جامعة الأزهر

كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بقنا

المجـــلة العلميـــة

الخلل العروضي بين صحة الرواية وسلامة المعنى
دراسة عروضية نقدية في شعر امرئ القيس

إعداد

د/ نوال حماد السفياني

أستاذ الأدب والنقد المساعد بجامعة الطائف

(العدد الحادي والعشرون إصدار ديسمبر ٢٠٢٤م)

الخلل العروضي بين صحة الرواية وسلامة المعنى
دراسة عروضية نقدية في شعر امرئ القيس

نوال حماد السفياني
قسم اللغة العربية. كلية الآداب، جامعة الطائف، المملكة العربية السعودية.
البريد الإلكتروني: non.sufi@gmail.com

الملخص :
تناولت هذه الدراسة الأبيات المضطربة موسيقيا في شعر امرئ القيس، تحديدا الأبيات التي وردت لها روايات أخرى صحيحة عروضيا، ثم دراسة هذه الأبيات دراسة عروضية توضح صور الاضطراب العروضي، وسببه، ثم دراستها دراسة نقدية من خلال تحليل الأبيات داخل سياقها للوصول إلى ترجيح الرواية الأكثر ملاءمة للمعنى الذي أراده الشاعر من خلال السياق.
إن شعر امرئ القيس غني بالموسيقى الشعرية، المتعددة، والتشكيلات العروضية المتنوعة، وما هذه الاضطرابات إلا صورة من صور التنوع الموسيقي، وقد أشار النقاد القدماء إلى وجود صور من الاضطراب الموسيقي في قصائد الشعراء القدماء من جاهليين ومخضرمين على وجه الخصوص، وهو أمر مألوف غير مستنكر وله دلالته، وسلكت في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي القائم على وصف الظاهرة وتحليلها ودراستها دراسة نقدية تبرز دلالة الصور الموسيقية في سياقها.
ووصلت الدراسة إلى عدة نتائج من أهمها: أن الصحة العروضية لا تكفي لتكون دليلا على صحة الرواية، كما أن الاضطراب الموسيقي قد يكون أكثر قدرة على التعبير عن مراد الشاعر بحسب السياق الذي ورد فيه.

الكلمات المفتاحية: امرؤ القيس، الموسيقى، التصريع، الخلل العروض، شعر جاهلي، نقد عروضي.

he Prosodic Discrepancy Between the Authenticity of the Narrative and the Integrity of the Meaning: A Critical Prosodic Study in the Poetry of Imru' al-Qais

Nawal Hammad Al-Sufyani
Department of Arabic Language. College of Arts, Taif University, Kingdom of Saudi Arabia.
Email: non.sufi@gmail.com

Abstract:
This study delves into the verses of Imru' al-Qais that exhibit musical irregularities, focusing particularly on those narratives for which alternative, prosodically accurate versions exist. It critically examines these verses through a prosodic lens to identify and elucidate the manifestations of prosodic discrepancies and their underlying causes. Subsequently, the study undertakes a critical analysis of these verses within their poetic context to discern and favor the version most aligned with the intended meaning the poet sought to convey through his composition. The study culminates in several significant findings, chief among them being that prosodic accuracy alone is insufficient to validate a narrative's authenticity. Moreover, musical irregularities, in certain contexts, may serve as a more potent vehicle for expressing the poet's intended meaning as shaped by the surrounding poetic context. It is worth mentioning that Imru' al-Qais's poetry is rich in multiple poetic music and diverse metrical formations. Why not, he is a first-class poet, or rather at the head of the first class, due to the abundance of his production and the sweetness of his music. However, the research identified some errors that this poet fell into, such as pronunciation or the like. The narration was the cause of this error, which made me define the title of the research as (The metrical error between the correctness of the narration and the integrity of the meaning, a critical metrical study of Imru' al-Qais's poetry). The importance of the study is that it reached something unusual in Imru' al-Qais's poetry, as the critic does not imagine that Imru' al-Qais had fallen into this error in his poetry, and thus the seriousness and importance of the study. The importance of the study also goes back to the evocation of Imru' al-Qais's poetry and its participation in modern life. Some researchers may think that Imru' al-Qais's law has perished in research, however, his poetry is rich in multiple techniques worthy of research and knowledge. In this study, I followed the

descriptive and analytical approach based on describing the phenomenon, analyzing it and studying it critically, highlighting the suitability of the musical aspect with the context.

The study reached several results, the most important of which are: that prosodic correctness is not sufficient to be evidence of the authenticity of the narration, and that musical disturbance may be more capable of expressing the poet's intentions depending on the context in which it is stated.

Keywords: Imru' Al-Qais, Music, Versification, Metrical Defect, Pre-Islamic Poetry, Metrical Criticism.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

يتميز الشعر عن غيره من الكلام بموسيقاه التي تتمثل في الوزن والقافية أولا، وهذه الموسيقية هي الحد الذي وضع بين الشعر والنثر عند القدماء، ومازالت الموسيقى تؤدي هذا الدور في تمييز الشعر عن غيره، وقد تنوعت موسيقى الشعر العربي بتنوع البحور، وحالات هذه البحور، وما يتخللها من زحافات وعلل، حسبما وضع في علم العروض، وهذه التغييرات مما هو مسموح في الشعر، وهي ليست إلا صورة من تنوع موسيقى الشعر.

وفي بعض أشعار القدماء نجد أن بعض التغييرات تكثر لدرجة تضطرب معها موسيقى الشعر المنتظمة، فنجد اختلالا عروضيا واضحا، ولهذه الظاهرة أسباب تلمسها الدارسون لعل من أبرزها ما يتعلق بالرواية، ذلك أن الشعر يلحقه تغييرات بفعل الرواية، هذه التغييرات تؤدي إلى اضطراب الوزن في بعض المواضع.

ومن الشعراء الذين كثرت هذه الظاهرة في شعرهم : امرؤ القيس، فنجد في ديوانه كثير من الأبيات مضطربة الوزن، ويمكن تقسيم الأبيات المضطربة عروضيا في ديوانه إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول : أبيات مضطربة وردت لها روايات أخرى صحيحة عروضيا.

القسم الثاني: أبيات مضطربة أشار العلماء إلى الخلل العروضي فيها، ولم يذكروا لها رواية أخرى.

القسم الثالث: أبيات مضطربة موسيقيا لم يشر إليها أحد – في حدود مطالعتي- .

الدراسات السابقة:

من الدراسات التي اقتربت من هذا الموضوع:

١. العلل والزحافات في شعر امرئ القيس د. أبو فراس محمد النطافي، مجلة العلوم الإنسانية، العدد ١٩-٢٠٠٣ :

تتناول هذه الدراسة كثرة العلل والزحافات في شعر امرئ القيس باعتبارها

ظاهرة في شعره، ووقفت على كثير من مواطن الاضطراب، الذي رأى الباحث أن مرده إلى الشاعر نفسه، ويستبعد أن يكون للرواية أثر في ذلك، ثم مضت الدراسة في محاولة لرد هذه الظاهرة إلى أسباب، ذكر منها: الاضطراب الذي عاش فيه الشاعر حين انقسمت حياته بين مرحلتين: الأولى للهو والصيد والغزل والثانية لطلب الثأر، فكان يميل في مرحلته الأولى إلى مجالس الغناء والقيان كبيئة كان يرتادها الشاعر ويردد فيها شعره، ومنها أن امرأ القيس كان من أوائل الشعراء الذين مهدوا للشعر، فلم يستو الجانب الموسيقي لديه تماما.

٢. اضطراب الإيقاع في الشعر الجاهلي بين ضعف الإبداع وخطأ الرواية عصمت محمد أحمد رضوان جامعةالأزهر، حولية كلية اللغة العربية، العدد ١٩-١٤٣٦هـ، ٢٠١٥م.

تناولت الدراسة صور اضطراب الإيقاع عند شعراء الجاهلية بشكل عام، مع إشارة موجزة للروايات الأخرى في بعض المواضع، وفي شعر امرئ القيس تتبع الدارس مواطن (القبض) في بحر الطويل، وهو لا يسبب اضطرابا في كل الأحوال، وأخيرا يرد أسباب هذا الاضطراب إلى ضعف الإبداع ، وكذلك إلى أخطاء الرواة .

وهذه الدراسة ستتناول القسم الأول: الأبيات التي وجد لها روايات أخرى، وكانت صحيحة عروضيا، لدراسة هذه الأبيات في رواياتها المختلفة، وربطها بسياق القصيدة، وللوصول إلى إجابة للتساؤل الذي يطرحه هذا البحث: هل تكفي الصحة العروضية مقياسا لسلامة البيت؟ وهل يقدم الحكم العروضي على المعنى الشعري ودلالته في سياقه؟

و قسم البحث بحسب صور الاختلاف بين الروايات المختلفة، إلى ثلاث مباحث :

المبحث الأول: التقديم والتأخير.

المبحث الثاني: تغيير الألفاظ.

المبحث الثالث: التغيير في الحروف بالنقص أوالزيادة.

ثم ختم بنتائج الدراسة.

مدخل

للشعر في عروضه وإيقاعه صور مختلفة، تخرج عن الصورة الأولى تحت مسمى الزحافات والعلل، وهي إن تنتظم في إيقاع معين لا تؤثر سلبا في موسيقاه، بل إنها تعطي نغمات موسيقية مختلفة من خلال البحر الواحد، كما أن هذه التغييرات الموسيقية مما استحسنه بعض النقاد في الشعر " وبعض النقاد القدماء استحسنوا الزحاف إذا لم يكثر جدا في الشعر دون أن يبدو أسبابا ذات قيمة حول الموضوع، قيل إن الخليل كان يستسحن الزحاف في البيت، فإذا توالى وكثر في القصيدة سمج " [(١)] فهذه التغييرات وإن كانت مسموحة في الشعر ينبغي أن لا تكثر في البيت، فإن كثرت فإنها تؤدي إلى اضطراب إيقاع القصيدة ،ذكر الآمدي تعليقا على أبيات لأبي تمام:" وهذه الزحافات جائزة في الشعر، غير منكرة إذا قلت، فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه، فإن هذا في نهاية القبح، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون"[(٢)] فلابد أن تكون الزحافات وفق نظام معين – أيضا- " فليس الزحاف إلا عملية تغيير بسيطة يلون الاطراد الصوتي للوزن، فيقضي على ما يمكن أن يقع فيه من رتابة ،ويحفظ للاطراد خاصيته المنتظمة، وبذلك يمكن أن تكون للزحاف وظيفة جمالية خاصة عندما يقلل الأحرف الساكنة في الأوزان الجعدة فينحو بها نحو البساطة واللدونة، وذلك أمر يجعل التنوع الذي يحدثه الزحاف مرتبطا بغاية جمالية تتصل بتدفق الوزن وطوله وتنوعه في الوقت نفسه[(٣)]"

ولابد أن يعنى الشاعر بالمعنى أولا ويستوفيه، ويطوع الوزن للمعنى الذي أراده وليس العكس "فلابد أن تكون المعاني مستوفاة، لم يضطر الوزن إلى نقصها عن

---

(١) يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث (بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢) ص ١٧١

(٢) الآمدي، الموازنة بين الطائيين، ت: السيد أحمد صقر(القاهرة: دار المعارف، ط٤) ص ج٣/ ص٣٠٩

(٣) جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي (القاهرة: دار الكتاب المصري،بيروت: دار الكتاب اللبناني ط١، ١٤٢٤-٢٠٠٢م) ص ٣١٨

الواجب، ولا إلى الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني –أيضا– مواجهة للغرض لم تمتنع من ذلك ولم تعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته"[١] كما يجب أن يراعي الألفاظ وتركيبها، بأن تكون" الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بنيت، لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها، والنقصان منها ... ومن هذا الباب– أيضا– ألا يكون الوزن قد اضطر إلى إدخال معنى ليس الغرض في الشعر محتاجا إليه، حتى إنه إذا حذف لم تنقص الدلالة لحذفه، أو إسقاط معنى لا يتم الغرض المقصود إلا به، حتى فقده قد أثر في الشغر تأثيرا بان موقعه"[٢] والارتباط قوي بين الوزن والمعنى فالعاطفة القوية التي هي سمة الشعر الأولى هي " المصدر الحقيقي للوزن الشعري... فالوزن في الشعر ليس شيئا زائدا يمكن الاستغناء عنه وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقا"[٣]

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت: كمال مصطفى (القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٣، ١٣٩٨ه_ ١٩٧٨م) ص ١٦٧

(٢) نفسه، ص ١٦٦–١٦٧

(٣) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد (جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العالمية، ١٩٦٤م) ص ٣٧

المبحث الأول

التقديم والتأخير

والمقصود به أن يكون الفرق بين الروايات عروضيا، تغيير في تقديم أو تأخير في كلمات البيت، وتتغير معه موسيقى البيت، من ذلك قول امرئ القيس:

ألا رُبّ يومٍ لكَ منهنّ صَالحٌ ... ولا سيّما يومٌ بدارةِ جُلْجُلِ[1]

//ه/ه _//ه/ه _//ه/ه _//ه// ... //ه/ه -//ه/ه/ه -//ه/ - //ه//ه

فعولن - مفاعيلُ -فعولن - مفاعلن ... فعولن -مفاعيلن- فعولُ -مفاعلن

(الكف)

في هذه الرواية نجد أن الزحافات التي دخلت على التفعيلات، هو (الكف) في التفعيلة الثانية (وهو حذف السابع الساكن، تتحول معه مفاعيلن إلى مفاعيلُ)[2] و" هذا النوع من الزحاف قبيح" ٣القبض في التفعيلة السابعة(والقبض هو حذف الخامس الساكن، ويدخل على مفاعيلن لتصبح مفاعلن، وعلى فعولن فتصبح فعولُ) بالإضافة إلى القبض في تفعيلتي العروض والضرب، وهو شائع فيهما في البحر الطويل، ولا يضير البيت موسيقيا.

وللبيت رواية أخرى ذكرها أبو جعفر النحاس، جاء فيها: "" ألا رب يوم صالح لك منهما"٤ وبتقطيعها عروضيا نجد أنها على هذه الصورة "(فعولن – مفاعيلن– فعول– مفاعلن) فالكف غير موجود في هذه الصورة، والزحاف هنا هو القبض في التفعيلة الثالثة، وهذه الرواية صحيحة عروضيا.

---

(١) الديوان، ص ١٠

(٢) هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي(بيروت: دار الفكر العربي– دار الوسام، ط٢، ١٩٨٩م) ص ٥٧

(٣) نفسه، ص ٥٨

(٤) الديوان، ص ٣٦٨

وفي رواية القرشي " ألا رب يوم لي من البيض صالح" [١] بالتقطيع العروضي تكون على هذه الصورة (فعولن – مفاعيلن– فعولن– مفاعلن) نجد أنها تخلو من الزحافات ماعدا القبض في تفعيلة العروض، ومن هنا يتبيّن أن الاضطراب الموسيقي الموجود في البيت الأول سببه (الكف) الذي دخل على التفعيلة الثانية، فالروايتان الأخريتان صحيحتا الوزن، وتخلو من الاضطراب في السماع. وبالرجوع إلى البيت السابق لهذا البيت في المعلقة والبيت التالي له، نجد أنها مستقيمة سماعيا لخلوها من هذه العلة، على الرغم من وجود القبض في تفعيلاتها، وهي على النحو الآتي:

ففَاضتْ دموعُ العينِ منّي صَبابَةً ... علَى النَّحرِ حتّى بَلّ دَمْعيَ مِحْملَي [٢]

//ه/ - //ه/ه/ه -// ه/ه -//ه// ... //ه/ه - //ه/ه/ه -//ه/ -//ه//ه

فعولن - مفاعيلن - فعولن - مفاعلن ... فعولن - مفاعيلن - فعولُ - مفاعلن

القبض ورد في التفعيلة السابعة من تفعيلات الحشو، وفي البيت التالي له:

ويومَ عَقرتُ للعذَارى مطيّتي ... فيَا عجَبا من رَحْلها المتحمَّلِ [٣]

//ه/ - //ه//ه - //ه/ه _ //ه// ... //ه/ -//ه/ه/ه -//ه/ - //ه//ه

فعولُ - مفاعلن - فعولن- مفاعلن ... فعولُ - مفاعيلن- فعولُ - مفاعلن

نلحظ أن القبض يكثر في هذا البيت، هو موجود في ثلاث تفعيلات منها اثنتان متتاليتان، ولكنه لم يؤثر على موسيقية البيت، كما أثر (الكف في البيت الأول) .

وللدارسين آراء حول هذا البيت، نستعرضها كالآتي:

١. جاء في رسالة الغفران في معرض الحديث الذي دار على لسان ابن القارح وامرئ القيس:" فيقول– ثبت الله الإحسان عليه– أخبرني عن قولك: (ألارب يوم لك منهن صالح ، ولاسيما يوم بدارة جلجل) أتنشده: لك منهن صالحٍ؟ فتزاحف الكف؟ أم تنشده على الرواية الأخرى؟ فيقول امرؤ القيس: أما أنا فما قلت في الجاهلية إلا بزحاف:" لك منهن صالح" وأما المعلمون في الإسلام،

(١) الديوان، ص ٣٦٨

(٢) الديوان، ص ٩

(٣) الديوان، ص ١١

فغيروه على حسب ما يرون، ولا بأس بالوجه الذي اختاروه"[١] ويتضح من هذا أن المعري كان يفضل الرواية ذات الكف، وإن لم يبن سبب هذا التفضيل، ولم يرفض الرواية الأخرى، التي يرى أنها تصحيح من العلماء في زمن لاحق. يقول عبدالله الطيب تعليقا على رأي أبي العلاء:" وجلي من هذه المقالة أن المعري كان يرى نحوا من القول الذي نقول به من أن أوزان الشعر إنما هي نسب زمنية، وضربات موسيقية فمتى وقع عند الشاعر أنها استقامت له، فلا بأس عليه أن يختلس المقطع أو يريث به في داخل ما اختاره من قوالب الوزن والأبيات والتي ذكرها المعري من أبيات امرئ القيس مما يوضح هذا أجمل توضيح ..."[٢] والحقيقة أن نظرة القدماء للزحافات تختلف تماما، فقد كانوا يستحسنون بعض مواضع الزحاف" وقد كان الجاهليون لا يبالون بالاختلال اليسير في الطويل خاصة، وبحسبك أن تنظر في " قفانبك" المعلقة لتدرك حقيقة ذلك" [٣] ومما يؤيد ما ذهب إليه عبدالله الطيب أن العلماء من القدامى فضلوا الراوية التي ورد فيها الكف، على غيرها، جاء في شرح الزوزني البيت:" رب يوم فزت فيه بوصال النساء وظفرت بعيش صالح ناعم منهن، ولا يوم من تلك الأيام مثل يوم دارة جلجل، يريد أن ذلك اليوم كان أحسن الأيام وأتمها"[٤]

٢. وجاء في شرح التبريزي" وأجود الروايات " ألا رب يوم لك منهن صالح" على ما فيه من الكف، وهو حذف النون من مفاعيلن" [٥] ولم يبين سبب تفضيل هذه الرواية.

---

(١) أبو العلائ المعري، رسالة الغفران، ت: عائشة عبدالرحمن،(القاهرة: دارالمعارف، ط ١١) ص ٣١٧-٣١٨

(٢) عبدالله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب (الكويت:دار الآثار الإسلامية-وزارة الإعلام الصفاة) ط٢، ١٤٠٩هـ- ١٩٨٩م ج٣، ص ٥٧

(٣) نفسه،ج١، ص ٤٣٩

(٤) الزوزني، شرح المعلقات السبع، ت: محمد إبراهيم سليم (القاهرة: دار الشاهد للنشر والتوزيع،٢٠٢١) ص ١٦

(٥) التبريزي، شرح القصائد العشر(إدارة الطباعة المنيرية ١٣٥٢) ص ١٣

٣. محمد أبو موسى: رأى أن الرواية بالكف هي الأصح والأنسب للمعنى الذي أراده الشاعر، يقول:" وصنعة امرئ القيس صنعة خفية تراها في هذين الجارين اللذين قدمهما على صفة اليوم وهو " صالح" ولو قلت " ألا رب يوم صالح لك منهن" لتغير الكلام، وإنما قدم كلمة " لك" لأن أصل الحديث بيان ما كان له منهن، وراجع الكلمتين" لك منهن" نجد أنه يذكر الأيام التي له منهن، يعني هن صانعات ما في هذه الأيام من صالح له، وليس صالح الأيام منه لهن، وفي هذا قدر من التميز لا يخفى، وتجد صنعة خفية -أيضا- في كلمة صالح ووقوعه وصفا لليوم، لأن اليوم لا يوصف بصلاح ولا بغيره، وإنما الذي يوصف بذلك ما يكون فيه"[١] فالمغزى يكمن في تقديم " لك منهن" ولعل هذا مما يبين تفضيل الشاعر لهذا اليوم تحديدا ، يوم دارة جلجل على سائر أيامه، التي عاش فيها قصصا مع النساء، والتي تغنى بها في شعره وفي المعلقة تحديدا، فهذا التقديم لبيان أثره على نفسه، على الرغم من أن الشاعر حينما بدأ يسرد تفاصيل ذاك اليوم، بدأ يذكر ويعدد ما فعله و ما قدمه هو لهن، ولكن هذا لا يوازي ما قدمنه له. وفي التقديم تخصيص " وفائدته إسناد الكلام الواقع بعده إلى صاحب الظرف دون غيره" [٢]وهذا يتناسب مع طبيعة شعر امرئ القيس، الذي يحرص على أن يصور نفسه دائما مطمعا للنساء.

٤. إبراهيم أنيس: وقف إبراهيم أنيس عند هذا البيت، فقال: "فالمقياس (مفاعيلن) حين يكون في حشو البيت يندر أن تتغير صورته على أن أهل العروض قد جوزوا فيه حينئذ صورتين أخريين هما: (قبض / مفاعلن) و (كف/مفاعيلُ) واعتبروا الصورة الأولى صالحة مقبولة، ولكنهم اعتبروا الثانية قبيحة مرذولة، ونحن حين نستعرض ماروي من الأشعار في البحر الطويل، لا نكاد نظفر بمثل واحد لتلك الصورة القبيحة، وأغلب الظن أنها من صنع أهل العروض بنوها

(١) محمد محمد أبو موسى، الشعر الجاهلي دراسة في منازع الشعراء(القاهرة: مكتبة وهبة، ط١، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م) ص ٤٤

(٢) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ت: محي الدين عبدالحميد (بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ١٤٢٠هـ)ج٢، ص ٣٥

على مثل أو مثليين رويا مصحفين، أو أخطأ الرواة في روايتهما، فمن الواجب إذن أن نهمل هذه الصورة ولا نعترف بها في الوزن الصحيح للشعر، والحمدلله أن أهل العروض اعتبروها قبيحة مرذولة، ولا يروون لها في الشعر القديم إلا قول امرئ القيس:(ألا رب يوم لك منهن صالح) " [١] .

فهو يرد وجود هذا الزحاف هنا إلى خطأ في رواية البيت، لأنه غير موجود إلا في هذا البيت [٢] ، ثم يقول عن القبض:" أما الصورة الأخرى التي اعتبروها صالحة مقبولة في حشو البيت، وهي (مفاعلن) فهي صورة نادرة لا تستريح لها الآذان، وقد رويت في بعض أشعار الشعر القديم ، ولكنا لا نكاد نراها في شعر حديث، فقد رويت في معلقة امرئ القيس عشر مرات ... وفي معلقة زهير، ومعلقة طرفة... ثم يقول:" ومع هذا فنحن نشعر بثقل هذه الصورة في حشو البيت، ولعل انحرافا في رواية المعلقات، هو الذي جاء بتلك الحالات التي رويت في شعر الجاهلية"[٣] والحقيقة أن حكمه على القبض بالندرة يبدو غير دقيق، فهو ليس نادرا، وقد ورد بكثرة في شعر امرئ القيس، وتجاوز العشر مرات وتجاوز المعلقة، بل إنه يأتي في البيت الواحد في أكثر من موضع، هذا في شعر امرئ القيس وحده، يدل على أن هذا الزحاف ليس بنادر في الشعر القديم، بل هو مستحسن في بعض المواضع [٤]وقد رأى إبراهيم أنيس أن تعديلا طفيفا في الأبيات قد يصلح هذا القبض، معمما رأيه على مواضع القبض، فرأى –على سبيل المثال– في قول الشاعر" إذا قامتا تضوع المسك منهما" رأى أن يقال بدلا عن ذلك " إذا قامتا يُضوع المسك منهما" وفي قوله: " ويوم عقرت للعذارى مطيتي" يقول بدلا عن ذلك " ويوم عقرنا للعذارى

---

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر(مصر: مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٣م) ص٥٦.

(٢) نفسه، ص ٥٩ وهذا الحكم غير دقيق، فهذا الزحاف وجد في مواطن عديدة، وقد أشار إليها الدارسون.

(٣) السابق، ص ٥٩

(٤) سيأتي تفصيل ذلك أثناء البحث.

مطيتي" ولكن ماهو التغيير الموسيقي الذي حدث في البيت الأول؟ إنه لم يحدث شيئا، ولم يزد ، ولم يؤثر ذلك في البيت، وبالتقطيع يظهر ذلك:

(الصورة الأولى)إذا قامتا تضوع المسك منهما ـــ الصورة الثانية)إذا قامتا يُضوع المسك منهما :

//ه/ ه _ //ه//ه - //ه/ه - //ه//ه //ه/ه - //ه//ه - //ه/ه - //ه//ه

فعولن – مفاعلن- فعولن – مفاعلن فعولن – مفاعلن- فعولن- مفاعلن

نجد أن القبض موجود في التفعيلة الثانية من الشطر في كلا البيتين، ولم تتغير موسيقى البيت، إضافة إلى ضعف المعنى فما فائدة أن يبنى الفعل للمجهول في البيت؟ بل إنه لا يستقيم معناه بهذه الصورة.

أما البيت الثاني: (الصورة الأولى) وَيوم عِقرتُ للعَذارى مَطيّتي ـ

الصورة الثانية (ويومَ عَقَرْنا للعذَارى مَطَيّتِي)

//ه/- //ه//ه- //ه/ه- //ه//ه //ه/- //ه/ه /ه- //ه/ه_ //ه//ه

فعولُ- مفاعلن- فعولن- مفاعلن فعولُ – مفاعيلن – فعولن- مفاعلن

لقد استطاع أن يتخلص من القبض في التفعيلة الثانية من البيت، ولكنه موجود في التفعيلة الأولى من الشطرين، ثم ما معنى أن يتحول الكلام من المفرد المتكلم (تاء الفاعل) إلى (ناء الفاعلين) والشاعر في سياق التغني والتفاخر بمغامراته وقصصه؟ ثم ما مصير كلمة (مطيتي) هل تتحول إلى (مطيتنا) لتتناسب مع (عقرنا) فيشتد فساد الوزن قبل المعنى؟ فهو قد أفسد المعنى في سبيل استقامة الوزن، وهذا حكم متشدد، ولا يتناسب مع طبيعة موسيقية الشعر، فلم تكن العلل والزحافات الممكنة في علم العروض إلا صورة من صور المرونة الموسيقية في الشعر العربي

إن التغييرات التي اقترحها أنيس لتعديل الوزن، جاءت على يقين منه أن هذه الزحافات إنما جاءت من خطأ الرواة، لا من فعل الشعراء، وهذا ليس مؤكدا، فقد ذكر العلماء أن الرواة والعلماء كانوا يلحظون هذه الزحافات والتغييرات الموسيقية، وتروقهم " وقد كان القدماء من الشعراء يعرفون هذا ويدركون صحته، وتلذهم حلاوته، إذ التعبير الموسيقي كان من ضمن تعبيرهم الشعري، أما المحدثون فقد بعدوا شيئا من

الفطرة العربية، إذ صار أمر الصناعة التي يدركها اللامس والناظر أسرع إلى إعجابهم، وكان الإحكام بملء كل فجوة في التفاعيل مما يجري مجرى الصناعة المرئية الملموسة فراموه، وبقي قليلون من أهل الذوق يطلبون السر الكمين في موسيقى التفاعيل، كطلبهم إكمال الإيقاع المقطعي، من هؤلاء أبو تمام وأبو عبادة البحتري، على حذر إزاء الذوق الذي كان يعاصرهما، وقد كان أبو تمام أعمد إلى أن يزاحف، وأجرأ فيما يجيء به، إلا أن البحتري كان أخبر بحيث ينبغي أن يقع..."[١] فالقدماء لم ينظروا إلى الزحافات على أنها عيب أو سقطة للشاعر، بل إنها مما يتاح للشاعر كما هي متاحة سبل التعبير الأخرى، ولكن ينبغي ألا تتجاوز الحد فيضطرب معها الشعر اضطرابا واضحا، فالقليل من الزحاف في البيت بمثابة ترويح للنفس من صرامة الإيقاع المنتظم.

نخلص من كل هذا أن تقديم الجار والمجرور(لك) على (صالح) هو الذي سبب اضطراب الوزن عن طريق الكف، ولو أخره الشاعر لاستقام الوزن، ولكن سيتغير المعنى الشعري الذي أراده الشاعر على وجه الدقة " واعلم أن من الخطأ أن يقسم الأمر في تقديم الشيء وتأخيره إلى قسمين، فيجعل مفيدا في بعض الكلام وغير مفيد في بعض، وأن يعلل تارة بالعناية، وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب، حتى تطرد لهذا قوافيه ولذلك سجعه، ذاك أنه من البعيد أن يكون في جملة النظم ما يدل تارة ولا يدل أخرى. فمتى ثبت في تقديم المفعول مثلا على الفعل في كثير من الكلام، أنه قد اختص بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير، فقد وجب أن تكون تلك قضية في كل شيء وكل حال"[٢] ومن هنا يتبين ألا نتهاون في تأخير ما قدمه الشاعر أو العكس لأجل استقامة الوزن، وأن ننظر في سياق هذا التركيب ومدى دلالته على المعاني الخفية والوثيقة العلاقة بسياقها. والتقديم في كلام العرب ضربان:" الأول يختص بدلالة الألفاظ على المعاني ولو أخر المقدم أو قدم المؤخر لتغير المعنى والثاني يختص بدرجة التقدم

(١) عبدالله الطيب، مرجع سابق،ج٣ ص ٨١٧

(٢) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت: محمود شاكر (جدة: دار المدني، مصر: مطبعة المدني، ط٣، ١٤١٣هـ-١٩٩٢م) ص ١١٠

في الذكر لاختصاصه بما يوجب له ذلك، ولو أخر لما تغير المعنى"[1]إن درجة التقديم والتأخير هي التي يتبين معها الناقد دقة صناعة الشاعر، فالمعنى العام لن يتغير، ولكن خصوصية هذا المعنى ستتغير، فبناء الشاعر لألفاظه يسير وفق ترتيب معين، يدل دلالة عميقة على ما أراده.

٣- الموضع الثاني :

من المواضع التي يختلف فيها الوزن بين الروايات بسبب التقديم والتأخير، ه:

قَعدْتُ لهُ وصُحْبتَي بيَن حَامِرٍ وَبينَ إكامٍ بُعْدَما مُتَأمّلِ[2]

//ه/ - //ه//ه -//ه/ه -//ه// //ه/ -//ه/ه/ه -//ه/ -//ه//ه

فعولُ - مفاعلن - فعولن - مفاعلن فعول -مفاعيلن -فعول -مفاعلن

نلحظ أن الاضطراب الموسيقي هنا كان بسبب توالي القبض في التفعيلتين الأولى والثانية من الشطر الأول، وفي الرواية الأخرى للبيت:

رواية القرشي:

قَعَدتُ وَأصْحَابِي لَهُ بين ضَارِجٍ وبينَ العُذيبِ بُعْدمَا مُتَأَمّلِ[3]

//ه/ -//ه/ه/ه -//ه/ه _ //ه// //ه/ه -//ه/ه/ه -//ه/ -//ه//ه

فعولُ -مفاعيلن- فعولن - مفاعلن فعولن - مفاعيلن- فعولُ -مفاعلن

نجد أن الوزن مستقيم في هذه الرواية، لانعدام توالي القبض في التفعيلات. والفرق بين الروايتين هنا فرق بسيط، ففي الرواية المضطربة (لـه وصحبتي) و الرواية الأصح موسيقيا (وأصحابي له).

وإذا نظرنا إلى موقع الجار والمجرور (له) في الرواية الأولى متقدم على (صحبتي) وبتأمل هذا السياق نجد أن للجار والمجرور معنى ومزية في تقديمه في هذا البيت من المعلقة، والمعلقة كلها تدور حول ذكريات، يتغنى الشاعر فيها بنفسه ويكثر التعبير

(١) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ت: محي الدين عبدالحميد (بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ١٤٢٠ه) ج٢/ص٣٥

(٢) الديوان، ص ٢٤

(٣) الديوان، ص ٢٤

بالفعل مع ضمير المتكلم، حتى في سياق الغزل، يركز الشاعر على فعله هو، فالشاعر في سياق الحديث عن ذكرياته ومغامرته، فكل مغامرة يبدأ فيها بنفسه، كقوله:" ويوم عقرت للعذارى مطيتي- ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة- فقلت لها سيري وأرخي زمامه- خرجت بها تمشي..) كما أننا نلحظ تكرار هذا البناء التركيبي للجملة في المعلقة، وهو تقديم متعلق الفعل (الجار والمجرور) وهو في معنى من وقع عليه الفعل، منها الجملة في البيت السابق(ألا رب يوم لك منهن صالح) في قوله(وقوفا بها صحبي عليّ مطيهم) وقوله(فقلت له لما تمطّى بصلبه) وقوله (فقلت لها سيري وأرخي زمامه) وقوله (خرجت بها تمشي تجر وراءنا على أثرينا ذيل مرط مرحل) وهذا يدل على فضل اهتمام وعناية به، فهو معني بالآخر الذي شاركه هذه الذكرى " واعلم أنا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئا يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام" [1] وهذا الأمر " جار في عموم رصف الكلمات، فأنت بما قدمته أعنى، وتتدرج العناية والاهتمام مع الكلمات تدرجا تنازليا، فما قدمته أولا هو أهم وهكذا إلى آخرها ذكرا..." [2] وهذا ما نلحظه في رواية البيت بتقديم الجار والمجرور، جاء هذا البيت في سياق وصف البرق وتتبعه، وقد وصفه في الأبيات السابقة وصف المتأمل، فناسب هذا التأمل أن يتقدم الجار والمجرور (له) على قوله (وأصحابي) لأن الفعل هنا وهو التأمل ينصب على هذا البرق، وعناية الشاعر في هذا المشهد بالتتبع الذي كان منه لهذا البرق، أقوى من عنايته بالصحبة، فكان تقديم الجار والمجرور الأنسب في هذا المقام.

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت: محمود شاكر (جدة: دار المدني، القاهرة: مطبعة المدني، ط ٣، ١٤١٣-١٩٩٢م) ص ١٠٧

(٢) فاضل السامرائي، معاني النحو (الأردن: دار الفكر للطباعة والنشر، ط١ ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م) ج٣/ص ١٠٩

المبحث الثاني

تغيير الألفاظ

ومعنى ذلك أن يكون الاختلاف بين الأبيات المروية، اختلاف في الألفاظ، ويأتي البيت مع أحد الألفاظ مضطرب في الوزن، ويستقيم الوزن مع لفظ آخر، ومنه قوله:

كَأنّ طَمِيّةَ المُجَيمِرِ غُدْوةً مِن السّيلِ والغُثّاءِ فَلْكة مِغْزِلِ[1]

//ه/ - //ه//ه -//ه/- //ه//ه //ه/ه -//ه/ه/ه -//ه/ -//ه//ه

فعولُ _ مفاعلن - فعولُ - مفاعلن فعولُن - مفاعيلن- فعولُ - مفاعلن

نلحظ تتابع القبض في جميع تفعيلات الشطر الأول، ولعل هذا الذي أحدث اضطرابا واضحا في الوزن، وللبيت روايات أخرى منها:

رواية الطوسي: " وكَأنّ بِه رَأسُ المُجِيمرِ غُدْوةً" ولعل هذه الرواية أشد اضطرابا من الأولى، بسبب وجود الخزم. والخزم" زيادة تلحق أوائل الأبيات ولا يختص بذلك وزن دون وزن"[2] ولو رويت بدون الواو لاستقام الوزن، فيصبح (فعولُ- مفاعيلن- فعولُ- مفاعلن)

الرواية في غير الأعلم والبطليوسي والطوسي:" كأن ذرا رأس المجيمر غدوة"[3] ووزنها (فعولُ- مفاعيلن- فعولُ- مفاعلن) وهي أصح الروايات موسيقيا، على الرغم من عدم خلو الشطر من القبض الذي ورد في التفعيلة الأولى والثالثة. وبالوقوف على معاني الألفاظ ومناسبتها للسياق، نجدها كالآتي: جاء في شرح البيت:" المجيمر: أرض لبني فزارة، وطمية : جبل في بلادهم، يقول: قد امتلأ المجيمر فكأن الجبل في الماء فلكة مغزل لما جمع السيل حوله من الغثاء [4] " يقول:" كأن هذه الأكمة غدوة مما أحاط بها من أغثاء السيل فلكة مغزل، شبه استدارة هذه الأكمة بما أحاط بها من الأغثاء باستدارة

---

(١) الديوان، ص ٢٥

(٢) التنوخي، القوافي، ت : عوني عبدالرؤوف (مصر: مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٧٨م) ص ٧٨

(٣) الديوان، ص ٣٧٥

(٤) التبريزي، مرجع سابق، ص ٥٣

فلكة المغزل، وإحاطتها بها، بإحاطة المغزل"[١] وجاء في معنى الصورة في هذا البيت: " وفي وجه التشبيه قولان: أحدهما أن السيل غشي هذا المكان حتى لم يبق من أعاليه إلا مثل فلكة المغزل، والثاني: أن الماء غمره جميعه حتى صار الغثاء على وجه الماء في قلة الجبل، يدور كدوران فلكة المغزل وهو أقرب وأحسن من ظاهر قوله..."[٢] وفي المعنيين دلالة على غزارة المطر، حتى لم يتبق من صورة الجبل إلا أعلاه، في الرواية الأولى سمى الجبل باسمه (طمية) وأضافه إلى الوادي الذي يقع فيه، أما في الرواية الثانية فقد ذكر(رأس المجيمر) أي رأس وادي المجيمر، ويقصد به الجبل، وجاءت الصورة هنا في سياق ذكر المطر الغزير القوي، ومن هنا أرى أن الرواية الثانية الأصح عروضيا هي الأنسب للمعنى، لأنه في مقام وصف قوة المطر وغزارة السيل، فذكر أعلى الجبل بقوله (ذرا رأس المجيمر) وذروة الجبل أعلاه، وهذا أليق بالصورة التشبيهية التي تعبر عن غزارة المطر، وقد صور هذه الغزارة في مجموعة الأبيات التي تسبق وتلي هذا البيت من المعلقة، فقد هدم البيوت واقتلع الأشجار وغرقت في مياهه السباع.[٣]

ومنه قول امرئ القيس:

بِعِجْلِــزَةٍ قَــدْ أَتْــرزَ الجَــريُ لحَمَهــا كُمَيْتٍ كأَنَّهَا هِرَاوَةُ مِنْوالِ[٤]

//ه/ -//ه/ه/ه -//ه/ه - //ه//ه //ه/ه - //ه//ه - //ه/ - //ه/ه/ه

فعولُ -مفاعيلن -فعولن - مفاعلن فعولُن - مفاعلن - فعولُ - مفاعيلن

جاء في رواية الطوسي: " قد أترز الغزو لحمها" [٥] وهنا لا خلاف في الوزن، لأن الاضطراب العروضي إنما كان في الشطر الثاني، وسببه توالي القبض في التفعيلتين السادسة والسابعة، والبيت مذكور في كتاب الخيل لأبي عبيدة برواية صحيحة الوزن، جاء فيها :

---

(١) الزوزني، مرجع سابق، ص ٧٦

(٢) نجم الدين الصرصري، موائد الحيس في فوائد القيس، ت: مصطفى عليان (الكويت: وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية) ط١- ١٤٣٥هـ، ج١، ص ٢٧٩.

(٣) الديوان ، ص ٢٤-٢٦

(٤) ص٣٧

(٥) ص ٣٨٠

بِعِجْلِــزَةٍ قَــدْ أَتْــرزَ الجَــريُ لحَمَهــا كَــأنَّ قُصَــيراهَا هِــراوَةُ مِنْــوالِ [١]

//ه/ -//ه/ه/ه -//ه/ه - //ه//ه //ه/ - //ه/ه/ه -//ه/ _//ه/ه/ه

فعولُ – مفاعيلن – فعولن – مفاعلن فعولُ – مفاعيلن – فعولُ – مفاعيلن

وفي هذه الرواية نلحظ استقامة الوزن، لعدم وجود القبض في التفعيلة السادسة من البيت، وبالتالي لم يأت القبض متتاليا.

وبالنظر في معنى البيتين نجد أن البيت الأول يشبه فيه الخيل بالعصا في الصلابة " عجلزة صلبة، ويقال: عجلزة أيضا ، أترز: أيبس، يقال خرجت خبزتك تارزة أي يابسة، ويقال للميت: قد ترز، والمنوال: خشبة من أدوات النساج ، وهراوته التي يلف عليها الغزل ، وهي صلبة ملساء، وقال أبو عبيدة: امرؤ القيس أول من شبه الخيل بالعصا ..."[٢] وكذلك المعنى في الراوية الأخرى في تشبيه الخيل بالعصا، ولكن الرواية الأولى يتجه التشبيه نحو العموم، فهو وصف الخيل كاملة ثم شبيها بالعصا، أما في الرواية الثانية فهو يحدد جزء من جسد الخيل وهو القصيرى، " ماولي البطن من صغار الأضلاع، وقال الجوهري: الخلف أقصر أضلاع الجنب "[٣] قال طرفة:

وَطَيٌّ مَحَــالٍ كَــالحنِيِّ خُلُوفُــه وَأَجْرِنَــةٌ لُــزّتْ بِــدَأْيٍ مُنَضّــدِ [٤]

---

(١) أبو عبيدة معمر بن المثنى، كتاب الخيل (الهند: مطبعة دار المعارف، ١٣٥٨م) ص ٨٧ .

(٢) ابن قتيبة الدينوري، المعاني الكبير في أبيات المعاني، ت: سالم الكرنكوي، عبدالرحمن اليماني، الهند: مطبعة دار المعارف ،بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٤مـ، ج ١/ ص ٥٠.

(٣) الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ت: جماعة من المختصين (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٣٨٥-١٤٢٠ه -١٩٥٦م- ٢٠٠٠م) ج٢٣/ ٢٤٣ .

(٤) طرفة بن العبد، الديوان، ت: درية الخطيب، لطفي الصقال(بيروت: المؤسسة العربية، البحرين: إدارة الثقافة والفنون، ط٢، ٢٠٠٠م) ص ٣٢.

وجاء في كتاب الخيل :" ونشوز قصيراه وهي آخر ضلوعه، ونشوزها تجافيها عن كليتيه، والكليتان موضع الربو الذي يسرع إليه إذا هضم كشحه وغمضت قصيراه، ضاق على الكليتين مواضعهما، والقصريان، وهما موضع الخلف بائنة عن الجنب" [١] وهذا مما يحمد من صفات الخيل، ووجه الشبه بين القصيرى والعصا هو القوة والصلابة، وجاء هذا المعنى عند أبي دؤاد الإيادي في قوله:

أَيــدُ القُصْرَيَيــنِ لا قِيدَ يَومًــا فَيُعَنّـــــى بِصَـــــرْعِهِ بيطَـــــارُ[٢]

وصف القصيرى هنا بالقوة" الأيْدُ والآدُ جميعا: القوة" [٣] وعند طفيل الغنوي :

وَعَارضْتَها رهوًا عَلى مُتَتــابَع شَديدِ القُصَيرى خَــارِجيٍّ مُحَنّــبِ[٤]

فوصف القصيرى بالشدة، من هنا نصل إلى أن رواية البيت في كتاب الخيل هي الأدق والأصلح للصورة، لأن مقصود الشاعر تشبيه القصيرى بالعصا، لا تشبيه الخيل كاملة بها، اعتمادا على ماورد عند الشعراء من وصف القصيرى بالقوة والشدة.

(١) أبو عبيدة، مرجع سابق، ص ٨٧.

(٢) نفسه، ص ٨٧ .

(٣) ابن منظور، لسان العرب، ت: اليازجي وجماعة من اللغويين (بيروت: دار صادر، ط٣، ١٤١٤هـ) ج٣/ ٦٧.

(٤) الطفيل الغنوي، الديوان، ت: محمد عبدالقاهر أحمد(بيروت :دار الكتاب الجديد، ط١، ١٩٨٦م) ص ٢٦.

المبحث الثالث

التغيير في الحروف بالنقص أو الزيادة:

ومعنى ذلك أن تختلف الصورة العروضية للبيت في راوياته، بسبب زيادة حرف أو نقصه، ومن ذلك قول امرئ القيس:

١ــ فإنْ أُمْسِ مَكْروبًا فيَــارُبَّ بُهْمَــةٍ كَشَفْتُ إذَا مَا اســوَدّ وَجْــهُ الجَبَــانِ [١]

//ه/ه – //ه/ه/ه – //ه/ه –//ه//ه //ه/ – //ه/ه/ه – //ه/ه – //ه/ه – //ه/ه

فعولن – مفاعيلن – فعولن – مفاعلن فعولُ –مفاعيلن – فعولن – فعولن

نلحظ أن الاضطراب الموسيقي جاء في نهاية الشطر الثاني، بسبب الحذف في تفعيلة الضرب، جاء في حماسة ابن الشجري حول هذا البيت :" فقد أساءت الألف واللام إلى الوزن عند السامع، وآثرها قائل البيت على الحذف، ولو حذف لكان الحذف أحسن في الغريزة، ولكن دخول الألف واللام أثبت في تمكين اللفظ" [٢] ، والمقصود إن إثبات الألف واللام هو الأنسب للمعنى المراد، ومما يدل عليه السياق هنا أن الألف واللام لاستغراق خصائص الجنس، ومن هنا نجد أن (الجبان) بالألف واللام جاءت لتعبر عن كل صفات الجبان في مقابل الشجاعة التي يفتخر بها الشاعر في البيت، وهذا أليق بمقام الفخر، وللتعريف بالألف واللام معنى لا يحققه التنكير " والحق إن المعرف بأل الجنسية يختلف عن اسم الجنس النكرة... وذلك أن المعرف بأل يقصد به استحضار الجنس وهيئته المعلومة في الذهن... فتعريف الجنس القصد منه استحضار ما عرف عن الجنس في الذهن والتنكير ليس القصد منه ذلك " [٣]

وبتقطيع البيت بدون الألف واللام: (كَشَفْتُ إذَا مَا اسْودّ وَجْهُ جَبَانِ)

//ه/– //ه/ه/ه –//ه/ ــ //ه/ه

فعولُ –مفاعيلن– فعولُ – فعولن

---

(١) الديوان، ص ٨٦

(٢) ابن الشجري، حماسة ابن الشجري، ت: محمود الطناحي(القاهرة : دار الخــانجي، ط١، ١٤١٣ه، ١٩٩١م) ج٣/ ١٩٨.

(٣) فاضل السامرائي، مرجع سابق، ج١/ ص ١١٧

إن التغيير الموسيقي الذي حصل هنا بعد حذف الألف واللام، هو دخول القبض على التفعيلة قبل تفعيلة الضرب المحذوفة، وهذا يجعلنا نتساءل إن كان اجتماع القبض في(التفعيلة التي قبل الضرب) مع الحذف (في تفعيلة الضرب) هو أكثر استقامة في الوزن من كون التفعيلة سليمة؟ وعلى ذلك لابد أن ننتبع أبيات القصيدة، تتكون القصيدة من سبعة عشر بيتا، ونلحظ فيها استقامة وزن الأبيات التي تتالى فيها القبض مع الحذف، منها على سبيل المثال قوله:

دِيـــارٌ لهنْـــدٍ والرّبَـــابِ وَفَرْتنَـــى — ليَاليَنـــــا بِـــــالنّعْفِ مِـــــن بَـــــدَلانِ[1]

//ه/ - //ه/ه/ه -//ه/ -//ه// — //ه/ - //ه/ه/ه - //ه/ - //ه/

فعولن- مفاعيلن -فعولن - مفاعلن — فعولُ - مفاعيلن - فعولُ (قبض) - فعولن (حذف)

وقوله:

وَإنْ أُمْسِ مَكرُوبًا فَيَا رُبّ قَينَةٍ — مُنَعّمَـــــةٍ أَعْمَلتهُـــــا بِكَـــــران[2]

//ه/ - //ه/ه/ه -//ه/ -//ه// — //ه/ - //ه/ه/ه - //ه/ -//ه/

فعولن -مفاعيلن - فعولن - مفاعلن — فعولُ - مفاعيلن- فعولُ (قبض) – فعولن (حذف)

وقوله :

مِكَـــرٍّ مِفَـــرٍّ مُقْبِـــلٍ مُـــدْبِرٍ معًـــا — كتَـــيسِ ظِبَـــاءِ الحُلَّـــبِ العَـــدَوانِ

//ه/ -//ه/ه/ه -//ه/ -//ه// — //ه/ - //ه/ه/ه -//ه/ -//ه/

فعولن -مفاعيلن- فعولن -مفاعلن — فعولُ - مفاعيلن - فعولُ (قبض) - فعولن(حذف)

وهذا ما عليه أغلب أبيات القصيدة، فاستقامة الوزن أتت من اجتماع القبض مع الحذف في التفعيلتين الأخيرتين من كل بيت، كما أن في القصيدة خمسة أبيات مضطربة الوزن، بسبب خلو التفعيلة قبل الأخيرة من القبض، فعندما جاءت التفعيلة السابقة لتفعيلة الضرب صحيحة أحدث ذلك اضطرابا في الوزن، ومن ذلك على سبيل المثال، قوله:

مِن البِيضِ كَالآرامِ والأُدْمِ كَالدُّمَى — حَوَاضِـــنهُا والمُبرِقَـــاتِ الرّوَانِـــي[3]

//ه/ -//ه/ه/ه -//ه/ -//ه// — //ه/ _//ه/ه/ه -//ه/ه - //ه/

فعولن -مفاعيلن -فعولن -مفاعلن — فعولُ - مفاعيلن -فعولن صحيحة) - فعولن (حذف)

(١) الديوان، ص ٨٥

(٢) الديوان، ص ٨٦

(٣) الديوان، ص ٨٨

وقولـــه :

لهَا مِزْهرٌ يَعْلُــو الخَمِــيسَ بِصَــوتِهِ أَجَـــــشُّ إذَا مَاحَرّكتْـــــهُ اليَـــــدَانِ[1]

//ه/ه –//ه/ه/ه –//ه/ – //ه// //ه/ – //ه/ه/ه –//ه/ه – //ه/ه

فعولن – مفاعيلن –فعولُ – مفاعلن فعولُ – مفاعيلن– فعولن(صحيحة) –فعولن (حذف)

نلحظ خلو التفعيلة قبل تفعيلة الضرب من القبض، مما أحدث اضطرابا موسيقيا في البيت.

ونصل بهذا إلى نتيجة أن اجتماع القبض مع الحذف في هذا الموضع من الطويل، هو الأصح موسيقيا من كون التفعيلة صحيحة وعلى الشاعر أن يلتزم القبض كما التزم الحذف في الضرب، ولم نجد في كتب العروض – بحسب ما وصل إليه البحث – من أشار إلى هذه الصورة من صور الطويل.

٢ـ الموضع الثاني ، قول امرئ القيس:

وَإذَا أُذيـــــتُ ببِلْـــــدَةٍ ودّعْتُهـــــا ولا أُقِـــــيمُ بِغَيـــــرِ دَارِ مُقـــــامِ[2]

///ه// –///ه//ه –/ه/ه//ه //ه// – ///ه// –///ه/ه

متفاعلن – متفاعلن –متْفاعلن مفاعلن(وقص)–متفاعلن–متفاعل (قطع)

البيت من البحر الكامل، والزحافات التي دخلت في تفعيلات هذا البيت هي الإضمار والوقص والقطع ، لكن الزحاف الذي أحدث خللا في هذا البيت هو الوقص في التفعيلة الأولى من الشطر الثاني،فتحولت متفاعلن إلى مفاعلن،

"الوقص : حذف ثاني التفعيلة المضمرة" [3] والدليل على ذلك أن للبيت رواية أخرى صحيحة موسيقيا تخلو من الوقص، وفي أبي سهل" إذ لا أقيم" ولم يذكره الطوسي.

(١) الديوان، ص ٨٦

(٢) الديوان، ص ١١٨

(٣) هاشم صالح مناع، مرجع سابق، ص ١٢١

وفي الدر الفريد وبيت القصيد " بل لأقيم" وفي حماسة الخالديين " إذ لا أقيم بغير دار مقام"[1] ، ويكون وزن البيت على النحو الآتي:

وَإذَا أُذيتُ ببلْدَةٍ ودّعْتُها إذ لا أُقِيمُ بِغَيرِ دَارِ مُقَامِ-

///ه// -///ه// -ه/ه//ه /ه/ه//ه- ///ه// -///ه/ه

متفاعلن – متفاعلن –متْفاعلن متْفاعلن (إضمار) –متفاعلن _ متفاعل (قطع)

في هذه الرواية نجد أن التفعيلة الأولى من الشطر الثاني دخلها (الإضمار) وهي أصح موسيقيا من الرواية السابقة.

ونجد أن الروايتين (بل لا أقيم) و(إذ لا أقيم) يستقيم فيهما الوزن العروضي، وهما روايتان تناسبان معنى الفخر وذلك أن (بل) هي الأنسب في بناء معنى الإعراض الذي قصده الشاعر، فهو في مقام الفخر والاعتداد بنفسه، يربأ بها عن قبول الإهانة، ولذلك كان التعبير ب(بل) لأنها تفيد " الإضراب عن الأول والإثبات للثاني"٢ ولذلك نلمس في هذا الإضراب نوع من مبالغة الشاعر في الاعتداد بنفسه حتى يعرض تماما عن الإقامة في مكان يؤذى فيه. وكذلك التعبير ب(إذ) التي تدل على زمان مبهم غير محدد، تناسب معنى الفخر والاعتداد بالنفس حين تدل على أن هذه الكرامة والعزة حال الشاعر الملازم له في كل زمان بدلالة (إذ) وبدلالة الفعل المضارع.

(١) الخالديان، حماسة الخالديين، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين الجاهليين والمخضرمين، ت: محمد علي دقة (سوريا: وزارة الثقافة، ١٩٩٥م) ج١ ص ٥٣

(٢) ابن جني، اللمع في العربية، ت: فايز فارس (الكويت: دار الكتب الثقافية) ص ٩٣

الخاتمة

النتائج:

وصل البحث من خلال الدراسة النقدية لمواطن الاختلاف بين روايات الأبيات إلى ما يلي :

أولا: أن الشاعر كان يختار الصورة الموسيقية التي تناسب المعنى الدقيق الخفي الذي يريده، ولا بأس إن كان فيها نوع من الاختلال الموسيقي، إن كانت صحة الوزن ستفقدها عمق المعنى، وهذا من براعة الشاعر، وعلى هذا وجدنا أن :

- هناك أبياتا كان الاضطراب الموسيقي فيها أدق في المعنى وأكثر ارتباطا بسياق القصيدة.
- بعض الأبيات كانت الروايات الصحيحة عروضيا فيها هي الأكثر ملائمة لسياق القصيدة.

ثانيا: أن خطأ الرواية أحد الأسباب التي تؤدي إلى الاضطراب الموسيقي، ويرجح ذلك عندما نجد أن الصورة الموسيقية المضطربة أقل مناسبة للسياق الذي وردت فيه.

ثالثا: هناك صور موسيقية يكون وجود العلة في تفعيلاتها أصح موسيقيا من كون التفعيلات صحيحة، وذلك كما في اجتماع القبض مع الحذف في آخر البيت من الطويل.

قائمة المراجع

المصدر: امرؤ القيس ،الديوان، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة : دار المعارف، ط٤) .

المراجع :

١. طرفة بن العبد، الديوان، ت: درية الخطيب، لطفي الصقال(بيروت: المؤسسة العربية، البحرين: إدارة الثقافة والفنون، ط٢، ٢٠٠٠م) ص ٣٢
٢. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر(مصر: مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٣م)
٣. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ت: محي الدين عبدالحميد (بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ١٤٢٠هـ)
٤. ابن الشجري، حماسة ابن الشجري، ت: محمود الطناحي(القاهرة : دار الخانجي، ط١، ١٤١٣ه، ١٩٩١م)
٥. ابن جني، اللمع في العربية، ت: فايز فارس (الكويت: دار الكتب الثقافية)
٦. ابن قتيبة الدينوري، المعاني الكبير في أبيات المعاني، ت: سالم الكرنكوي، عبدالرحمن اليماني(الهند: مطبعة دار المعارف ،بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٤مـ)
٧. ابن منظور، لسان العرب، ت: اليازجي وجماعة من اللغويين (بيروت: دار صادر، ط٣، ١٤١٤هـ)
٨. أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ت: عائشة عبدالرحمن،(القاهرة: دارالمعارف، ط ١١)
٩. أبو عبيدة معمر بن المثنى، كتاب الخيل (الهند: مطبعة دار المعارف، ١٣٥٨م)
١٠. الآمدي، الموازنة بين الطائيين، ت: السيد أحمد صقر(القاهرة: دار المعارف، ط٤)
١١. التبريزي، شرح القصائد العشر(إدارة الطباعة المنيرية ١٣٥٢)
١٢. التنوخي، القوافي، ت : عوني عبدالرؤوف (مصر: مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٧٨م)
١٣. جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي (القاهرة: دار الكتاب المصري،بيروت: دار الكتاب اللبناني ط١، ١٤٢٤-٢٠٠٢م)

١٤. الخالديان، حماسة الخالديين، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين الجاهليين والمخضرمين، ت: محمد علي دقة (سوريا: وزارة الثقافة، ١٩٩٥م)
١٥. الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ت: جماعة من المختصين (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٣٨٥-١٤٢٠ه -١٩٥٦م-٢٠٠٠م) ج٢٣/ ٢٤٣
١٦. الزوزني، شرح المعلقات السبع، ت: محمد إبراهيم سليم (القاهرة: دار الشاهد للنشر والتوزيع،٢٠٢١).
١٧. الطفيل الغنوي، الديوان، ت: محمد عبدالقاهر أحمد(بيروت :دار الكتاب الجديد، ط١، ١٩٨٦م)
١٨. عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت: محمود شاكر (جدة: دار المدني، مصر: مطبعة المدني، ط٣، ١٤١٣هـ-١٩٩٢م)
١٩. عبدالله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب(الكويت:دار الآثار الإسلامية-وزارة الإعلام الصفاة ط٢، ١٤٠٩هـ- ١٩٨٩م)
٢٠. فاضل السامرائي، معاني النحو (الأردن: دار الفكر للطباعة والنشر، ط١ ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م)
٢١. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت: كمال مصطفى (القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٣، ١٣٩٨ه_ ١٩٧٨م)
٢٢. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد (جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العالمية، ١٩٦٤م)
٢٣. محمد محمد أبو موسى، الشعر الجاهلي دراسة في منازع الشعراء(القاهرة: مكتبة وهبة، ط١، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م)
٢٤. نجم الدين الصرصري، موائد الحيس في فوائد القيس، ت: مصطفى عليان (الكويت: وزارة الأوقاف والشئون الإسلاميةط١- ١٤٣٥هـ)
٢٥. هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي(بيروت: دار الفكر العربي- دار الوسام، ط٢، ١٩٨٩م)
٢٦. يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث (بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢)

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١٤٣٨
مدخل	١٤٤٠
المبحث الأول: التقديم والتأخير.	١٤٤٢
المبحث الثاني: تغيير الألفاظ.	١٤٥١
المبحث الثالث: التغيير في الحروف بالنقص أوالزيادة.	١٤٥٥
الخاتمة	١٤٥٩
المصادر والمراجع	١٤٦٠
فهرس الموضوعات	١٤٦٢

❖