ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: http://www.jtuh.tu.edu.iq

Assist. Prof.Dr. Saad Abdullatif Jadoua Nasser[1]

Nabeel Emad Yousif Ahmed[1]

1- University of Tikrit College of Education for Humanities Department of Arabic Language.

Emile: Nabeel.ayash24@gmail.com
Emile: D.saadabdalt1979@gmail.com

Keywords:
Pure seas
Completely fragmented
Sea of sand
The overlapping seas
Sea long

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 18 June. 2019
Accepted 31 July 2019
Available online 25/9/2019
Email: adxxx@tu.edu.iq

The Weight in Omar Ennaz poetry

A B S T R A C T

The weight is never an end at all. It is another means of communication and intellectual expression. Within this context, Omar Annaz adopts the weight as a means to achieve unique poetics. Though he is a free verse poet, he is not restricted or confined to its rigid rules.

Omar Annaz writs his poems in a clear and simple language which the reader as well as the listener are familiar with. Varying between pure and compound, Annaz's language flows without going out of Khalil's weigh in many of his poems proving that modern poetry is still retaining its heredity, in spite of all the modern movements that try to reject authenticity.

© 2019 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.26.2019.07

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit

الوزن في شعر عمر عناز

أ.م.د. سعد عبد اللطيف جدوع ناصر/ جامعة تكريت/ كلية التربية للعلوم الإنسانية/ قسم اللغة العربية.

نبيل عماد يوسف أحمد

الخلاصة

لم يكن الوزن غاية في يوم ما، إنه لغة أخرى للتواصل، ووعاء للتعبير والفكر، من هذا المفهوم ينطلق عمر عناز متخذا الوزن سبيلا لتحقيق شاعرية فذة، مع أنه شاعر عمودي، لكنه لم يضق ذرعا بقوانينه الصارمة.

لقد كتب عمر عناز قصائده على الأوزان الأكثر قربا من أذن المتلقي، منوعا إياها ما بين صافية ومتراكبة، ولم يخرج عن الوزن الخليلي في الكثير من أشعاره؛ ليثبت أن القصيدة الحديثة ما زالت تتمسك بموروثها، على الرغم من حركات التجديد التي تحاول أن تهدم كل ما هو أصيل. .

المقدمة

الحمدُ للهِ والصّلاةُ والسلامُ على سيدِنا محمدٍ وعلى آلِهِ وأصحابِهِ ومَنِ اتبعَ هديَهُم إلى يومِ الدّينِ، وبعدُ:

فلا بدَّ لدارسِ الأدبِ أنْ يلمَّ بشيءٍ مِنْ علمِ العروضِ لأنّهُ سلاحٌ فِي يدَي دارسِهِ يجابِهُ بِهِ معتركاتِ الأدبِ الكثيرةِ.

إنَّ دراسةَ الوزنِ قَدْ لا تجدِي نفعًا لو أُخِذَتْ مِنْ منظورٍ عروضيٍّ صرفٍ؛ لأنَّ القدماءَ لمْ يتركُوا للمتأخرينَ بابًا فِي هذا العلمِ إلا ودقّوهُ، لكنّنا حاولْنا أنْ ننقّبَ في هذا العلم، لندرسَهُ دراسةً حديثةً تليقُ بالقصيدةِ العربيةِ المعاصرةِ.

تكوّنَ هذا البحثُ مِنْ تمهيدٍ لمفهومِ الوزنِ في اللغةِ والاصطلاحِ، ومبحثينِ: يتناولُ **المبحثُ الأوّلُ** الأوزانَ الصّافيةَ والتعريفَ بها، وما يندرجُ تحتَهَا مِنْ أوزانٍ نظمَ عليهَا شاعرُنا.

أما **المبحثُ الثّانِي** فيدرسُ الأوزانَ المتراكِبَةَ والتعريفَ بهَا والأوزانَ التي مال إليهَا عمر عناز.

ثم خاتمة تناولَتِ أهمَّ النتائجِ التي توصّلَ اليها البحثُ، ثمّ المصادر والمراجع .

الوزنُ في اللغةِ ((ثقلُ شيءٍ بشيءٍ مثلهُ كأوزانِ الدّراهمِ، ويُقالُ وزَنَ الشّيءَ إذا قَدَرَهُ، وَوَزَنَ ثمَرَ النخلِ إذا خَرَصَهُ[١]، ووزنتُ الشيءَ فاتّزنَ))[٢].

أمّا في الاصطلاح فهوَ ((الإيقاعُ الحاصلُ منَ التفعيلاتِ الناتجةِ عن كتابةِ البيتِ الشّعري كتابةً عروضيّةً، أو هو الموسيقى الدّاخليّةُ المتولّدةُ منَ الحركاتِ والسكنات في البيت الشعري...))[٣].

إن الوزن الواحد يتكون من تفعيلات[٤] عدة، ((ومن هذه التفعيلات تتكون البحور الشعرية[٥]))[٦]، ويتكئ الوزن على دعائم رئيسة، أهمهما:

الأولى: تسمى بالسبب الخفيف، وهو إما مركب من حرفين، الأول متحرك، والثاني ساكن، مثل ((لن)) من (فَعُولُنْ)، وإما مركب من متحركين ويسمى بالسبب الثقيل ، مثل ((عَلَ)) من(مُفَاعَلَتُنْ)[٧].

الثانية: تسمى بالوتد، والوتد مركب من ثلاثة أحرف، فإن جاء على حرفين متحركين يتوسطهما ساكن سميّ مفروقا مثل ((لات)) من (مُفْعُولَاتُ)، وإن جاء على حرفين متحركين يعقبهما ساكن كان الوتد مجموعا، مثل ((علن)) من (فَاعِلُنْ)[٨].

ويتألف البيت الشعري من شطرين، ويسمى كل شطر منهما مصراعا، ويسمى المصراع الأول صدرا والثاني عجزا، وتسمى التفعيلة (الجزء) الأخيرة من الشطر الأول (الصدر) عروضا، وتُسمى التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني (العجز) ضربا، وباقي تفاعيل البيت الشعري تسمى حشوا[٩].

و((قد أخذ أهل العروض هذه الأسماء من الخيمة وأقسامها؛ فالبيت هو بيت الشَّعر أي الخيمة، والسبب هو الحبل الذي به تربط الخيمة. والوتد هو الخشبة بها تشد الأسباب. والفاصلة الحاجز في الخيمة. وكذلك المصراع هو نصف البيت))[١٠].

لكل بحر تغييرات خاصة به، تسمى بالزحافات والعلل والزحافات مفردها زحاف، ((وهو تغيير يطرأ على ثواني الأسباب دون الأوتاد، وهو غير ملزم، بمعنى أن دخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها. وهو يصيب الجزء (أي التفعيلة) حشوا كان هذا الجزء، أم عروضا، أم ضربا))[١١]. والعلل مفردها علة، وهي((تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد من العروض والضرب من البيت الشعري، وهي لازمة، غالبا، بمعنى أنها إذا وردت في أو البيت من القصيدة التزمن في جميع أبياتها))[١٢] أي إن البيت الشعري معرض للتغيير في أي تفعيلة، وهذا عائد للشاعر نفسه الذي يمسك بيديه دفة هذه الزحافات والعلل.

المبحث الأول: البحور الصافية

وهي التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة، وهي: الكامل، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، المتدارك، مجزوء الوافر[١٣]، ومن البحور التي جاءت عليها أشعار عمر عناز:

١. **بحر الكامل:** سمي كاملا لكمال حركاته[١٤]، مأخوذا من الكمال وهو التمام[١٥]، و((لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر))[١٦] ، ((والوافر وإن كان كذلك فإنه لا يستعمل إلا مقطوفا أو مجزوءا))[١٧].

لبحر الكامل حضوره المكثف في الشعر العربي قديمه وحديثه، وله ((جزالة وحسن إطلاء... أعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط. ويتلوهما الوافر والكامل. ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره))[١٨]، ووزن هذا البحر:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

ولقد رصدنا تشكيلات هذا البحر عند شاعرنا على النحو الآتي:

أ-الكامل التام

أولا: الكامل التام الصحيح: وهو الذي يكون عروضه وضربه صحيحين، ويخدم هذا النسق الأفكار التي تحتاج مساحات واسعة للسرد، والتعبير، ووزنه:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وهذا النوع من الكامل هو الأكثر اطرادا في شعر عمر عناز، ومنه قصيدة (الطين آخر ما تبقى) القائل فيها[١٩]:

أناْ بَيْنَ كَفّيْكَ اتَقدْتُ قَصِيدَةً أولَى فَمَا لِلْوَزْنِ فِيْكَ مُكَسَّرُ

أنَ بَيْنَ كَفْ/فَيْكَ تْتَقَدْ/تُقَصِيْدَتَنْ أُولَىْ فَمَا/لِلْوَزْنِ فِيْ/كَ مُكَسْسَرُوْ

///٥//٥ - /٥//٥/٥ - ///٥//٥ /٥//٥/٥ - /٥//٥/٥ - ///٥//٥

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

للاتقاد فتيل مداده الذات الشاعرة التي اتخذت من المخاطب موقدا لها، وعادة ما تكون البدايات متعثرة لا يعول عليها، وينطبق هذا على بواكير الشعر، ((فمن سنن الحياة ألا يخلو عمل إنساني من العيوب، وأن تكون تلك العيوب على أشدها في البدايات الأولى))[٢٠].

بِيْ مِنْكَ عَاصِفَةٌ مُجَنَّحَةُ الهَوَى فِي كُلِّ رُكْنٍ مِنْ فُؤَادِيَ تَهْدُرُ

بِيْ مِنْكَ عَا/ صِفَتُنْ مُجَنْ / نَحَةُ لْهَوَىْ فِيْ كُلْلِرُكْ/ نِنْ مِنْ فُؤَا/ دِيَ تَهْدُرُوْ

/٥//٥/٥ - ///٥//- ///٥ /٥//٥/٥ - /٥//٥/٥ - ///٥//٥

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

تأتي العاصفة لتطفئ نارا ضاربة القلب الذي هو مستقر العواطف، وقد عمد عمر عناز على تحريك الياء (من فؤاديَ) بقصد احداث جلجلة تتناسب وهديرَ العاصفة.

إن زحاف الإضمار وغيره من الزحافات الداخلة على البحور الصافية ينقذ القصيدة من فخ الرتابة، ولكي لا يكون بناؤها العروضي أشبه بحركة البندول أو دقات الساعة الرتيبة.

ثانيا: الكامل التام المقطوع: إن علة القطع تلحق السابع المتحركة من تفعيلة ((مُتَفاعِلُن)) فتصبح ((مُتَفَاعِلْ))[٢١] وهي علة لازمة، يمتثل لها الشاعر حتى نهاية القصيدة، يقول[٢٢]:

البَحرُ مُلتَبِسٌ عليَّ لذاكَ لا ألقِيْ بسُنّارِي إلى الأمواجِ

ألبَحْرُ مُلْ/ تَبِسُنْ عَلَيْ/ يَ لذاكَ لَا ألقِيْ بسُنْ/ نَارِيْ إِلَلْ/ أَمْوَاجِي

/٥//٥/٥ - ///٥//٥ - ///٥//٥ /٥//٥/٥ - /٥//٥/٥ - /٥/٥/٥

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلْ

ربما كان القصد من وراء البحر ما يركبه الشاعر عند نظم القصيدة. إن أمواج الأفكار تتلاطم في رأسه وهو يحاول أن يصادها بسنارته، ولكنها تعجزه حتى يتردد في كتابة قصيدته .

البَحْرُ مُلتَبِسٌ عليَّ كأنَّهُ مَسرَى لَأَسْئِلَةٍ بِلَا مِعْرَاجِ

أَلْبَحْرُ مُلْ/تَبِسُنْ عَلَيْ/ يَ كَأَنْنَهُوْ مَسْرَنْ لِأَسْ/ ئِلَتِنْ بِلَاْ/ مِعْرَاجِيْ

٥/٥/٥ / - ٥//٥/// - ٥// /٥/٥/ ٥// ٥/// - //٥/// - ٥//٥/ ٥ /

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلْ

إن العجز عن قول الفكرة شعرا وهي تضيق برأس الشاعر حالة تصيب الشعراء جميعا على اختلاف مسمياتهم، وهذا الفرزدق يقول: ((أنا عند العرب أشعرُ الناس، ولربّما كان نزع ضرس أسهل على من قول بيت شعر))(٢٣)

لقد عمد عمر عناز إلى زحاف الإضمار في بداية النص ليقرب العلاقة بين التفعيلة المزاحفة بما يتناسق مع تصاعد الأحداث وتسارع الزمن، ثم يعود إلى تكرارها في ثنايا النص، وهذا من شأنه أن يؤدي إلى اختصار الزمن(٢٤).

ثالثا: الكامل التام الأحذ: الأحَذّ لغة: هو((الخفيف السريع، والأنثى حَذّاء. وفي خطْبَة عُتبة ابْن غزوان إنّ الدنيا قد أَدْبَرت حَذّاءَ، أَي سريعة الإدبار. والحَذّاء من القَطا: القليلة ريش الذَّنَب))(٢٥).

والحذذ في الاصطلاح علة تدخل على الوتد المجموع من تفعيلة ((متفاعلن)) فتصير معها ((متفا)) وتنقل إلى ((فَعِلُنْ))، وهذه العلة خاصة ببحر الكامل(٢٦)، ووزنه:

متَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ

وفي هذا الإيقاع غنائية عالية تميل به إلى الرقص والطرب، وهذا ما نلمسه في قصيدة يتمثل فيها الإيقاع كحزن راقص في قصيدة ((ورق تموسقه دموعك))، يقول(٢٧):

تُفضِي إليكَ جميعُهُا الطُّرُقُ ويشيْ بلونِ صباحِكَ العَبَقُ

تُفْضِي إليْ/كَ جَمِيْعُهُطْ/ طُرُقُوْ وَيَشِيْ بلو/ نِ صَبَاحِكَلْ/ عَبَقُوْ

٥/ / / - ٥/ /٥/ / /٥- / / ٥/ / / ٥ / ٥ / / ٥ -/ / ٥ / ٥ /

مُتْفَاعِلَنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ

إن الاقتباس في الشعر سمة جيدة زاولها شعراء كثر، وقد أخذ شاعرنا هذا المعنى من المثل القائل: كلُّ الطُّرق تؤدّي إلى روما، وهو ((يُضرب للوسائل المختلفة التي تقود إلى غاية واحدة))[٢٨]، وهذا الأسلوب من شأنه أن يلفت انتباه المتلقي لفكرته ويبقيها في ذهنه قدر المستطاع.

إن علة الحذذ تعوض تدخل زحاف الإضمار وتعيد للكامل بريقه وروح الكامل تتداخل مع روح الرجز وطلاوة البسيط بسبب زحاف الإضمار، خاصة أن العلة الحذذ تحصن تفعيلة ((مُتَفَاعِلُنْ)) وتكفّ عنها تدخّلَ زحافِ الإضمار.

رابعا: الكامل التام المذيل: التذييل علة تعنى بزيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع[٢٩]، وهذا اللون من الكامل يصلح للندب والتفجع والتنهد لأن فيه مدا صوتيا من خلال زيادة الحرف الساكن في آخر التفعيلة، ومن ذلك قوله في قصيدة ((تنهدات نهر..))[٣٠]:

ويَمُرُّ عَامْ

وَيَمُرْرُ عَامْ

///٥٥//٥

مُتَفَاعِلَانْ

وَالعُمْرُ غَابٌ مِنْ دُمُوعٍ

والعمر غا/ بن من دمو/عِنْ

/٥/٥// - /٥/٥//٥ - ٥/

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْ

خَبّأْتهَا الشّمسُ في حدقي

خببأتْ/ هلششمس في/ حدقي

٥/// - ٥//٥/٥/ - ٥//٥/

- فَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَا

وبَعثَرَهَا الكَلَامْ

وبعْ / ثَرَهَلْكَلَامْ

٥٥//٥/// - ٥//

علنْ مُتَفَاعِلَانْ

إن الواو في مطلع النص يحيل إلى استئناف الكلام عن حدث هو محور موضوع القصيدة عامدا إلى تكراره في ثنايا النص، ولهذا افتتح النص بجملة فعلية؛ لأنها تدل على الحدث والزمن[٣١]، فغض النظر عن (عامٌ مرَّ) ليتناسب المقال مع المقام، ضاغطا على تكرار المطلع؛ ليدرك المتلقي طول هذا العام وثقله، والتذييل في النهاية يخضع للذوق الشخصي؛ فهناك قراءة إيقاعية أخرى يمكنها أن تجعل الأضرب مرفلة وذلك حين نحرك أواخر الأضرب القوافي، ولكن شاعرنا آثر التذييل على الترفيل، لكي ينوع الأنساق والأشكال، وربما كان في تسكين الحرف الأخير والكتابة على الشعر الحر هروب من سلطة النحو والعروض اللتين يمتثل إليهما الشاعر ولا بد من المفر منهما في القافية إلا بارتكاب هاتين الوسيلتين اللتين تعطيان الشاعر مساحات واسعة للتعبير، وبهذا يكون الشاعر أمام آفاق من التعبير.

ب- مجزوء الكامل: لم يكتب شاعرنا على مجزوء الكامل الصحيح لأنه يعرض للمواضيع التي تحتاج مساحات إيقاعية واسعة للتعبير، ولهذا نجده يميل إلى المرفل منه.

مجزوء الكامل المرفل: الترفيل في اللغة إطالة الثوب[٣٢]، وكأن هذه الزيادة شبهت بها.

أما في الاصطلاح فهو علة تعني بـ((زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع ... مثل ((مُتَفَاعِلُنْ)) تصير ((مُتَفَاعِلاَتُنْ)) وذلك في مجزوء الكامل))[٣٣].

إن هذه العلة تحاول أن تسد غياب تفعيلتين سقطتا مع المجزوء، لأنه يرد مسندا في الكثير من تشكيلاته، يقول[٣٤]:

لا تُوْجِعِي قَلبِي ورُوْحِي	**بِيْ كَرْبَلَاءٌ مِنْ جُرُوْحِ**
لا تُوْجِعِيْ/ قَلْبِيْ وَرُوْحِي	**بِيْ كَرْبَلَاْ/ ءُنْ مِنْ جُرُوْحِي**
/ ٥ /٥/ /٥ - / ٥ / ٥ / / ٥ /٥	/ ٥ / ٥ / /٥ -/ ٥ / ٥ / / ٥ / ٥
مُتْفَــاعِلَنْ مُـتْفَـاعِلَاتُنْ	**مُتْفَــاعِلَنْ مُـتْفَـاعِلاتُنْ**

لقد لجأ الشاعر إلى التقفية، لشيئين، الأول ليجذب انتباه المتلقي وانفعاله، والثاني ليدرك المتلقي أن هذه القصيدة من مجزوء الكامل المرفل، فلا يختلطُ ذهنه مع أشكال الكامل الأخرى، وقد افتتح النص بكربلاء ليوشم نصه بمعركة الطف الملطخة بالدماء واصفا جراحه بالجراح الكربلائية؛ للمبالغة والتعظيم ، والخطاب في النص ندبة تضاف إلى جراحه.

رُوْحِي وخليني وَجَمْـ رَ حَرَائِقَ الشّعْرِ الفَصِيْحِ

رُوْحِي وَخَلْ/ لِيْنِيْ وَجَمْـ رَ حَرَائِقِشْ/ شِعْرِلْفَصِيْحِي

/ ٥ / ٥ / / ٥ - / ٥ / ٥ / / ٥ / / / ٥ / / ٥ / / ٥ - / ٥ /٥ / / ٥/

مُتْفَـاعِلَنْ مُـتْفَـاعِلُنْ مُتَفَـاعِلَنْ مُـتْفَـاعِلاتُنْ

الشعر جمرة أو قبس من نار تتلقفها الأيدي، فلا يستطيع الشاعر إخمادها أو إطفاءها، وكلما ازدادت لظاها خرجت القصيدة ساخنة ناضجة. لقد حملت علة الترفيل مع حرف الردف – سواء كان واويا أو يائيا – شجن الشاعر، وأصلت للمتلقي نبره المتكسر.

٢- **بحر الرمل:** سمّاه الفراهيدي رملا ((لأنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض))[٣٥]، وقيل إنه سمي كذلك ((لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فيسمى بذلك))[٣٦]، وهو يشابه الخفيف من حيث البطء إلا أن تغيراته تميل به إلى السرعة[٣٧]، وقد جاءت تشكيلات هذا البحر في شعر عمر عناز على النحو الآتي:

أ-**الرمل التام:** لقد اتخذ عمر عناز من بحر الرمل مهربا من القصيدة العمودية الكلاسيكية وقوانينها صرامة، معولا على الشكل الجديد للشعر، ومضيفا إليه بصمته الخاصة.

إن هذا النص الذي سنتناوله بالدرس من الشعر الحر الذي يعطي الشاعر مساحات واسعة للتعبير، ولكن هذه العطايا ليست هبة أو بالمجان، ومن هذا قوله من قصيدة ((حفنة من مواسم الصراخ))[٣٨]:

كُفَّ عَنِّي

كُفْفَ عَنِنِيْ

٥/٥//٥/

فَاعِلَاتُـنْ

غِابةُ الرّوحِ بقلبي احترقتْ-

غابةُ لْعُمْ/ رِ بِقلبِيحْ/ تَرَقَت-

/٥//٥/٥ - ///٥/٥- ///٥-

فَاعِـلَاتُـنْ فَـعِـلَاتُنْ فَـعِـلَا-

-والرّوحُ عُصْفُورٌ على غُصْنِ تَمنّي

-وَرْ/ رُوْحُ عُصْفُو/ رُنْ عَلَى غُصْ/ نِ تَمَنْنِي

/٥ – /٥//٥/ – ٥/٥//٥/ – ٥/٥///

–تـن فَـاعِـلَاتُـنْ فَـاعِـلَاْتُـنْ فَـعِـلَاْتُـنْ

إن خوض غمار الشعر الحر تجربة ليست سهلة، لأن ((موسيقى الشطر ترن في السمع لمجرد أنها تتكرر دونما تغيير في كل شطر. ولكن ماذا يكون حال الشاعر، وهو ينظم قصيدة من بحر الرمل هذا، على الوزن الحر؟))[٣٩].

إن مجيء تفعيلة واحدة في الشطر يظهر أكثر من مرة((كفَّ عنِّي/ فَاعِلاتُنْ))، وفي هذا تأسيس لاعتماد التفعيلة بنية أساسية في القصيدة الحديثة[٤٠].

ب– الرمل التام المحذوف: الحذف علة تسقط السبب الخفيف من آخر التفعيلة[٤١]، وعادة ما تلتزم في آخر تفعيلة من شطري البيت؛ ليكتسب البيت الشعري معها اتزانا أكثر، ومن هذا الوزن قوله من قصيدة ((تصدعات في مرايا الذاكرة))[٤٢]:

ثُمَّ أمضِي فِي دُرُوبٍ مُبْهَمَةْ	**أجْرَحُ الصّمْتَ بِضَوءِ الكَلِمَةْ**
ثُمْمَ أمضِيْ/ فِيْ دُرُوْبِنْ/ مُبْهَمَةْ	**أَجْرَحُ صْصَمْ/ تَبِضَوْءِلْ/ كَلِمَةْ**
/٥//٥ /٥ – /٥/ / ٥/٥/ – /٥//٥	/ ٥ / /٥/٥ – / / / ٥ / ٥– ///٥
فَاعِلَاْتُنْ فَاعِلَاْتُنْ فَاعِلُنْ	فَاعِلَاْتُن فَعِلَاْتُنْ فَعِلُنْ

للكلمة وقعها أكثر من الفعل أحيانا، خاصة عند الشعراء أسياد الكلام، ولكن هناك مواقف يكون الصمت فيها أبلغ من الكلام، حين لا يسعف الكلام، وكأنه أراد أن يربط بين الموقف الذي يتضمنه عنوان القصيدة وعنوان الديوان ((خجلا يتعرق البرتقال)) الذي افتتحه بهذه القصيدة.

أتَهَجَّى لُغَةَ العُمْرِ الّذِي	**أيْقَضُوا فِي، كُلِّ مِرآةٍ دَمَهْ**
أتهجْجَى لغةَ لْعُمْ/ رِلْلَذَيْ	**أيْقَضُوْ فِي/ كُلْلِ مِرْأَأْ/ تِنْ دَمَهْ**
/٥/ / ٥ – / / /٥ / ٥ – /٥/ /٥	/ ٥ / /٥/ ٥– /٥/ /٥/٥ – /٥/ /٥
فعِلَاْتُنْ فَعِلَاْتُنْ فَاعِلُنْ	فاعِلَاْتُنْ فَاعِلَاْتُنْ فَاعِلُنْ

يحاول الشاعر أن يقرأ عمره المشتت، ودماءه التي سالت على أيدي الآخرين، والفكرة هذه تتوارد مع محاولة رجال قريش لقتل النبي(ﷺ) حين اختاروا من كل قبيلة رجلا يحمل سيفا ليضربوه ضربة رجل

واحد، فيضيع دمه بين القبائل فلا يطالب بنو هاشم بثأرهم[٤٣]. لقد ركب الشاعر بحرا راقصا لكي يتناسب مع رقصة المذبوح المُفتعلة التي لا تدل على النشاط بل تنذر بقرب النهاية[٤٤].

إن التفعيلة ((فاعلاتن)) سواء كانت سالمة أو محذوفة غير جافة، وفيها الكثير من الماء، فهي أشبه بعصا الخيزران قابلة للتقويس والطي .

المبحث الثاني: البحور المتراكبة

وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة [٤٥]،، وهي: الطويل، والوافر، والبسيط، والخفيف، والسريع، والمنسرح، والمضارع، المديد، المقتضب والمجتث، ومن البحور التي جاءت عليها أشعار عمر عناز:

١. **بحر الطويل:** هو من أطول البحور الشعرية من حيث إيقاعه الموسيقي[٤٦]، ومن هنا جاءت تسميته بالبحر الطويل، و ((ذكر الزجاج أن ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش قال: سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض: لم سميت الطويل طويلاً؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه))[٤٧]، ووزن هذا البحر:

فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيلُنْ

إن لضرب هذا البحر ثلاثَ حالاتٍ، فقد يكون صحيحا وهو القليل، وقد يأتي مقبوضا وهو الكثير، أو محذوفا وهو الأقل، ولكن عروضه تكون مقبوضة في جميع حالات الضرب إلا إذا كان مصرعا في حالة كونه صحيحا أو محذوف، وقد جاء تشكياه عند شاعرنا كالآتي:

أ – **العروض المقبوضة**[٤٨] **مع الضرب المقبوض:** وهو ما جاءت فيه تفعيلتا الضرب والعروض مقبوضتين، ووزنه:

فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ

ومن هذا قول شاعرنا في قصيدته (موجة من صهيل)[٤٩] :

لأحلامِنَا الظّمَأَىْ أغَانٍ مُؤَجَّلَةْ	**وأعمَارُنَا تَفْنَى ارتِقَابًا وَأَسْئِلَةْ**
لأَحْلَا/مِنَظْظَمْأَىْ/ أغانِنْ/ مُؤَجْجَلَةْ	**وأعمَا/ رُنا تفنَرْ/ تقَابَنْ/ وَأَسئلَةْ**
//٥/٥– //٥/٥/٥ – //٥/٥ – //٥	//٥/٥ – //٥/٥/٥ – //٥/٥ –//٥
فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ	فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ
وأنْفَاسُنَا (مَ) الشّوقِ تَغْتَالُ نَفْسَهَا	**وتَنْثُرُ لِلرّيحِ الحكايَا الُمرتّلَةْ**

وأَنْفَاْ/ سُنَاْ مَشْشَوْ/ قِتَغْتَاْ /لُنَفْسَهَاْ	**وَتَنْثُ/ رُ لِرْرِيْحلْ/حَكَأْيَلْ/ مُرَتْتَلَةْ**
//٥/ -/٥/٥/٥//- ٥/٥// - //٥//٥	//٥/ - //٥/٥/٥// - ٥/٥// - //٥//٥
فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ	فَعُوْلُ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ

في البيت الأول لاذ الشاعر بالضرورة فحذف الميم من حرف الجر ((من)) ليحافظ على الوزن، وقد كان باستطاعته أن يتجاوزها، ولكنه تركها على سجيته؛ لأنه في لحظات شوق قاتلة، وهذه مشاعر صادقة، ولم تسلم تفعيلة ((فَعُوْلُنْ)) من زحاف القبض في البيت الثاني، وهو تنويع بسيط على مستوى التفعيلة إلا أنه طارد للتكرار الذي من شأنه أن يصنع الرتابة، كما أن شاعرنا صرف كلمة ((شواطئٍ)) لكيلا يقع عليها زحاف الكف المستقبح، وهو لا يفعل هذا من أجل أن يحافظ على الوزن فقط بل لأجل الفطرة السليمة التي تستهجن مثل هذا الزحاف.

ب – العروض مقبوضة والضرب محذوف:

إن تفعيلة الضرب تصيبها علة الحذف[٥٠] فتحذف السبب الخفيف من آخره، فتنقلب تفعيلة (مَفَاعِيْلُنْ) إلى (مَفَاعِيْ) مع التزام القبض في التفعيلة التي تسبق الضرب، ولهذا لجأ شاعرنا إلى جعل قافيته مردفة بالياء ليتلافى النقص الحاد في الموسيقى إذ يقول في نصه ((ترتيل))[٥١]:

أرتل روحي بيت شعر، وبحره	**كما حزني المنساب في طويل**
أُرَتْتِ/ لُرُوْحِي بَيْ/ تَشِعْرِنْ/ وَبَحْرُهُوْ	**كَمَا حُزْ/ نِيَ لْمُنْسَاْ/ بِ فِيْيَ/ طَوَيْلُوْ**
//٥/- //٥/٥/٥// - ٥/٥// -//٥//٥	٥/٥// - //٥/٥/٥// - ٥/٥// - //٥/٥
فَعُولنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ

إن الشاعر في هذا البيت يجعل من الروح بيت شعر مبحر في حزنها الطويل، محاولا أن يمارس على روحه ما يمارسه في النص، فكلاهما (روحه ونصه) يرتلان على البحر (الحزن) الطويل، وقد التزم الشاعر بعلة القبض في التفعيلة ((فَعُوْلُ)) التي سبقت الضرب، فتعثر إيقاع الطويل قليلا ، ولكن في حرف المد الياء استقامة للإيقاع أكثر.

٢. بحر الوافر: لقد قيل عن هذا البحر: إنه وافر لتوافر حركاته[٥٢]، أو((لوفور أجزائه وتدا بوتد))[٥٣]، ووزنه التام: مُفَاعَلَتَنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

والأصل فيه أن يبنى شطره على (مُفَاعَلَتُنْ) ثلاثَ مراتٍ، غيرَ أنّ السببَ الخفيفَ يُحذَفُ من نهايتَي شطرِيهِ ويُسكَّنُ ما قبله، فيبقي الجزءُ الثالثُ على ((فَعُوْلُنْ)) ليصبح: (مُفَاعَلَتُنْ، مُفَاعَلَتُنْ، فَعَوْلُنْ)[٥٤]، ((فهو لم يرد صحيحا بل لا بد من قطف عروضه فتصير (مُفَاعَلَتُنْ) (مَفَاعِيْ) وتحول إلى (فَعُوْلُنْ)))[٥٥] ليكون وزنه التام:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فُعَوْلُنْ

العروض التامة المقطوفة والضرب التام المقطوف: ((المقطوف ما سقط من آخره زنة سبب خفيف بعد سكون خامسه كان أصله مُفَاعَلَتُنْ فينقل إلى مَفَاعِيْلُنْ وحذفت منه لُنْ فبقي مَفَاعِيْ فنقل إلى فَعُوْلُنْ ولها ضرب مقطوف واحد مثلها))[٥٦]. ومن هذا قصيدته ((تركنا الشعر)) التي سنتناولها بالدرس ، يقول فيها[٥٧]:

تَرَكْنَا الشّعرَ للشّعراءِ تَلهُو	**بهِ، وبمَا احتَوى منْ تُرّهاتِ**
تركنَ شْشِعْ /رَ لِشْشُعَرَاْ /ءِ تَلْهُوْ	**بِهِيْ، وبمحْ/ تَوَىْ مِنْ تُرْ/ رَهَاتِيْ**
//٥/٥/٥ – // ٥ ///٥ – ٥//٥	/ / ٥ /// ٥ – //٥/٥/٥ – ٥//٥
مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ	مُفاعَلَتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ

إن دعوى ترك الشعر قديمة، بدأها لبيد بن أبي ربيعة[٥٨]، وراودت الكثير منهم، أمثال شاعرنا، على الرغم من اختلاف التوجه بين لبيد وعمر عناز. إن كتابة الشعر لها ارتباط وجودي بالحياة، فالشعر ليس مهنة، أو عادة يومية، بل هو نافذة يطل الشاعر من خلالها على الحياة، وربما كان السأم يدفع بالشعراء الحقيقيين ليتنازلوا عن عرشهم للطارئين، في مرحلة يختلط فيها الشعر الجيد والرديء؛ بسبب غياب الذوق، حتى تغدوَ كتابةُ الشعر ضربًا من الترهات.

ويَمّمْنا وفِي الأرواحِ شَوْقٌ	**لِمَا سَطَرَتْ عُيُوْنُ الفَاتِنَاتِ**
وَيَمْمَنْا/ وَفِ لْأَرْوَا/ حِ شَوْقُنْ	**لِمَا سَطَرَتْ/ عُيُوْنُ لْفَا/ تِنَاتِيْ**
//٥ / ٥/ ٥ – //٥/٥/٥ – ٥//٥	/ /٥/ / /٥ – / /٥/٥/٥ – ٥//٥
مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ	مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ

لقد استعاض شاعرنا عن الشعر بالفاتنات، وما تسطره عيونهن، ليملأه الفراغ الذي يتركه الشعر في كل نفس مترفة تعمرها ضحكة امرأة، وتنسفها نظرة حسناء،.

عُيُوْنٌ سُوْمَرِيّاتٌ تجلّتْ	**بِهُنَّ لَآلِئٌ مِنْ مُفْرَدَاتِ**
عُيُوْنُنْ سوْ/ مَرِيْيَاتُنْ/ تَجَلْلتْ	**بِهُنْنَ لَأْأْ / لِئُنْ مِنْ مُفْ / رَدَاتـي**
//٥/٥/٥ - //٥/٥/٥ - //٥/	//٥ ///٥ - //٥/٥ /٥ - //٥/
مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ	مُفاعَلَتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ

يبدو أن شاعرنا قارئ جيد للغة الجسد، حيث يجد المفردات تتلألأ في عيون سومريات، بيد أن روح النص تتجاذبها ثلاث قوى، الشعر والفاتنات، ولعنة الأوطان، ولم تنتصر قضية على أخرى، فهو لم يترك الشعر، أو يعتزل النساء، أو يتخلص من لعنته، ولهذا نجد التفعيلات في النص متساوية بين سالمة ومقطوفة ومعصوبة(مُفَاعَلَتُنْ سالمة=٤٠، مُفَاعَلْتُنْ معصوبة=٤٠، فَعُوْلُنْ مقطوفة=٤٠) وكل ذلك مستساغ، تطلبه الأذن الموسيقية.

٣. بحر البسيط: ((سُمّيَ بسيطا لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان، فسمي لذلك بسيطا، وقيل سمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه))[٥٩]، وجاء عن الخليل أنه قال: سمي البسيط بسيطا لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه ((فَعِلُنْ)) وآخره ((فَعِلُنْ))[٦٠]، ووزن هذا البحر:

مُسْتَفِعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

وبين يدينا عشرون نصا لشاعرنا توزعت بين قصائد[٦١] ومقطوعات[٦٢]، وقد جاءت تشكيلات البسيط فيها على النحو الآتي:

أ- العروض مخبونة[٦٣] والضرب مخبون: إن الخبن في تفعيلتي الضرب والعروض إلزامي، ووزن هذا النوع:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

إن تكرار تفعيلتي ((مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ)) في عجز البيت والمأخوذتين من الصدر يعطيان هذا البحر أفقا طلقا للسرد والقص بسبب كثرة حركاته، يقول شاعرنا ((ارتسامات لغيمة عابرة))[٦٤]:

مِنْ فِكرةِ الغَيمِ كُنّا نَغزِلُ المَطَرَا	**وَنَنْفُضُ الدّمْعَ عَنْ أحْدَاقِنَا لِنَرَى**
مِنْ فِكْرَتِلْ/غيمِ كُنْ/نَا نَغْزِلُلْ/مَطَرَا	**وَنَنْفُضُدْ/دَمْعَ عَنْ/أحدَاقِنَا/لِنرَى**
/٥/٥//٥ -/٥// ٥- /٥//٥/٥-///٥	//٥// - /٥//٥/ - /٥//٥/٥ - ///٥

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

كنّا نُفَتّشُ عَنْ ظِلٍّ لِضَحْكَتِنَا خلفَ النّهارِ وَكَانَ الوَقْتُ مُنْكَسِرَا

كُنْنَا نُفَتْ/تِشُ عَنْ/ظِلْلِنْ لِضَحْ/كَتِنَا خلْفَنْنَهَا/ رِوَكَا/ نَلْوَقْتُمُن/ كَسِرَا

/٥//٥/٥ - ٥/// - /٥//٥/٥-٥/// /٥//٥/٥ - ٥/// - /٥//٥/٥ - ٥///

مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

إن تشكيل الأبيات جاء على نحو خاص بالشاعر، وكل الزحافات والعلل تعمل على زيادة سرعة الإيقاع، فسقوط كل حرف ساكن من تفعيلتي ((مُسْتَفْعِلُنْ و فَاعِلُنْ)) يقلل زمن النطق، وجاءت تفعيلة ((مُسْتَفْعِلُنْ)) سالمة في الحشو حينا، ومغيرة أحيانا أُخَر، والحال تنطبق على تفعيلة (فَاعِلُنْ)، وقد التزمت تفعيلات الضرب والعروض صورة (فَعِلُنْ). إن أبيات القصيدة تكتظ بطاقات موسيقية، وهي تتراوح بين النغم والغنائية، ونجد الموسيقى في مطلع القصيدة هادئة مبدوءة بالتفعيلة السالمة (مُسْتَفْعِلُنْ) التي توازي التفعيلة الأولى من صدر البيت الثاني، وقد دخل زحاف القبض في بعض تفعيلاتها ليزيد من سرعة الموسيقى.

ب- الضرب مخبون والعروض مقطوع: تلتزم تفعيلتا الضرب والعروض زحاف الخبن، وقد تدخل علة القطع[٦٥] على تفعيلة الضرب فتتحول من ((فَاعِلُنْ)) إلى ((فَاعِلْ)) المنقولة إلى ((فَعْلُنْ))[٦٦]، ليصبح نسق هذا النوع بهذا الشكل:

مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلنْ

لقد عمد شاعرنا إلى جعل قافيته مردفة في هذا النوع من الزحاف ليرقع الكوى في الموسيقى، متخذا الألف حرف ردف، لأن فيه مدا يؤدي لاستمرار حركة الإيقاع في قصيدته ((نكاية بالغصون ... أقترفُ الثمار))[٦٧]:

وَلِيْ ضِفَافٌ منَ الآهَاتِ سطّرَها تَنَهّدُ الموجِ، إنَّ الموجَ شَيطانُ

وَلي ضِفَا/فُنْمنَلْ/أَاهاتِسَطْ/طَرَها تَنَهْهُدُلُ/موجِ إنْ/نَلمَوجَ شيْ/ طانُ

//٥//٥ - /٥//٥ - /٥//٥/٥ - ٥/// //٥//٥ - /٥//٥ - /٥//٥/٥ -٥/٥/

مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعلِنْ فَعْلُنْ

إن البناء الإيقاعي للتفعيلات متماثل في الأبيات أعلاه، ويكاد هذا النسق أن يسطر على روح القصيدة في مجمل بنيتها:

مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعلن فعلنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفعلُنْ فَعِلُنْ

ثم يكسر زحاف الخبن هذه الرتابة بدخوله على تفعيلة ((فَاعِلُنْ)) في الشطر الثاني من البيت الثالث فتصبح (فَعِلُنْ)، ثم يواصل الإيقاع على الوتيرة نفسها، حتى البيت التاسع، ثم يرجع إلى كَرّتِهِ الأولى، ولعل ما يفسر هذا أن النص يتداخل بين الآهات والتنهد، على الرغم من أن النبر واقع على كتلة كمية إلا أنه يؤدي دوره الموسيقي من خلال تنظيم هذه الكتلة في تشكيلها الموسيقي، فيظهر الإيقاع كتفاعل بين الكم والنبر[٦٨].

الخاتمة

بفضل من الله تم الانتهاء من بحثنا المعنون بـ((الوزن في شعر عمر عناز)) وقد توصلنا إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها بما يأتي:

١. تخلص عمر عناز من رتابة القصيدة العمودية في أحيان كثيرة، على الرغم من تمسكه بالوزن الخليلي.

٢. لم يخرج عمر عناز عن نظام الفراهيدي إلا في مناسبات قليلة.

٣. لقد استطاع شاعرنا أن يوظف نسق الوزن لصالح قصيدته من خلال استثمار طاقات الوزن الداخلية.

٤. لم نسجل خرقا واحدا لأي وزن في مجمل ما كتب الشاعر.

٥. لقد افاد شاعرنا كثيرا من الزحافات والعلل وسخرها لخدمة قصيدته.

الهوامش

(١) خرصه: أي قدره.

ينظر: المخصص: ابن سيده (أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي (ت: ٤٥٨هـ))، تح: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٦ م، ج٤/ ٢٩٧.

(٢) كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي (أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي (ت ١٧٠ هـ))، تح: د. مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، (د.ط)، (د.ت)، ج٧/ ٣٨٦.

(٣) المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر: د. أميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩١، ٤٥٨.

(٤) تفعيلات مفردها تفعيلة، وهي: ((أجزاء البحور الشعرية، وتسمى أيضا، الأركان، وعددها عشر: اثنتان خماسيتان، وثمان سباعية. فالخماسيتان: فَعُوْلُنْ، فَاعِلُنْ، والسباعيتان: مَفَاعِيْلُنْ، مُفَاعَلَتُنْ، فَاعِ لَاتُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلَاتُنْ، مُتَفَاعِلُنْ، مُسْتَفْعِ لُنْ، مَفْعُولَاتُ))

المعجم المفصل: ١٩٧.

(٥) البحور الشعرية: ((هي الأوزان الشعرية، أو الإيقاعات الموسيقية المختلفة للشعر العربي. وسمي البحر بهذا الاسم لأنه أشبه بالبحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر)).

م. ن: ١٦٤.

(٦) م ن: ٤٣٣.

(٧) ينظر: القسطاط في علم العروض: جار الله الزمخشري(أبو القاسم محمود بن عمرو الخوارزمي الزمخشري(ت ٤٦٧ هـ))، تح: د. فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، ط٢، ١٩٨٩، ٢٦.

(٨) ينظر:م. ن: ٢٦.

(٩) ينظر: م. ن: ١٦٩ – ١٧٠.

(١٠) ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: السيد أحمد الهاشمي، ت: د. حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٩٧ م، ٨.

(١١) المعجم المفصل: ٢٥٤.

(١٢) م ن: ٢٦٠.

(١٣) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك صادق الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، (د.ط)، ٨٣ – ٨٤.

(١٤) ينظر: موسيقى الشعر العربي: محمود فاخوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، ط١، ١٩٩٦ م، ٩٠.

(١٥) ينظر: رفع حاجب العيون الغامزة عن كنوز الرامزة في علمي العروض والقافية، شمس الدين محمد بن محمد الدلجي العثماني (ت٩٤٧ هـ)، تح: أحمد اسماعيل عبد الكريم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١١، ٨٨.

(١٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٦٣ هـ))، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١، ج١ / ١٣٦.

(١٧) المرشد الوافي في العروض والقوافي: د. محمد بن حسن بن عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ٦٩.

(١٨) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني (أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ))، تح: محمد الحبيب بن الحوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، (د.ت)، ٢٦٨.

([١٩]) خجلا يتعرق البرتقال، دار الصدى للطباعة والنشر والتوزيع، دبي، ط١، ٢٠٠٩، ٣٧ – ٣٨.

([٢٠]) الأدب المقارن: مناهج جامعة المدينة العالمية، جامعة المدينة العالمية، (د.ط)، (د.ت) ٢٨.

([٢١]) القطع: حذف الساكن من الوتد المجموع، مثل (مُتَفَاعِلُنْ) تصبر (مُتَفَاعِلْ).

ينظر: المرشد الوافي في العروض: ٣٤.

([٢٢]) أحمر جدا: عمر عناز، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ط١، ٢٠١٢ م، ٥٥.

([٢٣]) المصون في الأدب: أبو أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد بن إسماعيل العسكري (ت: ٣٨٢هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة حكومة الكويت، (د.ط)، ١٩٨٤ م، ١٣.

([٢٤]) ينظر: دير الملاك: د. محسن اطيمش، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، (د.ط)، ١٩٨٦، ٣٠٦.

([٢٥]) جمهرة اللغة: ابن دريد (أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي (ت ٣٢١هـ))، تح: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ج١٠٤٨/٢.

([٢٦]) ينظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط)، ١٩٨٧، ١٨٤.

([٢٧]) خجلا يتعرق البرتقال: ٧٧.

([٢٨]) معجم اللغة العربية المعاصرة: : د. أحمد مختار عبد الحميد، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٨، ج/١، ٧٦.

([٢٩]) ينظر: المرشد الوافي: ٣٣. ينظر أيضا: العمدة: ج٢/ ٣٠٥ .

([٣٠]) أحمر جدا: ٧٣.

([٣١]) ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها: د. تمام حسان، دار الثقافة، المغرب، (د. ط)، ١٩٩٤، ١٦٦.

([٣٢]) ينظر: لسان العرب: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري (ت ٧١١هـ))، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٩٩٤ م، ج ١١/ ٢٩٢.

([٣٣]) المرشد الوافي: ٣٣.

([٣٤]) طلع مشتهى: ١٩ – ٢٠.

([٣٥]) العمدة: ج١/، ١٣٦.

([٣٦]) الكافي في العروض والقوافي: ٨٣.

([٣٧]) ينظر: العروض وإيقاع الشعر العربي: ٤٢.

([٣٨]) طلع مشتهى: ٣٣.

([٣٩]) قضايا الشعر المعاصر: ١٧٤.

([٤٠]) ينظر: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر: د. كمال خير بك، دار الفكر، ط٢، ١٩٨٦، ٢٦٢.

([٤١]) ينظر: المرشد الوافي: ٣٣.

([٤٢]) خجلا يتعرق البرتقال: ٣.

([٤٣]) ينظر: أحكام القرآن: ابن العربي (محمد بن عبد الله أبو بكر بن العربي (ت ٥٤٣ هـ))، تح: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ٢٠٠٣، ج٢/ ٣٩٦.

([٤٤]) ينظر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ج٢/ ٩٢٦.

([٤٥]) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٨٥.

([٤٦]) العروض العربي ومحاولات التجديد فيه: د. فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، (د.ط)، ١٩٩٨، ٣٩.

([٤٧]) العمدة: ج١/ ١٣٤.

([٤٨]) القبض: ((حذف الخامس الساكن من التفعيلة، مثل مفاعيلُنْ، تصير مَفَاعِلُنْ، ومثل فَعُوْلُنْ تصير فَعُولُ)).

المرشد الوافي: ٢٩.

([٤٩]) خجلا يتعرق البرتقال: ٨١.

([٥٠]) علة الحذف: إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة، مثل مَفَاعِيْلُنْ، تصير مَفَاعِيْ، وتنقل إلى فَعُوْلُنْ.

المرشد الوافي: ٣٣.

([٥١]) طلع مشتهى: ١٣.

([٥٢]) ينظر: كتاب الكافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزي (زكريا يحيى بن علي التبريزي (ت ٥٠٢ هـ))، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤، ٥١. وينظر: العيون الغامزة في خبايا الرامزة: الدماميني (بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر (ت ٨٢٧ هـ))، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤ م، ١٦٢.

([٥٣]) العمدة: ج١ / ١٣٦.

([٥٤]) ينظر: منهاج البلغاء: ج٢/ ٢٢٨.

([٥٥]) أهدَى سبيل إلى علمَي الخليل العروض والقافية: محمود مصطفى، تح: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ٤٩.

([٥٦]) كتاب الكافي: ٥١.

([٥٧]) طلع مشتهى: ٥٩.

([٥٨]) ينظر: الاستيعاب في معرفة الأصحاب: أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر بن عاصم النمري القرطبي (ت ٤٦٣هـ)، تح: علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ج٣/ ١٣٣٧.

([٥٩]) كتاب الكافي: ٣٩.

([٦٠]) ينظر: العمدة: ج١/ ١٣٦.

([٦١]) القصائد مفردها قصيدة: وهي مجموعة من الأبيات الشعرية، تكتب بصياغة عالية، وعلى وزن واحد وقافية واحدة، وقد تحررت من هذه التقاليد في العصر الحديث، وسميت قصيدة لأن الشاعر كتابتها وتأليفها وجمعها، أما مجموع أبياتها فالغالب أنها تكون سبعة أبيات فما فوق.

٢٩ينظر: المعجم المفصل في الأدب: د. محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٩ م، ج٢/ ٧١٠.

([٦٢]) المقطوعات مفردها مقطوعة: وهي قطعة شعرية أقل من سبعة أبيات، تكون مستقلة الوزن والمعنى.

ينظر: م.ن: ٨١٩.

([٦٣]) الخبن: ((حذف الثاني الساكن من التفعيلة، مثاله مُسْتَفْعِلُنْ تصير مُتَفْعِلُنْ، ومثل فَاعِلُنْ تصير فَعِلُنْ، ومثل فَاعِلَاتُنْ تصبح فَعِلَاتُنْ)).

المرشد الوافي: ٢٨.

([٦٤]) خجلا يتعرق البرتقال: ١٠.

([٦٥])علة القطع: ((حذف ساكن الوتد المجموع، وتسكين ما قبله، مثل فَاعِلُنْ، تصير فَاعِلْ)).

المرشد الوافي: ٣٤.

(٦٦) ينظر: المعجم المفصل: ٣٧٧. وينظر أيضا: الإيقاع في الشعر العربي: عبد الرحمن الآلوجي، دار الحصاد، ط١، ١٩٨٩، ٦٩.

(٦٧) خجلا يتعرق البرتقال: ٥٦.

(٦٨) ينظر: في البنية الإيقاعية للشعر العربي: د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤، ٣٠٦.

Almasadir walmarajie

1. 'ahkam alqurran: abn alearabii (mhamad bin eabd allh 'abu bakr bin alearabi (t ٥٤٣ h)) th: muhamad eabd alqadir eata, dar alkutub aleilmiatu, bayrut, t ٣m ٢٠٠٣, j ٢.
2. 'ahmar jdda: eumar eanaz, hayyat 'abu zabi lilthaqafat waltarathu, al'iimarat alearabiat almutahadati, t ١m ٢٠١٢.
3. al'adab almuqarina: manahij jamieat almadinat alealamiati, jamieat almadinat alealamia (d.t) (d.t.(
4. alaistieab fi maerifat al'ashab: 'abu eumar yusif bin eabd allh bin muhamad bin eabd albar bin easim alnamrii alqirtabi (t ٤٦٣h) th: eali muhamad albjawy, dar aljyl, bayrwt, t ١m ١٩٩٢, j ٣.
5. 'ahdaa sabil 'iilaa eilmiin alkhalil aleurud walqafiyt: mahmud mustafaa, th: saeid muhamad allaham, ealam alkutib, bayrut, t ١m ١٩٩٦.
6. al'iiqae fi alshier alearabi: eabd alruhmin alaluji, dar alhasad, ١t ١٩٨٩m.
7. jamhirat allght: abn duriyun (abu bikr muhamad bin alhasan bin darid al'azadi (t ٣٢١ h)) th: ramzi munir bielbky, dar aleilm lilmalayini, bayrut, t ١, ١٩٨٧j ٢.
8. hirukiat alhadathat fi alshier alearabii almeasr: d. kamal khayr bik, dar alfkr, t ١٩٨٦ ٢ m.
9. khujlaan yataearaq alburtuqal: eumar eanaz, dar alsadana liltabaeat walnashr waltawziei, dibay, t ١, ٢٠٠٩.
10. dayr almlak: d. muhsin 'iitimish, wizarat althaqafat wal'iielam, aleiraqi, (d.t) ١٩٨٦m.
11. rafae hajib aleuyun alghamizat ean kunuz alraamizat fi eilmi aleurud walqafiata: shams aldiyn muhamad bin muhamad aldaljay aleathmani (t ٩٤٧h) tah: 'ahmad 'iismaeil eabd alkarim, dar alkutub aleilmiat, bayrut, t ١m ٢٠١١.
12. tale mushtahaa: eumar eanaz, muasasat alaintishar alearabi, bayrut, (d.t), ٢٠١٦.
13. aleurud alearabiu wamuhawalat altajdid fih: d. fawzi saed eisaa, dar almaerifat aljamieiatu, alaskndryt, (d.t), ١٩٩٨m.

14. eilm aleurud walqafiatu: eabd aleaziz eatiq, dar alnahdat alearabiat, bayrut (d.t), ١٩٨٧.
15. aleumdat fi muhasin alshier wadabh: abn rashiq alqirwanii (abw eali alhasan bin rashiq alqiriwanii al'azdii (t ٤٦٣h)) th: muhamad muhyi aldiyn eabd alhamid, dar aljyl, t ٥, ١٩٨١j ١.
16. aleuyun alghamizat fi khabaya alramzt: aldaaminii (bdur aldiyn 'abu eabd allah muhamad bin 'abi bikr (t ٨٢٧ha)) th: alhasaniu hasan eabd allah, maktabat alkhaniji, alqahirat, t ١٩٩٤ ٢m, ١٦٢.
17. fi albinyat al'iiqaeiat lilshaer alearabi: d. kamal 'abu dyb, dar aleilm lilmalayin, bayrut, t ١٩٧٤ ١m.
18. alqastat fi eilm alerwd: jar allah alzamkhashariu (abu alqasim mahmud bin eamrw alkhwarzmy alzamkhashari (t ٤٦٧h)) th: d. fakhara aldiyn qbawt, maktabat almuearif, bayrut, t ١٩٨٩ ٢m.
19. qadaya alshier almueasira: nazik sadiq almalayikat, dar aleilm lilmalayin, bayrut, t ٥ (d.t.(
20. kitab aleayn: alkhalil bin 'ahmad alfarahidi (abu eabd alruhmin alkhalil bin 'ahmad alfrahydy bin 'ahmad bin eamrw bin tamim alfarahidi (t ١٧٠h)) th: d. mahdi almakhzumi w d. 'iibrahim alsamrayy, dar wamaktabat alhilal (d.t) (d.t) j ٧.
21. kitab alkafi fi aleurud walqwafy: alkhatib altabrizii (zkaria yahyaa bin eali altabriziu (t ٥٠٢ha)) th: alhasaniu hasan eabd allah, maktabat alkhanijii, alqahirat, t ٣, ١٩٩٤.
22. lisan alerb: abn manzur (abu alfadl jamal aldiyn bin mukrim abn manzur al'iifriqii almisri (t ٧١١h)) dar sadir, bayrut, t ١٩٩٤ ٣m, j ١١.
23. allughat alearabiat menaha wamubnaha: da. tamam husan, dar althaqafat, almaghrib, (d. t) eam ١٩٩٤.
24. almkhss: abn saydh (abu alhasan eali bin 'iismaeil bin saydih almarsii (t ٤٥٨h)) th: khalil 'iibrahim jafal, dar 'iihya' alturath alearabii, bayrut, t ١٩٩٦ ١m, j ٤.
25. almurshid alwafi fi aleurud walqawafi: d. muhamad bin hasan bin euthman, dar alkutub aleilmiatu, bayrut, t ٢٠٠٤ ١m.
26. almusawan fi al'adb: 'abu 'ahmad alhasan bin eabd allh bin saeid bin 'iismaeil aleaskari (t ٣٨٢h) th: eabd alsalam muhamad harun, mutabaeat hukumat alkuayt (d.t) ١٩٨٤m.
27. muejam allughat alearabiat almueasirat :: d. 'ahmad mukhtar eabd alhamid, ealam alkutb, t ١, ٢٠٠٨, j ١.

28. almuejam almufsil fi al'adb: d. muhamad altwnjy, dar alkutub aleilmiatu, bayrut, t ٢ ١٩٩٩m, j .٢
29. almuejam almufasal fi aleurud walqafiat wafunun alshuer: d. 'amil badie yaequba, dar alkutub aleilmiatu, bayrut, t ١٩٩١ ١m.
30. munhaj albulgha' wasiraj al'adba'i: hazim alqurtajni (abu alhasan hazim bin muhamad bin hazim alqrtajny (t ٦٨٤ha)) th: muhamad alhabib bin alhujati, dar algharb al'iislami, t ٣(d.t.(
31. musiqaa alshier alearabi: mahmud fakhuri, mudiriat alkutub walmatbueat aljamieiati, halab, t ١٩٩٦ ١m.
32. mizan aldhahab fi sinaeat shaear alerb: alsyd 'ahmad alhashmy, t: d. husni eabd aljalil yusif, maktabat aladab, alqahrt, t ١٩٩٧ ١m.