الفصل الخامس

أشكال القافية

١ – القصيدة ذات القافية الواحدة

نشأة القافية الموحدة

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

وتكاد هذه الفروض تجمع على أن أول لون أدبى عرفه العرب كان العبارات الانفعالية التى أصدروها فى الأوقات التى تعرضوا فيها لهزة انفعالية بالغة أفقدتهم توازنهم ، وأنطقتهم بما لا ينطقون به فى حياتهم اليومية المألوفة :

قد يكون منبع هذه الهزة نشوة دينية أو غيبوبة سحرية أو إرهاقاً من عمل شاق أو فرحة غامرة من انتصار على عدو أو من مناسبة تحققت لوليد أو صديق ، أو حزناً مستبداً على فقيد ؛ مهما كان المنبع فالرافد لم يتغير ؛ عبارة تحمل فيضًا من الانفعال ، وتتقارب أطرافها أوتتماثل فى الجرس ، فتعطى الرنين الذى فرّقْنا فيما بعد بين أنواع منه : فسميناه فى بعض المواضع سجعة ، وفى بعضها الآخر قافية ، وفى موضع خاص فاصلة .

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

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

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

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

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

ومهما يكن من شىء فإن هذا الافتراض الأخير أول افتراض تصل إلينا عنه أقوال من القدماء : قال محمد بن سلام الجمحى[1] : « لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل فى حادثة ؛ وإنما قُصِّدت القصائد ، وطُوِّل الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم ابن عبد مناف » .

وسواء اتفقنا مع ابن سلام أو اختلفنا فى هذا الحد الزمنى الذى أعطاه لنشأة القصيدة — لا يخامرنا شك أن الشعر العربى صار قصائد طويلة موحدة الوزن والقافية قبل الإسلام ، وأن دواوين أئمة شعراء الجاهلية تقوم على هذا الشكل الشعرى قبل غيره . وأدى ذلك إلى أن صارت القافية ، وما تستدعيه من قيود ، وما يبديه الشاعر من اقتدار عليها وبراعة فى التصرف فى قيودها — صار ذلك كله من الأمور التى تمنحه مكانه الذى يعرفه له النقاد بين زملائه من الشعراء .

---

(١) طبقات فحول الشعراء ٢٣ .

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

فقد كانت الظروف مناسبة لبقاء القافية الموحدة ، وسيطرتها على القصيدة التى عدت المثل الشعرى الأعلى . فالإنسان البدائى مثله مثل الطفل كان مرهف الحواس ، حاد السمع خاصة ؛ لأنه يدرب نفسه على التقاط أخفت الأصوات والتمييز بينها ، فى ذلك بقاؤه .

والإنسان البدائى وغير المتحضر يعجب بالحاد البالغ مماتعطيه حواسه من مرئيات ومسموعات ، يحتفل كل الاحتفال بالألوان الصارخة من أحمر قان ، وأصفر فاقع ، وبالأصوات الحادة مثل قرع الطبول : فالآلات الايقاعية أول ماعرفه الإنسان ، واستخدم البدائيون الطبول بأشكالها المختلفة فى حياتهم الدينية والدنيوية ، وكادت موسيقاهم تقتصر عليها . وكانت هذه الموسيقى ذات إيقاع واحد ، حافظت عليه الموسيقى الأوربية مثلاً إلى القرن الرابع عشر ، فشرعت الايقاعات فيه تتعدد فى اللحن الواحد .

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

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

ويساعده على ذلك معين لا ينضب من اللغة العربية ، التى تحتوى على كنز يكاد لا يماثله كنز من الألفاظ التى تنتهى بحرف واحد ، بسبب كونها لغة اشتقاقية تعتمد على الصيغ على أكبر نطاق .

وأخيراً أسبغ الشاعر العربى على القصيدة الجاهلية ، ذات القافية الواحدة قداسة لم يكفر بها قط ، بل لم يخالجه فيها شك . ونصبها مثالاً أمام عينيه حاول أن يحتذيه طوال تاريخه ، بل

بالغ فيها حتى قفى جميع أشطر جميع أراجيزه بقافية واحدة .

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

بل أبعدوا وفرقوا بين الشعر الموحد القافية فى حالة طوله (القصيدة) وحالة قصره (المقطوعة) . فرقوا بينهما فى الموضوع الذين يمكن أن تشتمل عليه كل منهما :

قال ابن رشيق[٣] : « تستحب الإطالة عند الإعذار والإنذار ، والترهيب والترغيب ، والإصلاح بين القبائل ؛ كما فعل زهير والحارث بن حلزة ومن شاكلها . وإلا فالقطع أطير فى بعض المواضع . والطوال للمواقف المشهورات . . وقال بعض العلماء : يحتاج الشاعر إلى القطع حاجته إلى الطوال ، بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتمثل والمُلح أحوج إليها منه إلى الطوال » .

والقصيدة غير المقطوعة فى الهدف الذى يسعى إليه الشاعر من نظم كل منهما :

قال ابن رشيق[٤] : « سئل أبو عمرو بن العلاء : هل كانت العرب تطيل ؟ فقال : نعم ليسمع منها ، قيل : فهل كانت توجز ؟ قال : نعم ، ليُحفظ عنها . وقال الخليل بن أحمد : يطول الكلام ويكثر ليفهم ، ويوجز ويختصر ليحفظ . . وقيل لابن الزبعرى : إنك تقصر أشعارك ؛ فقال : لأن القصار أولج فى المسامع ، وأجْوَل فى المحافل . وقال مرة أخرى : يكفيك من الشعر غُرة لائحة ، وسُبة فاضحة . وقيل مثل ذلك لعقيل بن علفة ، فقال : يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق ! وقال الجاحظ : قيل لأبى المهوش : لم لا تطيل الهجاء ؟ فقال : لم أجد المثل السائر إلا بيتاً واحداً ! » ، فالاتفاق يكاد يكون تاماً بينهم على استحسان قصر الهجاء . وأعتقد أنهم أرادوا

---

(٢) العمدة ١ : ١٨٢

(٣) العمدة ١ : ١٨٦ .

(٤) العمدة ١ : ١٨٦ — ١٨٧

الهجاء الساخر الذى يستحب فيه الشيوع على الألسنة للإيلام .

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

وعلى الرغم من ذلك تبقى القصيدة الشكل الشعرى المفضل على الرغم من بعض المغالطات : قال ابن رشيق[٦] : « غير أن المطيل من الشعراء أهيب فى النفوس من الموجز وإن أجاد ، على أن للموجز من فضل الاختصار ما ينكره المطيل ، ولكن إذا كان صاحب القصائد دون صاحب القطع بدرجة أو نحوها ، وكان صاحب القطع لا يقدر على التطويل إن حاول بَتّة – سوّى بينهما . . فإنا لا نشك أن المطول إن شاء جرد من قصيدته قطعة أبيات جيدة ، ولا يقدر الآخر أن يمد من أبياته التى هى قطعةٌ قصيدةً ، ولام قوم الكميت على الإطالة فقال : أنا على الإقصار أقدر . . ولاتكاد ترى مقطعاً إلا عاجزاً عن التطويل ، والمقصِّد أيضاً قد يعجز عن الاختصار . ولكن الغالب والأكثر أن يكون قادراً على ما حاوله من ذلك » .

وكشف حازم القرطاجنى[٧] عن أسباب تفضيلهم القصيدة على المقطوعة ، فذكر أنها الدلالة على اقتدار الشاعر على اجتلاب المعانى من كل مجتلب ، والنفوذ من معنى إلى آخر دون أن يظهر التشتت والضعف على كلامه ، وإيفاء المعانى حقها من العبارة الحسنة .

ومن ثم كان طول القصيدة أحد العوامل فى تفضيلها . قال الأصمعى[٨] : « ما قيلت قصيدة على الزاى أجود من قصيدة الشماخ فى صفة القوس ، ولو طالت قصيدة المتنخل كانت أجود » .

وكان عدد القصائد الطويلة أحد عناصر الموازنة بين الشعراء . قال أبو عبيدة[٩] :

---

(٥) العمدة ١ : ١٨٨ – ١٨٩ .

(٦) العمدة ١ : ١٨٧ .

(٧) منهاج البلغاء ٣٢٣ .

(٨) الشعر والشعراء ٦٥٩ .

(٩) الشعر والشعراء ٢٦٣ .

« الأعشى هو رابع الشعراء المتقدمين ، وهو يقدم على طرفة ؛ لأنه أكثر عدد طوال جياد ، وأوصف للخمر والحُمر ، وأمدح وأهجى » .

وفضل بعض الحكام الفرزدق على جرير[١٠] « لأنه أقواهما أسْرَ كلام ، وأجراهما فى أساليب الشعر ، وأقدرهما على تطويل ، وأحسنهما قطعاً » . وقال ابن سلام عن الأسود بن يعفر[١١] : « له واحدة طويلة رائعة لاحقة بأجود الشعر ، لوكان شفعها بمثلها قدسناه على مرتبته . وقال[١٢] : « إن للأخطل خمساً أوستاً أوسبعاً طوالاً روائع غرراً جياداً ، هو بهن سابق » .

---

(١٠) لعمدة ١ : ١٨٦ .

(١١) طبقات فحول الشعراء ١٢٣

(١٢) طبقات فحول الشعراء ٣١٥

obeikandl.com

صنع القافية

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

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

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

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

ولكن المحير هو أمر الشعراء المبدعين حقاً .

ذهبت جماعة إلى أن الشاعر يختار قافيته اختياراً واعياً ، قادراً أن يعدل عنه إلى غيره ، ويمثل هذه الجماعة ابن طبا طبا فى قوله[١٣] : « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثراً ، وأعدّ له مايلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه

(١٣) عيار الشعر ٥ . الصناعتين ١٣٩ .

أثبته وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر . . » .

وذهبت أخرى إلى أنه لا يد للشاعر فى قافيته ، قال الشاعر السودانى محمد المجذوب : « وهكذا القول فى بحر القصيدة وقافيتها ، فقد أصبحت مقتنعاً بأن اختيارهما إنما يرجع إلى عمل الموجة (الحال الشعرية) نفسها أكثر مما يرجع إلى إرادة الشاعر » .

وتصورى أن الشاعر يهتدى إلى قافيته فى المرحلة التى يعد فيها قصيدته ، وأن عوامل متعددة تسيطر عليه ، وتعطيه قافيته ، وإن كنت لا أنكر أن الشاعر يهتدى أحياناً إلى قافيته فى مرحلة متأخرة هى مرحلة إبراز العمل الفنى ، ويهتدى فى أحيان أخرى إلى القافية دون إعداد سابق فيما يرتجله من أشعار .

وإذا سعينا وراء معرفة هذه العوامل أمكننا أن نصل إلى بعضها فى يسر ويقين وإلى بعضها الثانى فى عسر أو افتراض ، وتعذر علينا ذلك فى فريق ثالث .

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

وأهم العوامل المندرجة تحت القسم الأول ما اتصل بالأفكار التى فرضها الموضوع والمناسبة التى نظم الشاعر قصيدته . ولعل فى المثال الآتى ما يوضح ذلك وإن كان لايبين الأبعاد كلها لقصره . قالوا[٤] : إن الجنيد بن عبدالرحمن المرى بعث إلى خالد بن عبد الله القسرى بسبى بيض من الزُّط ، فجعل يهب أهل البيت كما هو للرجل من قريش ومن وجوه الناس ؛ حتى بقيت منهن واحدة جميلة كان يدّخرها ، وعليها ثياب من خز ، فقال لأبى النجم : هل عندك فيها شىء حاضر ، وتأخذها الساعة ؟ قال : نعم ، أصلحك الله . فقال العريان بن الهيثم النخعى ، وكان قليل شعر اللحية (ثط) : كذب ما يقدر على ذلك ؛ فقال أبو النجم :

علقتُ خوّدا من بنات الزُّطِّ

. . . . . .

كهامة الشيخ اليمانى الثط

---

(١٤) مختار الأغانى ٦ : ٨٢ .

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

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

أبا النصر قد كنوك ياقاهر العدى ومن بعد هذا لقبوك المؤيدا

ومن الطرائف أن ابن حجة آثر أن يصغر كثيراً من الأسماء التى أتى بها فى قصيدة مدح بها النويرى ليحقق التجانس بينها وبين اسمه . فاستهلها بقوله :

طريفى من لُيَيْلات الهُجير مُقَيِّريح الجُفَين من السُّهيرِ

وأودع اسمه البيت الذى قال فيه :

نُوَيرىُّ الخُدَيد كَوى قُلَيبى فصحت من الحُريق : يا (نُويرى) !

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

قوموا لمنزلِ لهوٍ وظلِّ بيتٍ كَنينِ
تشدو بكل ٠ طريفٍ من محكم ابن رزين

.....

وقال الخليع :

إلى الخليع فقُوموا إلى شرابِ الخليع

.....

وقال الرقاشى :

لله دَرُّ عقارٍ حَلَّت ببيت الرَّقاشى

.....

وقال عمرو الوراق :

عُوجوا إلى بيت عَمْرٍو إلى سماعٍ وخمرِ[١٥]

.....

وقال الحسين الخياط :

قَضت عنان علينا بأن نزور حسينا

.....

ولم يخلص من هذه السيطرة إلا أبو نواس وعنان .

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

ذهبتَ من الهجرانِ فى كل مذهبِ ولم يك حقاً كلُّ هذا التجنبِ

قصيدة امرئ القيس التى مطلعها :

خليلىَّ مُرّا بى على أم جُندبِ لنقضىَ حاجاتِ الفؤاد المعذَّبِ

وانتشرت النقائض عند الشعراء الذين اشتبكوا فى خصومة قبلية : كشعراء الأيام ؛ أو خصومة دينية كشعراء الإسلام والشرك ؛ أو خصومة شخصية كشعراء هذيل ، ثم وصلت إلى قمّتها الفنية عند فحول شعراء بنى أمية : جرير والفرزدق والأخطل الذين منحوا الأدب العربى دواوين كاملة من النقائض ، ثم هوى هذا الفن بعدهم .

وقريب منه فن المعارضات ! إذ يعارض فيه الشاعر قصيدة شاعر آخر ، ويلتزم قافيتها وبحرها ، ولكنه لا يذهب إلى نقضها . وهذا الفن يمارسه أكثر الشعراء فى نشأتهم ؛ لأنه يتيح لهم أن يعيشوا فى جو موسيقى يبعد بهم عن جو الحياة اليومية ، ويسهل لهم الإبداع على شاكلته . . ويطلعنا على هذا الصنيع ما حكوا عن أبى السماع البصير الملقب بالبديهى ، الذى « كانت طريقته إذا أراد الارتجال أن يبدأ بإنشاد قصيدة من كلام أحد الشعراء المتقدمين بصوت شجى ، وفى أثناء إنشاده يبتدر على وزن تلك القصيدة فى أى باب كان من أبواب الشعر[١٦] » .

---

(١٥) عددت التصريع فى هذا البيت مثل القافية .

(١٦) خلاصة الأثر ١ : ١٢٩ .

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

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

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

وقوله :

ولم يبق فيه للصنيعة موضع ... وللسيف فيه موضع قد تمهدَا
(ووضع الندى فى موضع السيف بالعلا ... مُضِرٌّ كوَضع السيف فى موضع النَدى)

ومن طريفة بن العبد فى قوله :

ولما نشرت العدل فى الأرض فاخرت ... بمنشورها لما أتاها مجددا
(وأبدت لك الأيام ماكنت عالماً ... وجاءك بالأخبار من لم تزودا)

وإن اضطر إلى فتح قافية طرفة ويخالف القواعد النحوية .

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

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

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

يعلن حازم القرطاجنى أن الشاعر إذا ماوجد فى نفسه ميلاً لقول الشعر ، وجب عليه أن يروى فكره ، ويعمل ذهنه فى المعانى التى يرى صلاحيتها لما يريد ولو جاءته مشتتة ، وفى الألفاظ التى يراها جديرة بهذه المعانى . فلابد أن تقع عينه على مجموعة من الألفاظ تنتهى بحرف واحد ، وعليه حينئذ أن يتخذ من ذلك الحرف رويًّا لقصيدته [١٨] ، ولايبعد هذا القول عن قول ابن طباطبا الذى أوردته منذ قليل .

وإذا ما فرغ الشاعر من هذه الخطوة انتقل إلى الصياغة التى يجاهد فيها ليجعل من الألفاظ التى تحتوى على الروى الذى اهتدى له نهايات طبيعية لأبياته : أى قوافى لقصيدته . وفى اعتقادى أن هذه الخطوة من أيسر مايضطلع به الشاعر ، وربما يماثلها فى اليسر البحث عن مرادفٍ لبعض ماكتب من ألفاظ ينتهى بالروى الذى اتخذه ، وخاصة فى اللغة العربية الغنية بالمترادفات .

ثم يواصل الشاعر البحث عن بقية قوافيه ، وقد وصف ابن رشيق هذه الخطوة فى قوله [١٩] : « ومنهم (من الشعراء) من إذا أخذ فى صنعة الشعر كتب من القوافى مايصلح لذلك الوزن الذى هو فيه ، ثم أخذ مستعملها وشريفها ، ومساعد معانيه ، وموافقها ، واطرح ماسوى ذلك ، إلا أنه لابد أن يجمعها ليكرر فيها نظره ، ويعيد عليها تخيره فى حين العمل ، هذا الذى عليه حذاق القوم » . ولكننى أعتقد أن هذا الوصف فيه من التبسيط والتعميم لعملية الإبداع الشعرى التى تضرب فى أغوار بعيدة من الإنسان أكثر مما يجب .

ويكاد الدارسون يجمعون على أن الشاعر أحد اثنين : رجل يضع القافية أول مايضع ، ثم يسعى إلى تكملة البيت بما يوافق القافية ، وآخر يأتى بالمعنى الذى يريده ويصوغه ، ثم يسعى

---

(١٧) العمدة ١ ١٣٤

(١٨) منهاج البلغاء ٢٠٤ ، ٢٠٦

(١٩) العمدة ١ ٢١١ .

وراء القافية التى تصلح له وتلائم القصيدة .

وسمى ابن رشيق[٢٠] صنيع الرجل الأول التصدير ، وأعلن أنه لايكثر منه إلا شاعر متصنع كأبى تمام ؛ وكشف عن أن بعض الشعراء يذهب إلى أبعد من ذلك ، فيضع قافية بيت بعيد ثم يأتى من المعانى بما يلائمه ويملأ أكثر من بيت ، قال : « ومنهم من ينصب قافية بعينها لبيت بعينه من الشعر ، مثل أن تكون ثالثة أو رابعة أو نحو ذلك ، لايعدو بها ذلك الموضع إلا انحل عنه نظم أبياته ، وذلك عيب فى الصنعة شديد ، ونقص بيِّن ؛ لأنه – أعنى الشاعر – يصير محصوراً على شىء واحد بعينه ، مُضيَّقاً عليه ، وداخلاً تحت حكم القافية » .

وأعتقد أن ذلك الذى وصفه ابن رشيق[٢١] بعيد جدًّا ، وأن التصور المفهوم لمثل هذه الأبيات أن ترد على خاطر الشاعر دفعة واحدة ، فيشتد التلاحم بين أولها وآخرها ، وكأنها تعبر عن فكرة واحدة ، فتبدو كما ظنها .

ولم يسم ابن رشيق صنيع الرجل الآخر وإنما اكتفى بأنه هو نفسه يتبعه فيما ينظمه ، قال[٢٢] : « الصواب ألاَّ يصنع الشاعر بيتاً لايعرف قافيته ، غير أنى لا أجد ذلك فى طبعى جملة ، ولا أقدر عليه ، بل أصنع القسم الأول على ما أريده . ثم ألتمس فى نفسى مايليق به من القوافى بعد ذلك ، فأبنى عليه القسم الثانى ، أفعل ذلك فيه كما يفعل من يبنى البيت كله على القافية ، ولم أر ذلك بمخلّ علىّ ، ولايزيحنى عن مرادى ، ولايغير علىّ شيئاً من لفظ القسم الأول إلا فى الندرة التى لايعتدّ بها أو على جهة التنقيح المفرط » .

واختار حازم القرطاجنى[٢٣] صنيع الرجل الأول ؛ لأنه يتأتى له حسن النظم ؛ إذ يستطيع أن يلائم بين صدر البيت وعجزه ، وبين الأبيات جميعاً : فهو يرى أن بناء الصدور على الأعجاز أسهل ؛ لأن الشاعر لايبحث فى الصدور إلا عن المعنى المناسب وحده ، أما فى الأعجاز فيبحث عنه وعن الروى أيضا ؛ وأعلن أن من هؤلاء الشعراء من يبنى البيت كله على القافية ، وأن ذلك يوقعه فى التكلف ، وأن الحسن أن يبنى الشطر الآخر وحده على القافية ، ثم يبنى الشطر الأول بعيدا عن نفوذها مااستطاع الشاعر .

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

---

(٢٠) العمدة ١ : ٢٠٩ .

(٢١) العمدة ١ : ٢١٠ .

(٢٢) العمدة ١ : ٢١٠ .

(٢٣) منهاج البلغاء ٢٧٨ – ٢٨٢ .

ينظمها آخر ماينظم ؛ ليسد بها الثغرات بين أبياته .

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

فربما مهد الشاعر للقافية بأن قدم فى الكلام مايدل على ماتأخر منه ، أو أخر فيه ما يدل على ماتقدم معنى أو لفظاً . وسمى قدامة هذا الصنيع التوشيح ، وعلى بن هارون المنجم التسهيم ، وابن وكيع المطمع . ومثلوا له بقول جنوب أخت عمرو ذى الكلب :

فأقسم – ياعمرو – لو نَبّهاك إذًا نبّها منك داء عضالا
إذا نبها ليثَ عِرِّيسة مُفيتًا مُفيداً نفوساً ومالا

قال ابن أبى الإصبع [٢٤] : «فإن الحذاق ببنية الشعر وتأليف النثر يعلمون أن معنى قولها : « فأقسم ياعمرو لو نبهاك » يقتضى أن يكون تمامه « إذًا نبها منك داء عضالاً » وليثاً غضوباً ، وأفعى قتولاً ، وموتاً ذريعاً .. إلى أشياء يعز حصرها ، لكن معنى البلاغة يقتضى اقتصارها من ذلك كله على الأول ، لكونه أبلغ ؛ وإنما قلت : إنه أبلغ ؛ لأن الليث الغضوب ، والأفعى القتول ، يمكن مغالبتهما وغلبهما .. فأشد من الجميع الداء العضال الذى لايميت فيريح ، ولايأمل صاحبه مداواته فيستريح .. وأما مايدل فى الأول على الآخر دلالة لفظية فقولها : إذًا نبها ...

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

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

ومن يأذنْ إلى الواشين تُسلَقْ مَسامعه بألسنةٍ حِدادِ

وجعلوا منه رد أعجاز الكلام على صدوره ، وأعلنوا أن ذلك «يكسب البيت الذى يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة ، ويزيده مائية وطلاوة [٢٥] » .

---

(٢٤) تحرير التحبير ٢٦٣ .

(٢٥) العمدة ٢ : ٣ .

وقسم عبد الله بن المعتز[٢٦] هذا النوع من التصدير على ثلاثة أقسام :

أحدها : مايوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول ، نحو قول الشاعر :

يُلْفَى إذا ماالجيش كان عرمرماً فى جيش رأيٍ لايُفَلُّ عرمرمِ

الثانى : مايوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه نحو قوله :

سريعٌ إلى ابن العم يشتم عرضه وليس إلى داعى الندى بسريعِ

والثالث : ماوافق آخر كلمة من البيت بعض مافيه ، كقول الآخر :

عزيزُ بنى سليم أقْصدتْه سهامُ الموتِ وهْى له سهامُ

وسموا التمهيد المعنوى التوشيح ، ومثلوا له بقول الراعى :

وإن وُزِن الحصى فوزنتُ قومى وجدتُ حَصى ضَريبتهم رزينا

قال قدامة[٢٧] : « فإذا سمع الإنسان أول هذا البيت – وقد تقدمت عنده قافية القصيدة – استخرج لفظ قافيته ؛ لأنه يعلم أن قوله (وزن الحصى) سيأتى بعده (رزين) لعلتين : إحداهما أن قافية القصيدة توجبه ، والأخرى أن نظام المعنى يقتضيه ؛ لأن الذى يفاخر برجاحة الحصى يلزمه أن يقول فى حصاه : إنه رزين » .

وربما لم يمهد الشاعر لقافيته لفظاً ولامعنى ، ولكنها لاتفقد تمكنها : فقد ينتهى المعنى الذى أراده الشاعر قبل أن يصل إلى القافية ، فيضطر إلى أن يأتى بزيادة تتمم الوزن ، وتجلب القافية ، فيحسن الإتيان بهذه الزيادة ، ويضيف إلى المعنى الأول مايؤكده أو يوضحه أو يزينه .. إلخ ، وقد سمى العلماء هذا الصنيع الإيغال ، والإرصاد .. ومثلوا له بقول امرئ القيس :

كأن عيونَ الوَحْشِ حولَ خبائِنا وأرحلنا الجزع الذى لم يُثَقَّب

قال قدامة[٢٨] : « فقد أتى امرؤ القيس على التشبيه كاملاً قبل القافية ، وذلك أن عيون الوحش شبيهة بالجزع ، ثم لما جاء بالقافية أوغل بها فى الوصف ووكده ، وهو قوله : (الذى لم يثقب) فإن عيون الوحش غير مثقبة ، وهى بالجزع الذى لم يثقب أدخل فى التشبيه » .

ويمكن أن نجد مجموعة أخرى من القوافى لاتندرج تحت التمكن ، ونستطيع أن نعرف سبب مجىء الشاعر بها : فالطباق هو الذى دفع دعبل بن على الخزاعى إلى أن يقول :

---

(٢٦) العمدة ٢ : ٣ .

(٢٧) نقد الشعر ٩٧ .

(٢٨) نقد الشعر ٩٧ .

لاتعجبي – ياسلم – من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى

ومراعاة النظير هى التى دفعت ابن سناء الملك إلى أن يقول :

تلقى إذا عطشت ، والبرق أرشية كواكب الدلو فى بئر من السحب

القافية الجيدة

تصل بنا الدراسة السابقة إلى الصفات التى استحسنوها فى القافية . والطبيعى أن أبدأ بما استحسنوه فيها لذاتها ، والذى كشف عنه هو قدامة بن جعفر[٢٩] الذى رأى أن تكون عذبة الحرف ، سلسة المخرج ؛ ثم أحبوا منها التمكن الذى أشرت إليه آنفاً ، وأفرغ منه إلى كلام حازم القرطاجنى الذى أفاض أكثر من غيره .

أعلن حازم[٣٠] أن القافية يجب أن تعتمد على أربع جهات : التمكن ، وصحة الوضع ، والتمام واعتناء النفس بها لكونها مظنة الاشتهار بالإحسان أو الإساءة :

أما التمكن فقد تحدثت عنه ، وأما صحة الوضع والتمام فقد أراد بهما الوفاء بقواعد علم القوافى ، وأما عناية النفس بها .. فقد أراد بها ألا يأتى الشاعر إلا بما يكون له وقع حسن فى النفوس ، وأن يتباعد عن المعانى المشنوءة ، والألفاظ الكريهة ، ومايؤدى إلى التشاؤم . فإن مايكره من ذلك إذا وقع فى أثناء البيت جاء بعده مايغطى عليه ، ويشغل النفس عن الالتفات إليه . وإذا جاء ذلك فى القافية جاء فى أشهر موضع ، وأشده تلبساً بعناية النفس . ومثال ذلك قول أبى تمام :

يا أبا جعفر ، جُعلتُ فداكَا بزّ حسنَ الوجوه حسنُ قفاكَا

فالقفا لايليق عند حازم إلا فى الذم .

---

(٢٩) نقد الشعر ١٩ .

(٣٠) مناهج البلغاء ١٥٢ ، ٢٧١ – ٢٧٨ ، ٢٨٥ .

٢ – القصيدة ذات القافية المتعددة

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

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

لزوم مالايلزم

وأقدم أمثلة لزوم مالايلزم ما كان الدافع إليه خفوت صوت الحرف الذى اختاره الشاعر روياً له . فدفعه ذلك إلى التزام الحرف الملاصق للروى ، تعويضاً عن هذا الخفوت ، وأريد بتلك الحروف الخافتة – فى الغالب – الحروف التى اختلف العلماء فى صلاحيتها للروى ، وتحدثت عنها فى فصل سابق .

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

لنا أبداً بثُّ نُعانيه من أَرْوَى وحُزْوَى ، وكم أدْنَتْك من لوعةٍ حُزْوَى

وابن الرومى فى قصيدته :

وجاهلٍ أعرضتُ عن جهله حتى شكا كَفِّى عن الشكوى

فلزم كل منهما الواو والألف . قال المعرى[٣٢] : «فهذه إن جُعل رويها الألف فقد لُزم فيها

(٣١) البث : الحزن . وأروى وحزوى اسمان .

(٣٢) شرح لزوم مالا يلزم ١ : ٥٠ .

مالايلزم ، وإن جعل رويها الواو فالألف وصل ، وبناؤها على الواو أحسن وأقوى فى النظم » .

وفعل مايشبه ذلك حافظ إبراهيم فى العصر الحديث غير أنه والى بين حروف عدة بدلاً من واحد مع الألف . بدأ قصيدته « نادى الألعاب الرياضية » بقوله :

بنادى الجزيرة قِفْ ساعةً وشاهدْ بربِّك ماقد حوى

ولزم الواو مع الألف فى حوالى ٢٣ بيتا ، ثم لزم اللام بدلا منها فى حوالى ١٥ بيتاً ابتداء من قوله :

فيا ناديا ضَمَّ أُنسَ القديم ولهوَ الكريم وُقيت البِلى

بعدها الترم الهاء فى ١١ بيتاً ، وأخيرًا الترم الدال إلى آخر القصيدة .

والتاء المؤنثة الترم الأعشى معها اللام المشددة المفتوحة فى قصيدته التى مطلعها :

فِدًى لبنى ذُهْلِ بن شيبانَ ناقتى وراكبُها يومَ اللقاءِ وقَلَّتِ

وعمرو بن معديكرب الراء فى قصيدته :

لما رأيتُ الخيل زُوراً كأنها جداولُ زرعٍ أُرسلتْ فاسْبَطَرَّتِ[٣٣]

وكثير اللامَ فى قصيدته المعروفة ماعدا بيتاً واحداً منها ، والميم فى قصيدته الأخرى :

أداراً لسلمى بالنِّباعِ فحُمَّةِ سألتُ فلما استعجمتْ ثم صَمَّتِ[٣٤]

وكثيراً مالزموا معها الألف فى مثل قصيدة دعبل الخزاعى المشهورة :

مَدارِسُ آياتٍ خَلَتْ من تلاوةٍ ومنزلُ وَحْيٍ مُقْفِرُ العَرَصاتِ[٣٥]

والكاف الترم معها أبو الأسود الدؤلى اللام فى قصيدته :

حَبِيْتَ كتابى إذْ أتاك تَعَرُّضاً لسَيْبك لم يذهبْ رجائى هُنالِكا[٣٦]

والهاء الترم كثير من الشعراء حرفَ مدّ قبلها : كالألف فى قصيدة حافظ إبراهيم :

كم مر بى فيك عيش لست أذكره وكم بى فيك عيش لست أنساه !

والياء فى قصيدة عباس محمود العقاد :

فى حبة القلبِ نارٌ قد تَجلَّلها سافى الرمادِ فمن ذا سوف يُذْكِيها ؟

والترم آخرون أن تكون من أصل الكلمة ، ولم يخلطوها بهاء الضمير : فَعَل ذلك العاد

---

(٣٣) الزور : المائلة . واسبطرت : أسرعت .

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

(٣٥) مقفر : خاو . العرصة : الساحة

(٣٦) السيب : العطاء .

الأصفهانى وصلاح الدين الصفدى وابن نباتة وتاج الدين الكندى وابن حجة الحموى ، غير أن العماد أورد الضمير فى بيت واحد ، فتندّر عليه الصفدى فى قوله :

إن العماد على وجاهة فضله قد قال فى بعض القوافى : (وجهه)

بل بلغ الأمر ببعضهم أن التزم حرف مد أتى به قبل هاء الضمير التى قبل الروى فى مثل (فيهم) ، وتجنبوا معها مثل (منهم) وهو جائز[٣٧] .

والردف التزم فيه ابن الرومى عدم المعاقبة بين الواو والياء فى أكثر شعره قدرة على الشعر ، واتساعاً فيه[٣٨] .

ولم يحدث الالتزام فى الحروف وحدها ، بل فى الحركات أيضاً . فلزم النابغة الذبيانى تشديد روى قصيدته[٣٩] :

غشيتُ مَنازلاً بِعُرَيْتِناتٍ فأعلى الجِزعِ للحىِّ المُبِنِّ

وكذلك فعل صاحب اللامية المشهورة :

إنّ بالشِّعبِ الذى دونَ سَلْعٍ لَقتيلاً دَمُه ما يُطَلُّ[٤٠]

والتزم العجاج الفتحة فى توجيه أرجوزته :

قـد جبرَ الـدينَ الإلهُ فجَبَرْ

فأعجب بها النقاد وسموها « الغرّاء[٤١] » .

وكان ابن الرومى يلتزم حركة ماقبل الروى المطلق والمقيد فى أكثر شعره اقتداراً[٤٢]

ونلاحظ أن لزوم مالايلزم ظهر فى أبيات متفرقة ، وقصائد قلائل فى العصر الجاهلى ، ثم كثر فى العصر الأموى عند كثير عزة ويزيد بن ضبة ، واشتد فى العصر العباسى على يد ابن الرومى ، ثم تلقفته يد أبى العلاء المعرى ، فجعلت منه فنًّا خاصًّا ، وهب له ديواناً مستقلاً[٤٣] :

فقد كان القانون الصارم الذى اتخذه أبو العلاء لنفسه بعد رجوعه من بغداد مؤثراً أشد

---

(٣٧) الأخفش ١٨ . العمدة ١ : ١٦٠ .

(٣٨) العمدة ١ : ١٦٠ .

(٣٩) عريتنات : واد . والجزع : منعطفه . والمبن : المقيم .

(٤٠) الشعب : الطريق فى الجبل . وسلع . جبل بقرب المدينة . وطل دمه : أهدر ، أى لا يؤخذ ثأره .

(٤١) تلقيب ٥٥ .

(٤٢) العمدة ١ : ١٥٥ .

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

التأثير فى أطوار حياته ؛ فقد صبغه بصبغة التشدد فى كل شىء ، وكلفه التزام مالايلزم فى أعماله العقلية ، وحياته المادية على السواء ، فتأثر شعره بهذا القانون تأثراً ظاهراً . ونظم ديوانه المعروف باللزوميات[٤٤] .

وقد شرح المعرى فى مقدمته مذهبه فيه ، فقال[٤٥] : «وقد تكلفت فى هذا التأليف ثلاث كُلَف :

الأولى : أنه ينتظم حروف المعجم عن آخرها .

والثانية : أن يجىء رويه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك .

والثالثة : أنه لزم مع كل روى فيه شىء لايلزم من ياء أو تاء أو غير ذلك من الحروف» .

وقد حلل الدكتور إبراهيم أنيس[٤٦] اللزوميات ، وصنفها التصنيف التالى الذى وضعها فى مراتب تصاعدية على حسب كمال الموسيقى فيها :

١ – أقل المراتب ماكانت مثل قوله :

نقمتُ على الدنيا ، ولاذنبَ أسْلفتْ إليك ، فأنت الظالمُ المتكذِّبُ[٤٧]
وَهبْها فتاةً ، هل عليها جنايةٌ بمن هو صَبٌّ فى هواها معذَّبُ

التزم فيها مع الروى الذال المشددة ، وهى أقل من القافية المردفة فى موسيقاها .

٢ – المرتبة الثانية تتضح فى مثل قوله :

لابد للروح أن تنأى عن الجَسَدِ فلا تُخيِّم على الأضغان والحَسَدِ

التزم السين وفتح ماقبلها .

٣ – المرتبة الثالثة تظهر فى مثل قوله :

ياربِّ : عيشةُ ذى الضلالِ خسَارُ أطلِقْ أسيرك ، فالحياة إسَارُ

التزم الردف والسين .

٤ – المرتبة الرابعة تتضح فى مثل قوله :

إذا مارأيتم عصبةً هَجَرِيةً فمن رأيها للناسِ هَجْرُ المساجِدِ
وللدهرِ سِرٌّ مُرْقِدٌ كلَّ ساهرٍ على غِرَّةٍ ، أو مُوقِظٌ كلَّ هاجِدِ

---

(٤٤) ذكرى أبى العلاء ٢٤٣ . ٢٦٥ .

(٤٥) شرح لزوم مالا يلزم ١ . ٤٠ .

(٤٦) موسيقى الشعر ٢٧٤ – ٢٧٨

(٤٧) أسلفت : قدمت .

التزم الإشباع بالجيم المكسورة والتأسيس .

٥ – المرتبة الخامسة ومثلها قوله :

إذا ماعراكم حادث فتحدَّثوا فإن حديثَ القوم يُنسى المصائبا
وحِيدُوا عن الأشياء خيفةَ غَيِّها فلم تُجعل اللذاتُ إلا نصائبا

التزم الهمزة وكسرتها ، وألف التأسيس – وهى بمثابة حرف وحركة قصيرة – ثم الحرف الذى قبلها ، وبذلك يكون ماتكرر فى هذه الأبيات ثلاث حركات وأربعة حروف . وتلك هى القافية التامة الموسيقى ، والممكنة عملياً دون إخلال بالمعنى ، وتتطلب فى إنشادها مايقرب من ثانية ونصف الثانية .

٦ – وأخيراً تلك القافية النادرة حتى فى لزوميات أبى العلاء مثل قوله :

راعتْك دنياك من رَيْع الفؤاد وما راعتك فى العيش من حسن المراعاةِ
كأنما اليومُ عبدٌ طالبٌ أَمَةً من ليلةٍ قد أجَدَّا فى المساعاةِ

راعى – ألفى مد – وهما بمثابة حرفين وحركتين قصيرتين – وحرفاً آخر هو العين ، إلى جانب الروى وحركته ، وبذلك تسمو موسيقى هذه القافية إلى مايعادل ثمانية أصوات .

ولم يستطع أحد من الشعراء بعد المعرى أن يسلك طريقه ، ويحتذيه فى فن اللزوميات ، ولكن بعض الشعراء نظموا قليلاً من المقطوعات أخذوا على عاتقهم فيها التزام بعض ما التزمه . واستمر ذلك إلى العصر الحديث ، فنظم البارودى قصيدته :

إلامَ يهفو بحلمك الطَرَبُ ؟ أبعد خمسين فى الصبا أَرَبُ ؟

القوافى الداخلية

التصريع

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

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

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخولِ فحَوْملِ

فالعروض[٤٨] فى هذا البيت مفاعلن ، وكذا هو فى بقية أبيات القصيدة .

النوع الآخر : سموه التصريع ، أى مماثلة مصراعى (شطرى) مطلع القصيدة ، ويختلف التصريع والتقفية لأن الشاعر فى التصريع لايقتصر على مماثلة الروى ، بل يدخل شيئاً من التغيير على العروض بالزيادة أو النقص لتتم مماثلته بالضرب[٤٩] ، فيخرج به عند مماثلة عروض بقية الأبيات .

ومثال التصريع بالزيادة قول امرئ القيس :

ألا انْعِمْ صباحاً أيُّها الطَّلَلُ البالى وهل يَنْعَمَنْ من كان فى العُصُر الخالى ؟

فالعروض فيه مفاعيلن ، وهو فى بقية القصيدة مفاعلن .

ومثال التصريع بالنقص قول جرير :

بان الخليطُ ولو طُووِعتُ ماباانا وَقطّعوا من حبال الوصل أقرانا

فالعروض فيه فَعْلن ، وفى بقية القصيدة فَعِلن وفاعلن .

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

---

(٤٨) العروض : التفعيلة الأخيرة فى الشطر الأول .

(٤٩) الضرب . التفعيلة الأخيرة فى الشطر الآخر .

(٥٠) العمدة ١ : ١٧٥ – ١٧٦ .

الشعر ، فدل ذلك على فضل التصريع » .

وغلب عدم التصريع على شعر الصعاليك سواء ما كان منه خاصًّا بالصعلكة ومالم يكن ، وما كان مقطوعات وما كان قصائد . وعلل دارسو شعرهم ذلك بما كانت تجيش به نفوسهم من ثورة على أوضاع مجتمعهم ، والحرية التى كانوا يعيشون فيها مما جعل شعرهم يثور على الأوضاع الفنية فى الشعر الجاهلى القبلى ، فتخلص من التصريع كل شعر أبى خراش والأعلم بدون استثناء ، وأغلب شعر عمرو ذى الكلب والشنفرى وتأبط شرا وعروة بن الورد وصخر الغى والسليك بن السلكة وأبى الطمحان وحاجز[٥١] .

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

يابَثْنَ : إنك قد ملكتِ فأَسْجِحى وخُذى بحظّكِ من كريمٍ واصلِ[٥٢]

فتهيأت القافية على الحاء ثم صرفها إلى اللام ، فالتخميع إذن مقابل للتصريع ، وقد سمى بذلك من الخماع الذى هو العرج .

ومن الشعر مالايجوز أن يظن به التخميع ، وهو ماشابه قول ذى الرمة[٥٣] :

أَأَنْ تَرسَّمْتَ من خَرْقاءَ منزلةً ماءُ الصبابةِ من عينيك مسجومُ

لأن قافية المصراع الأول غير متمكنة ، وإنما يكون التخميع فى القوافى المطلقة وماشابهها .

والتخميع كثير جدًّا ، استعمله الأئمة من القدماء والمحدثين . ولذلك عَدّه العلماء دون الإكفاء والسناد وبقية عيوب القوافى فى القبح ، وشبهوا الشاعر الذى يصطنعه بالمتسوِّر (قافز السور) الذى يدخل من غير الباب .

وعلى الرغم من ذلك – تدرج بعض العلماء بقبحه : فحكم ابن رشيق[٥٤] على قول النابغة :

جَزَى اللهُ عَبْساً عَبْسَ آلِ بغيضٍ جَزاءَ الكلابِ العاويات ، وقد فَعَلْ

بأنه من أشد التخميع ، غير أنه لم يعلل حكمه .

(٥١) الدكتور يوسف خليف ٢٧٢ – ٢٧٣ .

(٥٢) أسجح : أحسن وتساهل .

(٥٣) العمدة ١ : ١٧٨ . ترسم : نظر إلى الرسوم ، وهى المنازل المتهدمة . وحرقاء : اسم حبيبته . والصبابة : الحب ، وماؤها : الدمع . ومسجوم : مصبوب .

(٥٤) العمدة ١ : ١٧٧ .

وسمى ابن رشيق[٥٥] هذا العيب – تبعاً لقدامة – التجميع ، وفسره بأنه كأنه من الجمع بين رويين وقافيتين .

ولم يكتف بعض الشعراء بتقفية المطلع أو تصريعه ، وعمدوا إلى تقفية أو تصريع بيت أو أكثر فى أثناء القصيدة ، وقفى بعضهم الآخر قصائد مصمتة وصرعوها . مثال ذلك امرؤ القيس الذى قفى قوله[٥٦] :

أفاطمَ مَهْلاً بعضَ هذا التدلُّلِ وإن كنتِ قد أَزْمَعْتِ صَرْمى فَأَجْمِلِى

وقوله[٥٧] :

ألاَ أيُّها الليلُ الطويل ألا انجلى بصبحٍ ، وما الإصباح منك بأَمْثلِ

فى معلقته ، وهى مقفاة ، كما مر بنا . وصرع قوله[٥٨] :

ديارٌ لسلمى عافياتٌ بذاتِ الخالِ ألحَّ عليها كلُّ أَسْحَمَ هَطّال

وقوله :

ألا إننى بالٍ على جملٍ بالى يقود بنا بالٍ ، ويتبعنا بالِ

فى قصيدته المصرعة التى أشرت إليها أيضاً .

وصرع عمرو بن أحمر قوله :

بل وَدِّعينى – طَفْلَ – إنى بَكْرٌ وقد دنا الصبحُ فما أنتظِرْ

فى قصيدة مصمتة مطلعها :

قد بَكَرتْ عاذلتى بُكرةً تزعم أنى بالصِّبا مشتهِرْ

وعلل قدامة[٥٩] التقفية والتصريع بأن الشعر مبنى على التسجيع والتقفية : فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليهما كان أدخل فى باب الشعر ، وأخرج له عن مذهب النثر ، ولذلك عمد الشعراء المجيدون إليهما .

وعللها حازم[٦٠] بأنهما يمهدان للقافية ، يستدل بهما القارئ أو السامع عليها قبل الانتهاء إليها فيجد طلاوة ومتعة .

---

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

(٥٦) أزمعت : عزمت على . الصرم : الفراق . الإجمال : الإحسان . وانظر نقد الشعر لقدامة ١٩ – ٢٣

(٥٧) الأمثل : الأحسن .

(٥٨) عافيات : متهدمة . والأسحم : السحاب الداكن اللون . والهطال : الممطر .

(٥٩) نقد الشعر ٢٣ . العمدة ١ : ١٧٤ .

(٦٠) منهاج البلغاء ٢٨٣ .

وارتاح إليهما النقاد لدلالتهما على قوة الطبع وكثرة المادة[٦١] ، ولكنهم فرقوا بين الشعراء القدماء والمحدثين فيهما ، قال ابن أبي الإصبع[٦٢] : « التصريع فى أثناء القصائد ، والإصماتُ فى أوائلها – يستحسن من القدماء ، ويستهجن من المحدثين ؛ لأنه من العرب يدل على قوة العارضة ، وغزر المادة ، وعدم الكلفة ، وتخلية الطبع على سجيته ؛ وهو من المحدثين دليل على قوة التكلف غالباً » .

واستحسن النقاد منهما مالم يدل على كبير تكلف ، واستقبحوا غيره ، فأعلنوا أن مثلهما مثل البديع ، إذ كل ضرب من البديع متى كثر سمج ، كما لا يحسن خلو الكلام منه غالباً ، وكل ماجاء منه متوسطاً من غير تكلف – فهو المستحسن[٦٣] ولذلك لم يرضوا عن ورودهما فى الأبيات المتوالية إلا عند القدماء ، مثل قول امرئ القيس[٦٤] :

تروح من الحيِّ أم تبتكرْ وماذا عليك بأن تنتظرْ ؟
أمَرْخٌ خيامهمُ أم عُشَرّ أم القلبُ فى إثرِهم منحدر ؟
وشاقَك بينُ الخليطِ الشُّطُر وفيمن أقام من الحي هِرّ

كذلك استحسنوا أن ترد التقفية أو التصريع فى المطالع وماشابهها من الأبيات ، مثل الأبيات التى يتنقل بها الشاعر من غرض إلى آخر فى قصيدته .

وأخيراً طبق العلماء على التقفية والتصريع ماطبقوه على القوافى من قواعد : فعابوا منها العيوب التى وقعت فى القوافى ، فمن الإقواء فيها ماأنشده الزجاجى :

مابالُ عينك منها الماءُ مُهْراقُ سَحًّا ، فلا غاربٌ منها ولا راقى ؟

ومن الإكفاء قول حسان بن ثابت :

ولستَ بخيرٍ من أبيك وخالكا ولستَ بخيرٍ من معاظلة الكلبِ

ومن الإيطاء قول عبد الله بن المعتز :

يا سائلاً كيف حالى ؟ أنت العليم بحالى

ومن السناد قول أبى العتاهية :

وَيْلى على الأظعانِ وَلَّوْا عنى بِعُتْبَةَ فاسْتَقلوا

---

(٦١) العمدة ١ : ١٧٤ . التنوخى ٦٥ .

(٦٢) تحرير التحبير ٣٠٥ .

(٦٣) الموضع نفسه ٣٠٥ .

(٦٤) المرخ : شجر خوار ينبت بنجد . والعشر : نبت بتهامة . والشطر : المغتربون .

ومن التضمين قول البحترى :

عَذيرِى فيك من لاحٍ إذا ما شكوتُ الحبَّ قَطَّعنى مَلاما[٦٥]

وعابوا أيضاً أن يتصل الشطران بكلمة واحدة ، وسموه المُداخَل والمدمج ، ويشتهر عندنا باسم المدوَّر . وأكثر وقوعه فى الخفيف والبحور القصار كالهزج ، وهو مستخفّ فيها . ومثاله قول المعرى :

أبناتِ الهَديلِ : أَسْعِدْن ، أوعِدْ نَ قليلَ العزاء بالإسعادِ
أبكتْ تلكمُ الحمامةُ أم غنّـ ـنَتْ على فرع غصنها المَيّاد ؟

الترصيع

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

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

حامى الحقيقة ، محمود الطريقة ، محـ ـبوب الخليقة ، نَفّاعٌ وضَرّارُ
جوّاب قاصية ، جزّاز ناصيةٍ عَقّاد ألويةٍ ، للخيل جرّار

ومثال الترصيع غير المقفى قول الشاعر :

صفوحٌ ، كريمٌ ، رصين ، إذا رأيت العقول بدا طيشُها

فالكلمات الأولى منه على وزن واحد ولكنها غير مقفاة ، وأورد ابن أبى الإصبع هذا النوع تحت اسم المماثلة :

وأعلن قدامة[٦٦] ، الذى كشف عنه ، أنه فى أشعار كثير من القدماء المجيدين والمحدثين

---

(٦٥) العمدة ١ : ١٧٦ . وأوثر أن أعدبيت حسان مصمتا وليس من الإكفاء .

(٦٦) نقد الشعر ١٤ – ١٩ .

المحسنين ؛ وإنما يحسن إذا اتفق للشاعر فى البيت موضع يليق به ، لأنه لايحسن فى كل موضع ، ولايصلح على كل حال ، فإذا تواتر ، واتصل فى الأبيات المتعددة استقبح لدلالته على التكلف . وأجود ماوقع للقدماء منه فى رأيه قول أبى صخر الهذلى :

وتلك هَيكلةٌ ، خَوْدٌ مُبَتَّلة صفراءُ رَعْبلة ، فى مَنْصِبٍ سَنِم
عذبٌ مُقَبَّلُها ، جَدْلٌ مخلخلُها كالدِّعْص أسفلُها ، مخصورة القدم
سود ذوائبها ، بيض ترائبها مَحْض ضرائبُها ، صيغت على الكرم
عَبْلٌ مُقَيَّدها ، حالٍ مُقَلَّدها بَضٌّ مجردُها ، لَفّاء ، فى عَمَم
سَمْح خلائقُها ، دُرْم مَرافقُها يَرْوَى مُعانِقُها من باردٍ شَبِمِ
كأن مُعْتَقةً ، فى الدَّنِّ مغلقةً صهباءُ مُصْفَقةً ، من رانِجٍ رَذِم
شيبت بمَوْهبةٍ ، من رأس مَرْقَبةٍ جَرداءَ مَهْيبةٍ ، فى حالقٍ شَمَم

وأعلن ابن رشيق[٦٧] أن أبا تمام كان يجيد الترصيع مثل قوله :

تَجلَّى به رُشْدِى ، وأثَّرت به يَدِى وفاض به ثَمْدِى ، وأورى به زَنْدِى

وتتبع العسكرى[٦٨] عدداً من الأبيات المرصعة بالنقد ، فاستحسن بعضها واستقبح بعضها الآخر ؛ قال : « فمن ذلك ماروى أنه للخنساء :

حامى الحقيقة ، محمود الخليقة ، مَهْـ ـدىٌّ الطريقة ، نَفّاع وضرارُ

هذا البيت جيد . ثم قالت :

فعّال سامية ، ورّاد طامية للمجد نامية ، تعنيه أسفار

هذا البيت ردىء لتبرُّؤ بعض ألفاظه من بعض .. » .

وإذا كان البيت سداسى التفاعيل أمكن تقسيمه إلى ثلاثة أجزاء ، مثل قول ديك الجن من بحر الكامل :

حرُّ الإهابِ وَسيمُه ، برُّ الايا بِرِ كريمُه ، مَحْضُ النِّصابِ صَميمُه

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

فإذا كان البيت ثمانى التفاعيل أمكن تقسيمه إلى أربعة أجزاء ، كقول المتنبى من بحر البسيط :

---

(٦٧) العمدة ٢ : ٢٨ .

(٦٨) الصناعتين ٣٧٨ .

فنحن فى جَذلٍ ، والروم فى وَجَلٍ والبَرّ فى شُغُلٍ ، والبحر فى خَجَلِ

وأعد من الترصيع ماسماه ابن أبى الإصبع التجزئة والتسجيع ، وأراد به تجزئة الشاعر البيت وتقفية كل جزء منه بقافية مماثلة لقافية البيت ، كقول الشاعر :

هنديةٌ لحظاتُها ، خَطِّيّة خَطراتُها ، داريّة نفحاتُها

ومن الترصيع أيضاً ماسماه الازدواج والموازنة كقول أبى تمام :

وكانا جميعاً شريكى عِنانٍ رَضيعىْ لِبانٍ ، خليلى صفاء

والتسميط كقول مروان بن أبى حفصة :

هم القوم : إن قالوا أصابوا ، وإن دُعوا أجابوا ، وإن أعطوا أطابوا ، وأجزلوا

وماسماه أبو هلال التطريز وابن أبى الإصبع التوشيع كقول أحمد بن أبى طاهر :

إذا أبو قاسم جادت لنا يَدُه لم يُحمَد الأجودانِ : البحرُ والمطرُ

وإن أضاءت لنا أنوار غُرته تضاءل الأَنْوران : الشمس والقمر

وإن مضى رأيه أو حَدُّ عزمته تأخر الماضيان : السيف والقدر

من لم يكن حذراً من حدّ صولته لم يَدْرِ ماالمُزْعجان : الخوفُ والحذر

وماسماه ابن أبى الإصبع التشطير ، وأراد به تجزئة كل شطر إلى جزأين وتقفية كل منهما بقافية واحدة ، كقول أبى تمام :

تدبير معتصم ، بالله منتقم لله مرتغب ، فى الله مرتقب

القافية المثناة

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

يامن لقلب طارْ عنه اليقينْ من يوم قُفَنٍّ الضَّعاينْ زَهازيمْ

وِذْ كَرّت مترلهم علينا قطين أيام عندى بين شداد ومقيم

وقال الكمالى عن شعر البدو الذين لاقاهم وأخذ عنهم : « وقد لفت نظرى أن القافيتين اللتين تبنى عليهما القصيدة تكونان من حرف واحد (أى من المتواتر) وقد قمت بإحصائية ،

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

يامَلْ لقلبٍ كُلِ ما التَمِ الأَشْفاق من عامِ الأَوَّلْ بُهْ دواكيك وِخْفُوق
كنَّه مع الدَّلاَلْ بِجْلِب بالأسواق وعامين عند مَعْزَل الوسط ماسوق »

التشريع

التشريع أن يبنى الشاعر البيت على قافيتين : إذا اقتصر على إحداهما كان البيت من أحد الأوزان ، وإن أتمه إلى القافية الأخرى كان من وزن آخر . وتكون القافيتان متماثلتين أحياناً ، ومختلفتين أحياناً . ومثاله قول صفى الدين الحلى :

جنّ الظلامُ فقد بدا متبسِّماً لاح الهدى ، وتجلّتِ الظّلماءُ
وهَدَتْ مُحيِّاً ظلّ فى ليل الجفا لما هدى ، وامتدتِ الآناءُ
رشأ غدا من سكر خمرة ريقه متأوِّدا ، فكأنها صهباء

يمكن أن تقرأ الأبيات تامة ، فيكون وزنها من الكامل التام ، ورويها الهمزة ، وأن يوقف عند كلمة الهدى وماقابلها فى بقية الأبيات ، فيكون وزنها من الكامل المجزوء ، ورويها الدال ، وآثر ابن أبى الإصبع أن يسمى التشريع التوءم .

التسبيغ

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

إذا نزل الحجاج أرضاً مريضة تتبع أقصى دائها فشَفاها
شفاها من الداء العُضال الذى بها غلامٌ إذا هزَّ القناةَ سقاها
سقاها فروّاها بشربِ سِجاله دماء رجالٍ يحلُبون صَراها

وآثر ابن أبى الإصبع أن يسمى التسبيغ تشابه الأطراف .

الروضة

الروضة أن يبدأ الشاعر كل بيت من قصيدته بحرف رويها ، فيكون الروى بذلك أول حرف وآخره فى كل بيت ، مثل قول صفى الدين الحلى فى تائيته :

تاب الزمان من الذنوب فواتِ واغنمْ لذيذ العيش قبل فواتِ
تم السرور بنا ، فقم ياصاحبى نستدرك الماضى بنهب الآتى
تاقت إلى شرب المدام نفوسُنا لاتذهبنّ بطالةُ الأوقات

وأقدم من نعرف ممن سلك هذا المسلك أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد (المتوفى ٣٢٤) ثم أبو زيد عبد الرحمن بن محمد يخلفتن الأندلسى (المتوفى فى ٦٣٧) ثم مجد الدين أبو عبد الله محمد بن أبى بكر البغدادى (المتوفى فى ٦٦٢) ثم صفى الدين عبد العزيز بن سرايا الطائى الحلى (المتوفى فى ٧٥٠) فقد ألف الأول المربعات والثانى العشريات ، والثالث الوتريات ، والرابع الأترقيات ، التزموا أن يكون روى كل واحدة من قصائدهم أحد حروف الهجاء على ترتيبها المعروف ، وأن يبدأ كل بيت فى القصيدة بحرف الروى[٦٩] .

(٦٩) جواد علوش : شعر صفى الدين الحلى ١١٩ – ١٢٣ . د . مصطفى كامل الشيبى : الدوبيت ٣٨ .

٣ – القصيدة ذات القافية المتنوعة

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

ثم يجد الشعر فى المجتمع العباسى مجتمعاً غريباً عليه كل الغرابة ، مجتمعاً انقطعت جميع صلاته بالبادية أوكادت ، وعاش فى مدن كبيرة تعتمد على مايرد إليها مما حولها ، وبلغ من الترف أقصاه ، وتألف أهله من أجناس شتى ، يتفاوت استخدامها للعربية تفاوتاً عظيماً .

وإذا كانت هذه صفة المجتمع فى بغداد وأمثالها فى المشرق العربى – فقد كانت صفة المجتمع فى المغرب والأندلس خاصة أكثر غرابة على هذا الشعر .

ولذلك أخذ سلطان القصيدة ذات القافية الواحدة فى التزلزل ، وشرعت بعض الأشكال الشعرية التى تخففت من هذا السلطان ، وابتكرت أنظمة جديدة من القوافى ، شرعت فى الظهور والانتشار ؛ تلبيةً لحاجات المجتمعات الجديدة ، واتساقاً مع الموسيقى التى راجت فيها .

ولكن هذه الأشكال الشعرية لم تقض على القصيدة ، التى غالبت الأحقاب ، واحتفظت بالكثير من سلطانها ومظاهره إلى عصرنا الحديث . فبعث فيها الكلاسيكيون الجدد حياة جديدة ، جعلت الراصدين يظنونها مُرجِعة عصرها الزاهر ، مستردة سلطانها الذى انفردت به .

ولكن ذلك لم يبق طويلاً ؛ فقد تغير المجتمع الحديث ، واشتد اتصاله بالثقافات غير العربية ، واطلع على أجناس من الشعر لم يعرفها الأدب العربى مطلقاً ، وعلى ألوان كانت مجهولة من الشعر الغنائى الذى لم يعرف العرب غيره ،وظهرت المذاهب الفنية المختلفة التى أحست أن نظام القصيدة ذات القافية الواحدة لايحقق ماترنو إليه ، بل يقف عقبة أمامها ، فهاجمته هجوماً عنيفاً توسط بعض أصحابه ودعوا إلى الشعر المقطعى ذى القوافى المتعددة ، وعنف بعضهم الآخر ودعا إلى اطراح القافية بكل أشكالها . وعند هذه المعركة الأخيرة أقف قليلاً لأرصد مادار بين خصوم القافية وأنصارها ، وإن كان ذلك وقع متأخراً فى الزمن عن بعض الأشكال الشعرية التى أعالجها بعد . أفعل ذلك لأجمع هذه الأشكال معاً فلا أفرق بين بعضها لقدمه وبعضها الآخر لحداثته .

خصوم القافية

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

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

والسبب فى ذلك أن اللغة مهما غنيت بالمترادفات لاتستطيع أن تقدم للشاعر مئات الكلمات على روى واحد وخصوصاً بعد أن قيد الشاعر بألا يعيد الكلمة الواحدة إلا على مسافات بعيدة[٧١] .

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

قال خليل مطران ، وهو من أوائل الرابطين بين القافية وقصر القصيدة العربية[٧٣] :

« تعلمون أن الشعر العربى إلى هذا اليوم لم تنظم فيه القصائد المطولات فى الموضوع الواحد ، وذلك لأن التزام القافية الواحدة كان ولم يزل حائلاً دون كل محاولة من هذا القبيل وقد أردت بمجهود نهائى ختامى أبذله أن أتبين إلى أى حد تتمادى قدرة الناظم فى قصيدة مطولة ذات غرض واحد يلتزم بها رويًّا واحداً ، حتى إذا بلغت ذلك الحد بتجربتى

---

(٧٠) ديوان المازنى ١ : م ، ن

(٧١) أحمد أمين : فيض الخاطر ٢ : ٢٤٤ .

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

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

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

وينظر الدكتور محمد النويهى[٧٤] إلى القافية من خلال عصره الحاضر ، فيرى أن الشكل الشعرى القديم يحتاج إلى أن يُحَطَّم ويعاد صوغه من جديد . فطول العهد به أبلاه ، وأفقده ماكان له من حيوية ومطاوعة ، فما يكاد أحد شعرائنا المحدثين يختار بحراً معيناً وقافية معينة ؛ لينظم عليها – حتى تقوم وراءه عشرات القصائد المشهورة التى اتخذت البحر والقافية عينهما ، فتلقى عليه ظلها الكثيف ، وتدفعه إلى ترديد الأنغام القديمة ، وتكرار القوالب المأثورة ، والتعبيرات المحفوظة وتعوقه عن الانطلاق بروحه الشعرية فى ميادين جديدة أو طرق جديدة للتعبير عن العواطف الإنسانية ؛ فالشكل القديم لم يعد صالحاً لأداء المعانى الجديدة ، والصور الجديدة مهما بلغت عبقرية الشاعر الحديث .

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

ويقر أن الأشكال المستحدثة من تخميس وتوشيح أحدثت شيئاً من التنويع له طرافته وبهجته فى الشكل القديم ، ولكنها فى الحقيقة كانت زيادة فى التقييد ولم تكن إقلالاً منه ؛ فإنها انتهت إلى طريق مسدود ، ولم تفد المجرى العام للشعر العربى .

واحتج أصحاب هذا الرأى بكثرة القصائد الطوال المختارة فى أشعار الغربيين المرسلة ، وقالوا : لولا أن ترك القافية أعطى هؤلاء الأوربيين قسطاً عظيماً من الحرية ما تسنى لهم مابلغوه من الإبداع فى مطولاتهم[٧٥] .

وشن خصوم القافية هجومهم الأكبر على القضايا الشكلية التى تسىء إليها القافية فى عرفهم : فينكر جميل صدقى الزهاوى على القافية أن تكون من دعائم الشعر ؛ وإنما هى عضو أثرىّ قد زال معظمه ، وسوف يزول مابقى منه فى جسد الشعر . وقد أخطأ الذين حسبوا القافية

---

(٧٤) قضية الشعر الجديد ٩٣ – ٩٤ ، ١٠٣ .

(٧٥) المرشد ٢٥ .

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

وإذا كان من الخصوم جماعة لايتفقون مع الزهاوى فى إخراج القافية من موسيقى الشعر – فإنهم يعدونها ترفًا حافلاً بالغنائية والترويق والجمالية ، وتبديداً للطاقة الفكرية فى شكليات لانفع لها ، فى وقت يجب أن يتزع فيه الشاعر إلى البناء والإسهام فى موضوعات العصر ، فما يكاد الشاعر يقع فى مآزق القافية الموحدة ، ويتلكأ عند البيت الواحد ، حتى يعتريه إحساس بأنه لايعبر ، وإنما يكتب شيئاً مترفاً تتحكم فيه هذه الملكة الجميلة المستبدة التى تقف فى آخر البيت ، وتصر على أن تكون أبرز مافيه[٧٧] .

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

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

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

وقد أدى هذا إلى أن منعت القافية التعبير الصحيح الذى يقتضى حرية فى صياغته لايتيحها نظام القوافى[٨١] .

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

(٧٦) النقد الأدبى الحديث فى العراق ٢٢٤ .

(٧٧) قضايا الشعر المعاصر ٤١ .

(٧٨) حركات التجديد فى موسيقى الشعر ١٧ .

(٧٩) قضية الشعر الجديد ٩٩ .

(٨٠) المرشد ٢٦ .

(٨١) المرشد ٧ . قضايا الشعر المعاصر ٤٦ .

والمتكلفة . وإلى إخضاع ألفاظه وعبارته لألوان من التغيير والتبديل ، فيغير حقيقة اللفظ ، فيجعل من الوشاح ، وشحنًا : كقول الراجز[٨٢] :

وأنت – يابنى – فاعلم أنى
أحب منك معقد الوشحنِّ

ويغير ترتيب الكلام مما يؤدى إلى غموضه ، كقول ذى الرمة[٨٣] :

كأنّ أصواتَ مِن إيغالهن بنا أواخر المَيْسِ أصواتُ الفراريج

يريد كأن أصوات أواخر الميس أصوات الفراريج من إيغالهن . ويغير على قواعد النحو كقول عبيد الله بن قيس الرقيات[٨٤] :

تبكيكمُ أسماءُ مُعْوِلةً وتقول ليلى : وارَزِيئتِيَهْ

كان ينبغى أن يقول : وارزيئتاه ، كما تقول : واعماه ، وأُخَيَّاه .

ولم ينس خصوم القافية أن يهاجموا أثرها السيئ فى المضمون الشعرى . كما رأينا فى قول نازك الملائكة السابق . فقد أرغمت الشاعر على اختيار القافية التى لاتتسق هى والمعنى الذى يريده . قال ابن طباطبا[٨٥] : «من الأبيات التى قصّر فيها أصحابها عن الغايات التى أجروا إليها ، ولم يسدوا الخلل الواقع فيها معنى ولا لفظاً قول النابغة الذبيانى :

ماضى الجَنان ، أخى صبر ، إذا نزلت حربٌ يوائل فيها كل تنبالِ

التنبال : القصير . فإن كان أراد ذلك فكيف صار القصير أولى بطلب الموئل من الطويل . وإن جعل التنبال الجبان ، فهو أعيب لأن الجبان خائف وجل اشتدت الحرب أم سكنت » .

وأرغمته على تجاهل الحقيقة ، كقول الشاعر[٨٦] :

شتانَ مايومى علىْ كورها ويوم حيانٍ أخى جابرِ

وكان حيان أشهر وأعلى ذكراً من جابر ، بل أرغمته أحيانا على الخروج عليها . قيل : إن الكميت أنشد نصيباً :

إذا ماالهجارسُ غَنَّيْنها يُجاوِبْن بالفَلوات الوِبارا

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

---

(٨٢) تلقيب القواف ٦٣
(٨٣) الموشح ١٨٥
(٨٤) الموشح ١٨٧ .
(٨٥) الموشح ٤٣ .
(٨٦) الموشح ٨٨ .

كأن الغُطامط من غَلْيها أراجيز أسلمَ تهجو غِفارا

فقال له نصيب : ماهجت أسلم غفاراً قط[٨٧] » .

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

وقد أثرت وحدة البيت تأثيراً سيئاً فى القصيدة القديمة ؛ إذ جعلت منها مجموعة أبيات ، أى مجموعة وحدات مستقلة متكررة لايربط بينها نظام داخلى ؛ إنما تربط بينها القافية والوزن ، على حين تقف القصيدة الحديثة – المتحررة من النظام القديم – وحدة متماسكة حية متنوعة ، لو قدم أو أخر فى ترتيب أبياتها اختلت وفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها[٨٩] .

كذلك فَرضت على الشاعر نوعاً من الصياغة المحكمة ، طبع الشعر العربى – منذ أقدم عهوده – بطابع الصنعة ، واستتبع قوالب شعرية لا تحصى ، من عبارات روسمية مثل (خليلى) و (دع ذا) إلى صور محددة من البناء النحوى للجملة ، كابتداء البيت بكأن مع مجىء الخبر فى نهايته . ولاشك أن بناء البيت قد أرهف الاستعداد الطبيعى فى اللغة للافتنان فى التراكيب : من تقديم وتأخير وحذف وذكر . إلخ . ولكن الشاعر لم يستطع – فى عالم ضيق كعالم البيت – أن يجد مجالاً واسعاً حتى لهذا الافتنان البلاغى الذى استنفدت صوره فى وقت قصير . وإن المرء ليدهش حين يجد – حتى فى الشعر الجاهلى نفسه – كثيراً من التكرار لأساليب بعينها ، بل لأشطر كاملة . وقد بقى الشاعر العربى يدور فى هذا النطاق الضيق قروناً طويلة ، واضطر إلى أن يحذف كثيراً من معانيه ، ويحول القصيدة إلى معان جزئية تفتقر إلى الوحدة ، وتتسم بالوضوح المسرف الذى يتطلبه اكتفاء البيت بنفسه[٩٠] .

---

(٨٧) الموشح ١٩٣ .

(٨٨) نزار قبانى : الشعر قنديل أخضر ٣٧ – ٣٨ . النقد الأدبى الحديث فى العراق ١٨٥ – ١٨٦ . حركات التجديد فى الموسيقى ١٧ .

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

(٩٠) الدكتور شكرى عياد : موسيقى الشعر ١٠٧ .

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

أنصار القافية

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

وإذا كان من القدماء من غلا فعد القافية الفاصل بين الشعر والنثر ، كابن كيسان الذى قال[٩١] : «القوافى هى التى فصلت بين الكلام والشعر ؛ لأنه قد يقع الوزن .. فى الكلام ، ولايسمى شعرا حتى يقفى» ، فمن المحدثين من يضاهيه ، مثل المستشرق مارتينو مورينو[٩٢] الذى أعلن أن القافية فتح من (فتوحات) الشعر .

ويعتمد أنصار القافية فى دفاعهم عنها أكثر مايعتمدون على موسيقيتها ، فالقافية واجبة للشعر الحقيق عندهم ؛ ليكون فيه حسن إيقاع وتطريب ، ولترتاح الأسماع إليه ؛ كما يقول توفيق السمعانى[٩٣] ، أو كما يقول العقاد فى شيخوخته[٩٤] : «لايزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعى عن الاسترسال فى متعة السماع ، ويفقدنى لذة القراءة الشعرية .. والظاهر أن سليقة الشعر العربى تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى فى الأبيات التى تحررت منها بعض التحرر .. فانتظام القافية متعة تخف إليها الآذان . وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ يحيد بالسمع عن طريقه الذى اطرد عليه .. إنما المتوسط بين المتعة والإيذاء هو ملاحظة القافية فى مقطوعة بعد مقطوعة ، تتألف من جملة أبيات على استواء فى الوزن والعدد ، أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط ومايليهما من النغمات التى تتطلبها الآذان فى مواقعها ، ولو بعد فجوة وانقطاع ؛ فالأذن تمل النغمة الواحدة حين تتكثر عليها عشرات المرات فى قصيدة واحدة . فإذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهبت بالملل من التكرار ، ونشطت بالسمع إلى الإصغاء الطويل ، ولو تمادى عدد الأبيات إلى المئات والألوف» .

---

(٩١) تلقيب القوافى ٦٠ .

(٩٢) أعمال مؤتمر روما ١٩٨ .

(٩٣) النقد الأدبى الحديث فى العراق ٢٢٨ .

(٩٤) يسألونك ٨٨ – ٩٠ .

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

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

ويرصد الدكتور شكرى عياد[٩٦] القافية المتنوعة فى شعر المقطعات ، فيراها شديدة المناسبة ؛ لأن أغلبه شعر رومنسى معروف بتدفقه الذى لم يعد يسهل إمساكه فى حدود البيت ، وقلقه الذى يدفعه إلى التغيير المستمر ، وشوقه المبهم ؛ كل هذا يجعل القافية تقوم فيه بوظيفة بنائية لاتقل خطراً عن الوظيفة التى تقوم بها فى القصيدة ذات القافية الواحدة .

بل ذهب إلى أبعد من ذلك[٩٧] ، فأعلن أن الشعر الحر يستطيع أن يستغنى عن القافية حقًّا ولكنها على الرغم من ذلك تستخدم – عندما ترد فيه – لقيمتين : قيمة إيقاعية ، وأخرى لحنية : فالقيمة الايقاعية تهيئ للشعر الحر وسيلة ممتازة لإقامة شكل متماسك برىء من التدفق الذى يهدده بالانمياع ، والقيمة اللحنية تتدخل فى بناء القصيدة ونسيجها ، وتساعد على إعطائها جوها الانفعالى الخاص .

ولذلك لايخلو الشعر الغربى خلوًّا تامًّا من القافية ، بل يغلب على شعر لغات كالفرنسية ، ويقل فى شعر لغات أخرى كالإنجليزية . ويَلْقى بين الشعراء والنقاد من يدافع عنه مثل : نيتشه وشوبنهور وبرشت وتورل ورتشاردز وغيرهم ؛ فالقافية عند شوبنهور تشارك الوزن فى استرعاء الانتباه ، وإثارة الخيال .

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

---

(٩٥) موسيقى الشعر ١١٤ .

(٩٦) موسيقى الشعر ١١٥ .

(٩٧) موسيقى الشعر ١١٦ – ١١٩ . قضايا الشعر المعاصر ١٦٣ .

(٩٨) المرشد ٧ .

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

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

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

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

ياحادى العمر : أبعدت المدى ، فمتى تلقى عصاك ، وتعفينى من الكَبَدِ؟

ولاجدال فى أن طول القصيدة على هذا النحو أمر شاذ ونادر ، ولكنه دليل إمكان ، وآية قدرة ، يظهر معها عجز العاجزين .

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

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

ومن أغرب الآراء ما أتى به الدكتور عبد الله الطيب[١٠٠] عندما قال : إن تغير القافية بعد بيتين أو أكثر أمر ممل لايقبله الذوق العربى ، ويقطع تسلسل الأفكار ، ويضطر الشاعر إلى أن يحول مجرى خواطره بين حين وآخر تبعًا للقافية المتغيرة .

---

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

(١٠٠) المرشد ١٢ .

أشكال القصيدة المتنوعة القافية

ذهبت الفروض – كما رأينا – إلى أن الشعر العربى نشأ متنوع القوافى ، فلما ابتكر الشعراء القصيدة ذات القافية الواحدة طغت على بقية الأشكال ، وسلبتها الحياة المتجددة المتطورة .

وسواء صدقت هذه الفروض أو لم تصدق – فالمحقق أن بعض الأشكال الشعرية التى تخالف هذه القصيدة بعض الاختلاف عاشت معها معيشة فيها شىء من الانزواء .

وأقدم هذه الأشكال المحققة المزدوجة ، ولاينافسها فى ذلك غير المسمطة التى روى بعض الراوين نموذجاً واحداً منها عزوه إلى امرئ القيس ، وأنكره سائر العلماء عليه ، وحكموا عليه بالانتحال . ويميل بى إلى صحة هذا الإنكار عدم وجود نظائر أخرى لهذه المسمطة طوال القرون الأولى ، على الرغم من عكوف الشعراء على شعر امرئ القيس ، وتقديسهم إياه ، واحتذائه فى كثير من نواحيه .

ثم توالت الأشكال فى اللغة الفصيحة والعامية على مرور الأعوام ، غير أنها جميعاً التزمت نظاماً ما من القوافى ، ولم تتحرر منها على الإطلاق .

ولما كان العصر الحديث وطرأت على المجتمعات العربية عوامل خارجية أهمها الاتصال بالمجتمعات الغربية – أخذت القيم المتعددة فى هذه المجتمعات فى التطور والتغير ، بل التبدل الكامل فى بعض الأحيان ، سواء كانت هذه القيم اجتماعية أو فكرية أوفنية .

وكان من القيم المتغيرة والمتبدلة مااتصل بالقافية . فشرعت فئات من الشعراء تهجر القصيدة الموحدة القافية أو تتحرر من قبضتها الحديدية فى بعض الأحيان إلى أن ظهرت جماعة أرادت الانطلاق من إسارها .

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

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

المزدوجة

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

ومن العلماء من يعد كل شطر بيتاً تامًّا ، فتكون المزدوجة على هذا الرأى ذات أبيات غير مشطرة . والأغلبية العظمى من المزدوجات من بحر الرجز ، وقليل منها من المتقارب .

وغلب على موضوعاتها القصص والحكم والأمثال ومسائل العلم ونظم الكتب ، مثل ذات الأمثال لأبى العتاهية ، وريحانة الندمان للشهاب الخفاجى ، وكليلة ودمنة لأبان بن عبد الحميد اللاحقى ، وألفية ابن مالك ، ومدحة المعتضد لعبد الله بن المعتز ، لأن تنوع القافية يسّر عليهم الإطالة والتقصى قال أبو العتاهية :

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

وشذت فئة قليلة من الشعراء ، فنظمت المزدوجات فى ذم الشراب صباحاً كابن المعتز ، والصيد كأبى فراس الحمدانى . قال أولها :

لى صاحبٌ قد لامنى وزادا فى تركىَ الصبوحَ ثم عادا

وقال : لاتشرب بالنهار وفى ضياء الفجر والأسحار

ولكن المحدثين خرجوا بها من نطاقها التعليمى ، واستعملوها فى كل الأغراض : فعل ذلك منهم الكلاسيكيون الجدد والرومنسيون ، غير أنهم لم يتسعوا فى استعمالها اتساعهم فى استعمال الأشكال الأخرى . قال عباس محمود العقاد :

مابالها تطفر كالغزالِ ساحرة بالتيه والجمالِ
هيفاء من أوانس الأندلس ذات جبين كالنهار المشمس
قد أسفرت حالية بالنّور فى وجنة ومقلة وثغر

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

منها . كما أطلقته فئة من المتأخرين خطأً على المخمسة .

واتفق الأدباء القدماء على حرمان المزدوجة من شرف التسمى بالقصيدة .

المسمطة

التسميط أن يقسم الشاعر قصيدته على مقاطع متعددة ، يضم المقطع الأول منها مطلعاً ، ووسطاً ، وختاماً ، ثم لاتضم بقية المقاطع غير الوسط والختام وتتفق قافية الخواتم فى المقاطع كلها ، وتسمى عمود القصيدة . وتختلف قافية الوسط من مقطع إلى آخر .

ويضم المطلع بيتاً من شطرين (يسمى كل واحد منهما قسيماً) أو يضم ثلاثة أقسمة أو أكثر ؛ كذلك يتفاوت عدد الأقسمة التى يحتوى عليها الوسط ، غير أن العدد يلتزم فى المقاطع كلها ، أما الختام فلا يضم غير قسيم واحد .

وقد أخذ المسمط اسمه من السَّمْط ، وهو أن تجمع عدة سلوك فى ياقوتة أو خرزة ما ، ثم تنظم كل سلك منها على حدته باللؤلؤ ، ثم تجمع السلوك كلها فى زبرجدة أو ماأشبهها .

وعلى هذا النحو يمكن أن نطلق اسم المسمط على أشكال لاتحصى من الشعر ، وعلى كثير من الأشكال ذوات الأسماء الخاصة التى أتحدث عنها بعد . ولم يشترط أحد أن يكون المسمط من بحر معين ، إلا أن أكثر نماذجه من نوعين من الرجز ، هما المشطور والمنهوك .

وأمثل له بما ينسب إلى امرئ القيس :

المطلع { توهمتُ من هند معالمَ أطلالِ
عَفاهُنَّ طولُ الدهرِ فى الزمن الخالى

الوسط {
مرابعُ من هند خلت ومَصايفُ
يصيح بمَغناها صدى وعَوازف
وغيَّرها هوجُ الرياح العواصف
وكلُّ مُسِفٍّ ثم آخر رادف

الختام [بأسحم من نوء السِّماكَيْن هَطَّالِ

الموشحة

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

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

جادك الغيث إذا الغيث هَمَى يازمانَ الوصلِ بالأندلسِ
لم يكن وصلك إلا حلماً فى الكرى ـ أو خلسة المختلس

٢ – البيت : القسم الذى يلى المطلع فى الموشح التام ، ويفتتح به الموشح الأقرع . ويضم عدداً متفاوتاً من الأغصان المتفقة القافية أو المتنوعة . ويلتزم الوشاح عدد هذه الأغصان ووزنها فى كل سموطه ، ويحسن أن يغير قوافيها . وأمثل له بقول ابن الخطيب فى موشحه السابق :

إذ يقود الدهرُ أشتاتَ المُنَى تنقل الخَطْوَ على مايرسمُ
زُمَراً بين فُرادَى وثُنَى مثلَما يدعو الوفودَ الموسمُ
والحيا قد جلل الروض سَنا فشغور الزهر منه تبسمُ

وقال فى بيت السمط (الثانى) من الموشح نفسه :

فى ليالٍ كتمتْ سر الهوى بالدُّجى لولا شُموسُ الغُررِ
مال نجمُ الكأسِ فيها وهَوى مستقيم السير سعد الأثر
وطر مافيه من عيب سوى أنه مرّ كلمح البصر

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

وروى النعمانُ عن ماء السما كيف يروى مالك عن أنس
فكساه الحسن ثوباً مُعْلَما يزدهى منه بأبهى ملبس

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

حين لذ الأنس شيئاً أو كما هجم الصبح هجوم الحرمِ
غارت الشهبُ بنا أو ربما أثرت فينا عيون النرجس

ولاقيود على عدد السموط ، وإن كان كثير من الموشحات يتألف من خمسة سموط .

وابتكر صفى الدين الحلى ماسماه « الموشح المجنح » لأنه التزم فيه قافية الغصنين الثانى والرابع من الأبيات ، إضافة إلى قافية الأقفال . قال :

عزمت يامتلفى على السفرِ واطولَ خوفى عليك واحذرى !
يُؤيسنى من لقاك قولهمُ بأنه لارجوعَ للقمرِ
تمهل ، مَضَنى جفاك
تحمل ، ذبتُ فى هواك
يامن حكى الظبىَ فى تلفته وفاقه بالدلال والخفرِ
أتلفتنى بالصدود معتديًا فذلّ عزى ، وعز مصطبَرى
تدلل ، مهجتى فداك !
تمهل ، بعض ذا كفاك !

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

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

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

مما لاخلاف فيه أن الموشح وجد فى الأندلس مقومات البقاء والنماء والإيناع ، فاستكمل نضجه فى هذه البلاد مابين القرن الخامس والثامن ، ونسيت بذوره المشرقية إن كانت قد وجدت . وتلقفته بقية أقطار العروبة من الأندلس ، وسبرت غوره ، واستخلصت قواعده ، واحتذته ، فشاع فى المشرق شيوعه فى المغرب . ولم يفقد إغراءه لدى الشعراء المحدثين ، فمنحه بعضهم شيئاً من عنايته ، إلا أن شعراء المهجر عنوا به عناية فائقة ، ووجدوا فيه طلبتهم ، فمنحوه كثيراً من نماذجه الجيدة ، سواء التى احتذت الموشحات القديمة احتذاء قريباً أو التى طورت أشكاله وأضافت إليه ماجدد أشكاله ونوّعها وأحيا موسيقاه .

وكان الوشّاحون الأوائل ينظمونه فى الغزل ووصف الطبيعة واللهو ، ثم اتسع مجاله فشمل أغلب الموضوعات التقليدية ، حتى الموضوعات الدينية : فقد نظم محيى الدين بن عربى والششترى الموشحات الصوفية .

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

* * *

ويغنينى الحديث الذى قدمته فى قوافى الموشحات عن الحديث عن قوافى الأزجال : فالفنّانِ متشابهان فى تقسيم القصيدة ، وتنويع الأوزان والقوافى ، ومنح الشاعر حريات واسعة فى الابتكار ، فلا نميز بينهما فى أكثر الأحيان إلا باللغة الفصيحة فى الموشحات ، والعامية فى الأزجال .

العود

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

القطعة من بحر البسيط ، غير أنها تتكون من فقرات ، تضم كل واحدة منها بيتين : الأول منهما يحتوى على جميع التفعيلات فهو تام ، ويحتوى الثانى منها على نصف التفعيلات أى مشطور قال :

دلاله ولاة الحب زاد فلو قد عاد بالقرب ياصحبى شفى سقمى
دلالـه زاد صحبى بالقرب زاد دلاله

وصاله طبٌّ لمى لو يعود عسى　　بالوصل يحسم دائى بل يصون دمى
وصـالـه طب دائى　　عسى يعود وصاله
نباله قد أبادت غاشقيه فكم　　عادت بهم نافذات العود فانتقم
نـبـالـه نـافـذات　　فكم أضاءت نباله
قتاله فى الرعايا لايطاق فلا　　تهزا فقد عاد جدًّا ذاك فاعتصم
قتـالـه فى الرعـايا　　فلايـطـاق قـتـالـه

ونستبين منه أن العود يقتضى صنعة لفظية خاصة : فالكلمة التى يبتدئ بها البيت التام – دلاله وصاله ونباله وقتاله – يجب أن يبتدئ بها البيت المشطور ويختتم ، ثم الكلمة التى ينتهى بها الشطر الأول من البيت التام عسى – فكم – فلا – يبتدئ بها الشطر الآخر من البيت المشطور غالباً ، والكلمة الأخيرة فى الشطر الأول من البيت المشطور مأخوذة من منتصف الشطر الآخر من البيت التام مثل صحى ودائى ونافذات ، أو منتصف الشطر الأول من البيت التام مثل الرعايا . تلك هى الظواهر التى تكررت فيه ، وإن كنا نستطيع أن نلتقط منه مجموعة أخرى من الصنعة اللفظية .

المثلثة

المثلث شكل غريب لم يعرفه الشعر العربى القديم ، ولم يضم الحديث غير أمثلة معدودة . وتعتمد القصيدة على مقاطع ، يضم كل واحد منها ثلاثة أشطر . والنموذج المعروف منه التزمت فيه قافية الشطر الثالث فى كل مقاطعه ، ونوعت قوافى الشطرين الآخرين قال عبد الرحمن صدقى يخاطب البارودى وينقد دعاة الشعر الحر :

ياباعث النهضة من بعد ركودْ
وقائد الحملة فى وسط الجنود
إليك من جندك فى الشعر السلامْ

لو عدتَ من شوقٍ إلى هذى الربوعْ
أحـمـدْتها لـولا فتونٌ وصـدوع
أحدثها فى الشعر (أحفاد) الإمامْ

وقد سمى الدكتور إبراهيم أنيس[١٠١] هذا الشكل المثلث اعتمادا على ضمه ثلاثة أشطر فى كل مقطوعة .

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

أى قلب دعهم
إيشْ ترى أوقعك معهم
انكف عنهم قبل ماتظهر بدعهم

° ° °

لولا طمعهم
بأن قلبى مايدعهم
ما خالفونى وأظهروا بدعهم

الدوبيت (الرباعية)[١٠٢]

الدوبيت كلمة فارسية بمعنى البيتين ، وقد أطلقت على هذا الشكل الشعرى لتكوّن القطعة منه من بيتين اثنين فقط ، ولذلك سماه بعضهم المثناة ، وجمعها على المثانى . وسماه كثيرون الرباعية – والجمع رباعيات – نظراً إلى أن البيتين يضمان أربعة أشطر .

ويقال : إن هذا الشكل فارسى الأصل ، ابتكره عبد الله بن جعفر بن محمد المعروف بِرُودَكى (٢٦٠ – ٣٢٩ هـ) من بحر الهزج ، وطوره فجعل وزنه مفعولُ مفاعيلُ مفاعيلن فاع أو فَعْلنْ متفاعلن فعولن فَعلنْ ، أربع مرات . ثم انتشر فى الأدب الفارسى انتشاراً لامثيل له ، وكان له صداه فى الأدب العربى ، واستخدم فى جميع الأغراض ؛ واشتهر من ناظميه لدى العامة والخاصة أبو الفتح عمر بن إبراهيم المعروف بالخيام (المتوفى قبل ٥٣٠ هـ) ، وخاصة بعد أن ترجم فتزجرالد رباعياته إلى الإنجليزية ، وأذاع صيته فى عالم الأدب .

---

(١٠١) موسيقى الشعر ٢٨٢

(١٠٢) انظر ديوان الدوبيت فى الشعر العربى للدكتور مصطفى كامل الشيبى .

وتقفى أشهر نماذج الدوبيت الأشطر الأول والثانى والرابع ، وتهمل تقفية الشطر الثالث . كقول البهاء زهير :

قد راح رسولى ، وكما راح أتى بالله ، متى نقضمّ العهد ، متى ؟
ماذا ظنى بكم ؟ وماذا أملى ؟ قد أدرك فىّ سؤلَه من شَمِتا

والنموذج الآخر يقفى الأشطر الأربعة ، كقول البهاء أيضاً :

ياعيسىَ مهجتى ، ويا متلفَها شكوى كلفى عساك أن تكشفها
عينٌ نظرتْ إليك ما أشرفها ! روحٌ عرفتْ هواك ما ألطفها ؟!

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

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

وتعددت أنظمة التقفية فى هذه المثانى . فكان منها ما أهمل تقفية صدوره ،وقفىّ كل عجزين متواليين بقافية واحدة ، كما يلى :

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

قال جبران فى الشحرور :

أيها الشحرور غَرِّدْ فالفِنا سرُّ الوجودْ
ليتنى مثلك حرّ من سجون وقيود

ليتني مثلك روح في فضا الوادي أطير
أشرب النور مداماً في كئوس من أثير

وقد نظم توفيق البكرى قصيدته «ذات القوافى» من هذا النمط ؛ كما التزمه منصور الفقيه فى مثانيه التى اشتهر بها ، وحذر معاصروه أن يهجوهم بها . والتزمه أيضاً حسن كامل الصيرفى فى «جفاء الطبيعة» مع تغيير أطوال الأشطر ، قال :

الشمس تنزل فى الغروبِ وقد تورد خَدُّها
لتقبِّلَ الأفقَ البعيد وقد تَسعَّر وجدُها
تُخفى الأسى خلفَ النخيلْ
مثل ابتسامات العليل

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

_____ _____ ا
_____ _____ ب

* * *

_____ _____ ا
_____ _____ ب

قال عبد الرحمن شكرى :

فر يبغى من الحمام مُجيراً فأعان الردى عليه المجيرُ
بادرتْه بحتفه أمُّه وهـ ـو – على عاره – إليها حبيبُ
ولو أن النذير أوحى إليها وهو فى المهد أنه سيخورُ
لَرمتْه بجانب الجبل الشا مخ لم تنتزح عليه الغروبُ

وسار إبراهيم عبد القادر المازنى على هذا المنوال ، غير أنه أعقب أبياته الأربعة ببيتين يسيران على النمط الأول ، فاتحدت قافيتهما متعاقبين .

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

_____ _____ ا
_____ _____ ا

* * *

ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ ب
ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ ب

قالت هند بنت عتبة :

ويها بنى عبد الدارْ ويها حُماةَ الأدبارْ
ويها حماة الأدبار ضرباً بكل بتار

* * *

إن تقبلوا نُعانق ونفرش النمارق
أو تدبروا نفارق فراق غير وامق

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

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

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

ـــــــــــــــ ا ـــــــــــــــ ب
ـــــــــــــــ ا ـــــــــــــــ ب
ـــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــ د
ـــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــ د

قال رشيد أيوب :

أفيقِى كفاكِ منامْ بدا الفجرُ ، كم تَهْجعينْ ؟
وقامتْ لتنعَى الظلام طيورٌ ، ألا تسمعين ؟
فقومِى نُجدُّ المسيرْ إلى الحقل قبل الضحى
ونشدو بشاطى الغدير فها جَوُّنا قد صحا

وقد أكثر شعراء المهجر من هذا النمط وتاليه .

وكان منها ما قفى الأشطار الثلاثة بقافية متماثلة ،واختار للرابع قافية أخرى التزمها فى كل شطر رابع من المقاطع المتعددة :

ـــــــــــــــــــ ا
ـــــــــــــــــــ ا
ـــــــــــــــــــ ا

ـــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــ جـ
ـــــــــــــــــــ جـ
ـــــــــــــــــــ جـ

ـــــــــــــــــــ ب

قال الشاعر القديم(١٠٣) :

خيالٌ هاج لى شَجَنا
فبِتُّ مُكابداً حَزَنا
عميد القلب مرتهَنا
بذكر اللهو والطربِ

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

لا زال سعدك جديد
دايم وجدك سعيد
ولا برحت مهنَّى
بكل صوم وعيد

° ° °

(١٠٣) العمدة ١ : ١٧٩ .

فى الدهر أنت الفريد
وفى صفاتك وحيد
فالخلق شِعر منقَّح
وأنت بيت القصيد

الثلاثيات

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

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

وأهمل العقاد الصدور وقفى الأعجاز . أما عبد الرحمن شكرى فقفّى صدور وأعجاز الأبيات الثلاثة من كل مقطع بقافية واحدة ، إلا أنه أهملها فى بعض الأشطار ، مثل قوله :

تشعل الوجدَ ولوعاتِ الغليل وهى مثل الجرح فى صدر القتيل
ودماء القلب تجرى بمسيل دمه رى جذور وأصول
كلما زاد احمراراً لونها راح جسمى بشحوب ونحول

المربعات

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

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

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ا

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ا

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ا

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ا

* * *

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــــــــــ جـ

ـــــــــــــــــــــــــــــــ جـ

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

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ـــــــــــــــــــــــــــــــ ا

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ـــــــــــــــــــــــــــــــ ا

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ـــــــــــــــــــــــــــــــ ا

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ـــــــــــــــــــــــــــــــ ا

* * *

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ـــــــــــــــــــــــــــــــ بـ

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ـــــــــــــــــــــــــــــــ جـ

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ـــــــــــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ـــــــــــــــــــــــــــــــ جـ

* * *

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ـــــــــــــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ـــــــــــــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ـــــــــــــــــــــــــــــــ هـ

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ـــــــــــــــــــــــــــــــ هـ

obeikandl.com

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

يمرُّ ذكرُ الصبا أنسغامَ مزمار
أو نفحَ زهر الرُّبا فى شهر أيّار
ما قيل لى مرحبا فى كل أسفارى
إلا وقلبى صَبا للأهل والدار

المخمسة

أطلق القدماء والمحدثون هذا الاسم على القصائد المقسمة على مقاطع ، يضم كلٌّ منها خمسة أشطر ؛ وقد أحب الشعراء المحدثون هذا الشكل وأكثروا منه ، ولم يكن كبير الرواج عند القدماء ، فلم يعن به منهم سوى شعراء اللهو والطبيعة ، وهواة تخميس الشعر القديم .

وأكثر الأنماط شيوعاً لدى المحدثين تقفية أشطر كل مقطع بقافية واحدة تخالف قافية المقطع الآخر ، فلا يربط بين المقاطع قافية ما فى أى موضع ، كما نرى فى قصيدة خير الدين الزركلى فى عصفورة النيربين من ضواحى دمشق :

عصفورة النيربين غنّى
واروى حديث الأنين عنى
أنا المعنَّى ، وما المعنِّى
غيرُ حنينٍ ، أذاب منى
شغاف قلبى ، وحسن ظنى

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

ورقيب يردد اللحظ ردا
ليس يرضى سوى ازديادى بعدا
ساحر الطرف مذْجَنى الخدُّ وردا
إن يوماً لناظرى قد تبدى
فتملَّى من حسنه تكحيلا

فالتزم اللام فى المقاطع كلها . وأضاف بعضهم إلى هذا الالتزام تنويعاً فى قوافى الأشطر الأربعة ، فقفى الأول والثانى بقافية واحدة . والثالث والرابع بأخرى : كقول إيليا أبى ماضى فى قصيدة « الناسكة » :

أبصرتُ فى الحقل قبيلَ المَغيبْ سنبلةً فى سفح ذاك الكثيبْ
جاثيةً مطرقةَ الرأسِ كأنها تسجد للشمس
وأنها تتلو صلاة المساءْ

كذلك شاع عند القدماء – فى العصور الوسيطة – تخميس القصائد القديمة ، فكان الشاعر منهم يأخذ البيت ذى الشطرين من الشاعر السابق عليه . ويضيف إليه ثلاثة أشطر من كلامه ، فتصير المقطوعة أو القصيدة مقاطع خماسية الأشطر ، يربط بينها قافية القصيدة السابقة ؛ لأنها صارت قافية للشطر الخامس فى كل مقطع .

وكان الشكل الشائع عندهم ليسره أن يقدم الشاعر أشطره الثلاثة مقفاة بقافية صدر البيت الذى خمسه ، ثم يأتى بالبيت نفسه ، قال صفى الدين الحلى مخمساً قصيدة السموءل المشهورة :

قبيحٌ بمن ضاقت عن الرزق أرضه
وطولُ الفلا رحبٌ لديه وعَرضه
ولم يُبلِ سربالَ الدجى فيه ركضُه
(إذا المرء لم يَدْنَس من اللؤم عرضُه
فكل رداءٍ يرتديه جميل)

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

(إذا المرء لم ينفعك والدهر مقبل)
عليه بما قد كان يرجو ويأمل
وأضحى بثوب التيه والكبر يرفل
وصار يرى منك المودة تثقل
(عليه ولم تخطر عليه ببالِ)

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

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

* * *

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

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

م ———————
م ———————
م ———————
ب ———————
ب ———————
ل ———————
ل ———————
ل ———————
ب ———————
ب ———————

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

* * *

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

المتباينة

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

وقد استغل الشاعر الحديث جميع العناصر التى تحت يده ، لإحداث هذا التباين ؛ كما فى بعض النماذج التى رأيناها ، وفيما لم نعرض من نماذج لا تخضع لألوان التناسق التى تحدثت عنها .

وكان أقرب ما استغله إلى العفوية عدد الأبيات التى كون منها مقاطع قصيدته ، فلم يلتزم العدد الموحد الذى رأيناه فى النماذج السابقة . وغاير بينها ، فنظم عبدُ الرحمن شكرى أحد مقاطع قصيدته «صوت الله» من خمسة أبيات ، وبقية المقاطع من أربعة مثلاً ، ونظم جبران قصيدته «حرقة الشيوخ» من ثلاثة أبيات ، فبيتين وأتمها على هذا النسق ، وقدم إيليا أبو ماضى فى إحدى قصائده الأبيات الثلاثة على البيتين .

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

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

فكل من الشطر الأول والثالث يضم تفعيلتين من الكامل (متفاعلن) والثانى يضم أربعة تفعيلات منه .

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

وزاوج بين قافيتين بحيث صارتا متداخلتين ، وقفّى أقسمة وأهمل أخرى . وجمع بين ذلك كله فى الصدور والأعجاز معاً أو فى الأعجاز وحدها . وسار فى بعض المقاطع على نسق معين فى القوافى ، غير أنه تركه إلى نسق آخر فى بقية المقاطع .

قال ميخائيل نعيمة فى «أوراق الخريف» :

تناثرى تناثرى يا بهجةَ المنظرْ
يا مَرْقَص الشمس ويا أرجوحةَ القمرْ
يا أرغن الليل ويا قيثارة السحرْ
يا رمز فكر حائرِ ورسم روح ثائرْ
يا ذكر مجد غابرِ قد عافك الشجرْ
تناثرى تناثرى

وقالت فدوى طوقان :

هنا فى جوانحى الخافقه هنا ملءَ مهجتىَ العاشقهْ
نما أمل العمر يا شاعرى تغذيه لهفتى الخارقه
وترويه أشواق الدافقه
وراحت مع الأمل المسعدِ ترف بقلبى رؤى الموعد
وحلم اللقاء لقاء الغد

° ° °

وأحست فى أفق روحى ظلاما وأحست فى غور قلبى دويا
دوى فراديس حلم اللقاء تنهار فيه وتهوى هويا
وأطرقت يعقد يأسى المرير سحابةَ دمعٍ على مُقْلَتيا

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

٤ – القصيدة غير المقفاة

أخيراً عرف الشعر العربى القصيدة التى تخلصت من نظام التقفية ، عرفها فى ألوان من الشعر أعطاها من الأسماء أكثر مما توجب حقيقتها : كالشعر المرسل ، والحر ، والأبيض ، والمطلق ، والطلق ، والمنثور . . إلخ . فإننا إذا اطلعنا على ما وراء هذه الأسماء وجدناه متماثلاً ، ولم يبق متميزاً أمامنا غير المرسل ، والحر ، والمنثور .

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

ولذلك نجد كلاماً كثيراً يدور بين الأدباء حول موقفهم من الوزن ، ونجد القليل جداً عن موقفهم من القافية . فقد مهد الشعر المقطعى أمامها لتتجاهلها .

وأعتقد أن تاريخ الشعر المرسل خاصة يحتاج منى إلى وقفة قصيرة ؛ لأنه الفن الذى صب هجومه على القافية .

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

ساعةُ البعدِ عنك شهرٌ ، وعامُ الـ ـوصلِ يمضى كأنما هو ساعَهْ
أتنجَّم الليل الطويل صبابة وتنجمى لنجوم ذى تفليك
ويخفق منى القلبُ إن هَبّت الصَّبا ويُذكِرنى البدر المنير محياكِ
ألا ليت شعرى كم يقاسى من النوى وإنحائه قلبٌ يـذوب تجلـدا

فالبيت الأول من الخفيف ، والثانى من الكامل ، والثالث والرابع من الطويل .

ثم ترجم رزق الله بن نعمة الله حسون الحلبى (١٨٢٥ – ١٨٨٠) الإصحاح الثامن عشر من سفر أيوب فى كتابه «أشعر الشعر» (المنشور سنة ١٨٦٩) شعراً غير مقفى .

وفى تلك الأثناء كتب سليمان البستانى وجرجى زيدان عن الشعر غير المقفى وحبذاه فأخرج بولس شحادة فى سنة ١٩٠٦ تجربته التى ترجم فيها جانباً من أحد مناظر مسرحية «يوليوس قيصر» لشكسبير.

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

وكانت النماذج الأولى من هذا الشعر مثقلة بالأعباء التى حملتها إياها القصيدة القديمة، وانتقلت إليها دون أن يفطن الشعراء إليها. ثم أخذ الشعراء يتخلصون من عبء بعد عبء، مهتدين بما اتصلوا به من نماذج فى الشعر الإنجليزى والأمريكى، حتى وصلوا إلى ما يمكن أن نطلق عليه بوادر الشعر الحر القائم على التفعيلة لا الوزن، على يد أبى حديد وباكثير.

فأزالوا كثيراً من العوائق، ومهدوا الطريق أمام بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، ليصدرا فنهما الشعرى الذى عرف باسم الشعر الحر. ولقى أشد المعارضة أولاً ثم أقبل عليه الشعراء الشباب، واحتفوا واستطاعوا أن يكسبوا له مكاناً فى المجتمع الأدبى: فكان الشعر الحر فى ذلك أسعد حظًّا من الشعر المرسل؛ لأن الشعراء الذين التزموا الشعر الحر أكثر موهبة، وأعظم اقتداراً، وأشد اتصالاً بالثقافتين العربية والغربية معاً ممن دعوا إلى الشعر المرسل، إضافة إلى المجتمع الأكثر تطوراً الذى خاطبوه.

ومهما يكن من شىء، فإننى أود أن أسجل أن هذه الفنون الشعرية تخلصت من النظام الصارم للقافية، والتنسيق الدقيق لها فحسب. فإذا ما عرضت لها القافية فى غير صرامة، ولا تنسيق، ولا التزام — لم تتجنبها، بل ترحب بها ترحيبها بالعناصر الموسيقية الأخرى،

ومن هنا نجد بعض النماذج تتوالى فيها القافية فى عدة أبيات. قالت نازك الملائكة فى قصيدة «الكوليرا»:

سكن الليلُ
إصغ إلى وقع صدى الأناتْ
فى عمق الظلمة تحت الصمت على الأمواتْ
صرخات تعلو تضطربُ
حزن يتدفق يلتهبُ

يتعثر فيه صدى الآهاتْ
فى كل فؤاد غليانُ
فى الكوخ الساكن أحزانُ
فى كل مكانٍ روحٌ تصرخ فى الظلماتْ
فى كل مكان يبكى صوتْ
هذا ما قد مزّقه الموتْ
الموتُ ، الموتُ ، الموتْ
يا حزنَ النيل الصارخ مما فعل الموت .

ونجد من النماذج ما تتبادل فيه القوافى وتتدخل ، كقول بدر شاكر السياب :

وكأن بعض الساحرات
مدت أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماء
تومى إلى سرب من الغربان تلويه الرياح
فى آخر الأفق المضاء
حتى تعالى ثم فاض على مراقيه الفساح

ونجد منها ما «تتراوح» فيه القوافى ، فيُقفّى سطرٌ ويُهمل آخر ، كقول يوسف الخطيب فى قضية تقسيم فلسطين :

تلك يا صاح قُبَرَهْ
فى الحدودْ
خرقت ألف حرمةٍ
للعهودْ
فهى تغدو طليقة
وتروحْ
وأنا مُثْخَن هنا
بالجروح

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

كان فجراً موغلاً فى وحشته
مطر يهمى ، وبرد ، وضباب

ورعود قاصفه
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى
مطر يهمى ؛ وبرد ، وضباب
وأتينا بوعاء حجرى
وملأناه تراباً وخشب
وجلسنا نأكل الخبز المقدد
وضحكنا لفكاهه
قالها جدى العجوز
وتسلل
من ضياء الفجر موعد
فتفاءلنا ، وحيينا الصباح

obeikandl.com

obeikandl.com

المراجع

د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر – مكتبة الأنجلو المصرية – الطبعة الثالثة ١٩٦٥ .

ابن الأثير (عز الدين على بن محمد) : الجامع الكبير فى صناعة المنظوم من الكلام والمنثور – المجمع العلمى العراقى ببغداد – الطبعة الأولى ١٩٥٦ .

د . إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسى – دار الثقافة ببيروت ١٩٦٢ .

أحمد شفيق أبو عوف : أضواء على الموسيقى العربية – الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥ .

د . أحمد مطلوب : النقد الأدبى الحديث فى العراق – مطبعة الجبلاوى ١٩٦٨ .

الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة) : القوافى – مطبعة وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٠ / ١٣٩٠ .

أرسطوطاليس : فن الشعر – مع الترجمة العربية القديمة ، وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد ، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه د . عبد الرحمن بدوى – مكتبة النهضة المصرية .

الأزدى (أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد) : ديوانه – لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ١٩٤٦ .

إسماعيل باشا بن محمد أمين البغدادى : إيضاح المكنون فى الذيل على كشف الظنون عن أسامى الكتب والفنون – وكالة المعارف ١٩٤٧ / ١٣٦٦ .

الإشبيلى (أبو بكر محمد بن خير) : فهرسة ما رواه عن شيوخه – الطبعة الثانية ١٣٨٢ / ١٩٦٣ .

ابن أبى الإصبع (زكى الدين أبو محمد عبد العظيم بن عبد الوحد) : تحرير التحبير فى صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٨٣ / ١٩٦٣ .

الأصفهانى (أبو الفرج على بن الحسين) : الأغانى – بولاق .

امرؤ القيس : ديوانه – دار المعارف بمصر ١٩٥٨ .

الأنصارى (أبو زيد سعيد بن أوس) : النوادر فى اللغة – المطبعة الكاثوليكية ببيروت ١٨٩٤ .

البحترى (أبو عبادة الوليد بن عبيد) : ديوانه – دار المعارف بمصر.
البطليوسى (عبد الله بن محمد بن السيد) : الاقتضاب فى شرح أدب الكتاب – المطبعة الأدبية ببيروت ١٩٠١ .
البغدادى (عبد القادر بن عمر) : خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب – المطبعة الميرية ببولاق – الطبعة الأولى .
البلوى (يوسف بن محمد) : ألف باء – المطبعة الوهبية بمصر ١٢٨٧ .
البيهقى (إبراهيم بن محمد) : المحاسن والمساوى – مطبعة السعادة ١٣٢٥ / ١٩٠٦ .
التجيبى (أبو يحيى محمد بن صمادح) : مختصر من تفسير الإمام الطبرى – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٣٩٠ / ١٩٧١ .
التنوخى (زيد الدين أبو عبد الله محمد بن محمد) : الأقصى القريب فى علم البيان – الطبعة الأولى – مصر١٣٢٧ .
التنوخى (القاضى أبو يعلى عبد الباقى بن المحسن) : القوافى – دار الإرشاد ببيروت – الطبعة الأولى ١٣٨٩/١٩٧٠ .
ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى) : قواعد الشعر – طبع أوزبا .
الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين – مكتبة الخانجى بمصر – الطبعة الثانية ١٣٨٠ / ١٩٦٠ : البرصان والعرجان والعميان والحولان – دار الاعتصام ١٣٩٢ / ١٩٧٢ .
جبران ميخائيل فوتيه : البسط الشافى فى علمى العروض والقوافى – مطبعة القديس جاورجيوس ببيروت ١٨٩٠ .
الجرجانى (القاضى على بن عبد العزيز) : الوساطة بين المتنبى وخصومه – دار إحياء الكتب العربية بمصر – الطبعة الثالثة .
الجمحى (محمد بن سلام) : طبقات فحول الشعراء – دار المعارف بمصر ١٩٥٢ .
جواد أحمد علوش : شعر صفى الدين الحلى – مطبعة المعارف ببغداد ١٣٧٩ / ١٩٥٩ .
حاجى خليفة : كشف الظنون عن أسامى الكتب والفنون – طبع ليبزج .
حسن توفيق : اتجاهات الشعر الحر – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ – المكتبة الثقافية ٢٤٢ .

د . حسين نصار : الشعر الشعبى العربى – المؤسسة المصرية العامة – (أول مايو) ١٩٦٢ – المكتبة الثقافية ٦٠ .

الحصرى (أبو إسحاق إبراهيم بن على) : جمع الجواهر فى الملح والنوادر – دار إحياء الكتب العربية – الطبعة الأولى ١٣٧٢ / ١٩٥٣ .

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

حكمة فرج البدوى : العروض فى أوزان الشعر العربى وقوافيه – مطبعة دار البصرى ببغداد ١٣٨٦ / ١٩٦٦ .

الحميرى (أبو سعيد نشوان بن سعيد) : الحور العين – مكتبة الخانجى بمصر ١٩٤٨ .

الخطيب التبريزى : شرح ديوان أبى تمام – دار المعارف بمصر ١٩٦٤ .

الكافى فى العروض والقوافى – مجلة معهد المخطوطات العربية – المجلد ١٢ – الجزء الأول ١٣٨٦ / ١٩٦٦ .

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

خليل مطران : ديوان الخليل – دار الهلال بمصر ١٩٤٨ .

الدمنهورى (السيد محمد) : الإرشاد الشافى على متن الكافى – شركة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر – الطبعة الثانية ١٣٧٧ / ١٩٥٧ .

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

عيون الأخبار – المؤسسة المصرية العامة .

الزبيدى (أبو بكر محمد بن الحسن) : طبقات النحويين واللغويين – الطبعة الأولى – مصر ١٩٥٤

ابن الزملكانى (كمال الدين عبد الواحد بن عبد الكريم) : التبيان فى علم البيان المطلع على إعجاز القرآن . مطبعة العانى ببغداد ١٣٨٣ / ١٩٦٤ .

سامى الدهان : الشعر الحديث فى الإقليم السورى – مطبعة نهضة مصر ١٩٦٠ .

سعيد الديوه جى : أشعار الترقيص عند العرب – مطبعة الجمهورية ببغداد ١٣٩٠ / ١٩٧٠ .

السيوطى (جلال الدين عبد الرحمن بن أبى بكر) : بغية الوعاة فى طبقات اللغويين والنحاة – مطبعة عيسى البابى الحلبى وشركاه بمصر ١٣٨٤ / ١٩٦٤ .

الشريف المرتضى (علي بن الحسين) : غرر الفوائد ودرر القلائد أو الأمالي – دار إحياء الكتب العربية ١٣٧٣ / ١٩٥٤ .

شفيق الكمالي : الشعر عند البدو – مطبعة الإرشاد ببغداد .

د . شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي – دار المعرفة – الطبعة الأولى ١٩٦٨ .

. الشنتريني (أبو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج) : الكافي في علم القوافي – المكتب الإسلامي بدمشق – الطبعة الثانية ١٣٩١ / ١٩٧١ .

د . شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي – دار المعارف بمصر ١٩٦٠ .

د . صفاء خلوصي : فن التقطيع الشعري والقافية – المطبعة العصرية ببغداد ١٣٨٣ / ١٩٦٣ .

الصفدي (صلاح الدين خليل بن أيبك) : نكت الهميان في نكت العميان – طبع مصر ١٩١١ .

طاشكبري زاده (أحمد بن مصطفى) : مفتاح السعادة ومصباح السيادة – دائرة المعارف النظامية بحيدر أباد الدكن – الهند – الطبعة الأولى ١٣٢٨ .

د . طه حسين : حديث الأربعاء – دار المعارف بمصر ١٩٥٢ .

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

: يسألونك – الطبعة الثالثة – بيروت ١٩٦٨ .

: اللغة الشاعرة – مكتبة غريب : يسألونك – الطبعة الثالثة – ببيروت ١٩٦٨ .

ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد) : العقد الفريد – لجنة التأليف والترجمة والنشر – الطبعة الثانية . ١٣٦٧ / ١٩٤٨ .

عبد الستار فوزي : السجع وأطوار استعماله في أدب العرب – الشركة المركزية للطباعة والإعلان ببغداد ١٩٦٦ .

د . عبد العزيز الأهواني : الزجل في الأندلس – مطبعة الرسالة بمصر ١٩٥٧ .

د . عبد العزيز الدسوقي : جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٣٩١ / ١٩٧١ .

د. عبد الله درويش : دراسات في العروض والقافية – مكتبة الشباب

د . عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها –

الجزء الأول – شركة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر – الطبعة الأولى ١٣٧٤/١٩٥٥ .

الجزء الثانى – دار الفكر ببيروت – الطبعة الأولى ١٩٧٠ .

أبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض : نقائض جرير والفرزدق – دار الكتاب العربى ببيروت .

عبيد بن الأبرص الأسدى : ديوانه – طبع مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر ١٣٧٧ / ١٩٥٧ .

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

د . عز الدين إسماعيل : الشعر المعاصر فى اليمن : الرؤية والفن – مطبعة الجبلاوى ١٩٧٢ .

العسكرى (أبو هلال الحسن بن عبد الله) : الصناعتين – دار إحياء الكتب العربية بمصر – الطبعة الأولى ١٣٧١ / ١٩٥٢ .

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

على بن إسماعيل بن سيده : المحكم والمحيط الأعظم فى اللغة – طبع مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر ١٣٧٧ / ١٩٥٨ .

المخصص – المطبعة الأميرية ببولاق مصر ١٣٢٠ .

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

د . على صافى حسين : ابن دقيق العيد : حياته وديوانه – دار المعارف بمصر ١٩٦٠ .

العوضى الوكيل : الشعر بين الجمود والتطور – دار القلم – المكتبة الثقافية ١١٤ – «أول أغسطس ١٩٦٤» .

الغوسطاوى (جرجس مناسا) : الجدول الصافى فى علم العروض والقوافى – المطبعة المخلصية بلبنان ١٩٤٨ .

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

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

القنائى (أبو العباس أحمد بن شعيب) : متن الكافى فى علمى العروض والقوافى – شركة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر – الطبعة الثانية ١٣٧٧ / ١٩٥٧ .

القيروانى (الحسن بن رشيق الأزدى) : العمدة فى محاسن الشعر ونقده – المكتبة التجارية

الكبرى بمصر – الطبعة الثانية ١٣٧٤ / ١٩٥٥ .

كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربى – دار المعارف بمصر.

د . كامل مصطفى الشيبى : ديوان الدوبيت فى الشعر العربى فى عشرة قرون – دار الثقافة ببيروت ١٣٩٢ / ١٩٧٢ .

كعب بن زهير: ديوانه – دار الكتب المصرية ١٣٦٩ / ١٩٥٠ .

د . كمال نشأت : أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث – دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧ .

المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) : القوافى وما اشتقت ألقابها منه – مطبعة جامعة عين شمس بالقاهرة ١٩٧٢ .

الكامل فى اللغة والأدب والنحو والتصريف – شركة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر – ١٣٥٦/١٩٣٧ .

المحبى (محمد أمين بن فضل الله) : خلاصة الأثر فى أعيان القرن الحادى عشر – المطبعة الوهبية بمصر ١٢٨٤ .

محسن القيصرى : شرح المختصر فى علم العروض – طبع تركيا .

محمد بن أحمد (بن) كيسان : تلقيب القوافى وتلقيب حركاتها – أوربا ١٨٥٩ .

د . محمد بدوى المختون : دراسة نظرية تطبيقية فى علمى العروض والقافية – مكتبة الشباب – الطبعة الأولى ١٩٧٢ .

د . محمد زغلول سلام : الأدب فى العصر المملوكى – دار المعارف بمصر ١٩٧١ .

محمد بن أبى شنب : تحفة الأدب فى ميزان أشعار العرب . الجزائر ١٩٠٦ .

د . محمد غنيمى هلال : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث – مكتبة الأنجلو المصرية – الطبعة الثانية ١٩٦٢ .

محمد فخرى : النبذة البهية فى المطالب الشعرية – مطبعة الآداب بمصر ١٣٠٧ / ١٨٨٩ .

د . محمد كفافى : العرب فى المهجر الشمالى – مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة – الجزء الثانى – المجلد ١٧ – ديسمبر ١٩٥٥ .

د . محمد مندور : فن الشعر – دار القلم – المكتبة الثقافية ١٢ .

محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى – مطبعة الرسالة بمصر ١٩٥٥ – ١٩٥٨ .

د . محمد النويهى : قضية الشعر الجديد – المطبعة العالمية بالقاهرة ١٩٦٤ .

محمود مصطفى : أهدى سبيل إلى علمى الخليل – مكتبة محمد على صبيح وأولاده بمصر – الطبعة السابعة ١٣٨٧/١٩٦٧ .

المرزبانى (أبو عبيد الله محمد بن عمران) : الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء – المطبعة السلفية ١٣٤٣ .

المرزوقى (أبو على أحمد بن محمد) : شرح ديوان الحماسة – لجنة التأليف والترجمة والنشر – الطبعة الأولى ١٣٧١/١٩٥٢ .

المزرد بن ضرار الغطفانى : ديوانه – مطبعة أسعد ببغداد ١٩٦٢ .

مصطفى جمال الدين : الايقاع فى الشعر العربى من البيت إلى التفعيلة – مطبعة النعمان بالنجف الأشرف ١٣٩٠/١٩٧٠ .

د . مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة – دار المعارف بمصر ١٩٥٩ .

المعرى (أبو العلاء أحمد بن عبد الله) – رسالة الغفران – دار المعارف بمصر – الطبعة الثانية .

شرح لزوم ما لا يلزم – دار المعارف بمصر.

الفصول والغايات فى تمجيد الله والمواعظ – مطبعة حجازى بالقاهرة – الطبعة الأولى ١٣٥٦/١٩٣٨ .

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

مختار الأغانى فى الأخبار والتهانى – الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٣٨٥/١٩٦٥ .

موريه (س) : حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث – عالم الكتب بمصر – الطبعة الأولى ١٣٨٩/١٩٦٩ .

النابغة الذبيانى : ديوانه – دار الفكر بلبنان ١٩٦٨ .

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

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

د . ناصر الدين الأسد : القيان والغناء فى العصر الجاهلى – دار صادر وبيروت ١٣٧٩/١٩٦٠ .

محاضرات فى الاتجاهات الأدبية الحديثة فى فلسطين والأردن – لجنة البيان العربى ١٩٦٠ .

محاضرات فى الشعر الحديث فى فلسطين والأردن – لجنة البيان العربى ١٩٦١ .

ابن نباتة (جمال الدين محمد بن محمد) : ديوانه – طبع القاهرة ١٣٢٣ .

سرح العيون شرح رسالة ابن زيدون – مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر – الطبعة الأولى ١٣٧٧/١٩٥٧ .

د . محمد بدوى إلمختون : دراسة نظرية تطبيقية فى علمى العروض والقافية – مكتبة الشباب – الطبعة الأولى ١٩٧٢ .

ابن النديم (محمد بن إسحاق) : الفهرست – ليبزج ١٨٧٢ .

النواجى (شمس الدين محمد بن محمد) : حلبة الكميت – مطبعة إدارة الوطن ١٢٩٩ .

د . نورى حمودى القيسى : الإقواء فى الشعر الجاهلى – مطبعة الحكومة ببغداد ١٣٨٥/١٩٦٥ .

ابن الوردى (عمر بن مظفر) : ديوانه – الجوائب ١٣٠٠ .

وفى شاكر فهمى وأميمة أمين فهمى : المعلم فى الإيقاع الحركى والألعاب الموسيقية – مطابع الأهرام التجارية ١٩٧١ .

ياقوت بن عبد الله الرومى : معجم الأدباء – دار المأمون .

د . يوسف خليف : الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى – دار المعارف بمصر ١٩٥٩ .

_____ أعمال مؤتمر روما المنعقد فى تشرين الأول ١٩٦١ : الأدب العربى المعاصر – منشورات أضواء .

_____ دواوين الشعراء .

_____ شرح التيسير فى العروض – مصر ١٢٦١ .