الجمـــهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
وزارة التعليم العـالي والبحـث العـلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــة
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
كليـــــة الآداب واللّغـات
Faculté des lettres et langues
قسم اللغة والأدب العربي
Département de la langue et littérature arabe

مطبوعة بيداغوجية في مقيـاس

العروض وموسيقى الشعر

دروس موجهة لطلبة السنة أولى ليسانس (جذع مشترك)/ السداسي الأول

إعداد الدكتور: مومني السّعيد

السنة الجامعية: 2024/ 2025

المقدّمة

المقدّمة:

لوزن الشعر العربي وقافيته علمان هما: علم العروض وعلم القافية، ولهما في ذلك موضوعات محددة بدءا من تعريف العروض والقافية وضعا واصطلاحا، ثم الحديث عن واضع هذين العلمين الخليل بن أحمد الفراهيديّ، وتحاول دروس العروض والقافية الإشارة إلى المصادر التي استفاد منها الخليل بن أحمد في وضع علميه.

ولهذين العلمين أهمية قصوى في الحفاظ على اللّسان العربيّ وشعره، وقد أشارت هذه الدّروس إلى بعض مصادر العلمين ومراجعهما القديمة منها والحديثة، بل إن كل كتاب في العروض والقافية هو من مراجع طالب هذين العلمين. كما تطرقت هذه الدروس إلى تعريفات القصيدة وأنواعها.

وبعد ذلك تناولت الدروس الكتابة الإملائية والكتابة العروضية مع بيان الاختلاف الجوهري بينهما، ولما كان الاختلاف جوهريّا بين الكتابتين جاء التركيز على طبيعة الكتابة العروضية من حيث الحروف التي تزاد وتُنقص فيها بالنسبة إلى الكتابة الإملائية، وإثر ذلك تناولت الدروس ظاهرة أساسية في ضبط الشعر العربي، وذلك باحترام لسانه، وهي ظاهرة التقطيع الشعري الذي يقوم أصلا على احترام النطق السليم للمقاطع العروضية كما حددها الخليل بن أحمد، حيث ينتهي النطق السليم بها بتجسيده بالرموز العروضية، ومن المقاطع العروضية تتشكل التفاعيل العروضية، ومن التفاعيل يولد البحر الشعري كما ظهر في الشعر الجاهليّ، حيث يقوم على شطرين متساويين.

وإذا كان البحر في الشعر العربي كما تعطيه دائرته نموذجا تاما، فإنه في الواقع الشعري تصيبه تغييرات أطلق عليها الخليل بن أحمد الزحافات والعلل، وقد عالجتها هذه الدروس بما يمكّن الطالب من إدراك الفرق بين البحر من حيث النموذج الدائري والواقع الشعري. وأما أسباب هذه التغييرات من حيث الصراع بين اللسان والإيقاع، فهو ما يعرف بالضرورة

الشعرية، وكذلك تناولت الدّروس ظواهر أخرى في بحر الشعر العربيّ، مثل: التصريع، والتجميع والتدوير.

كما اهتمت هذه الدّروس بمفهوم الدائرة العروضية، مع ذكر أنواعها الخمسة، حيث جمع الخليل بن أحمد في كل دائرة عددا معينا من بحور الشعر العربيّ الستة عشر.

وبعد ذلك جاء الحديث عن مفاتيح بحور الشعر العربيّ كما ضبطها العراقيّ صفيّ الدين الحليّ، وينتهي الحديث عنها بخصائصها المختلفة، وكانت لهذه الدروس لفتة إلى بحور الشعر العربي في شعر التفعيلة.

وهكذا، تابعت هذه الدروس تحليل البحور الستة عشر بحرا بحرا، من الطويل إلى الخبب، حيث ينتهي الحديث عن بحور الشعر العربي بالتطبيق على كل بحر منها.

وبعد تحليل بحور الشعر العربيّ كلها جاء الحديث عن القافية وضعا واصطلاحا، وعن حروفها، وحركاتها وأنواعها وعيوبها. كما كانت الإشارة إلى واقع القافية في الشعر العربي المعاصر، وخاصة في شعر التفعيلة، مع الإشارة إلى الجوازات الشعرية فيه.

والشعر من الفنون الإيقاعية، حيث الإيقاع روحها ومبدأ وجودها، وقيمته لا يمكن إهمالها فيه، فعندما تعجز الكلمات عن أداء الدلالة ينهض الإيقاع مقتدرا بأعبائها.

ثم جاء الحديث عن الهندسات الصوتية والتنسيقات العروضية بدءا بالبيت الشعري في الجاهلية إلى تطوراتها وصولا إلى قصيدة النثر في العصر الحديث.

وانتهت الدروس بإشارة مقتضبة إلى إيقاع الشعر العربي الذي لم يكن مبلورا بما يكفي في أطروحة علم العروض، حيث اختص به علم الإيقاع حديثا.

الدّرس الأول:

التّعريف بعلم العروض

1- العروض لغةً واصطلاحًا:

أ- لغَةً:

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور في مادة (ع. ر.ض)، عرض له الأمرُ: أي ظهر له، وعَرَضَ يَعْرِضُ الشيء عليه: أراه ياه وأظهره له، ومن معاني العروض في المعجم العربيّ أيضا مكّة والمدينة واليمن وما حولها، كما تفيد كلمة العروض أيضا: الناحية، وكذلك المكان الذي يعارضك إذا سرت. ومن معاني العروض كذلك الطّريق في عُرْضِ الجبل، وعروض الكلام معناه وفحواه، والعروض النّظيرُ كأن نقول: هذه المسألة عَرُوضُ هذه، أي نظيرها ... هذا في ما تعلق بالمعاني المعجمية لكلمة عروض.

وأما من حيث الصّرف فإن كلمة العروض مصوغة على على وزن فعول وهو أحد أوزان المبالغة السماعية في اللسان العربي، وهي مشتقة من الفعل الثلاثي: عَرَضَ، يَعْرِضُ، عرضًا، ولها في اللّسان العربي معانٍ مختلفة سبق ذكرها. ومن استعمالاتها المجازية تُطلق العروض، وهي مؤنّثة لا جمع لها، لأنها اسم جنسٍ، على ميزان الشّعر كما في (الصَّحَاح) وفي (تاج العروس).

والعروض تُجمع عند بعضهم على صيغة (أعاريض) على غير قياس من (إعريض)، والأصحّ أن تجمع على (أعارض) وهو الجزء (التّفعيلة) الذّي في آخر النّصف الأول من البّيت وهو الصّدر، ويقابلها الضّربُ وهو التّفعيلة الأخيرة من النّصف الثّاني من البيت وهو الشّطر. والعروضيّ في اللّسان العربي نسبة إلى العروض وهو العالم بأوزان الشّعر العربي[1].

[1] عبد اللّطيف شريفي وزبير درّاقي، محاضرات في موسيقى الشّعر العربيّ، (د.م.ج)، بن عكنون، الجزائر العاصمة، الجزائر، (د، ط)، 1998، ص: 2، 3 .

ب- اصطلاحًا:

تعددت الآراء في أسباب تسمية (الخليل بن أحمد الفراهيدي) علمه بالعروض، حيث يرى (ابن خِلِّكان) في معجمه (وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان)، أن الخليل أطلق على علمه اسم العروض "تيمنًا بمكّة التي من أسمائها العروض حين استجاب الله لدعوته، وألهمه فيها علما لم يسبق إليه أحد"[1]. وهناك آراء كثيرة تعطي أسبابا أخرى لهذه التّسمية. وأما السّبب المقنع بينها جميعاً هو ما صرّح به صاحب علم العروض نفسه في معجمه (كتاب العين)، إذ يقول : "والعروض عروض الشّعر، لأن الشّعر يُعرض عليه، ويُجمع أعاريض، وهو فواصل الأنصاف، والعروض تؤنّث، والتّذكير جائزٌ"[2].

وعليه، فالعروض هو اسم للعلم الذي يُعرض عليه الشعر العربي لمعرفة صحيح وزنه من فاسده، وبما أن الشعر العربي، عند قدامة بن جعفر هو" قول موزون مقفىً يدل على معنى"، جاء علم العروض يبحث في أجزائه، وينظم أوزانه، ويضبط القواعد التي تحكمه، حيث إن علم العروض هو الميزان الذي يعرض عليه الشعر العربي أو يوزن به لمعرفة سليمه من مكسوره، أو لنميز به الشعر من النثر عند العرب.

والإلمام بالعروض ضروري للشاعر ولمتذوق الشعر على السواء، إذ العروض للشعر كالنحو للسان. وأما العروضي فهو العالم بعروض الشعر العربي.

وهكذا، فالعروض إذا هو اسم علم يُعرض عليه الشّعر لمعرفة صحيح وزنه من فاسده[3]، ومن أوضح تعاريفه ما هو موجود في كتاب (الإقناع في العروض وتخريج القوافي) لأبي القاسم

---

[1] عبد اللّطيف شريفي وزبير درّاقي، محاضرات في موسيقى الشّعر العربيّ، م، س، ص:3

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مج3، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص:134.

[3] الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط4،1986، ص:30

إسماعيل بن عباد، إذ يقول: "هو ميزان الشّعر، به يُعرف مكسوره من موزونه، كما أن النّحو معيار الكلام به يُعرف معربه من ملحونه"[1].

2 – واضع علم العروض:

يُجمع الباحثون، في العروض، على أن مبتكره هو (أبو عبد الرّحمن الخليل بن أحمد بن عمر بن تميم الفراهيدي أو الفرهودي) نسبة إلى بني فرهود، وهم حيّ من يَحْمد من الأزد في عُمَان، إما في نهاية القرن الأول الهجري، وإما في بداية القرن الثاني، وتوفي على الأرجح بالبصرة نحو سنة 175م ، وهو معروف بعلمه وذكائه وزهده[2].

وللأمانة العلمية، فإن الخليل لم يبتدع مضمون علم العروض ابتداعا، وإنما كان مسبوقا إليه، حيث استند إلى تراث عربيٍّ ضخمٍ باحثٍ في إشكالات إيقاع الشعر العربي، وهو ما يتأكد مما جاء في قول أبي بكر محمد القضاعي حين قال: "تكاد تجزئة الخليل تكون مسموعة من العرب، فإن أبا الحسن الأخفش روى عن الحسن بن يزيد أنه قال: سألت الخليل بن أحمد عن العروض، فقلت له: هلاّ عرفت أصلا لها، قال : نعم، مررت بالمدينة حاجًا فبينما أنا في بعض طرقاتها، إذ بصرت بشيخ على بابٍ يعلم غلاما وهو يقول له: قل:

نعم لا نعم لالا ، نعم لا نعم نعم نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لالا

قال الخليل: فدنوت منه، فسلّمت عليه ، وقلت له: أيّها الشّيخ، ما الذي تقول لهذا الصّبي؟ فذكر أن هذا العلم شيء توارثه هؤلاء الصّبية عن سلفهم وهو علم عندهم يسمى التّنعيم، لقولهم فيه: نعم، فقال الخليل: فحججت، ثم رجعت إلى المدينة فأحكمتها"[3]، وهذا دليل

---

[1] عبد اللطيف شريفي وزبير دراقي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، م، س، ص: 4.

[2] عبد اللّطيف شريفي وزبير درّاقي، محاضرات في موسيقى الشّعر العربيّ، م، س، ص: 7.

[3] سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، (د، ط) ، ص: 16، 17.

على أن العلم بإيقاع الشّعر العربيّ، قبل الخليل، كان منتشرا بين المهتمين به، ولما دالت دولة الخليل في التّعامل مع إيقاع الشّعر العربيّ ظلّ على المضامين العلميّة نفسها، وبعثها باصطلاحات جديدة هي من ابتكاره ، فإذا أخذنا مثلاً وزن بحر الطويل بمنهج علم العروض بدلا من منهج التنعيم، يتبين التناسب المطلق بين وحداتهما الإيقاعية، إذ إن (نعم لا) الأولى تتناسب مع (فعولن)، و(نعم لا لا) بعدها تتناسب مع (مفاعيلن) ، و(نعم لا) الثانية تتناسب مع (فعولن) و (نعم نعم) تتناسب مع (مفاعلن). هذا في الصّدر، ومثل ذلك في العجز.

وعليه، فإن الخليل ظلّ محافظا على روح منهج التنعيم[1]، ولكنه جاء باصطلاحات جديدة دالة على وحدات الوزن فقط.

3- أهميّة علم العروض وفوائده :

يرى الخليل بن أحمد أنّ لعلم العروض أهميةً كبرى تتمثل في الحفاظ على اللّسان العربيّ في الشّعر أولا، ثم في الحفاظ على إيقاعه ثانيّا، وذلك عندما اختلط العرب بغيرهم من الأمم الأخرى في الدولة الإسلاميّة النّاهضة، من فرس وروم وغيرهم، حيث تداخلت الألسنة الأمر الذي يغير من طبائعها، ويَجرُّ إلى تأثير ألسنة هذه الأمم سلبا في اللسان العربي، وبذلك تختل موازين الشّعر العربيّ،فأصبح المقتفي آثار العرب في ألحانها وأوزانها لا يستطيع أن يلتزمها، بل كان يزيد أو ينقص فيها، فخرج عن الأوزان العربيّة ونظم بها ما سماه شعرا مدّعيا عربيته، فكان لا بد على الخليل من أن يضبط أصول الأشعار إبقاءً لها، وفي ذلك محافظة على اللّسان العربيّ، ولذلك كانت الحاجة ماسة إلى معيار يضبط أوزان الشّعر العربيّ

[1] محمد العلمي، العروض والقافية (دراسة في التأسيس والاستدراك)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1983، ص: 40 -143.

ولسانه[1]، وفوائد العروض للشّعر العربيّ كثيرة، ومنها أنه يساعدنا على الانضباط بصرف الكلمات وبنحوها، كما يحافظ على أوزان الشّعر وصونها من الانكسار والفساد.

4- مفهوم الشّعر:

تعددت تعاريف الشعر عند العرب، وذلك بحسب العصور وثقافات المتناولين مفهوم الشعر، ولعل من أبرز تعاريفه قديما قول قدامة بن جعفر: "إنّه قول موزون مقفًّى يدل على معنى" [2]، وهذا التّعريف منقوص من أبرز خَصِيصَة في الشعر، وهي الخيال، الذي ظهر فيما بعد في تعاريف أخرى نلحظ ذلك، مثلا، عند خميس الورتاني في كتابه (الإيقاع في الشّعر العربيّ الحديث، خليل حاوي نموذجا)، حيث يرى أن الشّعر يقوم على الإيقاع والخيال[3].

5- موسيقى الشّعر :

تقوم الموسيقى على التكامل بين الأصوات لتشكّل نغمات تحدث طربا في المتلقّي، إنْ فرحاً وإنْ حزنًا، وأما موسيقى الشّعر فتظهر في تلك الأنغام المختلفة في إنشاد الشّعر الذي يهتم به علم العروض، "وإذا جاز أن يُغتفر لغير متخصص ألا يُقيم وزن الشعر وألا يقرأه قراءة صحيحة، فإن ذلك لا يمكن أن يُغتفر مطلقاً للمتخصص"[4]، وقد سلف القول بأن علم العروض هو علم موسيقى الشّعر، حيث الجانب الصوتي هو الجامع بين العلمين[5]، إذ تخرج مقاطع اللحن الموسيقيِّ والوزن الشّعريِّ منسجمة في الجهاز الصوتي عند الإنسان، فلا

---

[1] فاطمي أبو سلهام، علم العروض، تحقيق: عمير سيد علي، منشورات الشهاب، عمار قرفي، باتنة، الجزائر، 1996، ص: 10.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط)، (د،ت)، ص: 64.

[3] خميس الورثاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج 1، دار الحوار، سورية، اللاذقية، ط1، 2005، ص :9

[4] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د. ط) 1989، ص: 12.

[5] م، ن، ص: 12، 13.

يشعر المرء مع خروج هذه المقاطع بأي صعوبة كانت، وإذا شَعُر بذلك فهذا يعني أن ثمّة خللا في طبيعة النّظام الصّوتي أو في نطقه[1]، ومن الشّواهد على العلاقة الوطيدة بين وزن الشّعر واللّحن الموسيقيِّ قول الشاعر (حسّان بن ثابت) على البسيط:

تَغَنَّ في كُلِّ شِعرٍ أَنتَ قائِلُهُ إِنَّ الغِناءَ لِهَذا الشِعرَ مِضمارُ

6 – مصادر العروض ومراجعه :

لعلم العروض مصادر ومراجع كثيرة ، ومنها : (كتاب العروض) للخليل بن أحمد الفراهيدي، و(كتاب العروض) و(كتاب القافية) للأخفش الأوسط (سعيد بن مسعدة)، وغير ذلك كثير، ومن المراجع الحديثة (المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي) لموسى نويوات، و(علم العروض والقافية) لعبد العزيز عتيق، و(البناء العروضيّ للقصيدة العربيّة) لمحمد حماسة عبد اللطيف. والحقيقة أن عَدَّ مصادر ومراجع علم العروض عند العرب قد يستحيل لكثرتها وتنوعها.

[1] صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري ، شركة الأيام، العناصر، الجزائر، ط1، 1987، ص: 28.

الدّرس الثّاني: تعريفات

1- تعريف القصيدة: القصيدةُ لغةً من الفعل قصَدَ أي أن الشاعر قال هذه الأبيات قاصِدًا نظمها على بحر من بحور الشّعر معلوم، أو أنها من الفعل قصد أي قسم بيت الشّعر إلى شطرين متساويين الأول هو الصّدر والثّاني هو العجز، وقد أجمع أهل الشّعر على أن القصيدة سبعة أبيات فما فوق ودونها جاؤوا بأسماء أخرى.

2- تعريف الأرجوزة: نظم سيق على بحر الرجز، وتكثر أراجيز العرب في نظم العلوم وقواعد اللّسان العربي، ورواية التواريخ وما إلى ذلك من المعارف وقد تأتي الأرجوزة في قول الشّعر.

3- تعريف المعلّقة: قصيدة طويلة ظهرت لدى شعراء العرب في الجاهليّة، وهي عند نقاد الشّعر إما سبع وإما عشر وتمتاز بقوة الصّوغ وروعة البيان وعذوبة الوزن، وهي مصنفة من من أجود شعر العرب، وأولاها معلقة امرئ القيس (قفا نبك)، ويرى النّقاد أنها سميت بالمعلقات إما لأنها كانت في مواسم أسواق الشّعر تكتب بماء الذّهب وتعلّق في الجاهلية، على أسوار الكعبة ليقرأها الناس أو أن تعليقها مجازي على قلوب محبيها لنفاستها.

4- تعريف الحوليّة: الحوليّة وجمعها حوليّات، هي في الشّعر قصيدة طويلة تنجز في حول كامل (أي سنة)، يظلُّ الشّاعر يمتّنها ويدقّق في معانيها طيلة حول كامل، وقد اشتهر بين شعراء الحوليّات زهير بن أبي سلمى.

5- تعريف الملحمة: الملحمة وجمعها الملاحم نوع من الشّعر موضوعه وصف التلاحم بين الجيوش المتحاربة بين الأمم، وتطول الملاحم فتصل إلى آلاف الأبيات، إذ عرفت الملاحم قديما بين أمم كثيرة من الهنود والفرس واليونان والرّومان.

فهناك شاهنامة الفرس، وإلياذة وأوديسة اليونان وإنيادة الرومان ...وغير ذلك كثير، ولا توجد عند العرب ملاحم لأن شعرها غنائي وجداني ولا يقوم على الأحداث وتمثيلها كماهو حال، مثلا، اليونان والرومان.

6- تعريف النّقيضة: النّقيضة وجمعها النّقائض، وهي من الفعل نقض بمعنى هدم وأفسد البناء، مثلا، وهي في الشّعر قصائدُ يقولها الشّعراء الخصوم كلٌ يهدم ما قاله الآخر، وتتحد النقائض في الموضوع وفي البحر وفي الرّوي وحتى في الكلمات، كأن تأتي قصيدة الشّاعر في الفخر فيعمد الشاعر خصُمة إلى تكذيب ما جاء فيها محاولا نقض أي هدم ما ذهب إليه الشاعر الأول، وقد عرف في الشعر العربي، وخاصة في العصر الأموي، هذا اللون تحت اسم (شعر النقائض)، وأصحابه بشعراء النقائض، وأبرزهم: جرير والأخطل والفرزدق، وأبرز موضوعات النقائض: الفخر والهجاء والمديح.

7- تعريف اليتيمة: اليتيمة أو اليتيم، فإذا أُنّثت كان ذلك باعتبار البيت الواحد قصيدةً، وإذا ذُكّرت باعتبار البيت واحداً دون سواه، وتمتاز اليتيمة بقوة السّبك وشدّة البيان وسلاسة الوزن وروعة الإخراج.

8- تعريف البيت: بيت الشّعر كلام منظوم تام المعنى يتألف من عدد معلوم من التّفعيلات وينتهي بقافية وروي، ويتكون البيت الشعري من قسمين، يسمى الأول صدرا ويسمى الثّاني عجزا، وهما مصراعا البيت، ويعرفان أيضا بالشّطرين، وبيت الشعر قائم على مجاز فيه مماثلة بين بيت الشَّعْر (الخيمة عند العرب)، وبيت الشِّعر، حيث أخذ من بيت الشَّعر أجزاء بأسمائها منه.

الدّرس الثّالث: الكتابة العروضيّة

1- القواعد اللّفظيّة والقواعد الخطيّة: هناك اختلاف واضح بين الكتابة الإملائيّة وبين الكتابة العروضيّة، فإذا كان الشّعر يّكتب كتابة إملائيّة تامة الشّكل، فإن وزنه لا يعرف إلا بالكتابة العروضيّة ، والقاعدة الذهبيّة للكتابة العروضيّة، هي: ما يُنطقُ يُكتبُ كتابة عروضية وما لا يّنطق في الكتابة الإملائية لا يُكتب كتابة عروضيّة[1]، فإذا كانت الكتابة الإملائيّة خطيّةً ، فإن الكتابة العروضيّة لفظيّة، والانتقال من الكتابة الإملائيّة التّامة الشّكل إلى الكتابة العروضيّة العامة الضبط يقتضي أولا زيادة حروف في الكتابة العروضيّة لم تكن موجودة في الكتابة الإملائيّة، كما يقتضي، ثانيا، حذف حروف كانت موجودة في الكتابة الإملائيّة ولم تعد في الكتابة العروضيّة.

1-حروف الزيادة في الكتابة العروضية بوصفها كتابة لفظية، هي:

تزاد في الكّتابة العروضية سبعة أحرف، هي:

أ- إذا كان الحرف مشدّداً فُكَّ التّشديد ورُسم الحرف المشدّد مرتين يكون في الأولى ساكنا وفي الثّانية متحركا مثل: (شدَّ : شدْدَ).

ب- إذا كان الحرف في الكتابة الإملائية محدودا فُكَّ المدُّ ورُسم ذلك الحرف مرّتين ويكون في هذه الحالة عكس الشدّ، فالأول منه متحرك والثّاني ساكنٌ مثل: (آدم - أَأْدم).

ج- وإذ كان الحرف منونًا في الكتابة الإملائية كتب التنوين نونا ساكنة، مثل: (جبلٌ: جبلن).

---

[1] أحمد بن مضاء القرطبي، كتاب العروض، تح. أبومدين شعيب قياو الأزهري الطوبوي، دار الأمان، المملكة المغربية، ط1، 2017، ص: 37، 39.

صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م، س، ص: 29

عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، م، س، ص: 13 .

د- تزاد ألف في بعض أسماء الإشارة التي لم تظهر في الكتابة الإملائية، مثل: (هذا: هاذا)، (هذان: هاذان)، (هؤلاء: هاؤلاء)، و(ذلك: ذالك)، وكذلك تزاد ألف في لفظ الجلالة (الله: اللاه)، و(لكن: لاكن).

هـ- تزاد واو في بعض الأسماء كما في (داود: داوود)، و(طاوس:طاووس)، و(ناوس: ناووس).

و- تكتب حركة حرف الرّوي حرفا مجانسا لحركته، فإذا كانت ضمة أُشبعت وكُتبت عروضيا واوا ، وإذا كانت فتحة أُشبعت وكُتبت عروضيا ألفًا، وإذا كانت كسرةً أُشبعت وكتبت عروضيًا ياءً.

ز- إذا أُشبعت حركة هاء الضمير للمفرد المذكر الغائب كُتب حرفًا مجانسًا لحركته، فإذا كانت ضمة على الهاء مثل: (له، ومنه، وعنه)كتبت بالاشباع في الكتابة العروضية واوا فتصير هذه الألفاظ، (لهو، ومنهو، وعنهو)، أما إذا كانت حركة الضمير المفرد المذكر الغائب كسرةً، مثل: (به، وإليه، وفيه) فإنها عند الإشباع تكتب في الكتابة العروضية (بهي، وإليهي، وفيهي)، وهناك ملاحظة هامة هي أنه إذا كانت هاء الضمير المفرد المذكر الغائب مسبوقة بمتحرك وجب إشباعها.

أما إذا كانت مسبوقة بساكن مثل: (منه وفيه وإليه)، فيجوز للشاعر أن يشيعها أو لا يشيعها، مثل: (منه: منه أو منهو ، فيه: فيه أو فيهي، إليه: إليه أو إليهي)، وذلك بحسب ما يقتضية الوزن (الإيقاع) من إشباع أو عدم إشباع.

2- حروف الحذف في الكتابة العروضيّة بوصفها كتابةً لفظيّةً:

أ- تحذف همزة الوصل وهي التي يُتوصل بها إلى النطق بالحرف الساكن إذا كان قبلها متحركا ويكون ذلك في :

1- ماضي الأفعال الخماسية والسداسية المبدوءة بهمزة الوصل وفي أمرها ومصدرها، مثل: (انطلقَ، استغفرَ، انطلقْ، استغفرْ، انطلاق، استغفار)، فألف الوصل في هذه الكلمات وفي أمثالها تحذف إن كان قبلها متحركا عند الكتابة العروضية وتكون عند الكتابة العروضية، هكذا: (فَنْطلقَ، فَستغفرَ، فَنطلقْ، فَستغفرْ، فنْطلاقٌ ، فَسْتِغْفَارُ).

2- الأسماء العشرة المسموعة، وهي: اسم، ابن، ابنة، ابنم ، امرؤٌ، امرأة، اثنان، اثنتان، ايمن المختصة بالقسم، است.

3- أمرِ الفعل الثلاثي الساكن ثاني مضارعه، مثل: (فاسمع ، واكتب، واقرأ) فإنها عروضيا، هكذا: (فَسْمَع، وكْتب وقْرأ).

4- ألفِ الوصل من ألف التعريف، فإذا كانت (ال) قمرية كما في القمر والورد أُكتُفي بحذف الألف فقط في الكتابة العروضية مع إبقاء اللام ساكنة، مثل: (طلع القمر، وتفتّح الورد) فتكتب عروضيا هكذا: (طلع لْقمر، وتفتّح لْورد).

وأما إذا كانت (ال) التعريف شمسية كما في: الشمس والنهر، فإنها ألفها تحذف أيضا وتقلب لامها بعدها حرفاً من جنس الحرف الأول في الاسم الذي دخلت عليه (ال) التعريف الشمسية، فجمل مثل: (تشرق الشمس، ويفيض النهر)، فإنها تكتب عروضا، هكذا:(تُشْرق شْشَمس، ويفيض نْنَهر).

ب- تحذف واو عمرٍ في حالة النصب وتثبت في حالتي الرفع والكسر.

جـ- تحذف الياء والألف من أواخر حروف الجر المعتلة، وهي:(في، وإلى، وعلى) عندما يليها ساكن فالملفوظات، مثل: (في البيت، وإلى الجامعة، وعلى الجبل) تكتب عروضيا كما يلي:(فِلْبيت، ولِلْجامعة ، وعَلَلْجبل)، ولا تحذف الياء، والألف من هذه الحروف إذا وليها متحرك، مثل: (في بَيْت، وإلى جامعة، وعلى جبل).

– تحذف ياء المنقوص، وألف المقصور غير المنونين عندما يليهما ساكن، مثل: (المحامي القدير، والنادي الكبير، والفتى الغريب، والندى الرطب)، وجميعها تكتب عروضيا كما يلي: (المحاملْقدير، والنادلْكبير والفتلْغريب، والندرْرطب).

3 – تقطيع الشعر العربي :

التّقطيع – اصطلاحا – ويسمى التّفعيل : تجزئة البيت وتحليله بمقدار معلوم لكل بحر من التّفاعيل أو الأجزاء التي يوزن بها بعد معرفة البيت من أي بحر هو على وجه الإجمال.

ويحصل تقطيع البيت الشّعري بتحديد مقاطعه العروضية، وذلك بمقابلة المتحرك من الكلمة بالمتحرك من الميزان، والمتحرك إما أن يكون مكسورا أو مضموما أو مفتوحاً، وبمقابلة السّاكن من الكلمة بالسّاكن من الميزان، سواء أكان السّكون حيا أم ميتا، أو كان الحرف المتحرك أو السّاكن ظاءً أم طاءً أم ضادًا أم صادا... والذي يوزن ويدخل في التّقطيع من حروف الهجاء كل ما نُطق به وأُدرك بالسمع ولو لم يُرسم في الكتابة الإملائية كالتنوين والمدّ والإدغام، فالحرف المنوّن والممدود أولهما متحرك وثانيهما ساكن، وأما المشدّد والمدغم، فعكسهما أوله ساكن وثانية متحرك مثل: (شدَّ = شدْدَ). والذي لا يوزن ولا يقطع من الحروف كل ما لا ينطق به وإن رسم في الكتابة الإملائية، مثل: ألف الوصل[1] إذا سبقه متحرك.

ونافلة القول في هذا الباب أن تقطيع الوزن الشّعري (الإيقاع) يُدرك بالسّماع، ويستحيل إدراكه بالبصر، ولهذا فإن تقطيع البيت الشّعري على السّبورة بالطّباشير هو قتل لوزن الشعر العربي، وإنما طريقة السماع فقط، لأن إلايقاع حركة صوتية تعتمد على الأذن لا على العين، وذلك أن الصوت لا يُرى وإنما يُسمع.

[1] موسى نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط4، 1983، ص: 59.

أ- الرّموز العروضيّة :

تختلف الكتابة الإملائيّة عن الكتابة العروضيّة حيث الكتابة العروضيّة قائمة على ما يُنطق ويُسمع يُكتب، وما يُكتب في الإملائيّة ولا يُسمع يُهمل أي لا يُكتب. وقد ظهرت أنماط من الكتابة الرّمزيّة للحروف العروضيّة، ولعل أشهرها اليوم هي أن نرمز للحرف المتحرك بخطيط مائل إلى جهة اليمين (/)، وأما الحرف الساكن فيرمز له بدويرة(0)[1].

ب- المقاطع العروضية :

تعتمد الكتابة العروضيّة على المقاطع العروضيّة ولا يُعتدُّ فيها بالحروف المتحركة أو الساكنة، والمقاطع العروضيّة كما حددها الخليل، هي:

أ- السّبب الخفيف، يتكون من حرفين أولهما متحرك وثانيهما ساكن، مثل: (لَمْ : /0 ، بَلْ: /0، عَنْ: /0 ، قَدْ : /0).

ب- السّبب الثّقيل يتكون من حرفين متحركين، مثل: (بِكَ : // ، لَكَ : //).

جـ - الوتد المجموع: يتكون من ثلاثة أحرف الأول والثّاني منه متحركان، والثّالث ساكن، مثل (على: //0 ، إلى: //0 ، جرى: //0).

د - الوتد المفروقء يتكون من ثلاثة أحرف أولها وثالثها متحركان، وثانيهما ساكن ، مثل (حيْث: /0/، قام: /0/، سوْف: /0/).

---

[1] أحمد بن مضاء القرطبي، كتاب العروض، تح. أبومدين شعيب قياو الأزهري الطوبوي، م، س، ص: 35، 36.
سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1993، ص: 22، 23.
عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، م، س، ص: 23، 24.
فاطمي أبو سلهام، علم العروض، م، س، ص: 13.

هـ – الفاصلة الصغرى: تتكون من أربعة أحرف الثلاثة الأولى منها متحركة والرابع ساكن، مثل:(لَعِبَتْ ///0 ، جَبَلٌ: ///0).

الفاصلة الكبرى: تتكون من خمسة أحرف الأربعة الأولى منها متحركة والخامس ساكن، مثل: (غَمَرَنا: ////0، شَجَرَةٌ: ////0).

وهناك ملاحظة لا بد منها، وهي أنه يمكن أن نتعامل في التّحليل العروضي مع المقاطع العروضيّة الأربعة الأولى فقط، دون اعتبار للفاصلة الصغرى والفاصلة الكبرى، لأن الفاصلة الصغرى تتألف من سبب ثقيل وسبب خفيف (//+ /0). وأما الفاصلة الكبرى فإنها تتألف في الظاهر، من سبب ثقيل ووتد مجموع (//+//0)[1].

جـ– التّفاعيل العروضيّة:

التّفاعيل (التّفعيلات) هي أجزاء البحور الستّة عشر، وهي عشرٌ: اثنتان خماسيتان وثمان سباعية، وهي تتكون من المقاطع العروضيّة بترتيبات مختلفة. وأما الخماسيتان، فهما: (فعولن، فاعلن) وأما السّباعيّة، فهي: (مفاعيلن، مستفعلن، فاعلاتن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات، فاع/لاتن، مستفع/لن) .

وتنقسم التّفعيلات إلى قسمين: أصول وفروع، فالأصول أربعة : وهي كل تفعيلة بدأت بوتد مجموعاً كان أو مفروقا، ومنها تُستخرج التفعيلات الفروع، والأصول هي: (فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، فاع/ لاتن).

[1] أحمد بن مضاء القرطبي، كتاب العروض، تح. أبومدين شعيب قياو الأزهري الطوبوي، م، س، ص:36.
عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، م، س، ص:18، 19.
صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م، س، ص: 33، 34.

والتفعيلات الفروع تبدأ بسبب خفيف أو ثقيل، وهي ست: (فاعلن، مستفعلن، فاعلاتن، متفاعلن، مفعولات، مستفع/لن)[1].

[1] أحمد بن مضاء القرطبي، كتاب العروض، تح. أبومدين شعيب قياو الأزهري الطوبوي، م، س، ص: 40- 44.
موسى نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، م، س، ص: 22.

الدّرس الرّابع: بناء البيت

1- تعريف البيت الشّعري: سمي السطر في الشعر بالبيت الشعري لمشابهة كبيرة أقامها الخليل في بنائه بيت الشَّعر (الخيمة)، وهو كلام منظوم تام المعنى يجري على بحر من بحور الشعر العربي ويتألف البيت الشعري من تفعيلات معلومةٍ، وينتهي بقافية، ويتكون من قسمين: يسمى الأول صدرا ،والثاني عجزا، وهما مصراعا بيت الشِّعر مثل مصراعي بيت الشَّعر (الخيمة)، ويتألف كل بيت من الشعر من مكونات هي :

أ- العروض: آخر تفعيلة في الصدر.

ب— الضرب: آخر تفعيلة في العجز.

ج - الحشو: وهو ما دون العروض والضرب من البيت.

2- أنواع البيت الشعري:

أ- البيت التّام: هوما استوفى جميع تفعيلاته كاملة، وكان حكم العلل والزّحافات واحدا في جميع تفاعليه: حشوا وعروضا وضربا، مثل قول عشرة العبسي:

وإذا صَحوتُ فما أقصر عن ندىً وكما عَلِمْتي شمائلي وتكرُّمِي

ولا يكون البيت التام إلا في الكامل الصحيح والرّجز الصحيح[1].

ب - البيت الوافي: هو مثل التّام في استيفاء تفعيلاته إلا أن حكم العلل والزحافات يختلف في عروضه أو ضربه عنه في حشوه.

جـ- البيت المجزوء: ما حُذف منه آخر تفعيلة من الصدر وآخر تفعيلة من العجز، فإذا كان مسدس التفعيلات أصلا أصبح مربّعها اثنتين في الصدر ومثلهما في العجز.

[1] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص: 17.

د- البيت المشطور: ما حذف شطره أي نصف أجزائه ويُعد شطره الباقي بيتا عروضه ضربه، ولا يستعمل المشتطور إلا في الرّجز و السّريع.

هـ - البيت المنهوك: وهو الذي حذف ثلثاه وبقي ثله فقط، وهذا الثلث الباقي يعد بيتا عروضه ضربه ولا يكون المنهوك إلا في الرّجز.

و- البيت المصرّع: هو البيت الذي غُيّرت عروضة لتُلحق في نظام حركتها بنظام حركة ضربه وزنا وقافية، ويكون التغيير إما بزيادة وإما بنقصان، فبالزيادة مثل قول امرئ القيس:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَعِرفانِ وَرَسمٍ عَفَت آياتُهُ مُنذُ أَزمانِ

فالبيت من الطويل وعروضه مقبوضة (مفاعلن) إلا أن الشاعر جاء بها دون قبض (وعرفان) بزيادة الخامس الساكن فأصبحت (مفاعيلن)، وجاءت العروض موافقة للضرب(ذُ أزمان) وهو الضرب الأول من الطويل.

أما التّصريع بنقصٍ فمثاله المتنبي:

لَيَاليّ بَعْدَ الظّاعِنِينَ شُكُولُ طِوالٌ وَلَيْلُ العاشِقينَ طَويلُ

فبيت المتنبي، أيضا، من الطويل وعروضه أصلا (مفاعلن)، مقبوضة وجوبا إلا أن الشاعر جاء بها ناقصة (شكولُ) حيث أصابها الحذف وهو اسقاط السبب الخفيف من (مفاعيلن)، فأصبحت (فعولن): (شكول، طويل)، وذلك ليجعل من العروض (شكولُ) موافقة للضرب (طويلُ) التي هي على وزن (فعولن) وهو الضرب الثالث من الطويل.

ز- البيت المقفّى: وهو البيت الذي وافقت عروضه ضربه في الوزن والقافية من غير زيادة أو نقصان، مثل قول المتنبي:

عَواذِلُ ذاتِ الخالِ فيَّ حَواسِدُ وَإِنَّ ضَجيعَ الخَودِ مِنّي لَماجِدُ

فالبيت من الطويل وعروضه (حواسد: مفاعلن) وقد جاءت لتوافق ضربه وزنا وقافية (لماجد: مفاعلن) من غير تغيير لا بنقص ولا بزيادة.

- البيت المدوّر: وهو الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة أولها في آخر الصدر وآخرها في بداية العجز، مثل قول أبي العلاء المعرّي:

ليلتي هذه عروسٌ من الزّنـ ج عليها قلائدٌ مِن جمان

فكلمة (الزّنج) اشتركت بين الصدر والعجز.

الدّرس الخامس:

الزّحافات والعلل

أ- الزّحاف:

تغيير يصيب ثواني الأسباب فقط سواء أكان السبب خفيفا أم ثقيلا، فلا يدخل الزحاف على أول التّفعيلة ولا على ثالثها ولا على سادسها لأن أولها وثالثها وسادسها ليس ثاني السبب، فأما الأول فظاهر، وأما الثالث فهو إما أول سب أو وتدٍ أو ثالثُ وتدٍ، وأما السادس، فهو إما أول سبب أو ثاني وتدٍ.

والزحاف نوعان: مفرد ومركب.

وأما الزحاف المفرد فهو الذي يدخل على سبب واحد في التّفعيلة الواحدة وهو ثمانية أقسام:

1- الخبن: هو حذف ثاني التّفعيلة السّاكن، مثل: (فاعلن: فِعلن).

2- الإضمار: إسكان ثاني التّفعيلة المتحرك، مثل: (متفاعلن: مستفعلن).

3- الوقص: حذف ثاني التّفعيلة المتحركِ، مثل (متفاعلن: مفاعلن).

4 – الطيّ: حذف رابع التّفعيلة السّاكن، مثل: (مستفعِلن: مفتعلِن).

5 – القبض: حذف خامس التّفعيلة السّاكن، مثل: (مفاعيلن: مفاعلن).

6- العَصْب: إسكان خامس التّفعيلة المتحرك، مثل: (مفاعلتن: مفاعيلن).

7- العَقْل: حذف خامس التّفعيلة المتحرك، مثل: (مفاعلتن :مَفاعِلُن).

8- الكفّ: حذف سابع التّفعيلة السّاكن، مثل: (مفاعيلن مفاعيلُ).

- وأما الزحاف المركب، ويسمى المزدوجة (بكسر الواو) يدخل على سببين اثنين في تفعيلة واحدة.

وينقسم إلى أربعة أقسام هي:

1- الخبل : هو الخبن والطيّ، مثل (مستفعلن: فَعِلَتُن).

2- الخزل: وهو الإضمار والطيّ، مثل: (متفاعلن: مفتعلن) ولا يكون إلا الكامل.

3- الشّكل: وهو الخبن والكفّ ، مثل: (فاعلاتن: فَعِلات).

4- النّقص: وهو العَصْبُ والكفّ ولا يكون إلا لي الوافر، مثل: (مفاعلتن: مفاعلُ).

ب- العِلَّة:

العلّة تغيير يلحق الأسباب والأوتاد أو كليهما. وإذا عَرَض لزِمَ وقد لا يلزم ، ونعني باللزوم أن العلّة إذا ظهرت في العروض، مثلا، أو في الضرب لزمت جميع أعاريض أبيات القصيدة.

والعلّة قسمان: علة زيادة وعلة نقص.

أ- علّة الزّيادة: ثلاث وهي :

1- التّرفيل: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتدٌ مجموع في آخر البيت وتدخل على الكامل والخبب.

2 التّذييل: زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع وتدخل على الكامل والبسيط والخبب.

3- التّسبيغ: زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف.

ولا تدخل هذه العلل الثلاث إلا في الأضرب المجزوءة.

ب - علّة النّقص: قسمان لازمة وغير لازمة.

1- علة النقص اللازمة تسعٌ، وهي:

أ- الخذف: اسقاط سبب خفيف من آخر التّفعيلة، مثل اسقاط (لنْ) فتصير (فعولن).

ب- القطف: مجموع الحذف والعَصْب ويدخل على الوافر فقط حيث (مفاعلتن) تصير بهما معا (فعولن).

جـ- القَصْرُ: حذف ثاني السبب من آخر التفعيلة مع إسكان أوله، وذلك مثل حذف النون من (فاعلات) وإسكان التاء قبلها فتصير التّفعيلة (فاعلاتْ) بإسكان التاء ثم تنقل إلى (فاعلان).

د- حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله مثل حذف النون من (مستفعلن) ، وإسكان اللام قبلها فتصير (مفعولن).

هـ- الحذَذُ : حذف كل الوتد المجموع من آخر التّفعيلة في آخر البيت ولا يكون إلا في الكامل، حيث (متفاعلن) تصير (فعلن).

و- الصّلْمُ : حذف كل الوتد المفروق من آخر التفصيلية في آخر البيت، ولا يدخل إلا على بحر السّريع حيث تفعيلة (مفعولاتُ) تصير (فعلن).

ز- الكَشْف: حذف آخر الموقد المفروق من آخر التفعيلة في آخر البيت، مثل: حذف التاء من (مفعولات) فتصير (مفعولن).

حـ- الوقف: إسكان آخر الوتد المفروق من آخر التفعيلة به آخر البيت، مثل: إسكان التاء من (مفعولاتُ) فتصير (مفعولان) وهو خاص بالسريع والمنسرح.

ط – البتْرُ: هو مجموع القطع والحذف وذلك بدخول الحذف والقطع معا على (فاعلاتن) فتصير (فعْلُن)

2 – علل النقص غير اللازمة ثلاث، وهي :

أ– التشعيث: حذف أول الوتد المجموع أو ثانيه أي العين أو اللام من (فاعلاتن) في بحر الخفيف والمجتث فتصير (مفعولن) أو من (فاعلن) في الغيب فتصير (فِعْلن).

ب– الحذف: حذف السبب الخفيف من (فعولن) في آخر التفعيلة من آخر البيت فتصير (فَعَلْ) بسكون اللام .

جـ– الخَرْمُ:حذف حرفٍ من أول الأبحر المبدوءة بوتد مجموع من التفعيلات الآتية (فعولن) تصير (فعلن) و (مفاعيلن) تصير (مفعولن) و (مفاعلتن) تصير (متفعلن).

الدّرس السّادس: اصطلاحات

1- اصطلاحات:

أ- التّصريع : تغيير عروض البيت عما تستحقه لأجل موافقة ضربه بزيادة أو نقص.

1- التّصريع بالزّيادة: مثل قول امرئ القيس:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَعِرفانِ وَرَسمٍ عَفَت آياتُهُ مُنذُ أَزمانِ

فالبيت من الطّويل وعروضه يجب أن تكون مقبوضة (مفاعلن)، إلا أن الشّاعر جاء بها دون قبض (مفاعيلن) وذلك ليجعل من العروض (وعرفان: مفاعيلن) فتوافق ضرب الطّويل الأول (ذ أزمان) فجاءت العروض دون قبض مثل الضّرب (مفاعيلن).

2- التّصريع بالنقّص مثل قول المتنبي :

لَيَاليّ بَعْدَ الظّاعِنِينَ شُكُولُ طِوالٌ وَلَيْلُ العاشِقينَ طَويلُ

فالبيت من الطّويل وعروضه يجب أن تكون مقبوضة (مفاعلن) إلا أن الشّاعر جاء بها ناقصة وهي (شكول) على وزن (فعولن) وذلك ليجعل من العروض توافق الضّرب (طويل) على وزن (فعولن) وهذا الضّرب هو الثّالث من الطّويل.

ب- التّجميع: وهو أن يكون الصّدر متهيئا للتّصريع بقافية معينة، فيأتي عجز البيت بقافية على خلاف قافية الصّدر، مثل قول جميل بثينة وهو من الكامل:

أَبُثَينَ إِنَّكِ قَد مَلِكتِ فَأَسجِحي وَخُذي بِحَظِّكِ مِن كَريمٍ واصِلِ

فتهيأت قافية الصدر على الحاء إلا أن الشاعر صرفها إلى اللام[1] .

[1] الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص: 159.

جـ – التّدوير: هو اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة فيكون جزؤها الأول في نهاية الصّدر، وجزؤها الثاني في بداية العجز، مثل قول أبي العلاء المعري:

ليلتي هذه عروس من الزّنـــــــــــــــــــ ـــــــــــج عليها قلائدٌ من جمان

فكلمة الزنج اشتركت بين الشّطرين ويرمز للمدور عادة بالحرف (م).

د– البحور الشّعرية: هي الأوزان (الإيقاعات) التي نظم بها العرب أشعارهم ومفردها بحر. ويسمى الوزن بحرا لأنه يُوزن به ما لا يتناهى من أبيات الشعر، فأُشْبِه بالبحر الذي لا يتناهى بما يُغْترف منه.

هـ – الدّوائر العروضيّة: الدائرة العروضيّة اصطلاح أطلقه (الخليل بن أحمد) على تصوّر ذهني مجردٍ يشبه الدّائرة الهندسيّة في الرّياضيات، وقد وزّع الخليل على محيط هذه الدّائرة الذّهنية المقاطع العروضيّة لشطر بيت الشّعر، وعليه فإذا كان بيت الشّعر مكونا من شطرين صدر وعجز، فإن الدّائرة تتكون من شطر واحد منه، إذ يتألف من أسباب وأوتاد معلومة. وما أشبه الدّائرة العروضيّة بالدّائرة الهندسيّة، فإذا كانت أي نقطة على محيط الدائرة الهندسيّة تعتبر نقطة بدء نسير منها لنعود إليها، فكذلك الحال بالنسبة إلى الدّائرة العروضيّة، بمعنى أنه يمكن البدء من مقطع عروضي معين من مقاطعها الموزعة على محيطها للحصول على بحر معينٍ، حيث إن كل بداية مقطع عروضي من مقاطع الدائرة هو بداية بحر من بحورها، وبمواصلة الانتقال في تفكيكها من مقطع إلى آخر نحصل على جميع بحورها التي جمعها الخليل فيها، وقد جعل الخليل بحور الشعر العربي الستّة عشرة في خمس دوائر عروضية كل دائرة لها اسمها الاصطلاحي، وهي كما يلي:

1– دائرة المختلف: وتشتمل على ثلاثة أبحر، هي: الطويل والمديد والبسيط.

2 – دائرة المؤتلف: وتشتمل على بحرين، هما: الوافر والكامل.

3- دائرة المشتبه: وتشتمل على ثلاثة أبحر، هي: الهزج والرمز والرمل.

4- دائرة المجتلب: وتشتمل على ستة أبحر، هي: السريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع والمقضب، والمجتث.

5- دائرة المتفق: وتشتمل على بحرين، هما: المتقارب والخبب[1].

ولما كان البحر يتألف من تفعيلات والتفعيلة تتكون من مقاطع عروضية هي أسباب وأوتاد، فإن الدائرة العروضية، على هذا الأساس، تتكون هي أيضا من أسباب وأوتاد بوضع خاصٍ.

فالدائرة العروضية إذن تشتمل على أسباب وأوتاد خاصة أي على تفعيلات خاصة هي تفعيلات بحر بعينه .

فإذا افترضنا أن محيط الدائرة يتركب من هذه التفعيلات وبدأنا من أول مقطع مع البحر فإننا نحصل على هذا البحر بعينه، فإذا تجاوزنا المقطع الأول وبدأنا بالفك من بداية المقطع العروضيّ الثاني على محيط تلك الدائرة فإننا نحصل على بحر آخر، وهكذا نستمر في فكّ الدائرة حتى نأتيَ على جميع مقاطعها العروضيّة، فنصل إلى المقطع الأول الذي بدأنا منه فكّها حيث يُعطي فكها عددا معلومًا من البحور الشعريّة التي جمعها فيها الخليل بن أحمد .

هذا بالنسبة إلى البحور المستعملة من الدّوائر الخمس، إلا أن هناك أبحرا مهملة كما سمّاها الخليل تظهر في دوائر وتختفي في أخرى وعددها ستّة، وهي:

أولا: المستطيل والممتدّ من دائرة المختلف والمتوفّر من دائرة المؤتلف، أما دائرة المشتبه فتخلو من أي بحر مهمل، وأما دائرة المجتلب فيظهر من فكّها ثلاثة أبحر مهملة هي على الترتيب:

[1] أحمد بن مضاء القرطبي، كتاب العروض، تح. أبومدين شعيب قياو الأزهري الطوبوي، م، س، ص: 45- 174.
عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، م، س، ص: 189، 190.

المتّئد والمنسرد والمطّرد، وأما الدّائرة الخامسة، وهي المتفق، فتخلو هي الأخرى من أي بحر مهمل.

وهكذا، فإن مجموع البحور التي يظهرها فكّ الداوئر الخمس اثنان وعشرون بحرا بين مستعمل ومهمل.

الدّرس السّابع:

مفاتيح البحور، وخصائص بحور الشّـــعر، والبحـــور فـــي شـــعر التّفعيلة

أ- مفاتيح البحور:

اعتمد العروضيّون مفاتيح شعرية عديدة يستطيع الدارس بها أن يتذكّر دائما، أو أن يعرف أوزان البحور وانتماء كل بيت شعريّ إلى بحر معيّن، ولكن أفضل هذه المفاتيح الشّعرية على الإطلاق، هي مفاتيح (صفيّ الديّن الحِليّ)، وهي كما يلي ترتيبا على تفكيك الدّوائر العروضيّة من دائرة المختلف إلى دائرة المتّفق، حيث جعل شطر المفتاح الأول نَظْمٌ على البحر وشطره الثاني مركب من تفعيلات ذلك البحر.

1- مفتاح بحر الطويل:

طَويلٌ لَهُ دونَ البُحورِ فَضائِلُ فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِيلُن

2 - مفتاح بحر المديد:

لَمَديدِ الشِعرِ عِندي صِفاتٌ فاعِلاتُن فاعِلُن فاعِلاتُن

-3 مفتاح بحر البسيط:

إنَّ البَسيطَ لَدَيهِ يُبسَطُ الأَمَلُ مُستَفعِلُن فاعِلُن مُستَفعِلُن فَاعِلُن

4- مفتاح بحر الوافر:

بُحورُ الشِعرِ وافِرُها جَميلٌ مُفاعَلَتُن مُفاعَلَتُن مُفاعَلَتُن

5- مفتاح بحر الكامل :

كَمُلَ الجَمالُ مِنَ البُحورِ الكامِلُ مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن

6- مفتاح بحر الهزَج:

عَلى الأَهزاجِ تَسهيلُ مَفاعيلُن مَفاعيلُن مَفاعيلُن

7- مفتاح بحر الرجز:

في أَبحُرِ الأَرجازِ بَحرٌ يَسهُلُ مُستَفعِلُن مُستَفعِلُن مُستَفعِلُن

8- مفتاح بحر الرمل:

رَمَلُ الأَبحُرِ تَرويهِ الثِقاتُ فاعِلاتُن فاعِلاتُن فاعِلاتُن

9- مفتاح بحر السريع

بَحرٌ سَريعٌ ما لَهُ ساحِلٌ مُستَفعِلُن مُستَفعِلُن مفعولاتُ

10- مفتاح بحر المنسرح :

مُنسَرِحٌ فيهِ يُضرَبُ المَثَلُ مُستَفعِلُن مفعولاتُ مُستَفعِلُن

11- مفتاح بحر الخفيف:

يا خَفيفاً خَفَّت بِهِ الحَرَكاتُ فاعِلاتُن مُستَفعِ/لُن فاعِلاتُن

12- مفتاح بحر المضارع :

تُعَدُّ المِضارِعاتُ مَفاعيلُن فاعِ/لاتُن

13-مفتاح الحر المقتضب:

اِقتَضِب كَما سَأَلوا مفعولات مستفعلن مستفعلن

14 - مفتاح بحر المجتث:

إِن جُثَّتِ الحَرَكاتُ مُستَفعِ/لُن فاعِلاتُن فاعِلاتُن

15 - مفتاح بحر المتقارب:

عَنِ المتقارِبِ قالَ الخَليلُ فَعولُن فَعولُن فَعولُن فَعولُن

16 - مفتاح بحر الخبب (المحدث):

حَرَكاتُ المحدَثِ تَنتَقِلُ فَاعِلُن فاَعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن

ب – خصائص بحور الشّعر:

بحور الشّعر أو إيقاعاته تنشأ عادة من تفاعل الشّاعر بموضوعه، وهي ذات مظهرين اثنين: وجدانيّ يصدر عن وجدان الإنسان ومنه الشّاعر، ومُجسّد في مظهر ماديّ ما قد يكون في الحركة الصّوتية مع الموسيقى أوفي الحركة البدنية مع الرقص أو في الحركة اللسانية مع الشّعر، وتظهر خصائص بحور الشّعر متلبّسة بأحوال الشّاعر أو المتلقي، أيضا، من حزن وفرح وكاتبة وحبور وضيق ويُسر وغضب واطمئنان...

كما تظهر خصائص بحور الشّعر من قدرتها على تشكيل العوالم الحسّية والمتخيّلة. وعلى العموم فإنّ خصائص بحور الشّعر هي من خصائص النّفس البشرية في أحوالها الكثيرة، وقد أشار إلى ذلك سليمان البستاني في مقدمته الضخمة لملحمة الإليادة لهوميروس، حيث ربط كل بحر من بحور الشّعر بحالة وجدانيّة خاصة[1].

جـ- البحور في شعر التّفعيلة :

التّسمية المناسبة للشّعر العربيّ القائم على تفعيلة واحدة دون اعتماده على البيت الشّعري هي: شعر التفعيلة، إذ رفض الكثير من علماء إيقاع الشّعر العربي تسمية دخيلة في الثّقافة العربيّة، وهي: الشّعر الحر.

[1] علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1993، 99- 170.

فمم تحرر الشّعر العربّي حتى يسمى بالشّعر الحر ؟! إن خروج الشّعر العربيّ من فلسفة البيت إلى فلسفة التّفعيلة ظل محافظا على ظوابط إيقاعية (وزنية) لابد منها كي يكون فنّا، والفنّ هو انضباط بأصول معلومة ومنها التّفعيلة في شعر التّفعيلة .

وأول من أطلق شعر التّفعيلة على هذا اللّون الجديد في الشّعر العربيّ، والذي ظهر مع بدر شاكر السّياب ونازك الملائكة هو صلاح عبد الصبور في كتابه (حياتي في الشّعر). وأما الجري وراء جملة قالها الشّاعر الإنجليزي توماس إليوت وتَرجمتُها بالعربية بالشّعر الحر، هو جري وراء السّراب وتقليد أعمى لاقيمة له، وهو نفسه رفض أن يكون قد جعل من ملفوظه (الشّعر الحر) اصطلاحا من اصطلاحات النّقد الجديد.

وأما شعر التفعيلة عند العرب فيقوم على تفعيلة واحدة تتكرر في القصيدة إلى نهايتها، حيث ترى نازك الملائكة أن شعر التّفعيلة يقوم على تفعيلات البحور الصّافية ، مثل تفعيلة الوافر (مفاعلتن)، وتفعيلة الكامل (متفاعلن)، وتفعيلة الرجز (مستفعلن) ، وتفعيلة الهَزَج (مفاعيلن)، وتفعيلة الرّمل (فاعلات)، وتفعيلة المتقارب (فعولن) وتفعيلة الخبب (فاعلن) .

وأما البحور المركبة (المزجية) كالطويل والبسيط، مثلا، فإنها، في رأيها، لا تصلح أن ينظم عليها شعر التّفعيلة.

وهل هناك بحور صافية وبحور مزجيّة كما تدعي نازك الملائكة وغيرها من العروضيين العرب ؟!.

إذا كان علم العروض يزعم ذلك ، فإن علم الإيقاع كما بلوره العلاّمة التّونسي المرحوم (محمد العياشي) في كتابه المتميز بعلميّته (نظرية إيقاع الشعر العربي) يبطل هذا الزّعم بالدّليل العلميّ القاطع، ويرى أن علم العروض قد جنى جناية عظمى على إيقاع الشعر العربي. وعليه فإن ميلاد علم الإيقاع يقتضي موت علم العروض. وهذا أمر وجب إدراجه في التعليم الثانوي والجامعي بالجامعة العربية، ومنها الجامعة الجزائرية من أجل لحاق الطالب العربي

بمستجدات البحث العلمي في هذا الخصوص، وبذلك تدخل في مرحلة جديدة تتجاوز فيها مخرجات علم العروض نحو بديل جذري في فهم الإيقاع، بها تؤسس علم إيقاع الشّعر العربيّ.

الدّرس الثّامن:

بحور دائرة المختلف

1- بحر الطّويل:

سبق الحديث عن أننا لا نتعامل في بحور الشّعر إلا مع الأسباب والأوتاد دون الحروف المتحركة والسّاكنة، وبناء على ذلك فإننا إذا جئنا لنقف على صور البحور الشعرية، فإننا نتعامل كذلك مع تفعيلاته في الصّدر وفي العجز وذلك من خلال أوتادها وأسبابها .

فبحر الطّويل مثمَّن التّفعيلات أربعٌ خماسيّة تتألف كل واحدة من وتد مجموع وسبب خفيف (فعولن)، ومن أربع سباعية كل واحدة تتكون من وتد مجموع وسببين خفيفين (مفاعيلن)، والخماسيّة مقدمة على السباعيّة وكلتاهما أصل كونها تبدئ بوتد مجموع، وأما تفعيلات الطّويل، فهي بحسب النّموذج الدّائري: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن.

وما يلاحظ أن عروض الطّويل تأتي في الواقع الشّعري مقبوضة وجوبا (مفاعلن) بخلاف نموذج البحر في دائرته إذ تأتي صحيحة (مفاعيلن).

ولبحر الطّويل عروض واحدة مقبوضة وجوبا كما سبق القول (مفاعلن)، وله ثلاثة أضرب:

الأول: صحيح (مفاعيلن)

والثاني: مقبوض (مفاعلن)

والثالث: محذوف (فعولن)

أ- الضرب الأول، مثل قول إبراهيم بن هرمة:

أَفاطِمَ إِنَّ النأيَ يُسلي ذَوي الهَوى ونأيك عني زاد قلبي بكم وجدا

فضرب البيت هو (بكم وجدا ⟵ مفاعيلن).

ب – الضرب الثاني: مثل قول المتنبي:

عَواذِلُ ذاتِ الخالِ فِيَّ حَواسِدُ وَإِنَّ ضَجيعَ الخَودِ مِنّي لَماجِدُ

فضرب البيت هو (لماجد ← مفاعلن).

جـ – الضرب الثالث: مثل قول المتنبي :

لَيَاليّ بَعْدَ الظّاعِنِينَ شُكُولُ طِوالٌ وَلَيْلُ العاشِقينَ طَويلُ

فضرب البيت (طويل ← فعولن)

– تطبيق على صور بحر الطويل: حلل الأبيات تحليلا عروضيا تاما:

أ– جمعت فنون العلم أبغي بها العلا فقصَّر بي عما سموتُ به القِلُّ

ب– ومن آفة الكذّاب نسيان كذبه وتلقاه ذا حفظ إذا كان صادقاً

جـ – أُضاحِكُ ضيفي قبلَ إنزال رَحْلِه ويُخْصِبُ عِندي والمكان جَديبُ

2– بحر المديد :

بحر المديد مثمّن التّفعيلات بحسب نموذجه الدائريّ، مسدّس بحسب الاستعمال (الواقع الشعريّ)، مبدوء بسباعيّة (فاعلاتن) تتكرر فيه أربع مرات ثم خماسيته (فاعلن) تتكرر فيه بحسب الاستعمال مرتين اثنتين فقط.

لبحر المديد ثلاث أعاريض وستة أضرب موزّعة على أعاريضه كما يلي:

أ– العروض الأولى صحيحة (فاعلاتن) ولها ضرب واحد صحيح مثلها.

ب– العروض الثانية محذوفة (فاعلن) ولها ثلاثة أضرب :

- الأول مقصور (فاعلان).

- والثاني محذوف مثلها.

- والثالث أبتر (فَعْلن) .

جـ - والعروض الثالثة محذوفة مخبونة (فعلن) ولها ضربان:

الأول محذوف مخبون مثلها (فَعلن).

والثاني أبير (فِعْلن).

أ- الضرب الأول: قال بعضهم:

لا أذوقُ النَّومَ إلا غِرارا مِثلَ حَسْوِ الطَّيرِ ماءَ الثِّمادِ

فضرب البيت هو (ء الثماد ← فاعلاتن).

ب- الضرب الثاني: قال الطّرماح:

حبّ بالزّور الذى لا يرى منه إلّا صفحة عن لِمَامْ

فضرب البيت هو (عن لمام ←فاعلان).

جـ - الضرب الثالث: قال موسى نويوات:

للمعالي ياشباب الفدا للمعالي يا نجوم الهدى

فضرب البيت هو (م الهدى← فاعلن)

د- الضرب الرابع: قال محمد بن يزيد بن مسلمة:

يا أخا المخلوع طلت يدا لم يكن في باعها طولُ

فضرب البيت هو (طولُ ⟵ فِعْلُن).

هـ – الضرب الخامس: قال أبو بكر بن مُجير:

غير راضٍ عن شجيه من ذاق طعم الحبّ ثم سلا

فضرب البيت هو (م سلا ⟵ فَعِلُن).

و– الضرب السادس: قال عمر بن أبي ربيعة:

إن نُعما أقصدت رجلاً آمنا بالخيف إذ ترمي

فضرب البيت هو (ترمي ⟵ فعْلن).

– تطبيق على صور بحر المديد: حلل الأبيات تحليلا عروضيا تاما:

أ– أيُّها النَّاعِبُ مَاذَا تَقُولُ فَكِلاَنا سَائِلٌ وَمَسُولُ

ب– شتَّ شعبُ الحيِّ بعدَ التئامْ وشجاكَ الرَّبعُ ربعُ المقامْ

ج – أَيُّها القادِحُ نارَ الهوى أصلها يا أيها القادحُ

د– سائلي عمّن تسائلني قد يردّ الخير مسؤولُ

هـ – هان من بعض الرزية أَو هان من بعض الَّذِي أجدُ

و– وأسود خاف سطوتها كل من حازته أجفانُ

3– بحر البسيط :

لبحر البسيط ثماني تفعيلات أربع سباعيّة (مستفعلن) وأربع خماسية (فاعلن) وسباعيتة مقدمة على خماسيته، وهو بحسب نموذجه الدّائري كما يلي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

لبحر البسيط ثلاث أعاريض وستة أضرب موزعة على أعاريضة :

أ- العروض الأولى (فعِلن) مخبونة وجوبا ولها ضربان :

- الأول مخبون وجوبا مثلها (فَعِلن).

- والثاني مقطوع (فِعْلن).

ب - العروض الثانية مجزوءة صحيحة (مستفعلن)، ولها ثلاثة أضرب :

- الأول مجزوء مذال (مستفعلان).

- والثاني مجزوء صحيح مثلها (مستفعلن).

- والثالث مجزوء مقطوع (مفعُولن).

ج - والعروض الثالث مجزوءة مقطوعة (مفعولن)، ولهاضرب واحد مجزوء مقطوع مثلها.

أ- الضرب الأول:

فلْيَصْنَع الرَّكْبُ ما شاؤوا بأنفسهِم هم أهلُ بدرٍ فلا يخشونَ من حرَجِ

فضرب البيت هو (حَرَج ⟵ فَعِلن)

ب- الضرب الثاني:

أبكي ومثلي بكى من حبّ جارية لم يخلق الله لي في حبها لينا

فضرب البيت هو (لينا ⟵ فعْلن).

ج – الضرب الثالث:

لا تلتمس وصلةً منْ مخلِفٍ ولا تكن طالبا ما لا ينالْ

فضرب البيت هو (ما لا ينالْ ⟵ مستفعلان).

د–الضرب الرابع:

لله يا قومنا لا تتركوا أفلاذ أكبادكم في مجهل

فضرب البيت هو (في مجهل ⟵ مستفعلن).

هـ– الضرب الخامس :

يا غادةً مالها من مشبهٍ في الحسن رفقا بمن يهواكِ

فضرب البيت هو (يهواكِ ⟵ مفعولن).

و– الضرب السادس :

يا متعبَ النفس في بلواه دعْ عنك ما في غدٍ تخشاهُ

فضرب البيت هو (تخشاه⟵ مفعول).

– تطبيق على صور بحر البسيط: حلل الأبيات تحليلا عروضيا تاما:

أ– ما الخَيرُ صَومٌ يَذوبُ الصائِمونَ لَهُ وَلا صَلاةٌ وَلا صوفٌ عَلى الجَسَدِ

ب– خيرُ المواطنِ ما للنفسِ فيه هوىً سَمُّ الخياطِ مع الأحبابِ ميدانُ

جـ– يا صاحِ قدْ أخْلَفَتْ أسماءُ ما كانتْ تُمنِّيكَ مِنْ حُسْنِ الوصالْ

د– صونوا صِغاركمُ من الردى واهدوا رجالَ غدٍ للمنهلِ

هـ – سِيرُوا مَعًا إِنَّمَا ميعادكم يَوْم الثُّلَاثَاء بطن الْوَادي

و – وَكُلُّ ذي إِبِلٍ مَوروثٌ وَكُلُّ ذي سَلَبٍ مَسلوبُ

الدّرس التّاسع:

بحرا دائرة المؤتلف

4- بحر الوافر:

يتألف بحر الوافر من تفعيلة واحدة هي (مفاعلتن) وتتكرر فيه ستّ مرات ثلاثا في الصّدر ومثلها في العجز، وهو يحسب نموذجه الدائري كما يلي:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ولبحر الوافر عروضان وثلاثة أضرب موزعة على عروضيه:

1- العروض الأولى مقطوفة وجوبا (فعولن) ولها ضرب واحد مقطوف مثلها (فعولن).

2- العروض الثانية مجزوءة صحيحة (مفاعلتن) المولها ضربان :

- الأول مجزوء صحيح مثلها (مفاعلتن).

- والثاني مجزوء معصوب (مفاعيلن).

أ- الضرب الأول:

وكالنار الحياةُ فمن رمادٍ أواخرُها وأوّلُها دخانُ

فضرب البيت (دخان ← فعولن).

ب - الضرب الثاني:

فيا عجبا لموقعنا وغيّب ثَمَّ من كشَحَا

فضرب البيت هو (م من كشها← مفاعلتن).

ج - الضرب الثالث:

فيا عجبا لموقفنا يُعاتب بعضنا بعضَا

فضرب البيت هو (ضُنا بَعْضَا ←مفاعيلن)

– تطبيق على صور بحر الوافر: حلل الأبيات تحليلا عروضيا تاما:

أ – قضاة زماننا أضحوا لصوصا عموما في الخليقة لا خصوصا

ب – تَوَلَّت بِهجَةُ الدُّنيا فَكُلُّ جَديدها خَلِقُ

ج – بُديْري القائم الأقصى غزال شفني أحوى

5– بحر الكامل :

يتألف بحر الكامل من تفعيلة واحدة هي (متفاعلن) تتكرر فيه ست مرات ثلاثا في الصدر ومثلها في العجز، وفيه يوافق نموذجه الدائري صورته الأولى في الواقع الشعري. ولبحر الكامل ثلاث أعاريض وتسعة أضرب موزعة على أعاريضه ولا يوجد بحر له تسعة أضرب غير الكامل، وهو كما يلي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

1– العروض الأولى تامة (متفاعلن) أولها ثلاثة أضرب:

أ– الأول تام مثلها (متفاعلن).

ب– الثاني مقطوع (فعلاتن).

ج – الثالث محذوذ مضمر (فعْلن) بسكون العين .

2– العروض الثانية محذوذة (فَعِلن) بكسر العين، ولها ضربان:

أ– الأول محذوذ مثلها (فعِلن).

ب– والثاني محذوذ مضمر (فعْلن)

3- العروض الثالثة مجزوءة صحيحة (متفاعلن)، ولها أربعة أضرب:

أ- الأول مجزوء مرفّل (متفاعلاتن).

ب- الثاني مجزوء مُذال (متفاعلان).

جـ- والثالث مجزوء صحيح مثلها (متفاعلن) .

د-والرابع مجزوء مقطوع (فعلاتن).

أ- الضرب الأول:

عشق الزمان بنوه جهلاً منهمُ وعَلمتُ سوء صنيعه فشنئتهُ

فضرب البيت هو (فشنئتهُ ← متفاعلن).

ب - الضرب الثاني:

ومن العجائب أن حليك مثقل وعليك من سرَقَ الحرير لفاق

فضرب البيت هو (ر لفاق ← فَعلاتن)

جـ- الضرب الثالث:

وَأَنَا امْرُؤٌ بِقَرَارِ مَكَّةَ مَسْكِنِي وَلَهَا هَوَايَ فَقَدْ سَبَتْ قَلْبِي

فضرب البيت هو (قلبي← فَعْلن)

د- الضرب الرابع :

فرمى فأقصدها برميته ورنَا فمُهِّد للفتى أجلهْ

فضرب البيت هو (أجلهْ ← فعِلن).

هـ- الضرب الخامس:

ولقد مررت على منازلهمْ وديارهم بِيَدِ البِلى نَهَبُ

فضرب البيت هو (نهب ⟵ فَعْلن).

و- الضرب السادس:

فإذا سُئلت تقول:لا وإذا سألت تقول:هاتِ .

فضرب البيت هو (تَ تَقُولُ هاتِ⟵ متفاعلاتن).

ز- الضرب السابع:

أبمجدك العمم الذي نَسَقَ الحديث مع القَدِيمْ ؟

فضرب البيت هو(ث مع القديمْ ⟵متفاعلان)

ج- الضرب الثامن

وتركت أمر غَوَايتي وسلكتُ قَصْدَ طرائِقي

فضرب البيت هو (دَ طرائقي⟵ متفاعلن).

ط- الضرب التاسع:

أخذت بسحر عيونها مهج الكماةِ سعادُ

فضرب البيت هو (ةِ سعادُ ⟵ فعلاتن).

- تطبيق على صور بحر الكامل: حلل الأبيات الآتية تحليلا عروضيا تاما:

أ- فالجدّ يدني كلّ أمر شاسع والجدّ يفتح كلّ باب مغلق.

ب- وفضيلة الحيوان في حركاته لولا منافعه لكان جمادا

جـ- عُقِمَ النِساءُ فَما يَلِدنَ شَبيهَهُ إِنَّ النِساءَ بِمِثلِهِ عُقْمُ ·

د- أرِق المحِبُّ وعاده سُهْدُهُ لطوارق الهمِّ التي تردُهْ

هـ- كَم مِن أَخٍ لَكَ لَستَ تُنكِرُهُ مادُمتَ مِن دُنياكَ في يُسرِ

و- واعلمْ بنيّ فإنه بالعلمِ ينتفعُ العليمُ

ر- هيفاءُ إن هي أقبلتْ لاحتْ كطالعة الشروقْ

ح - نام الخلائق كلّهُمْ ويبقت وحدكَ لم تنمْ

ط - جرَّعتني غصصًا بها كدْرتْ صفْوَ حياتي

الدّرس العاشر:

بحور دائرة المشتبه

6- بحر الهزج :

يتألف بحر الهزج من تفعيلة واحدة هي (مفاعيلن) تتكرر فيه ست مرات بحسب أصله الذي تقتضيه دائرته، ولكنه لا يأتي إلا مربعًا بحسب الواقع الشّعري (الاستعمال) لأنه لا يُستعملُ إلا مجزوءا، أي تأتي به تفعيلتان اثنتان، اثنتان في الصدر ومثلهما في العجز، والجَزْءُ يدخله وجوبا، وهو بحسب الواقع الشّعري كما يلي:

مفاعلين مفاعين مفاعلين مفاعين

ولبحر الهزج عروض واحدة صحيحة (مفاعلين) ولها ضربان:

1- الأول صحيح مثلها (مفاعيلن).

2 - والثاني محذوف (فعولن).

أ- الضرب الأول:

فأرسلتُ إلى سلمى بأن النّفس مشغوفهْ

فضرب البيت هو (س مشغوقة⟵ مفاعيلن) .

ب - الضرب الثاني:

عزيزي دونه روحي حياتي في يديه

فضرب البيت هو (يديه - فعولن).

تطبيق على صورتي بحر الهزج :حلل الأبيات الآتية تحليلها عروضيا تاما:

أ- فقد صاروا أحاديثَ برفع القول والخَفْضِ

ب- هنا تَفْنَى قَوافي الشِّعـــــــــــ رِ في هذا الرّوِيِّ

7- بحر الرّجز:

يتألف بحر الرّجز من تفعيلة واحدة هي (مستفعلن)، تتكرر فيه ست مرات ثلاثا في الصدر ومثلها في العجز، وفية توافق بين أصله الدائري وصورته الأولى في الواقع الشّعري، وهو كما يلي:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ولبحر الرّجز أربع أعاريض وخمسة أضرب موزّعة على أعاريضه :

1 - العروض الأولى تامة (مستفعلن) ولها ضربان:

أ- الأول تام مثلها (مستفعلن).

ب- والثاني مقطوع (مفعولن).

2 - العروض الثانية مجزوءة صحيحة (مستفعلن)، ولها ضرب واحد مجزوء صحيح مثلها (مستفعلن).

3- العروض الثالثة مشطورة (مستفعلن)، وهي العروض والضرب معا .

4 - العروض الرابعة منهوكة (مستفعلن) وهي العروض والضرب معا

أ- الضرب الأول:

ما لحظها سهم وقلبي مقتلُ بل كلها وسهم وكلي مقتل

فضرب البيت هوا (لي مقتل ⟵ مستفعلن).

ب - الضرب الثاني:

من جوْر هذا الخائن الدهر الذي لم يُبقِ لي يا صاحبي ناموسَا

فضرب البيت هو (ناموسا ⟵ مفعولن).

ج – الضرب الثالث:

حتّام يادهر أرى منك البرايا في تعبْ ؟.

فضرب البيت هو (يا في تعبْ ⟵ مستفعلن).

د– الضرب الرابع:

تبكي أعاليهم إذا لم تُخْتَضَبْ

فضرب البيت هو (لم تُخْتَضَبْ ⟵مستفعلن).

هـ– الضرب الخامس:

لا أستغيثُ بالجزَعْ

فضرب البيت هو (ث بالجزع ⟵مفاعلن).

– تطبيق على صور بحر الرّجز: حلل الأبيات الآتية تحليلا عروضيا تاما:

أ– أعذب خلق الله ثغرًا وفمًا إن لم يكن أحقَّ بالحسْنِ فَمنْ ؟

ب– ولي صديقٌ ماجدٌ ما أرتضي عنه بديلا كائنا من كانا.

جـ – غرّتك دينك التي لها سرابٌ يخدعكْ

د– أَكرِمْ به أَصْفَرَ راقتْ صُفرتهْ

هـ– الموت لا يُبقي أحدْ.

8- بحر الرّمل:

يتألف بحر الرّمل من تفعيلة واحدة هي (فاعلاتن) تتكرر فيه ستَّ مراتٍ ثلاثا في الصدر وثلاثا في العجز، وذلك بحسب أصله الدائري، وهو كما يلي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ولبحر الرمل عروضان وستة أضرب موزعة على عروضيه :

1- العروض الأولى محذوفة وجويا (فاعلن) ولها ثلاثة أضرب :

أ- الأول صحيح (فاعلاتن).

ب الثاني مقصور (فاعلان).

جـ- والثالث محذوف مثلها (فاعلن).

2- والعروض الثانية مجزوءة صحيحة (فاعلاتن). ولها ثلاثة أضرب :

أ- الأول مجزوء مسبّغ (فاعلاتان).

ب- والثاني مجزوء صحيح مثلها (فاعلاتن).

جـ- والثالث مجزوء محذوف (فاعلن).

أ- الضرب الأول:

غالطتني إذ كست جسمي الضّنى كُسوةً أعرَتْ من اللَّحْمِ العظامَا

فضرب البيت هو (مِ العظاما← فاعلاتن).

ب - الضرب الثاني:

إنَّ يوماً جامعاً شملي بهمْ ذاكَ عيدي ليس لي عيدٌ سِوَاهْ

فضرب البيت هو (دٌ سِوَاهْ← فاعلان).

جـ- الضرب الثالث:

قالت الكبرى ترى من ذا الفتى قالت الوُسطى لها هذا عمرْ؟

فضرب البيت هو (ذا عمر← فاعلن).

د- الضرب الرابع:

يا هلالاً في تجنِّيهْ وقضيباً في تَثنِّيهْ

فضرب البيت هو (في تَثنِّيهْ ← فاعلاتان).

و- الضرب الخامس:

صاحِ هل أبصرتَ بالخبْـــــــــــــــــــتين من أسماءَ نارا ؟

فضرب البيت هو (ماء نارا ← فاعلاتن)

و- الضرب السادس:

رُبَّ هِجرانٍ طويلٍ أودَعَ القلبَ الحَزَنْ

فضرب البيت هو (بَ الحَزَنْ ← فاعلن).

- تطبيق على صور بحر الرمل :حلل الأبيات الآتية تحليلا عروضيّا تاما:

أ- كَم أُناسٍ أَظهَروا الزُهدَ لَنا فَتَجافَوا عَن حَلالٍ وَحَرامِ

ب - هيَّج الأشواق للصب الكئيبْ ذكر هند ربة الحسن الغريبْ.

جـ – ربَّ من أنضجتُ غيظا قلبَه قد تمنّى لي موتا لم يُطعْ.

د– أَيُّهَا الرَّكبُ المخِبُّـــــــــــــــــــونَ عَلَى الأَرضِ المجِدُّونْ.

هـ– قيل ما أعددتَ للحتْـــــــــــــــــــف فقد جئت محلّهْ.

و – قلتُ إذ جرّد لحظا حدُّه يُدني الأجَلْ.

الدّرس الحادي عشر:

بحور دائرة المجتلب

9- بحر السّريع:

يتألف بحر السّريع من ست تفعيلات، وهو بحسب أصله الدائري كما يلي:

مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات.

ولكنه يخالف أصله الدائري في الواقع الشّعري.

لبحر السّريع أربع أعاريض وستة أضرب موزّعة على أعاريضه:

1- العروض الأولى: مطوية مكسوفة (فاعلن) ولها ثلاثة أضرب:

أ-الأول مطوي موقوف (فاعلان).

ب- والثاني مطوي مكسوف مثلها (فاعلن).

ج - والثالث أَصْلَمُ (فِعْلُن) بسكون العين.

2- والعروض الثانية مخبولة مكسوفة (فَعِلُنْ) ولها ضرب مخبول مكسوف مثلها (فَعِلُنْ) بتحريك العين.

3- والعروض الثالثة موقوفة مشطورة، وهي الضرب والعروض معا (مفعولان).

4- العروض الرابعة مشطورة مكسوفة وهي الضرب والعروض معا (مفعولن).

أ- الضرب الأول:

احمرَّ وجه الظبي إذ لحظه سيفٌ على العشاق فيه احورارْ.

فضرب البيت هو (ـهِ احورارْ ⟵ فاعلان)

ب- الضرب الثاني :

مَن كانَ ذا مالٍ كَثيرٍ وَلَم يَقنَعْ فَذاكَ الموسِرُ المعسِرُ.

فضرب البيت هو (مُعسِرُ⟵ فاعلن) .

جـ – الضرب الثالث:

إنّي دَعاني الحيْنُ فَاقتادَني حَتّى رَأَيتُ الظَبيَ بِالبابِ .

فضرب البيت هو (باب ⟵ فِعْلن).

د– الضرب الرابع:

النشر مسك والوجوه دنا نير وأطراف الأكُفّ عنمْ

فضرب البيت هو (فَ عنم⟵ فعِلن)

هـ– الحرب الخامس:

إن أنتَ لم تزَرَعْ وأنت المفضالْ

فضرب البيت هو(ت المفضال⟵ مفعولان).

و– الضرب السادس:

من آل مخزومٍ هُمُ الأعلامُ

فضرب البيت هو (أعلام ⟵ مفعولن).

– تطبيق على صور بحر السريع:حلل الأبيات الآتية تحليلا عروضيا تاما:

أ– لَيسَ لِشَيء غَيرَ تَقوى جِداءْ وَكُل شَيءٍ عُمرُهُ لِلفَناءْ

ب – أَيَّةَ نارٍ قَدَحَ القادِحُ وَأَيَّ جِدٍّ بَلَغَ المازِحُ.

جـ- في النّاسِ مَنْ لا يُرْتَجَى نَفْعُهُ إلا إذا مُسَّ بأضرارِ.

د- دافَعتُه عَنهُ بِشِعرِيَ إذ كانَ لِقَومي في الفِداءِ جَحَدْ.

هـ - ذاك جهيزُ الموتِ عند المكروبْ

و- سرورَ عباسٍ بقربِ فوزِ

10- بحر المنسرح :

لبحر المنسرح ست تفعيلات، وهو بحسب أصله الدّائري يوافق واقعه الشّعري، وهو كما يلي:

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن

لبحر المنسرح ثلاث أعاريض وأربعة أضرب موزّعة على أعاريضه:

1- العروض الأولى صحيحة (مستفعلن) ولها ضربان:

أ- الأول مطوي (مفتعلن).

ب- والثاني مقطوع (مفعولن).

2- والعروض الثانية موقوفة منهوكة وهي الضرب والعروض معا (مفعولان).

3- والعروض الثالثة مكسوفة منهوكة وهي والضرب والعروض معا (مفعولن).

أ- الضرب الأول:

الملكُ للهِ لا شريكَ لهُ تجري القضايا منه على قدرِ

فضرب البيت (ـلى قدر ← مفتَعِلُن)

ب – الضرب الثاني :

إن فزتمُ بالخلال كاملة نلتمْ بها العزَّ نلتُمُ الجَاهَا .

فضرب البيت هو (م الجاها ⟵مفعولن).

جـ– الضرب الثالث:

والأكرمون عدنانْ

فضرب البيت هو (ن عدنان ⟵فعولان).

د – الضرب الرابع:

يا ساقُ لنْ تراعي

فضرب البيت هو (تراعي ⟵ فعولن).

– تطبيق على صور بحر المنسرح: حلل الأبيات الآتية تحليلها عروضيا تاما:

أ– مِنْ قَبْلِهَا طِبْتَ فِي الظِّلَالِ وَفِي مُسْتَوْدَعٍ حيث يُخْصَفُ الْوَرَقُ

ب– يا قالة الشعر قد نصحتُكمُ ولست أُدهى إلا من النّصحِ

جـ– جميعهم وهمدانْ

د – حقٌ ولا مزيدٌ.

11– البحر الخفيف :

يتألف بحر الخفيف من ست تفعيلات ، وهو بحسب أصله الدائري كما يلي :

فاعلاتن مستفع/لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع/لن فاعلاتن

لبحر الخفيف ثلاث أعاريض وخمسة أضرب موزعة على أعارضيه:

1- العروض الأولى صحيحة (فاعلاتن) ولها ضربان:

أ- الأول صحيح مثلها (فاعلاتن).

ب- الثاني محذوف (فاعلن).

2- العروض الثانية محذوفة (فاعلن)، ولها ضرب واحد محذوف مثلها (فاعلن)

3- العروض الثالثة مجزوءة صحيحة (مستفع/لن) ولها ضربان ،

أ- الأول مجزوء صحيح مثلها (مستفع/لن).

ب- الثاني مجزوء مخبون مقصور (فعولن).

أ- الضرب الأول:

مَن عذيري من هذه الحال إلاّ سيِّدٌ لي من آل وَهْبٍ وَهُوبِي؟

فضرب البيت هو (بٍ وهوبي ← فاعلاتن)

ب- الضرب الثاني :

قِفْ قليلاً وانظُرْ لِما قدْ جرى لي مِنْ غزالٍ في حُبّهِ هائمُ.

فضرب البيت هو (هائمُ ← فاعلن) .

جـ- الضرب الثالث :

يا شباب الإسلام أنت الفدى أنت أُسْدُ الآجام ذُدْ ذا الردى

فضرب البيت هو (ذا الردى← فاعلن)، حيث العروض الثانية فاعلن.

د- الضرب الرابع :

من رآني يرقُّ لي ضائعاً في يديكُمُ

فضرب البيت هو (يديكمُ ← مفاع/لن)

هـ- الضرب الخامس :

يا حبيبي رفقًا بمنْ ليس يهوى سواكا

فضرب البيت هو (سواكا← فعولن).

- تطبيق على صور بحر الخفيف: حلل الأبيات الآتية تحليلا عروضا تاما:

أ- جيفٌ أنتنت فأضحتْ على اللُّجْـــــــــــجَة والدُّرُّ تحتها في حجابِ.

ب- رَسمِ دارٍ وَقَفتُ في طَلَلِهْ كُدتُ أَقضي الغَداةَ مِن جَلَلِهْ

جـ - يا غَليلاً كالنارِ في كَبدِي وَاغْترابَ الفُؤادِ عَنْ جَسَدي.

د- مَنْ كَفَى اَلنَّاسَ شَرَّهُ فَهُوَ فِي جُودِ حَاتِمِ.

هـ - من لنفسٍ ثَناها بُعدَها عَن بَناها

12- بحر المضارع :

يتألف بحر المضارع من ست تفعيلات بحسب أصله الدائري، ولكنه لا يأتي في الواقع الشعري (الاستعمال) إلا مجزوءا أي مربع التفعيلات كما يلي:

مفاعيلن فاع/ لاتن مفاعيلن فاع/ لاتن

لبحر المضارع عروض واحدة صحيحة (فاع/ لاتن) ولها ضرب واحدٌ صحيح مثلها (فاع/ لاتن).

أ- المضارع في ضربه الواحد:

فَجَدِّدْ وِصالَ صَبٍّ متَى تَعْصِهِ أَطاعا.

فضرب البيت هو(ـــه أطاعا⟵ فاع/ لاتن)

- تطبيق على صورة بحر المضارع: حلل البيت الآتي تحليلا عروضنا تاما:

ولم يُصِبْنا سُروراً وَلم يُلْهِنا سَماعا

13 - بحر المقتضب:

لبحر المقتضب ست تفعيلات بحسب أصله الدائري، ولكنه لا يأتي في الواقع الشعري إلا مجزوءا، وهو كما يلي:

مفعولات مستفعلن مفعولات مستفعلن

ولبحر المقتضب عروض واحدة مطوية وجوبا (مُفْتعلن) ولها ضرب واحد مطوي مثلها (مفتعلن).

أ- المقتضب في ضربه الواحد:

بعد ما اِرتَقى الأدبُ قد ترقت العربُ

فضرب البيت هو(ت العرب⟵ مفْتعلنْ) .

تطبيق على صورة بحر المقتضب: حلل البيت الآتي تحليلا عروضيا تاما.

إنه لنهضتنا وحدَهُ هو السببُ.

14- بحر المجتث:

يتألف المجتث من ست تفعيلات بحسب أصله الدّائري، ولكنه لا يأتي في الواقع الشّعري إلا مربع التفعيلات، وهو كما يلي:

مستفع/لن فاعلاتن مستفع/لن فاعلاتن

ولبحر المجتث عروض واحدها صحيحة (فاعلاتن) ولها ضرب واحد صحيح مثلها (فاعلاتن).

أ- المجتث في ضربه الواحد:

لا تتركنّي أقاسي ما لم يكن في حسابي

فضرب البيت هو (في حسابي← فاعلاتن).

- تطبيق على صورة بحر المجتث: حلل البيت الآتي تحليلها عروضيا تاما :

يا راحتي وعذابي وفرحتي واكتِئابي

الدّرس الثّاني عشر:

بحرا دائرة المتّفق

15- بحر المتقارب:

يتألف بحر المتقارب من ثماني تفعيلات، وهو في واقعه الشعري يوافق أصله الدائري في صورته الأولى، وهو كما يلي:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

لبحر المتقارب عروضان وستة أضرب موزعة على عروضيه:

1 - العروض الأولى: صحيحة (فعولن) ولها أربعة أضرب :

أ- الأول صحيح مثلها (فعولن).

ب - الثاني مقصور (فعولْ).

جـ - الثالث محذوف (فَعُلْ).

هـ- والرابع أبتر (فَعْ).

2- والعروض الثانية مجزوءة محذوفة (فَعُلْ) ولها ضربان :

أ- الأول مثلها مجزوء محذوف (فَعُلْ).

ب- الثاني مجزوء أبتر (فَعْ).

أ- الضرب الأول:

وَلم يَكفرِ العُرفَ إلّا شَقِيٌّ وَلم يَشكُرِ اللَهَ إلّا سَعيدُ

فضرب البيت هو (سعيد⟵ فعولن).

ب - الضرب الثاني:

بني الشّعْب هبّوا وحثّوا خطاكمْ تجاه المعالي تجاه الحياةْ

فضرب البيت هو (حياةْ ⟵ فعولن).

ج – الضرب الثالث:

ويالِيلُ حتام تخفي المعالي وثوب المعاصي ضئيل العُرَى؟!

فضرب البيت هو (عدى ⟵ فَعُلْ).

د– الضرب الرابع:

– أما من سبيل إليها أما مِنْ سبيل إليها سوى النّيّه ؟

فضرب البيت هو (يَـــهْ ⟵ فَعْ).

هـ– الضرب الخامس:

أرى الناسَ أُحْدوثةً فكوني حديثاً حسَنْ.

فضرب البيت هو (حَسَنْ ⟵ فَعُلْ).

و–الضرب السادس:

رَمَتْني سُليمى ضحىً بسهْمَيْنِ في قلبي

فضرب البيت هو (بي ⟵ فَعْ)

– تطبيق على صور بحر المتقارب: حلل الأبيات الآتية تحليلا عروضيا تاما:

أ– وَلِي واحِدٌ مِثل فَرخِ القَطا صَغيرٌ تَخلَّفَ قَلبي لَدَيه

ب– فماذا أفادك ذاك المديحْ وهذا الغدو وذاك الرواحْ؟

جـ- وعشت غنيًا بلا درهمٍ أمرُّ على النَّاسِ شبهَ الملكْ

د- مرت تُزف على بغلةٍ وفوق رحالتها قُبّهْ

هـ- لِفَضل بن سهلٍ يدٌ تقاصرَ عنها المثَلْ

و- سباني غِنا الحادي دعاني على الوادي.

16- بحر الخبب[1]:

يتألف بحر الخبب من ثماني تفعيلات، وهو في واقعه الشّعري يوافق أصله الدّائري في صورته الأولى، وهو كما يلي:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وللخبب عروضان وأربعة أضرب موزعة على عروضية:

1-العروض الأولى صحيحة (فاعلن) ولها ضرب واحد صحيح مثلها (فاعلن).

2 - العروض الثانية مجزوءة صحيحة (فاعلن)، ولها ثلاثة أضرب:

أ- الأول مجزوء مرفل (فاعلاتن).

ب- والثاني مجزوء مُذال (فاعلان).

جـ- والثالث مجزوء صحيح مثلها (فاعلن) .

أ- الضرب الأول:

[1] الخبب هي التسمية الإيقاعية السليمة التي وضعها الأخفش الأوسط سعيد بن مسعدة بدلا من التسمية غير العلمية وغير الإيقاعية (المتدارك)، ولذلك نفضل الخبب عن المتدارك. انظر: محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس العاصمة، تونس، (د، ط)، 1976، ص:208.

جَاءَنَا عَامِرٌ سَالِمًا صَالِحًا بَعْدَ مَا كَانَ مَا كَانَ مِنْ عَامِرِ

فضرب البيت هو (عامرِ ← فاعلن)

ب- الضرب الثاني:

نهضةً يا شبابَ الحمَى نهضةً فزتمُو يا أباةُ.

فضرب البيت هو (يا أباةُ ← فاعلاتن).

جـ- الضرب الثالث:

أُنظر الغربَ كيف سما للسما يا شبابَ الحياةْ

فضرب البيت هو (بَ الحياةْ ← فاعلان).

د - الضرب الرابع:

يابني الوطن انتبهوا واخلعوا عنكمُ ذا الكسلْ

فضرب البيت هو (ذا الكسلْ← فاعلن).

تطبيق على صور بحر الخبب، حلل الأبيات الآتية تحليلا عروضا تاما :

أ - أكذا المشتاق يؤرقهُ تغريد الوُرْق ويقلقهُ

ب- قِفْ عَلَى دَارِهِمْ وَابْكِيَنْ بَيْنَ أَطْلالِهَا والدِّمَنْ

جـ- هذه دارهم أقفرت أم زُبورٌ محتها الدُّهُورْ

د- انظر الغرب كيف سما للسما يا شباب الحياةْ

الدّرس الثالث عشر:

دراسة القافية: حروفها وحركاتها وأنواعها وعيوبها، القافية في الشعر المعاصر، الجوازات الشعرية

- **علم القافية:**

هو العلم الذي يبحث في أواخر الأبيات لمعرفة حروف القافية وحركاتها وأنواعها وعيوبها.

وللقافية معناها المعجمي، وهي من الفعل قفا يقفو قفوا وقفواً أثر فلان: تبعه، والقفوْ مصدر وهو التّبَع أو التّباعُ أو التّباعة. والقافية وراء العُنقِ.

أما مفهوم القافية الاصطلاحي في الشعر، فهو ما يقفو البيتَ من أبيات القصيدة بعده، أو هي العجز يقفو الصدر، بنغمة تتكرر في آخر أبيات القصيدة، وقد تبدأ القافية من آخر الصدر متكررة في آخر أعجاز القصيدة وذلك إذا كان البيت مقفىً أو مصرّعا.

تعددت مفاهيم القافية عند العروضيين، ومنهم (الأخفش) الذي يرى أنها آخر كلمة من البيت، ويراها (الزّجاجي) أنها الحرفان من آخر البيت. وهناك تحديدات أخرى، وقد استعملت على سبيل المجاز[1]، ويبدو أن أدق تعريف للقافية هو ما جاء به (الخليل بن أحمد) إذ يرى أنها آخر الساكنين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن الأول[2]، ودقة تعريف الخليل للقافية هو أنه قائم على نظرة حسابية، وإذا كان علم العروض قد ضبط الوزن الشّعري بضوابط لا بد منها، فكذلك فعل علم القافية إذ ضبطها ضبطا دقيقا يتمثل في ما يلي :

1- حروفها:

وهي ستة: الرّوي ، والوصل، والخروج، والرّدف، والتّأسيس، والدّخيل.

1- الرّوي: هو الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة والملازم لها من أول بيت إلى آخر بيت منها، وتسمى القصيدة به، مثل: اللامية، والنونية، والتائية ...

---

[1] صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م، س، ص:131 .

[2] موسى نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، م، س، ص :353.

2- الوصل: وهو الحرف الوحيد الذي يأتي بعد حرف الرّوي وهو على ثلاث حالات:

أ- وصل ناتج من اشباع حركة الرّوي المطلق، فالفتحة تصير ألفا والضمة واوا والكسرة ياءً.

ب - هاءٌ سواء أكانت هذه الهاء ساكنة أم متحركة، وفي الحالين تلتزم مع الحركة أو مع السكون.

ج- وصل أصلي ويقتصر على ألف المدّ وألف القصر.

3- حرف الخروج : و هو حرف متولد من إشباع حركة هاء الوصل المتحركة ويكون بثلاثة أحرف ألفا بعد هاء مفتوحة، وواوا بعد هاء مضمومة ، وياء بعد هاء مكسورة.

4- حرف الرّدف: هو حرف المدّ الواقع قبل الرّوي مباشرة وقد يكون ألفا أو واوا أو ياء.

5- حرف التأسيس: وهو ألف لازمة، بينها وبين الرّوي، حرف واحد متحرك ، ويعد تركها في بيت واحد عيبًا.

ويشترط في ألف التأسيس أن تكون من الكلمة التي فيها الرّوي، فإن كانت من كلمة والرّوى من كلمة أخرى لا تُعدّ الألف تأسيسا.

6- حرف الدّخيل: وهو الحرف المتحرك الذي يتوسط بين ألف التأسيس والرّوي، مثل قول المتنبي:

عَلى قَدرِ أَهلِ العَزمِ تَأتي العَزائِمُ وَتَأتي عَلى قَدرِ الكِرامِ المكارِمُ

فالألف تأسيس والسراء دخيل والميم رويّ.

والخلاصة أنه لا يجتمع الرّدف والدخيل في قافية واحدة كما لا يجتمع الرّدف والتأسيس معا .

2- حركات القافية :

هي ستٌ: المجرى والنفاذ والإشباع والرّص والحذو والتوجيه.

1- المجرى : هو حركة حرف الروي المطلق الناشئة عن أحد أحرف المد الثلاثة، الألف والواو والياء، أو من حركة الروي الذي بعده هاءٌ ممتدة .

2- النّفاذُ: هو حركة هاء الوصل سواء أكانت فتحة أم ضمة أم كسرة .

3- الحذو: هو حركة الحرف الذي قبل الرّدف سواء أكانت فتحة أم ضمةأم كسرة .

4- الاشباع : هو حركة الدخيل سواء أكانت فتحة أم ضمة أم كسرة.

5- الرّس: هو حركة الحرف الذي قبل ألف التأسيس المتّصل به.

6- التوجيه: هو حركة الحرف الذي قبل الرّوي المقيد الخالي من الرّدف والتأسيس سواء أكانت فتحة أم ضمة أم كسرة .

والملاحَظُ أنه لا يجوز اجتماع الرّدف والحذو مع التّأسيس ولا التّوجيه مع الرّوي المتحرك.

وإليك جدول يلخص حروف القافية وما يقابلها من الحركات

الرقم	الحرف	الحركات
1	الرّوي المطلق	المجرى
2	ما قبل الرّوي المقيد	التوجيه
3	ما قبل الرّدف	الحذو
4	ما قبل التأسيس	الرّس
5	الدخيل	الإشباع
6	هاء الوصل	النقاذ
7	الخروج	ليس له حركة لأنه يقع في آخر القافية وهو مسكن

3- أنواع القافية:

أ- أنواع القافية باعتبار الحروف: يمكن تصنيفها بحسب رويّها إلى نوعين، هما: قافية مطلقة ذات الرّوي المتحرك الذي ينتهي بحرف إشباع، وقافية مقيدة ذات الرّوي الساكن.

1-القافية المطلقة: ستة أنواع، وهي:

- مجردة من التأسيس والردف موصولة بحرف اللين سواء أكانت ألفا أم واوا أم ياء.

- مجردة من التأسيس والرّدف موصولة بهاء مفتوحة أو مضمومة أو مكسورة أو ساكنة.

- مردوفة موصولة بحرف اللين سواء أكانت ألفا أم واوا أم ياءً.

- مردوفة موصولة بالهاء سواء أكانت مفتوحة أم مضمومة أم مكسورة أم ساكنة.

- مؤسّسة موصولة بحرف اللين سواء أكانت ألفا أم واوا أم ياء.

- مؤسّسة موصولة بالهاء سواء أكانت مفتوحة أم مضمومة أم مكسورة أم ساكنة.

2 - القافية المقيدة: ثلاثة أنواع كلها خالية من الوصل:

- مجردة من الرّدف والتأسيس.

- مردوفة بالألف أو الواو أو الياء.

- مؤسّسة.

والملاحظ على هذه الأمثلة أن القافية المطلقة إذا قيدت انكسر وزنها، والقافية المقيدة إذا أُطلقت اختل وزنها أيضا، إلا في حالات قليلة تكون فيها القافية بين التقييد والاطلاق.

ب - أنواع القافية باعتبار الحركات :

تنقسم القوافي من حيث الحركات والسواكن إلى خمسة أنواع، هي: المتكاوس والمتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف.

1- المتكاوس: وهو النوع الذي توالت فيه أربعة حروف متحركة بين ساكني القافية وهو لا يقع إلا في ضرب الرجز.

2- المتراكب: وهو النوع الذي توالت فيه ثلاثة أحرف متحركة بين ساكني القافية.

3- المتدارك : وهو النوع الذي يتوالى فيه حرفان متحركان بين ساكني القافية.

4- المتواتر: وهو النوع الذي جاء فيه متحرك واحد بين ساكني القافية.

5- المترادف: وهو النوع الذي التقى فيه ساكنا القافية من غير متحرك فاصل بينهما.

4- عيوب القافية :

تبين مما تقدم أن للقافية حروفا وحركات معينة يلتزمها الشاعر حتى لا يقع في عيب من عيوب الإيقاع، وقد احترز السابقون من الوقوع فيها إلا من خانتهم ملكاتهم الشعرية، وقد عاب العروضيون عليهم ذلك، وعيوب القاضية سبعة، هي:

الإيطاء والتضمين والإقواء والإصراف والإكفاء والإجازة والسناد.

أ- الإيطاء: ومعناه معجما التوافق وهو إعادة كلمة الرّوي لفظا ومعنى في ما لا يزيد على سبعة أبيات.

ب- الإقواء: وهو الجمع في المجرى وهو حركة الروي بين حركتين مختلفتين هما مثلا الضمة والكسرة، وللإقواء أثر سلبي في الإيقاع.

جـ- الإصراف: وهو الجمع في المجرى بين حركتين مختلفتين متباعدتين في المخرج كالفتحة والكسرة، وللإصراف أثر سلبي في الإيقاع أقبح من الإقواء.

د- التضمين: وهو تعليق قافية البيت السّابق بصدر البيت اللاّحق. فيكون المعنى مقسوما بين البيتين. ويفتقر البيت الأول إلى البيت الثاني في الإفادة، وهو عيب في التّأليف الشّعري.

هـ- الإكفاء: هو اختلاف روّي البيت مع روي البيت الذي يليه بحرفين متقاربين في المخرج كالنون واللام.

و- الإجازة: هو اختلاف روي البيت مع روي البيت الذي يليه بحرفين متباعدين في المخرج.

ز- السّناد: هو اختلاف ما يجب أن يُراعى قبل الرّوي من الحروف والحركات وهو خمسة أنواع : اثنان متعلقان بالحروف وثلاثة بالحركات.

- سناد الرّدف: هو اختلاف القافية بالرّدف وعدمه، فتكون قافية البيت الأول مردوفة وقافية البيت الثاني غير مردوفة.

- سناد التأسيس: هو اختلاف القافية بالتأسيس وعدمه فيأتي بيت مؤسسا وبيت دون تأسيس.

- سناد الاشباع: هو اختلاف حركات الدخيل في القصيدة الواحدة بضيم وكسر وهو غير معيب أو بفتح مع أحدها، وهو معيب.

- سناد الحذو: هو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الرّدف كالفتحة مع الضمة أو الكسرة، فالضم مع الكسر ليس معيبا وأما الضم مع الفتح فمعيب.

- سناد التوجيه: هو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الرّوي المقيد وفيه ثلاثة مذاهب:

1- أن يكون الاختلاف بالفتحة مع الكسرة أو الضمة.

2- أن يكون الاختلاف بالكسرة مع الضمة أو الفتحة.

3- أن لا عيب مطلقا كيفما كان التوجيه، وهو مذهب الأخفش الأوسط.

ويستنتج من هذا، أن اجتماع الضمة مع الكسرة دون الفتحة لا عيب فيه عند الخليل، كما أن اجتماع الضمة مع الفتحة دون الكسرة لاعيب فيه عند آخرين.

– أو أن يكون الاختلاف بسائر الحركات (الضمة، الفتحة الكسرة) عند الأخفش الأوسط لا عيب فيه وحجته في ذلك أن اختلاف الحركات سائر فى الشعر العربي إلى جانب الصعوبة التي يلقاها الشّاعر في مراعاة التّناسب بين الحركات قبل الرّوي المقيّد.

5– القافية في الشّعر العربيّ المعاصر:

الشّعر العربيّ المعاصر مثل الشّعر العربيّ القديم فيه على الأقل نوعان: شعر البيت وشعر التّفعيلة.

وأما القافية في شعر البيت فموحدة تبقى واحدة مهما بلغت القصيدة من أبيات، وأما القافية في شعر التفعيلة فقد أخذت بتنوع أوزانها وباختلاف بنيتها عكس ما كانت عليه في قصيدة البيت.

6 – الجوازات الشعرية:

يقع في الشعر ما لا يقع في النثر من ضرورات وينتج منها جوازات إذ يجوز فيها للشاعر ما لا يجوز فيها للناثر، والضرورات الشعرية ثلاثة أنواع: ضرورات بالحذف، وضرورات بالزيادة، وضرورات بالتغيير.

أ– الضرورات بالحذف: ويجوز فيها قصر الممدود ، والترخيم في النداء، وترك التنوين في غير موضع الترك، وتخفيف المشدد الذي يكثر في القوافي المقيدة، والوقف على المنون المنصوب بحذف الألف، وحذف النون من التثنية والجمع من غير أن يكونا موصولين أو مضافين ، وحذف النون من (لكن) فتصبح (لاك)، وإضمار أن الناصبة مع بقاء عملها، وإضمار (لا) النافية، وترك صرف ما ينصرف.

ب- الضرورات بالزيادة: وأبرزها تنوين الاسم المبني للنداء، ومدّ المقصور وزيادة الألف في بعض الكلمات، مثل: زيادة الألف في (العقرب) فتصبح (العقراب)، أو زيادة ألف في كلمات أخرى لضرورة الوزن، وإثبات حرف العلة في الموضع الذي يجب حذفه فيه، وزيادة حرف في الكلمة، مثل زيادة تاءٍ في (تقطع) فتصبح (تتقطّع)، وإدخال لام التأكيد في موضع لا تدخل فيه، وزيادة (إن) بعد (ما) التي لا تفيد النفي، وغير ذلك ذلك من أحرف تزاد في جهات أخرى من الكلام.

جـ- الضرورات بالتغيير: ومن أنواعها قطع ألف الوصل، وأكثر ما يكون ذلك في أول العجز من البيت، ووصل ألف القطع، وتذكير المؤنث وتأنيت المذكر وإبدال حركة من حركة أخرى كإبدال الكسرة التي قبل ياء المتكلم في غير النداء فتحة، وإبدال حرف من حرف كإبدال الهمزة من الألف، وإبدال كلمة من كلمة، وإبدال المفرد من المثني، وإبدال المفرد من الجمع، ووضع التثنية موضع المفرد، ووضع التثنية موضع الجمع ووضع الجمع موضع المفرد.

وغير ذلك من أمثلة الضرورات الشّعرية الكثيرة التي أجاز فيها العروضيّون للشّعراء أن يتصرفوا فيها برخص منحت لهم، وأباحت لهم التّصرف في الكلم، وذلك بالخروج عن بعض قواعد اللّسان العربيّ لا قواعد الوزن والقافية، وقد استنبط العلماء تلك الرّخص أو الجوازات من شواهد شعرية قديمة ثم أباحوها للمولّدين ومن جاؤوا بعدهم، إذ يجوز للمحْدَثين في الشّعر من الضرورة ما جاز للقدماء من العرب كما يرى ابن جني .

الدّرس الرّابع عشر:

موسيقى الشّعر: الهندسات الصوتيّة والتّنسيقات العروضيّة.

أخذ النّص الشّعري عند العرب بأشكال مختلفة ومنها القصيدة كما تجلت في المعلقات عند العرب وبعدها ظهرت أشكال أخرى مثل الدوبيت (المثنوى)، والمثلثات والمربعات (الرباعيات)، والمخمسات والمسمطات، ثم جاءت الموشحات والأشكال الشعرية المختلفة كما في الأزجال عند الأندلسيين خاصة، وجاء بعد ذلك الشعر المرسل وشعر التفعيلة وقصيدة النثر في العصر الحديث[1]، وقد خلقت هذه الأشكال الموسيقية أطرا إيقاعية عديدة تميز تشكيل بعضها من بعض، وأغلب هذه المحاولات التي حددت الإيطار الموسيقي للقصيدة العربية كالمربعات والمخمسات والمسدسات وغيرها، فكلها أطرٌ تختلف من حيث هندستها لكنها قبل كل شيء خاضعة لنظام معين من الهندسة. وبديهي أننا لا نقصد أن يخرج الشاعر على كل هندسة في تشكيله عمله الفنيّ، فنحن نؤمن بأن النظام عنصر أساسي في الأعمال الفنية، لكننا حريصون على جعل هذا النّظام شيئا يصدر عن نفس الشّاعر لا شيئا يفرض من الخارج، يفرضه الشّاعر نفسه على نفسه. وأما المحدثون من الشّعراء فقد وقفوا على المحاولات التّشكيلية القديمة فقلدوها، وأضافوا إليها مزيدا من الأشكال الهندسية الجديدة التي وفقوا إليها بخلق تنسيقات صوتية عروضيّة، ومن ذلك الأشكالُ التي خرج إليها المهجريون في بعض قصائدهم، وكذلك بعض الشعراء من الأقطار العربية المختلفة[2].

[1] سيد البحراوي العروض وإيقاع الشعر العربي، م، س، ص: 29 - 10.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهرة الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص: 56 وما بعدها.

الدرس الخامس عشر:

الإيقاع الشعري

الشعر واحد من الفنون الإيقاعية الثلاثة، وهي: الموسيقى، والرقص، والشعر، فالموسيقى والشعر فنان إيقاعيان سمعيان، وأما الرقص ففن إيقاعي بصري، وأما الإيقاع فهو حركة منظمة حيث يرى عالم الإيقاع التونسي محمد العياشي، رحمه الله، أن كل إيقاع حركة منظمة، وليست كل حركة إيقاعا، إذ للإيقاع ضوابط لابد منها، وهي: النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية[1]، وهذا التعريف ينطبق تماما على الإيقاع في الشعر العربي، حيث تظهر النسبية في الكميات اللفظية، من أن المقاطع اللفظية الممدودة الثقيلة هي ضعف المقاطع اللفظية المقصورة الخفيفة، مثل: قال، فإن المقطع الأول من الكلمة (قا) هو ممدود ثقيل يساوي ضعف المقطع الثاني منها، وهو (ل)، وهو مقطع مقصور خفيف، وهكذا هو الحال بالنسبة إلى الإيقاع الشعري في القصيدة كلها. ويظهر التناسب في الكيفيات من خلال الدورة الإيقاعية الواحدة، أو من خلال دورات القصيدة كلها. حيث التناسب هو شيء من التساوي كما في الرياضيات مثلا، إذ هو إتحاد في الخاصة واختلاف في الفصل، مثل: إتحاد الرجل والحصان في الفحولة واختلافهما في النوع، أو التناسب بين الخروف والشبل في البنوة كل لأبيه مثل إتحاد الكلمتين: سكون، وجنون، أو الكلمتين: مهاب، ومصاب، فإن إيقاعها واحد (فعولن، فعولن) ولكنها تختلف في المعاني وفي الدلالات.

وأما بالنسبة إلى النظام الذي هو أحد ضوابط إيقاع الشعر العربيّ، فيعني أن تكون القصيدة من دورة إيقاعية واحدة من أولها إلى آخرها، فلا يستقيم الإيقاع في الشعر العربي بخلط دورات إيقاعية مختلفة فيه، وقد ظهر هذا الخلط مع أنماط من الشعر العربي المعاصر الأمر الذي أدى إلى افساد إيقاعه ومعه أضعنا التلقي السليم للشعر العربي، حيث نُكب الذوق وتبلد الحس، فضاع الإيقاع ومعه ضاع الشعر. إذ لا يجوز أن نجمع في القصيدة الواحدة بين فعولن ومتفاعلن ومستفعلن...فإن ذلك لا يخلق إيقاعا ولا يثير ذوقا طيبا في

[1] محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م، س، ص: 40_ 44.

المتلقي. وأما المعاودة الدورية في إيقاع الشعر العربي، فتعني تكرار الدورة الإيقاعية في القصيدة كلها، وهذا التكرار ينتج منه حركة منظمة هي الإيقاع، وتبدأ في التبلور بحس المتلقي من البيت الشعري أو السطر الشعري الثامن فما فوق، وتزداد توهجا كلما تعمقنا في إنشاد القصيدة، واستبحرنا في إيقاعها.

إن الحديث عن الإيقاع في الشعر العربي يجعلنا نميز تماما بين علم العروض وعلم الإيقاع، وبالتالي تتميز اصطلاحات العلمين للاختلاف الفلسفي والإبستيمولوجي بينهما. ومن ثمة يتضح أن الأخدود عميق واسع بين علم العروض وعلم الإيقاع.

إن طرح مسألة الإيقاع الشعري لتعليمه أو تعلمه، يجعلنا نواجه ذلك الاختلاف العميق بين توجه علم العروض وعلم الإيقاع في دراسة إيقاع الشعر العربي، فإذا كان علم إيقاع الشعر العربي قد إتّخذ الإيقاع موضوعا لبحثه وعمل على بلورته، فإن علم العروض، ظل يجهل الأيقا تماما، حيث أن العروضيين كما قال إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر) إن العروضيين لا يعرفون الإيقاع في الشّعر العربي، فلم يبحثوه أبدا، بدءا بالخليل بن أحمد وإلى آخر عروضي يعيش، اليوم، بيننا. بل إن المرأ لا يدرك على وجه الدقة ما يقصد العروضيون بالوزن الذي هو جزء من الإيقاع وليس هو الإيقاع نفسه. فعلم العروض عاجز عن دراسة إيقاع الشعر العربي الذي وجب أن يدرسه علم الإيقاع بأطروحاته التي تناقض تلك التي طرحها علم العروض، ومنها: هل المقطع العروضي هو، حقيقة، المقطع الإيقاعي؟! ، وهل التفعيلة في علم العروض هي الدورة الإيقاعية في علم الإيقاع؟! ، وهل الوزن هو الإيقاع أو أن الوزن جزء من الإيقاع كما بينه علم الإيقاع عند محمد العياشي؟!.

هذه الأسئلة وغيرها كثير تطرح بجد على مقاربة إيقاع الشعر العربي بأدوات علم العروض، أم أن إيقاع الشعر العربي لابد أن يدرس وفق أدوات وإجراءات علم إيقاع الشعر العربي.

الخاتمـــــــــــــة

الخاتمة:

"مادة العروض وموسيقى الشعر" تأليف وَفق نظام (ل.م.د) في الجزائر، توخينا فيها العلمية والطرح السليم والوضوح ما استطعنا، وهي تتناول مسائل الوزن(الإيقاع) في الشعر العربيّ من خلال علمي العروض والقافية.

ولعل شيئا من قيمة هذه الدروس يكمن في بيان قضايا الإيقاع في الشعر العربي، وقواعده وظوابطه الناظمة. ونظرا إلى قيمة المحافظة على اللسان العربيّ ممثلا في زبدته وهي الشعر العربيّ كانت مادة تدريس العروض والقافية في الجامعة الجزائرية من الضرورات لصون اللسان العربيّ وشعره في زمن جار فيه عليهما العربي قبل الأجنبيّ.

وإذا كان الوزن (الإيقاع) هو روح الشّعر لدى كل الأمم، يتطور بتطور الأحوال والعصور، فإن منهج درسه هو أيضا يخضع لهذه التطورات، ولذلك فإن الوقوف في درسه على علم العروض الذي ظهر منذ قرون قد يصبح حجرَ عثرةٍ أمام فهمه وتذوقه وخاصة إذا علمنا أن الوزن (الإيقاع) ينهض بأعباء الدلالة حينما تعجز الكلمات عن النهوض بها، بل إنه يقول ما لا تقوله الكلمات، ولذلك توجّب على تعليم الوزن (الإيقاع) في المؤسسات التعليمية الجزائرية إلى ذروتها الجامعة أن يأخذ بمناهج لتعليمه أكثر حداثة وعلمية وفائدة، مثل علم الإيقاع عند عالم الإيقاع التونسي محمد العياشي –رحمه الله–.

ونأمُل أن يُلقيَ تعليم مادة العروض وموسيقى الشعر أضواء هادية أمام الطالب، ويعينه على امتلاك فهمٍ ثاقب، وذوق سليمٍ للوصول إلى صفاء اللسان العربيّ وشعره.

ولله الحمد أولا وأخيرا.

مكتبة البحث

مكتبة البحث:

1. أحمد بن مضاء القرطبي، كتاب العروض، تح. أبومدين شعيب قياو الأزهري الطوبوي، دار الأمان، المملكة المغربية، ط1، 2017.

2. الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

3. الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط4، 1986.

4. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مج3، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

5. خميس الورثاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج 1، دار الحوار، سورية، اللاذقية، ط1، 2005.

6. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1993.

7. صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري ، شركة الأيام، العناصر، الجزائر، ط1، 1987.

8. عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997.

9. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1987.

10. عبد اللّطيف شريفي وزبير درّاقي، محاضرات في موسيقى الشّعر العربيّ، (د.م.ج)، بن عكنون، الجزائر العاصمة، الجزائر، (د، ط)، 1998.

11. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهرة الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981.

12. علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1993.

13. فاطمي أبو سلهام، علم العروض، تحقيق: عمار سيد علي، منشورات الشهاب، عمار قرفي، باتنة، الجزائر، 1996.

14. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح : عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط)، (د، ت).

15. محمد العلمي، العروض والقافية (دراسة في التأسيس والاستدراك)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1983.

16. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس العاصمة، تونس، (د، ط)، 1976.

17. موسى نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط4، 1983.

دليل الكتاب

دليل الكتاب

المقدمة: ---------- 2

الدّرس الأول: التّعريف بعلم العروض ---------- 5

الدرس الثاني: تعريفات ---------- 12

الدّرس الثّالث: الكتابة العروضيّة ---------- 15

الدّرس الرّابع: بناء البيت ---------- 23

الدّرس الخامس: الزّحافات والعلل ---------- 27

الدّرس السّادس:اصطلاحات ---------- 32

الدّرس السّابع: مفاتيح البحور، وخصائص بحور الشعر، والبحور في شعر التفعيلة ------- 37

الدّرس الثّامن: بحور دائرة المختلف ---------- 43

الدّرس التاسع: بحور دائرة المؤتلف ---------- 51

الدّرس العاشر: بحور دائرة المشتبه ---------- 57

الدّرس الحادي عشر: بحور دائرة المجتلب ---------- 64

الدّرس الثّاني عشر: بحرا دائرة المتّفق ---------- 73

الدّرس الثالث عشر: علم القافية: دراسة القافية، حروفها وحركاتها وأنواعها وعيوبها، والقافية في الشعر المعاصر، والجوازات الشعرية ---------- 78

الدّرس الرّابع عشر: موسيقى الشّعر العربي المعاصر: الهندسات الصوتيّة والتّنسيقات العروضيّة ---------- 87

الدرس الخامس عشر: الإيقاع الشعري ---------- 89

الخاتمة ---------- 92

مكتبة البحث ---------- 94

دليل الكتاب ---------- 97