البنية الإيقاعية في شعر الطغرائي

أ . م . د. منى شفيق توفيق
جامعة ديالى/كلية التربية للعلوم الانسانية
Momo82567@gmail.com

الملخص

تنطلق فحوى هذا البحث من عد لغة الشعر من دون موسيقى تنحدر الى نقطة باهتة الوقع ولا يمكن ان نسمي الكلام فيها شعراً وانما نسميه على اية حال نثراً، ومن هذه النقطة جرى القاء الضوء على الاوزان التي استعملها الشاعر الطغرائي وآثرها عن غيرها والى اي مدى كان هذا الوزن او ذاك رحباً ومناسباً لتقبل محاولات الشاعر في لم إيراد التفاصيل وحركة السرد في القصيدة ، ومدى انسجام الاصوات فيها مع الاستغراق في الافكار والتعبير عنها بشكل دقيق.

واذا كنا نصرُّ بأن كل تغيير في الشكل هو علامة على تغيير في البنية العميقة للمضمون فأننا انطلقنا من هذه المقولة الى إضاءة العلل الدلالية التي تقف وراء التنويعات الايقاعية ،وهذا سبب عنونتنا هذا البحث بـ(البنية الايقاعية)وليس (العروضية) وذلك اننا اخذنا بالرأي القائل إن الشعر العربي لا يقبل الثنائية القائلة بوجود ايقاعين خارجي وداخلي أنما هو شعر ذو بنى صوتية ودلالية تكون فيه الكثافة الايقاعية المتولدة من اصوات الكلمات حين يضبطها الوزن تختلف بين القصائد التي يزنها بحر واحد مادامت هذه الكثافة تنبثق من القيم الصوتية التي ترتبط بشكل صميم بالحالات الشعورية والمواقف التي تقوم عليها التجربة الشعرية .

وتأسيساً عن ذلك فقد راح هذا البحث يتابع ما قام به الطغرائي من استغلال امثل لما اتاحته له البنية الوزنية من زحافات وعلل استجابة للحالات الشعورية المتباينة والمواقف المختلفة انطلاقاً من كون الوزن اهم عناصر الشعر واعظم اركانه واولاها بالخصوصية.

توطئة:

مما لاشك فيه أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي استطاع بعبقريته الفذة أنْ يقدّم على مرَّ الزمن، علمَ العروض، الذي يتّصل بأصول فنّ الشعر وأسرار الإيقاع

الشعري، فضبط بذلك قواعد النظم، كي لا يخرج الشاعر، وإنْ فقد سلامة طبعه، أو اضطربت لديه سليقتُهُ، عمَّا سلكه الشعراء، من هذه الأصول والقواعد .

استطاع الفراهيدي بتثبيته (الوحدات الصوتية) التي بلغت ثماني، على محيط خمس دوائر، أن يحفظ، خمسة عشر بحراً بتنوعاتها الايقاعية من الضياع، إلاَّ أنه لم يشرح للدارسين عمليته الرياضية التي أوصلته إلى اختراع هذه الوحدات، التي لم تقوَ الأيام على الانتقاص منها أو الزيادة عليها، إلا في حدود معينة الأمر الذي دفع كثيراً من العلماء القدامى والمحدثين إلى الاعتراف بأنَّ علم العروض وُلِدَ كاملاً بين يدي الخليل .

وعلى الرغم من التبدّلات التي تطرأ على هذه الوحدات، بسبب الزحافات والعلل ، فإنَّ التفعيلات الثمانية، التي وزعها، كما توزّع، (نوطة) الألحان، على دوائره، لتفكّ منها أوزان البحور، قد استوعبت كل الصور التي تأتي بها، عند تقطيع الأبيات، وقد أحصى أكثر من عالم هذه الصور، فبلغت أربعاً وثلاثين في آخر تفعيلة من الشطر الأول اسمها العروض، وثلاثة وستين ضرباً، آخر تفعيلة في الشطر الثاني . ومع ذلك لم يختلط بحر ببحر .

إذن فالبحور الشعرية التي ابتكرها الخليل تمثل القوالب التي تحتوي النصَّ الشعريّ من موسيقى الوزن، إذ يعتمد الشاعرُ الوحدةَ الإيقاعيَّة المتمثِّلة في البحور الخليليَّة، ويقيم عليها بناء نصِّهِ .

ويُعَدُّ الوزن (البنية الإيقاعيَّة) الأساس للشعر العربيّ العمودي المتمثل بالقديم، نظام الشطرين "فالإيقاع قديماً هو إيقاع البيت الواحد"[١]. والتفت النقاد والدارسون قدامى ومحدثين إلى أهميته بوصفه "أعظم أركان حدِّ الشعرِ وأولاها به خصوصية"[٢]، وعدهُ كولردج "الشكل الصحيح للشعر"[٣]. وبهذا يُعدُّ الوزن الإطار الموسيقيّ الخارجيّ الذي يلمُّ أشتاتَ القصيدةِ ويمنعها من التبعثر[٤]؛ لأنَّ لغة الشعر "من دون موسيقى تنحدر إلى نقطة باهتة الوقع، لا يمكن أن نسمِّي الكلام شعراً، وإنَّما نسمِّيه على أيِّ حالٍ نثراً "[٥]

انطلاقًا مما تقدم، سأحاول في الصفحات القادمة أنْ ألقي الضوءَ على الأوزان العروضية التي استعملها الطغرائيّ، محاولة توضيح نسب توجه الشاعر إلى

البحور الشعرية، مستعينة في ذلك بالإحصاءات، ومضيئة العلل الدلالية التي تقف وراء التنويعات الايقاعية في الاوزان، ذلك ان كل تغيير في الشكل علامة على تغيير في البنية العميقة للمضمون . وهذا سبب عنونتنا هذا البحث بـ(البنية الايقاعية) وليس (العروضية) ذلك اننا اخذنا برأي استاذنا الدكتور ستار عبد الله الذي يرى أنّ الشعر العربي، قديمة وحديثه، لا يقبل الثنائية القائلة بوجود ايقاعين، خارجي وداخلي، لأن العروض بوصفه نظاماً ايقاعياً غير موجود خارج اللغة، وحين جرى استنباط الانماط العروضية، فان ذلك لم يكن الا عملا تجريديا لقيم زمنية موجودة في بنية اللغة الشعرية . فالموجود فعلا هو شعر ذو بنى صوتية ودلالية، يمكن لأسباب غير فنية ان نجرد منه قيما صوتية محددة ندعوها (بحور الشعر) . في وقت تبقى فيه الكثافة الايقاعية المتولدة من اصوات الكلمات حين يضبطها الوزن تختلف بين القصائد التي يزنها بحر واحد، ما دامت هذه الكثافة تنبثق من القيم الصوتية التي ترتبط بشكل حميم بالحالات الشعورية و المواقف التي تقوم عليها التجربة الشعرية[٦].

وتأسيساً على ذلك فان الدكتور ستار عبد الله لا يرى مستويين للإيقاع خارجياً وداخليا، انما هو ايقاع شعري واحد، حين ينتظم تكتسب الاصوات في القصيدة انتظامها الموسيقى . ذلك ان هذا الايقاع يتشكل شعريا من جعل البنية العروضية خاضعة للحالة النفسية والشعرية التي يحيها الشاعر، من خلال تفجير الطاقات الايقاعية الكامنة في التفعيلات، مع الاستغلال الامثل لما تتيحه البنية الوزنية من زحافات؛ استجابة للحالات الشعورية المتباينة والمواقف المختلفة[٧].

١- البحر الطويل:

يُعَدُّ البحرُ الطويل من البحور المهمَّة في الشعرِ العربيّ، وقد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربيّ، وإنَّه الوزن الذي كان القدماءُ يؤثرونهُ على غيرِهِ ويتخذونَهُ ميزاناً لأشعارهِم[٨] ، وأنَّه بحرٌ "رحيبُ الصدْرِ طويلُ النَفَسِ والعربُ وجَّدَتْ فيه مجالاً واسعاً للتفصيلِ ممَّا كانت تجدُ في غيرِهِ من الأوزان"[٩] .

ويتمتع البحر الطويل بمساحة صوتية واسعة تمكن الشاعر من استغراق فكرته والتعبير عنها بتفاصيل أدقّ .

ولهذا البحر عروضهٌ واحدةٌ مقبوضةٌ وثلاثةُ أضربٍ، الأولُ صحيح (مَفَاعِيْلُنْ)، والثاني مقبوض (مَفَاعِلُنْ)، والثالث محذوف (مَفَاعِي).

جاءَ البحرُ الطويل بالمرتبةِ الأولى في شعر الطغرائيّ، إذ بلغَ عدد النصوص (٨١) نصًّا، بواقع (١٤٣٣) بيتًا، كان حظُّ الطويل المقبوض المرتبة الأولى، والطويل المحذوف الثانية، والطويل الصحيح الثالثة .

أ . الطويل المقبوض:

وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعِلُنْ) وضربه مقبوض(مفاعِلُنْ). احتلَّ هذا النوعُ من الطويلِ في شعرِ الطغرائيّ المرتبة الأولى، إذ بلغَ (٣٧) نصًّاً، بواقع (٦٧٥) بيتًا.

يقول الطغرائيّ: (١٠)

أتانيَ والأخبارُ سُقْمٌ وصِحَّةٌ ثَنا خَبَرٍ مُرٍّ أصمَّ وأسْمَعا
فإنْ كانَ حَقًّا ما يُقالُ فقدْ هَوَتْ نجومُ المعالي وانقضى العزُّ أجمعَا
تهاوتْ عروشُ المجدِ فيهِ وثُلِّمَتْ وأضحتْ رِكابُ الجودِ حسرَى وضُلَّعا
فيا "آلَ فضلِ الله" هلاَّ وَقتْكُمُ أياديكُمُ صَرْفَ الزمانِ المفجِّعا

يضفي الشاعر على الأخبار صفة التشخيص، فهي كحال الإنسان، تارةً يكون صحيحًا معافى، وتارةً أخرى يكون سقيمًا . والشاعر هنا – كما هو حال جميع الناس – يرغب في أن يسمع الأخبار الجيدة التي تبعث فيه السرور، إلا أنَّ الدهر لا يصفو لإنسان، فلا بدَّ من كدر يضاف إلى أكدارها، حين يأتي الخبر بما لا يريده الشاعر، حين أتاه الخبر وقد أصاب الدهر ممدوحة بسهامه، عند ذلك تهاوت عروش المجد . بعد ذلك يخاطب الشاعر (آل فضل الله)، هلا وقاكم جودكم وكرمكم صرف الزمان .

والقصيدة مقبوضة العروض والضرب، وقد عُدَّت هذهِ الصورة الإيقاعية من أكثرِ صورِ البحر شيوعاً وأحبها إلى النفوسِ وأقبلُها إلى الآذانِ(١١). ويلاحظ أيضاً أنَّ حشوَ الأبياتِ قد تنوَّعَ ما بين وحداتٍ إيقاعيةٍ اعتراها زحافُ القبضِ الذي يحيل (فَعُولُن) إلى (فَعُولُ)، وما بين وحداتٍ إيقاعية سالمةٍ من أيّ زحافٍ، الأمر الذي يبرر حزن الشاعر واعتصار قلبه على فقيده المرثي . ذلك ان زحاف القبض الذي اصاب (فعولن) ليس ذا قيمة ايقاعية، اذا ما نظرنا الى ميل الشاعر الى ترك

تفعيلاتــه ســالمةً وبقــاء الــوزن علــى مــا هــو عليــه، بســبب انشــغاله بحزنــه وهمومــه، ورغبتــه فــي تفريــغ شــحنته الانفعاليــة، عــن طريــق ابقــاء الضــرب والعــروض كمــا همــا، وبما يحققانه من سرعة وانسياب ايقاعي .

ب- الطويل المحذوف:

هو ما كان عروضه مقبوضة وضربه محذوف . جاء هذا النوع من الطويل بالمرتبة الثانية في

شعر الطغرائيّ، إذ بلغ (٢٠) نصّاً، بواقع (٤٥٦) بيتًا .

يقول الشاعر:

مــريضُ بــأرض "الــريّ" أعيــاهُ داؤه ... وليــس لــه إلا "بــجيّ" طــبيبُ
غريبٌ، غريبُ القدر والفضل والهوى ... ألا كلُّ حالِ الفاضــلين عجـيبُ
وما ليَ ذنبٌ يقتضي مثلَ حـــالتي ... سوى أننـــي فيمــا يُقال، أديبُ
أبى اللهُ جمعَ الحظّ والفضل للـــفتى ... إلى أنْ يرى ماء سقــاه لهيــبُ
فإنْ عشتُ لم أبرح بلادي وإنْ أمتْ ... فلا ماتَ بعدي في الزمان غريبُ[١٢]

يصــور الشــاعر فــي هــذه الأبيــات حالــه وهــو مــريض بــأرض (الــريّ)، بعيــدًا عــن ديــاره (جــيّ)، فمَنْ نــزح عــن أهلــه إلــى غيــر وطنــه يصــيبه مــن الهــم والبلــوى مــا لا حــدود لــه، فيكــون فــي غربــة بجميــع مــا تحمــل هــذه الغربــة مــن مــدلولات، غربــة المكــان، غربــة الأهل، غربة الفضل، غربة الهوى

ولقــد جــرت العــادة أن يكــون الفضــلاء والأدبــاء والعلمــاء غربــاء، لا لــذنب ســوى أنهــم علــى مــا هــم عليــه مــن الفضــل والعلــم والأدب، إذ يــرى الشــاعر أن الفضــل والحــظ أمــران لا يجتمعــان فــي الإنســان، فصــاحب الفضــل محــروم مــن الحــظ، فعلاقتهمــا كالماء واللهب .

جــاءت هــذه الأبيــات علــى وفــق مــا تتطلبــه الحالــة النفســية للشــاعر، فهــو فــي حالــة اضــطراب وقلــق؛ لِمــا آل إليــه أمــره وهــو بعيــد عــن ديــاره، فقــد عمــد الشــاعر إلــى قــبض (فعــولن) التــي اســتحالت إلــى (فعــولُ)، الأمــر الــذي أضــفى علــى الأبيــات نوعًــا مــن السرعة يتوائم مع الجوِّ النفسيّ للنصّ .

ج . الطويل الصحيح:

وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعِلُنْ)، وضربه صحيحًا (مفاعِيْلُنْ) .

اتجه الطغرائيّ إلى هذا النمط من الطويل في (٢٤) نصًا، بواقع (٣٠٢) من الأبيات، وهو أقل أنواع الطويل استعمالاً عنده .

يقول:

عتبتُ فرضْتُ النفسَ بالهجر مدّةً فلمَّا افترقنا ما انتفعت بهِ أصلا
وواعدتُ بالسلوانِ قلبي وقد درى بأنيَ لا أسلو وأنك لا تُسلى
فما هو حتى قادني نحوك الهوى على الرغم ما أحسنتُ هجرًا ولا وصلا
إذا لم يكُن لي منك بدٌّ ولم يكن سواك لِما بي كان معتبتي فضلا[١٣]

يعمدُ الشاعرُ في بدايةِ قصيدته إلى قبضِ (فعولن)، وكأنَّه بهذا يريد أنْ يعوضَ الرتابة التي تأتي بها (مفاعيلن) في ضرب البيت، مستثمراً زحاف القبض، محاولاً أنْ يضفي شيئاً من التلوين الإيقاعيّ وموسقة الأبيات الشعرية، كذلك نجد الشاعر يأتي بـ(فعولن) مقبوضة (فعولُ) في التفعيلة التي تسبق الضرب (مفاعيلن) التامة الصحيحة، باستثناء البيت الثالث فقد جاءت صحيحة (فعولن) . ويبدو ان الشاعر مال الى مجيء ضربه صحيحا (مفاعيلن) ليدعم دلالة الابيات على العتب الهادئ القريب من المحاورة العقلية غير الانفعالية،فكان لطول البيت ايقاعيا أثره في إشاعة الموسيقى الموحية بقناعات الشاعر وهو يضيء تفاصيل مناجاته وعتبه .

المرتبة	أنواع الطويل	عدد النصوص	عدد الأبيات
١	الطويل المقبوض	٣٧	٦٧٥
٢	الطويل المحذوف	٢٠	٤٥٦
٣	الطويل الصحيح	٢٤	٣٠٢
المجموع		٨١	١٤٣٣

٢- البحر الكامل:

هو من أغنى بحور الشعر العربيّ قوَّةً، وأكثرها أضرباً وأغلبها حركة . وقد اختُلِفَ في تسميته، فقيل سُمِّيَ كاملاً لكثرة التفعيلات في حركات بيته التام وتبلغ ثلاثين حركة، وقيل لأنَّه أطول البحور الشعرية فعدد حروفه تبلغ ثمانية وأربعين حرفاً، وقيل سُمِّيَ كاملاً لأنَّه كَمُلَ عن الوافر الشريك في دائرته، وقيل سُمِّيَ كاملاً لأنَّ أضربه أكثر من أضرب سائر البحور فلا بحر له تسعة أضرب سواه وقيل

لكمال أجزائه[١٤] وقد أشار الدكتور عبد الكريم راضي جعفر في معرض حديثهِ عن الكامل بقوله "إنَّ بحر الكامل يمنح حرية أوسع من خلال تشكيلاته الكثيرة التي ميزته عن سائر البحور الأخرى"[١٥] . وذكرت له كتب العروض المختلفة ثلاث أعاريض وتسعة أضرب واستعمله الشعراء مجزوءً وتاماً[١٦].

ويُعدُّ الكامل من أكثر البحور رواجاً، وانتشاراً في دواوين الشعر العربيّ؛ لِما يحويه من تمظهرات إيقاعية مختلفة حملت الشعراء على اعتماده بحراً في النظم .

ويظهر الكامل في شعر الطغرائيّ بنمطين إيقاعيين: الأول الكامل التام، والآخر: الكامل المجزوء، وظهر الكامل التام بأربع تشكيلات: أولاهما ذات العروض التامة والضرب المقطوع، والتشكيلة الثانية ذات العروض التامة والضرب التام الصحيح، والثالثة ذات العروض التامة والضرب الأحذ المضمر. والرابعة، ذات العروض الأحذ ومثله الضرب . أما النمط الآخر فقد ظهر على شكلين: الأول المجزوء المرفل، والآخر المجزوء المذال .

احتل الكامل المرتبة الثانية في شعر الطغرائيّ، إذ بلغ عدد النصوص (٨٥) نصًا، بواقع (٩٤٧) بيتًا .

أ- الكامل التام المقطوع:

عروضه صحيحة (متفاعِلُن)، وضربه مقطوع (متَفاعلْ)[١٧]. احتل هذا النوع من الكامل المرتبة الأولى، إذ بلغ عدد النصوص (٢٥) نصًا، بواقع (٣٦٠) بيتًا .

يقول:

بعثَتْ إليَّ تلومني في هجعةٍ أهدتْ إليَّ خيالها المذعورا
وتقولُ ما للطيف أبطأ بعدما كُنَّا اشترطنا أن يقيم يسيرا
فأجبتها بالعذر وهو مبيَّنٌ لو كان ينصفُ لائمٌ معذورا
أطبقتُ أجفاني عليه وسُمتهُ خوضَ الدموعِ فما أطاقَ عبورا[١٨]

يصور الشاعر في هذه الأبيات حال الحبيبة، فقد ألحَّ عليها الهجر، فملَّ صبرها، فبعثت إلى حبيبها تلومه على هذا الهجر والصدّ، وتسأله ماذا حلَّ بالطيف الذي كان حلقة الوصل بيني وبينك؟، فيأتي جواب الشاعر متعذرًا منها، وعذره هذا له أسباب وجيهة، فهو ليس مجرد عذر يتحجج به كلُّ من قصر عن أحبته، إلا أن هذا العذر غير مقبول، فحبيبته لا تريد منه أعذارًا، إنما هي تعاتبه على هذا الصدّ

والهجر. ثم يأتي البيت الأخير الذي يوضح فيه الشاعر العذر وهو أنه أطبق أجفانه على الطيف، فلم يستطع الوصول إلى الأحبة .

إن كثرة الزحافات في الأبيات السابقة تؤدي إلى السرعة في الزمن خدمة للحالة النفسية، إذ إن الجو العام للنص جو مفعم بالعتاب بين الحبيب ومحبوبه، لذا جاء زحاف الإضمار بكثرة ملحوظة، فقد ورد في العروض والضرب ثلاث مرات، وفي حشو الأبيات تسع مرات، الأمر الذي أضفى على الأبيات ضربات موسيقية هادئة منسابة تتوافق مع جوِّ النصّ .

ب- الكامل التام الصحيح:

ويكون عروضه (مُتَفَاعِلُن) وضربه (مُتَفَاعِلُن) .

يوفر هذا النوع من الكامل مساحة إيقاعية تمكن الشاعر من الإطالة في القول والتفصيل وبسط المعاني، والأفكار، إلا أن صورة البحر تبدو رتيبة نتيجة تكرار (متفاعلن) ست مرات في البيت الواحد، لذا يستعين الشاعر بزحاف الإضمار ليزاوج بين (متفاعلن، مستفعلن) خروجًا عن رتابة التكرار . اتجه الشاعر إلى هذا النوع في (٣٩) نصًا، بواقع (٣٤٦) بيتًا، لذا احتل المرتبة الثانية بعد التام المقطوع .

يقول في الشمعة:

ومساعدٍ لي في البكاء مُساهرٍ بالليل يؤنسُني بطيبِ لقائهِ
هامي المدامعِ أو يُصاب بعينهِ حامي الأضالع أو يموت بدائهِ
غرثان يأخذ روحَه مِن جسمهِ فحياتُه مرهونةٌ بفنائهِ
يُشفي على تلفٍ فيضربُ عنقهُ فيكون أقوى موجبٍ لشفائهِ
ساويتُه في لونهِ ونحولهِ وفَضَلتُهُ في بؤسهِ وشقائهِ
هَبْ أنه مثلي بحرقةِ قلبهِ وسُهاده طول الدجى وبكائهِ
أفوادعٌ طول النهار مرفَّهٌ كمعذبٍ في صبحهِ ومسائه[١٩]

يصف الشاعر الشمعة، فيضفي عليها صفات إنسانية، فهي تبكي كما يبكي، وتسهر كما يسهر، وتموت كما يموت، يمرُّ بها البؤس والشقاء كما يمر به البؤس والشقاء، فالشاعر، هنا، يقارن بينه وبين الشمعة ويجعلها الأنيس والصاحب حين لا صاحب ولا أنيس يواسيه ويذهب وحشته .

إن هذه المقارنة أو المفاضلة بينه وبين الشمعة تقوده إلى أن يرجح كفته في البؤس والشقاء والعذاب، فالشمعة تبكي في الليل فقط، أما هو فعذابه وبكاؤه متواصل ليلاً نهارًا . ويبدو أن مجيء تفعيلة الكامل صحيحة قد تناسب مع رغبة الشاعر في الوصف والمقارنة والتشبيه مبتعدا عن صيغ الكامل غير الصحيحة التي تشي بالحدة والوقع الصارخ .

والملاحظ على إيقاع هذهِ الأبيات، تناوب تفعيلتين، إحداهما تامة هي التي شكلت إيقاع الكامل (مُتَفاعلن)، والأخرى مضمرةٌ[٢٠]، إذ شكلت انزياحاً عن وحدة البحر الأصلية لتكون (مستفعلن)، وقد اقترن هذا الإنزياح بالتحوّلات التي طرأت على نفسية الشاعر، فكانت قالباً صبَّ فيه الشاعر أحاسيسه وانفعالاته . والملاحظ أيضًا أنَّ الشاعر يلتزم صورة واحدة في عروضه وضربه، فضلاً عن أنَّ الإضمار دخل على (متفاعلن) فأضفى تنويعًا إيقاعيًا على الأبيات خارجًا بها عن رتابة تكرار متفاعلن نفسها على مدار الأبيات، متنقلاً من حالة السرعة إلى حالة من البطء .

ج- التام الأحذ:

عروضه حَذَّاء (فَعِلُن)[٢١] ، وضربه أحذٌّ (فَعِلُن) . يدخل الحذُّر علّة لازمة في أعاريض وأضرب الأبيات وأخر بها ويؤازره الإضمار في تفعيلات الحشو لخلق تنوع إيقاعي وكسر رتابة تكرار تفعيلة (متفاعلن) . اتجه الطغرائيّ إلى هذا النمط الإيقاعي في (٧) نصوص، بواقع (١١٥) بيتًا.

يقول:

لمْ أنسَهُ والقوسُ في يدهِ ... يرمي غزالاً مثلَهُ خَرِقا
والركضُ يفتحُ فوقَ وجنتهِ ... وردًا ويملأُ وردَهُ عَرَقَا
ورمَى بسهمَيْ مقلةٍ ويدٍ ... نحرَ الغزالِ وقلبَ مَن عَشِقَا
باللهِ ما أدري وقد نَفَذا ... أأصابَ عمدًا أو كما اتفقا[٢٢]

من الملاحظ على هذه الأبيات أن الشاعر زاحف (متفاعلن) في حشو الأبيات بزحاف الإضمار الذي أحال (متَفَاعلن) إلى (متْفاعلن)، فقد هيمنت تفعيلة (متْفاعلن) المزاحفة على تفعيلات الحشو بصورة ملفتة للنظر، فقد جاءت مزاحفة (١١) مرة مقابل (٥) مرات غير مزاحفة، ويبدو أن سبب ذلك هو مراعاة الجو العام

للنص الذي يسيطر عليه نوع من الحركة المحملة بشحنات عاطفية، فالموقف به حاجة إلى سرعة، الأمر الذي حتم على الشاعر أن يأتي بـ (متفاعلن) مضمرة؛ ليضفي على النص سرعةً تناسب طبيعة الموقف، فضلاً عن أن الألفاظ التي استعملها الشاعر تشي بالسرعة والحركة (غزال – الركض – يرمي غزالا – ورمى بسهمي)، فبدا النص حافلا بالحركات .

د- الكامل التام الأحذ المضمر:

تكون عروضه حذَّاء (فَعِلُن) وضربه أحذ مضمر (فَعْلُن) . على هذا النمط الإيقاعيّ (٨) نصوص، بواقع (٩٣) . وهو أقلُّ أنماط الكامل التام في شعر الطغرائيّ . يقول في الغزل:

لا يزهدنَّك في الجميلِ مقابلٌ حُسْنَ الصنيعةِ منكَ بالكفرِ
فلربَّما أثنى عليك بفعلهِ مَنْ لستَ تعرف حينَ لا تدرِي
أَوَما سمعتَ مقالَ قائلِهِم افعلْ جميلاً وارمِ في البحرِ[٢٣]

مجزوء الكامل :

ذكرتْ كتبُ العروض أنَّ للكامل المجزوء أربعة أنواع: صحيح الضرب والعروض، ومرفَّل في ضربه صحيح في عروضه، ومذال في ضربه صحيح في عروضه، ومقطوع في ضربه مقطوع في عروضه[٢٤] .

أما فيما يخصُّ شعر الطغرائيّ، فقد جاء مجزوء الكامل في شعره على المرفَّل والمذال فقط .

أ- مجزوء الكامل المرفَّل:

وتكون عروضه (متفاعلن) وضربه مرفّلاً (متفاعلاتن)، والترفيل هو زيادةُ سبب خفيف على وتد مجموع بَعْدَ مَدّ[٢٥] احتل هذا النوع المرتبة الأولى في مجزوء الكامل، إذ بلغ عدد النصوص (٦) نصوص بواقع (٣٤) بيتا[*]

يقول في الغزل:

رشَأ فتورُ لحاظِهِ يروي عن المَلَكين سحرا
متلثِّمٌ ولثامهُ غيمٌ يواري منهُ بدرا
إن خُصَّ حُسْن بالصِّو ان فحسنُهُ أولى وأحرى
يُخفي اللثامُ مباسمًا منهُ مفدَّاةً وثغرا

ثغر هــو الإغـريض قد جُــعِل اللثامُ عليه قشرا
لمَّــا اعتــنــقـــنا للودا عِ وصار سرُّ البينِ جهرا
وأحــسَّ بالــزفــرات من نفسي وقد أُلْهِبنَ جمرا
ردَّ الــلثــامَ عــلى مَبا سمَ ضمَّنتْ بردًا وخمرا
خــوفًا علــيهِ أنْ يذوب بِحَرّ أنفاسي وحـــذْرا
ولو انني مُكّــنِتُ منــها هِلْتُــها درًّا وعــطـــرًا[٢٦]

إن المساحة الإيقاعية لمجزوء الكامل صغيرة جدًا، كما أن تفعيلة الكامل (متفاعلن)، تتكون من مقطعين: الأول منها، يتكون من ثلاثة متحركات فساكن، والآخر: يتكون من متحركين فساكن، الأمر الذي يضفي على هذا البحر و سرعة مفرطة، لذلك لجأ الشاعر، هنا، إلى زحاف الإضمار، بوصفة رخصة عروضية تضفي شيئًا من التلوين الموسيقي والبطء على إيقاع هذا البحر، يؤازره ألف الإطلاق في القافية مع الزيادة في الترفيل التي تنتج عنها استطالة في الزمن؛ بسبب احساس الشاعر بضرورة التأني في ادائه ما دام منشغلا بوصف حبيبه الذي يوشك ان يفارقه ليتيح لنا مساحة زمنية لتأمل صفاته، فضلا عن حاجته الى التاني في بوحه فكانه يستوقفه طويلا قبل الوادع، فكان الترفيل وسيلة إلى ذلك كلّه .

إنّ تفشّي زحاف الإضمار يؤكد ما ذهبنا اليه، فقد زاحف الشاعر (متفاعلن) تسع مرات في تفاعيل الحشو، فضلاً عن مزاحفة عروض البيت (متْفاعلاتن) .

أما ضرب الأبيات فقد جاءت وحداته الإيقاعية مرفلة (متفاعلاتن)، ومرفلة مضمرة (متْفاعلاتن)، وجاءت أعاريض الأبيات سالمة (متفاعلن) ومضمرة (متْفاعلن)

ب- مجزوء الكامل المذال:

عروضه (متفاعِلُن) وضربه (متفاعلانْ)[٢٧]. ورد منه في شعر الطغرائيّ نص واحد بواقع ستة أبيات، وهذا النوع أقلُّ أنواع الكامل في شعره، ويبدو أنَّ الشاعر لايحبذ مثل هذا النوع الذي يقف فيه على ساكنين متنافياً مع روح الكامل .

يقول الشاعر:

يا مَن زمامُ القلبِ طَو عَ قيــادهِ أنَّى يــميـلْ
حاشا لعهدِكَ أنْ يُــقا لَ لهُ ضعيفٌ أو علـيلْ
مـــالي بــديلٌ مـنكمُ أفــعنــدكـم منِّي بديـلْ
إن كــان دأبكمُ الجَفَا ءُ فدأبيَ الصبرُ الجميلْ[٢٨]

فلمّا كان الشاعر هنا، مخاطبا حبيبه، خطاباً يجمع بين العتب والشكوى وتأكيد وجده واخلاصه، فقد لجأ الى الكامل المذيل لما يتيحه من امتداد صوتي في نهايته، ليتخلله سكون واضح، لتأكيد خاصية العتب والشكوى، مع ملاحظة قصر الابيات بالتجزيء، وكأنه يريد ان يقول انه راض بهذا الحال، غير برم به، مبتعدا عن ايراد التفصيلات التي قد تشي بغير هذا .

المرتبة	أنواع الكامل	عدد النصوص	عدد الأبيات
١	الكامل التام المقطوع	٢٥	٣٦٠
٢	الكامل التام الصحيح	٣٩	٣٤٦
٣	الكامل التام الأحذ	٧	١١٥
٤	الكامل التام الأحذ المضمر	٨	٩٣
٥	مجزوء الكامل المرفل	٦	٣٤
٦	مجزوء الكامل المذال	١	٦
المجموع		٨٦	٩٥٤

٣- البحر البسيط:

هو ثالث بحور دائرة المختلف، سُمّيَ بسيطاً لانبساط أسبابه[٢٩]، وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبنها، إذ تتوالى فيه ثلاث حركات[٣٠].

ويستعمل هذا البحر تاماً ومجزوءً، وله ثلاث أعاريض وستة أضرب[٣١]، أما تشكيله الإيقاعي فيتألف من تفعيلتين أولاهما: (مستفعلن)، والأخرى (فاعلن)، تتناوبان لتشكلان بنية

البسيط الإيقاعية وتكون صورته كالآتي : [٣٢]

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

ولا يرد في الاستخدام إلا وقد أصيب عروضه وضربه بتغييرات طفيفة[٣٣].

يدخل هذا البحر من الزحافات (الخبن) فلا نكاد نعثر على بيت واحد خلتْ جميع تفعيلاته من هذا الزحاف؛ لأنَّه إنْ لم يدخل على تفعيلات الحشو كان حضوره دائماً في العروضة الأولى التامة، أو الضرب المخبونين . وإلى جانب

زحاف الخبن يدخل زحاف (الطي)، الذي يحيل تفعيلة (مستفعلن) إلى (مستعلن)، وهذا الزحاف أقلُّ حضوراً من الخبن، فالطي يتنافى وانسيابية البسيط، فبينما يبدأ البسيط بـ(مستفعلن) ذات السببين الخفيفين والوتد المجموع – والمعلوم ان الأسباب أخفّ وأسرع من الأوتاد – نجده بفعل الطي يتحول إلى (مستعلن)، المتكونة من سبب خفيف، وفاصلة صغرى، تخرج البسيط من انسيابيته وسرعته إلى الثقل والبطء .

أ- البسيط التام المخبون:

هو ما دخله الخبن في عروضه وضربه زحافاً لازماً جارياً مجرى العلة . وقد اتجه الطغرائيّ إلى هذا النوع في (٣٠) نصًا، بواقع (٢٧٠) بيتًا.

قال، يعتب ويلوم:

يا قاسيَ القلبِ لمْ يتركْ صنيعُك مِنْ ... قلبي المُعذَّبِ لا عيناً ولا أثرا
شطَّ المزارُ فلا كتْبٌ ولا خبرٌ ... ما ضرَّ لو كنتَ تُهدي الكتْبَ والخبرا
تلاعبَ الدهرُ بِيْ مِن بعد فُرقتِكُم ... وذُقْتُ من بعد صفو العيشةِ الكَدَرا
بِيْ منك ما لو غدا بالماءِ كدَّرهُ ... مِنَ الكآبةِ أو بالنجم لانْكَدرا
بقِيْتُ بعدك لا سمعٌ ولا بصرٌ ... وكيف أبقى وكنت السمعَ والبصرا
لا تنسَ عهدي وإن طال الزمانُ به ... فشرُّ ما صَحِبَ الإنسانُ مَن غَدَرا
استودعُ القلبَ ذكري أنه حجرٌ ... والنقش يبقى إذا ما استُودِعَ الحَجَرا(٣٤)

تظهر القصيدة بهيأة العروض التام المخبون والضرب التام المخبون، وقد أعترى زحاف الخبن تفعيلات الحشو تارةً، وتارةً أخرى ظهرت سالمة، أما أعاريضها وأضربها فقد حُددت بمسارٍ إيقاعيّ واحد في جميع أبيات القصيدة، وظهرت بصيغة الوحدات الإيقاعية المخبونة التامة .

عند قراءة هذه الابيات نجد ان ابتداءها بتفعيلة البسيط (مستفعلن) بحدتها الايقاعية المعتمدة على ثلاث ضربات موسيقية (مسْ- تَفْ – علنْ) قد أوحت بلوعة العتب، وجديته، منعكساً عن عذاب مرير أكيد خفف من حدته مجيء (فاعلن) تالية التفعيلة الاولى عالية الايقاع، والمختلفة عن موسيقاها؛ لتوحي ببقاء الود وحفظ العهد مع ما كان من المحبوب من هجر وقسوة، مع ملاحظة دخول زحاف الخبن حشو الابيات التي يقر الشاعر فيها بحبه ومكانة الحبيب عنده، الامر

الذي انحدر فيه الايقاع نحو الانسيابية والرقة، مثل قوله في الابيات (٣- ٤- ٥) وعودة الايقاع الى الحدة والقوة في البيتين (٦-٧) لانها تؤكد حقائق الوجد والعشق في الحب، فكان البسيط كفيلا باستيعاب تفاصيل العتب بكثرة تفعيلاته وتنوعها بين (مستفعلن)، و(فاعلن) .

ب- البسيط التام المقطوع:

هذا النوع عروضه مخبون (فَعِلن)، وضربه مقطوع (فَعْلن) . بلغ عدد النصوص على هذا النوع (١٠) نصوص، بواقع (١٢٧) بيتًا .

يقول:

لا يزهدنَّك في المعروفِ تُودعه مثلي ومَن أين مثلي سُحْقُ أطمارِ
واستجلِ ما تحت أطماري الرثاثِ تجدْ وراءها طِيبَ آثارٍ وأخبارِ
ليس المبذِلُ بالأحرار مُزريةً فالدرُّ في صَدَفٍ والخمرُ في قارِ
أنا ابن فضلي على ما كان من شرفي فدعْ جدودي ولا تُولَع بأسمارِ(٣٥)

جاءت جميع أعاريض هذه الأبيات بصيغة التوحّد الإيقاعيّ بتفعيلة (فَعِلن) المخبونة، كذلك أضربها جاءت متوحدة إيقاعياً بتفعيلة (فَعْلن) المقطوعة، ونجد الشاعر يستعمل الواو والياء حرفَ ردفٍ لتعويض النقص الإيقاعيّ الذي أحدثه القطع في أضرب الأبيات فهو لا يتلاءم مع الكمّ الكبير من المتحركات التي تسبقه . ويبدو أنّ الوزن بصيغته هذه قد تناسب مع فخره واضاءة مكانته وفضله، فاستوعب تفاصيل خصائصه الشخصية بامتداده الايقاعي في البيت الواحد، مع انتهائه بتفعيلة مقطوعة، وكانه اراد الايحاء بتواضعه مع ماله من مكانة، عن طريق قطع تدفق موسيقاه وميلها الى الخفوت الذي اشاعه القطع في الضرب البسيط .

المرتبة	أنواع البسيط	عدد النصوص	عدد الأبيات
١	البسيط المخبون	٣٠	٢٧٠
٢	البسيط المقطوع	١٠	١٢٧
المجموع		٤٠	٣٩٧

٤- البحر الوافر :

سُمِّي هذا البحر وافراً، لتوفر حركاته، فليس في الأجزاء أكثر حركات من (مفاعلتن)، وله عروضتان وثلاثة أضرب، ويستعمل تاماً ومجزوءً[٣٦].

والوافر ينتمي لدائرة المؤتلف مع البحر الكامل، فكلاهما يتكون من وتد مجموع وسببين أحدهما ثقيل والآخر خفيف، فإذا تقدمت الأسباب على الوتد أصبح كاملاً .

اتجه الشاعر إلى الوافر في (٢٥) نصَّاً، ضمَّتْ (١٣٤) بيتًا .

أ- الوافر التام الصحيح:

هو ما كان عروضه وضربه صحيحين . اتجه الشاعر إلى هذا النوع في (٢٣) نصَّاً، ضمت (١٢٨) بيتًا. ويعد زحاف العصب[٣٧]، الزحاف الوحيد الذي استعمله الشاعر في الحشو، أما العروض والضرب فكانا مقطوفياً وجوباً. يقول:

وأحورَ بارزتْنِي مقلتاهُ بسيفٍ لا يُرَدُّ عن القلوبِ
فصرعاهُ ولا صرعى خطوبٍ وقتلاهُ ولا قتلى حروبِ
أقول له وقد أحصى ذنوبًا عليَّ مقالةَ المَلِقِ الخَلُوبِ:
فديتُكَ قد سفكتْ دمي بسيفٍ على المهجاتِ فتَّاك وَثُوبِ
فلا تعدُدْ ذنوبيَ بعد هذا فإن السيفَ محَّاءُ الذنوبِ[٣٨]

نجد زحاف العصب الذي تستحيل معه تفعيلة (مفاعلَتن) إلى (مفاعلْتن)، قد تفشَّى في هذه الأبيات؛ إذ أدخل العصب على تفعيلات الحشو (١٢) مرة، في حين بلغت عدد التفعيلات التي حافظت على وحدتها الإيقاعية من دون أن تزاحف (مفاعَلَتُنْ) ثماني مرات . ولعل الشاعر حاول الخروج على نمطية إيقاع الوافر، وما في تفعيلاته من بطءٍ في الزمن، إذ إنَّ تفعيلة (مُفَا + عَلَتُنْ)، وتكرارها على نحو أربع مرات في البيت الواحد، ينتج عنه استطالة في الزمن، وهذا ما لا يتناسب مع ما يبسطه الشاعر، فهو في معرض الحديث عما فعلته العيون به وأنها كالسيف، سريعة في مضائها، تصرع كلَّ من واجهها، فجاء بزحاف العصب (مفا + عِيْلُنْ)، وهي أسرع من (مفاعَلَتُنْ) غير المعصوبة التي أضفت على الأبيات انسيابية وموسيقى هادئة وسرعة في الزمن . مع ملاحظة أنّ تفعيلة العروض والضرب المقطوفتين قد أوحت بما أراد الشاعر البوح به من أثر مقلتي الحبيب في قلبه،

فرقـق موسـيقى الابيـات بهـذا القطـف الـذي بـدا وكأنـه انقطـاع نفـس الشـاعر وهـو يبـوح بما يعانيه .

ب- مجزوء الوافر الصحيح:

يكـون ضـربه صـحيحاً (مفـاعلتن) دائمـاً. ويعتـري تفعيلاتـه زحـاف (العصْـب)، باسـتثناء الضـرب فـلا يدخلـه الزحـاف . نظـم عليـه الشـاعر نصـين فقـط . ضـمت سـتة أبيات . جاءت أغلبها مزاحفة بزحاف العصْب .

يقول:

ظلومُ ليسَ يُنـصفـني يـــواعـدني فيخلفني
يـظــنُّ بمـا أكـلـفـه وأبذل ما يـــكلفـــني
يقولُ وقد شكوتُ إليـ ـه ما ألقى: أتعرفني؟
فقلتُ له: أأنكرُ مَنْ يـــعذِّبُني ويتـــلفني[٣٩]

إن ضـيق المسـاحة الإيقاعيـة لمجـزوء الـوافر تحـتم علـى الشـاعر مجانبـة العصـب، فلـم يزاحـف الشـاعر بزحـاف العصـب، إلا فـي تفعيلتـين فقـط، حرصًـا منـه علـى إضـفاء شيء من البطء على هذه الأبيات .

المرتبة	أنواع الوافر	عدد النصوص	عدد الأبيات
١	الوافر التام الصحيح	٢٣	١٢٨
٢	الوافر المجزوء الصحيح	٢	٦
المجموع		٢٥	١٣٤

٥- المتقارب:

سُـمِّيَ متقاربـاً "لقـرب أوتـاده مـن أسـبابه وأسـبابه مـن أوتـاده، إذ نجـد بـين كـل وتـدين سـبباً خفيفـاً واحـداً، وقيـل لتقـارب أجزائـه أي لتماثلهـا وعـدم الطـول والبعـد فيهـا "[٤٠]. وقيل لتقرب أوتاده بعضها من بعض[٤١].

اتجه الطغرائيّ إلى هذا البحر في (٨) نصوص، بواقع (٩٨) بيتًا،

أ- المتقارب التام المحذوف:

وتكون عروضه صحيحة (فعولن) والصحة فيها لا تلتزم، فقد يدخلها القبض أو الحذف، وضربه محذوف (فعو) . اتجه الشاعر الى هذا النوع في (٤) نصوص، بواقع (٥٥) بيتًا .

يقول في وصف مائدة عليها أنواع الأطعمة والألوان:

فديتُكَ قدْ حانَ وقتُ الصَّبوح ولاحَ الصباحُ ولمْ تحْضُرِ
وجاء الطهاةُ بما عندهم وحثَّ السُّقاةُ على المُسكرِ
ومُدَّ القُباطيُّ فوق الخِوا نِ يلمعُ كالقمرِ المزهرِ
وحانَ الصلاةُ على ابنِ الشهيد فحيَّ على دفنهِ تُؤجَرِ
وفوق المِنَصَّةِ مجلوَّةً علينا عرائسُ من "كسكرِ"
بناتُ المؤذنِ ذاك الذي يؤذن والصبحُ لم يُسفرِ
سُبينَ وعُرّينَ من بعدما ذُبحنَ فيا لك من منكرِ(٤٢)

الملاحظ على هذه الأبيات اشتراك أعاريضها بوحدات إيقاعية منوعة، إذ نجدها تارة سالمة (فعولن)، وتارة أخرى محذوفة (فعوْ) وأخرى مقصورة (فعولْ)، أما أضربها فقد اشتركت جميعها بوحدة (فعو) الإيقاعية المحذوفة، أما حشو الأبيات فقد شهد ازدواجاً إيقاعياً كسر رتابة المتقارب بتكرار تفعيلته (فعولن) ثماني مرات في البيت الواحد، فجاءت تفعيلات الحشو ما بين وحدات سالمة ووحدات أظهرت زحاف القبض ..

إنّ الملاحظ على هذه الابيات ايقاعيا، هو اتساقها مع عناصر تشكيلها، فقد تنوعت هذه العناصر بين تأثيث مجلس الشراب، ومخاطبة عزيز غائب لم يحضر لينير بوجوده هذا المجلس العامر .. فكان ايقاع المتقارب يتكئ تارة على بطئه ايحاء بالانتشاء بالشراب، وتارة يتكئ على متغيرات موسيقاه بكسر رتابته، اضاءة لتنوع التشكيل الدلالي بين دعاء الحبيب وما أُعدَّ له .

ب- المتقارب التام الصحيح:

وتكون عروضه صحيحة (فعولن)، وضربه صحيحاً (فعولن) . والمعروف أَنَّ "العروض صحيحة إلا أنَّ الصحة فيها لا تلتزم، فقد يدخلها القبض (أي حذف

الخامس الساكن) فتصبح التفعيلة (فعولُ)، وقد يدخلها الحذف أحياناً فتصبح (فعولن) (فعو)" [٤٣].اتجه الشاعر إلى هذا النوع في نصين بواقع تسعة عشر بيتًا .

قال في خمرية:

إذا استيقظت نائباتُ الزمانِ فكُنْ في طوارقِها في المنامِ
وبادرْ بلذَّاتِكَ الحادثات فإنَّ الزمانَ كثيرُ العُرامِ
وقُمْ واجْلُها من بناتِ الكروم عذراءَ يفتضُّها ابن الغمامِ
مخدَّرةً فارقتْ خدرها فباتتْ ملثمةً بالفدامِ
وصارتْ من الناس في كِلَّةٍ مكلَّلةً باللآلي التُّؤام
جعلنا اللَّهى والنُّهى مهرها فلم نحظَ منها بغير الحرامِ[٤٤]

إنَّ اللجوء إلى التراخيص العروضية التي يمكن أنْ تُعدُّ "تنويعاً في موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها"[٤٥]. ومع ذلك يمكن القول هنا، إن انتهاء المتقارب في هذه الابيات بالتفعيلة السالمة قد جاءت للايحاء بما تفعل الخمرة بشاربها من بطء في الحركة والتفكير، والاحساس بالخدر الذي اشاعته موسيقى المتقارب بضربها الصحيح .

ج- المتقارب التام المقصور:

حضر هذا النوع في شعر الطغرائيّ بنص واحد بواقع عشرين بيتًا، واستثمر الشاعر في هذا النوع زحاف القبض بكثرة ليضفي تنوعاً إيقاعيًّا تفرضه عليه تجربته الشعرية . يقول الشاعر:

لمثلِ معاليكَ تعنُو الرقابْ ومِن جودكَ الغمَرِ يحيا السحابْ
ومن نشوةِ الكَرَمِ المنتقى لديك يُجَدَّدُ عهدُ الشبابْ
وما ضرَّ جارَكَ لو أنَّهُ يَحُدُّ له الدهرُ ظُفرًا ونابْ[٤٦]

الملاحظ على هذه الأبيات أنَّ الشاعر التزم الحذف في جميع أعاريض الأبيات، وجاءت تفعيلات الضرب جميعها مقصورة، ليظهر المتقارب بمستوى إيقاعي يواكب الحالة المعبَّرِ عنها، كما نجد زحاف القبض متفشياً في حشو الأبيات فقد زاحف (فعولن) بزحاف القبض ثماني مرات، ومن الملاحظ على هذه

الأبيات أيضاً أنَّ زحاف القبض دخل على التفعيلة الأولى والثانية في صدور الأبيات وأعجازها، ولم يزاحف الشاعر التفعيلة الثالثة إذ جاءت سالمة .

ومما لا شك فيه ان قصر ضرب هذه الابيات منحها سلاسة ووقعاً خفيفاً على السامع وكأنه أراد تقريب صورة الممدوح إلى المتلقي، منبهاً أسماعه بالحذف في الأعاريض الحادة ومستقبلا بالقصر اللطيف الوقع .

وثمة نمط آخر للمتقارب في شعر الطغرائيّ، وصورته:

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعْ

جاء هذا النمط في شعر الطغرائيّ في نص واحد بواقع أربعة أبيات . يقول:

وليلٍ ترى الشُّهبَ منقضَّةً بها نحوَ مسترقٍ سمعَهْ
كما مُدَّ من ذَهبٍ مدةٌ على لا زورديّة الرقْعَهْ
تراها إذا انتشرت في السماء ولم يخلُ من ضوئها بقعَهْ
مزاريق تبرٍ ترامت بها بنو الحربِ في حومةِ الوقعَهْ[٤٧]

في حين يرى الدكتور إبراهيم أنيس أنَّ هذا النمط من المتقارب لم ينظم عليه الشعراء قدامى ومحدثين وأنه لم يعثر – أثناء جولته في دواوين الشعراء قديمها وحديثها – على نصٍ من هذا النمط، إلا قصيدة واحدة لشاعر قديم لا تزيد على عدة أبيات والنص هو للسيّد الحميريّ:

أتتنا تُزفُّ على بغلةٍ وفوق رحالتها قبّهْ
زبيريّةٍ من بناتِ الذي أحلَّ الحرامَ من الكعبهْ
تُزفَّ إلى ملك ماجدٍ فلا اجتمعا وبها الوجبهْ[٤٨]

المرتبة	أنواع المتقارب	عدد النصوص	عدد الأبيات
١	التام المحذوف	٤	٥٥
٢	التام المقطوع	١	٢٠
٣	التام الصحيح	٢	١٩
٤	فعْ	١	٤
المجموع		٨	٩٨

٦- بحر السريع:

السريع من البحور القديمة في الشعر العربيّ، بيد أنَّ استعماله في الشعر القديم قليل كحال الرمل، لكن الرمل ما فتئ أنْ نال حظوة في الشعر الحديث، حتى احتل المرتبة الثانية بين الأوزان وبقي السريع على حاله فلم يلقَ تلك المكانة في الشعر الحديث لما وجد فيه الشعراء من اضطرابٍ في موسيقاه؛ لأنَّ الأُذن لم تعتدْ على سماعه لقلَّة ما نظم منهُ [٤٩]

والسريع بحر مركب من ستة أجزاء، ووزنه في الدائرة يخالف وزنه المستعمل في الشعر ففي الدائرة:

مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ

في حين هو في الاستخدام:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن[٥٠]

وهذا البحر، كما هو معروف ينتمي إلى "دائرة المشتبه"[٥١]، وهي الدائرة الرابعة التي ضمَّتْ ستة بحور شعرية شكَّل السريعُ أحدَ أركانها، وهو أصلها أيضاً، وتُعَد من أكثر الدوائر ازدحاماً[٥٢]، وقد بلغ عدد النصوص في شعر الطغرائيّ (١٤) نصّاً، ضمت (٧٩) بيتًا.

والسريع بحر لا تدخله زحافات كثيرة، إذ لا تجد في حشوه إلا الخبن (مستفعلن = مستعلن) والطيّ (مستفعلن = متفعلن)، مستنفذاً بذلك إمكانيته مقيداً بثلاث تفعيلات لكل من صدره وعجزه . نظم الطغرائيّ على ثلاثة أنواع:

أ- السريع المطوي المكشوف[٥٣]:

العروض مطوية مكشوفة، والضرب كذلك مطوي مكشوف، يدخل الطي على (مفعولاتُ) فتصبح (مفعلاتُ)، ويدخل عليها الكسف[٥٤]، فتصير(مفعلا) وتستحيل إلى (فاعلن) . على هذا التشكيل (٧) نصوص، بواقع (٥٠) بيتًا.

قال يصف الغدير:

مِـلْنا إلـــى الـــنشْرِ الذي تلتقي إليه أنفاسُ الصَّبا عـاطـرَه
ثـــم خـــلعـنا لُجُمَ الخـيلِ فـــي رِياضهِ المونقةِ الـنـاضـــرَه
حـــــولَ غـديـــرٍ مـــاؤُهُ دارعٌ والأرضُ مـــن رقَّتِهِ حاسـرَه
فالشمسُ إن حاذتْهُ رأدَ الضحى حســناءُ في مـــرآتها ناظرَه
والشهبُ إن حاذته جُنحَ الدجى تســبحُ في لـــجَّتهِ الـزاخرَه
قد ركَّب الخضـراء فيـــه فـــمن حصبائِهِ أنجمُها الـــزاهـــرَه
يـــخـــصَرُ إن مرَّ بأرجـــائـــهِ لفحُ سَمومٍ من لظى الهاجرَه
أنمـــوذجُ الماء الذي جاءنا الـ وعدُ بأن نسقاهُ في الآخره(٥٥)

ممـا لاشـك فيـه أن الشـاعر توسـل فـي نصـه هـذا مجموعـة مـن الصـور الحركيـة التـي جعلـت الـنص بمثابـة لوحـة فنيـة تزخـر بالطبيعـة، الطبيعـة الحيـة التـي جسـدها الشـاعر فـي أبياتـه هـذه وهـو يصـف لنـا هـذه المشـاهد الجميلـة بأسـلوب شـفاف يعكـس شغفه وولعه بجمال الطبيعة .

إيقـاع هـذه الأبيـات فـي أضـربها وأعاريضـها علـى وزن (فـاعلن) السـالمة مـن أي زحـاف والصـحيحة مـن أي علـة، أمـا حشـو الأبيـات فقـد ظهـرت وحداتـه بـثلاث أبنيـة إيقاعيـة، إذ ظهـرت مخبونـة تـارةً – والخـبن حـذف الثـاني السـاكن مـن التفعيلـة وبـه تسـتحيل تفعيلـة (مسـتفعلن= مُـتَفْعِلُن)، وتـارةً مطويـة – والطـيُّ زحـاف يحـذف الحـرف الرابـع السـاكن مـن التفعيلـة وبـهِ تصـبح (مسـتفعلن = مُسْـتَعِلُن)، وتـارة أخـرى سـالمة مـن أي زحاف.

واللافـت للنظـر أن الشـاعر أكثـر مـن مزاحفـة (مسـتفعلن) بزحـاف الطـي (١٣) مـرة، ليضـفي علـى نصـه إيقاعًـا حركيًـا يتناسـب مـع جـو الـنص العـام . فالشـاعر منشـغل بوصـف الطبيعـة التـي يظهـر الغـدير فيهـا بمثابـة واجهـة لوحتـه، فلجـأ الـى تنويـع ايقاعاتـه بـين تفعيلـة (مسـتفعلن) ومتغيراتهـا الموحيـة بجريـان هـذا الغـدير وانعكاس ما هو عليه، وبين(فاعلن) باستدعاء المخيلة، لتامل هذه اللوحة الخلابة .

ب- السريع الأصلم:

عروضـه(فاعلن)، وضـربه(فَعْلُـنْ)، والصـلم "مـا سـقط مـن آخـره وتـد مفـروق، كـان أصـله مفعـولاتُ فحـذف منـه (لاتُ)، فبقـي (مفعـو) فنقـل إلـى فَعْلُـنْ، وسـمي (أصلم)؛ لأنَّ وتده كله قد ذهب فبقي بلا وتد تشبيها بالاصطلام"(٥٦).

ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أنَّ هذا القسم من السريع لم يطرقه شعراؤنا المحدثون، إنما طرقه القدماء في النادر من الأحيان، وهو أقل أقسام السريع استعمالا[٥٧]. استعمل الشاعر هذا الضرب في ستة نصوص بواقع (٢٦) بيتاً .

قال يصف جدولاً:

وجَنَّةٍ بالطيبِ موصوفةٍ مَوشِيَّةِ الأرجاءِ منسوجَهْ
كأنما أزهارُ أشجارها وشْيٌ على حسناءَ مغنوجَهْ
يشُقُّها في وسْطِها جدولٌ مياهُهُ العذْبةُ مثلوجَهْ
له سواقٍ طفحَت والْتَوَتْ تلوّيَ الحيَّةِ مشجوجَهْ
فهْي رماحٌ أُشْرِعت نحوَها تطعنُها سُلْكَي ومخلوجَهْ[٥٨]

ج- السريع المطوي الموقوف:

افترض كثير من الباحثين أنَّ تشكلية السريع (مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ) لم ينظم عليها في الشعر العربيّ، إنما صورته عندهم هي (مستفعلن مستفعلن فاعلن) مما دعاهم إلى اعتماد تفعيلة (فاعلن) وتسميتها بحسب العلل الداخلة عليها[٥٩]. ونفى الدكتور إبراهيم أنيس صورة السريع (مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ)، ويرى أنَّ هذا الوزن فرض خيالي لا وجود له[٦٠]. والحقيقة إنَّ اعتماد تفعيلة (فاعلن) أو (مفعولات) عروضاً وضرباً، يغير المصطلح العروضيّ فقط عند مزاحفة التفعيلتين كما في الجدول الآتي:

مفعولاتُ		**فاعلن**
مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ ← مفعلاتْ دخل تفعيلة (مفعولاتُ) الوقف، وهو تسكين متحرك آخر الوتد المجموع، والطي، هو حذف الرابع الساكن فتصير (مفعلاتْ) ← (فاعلن)		مستفعلن مستفعلن فاعلن ← فاعلان زيادة حرف ساكن على آخر الوتد المجموع (تذييل)

على هذا الضرب في شعر الطغرائيّ نص واحد بواقع ثلاثة أبيات، بدا فيها هذا النوع من الأضرب موفقا في التعبير عن رزئه الملازم للوجد الثابت في قلبه، ذلك

ان الامتداد الموسيقي في الضرب والمخالف للعروض بدا منسجما مع التعبير عن امتداد الزمن الماضي وصولا الى الحاضر المتجسد فيه البلى يقول الطغرائي:

المرتبة	أنواع السريع	عدد النصوص	عدد الأبيات
١	التام المطوي المكسوف	٧	٥٠
٢	التام الأصلم	٩	٤٠
٣	التام المطوي الموقوف	١	٣
المجموع		١٧	٩٣

قدْ مرَّ للرُزْءِ الذي حلَّ بي حولٌ ووجدي ثابتٌ لا يَريمْ
وكلَّما قلتُ: عَسى كَلْمُه عاودني منه عِداد السليمْ
يَزيدُه طولُ البِلَى جِدَّةً وأَقْتَلُ الأدواء داءٌ قديمْ[٦١]

٧- بحر المنسرح:

سُمِّيَ هذا البحر المنسرح "لانسراحه وسهولته"[٦٢]، وفسَّرَ صفاء خلُّوصي ذلك، فأشار إلى "سهولته على اللسان، وقيل الانسراح هنا، المفارقة عما يحصل بأمثاله، إذ لا مانع من مجيء (مستفعلن) ذات الوتد المجموع، سالمة في الضرب إلاّ في المنسرح، فإنَّه امتنع أنْ تأتي في ضربه إلا مطوية "[٦٣].

والمنسرح "من البحور التي تمتاز بعض أوزانها بأناقة التعبير ورصانته، وهو في بعض صوره يبدو مشدوداً إلى النثر شيئاً من الشدّ"[٦٤].

ويرى فيه حازم القرطاجنّي بعض الاضطراب والتقلقل[٦٥]. أما إبراهيم أنيس، فقد عدَّه "البحر الثاني الذي أبى معظم شعرائنا المحدثين النظم منه، أو لم يستريحوا إلى موسيقاه، فقد وردَ في الشعر الحديث من هذا البحر النزر القليل .... ونحن حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام موسيقاه ويخيل إلينا أنَّ الوزن مضطرب بعض الاضطراب وقد هجره المحدثون وأغلب الظن أنَّه سينقرض من الشعر في مستقبل الأيام، أما القدماء فقد نظموا منه على قلة أيضاً"[٦٦].

والمنسرح من البحور الثنائية التفعيلة وصورته الإيقاعية:

مســـــتفعلن مفعـــــولاتُ مســـــتفعلن مســـــتفعلن مفعـــــولاتُ مســـــتفعلن

يستعمل تاماً ومنهوكاً ولم يرد مجزوءاً[٦٧].

اتجه الطغرائيّ إلى هذا البحر في (٨) نصوص بواقع (٤٥) بيتًا .

أ- المنسرح التام المطوي:

وتكــون عروضــه صــحيحة: (مســتفعلن)، وضــربه مطــويّ: (مســتعلن)، إلا أنَّ الطغرائـيّ يلتـزم فـي قصـائده كلهـا علـى هـذا النـوع (الطـيّ) فـي عروضـه، فهـو يميـل إلــى أنْ تســتقر صــدور أبياتــه علــى أعجازهــا . وظهــرت تفعيلــة (مســتفعلن) فــي حشــو الأبيـات بثلاثـة أنمـاط إيقاعيـة: سـالمة، ومخبونـة ومطويـة، أمـا تفعيلـة (مفعـولاتُ)، فقـد ظهرت في كلِّ شعره على المنسرح مطوية،

اتجه إلى هذا النوع في (٧) نصوص بواقع (٤٠) بيتًا .

قال:

قدْ كانَ لي في شبيـبتي فَرَحٌ يحــدُثُ لي بغتــةً بلا سـببِ
فَمُذْ تــولَّى الصِّبا تبــيَّنَ لي أنَّ الصِّبا كان موجبَ الطربِ
حــظٌّ تــولَّى فلــستُ أُدركه إلا بعــون من ابنــةِ العِنَبِ
فهــاتِها مــن شبيبتي بدلاً أقضِ بها بعــضَ ذلك الإربِ
صفراءَ مثلَ النَّضارِ أَلبَسَها مزاجُها لــؤلؤًا مــن الحَبَبِ
فأسعدُ الناسِ منْ حوَتْ يدُهُ ما شاء من لُؤلؤٍ إلى ذهبِ[٦٨]

نلمـسُ فـي هـذه القصـيدة تنـاظراً إيقاعيـاً بـين أعـاريض الأبيـات وأضـربها، إذ التـزم الشـاعر الطـيّ فـي جميـع أعـاريض الأبيـات، فـلا نجـد تفعيلـة مـن تفعـيلات العـروض سالمة، كذلك الضرب جاء مطوياً، ولم تظهر تفعيلة (مفعولاتُ) في الحشو سالمة .

أمـا تفعيلـة (مسـتفعلن) التـي فـي الحشـو، فقـد ظهـرت مطويّـة مـرةً واحـدةً، ومخبونـةً أربـع مـرات، وصـحيحةً إحـدى عشـرة مـرة. ومـن اللافـت للنظـر أنَّ الشـاعر حـافظ علـى (مسـتفعلن) سـالمة فلـم يزاحفهـا، إلا فـي خمـس تفعـيلات، ونجـد أيضـاً أنَّ الشـاعر تحاشـى طـيّ تفعيلـة (مسـتفعلن) فـي القصـائد التـي يلتـزم فيهـا بطـيّ العـروض، حرصـاً منـه علـى التنَّـوع الإيقـاعي الـذي يلـوِّن أبياتـه كمـا هـو الحـال فـي القصـيدة مـارَّة الـذكر، إذ نجـد انحسـار زحـاف الطـيّ فـي تفعيلـة واحـدة فقـط فالشـاعر يجانبـه؛ لأنَّـه تكـرر فـي العروض والضرب .

ويمكن القول بعد تأمل موسيقى هذه الابيات إنها كانت دقيقة في الايحاء باحاسيس الشاعر وهي تختلط فيها الذكريات المشرقة بالق الشباب، ومحاولة الشاعر فيما بعد التعويض عن فقدانه ذلك الشباب، فكان الاختلاف في درجة انسياب الموسيقى بسبب اختلاف ايقاع تفعيلتي المنسرح (مستفعلن)، و(مفعولات) معبرا بشكل دقيق عن مضمون القصيدة .

ب- المنسرح التام المقطوع:

عروضه مطوية (مستعلن) وضربه مقطوع (مُسْتَفْعِلْ)، وهذا النوع لم يذكره الخليل[٦٩]. ويقول الدكتور إبراهيم أنيس في معرض كلامه على هذا النوع " وقد حدثنا أهل العروض أنَّ هناك نوعاً آخر لقصائد المنسرح فيه تنتهي الأبيات بوزن: (مسْتعْلن)، بدلاً من (مُسْتَعِلُن) . وزعموا أنَّ هذا النوع قد رُوِيَ عن القدماء، ولكنهم لم يكثروا منه . فإذا بحثنا عن شاهد واحد من الشعر الجاهليّ يؤيد هذا الزعم لا نكاد نظفر بشيء"[٧٠] على أنَّ "هذا الضرب استحسنه المحدثون وأكثروا منه لحسن اتساقه وعذوبة مساقه"[٧١] .

اتجه إلى هذا النوع في نص واحد بواقع خمسة أبيات.

صُبَّتْ على "حِمْيَرٍ" وما انتبهوا بِيضٌ رِقاقٌ وشُزَّبٌ قُضُبُّ
لُفَّتْ على حيِّهم عجاجتُنا والشمسُ غَضَّ شعاعِها رطْبُ
جئناهُمُ والسماءُ مُصْحِيةٌ والأرضُ خضراءُ نبتُها القُضْبُ
فما انثنينا إلا وجوُّهُمُ أكلفُ والشمسُ قانِئٌ غضبُ
لم تنجُ فيهم إلا مخدرةٌ دافعَ عنها الرِّعاثُ والقُلْبُ[٧٢]

الملاحظ على إيقاع هذه الأبيات اشتراك أعاريضها بوحدة إيقاعية واحدة تفعيلته: (مستعلن) المطويَّة، ما عدا البيت الأول فقد جاءت مصرعة، أما أضرب الأبيات فقد اتخذت مسار الضرب المقطوع إذ اعترت الأضرب علة القطع، فحذفت ساكن الوتد المجموع وسكنت ما قبله، فظهرت (مستفعلن) بصيغة (مستفعلْ) المقطوعة، وبهذا حدث ازدواج إيقاعيّ ما بين أعاريض البيت وأضربه، أما حشو الأبيات فقد ظهرت (مستفعلن) مخبونة، ومطوية تارة أخرى، وظهرت (مفعولاتُ) مطوية في جميع الأبيات. ويبدو أن هذا التنُّوع الإيقاعي قد جاء متوافقاً مع طبيعة الفكرة المعبر عنها .

المرتبة	أنواع المنسرح	عدد النصوص	عدد الأبيات
١	الصحيح	٧	٤٠
٢	المقطوع	١	٥
المجموع		٨	٤٥

٨- بحر الرَجز .

سُـمّيَ رجـزاً لاضـطرابه كاضـطراب قـوائم الناقـة التـي يـرتعش فخـذاها عنـد القيـام[٧٣]، ويعـودُ سـبب اضـطرابهِ إلـى حـذف حـرفين مـن كُـل تفعيلـة مـن تفعيلاتـهِ وإلـى مـا يطـرأ عليـه مـن زحافـات وعِلـل وشـطر ونهـك وتجـزيء، لـذا فهـو أكثـر البحـور تقلباً[٧٤] وينمـاز الرجـز بتنـوع عللـه وزحافاتـه، فهـو أكثـر طواعيـة مـن غيـره فـي "تقريـب الصـلة بـين لغـة الشـعر ولغـة الحيـاة"[٧٥]، فـيمكن خـبن (مسـتفعلن) لتصـبح (مُـتَفْعِلُن) وطيّهـا لتصـبح (مُسْـتَعِلن) وقطعهـا لتصـبح (مُسْـتَفْعِلْ)، وبـالقطع والخـبن (مُتَفْعِـلْ) وهـو مـا يجعلـه وزنـاً سـهلَ الركـوبِ يسـاعد علـى الاسترسـال والسـرد والامتـداد والتوسـع، وقـد سموه حمـار الشـعراء، والـوزن فيـه "غيـر معقد وقلمـا يقـع فيـه الانكسـار بـل ينعـدم بسـبب أنَّ الشـاعر يجـد مـن الانفعـالات النفسـية... مـا يشـبه الضـوابط الإيقاعيـة التـي تحـول دون النشـاز النغمـي"[٧٦]، واختـاره الشـعراء المحـدثون فـي قصـيدة الشـعر الحـرّ بسـبب جوازاتـه الواسـعة وخفَّـة وزنـه وسـرعتها حينـاً، وثقلهـا وبطئهـا حينـاً علـى موجـب هـذه الجـوازات حتـى قيـل "إنَّ ثـورة التجربـة الوزنيـة العروضـية فـي الشـعر الحُـرّ تـدين بـالكثير لتفعيلة الرجز"[٧٧].

يشـارك الرجـز الهـزج والرمـل فـي دائـرة عروضـية واحـدة هـي (دائـرة المجتلـب)[٧٨] ، وهـو مـن البحـور الصـافية التـي أُلِفَـت مـن وحـدة إيقاعيـة واحـدة. وأصله (مستفعلن) ست مرات فتكون صورته[٧٩].

مُسْـتَفْعِلُنْ مُسْـتَفْعِلُنْ مُسْـتَفْعِلُنْ مُسْـتَفْعِلُنْ مُسْـتَفْعِلُنْ مُسْـتَفْعِلُنْ

يسـتعمل الرجـز بحـراً اعتياديـاً، موحـد القافيـة كبقيـة البحـور، فتـدخل الأشـعار التـي منـه فـي بـاب القصـيد، ويسـتعمل بحـراً متنـوع القـوافي مُصـرّع الأبيـات وتسـمى الأشـعار علـى هـذا الـنمط بـالأراجيز[٨٠]، وهـذه مـن القضـايا التـي أثيـرت فـي كتـب النقـاد القدماء .

ومن الملاحظ أن الطغرائي لم يتجه الى الرجز التام، إذ نظم على مجزوء الرجز فقط وذلك في (٤) نصوص، بواقع (٣٥) بيتًا .

ب- مجزوء الرجز:

هو ما كان على أربع تفعيلات، تفعيلتان في كل شطر وعروضه وضربه صحيحان، وقد يدخله زحاف الخبن أو الطيّ، لكن أيّاً منهما ليس ملزمًا[٨١]. اتجه الطغرائيّ إليه في (٤) نصوص، ضمت (٢٥) بيتاً . يقول الشاعر:

لاحَ الهلالُ والثُّر يَّا يفوقهُ في مجسدِ
ولهلالِ جُمَّةٌ من عَنْبر مـنَضَّدِ
مثل وشاح لؤلؤٍ مُفصَّلٍ مبدَّدِ
على عروسٍ لبِستْ لثامَ خزٍّ أسودِ[٨٢]

من الملاحظ على هذه الابيات تفشي زحاف الخبن، اذ استحالت تفعيلة (مستفعلن) الى (مفاعلن)، أما الطي فقد اصاب تفعيلتي الحشو في البيتين الثالث والرابع .

٩- بحر الخفيف:

سُمِّيَ خفيفاً لكثرة أسبابه الخفيفة ولأنَّه أخفُّ السباعيات[٨٣]، وقيل سُمِّيَ خفيفاً؛ لأنَّ أول الوتد المفروق وثانيه فيه، سبب خفيف عقب سببين خفيفين، والأسباب أخف من الأوتاد، وقيل لأنَّ الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفَّتْ[٨٤].

ويظهر على النحو الآتي:

فاعلاتن مستفعِ لن فاعلاتن فاعلاتن مستفعِ لن فاعلاتن[٨٥]

بلغ عدد النصوص الشعرية (٣) نصوص، بواقع (١٤) بيتًا.

المتفحص لإيقاع هذا البحر، يجد أنَّ هناك تنوعاً إيقاعياً ظهر بسبب التحولات الإيقاعية للوحدات المشكلة لصورة البحر، نتيجة ما طرأ عليها من زحاف وعلَّة .

جاء الخفيف في شعر الطغرائيّ على نمط واحد هو الخفيف التام الصحيح .

- الخفيف التام الصحيح .

تكون عروضه (فاعلاتن)، وضربه (فاعلاتن) . أما الضرب فقد ظهر بنمطين إيقاعيين، الأول سالم (فاعلاتن)، والآخر مخبون (فعلاتن) .

اتجه الشاعر إلى هذا النوع في نصين بواقع (١٢) بيتًا .

يقول:

خَبَّروهَا أنِّـي مَرِضْـتُ فقـالتْ أضنَىً طـــارفًا شكا أَمْ تلـيدا
وأشاروا بأن تعـــودَ وسَـادي فأبتْ وهي تشتهي أن تـعودا
وأتتني في خِفيةٍ وهْي تشكو رِقْبةَ الحيّ والمــزارَ البعـــيدا
ورأتنـــي كذا فلم تتـمـــالـــكْ أنْ أمـالت عليَّ عطفًا وجـيدا
ثم قالتْ لِتِرْبها وهْي تبـــكي ويحَ هذا الشبابِ غضًّا جديدا
وتولَّت بحسرةِ اليأسِ تُخفِي زَفَراتٍ أبيـــنَ إلا صـــعـــودا
زَوْرةٌ ما شَفَتْ غليلاً ولـــكنْ علَّمتْ جمرةَ الفؤادِ وقُـــودا(٨٦)

أظهـرت هـذه الأبيـات تنوعـاً إيقاعيـاً علـى مسـتوى الأضـرب، إذ جـاءت مـا بـين ضـربٍ صـحيح (فـاعلاتن)، ومـا بـين مخبـون، حولهـا إلـى (فعلاتـن)، مظهـراً ازدواجـاً إيقاعيـاً علـى مسـتوى الأضـرب، أمـا أعـاريض الأبيـات فقـد جـاءت متوحـدة إيقاعيًـا (فاعلاتن) الا في البيت الأخير فقد جاءت مخبونة (فعلاتن) .

أمـا تفعـيلات حشـو الأبيـات فقـد ظهـرت مخبونـة، وسـالمة، ومـن أنَّ الشـاعر يسـتثمر زحـاف الخـبن بكثـرة فـي قصـائده علـى الخفيـف ممـا يـؤثر فـي زيـادة السـرعة الإيقاعية لأبياته .

فاعلاتن = ٧
فعلاتن = ٧
مستفعلن = ٢
متفعلن = ١٢

إن شـيوع الزحـاف بشـكل عـام فـي المواقـف المنفعلـة أو المميـزة فـي الحالـة النفسـية، يمكـن تفسـيره بـأن شـدة الانفعـال يرافقهـا فـي الأداء اللغـوي أو الموسـيقي نـوع مـن السـرعة الملموسـة، أي سـرعة فـي الأداء، وللرغبـة بتوصـيل المعنـى والتنفـيس عـن الحالـة بنحـو أسـرع مـن الشـكل العـادي، الهـادئ وغيـر المنفعـل، ولأن الزحـاف- بتعريفـه العروضـي- هـو كـل تغييـر يتنـاول ثـواني الأسـباب، ويكـون بتسـكين المتحـرك أو حذفـه أو حـذف السـاكن- فإنـه يـؤدي إلـى اختصـار فـي عـدد الأحـرف، وتقلـيص فـي عـدد المتحركـات، أي أنـه مـن ناحيـة الأداء الصـوتي سـيعمل علـى اختصـار الـزمن، ولهـذا

فهو يتفق وحالة الانفعال التي تتطلب السرعة، كما يتلاءم مع الحالة الجديدة المتميزة عما سبق أن قدمه الشاعر من حالات في المقاطع الأخرى[٨٧] .

١٠- المجتث:

وهو كالمضارع والمقتضب مجزوء وجوباً، وإنَّه في الواقع مقلوب مجزوء الخفيف (فاعلاتن/مستفعِ لن) ←(مستفعِ لن/ فاعلاتن). وقد تُخبن عروضه ويُخبن ضربه من دون أن يلتزم، وقد يدخل التشعيث الضرب (فالاتن) ولا يلتزم[٨٨] . وهو من البحور القليلة الاستخدام في الشعر العربيّ، بل هناك من ينكر وجود هذا البحر؛ لأنَّهم لم يجدوا أيَّة قصيدة أو قطعة عليه[٨٩]، وذهب المعرّي إلى أنَّه من إبداع الخليل نفسه[٩٠]، ويقول الدكتور إبراهيم أنيس "ولا نكاد نعلم شيئاً عن هذا الوزن قبل عصور العباسيين حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات أغلب الظن أنها كانت تلحن ويتغنى بها"[٩١] . وقيل سمي مجتثاً لأنَّه اجتث من البحر الخفيف بتقديم (مستفعِ لن) على (فاعلاتن) [٩٢]. وأصله (مستفعِ لن فاعلاتن فاعلاتن) مرتين، واستعمل مجزوءاً، وله عروضة واحدة هي الضرب [٩٣].

اتجه الشاعر إلى المجتث في نص واحد وبواقع (١١)، جاءت كلها على نمط إيقاعي واحد، ولم يظهر فيها أي خرق لهذا النمط على مستوى الزحافات والعلل .

أفْنى الليالي شَبابي وغادَرَتْني لِما بِي
وخلَّفتْني وحيدًا وأسْرعتْ في صِحابِي
ومسَّنِي مِن أذاها ما لم يكُن في حسابِي
ولمْ تدَعْ ليَ رأيًا في صبوةٍ أو تصابِي
لا لذَّة في سماع ولا هوى في شرابِ
ولا لبانة عيش عند الفتاة الكعابِ
يا طائرًا عاشَ حينًا في معمر من جنابي
فكايدته الليالي في وكره بالخراب[٩٤]

يشتمل النص على نغمة حزينة جاءت على وفق متطلبات الحاجة النفسية، فالشاعر في معرض الحديث عن الشيب الذي استلب شبابه على حين غرة، مثلما

استلب شباب أصحابه فأسرع في طلابهم فلبوا أمره مستسلمين لهذا الأمر القديم الجديد، الصراع بينه وبين الموت، والنتيجة دائما تكون محسومة لصالح الموت، فليس للإنسان حيلة للتغلب عليه والخلاص منه .

من المعلوم أن في المجتث سرعة نتيجة توالي سببين خفيفين في تفعلية (مستفعلن)، وسبب خفيف في بداية تفعلية (فاعلاتن) وفي نهايتها، وهذا الأمر لا يتناسب مع قصر المساحة الصوتية لهذا البحر، لذا عالج الشاعر هذه السرعة بخبن تفعيلة (مستفعلن) في أبياته فلا يخلو بيت من هذا الزحاف .

استثمر الشاعر زحاف الخبن في حشو الأبيات وأعاريضها محاولاً إحداث تنويع إيقاعيّ يخرج البحر من سرعته المفرطة التي لا تتناسب مع قصر المساحة الصوتية، لاسيما أن الجو العام للقصيدة مشحون بالحزن والأسى إنه جو هادئ يغيم عليه هدوء الشاعر واستسلامه للشيب .

يتبيّنُ لنا ممّا تقدم، أن الطغرائيّ لم يتحرك بمساحة واسعة فقد استعمل من بحور الشعر العربي عشرة أبحر هي (الطويل، والخفيف، والكامل، والبسيط، والوافر، والمنسرح، والرجز، والسريع، والمتقارب، والمجتث)، وهجر ستة أبحر هي (المقتضب والمضارع والمتدارك والمديد والهزج والرمل). فقد جانب الطغرائيّ ستة أبحر فلم يدخلها في معجمه العروضي ولم يجعلها مبنى لشعره .

أما على مستوى الزحافات والعلل، فقد جانب الطغرائيّ القبيح والمستكره منها، فلم يدخلها ضمن الزحافات والعلل التي استعملها، غايةً منه في موسقة أبياته الشعرية بما يتوائم مع الذوق الإيقاعيّ السليم الخالي من أي تعثر إيقاعيّ

النتائج

١-أبطلت هذه الدراسة المقولات والاراء النقدية التي تشير الى وجود ايقاعين : داخلي وخارجي ،واكدت وجود ايقاع واحد يتكامل بنواتج الايقاعين ،يعلل دلالية تشتغل في البنية العميقة للنص.

٢-أضاءت هذه الدراسة البنية الايقاعية في ديوان الطغرائي كاشفة طبيعة اختياراته الوزنية اعتماداً على الجداول الاحصائية.

٣-أظهرت هذه الدراسة إمكانية الشاعر في التنويعات الايقاعية من خلال قدرته الفذة على توظيف العروضية المتاحة في البحور الشعرية

٤-كشفت هذه الدراسة طبيعة كل بحر من حيث المساحة التعبيرية وامكاناته في إيراد التفصيلات والمواقف والحالات فضلاً عن الطبيعة السردية للنصوص ومدى ملاءمتها للايقاعات٠

٥-أظهرت هذه الدراسة أهمية الموسيقى الشعرية وعلاقتها بالتعبير عن الموضوعات المختلفة والكيفية التي تتكشف منها ظلال الايحاءات وطبيعة التأثير الموسيقي في تركيز الصور الشعرية والاتساع بمحمولات الدلالية٠

Abstract

The Rhythmic Structure of Al-Taghrai's Poetry

Keywords: Taghrai, Hummingbird, Creepy

Asst. prof Muna shafeeq Tawfeeq

University of Diyala / College of Education for Human Sciences

The tenor of this research stems from considering poetry without music as a cloudy piece and as such it can be called prose. This research pays great attention to the meters used by Al-Taghrai and their effect on other meters and its suitability to the poet's attempts in gathering the details of the poetry and the movement of narration in the poem, beside the coherence of sounds and absorbing in ideas and expressing them precisely .

And if we in sist that every change in the surface structure is a change in the deep structure , so this leads to the fact that enlightens the semantic effects that causes the rhythmic variation , and this is the real reason behind entitling this research as "The Rhythmic structure" and to " The Prosodic structure " , as we followed the idea that the Arabic poetry does not accept tow rhythmic units; an inside and outside rhythm, as Arabic poetry is of the kind that has phonetic and semantic structures with a concentrated type of rhythm that stems from the sounds of the words of deferens meters, Tis means the concentrated prosody is connected to the type of feeling that stands on the poetic experience. Depending on these bases, research followed what Al- Taghraie did in employing the metric structure in a better way that match the different states of feeling as they match the rhythm which is

considered as the most important element of poetry, and can be considered the most important in priority.

الهوامش

(١)عضوية الموسيقى في النصّ الشعريّ: عبد الفتاح صالح نافع، ٩٨.

(٢)العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، ١/١٢١.

(٣)النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية لكولدرج، ترجمة: عبد الحكيم حسان، ٣٠٢ .

(٤)ينظر: الشعر والنغم، د. رجاء عيد، ٢١.

(٥)رماد الشعر: د. عبد الكريم راضي جعفر، ٣٠٧.

(٦)ينظر: اشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، د. ستار عبد الله، ١٠٣– ١٠٤ .

(٧)ينظر: المصدر نفسه، ١٠٤ .

(٨)ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ٥٧.

(٩)المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب ١/٣٧٠.

(١٠)لاديوان الطغرائي: ٢٦٠ .

(١١) ينظر: موسيقى الشعر، ٦٠.

(١٢)ديوان الطغرائيّ: ٩٩–١٠٠ .

(١٣) ديوان الطغرائي: ٣٢٠ .

(١٤) العمدة: ١٢٢، وينظر: البناء العروضي للقصيدة العربية: ٤٢.

(١٥) رماد الشعر: ٣٤٧–٣٤٨.

(١٦) ينظر: في علمي العروض والقافية، علي أمين السيد، ١٠٤–١٠٧.

(١٧) القطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله، فتحذف النون من الوتد المجموع (علن) في (متفاعلن) ويسكن حرف اللام (متفاعلْ). ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ٨٤.

(١٨) ديوان الطغرائي: ١٧١ .

(١٩) ديوان الطغرائي: ٤٢ .

(٢٠)الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك في (مُتَفَاعلن) فتصير (مُتْفَاعلن) التي تساوي تفعيلة (مستفعلن) . ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ٨٥.

(٢١)الأحذّ: هو ما سقط من آخره وتد مجموع . الوافي في العروض والقوافي، ٨٥.

(٢٢)ديوان الطغرائي: ٢٦٣ .

(٢٣)ديوان الطغرائي: ١٦٢ .

(٢٤)ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ٨٨–٩١، وكتاب العروض، ٩٣–٩٥ ، ابن جنّي، والمفصل في العروض والقافية، ٦٤ .

(٢٥)ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ١٠٥.

(*) نسب محقق الديوان قصيدة من مجزوء الكامل المرفل إلى بحر الرجز، وهو غير صحيح والقصيدة هي (من تاب عن شرب المدا مِ وعن مقارفة الحرامِ)، إذ تنتمي هذه القصيدة إلى الكامل المرفل وليس الرجز .

(٢٦) ديوان الطغرائي: ١٦٧-١٦٨ .

(٢٧) الإذالة: زيادة حرف ساكن على وتد مجموع بعد مَد. ينظر: فن التقطيع الشعري، ١٠٦.

(٢٨)ديوان الطغرائي: ٣١٣ .

(٢٩) ينظر: المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، عدنان حقي، ١٢٦.

(٣٠)ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ٥٧.

(٣١) ينظر: المصدر نفسه، ٥٧-٦٠.

(٣٢)ينظر: شفاء الغليل في علم الخليل، محمد بن علي المحلِّي، ٢٢٦ .

(٣٣)ينظر: موسيقى الشعر قديمه وحديثه: علي عبد الرضا، ١١٨ .

(٣٤) ديوان الطغرائي: ١٧١-١٧٢ .

(٣٥) ديوان الطغرائي: ١٩٥-١٩٦ .

(٣٦)ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ٧٣، وميزان الذهب: أحمد الهاشمي ٤٩ .

(٣٧)العصب: هو تسكين الخامس المتحرك في تفعيلة (مفاعَلَتُن) فتنقل إلى (مفاعيلن)، وسُمي معصوباً؛ لأن حركته أُخِذت فمنع من أن يتحرك، وكل شيءٍ عصبته فمنعته من الحركة فهو معصوب. ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ٧٥-٧٦.

(٣٨)ديوان الطغرائي: ٧٨ .

(٣٩) ديوان الطغرائي: ٢٥٧ .

(٤٠) فن التقطيع الشعري: ١٨٥. وينظر: العمدة ١٢٢/١.

(٤١) ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ١٨٣.

(٤٢) ديوان الطغرائي: ١٧٨ .

(٤٣) قضايا الشعر المعاصر: ١٨٨ .

(٤٤) ديوان الطغرائي: ٣٥٧-٣٥٨ .

(٤٥) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: يوسف بكار، ١٧٢.

(٤٦) ديوان الطغرائي: ١٠٢ .

(٤٧) المصدر نفسه: ٢٥١ .

(٤٨) ينظر: موسيقى الشعر، ٨٧ .

(٤٩) ينظر: المصدر نفسه، ٨٨ .

(٥٠) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: ٦٩.

(٥١)سميت بدائرة المشتبه لاشتباه أجزائها، إذ تشتبه فيها (مستفعلن) مجموعة الوتد (علن) بـ (مستفع لن) مفروقة الوتد (علن) و (فاعلاتن) مجموعة الوتد (علا) بـ (فاع لاتن) مفروقة الوتد (فاع)، ينظر: المفصل في علم العروض والقافية: ١٢٤، وشرح تحفة الخليل، ٣٤.

(٥٢)ينظر: فن التقطيع الشعري، ١٧٩.

(٥٣)سمَّاه الدكتور عبد الرضا علي بالسريع الصحيح بحجة أنَّ القالب الوزني الموجود في الدائرة لا يستعمل في الشعر وأن هذا القالب هو الذي يستعمل، ينظر العروض والقافية، ٦١.

(٥٤) الكسف: إسقاط السابع المتحرك، وبه تصبح (مفعولات)، (مفعولا). وتُحَوَّل إلى (مفعولن). ينظر: فن التقطيع الشعري، ١٤٥.

(٥٥) ديوان الطغرائي: ١٨٠- ١٨١.

(٥٦) الوافي في العروض والقوافي: ١٤٠. والصلم: قطع الأذن والأنف من أصلهما . صلمهما يصلمهما صلما وصلمهما إذا استأصلهما، وأذن صلماء لرقة شحمتها. وعبد مصلم وأصلم : مقطوع الأذن . ورجل أصلم إذا كان مستأصل الأذنين . ورجل مصلم الأذنين إذا اقتطعتا من أصولهما . ينظر: لسان العرب: (صلم)، ٣٤٠/١٢.

(٥٧) ينظر: موسيقى الشعر: ٩١.

(٥٨) ديوان الطغرائي: ١٠٧ .

(٥٩) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر محمد مهدي الجواهري،١٢٧، وينظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: ٦٩ .

(٦٠)ينظر: موسيقى الشعر، ٨٨.

(٦١) ديوان الطغرائي: ٣٤٦ .

(٦٢) العمدة: ١٢٢/١.

(٦٣) فن التقطيع الشعري: ١٥١-١٥٢.

(٦٤) العروض تهذيبه وإعادة تدوينه: ٥٧٧.

(٦٥) ينظر: منهاج البلغاء، ٢٦٨ .

(٦٦) موسيقى الشعر: ٩٢-٩٣.

(٦٧) المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر :٩٨.

(٦٨) ديوان الطغرائي: ٨٢ .

(٦٩) الوافي في العروض والقوافي: ١٤٨.

(٧٠)موسيقى الشعر: ٩٥.

(٧١) الوافي في العروض والقوافي: ١٠٥.

(٧٢) ديوان الطغرائي: ١٠٠ .

(٧٣) (ينظر: العمدة،١٢٢/١، المفصل في العروض والقافية، ١٢٧

(٧٤)ينظر: المفصل في علم العروض والقافية، ١٢٧

(٧٥)ينظر: حركة التجديد في الشعر العربي، عبد العزيز الأهواني، ٢٠٤.

(٧٦)العروض تهذيبه وإعادة تدوينه: جلال الدين الحنفي، ٦٤٦.

(٧٧)الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: عبد الحميد جيدة، ٨٠.٧٩.

(٧٨)سميت بذلك؛ لأن جميع أجزائها اجتلبت من دائرة المختلف، وتضم ثلاثة أبحر مستعملة هي: الهزج والرجز والرمل، ينظر: شرح تحفة الخليل،٣١ .

(٧٩)ينظر: العروض لابن جني، ١٠٥، والوافي في العروض والقوافي، ١١٣.

(٨٠) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ٢٣.

(٨١)(بحور الشعر العربي عروض الخليل: غازي يموت، ١٢٤.

(٨٢)ديوان الطغرائي: ١٤٤ .

(٨٣) العمدة:١٢٢/١، وينظر المفصل في علم العروض والقافية، ١٢٧.

(٨٤) ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ١٥٣ ،فن التقطيع الشعري، ١٥٩.

(٨٥) ثمة فرق بين تفعيلة (مستفعلن) و(مستفعِ لن)، فـ (مستفعلن) الأولى تتكون من سببين خفيفين متتاليين يليهما ووتد مجموع، أما (مستفعِ لن)، فتتكون من سببين خفيفين يتوسطهما وتد مجموع .

(٨٦) ديوان الطغرائي: ١٤١-١٤٢ .

(٨٧) ينظر: دير الملاك، ٣٠٦.

(٨٨) ينظر: فن التقطيع الشعري: ١٧٣- ١٧٥.

(٨٩) ينظر: شرح تحفة الخليل،٢٨١.

(٩٠) ينظر: العروض في أوزان الشعر وقوافيه، حكمة فرج البدري:١١٠.

(٩١) موسيقى الشعر: ١١٣.

(٩٢) عروض الشعر العربي بين التقفية والتجديد: د. أمين عبد الله سالم، ١٣٩.

(٩٣)ينظر الوافي العروض والقوافي: ١٧٠.

(٩٤) ديوان الطغرائي: ٨٢-٨٣ .

المصادر والمراجع .

- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: د. عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م .
- إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، د. ستار عبد الله، دار رند للطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٠ .

- بحور الشعر العربي عروض الخليل: غازي يموت، دار الفكر اللبناني، الطبعة الثانية، ١٩٩٢م.
- البناء العروضيّ للقصيدة العربية: الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث): يوسف بكار، دار الأندلس – بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.
- البنية الإيقاعية في شعر محمد مهدي الجواهري: مقداد شكر قاسم، دار دجلة – الأردن. الطبعة الأولى، ٢٠١٠م،
- حركات التجديد في الأدب العربي: عبد العزيز الأهواني وآخرون، دار الثقافة – القاهرة، ١٩٧٥م.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.
- دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: الدكتور محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة – العراق، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م.
- ديوان الطغرائي، ابي اسماعيل الحسين بن علي (ت٥١٥هـ)، تحقيق: الدكتور علي جواد الطاهر، الدكتور يحيى الجبوري، جمهورية العراق– وزارة الاعلام، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٦م .
- رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٧٥م.
- الشعر والنغم: الدكتورة رجاء عيد، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة، ١٩٧٥م.

- شفاء الغليل في علم الخليل: محمد بن علي المحلِّي (ت ٦٧٣هـ)، حققه وقدم له وعلق عليه الدكتور شعبان صلاح، دار الجيل – بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
- العروض تهذيبه وإعادة تدوينه: الشيخ جلال الدين الحنفيّ، مطبعة الإرشاد – بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م.
- عروض الشعر العربي بين التقفية والتجديد: الدكتور أمين عبد الله سالم، بنها – مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
- العروض والقافية، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر: الدكتور عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري: الدكتور عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن – الزرقاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ)، تحقيق: الدكتور عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ٢٠٠٧م.
- فن التقطيع الشعري والقافية: الدكتور صفاء خلوصي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٦٦م.
- في علمي العروض والقافية: الدكتور علي أمين السيد، دار المعارف بمصر، الطبعة الخامسة، ١٩٩٩م .
- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٧م،
- كتاب العروض: أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق وتقديم الدكتور أحمد فوزي اللهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م.
- لسان العرب: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور (ت ٧١١ هـ)، دار صادر – بيروت (د.ت) .

- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٠م.
- المفصَّل في العروض والقافية وفنون الشعر: عدنان حقي، مؤسسة الإيمان، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: صنعه أبو الحسن حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ)، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م.
- موسيقى الشعر: الدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنكلو مصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م.
- موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر: عبد الرضا علي، نشر وتوزيع مؤسسة المنار العراقية في النجف الأشرف، الطبعة الثانية (د.ت) .
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: السيد أحمد الهاشمي، الطبعة الرابعة عشرة، ١٩٦٣م.
- النظرية الرومانتيكية في الشعر :ترجمة عبد الحكيم حسان، دار القلم، بيروت، ١٩٧١ م.
- الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي: تحقيق: عمر يحيى و فخر الدين قباوة، نشر وتوزيع المكتبة العربية، حلب، الطبعة الأولى، ١٩٧٠م.