جمالية الزّحافات و العلل في شعر ابن الفارض

مجيد صالح بك*

أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي- طهران

كبرى راستگو

طالبة الدكتوراه- قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة العلامة الطباطبائي- طهران

الملخّص

إنّ المقالة هذه تريد أن تثبت أهمية العروض العربيّ كمعيار نقديّ ضمن المعـــايير النقديّـــة الأدبية لدراسة النصّ الأدبيّ و ذلك من خلال توضيح مفهوم الزّحافات و العلـــل الّـــتي تدخل ضمن البناء العروضيّ، و بيان أثرها في تشكيل القيمة الدلاليّة و الإيقاعية للشّعر.

و قد توصّلت إلى أنّ الزّحافات و العلل ـــ كآلية جمالية في مجال الشّعر ـــ لم تجد الاهتمام الكافي في الفكر النقديّ و لا سيّما قديمه؛ لأنّ أغلب ما قيل هو أنّ الزّحافات و العلل تعدّ عيباً على الشّعر لأنّها تصيب الشّعر بالجمود و النّجربة بالتّشويه.

فقد سعت المقالة إلى عرض لبعض النّماذج الشّعرية الفارضية المُزاحفة الّتي تـــؤدّي إلـــى السّرعة في النّبض الإيقاعيّ أو هدوئه و تُذهب الرّتابة الّتي كانت ستنجم عـــن اســـتعمال صورة واحدة للتّفعيلات العروضية، و هذه التنوّعات الإيقاعية بواسطة الزّحافات و العلـــل تتلاءم مع كلّ تقلّبات عواطف الشّاعر على مدار القصائد الشّعرية.

الكلمات الدليلية: العروض، الزحافات و العلل، ابن الفارض، الإيقاع.

---

*. E-mail: msalehbek@gmail.com

تأريخ الوصول: ١٣٩٠/٠٨/١٤؛ تأريخ القبول: ١٣٩٠/١١/١٩

مقدمة

العروض «هو علم ميزان الشّعر أو موسيقى الشّعر» (عتيق، ١٩٨٧، ١١) و قد عُرف بين النّقاد المحدثين بوصفه معياراً كميّاً، إلاّ أنّ كثيراً من النقّاد لا يُقيمون وزناً إيقاعياً و لا جمالياً و لا دلالياً لهذه النّاحية الكمية، و إنّما يعتقدون أنّها تُصيب الشّعر بالجمود و التّحربة بالبرود و التّشوية. فهذا ابن رشيق يقول في كتابه: « و لست أحمل أحداً على ارتكاب الزّحاف إلاّ ما خفّ منه و خَفي، و لو أنّ الخليل ــ رحمه الله ــ وضع كتاب العروض ليتكلّف النّاس ما فيه من الزّحاف، و يجعلوه مثالاً دون أن يعلموا أنّه رخصة أتت بها العرب عند الضّرورة، لوجب أن يتكلّف ما صنعه من الشّعر مُزاحفاً، ليدُلّ بذلك على علمه و فضل ما نحا إليه» (القيرواني، ١٩٨١م، ج١: ١٥٠). كما يؤكّد أنّ الشّعر المصنوع بالطّبع، أحلى و أجود من الشّعر الّذي عاد فيه صاحبه إلى العروض «لما في العروض من المسامحة في الزّحاف، و هو ممّا يهجّن الشّعر و يُذهب برونقه» (م.ن، ج١: ١٥١)، و ينقل عن "الأصمعيّ" قوله إنّ «الزّحاف في الشّعر كالرّخصة في الفقه، لا يقدم عليها إلاّ الفقيه" (م.ن، ج١: ١٠٤).

و هذا ممّا لا يَنطبق على ما تحدثه الأوزان العروضية من أثر في النصّ الشّعري. فما الحكمة من وجود الزّحافات و العلل في الشّعر؛ أما وضعت الزّحافات و العلل في الشّعر للتّأثير في هذا التّوازن و للتّغيير في ذلك النّظام المحكم الدّقيق ليستحيل تجاوباً ــ لا إرادياً في حال الزّحاف ــ و تفاعلاً حميماً بين الوزن الشّعري و ما ترفض به تجربة الشّاعر متساوقاً معها و متجاوباً؟!

و قد نبّه القدماء لعلّة التغيير في بنية الكلمة فقالوا: إنّ « اللّفظ إذا كان على وزن من الأوزان ثمّ نُقل إلى وزن آخر أكثر منه فلابدّ من أن تضمّن من المعنى أكثر ممّا تضمّنه أولاً؛ لأنّ الألفاظ أدلّة على المعاني، و أمثلة للإبانة عنها، فإذا زيد في الألفاظ، أوجبت القسمة زيادة المعاني ...» (الجزري، بلا، ٢٤١)، و ذلك ليس ببعيد عن هذه المسألة؛ فمن المعلوم أنّ للزحافات و العلل أثرا في الإيقاع الشّعري بزيادة سرعة الوزن أو بطئه. فالشّاعر إذا أكثر من الزّحافات الّتي تسكّن المتحرّكات هدأ الإيقاع و إذا استثمر الزّحافات الّتي تحذف السّواكن فتزيد نسبة عدد المتحرّكات إلى عدد السّواكن، فأصبح الوزن سريعاً، و لا تكون السّرعة أو الهدوء إلاّ صدى لما تعتمل به النّفس و تجري به التّجربة. و هي من الأدوات الّتي توظّفها التّجربة الشّعرية لعكس تفاصيل الرؤية الفنّية لدى الشّاعر.

فمن ثمّ يذهب الدكتور " حسين بكار " إلى أنّ القدماء نظروا «إلى الزّحافات في نطاق العروض الموروث في البيت أو البيتين فاستحسنوه إذا قلّ و عابوه إذا كثُر دون أن يُبدوا أسباباً ذات قيمة، فهم لم ينظروا إلى الزّحافات نظرةً شاملةً في إطار القصيدة و بنيتها العامّة و تركيبها الدّاخليّ، خاصّة و أنّها كانت

تردّ طبيعة لابدّ لأكثر الشّعراء فيها. من هذا المنظار يمكن أن نعدّ الزّحاف تنويعاً في موسيقى القصيدة يُخفّف من سطوة النّغمات ذاتها الّتي تتردّد في إطار الوزن الواحد من أوّل القصيدة إلى آخرها » (بكار، ١٩٨٣، ١٧٣).

و نقف على تعريف للزّحاف لـ " نازك الملائكة " تقول فيه: « هو مرضٌ يُصيب التّفعيلة، و اختلالٌ صغيرٌ نُحبّه لأنّه لا يرد كثيراً تماماً كما قد نحبّ خصاماً صغيراً مع أصدقاء نعزّهم، أو زكاماً يُداهمنا يومين ثمّ ينصرف تاركاً لنا إحساساً أقوى بعذوبة العافية و جمالها » (الملائكة، ١٩٦٧، ٩٠).

فمن هذا المنطلق، يكون الزّحاف أمراً إيجابياً خادماً للقصيدة و لإيقاعها، لا أمراً سلبيّاً يتوجب أن يُعاب صاحبه كما نظر إليه القدماء. فالمحدثون إذن يأتون به حتّى يصير حلية بعد أن كان معرّة تنقص من قدر القصيدة الشّعرية.

و المقالة هذه تحاول أن توضّح عمليّاً أثر العروض و التّنويعات الإيقاعية (عن طريق الزّحافات و العلل) الّتي ينفسح لها العروض في إبراز قيم تعبيرية و دلالية و جمالية في شعر ابن الفارض. كما تسعى للكشف عن وظيفة الزّحافات و العلل الجمالية، و الدلاليّة، و الإيقاعيّة.

من الملاحظ أنّ علاقة البحر و الضّرورات الشّعرية بالغرض، لم يقُل به من القدماء سوى حازم القرطاجنّي، و من المحدثين عبدالله الطيّب المجذوب في كتابه " المُرشد إلى فهم أشعار العرب "، و من ثمّ نوظّف هذه الفكرة في التّأويل.

و مادُمنا في صدد تقرير أثر الزّحافات و العلل في القصائد الفارضية فلا مناصّ من تعرّف أوزان الشّعر الّتي نظم فيها الشّاعر قصائده، فسوف نستعرض بالأوزان على حدّة ابتداءً بأكثرها تواتراً في مدوّنته ثمّ الّذي يليه ... إلخ.

١. الأوزان / البحور

١ــ الطّويل: هذا البحرُ مزدوجُ التّفعلية و لم يَرد في شعر العرب إلاّ تامّاً و قد استعمله ابنُ الفارضِ في قصائده فنفسه فيه كان يَترع إلى الطّول و هي من الطّويل مطوّلات نوعاً ما. و قد بلغ عدد وحدات هذا البحر ١٠ وحدات أي بمعدّل (٣٢/٢٥%) و بلغ مجموعُ أبياته ١١٢٦ بيتاً أي بنسبة (٦٤/٧٣%) ممّا جعله يَحتلُّ المرتبة الأولى في القصائد الفارضية و بما أنّ هذا البحرَ مزدوجُ التفعيلة و نفَس الشّاعر فيه طويلٌ فقد فسح المجالَ للشّاعر ليعبّر عمّا يَعتلج في صدره و ليتمكّنَ من تفريغ شَحناته في مختلف مقاطعه الواسعة فالبحر الطويل «رحيبُ

الصّدر، طويلُ النّفس» (الطيّب، ١٩٧٠،١: ٣٧٠) « يقع على الأذن وقعاً بطيئاً متأنياً لأنّ كلّ شطرٍ فيه يتكوّن من أربعة مقاطع قصيرة و عشرة طويلة » (النّويهي، ١٩٦٦،ج١: ٦٠) و مُعظم أبياته يختلف في العدد أكبرُها كانت بـ ٧٦٠ بيتاً و أصغرها بـ ٧ أبيات.

٢ـ الكامل: أقلُّ درجة من الطّويل أو أحدُ البحورِ الرئيسية في الشّعرِ العربيّ. بحرٌ موحّد التفعيلة و ذو جزالة و حسن اطّراء (القرطاجنّي، بلا، ٢٦٩) و ذو «نغمٍ مجلجلٍ رنّان يَصلح لكلّ ما هو عفيفٌ و لا يَسوغُ فيه التأمّلُ و التّعميق بحالٍ من الأحوال» (الطيّب، ١٩٧٠،١: ١٨٩) و يمتاز بسعة مساحته الإيقاعية. ورد تاماً و مجزوءاً في القصائد الفارضية و قد استعملَ الشّاعرُ التامَّ منه ٧ مرّات أمّا المجزوءُ فقد ورد مرّتين أي بنسبة (٦/٤٥%). و أمّا عددُ أبياتهما فكانت ٢٢٥ بيتاً للتّامِّ و ١٦ للمجزوء و المجموع ٢٤١ بيتاً أي بنسبة (١٣/٨٤%). أقصرُ قصائده شعر " الجميل " الذي لم تتجاوز أبياته بيتين و أطولُها ٥١ بيتاً.

٣ـ الرّمل: يأتي بحر الرمل في المرتبة الثالثة من حيث عدد الأبيات إذ نظم ابن الفارض قصيدتين عليه تضمّنت ١٥٥ بيتاً. و يمتازُ هذا البحرُ في أنّ « أنغامه لبساطتها و رتابتها و تفعيلاتها و تكرارها و جرسها البيّن تُزاحمُ المعنى في ذهن السّامع » (الطيب، ١٩٧٠،ج١: ١٢٧) و الرّمل بحر أحاديّ التفعيلة، تامٌّ و مجزوء، قصير الوزن، قليل المقاطع، مستعملٌ بقلّة في شعر العرب (خلوصي، ١٩٦٣،ج١: ١٠٩). و لم يَرد عند الشّاعرِ إلاّ تامّاً مرّتين. عددُ أبياته كان مائةً و خمسةً و خمسين بيتاً أي بنسبة (٨/٩٠%).

٤ـ البسيط: بحرٌ مركّبٌ. يكون تامّاً و مجزوءاً و مُخلّعاً. و «هو ـ من حيث تكوينه المقطعيّ ـ يقع في المرتبة الرّابعة في السّرعة مثل الطّويل و المديد ولكن أغلب زحافاته و علله تميل به إلى البطء » (البحراوي،١٩٩٣،٤٧) و قد أورده ابن الفارضِ بعدد ستّ قصائدَ أي بنسبة (١٩/٣٥%). و مجموعُ أبياته ١٠٥ بيتاً أي بنسبة (٦%) و قصائده تتباينُ بينَ الطّول و القصر؛ أطولُها ٤٤ بيتاً و أقصرُها لم يتجاوز بيتين.

٥ـ الخفيف: « واضحُ النّغم و التفعيلات فلا يَقرب من الأسجاع... وأنّه ذو دندنة » (الطيّب، ١٩٧٠، ج ١: ١٩٢). يجيء تاماً و مجزوءاً، مزدوجَ التفعيلة. ورد في قصيدتين أي بنسبة (٦/٤٥%) تضمّنت ٩٨ بيتاً أي بنسبة (٥/٦٢%) و قصائده تختلف بين الطّول و القصر ما بين ٦١ و ٣٧ بيتاً.

٦ـ المُجتَثّ: و « سُمّي مُجتثّاً لأنّه اجتُثّ أي قُطع من طويلٍ دائرته و هو البحرُ الخفيف » (القيرواني، ١٩٨١، ج ١: ١٣٦)، فلفظ أجزائه يُوافق لفظَ أجزاء الخفيف و إنّما تختلف من جهة التّرتيب.

بحرٌ مزدوج التفعيلة و لا يأتي إلاّ مجزوءاً. و لم يَرد عند الشّاعر إلاّ مرّةً واحدةً في قصيدة تتألف من ١٤ بيتاً أي بنسبة (٠/٨٠%).

٧ــ المتقارب: بحرٌ موحّد التفعيلة من البحور القليلة في شعر العرب. يأتي تامّاً و مجزوءاً و مشطوراً. و لم يرد في هذه المدوّنة الشّعرية إلاّ تامّاً ببيتين أي بنسبة (٠/١١%).

أفضت دراسة التّشكيل الوزنيّ من خلال الإحصائية السّابقة أنّ ابنَ الفارضِ قد نَزع نزعاً تقليدياً في تقيّده بالمقاييس العروضية و المحافظة على البحور الخليلية القديمة إذ توزّعت قصائده و هي ٣١ قصيدة مجموع أبياتها ١٧٤١ بيتاً على ثمانية أبحر يبتدئ ــ بحسب الترتيب التنازلي ــ بالطّويل الّذي نظم فيه ابن الفارض ثلثي أشعاره أو أكثر من نصف عدد أبيات القصائد ثمّ يليه الكامل بصورتيه (التّامّ و المجزوء)، فيأتي الرّمل، ثمّ البسيط، و الخفيف، ثمّ المجتثّ، و أخيراً المتقارب.

و الجدول التّالي يبيّنُ هيمنةَ البحور على شعر ابن الفارض من حيث عدد القصائد و من حيث عدد الأبيات و النّسبة المئوية:

و لعلّ تنوّع الأوزان (البحور)، هو انعكاس للتّوترات الدّاخليّة في تفاعلها مع المستويات الخارجيّة فتنوّع البحر في الشّعر يمنح نسيج النصّ الإيقاعيّ نوعاً من الانحراف الجماليّ و قد يكون دلالةً على اضطراب أو توتّر انفعاليّ، فهذا هو حازم القرطاجنّي يبرّر ميلَ الشّعراء إلى التّسلسل في بحور الشّعر فيقول: « فالعروض الطّويل تجد فيه أبداً بهاءً و قوّةً و تجد للبسيط سباطةً و طلاوةً و تجد للكامل جزالةً و حُسنَ اطّرادٍ و للخفيف جزالةً و رشاقةً و للمتقارب سباطةً و سهولةً و للرّمل ليناً و سهولةً ...» (القرطاجنّي، بلا، ٢٦٩).

و أمّا ميل الشّاعر إلى الطّويل بنسبةٍ كبيرةٍ، فهو على غرار معظم شعراء عصره الّذين سَبَقوه و ساروا على هذا الدّرب من غلبة بحرٍ على بحور لما يحقّقه لهم من إمكانات. و « لعلّ اسم هذا البحر أراد أن يُعبّر به شاعرنا عن طول طريق التّصوف و مشقّته، كما يَظهر نتيجة وقوعه على الأذن وقعاً بطيئاً متأنّياً أنّ شاعرنا ربّما حاول التّخفيف من هول الصّدمة علينا بمرافقتنا خطوةً خطوةً و شبراً و شبراً حتّى نستأنس و لا نملّ من طول السّير » (يوسف، بلا،١٥٨). هكذا كان البحر الطّويل بتفعيلاته الرّحبة مضيافاً على قدر تلك المشّقات و العذابات الّتي انتابها الشّاعر.

٢- الزّحافات و العلل

قد تحدث في التّفاعيل العروضية تعديلاتٌ إمّا بحذف حرفٍ أو تسكين متحرّك و قد يغشيانها معاً؛ تسمّى الزّحاف و «هو التّغيير الحادث بالنّقص أو تسكين المتحرّك» (حقّي، ١٩٨٧، ١٤) و العلّة و «هي

التّغيير الحادث بسبب الزّيادة » (م.ن،١٤). بعبارة أخرى، «الزّحاف هو الإسراع في الإيقاع و العلّة هي المرض و الإبطاء في الإيقاع » (جمعة، ٣٩، ٢٠٠٨).

إذاً، تعتبر الزّحافات و العلل من المؤثّرات في موسيقى القصيدة الشّعرية حيث يتفاوت تأثيرها الإيقاعيّ حسب كثرة الزّحافات أو قلّتها « و إذ كان للوزن و القافية أهميةٌ بالغةٌ في تأليف شكل القصيدة الموسيقي و تحقيق وحدة موسيقية لها، فإنّ هناك عناصرَ أخرى تؤثّر في موسيقى القصيدة و ذلك كاختيار الشّاعر لكلماته... و كذلك قدرته على هندسة كلمات جمله الشّعرية فيبتدع هنا تصريعاً و هناك ترصيعاً أو جناساً أو توازناً و هلمّ جرّاً و كذلك إكثاره من الزّحاف أو إقلاله منه » (أبو سليمان،١٩٩٥، ٧٩).

و نحن ــ هنا ــ أمام الزّحافات و العلل الّتي جاءت في القصائد الفارضية نوضّحها بالآتي:

ــ بحر الطويل

جاءت العروض في الطّويل مقبوضةً أي خامسُها ساكن، فـــ (مفاعيلن) تصير بالقبض (مفاعِلُن)، و عروضه واجبة القبض ما لم يُصرّع (الهاشميّ، ١٩٩١، ٣٢). و أمّا ضربه فَجَاء عند ابن الفارض مقبوضا أيضاً، على الوزن التّالي:

فعولن مفاعيلن فعول مفاعِلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعِلن

في قوله:

سَقَتني حُميّا الحُبِّ، راحةُ مُقلَتي وكأسي مُحيّا مَن عنِ الحُسنِ جَلّتِ

--ـو--ـو/--ـو--ـو/--ـو--ـو/--ـو--ـو --ـو--ـو/--ـو--ـو/--ـو--ـو/--ـو--ـو

(ابن الفارض،١٩٩٤، ٣٢)

و صحيحاً على النّحو التّالي:

فعولن مفاعيلُن فعولُن مفاعلُن فعولُن مفاعيلُن فعولُن مفاعيلن

في قوله:

شَربنا على ذكرِ الحَبيبِ مُدامةً سَكِرنا بها مِن قبلِ أن يُخلَقَ الكرمُ

--ـو--ـو/--ـو--ـو/--ـو--ـو/--ـو--ـو --ـو--ـو/--ـو--ـو/--ـو--ـو/--ـو--ـو

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ١٤٧)

أمّا الضّرب المحذوف[١] فلم تأت إلاّ في قصيدة واحدة من الدّيوان باسم "صحيح عليل" في قوله:

أَدِر ذكرَ مَن أهوى، و لـــــو بمَـــلامِ، فـــإنّ أحـــاديـــثَ الحبيبِ مُدامـــي

o–o–––/o–o–o–o––/o–o––/o–o–––/o–o–––/o–o–––/o–o–––/o–o

لِيشهد سمعـــي مَن أحبّ، و إن نَـــأى، بطيـــف ملامٍ، لا طيـــف منـــام ...

o–o––/o–o––/o–o–o–o–/– –o––/o–o– –/o–o– – –o––/o–o–o–o–/– –o––/o–o–––/o–o

و لـــمّا تَلاقـــــيا عِشـــاءً، و ضمّنـــا ســـواء سبيلـــي دارها و خيـــامي

– –o–o–/o–o–o––/o–o––/o–o–––/o–o– –/o–o–o–o––/o–o– –/o–o––/o–o–––/o–o

و ملنا كذا شيئـــاً عنِ الحيّ، حيث لا رقيـــبٌ، و لاواشٍ بـــزور كـــلام

o–o–––/o–o–o–o––/o–o––/o–o–––/o–o–o–o–/o–o–––/o–o–––/o–o–––/o–o

فرشتُ لها خدّي، وطـــاءً، على الثّرى فقالت : لك البُشـــرى بلثم لِثامي...

o–o–––/o–o–o–o––/o–o––/o–o–––/o–o–o–o–/o–o–––/o–o–––/o–o–––/o–o

و بتنا، كما شاء اقتراحي، على المنى، أرى المُلك مُلكي و الزّمان غلامي

o–o–––/o–o–o–o––/o–o––/o–o–––/o–o–o–o–/o–o–––/o–o–––/o–o–––/o–o

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ١٥١)

فنرى أنّ ابن الفارض قد أجـــاد في توظيـــف الزّحافـــات و العلـــل لهـــذا البحـــر بـــشكل يُثبـــت مقصديته و إرادته إذ نجد لأبيات هذه القصيدة إيقاعاً يتباين تبعـــاً لتبـــاين الحالـــة النّفـــسية الّـــتي مـــرّ بها الشّاعر و تبعاً لحالة الانفصـــال الّتي تتطلّب من الشّاعر السّرعة. و من ثمّ جـــاءت تفعيلتـــا (فعـــولن، مفـــاعيلن) بـــالقبض و ذلـــك لزيـــادة ســـرعة الأبيـــات. إذ إنّ الهـــوى يـــوحي بالـــسّرعة فيدفع الشّاعر إلى تداعـــي ذكريات المحبوبة كما أنّ تشبيه " أحـــاديث الحبيب " بـــ " المدامة"، يشير إلـــى حالـــة الهيـــام بالحبيـــب و انـــصراف العاشـــق إليهـــا مثـــل انـــصراف شـــارب الخمـــر المُـــدمن على معاقرتها فهو لا يستطيع عنها فكاكاً و ربّما يصحّ القول بأنّ الشّاعر وظّف علّة الحـــذف في عـــروض البيت الأول ليلحق الشّطر الثّاني بالشّطر الأول إلحاقاً سريعاً و كذلك استخدمها في الضّرب لتتوالى الأبيات الواحد تلو الآخر كتوالي ذكريات الحبّ و الهوى.

ثمّ يستمرّ القبض على طول البيت الثّاني من القصيدة نفسها و هو يسرّع جريان الحدث كمـــا يـــسرّع اندلاع العواطف و الانفعالات و تعكس هذه السّرعة صورة تراسلية طريفة (يـــشهد سمعـــي) يتـــآزر في تشكيلها أكثر من حاسّة؛ و هذا التّراسل يُفضي إلى أنّ هذا الشّاعر العاشق لا يريد أن تتوقّف متعتُه بترديـــد ذكريات الحبيبة عند حاسّة السّمع بل هو يريد أن تتواشج حاسّة السّمع مع حاسّة البصر فيما بينها مـــشكّلة صورة متجدّدة للمعشوق ينعكس وجهها في طيف ملامٍ و لا في طيف منامٍ.

كما تتمثّل هذه السّرعة بالفعل المضارع (يشهد) الّذي ينطوي على سرعة سردية على المستوى الصّوتيّ بزحاف القبض الّذي يقتطع الحرف الخامس السّاكن ممّا يُتيح لحركة الضمّة أن تعبّر عن هذه السّرعة (فعولُ).

إلاّ أنّ الاستقرار النّفسيّ للشّاعر الّذي جاء بسبب تحقّق اللّقاء بينه و بين الحبيبة باعتماد عنصري الزّمن و المكان "عشاءً، سواء سبيلي دارها و خيامي" تبعه تحوّلٌ في النّبض الإيقاعيّ ممّا حدّ من سرعة الإيقاع فتناقضت التّفعيلات الزّاحفة و زاد عدد التّفعيلات التّامّة. كما أنّ عدم وجود الرّقيب و لا الواشي يمنح الشّاعر النّفس الشّعرية لبسط السّرد.

و لم يتوقّف الأمر عند هذا الحدّ و إنّما لجأ الشّاعر السّارد إلى "التّضمين" لإتمام مشهد الوصال على الرّغم من أنّ التّضمين يُعدّ عيباً من عيوب الشّعر فقد رأى فيه أبوهلال العسكري علامةً على تقصير الشّاعر لأنّه لا يستطيع أن يُتمّ المعنى في حدود البيت الواحد فيُتمّمه في البيت الثّاني (العسكري، ١٩٥٢، ٣٦)، أمّا ابن الأثير فقد استبعد أن يكون ذلك عيباً « إذ لا فرق بين البيتين من الشّعر في تعلّق أحدهما بالآخر و بين الفقرتين في الكلام المنثور في تعلّق إحداهما بالآخرى » (الجزري، بلا، ج ١: ٢٠١).

أمّا التّفعيلاتُ الّتي أصابها زحاف القبض من البيت الأوّل لكلّ قصيدة جاءت على وزن الطّويل في الدّيوان فكانت ٢٥ تفعيلةً من تفعيلات (فعولن و مفاعيلن) من العدد الكليّ البالغ ٨٠ تفعيلة من البيت الأوّل في أوزان الطويل الّذي نظم فيه ابن الفارض عشر قصائدَ أي بنسبةٍ مقدارها (٣١/٢٥%) أي ثلث تفعيلات زحاف الطّويل.

ـ بحر الكامل

و وزنه:

مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن

و نظم ابنُ الفارض تسعَ قصائد على هذا الوزن و في جميعها دَخَل الإضمارُ[٢] بعضَ التّفعيلات فيه حيث جاء في ٢٥ تفعيلةً من تفعيلات البيت الأول للقصائد التسع و ذلك من أصل ٥٤ تفعيلة (متفاعلن) أي بنسبة (٤٦/٤٥%) و هذه نسبةٌ ليست بهيّنة تؤكّد ما ذهب إليه "د. عبدالرضا عليّ" من أنّ بحر الكامل «كثيراً ما يدخله زحافُ الإضمار » (١٩٩٧: ٣٧).

أمّا علل الكامل عند ابن الفارض فدخول القطع في عروضه و ضربه ثلاث مرّات أي «كان أصله " مُتفاعلن " فأسقطت النون و سكنت اللامُ فبقي" مُتَفاعِل " فنُقل إلى"فَعِلاتُن"» (جمعة،٢٠٠٨، ١٠٢). و ذلك في القصيدة " يرمي بسهام لحاظه " من الدّيوان في قوله:

صَدٌّ حَمى ظَمإي لَمَاك لماذا و هَوَاك قلبي منهُ صار جُذاذا

o–o– ––/o––o–o–/o––o––– o–o–––/o––o–––/o– –o–o–

مُتفاعلن مُتَفاعلن فَعِلاتُن مُتَفاعلن مُتفاعلن فَعِلاتُن

(ابن‌الفارض، ١٩٩٤، ٧٩)

و أمّا قول الدكتور "نصر" بأنّ العروض في هذه القصيدة تامّة صحيحة (نصر، بلا، ٩٠)، فمردودٌ هنا لما ذكرناه. و قد تبرهن هذه القصيدة أيضاً على تمكّن الشّاعر من استعمال الزّحافات و العلل إذ نلمس في البيت السّابق أنّه ابتدأ بإيقاعٍ متباطئ نظراً لتسكين المتحركات لأنّ الشّاعر تعجّب من إعراض المحبوبة و ذلك يجب فيه التّأني في النّظم و الموسيقى ثمّ يتسارع الإيقاع إلى أن يتوقّف ساكناً عند الاستفهام المفرّغ من وظيفته الاستخبارية " لماذا؟ " أمّا الشّاعر لا ينتظر جواباً فيتسارع الشّطر الثّاني إلى أن ينتهي ساكناً فجأةً؛ و يمكن القول نعم إنّ الإيقاع تناغم مع حالة الانفعال الّتي تتطلّب من الشّاعر تهدئة الموسيقى.

كما نجد في قصيدته هذه، نصوصاً تتداخل فيها مشاعر الألم الّتي كانت تعتصر قلب الشّاعر بالوصف الحسيّ للمحبوبة فاستطاع الشّاعر من خلال تقنية الإضمار أن يعطي المتلقّي مساحة وقتية ليتمعّن بالتّشكيل التّصويري الّذي يتعمّده ابن الفارض في تصوير صفات الحبيبة الشّكلية. و ممّا أعان على ذلك وجود التّدوير في قوله:

رقّت و دقّ فناسَبَت منّي النسيـ م ـبَ و ذاك معناه استجاد فحاذى

(ابن الفارض،١٩٩٤، ١٠٠)

و لا سيّما أنّ التّدوير كان عند حرف الياء و هو يعطي امتداداً بالصّوت ليعبّر عن سقوطه و غرقه في صفات معشوقه.

ـ بحر الرّمل

و أمّا بحر الرّمل و وزنه العروضيّ:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فقد جاء في القصيدة " سائق الأظعان " و مطلعها:

سائقَ الأظعانِ، يَطوي البيدَ طيّ، مُنعمـاً، عَرِّج عَلَى كُثبـانِ طَيّ...

o—o—/ o—o—o—/o—o—o— —o—o—/ o—o—o—/o—o—o—o

فـاعلاتن فاعلاتـن فاعِلُـن فـاعِلاتـن فاعلاتـن فاعِلُـن

(ابن الفارض،١٩٩٤، ١٦٣)

حيث جاءت العروضَ و الضربَ علّةُ الحذف ـــ و هـي حـذف السّبب الخفيـف مـن آخـر التّفعيلـة ـــ (بيـروت، ١٩٩٢: ٣٠) في التّفعيلـة " فـاعلاتن " فأصـبحت " فـاعِلن ". كمـا دخلَ زحاف الخبن[٣] لهذا البحر في حشـو الصّدر و العَجز فتحوّلت التّفعيلة " فـاعلاتن "إلى" فَعِلاتن " و جعلـت العـروض و الـضّرب " فَعِلُـن "، و ذلـك في الأبيـات التّاليـة مـن القـصيدة نفسها:

و تَلطّف، واجرِ ذكـري عندهم، علّـهم أن يَنظروا، عطفـاً، إليّ

o— — —o—/o—o— —o—/o—o— —o

قُل تركتُ الصّـبَّ فيكـم شَبحـاً ما لـه، ممّـا براهُ الشّـوقُ، فيّ

—o —o—/o—o— —o—/o—o— —o—o

خـافيـاً عن عـائـد لاحَ كـما لاح في بُـرديه، بعدَ النّشر، طيّ

—o —o—/o—o— —o—/o—o— —o—o

صـار وصفُ الضّـرّ ذاتيـاً لـه، عن عَنـاء، و الكلام الحـيّ لَيّ

—o —o—/o—o— —o—/o—o— —o—o

كهـلال الشّـكّ، لـولا أنّـه أنّ، عيـني عينَـه، لم تَتـأيّ

— — —o—/o—o— —o—/o—o— —o

مثـلَ مَسلـوبِ حيـاةٍ مَثَـلاً، صـارَ في حُبّـكُمُ مَلسوبَ حيّ

—o —o—/o—o— — —/o—o— — —o

مُسـبِلاً للنّـأي طرفـاً جـادَ، إن ضنّ نَوءُ الطّرف، إذ يَسقطُ خَيّ

—o —o—/o—o— —o—/o—o— —o—o

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ١٦٣- ١٦٤)

يخاطب الشّاعر سـائق الأظعـان في البيـت الأوّل بـصوت خافـت لأنّ الظّعـن معنـاد فـراق الأحبّة بعد قرب، و لذلك يدخل في عداد الحالات الّتي تخلف الألم. و لا يخفى ما في هذه القصيدة من ذلك الإيقاع الشّجيّ الّذي يعمّق الجوّ النفسيّ للتّجربة فـ « موسيقى الرّمل خفيفة رشيقة مُنسـابة ... و فيـه

رنّة تجعله صالحاً جدّاً للأغراض الترنّمية و للتأمل الحزين » (الطيّب، ١٩٧٠، ج١: ١٢٥)، فـ « صبغة الأسى في الرّمل واضحة، لا تكاد تحتاج إلى تدليل » (م.ن، ج١: ١٢٧).

إيقاعياً، يُطالعنا عدد التّفعيلات إذ جاءت التّفاعيل التّامّة (فاعلاتن) بنسبة (٥٨/٣٣%) و المخبونة (فعلاتن) بنسبة (٤١/٧٦%) و « بما أنّ التّفعيلات الزّاحفة ترمز إلى سرعة الحركة، و أنّ التّفعيلات التّامّة ترمز إلى بطئها » (أردبيني،١٢٦،٢٠٠٧)، فإنّ التّفعيلات التّامّة وكذلك علّة الحذف تبطئ إيقاع البيت و تهدئ تدفّقه.

ثمّ يسرد في الأبيات (٣-٨) وصفَ الصبّ النّدنف وصفاً حسّياً مرتكزاً الصّورة البصرية في ملامحه كملمح الجسد النّحيف الّذي يلوح طيّاً في البُردة أو هلال الشّكّ و بما أنّ «السّرد المقترن بالوصف يميل إلى السّكون أكثر من ميله إلى الحركة » (م.ن،٢٠٠٧، ١٢٧)، فما شهد الإيقاع الخارجيّ تغييراً عمّا كان عليه الحال في البيت الأوّل. على الرّغم من أنّ معظم التّفعيلات الزّاحفة بنسبة (٣٠%) جاءت في هذه الأبيات فيقضي السّرعة الإيقاعية إلاّ أنّ تكرار الصّوائت الممتدّة زمنيّاً ٣١ مرّةً أفضت إلى استطالة الإيقاع و امتداده و قد تضافر معها تردّد حرفٌ أنفيّ مجهور (النّون) يكاد يفصح عن أنين الشّاعر العاشق المُضنى بعشيقته.

ـ بحر البسيط

و وزنه:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

و قد جاء في القصيدة " يا ساكنَ القلب " و مطلعها:

ما بينَ مُعترَكِ الأحداقِ والمُهَجِ أنا القتيلُ بلا إثمٍ و لا حَرَجِ

o– – –/o–o–/– – –/o–o–/o– –/o– – – o– – –/o–o–/o– –/o– – –/o–o–/o– – –

مستفعِلُن فَعِلن مستفعلن فَعِلن مُتَفعلن فَعِلن مستفعلن فَعِلن

(ابن الفارض،١٩٩٤، ٨٥)

الظّاهرةُ البارزة في هذا البحر الشعريّ، هي مسألةُ ازدواجِ الوحدةِ (مستفعلن فاعلن) ممّا يخفّف من رتابة الإيقاع و سَيره على نغمة واحدة و هو بذلك يلائم نفس الشّاعر المشرئبّة إلى مجالٍ يستوعب عواطفه " الرقّة و اللّين و الشدّة " فيُفضي من خلاله بشحنة كبرى من المشاعر.

فلذلك يبدأ شاعرنا القصيدة بالشّكوى من أثر الحبّ في نفسه ثمّ تصطرع المشاعر المتناقضة (اليأس و الأمل) في داخله. إيقاعيّاً تطالعنا ـ هنا ـ زحمة التّفعيلات المخبونة " مُتَفعِلُن، فَعِلُن" بنسبة (٥/٦٢%)،

ممّا تشير إلى سرعةٍ في حركة النّبض الإيقاعيّ، حتّى يَصل إلى مرحلة الانفجار العاطفيّ فيتشبّث بالحبيبة و يستعطفها بإيقاعٍ بطيءٍ في قوله:

أنظُر إلى كبد ذابت عليك جوىً، و مُقلةٍ من نجيع الدّمع، في لُجَج

o---/o--o-o-/o---/o- -o- - -/o-o-o-/o---/o- - -/o-o-o-

و ارحَم تَعثّرَ آمالي، و مُرتجعي إلى خِاع تمآني الوعد بالفرج

o---/o--o-o-/o---/o- -o- - -/o-o-o-/o---/o- - -/o-o-o-

واعطف علىٰ ذلّ أطماعي بهل و عَسَى، و امنُن عليّ بشرح الصّدر من حرج

o---/o--o-o-/o---/o- -o-o- -/o-o-/o- -o-o-/o---/o-o-o-

(ابن الفارض،١٩٩٤، ٨٨)

إلاّ أنّ المبشّر يبشّره أخيراً بوصال ذلك الّذي لا يُخلف وعده و لا ينتزع أمانه، فيقول الشّاعر بعد الاستقرار النّفسيّ عند الحبيبة معبّراً عن انبساط باله بإيقاعٍ يميل إلى الهدوء:

لك البشارةُ، فاخلع ما عليك، فقد ذُكرتَ ثَمَّ، على ما فيك من عِوَجِ

o---/o--o-o-/o---/o- -o-o- -/o---/o- -o-o-/o---/o-o-o-

(ابن الفارض،١٩٩٤، ٨٨)

و لنلحظ كيف أنّ الشّاعر استعمل في البيت الأوّل التّعبير الكنائي "مُعترك الأحداق و المُهج"، لتوحي دلالةً جديدةً من شأنها أن تُفضيَ جمالاً على الصّورة و سرعةً و حركةً على الإيقاع؛ فليس من العادّيّ أن يكون بين الأحداق و المهج اعتراكٌ ولكنّ الشّاعر لجأ إلى علاقة إيحائية كي يُبين تضارب القلب و العقل في الحبّ و ما يُنتج عنه.

دَخَل زحافُ الخبن التّفعيلةَ "فاعلن" لهذا البحر فأصبحت "فَعِلُن" العروضَ و الضربَ فضلاً عن الحشو و بَلَغت تفعيلاته المخبونة ٢٠ تفعيلة من أصل ٢٤ أي بمعدل (٨٣/٣٣%) و ذلك في الأبيات الأولى من القصائد الستّ الّتي نظم فيها البسيط في الدّيوان و الباقي من التفعيلات جاءت على الأصل "فاعلن". و هذا الزّحاف من الزّحافات الّتي تجري مجرى العلل في هذا الوزن. أمّا "مُستفعلن" فجاءت على الأصل عدا خمسَ تفعيلاتٍ في بداية صدر و عجز الأبيات الأولى من القصائد رقم (٢٩، ١٣، ١٢، ٤) في الدّيوان حيثُ دخلها الخبنُ كما مرّ.

أمّا علل البسيط عند الشّاعر فدخول القطع أي حذف الرابع الساكن و لم يرد إلاّ في قصيدة واحدة و هي "رماني بسهم من لواحظه" حيث تحوّلت التفعيلة "فاعلن" إلى "فاعِل = فعلُن".

نشَرتُ في مَوكب العُشّاق، أعلامي، و كانَ قبلي بُلي، في الحبّ، أعلامي

o—o—/o——o—o—/o——o—/o——o—/o——o—o—/o——o—/o——o—o—/o——o—

مُتَفعِلن فاعِلن مستفعِلُن فاعِل(فَعلُن) مُتَفعِلُن فاعِلن مستفعلُن فاعِل(فَعلُن)

(ابن الفارض،١٥٤،١٩٩٤)

ــ بحر الخفيف

أمّا الخفيف و وزنه العروضيّ:

فــاعلاتن مُستفعِ لن فاعـــلاتن فاعلاتــن مُستفعِ لُــن فــاعلاتن

جاء في القصيدة " هل يعود التدانِي" و مطلعُها:

خفِّفِ السيــر و اتّئــد يــا حــادي إنّمــا أنتَ ســائقٌ بفــؤادي

—o— —o—o—/— —o— —o/ —o—o—o —o— —o—o—/— —o—o— —o—o

فــاعــــلاتن مُتَفعِلــن فــالاتــــن فاعِلاتن مُتَفعِــــلن فَعِــــلاتن

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ٩٣)

دخل زحــاف الخَبن في حشو الصّدر و العجز من هــذا البحر في التفعيلة "مُــستفعِ" فــــأصبحت "مُتَفعِ" و كذلك دخل في تفعيلة "فاعلاتن" الــضّرب فأصــبحت "فَعلاتــن" و هــذا الزّحــاف جــائزٌ في التّفعيلة سواءً كانت حشواً أم عروضاً أم ضرباً (عتيق، ١٩٨٧، ٩٨)، كما أصــابت علّــة التــشعيث و هو حذف أوّل الوتد المجموع من "فــاعلاتن" فتصبح "فالاتن" و تنقّلَ إلــى "مَفعــــولن" العــروض لهذه القصيدة. و هذه العلّــة تدخل ضمنَ العلل الجــارية مَجرى الزّحــاف و هي العلل الّــتي لا عيــبَ للشّاعر التزامهــا بل يجوز له تركها و الرّجوع إلى الأصل كما هو شــــأن الزّحــاف (علــي، ١٩٩٧، ١٥٣).

و ما نستنتجه من الزّحافات و العلل في هذا البيت، هو التوازن في التّفعيلات التّامّة و الزّاحفــة حيــث أصاب زحاف الخبن ثلاثة تفعيلات فأدّى إلى التّزايد في حركة الإيقاع كما أصابت علّة التّشعيث تفعيلــة واحدة فأحدثت هي و التّفاعيل التّامّة إيقاعاً متباطئاً نظراً لتسكين المتحرّكات أي إيقاف الحركة الــسّريعة و ممّا يُعزّز إيقاف الحركة ما يوحيه فعلا الأمر (خفّف و اتّئد) من دلالة الهدوء و السّكون.

و هذا التّوازن يشير إلى توازن إيقاعيّ في الحالة الانفعالية للشّاعر فهو يتأثّر من حركة الحادي الــسّريعة فيَصبّ زفراته المُحرقة في تلك المقاطع الطّويلة و المنبورة من الشّطر الأوّل ثمّ يَتسارع إيقاع البيت في الــشّطر الثّاني لتسارع نبضات قلب الشّاعر إزاء ذلك الحادي الذّي يمرّ بسرعة أمامه.

هناك ملحـــوظةٌ يجب أن يشـــار إليها و هي: أنّ قول الدكتور " نصر " في هـــذا البيـــت « ... و العروض تـــامّة صحيحة، و الضّرب مثلها صحيح » (نصر، بلا، ٩١) فمردود لما ذكرناه.

ـــ بحر المجتثّ

و لم يأتِ إلاّ مجزوءاً وجوباً و وزنه:

مستفـــــعِ لن فاعـــلاتن فاعلاتن مســـتفع لن فاعـــــلاتن فاعلاتن

جاء في القصيدة " يا قبليّ في صلاتي " من الدّيوان، يقول فيها الشّاعر:

أنتـــم فـــــروضـــي و نَفـــــلـــــي أنتم حـــديثـــي و شُغـــلي

o–o– –o / o – o– –o – o – –o o–o– – o – –o / – o– –o

مســـتفع لـــن فـــاعـــــــــلاتن مســـتفع لـــن فـــاعـــــلاتن

(ابن الفارض،١٩٩٤ ، ١٤٥)

حيث جاءت العروض و الضّرب على صورتهما الأصلية سليمةً من الزّحافات و العلل.

ـــ بحر المتقارب

و أمّا بحر المتقارب و وزنه العروضيّ:

فعولن فعولن فعولن فـــــعولـــــن فعـــولن فعولن فعـــولن فعولن

جاء في المقطوعة " إن جئتما منزلي " من الدّيوان ذات المطلع الآتي:

خَـــليـــلَيَّ إن جئتُما منزلـــــــــــي و لم تَجِداه فسيحـــاً ، فسيحـــا

– –o–o/– –o–o/– –o–o/–– o – –o–/– –o–o/– –o–o/– –o–o

فعولن فعولـــن فعولـــــن فَعَـــــــل فعـــول فعولـــن فعولـــن فعولن

و إن رُمتُمـــــــا مَنـــطِقاً من فَـــمي، و لم تَسمعـــاهُ فَصيحاً، فَصيـــحا

– –o–o/– –o–o/– –o–o/–– o – –o–/– –o–o/– –o–o/– –o–o

فعولن فعولـــن فعـــولـــــن فَعَـــل فعـــول فعولـــن فعولـــن فعولن

(ابن الفارض،١٩٩٤ ،٩١)

حيث أصابت علة الحذف "فعولن" في العروض فصارت "فَعَـل" و لا يلـزم تكرارهـا في عـروض هذا الوزن و أمّا الزّحاف فكـان القبض في التّفعيلة الأولى للعجـز حيـث تحوّلـت "فعـولُن" إلـى "فعولُ".

«إنّ تنوّع تشكيل التّفعيلات بين الصّحيحة (فعولن)، و المقبوضة (فعولُ)، و المحذوفة (فعـو = فَعَـل) لترك أثراً في بنية هذه المقطوعة إيقاعاً و دلالةً فجاءت مُعبّرةً عن حالة نفسيّة كئيبة تعـيش ألم الفـراق و مرارته» (أردبيلي،۲۰۰۷ ، ۱۰۴)، و إنّ زحمة حروف المدّ ۸ مرّات تؤآزر الآهات المنبعثـة مـن جـوف الشّاعر حيث تتواطئ في التّنفيس عن عاطفته الحزينة.

و الجدول ۲ يبيّن الزّحافات و العلل الواردة في القصائد الفارضية:

و يُلاحظ أنّ كلاً من بحر المجتثّ و المتقارب لم يرد إلاّ مرةً واحدةً في ديوان الشّاعر لـذلك لم نردهـا فيه

و الجدول المبيّن أسفله (۳) يوضّح أنواع التّرحيفات و العلل و عددها و علاقتها بالأبحر:

و ربُّ قراءةٍ سريعةٍ في هذا الجدول الإحصائي تكشف لنا أنّ أكثـر الزّحافـات و العلـل وروداً في الدّيوان: الخبن حيث ورد في ثلاثة أبحر هي: البسيط، و الرّمل، و الخفيف ثمّ يليه القبض الّذي جاء في بحري الطّويل و المتقارب، ثمّ جـاء الإضمار في المرتبة الثّالثة و في بحر واحد (الكامل) ثمّ القطع في بحري الكامـل و البسيط و أخيراً الحذف حيث جاء في الطّويل و الرّمل و المتقارب.

و ما نستنبطه من هذا الإحصـاء هو أنّ زحاف الإضمار و إن ورد في المرتبة الثّالثة إلاّ أنّه زحمةٌ ليست بهيّنة و لا سيّما إن نضيف إليه علّة القطع ـــ و هي من علل البحر الكامل ـــ إذ يتولّد عنهما إيقاع هـادئ بطيء فلربّما لجأ الشّاعر إليه ليعبّر عن المشقّات و الحسرات الّتي تتخلّلها الحيرة و الإنهاك المعنويّ و الجـسديّ بسبب الرّياضات و المجاهدات و عن كلّ ما اعتراه في رحلة الحبّ.

خاتمة البحث

ممّا تقدّم نجد أنّ ابن الفارض قد لجأ إلى تنويع البحور ليعبّر عن طبيعة الصّورة، أو الحـدث، أو الدّفقـة الشّعورية عنده إلاّ أنّه نظم معظم أبيات قصائده على البحر الطّويل؛ لأنّه يتوائم بتفعيلاته الرّحبـة و الحالـة النّفسية الّتي مرّ بها الشّاعر في رحلة الحبّ.

و ليس غريباً أن يلجأ الشّاعر إلى بعض التّنويعات الإيقاعية المتمثّلة في الزّحافات و العلـل؛ فهـو مـن الشّعراء العشّاق الّذين كانوا يعيشون في أجواء من الحيرة و الاضطراب و حـالات القـبض و البـسط و الوجد، إلى جانب أنّ عشيقته كانت الذّات العليا؛ فإنّ سعيه وراء الوصول إليها جعلـه يعـيش في حالـة

متذبذبة بين الانفعال و التوتّر، و مثل هذا الموقف النفسيّ لا يتطلّب إلاّ بعض التّبديلات الإيقاعية المعبّرة عن هواجس الشّاعر و مشاعره المتضاربة.

فنستنتج من خلال هذا البحث هاتين المسألتين و هما: انسكاب معظم أبيات الشّاعر في بحرٍ رحيب الصّدر، طويل النّفس و زحمة زحاف الإضمار مضافاً إلى علّة القطع بالنّسبة إلى سائر التّنويعات العروضيّة، أنّ القصائد الفارضيّة تنطوي على إيقاع هادئ بطيء يتناسب مع تجربة الشاعر الصوفية.

ملحق

١- الحذف: حذف السّبب الأخير من (مفاعيلن) لتصير (مفاعي) و تحوّل إلى (مفاعل) بسكون اللام تسهيلاً للنطق أو (فعولن). (التبريزي، ١٩٩٤:٢٤)

٢- الإضمار: هو تسكين الثاني المُتحرّك أي أنّ مُتَفاعِلن تُصبح مُتفاعلن و هو خاصٌّ بالبحر الكامل. (خلوصي،١٩٦٢:٨٤)

٣- الخبن: حذف الثّاني السّاكن و يدخل هذا الزّحاف في (فاعلن) فتصير (فَعِلُن) و يدخل في (مستفعلن) فتصير (مُتَفعلن) و يدخل (فاعلاتن) فتحوّل إلى فَعِلاتن) (ابن‌جنّي، ١٩٨٩:١٣٤)

المصادر و المراجع

الكتب

- ابن جنّي، أبوالفتح عثمان، (١٩٨٩ م). «**العروض**»، محقق: أحمد فوزي الهيب، الكويت، دار القلم، ط ٢.

- ابن‌الفارض، عمر، (١٩٩٤م).«**الدّيوان**»، شارح: د.عمر فاروق الطبّاع، بيروت، دار القلم، بلا.

- أبوسليمان، صادق، (١٩٩٥ م). «**دروس في موسيقى الشّعر؛ العروض و القافية**»، غزّة: مطابع الهيئة الخيرية، ط ٢.

- أردبيني، صالح محمد حسن، (٢٠١١ م). «**ثنائية السّرد و الإيقاع**»، سوريا: دار الحوار للنّشر و التّوزيع، ط ١.

– البحراوي، سيد، (١٩٩٣م). «**العروض و إيقاع الشّعر العربي**»، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، بلا.

– بكار، يوسف حسين، (١٩٨٣ م). «**بناء القصيدة في النّقد العربيّ القديم (في ضوء النّقد الحديث)**»، بيروت: دار الأندلس، ط ٢.

– التبريزي، خطيب، (١٩٩٤م). «**الكافي في العروض و القوافي**»، محقق: الحسّاني حسن عبدالله، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط ٣.

– الجزري، ضياء الدّين ابن الأثير، (بلا). «**المثل السّائر في أدب الكاتب و الشّاعر**»، معلق: د. أحمد الحوفي و بدوى طبانة، القاهرة: دار نهضة مصر للطّبع و النّشر، ط ٢.

– جمعة، كامل محمود، (٢٠٠٨م).«**تيسير العروض و تجديده**»، القاهرة: مكتبة الآداب، ط ١.

– حقّي، عدنان، (١٩٨٧م). «**المفصّل في العروض و القافية و فنون الشّعر**»، بيروت: دار الرّشيد، ط ١.

– خلوصي، صفاء، (١٩٦٣م). «**فنّ التّقطيع الشّعري و القافية**»، بغداد: مطبعة المعارف.

–الطيّب،عبدالله،(١٩٧٠م).«**المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها**»، بيروت:دارالفكر، ط ٢.

– عتيق، عبدالعزيز، (١٩٨٧م). «**علم العروض و القافية**»، بيروت: دار النهضة العربية للطّباعة و النّشر.

– العسكريّ، أبوهلال، (١٩٥٢م). «**كتاب الصّناعتين**»، محقق: علي محمد البجاويّ و محمد أبوالفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط ١.

– عليّ، عبدالرضا، (١٩٩٧م). «**موسيقى الشّعر العربي؛ قديمه و حديثه**»، عمان: دار الشّروق للنّشر و التّوزيع.

– القرطاجنّي، أبوالحسن حازم، (بلا). «**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**»، تحقيق:محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلامي.

– القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، (١٩٨١م). «**العمدة**»، دمشق: دار الجيل للنّشر و التّوزيع و الطّباعة، ط٥.

– الملائكة، نازك، (١٩٦٧م). «**قضايا الشّعر المعاصر**»، العراق: منشورات مكتبة النهضة، ط ٣.

– نصر، عاطف جودة، (بلا). «**شعر عمر بن الفارض؛ دراسة في فن الشّعر الصّوفي**»، بيروت: دار الأندلس.

– النّويهي، محمد، (بلا). «**الشّعر الجاهلي**»، القاهرة: الدّار القومية للطّباعة و النّشر.

– الهاشميّ، محمد علي، (١٩٩١م). «**العروض الواضح، علم القافية**»، دمشق: دار القلم، ط ١.

– يموت، غازي، (١٩٩٢م). «**بحور الشّعر العربي؛ عروض الخليل**»، بيروت: دار الفكر اللّبناني، ط ٢.

الرّسائل الجامعيّة

– يوسف، قليل، «**بنية الخطاب الشّعري الصّوفي – التائية الكبرى لابن الفارض نموذجاً – مقاربة أسلوبية**». رسالة الماجيستر، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، سيدي بلعباس.

www.merbad.com

الجدول ١

البحر (الوزن)	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الطويل	١٠	١١٢٦	%٦٤/٧٣
الكامل(تامّ+مجزوء)	٩	٢٣١	%١٣/٨
الرمل	٢	١٥٥	%٨/٩٠
البسيط	٦	١٠٥	%٦
الخفيف	٢	٩٨	%٥/٦٢
المجتثّ	١	١٤	%٠/٨٠
المتقارب	١	٢	%٠/١١
المجموع	٣١	١٧٤١	%١٠٠

الجدول ٢

البحر	رقم القصائد	الزحاف	العلّة	المكان	العدد
الطّويل	٢، ٣، ١٤، ١٥، ١٩، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٦، ٢٧	القبض		حشو الصدر و العجز	١٤
			القبض	العروض و الضرب	١١
	٢٧		الحذف	العروض و الضرب	٢
الكامل	١، ٥، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٦، ٢٠، ٢٥	الإضمار		حشو الصدر و العجز	١٧
				العروض و الضرب	٧
	١، ٥، ٨		القطع	العروض و الضرب	٦
	١٠		التّرفيل	العروض و الضرب	٢
	٢٥		التّذييل	العروض و الضرب	١
الرمل	٣١	الخبن		حشو الصدر و العجز	٢
				العروض و الضرب	١
	٣٢		الحذف	العروض و الضرب	٢
البسيط	٤، ١٢، ١٣، ١٧، ٢٨، ٢٩	الخبن		حشو الصدر و العجز	١٠
				العروض و الضرب	١٠
	٢٩		القطع	العروض و الضرب	٢
الخفيف	٧، ١٨	الخبن		حشو الصدر و العجز	٤
				العروض و الضرب	١
			التشعيث	العروض و الضرب	٢
المجتث	٢٤		.	.	
المتقارب	٦	القبض	.	حشو الصدر و العجز	١
		الحذف	.	العروض	١

الجدول ٣

الزحافات و العلل	القطع	الإضمار	القبض	الحذف	الخبن
البحر	الكامل البسيط	الكامل	الطويل المتقارب	الطويل، الرمل، المتقارب	البسيط، الخفيف الرمل
العدد	٨	٢٤	٢٦	٥	٢٨