات لمغنٍ أو منادٍ ليزاول بها عملاً في بيئته ، كما أن هناك أمرًا لابد من الالتفات إليه وهو لغة هذا الشعر التي لا تلتزم الإعراب كما في رفعه كلمة [تجارته] وهي أحق بالنصب ووزن هذه الأبيات [فاعلاتن ، مستفعلن] وهو من مجزوء الخفيف .

وهاتان الخاصتان الأخيرتان توحيان بعلاقة ما بين هذا اللون الشعبي وذلك اللون الشعبي الذي نشأ في الأندلس في القرنين الخامس والسادس الهجريين والذي طوّر على يد ابن قزمان وهو ما عرف باسم [الزجل] ، وأصبح لونًا معترفًا به في البيئات الأدبية في كل من الأندلس والمشرق العربي .

يذكر الدكتور عبد العزيز الأهواني [1] تحت عنوان تأثير القصائد في الزجل أن الزجل متأثر بالقصيدة في شكلها وأسلوبها وأصول الصنعة فيها وفي معانيها و أخيلتها .

وذكر صفي الدين الحلى في كتابه [أزجالاً لمدغليس] لا تختلف عن القصائد في شيء غير اللحن والإعراب ولها الأوزان العربية [2] نفسها والقافية

---

[1]- انظر : الزجل في الأندلس ، عبد العزيز الأهواني ص ١٥٩ .

[2]- انظر : د . مصطفي الشكعة " في الأدب الأندلسي ، المدخل لدراسة الموشحات والأزجال ، د . زكريا عناني ص ١٨٤ ، ٢٠٠ .

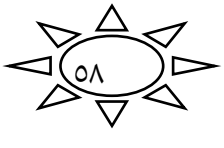
الموحدة والمطلع المصرع ، كذلك وقد أشار ابن خلدون أيضًا إلى هذه القصائد الزجلية، ومهما تكن قضية قِدَم هذه القصائد أو تأخرها من ناحية الوزن ، فإنها ستظل شاهدًا على سلطان القصيدة على الزجل والزجالين وإذا صحت العلاقة بين القصائد والزجل فإننا سوف نجد بعض الآثار اللهجية في هذا الزجل مثل ظاهرة تخفيف الهمز عند الحجازيين فنجدها في أزجال ابن قزمان في قوله " ونرد الحديث إلى ابن إسحاق وندع كل شيء " .

والذي لا شك فيه أن الزجالين وكاتبي الألوان الشعبية يلجأون إلى اللحن والتخفيف من قيود الإعراب ، وقد أشرت فيما سبق إلى وجود بعض المخالفات النحوية في شعر عمر ، وأغلب الظن أن مثل هذه التركيبات غير النحوية[1] ungrammatical كانت شائعة في أوساط المغنّين والمغنيات ، وكذلك على ألسنة أهل الحجاز من العامة ، لابد أن بعضها دخل لغة عمر أو أن مغنيًا ما أو ملحنًا لجأ إلى التخفيف من بعض القيود اللغوية ليساير اللحن ، وهذا ليس بمستبعد فإننا نجد في لغتنا اليومية آثارًا قد يكون أصلها من مثل ما ورد في شعر أعشى همدان مثل [اسم الله] [ما شاء الله] ولعل المقصود بمعناها عند أعشى همدان هو ما يشبه في حياتنا اليومية [يا ولاد الحلال ... تايه منى غزال] .

وجانب آخر من جوانب اللون الشعبي وهو مجزوءات الأوزان والتصرف فيها فأغلب الروايات تذكر عن عمر أن مقطعاته كانت تغني ، وأن ابن سريج تخصص في غناء أشعار عمر ، وسنتناول أثر ذلك في تحليل البحور.

---

[1] - John Lyons – New Horigon In Lingustics P . 144 .



١-٧- وقد وردت علي بحر الكامل في الأشعار ٣٠ مقطعة ، ٤٧ قصيدة ، وعدد المقطعات والقصائد التي ورد الكامل فيها أحدًا وتفعيلاته [متفاعلن ، متفاعلن ، متفا] تسعة عشر أو عدد المجزوءات ثلاثة .

وقد وردت على بحر الرمل ١٢ مقطعة و١٦ قصيدة في الأشعار منها ١٢ على مجزوء الرمل والباقي على التام .

وورد على بحر الوافر في الأشعار ١٨ مقطعة ، ١٨ قصيدة منها ٨ على المجزوء والباقي على التام .

وورد على بحر الخفيف في الأشعار ٤٥ مقطعة ، ٤٩ قصيدة ، منها ٩ على المجزوء والباقي على التام .

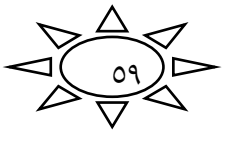
وورد على بحر البسيط في الأشعار ١٧ مقطعة ، ١٨ قصيدة منها قصيدة واحدة على المجزوء والباقيات على التام .

وورد على بحر الرجز مقطعتان وأربع قصائد منها واحدة على المجزوء والباقيات على التام .

وورد على بحر المديد أربع مقطعات وست قصائد جاء منها واحدة على المجزوء والباقيات على التام .

وورد على بحر المنسرح في شعر عمر بن أبي ربيعة ١٢ مقطعة وست قصائد وليست هناك في الأشعار مجزوءات على هذا الوزن .

وورد على بحر الطويل في شعر عمر بن أبي ربيعة ٥٧ مقطعة وليست هناك في الأشعار مجزوءات على هذا الوزن .



وورد على بحر السريع في شعر عمر ست مقطعات وست قصائد وليست هناك في الأشعار مجزوءات على هذا الوزن .

وورد على بحر الهزج ثلاث مقطعات وثلاث قصائد وليست هناك في الأشعار مجزوءات على هذا الوزن .

وورد على بحر المتقارب الأشعار عشر قصائد وعشر مقطعات وليست هناك مجزوءات من هذا الوزن في الأشعار.

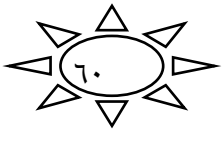
ونلاحظ أن تصرف عمر في البحر الطويل لا يختلف عما ورد عند القدماء ، وكما حدد تفعيلاته الخليل بن أحمد وهي [فعولن ، مفاعلين ، فعولن ، مفاعلن] فعدد الوحدات الزمنية للبحر الطويل = ٥+٧+٥+٦= ٢٣ وحدة زمنية × ٢ = ٤٦ .

غير أن عمر تأتي عنده آخر تفعيلة في البيت وهي الضرب على شكل [مفاعيلن] وبذلك يزيد عدد الوحدات الزمنية بقدر وحدة فتصبح ٤٧ وحدة زمنية ، ومثاله ص ١٠٨ س ٤ .

فَعَالجتِ مِنْ وَجْدٍ بنَا مِثْلَ وَجْدِنَا بكُمْ قَسمَ عَدْلٍ لا شطّاً ولا هَجْرًا

وعدد مقاطعه في الشطر الأول = ٣ + ٤ + ٣ + ٤ = ١٤ مقطعًا منها خمسة مقاطع قصيرة وتسعة مقاطع طويلة ، أما الشطر الثاني فمقاطعه = ٣ + ٤ + ٣ +٤=١٤ مقطعًا منها أربعة مقاطع قصيرة وعشرة مقاطع طويلة ، وقد ورد ضرب آخر من أضرب الطويل عند عمر محذوف السبب الخفيف في الضرب ويأتي على شكل [فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن] .

والاختلاف يكون في الشطر الأخير حيث عدد وحداته الزمنية = ٥ + ٧ + ٥ + ٥ = ٢٢ وحدة زمنية مثاله ص ٤٩٤ س ١١ .



عَفَــا اللهُ لَيْلَــى الغَــدَاةَ فإنَّهَــا إذا وليــتْ حُكمًــا عَلَــيَّ تَجُــورُ

وبذلك يكون عدد مقاطعه ١٣ مقطعًا منها ٥ مقاطع قصيرة و٨ مقاطع طويلة ، وقد ينتقص البيت مقطعًا قصيرًا في الحالات النادرة فيصبح عدد المقاطع ١٣ منها ٤ قصيرة والباقي طوال مثل ص ٣٩٥ س ٦ .

مِنْ لِسَقيم يكتُمُ النَاسَ ما بِه لِزينبَ نَجْوَى صَدْرِهِ والوَسَاوِسُ

يتجلى تصرف عمر في البحور تجليًا واضحًا في البحر الكامل ، فتفعيلاته [متفاعلن ، متفاعلن ، متفاعلن] بكل شطر ووحداته الزمنية ٢١ × ٢ = ٤٢ وحدة زمنية ومثاله ص ٤٩٥ س ٣ .

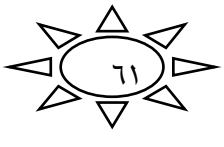
يا قَلْبِ هَلْ لَكَ عَنْ حُميدةَ زاجرُ أَمْ أَنتَ مُدَّكرُ الحياءِ فَصَابرُ؟

والأصل في الكامل أن يكون عدد المقاطع كل شطر ١٥ مقطعًا منها ٩ مقاطع قصيرة و٦ مقاطع طويلة ، ولكن هذا لا يحدث إذ غالبًا ما يحدث خبن في أول سبب ثقيل فيتحول إلى مقطع مغلق C .V .C بل إن قصيدة بأكملها قد لا ترد فيها تفعيلة الكامل [متفاعلن] إلا مرة واحدة .

ويظهر تصرف عمر في البحر الكامل التام في تحول المقاطع المفتوحة Opened Syllables في [متفاعلن] إلى مقاطع مغلقة Closed Syllables في [مستفعلن] ص ٤١٩ س ١٢ .

إنَّ التي مِنْ أرضِهَا وسَمَائهَا جُلِبَتْ لِحينِكَ ، لَيْتَهَا لَمْ تُجْلَبِ

عدد المقاطع في الشطر الأيمن = ١٥ مقطعًا منها ٨ مقاطع طويلة و٧ مقاطع قصيرة . وبالمقارنة بتفعيلات الكامل الأصلية يتضح الفرق ، وذلك الميل إلى المقاطع



المختلفة بدلاً من المفتوحة له أسباب نفسية واجتماعية أو ضحتها عند تحليل النسيج الصوتي لنموذج [1] من رائيته المشهور.

وفي لون آخر من الكامل يتحول آخر مقطع مغلق من التفعيلة الأخيرة C. V. C إلى مقطع C .V ، وبذلك يقل عدد الوحدات الزمنية ويقل عدد المقاطع ص ٤٧٦ س ١١ .

قالتْ لِجَارتِهَا:[عِشاءً] إذْ رأتْ نَزِهَ المَكانِ ، وغَيبةَ الأعْداءِ

عدد الوحدات الزمنية في الشطر الأيمن = ٢١ وحدة زمنية ، ولنحلل الشطر الأيسر الذي حدث به التصرف وعدد مقاطعه ١٣ مقطعًا على حين أنها في الكامل التام ١٥ مقطعًا ، منها ٦ مقاطع قصيرة و ٩ مقاطع طويلة .

وبمقارنة نظام التحليل العروضي للتحليل بنظام المقاطع الأوربي نجد ثمَّ اختلافًا ، فعدد الوحدات الزمنية في هذا اللون من الكامل يقل وحدة زمنية واحدة ، بينما نجد عدد المقاطع قل بمقدار وحدتين .

وفي رأيي أنه لا حرج في استخدام نظام المقاطع الأوربي في تفسير مثل هذه الفروق الأسلوبية توخيًا للدقة ، ولن يكون ذلك تعديًا على عروض الخليل ، وإنما يكون نظام التحليل المقطعي بمثابة أداة تضاف إلى أدواتنا في تحليل الشعر وليس بديلاً لعروض الخليل ، وقد اعترض أستاذنا الدكتور أحمد سليمان [2] على ما جاء به الدكتور كمال أبو ديب [3] في كتابه في البنية الإيقاعية ، ورأى أنه ليس من الضروري أن يستخدم نظام التحليل المقطعي في الشعر العربي ؛ لأن الشعر العربي له طبيعته

---

[1]- انظر : الرسالة ص ٦ .
[2]- انظر : أحمد سليمان ، عروض الخليل ما لها وما عليها ص ٣٩ وما بعدها .
[3]- انظر : د . كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ص ٤٤٧ وما يليها .

وطريقة حفظه ، وأن نظام التحليل المقطعي يعوق ذلك الحفظ ، وأن استخدام هذا النظام يعد طعنًا في عروض الخليل ووصفًا له بالعجز.

وفي الحقيقة أن الدكتور أحمد سليمان لم يكن في حاجة إلى هذا القول ؛ لأن الدكتور أبا ديب أقام تحليله المقطعي على أساس من عروض الخليل ، وكان يقابل تحليله المقطعي بالتفعيلات الأصلية للأبيات ، كما أنه في النبر الشعري Poetical Accente كان يضع علامة النبر على الأسباب والأوتاد كما أن الدكتور أبا ديب اعترف صراحة بمنهجية الخليل [1] وعمق تفكيره بالقياس إلى بعض المحدثين ممن ألفوا كتبها في العروض ، وفي رأيي أنه لابد من تقبل أية خطوات منهجية جديدة للاستفادة منها وإثراء الدراسات العربية بها في محاولة تأصيل ذلك التراث ، فحديث أستاذنا الدكتور أحمد سليمان صحيح من الناحية التعليمية ، لكن نظام التحليل المقطعي قد يفيد في حل مشاكل بعض الأبيات أو القصائد التي لا تنتمي لبحر بعينه ، كما يمكن الاستفادة بها في دراسة الزخافات والعلل والقوافي.

وهناك لون آخر من الكامل ، وهو الذي تكون فيه كل من تفعيلتي العروض والضرب حذاء [مُتفَا] ص ٤٣٧ س ٢ .

لا تَحْسَبي حظًّاً خُصِصْتِ بهِ رَجُلاً سَلَبْتِ فُؤادَهُ صبّا

عدد الوحدات الزمنية = ١٨ وحدة زمنية × ٢ = ٣٦ وحدة زمنية للبيت

عدد المقاطع = ١١ مقطعًا منها ٧ طويلة ، و ٤ مقاطع قصيرة للشطر الأيمن

عدد مقاطع الشطر الأيسر = ١٢ مقطعًا منها ٦ طويلة ، ٦ قصيرة .

---

[1]- انظر : د . كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ص ١٩٣ وما يليها ، ص ٢٨٧ وما يليها .

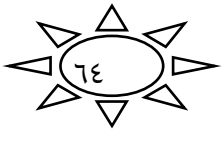
وبمقارنة ذلك بنتائج تحليل الكامل التام نجد أن عدد المقاطع الكلية يقل ٤ وحدات للشطر الأيمن و ٣ وحدات للشطر الأيسر ، وتتضح هنا مزايا استخدام نظام التحليل المقطعي ؛ إذ أنه ليس هناك فرق في التحليل العروضي بين الشطرين الأيمن والأيسر ، لكن التحليل المقطعي أظهر لنا فرقًا ما بين الشطرين يقدر بمقطع واحد ، أما بالنسبة لقلة عدد المقاطع تفعيلة العروض من الحذاء وضربها ، فذلك يرجع إلى أسباب نفسية فنحس من معنى هذا البيت أن الشاعر يعاتب محبوبته في ضعف واسكانة واعتراف بأنها سلبته كل الحواس وامتلكت عليه مشاعره وأنه يشكوها إلى نفسها ، وبمقارنة ذلك بقصيدة من الكامل التام يتضح الفرق ، فبتر مقطعين من كل تفعيلة أحدهما قصير والآخر طويل ليعد دليلاً على ألم نفسي ومعاناة ، وإذا نظرنا في بيت من الكامل التام قد لا نجد مثل هذه اللوعة والأسى اللذين رأيناهما في البيت السابق ص ٤٤١ س ٤ .

وَصَبَا ،وَمَالَ بِه الهَوَى،واعتَادَهُ لَهْو الصَّبا بجُنونِ قلبٍ مَسْهَبِ

فعدد المقاطع في كل شطر = ١٥ مقطعًا × ٢ = ٣٠ مقطعًا للبيت .

والتجربة يظهر فيها اللهو والمرح وعنفوان الشباب بعكس التجربة السابقة غير أن هذا التفسير قد لا ينطبق على جميع النماذج ؛ إذ يتحكم في ذلك كما سبق أن بينت نوع الصوامت والحركات وانغلاق المقاطع وانفتاحها وبحر الخفيف عدد وحداته الزمنية = ٣ × ٧ = ٢١ × ٢ [لكل شطر] = ٤٢ وحدة زمنية لكل بيت .

وعدد مقاطعه = ٣ ×٤ = ١٢ مقطعًا [لكل شطر] × ٢ = ٢٤ مقطعًا للبيت ، غير أن هذا العدد من الوحدات الزمنية والمقاطع غالبًا مالا يكتمل ، ويبدو منه تصرف بماله من خصائص أسلوبية مميزة ص ٤٥٩ س ١١ .



أنْ تجِيـــزُوا وتُشْـــهِدُوا لنســـاءِ وَتَـــرُدُّوا شَـــهَادَةً لِنِســـاءِ

عدد الوحدات الزمنية في الشطر الأيمن = ١٨ وحدة زمنية ، وهما تقل عن الأصلية بـ ٣ وحدات .

عدد المقاطع = ١٢ مقطعًا منها ٧ مقاطع طويلة ، و ٥ مقاطع قصار.

ونلاحظ هنا أن عدد الوحدات الزمنية قد قلّ ، بينما ظل عدد المقاطع ثابتًا، وهذا يرجع إلى أن تصرف الشاعر وضح في تحول المقاطع الطويلة إلى مقاطع قصيرة ، وذلك في تفعيلتي [مستفعلن وفاعلاتن] فأصبحت الأولى [متفعلن] والثانية [فعلاتن] .

وفي ضرب آخر من الخفيف تقل عدد المقاطع بقدر وحدة واحدة في الضرب من [فاعلاتن] إلى [فعولن] ص ٤٥٩ س ١٢ .

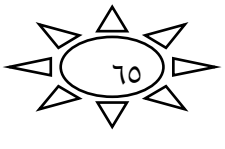
فـانظُرُوا كـلّ ذاتِ بُـوصٍ رَدَاحٍ فـــأجيزوا شَـــهَادةً العَجْـــزاءِ

أما مجزوء الخفيف فعدد وحداته الزمنية = ٢ × ٧ = ١٤ لكل شطر × ٢ = ٢٨ وحدة زمنية للبيت .

عدد المقاطع = ٨ لكل شطر × ٢ = ١٦ مقطعًا للبيت ، غير أنه غالبًا ما يقل عدد الوحدات الزمنية ويثبت عدد المقاطع عند تصرف الشاعر وفقًا لِكُنْهِ التجربة والحالة التي تعتريه فتتحول المقاطع الطويلة إلى قصيرة ونُحِسُّ من هذا التحول بالسرعة وتتابع الأحداث ص ٣٨٤ س ٩ .

مَنَـــعَ النّـــومَ ذِكْـــرَةً مِـــنْ حَبيـــبٍ مُجانِـــبِ

عدد الوحدات الزمنية = ١٢ وحدة زمنية للشطر الأيمن ، ١٣ وحدة زمنية للشطر الأيسر.



عـدد المقـاطع للشـطر الأيمـن = ٨ مقـاطع منهـا ٤ قصـيرة ، ٤ طويلـة ، والأيسر = ٨ مقاطع منها ٤ قصيرة ، و ٤ طويلة .

عدد الوحدات الزمنية للبحر البسيط = ٢٤ وحدة زمنية لكل شطر ، ٤٨ وحدة زمنية للبيت .

وعدد المقاطع = ١٤ مقطعًا لكل شطر وغالبًا ما ينقص عدد الوحدات الزمنية بمقدار وحدتين في تفعيلتي [مستفعلن وفاعلن] فالأولى تصبح [متفعلن] والثانية [فعلن] مع ثبات عدد المقاطع التي تتحول من طويلة إلى قصيرة ص ٤٠٧س ٣ .

مبيتُنا جانب البَطْحَاءِ مِنْ شَرَفٍ لِحَافتَا دُونَ وَقْعِ القَطْرِ جِلبابُ

والبحر الوافر عدد وحداته الزمنية = ١٩ وحدة زمنية لكل شطر ، وعدد مقاطع = ١٣ مقطعًا لكل شطر منها ٧ مقاطع قصيرة ، ٦ مقاطع طويلة ، غير أنه غالبًا ما يظل عدد الوحدات الزمنية ثابتًا في الاستخدام ويقل عدد المقاطع بمقدار مقطعتين في التفعيلتين الأوليين ص ٣٧٨ س ١ .

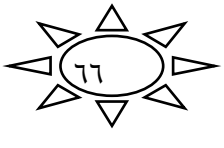
فـأقْفَرَ غَيْـرَ مُنْتَضِـدٍ وَنُـؤيٍ أجَـدَّ الشَّـوْقَ للقَلْـبِ الطَّـرُوبِ

عدد الوحدات الزمنية = ١٩ وحدة زمنية وعدد المقاطع = ١١ مقطعًا .

وفي مجزوء الوافر عدد الوحدات الزمنية = ١٤ وحدة زمنية وعدد المقاطع = ١٠ مقاطع لكل شطر ، ويجب ألا يقل عدد المقاطع عن وحدة واحدة ،وإلا تحول إلى بحر آخر هو الهزج ص ٤٨٥ س ٣ .

لطيـفِ أحـبّ خلـقِ اللهِ إنسـانًا وإنْ غَضَـبَا

عدد الوحدات الزمنية = ١٤وحدة زمنية ، وعدد المقاطع = ٩ مقاطع .



وبحر الرمل عدد وحداته الزمنية = ١٩ وحدة زمنية للشطر ، وعدد مقاطعه = ١١ مقطعًا غير أنه في بعض الاستخدامات يقل عدد الوحدات الزمنية بقدر وحدة زمنية لكل تفعيلة ، وقد لا يحدث ذلك لكل التفعيلات في بيت واحد ، بل يتم ذلك بالتبادل في أبيات مختلفة ، ويظل عدد المقاطع ثابتًا ص ٣٨٥ س ٩ .

طَـالَ لَيلـى وتَعنـانِى الطَّـرَبْ واعْتَرَانِـة طُـولُ هَمّـى بنَصـبْ

وقد تم نقص الوحدات الزمنية بمقدار وحدة في التفعيلة الثانية من البيت ، وفي الضرب .

وجزوء الرمل لا يختلف عن البحر التام إلا في حذف العروض والضرب وكل منهما ينقص عن البيت التام بمقدار ٥ وحدات زمنية ، و٣ مقاطع ص ٤٢٤ س ٤ .

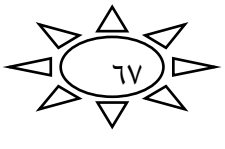
لَيْـتَ شِـعْرِي هَـلْ أَذُوقَـنَّ رُضَـابًا مِـنْ حِبيـبِ ؟

والبحر المتقارب عدد وحداته الزمنية = ٤ × ٥ = ٢٠ وحدة زمنية وعدد مقاطعه = ١٢ مقطعًا منها ٤ قصيرة ، ٨ طويلة ، وفي الاستخدام غالبًا ما تقل الوحدات الزمنية بمقدار وحدتين في كل من العروض والضرب ، ويقل عدد المقاطع بمقدار مقطع طويل لكل شطر ، حيث تصبح [فعولن] [فعو].

وفي الحشو قد تقل الوحدات الزمنية بمقدار وحدة مع ثبات عدد المقاطع ، حيث تصبح [فعولن] [فعول] ص ٤٨٧ س ٦ .

مِـنَ البَكَـراتِ عَراقيـةٌ تُسَـمّى سُـبَيْعَةَ ، أطربتَهَـا

عدد الوحدات الزمنية = ١٦ وحدة زمنية للشطر الأيمن ، وعدد المقاطع = ١١ مقطعًا .



والبحر المنسرح عدد وحداته الزمنية = ١٩ وحدة زمنية وعدد مقاطعه = ١٢ مقطعًا ، غير أنه في الاستخدام تنقص الوحدات الزمنية بمقدار وحدة واحدة لكل من التفعيلتين الأولى والثانية في كل شطر ، ويظل عدد المقاطع ثابتًا ويتحول الطويل منها إلى قصير ص ٣٩١ س ٥ .

تَظـــلُّ مِـــنْ زَورِ جَارتِهَـــا وَاضِـــعَةً كفّهَـــا علـــى الكَبـــدِ

وهذا البحر يضطرب في الاستخدام أشد ما يكون الاضطراب في أشعار عمر ص ٤٩١ س ٤ .

تَمْشِـــي الهُوينـــا إذا مشـــتْ فُضـــلاً مَشَـى النّزيفِ المخمورِ فـي الصَـعدِ

ففي الشطر الثاني تكون التفعيلات [مستفعلن ، مفعولات ، مستعلن] وبذلك يكون عدد الوحدات الزمنية = ٢٠ وحدة زمنية .

وفي مثال آخر من القصيدة نفسها نجد أن تفعيلاته من الممكن تقطيعها على هذا المنوال [مستفعلن ، فاعلات ، مستعلن ص ٤٩١ س ٦ .

يَـــا مَـــنْ لقلـــبٍ متـــيّم سَـــدمٍ عـــانِ رَهـــينٍ مُكّلـــمٍ كَمِـــدِ

فعدد الوحدات الزمنية للشطر الأول = ١٩ وحدة زمنية وهي تقل عن العدد المستخدم بمقدار وحدة . وانظر الاضطراب الملاحظ في ق ٢٩٢ ص ٤٥٧ .

وبحر المديد لا يختلف من حيث شدة الاضطراب عن سابقه المنسرح ، فعدد الوحدات الزمنية الأصلية له تساوى ١٩ وحدة زمنية وعدد المقاطع = ١١ مقطعًا ، وعند الاستخدام تنقص الوحدات الزمنية بمقدار وحدة واحدة وذلك في ضرب البيت حيث تتحول [فاعلاتن] إلى [فاعلات] مع ثبات عدد المقاطع ، ومع أنه بالإمكان

أن تنقص كل تفعيلة من تفعيلات البيت بمقدار وحدة زمنية فيما يعرف بالخبن ، إلا أن التفعيلة الوسطى من كل شطر نادرًا ما يحدث فيها ذلك ص ٤٥٨ س ٨ .

أيُّهـــا العاتـــبُ فِيهـــا عُصِـــيتَا لَـنْ تُطَـاعَ الـدَّهرَ حَتّـى تَمُوتـا

عـدد الوحـدات الزمنيـة = ١٧ وحـدة زمنيـة للشـطر الأيمـن ، ونلاحـظ في الاستخدام نقص الوحدات الزمنية بمقدار وحدتين مع ثبات عدد المقاطع ، وقد أشار الدكتور أحمد مستجير في دراسته عن عروض الخليل واستخدام الأرقام في تحليل البحر بدلاً من الأسباب والأوتاد ، إلى إمكان تبادل الأسباب من التفعيلات،بحيث تنتج تفعيلات جديدة [1] فتفعيلات هذا البحر يمكن أن تصبح [فاعلاتن ، فاعلن فا ، علاتن] التي تصبح [فاعلاتن ، فاعلاتن ، فعولن ، فعولن] وهي نفسها تفعيلات بحر الرمل مع تغيير [فاعلن] إلى [فعولن] .

والحقيقة أن فكرة مستجير لم تضف جديدًا ، بل إنها ستحدث اضطرابًا في الزحافات والعلل الخاصة بكل من الأسباب والأوتاد عند تبادلها .

وفي لون آخر من بحر المديد يكون عدد الوحدات الزمنية ١٧ وحدة زمنية ، وعدد المقطع = ١٠ مقاطع ، وعند الاستخدام يقل عدد الوحدات الزمنية بمقدار وحدة في كل من العروض والضرب ص ١٥٨ س ١١ .

ويمكن أن ينقص الحشو أيضًا بمقدار وحدة .

يَـــا خَلِيلـــي هَـــاجَني الـــذِّكرُ وَحُمُـــولُ الحـــيَّ إذْ صَـــدَرُوا

عدد الوحدات الزمنية في الشطر الأيسر = ١٥ وحدة زمنية مع ثبات عدد المقاطع .

---

[1]- انظر : د.أحمد مستجير ، في بحور الشعر ص ٤٥ – ٥٦ .

أما بحر السريع فعدد وحداته الزمنية ١٩ وحدة زمنية وعدد مقاطعه ١١ مقطعًا ، وفي الاستخدام يمكن أن تقل كل تفعيلة بمقدار وحدة زمنية ، لكن ذلك لا يتم في بيت واحد ، بل تتبادل التفعيلات النقص على مدى القصيدة ، وإلا تضطرب موسيقى البيت ص ٤٨٧ س ١١ .

بـاللهِ يـا ظَبْـيَ بَنـي الحـارِثِ هَـلْ مَـنْ وَفـي بالعَهْـدِ كالنّاكِـثِ

عدد الوحدات الزمنية في البيت = ١٨ وحدة زمنية مع ثبات عدد المقاطع .

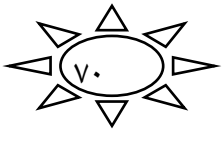
وفي الحقيقة أنه يحدث ليس في مجزوء السريع ومجزوء الرجز ؛ إذ أنهما متشابها التفعيلات ، كما أن علل النقص والزيادة تلحق بكل منهما ، فعدد الوحدات الزمنية بكل من المجزوءين = ١٤ وحد زمنية ، وعدد المقاطع ٨ مقاطع ، وفي الاستخدام يمكن أن تقل كل تفعيلة بمقدار وحدة زمنية ، فيقل البيت أربع وحدات زمنية ، وهذا شائع في استخدامات عمر ص ١٦٩ س ٩ .

وَجَـــــائَنى ببيـــــنهِمْ ثقْـــفُ لَطيـــفُ مُخْبـــرُ

عدد الوحدات الزمنية للشطر الأيمن = ١٢ وحدة زمنية مع ثبات عدد المقاطع ص ١٧٠ س ٣ .

حَتّـــى إذا مـــا جَاءَهـــا حتـــفُ أتـــانِي القَـــدَرُ

عدد الوحدات الزمنية للشطر الأيسر = ١٣ وحدة زمنية مع ثبات عدد المقاطع ، وأما عدد الوحدات الزمنية لبحر الرجز فهو ٢١ وحدة زمنية للشطر ، وعدد المقاطع ١٢ مقطعًا ، غير أن هذا البحر – كما سبق أن ذكرنا – يختلط في بعض استخداماته بالسريع والكامل ؛ إذ أن الفرق بين الرجز والكامل يقدر بفونيم



Phoneme وفي لون من ألوان الرجز عند عمر يكون عدد الوحدات الزمنية ١٩ وحدة زمنية وعدد المقاطع = ١١ . ص ٤٠٣ س ١١ .

خَانَـكِ مَـنْ تَهْـوَى فَـلا تخُنْـهُ وكُـنْ وَفِيًـا إنْ سَـلَوتَ عَنْـهُ

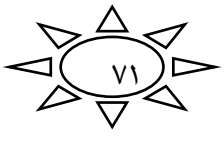
عدد الوحدات الزمنية ١٨ وحدة زمنية ، ويمكن أن تقل بمقدار وحدتين زمنيتين في أبيات وقصائد أخرى .

وبحر الهزج كثيرًا ما يختلط بمجزوء الوافر ؛ إذ أن الفرق بينهما فونيم واحد، وهذا الفونيم إن وُجِدَ في قصيدة فهو كافٍ ؛ لأن تعد من مجزوء الوافر، وعدد الوحدات الزمنية للهزج = ١٤ وحدة زمنية بالشطر، وعدد المقاطع = ٨ مقاطع بكل شطر منها قصيدتان ، و٦ مقاطع طويلة . ص ٢٧٤ س ١ .

فَفَاضَـــتْ عَبْـــرةُ مِنْهـــا فكَـــادَ الـــدَّمْع يبكِينـــا

عدد الوحدات الزمنية ١٤ وحدة زمنية ، وعدد المقاطع ٨ مقاطع ، وفي بعض الاستخدامات يقل عدد الوحدات الزمنية بمقدار وحدة زمنية لكل تفعيلة على التبادل دون أن يتغير عدد المقاطع .

وإذا صح لي الاعتقاد بأن وجود بعض المخالفات للعرف النحوي في شعر عمر، هو الدليل الأول على أن بعض أشعار عمر التي كانت تغنى تعد لونًا شعبيًا أو تأثرت لغتها بالألوان الشعبية التي كانت تشيع في بيئة الحجاز، فإن التصرف في الأوزان والاضطراب الشائع في بعض البحور يعد الدليل الثاني على وجود ذلك اللون الشعبي في بيئة الحجاز في تلك الفترة وفي أشعار عمر بخاصة ، وستتضح أدلة أخرى عند التعرض لظاهرة الحذف للضرورة الشعرية .



١-٨ تصرف عمر في استخدامه للغة بالحذف والزيادة في حدود الشائع والمعروف بين الشعراء وما أباحه فيما بعد علماء اللغة والأدب من ضرورات شعرية[١] ، ووردت ضرورات الحذف والزيادة عنده ٢١٠ مرة ، منها ١٣٨ للحذف ، ٦٨ للزيادة ، فمن ضرورات الحذف حذف الصوائت التي وردت في الأشعار ٥٢ مرة ، منها ٣٥ للحركات ، و ١٧ للصوائت الطويلة ، وحذف النون + حركاتها ، ووردت ٩ مرات ، وقد ورد حذف الصوائت دون حركاتها مرة واحدة وورد في الأشعار حذف الحركات مع إبدالها بحركات أخر ، وورد الحذف مع التعويض مرتين .

أما بالنسبة للهمزة ، فالأصل في اللغة إثباتها وهي مما يجوز لك حذفها ، ولكن كما أسلفنا أن أهل الحجاز لا ينبرون إلا عند الاضطراب ، وبالتالي فإن حذف الهمزة وتخفيفها هو الأصل في أشعار عمر وإثباتها هو الذي يعد من الضرورات ، لما كان من المتعذر إحصاء عدد الهمزات المثبتة في الأشعار ، خاصة والباحث يعتمد في ذلك على الجهد البشري ، لذلك آثر الباحث أن يحصي الهمزات المحذوفة والمخففة لقلتها وباقي الهمزات المثبتة في الأشعار تعد من الضرورات ، وقد وردت الهمزة محذوفة ٢٢ مرة ومخففة ٥٠ مرة والهمزة المحذوفة هي التي حذفت مع حركتها فكونت مقطعًا قصيرًا والهمزة المخففة هي التي حذفت دون حركتها فانتقلت الحركة إلى الصامت المثبت ، والجدول الآتي يبين ضرورات الحذف والنسبة المئوية لكل منها في الحذف والضرورات .

---

[١] - انظر : د . طاهر سليمان حمودة ، ظاهرة الحذف في اللغة العربية ص ٤٣ .
- الضرائر وما يجوز للشاعر دون الناثر : محمد شكري الألوسي . الضرائر ، ابن عصفور الأشبيلي .
- المنجي الكعبي [القزاز القيرواني – حياته وآثاره] .

م	ضرائر الحذف	التكرار	النسبة المئوية للحذف	النسبة المئوية للضرورات
١	صوائت طويلة	١٧	١٢.٢٣	٨.١٠٩
٢	صوائت قصيرة	٣٥	٢٥.٣٦	١٦.٦٧
٣	حذف صامت	١٤	١٠.١٤	٦.٦٧
٤	حذف مع التعويض	٢	١.٤٥	٠.٩٥
٥	إبدال حركات	٢	١.٤٥	٠.٩٥
٦	حذف الهمزة	٢٥	١٥.٩٤	١٠.٤٧
٧	تخفيف الهمزة	٥٠	٣٦.٢٣	٢٣.٨١

ومن أمثلة حذف الصائت الطويل ، حذف الياء من كلمة [وطن] والأصل [وطني] . ص ٢٨٠ س ٢ .

وَلَـئِنْ أمْسَـتْ نواهـا غُربـةً لا تُـواتِينِي وَلَيْسَـتْ مِـنْ وَطَـنْ

ورد حذف الصائت الطويل مصحوبًا بحذف صامت هو اللام في قوله بتول] والأصل [تولَّى] . ص ٣٧٣ س ٤ .

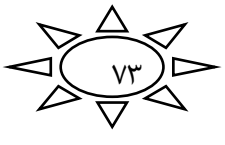
وَنَبْـكِ ، وهَـل يَـرجِعَنَّ البُكَـا عَلَيْنَـا زَمَانًـا لَنَـا قَـدْ تَـوَلْ

ومن أمثلة حذف الصائت القصير [الحركة] تسكين الهاء في [فهي] لتشكل في بحر الرمل تفعيلة [فاعلاتن] . ص ٢٤٤ س ٦ .

طَيْـفُ رِيـمٍ أَوْطَانُـهُ فَهـيَ لَـمْ تَـدُنْ ، وَلَيْسَـتْ بـأمَمْ

وردت الحركة محذوفة في [لِمَ] وذلك لتشكيل في بحر الخفيف [متفعلن] ، وقد أثبت نفس لحركة في [عمَّ] في البيت نفسه لتشكل [فعلاتن] في نهاية البيت . ص ٢٥٠ س ٣ .

فَبمَ هَجْرَي ؟ وفِيم تَجْمـعُ ظُلْمـي وصُـدُودًا ؟ ولِـم عَتَبـتَ ؟ وعّـا ؟



وأدى حذف بعض الحركات إلى الخروج على العرف في الاستخدام ، وذلك في حذفه حركة الواو في [لأشكو] . ص ٢٧٣ س ٥ .

وإذا جئتُهـــا لأشـــكُو إليْهَـــا بَعضَ ما شَفَّنِى وما قَدْ شَجَانِي

وورد حذف الحركة بوصفها جزءًا من صائت طويل في [الواد] ، حيث أبقى حركة الكسر التي تعد نصف الصائت الطويل . ص ٤٥٠ س ١ .

أجـــازَ البيـــدَ مُعترضًـــا فَعَـــرضَ الـــوَادِ فَالشّـــفقا

وورد حذف المقاطع ١٢ مرة منها ٩ للنون مع حركتها ، و ٣ صوامت مختلفة مع مقطعها ، ومثاله حذف مقطع في [مِا لسّماحة] . ص ٢٤٣ س ٦ .

كلانَا أرادَ الصّرمَ ما اسطاعَ جاهدًا فَأعيا قريبًا مِا لسَّماحَةِ والصّرْمِ

وحذف اللام مع حركتها في [تنطقِ] والأصل [لتنطقِ] . ص ٤٤٨ س٦ .

قـلْ للمنـازلِ مـنْ أثيلـةَ تَنْطـقِ بـالجِزع جـزع القَـرنِ لمـا تَخلـقِ

ومن أمثلة حذف الهمزة مع حركتها C.V قوله [أريتك] والأصل [أرأيتك] لتشكل [فعول] من بحر الطويل . ص ٩٦ س ٧ .

أرَيْتَـكَ إذ هُنّـا عليـكَ ألـم تَخَـفْ وقِيتَ وَحَوْلِي منْ عَدّوكَ حُضَّرُ؟

وحذف الهمزة من [تنو] والأصل [تنوء] لتشكل [متفاعلن] من بحر الكامل لأحذ . ص ١٥٨ س ٢ .

وَتَتُـــو فَتَصـــرَعُهَا عَجِيزتُهَـــا ممشـــى الضّـــعيفِ يـؤودُه البَهْـرُ

وحذف العائد وهو مقطع مفتوح في [سألتِ] ليشكل [فعلاتن] من البحر الخفيف . ص ٤٩٨ س ٢ .

إنْ فَعَلْـتُ الّـذِي سَـأَلْتِ فَقُـولِي حَمْدَ خَيرًا ، أوْ أَتْبِعِي القولَ فِعْلاً

وفي تخفيف الهمزة تحذف على أنها صامت وتبقى حركتها ، كما في [كلاك] والأصل [كلاَك] ، وذلك لتشكل [فعولْ] من بحر الطويل . ص ٩٧ س ٣ .

فقالتْ وقد لانَتْ وأخْرَج رَوعُها كــلاَكَ بحفــظٍ ربُّــكَ المُكَبَّــر

وخففت الهمزة في [لو أن] وانتقلت الحركة إلى الواو لتشكل [مستفعلن] من بحر البسيط في الشطر الأول . ص ١٢١ س ٤ .

قالت : لو انَّ أبَا الخطّابِ وافَقَنا فنلْهُــو اليــوم أوْ نُنْشِــدَ أشــعارا

وخففت الهمزة من " سُئِلَ" فأصبحت " سيلَ" وهذا التخفيف مطابق للقوانين الصوتية ، حيث أبدلت الهمزة بصائت طويل هو الياء وأبدلت تبعًا لها حركة السين من ضم إلى كسر لتناسب حركة الياء ، لتشكيل [متفاعلن] من بحر الكامل .ص ٢٢٤ س ٤ .

يــا صَــاحِ قَــلْ يــتكلَمْ فُيبــينَ عمّــا ســيلَ أو يَســتعْجمُ

وفي " ايتيه " خففت الهمزة فامتدت حركة الهمزة الأولى لتكون صائتًا طويلاً تشكل " مستفعلن " من بحر السريع والأصل " ائتيه " . ص ٣٤٩ س ٥ .

ايتيِــه بــاللهِ وقــولى لــه واللــعِ لا يَفعلُــه ثــمّ لا

وبالأشعار ضرورات زيادة ووردت ٦٨ مرة منها ، ٣٩ زيادة حركة ، ١٥ زيادة صامت [منها ٩ في صرف ما لا ينصرف + ٣ همزة + لام + دال + راء] و٦ في زيادة ما و٨ زيادة إن وهي موضحة بالجدول الآتي:

م	ضرورة الزيادة	التكرار	النسبة في الزيادة	النسبة في الضرورات
١	زيادة حركة	٣٩	٥٧.٣٥	١٨.٥٧
٢	زيادة صامت	١٥	٢٢.٠٦	٧.١٤
٣	زيادة ما	٦	٨.٨٢	٢.٨٦
٤	زيادة إن	٨	١١.٧٧	٣.٨١

ومن ضرورات الزيادة الحركة في [هو يتم] لتشكل [مستفعلن] من بحر الطويل . ص ٤٣٦ س ٤ .

أَذِلُّ لكم يا عَبْدَ فيما هُوَ يُتم وإنى لَدَى مَنْ رَامَني غَيْركم صَعبُ

ومن ضرورات الزيادة الصوامت ووردت ١٥ مرة منها ٩ للنون وتمثل صرف ما لا ينصرف ، و ٣ للهمزة ولام + دال + راء .

ومن أمثلة تنوين ما لا ينصرف حرف [ضم] لتشكل [فعولن] من بحر الطويل . ص ٣٧٦ س ٨ .

ذكَرْتُكِ يومَ القصرِ قصرِ ابن عامرٍ بخُمَّ وهاجتْ عبرةُ العينِ تسكبُ

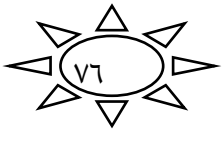
ومن أمثلة زيادة الهمزة وهي غالبًا ما تكون همزة وصل وحولت إلى همزة قطع فتكون مقطعًا مفتوحًا لتشكل [متفعلن] من بحر الخفيف . ص ٤٧٣ س ٩ .

وإذا مَا سَمِعتْ إسمًا كإسمي لِيَ بالدمعِ أَخْضَلَتْ عينَاكا

ومن أمثلة زيادة الدال قوله [أنا هند] ، وقد أحدثت خللاً في الوزن . ص ٣٢٢ س ٥ .

قلتُ : أهلاً ، أنتمُ بغيتنا فتسمّين ، فقالتَ : أنا هِنْد

ومن أمثلة زيادة [ما] وهي تكون مقطعًا مفتوحًا C.V وأزادها لتكون [مفاعيل] من بحر الطويل . ص ٤٥٩ س ٧ .



أوَانِـــسُ يســـلُبنَ الحلـــيمَ فـــؤاده فيا طُولَ ما شَوقٍ ويا حُسنَ مُجتلى

وزيادة " ما " شائعة في الشعر العربي ، وأشهرها ما جاء في شعر عنترة : [يا شاه ما قنصٍ لمن حلت له] ، وقد حكمنا بزيادتها ؛ لأن المعنى ليس في حاجة إليها ، ومن أمثلة زيادة [إن] وهي تكون مقطعًا مغلقًا ؛ لتشكل [مستفعل] من مجزوء الرجز ، كما في ص ٣٣١ س ٢ .

مـــا إنْ بِـــه مـــن أهلـــهِ إلاّ الظَّبـــاءُ الخُـــذَّلُ

وهي شائعة في الشعر العربي وأشهرها قول امرىء القيس :

لنَـــاموا فَمَـــا إنْ مِـــنْ حَـــدِيثٍ وَلا صَـــالِ

{ ٢ } القافية

٢-١ يطلق علماء العروض على الصامت المتكرر الأخير في القصيدة اسم حرف " الروي " ، وهو يكسب القصيدة لونًا موسيقيًا تميزت به القصيدة العربية عن غيرها من قصائد الأمم الأخرى ، كما أنها تعطي إشارة للسامع بانتهاء البيت والاستعداد لتلقي معنى جديد ، وأكثر الصوامت ترددًا في أشعار عمر هي " الراء " التي جاء ترتيبها في المرتبة الأولى لتردد الصوامت في الأشعار ، وهو صامت تكراري مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة وتردد في نهاية ٧٧ من الأشعار وتردد ٩٠٧ مرة ، ونسبته المئوية ٢٢,٣٨ ٪ .

ومثل حرف " الميم " المرتبة الثانية في تكرار الصوامت ، وهو صامت مجهور لا هو بالشديد ولا الرخو ، وتردد في نهاية ٥٨ من الأشعار وتردد ٥٤٩ مرة ونسبته المئوية ١٣,٦٠ ٪ .

وقد جاء إحصاؤنا موافقًا لما توصل إليه الدكتور إبراهيم أنيس [١] ، حيث أحصى الصوامت الأكثر ترددًا في اللغة العربية ، وعزى ذلك إلى أصل بنية الكلمات وليس إلى خفة الحرف ذاته ، لكني أعتقد أن الأمر مخالف لذلك ، فليست كل بِنَى العربية أو معظمها ينتهي بحرف الباء أو بغيره ، فالشاعر أمامه دائمًا الاختيارات التي أتاحها له نظام اللغة ، وإذا كان الأمر كما يذكر الدكتور أنيس فما معنى ما نسميه " المعجم الشعري " لشاعر ما ؟!

---

[١]- انظر : د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٢٤٨ .

ومثل حرف " الباء " المرتبة الثالثة [1] في تكرار الصوامت وهو صامت شديد مجهور، وتردد في نهاية ٥٦ من الأشعار، وكان عدد تكراره ٥٠٣ مرة بنسبة ١٢,٤١ ٪ وتساوى حرف " اللام " في المرتبة الثالثة مع الباء لتردد الصوامت في الأشعار، وهو صامت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة وتردد في نهاية ٥١ من الأشعار وتردد ٥٤٩ مرة ونسبته المئوية ١٢,٤١ ٪ ومثل حرف " النون " المرتبة الرابعة من تكرار الصوامت في نهايات الأشعار وهو صامت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة ، وقد تردد في نهاية ٤٦ من الأشعار، وتكرر ٤١٤ مرة ، ونسبته المئوية ١٠,٢١ ٪ .

ومثل حرف " الدال " المرتبة الخامسة لتردد الصوامت في الأشعار وهو صامت شديد مجهور Voiced ، وتردد في نهاية ٣٨ من الأشعار، وتردد ٢٥٧ مرة ونسبته المئوية ٦,٣٤ ٪ ، وقد جاء تكرار حرف " الدال " في أشعار عمر مخالفً لما أجراه الدكتوران :

على حلمي موسى . وعبد الصبور شاهين من دراسة إحصائية لجذور معجم تاج العروس بالكمبيوتر، فقد توصلا إلى أن الصوامت ذوات التردد العالي في اللغة العربية هي : الراء ، والنون ، والميم ، واللم ، والوا ، والياء ؛ إذ كان من المنتظر أن يحل حرف " الواو " المرتبة السادسة ، لكنه اختفى من أشعار عمر.

ومثل حرف " العين " المرتبة السادسة في الأشعار وهو صامت مهموس ، متوسط بين الشدة والرخاوة وتردد في نهاية ٢٦ من الأشعار، وتردد ٢١٨ مرة ، والنسبة المئوية لتردده ٥,٤٠ ٪ .

---

[1]- انظر : الجدول [٤] لتوزيع الحروف على الأشعار وتكرارها في نهايات الأبيات .

ومثل حرف " القاف " المرتبة السابعة لتردد الصوامت في الأشعار وهو صامت شديد مجهور، وتردد في نهاية ٢٢ من الأشعار، وتردد ١٥٧ مرة ، والنسبة المئوية لتردده ٣,٨٨ ٪ .

ومثل " الفاء " المرتبة الثامنة لتردد الصوامت في الأشعار، وهو صامت رخو مهموس ، وتردد في نهاية ١١ من الأشعار، وتردد ١٠٧ مرة ، ونسبته المئوي ٢,٦٤ ٪ .

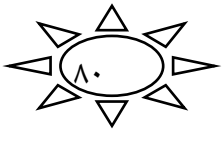
ومثل حرف " الكاف " المرتبة التاسعة لتردد الصوامت في الأشعار وهو صامت شديد مهموس ، وتردد في ٩ من الأشعار، وتردد مرة ، والنسبة المئوية لتردده ٢,٠٢٪ ، واستحسن الدكتور إبراهيم أنيس [١] في روى " الكاف " أن يكون من بنية الكلمة ، وألا يكون ضمير خطاب .

وإن كان كذلك فيستحسن التزام حرف مد قبله أو التزام أي صامت آخر قبله ، وفي إحدى قصائد عمر في ص ٤٧٢ س ١٢ ، ١٦، تكرر ضمير الخطاب ٦ مرات ، مُلتزمٌ قبله حرف المد " أ " ثم تنوعت الصوامت قبل الكاف ، وهو من غير المستحسن عند الدكتور إبراهيم أنيس .

ومثل حرف " الحاء " المرتبة العاشرة لتردد الصوامت في الأشعار وهو صامت حلقي Pharyngeal مهموس وتردد في نهاية ٨ من الأشعار، وتردد ٥٧ مرة ونسبته المئوية ١,٤٠٪ .

ومثل حرف " الضاد " المرتبة الحادية عشرة لتردد الصوامت في الأشعار وهو صامت شديد مجهور، وكانت العرب تنطقه على غير ما ننطقه نحن اليوم [٢] ، وتردد في ٥ من الأشعار، وتردد ٥٦ مرة ، ونسبته المئوية ١,٣٨ ٪ .

١- انظر : د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٢٥٢ – ٢٥٩ .
٢- انظر : د . رمضان عبد التواب ، المدخل في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، ص ٦٢ – ٧٤ .



ومثل حرف " الهمزة " المرتبة الثانية عشرة لتردد الصوامت في الأشعار وهي صامت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس ، وجاء في نهاية ٥ من الأشعار ، وتردد ٤٧ مرة ، والنسبة المئوية لترددها ١,١٦ ٪ ، وتساوى حرف " التاء " في المرتبة الثانية عشرة مع حرف الهمزة لتردد الصوامت في الأشعار وهو صامت شديد مهموس ، وتردد في نهاية ٨ من الأشعار ، وتردد ٤٧ مرة ، ونسبتها المئوية ١,١٦ ٪ .

ويرى الدكتور أنيس أنه [١] من المستحسن ألا تأتي التاء في نهاية البيت على أنها تاء تأنيث ، ومن المستحسن الالتزام بصامت قلبها ، كما في تائية كثيرة عزة [٢] ، حيث التزم " اللام المفتوحة " ، والحقيقة أن مثل هذا الالتزام لا نجده في أشعار عمر عند استخدام ضمير التأنيث ، ففي إحدى تائياته ق ٢٩٣ ص ٤٥٧ يلتزم ضمير المخاطب " التاء " لكن لا يلتزم الصامت السابق عليها .

ومثل حرف "الجيم " المرتبة الثالثة عشرة لتردد الصوامت في الأشعار وهو صامت مجهور يجمع بين الشدة والرخاوة ، وتردد ٢٣ مرة ، والنسبة المئوية لتردده ٠,٩٨ ٪ .

ومثل حرف " السين " المرتبة الرابعة عشرة لتردد الصوامت في الأشعار وهو صامت رخو مهموس ، وتردد في نهاية ٣ من الأشعار ، وتردد ٢١ مرة ، ونسبته المئوية ٠,٦٩ ٪ .

ومثل حرف " الهاء " المرتبة الخامسة عشرة لتردد الصوامت في الأشعار وهو صامت رخو مهموس ، وتردد في نهاية ٣ من الأشعار ، وتردد ٢٥ مرة ونسبته المئوية ٠,٦٢ ٪ .

١- انظر : د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٢٤٩ – ٢٥٠ .

٢- التي مطلعها : خليليّ هذا ربعُ عزة فاعقلان فلوصيكما ثم ابكيا حيث حلتِ

ومثل حرف " الألف المقصورة " المرتبة السادسة عشرة لتردد الأحرف في الأشعار وهو صائت طويل ، وتردد في نهاية ٣ من الأشعار ، وتردد ١٩ مرة ونسبته المئوية ٠,٤٦ ٪ .

ومثل حرف " الياء " المرتبة السابعة عشرة لتردد الأحرف في الأشعار وهو صائت طويل،وتردد في نهاية قصيدة واحدة ، وتردد ١٦ مرة ،ونسبته المئوية ٠,٣٩ ٪.

ومثل حرف " الصاد " المرتبة الثامنة عشرة لتردد الأحرف في الأشعار وهو صامت رخو مهموس ، وتردد في نهاية ٣ من الأشعار ، وتردد ١٣ مرة ، ونسبته المئوية ٠,٣٢ ٪ .

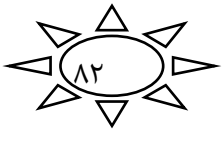
ومثل حرف " الثاء " المرتبة التاسعة عشرة لتردد الأحرف في الأشعار ، وهو صامت رخو مهموس ، وتردد في نهاية مقطعة واحدة ، وتردد ٤ مرات ، ونسبته المئوية ٠,١٠١ ٪ .

ومثل حرف " الذال " المرتبة العشرين لتردد الأحرف في الأشعار وهو رخو مهموس ، وتردد مقطعة واحدة ، وتردد مرتين ، ونسبته المئوية ٠,٠٤٩ ٪ .

وثمة أحرف أخرى لم ترد في نهايات الأبيات هي :

{الخاء ، الزاي ، السين ، والطاء ، والظاء ، والغين ، والواو } ، ولكن عدم التردد لا يعطي تفسيرًا بعينه ؛ لأننا لا نستطيع أن نفسر ما ليس له وجود ، ولكن تفسيرنا يعتمد على الموجود ونسبته ، وعدم التفسير هذا راجع إلى وجود أحرف ذات تردد عال في اللغة العربية ، ولم تتردد في نهايات الأبيات .

٢ -٢ مثلت الفتحة أعلى نسبة مجارى [١٣٦٧] ، فقد وردت في تسع وأربعين ومائة من الأشعار ، وترددت في نهاية ١٣٦٧ بيت، ونسبة ترددها ٣٣,٧٤٪.



ومثلت الكسرة المرتبة الثانية للمجارى ، فقد وردت في مطالع ١٥٧ من الأشعار ، وترددت في نهاية ١٣٣٣ بيت ، ونسبة ترددها ٣٢,٩١ ٪ .

وتلت الكسرة الضمة ، ومثلت المرتبة الثالثة للمجارى ، فوردت في مطالع ١١٠ من الأشعار ، وترددت في نهاية ١١١٢ بيت ، ونسبة ترددها ٢٧,٤٥ ٪ .

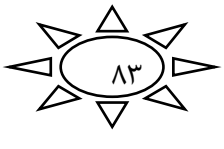
أما القوافي المقيدة [ليس لها مجرى] فوردت في أربع وعشرين من الأشعار وترددت في نهاية ٢٣٩ بيت ، ونسبه ترددها ٥,٩٠ ٪ .

وقد جاء ترتيب حركات المجارى موافقًا للمألوف في الشعر العربي ، وموافقًا للذوق العربي ، فالفتحة هي أخف الحركات نطقًا على اللسان ، وتمثل حالات استرواح النفس وليس من ذلك في أن شعر عمر كان يغنى في مجالس الأشراف ، وأبناء الأسر الرفيعة الشأن وهم بالطبع مرفهون ، وميسورو الحال ، وكان عمر يمثل في إبداعه أذواق هؤلاء .

والكسرة أثقل من حركة الفتح ، ولذلك جاءت تالية لها في الترتيب ، أما الضمة فجاءت في المرتبة الثالثة ؛ لأنها أثقل الحركات نطقًا وأنها تحتاج إلى مجهود في النطق ، ولذلك جاء أغلبها في الحالات التي تمثل إعجاب الشاعر بنفسه وشدة فتكه . ص ٩٤ س ٤

أخَا سَفرٍ ،جَوَّابَ أرضٍ،تقاذفَتْ بِه فَلَواتُ ن فهو أشعَثُ أغْبَرُ

أما القافية المقيدة فهي لا تحتاج إلى أي مجهود عضلي في إخراج النفس ، بل هي تمثل حالة استرخاء ، إذ يبدأ البيت عاليًا وتتصل حركات الإعراب على أواخر الكلمات إلى أن تنتهي بالسكون الذي قد يمثل الراحة والدعة أو اليأس والنَصَب أو الندم ص ٤٧٠ س ٩ .



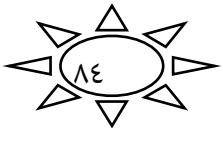
٢ -٣ وكان للغناء تأثير في أشعار عمر ، فقد جاءت بعض القوافي منتهية بأحرف مد ، فقد وردت الفتحة الطويلة في [١٤٩] من الأشعار وعدد مرات ترددها ١٣٦٧ بنسبة مئوية ٣٣,٧٤ ٪ ، وياء المد جاءت في مطالع ٣٦ من الأشعار ونسبة ترددها ٨,١٦ ٪ ، أما واو المد فوردت في مطالع ٦ من الأشعار ، ونسبة ترددها ٠,٢٥ ٪ .

وكانت أغلب الأشعار التي ترددت فيها حروف المد من المقطعات ، وهي التي كانت تنشد وتغني على ألسنة القينات في مجالس اللهو والطرب، وهذا طبيعي ؛ لأن الغناء يحتاج إلى ترديد ومطل الأصوات .

ولكن قد نجد في بعض القصائد التي نهاية مطلعها حرف مد ترددًا لبعض الصوامت التي تصاحبها حركات قصيرة ، لكن ذلك يتم تعويضه بمد الحركة القصيرة عند النطق ، كما أنه في بعض القصائد التي يصاحب مجراها حركة قصيرة قد يأتي في نهاية بعض الأبيات حركات طويلة ويتم تقصيرها عند النطق لتتساوى القوافي في كم المنطوق ، فالحرف " لا " عبارة عن مقطع طويل مفتوح لانتهائه بألف المد التي تقدر بحركتي فتح لكنها استخدمت في القطعة رقم ١٨٩ ص ٣٦٠ ، ٣٦١ ، على أنها مقطع قصير مفتوح لتشكل [فاعلات] من بحر الخفيف ص ٣٦١ س ٤ .

إنَّ فـي الضَّـرمِ راحَـةً مِـن عَنـاءٍ ونَعم فـي الجَـوابِ أحسـنُ مِـنْ لا

وفي القطعة ص ٢٢٨ رقم [٩١] من البحر الكامل ورويها الميم المكسورة ، أشبع الشاعر الروي في غالب أبيات القصيدة ، واضطر في بعضها إلى مد حركة الكسر لتكون صائتًا طويلاً ، وقد تردد حرف المد تسع مرات ، فمطلع القصيدة ص ٢٢٨ س ٧ .



باســـمِ الإلـــهِ تضـــحِيَّةُ لُمتَـــيَّمِ تُهْـدَى إلَـى حَسَـنِ القـوامِ مُكَـرَّمِ

فمجرى البيت مقطع قصير مفتوح C . V وعند مده يصبح مقطعًا طويلاً مفتوحًا [1] C . L .V، ومن أمثلة المقاطع القصيرة التي تحولت إلى طويلة ص ٢٢٩ س٣ .

يَشـــكُو إليـــكَ بعَبـــرةٍ وبعَوْلَـــةٍ ويقـولُ : أمّـا إذْ مَلِلْـتِ فـأنْعِمى

وقد أشرت في الجزء الخاص بالمحور إلى دقة استخدام نظام التحليل المقطعي ، وقد النظام أولى بأن يستخدم في دراسة خصائص القوافي ، كما أسلفت وعليه فيمكن تحديد القافية بأنها المقطع الطويل ، سواء أكان مفتوحًا أم مغلقًا السابق على آخر مقطع طويل .

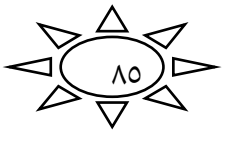
وعلى أساس من التحليل المقطعي Syllabic Analysis [2] يمكن تصنيف المجارى إلى ثلاثة مقاطع هي : C . V . C . V , C .L.V , C , C .

فالمجاري ذوات C .V. C ترددت في مطالع ٢٤ من الأشعار، وتكررت ٢٣٩ مرة ، ونسبتها ٥,٩٠ ٪ .

والمقطع C . L .V تردد مع حركة الكسر في ٣٦ من الأشعار ونسبة تردده ٨,١٦ ٪ ، ومع الضم تردد في ست من الأشعار، ونسبة تردده ٠,٢٥ ٪ ، أما مع الفتح فقد تردد في الأشعار ١٤٩ في ١٣٦٧ بيتًا من الأشعار، وتردد مع حركة الكسر في ١٢١ من الأشعار ونسبتها المئوية ٣١,١٠ ٪ وتردد مع حركة لضم في ١٠٤ من الأشعار، ونسبة ترددها ١٩,٨٥ ٪ ، ولم يكن عمر يلتزم نمطًا تكراريًا معينًا في

١- Beeston –Arabic Language today .P . 20-22 .

٢- استخدام سيبويه هذا المصطلح عند حديثه عن مجارى أواخر الكلم ص ١٢ .



القوافي ، اللهم إلا حرف الروي وما تفرضه بنية الكلمات مثل صيغة جمع المؤنث السالم كما في القطعة رقم ٢١٤ ص ٣٨٨ [عرفات ، للجمرات ، الحبرات] .

٢-٤ ووردت في أشعار عمر بعض من ضرورات القافية وهي ليست كثيرة وأغلبها زيادة الهمزة وحذف لبعض الصوامت والصوائت وزيادة كم الصوائت وهي التي أشرنا إليها عند الحديث عن حروف المد في القوافي ، ضمن أمثلة حذف الهمزة قوله [جانا] والأصل " جاءنا] ص ٢٦٨ س ٣ .

قَـدء قُلْـتُ حِـينَ رَأيتُـه : لَوْأنّـهُ يَـا بشْـرَ مِنـه سِـوَى نَصـيرةَ جَانَـا

ومن الضرورات إبدال حركة الضم بالكسرة فيما يعرف بالإقواء ومثاله قوله [شفتانُ] والأصل " شفتانِ " ص ٢٦٣ س ٥ .

رجَعْنـا ولَـمْ يَنْشُـر عَلينـا حَـدِيثنا عَـدّوُ ولـم نَنَطِـقْ بـهِ شَـفَتَانُ [١]

ومن أمثلة زيادة الصامت قوله " أنا هنْد " ص ٣٢٢ س ٥ .

قُلْـتُ : أهـلاً أنـتمُ بغيتُنـا فَتَسـمّينَ ، فَقَالـتْ : أنَـا هِنْـد

ومن أمثلة حذف صامت + صائت طويل قوله " قد تولْ " والأصل " قد تولى" ص ٣٧٣ س ٤ .

وَنَبْـكِ وَهَـلْ يَـرْجِعَنَّ البُكَـا عَلينـا زَمَانًـا لَنَـا قـدْ تَـوَلْ

ومن أمثلة الإبطاء تكراره لفظ " السفر" ص ٥ ، ٧ ، بالمعنى نفسه ص ١٧٠.

عَلـى بغـالٍ وُسَّـجٍ قـد ضـمَّهُنَّ السَّـفرُ [٢]

بأرضِـنَا وَماكِـثُ أمْ حـانَ مِنـهُ السَّـفرُ ؟

---

[١]- انظر : الخطيب التبريزي : الوافي في العروض والقوافي ص ٢٣٩ .

[٢]- انظر : المرجع السابق ص ٢٤٢ .

ومن أمثلة تقصير الصائت الطويل قوله " حيازم " والأصل " حيازتم " لكنها وردت لتلائم بحر الطويل وقافية المتدارك في قوله :

فـــذكَّرتُها داءً قـــديمًا مُخـــامرًا تقطّــعُ مِنــهُ إن ذَكَـرنَ الحَيــازمُ

جمع المفرد في قوله " المعاصم " والأولى أن تأتي على صيغة المفرد أو المثنى ص ٢٠٨ س ٥ لتلائم بحر الطويل قافية المتدارك .

فلَم أستطعْها غيرَ أنْ قَدْ بَدَا لَنَا عشـيّةَ راحـتْ كفُّهَـا والمَعاصـمُ

ومن أمثلة حذف الصائت القصير + صامت فيما يعرف بياء النسب في قوله " يمانِ " والأصل " يماني " ص ٢٩٣ س ٧ .

أخطــا الرَّبيــعُ بلادَهــمْ فتيمّنــوا وَلحلَّهِــمْ أحْبَبْــتُ كــلَّ يَمَــانِ

ومن ضرورات القافية زيادة حركة قصيرة في قوله " الركُّن " والأصل " الركْن " ، ولم أعثر في لسان العرب على تحريك الكاف في هذه المادة ص ٢٩٧ س ٧ .

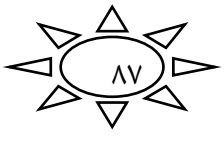
والأشْـعَثِ الطّـائِفِ المُهِـل ومـا بَــيْنَ الصَّــفَا والمقــامِ الــركُنِ

ومن أمثلة حذف الحركة القصيرة " البطن " ص ٢٩٨ س ١ و " الغصن " ص ٢٩٨ س ٩ ، وتحريك الصاد في قوله " الحصنِ " ص ٢٩٩ س ٦ .

ومن ضرورات القافية التي أدت إلى الخروج على العرف في الاستخدام تقديمه " راحةٌ " تصريحُ " ص ٤٦٣ س ١١ .

الحــبُّ أبغَضُــه إلــيَّ أقلّــهُ صَــرّحْ بــذَاكَ وَراحَــةُ تَصْــرِيحُ

ولهذا دلالة نفسية عند عمر ، فالراحة وهي المقدمة عنده ، مرجوّ حصولها بالتصريح ، ومن أمثلة إثبات حرف العلة ومن حقه الحذف وذلك الزيادة كم الحركة القصيرة لملاءمة القافية قوله " لم تدرى " ص ٤٨٢ س ٧ ، والأصل " ندر " .



قَالَتْ : حَصَانُ غَيرُ فَاحِشَةٍ فَسَمِعْتُ مَا قالتْ ولَمْ تَدْرِى

وضرورات القافية في أغلبها لا تكاد تخرج عن المستعمل الشائع في دواوين الشعراء العرب ، وكما أقرّ فيما بعد في كتب اللغة والأدب .

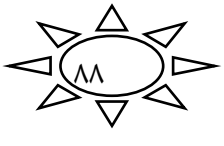
٢-٥ أما ظاهرة التصريع فقد وردت بقلة في أشعار عمر ، فقد ترددت ٢٣٣ مرة في الأشعار بنسبة ٥,٧٥٪ وكان ترددها في أقل من نصف مطالع الأشعار ، ولم تتردد داخل الأشعار إلا ثلاث مرات ، ولم يكن ذلك لغرض عروضي Matreix Purbose كأن يكون تعديلاً في الوزن تستمر بعده القصيدة على النمط الجديد ، وإنما جاء عارضًا لا هدف من ورائه .

وقد يكون عمر استعاض عن موسيقية التصريع بالتنويع بين الأوزان والتنويع في الوزن الواحد بزيادة وإقلال عدد الوحدات الزمنية والمقاطع وتحويلها من طويلة إلى قصيرة وحذفها تمامًا وزيادة مقاطع جديدة بأكملها ، ومن أمثلة ذلك ورود مجزوء الكامل مرفلاً بزيادة مقطع مغلق في نهايات الأبيات ، موقوفًا بهاء السكت وهي ملمح من ملامح لهجة الحجازيين التي ينتمي الشاعر إليها ص ٤٧٠ س٥ .

وأعنُّ كالإغريضِ عَذْبُ لا يُغَيّرُهُ انتقاصُهْ

عدد الوحدات الزمنية لمجزوء الكامل = ١٤ وحدة زمنية للشطر الأيسر وعدد المقاطع = ١٠ مقاطع منها ٦ قصيرة ، ٤ طويلة ، لكن استخدام عمر لمجزوء الكامل يعطي ١٦ وحدة زمنية للشطر الأيسر ، ١١ مقطعًا منها ٦ طويلة ، ٥ قصيرة .

وهنا نلاحظ الفرق بين عدد الوحدات الزمنية التي زادت في الاستخدام بمقدار وحدتين وعدد المقاطع التي زادت بمقدار مقطع وتحول بعضها في هذا المثال



من مفتوح إلى مغلق ، وفي أمثلة أخرى من مغلق إلى قصير مفتوح وفيه يقل عدد الوحدات الزمنية ، وقد يفسر هذا الانخفاض في نسبة الأبيات المصرعة بضياع مطالع أغلب قصائد ، وبعض من حشو هذه القصائد أيضًا فقد وجدت في بعض مطالع الأشعار علامات Signs تعطي تفسيرًا بأن هناك شيئًا مفقودًا من هذه القصائد ، من مثل جر أول كلمة في مطلع قصيدة مما يدل على أنها معطوفة على مجرور مثل [ثلاثة أحجار وخطّ خططه] من الطويل ، وكذلك البيت الذي يبدأ فيه بحرف عطف وهو مطلع قصيدة .

ثــمّ قــالُوا تُحبُّهــا قُلــتُ بهْــرًا عَـدَد الـنَّجْمِ والحَصَــى والتُّــرابِ

كما عنَّ لي ذلك أثناء تحليلي للأشعار ، حيث وجدت قصصًا مبتورة أحداثها وعزمت على تفسير ذلك باضطراب البناء القصصي في أشعار عمر ، لكني رجعت عن ذلك ؛ لأن الروايات [1] تثبت عبث العابثين في ديوان عمر وأن أبياتًا كثيرة نقلت من ديوانه إلى دواوين غيره ، كما أن هناك أبياتًا لشعراء آخرين نسبت إليه . وتردد التدوير في أشعار عمر ٢٩٩ مرة بنسبة ٧,٣٨ ٪ وهو ناشيء عن تداخل أجزاء البيت في كل من الشطرين ، والحقيقة أننا لا نستطيع أن نفسر بها صدق التجربة أو تتابع الأحداث ؛ إذ أن هذا التدوير لا يكون بين أجزاء الجملة ، وإنما بين جزء من الكلمة وجزء آخر ، والكلمة بمفردها لا تعطي أي تفسير وإنما التفسير يمكن أن ندرسه من خلال دراسة ظاهرة التضمين التي سنعرض لها فيما بعد ، ولا أدري لماذا قسم الأستاذ محمد محيي الدين عبد الحميد بعض الأبيات المدورة إلى

[1]- انظر : د . جبرائيل جبور ، عمر بن أبي ربيعة ٣٢١/٣ .

تفعيلاتها مع كلماتها وأبقى أبياتًا أخرى تداخلت فيها أجزاء الكلام بين الشطرين ، فمثال ما قسم فيه الكلمة حسب تفعيلات الشطرين ص ٤٧١ س ١٠ .

يُهـــيجْنَ مِـــنْ بَـــرَداتِ القُلُـــو بِ شَـوقًا إذا مـا ضَـرَبْنَ الـدُّفوفَا

ومثال ما تداخلت فيه كلمات الشطرين ص ٤٧١ س ٩ .

تَضـــــوع أزدانهُـــــنَّ العَبيـــــرَ والرنَّـــدَ خـــاَلَطَ مِسْـــكًا مَـــدُوفَا

والحقيقـة أن الفرنسـيين [1] لا يفرقـون في تحليلـهم للشـعر بـين التـدوير والتضـمين ويطلقـون علـى ذلـك مصـطلح Enjambement ، لكـن كمـا أوضـحنا وسنوضح هناك فرقًا ، ففي التدوير يتعلق الأمر بالكلمة المفردة ، وفي التضمين يتعلق الأمـر بالتراكيـب الـتي قـد تعطـي بعـض التفسـيرات المناسـبة ، كمـا سيتضـح في الفقرات التالية .

٢-٦ لقد اعتاد العروضيون أن يدرجوا ظاهرة التضمين ضمن مباحث علم العروض محتجين في ذلك بـان المعنى لم ينته عند حد القافية ، بل تضمنه البيت التالي له ، وبذلك يدرج ضمن مباحث القافية ، لكن ظاهرة التضمين ترتبط بالجملة النحوية أكثر مما ترتبط بالقوافي ، فطول الجملة النحوية هو الذي يضطر الشاعر إلي عدم التقيد بحد القافية ، ومد التراكيب إلى الأبيات التالية ولست أقرر بهذا أن الجملة النحوية هي التي تحرك الفكرة ، بل إن امتداد الجملة النحوية نابع من امتداد الفكرة .

والتضمين من السمات الأسلوبية المميزة Distinctive stylistics في أشعار عمر؛ إذ تردد ٢١٠ مرة في الأشعار ، والحقيقة أن هذه النسبة عالية التردد إذا قيست

---

[1] - انظر : د . أحمد درويش ، بناء لغة الشعر ، جون كوين ص ٤٥ .

بمثيلتها عند شعراء آخرين ، كما أن التضمين لا يتردد في صيغة أو بيت ، وإنما أقل حيز للتضمين بيتان ، وقد يمتد إلى خمسة أو ستة أبيات على أنه تردد في مقطوعة بأكملها ص ٥٠٠ ق ٤٢٤ والتي مطلعها :

يـا ذَا الّـذِى قـد الحُـبَّ يلحَـنْ أمَـا [تَخْشـى عِقَـابَ فينـا لأمَـا]

وهي من المقطوعات التي يستشهد بها على ظاهرة التضمين في كتب [العروض] غير أن هذه المقطعة نسبت في الموشح للمرزباني [1] لأبي العتاهية وهي مثبتة أيضًا بديوان أبي العتاهية ، والتحليل الأسلوبي الذي أجراه الباحث للأشعار يؤيد هذه النسبة ، وهذا أثر من آثار الأيدي التي عبثت بديوان عمر ، وأنماط التراكيب التي تردد في أشعار عمر ونتج عنها التضمين مرتبة تنازليًا على النحو الآتي :

[١] جملة مقول القول ومتعلقاتها . [٢] جملة الشرط .

[٣] جملة فعلية ومتعلقاتها . [٤] جملة اسمية[مبتدأ +خبر]

[٥] فعل ناسخ ومعمولاته . [٦] حرف ناسخ ومعمولاته.

[٧] صفة + موصوفها . [٨] جملة القسم .

[٩] حرف ومعموله .

وشغلت جملة القول ومقوله المرتبة الأولى بين أنواع الجمل ، فما من موقف صورة عمر إلا ترددت فيه مادة القول ثلاث أو أربع مرات [بين قالت ، وقلت ، وقلن، وقلنا ، وقالوا ، .... إلخ] .

وسنتناول بالتحليل التركيبي أحد هذه النماذج س ١٧٣ س ٤ ، ٥

---

[1]- انظر : المرزباني ، الموشح ص ٢٦١ .

فَقُلْـــتُ مَقـــالَ أخِـــي فِطْنـــةٍ سَـــميعٍ ، بمَنْطِقهـــا مُبْصِـــرُ
أللصَّـــــرمِ تطّلبـــينَ الـــذُّنوبَ وَلَـــمْ أجْـــنِ ذَنبًـــا لِكَـــى تَغْـــدِرُوا

وبتقسيم هذه الجملة تبعًا لنظرية المكونات المباشرة [1] تصبح [مركب فعلي رئيسي + مركب إضافي + صفة + مركب وصفي + مركب فعلي ثانوي + مركب فعلي ثانوي بتحليل المركب الفعلي الرئيسي ينتج حرف استئناف + فعل ماضي + ضمير فاعل + مفعول مطلق + مضاف إليه + صفة] .

فالمفعول المطلق " مقال " والمضاف إليه " أخى" والمضاف إليه الثاني " فطنة " يمكن استبدال Subistetution الحال " منتبهًا " أو شبه الجملة " بفطنة " بها والمركب الوصفي يمكن تحليله إلى حرف جر + اسم مجرور + ضمير مضاف إليه + مبتدأ مؤخر ، وهذه المكونات للمركب الوصفي يمكن استبدال كلمة " خبير" بها ، أما المركب الفعلي الثالث فتحليله :

حرف استفهام + حرف جر + اسم مجرور + فعل مضارع + ضمير فاعل + مفعول ، وهذا المركب الفعلي يمكن استبداله بالمركب " أقصَدْتِ صرمى ؟ "

وتحليل المركب الفعلي الثاني :

حرف عطف + حرف نفي + فعل مجزوم + مفعول + حرف جر + حرف نصب + فعل مضارع + ضمير فاعل .

وما أشار الباحث إلى إمكانية استبداله من عناصر المركبات بعناصر أقل بطبيعة الحال له ما يبرره[2] عند الشاعر ، ففي المركب الفعلي الأول دلل على فطنته

١- Leons-Introduction to theoretical linguistices P .211.
Balmar- Frank- Grammar P .129 .

٢- John Lyons : New Horizon in Linguistics P . 192 .

بأكثر من لفظ وأتْبَعَ ذلك بمركب وصفي في الشطر الثاني للتأثير في محبوبته وإظهار براعته في فهم أعماقها وخبرته بأساليب معاملة النساء ، ولكلفه الشديد بالوصف ، كما أن عطفه المركب الفعلي الثانوي في الشطر الثاني من البيت الثاني إنما هو لاستعطاف المحبوبة ، ومن هذا المنطلق امتدت الجمل عند عمر فاجتازت حدود البيت الواحد .

وجملة القول ومقوله من السمات الأسلوبية المميزة في أشعار عمر ؛ إذ بلغت ٢٣٥٠ جملة ، وهي تضفي على أسلوبه لونًا مسرحيًا يقوم على الحوار بين أكثر من شخص في الموقف الواحد ، فهو يقول ، وصاحبته قالت ، وأترابها قلن له، ..... إلخ .

وشغلت جملة الشرط المرتبة الثانية في ظاهرة التضمين ، فعل سبيل المثال قصيدته الرائية [أمن آل نعم] ترددت فيها جملة الشرط الممتدة ثلاث مرات ، وسنتناول إحداها بالتحليل ص ٩٦ س ٢ ، ٣ ، ٤ ..

فلمّا فَقَدتُ الصّوتَ مِنْهُم وأطْفئتْ مَصابيُ شَّبتْ بالعِشَاءِ وأنْؤُر

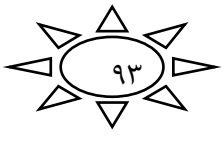
وَغَابَ قُميرُ كنتُ أهْوَى غُيوبهُ ورَوحَ رُعيانُ ونوَّمَ سُمَّرُ

وخفّض عني الصوت أقبلت مشيةَ الحُبابِ وشخصي خشية الحيّ أزورُ

وبتحليل الأبيات إلى هيئاتها التركيبية تصبح :

مركب ظرف = مركب فعلي ثانوي + مركب وصفي + مركب فعلي + مركب وصفي + مركب فعلي ثانوي + مركب فعلي ثانوي + مركب فعلي ثانوي + مركب فعلي رئيسي + مركب اسمي [الحال] .

وتحليل المركبات إلى عناصرها المباشرة يكون كالتالي :



حرف استئناف + اسم شرط + فعل ماضي + ضمير فاعل + مفعول + حرف جار + ضمير مجرور.

حرف عطف + فعل ماضي مبني للمجهول + تاء التأنيث + تاء فاعل.

فعل ماضي مبني للمجهول + تاء التأنيث + حرف جر + اسم مجرور + حرف عطف + اسم معطوف.

حرف عطف + فعل ماضي + فاعل.

فعل ماض ناسخ + اسمه + خبره.

حرف عطف + فعل ماضي + فاعل.

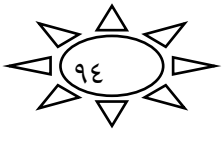
حرف عطف + فعل ماضي مبني للمجهول + حرف جر + نون وقاية + ياء المتكلم + نائب فاعل.

فعل ماضي + ضمير فاعل + مفعول مطلق + مضاف إليه.

واو الحال + مبتدأ + ضمير مضاف إليه + مفعول لأجله + مضاف إليه + خبر وجملة الشرط التي نتج عنها التضمين يكن تحليلها حسب وظائفها على النحو التالي :

المركب	نوعه	
أقبلت مشية الحباب	م . ف	رئيسي
فلما فقدت الصوت منهم	م . ظ	ثانوي

نلاحظ أن المكونات لجملة الشرط محدودة كما في الجدول السابق ، لكن كلف عمر بالوصف الشديد الدقة أدى إلى تولد مركبات وصفية تتلوها مركبات معطوفة تفيد إطفاء الأنوار ونوم الناس وغياب القمر ، مما يتيح له في النهاية أن يتسلل إلى دار نعم فينال بغيته ، واستطالة الجملة على هذا النحو يفسر لنا اللون



القصصي الذي تفنن فيه عمر وعرف به . وكثيرًا ما يتردد الفعل في أشعار عمر في بيت تأت متعلقاته في البيت الذي يليه ص ٣٠٢ س ٦ ، ٧ .

ارحمينـــا يَـــا نُعْـــمُ مِمَّـــا لَقِينـــا وَصَـــــلينا فـــأنعمي أو دَعينَـــا

عَـدْكِ أنْ تَسْـأَلِي فِـدىً لَـكِ نَفْـسِ ثـــمّ تـــأتِينَ غَيْـــرَ مـــا تَزْعُمِيْنَـــا

وتحليل الجمل إلى مكوناتها على النحو التالي :

فعل أمر + ضمير فاعل + ضمير مفعول + حرف نداء + منادى + حرف جر + مجرور + فعل ماض + ضمير فاعل .

حرف عطف + فعل أمر + ضمير فاعل + ضمير مفعول .

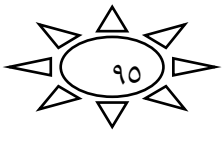
حرف عطف + فعل أمر + ضمير فاعل .

حرف عطف + فعل أمر + ضمير فاعل + ضمير مفعول .

حرف جر + ضمير مجرور + حرف نصب + فعل مضارع + ضمير فاعل + خبر + حرف جر + ضمير في محل جر + مبتدأ + ضمير مضاف إليه .

حرف عطف + فعل مضارع + ضمير فاعل + مفعول به + مضاف إليه + فعل مضارع + ضمير فاعل .

وهنا يختلف الأمر عن كل من جملتي الشرط ومقول القول ، ففي هذه الحالة أدى تعلق شبه الجملة في البيت الثاني بالفعل السابق عليه في الشطر الأول إلى حدوث التضمين دون أن يؤثر ذلك في استطالة الجملة وامتدادها ، ، وكذا سائر الجمل التي تولد عنها التضمين وهي الجمل التي احتوت على فعل ناسخ ومتعلقاته أو حرف ناسخ ومتعلقاته أو القسم وجوابه أو تعلق حرف بمعموله .... إلخ .

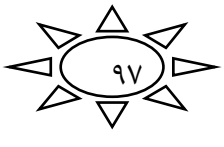


وبعد التضمين علامة على خصيمة هامة في أشعار عمر وهي امتداد الجمل واستطالتها الذي أشرنا إليه فيما سبق وتناولته بالتحليل ، والذي نهجه في شعره من بناء قصص محكم ، عناصره الشخوص والأحداث والأماكن ، وقد تناول في أثناء قصصه العناصر السابقة بالتفصيل الدقيق فهو لا يصف محبوبته فحسب ، وإنما يصف من حضر المشهد وشعورهم نحوه ، فمنهم أتراب صاحبته اللائي يردن له أن يحقق بغيته ، ومنهم الوشاة الذين يتربصون به الدوائر ، والحق أن عمر كان دقيقًا في تحليل أنفس من حوله من أتراب ووشاة ، وثمة سبب من أسباب امتداد الجمل في أشعار عمر ، هو أن شعره كان في بعضه على شكل رسائل بينه وبين محبوباته ، فكان طبيعيًا أن يصف ذلك في شكل حواري فهو يحدث محبوبته مرة وتجبيه مرة أخرى وتعاتبه في ثالثة وترفض المقابلة في رابعة ، ويخاطب الجارية في خامسة فتأتي له بالرد فيرد عليها ردًا آخر فتتأزم الأمور بينه وبين صاحبته ، فيتدخل أحد الأصدقاء بالصلح ، وهكذا كما صور لنا وكما رأينا في أشعاره .

{٢} السمات المميزة للبحور والقوافي

تميز شعر عمر بعدد من السمات الأسلوبية ، كان أولها ذلك الكم الكبير من المقطعات الذي لا يتجاوز بعضه البيت الواحد ، ونظمت هذه الأشعار في بحور قصيرة ومجزوءات ، وسبب ذلك أن بعض هذا الشعر كان يلحن ويُغنّى ويذاع بين أهل الحجاز ومن حولها ممن يفدون إليها .

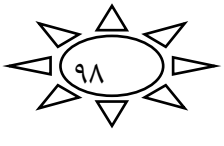
وتميز استخدام البحور بتقليل عدد الوحدات الزمنية ومدها حسب الحاجة أو بطئها مع بقاء عدد المقاطع ثابتًا في بعض الأحيان أو تحويل بعض المقاطع الطويلة المغلقة إلى قصيرة مفتوحة أو حذف بعض المقاطع أو زيادة مقاطع أخرى . والحق أنه لا علاقة بين الأوزان والموضوع الذي ترددت فيه الأشعار ، فكما أسلفت أن الأشعار ترددت في موضوع واحد في عدد من البحور [يقدر باثني عشر بحرًا] استطاع الشاعر أن يتصرف بالاستخدام في تفضيل الصوامت الرخوة على الشديدة وتفضيل حركات على أخرى ، من حيث النوع وتفضيل حركات على أخرى ، من حيث النوع وتفضيل الكسر أو الفتح أو الضم من حيث الطول والقصر وفقًا للحالات الشعورية المختلفة . وكان للبيئة اللغوية أثر تردد في الأشعار من حيث تخفيف الهمزة وحذفه والميل إلى حركة الفتح بدلاً من الإمالة واستخدام أفعل بمعنى فعل كما في [إنَّ الخَليطَ أجَدَّ البينَ فاحتمَلا] ولم يكن شعر عمر انعكاسًا للبيئة اللغوية فحسب ، بل كان انعكاسًا للبيئة الاجتماعية ، فقد كان للون الشعبي الغنائي في بيئة الحجاز أثر في بعض التركيبات التي جاءت مخالفة للعرف النحوي وبعض التصرفات في استخدام الضرورات من حيث الحذف والزيادة واستخدام بعض



المعاني المرتبطة بالأمثال السائدة بين عامة الناس التي سنتناولها بالدراسة في الفصل الأخير.

أما في القوافي فقد وضح تردد بعض الصوامت أكثر من غيرها مثل الراء والنون والميم والباء واللام وباقي الصوامت كانت في أغلبها إما رخوة أو متوسطة بين الشدة والرخاوة ، على حين قل استخدامه للصوامت الشديدة والمطبقة ، وتميزت مجارى أواخر الكلم التي تشكلت منها القوافي بأنها حركات طوال كما حدث في حركة الفتحة ، فقد جاءت جميعها حركات طوال وتنوعت حركتا الفتحة والكسرة بين الطول والقصر إن زيدت في بعضها كميًا لتلائم طبيعة الغناء وما يصاحبه من مدّ وترديد للأصوات . وجاءت ضرورات القافية موافقة للمألوف فيماعدا شاهدين أو ثلاثة خالفت فيها العرف النحوي .

ولم يكن هناك نمط تكراري كتوظيف صيغ الجموح لتلائم قوافي بعينها ، وإن كانت هناك نسبة من صيغ الجموع تتردد بين القوافي واستخدام كل من التصريع والتدوير غير موظف في أشعار عمر ولا يمثل سمة أسلوبية مميزة ، بحيث تعطي تفسيرًا معينًا ، على حين أن ظاهرة التضمين تعد من السمات الأسلوبية المميزة في الأشعار ، فقد امتدت الجمل واستطالت بحيث تحتوى الجملة على أربع هيئات تركيبية أو أكثر ، ناتجة عن كلف الشاعر بالوصف ، والمبالغة الشديدة في ذلك الوصف ، وعن ذلك النهج القصصي الذي نهجه في قصصه والحوار المسرحي الذي لا يكاد تخلو منه قصيدة .



جدول رقم [١] لتوزيع الحركات مع الحروف ونسبتها المئوية في الأشعار

م	الحرف	الكسرة		الفتحة		الضمة		السكون		المجموع		النسبة
		أشعار	أبيات	أشعار	أبيات	أشعار	أبيات	أشعار	أبيات	أشعار	أبيات	
١	الهمزة	٤	٣٩	–	–	١	٨	–	–	٥	٤٧	١.١٦
٢	ب	٢٩	٢٨٠	١٥	١٣٤	١٠	٦٧	٢	٢٢	٥٦	٥٠٣	١٢.٤١
٣	ت	٤	١٣	٣	٢٩	١	٥	–	–	٨	٤٧	١.١٦
٤	ث	١	٤	–	–	–	–	–	–	١	٤	٠.١٠١
٥	ج	٢	٢٣	١	٨	١	٩	–	–	٤	٤٠	٠.٩٨
٦	ح	٢	١٢	٢	١٩	٣	١٣	١	١٣	٨	٥٧	١.٤٠
٧	خ	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
٨	د	١٦	٩٩	١٦	٩٩	٥	٤١	١	١٨	٣٨	٢٥٧	٦.٣٤
٩	ذ	–	–	١	٢	–	–	–	–	١	٢	٠.٠٤٩
١٠	ر	٢٠	١٦٧	٢٣	٢٧٢	٣٠	٤٠٠	٤	٦٨	٧٧	٩٠٧	٢٢.٣٨
١١	ز	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
١٢	س	٣	٢١	–	–	١	٧	–	–	٤	٢٨	٠.٦٩
١٣	ش	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
١٤	ص	١	٣	–	–	٢	١٠	–	–	٣	١٣	٠.٣٢
١٥	ض	١	١١	٣	٣٨	١	٧	–	–	٥	٥٦	١.٣٨
١٦	ط	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
١٧	ظ	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
١٨	ع	٧	٣٨	٩	٩٠	١٠	٩٠	–	–	٢٦	٢١٨	٥.٤٠
١٩	غ	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
٢٠	ف	٢	٨	٢	١٩	٥	٧٦	٢	٤	١١	١٠٧	٢.٦٤
٢١	ق	٥	٤٤	٨	٥٠	٨	٧٦	١	٧	٢٢	١٥٧	٣.٨٨
٢٢	ك	٣	٢٣	٥	٥٣	–	–	١	٦	٩	٨٢	٢.٠٢
٢٣	ل	١٨	١٨٣	٢١	٢٢٠	١١	٩١	١	٩	٥١	٥٠٣	١٢.٤١

٢٤	م	٢٠	٢١٥	١٧	١٤٥	١٥	١٤٦	٦	٤٣	٥٨	٥٤٩	١٣.٦٠
٢٥	ن	١٩	١٧٠	١٨	١٥٣	٥	٥٨	٤	٣٣	٤٦	٤١٤	١٠.٢١
٢٦	هـ	–	–	٢	١٧	١	٨	–	–	٣	٢٥	٠.٦٢
٢٧	و	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
٢٨	ى	–	–	–	–	–	–	١	١٦	١	١٦	٠.٣٩
٢٩	ألف لينة	–	–	٣	١٩	–	–	–	–	٣	١٩	٠.٤٦
المجموع		١٥٧	١٣٣٣	١٤٩	١٣٦٧	١١٠	١١١٢	٢٤	٢٣٩	٤٤٠	٤٠٥١	٪١٠٠
النسبة			٣٢.٩١		٣٣.٧٤		٢٧.٤٥		٥.٩٠		٪١٠٠	٪١٠٠

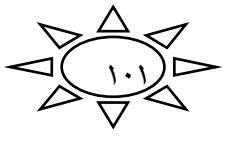
جدول [٢] للبحور وأشعارها ونسبتها المئوية في الأشعار والأبيات

م	البحر	مقطعات	قصائد	مجموع الأشعار	النسبة	عدد الأبيات	النسبة للأبيات
١	طويل	٥٧	٤١	٩٨	٢٢.٢٧	٩٣٢	٢٣.٠٠
٢	الخفيف	٤٥	٤٩	٩٤	٢١.٤٠	٨٠٤	١٩.٨٥
٣	الكامل	٣٠	٤٧	٧٧	١٧.٥٠	٧٩٨	١٩.٧٠
٤	البسيط	١٧	١٨	٣٥	٧.٩٥	٣٢٠	٧.٩٠
٥	الوافر	١٨	١٨	٣٦	٧.٩٦	٢٨٦	٧.٠٦
٦	الرمل	١٢	١٦	٢٨	٦.٣٦	٢٨٤	٧.٠٠
٧	المتقارب	١٠	١٠	٢٠	٤.٥٥	١٨٣	٤.٥٠
٨	المنسرح	١٢	٦	١٨	٤.٠٩	١٣٤	٣.٣١
٩	المديد	٤	٦	١٠	٢.٣٠	١١١	٢.٧٤
١٠	السريع	٦	٦	١٢	٢.٧٣	٨٥	٢.١٠
١١	الرجز	٢	٤	٦	١.٤٠	٦٦	١.٦٢
١٢	الهزج	٣	٣	٦	١.٣٦	٤٨	١.١٨
	المجموع	٢١٦	٢٢٤	٤٤٠	٪١٠٠	٤٠٥١	٪١٠٠

ملحوظة : اعتمدنا في حساب النسبة المئوية للبحور على عدد الأبيات .

يقصد بالأشعار : القصائد والمقطعات .

والأبيات : الأبيات التي اشتملت عليها القصائد والمقطعات .



جدول رقم [٣] لتوزيع الحركات على الديوان ومتوسطها ونسبتها المئوية

م	الحركة	عدد الأشعار	عدد الأبيات	المتوسط	النسبة
١	الكسرة	١٥٧	١٣٣٣	٨.٤٩	٣٢.٩١
٢	الفتحة	١٤٩	١٣٦٧	٩.١٧	٣٣.٧٤
٣	الضمة	١١٠	١١١٢	١٠.١٠	٢٧.٤٥
٤	السكون	٢٤	٢٣٩	٩.٩٥	٥.٩٠

جدول رقم [٤] لتوزيع الحركات على روي الأبيات ونسبتها المئوية

م									
١	الهمزة	٣٩	٠.٩٦	–	–	٨	٠.٢٠	–	–
٢	ب	٢٨٠	٦.٩١	١٣٤	٣.٣٠	٦٧	١.٦٥	٢٢	٠.٥٤
٣	ت	١٣	٠.٣٢	٢٩	٠.٧٢	٥	٠.١٢	–	–
٤	ث	٤	٠.٠٩٩	–	–	–	–	–	–
٥	ج	٢٣	٠.٥٦	٨	٠.٢٠	٩	٠.٢٢	–	–
٦	ح	١٢	٠.٣٠	١٩	٠.٤٧	١٣	٠.٣٢	١٣	٠.٣٢
٧	خ	–	–	–	–	–	–	–	–
٨	د	٩٩	٢.٤٤	٩٩	٢.٤٤	٤١	١.٠٠	١٨	٠.٤٥
٩	ذ	–	–	٢	٠.٤٩	–	–	–	–
١٠	ر	١٦٧	٤.١٢	٢٧٢	٦.٧٠	٤٠٠	٩.٩	٦٨	١.٦٧
١١	ز	–	–	–	–	–	–	–	–
١٢	س	٢١	٠.٥٢	–	–	٧	٠.١٧	–	–
١٣	ش	–	–	–	–	–	–	–	–
١٤	ص	٣	٠.٠٧٤	–	–	١٠	٠.٢٥	–	–

١٥	ض	١١	٠.٢٧	٣٨	٠.٩٤	٧	٠.١٧	–	–
١٦	ط	–	–	–	–	–	–	–	–
١٧	ظ	–	–	–	–	–	–	–	–
١٨	ع	٣٨	٠.٩٤	٩٠	٢.٢٢	٩٠	٢.٢٢	–	–
١٩	غ	–	–	–	–	–	–	–	–
٢٠	ف	٨	٠.٢٠	١٩	٠.٤٧	٧٦	١.٨٨	٤	٠.٠٩٩
٢١	ق	٢٤	٠.٥٩	٥٠	١.٢٣	٧٦	١.٨٧	٧	٠.١٧
٢٢	ك	٢٣	٠.٥٦	٠.٥٣	١.٣٠	–	–	٦	٠.١٥
٢٣	ل	١٨٣	٤.٥٠	٢٢٠	٥.٤٣	٩١	٢.٢٥	٩	٠.٢٢
٢٤	م	٢١٥	٥.٣٠	١٤٥	٣.٥٨	١٤٦	٣.٦٠	٤٣	١.٦٠
٢٥	ن	١٧٠	٤.٢٠	١٥٣	٣.٧٧	٥٨	١.٤٣	٣٣	٠.٨٢
٢٦	هـ	–	–	١٧	٠.٤٢	٨	٠.٢٠	–	–
٢٧	و	–	–	–	–	–	–	–	–
٢٨	ى	–	–	–	–	–	–	١٦	٠.٣٩
٢٩	ألف لينة	–	–	١٩	٠.٤٧	–	–	–	–
المجموع		١٣٣٣	٣٢.٩١	١٣٦٧	٣٣.٧٤	١١١٢	٢٧.٤٥	٢٣٩	٥.٩٠

جدول رقم [٥] للحروف الهجائية ونسبتها المئوية في الأشعار

م	الحرف	عد الأشعار	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الهمزة	٥	٤٧	١.١٦
٢	ب	٥٦	٥٠٣	١٢.٤١
٣	ت	٨	٤٧	١.١٦
٤	ث	١	٤	٠.١٠١
٥	ج	٤	٤٠	٠.٩٨
٦	ح	٨	٥٧	١.٤٠
٧	خ	–	–	–
٨	د	٣٨	٢٥٧	٦.٣٤

٩	ذ	١	٢	٠.٠٤٩
١٠	ر	٧٧	٩٠٧	٢٢.٣٨
١١	ز	–	–	–
١٢	س	٤	٢٨	٠.٦٩
١٣	ش	–	–	–
١٤	ص	٣	١٣	٠.٣٢
١٥	ض	٥	٥٦	١.٣٨
١٦	ط	–	–	–
١٧	ظ	–	–	–
١٨	ع	٢٦	٢١٨	٥.٤٠
١٩	غ	–	–	–
٢٠	ف	١١	١٠٧	٢.٦٤
٢١	ق	٢٢	١٥٧	٣.٨٨
٢٢	ك	٩	٨٢	٢.٠٢
٢٣	ل	٥١	٥٠٣	١٢.٤١
٢٤	م	٥٨	٥٤٩	١٣.٦٠
٢٥	ن	٤٦	٤١٤	١٠.٢١
٢٦	هـ	٣	٢٥	٠.٦٢
٢٧	و	–	–	–
٢٨	ى	١	١٦	٠.٣٩
٢٩	ألف لينة	٣	١٩	٠.٤٦
الجملة		٤٤٠	٤٠٥١	٪١٠٠