بدايات الشعر الغزلي
بين الكم والكيف

دكتور محمد عوني عبد الرءوف
الأستاذ بكلية الألسن
جامعة عين شمس

الطبعة الثانية مزيدة ومنقحة
1426هـ - 2005م

الناشر
مكتبة الآداب
٣٢ شارع الأوبرا - القاهرة ت: ٣٩٠٠٨١٦

جميع حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

يحظر طبع أو تصوير أو ترجمة أو إعادة تنضيد الكتاب كاملاً أو مجزأ أو تسجيله على أشرطة كاسيت أو طبعه على اسطوانات كمبيوتر أو برمجته على اسطوانات ضوئية إلا بموافقة المؤلف خطيًا.

الكتـــاب: بدايات الشعر العربي

المؤلـــف: د. محمد عوني عبد الرءوف

الناشـــر: مكتبة الآداب

عدد الصفحات: 288 صفحة

المقـــاس: 17 × 24 سم

الطبعة الثانية : 1426هـ - 2005م

رقم الإيداع : 14601 لسنة 2005

الترقيم الدولي: I.S.B.N:977- 241-684-0

الناشر

مكتبة الآداب

٩٩ ميدان الأوبرا - القاهرة ت ٣٩٠٩٦٨

شكر وتقدير

أدين بالشكر والتقدير :

للأستاذ أحمد علي حسن صاحب **مكتبة الآداب** لاهتمامه بنشر هذه الطبعة من كتاب بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف وإخراجها في صورة مشرقة وإتقان بالغ.

للأستاذ د. سعيد حسن بحيري وكيل كلية الألسن لشئون التعليم والطلاب؛ لإنابته عني في الاتصال بالأستاذ أحمد علي حسن، وتكرمه بكتابة التقديم الرصين للكتاب.

للأستاذة الدكتورة إيمان السعيد جلال أستاذ اللغويات المساعد بكلية الألسن التي دفعت إليها بتجربة الطباعة الأولى للكتاب بعد مراجعتها وتوثيق نصوص اللغات السامية، وكل ما يتصل بها، فنابت عني في مراجعة النصوص العربية وتوثيقها وتصويب الأخطاء الطباعية، واستكملت الأبيات الناقصة، وأصلحت من كتابة بعض الأبيات الأخرى، وضبطت الهوامش، ودققت في ضبط رموز التفعيلات، والكتابة الصوتية للشعر في اللغات السامية المختلفة. وقد عملت على ضبط قائمة المراجع، وإعادة صناعة الفهارس، ثم عنيت بتجارب الطباعة التي تلت ذلك، فأتاحت لي فرصة السفر إلى ألمانيا لجمع مادة علمية لجزء ثانٍ من كتاب « جهود المستشرقين في التراث العربي بين التحقيق والترجمة » طوال شهر يوليو 2005.

جزاهم الله عني جميعًا خير جزاء.

د. عوني عبد الرءوف

اغسطس 2005

الإهداء

إلى هيئة التبادل الثقافي الألمانية

An den Deutschen Akademischen Austauschdienst

ومعهد الدراسات العربية بمدينة جوتنجن بألمانيا الغربية

u. das Seminar für Arabistik der Uni. Göttingen

برعاية مديره الأستاذ دكتور ألبرت ديتريش

Prof. Dr. Albert Dietrich

اعترافًا بما قدَّماه من إمكانات ساعدتني على مواصلة الدراسة التي يُعَدُّ هذا الكتاب إحدى ثمراتها .

المعادي في أغسطس 1976 — **د. عوني عبد الرءوف**

تقديم

بسم الله الرحمن الرحيم

ليس من شك في أنه حين يصر أستاذي الكريم/ دكتور عوني على أن أكتب مقدمة هذا الكتاب، فإني أراه شرفًا كبيرًا لي، بعد أن تتلمذت على يده منذ أن كنت معيدًا حتى الأستاذية، وما تزال مناقشاتي معه في مسائل علمية كثيرة عظيمة الفائدة وحتمية لي في المقام الأول، فقد كانت عنايته بتلاميذه عناية كبيرة، وقد آثر أن ينقل فكره إلى تلاميذه مباشرة، وقد منحهم كثيرًا من وقته وجهده، وكانت إرشاداته وتوجيهاته لهم سديدة ومستمرة. وقد فضل ذلك كله على كثرة التاليف، ولم تحظ المكتبة العربية إلا بكتب معدودة له ولكنها لا تتكرر، إذ إنها قد كُتِبَت في مجالات لا تتوفر أدواته إلا له. ومنها هذا الكتاب الذي عرفته منذ أن بدأت رحلتي مع الدراسات العليا.

ولم تكن صلتي به مجرد قارىء مبتدىء له، بل إنني قرأته مرارًا، إذ أتاح لي دكتور عوني أن أقوم بتدريسه منذ مرحلة الدراسة الأولى لسنوات عدة، فكنت اقراه مرارًا وأجد صعوبات عدة في أماكن مختلفة، فاعود إليه لأسأله، وكان يجيب بصدر رحب، ويطمأنني بأن هذا الاتجاه جديد، والموضوع الذي كتب فيه صعب، ولكن بمرور الوقت، وحين تجيد اللغة الألمانية ستزول مشكلات كثيرة، ويمكن للقراءة حول الموضوع أن تزيل كثيرًا من أوجه اللبس. ولا ريب في أن هذه هي الحال مع باحث مبتدىء.

ومرت سنوات والكتاب بين يدي في طبعته الأولى الوحيدة التي دوّنت عليها ملحوظاتي وتقسيماتي للموضوع، وأثبت فيها أيضًا تصويبات لكثير من الأخطاء الطباعية، إذ طُبع الكتاب أول مرة سنة 1976 في مطبعة الخانجي بطريقة

صف الحروف، وأظنها طريقة (Linotyp)، وقد طلبت مرارًا من أستاذي دكتور عوني بعد نفاد الطبعة الأولى أن يعيد طباعته، فكان إجابته دائمًا إن شاء الله.

وبعد حوالي ثلاثين سنة أجده يوافق على إعادة طبعه، ويوكل إليّ هذه المهمة. وحين عرضت الأمر على الأستاذ أحمد على حسن وافق بصدر رحب، وقدمت له النسخة الوحيدة التي أمتلكها، برغم أنها نسخة فريدة عزيزة عليّ جدًا، فهي النسخة التي كنت أعود إليها مرارًا طوال هذه السنين، وحافظت عليها، وكنت أتردد مرارًا في إعارتها، وألح على عودتها لي سليمة، وحين طلب مني دكتور عوني أن يكون الجمع على الكمبيوتر من نسختي قلت له: هذه نسخة وحيدة لي، فقال: أنا أعرف، ولكني أريد أن يكون الجمع منها، وقدم لي نسخة مصورة يمكن أن أرجع إليها إلى أن يظهر الكتاب في طبعته الجديدة، ووافقت، وسلمت نسختي للطابع وحدث لها ما حدث.

وقد أصررت على أن يراجع د. عوني بنفسه بروفة من البروفات، وأن يضيف ما يراه ضروريًا؛ لأنه الأعرف بالموضوع وصاحب الكلمة الأولى فيه، ونحن كلنا عالة عليه.

وقد بلغ من شدة تأثري بالفكرة الأساسية فيه، وهي فكرة النبر والكم في الشعر السامي – الحامي أن كان أول بحث كتبته بعد الدكتوراه، هو ملحوظات على مسألة النبر والكيف في الشعر العربي، وهو مناقشة مفصلة لأفكار المستشرق الألماني ج. فايل في مقالته عن العربية وكتابه: أساس الأوزان العربية القديمة ونظامها:

Grundriss und System der Altarabischen Metren.Wiesbaden 1958

التي أوردها د. عوني مجملة في كتابه هذا، وأعجبت بها إعجابًا شديدًا، وعنّ لي آنذاك فكرة ترجمة ذلك الكتاب إلى العربية، ولكني شغلت عنه بأسباب الحياة والرزق. وفي تلك الفترة كان د. سعد مصلوح قد كتب مقالة نقدية شديدة حول

كتاب د. كمال أبو ديب المشهور في الشعر العربي القديم، أكد فيها اعتماد الأخير على فكرة نبر الوتد التي ذكرها فايل مرارًا في كتابه، وفي الواقع لم أُرد أن أشترك في ذلك الجدل، ولكني أحسست أن الطرفين لم يعودا إلى الكتاب السابق، ولم يتعمق أي منهما في الفكرة في صورتها المفصلة، وإنما كانا قد اعتمدا على ما ورد في مقالته السابقة في دائرة المعارف الإسلامية. على أية حال آمل أن تتاح لي فرصة نقله إلى العربية ضمن المشروع الذي بدأته منذ سنوات، وأحرص على استكماله كل الحرص.

وقد اعتمد د. عوني في كتاب البدايات على عدد كبير من المراجع والمقالات التي تناولت المراحل التي سبقت ظهور الشعر العربي القديم، كما يرد في مراجع المستشرقين، والجاهلي، كما يرد في المراجع العربية.

ولعل نظرة عامة في قائمة مراجع الكتاب تقدم صورة صادقة عن المجهود الذي بُذل للقراءة في الموضوع، والإعداد للكتابة فيه. ومما لا شك فيه أن الفترة التي سبقت ظهور الشعر الجاهلي فترة غامضة، وما ورد في المصادر العربية عنها نذر قليل، وما سطره مؤرخو الأدب والرواة ليس فيه إلا كلام مقتضب عن سجع الكهان والحداء والرجز في صورته الأولى البسيطة. ولذا لزم أن يتجه البحث وجهة أخرى، حيث توجد نصوص فعلية في لغات أقدم من العربية، ولكن العربية أخت من أخواتها.

وبذلك يكون منطلق البحث حول العلاقة بين الشعر العربي من جهة وشعر اللغات القديمة المجاورة من جهة أخرى، وهو محور الفصل الأول الذي انقسم إلى ثلاثة أقسام حول العلاقة بين الشعر العربي والشعر النبري القديم أي الشعر الأكادي والشعر السرياني والشعر العبري والشعر الحبشي وشعر اللغة المصرية القديمة، والشعر فيها جميعًا شعر نبري أي يعتمد على النبر، في حين أن الشعر العربي الذي وصل إلينا هو شعر كمي أساسًا. ويناقش في كل حالة العلاقة بين

المقاطع المنبورة التي يعتمد عليها البناء المقطعي والمقاطع غير المنبورة، ويقدم أمثلة على ذلك كتبت بحروف لاتينية لتسهل قراءتها مصحوبة بالترجمة. ويحاول أيضًا أن يبرز الأوزان التي استخدمت في بناء الشعر وما رصده العلماء من ملحوظات عليها، مناقشًا بعض الآراء الجديرة بالوقوف عندها، متبعًا المراحل المختلفة التي مر بها الشعر في كل لغة من اللغات السامية، مبرزًا الاختلاف البين بين الأوزان القديمة في السريانية والعبرية مثلاً والأوزان التي تأثرت فيها فيما بعد بالأوزان العربية الكمية. ثم يبين في محور ثانٍ العلاقة بين الشعر العربي الكمي القديم والشعر اليوناني ثم اللاتيني ثم الهندي، ويبدأ بمناقشة آراء العلماء حول فكرة تأثر الشعر العربي بالعروض اليوناني، ويقدم آراء المؤيدين لها والمعارضين، وينتهي إلى أن محاولة الربط بين العروض اليوناني والعروض العربي لكونهما كميين أمر غير موضوعي لاختلافهما في كيفية تحقيق الإيقاع وفي الثراء النغمي وعدد المقاطع والتنويع اللحني وغير ذلك مما يجعل مسألة التأثر هذه مسألة ضعيفة. ويمضي في تأكيد الاختلاف وأدلته في كل من الشعر اللاتيني والشعر الهندي. وفي المحور الأخير من هذا الفصل يسرد آراء العلماء حول مسألة هل الشعر العربي عربي النشأة؟ وبخاصة أن فصّل مناقشة طبيعة الشعر في اللغات السامية وتقديم الأدلة التي تدعم فكرة أنه شعر كيفي نبري أساسًا، في حين اتسم الشعر العربي بأنه كمي وأوزانه كمية، وإن بقي أثر نبري في مواضع محددة داخل تلك التفعيلات المكونة لأوزانه.

ويطيب لي هنا أن رأي فايل الذي قدم الأدلة على انفراد الشعر العربي وأنه عربي النشأة، ورأى كذلك أن من يدرس عروض الخليل يعرف أن العروض العربي لا ينطلق من الشعر العربي فحسب، وإنما من الكتابة العربية أيضًا ليطبق على البحور العربية.

وما دام الأمر يتعلق بمحاولة إلقاء الضوء على الإرهاصات الأولى التي

مهدت لظهور شعر مكتمل النضج والنمو فإن من المنطقي أن يبدأ الفصل الثاني الذي خصص لنشأة الشعر العربي القديم باستجلاء القضية في النقوش والمدونات العربية التي سبقت الشعر القديم.

ويتضح من خلال النصوص التي أوردها لبعض النقوش أن النظام العروضي فيها نظام كيفي أقرب إلى الشعر السامي الآرامي والعبري، وهو ما يرجح استمرار الشعر العربي كيفيًا طوال الفترة التي ارتبط فيها بالشعر الآرامي. ويرى ان المرحلة التالية لمرحلة النقوش هي مرحلة النصوص المسجوعة المنسوبة إلى بعض العرب التي يمكن أن نعثر عليها في أمهات الكتب العربية.

ويكاد يتفق المستشرقون على أن أقدم القوالب الفنية ينبغي أن يكون السجع، أي النثر المقفي المجرد من الوزن. وهو القالب الذي كان يصوغ العرافون والكهنة فيه كلامهم وأقوالهم. وليس الرجز عندهم إلا سجعًا منظومًا مقفى، ويقدم بعد ذلك أمثلة للسجع وأخرى للرجز الذي يختلف عن وزن الرجز التقليدي، فهو الخطوة اللاحقة التي تطور إليها السجع، ويلاحظ بوجه عام على هذه الأسجاع انتهاءها كلها بالقافية؛ فهي مطردة، تأتي على مسافات زمنية متساوية الطول، ومما لا شك فيه أن هذه اللازمة صارت فيما بعد الجوهر الإيقاعي في الشعر العربي الكمي الذي التزمت أوزانه عددًا معينًا من المقاطع الكمية.

ويذهب العلماء إلى أنه عن الرجز ذي التفعيلة المتكررة نشأت الأبحر ذات التفعيلة الواحدة أيضًا، مثل السريع والكامل والهزج. وهكذا فقد كان ترقي السجع إلى الرجز، وتعدد ضروبه مرحلة مهمة لتفسير تلك الصورة الكاملة التي وصلت إلينا عن الشعر العربي القديم المغاير للشعر السامي عامة.

ويرى العلماء أيضًا أن ثمة عاملين قد دفعا الشعر في الاتجاه الكمي، هما اقتصار العربية المشتركة على عدد محدود من الحركات (ثلاث حركات قصيرة

وثلاث حركات طويلة)، والنظام الذي كان يحياه الشاعر في البادية، فهي حياة رتيبة تسير على وتيرة واحدة.

ومهما كان الأمر فإن مقارنة وزن الرجز الذي يرجَح عند العرب والمستشرقين أنه أول بدايات الشعر العربي والوزن الإيامبي وهو أول بدايات الشعر اللاتيني يدعم تلك الفكرة حول مكانة الرجز في مراحل تطور بناء الشعر العربي، بل إن بعض الباحثين يرى أن الرجز أساس الوزن الكمي في العروض العربي، وليس بداياته فحسب.

ولا يرى د. عوني هذا الرأي، فهو لا يستطيع – كما قال – أن يجزم معهم بأن بحور الشعر وغيرها نشأت عن بحر الرجز، وإن كان يرى أن الحداء أصل في نشأة الرجز، بما أوجده من الجوهر الإيقاعي المنغم ذي التفعيلتين والنبر على آخرهما.

وهنا نصل إلى جواهر الإيقاع المزدوج الذي التزم به في أوزان الشعر العربي (وهو الوتد المجموع في عروض الخليل) ويرمز له بـ (∪ ⏑)، فهو في الأوزان الستة الصافية:

في الهزج (مفاعيلن ∪ ⏑ × ×) ، وفي الكامل (متفاعلن ∪ ∪ — ∪ ⏑).

وفي الرمل (فاعلاتن × ∪ ⏑ ×) ، وفي الوافر (مفاعلتن ∪ ⏑ ∪ ∪).

والمتدارك (فاعلن × ∪ ⏑) ، والمتقارب (فعولن ∪ ⏑ ×).

وهكذا يمكن أن تنشأ هذه الأوزان جميعًا باختلاف استعمال الجوهر الإيقاعي المزدوج، ومدة الفصل الزمني بينه وبين ما يليه.

وفي الأبحر المركبة يتكرر ذلك الجوهر بصورة أكثر تعقيدًا، ففي بحر الطويل مثلاً نجد أن التفعيلتين (فعولن – مفاعيلن) تتكرر أربع مرات، وكذلك يتكرر الإيقاع على أبعاد متساوية (∪ ⏑ × / ∪ ⏑ × ×) .

وفي بحر البسيط الذي يتكون من تفعيلتي (مستفعلن – فاعلن) اللتين تتكرران أربع مرات، يتكرر الإيقاع على النحو ذاته (× × ∪ ⏑/ × ∪ ⏑).

وليس هناك أدنى شك في أن الخليل قد لاحظ أن هذا الجوهر الإيقاعي المزدوج التركيب هو السبب في الإيقاع النغمي بالشعر. ومن ثم لا يجيز إطلاقًا أن يصيبه أي تغيير، وإنما يطرأ التغيير على ما جاوره من أصوات أخر.

وبعد أن يتتبع العلل التي تصيب الأوتاد، وهي علل إما بالزيادة أو الحذف ينتهي إلى أن ما يصيب الوتد هنا إنما يقع دائمًا في آخر البيت، أي في قافيته، التي تخرج بكونها قافية لها جرسها وإيقاعها عن أن تشمل الجوهر الثنائي التكوين الذي لا يأتي إلا في عروض البيت فقط.

وهكذا فقد استمر هذا النبر القديم في الأشكال المختلفة التي سبقت الشعر العربي إلى أن ورثه الشعر العربي. وربما يكون ذلك تفسيرًا مبسطًا لكيفية تطور الشعر العربي من النبر إلى الكم.

وتكتمل الصورة بمناقشة القافية وتحديد قيمتها، فهي الميراث الثاني للرجز النبري والحداء، ويسرد آراء د. شكري عياد في القضية، وهي تتلخص في أن القافية ظلت إلى وقت طويل مقومًا ضروريًا للإيقاع الشعري، ولكن حين اكتشف الوزن وأحكم، أصبح من الممكن أن تخف سيطرة القافية، فدورها في البداية إذن أو في المراحل الأولى كان قويًا، ثم ضعف ذلك الدور.

أما لماذا التزم بها الشعر العربي الكمي فإنه يمكن أن يفسر لا بضرورة القافية في نظامه الإيقاعي، بل بأن الشعر العربي قد توقف عن التطور لأسباب تاريخية.

أما الفصل الثالث فقد خُصِّص لبدايات الشعر العربي الكمي قبل الإسلام، وتتصدره إحصاءات حول الأوزان أو الأبحر التي نظم فيها شعر ما قبل الإسلام، وتتبع بدقة الإحصاءات المختلفة التي قام بها كل من العلماء العرب والمستشرقين، وكان أرجحها وأكثرها دورانًا: الطويل والكامل والوافر والبسيط.

أما الشواهد الشعرية فنسبة الرجز فيها حوالي 30٪.

ويرى انطلاقًا من المراحل السابقة إلى ضرورة بدء المعالجة بوزن الرجز، إذ إن وجود الرجز والنصوص المسجوعة التي تجمع بين النبر، وتفعيلات الرجز يدلل على أن الرجز الكمي هو أول البحور التي تطورت عنه، ولا يعني ذلك الجزم بأن الأوزان الأخرى قد تطورت عن الرجز. ومن ثم فصل دراسة الرجز، معناه وموضوعاته وأوزانه وأهميته قبل الإسلام عن القريض وهو عند أهل اللغة العربية الشعر الذي ليس برجز.

ويلاحظ هنا أنه على الرغم من إعراض كبار الشعراء قبل الإسلام عن ان ينظموا فيه، فلم يتجاوز نظم بعضهم فيه عن مقطوعات قصار تضم أبياتًا قليلة فإننا نجد النحويين واللغويين قد اهتموا بالرجز اهتمامًا كبيرًا، وأكثروا من الاستشهاد به خلافًا لنظرتهم له. وهو ما يجعل موقفهم منه موضع تساؤل، إذ اللغة التي استخدمها النحاة في التقعيد كان أكثرها مما نقله الرواة عن البدو والأعراب، وكان أكثره رجزًا. فهل لا يمثل جيد شعر الرجز بقدر ما يمثل غرابة اللغة والنحو أو الاستعمال الشاذ لهما؟.

ويتصدر الحديث عن القريض عرض لآراء العلماء في مدلول اللفظ، وعلاقته بالقصيد، ومدلول بحر، ويعقبه درس مفصل للأوزان التي نظم فيها الشعر قبل الإسلام، وتقدمت الأوزان كثيرة الورود في الشعر الجاهلي وهي الطويل والبسيط والكامل والوافر، على الأوزان قليلة الدوران في الشعر وهي: المديد والهزج والرمل والسريع والخفيف والمتقارب. أما الأوزان التي لم ينظم فيها شعراء ما قبل الإسلام فهي المضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك.

وفي معالجة أوزان كل بحر من تلك يكون الاهتمام منصبًا على بيان جوهر الإيقاع المزدوج وموقعه في الوزن وما يحدث له من تغيير في العروض أو الضرب أي موضع القافية، ولزوم تكرير ذلك في القصيدة كلها فجوهر الإيقاع

في بحر الطويل مثلاً يقع في المقدمة، مما يكسب البحر قوة نغمية سريعة، وهو مضطرد على أبعاد محددة، فالوزن يبدأ بالوتد المجموع (جوهر الإيقاع) يليه سبب خفيف (مقطع محايد) = فعولن (∪ ⏑ –)، ثم وتد مجموع يليه سببان خفيفان= مفاعيلن (∪ ⏑ – ×).

وتلتزم المعالجة ذاتها في بحر البسيط، حيث يبدأ البحر بسببين خفيفين وكأنه نثر معتاد، ثم تقفز النبرة بجوهر الإيقاع (مستفعلن = × × ∪ ⏑)، يعقبها سبب خفيف يتلوه جوهر الإيقاع في قفزة خفيفة أيضًا (فاعلن = × ∪ —)، ثم في بحر الوافر (مفاعلتن = ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑)، ثم في بحر الكامل (متفاعلن = ∪ ∪ — ∪ ⏑)، ثم الرجز (مستفعلن = ×× ∪ ⏑)، ثم المتقارب (فعولن = ∪ ⏑ –)، ثم المديد (فاعلاتن فاعلن = × ∪ ⏑ × + × ∪ ⏑)، ثم الهزج (مفاعيلن = ∪ ⏑ – ×)، والرمل والسريع والمنسرح والخفيف.

أما الفصل الرابع والأخير «أوائل الشعر والشعراء» فيبدأ بإيضاح موقف العلماء مما قيل عنه أنه أول الشعر، أو بيان مدى صحة بعض المقطوعات من الشعر التي وردت في كتب القدماء مثل طبقات فحول الشعراء لابن سلام، والشعر والشعراء لابن قتيبة، وتطرق كذلك للشعر المنحول، ورد القدماء له بشدة، وتحديدهم لأول ما وصل إلينا من القصيد وأقدم الشعراء، فقد ذكر ابن سلام: «وكان شعراء الجاهلية في ربيعة : أولهم المهلهل والمرقشان وسعد بن مالك وطرفة وعمرو بن قميئة والحارث بن حلزة، والمتلمس والأعشي والمسيب بن علس» .

ويعرض كذلك لتقسيمات طبقات الشعراء لدى العلماء العرب والمستشرقين، ويرى عدم وضوح منهج ابن سلام في تفضيله طبقة على أخرى أو في تقسيمه الشعراء إلى طبقات عشر، وإنما يتضح المنهج إلى حد ما عند تقسيمه طبقات شعراء المراثي وشعراء القرى وشعراء يهود.

ويحاول بعد ذلك أن يحدد الترتيب التاريخي للشعراء بالوقوف على تواريخ تقريبية لوفاتهم، ثم يعرج إلى قضية اضطراب الوزن في الشعر القديم، ويذهب إلى أن الاضطراب هو السبب في عدم وصول هذه الأوزان كاملة. ولو كانت قد وصلت إلينا جميعها لأمكننا أن نتبع مؤرخين تطور الأوزان واستقلال بعضها عن بعض .

وفي الخاتمة قدم عرضًا للأوزان العربية وتفعيلاتها موضحًا فيه مواضع النبر، وهو يفصل هنا ما ذكره مقتضبًا حين تناول البحور التي أكثر شعراء ما قبل الإسلام النظم فيها، وهو يتتبع هنا جوهر الإيقاع في صعوده وهبوطه وعلاقته بالمقاطع المجاورة له.

ثم يضيف بعد ذلك مقدمة قيمة عن موقف الشعراء من الأوزان العروضية الكلاسيكية، ويستكملها بموقف المستشرقين الغربيين من الأوزان العربية.

فقد حاول بعض المستشرقين الذين رُزقوا موهبة الشعر أن يترجموا الشعر العربي أو الفارسي منظومًا في أوزان محاكية للأوزان العربية، ومن أهمهم هم بورجشتال ويلاتن وريكرت. ويختار مثالاً من معلقة زهير التي ترجم رُيكرت بعض أبياتها شعرًا.

وختم الكتاب بمجموعة من الفهارس المفيدة، وهي فهرس الأعلام وآخر للمصطلحات وثالث للمراجع.

وبعد .. فقد حاولت قدر المستطاع أن أبرز المضامين المهمة التي يمكن استنباطها من تلك المعالجة الجادة لموضوعات قد تكون خفية غامضة على بعض القراء، ولكنها مهمة للغاية لفهم المراحل الأولى التي سبقت ظهور الشعر العربي القديم ثم تطور الشعر العربي في الاتجاه الكمي مع استمرار احتفاظه بجوهر الإيقاع النبري الموروث الذي أوضحته تلك المعالجة الخاصة للأوزان العربية.

والله هو الموفق والهادي إلى سواء السبيل....

د. سعيد بحيري

مقدمة الطبعة الثانية

منذ أن وضع الخليل بن احمد الفراهيدي (ت 174هـ) علم العروض، والأقلام تتنافس في شرح دوائره، وفي جعله قريبًا من الأفهام، وتقديمه في صورة يمكن للقارئ أن يقبل عليها، وللشاعر أن ينتفع بها.

وقد صنف الكثيرون من علماء اللغة والنحو في كل قرن من القرون الأربعة عشر الماضية كتبًا في التعريف بعلم العروض والحديث عن دوائره وبحوره وأسبابه وأوتاده، وهذا هو الغالب الأعم، وهو الأمر الذي ما زال يفعله الزملاء الذين يقومون بتدريس العروض في مختلف أقسام اللغة العربية بكليات الآداب، وكلية دار العلوم. بل إن من المستشرقين من اتبع هذا المنهج أيضًا، وقام بترجمة العروض الخليلي إلى اللغات الأجنبية المختلفة، ومنهم جورج فيلهلم فرايتاج Georg Wilhelm Freytag (1788-1861) الذي قدم عرضًا للعروض العربي (1830) ترجم فيه أوزان الخليل ودوائره، وكل ما يتصل بالعروض العربي إلى اللغة الألمانية. Darstellung der arabischen Verskunst

كما ترجم ما قيل عن القافية أيضًا.

ومنهم وليم رايت Williem Wright (1830-1889) الذي أفرد في كتابه عن نحو اللغة العربية

A Grammar of the Arabic Language (1859-1863) ترجمة بالإنجليزية للعروض العربي، وحقق فضلا عن هذا كتاب «تلقيب القوافي» لابن كيسان.

ولو اطلعنا على قوائم كتب التراث التي حققها المستشرقون وقاموا بترجمتها لتبيّنا كيف أقبلوا على دراسة العروض العربي بهذه الطريقة التقليدية، وكيف نشطوا في تحقيق دواوين الشعر العربي .

ولكن منهم من حاول تقديم دراسات جديدة للشعر العربي، ووضع نظريات اخرى لأوزانه؛ معتمدين على الدراسات الصوتية، وعلى دراسات مقارنة بأوزان الشعر في لغات اخرى، وحاولوا فهم السر في الإيقاع الموسيقي بالشعر العربي، ومنهم: مارتن هارتمان Martin Hartmann (1851-1918) الذي اهتم كثيرًا بالعروض العربي، فكتب عن علم العروض العربي في الشعر العبري في العصر الوسيط (1894)، وعن الوزن والقافية وأصل الأوزان العربية (1897) .

ومنهم ايضًا فايل Weil الذي ألف كتاب «مدخل العروض العربي القديم ونظامه» Grundriss u. System der Altarabischen Metren, 1958 .

ومنهم جوستاف فون جرونيباوم .von Grunebaum, G. E الذي كتب عن الشعر العربي نقده وفنه كتاب: Kritik u. Dichtkunst .

ومن أهم الدراسات التي كتبها الدارسون العرب ما قدمه الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه «موسيقى الشعر» الأنجلو، ط3، 1965، ودكتور شكري عياد في كتابه «موسيقى الشعر العربي» دار المعرفة، 1968، ودكتور كمال أبو ديب في «البنية الإيقاعية للشعر العربي»، دار العلم للملايين، بيروت، 1974، ودكتور أحمد مستجير «في بحور الشعر، الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي» مكتبة غريب، 1980، وفي كتابه «مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي» 1987، ودكتور سيد البحراوي في كتاب «العروض وإيقاع الشعر العربي – محاولة لإنتاج معرفة علمية» الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993 .

وقد تعرضت في هذا الكتاب – الذي صدرت طبعته الأولى سنة 1976 – للقضايا التي تتعلق بنشأة الشعر العربي، وبأوزانه، وناقشتها، وقدمت عرضًا للأوزان العربية، أرجو أن يكون سهل الفهم والتناول.

وآثرت في الطبعة الثانية، وهي طبعة مزيدة ومنقحة، ان اقوم بتحقيق ما كتبته بالطبعة الأولى، وتوثيق ما نقلت عن الآخرين من نصوص، ومراجعتها على طبعات جديدة للتثبت من صحتها؛ إذ إن معظم ما رجعت إليه في الطبعة الأولى كان من تحقيق المستشرقين، وتعذر الرجوع إليه الآن. ولم أجد مبررًا لأن اضيف المزيد إلى هذه الطبعة إلا في بعض المواضع التي رأيت أن استكمل فيها نصًا شعريًا، أو أقدم إيضاحًا بالهامش، أو اضيف صفحات كاملة، رأيت فيها فائدة، مثلما حدث بالجزء الخاص بالترتيب التاريخي لشعراء البدايات.

أما الأخطاء الطباعية التي أفلتت من مراجعة الطبعة الأولى، فقد تنبهت إليها وتداركتها وصوبتها.

وقد رأيت ألا أتدخل -علميًا- في موضوعات الكتاب بإضافة أو تصويب، إذ إن ما فيه من عرض لقضايا نشأة الشعر العربي ومناقشتها كافٍ لما كُتبت له الدراسة. وما كتبته في دراستي عن النبر بالشعر العربي، وجوهر الإيقاع قال لي المرحوم الأستاذ دكتور عبد المجيد عابدين أستاذ علم الأصوات اللغوية بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية إنه قام بتجربته بمعمل الأصوات بالكلية، وتأكد من صحته.

والله الموفق وبه نستعين

د. محمد عوني عبد الرءوف

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الأولى

كثرت الأقلام التي تناولت الحديث عن الشعر العربي، واختلفت الآراء في نشأته وطبيعته، وذهب البعض إلى تأثره بغيره من اللغات السامية أو الهندوأوربية. ولَعلَّ السببَ في هذا أن ما وصلَ إلينا من شعر عربي قبل الإسلام، أو بمعنى أصحَّ ما نتداوله منه، نجده تامَّ البناء، ليس فيه ما يوحي بأنه مرَّ بمراحل وأطوار حتى وصلَ إلى هذه المرتبة من الكمال.

وقد حاولتُ التعرض لهذه الآراء جميعًا سواء أكانت آراء باحثين عرب أو آراء باحثين غربيين مستشرقين. وإن كنتُ قد اكتفيتُ - فيما ارتضيتُ - بذكر نصٍّ واحدٍ لأحد الذين يمثلون وجهة نظر معينة، مكتفيًا أحيانًا بأن يكون هذا النص لأحد الزملاء. وليس هذا جحودًا بأساتذتنا الأجلاَّء الذين تلقَّيْنا عليهم العلم؛ إذ إنني أناقش الفكرةَ لا صاحبَها أولاً، وليس يلزَم بالضرورة أن يكون صاحبُها من جيل أساتذتنا. ويكفي أن لهم فضل السبق، وأننا قد تلقينا العلمَ عليهم؛ سواء بقاعات الدرس، أم بالقراءة لهم قبل أن يتاح لنا أن نزيد من معارفنا التي تلقيناها عنهم بالتلقي عن غيرهم في الوطن العربي أو خارجه. ولا خير فينا إن لم نستزد أو نُضف، وحسبهم فضلُ الريادة، وحمل الرسالة، وأمانةُ أدائها.

واكتفيتُ كذلك بذكر النصوص التي أودُّ مناقشتها متفقًا معها، أو مخالفًا لها في الرأي. ولم أحاول إصدار أي حكم أو الخروج بأي رأي قبل مناقشة النصوص مناقشةً موضوعيةً، وحرصتُ على أن أضع كلَّ نص نقلته عن كل مصدر أو مرجع في فقرة مستقلة ما أمكن، واضعًا علامات التنصيص قبلَه وبعدَه، حتى لا يختلط النصُّ بكلامي، أو يُنسَب إليَّ ما لم أقله؛ حرصًا على الأمانة العلمية وإيمانًا بها.

واكتفيتُ بكتابة النصوص السامية بالحروف اللاتينية ، ولم أكتبها بحروف اللغات السامية المختلفة ؛ إذ إن هذا الكتاب لم يُجعل أساسًا للمتخصص في اللغات السامية، وإنما لدارسي العربية بصفة عامة.

وقد اضطر أحيانًا إلى الاستشهاد بنصٍّ ما في أكثر من موضع، حتى لا أُحيل القارئَ إلى المواضع التي سبقَ ذكرُ النص بها؛ حتى لا يبدو السياق مبتورًا. كما انني أُكثر من ترديد بعض النقاط التي انتهيتُ إليها في دراستي، وأُلِحُّ في ذكرها. وهذا ما أعتذر عنه، ولا حيلة لي فيه، بعد ربع قرن من احتراف مهنة التدريس.

أودُّ أن أنبه أيضًا إلى أن معظم المراجع العربية رجعتُ إليها في طبعتها الأوربية؛ إذ إنني استعنت بها أثناء رحلاتي الصيفية التي قضيتها بمدينة جوتنجن بألمانيا الغربية. كما أن طبعات هذه الكتب العربية الموجودة بالـمِينار العربي تكون أحيانًا طبعات عربية قديمة، ولكنها الطبعات المعتمَدة في كافة الدراسات والأبحاث اللغوية والأدبية .

وأودُّ أن أشير أيضًا إلى أنني لم أقم بشرح الكلمات الصعبة الواردة بالأبيات؛ إذ إنني لو قمت بشرحها لتضاعف حجم الكتاب، وإنما أحيل القارئ إلى المعجمات اللغوية؛ ففيها الغناء.

وقد ذيلتُ الكتاب بالفهارس المختلفة كي يمكن الانتفاع بها في الإفادة من الكتاب، ولم أذكُر بثبت المراجع إلا الكتب التي رجعتُ إليها فعلاً في الطبعة المذكورة أمام كل كتاب، وإنما اكتفيتُ بذكرها بهامش الصفحة مع ذكر الكتاب الذي رجعتُ إليه ونقلتُ منه.

وبعدُ، فقد كتبتُ هذه الدراسة لطلبة كلية الألسن حين عُهد إليّ بتدريس مادة الأدب العربي في أقسام اللغات غير العربية؛ إذ إن الأدب العربي – فيما أرى – مثله في ذلك مثل سائر فروع المواد العربية التي تُدرَّس في هذه الأقسام، ليس يلزم بالضرورة أن يكون صورةً مما يدرَّس بأقسام اللغة العربية، بل إن

دراسة هذه المواد جميعًا يجب ان تُقدَّم لهم ما يفيدهم، ليس في اللغة العربية فحسب، وإنما في لغات تخصُّصِهم ايضًا، وفي ابحاثهم المستقبلة. وإنني لأتطلع إلى اليوم الذي يتمكن قسم اللغة العربية بكلية الألسن فيه من أن يقدم لكل قسم من أقسام هذه اللغات الأستاذ الذي يتقن لغةَ القسم إتقانه للُغةِ العربية ذاتها حتى تكون الإفادة إفادةً مُثلَى.

إن هذا الكتاب بدايةٌ لدراساتٍ أحاول فيها أن أبيِّن نشأةَ الشعر العربي ولغتَه، والأصوات اللغوية التي تؤثر في تكوينه. وسيتلوه —إن شاء الله— كتابٌ عن القافية والأصوات اللغوية أحاول فيه دراسةَ القافية العربية وتطورها والثورات التي واجهتها، والتزامَ بعض الشعراء بها التزامًا لا يلزَم.

كما أحاول دراسة أثرها في الأصوات اللغوية، ونحت كلمات جديدة، كذلك أحاول دراسةَ أثر القافية العربية على القوافي الإندوجرمانية في أوربا، وأهميتها بالنسبة للشعر النبري لا الكمي.

وستناول الدراسات كلُّها الجانبَ اللغوي فحسب بالشعر، وإنما أرجو من الله التوفيقَ، ومنه العون، وبه نستعين.

د. محمد عوني عبد الرءوف

تمهيد

اللغة العربية هي اللغة السامية الوحيدة التي عرفت العَروضَ بهذه الصورة التي وصلت إلينا. فلسنا نعرف لغةً سامية أخرى عرفت العروض بالصورة الكَمّية[1] التي وجدنا عَروضَ العربية عليها.

ولكن لا يفوتنا أن نذكر، أنَّ معرفتَنا بمعظم هذه اللغات السامية وصلت إلينا عن طريق النقوش، ولا نعرف كيفية نطقهم لها تحديدًا. ومِن ثم لا نستطيع أن نتأكد تمامًا من طريقتهم في الغناء أو نَظْم الشعر. وإن كانت الأبحاث اللغوية الحديثة قد خطَتْ خطواتٍ واسعة في التحقق من ذلك، كما سنبين بعد.

أما القافية فليس ثمَّةَ دليلٌ على وجودها بهذه اللغات بالصورة نفسها التي وُجدت عليها بالعربية. وهي في اللغة العربية جلية واضحة منذ أن عُرف الشعر العربي، وعرفها الشعراء القدامى، وتحدَّثَ عنها اللغويون العرب وعن عيوبها قبل الخليل وقبل حديثه عن العروض والأوزان.

إن كلَّ ما وصلَ إلينا من الشعر الجاهلي مقفًى في صورته الكاملة، ولا نعرف شيئًا عن المحاولات الأولى، أو على الأقل تلك التي سبقت هذه الصورة المتعارَف عليها في الشعر العربي.

وإن عدمَ وجود نقوش بوسط الجزيرة العربية، بلغة أهل هذه المنطقة أو باللغة المشترَكة التي نزلَ بها القرآن، وعدم وصول أي شيء عن هذه المحاولات، جعلَ الباحثين لا يدرون تمامًا إن كان السجعُ هو حقًا الصورة الأولى التي انطلق منها الشعر العربي.

---

(1) الشعر الكَمّي quantitive ، هو الذي يعتمد على الكم في المقاطع اللغوية؛ أي على عدد المقاطع في كل بيت، والاستغراق الزمني لمقاطع كل بيت عند النطق به. والبيت يتكون من عدد معين من المقاطع القصيرة والطويلة. راجع «موسيقى الشعر» لدكتور إبراهيم أنيس ص 145 .

والسجع – فيما نرى – تتواتر فيه الوحدات الصوتية المتشابهة في صورة سريعة أخذت تتباعد شيئًا فشيئًا، كلما ارتقى العقل البشري وأصبحت قدرته على الاختزان والاستيعاب أقوى، وأصبحت ملاحظته لرنين الأصوات وتجانسها على تباعدِها أفضل، ومِن ثمَّ وصلنا إلى الرَّجز والأبيات المصرَّعة، ثم إلى الاكتفاء بوجود القافية آخر كل بيت.

والحقُّ أن اللغويين القدماء لم يتحدثوا عن هذا الموضوع؛ فكل ما لدينا مما يتصل به هو ما قاله الجاحظ (ت255هـ/ 869م) من أن: «الشعر حديث الميلاد، صغير السن»... «فإذا استظهرنا الشعر، وجدنا له – إلى أن جاء الله بالإسلام – خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام»[1].

وهو حين يقول هذا، إنما يجعل امرأ القيس ومهلهل بن ربيعة أولَ من نهج سبيلَ الشعر وسهّل الطريق إليه؛ أي أنه يتكلم عن الشعر في طوره الكامل، وليس عن المحاولات الأولى التي تطور عنها هذا التطور الكامل الذي انتهى إليه الشعر.

ولا نعرف غيرَ الجاحظ بين اللغويين القدماء مَن تعرَّض للحديث عن أوَّليات الشعر. أما الباحثون العرب المحدَثون فقد تعرَّض بعضُهم للحديث عن أوَّليات الشعر، ومنهم من قرَّر أن السجع والرجَزَ يُعدَّان أوليات الشعر العربي.

فنجد لدى د. عز الدين إسماعيل بكتابه «المكوِّنات الأولى للثقافة العربية»، أن الرجَز في رأي المؤرخين كان بدايةً للشعر العربي. ويقول: «على كل حال، فالراجح لدى مؤرخي الشعر العربي أن فن القصيدة هذا، كان تطورًا لفن الرجز في بداية الأمر، لكن فن القصيدة يعتمد على أوزان أخرى غير وزن الرجز.

هذا حق، ومع ذلك فإن المؤرخين يذهبون إلى أن وزن الرجز حين تطوَّر ودخلت عليه تنويعات جديدة استغرقت قرونًا من الزمان، نتجت عنه هذه الأوزان الأخرى التي قيلت فيها القصائد .

---

(1) الجاحظ: الحيوان 1/ 74 .

فليس هناك وزنٌ عَروضي – في رأيهم – إلا ويمكن إرجاعه إلى الرجز أو تبيُّن أثر الرجز فيه»[1].

ودكتور أحمد كمال زكي في مقاله « القضية قديمة »[2] يقول: « أجل، لقد بدأ الشعر العربي أسجاعًا تُنشد وتتلاحم هذه الأسجاع شيئًا فشيئًا، حتى تصبح خطبة، ويبلغ شغف الأوّلين بهذا الجنس مبلغًا لا يجدون عنده مفرًّا من البحث عما يضبطه ويقيِّده، وهنا تكون المقابلات والمزاوجات والمراجعات والتقفية التي تصبح من جهةٍ ضابطًا لما يُنشَد، ودليلاً من جهة أخرى على خصوبة اللغة وسعتها.

وإذا كنّا لا نملكُ النصوصَ التي تؤكد ذلك بوضوح؛ فإن أبحاث الدارسين لا تنفيه، بل قرَّر واحدٌ كالمستشرق بروكلمان – ولعله استند إلى أقوال عربية قديمة – « أن الرجز الذي لا يعدو أن يكون ضربًا من المسجعات، كان أول الشعر الجاهلي » .

أي أن دكتور أحمد كمال زكي اعتمد في التدليل على أن السجعَ بدايةُ الشعر الجاهلي على السلب، لا على الإثبات حين يقول: « وإذا كنّا لا نملك النصوصَ التي تؤكد ذلك بوضوح، فإن أبحاث الدارسين لا تنفيه ». كما يعتمد أيضًا على ما جاء به بروكلمان وإن كانت عبارة «ولعله استند إلى أقوال عربية قديمة» تبدو قلقة.

كما اعتمدَ أيضًا على المنطق العلمي السليم، حيث لا برهان ولا دليل؛ إذ يقول: « وإنّا لنجد في قالب القصيدة على رويٍّ واحد ما يدل على أسلوب الأولين في الصياغة، فثمة ارتباط قائم على الإيقاع والتقعير الذي يبلغ به المُنشدُ مداه من الإراعة والتأثير. ثم هو يتفق وطبيعة ظهور الأجناس الأدبية عند العرب.

وإذا علمنا أن البحث الرشيد قد أكد أن أول هذه الأجناس كان سجعَ

---

(1) المكونات الأولى للثقافة العربية – ص 34 .

(2) مجلة الشعر – العدد الثاني عشر – ص 3 - 11.

الكهّان داخل المعابد القديمة، وفي مناسبات الوعظ والاستسقاء وعلاج المرض مع اصطناع السحر»[1].

والأستاذ صلاح عبد الصبور يرى أن الشعر العربي كان تطورًا لشعر الساميات القديمة، ويقول: «والرأيُ الذي نلقيه هنا وندعو إلى مناقشته، رغم قلة مصادرنا، هو أن الشعر العربي كان تطورًا لشعر الساميات القديمة، وأن بداياته نستطيع أن نتلمسها في هذه الساميات، تمامًا مثلما كانت اللغة العربية تطورًا للساميات القديمة؛ فالتطور اللغوي للغة، والتطور الصوتي للشعر قد سارا إذًا جنبًا إلى جنب. وقد استفاد امرؤ القيس والمسيَّب بن علس وعمرو بن قميئة والمرقش الأكبر ومهلهل وغيرهم من خبرات شعراء كتبوا باللهجات الأرامية والصفوية واللحيانية والثمودية وغيرها، وهؤلاء الشعراء المجهولون هو الذين ذللوا الطريقَ الموسيقيّ، وعلى أيديهم عَبْرَ قرونٍ طوال اكتُشفت الأبحر الخمسة عشر أو الستة عشر، ومجزوءاتها، وحين أدرك الشعراء الجاهليون زماتهم كانت اللغة والموسيقى قد استوفتا تمامَهما وبَلغتا أوجَهما»[2].

والأستاذ صلاح عبد الصبور يحاول أن يثبت أيضًا أن الرجز لم يكن أول الشعر العربي، بالرغم من أنه اعتمد على بروكلمان وجرونيباوم في أن الأغاني عند الشعوب البدائية تنشأ أولاً في ظل الدين، بالابتهالات للآلهة وفي أغاني العمل والاحتفالات، مستشهدًا على ذلك بأبيات كلها من الرجَز، مستخلصًا أن «تلك هي مواطن انبعاث النغم الجمْعي نجدُ جلَّها يتبع بحر الرجز، مما يجعلنا نجزم بأن الرَّجز هو الوزن المحبَّب للشعر الشعبي العربي»[3] ولكنه لا يُسلِّم بأن الرجز هو بداية الشعر العربي، بل يقول: «والشعر العربي ليس هو بداية الشعر الذي وصل

---

(1) مجلة الشعر، العدد 14، فبراير 1965، ص77، 78.

(2) مجلة الشعر، العدد 16، سنة 1965، راي في بدايات الشعر ص76-79.

(3) المقال السابق .

إلينا، ولذلك فلا مجال للقول بأن الرجز هو أقدم الأوزان العربية كما يذهب كثير من الباحثين، ولا مجال لافتراض أن الشعر العربي تطوَّرَ عن هذا الوزن».

وهو في هذا يعتمد على فرضه السابق بأن الشعر العربي تطوَّرَ عن (السامي القديم) ويقول: « فالشعر الجاهلي الذي ندرسه، والذي استنبطَ عنه الخليل عروضه إذًا شعرٌ قديمُ التجربة، أوّلياتُه في لغةٍ غير لغته، كما نجد أوليات الشعر الإيطالي في اللاتينية، وهو ليس صَنيعَ قومٍ بُداةٍ جفاةٍ، بل هو ثمرةُ حضارةِ الأمم السامية القديمة، ولعلنا بهذا وحده نستطيع أن نعلل الغنى العروضي والموسيقيّ له ».

والحقُّ أن اللغةَ العربية ليست تطورًا للساميات القديمة، كما يقول الأستاذ صلاح عبد الصبور، بل إن البحث العلمي لم يتعرَّف السامية الأم إلا عن طريق مقارنة اللغة العربية بغيرها من اللغات السامية الأخرى، وخاصةً الأكدية.

كذلك فإن تسميةَ هذه المجموعة من اللغات السامية متأخرةٌ، أطلقها المستشرق شلوتزر Schlözer (ت 1782) على هذه المجموعة، حينما لاحظ عند قراءته الأصحاح العاشر من سِفر التكوين بالعهد القديم أن لغات مجموعة القبائل التي تُنسب إلى سام بن نوح متشابهة، فأُطلِقَ على لغاتها اسم اللغات السامية.

ونحن وإن كنَّا مازلنا محتفظين بهذه التسمية وغيرِها مما جاء به شلوتزر، رغم التحقق من خطئها، فإن بعض العلماء مثل أستاذنا المرحوم دكتور فؤاد حنين علي يجعل هذه القبائل جميعًا قبائل عربية نزحت من الجزيرة وانتشرت في المنطقة كلها.

أما القول بأن الشعر العربي كان تطورًا لشعر الساميات القديمة، كما يقول الأستاذ صلاح عبد الصبور، فهو قولٌ مردود؛ إذ إن الشعر باللغات السامية الأخرى كان شعرًا نبريًا، على حين أن الشعر العربي قبل الإسلام الذي وصل إلينا شعرٌ كَمِّيّ، كما سنرى بعدُ.

* * *

الفصل الأول

الشعر العربي
و
شعر اللغات القديمة المجاورة

أولاً : شعر اللغات القديمة المجاورة

إذا حاولنا تبين حقيقة الأوزان عند الساميين القدماء، وجدنا الصورة تخالف تمامَ المخالفة ما وصلَ إلينا من شعر عربي قبل الإسلام؛ فالشعر العربي في قالبه لا نظير له في الآداب الأخرى، وهو عربيّ النشأةِ كما يقول هارتمان Martin Hartmann[1] (1851-1918).

وسنحاول الآن أن نستعرض الشعر في اللغات السامية حتى نتبين مدى صلة الشعر العربي به، وهل تأثر الشعر العربي حقًا بأي شعر في هذه اللغات السامية.

1 ـ الشعر الأكدي

الشعر الأكدِي ليس شعرًا كميًا، بل شعرٌ كيفي[2] يعتمد على النبر؛ فالوزن في الأكدية -كما يقول الأستاذ فون سودن von Soden- مكوَّن من أربعة مقاطع منبورة. والقصيدة مقسَّمة إلى مقطوعاتٍ كلّ منها به أربعة أسطر مثل أغنية إشتر Ischter [3]. وقد تكون من عدة أسطر، بكل منها ثلاثة مقاطع منبورة، يتلوها سطرٌ من خمسة مقاطع منبورة.

---

(1) Martin Hartmann, Metrum u. Rhythmus/Giessen 1896, S. 2

(2) الشعر الكيفي أو النبري Stressed هو الذي تتأثر المقاطع فيه بالنبر وتخضع له. فالمقطع إما منبور أو غير منبور. والبيت يتكون من عدد معين من المقاطع المنبورة وغير المنبورة. (راجع إبراهيم أنيس بموسيقى الشعر 146) .

(3) اسم إلاهة البابليين، وهي ابنة الإله صن (القمر)، وأخت الإله شمش (شمس). وإذا طلع نجمها في الصباح فهي إلاهة الحرب، وإذا بزغ في المساء فهي ربة الحب.

وفي الأشعار الحماسية يوجد بجوار القصائد ذات المقاطع الأربعة قطع شعرية قصيرة، يحتوي كل منها على سطرين فقط، أما الأبيات المفرَدة فلا تُوجد إلا نادرًا، وخاصّةً في الشعر القديم.

وإن كان فون سودن von Soden يرى أنه لا يمكن التأكد منها؛ لأن عدد النبرات الموجودة في البيت لا يمكن التأكد منها؛ حيث إن الكلمات ليست مُنَغَّمة، كما أن الكلمات ذات المقاطع القصيرة؛ مثل حروف الجر والأدوات والأسماء في حالة الإضافة لم تكن بالضرورة مقاطع غير منبورة. كذلك صيغ الأفعال المسنَدة إلى الضمائر يمكن أن يكون بها أكثر من مقطع منبور[1].

كما يُثبت كارل هيكر Karl Hecker في بحثه الأخير الذي طُبع سنة 1974 أن السطر في الشعر الأكدي ينقسم إلى مجموعة من النغمات المرتفعة والمنخفضة (أي مقاطع منبورة وغير منبورة)، عدد الأوائل منها محدَّد، والمقاطع الأخيرة غير محدَّدة العدد[2]. فالشعر الأكدي كان منبورًا إذًا.

وينقل دكتور محمد القصّاص[3] عن الأستاذ برونو مايسنر Bruno Meissner كيف أن الأناشيد الدينية كانت منذ العهد السومري (أي قبل الأكدية أيضًا) تتكون من أبيات ذات شطرين، يحتوي كل منهما على كلمتين أو ثلاث كلمات ذات مقاطع منبورة .

ويرى هـ. تسيمرن H. Zimmern أن الشعر الأكدي يتميز بالبناء المقطعي Strophenbau بالشعر البابلي ؛ فالبيت يتكون من أربعة مقاطع منبورة ، وهو

---

(1) المقدمة Zeitschrift f. Assyriologie u. vorderasiatische Archyologie Band 15/1950.

(2) بحوث عن الشعر الأكدي الحماسي

Karl Hecker, Untersuchungen zur akkadischen Epik/Verlag Butzon u. Bercker Kevelaer 1974, s. 601.

(3) الشعر العبري – ص136 .

مقسّمٌ إلى قسمين وشطرين، بينهما علامة فاصلة[1].

ويكفي أن ننقل بعض الأبيات من أسرهدون الذي حققه الأستاذ بورجر[2] ونقراه بصوت مرتفع حتى ندرك أن الشعر الأكدي كيفيٌّ حقًا وليس كميًا.

Aššur ab ilani ^{meš}ra'- im šangu-ti-ia

Anu. geš – ru – reš – tu – u na – bu – u šu – me – ia

Enlil (be) bêlu ša – qu – u mu-ki-in pale ^{meš}- ia

Ea (dis) er - ṣu mu-du-u mu-šim šimati – ^{meš}- ia

Ṣin nanru ham-ru mu-dam – mi – iq ittati ^{meš}- ia

Šamaš daian šame u-erṣetim tim pa – ri -- su purus si – ia

aḍaḍ belu ra-aš-bu mu – na – ḫi-iš ummani ḫa-ia

Marduk e-tel di gi-gi u^{d} anunnaki (giš. U ki) mu – (š) ar – bu – u šarru – ti - ia

Ištar be-let qabli Utaḫazi a-I (i) – kat i-di-ia

D sibitti (imin. bi) ilani ^{meš} qar-du-u-ti sa – pi – nu – na – ki – ri – ia

الترجمة:-

1) أشور والد الآلهة الذي يحب كهانتي.
2) أنت القوي البالغ القدم الذي دعاني .
3) إنليل السيد الجليل الذي ثبّتَ حكومتي.

---

(1) Zeitschrift f. Assyriologie u. verwandte Gebiete, elfter Band, Weimar 1896 .

(2) Rieke Borger: die Inschriften Asarhaddons Königs von Assyrien, Graz 1956

4) إيا الذكي الحكيم الذي يقدر مهارتي .

5) صن الشعاع المضيء الذي ييسر الأمرَ لي .

6) شمش قاضي السماء والأرض الذي يُنفِّذُ حكمي .

7) أضاض الإله المعبود الذي ينمِّي جيشي .

8) ماردوك حاكم أجيجي وأنوناكي الذي ينمي ملكي .

9) إشتر سيدة القتال والمعارك التي تقف إلى جانبي (لتساندني) .

10)الآلهة السبعة آلهة الحرب الذين يقهرون أعدائي .

* * *

2 - الشعر السُّرياني[1]

الوزن في السريانية نَبرِيّ أيضًا، فلا يمكن مقارنة العروض السرياني بالعروض العربي؛ إذ إن العرَوض السرياني يعتمد أساسًا على ركنين أساسيين: الأول منهما لغويّ أصلاً، والآخر تابعٌ له، وهما يتعلقان بالنبر اللفظي وعدد المقاطع.

فالأول يعني أن الأفعال السريانية – نتيجة للتغيير النغمي– تتكون من مقاطع منبورة وغير منبورة. فالمنبورة تُعَد نغمًا مرتفعًا، وغير المنبورة تُعدُّ نغمًا منخفضًا.

وهذا الركن الأساسي عنصرٌ فعّال في طبيعة البيت. والركن الثاني يتعلق بعدد المقاطع؛ إذ يجب أن تكون متماثلةً بالبيت مع غيرها ببقية الأبيات، فضلاً عن النغم والنبر. ولكن هذا الركن لم يكن ممثلاً بدقة، فقد ينقص البيت مقطعًا طويلاً أو قصيرًا. وإن كانت هذه الرخصة مسموحًا بها بالنسبة للنغم المنخفض فقط، وليس بالنسبة للنغم المرتفع. وإن كنا لا نجد بالسطر الواحد أكثر من أربعة مرتفعات، ولا يوجد به أيضًا أقل من مرتفعَيْن.

ومِن ثمَّ يوجد بالشعر السرياني **ثلاثة أوزان رئيسة:**

(أ) وزنٌ من مرتفعَيْن ا.ا.

(ب) وزنٌ من ثلاثة مرتفعات ا.ا.ا.

(جـ) وزنٌ من أربعة مرتفعات ا.ا.ا.ا.

وهناك تفريعات جانبية؛ فكل وزن من هذه الأوزان الثلاثة يمكن أن يختلف عدد النغمات فيه، كما يختلف وضعُها بين النغمات المرتفعة وفقًا لقواعد معيَّنة. وأهمُّها ما كان بين المرتفعين منخفض واحد، وقد يكون منخفضين اثنين، ونادرًا ما تكون ثلاثةً متوالية.

---

(1) راجع مقدمة Hubert Grimme: Der Strophenbau in der Gedishten Ephraems der Syrers, Freiburg: Schweitz 1893.

وأقدم شاعر نعرف اسمه من الشعراء السريان هو برديزانس أعني : der Gnostiker B ardesanes (ت 214) وابنه هرمونيوس Harmonios الذي نُقلت عنه الألحان السريانية المسيحية في عهد إفرايم Ephraem [1] (ت373م).

وينسب زوتومينوس Sozomenos (ت443م) وضعَ الأوزان والألحان السريانية إلى هرمونيوس بعد تأثره باليونانية.

والحقُّ أن الشعرَ السرياني وُجدَ قبلَ هرمونيوس أيضًا، فقد وصلت إلينا منه مقطوعتان من القرن الثاني قبل الميلاد في اللغات الأبوكريفية[2]، وهي تقترب من طريقة برديزانس في النظم، وتتميز أيضًا بعدد المقاطع التي يتكون منها الوزن. وهذا يدل على أن الشعرَ السرياني له تاريخ طويل قبل هذا .

ولعل أقدم ما وصل إلينا من النقوش، نقشٌ على شاهد قبر وُجد بمصر، وموضوع الآن بمتحف كاربنتراس Carpentras بجنوب فرنسا، ويتبين من طريقة الكتابة واللغة أنه كُتب أيام كتابة برديات فيلة (التي وُجدت بجزيرة فيلة بصعيد مصر بالقرن الخامس قبل الميلاد)، وهو يمثل فن الشعر الآرامي آنذاك.

والنص يقدم من عابدةٍ لأوزيريس كُتب على قبرها. وهو مكوّن من أربعة أسطر، (وإن كانت نهاية السطر الرابع قد انطمست). ولكل سطرٍ معنى مستقل، ومقسَّم إلى شطرين متساويي الطول، وتُركت مسافة واضحة بين شطري السطر الأول.

وقد تعرّف جوزيف ديرنبورج Joseph Derenburg في مقاله الذي نُشر في الصحيفة الآسيوية [3] الوزن العروضي للنقش ، وأيده فيما ذهب إليه شلوتمان

---

(1) راجع أيضا مقدمة Gustav Hölscher: Syrische verskunst J. C. Hinrissche Buchhandlung, Leipzig 1932 .

(2) هي اللغات التي كتبت بها نصوص دينية غير مسموح باستخدامها في تعاليم العقائد أو الطقوس الدينية؛ لأنها ليست من التوراة أو الإنجيل، أو لأنها مجهولة الأصل.

(3) العدد 6 من: Journal Asiatique, 6. Série, Tome II, 1868 .

Schlottmann في مجلة المستشرقين الألمان[1].

كذلك قدّم وليم رايت W. Wright[2] (1830-1889)دراسة ممتازة عنه، مترجمًا الأبيات الثلاثة الأولى شعرًا، وإن لم يراع وزن الأبيات الأصلي.

وتبعه تشارلس توري Charles Torrey فكتب بحثًا عن: A Specimen of old aramaic Verse بمجلة Journal of the american oriental Society, vol. 49, 1929, pp. 241-247 حقق فيه وزنَ الأبيات تحقيقًا صحيحًا، إلا أن تشكيل النص كان صعبًا للغاية؛ لأن معرفتنا بطريقة نطق الآرامية عن طريق آرامية الكتاب المقدس وعن السريانية فحسب، وهي ليست بالضرورة طريقة نطق الآرامية القديمة. وقد شكّل توري الأبيات كالتالي:

brikā Tābū bat Ṭhāpī

tmōnḥā zī ʾŌsīrī ʾlāhā

minda ʿam bʾīš lā ʿebdat

u̲karṣēʾiš lā ʾemrat tummā

qdām ʾŌsīrī brīkā huāi

min qdām ʾOsīrī mēn qaḥī

huāi pallāhā nā ʿimtī

ūbēn ḥsaiiōh (i huai śalmā)

مباركة تابو ابنة تحابي (أي أبيس)

خادمة الإله أوزيريس

التي لم تفعل شرًا بأحد

ولم تقل شيئًا قبيحًا عن أحدٍ أبدًا

---

(1) ZDMG 32, 1878, S. 188.

(2) Palaeographical Society, Facimiles of Manuscripts and Inscriptions, Oriental Series, London 1875-1883, p. 64 .

مبارَكــةٌ هــي أمــام أوزيــريس
وتتقبــل المــاء مــن أوزيــريس
لــتكن عابدتــه خــادمتي
وتحــت قداســته (لــتكن تامــة)

فالوزن يتراوح بين مقاطع سبعة أو ثمانية بالتبادل، وإن كان بعض ما اعتبره توري ثمانية مقاطع يمكن أن يُقرأ سبعة فقط[1]، كذلك يقترح هولشر Hölscher أن تكون قراءة البيت الرابع بدون الألف اي: la mrat بدلاً من la ʾemrat .

ويلاحظ هولشر أيضًا وجود البناء العروضي واضحًا في قصة دانيال (الأصحاح 1- 6) المؤلّفة في القرن الثالث قبل الميلاد، وأن بها آثارًا من فن الشعر الآرامي القديم، وإن كانت لم تتقيد تمامًا بالشكل العروضي؛ مثل:

دانيال، أصحاح 2، آية 21.

يعطي الحكماء حكمة — iāheb ḥokmtā Ihakkīmīn
ويعلم العارفين فهمًا — umand ᵉʿā liād ʿē bīnā

ودانيال، أصحاح 2، آية 22

هو يكشف العمائق والأسرار — Iāda ʿmā bᵉheššōkā
يعلم ما في الظلمة وعنده يسكن النور — ūnḥorā ʿimmeh šāre

وفي دانيال، أصحاح 4، آية 3:

آياته ما أعظمها — ʾatōhī kmā rabrᵉbīn
وعجائبه ما أقواها — utimhōhī kmā taqqīfīn
ملكوته أبدي — mlkūteh malkūt ʿālam
وسلطانه إلى دور فدور — ušolṭāneh ʿim dār uᵉdār

---

(1) راجع هولشر ص4 بالمقدمة .

وفي دانيال، أصحاح 4، آية 34:

الذي سلطانه سلطان أبدي	(di) šolṭaneh šoltān ʿālam
وملكوته إلى دور فدور	ūmalkuteh ʿim dār uʿdār

وبصفة عامة يمكن أن نجد مثل هذه الأغاني في كلمات دانيال ونبوخذ نصر، وداريوس (2/ 20-23، 3/ 33، 4/ 31-32 ، 5/ 34، 6/ 27-28).

بل إن الشعر السرياني تأثر بعد الفتح الإسلامي بالأوزان العربية ، وإن بقيت الأوزانُ السريانية معروفة لدى الشعراء السريان، ونظم فيها بعضهم أيضًا.

ولعل قصيدة جبريل قمصة الموصلي (ت1300) أشهر ما نُظم في الأوزان العربية، فقد نظم في بحر الطويل قصيدةً من 150 بيتا أولها[1]:

ʾineq ḥalbā lfut ʿīadā ʿdiaḻlūdē uśabrē

uetkrek uetesar bālegmenuān uʿazrūrē

uetsīm boriā ʾak bar meskēnē uḥādōrē

kad ṭāb ʾītau mlek malkīn usaggī ʾīqārē

مص الحليب مثل الأطفال والرضع.

وكان مدثرًا في لفائف ومربوطًا برباطات.

وفي خص موضوعًا كابن الفقراء والشحاذين.

وإن كان ملك الملوك وعظيم الشرف .

كما نظم اسكو الشبداني النسطوري في الرجز الثلاثي التفعيلات:

bśemʿā ṣlīlā śumʿūn ʾaḥḥai bahfīṭūtā

depagref śarbe thīrē damdabrānūtā

mābbūʿ ḥaiiē dahaiah ʾalsāi ʾītūtā

ʾakken hāuiā bḥekemteh lakiānai brītā

---

(1) راجع هولشر ص8. ولم يعرف شيء عن حياة الشاعر .

اسمعني يا آذان نقية، يا إخوتي في إخلاص
حتى اصف أشياء كثيرة لهداية الرب
لينبوع الحياة
خلق الكائنات بحكمته لخلق العالم

* * *

وليس في الأبيات أية صلة بالمقاطع النبرية التي عهدناها لدى الشعراء القدامى. على أن المقاطع النبرية ظلت موجودة أيضًا في الشعر السرياني.

ولا يفوتنا هنا أن ننبه إلى أن برجشتراسر Bergsträsser (1886-1933)كان يقول بوجود شعر سرياني مقطعي غير منبور[1]؛ فيقول: «لما كان من الثابت أن هناك حقًا شعرًا سريانيًا ذا مقاطع ثابتة العدد، فإن ذلك يدل – بالرغم مما جاء به ساران Saran وهولشر Hölscher على وجود شعر سرياني مقطعي[2]، وإذا ما اختلف العَروضيون في حقيقة المعنى النغمي للعروض المقطعي؛ فإن ذلك لا يدل بالضرورة على عدم وجود عروض عدد المقاطع فيه ثابت».

كذلك كان فستفال Westphal[3] يرى أن السريان عرفوا الشعر الكمي.

ونلاحظ أن فستفال وبرجشتراسر لم يحددا بالضبط الفترة الزمنية التي ورد عنها الشعر السرياني الكمي، كما لم يأتيا بنماذج له، ومن ثم فإننا نزعم أن ما ذهبا إليه إنما ينطبق على الشعر السرياني الذي كان يحاكي العروض العربي بعد الإسلام .

* * *

(1) راجع Orientalistische Literaturzeitung 36/1933 s. 75 وكذلك كتاب أنطون شال عن فن الشعر الإثيوبي ص 35 هامش .

(2) الشعر المقطعي Syllabic شعر غير كمي، وهو خالٍ من النبر الذي يولّد الإيقاع والموسيقى في تفاعيله، وموسيقاه هادئة.(راجع إبراهيم أنيس بموسيقى الشعر ص 146).

(3) في كتابه عن العروض المقارن ص 10 .

3 ـ الشعر العبري

اختلف الباحثون في تحديد العَروض العبري، وإن كانوا جميعًا لم يـذهبوا قـط إلى أنه عروضٌ كمي مثل العروض العربـي، بـالرغم مـن « أنهـم اقترحـوا كـل الاحتمالات الممكنة » – كما يقـول دكتـور محمـد القـصاص في كتابـه « الـشعر العبري »[1] .

فالقديس جيروم يرى: «أن الشعر العبري يـسير بالضبط علـى النـسق الـذي يسير عليه كلٌّ من الشعر الإغريقي واللاتيني، ويزعم أنـه يـبني كلامـه علـى مـا تلقاه من أفواه اليهود من روايات يتناقلونها فيما بينهم جيلاً بعد جيل »[2].

وهذا ما يرفضه دكتور القصاص ويعلق عليه بقوله: « الواقع أن القـول بـأن الشعر العبري يقوم على أساس عدد المقاطع الطويلة والقصيرة أصبح من سقط المتاع في يومنا هذا »[3].

والواقع أن تقليد الشعر العبري للـشعر الـسرياني أقـرب ، وبـالرغم مـن أن زوتـومينوس Sozomenos[4] نـسَب إلى هرمونيـوس وضـع الأوزان والألحـان الـسريانية بعد أن تأثر باليونانية، إلا أنه أخطأ في هذا؛ إذ إن الشعر الـسرياني أقدم من هرمونيوس ومن أبيه أيضًا كما ذكرنا مِن قبل، بل إن بعـض البـاحثين مثـل ماير Meyer[5] في مقاله عن بدايات الشعر اللاتيني المنغم .

Die Anfänge der latenische rhythmishen Dichtung

---

(1) ص 19 .

(2) المرجع الـسابق .

(3) الـسابق .

(4) هولشر ص 1 . Syrische Verskunst

(5) الـسابق ص 29 .

يرى أن أغاني المقاطع اليونانية تقليد للأدب السرياني، أو بمعنى أصحّ لشعر الإفرايم[1](يعني نقلاً عن شعر إفرايم الذي حاكى فيه الشعر السرياني القديم)؛ أي أنه يرى أن الشكل الشعري المنغم نقل عن المسيحيين الساميين مع المسيحية إلى المسيحيين الرومان واليونان .

كذلك يرى بيكل Bickell في دراساته عن الوزن في العبرية بالعهد القديم وكذا في السريانية، أن المقاطع المنبورة تتبادل مع المقاطع غير المنبورة. وهو يرى أن شعر المقطوعات في اليونانية مأخوذ عن السريانية [2].

ويذهب روبرت لوت إلى أن الشعر العبري يقوم على وزن يتمشى مع نظام التقابل، ويقرر أنه من العسير في الوقت الحاضر أن نحدده تحديدًا دقيقًا [3].

أما لي هير Le Hir فيرى أن العبريين كالسريان يعتمدون على مجرد عدد المقاطع، وأن البحث يدل على أن كل بيت من أبيات الشعر يتكون من عدد من المقاطع يتراوح بين أربعة مقاطع واثني عشر مقطعًا. فيقول:

« يقوم الوزن في الشعر العبري على مبدأ بسيط جدًّا، وهو أنه يعني بعدد المقاطع دون أي اعتبار لحجم كل مقطع، ثم يجمعها في عددٍ زوجيٍّ دائمًا، وقد يُراعي النبرَ في بعض الأحيان، ويجمع بين تقابل الأفكار وتقابل العبارات في شطري البيت الواحد، ويرصّ الأبيات المختلفة في القطعة الواحدة دون نظام معيّن »[4].

كما يرى الأستاذ يوليوس Julius Ley أن : «وحدة الوزن تنحصر في نبر الكلمة. وذلك أن كل كلمة تعبر عن فكرة تحتوي على مقطع منبور، وبعض

---

(1) راجع أيضًا ص 265 من مجلة Abhandlungen der kgl. bayerischen Akademie der Wissenschaft, Philos – Philol. Classe Bd VXII/ 1885.

(2) ماير، المرجع السابق ص 372 ، وهولشر ص 30 – 32 .

(3) هولشر ص 32. راجع أيضًا: الشعر العبري ، د. القصاص، ص 19 .

(4) القصاص : الشعر العبري ص 20 .

الكلمات تحتوي على أكثر من مقطع منبور واحد؛ فكل مقطع منبور يكوِّن مع المقاطع السابقة غير المنبورة، والمقطع التالي الذي ينخفض فيه النبرُ وحدةً وزنية. وليس لعدد المقاطع غير المنبورة أيةُ أهمية؛ بمعنى أن كل كلمة تتكون من مقطع واحد منبور يمكن أن تحلَّ في الوزن محلّ سلسلة بأسرها من المقاطع »[1].

ويعلق دكتور محمد القصاص على هذه الآراء وغيرها بقوله: «وهكذا نرى الباحثين لا يتَّفقون على قاعدة محدَّدة يقوم عليها الوزن داخل البيت العبري، ولا يعرفون إذا ما كان عددُ المقاطع أم حجمها أو نبرها هو الأساس الذي يتحكم في بناء هذا الوزن .

ولذلك نرى أن نتخلّى عن فكرة وجود وزن تفعيلي للبيت في الشعر العبري، وأن نقرر أن قانون هذا الشعر ينحصر في نظام الفقرة وقانوني التقابل والتوازي »[2].

ودكتور إبراهيم هنداوي يقرر أيضًا هذه الحقيقة ويقول: «من خصائص هذا الشعر (الشعر العبري) أيضًا أنه يحتوي على الصيغ الموسيقية وخاصةً في الشعر الغنائي. أما الأوزان المضبوطة بمقاييس مخصوصة كما في الوزن العربي فقد كانت غريبة عنه »[3].

وقد حاول شعراء اليهود بالأندلس النظمَ في الأوزان العربية، وأول مَن فعل ذلك دوناش بن لبرط الذي يقول عنه تلميذه يهودا بن شيشت: «إن دوناش خلق أساسًا جديدًا لشعرنا العبري، ومثلُ هذا العمل لم يوجد في أيام آبائنا »[4].

---

(1) المرجع السابق .

(2) الشعر العبري ص 21 ، 22 .

(3) الأثر العربي في الفكر اليهودي ص 76 .

(4) المرجع السابق نفسه .

إلا أن العبرية لا تعرف من الحركات القصيرة إلا الشفا المتحركة البسيطة [1] Schwa mobile simplex ، أو المركّبة Schwa mobile comositum .ومن ثم كانت قيود الشاعر أكثر، وقدرتُه على التحرك العروضي أقل من الشاعر العربي، الذي تسعفه الحركات القصيرة في اللغة العربية إلى حد ما.

والمقياس الذي اخترعه دوناش في الشعر العبري بسيط ويتألف من صيغتين أساسيتين :

1 – حركات مضبوطة أو موزونة (أي عدد متساوٍ من الحركات في كل شطر) .

2 – حركات مصدَّرة بساكن (يعني شفا متحرّك) وتسمَّى هذه وَتدًا .

وقد اعتُبر الشفا على هذا المعنى لكونه متصلاً ومرتبطًا بالحركة التالية. كما اعتُبر الشفا الساكن كجزءٍ من حركة سهلة. واعتُبرت الحركة السهلة هي الحركة الطويلة، كما يُعتبر الوتد حركةً قصيرة [2] .

والوتد مع الحركة التالية يكوّنان (قصيرة – طويلة)، ومن هذا المقياس البسيط نشأ عدد من الأوزان بلغت تسعة عشر وزنًا، ويقال بأنها بلغت اثنين وخمسين وزنًا[3] .

ولنكتف هنا ببعض الأبيات من المزمور التاسع عشر لبيان النظام المقطعي في الشعر العبري :

---

(1) الشفا المتحركة البسيطة ينطق به مثل الكسرة الممالة، ويعتبر نصف حركة، والشفا المركبة تأتي مع حركات أخرى بعد أصوات الحلق (ع ، ح ، ا ، هـ)؛ إذ لا يصح أن يأتي السكون وحده بعد أصوات الحلق في العبرية . وفي هذه الحالة يأخذ صوت الحلق حركة الصوت المصاحب للسكون سواء أكانت فتحة طويلة أم قصيرة أم كسرة ممالة (راجع كتابي: قواعد اللغة العبرية ص 26 ، 27) .

(2) الأثر العربي في الفكر اليهودي ص 84 .

(3) السابق .

الـــــموات تحـــدث بمجـــد الله
والفلـــك يخـــبر بعمـــل يديـــه
يـــومٌ إلى يـــوم يـــذيع كلامًـــا
وليـــلٌ إلى ليـــلٍ يُـــدي علمًـــا
لا قـــــــول ولا كـــــــلام
لا يـــــــسمع صـــــــوتهم
في كـــل الأرض خـــرج مـــنطقهم
وإلى أقـــصى المـــكونة كلمـــاتهم
جعـــل الـــشمـــس مـــكنًا فيهـــا[1]

השמים מספרים כבוד אל ומעשה ידיו מגיד הרקיע : יום ליום יביע אמר ולילה ללילה יחוה דעת : אין אמר ואין דברים בלי נשמע קולם : בכל הארץ יצא קום ובקצה תבל מליהם לשמש שם אהל בהם : והוא כחתן יצא מחפתו ישיש כגבור לרוץ ארח : מקצה השמים מוצאו ותקופתו על קצותם ואין נסתר מחמתו :

haššamayem msaprim kḇod ʾel u maʿseh yādāḇ mağīd haraqiaʿ: yom lyom yabiʿ ʾomer walaylah llaylah yhaḇeh dāʿat: ʾen ʾomer ḇʾen dḇarīm blī nišmaʿ qolām: bḫol haʾ rets yātsa qaḇām ubiqtseh teḇel milēhem Lašemeš sām ʾohel bāhem: ḇhū khātān yotseh mehopāto yasis kgibor lārūts ʾorah : miqtseh haššamayem motsaʾo utqufāto ʿal qtsotām ḇʾen nistār mehamāto

---

(1) الكتاب المقدس – ط جمعيات الكتاب المقدس المتحدة سنة 1956
Printed in Great Britain at the University Press, Cambridge
وكتابة النص العبري باللاتينية بعد نقله عن طبعة كيتل .

4 ـ الشعر الحبشي

واهم ما يمثل الشعر الحبشي شعر القنى Qene.« والقنى في الحبشية لغةً: الغناء من الفعل قنى بمعنى غنَّى، ويقابله في العبرية (قينة): المرثية، وفي العربية القينة: المغنية.

وقد أنكر المستشرقون الوزن في القنى؛ أنكره ليتمان Littmann في كتابه « تاريخ الأدب الحبشي »، كما أنكره مورينو في كتابه « مجموعة القنى » قائلاً: «إن الأبيات تتفاوت في الطول، فليس لها وزنٌ يقوم على الكم وعدد المقاطع»، وكذلك أنكره كونتي روسيني في كتابه « مبادئ قواعد اللغة الحبشية »؛ إذ يقول: «إن الشعر الحبشي لا يعرف الكم في المقاطع أو الأوزان التي يقاس بها الشعر اللاتيني واليوناني، كما أنه لا يعرف عدد المقاطع والضغط التي يتطلبها تناسق الشعر الحديث في أوروبه»[1] .

ويضيف الأستاذ أنطون شال Anton Schall الذي ترجم مقال المرحوم الأستاذ دكتور مراد كامل إلى الألمانية وعلق عليه بكتابه :

Zur äthiopischen Verskunst / Franz Steiner Verlag – Wiesbaden 1961.

« يمكن أن يقال الآن إن الشعر الإثيوبي مقسم إلى سطور، وإن أذن المثقف تميِّز على الفور البيت غير الصحيح. ويبدو أن الغالب على الشعر نبرة الكلمة وأن الوزن يُبنى عليها، وأن الكلمتين المتصلتين ببعضهما بالإضافة (أي المضاف والمضاف إليه) تُعَدّان نبرةً واحدة. ولما كانت السوابق غير المنبورة كثيرة العدد؛

---

(1) راجع دراسة د.مراد كامل، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول- المجلد العاشر ، الجزء الأول ، مايو 1948. الشعر المقطعي مثل الشعر الفرنسي الحديث، وهو خالٍ من النبر الذي يولِّد الإيقاع والموسيقى في تفاعيله. والشعر الارتكازي (أو شعر النبر) مثل الشعر الإنجليزي والألماني؛ لأن مقاطع الشعر تتأثر بالنبر وتخضع له .

قد كان مفهوم أن الأبيات التي تحوي نفس العدد من النبرات، يمكن أن يختلف عدد المقاطع فيها»[1] .

ويكفي أن نسوق مثلاً للقنى لنتعرّفه ونتبين أنه نبري وليس كميًّا :

mawa'la keramt wald/la 'ardā 'ihu/ 'azre 't 'emdehra /

tanše'a yebēllōmu

eska ẖelqata / naṭb' ālam / 'ehēllu / meslēkemu

wa'enza tāṭamqu / balu basema / šellāsē 'awrah /

bare'sa / medr qadimu

«فصل الشتاء (الابن – المسيح) عندما يظهر يقول للبذور (لتلاميذه): إلى نهاية النقطة (العالم) أكون معكم .

ولما تغطوا (أي تعمدوا) قولوا أولاً على رأس الأرض باسم الأشهر الثلاثة (أي الثالوث) »[2] .

« والمعنى أن المسيح لما قام من بين الأموات، وعدَ تلاميذه بأن يكون معهم إلى نهاية العالم، وكذلك فصل الأمطار – وهو الشتاء – يعقب موسم الجفاف ويَعِدُ البذور بأن يتعهدها. وكما علّم المسيحُ تلاميذه بأن يعمّدوا الناسَ بذكر اسم الثالوث على رأسهم، وهذا يعطيهم الحياة الأبدية، كذلك فصلُ الأمطار يبشر البذورَ عندما تُخرِج رؤوسها من الأرض بثلاثة أشهر تُعطيها الحياة »[3] .

وخلاصة القول: أن الشعر العربي لا صلة له بالشعر السامي كله، ولا مثيل له في اللغات السامية؛ إذ إن المنطلقات الصوتية باللغات السامية الأخرى مختلفةٌ

---

(1) ص3 .

(2) راجع مجلة كلية الآداب / ج . فؤاد ، مايو 1948 – ص77 – 104 ، مقال دكتور مراد كامل عن القنى

(3) المرجع السابق ، ص73

تمامًا عنها في العربي التي كانت لغةَ غناء.

ولعل تحديد عدد الحركات الصريحة في اللغة العربية المشتركة قد لعبَ دورًا مهمًّا في جعل شعرها كميًّا. فعلى حين نجد الفتحة والضمة والكسرة الصريحة في العربية، ويقابلها حركاتُ المد الطويلة: الألف، والواو، والياء، وقيمتها الصوتية تبلغ ضِعفَ الحركات القصار تقريبًا، فإننا نجد في العبرية مثلاً خمسَ حركاتٍ قصار وخمسًا طوالاً .

ففضلاً عن البتاح والقبوص والحيرق قطان، وهي تقابل الفتحةَ والضمةَ والكسرةَ في العربية، فإننا نجد السيجول وهي فتحةٌ مُمالة تنطق بانفراج الشفتين كأداة الاستفهام (إيه) eh في العربية المصرية[1]، والحولم قطان وهو ضمة تشبه الضمة في العربية المصرية في كلمة (يوم). وفي هاتين الحركتين استغراقٌ زمنيٌّ يفوق مثيلَه في الحركات الصريحة الثلاث. وبجوار القامص والشوروق والحيرق جَدُول، التي تقابل الألف والواو والياء العربية، نجد الصيري، وهي فتحة ممالة تشبه حركة الحاء والياء في كلمة (حيط) ḥeṭ في العربية المصرية، والحولم جَدُول، ويشبه ضمة كلمة (يوم) في العامية المصرية إذا أطيلت الواوُ بها .

وبالسريانية[2] الكثير من الحركات المساعدة التي قد تكوّن أو لا تكوّن مقاطع صوتية، مما يجعل إمكانية حساب عدد المقاطع بالبيت غير مؤكدة، وفضلاً عن هذا فإن الحركات البينية يمكن أن تكوّن مقاطع صوتية؛ ففضلاً عن البتاح Pthaḥ والزقافا Zqapha والرباصا Rebaṣa والخباصا Ḥebāṣā والعصاصا Ṣaṣa‘ ، فإن بروكلمان يَعُدُّ منها اثنتي عشرة حركة كاملة : i, ī, e, ē, ę, ē, a, ā, o, ō, u, ū ، وحركات تمتمة، وحركات مزدوجة خمسة: au, ai, ai, eu, iu .

---

(1) راجع كتابي: قواعد اللغة العبرية ص24 .

(2) Syrische Grammatik, Leipzig 1955, S.14

وفي الحبشية أيضًا نجد فضلاً عن الحركات الطويلة والقصيرة الحركاتِ المزدوجةَ الخمس التي تلحق القافَ والكافَ والخاءَ والجيمَ[1] .

كذلك تعرف الأكدية حركاتٍ بينية هي o, e قصيرة وطويلة[2] .

وقد تنبَّه ابنُ جني إلى أن العربية تعرف من الحركات أكثر من الحركات الثلاثة القصيرة الموجودة بالعربية المشتركة؛ فهو يقول: «أما ما في أيدي الناس في ظاهر الأمر: فثلاث وهي: الضمة، والكسرة، والفتحة، ومحصولها على الحقيقة ستٌّ.

وذلك أن بينَ كل حركتين حركة؛ فالتي بين الفتحة والكسرة هي الفتحة قبل الألف الممالة، نحو فتحة عين عالم، وكاف كاتب. فهذه حركة بين الفتحة والكسرة، كما أن الألف التي بعدها بين الألف والياء، والتي بين الفتحة والضمة هي التي قبل ألف التفخيم؛ نحو فتحة لام الصلاة والزكاة والحياة، وكذلك ألف قام وعاد. والتي بين الكسرة والضمة ككسرة قاف قيل، وسين سير؛ فهذه الكسرةُ المشَمَّةُ ضمًّا، ومثلها الضمة المشَمَّة كسرًا، كضمة قاف المُنْقُرِ، وضمة عين مذعور، وباء ابن بور. فهذه ضمة أُشْرِبَتْ كسرًا، كما أنها في قيل و سير كسرةٌ أشربت ضَمًّا. فهما لذلك كالصوت الواحد، لكن ليس في كلامهم ضمة مشربة فتحةً، ولا كسرة مشربة فتحة. فاعرف ذلك. ويدل على أن هذه الحركات معتدات اعتداد سيبويه بألف الإمالة وألف التفخيم حرفين غير الألف (المفتوح ما قبلها) »[3].

غير أن العربية الفصيحة المشتركة لا تعرف من هذه الحركات إلا الحركات الصريحة كما قلنا .

---

(1) Praetorius. New York 1955, p.2.

(2) Ungnad-Halous. Grammatik des Akkadischen Beck- München, 1964.

(3) الخصائص ج 3 ص 120 – 121 .

ففي العربية وحدها التفرقة الحادة بين الحركات القصيرة و الطويلة، كما ان عدم احتفاظ العبرية والسريانية بالحركات الإعرابية آخر الكلمة أوجد بها ضغط النبرة على آخر المقطع Expiratorischer Druckacceat الذي ينشأ عن تقصير الحركات وضمور النهايات، فإذا ما أنشئ بها نظمٌ عن طريق تتابع مقاطع معينة بطريقة منتظمة لم يأت إلا نبريًا .

فعَروضُ اللغات السامية الأخرى كان عَروضًا نبريًا كما بيّنا، بل إن فايل Weil [1] يزعم أنه لو فُرِضَ أن هناك عروضًا بالسامية الأم؛ فإن النظم فيه لن يكون قطعًا عن طريق تكرير مقاطع تتوالى في فترات زمنية متناسبة، ولكنه يعتمد على وسائل أسلوبية تأتي منها الجملُ القصيرة التي تعبِّر عن الفكرة نفسها بأساليب مختلفة في بناء متساوق متتال .

* * *

(1) راجع ص85 – 120 بكتابه عن العروض العربي

5 – شعر اللغة المصرية القديمة

إكمالاً للمنهج، وحتى لا يكون هناك شبهةٌ في أن الشعر العربي نقل عروضه الكمي عن غيره من اللغات المجاورة، نحاول تبين مدى صلته بالعروض المصري القديم.

وبالرجوع إلى كتاب المدخل لدراسة المصريات (الآثار المصرية) لإيريك هورنونج Erik Hornung[1] الذي بيَّن نتيجةَ بحث فشت G. Fecht[2] نبر الكلمة في المصرية القديمة، ودلَّلَ على أن نبر الكلمة يقع على المقطع الأخير أو قبل الأخير بها. أما نبرُ الجملة فهو على المقطع الأخير. كما دلل على أن الشعر بالمصرية القديمة نبريّ وأن النبرَ هو الذي يحكم السطرَ الشعري، وليس عدد المقاطع به. ويتراوح النبرُ في كل سطر بين نبرتين مرتفعتين وثلاثة، ونادرًا ما تكون الارتفاعات المنبورةُ أربعةً. ولعل الجديد الذي أتى به أيضًا أن كل النصوص المصرية القديمة دون استثناء للرسائل أو الألقاب التي تسبق أسماء الملوك كانت منظومة في قالب شعريّ.

وقد كان اكتشافه هذا مفاجأةً في البحث العلمي؛ إذ بيَّن أن التدوين لأي نص مصري كان يعني بالنسبة للإنسان المصري صياغته صياغة شعرية. وإن كان لا ينص على أن هذه المدوّنات في قالب شعري إلا في نصوص قليلة، وذلك بوضع علامات خاصة تُدلل على أن النص شعر، أو كتابتها بطريقة خطية مغايرة لغيرها من النصوص. على أن القواعد المرعية للشعر المصري القديم قد تغيرت مرةً واحدة فيما بين الإمبراطوريتين القديمة والمتوسطة ، ولم يتعدّ التغيير

---

(1) Einführung in die Ägyptologie, Stand-Methoden. Aufgaben/Darmstadt (Wiss. Buchges) 1967, S.41.

(2) G. Fecht, Literische Zeugnisse zur persönlichen Frömmigkeit in Ägypten, Abh, der Heidelberger Akad. d. Wiss. 1965/1, mit einer Liste der Regein, S. 28-38

أكثر من زيادة الضغط على النبرة بآخر المقطع.

ومن هذا تتبين أن الشعر العربي لم يتأثر أيضًا بالشعر المصري القديم .

* * *

ثانيًا : الشعر العربي والشعر الكَمّي القديم

1- الشعر اليوناني

الشعر العربي لم يكن ذا صلةٍ إذًا بالشعر في اللغات السامية الأخرى؛ إذ إنه شعر كمي، والشعر في سائر لغات المجموعة السامية شعرٌ منبور.

وقد لاحظ هذا أيضًا رودلف فستفال Rudolf Westphal في كتابه عن علم العروض العام عند الشعوب الهندوأوربية والشعوب السامية في ظل قواعد علم اللغة المقارن (ص10)؛ إذ يرى أن العرب بالرغم من قرابتهم للشعوب السامية الأخرى، لم يكن في شعرهم أي صلة قرابة داخلية أو خارجية بالعبريين القدماء أو الكلدانيين القدماء، إلا أن فستفال كان يرى أن العرب الإسلاميين تأثروا في شعرهم بالشعر اليوناني القديم[1]، ويدلل على ذلك « بأن الفنون اليونانية الجمالية دخلت إلى الشرق بدخول الهيلينية إليه، فمن الثابت أن بعض المسرحيات اليونانية أُدّيت بموسيقى يونانية من مغنين يونانيين بالبلاط البارثي .

وكذلك اعتنى خلفاء أردشير (أي الساسانيون) بعضَ العناية بالفنون الجمالية اليونانية.

وعندما تعرَّف الخلفاء المسلمون الأوائل الموسيقى والمغنين اليونان بالبلاط الفارسي في عهد الفرس الجديد (أي بعد الفتح المقدوني)، انتشرت الموسيقى اليونانية التي ظلت منذ الفتح المقدوني حتى آنذاك بالشرق. والدليل على ذلك نظامُ التدوين الموسيقي لدى العرب؛ فالضرب الثالث Drittel tone ليس إلا

---

(1) Allgemeine Metrik der indogermanischen u. semitischen Völker auf Grundlage der vergleichenden Sprachwissenschaft / Berlin 1892.

تعريبًا للتدوين الموسيقي الهجائي لدى اليونان، كما تُرجمت نوتة الآلات والهجاء إلى العربية .

فإذا ما كانت النظرية الموسيقية اليونانية قد عُرِّبت، فينبغي ألا يتعجب المرء حين يجد أن العرب والساسانيين استعملوا في الشعر قواعد العروض اليوناني ايضًا. فالفارابي مثلاً ترجم أعمال أرستيدس Aristiedes إلى العربية، ولم يصل إلينا الأصلُ اليوناني لترجمته العربية هذه . أو أن ما نجده منها غير متكامل أو صحيح. ومن ثم يمكن أن يرجع إلى ترجمة الفارابي على أنها عمل كامل »[1].

فرودلف فستفال يرى إذًا أن الشعر العربي تأثر بالعروض اليوناني، وإن كان ما يأتي به آراء ظنية لا يمكن أن تنهض دليلاً على ما يقول، ومِن ثم فقد رفضه جورج ياكوب Georg Jacob في كتابه[2] Altarabisches Beduinen Leben . وفيستفال يذهب إلى أن العَروض العربي ليس مأخوذًا عن اليونانيين فحسب، بل إن العروض نفسه أخذه العرب عن النحويين اليونانيين أيضًا. ويذهب إلى أن هذا العلم جاء به العرب بعد ترجمة كتاب عروض يوناني يسمى (المحتوى) Kompendium[3] .

ولكن فايل يدفع هذا الزعمَ مدللاً على أن مَن يدرس عَروضَ الخليل يعرف أن العروضَ العربي لا ينطلق من الشعر العربي فحسب، وإنما من الكتابة العربية أيضًا، لِيُطبَّق على البحور العربية، وأنه لا يشبه النظرية اليونانية أو أيَّ عروض يوناني[4] .

---

(1) راجع فستفال ، ص478 وما بعدها .

(2) Berlin 1897 Mayer Müller , S.183.

(3) فستفال ، ص 475 .

(4) فايل ص 87 .

وقد زعم تكاتش Tkatsch أيضًا في كتابه[1] :

Die Arabische Übersetzung des Poetik des Aristoteles

مثل فستفال أن العرب قبل محمد ﷺ لابد أن يكونوا قد بلغوا مرتبةً عالية من الحياة الذهنية؛ ليتمكنوا من التوصل إلى هذه الأوزان العروضية التي نظَموا فيها.

وهذا أمر لا يمكن تصوره حين نتعرف طريقة معيشتهم، ومن ثم يصعب أن نصدّق أن العروض العربي الكمّي الذي لا مثيل له في أية لغة سامية أخرى، يمكن أن يتطور عن البيئة المحلية، ولهذا كان يرى أن أبناء الصحراء الأميين لا يمكن أن يكونوا قد اخترعوا هذه الأوزان العروضية، بل إنهم قد نقلوا معرفتهم الأولى عن بناء الشعر الكمي عن إخوتهم السريان الذين كانوا وسطاء في نقل المعارف عن اليونانيين المسيحيين بالإمبراطورية الرومانية.

وينقل فايل هذا الرأي في كتابه[2]، ويبين أنه زعمٌ نظريّ محض لا يؤيده أيُّ دعم تاريخي؛ إذ إنه لا يستطيع أن يجد أي أثر مباشر يمكن أن يؤثر في الشعر العربي القديم، الذي تمكَّن في منتصف القرن السادس من السيطرة على أبحر العروض المعروفة. كما أن تكاتش ينقصه قبل أي شيء إيجادُ الصلة بين البناء الصوتي للغات المختلفة وبحور الشعر المستعملة فيها.

وفضلاً عن ذلك، فإن النبرة الموسيقية اليونانية القديمة بتميزها الحاد بين القِصَر والطول أخذت حدّتها تقلّ شيئًا فشيئًا مع الزمن حتى اختفت وحلّتْ محلّها شدة النبرة بآخر المقطع اعتبارًا من أوائل القرن الرابع الميلادي. ومن ثم أصبح الشعر اليوناني منذ ذلك الحين شعرًا نبريًا تتبادل فيه المقاطع المنبورة وغير المنبورة. أي أن الشعر اليوناني الذي يمكن أن يكون العربُ قد سمعوه من فم

---

(1) ط فينا ، سنة 1928، جـ 1 ، ص99 وما يليها .

(2) Grundriss u. System der Altarab. Metren, S.85 – 120.

اليونانيين أو البربان – كما يقول فايل[1]– كان شعرًا نبريًا. ولم يكن الشعر اليوناني القديم حيًّا في أفواه اليونانيين آنذاك، كما أن قوانينه لم تُعرف إلا في الزمن الألكسندريني[2] نتيجةً لاجتهاد اللغويين ودراستهم الجادة لنصوص هوميروس والتراجيديين غيره. ولم يستعمله في القرون المتأخرة إلا العلماء، الذين كانوا في الوقت نفسه شعراء يقرضون الشعر؛ ولهذا كله فليس من الطبيعي أن أبناء الصحراء الأميين -كما يقول تكاتش- قد نهلوا من هذه الدراسة العلمية واستفادوا منها.

ولعل السبب في مزاعم تكاتش وفتفال، هو أن العروض اليوناني والعربي كَمِّيان؛ فحاولا الربطَ بينهما والقول بتأثير أحدهما على الآخر.

إلا أن هذا الزعم غير قائم من الناحية الموضوعية أيضًا، فضلاً عن الناحية التاريخية، كما بيّنا فيما قبل؛ إذ إن الإيقاع في الشعر اليوناني القديم ينشأ أساسًا وكليةً نتيجةً للاستغراق الزمني لمجموع المقاطع الأساسية الشعرية، على حين أن هذا الاستغراق الزمني- أعني بالنسبة للتفعيلة العربية- لا يتسبب وحدَه في الإيقاع في الشعر العربي، وإنما يشاركه الضغطُ الواقع على جزء من التفعيلة بطريقةٍ ممزوجةٍ لا يمكن فصلُها عن بعض، وهما عبارة عن مقطع قصيرٍ يعقبه آخر طويل، واقع عليه الضغط (أي ∪ —) وهو أمر لا يوجَد بالشعر اليوناني

---

(1) ص86 راجع فايل Weil ص85- 120، وراجع د. شكري عياد في موسيقى الشعر العربي – ص36، 46: « هذا ولم يجعل إبراهيم أنيس في (موسيقى الشعر) للنبر في الشعر العربي إلا دورًا ثانويًا مثل الذي يعطيه للتنغيم ».(شكري عياد ص47).

(2) اي طراز الشعر الفرنسي الألكسندريني وهو شعر غناء إيامبي (وزن من العروض النبري)، يتكون البيت فيه من ستة مقاطع منبورة، وبعد كل مقطع منبور مقطع آخر غير منبور (او مضغوط). وتاتي القافية فيه بعد المقطع الثالث كما في ثنائيات الألكسندريني المقفاة في الشعر الكلاسيكي الفرنسي في شعر راسين وكورني.

إطلاقًا، على حين أنه أساسيّ في كل الأوزان العربية. ومن ثم فإن المبدأ الأساسي الذي ينطلق منه الإيقاع في كلٍّ مختلفٌ.

والمقاطع في العربية واليونانية القديمة أيضًا لها صفاتها الخاصة المميزة، التي يستخدمها الشاعر واعيًا أو غيرَ واعٍ في شعره. ففي كل لغةٍ نجد مدة استغراق المقطع بكل كلمةٍ ثابتة. وهذا يكوّن الهيكل النظمي للشعر في كلّ. وهو عَروضٌ كميّ، ونسبة المقاطع القصيرة إلى المقاطع الطويلة تكاد تكون واحدًا إلى اثنين (2:1). ولكن الكلمات التي يمكن أن تقاسَ ظاهريًا بهذه المقاييس الزمنية وفقًا لما تحتويه من عدد مقاطع لا يستغرق لفظها زمنًا معينًا فحسب، وإنما يجب أن يكون لها صياغةٌ صرفية خاصة، ودرجة ارتفاعٍ في الصوت محددة. وإن كانت هاتان الخاصيتان لا تؤثران في الهيكل النظمي، بل تضيفان إلى المقاطع رنينًا ولونًا صوتيًا معينًا .

والعربية المشتركة بحركاتها القصيرة الثلاث، والطويلة الثلاث أيضًا، بالإضافة إلى الحركتين المزدوجتين، أبسط وأفقر في الرنين، إذا ما قورنت باليونانية القديمة بحركاتها الخمس القصيرة، والست الطويلة، فضلاً عن حركاتها المزدوجة القصيرة الست والطويلة السبع .

في العربية نجد حدود المقاطع واضحةً متميزة تمامًا؛ فالمقطع الصغير ينتهي بحركة قصيرة، والمقطع الطويل بحركة طويلة أو صوت ساكن، وهو منفصل تمامًا عما بعده.

أما في اليونانية: فالمقاطع بأول الكلمة أو بنهايتها كثيرًا ما تحتوي على صوتين ساكنين مزدوجين. وهذا يجعل بعضَ الشعراء، في بعض أوزان الشعر في اللهجات اليونانية المختلفة، يعتاد تغييرَ آخر المقاطع ، مما يتسبب في تغيير كَمّ المقاطع المجاورة لها.

وهذا لا يُمكن حدوثه بالعَروض العربي ؛ إذ إن ألف الوصل مثلاً يمكن أن

تُلاشي وجودَ ساكنين متتاليين، كما أن الحركة البينية يمكن أن تفصل بينهما؛ لأن اللغات السامية جميعًا لا تقبل تجاور الساكنين .

المقاطع اللغوية بالعربية يمكن قياسها؛ فبناؤها بسيط ومنتظم، بالمقارنة مع المقاطع اليونانية، ومن ثم فهي تقدَّم- كما يقول بلوخ Bloch[1]- بحقّ- الأرضية النموذجية للعروض الكَمّي.

أما المقاطع باليونانية القديمة فهي - لعدم انتظامها نتيجةً لغنى حركاتها القصيرة والطويلة - أشد تعقيدًا من العربية المشتركة، وهي في بناء أشكالها لا يمكن ملاحظتها بسهولة، وليست بوضوح اللغة العربية، وإن كانت تفوقها رنينًا وتنويعًا، وخاصةً في لهجاتها ذات النبرات الوفيرة والتغيير الملوَّن، وأنها لم تتاثر بأشكال لغوية مبسَّطة أو محدَّدة. فمن ينبوع اللهجات الحية نهلَ الشعراء اليونان، عندما كان النظم في العصور القديمة في الأوزان الحماسية والأغاني ذا أشكال شعرية معينة. ولم يكفّوا أبدًا عن إيجاد تكوينات جديدة للمقاطع اللغوية.

وثمة حالات كثيرة خرجَ فيها الشعراء اليونان عن التركيبات المعتادة لضرورة الوزن فيما يبدو، ولم تكن هذه المفردات- بالضرورة- لغاتٌ أو لهجات قديمة .

ويكتسب المقطع باليونانية القديمة سحره الخاص بدرجة شدة الصوت وعلوه، فالمقطع الواحد في الكلمة يمكن عن طريق مده أو رفع درجة الصوت عند النطق به، أن يرتفع عما يجاوره من مقاطع. وتكسب درجة ارتفاع الصوت Pitch اللغة - في غير الشعر أيضًا - طابعًا نغميًا. فكلُّ مقطَعٍ يحتفظ بقيمته الكمية، كما أن الكثير من المقاطع المتلاحقة، كانت تأخذ حظَّها النغميَّ كاملاً .

ولم يكن ازديادُ حجم المقطَع الصوتي بهذه الصورة ، معروفًا في اللغة العربية

---

(1) Vers u. Sprache im Altarabischen verlag F. Recht u. Gesellschaft AG Basel, 1946.

المشتركة (قبل الإسلام)، فهي لم تعرف إلا الحركات الصريحة الثلاث – كما قلنا– الفتحة، والضمة، والكسرة. ولم يكن للشاعر حريةُ الخروج عن هذه الحركات، حتى لا تتغير قوالبُ اللغة. وإن خرجَ عنها عُدَّ ذلك عيبًا، وإنما عرفت العربية المشتركة الضغط على آخر المقطع der expiratorische Druck الذي لم تعرفه اليونانية القديمة.

فإن كانت اللغتان اليونانية والعربية القديمتان تعرفان المقاطع القصيرة والطويلة وتفرّقان بينهما تفرقةً تامة، إلا أن الدرجات اللحنية المنغّمة لعلوّ الصوت ووفرة البناء الصوتي للمقطع باليونانية وتعدُّده، وعدم انتظام طوله الزمني، جعله يكتسب رنينًا ممتلئًا وصدًى أكثر من مثيله في اللغة العربية المشتركة الذي حددت له حركاتُه طولَه الزمني ووحدَته مع غيره من المقاطع.

ويرجع السبب في تغيير قيمة المقطع الصوتي وكثرته، كما أشرنا، إلى تمكُّن الشاعر اليوناني من استخدام المقاطع وتبديلها، ومزجها بطرق تحقق له تنويعًا لحنيًا، وتكوّن صورًا نغمية شعرية. أما المقاطع العربية المكونة بطريقة طبيعية معتادة، فهي لم تقدّم للشاعر العربي كبير إثارة تجعله ينوّع في مزجها أو يتفنن في اللعب بها. ومن ثم كان العَروض العربي ذا وحدة واحدة منتظمة انتظام مقاطعه.

وقد كان لوضوح الحركات القصيرة والطويلة في العربية المشتركة الفضل في تحويل الرجز النبري– بالقرنين الثالث والرابع الميلاديين بالنقوش العربية المتأثرة بالشعر الآرامي– إلى عروض كميّ. والسبب في هذا تساوي الاستغراق الزمني لها وتتابعها والضغط الارتكازي للمقاطع المتالية. ولغلبة هذين العنصرين يتميز العروض الكمّيّ العربي عن العَروض الكميّ باليونانية القديمة. وجميع الأوزان العربية تكون مجموعات من المقاطع حول هذين المقطعين المتمازجين اللذين يتكرران بطريقةٍ منتظمةٍ ليُحدثا التنغيم المطلوب، ونعني بهما المقطع القصير

الذي يلاحقه مقطع طويل منبور؛ أي به شدّة الارتكاز. وبينما كان الشاعر اليوناني القديم حرًا في ربط مقاطع لغته الفنية بطريقته الخاصة في أشكال مختلفة، دون أن يضطر للتقيد بنماذج إيقاعية معينة، كان على الشاعر العربي أن يتقيد بهذا الجوهر الإيقاعي ذي المقطعين المتلاحمين، والنبر على آخرهما ويتطور في نظمه حتى يكتمل الإطار الإيقاعي، ويصبح الخروج عنه أمرًا غير ممكن .

ومن ثم استمر الشعر العربي كميًا، لا يستطيع الشاعر الملتزم بالعربية الفصحى التحول عنه[1]، على حين أمكن للشاعر اليوناني أن ينفلت من قيود الشعر الكميّ إلى حرية النبرة، أي إلى حرية النظم بالأوزان المنبورة التي لا تعرف التقيد بعدد المقاطع، كما ذكرنا في القرنين الثالث والرابع الميلاديين، وانتصر النبر كلية، وسيطر نهائيًا على الشعر اليوناني .

من هذا نتبيَّن أيضًا أن الشعر العربي يختلف عن الشعر اليوناني القديم؛ إذ إنه بالرغم من أن الشّعرين كانا كميين إلا أن اليوناني القديم كان شعرًا كميًا صافيًا، على حين أن الشعر العربي كميٌ وكيفيٌ منبور في آنٍ معًا، حيث إنه يحرص على جوهر الإيقاع ذي المقطعين المتلاحمين والنبر على ثانيهما .

* * *

(1) وبهذا لا يمكن أن يتحقق ما يذهب إليه دكتور محمد النويهي في كتابه «قضية الشعر الجديد» من أن النبر لا الكم هو قاعدة شعر المستقبل، إذا أُريد للشعر العربي تطور حقيقي، طالما أن النظم في العربية الفصحى ذات الحركات الثلاث المحددة الكم والاستغراق الزمني . وراجع الفصل الثالث من الباب الثالث بالكتاب ص 229 – 253.

2 ـ الشعر اللاتيني

لمّا كان الشعر اليوناني لا نبر فيه، ولمّا كان النبر في الشعر اللاتيني ذا وظيفة واضحة جليّة؛ فقد خُيّل لبعض الدارسين أن الشعر العربي نُقل عن اللاتينية هذا النبر، وهذا وَهْمٌ كما يقول فايل في كتابه[1]؛ إذ إن الشعر اللاتيني قريب جدًا من الشعر اليوناني، فلما تركَ الرومان عَروضهم الأصلي وبدءوا في محاكاة العَروض اليوناني مكّنتهم لغتهم من ذلك؛ لأن اللاتينية تعرف التفرقة الدقيقة بين الكم في مقاطعها مثل اليونانية، ولم يكن هناك أي خلاف في بناء اللغتين؛ ولهذا كان البناء الإيقاعي لهما متماثلاً.

وقد بُني الشعر اليوناني دون اعتبار للنبر، ولم تُحدد النبرات العالية والمنخفضة إلا بواسطة الكَمّ المقطعي الذي لا يسمح بالنبر المقطعي البسيط. أما النبر اللاتيني فمن نوعٍ آخر، فهو يمنح المقطع المنبور قوةً أكبر من المقطع الذي قبله، ومن ثمّ وجب مراعاة نبر اللفظ في الشعر اللاتيني.

فبالرغم من المماثلة الظاهرة بين العَروضين اللاتيني واليوناني. إلا أن الارتكاز الإيقاعي (النبر) له دورٌ مخالفٌ تمامًا في اللاتينية عنه في اليونانية. وهو مخالفٌ أيضًا في طبيعته للضغط الإيقاعي في الشعر العربي الذي يكمُن دائمًا في الجوهر الإيقاعي الثنائي المقطع في كافة الأوزان العربية.

والضغط في العَروض العربي يكوّن الإيقاع النغمي أصالة، أما الارتكاز في اللاتينية فليس إلا وسيلة إضافية.

ولا يفوتنا أن نذكر أن الشعر اللاتيني تحوّل عن الكميّة إلى النبرية في نهاية القرن الثاني الميلادي، على حين بقى الشعر العربي كميًّا منذ عُرف النظم في اللغة المشتركة، قبل الإسلام بمائة وخمسين سنة. بل إنه وَجَدَ أرضًا صلبة منذ

---

(1) ص 116.

وفاة امرئ القيس عام 533م حتى وفاة الرسول ﷺ عام633 م، فثبّت قدمَه، وأصبح مثالاً يُحتذى في كافة العصور العربية المتوالية.

* * *

3 ـ الشعر الهندي

الشعر الهندي شعرٌ كميٌّ ايضًا، وقد يتبادر إلى الأذهان ايضًا ان العرب نقلوا عنهم عَروضهم، وفي مقال لوللرز The System of Arabic Sounds نقرأ عن تساؤله: هل أخذ الخليل نظامه العَروضي عن الهنود؟.

ويُورد عن البيروني مقارنةً بين الشعر العربي والشعر الهندي في كتاب «تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة » الذي حققه زاخاو Sachau, Edward (1845 - 1930)[1]، ويتعرض للرموز لدى الهنود والعرب لعناصر الشعر؛ ليحاول التفرقة بينهما وتبيان أوجه الفروق في الأطر العَروضية وفي التقطيع، ويُورد فصلاً عن البيروني عن « كيفية قوالبهم وتقطيع أبياتهم »، وفيه يلاحظ البيروني جواز سماع الخليل عن الهنود، وعن أن لديهم أوزانًا شِعرية في أغانيهم، ولكنه يقول: « إن الخليل بن أحمد كان موفقًا في الاقتضابات، وإن كان ممكنًا أن يكون سمع أن للهند موازين في الأشعار، كما ظن به بعض الناس» .

يقول البيروني (440 هـ/ 1048 م) في كتاب الهند: «وإنما طولت في الحكاية وإن نزرت عائدتها ليشاهد اجتماع الخفاف، فيعلم أنها متحركات، لا سواكن، وليحاط بكيفية قوالبهم وتقطيع أبياتهم ، وليعرف أن الخليل بن أحمد كان موفقًا في الاقتضابات، وإن كان ممكنًا أن يكون سمع أن للهند موازين في الأشعار كما ظن به بعض الناس» [2].

فالعربية وإن كانت تميز – مثل اللاتينية واليونانية والهندية القديمة – بين

---

(1) حققه زاخاو على مخطوط جيد من مكتبة شيفر (لندن 1887)، وترجمه إلى الإنجليزية في جزاين (لندن 1888) ، راجع ص 65 – 72 .

(2) السابق ص 71 .

الحركات القصيرة والطويلة، فإن البناء اللغوي بالعربية - كما يقول الفريد بلوخAlfred Bloch في مقدمة كتابه عن الشعر واللغة بالعربية القديمة[1]- يتيح استعمال كلمات من الوزن نفسه والتصريف نفسه؛ إذ إن لها التكوين الشعري نفسه. ومن ثم يمكن إبدال الكلمات بالشعر- إذا لم تكن كلمات القافية- بأخرى دون المساس بالوزن. وهذا ما حدث فعلاً لكثير من الأبيات .

مثل «ضاع، ضاق- رأم، لأم»، وغير ذلك[2]، أو وضع كلمة «الله» بدلاً من «اللات»، مع أن النص يكون أحيانًا جاهليًا مثل :

فأقسمتُ لا ينفك دمعي وعولتي عليك بحُزن ما دعا الله داعيه

وهذا لا يُمكن أن يحدث في النصوص الشعرية اليونانية أو اللاتينية حيث يُعتبر الوزن وسيلةً مهمة؛ لأن صوتَ الكلمات بالبيت لا يمكن أن يتغير بسهولة دون أن يُشوش الوزن .

* * *

(1) Vers u. Sprache im Altarabischen/ Verlag f. Recht u. Gesellschaft AG. Basel, 1946.

(2) العقد الفريد، جـ2 ص236، الأغاني ، جـ2 ص 407 .

ثالثا: الشعر العربي عربي النشأة

بعد أن تبيّن لنا أن الشعر العربي شعرٌ كَمي، والشعر في سائر اللغات السامية الأخرى شعرٌ كيفيّ نبري، لا يسعنا إلا أن نسوق دليلاً آخر على أصالة الشعر العربي وعدم تأثره بغيره، ونعني به موضوع الشعر العربي ذاته. فالشعر العربي إنما اقتصر على موضوعات لم يتعدّ نطاقها؛ فوصف الإبل والخيل والحمار الوحشي، وتحدث عن الحروب والأيام، وكلّ ما يتصل بالحياة العربية وواقع بيئتهم، ولو أن العرب أخذوا الأوزان عن غيرهم من الساميين، فلِمَ لم يأخذوا عنهم الموضوعات التي نظَموا فيها أيضًا؟ إذًا لوجدنا ملحمة مثل ملحمة جلجامش الأكدية، أو مزامير مثل مزامير داود، أو أغاني دينية مثل أغاني هيرنيموس وإفرايم السريانية.

ولقد كان من الممكن أن نتفق مع جرونيباوم Grunebaum فيما يذهب إليه[1] حين يقول نقلاً عن ياكوب Jacob,G (1862 – 1937) في كتابه Altarabisches Beduinen Leben, Berlin, 1899. كما سنذكر بعد حين يقول:« إنه ليس من المستبعد أن يكون للسريان نصيب في نشأة المصطلحات الفنية مثل الاصطلاح المميز (بيت) بمعنى خيمة أو منزل، دلالةً على شطر الشعر –وإن كان يعود فيذكر أن نظرية الشعر وفنيته في جملتها نمت دون الاعتماد على أحد- هذا إذا كانت كلمة (بيت) قاصرة على السريانية فحسب، غير أن الكلمة فيما نرى سامية موجودة في العبرية والآرامية والعربية الجنوبية والأكدية بمعنى منزل أو قلعة أو معبد. ولم ترد بمعنى شطر الشعر في هذه اللغات جميعًا[2].

---

(1) ص 18 من كتابه .

(2) راجع معجم جزنيوس، ص95:

Wilhelm Gesenius, Handwörterbuch/Springer Verlag, Berlin1962 .

وفضلاً عن هذا، فإن الخليل نفسه ينصُّ على أن التسمية عربية؛ إذ إنه رُتِّب (بالبناء للمجهول) ترتيب البيت من بيوت العرب المصنوعة من الشَّعر؛ أي الخباء فيقول: «رتب البيت من الشعر ترتيب البيت من بيوت العرب الشعر» - يريد الخباء- قال: فسميت الإقواء ما جاء من المرفوع في الشعر والمخفوض على قافية واحدة... وإنما سميت إقواء لتخالفه؛ لأن العرب تقول أقوى الفاتل إذا جاءت قوة من الحبل تخالف سائر القوى،وسميت تغير ما قبل الروي سنادًا من مساندة بيت إلى بيت، إذا كان كل واحد منهما ملقى على صاحبه ليس مستويًا كهذا... وسميت الإكفاء ما اضطرب حرف رويه، فجاء مرة نونًا ومرة ميمًا ومرة لامًا، ماخوذة من قولهم بيت مكفأ إذا اختلفت شقاقه التي في مؤخره. والكفاة: الشقة التي في مؤخر البيت» [1].

هذا بالرغم من أننا نتفق مع جورج ياكوب Georg Jacob[2] في أن الخليل ليس صاحب تسمية بيت الشعر بهذه التسمية، فهي أقدم – ولا شك- من الخليل والعصر الذي عاش فيه.

وقد نقل جرونيباوم وياكوب هذا الرأي عن نولدكه Nöldeke (1836 - 1930) الذي وجد مخطوطةً سريانية من القرن السادس عشر ورد بها كلمة بيت شعر[3]. ولكن هذه المخطوطة متأخرة، ولعلّ التسمية منقولة عن العرب أيضًا. وإن ما جاء به العرب وتحدّث عنه الخليل تفصيلاً ليتفق مع التسميات في بعض اللغات الهندواوربية أيضًا؛ إذ نجد في الألمانية Versbau؛ أي بناء الشعر، وفي

---

(1) راجع كتاب القوافي لأبي يعلي التنوخي/ تحقيق عوني عبد الرءوف، القاهرة 2003، ص173 . وقد ورد نص الخليل بالموشح للمرزباني ص 21 ونقلته بهامش ص 207 من كتاب القوافي .

(2) Altarabisches Beduinenleben / Berlin 1897,S.183.

(3) WZKMX, 1899, S.34.

الأسبانية Stanze, Estancia Zimmer ، وهي بنفس المعنى أيضًا. ولا نريد بهذا أن نزعم أن إحدى اللغات نقلت عن غيرها أو عن العرب، وإنما هي طبيعة الفكر البشري في إطلاق الأسماء. وقد يتفق في هذا أصحاب اللغات مع غيرهم دون نقل عن بعضهم أو التأثر بغيرهم .

ولكن جرونيباوم يعود فيذكر أن الشعر العربي الذي يتعرض لذكر السِّحر يطابق تمامًا شعر الموشيلم العبري[1] Moschelim وشعر التعويذات الذي وردَ مثال له في سِفر العدد، أصحاح 21، آية 27 وما يليها: «لذلك يقول أصحاب الأمثال: ايتوا إلى حَشبون فتُبنى وتُصلح مدينة سيحون؛ لأن نارًا خرجت من حشبون. لهيبًا من قرية حشبون. أكلت عار موآب. أهل مرتفعات أرنون. ويلٌ لك يا موآب. هَلَكْتِ يا أمة كموش» .

وكذا شعر بليام Bileam بالعدد، أصحاح 22، آية 5 وما يليها: «فأرسل رسلاً إلى بَلعام بن بَعور إلى فَتور التي على النهر في أرض بني شعبه ليدعوه قائلاً: هو ذا شعب قد خرج من مصر، هو ذا قد غشّى وجه الأرض وهو مقيم مقبالي. فالآن تعال والعن لي هذا الشعب لأنه أعظم مني، لعلّه يُمكِننا أن نكسِره فاطرده من الأرض؛ لأني عرفت أن الذي تباركه مبارك والذي تلعنه ملعون» .

وليس لنا تعليق على هذا إلا أن الشعوب البدائية تتفق مع شعورها بالخوف من المجهول. والوقوف أمامه وقوف العاجز أو محاولة دفعه بالسِّحر أو الدعاء والابتهال إلى القوَى الخارقة التي يتصورونها أو يلجئون إليها .

* * *

(1) ص 18 .

الفصل الثاني

نشأة
الشعر العربي القديم

أولاً: النقوش العربية والمدوَّنات

لعلّ من أقدم ما وصل إلينا مِن الشعر العربي ما أورده زوتومينوس[1] Sozomenos في تاريخ الكنيسة (جـ 6 ص 38) الذي ألّفه عام 443–450م، إذ يذكر أغنية عن انتصار الملكة العربية معاوية على الجيش الروماني قَبل منتصف القرن الرابع الميلادي (سنة 372م) .

كذلك يروي لنا القديس نيلوس Nilus عن أغاني البئر التي كان يتغنَّى بها البدو بعد هجومهم على دير سيناء سنة 410 احتفالاً بمَقدَمهم.. ولا ننسى ايضًا اغنيةَ النصر التي تُذكِّر بنصر العرب على الفرس يوم ذي قار (سنة 611).

وكل هذه الأغاني تأتي زمنيًّا – ولا شك- بعد النقش الذي اكتشف على قبر امرئ القيس، ملك كل العرب (عام 328). ولعلّنا لا نستطيع أن نحكم على هذه النصوص ونسبتها إلى الشعر الكمّي أو الكيفي النبري إلا إذا قارنّاها بنص يرجع إلى عهد أنطيوخوس بتيوس[2]، أي في نفس الفترة التي كتب فيها نقش النمارا تقريبًا، خاصة وأن كِلا النصين يتضمنان وصفًا لأعمالٍ حربيةٍ وإشادةٍ بمجد الميت، وإن كان الوزن العَروضي في هذا النقش لا يسمح بمقارنته بنقش النمارا .

يتميز النص الآرامي باستعمال صيغة المتكلم، والجزء الثاني هو المهم. وهو يتحدث عن الميت بضمير الغائب، وفيه يتحول النص النثري إلى نصٍّ شعري، كلّ بيت فيه يتكون من مقاطع سبعة مثل شعر إفرايم، وهي تسبقه بمائتى عام.

---

(1) Gustav E. von Grunebaum, Kritik u. Dichtkunst Harrassowitz / Wiesbaden 1955, S. 17.

(2) راجع جـ 3 ص 101-125 من Franz Altheim. Ruth Stiehl, Die Araber in der Alten Welt / Berlin 1966 .

وعدد المقاطع قد يتغير كما يلاحظ ليفي دللافيدا[1] وهي كما يلي:

ḥḇāl ḥḇālaik mā zī parnūš lā gmir	9
w-hāḵēn ṭāḇ w-šappir yihwē	7
kēḵ zī ḇar nāš lā ḏāmē yihwe	9
mintāḇūṯ w-māyten ba-šnaṯ	7

ويُلاحظ هنا أن عدد المقاطع يتغير من تسعة إلى سبعة، وهذا معروف أيضًا في نقوش مكختعا وكذا في نقش النمارا، وإن كانت هذه المخالفة غير مضطردة؛ إذ نجد في نقش آخر[2].

briḵ umšabbī heyyī	6
briḵ umšabba šumeyhon	7
ad-heyyī bāṭar anhūr	7

أي: مبارَكة ومسبَّح لها الحياة

مباركة ومسبح لها أسماء

الحياة في مكان النور

فعددُ المقاطع في كل شطر غيرُ متساوٍ، كما أنه لا يأتي مخالفًا بصورة مضطردة. أما في النص التالي[3]:

aš ḵan heyyī aškinta	7
ubinta d-beynī heyyī	7
e ldar dārī labāṭlī	7

---

(1) التهيم – ص 105، وهي عدّة نصوص معاصرة للنص الآرامي وُجدت بجبل جريزنيم Grusiniem ارتفاعه 2849 قدمًا، وهو جبل السامريين المقدس .

(2) التهيم، ص 354 .

(3) التهيم، ص 361 .

اي: مــكنّا (وجدت) الحياة لتــكن

البناء الذي بنت الحياة

لن يُدَمَّرَ أبدًا

فإن عدد المقاطع لا يتغير فهو سبعة في كل سطر، وكذا في النص التالي:

ekḫeš ahšūḳa (a) bumm 7

u etres anhūa (a) bduḳrī 7

اي: انسحقَ الظلامُ في الظلام

وظهرَ النورُ مكانه

وثمة نقش آخر وُجد على قبر كاهن الإله القمر ، أوله كُتب باستعمال ضمير الغائب: «قبر ابجر كاهن الإله القمر في نيراب. هذا قبره» .

ثم يتحول النص إلى استعمال ضمير المتكلم، ناصًّا على أن المتكلم يسمع ويرى، ثم يتجه إلى من يحاول هدم قبره أو تشويهه، صابًّا عليه اللعنات على نهج الأكديين، في أبيات ذات مقاطع سبعة أيضًا:

man at(ı)ti'šaḳ w-tihnasnī 7

shar w-nēkal w-nušku yhab'šū 7

m mātteh w-aḥrīteh ti'bad 7

اي: أنت يا من تهدمني وتنهشني

سهر ونيكل ونشك يضعون الشر له

وموته وذريته تُباد[1]

ويمكننا الآن أن نقارن بهذا النوع من الشعر الكيفي، ما وردَ بنقش امرئ القيس. وهو مكتوبٌ أيضًا باستعمال ضمير المخاطب، ويحكي عن أصل

---

(1) التهيم – ص362، 445 M. Lidzbarski, Handbuch der Nord Semit. Epiqraphik, 1898.

صاحب القبر وعظمته وأعماله، ويتحدث عن تفرده وتميزه عن سائر الناس؛ مثل نقش مكختعا Bilinguis .

وقد وُجد في النمارا وهي: «خربة تقع جنوب شرق دمشق» مكتوب على قبر مَلِكٍ عربيٍ يدعى امرأ القيس بن عمرو، وكان من الملوك اللخميين الذين كانوا في الحيرة قبل الإسلام ».

ti nafsu mri'i l-kaisi bni'amr	9
maliki l-'arabi kullihā	5
ḏū asara t-tağ	5
wa-malaka l-asadain	7
wa-nizāran wa-mulūkahum	9
wa-harraba mazḥğain 'akkaḏā	9
wa-ğā'a bāziğān fī ḥabği	9
Nağrāna madīnati šāmir	9
wa mulkī ma'add	5
wa-bāya'a banīhi	7
š-šū 'ūbu wa-wākalahunna	9
fa-rasao li-rūm	5
fa-lam yablug malikun	5
mablaġahn 'akkaḏā	7

ثم نُقش بعد هذا سنةَ ويوم وفاته وخُتم النّقش بختمِه .

الترجمة:

هذا قبرُ امرئ القيس بن عمرو
ملكِ العرب كلّهم
الذي تقلّد التّاج

واخضعَ قبيلةَ اسد
ونزار وملوكَهم
وهزَم مذحج إلى اليوم
وقاد الظفر إلى أسوار
نجران مدينة شمر
واخضع معدًا
واستعمل بنيه
على القبائل وأنابهم عنه
لدى الفرس والروم
فلم يبلغ ملكٌ
مبلَغه إلى اليوم

تُوفّي سنة 223 في اليوم السابع من أيلول (سبتمبر) وُفّق بنوه للسعادة.

* * *

فعدد المقاطعِ هنا تسعة أو سبعةٌ بالتبادل، تظهر وسطها أسطر خمسيّة المقاطع، وهو ما يعرف في الشعر الأوربي بالشكل الكتالكتي .

ومن ثم يتضحُ لنا أن النظام العروضيّ هنا نظام كيفي ، مثلُ الشعر الآراميّ أيضًا. بل لا يختلفُ عن شعر الأغاني الواردة في التلمود البابليّ، مثلاً في السنة الأخيرة لاستقلال اليهود ، وقبلَ هدم المعبد الثاني . وهي تمثل طغيان الكهنة العظام وانعدام إنسانيتهم.

Ōy lī mē'allāṯān	7
Ōy lī mibbeṯ Hannīn	7
Ōy lī mill^{e} ḥīšāṯan	7
Ōy lī mibbēṯ ḳatrōs	7

ʕy lī mikkolmōsān	7
ʕy lī mibbēṯ pāḇī	7
ʕy lī mēʾagrōpān	6
šaehēm kōh^{e} nim g^{e}ḏōlīm	6
ūḇ^{e} nēhen gizz^{e}ḇārim	6
waḥ^{a}ṯānēhen^{a}mark-^{e}līn	6
w eʿaḇḏēhen ḥōḇeṭīn	5
eṯhā ʿām b^{e}maḳlōṯ	5

ويحي أمام بيت ينوس (اسم والد الكاهنين الأعظمين سيمون ايزا واليزات)

ويحي من عباءتيهما

ويحي من بيت حنين (حنين وأولاده الخمسة كهنة عظام)

ويحي من ضربهم

ويحي من بيت كتروي

ويحي من قلمهم

ويحي من بيت بابي (والد الكاهنين يسوع ويوسف)

ويحي من قبضتهم

فهم كهنةٌ عظام

وأبناؤهم حراسُ خزائن

وأزواج بناتِهم عظام

وخدمُهم يضربون

الشعب بالهراوي

فالشعر العربيّ – إذًا – ظلّ كيفيًا طوال الفترة التي كان مرتبطًا فيها بالشعر الآراميّ، حتى بعد أن تخلّص من الألفاظ الآرامية كما يقول التهيم[1] (ص120).

وإننا لنعلم مدى تأثر عرب الشمال بالحضارة الساميّة الشمالية وخاصة الآرامية؛ لأنهم كانوا يرحلون عن بلادهم المقفرة إلى الشمال، طلبًا للزرق أو للتجارة. فكانوا يتجهون إلى الحكومات الحضريّة المستقرة للعمل هناك. ونعرف من الوثائق الآرامية القديمة التي وُجدت في تيماء (وهي شمال غربي بلاد العرب بين المدينة والبتراء) والتي ثبتَ أنها ترجع إلى القرن الخامس قبل الميلاد، أن أصحابها كانوا من العرب الذين تأثروا بالآراميين، وأخذوا عنهم الكتابةَ واللغة .

وبالإضافة إلى نقش النمارا، يوجد نقش زبد. وهي خربة تقع جنوب شرقي حلب بين قنسرين ونهر الفرات. وهو مكتوب بالعربية والسريانية واليونانية، ويرجع تاريخُه إلى 512م.

ووُجد كذلك نقش حران الواقع في المنطقة الشمالية من جبل الدروز جنوبيّ دمشق، وهو مكتوب بالعربية واليونانية، ويرجع تاريخه إلى 568م.

ونحن إذا أخذنا النبطيين مثالاً لذلك، وجدناهم عربًا أغاروا على بلاد النبط، وتَحضَّروا بحضاراتِهم، واستخدموا لغتَهم، وكتبوا بها، كما تكلموا العربيةَ في شئونهم وأحاديثهم اليومية، ثم أخذت العربية باعتبارها لغةَ الغزاة، تتسرب وتدخل في لغة أهل البلاد الآرامية وتغزوها حتى تميزت عنها، وصارت تعرف باسم اللغة النبطية. وبعد سقوط دولة النبط، بما يقرب من مائتين من السنين، نسُوا تلك اللغة، وأخذوا يكتبون بالعربية التي كانوا يتكلمونها بحروف آرامية[2].

* * *

(1) Franz Altheim; Die Araber in der Alten Wett, Berlin, 1966, S.45.

(2) راجع: Jaussen – Savignac, Mission archéologiane en Arabie, 2 Bde, Paris 1909.

وكذا: J. Cantineaus, Le Nabatéen

ثانيًا: الشعر النبري القديم والأسجاع

لم يصلْ إلينا من النقوش العربية الأولى خلاف ما ذكرنا شيء يستحق الإشارة إليه، ولعلّ العربَ لم يكونوا أهلَ كتابة، أو لعلهم لم يحرصوا أو يهتموا بالتدوين آنذاك، أو أن الموضوعات التي نظموا فيها لم تكن لتثير فيهم الرغبة إلى النقش أو التدوين، ومِن ثمَّ فإننا لا نستطيع أن ندوّن مؤرخين لتطور الشعر العربي بعد أن خرج عن دائرة الشعر الآراميّ، وعن التأثر به، وبعد أن تخلص من تركيب الجملة الآرامية ومن الألفاظ الآرامية أيضًا .

ولم يكن اهتمام اللغويين العرب بالشعر الجاهليّ والإسلامي، إلا اهتمامًا بالمفردات اللغوية والتركيب النحويّ للغة الشعر، باعتبارِها شواهدَ على اللغة الفصحى. وهذا هو السبب في عدم التفاتهم في القرن الهجريّ الأول إلى وضع علمٍ لدراسة العروض، وإن كانوا تكلموا عن القافية؛ إذ إنها وحدة صوتية تكاد أن تكون مستقلة بنفسها عن البناء العروضيّ للبيت. وهي في العربية أقدمُ كثيرًا من العروض، فقد وجدت بالجمل المسجوعة القديمة.

إننا نقف فجأة أمامَ شعرٍ عربيٍّ مغايرٍ للشعر الساميّ كليّة. نجد أمامنا شعرًا كميًّا، على حين أن الشعر السامي عامةً شعر كيفي (أي شعر منبور) كما بيّنّا من قبل.

وننظر إلى هذا الشعر الذي وصل إلينا روايةً ومشافهةً، فنجد أنه تامّ البناء، لا يبين عن المحاولات الأولى التي مر بها ما سبقه حتى وصل إلى هذه الصورة الكاملة. ولا ندري على التحقيق إن كانت الرواية هي السببَ في فقد ما قبله لعدم قدرة الحفّاظ والرواة على الاحتفاظ به في ذاكرتهم، أو انصرافهم عنه لقلة جدواه بالنسبة لهم. فهم ليسوا مؤرّخين، ولا يسعون للتأريخ، وإنما يسعون لرعاية ما يعجب الناس ويطربون له .

ومن الذي يطربُ لمحاولاتٍ بدائية لم تقترب بعدُ من الكمال والجمال اللغويّ الذي ينشدون؟ .

على أننا حين نتصفح كتب السيرة أو كتاب الأغاني وغيره من الكتب الأمهات؛ نجد نصوصًا مجموعة منسوبة إلى بعض العرب تمثل في رأينا المرحلة التالية لما وجدناه من شعر منبور بالنقوش العربية.

ولنضرب لذلك مثلاً بقَسَمِ أبي سفيان للإله هُبَل يوم أحد، وإنشاد سلمة بن عمرو بن الأكوع يوم ذي قرد، وسجع الكهان وغيره. إذ إن هذه النصوص، وإن كانت غير موزونة وزنًا كميًّا، إلا أنها يمكن أن تعدّ شعرًا منبورًا كما لاحظ هولشر.

وفي هذه المرحلة أيضًا نجد النصوص المسجوعة التي نتبيّن فيها بوضوح تفعيلات بحر الرجز كما سنذكر بعد[1].

لهذا كله لا نتفق مع الجاحظ حين يقول: «الشعرُ حديث الميلاد»، إلا إن كان يقصد ما وصلَ إلينا منه حديث الميلاد، وأن قديمَه لم يصل إلينا.

حينما نحاول أن نلتمسَ البحث عن الكيفية التي خرج بها الشعر العربيّ عن دائرة الشعر الآراميّ النبريّ، فإننا نجد أن اقتصار العربية المشتركة على الحركات القصيرة الثلاث والطويلة الثلاث، قد حدَّد عددَ القوالب المقطعية الصوتية التي يمكن أن يستعينَ بها الشاعرُ في النظم، فضلاً عن الحياة البدوية الرتيبة التي يحياها الشاعر بالبادية.

وقد حاول هارتمان أن يلخصّ الآراء التي جاء بها المستشرقون لتفسير اختيار العرب لأوزانهم العروضية الكمية، فذكر أن منهم من اعتمد في المقام الأول

---

(1) وإنما ضربنا المثل بهذه النصوص التي وجدناها بكتب التراث لعدم عثورنا على ما هو أقدم منها، وما يمثل حقيقة المرحلة السابقة للشعر الكمي على التحقيق وليس تمثيلاً فقط؛ إذ إن هذه النصوص التي نأتي بها تالية ولا شك لنشأة الشعر العربي الكميّ .

وجهة نظر إنسانية عامة؛ إذ ينبغي أن يكون ثمة علاقة معينة بين الشعر والموسيقى، وبين الوزن العروضيّ والنغم الموسيقيّ.

وبالنسبة للنغم يعتبر ما قد استقر فينا دمًا ولحمًا عبر حضارات مئات السنين ونتاجًا لتطورات وعوامل بناء متغيرة هي المسئولة عمّا وصل إليه العرب من أوزانٍ شعرية.

وليس أسهل من وضع الأبيات العربية وفقًا لربعي الحركة (TAKT $\frac{2}{4}$) أو أربعة أرباع الحركة (TAKT $\frac{4}{4}$) أو ستة أثمان الحركة (TAKT $\frac{6}{8}$) حتى يمكن للمرء أن يغنيها من كل لحن من ألحان الركض أو البولكا أو الفالس Polkagallop, Walzer وعلى رأس من ينادون بهذا الرأي جاير Geyer الذي عبَّر عن رأيه في مقالةٍ عن الأوزان العربية في المجلة الآسيوية[1].

والرأي الثاني يذهب إليه ياكوب Jacob الذي حاول أن يدلّلَ على أن الأوزان الأساسية للعروض العربي تحاكي طريقة الجَمَل في سيره .

أما الرأي الثالثُ فيعتمد على ملاحظة العرب في حضرموت الذين ما زالوا يعيشونَ على الفطرة. فهم ما زالوا سُذجًا، سذاجةَ أغانيهم نفسِها، فإذا ما راقبهم إنسان عند إنشادهم وغنائهم؛ وجدَ أن الشكل العَروضيّ للشعر لا يظهرُ إلا مع الغناء؛ إذ إنه في هذه الحال فقط تظهرُ الحركات. وكذلك كان الحال في العصر الأول، أي أن الشُعراء القدامى كانوا يعدون شعرهم للإنشاد. وهذا هو ما ورد تقريبًا لدى لندبرج Landberg في مقاله عن حضرموت.

هذه هي الآراء المختلفة التي نجدُها لدى المستشرقين، ولا يمكننا أن نقول بأن واحدًا منها وحدَهُ السبب في ورود العروض العربي بهذه الطريقة الكمية، ولكننا

---

(1) Martin Hartmann, Metrum u. Rhythmus Giessen 1896, S.2 ff.

نتصور أن السبب الرئيس هو قلة عدد الحركات القصيرة والطويلة في اللغة العربية المشتركة، كما قلنا، فأدى ذلك إلى تحديد عدد القوالب المقطعية الصوتية التي يمكن أن يستعين بها الشاعر في النّظم، فضلاً عن الحياة البدوية الرتيبة التي يحياها الشاعر بالبادية. فالحياة البدوية – فيما أرى – لها أثر ولا شكّ في تحديد القوالب العروضيّة بتأثيرها في إيجاد الجوهر المزدوج المكُون من مقطعين والنبر على ثانيهما (ـُـ ـْ) .

فالبادية صامتة، ولا تسير الحياة فيها إلا رتيبةً على وتيرةٍ واحدةٍ، دون نغم أو ارتفاع وانخفاض في رتبة الأصوات التي تتردد فيها جميعًا رتيبة الوقْع مضطردة الحركة، ودورة الفلك فيها رتيبة، وحياة البدو فيها رتيبة أيضًا. بل إن حركات الكائنات الحية حولهم رتيبة أيضًا ؛ فسير الإبل وركض الخيل فيهما رتابة وتماثل ملحوظان، بل إنّ نقل الناقة لقدميها يجعلنا نتوقع ونترقب منها نقل القدمين الأخريين، وهذا بالنسبة للخيل أيضًا على اختلاف السرعة الزمنية بينهما. وراكبُ الخيل يهتزُّ هزّاتٍ معينة عند تحرك دابته حركاتٍ تغاير حركات راكب الناقة الذي يحاول بحُدائِه أن يحاكي خَطوَها حاديًا لها بصوته وبكلماتٍ يصنعُها؛ ليجعلها تغُذُّ في سيرها. فهذه المحاكاة، وخاصةً عند وقع خفاف الجمال على الأرض، هي السبب في نشأة الجوهر المزدوج المكوَّن من مقطعين والنبر على ثانيهما (ـُـ ـْ)، وهو الجوهر الموجود بجميع الأوزان العربية، وهذا ما ورثه الشعر العربي الكمّي عن سلفه النبري وعن الأرجاز القديمة .

فمحاكاة الجَملِ في سيره ليست السببَ في نشأة الأوزان الأساسية للعروض، كما يقول ياكوب، وإن كانت السببَ في نشأة الجوهر المزدوج، كما قلنا، قبل نشأة الأوزان العَروضيَّة العربيَّة، التي ورثتها عن الشعر النبري القديم، وعن السجع، والأرجاز القديمة.

فكيف تطورَ الشعر العربي إلى ما وصل إليه من أوزان عَروضيَّة كَمّيَّة ؟.

يرى هارتمان[1] ان أقدمَ ما وصلَ إلينا من الشعر العربي عبارة عن أبيات قصيرة مكونة من شطرين او ثلاثة مقفَّاة، وان الغالب أنها متطورة عن جمل نثرية قصيرة مسجوعة تعبر عن فكرةٍ او راي، وغالبًا عن هجاء للخصم وسخرية منه.

ويتفق بروكلمان مع هارتمان في هذا الرأي؛ إذ نجد لديه: «ينبغي أن يكون أقدم القوالب الفنية هو السجع؛ أي النثر المقفى المجرد من الوزن ...، والسجع هو القالب الذي كان يصوغُ العرَّافون والكهنة فيه كلامَهم وأقوالهم، كما جاء في القرآن. واستعمل الحكم الحضري قالبَ السجع البدائي في الهجاء على عهد بني أمية».

وإن المستشرقين الذين تعرَّضوا لبحث هذا الموضوع يرجِّحون أن الرجز فعلاً أقدم نظام Schema للشعر العربي، كما يقول جولدتسيهر [2] وهولشر[3] وأولمان[4]. وهو عندهم ليس إلا سجعًا منظومًا مقفًى. فالسجع جُمَل قصيرة مقفاة بلا وزن أي أنها لا يراعى فيها تساوي عدد المقاطع أو كميتها.

واستعملت الجمل المسجوعة أكثر ما استُعملت في الجاهلية عند طلب النزال في الحروب أو الرقوة من السحر أو في كلام الكهان، وكل كلام يعلو عن منزلة الحديث اليوميّ المعتاد.

فالسجع كان موجودًا في الجاهلية قبل أن يتخذه كتَّاب الديوان في منتصف القرن الثالث الهجري صناعةً فنيةً يحاولون تجويدها، وقبل أن يغلب على الخطب والمواعظ.

وحينما نتعرض لبعض الجمل المسجوعة التي وصلت إلينا -على قلتها- نجد

---

(1) Metrum u. Rhythmus / Giessen 1896, S. 1.

(2) Ignaz Goldzieher: Abhandlungen zur arab.Philologie, Leiden 1896.

(3) بمجلة المستشرقين الألمان، عدد 74 سنة 1920 Arabische Metrik .

(4) Manfred Ullmann: Untersuchungen zur Ragazpoesie, Wiesbaden 1966, S. 89.

أنها كانت إلى حد ما تخضعُ لما نعرف من قواعد الوزن فضلاً عن القافية .

ففي قَسَم أبي سفيان للإله هُبَل يوم أحُد[1]:

اُنْعُمْتَ فَعَّالْ
إنّ الحَرْبَ سِجَالْ[2]
يَومٌ بِأيام بَدْرِ
أعلُو هُبَلْ[3]

وفي غزوة ذي قرد ينشد سلمة بن الأكوع، وهو يطلق السهم:

خُذْهَا وأنا ابن الأكوعْ
واليومُ يَومُ الرُّضَّعْ[4]

وتُطلِقُ نساءُ بني أسيد هذه اللعنات على أعداء القبيلة ويقُلنَ:

تَعْسَتْ غُبَرْ
وَلا لَقِيَتْ الظَّفَرْ
وَلا سُقِيَتْ المَطَرْ
وَعُدِمَتِ النَّفَرْ[5]

---

(1) يلاحظ وجود خط طولي فوق الحروف المنبورة صوتيًا، وهي الطريقة التي اتبعها هولشر في مقاله عن العَروض العربي .

(2) ناقص .

(3) ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، 1955، مجلد 2 ص93 س14.، وهولشر ص 360 .

(4) سيرة ابن هشام، مجلد 2 ص 282 س11.

(5) الحماسة ص720 .

وينطلق السبابُ من فم خبيب بن عديّ قبل قتله:

اللّٰهُمّ احصُهِم عَدَدًا
وَاقتُلهُم بِددًا
وَلا تُغادِر مِنهُمْ أحَدًا[1]

كما نجد سجع الكهان منثورًا في مصادرنا القديمة أيضًا، فالكاهنة الأغيتلة؛ وهي كاهنة كانت في الجاهلية، جاءها صاحبها ليلةً من الليالي فانقض تحتها، ثم قال:

أدْرِي مَا أدري
يَوم عَقْرٍ وَنَحْرِ

فقالت قريش حين بلغها ذلك : ما يريد؟ ثم جاءها ليلة أخرى، فانقض تحتها ثم قال:

شَعُوبُ مَا شَعُوبْ
تُصْرَعُ فيه كَعْبٌ لِجُوبْ[2]

وتقول كاهنة من حدس:

انْذِرْكُم قَومًا خُزْرَا
يَنْظُرُونَ شَزْرَا
وَيَقُودُونَ الخَيلَ تَتْرَى
وَيُهَرِيقُونَ دَمًا عَكْرَا[3]

---

(1) سيرة ابن هشام، مجلد 2 ص 173، س 10.

(2) سيرة ابن هشام، طبعة عيسى الحلبي، ط2، مجلد 1 ، ص 208 س 5.

(3) السابق، مجلد 2، ص 383، س5، هولشر ص 961.

وفي قصة امرئ القيس نقرأ عن كاهن يقول لبني أسد:

مَنْ المَلِكُ الأصهبْ
الغَلاَّبُ غَيْرُ المُغْلَبْ
في الإبلِ كأنه الرَبْرَبْ
لا يُعَلَّق رَأسَه الصَّخَبْ
هذا دَمُهُ يتشعَّب[1]
وهذا غدًا أولُ من يسلُب

ويتضح لنا أن الوزن العروضي لا ينتظم في هذه الجمل المسجوعة دائمًا. إلا أننا لو اتخذنا الوزن الكيفيّ مقياسًا، جاعلين الأساسَ النبرةَ بالكلمة والجملة، لوجدْنا أن كل جملة تتكون من أربعة مقاطع منبورة. وقد نُصَصْنا عليها بوضع الخط الطوليّ، وهي الطريقة التي اتبَعها هولشر في مقاله عن العَروض العربي[2].

ويعنينا من هذه الجمل المسجوعة أمران: القافية ووضوحُها آخر كل جملة، وتقاربُ القوافي بعضها من بعض.

وهذا فيما أرى أمر طبيعيّ عند الشعوب البدائية، ولكننا نجد أيضًا أن بعض الأمثلة التي يجمعها هولشر يمكن أن تخضع إلى حد ما للعروض الخليلي مثل تلك التي نُسبت لأحد الشياطين، قالها لعلقمة بن صفوان[3]:

عَلْقَمَ إنّي مَقْتُول

---

(1) الأغاني، جـ 8، ص66. وفي طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، جـ 9 ص 84؛ ورد في هذا الموضع « يَنْعِب » ، وفي الهامش « يتشعب ».

(2) مجلة المستشرقين الألمان، عدد 84 سنة 1920.

(3) مروج الذهب جـ 3، 325.

وإنْ لَحمـي مَـاكول
اضـــربُهُم بالمـــدلول
ضَربَ غُلاَم مَـشْمُول
رَخْب الـزِّرَاع بَهْلُـول

وكذا الجمل التي رثى بها أحدُ الجرهميين الحارثَ بنَ ظالم[1]:

يَـا حَـارِ جِنْـيًا
حُـــرًّا قُطَامِـــيًا
مـا كُنْـتَ تُرْعِيـًا
في الْبَـيْـت ضِـجْعِيًا
أذْعَـــى لَبَاخِيًـــا
مُمَـــلأ عِيًـــا

وقد رويت بعض الأراجيز التي تبتعد إلى حد ما عن وزن الرجز التقليديّ. وهي تجمع بين أسلوب السّجع والرجز، وكأنها الخطوة التي تطوّر إليها السجع مثل:

لِمَـنْ مُلْـكُ الـذِمار
لِخَيْـرَ الأخيـارِ
لِمَـنْ ملـكُ الـذِمارِ
لِلحَبَشَةِ الأشـرارِ
لِمَـنْ ملـكُ الـذمارِ
لِفَـارسِ الأحـرارِ
لِمَـنْ مُلْـكُ الـذمارِ
لِقُـرَيشِ التجّـارِ[2]

---

(1) الأغاني جـ10، 29، وفي طبعة هيئة الكتاب جـ11، ص119.

(2) سيرة ابن هشام، جـ1، ص47. هولشر ص368.

ومثل:

وقيل لبنات الخُس"[1]

أيلقيـــــهُ رَتـــــاغْ

فقالت :

نعـــم برُخـــبِ فِرَاغْ

وهـــو أبـــو الرَّبَـــاع

تكاشُ من جِسَّه الأفـاع

وفي صيحة سعد بن عبيدة للحرب نجد أشطارًا مرجوزة :

اليوم يوم الملحمة، اليوم تستحل الحرمه [2]

وإن كانت نهاية قوله لا تتفق مع الرجز .

وكذلك نرى في قول ذي الكلاع عند الحرب تفعيلات مرجوزة أول كلامه.

إنـــا لـــنحنُ الـــصَّبْرُ لا ننثني عنـد الـصِّدَام

بنـــو الملـــوك العظـــامْ ذوو النُّهـــى والأحـــلام

لا يَقْرَبُونا الأنـام[3]

ويُلاحظ في هذه الأسجاع كلّها انتهاؤها بالقافية التي ظلت من معالم الشعر

---

(1) اللـــان 6/ 441، سئلت بنت الخس: أيمكن أن يقفز الجمل العتيق؟ فقالت: نعم، بمقدار فراع فهو أب الصغار، وابنة الخس: الإيادية، واسمها هند، معروفة بالفصاحة. اللـــان، مادة « خـــس » جـ6 ص64.

(2) سيرة ابن هشام، جـ1، 6/416.

(3) المقري، وقعة صفين، 344 في الطبعة الأولى، وص 296 في الطبعة الثالثة 1981.

اللـــان، جـ5 ص350.

العربي وضروراته حتى الآن، كما نلاحظ أيضًا وجود لازمة إيقاعية في كل بيت تقريبًا، وهي التي تحفظ للأسجاع إيقاعَها المنغَم، وإن كانت لا تأتي بصفة مضطردة، ولا بعد مسافات زمنية متساوية الطول، ونعني بها توالي مقطعين بصورة متلازمة أولهما قصير والآخر متوسط منبور.

وقد وضعنا تحتها خطًا بالأسجاع السابقة لندل عليها. وهذه اللازمة التي أخذت تكون وتقوى وتثبت بالأسجاع القديمة أصبحت تستخدم كجوهر إيقاعيٍ في الشعر العربي الكميٍ بطريقة منتظمة على مسافات زمنية متساوية نتيجةً لالتزام بيت الشعر لعدد معين من المقاطع الكمية.

ورث الشعر العربيّ الكميّ -إذًا- عن الشعر النبريّ والأسجاع السابقة له خاصيتين بقيتا من معالمه حتى الآن هما: القافية، وجوهر الإيقاع .

* * *

ثالثاً: ميراث الشعر النبري في الرجز والقريض

لعل المرحلة التالية لهذه الأسجاع هي الرجز المقفّى بكل شطرة، والتي كانت الشطرة به تامةَ المعنى، ثم تطور فأصبحت القافيةُ تأتي آخرَ كلّ بيتٍ فقط.

وهذا أيضًا يؤكد ما نذهب إليه من أن الإنسان البدائي لا يستطيع ملاحظة موسيقى السجعة أو القافية إلا إذا كانت تتلاحق في سرعة مضطردة. وكلما تقدّم حضاريًا أصبحت أُذنهُ أكثرَ قدرةً على الاحتفاظ بموسيقى القافية، حتى تسمع تاليتها على تباعدها. ومن ثمَّ يمكننا أن نقول: إن الرجز قد تطور عن الأسجاع المنبورة والحداء والتلبية .

والتلبية – فيما يرى أبو العلاء المعري [1] – جاءت عند العرب على ثلاثة أنواع :

الأول: مسجوع لا وزن له كقولهم:

لبّيك ربّنا لبّيك والخير كلُّه بيديْك

الثاني: منهوك وهو على نوعين :

(أ) من الرجز كقولهم:

لبيك إن الحمد لك والملك لا شريك لك

(ب) من المنسرح، وهو جنسان:

1- في آخره ساكنان كقولهم:

لبيك ربّ همدان من شاحطٍ ومن دان

2- لا يجتمع فيه ساكنان كقولهم:

لبيك عن بجيلة الفخمة الرجيله

---

(1) راجع في هذا كتاب «الجامع في أخبار أبي العلاء» للأستاذ محمد سليم الجندي جـ2، ص922 .

وربما جاءوا به على قوافٍ مختلفة .

الثالث: مشطور، وهو جنـــان:

(أ) وهو عند الخليل من الرجز كما روي في تلبية تميم:

لبّيـكَ لـولا ان بكـرًا دونكـا يـشكوكَ للنـاس ويكفرونكـا

(ب) لا يجتمع فيه ساكنان كقولهم:

لبّيك عن سَعْدٍ وعـن بنيهـا وعن نـــاءٍ خَلْفَهـا تعنيهـا

ويقول المعري: «والموزون في التلبيـة يجـب أن يكـون كلُّـه مـن الرجـز عند العرب، ولم تأت التلبية بالقصيد، ولعلهم قد لبُّوا به ولم تنقلْه الرواة»[1].

ويعلق الأستاذ سليم الجندي على ذلك بقوله : « فظاهر كلامه أنه عدّ الأنواع المتقدمة من الرجز ، مع أن فيها ما هو من الرجز، وما هو من المنـسرح ، ومن الـسريع ».[2]

وأقصر ما وصلنا من الرجز المكون من تفعيلتين وهو قول دُرَيْد بن الصِّمّة يومَ هوازِن:

يـــا ليـــتني فيهـــا جَـــذَعْ

أخـــبُّ فيهـــا وأضَـــعْ[3]

ومنه أيضًا قول إحدى بنات الفند الزماني:

وغـــىٰ وغـــىٰ وغـــىٰ وغـــىٰ

حَـــرُّ الحَـــرارُ والتظـــىٰ

وَمُلِئَـــتْ منـــه الرُّبـــىٰ

يا حبّذا المُحلقون بالضحىٰ[4]

---

(1) الـسابق.

(2) الـسابق.

(3) العمدة جـ1 ص184، اللـسان مادة « رجز » جـ5 ص350.

(4) سيرة ابن هشام، جـ1، 254/ 6.

ومثل:

أنـــــا الهجـــــينُ عـــــنترهْ
كـــل امـــرئٍ يحمـــي حِـــرَهْ
أسْـــــــــودَهُ وأحمـــــــــرَهْ
والـشُّعَراتِ المنفـذاتِ مِـشفَرَه[1]

إلا أن عليَّ بن يحيى، أو يحيى بن علـي المـنجم نظـم أرجـوزةً علـى تفعيلـةٍ واحدةٍ:

طيـــــــــفٌ ألَم بـــــذي سَـــــلَم
بَعْـــــدَ العـــــتَمْ يطـــــوي الأكَـــــمْ
جـــــادَ بفَـــــمْ ومُلْتَـــــــــــزَمْ
فيـــــهِ هَـــــضَم إذا يُـــــــــضَمْ

وإن قيل: إن أوّل مَن ابتدع ذلك سلم الخاسر في قـصيدة مـدح بهـا موسـى الهادي، وهي:

موْســـــىٰ المطـــــر غيْـــــثٌ بَكَـــــرْ
يحيـــــى البـــــشر ثـــــم انهمـــــر
ألـــــوى المَـــــدَر كـــــم اعتـــــر
ثـــــم ايتَـــــسَر وكَـــــمْ قَـــــدَر
ثُـــــمَّ غفَـــــر عَـــــدْلُ الـــــسير

---

(1) اللسان مادة « حرح »، جـ2، ص432، والحماسة ص673 (ويلاحظ أن السطر الرابع فقط مكون من تفعيلات ثلاث)، الأغاني جـ21، ص110.

بـــاقي الأثـــر خـــيرٌ وشَـــرّ
نَفْـــعٌ وَضَـــرْ خـــير البـــشر
فـــرْعٌ مُـــضَرْ بَـــدْرٌ بَـــدَر
والمفتخـــــر لِمَـــن غَبَـــر[1]

والجوهريُّ يسمي هذا النوع المقطع. إلا أن الوزن المنهوك وهو المكون من تفعيلتين هو الذي عرف بالجاهلية، وكان المرحلة السابقة للرجز كامل التفعيلات مثل ما نسب لزرقاء اليمامة:

يـا ليـتَ ذا القطـا لِيَـهْ
ومثـلَ نـصفٍ مَعِيَـهْ
إلا قطـــاة أهليـــهْ
إذا لنـــا قَطـــا ميـــه[2]

ومثل:

إنّ لنـــا لَكَنَّـــهْ
مِبَقَّـــةً مِفَنَّـــهْ
مِنْتِيجَـــةً مِعَنَّـــهْ
سِـــمْعَنَةً نِظْرَنَّـــهْ
كالـــذئبِ حـــول القُنَّـــهْ
إلا تَـــرَهْ تَظُنَّـــه[3]

---

(1) ابن رشيق: العمدة جـ1، ص185.

(2) الأغاني: جـ9، ص175، س14، جـ11، ص36، س11. الخزانة جـ3، ص400 بقافية أخرى.

(3) اللـسان مادة « بقق »، جـ10، ص23.

ومثل رثاء نساء ثقيف:

ألا ابْكِيَانْ دُفَّاغْ

أسْلَمَها رُضَّاع

لَمْ يُحسِنوا المِصَاع[1]

ومن الرجز ذي التفعيلة المتكررة فيما يرى هولشر، يمكن أن تنشأ الأبحر[2] ذاتُ التفعيلةِ الواحدة أيضًا، مثل السريع والكامل والهزج، وذلك قبل أن يعرف الشاعر المزاوجة بين التفعيلتين، أو تعتاد الأذن السماع لها؛ إذ إن ذلك يحتاج إلى مرتبة تالية من التحضر؛ ففي السريع مثلاً قول هند بنت عتبة تهيب بالقرشيين:

وَيْحًا بني عبد الدار

وَيْحًا حماة الأدبار

ضربًا بكل بتّار[3]

وفي الكامل قصيدة امرئ القيس:

رُبَّ طَعْنَةٍ مُثْعَنْجِرَهْ

وجفنةٍ مُتَحَيِّرَهْ

وَقَصِيدةٍ مُتَخَيَّرهْ

تَبْقى غدًا في أنقرهْ

وفي الهزج قصيدة لامرئ القيس أيضًا:

لمن زُحْلُوقَةٌ زُلُّ

---

(1) تاريخ الطبري جـ1، ص692.

(2) راجع هولشر، ص383 وما يليها .

(3) سيرة ابن هشام، جـ1، ص562.

بهـــا العينـــان تَنْهَـــلُ
ينـــادي الآخَـــرَ الأُلُّ
الا حلَّـــو الا حلُّـــو

كما قال امرؤ القيس في الرجز:

تطاول الليلُ عَلينا دمون
دمون إنا معشرٌ يمانون
وإنّـــا لأهلنـــا محبّـــون

وكان العروضيون القدماء يعدّونها جميعًا ضروبًا من الرجز.

وهولمر يرى هنا أن هذا يدل على أن الشعر العربي، وإن كان قد اكتمل، إلا أن بعض محاولاته كانت غيرَ تامَّة، ووقع بها الخلط والنقصان[1].

وثمة شعر لعنترةَ يختلط فيه السريع مع الرجز:

بحَبْبِ من خَوَّلنا بأنّا حِيرٌ من صَوْب الدّعا والثَّنوخ

يقول بروكلمان[2]: «وترقّى السجع إلى بحر الرجز، المتألف من تكرار سببين ووتد؛ ليسهل على السمع، ويبلغ أثره في النفس. وبعض علماء العروض ينكرون عَدّ الرجز من الشعر. وفي الواقع يبدو أن الرجز في الجاهلية كان يلبي حالة الارتجال فحسب. ولم يستخدمه بعض الشعراء في منافسةِ الأوزان العروضيّة الكاملة إلا زمنَ الأُمويين. ومن الرجز نشأ بناءُ أبحر العروض على مصراعين وقافية في الثانية»[3].

---

(1) هولمر ص484.

(2) تاريخ الأدب العربي، ترجمة د. عبد الحليم النجار ، ص 51 .

(3) إنما أعرض هنا وجهة نظر هولمر فقط. وسأبين فيما بعد أن الرجز ليس أصل الأوزان العربية كلها .

فالرجز عند العرب والمستشرقين هو أولُ بدايات الشعر العربيّ، كما أن الإيامبي أول بدايات الشعر اللاتيني، بل إن وزنهما واحدٌ عند بعضهم إذا جعلنا الوزن الكيفي مقياسًا.

وقد حاول رودلف جاير وهولشر وأولمان بصفة خاصة أن يطبقوا أشكال الإيامبي على أشكال الرجز [1] فتعرفوا فيه أوزان أكاتالكتي Akatalektisch وكتالكتي Katalektisch وبراخي كتالكتي Brachekatalektisch .

فوزن الرجز الإيامبي الأكاتالكتي مثل الذي نظم فيه ذو الرمة [2]:

قفا نُحيّ العرصات الهُمَّدَا

∪ ∪ ∪ ⏑ / ∪ ∪ ∪ ⏑ / ∪ ∪ ∪ ⏑

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

والشكل الكتالكتي مثل ما ورد لدى ابن هشام:

إن كان اثُمّ فَعَلى قُضَاعَه

∪ ∪ ⏑ / ∪ ∪ ∪ ⏑ / ∪ ∪ ∪ ⏑

مستفعلن مستفعلن متفعل

وبجوار هذين الشكلين نجد شكلاً ثالثًا لا يأتي إلا نادرًا؛ كقول رؤبة:

راحتْ وراح عصى السَبَبْ

---

(1) راجع أولمان في دراسته عن الرجز ص11-17 ، وهولشر ص280، 369. وزن الإيامبي يتكون بتعاقب مقطع غير منبور ومقطع منبور، أو مقطع قصير ومقطع طويل، إذا كان الشعر كميًا. وهو الوزن التام للرجز الثلاثي التفعيلة. وراجع في الأوزان الأخرى –الفصل الثالث– من الكتاب عند الحديث عن وزن الرجز، ص113 وما يليها .

(2) ديوان ذي الرمة ص14 س1، جاير: إيامبي ص24 س1 . وهو الذي حذف منه آخرُ الوتد بآخر تفعيلة مع تسكين ما قبله، فتصبح التفعيلة بعد الحذف (مستفعل) وتحول إلى (مفعولن). راجع تفسير الرموز (نصف الدائرة، والخط أعلى فيما يلي من صفحات) .

بنا تميمًا يكْشِفُ الضبضبْ

∪ ∪ ⏑ — / ⏑ ∪ ∪ ∪ / ⏑ ∪ ∪ — / ∪ ⏑ —

مستفعلن مستفعلن فعلن

اي أن التفعيلة الأخيرةَ في الشكلين الأخيرين غيرُ تامّة.

وقد نظم الشعراء العرب في الشعر الرجز الكثير من قصائدِهم، وخاصة بعد أن ذاعت شهرة العجاج ورؤبة وأراجيزهما.

ولا يخلو اي كتاب او مجموعة اشعار من الأراجيز، فقد ورد بحماسة أبي تمام 27 مقطوعةً من الرجز، تسعٌ منها بباب الحماسة، وواحدٌ بالهجاء، واثنتان بالأضياف، واثنتان بباب سير ونعاس، وثلاث عشرة بالملح (وإن كان بعضها من عصر متأخر) ولا يوجد في الرثاء أو الأدب أو العشق أيّ شعر مرجوز .

وبعضُ الباحثين يرى أن الرجز أساسُ الوزن الكميّ في العروض العربي وليس بداياته فحسب. فياكوب[1] Jacob مثلاً يرى أن :

بحر البسيط نشأ عن سقوط السبب الأول من التفعيلة الثانية والرابعة، أي بدلاً من:

مستفعلن مستفعلن ، مستفعلن مستفعلن

تصبح

مستفعلن فاعلن ، مستفعلن فاعلن

وبهذا نحصل على مستفعلن فاعلن المكررة .

والسريع ليس إلا كتالكتي رجزي -كما يقول- نشأ عن تعديل بسيط بالتفعيلة الثالثة حيث تسكن اللام من مستفعلن؛ أي بدلا من:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

---

(1) ص 178 .

تصبح

مستفعلن مستفعلن مفعولان

ويرى جولدتسيهر [1] ايضًا ان الرجز هو أصل الشعر العربيّ الذي تطورت عنه البحور الأخرى . وبنى نظريته على أن الرجز كان يقفى في جميع أجزائه ، أما البحور الأخرى فلم تكن تقفّى إلا في آخر كل بيت (أو شطرة إن كان البيتُ مصرعًا) .

وهذا هو راي جاير وهارتمان وهولشر الذي حاول أن يبين كيفية نشأة الأوزان العربية من الرجز، فجعل أقدم البحور التي نشأت عنه السريع والكامل والهزج؛ إذ إن السريع يتفق في تفعيلاته مع الرجز، إلا أن التفعيلة الثالثة على وزن مفعولات[2].

أما الكامل والهزج: فهما مثل الرجز أيضًا يتكونان من تفعيلات بسيطة متكررة. كذلك نشأ الوافر عن الرجز، وهو من الأوزان ذات التفعيلة الواحدة، ثم نشأ عن الرجز بعد ذلك بحر البسيط والطويل والمتقارب والخفيف.

أما المنسرح: فيرى هولشر أن تكوينه غريب، وإن كنا نتبين منه أنه تطوير للرجز أيضًا. وكذا الأمر مع بحر الرمل وبحر المديد .

* * * * *

والحق أننا لا نستطيع أن نجزم معهم بأن هذه البحور وغيرَها نشأت عن بحر الرجز. وإن كنا نرى أن الحداء الذي كان كاملاً أصلاً في نشأة الرجز، بما أوجده من الجوهر الإيقاعي المنغم ذي التفعيلتين والنّبر على آخرهما، يمكن أن يكونَ أيضًا سببًا في نشأة غيره من بحور الشعر، وخاصة الصافية منها (أي المكونة من

---

(1) Goldzieher, Abhandlungen zur Arab. Philologie, Leiden 1896, S. 76.

(2) Arabische Metrik, S.S 383 - 389 .

تفعيلة واحدة مكررة). وسنحاول أن نبين هذا. وإن كنا نـــارع بالقول بادئ ذي بدء أننا لا نحاول أن نأتي بنظام رياضيّ محض، وإنما نحاول ما أمكن تبيان كيفيـة نشأة هذه الأوزان، متخذين هذا الجوهر أساسًا لما نذهب إليـه، وهـو مـا يـسميه الخليل وتدًا.

ورمزنا للجوهر المزدوج (الوتد المجموع) بالرمز ∪ — .

وللمقطع القصير المفتوح بالرمز ∪ .

وللمقطع القصير المغلق بالرمز — .

وللسبب الخفيف المكون من مقطع قصير مفتوح يليه قصير مغلق بالرمز ×.

فالأوزان الصافية أو البسيطة التي تتكون من تكرير تفعيلة واحدة ستة أوزان وهي[1]:

1ـ **الهزج** : و ينشأ عن تكوين التفعيلة التي تشمل الجوهر الإيقاعيّ المزدوج التكوين (التفعيلتان والنبر) ومقطع قصير (سبب خفيف غير منبور) ∪ — ∠ ××

أي: (مفاعيلن)، وتُكرر أربع مرات.

2- **الكامل** : وينشأ عن تكرير (متفاعلن) التي تشمل مقطعين قصيرين وثالثًا طويلاً، يعقبها الجوهر الإيقاعيّ المزدوج التكوين ∪ ∪ ∪ — ∠ ∪ أي (متفاعلن) وتُكرر ثلاث مرات.

3- **الرمل** : وينشأ بتكرير (فاعلاتن) التي تشمل سببًا خفيفًا، يتلوه الجوهر المزدوج التكوين، يأتي بعده سبب خفيف × ∪ — ∠ × أي (فاعلاتن)، وتُكرر ثلاث مرات.

4- **الوافر** : وينشأ بتكرير (مفاعلتن) التي تشمل الجوهر الإيقاعي المزدوج، يتلوه مقطعان صغيران مفتوحان وثالث مغلق ∪ — ∠ ∪ ∪ — أي (مفاعلتن)، وتُكرر ثلاث مرات.

---

(1) استعنتُ هنا بالفكرة العامة التي نقلتها عن فايل بالنسبة للجوهر المزدوج التكوين.

5- **المتدارك** : وينشأ بتكرير (فاعلن) التي تشمل سببًا خفيفًا، والجوهر الإيقاعيّ المزدوج × ∪ ـــ أي (فاعلن)، وتُكرر أربع مرات.

6- **المتقارب**: وينشأ بتكرير (فعولن) التي تشمل الجوهر الإيقاعي المزدوج، وسببًا خفيفًا ∪ ـــ × أي (فعولن)، وتكرر أربع مرات.

وإنما الاعتماد في هذا – فيما أرى- على حركة الدابّة السريعة الحركة أو بطيئتها، وعلى بدء الشاعر في محاكاة هذه الحركة، فأحيانًا يبدأ بحركة القدم اليمنى، وأحيانًا يبدأ الحداء مع نقل القدم اليسرى بالنسبة للناقة – أو يبدأ مع حركة الخيل البطيئة أو السريعة، أو يبدأ وسط الحركة.

وهكذا يمكن أن تنشأ هذه الأوزان جميعًا باختلاف استعمال الجوهر الإيقاعيّ المزدوج، ومدة الفصل الزمنيّ بينه وبين ما يليه. ولأن العقلية العربية عقلية لماحة أمكنهم أن يلاحظوا كل هذه الفروق في تحركات الدوابّ، وأمكنهم أن يحاكوها. ولعل أصدق دليل على ذلك القصة التي تُروي عن كيفية وضع الخليل لعلم العروض بعد ملاحظته لوقْع ضربات المطارق واختلاف أصواتها.

فقد قيل عن الخليل بن أحمد أبي عبد الرحمن الفراهيدي الأزدي:

«قال السيرافي: كان الغاية في استخراج مسائل النحو وتصحيح القياس فيه وهو أول من استخرج العروض، وحصر أشعار العرب بها، وكان سببه أنه مَرَّ بالبصرة في سكة القصّارين، فسمع دق الكنديق (أي المطرقة) بأصوات مختلفة، سمع من دار «دق» وسمع من أخرى «دق دق» وسمع مرة أخرى «دقق دقق» فأعجبه ذلك وقال: والله لأضعن على هذا المعنى علمًا غامضًا. فوضع العَروض على حدود الشعر. فهو أول مَن أبدع العروض ووضعها. ولم يشاركه أحد قبل ذلك في علمه»[1].

فإن هذه القصة حتى لو شكّك البعضُ في صحتها- مروية عن عربي استطاع أن يلحظ هو، أو مَن يروي عنه، العلاقة بين ضربات المطرقة وتقاربها أو تباعدها،

---

(1) مقامات الحريري ، ص451 .

وبين مقاطع الكلمات وتقاربها او تباعدها زمنًا وكمًّا .

أمّا الأبحر غير الصافية أو المركّبة: فتلحظ في تركيبها العقلية الرياضية العربية. ونلاحظ أيضًا ان هذه البحور ليست إلا تركيبًا من التفعيلات السابقة.

1- **فالطويل**: تكرير للتفعيلتين (فعولن مفاعيلن) أربع مرات:

فعولن مفعايلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

أي: ∪ـــ x / ∪ـــ x ∪ـــ x x

2- **والمديد**: يتكون من التفعيلتين (فاعلاتن فاعلن) بجعل التفعيلة الثانية وسطًا بيت تفعيلتين من الأولى وتكرير هذا مرتين.

أي: x ـــ ∪ x / x ـــ ∪ x

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

3- **والبسيط**: يتكون من التفعيلتين (مستفعلن فاعلن) وتكريرُها أربع مرات.

أي: ـــ ∪ x x / ـــ ∪ x

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

4- **والخفيف**: مثل المديد إلا أن تفعيلة الوسط فيه (مستفعلن) بدلاً من (فاعلن).

أي: x ـــ ∪ x / x x ـــ ∪ / x ـــ ∪ x

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

5- **والسريع**: بتكرير (مستفعلن) والإتيان بعدها بتفعيلة جديدة هي (مفعولات) وتكرر الوحدة مرة أخرى بالشطر الثاني.

x x ـــ ∪ / x x ـــ ∪ / x x ـــ ∪

مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ

6- **والمنسرح**: بوضع (مفعولات) بين تفعيلتين على وزن (مستفعلن) مع تكرير هذا في الشطر الثاني:

x x ـــ ∪ / x x ـــ ∪ / ـــ ∪ x x

مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

7- **والمجتث**: يتكون مع التفعيلتين (مستفعلن فاعلاتن) مكررة مرتين:

× × ∪ — ⏑ / × ∪ — ⏑ ×

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

8- **والمقتضب**: يتكون من (مفعولاتُ) وتكرير (مستفعلن) مرتين:

× × — ⏑ ∪ / × × ∪ — ⏑ / × × ∪ — ⏑

مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن

9- **والمضارع**: يتكون من (فاعلاتن) بين تفعيلتي (مفاعلين) :

× × — ⏑ ∪ / × — ⏑ ∪ × / × × — ⏑ ∪

مفاعلين فاعلاتن مفاعلين مفاعلين فاعلاتن مفاعلين

* * * * *

وليس شك في أن الخليل بن أحمد قد لاحظ أن هذا الجوهر الإيقاعيّ المزدوج التركيب هو السبب في الإيقاع النغميّ بالشعر، ومن ثمَّ لا يجيز إطلاقًا أن يصيبَه أي تغيير ما، وإنما يطرأ التغيير على ما جاورَه مِن أصواتٍ أخَر.

ونظرة فاحصة على أنواع الزحاف والعلل تبين لنا كيف أن هذه الأنواع تبعد كل البعد عن المساس بهذا الجوهر الإيقاعيّ المزدوج التكوين. فالزحاف لا تكون أساسًا إلا في الأسباب، أما العلل فقد تصيب الأوتاد، ولكنها لا تمسُّ الجوهر؛ إذ تُحوَّلُ (فاعلن) إلى (فاعلان) أي بزيادة ساكن بعد الجوهر، كما تحول (مفعولاتُ) إلى (مفعولاتْ) أي تسكن ما بعد الجوهر أوتسقطه. ويحدث مثل هذا بالترفيل [1]، والتذييل [2]، والتسبيغ [3]، والخرم [4].

---

(1) زيادة سبب خفيف على ما آخِرُه وتدٌ مجموع مثل (فاعلن) لتصبح (فاعلاتن).

(2) زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع مثل (فاعلن) لتصبح (فاعلان).

(3) زيادة حرف ساكن على ما آخره سببٌ خفيف مثل (فاعلاتن) لتصبح (فاعلاتان).

(4) زيادة حرف إلى أربعة في الشطر الأول من البيت أو حرف او حرفين أول شطره الثاني.

أما ما ورد بعلل النقص من قطع، وبتر، وصلم، وحذذ، ولايأتي هذا إلا في آخر البيت أي في قافيته فتحتاج إلى دراسة متأنية؛ إذ إن:

القطع: حذفٌ لساكنِ الوتدِ المجموعِ مع إسكان ما قبلَه مثل (فاعلن) لتصير(فاعل)، وتُحوَّل إلى (فعلن) بتسكين العين، و(متفاعلن) لتصير (متفاعل) و(مستفعلن) (مستفعل)، وذلك في البسيط والكامل والرجز. مثل: (كامل)

الروحُ والملأ الملائكُ حولَه لِلدينِ والدنيا بهِ بُشَراءُ

والبتر: ولا يكون إلا في المتقارب والمديد، ففي المتقارب تحذف (لن) كما تُحذف الواوُ من (فعولن) فتصبح (فع). وفي المديد تسكن العين من (فاعلاتن) بعد حذف (لاتن) من آخر التفعيلة فتصبح (فاعل) وتنقل إلى (فعلن) بتسكين العين. مثل: (مديد)

رُبَّ نارٍ بتُّ أرمقُها تقضمُ الهندِيَّ والغارا

والصَّلم: بحذف الوتد المفروق مثل (مفعولات) لتصير (فعلن) أيضًا، ويكون في السريع. مثل: (سريع)

قالتْ ولم تقصدْ لِقيلِ الخَنا مهلاً أبلغتَ أسماعي

والحذذ: بحذف وتد مجموع مثل (متفاعلن) لتصير (فعلن)، ولا يكون إلا في الكامل. مثل: (كامل)

لنا وإنْ احسابُنا كَرُمَتْ يومًا علَى الآباء تَتَّكِلُ
نبني كما كانتْ أوائلُنا تبني ونفعَلُ مثلَما فعلُوا

ومن هذا نتبين أنّ ما يصيب الوتد هنا إنما يقع دائمًا في آخر البيت أي في قافيته، التي تخرج بكونها قافيةً لها جَرْسها وإيقاعها عن أن تشمل الجوهرَ الثنائي التكوين الذي لا يأتي إلا في عروض البيت فقط.

وقد التفت دكتور محمد مندور إلى فكرة المقاطع والنّبر هذه بعد أن قام ببحث

تجريبيّ عن العروض العربيّ. ولخّصَ نظريّته في كتابه «في الميزان الجديد»[1].

ويعلّق دكتور شكري عياد[2] على نظريته بقوله: «ولكن هذا البحث – كما يجب أن نتوقع– انحصرَ في حدود النظرية التي بدأ بها، فلم يهتمّ بقياس كمّ المقاطع الطويلة والقصيرة؛ ليرى إن كانت بينها نِسَبٌ عددية صالحة لأن يقوم عليها الوزن الشعريّ، ولكن قاس كمّ التفاعيل مجتمعةً، وإذ تبيّنَ له تساوي التفاعيل المتناظرة كميًّا اكتفى بهذا.

ورأى أنه يحل مشكلةَ الزحاف الذي يحذف بعضَ المقاطع القصيرة، ويقصّر بعضَ المقاطع الطويلة، وفسّر تساوي التفاعيل المزاحفة بتعويض المقطع المحذوف بإطالة مقطع مجاور.

وبعد أن فرغ من إثبات تقارب التفاعيل أو تساويها في الكم انتقلَ إلى الشطر الثاني من نظريته، وهو البحثُ عن مواضع الارتكاز التي يسميها نواة الوزن؛ لأن الزحاف لا يعرض فيها كما يعرض في سائر مقاطع التفعيلة.

والخلاصة التي أمامنا لا توضح أساسَ تحديده لهذه المواضع، فهو يعبر عن ذلك بقوله: «والذي يبدو لنا...» الخ. فلا ندري إن كان حُكمُهُ ذوقيًّا محضًا أو مستندًا إلى أسس موضوعية. إلا أنه في المثل الوحيد الذي أعطاه من بحر الطويل قد أثبتَ ارتكازًا أساسيًّا على كلٍّ مِن (عو) مِن (فعولن)، و (فا) من (مفاعيلن)، وارتكازًا ثانويًّا على (لن) من (مفاعيلن).

وبذلك وافق –في تحديد الارتكاز الأساسي على الأقل– القاعدةَ المقررةَ في العروض الخليليّ، وهي أن الوتد لا يلحقه الزحاف، وإن لم يفسّر لماذا ضم المقطع القصير الأول من كل من التفعيلتين إلى تاليه الطويل المنبور وجعلَهما معًا (نواة)، إذا كان الارتكاز إنما هو على المقطع الطويل؟ ».

---

(1) أكتفي هنا بتعليق دكتور شكري عياد على نظرية دكتور مندور.

(2) موسيقى الشعر العربي، ص63 وما يليها.

ويعود دكتور شكري عياد مرة أخرى ليكرر التساؤل عن السر في سلامة الأوتاد من الزحاف فيقول: «ثمة فكرةٌ واحدةٌ قد تَنْلَم لنا من تحليل مندور، وهي الربطُ بين النبر وبين امتناع الزحاف؛ فإن العروض التقليدي لا يُبين لنا الأساسَ الموسيقيّ الصوتيّ لاشتراط سلامة الأوتاد، واقتصار الزحاف (سواء كان بالحذف أم التسكين) على ثواني الأسباب »[1].

ويقول: «ويبقى الإشكال غيرُ المفسَّر في العروض؛ أنه لا يجوز حذف شيء من الوتد. ومع أن الوتد لا يتألف من المقطع المنبور فحسب، بل من مقطع قصير قبله أو بعده يتصل به، فإن تفسير عدم جواز الحذف بالنبر قد أضاء جانبًا من المشكلة على الأقل، إلا أن بحث الزحاف ليس إلا فرعًا عن أسباب معرفة الأساس الإيقاعي للوزن.

وهذا الأساس لا يزال غامضًا في تفسير مندور؛ لأنه لم يستطع أن يبين العلاقة بين النبر والكمّ بعد أن أقرّ وجودهما معًا في الشعر العربي»[2].

والحق أن تفسير العلاقة بين النبر والكم تفسير سهل يسير إذا ما نظرنا إلى كيفية تطور الشعر العربي من النبر إلى الكم؛ فالشعر العربي قديمًا كان متأثرًا بالشعر الآراميّ النبري كما رأينا من قبل، ثم تطور حتى أصبح كميًا نتيجةً لتحديد قيمة الحركات القصيرة والطويلة كمًا وعددًا، ونتيجةً للحياة الرتيبة بالجزيرة وما فيها من مظاهرَ وكائناتٍ.

وقد رأينا المرحلة التي نُظمت فيها الأرجاز النبرية التي يتردد فيها وحدات مقطعية معينة ذات نبرٍ خاص، وهذه الوحدات تتألف دائمًا من مقطع صغير وآخر متوسط منبور، وهي ما أطلقنا عليه اصطلاحًا (الجوهر المزدوج) .

---

(1) موسيقى الشعر العربي، ص66. لا غموض في كلام د. مندور إذا اعتبرنا ما ذكرناه عن جوهر الإيقاع.

(2) السابق .

وقد ورث الشعرُ الكمّيّ الذي نُظم قبل الإسلام، والذي ما زال شعراؤنا حتى الآن يحاكونه عن الشعر العربي النبري القديم خاصيتين: أولاهما: هذا الجوهر المزدوج الذي أسماه دكتور محمد مندور بنواة الوزن، وثانيهما: القافية.

أولاً: الجوهر الإيقاعي المزدوج: لا يمكن فعلاً أن ينشأ في ظل أي عروض كمي ولا يتفق مع هذا اللون من العروض إطلاقا، والدليل على ذلك أن العروض اليونانيّ والعروض اللاتينيّ القديمين لا يعرفان مثل هذا النوع ولا يعرفان النبر الإيقاعي إطلاقًا وإن كانا قد عرفا نبر اللغة، ولعلنا نكتفي هنا بترجمة دكتور شكري عياد لما قاله إدوارد سابير Sapir, E. في هذا الصدد: «لقد كان النظم الكمي مناسبًا كل المناسبة للأغريق، لا لأن الشعرَ نشأ مرتبطًا بالغناء والرقص فقط، بل لأن تعاقبَ المقاطع الطويلة والقصيرة كان حقيقةً حيّةً في الاستعمال اليومي للغة، فنبراتُ العلوّ Tonal accents التي لم تكن الشدة stress إلا ظاهرةً ثانوية لها، قد ساعدت على إعطاء المقطع خاصّيته الكميّة، وعندما انتقلت الأوزان الإغريقية إلى النظم اللاتيني لم ينتج عن ذلك عناءٌ كبير؛ فإن اللغة اللاتينية أيضًا كانت تتميزُ بإحساس دقيقٍ بالفروق الكميّة. على أن النبر اللاتيني كان أميلَ إلى الشدة من النبر اليونانيّ، ولذلك فمن الأرجح أن الأوزان الكمية الخالصة التي صيغت على نسق الأوزان اليونانية بدتْ مصطَنعة أكثر مما كانت في لغتها الأصلية. وكان الفشل دائمًا حليفَ محاولةِ صبّ النظم الإنجليزي في قوالبَ لاتينية ويونانية، فالأساس الفعال في النظم الإنجليزي ليس الكمّ بل الشدة أو تعاقب المقاطع المنبورة وغير المنبورة. وهذه الحقيقة تجعل للنظم الإنجليزي طابعًا مختلفًا كلَّ الاختلاف.

وقد حددت تطور أشكاله الشعريّة، ولا يزال تطور الأشكال الجديدة راجعًا إليها. ولا يُعَدّ ضغط الشدة ولا كمُّ المقطع عاملاً نفسيًا قويًا في حركية اللغة

الفرنسية؛ فالمقطع له رنين ذاتي عظيم، ولا يختلف اختلافًا ملموسًا من حيث الكمّ والشدة.

فالعَروض الكمّيّ أو النبري يكون صناعيًا في الفرنسية، كما يكون العروض النبريُّ صناعيًا في اليونانية، أو العَروض الكمّيّ أو المقطعي الخالص صناعيًا في الإنجليزية. فلم يكن بُدٌّ للعَروض الفرنسي من أن يقوم على أساس مجموعاتٍ مِن المقاطع تؤلّفُ وحدات. ولم يكن بد من قبول جناس حروف اللين assonance » أهـ.[1]

فمن هذا النص نتبين بوضوحٍ تامٍّ كيف أن الشعر الكمي لا يمكن أن يعرف النبر الإيقاعي الخاص بالشعر النبري أو الكيفي، إلا في العربية بما عَرفتْ من شعر نبريّ قديم استمر طوال قرون عديدة، حتى رأيناه في الأرجاز المنبورة المذكورة لدى ابن هشام – مثلاً– معاصرًا للشعر الكمّي زمنًا قبل أن يندثر، تاركًا له هذا الميراث الذي أسميناه بالجوهر الإيقاعي .

وقد حاولنا تفسيرَ نشأته بالحُداء ومحاولة الحادي أن يحاكي وَقْعَ خفافِ الإبل على الأرض، فهي لازمةٌ اكتسبها الحداء أولاً من حركة الإبل، وورّثها للرجز المنبور، فورّثها بالتالي للشعر الكمي الذي حرصَ عليها طوال السنين، وتأصلت فيه، فأصبحَ لا يملك منها فكاكًا، ومن ثم لا يمكن أن يلحقها أي زحاف كما بينا من قبل.

وبالرغم من وضوح النبر الإيقاعي في الشعر العربي بهذه الكيفية، إلا أن دكتور إبراهيم أنيس لا يجعل للنبر أيَّ دور في موسيقى الشعر، ولو مِثل الدور الثانوي الذي جعله للتنغيم، «ولا يرى غيرَ الأساس الكمّي. فهو يعتمد تحليل المستشرقين للتفاعيل إلى مقاطع طويلة (أو على الأصح متوسطة) ومقاطع قصيرة، ويقيم الوزن على ترتيب المقاطع، ويفسِّر الزحاف على أنه تصرُّفٌ في

---

(1) موسيقى الشعر العربي، ص 32 وما يليها.

هذه المقاطع لا يغير ترتيبها، بل يُحدث فيها نوعًا من التخفيف بتجنب تتابع المقاطع المتشابهة؛ كأن يُخفِّفَ مقطعين قصيرين بجعلهما مقطعًا واحدًا من النوع المتوسط، أو يخفف مقطعين متوسطين متتابعين بتقصير أحدِهما، ويُستحب ذلك إذا كانت المقاطع المتوسطة المتتابعة أكثر من اثنين ».

أما طريقة المستشرقين في دارسة العروض العربيّ فهي لا تكتفي بتحليل الشعر العربي إلى مقاطع، بل تنظر إلى النِّسَب بين هذه المقاطع على أساس العروض الكلاسيكي؛ أي على أساس الأقدام »[1].

فهم يستعملون الإيامب (Iamb) المأخوذ عن العروض اليونانيّ وهو عبارة عن مقطع قصير يليه مقطع طويل إن كان العروض كميًّا، أو مقطع غير منبور يليه مقطع منبور إن كان العروض نبريًّا (∪ –)، وجعلوا أوزان الرجز والسريع والكامل والوافر أبحرًا إيامبية. ويجعلون الهزج تابعًا لقدم ثانية هي الانتباستك (Antispastic) المكونة من تكرير الوحدة أو القدم المكون من مقطع قصير يتلوه مقطعان طويلان بعدهما مقطع قصير (∪ – – ∪).

أما الأبحر الثلاثة: المتقارب، والطويل، والمضارع، فعدُّوها أبحرًا أمفيبراخية (Amphibrach)،ووحدته أو قدمه عبارة عن مقطعين قصيرين يتوسطهما مقطع طويل (∪ – ∪)، ويندرج تحت المجموعة الرابعة المتدارك والبسيط والمنسرح والمقتضَب ويعدُّونها أبحرًا أنابستية (Anapest) تتكون الوحدة فيها من مقطعين قصيرين يتلوهما مقطع طويل (∪ ∪ –).

وتتكون المجموعة الخامسة والأخيرة وهي: الرمل والمديد والخفيف والمجتث، وهي مجموعة الأوزان الأيونية (Ionic) من وحدة تتألف من مقطعين قصيرين

---

(1) موسيقى الشعر العربي، ص68 وما يليها. لخص د. شكري عياد هذه الطريقة نقلاً عن وليم رايت في كتابه عن النحو العربي. راجع ما ورد عن هذا بمادة Verse بدائرة المعارف البريطانية أو أي كتاب عن العروض الإنجليزي أو غيره.

فمقطعين طويلين (∪ ∪ – –) .

والملاحَظُ أن هؤلاءِ الباحثين قد اضطُرُّوا لاضطهاد التفعيلة العربية لقسرِها على التكيُّف بهذه القوالب الغريبة عنها، فتصبح تفعيلة الرجز (متفعلن) بدلاً من (مستفعلن)، وتصبح تفعيلتا الطويل (فعول، مفاعل)و (فعولن مفاعيلن)، كما تصبح تفعيلة الرمل (فعلاتن) بدلاً مِن (فاعلاتن). وهكذا نتبين كيفية المعاناة التي يجب أن يلقاها الشعر العربي لقسره على التكيف بهذه القوالب، وكذا معاناة مَن يحاول تقطيعَ الشعر العربي بهذه الطريقة.

والحقُّ أن الشعر العربي لا يمكن إخضاعه لقوالب الشعر اليونانيّ القديم او الحديث؛ لأنه يجمع بين الكميّة والنبرية وإن كانت الكمية فيه غالبةً، ولأنه يلتزم بجوهر الإيقاع الذي لا نظير له بالشعر اليوناني .ولعل هذا هو الذي جعل فرايتاج Freytag [1] لا يحاول الجري في هذا المضمار، وإنما اكتفى بترجمة العروض العربي مستخدمًا المصطلحات العربية كما هي دون تحريف لها.

ثانيًا: القافية: وهي الميراث الثاني للرجز النبريّ والحداء، والدليل على ذلك أن الشعر الكمّي في أي لغة ليست له أية علاقة بالقافية؛ إذ إن انتظام عدد المقاطع في كل بيت وانتظام إيقاعِه يُغني عن إيقاع ونغم القافية .

أما الشعرُ النبري فليس في غِنًى عنها بصورة أو أخرى؛ لأن النبر فيه ليس من القوة بحيثُ يُحدِثُ الإيقاع النغمي المطلوب في الشعر، وهذا ما نتبينه بشعر اللغات السامية غير العربية، كما يتَّضح من الأمثلة السابقة. ومِن ثَمَّ لا يعرف الشعر اليونانيّ القديم أو اللاتيني القافية مطلقًا [2].

ويَكفِي أن نلقي نظرةً على فهرست الموضوعات بأي كتاب للعروض

---

(1)في كتابه «عرض لفن العروض العربي» Darstellung der arab. Versknnst

(2) راجع فايل ص 104 .

اليوناني مثل كتاب Dietmar Korzeniewski[1]، أو كتابٍ عن العروض اللاتيني مثل كتاب Hans Drexler[2] لِنتبينَ أن القافيةَ لا ذكر لها إطلاقًا بهذين النوعين من الشعر الكمي. ولكننا نجد القافية في الفرنسية مثلاً، ونقلتها عنها الإنجليزية وإن لم تكن في حاجة إليها.

يقول دكتور شكري عياد: «ولم يكن بدٌّ مِن قبول جناس حروف اللين Assonance، ثم القافية؛ إذ وُجد أنها وسيلة توشك أن تكون ضرورية لإبراز أو تقسيم الحركة التي لا قوام لها للمقاطع الرنانة. وقد رَحَّبَتْ الإنجليزية بالقافية التي جاءتها من الفرنسية، ولكن الإنجليزية لم تكن في حاجة حقيقية للقافية لإقامة إيقاعها. ومن ثَمَّ بقيتْ القافية دائمًا خاضعةً خضوعًا شديدًا للنبر Stress بوصفها حليةً، وكثيرًا ما استغنى عنها. وليس من قبيل المصادفات النفسية أنّ القافية دخلت الإنجليزية متأخرة عن الفرنسية». أهـ.[3]

بل إن ظهور القافية في الآداب الأوروبية لم يبدأ إلا حوالي القرن الرابع عشر، ولا يُعرف على وجه التحديد منشؤها وإن كان أحدُ الاحتمالات هو تأثرها بالقافية العربية[4].

والقافية في الفرنسية مثلاً يرجع وجودها - كما يقول سابير- لعدم تمايز المقاطع في اللغة من حيث الكم والشدة، مما جعل القافيةَ في الشعر الفرنسي «وسيلةً توشك أن تكونَ ضروريةً لإبراز أو تقسيم الحركة التي لا قوامَ لها للمقاطع الرنّانة. أما اللغاتُ التي تتمايَزُ فيها المقاطع من حيث الكم أو النبر؛

---

(1) Griechische Metrik Wissenschaftliche Buchgesellschaft / Darmstadt 1968 .

(2) Einführung in die römische Metrik Wissenschaftliche Buchgesellschaft / Darmstadt 1974 .

(3) موسيقى الشعر العربي، ص 33.

(4) السابق، ص 107.

كاليونانية أو اللاتينية أو الإنجليزية، فإنها لا تحتاج إلى القافية ، وإذا دخلتها القافية فإنها تكون حلية يمكن الاستغناء عنها »[1].

ويستطرد دكتور شكري عياد في الحديث عن القافية واحتياج الشعر العربي لها بعد أن يعرض لأنواع الشعر المختلفة، ومدى احتياج الشعر الكمي والنبري والمقطعي لها فيقول: «إنَّ العَروضَ العربيَ كما نرجح عَروضٌ كمّيّ؛ أي أنه يقوم على التزام ترتيب معين، ونسب ثابتة بين المقاطع الطويلة والقصيرة. فقد ينبغي إذاً أن تكون حاجته إلى القافية أقل من حاجة الشعر الفرنسي، بل وأقل من حاجة الشعر الإنجليزي أيضًا؛ لأن كمَّ المقاطع في اللغات الكمية أكثر انضباطًا من شدة النبر في اللغات النبرية. ولكن الواقع هو أننا نجد القافية ملتزمة دائمًا في الشعر العربي في حين أن قسمًا كبيرًا من الشعر الإنجليزي - وهو الشعر المرسل المستعمل في الملاحم والمسرحيات- يخلو من القافية، فما علة ذلك؟

إذا افترضنا أن القضية العامة صحيحة، فلا بُدَّ من أحد أمرين: إما أن وزن الشعر العربي يتسع لأنواع من اختلاف الإيقاع تحتاج إلى القافية لضبطها وإظهار تساويها، وإما أن القافية ليست لازمةً للشعر العربي هذا اللزومَ الذي يزعمه أنصارُها، وإذا كان الشعر العربي قد التزم القافيةَ، فإن ذلك يمكن أن يُفسَّر لا بضرورة القافية في نظامه الإيقاعي، بل بأن الشعر العربيَ قد تَوقَّفَ عن التطور لأسباب تاريخية» أ هـ.[2]

وقد انتهى دكتور شكري عياد إلى أن القافية لا ضرورة لها بالنسبة للشعر العربي؛ فيقول:

«ومعنى ذلك أن القافية ظلت إلى وقتٍ طويلٍ مقوِّمًا ضروريًا للإيقاع الشعريّ،

---

(1) السابق، ص108.

(2) المرجع السابق، ص110.

ولكن حين اكتُشِفَ الوزنُ وأُحكم، أصبحَ مِن الممكن أن تخفَّ سيطرةُ القافية. ويمكن اعتبارُ قسمة البيت إلى شطرين والاستغناء عن القافية في الشطر الأول، نوعًا من هذا التخفف، ولكن طولَ البيت ذي الشطرين أدّى إلى تثبيت القافية في نهاية الشطر الثاني، ولو أن الميلَ إلى الأوزان المجزوءة صاحَبَهُ تطورٌ بعيد المدى في أشكال الشعر العربي وموضوعاته، لكان من الجائز أن يُعرفَ الشعرُ الموزونُ الخالي من القافية.

ولكن تطورَ الشعر العربيّ في العصر العباسي لم يخرج به عن حدود الشعر الغنائي، ومعلومٌ أن الإيقاع بجميع صوره وثيقُ الصلة بالجانب الانفعالي للإنسان، هذا فضلاً عن الخصائص الموسيقية الأخرى للقافية التي تجعل لها مزيدَ ارتباطٍ بهذا الجانب، ثم إن التطور الفنيّ في هذا الشعر الغنائي نفسه لم يتجاوز نسيجَ الصور والمعاني إلى بناء القصيدة أو المقطوعة. وهكذا بدا أن القافية عنصر ضروريٌّ في إيقاع الشعر العربي »[1].

والحقُّ أن القافيةَ كما قلنا ميراثٌ عن الشعر النبريّ والأسجاع والحداء ارتبطَ بها الشعرُ الكَمّي منذ نشأته، وقوِيَ اتصالُها به قبل الإسلام، وأخذت معه بما يشمله مِن جوهر الإيقاع صورةَ المثال الذي يُحتذَى على مدى العصور الإسلامية، بل إن الشعر كلما بعد به العهد عن عصر ما قبل الإسلام حرص على التزام محاكاته والتقيد بعروضه وقوافيه .

وعلى الرغم من هذا الالتزام العامّ بمحاكاة شعرِ ما قبل الإسلام، إلا أنه حدثت دائمًا ثوراتٌ على القافية ومحاولاتٌ للتخلص منها، وإن كانت هذه محاولاتٍ فرديةً لم يُكتب لها النجاح أو لم تجد أتباعًا. ولعل أهم الثورات الناجحة على القافية في صورتها التقليدية ما عرفناه في الموشحات الأندلسية، ولكننا إلى

---

(1) المرجع السابق، ص116.

جوار ذلك نجد التزامَ بعض الشعراء بما لا يلزم في القافية، وإيغالهم في هذا الالتزام إيّما التزام، وأشهرُ مَن عُرِفَ بذلك، ولا شك، أبو العلاء المعري[1].

* * *

(1) راجع ما ورد عن القافية بالتفصيل في كتابي «القافية والأصوات اللغوية» .

الفصل الثالث

بدايات الشعر العربي الكمّي
قَبل الإسلام

البدايات

إذا نظرنا إلى الأشعار التي قِيلت قبل الإسلام، وجدنا أنها نُظِّمتْ غالبًا في أبحُرٍ أربعة، هي: الطويل، والوافر، والكامل، والبسيط.

هذا ما نتبيَّنه من مجموعات الدواوين التي وصلت إلينا: ففي مجموعة ألفارت Ahlwardt مثلاً ستة دواوين تحوى 178 قصيدة، نُظمت إحدى وسبعون منها في بحر الطويل، وخمس وثلاثون في بحر الوافر، وورد في كلٍّ من البسيط والكامل ثلاث وعشرون قصيدة، وفي السريع والرمل أربع قصائد، كما ورد في شعر الرجز أربع قصائد أيضًا منسوبة جميعاً إلي امرئ القيس، وفي المنسرح ثلاث قصائد منسوبة له أيضًا، وفي المديد قصيدتان، وفي المتقارب ثلاث عشرة قصيدة[1].

أما لندبرج Landberg فيرى أن الأوزان التي وُجدت مبكرًا في الشعر العربي هي الطويل والرجز والبسيط[2].

وفي مجموعة جايرGeyer تسع وأربعون قصيدة منها إحدى وعشرون قصيدة في بحر الطويل، وسبعٌ في الكامل، وسبعٌ في البسيط أيضًا، وستٌّ في الوافر، وثلاثٌ في السريع .

فإذا ما نظرنا إلى قصائد شعراء المعلقات السبع وجدنا أن بحر الطويل أكثر البحور دورانًا لديهم، كما نظموا في الكامل والوافر والبسيط. أما المتقارب فلم ينظم فيه إلاّ امرؤ القيس، كما نظم في المنسرح. ونظم طرفة بن العبد في الرمل والسريع، ونظم امرؤ القيس وطرفة في المديد. ونظم المرقشان في الخفيف، كما نظم فيه عبيد بن الأبرص، وعامر بن الطفيل ، والأعشى . ولم ينظم في الهزج إلا

---

(1) ياكوب، ص190.

(2) هارتمان، ص6.

طرفة وامرؤ القيس[1].

كما نجد لدى د . شكري عياد إحصائية أخرى ؛ إذ يقول : « نجد باحثين آخرين يتتبعون الأوزانَ الستة عشر بالإحصاء في الشعر القديم، ويصلون إلى نتائج متشابهة: فثمة أوزان أربعة قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصي من الشعر؛ وهي: الطويل، والكامل، والوافر، والبسيط. وثمة أوزان أربعة لم يَقُل فيها القدماء على الإطلاق، وهي المضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك. ويستنتجون من ذلك أن هذه الأوزان الأربعة لم يكن لها وجود حقيقي، ولكنها استخرجت استخراجًا من دوائر الخليل. فشأنها إذًا شأن البحور المهمَلة (عن دائرة المعارف الإسلامية، مادة عروض)»[2].

وقد أحصى فرايتاج القصائد[3] التي وردت بحماسة أبى تمام فوجد أن منها 502 قصيدة في الطويل، 94 في الكامل، 93 في الوافر، 87 في البسيط، 19 في المتقارب، 19 في الرجز، 16 في السريع، 9 في المنسرح، 6 في الخفيف، 3 في الرمل، واثنتين في الهزج .

وقام بعملية الإحصاء أيضًا ياكوب في كتابه ص 19 وما يليها، كما بَيَّنّا من قبل، وقام شفارتز P.Shwarz في كتابه عن عمَر بن أبى ربيعة جـ4 ص174 وما يليها بمثل هذه المحاولة.

على أن أهم المحاولات هي محاولة برونليش Erich Bräunlich في مجلة الإسلام Islam [4]، الذي يثبت أن شعر الرجز لم يَرِدْ إلا مرةً واحدة لدى ساعدة وأبى ذؤيب، وأربع مرات لدى امرئ القيس، ومرتين لدى عامر بن

---

(1) راجع تاريخ الأدب العربي لبروكلمان/ العمل الإضافي جـ1،ص23 ،24.

(2) موسيقى الشعر العربي، ص13 .

(3) Georg Wilhelm Freytag: Darstellung der arab.Verskunst.

(4) عدد 24 لسنة 1937 ص 247 ، راجع أيضاً كتاب أولمان عن الرجز ص 220.

الطفيل والحطيئة، وخمس مرات لدى الأعشى، ولم ينظم في الرجز أي من أبى الحارث والمنخل، وأسامة بن الحارث، والنابغة، وعنترة، وطرفة، وعلقمة، وأوس بن حجر، وزهير.

فالرجز، فيما يذهب إليه، لم يمثل إلا 1,9 ٪من الشعر الجاهلي[1]، وهو يمثل فيما أحصَى فاديه Jean Vadet[2] 2,25٪ من شعر القرون الثلاثة الأولى.

وقد قام بروينليش[3] بعملية إحصاء لما ورد رَوِيُّه بفهرست الشواهد عن حرف الفاء، فجاءت النتيجة غير مطابقة لما ذكرنا من قبل. فقد ورد الرجز 194 مرة. وبهذا تكون نسبته16.5٪ ولكن هذه النسبة لا تنطبق على بقية الأبواب .

فقد أحصى أولمان ما ورد رويُّه على حرف من حروف الهجاء من الزاى حتى الظاء، فكانت النتيجة كالتالي:

الرجز	عدد الشواهد	النسبة المئوية
	190	40
الطويل	107	22
البسيط	49	11
الكامل	44	9
الوافر	36	8
المتقارب	16	3
السريع	13	2
بحور أخرى	20	5
	475	100

(1) ص 24 - 26 من كتاب الرجز لأولمان.

(2) Contribution à L'Histoire de la Métrique Arabe, Arabica 2, 1955, 313-321 .

(3) أولمان، ص 220 وما يليها.

فإذا ما جمعنا النسبتين؛ أي نسبة ما جاء رَوِيُه على الباء، وما جاء رَوِيُه على الحروف من الزاي حتى الظاء، كانت نسبةُ الرجز 28٪، وهذا يعني أن نسبة الرجز في الشواهد النحوية تبلغ الثلث تقريبًا.

وأجرى هنري فلايش Henri Fleisch[1] إحصائية على كتابي الأضداد للأصمعي وابن السكيت، فوجد أن نسبة ما ورد من شواهد في الرجز30 ٪ .

فإذا ما راجعنا شواهد المعجمات اللغوية وجدنا وفقًا لإحصائية أولمان لما ورد باللسان أن نسبة الرجز29 ٪، ونسبة الطويل30 ٪، والبسيط11٪، والكامل10٪، والوافر 9٪ .

ومثلُ هذه الإحصائيات ليست جديدة، ولم يكن المستشرقون أول من قصدَها؛ فقد عَرف العربُ مثل هذه الإحصائيات أيضًا؛ فقد وُجدت لدى أبي العلاء المعرى مثلها؛ إذ يقول: «اشتملَ ما وضعه أبو تمام حبيب بن أوس الطائى من أجناس الشعر على اثني عشر جنسًا؛ وهى: الطويل، والمديد، والبسيط، والوافر، والكامل، والهزج، والرجز، والرمل، والسريع، والمنسرح، والخفيف، والمتقارب، وفاته ثلاثة أجناس وهى: المضارع، والمقتضب، والمجتث»[2].

ويقول أيضًا: «والبسيط والطويل.. عليها جمهور شعر العرب.. والطبقة الأولى امرؤ القيس، وزهير، والنابغة، والأعشى فى بعض الروايات ليس فى ديوان أحدٍ منهم مديد.. وجاءت قصيدة لطرفة وأبيات فاردة لمهلهل..، وتوجد هذه الأوزان القصار فى أشعار المكّيين والمدنيين؛ كعمر بن أبي ربيعة، ووضاح اليمنى، والعرجي، ويُشاكلهم عديّ بن زيد»[3].

---

(1) ص 52 من كتاب: Henri Fleisch: L'Arabe Classique, Beyrouth 1956

(2) شرح الحماسة للتبريزى - ص824 س12. راجع أيضًا كتاب القوافي لأبى يعلي التوخي، تحقيق عوني عبد الرءوف ـ ص 24 من التمهيد.

(3) الجامع في أخبار أبى العلاء جـ2 ص635 س6ـ نقلاً عن الفصول والغايات ص212.

ويقول: « ما رُوي من شِعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئًا على الطاء والظاء ولا الشين ولا الخاء، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه رَوِيٌّ له بُني على الصاد ولا الضاد.. وأبو عبادة.. لا أعلم فيما رُوِيَ له شيئًا على الخاء ولا العين ولا التاء»[1].

وقد وردتْ مثل هذه المحاولات لإحصاء نسبة النُظم في بحور الشعر المختلفة لدى د.إبراهيم أنيس بكتابه «موسيقى الشعر» بالباب السادس[2]؛ يقول: «أما الجمهرة والمفضّليات فقد اشتملت على ما يقرب من 5200 بيتًا من الشعر موزّعة حسب النسبة الآتية :

الطويل 34٪ ، والكامل19٪ ، والبسيط17٪ ، والوافر12٪ ، وكل من الخفيف والمتقارب والرمل 5٪، والسريع 4٪، والمنسرح 1٪.

ويقول د. أنيس أيضًا: «فإذا نظرنا إلى ما اشتملت عليه أجزاء الأغانى الاثنا عشر الأولى، وجدناها تضمنت ما يقرب من 4500 بيتًا موزّعة حسب النسب الآتية:

36٪ طويل، وكلٌ من الكامل والبسيط 12٪، والوافر 11٪، والخفيف 8٪، وكلٌ من الرجز والمتقارب 4٪، وكلٌ من السريع والمنسرح 3٪، والرمل 2٪ ، وكلٌ من الهزج والمديد 1٪.

وفى ص 189 من كتاب (موسيقى الشعر) يقول د. أنيس: «ووقع الاختيار بمحض المصادفة على ديوان زهير بن أبى سلمى؛ فقد جاء بهذا الديوان ما يقرب من 900 من الأبيات موزّعةً حسب النسب الآتية:

43٪ من الطويل ، 23٪ من البسيط ، 15٪ من الكامل والوافر ، 2٪ من كل من المنسرح والمتقارب.

* * *

---

(1) لزوم ما لا يلزم جـ 1 ص 36 س 10.

(2) ص 180 ـ187.

وإنما يعنينا من هذا كلّه أن نعود إلى ما نراه من أن الشعر العربي الكمّي قبل الإسلام بعد أن تخلّص من تأثير الشعر الآرامي وتطوّر عن الأسجاع المنثورة والتلبية[1] والحداء، عرف هذه الأوزان جميعًا. وإن كان وجود الرجز والنصوص المسجوعة التي تجمع بين النبر وتفعيلات الرجز يدلل على أن الرجزَ الكمّي هو أول البحور التي تطوّرت عنه كما بيّنّا.

ولكننا لا نستطيع أن نقول إن الأوزان الأخرى تطورت عن الرجز، وإن كنّا نجزم بأن الأساس في نشأة هذا الرجز الكمّي، هو تكرير عدد معين من المقاطع بصورة منتظمة، قبل جوهر الإيقاع أو بعده هو الأساس أيضًا في نشأة غيره من الأوزان الكمّية التي عرفها العرب، سواء أكانت نشأتها قبل الإسلام أو بعده. وإنما الخلاف بين هذه الأوزان وبعضها يرجع إلى عدد هذه المقاطع الصوتية المحايدة بين جواهر الإيقاع المتكررة.

ولمّا كان العرب قد فرّقوا بين الرجز وسائر الأوزان، فسنتناول الحديثَ عن كل منها على حدة، فنتحدث أولاً عن الرجز قبل أن نتفرغ للحديث عن أوزان القريض التي نظمَ فيها الشعراء قبل الإسلام.

ويهمُّنا أن نلاحظ بادئ ذي بدء أن هذه الإحصاءات التي أُجريت لا تمثل إلاّ ما وصلنا من شعر (ما قبل الإسلام) وليس ما قيل فعلاً من شعر قبل الإسلام؛ إذ إننا نرى أن اهتمام الرواة برواية الرجز لم يكن على نفس قدر اهتمامهم برواية القريض آنذاك. ولم يشتدّ اهتمامهم به إلا بعد أن اهتموا بمباحث اللغة والنحو، ومن ثم كان اهتمامهم في المقام الأول برجز (ما قبل الإسلام)؛ لأنه يمثل العربية الفصحى، ولم تفسد لغة قائليه بمخالطة أهل الحضر.

* * *

(1) راجع ما جاء في هذا الكتاب عن التلبية تحت عنوان « ميزات الشعر النبري في الرجز والقريض ».

أولاً : الرجز

الرجَزُ لغةً - كما ورد بالقاموس - « بالتحريك ضَرْبٌ مِن الشّعر وزنه مستفعلن ست مرات، سُمّيَ كذلك لتقارب أجزائه وقلّة حروفه.

وزعم الخليل أنه ليس بشعر، وإنما هو أنصاف أبيات وأثلاث .

والأرجوزة القصيدة منه، جمعها أراجيز، وقد ارتجز ورجز به ورجزه: أنشده ارجوزة. و- داء يصيب الإبل في أعجازها. والحادى حدَا برجزه، وتَراجزوا: تنازعوا الرجزَ بينهم»[1].

ويُعرّف محمد سليم الجندى الرجزَ ويصفه بقوله: «أصلُ الرجز في اللغة: تتابعُ الحركات، ومِن ذلك قولهم: ناقةٌ رجزاء. ومن هذا رَجزُ الشعر؛ لأنه أقصدُ أبيات الشعر والانتقال من بيت إلى بيت سريع، ورجزَ كقتل؛ قال: شعر الرجز، وارتجز ارتجازاً مثله. وهى أرجوزة، والجمعُ أراجيز، وارتجزوا وتَرَجّزوا: تعاطَوْا بينهم الرجزَ، وهو راجزٌ ورجّاز ورجّازة[2].

وهو يصف الرجز بأنه شعرٌ ابتداءُ أجزائه سببان ثم وتد، أو ما كان على ثلاثة أجزاء، أو هو كل شعر تركّب تركيب الرجز، وأنه سُمي كذلك لتقارب اجزائه، وقلّة حروفه ويقول: «وقيل لأن أكثر ما تستعمل العربُ منه المشطورَ الذى هو على ثلاث أجزاء، فشُبه بالراجز من الإبل، وهو الذى تُشد إحدى يديه، فيبقى على ثلاث قوائم، وقيل غير ذلك»[3].

أما أبو العلاء المعري فيبدو أنه - كما يقول الأستاذ الجندى - كان يَعُدّ

---

(1) القاموس المحيط ولسان العرب مادة «رجز»

(2) الجامع في أخبار أبى العلاء المعرى وآثاره جـ1 صـ 918.

(3) السابق.

الرجز كلَّ ما قلَّت حروفه وقصرت بيوته؛ فقد ورد في رسالة الغفران[1] بأن ابن القارح سأل امرأ القيس: «أخبرني عن التسميط المنسوب إليك، أصحيحٌ هو عنك؟ وينشده الذي يرويه بعض الناس:

يا صَحْبَنا عَرِّجوا تقفْ بكم اسُجُ
مَهْرِيةٌ ذُلُجُ في سَيرِها مَعَجُ
طالتْ بها الرَّجَلُ

... فيقول: ما سمعتُ هذا قط.. أبعدَ كلمتي التي أوَّلُها :

الا عِمْ صباحًا ايها الطللُ البالى

وقولي:

خليليّ مُرَّا بي على أُم جُندُب

يقال لي مثلُ ذلك ؟.

والرجز مِن أضعف الشعر، وهذا الوزن من أضعف الرجز...».

ارتبط الرجز في الجاهلية بالهجاء والسخرية والمزاح والنزال والطعان. وكان الشعراء المُجيدون في الجاهلية يتجنبونه ولا يحاولونه، ولم يصدر عنهم إلا قليلاً، فلم يجد الرجز مجدَه إلا في أوائل العصر الأموى حين جاء العجاج وابنه رؤبة فأسبغا عليه الاحترام بما نظماه من قصائد طوال مرجوزة على النسق التقليدى للشعر العربى، ثم عرف الرجزُ في العصر العباسي موضوعاتٍ جديدة، لم تكن تُنظم إلا فيه تقريبًا، مثل أراجيز الصيد والتعليم والأمثال.

وقد كان العربُ القدماء يفرِّقون بينه وبين القريض. فنجد الوليدَ بن المغيرة حين يتحدث عن الرسول ﷺ يقول: «ما هو بشاعرٍ، لقد عرفنا الشعرَ كله رجزَه وقريضَه، ومقبوضَه ومبسوطَه »[2].

---

(1) رسالة الغفران، تحقيق د. بنت الشاطئ، ص230، وانظر أيضًا الجامع جـ1 ص920.

(2) اللسان مادة «قرض» ـ جـ7 ـ ص 118، 219 .

ولذلك نجد النحاسَ حين يعرّف القريضَ يقول: « القريض عند أهل اللغة العربية: الشعر الذي ليس برجز، يكون مشتقًا مِن قرضَ الشيء؛ أي قطعه كأنه قطعَ جنـًا، (وقال أبو إسحاق): هو مشتقٌ مِن القرض أي القطع والتفرقة بين الأشياء (كأنه ترك الرجزَ وقطعه عن شعره).[1]

بل إن الشعراء أنفسهم كانوا على وعي بهذه التفرقة ، فالأغلبُ العجليّ حين سُئل أن يقول شعرًا قال لسائله[2]:

أرجـزًا تُريـدُ أَمْ قريـضا كِلَيْهما أَجِدُ مُـتريضا

كذلك نجد النقاد العرب يهتمون بهذه التفرقة. فأبو عمرو بن العلاء يقول: «خُتم الشعر بذي الرُّمة، والرجزُ برؤبة بن العجاج»[3].

وهو هنا يجعل القريض فقط شعرًا، وإن كان المصطلَحُ أن يجمع الشعرُ بين القريض والرجز، كما أنه جعل الرجز شيئًا غير الشعر .

إلا أنه حين سُئل عن أشعر الناس يقول: « العجاج و رؤبة »[4] فقيل له : «نحن نسأل عن الشعراء وليس عن الرجّازين».

ولعلّ التفرقة لم تكن مؤكدة تمامًا، وإن كنا نجد فى كتاب نوادر أبى زيد الفصول عن الشعر والرجز تبادل؛ فنجد (باب شعر) و(باب رجز).

فالرجز لم يكن لديهم فى منزلة القريض، بل كان أقلّ منزلة؛ إذ إنه كان سهل النظم حتى على البدوي الذي يحسن قول القريض، فأبو زيد يقول فى مقدمة نوادره إنه سمع القصائد من المفضل بن معمر الضبي، أما اللغات والرجز

---

(1) العمدة لابن رشيق ـ جـ1 ـ ص184 .

(2) اللسان مادة «قرض» جـ7 ص219.

(3) المزهر ـ جـ2 ص 224 ، جـ5 ص484.

(4) الأغاني ـ جـ21 ،ص81 ، ص89.

فسمعه من البدو. وهو حين يتحدث عن بشّار يقول: «كان راجزًا مقصدًا»[1]. كما أنهم كانوا يحرصون عند ذكر أرجوزة لأحد اصحاب الأراجيز أن ينصُّوا على أنها (شعر رجز)، وإن كانوا لا يقولون «شعرَ طويلٍ أو قصيرٍ» .

وفى صفحة عنوان «الغريب المصنَّف» لأبى عبيد بن سلام بيانٌ بمحتوى الكتاب جاء به: «وعدد الأبيات المُستشهد بها في الكتاب خمسمائة واربعة وتسعون بيتًا، وعدد أنصاف الأبيات ثلاثمائة وواحد وعشرون نصفًا، وعدد أبيات الرجز مائتان وثلاثة وخمسون بيتًا ».

ويشكو هشامُ المرِيَ لجرير من ذى الرُّمة قائلاً: «فما أصنع يا أبا حرزة. وهو يقول القصيد وأنا أقول الرجز، والرجز لا يقوم للقصيدة، فلو رفدتَني!»[2].

وكان أبو العلاء المعرى ينظر إلى الرجز والرجّاز نظرة استخفاف وازدراء كما يقول الأستاذ الجندي[3]، فنجده يقول فى رسالة الغفران (222): «والرجز من أضعف الشعر ...».

وذكر في ص 297 - 298 (من رسالة الغفران أيضًا): «إن ابن القارح يمر بأبياتٍ ليس لها سوقُ أبيات الجنة، فيَسأل عنها فيقال: هذه جنة الرجاز ... وفيها كل من غُفر له من الرجاز. فيقول:« تبارك العزيز الوهاب! لقد صدق الحديث المروي: إن الله يحب مَعالِيَ الأمور ويكره سَفْسافَها، وإن الرجز لَمِنْ سَفْسَاف القريض؛ قصّرتم أيها النفر فقصر بكم .

ثم يعرض له رؤبة فيقول له: ما كان أكلفكَ بقوافٍ ليست بالمعجبة! تصنع رجزًا.. من الحروف النافرة. ولم تكن صاحب مَثل مذكور، ولا لفظ يُستحسن.

---

(1) السابق ـ جـ3 - 63.

(2) السابق - جـ7 - ص61.

(3) الجامع جـ2 ص923 .

فيقول له رؤية: أتقول لي هذا، وعنّي أخذ الخليل، وأبو عمرو بن العلاء، وقد كنتَ في الدار السالفة تفتخر باللفظة تقع إليكَ مما نقله أولئك عنّى وعن أشباهي؟! فيقول له: لو شُبكَ رجزُك ورجز أبيك لم تخرج منه قصيدة مُستحسنة، وقد كنتَ تأخذ جوائز الملوك بغير استحقاق...».

إن أبا العلاء لم يقتصر على ذلك، بل عَمد في لزوم ما لا يلزم إلى غمز الرجز والرجّاز، كما لاحظ الأستاذ سليم الجندي[1]، ويشير إلى انتقاص رتبة الراجز عن الشاعر بقوله: (اللزوميات ص 174).

ومَنْ لَمْ ينلْ في القول رُتبةَ شاعرٍ تَقَنَّعَ في نَظْمٍ بُرتبةِ راجزِ

ويقول في (ص 173 من اللزوميات) :

ولم أَرقَ في درجاتِ الكريم وهل يَبلغُ الشاعِرَ الراجزُ

وأشار إلى انحطاط رتبة الرجز عن الشعر بقوله (ص171):

قصرت أن تُدركَ العلياء في شرف إن القصائدَ لم يَلحَقْ بها الرَّجَزُ

وقال في (الفصول والغايات جـ1 ص 319): «والرجزُ أخفَضُ طبقة من الشعر، حتى يُروى عن الفرزدق أنه قال: «إنّي لأرى طَرَافة الرجز ولكنى أرفعُ نفسى عنه» .

وقال اللعين المنقري للعجّاج :

أَبا الأَراجيز يا ابنَ اللؤم تُوعِدني وفى الأَراجيزِ خِلتُ اللوم والخَوَرُ

وقال في (الفصول والغايات ص 138): «في المنهوك خامس الرجز: وإنما يجيء في شذوذٍ من الشعر، ولم تُسمع فيه أرجوزة طويلة من المتقدمين ...

وزعم بعض الناس أنه لا يُحسب شعرًا. وقال قومٌ: الرجز ليس بشعر» .

ولم يكن اللغويون يقدّرون الرجزَ حقَّ قدره، بل كانوا يتحرّجون من الاستشهاد به على ظاهرةٍ لغوية أو نحوية؛ لِما يَطرأ على كلماتِ الرجز ولغته

---

(1) السابق جـ2 ص 924.

وتركيبِ جملته مِن أمورٍ لضرورة الوزن أو القافيـة. أو هكـذا كـانوا يُـصرّحون. فالأصمعيُ يقول: «لا يُعجبني شاعرٌ اسمُه الفضلُ بن قدامة يعنى أبا النجم»[1].

غير أن الأصمعي نفسَه يُنسب له رأىٌ آخَر يصرّح فيه بأنه يعجبه بعضُ رجز أبى النجم وإن كان بعض شعره الآخر ضعيفاً[2].

*****

الحقُّ أن الأمرَ لم يكـن متعلقًـا بالـصياغة الـشعرية أو بـالفحوى، وإنمـا كـان مرجعهُ إلى الذوق الشخصي المحض؛ إذ إنه يمكـن أن يكـون الحكـم نفـــه علـى شعر الكميت والطرمّاح وذي الرمة وابن قيس الرقيات[3].

وعلى الرغم من هذه النظرة غير الموضوعية لدى الكثيرين من اللغويين والنحاة، فإننا نجد بعضَ الآراء العادلة التى لا تَحيُّز فيها؛ فـسيبويه يقول: «اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز فى الكلام»[4].

وهذا هو رأى الفرّاء أيضًا فى كتاب «معاني القـرآن»[5]، كمـا نقـرأ في شـرح النقائض: «ويقولون النحويون: ليس الشّعر حُجةً فى النحو؛ لأن الشاعرَ يضطر فيُلجئه الاضطرار إلى أن يقول»[6].

---

(1) المزربانى: الموشح 213.

(2) راجع رمضان عبد التواب: تحقيق كتاب «الغريب المصنف»، رسالة دكتوراه، ميونيخ 1962 ص 455، وأولمان ـ ص218

(3) أولمان ص 218 .

(4) كتاب سيبويه – جـ1 ص7 س 19.

(5) جـ1 ص428 س12.

(6) شرح النقائض ص 552 س1.

كذلك يدلى صلاح الدين بن أيبك الصفدى (ت 1363م) برايه عند التعرض لظاهرةٍ لغوية لم تأتِ إلا في الرجز بقولـه: «فبابُها الشعر، وضرورة الشعر لا تكون قاعدة»[1].

وينقل أولمان رأيَ أبى حيان الغرناطى (ت 1344م) فى «منهاج السالك على ألفية ابن مالك » قولـه بأن القواعـد النحوية يجب أن تبنى علـى لغـة الكـلام المعتاد[2].

وهـذا هـو رأي ابـن منظـور (ت1311م) أيـضًا إذ يقـول معلقًـا علـى أحـد الأبيات: «شُدِّد للضرورة ولا يجوز مثله فى الكلام»[3].

أو يقول: «والدَّخْشَن في الكلام لا يُنَوّن، والشاعر ثقّل نونه لحاجته إليه»[4].

أو يقول: «ولم يَرَ بيتَ عُذافرٍ حُجةً»[5]

والحقُّ أن اللغويين والنحويين بصفة عامة لم يكونوا يكتفون بهـذه النظـرة إلى الرجز فقط، بل إنهم كانو يفرّقون بين الشعر القديم وشعر المحدَثين ، ولم يكونـوا يـتشهدون عادةً إلا بـالقرآن الكـريم والـشعر القـديم؛ فـابن الـكيت يقـول: «وقول الشاعر .. ليس بحجة ، إنما هو مُوَلَّد »[6].

كذلك نرى ابن الأعرابي حين يـسمع أرجوزةَ أبي تمام:

وعاذلٍ عذلتُه فـى عذلـه فظنّ أنى جاهلٌ مِن جهلِه

---

(1) الوافي بالوفيات، جـ1 ص17 س1.

(2) أولمان ص219 .

(3) اللـسان مادة «قطـن» جـ13 ص344، وقـد قـال ابـن منظـور ذلـك معلقـاً علـى قـول الشـاعر«قُطُنَّةٌ من أجود القُطْنُنّ ».

(4) اللـسان، مادة «دخشن» جـ13 ص151 ، شدد الشاعر في قولـه:

* حُدْبٌ حدابيرُ من الدَّخشَنّ *

(5) اللـسان مادة «ملح» جـ2 ص600.

(6) إصلاح المنطق ص313 س4 ، ص282 س1.

« يطلب مِن مُنشدها أن يكتبها له، ظانًا أنها من شعر هذيل »؛ لأنه ما سمع أحسن منها، وحين يسمع أنها لأبي تمام يصيح بالكاتب: «خرق خرق !».

وقد كان لأبى رياش القيسى الراويةِ السطوةُ الأدبية التى جعلت نسخَ ديوانيّ أبى تمام والبحترى تَقِلُّ بالبصرة فى وقته لتهجُّمه عليهما[1].

ولم يعبأ معظم المستشرقين أيضًا بالرجز، فنولدكه Nöldeke حين علّق على تحقيق بيتنر Bittner لديوان العجّاج يقول: «وبالرغم من أنني لا أهتم بالقيمة الشعرية لهذا اللون من الشعر، إلا أنه من المهم على أي حال أن نتعرفه بصورة أدق »[2].

ويقول أيضًا في مقدمة كتابه عن قواعد اللغة العربية الفصحى Zur Grammatik des klassischen Arabisch: «يجب أن يحترس المرء أشد الاحتراس من أن يستعين برجز المتأخرين في القواعد النحوية أو المعجمات اللغوية؛ إذ إن رؤبة قد أباح لنفسه ابتداع الكثير من التعبيرات اللغوية »[3].

«ومثل هذه الأراجيز ليست مصادر أصلية للغة الحقيقية؛ إذ إنها قلّما ترقى لمنزلة القصيدة »[4].

وبمناسبة الحديث عن الرجز وما ورد به من ألفاظ يقول: «وليست اللغة نفسها على شيء من هذا كلّه»[5].

كما يكثر من التشكيك في صحة اللغة أو إعراب الكلمات الموجودة بالرجز. كذلك نجد ركندورف Reckendorf في كتابه Zur arab. Syntax

---

(1) راجع د.هدارة : مقالات في النقد الأدبي (دار القلم 1964) ص 58، 59.

(2) أولمان ص4 ـ ، راجع العدد 50 سنة 1896 من مجلة المستشرقين الألمان ص 528.

(3) نولدكه، ص 2.

(4) فقرة 159 ملحوظة 3.

(5) ص 14، س7.

«عن النحو العربي» يهمل شأن الرجز . ويأخذ عليه أولمان[1] أنه حين الحديث عن «رب، فرب» لم يعتبر «بل رب» لأنها وردت في الرجز[2]، كما أنه قلّما كان يستشهد برجز ورد لدى سيبويه، وإن فعل فهو لا يستشهد به على أنه رجز.

كما يأخذ أولمان على أوجست فيشر (August Fischer) أنه لم يذكر في مجموعة مفرداته اللغوية المعروفة منذ 1907 أيَّ شاعر رجّاز . ومن ثم أغفلت المعجمات اللغوية التي بنيت على ما ورد لديه الكثير من الكلمات (مثل الجزأين الأولين من معجم اللغة العربية الفصحى Das klassische arabische Wörterbuch حيث لم يرد به الكلمات التي لم ترد إلا في الرجز مثل « كأباء » التي وردت برجز جندل بن المثنى الطُهْوِيّ[3]، « مكبل » ووردت لدى زفيان[4] « كثف » لدى رؤبة[5]، « وانكثام » لدى رؤبة أيضًا[6].

كذلك أهمل نيكلسون فى كتابه عن تاريخ الأدب العربى (طـ1907). بعنوان « التاريخ الأدبي للعرب »: Literary History of the Arabs الحديث عن رجز العجاج ورؤبة، و بذا أغفل تيارًا أدبيًا مهمًا في العصر الأموي.

وبالرغم من ذلك فقد بُذلت محاولات عديدة لإحصاء عدد القصائد التي نُظمت في البحور المختلفة في الجاهلية . قام بهذه المحاولة فرايتاج في كتابه « عن فن الشعر » (ملحوظة 15).

---

(1) ص 5.

(2) ركندورف ص190 .

(3) اللسان، مادة «برشق» - جـ10 ص19، وقد جاء في رجز جندل:

* أو انْ تُرَىْ كأباءَ لم تبرنشقى *

(4) اللسان جـ15 ص99 .

(5) 54، 106 .

(6) 54 ، 71 – اللسان جـ15 ص412 .

كما قام أيضًا ياكوب jacob[1] وبول شفارتز Paul Schwarz[2] في كتابه عن عمر بن أبي ربيعة (جـ4 ص174)، وكذا برونليش Bräunlich[3]؛ وترجع أهمية محاولة برونليش هذه إلى أنه أحصى أيضًا شعر الهذليين واعتنى بها بصفة خاصة، وكذلك محاولة فاديه Jean Vadet[4].

وعند برونليش أن الرجز لم يأت إلا لدى ساعدة (مرة) ، وأبى ذؤيب (مرة)، وامرئ القيس (أربع مرات)، وعامر بن الطفيل (مرتين)، والحطيئة (مرتين)، والأعشى (خمس مرات). أما أبو خراش والمنخل وأسامة بن الحارث والنابغة وعنترة وطرفة وعلقمة وأوس بن حجر وزهير فلم ينظموا فى الرجز قط.

غير أن أولمان يعدّ لامرئ القيس مقطوعةً مكوَّنة من عشرة أبيات[5] يقسم فيها على الانتقام، وثانية من ثلاثة أبيات، وأخرى من أربعة أبيات كما نسب آلفارت Ahlwardt لعنترةَ ثلاثة أبيات من الرجز وردت بمعجم البلدان لياقوت جـ2 ص1، ونسبت له أيضًا أربعة أبيات بالحماسة ص 673 س1،والأغاني جـ7 ص150.

كذلك نسب آلفارت للنابغة الذبياني ثلاثة أرجاز قصيرة ، وللنابغة الجعدي أربعة أرجاز قصيرة.

أما طرفة فلم ينظم فى الرجز إلا وهو صغير حيث قال:

---

(1) راجع بروكلمان – جـ1 ص23 .

(2) راجع في هذا كله كتاب أولمان – 220 وما يليها .

(3) مجلة الإسلام عدد 24 – 1937 – ص247.

(4) Contribution à L'Histoire de la Métrique Arabe, Arabica 2, 1955.

(5) أولمان – ص24 وما يليها .

يالَـــــكِ مـــــن قُبَّـــــرَةٍ بِمَعْمَـــــرِ
خـــلا لـــك الجـــوُّ فبيـــضي واصْـــفِرِي
ونَقِّـــــري مـــــا شـــــئتِ أن تُنَقِّـــــري
قـــد ذهـــبَ الـــصيادُ عنـــكِ فأبْـــشِرِي
لابُـــدَّ مـــن أخـــذِكِ يومـــاً فاصـــبري[1]

ووردت عن الشنفرى أرجوزتان صغيرتان، وعن عمرو بن كلثوم اثنتان أيضًا، وكذا عن جران العود.

ونسب إلى جرول بن أوس (الحطيئة، ت 650) رجز قاله على فراش الموت وإن كان يُشك فى نسبته إليه.

وعند أولمان أن من لم ينظم فى الرجز من شعراء الجاهلية هم: زهير وعلقمة والحارث بن حلّزة، وعمرو بن قميئة، وعبيد بن الأبرص، وعامر بن الطفيل، وسلامة بن جندل، وأوس بن حجر، وأبو خراش، والمنخل، وأسامة بن الحارث، والسموأل، وحسان بن ثابت[2].

ونسبة الرجز لدى الشعراء القدماء كما يحصيها برونليش لا تتجاوز 1,9٪، وهى لدى فاديه Vadet[3] لا تختلف عن هذا كثيرًا، فنسبة الرجز عنده 2,25٪، علمًا بأن المحاولتين اقتصرتا على دواوين شعراء القرون الثلاثة الأولى منذ أن بدأ الشعر العربي يصلنا مع إهمال شعر المنتخبات أو الأنثولوجي Anthologie أيضًا .

وقد لجأ برونليش أيضًا إلى إجراء الإحصاء على منتخبات من فهرس الشواهد، فعمد إلى حرف الباء فوجد أن الرجز يأتي 194 مرة أي 16, 5٪.

---

(1) الميداني جـ1 ص210، اللسان مادة «قبر» جـ5 ص69، الدميري جـ2 ص283 س17.

(2) الميداني جـ2 ص146؛ الأغاني جـ2 ص60 س8 ، ص196س11.

(3) راجع أيضاً – ص51 Hennri Fleisch, L' Arabe Classique, Beirut 1956.

على أن الإحصائية لا تمثل ما ورد بفهرس الشواهد من أبيات كما يقول اولمان[1].

وبالرغم من أن كبار الشعراء قبل الإسلام ابتعدوا عن الرجز أو لم ينظموا فيه إلا المقطوعات القصار قليلة العدد، إلا أن أحد الرجازين الجاهليين قد عُرف واشتُهر برجزه الذي وضعه في مصافّ هؤلاء. وهو الأغلب جشم بن سعد بن العجلي، وردَ اسمُه لدى الآمدي بالمؤتلف[2]. «الأغلب بن عمرو بن عبيدة بن الحارث العجلي»، وقد عمّر حتى بلغ سن التعين من عمره، كما يقول ابن قتيبة بالشعر والشعراء[3]؛ ولهذا نجد له ترجمة في كتاب المعمرين للسجستاني ص 98. وقد عاش حتى أدرك الإسلام، وتُوفي في غزوة نهاوند التى شهدها مع سعد بن أبى وقاص سنة 641. وقد قال عنه الآمدى: «وهو أرجز الرجاز وأرصنهم كلامًا وأصحهم معانى»[4].

وقد كان الأغلب أيضًا أكثرهم مفاحشةً ـ كما يقول أولمان[5]ـ ولعلّه اشتُهر بعد هجائه لمسيلمة الكذاب وسجاح .

ورد الرجز لدى ابن سلام الجمحي في «طبقات فحول الشعراء»[6]، وهو مكون من واحد وثلاثين بيتًا، كما رواه صاحب الأغانى[7].

---

(1) أولمان ــ ص220 . وراجع ما ورد بالصفحات السابقة من هذا الكتاب .

(2) ص23 ـ س5.

(3) ص 389 ـ س7 .

(4) المؤتلف ـ ص23 س7، الخزانة جـ1 ص333 س16 .

(5) ص26 .

(6) جـ2 ص740 – 742 .

(7) جـ18 ـ ص165 س15.

فهو أول من شبّه الرجز بالقصيد وأطاله بعد أن كان الرجز قبله يتكون من بيتين أو ثلاثة، يقال إذًا عند المفاخرة أو الهجاء أو المخاصمة، ومن رجزه :

نحن بنو عِجْلٍ إذ احمرّ الحَدَقْ ولَبِسَ الأبطالُ ماذِيّ الحَلَقْ

وثار للحرب عَجاجٌ فَسَمَقْ نحمي الذمار حين لا يحمى الفِرَقْ

ومنه أيضًا:

نحن جلبنا الخيل مِن غوار شَوازبًا يقذفن بالأمهار

تُردي بنا طوامحَ الأبصار يحملن تحت الرهج المُثار

كل كريمٍ فى الوغى مهصار أهل الندى والحِلم والوقار

كم فِيهمُ مِن بطلٍ مِغوار أشعثَ قد لِيحَ من الغوار

تنشقُّ عنه ظُلَمُ الغِمار تَمَزّقَ الليلُ عن النهار[1]

وقد قال عنه ابن رشيق (390 - 456) بالعمدة: « وأولُ من طوّل الرجز وجعله كالقصيد الأغلبُ العجلي شيئًا يسيرًا، وكان على عهد النبى ﷺ، ثم أتى العجاجُ بعدُ فافتَّن فيه. فالأغلب العجلي والعجاج فى الرجز كامرئ القيس ومهلهل فى القصيد»[2] .

وبجوار الأغلب العجلي نجد شاعرًا آخر معاصرًا له[3] اشتُهر بالأراجيز الطوال أيضًا، وهو لبيد بن ربيعة العامرى المولود فى 540 م والمتوفي أيام معاوية بين عامي 665-669؛ فقد رُويت عنه أربع عشرة أرجوزة، منها اثنتان تبلغ عدد أبياتها واحد وعشرون بيتًا، وثالثة عدد أبياتها ستة عشر بيتًا، واثنتان عدد أبياتها اثنا عشر بيتًا .

---

(1) تاريخ الأدب العربى لعمر فروخ - جـ1 - ص 274 ، 275.

(2) العمدة، جـ1 ص189.

(3) راجع فى هذا أولمان ص 26 وما يليها .

وفى الوقت نفسه نجد للشماخ معقل بن ضرار بن سنان بن أمية، (ت 651 م) رجزًا؛ فقد وردَ فى نهاية ديوانه تسع أراجيز، وإن كان بعضها قد نُسب إلى خيار ابن جزء او جندب أو جليح أو جعيل. وتكوّن هذه الأراجيز فى شكلها القصصي مجموعة غير محددة الموضوع تمامًا. وهى تقصُّ حكايات عن نساء يتهاجى بسببهن الشاعران .

ويُلاحظ أن هذه الأراجيز تمثل أجزاء من القصيد المعتاد؛ إذ إن بها ذكراً للنسيب والتنقل في الصحراء ووصف المها. وأطول الأراجيز ارجوزة « جليح » المكونة من أربعين بيتًا، وتليها ارجوزة «جعيل» ذات الثلاثين بيتًا، وأرجوزتان «للشماخ» بكلٍّ ثلاثة وعشرون بيتًا، وأرجوزة «لجندب» بها اثنان وعشرون بيتًا. أما الأراجيز الباقية فهى قصيرة.

كذلك نُسب للنمر بن تولب سبع أراجيز يشكو فيها إلى الرسول حاجته، وأنه يدفع للخيل باللحم لعدم وفرة العشب الأخضر لديه[1]، ولحميد بن ثور (ت 630) أرجوزة في مدح الرسول مكونة من اثني عشر بيتًا .

ويُنسب لعمرو بن سالم الخزاعي رجز من ستة عشر بيتًا يستحث فيه الرسول لفتح مكة[2]. كما يُنسب لأبى ذؤيب (ت 650) ثلاث أراجيز، ولأعشى ميمون (ت بعد 625) خمس أراجيز. أما أعشى بني مازن ويُدعى عبد الله بن الأعور: فيُنسب له أرجوزة من ثلاثة عشر بيتًا، يشكو فيها للرسول زوجتَه[3]، ورُويت لحرملة بن المنذر بن معديكرب بن حنظلة المُلقب بالزبيد الطائي، أرجوزةٌ من أربعين بيتًا في مدح علي بن أبي طالب وتشبيهه إياه بالأسد.

---

(1) البغال ص 98 س 12، والحيوان جـ7 ص48، والأغاني جـ 19 ص 159.

(2) سيرة ابن هشام - ص 806 ، تاريخ الطبري جـ1 ــ ص1621.

(3) الآمدي بالمؤتلف - ص 15 .

ومن ثم نرى أن فترة ما قبل الإسلام وما بعد ظهوره مباشرةً كانت فترةً حافلةً بالأراجيز، ولم يكن الأغلب العجلي الراجز الوحيد الذي نظم الأراجيز الطوال[1]، وإن كان الرجز قد وجد أوج ازدهاره بالنصف الأول من القرن السابع على أيدي العجاج ورؤبة.

* * *

(4) راجع أولمان - ص28.

وزن الرجز

تتكون تفعيلة الرجز من مقطعين طويلين متالين، يعقبهما مقطعٌ قصير وآخر طويل منبور. والمقطعان الطويلان الأولان يمكن أن يصبحا قصيرين، أما المقطعان اللذان يليانهما فلا يمكن أن يطرأ عليهما أي تغيير- إذ إنهما يكوّنان الجوهر الإيقاعي- إلا في التفعيلة الأخيرة في موضع القافية.

(أ) **فالوزن التام للرجز الثلاثي التفعيلة؛ أي الوزن الأكاتالكتي** Akatalektisch هو:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

اي: ـــ ـــ ∪ ⏑ / ـــ ـــ ∪ ⏑ / ـــ ـــ ∪ ⏑

بجعل نصف الدائرة للمقطع الصغير، والخط للمقطع الطويل.

مثل قول ذي الرمة:

* قِفا نُحَيِّ العَرَصاتِ الهُمَّدَا *

ولما كان المقطعان الأولان الطويلان يمكن أن يصبحا قصيرين أمكن أن ننص على ذلك بالميزان العَروضي بوضع نصف الدائرة والخط معًا في الموضع الذي قد يتغير المقطع الطويل فيه ليصبح قصيرًا؛ أي :

⏑ ∪ ∪ / ⏑ ∪ ⏑ ⏑ / ⏑ ∪ ⏑ ⏑

وقد يحذف آخر الوتد المجموع في آخر تفعيلة مع إسكان ما قبله؛ أي تأتى التفعيلة الأخيرة (مستفعل) وتصبح (مفعولن)، وهو ما يسمى بالشكل الكتالكتى Katalektisch ؛ أي الذي يلحقه القطع، وهو :

مستفعلن مستفعلن مفعولن

ـــ ∪ ⏑ / ⏑ ∪ ⏑ ⏑ / ⏑ ∪ ⏑ ⏑

مثل:

* إن كان إثمٌ فعلى قضاعة *

وقد يلحق التفعيلة الأخيرة أيضًا البتر، فيُحذف السببُ الخفيف وآخر الوتد

المجموع مع تسكين ما قبله، فتتحول (مستفعلن) إلى (تفعل)، وتصبح (فعلن)، وهو ما يُسمى بالشكل البراخي كتالكتي Brachykatalektisch، وهذا نادر جدًا.

مستفعلن مستفعلن فعلن

— ◡ / ◡ ◡ ◡ ◡ / ◡ ◡ ◡ ◡

ومثاله قول رؤبة:

راحت وراح كعصى الشـــــيابْ

بنا تميما يكشف الضبـــــابْ

على أنه من الصعب التحقق من وجود «البتر» دائمًا ما لم يكن الراجز ناصًا على أن آخر الشطر ساكن، أو كانت القراءة بإطلاق حركة الروي تتبُّب في إقواء القافية؛ (أي تتغير حركة الروي بالضم أو الفتح أو الكسر خلافًا للحركة بائر الرجز). وقد أورد هولشر[1] نوعًا رابعًا لحق «الترفيل» بآخر تفعيلة منه؛ أي تلحقها زيادة سبب خفيف بآخرها فتصبح (مستفعلاتن)، وهو ما يُسمى بالشكل الهيركتالكتى Hyper Katalektisch؛ أي أن الوزن يصبح :

مستفعلن مستفعلن مستفعلان

◡ ◡ ◡ — / ◡ ◡ ◡ ◡ / ◡ ◡ ◡ — ◡ —

ومثّل له بمثلَين وردا لدى امرئ القيس وهما:

أبلغ شهابًا بل أبلغ عاصما

هل قد أتاك الخبرُ مالِ

وقوله:

لم تسْبنا خَيْلُكُم فيما مضى

حتى استفأنا الحي من أهلٍ ومالى[2]

ولكن هذين المثلين لا يمكن أن ينهضا للدلالة على أن «الترفيل» يلحق وزن الرجز.

---

(1) ص 380.

(2) الديوان، ص 157 .

وقد تعرض أولمان[1] لمحاولة هولشر هذه، فبيَّن أن المثلين وردا في صدد المطارحة الشعرية، ولا دليل على صحتهما، فضلاً عن أن الروايات المختلفة التي وردت فيهما تجعل التثبت من وزنهما العروضي مستحيلاً.

(ب) وإلى جوار الرجز التام نجد الرجز المكون من تفعيلتين، ويُسمى منهوك الرجز؛ أي:

مستفعلن مستفعلن

– ∪ ∪ ∪ / – ∪ ∪ ∪

ومثاله قول زرقاء اليمامة:

يا ليت ذا القطا ليهْ
ومثلَ نصفِ مَعِيهْ
إلى قطاة أهليهْ
إذا لنا قطاميهْ[2]

وقول دريد بن الصمّة يوم هوازن:

يا ليتني فيها جَذَعْ
أَخُبُّ فيها وأضعْ

والشكل الكتالكتي Katalektisch؛ أي الذي يلحقه «القطع» بالتفعيلة الثانية لتصبح (مفعولن) يصبح وزنه:

مستفعلن مفعولن

– ∪ ∪ ∪ / – ∪ ∪ —

ومثاله:

إنّ لنا لَكَنَّهْ
مِقْنَةً مِفَنَّهْ
مِنْتِجَةً مِعَنَّهْ[3]

---

(1) أولمان، ص 15.

(2) سيرة ابن هشام جـ4 ص30، الأغاني جـ9 ص165، جـ11 ص36.

(3) اللسان، مادة «بقق» جـ10 ص23 .

كما تروى فيه لزرقاء اليمامة رواية أخرى تجعلها في هذا الشكل العَروضي؛ أي:

ليــت الحمـام ليـه

ونـــصفه قديـــه

إلى حماتيـــــــه

ثَمْ الحمـام ميـه[1]

كـــذلك ورد في منهـــوك الرجـــز شـــكل مبتـــور؛ أي براخـــي كتـــالكتي Brachykatalekisch فيصبح الوزن العَروضي:

مـــتفعلن فعلن

∪ ∪ ـ ـ / ∪ ـ ـ

ومثاله رثاء نـــاء ثقيف:

الا ابكـــين دُفَّـــاع

أســـلمها الرُضَّـــاع

لم يحـــنوا المِـصَاع[2]

ومثاله رثاء أحد الجرهميين للحارث بن ظالم :

يـــا حـــار جنيـــا

حُـــرًا قِطـــاميًا

مـــا كنـــتَ نَزْعيًا

في البيـتِ ضِـجعيًا[3]

(جـ) **وثمة رجز يتحد فيه الرجز التام والمنهوك** مثل قول إحدى بنات الفند الزماني:

---

(1) الأغاني جـ9 ص165 س11، جـ11 ص36 س7.

(2) تاريخ الطبري جـ1 ص1692.

(3) الأغاني جـ10 ص29، جـ11 ص119.

وغـــى وغـــى وغـــى وغـــى
حـــرّ الحَـــرَارُ والتظـــى
وملـــت منـــه الربـــى
يـا حبـذا المحلّقـون بالـضحَى

ومثل قول عنترة:

أنـــا الهجـــين عـــنترهْ
كـــلّ امـــرئ يحمـــى حِـــرَهْ
اســـوَدَهُ وأَحْمَـــرَهْ
وَالشُّعْرَاتِ المنفِـذاتِ مَـشْفَـرَهْ[1]

(د) وثمة رجز مكون من تفعيلة واحدة يسمى بمقطّع الرجز، وزنه العروضي هو:

مـستفعلن

ومثاله قول سَلم الخاسر:

موســـى المطـــر غيـــثٌ بكـــر
يحيـــي البـــشر ثـــم انهمـــر
ألـــوى المـــدر كـــم اعتـــر
ثـــم ايتـــر وكـــم قـــدر
ثـــم غفـــر عـــدلٌ الـــير
بـــاقي الأثـــر خـــيرٌ وشـــر
نفـــعٌ وضـــر خـــيرُ البـــشر
فـــرعُ مُـــضَرْ بـــدرٌ بـــدَرْ
والـمـفـتـخـــر إِلـمَـــن غَـبَـــر[2]

---

(1) اللسان مادة «حرح» جـ2 ص432 .

(2) ابن رشيق : العمدة جـ1 ص 185 (بيروت).

والجوهري يُسمّي هذا النوع «المقطّع»، ومنه قول علي بن يحيى أو يحيى بن على المنجم:

طيـــف ألَـــمَ بـــذي سَـــلَمْ
بعـــد العـــتم يطـــوى الأكَـــمْ
جـــادَ بفَـــمْ وملتـــــزم
فيـــه هـــضم إذا يُـــضَمْ

* * *

موضوعات الرجز قبل الإسلام

إذا أحصينا عدد الأراجيز التي وردت في ديوان الحماسة وجدنا أنها سبعٌ وعشرون أرجوزة: تسعٌ منها في باب الحماسة، وواحدة في الهجاء، واثنتان في الأضياف، وأخريان في السير والنعاس، ووردت ثلاث عشرة في المُلَح (وبعضها يرجع إلى عصور متأخرة)[1].

1ـ **أما عن الرجز في الحماسة، ففي بداية النزال** يصيح الفارس صيحة الحرب، ويرتجز متحدثًا عن شجاعته وإقدامه وثباته وشدة بأسه، موجهًا اللعنات إلى خصمه متوعدًا إياه بالويل وسوء المصير؛ ليجعله غير ثابت الجأش عند النزال، وغالبًا ما يتكون الرجز من ثلاثة أشطار يبدأها الراجز بالتعريف بنفسه قائلاً: أنا «.....» مختمًا إياها بالحديث عن شجاعته.

وقد يكون الرجز بعد جزء من النزال؛ مثل قول أبي حيان الفزاري ودعان بن محرز بن قيس:

أنا أبو حية واسمي ودعان
لاضَرَعٌ طِفل ولا عَوْدٌ فان
كيف ترى ضربي رؤوس الأقران[2]

وقول ابن عمرو متحدثاً عن نفسه وفرسه واسمها الدَّموك:

أَنا ابنُ عمرٍو وَهِي الدَّمُوكُ
حمراءَ في حاركِها سُموكُ
كأن فاها قتبٌ مفكوكُ[3]

وقول عمرو بن مرة وهو أحد الصحابة مقدمًا عشيرته:

نحن بنو أمِّ البنينَ الأربعهْ
ونحن خيرُ عامر بن صعصعه[4]

---

(1) راجع أولمان، ص 18.

(2) المؤتلف للآمدي، ص 146 .

(3) اللسان، مادة «دمك» ج10، ص 429 .

(4) ابن قتيبة، المعارف ص43.

وقد يرتجز أحد الأشخاص ليُحَمِّس أقرانه عند النزال ويحمل عنهم عبء الارتجاز، مثل:

يا مُرُّ قاتِلْ سوفَ أكفيكَ الرجزْ
إنّك منّي لاجئٌ إلى وَشَزْ
إلى قوافٍ صعبةٍ فيها عَلَزْ[1]

ومنه ما يُنسب إلى النبي ﷺ :

أنا النبيُّ لا كذبْ
أنا ابن عبد المطلبْ[2]

وما نُسب إلى أحد ملوك حمير في الأساطير التي رويت عنهم:

أنا ابن قحطان الهمامُ الأقيل
لستُ بنَكّالٍ ولا مامّل[3]

وثمة **نوع ثان من الرجز الحماسي يبداه المرتجز بقوله؛** (سائل....) مثل قول عَرْفجَة ابن أَبرد الخُثَعَمي:

سائلْ بني عَكٍّ وسائل كلبا
والحميريّين وسائل شعبا
كيف رَأونا إذ أرادوا الضربا[4]

والنوع الثالث من الرجز الحماسي يخاطب فيه الراجزُ صاحبتَه ويطلب منها مشاهدته عند النزال؛ مثل قول المختار بن أبي عبيد:

قد علمَتْ بيضاءُ حسناءُ الطَلَلْ
واضحة الخدين عجزاءُ الكَفَلْ
أني غداةَ الرّوعِ مقدامٌ بَطَلْ[5]

---

(1) اللسان، مادة «وشز» جـ5 ص 449.

(2) النقائض، ص 403 / ابن سعد، جـ4 ق1 ص35 س18، الطبري، جـ1 ص 1662 س8.

(3) الجرهمي، اليمن، ص316.

(4) المنقري، صفين، ص 437.

(5) المرزباني، معجم الشعراء، ص337 .

والنوع الرابع ما ترتجزه نساء القبيلة اللاتي تقفن خلف المحاربين من رجالها لتحمس الرجال وتهجون الأعداء، وأشهر ما عُرف من الرجز ما قالته هند بنت عتبة في غزوة أحد:

نحنُ بناتُ طارق
نمشي على النمارق
والدُّر في المخانق
والمسك في المفارق
إن تُقبلوا نُعانق
أو تُدبروا نُفارق
فراقَ غيرِ وامقِ[1]

والخامس منه ما يقسم فيه المرتجز على الأخذ بالثأر مثل قسم الراجز أن ينتقم لقتل عمه عامر بن عبيد:

إني لَعَمرُ طَيرك الكَنُوسى
وأميرَك الملجلجِ الرميسِ
لأرفعَنْ ذكر بني الدبيسِ
بضَربةٍ أو طعنةٍ خلوصى
تَفْاحَةٍ كذنب الشموسى[2]

2ـ **ويقابل الرجز في الحماسة الارتجاز لهجاء الخصم وثلبه المحاسن وتعداد عيوبه**، وإن كان كثيراً ما يجنح الراجز إلى السباب وذكر أعضاء الجنس بصورة مقززة، مثلما ورد لدى الأغلب العجلي في هجاء سجاح زوجة مسيلمة[3].

---

(1) الأغاني، جـ11 ص126 ، سيرة ابن هشام ص562.

(2) ديوان الهذليين ص 224 .

(3) طبقات فحول الشعراء للجمحي، جـ2، ص740،-742، ياقوت بمعجم البلدان جـ 1 ص674 س9، اللسان مادة «عرفط» جـ 7 ص 350، ص 376، جـ4 ص123، قطرب بالأضداد، ص 274 ، والفراء بمعاني القرآن، جـ 1 ص 161 .

3ـ واستعمل الرجز أيضاً في أغاني العمل عند سقى الإبل، ورفع الماء من البئر، مثل:

قـد عَلِمَـتْ دَلْـوُ بـني منـافِ
تَقْويم فَرْغَيْها عن الجِحـافِ[1]

وثمة اغنيتان تغنَّت بهما القوطية بنت بشر عند رفع الماء مـن البئـر[2]، وكـذا لأحد البدو في المناسبة نفسها[3]، ولدى ابن قتيبة بالشعر والشعراء رجز للعماني وهو يسقى الإبل[4]، وكذا لدى ابن المعتز بالطبقات[5]: كذلك كان حادي الإبل يتغنَّى بالرجز وهو يسوق الإبل مثل:

لو قد حداهنّ أبـو الجُـودِيّ
برجـــزٍ مُـــنْحَنْفِرِ الـرَّوِيّ
مُستوِياتٍ كَنَـوى البَرْنـي»[6]

ويمكن ان نضم إلى هذا اللون الأرجوزة التي كانت ترقص بها هند بنت عتبة زوجة أبى سفيان بن حرب ابنها عبد الله بن الحارث بقولها:

لأُنكِحَـــنَّ بَبْـــهْ
جاريـــةً خِدَبـــهْ
مُكْرَمَـــةً مُحَبَّبـــهْ

---

(1) اللسان، مادة «جحف» جـ9، ص21.

(2) الأغاني جـ1 ص 134 ،جـ1 ص335.

(3) الأغاني جـ2 ص99، ص287.

(4) الشعر والشعراء، ص755، والعماني هو محمد بن ذؤيب الفقيمي، ولم يكن من أهل عُمان، وإنما قيل له عماني لأن دُكَيْنًا الراجز نظر إليه وهو يسقي الإبل ويرتجز، فرآه غليمًا، مصفر الوجه ضريرًا مطحولاً، فقال: من هذا العماني؟ فلزمه الاسم. وإنما نسبه إلى عمان لأن عمان وبَيَّه، وأهلها مصفرة وجوههم مطحولون.

(5) ص 110 .

(6) اللسان، مادة «جود» جـ3 ص 138 – ومادة «جوذ» جـ3 ص482، وقد ورد الاسم بالصورتين «أبو الجوديّ» و«أبو الجوذيّ».

تَجُــبّ أَهــل الكعبــه[1]

ومثلها ما ورد عن بدوية:

أَشْــبه أَبــا أُمّــك أَو أَشْــبه عمــلْ
ولا تكـــونَنّ كَهِلّـــوفٍ وَكَـــلْ
يُــصبحُ في مَــضْجَعِه قــد انجــدلْ
وارْقَ إلى الخــيرات زنــآن الجبــل[2]

4ـ **واستعمل الرجز في التعاويذ والرقى**؛ مثل ما ورد عن زرقاء اليمامة فيما سبق، ومثل ما ورد لدى النويري بنهاية الأرب:

كانـــت عليـــه نُفَـــرَهْ
ثعالـــــبٌ وَهِـــــرَرَهْ
والحيضُ حيضُ الــعُمُرَهْ[3]

5ـ **كما استعمل في الأحاجي واللعب بالألفاظ**؛ مثل ما ورد باللــسان :

* عَوْدٌ على عَوْدٍ على عَودٍ خلق[4] *

ومثل:

وقــبرُ حــرب بمكــانٍ قفــرٍ وليــس قرب قبره من قَبْرِ[5]

* * *

(1) الكامل 616، سمط اللآلي، جـ 2 ص 653، الجرجاني، أسرار البلاغة، ص374.
(2) إصلاح المنطق، ص 173.
(3) نهاية الأرب، جـ3 ص120.
(4) اللــان مادة «عــود» جــ3 ص31: العــود الأول: رجــل مـــن، والثــاني: جمــل مـــن، والثالث: طريق قديم .
(5) البديع لأسامة بن منقذ ص 161 ، فيك: العربية، ص65 .

أهمية رجز ما قبل الإسلام

بالرغم مما أوردناه قبلُ عن إعراض اللغويين والنحويين عن الرجز وعدم اهتمام الرواة بروايته، وبالرغم من أن كبار الشعراء قبل الإسلام لم ينظموا فيه إطلاقًا، وأن نظم بعضهم لم يتعد المقطوعات القصار قليلة عدد الأبيات، وبالرغم من أن الإحصاءات التي أوردناها بنسبة الرجز إلى غيره من أوزان القريض، والتي تُدلّل على أن هذه النسبة ضئيلة جدًا، ولا تتجاوز أكثر من 2.5 % ، إلا أن هذه النسبة لا تمثل ما ورد بالشعر القديم تمامًا كما قلنا؛ ففهرس الشواهد لا يذكر إلا الأبيات التي اختارها النحويون شواهد على قاعدة ما أو النَّص على استثناء منها.

وقد قام هنري فلايش Henri Fleisch [1] في كتابه L' Arabe classique بإحصاء نسبة البحور في أبيات الشواهد التي ذكرها كل من الأصمعي وابن السكيت في كتابيهما (الأضداد)؛ فكانت نسبة الرجز 30 %. أما بالمعجمات اللغوية فقد أحصى أولمان الشواهد باللسان؛ فوجد أن الرجز يمثل 29 % منها، والطويل30 %، والبسيط 11%، والكامل 10%، والوافر 9 %.

وهو يلاحظ أن كل بحر يؤثر أصواتًا لغوية معينة في الروي، فالرجز يؤثر استعمال الضاد والظاء رويًا، ولا ينظم كثيرًا في الباء والنون. وهذه ملحوظة مهمة جدًا عند دراسة الأوزان وعلاقتها بالأصوات اللغوية في القافية .

ومن الجدير بالملاحظة أيضًا أنه أحصى عدد الشواهد المنسوبة التي وردت لدى ابن منظور، فوجد أنه استشهد برؤبة1041 مرة، ناصًّا عليه بالاسم، فضلاً عن بضع مئات من أبيات رؤبة استشهد بها دون نسبتها إليه؛ أي أنه استشهد برؤبة أكثر من غيره باللسان. وكذلك ورد اسم ذي الرمة لديه 985 مرة، وأعشى ميمون 874 مرة، وابن مقبل 355 مرة، والطرماح 311 مرة، وابن أحمر

---

(1) أولمان، انظر ص 218- 232 .

الباهلى 278 مرة، وجميعهم ممن شهد لهم بالفصاحة . أما العجاج فقد استشهد به ذاكرًا اسمه 714 مرة.

ويتضح لنا مما سبق ذكره من إحصاءات في شواهد النحو وكتب اللغة، أن النحويين واللغويين اهتموا بالرجز واحتفلوا به وأكثروا من الاستشهاد به بكثرة لا تتساوى مع نظرتهم له، بل إنهم اهتموا به أكثر من القريض الذي فضلوه على الرجز، ومن ثم يلاحظ أولمان[1] ان نظرتهم اللغوية موجهة بنسبة غير عادية إلى ناحية أدبية شاذة exzentrisch Litereturrichtung، وأن قواعدهم ونظرياتهم اللغوية نشأت عن شيء لا قيمة له am untauglichen Objekt، ومن ثم فالصورة التي يعرضونها للغة العربية في أعلى درجاتها صورة مهزوزة Zerrbild.

ولعلّنا نتمثل الرحلات التي كان يقوم بها اللغويون في البادية، ومنها أخذ النحويون عن البدو والأعراب اللغة التي يقعّدون عليها، ويُبني الخلاف بين البصريين والكوفيين على ذلك، وكيف أن أكثر ما نقلوا عن البدو والأعراب كان رجزًا. بل لعلنا نتمثل أيضًا كتاب «الخصائص» لابن جنى وكيف أنه ألّفه على طريقة الفقهاء، وجعل للسّماع والقياس منزلة؛ فما أُخذ عن العرب صحيح ويُقاس عليه .

كلّ هذا يُبين كيف أن النحويين واللغويين كانوا يسجلون لغةً غير لغتهم، ولم تكن منطوقة في محيطهم بالحضر، بل إن الأعرابي لو خالط الحضري ما أخذ بلغته؛ ولهذا فإن من البديهي أن يثيرهم الغريب من اللغة ويجذبهم تمامًا، مثل الذين يسجلون اللهجات الحديثة الآن؛ إذ يمكن أن نسمع منهم مالم يسمعه صاحب اللهجة ولا يعرفه. وإنما جمعوه لغرابته، حتى ولو كان لا يمثل ظاهرة جماعية؛ فالألفاظ الغريبة تجذبهم، والتركيبات اللغوية غير المعتادة التي يجدونها

---

(1) السابق، ص 225 .

يسارعون إلى تدوينها.

فالشواهد إذاً لم تكن مثالاً يُحتذي به، ولم تكن ترقى لتكوين قاعدة أو شرح كلمة، بل كانت تمثل ظاهرةً لغوية أو نحوية غريبة لا يصح أن يقاس عليها، ولم يحدث ذلك في كتب اللغة المتخصصة فحسب؛ مثل كتاب «الجيم» لأبي عمرو الشيباني، و «الغريب المصنف» لأبي عبيد، و «الفارق» للزمخشري، ولكن كُتب المعجمات العادية أيضًا – كما يلاحظ أولمان – ليست إلا كتب غريب. وفي هذا نصيب من الصحة .

ومن هذا كلّه نتبين أن ما وصل إلينا من رجز ما قبل الإسلام لا يمثل بالضرورة جيد شعر الرجز في هذا العصر، بقدر ما يمثل غرابة اللغة والنحو، أو الاستعمال الشاذ لهما [1].

* * *

(1) تناولت هذا الموضوع بإسهاب في كتابي (القافية والأصوات اللغوية).

ثانيًا: القريض

القريض لغةً، كما ورد بالقاموس المحيط، ما يرده البعير من جِرته[1]، والقريض: الشعر... وكانت الصحابة يتقارضون من القريض للشعر.

وهو كما يقول النحاس عند أهل اللغة العربية: «الشعر ليس برجز، يكون مشتقًا من (قرض الشيء) أي: قطعه، كأنه قطع جنسًا».

وقال أبو إسحاق: «وهو مشتقٌ من القرض، أي القطع والتفرقة بين الأشياء، كأنه ترك الرجز وقطعه من شعره»[2].

فالقريض يُطلق على أوزان الشعر جميعًا دون الرجز، ويُسمَّى ما ينظم في هذه الأوزان قصائد، واحدتها قصيدة؛ وهي - كما ورد بالقاموس المحيط: «ما تم شطر أبياته، وليس إلا ثلاثة أبيات فصاعدًا، أو ستة عشر فصاعدًا».

على أنه يطلق على الأرجوزة قصيدة كما يقول ابن رشيق: «فعلى كل حال تسمى الأرجوزة قصيدة، طالت أبياتها أو قصرت، ولا تسمى القصيدة أرجوزة إلا أن تكون من أحد أنواع الرجز التي ذكرت[3]، ولو كانت مصرعة السطور كالذي قدمته، فالقصيد يطلق على كل الرجز، وليس الرجز مطلقًا على كل قصيد أشبه الرجز في الشعر»[4].

فابن رشيق في هذا الموضوع يجيز إطلاق القصيد على الرجز وإن كان يقول في موضع آخر: «والراجز قلما يقصد، فإن جمعهما كان نهاية، مثل أبي النجم، فإنه كان يقصد، وأما غيلان[5] فإنه كان راجزًا ثم صار إلى التقصيد، وسُئل عن

---

(1) جرة بالكسر: ما يفيض به البعير فيأكله ثانية .

(2) ابن رشيق، العمدة جـ 1 ص 184، دار الجيل – بيروت 1982 .

(3) أي تكون من مشطور السريع أو منهوك المنسرح مثلاً؛ أي ليست رجزًا اصليًا .

(4) العمدة، جـ1 ص184 .

(5) أي: ذو الرمة .

ذلك فقال: رأيتني لا أقع من هذين الرجلين على شيء، يعني العجاج وابنه رؤبة، وكان جرير والفرزدق يرجزان، وكذلك عمر بن لجأ كان راجزًا مقصدًا، ومثله حميد الأرقط، والعمانى أيضًا، وأقلهم رجزًا الفرزدق .

وليس يمتنع الرجز على المقصد بامتناع القصيد على الراجز، ألا ترى أن كل مقصد يستطيع أن يرجز، وإن صعب عليه بعض الصعوبة، وليس كل راجز يستطيع أن يقصد، واسم الشاعر وإن عمَّ المقصد، والراجز فهو بالمقصد أعلق، وعليه أوقع، فقيل لهذا شاعر، ولذلك راجز، كأنه ليس بشاعر، كما يقال خطيب أو مرسل أو نحو ذلك»[1].

ويتضح من النص أن القصيد ليس بالرجز وأنه يطلق على ما ينظم بأوزان القريض، فما المقصود بالقصيد إذًا ؟.

يرى لندبرج Landberg[2] أنها الشعر المقصود، وأنها تعبر عن المدح أو الذم.

أما الفريد بلوخ Alfred Bloch[3] فيرى أنها أغنية سفر تحوى وفادة أو سفارة أو خبرًا معينًا يريد الشاعر إيصاله للسامعين.

أي أن كِلا الرأيين يتعلق بفحوى الشعر وليس بقالبه أو بالشكل الخارجي له، كما يرى فايل Weil[4]؛ فهو يرى أن اشتقاق الكلمة لا يتبين منه الدلالة على الفحوى وإنما على الشكل؛ إذ إن القصيدة مغايرة لما عُرف من السجع الذي تطور عنه الرجز بعد ذلك.

والقصيدة تتميز عن الرجز كليةً فهي :

أولاً: ليست منتشرة انتشار الرجز.

ثانيًا : ليست تعبيرًا عفويًا كردِّ فعل لانفعال عاطفي ، ولكنها تعبير عن فكر

---

(1) العمدة، جـ1 ص185.

(2) Arab .III ، 34 .

(3) Asiatische Studien, Bern, 1948, S. 170. .

(4) Grundriss u. System, S. 16

متانٍ عميق.

ثالثًا: لا تكون قصيرة جدًا مثل الرجز، بل لا يصح أن يقل عدد أبياتها عن عدد معين.

رابعًا: أنها مكونة من أوزان مختلفة البناء، وليس من مجرد تتابع مقاطع قصيرة وطويلة مثل الرجز.

خامسًا: أنها يمكن حفظها وروايتها بسهولة.

وقد قال ابن جني: «سُمى قصيدًا لأنه قصد واعتمد»[1] .

أما كلمة (بحر) التي تُطلق على الوزن العَروضي ، فقد قيل لأنه «شبيه بالبحر»، فهذا يغترف منه ولا تنتهي مادته، وبحر الشعر يورد عليه من الأمثلة ما لا حصر له»[2].

وهذا ما نقله فرايتاج أيضًا في كتابه[3]مقارنًا بحر الشعر بالبحر الذي لا ينضب ماؤه.

إلا أن البحر لغة هو ما لا تنقطع مياهه عن الفيضان، أو هو النهر العظيم الذي تتوالى أمواجه، وهذا ما ارتضاه فايل في كتابه، مقارنًا الكلمة بمقابلها في عبرية القرون الوسطى Bahar[4]؛ أي الجاري الذي له موج متكرر دائم .

* * *

(1) تاج العروس، جـ 4، ص 354 .

(2) أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ص 37.

(3) Darstellung der arab. Verskunst, S. 125 .

(4) Gesenius, S. 489 .

الأوزان التي نظم فيها الشعر قبل الإسلام

إذا راجعنا الإحصاءات التي أوردناه قبلُ، وجدنا أن الشعراء قبل الإسلام لم ينظموا في أربعة أوزان من أوزان الخليل، وهى: المضارع، والمقتضب، والمجتث، والمتدارك. وأن أربعة أخماس ما نُظم من الشعر القديم كان في الطويل، والكامل، والوافر، والبسيط .

وجاء في كتاب «أهدى سبيل إلى علمي الخليل»: «لاشك أن المتتبع لأوزان الشعر العربي يجدها تختلف في الورود كثرةً وقلة، وقد سبق أن نقلنا عن المعرّى أنه يقول: إن أكثر أشعار العرب من الطويل والبسيط والكامل. وهذا صحيح يدل عليه الاستقراء. وقد ذكروا أيضًا أن المديد قليل الاستعمال؛ لثقل فيه إلا عروضه الثالثة، كما ذكروا أن الزجّاج قال عن المضارع والمقتضب: إنهما قليلان جدًا في الشعر العربي، حتى أنه لا توجد قصيدة منهما لعربي، وإنما يروى منهما البيت والبيتان.

كذلك بحر المتدارك قليل في القديمة، وقلته هي التي حملت الخليل على إنكاره وعدم عده بين بحور الشعر. وإثبات الأخفش له لا يدل على كثرة وروده، بل إنه تمسك ببعض شواهد صحت عنده، فهو لا ينكر ندرته»[1].

فإذا ما نظرنا إلى الأوزان كثيرة الورود بالشعر الجاهلي وهى الطويل والبسيط والكامل والوافر، وجدنا ما يلي:

اولاً: يقع الطويل والبسيط منها في الدائرة الأولى من دوائر الخليل، وتسمى بدائرة المختلف، ويقع معهما المديد. أما البحران الآخران، وهما المستطيل والممتد فمهملان .

---

(1) محمود مصطفى، ص110.

ثانيًا : الكامل والوافر يقعان في الدائرة الثانية ، وهـي دائرة المؤتلف ، وهـي مـدسة التفاعيل، ومعهما بحر مهمل يـسمى المتوفر.

أما الأوزان قليلة الدوران في الشعر، فهي موزعة كالتالي:

أولاً: المديد بالدائرة الأولى، وهى دائرة المختلف.

ثانيًا: الهزج والرمل بالدائرة الثالثة؛ أي دائرة المجتلب، وهى الـدائرة الـتي بهـا بحر الرجز أيضًا، وهى مـدسة التفاعيل .

ثالثًا: الـسريع والخفيف في الدائرة الرابعة، وهـى مـدسة التفاعيـل، وتـسمى دائرة المشتبه.

رابعًا: المتقارب في الدائرة الخامسة، وهى مثمنة التفاعيل .

وتقع الأوزان التي لم ينظم فيها شعراء ما قبل الإسلام في الدائرتين الرابعة والخامسة.

أولاً: المضارع والمقتضب والمجتث في الدائرة الرابعة .

ثانيًا: المتدارك في الدائرة الخامسة.

* * * * *

ويُلاحظ أن دوائر الخليل قد وُضعت بطريقة تغطى في كلٍّ منها كـل المقـاطع الصغيرة والطويلة. كما يُلاحظ أن عدد الأصوات الـساكنة في الـدائرة الأولى في كل شطر من أوزانها الثلاثـة: الطويـل والمديـد والبـسيط هـو أربعـة وعـشرون صوتًا ساكنًا، على حين أنه في الـدائرة الخامـسة؛ أي دائـرة المتقـارب والمتـدارك عشرون فقط . أما عددُ الأصوات الـساكنة في أشطر بحور الدوائر الأخرى، فهـو واحد وعشرون[1].

وقد ضم الخليل هذه الأصوات الـساكنة جـاعلاً إياهـا في تفعـيلات ثمانيـة،

---

(1) فايل، ص 18.

الأصل فيها – فيما نرى – جوهر الإيقاع المسمى عنده وتدًا :

(أ) يضم إليه سببًا خفيفًا (أي مقطعًا طويلاً [1]) قبله أو بعده، فيحصل على تفعيلتين من خمسة أصوات ساكنة، وهي فعولن(∪ ⏑ —)، فاعلن (— ∪ ⏑)

(ب) أما التفعيلات الأخرى، وعددها خمسة، فحصل عليها كالتالي، وكلها مكونة من سبعة أصوات:

1- يضم قبل جوهر الإيقاع سببين خفيفين (مقطعين طويلين)، أو سببًا خفيفًا وآخر ثقيلاً (مقطعًا طويلاً واثنين قصيرين)، فيحصل على تفعيلتين من سبعة أصوات، وهما :

مستفعلن (— — ∪ ⏑) متفاعلن (∪ ∪ — ∪ ⏑).

2- يضم بعد جوهر الإيقاع سببين خفيفين (مقطعين طويلين) أو سببين خفيفين (مقطعين قصيرين) وآخر طويلاً، فيحصل على تفعيلتين من سبعة أصوات، وهما:

مفاعيلن (∪ ⏑ — —) مفاعلتن (∪ ⏑ — ∪ ∪ —).

3- يضم قبل جوهر الإيقاع وبعده سببًا خفيفًا؛ (أي مقطعًا طويلاً قبل وبعد جوهر الإيقاع)، فيحصل على تفعيلة واحدة هي :

فاعلاتن (— ∪ ⏑ —).

(جـ) ثمة تفعيلة وردت لدى الخليل، وهي التفعيلة الثامنة لديه، جعلها مكونة من سببين خفيفين ووتد مفروق؛ أي: مفعولات (— — ⏑ ∪) التي وردت بالسريع.

مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات

والمنسرح:

---

(1) لما كانت اللغة العربية لا تعرف في العروض عادة إلا نوعين من المقاطع (القصير والمتوسط) ولا تعرف المقطع الطويل، فقد رأينا أن نطلق على المقطع المتوسط في العربية المقطع الطويل في مقابل المقطع القصير منعًا للبس، وتسهيلاً للشرح .

مـــتفعلن مفعولات مـــتفعلن مـــتفعلن مفعولات مـــتفعلن

والمقتضب:

مفعولات مـــتفعلن مـــتفعلن مفعولات مـــتفعلن مـــتفعلن

فإذا ما نظرنا إلى هذه التفعيلة في بحر السريع وجدنا أنهـا في موضـــع القافيـة، وللقافية إيقاع خاص بها يختلف عن نظام جوهر الإيقـاع داخـل الـشعر، إلاّ أن هذه التفعيلة لا تأتي كاملة في أعاريض البحر الأربعة وأضربه الستة أبدًا[1]:

(أ) **فالعروض الأولى مطوية مكشوفة** تصير فيها (مفعولات) إلـي (مفعـلا) وتحـول إلي (فاعلن) ولها ثلاثة أضرب:

1- مـستفعلـن مـستفعلـن فاعلـن مـستفعلـــن مـستفعلـــن فاعلـــن

ومثاله :

اهبطْ إلى الأرضِ فخذْ جَلْمَـداً ثـــم ارمهـــمْ يـــا مُـــزْنُ بالجلمـــدِ

2- والضرب الثاني مطوي موقوف تـصير فيـه (مفعـولات) إلا (مفعـلات) وتحول إلى (فاعلان) ؛ أي:

مـــتفعلن مـــتفعلن فـاعلن مـــتفعلن مـــتفعلن فـاعلان

ومثاله :

قد عَذُبَ المـوتُ بأفواهِنـا والموتُ خيرٌ من مقـام الـذليلِ

3- والضرب الثالث أصلم تـصير فيـه (مفعـولات) إلى (مفعـو) وتحـول إلى (فعلن) بـــكون العين؛ أي :

مـــتفعلن مـــتفعلن فاعلن مـــتفعلن مـــتفعلن فعلـــن

ومثاله :

إن بقلـبي رَوْعَـةً كلمـا أَضمرَ لي قلبُـكَ هِجرانـا

(ب) **والعروض الثانية مخبولة مكشوفة** تصير فيها (مفعولات) إلى (معلا) وتحول

---

(1) استعنت بأهدى السبيل – ص 72 وما يليها .

إلى (فعلن) بتحريك العين ولها ضرب واحد . وضربها على (فعلن) بتحريك العين أيضًا؛ أي أنه مخبول مكشوف مثلها :

مستفعلن مستفعلن فعلن مستفعلن مستفعلن فعلن

ومثاله :

النشرُ مسكٌ والوجوهُ دنا نيرٌ وأطرافُ الأكفِّ عنم

(جـ) **العروض الثالثة مشطورة موقوفة**، تصير فيها (مفعولاتُ) إلى (مفعولان)، والعروض هي الضرب هنا؛ إذ إن البيت مشطور؛ أي أنها:

مستفعلن مستفعلن مفعولان

ومثالها :

* ومنزلٍ مستوحشٍ رثّ الحالِ *

(د) **والعروض الرابعة : مشطورة أيضًا وهي مكشوفة** تصير (مفعولات) فيها إلى (مفعولا) وتحول إلى (مفعولن)؛ أي:

مستفعلن مستفعلن مفعولن

ومثالها :

* يا صاحِبَيْ رحلي أَقِلاّ عَنْلى *

وهو يشبه الرجز المقطوع الضرب (مستفعلن مستفعلن مفعولن).

ومن هذا نرى أن (مفعولات) في بحر السريع لا يمكن أن تُعد مؤثرة في إيقاع الشعر مطلقًا. أما في بحري المنسرح والمقتضب فهي مؤثرة ولا شك، وسنرى هذا حين نتعرض للحديث عن بحور الشعر فيما يلي :

1ـ **الطويل**: وهو أكثر البحور دورانًا على ألسنة الشعراء قبل الإسلام، فقد نظموا فيه 40٪[1] من قصائدهم. وقد جعله الخليل أول بحر بدائرته الأولى التي أسماها دائرة المختلف؛ لأن أبحرها بها تفعيلات خماسية وسباعية، ويعلل ابن جني

---

(1) فايل ص 72 .

لتقديم الخليل بحر الطويل بالدائرة بقوله: «وقدم الطويل لأن في أوله وتدًا وأول المديد والوسيط سبب، والوتد أقوى من السبب، فوجب تقديمه عليه»[1].

وهذا يدل على اهتمام الخليل بالوتد، وتفضيله إياه على السبب؛ فالوتد عنده لا يمكن أن يلحقه زحافات كما يلحق السبب ولا تلحق به العلل إلاّ في التفعيلة الأخيرة بالعروض أو بالضرب؛ أي بموضع القافية فقط، ويلزم تكرير هذه العلة بالقصيدة كلها .

وهو مكوّن مثل غيره من أبحر هذه الدائرة من عشرين صوتًا ساكنًا بكل شطر، تتكون من توالى تفعيلتي: فعولن، مفاعيلن. يبدأ بالوتد المجموع، ويفصل بينه وبين ما يليه سبب خفيف (مقطع محايد)، ثم يتلو الوتد الثاني سببان خفيفان (مقطعان محايدان)؛ أي أن جوهر الإيقاع، وهو الوتد يعلو بالنغم أول البيت ويستمر وروده به بطريقة غير متساوية، حيث إن الفصل بالمقاطع المحايدة ليس هو هو بين جواهر الإيقاع المتتالية، ويكسب البحر مباشرة بهذا قوة نغمية سريعة في أوله لورود جوهر الإيقاع في البدء مباشرة :

فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن
∪ ⏑ —	∪ ⏑ — —	∪ ⏑ —	∪ ⏑ — —

وعلوّ النغم في أول البيت واضطراده بطريقة غير متساوية هو الذي يجعل هذا البحر محبًا لدى الشاعر؛ لأنه يلفت إليه أذهان السامع بمجرد سماعه للإيقاع الأول ؛ مثل :

* قِفا نبكِ مِن ذِكرى حبيبٍ ومنزلِ *

ولعلّ تكوين بحر الطويل من التفعيلتين (فعولن، مفاعيلن)، وهما من التفعيلات الثلاث المبدوءة بالوتد المجموع (فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن)، وهي

---

(1) كتاب العروض . تحقيق د. حسن شاذلي فرهود، بيروت 1972 ص42 .

التي يُسميها فايل[1] بالتفعيلات ذات الإيقاع الأصيل أو التفعيلات الرئيسة هو السبب في ثبات النغم الصاعد ورتابة الإيقاع، مما يجعل وقع الشعر محببًا في الأذن أثيرًا لديها؛ لأن التفعيلات الرئيسة شديدة واضحة الأثر .

2ـ **البسيط**: وقد نظم فيه شعراء ما قبل الإسلام، وفي الوافر والكامل بنفس النسبة التي نظموا فيها في البحر الطويل وحده؛ أي نظموا في الثلاثة 40 ٪ من شعرهم. وقد جعله الخليل ثالث بحر في الدائرة الأولى مقدّمًا عليه المديد.

ويعلّل ابنُ جني لذلك بقوله: «ولمّا كان المديد ينفك من عند (لن) من (فعولن)، والبسيط ينفك من عند (عيلن) من (مفاعيلن) قدم المديد على البسيط»[2].

فتقديم الخليل المديد على البسيط في دائرته، إنما يرجع إلى فنيّة تكوين الدائرة وليس لأهمية المديد عليه؛ إذ إن تكوين البسيط من تفعيلتين متحدتي الإيقاع. فهو مكون من (مستفعلن فاعلن) وكلاهما من التفعيلات التي يسميها فايل بالتفعيلات القافزة، وهي المبدوءة بالسبب وليس بالوتد؛ أي (مستفعلن، فاعلن، فاعلاتن، متفاعلن).

فالبحرُ يبدأ بسببين خفيفين وكأنه نثر معتاد، ثم تقفز النبرة بجوهر الإيقاع خافتة الوقع، يعقبها سببٌ خفيفٌ يتلوه جوهر الإيقاع في قفزة خفيفة أيضًا، مثل قول زهير:

يا حارِ لا أرمين منكم بداهيةٍ لم يقلْها سُوقةٌ قبلي ولا ملكُ

3ـ **الوافر**: وهو من دائرة الخليل الثالثة التي يسميها المؤتلف، مثله في ذلك مثل الكامل؛ لأن بحريهما مكونان من تكرير تفعيلة واحدة بكلٍّ. وعدد الأصوات

---

(1) فايل ص 72 .

(2) كتاب العروض، ص43 .

الساكنة بكل شطرة منهما واحد وعشرون صوتًا. وقد جعله الخليل أول الدائرة أيضاً مقدمًا إياه على الكامل -كما يقول ابن جنى: «لأن أولَه وتدٌ؛ فهو أقوى من الكامل؛ لأن أوله فاصلة، والفاصلة سببان: ثقيل وخفيف، والوتد أقوى من السبب، فقدم كما قدم الطويل»[1].

وهو مكوَّن من تكرير (مفاعلتن) ست مرات؛ أي أنه مكون من تفعيلة رئيسة - كما يقول فايل - ذات إيقاع صاعد قوي، يبدأ بها البيت، فيأتي جوهر الإيقاع الصاعد مباشرة في أوله، ثم يتوالى بعده سببان خفيفان باطراد حتى نهاية البيت. ويلاحظ أن رتابة الإيقاع بالوافر تجعله لا يرقى لمنزلة الإيقاع الناشئ عن توالي تفعيلتين مختلفتين، لا تتساوى عندهما الفترة الزمنية؛ مثلما يحدث بتوالي تفعيلة واحدة (∪ ـ ∪ ∪ ـ)، وقد نظم في الوافر امرؤ القيس فقال:

لنا غَنَمٌ نُسوقُها غِزارٌ كأَنّ قُرونَ جلتها عِصِيُّ

أي :

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

4ـ الكامل: وهو يتلو الوافر بالدائرة الثانية (دائرة المؤتلف) يتركب من تكرير متفاعلن، وهي تفعيلة قافزة خافتة الإيقاع (∪ ∪ ـ ∪ ـ)

ست مرات مثل قول عنترة:

وإذا صَحَوتُ فَما أُقَصِّرُ عن ندًى وكما عَلِمْتِ شمائِلي وَتكَرُّمي

وقد نظَم الشعراء في هذه الأوزان الأربعة أكثر من ثلثي قصائدهم أو ثمانين في المائة على التحديد.

ويرجع فايل هذا إلى سببين[2]:

---

(1) السابق ص58.

(2) ص73.

أولاً: تتابع المقاطع القصيرة والطويلة بطريقة غير منتظمة تقربها من الشر، وتتيح للشاعر الإتيان بمقاطع اللغة في الشعر بسهولة.

ثانياً: المقاطع الثمانية والعشرون أو الثلاثون المركبة منها هذه البحور تتيح للشاعر التعبير بسهولة عن فكرته وبطريقة أفضل من النظم في الأبحر القصيرة.

5ـ **الرجز**: ويجيء بحر الرجز مع بحر المتقارب في المرتبة الثالثة بعد البسيط والوافر والكامل؛ لأنهما مكونان أيضًا من تفعيلة واحدة يلزم تكريرها دائمًا، والتفعيلة الواحدة لا تستطيع أن تقدم الكثير من النغم. وقد نظم فيه 6 ٪ من شعر ما قبل الإسلام الذي وصل إلينا.

وبحر الرجز مكون من تكرير (مستفعلن)، وهي تفعيلة قافزة، نغمها خافت، وإن كان جوهر الإيقاع بها صاعدًا؛ إذ إنها تبدأ بسببين خفيفين قبل جوهر الإيقاع.

وقد جعل الخليل الرجز في الدائرة الثالثة (دائرة المشتبه) مقدمًا عليه الهزج؛ لأن أوله وتد؛ يقول ابن جني: «وقدم فيها الهزج لأن أوله وتد وأول الرجز والرمل سبب، فكان تقديمه أولى».[1]

وقد جاء الرجز في المكان الثاني؛ لأن مستفعلن يمكن تقطيعها بطريقتين أي (مستف علن) أو(مس تفع لن)[2] .

أما الهزج فليس له إلا طريقة واحدة لتقطيعه لوجود الوتد المجموع به، ولا إمكانية لسواه. ومثاله:

دارٌ لسلمى إذ سُلَيْمى جارةٌ قفرٌ ترى آياتها مثل الزُّبُرْ

6ـ **المتقارب**: ويتكون من تكرير تفعيلة (فعولن) وهي تفعيلة رئيسة ثماني مرات بالبيت. وقد جعله الخليل بالدائرة الخامسة (دائرة المتفق)، وهو مكون من عشرين

---

(1) كتاب العروض، ص 5.

(2) فايل، ص39

صوتاً ساكنًا بكل شطر من شطريه، مثل قول بشر بن أبي خازم:

فامّـا تميـمٌ تمـيمُ بـن مـرّ فألفـاهُمُ القـومُ رَوْبَـى نيامـا

وقد نظم فيه أيضًا 6٪ من شعر ما قبل الإسلام الذي وصل إلينا.

7ـ **المديد** : وقد نظـم فيـه وفي الرمـل والهـزج 3 ٪ فقـط مـن شـعر مـا قبـل الإسلام. وهو وإن كان يسبق البسيط في الدائرة الأولى، إلا أنـه لم يكثـر فيـه النظم؛ لأنه مكوّن من تفعيلة ثقيلة الإيقاع (فاعلاتن) مع تفعيلة قافزة الإيقـاع (فاعلن) . فهو :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

مثل قول المهلهل بن ربيعة :

يا لبكرٍ انشروا لي كليبًـا يا لبكرٍ أيـنَ أيـنَ الفـرار

وهو لم يتقدم البسيط في الدائرة الأولى إلا لأنه «ينفك من عند (لن) من فعولن، والبسيط ينفك من عند (عيلن) من مفاعيلن» كما يقول ابن جني[1].

8ـ **الهزج** : وهو أول الدائرة الثالثة التي أسماها الخليل دائرة المشتبه؛ «لأن أجزاءها متماثلة أيضًا. فكل واحد من أجزائها يشبه الآخر إذ كانت كلها سباعية . وقدم فيها الهزج لأن أوله وتد، وأول الرجز والرمل سبب فكان تقديمه أولى».[2]

ونسبة الهزج بشعر ما قبل الإسلام 1٪ فقط بالرغم من أنه مكوّن من تفعيلة رئيسة (مفاعلين)، إلا أن قلة وروده يمكن أن تُعلل بأن بحر الوافر قد أخرجه عن دائرة النظم باعتباره قريب الشبه به وإن كان بسبب تنوع مجزوءاته وتنوع ضروبه وإيقاعها أكثر نغمًا[3]، وهو مثل قول طرفة بن العبد :

---

(1) العروض ص 43 .

(2) السابق ص75 .

(3) فايل، ص73 .

عفـــا مـــنْ آلِ ليلـــى الـــئهْـــبُ فـــالأَمْلاحُ فـــالثَّمْرُ

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

9ـ الرمل : وهو أيضًا من الدائرة الثالثة، ويلي الرجز في الترتيب؛ لأنه ينفك من (لن) في مفاعيلن، وهو مكون من تكرير (فاعلاتن) ست مرات مثل قول عبيد بن الأبرص :

مثل سَحْقِ البُرْدِ عَفَّى بَعْدَكِ الـ قطْرُ مَغْنَاهُ وتأويبُ الشَّمالِ[1]

وهو أيضًا قليل الدوران في شعر ما قبل الإسلام؛ لأنه مكوّن من تفعيلة ثقيلة الإيقاع، ضعيفة التأثير علي الأذن. ويرى نولدكه أن وزن البيت شاذ، لا يمكن أن ينسب إلى عبقرية عبيد[2].

ومن ثمَّ نتبين أن الأوزان المكونة من تفعيلتين أكثر دورانًا بالشعر قبل الإسلام من تلك المكوَّنة من تفعيلة واحدة، خاصةً إذا كانت جواهر الإيقاع تأتي بعد مقطع واحد (أي كان البحر مبدوءًا بوتد مجموع) مثل بحر الطويل؛ إذ إنه مكون من تفعيلات رئيسة، شديدة الوضوح، بيِّنة الأثر، وكذا بالنسبة للبحر البسيط بإيقاعه وتفعيلاته المكونة من التفعيلات القافزة الخافتة الوقع، وبحريّ الوافر والكامل، بسيطي التكوين، الغنيين بتابع المقاطع القصيرة [3].

أما الأبحر الباقية التي نظم فيها شعراء ما قبل الإسلام 5٪ من شعرهم، والممثلة لدى الخليل في الدائرة الرابعة ؛ فهي السريع والمنسرح والخفيف ، فهي تتميز بوجود تفعيلة (مفعولات) بها؛ أي أنها تحتوي علي وتد مفروق.

---

(1) راجع ديوان عبيد بن الأبرص، طبعة دار الكتب المصرية ص58 .

(2) السابق .

(3) ابن جنى : كتاب العروض، ص75.

ووجود الوتد المفروق بهذه الأوزان هو السبب في قلة نظم الشعراء القدماء فيها؛ إذ إن الوتد المفروق مكون من مقطع طويل منبور يتلوه مقطع قصير، أي علي خلاف ما نجده بالوتد المجموع .

وهذا يجعل الإيقاع فيه هابطًا. ولم يكن للإيقاع الهابط نصيب يذكر بالشعر القديم. فلم يرد به أي بيت مبدوء بالوتد المفروق أو بتفعيلة ذات وتد مفروق. كما أنه لم يرد أي وزن تتكرر فيه تفعيلة من ذات وتد مفروق دون أن تشاركها تفعيلة أخرى بها وتد مجموع. وفضلاً عن ذلك، فإن الخليل لم يسجل[1] أي تفعيلة ذات وتد مفروق مكونة من مقاطع ثلاث أو خمس كما فعل مع تفعيلات الوتد المجموع؛ إذ لدينا فعولن ، ومفاعيلن وغيرهما .

10ـ **السريع**: وهو البحر الوحيد من البحور القديمة المختلَطة الذي لا ينشأ عن أي نظام قياسي منتظم؛ ففيه تتوالى التفعيلة ذات جوهر الإيقاع الصاعد مرتين قبل أن تأتي (مفعولات) بعدها[2].وهي ذات إيقاع هابط لما تحتويه من وتد مفروق؛ ولهذا لا يمكن أن يُحسب ضمن الأوزان التسعة السابقة؛ سواء أكانت مختلطة التفعيلات، أو ذات تفعيلة واحدة مكررة؛ لأنها جميعا تحتوي علي الإيقاعات الصاعدة فقط. ولما كان الإيقاع الصاعد بالبحر السريع يتكرر مرتين، يأتي بعدهما الإيقاع الهابط، فقد جعله الخليل في أول دائرته الرابعة التي أسماها (دائرة المجتلَب). ولم يتمكن من فك البحور الأخرى من تفعيلته الأولي (مستفعلن)؛ لأنها تزيد عن هذه البحور، وإنما جعل الفك من مستفعلن الثانية .

يقول ابن جني: «وقدَّم فيها السريع، وكان القياس تقديم المضارع؛ لأن أوله وتد، لكنهم تركوا القياس وقدموا السريع؛ لأن مفاعيلن في المضارع لا تجيء قط

---

(1) راجع فايل، ص73 .

(2) السابق ص75 .

سالمة. إما أن تجيء مقبوضة أو مكفوفة، أولاً لكراهتهم ابتداء الدائرة ببحر يكون أوله مثل هذا، وكان السريع أولى بالتقديم». ثم رُتِّبَ عليه المنسرح لأنه ينفك من مستفعلن الثانية ...»[1]

وواضح أن ابن جني لم يعلل هنا لِمَ كان فك البحور من (مستفعلن) الثانية، وليس من الأولى كما هو المعتاد في كل الدوائر.

والحق أن هذه التفعيلة الأولى ذات الإيقاع الصاعد في هذا الموضع فقط من الدائرة، وهي لا تخل بالإطار العام للدائرة؛ لأن الأبحر التالية تنفك جميعًا عن (مستفعلن) الثانية، فالمنسرح يبدأ من (مستفعلن) الثانية، والخفيف يفك عن (تفعلن) في (مستفعلن) الثانية، وكذا جميع البحور التي نظم فيها الشعراء بعد الإسلام .

ومثاله :

أَزمانُ سلمى لا يُرى مثلها الـ راءون في شامٍ ولا في عراقي

ووزن نصف البيت .

مستفعلن مستفعلن فاعلن

ـ ـ

11ـ **المنسرح** : وهو علي ستة أجزاء :

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن

أي أن (مفعولات) تأتي وسط تفعيلتي (مستفعلن). والإيقاع من (مستفعلن) إيقاع صاعد وإن كان قافزًا. أما الإيقاع في (مفعولات) فهو إيقاع هابط بالوتد المفروق (لات) ؛ أي (ـ ـ ـ) ومن ثم تتبادل الإيقاعات الصاعدة والهابطة بشطر البيت كما يلي .

ـ ـ

---

(1) كتاب العروض، ص100.

فبين إيقاعيّ النبر الصاعد والهابط بالتفعيلات الثلاثة المكوّن منها شطر البيت مقطعان طويلان، أو مقطع طويل وآخران قصيران . ومثاله :

إن ابن زيـدٍ لا زال مُـــتعملاً للخيْر يفـشي في مِـصْرِه العُرُفـا

12ـ **الخفيف** : وهو مكون أيضًا من ستة أجزاء :

فاعلاتن مـــتفع لن فاعلاتن فاعلاتن مـــتفع لن فاعلاتن

—ںـــ/—ںـــ/—ںـــ —ںـــ/—ںـــ/—ںـــ

ومثاله قول الأعشى[1] :

حلَّ أَهلي ما بين دُرْني فبادَوْا ليَ وحلَّت عُلويَّةٌ بالْـــخالِ

ويلاحظ أن جوهري الإيقاع المتبادلين هنا هما الإيقاع القافز في (فاعلاتن) والإيقاع الهابط في (مستفع لن)[2]؛لأنه لم ينفك كما جاء بالبحور السابقة عن مقطعين طويلين يعقبهما جوهر الإيقاع المكون من مقطع قصير، يليه طويل منبور (مستف علن)، وإنما تنفك عن مقطع طويل يعقبه جوهر الإيقاع الهابط المكون من مقطع طويل منبور يعقبه قصير، ويلي جوهر الإيقاع الهابط مقطع طويل، أي (مستفع لن) وهذا ما نتبينه بالدائرة.

فبحر الخفيف – إذًا – انفك من السريع، فككته من (تفعلن) في (مـــتفعلن) الثانية[3]فتصبح (علاتن) أما ما يليها (مفعولات) بالبحر السريع فيقابلها بالخفيف (تن) من فاعلاتن الأولي + (مستفع) . وتأتي بقية مستفعلن بالخفيف موضع (مس) من تفعيلة (مستفعلن) ببحر السريع.

السريع: مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات

---

(1) راجع كتاب العروض لابن جنى، ص86

(2) فايل، 76

(3) كتاب العروض، ص100.

الخفيف: فاعلاتـن مـستفـع لـن فاعلاتـن

فاعلاتـن مـستفـع لـن فاعلاتـن

ويلاحظ أن الفصل بين جوهري الإيقـاع الـصاعد والهـابط يكـون بمقطعـين محايدين، علـي حـين أن الفـصل بـين جـوهري الإيقـاع الـصاعدين في الأوزان الأخرى يكون بمقطع واحد فقط. ولعل الـسبب في نشأة هذه الأوزان الثلاثة قبل الإسلام هو الرغبة في تنويع النغم والإيقاع الصاعدين بالأبحر التـسعة الـسابقة؛ إذ إن الإيقاع بها صاعد يـستمر صعوده حتى نهاية البيت ».

ويحدث هذا بالقصيدة كلها، إما نتيجة لخلط تفعيلـتين تحويـان جـوهر إيقـاع صاعد، أو بتكرير تفعيلة واحدة بها نفس الجوهر الصاعد يتزايـد بطريقـة معينـة حتى يصل إلي آخر البيت.

ففعـل الـشعراء القـدماء إذا أرادوا أن يخلطـوا بـين نـوعي الإيقـاع الـصاعد والهابط لخلق ظلال مختلفة من الإيقاع لا يمكن أن تنشأ من توالي جواهر الإيقاع الصاعد بالبحور التسعة السابقة، ومن ثم نشأت هذه البحور الثلاثة التي يختلط فيها الإيقاعات الصاعدة بالهابطة، فيرتفـع مـسار الإيقـاع الـصاعد حتـى يقطـع الإيقاع الهابط هذا المسار ويضطره إلي الهبوط، ويطامن من نغمه ليعلو مرة ثانية بالتفعيلة التالية التي تحوي جوهر إيقاع صاعد.

وإن استخدام الشعراء القدماء لهذه الأوزان لدليل كاف ولا شك علي أنهـم عرفوا الإيقاع الهابط وحاولوا الإفادة منه . وإن كانوا لم يستخدموه إلا قليلا .

* * *

الفصل الرابع

أوائل الشعر و الشعراء

أولاً : أوائل الشعر

يَرى ابنُ سلام (ت 231هـ) انه لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل فى حاجته، وإنما قُصّدت القصائد وطوّل الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف. وذلك يدل على إسقاط شعر عاد وثمود وحمير وتبّع.[1]

ثم يسوق ابن سلام بعض المقطوعات من الشعر الذي يقرر صحته فيقول: «فمن قديم الشعر الصحيح قول العنبر بن عمرو بن تميم، وكان جاور في بهراء، فرابه ريب فقال:

قَدْ رابني من دَلْوي اضطرابها والنأيُ في بهراءَ واغترابها
إن لا تَجئ مَلأى يَجئ قرابها[2]

ويحدثنا عن العنبر وكيف انه كان على عائشة مُحَرَّرٌ من ولد إسماعيل، فلما قدم سبى العنبر أمرها رسولُ الله ﷺ أن تعتق منهم. وهم أصحاب الحجرات .

ولا يمكن أن نعتبر هذا من قديم الشعر الصحيح كما يقول ابن سلام؛ إذ إن العنبر قد أدرك الرسول، وقديم الشعر أقدم من هذا بكثير، ولكن ما وصل إلينا منه هو ما قرب زمنه من الإسلام، ولعلّ اعتراض ابن سلام على من نسبوا الشعر إلى عاد وثمود وحمير وتبع هو الذي دفعه للاحتراز فى القول بأن القصائد قُصّدت على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف.

وإذا ما نظرنا إلى هذه الأسطر الثلاثة وجدنا أنها من الرجز ، لَحِقَ التفعيلة الثالثة من السطر الأول « خبن » ؛ أي حذف الساكن من السبب الأول ، فيصبح(متفعلن) بدلاً من (مستفعلن)، ولو أنشد «اضطرابها»، بإطالة كسرة

---

(1) طبقات فحول الشعراء، جـ 1، ص 26 .

(2) السابق جـ 1، ص 26 ، 27 .

الطاء لعوضنا الحذف؛ أي يقال «اضطيرابها»، وكذا بالتفعيلة الثالثة من السطر الثاني فى «واغترابها »، وبالتفعيلة الثالثة من السطر الثالث في «قرابها».

ومن المقطوعات التي أوردها ابن سلام أيضًا قول المستوغر بن ربيعة بن كعب ابن سعد بن زيد بن مناة بن تميم .

يقول عنه ابن سلام : « كان قديمًا، وبقى بقاءً طويلاً حتى قال:

ولقد سئمتُ من الحياةِ وطُولها وازددتُ من عَدد السنين مئينا
مئةٌ أتت من بعدها مئتان لي وازددتُ من عَدد الشهور سنينا
هل ما بَقَا إلاّ كما قد فاتنا يَوْمٌ يكُرُّ وليلةٌ تَحْدُونَا »[1]

وهى من الكامل وليس فيها إلا القليل من الزحافات.

ويستطرد ابنُ سلام فيذكر بعض الأبيات لزهير بن جناب الكلبي:

أَبْنَيَّ إنْ أَهْلِكْ فَإِنِّي قَدْ بَنَيْتُ لَكُمْ بَنِيَّهْ
وَجَعَلْتُكُمْ أَبْنَاءَ سَا دَاتٍ زنادُكُمُ وَرِيَّهْ
مِنْ كُلِّ مَا نَالَ الفَتَى قَدْ نِلْتُهُ ، إلاَّ التَّحِيَّهْ
كَمْ مِن مُحَيٍّ لا يُوَا زِينِي ، ولا يَهَبُ الرَّعِيَّهْ
ولقد رأيتُ النَّارَ للـ ـمُلاَّ فِ تُوقَدُ في طَمِيَّهْ
ولقد رحلتُ البازلَ الوجـ ـناءَ لَيس لها وَلِيَّهْ
ولقد غدوتُ بِمُشْرِفِ الطَّرَ فَينِ لَمْ يَغْمِزْ شَظِيَّهْ
فأَصَبْتُ من حُمُرِ القَنَا نِ مَعًا وَمِنْ حُمُرِ القَفِيَّهْ
وَنَطقْتُ خُطْبَةَ ماجِدٍ غَيْرِ الضَّعِيفِ ولا العَيِّهْ
والموتُ خَيْرٌ للفَتَى وَلَيَهْلِكَنْ وبه بَقِيَّه
مِنْ أَنْ يُرَى الشَّيخَ البَجَا لَ وَقَدْ يُهادى بالعَشِيَّهْ[2]

---

(1) طبقات ابن سلام جـ1 ص 33 .

(2) السابق، جـ1 ص 36 ، 37 .

والأبيات من الكامل ، عروضها مجزوءة صحيحة ، وضربها مجزوء مرفل؛ أي أن وزنها هو :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ويُلاحظ أن الإضمار يلحق ثماني عشرة تفعيلة فتصير (مستفعلن) بدلاً من (متفاعلن) . ولما كان عددُ التفعيلات في الأبيات الأحد عشر مكونة من أربع وأربعين تفعيلة، فإن نسبة التفعيلات التي لَحِقَها الإضمار هي 40 ٪ تقريبًا .

والقافيةُ جديرةٌ أيضًا بالملاحظة، فهي متراكبة؛ أي اجتمعت فيها ثلاثة متحركات والروي الياء؛ إذ إن الياء تكون رويًا في كل مكان تحركت منه، وكذلك إذا سكن ما قبلها تحركت هي أو سكنت[1]، أما الهاء فقد وقف عليها لتبين الحركة نحو قولك: (هذا غلاميه)[2] فالهاء صلة إذا، والردف هنا هو الياء.

ثم ينسب بعض الأبيات إلى جذيمة الأبرش وهو من قدماء ملوك العرب وقال عنه أبو زيد: «ولا أعرف لجذيمة غير هذا الشعر» :

رُبَّما أَوفَيتُ في عَلَمٍ تَرْفَعَن ثَوْبي شَمالاتُ
في فُتُوٍّ أَنا رَابُهُم مِن كَلالَ غَزْوَةٍ ماتوا
لَيتَ شِعْرِي ما أَماتَهُمُ نَحْنُ أَدْلَجْنَا وهُمْ بَاتُوا[3]

والأبيات من المديد وعروضه محذوفة (أي تصير فيها فاعلاتن إلى فاعلن). كما أن الضرب أبتر (أي اجتمع فيه الحذف والقطع، فتصير فاعلاتن فاعل) ووزنه إذًا :

فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعل

---

(1) كتاب القوافي لأبي يعلى ، ص 74 .

(2) السابق – ص 70.

(3) طبقات ابن سلام، تعليق ص 37 .

وفيه عللٌ وزحافات؛ ففاعلن - بآخر العروضين الأولين - بها حذف، فهي (فعلن)، وفى الشطر الأول من البيت الثاني يجب أن يكون الإنشاد بعد إطالة الألف فى «أنا»، إذ إن «أنارا» على وزن «فعلن».

ويرى ابنُ قتيبة أيضًا أن أوائل الشعراء لم يكن لهم «إلا الأبيات القليلة التى يقولها الرجل عند حدوث الحاجة»[1].

ومثّل لهذا بمقطوعات أربع نجدها أيضًا عند ابن سلام ، الأولى لدويد بن نهد القضاعي يقول فيها :

اليوم يُبْنَى لدُويد بيتُه لو كان للدهر بلًى أبليتُهُ
أو كان قِرْني واحدًا كفَيْتُهُ يا رُبَّ نَهْبٍ صَالِحٍ حَوَيتُه
ورُبَّ غَيْلٍ حَسَنٍ لَوَيْتُهُ ومِعْصَمٍ مُخَضَّبٍ ثَنَيْتُهُ

ودويد - فيما يقال - أدرك الإسلام، وعاش 450 سنة كما ذكر أبو حاتم السجستانى بكتابه «أخبار المعمرين» (ص20) وهذا ما لا يمكن أن يعقله أحد .

والأبيات كما نرى منظومة فى بحر الرجز. وليس بها من الزحافات إلا الشيء اليسير؛ ففي السبب الثاني من التفعيلة الثانية «طىّ» أي تصبح التفعيلة (مفتعلن)، ولو أطيلت حركة لام (لدويد) فقيل: «لي دويد» لاستغرقت الإطالة الكم الزمني للصوت الساكن المحذوف، وهذا ممكن عند الغناء أو الإنشاد، فلا يحس السامع بسقوط الصوت الساكن. وكذا بالتفعيلة الثانية بالشطر الثاني «طىّ»؛ أي (مفتعلن) مثل الشطر الأول. وهنا يمكن أن نطيل حركة الراء في الدهر، فنعوض الصوت الساكن الساقط فتصبح عند الإنشاد «الدهرى» مثلاً .

---

(1) الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر، 1966 ، دار المعارف ، جـ1 - ص104، وطبقات فحول الشعراء ، جـ1 ، ص32 .

وفى الشطر الثالث «خبن»؛ إذ حذف الساكن من السبب الأول الخفيف بالتفعيلة الثالثة، يمكن تعويضه أيضًا عند الإنشاد بإطالة حركة الكاف فى «كفيته» لتصبح «كافيته». وكذلك بالتفعيلة الثالثة بالشطر الرابع «خبن» يعوض بإنشادنا «حاويته» بدلاً من «حويته» .

أما في الشطر الخامس: فنجد بالتفعيلة الأولى «خبن» يعوض بإنشادنا «وارب» بدلاً من «ورب»، و«طي» بالثانية فى «خشن» يعوض بإطالة فتحة الخاء، و«خبن» في الثالثة يعوض بإطالة فتحة اللام في «لويته» لتصير ألفًا .

والمقطوعة الثانية نسبها ابن سلام إلى دويد أيضًا، وهى :

أَلْقَى عَلَىَّ الدهر رِجْلاً ويَدَا والدَّهرُ ما أَصلَح يومًا أَفْسَدَا
يُصْلِحُهُ اليومَ ويُفْسِدُهُ غَدَا[1]

وهى من الرجز وبها أيضًا زحافات أربعة، ففى الشطر الأول بالتفعيلة الثالثة «طي» أي «مفتعلن»، وبالشطر الثاني بالتفعيلة الثانية «طي» أيضًا في (أصلح يو)، وفى الثالثة «طي» في الأولى وفى الثانية وفى الثالثة .

والمقطوعة الثالثة تُنسب إلى أعصر بن سعد بن قيس بن عيلان واسمه منبه ابن سعد، وهو أبو غنى وباهلة والطفاوة:

قالَتْ عُمَيْرَةُ مَا لِرَأْسِكَ بَعْدَمَا نَفَدَ الشَّبَابُ أَتى بلونٍ مُنْكَرِ
أَعُمَيرَ إِنْ أَباكَ شَيّب رأسَهُ كَرُّ الليالي واخْتِلافُ الأَعْصُرِ[2]

والأبيات من الكامل إلا أن بالسبب الثقيل الأول بالتفعيلة الأولى « إضمار » فأصبحت (مستفعلن) بدلاً من (متفاعلن)، وكذا بالثالثة بالشطر الثاني.

أما الشطر الأول من البيت الثاني فلم يلحقه أي نوع من الزحافات . ولحق

---

(1) الشعر و الشعراء، جـ1، ص 104، طبقات ابن سلام ، جـ1 ص 32 .

(2) الشعر والشعراء ، جـ 1، ص 104، طبقات ابن سلام، جـ1 ص 33 .

الشطر الثاني من البيت الثاني فى التفعيلات الثلاث إضمار أيضًا .

والمقطوعة الرابعة منسوبة للحارث بن كعب، ويكتفي ابن قتيبة بقوله عنه «وكان قديمًا» دون تحديد لقدمه، يقول فيها :

أَكَلْـــتُ شَـــبَابي فأَفنيتـــه وأَفنيـــتُ بعـــد شـــهور شـــهورا
ثلاثـــةُ أَهلـــينَ صـــاحبتهم فبـانوا وَأصـبحتُ شـيخا كـبيرا
قليـــلَ الطعـــامِ عـــيرَ القيـــا م قد ترك القيدُ خَطْوي قَـصيرَا
أبيـتُ أراعـى نُجُـومَ الـسماءِ أُقلِّـب أَمـري بُطُونـا ظُهُـورَا[1]

وهى من بحر المتقارب .

فى فعولن الأولى بالشطر الأول «قبض» فتصبح «فعول» بدلاً من «فعولن»، وفى التفعيلة الثانية بالشطر الثاني أيضًا «قبض»، وكذا في الأولى بالبيت الثاني والأولى بالشطر الثاني من البيت الثالث والأولى بالشطر الثاني من البيت الرابع، ولكن يجب أن نحذف همزة «الـسماء» في البيت الرابع ؛ لأن العروض مجزوءة محذوفة، حذف منها السبب الأخير من (فعولن) أي (فعو) فتحول إلى (فعل).

ومن هذا نرى أن هذا الشعر كان ينشد إنشادًا، وإلا لتمكَّن الشاعر من اكتشاف سقوط الحركات التى يعوضها بمدِّ الصوت عند الإنشاد. وإن كنا نرى أن الشعر الكميّ يجب أن يكون أقدم من هذا؛ لأن هذه الأبيات لا يمكن أن تُعد من أوليات ما نظم قبل الإسلام .

أما ما ورد على لسان عاد وثمود من شعر موزون مقفًى، فهذا شعر منحول بلا شك، ولا يمكن أن نأخذ به. وقد جاء لدى ابن سلام بالطبقات: «وكان ممن أفـسد الشعر وهجّنه وحمل كل غُثاءٍ منه، محمد بن إسحاق بن يسار، مولى آل مخرمة بن المطلب بن عبد مناف، وكان من علماء الناس بالـسير» [2].

---

(1) الشعر والشعراء ، جـ1 ، ص 105 .

(2) طبقات فحول الشعراء ، جـ 1 ، ص 7 ، 8.

قال الزهري: «لا يزال في الناس علمٌ ما بقي مولى آل مخرمة، وكان أكثر علمه بالمغازي والسير وغير ذلك – فقبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر، أُتينا به فأحمله. ولم يكن ذلك له عذرًا، فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرًا قط، وأشعار النساء فضلاً عن الرجال ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعارًا كثيرة وليس بشعر، إنما هو كلامٌ مؤلفٌ معقودٌ بقوافٍ. أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: مَن حمل هذا الشعر؟ ومن أدّاه منذ آلاف من السنين، والله تبارك وتعالى يقول: ﴿ فَقُطِعَ دَابِرُ ٱلْقَوْمِ ٱلَّذِينَ ظَلَمُوا ﴾[1] أي لا بقية لهم.

وقال أيضًا: ﴿ وَأَنَّهُۥٓ أَهْلَكَ عَادًا ٱلْأُولَىٰ ۝ وَثَمُودَا۟ فَمَآ أَبْقَىٰ ۝ ﴾[2].

وقال في عاد: ﴿ فَهَلْ تَرَىٰ لَهُم مِّنۢ بَاقِيَةٍ ۝ ﴾[3].

وقال: ﴿ وَقُرُونًۢا بَيْنَ ذَٰلِكَ كَثِيرًا ۝ ﴾[4].

وقال: ﴿ أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَبَؤُا۟ ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِكُمْ قَوْمِ نُوحٍ وَعَادٍ وَثَمُودَ ۛ وَٱلَّذِينَ مِنۢ بَعْدِهِمْ ۛ لَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا ٱللَّهُ ﴾[5].

ويعود ابن سلام لينفى نسب ما فوق عدنان أيضًا وشعرهم فيقول: «فنحن لا نقيم فى النسب ما فوق عدنان، ولا نجد لأولية العرب المعروفين شعرًا فكيف بعاد وثمود؟ فهذا الكلام الواهن الخبيث ولم يروِ قط عربيٌ منها بيتًا واحدًا، ولا راوية للشعر، مع ضعف أسره وقلّة طلاوته»[6].

---

(1) سورة الأنعام ، آية 45 .

(2) سورة النجم ، آية 50- 51 .

(3) سورة الحاقة ، آية 8 .

(4) سورة الفرقان ، آية 38 .

(5) سورة إبراهيم ، آية 9 ، راجع طبقات الشعراء ، جـ 1 ص 8 ، 9 .

(6) طبقات الشعراء ، جـ 1 ص 11 .

وبالرغم من هذا فإن ابن سلام ينقل عن عمر بن الخطاب: «كان الشعر علمَ قومٍ لم يكن لهم علمٌ أصح منه»[1].

وينقل قول أبى عمرو بن العلاء: «ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقلّه، ولو جاءكم وافرًا لجاءكم عِلمٌ وشعرٌ كثير»[2].

ويدلل على ضياع أكثر الشعر بقوله: «ومما يدل على ذهاب الشعر وسقوطه، قلّة ما بقي بأيدي الرواة المصححين لطرفة وعبيد، اللذين صح لهما قصائد بقدر عشر، وإن لم يكن لهما غيرهن فليس موضعهما حيث وضعا من الشهرة والتقدمة، وإن كان ما يروى من الغثاء لهما فليس يستحقان مكانهما على أفواه الرواة. ونرى أن غيرهما قد سقط من كلامه كلام كثير، غير أن الذي نالهما من ذلك أكثر، وكانا قد أقدم الفحول، فلعلّ ذلك لذاك . فلما قلّ كلامهما حمل عليهما حمل كثير »[3].

لهذا كلّه لا نستطيع أن نأخذ ما جاء به أبو زيد القرشي في جمهرة أشعار العرب[4] مأخذ الجد؛ فهو ينسب بعض الأبيات لآدم، وينسب غيرها لإبليس، وغيرها لمرثد بن سعد بن عفير وكان مسلمًا من أصحاب هود عليه السلام وغيرهم[5].

وقد استنكر ابن سلام مثل هذا الشعر فى بضع فقرات بالطبقات[6] ننقل منها ما يلي :

---

(1) السابق ، جـ 1 ص 24 .

(2) السابق ، جـ 1 ص 25.

(3) السابق ، جـ 1 ص26 .

(4) طبعة بيروت ، دار صادر 1963 .

(5) راجع : ص 26 – 29 من الجمهرة .

(6) طبقات ابن سلام ، جـ 1 ص 9 .

« وقال يونس بن حبيب: أول من تكلّم بالعربية ونسي لسان أبيه، إسماعيل ابن إبراهيم صلوات الله عليهما.

اخبرني مِسْمَع بن عبد الملك أنه سمع محمد بن علي[1] يقول : قال أبو عبد الله بن سلام: (لا أدرى أرفعه أم لا، واظنه قد رفعه) أول من تكلم بالعربية ونسي لسان أبيه إسماعيل بن إبراهيم صلوات الله عليهما .

وأخبرني يونس عن أبي عمرو بن العلاء قال: « العرب كلها ولد إسماعيل إلا حمير وبقايا جرهم. وكذلك يروى أن إسماعيل بن إبراهيم جاورهم وأصهر إليهم » .

ثم يلاحظ ابن سلام ملاحظة ذكية تدل على عِلمه بالتطور التاريخي للغة العربية، وكيف أن اللغة المشتركة التى نظم فيها الشعراء قبل الإسلام ليست هي اللغة العربية القديمة التى تكلّم بها العرب قبلها؛ إذ يقول: « ولكن العربية التي عنى محمد بن علي، اللسان الذي نزل به القرآن، وما تكلّمت به العرب على عهد النبي صلى الله عليه، وتلك عربية أخرى غير كلامنا هذا »[2].

وعند ابن سلام أن ما فوق عدنان «أسماء لم تؤخذ إلا عن الكتب والله أعلم بها ، لم يذكرها عربيٌّ قط، إنما كان معد بإزاء موسى بن عمران صلى الله عليه ، أو قبله قليلاً ، وبين موسى وعاد وثمود ، الدهر الطويل والأمد البعيد. فنحن لا نقيم فى النسب ما فوق عدنان، ولا نجد لأولية العرب المعروفين شعرًا فكيف بعاد وثمود؟ فهذا الكلام الواهن الخبيث، ولم يرو قط عربيٌّ منها بيتًا واحدًا، ولا راوية للشعر مع ضعف أسره وقلّة طلاوته »[3].

ثم ينقل عن أبى عمرو بن العلاء قوله : « ما لسان حمير وأقاصي اليمن اليوم

---

(1) محمد بن على بن الحسين بن علي بن أبى طالب ، أبو جعفر الباقر، ت118 هـ .

(2) طبقات ابن سلام ، جـ 1 ص 10 .

(3) السابق ، جـ 1 ص11 .

بلسانا، ولا عربيتهم بعربيتنا، فكيف بما على عهد عاد وثمود، مع تداعيه وَوَهْيه، فلو كان الشعر مثل ما وضع لابن إسحاق ومثل ما روى الصُّحفِيُّون، ما كانت إليه حاجة ولا فيه دليل على علم »[1].

ولعلَّ ابن سلام كان يعنيه من النص الذي نقله عن أبي عمرو بن العلاء ما ذكره عن عاد وثمود؛ إذ إنه بالرغم من اختلاف لسان حمير ولسان عرب الجنوب عن لسان عرب الشمال إلا أن شعراءهم حين نظموا الشعر قبل الإسلام أيضًا التزموا بعربية الشمال، ولم ينظموا بالعربية الجنوبية، أو لعلَّ هذا هو ما وصل إلينا على الأقل؛ إذ إن النقوش لا يمكن أن تساعدنا فى الوصول إلى نتيجة ما؛ لأن الخط المسند لا يشمل الحركات، ولم يتطور مثل الخط العربى حتى يمكننا أن نقرأه قراءة مستقلة عن العربية الشمالية، ودون التأثر بها وبحركاتها وكمية هذه الحركات .

ويذكر ابن سلام أيضًا ضمن أوائل من نظموا الشعر شاعرًا لم يَرِدْ له ذكر إلا عند امرئ القيس؛ إذ يقول :

عُوجَا على الطَّلَل المحِيلِ لعلنا نَبْكِى الديار كما بكى ابن حِذام

ويقول: « وهو رجلٌ من طيِّئ لم نسمع شعره الذي بكى فيه، ولا شعرًا غير هذا البيت الذى ذكره امرؤ القيس »[2].

* * *

1) السابق.

2) السابق ، جـ 1 ص 39 .

ثانيًا: أول ما وصل إلينا من القصيد العربى

يقول ابن سلام: « كان أول من قصَّد القصائد وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التغلبي فى قتل أخيه كليب وائل... وكان اسم المهلهل عديًا، وإنما سُمّي مهلهلاً لهلهلة شعره كهلهلة الثوب، وهو اضطرابه واختلافه»[1] .

ولكن أقدم قصيدة وصلت إلينا ، فيما يقول جوستاف فون جرونيباوم في كتابه (نقد وفن الشعر)[2] Gustav E.von Grunebaum, Kritik und Dichtkunst هي قصيدة عمرو بن قميئة (وُلد حوالي سنة 480، ت: 540م) التي يمدح فيها امرأ القيس بن عمرو، ضمّنها نسيبًا ووصفًا لسحابة. وهى لم تفِ بمتطلبات النقاد العرب ولا يمكن أن تعد بمقاييسهم شعرًا يستحق التوقف عنده؛ فالأعراض التي تناولتها لا تتفق ونهج القصائد التقليدية قبل الإسلام، وهى ليست طويلة النفَس؛ إذ لا تتجاوز الأبيات العشرة، وغيرها قد تجاوز المائة.

وقد عدَّه ابنُ سلام من شعراء ربيعة مثل المهلهل ؛ فهو يقول: «وكان شعراء الجاهلية فى ربيعة: أولهم المهلهل والمرقّشان وسعد بن مالك، وطرفة بن العبد ، وعمرو بن قميئة، والحارث بن حلّزة، والمتلمس، والأعشى والمسيّب بن علس»[3].

ويستطرد ابن سلام فيعدّد لنا بقية الشعراء الذين أتوْا بعد هؤلاء، فيقول:

«ثم تحوَّلَ الشعر في قيس؛ فمنهم النابغة الذبياني- وهم يَعُدُّون زهير بن أبي سلمي بن عبد الله بن غطفان، وابنه كعبًا - ولبيدًا، والنابغة الجعدي، والحطيئة، والشماخ وأخوه مُزَرِّد، وخداش بن زهير، ثم آل ذلك إلي تميم، فلم يزل فيهم إلي اليوم .

---

(1) طبقات ابن سلام ، جـ 1 ص 39 .

(2) Wiesbaden / Harrassowitz 1955, S.20

(3) طبقات ابن سلام، جـ 1 ص 40 .

كان امرؤ القيس بن حجر بعد مهلهل ، ومهلهل خاله ، وطرفة وعبيد وعمرو بن قميئة والمتلمس في عصر واحد »[1].

وابنُ سلام يقسِّم هؤلاء الشعراء وغيرَهم إلي عشر طبقات يُتبعها بطبقات أصحاب المراثي وشعراء القرى (المدينة، ومكة، والطائف، والبحرين) وشعراء يهود .

وهو يُقدِّم الشاعر أحيانًا لمضمون شعره وتنوع الأغراض التي نظم فيها كما يفعل مع امرئ القيس؛ إذ يقول:

«فاحتج لامرئ القيس مَن يقدّمه قال: ما قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق العرب إلي أشياء ابتدعها واستحسنتها العرب، واتبعته فيه الشعراء: استيقافُ صَحبه، والتَّبكاءُ في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبّه النساء بالظباء والبَيْض، وشبّه الخيلَ بالعِقبان والعصيّ، وقيَّد الأوابدَ وأجاد في التشبيه، وفصَل بين النسيب وبين المعني. كان أحسنَ أهل طبقتِه تَشبيهًا، وأحسنُ الإسلاميين تشبيهًا ذو الرمة»[2].

وأحيانًا يقدِّم الشاعر للفظه وموسيقى شعره، فيقول:

«وقال من احتجَّ للنابغة: كان أحسنهم ديباجةَ شِعْرٍ، وأكثرهم رونقَ كلامٍ، وأجزلهم بيتًا، كان شعرَه كلامٌ ليس فيه تكلُّف، والمنطق على المتكلّم أوسع منه على الشاعر، والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي، والمتكلم مطلق يتخير الكلام. وإنما نبغ بالشعر بعد ما أسنَّ واحتنك، وهلك قبل أن يُهْتِر»[3] .

ويروىَ عن عمر بن الخطاب: «أخبرني عليُّ بن يزيد بن داب بإسناد له، عن ابن عباس قال: قال لي عمر: «أنشِدْني لأشعر شعرائكم . قلت : مَن هو يا أمير

---

(1) السابق ، جـ 1 ص 40 ، 41 .

(2) السابق ، جـ 1 ص 55 .

(3) السابق ، جـ 1 ص56 .

المؤمنين؟ قال: زهير. قلت: وكان كذلك! قال: كان لا يعاظل بين الكلام ، ولا يتبع وَحشيه، ولا يمدح الرجلَ إلا بما فيه »[1].

كما ينقل عن أصحاب الأعشى قولهم: «وقال أصحاب الأعشى: هو أكثرهم عروضًا وأذهبهم فى فنون الشعر ، وأكثرُهم طويلةً جيدةً، وأكثرهم مدحًا وهجاءً وفخرًا ووصفًا، كل ذلك عنده»[2].

وقد قسم جرونياوم هؤلاء الشعراء فيما بين عامي 440 ، 530 م إلى طبقات ست، وفقًا للمعاصرة أو للمشاركة فى مزايا فنية معينة، وإن كان لم يجعل الشنفَرَى أو ابنَ أخته (فيما يقال) تأبّطَ شرًا في إحداها. ولعلّنا نستطيع أن نجعلهما فى طبقة صعاليك العرب وشذاذها .

أما الشنفرى: فهو يَمني الأصل، وهو شاعر من الصعاليك العدائين الفتاك، وأشهر شعرهِ لامية العرب التى يقول فيها :

أَقيموا بنى أمّي صدورَ مَطيّكم فإني إلى قومٍ سواكم لأمْيَلُ
فقد حُمَّت الحاجاتُ والليلُ مُقْمِرٌ وشُدَّتْ لطيّاتٍ مطايا وأَرْحُلُ
وفى الأرض مَنْأَى للكريمِ عن الأذى وفيها لِمَنْ خَافَ القِلى مُتَعَزَّلُ
ولي دونكم أَهلونَ : سيدٌ عَمَلَّس وأَرقَطُ زَهْلولٌ وعَرْفاءُ جَيْأَلُ
هُمُ الأهلُ لا مستودَعُ السِّرِّ ذائعٌ لديهمْ ولا الجاني بما جَرّ يُخْذَلُ[3]

وللشنفرى قصيدة أخرى تائية اختارها المفضل الضبي فى المفضليات فيها غزل وحماسة. ومطلعها:

إلا أمَّ عمرو اجمعن فاستقلّت وما ودَّعَتْ جيرانها إذْ تولّت

---

(1) السابق ، جـ 1 ص 63 .

(2) السابق ، جـ 1 ص 65 .

(3) راجع ايضًا: «تاريخ الأدب العربي» لعمر فروخ جـ1 ص103 .

وتابط شرًا لقبُ ثابت بن جابر الفهمى مِن قيس، وكان فيما يقال بين أغربة العرب، أسود من الصعاليك، حادّ البصر والسمع، عدّاء، يلحق بالخيل والظباء. مات عام 530م بعد موت الشنفرى وكان أحدث منه سنًّا .

ومن شعره وهو يفتخر[1]:

لا شيء أسرع مني : ليس ذا عُذرِ ... وذا جناحٍ بجنبِ الرَّبْدِ خَفّاقِ

ولا أقول إذا ما خُلّةٌ صَرَمتْ ... يا وَيْحَ نفسٍ من شوقٍ وإشفاقِ

لكنما عِوَلى – إن كنتُ ذا عِوَل ... على بصيرٍ بكسبِ الحمدِ سبّاقِ

سباقِ غاياتِ مجدٍ في عشيرته ... مُرَجِّعُ الصوت هَدًّا بين أرْفاقِ

حمّالُ ألويةٍ ، شهادُ أنديةٍ ... قوّال مُحكمَةٍ ، جَوّابُ آفاقِ

إنّى زعيمٌ – إذا لم تتركوا عَذلى ... إن يَسألِ الحيُّ عنّي أهْلَ آفاقِ

إن يَسألِ القومُ عَنيَّ أهْلَ مَعْرِفَةٍ ... فلا يُخَبِّرُهُمْ عن ثابتٍ لاق

سَدِّد خِلالَك من مَال تُجَمِّعُهُ ... حتى تلاقى الذى كُلُّ امرئ لاق

لَتَقْرَعِنَّ علىَّ السِّنَّ مِنْ نَدَمٍ ... إذا تذكّرْتِ يومًا بَعْضَ أخلاقى

ويلاحَظ أن تابط شرًا التزم في الأبيات الست الأولى، عدا البيت الثالث بما لا يلزم بالقافية؛ فأتى فيها جميعًا بحرفَي الفاء والألف. وليس ما نجده بقافية البيتين الخامس والسادس بإيطاء؛ لأن معنى «آفاق» يختلف في البيتين، «فجوّاب آفاق» بمعنى المتجول، و«أهل آفاق» بمعنى أهل البلاد البعيدة، وإن كان فى البيتين السابع والثامن إيطاء؛ لأن «لاق» بنفس المعنى فى كلٍّ .

وقد رُويت الأبيات بترتيبٍ آخر مع أبيات أخر لدى ابن قتيبة بالشعر والشعراء[2] ، وقد فصلَ بيتان بين القافيتين في «لاق» .

---

(1) المفضليات، الشعر والشعراء، ص 313، برواية اخرى .

(2) ص 312 – 313 .

الطبقة الأولى : هي طبقة الذين عاشوا فى كنف ملوك الحيرة الذين تأثروا بالساسانية؛ مثل أبي دؤاد الإيادي (حوالي 480 - 550م)، وعدىّ بن زيد (545 – 585 م) اللذين تبيَّن عندهما الخلط بين البادية والمدينة .

ومِن شعر أبي دؤاد الإيادي :

حاولتُ حينَ صَرَمْتَني والمرءُ يَعْجِزُ لا مَحَالَهْ
والدهرُ يلعَبُ بالفتَى والدهرُ أرْوَغ من ثعالَهْ
والمرءُ يَكْسِبُ مالَهُ والشُحُّ يُورِثُهُ الكَلالَهْ
والعبدُ يُقْرَعُ بالعصا والحُرُّ تكفيه المخالَهْ
والسَّكْتُ خيرٌ للفتَى فالحَيْنُ مِن بعض المقالَه[1]

ويقول عمر فروخ: « ولكن الرواة أهملوا شعره ؛ لأن في شعره عيوبًا من اللفظ والتركيب؛ فألفاظه غير نجدية، فهو يذكر اليَنجوج (العود، عود الطيب) والميسانى (نسبةً الى ميسان وهي منطقة بين واسط والبصرة)، ومن تراكيبه الشاذة (سوف، حقا، تبليهم الأيام). وذلك كلّه راجعٌ إلى أن معظم مقامه كان في سواد العراق (حول الحيرة) فى الجنوب »[2] .

أما عَدِيّ بن زيد فهو من نصارى الحيرة، كانت أسرته مقرَّبة إلى البلاط الفارسي للخدمات التى كانت تؤديها للفرس فى بلاط المناذرة، وكان يَعرف الفارسية والعربية، سكن الحيرةَ والمدائن وبلاد فارس فثقل لسانه وغلبت عليه اللكنة؛ فكان العلماء لا يروون شعره أو يحتجّون به، وشِعْرُه قريب المعاني غير متين التركيب. (ت 604 م).

---

(1) عمر فروخ : تاريخ الأدب العربي ، جـ1 ص 122- 124.

(2) السابق ، جـ 1 ص 123 .

الطبقة الثانية: طبقة طرفة بن العبد (535 – 552م) والاعشى (565 – 629 م تقريبًا)، وكانا يمثلان طائفة من الشعراء عنيت بالصياغة الفنية الدقيقة للشعر.

وكان الأعشى ولا شكَّ أعظم شاعرٍ قبل الإسلام، وتُنُمُّ المظاهر الاجتماعية التى يتحدث عنها بشعره عن تأثره بالساسانيين. وكان ميَّالاً إلى استعمال البحور القصار ذات الإيقاع السريع المطرب، ويُكثِر من استعمال الألفاظ الفارسية فى أبياته. وقد سُمِّي صَنّاجة العرب لعذوبة شعره ولإيقاعه المنغم. ومن شعره، في بحر المتقارب :

فَقُمنـــا، ولَمّـــا يَـــصِحْ ديكُنـــا إلى خمـــرةٍ عنـــد جَـــدّادها
فقلـــتُ لـــه: هَـــذِهِ هاتِهـــا بأَدمـــاءَ فـــى حبـــلِ مُقتادِهـــا
فقـــامَ فـــصَبَّ لنـــا قهـــوةً تُـــسَكِّننا بعـــد إرعادِهـــا
كُمَيْتـــا تَكَـــشَّفُ عـــن حُمْـــرَة إذا صَـــرّحت بعـــد إزبادهـــا
فجـــالَ علينـــا بإبريقـــهِ مُخَـــضَّبَ كَـــفٌ بفُرصـــادِها
فرُحْنـــا تُنَعِّمُنـــا نـــشْوَةٌ تخـــور بنـــا بَعْـــدَ قُـــصّادها[1]

وقوله :

وصَهباءَ صِرفٍ كلونِ الفُصو ص باكَرتْ فى الصبحِ سَـوّارَها
فطـــوْرًا تَميـــلُ بنـــا مُـــرَّةً وطـــوْرًا نُعـــالجُ إمرارَهـــا
تكـــاد تُنَـــشّي ولَمّـــا تُـــدَقْ وتُغـــشى الـــذوائبَ فَوّارَهـــا
تمزَّزتُهـــا فـــى بنـــى قابيـــا وكنـــتُ علـــى العِلْـــمِ مختارَهـــا
إذا سُـــمْتُ بائِعَهـــا حَقَّـــهُ عَنُفْـــتُ وأَغـــضبتُ تُجّارَهـــا[2]

ويلاحَـظ على الأعشى إكثارُه من استعمـال أصوات اللين كمـا يقول دكتور

---

(1) عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، جـ 1 ص 223 .

(2) الـسابق ، جـ 1 / 224

إبراهيم عبد الرحمن فى كتابه عن قضايا الشعر الجاهلي[1].

أما طرفة بن العبد فقد بلغ من جودة الشعر (على قلته) بحداثة سنه، ما بلغه شعراء آخرون بكثرة شعرهم، وبعد أن طعنوا فى السن، وهو أحد شعراء المعلقات، وقد ذهبَ معظمُ شعره، ولم يصل إلينا إلا القليل منه .

يقول ابن سلام: « ومما يدلُّ على ذهاب الشعر وسقوطه، قلّة ما بقي بأيدي الرواة المصححين لطرفة وعبيد، اللذيْن صحَّ لهما قصائدُ بقدر عشر. وإن لم يكن لهما غيرهن، فليس موضعهما حيث وُضعا من الشهرة والتقدمة، وإن كان ما يروَى مِن الغثاء لهما، فليا يستحقان مكانهما على أفواه الرواة. ونرى أن غيرهما سقط من كلامه كلامٌ كثير، غير أن الذي نالهما من ذلك أكثر. وكانا أقدمَ الفحول، فلعلّ ذلك لذاك. فلما قلَّ كلامُهما حُمل عليهما حَمل كثير » [2] .

ومطلعُ معلَّقته :

لِخَوْلَــةَ أَطــلالٌ ببَرْقَــةِ ثهْمَــدِ تلوحُ كباقي الوشْمِ في ظاهرِ اليدِ[3]

وله قصيدة أخرى لا تقل عن معلقته قوةَ نسجٍ وجزالةَ لفظٍ؛ مطلعها:

أَصحَوْتَ اليوم أَم شاقتْكَ هِرّ ومن الحُبِّ جُنُونٌ مُستقرّ[4]

الطبقة الثالثة : وهي طبقة امرئ القيس (500 – 540 م) وامرؤ القيس أقدم مَن وَصَل إلينا أخبارُه تامّة، وكان علماء البصرة يقدّمونه فيما يروي ابن سلام عن يونس بن حبيب[5]، ويقول: «فاحتجَّ لامرئ القيس من يقدّمه قال: ما قال ما لم

---

(1) الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ، ص 293 – 296 .

(2) طبقات ابن سلام ، جـ 1 ص 26 .

(3) السابق ، 1 / 138 .

(4) السابق .

(5) طبقات فحول الشعراء ، جـ 1 ص 52.

يفوق، ونكته سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب، واتّبعته فيها الشعراء. استيقاف صحبه، والتبكاء في الديار، ورقّة النسيب وقرب المأخذ، وشبّه النساء بالظباء والبيض، وشبّه الخيل بالعقبان والعِصِيّ، وقيّد الأوابد، وأجاد في التشبيه، وفصل بين النسيب وبين المعنى »[1] .

وهو يكثر من الزحافات فى شعره مثل :

فَجِئْتُ وَقَد نَضَّت لِنَومٍ ثِيَابَهَا لَدَى السِّتْرِ إلا لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ

فإن التفعيلة الثانية فى حشو البيت «مفاعلن» وليست «مفاعيلن».[2]

كما يكثر من الإقواء أيضًا، «وإذا قرأنا فى المعلقة قوله :

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبلٍ مُدْبرٍ مَعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلُ

بضم لام القافية، وهذا ما يقتضيه القياس النحوى تقول: « من أسفل » الجبل، و« من علُ »: أي بأعلاه، فتضم اللام على نية حذف المضاف إليه أصبح فى البيت إقواء، وهو يَكثر فى الشعر الجاهلي وخاصّةً قديمَه، وأيضًا إذا قرأنا وصفَه للسيل وغثائِه الملتفّ بجبل أبان فى قوله:

كأن أَباناً فى أفانين وَدْقِه كبيرُ أُناسٍ فى بجادٍ مزمَّلُ

بضم اللام فى كلمة « مزمل » وهو ما يقتضيه القياس النحوى؛ لأنها صفة لكلمة (كبير أناس) المرفوعة أصبح في هذا البيت إقواء؛ إذ اختلفت حركة الرويّ فأصبحت مرفوعة بينما هي في بقية القصيدة مجرورة، ويظهر أن هذا لم يكن يكثر عنده»[3] .

الطبقة الرابعة : أما عبيد بن الأبرص (455- 545م) فكان يتصل ببلاط المناذرة

---

(1) السابق ، جـ 1 ص 55.

(2) العصر الجاهلي لشوقي ضيف ، دار المعارف ، 1960 ، ص 265.

(3) السابق .

في الحيرة وبحجر بن الحارث الكندي، حين تملّكَ على بنى أسد، ونادمه فعرف حياة القصور مثل امرئ القيس، كما عرف حياة الشعوب المجاورة للعرب، مثله باتصاله بالمناذرة، كما أن عبيدًا اتصل بامرئ القيس بعد مقتل حجر .

وعبيد شاعر مُكثر وإن كان ما وصل إلينا من شعره قليل .

يقول ابن سلام: «ومما يدلُّ على ذهاب الشعر وسقوطه قلّةُ ما بقي بأيدي الرواة المصححين لطرفة وعبيد اللذيْن صحَّ لهما قصائد بقدر عشر. وإن لم يكن لهما غيرهن، فليس موضعهما حيث وضعا من الشهرة والتقدمة، وإن كان ما يروى من الغثاء لهما فليس يستحقان مكانهما على أفواه الرواة.

ونرى أن غيرهما قد سقط من كلامه كلام كثير، غير أن الذى نالهما من ذلك أكثر وكانا أقدم الفحول، فلعلَّ ذلك لذاك. فلما قلّ كلامهما، حمل عليهما حملٌ كثير»[1].

ولعلّ السبب فى أن ابن سلام جعله فى الطبقة الرابعة هو قلّةُ ما ورد عنه .

وهو يقول عنه: «وعبيد بن الأبرص، قديم، عظيم الذكر، عظيم الشهرة، وشعره مضطرب ذاهب، لا أعرف له إلا قوله :

أقفرَ مِن أَهْلِهِ مَلْحُوبُ فَالقُطْبِيَّاتُ فَالذَّنوبُ[2]

ويقول ابن قتيبة (ت 276 هـ) عن هذه القصيدة، أنها إحدى السبع[3]. ولا نعرف تمامًا إن كان يعنى بذلك أنها إحدى المعلقات السبع أم لا، وإن كان أبو زيد القرشي بالجمهرة[4]قد عدَّها من المجمهَرات كما يلاحظ الشيخ شاكر، كما ألحقها التبريزي بالقصائد العشر، وهي قصيدة مليئة بالحِكَم، يقول فيها :

---

(1) طبقات ابن سلام ، جـ 1 ص 26.

(2) السابق ، جـ 1 ص 138.

(3) الشعر والشعراء ، ص 268.

(4) راجع أيضًا جرجي زيدان – تاريخ آداب اللغة العربية ، جـ 1، ص 126.

وكُـلُّ ذِي نِعْمَـةٍ مخْلُوسُـها وكـلُّ ذِي أَمَـلٍ مَكْـذوبُ
وكُـلُّ ذِي إِبـلٍ مَوْرُوثهـا وكُـلُّ ذِي سـلبَ مَـنْلُوبُ
وكُـلُّ ذِي غَيَـةٍ يَـؤُوبُ وغائـبُ المـوت لا يـؤوبُ
إِفْلَحْ بما شئتَ فقد يُبْلَغُ بالضـ ـعفِ، وقـد يُخْـدَعُ الأَرِيـبُ
مَـنْ يَـسْأَلِ النَّـاسَ يَحْرِمُـوهُ وسَـائِلُ اللَّـهِ لا يَخيـبُ[1]

وقد أتى ابن قتيبة منها باحد عشر بيتًا، على حين ورد لدى أبى زيد القرشي بالجمهرة ثمانية وأربعون بيتًا[2] .

وعبيد بن الأبرص يكوّن مع امرئ القيس طبقةً وصلَ فيها الشعرُ إلى قمةٍ من قممه قبل الإسلام .

الطبقة الخامسة : قبل نهاية القرن السادس الميلادي كانت اللغة المشتركة قد سادت تمامًا في شبه الجزيرة العربية وأصبحت لغة الشعر والنثر الفني أيضًا لدى جميع القبائل، فاستعمل الشعراءُ جميعًا المفردات اللغوية نفسها، والصور البيانية نفسها، وكانت أهم الجماعات المتميزة في هذا الوقت طبقة الشعراء الهذليين[3] الذين عاشوا فيها بين منتصف القرن السادس حتى أوائل الثامن الميلادي تقريبًا (من 550 حتى 700 م)، وتتميز هذه الطبقة بظاهرةٍ حضارية لا نجدها في غيرها من الطبقات، فهي أول طبقة يصف الشعراء فيها النحلَ والعسلَ[4] كما عُنِيَت بوصف الحيوان، مما جعل الشعراء ينصرفون لوصف الطبيعة أيضًا والأماكن التي يتواجد بها النحل .

---

(1) ديوان عبيد بن الأبرص ، طبعة دار الكتب المصرية ، 2002 ، ص 5 – 11 .

(2) جمهرة أشعار العرب ص 173 – 177.

(3) جرونيباوم ، ص 21.

(4) جرونيباوم ، 21، وأحمد كمال زكي في شعر الهذليين ، ص 214 – 336.

وديوان الهذليين يشمل أشعارًا عديدة منسوبة إلى رجال لم يُعرف عنهم أنهم شعراء محترفون أو أنهم أكثروا من قوله هوايةً، بل هي أبياتٌ جرت على ألسنتهم فى مناسبات خاصة ولم يعودوا إلى قوله مرة أخرى أو نادرًا ما يعودون إليه .

وذكر ابنُ سلام أبا ذؤيب الشاعر الهذلي فقال : « وكان أبو ذؤيب شاعرًا فحلاً لا غَميزَة فيه ولا وَهْن. قال أبو عمرو بن العلاء: سُئل حسان: مَن أشعر الناس؟ قال: حيًا أو رجلاً: قال حيًا . قال: أشعر الناس حيًا هذيل - وأشعر هذيل غير مدافَع: أبو ذؤيب. قال ابن سلام: هذا ليس من قول أبي عمرو، ولحن نقوله .

اخبرني أبو خليفة قال، حدّثنا محمد بن سلام قال: أخبرني عمرو بن معاذ المعمري، قال: فى التوراة: أبو ذؤيب مؤلف زورا، وكان اسم الشاعر بالسريانية: « مؤلف زورا »، فأخبرت بذلك بعض أصحاب العربية، وهو كثير ابن إسحق، فأعجب منه، وقال: قد بلغني ذاك. وكان فصيحًا كثير الغريب، متمكنًا في الشعر»[1].

وقد قام دكتور أحمد كمال زكى فى كتابه « شعر الهذليين »[2] بإحصاء البحور التى نظم فيها الهذليون فوجدها أبحرًا خمسًا ؛ هي : الطويل ، والوافر، والبسيط، والكامل، والرجز .

ويقول: « ولقد قمتُ بإحصاءٍ طريف في الديوان الذى طبعتْه دار الكتب لهذيل، فوجدتُ أكثر من سبعين قصيدة قيلت فى الطويل، ونصفُها قيل في الوافر وأحصيت قرابة عشرين قصيدة فى البسيط ومثلها فى الكامل، بينما كان

---

(1) طبقات ابن سلام ، جـ 1 ص 131 ، 132.

(2) دار الكاتب العربي ، سنة 1969.

باقي شعرها رجزًا باستثناء سبع قصائد صيغت فى المتقارب »[1].

ويعلل دكتور أحمد كمال زكي لهذه الظاهرة فيقول: «ولكنى أقول إن انتشار الطويل بين الهذليين وإلى جانبه البسيط يفتح البابَ لنزعم أنهم كانوا أميَل إلى إيجاد وحدات موسيقية متجاوبة فى شعرهم، فالتفعيلة الأولى لكلٍّ من هذين البحرين تُساوي الثالثة، وتتساوى كذلك الثانية بالرابعة، ويبدو أن الوحدات المتساوية التى نراها فى الوافر والكامل والمتقارب لم تكن تستهويهم دائمًا، أو لم تكن رتابَتُها تلائم هذه العواطف التى جاشت في صدورهم » .

وهذا صحيح؛ فإن تبادل التفعيلات يجعل التنويع في النغم والاستغراق الزمني للإيقاعات المتوالية مختلفًا، وليس فى رتابة إيقاع التفعيلة الواحدة المكررة. وقد بيّنّا السبب فى تفضيل شعراء ما قبل الإسلام جميعًا البحر الطويل على غيره؛ إذ إنه يبدأ مباشرةً بالوتد، أي بجوهر الإيقاع الصاعد الرئيس فى (فعولن) الذى لا يفصله عما يليه إلا سببٌ خفيف محايد، فيأتي بعده مثيله في (مفاعيلن) يتلوه بعد سببين خفيفين محايدين تفعيلة (فعولن)، وهكذا يستمر الإيقاع فى صعود غير رتيب حتى نهاية البيت، ويتكرر في سائر الأبيات .

أما في البحر البسيط فهو - كما قلنا أيضًا - مبدوءٌ بسببين خفيفين يعقبهما الإيقاع الصاعد القافز البطيء في جوهر الإيقاع بالوتد المجموع في التفعيلة (مستفعلن)، يتلوه نظيره القافز البطيء أيضًا في (فاعلن) التى تليها بعد سبب واحد خفيف محايد، ويستمر الإيقاع صعودًا فى بطء حتى آخر البيت، ولعلّ هذا البطء هو السبب فى تفضيلهم الطويل على البسيط .

ومِن شعر أبي ذؤيب في اشتيار النحل :

---

(1) شعر الهذليين ، ص 236.

جَوَارِسُها تأري الشُّعوفَ دَوائبًا وتــنقض الهابــا مــصيفا شِــعائبها
إذا نهـضت فيـه تَـصَعَّد نَفْرُهـا كِقَشْــرِ الغِــلاءِ مــــتدِرًّا صِــيائبها
تظَلُّ على الثَّمراءِ منها جَوارسٌ مراضيعُ صُهبُ الريش زُغبٌ رِقائبها
فلمــا رآهــا الخالــدي كأنهــا حصى الخذف تكبو مستقلاً إيابُهـا
أجَــدَّ بهــا أمــرًا وأيقــنَ أنــه لهــا أو لأُخــرى كــالطحينِ تُرابُهــا
فقيــل : تجنَّبهــا حــرامٌ، وراقَــهُ دُراهــا مُبينًــا عَرْصُــها وانتــصابها
فأعلق أسـباب المنيـة وارتـضى ثقوفَتَــه إنْ لم يَخُنْــهُ انقــضائبها
تدلَّى عليها بـين سِـبٌ وخَيْطَـةٍ بجرداءَ مِثـل الوَكْـفِ يكبـو غرائبُهـا
فلمّـا اجتلاهـا بالأيـام تحيـزتْ ثبــاتٍ عليهــا ذلُهــا واكتئبُهــا[1]

الطبقة السادسة : طبقة لبيد بن ربيعة بن مالك بن جعفر بن كلاب بن ربيعـة بـن عامر (ولد عام 540 أو 545م، توفي عام 665 أو 669 م) وكـان فارسًـا شـاعرًا شجاعًا، كما كان عذبَ المنطق، رقيقَ حواشي الكلام[2]، أكثر من النظم في الحماسة والفخر والمديح والرثاء والوصف.

كان من الشعراء المُجيدين من أصحاب المعلّقات السبع. وخيرُ شعرِه قاله قبلَ الإسلام، أمّا شعرُه بعد دخوله الإسلام فلم يجرِ على النهج الذى عرفه قبلـه؛ إذ إنه لم يتكـــب بـشعره ولم يفـاخر، كمـا أنـه لم يوقـف شـعره في سـبيل الـدعوة الإسـلامية كما فعلَ غيرُه .

وردَ في طبقات ابن سـلام: « وكتبَ عمرُ إلى عاملِه: أن سَلْ لبيدًا والأغلب ما أحدثا من الشعر في الإسلام. فقال الأغلبُ:

---

(1) ديوان الهذليين ، طبعة دار الكتب المصرية، مركز تحقيق التراث، الطبعة الثالثة، 2003 ، ص 75 ، وكذلك شرح د. احمد كمال زكي للأبيات، شعر الهذليين، ص 340 .

(2) طبقات ابن سلام ، جـ 1 ، ص 135.

ارَجَزًا سألتَ أم قصيدًا ؟ فقد سألت هيّنًا موجودا

وقال لبيد : لقد أبدلني اللّه بالشعر سورة البقرة وآل عمران .

فزاد عمر في عطائه، فبلغَ به ألفين ... قال وعمّرَ عُمْرًا طويلاً. وكان يُطعِمْ ما هبتْ الصَّبا، وكان المغيرة بن شعبة إذا هبت الصبا قال: أعينوا أبا عقيل (يعني لبيدًا) على مروءته »[1].

وقد عدّه ابن سلام في الطبقة الثالثة، وعَدّ معه لها أبا ذؤيب الهذلي، والشمّاخ بن ضرار، والنابغة الجعدى.

ويقول عن الشمّاخ : « أما الشمّاخ، فكان شديدَ متون الشّعر أشدّ أسْرَ كلامٍ مِن لبيد، وفيه كَزَازةٌ، ولبيدُ أسهلُ منه مَنْطِقًا »[2].

ومن جيد شعره فيما يروي ابن قتيبة :

بُلينا وما تبلى النجومُ الطوالعُ وتبقى الجبالُ بَعْدَنا والمصانع

وقد كُنت فى أكناف جار مَضِنَّةٍ ففارقَني جارٌ بأربدَ نافعُ

فلا جَزِعٌ إن فَرّق الدهرُ بيننا فكلُّ فتى يومًا به الدهرُ فاجعُ

ومما يستجاد له :

ألاَ كلُّ شيء خلا اللّه باطلُ وكلُّ نعيمٍ لا مَحالةَ، زائلُ

إذا المرءُ أسرَى ليلةً ظنَّ أنهُ قضَى عملاً ، والمرءُ ما عاش آمِلُ

* * *

(1) السابق ، جـ 1 ، ص135 – 136 .

(2) السابق ، جـ1 ، ص 132.

تقسيم ابن سلام شعراءَ الجاهلية إلي طبقات

نتبيَّن مِن مقدمة ابن سلام أنه اقتصر على المشهورين المعروفين من الشعراء، وأنه لم يتحدث عن شعراء كل قبيلة على حده؛ لأن هذا أكثر من أن يحاط، به فيقول: «ذكرنا العرب وأشعارها،والمشهورين المعروفين من شعرائها وفرسانها وأشرافها وأيامها؛ إذ كان لا يحاط بشعر قبيلة واحدة من قبائل العرب»[1].

وهو يقسِّم الشعراء ويفصّلهم من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين فيُنزلهم منازلهم، ثم يقتصر من الفحول المشهورين على أربعين شاعرًا يقسِّمهم إلى عشر طبقات.

يقول ابنُ سلام: « ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرَمين الذين كانوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام ، فنزَّلناهم منازلهم، واحتججنا لكلّ شاعر بما وجدنا له من حجة وما قال فيه العلماء.

وقد اختلفَ الناسُ والرواة فيهم؛ فنظر قومٌ من أهل العلم بالشّعر، والنفاذ في كلام العرب، والعلم بالعربية،إذا اختلف الرواة فقالوا بآرائهم،وقالت الشعائر بأهوائها، ولا يُقنِعُ الناس مع ذلك إلا الرواية عمن تَقدَّم. فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعرًا، فألْفنا مَن تشابَهَ شعرُه منهم إلى نظرائه، فوجدناهم عشر طبقاتٍ؛ أربعةُ رهط كلُّ طبقة، متكافئين معتدلين»[2].

وهو تقسيمٌ فيه افتعال كما نرى؛ إذ ليس يلزم بالضرورة أن يكون عدد الطبقات في الجاهلية هو نفس عددهم في الإسلام، كما أنه ليس يلزم أيضًا أن يكون بكل طبقة أربعة شعراء تتشابه أشعارهم، وتتشاكل خصائص هذه الأشعار وفنونها. وقد قسَّم بعضَ الشعراء وفقًا للمعاصرة أو لانتسابهم إلى قبيلة واحدة.

---

(1) طبقات فحول الشعراء ، جـ1، ص3 .

(2) السابق، جـ1، ص23، 24.

فهو يجعل أول مَن قصَّد القصائدَ وذكر الوقائعَ المهلهلَ بن ربيعة، كما ذكرنا من قبل، ثم يعدِّد شعراء ربيعة بعده فيقول: «وكان شعراء الجاهلية في ربيعة: أولهم المهلهل، والمرقشان، وسعد بن مالك، وطرفة بن العبد، وعمرو بن قميئة، والحارث بن حلِّزة، والمتلمس، والأعشى، والمسيَّب بن علس »[1].

أي أنه عدَّ عشرةَ شعراء من ربيعة قبل أن يتحوَّل عنها الشِّعر إلى قبيلة قيس، فيعدُّ من شعرائها تسعةً قبل أن يتحوَّل عنها الشعر إلى تميم،فيقول : « ثم تحوَّل الشعرُ في قيس، فمنهم:النابغة الذبياني- وهم يَعُدُّون زهير بن أبي سلمى من عبد الله بن غطفان، وابنه كعبًا- ولبيدًا، والنابغة الجعدي، والحطيئة، والشمَّاخ وأخوه مُزَرِّد، وخِداش بن زهير. ثم آلَ ذلك إلى تميم، فلم يزل فيهم إلى اليوم»[2].

فبقيةُ الشعراء الأربعين إذاً، وعددهم واحدٌ وعشرون شاعرًا قبل الإسلام كانوا مِن تميم.

أما عن المعاصرة فهو يقول:«كان امرؤ القيس بن حجر بعد مهلهل، ومهلهل خاله، وطرفة وعبيد وعمرو بن قميئة والمتلمس، في عصر واحد»[3].

ثم يعود فيذكر بعد طبقات الفحول ثلاثَ طبقات أخرى هي طبقة أصحاب المراثي وطبقة شعراء القرى العربية، وطبقة شعراء اليهود.

ففي الطبقة الأولى يجمع بين شاعر من ربيعة واثنين من قيس، ويجعل امرأ القيس (ت 542 م) بهذه الطبقة، وإن لم يكن من ربيعة، وإن كان خاله منها، مع الأعشى ميمون بن قيس (ت629 م) وهو من ربيعة ، وإلى جوار النابغة الذبياني (ت 604 م)، وزهير بن أبي سلمى(ت609 م) وهما من قيس.

---

(1) طبقات فحول الشعراء، جـ1، ص40.

(2) السابق .

(3) السابق، جـ1، ص41.

ويذكر أن المفاضَلَة كانت بين امرئ القيس والأعشى وزهير والنابغة، وأن الناس اختلفوا في تقديم أيهم على الآخر، فيقول: « أخبرني يونس بن حبيب: أن علماء البصرة كانوا يقدّمون امرأ القيس بن حجر، وأهل الكوفة كانوا يقدّمون الأعشى، وأن أهل الحجاز والبادية كانوا يقدّمون زهيرًا والنابغة »[1].

واحتجّ من قدّم امرأ القيس بالمعاني التي نظَم فيها[2] ، أما من احتجّ للنابغة فقد ذكر ديباجة شعره وجزالة أبياته وعدَم تكلُّفه الكلام[3]، وإنْ كان الاحتجاجُ بمعانيه أيضًا، « وقال أهل النظر: كان زهير أحصفهم شعرًا، وأبعدَهم من سُخْفٍ ، وأجمعهم لكثير من المعني في قليل من المنطق ، وأشدّهم مبالغة في المدح، وأكثرهم أمثالاً في شعره »[4].

أما أصحاب الأعشى فقد قالوا عنه:

«هو أكثرهم عَروضًا، وأذهبهم في فنون الشعر، وأكثرهم طويلةً جيدةً، وأكثرهم مدحًا وهجاءً وفخرًا ووصفًا، كلّ ذلك عنده»[5].

ولكنه ينتهي إلي أنه ليس يلزم بالضرورة تقديم واحد على الآخر ، فينقل عن خلف الأحمر ويقول :

« وشهدتُ خلَفًا، فقيل له: مَن أشعر الناس؟ فقال: ما ننتهي إلى واحد يُجتمع عليه كما لا يُجتمع على أشجع الناس، وأخطب الناس، وأجمل الناس. قلت: فأيهم اعجب إليك يا أبا مُحْرِز ؟ قال: الأعشى، قال أظنه قال: كان أجمعهم »[6].

---

(1) طبقات فحول الشعراء، جـ1، ص 52 .

(2) السابق، جـ1، ص55.

(3) السابق، جـ1، ص56.

(4) السابق، جـ1، ص 64 .

(5) السابق، جـ1، ص 65 .

(6) السابق، جـ1 ، ص 65 ، 66 .

وينقل عن الأخفش أن أبا عمرو بن العلاء كان يقول عن الأعشى :

« مثله مثل البازي، يضرب كبيرَ الطير وصغيرَه. ويقول: نظيره في الإسلام جرير، ونظير النابغة الأخطل، ونظير زهير الفرزدق »[1].

فبالرغم من تقديم النُّقاد لأحدٍ من الفحول الأربعة على صاحبه ، إلا أن ابن سلام ينتهي إلى الرواية عن يونس الضبي أنه قال :

« الشعر كالسراء والشجاعة والجمال ، لا يُنتهَى منه إلي غاية »[2].

والطبقة الثانية لديه تضم أوس بن حجر التميمي (ت 620 م)، وابن سلام ينصّ على أنه «المقدَّم» على غيره، وبشرَ بن أبي خازم الأسدي (ت 590م)، وكعب ابن زهير بن أبي سلمي القيسي (645 م)، والحطيئة الغطفاني (ت 678 م)[3].

وهو يذكر أن أوس نظير شعراء الطبقة الأولي ، إلا أنه لم يذكره معهم حتى تكون كل طبقة لديه من أربعة شعراء فقط، وهذا ما عنيناه بالتعسف في قصر عدد معيَّن على كل طبقة، والالتزام به حتى لو كان الواقع غيره . يقول ابن سلام :

« وأوسُ نظيرُ الأربعة المتقدمين، إلا أنا اقتصرنا في الطبقات على أربعة رهط »[4].

ويقول :

« وقال يونس ، قال أبو عمرو بن العلاء ، كان أوسٌ فحل مُضَر ، حتى نشأ النابغة وزهير فأخملاه ، وكان زهير راويته[5].

ولم يرد ذكرٌ لتفضيل كعب بن زهير ورأيِ النقاد فيه ؛ إذ إن بالكتاب خَرْمًا

---

(1) السابق، جـ1، ص66 .

(2) السابق.

(3) السابق، جـ1، ص97.

(4) السابق.

(5) السابق.

يستغرق سبع ورقات[1].

أما الحطيئة فقد قال عنه ابن سلام: « وكان الحطيئة متين الشعر، شَرود القافية، وكان راوية لزهير وآل زهير. واستفرغ شعره في بني قريع»[2].

والطبقة الثالثة عنده تجمع بين النابغة الجعدي من قيس (670 م) وأبي ذؤيب الهذلي التميمي (649 م)، والشماخ بن سنان بن أمامة القيسي (651 م)، ولبيد ابن ربيعة القيسي (665 م) [3].

وكلُّ هؤلاء شعراء مخضرَمُون عَمَّروا حتى أدركوا الإسلام. أما النابغة الجعدى فكان مختلف الشعر مُغلبًا. « فقال الفرزدق: مَثَلُه مثلُ صاحب الخُلْقان: ترى عنده ثوبَ عَصْبٍ وثوب خَزٍّ، وإلي جنبه سَمَلُ كساء. وكان الأصمعي يمدحه بهذا وينسبه إلي قلّة التكلف فيقول: «عنده خمارٌ بوافٍ، ومطرفٍ بآلاف . (بواف يعني بدرهم وثلث)»[4].

ويذكر ابنُ سلام أبا ذؤيب فيقول: «وكان أبو ذؤيب شاعرًا فحلاً لا غَميزةَ فيه ولا وهن.

قال أبو عمرو بن العلاء: سُئل حسان: مَن أشعر الناس؟ قال: حيًا أو رجلاً؟ قال حيًا. قال: أشعرُ الناس حيًا: هذيل، وأشعر هذيل غير مدافع: أبو ذؤيب.

قال ابن سلام : هذا ليس من قول أبي عمرو ، ونحن نقوله»[5].

والشماخ عنده « شديدُ متونِ الشعر ، أشدّ أسرَ كلامٍ من لبيد ، وفيه كَزازة ولبيد أسهل منه منطقًا »[6].

---

(1) السابق، جـ1، ص98، رقم (1) بالهامش.

(2) السابق، جـ1، ص104.

(3) طبقات فحول الشعراء، جـ1، ص123.

(4) السابق، جـ1، ص124، 125.

(5) السابق، جـ1، ص131.

(6) السابق، جـ1، ص132.

على حين كان لبيد بن ربيعة أبو عقيل فارسًا شاعرًا شجاعًا ، وكان عذبَ المنطقِ رقيقَ حواشيِ الكلامِ ، وكان مسلمًا رجلَ صدقٍ»[1].

والطبقة الرابعة لديه كان يجب أن يكون « موضعهم مع الأوائل، وإنما أخلّ بهم قلّة شعرهم بأيدي الرواة »[2]. هم طرفة بن العبد من ربيعة (560م) وعبيد بن الأبرص (545 م)، وعلقمة بن عبدة التميمي (625 م)، وعديّ بن زيد التميمي (604 م) .

والذي يجمع هذه الطبقة إذًا هو قلّة شعرهم بأيدي الرواة، ولو كثر شعرُهم لكان موضعهم مع الطبقة الأولي؛ أي أن السبب ليس يرجع لخصائص شعرهم سواءٌ أكانت لفظية أم معنوية .

ويقول عن طرفة : « فأما طرفة فأشعر الناسِ واحدةً » ، وهي قوله:

لخولةَ أطلالٌ ببرقةَ ثهمَدِ وقفتُ بها أبكي وأُبكي إلي الغد

وتليها أخري مثلها وهي :

أَصَحَوْتَ اليومَ أم شاقتْكَ هِرُّ ومِنَ الحُبِّ جنونٌ مستَقِرّ

ومِن بعدُ له قصائد حِسَان جياد »[3] .

وهو لا يعرف لعبيد بن الأبرص إلا قصيدةً واحدة ، وإن كان قد وصلَنا ديوانه . يقول ابن سلام :

« وعبيدُ بن الأبرص قديم ، عظيم الذكر ، عظيم الشهرة ، وشعره مضطربٌ ذاهبٌ،لا أعرف له إلا قوله :

أَقْفَرَ مِن أهله مَلحُوبُ فالقطبياتُ فالذَّنوبَ

ولا أدري ما بعد ذلك »[4] .

---

(1) السابق، جـ1، ص135.

(2) السابق، جـ1، ص137.

(3) طبقات فحول الشعراء، جـ1، ص138.

(4) السابق، جـ1، ص138،139.

ولعلقمة بن عبدة، وهو علقمة الفحل « ثلاثٌ روائعُ جيادٌ ، لا يفوقهن شعر»:

ذهبتْ مِن الهِجران في كـلّ مـذهبِ ولم يَكُ حقًّا كلُّ هذا التجنُّـبِ

والثانية :

طَحَا بك قلبٌ في الحِـسان طَـروبُ بُعَيْدَ الشباب عصرَ حانَ مَشيبُ

والثالثة :

هل ما علمتَ وما استُودِعْتَ مكتـومُ أم حَبْلها إذ نأتْكَ اليومَ مصرومُ

ولا شيء بعدَهن يذكر »[1].

ولِعَدِي بن زيد «أربعُ قصائد غُرَرٌ روائعُ مبرّزاتٌ، وله بعـدهنّ شـعرٌ حَـسن؛ أولهن:

أرَوَاحٌ مـودّعٌ أم بُكـورُ؟ أنـتَ فـاعْلمْ لأيّ حـالٍ تـصيرُ[2]

والثانية :

أتعرفُ رسمَ الـدارِ مِـن أُمّ معبـد؟ نَعَمْ، فرماك الـشوقُ قبـل التجلُّـدِ[3]

والثالثة :

ليس شيءٌ على المنـونِ بـاقِ غـيرُ وجـهِ المُـسَبَّحِ الخـلاّقِ[4]

والرابعة :

لم أرَ مِثـلَ الفِتيـانِ في غُبُـرِ (م) الأيّام، يَنْـمُونَ مـا عواقبُهـا[5]

أما الطبقة الخامسة : فهي تجمع بين خِدَاش بن زهير بن ربيعة والأسود بن

---

(1) طبقات فحول الشعراء، جـ1، ص139.

(2) السابق، جـ1، ص140.

(3) السابق، جـ1، ص141.

(4) السابق.

(5) السابق،جـ1، ص142.

يعفر بن عبد الأسود التميمي (585م) وأبي يزيد المخبّل السعدي ربيعة بن عوف قتال بن أنف الناقة بن قريع (مات أيام عثمان)، وتميم بن أُبيّ بن مقبل (646م).

وينقل ابنُ سلام عن أبي عمرو بن العلاء قوله في خداش: «هو أشعر في قريحةِ الشعر مِن لبيد ، وأبى الناس إلا تقدمةَ لبيد»[1].

ويقول عنه :

« وكان الأسود شاعرًا فحلاً ، وكان يُكثر التنقلَ في العرب، يجاورهم فيذمّ ويحمد، وله في ذلك أشعار. وله واحدة رائعة طويلة، لاحقة بأجود الشعر ، لو كان شفعَها بمثلها قدَّمناه على مرتبته ، وهي :

نامَ الخَلِيُّ وما أُحِسُّ رُقادي والهَمُّ مُحتَضِرٌ لَدَىَّ وِسَادي

وله شعرٌ جيد ولا كهذه»[2].

والمخبَّل شاعرٌ فحلٌ وله « شعرٌ كثيرٌ جيدٌ هجا به الزِّبرقان وغيره، وكان يمدح بني قريع ويذكر أيام سعد، وشعره كثير »[3].

أما تميمُ بن أبيّ بن مقبل فهو شاعر مُغلَّب غُلِّب عليه النجاشي ، ولم يكن إليه في الشعر ، وقد قهره في الهجاء[4].

وشعراء الطبقة السادسة : هم عمرو بن كلثوم (570 م) ، والحارث بن حلِّزة اليشكري (580 م) ، وعنترة بن شداد (614 م) ، وسويد بن أبي كاهل اليشكري .

وهي تجمع بين أصحاب معلَّقاتٍ ثلاث وصاحب مفضلية .

---

(1) السابق، جـ1، ص144.

(2) طبقات فحول الشعراء، جـ1،ص147.

(3) السابق، جـ1، ص150.

(4) السابق.

فمعلقة عمرو بن كلثوم مطلعها :

ألا هُبّي بـصحنِكِ فاصْـبحينا ولا تُبقِـي خُمـورَ الأنـدرينا

ومعلقة الحارث بن حلّزة مطلعها :

آذنتْنـــا بَبيْنـــــها أَسمـــاءُ رُبَّ ثـاوٍ يُمَـلُّ منـه الثَّـواءُ

ومعلقة عنترة بن شداد مطلعها :

يا دارَ عبلـةَ بـالجِواءِ تكلَّمِـي وعِمِي صباحًا دارَ عبلةَ واسْلَمي

أمّا مفضلية سويد بن أبي كاهل فأوّلها :

بَـسَطَتْ رابعـةُ الحبـلَ لنـا فمددنا الحبلَ منها ما اتّـسع[1]

ولم يذكر ابن سلام أي سبب لوضعهم بهذه الطبقة .

وهو يعُدّ بالطبقة السـابعة أربعة شعراء «مُحكِمون مقِلُّون ، وفي أشعارهم قلّة، فذاك الذي أخّرهم »[2].

وهم سَلامة بن جندل بن عبد الرحمن، وحُصين بن الحُمام المُرّى (أيـام عمـر) والمتلمـس جرير بن عبد المسيح (580 م)، وهو خال طرفة، والمسيّب بـن عَلَـس (580 م)، وقد قيل: أشـعر المقلّين في الجاهليـة ثلاثـة: المتلمـس، والمسـيب بـن علـس، وحصين بن الحمام المرّي .

أي أن السـبب في جمع الشـعراء هنا أنهم مُقِلُّون ، وكان شعرهم القليـل جيـدًا، وإن كان ابن سلام لم يذكر إلا بيتًا واحدًا للمتلمس يقول فيه :

فهذا أوانُ العرضِ حَـيَّ ذبابـُه زنـابيرُه والأزرقُ المـتلمّـسُ[3]

وبيتين للمسيَّب يقول فيهما :

---

(1) راجع السـابق، جـ1، ص151 – 153.

(2) طبقات فحول الشعراء، جـ1، ص155.

(3) السـابق، جـ1، ص156.

فلأُهْـدِينَّ مـع الريـاحِ قـصيدةً مِنِّـــى مغلغلَـــةً إلى القعقـــاعِ
انــت الــذى زَعَمَــتْ معـدٌّ أنــه أهل التكـرُّم والنـدَى والبـاعِ[1]

وفي الطبقة الثامنة: جمع عمرو بن قميئة (538 م) والنمـر بـن تولـب، وأوس ابن غلفاء الهُجيمي، وعوف بن عطية بن الخَرِع .

وهو يصف النمرَ بن تولب فيقول: «جواد لا يُلِيق شيئًا . وكان شاعراً فصيحاً جريئاً على المنطق . وكان أبو عمرو بن العلاء يسمِّيه الكيّس لحُسن شِعره »[2].

ومِن شعره :

أَعاذِلَ إن يُصبحْ صـداىَ بقفـرةٍ بعيـــدٌ نـــآنى صـــاحِبِي وقَـــرِيبِي
ترى أَنَّ ما أَنفقتُ لم يكُ ضَرّنى وأَن الذي أَفنيتُ كـان نـصيبى[3]

ويروى لعوفٍ بيتًا واحدًا هو :

يا قُـرَّةَ بـن هـبيرة ابـن أُقَيْـشِر يا سـيدَ الـسَّلَمات ، إنـك تظلِـمُ[4]

ولأوس بن غلفاء يروى عدة أبيات منها :

هُـمْ قتلـوا أبـاك ، فلـم تُبَـيِّن لحـقِ : مـا الأَغـرُّ مِـنَ البهـيم
وهُم مَنُّوا عليـكَ فلـم تُثـبهُمْ ثوابَ المَرْءِ ذي الحَسَبِ الكـريم[5]

ولا يروي لعمرو بن قميئة أي بيت، مكتفيًا بالتعريف به، وأنه كان يـصاحب امرأ القيس .

وفى الطبقة التاسعة: يُعَدُّ ضابئ بن الحارث البرجمى وسُويد بن كُراع العُكلي

---

(1) السابق، جـ1، ص157.

(2) السابق، جـ1، ص160.

(3) طبقات فحول الشعراء، جـ1، ص161، 162.

(4) السابق، جـ1، ص166

(5) السابق، جـ1، ص169، 170.

والحُويدرة قُطبة بن مِحصن، وسحيم عبد بنى الحسحاس(660 م) .

وابنُ سلام يكتفي في هذه الطبقة بذكر روايات عن شعرائها وبعض من شعرهم.

وفى الطبقة العاشرة : وهى آخر الطبقات يذكرُ اميةَ بن حُرثان وحُريثَ بن مُحَفَّظ، والكميت بن معروف، وعمرو بن شاس بن ابي بُلَيّ.

وهم جميعًا شعراء مخضرمون، يكتفي ابنُ سلام بذكر رواياتٍ عنهم وأشعارٍ لهم.

وبعد الانتهاء من ذكر طبقات فحول شعراء الجاهلية، ينتقل ابن سلام إلي ثلاث طبقات أخرى هي :

طبقة أصحاب المراثي؛ وعددهم أربعة ، وطبقة شعراء القرى العربية؛ وعدد هذه القرى خمس: (المدينة، ومكة، والطائف، واليمامة، والبحرين)، وأخيرًا طبقة شعراء اليهود؛ وعددهم ثمانية .

أما **طبقة أصحاب المراثى** فهي مكونة من أربعة شعراء، هم: متمِّمُ بن نويرة، والخنساء، وأعشى باهلة، وكعب بن سعد. جعل ابنُ سلام في مقدمتهم متمم بن نويرة (650 م) الذي عرف برثائه لأخيه مالك، ولعلّ أشهر قصيدة رثاء قالها هي قصيدته التي مطلعها (وهى المقدمة) :

لعَمْري وما دَهْري بتأبينِ هالكٍ ولا جزعٍ مما أَصابَ وأوجعا[1]

والخنساء تماضر بنت عمرو بن الشريد (ت 644 أو 645 م) كانت ممن اشتهر بالرثاء، وهي أعظم شواعر العرب. رثت أخويها معاوية وصخرًا في الجاهلية، كما رثت أبناءها الأربعة الذين استشهدوا في معركة القادسية في الإسلام.

قالت فى صخر :

وإنَّ صخرًا لتأتمُّ الهداةُ به كأنه عَلَمٌ في راسه نارُ[2]

---

(1) طبقات فحول الشعراء، جـ1 ، ص209.

(2) السابق، جـ1، ص210.

وقالت فيه أيضًا :

أَمِنْ حدَثِ الأيام عينُكَ تَهْمُلُ وتبكِي على صخر، وفى الدهر مَذْهَلُ

كما قالت في معاوية :

ألا مـا لعينـكَ أم مـا لَهَـا ؟ لقد أخْضَلَ الـدمعُ سِـربالها[1]

وأعشى باهلة رثى المنتشر بن وهب الباهلي قتيل بني الحارث بن كعب فقال :

لا يـأمنُ النـاسُ مُمْسَـاهُ ومُصْبَحُهُ مِن كلِّ أَوْبٍ وإن لم يغـزُ يُنْتَظَـرُ[2]

أمَّا الرابع، وهو كعب بن سعد الغنوي فقد رثى أخاه أبا المغوار بقوله :

فخبّرتُماني أنمـا المـوتُ بـالقُرَى فكيـف ، وهـذى روضـةٌ وكَثيـبُ

ومـاءُ سمـاءٍ كـان غَيـر مَحَمَّـةٍ بداويَّـةٍ تجـري عليـه جَنُـوبُ

ومنزلةٍ فـى دارِ صـدقٍ وغبطـةٍ وما اقتالَ في حُكْمٍ علىَّ طَبِيبُ[3]

طبقة شعراء القرى العربية : والقرى العربية عنده خمس، هي: المدينة، ومكة، واليمامة، والطائف، والبحرين . وأشعرُ القرى عند ابن سلام «المدينة» وفحول شعرائها خمسة؛ ثلاثةٌ مِن الخزرج؛ هم: حسان بن ثابت (ت674 م)، وكعب بن مالك (670 تقريبًا م)، وعبد الله بن رواحة (629 م)، ومن الأوس اثنان: قيس بن الخطيم، وأبو قيس بن الأسلت .

وحسَّان بن ثابت كثير الشعر جيدُه كما يقول ابن سلام[4]. وقد حُمل عليه ما لم يُحمل على أحد . لَمّا تعاضهت (بمعنى تناهشت) قريش واستَبّت، وضعوا عليه أشعارًا كثيرة لا تُنَقَّى، ومِن شعره الرائع ما مدح به بني جفنة من غسان:

---

(1) السابق .

(2) السابق، جـ1، ص211.

(3) السابق، جـ1، ص212.

(4) طبقات فحول الشعراء ، جـ1، ص215.

لله دَرُّ عـــصابةٍ نـــادمتهم يومًـــا بجلّـــقِ في الزمـــانِ الأوّلِ
يـقون مَن وَرَدَ البريصَ عليهم بَـرَدَى يُـصَفَّقُ بـالرحيقِ السَّلسَلِ
يُغشون حتـى مـا تَهِـرُّ كلابُهـم لا يـــألون عـــن الـــوادِ المقبـــل
أولادُ جَفنـــة عنـــدَ قـــبرِ أبـــيهم قبرِ ابـن ماريـة الكـريمِ المُفْضِلِ[1]

أما كعب بن مالك فهو شاعرٌ مجيدٌ أيضًا؛ قال يومَ أُحد :

فجئنا إلى موجٍ من البحر وَسطَه أَحـــابيشُ مـــنهم حاســـرٌ ومقنَّـــعُ
ثلاثـــةُ آلافٍ ونحـــن نَـــصِيَّةٌ ثـــلاثُ مـــئينَ ، إن كثُرنـــا وأربـــعُ[2]

وكان عبدُ الله بن رواحة ، عظيمَ القدر في قومه، سيدًا في الجاهلية ، وكان يناقض قيس بن الخطيم ، كما كان في الإسلام عظيم القدر والمكانة عند رسول الله ﷺ؛ قال يوم مؤتة :

أَقـــسمتُ يـــا نفْـــسُ لَتَنْزِلِنَّـــه طائعـــــةً أو لتُكْرَهِنَّـــــهْ
وطالمـــا قـــد كنـــتِ مُطْمئنـــه ما لي أراكِ تكرهين الجَنَّهْ[3]

أما أبو قيس بن الأسلت، وهو شاعرٌ مُجيد فهو القائل :

فلـــتُ لِحَاصِـــنٍ إن لم تَرَوْنَـــا نُجَالِـدُكم كأنّـا شَـرْبُ خَمْـرِ
مَلكْنا الناسَ قد علمتْ مَعَـدُّ فلـــم نُغلـــب ولم نُـــسبق بـــوِتْرِ
هَممْنـــا بالإقامـــةِ ، ثـــم سِـــرْنا مَـــسِيرَ حُذيفةِ الخيرِ بن بَـدْرِ[4]

ويَعُدّ ابنُ سلام من المجيدين من شعراء مكة تسعة[5]؛ هم :

عبد الله بن الزِّبعْرَى (636 م) ، وأبو طالب بن عبد المطلب ، والزبير بن عبد

---

(1) السابق، جـ1، ص218.

(2) السابق، جـ1، ص220.

(3) السابق، جـ1، ص226.

(4) طبقات فحول الشعراء، جـ1، ص227.

(5) السابق، جـ1، ص233 ، 257.

المطلب، وأبو سفيان بن الحارث، ومسافر بن أبى عمرو بن أمية، وضرار بن الخطاب الفهرى، وأبو عزة الجمحي، وعبد الله بن حذافة السهمي، وهبيرة بن أبي وهب بن عامر .

ولم يكن بالطائف شعرٌ كثير، ويُعلِّلُ ابنُ سلام قلَّة الشعر بالطائف بقوله : «وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء؛ نحو حرب الأوس والخزرج، أو قوم يغيرون ويغار عليهم. والذي قلَّل شعرَ قريش أنه لم يكن بينهم نائِرةٌ، ولم يحاربوا. وذلك الذي قلل شعرَ عُمان، وأهلَ الطائف في طرف »[1].

ويعد منهم خمسةً: أبا الصلت بن أبى ربيعة، وابنه أمية بن أبي الصلت- وهو عنده أشعرهم - وأبا مِحْجَن عمرو بن حبيب بن عمرو بن عمير الثقفي، وغيلان بن سلمة ، وكنانة بن عبد ياليل .

وكان بالبحرين شعرٌ جيد أيضًا. يقول ابن سلام: « وفي البحرين شعرٌ كثير جيد وفصاحة »[2]

ومن شعراء البحرين المثقِّب العبدي (587 م)، والممزَّق العبدي، والمفضّل بن معشر بن أسحم.

أما شعراء اليمامة فيُغفل ابنُ سلام الحديثَ عنهم ويقول في عجلة: «ولا أعرف باليمامة شاعرًا مذكورًا »[3].

---

(1) السابق، جـ1، ص259 – 270. (النائرة: الحقد والعداوة تقع بين القوم فتثير شرورهم).

(2) السابق، جـ1، ص271، وراجع حتى ص277.

(3) السابق، جـ1، ص277.

ثم ينتقل ابنُ سلام إلي الحديث عن الشعراء اليهود ؛ فيذكر شعراءَ المدينة وأكنافها اليهود، ولهم شعرٌ جيد. ومنهم السموأل بن عادياء (ت 560 م تقريبًا)، والربيعُ بن أبي الحُقَيق ، وكعب بن الأشرف، وشُريح بن عمران، وسَعيَة بن العريض، وأبو قيس بن رِفاعة، وأبو الذيال، ودرهم بن زيد[1].

وابنُ سلام في هذا كلّه لم يكن له منهجٌ واضحٌ في تفضيله طبقةً على أخرى، أو في تقسيمه الشعراءَ إلي طبقاتٍ عشر، وإنما يتضح المنهج إلي حدٍّ ما عند تقسيمه طبقات شعراء المراثي ، وشعراء القرى ، وشعراء يهود ، حيث التزم في طبقة شعراء المراثي بجمع الشعراء الذين اشتهروا بالمراثي .

وفي شعراء القرى التزمَ التقسيمَ الجغرافي، وجعل شعراء كل قرية على حدة، دون النظر في خصائص كلّ الفنية التي قد تجمعه مع شاعر من قرية أخرى، وكذلك فَعَلَ بشعراء اليهود الذين لم يجمع بينهم إلا الدين الذي يدينون به .

* * *

(1) السابق، جـ1، ص279 -281.

الترتيب التاريخي للشعراء

اتبع المؤرخون القدماء والمحدثون الذين أرخوا لشعر ما قبل الإسلام طريقتين في ترتيب الشعراء، فقام بعض منهم باتباع الترتيب التاريخي لوفياتهم، واتبع بعضهم تقسيمهم إلى طبقات.

فقد آثر ابن سلام الجمحي (ت231هـ/ 845م) في كتابه «طبقات فحول الشعراء»، تقسيم شعراء ما قبل الإسلام والمخضرمين- على نحو ما رأينا - إلى طبقات، جاعلاً إياهم في طبقات عشر، يضم كل منها شعراء أربعة، يأتي بعدهم طبقة أصحاب المراثي، وهم أربعة أيضًا، ثم طبقة القرى العربية: المدينة- مكة- الطائف- البحرين، ومجموعهم اثنان وعشرون شاعرًا، وأخيرًا شعراء اليهود، ومجموعهم ثمانية. وقد رتبهم على النحو التالي:

*** الطبقة الأولى من فحول الجاهلية**

1- امرؤ القيس.
2- النابغة الذبياني.
3- زهير بن أبي سلمى.
4- الأعشى.

*** الطبقة الثانية من فحول الجاهلية**

1- أوس بن حجر.
2- بشر بن أبي خازم.
3- كعب بن زهير.
4- الحطيئة.

*** الطبقة الثالثة من فحول الجاهلية**

1- النابغة الجعدي.
2- أبو ذؤيب الهذلي.
3- الشَّمَّاخ بن ضرار.
4- لبيد بن ربيعة.

*** الطبقة الرابعة من فحول الجاهلية**

1- طرفة بن العبد.
2- عبيد بن الأبرص.
3- علقمة بن عبدة.
4- عديّ بن زيد.

* الطبقة الخامسة من فحول الجاهلية

1- خداش بن زهير.
2- الأسود بن يعفر.
3- المخبل السعدي.
4- تميم بن أُبيّ بن مقبل.

* الطبقة السادسة من فحول الجاهلية

1- عمرو بن كلثوم.
2- الحارث بن حلزة.
3- عنترة بن شداد.
4- سويد بن أبي كاهل.

* الطبقة السابعة من فحول الجاهلية

1- سلامة بن جندل.
2- حُصين بن الحُمام المري.
3- المتلمّس.
4- المسيّب بن عَلَس.

* الطبقة الثامنة من فحول الجاهلية

1- عمرو بن قميئة.
2- النمر بن تولب.
3- أوس بن غلفاء.
4- عوف بن عطية بن الخرع.

* الطبقة التاسعة من فحول الجاهلية

1- ضابئ بن الحارث البرجمي.
2- سويد بن كُراع العُكلي.
3- الحويدرة.
4- سحيم عبد بني الحسحاس.

* الطبقة العاشرة من فحول الجاهلية

1- أمية بن حرثان بن الأسكر.
2- حريث بن مُحَفّظ المازني.
3- الكميت بن معروف.
4- عمرو بن شأس.

* طبقة أصحاب المراثي

1- متمم بن نويرة.
2- الخنساء.
3- أعشى باهلة.
4- كعب بن سعد الغنوي.

* طبقة شعراء القرى العربية

(شعراء المدينة)

1- حسان بن ثابت.

2- كعب بن مالك.

3- عبد الله بن رواحة.

4- قيس بن الخطيم.

5- أبو قيس بن الأسلت.

(شعراء مكة)

1- عبد الله بن الزِّبَعْرَى.

2- أبو طالب بن عبد المطلب.

3- الزبير بن عبد المطلب.

4- أبو سفيان بن الحارث.

5- مسافر بن أبي عمرو.

6- ضرار بن الخطاب الفهري.

7- أبو عزة الجمحي.

8- عبد الله بن حذافة السهمي.

9- هبيرة بن أبي وهب المخزومي.

(شعراء الطائف)

1- أبو الصلت بن أبي ربيعة الثقفي.

2- أُمية بن أبي الصلت.

3- أبو محجن الثقفي.

4- غيلان بن سلمة.

5- كنانة بن عبد ياليل.

(شعراء البحرين)

1- المثقب العبدي.

2- المزق العبدي.

3- المفضل النُّكري.

* طبقة شعراء يهود

1- السموأل.

2- الربيع بن أبي الحقيق.

3- كعب بن الأشرف.

4- شريح بن عمران.

5- سعية بن العريض.

6- أبو قيس بن رفاعة.

7- أبو الذيال.

8- درهم بن زيد.

أما عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت276هـ/ 889م) في كتابه «الشعر والشعراء»، فقد اتبع الترتيب التاريخي لوفياتهم، وإن كان لم يلتزم به تمامًا. وهو يذكر في صفحة رقم 104 من الكتاب أن أوائل الشعراء لم يكن لهم إلا الأبيات القليلة التي يقولها الرجل عند حدوث الحاجة، وعدّ منهم دُويد بن نهد القضاعي وأعصر بن سعد بن قيس بن عيلان، واسمه منبّه بن سعد، والحارث بن كعب. ثم يبدأ الشعر اعتبارًا من امرئ القيس، وهو الشاعر الوحيد الذي ينسبه إلى طبقته فيقول «وهو من أهل نجد، من الطبقة الأولى»، ولا ينسب بعد ذلك أي شاعر إلى طبقته.

وقد بلغ عدد شعراء البدايات الذين أحصاهم ابن قتيبة من شعراء ما قبل الإسلام والمخضرمين، وعدد من الإسلاميين ثمانية وتسعين شاعرًا و هم على الترتيب:

1- امرؤ القيس بن حجر.
2- زهير بن أبي سلمى.
3- كعب بن زهير.
4- النابغة الذبياني.
5- المسيب بن علس.
6- المتلمس.
7- طرفة بن العبد.
8-الحارث بن حلزة.
9- لقيط بن معمر.
10- أوس بن حجر.
11- المرقش الأكبر.
12- المرقش الأصغر.
13- علقمة بن عبدة الفحل.
14- الأفوه الأودي.
15- عدي بن زيد العبادي.
16- عمرو بن كلثوم.
17- أبو دؤاد الإيادي.
18- حاتم بن عبد الله الطائي.
19- عنترة بن شداد العبسي.
20- الأسود بن يعفر.
21- الأعشي ميمون بن قيس.
22- عبيد بن الأبرص.
23- بشر بن أبي خازم.
24- سلامة بن جندل.

25- لبيد بن ربيعة.

27- النابغة الجعدي.

29- العباس بن مرداس السلمي.

31- حسان بن ثابت الأنصاري.

33- تأبط شرًا.

35- الشماخ.

37- الحطيئة.

39- عامر بن الطفيل.

41- متمم بن نويرة.

43- خنساء بنت عمرو.

45- ضابئ بن الحارث الجرهمي.

47- ابن أحمر الباهلي.

49- سليك بن سلكة السعدي.

51- عمرو بن معدي كرب الزبيدي.

53- زهير بن جناب.

55- المستوغر بن ربيعة.

58- أبو الطمحان القيني.

60- المثقب العبدي.

62- ابن دارة.

64- ابن حبناء.

66- نصيب.

68- الراعي.

70- المخبل.

26- زيد الخيل الطائي.

28- مهلهل بن ربيعة.

30- أبو زيد الطائي.

32- النمر بن تولب العكلي.

34- مزرد.

36- ربيعة بن مقروم.

38- النجاشي الحارثي.

40- مالك بن نويرة.

42- خفاف بن ندبة.

44- المساور بن هند.

46- مالك بن الريب.

48- ابن مفرغ الحميري.

50- ابن فسوة.

52- عمرو بن قميئة.

54- الأضبط بن قريع السعدي.

56- 57- ابنا خذاق.

59- حميد بن ثور الهلالي.

61- الممزق العبدي.

63- المنخل اليشكري.

65- عبد بني الحسحاس.

67- العديل بن الفرخ.

69- أفنون التغلبي.

71- سويد بن أبي كاهل.

72- أبو محجن الثقفي.
73- عمرو بن شأس.
74- ابن الطبرية.
75- أبو الغول.
76- زياد الأعجم.
77- جميل بن معمر العذري.
78- توبة بن الحمير.
79- ليلي الأخيلية.
80- شبيل بن ورقاء.
81- طفيل بن عوف الغنوي.
82- ابن مقبل.
83- أمية بن أبي الصلت.
84- خليد عينين.
85- جرير بن عطية.
86- الفرزدق.
87- الأخطل.
88- البعيث.
89- اللعين المنقري.
90- الصلتان العبدي.
91- كثير.
92- الأحوص.
93- أرطأة بن سهيية.
94- ذو الرمة.
95- نهار بن توسعة.
96- ابن قيس الرقيّات.
97- أيمن بن خريم.
98- مسكين الدارمي.

ونكتفي من المؤرخين المحدثين بما جاء لدى جرجي زيدان (ت1914م) في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية»، ولدى عمر فروخ في كتاب «تاريخ الأدب العربي» ولدى علي أحمد سعيد (أدونيس) في كتاب «ديوان الشعر العربي».

فالأستاذ جرجي زيدان يقسم الشعراء تارة بالنظر إلى قبائلهم، ويبيّن عددهم[1]، فينسب إلى قيس 30 شاعرًا، وإلى اليمن القحطانية 23 شاعرًا، وإلى ربيعة 21 شاعرًا، وإلى مضر 16 شاعرًا، وإلى تميم 12 شاعرًا، وإلى قريش 10 شعراء ، وإلى قضاعة 4 شعراء ، وإلى إياد شاعرين ، ويذكر من الموالي غير

(1) تاريخ آداب اللغة العربية، جـ1، ص68.

العرب شاعرًا واحدًا.

ثم ذكر أشهر البطون التي تدخل تحت كل من هذه القبائل ، لتسهل المراجعة على الباحث.

ثم يعود فيقسمهم إلى طبقات سبع من شعراء ما قبل الإسلام والمخضرمين وفقًا لما اشتهروا به من قصائد منتقاة لهم[1]:

1- أصحاب المعلقات.
2- أصحاب المجمهرات.
3- أصحاب المنتقيات.
4- أصحاب المذهبات.
5- أصحاب المراثي.
6- أصحاب المشوبات.
7- أصحاب الملحمات.

أولاً: أصحاب المعلقات:

- امرؤ القيس.
- زهير بن أبي سلمى.
- النابغة الذبياني.
- الأعشي.
- لبيد بن ربيعة.
- عمرو بن كلثوم.
- طرفة بن العبد.

ثالثًا: أصحاب المنتقيات:

- المسيب بن علس.
- المرقش الأصغر.
- المتلمس.

ثانيًا: أصحاب المجمهرات:

- عبيد بن الأبرص.
- عديّ بن زيد.
- بشر بن أبي خازم.
- أمية بن أبي الصلت.
- خداش بن زهير.
- النمر بن تولب.
- عنترة العبسي.

رابعًا: أصحاب المذهبات:

- حسان بن ثابت.
- عبد الله بن رواحة.
- مالك بن العجلان.

---

(1) تاريخ آداب اللغة العربية، جـ1، ص73، 74.

- عروة بن الورد.
- مهلهل بن ربيعة.
- دريد بن الصمة.
- المنخل الهذلي.

خامسًا: أصحاب المراثي:

- أبو ذؤيب الهذلي.
- محمد بن كعب الغنوي.
- أعشي باهلة.
- علقمة الحميري.
- أبو زيد الطائي.
- متمم بن نويرة.
- مالك بن الريب.

سابعًا: أصحاب الملحمات:

- الفرزدق.
- جرير.
- الأخطل.
- عبيد الراعي.
- ذو الرمة.
- الكميت.
- الطرماح بن حكيم.

- قيس بن الخطيم.
- أحيحة بن الجلاح.
- أبو قيس بن الأسلت.
- عمرو بن امرئ القيس.

سادسًا: أصحاب المشوبات:

- نابغة جعدة.
- كعب بن زهير.
- القطامي.
- الحطيئة.
- الشماخ بن ضرار.
- عمرو بن أحمر.
- تميم بن مقبل.

وذكر جرجي زيدان أن مجمل هذه الأسماء تسعةوأربعون اسماً ، وأن هذا الترتيب مأخوذ عن أبي زيد القرشي في كتابه «جمهرة أشعار العرب»[1].

---

(1) جرجي زيدان، السابق، ص74 .

كما أورد جرجي زيدان تقسيماً آخر نقله عن إسكندر أبكاريوس في كتابه «طبقات الشعراء» المطبوع في بيروت، على أن هذا التقسيم لا يخضع لأساس معين، فلا هو يخضع لاعتبار الإجادة، ولا الترتيب التاريخي، ولا البلد أو القبيلة التي ينتمي إليها الشاعر، وقد أشار جرجي زيدان إلى هذه الأمور قبل أن يورد هذا التقسيم[1]، وهو الأمر الذي جعلنا نستبعده .

أما دكتور عمر فروخ فهو يرتب شعراء ما قبل الإسلام ترتيباً تاريخياً، ويقدم ترجمات لهم، ويعد منهم واحداً وخمسين شاعراً[2]. ويختلف الترتيب لديه، عما هو موجود لدى جرجي زيدان .. وقد جاء على النحو التالي:

1- الفند الزماني	530م	2- الشنفرى الأزدي	—
3- سعد بن مالك البكري	530م	4- تأبط شراً	530م
5- المهلهل (عدي بن ربيعة)	530م	6- عامر بن الظرب العدواني	535م
7- عمرو بن قميئة	538م	8- امرؤ القيس	540م
9- أبو دؤاد الإيادي	—	10- عبيد بن الأبرص	545م
11- الحارث بن عُباد البكري	550م	12- المرقش الأكبر	552م
13- قبيصة بن نعيم	—	14-زهير بن جناب الكلبي	560م
15- الأفوه الأودي	560م	16-طرفة بن العبد	560م
17- عمرو بن كلثوم التغلبي	570م	18- المرقش الأصغر	570م
19- أوس بن حارثة	590م	20- الخرنق بنت بدر	570م أو580م
21- عبد المطلب بن هاشم	578م	22- الحارث بن حلزة	580م
23-المسيَّب بن علس	580م	24- المتلمس(جرير بن عبد العزي)	580م

---

(1) السابق

(2) ترجم لهم في 136 صفحة (من ص100، إلى ص236)

25- الأسود بن يعفر	585م	26- المثقب العبدي	587م
27- بشر بن أبي خازم	590م	28- ذو الإصبع العدواني	595م
29- صخر بن عمرو الشريد	—	30- المنخل اليشكري	597م
31- أوس بن حجر	—	32- قس بن ساعدة الإيادي	600م
33- حاجب بن زرارة	—	34- طفيل الغنوي	—
35- النابغة الذبياني	604م	36- عديّ بن زيد	604م
37- حاتم الطائي	607م	38- جران العود النُمري	—
39- عبد قيس بن خُفاف البرجمي	—	40- زهير بن أبي سلمى	610م
41- أكثم بن صيفي	612م	42- قيس بن الخطيم	—
43- عبد يغوث الحارثي	613م	44- عنترة بن شداد	614م
45- عروة بن الورد	615م	46- علقمة بن عبدة	625م
47- أمية بن أبي الصلت	629م	48- عامر بن الطفيل	629م
49- الأعشى ميمون بن قيس	629م	50- دريد بن الصمة	630م
51- لبيد بن ربيعة	669م		

وقد قام الشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس) في كتابه «ديوان الشعر العربي»[1] بترتيب الشعراء حسب التسلسل التاريخي، عدَّ منهم ستة شعراء مجهولي التاريخ وهم: دويد بن زيد الجمر، ولقيط بن معمر الإيادي، وأبو نصر البراق، وأحيحة ابن الجلاح، وجحدر بن ضبعة .

ثم ينتقل إلي الشعراء الذين يُعرف تاريخ وفاتهم تقريبًا أو تحديدًا[2]، ننقل عنه منهم ما يلي :

---

(1) طبعة المكتبة العصرية، بيروت، 1964، ص 567 وما يليها .

(2) لم نتدخل بإجراء أي تغيير على هذه التواريخ حتى لا يغير الترتيب الذي قام به أدونيس، مع الإشارة في الهامش إلى ما اختلف معه فيه- إن وجد.

اسم الشاعر	توفي سنة
1- الشنفرَى الأزدي	525م
2- المهلهل بن ربيعة التغلبي	525م
3- سعد بن مالك	530م
4- بشر بن أبي خازم الأسدي	533م
5- عمرو بن قميئة	540م
6- امرؤ القيس	540م
7- تأبط شرا	540م
8- أبو دؤاد الإيادي	550م
9- المرقش الأكبر	550م
10- الأخنس بن شهاب التغلبي	555م
11- عوف بن الأحوص	555م
12- السموأل بن عادياء	560م
13- عميرة بن جعيل التغلبي	562م
14- طرفة بن العبد البكري	564م
15- المتلمس الضبعي	659م
16- الحارث بن حلّزة	570 أو 580م
17- الأفوه الأودي	570م
18- المرقش الأصغر	570م
19- عبد الله بن عجلان النهدي	574م
20- عبد المسيح بن عسلة الشيباني	578م
21- عمرو بن كلثوم	584م
22- المثقب العبدي	588م

23- عدي بن زيد العبادي	590م
24- الأسود بن يعفر النهشلي	600م
25- سلامة بن جندل السعدي	600م
26- ذو الأصبع العدواني	600م
27- عبيد بن الأبرص الأسدي	600م(*)
28- عنترة العبسي	600م
29- قس بن ساعدة الإيادي	600م
30- علقمة الفحل	نحو 603م
31- المنخل اليشكري	نحو 603م
32- النابغة الذبياني	نحو 604م
33- طفيل بن عوف الغنوي	نحو 610م
34- زهير بن أبي سلمى المزني	نحو 609م
35- الحصين بن الحمام المري	612م
36- كعب بن سعد الغنوي	612م
37- صخر بن الشريد	613م
38- عروة بن الورد العبسي	616م
39- أوس بن حجر	620م
40- قيس بن الخطيم الأوسي	620م
41- الربيع بن ضبع الفزاري	625م
42- أمية بن أبي الصلت الثقفي	628م

(*) اختلف في تاريخ وفاة عبيد بن الأبرص بين 545م-554م-600م-605م والأرجح هو 554م. راجع ديوان عبيد بن الأبرص، طبعة دار الكتب، 2002م.

43- الأعشى الكبير	629م
44- جران العود النميري	630م
45- دريد بن الصمة	630م
46- المزرّد بن ضرار الذبياني الغطفاني	631م
47- عامر بن الطفيل	632م(*)
48- عمرو بن براقة الهمذاني	632م
49- مالك بن نويرة اليربوعي	634م
50- أبو خراش الهذلي	636م
51- ربيعة بن مقروم الضبي	637م
52- العباس بن مرداس السلمي	630م
53- عمرو بن شأس الأسدي	640م
54- أبو سفيان بن الحارث	640م
55- عمرو بن معديكرب الزبيدي	642
56- الشماخ بن ضرار الغطفاني	643م
57- تماضر الخنساء	645م
58- عبده بن الطبيب	645م
59- كعب بن زهير	645م
60- تميم بن مقبل	646م
61- أبو ذؤيب الهذلي	648م
62- بشر بن ربيعة الخثعمي	650م
63- حميد بن ثور الهلالي	650م

(*) الذي أثبتناه في طبعة ديوان عامر بن الطفيل، دار الكتب المصرية،2003، ان تاريخ وفاته هو 631 م.

64- ضابئ بن الحارث البرجمي	650م
65- أبو الطمحان القيني	650م
66- عروة بن حزام	650م
67- متمّم بن نويرة اليربوعي	650م
68- أبو محجن الثقفي	650م
69- سحيم عبد بني الحسحاس	660م
70- النجاشي	660م
71- لبيد بن ربيعة العامري	661م
72- النابغة الجعدي	670م
73- ابن أرطاة	670م

* * *

اضطراب الوزن في الشعر القديم

بالرغم من أن الخليل قد استطاع أن يحصر في دوائره معظم الأوزان التي نظمَ فيها الشعر القديم، إلا أننا نجد أحيانًا بعض الأبيات التي تخرج عن هذه الأوزان أو يضطرب الوزن فيها . وإن كانت هذه الأوزان المضطربة التي وصلت إلينا قليلة. ولعلّ اضطرابها هو السبب في عدم وصولها كاملة، فالرواة لم يحرصوا إلا على رواية القصائد الناضجة . ولو كانت قد وصلت إلينا جميعها لأمكننا أن نتتبع مؤرخين لتطور الأوزان واستقلالها عن بعضها .

فثمة قصيدة تُنسَب لامرئ القيس (ت 542م) مطلعها :

عيناك دمعُهما سجال كأن شأنيهما أوشال

وهي مِن مُخَلَّع البسيط، ومعظم أبياتها بها حذفٌ في بعض التفعيلات أو زيادة[1].

وكذلك قصيدة المرقش الأكبر (ت 550م) التي مطلعها :

هل بالديار أن تجيبَ صَمَم لو كان رَسْمٌ ناطقًا كلم[2]

وهي من وزن السريع، ومعظم شطور أبياتها على هذا الوزن. ولكن يوجد بعض الشطور – كما يلاحظ أستاذنا دكتور شوقي ضيف – كالشطر الثاني من هذا البيت :

ما ذنبنا في أن غزا مَلِكٌ مِن آلِ جفنة حازمٌ مُرْغم[3]

من وزن الكامل.

---

(1) راجع د.شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، ص184

(2) السابق .

(3) السابق .

ويرى الأستاذ عبد الله الطيب انه شيء وسط بين الكامل الأحَذّ والسريع الذي دخلته العلل.

كذلك قوله :

لو وصلَ الغيثُ لابنين امرأ كانت له قُبَّةٌ سَحْقَ بجادْ[1]

فالوزنُ هنا مضطرب، صدره من الرجز، وعجُزه من البسيط المجزوء[2].

ونجد لدى عبيد بن الأبرص الأسدي (ت 554 م)في قصيدته التي مطلعها :

أقفرَ مِن أهله مَلحوبُ فالقُطَبِيَّات فالذَّنوبُ

فهي أيضًا من مخلع البسيط[3] مثل قصيدة امرئ القيس سالفة الذكر؛ أي :

مستفعلن فاعلن مـ تفع مستفعلن فاعلن مستفع

وقلَّما يخلو بيت من حذف في بعض تفاعيله أو زيادة على نحو ما نرى في الشطر الأول من هذا المطلع[4] ، ونلاحظ هذا أيضًا في البيت :

وكلُّ ذي إبل موروثُها وكلّ ذي نعمةٍ مسلوبُ[5]

أي : متفعلن فعلن مستفعلن متفعلن فعلن مستفع

وقد أطلق الأستاذ عبد الله الطيب على هذا الوزن متخلّع البسيط[6] .

وبالمثل نجد قصيدة عدي بن زيد (ت 590 م) :

نعرف أمس مِن لِيس الطلل مثل الكتاب الدارس الأحْول

---

(1) المرشد ، عبد الله الطيب ، جـ 1 ، ص78.

(2) شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، ص 184.

(3) أثبت المستشرق الإنجليزي تشارلز لايل محقق ديوان عبيد بن الأبرص أن القصيدة من مجزوء البسيط، راجع طبعة دار الكتب ، 2002 ، ص 5 .

(4) الشعر والشعراء، ص 49.

(5) نص هذا البيت في ديوان عبيد :

وكلُّ ذي إبلٍ موروثُ وكل ذي سَلَبٍ مسلوبُ

(6) المرشد ، جـ 1 ، ص 78 .

« فهي من وزن الـريع ، وخرجت بعض شطورها على هذا الوزن كالشطر الثاني من هذا البيت:

أَنْعِمْ صباحًا علقم بن عـدِيّ أثويـتَ اليـوم أم تَرْحَـلْ

فإنه من وزن المديد .

ويماثل هذه القصيدة في اختلال الوزن قصيدته :

قد حان أن تصحو لو تقصر وقد أتى لما عهدتَ عُصُر»[1]

ودكتور شوقي ضيف يلاحظ أن الأوزان هنا مضطربة. وهي عندي تدل دلالة واضحة على أن الوزن العربيّ الكميّ لم يكن قد استقرَّ بعد تمامًا ، وأنه كان لا يزال يعتمد على الإيقاع النبري كما بيَّنا بالفصول السابقة .

ولم يقتصر دكتور شوقي ضيف على هذه الأمثلة التي نقلناها عنه، بل يستطرد فيقول :

« ومن هذا الباب نونية سُلمى بن ربيعة التي أنشدها أبو تمام في الحماسة:

إنَّ شِـوَاءً ونَشْـوةً وخَبَبَ البازلِ الأمُـونِ

فقد لاحظ التبريزي والمرزوقي أنها خارجة على العروض التي وضعها الخليل. واضطراب هذه القصائد في أوزانها مما يدل على صحتها ، وأن أيدي الرواة لم تعبث بها .

ومعروف أن الزحافات تكثر في الشعر الجاهلي، بل وفي الشعر العربي بعامة »[2] .

* * *

(1) د.شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، ص 184 .

(2) د. شوقي ضيف ، ص 184 ، وقد جاء لدى المرزوقي في شرح الحماسة ، ص 1137: « هذه المقطوعة خارجة عن البحور وضعها الخليل بن أحمد ، وأقرب ما يقال فيها أنها تجيء على السادس من البسيط ، وليس هذا موضعًا لبسط الكلام فيه ».

وخبر إن في البيت الخامس من القصيدة . وبه :

مِـن لـذة العـيش والفتـى للـدهرِ والـدهرُ ذو فنـونِ

وفضلاً عن هذا الاضطراب فإننا نجد الشعراء القدامى قد نظموا في البحر نادرة الاستعمال أيضًا ، مثل رائية المهلهل (ت 525م) في المديد .

يا لبكر انشروا لي كليبًا يا لبكر أينَ أينَ الفرار

ولامية تأبط شرا (540م) في المديد أيضًا . ومطلعها :

إن بالشِّعبِ الذي دون سَلْعٍ لَقتيلاً دمُهُ ما يُطَل

ومثل قول الشاعر القديم في الخفيف الثاني:

والمَنايا بين غادٍ وسارٍ كلُّ حيٍّ برَهْنِها غَلِقُ

كذلك نجد أن البسيط الثالث أصبح مهجورًا في العصور الإسلامية، وهو الذي حُذفت منه التفعيلة الأخيرة من كل شطر .

وقد نظَمَ المرقّش الأكبر (ت 551م) مقطوعته التي مَطلَعُها :

يا ابنةَ عجلان ما أَصبَرَني على خطوبٍ كَنَحْتِ بالقَدُوم

« ولهذه الكلمة نظائر في الشعر القديم ، وقد مات هذا الوزن في العصر الإسلامي ، وهجره المحدَثون إلي عصرنا هذا »[1] .

ومن أمثال المديد المضطرب أيضًا قول عدي بن زيد :

يا سُلَيمىَ أوقدي النَّارا إنَّ من تَهْوينَ قَدْ حَارا

رُبَّ نارٍ بتُّ أَرْمُقُها تَقْضم الهِنْدِيَّ والغَارا

وبها ظَبْيٌ يؤجّجُها عَاقِدٌ في الخَصْر زنّارا

« وليس هذا الوزن بكثير في الشعر الجاهلي ، وأقدم ما جاء منه كلمة عدي وقول امرئ القيس:

رُبَّ رَامٍ مِن بَنِي نقل

وهي من مشهور ما يستشهد به »[2].

---

(1) عبد الله الطيب ، المرشد ، جـ 1 ص 77 .

(2) السابق، ص140.

كذلك نجد البحرَ السريع الذي نظم فيها الشعراء القدامَى القليلَ من شعرهم مختلفٌ أوزانه . فالوزن المعتاد منه هو :

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

مثل قول الأعشى :

عَلْقَمَ ما أنْتَ إلى عامر الناقض الأوتار و الواتر

سُدت بني الأحوص لم تعدهم وعامرٌ سادَ بني عامر

وقد يصرَّع فيصير العروض فيه مثل الضرب ؛ كقول عوف بن محلم :

يا ابنَ الذي دَانَ لَه المَشْرِقان وأُلْبِسَ الأمنَ به المَغْرِبان[1]

كما استعمل مشطورًا :

لما رأَتْنا وَاقِفي المَطِيَّاتْ قامَتْ تبدّي لِي بأَصْلتيّاتْ[2]

ونظمَ عدي بن زيد في السريع الأول أبياته التي مطلعها :

قُل لخليلي عبد هند فلا زِلْتَ قريبًا مِن سَواد الخُصوصِ[3]

كما نظمَ امرؤ القيس في السريع الثاني قوله :

يا دارَ ماويةَ بالحائل فالسَّهْبُ فالخبْين مِن عاقل

صُمٌّ صَداها وعفا رسمُها واستعجَمتْ عن منطقِ السائل[4]

---

(1) معجم الأدباء، تحقيق أحمد فريد رفاعي جـ 16، ص 143، عبد الله الطيب جـ 1، ص 145 .

(2) البيت للشماخ : الشعر والشعراء – جـ 1 ص 277 ، عبد الله الطيب جـ 1 ص 145.

(3) السابق .

(4) عبد الله الطيب، جـ1، ص147.

كذلك نجد من الأوزان المختلطة قول أم السليك ترثي ولدها :

طـــافَ يبغـــي نجـــوةً مـــن هـــلاكٍ فهلَـــك[1]

فهو من الرجز المجزوء (تفعلن متفعلن)، ولكننا حين نقول المجزوء (أي في المديد أيضًا) نجري على سُنَّة العروضيين لغرض التسهيل.[2]

* * *

(1) الحماسة .

(2) راجع عبد الله الطيب ، جـ1 ص 137 .

خاتمة

أولا : عرض للأوزان العربية

إذا راجعنا الأوزان العربية التي نظمَ فيها العرب والتي استخرجها الخليل من دوائره الخمس، وجدنا أن التفعيلات فيها ثمانية فقط، وهي تتميز جميعًا بوجود الوتد المجموع أو المفروق بها، وأن هذا الوتد لا يمكن أن يَلحَقَه أيُّ نقصٍ أو زيادة إلا إذا كان فى العَروض أو الضرب؛ إذ إن هذا الوتد - سواء أكان مجموعًا أو مفروقًا - إنما هو الأساس فى الإيقاع الذى ينتظمُ البيت والقصيدة كلها .

فالوتد المجموع يتكون من مقطع قصير يعقبه مقطع طويل منبور مثل « لقد » (أي ∪ ـــ) ، وتوالي الأوتاد المجموعة بطريقة منتظمة تجعل الإيقاع يتصاعد بالتوالي حتى نهاية البيت .

أما الوتدُ المفروق فيتكون مِن مقطع طويل منبور يعقبه مقطعٌ قصير مثل : « قال »(أي ـــ ∪)، ولما كان النبرُ في أول الوتد يعقبه المقطع القصير ، كان الإيقاع فيه هابطًا .

ويمكن أن نقسم التفعيلات الثمانية إلى مجموعات أربع :

المجموعة الأولى :

وتضم ثلاث تفعيلات، كل منها بجوهر الإيقاع الصاعد (أي بالوتد المجموع)؛ وهي :

1- فعولن (∪ ـــ) .

2- مفاعيلن (∪ ـــ ـــ) .

3- مفاعلتن (∪ ـــ ∪ ∪ ـــ) .

ولما كان من المتعذّر أن يفصل جوهر الإيقاع عما يليه أكثر من سببين

(مقطعين طويلين) أو مقطع طويل وآخرين قصيرين [1]. لهذا لم يكن بالمستطاع أن يزيد عدد التفعيلات هنا أكثر من هذا .

المجموعة الثانية :

المجموعة التي يأتي جوهر الإيقاع الصاعد فيها بعد مقطع طويل وبها تفعيلتان فقط :

1- فاعلن (ـــ ∪ ⏑) .

2- فاعلاتن (ـــ ∪ ⏑ ـــ) .

ويلاحظ أن جوهر الإيقاع يأتي هنا قافزًا بعد المقطع الطويل، كما أنه يقع بين مقطعين طويلين في (فاعلاتن).

المجموعة الثالثة :

يأتي جوهر الإيقاع الصاعد فيها بعد مقطعين طويلين، أو مقطع طويل وآخَرين قصيرين، وبها تفعيلتان :

1 - مستفعلن (ـــ ـــ∪ ⏑).

2 - متفاعلن (∪ ∪ ـــ ∪ ⏑ ـــ) .

المجموعة الرابعة :

بها جوهر إيقاع هابط، يأتي بعد مقطعين طويلين وبها تفعيلة واحدة :

مفعولات (ـــ ـــ ⏑ ∪).

ويلحَق بالمقاطع القصيرة والطويلة – بالتفعيلات الثمانية – الحذف أو التسكين، ولا يلحَق جوهر الإيقاع أيٌّ نقص أو زيادة ، إلا إذا وقع في الضرب أو العروض كما تقدم .

---

(1) لأن الاستغراق الزمني يصبح حينذاك ممتدًا، فلا تتمكن الأذن من الاحتفاظ بالإيقاع النغمي السابق ؛ ليتظم مع اللاحق في اتساق معين متلاحق .

ويمكـن أن نـبين الحـذف بـالتفعيلات دون ذكـرٍ للأسمـاء الـتي وضـعها العروضيون فيما يلي :

1- فعولن :

بحذف النون منهـا، فيـصبح المقطـع الطويـل بعـد الجـوهر قـصيرًا؛ أي فعـول (∪ ⏑ ∪) .

2- مفاعيلن :

(أ) - بحذف الياء فيصبح المقطع الطويـل الأول - بعـد جـوهر الإيقـاع - قصيرًا؛ أي مفاعلن (∪ ⏑ ∪ ـــ) .

(ب) - تحذف النون فيصبح المقطع الطويل الثاني - بعد جـوهر الإيقـاع - قصيرًا ؛ أي مفاعيل (∪ ⏑ ـ∪) .

3- مفاعلتن :

(أ)- تـسكن اللام فتتحول التفعيلة إلى مفاعيلن (∪ ⏑ ـــ ـــ) .

(ب)- وتحذف اللام فتتحول التفعيلة إلى مفاعلن (∪ ⏑ ∪ ـــ) .

(جـ)- وقد يـسكن اللام وتحذف النون فتصبح مفاعيل (∪ ⏑ ـــ∪).

4- فاعلن :

تحذف الألف فيصبح المقطع الطويل قبل جـوهر الإيقـاع قـصيرًا ؛ أي : فعلـن (∪ ∪ ⏑) .

5- فاعلاتن :

(أ)- تحذف الألف مثل ما ورد في فاعلن فتصبح: فعلاتن (∪ ∪ ⏑ ـــ) .

(ب)- تحذف النون فتصبح: فاعلات (ـــ ∪ ⏑ ∪) .

(جـ)- وقد تحذف الألف والنون فتصبح: فعلات (∪ ∪ ⏑ ∪) .

6 - مستفعلن :

(ا)- تحذف السين فيصبح المقطع الأول قصيرًا: مفاعلن (∪ــ ∪ ⏑).

(ب)- تحذف التاء فيصبح المقطع الثاني قصيرًا: مفتعلن (ــ ∪ ∪ ⏑).

(جـ)- وقد تُحذف السين والفاء فيصبح المقطعان قصيرين: مستعلن (∪ ∪ ∪ ⏑).

7- متفاعلن :

(ا)- تُسكن التاء فتتحول إلى: مستفعلن (ــ ــ∪ ⏑) .

(ب)- تُحذف التاء فتتحول إلى: مفاعلن (∪ ــ ∪ ⏑) .

(جـ)- وقد تُسكن التاء وتُحذف الألف فتصبح: مفتعلن(ــ ∪ ∪ ⏑).

8- مفعولات :

تُحذف الفاء فتصبح: مفاعيل(∪ ــ ⏑ ∪) .

******

وبعد هذا العرض للتفعيلات الخليلية يمكننا أن ننتقل إلى كيفية تكوين البحور فى الشعر العربي منها، جاعلين منطلقَ حديثنا جوهرَ الإيقاع الصاعد أو الوتد المجموع، الأساس في تكوين الأوزان بالشعر العربي . ولا يأتي جوهر الإيقاع الهابط أو الوتد المفروق إلا مساعدًا له . وقد بدأ الخليل أربعًا من دوائره بهذا الجوهر، ولم تشذ إلا الدائرة الرابعة .

وإننا نستطيع أن نعيد ترتيب الأوزان العربية بطريقةٍ تجعل جوهر الإيقاع أساسًا في الترتيب .

(1)

لو جاء جـوهر الإيقـاع أول البيـت امكـن أن يجـيء بعـده مقطـع طويـل أو مقطعان طويلان أو مقطعان قصيران يعقبهما مقطع طويل .

1- فإذا أتـى بعـده مقطـع طويـل ؛ اي صـار (∪ ⏑ ـــ) كـان على وزن (فعولن) لدى الخليل كما أسلفنا. وأمكن حين تكريـره أربـع مـرات أن نحـصل على شطرٍ من المتقارب التام الصحيح؛ مثل قول الحُطيئة لعمر بن الخطاب:

تحَنَّنْ علـيَّ هَـداكَ المَليـكُ فإنَّ لِـــكلِّ مقـامٍ مقـالا

2- وإذا أتى بعده مقطعان طويلان؛ أي صار (∪ ⏑ ـــ ـــ) كـان على وزن (مفاعيلن)، وأمكن حين تكرير هذه التفعيلة مـرتين الحـصول على بحـر الهزج الصحيح؛ مثل قول أبي العتاهية :

أيـا واهًـا لـذكر اللهِ يـا واهًـا لـه واهـا

3- أما إذا جاء بعد جوهر الإيقاع مقطعان قصيران يعقبهما مقطع طويل ؛ أي (∪ ⏑ ∪ ∪ ـــ) كان الوزن (مفاعلتن) لدى الخليل. وتكـرر ثـلاث مـرات للحصول على شطر الوافر، وإن كانت عروضه دائمًا تحـول إلى (فعـولن) مثـل قول أبي فراس :

زماني كلُّه غَضَبٌ وعَتْبٌ وأنتَ عليَّ والأيـام إلـبُ

4- وتبادل تفعيلتا (فعولن) و(مفاعيلن)، فيختلف الإيقـاع ويـصبح غـير رتيب؛ مثل إيقاع المتقارب؛ إذ إن جوهرَ الإيقاع الأول يعقبه مقطع طويل واحد يأتي بعده جـوهر الإيقـاع الثـاني الـذي يفـصله عـن الجـوهر الثالـث مقطعـان طويلان. ويتكرر الإيقاع المزدوج أربع مرات بالبيت الواحد، فتكـسر حدَّة الرتابة الملحوظة في إيقاع المتقارب ، ويقع من الأذن موقعًا حـسنًا لما يتميز بـه مـن بـطء

نـبي وإطالة في الـنغم : وهـو البحـر الطويـل، ومثالـه في العـروض والـضرب المقبوضين :

وإنكَ لَلْمولَى الذي بكَ أقتدي وإنكَ للنجمُ الذي بك أهتدي

(2)

قد يأتي قبل جوهر الإيقاع الصاعد مقطعٌ طويل واحد؛ أي تـصبح التفعيلـة ـــ ∪ ⏑؛ أي (فاعلن)، أو مقطعان طويلان، فتصبح ـــ ـــ∪ ⏑ ؛ أي (مـتفعلن)، أو مقطعان قصيران يعقبهما ثالث طويل، فتصبح ∪ ∪ـــ ∪ ⏑ ؛ أي (متفاعلن) .

وفى هذه التفعيلات جميعًا نجد جوهر الإيقـاع يقفـز بعـد مقطـع أو مقطعـين طويلين أو ثلاثة (اثنان منهما قصيران والثالث طويل) .

5- فإذا ما تكررت (فاعلن) أربع مرات حـصلنا علـى شـطر مـن «المتـدارك» الذي زاده الأخفش على أوزان الخليل؛ مثل :

إنَّ الـدنيا قَـدْ غرَّتْنـا واسـتهوتْنا واسـتلهتنا

6- أما إذا كررنا (مـتفعلن) ثلاثَ مرات، فإننا نحصل على شطر من الرجز، ومثاله :

أورثني المجدَ أبٌ مـنْ بعـدِ أبِ رمحي رديـني وسـيفي المثلـب

7- وبتكرير (متفاعلن) ثلاث مرات نحصل على شطر من الكامل، ومثاله:

أحـسنْ بدجلةَ والـدّجى مُتـصوّبُ والبدرُ فى أُفق الـسماءِ مُغَـرّبُ

8- وإذا أتينا بالتفعيلتين(مـتفعلن) و (فاعلن) متبادلتين أربـع مـرات حـصلنا على بحر البسيط، وهو أيضًا بحر كثر فيه النظمُ قبل الإسلام، وإن لم يكـن بـنفس الوفرة مثل الطويل؛ لأنه وإن كان غير رتيب الإيقاع لتبادل التفعيلـتين مثلـه، إلا أن جوهرَ الإيقاع فيه يأتي قافزًا، وليـس رتيـبًا في أول البيت؛ ومثاله :

يا أيها الملـكُ المُبـدي عداوتَـهُ انظرْ لنفـسك لأي الأمـرِ تبتـدرُ

ويأتي جوهر الإيقاع الصاعد بين مقطعين طويلين، فتنشأ تفعيلة (فاعلاتن) الخليلية؛ أي: (ـــ ـ ـ ـــ) . ومنها يمكن تكوين خمسة أبحر من أبحر الخليل.

- فهي تأتي في وزن مفردة مكررة .
- وتأتي وسطًا بين تفعيلتين من (مفاعيلن).
- كما تتبادل مع فاعلن.
- أو تأتي مستفعلن بين تفعيلتين.
- أو تسبق تفعيلتين منها.

9- فالوزن الذى تتكرر في كل شطر منه ثلاث مرات يُسمَّى الرمل ومثاله:

نحن كنا قد علمتم قبلكم عُمُدَ البيت وأوتادَ الإصار

10- والوزن الذي تأتي فيه وسطًا بين تفعيلتين من (مفاعيلن) يُسَمَّى المضارع؛ وشطره :

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن

و(مفاعيلن) الثانية تحذف دائمًا . فهو يجزأ وجوبًا . ومثاله:

دعاني إلى سعاد دواعي هوى سُعاد

11- وإذا ما تبادلت مع (فاعلن) كان البحر مديداً . وشطره :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

ومثاله :

يا لبكرٍ انشروا لي كليبًا يا لبكرٍ أينَ أينَ الفرارُ ؟

12- أما إذا جاءت (مستفعلن) وسط تفعيلتين منها، فإن الخليل يسمى البحر خفيفاً .

ومثاله قول الشيبانى :

يا هلالاً يُدْعَى أَبوه هلالا جَلّ باريك فى الورى وتعالى

وشطره :

فاعلاتن مـــتفعلن فاعلاتن

13- وإذا تقدمت (مـــتفعلن) تفعيلتين منه ســمي البحر مجتثًا. وشطره:

مـــتفعلن فاعلاتن فاعلاتن

وهو مجزوء دائمًا؛ أي تحذف منه (فاعلاتن) الثانية. ومثاله:

هــل مُـــعِدٌ لبكــائي بعـــــبرةٍ أو دعـــاءْ

(4)

الأوزان التى يوجد بها التفعيلة ذات جوهر الإيقاع الهـابط؛ أي (مفعـولات) وهى لا تأتي مفردة أبدًا؛ أي أنها لا تكوّن إذا ما تكررت وزنًا مـا؛ لأن الجـوهر الهابط أضعف من أن يكون إيقاعًا محببًا إلى الأذن، وإنما يحـسن الإنصات إليـه إذا تبادل مع إيقاع صاعد أو جاء إثـره . وهـى لا تـأتي في أى وزن إلا مـع تفعيلة (مـــتفعلن) فحـــب :

- تتقدم تفعيلتين منها .
- أو تتقدمها تفعيلتان .
- أو تتوسط تفعيلتين .

14- تتقدم التفعيلتين فيُـسمى البحر بالمقتضب، وهو لا يـــتعمل إلا مجـزوءًا، وعروضه مطوية؛ أي أن شطره :

مفعولات مـــتفعلن

ومثاله :

أَقْبَلَـــت فَـلاحَ لهـا عارضـانِ كـالبردِ

15- وتتقدمها التفعيلتان فنحصل على بحر السريع . وشطره :

مــتفعلن مــتفعلن مفعولات

ومثاله :

اهبطْ إلى الأرضِ فخـذْ جلمـداً ثـم ارمهـمْ يـا مُـزْنُ بالجلمـدِ

16- وتتوسط تفعيلتي (مــتفعلن) فيــمى البحر بالمنــرح .

وشطره :

مــتفعلن مفعولات مــتفعلن

ومثاله :

إنــي إذا لم يكــن أخــي ثقــةً قطّعــت منــه حبائــلَ الأمــل

* * *

لعلّ الاعتماد على جوهر الإيقاع فى ترتيب الأوزان يجعلها أقرب إلى الفهــم وإلى التمكن من إدراكها .

ولعلّنا بهذا استطعنا أن نقترب قليلاً من عرض العروض العربي وبداياته فى عصر ما قبل الإسلام .

ثانيًا: المستشرقون والأوزان العربية

فُتن الشعراءُ الأوربيون بالأوزان الكلاسيكية القديمة، ووضعوا أوزانهم وفقًا لها، حتى ولو كان شعرهم نبرًيا غير كمي .

ومن أحب الأوزان إليهم أوزان الهكساميتر **Hexameter** . وهو كما يتضح من الاسم اليوناني مكون من ست وحدات (6 Metra)، وتتكون كل وحدة من مقطع طويل ومقطعين قصيرين . ويمكن أن يحل المقطعان القصيران موضع مقطع طويل[1]. هذا فضلاً عن الأوزان الكلاسيكية الأخرى .

ومن ثم فإن وزن الإيامبي **Iambus** الكلاسيكي القديم المكون من وحدات تتكون كل منها من مقطع قصير يعقبه مقطع طويل (∪ –) ، أصبح يطلق على الوزن الجرماني الذى تتكون وحدته من مقطع غير منبور يتلوه مقطع منبور .

فنجد فى الألمانية:

Befiehl du deine Wege

xx̀ x x̀x xx̀

وفى الإنجليزية :

To be or not to be that is the question

x x̀ x x̀ x x̀ x x̀ x x̀ x

والتروخيوس **Trochäus** الكلاسيكي المكون من وحدات تحوى كل منها مقطعًا طويلاً يعقبه مقطع قصير (– ∪) أصبح يطلق فى الشعر الجرماني على الوزن المكون وحدته من مقطع منبور يعقبه مقطع غير منبور .

---

(1) Wolfgang Kayser, Das Sprachliche Kunstwerk, Franke Verlag. Bern u. München 1961. S. 82 ff .

فنجد فى الألمانية :

Rückwärts,	rückwärts,	Don	Rodrigo
x x̀	x̀ x	x̀	x x̀ x

وفى الإنجليزية :

Go	and	catch a	falling	star
x̀	x	x̀ x	x̀ x	x̀

ووزن الدكتيلوس **Daktylus** الكلاسيكي الذي تتكون وحدته من مقطع طويل وآخرين قصيرين (— ∪ ∪)، أصبح يطلق فى الشعر الجرماني على ما تتكون وحدته من مقطع منبور ومقطعين غير منبورين .

ومثله فى الألمانية :

Hab	ich	den	Markt	und	die	Strassen	doch
x̀	x	x	x̀	x	x	x̀x	x

وفي الإنجليزية :

This	is	the	forest	primeval	The	murmuring
x̀	x	x	x̀x	x̀x	x	xxx̀x

ووزن الأنابست **Anapäst** الكلاسيكي المكونة وحدته من مقطعين قصيرين وآخر طويل، أصبح يطلق على الشعر الجرماني المكونة وحدته من مقطعين غير منبورين وثالث منبور .

ومثله فى الألمانية :

übers	Jahr,	übers	Jahr,	wenn	der	Frühling	dan	kommt
xx	x̀	xx	x̀	x	x	x̀x	x	x̀

وفي الإنجليزية :

While	the	sound	whirls	around
x	x	x̀	x	xx̀

وقد غالى بعض الشعراء الألمان في محاولة تطبيق أوزان يونانية أخرى غير رئيسة على الشعر الألماني؛ فنجد « شليجل A.W. Schlegel مثلاً يدعو لاستخدام السبونديوس Spondius (– –) فى الهكاميتر؛ أي المكون من مقطعين طويلين، ولكن الاقتراح الذى قدمه، وزميله فوس Voss لذلك، كما يقول كايزر Kayser [1] أدخل إلى فن الشعر الألماني شيئًا غريبًا عليه؛ إذ إنهما جعلا المقطع القصير غير المنبور فى الشعر الألماني مساويًا للمقطع اليوناني الطويل إذا نُطق منبورًا .

ويمكن الحصول على السبونديوس فى الشعر الألماني ، إذا جاءت كلمات مثل darstellt, Freiheit في وزن الهكاميتر ، فيُنبر المقطع الأول فى الإيقاع المنخفض، والثاني فى الإيقاع الصاعد .

dīe Frēi heīt .

مثل :

Sendete, aber sie selbst zum Raūb dār. stēllte den Hunden

وبالرغم من أن شليجل يقر بصعوبة وقع الوزن على الأذن ، إلا أنه كان يأمل أن ينقل هذا الوزن عن اليونانية إلى الألمانية ، وأن كثرة استعماله ستجعل الرأي العام الألماني يقرر إن كان يتذوقه أم لا . وقد قرر كايزر أن الرأي العام قد استنكر السبونديوس الذي أتى به شليجل وفوس وبلاتن. فهذا الوزن غريب على الأذن الألمانية. وقد أطلق هويسلر Heusler على إقبالهم على هذا الوزن « مرض السبونديوس » Spondieenkrankheit.

هذا هو موقف الشعراء من الأوزان العروضية الكلاسيكية .

ولكن الصورة لا تكتمل إلا بالإشارة إلى موقف المستشرقين الغربيين من الأوزان العربية. ولعلَّ أهم كلمةٍ تُذكر هنا هي الكلمة التى كتبها الأستاذ

---

(1) ص 86 .

تيودور نولدكه Theodor Nöldeke (ت 1930) حين تعرّض لترجمة بعض الأشعار العربية إلى الألمانية فى نوفمبر سنة 1863 .

يقول نولدكه[1] :

« ربما يأخذ عليَّ البعضُ ترجمتي للشعر العربي نثرًا إلى الألمانية ، ولعلّي كنت أستطيع ترجمة بعض الشعر فى أبيات منظومة، لو أن ربّات الشعر رزقتني موهبة التعبير عن نفسى شعرًا. وإن كنتُ سأستخدم في ذلك الوقت العروض والقافية الألمانيين. ومن الخطأ الكبير لشعرائنا – فيما أرى – إدخالهم فى لغتنا النبرية عروضًا يحاكون فيه الهكساميتر وغيره من أوزان الشعر الكمّي الكلاسيكى .

ولكن تُرى ما هي النتيجة لو أردنا – بوسائلنا غير القاصرة فى هذا المجال أن نرسخ (فى شعرنا) نغمةَ بحر الطويل أو بحر الكامل الرائعة ! » .

Man wird mich vielleicht tadeln, dass ich meine übersetzungen Arabischer Verse in Prosa gegeben haben. Hätten mir die Musen die Gabe verliehen, mich zielich in gebundener Rede auszudrücken, so würde ich vielleicht einige Gedichte in Versen übersetzt haben. Auf jeden Fall hätte ich dann aber Deutsche Vers- und Reimweise angewandt. Ich halte es schon für einen grossen Missgriff unserer Dichter, dass sie in unserer accentuierenden Sprache Metra eingebürgert haben, welche dem Hexameter und andern Versmassen der quantitierenden klassischen Sprachen nachgebildet sind. Was sollte nun aber erst daraus werden, wenn wir mir unsern, in dieser Hinsicht

---

(1) بالمقدمة من كتاب: Theodor Nöldeke, Beiträge Zur Kenntnis des Poesie der alten Araber, Hildesheim 1967.

unzulängliche Mitteln den prächtigen Ton des Arabischen Tawil oder Kamil bei uns heimisch machen wollen.

geschrieben in Nov. 1863.

وقد حاول بعض الشعراء النظم فى الأوزان العربية وترجمة الشعر العربي أو الفارسي فى نفس الوزن مثل فون همر- بورجشتال von Hammer- Purgstall (1774- 1856)، وبلاتن Platen ، وفريدريش ريكرت Friedrich Rückert (1788- 1866)[1]، فكان ريكرت مثلاً « لا يحرص على أن تكون الترجمة شعرًا فحسب، بل إنه يحرص أن تكون شعرًا مقفى مثل الأصل العربي أو الفارسي على غرابة ذلك فى اللغة الألمانية. فالشعر الألماني أقرب إلى الموشح أو المربع أو المسدس، وتأتي القافية فيه بتكرير مقطع أو كلمة أو عدة كلمات. أما الشعر ذو القافية الواحدة فلم يكن معروفًا لديهم. فلمَّا حاول ريكرت (بصفة خاصة) تقليد القافية العربية جاءت حلوة الوقع رشيقة الجرس وخاصة حينما استعمل طرز (الغزل) وحيد القافية الذى استعمله بلاتن أيضًا . وأُخذت عنهما فانتشرت فى أوروبا بالنصف الثاني من القرن التاسع عشر. بل إن ريكرت ذهب إلى أبعد من هذا؛ فأدخل البحور العربية فى الألمانية ونظم فيها ترجمته ؛ فنظم فى الطويل ونظم فى البسيط كما نظم فى غيرهما .

ويحسن ان نأتي بمثال لترجمة ريكرت ليتضح لنا أهمية عمله ، بالرغم من أن الأذن الأوربية لم تكن معتادة على هذا النوع من الوزن الكمي لِتعودها على سماع الشعر ذي الوزن الكيفيّ النبريّ ، وإن كان ليس ثمة ما يمنع من النظم بهذه الطريقة الكمية المعروفة في الشعر العربي. ولكنّ الإتيان بجوهر الإيقاع متعذر للغاية لارتباطه بطبيعة الأصوات العربية .

---

(1) راجع كتابي: فريدريش ريكرت عاشق الأدب العربي ، ص 40-41 .

وهو يترجم معلّقةَ زهير بن أبي سلمى فى بحر الطويل، ونتخير منها الأبيات التالية [1] :

1 - وما الحربُ إلا ما علمتُم وَذقتم ... وما هو عنها بالحديثِ المُرَجَّمِ

2 - متى تَبْعَثُوها تَبْعَثُوها ذميمَةً ... وتَضْرَ إذا ضَرَّيتُموها فَتَضْرَمِ

3 - فَتَعْرُككُمْ عَرْكَ الرَّحَا بِثِفَالِها ... وتَلْقَحْ كِشَافًا ثم تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ

4 - فَتُنتِجْ لكم غِلْمان اشْأَمَ كلهم ... كأحمر عادٍ ثم تُرضِعْ فَتُفْطِمِ

5 - فَتُغْلِل لكم ما لا تُغِلُّ لأهلها ... قُرًى بالعراقِ من قَفِيزٍ ودِرْهَمِ

6 - سَئِمْتُ تكاليفَ الحياة ومن يَعِشْ ... ثمانينَ حولا – لا أبالكَ يَسْأَمِ

7 - وأعلم ما فى اليومِ والأمسِ قبله ... لكننى عن عِلْمِ ما فى غَدٍ عَمِ [2]

8 - رأيتُ المنايا خبط عشواءَ مَن تُصِبْ ... تُمِتْه ومن تُخْطئ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ

9 - ومن لا يصانع فى أمورٍ كثيرةٍ ... يُضَرَّسْ بأنيابٍ ويُوطَأْ بِمَنْسِمِ

10- ومن يَجْعَل المعروفَ مِن دون عِرْضِه ... يَفِرْه، ومَنْ لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ

11- ومن هابَ أسبابَ المنايا يَنَلْنَهُ ... ولو نالَ أسباب السَّماءِ بسُلَّمِ

12- ومن يغترب يَحْسِبْ عَدُوًّا صَديقَه ... ومَن لا يُكَرِّمْ نفْسَه لا يُكَرَّمِ

وقد قام ريكرت بترجمة هذه الأبيات شعرًا ، وأرجو الرجوع إلى كتابي « فريدريش ريكرت عاشق الأدب العربي »، ص 102 وما يليها لتقطيع الأبيات.

* * *

(1) يلاحظ أن ريكرت لم يتقيد بترتيب أبيات المعلقة، فأرجو الرجوع إليها للمطابقة .

(2) ورد البيت قبل البيت الذى يليه بالمعلقة .

Aus der Mu'allaka des Zuhair[1]

1- Der Krieg ist, wie gekostet ihr habet sein Gericht,
nicht ein vom Hörensagen mutmasslicher Bericht.

2- Ja, wo ihr ihn erwecket, erwecket ihr eine Schand,
und wo ihr auf ihn störet, ist aufgestöret ein Brand.

3- Das Weh wird euch zermalmen, schwer wie ein Mühlstein ruht,
zweimal im Jahr wirds hecken, und werfen Zwillingsbrut.

4- Es wird euch Knaben machen, die einst euch machen stöhnen
wie Ahmar Aad, und wird sie gross säugen und entwöhnen.

5- Es wird euch Segen tragen, desgleichen Iraks Feld
nie eintrug seinen Bauern an Scheffeln und an Geld.

6- Ich bin der Lebensmühsal geworden satt, und wer gelbet
hat achtzig Jahre, o glaubt mir, satt wird der.

7- Ich weiss, was da ist heute, und was da gestern war,
was aber morgen sein wird, ist mir nicht offenbar.

8- Ich sah das blinde Schicksal umtasten nach dem Fang,
wens greift, der stribt, und wen es verfehlt, der altert lang.

9- Wer sich nicht in die Leute vielfältig schicken kann,
den wird eiu Huf hier treten, und beissen dort ein Zahn.

10- Wer seine Ehr bewahret mit Huld, der mehret sie,
und wer nicht Tadel scheuet, entgeht dem Tadel nie.

11- Vörm Stricke des Geschickes wer flieht, den wird er fahn,
und legt er an den Himmel Strickleitern selber an.

12- Wer in die Fremde wandert, verliert den Freund zu Haus,
und wer sich nicht auszeichnet, den zeichnet niemand aus.

---

(1) Annemarie Schimmel, Orientalische Dichtung / Bremen 1963.

ويُلاحظ أن ريكرت قد استعمل طريقةَ المزدوج في القافية . ولم يكن ريكرت أوّل مَن قام بهذه المحاولة ؛ فقد سبقه آخرون ، نذكر منهم : وليام جونس (1746- 1794)؛ وهو أول من حاول إدخال أوزان الشعر العربي في الشعر الأوروبي- فيما أعلم- ، فنجده ينظم في بحرالطويل[1] .

Amator / Puellartum / miser sae / pe fallitur

Ocellis / nigris, labris / odoris / nigris comis

ولو قُدّر لهذه المحاولة أن تجد أتباعًا من الشعراء الأوربيين، بعد ريكرت، لاعتاد الناس سماع هذه الأوزان العربية ورنينها ، ولكان لها شأنٌ آخر، ولاستطاع الأوربيون أن يُطلقوا عليها حكمهم بعد تذوقها .

وهنا نستعير كلمة شليجل التي أطلقها عند مناداته بإدخال وزن البونديوس في العروض الألماني حيث يقول:

über das Geniessbar wird der geschmarck des deutschen Publikums auf die Dauer entscheiden.[2]

أي أن « ذوق الجمهور الألماني سيحكم علي ما يمكن تذوقه بعد مداومة سماعه له » .

وسيكون الحكم – فيما أرى – للعروض العربي ، لا عليه.

والله أعلم .

---

(1)راجع فيك ص 158-166 ، وكتابي : عاشق الأدب العربي ص15 .

(2) راجع فولف جانج كايزر ص 82 وما يليها .

الفهارس العامة

(1) فهرس الأعلام

(2) فهرس المصطلحات

(3) فهرس المراجع

فهرس الأعلام

(أ)

الآمدي : 130 – 132 – 140.

إبـراهيم أنـيس : 16 – 21 – 29 – 38 – 54 – 117 .

إبراهيم عبد الرحمن : 185 .

ابن أحمر الباهلي : 145 – 212 .

ابن أرطاة : 221 .

ابن الأعرابي : 125 .

ابن جني : 47 – 146 – 150 – 155 – 157 : 164 .

ابن حبناء : 212 .

ابن دارة : 212 .

ابن رشيق: 90 – 121 – 131 – 138.

ابن سعد : 141 .

ابن السكيت : 116 – 125 – 145.

ابن سلام الجمحي : 130 – 142 – 169 – 170 : 180 – 185 – 187 – 189 – 191 – 193 – 196 – 197 – 198 – 200 – 201 – 203 : 208 .

ابن الطبرية : 213 .

ابن عباس : 180 .

ابن عمرو : 140 .

ابن فسوة : 212 .

ابن القارح : 120 – 122 .

ابن قتيبة : 130 – 140 – 143 – 172 – 174 – 182 – 187 – 188 – 192- 211 .

ابن قيس الرقيات : 124 – 213.

ابن كيسان : 15 .

ابن مالك : 125 .

ابن المعتز : 143 .

ابن مفرغ الحميري : 212 .

ابن منظور : 125 – 145 .

ابن هشام : 81 – 82 – 84 – 85 – 88 – 104 – 132 – 136.

ابنا خذاق : 212 .

أبو إسحاق : 121 – 148 .

أبو تمام : 94 – 114 – 116 – 125 – 126 – 224 .

أبو حاتم السجستاني : 130 – 172 .

أبو الحارث : 115 .

أبو حيان الغرناطي : 125 .

أبو حيان الفزاري : 140 .

أبو خراش الهذلي: 128 – 129 – 220.

أبو دؤاد الإيادي: 183 – 216 – 218.

أبـو ذؤيـب الهـذلي : 114 – 128 – 132 – 189 – 190 – 192 – 197 – 208 – 215 – 220 .
أبو الذيال : 207 – 210 .
أبو رياش القيسي : 126 .
أبو زيد الأنصاري : 121 .
أبو زيد الطائي : 212 – 215 .
أبـو زيـد القرشـي : 171 – 176 – 187 – 188 – 215 .
أبو سفيان بن الحارث: 206– 210–220.
أبو سفيان بن حرب: 77– 81 – 143.
أبو الصلت بن أبي ربيعة: 206–210.
أبو طالب بن عبد المطلب: 205–210.
أبو الطمحان القيني : 212 – 221 .
أبو عبادة : 117 .
أبو عبيد القاسم بن سلام : 122 – 141 – 147 .
أبو العتاهية : 235 .
أبو عزة الجمحي : 206 – 210.
أبو العلاء المعري : 87 – 88 – 110 – 116 – 119 – 122 – 151.
أبو عمرو الشيباني : 147 .
أبو عمرو بن العلاء : 121 – 123 – 176 – 177 – 178 – 189 – 196 – 197 – 200 – 202 .
ابو الغول : 213
ابو فراس : 235 .
ابو قيس بن الأسلت: 204– 205 – 215.
ابو قيس بن رفاعة: 199– 207– 210.
أبو محجن الثقفي : 206 – 210 – 213 – 221 .
ابو المغوار : 204 .
ابو نصر البراق : 217 .
أحمد فريد رفاعي : 226.
أحمد كمال زكي : 23 – 188 – 189 – 190 – 191 .
أحمد محمد شاكر : 172 – 187 .
أحمد مستجير : 16 .
الأحوص : 213 .
أحيحة بن الجلاح : 215 – 217 .
الأخطل : 196 – 213 – 215 .
الأخفش : 151 – 196 – 236 .
الأخنس بن شهاب التغلبي : 218 .
أدونيس(علي أحمد سعيد): 213–217.
أردشير : 51 .
أرستيدس : 52 .
أرطاة بن سهيبة : 213 .
أسامة بن الحارث: 115– 128– 129.

أسامة بن منقذ : 144 .
إسكندر أبكاريوس : 216 .
اسكو الشبداني النسطرياني : 37 .
إسماعيل بن إبراهيم (نبي الله):177 .
الأسود بن يعفر التميمي : 200 – 209 – 211 – 216 – 218 .
أشتر : 29 – 32 .
الأصمعي: 116– 124– 145– 197.
الأضبط بن قريع : 212 .
الأعشي : 113 – 115 – 116 – 128 – 132 – 145 – 164 – 179 – 181 – 184 – 194 – 196 – 208 – 211 – 214 – 217 – 220 – 226 .
أعشي باهلة: 203– 204– 109– 215.
أعشي بني مازن : 132.
أعصر بن سعد بن قيس: 173–211.
الأغيتلة (الكاهنة) : 82.
الأغلب العجلي : 121 – 130 – 131 – 133 – 142 – 191 .
إفرايم : 34 – 40 – 63 – 69.
أفنون التغلبي : 212.
الأفوه الأودي: 211 – 216 – 218.
أكثم بن صيفي : 217.
التهيم : 70 – 71 – 75 .
ألفارت : 113 – 128.
امرؤ القيس (الشاعر) : 22 – 24 – 60 – 91 – 92 – 113 – 114 – 116 – 117 – 120 – 128 – 131 – 135 – 158 – 178 – 185 – 187 – 188 – 194 – 195 – 202 – 208 – 211 – 214 – 216 – 218 – 222 – 223 – 225 – 226 .
امرؤ القيس بن عمرو(الملك) : 69 – 71 – 72 – 73 – 179 .
أم السليك : 227 .
أمية بن حرثان : 203 – 209 .
أمية بن أبي الصلت : 206 – 210 – 213 – 214 – 217 – 219.
أنطون شال : 38 – 44 .
انطيوخوس بتيوس : 69 .
أوزيريس : 34 – 35 – 36.
أوس بن حارثة : 216 .
أوس بن حجر: 115 – 128 – 129 – 196– 208 – 211– 217 – 219 .
أوس بن غلفاء : 202 – 209 .
أولمان : 80 – 93 – 114 – 115 – 116 – 124 : 131 – 133 – 136 – 140 – 145 – 146 – 147 .
أيمن بن خريم : 213 .

(ب)
البحتري(أبو عبادة) : 126 .
برجشتراسر : 38 .
برديزانس : 34 .
بروكلمان : 23 – 24 – 46 – 80 – 92 – 114 – 128 .
برونليش: 114– 115– 128– 129.
بشار : 122 .
بشر بن أبي خازم الأسدي: 160– 196– 208– 211– 214– 217– 218.
بشر بن ربيعة الخثعمي : 220 .
البعيث : 213 .
بلاتن : 242 – 244 .
بلوخ : 56 – 62 – 149 .
بلیام : 65 .
بنت الشاطئ : 120 .
بورجر ، ريكي : 31 .
بيتنر : 126 .
البيروني : 61 .
بيكل : 40 .
(ت)
تـابط شـرًا : 181 – 182 – 212 – 216 – 218 – 225 .
التبريزي : 116 – 187 – 224 .
تـيمرن : 30 .
تكاتش : 53 – 54 .
تميم بن أُبيّ بن مقبـل : 145 – 200 – 209 – 213 – 215 – 220.
التنوخي (أبو يعلي): 64– 116– 171.
توبة بن الحمير : 213 .
توري، تشارلـس : 35 – 36 .
(ج)
الجاحظ : 22 – 77 .
جابر : 78 – 93 – 95 – 113 .
جبريل قمصة الموصلي : 37 .
جحدر بن ضبعة : 217 .
جذيمة الأبرش : 171 .
جران العود : 129 – 217 – 220 .
الجرجاني : 143.
جرجي زيدان : 187 – 213 – 215 – 216 .
الجرهمي : 141 .
جرونيباوم : 16 – 24 – 63 – 65 – 179 – 181 – 188 .
جرير: 122– 149– 169– 213– 215.
جزنيوس : 63 .
جعيل : 132 .

جلجامش : 63 .
جليج : 132 .
جميل بن معمر: 213 .
جندب : 132 .
جندل بن المثني الطهوي : 127 .
جولدتسيهر : 80 – 95 .
جونز ، وليام : 247 .
الجوهري : 90 – 139 .
جيروم(القديس): 39 .

(ح)

حاتم بن عبد الله الطائي: 211– 217.
الحارث بن حلزة : 129 – 179 – 194 – 200 – 201 – 209 – 211 – 216 – 218 .
الحارث بن ظالم : 48 – 137 .
الحارث بن عُباد البكري : 211 .
الحارث بن كعب : 174 – 211 .
حجر بن الحارث الكندي : 187 .
حرملة بن المنذر- الزبيد الطائي: 132.
حريث بن محفظ : 203 – 209 .
الحريري : 97 .
حسان بن ثابت : 129 – 204 – 210 – 212 – 214 .
حسن شاذلي فرهود : 156 .
حصين بن الحمام المري : 201 – 209 – 219 .
الحطيئة (جرول بن أوس): 115 – 128 – 129 – 179 – 194 – 196 – 197 – 208 – 211 – 215 – 235 .
حميد الأرقط : 149 .
حميد بن ثور : 132 – 212 – 220 .
الحويدرة قطبة بن محصن: 203–209.

(خ)

خبيب بن عدي : 82 .
خداش بن زهير : 179 – 194 – 199 – 200 – 209 – 214 .
الخرنق بنت بدر : 216 .
خفاف بن ندبة : 212 .
خلف الأحمر : 195 .
خليد عينين : 213 .
الخليل بن أحمد الفراهيدي : 15 – 21 – 25 – 52 – 61 – 64 – 88 – 97 – 99 – 114 – 119 – 123 – 151 – 152 – 153 – 156 : 162 – 222 – 224 – 231 -234 : 237 .
الخنساء: 203 – 209– 212 – 220.
خيار بن جزء : 132 .

(د)

داريوس : 37 .

دانيال : 36 – 37 .
داود : 63 .
درهم بن زيد : 207 – 210 .
دريد بن الصمة : 88 – 136 – 215 – 217 –220 .
دعان بن محرز بن قيس : 140 .
دللافيدا، ليفي : 70 .
الدميري : 129 .
دوناش بن لبرط : 41 – 42 .
دويد بن زيد الجمر : 217 .
دويد بن نهد القضاعي : 172 – 173 – 211 .
ديرنبورج، جوزيف : 34 .

(ذ)

ذو الإصبع العدواني: 217 – 219 .
ذو الرمة : 93 – 121 – 122 – 124 – 134 – 145 – 148 – 180 – 213 – 215.
ذو الكلاع : 85 .

(ر)

راسين : 54 .
رايت، وليم : 15 – 35 – 105 .
الربيع بن أبي الحقيق: 207 – 210 .
الربيع بن ضبع الفزاري : 219 .
ربيعة بن مقروم الضبي: 212– 220.
ركندورف : 126 – 127 .
رمضان عبد التواب : 124 .
رؤبة : 94 – 120 – 121 – 122 – 123 – 126 – 127 – 133 – 135 – 145 – 149 .
ريكرت، فريدريش : 244 – 245 – 247.

(ز)

زاخاو : 61 .
الزبرقان : 200 .
الزبير بن عبد المطلب: 205– 210 .
الزجّاج : 151 .
زرقاء اليمامة : 90 – 136 – 137 – 144 .
زفيان : 127 .
الزمخشري : 147 .
الزهري : 175 .
زهير بن جناب الكلبي : 170 – 212 – 216 .
زهير بن أبي سلمى: 11– 116– 117– 128– 129– 157– 179– 181– 194– 195– 196– 197– 208–211–214–217–219– 245.
زوتسومينوس : 34 – 39 – 69.

زياد الأعجم : 213 .
زيد الخيل : 212 .
(س)
سابير ، إدوارد : 103 – 107 .
ساران : 38 .
ساعدة : 114 – 128 .
سام بن نوح : 25 .
سجاح : 130 – 142 .
سحيم عبد بني الحسحاس : 203 – 209 – 212 – 221 .
سعد بن أبي وقاص : 130 .
سعد بن عبيدة : 85 .
سعد بن مالك : 179 – 194 – 216 – 218 .
سعية بن العريض : 207 – 210 .
سلامة بن جندل : 129 – 201 – 209 – 211 – 219 .
سلم الخاسر : 138 .
سلمة بن عمرو بن الأكوع: 77– 81.
سلمى بن ربيعة : 224 .
سليك بن سلكة السعدي : 212 .
السموأل بن عادياء : 129 – 207 – 210 – 218 .
سويد بن أبي كاهل اليشكري : 200 – 201 – 209 – 212 .
سويد بن كراع العلكي: 202– 209.
سيبويه : 124 – 127 .
سيد البحراوي : 16 .
السيرافي : 97 .
(ش)
شبيل بن ورقاء : 213.
شريح بن عمران : 208 – 210.
شفارتز : 114 – 128.
شكري عياد: 16– 54– 101– 102– 103– 105– 107– 108– 114.
شلوترز : 25.
شلومان : 34.
شليجل : 242 – 247.
الشماخ : 132 – 179 – 192 – 194 – 197 – 208 – 212 – 215 – 220 – 226.
الشنفرى : 129 – 181 – 182 – 216 – 218.
شوقي ضيف: 186 – 222 – 223 – 224 .
الشيباني : 237.

(ص)
صخر بن عمرو الشريد (أخو الخنساء) : 203 – 217 – 219 .
صلاح الدين بن أيبك الصفدي: 125.
صلاح عبد الصبور : 24 – 25 .
الصلتان العبدي : 213.

(ض)
ضابئ بن الحارث البرجمي : 202 – 209 – 212 – 221.
ضرار بن الخطاب الفهري: 206– 210.

(ط)
الطبري : 91 – 132 – 137 – 141.
طرفة بن العبد : 113 – 114 – 116 – 128 – 160 – 176 – 179 – 184 – 185 – 194 – 198 – 201 – 208 – 211 – 214 – 218.
الطرماح : 124 – 145 – 215 .
طفيل بن عوف الغنوي : 213 – 217 – 219.

(ع)
عائشة (زوج الرسول ﷺ): 169.
عامر بن الطفيل : 113 – 114 – 128 – 129 – 212 – 217 – 220.
عامر بن الظرب : 216 .
عامر بن عبيد : 142.
العباس بن مرداس السلمي: 212 – 220.
عبد الحليم النجار : 92.
عبد قيس بن خناف : 217.
عبد الله بن حذافة السهمي: 206– 210.
عبد الله بن الحارث : 143.
عبد الله بن رواحة : 204 – 205 – 210 – 214 .
عبد الله بن الزبعري : 205 – 210.
عبد الله الطيب : 223 – 225 – 226 – 227 .
عبد الله بن عجلان النهدي : 218.
عبد المجيد عابدين : 17.
عبد المسيح بن عسلة الشيباني: 218.
عبد المطلب بن هاشم: 169– 216.
عبد يغوث الحارثي : 217 .
عبده بن الطبيب : 220.
عبيد بن الأبرص : 113 – 129 – 161 – 176 – 180 – 186 – 187 – 188 – 194 – 197 – 198 – 208 – 211 – 214 – 216 – 219 – 223 .
عبيد الراعي : 212 – 215.

العجّاج : 94 – 120 – 121 – 123 – 126 – 127 – 131 – 133 – 146 – 149 .

العديل بن الفرخ : 212.

عديّ بن زيد : 116 – 183 – 198 – 199 – 208 – 211 – 214 – 217 – 219 – 223 – 225 – 226.

العرجي : 116.

عرفجة بن أبرد الخثعمي : 141.

عروة بن حزام : 221.

عروة بن الورد: 215– 217 – 9 ..

عز الدين إسماعيل : 22.

علقمة الحميري : 215.

علقمة بن صفوان : 83.

علقمة بن عبدة التميمي : 115 – 128 – 129 – 198 – 199 – 208 – 211 – 217 – 219.

علي بن أبي طالب : 132.

علي بن يحيى : 89 – 139 .

علي بن يزيد بن داب : 180 .

العماني : 143 – 149 .

عمر بن أبي ربيعة: 114– 116– 128.

عمر بن الخطاب : 176 – 180 – 191 – 192 – 235.

عمر فروخ : 131 – 181 – 183 – 184 – 213 – 216 .

عمر بن لجأ : 149 .

عمرو بن احمر : 215.

عمرو بن امرئ القيس : 215.

عمرو بن براقة الهمداني : 220.

عمرو بن سالم الخزاعي : 132.

عمرو بن شاس بن أبي بُلَيّ : 203 – 209 – 213 – 220.

عمرو بن قميئة : 129 – 179 – 180 – 194 – 202 – 209 – 212 – 216 – 218 .

عمرو بن كلثوم : 129 – 200 – 201 – 209 – 211 – 214 – 218.

عمرو بن مرة : 140.

عمرو بن معاذ المعمري: 189.

عمرو بن معديكرب : 212 – 220.

عميرة بن جعيل التغلبي : 218.

العنبر بن عمرو بن تميم : 169.

عنترة بن شداد : 92 – 115 – 128 – 138 – 158 – 200 – 201 – 209 – 211 – 214 – 217 – 219 .

عوف بن الأحوص : 218 .

عوف بن عطية : 202 – 209.

عوف بن محلم : 226.

عوني عبد الرءوف : 3 – 17 – 20 – 64 – 116 .

(غ)

غيلان بن سلمة: 206 – 210.

(ف)

فاديه : 115 – 128 – 129 .

الفارابي : 52 .

فايل: 16 – 48 – 52 – 53 – 54 – 59 – 96 – 106 – 149 – 152 – 155 – 157 : 161.

فرايتاج:15– 106– 114– 127– 150.

الفرّاء : 124 – 142 .

الفـــرزدق : 123 – 149 – 196 – 197 – 213 – 215.

فـتفال : 38 –51 – 52 – 54 .

فشت : 49 .

الفضل بن قدامة : 124.

فلايش، هنري 116 – 145 .

فؤاد حـنين : 25 .

فوس : 242 .

الفند الزماني : 88 – 137 – 216.

فوللرز : 61.

فون سودن : 29 – 30 .

فيشر،أوجـت : 127 .

فيك : 144 – 247.

(ق)

قبيصة بن نعيم : 216 .

قـس بن ساعدة الإيادي: 217– 219.

القطامي : 215 .

قطرب : 142 .

القوطية بنت بشر : 143 .

قـيس بـن الخطـيم : 204 – 205 – 210 – 215 – 217 – 219.

(ك)

كايزر ، فولف جانج : 242 – 247.

كثير : 213.

كعب بن الأشرف : 207 – 210.

كعب بن زهير : 179 – 194 – 196 – 208 – 211 – 215 – 220 .

كعـب بـن سـعد الغنـوي : 203 – 204 – 209 – 219 .

كعب بن مالك: 204– 205 – 210.

كمال أبو ديب : 16 .

الكميت : 124 – 215.

الكميت بن معروف : 203 – 209.

كنانة بن عبد ياليل : 206 – 210.

كورني : 54.

كونتي روسيني : 44 .

(ل)
لايل ، تشارلز : 223.
لبيد بن ربيعة العامري : 131 – 179 – 191 – 192 – 194 – 197 – 198 – 200 – 208 – 212 – 214 – 217 - 221 .
اللعين المنقري : 123 – 213 .
لقيط بن معمر الإيادي: 211– 217.
لندبرج : 78 – 113 – 149 .
لوت، روبرت : 40 .
ليتمان : 41 .
ليلى الأخيلية : 213 .
(م)
مالك بن الريب : 212 – 215.
مالك بن العجلان : 214.
مالك بن نويرة: 203– 212 – 220.
ماير : 39 – 40 .
مايستر، برونو : 30 .
المتلمس: 179 – 180 – 194 – 201 – 209 – 211 – 214 – 216– 218.
متمم بن نويرة : 203 – 209 – 212 – 215 – 221.
المثقب العبدي : 206 – 210 – 212 – 216– 218 .
محمد بن إسحاق بن يسار: 174– 178.
محمد بن علي بن الحسين : 177 .
محمد بن كعب الغنوي : 215.
محمد سليم الجندي : 87 – 88 – 119 – 122 - 123 .
محمد القصاص: 30– 39– 40– 41.
محمد مندور: 100– 101– 102– 103.
محمد النويهي : 58.
محمود مصطفى: 151 .
المخبل السعدي: 200– 209– 212.
المختار بن أبي عبيد : 141.
مخرمة بن عبد المطلب بن عبد مناف: 174 - 175 .
مراد كامل : 41 – 44 - 45 .
مرثد بن سعد بن عفير : 176 .
المرزباني : 64 –124– 141.
المرزوقي : 224 .
المرقشان : 113 – 179 - 194 .
المرقش الأصغر : 211 – 218 .
المرقش الأكبر : 24 – 211 – 214 – 216 – 218 – 222 - 225 .

مزرد (بن ضرار أخو الشماخ) :
179 – 194 – 212 - 220 .
مسافر بن أبي عمرو بن أمية : 206
– 210.
المساور بن هند : 212.
المستوغر بن ربيعة : 170 – 212 .
مسكين الدارمي : 213.
مسمع بن عبد الملك : 177 .
مسيلمة (الكذاب) : 130 – 142 .
المسيّب بن علس: 24 – 179 – 194
– 201 – 209– 211 – 214 - 216.
مصطفى السقا : 81.
مصطفى هدارة : 126 .
معاوية (ملكة العرب) : 69 .
معاوية (أخو الخنساء): 203 – 204.
معاوية (بن أبي سفيان) : 131.
المغيرة بن شعبة : 192.
المفضل بن معشر النكري : 206 –
210.
المفضل بن معمر الضبي: 12 – 18.
الممزق العبدي: 206 – 210– 212.
المنتشر بن وهب الباهلي : 204 .
المنخل الهذلي: 115 – 128 – 129–
215.
المنخل اليشكري: 212– 217– 219.
المنقري : 85 – 141 .
مورينو : 44.
موسي بن عمران (نبي الله): 177.
موسى الهادي : 89.
المهلهل بن ربيعة : 22 – 24 – 131
– 160 – 179 – 180 – 194 – 212
– 214 – 216 – 218 – 225 .
الميداني : 129 .

(ن)

النابغة الجعدي : 128 – 179 –
192 – 194 – 197 – 208 – 212 –
215 – 221.
النابغة الذبياني : 115 – 116 –
117 – 128 – 179 – 180 – 194 –
195 – 196 – 208 – 211 – 214 –
217 – 219 .
نبوخذ نصر : 37 .
النجاشي : 200 – 212 – 221.
النحاس : 121 – 148 .
نصيب : 212 .
النمر بن تولب : 132 – 202 –
209 – 212 – 214 .
نهار بن توسعة : 213 .
نولدكه ، تيودور: 64 – 126 – 243.

النويري : 144.
نيكلسون : 127 .
نيلوس (القديس) : 69.

(هـ)

هارتمان، مارتن : 16 – 29 – 77 – 80 – 95.
هاشم بن عبد مناف : 169 .
هُبل : 77 – 81.
هبيرة بن أبي وهب بن عامر : 206 – 210.
هرمونيوس : 34 – 39 .
هشام المري : 122 .
همربورجشتال : 244.
هند بنت عتبة : 91 – 142 – 143.
هورنونج ، إيريك : 49 .
هولشر : 36 : 40 – 77 – 80 :84 – 91 – 92 – 93 – 95 – 135 – 136.
هوميروس : 54.
هويسلر : 242.
هير ، لي : 40.
هيرنيموس : 63.
هيكر ، كارل : 30 .

(و)

وضاح اليمني : 116 .
الوليد بن المغيرة : 120 .

(ي)

ياقوت : 128 – 142 .
ياكوب ، جورج : 52 – 63 – 64 – 78 – 94 – 114 – 128.
يحيى بن على المنجم : 89 – 139.
يهودا بن شيشت : 41.
يوليوس لي : 40
يونس بن حبيب : 177 – 185 – 195 – 196.

* * *

(2) فهرس المصطلحات(*)

(أ)

أبحر امفيبراخية : 105.

أبحر انابستية : 105.

الأبحر غير الصافية أو المركبة : 98.

أبيات مصرعة : 22.

أربعة أرباع الحركة ($^4/_4$) : 78.

الارتكاز : 58 – 101.

ارتكاز أساسي : 101.

ارتكاز إيقاعي : 59.

ارتكاز ثانوي : 101.

الأراجيز : 84 – 94 – 119 – 131 – 132 – 140.

الأرجاز : 79.

أرجاز منبورة : 104

أرجوزة : 89 – 119 – 129 – 131 – 148.

الأسباب : 15.

استغراق زمني : 54 – 55 – 57 – 58 – 190.

أسجاع : 23 – 76 – 85 – 86.

أسجاع منبورة : 87 – 118.

أصوات الحلق : 42 .

الأصوات الساكنة : 152.

الأصوات اللغوية : 20.

الإضمار : 171 – 173 – 174.

أغاني هيرنيموس وإفرايم : 63.

الإقواء : 64 – 135 – 186.

أكاتالكتي : 93 – 134.

الإكفاء : 64.

الألحان السريانية المسيحية : 34 – 39 .

ألف التفخيم : 47 .

ألف ممالة : 47.

ألف الوصل : 55.

(*) كثير من المصطلحات التي وردت في هذا الكتاب شكلت مادته، وتكاد تتردد في كل صفحة من صفحاته.. مثل أسماء بحور الشعر العربي، وكلمات: سجع – بحر – قافية – وزن – نبر – مقطع – جوهر الإيقاع... وغير ذلك. ولم يكن مقبولاً حصرها جميعًا، وإلا لصار الفهرس في حجم الكتاب نفسه. ولذلك فإن هذا الفهرس يقدم نماذج، أما المصطلحات التي وردت مرات محددة فقد حصرها الفهرس وقدمها جميعًا بقدر الإمكان.

الأوتاد : 15.
الأوزان : 15 – 16 – 21 – 39.
الأوزان الصافية أو البسيطة : 96.
الأوزان المضطربة : 222.
أوزان الهكساميتر : 240.
أوزان أيونية (Ionic) : 105.
أوليات الشعر : 22.
أوليات ما نظم قبل الإسلام : 174.
أيامبي : 105 – 240.
الإيقاع (الموسيقي) : 16 – 23 - 38 – 54 – 55.
الإيقاع الصاعد : 162 – 163 – 165 – 231 – 242.
الإيقاع الصاعد القافز : 190.
الإيقاع القافز : 164.
الإيقاع الهابط : 163 – 165 – 231 – 242.

(ب)

البتاح : 46.
البتر : 100 – 134 – 135.
بداية الشعر العربي : 24.
براخي كتالكتي : 93 – 135 – 137.
البسيط (بحر) : 94 – 98 – 105 – 113 : 117 – 145 – 151 – 157 – 189 – 223 – 225 – 236 .
البناء الإيقاعي : 59.
البناء الصوتي : 53 .
البناء العروضي : 36 – 76 .
البناء المقطعي : 30.

(ت)

التذييل : 99 .
الترخيوس : 240 .
الترفيل : 99- 135.
التسبيغ : 99.
التسميط : 120.
التطور الصوتي : 24.
التطور اللغوي : 24.
التغيير النغمي : 33.
التفعيلات القافزة : 157 – 159 – 160 – 161.
التفعيلة ثقيلة الإيقاع : 160 – 161.
التقعير : 23.
التقفية : 23.
التلبية : 87 – 118 .

التلمود البابلي : 73.
التنغيم : 54 – 57.

(ث)

ثنائيات مقفاة : 54.

(ج)

جناس حروف اللين : 104 – 107.
جوهر الإيقاع : 86 – 95 – 104 – 118 – 134 – 153 – 190 – 234 – 238 – 244.
الجوهر الإيقاعي الثنائي المقطع : 59.
الجوهر الإيقاعي المزدوج : 96 – 98 – 99 – 134.

(ح)

الحداء : 87 – 95 – 104 – 106 – 118.
الحذذ : 100 – 223.
الحذف: 170–171–222–223–233.
الحركات (الحركة) البينية : 46 – 47 – 56.
حركات تمتمة: 46 .
الحركات الصريحة : 46 – 47 – 57.
الحركات الطويلة (حركات المد الطويلة) : 46 – 48 – 55 – 77 – 102.
الحركات القصيرة : 42 – 46 – 48 – 55 – 77 – 102.
الحركات المساعدة : 46.
الحركات المزدوجة : 46 – 47 – 55.
الحروف المنبورة : 81 .
حولم جدول : 44 .
حولم قطان : 44.
حيرق جدول : 44.
حيرق قطان : 44.

(خ)

الخباصا : 46.
الخبن : 169 – 183.
الخرم : 99.
الخط المسند : 178 .
الخفيف (بحر) : 98 – 105 – 113 – 114 – 116 – 117 – 152 – 225.

(د)

درجة ارتفاع الصوت : 55 .

درجة شدة الصوت : 56.
دوائر الخليل العروضية الخمسة :
15 – 151 – 152 – 222 – 231.

(د)

الرباصا : 46 .
ربعا الحركة : 78.
الرجز : 22 :25 – 84 – 87 – 91 –
92 – 105 – 113 : 117 – 122 –
123 – 127 – 128 – 140 – 145 –
146 – 148 – 169 .
الرجز الثلاثي التفعيلات: 37.
الرجز الحماسي : 141.
الرجز الكمي : 118.
الرجز المقفى : 87.
الرجز المنبور : 104.
الرجز النبري : 55 – 56 – 57 –
106.
الردف : 171 .
الرمل (بحر) : 95 – 96 – 105 –
113 – 116 – 117 – 152 – 237.
الرنين : 57.
الرويّ : 23 – 135 – 145 – 171.

(ز)

الزحاف : 99 – 101 – 104 – 156
– 170 – 172 – 186 – 224 .
الزقافا : 46.

(س)

السبب : 92- 119 – 157 – 158 –
259.
السبب الثقيل : 153 .
السبب الخفيف: 96- 135 – 153
156 : 159 – 190.
السبونديوس : 242.
ستة أثمان الحركة ($^{6}/_{8}$) : 78.
السجع : 21 – 22 – 23 – 79 – 80
– 84 .
سجع الكهان : 23 – 77 – 82.
سجع منظوم مقفى : 80.
السريع (بحر) : 88 – 91 – 92 –
95 – 98 – 100 – 105 – 113: 117
– 152 – 162 – 222 – 224 – 226
– 238.
السناد : 64.
السوابق غير المنبورة : 44.
السيجول : 46.

(ش)
الشدة (النبر) : 103 .
شدة الارتكاز: 58 .
الشعر الارتكازي : 44 .
شعر الإفرايم : 40 .
الشعر الالكسندريني : 54 .
الشعر الإيامبي : 54 – 93 .
شعر التعويذات : 65 .
شعر القنى : 44 .
الشعر الكمي : 21 – 25 – 29 – 31 – 38 – 51 – 63 – 69 .
الشعر الكيفي : 29 – 31 – 63 – 69 .
الشعر المقطعي : 38 – 108 .
الشعر المقفى : 21 – 174 – 244 .
الشعر النبري (المنبور) : 25 – 29 – 51 – 54 – 77 – 79 – 108 .
الشفا : 42 .
الشفا الساكن : 42 .
الشفا المتحرك : 42 .
الشفا المتحركة البسيطة : 42 .
الشفا المركبة : 42 .
الشكل العروضي : 36 – 137 .
الشوروق : 46 .

(ص)
الصلم : 100 .
الصوت الساكن : 172 .
الصوت الساكن المزدوج : 55 .
الصيري : 46 .

(ض)
الضرب : 154 – 155 – 156 – 171 – 226 – 231 – 232 – 236 .
الضرب الثالث : 51 .
الضرورة : 125 .
الضغط : 54 .
الضغط الارتكازي : 57 .
الضغط الإيقاعي : 59 .
الضغط (النبرة) على آخر المقطع : 48 – 57 .
الضمه : 46 – 47 .
الضمة الصريحة : 46 .
الضمة (المشربة) المشمة : 47 .

(ط)
الطويل (بحر) : 37 – 98 – 105 – 113 : 117 – 145 – 151 – 155 – 189 – 235 – 244 .
الطي : 172 – 173 .

(ع)
العروض (علم) : 15 – 16 – 21 – 33 – 52
العروض (عروض البيت) : 154 – 226 – 231 – 232 – 235 – 236.
عروض كمي : 39 – 49 – 53 – 54 – 55 – 103 .
العروض المقطعي : 38 .
عروض نبري : 48 – 54 .
العصاصا : 46 .
العلل : 98 – 156 – 172 – 2. 3 .

(ف)
الفاصلة : 158 .
فتحة صريحة : 47.
فتحة طويلة : 42.
فتحة قصيرة : 42.
فتحة ممالة : 46.

(ق)
القافية : 15 – 16 – 20 – 21 – 22 – 54 – 76 – 81 – 85 – 100 – 106 : 110 – 124 – 145 – 247 .
القامص : 46.
القبض : 163 – 174.
القبوص : 46.
القصيد: 148 – 149 – 150 – 179.
القطع : 100 – 134 – 171 .

(ك)
الكامل (بحر) : 91 – 95 – 96 – 100 – 105 – 113 : 116 – 145 – 151 – 152 – 189 – 222.
كتالكتي : 93 – 134 – 136 .
كتالكتي رجزي : 94 .
الكسرة : 46 – 47.
الكسرة (المشربة) المشمة : 47 .
الكسرة الصريحة : 47.
الكسرة الممالة : 42.
الكف : 163.
الكمّ المقطعي : 102.

(ل)
لازمة إيقاعية : 86.
لزوم ما لا يلزم : 109 – 123.
اللغات الأبوكريفية : 34.
اللغات السامية : 18 – 21.
اللغات الهندوأوربية : 18.

(م)
مبتور : 137 .

المتدارك (بحر) : 97 – 105 – 114 – 116 – 151 – 152 – 236.
المتفق (دائرة) : 159.
المتقارب (بحر) : 97 – 105 – 113 – 115 – 116 – 117 – 152 – 159 – 184 – 190 – 235.
المتوفر (مهمل) : 152.
المجتث (بحر) : 98 – 105 – 114 – 116 – 151 – 152 – 238.
المجتلَب (دائرة) : 152 .
المجزوء : 171- 227.
المختلف (دائرة): 151– 152 – 155.
مخلع البسيط : 223.
المديد (بحر) : 95 – 98 – 100 – 105 – 113 – 116 – 151 – 152 – 160 – 225 – 237 .
مرتفع (مرتفعات) : 33.
مزامير داود : 63.
المستطيل (مهمل) : 151.
المشتبه (دائرة) : 152 – 159 – 160.
المشطور: 88 – 119 – 148 – 226.
المضارع (بحر) : 98 – 105 – 114 – 151 – 152.
المعنى النغمي : 38.
المقتضب (بحر) : 98 – 105 – 114 – 116 – 151 – 152 – 238 .
المقاطع: 29 – 34 – 36 – 40 – 70.
المقاطع الصوتية : 44 .
المقاطع الصوتية المحايدة: 118– 156 .
المقاطع الطويلة : 55 – 152 .
المقاطع غير المنبورة : 29 – 30 – 33 – 40 – 41 – 53 – 103 .
المقاطع القصيرة : 30 – 55 .
المقاطع المنبورة : 29 – 30 – 33 – 40 – 41 – 53 – 83 – 103 .
المقاطع النبرية : 38 .
مقطّع الرجز : 90 – 138 – 139 .
المقطع الطويل: 39 – 54 – 93 – 134.
المقطع الطويل المنبور: 134 – 231 .
المقطع غير المنبور : 54 – 93 .
المقطع القصير : 39 – 54 – 86 – 93 – 102 – 134 – 231 .
المقطع القصير المغلق : 96.
المقطع القصير المفتوح : 96.
المقطع المتوسط : 105.
المقطع المتوسط المنبور : 86 – 102.
المقطع المنبور : 54 – 93 – 102.
ملحمة جلجامش : 63.

المتد (مهمل) · 151.
المنـــرح (بحـر) . 87 – 88 – 98 – 105 – 114 – 239.
المنهـوك : 87 – 90 – 123 – 136 – 137 – 148.
المؤتلف (دائرة) : 152 – 158.
الموشحات الأندلـسية : 109.
الموشليم العبري : 65.
الميزان العروضي : 134.

(ن)

النـبر : 16 – 29 – 33 – 38 – 40- 44 – 58 – 100 – 107.
النبر الإيقاعي : 59 .
نبر الجملة : 49 – 83.
النبر الصاعد : 164.
نبرة الكلمة : 49 – 83.
النبر اللفظي : 33.
النبر المقطعي : 59.
النبر الهابط : 164.
النبرات العالية : 59 – 103.
نبرات العلو : 84.
النبرات المنخفضة : 59.
النظام المقطعي : 42.
النغم : 33.
نغمات : 33.
نغمات مرتفعة : 30.
نغمات منخفضة : 30.
النغم الجمعي : 24.
نغم مرتفع : 33.
نغم منخفض: 33.
نقش زبد : 75.
نقش حران : 75.
نقش النمارا : 69 – 70 – 75.
نواة الوزن : 101.

(هـ)

الهزج (بحر) : 91 – 95 – 96 – 113 – 114 – 116 – 117 – 152 – 160 – 235.
الهيركتالكتي : 135 .
الهيكل النظمي : 55.

(و)

الـوافر (بحـر): 96- 105– 113: 117 – 145 – 151 – 152 – 157 – 189 – 235.
الوتـــد: 42– 92– 96– 100– 101– 153– 156.
الوتد المجموع (الإيقـاع الـصاعد) : 96 – 134 – 159 – 162.

الوتـد المفـروق (الإيقـاع الهـابط) :
153 – 161 – 162 – 231.
الوحدات(الوحدة) الصوتية: 22– 76.
وحدة وزنية : 41.
الوزن : 16 – 29 – 34 – 36.
وزن الأنابـــت : 241.
وزن تفعيلي : 41.
وزن الدكتيلوس : 241.
وزن الـــبوندیوس : 247.
الوزن العروضي : 23 – 69 – 79 – 83
– 136 – 138.
الوزن الكمي : 94 – 224 .
الوزن الكيفي : 83 – 244.
الوقف : 155 .

* * *

(3) فهرس المراجع

(أ) المراجع العربية

● الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر)

– المؤتلف والمختلف ، تحقيق عبد الستار فراج ، القاهرة ، 1961.

● د. إبراهيم أنيس

– موسيقى الشعر، ، مكتبة الأنجلو ، ط3، 1965.

● د. إبراهيم هنداوي

– الأثر العربي في الفكر اليهودي ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1963.

● د. أحمد كمال زكي

– شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي – دار الكاتب العربي، القاهرة ، 1969 .

● أدونيس (علي أحمد سعيد)

– ديوان الشعر العربي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1964 .

● أسامة بن منقذ

– البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، القاهرة، 1960.

● الأصفهاني (أبو الفرج)

– كتاب الأغاني (جـ1 –20) بولاق ، 1285هـ ، جـ21 تحقيق برنو / ليدن، 1305 هـ/ 1888 هـ.

● امرؤ القيس

–الديوان ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة ، 1958.

● بروكلمان

– تاريخ الأدب العربي، ترجمة د. عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة.

● البغدادي (عبد القادر بن عمر)
- خزانة الأدب (جـ 1 - جـ 4) ، بولاق ، 1299هـ/ 1882 م
● البكري (ابو عبيد)
- سمط اللآلي في شرح الأمالي، تحقيق عبد العزيز الميمني،القاهرة،1939.
● البلاذري
- أنساب الأشراف ، تحقيق آلفارت وآخرين ، 1883 ،1936.
● التبريزي
- شرح الحماسة، طبعة فرايتاج، بون، 1828.
● أبو تمام (حبيب بن أوس)
- الحماسة ، تحقيق فرايتاج ، بون 1828، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (جـ1 - جـ4) ، القاهرة ، 1358 هـ .
● التنوخي (أبو يعلي عبد الباقي بن عبد المحسن)
- القوافي ، تحقيق د.محمد عوني عبد الرءوف، دار الكتب المصرية، مركز تحقيق التراث ، 2003 .
● الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)
- كتاب الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ،القاهرة 1357 هـ/ 1938 م .
- القول في البغال ، تحقيق بللات - القاهرة، 1375هـ / 1955م.
● الجرجاني (عبد القاهر)
- أسرار البلاغة ، تحقيق ريتر ، النشريات الإسلامية ، اسطنبول ، 1954 .
● جرجي زيدان
- تاريخ آداب اللغة العربية ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ،1967 .
● الجرهمي
- أخبار اليمن ، حيدر آباد ، 1347هـ .

● ابن جني (أبو الفتح عثمان)

– الخصائص ، تحقيق محمد النجار ، دار الكتب المصرية، القاهرة 1371هـ / 1951 – 1956م.

– كتاب العروض ، تحقيق د. حسن شاذلي فرهود ، بيروت ، 1972.

● الحريري

– مقامات الحريري ، ط الحلبي ، 1369 هـ/ 1960 م .

● الدميري

– حياة الحيوان الكبرى (جـ1 ، 2) ، القاهرة ، 1284 .

● ذو الرمة (غيلان بن عقبة)

– الديوان ، تحقيق ماكارتني ، كمبردج ، 1919 .

● ابن رشيق القيرواني

– العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل ، بيروت ، 1965 –1972.

● د. رمضان عبد التواب

– كتاب الغريب المصنف لأبي عبيد القاسم بن سلام ، (تحقيق) رسالة دكتوراه ، ميونخ ، 1962 .

● الزبيدي (محمد مرتضى الحسيني)

– تاج العروس في شرح القاموس، المطبعة الخيرية، القاهرة 1306، 1307 هـ/ 1888، 1889 م .

● أبو زيد القرشي

– جمهرة أشعار العرب ، دار صادر ، بيروت ، 1963 .

● ابن سعد

– الطبقات الكبرى (عن طبعة ليدن) ، ترجم التعليقات وعلق عليها د. محمد

عوني عبد الروءف، طبعة دار التحرير، القاهرة ، 1968 .

● ابن الـكُمَيت

- إصلاح المنطق ، تحقيق أحمد محمد صقر وعبد السلام هارون ، ذخائر العرب ، القاهرة ، 1949 – 1959 .

● ابن سلام الجمحي

- طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر ، (جـ1 – جـ2)، القاهرة ، 1974.

● سيبويه

- الكتاب، تحقيق ديرنبورج، باريس ، 1881 – 1889.

● الـسيوطي

- المزهر في علوم اللغة ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين، القاهرة، 1958 .

● د . شكري عياد

- موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، 1968.

● د . شوقي ضيف

- العصر الجاهلي ، دار المعارف، القاهرة ، 1960 .

● الصفدي (صلاح الدين خليل بن أيبك)

- الوافي بالوفيات ، تحقيق هلموت ريتر ، جـ1، 6 ، النشريات الإسلامية، اسطنبول، 1931 .

● الطبري

- تاريخ الأمم والملوك، تحقيق دي خويه وآخرين ، 1876 –1901 .

● عبد الله الطيب

- المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها / دار الفكر (جـ1- 3)، 1965– 1969.

● أبو عبيد القاسم بن سلام

– النقائض ، تحقيق بيفان (جـ 1، 2) ليدن ، 1905 – 1909 ، والجزء الثالث فهارس ومعجم (1908 – 1912) ..

● د . عز الدين إسماعيل

– المكونات الأولى للثقافة العربية ، مطبعة الأديب ، بغداد ، 1972 .

● د . عمر فروخ

– تاريخ الأدب العربي (جـ1 – 2) ، دار العلم للملايين ، بيروت 1965 – 1968 .

● الفراء

– معاني القرآن، تحقيق أحمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار، القاهرة ، 1374هـ / 1955م .

● فيك (يوهان)

– العربية، دراسات في اللغة واللهجات والأساليب.ترجمة د. عبد الحليم النجار ، الخانجي ، 1951 .

● ابن قتيبة

– كتاب المعارف ، تحقيق فيستفلد ، حيدر آباد ، 1949 .

– الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف (جـ 1 – 2) ، 1966 – 1967 .

● قطرب

– كتاب الأضداد، تحقيق كوفلر Kofler في النشريات الإسلامية، ليزج، 1932.

● المبرد

– الكامل ، تحقيق وليم رايت (جـ 2) ، ليزج ، 1864 – 1882 .

● محمد سليم الجندي

- الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره : تحقيق عبد الهادي هاشم ، (جـ 1 – 3) ، دمشق ، 1962 – 1964

● د . محمد عوني عبد الرءوف

- قواعد اللغة العبرية ، مطبعة جامعة عين شمس ، 1971 .

- فريدريش ريكرت ، عاشق الأدب العربي ، القاهرة ، 1974 .

● د .محمد القصاص

- الشعر العبري ، مكتبة الأنجلو المصرية ، بدون تاريخ .

● د . محمد النويهي

- قضية الشعر الجديد ، المطبعة العالمية ، القاهرة ، 1964 .

● محمود مصطفى

- أهدى سبيل إلى علمي الخليل ، مطبعة صبيح ، 1960 .

● المرزباني

- الموشح، المطبعة السلفية، القاهرة، 1343هـ .

- معجم الشعراء ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، القاهرة ، 1379 / 1960 .

وطبعة أخرى (مع المؤتلف والمختلف للآمدي) تحقيق كرنكوف ، القاهرة ، 1354هـ .

● المرزوقي

- شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، (جـ1- 4)، القاهرة ، 1951 –1953 .

● المسعودي

- مروج الذهب ، تحقيق باربيه دي مينار ، ودي كورتيل ، باريس ، 1861 – 1877 .

● د .مصطفى هدارة

- مقالات في النقد الأدبي ، دار القلم ، 1964 .

● المعري (أبو العلاء)

- لزوم ما لا يلزم ، تحقيق إبراهيم الإبياري ، القاهرة ، 1959م .

● ابن منظور الأفريقي

- لسان العرب (جـ1 – 15) ، دار صادر ، بيروت ، (عن طبعة بولاق) 1955 – 1956 .

● المنقري (نصر بن مزاحم)

- وقعة صفين ، تحقيق عبد السلام هارون ، طبعة الحلبي ، القاهرة ، 1365 هـ/ 1946م .

● الميداني

- مجمع الأمثال ، (1 –2) ، القاهرة ، 1284 هـ.

● النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب)

ـ نهاية الأرب في فنون الأدب (1- 18) ، القاهرة ، 1947 – 1955.

● ابن هشام (عبد الملك بن هشام)

- السيرة النبوية ، تحقيق فيستنفلد جـ1 – 2 جوتنجن، جوتا ، 1859 – 1860.

● ياقوت الحموي

- معجم البلدان ، تحقيق فيستنفلد جـ1 – جـ 6 ، ليزج ، 1866 -1873

- معجم الأدباء (1 – 20) ، إشراف أحمد فريد الرفاعي ، طبعة الحلبي ، 1936 – 1938 .

دوريات عربية

● مجلة الشعر ، القاهرة ، أعداد 12 ، 14 ، 16 ، سنة 64 – 1965 .

● مجلة كلية الآداب ، جامعة فؤاد الأول ، مايو 1948 .

(ب) المراجع الأجنبية

- Altheim, Frans .Stiehl, Ruth

  - Araber in der Alten Wett . *Berlin 1966.*

- Bloch, Alfred

  - Vers u. Sprache in Altarabischen. *Verlag f. Recht u.* Gesellschaft AC, Basel 1946.

  - Asiatische Studien, Bern, 1948.

- Borger, Rieke

  - Die Inschriften Asarhaddons Königs von Assyrien. Graz, 1956.

- Brockelmann, Carl

  - Syrische Grammatik, Leipzig, 1955.

  - Geschichte der arab. Literatur. Zweite, den Supplement, bänder angepasste Auflage, 1-2, Leiden 1943 – 1949. Supplementbände, 1-3, Leiden, 1937 - 1942.

- Drexler, Hans

  -Einführung in die römische Metrik , Wiss. Buchhandlung , Darmstadt, 1974.

- Fleisch, Henri

  - L'Arabe Classique, Beyrouth 1956.

- Freytag, Georg Wilhelm

  - Darstellung der arab. Verskunst, 1830.

- Gesenius, Wilhelm

  - Handwörtebuch über das Alte Testament, Springer Verlag . Berlin, 1962.

• Goldzieher, Ignaz

- Abhandlungen zur arab. Philogie, Leiden, 1896.

• Grimme, Hubert

- Der Strophenbau in der Gedichten Ephraems der Syrers, Freiburg , Schweitz, 1893.

• von Grunebanm, Gustav E.

- Kritik u. Dichtkunst. Harrassowitz , Wiesbaden, 1955.

• Hartmann, Martin :

- Metrum u. Rhythmus , Giessen 1896.

• Hecker, Karl

- Untersuchungen zur akkadischen Epik. Verlag Butzon u. Bercker, Kevelaer, 1974.

• Hölscher, Gustav

- Syrische Verskunst, Leipzig, 1932.

- Arabische Metrik. ZDMG, 1920, (74)

• Hornung, Erik

- Einführung in die Ägyptologie, Stand. Methoden Aufgaben , Darmstadt (Wiss, Buchges.) 1967.

• Jacob, Georg

- Altarabische Beduinen Leben, Berlin, 1897, Mayer . Müller.

• Jaussen . Savignac

- Mission archéologiane en Arabie, 2 Bde . Paris, 1909.

• Kayser, Wolfgang

- Das sprachliche Kunstwerk, Franke Verlag . Bern. u. München, 1961.

- Korzeniewski, Dietmar
  - Griechische Metrik, Wiss. Buchgosellschaft , Darmstadt, 1968.
- Lidzbarski, M.
  - Handbuch der Nord Semiten, Epiqraphik, 1898.
- Praetorius
  - Äthiopische Grammatik, New York, 1955.
- Mayer
  - Die Anfänge der latenische rhythmishen Dichtung.
- Reckendorf, H.
  - Zur arab. Syntax, Heidelberg, 1921.
- Schall, Anton
  - Zur äthiopischen Verskunst, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1961.
- von Soden
  - Zeitschrift f. Assyriologie u. vorderasiatische Archiologie, Band 15 , 1950.
- Tkatsch
  - Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles. Wien, 1928.
- Ullmann, Manfred
  - Untersuchungen zur Ragazpoesie, Wiesbaden, 1966.
- Ungnad . Halous
  - Grammatik der Akkadischen. Beck . München, 1964.
- Vadet, Jean
  - Contribution à L' Histoire de la Métrique Arabe, Arabica, 2 / 1955 (313 - 321).

• Weil

- Grundriss u. System der Altarab. Metren, Wiesbaden, 1958.

• Westphal, Rudolf

- Allgemeine Metrik der indogermanischen u. semitischen Völker auf Grundlage der vergleichenden Sprachwissenschaft , Berlin, 1892.

• Wright, William

- Paleaographical society, Facimiles of Manuscripts and Inscriptions. Oriental Series, London, 1875 - 1883.

• Zimmern H.

- Zeitschrift f. Assyriologie u. verwandte Gebiete, 11 Band, Weimar, 1896.

* * *

- Abhandlungen der Heidelberger Akad. d. Wissenschaft 1965.
- Abhandlungen der kgl. bayerischen Akademie der Wissenschaft.
- Islam, 24, 1937
- Journal Asiatique, 6. Série Tome 11 1868.
- Journal of the american oriental Society, vol. 46, 1929.
- Orientalische Literaturzeitung, 36 , 1933.
- Zeitschrift f. Assyriologie u. verwandte Gebiete
11. Band,Weimar 1899.
- Zeitschrift f. Assyriologie u. vorderasiatische Archiologie,
Band 15 , 1950.
- Zeitschrift der Morgenländische Gesellschaft, 32, 1878.

المؤلف

أ.د. محمد عوني عبد الرءوف أستاذ الدراسات اللغوية بجامعة عين شمس ، وصاحب الدراسات العلمية الوفيرة، تأليفًا وتحقيقًا وترجمة :

- الطبقات الكبرى لمحمد بن سعد ، طبعة دار التحرير عن طبعة ليدن ، ترجم تعليقات المحققين وعلق عليها د. محمد عوني عبد الرءوف . 8 أجزاء ، 1968 .
- قواعد اللغة العبرية ، مطبعة جامعة عين شمس ، 1971 .
- فريدريش ريكرت عاشق الأدب العربي ، القاهرة ، 1974 .
- كتاب القوافي لأبي يعلي التنوخي ، تحقيق د. محمد عوني عبد الرءوف ، مكتبة الخانجي ، ط1 ، 1975، ط2 دار الكتب المصرية ، 2003 .
- بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الأولى ، 1976 .
- القافية والأصوات اللغوية ، مكتبة الخانجي ، ط1 ، 1977 ، ط2 الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ، القاهرة ، 2005 .
- الأمم السامية، د. حامد عبد القادر، تحقيق ومراجعة د. محمد عوني عبد الرءوف، القاهرة ، 1984 .
- ملحمة جلجامش ، ترجمها عن الألمانية د. عبد الغفار مكاوي ، راجعها على الأصل الأكدي د. محمد عوني عبد الرءوف ، القاهرة 1994 .
- ديوان عبيد بن الأبرص ، تحقيق تشارلز لايل ، ترجم التعليقات الإنجليزية وقدم له د. محمد عوني عبد الرءوف ، دار الكتب المصرية ، 2002 .
- ديوان عامر بن الطفيل ، تحقيق تشارلز لايل ، ترجم التعليقات الإنجليزية وقدم له د. محمد عوني عبد الرءوف ، دار الكتب المصرية ، 2003 .

• شرح السيرافي على كتاب سيبويه ، تحقيق د. محمد عوني عبد الرءوف ، الجزآن الخامس والسادس ، دار الكتب المصرية ، 2003 .

• جهود المستشرقين في التراث العربي بين التحقيق والترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2004 .

• كتاب الفهرست لابن النديم ، تحقيق جديد مع ترجمة تعليقات وقراءات جوستاف فليجل مع مقدمات وفهارس للطبعة الجديدة (تحت الطبع) .

• كتاب الملل والنحل للشهرستاني ، تحقيق جديد (تحت الطبع) .

فهرس الموضوعات

شكر وتقدير ——— 2

إهداء ——— 3

تقديم ——— 5

مقدمة الطبعة الثانية ——— 15

مقدمة الطبعة الأولى ——— 18

تمهيد ——— 21

الفصل الأول :

الشعر العربي وشعر اللغات القديمة المجاورة ——— (27- 65)

أولاً : شعر اللغات القديمة المجاورة ——— 29

1 – الشعر الأكدي ——— 29

2 – الشعر السرياني ——— 33

3 – الشعر العبري ——— 39

4 – الشعر الحبشي ——— 44

5 – شعر اللغة المصرية القديمة ——— 49

ثانيًا : الشعر العربي والشعر الكمي القديم ——— 51

1 – الشعر اليوناني ——— 51

2 – الشعر اللاتيني ——— 59

3 – الشعر الهندي ——— 61

ثالثا : الشعر العربي عربيّ النشأة ——— 63

الفصل الثاني : نشأة الشعر العربي القديم ——— (67 – 110)

أولاً : النقوش العربية والمدوّنات ——— 69

ثانيًا : الشعر النبري القديم والأسجاع ——— 76

ثالثا : ميراث الشعر النبري في الرجز والقريض ——— 87

الفصل الثالث : بدايات الشعر الكمي قبل الإسلام (111 – 165)
البدايات 113
أولاً : الرجز 119
وزن الرجز 134
موضوعات الرجز قبل الإسلام 140
أهمية رجز ما قبل الإسلام 145
ثانيًا : القريض 148
الأوزان التي نُظم فيها الشعر قبل الإسلام 151
الفصل الرابع : أوائل الشعر والشعراء (167 – 227)
أولاً : أوائل الشعر 169
ثانيًا : أول ما وصل إلينا من القصيد العربي 179
تقسيم ابن سلام شعراء الجاهلية إلى طبقات 193
الترتيب التاريخي للشعراء 208
اضطراب الوزن في الشعر القديم 222
خاتمة (229 – 245)
أولاً : عرض للأوزان العربية 231
ثانيًا : المستشرقون والأوزان العربية 240
الفهارس (249 – 288)
1 – فهرس الأعلام 251
2 – فهرس المصطلحات 264
3 – فهرس المراجع 273
المؤلف 285

رقم الإيداع : 14601 لسنة 2005
الترقيم الدولي : I. S. B. N. : 977 – 241 – 684-0
288