الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي و البحث العلميّ

جامعة ابن خلدون – تيارت –

كليّة الآداب و اللّغات

قسم اللّغة و الأدب العربيّ

فرع دراسات أدبية

تخصّص: أدب حديث و معاصر

مذكّرة تخرّج لنيل شهادة ماستر الموسومة بـ:

بنية الوزن الشعري الحديث من التوقيع إلى التنويع

إعداد الطّالبتان:

01– . لامية قادي

02– . فتيحة قرشال

إشراف:

د. إبراهيم بوشريحة

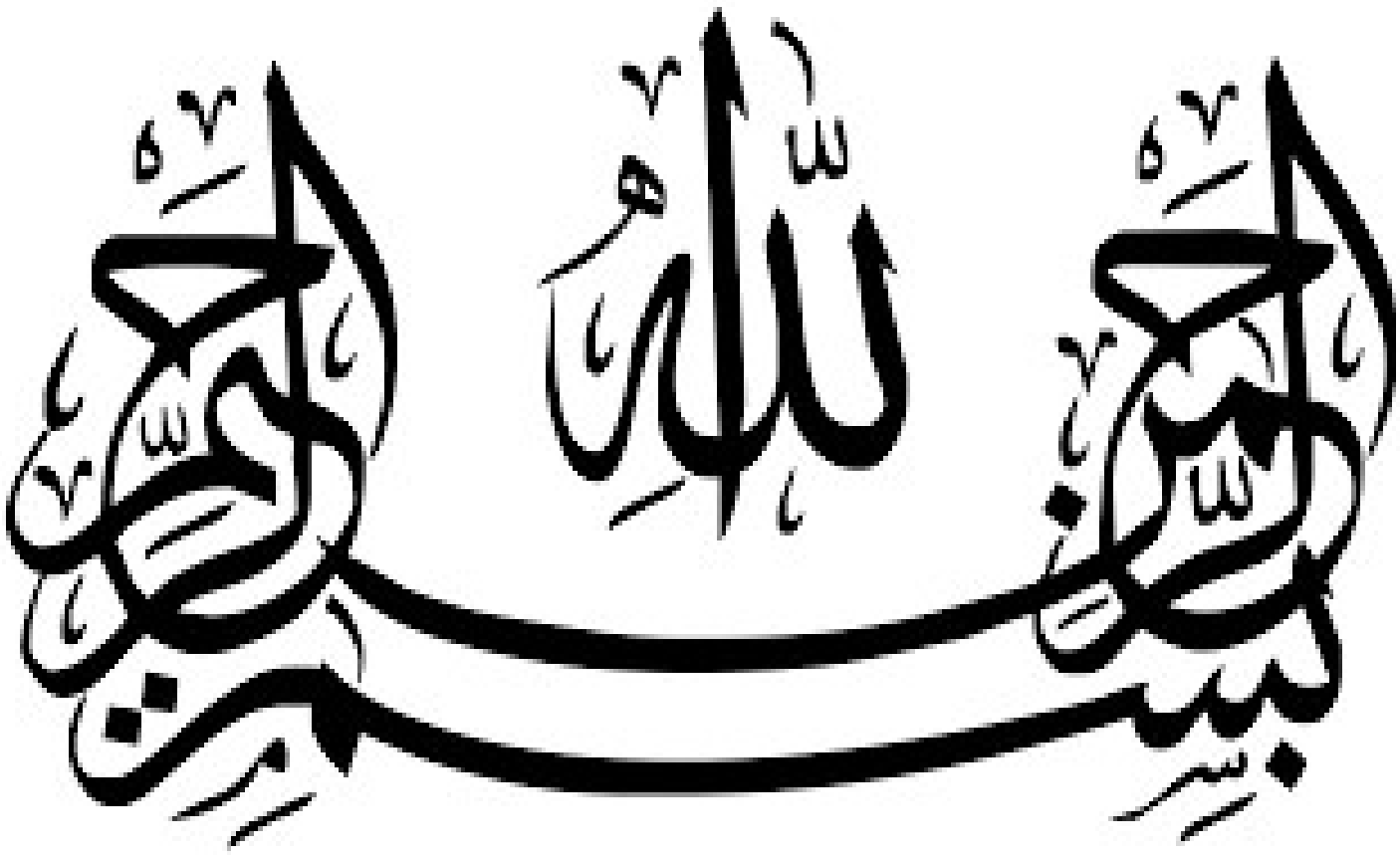
أعضاء لجنّة المناقشة

د. بلقاسم خروبي..... رئيسا

د. إبراهيم بوشريحة..... ..مشرفا و مقرّرا

د. محمد دبيح..... عضوا و مناقشا

السّنة الجامعيّة:2018م – 2019م/ 1439هـ ــ 1440هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

{وَ عَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُنْ تَعْلَّمُ وَ كَانَ فَضْلُ اللهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا}النساء ـ الأية: 113.

قال الرسول صلى الله عليه و سلّم "من لا يشكر الناس لا يشكر الله" نتقدّم بجزيل الكلمات و عطر الياسمين إلى كلّ من قدّم لنا يد العون لتنهض جيوش الجهد إلى سلّم النور و قتل جهل الظلام، وأتوجه بأجمل الألحان وفن الإبداع و رسم الشكر إلى الأستاذ الدكتور **"إبراهيم بوشريحة"** الذي بارك لنا في جهدنا ، فجزاك الله خيراً عن طيبة قلبك ورحابة صدرك وتفهمك لمصائب عقولنا.

ـ كما نشكر كل أساتذة قسم اللغة و الآداب العربي بجامعة إبن خلدون ــ تيارت على ما بذلوه معنا من مجهودات ونصائح وقراءات نقدية وتصحيحات أثناء الفترة الدّراسية.

نرسم زهرةَ شكرٍ إلى أبائنا وأمّهاتنا ونمحي عبارات الفشل إلى الأستاذ الفاضل، و إلى أصدقائنا، ونصنع فراشةً إلى أزواجنا وأولادنا و نعطّر لباس فضل إلى كل من لبس معنا معطف التخرج.

الإهداء

بين يدي باقة من إهداءات، لا تكتفي .....

تصنع الجيل الجديد.....

تكتب ألحان الجمال.....

ترسم أغلى الناس..... أبي الحبيب

تعطر أطهر إمرأة.....أمي الحبيبة

تبسم سماء قلبي..... زوجي العزيز

تكمل لحن عاطفتي ..... إبنتي ملاكي

نور علمي.....الأساتذة الكرام

ألطف السلام و القلوب.....أصدقائي

إلى جميع هؤلاء ..... أهدي سبيل قلبي بقلم الجهد و ثمرة علمي...

سلاما يا أحبتي .....

لامية

الإهداء

الحمد لله جلّ ثنائه و تقدست أسمائه الذي أنار لنا درب الاجتهاد و وفقنا لإنجاز هذا العمل نسأله عزّ وجل السداد و نجاح في الدنيا و الأخرة

أهدي ثمرة جهدي إلى: من أوصلتني إلى هنا بمحبتها إلى من يفيض قلبي بحبها إليك يا أمي الغالية

إلى من له فضل الكبير علي، من كافح ليعلمني من ألبسني رداء العفة و التواضع إليك يا أبي العزيز

إلى من قادني إلى طريق النجاح و علمني أنّ الحياة إرادة وعمل و مثابرة إلى زوجي.

إلى سلام عاطفتي إليك يا إبني

إلى عائلة زوجي التي لولاها لما تمّ هذا النجاح

إلى كل من نسيهم قلمي و تذكرهم قلبي.

فتيحة

مقدمة

مقدمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصّلاة و السلام على سيدنا مُحَمَّد، و على آله و صحبه أجمعين، و على من تبعهم بإحسان إلى يوم الدين أما بعد:

فالشعر فن من فنون الحياة، يحمل الشاعر معه في أحقاب سفره لبلاد الأحلام، يأخذه إلى عالم الملاهي لينسى الوجع و الأشواق، يأتيه بسفينة بيضاء ليحلق بعيداً عن الأحزان، يرسم العاطفة و يلّون المشاعر، يجعله يكتب عما يدور في لبّه من أفكار و خواطر، ليسحر الآخر و يسعده،قال الرسول صلى الله عليه و سلم (إنَّ مِنَ الشِعْرِ لَحِكْمَة و إنّ مِنَ البَيَانِ لَسِحْراً)، و قال عمر بن الخطاب ﷺ (الشِعْرُ مِيْزَانُ العَرَب)، إنّ الشّعر العربي يتميز بإيقاع موسيقي ساحر، و بأوزان مخصوصة، و تأتي على شكل شطرين الذي يكوّن ما يسمى بالبيت الشعري.

أصبح الوزن وعاءً يحمل الشّعر، و لذلك نرى بعض نقادنا العرب، يعرّفون الشّعر بأنّه كلام موزون مقفى، و هذا ما يبرز أهمية الوزن في الشّعر، ولا يقوم الشّعر إلاّ بوزنٍ يضبطه حتى فرّق النّقاد بين الشّعر و النثر بالأوزان، كما أنّها تختلف و تتعدّد تفعيلاتها و ظلّ الشاعر ينسج على منوالها حتى داهمه زمن الحداثة فراح يتلاعب بهذه التفعيلات فبدأ بالشّعر المرسل ثم بالشّعر التفعيلة.

و من بين الأسباب التي جعلتنا نختار هذا الموضوع هي:

ذاتية: الرّغبة في الإكتشاف و الإطلاع على كل ما يتعلق ببنية الوزن الشعري الحديث من التوقيع إلى التنويع و لحبّنا لعلم العروض.

أما الأسباب **الموضوعية** فهي مرتبطة أساساً بقيمة الموضوع العلمية خاصة في إضاءة بعض الخصوصيات و الخلفيات النظرية و المعرفية لما ينتجه من أدوات تكفي الدارس للبحث و المعالم و المفاهيم و فيه نوع من التجديد و هذا ما جعلنا نختاره.

و هذا ما دفعنا لطرح الإشكال التالي: كيف يبنى الوزن في الشّعر؟ و إلى أيّمدى يتوافق الشّعر الحديث مع أصالة الشّعر العربي القديم؟ وما هي أوجه الاتفاق و الاختلاف؟

و من أجل معالجة هذه القضايا اتّبعنا المنهج التحليلي الإحصائي، كمرجعية لتحليل القصائد و لإحصاء البحور و التفعيلات.

و قد كان اهتمامنا بهذا الوزن حتى بادرنا إلى دراسة الوزن الحديث في موضوع موسوم ب: "**بنية الوزن الشعري الحديث من التوقيع إلى التنويع**" متتبعين مراحل تطور هذا الوزن، فارتسمت خطةُ بحثٍ لتتشكل من مدخل و فصلين.

ـ تحدثنا في **المدخل** عن بنية الوزن الحديث و عّرفنا الوزن (نشأتها و علة تسميتها)

ـ **الفصل الأول**:عرّفنا التوقيع ثمّ تطرّقنا إلى الكتابة العروضية ثمّ تحدثنا عن التوقيع بين القديم و الحديث.

ـ **الفصل الثاني**: تطرّقنا فيه إلى تعريف التنويع، ثمّ تحدثنا عن التشكيل الإيقاعي، التنويع بين الهذليين و الحديث و عند المعاصرين ، و طبّقنا على مجموعة من الأشعار في الفصلين الأول و الثاني.

و **ختمنا** بحثنا بأهم ما توصلنا إليه من نتائج، و اعتمدنا على مجموعة من المصادر و المراجع منها: العمدة في محاسن الشّعر و آدابه و نقده، و البيان و التّبيين و بعض المعاجم منها لسان العرب، و بعض المراجع منها الجواهر في البحور و الدوائر.

و ككلّ بحثٍ واجهتنا بعض **الصعوبات**، و نذكر على سبيل المثال غزارة المادة العلمية و صعوبة التنسيق بينها، بالإضافة إلى وجود غموض في بعض المصطلحات.

و في الأخير نرجو أن نكون قد سلّمنا أهم جوانب الموضوع و لو بقليل، و إنّنا نسجل هنا الشكر الجزيل إلى أستاذ المشرف الدكتور "إبراهيم بوشريحة" على ما تكرّم به من نصح و تصحيح و إرشاد، فجزاه الله حسن الجزاء، و إلى كل من قدّم لنا النصائح و الإرشادات و إلى الأساتذة المناقشين و كذا إلى جميع الزملاء الدراسة.

ـــ تيارت في: 2019/06/20 ميلادي

ـ الموافق ل: 17 شوال 1440 هجري

ـــ الطالبتان:

ـــ قادي لامية

ـــ قرشال فتيحة

مدخل

مفاهيم في مصطلحات العنوان

أولا: البنية:

جاء في لسان العرب لابن منظور ت (711هـ) "البِنية و البُنية ما بَنَيْتَهُ، و هو البِنَى والبُنَى.....يقال بِنْيَةٌ، و هي مثل رِشْوَةٍ و رِشَا كأَنَّ البِنْيةَ الهيئة التي بُنِيَ عليها مثل المِشْيَة و الرِّكْبةِ. والبُنَى، بالضم مقصور، مثل البِنَى . يقال: بُنْيَةٌ و بُنَى و بِنْيَةٌ و بِنَى، بكسر الياء مقصور، مثل الجِزْيةِ وجِزَى، و فلان صحيح البِنْيةِ أَي الفِطْرة و أبنَيْتُ الرجل: أعطيته بِناء أَو ما يَبْتَني به داره."[1]

فالبنية من الناحية اللّغوية مصدر فعلها ثلاثي "(بني) وتعني هيئة البناء، ومنه بنية الكلمة أي صيغتها، و فلان صحيح البنية: سليم."[2]

وإذا رجعنا إلى دلالتها الاصطلاحية نجد قول أوسوالد ديكور " إذا كنّا نقصد بالبنية كلّ نظام مفردOrganisation فإنّ الكشف عن البني (التراكيب) اللّغوية قديم جدا قدم الدرس اللّغوي"[3]"فالبنية مصطلح هيمن على الدراسات اللّسانية و النقدية المعاصرة، فهي مجموعة العناصر

[1] ـ ابن منظور: لسان العرب، مادة (بنى)، دار صادر، بيروت، لبنان، ج/15، ط1، 1997م، ص: 160 ـ 161.

[2] ـالمعجم الوجيز (الميّسر)، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط1، 1414هـ، 1993م، ص: 23.

[3] - ذهبية الحاج حمو: لسانيات التلّفظ و التداولية الخطاب، دار الأمل، الجزائر،د.ط، 2005، ص:49.

اللّغوية التي يشتمل عليها النص و التي تتفاعل فيما بينها على أساس تكاملي و هي التي تعد موضوعاً للدّراسات المختلفة الدّراسية، الأسلوبية، الدراسة اللّسانية، الدراسة النحوية، ...." [1]

مثلا: البنية في علم الصرف هي الصيغة و المادّة اللّتان تتألف منها الكلمة أي حروفها وحركاتها وسكونها مع اعتبار الحروف الزائدة و الأصليّة كلّ في موضعه. " [2]

و من خلال ما ذكر نستنتج أنّ البنية أتت من البناء و لا يمكن إرجاعها إلى أمور ورائية، ويمكن أن تنطبق على أي مادة أو ظاهرة، و تعني البناء و التشيّيد و العمارة و الكيفية.

[1] ـ بوطارن محمد الهادي، رتيمة محمد العيد، لخلف نوال، عزوقلى زينب، بن زروق نصر الدين، المصطلحات اللّسانية و البلاغية و الأسلوبية و الشعرية، إشراف: محمد الهادي بوطارن، دار الكتاب الحديث، القاهرة، الكويت، الجزائر، د.ط، 1431هـ ـ 2010م، ص: 354 ـ 355.

[2] ـ محمد التونجي، راجي الأسمر: المعجم المفصل في علوم اللغة، مراجعة: إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1414هـ ـ 1993م، ص: 13.

ثانيا: الوزن:

جاء في لسان العرب "الوزن ثقل الشيء بشيء مثلِه كأوزان الدراهم ، و مثله الرَّزْنُ، وزن الشيءَ وزنا وزِنَة. قال سيبويه: اتَّزَنَ يكون على الاتخاذ و على المطاوعة ، و انه لحَسَنُ الوِزْنَةِ أي الوزن، جاؤوا به على الأصل ولم يُعِلُّوه لأنّه ليس بمصدر إنما هو هيئة الحال " [1]

كما يعتبر الوزن عنصر أساسي و سمة جوهرية من سمات الشّعر تميزه عن غيره من الفنون، و الشّعر دون الوزن لا يعتبر شّعرا، بل يغدو مكوّنه الرئيسي الذي لا ينفك عنه، فها هو "قدامه بن جعفر" هو أوّل من عرّف الشّعر على أنّه: "قولٌ موزونٌ مقفى يدل على معنى" [2]

و يرى "حازم القرطاجني" أنّ "الشعر كلام مخيّل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية..."[3] وقوله:"الشّعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النفس....." [4]

و نلاحظ من خلال التعاريف السابقة أنّ الوزن نبض قلب للشّعر، فإن توقف النبض توقف الشّعر عن عمله و يصبح نثرا.

---

[1]. ابن منظور: لسان العرب، مادة (وزن)، دار الصادر، بيروت، لبنان، ج/ 15، ط1، 1997م، ص: 205.

[2]ـ قدامه بن جعفر: نقد الشّعر، ت: محمد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان،د.ط، ص: 64.

[3]ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة ، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 2008م، ص:89.

[4]ـ المصدر نفسه، ص: 71

و يقول "إميل بديع يعقوب"أنّ الوزن: "هو الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشّعريّ كتابة عروضية، أو هو الموسيقى الداخلية المتولّدة من الحركات و السّكنات في البيت الشّعريّ، والوزن هو القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم، و مقطوعاتهم، و قصائدهم" [1]

و يقول أحمد الشايب: "فالوزن أخصّ ميزان الشّعر. و أبنيتها في أسلوبه و يقوم على ترديد التفاعيل من الأسباب و الأوتاد و الفواصل و عن ترديد التفاعيل نشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها" [2]

و من خلال التعريفين السابقين نرى أنّ الوزن هو المعيار أو القالب الذي يقاس به الشّعر، فمثلا: الوقفات و السكنات التي يجوز أن تكون في كل وزن من الأوزان، يمكن أن تكون فيها إفادة للشاعر حتى يكَوّن بها النغمة الملائمة لشعره و ذلك من أجل الوصول إلى الهدف المنشود.

و يرى ابن الرشيق القيرواني (ت 463هـ) أنّ الوزن أعظم أركان حدّ الشّعر، و أولاها خصوصية [3] هذا و قد بيّن "ابن طباطبا" (ت 322هـ) خصائص الشّعر الموزون و اعتبره أحد أجزاء الشعر

[1] ـ إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشّعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ ـ 1991م، ص: 408.

[2] -أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1997، ص: 65، نقلا عن: محمدبوزواوي: تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ، دار هومة، جزائر،د.ط، 1797هـ، 2002م، ص: 21.

[3] ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج/1، ط5، 1401هـ. 1981م، ص: 341.

حيث يقول: "و للشّعر الموزون إيقاعُ يَطرُب الفهم لصوابه و يَرِدُ عليه من حسن تراكيبه و اعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشّعر صحة المعنى و عذوبة اللفظ فصفا مسموعة و معقولة من الكدر ثم قبوله له، و اشتمال عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها و هي اعتدال الوزن، و صواب المعنى، و حسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه" [1]

و من خلال ما ذكر نستنتج أنّ الوزن أحد مقومات العمليّة الشعرية التي لا تكتمل إلاّ بهو لايسمّى الشّعر شّعرا إلا إذا كان موزونا.

و يرى ابن سنان: "أنّ الوزن هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحَّته أو العروض و قد قيل لعبد الصمد بن المفضل بن عيسي الرقاشيّ: لِمَ تُؤثر السجع على المنثور، و تلزم نفسك القوافي و إقامة الوزن؟ " قال: إنَّ كلامي لو كنت لا أملّ فيه إلاّ سماع الشاهد لقلَّ خلافي عليك، ولكن أُريد الغائب، والحاضر و الراهن و الغابر، فالحفظ إليه أسرع و الآذان لسماعه أنشط، و هو أحقّ بالتقييد و بقلَّة التفلُّت، و ما تكلَّمت به العرب من جيِّد المنثور أكثر ممّا تكلَّمت به من جيِّد الوزن، فلم يحفظ من المنثور إلاّ عشره و لا ضاع من الموزون عشره." [2]

[1]. ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ت: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط2، 1404هـ ـ 1987م، ص: 21.

[2]ـ أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان و التّبيين، تح و شر: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج/1، د.ط، ص: 442.

و الملاحظ من قول ابن سنان أنّ للموسيقي أثر مهم في إتمام الصورة الفنيّة و جعلها ترتقي إلى درجة الإثارة و إطراب المتلقي، للأنّ الوزن هنا يشكل عمليّة التسهيل و الحفظ و مهما يكن من شيء فإنّ الوزن هو الموسيقي في الشّعر و تؤدي هذه الموسيقى إلى أقوال شعرية منبعثة من عند الشعراء الملهمين.

ـ بنية الوزن:

"بنية الوزن شبيهة إلى حد كبير ببنية اللغة فكل لغة تتكون من وحدات صوتية هي الحروف و هذه الحروف تجمع لتكون كلمات، و الكلمات بإضافة بعضها البعض تكوّن جمل، و الجمل بتجاورها تنشئ النصوص.

أصغر مكونات الوزن هي السواكن و المتحركات و تجمع السواكن و المتحركات إلى أسباب و أوتاد و من هذه الأسباب و الأوتاد تتكون التفاعيل و تجاور التفاعيل يعطينا وزن الشطر، و الشطران يؤلفان البيت و الأبيات تنشئ القصيدة." [1]

هذا و يرى مصطفى حركات أنّ الوزن البيت هو سلسلة السواكن و متحركات المنتجة منه، مجزأة

[1] ـ مصطفى حركات: أوزان الشّعر، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1411هـ ـ 1998م، ص: 18.

إلى مستويات مختلفة من المكونات الشرطان، التفاعيل، الأسباب، و الأوتاد. [1]

و يقصد بذلك الطريق المتبع لمعرفة تفعيلات الأبيات و نستدلّ بذلك على البحر من خلال موسيقي الشعر الخاصة بأبيات القصيدة و بالتالي فإنّ الوزن ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة الشعرية فقط و إنما هي جزء مهم في تشكيل القصيدة.

[1] ـ مصطفى حركات: أوزان الشّعر، ص: 7.

ثالثا: نشأة الأوزان:

ظهر هذا العلم يحمل معه كنزا ثمينا يجري عليه الشاعر ليملأَ قصيدته بنغمة موسيقية هائلة ليتّم عملية التأثر و التأثير و مهما يكن من أمر في طريقة ابتكار هذا العلم، فإنّ ما يهمنا هو أنَّ مخترعه " الإمام الجليل عالم اللغة و شيخها أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد بن عمر بن تميم الفراهيدي أو الفرهودي الأزْدِيَّ من أزد عمان، ولد الخليل بن أحمد في البصرة سنة 100هـ (718م) و قيل غير ذلك و نشأ فيها و كان الخليل أستاذ سبويه.فكر الخليل ذات مرّة في ابتكار طريقة في الحساب تُسَهَّله على العامةِ، فدخل المسجد و هو يعمل فكره، فصدمته سارية و هو غافل، فكانت سببا في موته" [1] هذا و يقول الجاحظ "وضع الخليل بن أحمد أوزان القصيدة، و قصار الأرجاز ألقاب لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب" [2]

و يقول جورجي زيدان بأنّه "أوّل من استخرج علم العروض إلى الوجود، و حصر أقسامه في خمسة دوائر و قد ضبط أوزان الشّعر و وقعها على المقاطع و الحركات واستغرق في درس ذلك حتى كان يقضي الساعات في حجرته و هو يوقع بأصابعه و يحركها."[3]

---

[1] ـ رضوان محمد حسين النّجّار: الجواهر في البحور و الدوائر، مكتبة فلاوسن "مؤسسة بن أشنهو"، تلمسان، الجزائر، ط1، 1421هـ ـ 2000م، ص: 24.

[2] . أبو عثمان عمرو بن الجاحظ: البيان و تبيان، تح: عبد السلام محمد هارون، ج/1، ص: 139.

[3] ـ جرجي زيدان: تاريخ آداب اللّغة العربية، ت: شوقي ضيف، دار الهلال، مصر، ج/2، د.ط، 1956م، ص: 427.

فأوّل من ألف الأوزان و جمع الأعاريض و الضروب الخليل بن أحمد فراهيدي [1] و شرح أصوله و مقاييسه و مصطلاحاته، ووضع أسماء بحوره. [2]

وتحكى القصة التي بدأ الخليل بن أحمد الفراهيدي توظيف الإلهام الذي جاء به للإبتكار هذا العلم و تفوق فيه ليصنع به جهدا جديدا دام إلى يومنا هذا.

و يروي في هذا الشأن القصة التي ذكرها ممدوح حقي قائلا: "أوَّل من صنف الشّعر العربي، و حصر نغماته في أوزان خاصّة هو الخليل بن أحمد الفراهيدي، و ذلك أنّه لما شرع يتحرى الأوزان الشعرية طفق يصنف ما يسمعه من قصائد العرب إلى نغمات متشابهة و يضم إلى كل زمرة ممثليها حتى اجتمع لديه خمس عشرة نغمة متفاوتة لم يسمع بعدها بيتا إلا وجد لنغمته مثيلا في هذه النّغمات فعرف أن تصنيفه قد انتهى، و لم يبق عليه إلاّ أن يضع لها أساسا مشتركا، و فيما هو ذّات يوم يسير في سوق الصفارين تنبه إلى قرع المطارق المتوالي ينهال على صفائح النحاس باتزان:

طاطا طم، طاطا طم، طاطا طم، فأخذ يدمدم في طريقة على إيقاعها: فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ وانكشف أمام بصيرته النّغمة العامّة لهذه الزّمر الخمس عشر، و طبّق كلمة فعل عليها، فإذا هي تنطبق

[1]. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر و آدابه و نقده، ت: محمد محي الدين عبد الحميد،ج/1، ص: 142.

[2] . إبراهيم خليل: عروض الشّعر العربي، دار المسيرة. عمان، ط1، 1427هـ ـ 2007م، ص: 7.

تماما، و استخرج الأوزان جميعا على هذا الأساس، و سمّى كلّ نغمة قائمة بنفسها بحرا." [1]

ثمّة رواية أخرى تناقلها الرواة عن قصة ابتكار الخليل هذا العلم، فيقال "أنّه كان يمر يوما بسوق النحاسين و هو يدبر بيتا من الشّعر في رأسه فتوافق تتابع حركاته مع تتابع طرقات النحاسين على أنيتهم، و توافقت سكناته مع توقف المطارق الأبنية، فالطرق حركة، وتوقف سكون، و هكذا فأدرك أن موسيقى البيت، إنّما جاءت من حركات و سكنات منتظمة، و أجرى ذلك في بقية الأنواع حتى استوى له هذا العلم كاملا." [2]

ويقال أيضا أنّ الخليل طاف حول البيت بمكة المكرمة و دعا الله أن يلهمه علما لم يسبق إليه فاعتزل الناس في حجرته له، كان يقضي فيها الساعات الطوال يقرأ كلّ ما جمع من أشعار العرب و يوقعها على أنغامها، و يضع كلّ مجموعة متجانسة منها منفردة في دفتر حتى تم له حصر أوزان الشّعر العربي و ضبط أحوال قافيته. [3]

كما أنّ نازك الملائكة تعتقد أنّ، دافع الخليل للإكتشاف هذا العلم بمساعدة نقاد حتى يستطيعوا تقويم الشعراء إذا أخطئوا، حيث تقول: "حين وضع الخليل بن أحمد قواعد العروض العربي القديم استقراها

---

[1] . ممدوح حقي: العروض الواضح، دار اليقظة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1964م، ص: 59.

[2] . فوزي سعد عيسي: العروض الواضح و محاولات التطور و التجديد فيه، كلية الآداب جامعة الإسكندرية، د.ط، 2005م، ص: 15.

[3] . المرجع نفسه، ص: 15.

من الشّعر العربي المسموع، فحصر الأوزان المعروفة جميعا، و وضع لها مقاييس عامة شاملة سماها البحور، ثم تناول التغيرات التي تتعرى تلك البحور و التفرعات عنها، و ما يعترى بها من زحاف و علل، و استخلص كلها قوانين، و مقاييس لبّى بها حاجة الشّعر، و النقد في زمانه، و كان غرضه من ذلك أن يستطيع الناقد تقويم خطأ النّاظم حين يخطئ على أساس علميّ ثابت لا يعتر به النقص." [1]

و من هنا نلتمس بعقولنا أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي هو أوّل من وضع علم العروض بأوزانه وقوافيه، ولكن السؤال المطروح إذ لم يكن علم العروض معروفا من قبل (الجاهلي و الإسلامي) حتى جاء الخليل و أظهره و أبدع فيه فكيف كان الشعراء القدامى ينظّمون قصائدهم أو أشعارهم موزونة و مقفاةو هم لا يعرفون علم العروض؟ و للإجابة عن هذا السؤال: "العروض علم نظري يتحدث عن قواعد الأوزان قياساً على الشارد و المتوارد في الشّعر العربي من قوالب موسيقية، كان الشعراء يعرفونها بالسليقة و الفطرة، و الذوق، تماما مثلما كان المتكلمون بالعربية يعربون في الكلام من غير أن يعرفوا الفاعل من المفعول" [2]

و يقول عبد الله الطيب "إخترع الخليل العروض ليس معناه أنّ العرب لم تكن تعرف شيئا من طبعة الأوزان قبله، بل الأدلّة موجودة على أنّهم كانوا يعرفون كيف يقطعون الشّعر، و يمتحنون وزنه، كلّ ما

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 13، حزيران/ يونيو 2004، ص: 97.
[2] - إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، ص: 7.

فعله الخليل أنّه إخترع علم العروض بصيغته المعروفة الأن." [1]

و يفهم من خلال الأقوال أنّ الشعراء القدامى لا يعرفون علم العروض و رغم ذلك تجد أشعارهم موزونة ذلك على حساب بحر واحد مقيّد بالقصيدة من بدايتها حتى نهايتها.

و يبقى هذا العلم موجودا عند كل شاعر لا يسمح له الخروج عنها رغم التطور الذي مسّ العالم إلاّ أنّه ظلّ مستمرا حتى يومنا هذا

[1]ـ عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1970، ص: 13.

رابعا: علة تسمية البحور بأسمائها:

وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي، خمسة عشر وزنا سمّي كلّ منهما بحرا تشبيها لها بالبحر الحقيقي "لا يتناهي بما يغترف منه، في كونه يوزن به ما لا يتناهي من الشعر، ثم جاء الأخفش فاستدرك على أستاذه الخليل بحرا سمّي المتدارك " [1] ومنه أصبح مجموع البحور ستة عشر، و هي (الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرّجز، الرّمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، المتقارب، المتدارك.)

وقد ذكر صاحب العمدة علّة تسمية الخليل لهذه البحور قائلا: "ذكّر الزجاجي أنّ ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش قال: سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض: لم سميت الطويل طويلا؟ قال لأنّه طال بتمام أجزائه قلت: فالبسيط؟ قال: لأنّه انبسط عن مدي الطويل، و جاء وسطه فعلن، وأخره فعلن، قلت فالمديد قال: لتمدد سباعية حول الخماسية، قلت: فالوافر؟ قال: لوفور أجزائه وتدا بوتد قلت: فالكامل؟ قال: لأنّ فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر، فقلت: فالهزج؟ قال: لأنّه شُبَّه بهزج الصوت، قلت: فالرّمل؟ قال: لأنّه شبَّه برمل الحصير لضمِّ بعضه إلى بعض، قلت: فالسريع؟ قال: لأنَّه يسرع علي اللّسان، قلت: فالمنسرح؟ قال لانسراحه، وسهولته، قلت: فالخفيف؟ قال: لأنّه

[1] ـ غازي يمُوتْ: بحور الشّعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللّبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص: 16.

أخفُّ السُّباعيات، قلت: فالمضارع؟ قال: لأنّه ضارع المقتضب، قلت: فالمجتث؟ قال: لأنّه اجتثَّ أي قُطع من طويل دائرته، قلت: فالمتقارب؟ قال: لتقارب أجزائه لأنّ خماسية كلّها يشبه بعضها بعضا." [1]

و يورد الخطيب التبريزي في كافيه أسباب تسميّة البحور بأسمائها وصفه لبحر الطويل حيث يقول: " الطويل سمّي طويلا لمعنيين أحدهما أنّه أطول الشّعر، لأنّه ليس في الشّعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانيةو أربعين حرفا غيره و الثاني أنّ الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد و الأسباب بعد ذلك و الوتد أطول من السبب فسمّي طويلا." [2]

و الملاحظ مما سبق أنّ الخليل الفراهيدي هو أوّل من ألف الأوزان و أعطي البحور أسمائها على مقادير استنباطاتهم و من بينهم الأخفش الذي أضاف وزنا آخر أو بحرا جديدا سمّاه بالبحر المتدارك و سمّاه أخرون بالمحدث و الرّكض و الخبب.

يقول الدكتور ايميل بديع يعقوب:((سمّي هذا البحر المتدارك لأنّ الأخفش الأوسط تدارك به على الخليل الذي أهمله، و يسمّي أيضا بالمتدارك لأنّه خرج منه بتقديم السبب على الوتد، و منه ما يسمّيه المحدث لحداثة عهده، أو المخترع لأنّ الأخفش اخترعه، فهو لم يكن ضمن البحور التي استقرأها الخليل

[1]. ابن الرشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر و آدابه و نقده، ج/1، ص: 143.

[2] . الخطيب التبريزي: الكافي في العروض و القوافي، شر و تع: د. محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 1423هـ/2003م، ص:17.

من الشّعر العربي، و يسمّيه بعضهم بالمتسق لأنّ كلّ أجزائه علي خمسة أحرف، و الشَّقيق لأنّه أخو المتقارب إذ كلّ منهما مكوّن من سبب خفيف، و وتد مجموع.)) [1]

كما أنّ نازك الملائكة تعتقد أنّ الدافع لتسميّة هذا البحر على أنّه: " يتميز بالخفّة، و السرعة تلاحق أنغامه..... و هذه الخفّة، و تلك السرعة تجعلانه لا يصلح إلاّ للأغراض الخفيفة الظريفة." [2]

ومن هنا نلاحظ أنّ الخليل جلب وعاء جديدا امتلئ بخمسة عشر وزنا و حصرها حتى صار الشّعر علماً يلّقن كما تلقن العلوم، و يستخدمه الشاعر لكي يستطيع السير في شعره لينتج موسيقى بنغمات أصلية و تمتلئ قصيدته بمعان على نغمات لتخرج بوزن كامل و متجانس.

[1]. إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج/1، ص: 116.

[2] ـ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 126 ـ 127.

الفصل الأول

التوقيع

ـ تعريف التوقيع

ـ الكتابة العروضية

ـ التوقيع بين القديم و الحديث

توطئة:

ظل الشّعر العربي ملّزماً بقواعد و قوانين و قيوداً صارمة، ليجد الشاعر نفسه أمام بحور شعرية كثيرة و إبداعات منتظمة قانونية تعدّل شعره من كلام و ألفاظ و معان تبعده عن الغموض و التعقيد، كما يجد المتتبع لتاريخ الشّعر العربي أنّ الشّعر لا يمكن فصله عن الأوزان الشعرية لكي يستقيم وزنه على خط مستقيم بأجمل ألحان موسيقية ليستخرج منه وزناً، و لتتغذى قصيدته بجملة من التفعيلات التي إكتشفها الخليل الفراهيدي في شعر العرب لينتج منها تلك البحور أو الوزن من وقفات و حركات حتى يستطيع الشاعر إتقان في التركيز و الجمود، و تظل موسيقي الوزن هي الإيطار الذي التزم به شعرنا العربي و يحفظ القصيدة نظاماً و بناءاً حتى الأن، كما تبقي الوزن و القافية وحدهما، "يصدران نغماً رتيباً مشابها كأنّه مقطوعة موسيقية واحدة متكررة." [1] حتى ينهض الشاعر إلى خلق نوع من الإنسجام بين العاطفة و المشاعر، و به ينتج شعراً صحيحاً منتظماً.

[1] - رابح بن خوجة: في بنية الصّوتية و الإيقاعية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص: 107.

تعريف التوقيع:

1 ـ لغة:

وردت كلمة التوقيع في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**وَ وَقَعَ القَّولُ عَلَيْهِمْ بِمَا ظَلَمُوا**﴾[1] "أي الحق." [2]

أو من قولهم: "إقبال الصيقل على السيف يحددّه بميقعته." [3]

و التوقيع أصله من "التوقع على حواسي القصص و ظهورها كالتوقع بخط الخليفة أو السلطان أو الوزير أو الصاحب ديوان الأشياء بما يعتمد في القضية التي رفعت بسببها قال إبن حاجب النغمان في ذخيرة الكتاب و معناه في كلام العرب التأثير القليل الخفيف يقال حين هذه الناقة موقّع إذا أثرت فيه جبال الأجمال تأثيرا خفيفاً و حكى أنّ أعرابية قالت لجارتها (حديثك ترويع و زيارتك توقيع) نريد أن نقول أنّ زيارتها خفيفة قلة و يحتمل أن تكون من قولهم وقع الأمر إذا حق و لزم." [4]

---

[1] ـ سورة النمل: الأية 85.

[2] ـ أحمد مطلوب: معجم المصطلحات النقد العربي القديم عربي ـ عربي، مكتبة لبنان الناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص: 196.

[3] ـ أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم و الفهارس، دار الرشيد، بغداد، العراق،ج2، ط1، 1981م، ص: 178.

[4] ـ أحمد مطلوب: معجم المصطلحات النقد العربي القديم عربي ـ عربي، ص: 196.

و عليه نستنتج مما سبق من أقوال أنّ التوقيع ليس ذلك التوقيع بمعنى الإمضاء كما نعرفه نحن بل هو النّغمة المنتظمة في القصيدة الواحدة.

2 ـ اصطلاحا:

التوقيع هو أن يلتزم الشاعر في قصيدته بوزن واحد و ذلك من خلال ضبط أوزان الشعر و توقيعها على المقاطع و الحركات، وهو من كلمة إيقاع التي تفرض على الشاعر أن يتمهّل في كتابه كلماتها تمهلاً شديداً يكاد يقف عند كل كلمة و كأنّه يتذوقها تذوقاً إيقاعياً.

"التوقع في كتاب إلحاق الشيء فيه يعد الفراغ منه و هو مشتق من التوقع الذي مخالفة الثاني للأول قال الأزهري: توقيع الكاتب في الكاتب أن يحمل بين تضاعيف شطروه مقاصد الحاجة و يحذف الفضول." [1]

و منه فإنّ للتوقيع جملة من التعريفات التي تختلف على حسب مواقعها و من شخص إلى آخر، لكنها تبقي مفتوحة على مصراعيها للتعبير عن معانيها و ما تحمله من أصول.

[1] ـ أحمد مطلوب: معجم المصطلحات النقد العربي القديم عربي ـ عربي،ص: 195.

الكتابة العروضية:

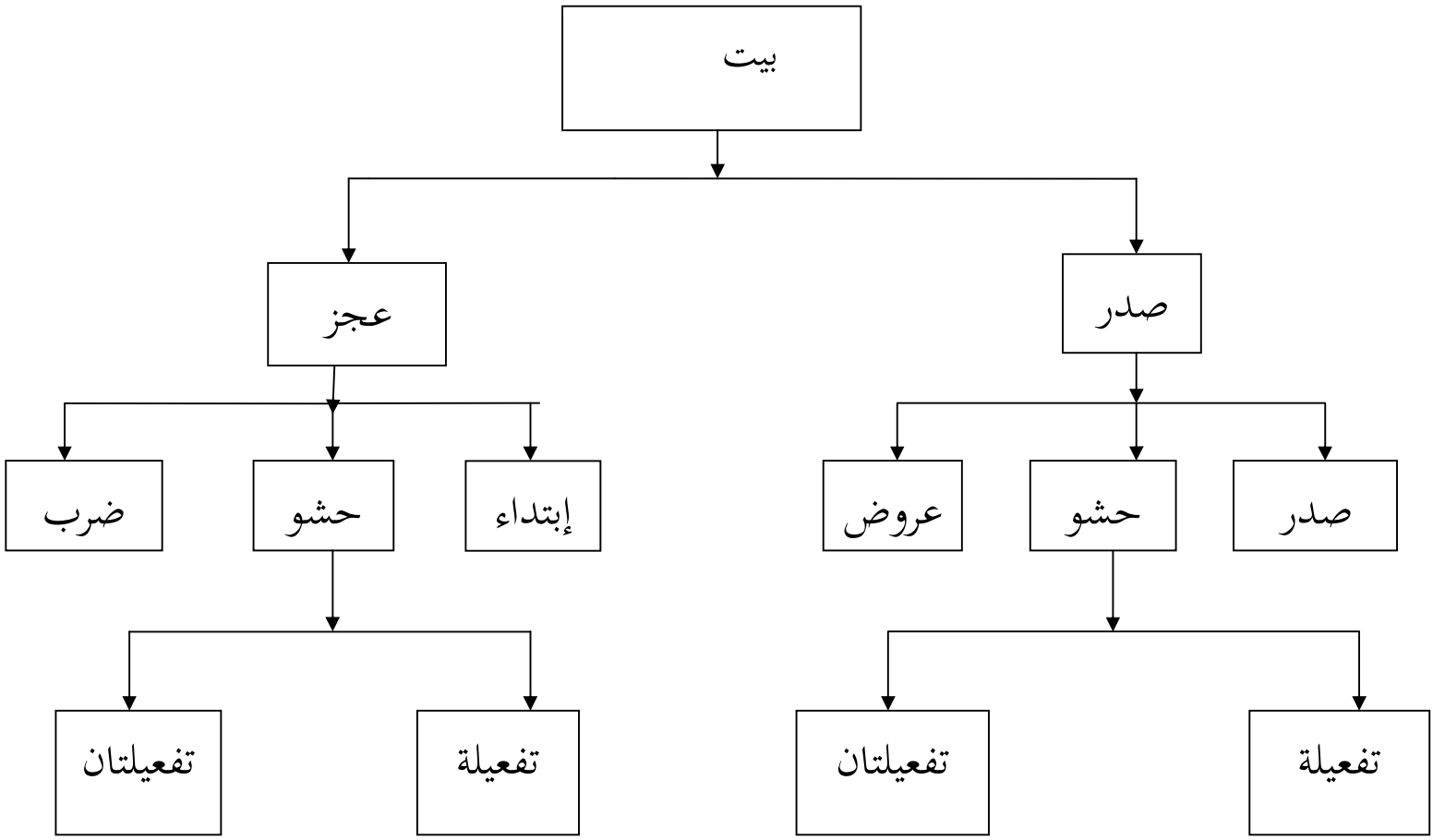
جاء علم العروض بقواعد و ضوابط تقوم على تنظيم القصيدة أو البيت الشعري و به نتمكن من الوصول إلى مقاييس نميّز بها من الموزون من غيره، أي من صحيح الشعر إلى فاسدها و على أي نّص شعري صالح أم فاسد أم متقيّد بالقواعد النّحوية و اللّغوية و الخيالية أم خارج عنها، كما يقول الخطيب التبريزي: "العروض ميزان الشّعر بها يعرف صحيحه من مكسوره .....و قيل يحتمل أن يكون سميَّ عروضاً لأنّ الشّعر معروض عليه، فما وافقه كان صحيحاً، وما خالفه كان فاسداً." [1]

فالكتابة العروضية جزء من علم العروض إذ تدرس و تبحث في كل أجزاء البيت الشعري من عروضه و ضربه، و من المعلوم أنّ البيت الشعري هو كلام، "موزون مركب من أجزاء أو تفعيلات و ينتهي بقافية." [2]

[1]ـ خطيب التبريزي: الكافي في العروض و القوافي، شر و تع: محمد أحمد قاسّم، ص: 13.

[2]ـ سليمان معوّض: علم العروض و موسيقى الشعر، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس ـ لبنان، د.ط، 2009، ص: 34.

و فيما يلي سرد و توضيح للأهم أجزاء البيت: [1]



[1]- إبراهيم خليل: عروض الشّعر العربي، ص: 16.

و تأكيدا لما قلناه فإنّ هذا المخطط يحوي على ملخص شامل لمراحل الكتابة العروضية للحصول على الوزن الحقيقي للبيت الشعري.

"و إذا كان للموسيقى عند كتابتها، رموز خاصة توضح دلالات تلك الأنغام، فإنّ للعروض رموزا خاصة به في الكتابة، تخالف الكتابة الإملائية على حسب قواعد الإملاء المتعارف عليها." [1]

و منه نلتمس بعقولنا أنّ الكتابة العروضية تخضع إلى الأذن الموسيقية، أي ما ينطق فقط و من هنا قال الخليل قاعدته الخالدة: " كل ما ينطق يكتب و كل ما لا ينطق لا يكتب، و السكون في الشعر هو السكون في الموسيقى، لأنّ السكون هو الذي يفصل بين كل مقطعين." [2]

و بعبارة أخرى "أنّ الذي يوزن، ويدخل في التقطيع من حروف الهجاء، كلّ ما نطق به، و ظهر على اللّسان و أدرك بحاسة السمع و لو لم يُرسم الحرف، أي و لو كان محذوفاً من الرسم الإملائي." [3]

و يفهم من الكتابة العروضية أنّها:

1 ـ مأخوذة من علم العروض

2 ـ تدرس كل البيت و أجزائه.

---

[1] ـ فخري خليل: خليل بن أحمد الفراهيدي أراء و إنجازات لغوية، دار الصفاء، عمان، ط1، 1430هـ ـ 2009م، ص: 105.

[2] ـ المرجع نفسه، ص: 52.

[3] ـ رضوان محمد حسين النّجار: الجواهر في البحور و دوائر، ص: 106.

3 ـ نكتب كتابة حروف البيت حسب ما ينطق من الكلام، لا حسب القواعد الإملائية المعروفة وهذا يعتمد على قاعدتين أساسيتين و هما:

أ ـما ينطق يكتب

ب ـ ما لا ينطق لا يكتب

ـ تخضع الكتابة العروضية إلى ضوابط و قواعد قدمها لنا العروضيون لنتبعها خطوة خطوة لينتج وزنا واحداً و هي كالآتي:

أولا: قواعد الكتابة العروضية:

1 ـ القواعد اللّفظية: تنبع فائدة الكتابة العروضية على أساس اللّفظ لأنّه سابق الكتابة، و نذكر فيما يلي الحالات التي تكتب فيها الحروف في الخط العروضي و تسقط كتابتها في الخط الإملائي و هي كالآتي:

أ ـ التنوين: "أو نون التنوين في الحرف المنوّن يكتب عروضياً لا إملائياً، مثل رجلٌ فتكتب في

الخط العروضي (رَجُلُنْ)، والحرف المنوّن يُعدّ بحرفين أوّلهما متحرك و ثانيهما ساكن." [1]"و يَعدّ الحرف الممدود بحرفين، أولهما متحرك و ثانيهما ساكن مثل مرآة، فتكتب المرآة، ف (آ) و هو حرف المد الألف من المرأة عدّ بحرفين" [2]

ب ـ "تزداد الواو في بعض الأسماء تعدُّ و تكتب عروضياً بحرفين كما هو الحال كلمة: (طاوس) فتكتب عروضياً: طاوَوْس، و (داود) فتكتب عروضياً: داوَوْد." [3]"و تزداد الألف في بعض أسماء الإشارة: (هذا، هذه، هذان، هذين، هؤلاء)، فتكتب عروضياً (هاذا، هاذه، هاذان، هاذين، هاؤلاء." [4]

ج ـ إذا كان الحرف مشدّداً فكّ إدغام الحرف المدّغم بحيث يصير حرفين (ساكن، فمتحرك) عكس التنوين مثل: (دقّ): فتكتب: دقْقَ، (عدّ: عدْدَ)، (مرّ: مرْرَ)، (قطّع: قطْطَع)" [5]

د ـ "إشباع أواخر العروض، وضرب (حركة آخر القافية) و ذلك بالحرف الذي يناسب حركة كل منهما:

ـ فإن كانت كسرة أضفنا ياء.

---

[1] ـ رضوان محمد حسين النّجار: الجواهر في البحور و دوائر، ص: 61.

[2] ـ المرجع نفسه، ص: 62.

[3] ـ المرجع نفسه، ص: 62.

[4] ـ فخري خليل النجار: خليل بن أحمد الفراهيدي أراء و إنجازات لغوية، ص: 107.

[5] ـ المرجع نفسه، ص: 107.

ـ فإن كانت ضمة أضفنا واواً.

ـ فإن كانت فتحة أضفنا ألفاً." [1]

2 ـ القواعد الخطية: و يتبين لنا في هذا المبحث الحروف التي تكتب إملائياً، و لا توزن و لا تقطع عروضياً لعدم لفظها و نتبع ذلك إهمال كتابتها في الخط العروضي و منها:

أ ـ "تحذف واو عمرو: رفعاً و جراً و تحذف الياء و الألف من أواخر حروف الجر المعتلة مثل: (في، إلى، على)، عندما يليها ساكن: (في البيت) فتصبح (فلبيت)، (إلى الجامعة) فتصبح (إلَلْجامعة) و تحذف الياء للإسم المنقوص و ألف المقصور غير منونتين عندما يليها ساكن مثل: (المحامي القدير، النّادي الكبير)، فتصبح (المحاملقدير ـ انناد لكبير)." [2]

ب ـ "ألف الوصل أو همزة الوصل: و هي الألف يتوصل إليها بالساكن إذا كان قبلها متحرك"[3] مثل قولك "(واذكر) فتكتب عروضياً: (وذكر)، و تحذف ألف الوصل من المعرف (ال) مثل قولك (و النّجم) فتكتب عروضياً (و نْنَجم)" [4]

[1] ـ عبد الحكيم العبد: علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقى، دار الغريب، القاهرة، ط2، 2005، ص: 31.

[2] ـ فخري خليل النجار: خليل بن أحمد الفراهيدي أراء و إنجازات لغوية، ص: 109.

[3] ـ المرجع نفسه، ص: 109.

[4] ـ رضوان محمد حسين النّجار: الجواهر في البحور و دوائر، ص: 69.

و كذلك تحذف ألف الوصل من فعل الأمر إذا سبق بمتحرك فنقول للتلميذ "نتبه للسبورة في قولنا: إنتبه." [1]

ج ـ "الهمزة التي تبدأ بها الأفعال الماضية، و هي ما تعرف في الغالب بألف الوصل، في الخماسي و السداسي من الأفعال، إذا سبقت بمتحرك كقولنا (حفرت البئر و استخرجت الماء منها) فتكتب كالأتي (حفرتلبئر و ستخرجت الماء منها.)" [2]

ـ ملاحظة: [لا يجتمع في الشعر ساكنان في الحشو، فإذا اجتمعا يحذف ما سبّق و قد يجتمعان في العروض، كما لا يجتمعان أكثر من أربع متحركات] [3]

و فيما يلي أمثلة لتطبيق قواعد الخط العروضي:

قال الشاعر:

إنَّ الشَّجَاعَةَ في القُلوبِ كثيرةٌ وَ وَجَدْتُ شُجْعَانَ العقولِ قَليلاَ

---

[1] ـ قيصر مصطفى: الجديد في علم العروض و القوافي، مؤسسة الأشرف، بيروت، لبنان، الأشرف للكتاب العربي، الحراش، الجزائر، ط1، 2013، ص: 51.

[2] ـ المرجع نفسه، ص: 51.

[3] ـ محمد بوزواوي: الدروس الوافية في العروض و القافية (دروس في مادة العروض و موسيقى الشّعر لتلاميذة الثانويات)، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2010، ص: 45.

و عليه فتكون كتابة كلمات البيت عروضيا و فق ما يلي[1]:

الرسم الإملائي	الخطالعروضي	التغيير
إنّ الشّجاعة	انْنَشْشَجاعة	بكتابة نونين، لأنّ النون مشدّدة، وحذف ال الشمسية من الشجاعة لأنّه لا يتلفظ بها و لا تدرك بحاسة السمع، و كتابة الشين مرتين لأنّها مشدّدة.
في القلوب	فِلْقلوب	تحذف الياء من في، و حذف همزة الوصل من (ال) التعريفية في القلوب، و لكن بقيت الام القمرية للأنّها تلفظ و تدرك بحاسة السمع.
كثيرة	كثيرتُنْ	بكتابة نون التنوين لأننا

[1] ـ رضوان محمد حسين النّجار: الجواهر في البحور و دوائر، ص:76.

		ننطق بها
و وجدت	و وجدت	بدون زيادة أو حذف
شجعان العقول	شجعا نلعقول	يحذف همزة الوصل من (ال) التعريفية القمرية في العقول
قليلا	قليلا	دون زيادة أو حذف

و يترتب عن ذلك عملياً زيادة بعض أحرف لم تكن مكتوبة إملائيا و حذف بعض حروف كانت مكتوبة إملائياً.

ثانيا: التقطيع:

"و يسمى التفعيل: تجزئة البيت و تحليله بمقدار من التفاعيل الأجزاء التي توزن بها بعد معرفة البيت من أي بحرٍ هو..." [1] و هو أيضاً "تقسيم البيت إلى أجزاء تفصيلية تبعاً لحركات حروفه كما تلفظ، وهذا التقسيم إلى أجزاء تفصيلية يكون لتفعيلات المصطلح عليها، والتي يتألف منها البيت الشعري." [2]

كما يقوم التقطيع على فكرة بسيطة و هي معرفة الساكن من المتحرك من الحروف التي يتألف منها البيت، و ها هو حسين النّجار يقول: "و المتبع في التقطيع البيت هو مقابلة الساكن من الكلمة بالساكن من الميزان و المتحرك بالمتحرك، بقطع النظر عن كون الحركة ضمة أو كسرة أو فتحة....، و أحرف التقطيع هي المنسوبة إلى التقطيع من حيث أنّه يحصل بها بعد تركيبها و سيرورتها أجزاء ما ذُكر، و يرادف التقطيع التفعيل." [3]

و للإجراء عملية التقطيع لابّد من كتابة البيت بالرموز، فالرموز العروضية هي: " تلك التي أصطلح العلماء وفقا لقواعد التي أرسى الخليل دعائمها، حيث وضعوا في مقابلة الحركة رمزا و في مقابلة السكون رمز آخر، و حتى تتم الكتابة العروضية لابد من الإشارة." [4]

---

[1] ـ موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي، ص: 59.

[2] ـ سليمان معوّض: علم العروض و موسيقى الشعر، ص: 31.

[3] ـ رضوان محمد حسين النّجار: الجواهر في البحور و دوائر، ص: 81.

[4] ـ قيصر مصطفى: الجديد في علم العروض و القوافي، ص: 49.

و لكي يتمّ ذلك، وضع العلماء عدداً من الرموز في مقابلة الحركات و السكنات و أحياناً الأسباب و الأوتاد، و لكنّنا إعتمدنا في بحثنا هذا على مصطلحين في مقابلة الحركة و السكون، و لا يعني هذا أننا أهملنا أو ألغينا الباقي، و لكننا اجتهدنا بحيث سهلنا على أنفسنا عملية الإستعاب، ونحن نشير إلى هذه المصطلحات و هي كالأتي:

1 ـ "يرمز بعضهم للحرف المتحرك بخط العمودي المائل شبيه بالألف لكنها وضع مائل هكذا (/) مع الإبقاء للحرف الساكن بالسكون أو دائرة صغرى (0)." [1]

2 ـ "حرف (ب) غير منقوط بالطبع، في مقابلة الحركة (ب)، و خط صغير على النحو التالي (ــ) في مقابلة المتحرك و الساكن معاً." [2]

و على سبيل المثال نقطع البيت التالي وفقا للمصطلحين السابقين، فنقول:

أولا:

"إلهي لَئِنْ أَقْضَيْتَنِي أَو طَرَدْتَنِي فَمَا حِيْلَتِي يَارَبِّ أَمْ كَيْفَ أَصْنَعُ ؟

نكتب عروضياً:

[1] ـ رضوان محمد حسين النّجار: الجواهر في البحور و دوائر، ص: 60.

[2] ـ قيصر مصطفى: الجديد في علم العروض و موسيقى الشعر، ص: 32.

إلاهي لئن أقضيتني أو طردتني فما حيلتي ياربب أم كيف أصنعو

نضع الرموز:

0//0/ ـ //0/0/ ـ //0/0/0 ـ //0/0/ 0//0/ ـ //0/0/ ـ //0/0/0 ـ //0/0/ "[1]

ثانيا:

"حلق إلى الخلد حلق وارفع العلما.

ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ/ ب ب ـ "[2]

و بمعرفتنا لتلك الرموز نستطيع عند تطبيقها و موازنتها بالتفاعيل معرفة الوزن المراد منه، و الهدف منه هو الوقوف على مدى صحة البيت الشعري و مطابقة القواعد العروضية تتم عملية معرفة الوزن أو البحر.

[1] ـ محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1425هـ ـ 2014م، ص: 17.

[2] ـ قيصر مصطفى: الجديد في علم العروض و القوافي، ص: 60.

ثالثا التفاعيل:

و من بين المصطلحات المطردة في علم العروض، مصطلح التفعيلة و هي: "أجزاء البحور الشعرية"[1]

أو هي "الوحدات المتكررة في البحور البسيطة، أو الداخلة في بنية البحور المركبة." [2]

و هي أيضا "مجموعة من المقاطع الصغيرة و الطويلة، و تسمّى أجزاء و أركانا و أوزانا و أمثلة، فهي مترادفة معناها واحد، و هي التي يتركب من مجموعها نظم الشعر من أي بحر...." [3]

يقول الدكتور عز الدّين إسماعيل: "إنّ التفعيلة ليست صوتاً مُفرداً، بل عدداً صغيراً من الأصوات ينضمُّ بعضها إلى بعض في نسقٍ بعينه، و اختلاف هذا النَّسق، هو سبب اختلاف التَّفعيلات." [4]

تتكرر التفعيلة في البيت من بدايته حتى نهايته يعتمد على نغمة موسيقية واحدة، لتجعل البيت الشعري في صورة فنية ممتلئة بألوان من النظام الملتّزم به، وعلى حساب وزن واحد.

[1] ـ محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، ص: 19.

[2] ـ مصطفى حركات: قواعد الشعر، ص: 20.

[3] ـ رضوان محمد حسين النّجار: الجواهر في البحور و دوائر، ص: 82.

[4] ـ عزّ الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، المكتبة الأكادمية، القاهرة، ط5، 1994، ص: 73.

و بعد تجربة و محاولات في الشعر رأى الخليل أنّه لا يخرج عن ثماني وحدات موسيقية، تختلف تراكيبها و قوالبها حسب النغم، وهذا النغم المتواتر إرتفاعاً و إنخفاضاً، سُمي بالتفعيلات و هذه التفعيلات الثمانية هي: [1]

اسم التفعيلة	رموز المقاطع	النغمة	المقاطع
مفاعيلُن	ب ـ ـ ـ	ت تن تن تن	م فا عي لن
متفاعِلُن	ب ب ـ ب ـ	تن ت ت تن ت	م ت فاع لن
مُفاعَلَتُن	ب ـ ب ب ـ	ت تن ت ت تن	م فاع ل تن
فاعِلاتُن	ـ ب ـ ـ	تن ت تن تن	فاع لا تن
مُسْتَفْعِلُن	ـ ـ ب ـ	تن تن ت تن	مس تف ع لن
فَعُولُن	ب ـ ـ	ت تن تن	فاعو لن
فاعِلان	ـ ب ـ	تن ت تن	فا ع لن
مفعولاتُ	ـ ـ ـ ب	تن تن تن ت	مفعو لا ت

[1] ـ فخري خليل النجار: الخليل بن أحمد الفراهيدي أراء و أنجازات لغوية، ص: 106 ـ 107.

و يرى إبن الرشيق القيرواني أنّ التفاعيل عند الخليل ثمانية فقط، يقول: "جعل الخليل الأجزاء التي يوزن بها الشّعر ثمانية، منها اثنان خماسيتان، و هما: فعولن، و فاعلن، و ستة سباعية، وهي: مفاعيلن، فاعلاتن، و مستفعلن متفاعلن، و مفاعلتن، و مفعولات." [1]

و لكن جلّ العروضيين لم يطمئنوا إلى ما نقله ابن الرشيق على التفعيلات الثمانية بل هي عندهم عشرة و ما أضيف عن التفعيلات الثمانية سوى تفعيلتين و هما مستفع لن و فاع لاتن.

يقول الدكتور مصطفى حركات: "و يمكننا أن نلاحظ أن فاعلاتن و فاع لاتن متساويتان في النطق، و لكنَّهما مختلفان في التركيب، و كذلك الشأن بالنسبة إلى كل من مستفعلن، و مستفع لن، و قد ميَّز القدماء بين الألفاظ المتساوية في النطق بواسطة الكتابة." [2]

ملاحظة: "إنّ مدى التفعيلة لا يقل عن مقطعين و لا يزيد عن ثلاثة مقاطع." [3]

و من هنا نستنتج أنّ الكتابة العروضية تعدُّ مصدرا أساسيا في اكتشاف الوزن، بما تحتويه من تقطيع البيت و وضع الرموز و استخراج التفعيلة، و بدونهم لا نستطيع أن نستنتج البحر، لأنّها أساس بناء البيت ليتمّ عملية النّظم و الوزن على نغمة واحدة.

---

[1] ـ ابن الرشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر، و آدابه، ونقده، ص: 135.

[2] ـ مصطفى حركات: قواعد الشّعر، ص: 21.

[3] ـ فخري خليل النّجار: الخليل بن أحمد الفراهيدي أراء و إنجازات لغوية، ص: 110.

التوقيع بين القديم و الحديث:

كان الشاعر الجاهليُّ يصنع قصيدته في قالب ممتلئ بأوزان مقيدة، ويضيف إليها معانٍ و ألفاظ حتى تنضج القصيدة لتصبح طبقا شهيا للقارئ، مبنية على أداب و أخلاق، و كانوا يحفظون أشعارهم في صدورهم و دوّنوه في معلقات، و كلّ هذا موجود عندهم بالفطرة.

فكان الشاعر الجاهلي، ينّظم شعره تقليدا لما سبقه من الشعراء أو على اعتماد موهبته، رغم قلة علمه للأوزان بأسمائها (علم العروض و الوزن و القافية و الرّوي)كما هي الأن، إلاّ أنّه إستطاع أن يُكوّن قصيدةً بمعنى الكلمة.

و مثال على ذلك قول الشاعر "امرؤ القيس" في قصيدته المشهورة من (بحر الطويل):

"قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حَبِيبٍ وَ مَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ" [1]

نقوم بكتابته كتابة عروضية:

"قِفَا نَبْ كِمِنْ ذِكْ رِىْ حَبِيْ بِنْ وَ مَنْ زِلِيْ بِسِقْ طِلْ لِوَىْ بَيْ نَدْ دَخُو لِفَحُو مِلِيْ

نضع الرموز:

0// 0/// 0// 0/ 0/ 0// 0/ 0// 0// 0// 0/ 0// 0/ 0/ 0// 0/ 0//

[1] ـ ديوان امرؤ القيس، تح و شر: حنّا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1409هـ 1989م، ص: 21.

نطبّق التفعيلات أو الأجزاء الملائمة:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُن فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاعِلُنْ" [1]

و عندما نعود لتفعيلات البحر الطويل نجد أنّها في العادة تأتي كالأتي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

و نلاحظ من خلال هذا أنّ القصيدة الجاهلية موزونة مقفاة و تامة المعنى و اللّفظ.

ظلّ الشاعر الجاهلي يكتب قصائده على ذلك المنوال و هو لا يعلم شيئاً عن العروض بأسمائه، إلى أن جاء الخليل الفراهيدي، و تطلع على شعرهم، وجمع أشعارهم، و جمع الأعاريض، "هو واضع علم العروض، و أنّه عكف أياماً و ليالي يستعرض فيها ما روى من أشعار ذات أنغام موسيقية متعدّدةٍ، حاصراً هذه الأنغام في خمس دوائر، ثم خرج على النّاس بخمسة عشر بحراً بقواعد مضبوطة، و أصول محكمة، سمّاها علم العروض." [2]

[1] ـ سليمان معوّض: علم العروض و موسيقى الشعر، ص: 32 ـ 33.

[2] ـ محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، ص: 8.

فوجد أشعار العرب لا تخرج عن أوزان معينة، حدّدها باعتماده على الإيقاع الموسيقي الذي يحدثه توالي الحركات و السكنات في البيت الشعري.

و قد إستطاع الخليل بفضل أذنه الموسيقية و حفظه لأشعار العرب و دراساته اللّغوية و الصوتية و الصرفية أن يتوصل إلى الأوزان الشّعر.

و لكن السؤال المطروح لماذا اعتمد الخليل على التفعيلات و لم يعتمد على المقاطع الصوتية؟

و إنّ الإجابة عن هذا السؤال: " اللّغة العربية لغة موزونة، و قد اختار الخليل من منطلق علمه بخصائص العربية، العناصر الإيقاعية للشّعر العربي على شكل تفعيلات فكان منطلقة صرفيا في تحديد التفعيلات، إذ اعتمد الأوزان المألوفة في ألفاظ اللغة العربية مثل: فاعلن فعولن مستفعلن..... كما اهتم بالخصائص الصوتية في تحديد هذه التفعيلات حيث بناها أساس على المتحرك و الساكن و منهما استنتج بنية التفعيلات العروضية." [1]

و مما سبق نستنتج أنّ:

ـ للوزن علاقة كبيرة بالمحتوى الشعوريّ في القصيدة و طبيعة الموضوع، و قد أشار إلى هذه الحقيقة، من علماء البلاغة و النقد القدامى، حازم القرطاجينّي حين قال: "من تتبع كلام الشعراء في جميع

[1] ـ ينظر: أ. برباق ربيعة، الإيقاع الشعري، دراسة لسانية جمالية، كلية آداب و العلوم الإجتماعية، جامعة الشيخ العربي التبسي، تبسة، الجزائر، العدد الثامن، جانفي 2011، ص: 36.

الأعاريض، وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب مجاريها من الأوزان و وجد الإفتتان في بعضهم عمّ من بعض" [1]

ـ قال الخليل أنّ الشّعر " هو ما وافق أوزان العرب، ومقتضاه أنّه لا يسمى شعراً ما خرج عن أوزانهم، بل و أن تكون أوزان العرب نفسها شعراً، إذ الموافق للشيء غيره، فلو دخلت أوزان العرب فيه لزم مغايرة الشيء لنفسه و هو باطل." [2]

ـ الوزن في الشّعر ليس مرتبطا بشيء و ليس مجرد زينة أو شكل لتعبير عن الإنفعال و لكنه جزء هام في تكوين القصيدة.

ـ يرسم الشاعر قصيدته بقلم التفاعيل، من أول بيت إلى آخر بيت، و يقسم قصيدته إلى شطرين متساويين، ويمحي بممحاة الكلمات كل ما يفسد رسمه، حتى تصبح لوحته مليئة بألوان الموسيقى على نغمة واحدة مذهلة.

ـ وجد الخليل أنّ الشاعر يجب أن يلتزم في قصيدته ما يلي:

[1] ـ حازم القرطاجني: منهج البلغاء و سراج الأدباء، ص: 268.

[2] ـ الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله، محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة، ت: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1383هـ ـ 1973، ط2، 1415هـ ـ 1994، ص: 18.

1 ـ الالتزام بالوزن و القافية، لينتج كلاماً منسجماً منتظماً على نغمة واحدة، "و النظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدح في كونه شّعراً و لا يخرجه عن كونه شعراً." [1]

2 ـ يكون الوزن "منتظم التركيب منسجم الأجزاء" [2]

3 ـ الإلتزام ببحر واحد من أول البيت إلى آخر البيت.

4 ـ استخدام البحور التي قام بها الخليل (16 بحر)، دون غيرها.

5 ـ التقييد و الإلتزام في القصيدة.

ـ و الشاعر الذي يلتّزم بكلّ هذا تصبح قصيدته كما يلي:

1 ـ موزونة مقفاة.

2 ـ التأثر و التأثير.

3 ـ قصيدة مألوفة تامة المعنى و اللفظ.

4 ـ يجد الشاعر نفسه يخاطب عاطفته و يشير المشاعر و الوجدان

5 ـ القدرة على تخطي المشاكل النفسية

[1] ـ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952م، ص: 48.

[2] ـ المرجع نفسه، ص: 11.

6 ـ تصبح القصيدة ذات طابع موسيقي منسجم و منتظم في كلامه، يقول ماثيو أرلوند: "إنّ الشعر هو نقد الحياة و الكشف عن قيم التي يراها في هذه الحياة أو في جزء منها يفهم به الشاعر." [1]

7 ـ معرفة صحيح الشّعر من فاسده.

و منه نستنتج أنّ الشكل القديم كان مقيداً و مفروضاً على الشاعر أي أنّه لم يكن مخيّراً في ما يريده هو كشخص و لم يكن يعبّر عن إبداعه الخاص و إنّما كان عليه أن يخضع للإيقاع و موسيقى واحدة لا غير، أي إلى وزن واحد حتى آخر بيت في القصيدة.

جاء العصر الحديث حاملاً معه الكثير من فواكه التجديد و التطور الذي مسّ العالم بأكمله، وجد الشاعر نفسه أمام تلك الفواكه اللّذيذة أدهشت شهيته ليثمر كنزاً جديدا ليصنع به طبقا شهيا للقارئ، إنفتح العرب في العصر الحديث على الثقافات الأروبية، و تطلعهم على كتب الآداب الغربية، و ترجموا الثقافات إلى اللغة العربية، كان واضحا في تجاربهم التي كتبوها. فظهر رسم جديد في بناء القصيدة، ورسم جديد في الأسلوب، فالشاعر الحديث يرغب في أن يستقل و يبدع لنفسه شيئاً يميزه عن الشاعر القديم، "يريد أن يكف عن أن يكون تابعاً لمرئ القيس و المتنبي و المعري." [2] أحدثوا أوزانا جديدة، و هذه الأوزان كانت مؤسسة على أصول قديمة مستلهمة من تفعيلات البحور التقليدية، منها: (المستطيل،

[1] ـ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 13.

[2] ـ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 44.

الممتد، المتوافر، المتئد، المنسرد، المطرد، الكان و الكان، القوما، الزجل، الموشح.....) سميت بأوزان المهملة أو الأوزان المحدثة [1]

و رغم كلّ هذه التطورات التي حدثت إلاّ أنّ الشعراء المحدثين يسيرون على منوال الأوزان القديمة، أي أنّ تلك الأوزان التي أحدثوها لم تفعل شيء لذا سميت بالأوزان المهملة، وظلت الأوزان الخليلية، "وقد ظل النظام يراعي مراعاة تامة حتى عصرنا الحديث. لا يزال شعراؤنا المحدثون ينسجون على منواله وينهجون نهجة و هم به راضون قانعون. على أنّه قد أتى على نظام القافية عهد رأينا الشعراء فيه يملون إلى تنويعها و التفنن في طرقها، و جاءوا لنا بالموشحات و بالمربع و المخمس و غير ذلك من فنون اقتصرت على تنويع القافية دون مساس بالأوزان في أغلب الأحيان." [2]

و على سبيل المثال قول الشاعر "أحمد شوقي" في قصيدته حيث يقول:

"وُلد الهدى، فالكائناتُ ضياءُ وَ فَمُ الزّمان تبسُّمٌ و ثناءُ

الرُّوحُ و الملأُ الملائكُ حَوْلَهُ للدِّين و الدنيا به بُشراءُ" [3]

---

[1]- نقلا عن: نور الدين السيد: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة الغربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1995، ص: 36.

[2]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 49.

[3]- ديوان أحمد شوقي، ت: إميل أ.كبا، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1419هـ 1999م، ص:81.

نكتبه كتابة عروضية و ونضع الرموز والتفعيلة:

وُلد لهدى فلكائناتُ ضيـاءو وَ فَمُ زْزَمانِ تَبَسْسُمُنْ وَ ثَنَاءو

0/0/// 0//0/// 0//0/// 0/0/// 0//0/0/ 0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعل متفاعلن متفاعلن متفاعل

نلاحظ أن الشاعر حافظ على الوزن و القافية، أي حافظ على القديم.

و من هنا نلاحظ أن الشعراء ظلوا يسيرون و يتدارسون قواعد الخليل و يتفهمونها، حتى أيامنا هذه لم يزيدوا حرفاً واحداً، جاءنا الشعر منذ القدم موزون مقفى، ولا يزال في جلّ الأمم موزون مقفى، والشّعر بدون وزن و موسيقى يفقد حلاوته و يفقد تأثيره و أهميته.

لقد أضفنا بعض الرسومات في لوحتنا البحثية، لكي يكون رسماً فيه نوع من الألوان المضيئة لتنير البحث، و لتجعله باقة مليئة بألوان.

ـ كان كل شاعر يصنع شعره على حسب متطّلبات عصره، فاخترنا بعض منها و جعلناها نموذجاً لتزيين البحث.

ومن بين النماذج المختارة قول لامرئ القيس في قصيدته "قفا نبك" [1]:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَ عِرْفَان، و رَسْمٍ عَفَتْ آيَاتُـهُ مُنْذُ أَزْمَـــانِ

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْر حَبِيْبِنْ وَ عِرْفَانـي وَ رَسْمِنْ عَفَتْ أَأْيَاتُهُ مُنْذُ أَزْمَـــانـي

0/0/0// 0/0// /0/0// 0/0// 0/0/0// 0/// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعلن مفاعيلن

أَتَتْ حِجَجٌ بَعْدِي عَلَيْهَا فَأَصْبَحَتْ كَخَـطِّ زَبُـورٍ في مَصَـاحِفِ رُهْبَـــانِ

أَتَتْ حِجَجُنْ بَعْدِي عَلَيْهَا فَأَصْبَحَتْ كَخَطْطِ زَبُـوْرِنْ في مَصَاحِفِ رُهْبَـــانِي

0//0// 0/0// 0/0/0// /0// 0/0/0// /0// 0/0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

[1] ـ ديوان امرئ القيس، تح و شر: حنّا الفاخوري، ص: 86 ـ 88.

ذَكَرْتُ بِهَا الحَيَّ الجَمِيْـعَ فَهَيَّـجَـــتْ عَقَابِيلَ سُقْمٍ، مِنْ ضَمِـــيرٍ وَ أَشْجَـــــان

ذَكَرْتُ بِهَلْحَيْيَ لجَمِيْـعَ فَهَيْيَجَـــتْ عَقَابِيلَ سُقْمِنْ، مِنْ ضَمِيْرِنْ وَ أَشْجَـــاني

0//0// /0// 0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فَسَحَّتْ دُمُوعِي فِي الرَّدَاءِ، كَأَنَّهَا كُلَّى مِنْ شَعِيـــبٍ ذَاتِ سَحٍّ و تَهْتَـــــانِ

فَسَحْحَتْ دُمُوعِي فِرْرَدَاءِ كَأَنْنَهَا كُلَنْ مِنْ شَعِيبِنْ ذَاتِ سَحْحِنْ وَ تَهْتَانِـــي

0//0// /0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

إِذَا المَرْءُ لَمْ يَخْزُنْ عَلَيـْهِ لِسَـــانَـــهُ فَلَيْـــسَ عَلَى شَيْءٍ سِـــوَاهُ بِخَـــزَّانِ

إِذَلْمَرْءُ لَمْ يَخْزُنْ عَلَيْهِ لِسَـــانَهُـــو فَلَيْسَ عَلَى شَيْئِنْ سِـــوَاهُ بِخَزْزَانـــــي

0//0// /0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0// 0/0/0// /0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

و عليه نرى أنّ التفعيلات هي كالأتي فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلين، مأخوذة من البحر الطويل، إذن القصيدة من البحر الطويل.

و في قصيدة أخرى "لأحمد شوقي" في تعظيم الإسلام و نبيّه، مستعينًا و عائدًا من حال الفرقة في دنيا المسلمين [1]:

وُلد الهُدى، فالكائناتُ ضيــاءُ	**وَ فَمُ الزّمـان تَبَسُّـــمٌ و ثنـــاءُ**
وُلد لهدى فلكائناتُ ضيــاءو	وَ فَمُ زْزَمانِ تَبَسْسُمُنْ وَ ثَنَاءو
0/0/// 0//0/0/ 0//0///	0/0/// 0//0/// 0//0///
متفاعلن متفاعلن متفاعل	متفاعلن متفاعلن متفاعل
الرُّوحُ و الملأُ الملائكُ حَوْلَـهُ	**للدّين و الدنيا به بُشـــــراءُ**
ارْرُوحُ و لْملأُ لملائكُ حولهو	لدْدِين و لْدنيا به بَشـــــراءو
0//0/////0///0//0/0/	0/0/0///0/0/0//0/0/
متفاعلن متفاعلن متفاعل	متفاعلن متفاعلن متفاعل
و العَرشُ يزهو، و الحظيرةُ تَزْدَهِي	**و المنتهى، و السِّدْرَةُ العصماءُ**
وَ لْعرشُ يزهو، و لْحظيرةُ تَزْدَهي	وَ لْمنتهى، وَسْسِدْرَةُ لعصماءو

[1] ـ ديوان أحمد شوقي، تح: د.إميل أ. كبا، ص: 81.

0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/	0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعل
و الحديقةُ الفرقانِ ضاحكةُ الربى	**بالترجمانِ، شَذِيَّةٌ غَنَّاءُ**
وَ حديقةُ لْفُرقانِ ضاحكةُ لربـــى	بِلْتُرجمانِ شَذِيْيَةُنْ غَنْنَاءو
0//0/// 0//0/0/ 0//0///	0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعل
و الوحْيُ يقطُرُ سَلسَلاً مِن سلسلٍ	**و اللوح و القلمُ البديعُ رُواءُ**
ولوحيُ يقطرُ سَلسلَنْ من سلسلِنْ	و لْلَوح و لْقَلمُ لْبَدِيْعُ رُواءو
0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/	0/0/// 0//0/// 0//0/0/
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن

و عليه نرى أنّ التفعيلات هي كالأتي: متفاعلن متفاعلن متفاعلن ، مأخوذة من البحر الكامل، إذن القصيدة من البحر الكامل.

الفصل الثاني

التنويع

ـ مفهوم التنويع

ـ التشكيل الإيقاعي

ـ التنويع بين المحدثين والهذليّن و المعاصرين

توطئة:

استيقظ الشاعر المحدث و المعاصر فوجد نفسه محاصراً مسجوناً لا يمكنه الخروج عن تلك القواعد القديمة التي جعلت عقله محاصرا بين جدارين (الوزن و القافية)، فحاولوا اختراع آلة جديدة لتحطّم تلك القيود، لكي يفهم معنى التحرر و يهرب من السجن الخليلي، لأنّ الشاعر يعيش في كلّ عصر ليعبّر عن معطيات عالمه الحضاري، و يسعى في كلّ عصر أن يكون صادقاً في تعبيره عن ذّاته، و عن عصره، و لكن هذا لا يعني أنّهم ألغوا القديم بل ثاروا عل رتابة الشّعر و انقلبت على أوزانه و تفعيلاته دون أن يتحرر تماماً من الخليل ، أي دون التحرر من البحور و التفعيلات الخليلية، و أرادوا التجديد و التنويع في وحدة البيت و ليس وحدة القصيدة، و ها هي نازك الملائكة تقول مقولتها المشهورة: "الشّعر الجديد ليس وزناً معيناً أو أوزان معينة، وإنّما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل منه بحور عديدة من البحور الستة عشر المعروفة، معتمد التفعيلة أساساً في بناء القصيدة العربية الجديدة." [1]

ـ كما أنّ التطور و التجديد من طبيعة الحياة ظهرت في الأدب كرّد فعل طبيعي للتغيرات التي تلحق بمجتمعنا العربي.

[1] ـ نازك ملائكة: قضايا الشّعر العربي، 35.

مفهوم التنويع:

لغة:

"التنويع (إسم)

مصدر نوَّع

أي عمل على تنويع الأسئلة، جعلها متنوعة من كلّ فنٍ و علم

تنويعة (إسم)

إسم مرَّة من نوَّع

نوع أو تشكيلة تنويعات، أدبيّة.

نوَّع (فعل):

نوّع ينوّع، تنويعاً، فهو مُنَّوع، والمفعول مُنّوع

نوّع الشيء: حركة.

نوّع فلان الشيء: ذلاه فتركه يذبذب

نوّع الأشياء: صنّفها و جعلها أنواعاً." [1]

و عليه نرى أنّ التنويع هو تداخل و التعبير في الأشياء و احداث تحولات من شأنها أن تضفي لوناً و حركة.

اصطلاحا:

التنويع هو أن ينوّع الشاعر في أوزان قصيدته الشعرية، كان يستعمل أكثر من بحرٍ شعري واحد في النّص الواحد، و يعبّر عن مكنوناته و انفعالات متداخلة، فالشاعر يمزج بين التّفعيلات ذات البحور المختلفة، فقد تتجاوز القصيدة الواحدة عدّة أبحر، أي وحدة البيت و ليس وحدة القصيدة.

[1] ـ موقع شبكة أنترنت، https : //www.almaany.com

التشكيل الإيقاعي:

لقد مرّت القصيدة العربية القديمة بتقسيم متوازن أي إلى شطرين متساويين في التفاعيل فأرادوا إحداث إيقاع جديد، لتنبض فيه الحياة، فقاموا بوضع سلم موسيقي يلائم حياتهم المعاصرة و يتماشى مع انفعالاتهم، و ذلك بتشتيت البيت إلى تفعيلات تتوزّع على شكل سطور و هناك الكثير من نادى للتطور و التجديد و في الشكل الإيقاعي فنجد قول طه حسين "ما أحرّ تشوّقنا إلى لونٍ جديدٍ من هذا الفنّ الأدبي الرّفيع يرضي حاجاتنا إلى تصويرٍ جديد للجمال" [1]و قوله "ففي الشباب العربي نزعة إلى التحرّر من قيود الشعر العربي الموروث، هم لا يريدون أن يفيّدوا شعرهم بالقافية، يمضي بعضهم في ذلك إلى أبعد الحدود فيلغي القافية إلغاءً و يقصد بعضهم فيحتفظ بشيءٍ من تقفيّةٍ و لكن في حدود اليُسْرِ و الإسماح." [2]

ـ و يرى طه حسين أن هذا التحرّر مسّ الوزن أيضاً "و هم يريدون أن يتحرروا من قيود الوزن التقليدي الذي تركه لنا العرب القدماء، ويذهبون في هذا التحرر مذهبهم في شأن القافية، يغلو بعضهم فيرسل الكلام إرسالا يطلقه من كل قَيْدٍ لفظي و يقصد بعضهم الآخر فيقيّد كلامه في أوزان خاصة يراها

[1] ـ طه حسين من أدبنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، 1979م، ص: 36.

[2] ـ المرجع نفسه، ص: 32.

ملائمة لما يضطرب في نفسه من العواطف و الأهواء و الميول." [1]

ـ يأتي التّشكيل هنا كمرحلة ثانيّة بعد التّوقيع، لتّعمق في التّجربة الحديثة حيث تنقسم التفعيلة الواحدة إلى جزئين جزء في الشطر الأول و جزء في الشطر الثاني، و تسمى هذه العملية بالتّدوير، إذ لا يتقيّد فيه بعدد معيّن من هذه التّفعيلات فقد يستهلك تفعيلة أو نصف تفعيلة ليتمّمها في السّطر الذّي يأتي من بعد، وعل سبيل المثال نأخذ قصيدة لمصطفى قيصر:

عَجَباً... ///0. (مُتَفَا)

أَعُودُ... //0/ (عِلُنْ مُ)

مُبَعْثَرِ الخُطُواتِ //0//0 ///0/ (تَفَاعِلُنْ ـ مُتَفَاعِـ)

تَقْذِ فِنِي الأزِقَّةُ /0///0//0// (لُنْ ـ مُتَفَاعِلُنْ ـ مُتَ)

و الشّوارِعْ..... [2] /0//0/0 (فَاعِلُنْ)

نلاحظ من خلال القصيدة أنّها مقتبسة من البحر الكامل ذي التفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ)، ولكن كما يبدو أنّ التفعيلة مشتّتة على الأسطر بلا نظام و بلا حدود، على عكس القصيدة القديمة كانت محافظة على مميزاتها، من حيث الشكل ، تتراوح بين الطول و القصر مع مراعاة الأوزان و القافية المشتركة، أي

[1] ـ طه حسين: من أدبنا المعاصر، ص: 32.

[2] ـ مصطفى قيصر: تلمسان (شّعر)، دار آسيا، بيروت لبنان، د.ط، د.ت، ص:36.

حافظت على عمود الشّعر، لذى أراد الشاعر الهرب و التحرّر من كل ما يعوّق شعره ليتحدث بحرّية و خيروا و تحرروا حتى من شكل القصيدة و أصبحت تتماشى مع حرية الشاعر ليبدع الفنّ و الهدف منه التطور و الاستمرار.

التنويع عند الهذلين و المحدثين و عند المعاصرين

عند الهذليّون:

أخضع الشاعر الهذلي في مدوّنته لتنوع في الأوزان العروضية فهو يجنح نحو مفارقة التكرار و النّمطية من خلال تنويع البحور مرّة و على تنويع التفعيلات مرات أخرى إذ يجعل البحور المركبة أداة لتحقيق مسعاه

وزع الشاعر الهذلي بحوره على الطويل، البسيط، الكامل، المتقارب، الوافر، الرّجز، و لا شك أنّ مقياس التنوع حاضر في انفتاحه، إذ تتألف في غالبيتها من تفعيلتين، تتكرر حسب طول البحر أو قصره، دون اعتبار واضح ليتناسب البحر بالغرض، فقد يلتزم الشاعر بحرا في الرثاء و يلتزم آخر في نص آخر، ينتمي للنوع نفسه، ومن ثم يصبح ما اقترحه حازم القرطاجني غير ذي قيمة إذ قاعدته تنطلق من أنّ المقام الشعري يقتضي وزناً بعينه

و لعلّ ذلك ما يفسر جنوح المحدثين إلى اعتبار "أنّ الأوزان المختلفة التي تتألف منها بحور الشّعر لا تتبع أغراض الشّعر من مديح أو هجاء أو تهنئة أو رثاء يناسب كلّ منها غرضاً معيناً دون الآخر، بقدر ما تكون تابعة للحالة الانفعالية للشاعر و درجة توتره النفسي حين العملية الإبداعية." [1]

[1] ـ د. حاج الأحمر: الإيقاع و الدّلالة في الشّعر الهذلي، دار أم الكتاب، ط1، 2016، ص: 86.

و عليه فقد كان الشاعر الهذلي يخوض في تنويع الأوزان وذلك وفق ما تقتضيه الشعرية و لما يقود إليه الموضوع أو الموقف و ذلك من باب التغيير، هذا و يعدّ الوزن رافداً أساسياً في البنية الإيقاعية لنّص الشعري و بهذا فالبنية الإيقاعية في النّص الهذلي يتميز بالتكرار و التنويع، سواء أكان الإيقاع خارجياً أم داخلياً.

عند المحدثين:

عاش الشعراء عصورهم على مبادئ عقولهم يلبّسون عباءات تحوي أزهار ربيعهم من أجل صيف القارئ، يريدون النصوص، و ينفضون فتات خبز الفقر إلى العيش بسلام، عبّروا عن قلوب الأوطان وسلام الكلام لأجل البياض و محو السواد، جلبوا الحب و آمال، دافعوا عن السلام و أبحروا في كلمات اللّغة ليجدوا رموزاً من رموز الحياة، حكموا بمواطن الشّعر، و ها هم الأن يلبسون إسم الكلمات داوموا كلمة الشّعر إلى يومنا هذا، تكلّموا شعراء العصر الحديث عن الإبداع و التغيّير، ولكن بقي شعراء العصر الحديث يحافظون على القديم، أي ظهر فريقان في هذا العصر هناك من حافظ و هناك من غيّر و كسر القيود و نوّع في البحور الخليلية، و يقول الأستاذ البشير بن سلامة: "و تمثّلُ تجربة الشّعر الحرّ التي ظهرت حديثاً وجها آخر من وجوه التَجاوز للقوالب الجاهزة للقصيدة التّقليدية، فلقد حاول هذا اللّون من الشّعر الجديد التخلّص من البحور الشّعرية المعروفة و التمسّك بالتفعيلة يعتمدها أساساً لبناء موسيقى الشّعر و يتصرف فيها بصفة حرّة ليقوّض البيت القديم ذا المصارعين ببيتٍ يخضع لمتطلبات المعنى المراد التعبير عنه....." [1]

[1] ـ محمد أمين العالم و آخرون: في قضايا الشّعر المعاصر، "دراسات و شهادات" المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، تونس، 1988، د.ط، ص: 319.

إذن أصبحت البنية الحديثة للقصيدة الحرّة بنية جديدة تتداخل فيه نوع من التنويع بعيد عن التقيّد، وتجاوز القصيدة التقليدية و الاعتماد على التفعيلة، لتصبح القصيدة الحديثة ممتلئة بنغمات موسيقية و يبدع فيها بحريّة و غيّروا أيضاَ في شكل القصيدة كانت القصيدة القديمة ترسم بهذا الشكل:

_____ _____

_____ _____

و أما في العصر الحديث ترسم بهذا الشكل:

_____

_____

_____

_____

و هذا يبرز كيف كان الشعراء يلعبون بتلك الأسطر ليعبّر عن ما في وجدانه مع نغمة التفعيلات ليكتمل الشّعر بي سلام المعاني و الألفاظ.

و ثمة نماذج عديدة في شعرنا الحديث مزج فيها شعراؤنا تفعيلات عدّة بحور شعرية في القصيدة الواحدة و من أبرزها قصيدة السياب (أنشودة المطر):

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيْل سَاعَةَ السَّحَرِ

عيناك غا/ بتا نخي/ لن ساعة س/ سحر/

0// 0//0/0/ 0//0// 0//0/0/

مستفعلن متفعلن مستفعلن متف

أَوْ شَرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَر

أو شرفنا/ ن راح ين/ ءاعنهمل/ قمر/

0// 0//0/0/ 0//0// 0//0/0/

مستفعلن متفعلن مستفعلن متف

عَيْنَاكِ حِيْنَ تَبْتَسِمَانِ نَوْرَقَ الكَرُوم

و ترقص الأضواء .....كالأقمار في نهر[1]

ـــ تتكوّن القصيدة من تفعيلة "مستفعلن" أربع مقاطع، وعدد التفعيلات في الأسطر ينوع كما في الجدول

[1] ـ بدر شاكر السّياب: أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي لتعليم و الثقافة، القاهرة، د.ط، 2014م، ص: 33.

التالي [1]:

عدد التفعيلات في السطر	عدد الأسطر تشمل عدد التفعيلات المذكورة
تفعيلة واحدة	22
2	11
3	16
4	69

و نلاحظ بأنّ المقطع الأول و الثاني مستخدم تفعيلة (مستفعلن) و الثاني (مستفعلن) و ضرب (متف) ، من بحر الرّجز. و هناك شواهد أخرى من شّعر السّياب منها قصيدة (بور سعيد).

و نستنتج أنّ الشعراء في هذا العصر مازجوا بين البحور مثلا نجدّ الشاعر يوظّف عدّة بحور في قصيدته، "لم يكتف الشاعر بالجمع بين بحرين بل تعدى ذلك ليجمع ثلاثة بحور في قصيدة واحدة لقد عبّر البعض عن هاتين الظاهرتين، ظاهرة التداخل بين تفعيلتين أو أكثر في المقطع الواحد و ظاهرة تنوع الأوزان بين

[1]ـ د. سلمة فردوس سهول: مجلة القسم العربي، دراسة عروضية لديوان بدر شاكر السّياب " أنشودة المطر"، قسم الآدابيات، كلية اللغة العربية، جامعة بنجاب، لاهوز باكستان، العدد 25، 2018، ص: 315.

مقاطع القصيدة الواحدة وسيلة لكسر رتابة الإيقاع و إضافة طاقة تعبيرية جديدة و منح الشاعر حرّية في التصرف و الإختيار." [1]

و قال البعض " أنّ هذا التشكيل العروضي المستحدث يتيح للقصيدة حرّية أوسع في حركتّها الإيقاعية لتصبح أكثر قدرة على التحرك في مجال موسيقي أوسع." [2]

و عليه نستنتج أنّ القصيدة الحديثة غيرت مجراها و طريقها المعتاد و ذلك بخلق إيقاع جديد متنوع بشكلين إمّا تنوع في البحور الذي أعطى النّص رونقاً و حلّة جديدة أو تداخل الإيقاعات و كلّ منهما ساهم في التغير الجذري للقصيدة.

[1] ـ د. هشام الشيخ عيسى: براءة النّص، مقالات في النقد الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1971م، ص: 119.

[2] ـ سعيد الغانمي: أقنعة النّص، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، 1991، ص: 24.

عند المعاصرين:

ظلّ النظام الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الثاني للهجرة سائدا بكلّ قوانينه المتعلقة بالبحر الشعري و تفعيلاته المنوّعة، و كان الالتزام بهذا النظام ضرورة تفرضها موازين الشّعر من أجل المحافظة على سلامة الإيقاع وفق ما هو مقرر له و ما يجوز فيه من علل و زحافات، و عدّ الخروج عن ذلك (اختلالا).

و لكن ثمة دعوات لم تقف عند منعرج واحد و لم يشكل صدامة النظام عائقاً بالنسبة لها بل تعدّت إلى وصف "إيقاع الشّعر العربي بالجمود و الرتابة و بأنّ هذا الإيقاع لم يعد يصلح لمتطلبات هذا العصر و لا بدّ من الخروج عنه لأنّ هذا الخروج هو تفعيل و تعزيز الإيقاع الشعري العربي) و يغني القصيدة و يطلق طاقات الشاعر، ليس ذلك و حسب بل إنّ (خلق إيقاع شعري حديث هو حتمية تاريخية." [1] و هو الوسيلة المثلى لاكتشاف الطاقات الإيقاعية الكامنة في الشّعر العربي.

و منه فإنّ كلمة "الإيقاع " كلمة جذابة لكنّها متلبسة و يبقى الوزن هو الصورة العاكسة له كما في قول أحد النقاد أنّ الوزن جزء من الإيقاع، فالإيقاع سابق الموسيقى و الشّعر، أمّا الوزن فهو كالبصر، و لما كان البصر وظيفة العين كان الوزن وظيفة الإيقاع، ونعني بذلك الإيقاع الداخلي الذي بفضله تصبح القصيدة موزونة بطريقة جديدة، و في ذلك سطوة الحداثة التي أحدثت الكثير و فكّكه الكثير و يقول

[1] ـ كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987م، ص: 93.

كمال أبو ديب عن الشعراء "كعبيد بن الأبرص و أدونيس و صلاح عبد الصبور.....إنّ هؤلاء يجسدون الفاعلية الإيقاعية الأصيلة في عملهم و الاستجابة العفوية الخلاقة لحركية المكونات الإيقاعية في التراث." [1]

جاء هذا العصر ليحمل اسم المعاصرة أو الشّعر الحرّ و هذا الاسم نوع جديد من الشّعر العربي الأصيل، و أصبح الشاعر المعاصر يصدر قصائده لرغبة نفسيّة بعيدا عن ما يسمّى بشعر التقليدي، فأصبح الشّعر يرسم حالة الشاعر و يعبر عن مكنوناته و عمّا يجول بالخاطر، إذن أصبح الشّعر قالبا يصبّ فيم الهموم و الغموم و المشاكل و ما يريده الشاعر من الحياة ليكملّ رسم مستقبله، و يبدع فنّه إلى الجمال و يربطه مع وجدانه ليكتب مجدا ينهض به للعلى لا للفشل و اليأس و هكذا رسم الشاعر قصيدته حتى يصبح حرا يغني و يبدع.

و يظهر من موقف نازك الملائكة "أنّ الشّعر الحرّ في صممه نقلة نوعيّة و انفصال تام عن الأساليب القديمة، و لكن النافذة لا تثبت عن موقفها المشار إليه، و إنّما تناقد في كتابتها قضايا الشّعر المعاصر إن تقول: "ما فعلته حركة الشعر الحرّ أنّها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانة ببعض تفاصيله على

[1] ـ كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، ص: 174.

إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حريّة التعبير و إطالة العبارة و تقصيرها بحسب مقتضى الحال" [1]

فهي تقر بأنّها استندت إلى علم العروض القديم ليعينها على إحداث تغير يتناسب مع روح العصر، لذا يظهر الشعر الحرّ باعتباره امتداد و تطور لنظام الخليلي، و حركة الشّعر الحرّ "ليست الدعوة لنبذ الأبحر الشطرية نبذا تاما. و لا هي تهدف إلى أن تفضي على أوزان الخليل و تحل محلّها، وإنّما كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوب جديد." [2]

إنّ إعادة بناء النص الشعري المعاصر متلازمة مع إعادة بناء البيت، و ها هي الوقفة تكشف من جديد عن نواتها المهيمنة، بعد أن غيّبها التقليد زمنا طويلا و ما يثبت حجة إضافة لهيمنة الوقفة هي الوضعية الوزنية للبيت في الشعر المعاصر التي تمارس فيها التفعيلة طريقتين أساسيتين هما:

1 ــ الوحدة الوزنية:

انطلق البيت الشعري منذ الشعر الحر، من قانون و توازي التفعيلات بين جميع أبيات القصيدة، كما في الشّعر التقليدي أو بين أنماط الوحدات المكونة للمقطع كما في الموشح و الشّعر الرومانسي العربي،

[1] ـ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 39.

[2] ـ المرجع نفسه، ص: 49.

الإنفكاك من هذا القانون أعطى للتفعيلة في البيت قوانين أخرى، تبعا لنوعية التفعيلة التي تنقسم إلى قانونين أساسيين:

أ ــ التفعيلة التامة: و هي ما عنته نازك الملائكة بقولها: "أساس الوزن في الشّعر الحرّ أنّه يقوم على وحدة التفعيلة، و المعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في التنويع التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه." [1]

ب ـ التفعيلة الناقصة: و هي التي تتنوع بين بنيتين و لا يمكن في هذه الحالة أن تكون التفعيلة ناقصة إلاّ في نهاية البيت و بداية البيت الموالى له، فلا شمل بذلك وسط البيت فضلا عن بداية البيت الأول" [2]

من خلال ما سبق نرى أن تشكيل البيت المعاصر قد سارت في طريقتين فقد مارست التفعيلة عن طريق الوحدة و هي تساوي التفعيلات في الأبيات كما في الشّعر الرومانسي و التي بدورها انقسمت إلا تفعيلتين تامة و ناقصة.

[1] ـ نازك الملائكة: قضايا الشّعر العربي، ص: 39.

[2] ـ محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث و الشّعر المعاصر، دار بيضاء، مغرب، ط1، 1985، ص: 129.

2 ـ التشكيلة الوزنية:

كانت نازك ملائكة ترى إلى بناء الوزن في البيت الحرّ من خلال اعتماده قوانين قبلية لاستعمال وزن إنّ التشكيلة الوزنية في الشّعر المعاصر إضافة إلى الوحدة الوزنية تؤكد النزعة التي انقادت إليها الحداثة في الشّعر المعاصر.

نستنتج مما سبق ذكره أن الشعراء الجدد حاولوا التجديد في القصيدة و تغيير في الشكل أي أنّهم استغنوا عن قصيدة العمودية و قاموا بوضع تفعيلات موزعة قد تكون عبارة عن مقطع صوتي واحد وهذا ما يسمى بالقصيدة الجديدة .

إنّ حركة التجديد الحديثة في وزن الشعر وموسيقاه اتخذت اتجاها معاكسا للقصيدة الكلاسكية حيث جلبت أسلوبا جديدا و ذلك من خلال تعدد الأوزان والخروج عن أطر قديمة.

ـ فإذا كانت قصيدة التّفعيلة أو الشّعر الحرّ تحوّل من نظام شطرين إلى نظام الشطر واحد، ومن تعدد التفعيلات إلى أحادية التفعيلة، مع التنويع في القافية و الرّوي.

و من هنا نستنتج أنّ الشّاعر المعاصر عليه أن يلتزم في قصيدته بما يلي:

1 ـ التزام بالموضوعية

2 ـ عدم الالتزام بالقواعد الخليلية

3 ـ الحرّية في التعبير و الإطالة في العبارة

4ـ تعدد التفعيلات و البحور

5ـ التنويع على مستوى الميزان الذي يلخصه العروض الخليلي

6ـ الابتعاد عن المحاكاة

ـ و الشاعر الذي يلتزم بهذه الالتزامات تصبح قصيدته بما يلي:

1 ـ سهولة العبارة و بساطتها

2 ـ الدّقة في المعاني

3 ـ أسلوب عذب

4 ـ الانفصال تام عن الأساليب القديمة.

إنّ الشعراء عندما يتكلمون عن إبداعاتهم الشعرية يسعون إلى إحداث مسار إيقاعي وراء تحقيق مزاوجة موسيقية تطرب لها الأذن الموسيقية متتبعة بالغنائية الخالصة على هيكل القصيدة و ذلك من خلال وضع تداخل شكلي أي بمعنى امتزاج في البحور القصيدة الواحدة و من أبرزهم "فدوى طوقان" في قصيدتها " الفدائي و الأرض" و التي تتكون من ثلاثة مقاطع الأول و الثالث من بحر متدارك ، تقول فيما يلي:

أَجْلِسُ كَيْ أَكْتُبَ مَاذا أَكْتُبْ؟

أَجْلِسُ /كَيْ أَكْ /تُبَ مَا /ذا أَكْ /تُبْ؟

0/ 0/0/ 0/// 0/0/ //0/

فاعل فِعْلُنْ فعِلُنْ فَاعِلُ فَعْ

مَا جَدْوَى القَوْلِ

مَا/ جَدْوَل/ قَوْلِ

/0/ 0/0/ 0/

لُنْ فِعْلُنْ فَاعِ

يَا أَهْلِي يَا بَلَدِي يَا شَعِيْ

يَا/ أَهْلِي /يَا بَلَ/ دِي يَا /شَعِيْ

0/0/ 0/0/ //0/ 0/0/ 0/

لُنْ فِعْلُنْ فَاعِلُ فِعْلُنْ فِعْلُنْ

مَا أَحْقَرَ أَنْ أَجْلِسَ كَيْ أَكْتُبَ

مَا أَحْ/ قَرَ أَنْ/ أَجْلِسَ /كَيْ أَكْ/ تُبَ

// 0/0/ //0/ 0/// 0/0/

فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلْ فِعْلُنْ فَعِ

فِي هَذَا اليَوْم

فِي/ هَذَ ل/ يَوْمِ

/0/ 0/0/ 0/

لُنْ فِعْلُنْ فَاعِ

هَلْ أَحْمِي أَهْلِي بالكَلِمَة

هَلْ/ أَحْمِي/ أَهْلِي/ بلكَلِمَة

0/ //0/ 0/0/ 0/0/ 0/

لُنْ فِعْلُنْ فِعْلُنْ فاعِلُ فَعِ

هلْ أَحْقِدُ على بَلَدِي بالكلِمة

هلْ/ أَحْقِدُ/ بَلَدِي /بلكلِمة

0/ //0/ 0/// //0/ 0/

لُنْ فَاعِلُ فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعْ

كلّ الكلِمَاتِ اليومَ

كلْ/ لِ لْكلِ/ مَاتِ لْ/ يومَ

/0/ 0/0/ //0/ 0/

لُنْ فَاعِلُ فِعْلُنْ فَاعِ

ملحٌ لا يُورقُ أو يَزْهَرُ في هذا اللّيل

مِلْ/ حُن لا/ يُورقُ/ أو يَزْ/ هَرُ فِي/ هذ لْلَيل

00/ /0// 0/// 0/0/ //0/ 0/0/ 0/

لُنْ فِعْلُنْ فاعل فِعْلُنْ فَعِلُن فِعْلُنْ فعْلْ

إذن القصيدة من بحر المتدارك مع التغيرات التي طرأت على التفعيلة

فاعلن ←فِعلُنْ

فَعْلُنْ ←فاعِلْ

فَعْلْ

و نرى كذلك بأنّ الشاعرة "فدوى طوقان" قد سعت إلى مزج وزن بآخر في مجموعتها الشعرية "فتستخدم تفعيلات من المتدارك تدخلها من الرّجز في قصيدة "الفدائي و الأرض" و تمزج بين الكامل والمتدارك في قصيدته أردنية فلسطنية في انكلترا و يسطر المتدارك الذي تستخدمه الشاعرة في قصيدة "أمام الباب المغلق" على الرّجز الذي يتخلل هذه القصيدة أيضا، و تعتمد الشاعرة إلى تصميم موسيقي نجمع خلاله بين الرّمل و المتقارب، والسريع، و الخفيف في قصيدته (هو وهي) كما يتداخل بحر المتدارك والمتقارب، دائرة المتفق، في قصيدة "أغنية صغيرة لليأس" و يردّ في هذا العدّد تساؤل لماذا فعلت الشاعرة ذلك؟ و الإجابة تكمن في رؤية عميقة...." [1]

و من هنا نرى أنّ فدوى طوقان تنتقل من سطر مؤسس عل تفعيلة إلى سطر آخر مؤسس على تفعيلة أخرى و هذا ما أبدع فيه كل شاعر حرّ يريد التحرر لا للتقييد.

قصيدة (ليس أنا) عبد المعطي حجازي

كَانَ المُغْنِيّ ذَائباً في أغنيه

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

[1] عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون، دار هومه، الجزائر، ط1، ص: 128.

فَذَاعَ دائماً

0// 0//0//

متفعلن فعلْ

وَ رُبَما كانَ المغني نائماً

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0//

متفعلن مستفعلن مستفعلن

القصيدة من بحر الرّجز مع التغيير في التفعيلة (مستفعلن)

نجد في العصر المعاصر أنّ هناك بعض من الشعراء لا يزالون في خدمة القيود الخليلية، يكتبون أشعارهم كما هو موجود في القديم و من بينهم الشاعر و الأستاذ الفاضل "إبراهيم بوشريحة"

هَلْ يَا تُرى غَدُنَا يَكونُ مَفْخَرَةً نَمْضِي لِوَحْدَتِنَا بالرّوحِ وَ البَدَنِ

هَلْ يَا تُرى غَدُنا يَكُونُ وَحْدَتِنَا نَبْدُو لَنَاظِرَنَا كَالْسّور و الحَصَنِ [1]

و هكذا مشت العصور و مشى معها الشعراء، منهم من مشي مع التغيير و التنويع لتحرر و الابتعاد عن بحر الهموم و جعل السلام و نهوض لسلّم التغير، و منهم من بقي تحت رعاية وزارة الخليل الفراهيدي

[1] ـ إبراهيم بوشريحة: عندما يتكلم الجرح (ديوان مخطوط)

حافظ على إلتزماته، و منه فإنّ الشّعر و الشاعر رمز لجيل الكلام و حبّ العاطفة و رغبة في التغيير و العيش بسلام.

ملحق

البحور الشعرية:

ستة عشر بحرا و هي: (الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرّمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، المتقارب، المتدارك.)و يجمعها قول القائل: [1]

طَوِلٌ مديــدٌ فالبَسِــيطُ فَوَافِــرُ فكَامِلُ إِهْزَاجِ الأَراجـــز أرْمِـــلاَ

سَرِيْعُ سِرَاحُ فالخفيفُ مُضَـــارِعُ فَمُقْتَضِبُ مُجْتَثُّ قَرّبْ لتفضُـــلاَ

و قول آخر: [2]

طويلُ يمُدُّ البَسطَ بالْوفرِ كامِـــلُ وَ يهزَجُ في رَجْزٍ وَ يَرمِلُ مُسْرِعـاَ

فَسَرُحُ خَفيفا ضارعاً تقتضِبْ لنا من اجتثَّ منْ قرْبٍ ليُدْرِكَ مطمعاَ

كما يرى سليمان البستاني من خلال أسماء البحور: "أنّ لكلّ بحر ساحلاً يقف عنده، و يرشد إسمه إليه." [3]، و هي كالآتي:

---

[1] ـ موسى بن محمد بن مليني الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي، ص: 68.

[2] ـ المرجع نفسه، ص: 68.

[3] ـ مقدمة الإلياذة، ص: 67. نقلاعن: أ.د. ناصر لوحيشي أوزان الشّعر العربي بين المعيار و النظري و الواقع الشعري، دار الأمير خالد، وزارة الثقافة الجزائرية، د.ط، ص: 259.

البحر	مفتاحه و وزنُه	
الطويل	طويلٌ لهُ دُونَ البُحُور فضائـــلُ	فَعُولُنْ مَفَاعِيْلنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلــنْ
المديد	مديدِ الشّـعرِ عندي صِفَـــاتُ	فاعلاتُنْ فاعلُنْ فاعِلاتُـــــــنْ
البسيط	إنَّ البَسيطَ لَدَيْه يُبْســطُ الأمَلُ	مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
الوافر	بُحُور الشِّعر وَافــرهَا جَميـــلُ	مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُـــــــنْ
الكامل	كَمَلُ الجَمَالِ مِنَ البُحُور الكاملُ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُـــــنْ
الهزج	عَلَى الأَهْـــزَاجِ تَسْــهيــلُ	مَفَاعِيْـــــلنْ مَفَاعِيْلـــــنْ
الرَّجز	في أَبْحُرِ الأَرْجَازِ بَحْرٌ يَسْــهُــلُ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِــلُنْ
الرَّمل	رَمَلُ الأَبْحُرِ تَرْوِيْــهِ الثِّقَـــاتُ	فاعلاتُــنْ فاعلاتُـــنْ فاعلاتُــنْ
السريع	بَحْرٌ سَرِيْــعٌ مَالَــهُ سَاحِــلُ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُـــــنْ
المنسرح	مُنْسَرِحٌ فِيْهِ يُضْــربُ المَثَــلُ	مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاتُ مُسْتَفْعِلُـــنْ
الخفيف	يَا خَفِيْفًا خَفَّتْ بِكَ الحَرَكَـاتُ	فاعلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلاتُـــــنْ
المضارع	تَعَــدُّ المضَارِعَـــــــاتُ	مَفاعِيْلـــــــنْ فاعلاتُـــــنْ
المقتضب	اقـــتضِبْ كَمَـا سَأَلُـــوا	مَفْعُـــــولاتُ مُفْتَعِلُـــــــنْ
المجتثّ	إنْ جُثَّـــــتِ الحَرَكَـــاتُ	مُسْتَفْعِلُـــــنْ فاعلاتُـــــنْ

المتقارب	عَنِ المُتَقَارِب قَالَ الخَليـــــلُ	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُـــــــنْ
المتدارك	حَرَكَاتُ المحـــدَثِ تَنْتَقِـــلُ	فِعْلُنْ فِعْلـــنْ فِعْلُـــــنْ فِعْلـــنْ[1]

[1] ـ نقلا عن: محمد بوزواوي: الدّروس الوافية في العروض و القافية، ص: 91 ـ223.

الأوزان المهملة:

سميّت بهذا الاسم لأنّها خرجت عن الأوزان الخليلية، و سبب تسميّتها بهذا الإسم أنّها لم تأخذ بعين الإعتبار لدى الشعراء و النقاد و العروضيين، وذلك أنّ بعض الشعراء حاولوا التجديد و ابتكار أشكال شعرية جديدة، وفي الأوزان و القوافي، ليتحرّروا من نمط القصيدة العربية الموحدة القافية، "و هذه الأوزان كانت مؤسسة على أصول قديمة مستلهمة من تفعيلات البحور التقليدية، ونرجّح أنّ هذه البحور الجديدة، قد استحدثت في العصر العباسي الأول، و أغفلته حركة التدوين، و غض الطرف عنها النقاد المحافظون، والعروضيون. فقلّت شواهدها و ندرت نماذجها، وما وصل إلينا منها إلاّ النزر القليل، وعلى قلة شواهد الأوزان المحدثة، فإنّها تنبئ عن محاولات الشعراء التجريبية في مجال الأوزان الشعرية، وتدل على توقهم إلى التجديد و التطوير." [1] و قد أوردوا هذه الأوزان المحدثة و هي:

[1] ـ د. نور الدين السد: الشعرية العربية، ص: 36.

الوزن	مفتاحه و وزنه	تسميّته و وصفه
المستطيل	**مَفاعيلُنْ فَعُولُنْ مَفاعيلُنْ فَعُولُنْ ×2**	و هو مقلوب الطويل
الممتد	**فَاعلن فَاعِلاَتُنْ فَاعِلُنْ فاعِلاَتُنْ ×2**	و هو مقلوب المديد
المتوافر	**فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ فَاعِلُنْ ×2**	و هو مقلوب الرّمل
المتئد	**فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ ×2**	و هو مقلوب المجتث
المنسرد	**مَفَاعِيْلُنْ مَفاعيلُنْ فَاعِ لاَ تُنْ ×2**	مقلوب المضارع
المطرد	**فَاعِ لاَ تُنْ مَفَاعِيْلُنْ مَفاعيلُنْ ×2**	صورة أخرى من مقلوب المضارع

و من أشهر ما استحدث غير ما تقدّم الفنون الستة و هي: (سلسلة، الدوبيت، القوما، الموشح، الزجل، كان وكان، المواليا.) و هي كالأتي[1]:

الفنون	سميّته و وصفه و وزنه
سلسلة	أجزائها **(فِعْلُنْ فَعِلاتُنْ مُفْتَعِلُنْ فَعِلاَتَانْ)**
الدوبيت	هو وزن فارسي نسج على منوال العرب و دو بالفارسية و أوزانها كثيرة و أشهرها **(فِعْلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ فِعْلُنْ) مرتين.**
القوما	إخترع هذا الفن البغداديون القائمون بالسحور في رمضان و اسمه مأخوذ من قول بعضهم البعض (قوما نسحر قوما)، و وزنه **(مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلاَنْ) مرتين.**
الموشح	اخترعها الأندلسيون، أوّل من نظمها منهم "مقدم بن معافر"، في أواخر القرن الثالث أوزانه كثيرة منها **(مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلْ فعيا) مرتين، و منها (فَاعِلاتُن فاعلن مستفعلن فاعلن) مرتين.**
الزجل	و قد اخترع هذا الفن بالأندلس بعد أن نضجت الموشحات و تداولها الناس

[1] ـ محمود مصطفى: أهدي سبيلي إلى علمي الخليل العروض و القافية، شر و تح، سعيد محمَّد اللحَّام، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1418هـ ـ 1996م، ص: 137 ـ 140.

	بكثرة، و قد كثرة أوزانه، وأوّل من اخترعه رجل يقال له "راشد".
كان و كان	اخترعه البغداديون و سميّ بذلك لأنّهم لم ينظموا فيه سوى الحكايات و الخرفات، ويصاغ معرب بعض الألفاظ على وزن واحد و قافية.
المواليا	هو من الفنون التي لا يلزم فيها مراعاة قوانين العربية و هو من **البسيط** لولا أن له أضربا تخرجه عنه.

و منه نستنتج أنّ كلّ هذه الأوزان المذكورة خرجت على منوال الأوزان الخليلية التي وصانا بها، ولكنّها لم تصل إلى القمة رغم ظهور وسائل جديدة في تلك العصور إلاّ أنّها وقفت عن عملها لذى سميت بالأوزان المهملة أي لم تستطع خدمة الشاعر و ذهبت إلى قسم الأرشيف لتبقى ذكرى.

الخاتمة

الخاتمة

وصلنا إلى ختام هذه الدراسة بفضل من الله تعالى عزّ و جلّ و عونه و منّته علينا، و التي خلصت إلى نتائج نذكرها كما يلي:

1 ـ يُعدّ الوزن جزءا من الشّعر، وبدونه لا يسمى الشّعر شعراً بل يصبح نثرا.

2 ـ الوزن الشعري هو بيان البحر الخليلي الذي كتبت عليها القصيدة الشعرية.

3 ـ من المعلوم أنّ النّظام في الشّعر العربي يسير على أحد البحور التي صنعها الخليل الفراهيدي، وعلى مدار العصور تحرر الشاعر من تلك القيود الخليلية و وحدة القافية مثل الموشحات.

4 ـ مزج الشاعر المعاصر في البحور و تعدد التفعيلات و الخروج على الوزن و القافية، فظهر نوع جديد في الشّعر و هو شعر التفعيلة و شّعر الحرّ.

5 ـ يجب على الشاعر إدراك المبادئ الأساسية للوزن في القصيدة الشعرية حتى يسهل علينا التّعرف على البحر و من بينها، الكتابة العروضية التي تدل على طريقة كتابة البيت وفقا لتفعيلات التي تكمل البحر.

6 ـ يعبر الشاعر عن مكنوناته و انفعالاته و ذلك بالتداخل البحور و التنويع، إذ لا يلتزم ببحر واحد فقد ينتقل من بحر إلى آخر في القصيدة الواحدة، أي وحدة البيت و ليست وحدة القصيدة.

7 ـ ترتيب الأسطر دون الإخلال بالمعنى، أي ينظّم قصيدة على بحر واحد و ذلك بالسير على خطوات و أصول الخليل و هذا ما يسمى بالتوقيع، اي وحدة البحر و ليس وحدة البيت.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر و المراجع:

ـ القرآن الكريم

أولا: المصادر.

1) أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان و التّبيين، تح و شر: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج/1.

2)أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم و الفهارس، دار الرشيد، بغداد، العراق،ج2، ط1، 1981م.

3)ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج/1، ط5، 1401هـ. 1981م.

4)ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ت: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط2، 1404هـ ـ 1987م.

5)حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة ، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 2008م.

6)الخطيب التبريزي: الكافي في العروض و القوافي، شر و تع: د. محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 1423هـ/2003م.

7)قدامه بن جعفر: نقد الشّعر، ت محمد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، د.ط.

ثانيا: المراجع.

1)أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1،1997.

2)إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952م.

3)إبراهيم خليل: عروض الشّعر العربي، دار المسيرة ـ عمان، ط1، 1427هـ ـ 2007م.

5)بوطارن محمد الهادي، رتيمة محمد العيد، لخلف نوال، عزوقلى زينب، بن زروق نصر الدين، المصطلحات اللّسانية و البلاغية و الأسلوبية و الشعرية، إشراف: محمد الهادي بوطارن، دار الكتاب الحديث، القاهرة، الكويت، الجزائر، د.ط، 1431هـ ـ 2010م.

6)جرجي زيدان: تاريخ آداب اللّغة العربية، ت: شوقي ضيف، دار الهلال، مصر، ج/2، د.ط، 1956م.

7)حاج الأحمر: الإيقاع و الدّلالة في الشّعر الهذلي، دار أم الكتاب، ط1، 2016.

8)ذهبية الحاج حمو: لسانيات التلّفظ و التداولية الخطاب، دار الأمل، الجزائر، د.ط، 2005.

9)رابح بن خوجة: في بنية الصّوتية و الإيقاعية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013.

10)رضوان محمد حسين النّجّار: الجواهر في البحور و الدوائر، مكتبة فلاوسن "مؤسسة بن أشنهو"، تلمسان، الجزائر، ط1، 1421هـ ـ 2000م.

11)سعيد الغانمي: أقنعة النّص، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، 1991م.

12)سليمان معوّض: علم العروض و موسيقى الشعر، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس ـ لبنان، د.ط، 2009.

13)طه حسين من أدبنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، 1979م

14)عبد الحكيم العبد: علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقى، دار الغريب، القاهرة، ط2، 2005.

15)عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1970.

16)عزّ الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، المكتبة الأكادمية، القاهرة، ط5، 1994.

17)غازي يمُوتْ: بحور الشّعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللّبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

18)عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001.

19)فخري خليل: خليل بن أحمد الفراهيدي أراء و إنجازات لغوية، دار الصفاء، عمان، ط1، 1430هـ ـ 2009م.

20)فوزي سعد عيسي: العروض الواضح و محاولات التطور و التجديد فيه، كلية الآداب ـ جامعة الإسكندرية، د.ط، 2005م.

21)قيصر مصطفى: الجديد في علم العروض و القوافي، مؤسسة الأشرف، بيروت، لبنان، الأشرف للكتاب العربي، الحراش، الجزائر، ط1، 2013.

22)كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987م.

23)محمد أمين العالم و آخرون: في قضايا الشّعر المعاصر، "دراسات و شهادات" المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، تونس، 1988.

24)محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1425هـ ـ 2014م.

25)محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث و الشّعر المعاصر، دار بيضاء، مغرب، ط1، 1985.

26)محمد بوزواوي: تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ، دار هومة، جزائر، د.ط، 1797هـ، 2002م

27))محمد بوزواوي: الدروس الوافية في العروض و القافية (دروس في مادة العروض و موسيقى الشّعر لتلاميذة الثانويات)، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2010،

28)مصطفى حركات: أوزان الشّعر، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1411هـ ـ 1998م.

29)مصطفى قيصر: تلمسان (شّعر)، دار آسيا، بيروت لبنان، د.ط، د.ت.

30)محمود مصطفى: أهدي سبيلي إلى علمي الخليل العروض و القافية، شر و تح، سعيد محمَّد اللحَّام، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1418هـ ـ 1996م.

31)ممدوح حقي: العروض الواضح، دار اليقظة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1964م.

32)موسي بن محمد المليانى الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي، الجزائر، ط2، 1969م.

33)نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 13، حزيران/ يونيو 2004.

34)ناصر لوحيشي أوزان الشّعر العربي بين المعيار و النظري و الواقع الشعري، دار الأمير خالد، وزارة الثقافة الجزائرية.

35)نور الدين السيد: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة الغربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1995.

36)هشام الشيخ عيسى: براءة النّص، مقالات في النقد الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،

37)الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله، محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة، ت: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1383هـ ـ 1973، ط2، 1415هـ ـ 1994.ط1، 1971م.

ثالثا: المعاجم.

1)أحمد مطلوب: معجم المصطلحات النقد العربي القديم عربي ـ عربي، مكتبة لبنان، الناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

2)ابن منظور: لسان العرب،دار صادر، بيروت، لبنان، ج/15، ط1، 1997م.

3)إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشّعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ ـ 1991م

4)المعجم الوجيز (الميّسر)، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط1، 1414هـ، 1993م.
5)محمد التونجي، راجي الأسمر: المعجم المفصل في علوم اللغة (الألسانيات)، مر: إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1414هـ ـ 1993م.

رابعا: الدواوين.

1) ديوان أحمد شوقي، ت: إميل أ.كبا، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1419هـ 1999م.
2)ديوان امرؤ القيس، تح و شر: حنّا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1409هـ 1989م.
3)إبراهيم بوشريحة: عندما يتكلم الجرح (ديوان مخطوط)
4)بدر شاكر السّياب: أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي لتعليم و الثقافة، القاهرة، د.ط، 2014م.

خامسا: المجلات:

1)برباق ربيعة، الإيقاع الشعري، دراسة لسانية جمالية، كلية آداب و العلوم الإجتماعية، جامعة الشيخ العربي التبسي، تبسة، الجزائر، العدد الثامن، جانفي 2011.
2)سلمة فردوس سهول: مجلة القسم العربي، دراسة عروضية لديوان بدر شاكر السّياب " أنشودة المطر"، قسم الأدابيات، كلية اللغة العربية، جامعة بنجاب، لاهوز باكستان، العدد 25، 2018.

سادسا: موقع.

موقع شبكة أنترنت، https : //www.almaany.com

الفهـرس

الفهـرس

كلمة شكر

مقدمة ..... **أ–د**

مدخل: مفاهيم في مصطلحات العنوان

الفصل الأول: التوقيع

ـ تعريف التوقيع 20-19

ـ الكتابة العروضية 36-21

ـ التوقيع بين القديم و الحديث 48-37

الفصل الثاني: التنويع

ـ مفهوم التنويع 52-50

ـ التشكيل الإيقاعي 55-53

ـ التنويع بين الهذليّن و المحدثين و المعاصرين 74-56

ملحق 82-76

الخاتمة 84

قائمة المصادر والمراجع..... 90-86

الفهـرس