١٢٥ - ٦١٥ - ٧١/٥١

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بوبكر بلقايد –تلمسان

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

مسجل تحت رقم ٥٨٤/٠٨
بتاريخ 31 ماي 2008
الرقم

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
مكتبة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية

القَافِيَةُ وَالإِيقَاعُ الشِّعْرِيُّ بَيْنَ العَرَبِيَّةِ وَالإِنْجِلِيزِيَّةِ

دِرَاسَةٌ مُقَارَنَةٌ

(رسالة علمية لنيل درجة الماجستير في العروض وموسيقى الشعر)

إعداد الطالب:

بلعشوي سيدي محمد الحبيب

إشراف الأستاذ الدكتور:

رضوان محمد حسين النجّار

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د.شايف عكاشة	رئيساً	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان
أ.د.رضوان النجار	مشرفاً ومقرراً	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان
أ.د.محمد طول	عضواً	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان
أ.د.زين الدين مختاري	عضواً	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان
د.ة.إلهام سرير	عضوةً	أستاذة محاضرة	جامعة تلمسان

السنة الجامعية: 1427-1428هـ/2006-2007م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿رَبِّ أَدْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقٍ، وَأَخْرِجْنِي مُخْرَجَ صِدْقٍ، وَاجْعَلْ لِي مِنْ لَدُنْكَ سُلْطَانًا نَصِيرًا﴾

صدق الله العظيم

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بوبكر بلقايد –تلمسان

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

القَافِيَةُ وَالإِيقَاعُ الشِّعْرِيُّ بَيْنَ العَرَبِيَّةِ وَالإِنْجْلِيزِيَّةِ

دِرَاسَةٌ مُقَارَنَةٌ

(رسالة علمية لنيل درجة الماجستير في العروض وموسيقى الشعر)

إعداد الطالب:

بلعشوي سيدي محمد الحبيب

إشراف الأستاذ الدكتور:

رضوان محمد حسين النجّار

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د.شايف عكاشة	رئيساً	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان
أ.د.رضوان النجار	مشرفاً ومقرراً	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان
أ.د.محمد طول	عضواً	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان
أ.د.زين الدين مختاري	عضواً	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان
د.ة.إلهام سرير	عضوةً	أستاذة محاضرة	جامعة تلمسان

السنة الجامعية: 1427–1428هـ/2006–2007م

كلمة حق

الحمد لله الّذي فطرنا على هذه الحال، وجعلنا نسير في الأرض بأمره، ممتثلين لسلطانه والصّلاة والسّلام على نور الأنبياء، وأبهى شموس الدّنيا سيّدنا الهادي المصطفى.

إن كان ولابدّ من كلمة حقّ تقال، فإنّي وقسم اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة تلمسان مدين لسماحة الدكتور "رضوان محمد حسين النجّار" بالكثير لما قدّمه في مجال التأطير والبحث العلمي، ولا يزال، أمدّ الله عمره وهو في خدمة الأدب والفكر العربي بالجزائر، فلابدّ أن شعوره القومي المستمدّ من ديننا الحنيف هو بلا شكّ ما جعله يسخّر وقته الثّمين وكلّ جهده للبحث العلمي بأرض الوطن.

فله كلّ الشّكر والعرفان بالجميل على ما قدّمه بين يدي من توجيهات وإرشادات، ولا يصحّ أن أختم هذه الكلمة دون أن أتوجّه أيضا بالشكر الجزيل إلى كلّ أساتذتي الأوفياء.

إهـــداء

إلى التي حملتني وهنا على وهن... وأفاضت عليّ بفيض حنانها

أمّي العـزيـزة

إلى الّذي ربّاني صغيرا ورعاني كبيرا..

ولم يدّخر جهدا في سبيل إسعادي إلاّ جاد به

أبـي الغـالـي

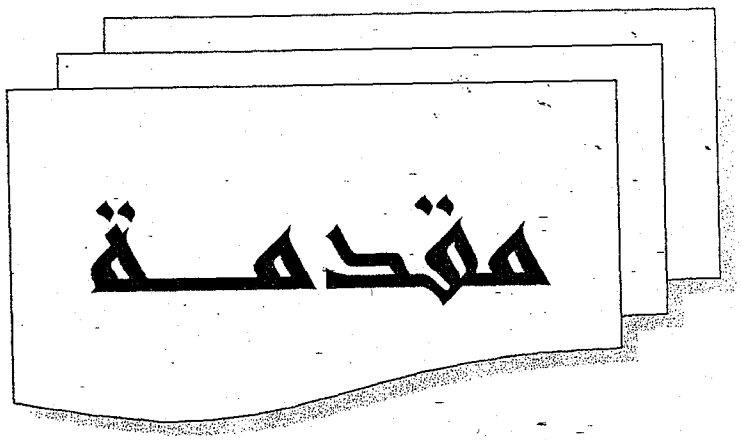
إلى الّذين شاركوني حلو الحياة ومرّها وشاركتهم

أختـي وإخواني

إلى رفاق الدّرب الجامعي، وجميع الأصدقاء والصّحب

أهـدي هـذا العمـل المتـواضـع

حبيب


مقدمة

الحمد والشكر لله الذي بنعمته تتمّ الصّالحات، والصّلاة والسّلام على سيدنا محمد وآله وصحبه.

وجد الشعر في كل لغات العالم، ومنها اللغات السامية كاللغة العربية، واللغات الغربية كاللغة الانجليزية التي تنحدر أساسا من اللغات الجرمانية والتي أطلق عليها فيما بعد اسم "اللغات الأنجلوسكسونية ANGLO-SAXON".

فاللغة العربية لغة بيان، ومن خلالها خاطب الله عز وجلّ البشرية جمعاء ومعلوم -قبل ذلك- أنها لغة الشعر أيضاً.

وقد عرف هذا الشعر في اللغة العربية منذ الجاهلية وربما قبل ذلك فقيل: "الشعر ديوان العرب"، وكما قال "العقاد": "فإلى الشاعر يرجع العربي ليتعرف القيم الأخلاقية المفضلة ويستقصي المناقب التي تستحب من الإنسان في حياته الخاصة أو حياته الاجتماعية".

إن هذا القول يعكس مدى ما يضطلع له الشاعر العربي ومدى رسوخه في الأداء والعطاء حيث يقول أبو بكر الأنباري في نزهة الألباء، عن أبي عمر بن العلاء:

"إنه ما انتهى إليكم من كلام العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافر لجاءكم كلام وشعر كثير".

أما اللغة الانجليزية فهي لغة "العلم" كما يطلق عليها حاضراً، وقد ازدهر الشعر فيها أيضاً بسبب ارتباطه وامتزاجه بفنون أخـــرى كفن المسرح...

وإذا ما أصغينا إلى أبيات شعرية سواءً باللغة العربية أو باللغة الانجليزية، انسابت إلينا سكينة حالمة، فنغفو في حنين لا متناهي، وقد نتساءل عن السرّ في هذا كله...؟

إنه حنين الإيقاع والقافية، فهذان العنصران هما أبرز صفات الشعر في كل لغات العالم، وبدونهما يتحول النص الشعري إلى نص نثري.

إن الإيقاع والموسيقى الشعرية يتولدان عن تفاعل عناصـــر عدة في القصيدة، وهذه العناصر هي وحدات موســـيقية تكـــسب القصيدة نغماً آسراً مؤثّراً، وإذا ما فقدت القصيدة عنصراً من هـــذه العناصر، ينقطع ذلك الخيط الفني الدقيق الذي يشد المتلقي إلى سماع الشعر.

ولقد نتج عن الاهتمام بدراسة إيقاع الـــشعر وقافيتـــه في اللغات، علم أطلق عليه اسم "العـــروض" باللغـــة العربيـــة و" The English Prosody"[1] باللغة الانجليزية.

وفي غمار هذه المعطيات وبناءً على هذه المنطلقات وجدت نفسي أمام لغتين، الأولى: لغة القرآن والحديث الشريف، والثانيـــة: لغة لها وزنها هي الأخرى، فبدأت بدراسة وتفحص كل مـــن أوزان وقصائد الشعر العربي والشعر الانجليزي، واعتمدت في بحثي علـــى آراء بعض الشعراء وهذا للقيام بدراسة مقارنة بين الإيقاع والقافيـــة الشعرية في اللغتين.

قد يتساءل البعض عن وجود أوزان وتفعيلات في الـــشعر الانجليزي، وقد يصعب على البعض الآخر فهم هـــذه التفعـــيلات والأوزان إذا ما درست وشرحت باللغة الانجليزية، وفي إطار هـــذا تساءلت في بداية البحث عن مدى وجود أوجه تشابه بين الإيقـــاع والقافية في كل شعر من اللغتين، فلا ريب أن كلاً من إيقاع الشعر وقافيته في اللغتين يمتلك خصائص تميز كلاً منهما عن الآخر.

---

1)- Dictionary of current English: A.S.HORNBY- with A.P.COWIE- A.C.GIMSON- Oxford University Press- 1974- P671.

فالإيقاع في الشعر العربي هو إيقاع مستمد من سماع أصوات أخفاف الإبل، وإن أقرب الأوزان إلى ذلك هو بحر الرَّجَز، أما إيقاع الشعر الانجليزي فهو تقليد لضربات قلب الإنسان كما أشار إليه "Emerson"[2] في نظريته.

هذه كلها دوافع حفزتني إلى طرق هذا الموضوع، إيماناً مني بجدواه فقد دفعني شعوري للإقدام عليه، فتولّدت عندي رغبة في اختيار «**القافية والإيقاع الشعري بين العربية والانجليزية، دراسة مقارنة**» موضوعاً لهذا البحث، محاولاً ترصد مزايا الإيقاع والقافية وخصائصهما في كل من شعر اللغتين، كاشفاً عن آراء شعراءها، ومركزاً على أنواع إيقاعها وهذا للوصول إلى الأهداف التالية:

- استخراج أوجه التشابه بين إيقاع الشعر العربي، وإيقاع الشعر الانجليزي سواء في البحور أو في التفعيلات.
- استخراج أوجه الاختلاف بين القافية العربية والانجليزية.

2)- صفاء خلوصي: فن الترجمة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ط2- 2000- ص221

- شرح العروض وخصائص الإيقاع الانجليزي باللغة العربية -للمهتمين طبعاً- وإيـضاحه بالـشواهد اللاّزمة.
- تبيين أسباب وجود الاختلاف بين الإيقاع في الشعر في كل من اللغتين.

علماً أنني لم أجد الطريق مفروشا في بداية هذا العمل، بـل واجهتني عدة صعوبات وعوائق، لعل من أبرزها نـدرة المـصادر والمراجع خاصة المتعلقة باللغة الانجليزية، وقلة الباحثين في هذا المجال، فلجأت أحيانا إلى ترجمة الأبيات هذا حتى يسهل على القارئ فهـم المعنى، وإن أصعب ما يمكن ترجمته هو الشعر، لأنه يحتاج إلى تذوّق القطعة الشعرية كما يحتاج إلى قريحة متفتحة، فإذا لم تكن قريحتـك متفتحة لا يمكنك ترجمة الشعر، ورغم هذا لم تُثْن عزيمتي و لم أجـد بدّا من المكابرة ومواصلة البحث متخطّياً كل الصعوبات.

أمّا عن منهج هذا البحث، فقد وظّفت المنهج التحليلـي، وهذا للتعريف بالمصطلحات وخصائص إيقاع الشعر وقافيته في كل من اللغتين.

وحين تطرّقت إلى الباب الثالث المتمثل في المقارنـة بـين الإيقاع والقافية في شعر اللغتين، استعملت المنهج المقـارن وهـذا

لاستخراج أوجه التشابه وأوجه الاختلاف، وهذا أملا مـــني في أن أصل إلى الأهداف التي ذكرتها سالفا.

بعد جمع المادّة واختيار المنهج انـــتظم البحـــث في مقدمـــة ومدخل وثلاثة أبواب، كلّ باب قسم إلى فصول:

في بداية البحث أي "المدخل"، تكلمت عن موسيقية اللغـــة العربية وعلاقة الموسيقى والإيقاع بالشعر من خلال توطئة موجزة، كما تعرضت لأهم الظواهر التي تتجلى فيها القيم الصوتية.

الباب الأول: خصصته لدراسة الإيقاع وضوابطه في الشعر العربي.

وقد قسمت هذا الباب إلى ثمانية فصول: درست في الفصل الأول: الإيقاع والوزن في الشعر العربي، وفي الفصل الثاني: تطرّقت إلى تعريف القافية وأنواعها، أما الفصل الثالث: فخصصته لدراســـة العروض العربي، متبوعا بفصل رابع تحدثت فيه عن البحور الشعرية ومفاتيحها.

وعند الوقوف على الفـــصل الخـــامس: عالجـــت العلـــل والزحافات التي تدخل على البحور الشعرية، ثم انصبّت دراستي في فصل آخر على الدوائر العروضية، لأختم هذا الباب بفصل ســـابع

درست فيه الموشّحات، يليه فصل ثامن خصصته للأوزان التجديدية في الشعر العربي.

في الباب الثاني قد التفتّ إلى دراسة الإيقاع وضـــوابطه في الشعر الانجليزي.

وقد بدأت هذا الباب بمقدّمة تحدّثت فيها عن ماهية اللغـــة والشعر الانجليزي، وقسّمت هذا الباب إلى ستة فصول: بـــدأت في الفصل الأول: بإعطاء مفاهيم لبعض المصطلحات الشعرية الانجليزية، وفي الفصل الثاني: قمت بدراسة العروض في الشعر الانجليزي، أمـــا الفصل الثالث: فقد خصصته لدراسة القافيـــة أي "The rhyme"-في الشعر الانجليزي.

وفي الفصل الرابع: درست أشكال المقطوعـــات الـــشعرية الانجليزية، متبوعا بفصل آخر تطرقت فيه إلى الأغـــراض الـــشعرية الانجليزية، وفي آخر فصل من هذا الباب، انصبّت دراستي على أنواع الشعر الانجليزي من حيث الشكل.

الباب الثالث قمت فيه بدراسة مقارنة بين إيقـــاع الـــشعر العربي والانجليزي وقافيتهما.

وقسّمت هذا الباب إلى ستة فصول: في أوّل فصل: قارنت بين البحور العربية والبحور الانجليزية.

وفي الفصل الثاني: صنّفت البحور الشعرية حسب التفاعيل الانجليزية، أما الفصل الثالث: فقد قمت فيه بمقارنة بين الإيقـــاع في كل من الشعر العربي والانجليزي، وحين تطرقت إلى الفصل الرابع: قمت بموازنة بين قافية الشعر العربي وقافية الشعر لانجليزي، متبوعا بفصل خامس أين درست فيه تأثير الشعر الغربي على الشعر العربي.

وفي آخر فصل من هذا الباب استخرجت أسباب وجـــود الاختلاف بين الشعر العربي والانجليزي وهذا بالاعتماد علـــى آراء ونظريات النقّاد المحدثين.

لأختم هذه الدراسة بحوصلة مركّزة تضمّنت النتائج الـــتي وصلت إليها في هذا البحث

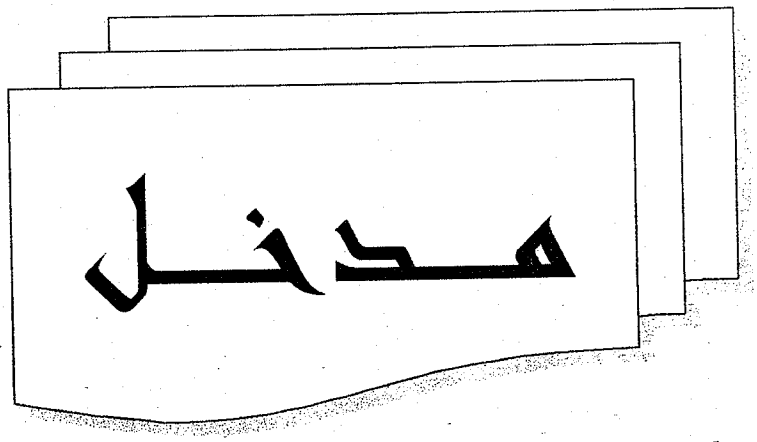
وإقرارا منّي بالحقّ والفضل والشّكر أتقـــدّم إلى أســـتاذي الفاضل المشرف الأستاذ الدكتور رضوان محمد حسين النجار رئيس شعبة "العروض وموسيقى الشعر" لما بذله من جهد ووقت وهو يقوّم ما اعوجّ في البحث من آراء، ويعينني على تعميق ما بدا ضَحلاً من أفكار ويأخذ بيدي في صبر إلى حيث السلامة في الشّكل، والسّداد في المضمون جزاه الله عنّي خير الجزاء.

كما أتقدّم بالشكر الجزيل إلى أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة أستاذي الأستاذ الدكتور شايف عكاشة، وأستاذي الأستاذ الدكتور

محمد طول، وأستاذي الأستاذ الدكتور مختاري زين الدين، وأستاذتي الأستاذة الدكتورة الفاضلة سرير إلهام لما أفادوني به من ملاحظـــات ثمينة وتصويبات قيّمة لتجنّب مواقع الزلل، لهم الشكر والثناء.

وفي الأخير أرجو أن يبلغ عملي هذا مقصده الذي تمنّيته له، وتمنّاه الأستاذ المشرف، وأرجو أن أكون بذلك قد شاركت ولـــو بقسط في بل ظمأ الباحثين في هذا المجال.

الطالب بلعشوي سيدي محمد الحبيب



موسيقية اللغة العربية وعلاقة الموسيقى بالشعر

1- موسيقية اللغة العربية.

2- أهم الظواهر التي تتجلى فيها القيم الصوتية في النص الشعري

3- أبعاد العلاقة بين الموسيقى والشعر.

1- موسيقية اللغة العربية:

تمتلك اللغة العربية تراثاً سمعياً، ثم إنها لغة تعتمد على "التنغيم" ويعني ذلك النغمة الموسيقية التي يراعيها المنشد والتي تعرف في اللغة الانجليزية بـــ"Intonation"[1]، أي (موسيقى الكلام) الذي يزدهر في اللغات الاشتقاقية، كما تجري أوزان هذه اللغة ومعانيها على قياس واحد كما اطردَتْ، و يكمن السرّ في هذا كلّه في عالم العروض والقوافي وحركات الإعراب، فكلها تجري مجرى الأصوات وتشارك في إعطاء موسيقى للغة.

توجد قصائد كثيرة ازدهرت في الشعر، وأساسها الأول هو الإيقاع الموسيقي، ولقد كان وراء ذلك طبيعة اللغة والتراث ونفسية الإنسان العربي وتكرر المنظر من حوله بالإضافة إلى ظواهر الحُدَاء والغناء والسماع والتجويد والترتيل، فكلّها ساهمت في تطوير الشعر.

وفي ذلك يقول العقاد: "قد تصنف اللغة العربية من بين اللغات الإنسانية الغنية بالطاقات الإيقاعية، فهي لغة فنية موسيقية، وإن عناصر الموسيقى الشاعرية تتجلى فيها أكثر من غيرها من

---

1)- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية- مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة- ط9- 1979- ص171.

اللغات، ويرجع ذلك إلى سببين هما: الغناء، وبناءُ اللغةِ نفسِها على الأوزان"[1].

إذن للغة العربية عناصر تجعلها لغة موسيقية وإيقاعية، وتؤهّلها لأن تكون متميّزة عن لغات أخرى.

وتبدو موسيقية اللغة العربية أيضاً في اختلاف صفات الحروف ومخارجها، واختلاف حركات هذه اللغة وسكناتها، زد على ذلك تنوّع الكلمات من حيث جرسها ونغماتها، بالإضافة إلى اختلاف العبارات من حيث إيقاعها.

"بعض كلمات اللغة العربية تبدو خافتة، وبعضها يظهر مجلجلاً، وبعضها خفيف التموجات يجرى كالماء، وبعضها تسمع له ما يشبه الحفيف، أو الخرير أو التدفق، وبعضها له نقرات كالدفوف، أو طِرقات كمطرقة الحداد، وبعضها تحس فيه صلابة، وبعضها تلمح فيه الرخاوة واللين، وبعضها له رنين سابح أو أبتر، وبعضها هواء يسمح بالتموج الصوتي والطواعية الموسيقية كحروف المدّ[2].

---

1)- العقاد: اللغة الشاعرة- مطبعة الاستقلال الكبرى- القاهرة- (د.ط)- (د.ت)- ص138.

2)- عبد الحميد حسن: الأصول الفنية للأدب- مكتبة الانجليزية المصرية- القاهرة- ط2- 1944- ص37.

إن كلّ العوامل الصوتية التي ذكرت سابقاً من مخارج الحروف وصفاتها وحركاتها، وتتابع هذه الحركات أو تفرقها تجعل للكلمة قوة موسيقية خاصة، ورنيناً يطبعها بطابع خاص ويجعلها متميزة عن اللغات الأخرى.

مما سبق نستنتج أن اختلاف مخارج حروف اللغة العربية وتنوعها هو سرّ الإيقاع، بالإضافة إلى حركات الحروف وسكناتها.

"إن الحركات الثلاث: (الضمة والفتحة والكسرة) وتتابعها في الكلمة أو الانتقال من حركة إلى أخرى كالانتقال من الكسرة إلى الضمة أو العكس، أو جريان هذه الحركات دون أن يعترضها السكون أو تكرار السكون على فترات منتظمة أو مختلفة، كل ذلك له أثر في جرس الكلمات والعبارات"[1].

تتولّد موسيقية العبارات كما أشار إليه سيد قطب "حين تتجمع الكلمات في الجمل فتكسبها جرساً موسيقياً آخر، زيادة على ما كان لها من موسيقية خاصة، كتشابه بعض الكلمات في الوزن وفي المكان من الجمل، وكذا تعاقب كلمتين متشابهتين من الوزن والرنين، أو في التجانس بين الكلمتين الأخيرتين من الجملتين، وفي

1)- المرجع نفسه- ص47.

التشابه الذي يبرز في فترات متكافئة أو في التدرج المتعادل، أو في التتابع المقرون بسرعة الجرس"[1].

إذن إن العبارات أيضا تعطي للغة موسيقى تأنس لسماعها الأذن، كما أن اللغة العربية ذات إيقاع موسيقي رفيع وشامل، وذلك لأن "الإعراب هو أحد سمات هذه اللغة الأساسية ولها فيه أهمية عضوية إذ بدونه تتعطل اللغة، ووظيفة الإعراب منصبة – بالدرجة الأولى– على أواخر الكلمات، وفيه تتحدد المعاني، ولو استعرضنا حالات الكلمات العربية فيما تنتهي به أواخرها لأبهرنا عددها وتنوعها، فالإعراب مرتبط ارتباطاً كاملاً بالمعنى وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفني للكلمات، فيحصل –عندئذ– ضربان من الإيقاع في كل كلمة أحدهما ذهني والآخر في، وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعا نفسياً مؤثراً في ذهن المتلقي"[2].

إذن الإعراب يلعب دوراً هاماً في إحداث الإيقاع في النص ووظيفته كائنة في أواخر الكلمات فمثلا إذا تتابعت ثلاث كلمات مكسورة حدث إيقاع في الأذن.

---

1)– سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه– القاهرة– (د.ط)– (د.ت)– ص53.

2)– د.عبد الله الغدامي: تشريع النفس– مقاربات تشريعية لنصوص الشعرية المعاصرة– دار الطليعة– بيروت– ط1– 1981 ص107.

2- أهم الظواهر التي تتجلى فيها القيم الصوتية في النص الشعري:

أ- موسيقى النظم والأسلوب.

ب- موسيقى الكلمة.

ج- موسيقى الحرف.

أ- موسيقى النظم والأسلوب:

تمتلك العبارة وهي تتألف نسقا مميّزاً، وهذا النسق من التأليف يساهم في صياغة الجانب الإيقاعي من الشعر، يُعَدُّ من ألزم الجوانب المنفِّرة أو المؤثرة في السامع.

ويقول الإمام عبد القاهر الجرجاني في كتابه "أسْرار البلاغة" مبينا قيمة النسق اللفظي والإيقاعي في جلاء المعنى ووضوحه.

"والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرْبا خاصا مـــن التـــأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب، فلـــو أنـــك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر، فعددت كلماته عدا، كيف جاء واتفق، "وأبطلت نظامه الذي عليه بني وفيه أفرغ المعنى وأجـــرى،

وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد كما أفاد، وبنسبقه المخصوص أبان المراد نحو أن تقول في:

"قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ"

"مترل قفا ذكرى من نبك حبيب"

أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان، نعم وأسقطت نسبته من صاحبه، وقطعت الرحم بينه وبين منشئه.

بل أحلت أن يكون له نسبة إلى قائل، ونسب يختص بمتكلم، وفي ثبوت هذا الأصل، ما تعلم به أن المعنى الذي كانت له هذه الكلمة، بيت شعر أو فصل خطاب، هو ترتيبها على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة، وهذا الحُكْم أعني الاختصاص في الترتيب يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس"[1].

عند قراءتنا نجد عبد القاهر الجرجاني يؤكد على قيمة النسق اللغوي -وعلى الإطار الموسيقي للبيت- وذلك حين يؤكد على الحرص على عدم التغيير في نظام البيت الشعري تقديما أو تأخيرا،

1)- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة للغمام -تعليق السيدة محمد رشيد رضا- دار المطبوعات العربية للطباعة والتوزيع والنشر- (د.ط)- (د.ت)- ص14، 15.

ويصف هذا النسق بأنه تنضيد، أي نظام بـــديع جميـــل، كالعقـــد المنضود، ويكشف عن غايته حين يقول: وينسقه المخصوص والمثل الذي ضربه عبد القاهر يؤكد أنه لا يقف ضد النـــسق اللغـــوي، والإيقاعي، بل إنه يحرص على ذلك حرص العالم الواثـــق البـــصير بمواطن الجمال وأسرار الكلمات والعبارات.

فالمعنى ليس غاية في مذهب عبد القاهر، وإنما الغاية تكمن في ذلك النسق المخصوص، وهو كما يقول: يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس.

وقد أراد عبد القاهر أن يبين أثر الجناس والسجع في جمـــال الأسلوب وأكد أن هذا الجمال الأسلوبي والإيقـــاعي المتمثـــل في الجناس والسجع كان صدى للمعنى الذي قدح في النفس وأشرق في العقل، وتموج في الشعور يقول: "وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا يبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حِوَلا، ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه، مـــا وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه، أو ما هو لحسن ملاءمته، وإن كان مطلوبا بهذه المنزلة وفي هذه الصورة ويأتي عبد القاهر بعدة أمثلة شعرية ونثرية، منها بيتان من الشعر متفرقـــان

للبحتري، أدى الجناس فيها دوْرا جماليا كان للإيقاع الصوتي فيه الأثر النافذ ويقول مادحا في أحد قصائده:

يَعْشَى عَنْ المَجْدِ الغَبِيُّ وَلَنْ تَرَى فِي سُؤْدَدٍ أَرْبًا لِغَيْرِ أَرِيبِ

ومن صور الجناس التي أشاد بها عبد القاهر "الجناس المستوفى" وهو ما كان اللفظ فيه من نوعين كاسم وفعل، مثل قول أبي تمام[1] يمدح أبا الغريب "يحيى بن عبد الله".

مَا مَاتَ مِنْ كَرَمِ الزَمَانِ فَإِنَّهُ يَحْيَا لَدَى يَحْيَى ابْنُ عَبْدِ اللهْ

كما توجد ألوان أخرى تنبثق منها القيم الصوتية وتحتل مكانا قويا في بناء التجربة الشعرية، ومنها:

أ- الترصيع، وقد جعله ابن قدامه من نعوت الوزن، وهو أن يتوخى فيه تصبير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف، مثل قول "زهير بن أبي سلمى"[2]:

كَبْدَاءُ مُقْبِلَةٌ وَرْكَاءُ مُدْبِرَةٌ قَوْدَاءُ فِيهَا إِذَا اسْتَعْرَضْتَهَا خَضَعُ

جاء الترصيع في هذا البيت في كبداء، وورکاء، ومقبلة ومدبرة، يقول ابن قدامه في تعليقه على هذا البيت "فأتى بفعلاء مفعلة تجنيسا للحروف بالأوزان".

---

1)- أبي تمام: ديوانه- شرح الخطيب التبريزي- تحقيق: محمد عبده عبد عزام- دار المعارف- مصر- 1969- ص26.

2)- عبد القاهر الجرجاني: المرجع السابق- ص17-27.

نستنتج أن الترصيع هو ظاهرة تـــساهم في إعطـــاء إيقـــاع وموسيقية للشعر.

ب- التصريع، وهو ظاهرة إيقاعية صوتية، ويعرفـــه علمـــاء العروض بأنه إلحاق العروض بالضرب وزنا وتقفية سواء بزيـــادة أو بنقصان وأشاد قدامه بظاهرة التصريع، فقال في نعت القوافي مركزا على التأثير الصوتي.

أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن تقـــصد لتغـــيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإنّ الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلـــك، ولا يكادون يَعْدِلُون عنه، وربما صرَّعوا أبياتا أخرى من القصيدة، بعـــد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحْره".

وبعد أن ضرب قدامه عدة أمثلة لهذه الظاهرة- قال: "وإنمـــا يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"[1].

---

1)- قدامه بن جعفر: نقد الشعر- تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم الخفاجي- مكتبة الكليات الأزهر- ط1- 1980- ص80.

وقد عد ابن قتيبة هذه الظاهرة ميزة فنية عند امرئ القيس تدل على مكانته بين الشعراء فهو أمير شعراء الجاهلية يقول: وأكثر من كان يستعمل ذلك امرؤ القيس لمحله، أي لمكانته البارزة التي يحتلها في عالم الشعر الجاهلي، ومنه قوله[1]:

قِفَا نَبكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسقْطِ اللِّوْن بين الدخول فَحَوْمل

ثم أتى بعد هذا البيت بأبيات فقال:

أفاطمَ مَهْلاً بعض هذا التدلل وإن كُنْتِ قدْ أَزْمَعْتِ صرْمى فأجملي

ثم أتى بأبيات بعد هذا البيت فقال:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصُبْحٍ وما الإصْباحُ منْك بأَمْثَلِ .

إذن كثيرة من القيم البلاغية العربية تقوم إلى حد كبير على أساس الموسيقى، على نحو ما ذكر من التصريع والترصيع...الخ، فهناك تركيز على الانسجام أكثر من التركيز على التناقض.

ب- موسيقى الكلمة:

لاشكّ أن للكلمة إيقاعا مؤثرا في موقعها من الجملة، وذلك ما أطلق عليه اسم الجَرْس اللفظي وله علاقة أكيدة بالموسيقى الداخلية في القصيدة، وهذه الظاهرة هي خاصية من خصائص اللغة العربية تميّزها عن اللغات الأخرى وفي ذلك يقول العقاد "ومن

1)- أخذ من معلقات العشر: إعداد وشرح أحمد عبد الله فرهود وزهير مصطفى اليازجي- دار القلم العربي- ط1- سوريا- 1998- ص14-16.

العلامات الموسيقية المركبة في بنية الكلمة أننا نميـــز بـــين الحركـــة وحرف العلة على خلاف اللغات غير السامية "فعندنا الواو والضمة وعندنا الياء والكسرة، وعندنا الألف والفتحة، وعندنا السكون وما يشبهه من التنوين، ويدل من ذلك على الموســـيقية الطبيعيّـــة بنـــاءُ المشتقات على الأوزان واختلاف معنى الكلمة باختلاف الصيغة التي تبنى عليها".

إن الكلمة نفسها موزونة في اللغة العربية، والمشتقات كلـــها تجري على صيغ محدودة بالأوزان المرسومة كأنها قوالب البناء المعدة بكل تركيب، كما تقسم أفعالُ اللغة العربيـــة إلى أوزان مميـــزة في الماضي والمضارع والأمر، وفي الأسماء والصفات التي تـــشتق منـــها وعلى حسب تلك الأوزان، ولا نظير لهذا التركيب الموسيقي في لغة من اللغات الهندية أو الجرمانية، ولا في كثير من اللغات الـــسامية، فالذي يميز اسم الفاعل وزن متفق عليه في الأفعال الثلاثية والأفعال الرباعية، ولكنه في اللغات الأوروبية يأتي بإضافة حروف لا يعـــرف لها وزن مقرر قبل الإضافة ولا بعدها.

وكدليل لموسيقية الكلمة في اللغة العربية:

- أن العرب تقارب حروف الألفاظ متى تقاربت معانيهـــا كقوله تعالى: ﴿أَلَم تَرَ أَنَّا أَنزَلْنَا الشَيَاطِين عَلَى الكَـــافِرِين تَـــؤُزُّهُم

أزاً﴾[1]، أي تزعجهم وتقلقهم فهذا في معنى "تهزهم هزّاً" والهمـــزة أخت الهاء، فكأنّهم خصوا هذا المعنى بالهمزة لأنها أقوى من الهـــاء، كما أن المعنى نفسه أعظم في النفوس من الهزّ لأنك قد تهـــز مـــالا حراك له كالجذع ونحوه، أي فيبقى الهز المقرون بالإزعاج خاصّـــاً بذي الحياة لأنه متعلق بالشعور، وذلك ما أفادته الهمزة وحـــدها في هذه الآية.

"أن العرب يصورون اللفظ على هيئة المعنى، وهذا مـــذهب كما يقول "الرافعي" قد نبه عليه الخليل وسيبويه وابن جـــني قـــال الخليل: "كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة فقالوا في العبـــارة عنه" صرّ، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا: "صرصر، وقال سيبويه في المصادر التي جاءت على فَعَلان "بثلاث حركات" إنها تأتي للاضطراب والحركة في الأفعال، وقال ابن جني معقبا على ما ذهب إليه الخليل وسيبويه ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء على سَمْتِ ما حدّاه ومنْهاج ما مثّلاه، منها أن المصادر الرباعية المضعفة تـــأتي للتكرر والزعزعة، كالقلقلة والصلصلة...إلخ، وأن الفَعَل من المصادر والصفات تأتي للسرعة، ومنها أنهم جعلوا تكرير العين في المثال دليلا

1)- سورة مريم الآية: 84.

على تكرير الفعل نحو كسَّر وقطَّع...إلخ. مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فالعرب يجعلون كثيرا أصوات الحروف على سمت الأحداث المعَبَّر عنها كقولهم، خَضَمَ وقَضَمَ، "فالخضم لأكل الشيء الرطب، والقضم لأكل الشيء اليابس فاختاروا الخاء من أجل رخاوتها للرطب، والقاف من أجل صلابتها لليابس، فَحَذَوْا بمسموع الأصوات على حَذْو مسموع الأحداث، ومن ذلك النَضْحُ للماء الخفيف لرقة الحاء، والنضخ لما هو أقوى منه، وذلك لغلظ الخاء"[1].

من خلال هذه الأمثلة مما نعثر عليه في أساليب اللغة، وما نجده من النصوص الشعرية والتي تدل على أن العرب يضبطون نظام الألفاظ المقترنة المتقاربة بالمعاني، فيجعلون الحرف الأضعف فيها والألين والأَخْفَى والأسهَل والأهمس لما هو أدنى وأقل وأخف عملا أو صوتا ويجعلون الحرف الأقوى والأشد والأظهر والأجهر لما هو أقوى عملا وأعظم حسنا.

- لقد شبّه العرب أصوات حروف الكلمة بالأحداث المعبر عنها وقدّموا الحرف المضاهي لأول الحدث، وأخّروا الحرف الذي يضاهي صوت آخر الحدث أو المعنى وذلك سَوْقًا للحروف في

1)- صابر عبد الدلم. موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر- مكتبة الخانجي- القاهرة- 1993- ص.36.

الكلمة على سَمْت المعنى المقصود والغرض المطلوب ومثاله قـــولهم: شد الحبل "فالشين لما فيها من التفشي تُشَبَّه بصَوْت أول انجـــذاب الحبل قَبْل استحكام العقد، ثم يليها إحكام الشد والجـــذب فيُعبَّـــر بالدال التي هي أقوى من الشين لاسيما وهي مدغمة فهـــي أقـــوى لصيغتها، وأدل على المعنى الذي أريد بها.

ومثال ذلك قولهم "جر الشيء" قدموا "الجيم" لأنها حـــرف شديد وأول الجر مشقة على الجار والمجرور جميعا، ثم عقبوا ذلـــك بالراء، وهي حرف تكرير، وكرروها مع ذلك في غالـــب الأمـــر صاعدا عنها ونازلا[1].

- كانت العرب تشتق اللفظ من نفس الصوت القائم بمعناه على جهة الحكاية وتصوّر الأشياء بأصواتها.

والظواهر السابقة تركز على عنصر الإيقـــاع في الكلمـــة = وذلك مطلب ضروري في نظم الشعر- فهناك أركان ثلاثة يجب أن يقيم عليها بنيان الكلام ليسمى شعرا.

أولها: أن معانيه تصب في صور خيالية تثير خيال القـــارئ أو السامع.

---

1)- صابر عبد الدايم: المرجع نفسه- ص37.

وثانيها: أن تتوافر في ألفاظه صفة التجانس بين اللفظ والمعنى، وذلك بأن يكون اللفظ رقيقا في موضع الرقة، قويا عنيفا في موضع القوة والعنف، وأن تتوفر فيه صفة الجرس والموسيقى، وأن لا يكون اللفظ مبتذلا أو كثير الشيوع لا يرتاح إليه الذوق الشعري.

أمّا ثالثها: الوزن الشعري، وخضوع الكلام في ترتيب مقاطعه إلى نظام خاص.

وموسيقى الكلمة -وخفتها وبعدها عن الثقل وسلامتها من تنافر الحروف- يتمثل في الظواهر الصوتية التالية التي حاول تحديدها د/إبراهيم أنيس في كتاب "موسيقى الشعر" حيث يقول:

واللغة العربية في تركب أحرف كلماتها تتخذ طريقها الخاص ونهجها الذي تتميز به، ويكاد يتلخص هذا النهج في:

1- ندرة تلاقي أصوات الحلق بعضها مع البعض، بل لا يكاد يلتقي فيها إلا "العين والهاء" ونرى العين أسبق دائما مثل "يعهـــده" فإذا اتصل بالكلمة ضمير الغائب المتصل نرى كلا من حروف الحلق يمكن أن يجاور هذه الهاء مثل "يمدحه- يبلغه- يسلخه".

2- ندرة تلاقي الحروف القريبة المخرج أو الصفة:

- فتلاقي اللام والراء والنون بعضها ببعض لا يكاد يوجد في اللغة العربية.
- وكذلك تلاقي الميم والفاء والباء بعضها بـــبعض غير معروف في تراكيب الكلمة العربية.
- ندرة التقاء صوتين من أصوات الصفير، أو بعبارة أدق صوتين من تلك الأصوات الكثيرة الرخاوة مثل: الزاي- السين- الذال- الثاء- الشين.
- ندرة التقاء حرفين من أحرف الإطباق أو التقـــاء حرف واحد منها مع نظيره غير المطبق، وأحرف الإطباق أربعة وهي الصاد والضاد والطاء والظاء.
- التقاء أصوات أقصى الحنك بعضها مع بعض نادر أيضا في اللغة العربية وتلـــك هـــي: القـــاف- الكاف- الجيم القاهرية.
- التقاء أحرف وســـط اللـــسان مثـــل: الجـــيم "المعَطَّشَة"- والشين.

تلك هي الضوابط العامة التي تلخص لنا تنافر الحـــروف في اللغة العربية، والتي إذا صادف أن وردت في كلمة مـــن الكلمـــات

تعثرت الألسنة في نطقها، وثقلت على الأسماع، ولذلك تعدها غـــير موسيقية أو رديئة يتجنبها الفصحاء في كلامهم، ويفر منها الشعراء في أشعارهم، إلا حين يضطرون إليها اضطرارا ولا يجـــدون عنـــها مندوحة، وحينئذ يعاب عليها استعمالها، ويتخذها النقاد مواضـــع طعن في ألفاظ الشاعر"[1].

من رأي د/إبراهيم أنيس يمكننا استنتاج أن بعض الحـــروف تتماشى مع بعضها الآخر أي يمكننا أن نجمع بينها في كلمة واحدة دون أن يكون هناك ثقل في النطق، بينما توجد حروف لا تلتقـــي بعضها ببعض وهذا لتفادي ثقل النطق.

ج- موسيقى الحرف:

معلوم أن موسيقى الحرف يقصد بها النغم الصوتي الذي يحدثه هذا الحرف، وعلاقة هذا النغم بالشعور والنفس في مـــسار الـــنص الشعري، ومن المعلوم أيضاً أن لكل حرف مخرجاً صـــوتياً، ولكـــل حرف صفات، ومخارج الحروف وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمـــة علاقة شعورية وفنية، لا يتعمّد الشاعر إظهارها، بل يتجسد توافـــق

1)- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر- مكتبة أنجو مصرية- القاهرة- ط3- 1965- ص30.

النغم وانسجام اللفظ تجسدا فطريا لدى الشاعر الموهوب المتمكن من أدواته اللغوية والفنية.

ويعرف الحرف عند علماء اللغة بـــ"الصوت اللغوي"، وهذه الأصوات تختلف بحسب مخرجها وواقعها اللغوي إلى:

– **الصوت المجهور**: وهو الذي يهتز معه الوتران الـــصوتيان وذلك حين تنقبض فتحة المزمار، ويقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر، فتضيق فتحة المزمار، ولكنها تظل تسمح بمرور الـــنَفس خلالها، فإذا اندفع الهواء خلال الوترين وهما في هذا الوضع يهتـــزان اهتزازا منتظما، ويحدثان صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب هـــذه الهزات أو الذبذبات في الثانية، كما تختلف شدته أو علوه حـــسب سعة هذه الاهتزازات الواحدة[1].

من هذا القول نستنتج أن الحرف أو الصوت المجهور يحـــدث عندما يهتزّ الوتران الصوتيان وتنقبض فتحة المزمار وتضيق، لكن هذا لا يمنع الهواء من المرور.

1)– صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر– مكتبة الخانجي– القاهرة– ط3– 1993– ص28.

الأصوات الساكنة المجهورة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاث عشر (ب- ج- د- ذ- ر- ز- ض- ظ- ع- غ- ل- م- ن) يضاف إليها كل أصوات اللين بما فيهـــا الواو والياء[1].

- **الصوت المهموس:** وهو الذي لا يهتـــز معـــه الـــوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، وليس معنى هـــذا أن ليس للنفس معه ذبذبات مطلقا وإلا لم تدركه الأذن، ولكن المـــراد بهمس الصوت هو صمت الوترين الصوتيين معه، رغم أن الهواء في أثناء اندفاعه من الحلق أو الفم يحدث ذبذبات يحملها الهواء الخارجي إلى حاسة السمع فيدركها المرء من أجل هذا فالأصوات المهموســـة هي اثنا عشر: (ت- ث- ح- خ- س- ش- ص- ط- ف- ق- ك- هـــ)[2].

من هذا يمكننا القول أن الصوت المهموس هو عكس الصوت المجهور ففي هذه الحالة لا يهتز الوتران الصوتيان حين النطق بالحرف ولا يحسّ بهما الناطق.

---

1)- صابر عبد الدايم: المرجع نفسه- ص29.

2)- المرجع نفسه- الصفحة نفسها.

وقد برهن الاستقراء كما يقول د/إبراهيم أنـــيس، علـــى أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام هي أصوات مجهورة.

– **الصوت الشديد أو الانفجاري:** والحروف المتميّزة بهـــذه الصفة هي: الباء والدال والتاء والكاف والضاد والقاف والصفة التي تجمع بينها هي انحباس الهواء معها عند مخرج كل منها انحباســـا لا يسمح بمروره حتى ينفصل العضوان فجأة ويحدث الـــنفس صـــوتا انفجاريا.

– **الصوت الرخو:** وهذا الصوت تكمن خصائصه بالحروف الآتية: "السين والزاي والصاد والفاء والشين والذال والثـــاء والهـــاء والخاء والعين".

وهذه الأصوات الرخوة عند النطق بها لا ينحـــبس الهـــواء انحباسا محكما، وإنما يكتفي بأن يكون مجراه عند المخرج ضيقا جدا، ويترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعا من الصفير –كما هو الحال عند النطق بحرف الشين أو

الزاي أو الصاد، أو يحدث نوعا من الحفيف- كما هو الحال عنـــد النطق بالفاء[1].

إذن أثناء النطق بالصوت الرخو يكون مجرى النفس ضيّقا ولا ينغلق وهذا لإحداث نوع من الصفير أو الحفيف...

- **الأصوات الساكنة وأصوات اللين:** وأساس هذا التقسيم عند علماء اللغة المحدثين هو الطبيعة الصوتية لكل من القسمين فالصفة التي تختص بها أصوات اللين هي كيفية مرور الهواء في الحلق والفم وخلو مجراه من حوائل وموانع، في حين أن الأصوات الساكنة إما ينحبس معها الهواء انحباسا محكما فلا يسمح له المرور لحظة من الزمن يتبعها ذلك الصوت الانفجاري أو يضيق مجراه فيحدث النفس نوعا من الصفير أو الحفيف[2].

- يمكننا القول أن النفس لا يمرّ عند النطق بالأصوات الساكنة، وصوت الانفجاري إلاّ عندما ينطق المتكلّم بهذا الحرف.

---

1)- صابر عبد الدايم- المرجع نفسه- ص30.

2)- المرجع نفسه- ص32.

وأصوات اللين في اللغة العربية هي ما اصطلح القدماء على تسميته بالحركات من فتحة وكسرة وضمة، وكذلك ما سموه بألف المد وياء المد وواو المد وما عدا ذلك فأصوات ساكنة.

ونتيجة اختلاف كيفية مرور الهواء في حالتي النطق بالأصوات الساكنة وأصوات اللين أن المحدثين لاحظوا أن الأصوات الساكنة على العموم أقل وضوحا في السمع من أصوات اللين، فأصوات اللين تسمع من مسافة عندها قد تختفي الأصوات الساكنة أو يُخْطَأ في تمييزها فالفتحة مثلا، وهي صوت لين قصير "تسمع بوضوح من مسافة أبعد كثيرا من التي نسمع عندها الفاء، ولهذا عُدَّ الأساس الذي بُنيت عليه التفرقة بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين أساسا صوتيا، وهو نسبة وضوح الصوت في السمع، ففي الحديث بين شخصين بعدت بينهما المسافة قد يخطئ أحدهما سماع صوت ساكن، ولكنه يندر أن يخطئ سماع صوت لين وكذلك الحال في الحديث بالهاتف.

أصوات اللين ليست ذات نسبة واحدة في الوضوح السمعي، بل إن الفتحة أوضح من الضمة والكسرة، كما أن الأصوات الساكنة ليست جميعها ذات نسبة واحدة فيه، بل منها الأوضح أيضا، فالأصوات المجهورة أوضح في السمع من الأصوات المهموسة.

والوضوح السمعي الذي بنيت عليه التفرقة بين الأصـــوات الساكنة وأصوات اللين، هو تلك الصفة الطبيعيـــة في الـــصوت لا المكتسبة من طول أو نبرة، فصوت اللين أوضح بطبعه من الـــصوت الساكن.

وإذا بحثنا عن موسيقى الحرف في النص الشعري نجد كـــثيرا من الظواهر الصوتية تَعْضُدُ هذا المنْحى الفني ففي قصيدة أبي تمام "في فتح عمورية" والتي يقول في مطلعها[1]:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ فِي حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ وَاللَّعِبِ

نجد الشاعر يختار لقصيدته حرف "البـــاء" رويـــا- لقافيـــة القصيدة، والقافية نوع من الترجيع الصوتي المتكرر الشديد الـــصلة بغنائية اللغة العربية، وحرف الباء، له قيمة صوتية موسيقية تناســـب جو القصيدة وإيقاعها الحماسي الشديد، فالباء صوت شديد مجهور، ولقد حرص القدماء على الجهرية في ضوء تلك الظـــاهرة المـــسماة "القلقلة" ذلك لأنهم أرادوا إظهار كل ما في هذا الصوت من قـــوة، فلا يختلط بنظيره الذي يرمز إليه في الكتابة الأوربية بـــالرمز "أ" لأن مهموس الباء ليس صوتاً أساسياً من أصوات اللغة العربية، ثم إن الباء

1)- أبي تمام: المرجع السابق- ص15.

من الحروف الأليفة ففي كل ألف من الحروف تتردد ثلاثاً وأربعين مرة؟ وإن هذا الصوت القوي الشديد المجهور وهو "الباء" يتفق كما أشرت سابقا مع طبيعة التجربة الشعرية التي تتحدث أساســا عــن حرب يمكن القول بأنها كانت قوية وشديدة ومجهورة ثم إنها تعطــي موسيقى فخمة تتفق مع المعنى دائما، ومن هنا نستطع أن نحدس بمعنى القصيدة[1].

وتوجد ظاهرة أخرى، تؤكد القيمة الصوتية لموسيقى الحرف في هذا البيت حيث نرى الشاعر يكرر "حرف الباء" هذا الــصوت القوي الشديد المجهور أربع مرات في البيت السابق، ثم يعمل على أن يشاغلنا به مرة أو أكثر من مرة في كل بيت من أبيات القــصيدة، فالشاعر يحاصرنا بهذا الحرف الذي لا يصبح حرفا، وإنما يتحول إلى مناخ موسيقي يتفق وطبيعة التجربة، بل إنه ليثير بغزارته الخيال"[2].

وحرف النون في قصيدة أبي تمام وهو يمدح: محمد بن حسان الضبي في لهجة صادقة النبرة، جياشة العاطفة، نجد القافية تأتي علــى حرف "النون".

---

1)- د.عبده بدوي: دراسات في النص الشعري- دار الرافعي- الرياض- ط2- 1984- ص20.

2)- المرجع نفسه- ص25.

حيث يقول[1]:

مَا اليَوْمُ أَوَّلَ تَوْدِيعٍ وَلاَ الثَانِي البَيْنُ أَكْثَرُ مِنْ شَـوْقِي وَأَحْزَانِـي
دَعِ الفِرَاقَ فَإِنَ الدَّهْرَ سَاعَدَنِي فَصَارَ أَمْلَكَ مِنْ رُوحِي وَجِسْمَانِي

فحرف النون وهو صوت أسناني لثوي أنفي مجهور يتفق مع طبيعة تجربة الشاعر التي تدور أساسا حول الترحل والبين، فكما أن هذا الحرف يكون من طرف اللسان وما فوق الثنايـا، فالموضـوع نفسه يدور حول عدد من النهايات بالنسبة للإنسان.

والنون تشبه الحركة في قوة الوضوح السمعي ولهذا وجد من يقول إنها: شبه حركة، وهو حرف له دلالة خاصة في اللغة العربية، فهو كثير الدوران بها، وهو ليس مجرد صوت، لأنه من خلالها يمكن الحدس بمضمون القصيدة وقد صدق ابن عربي وهو يقول: إنها مـن أسمى الحروف وأعظمها شهودا، ولأمر ما وجدنا التركيز عليهـا في كتب القراءات في حالات الإظهار والإخفاء والإدغـام والقلـب، وتأثرها الواضح بما يجاورها من أصوات، وبخاصة حين تُسْكَنُ، ولهذا يبالغ القُرَّاء في الجهر بغنتها مع أصوات الفم حتى لا تَفْشُ"[2].

1)- أبي تمام: المرجع السابق- ص27.

2)- عبده بدوي: المرجع السابق- ص73.

وقصيدة أبي تمام "في وداع صديقه" على بن الجهم تعد تجربة متميزة فريدة، والجانب الإيقاعي فيها له نفاذه وتأثيره، فموضـــوع القصيدة، وتجربة الشاعر وانفعالاته مطابقة إلى حد ما لإيقاعها.

وإذا تأملنا إيقاع الكلمات والحروف في القصيدة فسنرى أن الشاعر يكثر من حروف المد كثرة ملحوظة، ولنقرأ البيت التالي[1]:

لا تَبْعَدَنْ أبداً ولا تَبْعُدْ فَمَـــا أخلاقك الخُضْرُ الربا بأباعـــدِ

إن الشاعر يدعو لصديقه بعدم الهلاك وعم البعد، والحروف نفسها بإيقاعها الصوتي تصور هذه العاطفة، فحرف المد المتواجد في أغلب كلمات البيت يعطي لإيقاع البيت هدوءا وبطئـــا، وكـــأن الشاعر بهذا الإيقاع البطيء يطلب من صديقه عدم السفر.

وفي القافية نرى الشاعر يستخدم حرف المد "الألف" ليزيـــد الإيقاع بطئا يومئ، إلى حالة الحزن المترسبة في ذاته، واختار الـــدال المكسورة رويا للقافية، لأن الكسرة توحي بالانكـــسار، فالـــضمة تعطي الفخامة، والفتحة تعطي الاستعلاء، أما الكسرة ففيها انكسار وألم، وهل هناك ألم أمرّ من ألم الوداع، وحرقة الـــسفر، وفـــراق الصديق، وقد قال العلماء عن الدال: إنها تعبر عن صوت العاشـــق الذي صار دالا من شدة الحزن"، أما علماء الأصوات فيذكرون أنها صوت أسناني لثوي انفجاري، مجهور، يتذبـــذب معهـــا الـــوتران

1)- أبي تمام: المرجع السابق- ص29.

الصوتيان؟، وهذا يومئ إلى هزة الشوق ورعشة الفراق، وهي من أصوات "القلقلة" لأنها تحتاج إلى تحريك.

والملاحظ أنها لم تقف عند حد القافية، وإنما دارت في الأبيات بطريقة تلقائية تؤكد أن لها ضرورة صوتية في بناء القصيدة ابتداء من التصريع إلى الترديد.

العقاد ينوه بالقيمة الموسيقية للحروف في اللغة العربية قائلا: "فالخواص الشعرية التي امتازت بها لغتنا العربية ليست من خواص اللغات السامية، وليس لها نظير في العبرية ولا في الكلدانية، ولا في معظم اللهجات التي تفرعت على أصول الكلام عن الساميين، ولكنها خواص ممتازة تتفرد بها هذه اللغة لأسباب كثيرة، ولا أُحِبُّ أن أَعْرِض منها للأمور التي يطول فيها الجدل وتضطرب فيها منازع الآراء والأهواء إذْ كان امتياز الحروف العربية بالدلالة على الحساسية الموسيقية حقيقة ملموسة لا محل فيها للجَدَل، فالأذن العربية تُمَيِّزُ بين الظاء والضاد، وبين الذال والدال، وبين الحاء والخاء والهاء، وبين الصاد والسين والشين، وبين الجيم والعين والغين، وبين القاف والكاف والخاء، وقلما يميز الناطقون باللغات الأخرى بين هذه الحروف، وإذا وجدت في تلك اللغات حروف لا تنطق بالعربية كالفاء والباء الثقيلتين فهما في الواقع حرف يصدر من مخرج واحد

بين التخفيف والتثقيل، وليست ذات قيمة موسيقية مستقلة كالحروف التي ذكرناها في اللغة العربية"[1].

من هذا القول يمكن أن نستنتج أن العقاد قد بيّن لنا أن لحروف اللّغة العربية خصائص تميّزها عن اللّغات السامية، كما ليست لها نظير في اللغة العبرية، ولا في الكلدانية، ولا في اللّهجات الأخرى.

وممّا سبق يمكننا أن ندرك مدى الدّور الّذي تقوم به الحروف والكلمات والعبارات مجتمعة في خدمة النص الشعري والإيقاع الّذي ليس عملية احتياطية بل هو علم لا يدركه إلا من خبِرَهُ.

3- أبعاد العلاقة بين الموسيقى والشعر:

العلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة عضوية، فالشعر من صياغته يتكون من عدة تفعيلات تمثل وحدات موسيقية تكسب القصيدة نغما آسراً مؤثراً، قال الفارابي[2]: الشعر والموسيقى يرجعان

1)- العقاد: الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين- المكتبة الثقافية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- (د.ط)- 1974- ص124.

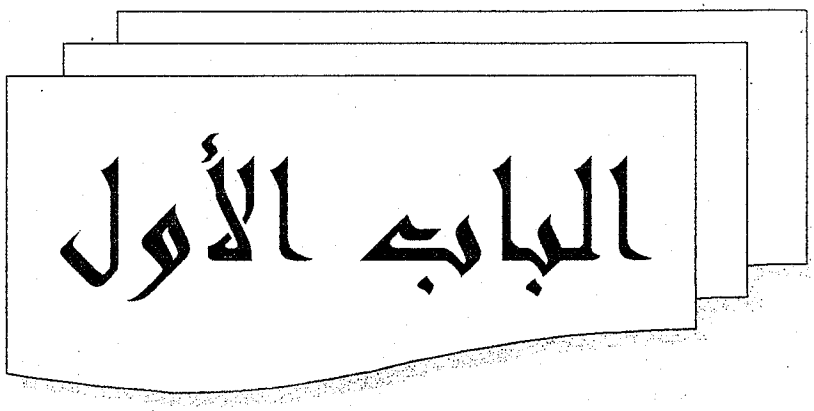
2)- الفارابي: الموسيقي الكبير- تحقيق غطاس عبد الملك خشبة- دار الكتاب العربي- القاهرة- (د.ط)- (د.ت)- ص32.

إلى جنس واحد هو التأليف والوزن، والمناسبة بين الحركة والسكون، لكن بينهما فرقاً هو أن الشعر يختص بترتيب الكلمات من معانيها على نضم موزون، مع مراعاة قواعد النحو في اللغة، وأن الموسيقى تختص بمزاحفة أجزاء الكلام الموزون، وإرسال أصوات على نسب مؤتلفة بالكمية والكيفية في طوائف تتحكم بأسلوب التلحين".

وحين نمعن النظر في بنية القصيدة العربية نجد أن البناء بالموسيقى يعد في مقدمة البنى التي تتكون منها القصيدة عند العرب، ويرى النقاد أن البناء بالموسيقى يتقدم عن البناء بالصورة لأن القصيدة إذا فقدت العنصر النفسي "الوزن الشعري" تخرج من دائرة الشعر إلى دائرة الفن الشعري، ولذلك عرفوا الشعر بأنه "الكلام الموزون المقفى"[1] الذي يقصد به إلى الجمال الفني والبناء بالموسيقى في القصيدة العربية لا يعد تعسفاً ولا تعجزاً بل هو الأقرب إلى خصائص الشعر العربي، وهو يعد ظاهرة حضارية انطلاقاً من مرتكزات أساسية في الحضارة العربية تقدم التجريد على التمهيد،

1)- قدامة بن جعفر: نقد الشعر- تحقيق: الدكتور كمال مصطفى- مكتبة الخانجي- القاهرة- ط3- 1978- ص17.

ونقول بأن الماهية تسبق الوجود وترى أن دلالة الألفاظ معنوية لا حسية، فالعمل الشعري يركز على العنصر "التشكيلي" في القصيدة وفي مقدمة هذا، الجانب التشكيلي وعنصر الزمن وبخاصة "الإيقاع" ومستوياته.



الباب الأول

الإيقاع وضوابطه في الشعر العربي

الفصل الأول: الإيقاع والوزن في الشعر العربي.

الفصل الثاني: القافية في الشعر العربي.

الفصل الثالث: العروض العربي.

الفصل الرابع: البحور الشعرية ومفاتيحها.

الفصل الخامس: العلل والزحافات.

الفصل السادس: الدوائر العروضية.

الفصل السابع: الموشّحات.

الفصل الثامن: الأوزان التجديدية في الشعر العربي.

الفصل الأول

الإيقاع والوزن في الشعر العربي

المبحث الأول: ماهية الإيقاع

المبحث الثاني: أقسام الإيقاع

المبحث الأول

ماهية الإيقاع:

1- الإيقاع لغة:

"التوقيع: رمي قريب لا تباعده، كأنك تريد أن توقع على شيء.

والتوقيع: الإصابة، والتوقيع: إصابة المطر بعض الأرض وإخطاءه بعضاً وقيل: هو إثبات بعضها دون بعض.

والتوقيع في الكتاب: إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه، وقيل هو مشتق من التوقيع الذي هو مخالفة الثاني للأول"[1].

مما سبق نستنتج أن أصل التوقيع والإيقاع هو: أن يوقع الشيء على الشيء المتعدد الأجزاء، فيصيب جزءاً منها ويخطئ الباقي، ويحدث ذلك في التوقيع في الكتاب والتوقيع في الرمي، وتوقيع المطر وإيقاع الألحان، وهذا المعنى وارد أيضاً في الإيقاع الموسيقي للآلات الموسيقية، والإيقاع الموسيقي للألفاظ.

1)- ابن منظور: لسان العرب- دار صادر- بيروت- ط3- 1994- ج8/ص406.

فالفنان العازف على آلة العود يوقع بأصابعه على بعض أوتار تلك الآلة دون بعضها الآخر، فيؤدّي هذا إلى انبعاث نغمة تسمى "إيقاع موسيقي"، والمتكلم عندما ينطق كلمة فكأنه نظرا لاختلاف مخارج حروف اللفظ يوقع على بعض أوتاره الصوتية دون الآخر، فتبعث من المتحدث نغمة أو صوت خاص يسمى الإيقاع الموسيقي للّفظ[1].

إن جهازنا الصوتي أشبه بمجموعة من الآلات الموسيقية، تخرج منها الألفاظ بنغمات مختلفة، ودرجات متباينة من الشدّة والضعف والبطء والسرعة، وغير ذلك من الصفات التي شرحها علماء الأصوات، وعلماء التجويد والقراءة[2].

في القول السابق شبّه جهازنا الصوتي بآلات موسيقية مختلفة النغمات وإن المتحدث أو العازف هو الذي يختار الألفاظ التي ينطق بها أو الأوتار التي يعزف عليها.

1)- ابن منظور: المرجع نفسه- ص406.

2)- عبد الحميد حسن: المرجع السابق- ص36-37.

2- الإيقاع في الشعر:

يعتبر الإيقاع شكلاً من أشكال عدول الخطاب الشعري عن أنواع القول، وإن أي أذنٍ تألف موسيقى الشعر العربي تعرف الأهمية القصوى للعنصر الإيقاعي فيه.

الإيقاع في الشعر هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة.

كما عرّفه القدماء العرب أنه حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية[1].

وسمى الخليل -رحمه الله- كتابا في ذلك المعنى (الإيقاع)، وقد عرفه أبو حيّان التوحيدي على أنّه "فعل يطيل زمان الصوت بفواصل متناسبة، ومتشابهة، ومتعادلة"[2].

وبالنسبة للفارابي فيعرفه على أنه نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل، والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت،

---

1)- ابن سيدة- المخصص- السفر 3- مادة (وضع)- دار الفكر- بيروت- 1978- ص27.

2)- أبو حيان التوحيدي: المقابسات- دار الأدب- بيروت- ط3- 1989- ص285.

والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة، ولا يكون ذلك إلاّ بحروف ساكنة[1].

كما عرف ابن سينا الإيقاع على أنه تقدير لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منتظمة كان الإيقاع لحنيّا، وإذا اتفق أن كانت الفقرات محدثة للحروف المنتظم منها كان الإيقاع شعريا، وهو نفسه إيقاع مطلق"[2].

من تعريف الفرابي ابن سينا للإيقاع نستنتج أن الإيقاع بالنسبة لهما مرتبط بـــ"السكنات والفواصل" فهي التي تحدد الإيقاع في القصيدة.

وقيل أن الإيقاع يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة[3].

---

1)- الفارابي: الموسيقى الكبير- دار الكتاب العربي- القاهرة- (د.ط)- (د.ت)- ص175.

2)- ابن سينا: الشفاء- الرياضيات- جوامع علم الموسيقى تحقيق زكريا يوسف- القاهرة- ط3- 1952- ص71.

3)- محمد مندور: في الميزان الجديد- مطبعة نهضة مصر- القاهرة- ط2- (د.ت)- ص77.

كما عرّفه رجاء عيد بقوله "الإيقاع ليس عنصراً محدداً وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات تتشكل من الوزن والقافية الخارجية، والتقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي في الأحرف الساكنة والمتحركة، بالإضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية مع منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض أو من مدات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النفسي للإيقاع الذي تبنى عليه القصيدة[1].

من هذا القول نستنتج أن رجاء عيد اعتبر الإيقاع مجموعة من العناصر التي تنصهر وتتفاعل فيما بينها من قافية ووزن...، كما ركّز على عامل "الزمن الصوتي" كعنصر أساسي في الإيقاع.

كما عُرف الإيقاع على أنه العنف المنظم، أو حركة النص الداخلية، الحيوية المتنامية التي تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارات[2].

إذن الإيقاع هو جملة من العناصر التي تعمل على إعطاء موسيقية وجمال للبيت الشعري.

---

1)- رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي- منشأة المعارف بالإسكندرية- (د.ط)- (د.ت)- ص15.

2)- نعيم الباقي: عودة إلى موسيقى القرآن- مجلة التراث العربي- ط4- 1987- ص94.

المبحث الثاني

أقسام الإيقاع:

إن الإيقاع في الشعر ينقسم إلى قسمين:

1- الإيقاع الداخلي:

ينبثق الإيقاع الداخلي من شبكة العلاقات التي تنشأ بين الكلمات في صلب البيت الواحد، ثم تتفرع لتسم القصيد بأسره فهذا النوع يشكل جزءً هاما من بنية الإيقاع العام، وهذا ما يسمى بالتناغم الصوتي.

إن الحروف والأصوات هي الوحدات الأساسية لمادة الفن الشعري ومن انتظامها داخل الكلمات والتراكيب بنسب وأبعاد متناسبة ومنسجمة مع مشاعر النفس والأحاسيس يتشكل العمل الفني.

ولقد عبّر عنه الجاحظ تقريباً بمصطلح "الاقتران"[1] فأكّد على ضرورة وجود تناغم إيقاعي في بنية اللغة الصوتية، وقد تجاوز

1)- الجاحظ: البيان والتبيين- المكتبة السلفية- (د.ط)- (د.ت)- ص96.

مستوى الكلمة المفردة وبيّن أن التناغم الصوتي يجب أن يشمل كل القصيدة.

وقد قسم الجاحظ ظاهرة الاقتران إلى قسمين: الأول يتعلق بالحروف والثاني بالألفاظ ويتسع ليشمل القصيد.

لقد تمكّن الجاحظ من إيجاد مسلك جديد اتبعه الذين جاؤوا من بعده، وهذا ما أدى إلى القول أن القصيدة "شبكة" من العلاقات تنشأ بين البنية الصوتية الإيقاعية والبنية الدلالية وحصرها فيمايلي:

أ- التناغم صوتي: يرتبط التناغم الصوتي بالحروف من حيث صفاتها إذ من المفروض أن تكون الحروف "سهلة البنية رطبة مواتية"[1]، وهذا ما أدى إلى التأكيد والإلحاح على سهولة المخرج والفصاحة والخلوّ من البشاعة[2]، وهذا لكي تنتظم الحروف فيما بينها ولا تؤدي إلى نشاز صوتي من شأنه أن يحبط ما تحمله من طاقات إيقاعية تؤثّر في السامع.

ب- التناغم الدلالي: يتعلق هذا النوع بالكلمات: إذ تأتي "الكلمة مجانسة للأخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها"[3]،

---

1)- الجاحظ: المرجع نفسه، ص77.

2)- قدامة بن جعفر: نقد الشعر- مكتبة الخانجي- مصر- ط2- 1924- ص64.

3)- ابن معتز: البديع- تحقيق كراتشوفسكي- لندن- (د.ط)- 1935- ص1.

وهذا يعني "أن المعاني تصير مشتركة في ألفاظ متجانسة من جهة الاشتقاق"[1].

وتسمى هذه الظاهرة "بإئتلاف اللّفظ والمعنى"[2]، وبفضلها يتحقق التناغم، إنّه يتحوّل إلى قانون منبثق من جملة العلاقات القائمة بين الدوال والدالاّت، ولكنه لا يتولّد عنها فحسب بل يضلّ يعود إليها ليصب عليها تأثيره المباشر ويوقعها فتصبح بدونه عاجزة عن أداء مهمّتها في صلب الخطاب، ذلك أنّ التناغم يحصل بصفة انتشارية، ويتّخذ شكله البارز حسب صور عديدة.

إن أكثر الأصوات تأثيرا في المسار الإيقاعي حروف المدّ واللّين التي تمتاز بخصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث التأثيرات النفسية أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللّحن الموسيقي، ووصف "لانس" هذا التأثير بأنه نوع من الشوق[3].

وتكمن فعالية حروف المدّ واللّين فيما تحدثه من تنوّع في الإيقاع بين الانخفاض والارتفاع ينجم عن طولها المقطعي المنساب مع هواء الزفير، ممّا يبطئ حركة الإيقاع، ويهدّئ من توتّره دون أن

1)- قدامة بن جعفر: المرجع السابق- ط2- ص163.

2)- المرجع نفسه- ص162.

3)- شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي- دار المعرفة- ط1- 1968- ص137.

تؤثّر تلك الأصوات على صفات الأصوات الساكنة السابقة لها أو اللاحقة، فهي تحافظ على العلاقات الطبيعية بين الأصوات الساكنة، فنحسّ بوجودها دون أن تقف عائقا بينها ومن هنا كان لها دور في منح الإيقاع صفات هارمونية مميّزة شديدة التأثير في تلوينه، وإعطائه خصوصية، إنّ كلّ حرف من حروف اللّين تظهر له نغمة واضحة في النّطق والإنشاد[1].

يعتبر الوضوح السمعي الصفة الطبيعية التي تفرق بين الأصوات الساكنة وأصوات اللّين[2]، إلا أن القيمة الجمالية لأصوات المد واللين تتخذها بأشياء كثيرة: (منها النغمة المميزة لكل صوت من هذه الأصوات ونفس الصوت بالنغمات الثانوية وهو ما يسميه الموسيقيون (Timbre)، والإحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت[3].

وأصوات اللين لا تبقى على حالها عند تجاورها مع الأصوات الساخنة إذ تتغير إذا تغير الساكن قبلها.

---

1)- شكري محمد عياد: المرجع نفسه- ص110.

2)- إبراهيم أنيس: المرجع السابق- ص62.

3)- شكري محمد عياد: المرجع السابق- ص112-113.

عند حدود العبارة أو في نهاية البيت الشعري يكون للوقف عليها أثر موسيقي كبير، إذ تعمل أصوات المد اللين على تحقيق حدة المقاطع الإيقاعية الناجمة عن تتابع الأصوات الساكنة، وتمنحها صدى موسيقي يؤثر على إيقاعية الصوت الساكن، ويفتح أمامه مدى أوسع ممّا يساعد على إبرازه ووضوحه في السمع، فالامتداد عند نهاية العبارة أو الشرط الشعري يسمح للشاعر بمد الصوت وترجيع التنغيم وتطريبه، الأمر الذي لا يحدث مع انتهاء المقاطع بحرف ساكن.

وتنحصر وظيفة الإيقاع هنا في تأكيد الجرس الموسيقي للحرف الساكن[1]، ويعمل حرف الساكن بدوره على تلوين الصوت اللّين الّذي يليه[2]، فإذا انفرد الصوت الساكن عند الوقف في نهاية العبارة أو البيت الشعري وضّحت حدّة الضربات الإيقاعية وتسارعت نهاياتها، مما يعطي الوقف وضوحا إيقاعيا، وتنوّع المدى الصوتي عند الوقف يمنحها دلالات وإيحاءات يحدّدها تموضع الأصوات والشدّات، وتتابعها في سياق العبارة، ومن هنا يمكن القول

1)- شكري محمد عياد: المرجع نفسه- ص115.

2)- ممدوح عبد الرحمن- المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر- دار المعرفة الجامعية الإسكندرية- 1994- ص114.

أن الوقف على أصوات اللّين يمنح السياق الإيقاعي تأثيرا هرمونيا موسيقياً، بينما الوقوف على الساكن يبرز حدّة الإيقاع[1].

أما الحروف الساكنة فإن تردّدها في ثنايا النص الشعري يساهم مساهمة كبيرة في تشكيل الوحدات الإيقاعية، وتغذية الحركة الصوتية، ويلقي على الإيقاع إيحاء الصفات الذاتية للصوت الغالب على الكلمات، ومن تفاعل التأثيرات الناجمة عن الأصوات الساكنة واللّينة وتفاعل حركتها يتولّد إيقاع النصّ، فالشاعر الماهر المتمكن يستطيع أن يضيف إلى موسيقية قصيدته ما يمكن أن نسمّيه الإيقاع الباطن، الذي ندركه ولا نستطيع أن نقبض عليه، ويكمن في تعادل النّغم عن طريق الحروف حينا، وعن طريق تكرارها حينا آخر، وعن طريق استعمال حروف مهموسة مجهورة تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة[2]، على أن يكون ذلك نابعة حركة "النفس في انفعالها الجياش، وتعانق الفكرة الشاعرية مع رنين القيتارة

1)- نعيم اليافي: قواعد تشكل النغم في موسيقى القرآن- مجلة التراث العربي- العددان 15، 16- (د.ط)- (د.ت)- ص149-150.

2)- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية- المرجع السابق- ص74.

الموسيقية للقصيدة، وإلاّ تحوّلت الإيقاعات الداخلية إلى نوع من الجلبة الصوتية سرعان ما يذهب بريقها ويخمد صداها[1].

2- الإيقاع الخارجي:

ينقسم الإيقاع الخارجي إلى عنصران: الوزن والقافية:

أ- الـــوزن: الوزن ركن من أركان الشعر وهو قسم من أقسام الإيقاع، والوزن في الشعر صناعة ضرورية ولا تقتصر أهمية الوزن على الشعر العربي، وإنما هو صفة من أهم صفات الشعر في العالم.

لم يكتفي أرسطو بالحديث عن أهمية الوزن في الشعر، وإنما حدّد الوزن الذي يلائم موضوع الشعر أو جنسه، فبعض الأوزان صالحة للرقص وأخرى للدراما، وسواها للملحمة...الخ.

الوزن عند ابن سينا هو عدد الإيقاعات، والتساوي هو التزام نفس العدد من إيقاعات في كلّ بيت من أبيات القصيدة.

---

1)- رجاء عيد: المرجع السابق- ص14.

كما عرّفه ابن رشيق فقال: "أنّ الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية"[1].

نستنتج أن القصيدة الشعرية إذا ما فقدت عنصر الوزن، تفقد جمالها وإيقاعها.

كما يوحي الفارابي أن الوزن إيقاع الألفاظ وقسمتها أجزاء هي: سلاميات وأسباب وأوتاد[2].

كما عرّف ابن نصر الوزن على أنه زمان النطق بالأجزاء اللفظية المحدودة العدد والمتساوية. كما أن وزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب، الأوتاد[3].

1)- ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده- تحقيق محي الدين عبد الحميد- مطبعة السعادة- مصر- ط2- 1955- ص35.

2)- الفارابي: المرجع السابق- ص90.

3)- مصطفى حركات: قواعد الشعر- المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية- وحدة الرغاية- الجزائر- (د.ط)- 1989- ص11.

وعرّف حازم القرطاجني الوزن بقوله: "هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[1].

إذن الإيقاع أعمّ من الوزن، والوزن هو أحد عناصر الإيقاع أو أنّ الأوزان هي قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه.

مما سبق يمكننا أن نعتبر الوزن من بين أهم الأمور التي توفّر الإيقاع وتدعو إليه، فهو عنصر لا يمكن التخلّي عنه في القصيدة الشعرية.

ب- القافية:

القافية هي القسم الثاني من أقسام الإيقاع الخارجي للشعر وسوف نتطرق إليها بالتفصيل في الفصل الآتي.

1)- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء- تحقيق محمد الحبيب بن خوجة- دار الغرب الإسلامي- بيروت- ط3- 1986- ص172.

الفصل الثاني

القافية في الشعر العربي

المبحث الأول: ماهيـــة القافيـــة

المبحث الثاني: أنـــواع القافيـــة

المبحث الثالث: حـــروف القافيـــة

المبحث الرابع: حركات حروف القافية

المبحث الخامس: ألقـــاب القافيـــة

المبحث السادس: عيـــوب القافيـــة

المبحث الأول

ماهية القافية:

اختلف القدماء في تعريف القافية ولهم فيها عدّة آراء:

- قال الخليل بن أحمد الفراهيدي: "القافية من أول حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الّذي قبل الساكن[1].

- قال الأخفش: "القافية هي آخر كلمة في البيت، واستدلّ على صحّة قوله بأنّه لو قال لك إنسان: اكتب لي قوافي قصيدة تصلح مع كتاب لكتبت له كلمات مثل: شباب، ولعاب، وركاب، وصحاب...إلخ"[2].

وقيل: القافية حرف الروي، والروي هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتُنسب إليه، فيقال ميميّة، ونونيّة، وواويّة، إن كان الرويّ "ميما" أو"نونا" أو"واوا".

---

1)- الأخفش أبو الحسن سعيد بن مسعدة المجاشعي: كتاب القوافي- تحقيق أحمد راتب النفاخ- بيروت- دار الأمانة- 1974- ص6.

2)- المرجع نفسه- ص4.

ومن القدماء من قال إن القافية هي القصيدة وقال بعضهم هي البيت كلّه على سبيل التوسّع والمجاز.

والجيّد المعروف من هذه الآراء جميعا رأي الخليل والأخفش. والشيء المعمول به في الوقت الحاضر أن القافية هي الحرف الذي يجيء في آخر البيت"[1].

سميت القافية قافية لأنها تقفوا أثر كل بيت، أي تأتي في آخره.

وقيل هي: قافية بمعنى مقفوفة، فكان الشاعر يتّبعها.

1)- عبد الله الطيّب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها- دار الفكر- بيروت- ط1- 1970-ص20.

المبحث الثاني

أنواع القافية:

القافية نوعان رئيسيان:

- المطلقة وهي المتحركة الرويّ.
- المقيّدة وهي الساكنة الرويّ، وكلّ واحدة منها أنواع أخرى:

قال القنائي في الكافي، أنواعها تسعٌ[1]:

1- ستة مطلقة مجرّدة أي (مجرّدة من التأسيس والرّدف)

موصولة باللين أي حرف اللين كقوله:

حَمَدْت إِلَيْه بعد غَرْوَةٍ إذ نَجَا ... خِرَاشٌ وبَعضُ الشرِّ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضِ

وبالهاء كقوله:

أَلاَ فَتًى لاَقَى العُلَى بِهِمَّةٍ

ومردوفة باللين كقوله:

أَلاَ قَالَتْ بُثَيْنَةُ إِذْ رَأَتْنِي ... وقَدْ لاَ تَعْدِمُ الحسنَاءُ ذَامًّا

---

1)- أحمد القنائي: الكافي في علمي العروض والقوافي مكتبة مصطفى الحلبي- مصر- ط2- 1957- ص158 وما بعدها.

ومؤسسة موصولة باللين كقوله:

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةُ نَاصِبِ وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءِ الكَوَاكِبِ

2- ثلاثة مقيدة كقوله:

أَتَهْجُرُ غَانِيَةً أَمْ تُلَمْ أَمِ الحَبْلُ وَاهٍ بِهَا مُنْخَرِمُ

ومردوفة كقوله:

كُلُّ عَيْشٍ صَائِرٌ لِلزَّوالِ

ومُؤسَّسة كقوله:

وغَرَرْتَنِي وزَعَمْتَ أَنَّكَ لاَ بِنٌ فِي الصَّيْفِ تَامِرْ

وقال التبريزي في الكافي[1]:

إن القوافي تسعٌ، ثلاثة مقيّدة وستٌ مطلقةٌ، فالمقيّد ما كان غير موصول، والمطلق ما كان موصولا، ثمّ المقيّد على ثلاث أضرب: مقيّد مجرّد، ومقيّد بردف، ومقيّد بتأسيس، والمطلق على ستة أضرب: مطلق مجرد، ومطلق بخروج، مطلق بردف، ومطلق بردف وخروج، ومطلق بتأسيس، ومطلق بتأسيس وخروج.

فالمقيّد المجرّد كقوله:

أَتَهجُرْ غانِيَةً أَمْ تُلِمْ أمِ الحَبْلُ وَاهٍ بِهَا مُنْجَذِمْ

1)- الخطيب التبريزي- الكافي في العروض والقوافي- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- ط1- 2003- ص112.

والمقيّد المُرْدَفُ كقوله:

يَا رَبَّ مَنْ نَبْغضُ، أذْوَادُنَا رُحْنَ عَلَى بَغْضَائِهِ واغْتَدَيْنْ

والمقيَّدُ المؤسَّسُ كقوله:

نَهْنَهْ دُمـــوعَكَ إنْ مَـــنْ يَبْكِي مِنَ الحَدَثَانِ عَاجِـــزْ

والمطلقُ المُجرَّدُ كقوله:

حَمِدْتُ إلَهِي بَعْدَ عُرْوَةَ إذْ نَجَا خِرَاشٌ، وبَعْضُ الشَرِّ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضِ

والمطلقُ بخُرُوجٍ كقوله:

ألاَ فَتَـــى نَـــالَ العُلَى بِهَمِّـــهِ

والمطلق المردف كقوله:

ألاَ قَالـــت بُتَيْنَـــةُ إذْ رَأَتْنِـــي وقدْ لاَ تَعْـــدَمُ الحَسْنَـــاءُ ذَامَـــا

والمطلق بردْف وخُرُوجٍ كقوله:

عَفَت الدِّيَارُ مَحَلَّهَـــا فَمُقَامُهَـــا

والمُطلق المؤسَّسُ كقوله:

كَلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَـــةُ نَاصِـــبِ

والمطلق بتأسيس وخروجٍ كقوله:

فِي لَيْلَـــةٍ لاَ نَرَى بِهَا أَحَـــدًا يُحْكَـــى عَلَيْنَـــا إلاّ كَوَاكِبُهَـــا

المبحث الثالث

حروف القافية:

حروف القافية ستة وهي:

أ- **الرويّ**: وهو الحرف الذي بنيت عليه القصيدة، وتنسب إليه فيقال لامية ورائية مثل "لامية العرب" و"رائية" عمر بن أبي ربيعة.

والروي يسمى مطلقا إن كان متحركّا ويسمى مقيّدا إن كان ساكنا.

ب- **الوصل**: وهو حرف مدّ ناشئ عن إشباع حركة الرويّ أو هاء تلي الروي، فالوصل لا يوجد إلاّ بعد الرويّ المطلق "أي المتحرّك".

ج- **الخروج**: وهو حرف مدّ ناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل، ومثاله الألف في "يوَافقها".

د- **الردف**: حرف ليّن (أعم من أن يكون حرف مد أو لين قبيل الروي) وهو إما ألف، أو واو، أو ياء.

هـ- **التأسيس**: وهو ألف يفصل بينها وبين الروي حرف متحرك، وهذه الألف إما أن تكون من كلمة الروي مثل:

الطُّلُولُ الدَوَارِسُ فَارقتهَا الأَوَانِسُ

و- **الدخيل**: وهو حرف متحرك بين ألف التأسيس والروي.

المبحث الرابع

حركات حروف القافية:

أ- **المجرى:** هو حركة حرف الرّويّ المطلق (المتحرك) نحو ضمّة لام زائل، وفتحة لام مثولا وكسرة لام شمال.

ب- **النّفاذ:** حركة هاء الوصل، نحو فتحة هاء أضاءها، وكسرة هاء كسائه، وضمّة هاء سماؤه.

ج- **الحذو:** حركة الحرف الّذي قبل الرّدف، نحو فتحة طاء الوطَاب، وكسرة غين المغِيب، وضمّة لام القلُوب.

د- **الرسّ:** هو الفتحة قبل التأسيس، نحو فتحة الواو من الكوَاكب.

هـ- **الإشباع:** هو حركة الدخيل، نحو كسرة الزّاي من المنازِل.

و- **التّوجيه:** حركة الحرف الّذي قبل الرّوي المقيّد.

المبحث الخامس

ألقاب القافية:

سمّاها الأنباري أنواع القافية فجعل لها فصلا بعنوان: فصل في معرفة أنواع القافية[1].

أمّا التبريزي في الكافي[2]، فسمّاها: "حدود الشعر".

وألقاب القافية خمسة هي:

المتكاوسُ والمتراكبُ والمتدارِكُ والمتواترُ والمترادفُ.

1- المتكاوس:

كلّ قافية آخرها أربعة أحرف متحرّكة بين ساكنين، ولا يجتمع في الشعر أكثر من أربعة أحرف متحرّكة متوالية، وذلك نحو قوله: قد جَبَرَ الدِّينَ الإلَهُ فَجَبْرْ.

---

1)- كمال الدين عبد الرحمن بن محمد الأنباري- الموجز في علم القوافي- تحقيق عبد الهادي هاشم- نشر دمشق- مجلة المجمع العلمي العربي- (د.ط)- 1956- ج1/ص55.

2)- الخطيب التبريزي- المرجع السابق- ص147.

2- المتراكب:

كلّ قافية آخرها ثلاثة أحرف متحرّكة بين ساكنين، نحو قوله:

قِفْ بالدِّيَارِ التِي لَمْ يَعْفِهَا القِدَمُ بَلَى وغَيْرِهَا الأَرْوَاحُ وَالدِّيَـــمُ

3- المتدارك:

كلّ قافية آخرها حرفان متحرّكان بين ساكنين، نحو قوله:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيب ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

4- المتواتر:

كلّ قافية آخرها حرف متكرّك بين ساكنين، كقوله:

أَقُولُ لِصَاحِبِي وَالعَيْسُ تَهْوِي بِنَا بَـــيْنَ المَنِيفَـــةِ فالـــضِّمَار

تَمَتَّعْ مِنْ شَمِيمِ عِرَارِ نَجْـــدٍ فَمَا بَعْـــدَ العَشِيَّـــةِ مِنْ عِرَارِ

5- المترادف:

كلّ قافية اجتمعت فيها ساكنان، كقوله:

قُلْتُ لَهَـــا قِفِي لَنَـــا قَالَـــتْ فَـــأف

المبحث السادس

عيوب القافية:

من عيوب الشعر والقافية: الإصراف، الإقواء، الإكفاء، الإيطاء، السناد، التضمين، والإجازة بالرمل، والتحريد، والنصب، والبأوُ، والمقعد.

1- الإصراف:

هو اختلاف حركة الرويّ أي حركة المجرى من فتحة إلى كسرة وغيرها مثل قول الشاعر[1]:

أَلَمْ تَرَنِي رَدَدْتُ عَلَى ابْنِ لَيْلَى ... مَنِيحَتَـــهُ فَعَجَّلْـــتُ الأَدَاءَ

وَقُلْتُ لِشَـــاتِـــهِ لَمَـــا أَتَتْنَـــا ... رَمَـــاكِ اللهُ مِـــنْ شَاةٍ بِـــدَاءِ

2- الإقواء:

هو اختلاف حركة الرويّ في قصيدة واحدة، وهو أن يجيء بيتٌ مرفوعاً وآخر مجروراً.

---

1)- القنائي: الكافي في علمي العروض والقوافي- المرجع السابق- ص172.

نحو قول النابغة الذبياني[1]:

أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رَائِحٌ أَوْ مُغْتَدِي عَجْلاَنَ ذَا زَادٍ وَغَيْـرَ مُـزَوَّدِ

ثمّ قـال:

زَعَمَ البَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَداً وَبِذَاكَ خَبَّرَنَا الغُـرَابُ الأَسْـوَدُ

ويتّضح الإقواء، وهو لغة المخالفة في صوت الدال، فقد ورد مرّة مرفوعا وأخرى مكسورا، وهو رويّ القصيدة وكان حقّ الشاعر الالتزام بحركة واحدة.

3- السّناد:

على خمسة أضرب: الأوّل: سنادُ التأسيس، وهو أن يجيءَ بيتٌ مؤسساً وبيتٌ غيرَ مؤسس كقول العَجّاج:

يَا دَارَ سَلْمَى يَا اسْلِمِي ثُمَّ اسْلِمِـي

بِسَمْسَـمٍ وعَـنْ يَمِيـنٍ سَمْسَـمِ

ثـم قـال:

فَخِنْـدِفٌ هَامَـةُ هَـذَا العَالَـمِ

---

1)- النابغة الذبياني: ديوانه شرح يوسف شكري فرحات- دار الجيل- بيروت- ط1- 1992- والبيتان من بحر الكامل- ص89.

ويُحكى أن رؤبة كان يقول: لغةُ أبي هَمزُ العالم، فلا يكون على هذا سناداً.

والثاني: سِنادُ الحَذْوِ وهو الحركَةُ التي تكونُ قبلَ الرَدف، فإن كانت ضمةً معَ كسْرَةٍ لم يكن عَيْباً كقوله[1]:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِـكِ فـاصبَحِينـَا

ثـم قـال:

تَرَبَّعَـتِ الأجـارِعَ والمتونـَا

وإن جاءت الفتحةُ مع الضمةِ أو الكسرةِ فذلك سنادٌ، نحو قوله في هذه القصيدة:

تُصَفِّقُهـا الرياحُ إذا جَرَيْنَـا

والثالث: سنادُ التَّوجيه، وهو أن يكون قبلَ حرف الرَّويِّ المقيَّد فتحةٌ مع ضمةٍ أو كسرةٍ، فإن كانت الضمةُ مع الكسرةِ لم يكن سناداً، وإن جاءت الفتحةُ مع إحداهما فهو سنادٌ عند الخليل، وكان سعيدُ بنُ مسْعَدَةَ لا يراه سناداً لكثرته في أشعار العرب.

---

1)- أحمد عبد الله فرهود وزهير مصطفى الياجزي: المعلقات العشر- دار القلم العربي- ط1- 1998- سوريا- ص88.

وذلك مثلُ قولِ امرئ القيس:

لاَ وأَبيكِ ابْنَــةَ العَامِرِيِّ لاَ يَدَّعِــي القَــوْمُ أَنِي أَفِــرُّ

مع قوله:

إِذَا رَكِبُوا الخَيْلَ واسْتَلأَمُوا تَحَرَّقَــتِ الأَرضُ واليومُ قَرّ

والرابع: سنادُ الإشباعِ وهو تغييرُ حركةِ الدخيل، فالضمةُ مع الكسرةِ غيرُ مَعيب، والفتحة مع واحدةٍ منهما مَعيبٌ، مثل قوله: والجراولِ مع قوله أَنْ تَطَاوَلِي، وقد تقدم.

والخامس: سنَادُ الرِّدْفِ، وهو أن يجيءَ بيتٌ مردوفاً وبيتٌ غيرَ مردوفٍ كقول طرفة بن العبد:

إِذَا كُنْتَ فِي حَاجَةٍ مُرْسَلاً فَأَرْسِلْ حَكِيمًا وَلاَ تُوصِــهِ

وَإِنْ بَابُ أَمْرٍ عَلَيْكَ الْتَوَى فَشَــاوِرْ لَبِيباً ولا تَعْــصِــهِ

وكقوله[1]:

نَدَمْتُ نَدَامةً لَوْ أَنَ نَفْسِــي تُطَاوِعُنِي إِذَنْ لَبَتكْتُ خَمْسِي

تَبَيَّنَ لِي سَفَاهُ الرأيِ مِنِّــي لَعَمْرُ اللهِ حين كَسَرْتُ قَوْسِي

ومنهم من يجعلُ كلَّ عيبٍ في القافيةِ سناداً.

1)- أحمد عبد الله فرهود وزهير مصطفى اليازجي: المرجع السابق- ص28.

وأصل السِّناد من قولكَ: أسْنَدْتُ الشيءَ إلى الشيءِ إذا حملتَه عليه، أو من قولهم: خرج بنو فلان متساندين، أي خرجوا على رايات شَتَّى، فهم مختلفون غيرُ متفقين، فكذلك القصيدةُ اختلفت ولم تتألف بحسب جاري العادةِ في انتظام القوافي واستمرارها، وكأن هذا أظهَرُ من الأول[1].

4- الإكفاء:

هو اختلاف حركة الرويّ في قصيدة واحدة، وأكثر ما يقع ذلك في الحروف المتقاربة المخارج مثل قول الشاعر:

قُبِّحَتْ مِنْ سَالِفَةٍ وَمِنْ صُدُغْ
كَأَنَّهَا كُشْيَةُ ضَبٍّ في صُقُعْ

وكقولـــه:

بُنَيَّ إِنَّ البِـــرَّ شَيْءٌ هَيِّـــنُ المَنْطِقُ اللَّيِّـــنُ وَالطُّعَـــيِـــمُ

1)- ابن جنّي: مختصر القوافي- تحقيق د.سيد أحمد علي محمد- مكتبة الزهراء- القاهرة- (د.ط)- (د.ت)- ص50.

5- الإيطاء:

وهو أن تتكرّر القافية في قصيدة واحدة لمعنى واحد، كالرجل ورجل، فإن كان بمعنيين لم يكن إيطاءً، نحو رجل نكرة والرجل معرفة، أو ذهب لمعنى الفعل وذهب بمعنى الجوهر.

ومثاله قول الشاعر[1]:

أَوْ أَضَعُ البَيْتَ فِي سَوْدَاءَ مُظْلِمَة تُقَيِّدُ العِيرُ لاَ يَسْرِي بِهَا السَّـــارِي
لاَ يَخْفِضُ الرِزَّ عن أرض ألمّ بها ولا يضِلُّ على مصباحه السَّـــاري

6- الإجازة:

هي كالإكفاء في أحد الوجهين الّذين تقدّم ذكرهما، غير أن الإكفاء في أحد الوجهين هو اختلاف حرف الرويّ في قصيدة واحدة.بحروف متقاربة المخارج، أمّا الإجازة فتكون بالحروف التي تتباعد مخارجها، وخصوه بأن وضعوا له اسما آخر وهو الإجازة ليفرّق بين الإكفاء والإجازة كقوله:

إِنَّ بَنِي الأَبْـــرَدِ أَخْـــوَالُ أَبِـــي
وَإِنَّ عِنْدِي إِنْ رَكِبْتُ مِسْحَلِي

1)- النابغة الذبياني: المرجع السابق- ص74-75.

سَمِي دَرَ رِيحَ رِطـــَابِ وَخَشِي

هو خشيٌ مشدّدٌ فخفّفه للضرورة، وهو يابس فجمع بين الباء واللام والشين.

7- التضمين:

وهو أن تتعلّق قافية البيت الأول للبيت الثاني لقول النابغة[1]:

وَهُمْ وَرَدُوا الجفارَ على تميمٍ وَهُمْ أَصْحَابُ يوم عُكَاظَ إنّـــي

شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَارِدَ صَادقات شهدنـــَا لَهُم بِصِدْقِ الودّ منّـــي

وإنّما سمّي بذلك لأنّ معنى البيت الأوّل لا يتمّ إلاّ بالبيت الثاني.

ومن التضمين ضرب آخر يكون البيت الأوّل منه قائما بنفسه يدلّ على جمل غير مفسّرة، ويكون في البيت الثاني تفسير تلك الجمل، فيكون الثاني يقتضي الأوّل كاقتضاء الأوّل له.

كقول امرئ القيس[2]:

وَتَعْرِفُ فيهِ مِنْ أبيهِ شمـــائلاً ومِنْ خَالِهِ ومن يزيدَ ومِنْ حُجُرْ

---

1)- النابغة الذبياني: المرجع السابق- ص127.

2)- امرئ القيس: ديوانه- تحقيق محمد أبو الفضل الإبراهيمي- دار المعارف- مصر- ط4- 1984- ص113.

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
مكتبة الكلية
الآداب و العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية

سماحةَ ذا وبرَّ ذا وَوَفَـاءَ ذَا وَنَائِلَ ذَا إِذَا صَحَـا وإذ سَكِـرْ

فهذا ليس بعيب والأوّل عيب.

8- الرّمل:

هو كلّ شيء مهزولٍ ليس بمؤلّف البناء، ولا يحدّون في ذلك شيئاً، وهو كقول لبيد بن الأبرص[1]:

أَقْفَرَ مِـن أَهلِـهِ مَلحُـوبُ فَـالـقُطَبِيَّـاتُ فَـالذَّنُـوبُ

9- التحريد:

فاسْمٌ لاختلاف الضروب في الشعر وذلك يبيّن في العروض نحو فعِلُنْ في ضرب المديد إذا وقع معها فَعْلٌ، وكذلك فَعِلُنْ في تام البسيط إذا استعملَ معها فَعْلُنْ. والتحريد من البعير الأحرد وهو الذي تتقبّض إحدى يديه في السير، فلمّا جاء الشعر مخالفاً وبعُدَ عن النظائر سمّي ذلك العيب فيه تحريداً.

1)- أحمد بن عبد الله فرهود وزهير مصطفى اليازجي: المرجع السابق- ص140.

10- النصب والبأوُ:

وذكروا في جملة عيوب الشعر النّصبَ والبَأْوُ، فالنصب عندهم اسم لكّل ما سلم من السناد في الشعر التام البناء دون المجزوء والمشطور والمنهوك، وهذا ليس بعيب لأنّ السّلم من العيب لا يقال له معيب.

قال أبو الفتح ابن جنيّ: إنّما سمّيت كلّ قافية من الفساد تامّة البناء نصباً من قبيل أنّ ما كانت صورته في الإتمام والاستقامة والوفور كذلك له الانتصاب والسموّ، وذلك ضدّ الطمأنينة والخشوع.

والبؤوُ مثل النصب سواء، وأمّا البؤوُ فهو عندهم اسم لتجنّب المستحسن من السناد دون المستقبح، والمُستقبحُ وقوع الفتح مع الضمّ أو الكسر، والمستحسن وقوع الضمّ مع الكسر، وهذا أيضاً ليس بعيب لأنّ تجنّب العيب لا يكون عيباً.

11- المقعد:

يجب أن يذكر هذا النوع من عيوب الشعر، وهو يختصّ بالكامل، وهو خروج الشاعر عن العروض الثانية إلى الأولى، مثل ما أنشد فيه ابن برهان النحوي[1]:

إنّا وهذا الحيَّ مـــن يَمَـــنٍ عنـــد الهيـــاجِ أَعِـــزَّةٌ أكْفَـــاءُ
قومٌ لهم فينـــا دمـــاءٌ جَمَّـــةٌ ولنـــا لَدَيْهِـــمْ إحْنَـــةٌ ودِمَـــاءُ
ورَبِيعَةُ الأذْنَابَ فِيمَـــا بيْنَنَـــا لَيْسُو لَنَـــا سَـــلَماً ولاَ أَعْـــدَاءُ
مُتَرَدِّدُونَ مُذَبذبـــونَ فَتَـــارةً مُـــتَـــنَـــزِّرُونَ وَتَـــارَةَ حُلَفَـــاءُ

بعد دراسة القافية في الشعر العربي والتي تعتبر عنصراً من عناصر الإيقاع الخارجي في الشعر، يمكننا أن ندرك أن القافية تلعب دوراً هاماً في إعطاء إيقاع للبيت الشعري

1)- الخزرجي: العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة- صنعة الدّماميني- تحقيق: الحساني حسن عبد الله- مطبعة المدني- القاهرة- ط1- 1973-.100

الفصل الثالث

العروض العربي

المبحث الأول: ماهية العروض

المبحث الثاني: البيت الشعري في القصيدة العربية

المبحث الثالث: أنواع البيت الشعري في القصيدة العربية

المبحث الرابع: تركيب الشعر العربي

المبحث الخامس: التقطيع العروضي

المبحث السادس: قواعد الكتابة العروضية

المبحث الأول

ماهية العروض:

إن ابن فارس العالم العربي الشهير أكّد عدم وجود فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، لأنّ الإيقاع عنصر مشترك في فنوننا العربية كلّها مادامت تعتمد على تكرار الوحدة سواء كانت هذه الوحدة مقطعاً صوتياً أو حركة جسدية أو مساحة لونية، فالشعر والعروض مقاطع صوتية مكرّرة على نحو معيّن.

إن كلمة عروض تعني القياس، بمعنى أن هناك شكلاً سابق التحديد يضطرّ الشاعر أن يضع أفكاره في إطار ما، وبالتالي فإن مثل هذا الإطار يحتاج من الشاعر أن ينتقي ويختار استهدافا لشكل من أشكال التناسق الجمالي بين كلّ هذه التطويعات، لأنّ الّذي يصنع فنّ القصيدة إنّما هو ذلك الصّراع العنيف بين الشّكل والمضمون[1].

1)- صبري محمد حسن وعبد الرحمن القعود: الشاعر والشكل- دار المريخ للنشر- الرياض السعودية- (د.ط)- 1995- ص26.

مما سبق يمكن أن نستنتج أنه لا يوجد اختلاف كبير بين صناعة الإيقاع وصناعة العروض لأن كلاهما يعتمدان على تكرار الوحدة.

1- واضع علم العروض:

هو الإمام الجليل عالم اللغة وشيخها أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن تميم الفراهيدي أو الفرهودي الأزدي من أزدي عمان، ولد الخليل بن أحمد في البصرة سنة 100هـ.

وقد وضع الخليل خمسة عشرة بحراً وزاد الأخفش عليه بحراً سماه المتدارك.

2- العروض لغة:

إن أصل العروض في اللغة الناحية، من ذلك قولهم: أنت معي في عروضا لا تلائمني، أي الناحية. كما تسمى الناقة التي تعترض في سيرها: عروضا لأنّها تأخذ في ناحية غير ناحية التي تسلكها[1].

1)- الخطيب التبريزي: الوافي في العروض والقوافي- تحقيق عمر يحيى والدكتور فخر الدين قباوة- دار الفكر- دمشق- ط3- 1979- ص27-28.

3- العروض اصطلاحا:

العروض علم بقوانين يبحث في نظم الشعر بأوزان، وما يطرأ عليها من تغيير: وهو يدور حول البيت الشعري وأوزانه، والقصيدة التي يتألف منها.

عرف التبريزي العروض في الوافي فقال: "العروض ميزان الشعر، بها يعرف صحيحه من مكسوره"[1].

1)- الخطيب التبريزي: المرجع نفسه- ص27.

المبحث الثاني

البيت الشعري في القصيدة العربية:

1- أقسام البيت الشعري في القصيدة العربية:

ينقسم البيت الشعري في القصيدة العربية إلى صدر وعجُز:

مثـــال: قول امرئ القيس[1]:

الصَّـــدْر		العَجُـــز	
قفا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيب ومنـــزل		بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدُخُول فَحَوْمَل	
الحشـــو	العَروض	الحشـــو	الضرب

2- التفاعيل:

جمع تفعيلة وهي مجموعة من المقاطع القصيرة والطويلة، وتسمى أيضا أجزاء وأركانا وأوزانا وأمثلة، فكلّها تحمل معنا واحد، وهي التي تركّب نضم الشعر، وهي التي تبيّن نوع البحر.

---

1)- الزّوزني: شرح المعلقات السّبع- تح: محمد الفاضلي- المكتبة العصرية- بيروت- ط1- 1998- ص9.

3- جدول التفعيلات :

لقد وضع الخليل عشر تفعيلات كما هو مبيّن في الجدول الآتي وكّل تفعيلة تتكوّن من أسباب وأوتاد.

العدد	التفعيلة	ما فيها من أسباب وأوتاد
1	فعولن	وتد مجموع وسبب خفيف.
2	مفاعيلن	وتد مجموع وسببان خفيفان
3	مفاعلتن	وتد مجموع وسببان: ثقيل وخفيف
4	فاع لا تن	وتد مفروق وسببان خفيفان
5	فاعلن	سبب خفيف ووتد مجموع
6	مستفعلن	سببان خفيفان ووتد مجموع
7	فاعلاتن	سبب خفيف ووتد مجموع وسبب خفيف
8	متفاعلن	سببان ثقيل وخفيف فوتد مجموع
9	مفعولات	سببان خفيفان ووتد مفروق
10	مستفع لن	سبب خفيف ووتد مفروق فسبب خفيف

المبحث الثالث

أنواع البيت الشعري في القصيدة العربية:

البيت التـــام: إذا استوفى جميع أجزائه أو تفاعيله.

مثـــال:

يَقُولُونَ إِنَّ العَدْلَ فِي النَّاسِ ظَاهِرٌ وَلَمْ أَرَ شَيْئاً مِنْهُ سِراً وَلاَ جَهْـــراً

البيت المجزوء: إذا حذفت تفعيلة من كلا شَطرَيْه.

مثـــال:

لَقَـــدْ عَلِمَـــتْ رَبِيعَـــةُ أَنَّ حَبْلَـــكَ وَاهِنٌ خَلِـــقُ

البيت المصَرَّع: هو ما اتفقت فيه العروض والضرب في الوزن والقافية.

مثـــال:

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِرَامِ المكَارِمُ[1]

1)- المتنبي: الديوان- دار صادر- بيروت- ط1- 1958- ص285.

المبحث الرابع

تركيب الشعر العربي:

قال التبريزي[1]: الشعر كلّه مركّب من سبب، ووتد وفاصلة.

1- السبب:

هو حرف متحرك يليه حرف ساكن مثل "بَلْ" "عَنْ" وتد يأتي منفردا أو وليه سبب مثله.

فالمنفرد مثل (فَا) من فاعلن و(لَنْ) من مفعولن.

وقد يليه سبب مثله مثل (عِيلُنْ) من مفاعيلن

و(مُسْتَفْ) من مستفعلن

وقد قسم التبريزي السبب إلى سببين: خفيف وثقيل.

أ- السبب الخفيف: وهو حرفان: الأول منهما يأتي متحرك والثاني ساكن.

مثـــل: عَـــنْ- لَـــمْ- قَـــدْ.

1)- الخطيب التبريزي- الوافي- المرجع السابق- ص176.

ويرمز إليه عروضيّا بـــ (–) ويسمى سبب خفيفا لما فيه من السكون بعد الحركـــة.

ب– السبب الثقيل: وهو حرفان أيضا، لكنهما متحركان مثل: مَـــعَ– هـــي– لـــمَ...

ويرمز له عروضيا بـــ (∪∪) وسمي سبب ثقيلا لثقله باجتماع متحركين على التوالي.

2– الوتـــد:

قيل أن الوتد نوعان، أو وتدان يتكوّن كلّ واحدٍ منهما من ثلاثة أحرف:

أ– الوتد المجموع: وهو حرفان متحركان بعدهما حرف ساكن مثل: (حَتَى، إِلَى مَشَى، هَدَى) ورمزه العروضي (∪–).

ب– الوتد المفروق:

وهو حرفان متحركان بينهما حرف ساكن مثل: (تِينَ– بعن– جَاءَ– نَالَ– أَنْتَ) وقد فاع من (فاع لاتن) ورمزه العروضي (–∪)

وسمي وتدا لأنه غير معرّض للتغييرات الزحافية التي لا تلزم غالباً فهو كالوتد الثّابت مكانه[1].

3- الفاصلـــة:

فاصلتان أو قسمان صغيرة وكبيرة (صغرى وكبرى):

أ- الفاصلة الصغيرة: تتكون من أربعة أحرف، ثلاثة أحرف متحركة بعدها حرف ساكن فهي تتألف من سبب ثقيل وسبب خفيف

مثل: ذهبت رجلٌ (رجلن) كتبت...

ومثل: (متفا) من (متفاعلن)

ب- الفاصلة الكبيرة:

تتكون من خمسة أحرف، أربعة أحرف متحركة، بعدها حرف ساكن فهي تتكون من سبب ثقيل ووتد مجموع.

مثل: سمكة (سمكتن) فعلن ورمزها العروضي (∪∪∪–)

1)- محمد رضوان النجار: الجواهر في البحور والدوائر- مكتبة فلاوسن تلمسان- الجزائر- (د.ط)- 2000- ص55.

وفي الأخير يمكننا القول إن الموازين الشعرية تتألف من ستة أشياء أو عناصر: السبب الخفيف، السبب الثقيل، الوتد المجموع، الوتد المفروق، الفاصلة الكبرى، الفاصلة الصغرى.

وقد جمع الخليل -رحمه الله- وهو واضع هذا الفن الأسباب والأوتاد والفواصل في قوله[1]:

(لَمْ أَرَ عَلَى ظَهْرِ جَبَلٍ سَمَكَةً)

1)- أحمد القنّائي: الكافي في علمي العروض والقوافي- مكتبة مصطفى الحلبي- مصر- ط2- 1957- ص56.

المبحث الخامس

التقطيع العروضي:

1- التقطيع لغة:

هو تجزئة الشيء أجزاءً.

2- التقطيع اصطلاحاً:

هو تجزئة البيت الشعري بمقدار من التفاعيل، وأحرف التقطيع هي المنسوبة إلى التقطيع من حيث أنه يحصل بها بعد تركيبها وصيرورتها أجزاءَ ما ذكر، ويرادف التقطيع التفصيل.

والحروف التي تتركّبَ منها الأسباب والأوتاد والفواصل عشرة أخرى، وهيَ هجائيا: التاء، السين، العين، الفاء، اللام، الميم، النون، وحروف العلّة: الألف، والواو، والياء، وجمعها قولك: (لَمَعَتْ سُيُوفُنَا).

المبحث السادس

قواعد الكتابة العروضية:

حدّد العروضيون مجموعة من القواعد تمكّننا من الانتقال من كلّ نص مكتوب كتابة عادية إلى نص مكتوب كتابة عروضية، وهذه القواعد هي:

1- الحرف المشدّد:

يعدّ الحرف المشدّد حرفين أوّلهما ساكن والثاني متحرك:

سلّم ← سَلْلَمَ

2- التنوين:

يكتب نونا: نجمٌ ← نَجْمُنْ

3- الألف:

ترسم الألف في كلّ مدّ مفتوح:

هذا ← هاذا، لكن ← لاكن، الله ← اللاه...

4- الواو:

ترسم الواو في كلّ مد مضمون: داود ← داوود

5- حركة الإشباع:

يضاف إليها حرف المد المناسب: به ← بهي، تشبع حركة الهاء (وكذلك الميم) إذا كان ما قبلها متحرّكا.

6- حركة الروي:

تشبّع وجوبا حركة الرويّ أي حركة الحرف المكرّر في آخر القصيدة: مترل ← مترلي في "قفا نبكـ من ذكرى حبيب ومترل".

7- همزة الوصل المسبوقة بالمتحرك:

لا تكتب: فاسمع كلامي ← فسمع كلامي.

8- ألف أداة التعريف:

تحذف ألف أداة التعريف في عرض الكلام:

خفقان القلب ← خفقان لْقلب.

9- اللاّم الشمسية :

تحذف لام "الـ" الشمسية في عرض الكلام:

ظهر النجم ← ظهر نْنجم.

10- واو عمرو:

تحذف واو (عمرو) وألف (أنا).

11- الساكنان :

إذا اجتمعا ساكنان أو أكثر في غير القافية يثبت ساكن واحد:

في المنزل ← فلمنزل.

الفصل الرابع

البحور الشعرية ومفاتيحها

المبحث الأول: البحر الطّويل

المبحث الثاني: البحر المديد

المبحث الثالث: البحر البسيط

المبحث الرابع: البحر الوافر

المبحث الخامس: البحر الكامل

المبحث السادس: البحر الهزج

المبحث السابع: البحر الرجز

المبحث الثامن: البحر الرمل

المبحث التاسع: البحر السريع

المبحث العاشر: البحر المنسرح

المبحث الحادي عشر: البحر الخفيف

المبحث الثاني عشر: البحر المضارع

المبحث الثالث عشر: البحر المقتضب

المبحث الرابع عشر: البحر المجتث

المبحث الخامس عشر: البحر المتقارب

المبحث السادس عشر: البحر المتدارك

البحور الشعرية عددها خمسة عشر بحرا وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي واستدرك تلميذه الأخفش بحرا، سادس عشر، سُمّي المتدارك.

وقد وضع الخليل لكل بحر مفتاحاً وهذا لتسهيل حفظ تفعيلاته[1].

المبحث الأول

البحر الطويل:

البحر الطويل سمّي طويلا لمعنيين، أحدُهما أنه أطولُ الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلغُ عددُ حروفه ثمانية وأربعين حرفًا وغيره، والثاني أن الطويلَ يقعُ في أوائل أبياته الأوتادُ، والأسبابُ بعد ذلك، والوتدُ أطولُ من السبب، فسُمي لذلك طويلاً.

وهو على ثمانية أجزاء: فعولن مفاعيلن أربع مرات، وله عرُوضٌ واحدٌ وثلاثة أضرب، وعروضهُ لم تُستعمل إلا مقبوضةً،

1)- إميل بديع يعقوب- المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر- دار الكتب العلمية- بيروت- ط1- 1991- ص420-422.

والمقبوضُ ما سقط خامسهُ الساكنُ، كان أصله مفاعيلن فَأُسْقطت الياءُ منه فبقي مفَاعِلُن، وسمِّي مَقبوضًا لأنك إلى حَذَفت ذلك الحرفَ منه تَقبَّضت واجتمعت[1].

- مفتاح البحر الطويل:

طَوِيلٌ لَهُ دُونَ البُحُورِ فَضَائِلُ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل

1)- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي- دار الكتب العلمية- بيروت- ط1- 2004- 43.

المبحث الثاني

البحر المديد:

أجزاؤه فاعلاتن فاعلن مرّتين في كلّ شطر.

له ثلاث أعاريض وستّة أضرب. العروض الأولى مجزوءة وجوبًا صحيحة لها ضرب مجزوء وجوبًا صحيح وزنهما فاعلاتن. والعروض الثانية مجزوءة وجوبًا محذوفة وزنها فاعلن، لها ثلاثة أضرب: الأوّل مجزوء وجوبًا مقصور وزنه فاعلنْ، والثاني مجزوء وجوبًا محذوف وزنه فاعلن مثل عروضه، والثالث مجزوء وجوبًا أبتر وزنه فعْلن، والعروض الثالثة مجزوءة محذوفة مخبونة، لها ضربان: الأوّل مجزوء محذوف مخبون وزنها فَعْلُنْ، والثاني مجزوء أبتر وزنه فعْلن[1].

- مفتاح البحر المديد:

لِمَديد الشِعْرِ عِنْدَ صِفَـــاتُ فاعلاتن فاعلـــن فاعـــلاتُ

1)- محمد بن حسن بن عثمان- المرجع نفسه- ص52.

المبحث الثالث

البحر البسيط:

أجزاؤه مستفعلن مرّتين في كلّ شطر.

له ثلاث أعاريض وستّة أضرب. فالعروض الأولى مخبونة وجوبًا ولها ضربان: الأوّل مخبون وجوبًا مثلها، والثاني مقطوع. والثاني مجزوءة صحيحة لها ثلاثة أضرب: الأوّل مجزوء مذال وزنه مستفعلانْ، والثاني مجزوء صحيح مثلها، والثالث مجزوء مقطوع. والعروض الثالثة مجزوءة مقطوعة لها ضرب مجزوء مقطوع وزنها مفعولن[1].

- مفتاح البحر البسيط:

إِنَ البَسِيطَ لَدَيْهِ يُبْسَطُ الأَمَلُ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلَ

1)- محمد بن حسن بن عثمان: المرجع نفسه- ص57.

المبحث الرابع

البحر الوافر:

أجزاؤه مفاعلتن ثلاث مرّات في كلّ شطر.

وله عروضان وثلاثة أضرب. العروض الأول المقطوفة ولها ضرب مقطوف مثلها وزنها فعولن. والعروض الثانية مجزوءة صحيحة ولها ضربان: الأوّل مجزوءة ضحيح مثلها وزنها مفاعلتن، والثاني مجزوء معصوب وزنه مفاعيلن[1].

مفتاح البحر الوافر:

بُحُورُ الشِعْرِ وَافِرُهَا جَمِيلُ مفاعلتن مفاعلتن فعولن

1)- محمد بن حسن بن عثمان: المرجع نفسه- ص65.

المبحث الخامس

البحر الكامل:

أجزاؤه متفاعلن ثلاث مرّات في كلّ شطر.

له ثلاث أعاريض وتسعة أضرب. العروض الأول تامّة صحيحة لها ثلاثة أضرب: الأوّل تامّ صحيح مثلها، والثاني مقطوع وزنه فَعِلاتن، والثالث أحذّ مضمر وزنه فِعْلُنْ، والعروض الثانية حَذّاء وزنها فَعِلُنْ ولها ضربان: الأوّل أحذّ مثلها، والثاني أحذّ مضمر وزنه فِعْلُنْ. والعروض الثالثة مجزوءة صحيحة لها أربعة أضرب: الأوّل مجزوء مرفّل وزنه متفاعلاتن، والثاني مجزوء مذيّل وزنه متفاعلانْ، والثالث مجزوء صحيح وزنه متفاعلن، والرابع مجزوء مقطوع وزنه فَعِلاتُنْ[1].

مفتاح البحر الكامل:

كَمُلَ الجَمَالُ مِنَ البُحُورِ الكَامِلُ متفاعلن متفاعلن متفاعل

1)- محمد بن حسن بن عثمان: المرجع نفسه- ص69.

المبحث السادس

البحر الهزج:

أجزاؤه مفاعيلن ثلاث مرّات في كلّ شطر.

له عروض واحدة مجزوءة صحيحة وضربان: الأوّل مجزوء صحيح مثلها وزنها مفاعيلن، والضرب الثاني محذوف وزنه فعولن[1].

مفتاح البحر الهزج:

عَلَـى الأَهْزَاجِ تَـسْهِيـلُ مفـاعيلن مفـاعيـل

1)- محمد بن حسن بن عثمان: المرجع نفسه- ص74.

المبحث السابع

البحر الرجز:

أجزاؤه مستفعلن ثلاث مرّات في كلّ شطر.

له أربع أعاريض وخمسة أضرب. فالعروض الأولى تامّة وزنها مستفعلن ولها ضربان:الأوّل تامّ مثلها، والثاني مقطوع وزنه مفعولن، والعروض الثانية مجزوءة صحيحة ولها ضرب مثلها وزنهما مستفعلن. والعروض الثالثة مشطورة صحيحة هي الضرب. والعروض الرابعة منهوكة صحيحة هي الضرب[1].

مفتاح البحر الرجز:

فِي أَبْحُرِ الأَرْجَازِ بَحْرٌ يَسْهُلُ مستفعلن مستفعلن مستفعلُ

1)- محمد بن حسن بن عثمان: المرجع نفسه- ص79.

المبحث الثامن

البحر الرمل:

أجزاؤه فاعلاتن ثلاث مرّات في كلّ شطر.

له عروضان: الأولى محذوفة ولها ثلاثة أضرب، الأوّل صحيح مثاني مقصور والثالث محذوف، والعروض الثانية مجزوءة صحيحة ولها ثلاثة أضرب: الأوّل مسبّع والثاني صحيح والثالث محذوف[1].

مفتاح البحر الرمل:

رَمَلُ الأَبْحُرِ تَرْوِيهِ الثُقَاتُ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتُ

1)- محمد بن حسن بن عثمان: المرجع نفسه- ص74.

المبحث التاسع

البحر السريع:

أجزاؤه مستفعلن مفعولات في كلّ شطر.

له أربع أعاريض وستّة أضرب. فالعروض الأولى مطويّة مكسوفة وزنها فاعلن ولها ثلاثة أضرب: الأوّل مطوي موقوف وزنه فاعلانْ، والثاني مطوي مكسوف مثل العروض وزنه فاعلن، والثالث أصلم وزنه فعْلن. والثانية مخبولة مكسوفة ولها ضرب مثلها وزنهما فَعِلن. والثالثة مشطورة موقوفة هي الضرب ووزنها مفعولان. والرابعة مشطورة مكسوفة هي الضرب ووزنها مفعولن[1].

مفتاح البحر السريع:

بَحْرٌ سَرِيعٌ مَالَهُ سَاحِلُ مستفعلن مستفعلن فاعلُ

1)- محمد بن حسن بن عثمان: المرجع نفسه- ص80.

المبحث العاشر

البحر المنسرح:

أجزاؤه مستفعلن مفعولات مستفعلن في كلّ شطر.

له ثلاث أعاريض وأربعة أضرب. فالعروض الأولى صحيحة وزنها مستفعلن (إلاّ أنّي تتبّعت عدداً كثيراً من أشعار العرب فلم أجد هذه العروض إلاّ مطويّة) ولها ضربان: الأوّل مطوي وجوبًا وزنه مفتعلن، والثاني مقطوع وزنه مفعولن. والعروض الثانية منهوكة موقوفة وزنها مفعولانْ هي الضرب. والعروض الثالثة منهوكة مكسوفة وزنها مفعولن هي الضرب[1].

مفتاح البحر المنسرح:

مُنْسَرِحٌ فِيهِ يُضْـرَبُ الـمَثَـلُ مستفعلن مفعـولات مفتعلُ

1)- محمد بن حسن بن عثمان: المرجع نفسه- ص94.

المبحث الحادي عشر

البحر الخفيف:

أجزاؤه فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن في كلّ شطر.

وله ثلاث أعاريض وخمسة أضرب. العروض الأولى صحيحة وزنها فاعلاتن ولها ضربان: الأوّل صحيح مثلها وزنه فاعلاتن، والثاني محذوف وزنه فاعلن. والعروض الثانية محذوفة ولها ضرب محذوف أيضاً وزنها فاعلن. والعروض الثالثة مجزوءة صحيحة وزنها مستفع لن ولها شربان: الأوّل مجزوء صحيح مثلها وزنه مستفعل لن، والثاني مجزوء مخبون مقصور وزنه فعولن[1].

مفتاح البحر الخفيف:

يَا خَفِيفاً خَفَتْ بِهِ الحَرَكَاتُ فاعلاتن مستفعلن فاعـــلات

1)- محمد بن حسن بن عثمان: المرجع نفسه- ص98.

المبحث الثاني عشر

البحر المضارع:

أجزاؤه مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن في كلّ شطر.

وله عروض واحدة مجزوءة صحيحة لها ضرب واحد مجزوء صحيح مثلها[1].

مفتاح البحر المضارع:

تُعدُّ الـمُضَـارعـَاتُ مفـاعيلـن فـاع لاتٌ

1)- محمد بن حسن بن عثمان: المرجع نفسه- ص104.

المبحث الثالث عشر

البحر المقتضب:

أجزاؤه مفعولات مستفعلن في كلّ شطر.

وله عروض واحدة مجزوءة مطويّة لها ضرب واحد مجزوء مطوي مثلها وزنهما مفتعلن[1].

مفتاح البحر المقتضب:

اقْتَضِبْ كَمَا سَأَلُوا مفعُلات مفتعلن

1)- محمد بن حسن بن عثمان: المرجع نفسه- ص108.

المبحث الرابع عشر

البـحـر المـجـتـثّ:

أجزاؤه مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن في كلّ شطر.

وله عروض واحدة مجزوءة صحيحة لها ضرب واحد مجزوء صحيح مثلها[1].

مفتاح البحر المجتث:

إنْ جُثَـتْ الـحَرَكَـات مستفـع لن فـاعـلات

1)- محمد بن حسن بن عثمان: المرجع نفسه- ص115.

المبحث الخامس عشر

البحر المتقارب:

أجزاؤه فعولن أربع مرّات في كلّ شطر.

وله عروضان وستّة أضرب. فالعروض الأولى صحيحة وزنها فعولن لها أربعة أضرب: الضرب الأوّل صحيح مثلها وزنه فعولن، والثاني مقصور وزنه فعولْ، والثالث محذوف وزنه فَعَلْ، والرابع أبتر وزنه فَعْ. والعروض الثانية مجزوءة محذوفة وزنها فَعَلْ لها ضربان: الأوّل مثلها محذوف وزنه فَعَلْ، والثاني أبتر وزنه فَعْ[1].

مفتاح البحر المتقارب:

عَنِ الـمُتَقَـارِبِ قَالَ الخَلِيـلُ فعولن فعولن فعولن فعول

1)- محمد بن حسن بن عثمان: المرجع نفسه- ص119.

المبحث السادس عشر

البحر المتدارك:

أجزاؤه فاعلن أربع مرّات في كلّ شطر.

وله عروضان وأربعة أضرب فالعروض الأولى صحيحة لها ضرب صحيح مثلها وزنهما فاعلن. والعروض الثانية مجزوءة صحيحة ولها ثلاثة أضرب: الأوّل مجزوء ووزنه فاعلاتن، والثاني مجزوء مذيل وزنه فاعلانْ، والثالث مجزوء صحيح مثل العروض[1].

مفتاح البحر المتدارك:

حَرَكَاتُ المُحْدَثِ تَنْتَقِلُ فَعلُن فَعلُن فَعلُن فَعلُ

جمعت أسماء البحور في بيتين شعريين:

وقد جمعت أوزان الخليل بهذين البيتين لتسهيل حفظها:

طويلٌ يُمدّ البسط بالوفر كاملٌ ويُهْزَجُ فِي رَجَزٍ وَيُرْمَلُ مُسْرِعًا

فَسَرِّحْ خَفِيفاً ضارعاً تقتضب لنا مَنْ اجْتُثَ فِي قُربٍ لتُدْرك مطْمعًا

1)- محمد بن حسن بن عثمان: المرجع نفسه- ص122.

الفصل الخامس

العلل والزحافات

المبحث الأول: مدلول الزحافات

المبحث الثاني: أنواع الزحافات

المبحث الثالث: مدلول العلة

المبحث الرابع: أنواع العلل

المبحث الخامس: جداول الزحافات والعلل

المبحث السادس: جداول شرح الزحافات والعلل

المبحث الأول

مدلول الزحافات:

يعرف علماء العروض الزحاف بأنه "تغير يلحق بثواني أسباب أجزاء البيت، أي أنه لا يكون إلا في السبب الثقيل أو الخفيف من التفعيلة وهو يتخذ صورتين من التغير:

1- تغيير الحركة:

فتغيير الحركة مثل: تسكين التاء في "متَفاعلن" فتصير "متَفاعلن" ويسمى هذا التغير إضماراً.

2- حذف الحرف:

التغيير بحذف الحرف فهو مثلاً: حذف الحرف الثاني الساكن في "فاعلن" فتصير "فعلن" ويسمى ذلك التغير في شكل التفعيلة "خبناً".

ومن خصائص الزحاف أنه إذا دخل في بيت من أبيات القصيدة فلا يجر التزامه في باقي الأبيات وأنه يمكن أن يدخل أجزاء البيت كلها من "صدر وعجز وعروض وضرب وحشو".

المبحث الثاني

أنواع الزحافات:

ينقسم الزحاف إلى قسمين: مفـــرد ومركـــب.

1- الزحاف المفرد:

وهو الذي يدخل في سبب واحد من أجزاء البيت والتغييرات في الزحاف المفرد ثمانية[1]:

أ- الإضمار: وهو تسكين الثاني المتحرك في "متَفاعلن" فتصير "متَفاعْلن" بإسكان التاء.

ب- الخبن: وهو حذف الثاني الساكن مثل حذف الألف من فاعلن فتصير "فعلن"، وحذف "السين منه" مستفعلن" فتصير "متفعلن".

ج- الوقص: وهو حذف ثاني التفعيلة متى كان متحركاً وثاني سبب مثل حذف التاء من "متفاعلن" فتصير "مفاعلن"

---

1)- الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر- ط3- 1983-ص25.

ويلاحظ أن هذا التغيير شاد ونادر الوجود في تفعيلة بحر الكامل "متفاعلن".

د- **الطيّ**: وهو حذف رابع التفعيلة من كان ساكنا وثاني سبب مثل حذف الفاء من مستفعلن فتصير "مستعلن" أو حذف الألف من "متفاعلن" فتصير "متفعلن"، أو حذف الواو من "مفعولات" فتصير "مفعلات".

هـ- **العصب**: وهو إسكان خامس التفعيلة من كان متحركاً وثاني سبب مثل تسكين اللام في "مفاعلتن" بتحريك اللام، فتصير "مفاعلْتن" بتسكين اللام".

و- **القبض**: وهو حذف خامس التفعيلة متى كان ساكناً وثاني سبب مثل حذف النون من "فعولن" فتصير "فعولِ" وحذف الياء من مفاعيلن فتصير "مفاعلن".

ز- **العقل**: وهو حذف خامس التفعيلة متى كان متحركا وثاني سبب مثل حذف اللام من مفاعلتن فتصير مفاعتن وتنقل إلى مفاعلن".

ويلاحظ أن هذا التغيير نادر الوجود في تفاعيل بحر الوافر، ومن استقراء معظم القصائد التي جاءت منظومة في قالب بحر الوافر لم نعثر على هذا التغيير.

ح- **الكفّ**: وهو حذف سابع التفعيلة متى كان ساكناً وتأتي سبب مثل حذف النون من مفاعيلن فتصير "مفاعيل ومثل حذف النون من مستفع لن فتصير "مستفع ل" ومثل حذف النون من فاعلاتن فتصير "فاعلات" ومثل حذف النون من "فاع لا تن" فتصير "فاع لا ت".

وحين نتأمل تعريفات أنواع الزحاف المفرد نجد أنه لا يتناول من التفعيلة إلا الحرف الثاني أو الرابع أو الخامس أو السابع فهو لا يدخل الحرف الأول بداهة، ولا الثالث لأن لا يكون إلا أول سبب أو ثالث وتد لا السادس لأنه، أي الحرف السادس إما أن يكون أول سبب أوثاني (وتد) وذلك لأنه لا تتوالى ثلاثة أسباب في تفعيلة واحدة، فإن جاء فيها -سبب فوتد- فمجموعها خمسة أحرف فيكون السادس أول سبب، وإن توالى فيها سببان كان السادس ثاني وتد.

2- الزحاف المركب:

وهو الذي يلحق بسببين من الأجزاء في البيت الشعري ويتكون كل نوع منه من نوعين من الزحاف المفرد[1].

أ- **الخبل:** وهو مركب من الخبن والطين في تفعيلة واحدة كحذف سين وفاء (مستفعلن) فتصير (متعلن) وحذف (الفاء والواو) من مفعولات فتصير (معلات).

ب- **المخذل:** وهو مركب من الإخبار والطي كإسكان التاء وحذف الألف من "متفاعلن" فتصير "متْفعلن بإسكان التاء وهذا التغيير نادر الاستعمال في موسيقى بحر "الكامل".

ج- **الشكل:** وهو مركب من الخبن والكف كحذف الألف الأولى والنون الأخيرة من فاعلاتن فتصير "فعلات".

د- **النقص:** وهو مركب من العصب والكف كتسكين الخامس المتحرك وحذف السابع الساكن من "مفاعلتن" فتصير "مفاعلت".

1)- الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي- المرجع السابق- ص29.

المبحث الثالث

مدلول العلة:

العلة تغير في شكل التفعيلة مختص بثواني الأسباب واقع في عروض البيت أي في التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول.

والعلة تغيير إذا لحق عروض أو ضرب في أول بيت من قصيدة وجب استعماله في سائر أبياتها فالعلة لا تدخل في حشو البيت، وإنما تختص بالعروض والضرب، أما الزحاف كما قلنا سابقاً فيدخل في جميع أجزاء البيت.

وهذه التغيرات التي تطرأ على التفعيلات الشعرية في داخل النسق الإيقاعي للبحر الشعري الذي ينظم عليه الشاعر قصيدته أو قصائده تتنوع من تفسير حركي إلى تغيير بحذف بعض الحروف، إلى تغيير بزيادة بعض الحروف إلى تغيير مزدوج باجتماع زحافين في تفعيلة واحدة.

كل هذه التنويعات في شكل التفعيلة الشعرية لا تسبب اضطراباً في موسيقى الشعر، ولا خللا في إيقاعه.

المبحث الرابع

أنواع العلل:

تنقسم العلة إلى نوعين: بالزيادة، وبالنقص:

1- أنواع علل الزيادة:

أ- الترفيل[1]:وهو زيادة سبب ضعيف على ما آخره وتد مجموع نحو فاعلن، فتقلب النون ألفا وتزيد سببا خفيفاً فتصير "فاعلاتن" ونحو "متفاعلن" حيث تصير "متفاعلاتن".

ب- التذييل: وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع نحو "مستفعلن" فتصير "مستفعلن" وتنقل إلى مستفعلان ونحو "متفاعلن" تصير "متفاعلان" ونحو "فاعلن" تصير "فاعلان".

ج- التسبيغ: وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف نحو "فاعلاتن" تصير "فاعلاتان".

---

1)- الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي- المرجع السابق- ص34.

2- أنواع العلل التي تكون بالنقص:

وهـــي تســـع علـــل[1]:

أ- الحذف: وهو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعلية مثل "مفاعيلن" فتصير "مفاعي" وتنقل إلى فعولن وهذه العلة توجد في الضرب الثاني لبحر الهزج.

ب- القطف: وهو إسقاط السبب الخفيف وإسكان ما قبله في نحو "مفاعلتن" فتصير "مفاعل" وتنقل إلى "فعولن" وهذه العلة لازمة لعروض وضرب الوافر التام.

مثل قول الشاعر "أحمد شوقي":

إلاَمَ الخُلْدُ بيكُمُـــو إلاَ مَـــا وَهَذِهِ الضَجْجَةُ الكُبْرَى عَلاَمَا

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ج- القصر: وهو إسقاط ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركه في نحو "مفاعيلن" فتصير "مفاعيل" ومثل متفع لن في بحر الخفيف المجزوء، تأتي العروض مجزوءة والضرب مخبوناً مقصوراً.

---

1)- الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي- المرجع نفسه- ص35.

مثل قول الشاعر:

كُـلُ خطْـبٍ أَنْ لَمْ تَكُـو نُو غَصَبْـتُـمْ يَـسِيـرَ

د- القطع: وهو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله في فاعلن فتصير "فاعل" وتنقل إلى "فعلن".

وهذه العلة كثيرة الورود في تفعيلة بحر "المتدارك".

هـ- التشعيث: وهو حذف أول، أو ثاني الوتد المجموع في بحر "فاعلن" فتصير "فالن" أو "فاعن"، فينقل إلى "فعلن" ونحو "فاعلاتن" تصير "فعلاتن".

ومثل ذلك "ضرب بحر الخفيف، يدخله"، "التشعيث" وعروضه صحيح مثل قول الشاعر:

لَيْسَ مَنْ مَاتَ فَاسْتَرَاحَ بِمَيِّتٍ إِنَمَا الميّتُ مَيِّـتُ الأَحْيَـاءِ

و- الحذف: وهو حذف الوتد المجموع في مستفعلن فتصير "مستف" "علن" وهو الوتد المجموع، وتكون العروض "حذاء والضرب مثلها" في بحر الكامل مثل قول صاحب هذه السطور من قصيدة "الجبل".

وحـراء نبـع في تماوجـه الأرض بالعليـاء تتـصل

ضخر ومنه تفجّـرت شهب ولها بكل منـارة شُعـل

ز- الصلم: وهو حذف الوتد المفروق من آخر الجزء في "مفعولات" فتصير "مفعو" فتنتقل إلى "فعلن".

وتأتي هذه العلة في ضرب بحر "السريع"، والعروض مكسوفة مثل قول الشاعر:

مـــن لسقيـــم مالَـــه عاقد وميـــت لـــيـــس لـــه فاع

ح- الكسف: وهو حذف آخر الوتد المفروق في "مفعولات" فتصير "مفعولا" وتنقل إلى "مفعولن".

ومثال ذلك في بحر السريع تأتي العروض مطوية مكسوفة ويأتي الضرب مثلها مثل قول القائل:

الله درُّ الـــبين ما يـــفعـــلُ يَقْتُـــلُ مَـــنْ شَاءَ وَلاَ يُقْتَلُ

ط- الوقف: وهو تسكين متحرك آخر الوتد المفروق في "مفعولاَتُ" فتصير "مفعولاَتْ".

وقد يجتمع الحذف والقطع معا فيسما ذلك "بالبتر" نحو "فاعلاتن".

فتصير إلى "فاعل" وتنتقل إلى "فعلن" ومثال ذلك قول الشاعر:

أَنْضَجَتْ نَارُ الهَوَى كَبِـــدِي وَدُمُـــوعِي تُطَفِّـــئُ النَّـــارَا

المبحث الخامس

جداول الزحافات والعلل:

1- جدول الزحافات وأنواع البحور التي تدخل عليها:

الزحاف	البحور التي يدخلها
الإضمار	الكـــامـــل
الخبن	المديد، البسيط، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المقتضب، المجتث، المتدارك.
الوقص	الكـــامـــل
الطي	البسيط، الرجز، السريع، المنسرح، المقتضب.
الغضب	الوافـــر
القبض	الطويل، الهجز، المضارع، المتقارب
العقل	الوافـــر
الكف	الطويل، المديد، الهجز، الرمل، الخفيف، المضارع، المجتث.

2- جدول العلل ونوع البحور التي تدخل عليها :

العلة	البحور التي تدخلها
العلة	الطويل، المديد، الهزج، الرمل، الخفيف، المتقارب
القطف	الوافـــر
القطع	البسيط، الكامل، الرجز، المنسرح
البتـــر	المديد، المتقارب
القصر	المديد، الرمل، المتقارب، الخفيف.
الحذف	الكـــامل
الصلم	السريع
الوقف	السريع، المنسرح
الكسف	السريع، المنسرح

المبحث السادس

جداول شرح الزحافات والعلل:

1- جدول شرح وتعريف الزحاف وما يدخله من التفاعيل وما تصير إليه التفعيلة:

	الزحاف	تعريفه	ما يدخله من التفاعيل	ما تصير إليه التفعيلة	ما تحول إليه
1	الإضمار	إسكان الثاني المتحرك	متفاعلن	متفاعلن	مفاعلن
2	الخبن	حذف الثاني الساكن	1- مستفلن	متفعلن	
			2- فاعلن	فعلن	
			3- فاعلاتن	فعلاتن	مفاعيل
			4- مفعولات	مفعولات	أو فعولات
			5- مستفع لن	منفع لن	مفاع لن
3	الوقص	حذف الثاني المتحرك	متفاعلن	مفاعلن	مفاعلن
4	الطي	حذف الرابع المتحرك	1- مستفعلن	مستعلن	مفتعلن
			2- متفاعلن المضمرة	متفعلن	مفتعلن
			3- مفعولات	مفعلات	فاعلات
5	العصب	إسكان الخامس المتحرك	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعيلن
6	القبض	حذف الخامس الساكن	- فعولن	فعول مفاعن	
			- مفاعيلن		
7	العقل	حذف الخامس المتحرك	مفاعلتن	مفاعتن	مفاعلن
8	الكف	حذف السابع الساكن	1- فاعلاتن	فاعلاتن	
			2- فاع لاتن	فاع لات	
			3- مفاعيلن	مفاعيل	
			4- مستفع لن	مستفع ل	

2- جدول شرح وتعريف للزحاف وما يصير إليه وما يدخل فيه من البحور:

اسم الزحاف	تعريفه	مثاله	ما يصير إليه	ملحوظات	ما يدخل فيه من البحور
الخبل	اجتماع الطي والخبن في تفعيلة واحدة	حذف السين والفاء من مستفعلن	متعلن	يحول إلى فعلتن	البسيط الرجز السريع المنسرح
الخزل	اجتماع الطي والإضمار في تفعيلة واحدة	تسكين التاء حذف الألف من مفاعلن	متفعلن	يحول إلى مفتعلن	الكامل
الشكل	اجتماع الخبن مع الكف في تفعيلة واحدة	حذف الألف والنون من فاعلاتن	فعلات	يبقى كذلك	المديد الرمل المجتث الخفيف حشو
النقص	اجتماع العصب مع الكف في تفعيلة واحدة	تسكين اللام وحذف النون من مفاعلن	مفاعلت	يحول إلى مفاعيل	الوافر فقط ولا يدخل عروضه ولا ضربه

3- جدول شرح وتعريف العلل وما تدخلها من التفاعيل وما تنقل إليه التفعيلة:

العلة	تعريفها	ما تدخلها من التفاعيل	ما تصير إليه	ما تنقل إليه
1- الحذف	إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة	1- مفاعيل 2- فاعلاتن 3- فعولن	مفاعي فاعلا فعو	فعلون فاعلن فعل
2- القطف	اجتماع الحذف مع العصب.	مفاعلتن	مفاعل	فعلون
3- القطع	حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله	1- متفاعلن 2- مستفعلن 3- فاعلن	متفاعل مستفعل فاعل	فعلاتن مفعولن فعلن
4- البتر	اجتماع القطع مع الحذف	1- فاعلاتن 2- فعولن	فاعل فع	فعلن فل
5- القصر	حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركة	1- فاعلاتن 2- فعلون 3- مستفع لن	فاعلات فعلول مستفع لن	فاعلان
6- الحذف	حذف الوتد المجموع	متفاعلن	متفا	فعلن
7- الصلم	حذف الوتد المجموع	متفاعلن	مفعولات	مفعولان
8- الوقف	إسكان السابع المتحرك	مفعولات	مفعولات	مفعولان
9- الكسف	حذف السابع المتحرك	مفعولات	مفعولا	مفعولن
10- الترفيل	زيادة سبب خفيف على مـا آخره وتد مجموع	- متفاعلن، في الكامل - فاعلن، في المتدارك	متفاعلن تن فاعلن تن	متفاعلاتن فلاعلاتن
11- التذييل	- مستفعلن، في البسيط - متفاعلن، في الكامل - فاعلن، في المتدارك	مستفعلن متفاعلن فاعلن	مستفعلان متفاعلات فاعلان	
12- التسبيغ	زيادة حرف ساكن على آخره سبب خفيف	فاعلاتن، في الرمل	فاعلاتن	فاعلانان

الفصل السادس

الدوائر العروضية

المبحث الأول: تعريف الدوائر العروضية

المبحث الثاني: دائرة المؤتلف

المبحث الثالث: دائرة المختلف

المبحث الرابع: دائرة المتّفق

المبحث الخامس: دائرة المشتبه

المبحث السادس: دائرة المجتلب

المبحث الأول

تعريف الدوائر العروضية:

مخترع الدوائر العروضية هو العالم الجليل الخليل بن أحمد الفراهيدي، والحقيقة أن الخليل لم يستطع أن يصل إلى هذه الدوائر العروضية وغيرها من أقسام العروض لولا ذكاؤه الخارق، ورسوخ قدمه في علم الرياضيات، ثم جهوده العظيمة التي لم تعرف الكلل، فاستطاع أن يجمع جلّ الشعر العربي الذي قيل منذ الجاهلية إلى عصره، وهو كثير جدّا، واستقراؤه استقراء أوصله إلى أن ينتهي إلى دوائر عروضية خمس[1].

وقد وضع الخليل رحمه الله في كلّ دائرة عددا من الأبحر المتشابهة والمتّفقة اتّفاقا كبيرا من الناحية الموسيقية، وكلّ دائرة تختلف عن الأخرى في الإيقاع والموسيقى.

1)- ابن السراج الشنفريني: المعيار في أوزان الأشعار-تح: محمد رضوان الداية- مكتبة دار الملاّح- ط3-1979- ص16.

حدّد الخليل خمسة عشرة بحرا استعملها العرب في أشعارهم تحديدا دقيقا وشاملا[1].

الدوائر العروضية هي خمسة:

1- دائرة المؤتلف.

2- دائرة المختلف.

3- دائرة المتّفق.

4- دائرة المشبه.

5- دائرة المجتلب.

وكلّ دائرة تضمّ عددا من البحور المتشابهة

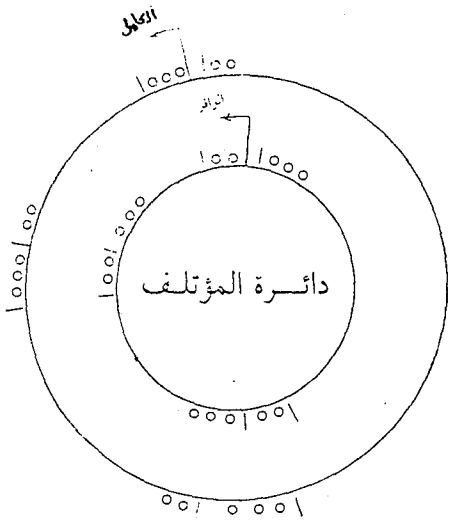
والآن سوف نتعرّف على كلّ دائرة مع البحور التي تنتمي إليها:

1)- ابن رشيق القيرواني: العمدة- المرجع السابق- ص135.

المبحث الثاني

دائـــرة المـــؤتـــلـــف:

تتكوّن هذه الدائرة من بحرين:البحر الكامل، البحر الوافر.



سميت بذلك لأنها تتألّف من تفعيلات سباعية مؤتلفة متكرّرة[1]، وهي (مفاعلتن) و(متفاعلن) و(فاعلاتن)[2].

---

1)- الخطيب التبريزي- المرجع السابق- ص102.

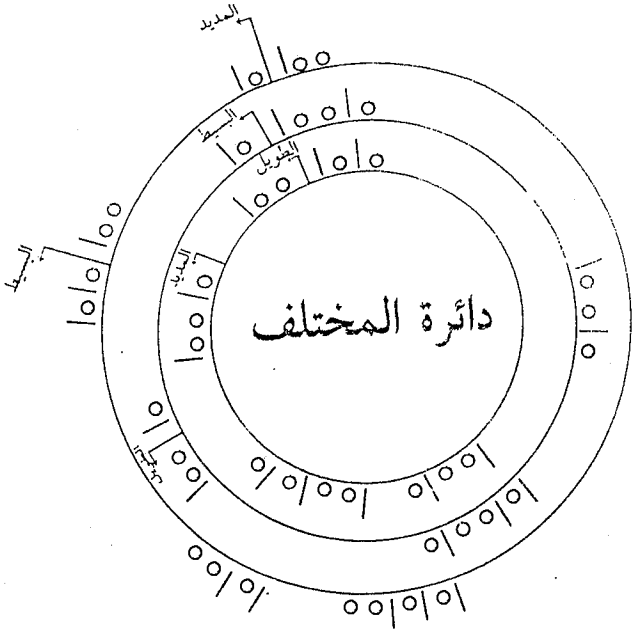
2)- النون الأخيرة متحركّة، لذلك فهي تختلف عن فاعلاتن ذات النون الساكنة، وتكتب (فاعلاتك)، وتتألّف من سبب خفيف ووتد مجموع ثم سبب ثقيل.

المبحث الثالث

دائرة المختلف:

تضمّ هذه الدائرة البحور الآتية:

البحر الطويل، البحر المديد، والبحر البسيط.



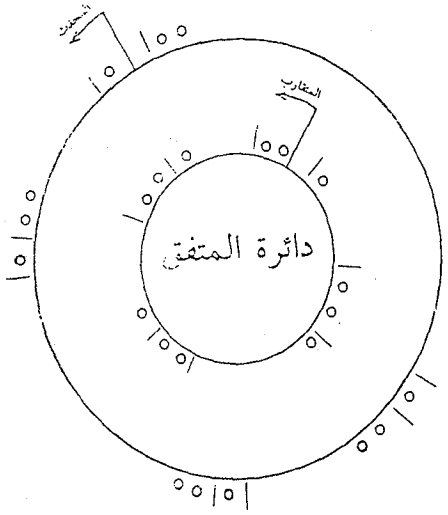
سميت بذلك لاختلاف تفعيلاتها التي تحتوي على تفعيلات خماسية، أي مؤلّفة من خمسة أحرف مثل (فعلولن) و(فاعلن)، كما تحتوي أيضا على تفعيلات سباعية مثل (مفاعيلن) و(فاعلاتن).

المبحث الرابع

دائرة المتّفق:

تتكوّن هذه الدائرة من بحرين:

البحر المتقارب، البحر المتدارك.



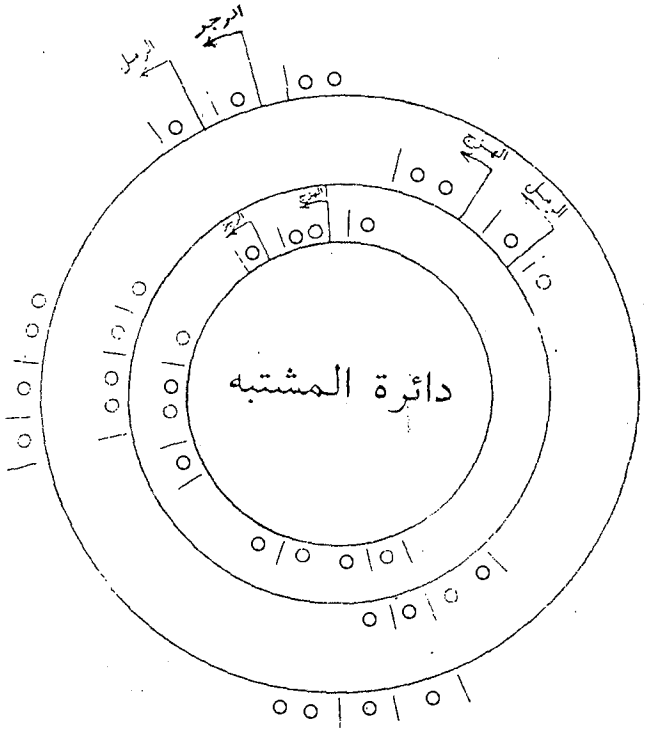
وسميت بذلك لاتفاق أجزائها[1] التي تتألف من تفعيلتين خماسيتين مكرران، وهما (فعولن) و(فاعلن). وقسمت إلى عشرين جزءا مرقما، يمثل كل منها حركة أو سكوناً، ويتألف من تواليها التفعيلات التي يتكون منها بحران مستعملان.

1)- الخطيب التبريزي: المرجع السابق- ص193.

المبحث الخامس

دائرة المشتبه:

تضمّ هذه الدائرة البحور الآتية: البحر المنسرح، البحر الخفيف، البحر المضارع، البحر المقتضب، والبحر المجتث.



سميت بذلك لاشتباه أجزائها[1]، إذ تشبه فيها (مستفعلن) مجموعة الوتد، أي المؤلّفة من سببين خفيفين ووتد مجموع.

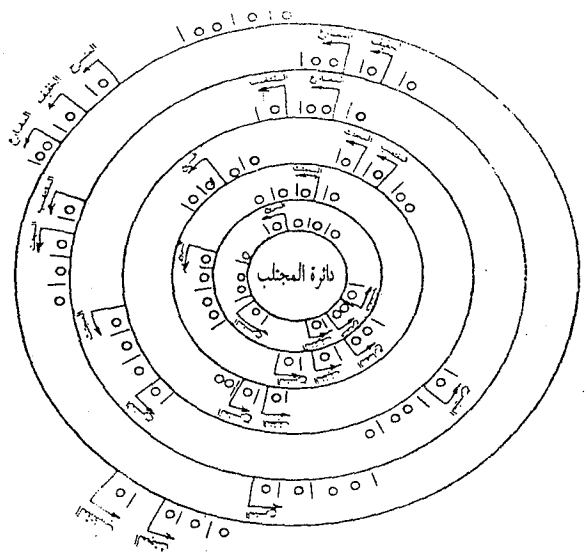
1)- عبد الحميد راضي: شرح تحفة الخليل- بغداد- ط1- 1968- ص34.

المبحث السادس

دائرة المجتلب:

تتكوّن هذه الدائرة من البحور التالية:

بحر الهجز، بحر الرجز، وبحر الرمل.



سميت بذلك لأنّ جميع أجزائها اجتلبت من الدائرة العروضية الأولى (دائرة المختلف)، فإنّ (مفاعيلن) اجتلبت من الطويل، و(مستفعلن) اجتلبت من البسيط، وكذلك (فاعلاتن) من المديد.

الفصل السابع

الموشحات

المبحث الأول: الموشح

المبحث الثاني: بناء الموشح

المبحث الثالث: أوزان الموشحات

المبحث الأول

الموشح:

لا أريد أن أتحدث هنا عن نشأة هذا الفن وتاريخه وعوامل اختراعه، وتطوره، وموضوعاته، ولغته، بل سوف أركّز على النواحي العروضية وما يتعلق بالقافية فقط، باعتبار الموشح شكل من أشكال الشعر العربي.

1- المعنى اللغوي:

الموشح أو الموشحة في اللغة: حِلْيَة ذات خيطين يسلك في أحدهما اللؤلؤ، وفي الآخر الجوهر، أو جلد عريض مرصّع بالجوهر تشدّه المرأة بين عاتقها وكشحيها. والثوب الموشح هو الثوب المزين. وليس من شك في أن المعنى الاصطلاحي لهذا الفن من الشعر قد أخذ من المعنى اللغوي للكلمة.

2- التعريف الاصطلاحي:

لقد عرّف ابن سناء الملك المصري (550-608هـ) الموشح بقوله: "الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في

الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات؛ ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقافل وخمسة أبيات؛ ويقال له الأقرع. فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات"[1].

وقد سمّي هذا الفن بالموشح -كما أشرت- لما فيه من ترصيع وتزيين وصنعة تشبيهاً له بوشاح المرأة المرصع باللؤلؤ والجواهر.

1)- ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات- تحقيق: د.جودت الركابي- دار الفكر- دمشق- ط2- 1977- ص32.

المبحث الثاني

بناء الموشح:

الموشح فن من فنون الشعر العربي يختلف عن غيره من أنواع النظم بكثرة قوافيه وتعدد أوزانه وتنميق ألفاظه.

تختلف الموشحات عن القصائد التقليدية وأنواع الشعر الأخرى بخروجها في كثير من الأحيان على بحور الشعر العربي المعروفة وخروجها من الوزن أحياناً، وبجمعها بين بحر أو بين بحر ومجزوئه أو مشطوره، لكنها تتفق مع القصيدة التقليدية في أنهما تكتبان باللغة الفصيحة، وإن كانت الموشحة تقبل في جزء خاص منها (الخرجة) استعمال اللغة العامة والأعجمية.

مثال عن الموشحة[1]:

أيّها الساقي إليكَ المُشْتَكى قد دعوناك وإنْ لم تَسْمَعِ (المطلع أو المذهب)

(غصـــن) (غصـــن)

1)- كامل كيلاني: نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي- القاهرة- ط1- 1924- ص227.

البيـــت { ونَديمٍ همْتُ في غُرَّته (سمط)
وبشُرْبِ الرَّاح مِنْ راحته (سمط) (الدور الأول= 3 أسماط)
كلّما استيقظَ من سَكْرَتِه (سمط)

جَّذَبَ الزِقَّ إليّه واتّكّى وسقـــاني أربعاً في أربـــع (القفل أو المركز)
(غصـــن) (غصـــن)

الدور الثاني { مـــا لعيني عَشِيَـــتْ بالنَّظَـــرِ
أنكرتْ بعدك ضَـــوْءَ القمـــرِ
وإذا ما شئْتَ فاسمـــع خبـــري

غَشِيَتْ عيناي من طُول البُكا وبكى بعضي على بعضي معي (قفل)
(غصـــن) (غصـــن)

الدور الثالث { غُصْنُ بَانٍ مالَ من حيْثُ استوى
باتَ من يَهوَاهُ من فَرْط الجـــوى
خَفِقَ الأحشاء مَوْهُونَ القـــوى

كُلَّما فكّر فـــي البَيـــنِ بكى ويْحـــهُ يبكـــي لِمَا لَم يَقَعِ (قفل)
(غصـــن) (غصـــن)

ليس لِـــي صَـــبْرٌ ولا لي جَلَـــدُ
يا لقـــومِي عـــذلُوا واجتهـــدوا
أنكروا شـــكواي ممّـــا أجِـــدُ

} الدور الرابع

مِثْلُ حالي حقّها أن تُشتكي (غصـــن) كَـــمَدُ اليأس وذُلُّ الطَّـــمَعِ (قفل) (غصـــن)

كَبِـــد حـــرّى ودمـــعٌ يَكـــفُ
يعـــرف الـــذَّنْبَ ولا يَعْتَـــرِفُ
أيُّهَـــا المُعْـــرِضُ عمّـــا أصِـــفُ

} الدور الخامس

قد نمـــا حُبُّك عندي وزكا لا تقُلْ في الحب إنّي مُدَّعِي (الخرجة)

1- أقسام الموشح:

أ- التام: وهو الذي يبتدئ بالأقفال، فيكون له مطلع أو "مذهب" كما في الموشحة السابقة.

ب- الأقرع: وهو الذي يجيء دون مطلع ويبدأ بالدور مباشرة.

2- الــدور:

هو الأقسمة التي تأتي بعد المطلع في الموشح التام، وبداية الموشح الأقرع، والدور في هذا الموشح مكون من ثلاثة أقسام على قافية واحدة يسمى كل منها "سِمْطاً"[1]. لكن القافية تتغير في كل دور، وتبقى ثابتة في الأقفال كما نلاحظ في أدوار الموشح السابق وأقفاله.

لم يشترط أصحاب هذا الفن عدداً معيناً من الأدوار، لكن ابن سناء الملك -وهو مقعّد قواعد الموشحات وواضع قوانينها- لاحظ أن أغلبها لا يزيد على خمسة أدوار.

3- أقسام الدور:

يسمّى كل قسم من أقسام الدور (سِمْطاً) وعدد الأسماط في الدور الواحد لا تقل عن ثلاثة عادة، لكنها قد تزيد إلى حد يراه الوشّاح مناسباً، وينبغي أن تكون قوافي أسماط الدور الواحد واحدة غير مختلفة، ولكنها تختلف في الغالب عن قوافي الأدوار الأخرى.

---

1)- السِّمط (بكسر السين المشددة): الخيط ما دام الخرز ونحوه فيه.

وعلى الوشاح أن يلتزم بعدد الأسماط في كل دور من أدوار موشحاته، فإن تكن ثلاثة في الدور الأول يجب أن تكون كذلك في الأدوار الأخرى جميعاً.

4- البيت في الموشح:

البيت في موشحته يختلف عن البيت في القصيدة التقليدية، فالبيت التقليدي يتكون من شطرين، في حين أنه في الموشحة عبارة عن الدور أو الجزء الذي يقع بين قفلين، وهذه الموشحة (موشحة ابن زهر) تامة مكونة من خمسة أبيات.

ويشترط في كل بيت من أبيات الموشح أن يتفق مع بقية أبيات الموشح الأخرى في وزنها وعدد أجزائها، لا في قوافيها، يقول ابن سناء الملك:"والأبيات هي أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيها، بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر[1]".

1)- ابن سناء الملك- المرجع السابق- ص33. فالبيت، على هذا، هو الدور نفسه .

والبيت، فيما يتضح من النص، قسمان:

أ- البيت البسيط: وهو ما تكون أسماطه أو أجزاؤه مفردة، ومثاله أبيات الموشح السابق.

ب- البيت المركب: وهو الذي تتركب أسماطه من فقرتين أو ثلاث

5- الأقفال والخرجة:

الأقفال والخرجة من أهم أجزاء الموشحة التي لا يمكن أن تسمّى بهذا الاسم دونهما. فالقفل هو الجزء المتكرر والمشابه للمطلع، وتتساوى الأقفال مع المطلع في عدد الأغصان وترتيب قوافيها في الغالب، والغصن هو كل قسيم من أقسمة المطلع والأقفال، والخرجة تطلق على آخر قفل في الموشح، ويفضل الوشاحون أن تكون عاميّة لإيجاد الهَزْل والظرف في الموشحة، إلا في المديح، يقول ابن سناء الملك: "والشرط فيها أن تكون حجّاجية من قبل السخف، قزمانية[1] من قبل اللحن، حارة محرقة...، من ألفاظ العامة... فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات

1)- نسبة إلى ابن قزمان إمام الرجالين الأندلسيين.

والأقفال خرج الموشح من أن يكون موضحاً، اللهم إلاّ إن كان موشح مدح، وذكر الممدوح في الخرجة، فإنه يحسن أن تكون الخرجة معربة كقول ابن بقي:

إنّما يحيى سليلُ الكرام واحدُ الدنيا ومعنى الأنام

وقد تكون الخرجة مُعْرَبة وإن لم يكن فيها اسم الممدوح، ولكن بشرط أن تكون ألفاظها غَزِلة جداً، هزّازة سحّارة خلاّبة... كقول ابن بقي: ليل طويل ولا معين يا قلب بعض الناس أما تلين؟

والمشروع، بل المفروض، في الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثباً واستطراداً وقولاً مستعاراً على بعض الألسنة، إما ألسنة الناطق أو الصامت، أو على الأغراض المختلفة الأجناس، وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان والسَّكْرى والسكران، ولابد في البيت الذي قبل الخرجة من: قال أو قلت أو قالت أو غنّى أو غنّيت أو غنّت"[1].

1)- ابن سناء الملك- المرجع السابق- ص40-42.

المبحث الثالث

أوزان الموشحات:

1- أقسام الموشحات من حيث الأوزان:

تنقسم الموشحات من حيث الأوزان إلى قسمين:

أ- ما جاء على بحر من بحور الشعر المعروفة:

يعد الوشاحون هذا النوع مرذولاً لا ينظمه إلاّ الضعفاء من الوشاحين، وهذا القسم على أضرب هي:

- أن تكون الموشحة على بحر تام من بحور الشعر العربي المعروفة.
- أن يشترك في الموشحة غير وزن، أو بحر تام ومجزوءه أو مشطوره.
- أن تخرج الموشحة على أحد البحور المعروفة بكلمة أو حرف.

ب- ما خالف أوزان العرب:

هذا النوع من الموشح خالف أوزان العرب و لم يأتي على بحر من بحور الشعر التقليدية، وكان غرضه الغناء أكثر من الإنشاد،

وهذا القسم هو الكثير الشائع في الموشحات، يقول ابن سناء الملك: "والقسم الثاني من الموشحات هو ما لا مدخل لشيء منه في شـــيء من أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير، والجمّ الغفير، والعدد الذي لا ينحصر..."[1].

1)- ابن سناء الملك- المرجع السابق- ص47.

الفصل الثامن

الأوزان التجديدية في الشعر العربي

المبحث الأول: الشعر المرسل

المبحث الثاني: "الشعر المنثور" و"قصيدة النثر"

المبحث الثالث: شعر التفعيلة "الشعر الحرّ"

المبحث الأول

الشعر المرسل:

هو الشعر الموزون غير المقفى أي الذي لا يلتزم فيه بقافية واحدة، بل يأتي كل بيت على روي خاص، وهو يقابل في الانجليزية "Blank Verse" الذي نظم عليه شكسبير مثلاً في مسرحياته.

والشعر المرسل هو المصطلح الشائع المستعمل وإن ترجم مصطلحه الانجليزي أو الفرنسي إلى العربية غير ترجمة، من مثل: الشعر الأبيض (ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي Vers Blanc)، والشعر الأبيض غير المقفى، والشعر المطلق (غير المقفى) وعلى الرغم من حجة راكبي هذا الضرب وأنصاره من العرب المعاصرين، من أنه توجد أمثلة قديمة منه عند العرب في "الموشح" للمرزباني و"إعجاز القرآن" للباقلاني، فإنه مما لا شكّ فيه أنهم لجأوا إليه، متأثرين بالشعر الغربي، عمدا ليتخلّصوا مما حسبوه سطوة القافية الموحّدة، وليجدّدوا في الشعر العربي لنظم القصص والملاحم والمسرحيات، بيد أنه لم يحالفهم التوفيق المنشود في الهدفين كليهما، وإن ترجمت فيه بعض أعمال الغربيين المصريين.

من أوائل الذين نظموا في الشعر المرسل نذكر: عبد الرحمن شكري، وتوفيق البكري، وعلي أحمد باكتير، ومن أمثلة الشعر المرسل قول الزهاوي:

لموتُ الفتَى خَيْرٌ لَهُ من مَعيشَة ... يَكُونَ بِهَا عِبْأً ثَقيلاً عَلَى النَاس
وَأَنْكَد مِن قَد صَاحِبِ الناسِ عالم ... يَرَى جهلاً فِي العجز، وهُو حَقِير
يَعيشُ نَعيمَ البَال عُشر من الورَى ... وتِسْعَة أَعْشَار الورَى بُؤَسَاء
إِذَا مَا رِجَالُ الشَرْقِ لَمْ يَنْهَضُوا معاً ... فأَضيع شَيءٍ فِي الرجالِ حُقُوقُها
إذا نَابَ أوْطانا نشأت بأرضها ... خَرَابٌ ولَمْ تَحْزَن، فَأَنْتَ جَمادُ

المبحث الثاني

"الشعر المنثور" و"قصيدة النثر":

فلابدّ، استكمالاً لأنماط التطور في الأشكال الشعرية، من الإلمام السريع بهذين النمطين الجديدين المتواشجين وتقديمهما تقديماً وصفياً لا شأن له، هنا، بأي نوع من أنواع الحكم والتقويم، لأن الهدف الأول منه هو بيان خروجهما على الشكل العروضي القديم الذي لم يعد له وجود فيهما.

وجد الشعر المنثور، واسمه في الانجليزية "Prose poetry" أو"Poetry in prose" أو"Poetic prose"، في الأدب الغربي بوحي الإنجيل وترجمات الشعر الكلاسيّ والحديث، وربما ظهرت بداياته الأولى عند المسيحيين من أدبائنا العرب، لاطلاعهم على نماذج أجنبية منه، ولما في طقوسهم الدينية المكتوبة بالعربية ما يشي بنيّة الغنائية فيها أسلوب نثري في مترلة بين الشعر والنثر[1].

---

1)- سامي.مورية- الشعر العربي الحديث- ترجمة: د.شفيع السيد ود.سعد مصلوح- دار الفكر العربي- القاهرة- (د.ط)- 1986- ص425 وما بعدها.

إن هذا الشكل، إذن، أقدم من الشكل التفعيلي؛ ومن أقدم روّاده أمين الريحاني وجبران خليل جبران، وهو يدخل من هذا المفهوم في "الشعر الحر" بمفهومه الغربي الذي يأتي الكلام عليه في شعر التفعيلة، لأن محاولاته قامت "على مبدأ التحرر من الوزن والقافية" وهو المبدأ الذي يقوم عليه ارتباطه بقصيدة النثر، وإنّه لمن "التعسف قطع (قصيدة النثر) عمّا سبقها من محاولات يعود أقدمها إلى بدايات هذا القرن،... محاولات أمين الريحاني، ثم محاولات جبران خليل جبران..."[1].

"قصيدة النثر" ترجمة لمصطلح فرنسي الأصل " Poème en prose" وجد لتحديد بعض كتابات "رامبو" النثرية الطافحة بالشعر، وإن تكن له، أيضا، أصول عميقة في الأدب كلها، بما في ذلك العربية ولاسيما الديني والصوفي منها[2].

انطلقت البدايات الحقيقية الأولى لقصيدة النثر-وإن لم يكن لها هذا الاسم آنذاك- عن "تجمع مجلة شعر" في خريف عام 1957

1)- سامي مهدي: قصيدة النثر- البداية والأزمة- آفاق عربية- (مقال)- ع10- 1987- ص52.

2)- جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- ط2- 1979- ص15؛ وانظر: موريه- المصدر السابق- ص446.

على يد "أنسي الحاج" صاحب مجموعة "لن"، ثم تبعه أدونيس (علي أحمد سعيد) عام 1958، ثم تلاهما شوقي أبو شقرا، ويوسف الخال، وفؤاد رفقة وغيرهم...، وبعد سنتين وقع "التجمع" على المصطلح المنشود "قصيدة النثر" باهتداء أدونيس إلى كتاب "قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا " Le poème en prose Baudelaire jusqu'à nos jours" للكتابة الفرنسية "سوزان برنار Suzanne Bernard" الذي صدر عام 1959، فحلّ المصطلح الجديد محلّ ما أسموه أولا "النتاج الشعري الجديد"، وبعد شهور من صدور كتاب برنار كتب أدونيس مقاله "في قصيدة النثر"[1].

فكان أول من ترجم المصطلح إلى العربية شرح مفهوم "قصيدة النثر"[2]، ثم تلاه -في هذا- أنسي الحاج في مقدمة مجموعته "لن"[3] ويوصف جهد الاثنين معاً:

---

1)-أدونيس (علي أحمد سعيد): في قصيدة النثر- مجلة شعر- السنة4- ع14- 1960- ص75-83.

2)- يسمّيها عبد العزيز المقالح "القصيدة الأجدّ" و"النص الشعري" (لأنها تخلو من الوزن لا من الشعر).

3)- انسي الحاج: لن المقدمة- المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر- بيروت- ط2- 1982- ص9-21.

"وهكذا يتضح أن نظرية قصيدة النثر كما جاءت في مقالتي أدونيس والحاج ليست جهداً نظرياً خاصاً، وإنما هي تلخيص للجهد الضخم...، الذي قامت به سوزان برنار، أمّا الجهد الخاص فيه، فهو اعتماده أداة لنقد الشعر العربي ومحاكمته، ودليلاً لكتابة (قصيدة نثر عربية) في لغتها، ولكنها فرنسية في تراثها النظري والتطبيقي"[1].

أمّا عن "الشكل" في قصيدة النثر، فقد حاول أنسي الحاج ألاّ يحدده كي "لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهّز قوالب أخرى، ولا ننعى التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه"[2]، في حين يرى أدونيس[3]:

"تتضمن القصيدة الجديدة، نثراً أو وزناً، مبدأ مزدوجاً: الهدم لأنها وليدة التمرد، والبناء لأن كل تمرد على القوانين القائمة، مجبر ببداهة إذا أراد أن يبدع أثراً يبقى، أو يعوّض عن تلك القوانين بقوانين أخرى، كي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل، فمن خصائص الشعر أن يعرض ذاته في شكل ما، أن ينظّم العالم، فيما يعبر عنه"، ومن أهم خصائصها عندهم تجلياتها اللغوية وإيقاعاتها

1)- سامي مهدي- المرجع السابق- ص44.

2)- انسي الحاج: المرجع السابق- ص18.

3)- أدونيس: المرجع السابق- ص78.

الموسيقية الداخلية كما يبدو واضحاً في قول أدونيس[1]:"تنطلق قصيدة النثر في الحركة الشعرية العربية الجديدة من هذه الظاهرة: إخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة بحيث إنها تثير من جديد، في تراثنا العربي معنى الشعر بالذات".

وفي قوله[2]: "في قصيدة النثر... موسيقى، لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة".

وثمة قواعد أو قوانين أخرى لقصيدة النثر أسماها أدونيس "خصائص" وأنسي الحاج "شروطاً"، وهي: الوحدة العضوية، ووحدة الجملة، والإيجاز (الكثافة)، والتوهج (الإشراق)، والمجانيّة[3] (اللازمنية)، وقد ناقشها سامي مهدي واحدة واحدة، بعد أن ناقش قضية "الشكل"، في ظل عناوين تتصدرها لفظة "وهم"، مثل: وهم الشكل، ووهم الإطار، ووهم الإيقاع؛ وانتهى إلى أن أصحاب

1)- أدونيس: المرجع نفسه- ص75.

2)- المرجع نفسه- ص77.

3)- أي أن قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية أو هدف كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المقالة، ولا تبسط مجموعة من الأفعال أو الأفكار، بل تعرض نفسها ككتلة لا زمنية، كما يقول أدونيس.

قصيدة النثر "عوّضوا القوانين الجاهزة التي تكونت تاريخياً في شعر اللغة التي يكتبونها بها بـ"قوانين جاهزة" خاصة بشكل شعري مكتوب بلغة أخرى... إن القوانين المنقولة ليست بقوانين، فهي لا تملك صلادة القوانين وحدودها الواضحة، بل هي تشكيلة من الانطباعات تجمعت لدى سوزان برنار... وحاول بنو قومنا تلخيصها ونقلها إلى الأدب العربي في بنية نظرية محدّدة"[1].

من قصيدة النثر قول محمد الماغوط من قصيدة "في الليل"[2]:

هنا نحلّ، وهناك أزهار
ومع ذلك، فالعلقم يملأ فمي
هناك طُرَفٌ وأعراسٌ ومهرِّجون

* * *

أيّها الحارثُ العجوزُ يا جدّي
أعطني كلبك السلوقي لأتعقّب حزني
أعِرْني مصباحك الكهربائي
لأبحث عن وطني

1)- سامي مهدي- المرجع السابق- ص46 وما بعدها.

2)- محمد الماغوط: الآثار الكاملة- دار العودة- بيروت- ط2- 1981- ص278.

وقول توفيق صايغ من "معلقته"[1]:

مـــــن يُنـــجـــينـــي
من طاغوتِ أحلامـــي؟
أتمتـــمُ، وعينـــايَ لـــمّا
تتفتّحـــا، فتـــدركـــا
أن ليلي يُداعبني بكرباجه
يسلّمـــه لنهـــاري
يغذّيانـــه بالمساميـــر:
يغذّيـــانـــه بدمائـــي

1)- توفيق صايغ: معلقته- المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر- بيروت- (د.ط)- 1963- ص53.

المبحث الثالث

شعر التفعيلة (الشعر الحرّ):

1- حقيقة المصطلح:

ما زال الأساس العروضي لهذا الضرب من الشعر غير واضحٍ تماماً لدى الكثيرين، وهذا -في الأساس- هو مدعاة الكلام، هنا، على جوانبه الموسيقية من حيث ارتباطه بالعروض القديم وافتراقه عنه. لقد انتقيت مصطلح "شعر التفعيلة" دون سواه، وخاصة المصطلح الشائع خطأ "الشعر الحر"[1] لأن واقع هذا الأخير عند الغربيين يختلف تماماً عن حقيقة شعر التفعيلة عندنا.

"الشعر الحر" ليس سوى ترجمة حرفية للمصطلح الإنجليزي "Free Verse" أو الفرنسي "Verse Libre"، وقد أطلق في الغرب على الشعر الذي يخلو من الوزن والقافية كليهما؛ وهو ينطبق على ما

1)- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر- مكتبة النهضة- بغداد-1960، "...فهو (شعر) لأنه موزون يخضع لعروض الخليل..." وهو (حرّ) لأنه ينوّع عدد تفعيلات الحشو في الشطر، خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل (قضايا الشعر المعاصر- ص186).
ومن أسمائه، كذلك: الشعر المعاصر، والشعر الجديد، والشعر الحديث، والشعر المنطلق.

كتبه الشاعر الأمريكي "ولت ويتمن Walt Whitman" وعلى ما كتبه الذين احتذوه من شعراء الأمم الأخرى، ومن أشهر شعراء هذا النوع عندنا: محمد الماغوط، وتوفيق صايغ، وجبرا إبراهيم جبرا، فشعرهم نموذج له، لأنه"يعتمد الصورة الشعرية والموسيقى الداخلية التي تتخطى انتظام التفاعيل، ولا يحفل بالقافية إلاّ إذا وردت عفواً. ويحمل في الأغلب بالإكثار من الألفاظ التي تتصف بكثرة أحرف المدّ- أحرف العلّة"[1].

2- إشكالية النشأة:

ليس لازماً أن يُتعرّض في مجال ضيّق محدود، كهذا، لبدايات شعر التفعيلة ونشأته في شعرنا لولا الخلاف الحاد المتشعب الذي نشب حول هذه المسألة، والذي جاء جلّه -إن لم يكن كلّه- ردّاً على مقولة نازك الملائكة "كانت بداية حركة الشعر الحر سنة 1947 في العراق. ومن العراق، بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدّت حتى غمرت الوطن العربي كلّه وكادت... وكانت أول

1)- جبرا إبراهيم جبرا: الشعر الحر والنقد الخاطئ، في كتابه: الرحلة الثامنة 7-15؛ ومحمد النويهي: قضية الشعر الجديد 27-28 و163؛ وسامي مهدي: قصيدة النثر- البداية والأزمة- مجلة آفاق عربية- السنة 12، العدد10- تشرين الأول1987م- ص42.

قصيدة حرّة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة (الكوليرا)..."[1]. من هذه القصيدة، وهي من المتدارك[2]:

طـــلـــع الفـــجـــر
أصغ إلى وقع خُطى الماشيـــنْ
في صمتِ الفجْر، أصِخْ، انظر ركب الباكين
عشرةُ أمـــوات، عشرونـــا
لا تُخصِ، أصِخْ للباكينـــا...

ولقد ارتفعت، لهذا، أصوات كثيرة أنكر بعضها على الشاعرة ما ادّعته من زيادة، ونبّه آخرون على محاولات سابقة لها في غير قطر من الوطن العربي[3].

وليس من شك في أنّه انبعثت عن هذا كلّه فكرة التمييز بين مرحلتين في حياة هذا الشعر: مرحلة التجارب الأولى (1926-1946) عند أحمد زكي أبي شادي ومدرسته وغيرهم أيضاً؛ ومرحلة الزيادة

1)- نازك الملائكة: المرجع السابق- ص23.

2)- المرجع نفسه- ص136.

3)- س.مورية- الشعر العربي الحديث- المرجع السابق- ص288-290 ومصادره.

الحقيقية التي بدأت عام 1947 على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب[1].

والطريف أن نازك الملائكة نفسها ذهبت هذا المذهب بدءاً من الطبعة الخامسة من "قضايا الشعر المعاصر" ردّاً على منتقديها الكثر[2]

3- الأساس والماهيّة:

شعر التفعيلة: "ليس وزناً معيناً أو أوزاناً -كما يتوهم أناس- وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة"[3]. وأسلوبه يختلف عن أسلوب البيت (الشطرين)، لأن البيت، كما نعلم، ينقسم إلى شطرين متساويين في عدد تفعيلاتها، فمن الأبيات ما يتألف شطره الواحد من تفعيلتين كما في الهزج والمجتث والمضارع، ومنها ما يتألف شطره من ثلاث تفعيلات كما في الكامل والوافر والسريع، ومنها ما يتكون شطره من أربع تفعيلات كما في الطويل والبسيط والمتقارب.

1)- المرجع نفسه- ص275-282.

2)- نازك الملائكة: المرجع نفسه- ص14-17.

3)- المرجع نفسه- ص58.

أما أسلوبه فهو: شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، بل يتغير عدد التفعيلات فيه من شطر إلى شطر وفق قانون عروضي خاص[1].

أ- البحور والتشكيلات:

"التفعيلات" لا "البحر" أساس الوزن في هذا الشعر؛ فالشاعر حر في اختيار عدد التفعيلات في "الشطر" الواحد، دون خروج على القانون العروضي.

أكثر ما ينظم هذا الشعر -في الأغلب- على نوعين من البحور الستة عشر المعروفة في العروض العربي، هما:

ب- البحور الصافية:

وتنقسم هذه البحور إلى ثلاثة أقسام:

- البحور التي يتألف شطراها من تكرير تفعيلة واحدة ست مرات، هي:

الكامل : متفاعلن د د- د-.

الرمل : فاعلاتن - د--.

الرجز : مستفعلن -- د-.

---

1)- المرجع نفسه- ص6.

- ما يتألف شطراه (وهو الهزج) من أربع تفعيلات:

مفاعيلن د---.

- البحور التي يتألف شطراها من ثماني تفعيلات:

المتقـــارب : فعولـــن د--.

المتـــدارك : فاعلـــن - د-.

ج- البحور الممزوجة:

وهي التي يتألف الشطر فيها من غير تفعيلة واحدة علـــى أن تتكرر إحدى التفعيلات، ومن هذه البحور في شعر التفعيلة اثنان:

- السريع: وشطره (مستفعلن مستفعلن فاعلن).

- الوافر: وشطره (مفاعلتن مفاعلتن فعولن).

يتبين مما تقدم -وعلى رأي الباحثة نازك الملائكة- أن البحور المستعملة في هذا الشعر ثمانية في الغالب هي: الكامـــل، والرمـــل، والرجز، والهزج، والمتقارب، والمتدارك، والسريع، والوافر.

أما البحور الثمانية الأخرى من مثل الطويل والمديد والبسيط والمنسرح، فهي كما استنتجت نازك الملائكة، لا تصلح لـــه علـــى الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات "منوعة" لا تكرار فيهـــا، وإن نظـــم بعض الشعراء على بعضها شعراً فاشلاً.

النظم من البحور الصافية، كالكامل مثلاً، أسهل وأيسر، لأن الأشطر فيها تتم بتكرير التفعيلة الواحدة مرة أو مـرتين أو أكثـر بحسب ما يحتاج إليه المعنى (على أن لا يزيد عددها على ما لا يقبله الذوق)، فيستطيع أي شاعر مثلاً أن ينظم من الكامل علـى هـذا النحو:

متفاعلن	متفاعلن
دد–د–	دد–د–

متفاعلن

دد–د–

دد–د–	دد–د–	دد–د–
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
دد–د–	دد–د–	دد–د–

أما النظم من البحور الممزوجة، فأصعب من النـوع الأول، لأن الشاعر لا يستطيع أن يخرج على التفعيلة المنفـردة مـن مثـل (فاعلن–د–) و(فعولن د––) في السريع والوافر على التوالي، بل عليه أن يوردها في مكانها أي في نهاية كل شطر من قصيدته الحرة، لكن

حريته تبقى محصورة في التفعيلة الأخرى وهي "مستفعلن" في السريع و"مفاعلتن" في الوافر، فيقول شاعر من السريع مثلاً:

مستفعلن	مفعُلا	(فاعلن)
--د-	-د-	

مستفعلن	مستفعلن	مفعُلا	(فاعلن)
--د-	--د-	دد-د-	

مستفعلن	مَفْعلا	(فاعلن)
--د-	-د-	

مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مَفْعلا	(فاعلن)
--د-	--د-	--د-	-د-	

ويقول آخر من الوافر:

مفاعلتن	فعولن
د-دد-	د--

مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن
د-دد-	د-دد-	د-دد-	د--

مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن
د-دد-	د-دد-	د--

ومهما يكن أمر هذه الصّرامة، فإن عدداً من شعراء هذا الشكل المعروفين، وهو ما لم تغفل عنه نازك من البعد، من مثل: أدونيس (علي أحمد سعيد)، وسميح القاسم، وبدر شاكر السيّاب، ومحمود درويش، وأحمد عبد المعطي حجازي نظموا على البحور التي قالت نازك، في البدء، إنها لا تصلح له على الإطلاق، وهي البحور ذات "التفعيلات المنوّعة" كالبسيط، والطويل، والخفيف، والمديد، والمنسرح.

يقول بدر شاكر السيّاب من "البسيط" في قصيدته "أفياء جيكور"[1]:

جيكور ما	ذا؟ أنمشي نحن في الزْ		زَمَنِ،
--د-	- - د -	- - - د -	د د -
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فَعِلن

أم أنّه الـ	ـماشي،
--د-	- -
مستفعلن	فاعلْ

1)- بدر شاكر السيّاب: ديوانه- دار العودة- بيروت- 1971-ص188.

ونحن فيـــ ـــه وقوفٌ؟

--د-	د د -
متفعلن	فعلـــن

أيـــن أوّ لـــه؟

(-)-د-	دد-
مستفعلن	فعلن

ويقول سميح القاسم من "الخفيف" في قصيدته "وصيّة"[1].

أسنـــدونـــي إذا قُـــتِلْـــتُ بصخـــرهْ

- د - -	د - د -	د د - -
فاعلاتـــن	متفعلـــن	فَعِلاتـــن

وارفعوا لـــي وجهـــي إزا ءَ الريـــاحِ،

- د - -	- - د -	- د - -
فاعلاتـــن	مستفعلـــن	فاعلاتـــن

واتركـــونـــي أفـــنـــى لآ خـــر ذرّهْ

- د - -	- - د -	د د - -
فاعلاتـــن	مستفعلـــن	فعلاتـــن

1)- سميح القاسم: ديوانه-دار العودة- بيروت- (الأعمال الكاملة)- (د.ط)- 1973- ص698.

في غيـــوم الد دُجـــى وعُشْـــ ـــبِ الصباحِ

– د – –	د – د –	– د – –
فاعلاتـــن	متفعلـــن	فاعلاتـــن

والتفتت نازك الملائكة إلى هذا، وقالت، منذ الطبعة الخامسة كذلك: "على أن الشعراء وأولهم بدر شاكر السيّاب -رحمـــه الله- حاولوا نظم شعر من بحور أخرى غير الـــتي ذكرتهـــا، كالطويـــل والبسيط والخفيف، وقد درست ما صنعوه فوجدت ذلك يقوم على أساس اعتبار الوحدة في القصيدة الحرّة تفعيلتين اثنتين بـــدلاً مـــن واحدة، كقولهم من الطويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعـــولـــن مفاعيلـــن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ولا يجوز هنا أن نكرر تفعيلة واحدة مختارة لأننـــا، بـــذلك، نخرج إمّا إلى المتقارب (فعولن فعولن فعولن) أو إلى الهزج (مفاعيلن مفاعيلن)"[1]، وإذا ما عرضنا هذا الأساس على المثالين فإنه ينطبـــق

1)- نازك الملائكة: المرجع السابق- ص18.

عليهما تماماً، بيد أن الشعراء، وفيهم السيّاب، لا يتقيدون به تقيّداً كاملاً؛ وقد لحظت نازك هذا أيضاً[1].

ومن السمات الموسيقية لهذا الشعر ظاهرة الجمع بين بحرين أو أكثر في القصيدة الواحدة وإن لم تكن جديدة، لأنها وجدت عند الوشّاحين قديماً[2]، وجرّبها عدد من الشعراء الروّاد وغير الروّاد من المهجريين وسواهم دون أن يسلموا من مباضع النقاد وسخرية بعضهم ممن سمّوا هذا الصنيع "مجمع البحور[3]".

فبدر شاكر السيّاب، مثلاً جمع في قصيدته "مدينة السندباد[4]"، التي تظمها في خمسة مقاطع، بين "الرجز" و"المتقارب"، يقول في المقطع الثاني (من المتقارب):

أهذا أدونيسُ، هذا الخواءْ
وهذا الشحوبُ، وهذا الجفافُ؟
أهذا أزنيسُ؟ أين الضياءْ؟

1)- نازك الملائكة: المرجع نفسه- ص18.

2)- عبد العزيز الأهواني: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر- الأنجلو مصرية- القاهرة- (د.ط)- 1962- ص17.

3)- المرجع نفسه- ص257 و278-279.

4)- بدر شاكر السيّاب: المرجع السابق- ص463.

وأيــن القطــاف؟

ويقول في المقطع الثالث من (الرجز):

الموت في الشوارعِ،

والعقم في المزارع،

وكلُّ ما نحبّه يموتُ،

الماء قيدوه في البيوتْ،

وألْهث الجداول الجفافْ.

ونظم محمود درويش قصيدته "حبيبتي تنهض من نومها"[1] في ستة مقاطع: الثلاثة الأولى والأخيرة من "الرجز"، والرابع والخامس من "المتقارب".

يقول في المقطع الثالث من (الرجز):

كلُّ نساء اللغة الصافيهْ

حبيبــتــي...

حتى حين يجيء الربيع

الوردُ منفيٌّ على صدرها

1)- محمود درويش: الديوان- (الأعمال الكاملة)- دار العودة- بيروت- ط11- 1984- ص313.

ويقول في المقطع الرابع من (المتقارب):

ويبدو لنا حين نطرق باب الحبيب
بأن الجـــدار وثْـــر
ويبدو لنا أنّه لم يغيب
سوى ليلة الموت، عنّا
ولكننـــا ننتظـــر

أمّلا من حيث الزحافات والعلل أو "التـــشكيلات"، كمـــا تسمّيه نازك الملائكة، في هذا الشعر؛ فإنها تدخل بحوره كما هـــي الحال في شعر الشطرين.

ومن أهم الأمور التي التفتت إليها نازك الملائكة، في البدء، أن الشعراء "خلطوا التشكيلات المتنافرة وأوردوها جميعاً في القـــصيدة الواحدة، فكان الشاعر يجمع في قصيدته "المرقّعة" تشكيلات البحـــر كلها بلا مبالاة، فإذا قصيدة البحر الكامل تستحيل إلى خليط مما يلي جميعاً:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

متفاعلن فَعِلن (مُتَفا)

متفاعلن متفاعلن مفعولن (مُتْفاعِلْ)

متفاعلن متفاعلن فَعْلن (مُتْفا)"[1].

ورأت، تجنباً لهذا التنافر وما يجرّه، أنه "ينبغي أن تستقل كلّ قصيدة بتشكيلة ما، وأن تمضي على ذلك لا تحيد عنه إلى آخر شطر فيها[2]، بيد أن نازك عادت إليها وأعادت فيها النظر فأدخلت عليها "تلطيفاً"، باصطلاحها هي، تقول في مقدمة الطبعة الخامسة، كذلك[3]:

-"وإن ضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة قاعدة صحيحة إذن، ولكن من الممكن أن تدخل عليها تلطيفاً يسمح بجمع تشكيلات معينة دون غيرها".

وخلاصة هذا التلطيف أنه لم يعد ثمة ضير في اجتماع التفعيلة مع ما يجانسها ولو إلى حدّ من مثل اجتماع "فَعِلْ" و"فعُولْ"؛ و"فَعْلن" و"فعلان"، و"مفاعيلن" و"مفاعيلات" التي لم ترد في عروض

---

1)- نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- المرجع السابق- ص73.

2)- المرجع نفسه- ص74.

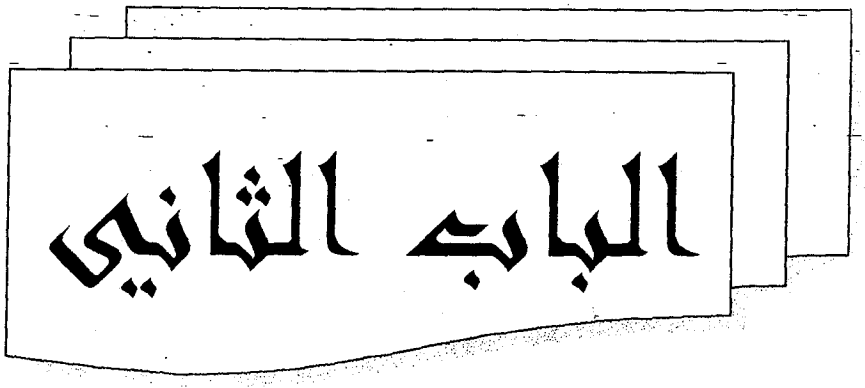
3)- المرجع نفسه- ص23.

الخليل، وعلّة هذا الجواز، عندها هو أن كل تفعيلة "ثانية" من التفاعيل السابقة "ممدوحة" من التفعيلة الأولى مباشرة "وكلّ مد مقبول في عروض الشعر الحر"[1].

4- القافية في شعر التفعيلة:

تختلف القافية في شعر التفعيلة عنها في شعر الشطرين، فهي في شعر الشطرين تنتهي في نهاية الشطر الثاني من كل بيت، أما في الشعر الجديد، فتنتهي في نهاية كل شطر، كما أن "الشاعر" يلتزم في شعر الشطرين قافية واحدة من أول القصيدة إلى آخرها، أما الشاعر في شعر التفعيلة فينوع في قوافيه كثيراً.

1)- المرجع نفسه- ص23-27.



الباب الثاني

الإيقاع وضوابطه في الشعر الانجليزي

مقـــدمـــــة: ماهية اللغة والشعر الانجليزي

الفصل الأول: تعريف وشرح لبعض المصطلحات الشعرية في اللغة الانجليزية.

الفصل الثاني: العروض في الشعر الانجليزي.

الفصل الثالث: القافية في الشعر الانجليزي.

الفصل الرابع: أشكال المقطوعات الشعرية الانجليزية.

الفصل الخامس: الأغراض الشعرية الانجليزية.

الفصل السادس: أنواع الشعر الانجليزي من حيث الشكل.

مقدمة: ماهية اللغة والشعر الانجليزي:

إن اللغة الانجليزية تستمد قوتها وجمالها من تاريخها الغريب، قال (برناردشو Bernard Show) ذات مرة: إن بوسعنا أن نتهجى كلمة Fish (السمكة) بالحروف الخمسة Ghoti في ضوء النطق بالحرفين الأولين منها كما هما في الكلمة الدالة على الكفاية Enough، ثم الحرف الثالث الذي هو O كما ينطق في الكلمة Women (النسوة) وأخيراً الحرفين Ti كما هما منطوقان في الكلمة الدالة على الأمة "Nation"[1].

غرائب النطق هذه فضلاً عن غرائب أخرى مماثلة في قواعد اللغة الانجليزية هي في أساسها نتيجة لزواج اللغة اللاتينية من اللغة الجرمانية بعد أن أنزل النورمانيون الهزيمة بانجلترا في عام 1066م.

وقبل هزيمة النورمانين لإنجلترا كانت أيضاً هزيمة الفرنسيين لها، ومن هنا راح المواطنون قي انجلترا يتكلمون تشكيلة من اللهجات ذوات العلاقة باللغة الجرمانية. وقد كونت هذه اللهجات

1)- GIDSON GERMON: The Poet and the form- Translated by SABRI MOHAMED HOUSSINE and ABDE AL-RAHMANE KAOUDE- Arabia Saudi- 1995- P49.

في مجملها لغة نعرفها في أيامنا هذه باسم الانجليزية القديمة Old English أو (الأنجلو-سكسونية) Anglo-saxon على وجه التحديد، أو إن شئت فقل لغة بيولف Beowulf. وهذه اللغات الجرمانية إنما تمثل فرعاً من عائلة من اللغات المستمدة من لغة من لغات ما قبل التاريخ تعرف باسم عائلة اللغات الهندية-الأوربية (لأنها تضم معظم لغات أوربا وعدداً من لغات آسيا) وتمثل اللغة اللاتينية واللغات المستمدة منها (مثل اللغات الرومانسية التي منها اللغة الإيطالية والإسبانية والفرنسية...إلخ) نوعاً آخر من فروع عائلة اللغات الهندية الأوربية. ومن هنا فإن اللغات الجرمانية واللغات الرومانسية تبدو وكأنها بنات أعمام، أما الفرنسية والإسبانية أو الانجليزية القديمة والألمانية فتبدو وكأنها شقيقات. وقد انحدر النورمانيون من سلالة الفايكنج Viking (رجال الشمال)، ولكنهم استقروا واستوطنوا ذلك الجزء من فرنسا الذي أصبح يعرف باسم نورماندي Normandy. هؤلاء النورمانيون عندما أنزلوا الهزيمة بانجلترا جاءوا ومعهم لغة وحضارة فرنسيتان فرضوهما على اللغة الانجليزية الوطنية. وقد تمخض هذا التزاوج بين هذه اللغات عن تلك اللغة التي نعرفها باسم اللغة الانجليزية.

وقد تكلم إدموند سبنسر Edmund Spenser في رائعته سيدة الحسن The Faerie Queen (التي نشرت في العام 1589م)[1] عن شوسر Chaucer شاعر اللغة الجديدة والعظيمة الأول باعتباره نبع الانجليزية الصافية.

إن عظمة شوسر Chaucer ارتكزت في معظمها على قدرته (وذلك في نهاية القرن الرابع عشر) على صناعة مزيج لين هين من كل من الماء الألماني والزيت الفرنسي.

1)- GIDSON GERMON: The Poet and the form-P50.

الفصل الأول

تعريف وشرح لبعض المصطلحات الشعرية في اللغة الانجليزية

المبحث الأول: الإيـــقـــاع

المبحث الثاني: الـــــوزن

المبحث الثالث: الـكـــم

المبحث الرابع: النبر وأهميته في الشعر الانجليزي

المبحث الخامس: التفعيلة وأنواعها في الشعر الانجليزي

المبحث السادس: الـتـــوافـق

المبحث السابع: الوقفة النهائيّة للبيت

المبحث الثامن: الوقفة الضمنية.

قبل أن أبدأ في دراسة الإيقاع"Rhythm" في الشعر الانجليزي لابدّ من إعطاء بعض التعاريف لبعض المصطلحات العروضية.

المبحث الأول

الإيـــقـــاع Rhythm:

كان للباحثين الانجليز في دراسة الإيقاع اتّجاهات مختلفة، فكلمة "Rhythm" تعني الإيقاع وهو مصطلح إنجليزي اشتقّ أصلا من اليونانية بمعنى التدفق[1].

كما عرّفه "فانسان داندي" على أنه انتظام وتناسب في المسافة[2].

---

1)- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب- مكتبة لبنان- بيروت- 1974- مادة Rhythm- ص198.

2)- مجدي العقيلي: السماع عند العرب- منشورات رابطة خريجي- الدراسات العليا- ط1- ج4/ص57

ويرى الشاعر والناقد الانجليزي "Tomas Iliot"[1]، في المحاضرة التي ألقاها عام 1942 أن موسيقى الشعر وإيقاعه ليس شيئاً يوجد منفصلاً عن المعنى... والمعنى في الشعر يتطلّب موسيقى وإيقاعًا حتى نفهم الفهم الكامل ونتأثّر به التأثّر الواجب له...

إنّ الشعر يحاول أن يحمل معه أكثر ممّا يستطيع النثر أن يؤدّيه، وإنّ إيقاع الشعر هو الذي يمكّنه من الوصول إلى تلك المعاني.

نستنتج من هذا القول أن الموسيقى والإيقاع الشعري يتأثران ويؤثّران في الشعر الانجليزي مثلما رأينا ذلك في الشعر العربي.

وقد عرّف الإيقاع على أنّه ذلك التموج الموسيقي الذي يحدث بسبب الترابط المتوازن بين المقاطع المنبورة وغير المنبورة في مجمل القصيدة، فإذا ما قرأنا قصيدة أو قطعة شعرية بصوت مسموع وجدنا أن بعض الألفاظ أو المقاطع مؤكدة أو قوية Stressed، والأخرى غير مؤكدة أو ضعيفة Unstressed، فإذا ما ظهرت هذه الألفاظ أو المقاطع المؤكدة في فترات غير منتظمة أي حصل عندنا

---

1)- TOMAS ILIOT (1888-1965): ولد هذا الشاعر في "Missouni"، درس الأدب والفلسفة في جامعة "Haward" بين سنة (1906-1910)، في عام 1948 تحصّل على جائزة نوبل، وفي سنة 1957 ألّف "An essays on poets and poetry" بالإضافة إلى قصيدة "Marina" التي كتبها سنة 1930، توفّي في لندن- مأخوذ من Encarta- 2006.

توافق في الحركة "HARMONY of moment"، أو تعاقب نبرات موسيقية تعرف بالإيقاع "Rhythm".

الإيقاع هو الأداة التي يستعملها الشاعر للفت انتباه المستمع وهذا الإيقاع لا يكتمل إلا بالتركيب الجيد بين المعاني والألفاظ والكلمات وبالتالي فإن سرّ جمال أي قصيدة يكمن في إيقاعها.

المبحث الثاني

الـــوزن Meter:

إذا كانت النبرات "Stresses"، واقعة في فترات منتظمة، حصلنا على ما يعرف بالوزن Meter.

وعلى ذلك يمكننا أن نعرف الوزن بأنه إيقاع موقت توقيتاً زمنياً منتظماً "Regulated Rhyme".

ويمكن توقيت الإيقاع إمّا بالكمّ "Quantity" أو بالنبرة "Accent".

المبحث الثالث

الكـــم Quantity:

إن كلمة "الكم" تعني المدة الزمنية التي يحتاج إليها الإنسان ليتلفّظ مقطعاً "Syllable"، ووحدة الشعر المقطع، والمقطع إمّا أن يكون حرف علة أو وحدة مؤلّفة من حرف علة وحرف صحيح واحد أو أكثر، وتُلْفظ كلها بنفس واحد، ويعتمد هذا بصورة أساسية على طول حرف العلة الذي يتضمنه المقطع، ولْنتأمل مثلا البيتين الآتيين:

When Ajax strives some rock's vast weight to throw,
the line to laborer, and the words move slow.

ترجمة الأبيات باللغة العربية:

عنْدَمَا يُجَاهِدُ أَجَاكْسُ فِي قَذْف صَخْرَة ذَات وَزْن هَائِلٍ.
فَإِنَ البَيْتَ الشعْرِيَّ "الَّذِي يَصِفُهُ" يَشْعُرُ بِنَفْسِ الْعَنَاءِ وتَأْخُذُ الأَلْفَاظُ بالسَّيْرِ بِبُطْءٍ.

فإن ما نحتاج إليه من وقت لقراءتها أطول من الوقت الذي تتطلبه لقراءة هذين البيتين الأخيرين:

The line too labours, and the words move slow,

It droppeth as the gentle rain from heaven.

ترجمة الأبيات إلى اللغة العربية:

إِنَّ صِفَةَ الرَّحْمَةِ لَيْسَتْ ضَيِّقَةَ الْمَدَى،

فَهِيَ تَتَسَاقَطُ كَالرَّذَاذِ اللَّطِيفِ مِنَ السَّمَاءِ.

المبحث الرابع

النبر وأهميته في الشعر الانجليزي Stress/Accent:

للنبر أهمية كبيرة في الشعر الانجليزي كما سوف نرى لاحقاً، وتعني النبرة التشديد الصوتي لمقطع من المقاطع، ففي البيت الآتي مثلا:

The Plowman homeward plods his weary wary

الترجمة باللغة العربية:

إِنَّ حَارِثَ الأَرْضِ يَشُقُّ طَرِيقَهُ المُتْعِبَ إِلَى بَيْتِهِ بِجَهْدٍ.

يعتمد نظام الشعر الانجليزي إلى حد كبير على نظام النبرات.

فالنبرات المشدّدة غير المشددة هنا تعقب بعضها لبعض بانتظام.

إن سرّ إيقاع الشعر الانجليزي وقواعد أوزان بحوره هو النّبر، فالنّبر كما أشرت إليه سابقاً هو الضغط على بعض المقاطع عند النطق بها في الجملة، نقول مثلاً إن المقطع الأول والثالث والخامس وقع فيهم نبر إلاّ بعد قراءتهم، فلا تستطيع فهمه بكتابة المقاطع فقط بل علينا نطق المقطع لمعرفة مكان النبر.

المبحث الخامس

التفعيلة وأنواعها في الشعر الانجليزي Foot:

إن كلّ مجموعة من مجاميع المقاطع المنبورة وغير المنبورة تُعرف بالتفعيلة (Foot) وقد تضمّ التفعيلة عدداً معيّناً من المقاطع ولنتحصّل على هذه الأخيرة يجب أن نجمع بين مقطع منبور أو مشدّد مع مقطع أو مقطعين غير منبورين، أو عكس ذلك.

نتحصّل على مقطع منبور أو مشدّد (Stressed Syllable) عندما نضغط على مقطع ما من التفعيلة وهذا لإعطاء إيقاع في شطر البيت فإنّ المقاطع المخففة أو غير المنبورة تحدث بسبب عدم الضغط في النطق على هذه المقاطع في التفعيلة.

توجد ثمان تفعيلات في الشعر الانجليزي وهي أرقام أو كلمات يونانية الأصل وسمّيت انطلاقا من عدد المقاطع التي تحتويها[1]:

1- Monometer ← تتكون من تفعيلة واحدة.

1)- AHMED MOHAMED EL HASANI : An Introduction to English poetry- University of Aleppo- Syria- 1984- P50.

2- Dimeter ← تتكـــون من تفعيلتيـــن.

3- Trimeter ← تتكون من ثلاث تفعيلات.

4- Tetrameter ← تتكون من أربع تفعيلات.

5- Pentameter ← تتكون من خمس تفعيلات.

6- Hexameter ← تتكون من ست تفعيلات.

7- Heptameter ← تتكون من سبع تفعيلات.

8- Octameter ← تتكون من ثمان تفعيلات.

المبحث السادس

التوافق Assonance:

تعني كلمة Assonance السجع أو التشجيع، أو توافق الأصوات في أحرف العلّة بين كلمتين[1].

إذن Assonance هي مطابقة كلمة لكلمة أخرى في لفظ حروف العلة المنبورة Accented، وليس في الحروف الصحيحة التي تتبع حروف العلة هذه.

أمثلـــة:

برد Hail، حبّة Grain، ظلٌّ Shade.

فرغم أنّ الكلمات الثلاث السّابقة تنتهي بحروف صحيحة مختلفة (d-n-l)، إلاّ أنّه يوجد بينها توافق في حروف العلة.

1)- A.P.COWIE: Dictionary of classical and contemporary- English- Lebanon Library-1997- P81.

المبحث السابع

الوقفة النهائيّة للبيت Verse pause:

الوقفة الطبيعية في كثير من الأبيات في نهاية البيت، وتعرف أمثال هذه الأبيات التي تؤلف وحدة قائمة بذاتها بالأبيات المختومة النهائيّة "End stop line"، على أنه وهذا كثيرا ما يحدث في الشعر الانجليزي قد يتداخل بيت في بيت آخر ويستمرّ فيه لاستكمال المعنى، فيحدث عندنا حينئذ ما يعرف بالفيض Overflow، أو تخطى القافية (أو التضمين) Enjambement وتسمى أمثال هذه الأبيات في العروض الانجليزي بالـــ Runs- on- Lines الأبيات المستمرة.

إذن توجد في اللغة الانجليزية قصائد تحتوي على أبيات شعرية فيها ما يطلق عليه اسم الوقفة النهائية للبيت، إذ نجد أحياناً أبيات شعرية لا يستكمل معناها إلاّ بعد قراءة البيت الّذي يليها.

المبحث الثامن

الوقفة الضمنية Caesura:

في كلّ بيت متألّف من أربع تفاعيل أو أكثر وقفة ثانية بالإضافة إلى وقفة الصوت المعتادة في نهاية البيت، وتكون هذه الوقفة الثانية في مكان ما ضمن البيت نفسه وتعرف هذه الوقفة بالـCaesura أو الوقفة الضمنية، وبتحويل موضع هذه الوقفة الضمنية نتمكن من تنويع انحدار البيت Cadence بأشكال عديدة.

كما تعني الوقفة الضمنية "Caesura": "النقطة أو المكان الّذي يحدث فيه الوقف في شطر البيت"[1].

1)- A.S.HORNBY with A.C.GIMSON: Dictionary of current English - Oxford University Press- 1974- 118.

الفصل الثاني

العروض في الشعر الانجليزي

المبحث الأول: التقطيع العروضي

المبحث الثاني: البحور الشعرية الانجليزية

المبحث الثالث: مفاتيح البحور الشعرية عن "Coleridge"

المبحث الأول

التقطيع العروضي Scansion:

يعني عملية دراسة أو تفحّص الشطر أو البيت الشعري وهذا لمعرفة نوع التفعيلة السائدة، فعملية حساب عدد التفعيلات السائدة في البيت يسمى بـــ "Scansion"[1].

إنّ علماء فنّ التطريز والتقطيع Prosody يرمزون إلى المقاطع المنبورة أو المشدّدة بخطّ مائل(∪)، كما يرمزون إلى المقاطع غير المنبورة بمطة (–).

إذا أردنا أن نصيب في تقطيع بيت شعري انجليزي ومعرفة تفعيلته يجب أن يكون النطق سليما وبصوت عال نوعا ما، إضافة إلى ذلك علينا أن نعرف معنى الكلمة؛ هل هي فعل أو اسم...إلخ؟

إن النبرة قد تُغيّر من معنى الكلمة في اللغة الانجليزية، فمثلا كلمة "Convict" يمكن أن تكون إمّا فعلا أو اسماً وهذا بتغيّر موقع النبر في الكلمة.

---

1)- AHMED MOHAMED EL HASANI : An Introduction to English poetry- P54.

بهذه الطريقة يمكننا استخراج ومعرفة المقاطع المنبورة وغير المنبورة، ويكون الإيقاع سليما والتفعيلة صحيحة، وبالتالي يمكننا معرفة وزن البيت.

إذن تقطيع البيت الشعري يعتمد بدرجة كبيرة على عنصر "النّبر" "Stress"، إذ بدونه نعجز عن تصنيف بحر القصيدة.

المبحث الثاني

البحور الشعرية الانجليزية:

يُوجد في الشعر الانجليزي بحور أو أوزان مثلما رأينا ذلك في الشعر العربي وهي كالآتي:

1- البحر الأيمبي أو العنبقي Iambus:

تفعيلة البحر الأيمبي تتكوّن من مقطعين، واحد غير منبور، ويتبعه مقطع منبور (-ᴗ)[1].

ومثاله كلمات الشاعر "W. Shakespeare":

ᴗ /-	ᴗ/-	ᴗ/-
.De/Fine	a/Live	To/day
يشرح	حـــيّ	(اليوم)

ᴗ- / ᴗ- / ᴗ- / ᴗ- / ᴗ-

If af /ter ev / ery tem / pest come / such calms

إِذَا عَادَ الارْتياح بعد كُل عاصفة.

1)- AHMED MOHAMED EL HASANI: An Introduction to English poetry- P51

∪– / ∪– / ∪– / ∪– / ∪–

May the / winds blow / till they / have wake / ned death.

يمكن لهبوب الرياح أن ينقد الموتى.

أ– أشكال وزن الأيمبي:

– الأيمبي الرباعي Iambic Tetrameter: قد يأتي وزن الأيمبي على عدّة أشكال، فيجيء رباعيا متكوّنا من أربعة تفعيلات مثل قول الشاعر "Wordsworth":

I wan | dered lone| ly as | a cloud

أنا تائه كالغيمة في السماء

That floats | on high | over values | and hills.

التي تطفو فوق الهضاب والجبال

– الأيمبي الخماسي Iambic Pentameter: يكون عدد تفعيلات هذا البيت في هذه الحالة خمسة تفعيلات مثل قول الشاعر "J.Keats":

∪– / ∪– / ∪– / ∪– / ∪–

Four sea / sons fill / the mea / sure of / the year;

تقاس السنة بأربعة فصول.

∪– / ∪– / ∪– / ∪– / ∪–

There are / four sea / sons in / the mind / of man[1].

يوجد أربعة فصول في معتقد الإنسان.

– الأيمبي السداسي Iambic Hexameter: يشمل هذا الوزن على ستة تفعيلات أيامبية، ومثاله قول الشاعر "Words Worth":

The things | which I | have seen | I now | can see | no more[2].

لم تتح لي الفرصة لرؤية الأشياء التي سبق وأن رأيتها.

ب– التغيرات التي تطرأ على البحر الأيامبي:

كثيرا ما يعوض مقطع أيمبي (–∪) في التفعيلة الأولى بمقطع من وزن التروكي (∪–) الذي سوف أشرحه لاحقا، ويحدث نفس الشيء أحيانا في التفعيلة الثانية والثالثة والرابعة، نحو قول الشاعر "Milton"[3]:

– ∪ | ∪–| ∪–|∪– | ∪–

High on | a throne of roy | al state | which far

إقامة مملكة عادلة

1)– صفاء خلوصي: فن الترجمة– الهيئة المصرية العامة للكتاب– ط2– 2000– ص213.

2)– المرجع نفسه– ص214.

3)– المرجع نفسه– ص214.

∪ – | ∪ – | ∪ – | ∪ – | ∪ –

outshone | the wealth | of Or | muz and | of ind

خير من ثروة طائلة

– ∪ | ∪ – | ∪ –.

Satan | ezal | ted state[1].

خير من مملكة مزيّفة

– يحذف أحيانا المقطع القصير وغير المنبور "Unaccented" في التفعيلة الأولى وكذلك في التفعيلة الثالثة والرابعة بعد وقفة واضحة، نحو قول الشاعر "Shakespeare"[2]:

– | ∪ – | ∪ – | ∪ – | ∪ –

Stay | the king | hath thrown | his war | der down;

للحفاظ على المملكة يجب أن تكون قاسيا

∪ – | – – ∪ – | ∪ – ∪

Yes, lookst | thou pale? -Let | me see | the writing[3].

على الرغم من مرضه فإنه يسمح بالإطلاع على أسراره

1)– صفاء خلوصي– المرجع السابق– ص214.

2)– المرجع نفسه– ص244.

3)– المرجع نفسه– الصفحة نفسها.

- يغلب أن يلحق بالتفعيلة الأخيرة مقطع إضافي، نحو قول الشاعر "Shakespeare"[1]:

∪ – ∪ – | ∪ – ∪ –| ∪ – ∪

Say, Wool | say, that | once trod | the ways | of glory,

ينبغي تخطّي عقبات النجاح

∪ – ∪ – | ∪ – ∪ –| ∪ – ∪

And soun | ded all | the depths | and shoals | of honour.

واتخاذها كشرف وليس عار

– ∪∪ – | – ∪∪ – | ∪ – ∪

Found thee | a way, out of | his wreck, | to ris in

واتّخذ طريقا يخرجك من هذا الدّمار

2– بحر التروكي Trochee :

تفعيلة بحر التروكي Trochee تتكوّن من مقطعين الأوّل منبور والثاني غير منبور /∪–/فتفعيلات هذا البحر هي عكس تفعيلات بحر الأيامبي.

1)– صفاء خلوصي: المرجع السابق– ص215.

مثـــال: ∪/− ∪/−

Dai/ly Slow/ly

يومي ببطئ

O/ver Cer/tain

∪/− ∪/−

كمل متؤكد

وقول الشاعر William Blake:

Tiger / burning/ bright.

نمـــر يحـــرق اللمعـــان

In the/ forests /of the/ night.

فـــي غـــابـــة الظـــلام.

أ- أشكال بحر التروكي Trochee:

- التروكي الثلاثي Trochaic trimeter: يتكوّن هذا الوزن من ثلاثة تفعيلات تروكية ومثاله قول الشاعر Ebenezer Jones[1]:

−∪ |−∪| −∪

Where the | world | burning

أين العالم يحرق

1)- صفاء خلوصي: المرجع نفسه- ص215.

−∪ | −∪ | −∪

Fired with | in yet | turning

يحترق بداخله حتى يتفحّم

- التروكي الرباعي Trochaic Tetrameter: يشتمل هذا الوزن على أربعة تفعيلات ومثاله قول الشاعر Milton[1]:

−∪ | −∪ | −∪ | −∪

Straight mine | eye hath | caught new | pleasures,

نظرة ثابتة مكّنته من إشباع رغباته

−∪ | −∪ | −∪ | −∪

As the | land skip | round it | measures.

في دوران الأرض حول نفسها

- التروكي الثماني Trochaic Eight-foot: يتكوّن هذا الوزن من ثمانية تفعيلات تروكية ومثاله قول الشاعر Tennyson[2]:

−∪ | −∪ | −∪ | −∪ | −∪ |

Love took | up the | harp of | life and | smote on

الحبّ يأخذ كلّ قيثارة الحياة

1)- صفاء خلوصي: المرجع السابق- ص215.

2)- المرجع نفسه- الصفحة نفسها.

– ∪ | – ∪ | –

All the | chords | might,

ويكثّف جميع رنين الأوتار

– ∪ | – ∪ | – ∪ | – ∪ | – ∪

Smote the | chord of | self that | trembling, |passed

يكثّف رنين وتر مسموع مهتزّ

| – ∪ | – ∪ | – ∪

In music out of sight.

غائب عن الأنظار

التغيرات التي تطرأ على وزن التروكي الذي معناه في اللاتينية (الراكض):

ويمكن في البحر التروكي أن يحذف المقطع القصير من التفعيلة الأخيرة كما في المثال الأخير الذي أوردته، ويعرف هذا البيت في الانجليزية بالـــ"Truncated" أو "Catalectic" أي عروضه محذوفة.

3– وزن الأنابيست Anapest:

ومعناه في اللغة اللاّتينية "معكوس"، تفعيلته تتكوّن من ثلاثة مقاطع، مقطعين غير منبورين يتبعهما مقطع منبور /∪∪–/.

مثال:

∪ ∪–	∪ ∪–	∪ ∪–
Re/fe/ree	Emp/lo/yee	Up/ to/ date
الحاكم	العامل	إلى يومنا هذا

أ– أشكال وزن الأنابيست Anapest:

– الأنابيست الثنائي Anapaestic Demeter: ويتكون هذا الوزن من تفعيلتين من وزن الأنابيست ومثاله قول الشاعر:

لقد وجدت حبيبة العمر.
I have found/ my sweet half
ولأجلها أستطيع أن أهدر
For my love /I shall die

– الأنابيست الثلاثي Anapestic Tremiter: ويشتمل على ثلاث تفعيلات كلّ تفعيلة تتكوّن من ثلاثة مقاطع.

ومثاله قول الشاعر Cowper[1]:

∪∪– | ∪∪– | ∪∪–

I am mon | arch of all | I survey.

أنا الحكم وأنا الخصم

∪ – | ∪∪– | ∪∪–

My right | there is none | to dispute.

أنا العادل وأنا القسم

– الأنابيست الرّباعي Anapaestic Tetrameter: ويتكوّن من أربع تفعيلات أنابيستية ومثاله قول الشاعر Byron[2]:

---

1)– WILLIAM COWPER (1731–1800): شاعر انجليزي رومانسي، ولد بمدينة "Great Berkhamstead"، ولقد عرف أزمات بسيكولوجية حادّة في شبابه، ولحسن الحظّ تعافى بعد ذلك. كتب شعراً سمّاه " Lines Written during a Period of insanity"، وفي سنة 1779 التقى "Cowper" مع الأديب "John Newton"، وألّف معه "Hymnes d'Olney"، وبعد ثلاث سنوات نشر ثماني قصائد ملحمية أعطاها اسم "Poem"، ومن بين المؤلّفات التي كانت سبباً في شهرته نذكر " The Diverting history of John Gilpin"1783 و"The Task"1785– مأخوذ من Encarta– 2006.

2)– LORD BYRON (1788–1824): كاتب وشاعر رومانسي ولد بمدينة لندن وهو بريطاني الأصل، من بين مؤلّفاته "The Vision of Judgment" 1822 و" Child Harold Pilgrimage" 1816، توفي سنة 1824 بسبب "الحمّى" بمدينة "Missolonghi"– مأخوذ من Encarta– 2006.

∪∪– | ∪∪– | ∪∪– | ∪∪–

And the wi | dows of As | hur are loud | in their wail.

إن عويل نساء الأرامل حاد جدّا

∪∪– | ∪∪– | ∪∪– | ∪∪–

And the I | dols are broke | in the temp | ple of baal[1].

وأصنام المعبد قد حطّمت

ب– التغيرات التي قد تطرأ على وزن الأنابيست:

– يغلب أن يعوض مقطع من الأنابيست بمقطع من الآيمبي في أية تفعيلة من البيت وعلى الأخصّ في التفعيلة الأولى.

– قد يضاف إلى التفعيلة الأخيرة مقطع إضافي ومثاله قول الشاعر "Swinburne"[2]:

---

1)– صفاء خلوصي: المرجع السابق– ص218.

2)– SWINBURNE ALGERNON CHARLES (1837–1909): هو شاعر بريطاني ولد بمدينة لندن من عائلة تنتمي إلى طبقة أرستقراطية، كان هذا الشاعر معجبا بالأدب الفرنسي والإيطالي، درس في "Oxford" من مؤلّفاته "Bothwell"1874، و" Mary Stuart"1881، كان هذا الشاعر يدعو إلى حريّة التعبير خاصة في الشعر فكتب قصيدة "Poetry and Ballad" والتي نشرت ثلاث مرات 1866–1878–1889، وقد أثارت هذه القصيدة ضجّة في الساحة الأدبية في ذلك العصر– مأخوذ من Encarta– 2006.

∪∪– | ∪–∪ | ∪–∪ | ∪–

When the hounds | of spring | are on win | ter's traces.

كلاب ربيع مطاردة تفرّ من فصل الشّتاء

∪–∪ | ∪–∪ | –∪∪ | ∪∪–

The mo | ther of months | in meadow | or plain

الّذي يعدّ أم الفصول في إنبات الحقول والبساتين

∪–∪ | –∪– | ∪∪–

Fills | the sha | dows and win | dy places

يملأ الأضلال وأماكن الرياح

With lisp | of leaves | and rip | ply of rain[1].

بأوراق أشجار وقطرات أمطار

4– بحر الداكتيل DACTYL :

ومعناه في اللاتينية الإصبع، ويتكون بحر الداكتيل من تفعيلة تضمّ ثلاثة مقاطع، الأولّ منبور ويليه مقطعان غير منبورين.

1)– صفاء خلوصي: المرجع السّابق– ص217.

أ- أشكال وزن الداكتيل:

- الداكتيل الثنائي Dactylic Bimeter: يتكون من تفعيلتان من وزن الداكتيل أي يكون فيها المقطع الأول منبور ويليه مقطعان غير منبورين ومثاله قول الشاعر:

Bird of the | wilderness,

−∪∪ | −∪∪

Blithesome and | cumberless[1].

−∪∪ | −∪∪

- الداكتيل الرباعي Dactylic Tetrameter: ويحتوي على أربع تفعيلات من بحر الداكتيل ومثاله قول الشاعر "Shakespeare":

−∪∪ | −∪∪ | −∪∪ | −

Merrily, | merrily | shall | live | now.

يا للفرحة، أستطيع العيش الآن

−∪∪ | −∪∪ | −∪∪ | −

Under the | blossom that | hangs on the | bought[2].

تحت تفتح أزهار معلّقة في السّماء

1)- صفاء خلوصي: المرجع السابق- ص218.

2)- المرجع نفسه- ص218

- الداكتيل السداسي Dactylic Hexameter: يتكون هذا الوزن من ستّ تفعيلات داكتيلية ومثاله قول الشاعر " Long fellew":

−∪∪ | −∪∪ | −∪∪ | −∪∪ | −∪∪ |

This is the | forest prime | Val, the | murmuring | pines and the |

هذه غابة مهمّة مليئة بشجر الصنوبر

−∪

hemlocks[1].

وبنباتات شوكية سامّة

ب- التغيرات التي قد تطرأ على وزن الداكتيلي:

- يمكن حذف أحد المقطعين القصيرين أو كلاهما في التفعيلة الأخيرة كما في المثالين الثاني والثالث أعلاه.

- يعوض مقطع من الداكتيل أحيانا بمقطع من التروكي في أية تفعيلة من تفاعيل البيت مثل قول الشاعر "Long Fellew":

−∪∪ |−∪− | ∪∪− | ∪−∪ |∪−∪

Loud from its | rocky | caverns the | deep-voiced neighboring | ocean.

−∪∪ | −∪∪ | −∪∪ | −∪∪ | −∪∪ |−∪

Speaks, and in | accents dis | consulate | answers the| wail of the | forest.

1)- المرجع نفسه- ص118.

5- بحر السبوندي Spondee:

هو بحر قليل الاستعمال ويتكون وزن السبوندي من مقطعين منبورين:

ومثاله:

– | –	– | –
Boat| house	Main| tain
مرآب المراكب	حـــافـــظ
– | –	– | –
Child|hood	Tired| ness
الطفولـــة	متـــعـــب

6- بحر الأنفيبراك Amphibrach:

هذا البحر هو قليل الاستعمال وتتكوّن تفعيلاته من ثلاثة مقاطع:

الأول والثالث غير منبورين والثاني منبور /ᴗ–ᴗ/

مثال:

ᴗ–ᴗ	ᴗ–ᴗ
Re|cei|ver	A|rrange|ment
مستلـــم	تـــرتيـــب

7- وزن البيريس Pyrrhus :

هذا الوزن قليل الاستعمال أيضًا، وتتكوّن تفعيلته من مقطعين غير منبورين، ويستعمل الشاعر هذه التفعيلة كبديل عندما يريد التأكيد أو الضغط على كلمة ما ومثاله:

∪ ∪	∪ ∪	∪ ∪
Nor|chall	In|the	At|a

المبحث الثالث

مفاتيح البحور الشعرية عند Coleridge:

الأوزان الأساسية في العروض الانجليزية سبعة وهي: التروكي Trochee، الدكتيل Dactyl، الأيامبي Iambic، الأنابست Anapests، سبوندي Spondee، الأنفيبراشي "Amphibrachys"، بيرمز "Pyrrhums"، وقد ضمّها الشاعر كوليردج "Coleridge" في الأبيات الآتية تسهيلا لحفظها[1]:

–∪–∪–∪–∪–∪–∪–

Trochee trips From; long to short.

From long to short in solemn sort.

∪ ∪––/––/–––

Slow spondee stalks strong foot yet ill able.

∪ ∪–∪ ∪–∪ ∪–∪ ∪–

Ever to come up with Dactyl tree syllable.

–∪–∪–∪–∪

Iambics march from short to long.

---

1)– صفاء خلوصي: المرجع السابق– ص210.

–∪ ∪–∪ ∪–∪ ∪–∪ ∪

With a leap end a bound the swift anapaests throng,

–∪–∪ ∪–∪ ∪–∪

Amphibrach Hastes with a stately stride

ترجمة الأبيات العربية:

"التْرُوكِي" يَنْحَدِرُ مِنَ الطَّوِيلِ إِلَى القَصِيرِ
وَمِنَ الطَّوِيلِ إِلَى الْقَصِيرِ بِشَكْلٍ وَقُورْ
و"السبوندي" البَطِيءِ يَتَخَطَّى، وَسَاقُهُ قَوِيَّةٌ، لَكِنَّهَا لاَ تَسْتَطِيعُ
أَنْ تُضَاهِي "الدَّاكتيل" ذَا المَقَاطِعِ الثَلاَثَةَ.
و"الآيمبي" يَسِيرُ قَدَمًا مِنَ القَصِيرِ إِلَى الطَّوِيلِ
وبِالقَفْزِ وَالنَطِّ يَمْضِي "الآنابيست" السَّرِيعُ
بِمَقْطَعِيه القَصِيرَيْنِ وَقَدْ تَوَسَّطَهُمَا مَقْطَعٌ طَوِيلٌ.
يَمْضِي الأَنْفِيبْرَاشِي بِعَظَمَة وَخُطَى وَاسِعَة وبِعَجَلَة.

الفصل الثالث

القافية في الشعر الانجليزي

المبحث الأول: تعريف القافية

المبحث الثاني: أنواع القافية في الشعر الانجليزي

المبحث الثالث: رمز القافية

المبحث الأول

تعريف القافية Rhyme:

يسمى تشابه أنماط الأصوات في اللغة الانجليزية بـــ"القافية" Rhyme وقد يأتي هذا التشابه في أول البيت، في وسط البيت أو في آخره.

ويعتبر تعريف الشاعر "TOMAS HOOD" من بين التعاريف المأخوذ بها حيث عرَّف القافية فقال:

"القافية تبدأ من المقطع المنبور، من الصائت المنبور لهذا المقطع إلى آخره" فهذا شرط أساسي في القافية[1].

كذلك نجد أن الكلمة "REIM" المعروفة في اللغات الأوروبية بمعنى القافية تنتمي إلى مجموعة من الكلمات القديمة، ففي اليونانية "ARITHMOS" بمعنى عدد، وفي اللاتينية RITNS عادة أو طقوس، Rim بمعنى عدد "Dorima" بمعنى صيغة الأمر من عدّ[2].

---

1)- AHMED MOHAMED EL HASANI : An Introduction to English poetry-P47.

2)- محمد عوني عبد الرءوف: القافية والأصوات اللغوية- مكتبة الخانجي- مصر- 1977- ص1.

يجب على الكلمات التي يراد بها القافية أن تكون متشابهة في الأصوات لكن الحروف التي تسبق الصائت ينبغي لها أن تكون مختلفة عن الصوت.

وقد اخترعت القافية في اللغة الانجليزية من قبل "الرهبان" في العصور الوسطى ذلك لتسهيل عملية حفظ أبيات الشعر، مع العلم أنه لم تكن هناك قوافٍ في الشعر اليوناني والروماني القديمين.

انقسم النقد الشعري إلى قسمين:

قسم دافع عن القافية، وقسم هاجمها، وكل فرقة دافعت عن فكرتها بالأدلة التالية:

الأولى قالت إن القافية هي وسيلة للترقية تبعد الأفكار المشوشة عن الشاعر.

والقسم الثاني أعرض عن استعمال القافية بحجة أن الشاعر يفقد أفكاره الجاهزة عندما يبحث عن القافية المناسبة للقصيدة.

المبحث الثاني

أنواع القافية في الشعر الانجليزي:

توجد أنواع في القافية في الشعر الانجليزي:

1- القافية الكاملة أو الشاملة:

تسمى القافية "كاملة" إذا تشابهت كل المقاطع مثل:

كلمتين Night (ليل) وFight (يتخاصم).

أو Trees (أشجار) وBreed (النسيم).

بيد أن الكلمتين Night (ليل) وKnight (فارس) لا توجد بينهما قافية لأن الأصوات الصائتة التي سبقت الأصوات الصامتة هي متشابهة، وينبغي لها أن تكون مخالفة في الأصوات.

كما أن الكلمتين Ride (يرود) وNight (ليل) لا توجد بينهما قافية لأن الكلمات التي تتبع الصائتة غير متشابهة فعليه لا توجد قافية بين الكلمتين.

2- القافية غير التامة:

عندما يكون المقطع الأول منبورًا والثاني غير منبور تسمى القافية غير تامة كما مر الحال في كلمة:

Invest		Howest
Stress	و	Stress
نبـــر		نبـــر

3- قافية النهاية:

تشير إلى تكرار نفس الأصوات في نهاية أسطر القصيدة.

4- القافية المذكرة أو المفردة:

عندما يكون الصائت "منبورًا" في آخر المقطع من السطر تسمى القافية المذكرة مثل: Retreat, Way, Day, Repeat (–) علماء فن العروض والنقاد يعتقدون أن هذا النوع من القافية له تأثير جمالي على القارئ، فهو تأثير قوي مقارنة بتأثير الأنواع الأخرى.

المبحث الثالث

رمـــز القـــافـــيـــة:

الكلمات المتشابهة عادة ما تكون ممثلة بحروف أبجدية متشابهة

مثلا:

الكلمات التالية التي لها قافية متشابهة مثل:

Night – Sight يرمز لها بـــ AA.A.

نظـــر – ليـــل

والكلمات See – She يرمز لها بـــ B.B.B.

ينظر – هي

وكل الأسطر التي لا يوجد فيها قافية يرمز لها بـــ X.

الفصل الرابع

أشكال المقطوعات الشعرية الانجليزية

المبحث الأول: المقطوعة المزدوجة

المبحث الثاني: المقطوعة الثلاثية

المبحث الثالث: المقطوعة الرباعية

المبحث الرابع: المقطوعة الخماسية

المبحث الخامس: المقطوعة السداسية

المبحث السادس: المقطوعة السباعية

المبحث السابع: المقطوعة الثمانية

المبحث الثامن: المقطوعة السبنسارية

المبحث التاسع: خاتمة الأشكال الشعرية

- أشكال المقطوعات: إن كل مجموعة من الأبيات تؤلف جزءً خاصا في قصيدة تعرف بالمقطوعة (Stanza)، فهناك أشكال شعرية في الشعر الانجليزي يجب أن تأخذ بعين الاعتبار عند أي تقطيع أو دراسة لقصيدة شعرية.

تتكون غالبا القصيدة الشعرية الانجليزية من عدد من المقطوعات أي (Stanza) حيث تسمى كل مقطوعة بعدد الأسطر التي تحويها[1].

المبحث الأول

المقطوعة المزدوجة The Couplet Stanza:

وتسمى أيضا المقطوعة المتكونة من شطرين، فيطلق على هذين البيتين اسم "المزدوج" في حالة وجود قافية فيهما، أما في حالة غياب القافية فيطلق عليه اسم "DISTICHS أو DISTIKS" مثلا: المزدوج الرثائي أو الدرامي "The ELIGIC Complet" الّذي هو عبارة عن مقطوعة مزدوجة لا تحتوي على قافية، والسطر الأول فيها هو

1)- AHMED MOHAMED EL HASANI: An Introduction to English poetry- University of Aleppo- Syria- 1984- P35.

على وزن الداكتيل السداسي (Dactylic Hexameter) منتظم أي يتكون من ستة تفعيلات دكتيلية منظمة والسطر الثاني يحمل نفس وزن السطر الأول لكن تفعيلاته ليست منتظمة أو ثابتة.

يوجد نوع من المزدوج يطلق عليه اسم "المزدوج البطولي" أي "HEROIC Complete" ويأتي هذا المزدوج على الوزن "الأيمبي الخماسي" ويحتوي كلٌّ منهما على قافية.

وهذا النوع من المزدوجات كان مشهوراً ومعمولاً به عند شعراء القرن الثامن عشر.

ومثاله قصيدة الشاعر "S. Johnson":

His fate was destined to a barren strand

A ratty fortress and a dubious hand[1].

وقصيدة الشاعر "ALEXAWDER Pope":

Good nature and good sense must ever join;

لابد على الطبيعة الجيدة أن تلتقي مع الحسّ الجيد.

To error is human, to forgive, divine[2]

إن الخطأ من البشر والعفو من عند الله.

---

1)- المرجع نفسه- ص35.

2)- صفاء خلوصي- المرجع السابق- ص212.

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
مكتبة الكلية
العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية

المبحث الثاني

المقطوعة الثلاثية The triplet Stanza:

هي مقطوعة مكونة من ثلاثة أسطر، وغالبا نجد القافية تتبع الخطة التالية: AAA، BBB، CCC، DDD، ...إلى آخره.

ويطلق اسم "TERCET" و"Tristich" على هذه المقطوعة الثلاثية ومثاله قول الشاعر LORD TENNYSOW في قصيدته التي تحمل عنوان "The two voices " أي الصوتين:

A Still small voice spoke into me	A
Thon art so full off misery	A
Were it not better net to be?	A
Then to the still small voice I said;	B
"Let me not cast in endless shade"	B
What is so wonderfully made	B[1]

1)- صفاء خلوصي- المرجع السابق- ص208.

ترجمة الأبيات إلى اللغة العربية:

لاَزَالَ صَوْتٌ خَفِيٌّ يَتَكَلَّمُ بِدَاخِلِي

أَنْتَ مَلِيءٌ بِالتَّعَاسَة

وَكَمْ تَمَنَّيْتُ أَنْ لاَ تكُونَ

فَقُلْتُ لِهَذَا الصَّوْتِ الخَفِيِّ

لاَ تَتْرُكْنِي فِي هَذَا الظِلِّ اللاَّمُنْتَهِي

الَّذِي صُنِعَ بِعَظَمَةٍ أَوْ بِأُعْجُوبَةٍ

المبحث الثالث

المقطوعة الرباعية The quatrain stanza:

الرباعية مقطوعة تحوي أربعة أبيات قوافيها مترادفة أي حسب الترتيب الآتي: (AB، AB)

ومثاله أبيات الشاعر Gray:

A Perhaps in this neglected spot is laid

B Some heart once pregnant with celestical fire

A Hands, that the rod of empire might have smay'd

B Or wak'd to ecstasy the living lyre[1]

ترجمة الأبيات للغة العربية:

لَعَلَّ فِي هَذه البُقْعَة المُهْمَلَة

يَرْقُد قَلْبٌ كَانَ يَوْمًا مَا مُحَمَّلاً بنَارٍ عُلْوِيَّة

أَوْ يَدَان رُبَّمَا كَانَتَا تُسَيْطِرَان عَلَى إِمْبِرَاطُورِيَّةٍ

أَوْ ثُعْبَانِ الْقِيتَارِ الْحَيِّ عَلَى النَّشْوَة

1)- صفاء خلوصي- المرجع السابق- ص209.

- تأتي غالبا المقطوعة الرباعية على وزن الأيمبي " Iambic Tetrameter"، مع وزن الأيمبي الثلاثي "Iambic Trimeter"، وأحيانا تأتي كل أبيات المقطوعة الرباعية على وزن الأيمبي الرباعي، وخطّة القافية تكون كالآتي: AB AB

كما يطلق أيضا على هذه المقطوعة الرباعية اسم: Stanza hymnal.

المبحث الرابع

المقطوعة الخماسية The quintain stanza:

هي مقطوعة تتكون من خمسة أسطر، وتكون عادة خطة قافية أسطرها كالآتي: ABABB أو ABACA، كما يطلق اسم Quintet على هذه المقطوعة، وقد تختلف أسطر هذه المقطوعة من حيث الطول.

والأبيات التالية توضّح جليّا هذه الاختلافات والجوازات الطولية في المقطوعة الخماسية.

في قصيدة الشاعر Shelley[1]، التي تحمل عنوان " Ode to a sky-lark".

---

1)- PERCY BYSSHE SHELLEY (1792-1822): هو شاعر بريطاني ولد بمدينة "Sussex"، دخل "Oxford College"، سافر إلى إيطاليا، يعدّ هذا الشاعر من أبرز شعراء المذهب الرومانسي، من أشهر مؤلّفاته نذكر "Ode to a sky-lark" و" Ode to the west wind"1819، وقصيدة "Ode to Liberty" التي نشرت سنة 1820، بالإضافة إلى شعر "Lyric" مثل "Hellas" - مأخوذ من Encarta- 2006.

حيث قال:

Hail to thee, blithe spirit	A
Bird thou never wert,	B
That in heaven or neer it	A
Poorest thy full heart	B
In profuse stains of unpremeditated art	B[1]

وقصيدة الشاعر Edmund Waller:

The rain set candy in tonight,	A.
The sullen wind was boon make	B.
It tare the elm-tops down for spite	A.
And did its worst to vex the lake	B.
I hastened with leant fit to break	B[2]

1)- AHMED MOHAMED EL HASANI : An Introduction to English poetry- P39.

2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الخامس

المقطوعة السداسية The sestet stanza:

يطلق عليها أيضا اسم "Sestain"، وهي مقطوعة تتألف من ستة أسطر، وتكون في العادة على شكل رباعية يتبعها بيتان مقفيان، أي على هذه الصور (ababcc)، لكن تأتي قافيتها غالباً على الشكل المنتظم أي (ABCABC) أو(ABBCCB). وقد تحدث في هذه المقطوعة تغيرات فيما يخص القافية.

يطلق على المقطوعة السداسية "Sestets Stanza" اسم " Burn stanza" عندما تكون قافيتها كالآتي: "AAABAB" وتفعيلة الأسطر "A" تأتي عادة رباعية أي (ذات أربعة تفعيلات) أي "Tetrameter" بينما السطرين المتبقيين "BB" يأتيان ثنائيين "Demeter" التفعيلة.

ومثال المقطوعة السداسية في قول الشاعر "Robert Herrick" في قصيدة تحمل عنوان "To Blossoms":

Fair pledges of a fruitful tree	A
Why do you fell so fast?	B
Your date is not so part;	B

But yon may stay yet here a while C

And go at hest B[1]

وقصيدة الشاعر "Henry W. Long Felton" التي تحمل عنوان "Slave's Dream"[2] حلم العبيد:

Beside the ungathered rice he lay, A

His sickle in his land; B

His breast was bare, his matted hairs C

Was buried in the rand B

Again, in the mist and shadow of sleep D

He sow his notine land B

1)- AHMED MOHAMED EL HASANI : An Introduction to English poetry- P40.

2)- المرجع نفسه: ص41.

المبحث السادس

المقطوعة السباعية "The septet stanza":

هي مقطوعة متكونة من سبعة أسطر، وتأتي قافيتها على الأشكال التالية، ABAbccc أوABCBDBB أو ABCBABC...الخ.

ويعتبر الشاعر "Chaucer" الأول الذي استعمل هذا النوع من المقطوعات في الشعر الانجليزي، وهذا في قصيدته التي تحمل عنوان "Troilus and giseyde" وأطلق اسم "Stanza" مقطوعة "Troilus" انطلاقاً من هذا العنوان كما تسمى أيضاً المقطوعة السباعية " The Chaucerian stanza" نسبة إلى واضعها.

ومثال هذه المقطوعة كما هو جلي في قصيدة الشاعر "Chaucer" التي تحمل عنوان "Troilus and Gideyde"[1] وهي:

O verry lord, o love, o gad. Allas!

That knowest best my heart and all my thought,

What shall my sorrowful life don in this case,

1)- AHMED MOHAMED EL HASANI: An Introduction to English poetry- P41.

Il forgo that j so deer have brought?

Syn ye giseyde and me han fully brought.

Its your grace, and bothe once hertes seled

How may y suffer, allas! It be repelled?

المبحث السابع

المقطوعة الثمانية The Octave Stanza:

أو المقطوعة المتكونة من ثمانية أسطر فيها قوافٍ، وتجري على الشكل التالي: ABABBCBC.

مثل قصيدة الشاعر "Robert Bridges" التي تحمل عنوان " A Rasser-by":

Whither, O splendid ship, thy white sails crowding	A
Leaning across the bosom of the urgent west,	B
That fairest nor seer rising nor shy clouding,	A
Whither away, fair rover, and what thy queers,	b
Ah! Soon, when winter has all our vales oppress,	b
When skis are cold and misty, and hail is haling,	C
Wilt thon glide on the blue pacific, or rest	b
In a summer haven althea, thy white sails furling	(1)

1)- AHMED MOHAMED EL HASANI: An Introduction to English poetry- P41.

كما تأتي المقطوعة الثمانية على شكل رباعيتين أي على شكل ABABCDCD ومثال ذلك قصيدة الشاعر " Richard Hovelace" التي تحمل عنوان "To althea from prison"[1]:

When love with unconfined wings	A
Hovers within my gates;	B
And my divine althea brings	A
To whisper at the grates	B
When I live tangled in her hair,	C
And fetter's to her eye;	D
The gods that wanton in the air	C
Know no such liberty	d

يمكن للمقطوعة الثمانية أن تأتي على شكل مقطوعتين ثلاثيتين مجتمعتين بقافية لهذه الأخيرة التي تأخذ الشكل التالي:

1)- المرجع نفسه- ص42.

"AAAbcccb" مثل قصيدة الشاعر"Michael Drayton"[1] والتي تحمل عنوان"Agincourt":

Upon saint Crispin's day	A
Fought was this noble fray,	A
Which fame did not delay	A
To England to curry	B
O when shall English men	C
With such acts Fill a pen?	C
Or England-breed again	C
Such a king hurry?	B[2]

1)- MICHAEL DRAYTON (1563-1631): هو شاعر بريطاني تمثّل قصائده في شعر "Lyric" تمجيداً لثقافة وحضارة بريطانيا، في سنة 1591 ألّف " Harmony of Church"، كما كتب هذا الشاعر في نوع "Pastoral"، وفي سنة 1594 نشر قصيدة " Le miroir d'ide"، ومن أشهر مؤلفاته القصيدة التاريخية "Piers Galveston" 1594، "Mathilde" 1594، والمسرحية التي تحمل عنوان "Sir John old castle" - مأخوذ من Encarta- 2006.

2)- AHMED MOHAMED EL HASANI: An Introduction to English poetry- P43.

المبحث الثامن

المقطوعة السبنسارية "The Spenserian stanza":

سُمّيت بهذا الاسم نسبة إلى الشاعر "Spenser" الذي وضعها واستعملها في قصيدته التي تحمل عنوان "Fairies queen" والتي تأخذ قافيتها الشكل التالي: ABABBCBCC.

هذه المقطوعة تتكون من ثماني تفعيلات رباعية من البحر الأيمبي Eight iambic pentameter متبوعة بسطر واحد في البحر الأيمبي السداسي One iambic hexameter المعروف ببحر الألكسندين Alexandrine line.

مثال: قصيدة الشاعر "Spenser" تحت عنوان " Fairy queen":[1]

For take thy balance, if than be so wise,
And weigh the wind that under leaven doth blow;
Or weigh the light that in the cast doth rise;
Or weigh the though that from man's mind doth flow;
But if the weight of these thou canst not stow.

1)- AHMED MOHAMED EL HASANI: An Introduction to English poetry- P44.

Weigh but one word which from thy tips doth fall;
For how canst thus these greater secrets know:
That does not know the least thing of then all?
I can he rule the great that cannot reach the small.

كما استعمل الشاعر "John Keats"[1] هذه المقطوعة في قصيدته التي تحمل عنوان "The eve of st. Agnes":

St. Agnes's eve-Ah, bitter chill it was,	A
The owl, for all his feathers, was a cold;	B
The have limp's trembling through the frozen grass	A
And silent was the flock in woolly fold;	B
Numb were the beadsman's fingers, white he told	B
His rosary, and while his frosted breath,	C
Like pious incense from censer old,	B
Sam's taking flight for heaven, without a dearth	C
Past the sweet virgin's picture; while his prayer he saint	C

1)- المرجع نفسه: ص45.

المبحث التاسع

خاتمة الأشكال الشعرية:

في خاتمة هذا الفصل المتعلق بأشكال المقطوعات لا يفوتني أن نذكر أن هنالك في الشعر الانجليزي مقطوعات متكونة من عشرة وأخرى من إحدى عشرة وأخرى من اثنا عشرة سطراً، لكن هذه المقطوعات ليست في الحقيقة أشكالاً أهلية ر غم أنها استعملت من قبل العديد من الشعراء الانجليز مثل الشاعر Tennyson وGray و Byron.

الفصل الخامس

الأغراض الشعرية الانجليزية

المبحث الأول: الملحمة

المبحث الثاني: القصّة الشعرية الغنائية الشعبية

المبحث الثالث: الشعر الغنائي

المبحث الرابع: شعر السوناتا

المبحث الخامس: شعر الأود

المبحث السادس: الشعر الرعوي

المبحث السابع: المرثاة الشعرية

المبحث الثامن: شعر الهجاء

المبحث التاسع: شعر النكت

المبحث الأول

الملحمة The Epic:

هي قصيدة سردية يتمحور موضوعها حول الحروب البطولية ومغامرات الحب، وهي تروي قصصًا لحروب حقيقية وانتصارات محقّقة من قبل أناس شرفاء ومحاربين.

كما هي عبارة عن تسجيل تاريخي للعادات، والاتفاقات، والنجاحات، وثقافات وحضارات بعض الأمم.

هي قصيدة طويلة جدّا تتعدّى الثلاثين ألف بيت، ربّما ملحمة "GILGAMISH" هي الأقدم في تاريخ الأدب الانجليزي، وقد كتبت منذ حوالي أربعة آلاف سنة.

كما تعدّ الإلياذة "ILID" والأوديسا "ODISSI"[1] من أشهر القصائد الرمانية الملحمية والتي كتبها الشاعر هامر "HOMER"[2]، وذلك منذ ثلاثة آلاف سنة.

أينايد "AENEID"[3]، هي ملحمة أخرى مشهورة عالميا كتبت من قبل الشاعر الروماني "VERGIL"[4]، ذالك منذ ألف عام، على أنّ هذه القصائد تحكي طبيعة تلك الأمم في عصورها الذهبية البطولية.

---

1)- ILID: ملحمة يونانية "Archaïque"، نسبت إلى الشاعر هامر "Homer"، تتكوّن من حوالي 15000 بيت، ويدور موضوعها حول بعض أحداث حرب "Troie" والتي يطلق عليها أيضا اسم "Ilion"- مأخوذ من Encarta- 2006.

- ODISSI: ملحمة كتبت في عهد اليونان، تتكوّن من حوالي اثنا عشرة ألف بيت، نسبت أيضا إلى الشاعر هامر "Homer"، وهذه الملحمة تحكي عودة جيش "Ithaque" بعد حرب "Troie"- مأخوذ من Encarta- 2006.

2)- HOMER: هو شاعر يوناني وكاتب ملحمتين "الإلياذة" و"الأوديسا" المشهورتين- مأخوذ من Encarta- 2006.

3)- AENEID: هي ملحمة مشهورة تمثّل قمّة الإبداع في الشعر الملحمي في العالم، وقد انعكس تأثيرها على شعراء أوروبا- مأخوذ من Encarta- 2006.

4)- VERGIL: (70/19) سنة قبل البعث، وهو شاعر لاتيني كاتب ملحمة "Aeneid"- مأخوذ من Encarta- 2006.

أُخذت أنماط الشعر الملحمي الانجليزي من الشعر اليوناني والروماني، وعرض هذه الملاحم الانجليزية (EPIC) الأعمال البطولية التي حقّقها ملك مشهور أو شخصية تاريخية معروفة.

كما أن القصائد الملحمية الطويلة مثل "الجنّة المفقودة والجنّة المعادة" (PARADISE LOST وPARADISE REGAINED)[1] التي كتبها الشاعر "J.MILTON"[2] توضّح لنا مجموعة من المواضيع الأخلاقية التي اهتمّ بها الكثير من شعراء الملحمة في تلك العصور.

ويكمن نجاح الملحمة EPIC في عنصرين أساسيين هما: السرد والتمثيل الدرامي.

يتعلّق السرد بالترتيب الجيّد لإحداث القصيدة الملحمية، بينما يبيّن التمثيل الدرامي قوّة خيال الشاعر في رسم الشخصيات التي تمثّل عدّة جوانب من الحياة.

---

1)- PARADISE LOST وPARADISE REGAINED: هما قصيدتان كتبهما الشاعر الانجليزي "John Milton" سنة 1667 وسنة 1671- مأخوذ من Encarta- 2006.

2)- JOHN MILTON (1608-1674): هو شاعر إنجليزي ولد بلندن، في سنة 1638 كتب قصيدة "Lycidas"، وفي سنة 1652 فقد بصره، لكنّ هذا لم يكن كعائق وقف في طريقه، بل واصل التأليف، ففي سنة 1667 كتب القصيدة المشهورة "الفردوس المفقودة" وبعدها "الفردوس المعاد" سنة 1671- مأخوذ من Encarta- 2006.

وتعدّ كلمات الفيلسوف "أرسطو"[1] في الملحمة جديرة بالذكر حيث أعجب بمعظم شعراء الملحمة EPIC، وفي مقدّمتهم الشاعر هامر HOMER الذي قال عنه[2]:

"HOMER هو الشاعر الوحيد الذي أتقن المقاييس السردية للملحمةIPIC لأنّه أحسن توظيف الشخصيات في شعره الملحمي، كما أتقن سرد الأحداث، بينما يبقى الشعراء الّذين كتبوا قصائدهم في الدراما الملحمية أقلّ إتقانا ومعرفة لخصائص الملحمة من هذا الشاعر".

لابدّ أن أشير إلى أنّ الملحمة EPIC ينبغي أن تكتب على وزن أحادي إلاّ أنّ المقطوعة السداسية تتماشى أفضل مع الملحمة، وينبغي أن يكون أسلوب الملحمة جيّدا وعاطفتها صادقة حتى تتمكّن من الوصول إلى أذن السّامع وتكسب إعجابه.

---

1)- أرسطو: هو شاعر وناقد وفيلسوف يوناني مشهور.

2)- AHMED MOHAMED EL HASANI: An Introduction to English poetry- P22.

المبحث الثاني

القصّة الشعرية، الغنائية الشعبية The BALLAD:

هو مصطلح مأخوذ من كلمة "BALLER" الفرنسية التي تعني الرقص[1]، وهي عبارة عن قصيدة سردية، أبياتها هي أقصر من أبيات الملحمة EPIC ويدور موضوعها حول حادث درامي، وعادة ما تكتب على شكل أغنية قابلة للترداد والإنشاد، وتبيّن الحوار البسيط الّذي يجري بين شخصيات القصّة الموجودة في القصيدة.

THE BALLAD القديمة وقد كانت تنتقل شفهيا من جيل إلى آخر عن طريق الحفظ.

توجد أنواع من BALLAD لكلّ الطبقات الاجتماعية دون استثناء.

وتتكوّن المقطوعة الشعرية BALLAD من أربعة أسطر على شكل (AB, AB) وتحدث بعض التغيرات من حين على آخر.

---

1)- سهيل إدريس وجبور عبد النور: "معجم المنهل"- فرنسي/عربي- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر- ط11- 1990- ص97.

وسرّ تأثير شعر BALLAD على القارئ يكمن في تكرار كلمات أو جمل معيّنة.

وقد يكتب شعر "البلاد" BALLAD على شكل حوار بين الشخصيات في القصيدة، ويتخلّلها العديد من المواضيع نحو: الحرب، الحبّ، القتل، الموت من أجل الحبّ أو من أجل القانون.

والقائمة التالية تشمل على عدد من أشهر شعر "BALLAD" الانجليزي:

The rape of the lock by Alexander pope[1].

The rime of the ancient mariner by s.t. Coleridge[2].

---

1)- ALEXANDER POPE (1688-1744): هو شاعر وناقد إنجليزي ولد بلدن، في سنة 1712 كتب قصيدة "The rape of lock"، قام بترجمة إليادة الشاعر "Homer" بين سنة 1715 وسنة 1720، كما قام بترجمة الأوديسا لنفس الشاعر بين سنة 1725-1726- مأخوذ من Encarta- 2006.

2)- SAMUEL TAILOR COLERIDGE: (1772-1834) كاتب وناقد وفيلسوف إنجليزي، ألّف العديد من القصائد، واشترك في كتابة "Ballad Lyric" مع الشاعر "W.Words worth"، والتي مثّلت الشعر الرومانسي في انجلترا- مأخوذ من Encarta- 2006.

The' eve of s.t. Agnes	by john Keats[1].
Ulysses	by lord Tennyson[2].

1)- JOHN KEATS (1795-1821): هو شاعر انجليزي ولد بلندن، درس الطبّ سنة 1815، كتب العديد من القصائد من أشهرها "La belle dame sans merci" التي كتبها سنة 1819، وفي سنة 1820 كتب قصيدة "the eve of st Agnes" والتي بعثت إلى إيطاليا بعد وفاته- مأخوذ من Encarta- 2006.

2)- LORD TENNYSON ALFRED (1809-1892): شاعر بريطاني، بدأ كتابة الشعر في سن مبكّر، لأنّه كان يقرأ ويكتب على منوال الشعراء الكبار مثل " Lord Byron"، وقد كتب في العديد من الأغراض الشعرية، وعندما كان عمره خمس عشرة سنة، كتب العديد من القصائد في الشعر المرسل "Blank Verse"، ومن أشهر قصائده "Ulysses" وقصيدة "المرأة والشيطان"- مأخوذ من Encarta- 2006.

المبحث الثالث

الشعر الغنائي The LYRIC:

مصطلح LYRIC يرمز إلى أغنية كانت تغنّى من طرف اليونانيين في الحضارة الأوروبية القديمة، وحاضرا كلمة "LYRIC" تعني قصيدة شعرية ليست بسردية ولا هي درامية، بل يدور موضوعها حول مشاعر شخصية أو تجارب انفعالية.

تلحّن قصيدة LYRIC فتتحوّل إلى أغنية جميلة وهذا طبعا بمصاحبة آلة موسيقية تسمّى "LYRE" التي هي يونانية الأصل.

الايليجي والسوناتا "ELLEGIS وSONEET"، هي أشكال متعدّدة لليريك LYRIC مثل LYRICAL BALLAD للشاعر "WILLIAN.W.W"[1]، والتي تؤدّى بمصاحبة آلة LYRE الموسيقية.

---

1)- WILLIAM WORDS WORTH (1770-1850): هو شاعر انجليزي ولد في مدينة "Summerland" في انجلترا ثم سافر إلى فرنسا، في سنة 1798 التقى بالشاعر "Coleridge" وكتب معه "Lyrical ballads"، بعدها سافر إلى ألمانيا، وفي سنة 1805 كتب القصيدة المشهورة "prelude"، كما التقى بالشاعر "John Keats"، بعد وفاته نشرت قصيدة "Prelude" - مأخوذ من Encarta- 2006.

الأمثلة الآتية تمثّل أحسن LYRICS في الشعر الانجليزي:

To celia	by Ben Jonson[1].
To the virgin	by Robert Herrick[2].
Blow, bugle, blow	by lord Tennyson.
In a gondola	by Robert browning[3].

1)- BEN JONSON (1572-1637): شاعر انجليزي ولد بلندن، بدأ دراسته بمدينة "West Minster" الانجليزية، عمل كممثل، وفي سنة 1598 قام بمسرحية " Every Man In His Hummer"، وفي سنة 1605 نشر قصيدة "Vulpine" فأصبح كاتبا وشاعراً معروفاً، ومن أشهر أعماله أيضاً "To Celia" توفي سنة 1637 في لندن- مأخوذ من Encarta- 2006.

2)- ROBERT HERRICK (1591-1674): شاعر بريطاني، امتاز أسلوب قصائده بالجمال والجودة، شغل عدّة مناصب، وبعد صعود الملك الانجليزي " Charles II" إلى الحكم، وجد روبرت مكانه في القصر الملكي، ومن أشهر قصائده "Rimes Santos" والتي كتبت سنة 1647، وقصيدة "To the Virgin"- مأخوذ من Encarta- 2006.

3)- ROBERT BROWNING (1812-1889): هو شاعر انجليزي، ولد في مدينة "Camberwell"، درس في جامعة لندن، وفي سنة 1834 سافر إلى روسيا، من أشهر قصائده "Sordelo" والتي نشرت سنة 1840، كتب الشاعر "Robert" اللريك الدرامي "Dramatic Lyric" بين سنة 1841 وسنة 1842، ومن ديوانه أيضا نذكر " In a Gondola" و"My last duchess" والتي نشرت سنة 1842- مأخوذ من Encarta- 2006.

The darkling thrush by Thomas hardy[1].

A birthday by Christina rossetti[2].

1)- THOMAS HARDY (1840-1928): هو شاعر رومانسي انجليزي ولد بمدينة "Dorchester"، درس الهندسة قبل أن يبدأ في كتابة الشعر والقصة، من أشهر قصائده "Time's Laughing Stocks" التي كتبها سنة 1922، وقصيدة "Moments of Vision" 1917، وقصيدة "Toss of the d'Urbervilles" 1891، و"Winter Words" 1928- مأخوذ من Encarta- 2006

2)- CHRISTINA ROSSETTI (1830-1894): هي شاعرة انجليزية من أشهر مؤلفاتها "A Birth day" و"Sonnet"، توفي سنة 1894- مأخوذ من Encarta- 2006

المبحث الرابع

شعر السوناتا The SONNET:

كلمة SONNET أُخذت من كلمة SONNETO الإيطالية[1]، وهي قصيدة قصيرة متكوّنة من أربعة عشر بيتا، مع بعض الاستثناءات، وكلّ بيت يحتوي على عشرة مقاطع منبورة يطلق عليها اسم IAMBIC PANTAMETER أو العنبقي الخماسي، وغالبا ما تقسّم هذه القصيدة إلى قسمين:

1- The OCTAVE أي الثمانية:

تكوّن الأبيات الأولى الثمانية.

2- SESTET أي السداسية:

تضمّ الأبيات الستة المتبقّية.

توجد أربعة أشكال رئيسية من السوناتا SONNET في الشعر الانجليزي:

The petrachan sonnet من أصل إيطالي Italian origin.

1)- ALA'UDDIN H.AL.JUBOURI and A.W.AL-WAKIL: English Poetry- University- of Baghdad- 1980- P93.

The Shakespearean sonnet للشاعر شكسبير W. Shakespeare.

The Miltonic sonnet للشاعر ميلطون Milton.

The Spenserian sonnet للشاعر سبانسر Spenser[1].

1- The petrachan sonnet :

الأبيات الثمانية الأولى تحتوي على قافية وتأتي على شكل (a b b a a b b a)، الأبيات الستة السداسية المتبقّية فيها قافية أيضا (c d e c d e) أو(c d c c d c) أو(c d c d e e) أو(c d c e e d) أو(c c d d e e) أو(c d c d c d).

تعدّ قصائد السوناتا "SONNET" للشاعر "JOHN KEATS" والتي تحمل عنوان "On the grasshopper and cricket" أحسن مثال على هذا النوع.

2- The Shakespearean sonnet :

تسمى غالبا السوناتا الانجليزية لأنها فرقت بين النماذج الإيطالية والانجليزية وسميت بهذا الاسم لا لأنها اخترعت من طرف

1)- ALA'UDDIN H.AL.JUBOURI and A.W.AL-WAKIL: English Poetry- P27-28.

الشاعر "W.Shakespearean"[1]، بل لأنّه كان السبب في تطويرها وهي تتكوّن من مجموعة من ثلاث رباعيات متنوّعة وهذه الأخيرة متبوعة بمزدوج نهائي.

3- The Miltonic sonnet :

على الرّغم أنّ هذه السوناتا تقليد لـــPetra Chan sonnet إلاّ أنّها تختلف عن هذه الأخيرة في الشكل والمضمون، وعلى عكس السوناتا الإيطالية The Miltonic sonnet لا يحدث بداخلها انفصال بين Octet أي الثمانية وSestet أي السداسية.

وتعدّ قصيدة الشاعر "MILTON" تحت عنوان " On his blindness"مثالا على هذا النوع من السوناتا Miltonic sonnet.

---

1)- WILLIAM SHAKESPEARE (1564-1616): شاعر درامي بريطاني، مؤلّف وكاتب أشهر القصائد والمسرحيات العالمية، ولد هذا الشاعر بمدينة "Stratford"، من أشهر مؤلّفاته "Romeo and Juliet"، "Othello"، "The Tempest"، " The Winter Tales"، "Hamlet"، "As you like it" - مأخوذ من Encarta- 2006.

4- The Spenserian sonnet :

وهي للشاعر "Spenser"[1] ربّما كان هذا النوع من السوناتا "SONNETS" من أصعب هذه الأنواع في الشعر الانجليزي وهذا للأسباب التالية:

أ- عدد القوافي مضبوط وغير متغيّر والّذي هو قافيتان في الثمانية (OCTAVE) وثلاث قوافي في السداسية (SESTET).

ب- والسبب الثاني الذي يزيد من صعوبة هذا النوع من السوناتا هو صعوبة إيصال المعنى في عدد محدود من الأبيات.

تأخذ أبيات قصيدة Spenserian sonnet الوزن الأيامبي الرباعي Iambic pentameter.

على غرار السوناتا الشكسبيرية، السوناتا السبنسيرية لا يحدث فيها انفصال في المعنى، وتعدّ قصيدة الشاعر EDMUND SPENSER

---

1)- SPENSER EDMUND (1552-1599): هو شاعر انجليزي ولد بلندن، دخل جامعة "Coleridge"، من أشهر مؤلّفاته "The Faerie Queen" 1590، والقصيدة المشهـــورة "I Wrote Her Name Upon The Strand"، توفى سنة 1599 بلندن- مأخوذ من Encarta- 2006.

التي تحمـــل عنـــوان "one day I wrote her name upon the strand"، مثالاً حيًّا لهذا النوع من السوناتا.

وفي الأخير أراد بعض الشعراء ربـــط وجمـــع SONNET في مجموعات أُطلق عليهـــا اســـم "Sonnet Sequence" أي سلاســـل السونات، والتي غالبا ما يدور موضوعها حول مضمون واحد.

المبحث الخامس

شعر الأود The ODE:

هي كلمة يونانية تعني أغنية، وتغنّى غالبا هذه الأغاني من قبل مجموعة صوتية.

تأتي قصيدة ODE الانجليزية على أوزان ومقطوعات مختلفة.

قصيدة ODE تعتبر نوعا من Lyric لكنها أكثر جمالا من هذه الأخيرة لأنّ أسلوبها ليس صعبا، أمّا فيما يخصّ البنية فلها شكل ثابت متّفق عليه.

لا شكّ أنّ أجمل قصائد ODE في الشعر الانجليزي هي الرومانسية والتي من بينها قصيدة الشاعر "J.KEADS"، التي تحمل عنوان "Ode to a nightingale" بالإضافة إلى قصائد الشاعر SHELLEY.

وإن الخاصية المميّزة لقصيدة ODE هي خاصّية نغمتها العميقة المكتوبة لشخص معيّن.

المبحث السادس

الشعر الرعوي The Pastoral:

هو نوع من القصائد يدور موضوعها حول الحياة الريفية للرعاة، وقد اخترع هذا الغرض الشعري من قِبَل اليونانيين والرومانيين القدامى، وقد اتّبع الشعراء الانجليز خطى هؤلاء القدامى، فنسجوا أشعارهم على هذا المنوال.

وفي الحقيقة فإن قصيدة "PASTORAL" تمثّل وتصوّر حياة لأناس عاديون يعيشون حياة ريفية وسط الطّبيعة والأشجار ونسيم الزهور...الخ.

كما يصوّر هذا النوع من الشّعر (Pastoral) هروب الشاعر من ضجّة وفوضى المدينة إلى حياة هادئة وسط الطّبيعة المفعمة بالحيويّة والنّشاط.

إنّ مرحلة "Renaissance" "الانبعاث" هي السّبب في تطوير هذا النّوع من الشّعر (Pastoral)، ومسرحية "شكسبير" التي تحمل عنوان "As you like it" هي مثال حيّ على هذا النوع من الباستورال الدرامي.

المبحث السابع

المرثاة الشعرية The ELEGY:

هي قصيدة مكتوبة على شكل مزدوجات رثائية " Elegiac couplets"، وتلقى أبيات هذا النوع من الشعر (Elegy) مصاحبة لآلة المزمار ويدور موضوعها حول الحزن بسبب موت شخص عزيز أو فقدان شيء غالٍ.

وتعدّ قصيدة الشاعر "Gray"[1] التي تحمل عنوان " Elegy written in a churchyard" من بين القصائد المشهورة في الشعر الانجليزي.

إنّ المزدوجة الرثائية Elegiac Couplet متكوّنة من بيتين بدون قافية:

---

1)- TOMAS GRAY (1716-1771): شاعر بريطاني يمثّل شعره مرحلة الانتقال من الكلاسيكية إلى الرومانسية، بدأ في كتابة أول شعره بين سنة 1741-1742، وفي سنة 1750 أنهى القصيدة التي كانت سبب شهرته والتي تحمل عنوان " Elegy Written in Church-Yard"، والتي نشرت سنة 1751، أصبح هذا الشاعر أستاذاً للّغات الحيّة بـــ"Cambridge" سنة 1768، توفي سنة 1771- مأخوذ من Encarta- 2006.

البيت الأوّل يأتي على وزن بحر الداكتيل السداسي الطويل "Dactylic hexameter" الذي يتكوّن من ستّ تفعيلات.

والبيت الثاني هو على وزن الداكتيل الخماسي " Dactylic Pentameter" المتكوّن من خمس تفعيلات.

يوجد نوع آخر من الباستورال Pastoral يُطلق عليه اسم Pastoral Elegy والذي هو مزيج بين الرثاء (Elegy) والباستورال الرعوي (Pastoral)، وفي هذه القصيدة يبيّن الشاعر مدى حزنه بسبب فقدان شخص عزيز عليه.

كما أنّ شعراء هذا النوع يهتمّون أيضا بوصف التقاليد الريفية والعقود...الخ.

إنّ قصيدة الشاعر "MILTON" التي تحمل عنوان "Lycidas" والتي نشرت سنة 1637 هي التي جعلت هذا الشعر غرضا معروفا.

المبحث الثامن

شعـــر الهـــجـــاء The satire:

عرف الهجاء Satire في كلّ لغات العالم منذ العصور القديمة ومازال موجوداً حتى يومنا هذا.

عرّفه الأديب JOHNSON فقال:

"هي قصيدة فيها يهجو الشاعر الشرّ".

في هذا النوع من الشعر يهجو الشاعر ويهاجم الآفات الموجودة في مجتمعه أو في بعض الأشخاص الذين يعيش وسطهم.

صفة الشرّ عند بعض الشعراء ينظر إليها الشاعر ويهجوها بطريقة هزلية.

مثلا: قصيدة الشاعر "Alexander Pope" التي تحمل عنوان "Epistle to Dr.ARBUTHNOT"، وقد برز فيها جيّدا عنصرا الفكاهة والهزلية اللّذين يولّدهما الشاعر.

في هذا الغرض (Satire) تظهر تجربة الشاعر الذي يهدف إلى مهاجمة الصفات والعادات السيئة الموجودة في مجتمعه فالثأر منها بقصيدته، إذن يظهر دوره الفعال في مجتمعه.

بإمكان الشاعر أن يهجو في قصيدة "Satire" النظام التربوي أو النظام السياسي، أو انحلال الأخلاق الموجود في الطبقات الاجتماعية.

ومن بين الشعراء الانجليز المشهورين في هذا الغرض نذكر على سبيل المثال: Alexander Pope، Addison، Fielding، بالإضافة إلى الشاعر Chaucer[1] الذي كتب قصيدة تحمل عنوان " House of fame".

DOGGEREL نوع من Satire، يهجو فيه الشاعر بعض الكتابات الأدبية التي كتبت في عصره، ولا يفوتنا أن نذكر أنّ هذا النوع خال من القافية،...الخ.

---

1)- CHAUCER GEOFFREY (1343-1400): هو شاعر بريطاني لعب دورا مهماً في تطوير وتحسين الشعر الانجليزي وهذا بشهادة بعض الشعراء المشهورين مثل الشاعر "Edmund Spenser" والشاعر "John Dryden"، وقد اعتبروه أب الشعر الانجليزي، كان يفضّل هذا الشاعر كتابة قصائده باللّغة الانجليزية في الوقت الذي كان فيه اللغة اللاّتينية سائدة، وهو أوّل من استعمل الوزن الأيمبي الخماسي "Iambic Pentameter" في الشعر الانجليزي- مأخوذ من Encarta- 2006.

المبحث التاسع

شعر النكت The Limerick

هي قصيدة شعرية ذات شكل ثابت، يستعملها الشاعر لكتابة النّكت، وتكون قوافي البيت الأول والثاني والخامس متشابهة، وقافيتي البيت الرابع والثالث مثال:

There was a young woman named bright.	a
whose speed was much faster than light.	a
She set out one day	b
In a relative way	b
And returned on the previous night.	a

الفصل السادس

أنواع الشعر الانجليزي من حيث الشكل

المبحث الأول: الشعر المنثور

المبحث الثاني: الشعر المنثور الغير المنتظم

المبحث الأول

الشعر المنثور Blank Verse:

الشعر المنثور هو شعر غير مقفى، ومع أنه جائز أن يطلق هذا التعبير على أي نوع من أنواع الشعر الذي لا قافية فيه، فإنه في الواقع يعني الوزن "الأيمبي الخماسي" (أي "التفاعيل" الخمس) غير المقفى، وهو البحر الذي نَظم به "مارلو"[1] و"شيكسبير" و"بين جونسون" وشعراء مسرحيون آخرون من عصر الملكة إيليزابات معظم مسرحياتهم، وقد استعمل "ملتون" في الفردوس المفقود والفردوس المعاد وكومس "Comms" وتينسون في (الأمير) The princess وأنصاب الملك Idyll of the king و"براوينج" في سورديلّو Sordello وباراسيلوس "Paracelous" وشعراء كثيرون غيرهم.

---

1)- CHRISTOPHER MARLOWE (1564-1593): ولد هذا الشاعر في مدينة "Canterbury"، في سنة 1592 نشر قصيدته المشهورة " The tragical history of doctor Festus"، وفي سنة 1598 نشر قصيدة "Hero and leader"، وبعد وفاته نشرت قصيدة "The Jew of malta" سنة 1633 - مأخوذ من Encarta- 2006.

مثال من الشعر المنثور[1]:

Haw sweet the moonlight sleeps upon this bank
Here will we sit, and let the sounds of music
Creep in our ears: sift stillness and the night
Become the touches of sweet harmony,
Sit, Jessica, Look know the floor of heaven
Is thick inlaid with patinas of bright gold:
There's not the smallest orb which thou beholds
But in his motion like an angel sings
Still queering to the young-eyed cherubim;
Such harmony is in immortal souls;
But whilst this muddy vesture of decay
Doth grossly close it in, we cannot hear it

ومن القصيدة العربية هو:

مَا أَعْذَبَ شُعَاعَ القُصُورِ قَدّاً عَلَى هَذَا الشَّاطِئِ!
هَهُنَا سَنَجْلِسُ وَنَدَعُ أَصْوَاتَ المُوسِيقَى
تَتَسَلَّلُ إِلَى آذَانِنَا: فَالْهُدُوءُ النَّاعِمُ وَاللَّيْلُ
يَغْدُوَانِ لِمُسَابِ الأَنْسَاقِ العَذْبِ.
اجْلِسِي يَا جِسِيكَا، وَانْظُرِي كَيْفَ أَنْ قَرَارَةَ السَّمَاءِ

1)- صفاء خلوصي- المرجع السابق- ص216.

قَدْرُ صَفْحَة بِصَفَائِحِ سَمِيكَةٍ مِنَ الذَّهَبِ البَرَّاقِ
فَلَيْسَ هُنَاكَ أَصْغَرُ جَوْهَرٍ مِمَّا تَرَيْنَهُ
إِلاَّ وَهُوَ يُغَنِّي فِي حَرَكَتِه كَمَلاَكٍ
وَيُمْعِنُ النَّظَرَ فِي صِغَارِ المَلاَئِكَةِ ذَاتِ العُيُونِ الشَّابَّةِ
فَمِثْلُ هَذَا الانْسِيَاقِ المُوسِيقِي كَامِنٌ فِي الأَرْوَاحِ الخَالِدَةِ
إِلاَّ أَنَّهُ مَا دَامَتْ هَذِهِ الأَغْلِفَةُ الطِّينِيَّةُ مِنَ التَفَسُّخِ وَالْغَنَاءِ
تَحْبِسُهُ بِفَضَاضَةٍ فَلَيْسَ إِلَى سَمَاعِنَا إِيَّاهَا مِنْ سَبِيلٍ "شكسبير"

المبحث الثاني

الشعر المنثور غير المنتظم Irregular blank Verse:

وقد استعمله بعض الشعراء، من أمثال ماتيو أرنولد "Matthew Arnold"[1] ووليام.ئي.هينلي "W.E.Henley"، في قصائد تعدّ من عيون الشعر الانجليزي.

وهذا مثال مقتبس من شعر هينلي[2]:

A late lark twitters from the quit skies.

قَبْرَةٌ مُتَأَخِّرَةٌ تُزَقْزِقُ وَصَوْتُهَا آتٍ مِنْ صَوْبِ السَّمَاءِ الْهَادِئَةِ.

وَفِي الغَرْبِ And from the west

حَيْثُ الشَّمْسُ Where the sun, his day's work ended

---

1)- MATTHEW ARNOLD (1822-1888): شاعر وناقد بريطاني لعب دوراً هاما في تطوير الأدب النقدي، ولد بمدينة "LALEHAM" درس في مدينة "Winchester" عمل كأستاذ بجامعة "Oxford"، في بداية سنة 1860 بدأ هذا الأديب بالاهتمام بالأدب النقدي وترك الشعر، في عام 1886 عاد إلى أمريكا فدرس فيها.

من أشهر مؤلّفاته: "The strayed Reveler"1849، " Empedocles on Etna and other poems"1852، "Scholar Gipsy"1853، توفي سنة 1888 بسكتة قلبية- مأخوذ من Encarta- 2006.

2)-صفاء صلوحي- المرجع السابق- ص209.

وَقَدْ انْتَهَى عَمَلُهَا اليَوْمِيُّ تَتَبَاطَأُ فِي المَغِيبLingers as in content

كَمَا لَوْ كَانَتْ رَاضِيَةً مُطْمَئِنَّةً There falls on the old, greys city

يَقَعُ عَلَى المَدِينَةِ القَدِيمَةِ الرَّمَادِيَّةِ اللَّوْنِ An influence luminous

.and serene

أَثَرٌ مُضِيءٌ لَطِيفٌ، إِنَّهُ السَّكِينَةُ الوَضَّاءَةُ A shining peace

وأغلب الأغاني الانجليزية القديمة التي عرفت صدًى والمشهورة من نحو الكاتب سوندروز "Clerk Saunders" وزوجته أشارز ويل The wife of Usher's well وإيدوم أوجوردن "Edom o'Gordon" هي من هذا النمط. وهناك أمثلة أخرى محدثة من مثل جون جلبن " John Gilpin"، إكاوير وإديدوين وإنجلينا Edwin ad Angelina لجولد سميث والأخ الأربد Gray Brother.

الباب الثالث

مقارنة بين الشعر الانجليزي والعربي

مقـــدمـــة: مقارنة بين العروض العربي والانجليزي

الفصل الأول: مقارنة بين البحور العربية والبحور الانجليزية.

الفصل الثاني: تصنيف البحور حسب التفاعيل الانجليزية.

الفصل الثالث: مقارنة بين إيقاع الشعر العربي وإيقاع الشعر الانجليزي.

الفصل الرابع: مقارنة بين قافية الشعر العربي وقافية الشعر الانجليزي.

الفصل الخامس: تأثير الشعر الغربي على الشعر العربي.

الفصل السادس: أسباب وجود اختلاف بين الإيقاع الشعري في اللغة العربية والانجليزية.

مقدمة: مقارنة بين العروض العربي والانجليزي:

حين نُقارن الشعر العربي بالشعر الانجليزي، ينبغي أن نتذكر أن الفارق بينهما هو بقدر ما هنالك من فارق بين سماع حركة أخفاف الجمال ودقّات قلب الإنسان، فالشائع أن الشعر العربي -في الأصل- تقليد لحركة خُفِّ الجمل وأن أقرب الأوزان إلى ذلك هو الرجز، على رأي معروف الرصافي "مجزوء الكامل"، أما الشعر الانجليزي "فهو تقليد لضربات قلب الإنسان"[1]، هذا إذا صدّقنا نظرية إيمرسون "Emerson"[2] الذي يقول: "إن الوزن الشعري يبدأ بخفقات النبض وطول الأبيات في الأغاني والأشعار ويتقرر بطول شهيق الرئتين وزفيرهما، فإذا ما غنيت أو ترنمت بالبحور الانجليزية

---

1)- صفاء خلوصي: المرجع السابق- ص211.

2)- EMERSON RALPH WALDO (1803-1882): هو أديب وفيلسوف وشاعر أمريكي درس في "Boston" في سنة 1803، ثم دخل جامعة "Howard"، سافر إلى أوروبا وبالضبط إلى انجلترا بعدما تعرّض إلى مشاكل، هنالك التقى بالشاعر " Samuel Taylor Coleridge"، والشاعر "William WordsWorth" عندما كان عمره ثمانية عشر سنة، في سنة 1833 عاد هذا الأديب إلى أمريكا أين بدأ محاضراته التي جعلته مشهوراً، ألّف العديد من القصائد سنة 1867 من أشهرها "First may" توفي سنة 1882- مأخوذ من Encarta- 2006.

الاعتيادية كالرباعيات ذات المقاطع العشرة أو البحر ذي المقاطع الستة، أو أي بحر آخر أيقنت بسهولة أن هذه البحور ذات أصل عضوي مشتق من النبض الإنساني فهي لذلك ليست ملكا لأمة واحدة بل للبشرية جمعاء"[1].

وبما أن هناك شبها قويا، كما سنرى أدناه، بين أبسط البحور العربية وهو الرجز وأبسط البحور الانجليزية وهو البحر الأيمبي، فلا يستبعد أبدا أن يكون الشعر العربي أيضا مشتقا من ضربات قلب الإنسان، ولنأخذ كمثال لذلك الأبيات المزدوجة ذات المقاطع الثمانية "Octave syllabic Couplet". فنرى أنه يتألف من البحر الأيمبي ذي التفاعيل الأربع ويشترك كل بيتين منه في قافية واحدة، و"البيت هنا يعادل الشطر في بحر الرجز"، وقد يستعاض أحيانا عن الأيمبي الرباعي بالأيمبي الثلاثي لغرض التنويع ليس إلاّ، والمثال يوضح ما أعنيه:

So, having washed her plates and cup
And banked the kitchen fire up,
Miss Thompson slipped upstairs and dressed,
Put on her black (her second best),
The bonnet trimmed with rusty plush,

1)- OLEVERNIGHT: Introduction to English Language- England- P446.

Peeped in the glass with simpering blush,
From camphor-smelling cupboard took
Her thicker jacket off the hook
Because the day might turn to cold
Martin Armstrong: "Miss Thompson goes shopping"

وَهَكَذَا بَعْدَ أَنْ غَسَلَتْ "المسْ ثَمبسَنْ" أَطْبَاقَهَا وَالأَكْوَابَ
وَجَمَعَتْ نَارَ المَطْبَخِ بِشَكْلٍ كَوْمَةٍ
هَرَعَتْ إِلَى الطَّابِقِ الأَعْلَى وَارْتَدَتْ مَلاَبِسَهَا:
لَبِسَتْ ثَوْبَهَا الأَسْوَدَ (وَهُوَ ثَوْبُهَا الثَّانِي المُفَضَّلُ)،
وَقَدْ زَيَّنَتْ قُبَّعَتَهَا بِزَرْكَشَةٍ بُنِّيَةِ اللَّوْنِ
وَأَلْقَتْ نَظْرَةً خَاطِفَةً عَلَى المِرْآةِ بِابْتِسَامَةٍ خَجُولَةٍ
وَتَنَاوَلَتْ مِنَ الخِزَانَةِ الفَوَّاحَةِ بِرَائِحَةِ الكَافُورِ
مِعْطَفُهَا الثَّقِيلُ مِنْ فَوْقِ المِشْجَبِ
لأَنَّ النَّهَارَ قَدْ يُمْسِي بَارِدًا.

الفصل الأول

مقارنة بين البحور العربية والبحور الانجليزية

المبحث الأول: مقارنة بين البحر التروكي والمديد والرمل

المبحث الثاني: مقارنة بين بحر الأيمبي وبحر الرّجز

المبحث الثالث: مقارنة بين البحر الطويل وبحر الأنابيست

المبحث الرابع: مقارنة بين بحر التروكي وبحر الخفيف

المبحث الخامس: مقارنة بين بحر المديد الخفيف، والبسيط مع بحر التروكي

بعد القيام بمقارنة بين البحور الانجليزية والعربية توصّلت إلى النتائج التالية:

المبحث الأول

مقارنة بين بحر التروكي والمديد والرمل:

يجمع بحر التروكي بين مزايا بحر المديد وبحر الرمل، فالمديد عندنا مثل التروكي يخرج من (دائرة المختلف) وأبحر هذه الدائرة مؤلفة من ثماني تفاعيل، بيد أن المديد مجزوء وجوبا ولو أنه قد ورد تاما على وجه الشذوذ لا العموم في قول بعض الشعراء:

لاَ تَلُمْهُ إِنْ شَكَا مَا يُلاَقِي أَوْ بَكَى وَامْتَحِنْ بَاطِنَهُ بِالَّذِي مِنْهُ ظَهَرْ

–∪– | ––∪– | –∪– | ∪–∪–||.

فاعلات فاعلن فاعلاتن فاعلن

ويشبه التروكي بحر الرمل من حيث نوعية التفاعيل ولاسيما التروكي الثماني. أما الثلاثي فأشبه بشطور المديد الذي اعتراه البتر أي القطع الشديد وهو من العلل الممزوجة التي تجمع بين الحذف والقطع، ففاعلاتن (–∪––) دخل عليها الحذف فأصبحت (–∪–)

"فاعلا" أو "فاعلن"، ثم اعتراها القطع وهو حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله فصارت (-ᴗ--) فاعل.

أما التروكي الرباعي فأشبه بمجزوء الرمل. إذن، فالتروكي بوجه عام أقوى شبها ببحر الرمل منه ببحر المديد وإن وجدت فيه بعض خصائص البحر الأخير.

المبحث الثاني

مقارنة بين بحر الأيمبي وبحر الرّجز:

1- (أ) البحر الأيمبي Iambic Metre الرباعي أقرب شيء إلى مجزوء الرجز:

∪–∪– | ∪–∪∪
متفعلن متفعلن

2- الأيمبي الخماسي أقرب شيء إلى الرجز الاعتيادي:

∪–∪– | – –∪– | –∪–∪–||
متفعلن متفعلن متفعلن

ويتم الشبه بين بحر الرجز الوزن الأيمبي عندما ينتظم كلا شطرين في قافية واحدة مستقلة من الأبيات الأخرى، وتعرف أمثال هذه الأشكال المزدوجة بالـ"Heroic Couplet"، "الأبيات المزدوجة الخماسية"، وقد استعملها درايدن "Dryden" في " Absalom and Achitophel" و"بوب" في The duncied "البليد" وفي "اغتصاب الخصلة" وجولد سميث في القرية المهجورة "The Deserted Village" وجونسون في لندن "London" وكيتس في "إنديميون" Endymion

وبايرون في "القرصان" The Corsair وسوينبرن في تريسترام لايونيس Tristram Of Lyonnesse وإليك مثلا على أبيات درايدن الآتية[1]:

Of these the false Achitofel was first:
A name to all succeeding ages curst:
For close designs and crooked counsels fit.
Sagacious, bold and turbulent of wit,
Restless, unfixed in principles and place.
In power unpleased Impatient of disgrace;
A fiery soul, which, working out its way,
Fretted the pigmy body to decay,
And o'er-informed the tenement of clay.

ترجمة الأبيات بالعربية:

وَبَيْنَ هَؤُلاَءِ كَانَ أَكيتُوفيل الخائنُ أَوَّلَهُمْ
وَهُوَ اسْمٌ أَنْزِلَتْ عَلَيْهِ الأَجْيَالُ الْمُتَعَاقِبَةُ جَميعًا لَعْنَتَهَا
فَالْمُؤَامَرَاتُ الْمُتَتَالِيَةُ وَالإِرْشَادَاتُ الْمُلْتَوِيَةُ تُلاَئِمُ بَعْضَهَا بَعْضًا
لَقَدْ كَانَ فَطِينًا شُجَاعًا..وَفِكْرُهُ دَائِمُ الثَّوْرَةِ وَالإِضْطِرَابِ
لاَ يَسْتَقِرُّ عَلَى حَالٍ فَلاَ مَبَادِئَ ثَابِتَةٌ لَهُ وَلاَ مَكَانَ
غَيْرُ مُبْتَهِجٍ بِالْحُكْمِ وَلاَ صَبُورٌ عَلَى الفَضِيحَةِ!

1)- صفاء خلوصي: المرجع السابق- ص220.

كَانَ رُوحًا مِنْ نَارٍ عَمِلَتْ عَلَى شَقِّ طَرِيقِهَا
فَأَفْضَتْ بِالجِسْمِ القَزَمِ إِلَى انْحِلاَلٍ وَتَفَسُّخٍ
وَحَمّلَ هَيْكَلَ الطِّينِ مَا لاَ يُطِيقْ!..

المبحث الثالث

مقارنة بين البحر الطويل وبحر الأنابيست:

البحر الطويل هو لون من إيقاع الأنابيست في الانجليزية (ولو أن البروفيسر رايت "Right"[1] يميل إلى درجة في صنف "الأمفيبراك" والحقيقة أن هذا الوزن على رأى "شارلس لايل" متوافر في الانجليزية، وقد استعمله الشاعر براوننج في قصيدته Abt Vogler ففي هذه القصيدة نجد أبياتا تنطبق عليها جميع الشروط الواجب توافرها في البحر الطويل، كما في الأبيات الآتية التي نوردها على سبيل المثال[2]:

Ye know why the forms are fair, ye hear how the late is told.
Existent behind all laws that made them and, to, they are!
And there! Ye have heard and seen: consider and bow the head

إِنَكُمْ تَعْلَمُونَ لِمَ كَانَتْ هَذه الأَشْكَالُ جَمِيلَةً فَأَنْتُمْ تَسْمَعُونَ
كَيْفَ تَرْوَى القِصَّةُ تِلْكَ الَّتِي تَكْمُنُ وَرَاءَ جَمِيعِ القَوَانِينِ وَالَّتِي

1)- صفاء خلوص: المرجع السابق- ص221.

2)- المرجع نفسه- الصفحة نفسها.

كَانَتْ سَبَبًا فِي خَلْقِهَا وَإِذَا بِهَا كَمَا هِيَ، وَهُنَاكَ! قَدْ سَمِعْتُمْ وَرَأَيْتُمْ، فَاعْتَبِرُوا وَاحْنُوا الرُّؤُوسَ.

وإلى جانب أمثال هذه الأبيات الكاملة من الناحية الفنية، هناك أبيات لها في الحقيقة نفس الإيقاع الذي نجده في البحر الطويل، غير أنها تتضمن اختلافات وتحويرات بسيطة كحذف مقطع قصير (ب) في موضع ضعيف "Weak place" أو إضافة مقطع قصير في موضع ضعيف أيضا شطر مقطع طويل لا يحمل نبرة إلى مقطعين قصيرين، وكمثال للأول نقدم البيت الآتي:

Builder and maker, Thou, of houses not made with hands!

أَيُّهَا الْبَانِي الْمُنْشِئُ -أَنْتَ- لِبُيُوتٍ لَمْ تُشَيِّدْهَا يَدَانْ!

وهذا يماثل تماما الضرورة الشعرية الجائزة في القريض العربي، وهي حذف المقطع القصير الأول في بداية البيت. أما الثاني فخير مثال له هذان البيتان:

Concedes it well: each tone (of) our scale in itself is naught.
(And) I know not if, save in this, such gift be allowed to man.

"تَأَمَّلْهُ مَلِيًّا، فَكُلُّ لَحْنٍ حَسْبَ قِيَاسِنَا هُوَ بِذَاتِه لاَ شَيْءَ.
وَلَسْتُ أَدْرِي مَا إِذَا كَانَتْ هَذِه الْمَوْهِبَةُ، بِاسْتِثْنَائِهَا فِي هَذَا الشَّأْنِ، مِمَّا يَسْمَحُ لِلإِنْسَانِ أَنْ يَتَمَتَّع بِهِ".

فإذا حذفنا المقطعين المقوسين، أصبح البيتان من البحر الطويل دون أدنى شك، ويُرى أن إضافة المقطعين هنا هي في موضع ضعيف فوجودهما في الحقيقة لا يضر بالإيقاع.

وحين يظهر هذان المقطعان القصيران في الانجليزية يستعيض العروض العربي عنهما (في الموضع الثالث من التفعيلة الثانية) بمقطع طويل واحد لا يحمل النبرة، ومن الواضح أن تأثير الإيقاع العام لا يكسوه في اللغة الانجليزية ذات النبرات، من جرّاء إبدال الواحد بالآخر.

المبحث الرابع

مقارنة بين بحر التروكي وبحر الخفيف:

إن الحركة العامة لبحر الخفيف شبيهة بحركة التروكي التي يتخللها في الوسط إيقاع آيمبي. هذا وللخفيف قابلية خاصة للتمثل في صلب الشعر الانجليزي.

مثال:

Tiger | burning | bright

−∪ | −∪ | −∪

In the | forests | of the | night

−∪ | −∪ | −∪ | −∪

المبحث الخامس

مقارنة بين البحر المديد الخفيف، والبسيط مع بحر التروكي:

وإذا ما قابلنا المديد بالخفيف والبسيط، بدى لنا أنه مركب من الاثنين فله حركة التروكي التي هي طابع الخفيف بعد تجريده من الإيقاع الأيمبي وحركة الأنابيست التي هي سمة البسيط بعد تجريده من التفعيلة الآيمبية المزدوجة.

بعد هذه الدراسة المقارنة بين البحور الشعرية العربية والانجليزية استنتجنا أن إيقاع البحور العربية أكثر ملاءمة للشعر الانجليزي من غيرها.

الفصل الثاني

تصنيف البحور حسب التفاعيل الانجليزية

وعلى رأي البروفيسور "رايت"- الذي ينقل رأيه هذا عن إيفالد "Alwald" فإن البحور العربية يمكن تصنيفها حسب مجموعات البحور الانجليزية (التي هي يونانية في الأصل انتقلت إلى الانجليزية عن طريق اللاتينية) كمايلي[1]:

1- المجموعة الأيمبية Iambi (ـ∪):

وهي الرجز The Trembling والسريع The Swift، والكامل The Perfect والوافر The Exuberant.

2- المجموعة الانتيسباستية Antispastic:

وهي تتضمن بحرا واحدا فقط هو الهزج The Trilling.

3- المجموعة الامفيبراكية Amphibrachic (∪ـ∪):

وهي المتقارب(The Tripping (taking short steps، والطويل The Long والمضارع The Similar (to the Mujath.

1)- W. Wright: A. Grammar of the Arabic language- London- 1875- Vol II- P389

الفصل الثالث

مقارنة بين إيقاع الشعر العربي وإيقاع الشعر الانجليزي

المبحث الأول: الشعر الارتكازي أو شعر النبر

المبحث الثاني: الشعر المقطعي الكمي

المبحث الأول

الشعر الارتكازي أو شعر النبر:

الشعر الانجليزي مشهور بأنه ارتكازي نبريّ، ومعنى الارتكاز أن تكون في التفاعيل مقاطع يرتكز عليها وأخرى لا يرتكز عليها أي منبورة وغير منبورة.

ويتميّز إيقاع هذه التفاعيل بالضغط الواقع على بعض مقاطعها وليس بكمّها، لكن هذا لا يعني أن الضغط قد يزيد من"كمّ" المقاطع التي يقع عليها، وهذه مسألة "ثابتة" لا تغير من طبيعة هذا النوع الإيقاعي في أصله ومبتغاه.

وإذا أخذنا لهذا النوع من الإيقاع "الإيقاع الارتكازي النبري) بيتاً من الشعر الانجليزي، وليكن مقطع "مرتات في مقبرة بالريف للشاعر "Tomas Gray":

The Curfew tolls the knell of parting day[1]

1)- محمد.مندور: في الميزان الجديد- مكتبة نهضة مصر ومطبعتها مصر- القاهرة- ط3- (د.ت)- ص230.

فهذا البيت متكون من ست تفاعيل أيامبية، وكل تفعيلة مكونة من مقطع غير منبور والثاني منبور أو مرتكز عليه، ووزنه مع الرمزنا للارتكاز بالعلامة (–) ونرمز لغير المرتكز بالعلامة (∪) هو كالتالي:

∪ – | ∪ – | ∪ – | ∪ – | ∪ –

The Cur | few tolls | the knell | of par | ting day

وما على القارئ الذي يريد أن يحس بالإيقاع الارتكازي ويوزع البيت إلا أن يقرأه مع المرور بصفة على المقطع الذي يحمل الارتكاز، فالارتكاز نفسه كما يميز بين المقاطع يولّد إيقاعاً شعرياً.

إذن إيقاع الشعر الانجليزي هو إيقاع يعتمد على النبر وبالتالي هو إيقاع "ارتكازي".

المبحث الثاني

الشعر المقطعي الكمي:

المعروف السائد والمأخوذ به -في الأغلب- عند أكثر العرب والمستشرقين[1] أن الشعر العربي "كميّ" تتألف كلّ "تفعيلة" فيه من "مقاطع" مختلفة "الكمّ" بنسبة محدودة، وأوجز ما يعبر عن هذا قول الدكتور شكري عيّاد: "إن العروض العربي، كما نرجح، عروض كمّي أي أنه يقوم على التزام ترتيب معين ونسب ثابتة بين المقاطع الطويلة والقصيرة"[2]. غير أنّ نفراً من العرب والمستشرقين، كان "جويار[3]" و"محمد مندور" و"إبراهيم أنيس" و"محمد النويهي" روّادهم، ذهبوا، مما استخلصوه من أن موسيقى الأنواع الثلاثة المذكورة تقوم على عنصري "الكم" و"الإيقاع"، وإلى أن الأساس

---

1)- من أشهر هؤلاء المستشرقين: "إولد EWALD" و "ريت W.WRIGHT" في الجزء الثاني من كتابه "قواعد اللغة العربية A Grammar of the Arabic Language"الذي طبع بكمبردج غير مرّة- مأخوذ من Encarta- 2006.

2)- إبراهيم أنيس: المرجع السابق- ص98.

3)- STANISLAS GUYARD : Théorie Nouvelle de la Métrique Arabe- Paris- 1877- P55.

"الكمّي" لا ينهض بإعطاء الشعر العربي وموسيقاه التي تميزه عن النثر، ولابدّ من عامل آخر.

وهذا العامل الآخر هو "النبر" عند "جويار" و"محمد مندور" و"محمد النويهي"[1]، والتنغيم Intonation"[2] عند إبراهيم أنيس. وخلص مندور إلى أن الشعر العربي يجمع في موسيقاه "بين الكم والارتكاز[3]" وإن يكن الارتكاز في اللغة العربية موضوعًا شاقًا لا يزال في حاجة إلى البحث[4].أمّا النويهي فرأى أن العربية لا تأبى "أن يدخل عليها نظام الإيقاع النبري".

وأبرز ما يعترض على المحاولات السابقة، أن أية لغة لا تخلو من نبر وتنغيم إلى جانب أن المقاطع لابدّ أن تستغرق وقتاً من الزمن، ما يمثله قول الدكتور شكري عيّاد: "النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة، وإن تكن ظاهرة مطردة يُمكن ملاحظتها وضبطها. وإذا صحّ ذلك فإن القول بأن الشعر العربي شعر ارتكازي كالشعر الانجليزي والألماني قول ليس له -حتى الآن- ما يسنده من

1)- محمد النويهي: المرجع السابق- ص142-160.

2)- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر- المرجع السابق- ص151.

3)- محمد مندور: المرجع السابق- ص240.

4)- المرجع نفسه- ص238.

نتائج البحث اللغوي. ولعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربي بأنه كمّي ما يكون أدنى إلى الصواب، على أننا ننفي كون اللغة العربية لغة نبرية، أو كون عروضها عروضاً نبرياً، ولا نعني أن اللغة العربية خالية من النبر ولا أن النبر لا دور له في العروض العربي[1]".

إذن نستنتج أن إيقاع الشعر الانجليزي مبني على النبر والارتكاز وإيقاع الشعر العربي مبني على طول المقطع وعدد التفعيلة.

1)- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي- المرجع السابق- ص45-46

الفصل الرابع

مقارنة بين قافية الشعر العربي
وقافية الشعر الانجليزي

إن القافية العربية في أغلب حالاتها من النوع الذي يطلق عليه اسم "القافية المطلقة"، وهي التي يحرك فيها الروي بحركة قد تستطيل في الإنشاد حتى تصبح حرف مد بل يكون حرف المد الذي تنتهي به قافيتنا العربية جزءً من بنية الكلمة التي ينتهي بها البيت[1].

إذ يمكن للقافية المطلقة في اللغة العربية أن يحرّك فيها الرويّ ليصبح حرف مدّ مثاله قول أمير الشعراء أحمد شوقي[2]:

رِيمٌ عَلَى القَاعِ بَيْنَ البَانِ وَالعَـــمِ أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الأَشْهُرِ الحُرُمِ

لَمَا رَنَا حَدَثَتْنِي النَّفْسُ قَـــائِلَـــةً يَا وَيْحَ جَنْبِكَ بِالسَّهْمِ المُصِيبِ رُمِي

حرف الرويّ الّذي هو الميم قد يستطيل في الإنشاد حتى يُصبح ياء مد.

وإنّ مثل حركة المدّ هذه أوضح من الرويّ نفسه ويتلقّفها المستمع بوضوح وقوّة لا تقلّ عن الرويّ، ويطلق عليها الصوتيون اسم أصوات "اللين"، وهي أوضح الأصوات في كلّ لغة.

قال إبراهيم أنيس: "إنّ نحو تسعين بالمائة من الشعر العربي قديمه وحديثه وقعت فيه القافية المطلقة وهي التي لا يكاد يعرفها

1)- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي- المرجع السابق- ص311.

2)- أحمد شوقي: ديوان الشوقيات- دار الكتاب العربي- بيروت- 1977- ص57.

الشعر الانجليزي الذي تنتهي أبياته بحروف ساكنة، فقافيته مقيّدة كما هو معروف نحو قول الشاعر Milton:

Straight nine eye hath caught new pleasures

As the land skip round it measures

إن المقارنة بين القافية العربية والقافية الانجليزية تقتصر على ما نسمّيه في شعرنا "بالقافية المقيّدة" التي لا تتجاوز في الشعر العربي عشرة بالمائة، نستنتج من هذا القول أن المقارنة بين القافية في الشعر العربي والقافية في الشعر الانجليزي لا تكون في القافية المطلقة.

وعندما نقرأ بعض الأشعار الانجليزية ونجد أن القافية قد انتهت بكلمتين مثل Blue مع Drew، فنظنّ هنا أن هذه القافية الانجليزية التي هي في الحقيقة مقيّدة تشبه القافية العربية المطلقة لأنّها تنتهي بحرف مدّ.

لكن القافية العربية المطلقة ليست مطلقة بمجرّد أنها تنتهي بحرف مدّ، إنّما يجب أن يتوفّر الرويّ الّذي هو حرف عادي مثل الميم، ويضاف إليه حرف مدّ آخر.

بينما القافية في الشعر الانجليزي تعتمد على حرف مدّ وحده، وفي هذه الحالة لا يوجد في القافية الانجليزية ما يناظر الرويّ في القافية العربية.

وإنّ القافية المطلقة في الشعر العربي أوضح في السمع وأشدّ للأذن من قافية الشعر الانجليزي لأنّ الرويّ فيها يعتمد على الحركة التي تأتي بعده، والتي قد تستطيل في الإنشاد فتشبه حينئذ حرف مدّ، وإنّ حروف المدّ كما قلنا سابقا هي أوضح في السمع من الحروف الأخرى كالعين والفاء مثلا.

إن القافية المقيّدة في الشعر الانجليزي تنتهي بحرف ساكن مثل "Street" مع "Sweet" إذن هذه القافية غامضة نوعا ما لأنّها انتهت بحرف ساكن "Consonant" وخاصّة في الحروف المهموسة الشّديدة كالتاء والكاف، فلا تكاد القافية تتّضح في الأذن.

وبالتالي نستنتج أن القافية في الشعر العربي هي أكثر عناية بالموسيقى والإيقاع الشعري وهي أكثر وضوحاً في السمع.

بالإضافة إلى ذلك فإنّ القافية في الشعر العربي هي ثابتة من حيث موقعها في البيت إذ تأتي دائما في آخر كلمة من البيت الشعري، بينما القافية في الشعر الانجليزي -إن وجدت- قد نجدها في أوّل أو في وسط أو في آخر البيت الشعري.

الفصل الخامس

تأثير الشعر الغربي
على الشعر العربي

لقد أثّر الشعر الغربي الانجليزي على الشعر العربي منذ عام 1947 وإلى يومنا هذا تأثيرا بالغ العمق، لم يحدث مثله في أي وقت مضى منذ الربع الثاني من القرن التاسع عشر.

ويرجع السبب في ذلك إلى أن تأثير الشعر العربي على الشعر العربي في الفترة السابقة اقتصر على الموضوع فحسب، أما التأثير في جانبي الشكل فلم يكن كبيراً أو حاسماً، فقد ترجمت أعمال الشعراء الغربيين العظام ابتداء من "شكسبير" و"الرومانتكيين" الانجليز إلى اللغة العربية وكان لهذه الترجمات تأثيرها على الشعر العربي، لكن هذا التأثير انحصر في موضوع الشعر[1]، أي في الفكرة والمضمون كما اقتصر على الأشكال المجازية والبلاغية وعمق العواطف.

وقد نجم عن هذا التأثير استخدام الصور الشعرية الدالة واستخدام التشخيص والتعبير عن الأفكار بشعر قصصي، ومحاولة تحقيق الوحدة العضوية بين الفكرة والعاطفة، كما نجم عنه استعارة أفكار من الحياة (الأمثال والاستمارات...الخ)، وعلى الرّغم من

1)- عبد الرحمن شكري: مجلة المنقطف- مج 36- العدد5- (د.ط)- 1939- ص545.

ذلك لم يكن[1] "لشكسبير" و"شيلي"[2] وشعراء الغرب الرومانتكين تأثير عميق على الشعر العربي مثلما كان لإليوت "Iliot"، الذي كان يقطع هذا الشعر عن أصوله الأولى، فإلى جانب تأثيره على المضمون، أحدث تغيّرا في الشكل إلى الحد الذي لم يسق أنّ حدث مثله في تاريخ هذا الشعر.

ومع ذلك ينبغي ألا نهمل أثر "شكسبير" أعظم كُتّاب الدارما الكلاسيكي الانجليزي، فقد كان الشعر دوره الفعال -إن صح التعبير- "في تمهيد الأرض"، أمام تأثير "إليوت" وانتشاره لأن الدراما الشعرية عند "شكسبير" هي التي أغرت بعض الشعراء العرب بصياغة شكل شعري جديد، وهو ما يسمى باسم "الشعر الحرّ"وهو الشعر الوحيد الذي أتاح لهم اقتباس التكيكات المعقدة التي استخدمها "ت.س.أليوت" ومجموعة من الشعراء الانجليز منهم "أزرا باوند" "EZRA POUND"، و"هايدا دولتل" HIDA DOOLITTLE، و"ريتشارد الدنجملون" RICHARD ALIDINGTOW، الذين حاولوا أن يستخدموا الصور البحرية الدقيقة في استمرارهم، وبالإضافة إلى

1)- محمد معطف بدوي: "شكسبير والغريب"- دراسات القاهرة- (د.ط)- 1965/1966- ص181-196.

2)- محمد عبد الحي: شيلي والعرب- جرنال الأدب العربي"- ج3- 1973- ص76-89.

ذلك فإن الشعراء العرب المحدثين نجحوا في ابتكار أسلوب شعري جديد يتسم بالسهولة والمرونة.

وبدأت هذه العملية مع تزايد تأثير الرومانتيكية الغربية وعلى الشعر المهجري وخاصة شعر لشعراء العرب المسيحيين في أمريكا الشمالية استمرت في مدرسة "أبولو"، التي كان يرأسها الشاعر المصري أحمد زكي أبو شاذي.

وعلى أي حال فإن بزوغ النزعة الواقعية في الشعر جعله أداة للتعبير عن الحركات الوطنية، والاجتماعية، والشيوعية، في العالم العربي، حيث استغلت هذه الحركات تأثيره على الجمهور، وارتبطت هذه التغيرات التي حدثت في كلا الشكل والمضمون في الشعر العربي الحديث بثلاثة ظواهر أساسية:

1- النتيجة التي انتهى إليها الشاعر العربي الحديث من أن الشعر العربي الحديث وتراثه الثقافي لا يستجيبان لتحديات العالم المعاصر، ولا يحققان طموح الشاعر إلى إبداع شعر عربي ذي نزعة إنسانية عربية.

2- الانتقال من الوصف المادي، أي من وصف العالم الخارجي إلى وصف العالم الداخلي، عالم الشاعر النفسي والروحي، وقد بدأ هذا الانتقال مع انتشار الرومانتيكية، وازدياد تأثيرها، وهذا

بالإضافة إلى محاولة استخدام الصور الشعرية المعبرة، بدلاً من الوصف المادي بهدف التشبيه.

3- اطراح المعجم الشعري الكلاسيكي، والشعر السيمتري الوصفي للقصيدة وابتداع أسلوب مستقل يتسم بالبساطة الحيوية يعتني بحصيلة غنية من اللغة العامية بطوائفها في التعبير ثم اكتشاف نظام إيقاعي جديد يناسب المضمون والشكل الجديدين.

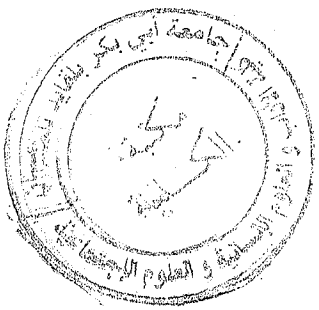
ومردّ هذه التغيرات إلى اتصال الشعراء العرب الوثيق بالشعر الأوروبي، ومحاولتهم محاكاته في الشكل والمضمون، بالإضافة إلى ذلك، أن هذا العصر إنما هو عصر حديث بكل ما أتى به من تجديد وابتكار في التكنولوجيا، وفي علم النفس والاجتماع، والاقتصاد، وهو بالنسبة للشعراء العرب يعد عصرًا سياسيًّا وتغيّرًا في العادات، والقيم، والأديولوجيات، وقد أدى كل مما أحرزه الشاعر العربي من ثقافة واسعة رحيبة الأفاق إلى أن أصبح أرهف إحساسا، وأشد وعياً بالأحداث التي تدور من حوله وغدت رُؤيته لمشكلات حياته المادية والروحية أكثر عمقاً ووحدة وصار يصد عن رؤية إنسانية شاملة.

واهتمام الشاعر الغربي الحديث بعالمه الداخلي دفعة إلى التجارب العاطفية الرقيقة والعابرة وأن يحس الصور الجامحة التي لا يمكن التعبير عنها باللغة التقليدية سواء كانت العواطف واضحة أم

خفية، ولهذا السبب نزع أسلوبه الشعري إلى الغموض، ولما وجد هذا الشاعر أن الشكل والمضمون في الشعر العربي الكلاسيكي أصبحا غير ملائمين لحياته الجديدة، اتجه إلى الأدب الغربي وأمده بالشكل والمضمون الملائمين لروح العصر في زعمه واعتقاده طبعاً، وهكذا راح يحاكي كل أشكال الشعر الغربي من القصيدة الغنائية ODE، والسونيت SONETT، والاستلترا "Stanza" والملحمة والشعر الدرامي غير المقفي التي ذكرناها سابقاً في غير مقام من هذا البحث.

الفصل السادس

أسباب وجود اختلاف بين الإيقاع الشعري في اللغة العربية والانجليزية



المبحث الأول: المحيط الفيزيائي

المبحث الثاني: المحيط الاجتماعي

أسباب وجود اختلاف بين الإيقاع الشعري بين اللغة العربية والانجليزية:

العوامل التي تجعل الاختلاف وتبعد التشابه بين إيقاع الشعر العربي وإيقاع الشعر الانجليزي هي عديدة ومختلفة.

العناصر الثقافية المختلفة التي يؤثر فيها المحيط الذي ينقسم إلى قسمين كما أكده "إدورد سبير"Edward Sapir في كتابه " Les Sens commun"[1]:

المبحث الأول

المحيط الفيزيائي:

هذا العنصر لا يستطيع الإنسان أن يتحكم فيه وهو جمل طبوغرافيا (الجبال، السواحل، الهضاب، السهول، الوديان، الصحراء)، بالإضافة إلى مبحث الحيوانات والمصادر المعدنية.

1)- EDWARD SAPIR : Les Sens commun- P22.

فهذا العنصر يلعب دوراً هاما ويؤثّر على طبيعة المصطلحات اللغوية المستعملة وبالتالي فهو يؤثّر على الشعر لأنّ هذا الأخير هـــو عنصر من اللّغة.

المبحث الثاني

المحيط الاجتماعي:

هذا العنصر يشتمل على القيم الاجتماعية والأخلاقية والنظام السياسي والمستوى المعيشي.

كل هذه العناصر قد تؤثر على اللغة وبالتالي على الشعر الذي هو عنصر من اللغة فيحدث الاختلاف باختلاف العناصر الفيزيائية والاجتماعية في كلا اللغتين (العربية والانجليزية).

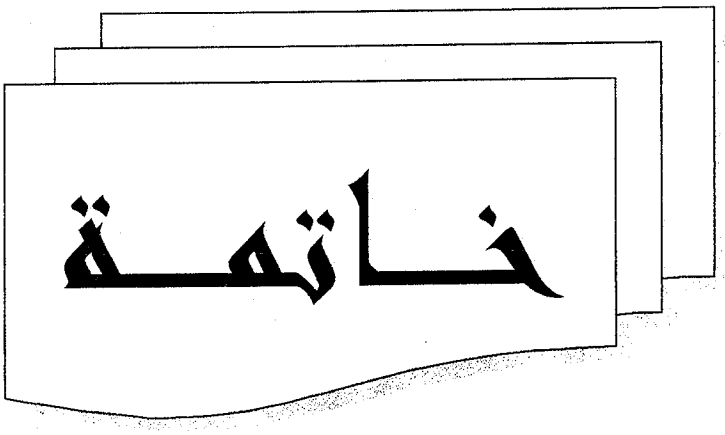
العامل البسيكولوجي:

بالإضافة إلى العامل الاجتماعي والفيزيائي اللّذان يؤثّران على طبيعة اللّغة، نجد أيضا العامل البسيكولوجي، إذ يقول "Chomsky"[1]:

"اللغة نظام معرفي يخضع لأي بنية عقلية أو سيكولوجية لإنسان عادي".

1)- CHOMSKY : Linguistic introduction- Andrew Redford- Cambridge University- press- P65.

من هذا القول يمكننا أن نستخلص أن العامل السيكولوجي قد يؤثر على اللغة وبالتالي يؤثر على الشعر وإيقاعه، فإيقاع شاعر عربي عاش في الجاهلية وسط الجبال والوديان يختلف عن إيقاع شاعر إنجليزي يعيش داخل المدينة، إذن الفاعل السيكولوجي يلعب دوراً هاماً ويتحكم في بناء اللغة والشعر.



خاتمة

بعد خوض غمار هذا البحث الذي هو عصارة جهد جهيـــد بذلته، توصّلت إلى نتائج مفادها:

أن فنّ الشعر في اللّغة العربية يناسب هذه اللغة الشاعرة الـــتي انتظمت مفرداتها، وتراكيبـــها ومخـــارج حروفهـــا علـــى الأوزان والحركات، وفصاحة النطق بالألفاظ، فأصبح لها من الشعر الموزون فنّاً مستقلاً لإيقاعه عن سائر الفنون التي يسند إليها الشعر في كـــثير من اللّغات، فالشعر في هذه اللّغة هو دقيق وكامل الأداة.

ويستطيع المرء التأكيد على أنّ إيقاع الشعر لا ينحـــصر في الموسيقى الخارجية المتمثّلة في الوزن والقافية، ولا ينحصر كذلك في المظاهر الشكلية التي تحقّق هندسة البناء الشعري، بـــل أنّ الإيقـــاع الحقيقي يشكّل كلّ عناصر القصيدة من أسلوب تركيبي، وصـــوتي، وخيالي تصويري، ودلالي إيحائي، وبذلك يكون المحور الذي تقـــوم عليه فنية النص، وبقدر ما تكون عليه حركته ونشاطه تكون قـــوّة الإشعاع الفنّي أشدّ.

إنّ الدّور الفني للإيقاع البلاغي يتجلّى في كونه أداة هامّـــة للكشف عن الآفاق الكامنة وراء الظاهرة من التشكيلات والمعاني، ولا يمكن لأيّ تذوّق فنّـــي أو تحليـــل أدبي أن يتجاهـــل حركتـــه المتواصلة، والممتدّة على كامل النصّ، بل إنّ أيّة دراسة لجماليـــات

الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة ما لم تتبيّن الحركة الإيقاعية الداخلية التي تؤثّر في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ إنّها هي التي تمنحه مذاقه الخاصّ الّذي يميّز تأثير الوزن العروضـــي الواحد في القصائد المختلفة.

إنّ أهمّية هذا البحث أنّه وضع بين يديّ القارئ وسيلة مـــن أهم وسائل التحليل الفنّي، فالإيقاع هو البوتقة التي تنصهر داخلـــها كلّ تلك العناصر والظّواهر الفنية المشكّلة للنصّ، ليتشكّل نوع من الانسجام والتلاؤم والتناغم الذي يعدّ أهمّ أسس الجمال الفني، ولو افتقده النصّ لفقد هويّته الفنيّة.

أما القافية فهي عمل تنظيري لاحق لتشكيل شعري صادق، ولا شكّ أنّه عمل بارع، لكنّه في الوقت نفسه محدود، قد يتغيّـــر أو يتعدّل أو تضاف إليه استخدامات أخرى وربّما يـــزول، وذلـــك حسب التطوّر ومقتضياته.

لقد كان جليّا وواضحاً عند القيام بالمقارنة بـــين الإيقـــاع والقافية في الشعر العربي والشعر الانجليزي أن اللّغة العربية هي لغـــة موسيقية تظهر فيها العناصر الإيقاعية جليّة، وأن السرّ في ذلـــك أن الشعر في هذه اللغة وجد كاملاً مستقلاً عن الفنون الأخرى عكس

اللّغة الانجليزية التي قد يمزج فيها مع فن المسرح والملحمة وغير ذلك من الفنون.

وقد تبيّن لي بعـــد هـــذه الدّراســـة أنّ العـــروض والأوزان والتفعيلات في اللّغة الانجليزية هي أعقد من عروض وأوزان الـــشعر العربي، إذ قد يصعب حتى على أبناء هذه اللّغة فهمها.

بعد دراسة كل من الإيقاع والقافية في كل من اللغتين العربية والانجليزية، توصلت إلى النقاط التالية:

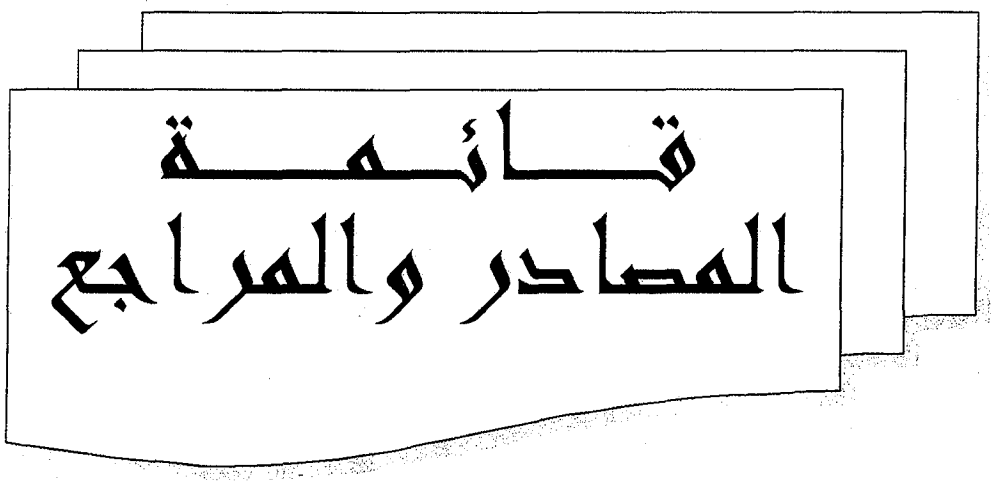
- التزام كل من الشعر العربي والانجليزي بخطة الوزن.
- التزام الشعر العربي الأصل بقافية واحدة، بينما يلتـــزم الشعر الانجليزي بخطة القافية المتنوعة على نظام محدد.
- خضوع عملية الوزن لنظام التفعيلة في كل من اللغتين.
- قافية الشعر العربي تأتي مطلقة (قد تستطيل في الإنشاد) كما تأتي مقيّدة، في حين أنّ قافية الشعر الانجليـــزي تأتي دائما مقيّدة بحرف ساكن.
- في القصيدة الانجليزية بعض الأنواع قوالب محـــددة، كالسونت التي تلتزم بثمانية أسطر لها قافية ثم ستة لها قافية أخرى مثلاً.

- أوزان الشعر الانجليزي هي أشد صعوبة وتعقيداً مـــن الشعر العربي والدليل على هذه الصعوبة وهذا التعقيد اعتماده على المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة في كل كلمة.
- إيقاع الشعر العربي يعتمد على الكمّ وطول المقطـــع بينما إيقاع الشعر الانجليزي هو إيقاع ارتكازي يعتمد على النبر"Stress".
- في الشعر العربي زحافات وعلل والشعر الانجليزي فيه أيضا ما يسمونه بـــالإحلال "Substitution" فتـــراهم يضعون مقطعا أسبوندیا ومحل مقطع داكتيل أو مقطع أيامبي.

وإذ أنهي هذا الموضوع أود أن أقول إن هذه الدراسة المقارنة قد بيّنت أنّ رغم تباين واختلاف الإيقاع والقافية في الشعر العـــربي والانجليزي في عدّة جوانب إلاّ أنّهما يعملان على تحقيق الانـــسجام داخل القصيدة الشعرية.

وحسبي من كلّ ذلك أنّني حاولت البحث في الموضوع، علّني أزيح بعض الغموض على الباحثين لمثل هذا الموضوع.

والحمد لله ربّ العالمين



قائمة المصادر والمراجع

المراجع العربية:

1- القرآن الكريم.

2- إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر العربي- مكتبة الأنجلو المصرية - ط3- 1965.

3- إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- القاهرة- ط5- 1979.

4- ابن جني: مختصر القوافي- تحقيق: د.سيد أحمد علي محمد- مكتبة الزهراء- القاهرة- د.ط- د.ت.

5- ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده- تحقيق محي الدين عبد الحميد- مطبعة السعادة- مصر- ط2- 1955.

6- ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات- تحقيق الدكتور جوردت الركابي- دار الفكر- دمشق- ط2- 1977.

7- ابن سراج: المعيار في أوزان الأشعار- تح: محمد رضوان الداية- مكتبة دار الملاح- ط3- 1979.

8- ابن سيده: المخصص- السفر 3- مادة (وضع)- دار الفكر- بيروت- د.ط- 1978.

9- ابن سينا: الشفاء- الرياضيات- جوامع علم الموسيقى- تحقيق زكرياء يوسف- القاهرة- ط3- 1952.

10- ابن عبد ربه: العقد الفريد- تحقيق أحمد أمين وزميله- لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة- 1960.

11- ابن معتز: البديع- تحقيق كراتشوفسكي- لندن- د.ط- 1935.

12- ابن منظور: لسان العرب- دار صادر- بيروت- ط3- 1994/ج8.

13- أبو حيان التوحيدي- المقابسات- ط3- دار الأدب- بيروت- 1989.

14- أحمد زكي أبو شادي: أطياف الربيع- القاهرة- ط1- 1933.

15- أحمد عبد الله فرهود وزهير مصطفى الياجزي: المعلقات العشر- دار القلم العربي- ط1- 1998- سوريا.

16- أحمد القنّائي: الكافي في علمي العروض والقوافي- مكتبة مصطفى الحلبي- مصر- ط2- 1957.

17- الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر- ط3- 1983.

18- الأخفش أبو الحسن سعيد بن مسعدة الجاشعي: تحقيق أحمد راتب النفاخ- بيروت- دار الأمانة- 1974.

19- أدونيس (علي أحمد سعيد): في قصيد النثر- مجلة شعر السنة الرابعة- العدد 14- 1960- مقدمة الشعر العربي- دار العودة- بيروت- ط2- 1970.

20- اميل بديع يعقوب: المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر- دار الكتب العلمية- بيروت- ط1- 1991.

21- انسي الحاج: لن المقدمة- المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر- بيروت- ط2- 1982

22- توفيق صايغ: معلقة- المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر- بيروت- 1923.

23- الجاحظ: البيان والتبيين- المكتبة السلفية- د.ط- د.ت.

24- جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- ط2- 1979

25- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء- تحقيق محمد الحبيب بن خوجة- دار الغرب الإسلامي- بيروت- ط3- 1986.

26- الخزرجي: العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة- صنعة الدماميني- تحقيق: الحساني حسن عبد الله- مطبعة المدني- القاهرة- ط1- 1973.

27- الخطيب التبريزي: الكافي الوافي في العروض والقوافي- تحقيق عمر يحيى- فجر لدين قباوة- حلب المكتبة العربية- د.ط- 1970.

28- الخليل بن أحمد: العين- تحقيق عبد الله الدرويش- مطبعة الثاني- بغداد- 1376.

29- الرافعي: تاريخ آداب العرب- دار الكتاب العربي- بيروت- ط2- 1974.

30- رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي- نشأة المعارض بالإسكندرية- د.ط- د.ت.

31- رضوان محمد حسين النجار: الوجيز الصافي في علمي العروض والقوافي- المكتبة الوطنية الجزائرية- ط1- 2003.

32- رضوان محمد حسين النجار: الجواهر في البحور والقوافي- مكتبة فلاوسن 11 شارع معركة فلاوسن تلمسان- الجزائر- 2000.

33- الزّوزني: شرح المعلّقات السبع- تح: محمد الفاضلي- المكتبة المصرية- بيروت- ط1- 1998.

34- سامي مهدي: قصيدة النثر- البداية والأزمة- آفاق عربية- العدد 10- 1987.

35- س. موريه: الشعر العربي الحديث- ترجمة سعد مصلوح- الناشر عالم الكتب- القاهرة- ط1- 1969.

36- سهيل إدريس وجبور عبد النور: "معجم المنهل"- فرنسي/عربي- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر- ط11- 1990

37- سيد قطب: النقد الأدبي- دار الفكر العربي- د.ت.

38- شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي- دار المعرفة- ط1- 1968.

39- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر- مكتبة الخانجي- القاهرة- ط3- 1993.

40- صفاء خلوصي: فن الترجمة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ط2- 2000.

41- صلاح الدين الصفدي الخليل بن أيبك: توشيح التوشيح- تحقيق: البير حبيب مطلق- دار الثقافة- بيروت- ط1- 1966.

42- عبد بدوي: دراسات في النص الشعري- دار الرافعي الرياض- ط2- 1984.

43- عبد الحميد راضي: شرح تحفة الخليل- بغداد- ط1- 1968.

44- عبد الرحمن شكري: مجلة المقتطف- مح 36- العدد 5- 1939.

45- عبد الحميد حسن: الأصول الفنية للأدب- مكتبة الانجليزية المصرية- القاهرة- ط2- 1944.

46- عبد العزيز الأهواني: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر- الأنجلو مصرية- القاهرة- (د.ط)- 1962

47- عبد القاهر الجرجاني: تعليق السيد محمد رشيد رضا- دار المطبوعات العربية للطباعة والتوزيع والنشر- د.ط- د.ت.

48- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب ومناقاتها- دار الفكر- بيروت- د.ط- 1970.

49- د.عبد الله الغدامي- تشريع النفس- مقاربات تشريعية لنصوص الشعرية المعاصرة- دار الطليعة- بيروت- ط1- 1981.

50- العقاد: اللغة الشاعرة- مطبعة الاستقلال الكبرى- القاهرة- (د.ت).

51- العقاد: الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين- المكتبة الثقافية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- د.ط- 1974.

52- علي يونس: تفصيلات قضية وزن الشعر العربي بين الكم والنبر والتنظيم.

53- الفارابي: الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ط، د.ت.

54- قدامه بن جعفر: نقد الشعر- تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم الخفاجي- مكتبة الكليات الأزهرية- ط1- 1980.

55- كامل كيلاني: نظرات في تاريخ الأدب الأندلوسي- القاهرة- ط1- 1924.

56- كمال الدين عبد الرحمن بن محمد الأنباري: الموجز في علم القوافي- تحقيق عبد الهادي هاشم- نشر دمشق- مجلة المجمع العلمي العربي- 1956/ج1.

57- مجدي رهبة- معجم مصطلحات الأدب- مكتبة لبنان- بيروت- د.ط- 1974.

58- مجدي العقيلي: السماع عند العرب- منشورات رابطة خريجي- الدراسات العليا- ط1- ج4- د.ت.

59- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي- دار الكتب العلمية- بيروت- ط1- 2004.

60- محمد عبد الحي: شيلي والعرب- جرنال الأدب العربي- ج3/1973.

61- محمد عوني عبد الرءوف: القافية والأصوات اللغوية- مكتبة الخانجي- مصر- 1977

62- محمد الماغوط: الآثار الكاملة- دار العودة- بيروت- ط2- 1981.

63- محمد معطف بدوي: شكسبير والغريب- دراسات القاهرة- 1965/1966.

64- محمد مندور: في الميزان الجديد- مطبعة نهضة مصر- القاهرة- ط2- د.ت.

65- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد- دار الفكر- ط2- 1971.

66- مصطفى حركات: قواعد الشعر- المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية- الجزائر- د.ط- 1989.

67- ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر- دار المعرفة الجامعية الإسكندرية- 1994.

68- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر- مكتبة النهضة- بغداد- 1960- ط7- دار العلم للملايين- بيروت- 1983.

69- نعيم الباقي: قواعد تشكل النغم في موسيقى القرآن- مجلة التراث العربي- العددان 15، 16- د.ت.

70- نعيم الباقي: عودة إلى موسيقى القرآن- مجلة التراث العربي- ط4- 1987.

الدواوين:

71- أبي تمام: ديوانه- شرح الخطيب التبريزي- تحقيق: محمد عبده عبد عزام- دار المعارف- مصر- 1969.

72- أحمد شوقي: ديوان الشوقيات- دار الكتاب العربي- بيروت- 1977.

73- امرؤ القيس: ديوانه- تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم- دار المعارف- مصر- ط4- 1984.

74- بدر شاكر السيّاب: ديوانه- دار العودة- بيروت- 1971

75- سميح القاسم: ديوانه-دار العودة- بيروت- (الأعمال الكاملة)- د.ط- 1973.

76- عبيد بن الأبرص: ديوانه- شرح كرم البستاني- دار بيروت- 1984.

77- المتنبي: الديوان- دار صادر- بيروت- ط1- 1958.

78- محمود درويش: الديوان- دار العودة- بيروت- ط11- 1984

79- النابغة الذبياني: ديوانه- شرح يوسف شكري فرحات- دار الجيل- بيروت- ط1- 1992.

المراجع الأجنبية:

80- A.P.COWIE: Dictionary of classical and contemporary- English- Lebanon Library- 1997.

81- A.S.HORNBY with A.C.GIMSON: Dictionary of current English - Oxford University Press- 1974.

82- AHMED MOHAMED EL HASANI : An Introduction to English poetry- University of Aleppo- Syria- 1984.

83- ALA'UDDIN H.AL.JUBOURI and A.W.AL-WAKIL: English Poetry- University- of Baghdad- 1980.

84- CHOMSKY : Linguistic introduction- Andrew Redford- Cambridge University- press.

85- EDWARD SAPIR : Les Sens Commun- Jean Elie- Boltanski- Les édition de minuit.

86- GIDSON GERMON: The Poet and the form- Translated by SABRI MOHAMED HOUSSINE and ABDE AL-RAHMANE KAOUDE- Arabia Saudi- 1995.

87- GRELLET and MARTE HELÈNE VALENTIN: In Introduction to English literature- 79 BLD Sain- German France- Paris- 1993.

88- OLEVERNIGHT: Introduction to English Language- England.

98- PHILIP DAVIDS ROBERTS: How Poetry Work- Printed in England- St IVESPIC- 1986.

90- STONISLUS GUYARD : Thèses Nouvelle de la Métrique Arabe- Paris- 1877.

91- WILLIAM and FORGET : Translation of ancient Arabian poetry chiefly pre Islamic- LONDON- P X Lix- 1930.

92- W. WRIGHT : A. Grammar of the Arabic language- London- 1875- Vol II.

93- Collection Microsoft Encarta 2006.

ملخّص

ملخّص باللغة العربية

لا يمكن أن نتصوّر الشعر دون إيقاع وقافية، والشعر له علاقة بالموسيقى والغناء في اللغة العربية والانجليزية وفي اللغات الأخرى.

إن الإيقاع في الشعر العربي هو إيقاع مستمدّ من سماع أصوات أخفاف الإبل، أمّا إيقاع الشعر الانجليزي فهو تقليد لضربات قلب الإنسان.

كما أنّ إيقاع الشعر العربي مبنيّ على الكمّ وطول المقطع الصوتي، بينما الإيقاع في الشعر الانجليزي يعتمد على النبر، وبالتالي فهو إيقاع ارتكازي.

إن القافية هي ظاهرة إيقاعية ليست خاصة بالشعر العربي وحده، وإنما هي ظاهرة عامّة في الشعر الّذي كتب ويكتب بلغات أخرى لكن على تنوّع وتمايز.

القافية في الشعر العربي قد تأتي مقيّدة أو مطلقة فتستطيل في الإنشاد، بينما القافية في الشعر الانجليزي تأتي غالبا مقيّدة، فتنتهي أبياتها بحروف ساكنة.

إضافة إلى هذا فإنّ القافية في الشعر العربي ثابتة، أي أنّها تجيء في آخر كلمة من البيت، في حين أنّ القافية في الشعر الانجليزي قد تأتي في أوّل أو وسط البيت كما قد تجيء أيضًا في آخره.

النتيجة المتوصّل إليها أنّه رغم وجود اختلاف وتباين بين إيقاع اللّغة العربية والانجليزية وقافيتهما إلاّ أنّهما يعملان على تحقيق الانسجام والتوازن بين عناصر القصيدة وبالتالي تشكيل العامل الفني.

ملخص باللغة الفرنسية

RESUME

Le présent résume consiste a étudié d'une manière générale le rythme et la rime de la poésie arabe et anglaise

Cette étude nous a permis de conclure que la poésie ne peut se faire sans l'apport du rythme et de rime aussi que la musique

Le rythme de la poésie arabe semble avoir été enregistré à partir du sens des galops de chameau, tandis que celui de la poésie anglaise est une imitation des battements du cœur humain.

On outre, le rythme de la poésie arabe repose sur la quantité et la longueur des syllabe phonique par contre le rythme de la poésie anglais est bâtit sur l'accentuation de la syllabe

La rime est une apparence rythmique ne concernant pas uniquement la poésie arabe, mais elle est généralisée aux autres poésies écrites dans les autres longues de leur diversité.

La rime de la poésie arabe peut être conditionne ou libre, contrairement, la rime anglaise est toujours conditionnée, dont les verses en fin de la verse sont muets.

Ajouté a cela la rime de la poésie arabe est stable car elle est située toujours a la fin du dernier mot de la verse, cependant, la rime anglaise peut être situé au début, au milieu ou en fin du verse.

On conclusion, le résultat de cette recherche résume que malgré la diversité de la rime et le rythme ente les deux longue, n'empêche de dire que l'objectif est le même, c'est-à-dire la réalisation d'une harmonie et de l'équilibre du poème.

ملخص باللغة الانجليزية

ABSTRACT

We can not speak about poetry without referring to rhythm and rhyme.

Poetry has a strong relationship with music and songs in the Arabic, English and other languages.

Rhythm in Arabic poetry is taken from sounds made by paces of camel, yet the English rhythm is taken from throbs.

The rhythm in the Arabic poetry is based upon the number and the length of the syllables, whereas, rhythm in the English poetry realizes on "stress", so it is a stressed rhythm.

The rhyme is a rhythmic phenomenon, it does not characterizes the Arabic poetry, it is universal phenomenon.

The rhyme in the Arabic poetry is either bound or free (it take characteristic of length), however, the rhyme in the English poetry is always bound, put simply, it verses end with syllabic consonant.

The most noticeable thing to mention is that the rhyme in Arabic poetry is fixed i.e. it is placed in the last word of the verses contrary to the English one which is invariable it (it can be in the beginning, in the middle or in the end) of the verse.

As the conclusion, we may say that despite the fact that the rhythm and rhyme are different in both languages. It is not wide of the mark, that is they aim at achieving harmony and balance between the elements of the poem.

فهرس المحتويات

كلمة حق

إهـــــداء

مقدّمـة.....2

مدخـل

موسيقية اللغة العربية وأبعاد العلاقة بين الموسيقى والشعر

1- موسيقية اللغـــة العربيـــة.....12

2- أهم الظواهر التي تتجلى فيها القيم الصوتية في النص الشعري....16

3-. أبعاد العلاقة بين الموسيقى والشعر.....39

الباب الأول

الإيقاع ضوابطه في الشعر العربي

الفصل الأوّل: الإيقاع والوزن في الشعر العربي

المبحث الأوّل: ماهية الإيقاع.....44

1- الإيقاع لغة.....44

2- الإيقاع في الشعر.....46

المبحث الثاني: أقسام الإيقاع.....49

1- الإيقاع الداخلي.....49

2- الإيقاع الخارجي.....55

الفصل الثاني: القافية في الشعر العربي

المبحث الأوّل: ماهيـــة القافيـــة.....59
المبحث الثاني: أنـــواع القافيـــة.....61
المبحث الثالث: حـــروف القافيـــة.....64
المبحث الرابع:حركات حـــروف القافيـــة.....66
المبحث الخامس: ألقـــاب القافيـــة.....67
المبحث السادس: عيوب القافية.....69

الفصل الثالث: العروض العربي

المبحث الأوّل: ماهي العروض.....80
1- واضع علم العروض.....81
2- العروض لغة.....81
3- العروض اصطلاحاً.....82
المبحث الثاني: البيت الشعري في القصيدة العربية.....83
1- أقسام البيت الشعري في القصيدة العربية.....83
2- التفـــاعيـــل.....83
3- جدول التفعيلات.....84
المبحث الثالث: أنواع البيت الشعري في القصيدة العربية.....85
المبحث الرابع: تركيب الشعر العربي.....86

1- الـــسبـــب.....86
2- الـــوتـــــد.....87
3- الفـــاصلـــة.....88
المبحث الخامس: التقطيع العروضي.....90
1- التقطيع لغة.....90
2- التقطيع اصطلاحا.....90
المبحث السادس: قواعد الكتابة العروضية.....91
1- الحرف المشدد.....91
2- التنوين.....91
3- الألـــف.....91
4- الـــواو.....92
5- حركة الإشباع.....92
6- حركة الروي.....92
7- همزة الوصل المسبوقة بالمتحرك.....92
8- ألف أداة التعريف.....92
9- اللام الشمسية.....93
10- واو عمرو.....93
11- الساكنان.....93

الفصل الرابع: البحور الشعرية ومفاتيحها

المبحث الأوّل: البحر الطويل.....95
المبحث الثاني: البحر المديـــد.....97
المبحث الثالث: البحر البـــسيط.....98
المبحث الرابع: البحر الـــوافر.....99
المبحث الخامس: البحر الكامل.....100
المبحث السادس: البحر الهزج.....101
المبحث السابع: البحر الرجز.....102
المبحث الثامن: البحر الرمل.....103
المبحث التاسع: البحر السريع.....104
المبحث العاشر: البحر المنسرح.....105
المبحث الحادي عشر: البحر الخفيف.....106
المبحث الثاني عشر: البحر المضارع.....107
المبحث الثالث عشر: البحر المقتضب.....108
المبحث الرابع عشر: البحر المجتثّ.....109
المبحث الخامس عشر: البحر المتقـــارب.....110
المبحث السادس عشر: البحر المتدارك.....111

الفصل الخامس: العلل والزحافات

المبحث الأوّل: مدلول الزحافات.....113
1- تغيير الحركة.....113
2- حذف الحركة.....113
المبحث الثاني: أنواع الزحافات.....114
1- الزحاف المفرد.....114
2- الزحاف المركب.....117
المبحث الثالث: مدلول العلة.....118
المبحث الرابع: أنواع العلل.....119
1- أنواع علل الزيادة.....119
2- أنواع العلل التي تكون بالنقص.....120
المبحث الخامس: جداول الزحافات والعلل.....123
1- جدول الزحافات وأنواع البحور التي تدخل عليها123
2- جدول العلل ونوع البحور التي تدخل عليها.....124
المبحث السادس: جداول شرح الزحافات والعلل.....125
1- جدول شرح وتعريف الزحاف وما يدخله من التفاعيل وما تصير إليه التفعيلة.....125
2- جدول شرح وتعريف للزحافات وما يصير إليه وما يدخل فيه من البحور.....126

3- جدول شرح وتعريف العلل وما تدخلها من التفاعيل وما تنقل إليه التفعيلة.....127

الفصل السادس: الدوائر العروضية

المبحث الأول: تعريف الدوائر العروضية.....129
المبحث الثاني: دائرة المؤتلف.....131
المبحث الثالث: دائرة المختلف.....132
المبحث الرابع: دائرة المتّفق.....133
المبحث الخامس: دائرة المشتبه.....134
المبحث السادس: دائرة المجتلب.....135

الفصل السابع: الموشحات

المبحث الأول: الموشح 137
1- المعنى اللغوي.....137
2- التعريف الاصطلاحي.....137
المبحث الثاني: بناء الموشح.....139
1- أقسام الموشح.....141
2- الدور.....142
3- أقسام الدور.....142
4- البيت في الموشح.....143
5- الأقفال والخرجة.....144

المبحـــث الثالـــث: أوزان الموشـــحات.....146

1- أقسام الموشحات من حيث الأوزان.....146

الفصل الثامن: الأوزان التجديدية في الشعر العربي

المبحث الأول: الشعر المرسل.....149

المبحث الثاني: "الشعر المنثـــور" و"قـــصيدة النثـــر".....151

المبحث الثالث: شعر التفعيلة "الشعر الحرّ".....158

1- حقيقة المصطلح.....158

2- إشكالية النشأة.....159

3- الأساس والماهيّة.....161

4- القافية في شعر التفعيلة.....173

الباب الثاني

الإيقاع وضوابطه في الشعر الانجليزي

مقـــدمـــة: ماهي اللغة والشعر الانجليزي.....175

الفصل الأوّل: تعريف وشرح لبعض المصطلحات الشعرية في اللغة الانجليزية

المبحث الأوّل: الإيقـــــاع (Rhythm).....179

المبحث الثاني: الـــــــوزن (Meter).....182

المبحث الثالث: الكـــــــم (Quantity).....183

المبحث الرابع: النبر وأهميته في الشعر الانجليزي (Stress/Accent)..185
المبحث الخامس: التفعيلة وأنواعها في الشعر الانجليزي (Foot).....186
المبحث السادس: التوافق (Assonance).....188
المبحث السابع: الوقفة النهاية للبيت(Verse pause).....189
المبحث الثامن: الوقفة الضمنية(Caesura).....190

الفصل الثاني: العروض في الشعر الانجليزي

المبحث الأوّل: التقطيع العروضي.....192
المبحث الثاني: البحور الشعرية الانجليزية.....194
1- البحر الأيمبي أو العنبقي.....194
2- بحر التروكي.....198
3- وزن الأنابيست.....201
4- بحر الداكتيل.....205
5- بحر السبوندي.....208
6- بحر الأنفيبراك.....208
7- وزن البيريس.....209
المبحث الثالث: مفاتيح البحور الشعرية عند Coleridge.....210

الفصل الثالث: القافية في الشعر الانجليزي

المبحث الأول: تعريف القافية.....213
المبحث الثاني: أنواع القافية في الشعر الانجليزي.....215
1- القافية الكاملة أو الشاملة.....215
2- القافية غير التامة.....216
3- قافية نهاية.....216
4- القافية المذكرة أو المفردة.....216
المبحث الثالث: رمز القافية.....217

الفصل الرابع أشكال المقطوعات الشعرية الانجليزية

المبحث الأول: المقطوعة المزدوجة.....219
المبحث الثاني: المقطوعة الثلاثية.....221
المبحث الثالث: المقطوعة الرباعية.....223
المبحث الرابع: المقطوعة الخماسية.....225
المبحث الخامس: المقطوعة السداسية.....227
المبحث السادس: المقطوعة السباعية.....229
المبحث السابع: المقطوعة الثمانية.....231
المبحث الثامن: المقطوعة السبنسارية.....234
المبحث التاسع: خاتمة لأشكال الشعرية.....236

الفصل الخامس: الأغراض الشعرية الانجليزية

المبحث الأول: الملحـــة (The Epic).....238

المبحث الثاني: القصّة الشعرية الغنائيـــة الـــشعبية (The Ballad)..242

المبحث الثالث: الشعر الغنائي (The Lyric).....245

المبحث الرابع: شعر السوناتا (The Sonnet).....248

المبحث الخامس: شعر الأود (The Ode).....253

المبحث السادس: الشعر الرعوي (The Pastoral).....254

المبحث السابع: المرثاة الشعرية (The Elegy).....255

المبحث الثامن: شعر الهجاء (The Satire).....257

المبحث التاسع: شعر النكت(The Limerick).....259

الفصل السادس: أنواع الشعر الانجليزي من حيث الشكل

المبحث الأوّل: الـــشعر المنثـــور.....261

المبحث الثاني: الشعر المنثور غير المنتظم.....264

الباب الثالث

مقارنة بين الشعر الانجليزي والعربي

مقـــدمـــة: مقارنة بين العروض العربي والانجليزي.....267

الفصل الأول: مقارنة بين البحور العربية والبحور الانجليزية

المبحث الأول: مقارنة بين البحر التروكي والمديد والرمل.....271
المبحث الثاني: مقارنة بين بحر الأيمبي وبحر الرّجز.....273
المبحث الثالث: مقارنة بين البحر الطويل وبحر الأنابيست.....276
المبحث الرابع: مقارنة بين بحر التروكي وبحر الخفيف.....279
المبحث الخامس: مقارنة بين بحر المديد الخفيف، والبسيط مع بحر التروكي.....280

الفصل الثاني: تصنيف البحور حسب التفاعيل الانجليزية

1- المجموعة الأيمبية.....282
2- المجموعة الانتيسباستية.....282
3- المجموعة الامفيبراكية.....282
4- المجموعة الأنابيستية.....283
5- المجموعة الآيونية.....283

الفصل الثالث: مقارنة بين إيقاع الشعر العربي

وإيقاع الشعر الانجليزي

المبحث الأول: الشعر الارتكازي أو شعر النبر.....285
المبحث الثاني: الشعر المقطعي الكمي.....287

الفصل الرابع: مقارنة بين قافية الشعر العربي
وقافية الشعر الانجليزي
291.....

IIالفصل الخامس: تأثير الشعر الغربي على الشعر العربي
295.....

الفصل السادس: أسباب وجود اختلاف بين الإيقاع الشعري
في اللغة العربية والانجليزية

المبحث الأول: المحـيط الفيزيـائي.....301
المبحث الثاني: المحـيط الاجتمـاعي.....303
خـاتمـة 306
قائمة المصادر والمراجع.....311
ملخّص باللّغة العربية.....323
ملخّص باللّغة الفرنسية.....325
ملخّص باللّغة الانجليزية.....326
فهرس المحتويات.....328