الزحاف والعلة في شعر التفعيلة

د. صالح عبد العظيم الشاعر

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، وصلَّى الله وسلَّم وبارك على عبده ورسوله سيِّدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أمَّا بعد:

فيدور هذا البحث حول قضية عروضية مهمَّة، تحتمل قدرًا كبيرًا من التقصي والتتبع، كما تعد هذه القضية جزءًا من قضية كلية، هي قضية الخلاف القائم والمستمر بين الشكل العمودي للشعر من جهة، وشعر التفعيلة من جهة أخرى.

العروض بين الصرف والنقد الأدبي:

وقبل أن أخلص إلى الموضوع أودُّ التنبيه إلى وثاقة العلاقة بين علم العَروض وعلم الصرف، وإن كان المتخصصون في النقد الأدبي يميلون إلى جعل العروض جزءًا من دراساتهم، لكنَّ الحقَّ الَّذي لا شبهة فيه، المؤيَّد بالدلائل والبراهين في الدراسات المنصفة، ما لاحظه الدكتور محمد جمال صقر من أنَّ أربع أفكار كبرى توحَّدت في العلمين وتردَّدت بينهما، هي[1]:

أَوَّلًا - الِاسْتِيعابُ الْأَوَّلِيُّ :

وهو التمهيد للعلم بافتراض الاحتمالات الممكنة؛ استيعابا لمسائله . وهو ما كان في علم العروض باعتماده على التقليب، وفي علم الصرف باعتماده على القسمة العقلية .

ثانِيًا - الْوَزْنُ :

وهو مقابلة مقاطع الكلمة نوعا وعددا وترتيبا ، بمقاطع معينة تناسبها وتمثلها وتكشفها . وقد احتاج إليه العلمان جميعا واستعملاه . وفي خلال ذلك تميزت بعض الأفكار الصغرى :

١- طَبِيعَةُ السّاكِنِ وَالْمُتَحَرِّكِ وَتَواليهِما :

فمفهوم الساكن والمتحرك في العلمين واحد ، ثم إنهما جميعا يحكمان توالي السواكن والمتحركات ، بقانونين معينين غير مختلفين بينهما .

٢- نَشْأَةُ الْوَزْنِ وَشُيوعِه وَاسْتِحْداثِه :

فنشأة كل من الوزنين العروضي والصرفي، وشيوعه ، متعلقان بنشأة الآخر وشيوعه، وصعوبة استحداث جديد في أحدهما متعلقة بصعوبة استحداث جديد في الآخر.

٣- تَغْيِيرُ الْوَزْنِ وَتَعْويضِه :

فتغيير كل من الوزنين العروضي والصرفي ، مشروط بوضوحه على رغم التغيير، وتعويضه عما لحقه منه .

ثالِثًا - التَّأْصيلُ وَالتَّفْريعُ :

وهو استنباط وضع منطقي يقضي العقل بأنه الأول والأسبق حدوثا ، وما سواه فرع عنه ، بالاعتماد على مادة مصطفاة من المستعمل ، مستوفية لشروط خاصة . وقد احتاج علماء العروض والصرف جميعا ، إلى ذلك في تأسيس العلمين .

رابعًا - الِاصْطِلاحُ :

وهو تعارف أهل العلم وتواضعهم على كلمات معينة ، إشارة إلى مقاصد معينة، تحديدا واختصارا . ولقد توحدت بين علمي العروض والصرف بعض المصطلحات ، بنمطين من التوحد ؛ فمنها ما اتفقت بينهما المفاهيم على وجه العموم ، ومنها ما اختلفت .

القضية موضوع البحث:

يدور البحث حول الزحاف والعلة من حيث هما قيمتان عروضيتان لازمتان للشعر، اختُلف في عدَّة قضايا تخصُّهما، كارتباطهما بالتفعيلة أو البحر، كما أنَّهما لم يُرصدا بشكل كامل في إطار شعر التفعيلة، مع ما يتبعهما من خروج على العَروض وتوسُّع في الوزن، ولذلك وجب تحرير هذا الموضوع، والوقوف على القول الأقرب إلى الصواب في كل قضية منه، ودعمه بالأدلة والشواهد، بعد رصد الظاهرتين ووصفهما، ومحاولة إظهار الأسباب والعلل.

خطَّة البحث:

وفي سبيل تحقيق ذلك الهدف والإحاطة بأطراف القضية وجوانب الموضوع، اقتضى البحث أن يكون في تمهيد ومباحث أربعة، على النحو التالي:

فالتمهيد: يدور حول مفهوم الزحاف والعلة، وما يتعلق بهما، ومفهوم شعر التفعيلة.

والمبحث الأول: حول الموسيقى في شعر التفعيلة.

والثاني: حول الزحاف بين التفعيلة والبحر.

والثالث: حول صور الزحاف في شعر التفعيلة وأشكاله.

أما المبحث الرابع: فيتجاوز الزحاف ليطرح قضية خروج الدائرة العروضية، من البحر إلى التفعيلة.

تصورات عامَّة:

هذا، وقد بدأت البحث وفي ذهني بعض التصورات التي ترسبت من خلال كوني قارئًا متذوقًا للشعر، وظهرت لي في شكل قواعد عامَّة، فمن تلك التصورات:

١- خروج شعر التفعيلة على النظام الكمي المستقر في عروض الخليل.

٢- وكون ذلك الخروج من باب التَّوسُّع، المقابل للتضييق الَّذي فرضه أصحاب شعر التفعيلة على أوزانهم.

فالعروض الخليلية تعطي الشاعر مجالا واسعا أساسه خمس دوائر عروضية[٢]، يتخرج عليها ستة عشر بحرا، إضافة إلى الصور المتنوعة للأعاريض والأضرب، بحيث صارت أوزان الشعر العربي "تزيد في أشكالها على السبعين شكلا، وهذه الأشكال قد تختلف فيها بعض التفعيلات من بيت لآخر داخل القصيدة الواحدة، وذلك جائز ما دامت هذه التفعيلات لم تخرج على الأوزان المسموح بها في كل بحر"[٣].

أمَّا شعر التفعيلة فقد حصره أصحابه في ست تفعيلات، وكان متوقعًا أن يؤدي ذلك إلى الخروج على النسق، بالتوسع في الزحافات والعلل، وبالاختلال في الوزن، وبالتلفيق بين صور مختلفة للموسيقى، والتنويع في أطوال الأبيات إلى حد الشذوذ والتنفير أحيانًا،

إلى غير ذلك من صور التعويض عن محدودية الشكل الموسيقي الذي يبدو ـــ على خلاف الواقع ـــ أوسع مجالاً من عروض الخليل.

٣- كما أنَّ عنوان البحث فيه قدرٌ من التوسُّع في الاصطلاح، فإطلاق الزحاف والعلَّة على التغييرات الواقعة في شعر التفعيلة ليس على الحقيقة؛ لأن النظام العروضي ـــ الموسيقي ـــ فيه مباين للنظام في الشعر العمودي، ولذلك فما هو حادث من التغييرات في الشعر العمودي مِمَّا يسمَّى زحافًا وعلَّة ليس موافقًا بذاته لما هو حادث في شعر التفعيلة، وإن كان الظاهر توافقهما.

٤- ثمَّ أنَّه ليس ممَّا يدخل في هذا البحث: رصد المألوف من الزحاف والعلة المعروف في الشعر العمودي، فهو بداهةً مستعمل في شعر التفعيلة، إنَّما دافعه الأول وغرضه الأساس رصد ما في شعر التفعيلة مما لا يدخل في الزحافات والعلل العمودية المعروفة، ثمَّ تعليلها واستكشاف أسبابها.

***

وأخيرًا أتمثَّل قول صاحب العيون الغامزة: "الحق الذي يعترف به كل منصف أن لهذا العلم شرفا على ما سواه من علوم الشعر؛ لصحة أساسه، واطراد قياسه، ونبل صنعته، ووضوح أدلته، وجدواه حصر أصول الأوزان ومعرفة ما يعتريها من الزيادة والنقصان، وتبيين ما يجوز منها على حسن أو قبح وما يمتنع ... فالجاهل بهذا العلم قد يظن البيت من الشعر سليمًا من العيب وليس كذلك، وقد يعتقد الزحاف السائغ كسرًا وليس به ... "[٤].

هذا، وأسأل الله التوفيق والسداد، والعصمة عن الزلل والخطأ، وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

د. صالح عبد العظيم الشاعر

تمهيد

أولاً: مفهوم الزحاف:

يشير الأصل (زحف) في اللغة إلى معنى المشي البطيء، وإلى معنى الثبات، "يقال: أَزْحَفْتُ القومَ، إذا ثَبَتَّ لهم"(٥)، ويقول ابن فارس في معناه: "أصل واحد يدل على الاندفاع والمضي قدما"(٦).

وفي الصحاح: "الزّاحِفُ: السهم الذي يقع دون الغرض ثُمَّ يزحف إليه"، ويبدو في هذا المعنى نكتة لطيفة تربطه بمعنى الزحاف في الاصطلاح، فالبيت الكامل في وزنه الخالي عن الزحاف معياري، واقع في صلب الميزان العروضي، يمثل الحالة المثالية التجريدية، أمَّا البيت المزاحف فهو محمول عليه وملحق به في حكم العروض ولو كان الزحاف مقبولاً ومستحبًّا.

أمَّا في اصطلاح العَروضيين فيطلق الزحاف على تغيير يحدث في التفعيلات، ويختص بالحرف الثاني من السبب.

ويعرف بأنه تغيير يختص بثواني الأسباب(٧)، وإذا عرض لم يلزم، والحرف الثاني من السبب إما متحرك أو ساكن، فإذا كان متحركاً فالتغيير الذي يحدث فيه إما بتسكينه وإما بحذفه، وإذا كان ساكناً فالتغيير لا يكون إلا بحذفه.

ثانيًا: أنواع الزحاف(٨):

وخلاصة الأمر أن الزحاف إما أن يكون بالتسكين، وإما أن يكون بالحذف، ومعلوم أن السبب قد يقع في أول التفعيلة أو في وسطها أو في آخرها، فلهذا يقع الزحاف في الحرف الثاني من التفعيلة أو في الرابع أو في الخامس أو في السابع، لأن هذه الأحرف هي مواضع الحرف الثاني من السبب، وفيما يلي تفصيل القول في الزحاف في كل موضع منها:

أ. الحرف الثاني: يدخله من الزحاف ثلاثة أنواع:

١- الإضمار: وهو تسكين الثاني المتحرك في: متفاعلن، تصير بالإضمار: متفاعلن وتحول إلى مستفعلن، ويدخل بحر الكامل.

٢- الوقص: وهو حذف الثاني المتحرك من: متفاعلن، تصير بالوقص: مفاعلن، ويدخل بحر الكامل.

٣- الخبن: وهو حذف الثاني الساكن نحو: فاعلن، تصير بالخبن: فعلن، ونحو: مستفعلن، تصير بالخبن: متفعلن، ونحو: فاعلاتن، تصير به: فعلاتن، ونحو: مفعولات، تصير به: معولات، ويدخل بحر المتدارك، والرمل، والسريع، والرجز.

ب. الحرف الرابع: يدخله زحاف واحد، وهو:

الطي: وهو حذف الرابع الساكن نحو: مستفعلن، تصير بالطي: مستعلن، ومفعولات تصير بالطي: مفعلات، و يدخل بحري الرجز، والسريع.

ج. الحرف الخامس: يدخله ثلاثة أنواع من الزحاف، وهي:

١- العصب: وهو تسكين الخامس المتحرك، وذلك في مفاعلتن، تصير بالعصب: مفاعلتن، وتحول إلى مفاعيلن، ويدخل بحر الوافر.

٢- العقل: وهو حذف الخامس المتحرك في مفاعلتن، فتصير: مفاعتن، ويدخل بحر الوافر.

٣- القبض: وهو حذف الخامس الساكن نحو: فعولن، تصير: فعول، مفاعيلن تصير: مفاعلن، ويدخل بحر المتقارب، وبحر الطويل.

د- الحرف السابع يتعلق به زحاف واحد، هو:

الكف: وهو حذف السابع الساكن نحو: مفاعيلن، تصير: مفاعيل، فاعلاتن تصير: فاعلات، و يدخل بحر الطويل، وبحر الرمل.

وهذا الذي ذُكر من أنواع الزحاف هو الزحاف المفرد، وإذا اجتمع نوعان منه في تفعيلة واحدة سمي زحافاً مزدوجاً أو مركباً، وهو أربعة أنواع، هذا بيانها:

١- الخبل: وهو اجتماع الخبن والطي في تفعيلة واحدة، ومثاله: مستفعلن، تصير بالخبل: متعلن، ومفعولات تصير به: معلات، ويدخل الرجز، والسريع.

٢- الخزل: وهو اجتماع الإضمار والطي، ومثاله: متفاعلن، تصير بالخزل: متفعلن، ويدخل بحر الكامل.

٣- الشكل: وهو اجتماع الخبن والكف، ومثاله: فاعلاتن، تصير بالشكل: فعلات، ويدخل بحر الرمل.

٤- النقص: وهو اجتماع العصب والكف، في: مفاعلتن، تصير بالنقص: مفاعلت، ويدخل بحر الوافر.

ثالثًا: مفهوم العلة[٩]:

العلة في اللغة: المرض، يقال: عل يعل، واعتل يعتل: مرض، وأعله الله فهو عليل، ولا يقال: معلول، وهي في اللغة- أيضاً-: حدث يشغل صاحبه عن وجهه، كأنه صار شغلاً ثانيًا منعه عن شغله الأول.

وفي الاصطلاح: تغيير لا يختص بثواني الأسباب، وإذا عرض لزم، ومعنى قولنا: "لا يختص بثواني الأسباب" أنه أعم من الزحاف من جهة مواطنه، فهو يحصل في الأسباب والأوتاد، ومعنى قولنا: "وإذا عرض لزم" أنه إذا حصل في البيت الأول من القصيدة لزم في سائرها، بخلاف الزحاف فإنه لا يلزم.

والعلة تكون زيادة في التفعيلة وتكون نقصًا منها.

وعلة الزيادة أنواعها ثلاثة:

١- التذييل: وهو زيادة ح

رف ساكن على ما آخره وتد مجموع، نحو: فاعلن، ومتفاعلن، ومستفعلن، فتصير بالتذييل: فاعلان، ومتفاعلان، ومستفعلان، ويدخل بحر المتدارك وبحر الكامل.

٢- **الترفيل**: وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، وذلك في نحو: فاعلن، ومتفاعلن، تصيران بالترفيل: فاعلاتن، ومتفاعلاتن، ويدخل المتدارك، والكامل.

٣- **التسبيغ**: هو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف، مثل فاعلاتن، تصير: فاعلاتان، ويدخل بحر الرمل.

وعلة النقص لها أنواع تسعة، وهي:

١- الوقف: وهو تسكين السابع المتحرك في مفعولات، فتصير بالموقف: مفعولات، وتدخل بحري السريع والمنسرح.

٢- الكسف: وهو حذف السابع المتحرك في مفعولات، فتصير بالكسف: مفعولا، ويدخل بحر السريع.

٣- الحذذ: وهو حذف الوتد المجموع، في: متفاعلن، فتصير: متفا، ويدخل بحر الكامل.

٤- الصلم: وهو حذف الوتد المفروق في: مفعولات، فتصير: مفعو، يدخل بحر السريع.

٥- الحذف: إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة، نحو: فعولن، وفاعلاتن، تصيران بعد الحذف: فعو، فاعلا، ويدخل المتقارب، والرمل، والوافر.

٦- القصر: حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين متحركه نحو: فعولن، تصير بالقصر: فعول، ويدخل المتقارب، والخفيف، والرمل.

٧- القطع: حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله، نحو: فاعلن، ومتفاعلن، ومستفعلن، تصير بالقطع: فاعل، ومتفاعل، ومستفعل، ويدخل الكامل، والرجز، والمتدارك.

٨- البتر: هو اجتماع الحذف والقطع نحو: فاعلان، تصير بالبتر: فاعل، وفعولن تصير به: فع، ويدخل المتقارب، والرمل.

٩- القطف: هو اجتماع العصب والحذف في مفاعلتن، فتصير: مفاعل، ويدخل بحر الوافر ، وعرفه بعضهم بأنه حذف السبب الثقيل في مفاعلتن [١٠].

رابعًا: الفرق بين الزحاف والعلة[١١]:

يتضح الفرق بين الزحاف والعلة في الأمور الآتية:

١- الزحاف يختص بثواني الأسباب، والعلة لا تختص بذلك، بل تدخل في الأسباب والأوتاد.

٢- الزحاف إذا عرض لم يلزم، والعلة إذا عرضت لزمت.

٣- الزحاف لا يكون إلا نقصاً؛ لأنه إما حذف أو تسكين، وكلاهما نقص، والعلة تكون نقصاً وتكون زيادة.

٤- الزحاف يدخل عروض البيت وضربه وحشوه، والعلة تختص بالعروض والضرب.

خامسًا: مفهوم شعر التفعيلة:

يشير مصطلح (شعر التفعيلة) إلى شكل من أشكال الشعر الحديث، كثُرت تسميته باسم (الشعر الحر)، وهو ذلك النوع من الشعر الذي "يعتمد على التفعيلة (الخليلية) كأساس عروضي للقصيدة، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة مثلما يتحرر من الروي الثابت"[١٢].

وقد آثرتُ استعمال مصطلح (شعر التفعيلة) لأنه أقرب إلى وصف الواقع؛ حيث إن تسميته "الشعر الحر" قد توهم تحرُّر هذا الشعر من الوزن كلية وكونه من قبيل الشعر المنثور، "وهي تسمية جدُّ رديئة"[١٣] كما يقول الدكتور محمد النويهي، أما مصطلح (شعر التفعيلة) فيشير إلى أنَّه آخذ من عَروض الخليل بسبب وهو استعمال التفعيلة وحدها دون النظام المتكامل للعروض والأضرب، وقد ارتضى هذه التسمية

عدد من الأساتذة والباحثين، منهم الدكتور عز الدين الأمين[١٤]، والدكتور عبد الله الغذامي الذي يصف هذا المصطلح بأنه يكاد أن يكون "أقرب المحاولات إلى حقيقة الشعر الحر"[١٥].

ويشيع بين كثير من الباحثين أن السبق في شعر التفعيلة يعود إلى نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، غير أن الدكتور مدحت الجيار ينفي ذلك بالدليل، ويؤكد سبق مدرسة أبولو إلى ذلك الشكل الشعري، حيث كتب أحمد زكي أبو شادي على هذا النمط عام ١٩٢٦م، وكتب محمود حسن إسماعيل عليه في أكتوبر سنة ١٩٣٢م، بما يعني سبقهما لقصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة ــ كتبتها عام ١٩٤٦م ــ بعقدين من الزمان! [١٦]

ويتَّصف هذا النوع من الشِّعر "بخلوِّه من كل نظام يحكم أطوال الأبيات (عدد التفعيلات في البيت الواحد)، وكذلك خلوه من نظام يحكم القوافي، ولهذا كان من الطبيعي أن يُحدث هذا الشكل ما أحدث من ردٍّ عنيف، وكان من الطبيعي أن يرفض كثير من الناس الاعتراف به شكلا شعريًّا ذا موسيقى شعريَّة، وحجَّتهم الأولى أنَّه يفتقر إلى الانتظام والتناسق، أو إلى (الشكل) و(التصميم)" [١٧].

ولغياب النظام المُحكَم فيه، واعتماده على رغبات الشاعر فحسب، "قد تجد قصيدة من الشعر الحر فيها وحدة الضرب ووحدة القافية والروي، ولا تختلف عن الشعر العربي إلا في عدد التفعيلات في البيت، فهذا نوع من الشعر الحر، بينما تجد قصيدة أخرى دون ألغت الالتزام بوحدة الضرب ولكنها اقتصرت على الضروب المقبولة في البحر كما عرفها العرب، فهذا نوع آخر من الشعر الحر، وربما تجد قصيدة حرة لم تلغ الالتزام بوحدة الضرب فقط، بل أدخلت ضروبًا كثيرة لم ترد مطلقًا في أي شكل من أشكال البحر المعروفة، فهذا نوع ثالث من الشعر الحر، وهناك قصائد من الشعر الحر تجمع أكثر من بحر، وهناك قصائد جارية أو مدورة، وهناك عشرات الأنواع من القصائد الحرة تختلف فيما بينها وتبعًا لاختلاف ما يرد فيها من معالم الشعر الحر ... "[١٨].

المبحث الأول
الموسيقى في شعر التفعيلة

الشعر العربي شعر غنائي قائم على أصول موسيقية مضبوطة ضبطا محكما، وقيم صوتية متكاملة تكاملا تاما لم تتوافر لأي شعر بلغة أخرى.

كما أنَّ الموسيقى من أبرز علامات الشعر الخارجية، وهي التي تميزه عن الكلام المعتاد، وعن غيره من الفنون الأدبية، ولها أثر كبير في تنسيق البناء العام للنص الشعري.

وما دام الأمر كذلك فلا بد من النظر إلى الموسيقى في شعر التفعيلة، ومعرفة موقعها من العروض والنظام الخليلي، قبل الشروع في رصد الزحاف والعلَّة.

أهم معالم شعر التفعيلة:

يلخِّص الباحث إسماعيل جبرائيل معالم شعر التفعيلة في تسع نقاط، أُوردها هنا لوجازتها وإحاطتها، وهي[١٩]:

أولا: بحور الشعر هي بحور الشعر العمودي، ويجوز أن يجتمع في القصيدة الواحدة أكثر من بحر.

ثانيا: تنقسم تفعيلات الشعر الحر إلى حشو وضرب فقط، والضرب هو التفعيلة الأخيرة، والحشو هو ما سوى ذلك.

ثالثا: يتكون البيت في الشعر الحر من شطر واحد فقط، ويسمَّى سطرًا.

رابعا: تجيء الوحدة الموسيقية (تفعيلة واحدة في البحور البسيطة، ومجموعة تفعيلات في البحور المركبة) بغير قيد في عددها في كل بيت، فقد تكون واحدة في بيت وقد تصل إلى أكثر من عشرة في آخر بغير انتظام.

خامسا: دخلت تفعيلات كثيرة في الشعر الحر لم ترد في الشعر العربي القديم، وإنما كانت ترد في النثر العربي، ومن أمثلة ذلك فاعلُ وفَعِلَتُ (أربعة متحركات متوالية).

سادسا: لا يعترف الشعر الحر بوحدة الضرب، بل يجوز للشاعر أن يستعمل ما شاء من ضروب البحر في القصيدة الواحدة، علمًا بأنه قد دخلت ضروب كثيرة جدا لم يعرفها الشعر العربي من قبل، وكمثال على ذلك فإن بحر الرجز له في الشعر الحر تسعة عشر ضربًا، في حين لا تزيد أضربه في الشعر العربي عن ستة.

سابعًا: كل ما يجري من تغييرات في تفعيلات الشعر الحر يعتبر زحافًا من حيث عدم اللزوم، سواء حصل ذلك في الحشو أم الضرب.

ثامنا: ليس في الشعر الحر التزام في القافية، وقد تجيء بشكل غير منتظم.

تاسعا: هناك ما يُعرف بظاهرة الجريان، وهو استمرار الوحدة الموسيقية دون توقف بالتضمين والتدوير إلى أكثر من جريانها العادي في قصائد الشعر العربي، وقد يستغرق هذا الاستمرار بعض القصيدة الحرة أو كلها.

نُظُم موسيقية مستعملة فيه:

وتقرِّر نازك الملائكة وهي من رواد الشعر الحر ــ أو ما آثرتُ تسميته بشعر التفعيلة تمييزًا له عن الشعر المنثور ــ أن الشعر الحر ليس وزنا معينا أو أوزانا، وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل، تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية المعروفة، وأساس الوزن فيه قائم على وحدة التفعيلة [٢٠].

وهنا أجد مناسبًا للردِّ عليها قول ابن جني: "فما وافق أشعار العرب في عدَّة الحروف الساكن [منها] [٢١] والمتحرك سُمِّي شِعرًا، وما خالفه فيما ذكرناه فليس شعرًا، وإن قام ذلك وزنًا في طباع أحد لم يُحفَل به حتى يكون على ما ذكرنا"[٢٢].

ومعنى كلام ابن جنِّي السابق أنَّ العَروض نظام متكامل، في عدد التفعيلات، ونظام الحركات والسكنات، وليس معنى أخذ نوع من الشعر بتفعيلة منه دون النظام الكلِّيِّ أنَّه موافق للنظام، وعلى هذا فلا وجه لقولها: "تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية المعروفة".

كما أنَّ قولها المذكور آنفًا ـــ فضلاً عن ركاكته ـــ يحمل نوعًا من الادِّعاء والكِبر، فإذا زعمنا بأن بحور الشعر المعروفة أصل والشعر الحر فرع من ذلك الأصل، فكيف يتسنَّى أن يدخل الأصل تحت مسمَّى الفرع؟!

وتقسِّم نازك ـــ بناء على قولها السابق ـــ البحور التي يجوز أن يرد عليها الشعر الحر إلى قسمين، هما:

١) البحور الصافية، أي ذات التفعيلة الواحدة، وهي ستة بحور: الكامل، والرمل، والهزج، والرجز، والمتقارب، والخبب.

٢) البحور الممزوجة، وهي البحور التي تقوم على تكرار تفعيلتين متماثلتين يليهما تفعيلة ثالثة مختلفة في الشطر الواحد، وهما: بحرا السريع والوافر، ويُشترط عندئذ على الشاعر أن يلتزم بالتفعيلة الأخيرة، وله تكرار التفعيلة الأولى حسبما تقتضيه حالة تجربته الشعرية [٢٣].

ومقتضى كلامها السابق أنه يجوز في هذا النوع من الشعر أن يرد سطر شعري على هذا النحو:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

ويكون محسوبًا على السريع، مع أنه ـــ كما هو ملاحَظ ـــ بيت ملفَّق، يتكوَّن من صدر على مجزوء الرجز وعجز على بحر السريع!

وهذان القسمان اللذان ذكرتهما نازك الملائكة هما الشائعان في الاستخدام لدى معظم ناظمي شعر التفعيلة، "وإن كان بعض الشعراء قد حاول أن يستخدم أوزانًا شعرية أخرى غير هذه"[٢٤]، إما عن طريق استخدام أكثر من بحر في القصيدة الواحدة، أو عن طريق كتابة شطر كامل تارة ونصف شطر تارة أخرى، إلى غير ذلك من محاولات، سببها انعدام القالب الموسيقي الثابت في هذا النوع من الشعر.

بين التوسيع والتضييق:

وتجدر الإشارة إلى أن التقسيم الذي ذكرته نازك الملائكة ليس موضع اتفاق بين الباحثين في قضايا الشعر الحر؛ حيث يشير علي أحمد باكثير إلى أن أنواع البحور

التي يمكن استعمالها في الشعر الحر هي "البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة، كالكامل والرمل والمتقارب والمتدارك ... إلخ، أمَّا البحور التي تختلف تفعيلاتها كالخفيف والطويل ... إلخ فغير صالحة لهذه الطريقة"[٢٥].

ويجوز أن يُحتجَّ لقول باكثير بالواقع؛ حيث إنَّ عامَّة شعر التفعيلة اقتصر على استعمال إحدى التفعيلات الست المذكورة في القسم الأول الذي سُمِّي (البحور الصافية).

وممَّا لاحظته نازك الملائكة أن اقتصار الشعر الحر على ثمانية بحور من بحور الشعر العربي قد عُدَّ من قبيل التضييق على الشاعر وعلى مجال إبداعه، كما أن ارتكاز وزنه على تفعيلة واحدة نُظِر إليه بوصفه سببًا للرتابة المملة[٢٦].

وهنا تجب الإشارة إلى عدم دقَّة قولها: "ثمانية بحور من الشعر العربي"، فالبحر ليس هو التفعيلة، والتفعيلة ليست نظامًا عروضيًّا قائمًا بذاته، وبناء على ذلك فكون قصيدة من الشعر على تفعيلة (متفاعلن) مثلاً لا تجيز لنا القول بأنها من بحر الكامل.

آراء النقَّاد في موسيقى شعر التفعيلة:

يُعدُّ الاعتراض على موسيقى هذا النوع من الشعر أساس الاعتراضات الموجهة إليه، حيث اتفقت كلمة كثير من النقاد على كون الموسيقى فيه مضطربة، وقد اختلفت درجات الاعتراض عليها من النقد الخفيف إلى نفي الموسيقى عن هذا الشعر كليَّةً، بل ونفي أن يكون شِعرًا من الأساس!

وفيما يلي عرض موجز لتلك الآراء، التي عرضها د. علي يونس في كتابه (النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد) [٢٧]:

١- فالعقاد من أبرز خصوم هذا الشعر، وقد سماه: (الشعر السايب)، وقال عن دعوة الشعر الحر إنها دعوة إلى إلغاء الأوزان ذات البحور والقوافي.

٢- ويقول عبد الحي دياب إن إسقاط الوزن الشعري المتكامل والاعتماد على التفعيلة الواحدة كأنها بنيان عروضي متكامل يفقدان العمل الشعري الموسيقى.

٣- ويقرر د. شوقي ضيف أن طاقة هذا الشعر الموسيقية ضعيفة، ولا يصلح للغناء والاقتران بالموسيقى، ولا يلذ الآذان والأسماع، ويصف المنظومة من هذا الشعر بأنها مجموعة من تشكيلات زمنية غير منتظمة، كما يقترح لنضج هذا النوع من الشعر أن يعود أصحابه إلى الإيقاع العتيق بالفحص والدرس والاستمداد.

٤- وينفي د. زكي نجيب محمود أن تكون وحدة التفعيلة قاعدة لهذا الشعر؛ لأن من الأوزان التقليدية ما يكرر التفعيلة الواحدة، كما أن الاكتفاء ببعض ما هو قائم لا يسمى تجديدا.

٥- أما العوضي الوكيل فيصف هذا الشعر بأنه ذو رتم مضطرب، تنتظر الأذن منه ما لا يجيء؛ بسبب انعدام الانتظام والترتيب، ويدعو إلى استعمال التفاعيل في شكل يبدو فيه التناسق.

٦- ويأخذ د. بدوي طبانة على هذا الشعر أنه خال من كل قيد أو قالب.

٧- كما يرى د. عبد الفتاح الديدي أن شعر التفعيلة يتنازل عن الموسيقى، ولا بد من استخدام التفعيلة استخداما عدديا، يربط النسق، ويحيل اللحن إلى نغم.

٨- ويرى عز الدين الأمين أن موسيقى الشعر الجديد ناقصة، ضعيفة، جزئية، لا تنسيق فيها.

٩- أما الحساني حسن عبد الله، فيبين من العيوب الجسيمة لشعر التفعيلة: الضيق والرتوب، والتوزع، والتسيب، والانقياد للمصادفة.

المبحث الثاني

الزحاف بين التفعيلة والبحر

اختلفت نظرة الباحثين إلى ارتباط الزحاف، حيث رأى فريق منهم أن ارتباطه بالتفعيلة، في حين رأى فريق آخر أن ارتباطه بالبحر.

القائلون بارتباط الزحاف بالتفعيلة:

يمثل الفريق الأول العروضيون القدماء، ويبين ذلك الدكتور عبد الله درويش، حيث يتحدث عن الزحاف قائلا: "هذا، وقد ربطه العروضيون بالتفعيلة لا بالبيت، فمثلا عرفنا أن بحرًا كالبسيط يشتمل على التفعيلة (مستفعلن)، وعرفنا كذلك أنه

يجوز حذف ثانيها وهذا يسمى الخبن، كما يجوز حذف رابعها وهذا يسمى الطي، وفي بعض الأحيان يجوز حذفهما معًا وهذا يسمى الخبل، وقلنا إن مثل هذا يجوز في الرجز وفي المنسرح، ولكن عندما تعرضنا لبحر كالخفيف ذكرنا أن (مستفعلن) في الخفيف يجوز فيها الخبن ولا يجوز فيها الطي أي لا يحذف الرابع، وهكذا أمكننا أن نعتبر التفعيلة واحدة في هذه الأبحر بما فيها الخفيف، ولكن العروضيين عندما ربطوا الزحاف بالتفعيلة لا بالبحر جعلوا للبسيط ونظرائه تفعيلة هي: (مستفعلن)، وجعلوا للخفيف والمجتث تفعيلة خاصة هي (مستفع لن)، فالأولى تتركب عندهم من سببين خفيفين ثم وتد مجموع، والثانية تتركب من سببين خفيفين بينهما وتد مفروق"[٢٨].

القائلون بارتباط الزحاف بالبحر:

ويرى د. درويش ــ عارضًا قوله بخلاف قولهم الأول ــ أن تلك النظرة يجانبها الصواب، والأمثل فيما يرى "أن نربط الزحاف بالبحر لا بالتفعيلة، فنجعل زحاف البسيط الخبن والطي منفردَين أو مجتمعَين في (مستفعلن)، ونجعل زحاف الخفيف مثل الخبن في (مستفعلن) دون جواز طيها، مع ذكر زحاف (فاعلن) في حشو البسيط و(فاعلاتن) في حشو الخفيف، وعلى هذا لا داعي لكتابة (مستفعلن) في الخفيف بوتد مفروق، وكذلك في المجتث"[٢٩].

أمور توهم ارتباط الزحاف بالتفعيلة:

ومع أنَّ هناك أمورًا قد توهم بأن الزحاف قرين التفعيلة وحدها، كورود تفعيلة الرجز (مستفعلن) في عديد من البحور ــ كالسريع والمجتث والبسيط ــ حاملةً زحافاتها معها أيًّا ما كان البحر[٣٠]، إلاَّ أن غالبية الأدلة ترجح ارتباط الزحاف بالبحر.

وجاهة القول بارتباط الزحاف بالبحر، والأدلة عليه:

وقد أورد الدكتور أحمد كشك أدلة متكاتفة تؤكد "ارتباط الزحاف والعلة بالبحر لا بالتفعيلة ارتباطًا كاملاً ... فإن الزحاف والعلة إذا رُصِدا من خلال

تفعيلة ما فإن الرصد يضع في اعتباره تماسك التفعيلة ووضعها في سياقها الموسيقي"[٣١].

ويُعدُّ هذا القول منطقيًّا إلى حد كبير، فقد قرَّر العَقَّاد أنَّ الوزن لا يتأتَّى إلا بجمع التفعيلات معًا، أمَّا مَن يزن الشعر بالتفعيلة فهو يجهل أو يتجاهل معنى العروض، وشبه التفعيلة في ذلك الصدد بحجر البناء، فمن قال إن التفعيلة هي "تصميم" البيت فهو كمن يقول إن الحجر الواحد هو تصميم المترل[٣٢].

والنظرة المنصفة تقول بذلك؛ لأنَّ "أساس الوزن المعين للكلام ــ شعره ونثره ــ هو ترتيب جميع المتحركات والسواكن، وما الوحدات الزمنية سوى مقياس لهذا الوزن"[٣٣]، تمامًا كما هو الحال في الميزان الصرفي، "فالتفعيلات المكونة للبحر ليس لها كيان مستقل بحيث يمكن اعتبارها وحدة أساسية تمثل وزن البيت أو طبيعة وزن البيت، وإنما يجب النظر إلى تلك الوحدات على أنها طريقة لوصف وضع المتحركات والسواكن في البيت، وعلى هذا الأساس فإن كل تفعيلة من تلك التفعيلات إذا خرجت عن نظام البيت الذي تكون فيه فإنها تفقد صلتها به، ولا يجوز أبدًا أن نعتبرها ممثلة لوزن ذلك البيت إلا إذا جُمعت مع غيرها فنتج عن ذلك شكل وزني ... "[٣٤].

هذا، ومن الأدلة التي ذكرها د. كشك على ارتباط الزحاف والعلة بالبحر لا بالتفعيلة[٣٥]:

١- أنَّ التفعيلة الواحدة مع كونها وحدة موسيقية إلا أنها لا تحدَّد إيقاعيًّا إلا من خلال وجودها في إطار كامل منتظم هو ما يسمَّى بالبحر أو القصيدة[٣٦].

٢- أنَّ التفعيلة الواحدة مع تعدُّدها في بحور مختلفة إلا أن زحافها يخضع للبحر الذي تُوجد فيه، فما يحدث للتفعيلة (فعولن) في إطار بحر الطويل لا يحدث لها في إطار المتقارب، فإن أمكن فيها القبض والخرم في البحرين فإن إمكان البتر بها يخص المتقارب وحده، ومن ثَمَّ فعلَّة البتر ليست في خصوص التفعيلة، بل في خصوص بحرها.

٣- أن الحكم على الزحاف بالحسن والقبح قرين ارتباطه بالبحر، فحين نرى مثلاً استحسان كف (مفاعيلن) في الهزج فإن كفَّها في الطويل من باب القبح.

٤- أنَّ تصوُّر العروضيِّين لتقسيمات البحور كان مبنيًّا على وجود الزحافات والعلل؛ حيث قالوا: عروضه مقبوضة وضربها مقبوض، أو عروضه حذَّاء وضربها أحذُّ.

٥- أن الدائرة العروضية ــ وهي منظور رياضي ــ تُحكم تفعيلاتها بتماسكها لا انعزالها، ومن ثَمَّ فهي تصور موطن الحذف أو التسكين لا على حدود تفعيلة واحدة، بل على منظور دائري لمجموعة من التفعيلات.

٦- ومِمَّا يدلُّ على ربط الزحاف بالبحر: ظاهرة المعاقبة، حيث حُدِّدت بما قاله صاحب العيون الغامزة: "إذا اجتمع السببان لم تجز مزاحفتهما جميعًا، بل وجب أحد الأمرين، أمَّا سلامتهما معًا أو سلامة أحدهما فذلك هو المعاقبة"[٣٧].

تعليق واستنتاج:

وإذا كان لي في هذا الأمر من رأي فإنه يبدو أنَّ تشبيه العروض بالنحو والصرف لن يذهب بنا بعيدًا؛ حيث ألاحظ:

١- أن التفعيلات المكونة للوزن كالألفاظ المكونة للجملة، وكما أن تكوين الجملة مشروط بشروط الصحة فكذلك تكوين الوزن، وكما أن المفردات لا تعدُّ جملاً مفيدة وإن كان لها معنى في ذاتها فإنه لا يجوز إطلاق الوزن أو البحر على التفعيلة وحدها.

٢- أن الوزن العروضي الأصلي يُعدُّ كوزن الكلمة في الميزان الصرفي من غير زيادة ولا نقصان في تلك الحالة المتجردة، والزحاف والعلة يبدوان أدوات معينة على التصرف في الوزن الأصلي، وهذا التصرف محكوم بقانون لا يجوز

أن يتعداه، فإذا وصل التصرف إلى ما لم يُسمع عُدَّ من باب الشذوذ الـذي يتفاوت مقداره تبعًا لمقدار خروجه عن الأصل.

وإذا رجحت كفَّة ارتباط الزحاف والعلة بالبحر لا بالتفعيلة بطُل ورودهـا في شعر التفعيلة، ووجب البحث عن سبب ما يرد في هذا الشعر مشابهًا للزحـاف والعلَّة المعلومَين في الشعر العمودي، وتسميته بمصطلحات خاصة بشعر التفعيلة؛ لبطلان انتسابه إلى الزحاف والعلَّة بمعناهما المصطلَح عليه.

ويؤكِّد ذلك أنَّ نظام شعر التفعيلة يقبل جوازات لم تكن لتُقبل على أي حال في الشعر العمودي، مع كونه متحلِّلاً من نظام البيت وخارجًـا عـن الـدوائر العَروضية المتعارف عليها.

المبحث الثالث

صور الزحاف في شعر التفعيلة وأشكاله

بادئ ذي بدء، من المؤكَّد أن شعر التفعيلة قد استغل كل إمكانيات الزحـاف والعلة المتاحة في الشعر العمودي، إضافة إلى ما لم يكن متاحًا فيـه؛ وذلـك لأن الأسس اختلفت، ودخلها كثير من التجاوز، بل وفُـرِض متعمَّـدًا ـــ في بعـض الأحيان ـــ نوعٌ من تقريب الشعر إلى النثر، بحيث غدت موسيقاه مهلهلة، لا تكاد تنسجم ولا تتسق.

أصلٌ يُحتكَم إليه:

يقول ابن جني بما يعدُّ أصلا في هذا الباب: "واعلم أن أجزاء التفعيل التي لا زيادة فيها ولا نقص ثمانية، ستة منها سباعية، وهي: مفـاعيلن، فـاعلاتن، مسـتفعلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات، واثنان منها خماسيان، وهما: فعولن، فـاعلن، فمـا وجدته بعد ذا زائدًا على السبعة عددًا فمزيد فيه، أو ناقصًا من الخمسة فمنـتقص منه"(٣٨).

والملاحظ أنَّ كثيرًا من تجاوزات العَروض في شعر التفعيلة يتعلَّق بالنقص، وهذا ظاهر خصوصا في الخبب، وفيما يلي عرضٌ لبعض صور التجاوز التي سميت مجازًا بالزحاف، أو وُسمت من الباحثين باختلال الوزن دون أن يبينوا سبب هذا الاختلال أو علته، وقد رتبتها حسب البحر أو التفعيلة التي تنتمي إليها.

هذا، وسأكتفي في هذا المبحث بالعرض وحسب، مرجئًا التفسير والتعليل إلى المبحث القادم، ومقتصرًا في إيراد الشواهد على الحد الأدنى؛ إذ يكفي من القلادة ما أحاط بالعنق.

ظواهر عامة في الرجز:

من الظواهر العامة في شعر الرجز: ما لاحظته نازك الملائكة من أن الشاعر الجديد قد يكتب على تفعيلة الرجز أبيات كاملة وأسطرا تفعيلاتها كلها مزاحفة، وهو ما لم يكن الشاعر القديم يفعله قط[٣٩]، وهذا ادعاء لم يجد قبولا لدى الباحثين؛ لأن الشواهد تشير إلى أن "هذا البحر معروف بكثرة زحافاته منذ العصر الجاهلي ... وكثيرًا ما نجد أبيات من الرجز القديم كل تفعيلاتها مزاحفة، وهو ما جزمت الناقدة بأنه لم يحدث قط"[٤٠].

وزعم بعض الباحثين شيوع الخبن في تفعيلة الرجز، وقرَّر أنَّها ظاهرة خاصة بشعر التفعيلة، حيث تتحول (مستفعلن) إلى (مُتَفْعِلُنْ)، وفسَّر ذلك بأن اهتمام الشاعر الجديد بالتفعيلة يفوق اهتمام الشاعر القديم بها؛ لزوال الشطر في الشعر الجديد، ومن هنا وضح الفرق بين الصور الثلاث لتفعيلة الرجز (مستفعلن ــ متفعلن ــ مستعلن) فابتعد الشاعر الجديد عن (مستعلن)، ثم أدرك أن (مستفعلن) تصنع نغمًا قريبًا من الكامل، فلم يبق إلا (مفاعلن) التي راح يكررها كثيرًا؛ إذ وجدها تتمتع بتجانس تام، وتوفر الإحساس بالاتساق، ولا سيما لأنها تنقسم إلى قسمين متساويين[٤١].

وهذا التفسير مقبول وحسن، لكن يعيبه أنه مبني "على افتراض أن (مفاعلن) في الشعر الجديد أكثر منها في القديم، وهو افتراض لا دليل عليه"[٤٢].

كما أنَّ ثمَّة أمرًا لم يلتفت إليه في تفسير شيوع (مفاعلن=متفعلن)، وهو سهولة استعمال نصفها (مُتَفْ=//٥)، وكون ذلك مقبولاً في شعر التفعيلة؛ لما سيرد في المبحث الرابع.

في تفعيلة الرجز: (مفاعيلن)، (مُتَف)، (مفعولْ)، (فعولْ)، (مستفعلان)

رصد الدكتور علي يونس ورود (مفاعيلن) في الرجز، وقال عنها وعن التفعيلة (فاعلُ) في الخبب إنهما "شاعا حتى أوشكا أن يكونا زحافين جديدين"[٤٣]، وهو قول سديد؛ فقد كثر ورود (مفاعيلن) في شعر التفعيلة حتى أصبحت تفعيلة مألوفة.

نموذج (١)

ومن الأمثلة لما نحن بصدده قول محمد إبراهيم أبو سنة في قصيدة (عاشقان)[٤٤]، وقد استعمل التفعيلة (مفاعيلن) واستعمل نصف تفعيلة الرجز (متف):

	السطر الشعري	التفعيلات المقابلة
١	تقابلا فابتسما	متفعلن مفتعلن
٢	تكلما واحتدما	متفعلن مفتعلن
٣	تعانقا .. تماوجا .. وارتطما	متفعلن متفعلن مفتعلنْ
٤	تفجرا .. هوًى ريحًا دما	متفعلن مفاعيلن متفْ
٥	تناغما كأنما	متفعلن متفعلن
٦	هما	متف
٧	لحنان صاعدان للسما	مستفعلن متفعلن متف
٨	وحلقا	متفعلن

٩	نجمين أزرقين	مستفعلن متفعلن
١٠	طائرين أخضرين	متفعلن متفعلن متف
١١	مثلما	
١٢	تفتحا .. تداخلا	متفعلن متفعلن
١٣	كغيمتين تنجبان	متفعلن متفعلن متفعلن
١٤	برعما	

نموذج (٢)

ويقول أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة (العيون) [٤٥] على تفعيلة الرجز:

	السطر الشعري	التفعيلات المقابلة
١	الحزن نظرة بلا أهداب	مستفعلن متفعلن مفعولْ
٢	كسيرة جبانة ـــ يخنقها الضباب	متفعلن متفعلن مفتعلن فعولْ
٣	ولحظة السرور حينما تمر	متفعلن متفعلن متفعلنْ
٤	تزهر في عيني بنفسجهْ	مفتعلن مستفعلن متفْ
٥	ندية يهيج في عروقها الشباب	متفعلن متفعلن متفعلن فعولْ
٦	لو ضوأ الليل مباهجهْ	مستفعلن مفتعلن متفْ
٧	لكنْ حديث العين دائما يضيع	مستفعلن مستفعلن متفعلانْ
٨	فحين تطفأ الشموع	متفعلن متفعلانْ
٩	ويمطر الضباب حين تنزل الدموع	متفعلن متفعلن متفعلن فعولْ
١٠	تنطمس الحروف في العيون	مفتعلن متفعلن فعولْ
١١	وتغلق الأبواب	متفعلن مفعولْ

ونلاحظ من النموذج السابق:

١- أن الشاعر استساغ ورود قافية السطر الأول مع قافية الثاني لمجرد التشابه في السجع (أهداب، الضباب)، مع كون الأولى على (مفعولْ) والثانية على (فعولْ) وكذلك الأمر في قافية السطر الخامس والسطر الحادي عشر.

٢- أنه استساغ ورود قافية السطر السابع مع قافية التاسع أيضًا للسبب نفسه، فتشابه السجع (يضيع، الدموع) سوَّغ كونهما قافيتين مع أن الأولى (متفعلان) والثانية (فعول)، وهنا يبدو أن الشاعر اعتبر قافية السابع (فعول) باعتبار انقسام (متفعلان) إلى (متف فعول).

٣- بالإضافة إلى ورود قافية الرابع والسادس نصف تفعيلة (متف).

في تفعيلة المتدارك (الخبب): (فاعلاتن)، (فعْلان)، (فَعْلْ)، (فَعْ)، (فاعلُ)، (فَعِلَتُ)

وهاهنا يكثر الحديث ويطول، ولئن كان للشعر القديم حمار هو الرجز فقد أصبح لشعر التفعيلة حماران هما الرجز والخبب، فقد كثرت جوازاته حتَّى إنَّها قد تستعصي على أي تفسير كمِّي، ولعلَّ ذلك عائد إلى نبريَّته وكونه مرقِّصًا يشبه جري الخيل، بما يجعله مجالاً خصبًا لضعفاء الشعراء، يدَّعون به ما يريدون.

نموذج (٣)

ومن القضايا الواردة في بحر الخبب، استعمال التفعيلة (فاعلاتن)، في مثل قول الشاعر أمل دنقل[٤٦]:

	السطر الشعري	التفعيلات المقابلة
١	وسلال من الورد ألمحها بين إغفاءة وإفاقه	فعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلاتن
٢	وعلى كل باقه	فعلن فاعلاتن
٣	اسم حاملها في بطاقه	فاعلن فعلن فاعلاتن

والحقيقة أن القول باستعمال الترفيل في الشعر الحر غير وارد ولا مسوِّغ له.

نموذج (٤)

ومن القضايا أيضًا استعمال التفعيلة (فعْلان)، والتفعيلة (فَعْلْ)، والتفعيلة (فَــعْ)، والتفعيلة (فاعلُ)، في مثل قول فاروق جويدة في قصــيدة (وكلانــا في الصــمت حزين) (٤٧):

	السطر الشعري	التفعيلات المقابلة
١	ماذا في قلبك خبرني ...	فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن
٢	ماذا أخفيت؟	فعْلن فعْلان
٣	هل كنت مليكًا وطغيتْ ..	فعْلن فعِلن فاعِلُ فعْلْ
٤	هل كنت تقيًّا وعصيتْ ..	فعْلن فعِلن فاعِلُ فعْلْ
٥	رجموكَ جهارًا	فعِلن فعِلن فَعْ
٦	صلبوك لتبقى تذكارًا	فعِلن فعِلن فعْلن فَعْلن
٧	قل لي مَن أنتْ ..؟	فعْلن فعْلان

وهذا النموذج حمل من المخالفات:

١- ورود نصف تفعيلة في السطر الخامس (فع) واعتبارها قافية مطابقة لقافية السطر السادس مع عدم تساويهما في المعيار؛ حيث جاءت التفعيلــة في السادس (فعلن).

٢- ورود القافية في السطرين الثالث والرابع مع قافية السابع واعتبارهم علــى نمط واحد مع أن الواقع أن قافية السابع مختلفة من حيث الوزن (فعلان) ومن حيث كونها غير مردوفة خلافة للقافيتين الأوليين.

نموذج (٥)

ومنها استعمال التفعيلة (فَعَلْ)، في مثل قول فاروق جويدة في قصيدة (بعض العشق يكون الموت)[٤٨]:

	السطر الشعري	التفعيلات المقابلة
١	وهل سنموت على الطرقات	فَعَلْ فعِلن فعِلن فعِلن فـ
٢	على البارات	عِلن فعْلن فـ
٣	أمام المسجد	عِلن فعْلن فعِـ
٤	فوق المنبر .. في الصحراءْ؟	لن فعْلن فعِلن فعْلان
٥	وهل سنموت بداء العشق .. بداء الخوف	فَعَلْ فعِلن فعِلن فعْلن فعِلن فعْلن فـ
٦	بسجن القهر	عِلن فعْلن فـ
٧	ويسحقنا سيف السفهاءْ	عِلن فعِلن فعْلن فَعْلان

وفي هذا النموذج نلاحظ:

١-أنَّ القافية لم تأتِ متوازنة سجعًا ومعيارًا، حيث جاءت كلمتا (الطرقات، البارات) موافقة لأول حرف من التفعيلة التالية، لا لآخر تفعيلة في السطر.

٢-ورود تفعيلة على وزن (فَعَلْ) مرتين.

٣-أمَّا إذا اعتبرنا ورود (وهل) من قبيل الخزم فتصبح القضية هنا نقل الخزم من كونه محدَّد الورود بأوائل القصائد إلى جواز استعماله في أول السطر الشعري أيًّا كان موقعه من القصيدة.

٤-استعمال التذييل مع فعلن لتصبح فعلان، وهذا ـــ كما سبق القول في الترفيل ـــ لا مسوغ له في شعر التفعيلة، ويلزم البحث عن مصطلح خاص به.

نموذج (٦)

أما استعمال التفعيلة (فَعِلَتُ) ذات المتحركات الأربع المتتالية في الخبب، فمن أمثلتها ما ذكره د. علي يونس[٤٩]، من قول الشاعر كمال نشأت:

	السطر الشعري	التفعيلات المقابلة
١	أن نسمع لغة مجهولة	فعْلن فَعِلَتُ فعْلن فعْلن

وقول الشاعر مجاهد عبد المنعم مجاهد:

	السطر الشعري	التفعيلات المقابلة
١	كان اكتمل لها التكوين	فعْلن فَعِلَتُ فعْلن فاعْ

المبحث الرابع
الدائرة العروضية من البحر إلى التفعيلة

في إطار رصد التجاوزات المعروضة في المبحث السابق يُلاحَظ:

١- أن شيوع هذه التجاوزات في بحري الرجز والخبب على وجه الخصوص يرجع إلى الانفلات الوزني الذي حدث لهما.

٢- وأن هذا الانفلات أدى إلى اعتمادهما كلِّيًّا على النبر والذوق الشخصي، وغياب المعيار.

٣- وأنَّ ورود تفعيلة من بحر في قصيدة على بحر آخر أمر وارد لا يرفضه النظام الخاص بشعر التفعيلة.

وما من شك في أنَّ هذه الأمور الأربعة:

١- فوضى الزحاف.

٢- تجاوز التفعيلات.

٣- الاعتماد على النبر.

٤- عدم وجود نظام للقافية.

قد جعلت من اليسير كتابة نثر يسمى شعرًا، وجعلت دخول الشعر بهذا المفهوم إلى مرحلة "المسرح الشعري" أو "الشعر المسرحي" أمرًا في غاية السهولة حتى على أنصاف الشعراء، مع أن الشعر العربي ــ ذلك الفن الموسيقي ــ لا يصلح قالبًا للمسرح على الإطلاق.

محاولة للتفسير: انقلاب التفعيلة وانقسامها

وقد ظهر لي أن سبب التجاوز والوقوع في تلك الأخطاء يشبه من يفرط في سرعة الجري فينقلب على وجهه، بمعنى أنَّ تلك الأخطاء لو نُظِر إليها لرُدَّت إلى أحد سببين:

١- السبب الأول ما أستطيع تسميته (انقلاب التفعيلة):

أ. فليست (مفاعيلن) في الرجز سوى تفعيلة مقلوبة من (مستفعلن)، حيث أصبحت (علن مستف=مفاعيلن=//٥/٥/٥).

ب. وكذلك (فاعلُ) في المتدارك ليست سوى تفعيلة مقلوبة من (فَعِلُنْ)، حيث أصبحت (لُنْ فَعِ=٥//).

٢- السبب الثاني ما يمكن تسميته (انقسام التفعيلة)، بمعنى الاجتزاء بنصف التفعيلة أو جزء منها:

أ. فالتفعيلة (فَعِلَتُ) في المتدارك نتجت عن استعمال نصفي تفعيلة متجاورتين، فأصبحتا (فَعِ فَعِ).

ب. وكذلك التفعيلة (فَعَلْ) في المتدارك نتجت عن حذف حرف من (فعلن) لتصبح (عِلُنْ=//٥)، وليست من قبيل الوقص.

ج. أمَّا التفعيلة (فاعلاتن) في المتدارك فليست من قبيل الترفيل، لكنها مكونة من (فاعلن+فا).

د. والتفعيلة (مفاعلن) في الرجز ليست تفعيلة مخبونة، لكنها نصفا تفعيلة متجاورتان (متف متف).

ه. وقد سبقت الإشارة إلى ورود نصف تفعيلة الرجز (مُتَفْ) منفردة في شعر التفعيلة.

هـ. والتفعيلة (مفتعلن) في الرجز هي تفعيلة من الكامل ترد مقلوبة (لن متفا).

وإذا كان الذوق في هذا النوع من الشعر قد قبل الإتيان بنصف التفعيلة أو جزء منها فإنَّ انقلاب التفعيلة فيه أمرٌ غير ذي بال.

انقسام التفعيلة في الشعر العمودي!

ومن الجدير بالذكر أنَّ انقسام التفعيلة ليس بدعًا ابتدعه أصحاب الشعر الحر، بل استعمله قبلهم مَن يُنسب إلى المحافظة والعمودية، كالبارودي وشوقي والعقاد، والفارق الوحيد بين هؤلاء وهؤلاء أنَّ المحافظين قد استعملوه مقترنًا بالتوازن أو (السيمترية)، وليس كيفما اتفق كما هو الحال عند أصحاب شعر التفعيلة.

وهاهو الشاعر أحمد شوقي وهو رائد مدرسة الإحياء والبعث أو ما سُمِّي (الكلاسيكية الجديدة) قد استعمل هذا النوع من الاجتزاء، وذلك في قصيدته المشهورة[٥٠]:

مال واحتجب وادعى الغضب

ليت هاجري يشرح السبب

فالبناء العروضي للقصيدة على (فاعلن علن /٥//٥ //٥)، حيث جاء بالتفعيلة كاملة يتبعها الوتد، لكنَّه استعمل هذه التقنية بالتساوي بين الصدر والعجز، وعلى امتداد القصيدة في كل أبياتها، فظهرت بشكل أقرب إلى العمودية؛ حيث ليس فيها رعونة الشعر الحر، ولا قفزاته وانعدام مساواته.

وهكذا يبدو وزن قصيدة شوقي فيما يلوح لي، خلافًا للدكتور عبد الله الطيب في قوله بكونها من المقتضب على وزن (فاعلات فع)، وخلافًا للدكتور محمد الطويل في قوله بكونها من المتدارك المنهوك على وزن (فاعلن فعل)[٥١]، وربَّما

حملهما على القول بذلك أنهما لم يتصوَّرا خروج شوقي ـــ ومن قبله البارودي ـــ على العروض الخليلي، في حين أنَّها قصيدة على وزن لا ماضي له في تاريخ الشعر العربي كلِّه.

التفعيلة باعتبارها دائرة:

وسأنتهز فرصة ما ذُكر آنفًا من انقلاب التفعيلة وانقسامها لأفترض أنَّ التفعيلة في حدِّ ذاتها قد أصبحت هي الدائرة في شعر التفعيلة، بما يعني كثرة التصرف فيها، واحتمالها للانقلاب إضافة إلى احتمالات الزحاف والعلة الموجودة أصلا، وكون البداية بأي متحرك فيها سائغة جائزة.

وفيما يلي طرح لاحتمالات كل تفعيلة إذا افترضنا كونها دائرة مستقلة:

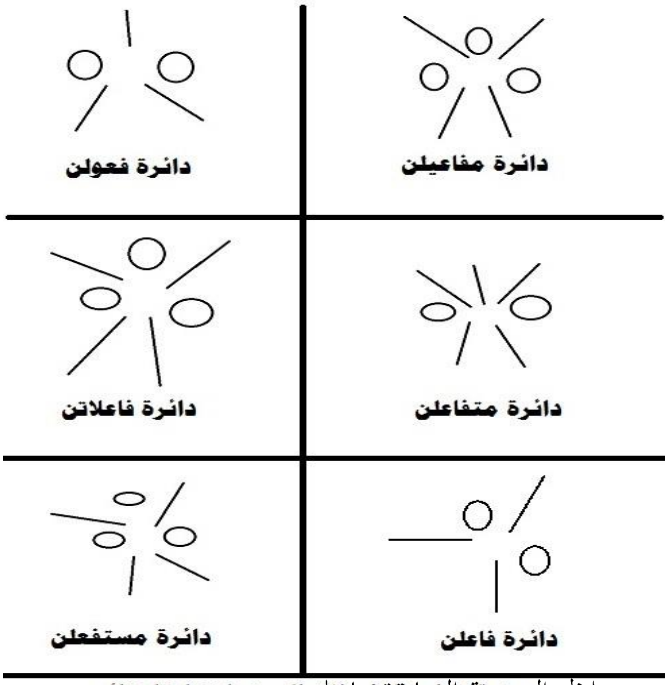
١- تفعيلة الرجز (مستفعلن) تحتمل: فاعلاتن، مفاعيلن، مستفعلن.
٢- تفعيلة المتدارك (فاعلن) تحتمل: فعولن، مفعولُ، فاعلن، وإذا أضفنا (فعلن) جاء معها: فعولُ، فاعلُ، فعلن.
٣- تفعيلة الرمل (فاعلاتن) تحتمل: مفاعيلن، مفعولاتُ، مستفعلن، فاعلاتن.
٤- تفعيلة الكامل (متفاعلن) تحتمل: مفاعلاتُ، فاعلاتكَ، مفاعلتن، مفتعلاتُ، متفاعلن.
٥- تفعيلة الهزج (مفاعيلن) تحتمل: مستفعلن، فاعلاتن، مفعولاتُ، مفاعيلن.
٦- تفعيلة المتقارب (فعولن) تحتمل: مفعولُ، فاعلن، فعولن.

وهذا التحليل الكمي للتفعيلات الست يشير إلى إمكانية انشقاقها إلى خمس عشرة صورة، فضلاً عمَّا يجلبه الزحاف والعلة من صور إضافية، وهذه الخمس عشرة تفعيلة هي:

١- فاعلاتن	٢- مفاعيلن	٣- مستفعلن		
٤- فعولن	٥- فعولُ	٦- فاعلن	٧- فعلن	
٨- مفعولاتُ	٩- مفاعلتن	١٠- متفاعلن		
١١- مفاعلاتُ	١٢- فاعلاتكَ	١٣- مفتعلاتُ	١٤- مفعولُ	١٥- فاعلُ

ويُلاحظ من خلال هذا الرصد أنَّ التفعيلات الخمس الأخيرة بعيدة تمامًا عن عَروض الشعر العربي، ولم ترد في أي بحر، وإن ورد بعضها في بحور مولدة أو مهملة.

هذا عن الفروع، فإذا حلَّلنا الأصول باعتبارها دوائر خرجت معنا بالشكل التالي:



صورة توضح التفعيلات الست باعتبارها دوائر

ويُلاحَظ من خلال الصورة السابقة ما يلي:

١-أنَّ الدوائر (مفاعيلن) و(فاعلاتن) و(مستفعلن) متطابقات في الحركات والسكنات وترتيبها، لم تختلف سوى في موقع السبب الذي تبدأ به التفعيلة.

٢-وكذلك الأمر في دائرتي (فاعلن) و(فعولن) جاءتا متطابقتين.

٣-فإذا وضعنا في الحسبان تقارب التفعيلتين (متفاعلن) و(مستفعلن) عن طريق الإضمار كانت المحصلة النهائية أنَّ أصول شعر التفعيلة لا تزيد على ثلاث تفعيلات، وهذا نوع من التضييق شديد، وادِّعاءُ كونِه تيسيرًا على الشاعر ادِّعاء غير مؤيد بالأدلة والشواهد.

خاتمة

أهم نتائج البحث:

الحمد لله الَّذي بنعمته تتمُّ الصالحات، وبعد...

فقد تمَّ هذا البحث بعون الله وتوفيقه، وأظهر عددًا من النتائج الجديرة بالتسجيل، فمن تلك النتائج:

١- أنَّ الوزن في شعر التفعيلة ذو أساس نبري، ولذلك كان مختلفًا عن الوزن في الشعر العمودي ذي الأساس الكمي.

٢- أن القافية في شعر التفعيلة لا تشترط التساوي كمًّا وسجعًا، بل يكفي فيه التشابه السجعي، ولذلك تحدث المراوحة بين (فعول) و(مفعول) على سبيل المثال.

٣- أن الزحاف والعلة حين نُقلا من الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة أصبحا طريقًا لتوسيع المجال العروضي الذي ضاق اختيارًا، حيث ثبت أنَّ تفعيلات شعر التفعيلة كلها لا تزيد على ثلاث تفعيلات.

٤- أن شعر التفعيلة غير ملزم باصطلاحات الزحاف والعلة المعروفة في الشعر العمودي، من جهة لاختلاف الأساس الموسيقي في كل منهما، ومن جهة أخرى لورود أنماط من الزحاف في شعر التفعيلة لم تُعرف على الإطلاق، وعلى ضوء ذلك تصبح تسميته زحافا من باب التوسع والتجوز، ويلزم الباحثين المنظرين لهذا الشعر وضع مصطلحات جديدة تخصه.

٥- يؤدي الزحاف والعلة في بعض الأحيان إلى اختلال صوتي يضر بشكل القصيدة، ويفقدها قدرًا كبيرًا من موسيقاها وتوازنها.

٦- أظهر الزحاف والعلة في شعر التفعيلة سهولة تحوُّل هذا النوع من الشعر إلى نثر، في حين لم يكن الأمر كذلك لدى ورودهما في الشعر العمودي.

٧- أنَّ ادِّعاء صلة أوزان شعر التفعيلة بأوزان الشعر العمودي أو اشتقاقها منها ادِّعاء ضعيف لا تؤيده الأدلة الصوتية والعروضية.

٨- أن احتفاء شعر التفعيلة بالتفعيلة المنفردة جزء من منظومة فكرية تُعلي من شأن الألفاظ المفردة وتهمل حق النحو والسياق.

٩- قدم البحث تفسيرًا لورود بعض التفعيلات، يقوم هذا التفسير على مبدأ انقسام التفعيلة وانقلابها.

١٠- كما قدم رصدًا لأحد عشر شكلا جديدا من أشكال الزحاف والعلة في بحري الرجز والخبب، هي:

- (مفاعيلن)، و(مُتَف)، و(مفعولْ)، و(فعولْ)، و(مستفعلان) في الرجز.
- (فاعلاتن)، و(فعْلانْ)، و(فَعْلْ)، و(فَعْ)، و(فاعلُ)، و(فَعِلَتُ) في الخبب.

والحمد لله أوَّلاً وآخرًا،،،

مصادر البحث ومراجعه

أولاً: الكتب المطبوعة:

١- أخناتون ونفرتيتي، علي أحمد باكثير، ط٢، القاهرة، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م.

٢- الأعمال الشعرية، أمل دنقل، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٩٥م.

٣- البارع في علم العروض، ابن القطاع، دار الثقافة العربية، ١٩٨٣م.

٤- بحوث في اللغة والأدب، عباس محمود العقاد، القاهرة، ١٩٧٠م.

٥- الحاشية الكبرى للدمنهوري على متن الكافي في علمي العروض والقوافي، القاهرة، مطبعة الحلبي، ١٣٠٧هـ.

٦- دراسات في العروض والقافية، د. عبد الله درويش، مكتبة الشباب، د.ت.

٧- رماد الأسئلة الخضراء، محمد إبراهيم أبو سنة، القاهرة، دار الشروق، ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م.

٨- الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، د. أحمد كشك، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٥م.

٩- الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، ط٤، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٩٠م.
١٠- الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، د. عبد الله الغذامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.
١١- العيون الغامزة على خبايا الرامزة، بدر الدين الدماميني، القاهرة، المطبعة الخيرية، ١٣٢٣هـ .
١٢- في عروض الشعر العربي، قضايا ومناقشات، د. محمد عبد المجيد الطويل، ط١، السعودية، نادي أبها الأدبي، ١٤٠٥هـ .
١٣- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٢، بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٦٥م.
١٤- قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، ط٢، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م.
١٥- كتاب العروض، صنعة ابن جني، تحقيق د. أحمد فوزي الهيب، ط٢، الكويت، دار القلم للنشر والتوزيع، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.
١٦- لسان العرب، محمَّد بن مكرم بن منظور ، ط٢ ، بيروت ، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التراث العربي، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م .
١٧- المجموعة الكاملة، فاروق جويدة، ط٦، القاهرة، مركز الأهام للترجمة للنشر، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.
١٨- مدينة بلا قلب، أحمد عبد المعطي حجازي، القاهرة، أخبار اليوم.
١٩- معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، ط١، بيروت، دار الجيل، ١٤١١ه - ١٩٩١م.
٢٠- موسيقى الشعر العربي، قضايا ومشكلات، د. مدحت الجيار، القاهرة، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٥م.
٢١- ميزان الخليل للشعر العربي الأصيل، د. عبد العظيم فتحي خليل، القاهرة، منشورات قسم اللغويات بكلية اللغة العربية بالقاهرة، ٢٠٠٦م.
٢٢- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د. علي يونس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
٢٣- نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر، عز الدين الأمين، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧١م.
٢٤- النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، د. علي يونس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.

٢٥- نقض أصول الشعر الحر، دراسة نقدية في العروض وأوزان الشعر الحر، إسماعيل جبرائيل العيسي، عمَّان الأردن، دار الفرقان، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.

ثانيا: البحوث والدوريات:

٢٦- مجلة الأزهر، أكتوبر سنة ١٩٦٠م، بحث بعنوان: (المصطلحات العروضية)، د. عبد الله درويش.

٢٧- مجلة دراسات عربية وإسلامية، العدد ٢٠، ١٩٩٩م، بحث بعنوان (التَّوافُقُ ـــ أَحَدُ مَظاهِرِ عَلاقَةِ عِلْمِ الْعَروضِ بِعِلْمِ الصَّرْفِ ـــ بَحْثٌ فيما بَيْنَ الْعَروضِ وَاللُّغَةِ)، د. محمد جمال صقر.

الحواشى والهوامش :

(١) التَّوافُقُ ـــ أَحَدُ مَظاهِرِ عَلاقَةِ عِلْمِ الْعَروضِ بِعِلْمِ الصَّرْفِ ـــ بَحْثٌ فيما بَيْنَ الْعَروضِ وَاللُّغَةِ، د. محمد جمال صقر، مجلة دراسات عربية وإسلامية، العدد ٢٠، ١٩٩٩م.

(٢) هي: دائرة **المختلف**، ويخرج منها: الطويل والمديد والبسيط، ودائرة **المؤتلف**، ويخرج منها: الوافر والكامل، ودائرة **المجتلب**، ويخرج منها: الهزج والرجز والرمل، ودائرة **المشتبه**، ويخرج منها: السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث، ودائرة **المتفق**، ويخرج منها: المتقارب والمتدارك، فهذه ستة عشر بحرًا.

(٣) نقض أصول الشعر الحر، ص٤٩.

(٤) العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة، ص٨٥.

(٥) لسان العرب (زحف).

(٦) مقاييس اللغة، باب الزاي والحاء وما يثلثهما.

(٧) العيون الغامزة، ص٨.

(٨) يُنظَر: حاشية الدمنهوري، ص٣٥ وما بعدها، ويُراجع: ميزان الخليل ص٢١ - ٢٣.

(٩) ميزان الخليل ص٢٤- ٢٦.

(١٠) انظر: البارع ص ٢١٥.

(١١) ميزان الخليل ص٢٧.

(١٢) الصوت القديم الجديد، ص١١.

(١٣) قضية الشعر الجديد، ص٤٥٣.

(١٤) نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر، ص٢١.

(١٥) الصوت القديم الجديد، ص١٤.

(١٦) يُنظَر: موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، ص٢٧٨، ٢٧٩.

(١٧) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص١٨٠.

(١٨) نقض أصول الشعر الحر، ص٨٢.

(١٩) يُنظَر: نقض أصول الشعر الحر، ص٨١.

(٢٠) قضايا الشعر المعاصر، ص٥٨.

(٢١) زيادة ليست في المطبوع رأيت السياق لا يتم إلا بها.

(٢٢) كتاب العروض لابن جنِّي، ص٥٩.

(٢٣) قضايا الشعر المعاصر، ص٥٨.

(٢٤) الصوت القديم الجديد، ص٤٣.

(٢٥) أخناتون ونفرتيتي، ص١٢.

(٢٦) قضايا الشعر المعاصر، ص٣٤.

(٢٧) يُراجَع: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، من ص١٨٠ إلى ص١٨٥.

(٢٨) دراسات في العروض والقافية، ص١٣٧، ١٣٨.

(٢٩) المصطلحات العروضية، مجلة الأزهر، أكتوبر سنة ١٩٦٠م.

(٣٠) الزحاف والعلة، ص٥٨.

(٣١) الزحاف والعلة، ص٥٦.

(٣٢) بحوث في اللغة والأدب، ص١٢، ١٣.

(٣٣) نقض أصول الشعر الحر، ص٥١.

(٣٤) نقض أصول الشعر الحر، ص٥١.

(٣٥) يُنظَر: الزحاف والعلة، ص٥٦، ٥٧.

(٣٦) كذا قال، وفي قوله: "أو القصيدة" تجوُّز، لأنَّ تسلسل الوحدات المكونة للقصيدة لا يجوز معه أن نعتبر التفعيلة من وحدات بناء القصيدة؛ إذ التفعيلة جزء من البيت ثم البيت جزء من القصيدة، ولو وردت عدَّة أبيات ثم وردت تفعيلة وحدها لاستحال أن تُعدَّ جزءاً من القصيدة؛ لأنها فقدت الرابط وهو البيت.

(٣٧) العيون الغامزة، ص٨٨.

(٣٨) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص١٧٧.

(٣٩) قضايا الشعر المعاصر، ص١٠٦.

(٤٠) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص١٣١.

(٤١) الحساني حسن عبد الله، مجلة الآداب عدد يونيه ١٩٥٩، نقلاً عن: المرجع السابق ص١٣٢.

(٤٢) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص١٣٢.

(٤٣) كتاب العروض، ص٦١، ٦٢.

(٤٤) رماد الأسئلة الخضراء، ص٢٤.

(٤٥) مدينة بلا قلب، ص١٤٨.

(٤٦) الأعمال الشعرية، ص٤٤٢.

(٤٧) المجموعة الكاملة، ص٣٨٠.

(٤٨) المجموعة الكاملة، ص٤٠١.

(٤٩) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص١٧٦.

(٥٠) قلتُ إن شوقي استعمله ولم يخترعه؛ لأن قصيدته مسبوقة بقصيدة للبارودي مطلعها: (املأ القدح=واعص مَن نصح)، وكذلك نظم عليه العقاد في ديوان (عابر سبيل) عام ١٩٣٧م بقوله: (طار في الذرى=هام في السهول)، وإنما مثلت بقصيدة شوقي لشهرتها.

(٥١) يُراجَع: في عروض الشعر العربي، ص٤٢.