الباب الثاني
القافية عند العرب

obeikandl.com

القافية في الشعر العربي

لازمت القافية الشعر العربي منذ نشأته، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا. عرفوها في الأرجاز وفي سجع الكهان، وفي الشعر النبري القديم الذي لم يصل إلينا إلا عن طريق النقوش، كما وضحنا في كتاب "بدايات الشعر العربي".

وكانت القافية في هذه الأنواع الفنية من النثر أو الشعر ضرورة ولا شك. إذ إن الشعر النبري لا يمكن أن يكتفى بإيقاع النبر في إحداث الموسيقى اللازم توافرها له، ومن ثم وجب أن توفر له القافية الوحدة الموسيقية اللازمة.

وتتضح هذه الضرورة في السجع والتلبية والرجز النبري الذي عرف قبل الإسلام، وعنها جميعًا نقل الشعر العربي الكمي القافية. وأصبحت تعد خصيصة من خصائصه، حتى إن القدماء حين يعرفون الشعر يقولون بأنه الكلام المنظوم المقفي. **واستناداً إلى هذا، يذهب قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر"** إلى وجوب وجود أربعة عناصر أساسية للشعر هي اللفظ والمعنى والوزن والقافية. ويتركب عن هذه العناصر ستة تراكيب جديدة، وهو في هذا يستثني القافية من التركيب، لأن القافية صوت فقط، ولا يبقى إلا أن تجمع بالمضمون فقط، لأنها تعبر عن فكرة لها علاقة بفكرة القصيدة[١].

* * *

وقد اهتم العرب القدماء، قبل الإسلام وبعده، بالقافية وعرفوا أسماءها قبل الخليل، **إذ نجد لدى الجاحظ قوله:**

---

(1) نقد الشعر ص٨

راجع أيضًا كراتشكوفسكي ص٤٧ وما يليها، كتاب أرسطوطاليس في الشعر ص٢٤٩

"وكما وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيد وقصار الأرجاز ألقابًا لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب، وتلك الأوزان بتلك الأسماء، كما ذكر الطويل والبسيط والمديد والوافر والكامل، وأشباه ذلك، وكما ذكر الأوتاد والأسباب والخرم والزحاف. وقد ذكرت العرب في أشعارها السناد والإقواء، والإكفاء، ولم أسمع بالإيطاء. وقالوا في القصيد والرجز والسجع والخطب. وذكروا حرف الروى والقوافي، وقالوا:

هذا بيت، وهذا مصراع، **وقد قال جندل الطهوي حين مدح شعره:**

لم أقو فيهن ولم أساندِ

وقال ذو الرمة:

وشعرٍ قد أرِقتُ له غريب أجنِّبــه المسَانِدَ والمحــالا

وقال أبو حزام العكلي:

بيــوتــًا نصبنــا لتقويمهــا جُذول الربيئين في المــربأه

بيوتًا على الهــا لها سجحــة بغير السنـــــاد ولا المُكْفَأه[1]

ولكن العرب القدماء قبل الخليل لم يتكلموا عن القافية، إلا لأنها وسيلة تعبيرية مستقلة بنفسها عن البناء العروضي للبيت. أما الخليل فهو لم يشغل نفسه بالقافية كثيرًا، لأنها لا تحدد إيقاع البيت، وإنما هي إضافة له، فالعروض كان بالنسبة للخليل إيقاع مسبب لتوصيف مختلف البحور بالشعر العربي القديم ثم تطور إلى علم له قواعده وأسسه.

لم يكن الحصول على القافية أمرًا ميسرًا دائمًا لدى الشعراء، وكثيرًا ما ما صرحوا بذلك في شعرهم.

---

(1) البيان والتبيين، جـ١ ص١٣٩، ١٤٠

فسويد بن كراع يقول[1]:

أبيتُ بأبوابِ القوافي كأنما ... أُصادي بها سِرْبًا من الوحش تُرَّعا
أكالِئُها حتى أُعَرِّس بعد ما ... يكون سُحيرًا، أو بُعيدا فأهجعا
عَوَاصِيَ إلا ما جعلتُ أمامها ... عَصَا مِربدٍ تغشى نُحُورًا وأَذْرُعا
أهبتُ بِغُرِّ الآبُدَاتِ فراجعت ... طريقًا أملتْهُ القصائدُ مَهيْعا
بعيدةُ شأوٍ لا يكاد يَرُدُّها ... لها طَالِبٌ حتى يكِلَّ ويظلعا
إذا خفتُ أن تُروى عليّ رددتُها ... وراءَ التراقي خشيةً أن تطلعا
وَجَشَّمنِي خَوْفُ ابن عفان رَدّها ... ففثقَّفتُها حَوْلاً حَرِيدًا ومربعا
وقد كان في نفسي عليها زيادةٌ ... فلم أرَ إلا أن أطيع وأسمعا

ويعلق ابن جني على الأبيات بقوله[2]:

" وإنما يبيت عليها لخلوِّه بها ومراجعته النظر فيها وقال:

أعددت للحرب التي أُعني بها ... قوافيا لم أعْيَ باجتلابها
حتى إذا أذللتُ من صعابِها ... واستوسَقَتْ لي صِجتُ في أعقابِها

فهذا – كما ترى – مزاولة ومطالبة واغتصاب لها ومعاناة كُلفة بها".

وقال عدي بن الرقاع العاملي[3]:

وقصيدة قد بِتُّ أَجْمَعُ بينها ... حتى أُقَوِّم ميلَها وسنادَها
نظـــر المثقف في كُعوب قناتهِ ... حتـــى يقيمَ ثِقَافُـــه مُنآدهـــا

---

(1) البيان والتبيين: جـ٢ – ص١٢
(2) الخصائص: جـ١ ص٣٢٦
(3) الخصائص: جـ١ ص٣٢٥

وقد مر – منذ قليل[١] – بيت ذي الرمة الذي يذكر فيه السناد، والسناد من عيوب القافية، وهو على ضروب جميعها قبل الروي[٢].

ولعل قصة ذي الرمة التي يرويها ابن جني خير دليل على ذلك، إذ **يقول:**

"وكذلك الحكاية عن ذي الرمة: أنه قال: لما قال:

بيضاءُ في نَعَج صَفَراءُ في بَرَج

أجبل حولاً لا يدري ما يقول: إلى أن مرت به صينية فضة قد أشربت ذهبًا فقال:

كأنها فضةٌ قد مسها ذهب"[٣]

وهذا يدل ولا شك على قدر المعاناة التي يلقاها الشاعر في سبيل الحصول على الشطر من البيت، وعلى القافية خاصة.

وإن ما يروى عن زهير، وأنه عمل سبع قصائد في سبع سنين، وعن ابن أبي حفصة قوله:

"كنت أعمل القصيدة في أربعة أشهر وأحككها في أربعة أشهر، وأعرضها في أربعة أشهر، ثم أخرج بها إلى الناس"[٤] لخير دليل على هذه المعاناة ومحاولة تخير القافية الملائمة.

ولنتأمل قصة الكميت أيضًا، "وقد افتتح قصيدته التي أولها:

ألا حُيِيت عنا يا مدينا

---

(1) راجع ص٩٠ من كتابنا هذا.

(2) راجع القوافي لأبي يعلى: ص١٩٣ وما يليها

(3) الخصائص: جـ١ ص٣٢٥

(4) الخصائص: جـ١ ص٣٢٤

"ثم أقام برهة لا يدري بماذا يعجِّز على هذا الصدر، إلى أن دخل حمامًا وسمع إنسانًا دخله، فسلم على آخر فيه، فأنكر ذلك عليه، فانتصر بعض الحاضرين له فقال: وهل بأسٌ بقول المسلِّمين، فاهتبلها الكميت فقال:

وهل بأسٌ بقول مسلِّمينا"[1]

فهم يعنون أشد العناية بشعرهم وقوافيهم وكثيرًا ما يرتج عليهم، فلا يستطيعون الوقوع على القافية الصحيحة الملائمة، وإن وقعوا عليها وصفوها بأنها ليست أرضية وإنما سماوية أو ملائكية **مثل قول حسان بن ثابت:**

وقافيةٍ عَجَّت بليلٍ رزينةٍ تلقيتُ من جوّ السماء نزولَها

وقيل:

فليست لإنسي ولكن لملآك تنزل من جو السماء يَصوبُ

وقال حسين بن الحمام:

وقافيةٍ غير إنسيةٍ قرضتُ من الشعر أمثالَها

ويقول بدر بن عامر الهذلي[2]:

ولقد نَطقْت قوافيا إنسيةٍ ولقد نطقتُ قوافي التجنِينِ

ولاهتمامهم بالقافية ولمعاناتهم في الحصول عليها، نجدهم يطلقونها على البيت، أو على الشعر كله.

فالنابغة يقول:

قوافي كالسّلام إذا استمرت فليس يردُ مَذْهَبهَا التَظَنّي

---

(1) الخصائص: جـ١ ص٣٢٦

(2) ديوان الهذليين ق٢ ص٢٦٦

وتميم بن مقبل يقول[1]:

وقافية مِثل حدِ الردا ةِ لم تَتَّرِكْ لمجيبٍ مقالا

وشاعر الحماسة يقول:

تصيحُ في حُذِّ القوافي صلابُها

ولذي الرمة:

وقافيةٍ مِثل السنان نطقتها تبيدُ المهاري وهي باقٍ مَضيضُها

ولامرئ القيس:

أذود القوافيَ عنِّي ذِيادا زياد غلام جرى جرادا

وللأعشى بالجمهرة:

ساق شِعري لهم قافية وعليهم صار شعري دمدمةً

فالقافية أصبحت تطلق – إذًا – على شعر الهجاء خاصة، ويتضح هذا في أبيات الأغاني:

فأصبحت أرميكم بكل غريبةٍ تجدّ الليالي عارَها وتزيدُها

قوافٍ كشام الوجه باقٍ حبارها إذا أُرسلت لم يثن يومًا شرودها

يُوافي بها الركبان في كلِّ موسمٍ ويحلو بأَفواه الرواةِ نشيدُها

ويجمع جولدتسيهر أبياتًا أخرى تفيد هذا المعنى أيضًا مثل:

خَصَيْتُكَ يا ابنَ حَمزةَ بالقوافي كما يُخصى من الحَلَقِ الحمارُ[2]

---

(1) اللسان، مادة ردى، جـ١٤ ص٣١٩

(2) اللسان مادة حلق، جـ١٠ ص٦٥، جولد تسيهر ص١٠٢

obeikandl.com

ومثل ما ورد باللسان في مادة (وتر)[1]:

وقافيةٍ حذَّاءَ سَهْلٍ رويُّها كسرْدِ الصَّنَاعِ ليسَ فيها تواترُ

ومثل قول ابن ميادة بالأغاني:

إعْرَنْزِمِي مَيَّادَ للقوافي واسْتَمِعِيهنّ ولا تَخَافِي

سَتَجِدِينَ ابنَكِ ذا قِذَافِ

ولهذا كان العرب يحذرون "من ميسم الشعر ومن شدة وقع اللسان ومن بقاء أثره على الممدوح والمهجو[2]. وقد جمع الجاحظ بعض أقوال الشعراء في التحذير من ميسم الشعر. **مثل قول امرئ القيس:**

ولو عَنْ نَثًا غيرهِ جَاءَني وجُرْحُ اللسانِ كجُرحِ اليَدِ

وقال طرفه بن العبد:

بحسامِ سيفكِ أو لسانِك والكَلِمُ الأصيل كأرغب الكَلِم

وقال طرفة أيضًا:

رأيت القوافي يتّلِجنَ مَوَالجًا تضايقُ عنها أن تَوَلَّجها الإبر

وقال الأخطل:

حتى أَقرُّوا منى على مضضٍ والقولُ ينفُذُ ما لا تنفذُ الإبرُ[3]

---

(1) مادة وتر، جـــ٥ ص٢٧٥

(2) البيان والتبيين: جـــ١ ص١٥٦

(3) البيان والتبيين: جـــ١ ص١٥٦، ١٥٨

ومن ثم كانوا يعنون أشد العناية بالقافية، وكانوا يقدمون الشاعر الذي يحسن الإتيان بها. فنقرأ عن أبي حاتم سهل بن محمد بن عثمان السجزي السجستاني (ت ٢٤٨) قول ابن دريد (ت ٣٢١) قال: "وأخبرني الأصمعي قبل هذا أن أهل الكوفة لا يقدمون على الأعشى أحدًا. قال: وكان خلف لا يقدم عليه أحدًا. قال أبو حاتم: لأنه قد قال في كل عروض وركب كل قافية"[١].

وعُني النقاد بإرشاد الشاعر إلى كيفية اختيار القافية الملائمة والوقت المناسب لتصيدها، فتقرأ لدى أبي هلال العسكري قولاً لبشر بن المعتمر منه[٢]:

"وإذا أردت أن تعمل شعرًا فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك. وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنًا، يتأتى فيه إيرادها قافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقًا وأيسر كلفة منه في تلك، ولأن تَعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسًا سهلاً ذا طلاوة ورونق، خير من أن يعلوك فيجيء كزًّا فجًا، ومتجعدًا جلفا".

ويبين ابن جني عنايتهم بالقافية بقوله[٣]:

"ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك. نعم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمسّ والحشد عليها أوفى وأهم. وكذلك كلما تطرّف الحرف في القافية ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه".

---

(1) كتاب فحولة الشعراء، رواية ابن دريد عن أبي حاتم عن الأصمعي – تحقيق: محمد نوري – دار الكتاب الجديد – ١٣٨٩ / ١٩٧١ (راجع طبقات فحول الشعراء/ تحقيق محمود شاكر ص٦٥)

(2) كتاب الصناعتين: ص١٤٥ – ط ١٩٥٢/ الحلبي – تحقيق: على البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم.

(3) الخصائص: جـ١ ص٨٤

ولهذا كثرت النصائح في كيفية تخير القافية، وتجنب القافية النافرة التي لا تتلاءم والموضع الذي أكرهها عليه الشاعر.

فيقول بشر بن المعتمر أيضًا:

"فإن كانت المنزلة الأولى (أي أن يكون لفظك رشيقًا عذبًا، وفخمًا سهلاً، ويكون معناك ظاهرًا مكشوفًا وقريبًا معروفًا) لا تواتيك ولا تعتريك، ولا تسنح لك عند أول نظرك وفي أول تكلفك، وتجد اللفظة لم تقع موقعها، ولم تصر إلى قرارها وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها، والقافية لم تحُل في مركزها وفي نصابها ولم تتصل بشكلها، وكانت قلقة في مكانها نافرة من موضعها، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها، فإنك إذا لم تتعاط قرضَ الشعرِش الموزون، ولم تتكلف اختيار الكلام المنثور، لم يَعِبْكَ بترك ذلك أحد. فإن أنت تكلّفتهما، ولم تكن حاذقًا مطبوعًا ولا محكمًا لشأنك بصيرًا بما عليك أو مالك، عابك من أنت أقل عيبًا منه، ورأى من هو دونك أنه فوقك"(1).

ويقول محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي في نفس المعنى:

"فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعدَّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني، على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظامًا لها وسلكا جامعًا لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتيجة فكرته، فيستقصي انتقاده ويرم ما وهى منه، ويبدل بكل لَفْظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية فيشغلها في معنى من المعاني،

---

(1) البيان والتبيين: جـــ١ ص١٣٧، ١٣٨

واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنسَّاج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسدّيه وينيره، ولا يهلهل شيئًا منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن التقاسيم نفسه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها"[1].

فالنقاد بنصحهم هذا إنما يحاولون التيسير على الشعراء ومعاونتهم في كيفية اختيار قوافيهم وتجنب النافر منها. بل إن اللغويين أنفسهم الذين وضعوا المعجمات اللغوية جاعلين أواخر الكلمات أبوابًا وأوائلها فصولاً، إنما يقدمون للشعراء خدمة تيسر عليهم الحصول على القافية، وتقدم لهم كافة الكلمات التي يمكن أن يتخيروا منها قوافيهم.

وأول من صنف معجمًا بهذه الكيفية صاحب الصحاح أبو نصر إسماعيل ابن حماد الجوهري (ت ٣٩٨هـ) فقد وضع كتاب الصحاح وسماه "تاج اللغة وصحاح العربية" وجعل القاعدة في ترتيب الألفاظ على أواخر الكلم.

يقول جورجي زيدان:

"ولهذا الترتيب فائدة عند الشعراء في طلب القوافي"[2].

وقد تبعه في هذا بعض أصحاب المعجمات اللغوية مثل ابن منظور (ت ٧١١هـ) صاحب لسان العرب، كما صنف الصاغاني معجماته الثلاث بنفس الطريقة، تبعها في معجم العباب الزاخر واللباب الفاخر، ومعجم البحرين

---

(1) عيار الشعر – تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام – ط التجارية ١٩٥٦

(2) تاريخ آداب اللغة العربية: جـ٢ ص٦٢٠

في اللغة، وكذا في التكملة والذيل والصلة. وجاء الفيروزآبادي (ت ٨١٧هـ) فصنف أشهر معجم في العربية المعروف بالقاموس المحيط منتهجًا نفس الطريقة. وتبعه شراح القاموس مثل مرتضى الزبيدي (١٢٠٥هـ)، ومثل أحمد فارس الشدياق (ت ١٨٨٧م) صاحب الجاسوس على القاموس.

وقد عني المحدثون بالحديث عن القافية وأهميتها. فنجد دكتور طه حسين يلاحظ نُبُوَّ القافية عند وضاح اليماني في قصيدته التي يقول فيها:

طَرِبَ الفؤادُ لطيفِ روضةَ غاشي ... والقومُ بين أباطحٍ وعشاشِ
أنى اهتديتِ ودون أرضِك سبسبٌ ... قفرٌ وحَزنٌ في دجى ورشاشِ
قالت تكاليفُ المُحبِّ كَلِفتها ... إن المُحبَّ إذا أُخيف لماشي
أدعوكِ روضةُ رَحْبَ واسمُكِ غيرُه ... شفقا وأخشى أن يشي بك واشي

فيعلق عليها قائلاً:

"وأما القافية فقد لاحظت من غير شك مطلع القصيدة التي يقول فيه "طرب الفؤاد لطيف روضة غاشي"، وما أحسبك في حاجة إلى أن أنبهك إلى موضع "غاشي" من العسر والحرج، وفطنت إلى قوله إن المحب إذا أخيف لماشي، وفطنت إلى قوله (وأخشى أن يشي بك واشي) دون نصب الفعل، وفطنت إلى غير ذلك مما تشتمل عليه القصيدة من مهلهل اللفظ ورديء القافية"[1].

ودكتور طه حسين حين ينقد قصائد الملاح التائه لعلي محمود طه، لا ينسى أبدًا الحديث عن قوافيه فيقول:

"ولكنه يحرص على الموسيقى في الوزن أكثر ما يحرص عليها في القافية، وأظنه يسيء في القافية كثيرًا.وليس يعنيني أن يجد له عذرًا عند

(1) حديث الأربعاء: جـ١ ص٢٣٥، ٢٣٦

أصحاب القوافي، أو لا يجد، ولكن الذي يعنيني أن القوافي يجب أن تلائم السمع، وما أظن أن هاتين القافيتين تأتلفان لمكان الواو الساكنة من إحداهما، والباء الساكنة من الأخرى. وانظر إلى هذين البيتين:

رُوحك في روحي تثبُ الحياة نزلت دنياي على نُورِها
فإن جفَاها ذات يوم سَنَاه لاذت بليلِ الموت في قبرِها[1]

وبسبب هذه الصعوبة التي يلقاها الشاعر في الحصول على القافية بالرغم من التيسيرات التي يقدمها له اللغويون بمعجماتهم والنصائح التي افتن النقاد والبلاغيون في عرضها عليه، بالرغم من هذا ثار الشعراء منذ القدم على القافية، وكانت لهم محاولات شتى على مختلف العصور للتحرر من قيودها.

وهذا ما سنتناوله فيما يلي.

(1) حديث الأربعاء: جـ٣ ص١٤٧

obeikandl.com

القافية عند القدماء

١–موسيقى القافية والدلالة المعنوية:

تنبه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية، وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنى ارتباط موسيقى الشعر الملحن بمعناه والغرض الذي نظم فيه. **ومن ثم نجد بشر بن المعتمر ينصح الشاعر بقوله:**

"وإذا أردت أن تعمل شعرًا فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، واحضرها على قلبك، واطلب لها وزنًا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقًا وأيسر كلفة منه في تلك، ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسًا سهلاً ذا طلاوة ورونق، خير من أن يعلوك، فيجيء كزًا فجاً، ومتجعدًا جلفًا"[١].

فالقوافي إذًا يجب أن تتفق والغرض الذي ينظم فيه الشاعر، وقد تصلح قافية في موضع ولا تصلح لموضع آخر.

وقد تنبه الأستاذ إميل البستاني أيضًا إلى ذلك في مقدمته لترجمة الإلياذة[٢] **إذ يقول:**

"وقوافي الشعر كبحوره يجود بعضها في موضع ويفضله غيره في موضع آخر، وحسبك دليلاً على ذلك أن جميع قراء الشعر يطربون لبعض القوافي دون بعض وإذا نظم شاعر واحد قصيدتين على بحر واحد بمعنى واحد

---

(1) كتاب الصناعتين: ص١٤٥

(2) ص٩٠

ونفس واحد، فلا ريب أن القافية الغناء تميل بالسامع إلى إيثارها على أختها، ولا ريب في أن اختيار قافية القصيدة أبعد مثالاً من اختيار بحرها بنسبة ما يربو عدد القوافي على عدد البحور، والمرجع في ذلك إلى سلامة الذوق وغزارة المادة، فالقريحة الجيدة في غنى عن أصول توضع لها بهذا المعنى، لو فرضنا أن من الممكن وضع مثل هذه الأصول، فهي من نفسها تقع على القافية والبحر بلا جهد ولا تردد... والشعر كالنغم الموسيقي والقافية رسته أو قراره فحيثما جاد النغم وتناسق إلى منتهاه حسن وقعه في الأذن وانشرح له الصدر، وطربت له النفس، لكل نغم أطرب أرباب الصناعة وذوي الأذن السماعة فهو الحسن. وهكذا الشعر فلا يحسن وقعه في نفوس قرائه وسامعيه ما لم يكن جيدًا، وقد يستهان بالمعنى البليغ لضعف قافيته أو وقوعها في غير موقعها"[1].

أي أن ضرورة موافقة القافية بكونها صوتًا لغويًا يمكن أن يصير نغمًا موسيقيًا عند الشاعر المجيد يستطيع أن يعبر به عما يريد، فيساوق لفظه معناه أمر لم يخف عند القدماء والمحدثين.

بل إن شيخنا أبا العلاء المعري يذهب إلى أبعد من ذلك، فيقسم القوافي إلى ثلاثة أقسام:

أ- **الذلل:** وهي ما كثر على الألسن، وهي عليه في القديم والحديث.

ب- **النفر:** ما هو أقل استعمالاً من غيره كالجيم والزاي ونحو ذلك.

جـ- **الحوش:** وهو اللواتي تهجر فلا تستعمل. وهو يمثل لهذا بقول الشاعر:

كأنـــي لـــم أركبْ جوادًا للذةٍ ولم أتبطن كاعبًا زانها الخلخلُ

مبينًا أنه لا يعلم أي شعر لدى الجاهليين جاء فيه الطويل الأول مقيدا كما لا يوجد في دواوين الفحول من أهل الإسلام شيء منه[2].

---

(1) راجع أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي – ص٣٢٥

(2) راجع اللزوميات (المقدمة)

فالقافية الواحدة لا تصلح أن تأتي لكل غرض، كما أن ثمة قواف أكثر ورودًا ودورانًا على ألسن الشعراء من غيرها، على حين أن البعض منها مهجور غير مطروق، حوشي ينفر منها الشاعر والسامع.

والقوافي للشاعر كالموسيقى للملحن يعرف بها وتدل عليه، فضلاً عن أنها قد تصير جزءًا من شعره فلا يتحول عنها لغيرها. وما أذكى الملحوظة التي لاحظها الشيخ أبو العلاء حينما بين القوافي والأبحر التي نظم فيها امرؤ القيس والبحتري.

٢- براعة النظم والقافية:

بالرغم من القيود التي تحتمها القافية على الشاعر، وبالرغم من أن الكثيرين من الشعراء قد صرحوا بمعاناتهم في البحث عن القافية المناسبة عند النظم، إلا أننا نجد أن ثمة محاولات كثيرة ظهرت لتدل على براعة الشاعر في النظم، ولإظهار قدرته على الإتيان بما لا تلزمه القافية به اقتدارًا منه وتدليلاً على طول باعه ومعرفته باللغة وتمكنه من القافية.

وقد عرفت هذه المحاولات لدى الشعراء[1] قبل أن ينظم أبو العلاء قصائده في لزوم ما لا يلزم. بل إنها نشأت بالعصر الجاهلي أيضًا، **فنجد الشنفري يلتزم في قصيدته التي مطلعها:**

أَرَى أُمَّ عمرو أزمَعَت فاستقلَّت وما ودَّعت جِيرانَها إذ تَوَلَّت

اللام قبل التاء وإن لم يلتزمها إلا في خمسة عشر بيتًا من هذه القصيدة.

كما التزم النابغة في قصيدته التي مطلعها:

عَرَفْتُ منازِلاً بِعُرَيْتناتٍ فأعلى الجِزعِ للحَيَّ المُبِنِّ

(1) راجع سليم الجندي جـ٢ ص١١٣٨، ١١٥٢

والتزم الياء قبل النون في أبيات القصيدة كلها، وعددها ثلاثة وعشرون بيتًا.

كذلك رويت للأعشى قصيدة مطلعها:

فِدَيً لبنى ذُهْلِ بن شيبان ناقتي وراكِبُها يوم اللِّقاءِ وقَلَّتِ

التزم فيها اللام قبل التاء في الأبيات السبعة التي وردت منها في ديوانه المطبوع (ص٣٤).

ورويت لعمرو بن معد يكرب أبياتًا يقول فيها:

ولما رأَيت الخيلَ زُورًا كأنها جَداوِلُ زَرْعٍ أُرْسِلَت فاسبطرَّت

يلتزم فيها الراء قبل التاء.

كما نسب القالي في أماليه جـ١/ ص٨١ أحد عشر بيتًا إلى سلمى بن ربيعة التزم فيها اللام قبل التاء ومطلعها:

حَلّت تُماضِرُ غُربةً فَاحتلَّت فَلْجَا وأَهلُك باللِّوى فالحِلّةِ

وقد نسبها الأصمعي إلى علباء.

كما نجد من يلتزم بالحرف السابق لكاف الخطاب، سواء أكانت تذكيرًا أم تأنيثًا، مثل قول أبي الأسود:

زُهيرُ بن مسعود أحَقٌّ بما أَتى وأنتَ بما تأتي حقيقٌ بذالكا

وخبَّرنْي من كنتُ أَرْسَلْتُ إنما أخذتُ كتابي مُعْرِضًا بِشَمَالِكَا

وإن كانوا يأتون معها بغير كاف الخطاب مثل: (هالك وبارك).

وفي العصر الأموي نجد هذا أيضًا لدى الكثيرين من الشعراء، فقد التزم جميل بن معمر الياء قبل اللام في قصيدته:

أَنَخْتُ جَديلاً عند بَثنَةَ ليلةً ويومًا أَطال الله رغمَ جدِيلِ

كذلك فعل عبد الله بن الدمينة في التزام الياء قبل حرف الروى بسبعة أبيات في قصيدته التي مطلعها:

وإذا عتبتِ عليَّ بِتُّ كأنني بالليلِ مُستَحِرُ الفُؤادِ سليمُ

وباثني عشر بيتًا من قصيدته:

سقى الله الدَوافعَ من حَفيرٍ وما يُغنين منك وإن سُقينا

كما التزم اللام قبل كاف الخطاب في تسعة عشر بيتًا مطلعها:

قِفي يا أَميمَ القلبِ نَقضي لُبَانَةً وَنَشْكُ الهوى ثم افعلي ما بدا لك

وإن كان أتى في البيت الثاني بقوله (دَارك) فلم يلتزم اللام.

وكذلك نجد من يأتي مع تاء الغائبة بحرف يلتزم به مثل قول محمد بن سعيد الكاتب:

سأشكُرُ عَمْرًا إن تَرَاخت مَنِيَّتي أَيادِيَ لم تُمنَنْ وإن هي جلَّت
فتىً غيرَ مَحْجوبِ الغِنىعن صديقه ولا مُظْهِرِ الشكوى إذا النّعْلُ زَلَّت
رأى خلَّتي من حيث يخفَى مكانُها فكانت قَذى عينيه حتى تَجَلَّت[1]

وقد نظم كثير عزة أيضًا قصيدة التزم فيها اللام قبل تاء الغائبة ومطلعها:

خليليَّ هذا ربعُ عزَّة فاعقلا قَلُوصيكما ثم ابكيا حيثُ حَلَّتِ

(1) راجع ما ورد لدى سليم الجندي: جـــ٢ ص١١٤١ في نسبة هذه الأبيات إلى آخرين

أما في العصر العباسي فقد أكثر الشعراء من التزام ما لا يلزم وإن كان أكثره في المثنيات و المقطعات. فنجد لدى البحتري تسعة أبيات يلتزم فيها الياء قبل الميم وأولها:

إذا شئت فاندُبني إلى الرّاح وانعَني إلى الشَّرْبِ من ذِي خُلَّة ونَديمِ[1]

كما التزم الواو قبل الياء في اثنين وأربعين بيتًا أولها:

لنا أبدًا بثٌّ نُعانيه في أرْوَى وَحُزْوَى وكم أدنتك من لوعة حُزْوَى

وليس يلزمه ذلك إن كانت الياء رويا[2] كما يقول أبو العلاء.

وقد عرف ابن الرومي بكثرة لزومه لما لا يلزم، وبدا لديه هذا اللزوم بصورة واضحة لطول نفسه وكثرة عدد أبيات قصائده. ففي قصيدته التي مطلعها:

شاب رأْسي ولاتَ حين مشيبِ وعجيبُ الزمان غيرُ عَجِيبِ

التزم الياء قبل الباء في أبيات القصيدة كلها، وعددها مائة وستة عشر بيتًا، كما التزم الواو قبل الباء أيضًا في قصيدته التي مطلعها:

سَيِّدي أنت شاخصٌ مصحُوبُ وضياعِي إليكمُ مَنْسُوبُ

وعدد أبياتها مائة وواحد وخمسون بيتا. بل إننا نجده يلتزم أحيانًا حرفين قبل حرف الروى، فيلتزم الفاء قبل الألف والهمزة في ثمانية أبيات أولها:

سَبَغَتْ نِعْمَةٌ ودَامَ صَفَاءُ ووقاكَ الحوادِثَ الأكفاءُ

---

(1) ديوان البحتري،جـــ٤ ص٢٠٧٤ تحقيق حسن كامل الصيرفي (ط. دار المعارف) ١٩٧٧

(2) راجع اللزوميات ص٤١، سليم الجندي جـــ٢ ص١١٤٣

obeikandl.com

وإن كان أحياناً لا يلتزم بالحرفين، بل يعدل عن الحرف السابق للألف فيأتي بغيره، مثلما فعل في قصيدته التي مطلعها:

لا استزيدُ لقاسمٍ من رَبِّه غَيْرَ البَقَاءِ

إذ يجيء بعد البيت العاشر بالفاء بدلاً من القاف.

يقول ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ)[1]:

"وكان ابن الرومي خاصة من بين الشعراء يلتزم مالا يلزمه في القافية، حتى إنه كان لا يعاقب بين الواو والتاء في أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعًا فيه".

ومن ثم فإننا نرى أن أبا العلاء لم يبتدع هذا النوع من البديع ابتداعًا بل سبق إليه. وإنما فضله في هذا الالتزام به، والتوفر على النظم فيه، والإكثار من القيود التي يجهد نفسه بها.

يقول سليم الجندي (جـ٢/ ص١١٤٤):

"ثم جاء أبو العلاء، فالتزم بهذا الإعنات، كما التزم كثيرًا من التشديد والتنسيق في كل ضرب من ضروب حياته. وهو أكثر الشعراء التزامًا في هذا النوع، وليس في شعراء العربية عامة من نظم ديوانًا يحتوي على أحد عشر ألف بيت، والتزم في جميعها ما لا يلزم غيره. وفيه قصائد يبلغ عدد أبياتها أكثر من تسعين بيتًا. وابن الرومي أتى بأبيات أكثر من هذا، إلا أنه التزم فيها حرف الردف كما رأيت".

فأبو العلاء إذ يكثر من القيود واللزوميات ويراعيها دائمًا في شعره، فأحيانًا يلتزم حرفًا واحدًا، وأحيانًا أخرى يلتزم حرفين، وطورًا يلتزم ثلاثة أحرف وطورًا آخر يلتزم أربعة أو خمسة أحرف[2].

---

(1) ابن رشيق/ العمدة ص١٦٠ – ط دار الجيل ١٩٧٢ – تحقيق محيي الدين عبد الحميد.

(2) راجع اللزوميات وسليم الجندي في نفس الموضع

يلتزم الحرف فيقول:

أرواحُنا معنا وليس لنا بها عِلمٌ فكيف إذا حَوَتها الأقبُرُ

فيأتي بالباء دائمًا قبل الراء في القصيدة. ويلتزم الحرفين فيقول:

مَنْ يُوقَ لا يُكلَمْ وإن عَمَدَتْ له نَبْلٌ تُغادِرُ جِسْمَهُ كالقُنْفُذِ

فيأتي بالنون والفاء قبل الذال في القصيدة كلها. ويلتزم ثلاثة أحرف فيقول:

كُلْ واشربْ، الناس على خِبْرَةٍ فَهُم يَمرُّون ولا يَعْذُبُونْ

آتيًا بالذال والباء والواو قبل النون. ويلتزم أربعة أحرف فيقول:

إذا دارَتِ الكأسُ في دارِهم فقد رحل الدِّينُ عن دَارِهِم

مضيقًا على نفسه بالإتيان بالدال والألف والراء والهاء قبل حرف الروى في القصيدة كلها. ويلتزم خمسة أحرف فيقول:

يا أُمةً في التُّربِ هَامِدةً تَجَاوز الله عن سَرَائِرِكُم

ملتزمًا الإعنات في الإتيان بالراء والألف والهمزة والراء الثانية والكاف قبل حرف الروى في كافة الأبيات. وهذا لم يتأت لأحد قبله ولا بعده[1] فضلاً

---

(1) هذا ما أعلمه إلا أنني وجدت لدى مصطفى صادق الرافعي بتاريخ آداب العرب جـ٣ – ص٣٧٧ أن عبد العزيز بن قاضي حماة قصده أيضًا.

يقول الرافعي: "ولم نعرف بعد المعري من تكلف تأليفًا مستقلاً في لزوم ما لا يلزم، إلا ما وقفنا عليه في ترجمة عبد العزيز بن قاضي حماة من فوات الوفيات؛ وقد توفي سنة ٦٦٢هـ فقد قال فيه الشيخ صلاح الدين الصفدي: "لا أعرف في شعراء الشام بعد الخمسمائة من نظم أحسن منه ولا أجزل ولا أفصح ولا أصنع ولا أكثر، فإن له في لزوم ما لا يلزم مجلدًا كبيرًا".

عن أن ديوانه ينتظم حروف المعجم كلها، مدلاً في مقدمته بمعرفته بعلم القافية، فيذكر حروفها وحركاتها وعيوبها. وقد رتب نظمه على مائة وثلاثة عشر فصلاً وجعل لكل حرف من حروف الهجاءَ عدا الألف – أربعة فصول وفقًا لحالات الروى ضمًا وفتحًا وكسرًا أو دون حركة (أي بالسكون)، جاعلاً للألف فصلاً واحدًا إذ إنها لا تأتي إلا ساكنة. وبها تتم فصول الكتاب مائة وثلاثة عشر، لأن الحروف غيرها ثمانية وعشرون حرفًا لكل أربعة فصول. ابتدأ كتابه بالهمزة بفصولها الأربع، مثنيًا بالألف، ولها فصل واحد، وأتى بعدها بالباء وسائر حروف الهجاء على الترتيب، جاعلاً لكلٍ فصولاً أربعة وقد احترس عند فصل الألف بقوله:

"**هذا الفصل يحتمل وجهين:**

أحدهما: أن يكون على ما رتبت، **والآخر:** أن يكون الروي ما قبل الألف، ويكون الألف وصلاً"[1].

ويعلق سليم الجندي على ذلك بقوله[2]:

"وهذا صحيح، إلا أننا إذا جعلنا الروي ما قبل الألف، لم يبق في الأبيات لزوم مالا يلزم قبل الحرف الذي قبل الألف حرفًا آخر في جميع أبياته بل جاء فيها مثل قوله:

قضى الله أنَّ الآدميَّ مُعذَّبُ إلى أن يقول العالمون به قَضَى

فَهنِّئْ ولاةَ المَيتِ يــوم رَحيــله أصابُوا تُراثًا واستراح الذي مَضَى

فإننا إذا جعلنا الألف وصلا، والضاد التي قبلها رويًا، لم يبق في البيتين لزوم ما لا يلزم، لأن الحرف الذي قبل الضاد في البيت الأول قاف، وفي الثاني ميم. فتأمل".

---

(1) اللزوميات وسليم الجندي

(2) سليم الجندي: جـــ٢ ص١١٧٤

وقد التزم أبو العلاء في لزومياته بما لم ينبه عليه، وإن كان لم يغب عن بعض المحدثين، إذ يرى دكتور عبد الوهاب عزام[1] أنه التزم بدوائر الخليل على نفس ترتيب الخليل لها.

ينقل سليم الجندي عنه فيقول:

"وزعم بعض المعاصرين أن أبا العلاء رتب الكتاب ترتيبًا آخر، ولم ينبه له، وذلك أنه جعل الأوزان في كل فصل مرتبة على ترتيب الدوائر والأبحر عند العروضيين ومراده بذلك أن أبا العلاء إذا نظم في الحرف المتحرك بالضم مثلا أبياتًا من أبحر متعددة، فإنه يرتب الأبحر في كتابه على حسب ترتيبها في دوائر العروض، فيذكر الطويل أولاً، ثم البسيط، ثم الوافر، فالكامل، فالهزج، فالرمل إلى آخر البحور[2].

ولكن الجندي يشكك في صحة هذه الملحوظة فيقول:

" ويظهر للمتأمل فـــي (لزوم ما لا يلزم) أن هذا الترتيب لم يلتزمـــه أبو العلاء في جميع كتابه، ولو التزمه لنبه له، وإنما وقع كثيرًا في بعض الفصول"[3].

ثم يقوم بالتدليل على صحة اعتراضه بما ورد باللزوميات مخالفًا لترتيب دوائر العروض.

وعلى أيّ فاعتراض سليم الجندي على ما جاء به دكتور عبد الوهاب عزام لا ينفي أن التزام أبي العلاء بترتيب الدوائر العروضية ينتظم أغلب

---

(1) كلمة ألقاها في المهرجان الألفي لأبي العلاء، ص٢٥٢ من المهرجان الألفي في المجمع العلمي في دمشق.

(2) سلم الجندي: جـــ٢ ص١١٤٨

(3) السابق.

اللزوميات ولم ينب عن ذلك إلا المواضع التي نبه إليها سليم الجندي. وهي تكاد تعد على أصابع اليدين[1].

٣- علماء البلاغة والقافية:

وقد عني علماء البلاغة فيما عنوا بدراسة الألوان البلاغية التي تنشأ عن القافية حينما يضاعف الشاعر من موسيقى البيت الداخلية، فيأتي بالألفاظ المسجوعة، أو يوازن بين مصراعي البيت وجزأيه، أو يكرر اللفظ أو يوضح المعنى بما يزيده جمالاً ويفي بالقافية.

وقد عدد أبو هلال العسكري[2] كثيرًا من هذه المحاولات فذكر الترصيع والتشطير والمجاورة والتعطف والإيغال والتوشيح ورد الأعجاز على الصدور والتطريز.

أ- فالترصيع من قولهم: رصعت العقد، إذا فصَّلته.

وهو أن يكون حشو البيت مسجوعًا. **ومثاله قول امرئ القيس:**

سَليمُ الشَّظى عَبْلُ الشَّوَى شَنِجُ النَّسا له حجباتٌ مُشرفِاتٌ على الفَالِ[3]

وقوله أيضًا:

فَتورُ القيامِ قطيعُ الكلا م تَفْتَرُّ عن ذي غرُوب خَصِر

---

(1) راجع سليم الجندي: جـ٢ ص١١٤٩ - ١١٥٠

(2) كتاب الصناعتين.

(3) الشظى: عظم لازق بالذراع. والشوى: اليدان والرجلان، والنسا: عرق في الفخذ، والحجبات: رءوس عظام اليدين. والغالي: اللحم على الورك.

وقول أوس بن حجر:

جُشّا حناجرها، عُلمًا مشافِرُها تستنّ أولادُها في قرقرٍ ضَاحي[1]

وقول النمر بن تولب:

طويلُ الذِّراعِ قصيرُ الكُراعِ يواشِكُ بالسَّببِ الأَغْبَرِ

وقول الأفوه الأودي:

سُودٌ غدائرُها بُلْجٌ محاجِرُها كأن أطرافَها لما اجتلى الطُّنُفُ[2]

وقول العجير السلولي:

حُمُّ الذّري مرسلةٌ منها العُرَى

وقول الخنساء:

حَامِي الحقيقة، محمود الخليقة مهــ ديّ الطريقة، نَفَّاعٌ وضَرَّارُ

جوّابُ قاضيه، جزّارُ ناهيه عقّادُ ألويةٍ، للخيلِ جرّارُ

وقول أبي صخر الهذلي:

وتلك هيكلةٌ خُوْدٌ مُبتلةٌ صفراءُ رعبلةٌ في منصب سَنَمٍ[3]

وقول أبي المثلم:

---

(1) الجش: جمع أجش وهو الغليظ الصوت. والعلم: جمع أعلم وهو المشقوق الشفة العليا.

(2) الطنف: الستور.

(3) الخود: الشابة، والمبتلة: الحسنة الخلق.

obeikandi.com

حامي الحقيقة، نَسَّالُ الوَدِيقة مِعْــ تاقُ الوسيقــة لا نِكْس ولا وانٍ[1]

وقول ابن الرومي:

حوراءُ في وَطَفٍ قَنْواءُ في ذَلَفٍ لَفَّاءُ في هَيَفٍ عجزاءُ في قَبَبٍ[2]

ويستحسن أبو هلال العسكري الترصيع إذا اتفق في موضع أو موضعين من القصيدة، أما إذا كثر وتوالى فهو تكلف وتعسف عنده وليس من تأليف البلغاء ونظم الفصحاء[3].

ب- والتشطير: هو توازن المصراعين والجزأين وتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه. ويذكر أبو هلال مثالاً لذلك

قول أوس بن حجر:

فتُحَذِّركم عَبْسٌ إلينا و عامرٌ وترفعُنا بَكرٌ إليكم وتَغْلِبُ

وقول ذي الرمة:

أَستَحْدَثَ الركبُ من أشياعهم خبرًا أم راجع القلبَ من أطرابه طربُ

وقول البحتري:

شوقي إليك تفيضُ منه الأدمعُ وجوى إليك تضيقُ عنه الأضلعُ

---

(1) نسال: أي ينسل في الوديقة وهي شدة الحر. والمعتاق الذي يطرد الطريدة، والوسيقة: القطعة من الإبل.

(2) الوطف: كثرة شعر الحاجبين، والقنا: ارتفاع الأنف، والذلف: صغر الأنف واستواء الرقبة، واللفاء: الضخمة الفخذين، والقبب: دقة الخصر.

(3) راجع الصناعتين: ص٣٩٠ - ٣٩٤

وقول أبي تمام:

أحاولت إرشادِي فعقلي مرشدي أو استمت تأديبي فدهري مُؤَدِّبي

وقول البحتري أيضًا:

فقف مُسْعدًا فيهن إن كنت عاذرًا وسِرْ مُبْعِدًا عنهن إن كنت عَاذلاً[1]

جـ- والمجاورة: تردد لفظتين في البيت مع وقوع كل واحدة منهما بجوار الأخرى أو قريبًا منها. ويشترط أبو هلال ألا تكون إحداها لغوًا لا يحتاج إليه **ومثَّل لها بقول علقمة:**

ومُطْعَمُ الغُنْمِ يوم الغُنْمِ مُطْعَمَه أنَّى توجَّه والمخرومُ مَحرومُ

وقول أبي تمام:

وما ضِيقُ أقطار البلادِ أضافني إليك، ولكن مذهبي فيك مَذْهَبي

وقول مسلم بن الوليد:

أتتك المطايا تهتدي بمطيَّة عليها فَتى كالنَّصْل يُوْنِسُه النَّصْلُ[2]

د- والتعطف: "أن تذكر اللفظ ثم تكرره، والمعنى مختلف"[3].

---

(1) راجع الصناعتين: ص٤٢٨ - ٤٣٠

(2) راجع الصناعتين: ص٤٣١ - ٤٣٣

(3) راجع الصناعتين: ص٤٣٨

obeikandi.com

وينفي أبو هلال زعم أن أمرأ القيس أول من ابتدأه في قوله:

ألا إنني بالٍ على جملٍ بَالٍ يسوقُ بنا بالٍ ويتبعنا بالِ

ويقول: "وليس هذا من التعطف على الأصل الذي أصلوه، وذلك أن الألفاظ المكررة في هذا البيت بمعنى واحدٍ يجمعها البلى، فلا اختلاف بينها وإنما صار كل واحد منها صفة لشيء فاختلفت لهذه الجهة، لا من جهة اختلافها في معانيها".

ومثل للتعطف بقول الشماخ:

كادت تُساقِطُني والرَّحل إن حمامــةٌ فدعت ساقــا على ساقِ نطقــت

ويفسر التعطف في البيت بقوله: "أي دعت حمامة، وهو – ذكر القمارى ويسمى الساق عندهم – على ساق شجرة.

ومنه قول أبي تمام:

السيفُ أصدقُ أنباءً من الكتب في حدِه الحدُ بين الجدِ واللعبِ[1]

هــ- الإيغال: من أوغل في الأمر إذا أبعد الذهاب فيه، وهو أن تستوفي معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه، ثم تأتي بالمقطع فتزيد معنى آخر يزيد به وضوحا وشرحًا وتوكيدًا وحسنًا[2].

ويسوق أبو هلال تفسيرًا له عن الأصمعي حين سأله التوزي، من أشعر الناس؟ فقال: من يأتي بالمعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرًا، أو الكبير فيجعله بلفظه

(1) راجع الصناعتين: ص٤٣٨ – ٤٤٠

(2) كتاب الصناعتين: ص٣٩٥

خسيسًا، أو ينقضي كلامه قبل القافية، فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى. قال: قلت: نحو من؟ قال: **قول ذي الرمة حيث يقول:**

قِفِ العيسَ في أطلال مَيَّةَ فاسأَلِ رُسومًا كأَخلاقِ الرِّداءِ المسلسلِ

فتم كلامه بالرداء، قبل المسلسل ثم قال (المسلسل)، فزاد شيئًا بالمسلسل **ثم قال:**

أظن الذي يُجْدِي عليك سؤالها دموعًا كتبذير الجُمان المُفَصَّلِ

فتم كلامه بالجمان، ثم قال: "المفصل فزاد شيئًا".

قلت: ونحو من؟ قال: "**الأعشى حيث يقول:**

كناطح صَخَرةً يومًا لِيَفْلِقَها فلم يَضِرْها وأوهى قرنَه الوَعِلُ

فتم كلامه بـــ (يضرها) فلما احتاج إلى القافية قال: "وأوهى قرنه الوعل، فزاد معنى.

قلت: وكيف صار الوعل مفضلاً على كل ما ينطح؟

قال: لأنه ينحط من قلة الجبل على قرنيه فلا يضيره"[1].

ويلاحظ أن الإيغال ضرورة للإتيان بالقافية، وإنما يحسن إذا أضاف معنى جديدًا. ولا تخرج الأمثلة التي أتى بها الأصمعي وأبو هلال عن أن تكون إضافة صفة لما سبق ذكره، أو تابعًا من التوابع كالبدل أو التوكيد، أوغير ذلك أو توضيحًا لما يريد الشاعر التعبير عنه مثل **قول امرئ القيس:**

كأَن عيونَ الوحشِ حَوْل خِبائِنا وأَرحُلِنا الجَزْعُ الذي لم يُثَقَّب

قال أبو هلال: "قوله ولم يثقب يزيد التشبيه توكيدًا، لأن عيون الوحش غير مثقبة"[1].

---

(1) كتاب الصناعتين: ص٣٩٥

و- والتوشيح أو التبيين: "هو أن يكون مبدأ الكلام ينبئ عن مقطعه، وأولـــه يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه حتى لو سمعت شعرًا وعرفت رويه، ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه.

وهذا النوع إنما يدلل على قدرة الشاعر وتمكنه من الإفصاح عما يريد، فتأتي قوافيه بلا معاناة أو تكلف".

ويقول أبو هلال: "وخير الشعر ما تسابق صدوره إعجازه ومعانيه ألفاظه مسابقة فتراه سَلِسًا في النظام، جاريا على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر، كأنه سبيكة مفرغة، أو وَشي منمنم، أو عقد منظم من جوهر متشاكل متمكن القوافي غير قلقة وثابتة غير مَرِجة، ألفاظه متطابقة، وقوافيه متوافقة، ومعانيه متعادلة. كل شيء منه موضوع في موضعه، وواقع في موقعه، فإذا نقض بناؤه، وحلَّ نظامه وجُعل نثرًا، لم يذهب حسنه، ولم تبطل جودته في معناه ولفظه، فيصلح نقضه لبناء مستأنف، وجوهره لنظام مستقبل"(٢).

وقد مثل له بقول الراعي:

وإن وُزِنَ الحَصَى فوزنتُ قَومي وجدتُ حَصَي ضَريبتهم رَزينا

ويعلق فيقول: "إذا سمع الإنسان أول هذا البيت، وقد تقدمت عنده قافية القصيدة استخرج لفظ قافيته، لأنه عرف أن قوله (وزن الحصى) سيأتي بعده (رزين) لعلتين: **إحداهما:** أن قافية القصيدة توحيه، والأخرى أن نظام البيت يقتضيه، لأن الذي يفاخر برجاحة الحصى ينبغي أن يصفه بالرزانة".

كما مثل له بقول البحتري:

---

(1) كتاب الصناعتين: ص٣٩٦

(2) كتاب الصناعتين: ص٣٩٧

فليس الذي حَلَّلته بمُحَلَّلٍ وليس الذي حَرَّمته بحرامِ

وهو عنده من عجيب التوشيح، وذلك أن من سمع النصف الأول عرف الأخير بكماله[1].

ز- وَردُّ الأعجاز على الصدور: هو موافقة آخر كلمة في البيت (كلمة القافية) كلمة وردت به سابقة لها. **وهو ينقسم إلي أنواع ثلاثة:**

الأول: ما يوافق (كلمة القافية) آخر كلمة في النصف الأول منه، **ومثل له بقول عنترة:**

فأَجبتها إن المنيةَ منهلُ لابد أن أُسقى بذاك المنهل

وقول جرير:

زعم الفرزدق أن سيقتل مربعًا أَبْشِر بطولِ سلامة يا مَرْبعُ

الثاني: ما يكون في حشو الكلام، ثم في فاصلته.

ومثل له بقول امرئ القيس:

إذا المرءُ لم يَخْزُن عليه لسانَهُ فليس على شيء سِواه بخزَّانِ

وقول زهير:

ولأنت تَفْرِي ما خَلَقْتَ وبعـ ـضُ القومِ يَخْلُقُ ثم لا يَفْرِي

الثالث: ما يوافق أول كلمة منها آخر كلمة في النصف الأخير (كلمة القافية) **ومثل له بقول الشاعر:**

سريعٌ إلى ابن العَمّ يَلْطِمُ وجْهَه وليس إلى داعي الوَغَى بسريع

---

(1) راجع الصناعتين: ص٣٩٧ – ٣٩٩

obeikandi.com

ويقول ابن الأسلت:

أسعى على جُلِّ بني مالك كُلُّ امريءٍ في شأنِهِ ساعِ

وقد ألحق بهذه الأنواع نوعًا رابعًا يقع في حشو النصفين **ممثلاً له بقول النمر بن تولب:**

يودُ الفتى طولَ السلامةِ والغنى فكيف ترى طولَ السلامةِ يَفْعل

ح- والتطريز: هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون كالطراز في الثوب، **ومثل له فيما مثل بقول أحمد بن أبي طاهر:**

إذا أبو قاسم جادت لنا يده لم يُحْمد الأجودان: البَحْرُ والمطرُ

وإن أضاءت لنا أنوارُ غُرتِه تضاءَل الأُنوران: الشمسُ والقمر

وإن مضى رأيُه أو حدَّ عَزْمَتَه تأخر الماضيان: السيفُ والقدرُ

من لم يكن حَذِرًا من حدِّ صولتِهِ لم يدر ما المُزعجان: الخوفُ والحَذَرُ[1]

فالتطريز في قوله "الأجودان" و"الأنوران" و"الماضيان" و"المُزعجان".

(1) راجع الصناعتين: ص٤٠٠ - ٤٠٣

openkandil.com

– ٢ –

ضـــرائر القافيـــة[١]

إذا ما نظرنا إلى عدد الكلمات التي يتكون منها سطر الشعر عادة، لوجدنا أنه في الأبحر القصيرة يتكون من أربع كلمات، إذا كان مكوناً من ثلاث تفعيلات. أما في الأبحر الطويلة التي تتكون من شطرتين، فعدد الكلمات يتراوح فيها من ثماني إلى عشر كلمات.

ولذلك فإن على الشاعر في الأبحر القصيرة أن يأتي بالقافية بعد كل ثلاث كلمات، أي في الكلمة الرابعة وهو أمر عسير، وكثيرًا ما يضطر إلى استعمال ما ليس بجائز لغويًا أو نحويا، ولذلك أيضًا فإن ضرائر القافية في الأبحر القصيرة – وأهم ما يمثلها الرجز – أكبر بكثير من نظائرها في الأبحر الطويلة، وخاصة إذا كان الرجز من تفعيلتين مثلاً.

يضطر الشاعر لتغيير تركيب الجملة، ولاختصار الكلمات، أو إضافة حرف أو أكثر إليها، أو تغيير نطقها أو لتغيير الأصوات اللغوية في الروى، أو تغيير كميتها.

---

(1) راجع ضرائر الشعر، للقزاز القيرواني، تحقيق د. زغلول سلام، د. مصطفى هدارة. وأولمان ص٦١ وما يليها، وبلوخ ص٢ من كتاب Vers u.Sprache

كذلك فإن الشاعر ليس حرًا من الناحية اللغوية، فإذا كانت القافية رويها مكسور وجب عليه أن يأتي بعد كل ثلاث كلمات بكلمة في حالة الإفراد مجرورة أو مضافة، وفي حالة التثنية مرفوعة، أو أمر للمفرد.

وإذا كان صوت الروي مفتوحًا وجب أن تكون كل رابع كلمة مفردًا اسمًا منصوبًا، أو جمع تكسير منصوبًا، أو جمع مذكر سالمًا منصوبًا. ويمكن أن يأتي بالفعل أيضًا، ولكن يجب أن يكون فعلاً ماضيًا مسندًا للغائب أو المخاطب المفردين، أو للمثنى أو جماعة الإناث، أو يكون مضارعًا منصوبًا مسندًا للمفردة المخاطبة أو الغائب أو المخاطب المفردين أو جماعة الإناث.

وإن كان المضارع في حالة الرفع أمكن أن تأتي جميع التصاريف عدا الأفعال الخمسة أو Apokopat (أي بالوقف والتسكين) المسند للمثنى والمخاطبات الغائبات، وإذا كان الفعل مؤكدًا أمكن أن تأتي كل صيغ المضارعة المثناة والجمع والمخاطبة المفردة. أما القافية التي رويها مضموم فلا يأتي معها إلا الاسم المرفوع أو الفعل الماضي المسند للمتكلم وجماعة الغائبين، وفي المضارع المنصوب معظم حالات الإسناد للمفرد وجمع المتكلمين.

وفي حالتي الرفع أو الوقف بالتسكين المسند للمخاطبين والغائبين وأمر المخاطبين[1].

وإذا كان الروي ساكنًا فإن حرية الشاعر تصبح غير مقيدة، لأن معظم الكلمات يمكن أن تأتي في القافية، طالما كان الاسم أو الفعل ينتهي بحركة قصيرة. وإذا كانت الكلمة تنتهي بالياء المفتوحة والنون، وجب أن يأتي الشاعر بعد كل ثلاث كلمات باسم مثنى أو بفعل ناقص في صيغة المضارع مسند لجماعة الإناث، كما يمكنه استعمال بعض الكلمات المنتهية بالياء والنون مثل عين، دين، لون، وجاء مثل هذا بالرجز:

---

(1) راجع بلوخ: ص١٠٧

قد خِفْتُ أن يحضرنا للمصرين
ونترك الدينَ علينا والدَّين
زحفٌ من الخيفين بعد الزحفين
من كلّ سفعاءٍ لقفى والخدين
ملعونة تسلخ لوناً عن لون
كأنها متلفةٌ في بردين
تنحى على الشمراخ مثلَ الفأسين
أو مثل منشارين حديد الحرفين
أَنْصَبَهُ مُنْصِبُهُ في قُحْفَين[1]

ولرؤبة أرجوزة من أربع وتسعين بيتًا (رقم ٣٢) تنتهي القافية فيها بالتاء المفتوح ما قبلها، وخروجها ياء. لذا وجب أن تكون كلمة القافية اسما أو مصدرًا للمزيد على وزن فاعل، افعل، انفعل، افتعل، استفعل، أو اسم فاعل للمجرد الناقص، أن يتكرر ورود الاسم الذي جاء مرة في حالة الجر في المواضع المشابهة مرة أخرى. كما استعمل رؤبة التعبير بالاسم بصفة تكاد تكون مطلقة dominiert وكانت صيغ الفعل لديه نادرة.

أما قصيدته التي تنتهي قافيتها بالتاء المسبوقة بالكسرة وخروجها واو (رقم ١٠) والمكونة من أربعة وسبعين بيتًا، فإن صيغ الأفعال الناقصة المسندة للمفرد في صيغة الماضي كثيرة، كما استعمل صيغة فِعِّلٌ النادرة الاستعمال[2] مثل الخرِّيتُ، شِيِّتٌ، البرِّيت[3].

(1) نوادر أبي زيد ٤٨، أراجيز ٧٩؛ وجاء بالمؤتلف ١٦٠، وباللسان جـ١ – ١٤٤، ولأبي ميمون النضر بن سلمة العجلي بعيون الأخبار جـ١ – ١٥٦ رجز آخر بنفس القافية.

(2) راجع بارت عن الاسم ص٥١، ١٩٧

(3) راجع أيضًا رقم ١٦ – أولمان – ص٦٣

وتتمثل الصعوبة ولا شك في قصيدة العجاج ذات المائتي بيت (رقم ٤٠) والتي تنتهي قافيتها بالياء المكسور ما قبلها، وخروجها الضمة وقصيدة رؤبة ذات المائة والثلاث والأربعين بيتًا، والتي تنتهي قافيتها بالياء المكسور ما قبلها، وخروجها الكسرة، لأن كل رابع كلمة يجب أن يكون ملحقًا بها ياء النسبة.

فاختيار الكلمات إذًا متوقف على القافية وقد يضطر الشاعر للاستعانة بكلمات غريبة أو كلمات فارسية للتخلص من هذا المأزق. وما أكثر الكلمات الفارسية التي استعملها رؤبة في أراجيزه مثل هفتقن[١]، شهرقن[٢]، حشتقن[٣]، رزدقن[٤]، زنبق[٥]، بروقن[٦]، خندقن[٧].

ويلاحظ هذا أيضًا لدى العجاج، فقد استعمل – كما نحصي في ديوانه – خمس عشرة كلمة فارسية جاءت كلها بالقافية وهي: الأرندج، برخوا، البردج، البهرج، الرهوج، التسبيج، السمرج، الصائك، العفر، فرَّخوا، الفنزج مارسرجيس، نيزك، النيزك، اليرندج.

وقد لاحظ الأصمعي أن هذه الكلمات فارسية الأصل، وإن كانت قد وضعت في قالب عربي لتصلح أن تجيء في موضع القافية. فكلمة اليرندج التي جاءت في أرجوزته التي مطلعها: (رقم ٣٣ – ص٣٤٨)

ما هاج أحزانًا وشجوًا قد شجا

لم تكن الكلمة الفارسية الوحيدة بالأرجوزة فقد قال أيضًا:

---

(1) أرجوزة رقم ٥٠، هفتكي: أسبوعي.

(2) رقم ٥٧، أو شاهرك: وريد تاجي

(3) رقم ٥٨، أي خشتك: بنيقة أو وصلة بحجر الرمال.

(4) رقم ٦٢

(5) رقم ٩٣

(6) رقم ٩٩، أو يرواق: زهر أبيض أو قرنفلي أو أصفر.

(7) رقم ١٦٧ من الأصل الفارسي، كنده: خندق

كالحبشيّ التف أو تسبجا

وينقل الشارح عن الأصمعي:

قال: "التسبيج ثوب من صوف تلبسه الجواري، مثل البقيرة قميص ليس له كمان، وإنما هي شبى بالفارسية".

والحق أن كلمة (شبى) بالفارسية لا تعني هذا على التحديد، إنما هي كلمة (شب) بمعنى ليل، وأضيفت لها ياء النسبة أي أن شبى بمعنى ليلى كما جاء بمعجم (حييم). ويلاحظ هنا أيضًا كيف تحول شبى إلى سبج ثم اشتق منها تسبج. **يقول العجاج:**

كأنه مُرولٌ أَرَنْدَجا

والأرندج: جلود يعمل منها الخفاف، يقال لها يرندج وهو أعجمي قد أعرب". ولم أجده بالمعجم.

ويقول في نفس الأرجوزة:

كما رأي في المُلاء البردجا

يقول الشارح:

"وقولـــه البردج: هو السبي وهو بالفارسية برده، فأعربه". وهذا حق فكلمة برده بالفارسية تعني العبد أو الأسير، ولكن كلمة (بردج) أيضًا بنفس المعنى، أي أن الشاعر لم يتصرف في الكلمة إلا بإخضاعها للنصب على المفعولية.

ويقول أيضًا:

عكف النبيط يلعبون الفنزجا

يقول الشارح: "الفنزج: لعبة يقال لها البنجكان، ،هي فارسية أعربت" ولم أعثر على الكلمة بالمعجم.

وقد تعرض الجاحظ لمثل هذا بالبيان والتبيين فقال[١]:

"وقد يتملح الأعرابي بأن يُدخل في شعره شيئًا من كلام الفارسية كقول العُمّاني للرشيد في أرجوزته التي مدحه فيها:

من يلقه من بطل مُسَرْنَدِ في زَغْفَةٍ محكمةٍ بالسَّرْدِ

يجول بين رأسه والكَرْدِ[٢]

ويقول فيه أيضًا:

لما هَوى بين غِيــاضِ الأُسْدِ وصَار في كَفِّ الهِزَبْرِ الوَرْدْ

آلى يذوق الدَّهْــر آبِ سَرْدِ[٣]

وكقول آخر:

ودلّهني وقعُ الأَسِنّةِ والقنا وكافركُوباتٍ لها عُجَرً قُفدُ[٤]

ولأن اختيار الكلمات متوقف على القافية، فإن تركيب الجملة ايضًا يتوقف على القافية المختارة. وللأسف لم تجر عمليات إحصائية لعدد الكلمات

---

(1) جـــ١ ص١٤١، ١٤٢

(2) السرد: الدرع جيدة السنج، الكرد: العنق.

(3) البيان والتبيين، جـــ١ ص١٤٢، آب سرد: الماء البارد

(4) كافركوبات: آلة من آلات الحرب ومنه:

بأيدي رجال ما كلامي كلامهم يسوموننني مَرْدًا وما أنا والمَرْدُ

ومثل هذا موجود في شعر أبي العذافر الكندي وغيره. ويجوز أيضًا أن يكــون الــشعر مثل شعر الحر وشاذ، وأسود بن أبي كريمة، كما قال يزيد بن ربيعة بن مُفَرِّغ

آب اســْتْ نبيذَ اسْت عصاراتِ زبيبَ است

سُمَيّهْ روسبيد است

ويمضي الجاحظ في رواية بعض الأبيات التي وردت بها كلمات فارسية ونلاحظ أنها لم تكن كلها للتملح وإنما كانت هذه الكلمات في بعض المواضع ضرورة للحــصول علــى القافية.

الغريبة أو الصعبة في الشعر العربي، حتى نعرف موضع هذه الكلمات من البيت، ولكن أولمان[1] قام بعمل تجربة على لسان العرب باعتبار أن المعجم اللغوي يجب أن يفسر الكلمات الغريبة في اللغة. وأحصى الكلمات في جـ ٧ من ص١١٠ ع أ حتى ص ١٦٠ ع ب، وتبين أن هذه الصفحات الخمسين بها ٢١٣ شاهدًا، منها ١٤٣ من القريض أي ٦٧% وسبعون رجزًا أي ٣٣%. وعدد الكلمات ببيت القريض عادة ٨ أو ٩ كلمات، وعددها في الرجز ثلاث أو أربع كلمات، وقد وجد أن الكلمات الغريبة المستشهد بها في القريض ترد ١٥ مرة في القافية، و١٢٨ مرة داخل البيت (أي في كلمات البيت الأخرى خلاف كلمة القافية)، أما في الرجز فوجد أن عدد الكلمات المستشهد بها في القافية (٥١) كلمة على حين أن عدد الكلمات المستشهد بها داخل سطر الرجز (١٩) كلمة فقط.

أي أن بيت القريض لا يضطر الشاعر فيه إلى استخدام الكلمات الغريبة، لأن أمامه ثماني أو تسع كلمات يمكنه أن يختار في مجالها، أما في الرجز، فالكلمات الغريبة موزعة على كل كلمة فيه، وإن كانت القافية تجذب إليها الكلمات الغريبة، فلو أن الكلمات الغريبة في أبيات الرجز السبعين وزعت على كلمات سطر الرجز الثلاثة أو الأربعة لوجب أن يكون نصيب القافية منها ست عشرة كلمة ولكن الواقع أنها تأتي على التحقيق (٥١) مرة في كلمة القافية، فالقافية في الرجز تجذب إليها الكلمات الغريبة، أو أنها السبب في استعمال الكلمات الغريبة على التحقيق.

وقد تنبه ابن جني إلى ضرائر القافية، والشعر عامة، فنجده يقول[2]:

---

(1) ص٦٣ من كتابه

(2) الخصائص: جـ١ ص٣٢٧، ٣٢٨

"كثرة ما ورد في أشعار المحدثين من الضرورات كقصر الممدود، وصرف ما لا ينصرف، وتذكير المؤنث ونحوه. وقد حضر ذلك وشاهده جِلَّة أصحابنا من أبي عمرو إلى آخر وقت، والشعراء من بشار إلى فلان وفلان. ولم نر أحدًا من هؤلاء العلماء أنكر على أحد من المولدين ما ورد في شعره من هذه الضرورات التي ذكرناها، وما كان نحوها، فدلَّ ذلك على رضاهم به وترك تناكرهم إياه".

ويقول ابن جني[1]:

"ومن طريف الضرورات وغريبها ووحشيها وعجيبها ما أنشده أبو زيد من قول الشاعر:

هل تعرف الدارَ بِبَيدا إنَّه ... دار لِخَوْدٍ قد تَعَفَّت إنَّهْ
فانهلَّتِ العينانِ تَسْفَحنَّه ... مثل الْجُمَانِ جالَ في سِلْكنّه
لا تعجبي منّا سُليمى إنه ... إنا لحلالون بالثَغْرِنَّهْ

وكذلك ما أنشده أيضًا أبو زيد للزفيان السعدي[2]:

يا إبلي ما ذامُه فتأبَيَهْ ... ماءَ رَوَاء ونَصِيٌّ حولِيَهْ
هـــذا بأَفواهِـك حتـــى تأبَيَهْ ... حتـــى تروحـــي أصُلاً تُبارِيَهْ
تَبَارِيَ العانةِ فوق الزازِيَهْ

(1) الخصائص جـ١ ص٣٣١
(2) السابق جـ١ ص٣٣٢

وقد اضطر الشعراء منذ عرف الشعر أيضًا إلى الإقواء وكانوا لايستنكرونه وما كانت العرب تستنكره أيضا. وهذا ما ينسب إلى الأخفش أيضا. فقد ورد لدى ابن جني بالخصائص[١].

"وأما أبو الحسن فكان يرى ويعتقد أن العرب لا تستنكر الإقواء، ويقول: قَلَّت قصيدة إلا وفيها الإقواء، ويعتل لذلك بأن يقول: إن كل بيت منها شعر قائم برأسه. وهذا الاعتلال منه يُضعف ويقبح التضمين في الشعر".

ويعلل الأستاذ إبراهيم مصطفى الإقواء بقوله[٢]:

"وأنت تعلم حرص العرب على الإعراب، ودقة حسهم به، وتأديبهم عليه وتعلم طبيعة الشعر العربي، وما فيه من قافية، وما للقافية من أحكام، وأن التماثل والإنسجام من أجلى صفاته، وأدق خصائصه، فلما تعارضت حركة الإعراب وحركة القافية، استجاب العربي لما هو أولى أن يمثل معناه، ويصور مراده، ولما هو ألصق بطبعه وأدخل في عربيته، وهو الإعراب".

وهذا لا يتفق مع الكثير من الشواهد التي وصلت إلينا من الشعر العربي القديم، والتي التزم فيها الشاعر بالمجاورة بغض النظر عن إعراب الكلمة أساسًا. أو اتباع حركة سائر أصوات الروى في القصيدة اضطرادًا دون اعتبار لحركة الإعراب.

إلا أن النحويين قد أزعجوا الشعراء كثيرًا في تتبعهم لهم ونقدهم إياهم لعدم حرصهم على قواعد النحو. فنقرأ لدى ابن جني بالخصائص: "وقال عمار الكلبي – وقد عيب عليه بيت من شعره، فامتعض لذلك –:

---

(1) السابق جـ١ ص٢٤٠

(2) إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، ص٩٥، ٩٦

ماذا لقينا من المستعربين ومن ... قياسِ نحوهم هذا الذي ابتدعوا
إن قتل قافية بِكرًا يكون بها ... بيت خلاف الذي قاسوه أو ذَرعوا
قالوا: لحنت، وهذا ليس منتصبًا ... وذاك خَفْض، وهذا ليس يرتفعُ
وحرّضوا بين عبد الله من حُمُقٍ ... وبين زيدٍ فطال الضربُ والوجعُ
كم بين قومٍ قد احتالوا لمنطقِهم ... وبين قومٍ على إعرابِهم طُبِعُوا
ما كلُّ قولي مشروحًا لكم، فخذوا ... ما تعرفون، وما لم تعرفوا فدعوا
لأن أرضِيَ أرضٌ لا تُشَبُّ بها ... نارُ المجوسِ ولا تُبنى بها البِيعُ

والخبر المشهور في هذا للنابغة، وقد عيب عليه قوله في الدالية المجرورة.

وبذاك خبَّرنا الغرابُ الأسودُ

فلما لم يفهمه أتى بمغنية فغنته:

من آلِ ميةَ رائحٌ أو مغتدِ ... عجلانَ ذا زادٍ وغير مزوَّدِ

ومدَّت الوصل وأشبعته، ثم قالت:

وبذاك خبرنا الغرابُ الأَسودُ

ومطلت واو الوصل، فلما أحسه عرفه واعتذر منه وغيَّره – فيما يقال – إلى قوله:

وبذاك تنعاب الغراب الأسودِ[1]"

وقصص الفرزدق مع عبد الله بن أبي إسحاق كثيرة ومعروفة.

١ – ضرائر القافية واختيار الكلمات:

(1) الخصائص، جـ١ ص٢٣٩، ٢٤٠

كثيرًا ما يعجز الشاعر – إذا كانت قصيدته طويلة، وبالرغم من التيسيرات المعجمية إن أفاد منها – في أن يجد الكلمة المناسبة للقافية، فيضطر إلى استعمال كلمة قد لا تفي بالمعنى، أو ينحت كلمة أخرى أو يشتق غيرها فيجمع جمع تكسير غير مألوف، أو يضع حركة مكان أخرى، أو قد يغير في بناء الجملة. ويتضح هذا العناء أكثر ما يتضح في الرجز وإن كانت هذه الظاهرة تظهر أيضًا بسائر البحور ولكن ليست بنفس الصورة.

ويلاحظ أن البحر الذي ينظم فيه الشاعر يفرض عليه إلى حد ما اختيار كلمات على أوزان معينة في القافية، وذلك وفقاً للتفعيلة الأخيرة في الرجز أو في بيت القريض.

بل أكثر من ذلك – كما يلاحظ أولمان[١] – فإن العروض أيضًا له أثر على اختيار وزن الكلمة، فوزن فعالل صالح جدًا للرجز، وإن جاءت كلمات على هذا الوزن في غير الرجز. فكلمة عظافر مع مؤنثها عظافرة (كبير، قوي) وصفًا للإبل خاصة، وردت كثيرًا في الشعر، وردت لدى النابغة[٢] والأصمعي[٣] بمجموعة أشعار العرب ولبيد[٤]، وجلاجل أيضًا وهو موضع معروف[٥]. ولأبي العلاء المعري في الفصول والغايات (ص٩/٢٤٢) فصول في السجع تنتهي بالكلمات (تكازز العود، الضمارز)، ولكن استعمال هذا الوزن في الرجز كثير لدرجة ملحوظة، بل أحيانا لا توجد بعض الألفاظ التي على هذا الوزن إلا في

---

(1) أبحاث عن الرجز – ص٦٤ وما يليها.

(2) ٩/ ١٩

(3) ٣/ ٨

(4) ١٢/ ١ أسفل

(5) راجع ياقوت بمعجم البلدان.

الوزن إلا في الرجز. وأحياناً تحرف أسماء الأعلام لتصير على هذا الوزن، فمثلاً "خندف" تصبح "خنادف" (رؤبة ٣٩/ ٤٧).

كذلك نجد بالرجز كلمات على أوزان أخرى مثل فعال وفعلال وفعلول وفعلل. وبالرغم من تطويع الكلمات كي تبصح صالحة للوزن أو القافية إلا أن الشاعر كثيرًا ما يضطر إلى حيل أخرى للحصول على القافية، وخاصة في الرجز الثنائي أو الثلاثي التفعيلة، فنجده يلجأ إلى التضمين مثلاً، **كما في قول العجاج:**

فأَصبحت عن وَصْلِهَا كأن لم[1]
تعلم به آونة وتعلم

وكذا في قوله:

وهو الذي أنقذني من قبل أن
أكونَ في ظلماتِ قبرٍ مرتهِن

وجاء في شعر عمر بن الجموح[2] نماذج شاذة للغاية ، وأكثر شذوذًا أن ينتهي البيت في منتصف الكلمة مثل:

قد وعدتني أمُّ عمروٍ أن تا[3]
تَدْهُنَ رأسي وتفليني وا
وتسمـــح القنفـــاءَ حتـــى تَنْتَا

ويقول ابن جني بالخصائص معلقًا على هذا[1]:

---

(1) ٣٦/٣٥. لم ترد في أرجوزته (بالديوان) التي مطلعها: تطاول الليل علـــى من لم ينـــم ص٢٧٧ – ٢٨٨ أو أرجوزتـــه التـــي مطلعهـــا: زل بنـــو العوام عـــن آل الحكـــم ص١١٤ – ١١٧

(2) ابن هشام١٢/٣٠٤، لم ترد في أرجوزته بالديوان:إن الغواني قد غنين عني ص١٨٤–١٩٠

(3) الوساطة للجرجاني ٤٥٠، اللسان جـــ١ – ١٦٤، ب٩؛ جـــ٩ – ٢٩٢

"فإنما جاز هذا لضرورة الشعر، ولأنه أيضا قد أعاد الحرف في أول البيت الثاني، فجاز تعليق الأول بعد أن دعمه بحرف الإطلاق وأعاده، فعرف ما أرد بالأول، فجرى مجرى قوله:

عَجِّل لنا هذا وأَلْحقنا بذا الْ الشحْمِ إنَّا قد مَلِلناه بَجَل

فكما علق حرف التعريف مدعوماً بألف الوصل، وأعاده فيما بعد، فكذلك علق حرف العطف مدعوما بحرف الإطلاق وأعاده فيما بعد".

والبيتان لغيلان بن الحريث الربعي الذي يأتي بأداة التعريف في نهاية البيت الأول معزولة، ثم يعود فيأتي بها أول البيت الثاني مع حرف الجر والاسم المجرور كما ورد بالوساطة واللسان خلافًا لرواية ابن جني إذ إن الرواية:

عَجِّل لنا هذا وَأَلْحقنا بذا أَل[٢]

بالشــمِ إنَّا قـــــد مَلِلناه بَجَل

فالقافية يجب أن تكون لامية الروى مثل (بجل) وبعدها.

٢- ضرائر القافية والنحو واللغة:

كثيرًا ما تكون كلمة الشاعر، وخاصة الشاعر القديم عند اللغويين والنحويين، هي الكلمة الفصيحة الصميمة التي يجب أن يقاس عليها، وإن وجدوا بها شيئًا يخالف المألوف من كلام العرب الذي قعدوه ونظموا نحوهم بناء عليه، فإنهم يحاولون التأويل والإتيان بالأسباب التي تبيح للشاعر الوقوع في مثل هذه الأخطاء النحوية، وإلا أخذوه عنه وجعلوه – دون أن يشكوا في فصاحته – شاذًا لا يقاس عليه.

---

(1) الخصائص: جـ١ ص٢٩١

(2) الخزانة: جـ٣ – ٧/٢٣٣، ١٥/٢٣٦، ٢٠/٢٣٩، العيني: جـ١ –٣/٥١٠، سيبويه: جـ٢ – ١٠/٥٩ و٩/٢٩٦

فكلمة الشاعر لديهم هي الكلمة التي يجب أن يبنى عليها عادة النحو. ولعل موقفهم في ذلك إنما هو امتداد لموقفهم من النص القرآني أو الحديث إذ يرى ابن المنير مثلاً في كتابه الانتصاف[١] أن نص القرآن لا ينبغي أن يقاس بقواعد اللغة العربية، بل إن قواعد اللغة العربية يجب أن تحاكي النص القرآني ويقول:

"وليس غرضنا تصحيح القراءات بقواعد العربية، بل تصحيح قواعد العربية بالقراءات".

أي أن القراءات نفسها حجة مسلم بها مهما كانت شاذة أو غير معروفة. و ينادي القسطلاني بنفس الرأي في شرحه لتفسير البخاري: "العربية تصحح بالقراءات لا القراءات بالعربية"[٢].

ونفس الموقف تقريبًا يتخذه النحويون من كلمة الشاعر القديم، فهم حين يتعرضون لشرح الرجز:

والساقُ منِّي باديَاتُ الرَيْرِي

يقولون: "كان يجب على الشاعر أن يقول باديةُ الرير أو باديةَ الرير، لأن المعنى بالساق هنا هو الساقان. ولكنه يجعل الخبر هنا جمعًا بدلاً من التثنية لأن التثنية والجمع شبيهان عددًا، وفي الجمع يقوم أحدهما مقام الآخر. وفي تفسير آخر يمكن أن تكون باديات شبه جمع وإنما مدت الألف للإشباع"[٣].

وعندما يتعرضون لشرح:

وَزَقَّت الديكُ بصوتٍ زَقّا[٤]

---

(1) جـ١ ص٣١٤ س٧

(2) ص٩٨

(3) أمالي الشجري: جـ١ – ٨/١٢٢، اللسان: جـ٤ – ٣١٤ أ ٦.

(4) اللسان: جـ١٠ – ٤٣٠ ب٥

يقولون: "إنما أنثه على إرادة الدجاجة، لأن الديك دجاجة أيضًا".

وفي:

يا حبذا عينا سليمي والفَمَا[1]

يقال: "فالفما" لدى اللغويين بدل من "والفم" والبيت ينبغي أن يكون مثلاً لإحلال المفرد محل المثنى مثل: "مات حتف أنفيه" بدلاً من (أنفه).

وفي:

يا ليت أيام الصِّبا رَواجِعَا[2]

يريد الفراء أن يجعل (ليت) بمعنى (أتمنى) حتى تكون (رواجعا) بدلاً.

أما الكسائي فيرى أن (كان) حذفت، وأن رواجعا خبر كان المحذوف[3].

وفي:

في كُلِّ ما يَوْم وكُلِّ ليلاه[4]

يجعلون ليلاة مفردا وجمعها ليلات.

وفي:

ياليـــــت أنّا ضَمَّنا سفينهْ[5]

حتى يعودَ الوَصل كيَّنونهْ

يجعلون كينونه مصدراً لكان.

---

(1) بانت سعاد ١٥/١١٦

(2) العجاج ٣٣

(3) المفصل فقرة ٥٣٣

(4) ابن يعيش ١٠/٦٧٠، اللسان: جـــ١١ – ٦٠٨ أ ٣

(5) ابن الانباري – الانصاف ١٢/٣٣٤، اللسان: جـــ١٣ ص٣٦٨ ب١٨

بل إنهم ينظرون إلى تغير الصوت الأبجدي آخر البيت أو شطرة الرجز على أنه قلب يعتد به، كما قالوا عن كلمة السعلات والنات والاكيات وجعلوه دليلاً على أن السين تقلب تاء.

يا قبَّح الله بني السعلاتِ
عمرو بن يربوع شرار النات
ليسوا بأخيار ولا أكياتِ[1]

بل إن ابن السكيت يتخذ من أبيات الرجز التي قلبت فيها الياء المشددة جيما قاعدة نحوية وهي الأبيات:

خالي عويف وَأَبو عَلِجِّ ... لا هم إن كنت حجتج
الْمطعمين اللحم بالْعشجِّ ... فلا يظل الشاحجن يأتك يج
وبالْغداة كسر الْبرنجِّ ... أقمر النهات ينزى وفرتجِّ[2]

وفي هذه الأمثلة وغيرها يحاول النحاة واللغويين أن يجدوا سببًا لجعل كلمة القافية قاعدة نحوية (وكتب القلب والإبدال مليئة بهذه الأمثلة) دون أن ينظروا إليها كضرورة عن ضرائر القافية جعلت الشاعر يأتي بها هكذا. بل أنهم حين يتعرضون لعيوب القافية – أو ضرائرها بمعنى أصح فيما نذهب إليه – يحاولون تفسيرها نحويًا أو لغويًا، كما رأينا في شطرات الرجز المنتهية (بالنات وأكيات والسعلات).

وقد بين الأستاذ إبراهيم مصطفى أن العربي إذا خير بين المحافظة على الإعراب وحركة القافية اختار حركة الإعراب، لأنها ألصق بطبعه **وبهذا يفسر**

(1) القوافي لأبي يعلى، ١٨٤
(2) ابن السكيت: القلب ٢٨

ظاهرة الاصراف والإقواء في الشعر، فيقول: "وأنت تعلم حرص العرب على الإعراب ودقة حسهم به وتأديبهم عليه، وتعلم طبيعة الشعر العربي، وما فيه من قافية، وما للقافية من أحكام، وأن التماثل والانسجام من أجلي صفاته، وأدق خصائصه، فلما تعارضت حركة الإعراب وحركة القافية، استجاب العربي لما هو أولى أن يمثل معناه، ويصور مراده، ولما هو ألصق بطبعه وأدخل في عربيته وهو الإعراب"[١].

والحق أن القاعدة لا تضطرد، ويكفي أن نذكر بالجر على الجوار. فلو أحصينا المواضع الذي يأتي فيها لوجدناها- في الأغلب – بسبب القافية[٢]، ولنذكر الأمثلة الدالة على ذلك.

يقول العجاج:

كأَنَّ نَسْجَ الْعنكبوت الْمُرْمَلِ[٣]

والأصل (المُرْمَلَ) **ومثل قول رؤبة:**

تكسي فِرِنْدَ الْعَجَمِ الْمَوْشِيِّ[٤]

وكان المفروض (المَوْشِيَّ) لأنها صفة للفرند.

٣- ضرائر القافية وبناء الكلمة:

قد يضطر الشاعر إلى حذف حركة قصيرة أو طويلة من الكلمة لإخضاعها لضرورة الوزن أو القافية[١] سواء أكان هذا في الرجز أم بالقريض، وإن كانت الأمثلة المعروفة لضرائر القافية قليلة بالنسبة لضرائر الوزن.

---

(1) إحياء النحو: ص٩٥، ٩٦

(2) راجع ركندورف ص١٦٨/ س٢٠، وأولمان ص٦٨

(3) العجاج ١٠٨/٢٩ – الخزانة جـ٢ – ٤/٣٢٢ – سيبويه جـ١ – ١٣/١٨٥

(4) ديوان العجاج ص١٨٥، ديوان رؤبة ١٨/٨

وقد يضطر أيضًا لحذف صوت ساكن أو مقطع بأكمله، أو حذف تاء التأنيث، وإن كان هذا يتسبب أحيانا في الاشتباه بالمذكر. إلا أن الشاعر قد يضطر أيضًا لزيادة حركة أو هاء كصوت ساكن وإدخال ياء النسب في كلمة القافية دون داع غير داعي القافية.

وفضلاً عن ذلك كله فإن بناء الكلمة نفسه قد يتغير ويبعد عن البناء الأصلي لها، فالاسم قد يحذف منه حركة أو حرف أو يضاف إليه حرف أو حركة، والفعل الصحيح قد يصرف تصريف المعتل، أو يعامل المضعف معاملة الصحيح. وقد توضع همزة في منتصف الحركة للتخلص من طولها، أو لأن القافية تدعو إلى ذلك، كما أن الاسم قد يجمع جمعًا غير عادي أو يضاف إلى جمع التكسير نهايات جمع المذكر أو المؤنث. وكذا ورد بالشعر صورة شاذة للمثنى. وتعرض أمثلة لهذا كله فيما يلي مستعينين بما جمعه أولمان[٢].

فمن حذف الحركة القصيرة لضرورة الوزن:

قد علمت غسان مَعْ جُذامي[٣]

بدلاً من (مَعَ). **ومما ورد في كلمة القافية:**

فتستريحَ النفسُ من زَفْراتِها[٤]

بدلاً من (زَفَراتها). **ومثل:**

قالت: فما هو؟ قلت: غَطِّي حِرْكي[٥]

بدلاً من (حِرِكي).

وأحيانًا نحذف الحركة الطويلة أيضًا للضرورة **مثل:**

---

(1) رايت جـ٢ – ٣٨٠، أولمان ٩٦

(2) ص٩٦ – ١٢١

(3) الاحمر المنقري – صفين ١/٤٢٨ – تحقيق عبد السلام هارون – القاهرة ١٣٦٥

(4) ابن جني: الهذليين ١٨٠، ١١، اللسان جـ١٢ ٥٥٠ ب٦

(5) ياقوت: معجم البلدان جـ١ ص٦٧٤ س١١

إلا تَرَهْ تَظُنّهْ[1]

بدلاً من (تَظُنُّهُ)، **ومثل:**

وتجعلين الَّذْ معي في الَذّ مَعَكْ

بدلاً من (الذي)، (معك)[2]. **ومثل قول أبي تمام في حذف ياء (الذي):**

إليَّ يهتبل الذ جئت اهتبل[3]

وقد يحذف الصوت الساكن أيضًا مثل حذف الدال في كلمة القافية:

وإن شَقَقَتْ غُصُونًا ثم شَدَتْ[4]

جِدًّا علـــى القلـــم محكمًا ثَبَتْ

بدلاً من (شددت). **وقد يحذف المقطع أيضًا مثل:**

قد مَرّ يومان وهذا الثالِ[5]

أي الثالث، أو

خمسة أزواج وهذا الساد

أي السادس[6]، ومثل:

أو الفا مكَّة من وُرق الحمَا[7]

أي (الحمام)، ومثل:

بالخير خيراتٍ وإن شَرًّا فـــ

---

(1) اللسان جـــ٨ – ١٦٦ أ ١٠ – جـــ١٠ – ٢٣ ب ٢١

(2) ابن جني:الهذليين ٤٢، ٤٣

(3) ابن ليون، فليشر جـــ٣ – ١٩٨ أسفل.

(4) الموشح ٤/٣١٠ أسفل

(5) المفصل ١٧٤، ١١

(6) الإبدال لأبي الطيب جـــ٢ – ٥/٢١٩

(7) العجاج ٤٧/٣٥ = ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تحقيـــق الـــسيد أحمـــد صـــقر، القـــاهرة ١٩٥٨/١٣٧٨ – ٢٣٧، ١١ – سيبويه جـــ١ – ٧ أسفل – الجرجـــاني: الوســـاطة ٧/١٤ ديوان العجاج ص٢٩٥

obeikandi.com

ولا يريــد الشــر إلا أن تــ[1]

(ف) بدل من (فشر)، (ت) بدل من (تشاء). ومثل:

حتى إذا أعييتُ أطلقت العِنَا[2]

أي (العنان).

أما حذف الضمائر المتصلة فمثل:

قد رَفَع الفَخّ فماذا تَحْذَرِ[3]

أي (تحذرين). ومثل:

إنكـــم مـــن بعـــد أن تَزِلُّوا عـــن قَصْدِه أَو نَهْجِـهِ تَظِلُّو [4]

أي (تظلون). ومثل:

حَيدة خالي ولقيطٌ وَعلِى
وحَاتمُ الطائي وَاهبُ المئي
ولم يكن كخالك العبدِ الدَّعي
يأكل أزمان الهُزال والسِّني
هَنَاتِ عيرٍ مَيّتٍ غير ذَكي[5]

المئي = المئين، السني = السنين.

وقد تحذف تاء التأنيث وهذا كثير الورود. مثل:

---

(1) سيبويه جـ٢ – ٦/٥٧

(2) رايت جـ٢ – ٣٨٢ ب

(3) الوساطة: ١١/٥

(4) الوليد بن اليزيد ٣٧ بيت ٢٣ نلدكه ٨/١١

(5) لامرأة من بني عامر أو بني عقيل. الخزانة جـ٧ ص٣٧٥ – ٣٠٤، ١٧

obeikandl.com

ليوم رَوْعٍ أَو فعالِ مَكْرُمِ[1]

بدل من (مكرمة). ومثل:

قد أغْتَضدى والصبحُ ذو بَنيقِ[2]

أي (بنيقة). ومثل:

غيرُ رمادِ الدَّار والأُثْفِيِّ[3]

أي (الأثفية). ومثل:

ومقرباتِ الخيل في الأخِيِّ[4]

أي (الأخِيَّتِ). ومثل:

فوق الثَقالِ بدون الأُربِيِّ[5]

أي (الأربيَّتِ). ومثل:

من كل ميلاء على الحَشِيِّ[6]

أي (الحشية).ومثل:

وقد بدت فيه ثمار الكُسْبُري [7]

أي (الكُسْبُرَت). ومثل:

وفَوْفلٌ ويَابِسٌ من كُزْبُر[8]

---

(1) أبو الأخزر الحمائي: معجم اللغة العربية الفصحى جـــ١ ص١٤٨ أ – ٣٧

(2) اللسان جـــ١٠ ص٢٨ ب ١٤

(3) نوادر أبي زيد ١٧٤ أسفل – اللسان جـــ ١٤ ص٣٧ أ ٤.

(4) رؤبة ١٦/٨

(5) رؤبة ٢٠/٨

(6) رؤبة ٢٤

(7) ابن المعتز جـــ٤ رقم ٩٩ – ٢١ = التشبيهات لابن عون ١٩٥ – ٦

(8) أرجوزة ابن سناء الملك ١٠٨٠

obeikandl.com

أي (كُزُبرتٌ). ومثل:

لـــو يتغـــدّى جملاً لـــم يُسْئِرِ منـــه سِـــوَى كُعْبُرَةٍ وكُعْبُـــرِ[1]

أي (وكعبرة).

ولكن التاء لا تحذف إذا كان خروج الروى ألفاً، لأن الهاء لن تظهر في النطق (وأن كتبت) بل تعد امتدادًا الفتحة قبلها. مثل:

ودار صِنين وكَفَّا كُزبُرَ[2]

ومثل:

عُوجي علينا واربعي يا فاطمه[3]

ومثل:

وقد وَسَّط مَالِكًا وَحَنظَلَه[4]

وقد يتسبب حذف تاء التأنيث في الاشتباه بالمذكر. مثل:

وفَيشةٌ ليست كهذي الفَيشِ[5]

أي (الفيشة)، وإن كانت رواية ابن جني "فهذا الفيشي". ومثل ذلك في بحر الطويل:

عَلَى كَثْرَةِ الواشين أيُ مَعُونِ[6]

أي (معونة).

---

(1) اللسان جـــ٥ ص١٤٣ ب ١٥ أ – المعري. الفصول ٣٤١ – ٣

(2) إسحق الموصلي = المسعودي: مروج الذهب جـــ٨ – ٣٩٨/ ٨

(3) زياد بن زيد = الحماسة جـــ١ – ١٢/٢٣٣ جـــ٢ – ٩/٤٥

(4) ابن الشجري الأمالي جـــ١ – ١٢٧ – ١٠ – سيبويه جـــ١ – ٦/٢٩٩

(5) اللسان جـــ٦ – ٣٣٣ ب ٨

(6) ابن قتيبة: أدب الكاتب ٦١٣ – ٩

هذه هي كل المواضع التي أمكن حصرها فيما تسببه القافية من حذف[1] للضرورة إلا أنها قد تتسبب أيضًا في زيادة حركة قصيرة، أو هاء كصوت ساكن قصير، كما تزاد أحيانًا ياء النسبية لضرورة القافية.

فزيادة الحركة القصيرة مثل:

صَوَادِقَ العَقبِ مَهَاذيبَ الوَلَقَ[2]

أي (الوَلْق) بتسكين اللام. ومثل:

أَيومَ لم يُقَدَّر أم يوم قُدِر

أي (يُقدَر) بتسكين القاف.

وزيادة الهاء مثل:

أَنْشُدُ باللهِ مِنَ النَّعْلَيْنِهْ[3]
نِشدَة شيخٍ كَمِيٍّ الرِّجْلَيْنِهْ

أي (النعلين) و(الرجلين). ومثل:

تَزَحْزَحي إليك يا برزونه[4]
إنَّ البرازين إذا جَرينه
مع الجياد ساعةً أَعيينه

ومثل:

---

(1) راجع أيضًا أولمان الفصل السادس

(2) الشعر والشعراء، ٣٧٨ ورؤبة ٤٠ – ٦٧

(3) اللسان جـــ١ – ١٤٩ أ

(4) الجاحظ: البغال ١٠٨ و٢ = الحيوان جـــ٢ ص١٣/١٠٣ و٢/٢٨٣

obeikandl.com

يا أسدي لم أكلته لِمَه[1]

أما زيادة ياء النسبة فليس ثمة داع صرفي لها، فهي إما ضرورة القافية أويقال إنها للمبالغة – كما تزاد تاء التأنيث للمبالغة. مثل علامة ونسابة – إن صح ذلك[2]

مثل قول العجاج:

والدهرُ بالإنسان دَوّارِيٌ[3]

أي (دوَّارٌ).

ومثل قول العجاج أيضًا:

من أن شجاك طلل عامِيٌ
قِدما يُرى من عَهْدِهِ في الكِرْسِيٌ[4]

ومثل قوله:

وإذ زمَانُ الناسِ دَغْفَلِيٌ[5]

أي (دغفل) وقوله:

وكَفَلٌ يرتَجُ رَجْرَاجِيٌ[1]

---

(1) الجاحظ الحيوان جـ١ – ١٢٨/ – ٤ (سالم بن دار الغطفاني). قطرب: الأضداد ٧/٢٥٤ ابن الأنباري ١٣٤ – ٨ وكذا بالرمل لدى ابن الأنباري بالإنصاف ٢٣٤ – ٦

(2) راجع الشجري. الأمالي جـ١ ص١٨، والصفدي بالوافي جـ١ ص٣١ س٢

(3) العجاج ٤/٤٠ الديوان ص٣١٠ ابن الأنباري: الأضداد ١٢٤ – ٣ = ابن يعيش ٤٥٦/ –٤ وابن الشجري: الأمالي جـ١ – ٢/٢٩ – الصفدي: الوافي جـ١ – ٤/٣١. ديوان العجاج ص٣١٠

(4) العجاج ٨/٤٠ ديوان العجاج ص٣١١

(5) العجاج ٢١/٤٠ الديوان ص٣١٣ = اللسان جـ١١ – ٢٤٥ ب ١٨ = جـ ١٤ ص٢١٤ أ – ٤ الديوان ص٣١٣

obeikandl.com

أي (رجرج) ومثل قوله:

ليل السماكين العُكامِسيُّ[٢]

أي (العُكْمِسُ) وقوله:

وغُضفَان طَوَاها الأَمس كَلاَّبِيُّ[٣]

أي (كلاّب) وقول رؤبة:

من الحرير الحُرِّ والقزيِّ[٤]

أي (والقز). ومثل:

قد كان حَدَّارًا قُراقِريٌّ[٥]

أي (قراقر) ومثل:

أصبح صوتُ عامرٍ صَائِيًّا[٦]
من بعدِ ما كان قُراقِرِيًّا
فمن يُنادي بَعْدَك المَطِيّا

ومثل قول الرادعي:

يَنُصُّها حادٍ قُراقِريٌّ[٧]

ويقول الكميت أيضًا في بحر الطويل:

---

(1) العجاج ٤٠/ ٣٦ – الديوان ص٣١٥

(2) العجاج ٤٠/ ١٣٥ – الديوان ص٣٢٧

(3) العجاج ٤٠/١٤٥ الديوان ص٣٢٨ – ابن جني الهذليين ٩/٢٢١، الديوان ص٣٢٨

(4) رؤبة ٨/٢٧

(5) اللسان جـــ٥ ص٧/٩٠

(6) اللسان جـــ٥ ص١٢

(7) الهمداني: الجزيرة ٨/٢٣٩

obeikandi.com

ودانِـــــــــــيٌّ[1]

ولبشار بن برد في بحر الخفيف.

بِجَهْمٍ كعثبيٍّ[2]

بدلاً من كعثب.

ولمليح بن الحكم في الطويل:

إلـــى رَعْشَنيٍّ[3]

بدلاً من (رَعْشن).

وجاء لدى زهير في الطويل:

كنـــــــــــازيٌّ[4]

بدلاً من (كِنَازٌ).

كذلك جاء لدى دريد بن الصمة في الطويل أيضًا:

فطعنت عنه الخيل حتى تنفست وحتى علاني حالكُ اللون أسوديُّ[5]

بل إن بناء الكلمة قد يتغير أيضًا بسبب القافية فيتغير بناء الاسم ويصرف الفعل الصحيح تصريف المعتل. وأحيانًا يفك التضعيف بكلمة القافية أو داخلها، قياسًا عليها دون سبب. كما توضع همزة في منتصف الحركة الطويلة للتغلب على طول المقطع الموجود به وإن كانت تأتي أحيانًا دون داع.

---

(1) معجم اللغة العربية جـــ١ ص٨٨/١٠ – ٢٩/٤

(2) الأغاني جـــ٣ – ٣/٦، ١/٢٣٥

(3) ديوان الهذليين ٢٩/٢٧٩

(4) زهير ٢/١٦ وسيبويه ٢٤٥ = معجم اللغة العربية جـــ١ ص٢٦ ب ١٨

(5) الحماسة ٣٧٩ بيت ٣ ولدى المرزوقي (أسود) بالإقواء (٩/٢٧١)

obeikandi.com

بل إن بنية الكلمة نفسها قد تخضع للتغيير بسبب القافية، وذلك بالنسبة للجمع، فتغير الاسم مثل:

يُدعى أَبا السَّمْحِ وقِرْضابٌ سُمُهْ[١]

بدلاً من (وقرضاب اسمه).

ومثل قول رؤبة أو رجل من بني قضاعة أو بني كلب:

باسم الذي في كُلِّ صورةِ سِأمُه[٢]

ومثل:

إن لم يكن صقرٌ فعندي كَوْنَجْ
كأن نقشَ ريشـــه المُـــدَرَّج[٣]

بدلاً من (كَوِنْجٌ).

ويصرف الفعل الصحيح تصريف المعتل إذا اقتضت القافية ذلك. مثل قول رؤبة:

أَمْطَرَ في أكنَافِ غَيْمٍ مُغْيِنِ[٤]

بدلاً من (مُغْين)

وقد يفك التضعيف بسبب القافية، ومن ثم يصرف الفعل تصرف الفعل الصحيح مثل قول العجاج:

فقد لججنا في هواك لَجَاجا[٥]

---

(1) إصلاح المنطـــق ١٥/١ أسفـــل، ١٦٤/ -٤ – نـــوادر أبي مسحـــل، ٦/٩٤ اللـــســـان جـــ١ ٦٧٠ أ ١٢

(2) نوادر ٨/١٦٦ رؤبة ١٦٩

(3) كشاجم، مصايد ١/٩٢ – النويري نهاية الأرب جـــ ١٩٨/١٠ – ٣

(4) رؤبة ٩٨/٥٧ – اللسان جـــ١٣ – ٣١٦ أ – ٣

(5) ٥٩٦/٥١

obeikandl.com

أي (لجّا) وقوله:

فوق الجلاذيّ إذا ما أمججا[١]

أي (أمجّا) وقوله:

وأغْشت الناسَ الضّجاج الأضجاجا[٢]

بدلاً من (الأضجا) وقوله:

مَيَّالةً على الحَليلِ المُحْلَل[٣]

أي (المحلِّ) وقوله:

تعمَّدا لذِي الجلال الأَجْلَلِ[٤]

أي (الأجلّ) وقوله:

وطُولِ إمْلاَلٍ وظهْرٍ مُمْلَلِ[٥]

بدلاً (الممل)

وأحياناً يفك التضعيف بكلمة القافية، وقد يفك أيضا بالكلمة داخل البيت بدون داع، **مثل قول العجاج:**

تشكو الوجى من أظللٍ وأظللِ[٦]

بدل من (أظلِّ وأظلِّ). وفك التضعيف داخل البيت دون داع مثل:

يا دارُ حُيِّت ومن ألمم بِش[٧]

أي (ألَمَّ بك).

---

(1) ٥١/٥

(2) ١٠٩/٥

(3) العجاج ٤٠/٢٩ – الديوان ص١٤٧

(4) ٦٨/٢٩ – الديوان ص١٥٢

(5) ٨٩/٢٩ – الديوان ص١٥٥

(6) ٨٨/٢٨ – أبو زيد ٢/٤٤ سيبويه جـ٢ – ٦/١٦٥

(7) أبو الطيب: إبدال جـ٢ – ٥/٢٣١

obeikandi.com

ومثل بيت جندل بن المثنى:

تكَفُّحُ السَّمائمِ الأواجِجِ[1]

بدل من (الأوجِّ).

ومثل قول قعنب بن أم صاحب الغطفاني:

إني أجود لأقوام وأن ضَنِنوا[2]

أي (ضَنُّوا).

وقد يتغلب على طول المقطع بوضع همزة بمنتصف الحركة الطويلة:

يا دار مَيٍّ بِدَكاديكِ البُرَق[3]

صَبْرًا فقد هيَّجتِ شوقَ المشتأَق

بدل من (المشتاق). وإن كانت الضرورة هنا ليست بسبب طول المقطع، وإنما القافية نفسها. ويرى ابن يعيش أن (المشتاق) تركيب صناعي حتى تفصل بين اسم الفاعل واسم المفعول.

أما بنية الكلمة وإخضاعها لضرورة القافية فلم يرد ذلك إلا في الجمع **فالعجاج يقول:**

جذب الصرَارِيين بالكُرُورِ[1]

---

(1) اللسان جـ٢ – ٥٧٤ أ ٥

(2) نوادر أبي زيد ٥/٤٤ = سيبويه جـ١ – ١٨/٨ – جـ٢ ٤/١٦٥، راجع نلدكه ص١٢

(3) المفصل ١٩/١٧٢ – ابن يعيش ٤/١٣١٠

بدل من (أكرار) جمع (كَرّ).

وجمع (كهل) على (كُهَّل) لم يرد إلا لدى العجاج:

خَير الشبابِ وابن خير الكُهَّل

كذلك جمع رؤبة (كاهن) على (كُهَّن) فيقول:

حقائقًا ليست بقول الكُهَّنِ[٢]

وجُمع (كهف) على (أكهاف). **فقال همام بن دهر:**

يَلُوذُ مِنِّي الدُّبُ في أَكْهَافِ[٣]

وجاء لدى رؤبة:

أَقْفَرَتِ الوَعْسَاءُ فالعُثَاعِثُ[٤]

من أَهْلِها فالبُرَقُ البرارِثُ

وبراريث جمع بِرَاث وأبراثٌ وبروثٌ. ولكن الأصمعي يرى أن الأصل (برثية) وغيره يرى (بُرَّاثة أو بُرِّثة).

أما أحمد بن يحيى فيقول:

---

(1) ٧٣/١٥

(2) العجاج ١٢٤/٢٩ الديوان ص١٦٢

(3) رؤبة ٩٥/٥٧

(4) رؤبة ١/١٢ = الشعر والشعراء ٣٧٩ – ١٥ – الجرجاني: الوساطة ١/٧ = اللسان جـ١١٥/٢ ب ٢٠

obeikandl.com

"إنها غير مفهومة، والأزهري يزعم: أن رؤبة قال بِراث ثم عدل عنها إلى برارث. والجوهري يخطّئها وكذا ابن برّي فهي عنده[1] "غلط" – راجع اللسان.

والأمر كله كما رأينا في كافة ضرائر الشعر لا يخرج عن أن يكون ضرورة لا تحتاج لكل هذا التعليل والتخريج.

وقد يضاف إلى جمع التكسير نهاية جمع المذكر أو المؤنث مثل الأيدين في الأيدي، أو أيامينين في أيامن جمع أيمن وأبيكرين في أبكر جمع بكر وحدائدات في حدائد.

مثل:

يَبْحَثْنَ بالأَرجلِ والأَيدينا[2]
بحــثَ المُضِلاّتِ لما يبغينا

ومثل قول الهذلي:

قد جَرَتِ الطيرُ أيامنينا[3]

ومثل:

قـــد شَرِبتْ إلاَّ دُهَيدِهينا
قُلَيِّصــاتٍ وأُبيكرِينَـــا[1]

---

(1) كتاب التنبيهات على أغاليط الرواة (مخطوطة بدار الكتب ٥٠٣ لغــة ورقــة ٧٦ ب٢) أولمان ١١٥ أسفل.

(2) اللسان جـــ١٥ ص٤٢٠ أ ١٣ أسفل.

(3) ابن جني: ديوان الهذليين ٣/٢٢١ =اللسان جـــ١٣ = ٤٥٩ ص١١

وأُبيكرِينَـــــا[1]

ومثل:

فهُنَّ يَعْلُكْنَ حدائِداتِها[2]

أما المثنى فقد ورد فيه تركيب غير معتاد مثل:

أعرفُ منها الجيدَ والعينانا ومنخَرين أشبها ظبيانا

٤- ضرائر القافية والأصوات اللغوية:

كثيرًا ما تخضع الأصوات اللغوية في الرجز والقريض لتغييرات كثيرة، وهي في الرجز أكثر منها في القريض لطبيعة الرجز وقلة عدد التفعيلات فيه. وهذه التغييرات الصوتية يمكن أن تؤثر على القيمة الكيفية أو الكمية للصوت. وإنما يرجع السبب في هذه التغييرات إلى ضرائر القافية والعروض. ولما كنا نتعرض هنا للحديث عن القافية فحسب، فسنقصر الأمثلة على ما يرجع السبب فيه إلى ضرورة القافية. ومن المؤكد أن هذه الأمثلة ليست شواهد على ظواهر نحوية أو صوتية كانت موجودة باللغة العربية، وليست أدلة على لهجات عربية بذاتها، فهي جميعًا أمثلة على ضرائر القافية وإن كانت طبيعة الصوت نفسها لها أثر على التغير الطارئ أحيانًا.

فالحركة الطويلة قد تصبح قصيرة، كما قد تصبح الحركة القصيرة طويلة وأحيانًا تقلل القيمة الكمية للصوت الساكن أو تختصر أو يمد الصوت الساكن أو يحدث الأمران في وقت معا، فيختصر صوت على حين يمد آخر.

---

(1) سيويه جـــ٣ ص٤٩٤

(2) اللسان جـــ٣ – ١٤١ أ ٦ – ابن جني ديوان الهذليين ١/٢٢١

أما القيمة الكيفية فتحدث في أصوات اللين والأصوات الساكنة على السواء.

أولا: الحـــركات

تغير الكمية الصوتية:

أ- الحركة الطويلة تصبح قصيرة:

مثل قول عبد المطلب:

عذت بما عاذ به إبراهم[١]

أي (إبراهيم). ومثل قول المهاصر بن المحل:

ولا يكادُ يبرأ الداءُ الدَفِنْ[٢]

أي (الدفين). ومثل ما ورد لدى أبي زيد بالنوادر:

أنا على طولِ الكلالِ والتوان[٣]

أي (والتواني).

ب- وقد تمد الحركة القصيرة أي تشبع مثل:

وقد سمعنا صوت حادٍ جَلْجَال[٤]

أي (جلجل) وذلك لأن القافية تنتهي باللام المسبوقة بالفتحة. **مثل:**

---

(1) الجواليقي: المعرب ١/٩ – ٩/١٣

(2) اللسان جـــ١٣ – ١٥٦ ب ٢١

(3) النوادر ١٠٣/ -٤ = الخزانة جـــ٣ - ١/٣٢٤

(4) اللسان جـــ٢ – ٦٩٨ ب١٠

obeikandl.com

أَقـــول إذ خَرَّ علـــى الكلكالِ يا ناقتي ما جُلْتِ مــن مَجَالي[1]

أي (الكلكل). **ومثل قول رؤبة:**

حتى تحاجزن عن الرُوَادِي تحاجُزَ الرّي ولم تكادِ[2]

أي (لم تكد). ومثل قوله:

رَصْعًا كسَاها شِيَةً نَمِيمًا[3]

أي (نمنما). ومثل:

لو أنَّ عندي مائتي دِرْهام لابتَعْتُ دارًا في بني حَرَامِ[4]

أي (دِرْهم). ومثل:

فاعطيه المرآة والمكحال

بدل من (المكحل)[5] وإن كان (مِفْعَل ومِفْعال) كثيري الورود.

ومثل:

كأن في أنيابه القرنفول[6]

أي (القرنفل) لأن القافية تنتهي باللام الساكنة وقبلها واو.

ومثل:

في كل ما يوم وكل ليلاه

---

(1) قطرب:مشكل ٢٣٤ = الانصاف ١٠ – ١٤ = ٣١٧ – ١٩ =المرزباني الموشح ٩٦-٩

(2) أبو زيد بالنوادر ١٤ – ٤ = أضداد / الأصمعي ٢٨ – ١٠ = أضداد / ابــن الــسكيت ١٨٣ – ١٠ = الزبيدي: طبقات ٣٢ – ٦ = رؤبة ٢٦ – ٧/ص١٧٢

(3) رؤبة ٩٠ – ٢٥ ص١٨٥ = اللسان جــ١٢ – ٥٩٣ أ ٩

(4) اللسان جــ١٢ – ١٩٩ (رواية أخرى) = المعري: رسالة الملائكة ٢٠٩ – ٩

(5) اللسان جــ٢ – ٥٨٤ = معجم العرب جــ١ ٧٦ أ ١١

(6) الإنضاف ١٠/١٠ – ١٥/٣١٧،اللسان جــ١ – ٥٥٦ ب ١٣

obeikandi.com

بدل من ليله[1].

ومثل:

يترك سيلاً جارحَ الكُلَومِ
مناقعا بالصَعْصَفِ الكرتُومِ[2]

ومثل:

لا أحد لي بنيضال أصبحتُ كَشَنِّ البال[3]

بدل من (بنضال).

جـــ- تقليل كمية الصوت الساكن أو اختزالها (بعد حذف الحركة):

وذلك حين تتطلب القافية صوتًا ساكنًا محدود الكمية الصوتية للروي والصوت الواقع فيها مشدد، لذا يختزل الصوت فيصبح صوتًا ساكنًا معتادًا وليس مشددًا، أي تختزل قيمته الكمية إلى النصف، لأن المشدد صوت ساكن مضعف الكمية. وذلك مثل:

قد عَمَّت النعماءُ سَعْدًا وعِكبْ[4]

بدل من (عِكِبّ). **ومثل قول رؤبة:**

وقد علمنا ذاكَ عِلمًا غيرَ شَكْ[5]

---

(1) ابن يعيش ١٠/٦٧٠ اللسان جـــ٢ – ٦٠٨ أ٣ شواهد ٨ ب ١٣

(2) اللسان جـــ١٢ – ٥١٦ أ ١٤ – معجم البلدان جـــ٤ – ٢٥٠ /٢٠

(3) الإنصاف جـــ٢ ، ٤ – ٣١٧ / ١٧ وفي أسرار ابن الانباري "عند بنضال"٤٤-١٥.

(4) أبو أجاء التغلبي لدى عمرو بن كلثوم: الديوان ٣٢ – ١

(5) رؤبة ٤٣ – ٤٩ ص١١٨

obeikandl.com

أي (غير شكّ). بل إن اختزال الصوت قد يسري أيضا إذا أعقب الصوت الساكن المضعف صوت لين مثل:

وقد تسنيتُهم كل التسن[1]

أي (كل التسني).

وقد تعرض أبو عبد الله محمد بن جعفر التميمي القزاز القيرواني في كتابه (ضرائر الشعر)[2] فذكر: "ومما يجوز له، تخفيف المشدد في القافية، وذلك أن المشدد حرفان، فلما تم للشاعر الوزن بأحدهما حذف الآخر. **ومنه قول الشاعر:**

أَصَحَوْتَ اليومَ أم شاقتكَ هِرْ

وكقوله:

أَرَّقَ العينَ خيالٌ لم يَقِرْ

فخفف وأصله التشديد. وكذا قول الآخر:

حتى إذا ما لم أَجِدْ غيرَ السَّرِى كنت امرءًا من مالكِ بن جعفرِ

فخفف (السريّ). ومنه قول الآخر:

قتلتُ علياءً وهندَ الجَمَلي وأَبنًا لِصُوحانَ عَلَى دينِ عَلِيِ

فخفف الياء من (عليٍّ) لما احتاج إلى ذلك".

وكذا قول الآخر:

كأنَّ أصوات القطا المنقَضِّ بالليل أصواتُ الحصى المنقَزِّ

وهذا كثير إن تقصيته طال الكتاب، وخرج عما قصدتته من الاختصار".

---

(1) أبو الطيب: إبدال جـ٢ – ٢٠٤ – ٢ – اللسان جـ١٤ – ٤٠٦ ب ٧

(2) تحقيق د/ محمد زغلول سلام،د/ مصطفى هداره، منشأة المعارف ١٩٧٣،ص١٢٣،١٢٢

ء- وقد يمد الصوت الساكن.

مثل قول زفيان:

تَلُفُّه نكباءُ أو شَمْأَلٌ[1]

أي (شمال).

ومثل:

مُنْتَشرٌ إذا مشى رَعْبَلٌ
إذا مطاه السَّفَرُ الأَطولُ
والبلدُ العَطَوّدُ الهَوْجَلُ[2]

أي رعبل، الأطول، الهوجل، فثقل ذلك كله ضرورة، ومثل:

قلت تعلق فيلقًا هوجلاً
عَجّاجــةً هَجّاجـــــة تأَلاّ[3]

ويروي ثعلب في أحد مجالسه[4] أرجوزة للمنظور بن مرثد الأسدي أطال في اللام ثماني مرات:

تَعَرُّض المُهْرة في الطِّوَلِّ[5]

أي (الطول)

بمثل جيد الرّئمة العُطبُلِّ
ملأى البــريم متْأق الخَلْخَلِّ[1]

---

(1) اللسان: جـــ١١/٣٦٦ (عمل)

(2) اللسان جـــ١١ – ٢٨٩ (مادة رعبل)

(3) اللسان جـــ١٠ – ٣١١ ب ٤ = جـــ٢ – ٦٩٠ أ ٣

(4) ٦٠١ – ١١

(5) الزجاجي: إيدال ٤٧٥ – ٣، إصلاح المنطق ٧/١٩٢، ٤/١٧٠، الجرجـــاني الوســـاطة ٨/٤٥١، اللسان جـــ١١/٤١٣ أ أسفل

obeikandi.com

الخَلْخَلِّ[1]

بدل من الخلخل أو الخلخال. وأراد العُطبُلَ فشدد للضرورة.

أرضي بِخِلٍّ بعدها مُبْدَلِّ[2]

بدل من (مبدلٍ)، فشدد اللام للضرورة

يبازِلٍ وَجْفَاءَ أو عيهلِّ[3]

بدل من (عيهلٍ).

ترى مَرَادَ نِسعْهِ المُدْخَلِّ

بدل من (المُدخِل).

بين رحى الحَيزُومِ والمَرْحَلِّ[4]

بدل من (المرحلِ)

كأن مَهْوَاها من الكلكلِّ[5]

بدل من (الكلكلِ).

ويرجح أولمان[6] أن يكون البيت التالي من نفس القصيدة أيضًا:

إذ أَخَذَ القُلُوب كالأَفكَلِّ[7]

بدل من (كالأفكل). ومثل الأبيات التي تنسب إلى دهلب بن قريع أو قارب بن سالم المري[1] أو إلى شبيب بن ثعلبة:

---

(1) ثعلب ٣/٦٠٢، اللسان جـ١١/٢٢١ أ ٢

(2) ثعلب ٥/٦٠٢، اللسان جـ١١ – ٤٩ أ ٢

(3) ثعلب ٦٠٣/ ٣، اللسان جـ١١/٤٩ – ٦

(4) ثعلب ٤/٦٠٣

(5) ثعلب ٤/٦٠٣، الحماسة ٧/٨٠٧، حـ٤ – ١٠/٣٤٩، الخزانة جـ٢ ص٥٥١ – ٣، اللسان جـ١١ – ٥٩٧ أ ٣

(6) ص٧٤

(7) السيرافي على سيبويه ٨/٣٠/١٢

obeikandl.com

كأن مجرَى دَمْعِها المُستَنِّ
قُطُنَةٌ مــن أَجــود القُطُنِّ[٢]

بدل من (القطون).

أُحِبُّ مِنْك مَوْضِعَ الوشَحنِّ[٣]

بدل من (الوشحن).

حُدبٌ حدابيرُ من الدَخْشَنِّي[٤]

بدل من (الدخشن)، ونقل الشاعر نونه لحاجته إليه.

فلو أن الشاعر هنا لم يزد في طول الصوت الساكن وهو النون لما تمكن من الحصول على القافية. ولعل نظرة سريعة إلى الكلمات الأصلية تكفي للتدليل على ذلك.

ومثل قول رؤبة أو ربيعة بن صبح أو أحد البدو:

لقد خشيت أن أرى جِدَبَّا
في عامنا ذا بعد ما أَخْضَبَّا
إن الدَبَي فوق المتُونِ دَبَّا
وهبَّت الريحُ بِمُورٍ هبَّا
تترك ماأَبقى الدب سَبْسَبَّا
كأنه السيلُ إذا أَسْلَحَبّا

---

(1) راجع الجرجاني الوساطة ٣/٤٥١، ٤/٤٥٦، أولمان ص٧٥

(2) السيرافي على سيبويه جـــ١ ص٢، ٣٠؛ ٢١، وتروى القُطْنُنُ (اللسان جـــ١٣/٣٤٤)

(3) اللسان جـــ١٣/٣٤٦ (قطن)

(4) النوادر لأبي مسحل ١/١٣٤؛ جـــ١٣ و١٥١ ب ١

obeikandl.com

أو كالحريقِ وافق القَصَبَّا[1]

ومثل ما ورد في الانصاف[2].

وما ورد لدى ابن كيسان[3]. ومثل:

كأنَّ في الحَبْلَينِ من مُكْوَرِّه
مِسْحَلَ عُونٍ قَصَدَت لِضَرِّه[4]

ومكَورِّه صيغه في مَكْوَرٌ، كورٌ وكان المفروض أن تأتي مَكْوَرٌ.

هـ- وأحياناً يحدث إطالة لصوت ساكن مع اختصار في الكمية الصوتية لغيره فقد وردت (الكُمْهَدَّة) في الشعر:

نُوَّامَةٌ وقت الضُحى ثَوهَدّه
شِفاؤها من دَائِها الكُمْهَدَّه[5]

وهي الصحيح ولكن ورد لدى أبي زيد بالنوادر ٥/١٠٣ والأصمعي في خلق الإنسان ١٢/٢٢٢ وبشار ٢٠٥، ٢ صياغة أخرى مع تضعيف الميم وتحريكها وتسكين الهاء (وتَوهَّده) هنا بدل من (تَوْهَدَه) بسبب القافية.

---

(1) ديوان رؤبة ص١/١٦٩ – ٧ العيني جـ٤ – ٢١/٥٤٩

(2) الانصاف: ٥/١٠

(3) ابن كيسان ١٤/٦٣

(4) اللسان جـ٥ – ١٧/١٥٥ (عن الأمعي)، التاج جـ٣ – ١٠/٥٣١

(5) اللسان جـ٣ – ١٠٦ أ ١٩ = ٣١٨ ب.

obeikandl.com

وجاءت (الكُمّدة) لدى أبي عمــرو الشيباني (مخطوطة بالاسكوريال ٥٧٢)[1] **في رجز لأبي العيض:**

بتُ أتزكم على كُمهَّدَةِ

ولأبي الصغراءالبولالي (كتاب الجيم ٢٤٠ أ ١٧).

فإنه الكُهَيدُ والكُمَّيْدُ

تغير القيمة الكيفية:

أ- تغير قيمة الحركات:

مثل قول العماني أونخيلة

كأن أُذنيه إذا تَسَرَّفَا

قادمةٌ أو قلمًا مُحَرَّفَا[2]

بدلاً من (قادمةٌ أو قلمٌ محرفٌ).فالقافية اضطرت الشاعر هنا إلى تغيير قيمة الحركة الكيفية فوقع في الخطأ النحوي.

ومثل قول رؤبة:

فَلَيتَ أيّامَ الصبا عَوَاكِرا

وليت مُبْتَاعَ الشباب التاجرا[3]

أي (عواكرٌ، التاجرُ).

ومثل:

---

(1) راجع أولمان بنفس الموضع.

(2) العقد جـ١٥٩٣/ - ٧ = الكامل ٥١٣ = تاريخ بغـداد جـــ٥ ص٧/٢٧١ = فيـك: العربية ٥٢

(3) رؤبة ٣٧/٢١ ص٥١

obeikandi.com

يا حبذا عيني سليمي والفم[1]

بدلاً من (الفمِ) بالجر. **ومثل:**

في الحُبِّ إن الحبِّ لن يَدَامَا[2]

أي (يدوم) والتغير هنا شديد وعكسي أي أن الواو في يدوم انقلب ألفًا فحركت حركة الدال قبلها وقلبت فتحة ومثل ذلك أيضًا:

بُنَيَّ يا سيدَة البناتِ[3]

عيشي ولا يُؤمنُ أن تُماتي

أي (تموتي). **ومثل:**

يارُبّ سارٍ سارَ ما تَوَسَّدَا

إلا ذِرَاعَ العَنْسِ أو كفَّ اليدَا[4]

بدلاً من(كفّ اليد). **ومثل قول العجاج:**

لقد رأيت عجبًا مذ أَمْسَا[5]

بدلاً من (أمس). **ومثل قول عمارة:**

كأنهن الفتيات اللّعْسُ[1]

كأن في أظلالهن الشمسُ

---

(1) بانت سعاد ١٥/١١٦

(2) اللسان جـ١٢ – ١٢٣/ب

(3) اللسان جـ٢ ص٩١ أ ٣ د

(4) اللسان جـ١٥ – ٤٢١/ أ ٦ = الأنباري بالاضداد ١/١٢٢ = ابن يعـيش ١٤/٦٠١ – الخزانة جـ٣ – ٣٥٥/ –٥

(5) سيبويه جـ٢ – ١٥/٤٠ = العيني جـ٤ – ٣٥٧/ – ١٣

obeikandl.com

بدلاً من (الشمسَ). أي أن الأمر ليس مقصورًا على الفتح فقط. **ومثل قول أبي نواس:**

يا خير من كان ومن يكونوا[٢]
إلا النبـــــيُّ الطاهــرُ الأمينُ

بدلاً من (إلا النبيَّ الطاهِرَ الأمينَ).

ومثل قول حجر بن يزيد بن سلمة:

قد لبس الديباج والإفْرِنْدِي

بدلاً من (الافرندَ). **وقول أغلب العجلي:**

قال لها هل لك يا تَا فِيِّ[٣]

بدلاً من (فيَّ).

ب- ومن ذلك أيضًا ما ذكر في باب ضرائر القافية والنحو بشأن الجر على المجاورة.

جـــ- ويمكن أن يصبح كيف الحركة أقل إذا كونت الهاء مثلا مع ما قبلها مقطعًا ساكنًا، ومن ثم تتغير حركة الصوت السابق. فكلمة (قَصَدَهُ) مثلاً لو وقفنا بالسكون على الهاء فأصبحت ساكنة لكونت مع الدال المتفوحة قبلها مقطعًا مغلقاً فأصبح المقطع (دَه). ولأن الفتحة عادة تصبح قلقة في المقطع المغلق تتحول إلى ضمة شبه ممالة، وبذلك تصبح (دُه) مثل:

مَن يأتَمر للخير فيما قَصَدُه[١]

---

(1) أبو زيد: النوادر ٢٥ أسفل.

(2) أبونواس = قدامة: نقد الشعر ١٨/١٣١ = فيك العربية ٥١

(3) موقعة صفين ١/٢٧٥، الكشاف جـــ٢ – ٩/٥٠٥ = الخزانة جـــ٢ – ٢٥٧

obeikandi.com

قَصَدُه[1]

تُحْمَدْ مساعِيه ويُعْلَم رَشَدُه

بدلاً من (قَصَدَه). **ومثل قول امرأة من عبد القيس:**

مازال شيبانُ شديدًا وَهَصُه

حتـــى أَتاهُ قِرنُهُ فـــوقَصُه

بدلاً من (فَوَقَصَهُ) "شواهد ١٣٠، ب٥".

أما في الرجز الآتي فقد تغيرت القيمة الكمية والكيفية معًا في قول أبي الزحف.

أنا أبو الزحف وأَيرى كاوان[2]

أكوى بِه أَحْرَاحَ أَمّ الصبيان

(كاوان) بدلاً من (كَاوِن). ومثل:

وأنا أمشي الدَّ أَلا حَوَالَكا[3]

(حوالكا) بدلاً من (حَوَاليك).

ثانيًا: الأصوات الساكنة

إذا لم يستطع الشاعر أن يجد الكلمة المناسبة للقافية، فإنه قد يأتي أحيانا بصوت يقرب مخرجه من صوت الروى في القصيدة. وهذا هو الإكفاء، وهو من عيوب القافية.

---

(1) العيني جـــ٤ – ١٣/٥٥٢

(2) أبو الطيب: مثنى ٦/٦٤١

(3) الزجاجي: الأمالي ٥/٨٣ = ٦/١٣٠ = سيبويه جـــ١ – ١٤/١٤٧

obeikandi.com

مثل:

بُنَيّ إن البِرَّ شَيءٌ هَيِّن[1]
المَنْطِقُ الطيبُ والطُّعَيِّم

ومثل قول علي بن أبي طالب أو أبي جهل:

بَازِلُ عَامَين حَديثٌ سنِّي[2]
لِمثْلِ هذا ولدتني أُمِّي

ومثل:

إذا رَكبت فاجعلوني وسطًا
إني كبيرٌ لا أُطيق العنّدَا[3]

والإكفاء[4] يعرفه الرجز والقريض معًا إلا أن الرجز قد يحتال على الروي بتغيير الصوت الذي لا يتفق معه ليصبح مثله، وقد يكون هذا التغيير قسرًا، ولا يتفق إطلاقًا مع الإمكانات الصوتية **مثل قول علباء بن الأرقم ابن عوف:**

---

(1) الكامل ٨/٦٨٠ = سمط جـ١ – ٥/٧٢ = هول جـ٤ – ٨/١٧٤٠

(2) الكامل ١٠/٤٨٠ = هول جـ٤ – ١٣/١٧٤٠

(3) سمط اللالي جـ١ ص٩/٧٢ = هول جـ٤ – ٥/١٧٤٠

(4) وهذا عند أبي عبد الله محمد بن جعفر في ضرائر الشعر إجازة ص٨١، وقد مثل له أيضًا فارجع إليه.

obeikandl.com

يا قبّح الله بني السعلاتِ[1]
عَمْرِ بن يربوعٍ شِرَار النات
ليسوا بساداتٍ ولا أكياتِ

(فالنات) بدل من (الناس)، و(أكيات) بدل من (أكياس) على بعد ما بين التاء والسين في المخرج. **ومثل قول رؤبة:**

غَمْرُ الأَجاريّ كَرِيمُ السِّنْحِ[2]
أَبْلَجُ لم يُولد بِنَجمِ الشُحِّ

(السنح) بدل من (السنخ).

ومثل:

ويحا فِدَاءٍ لك يا فضاله
أَجِرّيه الرُّمْحَ ولا تُهَاله[3]

(تهاله) بدل من (تهالا). **ومثل:**

وبلدةٍ قالصةٍ أَمْوَاؤها
مِاسِحَةٍ راءَ الضُحى أَفياؤها[4]

(أمواؤها) بدل من (أمواهها). **ومثل:**

---

(1) الزجاجي: إيدال ٣/٤٥٨ = اللسان جـ٦ – ١١٥ ب – ٤
(2) اللسان جـ٣ – ٢٦ ب ١٣ = سمط جـ١ – ٧/٧٢ = رؤبة ٤/١٩ ص١٧١
(3) أبو زيد بالنوادر ٨/١٣
(4) المفصل ٣/١٧٣ = ابن يعيش ١٠/١٣٦٢ = هول جـ٤ – ١٢٣٣

obeikandl.com

يا لك من تَمْرٍ ومن شِيشَاءِ[1]
يَنْشَبُ في المَسعَلِ واللَّهاءِ
أَنْشَبَ من مآثرٍ حِدَاءِ

(حداء) بدل من (حِدَادٍ).

ومثل قلب الياء جيمًا وينسب لعليان:

خالي عُوَيفٌ وأبو عَلِجِّ
المطعمان اللَّحمَ بالعَشِجِّ
وبالغداةِ كِسَرَ البَرْنَجِّ
يُقْلَعُ بالودّ وبالصيصِجِّ[2]

بدلاً من (أبو عليّ، العشيّ، بالبصِّيصيّة وهي قرن البقرة).

وليس الأمر قاصرًا على الياء كصوت لغوي فحسب، بل إن ضمائر الملكية التي تنتهي بالكسر أو بالياء وردت بالرجز جيمًا. **مثل:**

لاهُمَّ إن كنتَ قَبلتَ حَجَّتَجْ[3]
فلا يزال شاحجٌ يأتيك بِجْ
أقمر نهّازٌ يُنَزِّى وَفْرَتِجْ

أي (حجتي، بي، وَفْرَتي). **ومثل قول هيمان بن قحافه:**

---

(1) أبو مسحل النوادر ١/٤٢٨ = اللسان جـــ٣ – ١٤١ أ – ٧

(2) ابن السكيت: القلب ١٤/٢٨ = القالي: الأمالي جـــ٢ – ١٤/٧٩ سيبويه جـــ٢ – ٢/٣١٥ = اللسان جـــ٢ – ٢٠٥ ب ٣

(3) أبو زيد بالنوادر ٤/١٦٤ = ابن السكيت /القلب ٨/٢٩ = القالي الأمالي جـــ٢ ١/٨٠ – ٥/٧٨ = اللسان جـــ٢ – ٢٠٥ ب ٨ = ابن يعيش ١٠/١٣٩٠

obeikandl.com

يُطيرُ عنها الوَبَرَ الصُهَابِجا[1]

بدل من (الصُّهابِيّ).

وقد يكون لتغير كلمة القافية للضرورة أثر عكسي على الكلمات داخل البيت **مثل:**

حتى إذا ما أَمْسَجَت وأمسجا[2]

بزيادة الجيم في كل من أمسيت وأمسيا.

(1) ابن السكيت بالقلب ٢٨/ أسفل = القالي جـ٢ – ٦٩/ – ٥ = اللسان جـ١ – ٥٣٣ أ ١٤، جـ٢ – ٢٠٥ أ / أسفل.

(2) ابن جني: ديوان الهذليين ٢/١٣٣ = ابن يعيش ١٢/١٣٩٠ = اللسان جـ٢ ٢٠٥ ب ١٢، جـ١٥ أ ٢٨١ – ٩

obeikandl.com

– ٤ –

الثورة على القافية

رأينا كيف أن الحصول على القافية لم يكن سهلا على الشاعر في كل وقت وكيف أن المعاناة التي كان يلقاها الشعراء جعلتهم يصرحون بذلك في شعرهم. وبالرغم من النصائح التي كان يوجهها إليهم النقاد والمساعدات القيمة التي قدمها لهم اللغويون من أصحاب مدرسة القافية الذين صنفوا معجماتهم اللغوية، جاعلين أواخر الكلمات أبوابا وأوائلها فصولاً. بالرغم من هذا كله فقد ثار الشعراء على القافية التقليدية التي عرفها الشعر العربي منذ نشأته، وكان لهم محاولات شتى في هذا، أشهرها النظم في المزدوج بأنواعه المختلفة والموشحات. وإن كان فيهم من تقيد بها، والتزم، بل ضيق على نفسه في التزامه بما لا يلزم في القافية، كما رأينا عند أبي العلاء المعري وابن الرومي وغيرهما، كما بينا من قبل. بل إن القدماء أنفسهم قد التفتوا إلى ذلك. فنجد ابن رشيــق (ت ٤٥٦هــ) يقول عن ابن الرومي:

"وكان ابن الرومي خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزمه في القافية، حتى إنه كان لا يعاقب بين الواو والهاء في أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعًا فيه"(١).

وكان الرواة يتباهون بمقدرتهم على رواية الشعر المقفي والإكثار منه. وكان حماد الراوية "يتباهي بأنه يعرف ألف قصيدة بأية قافية كانت"(٢).

وبالرغم من هذا نجد أن الشعراء منذ القدم قد حاولوا الخروج على القافية التي تنتظم القصيدة كلها فينسب إلى امرئ القيس مثلاً قصيدة مسمطة،

---

(1) العمدة: ص١٦٠

(2) كراتشكوفسكي: دراسات في تاريخ الأدب العربي – دار النشر علم – موسكو ١٩٦٥ – ص٥

وهي القصيدة التي يبدأها الشاعر ببيت مصرع، ويأتي بعدها بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثم يعيد قسيمًا واحدًا من جنس ما ابتدأ به، وإن كان ابن رشيق يشير إلى أنها متحولة[1].

وورد مسمط امرئ القيس لدى ابن بري بحاشية الصحاح وبالتاج جـ٣ ص٢٨ س١:

تَوَهَّمت مِن هِنْد مَعَالم أَطْلاَل عَفَاهُنَّ طُولُ الدَّهْر في الزَّمَنِ الخَالي
مَرابعُ مِنْ هند خلَت ومصايفُ يَصيحُ بِمَغناهَا صدى وَعوَازِفُ
وغيَّرها هُـوجُ الرِّيـاح العَواصِف وُكُـلُ مُسِـفٍّ ثـم آخرُ رَادِفُ
بأَسحم من نوء السماكين هَطَّالِ

وينفي ابن رشيق عنه ذلك، كما يفني كل هذه المحاولات وأمثالها عن الشعراء القدامي، فنجد بكتابه عنوانًا جانبيًا:

"**المتقدمون لا يخمسون ولا يسمطون**"[2]

ولا يفوتنا أن نبين هنا أن الشاعر القديم ثار على القافية وأتى في شعره بما لا يتفق و أحكامها، وإنما كان أقرب إلى القافية الحرة أو المرسلة. **مثل قول العجير السلولي (ت٩٠هـ تقريبًا)**[3].

ألا قد أَرى إِنْ لم تَكُن أُمُ مَالِكٍ بِمِلكِ يَدِي إنَّ البَقَاءَ قليلُ
رَأَى مِنْ رَفِيقَيْه جَفَاءً وَبَيْعُهُ إذا قام يَبتاعُ القِلاصَ ذَمِيمُ
فقال لخلَّيه ارحلا الرَّحْلَ إِنَّني بَمُهْلِكةٍ والعاقِباتُ تَدُورُ
فَبيناه يَشْرِي رَحْلَه قال قَائِلٌ لِمَن جَمَلٌ رَخْوُ المِلاطِ نجيبُ

---

(1) العمدة: جـ١ ص١٨٠

(2) العمدة: جـ١ ص١٨٢

(3) راجع تحقيق القوافي لعوني عبد الرءوف ص١٨٠

وهذا ما عده أصحاب القوافي من عيوب القافية، وأطلقوا عليه لفظ الإكفاء، ويمكن أن يرجع إليه في كتاب القوافي لأبي يعلى[١].

وكذلك ينسب للشاعر الهذلي جنوب مربعان[٢]:

وحربٍ وَرَدْتَ وَثَغْرٍ سَدَدَت وَعلج شَدَدَت عليه الجِمَالا
ومالٍ حوَيَت، وخَيلٍ حَمَيت وَضَيفٍ قَرَيْت يَخَافُ الوكالا

ويقول هارتمان أيضًا إن المربع، وهو أقدم وزن عُرِف في العبرية (mor ba')[٣] وجد قبل سنة ٣٠٠ وإن الأغلب العجلي استعمله قبل الإسلام، وإن الحريري قد استعمله في المقامتين الحادية عشرة والخمسين. وهو ما سمي فيما بعد بالمزدوج.

كما عرف الشعراء أيضَا أنواعاً أخرى من المزدوج مثل المخمس وذكره الجاحظ فقال:

"لم أر أحدًا أقوى على المخمس والمزدوج كما قوي عليه بشر، وأنه كان في ذلك أكثر وأقدر من أبان اللاحقي"[٤].

وقد عللت نازك الملائكة محاولة التخلص من عبء القافية بأنها ذات رنين عال، فتقول في كتابها: (قضايا الشعر المعاصر):

"بدأ العرب يتخلصون من عبء القافية الموحدة ذات الرنين العالي منذ عصور بعيدة، فنشأ الموشح والبند وفنون الشعر الشعبي، ودرجت الأغاني التي تستعمل أكثر من قافية واحدة"[٥].

---

(1) ص١٨٣:١٧٨

(2) الحريري – ط ١ دي ساسي / البستاني، راجع هارتمان ص١٢٣ من كتابه عن الموشح.

(3) فن الشعر العبري ص٢٩ – ٧٠ وأول من استعمله: دوناش بن لبرط

(4) البيان والتبيين – تحقيق السندوبي – جـ١ ص١٢٦ (هامش).

(5) ص١٦٢

حاول الكثيرون من الشعراء – إذًا – التخلص من القافية والتزامها آخر كل بيت أو شطر البيت بصفة مطلقة، مكتفيا بنغم الإيقاع الناشئ عن تساوي عدد المقاطع في كل بيت وعن جوهر الإيقاع المكون من مقطعين متتاليين متلازمين أولهما قصير والثاني طويل منبور. وهو ما أطلق عليه الخليل اسم الوتد المجموع[1]. فتوالى ورود جوهر الإيقاع وتردده بصورة منتظمة في البيت يغني الشعر الكمي– ولا شك – كما ذكر في كتاب بدايات الشعر العربي– عن موسيقى القافية وإيقاعها. ويحضرنا البيتان اللذان ذكرهما أبو بكر الباقلاني في كتابه الإعجاز، اللذان لم يتقيد الشاعر فيهما بالقافية.

رُب أخٍ كُنْتُ بِه مغْتبِطًا أَشُدُ كَفِّي بِعُرى صُحْبَتِهِ
تَمسكا حَتَّى بالودِّ ولا أحسبه يَزْهَدُ في ذِي أَمل

ونجد لدى أبي نواس محاولة لقول الشعر بلا قافية، فنقرأ لدى ابن رشيق[2]:

"وقد جاء أبو نواس بإشارات أخر لم تجر العادة بمثلها، وذلك أن الأمين ابن زبيدة قال له مرة: هل تصنع شعرًا لا قافية له؟

قال: نعم، وصنع من فوره ارتجالاً:

ولقد قلت للمليحة قولي من بعيـــــد لمَنْ يُحِبُّك

(إشارة قبلة)

فأشارت بمعصم ثم قالت من بعيد خلاف قولـــــي

(إشارة لا لا)

فتنفست ساعة ثم إني قلت للبغلـــة عند ذلك

(إشارة امشي)

---

(1) راجع ما ورد عن جوهر الإيقاع بكتابي عن "بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف".

(2) العمدة جـــ١ص٣١٠

وقد تعمد بعض الشعراء الإقواء والإيطاء في شعره، فأتي بما أسماه: المحدثون بالشعر القواديسي، تشبيهًا بقواديس الساقية، كما يقول ابن رشيق[1]: "لارتفاع بعض قوافيه في جهة وانخفاضها في الجهة الأخرى، فأول من رأيته جاء به طلحة بن عبيد الله العوني في قوله عن قصيدة له مشهورة طويلة:

كم للدُّمى الابكار بالخبثين من منازل
بمهجتي للوجد من تذكـــارها منـــازلُ
معاهـــــدٌ وعلـــيها مُتْعَنْجِـــــرُ الهواطلِ
لمـــــا نأَى ساكنها فأَدمعـــــي هواطِلُ

وهومربوع الرجز يعتمد فيه الإقواء، وأوطأ في أكثره قصدًا، كما فعل في البيتين الأولين من هذه".

فالشاعر يتعمد هنا أن يأتي بصوت الروي (وهو آخر صوت ساكن بالبيت) محركًا بالكسرة مرة وبالضم مرة أخرى. كما أنه يتعمد أن يأتي بنفس كلمة "منازل" بنفس المعنى آخر البيتين الأولين. وهذا ما أسماه أصحاب القافية القدماء بالإيطاء، وعدوه من عيوب القافية[2] معرفين إياه بأنه إعادة القافية في الشعر، مأخوذ من قولك: "وطئت الشيء وأطأته سواي".

عرف الشعراء المسمط إذًا، كما عرفوا المخمس والمشطور والمنهوك، واتجه بعضهم إلى المزدوج، وأولع البعض الآخر بالموشح.

ثم تعددت أنواع المزدوج، وتنوعت ضروب الموشح حتى أصبح لهما من القيود والالتزام ما فاق قيود القافية التقليدية أحيانًا. وسنكتفي بالحديث هنا عن المزدوج والموشح.

---

(1) العمدة جـــ١ ص١٧٨

(2) راجع القوافي لأبي يعلى ص١٨٧ : ١٩٢.

أولاً: المزدوج

يرى ابن رشيق أن بشر بن المعتمر هو أول من نظم المزدوج إذ يقول:

"وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات ويكثرون منها، ولم أر متقدمًا حاذقًا صنع شيئًا منها، لأنها دالة على عجز الشاعر، وقلة قوافيه، وضيق عطفه، ما خلا امرأ القيس في القصيدة التي نسبت إليه، وما أصححها له، وبشار بن برد، قد كان يصنع المخمسات والمزدوجات عبثًا واستهانة بالشعر، وبشر بن المعتمر، فقد أنشد الجاحظ له أول مزدوجة"[١].

كما يقر كاتب مادة (رجز) بدائرة المعارف الإسلامية أيضًا أن المزدوج نشأ في أوائل الدولة العباسية[٢].

وقد حاول جوستاف فون جروني باوم Gustav von Grunebaum في مقاله: On the Origin and Early Development of Arabic Muzdawij Poetry[3].

"أن يثبت أن المزدوج قد تأثر بالمثنوي الفارسي، ولعله تأثر في ذلك بيوهان فك في كتابه العربية (ص٩٦) حيث يقول: "إن نظم أبان لكليلة ودمنة مطابق للمثنوي الفارسي تمام المطابقة"[٤].

---

(1) العمدة: جـ١ – ١٨٢

(2) دائرة المعارف الإسلامية (مادة رجز)، اتجاهات الشعر العربي ص٥٤٢

(3) راجع مجلة Journal of Near Eastern Studies, Chikago العدد الثالث سنة ١٩٤٤ ص٩ – ١٣

(4) اتجاهات الشعر ص٥٤٢

obeikandl.com

ويسوق جروني باوم الأسباب الآتية للتدليل على ما يذهب إليه:

١- أقدم قصيدة عرفت للمزدوج هي قصيدة الأفيال لخالد القناص سنة ٧٠٠هـ ولم يسبقها مثلها في الشعر العربي، لا معنى ولا موضوعًا، فهو يقدم مادة قصصية في قالب شعري، ومن ثم نسج الشعراء على منواله بعده.

٢- كليلة ودمنة جاءت مادتها من الفارسية، نظمت أبياتها بالشكل المزدوج (أي أن الشكل نقل أيضًا عن الفارسية، وليس المادة فحسب).

٣- ورد في شعر خالد القناص كلمة (زندبال) أي (زندبيل)[١] الفارسية.

٤- كان بعض أوائل من اتبع هذه الطريقة في النظم من أصل فارسي، أو كانت لهم صلة بالحضارة الفارسية، مثل حماد عجرد وبشار بن برد. أما الوليد بن يزيد الذي نسب له المزدوج بالأغاني[٢]، فقد كان بلاطه يزخر بالأعاجم.

٥- وجود بعض التراتيل المانوية Manichaische Hymnen منظومة في شكل قريب من المزدوج.

٦- تقرير الجاحظ في البيان والتبيين (جـ٢ ص٥٦، جـ٣ ص٢٩)، بأن المزدوج عربي النشأة يدل على أن الشعوبية لم تكن تسلم بذلك.

ولكن كل هذا لا ينهض دليلاً على أن المزدوج متأثر بالمثنوي. وقد ناقش المستشرق الأستاذ أولمان هذه الحجج ورد عليها واحدة واحدة[٣].

١- الجاحظ لم يذكر بكتابه الحيوان (جـ١ ص٥٢، ١٧٦)، وكذا النويري بنهاية الأرب (جـ٩ ص٣٠٢) إلا بيتين فقط من قصيدة الأفيال. ولا

---

(1) زنده = كبير، ضخم – بيل = فيل، راجع فرهنك جامع فارسي – انكليسي.
New Persian-English Dictionary by S. Haim / Teheran 1962

(2) جـ٢ ص١٢٨، جـ٧ ص٥٥٧، والديوان رقم ٢٧.

(3) أبحاث عن شعر الرجز – ص٤٨

يمكن أن نتبين منها إن كانت مزدوجة أم لا، بل إن النويري لا ينسبهما إلى أحد، وإنما جاء لديه "يقول بعض الشعراء". أما الجاحظ فيقول: "يقول خالد القناص".ولعله خالد بن صفوان القناص (الذي ورد ذكره لدى الميمني في كتاب طرائف ص١٠٣) صاحب قصيدة العروس. ولكنه ليس مؤكدًا[١]. ولا دليل على أنه خالد بن صفوان الأهتم التميمي المتوفي سنة ٧٥٢ كاتب هشام بن عبد الملك أيضًا[٢]، كما يؤكد جروني باوم، فإذا ما سلمنا بأن مؤلف قصيدة الأفيال وقصيدة العروس شخص واحد، كان تاريخ حياتهما موضع تساؤل، فبروكلمان يذكر أنه توفي (سنة ٩٠هـ/٧٠٩م) دون ذكر لمراجعه. ولعله نقله عن الفارت Ahlwardt في فهارسه تحت رقم ٧٥٢٣ (ص١/٥٤٦) دون مرجع أيضًا[٣]. وواضح أن الفارت رجح هذا التاريخ، فليس ثمة ما يثبت صحته، وللأسف لا يعرف شيء عمن يدعى خالد بن صفوان القناص. كذلك يذكر عبد العزيز الميمني في طرائفه (ص١٠) أنه لم يستطع التحقق من الشاعر، بالرغم من أنه أكثر البحث. ومن ثم تسقط كل الدعاوى التي تؤكد أن قصيدة الأفيال نظمت عام ٧٠٠ هـ. والمقطوع به أن هذه القصيدة ليست من المزدوج، ولكنها كما وردت بنسخة كوبريللي Koprülü الخطية لكتاب الحيوان ليست إلا شعرًا تتحد كل خمسة أبيات منه في القافية. وقد وصفت القصيدة (في هذه المخطوطة) بالمزدوجة والمخمسة.

---

(1) أبحاث عن شعر الرجز ص٤٨

(2) بروكلمان العمل الأساسي جـ١ ص٦٠

(3) بروكلمان جـ١ ص١٠٥

٢- لم يطلع أبان اللاحقي أو عبد المؤمن على الأصل الفارسي لكليلة ودمنه بل اطلعا على النص العربي النثري لابن المقفع، وكان يمكن أن ينظما أي نص عربي آخر بهذه الطريقة. فليس يكفي أن يكون أصل كليلة ودمنة فارسيًا نقل إلى العربية ليكون نظام شعرها المزدوج أيضًا قد نقل إلى العربية.

٣- وجود كلمة (زندبيل) في القصيدة ليس دليلا على النقل من الفارسية، فما أكثر الكلمات التي وردت في شعر العجاج ورؤبة وغيرهما وهي فارسية الأصل، فضلاً عن أن في شعر الأعشى والشعراء الجاهليين تعبيرات فارسية ليست بالقليلة. ولهذا السبب فحسب لا يمكن أن نقرر أن السبب في نشأة المزدوج يرجع إلى التأثير الفارسي.

٤- يقرر أبو نواس أنه رأى حماد عجرد (٧٧٨/٧٧٧) أثناء وجودهما في السجن، ينظم شعرًا يحاكي فيه ابتهالات المانوية فيقول: "له شعر مزاوج بيتين بيتين مثل الذي يقرءون به صلاتهم"[١] وللأسف تقف هذه الرواية مفردة. ولا يوجد ما يدل عليها في شعر حماد. فضلاً عن أنه لم يبق من مثل هذه الابتهالات أي شيء، أو يذكر عنها في موضع آخر أي شيء. ومن ثم تصبح رواية أبي نواس موضعًا للشك. ومثلها رواية الجاحظ بالبيان (حـــ١ – ص٢٣، ص١٣، ص٩ – ص١٩) أن بشار بن برد نظم في المزدوج[٢]، فليس في ديوانه شيء من قصائد المزدوج الطويلة. أما الخبر المنسوب إلى الخليفة الوليد بن يزيد (ت ٧٤٤) من أنه في نشوة الخمر بدلاً من أن يعظ الناس في خطبة الجمعة من فوق

---

(1) الأغاني جـــ١٣ – ١٦/٧٤، جـــ ١٤ – ١٠/٣٢٤

(2) راجع فيك: العربية ص٣٣

المنبر أنشد أبياتاً مزدوجة، فإن جروني باوم نفسه يقول بأنها ليست فوق الشك (ص١٠).

The Genuiness of the Poem is not beyand Suspicion[1].

٥- كذلك فإن القول بأن الابتهالات المانوية يمكن أن تكون مثالاً للشعر المزدوج لا تنهض على أساس متين، إذ إنه ينبغي عند إثبات التأثير الفارسي أن تجد على الأقل في الشعر الفارسي المعاصر ما يوحي أو يقدم صورة للمزدوج، يمكن أن يحاكيها الشعراء العرب. وليس هذا معروفًا. والمثنوي يظهر أولاً لدى الرودجي والفردوسي. وإذا كان أوحى للعرب بالمزدوج، فليس مفهومًا – إذًا – كيف أن العرب لم يحتفظوا بوزن المتقارب الذي كان وزنًا معتادًا لهم، ولماذا عدولواعنه إلى شعر الرجز الصعب.

٦- النص الوارد لدى الجاحظ بالبيان والتبيين (جـ٢ – ص٥٦ ص١٦، جـ٣ – ص٢٩ – س٤) يربتط حقًا بمجادلة الجاحظ للشعوبية، إذ جاء به: "ونحن ادعينا للاعراب أصناف البلاغة من القصيد والرجز ومن المنثور والاسجاع ومن المزدوج وما لا يزدوج".

"فإذا رأى أحد أن يتبين من هذا أن الشعوبية تدعي أحقيتها في المزدوج، فإنما يجب عليه أيضًا أن يقرر إدعاءها لنفسها بالقصيد والرجز والنثر والسجع".

---

(1) يعني ما ذكره أبو الفرج عن المزدوج للوليد، وكان قد جعلها فيما يزعم خطبة من خطب الجمعة ويقول فيها:

الحمـــد لله ولـــي الحمد أحمـــده في يسرنا والجهد
وهو الذي في الكرب أستعين وهـــو الذي ليس له قرين

ويقول صاحب اتجاهات الشعرالعربي، في القرن الثاني الهجري ص٥٣٨ "وإذا صحت نسبة هذه المزدوجة لكان الوليد من أقدم الشعراء الذين كتبوا في هذا النوع الجديد مـــن نظام القوافي".

ولكن.. هل يحتاج الأمر إلى أن تساق كل هذه الحجج لإثبات أن العرب أخذوا المزدوج عن الفرس، وهل يُحتاج لدحضها إلى أن نسوق الحجج المضادة. وإن كان الأستاذ أولمان قد وفق غاية التوفيق حقًا في مناقشته العلمية والمنطقية للحجج المفروضة. وهل نحتاج حقًا إلى كل هذا؟ بعد أن عرفنا عن الشاعر العربي القديم ضيقه بالقافية وبقيودها ومحاولته أن يهرب منها مرة بالأكفاء، وما إلى ذلك، بعد أن عرفنا إن الرجز أساسًا يتكون من سطر واحد، تأتي القافية في نهايته، ثم ما لبث أن قسم لتأتي القافية في منتصفه أيضًا، وأصبح السطر مكونًا من شطرتين مقفاتين، أيعجز الفكرالعربي ولو وكان بسيطًا ساذجًا أن يلجأ إلى تغيير القافية في الشطرتين المتتاليتين لهما، وكل الفرص متاحة له في الرجز يستغلها – وقد فعل – كما يشاء؟.

إن هذه هي نفس الخطوات التي حدثت في الموشح، فبعد أن كان بيتًا طويلاً قسم قسمين، ثم ثلاثة وهكذا حتى تكون الموشح[١].

وهذا ما يذهب إليه كاتب مقال "الرجز" بدائرة المعارف الإسلامية فهو يرى أن المزدوج والمخمسة نشآ بفعل ما ساور الناس من ملل لكثرة ترديد أبيات رجزية ذات مصراع واحد. وإن كان يضيف دون تعليل أو أية إشارة " أو بفعل مؤثرات خارجية"[٢].

وإذا ما صدقنا الروايات التاريخية، فإن وكيع بن سعيد هو أول من نظم المزدوج (سنة ٦١٤م أو و٦١٥م) وإن كانت نفس الأبيات نسبت إلى الحارث ابن المنذر الجرمي وإلى علي بن أبي طالب[٣].

---

(1) راجع ما ذكر عن بدء الموشح بإسبانيا.

(2) دائرة المعارف الإسلامية: مادة (رجز) وراجع اتجاهات الشعر العربي – ص٥٤٢

(3) فهرست الشوارد – ١٥/٩/٨١

إذ يقول:

في أي يومَيَّ من الموت أفرْ	أيوم لم يُقْدرْ أم يَوْمَ قُدِرْ
لا خيرَ في أحزام جياد القرع	في أيّ يوم لم أَرَع يرع[1]

وقد وجد المزدوج على أية حال أوج ازدهاره على يدي رؤبة بن العجاج، فقد نظم أرجوزة مزدوجة من أربعمائة بيت، كذلك ظهرالمزدوج بصورة واضحة في شعر بشار (٧٨٣/١٦٧)، وأبي نواس وابن المعتز.

فلأبي نواس في مخطوطة ديوانه في الباب الثاني عشر مزدوجة يقول فيها[2]:

ياراقدَ اللَّيلِ	احذَرْ مِنَ الويَلِ
لا تَأْمَن الدَّهْرَا	إنَّ له غُدْرَا
الدّهْرُ ذُو صَرَفِ	يَرميك بالحَتْفِ
يا نَفْسِي يا نَفسِي	لقد مضى أَمْس
لابُدّ من بَين	بين الفريقين
لا تُطِل النَّومَا	إنَّ له يوما
لِلدَّهْرِ تَقْليبُ	فيه أَعاجيبُ
مَنْ غَالَه الحَينُ	لم تَرَهُ العَينُ

(1) الطبري: جـــ٢ – ١٢٩٩، وأولمان ص٥٠

(2) اتجاهات الشعر: ص٥٤٤

obeikandl.com

كما نظم أبو العتاهية (٨٢٥/١٢٠٠) أرجوزته المشهورة ذات الأمثال:

حَسْبُك مما تبتغيه القوتُ ... ما أكثر القوتَ لمن يموتُ[١]
الفقر فيما جاوز الكفافَا ... من اتقى الله رجا وخافا
هي المقاديرُ فلُمني أو فذَرْ ... إن كنتُ أخطأتُ فما أَخْطَأَ القَدرْ
لكلِّ ما يؤذي وإن قلّ أَلمْ ... ما أطول الليل على من لم ينمْ

ولابن المعتز (ت٢٩٦/٩٩٨م) مزدوجة طويلة في ذم الصبوح وأخرى أطول منها في سيرة المعتضد (جـ١ – ص١١٠ – ١١٦).

وأكبر من برز في هذا الميدان – ولا شك – أبان بن عبد الحميد اللاحقي[٢] (ت حوالي ٨١٥) ويكتب عنه صاحب الفهرست أنه "شاعر مكثر وأكثر شعره مزدوج ومسمط"[٣].

وقد اشتهر أبان بنظمه لكليلة ودمنة عن الأصل النثري العربي لعبد الله ابن المقفع، ويروي الصولي في أوراقه (شعراء)[٤] أنه نظمها في ثلاثة أشهر.ويبلغ عدد أبياتها ١٤ ألف بيت، ولكن لم يبق منها إلا القليل، فقد نقل منها الصولي أربعة وخمسين بيتًا[٥] من المقدمة، وثمانية وتسعين بيتًا من قصة الأسد والثور، وجاء أول نظمه:

---

(1) الاغاني: جـ٣ ص١٤٣ س١١، جـ٤ ص٣٦ س١
(2) تحقيق شيخو ص٣٤٦ وما يليها.
(3) راجع أيضًا موسيقى الشعر ص٢٧٨
(4) جـ١ – ص٦
(5) ص٤٦ وما يليها. راجع أيضًا أخبار الشعراء المسمى كتاب الأوراق للصولي (جمعه ج هيوارث دن ص٤٧).

هذا كتـــاب كـــذب ومحنة وهو الذي يدعي كليل ودمنه
فيه دلالاتٌ، وفيـــه رُشْدُ وهو كتابٌ وضعته الهند

وفضلاً عن كليلة ودمنة فقد نظم أبان مزدوجات أخرى يذكرها الصولي في كتابه[١] بأنها قصيدة طويلة عن الصيام والزكاة، كما وردت لدى المسعودي بمروج الذهب[٢] عشرة أبيات بعنوان "ذات الحلل"جمع منها أربعة آلاف مثل وحكمة[٣] ورد منها في ديوانه[٤] ستة وسبعون بيتًا.

ويروي الأصفهاني لأبي العتاهيه:

إنَّا لَفِي اغْتِرَارِ باللَيـــل والنَّهـــارِ
حتَّى متى التّواني ونحن في التَفَاني
مـــا أَوضحَ السَّبيلا وأَســرَع الرَّحيـــلا
أما تـــرى العُيُونُ مـــا تصنع المَنُونُ
أيـــن الذيـــن كانوا أَفْنـــاهم الـــزمانُ
رأيتُ كـــلَّ يومٍ فيـــه هَـــلاكُ قومٍ

كما يكثر بشر بن المعتمر من النظم في المزدوج، فيقول مذكرًا الخوارج بفضل علي بن أبي طالب[٥]:

---

(1) ص٥١
(2) جـ١ ص٣٩٢
(3) الأغاني جـ٣ – ١١/١٤٣، جـ٤ – ٢/٣٦
(4) تحقيق شيخو – ص٣٤٦ وما يليها.
(5) الحيوان جـ٦ – ٤٥٥، اتجاهات الشعر ٣٣١

ما كان في أسلافهم أبو الحسن ولا ابن عباس ولا أَهل السنن
غُرٌّ مصابيحُ الدجى مناجبُ أولئك الأعــلامُ لا الأعــاربُ
كمثل حر قوص ومن كحر قوص فقعــه قــاعٌ حولهــا قصــيص
ليس من الحنظل يشتار العسل ولا مــن البــحور يصطاد الورل
هيهـــات مــا سافلــة بعاليــه مــا معــدن الحكمــة أهل الباديه

وليس أبان اللاحقي هو الشاعر الوحيد الذي نظم كليلة ودمنة في المزدوج، بل إن أبا يعلى محمد بن الهبارية (ت١١١٥) نظمها في المزدوج أيضًا. ونشر الكتاب بعنوان كتاب نتائج الفتنة في نظم كليلة ودمنة[1]، وإن كان نلدكه Theodor Nöldeke قد عاب على أبي يعلى بن الهبارية لغته. فقــد كتب بخطــه على غلاف نسخته الموجودة في المكتبة الجامعية بتيبنجن تحت (Ci IX 247 C.H) "لغة المؤلف صحيحة إجمالاً، ولكن أي عالم لغوي في عصره كان يمكنه أن يجد بعض الداوعي لمؤاخذته. وهو يستعمل أحيانًا بعض المصطلحات التي ترد في الشعر القديم، وإن كانت قد اندثرت في عصره، ولعله أخذها من قراءاته للشعر القديم أو الشعراء المتأخرين الذين احتفظوا باللغة القديمة الفصحى(مثل المتنبي). ولكنه يستعمل أحيانًا بعض التراكيب الجديدة مثل (أودع) بدلاً من (ودع)، (أولة) بدلاً من (أولا)، (بينهم) بدلاً من (بينهن) ص١٧٣ س٥ أسفل، (طير) بدلاً من (طائر) للفرد، وإن كانت وردت أيضًا لدى الوليد (أغاني جــ٦ ص١١٨ س٢٧٥) فضلاً عن الخطأ في وضع الهمزة (ولعله خطأ المحقق).

(1) بروكلمان العمل الأساسي جــ١ ص٣٥٢، إضافي جــ١ – ٦٤٤

كما تبين ملحوظاته بالهامش أنه لا يثق في أن القارئ يعرف العربية جيدا، وإن كانت هذه الملحوظات تفتقد في النصوص الصعبة أحيانًا"[١].

ويعتقد هوتسما[٢] أن ابن الهبارية نظم كليلة ودمنة عام ١٠٩٩، كما يبين[٣] أن سبب تأليفه للمنظومة حبه للدعابة واعتداده بنفسه فهو يقول:

كَلَّتْ طبَاعُ الخَلْق دون نظمِهْ ... وعجزوا عن سَبْكِه لعظمِهْ
إلا أَبان اللاحقي الكاتبْ ... فَإنه في نظمِهش لغالبْ
ثم أَبو يعلى أنا فإنّي ... نظمتُهُ بالجهـــد والتعنِّي
متبعًا فيـــه أَبـــانَ اللاحقي ... وليس وهو سابقي بلاحقي
فإن يكـــن أَقدمَ منـــي عصرًا ... فإننـــي أحســـنُ منـــه شعرًا

وهي تحوي ٧٤٠٠ بيتًا تقريبًا.

ثم نظمها مرة ثالثة عبد المؤمن بن الحسن بن الحسين بن الحسن بعنوان "در الحكم في أمثال الهنود والعجم". نظمها أول مرة سنة ١٢٤٢، ولكن النسخة فقدت منه، فأعاد نظمها ثانية عام ١٢٦٨، وصف مخطوطة منها جوستاف فليجل في فهرست فيينا Wiener Katalog (١٨٦٥) جـــ١ ص٤٤٩ رقم ٤٨٠ وأورد منها بعض الأبيات، ناصًا على أن عدد أبياتها ثمانية عشر ألف بيت. وتوجد مخطوطة ثانية منها في مكتبة ميونخ تحت رقم ٦١٩.

كذلك نجد لأبي فراس الحمداني مزدوجة في اللهو بالصيد مطلعها:

ما العمرُ ما طالت به الدهورُ ... العُمْرُ مـــــا تَمّ بـــه السرورُ

---

(1) راجع أولمان ص٥١

(2) ص٩٣

(3) نفس الموضع السابق (وفي ص٧ من كتاب ابن الهبارية).

وقد نظم الشعراء المحدثون في المزدوج أيضًا. **فنجد لدى أمير الشعراء أحمد شوقي مزدوجة يستهدي فيها حسين واصف باشا شجيرات لكرمته يقول فيها:**

إلـــى حسيـــن حاكـــمِ القنـــالِ تمثـــالِ حسنِ الخُلْقِ في الرجالِ
أَهـــدي ســـلامًا طيبـــاً كخلقـــه مـــع احتـــرامٍ هـــو بعضُ حقِهِ
واحفـــظُ العهـــدَ له على النوى والصدق في الود له وفي الهوى

وينظم عباس العقاد في المزدوج أيضًا ويقول:

ما بالها تطفر كالغزالِ ساحرة بالتيه والجمالِ
هيفاء من أَوانسِ الأندلسِ ذات جبينٍ كالنهارِ المشمسِ
قد أَسفرت حاليةً بالنَّورِ في وجنةٍ ومقلةٍ وشعر

كما نظم فيه أيضًا الشاعر الهراوي أناشيد الأطفال وجاء بالسهل الممتنع[1].

وقد توسع العرب في استعمال هذا الشكل فظهر المثلث والمربع والمخمس والمعشر وما إلى ذلك، وكلها يظهر به الأبيات المشطورة خلافًا للمزدوج منها، وإن بقي المزدوج في صورته الأولى هو الأكثر دورانًا.

* * *

المثلثة:

وهي الأرجوزة التي تتحد كل ثلاثة أبيات متتالية منها في قافية واحدة مثل مقدمة محمد بن إبراهيم بن حبيب الغزاوي[2] لكتابه عن النجوم:

---

(1) راجع موسيقى الشعر ص٢٧٨، ٢٧٩

(2) بروكلمان: إضافي جـــ١ – ٣٩١

الحمـــــد لله العـــــليِّ الأعظمِ

ذي الفضلِ والمجدِ الكبيرِ الأكرمِ

الواحـــــد الفرد الجـــواد المنعم

الخالـــــق السبـــع العـــلا طباقا

والشمس يجلو داؤهـــا الأغساقـــا

والبـــــدر يمـــلأً نـــوره الآفاقا[1]

ونظم العقاد في هذا النوع وإن كان قد جعل قافية الشطر الثالث تتكرر فيقول[2]:

أَذن الشفاءُ فمـــــا لـــه لم يُحْمَدِ

ودنا الرجاءُ وما الرجاءُ بِمُسْعِدِي

أَعدوتُ أَم شارفت غاية مَقْصِدِي

بَرَدَ الغليـــــلُ وانطفـــــأَ الْجوى

وَسلا الفؤاد فـــلا لقاءَ ولا نوى

وتبـــــدد الشمـــــلان أَيَّ تَبَدُّدِ

* * *

(1) معجم الأدباء: جـــ٦ – ٢٦٨، الصفدي: الوافي جـــ١ – ٣٣٩

(2) راجع موسيقى الشعر ص٢٨

obeikandi.com

المربعة:

وفيها تأتي كل أربعة أبيات بقافية واحدة. وقد نظم مدرك بن علي الشيباني في القرن العاشر قصيدة من مائتي بيت[١]. كما نظم فاتك الشهوجي أرجوزة مربعة أيضًا ذكرها الثعالبي باليتيمة[٢] تتكون من ثمانية وأربعين بيتًا. كما ينسب إلى بشار بن برد رباعية هزلية عرفت عنه يداعب فيها جاريته:

رَبَابةُ رَبةُ الْبيت تصبُّ الْخلَّ في الزيت
لها عشرُ دجاجاتٍ وديكٌ حَسَنُ الصوتِ

كذلك نظم ابن المعتز في المربع (جـــ٢ ص٥٣).

والمربع في العبرية[٣] ‘morba أقدم وزن عربي نسج العبريون على منواله[٤] (فن الشعر العبري لهارتمان ص٢٩ – ٧٠) ويعتبر الحريري أول من استعمل المربع في المقامة ١١، ٥٠ (دي ساسي جـــ١: ١٢٥، جـــ٢ ص٦٨١).

وقد حببه إلى الشعراء وإن كان المربع قد سمي فيما بعد بالمزدوج.

* * *

المخمسة:

نظم فيها خالد القناص كما نظم محمد بن أبي زيد السلمي، ذكرها المرزباني بمعجم الشعراء[٥] أولها يروي الهمزة وثانيها بالباء وثالثها بالتاء. وهكذا، أي أنه أتى فيها بلزوم ما لا يلزم.

---

(1) بروكلمان: إضافي جـــ١ – ١٣٢

(2) معجم الأدباء جـــ٧ ص١٥٣، جـــ١ ص٣٧٠ س٥

(3) انظر ص٢١٥

Martin Hartman:
Das arab. Strophengedicht, Das Muwassah, Weimar 1897.

(4) فن الشعر العبري لهارتمان ص٢٩ – ٧٠

(5) ص٤٠٥

كما ينسب لأبي نواس في حياة الحيوان للدميري (جـ١ ص٩٦ – ٩٥٢) مخمسة مكونة من اثنى عشر مقطعًا، كل مقطع منها خمسة مصاريع، الأربعة الأولى منها متحدة القافية، أما الخامس فهو على قافية أخرى تتكرر في المصراع الخامس من كل دور ومنها[١]:

ما رَوْضُ ريحَـانِكم الزَّاهِـرُ وما شَـدَى نَشْـرِكم الْعاطِـرُ
وحَقِّ وجـدي والهوى قاهِرُ مُذْ غِبْتُموا لـم يبـقَ لي ناظِرُ
والقلـبُ لا سـالٍ ولا صـابِرُ

قالت أَلا لا تَلجَنْ دارنَا وكابِدِ الأَشواق من أَجْلِنا
واصبِرْ على مُرِّ الجفا والضـنى ولا تَمُرَّنَّ علـى بيتنـا
إنَّ أَبانـا رَجُـلٌ غَائِرُ

ولكن دكتور هدارة يشكك في نسبة هذه المخمسة لأبي نواس ويقول: "ومن المرجح عندي أن هذه المخمسة التي يرويها كمال الدين الدميري مكذوبة النسبة، أولاً لأنها ليست بأسلوب أبي نواس الذي نعرفه حق المعرفة، وثانيًا لأن الدميري وحده هو مصدرها، وثالثًا لأن القصة المقترنة بها تقول إن أبا نواس مات قبل دخول المأمون بغدادَ[٢].

والمعشرة المعروفة هي التي نظمها أحمد بن عيسى الرضاعي وهي مكونة من مائة وسبع وعشرين مقطعًا، بكلٍ عشرة أبيات. وفي كل مقطع قافية واحدة[٣]. وبها يصف الرضاعي الرحلة من صنعاء إلى مكة وشعائر الحج، والرحلة إلى منى، ثم العودة. وهي أرجوزة عربية تجمع صفات الأرجوزة

(1) اتجاهات الشعر العربي ص٥٤٤
(2) نفس المرجع السابق
(3) ذكر النص الهمداني: الجزيرة جـ١ ص٢٣٥

اللغوية وطريقة تركيب الجملة بها والتعبيرات الغريبة التي لا يمكن الوقوع على بعضها بالمعجمات اللغوية، وإن كان المؤلف يوضحها آخر كل مقطع.

* * *

المُسَمَّط:

ورد بشرح المرتضى علىالقاموس "المسمط في الشعر يعني الأبيات التي لها قافية واحدة تختلف عن قوافي الأبيات الأخرى، وجاء بالأساس "قصيدة مسمطة" وبالتاج "قصيدة سميطة".

وأطلق عليها هذا الاسم لأن القصيدة تكون فيه على شكل المسمط (أي القلادة) فتصبح وكأنها عقد منظوم. والشعر المسمّط هو الذي يضع الشاعر لأوزانه وقوافيه نظامًا معينًا يراعيه في كل أقسام المقطوعة. وتتكرر فيه قافيتان أو أكثر بعد كل عدد معين من الأسطر. وقد روى عن امرئ القيس مسمَّطة يقول فيها:

تَوَهّمتُ مِنْ هِنْدٍ مَعَالم أَطلاَلِ عفاهنَّ طُولُ الدَّهْرِ في الزَمَنِ الخالْي
مرابعُ مِنْ هِنْدٍ خَلَت وَمَصَايفُ يَصيح بمغناها صَدَى وعوازفُ
وغيَّرهـــا هُوجُ الرِّياح العواصِفُ وكـــلُّ مُسِـــفٍّ ثـــم آخر رَادِفُ

بأَسَحمَ مـــن نُوءَ السِّماكين هَطَّال

ويشك في صحة نسبة المسمطة إليه، فابن القارح – فيما ورد لدى أبي العلاء المعري برسالة الغفران[1] يسأل امرأ القيس: "اخبرني عن التمسيط المنسوب إليك، أصحيح هو عنك؟

يا صحبنا عَرِّجوا تقف بكم أُسُجُ
مهـــريةٌ دُلُـــــجُ فـــي سَيْرِها معجُ

طالَت بها الرِّحَلُ

(1) ص٣١٠ من رسالة الغفران لأبي العلاء المعري تحقيق بنت الشاطئ ١٩٥٠

.... فيقول ما سمعت هذا قط... أبعد كلمتي التي أولها:

ألا عم صباحًا أيها الطلل البالي

وقولي:

خليليّ مرّا بي على أَمِّ جندب

يقال لي مثل ذلك؟ والرجز من أضعف الشعر. وهذا الوزن من أضعف الرجز".

والشاعر العبري الذي نظم أول مسمطة فيما يروى[1] هو دوناش بن لبرط (ت حوالي ٣٢٠هـ) الذي يحاكي الشعر العربي.

وثمة مزدوجات أخرى كثيرة كتلك التي ألفها ابن دريد (ت ٩٣٤) والمكونة من خمسمائة وستة أبيات ينتهي كل بيت زوجي العدد بها بألف مقصورة، وهو في هذا أيضًا يلتزم ما لا يلزم من القافية.

كذلك جاء لدى الجاحظ بالحيوان[2] أرجوزة مقفاة يتغير الرويّ فيها بعد عدة أبيات. وهي غير منسوبة تصور محاورة بين اثنين، كلٌ يتحدث بقافية تتغير كلما تغير القائل، أي أن القافية تصبح آخر الأبيات هكذا:

١ – ٣، ٤ – ٦، ٧ – ٩، ١٠ – ٢٤، ٢٥ – ٢٨، ٢٩، ٤٢

ولعبد الوهاب المهلبي البهنسي (ت ١٢٨٦)[3] أرجوزة رباعية المقاطع، كل ثلاثة شطرات تتحد في الروى، والشطر الرابع يتحد رويّه في الأرجوزة كلها. والشاعر في أرجوزته هذه يحاول تربيع مثلثة قطرب، وهو يصف الألفاظ التي يتغير معناها بتغير حركاتها.

---

(1) الشعر العبري ص٤١

(2) جـ٦ ص١٥١

(3) بروكلمان أساسي جـ١ – ١٥٣، إضافي جـ١ ص١٦٠

مثلاً: سَلاَمٌ، سِلاَمٌ، سُلاَمٌ. وقد نشر هذه القصيدة المكونة من رباعيات ثلاث وثلاثين ادوارد فيلمار[١]:

كذلك نظم صفي الدين قصيدة (الديوان ص١١٠) كل خمسة أبيات منها على قافية واحدة. والقصيدة مكونة من خمسة وثلاثين مقطعًا، أي أن عدد أبياتها ١٧٥ بيتًا. وتوجد قصيدة أخرى مخمسة بها ثلاثون مقطعًا (أي أن عدد أبياتها مائة وخمسون بيتًا)[٢].

فالمزدوج إذًا صار أحب فنون الشعر منذ أن نظم أبان اللاحقي مزدوجًا، وقد كثر استعماله في وصف الحيوان والصيد، فنظم أبو فراس الحمداني (ت ٩٦٨) مزدوجة في وصف الصقر[٣]، كما نظم ابن نباته الحموي الفارقي (ت ٣٦٦هـ) مزدوجًا في ثلاثمائة وأربعة وخمسين بيتًا عن الصيد بالكلاب والصقور (تحقيق محمد أسعد أطلس: مجلة المجمع العلمي العراقي العدد الثاني سنة ١٩٥٢ ص٣٠٢ – ٣١٠).

كما نظم أبو إسحاق الصباني[٤] أرجوزة عن الببغاء مطلعها:

أنعتهـا صبِيحةً مَلِيحهْ نَاطِقةً باللغة الْفَصيحهْ

وبعد ذلك استعمل المزدوج في كافة الأغراض. استعمل في نظم أي علم من العلوم ليسهل على الدارس فهمه. فهو كما يقول ابن سيده: "وزن يسهل في السمع ويقع في النفس"[٥].

---

(1) Eduard Vilmar: Carmen de Vocibus Tergeminis arabicis A Qutrubum Anotorem relatum, Marbugi Cattorum 1857.

(2) أولمان ص٥٣

(3) الثعالبي: اليتيمة جـ١ – ٥٨ ط، ليدن ١٨٩٥ ص٢٣٥

(4) اليتيمة جـ١ – ١١٨

(5) اللسان جـ٥ – ٣٥٠ أ ١٥

ويلاحظ أولمان[1]: "إن الشعر العربي القديم يتعرض أحياناً لموقعة تاريخية، ولكنه لا يصف المعركة وإنما يمدح العظيم الذي اشترك فيها أو أحرز النصر. وقد يفخر الشاعر بنفسه إن كان قد شارك في الحرب. وفي مثل هذه المقطوعات الشعرية يستعمل المزدوج أيضًا، كما يلاحظ أنه ليس للعرب شعر تاريخي مثل الشاهنامة.

ولكن على بن الجهم (ت٨٦٣) – ولعله أول من قصد ذلك – استعمل المزدوج في سرد تاريخ العالم فجاء في ستمائة وستين بيتاً[2]، إلا أن السرد جاء جافًا ولم يستطع الشاعر إلا أن يقدم عملاً يتسم بالسذاجة مثل:

أنا الذي يفعلُ ما يشاءُ ومن له العِزّة والبقاءُ
أَنشأَ خلق آدم إنشاءَ وَقَدَّ منه زوجَهُ حَوَّاءَ
مبتدأً ذلك يوم الجمعه حتى إذا أكمل منه صنعه
أسكنه وزوجه الجنـــان فكان من أمرهما مـــا كان

ولابن المعتز مزدوج من هذا النوع يصف فيه حياة الخليفة المعتضد في ثمانمائة وثمان وثلاثين بيتاً[3].

---

(1) ص٥٥، وراجع أيضًا:
Franz Rosenthal, History of Muslim Historiography, Leiden 159 FF.

(2) راجع تعليق خليل مردم على الديوان ص٢٢٨ – ٢٥٠

(3) راجع مارجوليوس ص٦٥ من كتاب:
Margoliouth: Lectures on Arabic Historians, Kalkutta 1930
وروزنتال ص١٥٩: Rosenthal
وديوان ابن المعتز تحقيق Historiography C. Lang
ومجلة المستشرقين الألمان:
Z.D.M.G. 40, 1886, 563-61, 4, 41, 1887, 232 - 79

أما الأرجوزة التي نظمها الأمير تميم بن عامر بن أحمد بن علقمة (ت ٨٩٦) التي نظمها في تاريخ الأندلس حتى عبد الرحمن الثاني والتي ذكرها ابن القوطية كمصدر من مصادر تاريخ فتح الأندلس[١] فلم تصل إلينا.

وقد وصلت إلينا قصيدة ابن عبد ربه (٩٤٠) التي نظم فيها أعمال عبد الرحمن الثالث (٩١٢ – ٩١) وحكمه. وهي مكونة فيما ذكر من ثمانمائة واثنين وتسعين بيتاً[٢]. وبعد أن مدحه في أول الأرجوزة، عدّد أعماله وما حدث أيام حكمه سنة بعد أخرى، غير أن لغته بسيطة، وإن كانت جافة كما يلاحظ أولمان.

وقد وصف فيها حروبه وغزواته وتاريخ كل. **وفي أولها يقول:**

فالحمد لله على نعمائه — حمداً كثيراً وعلى آلائه
يا ملكا ذلت له الملوك — ليس له في ملكه شريك
ثَبِّتْ لعبد الله حسن نيته — واعطفه بالفضل على رعيته

ويقول فيها:

وبعدها غزاة ثِنتى عَشْرة — وكم بها من خبرة وعبره
غزا الإمام حوله كتائب — كالبدر محفوفاً به الكواكب

وقد تعددت الأراجيز في تاريخ العالم بعد ذلك، فنظم أبو طالب عبد الجبار المتنبي أرجوزة في تسعمائة وستة أبيات[٣].

---

(1) راجع روزنتال ص١٦١، وأولمان ص٥٦، وبروكلمان، العمل الإضافي جـ١ ص١٤٨

(2) العقد الفريد جـ٢ – ٣٦٣، جـ٤ (١/٥٠) وجروني باوم ص٢٦
Kritik u. Dichtkunst.

(3) أولمان ص٥٦، الذخيرة جـ٢ ص٤٠٤

وأرجوزته ليست مجرد سرد للحوادث كما فعل ابن عبد ربه، بل إنها مزجت بمعلومات كثيرة. فيها كما يقول د. أحمد أمين[1] الأدلة على وجود الله، والحث على التفكير في العالم، والكلام على بدء الخليقة، وسير الخلفاء الأربعة، وبني أمية في الأندلس، وملوك الطوائف، ودولة المرابطين".

أولها:

أبدأُ باسمِ الله في الترجيزِ ربّ الأَنامِ المـــــــلكِ العزيزِ
ثم بذكرِ المصطفى محمدِ صلى عليه اللهُ طول الأبدِ

ويقول في التفكير في الملكوت:

يا من يُجيلُ فكره للعِبره في كلّ موضوعٍ له بالْفكرَة
انظرْ إلى الموات والنباتِ والْحيوان نظر استِثْبَاتِ
كيف ترى التكوين فيها مائلا يُنْبِيك أنّ لِقُواها فاعلا
يُؤَلِّفُ الأَربعةَ الْعَناصِرا يَمْنَع من أَضَّدادها التنافرا

ويذكر بروكلمان أن هذه الأرجوزة محاكاة لأرجوزة يحيى بن الحكم الغزال (ت ٨٦٠) التي لم تصل إلينا عن فتح أسبانيا.

ونظم لسان الدين بن الخطيب (ت ١٣٧٤ – ١٩٧٤/٧٧٦) صاحب الإحاطة في تاريخ غرناطة أرجوزة في تاريخ الخلفاء في المشرق وفي أسبانيا وأفريقيا بعنوان "رقم الحلل في نظم الدول"[2].

كذلك نظم علم الدين الحسن السخاوي (ت ١٢٤٣م) أرجوزة في سيرة النبي ﷺ في عشرين فصلاً، ونظم تقي الدين أبو العباس النصيبي

(1) ظهر الإسلام جـ٣ ص١٢٠

(2) بروكلمان: إضافي جـ١ – ١٤٨ – روزنتال ١٦٢،أولمان نفس الموضع.

(ت ١٢٦٥م) أرجوزة في التاريخ، وصل فيها حتى المستعصم، كما نسب لابن عبد الباقي أرجوزة عن الخلفاء كتبت في جزء.

وفي سنة ١٥٧٠ نظم محمد بن عبد العزيز الكاليوكئي شعرًا عن البرتغاليين في مالبار Malabar[١].

وأحصى بروكلمان غير هذه الأراجيز مائة وتسع أراجيز كلها في التاريخ[٢] وما لم يحصه كثيرٌ، أحصى بعضه أولمان في كتابه عن الرجز، فضلاً عن أراجيز أخرى وردت بفهرست كتابه بأسماء أخرى.

وفضلاً عن أراجيز التاريخ هذه يوجد الكثير من الأراجيز في مختلف العلوم: في النجوم والكواكب[٣] والطب[٤] والكيمياء[٥] والهندسة[٦] وفلاحة الأرض وزراعة البساتين[٧] والنحو والصرف[٨] و الألفاظ المتشابهات[٩]

---

(1) ملحوظة ٢٢ مجلة:
Grunebaum INCS 3, 1944 II, Near Eastern Studies, Chikago.

(2) راجع فهرست بروكلمان تحت أرجوزة.

(3) أرجوزة الأحكام لابن أبي الرجال [ت ١٠٤٠]، أرجوزة في صور الكواكب لأبي على الحسن بالقرن ١٢ وكذا أرجوزة على بن إبراهيم الشاطر [١٣٧٥].

(4) أرجوزة ابن سينا في الطب [المنظومة في الطب] ت ١٠٣٧ وله عدة أراجيز أخرى مثل أرجوزة في الباه وأرجوزة في حفظ الصحة.

(5) أرجوزة الفضل بن المهذب بن الراهب.

(6) أرجوزة زين الدين الجويري [القرن الثالث].

(7) أرجوزة سيد بن أبي جعفر بن ليون [ت ١٣٤٦] باسم كتاب إبداء الملاحة وإنهاء الرجاحة في صناعة الفلاحة.

(8) ملحة الإعراب للحريري، وألفية ابن مالك [ت ١٢٧٣].

(9) أرجوزة أبي الخير محمد بن عبد الرحمن السخاوي [١٤٩٧].

والمواريث[١] والفقه[٢] ولعب الشطرنج[٣] وأسماء القراء والرواة وأصول القراءات[٤] وصفات الحيل[٥] وتعليم الرمي بالسهام[٦].

ثانيًا: الموشحات

ومن أهم الثورات على القافية التقليدية المحاولات الأندلسية، وإن كانت لم تأت إلا بزيادة القيود المفروضة على القافية، ولم تخفضها كما يقول بحق دكتور نويهي:

"وهنا يشير بعضهم في العادة إلى المحاولات التي طرأت على الشعر الأندلسي وغيره من تخميس وتوشيح وما إليها كمحاولات لإحداث شيء من التنويع في الشكل القديم. ولا شك أن هذه المحاولات أحدثت شيئًا من التنويع كانت له طرافته وبهجته، ولكنه كان في حقيقته زيادة في التقييد، ولم يكن إقلالاً منه، فهذه المحاولات التي يعجب لها الكثيرون أكثر مما تستحق انتهت إلى طريق مسدود ولم تعيد المجرى العام للشعرالعربي، لأنها – إن نظرنا إليها من وجهة تخفيف من تلك القيود أضافت إليها قيودًا جديدة. ربما كانت من تلك القيود المبتكرة في أول عهدها ذات طرافة، وربما قضت حاجة خاصة في النفس الأندلسية إلى الزركشة"[٧].

* * *

(1) أرجوزة أبي إسحاق بن إبراهيم بن أبي بدر البري [١٢٩١].
(2) أرجوزة ابن عاصم في الفقه المالكي.
(3) أرجوزة ابن الهبارية.
(4) أرجوزة الداني
(5) أرجوزة الإمام المنصور بالله [١٢١٧]
(6) أرجوزة أبي بدر الحلبي منقر.
(7) قضية الشعر الجديد ص١٠٠

حق أن التوشيح أضاف قيودًا جديدة على الشعر، وإن كان في انتقال الشاعر من قافية إلى أخرى، أو في استعماله رويًا بعد آخر، يحرر نفسه من هذه القيود بعض الشيء، فلا يلتزم بها طوال القصيدة. وهذه هي صعوبة القافية قديمًا.

أما أن الموشحة لم تضف جديدًا إلى الشعرالعربي، وأنها انتهت إلى طريق مسدود، فكل محاولات التجديد بعد ذلك تنفيه، ومنها محاولة الشعراء الجدد أو محاولات (الشعر المنطلق) كما يسميه دكتور نويهي.

والتوشيح تسمية مأخوذة من الوشاح وهو الشريط المرصع بالأحجار المختلفة، وإنما سمي بذلك تشبيهًا له به لتعاقب قوافيه المختلفة، وهو يغاير القصيدة التقليدية القديمة. فالقافية لا تطرد فيه، بل إنه ليس قصيدة بالمعنى المألوف، وهو تطور للتسميط، قال ابن خلدون: "ينظمونه أسماطًا أسماطًا".

وقد نشأ التوشيح متأثرًا بالأغاني الشعبية في آخر القرن الثالث الهجري. وكان يتألف من أشطار طويلة أو متوسطة الطول، ينتهي كل شطر منها بقافية واحدة. وفي القرن الرابع قسم الوشاحون الشطر الواحد إلى شطرين أو ثلاثة مقفاة مبتدئين بالأقفال (أول الموشح) ويسند هذا إلى يوسف بن هارون الرمادي (١٠٢٢م). ثم قسموا الأغصان أيضًا، وهي الشطرات التي تأتي بعد الأقفال ويسند هذا إلى عمادة بن ماء السماء (١٠٢٥) وهو أول من بقيت موشحاته حتى اليوم. وضاعفوا التقسيمات في القرن الخامس أكثر من هذا[١].

والموشح في صورته التي انتهى إليها يتركب من أربعة أسماط إلى عشرة[٢] والسمط يتألف من أقفال وأبيات يتفاوت عددها عادة بين الأربعة والعشرة. ويتألف القفل في معظم الأحيان من شطرتين مقفاتين يتلوهما الدور،

---

(1) د. عبد العزيز الأهواني: حركات التجديد في الأدب العربي ص٨٢

(2) راجع كراتشكوفسكي ص١٣٨

وهو خمسة شطرات غالبًا، ثلاثة منها ذات قافية مغايرة لقافية القفل والاثنتان الأخيرتان لهما نفس قافيته التي توشح القطعة كلها. فلو فرضنا أن قافية القفل مثلاً (أ ب) وقافية الشطرات الأولى من الدور (جـــ د) لأصبح شكل قافية السمط بالموشحة هكذا:

أ ب أ ب

جـــ د جـــ د جـــ د

أ ب أ ب

وهناك نوع آخر من الموشح يتكون القفل فيه من أربعة أشطار والغصن من ستة، يجيء بعدها القفل ثانية ويسمى الخرجة[1].

أي يصبح شكل قافية السمط بالموشحة هكذا:

أ ب أ ب أ ب أ ب

جـــ د جـــ د جـــ د جـــ د

أ ب أ ب أ ب أ ب

وهذا يتمثل في موشحة لسان الدين بن الخطيب (١٣١٣/١٢٧٤).

يقول ابن خلدون بالمقدمة: "وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم، وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنًا سموه بالموشح، ينظمونه أسماطًا أسماطًا وأغصانًا أغصانًا، يكثرون منها، ومن أعاريضها المختلفة.

ويسمون المتعدد منها بيتًا واحدًا، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخرالقطعة وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب"[2].

---

(1) حركات التجديد في الأدب العربي ص٧٣

(2) مقدمة ابن خلدون ص١١٣

ويعتبر أول مخترع للموشحات بالأندلس كما يقول ابن بسام (ت ٢٩٩هـ/ ١١٤٧) هو مقدم بن معافي القبريري (وذلك بعد الحركات الأولى التي رأيناها عند الرمادي).

يقول ابن بسام: "وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا واخترع طريقتها- فيما بلغني – مقدم بن معافي القبري الضرير، وكان يضعها على أشطار الأشعار غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة، بأخذ اللفظ الأمي والعجمي فيسميه المركز ويضع عليه الموشحة"[١] وهو أحد شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني، وأخذ عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد. ولم يبرز بعدهما في هذا الميدان إلا عبادة القزاز، شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية. وقد ذكر الأعلم البطليوسي أنه سمع أبا بكر بن زهر يقول: "كل الوشاحين عيال على عبادة القزاز فيما اتفق له من قوله:

بدر تمّ، شمسُ ضُحى غُصُنُ نقا، مسكُ شَمّ
ما أُتمّ، ما أَوضحا ما أورقا، ما أَنمّ
لا جرم، من لمحا قد عشقا، قد حُرِم[٢]

ويلاحظ أن القافية الداخلية هنا أكثر قيدًا على الشاعر من قيد القافية التقليدية آخر البيت فقط، بالتسميط التي اتبعه[٣].

ومن أشهر من أتى بعده ابن رافع شاعر المأمون بن ذي النون صاحب طليطلة، ويحيى بن بقي، والطليطلي، وأبو بكر الأبيض، ومحمد بن أبي الفضل

---

(1) راجع كراتشكوفسكي ص١٣٩ وما يليها.

(2) المقدمة: ص١١٣٨

(3) التسميط هو القوافي الداخلية التي تقسم البيت إلى أجزء متساوية.

ابن شرف وابن حيون، والمهر بن الفرس. وقد تعددت أنواع الموشحات حتى لقد عد منها أحد الباحثين – فيما يقول كراتشكوفسكي – ما لا يقل عن مائيتن وخمسين (٢٥٠) نوعا[١].

وخلافًا للموشح التام الذي ذكرناه يوجد ما يسمى بالموشح غير التام أو الأقرع، وهو ما ابتدئ فيه بالأبيات (الأغصان) وليس بالأقفال. ويتألف من خمسة أقفال وخمسة أبيات مثل موشح الشاعرة نزهون بنت الوزير القيعي[٢].

فالموشح يخرج على وحدة القافية قبل أي شيء، ويعني بالإيقاع الذي يكسب الموشحة رنيناً يحلو في الأسماع، وكما يقول دكتور عبد العزيز الأهواني[٣]، فإن "التجديد في الأوزان والقوافي هو بغير شك أوضح ما يفرق بين القصيدة والتوشيح، بحيث يعتبر التوشيح ثورة عروضية قبل أي شيء آخر، تكلفت بالملاءمة بين تطور الموسيقى العربية وبين فن الكلام المنظوم. ولا شك في أنها استمدت طرافتها وجمالها وشغف الجمهور بها من هذه الناحية"[٤].

ولا يفوتنا أن نذكر هنا الموشحة التي تنسب لابن المعتز، وإن كان من الأرجح نسبتها لابن زهر الطبيب:

أيهـــا الساقي إليـك المشتكى قـــد دعونـــاك وإن لم تسمع

وندیـــمٍ هِـمتُ فـــي غـــرته
وبشـــرب الـــراح مـــن راحته
كلمـــا قـد فـــاق مـــن سكرته

---

(1) كراتشكوفسكي ص٢٤

(2) دار الطراز في صناعة الموشحات لابن سناء الملك المصري – دمشق، سنة ١٩٤٩.

(3) حركات التجديد في الأدب العربي ص٧٣ وما يليها.

(4) حركـات التجديـد فـي الأدب العـربي ص٧٧، راجع أيضًا ديـوان ابـن المعتـز جـ٣ ص٢٧٥

جذب الزق إليه واتكا وسقاني أَربعًا في أربع

مـــــا لعينـــــي عَشِيَتْ بالنظـــــرِ
أنكَـــــرَتْ بعـــــدك ضـــــوء القمَرَ
فـــــإذا مـــــا شـــئت فاسمع خَبَرِي

عَشِيت عيناي من طول البُكا وبكى بعضي على بعضي معي

غصن بانٍ مال من حيث التوى
باب من يَهواه من فرط الجوى
خَفِق الأحشـــــاءَ مـــــرهون القوى

كلمـــــا فكـــــر البيـــــن بكى وَيحَـــــهُ يبكـــــي لمـــا لم يقع

ليس لـــــي صبـــــرٌ ولا لـــــي جلَد
يا لِقَومـــــي عذلـــــوا واجتهـــــدوا
أنكـــــروا دعـــــواي ممـــــا أَجد

مثـــل حالي حقـــــه أن يشتكي كمـــــدَ اليـــــأَسِ وذُلَّ الطمـــع

كبـــــدٌ حَـــــرَّى ودمـــــعٌ يكـــف
يـــــذرف الدمـــــع ولا ينـــــذِفُ
أيهـــــا المُعْـــــرِضُ عمـــــا أَصِفُ

قـــــد نمـــــا حبّي بقلبي وزكا لا تخـــل فـــي الحبِ أَنى مدّعي

وهو في هذه الموشحة إذاً لا يغير إلا القافية، فيأتي بشطرين مختلفي القافية يتبعهما بثلاثة أشطار من قافية واحدة، ويعود ليأتي بشطرين من نفس القافيتين الأوليين. فهو يمثل إذاً النوع الأول الذي ذكرناه للموشحة الأندلسية.

وتزايد عدد الشعراء الذين استهوتهم الموشحات، وراجت لدى كبار الشعراء فيما بين أواخر القرن الخامس والثامن. وازدهر الفن حتى بلغ أوج ازدهاره في القرن الثاني عشر، وكان قمته الطبيب أبو بكر بن زهر (١١١٣ – ١١٩٩)، المعروف باسم Avenszoar[١] في القرون الوسطى، ثم ما لبث أن انتشر في الأقطار العربية الأخرى، واستمر الإقبال عليه بالأندلس وإن كان الاهتمام به قد أخذ يقل عن ذي قبل. فنجد الكثيرمن الشعراء يقلدون موشح إبراهيم بن سهل (ت ١٢٦٠) وهو مكون من أحد عشر قفلاً وعشرة أبيات (حسب رواية نفح الطيب جـ٤ ص١٩٨)[٢].

قفل:

هل دري ضبي الحمى أن قد حمى قلب صب حله عن مكنسي
فهو في حر وخفص مثل ما لعبت ريح الصبا بالقبسي

بيت:

يا بدورًا اطلعت يوم النوى غررًا تلك في نهج الغرر
ما لقلبي في الهوى ذنب سوى منكم الحسن ومن عيني النظر
أجتني اللذات مكلوم الجوى والقذاذى من حبيبي بالفكر

(1) راجع كراتشكوفسيكي ص١٤١ وما يليها.
(2) موسيقى الشعر ص٢٢٤

قفل:

كلمـــا أشكـــره وجدًا باسما ... كالربـــــا العـــارض المنبجس
إذ يقيـــم الْقطـــرُ فيها مأتما ... وهـــي من بهجتها في عرس

بيت:

غالب لي غالب بالتؤده ... بأبي أَفديه من جاف رقيق
ما رأَينا مثل ثغر نضده ... أقحوانا عصرت منه رحيق
أخذت عيناه منه العربده ... وفؤادي سكره ما أن يفيق

قفل:

فاحم الجمة معسول اللمى ... أكحل اللفظ شهي اللمس
وجهه يتلو الضحى مبتسمًا ... وهو من إعراضه في عبس

بيت:

أيها السائل عن ذلي لديه ... لي يجني الذنب وهو المذنب
أخذت شمس الضحى من وجنتيه ... مشرقًا للصب فيه مغرب
ذهبت أدمع أجفاني عليه ... ولـــه خد بلحظي مذهب

قفل:

يطلع البدر عليه كلما ... لاحظته مقلتي في الخلس
ليت شعري أي شيء حرما ... ذلك الورد على المغترس

obeikandl.com

بيت:

كلما أشكو إليه حرقي غادرتنـــــي مقلتـــــاه دنفا
تركت ألَحاظه مـــن رمقي أثر النمل على صم الصفا
وأنا أشكـــره فيمـــا بقـــي لســـت أَلْحـــاه على ما أَتلفا

قفل:

فهو عندي عادل إن ظلما وعذولي نطقه كالخرس
ليس لي في الحب حكم بعد ما حلّ من نفسي محل النفس

بيت:

منه للنار بأحشائي اضطرام يلتظي في كل حين ما يشا
وهي في خديه برد وسلام وهي ضر وحريق في الحشا
أتقى منه على حكم الغرام أسد الغاب وأهواه رشا

قفل:

قلت لما أن تبدى معلما وهو من ألحاظه في حرس
أيها الآخذ قلبي مغنما أجعل الوصل مكان الخمس

فالقفل هنا مكون من أربعة أشطار، والبيت مكون من ستة، والقافية في القفل تتكرر دائمًا في الشطر الأول والثالث. وتغير القافية في الشطر الثاني والرابع. أما القافية في البيت فهي تتحد في الأشطار الفردية كما تتحد في الأشطار الزوجية، وتختلف القافية في كل بيت عنها في الأبيات الأخرى ويمكن أن نرمز لها بالتالي:

obeikandl.com

أ ب جـــ د

أ ب جـــ د

* * *

هـــ و س ص

هـــ و س ص

هـــ و س ص

* * *

أ ب جـــ د

أ ب جـــ د

والأبيات والأقفال اشتركتا في الوزن فهي من بحر الرمل. وليس يلزم بالضرورة أن يكون الوزن في الأبيات هو نفس الوزن في الأقفال.

وقد اشتهر هذا الموشح لتقليد الكثيرين من الشعراء بالمشرق والمغرب العربي له. وأشهر من قلده لسان الدين بن الخطيب (١٣١٣- ١٣٧٤) آخر شعراء غرناطة ومطلع موشحه:

جادك الغيث إذا الغيثُ همي يا زمانَ الوصلِ بالأندلس

لم يكن وصلك إلا حلمًا في الكرى أو خلسة المختلس

إذ يقود الدهر أشتات المنى ينقل الخطو على ما يرسم

زُمرًا بين فرادى وثنى مثلما يدعو الوفودَ الموسِمُ

والحيا قد جلَّل الروض سني فثغور الروض عنه تبسم

وروى النعمان عن ماءَ السَّما كيف يروي مالكٌ عن أنس

فكساه الحسن ثوبًا معلمًا يزدهي عنه بأبهى ملبس

وهو موشح يبدأ بالقفل ثم يأتي بالغصن. وهو من بحر الرمل، مثل موشح إبراهيم بن سهل. واشتمل حسب رواية نفح الطيب (حـــ٤ ص١٩٨)[١] على أحد عشر قفلاً وعشرة أبيات.

ويتحدث ابن الخطيب عن الموشحة فيقول:" ومما قلته من الموشحات التي انفرد باختراعها الأندلسيون وطمس الآن رسمها[٢].

أما موشح الشاعرة نزهون بنت الوزير القيعي فهو غير تام، لأنه يبدأ بالغصن وهو من بحر الرمل (وفيه تصرف)[٣].

رب ليل ظفرت بالبدر ونجوم السماء لم تدر

ويذكر ابن سناء الملك أن عدد أجزاء القفل الواحد قد تصل إلى ثمانية[٤] مثل:

على عيون العين نعى الدراري مـــن شغـــف بالحـــــب
واستعذب العذاب والتذ حالته مـــــن أســـــف وكـــرب

ويعلق د. إبراهيم أنيس على هذا بقوله:

"نرى القفل قد فقد شيئًا من موسيقاه، وطالت الفقرات على المسامع، حتى كاد أن ينسى كيف بدئ به وكيف انتهى. والسامع ينظر في الشعر إسراعًا

---

(1) موسيقى الشعر في ص٢٢٤

(2) حركات التجديد ص٧٣ وما يليها.

(3) نفح الطيب جـــ٤ – ص١٩٥، الغنيمي هلال: النقد الأدبي الحـــديث ص٤٧١، موســيقى الشعر ٢٢٣

(4) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر – ص٢٢٦

إلى تردد القوافي، حتي يتحقق النغم الموسيقي الذي هو شرط أساسي في الشعر العربي"[١].

وقد أدى هذا التكلف – فيما نرى – إلى خروج الموشح عن دائرة الاستمتاع بالسمع إلى الاستمتاع بالنظر، وأصبح الموشح يقرأ ولا يسمع، حتى يرى القارئ ما فيه من مقابلة واتفاق في قوافي القفل أو البيت رؤية منظورة، وإن كان سمعه لا يمكنه أن يدرك هذا عند القراءة، أي أنها تحولت إلى موشحة منظورة وليست مسموعة، فخرجت إلى حيز الفنون التشكيلية.

* * *

بالرغم من أن الموشحات قد تطورت عن الطراز المسمَّط كما لاحظ ابن خلدون إذ يقول:

"وأما أهل الأندلس فلما أكثر الشعر في نظرهم وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فناً منه سموه بالموشح، ينظمونه أسماطًا أسماطًا وأغصانًا أغصانًا، يكثرون منها، ومن أعاريضها المختلفة"[٢].

بالرغم من هذا فقد حاول بعض الباحثين الغربيين أن يثبت تأثر الموشحات الأندلسية بالشعر البروفنسالي الفرنسي Provensal، والمنى زانج Minnesang[٣] الألماني.

---

(1) السابق

(2) المقدمة ص١١٣٧، ١١٣٨

(3) هي أغاني الحب لدى فرسان القرون الوسطى بالقرنين ١٢ – ١٤، وموضوعها، المرأة Die Minne وكانوا يتغنون في المرأة المتزوجة التي يخضع لعبوديتها الرجل دون شروط وتبغي خدماته لها دون مقابل، والميني الفاضلة هي مثال الطهر والمحافظة على التقاليد.

وأن شعر التروبادرو قد تأثر أولاً بالشعر البروفنسالي ثم أثر في الموشحات.

ويحاول فوسلر Vossler في دراسته عن برنارد فون فينتادورن[١]، (ص١٢٤ وما يليها) أن يثبت أولاً تأثر البروفنسال بالشعر اللاتيني القديم وخاصة شعر أوفيد Ovid خاصة وأنه ورد بهذا الشعر بعض العبارات الميثولوجية الكلاسيكية وكذا الشعر التروبادوري.

وبمراجعة الكتب التي تؤرخ للأدب الألماني أوالفرنسي، نجد أن هذه الفكرة تتكرر أيضًا، ناصة على أن الميني زانج متأثر بالتروبادور الفرنسي.

ففي كتاب باول فيشتر Paul Fechter:

Geschichte der deutschen Literatur / Gütersloh 1960.

(جـــ١ ص٣٦) نقرأ أن الميني زانج عرف أوائل القرن الثالث عشر متأثرًا بالمثال الفرنسي بشعر التروفير Trouvere[٢].

كما نجد أيضًا هلموت دي بور Helmut de Boor يبين كيف أن الميني زانج تقليد وتطوير للشعر البروفنسالي، وإن كان يعلل هذا (في ص٢٢٦) بأن معرفتنا بالشعرالغنائي الألماني السابق له غير واضحة ومحدودة جدًا، على حين أن ألحان التروبادور البروفنسالي غنية جدًا، مما يجعلنا نميل للاعتقاد بأنهما قد أثريا الميني زانج الألماني في محاولاته لتقليد أشكالهما ذات المقطوعات الشعرية Stropenformen أو أننا نعتمد على الأقل على أشكال

---

(1) Bernard V.Ventadorn

in den Sizungsberichten der Königl-bayer. AK. der Wiss., München 1918

(2) جماعة التروفير كانوا ينظمون الشعر في شمال فرنسا في لغة "أين".

التروبادور البروفنسالي[1] وتحليلها عند التعرض للحديث عن نوعية وشكل أغاني الشعراء الألمان آنذاك.

وفي ص٢١٦ يقول:

"إن الميني زانج ليس مشكلة ألمانية داخلية، وإنما هو بالمعنى الضيق مشكلة بروفنسالية، وبالمعنى الواسع مشكلة أوربية. فقبل الميني زانج لم تكن لدينا على الأرض الألمانية أي أغان شعبية معروفة، والقليل الذي نعرفه لا يصلح لتفسير مشكلة الميني زانج".

إلا أن الأستاذ دي بور في نفس الكتاب[2] ص٢٣٨ بعد الاستطراد في بحث مشكلة الميني زانج، يحاول أن يتلمس له أصولاً قديمة في الأدب الألماني، ويرجع به إلى مجموعة من الشعراء الغنائيين الألمان، وإن كانوا بعيدين مكاناً عن الشعر الغنائي البروفنسالي التروبادوري، فقد ظهروا في منطقة النمسا وبافاريا، ولا صلة لشعرهم الغنائي، سواء من ناحية المعنى أو من ناحية الشكل، بالمثال البروفنسالي. وهم مجموعة من الشعراء ظهرت بالقرن الثاني عشر الميلادي، مثل Heinrich von Melk في قصيدته von des todes gebügede (١١٦٠).

كذلك نجد دائرة المعارف البريطانية تقرر في مادة Minnesingers أن الشعر الألماني (ميني زانج) قدمه الأدب البروفنسالي إلى الشعر الألماني. ولكن الميني زانج الألماني لم يكن تقليدًا سلافيًا لشعر التروبادور، إذ إن النبرة فيه بوجه عام كانت أصح وأكثر جدية، وكيف أن شاعر الميني كان من النبلاء وإن كان ينتمي إلى الطبقة المتواضعة. وكانت أشعارهم موجهة إلى امرأة متزوجة

---

(1) جماعة التروبادور هم شعراء فرنسيون بالعصورالوسطى كانوا يعيشون في جنـــوب فرنـــسا وينشدون لغة (الأوك).

(2) Ceschichte der deutschen Literatur Bd, II
C. H. Beck Verlag, München 1953

غالبا ما تكون أرفع منه منزلة. ولم يكن مسموحاً له أن يصرح باسم محبوبته أو يفصح عن شخصيتها. كذلك لم يكن مصرحًا له بالتعبير المباشر عن إحساسه.

فالشعر الغنائي الألماني (الميني زانج) متأثر في الأغلب بشعر التروبادور البروفنسالي، وإن كان ثمة نوع مبكر منه وجد في بافاريا والنمسا ويبعد عن التأثر به. أما شعر التروبادور نفسه فلم يذكر أحد بم تأثر، بل يكتفي بذكر أن التروبادور هم شعراء جنوب فرنسا، والواقع في شمال أسبانيا وشمال إيطاليا، والذين كانوا يكتبون بلغة الأوك Langue d'oc من نهاية القرن الحادي عشر حتى آخر القرن الثالث عشر.

ونجد بدائرة المعارف البريطانية مادة Troubadours محاولة لتفسير الكلمة Troubadour وأنها من الكلمة Trobador في لغة الأوك، وأن المفرد منها في حالة النصب هو Trobaire أي "شاعر" من الفعل Trobar بمعنى يجد أو يخترع. وبالفرنسية الحديثة Trouvère, Trouver. فالتروبادور إذًا كان نوعا من الأشعار الجديدة المخترعة التي وجدت نوعًا من الشكل الجديد لأغان متقنة الصنعة.

وتستطرد دائرة المعارف البريطانية لتبين أن الأثر الاجتماعي للتروبادور لا مثيل له في شعر القرون الوسطى، فقد كانت لهم حرية القول فقاموا بمناقشة مسائل سياسية، وخلقوا – قبل أي شيء – حول سيدات البلاط جوًا من الرعاية والإمتاع لم يماثلها أي شيء حتى الآن.

وتتحدث دائرة المعارف عن السبب في اضمحلال هذا النوع من الشعر واختفائه، مرجعة ذلك إلى النضال بين روما ومجموعة القساوسة بمدينة ألب Alb بجنوب فرنسا، تلك المجموعة التي انشقت عن الكنيسة في روما. وكان لهم تعاليم غاية في الزهد والتقشف، بشروا بها بين الناس ليصرفوهم عن المباهج الدنيوية. واستمرت الحرب من ١٢٠٩ حتى ١٢٢٩. ومن ثم وجد

الناس، وخاصة النبلاء الذين كانوا يرعون التروبادور، ما يشغلهم عنه فما لبث أن انصرف عنه الشعراء.

ونحن إذا حاولنا استعراض هذه الآراء جميعًا وجدنا أنها لا تنهض دليلاً على تأثر الشعر البروفنسالي أو الميني زانج بالشعر اللاتيني، وأن هذ النوع ليس المؤثر في شعر الموشحات الأندلسية، فطريقة التربادور بالتفكير لا تترك مجالاً لمقارنتها بطريقة أوفيد[1] فضلاً عن أن أساليب التعبير تختلف.

---

(1) ولد أوفيد Publius Ouidius Naso عام ٤٣ ق. م وتوفي ١٨ ميلادية، وهو شاعر روماني تتميز أعماله بالزخرفة اللفظية ورشاقة الأسلوب.

تنقسم أعماله إلى مجموعات ثلاث: غرامية، أسطورية، وأشعار كتبها في المنفى (بمدينة تومي جنوبي نهر الدانوب من ٨م – ١٨م) وباستثناء قصائده الأسطورية فإن شعره غنائي يمكن أن **ينقسم إلى:**

١- **قصائد غرامية** Amores Heroidum Epistolae (Liebeselegien) وتشتمل:

أ- خطابات البطلات وهي خطابات أرسلتها نساء إلى أزواجهن وعشاقهن

ب- قصائد الحب ويتغنى فيها بمحاسن صاحبته كورينا.

جـ- فن الحب ars amatoria وبها تعليمات يتبعها العشاق أثناء الحب.

د – دواء الحب remendia وبه إرشادات يتخلص بها المرء ممن يحبه ويريد التهرب منه.

٢- أما أشعار الأساطير فكل قصيدة منها تتخذ من أسطورة أو أكثر موضوعاتها وتدور فكرة ديوانه ميتامورفوسيس Metamorphosen (أي مسخ الأشياء) حول مسخ الأشياء والأشخاص إلى صور وأشكال مختلفة، وكذا في شعر الميثولوجي ديوانه فاستي Fasti

٣- وأشعار المنفى ترستيا Tristia تصور آلامه في منفاه، وتوسله إلى الإمبراطور وطلبه الرحمة منه.

إن حب أوفيد حب عدواني وإيجابي، على حين أن شعر التروبادورأو الميني زانج سلبي وعفيف، يتغنى بحب المعشوقات بلا مطمع وبدون تصريح باسم المحبوبة أيضًا، أو التصريح بالحب بتعبير مباشر أيضًا.

وطابع أشعار أوفيد كلها الاستخفاف، وليس هذا طابع التروبادورأو الميني زانج.

أوفيد يحب المتعة، ويعبر عن رغبته بأسلوب شيق جذاب، ويقدم للعاشق كل ما يرغب فيه، فهو ينصحه بما يجب أن يتبعه مع محبوبته في ديوانه فن الحب ars amatoria ويقدم له ما يعنيه في مائة سطر يطلق عليها Medicaming Farmae remende aamoris وإن أراد التخلص ممن يحبه، قدم له نصائحه في ديوانه. وهو يتغنى بمحاسن صاحبته كورينا مصرحا باسمها في قصائد الحب Amores وليس هذا من سمات شاعر التروبادور أو الميني زانج.

وتشير دائرة المعارف البريطانية في مادة (أوفيد) إلى أنه أثر في شعراء النهضة الإيطالية، كما تأثر به بعض الشعراء الإنجليز أكثر من تأثرهم بأي شاعر كلاسيكي آخر، بل أكثر من تأثرهم بفرجيل أيضًا، ومنهم مارلو، وسبنسر، وشكسبير، وملتن، ودرايدن.

وكل هؤلاء لا يمكن أن نقارن أعمالهم بأعمال شعراء التروبادور والميني زانج. هذا إن اقتنعنا بأن أثر العمل الواحد لابد أن يكون له صدى مشترك، أو في اتجاه واحد على الأقل لدى المتلقين، ولو بصورة عامة.

على أن فوسلر Vossler نفسه صاحب فكرة تأثر التروبادور بشعر أوفيد يعود فيقول[1] بأن شعراء التروبادور قد منعتهم طريقتهم في الحياة من الاتصال الوثيق بالفن الكلاسيكي وخاصة بأستاذهم المحبوب أوفيد.

---

(1) نفس المرجع السابق ص١٢٤

وهل من الممكن أن ينشأ التأثر بشعر لم يكن لهم به اتصال وثيق؟

كذلك فإن وجود بعض العبارت عن الميثولوجي الكلاسيكية بشعر التروبادور لا تعني بالضرورة أنه لاتيني أو يوناني النشأة. وبالمثل في شعرالميني زانج. فهذه الخرافات ليست إلا حلية بالشعر، وليس لها شأن بالنشأة.

وليس معنى هذا نفي الآثار الكلاسيكية أوالمسيحية بالشعر التروبادوري، لأن هذا الشعر لا يمكن – بداهة – أن يتخلص من هذه الآثار كلية، ولكن الشعر الكلاسيكي سواء اللاتيني أو اليوناني لا يمكن أن يكون مثالا لهذا الشعر التروبادوري. لأن أوفيد وغيره من شعراء الكلاسيك لم يعرفوا شعر المراثي ذا الأقدام الستة بكل سطر Epischer Hexameter أو شعر القصص ذا الأقدام الخمسة بكل سطر Elegischer Pentameter ولم يعرفوا شعر البلاط الغنائي بنفس البناء العربي أو البروفنسالي أو الألماني، لأن روما لم يكن لديها مجتمع بلاط ولم يكن لها حاجة إلى طبقة الفروسية. ولا يمكن أن تكون جماعات الجنود الرومانية ممثلة للفروسيـــة بالقـــرون الوسطى، بـــل إن أوفيد نفسه يعرض صور هؤلاء الجنود بطريقة لا تدعو للاحتـــرام، بل وحقرهم أمام النساء .(Amores III, 8, 9)

في الشعر اللاتيني يوجد كثير من القصائد التي تتناول الموضوعات الإنسانية العامة، مثله في ذلك مثل أي شعر آخر. وقد تناول الحب أيضًا، إلا أن الموضوعات التي تناولها الشعر العربي والتروبادوري تدور في فلك لا يعرفه الشعر اللاتيني. والشعر العربي يرتكز في هذا على أرضية ثابتة ودائمة، على حين أن الشعر البروفنسالي أو الألماني لا يمثل إلا حركة طارئة سرعان ما اختفت. ومن ثم فإن ما قاله إيرسمان Ehrismann عند حديثه عن هذه الحركة بألمانيا لا مغالاة فيه حين يقول: "بأنها ظاهرة طارئة".

[1]Eine Vorübergehende Modeerscheinung

وقد تبين في الإنتاج المبكر التروبادوري هذا النظام في شكل متكامل، وهذا لا يمكن أن يتأتى إلا إذا كان متطورًا عن تجارب طويلة في نفس الميدان، ومثل هذا التطور لا يمكن أن ينشأ في أرض مسيحية، ولكن في أرض عربية أندلسية.

إن التروبادور والميني زانج يتحركان في دائرة فكرية لا مثيل لها في الأدب الغربي. وقد تغنى هؤلاء الشعراء بالحب، ولكنهم عبروا عن ذلك بطريقة منهجية معينة، بل إن بعضهم قد وفق في التعبير عن أفكار مبتكرة أو تناول الموضوع بطريقة طبيعية، إلا أنهم حين يبتعدون بهذا المنهج يفقدون صفاتهم كشعراء غنائيين.

أما في العالم العربي، فإن هذا النوع من الأغراض والمفاهيم ممثل في شعر الغزل في جميع عصوره الأدبية، سواء أكان ذلك عند شعراء الأمويين أو العباسيين أو في مختلف الأمصار بعد ذلك، حيث يوجد الخلفاء أو الولاة والملوك.

بل إن نفس الدوافع التي نجدها بشعر الميني زانج موجودة في الشعر الجاهلي نفسه. فالذوق العربي العام لم يتغير على مر العصور كما لم تتغير اللغة أيضًا.

ولعل من المفيد أن نرجع إلى ما كتبه دي بور De Boor (جـ٢ ص٢١٦)[٢] عن الميني زانج ويبين أنه أول شعر ألماني يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ويعبر عن إحساسه، سواء في ألمانيا أو في أوروبا بالقرون الوسطى. أما تكرير كلمات "أنا" قبل ذلك في الصلاة، أو الاعتراف بالكنيسة أو الشكوى من الخطيئة فلم تكن إلا كلمات ألقتها الكنيسة في فم الإنسان المسيحي آنذاك.. كانت

---

(1) Lit, - Gesch, des MA, 2 T. I. Hälfte S. 26. ff

(2) Helmut de Boor: Geschichte der deutschen Literatur

أشعار القرنين الحادي عشر والثاني عشر اللذين شاهدا الإصلاح الديني إذا ما عبرت عن الإحساس البشري لا تعبر إلا عن الحياة الآخرة والخضوع لله. أما عن علاقات البشر بعضهم ببعض بالحياة الدنيا فلم يعبر عنها إلا إن كانت تخدم الموضوع الأساسي، وتبين علاقتهم بالرب أو تتحدث عن شفاء النفس دينيا، أي تتحدث عن حب الأخوة في الله وتعبر عن الخضوع له. ولم تتحدث هذه الأشعار إطلاقًا عن علاقة البشر ببعضهم أو عن علاقة الشاعر بزوجته وأطفاله، فقد اعتبر هذا الحديث خطرًا على شفاء الروح. وفجأة وسط هذا الجو المشبع بالوعظ الديني يظهر نوع جديد من الشعر الغنائي لا يتغنى إلا بموضوع وحيد يتصل بالحياة الدنيا، ويدور حول الإنسان الفرد ويعبر عن إحساسه فقط، بل يعبر حتى عن حب الرجل للمرأة.

وبالرغم من أن هذا التحول يبدو أمام أعيننا فجأة، إلا أنه سرعان ما نظم نفسه وانتظم داخل إطار التحول الفكري، ليتمكن من تناول الموضوع الرئيسي عنده وهو التقويم الجديد والخلق الإبداعي النامي لصورة الإنسان الجديدة.

وليس من المستغرب أن تصبح التجارب البشرية الداخلية الدنيوية، والإحساسات الآدمية العميقة داخل هذا الإطار موضوع الشعر، وأن يعبرعن حب الرجل وحب المرأة. ولكن من المستغرب حقًا أن هذه التجربة لم يعبر عنها بصورة شديدة التركيز فحسب، بل بصورة مخالفة لما ورد قبلها بالشعر أيضا، فقد استطاع شعر الميني زانج أن يعبر عن أدق الإحساس النفسي بالحب، وأن يصل في تعبيره إلى أعماق هذا الإحساس تفصيلا وتحليلاً. لقد كان هذا الفن منذ بدئه فنًا واعيا لما يهدف له، ولم يكن ينقصه منذ نشأته المفردات اللغوية أو الصور الفنية اللازمة للتعبير عن التجربة النفسية بطريقة يمكن أن تتواكب معه.

والجديد المستغرب أيضًا التمكن السريع للشكل المكتسب، واكتشاف لشعر المقطوعات كصورة فنية جديدة وتطور هذا الشعر إلى تركيب فني لغوي واع. ليس فقط لأن المقطوعات الغنائية تكوين نغمي كامل في نظام رفيع القدر من التشكيل الفني، ولكن للشكل المزدوج القافية للشعر القصصي.

ويتحدث دي بور عن نشأة الميني زانج والتروبادور فيأتي بكافة الاحتمالات ويناقشها ويعرض الاحتمالات الأربعة وهي:

١- **أغاني الحب الشعبية** التي وجدت قبل فترة التدوين الأدبي. ولكنه شكك في هذا الاحتمال باعتبار أن إمكانية تقدير هذه الأغاني وتأثيرها على الشكل الفني والفكري للميني زانج غير متوفرة. وفضلاً عن هذا فإننا نرى أن في هذا إحالة على مجهول، والإحالة على المجهول تخرج بها عن النطاق الواجب توافره في البحث العلمي.

٢- **التكوين الاجتماعي الحقيقي** الكائن آنذاك عند نشأة هذا النوع من الشعر فقد ارتفعت النظرة إلى المرأة آنذاك نتيجة لوجود الإقطاعيات، وكان القانون البروفنسالي يعطي للمرأة حق الميراث، فأصحبت المرأة في منزلة رفيعة اجتماعيا، وكان بعض من يخدمونها ينظمون الشعر فأتيح لهم التطلع إليها في تبتل وتوله.

ولكن هذا التصور يجعل الميني زانج افتراض اجتماعي محض، ومن ثم يجب أن نتحفظ عند تقريره، وهو يخرج قيمة التجربة الشعرية التي ترفع منزلة المرأة من الاعتبار، كما يهمل النظر إلى ما في هذه التجربة من جدية، إهماله لحرارة العاطفة المتواكبة في إحساس الشاعر داخليًا.

٣- **التجربة الدينية:** وهذا هو التفسير الذي يحاول أن يربط بين التزلف للمرأة وبين ما كان يكمن في أعماق القلوب آنذاك من التعبد للعذراء.

والمماثلة في الأمرين مغرية، وكان من الممكن أن توضح ما أهمله التفسير الاجتماعي السابق. فهنا نرى تجلي المرأة المتصاعد لأعلى الدرجات الدينية، كما نرى تفاني الرجل في التعبد الديني. فهو تصور يرى في عبادة الحب صورة من صور التفاني في الحب السماوي للعذراء معكوساً على بنات حواء. ولكنه تصور يجعل المشكلة يسيرة للغاية، ولو كان حل المشكلة بهذه السهولة لوجب أن تكثر في مصطلحات "الميني زانج" سمات واضحة تقربها من الرموز التي اختصت بها العذراء. وهذا ما لا يستطيع أحد أن يدلل على وجوده بطريقة ملفتة للنظر. وفضلاً عن هذا فإن التصور لم يبين لنا لِمَ كان التودد إلى نساء الإقطاعيات أهم صور وأشكال التجارب الشعرية في هذا النوع من الشعر.

٤- **الاقتداء بالمثل اللاتينية:** وقد حاول الكثير من الباحثين التدليل على ذلك فهنيج برنكمان Hennig Brinkmann حاول إثبات أن الشعر الغنائي Minnelyrik في جميع البواعث ووسائل التعبير الشعرية يمكن أن تعود بها لأصول باللاتينية المتوسطة وأدبها. ويصل أحيانًا بالمديح الديني Geistliche Panegrik وشدة رهافة الحس بأدب المراسلات بين رجال الدين المثقفين ونساء متدينات أو دنيويات، وأحيانًا أخرى أغاني العصور الوسطى Vagantenlyrik وحبها الشهواني ungebrochene Erotik. كذلك حاول يوليوس شفيترنج Julius Schwietering في دراسات متفرقة أن يبرهن على التأثير المباشر لشعر أوفيد Ovid الشهواني على هذا الشعر.

وأغاني العصور الوسطى Vagantenlyrik عاشت وعرفت قبل أن توجد الميني زانج وأثناء وجودها أيضًا، وإننا لنجد حقًا آثارًا واضحة لها على الميني زانج، ولكننا نجد أيضًا آثارًا واضحة لها على الميني زانج بهذه الأغاني وهذه الآثار ليست كافية لتقديم إيضاح يدلل على صحة نسبة الميني زانج

العضوية لها، لأن هذا التأثير لا يمس كيان الميني زانج ووجوده الذي لا يمكن أن تغفل عنه كافة العلاقات المسببة له.

فشعر القرون الوسطى الغنائي في حقيقته شعر جماعي – Sodalen Dichtung أي شعر جماعة المتكلمين Wir-Dichtung على حين أن شعر الميني زانج شعر الأنا الفردية، أي شعر المتكلم المفرد ich-Dichtung. هو غناء للفتاة وليس غناء للسيدات، وهو تعبير عن رغبته بلا خجل – على طرف نقيض من الميني زانج – يتغنى بجمال الروح وبطهر الحب.

أما بالنسبة لأغاني المديح الدينية Die Klerikerpanegytik ومراسلات رجال الدين Brieferotik فلم تظهر إلا في شمال فرنسا، على حين أن الميني زانج بروفنسالي، أي ظهر في جنوب فرنسا. فضلا عن هذا فإن هذا النوع من الأدب اللاتيني استعمل صورًا معينة مختارة من فنون النثر، كما استعمل وزن الهكساميتر الكلاسيكي Der klassische Hexameter على حين أن الميني زانج قد عرف منذ نشأته ثراء واسعًا في القوالب الغنائية، ومن ثم يجب اعتبار هذين الفنين فنين متوازيين دون محاولة إثبات تأثر أحدهما بالآخر أو تطوره عنه.

كذلك فإن تقدم الرسائل الدينية زمنيًا عن الميني زانج وأنها كانت متداولة في الأوساط الكنسية وأن الفرسان قد أخذوها عن رجال الدين وطورها في صورة مكتملة في أغاني الحب، لا يعطينا الحق في القول بأن هذه الاغاني تنتمي عضويًا إلى رسائل رجال الدين وأنها ناشئة عنها.

وبالنسبة لأوفيد الذي أفادت منه رسائل الحب التي كتبها رجال الدين كما أفادت منه أغاني القرون الوسطى، فإنه يقدم أيضًا الكثير من الإمكانات ووسائل التعبير عن فن حب من نوع مغاير، وعن عبادة حب رفيع النشأة. فعنده – وهو العارف ببواطن الأمور الماكر – نفتقد الصلة المباشرة بالمحور الذي ترتكز

عليه كل أغاني الميني زانج وهو التقديس الحقيقي للمرأة وإجلالها والتسامي بروحها، فهو يفتقد الصلة بالتأثير الطاهر للحب الحقيقي.

كذلك يبقى الجانب التقليدي للميني زانج إذا نسبناه لأوفيد دون تفسير، وإن كنا لا نستطيع أن ننكر – واعين أو غير واعين – وجود أثر ما لأوفيد في الشعر الغنائي أو الشعر القصصي، لكننا نرفض أن يكون هو الأساس في نشأة الميني زانج.

٥- **الاقتداء بالمثل العربية:** أي الاقتداء بأغاني الحب العربية وقديمًا ورد هذا التفسير بالدراسات الرومانتيكية، كما ينادي به في العصر الحديث كونراد بورداخ Konrad Burdach والباحث الأمريكي لورانس إيكر Lawrence Ecker.

فقد وجد في اللغة العربية، قبل أقدم الأغاني في البرفنسال، شعر حب غنائي في مقطوعات مختلفة يتضمن أغراضًا تقليدية عاشت قرونًا طويلة فثبتت وتنوعت، وهو نوع من الفنون الشعرية الغنائية يتحدث فيها الشاعر عن نفسه وتظهر فيه المرأة في منزلة رفيعة مكللة بالتوقير والاحترام. وقد وجد هذا الشعر الغزلي طريقه إلى البلاط الأسباني وتوطن هناك.

والقواعد الأساسية لشعر الغزل العربي هذه توضح تمامًا الملامح الأساسية للشعر الأوروبي الذي يسمى بالميني زانج بشعر التروبادور الغنائي يظهر على الفور في صورته الكاملة وأغراضه ومصطلحاته وطرق تعبيره حتى في أقدم القصائد، مما يبعث على التفكير بأنه قد نقل ذلك مباشرة عن شعر غزلي آخر. وإن نشأة الميني زانج بجنوب فرنسا لتدعو إلى الاقتناع بتأثير الشعر العربي على هذه النشأة، فشعر الغزل العربي أقرب في أغراضه وشكله للشعر الأوروبي الغزلي من أي شعر آخر كلاسيكي، وهو مبني أيضًا على نظرية غزلية مثل الشعر الأوروبي، فكلاهما يحترم المرأة ويوقرها ويتحدث عن

حبه الطاهر لها، وهو شعر بلاط يربط بين الحديث الفردي عن الخبرات الشخصية والتخاطب مع الأنس والطرب.

وهذه هي الخطوط العريضة التي تجمع شعر الغزل في العربية مع شعر الميني زانج الأوروبي، إلا أن التشابه بينهما يصل إلى أدق التفاصيل الموضوعية بصورة تدعو للدهشة. وقد دلل لورانس ايكر Ecker على هذا، فقد أورد تفسيرًا تاريخيًا وراثياً يستحق منا دراسة واعية، ويجب أن ننتظر الآن توضيحًا أكثر من الجانب العربي ولكن ينبغي ألا نعتبر الميني زانج الأوربي تقليدًا آليًا لشعر الغزل العربي وإنما هو محاكاة واعية لاشتراكهما في منطلقات وبواعث متشابهة، فإن كان شعر الغزل العربي يرفع منزلة المرأة فوق منزلة الرجل، فإنما يفعل ذلك لسبب مغاير للسبب الذي يرفع فيه الميني زانج منزلة المرأة من أجله. فالميني زانج لا يأتي بكلمة "سيدة" مقابلة لكلمة "عبد" لكن "سيدة" لديه تقابل كلمة صاحبة الإقطاعية[1] Lehensherrin.

وإن كان شعر الغزل العربي يتغنى بالحب العذري ويشيد به وبمنزلته الرفيعة، فإن الشاعر الأوروبي يستلهم عذرية الحب من الفكر المسيحي المتسامي لتكون قوة ذات تسام غير دنيوي.

كذلك نجد أن الشكل الأوروبي ليس محاكاة تامة للشكل العربي، فإن غنى الشكل العربي للشعر الغزلي أوحى فقط للشاعر الأوروبي إيجاد أشكال جديدة للعروض الأوروبي وليتساوق مع اللحن والوسائل الموسيقية الأوروبية.

---

(1) إن كلمة "سيدة" في الغزل العربي لا تقابل كلمة "عبد" وإنما تدل على المكانة الي كانت تتمتع بها المرأة الحرة في المجتمع الإسلامي في مقابل "الجارية" وتدل أيضًا على العناية التي كانت الأسرة تحيط بها المرأة محافظة عليها فهي منيعة لا يمكن الوصول إليها عليها حراس من أهلها أو من الخدم. ومن ثم فليس ينبغي بالضرورة أن يكون الشاعرالمتغزل عبدًا لها فعلاً كي يتغزل فيها.

هذا ما جاء لدى دي بور عن الآراء التي جاء بها الدارسون ليعللوا نشأة شعر الميني زانج الأوروبي. وقد كان هذا النوع من الشعر ظاهرة طارئة سرعان ما اختفت فلم يستمر أكثر من قرنين من الزمان، ومن ثم فلم يغال إيرسمان Ehrismann[1] حين عده (مودة) وقتية Eine Vorübergehende Modeerscheinung وقد كان شعراء الميني زانج يتحركون في دائرة فكرية لا مثيل لها في الأدب الغربي معبرين عن مواضيع وأغراض لا عهد للأوروبيين بها. وإن كنا لا ننفي بهذا أن كبار الشعراء قد تغنوا بالحب حقًا وصدقًا ولكنهم أدوا ذلك وفقًا لمنهج مدرسي معين مباين لما أتى به الميني زانج بعد ذلك.

أما الشاعر العربي فقد عرف شعر الغزل في جميع عصوره الأدبية سواء أكان ذلك لدى شعراء البلاط الأموي في دمشق، أو العباسي في بغداد أو في مختلف البلاد بعد ذلك في سوريا ومراكش، أو لدى خلفاء قرطبة وملوك سرقسطة وملقا وفالنسيا وغرناطة وغير ذلك من الممالك والأمصار، بل إن الكثير من هذه الأغراض وجد بشعر ما قبل الإسلام (أي قبل ٦٢٢م) بل إن الذوق العربي العام لم يتغير على مر العصور كما لم تتغير اللغة أيضًا.

فالأغراض الشعرية العربية ظلت دائمة دون تغيير سواء قبل الفتح الأندلسي أو بعده. وهو لم يتأثر بالفرنسية كما يراد أن يقال. بأن شعر الموشحات تأثر بأغراض الشعر الفرنسي. ومثل هذا القول وإن كان بعيد الاحتمال، إلا أن بعض الباحثين[2] قد أخذ به، ليفسر كمال هذا الشعر فنيًا، ودون محاولة للرجوع إلى أصله. ودون محاولة لتفهم الحقيقة التاريخية التي ترجع نشأة التربادور (الميني زانج الفرنسي) إلى القرن الثاني عشر.

---

(1) Lit, Gesch. des MA., 2. T. I. Hälfte, S. 26

(2) راجع إيكر ١٠

إن العرب قد مروا بالمباني الهندسية والنصب التذكارية وعرفوا الكتب الأدبية اليونانية والثقافة الرومانية بجميع البلاد التي فتحوها، في سوريا، وفي مصر، وفي أسبانيا، وفي صقلية، ولم يعيروها أي التفات، بالرغم من أنهم عاشوا فيها مئات السنين، وقد حاول بعض الباحثين أن يجدوا بالكتابات العربية أي ذكر للمباني اليونانية في صقلية، أو إشارة للفن الكلاسيكي أوالخرافات أو ذكر لهوميروس من قريب أو بعيد، وحاولوا أن يتعرفوا على أثر أو ذكر لبندار أو ديموتسينوس أو شيشرون أو فرجيل أو أوفيد، ولكن دون جدوى.

هذا وبالرغم من أنهم عرفوا أسماء أفلاطون وأرسطو وأقليدس وهيبوقراطس وجالينوس وأعمالهم معروفة ومقدرة لدى العرب، فإن ذلك يمكن تفسيره بأن كتبهم عرفت لديهم عن الترجمات السريانية التي وافقت بينها وبين العقلية السامية. أما عن المؤلفين أنفسهم وأصلهم اليوناني وتأثيرهم فلم يعرف العرب شيئًا.

فمن المستحيل إذاً أن يكون العرب، أو حتى المستعمرين الأسبان الذين لا يختلفون في شيء عن إخوانهم الشرقيين قد تأثروا بالثقافة بجنوب فرنسا آنذاك، بالرغم من أنهم لم يتأثروا بالثقافة الكلاسيكية طوال سنى وجودهم في الأراضي التي كان بها اليونان كما يقول فيكسلر Wechssler[1]:

"وقد يعترض على هذا بأن العرب عرفوا الآثار البيزنطية واليونانية بالإسكندرية وتحدثوا عنها بأدبهم، ولكنها آثار وصلت إليهم بعد أن تكيفت بالحضارة الهيلينية الآسيوية فاقتربت من عقليتهم السامية. ولكن لا دليل على تأثرهم المباشر بها بالرغم من ذكرهم لها.

---

(1) Das Kulturproblem des Minnesangs, Halle 1969

وهذا أيضًا ما لم يدعيه بورداخ Burdach نفسه الذي كان يبالغ من الحديث عن تأثير الحضارة الهيلينية ونفوذها ويقدرها تقديرًا عظيمًا[١]، بل إنه حاول التدليل على أن شعر الغزل العربي الجاهلي لم يتأثر بشيء يبعد عن موطنه الأصلي (أي Nicht Autochthon) راجع ص١٠٨٦ بل إنه يمثل صياغة عربية لشعر البلاط الغنائي أيام الهيلينيين:

Sondern nur eine arabische Version der hellenistischen Hofpanegyrik darstelle.

وهو يرى أن شعر الغزل بالجاهلية أقدم من اتصال العرب المباشر بالحضارة البيزنطية ومصر.

ويرى بورداخ في دراسته عن أصل الشعر الغنائي في العصورالوسطى[٢] أن: "ما يحتاجه تاريخ اللغة والثقافة لهو قبل أي شيء مجموعة من النصوص المختارة بعناية، منوعة الأغراض، تترجم عن العربية، مع وصف دقيق لأنواع القافية والمقطوعات الشعرية والأغراض الشعرية والأسلوب اللغوي (أي البلاغة وما تشمله من وسائل بلاغية) ولو ترجمت مختارات من الشعر الغنائي العربي من عصر الخلافة الأموية وملوك الأمصار، وأمراء المرابطين والموحدين في أسبانيا ترجمة حرفية ما أمكن وفقًا للأسس المرعية بالتاريخ الأدبي لخطونا خطوة يمكن أن تقربنا من الهدف المنشود".

“Was die Mittelalterliche Philologie und Kulturgeschichte braucht, wäre vor allem eine Möglichst Vielseitige Answahl von charakteristischen Textproben in

---

(1) über den Ursprung des Mittelalterlichen Minnesangs Stizungsberichte der press. Akademie der Wiss. Bd. XL IV, 1918

(2) ص١٠٧٣

In den Sitzungsberichten der preusischen Akademie,Bd. XL VII, 1918

Übersetzung, ferner bestimmte Beschreibungen der Reim-u. Strophenarten der poetischen Motive, der sprachlich – stilistischen Technik, namentlich der Tropik und der übrigen rhetorischen Mittel. Schon eine nach literarhistorischen Gesichtspunkt angelegte Anthologie von möglichst wortlichen Übersetzungen arabischer Lyrik aus Vor-und Früh islamischer Zeit. Sowie aus der Epoche der Regiments der Almoraviden und Almohaden in Spanien wäre einewichtiger Schritt, ,der dem bezeichnete Ziel uns nähern konnte".

وقد حاول لورانس ايكر Lawrence Ecker هذا في كتابه عن شعر الغناء العربي والبروفنسالي والألماني.

Arabischer, Provenzalischer u. Deutscher Minnesang. Eine Motivgeschichtliche Untersuchung / Bern u. Leipzig 1934.

وقد وفق في هذه الدراسة التي اجتهد فيها اجتهادًا كبيرًا، وإن كنا لا نستطيع أن نتعرض لها هنا، وإنما نرجو أن نفرد له بحثًا مستقلاً إن شاء الله.

قد ينفي البعض تأثير العرب المباشر على شعر التروبادور محتجين بقلة انتشار الكتابة العربية، ولكن كراتشكوفسكي يرد عليهم بقوله:

"بأن الذين ينفون تأثير العرب المباشر يسوقون عادة هذا الدليل، وهو أن الكتابة العربية كانت قليلة الانتشار بين الشعوب الرومانية، ولكن التناقل السماعي المباشر يجعل هذا الدليل غير ذي قيمة، ولا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار لغة الرجل العامية الشعبية.

فمن الأمور المحققة الآن أنه كانت بالأندلس العربية لغتان، ومن يدري فقد يقر الجميع قريبًا بما قاله أحد العلماء الأسبان من أن المفتاح السري الذي يفسر حركة الأشكال الشعرية في مختلف الضروب الغنائية لعالم الثقافة في

القرون الوسطى، إنما يكمن في الغناء الأندلسي الذي يتمثل في أغاني ابن قزمان[1].

* * *

ونضيف إلى رد كراتشكوفسكي أن المنصور أفنى جزءًا كبيرًا من مجموعة كتب الخليفة الحكم لأسباب سياسية، كما أن الأرتس بيشوف يمنتس (ت١٥٧٩) Erzbischof Jimenz de Quesada قام بعد غزو غرناطة بحرق مئات الآلاف من المخطوطات العربية فضلاً عن أن الكثير من الكتب اتلفت أو أحرقت في مختلف الثورات أو الإغارات من جنود البربر والمسيحيين والمسلمين المتعصبين.

فهذا الدمار التاريخي الثابت والمؤكد يجعلنا لا نتأكد قطعًا مع وصول الموشح أو شعر الغزل العربي مترجمًا أو معلقًا عليه بلغة أوربية آنذاك.

وقد تحدث كراتشكوفسكي عن فرضيات الشعر البروفنسالي فيقول[2]:

"ففي أغانيه هو (أي أغاني قزمان) يرى أنصار الفرضية العربية (ريبيرا أولاً ثم نيكل) ملامح ذلك الأدب الغنائي الأندلسي الذي ترك، في رأي ابيل، أثره من ناحية الإيقاع الحي الأصيل والجرس الموسيقي، في الشعر البروفنسالي المتقدم، وبالتالي في كل الشعر الأوروبي، في كثير من خصائص الشكل كنظام القافية وعدد الأبيات وكيفية تراكيبها وغير ذلك.

ولكن هذه المسألة لايمكن أن تعد منتهية تمامًا لأنه لا تزال توجد إلى جانب الفرضية العربية، الفرضية اليونانية، والفرضية المسيحية الوسطى، وإن تكن الفرضية العربية تجد المزيد والمزيد من الأنصار في السنين الأخيرة".

---

(1) اغناطيوس كراتشكوفسكي، دراسات في تاريخ الأدب العربي، موسكو ١٩٦٥. ص٢٦، ٢٧

(2) ص١٤٦ نفس المرجع

ويتحدث الدكتور عبد الرحمن بدوي عن تأثر الأوروبيين ناقلاً عن كتاب دكتورحسين مؤنس[1] فيقول:

"هذان النوعان من النظم (الموشح والزجل) اللذان ابتكرهما أهل الأندلس هم اللذان أثرا في نشأة الشعر الأوربي. وأول من قال بهذه النظرية هو خليان ريبيرا Julian Ribera المستشرق الأسباني الكبير، الذي عكف على دراسة موسيقى الأغاني Cantigas الأسبانية ودواوين الشعراء(التروبادور) والتروفير وهم الشعراء الجوالة في العصر الوسيط في أوربا والمنيسنجر Minnesänger وهم شعراء الغرام، فانتهى من دراساته المستفيضة هذه إلى أن الموشح والزجل هما المفتاح العجيب الذي يكشف لنا عن سر تكوين القوالب التي صبت فيها الطرز الشعرية التي ظهرت في العالم المتحضر إبان العصر الوسيط، وأثبت انتقال بحور الشعر الأندلسي فضلاً عن الموسيقى العربية إلى أوربا "عن نفس الطريق الذي انتقل به الكثير من علوم القدماء وفنونهم – لا يدري كيف – من بلاد الإغريق ومن روما إلى بيزنطة، ومن هذه إلى فارس وبغداد والأندلس، ومن ثم إلى بقية أوربا"[2].

ويأتي دكتور أحمد هيكل بآراء أخرى معلقًا عليها فيقول:

"وقد ذكر الأستاذ ريبيرا Ribera صاحب الفرض السابق احتمالاً آخر يقول: إن أكثر البيوت الأندلسية كان يضم نساء من جليقية لأنهن عُرفن أكثر من غيرهن بالجمال وكثير من المزايا الأخر، وأن هؤلاء الجليقيات كن يغنين بلغتهن في الحفلات، ويهدهدن أطفالهن في المنازل، ويسرين عن أنفسهن في ساعات العمل، فمن الممكن أن تكون الموشحات الأولى قد تأثرت ببعض الأغنيات

(1) دور العرب في تكوين الفكر الأوربي – الأنجلو المصرية ١٩٦٧ ص١٤

(2) الأدب الأندلسي، من الفتح إلى سقوط الخلافة ط١٩٦٧ – دار المعارف – ص١٥١

الجليقية القديمة. ولكنا نستبعد كذلك هذا الافتراض الذي ذكره المستشرق الأسباني، لأنه ليس بين أيدي الباحثين كذلك شيء من أغنيات جليقية، يمكن أن يثبت قرابة بين تلك الأغاني والموشحات.

كذلك ثبت أنه كان لليهود المعايشين للمسلمين في الأندلس بعض الأناشيد الدينية مثل (البزمون Pizmon) وهذه الأناشيد يشبه بعضها الموشحات. فهل كانت تلك الأناشيد مصدر وحي لمخترع الموشحات حين نظم محاولته الأولى؟

نحن كذلك نستبعد هذا الرأي الذي قال به الأستاذ مليلس فيليكروسا Milias Villicrosa المستشرق الأسباني، المتخصص في الدراسات العبرية، نستبعده لأننا نستبعد أن يتأثر المسلمون الأندلسيون بشيء يهودي متصل بالدين، فهم قد عرف عنهم التعصب الشديد والنفرة الواضحة مما يشوب العقيدة، حتى كانوا ينفرون من الفلسفة، بل من المذاهب الفقهية المخالفة لمذهبهم، فكيف نعقل أنهم تأثروا ببعض الأناشيد اليهودية الدينية؟

والذي يمكن الاطمئنان إليه: هو أن الموشحات قد بنيت على أغنيات أندلسية محلية واستوحت بعض أغاني الأندلسيين الشعبية، التي لم يسجلها المؤرخون..".

* * *

وإني لأرى في الموشح الأندلسي تطويرًا للشعر المزدوج المسمّط الذي عرفه العرب من قبل. وليس معنى وجود بعض المفردات الأسبانية الرومانسية دليل على التأثر المباشر بالأغنيات الأندلسية المحلية في الشكل والمضمون، الذي نرى فيهما امتدادًا حيًّا لما عرفه الشعر العربي في كافة العصور الأدبية.

ولا أحب أن أترك هذه النقطة قبل أن نعرض لكلمة (تروبادور) وكيف أن بعض الدارسين يرى فيها الأصل العربي لكلمة (دور طرب) وإن كانت دائرة المعارف البريطانية تحاول أن تشتق الكلمة من كلمة Treuver.

"The Word Troubadour is a French Form of the Occitanian Trobador, accusative singular of trobaire, "poet," from trobar, to find, to invent; cF. Fr. trouvère, trouver A troubadour, then, was one who invented new poems, finding new verse forms for his elaborate lyrics.

وأرى في التفسير الاشتقاقي من كلمة Trobaire في لهجة الأوك تعنتاً لا داعي له. فلم كان الاشتقاق من الكلمة في حالة النصب أي Trobador وليس من حالة الرفع.، ولعلنا نلمس هذا التعنت أيضًا عند شرح الكلمة الهادف حين نقرأ:

"A troubadour, ,then was one who invented new Poems, finding new verse for his elaborate lyrics".

ولو أبدلنا موضع الكلمتين بعد التعديل فنقول:

Inventing, new verse forms, who found new poems.

لكان المعنى أصح ودل على تأثر التروبادور بالموشح الأندلسي، وأنه اخترع بعد ذلك صيغاً وأشكالاً تتفق والذوق الأوروبي، وإن كان لم يكتب له البقاء، ومن ثم فإن العودة بالتروبادور إلى (دور الطرب) أصح عندي من هذا الاشتقاق. وإن كنت أرى أن محاولة الاشتقاق هذه قديمة بدليل أن التروفير اشتقت منها. والتروفير هم الشعراء الغنائيون بشمال فرنسا الذين عرفوا في القرنين ١٢، ١٣ وكانوا شعراء بلاط. **تقول دائرة المعارف البريطانية:**

Trouvere, the name given to the mediaoval poets of northern and central France, Whe Wrote in the Langue d'oil or langne d'oui.

وقد انتشر هذا النوع بذهاب اليانور الاكويتيني Eleanor of Aguitaine حفيدة أحد شعراء التبروبادور المشهورين سنة ١١٣٧ إلى البلاط الفرنسي لتكون ملكة وزوجة للملك لويس الثاني عشر.

وتتعرض الدراسة القيمة التي كتبتها د. سهير القلماوي ود. محمود مكي بالكتاب الصادر عن مركز تبادل القيم الثقافية بالتعاون مع منظمة الامم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم (يونسكو) لفكرة نشأة الموشحة آتية بمختلف الآراء في هذا الصدد يمكن أن نلخصها فيما يلي[1]:

١- نادى الأب جون أندريس Juan Andrès في كتابه الذي نشره بين عامي (١٨٠٨ – ١٨١٧) بأن الشعر العربي قد أثر في بواكير الشعر الغنائي الأوربي.

٢- تأثر بهذا الرأي ونادى به من بعده المستشرقون:

أ- همربورجشتال Hammer-Purgstall في مقالين نشرا في المجلة الآسيوية بين عامي ١٨٣٩، ١٨٤٩

ب- رينهارت دوزي Reinhardt Dozy الذي عني بالدراسات الأندلسية عناية فائقة، وإن كان لم يقطع برأي في تأثير الشعر الغنائي العربي على نظيره الأوربي قائلاً: "إن مسألة التأثيرات المحكمة للشعر العربي في الأوربي مسألة سابقة لأوانها.

جـ- البارون فون شاك von Schack صاحب كتاب الشعر العربي في الأندلس وصقلية وكان يرجح تأثير الشعر وإن لم يقدم عليها أدلة إيجابية موضوعية.

٣- في عام ١٨٩٧ كتب مارتن هارتمان Martin Hartmann كتابا خاصًا عن الموشحة، ولكنه اقتصر على تسجيل النصوص التي كانت معروفة آنذاك.

---

(1) أثر العرب والإسلام في النهضة الأوربية – الهيئة العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧٠ – راجع ص٢٣

٤- في عام ١٩١٢ كتب جوليان ريبيرا Juluán Ribera نظريته حول ما أسماه بوجود "شعر غنائي مكتوب باللاتينية الدارجة في الأندلس الإسلامية" وكيف أن هذا الشعر الذي ضمنه الشعراء الأندلسيون المسلمون إنتاجهم الأدبي قد باشر أثرًا حاسمًا في مولد الشعر الأوربي الغنائي كله. كما أكد أن الشعراء البروفنساليين الفرنسيين لم يفعلوا أكثر من تقليد نماذج الوشاحين والزجالين الأندلسيين الذي سبقوهم بقرنين على الأقل.

٥- تابع نظريته هذه الأستاذ نيكل A. R. Nykl ففي عام ١٩٣٣ نشر ديوان ابن قزمان كاملاً بالحروف اللاتينية ، وفي عام ١١٠٠ كتب في مجلة الأندلس المجلد الأول بحثًا عن الشعر الغنائي على جانبي جبال البرنات (البيرينية) قدم فيه مزيدا من الحجج المقنعة على تأثير الشعر العربي في شعراء التوبادور البروفانسيين، وكرر ذلك فيما بعد في كتابه عن الشعر الأندلسي (ط. بلنتيمور ١٩٤٦).

٦- ١٩٣٨ كتب رامون منندث بيدال Ramón Menéndez Pidal كتابه "الشعر العربي والشعرالأوربي" أيد فيه ما جاء به ريبيرا ونيكل.

٧- في سنة ١٩٤٨ خرج شتيرن S.M.Stern بدراسة في مجلة الأندلس (المجلد الثالث عشر) بعنوان: "الخرجات الأسبانية في الموشحات العبرية". (وقد تحدثنا عن هذا من قبل).

٨- في سنة ١٩٥٢ كتب أميليو غرسيه غوميس في مجلة الأندلس مقالاً بعنوان: "٢٤ خرجة باللاتينية الدارجة في موشحات عربية" استخرجها من مخطوط للمؤلف الأندلسي ابن بشرى الغرناطي ثم زاد عليها معتمدا على مخطوط "جيش التوشيح" للسان الدين بن الخطيب الغرناطي.

ويعلق د. محود مكي ود. سهير القلماوي على ما جاء به ريبيرا في دراسته بالقول[1]:

"إن جوليان ريبيرا مضى إلى أبعد من ذلك في بحثه، إذ أكد أن هذا الشعر الغنائي الأسباني القديم، ربيب الأندلسيين المسلمين كان هو المورد الذي استقى منه شعراء التروبادور الفرنسيين، وهو الذي انبثقت عنه سائر أنواع ذلك الشعر في القارة الأوربية. والواقع أن كل ذلك كان تخمينًا من ريبيرا أشبه بالنبوءات الصادقة، إذ لم يكن بين يديه في ذلك الوقت نصوص يثبت بها آراءه. فكل ما كان متيسرًا له هو النسخة الوحيدة المخطوطة من ديوان أزجال ابن قزمان القرطبي (١١٦٠م) وقد أدى هذا بريبيرا إلى مبالغات وأخطاء عديدة (إذ إن الزجل كان لونًا أدبيًا متفرغًا عن الموشحة ومتأخرًا عنها) وإن كان الزمن قد أثبت سلامة نظريته في جوهرها".

ويرى الدارسان أن التوشيح ليس امتدادًا للشعر العربي التقليدي فنقرأ لديهما:

"إن وجه الابتكار في التوشيح لم يكن مجرد المغايرة بين القوافي على عكس الشعر العربي التقليدي ذي القافية الوحيدة، مثلما يغاير بين قوافيه مثل التسميط والتخميس، وإنما التجديد في الموشحات أكثر من هذا بكثير. هو في مركز الموشحة أو خرجتها التي أصحبت في السنوات الأخيرة مجال أبحاث مستفيضة وجدال لم ينته بعد".

ثم ينقلان عن ابن سناء قوله:

"والخرجة هي إبراز الموشح وملحه وسكره، ومسكه وعنبره، وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة، والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة.. وقولي السابقة لأنها التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها ويعلمها من ينظم الموشح

(1) ص٣٧ من أثر العرب والإسلام في النهضة الأوربية

في الأول، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية، وحين يكون مسيبًا مسرحًا ومتبحبحًا منفسحًا، فكيفما جاء اللفظ والوزن خفيفا على القلب، أنيقًا عند السمع مطبوعًا عند النفس، حلوًا عند الذوق تناوله وتنوله، عامله وعمله، وبنى عليه الموشح لأنه قد وجد الأساس وأمسك الذنب ونصب عليه الرأس".

ثم يستطردان معلقين على رأي ابن سناء بالقول:

"فالخرجة – على الأقل كما فهمها واصطلح عليها مخترعو الموشحات الأندلسيون – ينبغي أن تكون عامية أو أعجمية أي باللطينية الدارجة ومن هنا نرى كيف يتمثل فيها طابع هذا المجتمع الأندلسي الذي كان خليطًا مولدًا من العناصر العربية والأسبانية القديمة والذي كان مزدوج اللغة".

وإنني لأرى أن الأساس في الموشحة هو التطور عن المزدوج والمسمط، وأن الخرجة لا تعدو أن تكون حلية للسمع والنظر بذلك جمعت الموشحة بين الفنون المسموعة والمنظورة.

ولما كان بحثنا هذا خاصًا بالقافية والأصوات اللغوية، فإننا سنقتصر على القافية بالموشح ومقارنتها بمثيلتها بالشعر الغنائي الأوربي.

obeikandl.com

ونكتفي بالموشـــح الأقـــرع الذي نجده بكتاب أثـــر الحضـــارة العربية (ص٣٦ – ٤٠)

قد وضح الشجوا	أ	الأغصان
حين جلا	ب	
سره الاعلان	جـــ	
من كتم الشكوى	أ	
عاد على	ب	
قلبه الكمان	ج	
والغاية القصوى	أ	
لو أن تلا	ب	
حسنه احسان	حـــ	

يافتنة الفاتن	د	القفل أو الخرجة
أنت الغياذ	هـــ	
لوأجرت العاذ	و	

وليلة أدنت	س	الأغصان
خيل السرى	ص	
مطايا الركب	ع	
في طرفة أفنت	س	
طعم الكرى	ص	
للمرام الصعب	ع	

obeikandi.com

وغادة غنت	س	
حين ترى	ص	الغصن
زعقة للحرب	ع	

يافاتن أفاتن	د	
وش انتراذ	هـــ	الخرجة أو المركز
كندوجلش كادد	و	

ولو أننا كتبنا هذه الخرجة بالأسبانية القديمةلأصبحت:

Ya Fatin A – Fatin
Os Entrad
Kado (El) Gilos Ked'ed

وترجمتها بالعربية:

يافاتن يافاتن
أدخل
حينما ينام (الرقيب أو الحاسد الغيور)[1].

أي أن الخرجة هنا تشبه الشطر الرابع من المربع مثلاً، وإن كانت تحوي القافية الداخلية التي تتكرر في كل شطر رابع. والقافية الداخلية معروفة عند الشعراء العرب الشرقيين، كما أن المربع معروف عندهم وكذا الرباعيات سواء عندهم أو عند الفرس. وفضلاً عن ذلك فإن استعمال الكلمات الأعجمية في القافية أو في الشعر بصفة عامة ليست مستحدثة في الموشحات فحسب، فقديماً استعملها الشعراء العرب أيضًا.

(1) أثر العرب والإسلام ص٤٠

obeikandl.com

وهذا هو المعروف لدى الباحثين العرب القدماء، وإن أنكره دكتور مكي ودكتورة سهير بقولهما:

"غير أن انتشار التوشيح في الشرق والغرب أدى إلى أن تتعرض الموشحة لضغط البيئات المختلفة. فالموشح الأندلسي بخرجته الأعجمية لم يكن ليفهم ولا ليتذوق إلا في بيئة أندلسية لا يصدمها ازدواج اللغة. أما في المشرق مثلاً فإن مثل هذه الخرجة كانت بعيدة عن إدراك المثقفين لها، ومن هنا بدأ اتجاه إلى أن تكون الموشحة كلها بالعربية الفصحى، ويبدو أن غالبية المشارقة – على الرغم من تنبه بعضهم مثل ابن سناء الملك إلى دور الخرجة الأعجمية –لم يروا في التوشيح إلا المغايرة بين القوافي، باعتبار أن ذلك هو وجه الأصالة الوحيد فيها (أي أنهم اعتبروها طريقة للنظم تشبه التسميط والتخيمس وما إلى ذلك)[1].

ثم ننقل[2] موشحة لأبي بكر بن محمد الأنصاري الأشبيلي المعروف بالأبيض من وشاحي العصر المرابطي بالقرن الثاني عشر، وفي مقابلها مقطوعة للشاعر ماركابرو بالنصف الأول من القرن الثاني عشر أيضًا:

ما لذ لي شرب راح	Ai come es encabalada
على رياض الأقاح	La falsa razos duarada
لولا هضيم الوشاح	deman tatos vai triada
إذا أتى في الصباح	va ben es fols qui s’i fia
أو في الأصيل	de vos datz
أضحى يقول	da’plombatz
ما للشمول	vos gardatz
لثمت خدي	qu’an ganatz

(1) أثر العرب والإسلام ص٤٧

(2) المصدر السابق ص٦٠، ٦١

وللشمال	n’a assatz
هبت فمال	so apchatz
غصن اعتدال	e mes eu la via
ضمه بردي	

وترجمة الأغنية الفرنسية: أه... ما أقوى الحجج الزائفة المذهبة. ولكنها (أي المحبوبة) مختلفة عن سائر النساء (في هذه الناحية). آه ما أشد جنون من يثق في كلامهن فاحذروا من وعودهن، ولتعملوا أنه ما أكثر من خدعن بمثل هذه الوعود، ثم ألقين به في عرض الطريق.

ونلاحظ هنا التشابه في طريقة ترتيب الأغصان والأقفال بين الموشحة العربية والمقطوعة الفرنسية، فالأولى على هذا النهج أ أ أ أ، ب ب ب ج، د د د جـــ: والثانية أ أ أ ب، جـــ جـــ جـــ جـــ، جـــ جـــ ب.

وقد جمع إيكر Dr. Lawrence Ecker في كتابه[1]:

Arabishcer,Provenzalischer und Deutscher Minnesang

الكثير من الأمثلة المقارنة بين الموشحات والبروفنسال والميني زانج مقسمًا إياها على الأغراض التي اعتاد الشاعر العربي أن ينظم فيها، مثل التجني ويقابلها بالألمانية Die falsche Beschuldigung والرقيب وجمعها الرقباء ويقابلها بالألمانية die Hüter oder Marker واللائمون ويقابلها بالألمانية Die Tadler.

ومن ثم يلاحظ تأثر البروفنسال والميني زانج بالموشح الأندلسي ليس في القافية فحسب بل في المضمون أيضًا.

---

(1) Bern u, Leipzig 1934, Paul Haupt.

المراجع العربية

د. إبراهيم أنيس

– الأصوات اللغوية. نهضة مصر ١٩٥٠

د. إبراهيم مصطفى

– إحياء النحو. القاهرة ١٩٥٩

د. إبراهيم موسى هنداوي

– الأثر العربي في الفكر اليهودي – الأنجلو المصرية ١٩٦٣

أبو زيد الانصاري

– النوادر. بيروت ١٨٩٤

أبوعبد الله محمد بن جعفر التميمي

– ضرائر الشعر. تحقيق زغلول سلام، مصطفى هدارة

أبو علي القالي

– الأمالي جـ١ – ٣ بولاق ١٣٢٤، القاهرة، دار الكتب ١٩٢٦

أبو الفرج الأصفهاني

– الأغاني جـ١ – ٢٠ بولاق ١٢٨٥هـ.

جـ٢١ تحقيق برونو / ليدن ١٩٨٨، القاهرة ٨٢٧هـ.

أبو مسحل

– نوادر جـ١ – ٢. تحقيق عزة حسن. دمشق ١٣٨٠ / ١٩٦١

ابن مزاحم المنقري

– وقعة صفين. تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة ١٣٦٥هـ.

ابن الانباري: أبو البركات

– الانصاف في مسائل الخلاف. تحقيق فايل. ليدن ١٩١٣

– الأضداد. تحقيق هوتسما ١٨٨١

obeikandl.com

أحمد الشايب
- أصول النقد الأدبي. النهضة المصرية ١٩٦٤
البغدادي
- خزانة الأدب جـ١ - ٤
بولاق ١٢٩٩هـ، تحقيق عبد السلام هارون ١٩٦٧ / ١٩٦٩
التنوخي (أبو يعلى عبد الباقي بن المحسن)
- القوافي تحقيق د. عوني عبد الرؤوف. الخانجي ١٩٧٥
الجاحظ
- البيان والتبيين جـ١ - ٤ تحقيق عبد السلام هارون القاهرة ١٩٤٨ - ٥٠، جـ١، ٢ القاهرة ١٣١٠ - ١٣١٣هـ.
- الحيوان. تحقيق عبد السلام هارون. جـ١ - ٧
القاهرة ١٣٢٣ - ١٣٢٥
الجرجاني: عبد العزيز
- الوساطة. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البيجاوي
القاهرة ١٣٧٠ / ١٩٥١
ابن جني
- الخصائص تحقيق محمد النجار جـ١ - ٣. دار الكتب ١٩٥١-١٩٥٦
- ديوان الهذليين. تحقيق أحمد ناجي القيسي. بغداد ١٩٦٢
- مختصر القوافي. تحقيق د. حسن فرهود دار التراث القاهرة ١٩٧٥
الجواليقي
- المعرب. تحقيق زخاو. ليبزج ٧ - ١٨، تحقيق أحمد محمد شاكر.
القاهرة. دار الكتب ١٣٦١هـ

obeikandi.com

جوجي زيدان
- تاريخ آداب اللغة العربية جـ١ - ٤
بيروت. مكتبة دار الحياة ١٩٦٧
رؤبة
- الديوان. مجموع أشعار العرب. تحقيق آلورد. ليبزج ١٩٠٣
ابن رشيق القيرواني
- العمدة / تحقيق محي الدين بن عبد الحميد: ط دار الجيل ١٩٦٥، ١٩٧٢
حازم الفرطاجني (أبو الحسن)
- منهاج البغاء وسراج الأدباء
تحقيق الحبيب ابن الخوجة – تونس ١٩٦٦
الزمخشري
- المفصل تحقيق بروخ ١٨٧٩
- شرح ابن يعيش جـ١ - ١٠ القاهرة/ الطباعة المنيرية (بدون تاريخ)
الزجاجي
- الأمالي: شرح الشنقيطي / القاهرة ١٣٢٤هـ
تحقيق عبد السلام هارون ١٣٨٢هـ
- الإبدال / تحقيق عز الدين التنوحي / دمشق ١٩٦٢
ابن السكيت
- إصلاح المنطق
تحقيق أحمد محمد صقر وعبد السلام هارون
ذخائر العرب / القاهرة ١٩٤٩ / ١٩٥٦

obeikandl.com

سليم الجندي (محمد)
- الجامع في أبخار أبي لاعلاء وآثاره
تحقيق عهد الهادي هاشم جـــ١ – ٣ دمشق ١٩٦٢ / ١٩٦٤
سيبويه
- الكتاب جـــ١ – ٢
تحقيق ديرنبورج باريس ١٨٨١ – ١٨٨٩
ابن الشجري
- الأمالي الشجرية جـــ١ – ٢
حيدر أباد ١٣٤٩هـــ
د. شكري عياد
- موسيقى الشعر. دار المعرفة ١٩٦٨م
الصفدي
- فوات الوفيات. تحقيق ريتر وآخرين
النشريات الإسلامية ١٩٣١ وما يليها
ابن طباطبا
- عيار الشعر. تحقيق د. طه الحاجري، د. محمد زغلول سلام.
ط. التجارية ١٩٥٦
د. طه حسين
- حديث الأربعاء جـــ١ – ٣ دار المعارف ١٩٥٤ – ١٩٥٧
عبد الجبار داود البصري
- شيء من التراث / بغداد ١٩٦٨

obeikandl.com

ابن عبد ربه
- العقد الفريد جـ١ - ٣ بولاق ١٢٩٣هـ
جـ١ - ٧ القاهرة ١٩٤٠ - ١٩٥٣
العجاج
- الديوان. رواية الأصمعي
تحقيق د. عزة حسن / بيروت ١٩٧١
العسكري (أبو هلال)
- كتاب الصناعتين. تحقيق علي البيجاوي
ومحمد أبو الفضل إبراهيم ط. الحلبي ١٩٥٢
ابن عون
- التشبيهات. تحقيق محمد عبد المعين خان
لندن ١٩٥٠
د عوني عبد الرءوف
- قواعد اللغة العبرية. ط جامعة عين شمس ١٩٧١
- بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف. ط الخانجي ١٩٧٦
العيني
- المقاصد النحوية على هامش الخزانة، فيك (يوهان)
- العربية: ترجمة د. عبد الحليم النجار. الخانجي ١٩٥١
ابن قتيبة
- تأويل مشكل القرآن.
تحقيق السيد أحمد صقر. القاهرة ١٣٧٣هـ ١٩٥٤م
- الشعر والشعراء. تحقيق ذي خوية ١٩٠٤
- أدب الكاتب. تحقيق م. جرينرت / ليدن ١٩٠٠

obeikandi.com

قدامة بن جعفر
– نقد الشعر / تحقيق بونباكر. ليدن ١٩٥٦
د. القصاص (محمد)
– الشعر العبري. ط الأنجلو المصرية (بدون تاريخ)
كراتشكوفسكي
– دراسات في تاريخ الأدب العربي، موسكو ١٩٦٥
المبرد
– الكامل / تحقيق و. رانيت جـــ١ – ٢
ليبزج ١٩٦٤ – ١٩٨٢
المرزباني
– الموشح. القاهرة ١٣٤٣
المرذوقي
– شرح ديوان الحماسة / تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون
جـــ١ – ٤ القاهرة ١٩٥١ – ١٩٥٣
المسعودي
– مروج الذهب جـــ١ – ٩
تحقيق بربير دي مينارد، دي كورتيل. باريس ١٨٦١ – ١٨٧٧
محمد الحبيب بن الخوجة
– منهاج البلغاء وسراج الأدباء
تحقيق تونس ١٩٦٦
محمد نوري
– فحولة الشعراء. رواية عن أبي زيد عن أبي حاتم عن الأصمعي
تحقيق دار الكتاب الجديد ١٣٨٩هـ / ١٩٧١م

obeikandl.com

مصطفى صادق الرافعي
- تاريخ آداب العرب جـ١ – ٣ ط الاستقامة ١٩٤٠
ابن منظور
- لسان العرب جـ١ – ١٥. بيروت ١٩٥٥ – ١٩٥٦
النويري
- نهاية الأرب جـ١ – ١٧
دارالكتب المصرية ١٣٤٧هـ / ١٩٢٩ وما يليها
الهمداني
- الجزيرة / تحقيق ميللر جـ١ – ٢، ليدن ١٨٨٤ – ١٨٩١
ياقوت الحموي
- معجم البلدان / تحقيق فيستنفلد جـ١ – ٦
ليبزج ١٨٦٦ – ١٨٧٠، جـ١ – ٥ بيروت ١٩٥٥ – ١٩٥٧
الهذليون
- ديوان. تحقيق كوزجارتن / لندن ١٨٥٤
القاهرة جـ١ – ٣ (دار الكتب) ١٩٤٥ – ١٩٥٠
ابن يعيش
- شرح المفصل / تحقيق ج. يان
جـ١ – ٢ ليبزج ١٨٨٢ – ١٨٨٦
الجرائد والمجلات العربية:
- مجلة كلية الآداب / ج. القاهرة مايو ١٩٤٨
- الأهرام عدد ٢٠ أغسطس ١٩٧٦

obeikandi.com

المراجع الأجنبية

Bloch, A.

Vers und Sprache im Altarabischen

Basel 1946.

Ewald

Jahrbuch der biblischen Wissenschaft. Vol. V. 1853

Hartmann

Das arabische Strophengedicht I. Das Mawassah Weimar 189.

Hecker, Karl

Untersuchungen zur Akk. Epik Ver ag Butzon a. Bercker Kevelaer 1974.

Hölscher, Gustav:

Syrische Verskanst Leipzig 1 J. C. Hinrichssche. Buchhandlung 1932.

The Jewish Encylopedia Volume X

New york and London.

Junk and wagralls Company 1905.

Kayser, Wolfgang:

Das sprachliche Kunstwerk, Franke Verlag, Bern U. München 1961.

obeikandi.com

Kluge, Friedrich

Etymologisches Wöterbuch, Walter de Gruyter Berlin 30 / 1963

littmann, E., Geschichte der äthiopischen Litteratur, in Geschichte der christlichen Litteraturen des Orients, Leipzig. 1907.

Nöldeke, Theodor:

Kurzyefasste syrische Grammatik, Wissenschaftliche Buchgesellschafft Darmstadt. 1966.

Praetorius, Franz:

Aethiopische Grammatik, New York 1955.

Rosin, D.:

Reim u.Gedichte des Abraham Ibn Ezra Breslau 1887/89

Rossini, C.:

Grammatica Elementare de la lingua Etiopia, Roma 1941.

Ullmann, Manfred

Untersuchungen zur Ragazpoesie

Harrassowitz- Wiesbaden 1966.

Ungnad, M.:

Grammatik des Akkadischen. Verlag C. H. Beck. München. 1964.

WKAS Wörterbuch der klassischen Arabischen Sprache, Hrsg. Durch die Deutsche Morgenländische Gesellschaft.

obeikandl.com

Wiesbaden 1957 ff.

Zin mern, H.:

Zu den neusten Arbeiten über Babylonische Metrik.

Weimar 1896.

Zeitschrift. F. Assriologie u.

verwandte Gebiete.

المجلات والدوريات الأجنبية

Raymond Riec jestin:

R A Reveu D, Assyriolgie et d, Archeologie

Oriental 63 / 1969

Von Soden:

ZAC Zeitechrift F. Assyriologie

u. vorderasiatische Archeologie 1. Band 15 / 1950.

Ein Zwigespräch Hammarabis mit einer Frau.

obeikandl.com