Saba Journal of Humanities and Social Sciences
مجلة سبأ للعلوم الإنسانية والاجتماعية

البنية الإيقاعية في ديوان "حفصيّات" لباز الله عبد الله يحيى: (دراسة تحليلية نقدية)

د. فيصل مَسعود مهيندو[1]
[1]قسم اللغة العربية – كلية الدراسات الإسلامية واللغة العربية، الجامعة الإسلامية في أوغندا
faisal.muhindo@iuiu.ac.ug
أ. عمر سادي عمر [٢]
[2]طالب ماجستير في قسم اللغة العربية– كلية الدراسات الإسلامية واللغة العربية، الجامعة الإسلامية في أوغندا
umarsadiumarumrfrq@gmail.com

The Rhythmic Structure in the Anthnology of Hafsiyyaht by Bazullahi Abdullahi Yahya: a critical Analytical Study

Dr. Faisal Masoud Muhind[1]
[1]Department of Arabic Language - Faculty of Islamic Studies and Arabic Language, Islamic University of Uganda
faisal.muhindo@iuiu.ac.ug
A. Omar Sadi Omar [2]
[2]Master's student in the Department of Arabic Language - Faculty of Islamic Studies and Arabic Language, Islamic University of Uganda
umarsadiumarumrfrq@gmail.com

تاريخ الاستلام: 16- 6- 2025 تاريخ القبول: 21-6- 2025
Received: 16 -6- 2025 Accepted: 21- 6- 2025
DOI: https://doi.org/ 10.48185/sjhss.v1i2.1660 ISSN (online): 3080-1648

الملخص:

يتناول هذا المقال البنية الإيقاعية في ديوان حفصيَّات لباز الله عبد الله يحيي دراسة تحليلية نقدية، والوقوف على الإيقاع الخارجي في ديوانه، ويركز البحث من الناحية الخارجية على بنية الوزن وبنية القافية، ويهدف إلى الكشف عن الأساليب الإيقاعية في ديوان حفصيَّات التي وظفها الشاعر في بناء إيقاعه، استعان الباحثان بالمنهج الوصفي التحليلي بآلياته الاستقراء والاستنباط، إذ به تمت إبراز الظواهر الإيقاعية في القصائد الواردة في ديوان حفصيَّات، وتحليلها. وهذا مكن الباحثان من تسليط الضوء على مضامين البينة الإيقاعية في الديوان المدروس، وكانت نتائج البحث تشير إلى أنَّ الشاعر في الديوان المدروس حافظ على النظم الأوزان الخليلية المعروفة، وظل القبض والإضمار والخبن أكثر الزحافات ورودا في الديون، كما وقع الشاعر في ضرورات شعرية في الديوان وكلها مقبولة.

الكلمات المفتاحية: ديوان، البنية الإيقاعية، الشعر، الوزن، القافية، عمود الشعر.

Abstract

This research, titled "The Rhythmic Structure in the Anthnology of Hafsiyyaht by Bazullahi Abdullahi Yahya: a critical Analytical Study".

The article examines the rhythmic structure in the Hafsiyat collection of poems by Baz Allah Abdullah Bahya through an analytical and critical study. It examines the external and internal rhythms in his collection. Externally, the rhythmic structure is represented by the meter and rhyme structures. Internally, the rhythmic structure is represented by the repetition and parallel structures, which are important elements of the Arabic poetic canon. This research aims to uncover the rhythmic techniques in the Hafsiyat collection of poems that the poet utilized in constructing his rhythm. The researcher also utilized the descriptive-analytical method, with its mechanisms of induction and deduction, to highlight and analyze the rhythmic phenomena in the poems in the Hafsiyat collection. This enabled the researchers to shed light on the contents of the rhythmic structure in the studied collection. The results of the research indicated that the poet in the studied collection maintained the composition according to the known Khalilian meters, and that the qabd, idmar, and khabn remained the most frequently occurring zihaads in the collection. The poet also fell into poetic necessities in the collection, all of which were acceptable. He also used the phenomenon of repetition at its three levels (letter, word, and phrase) in a good way.

Keywords: Diwan, rhythmic structure, poetry, poetic column..

للاقتباس: مهيندو، فيصل مسعود. وعمر، سادي عمر. (٢٠٢٥). **البنية الإيقاعية في ديوان "حفصيّات" لِباز الله عبد الله يحيى: (دراسة تحليلية نقدية)**، *مجلة سبأ للعلوم الإنسانية والاجتماعية*، مج1، ع(٢): ٦٦- ١٠٣

Cite this article as: Mahindo, Faisal Massoud. Omar Sadi Omar. (2025). **The Rhythmic Structure in the Anthnology of Hafsiyyaht by Bazullahi Abdullahi Yahya: a critical Analytical Study**, Saba Journal of Humanities and Social Sciences, Mg 1, p 2 : 66- 103

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، مالك يوم الدين، والصلاة والسلام على سيد الخلق أجمعين، وأفصح من نطق بالضاد وعلى آله، وصحبه، ومن تبعهم وسار على نهجهم واقتفى أثرهم بإحسان إلى يوم الدين. أما بعد:

فيعدّ الإيقاع[١] عنصرا مهما في بناء القصيدة العربية، وكان له دور فاعل في تشكيل نغمات تطرب الآذان عند سماعه، كما يعدّ من أبرز ممـ يزات الشعر العربي؛ وذلك لما فيه من أثر في توجيه المعنى، ويتضمن الشعر العربي مجموعة متنوعة من الأنماط الإيقاعية بنوعيها: الداخلية، والخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، وتتفاوت هذه الأنماط من قصيدة إلى أخرى، ومن شاعر إلى آخر؛ وهذا لم يكن منطبقا على الشعر العربي فقط، بل كان منطبقا على الشعر النيجيري العربي أيضا، ويندرج تحت ذلك ديوان "حفصيَّات" لباز الله عبد الله يحيى ضمن هذه التركة الرفيعة. تتسم هذه المجموعة الشعرية بأبعاد فنية متعددة، ومن بين هذه الجوانب التي رآها الباحثان ثغرة تستحق السدّ، وهي البنية الإيقاعية.

أهمية البحث

هذا البحث مهم للأمور الآتية:

١- إنّ البحث يتناول في طياته عنصرا مهما من عناصر عمود الشعر العربي، الذي يعتمد عليه الشعر العربي منذ نشأته، وهو الوزن والقافية.

٢- إنّ البحث يبرز دور البديعيات في خلق الجمال الشعري من الناحية الإيقاعية.

٣- إن البحث يبرز إسهامات الشاعر الكنوي النيجيري باز الله عبد الله يحيى، في إثراء الشعر النيجيري العربي بإنتاجات رائعة مستحقة للدراسة في مجالات شتى.

أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى تحقيق الآتي:

١- بيان مفهوم الإيقاع، ولفت أنظار الباحثين إلى إليه، ودوره الفاعل في أداء المعنى، وتشكيل الجمال والمتعة في الشعر.

٢- إظهار علاقة الإيقاع بالدلالة، ودوره في بناء القصيدة.

٣- كشف ما في ديوان حفصيَّات من الأساليب البديعية التي وظّفها الشاعر في بناء الإيقاع الخارجي للقصائد الواردة في الديوان.

أسئلة البحث

يسعى هذا البحث إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

١- ما مفهوم الإيقاع، ودوره في أداء المعنى، وتشكل الجمال والمتعة في الشعر؟

٢- ما الأساليب البديعية التي في ديوان حفصيَّات التي وظفها الشاعر في بناء الإيقاع الخارجي للقصائد الواردة في الديوان؟

---

[١] - عرف بأنه: "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام، أو في أبيات القصيدة". انظر: هاشم، سامي. (١٩٧٩م). المدارس والأنواع الأدبية. بيروت: المكتبة العصرية، ص١٧.

منهج البحث

يستخدم الباحثان في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي بآليا ته الاستقراء والاستنباط، مبرزين ومحلّلين الظواهر الإيقاعية في القصائد الواردة في ديوان حفصيَّات.

الدراسات السابقة

اطلع الباحثان في الدراسات السابقة، فلم يجدا باحثا تناول هذا الموضوع في ديوان حفصيَّات، فمن البحوث التي لها علاقة بالموضوع في الدراسات السابقة، ما يأتي:

١- بحث بعنوان "دراسة أدبية لديوان حفصيَّات للشاعر باز الله عبد الله يحي ، قدّمه الباحث بُنيامن زَكَر خامس إلى قسم اللغة العربية بجامعة بايرو كنو – نيجيريا؛ لنيل درجة الماجستير في ا للغة العربية وآدابها، بإشراف الدكتور يحي غوني يهوذا، سنة ٢٠٢٣ م. قسم الباحث بحثه إلى أربعة فصول: الفصل الأول: المقدمة وعناصر البحث. الفصل الثاني: التعريف بالشاعر والديوان، الفصل الثالث: أفكار القصائد وشرحها، الفصل الرابع: التقييم الفني للقصائد. يتفق البحث السابق مع الجديد في دراسة إنتاجات شخصية واحدة، ويختلفان في مجال الدراسة، فالسابق دراسة أدبية، وأما الجديد فهو يتناول الدراسة الإيقاعية، استفاد الباحثان من هذه الدراسة عند تناولهما التعريف بشخصية الشاعر باز الله عبد الله يحي.

٢- بحث بعنوان "البنية الإيقاعية في شعر الشيخ مُحَمَّد قَنِ الغُسوي، دراسة تحليلية لنماذج مختارة"، إعدد الطالب يحي ثاني شيخ، مقدّم إلى قسم اللغة العربية، بجامعة بايرو كنو – نيجيريا؛ لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، بإشراف الدكتور محمد هارون هطيجا، سنة ٢٠١٦ م. البحث منقسم إلى أربعة فصول؛ الفصل الأول: المقدّمة وعناصر البحث، الفصل الثاني: التعريف بالشاعر ومفهوم الإيقاع. الفصل الثالث: الإيقاع العروضي في القصائد. الفصل الرابع: الإيقاع البديعي في القصائد. اتفقت الدراسة السابقة بالراهنة في الدراسة عن البنية الإيقاعية، واختلفتا في الشخصية المدروسة إنتاجاتها، فالسابقة تناولت شخصية الشيخ مُحَمَّد قَنِ الغُسوي وإنتاجاتها، وأما الراهنة فإنها تناولت شخصية الشاعر باز الله عبد الله يحي. واستفاد الباحثان من هذه الدراسة عند تناولهما للجانب النظري للبنية الإيقاعية، كما استفادا في كيفية وضعهما لهيكل البحث.

٣- بحث بعنوان "البنية الإيقاعية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد"، إعداد الباحثة أحلام ياسر عبد العزيز يوسف، مقدّم إلى قسم اللغة العربية، بجامعة الأقصى، بدولة فلسطين؛ لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد، بإشراف الأستاذ الدكتور أحمد جبر شعث، العام ١٤٤١هـ – ٢٠٢٠م، هذا البحث منقسم إلى تمهيد وثلاثة فصول؛ الفصل الأول: تناولت فيه الباحثة إيقاع الشكل التقليدي في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، بما فيه من مظاهر التجديد على المستويين الداخلي والخارجي. الفصل الثاني: تناولت في إيقاع الشعر الحرفي في شعر عبد العزيز عبد الواحد. الفصل الثالث: تناولت فيه الإيقاع الداخلي في شعر عبد الرزاق عبد الواحد من خلال التكرار بمختلف أشكاله، والتوازي بمستوياته المختلفة، وتناولت الضرورة الشعرية، وسبب لجوء الشاعر إليها. اتفقت الدراستان في تناول الإيقاع بالدراسة، واختلفتا في الشخصية المدروسة إنتاجاتها، فالسابقة تناولت شخصية الشاعر عبد العزيز عبد الواحد وإنتاجاتها، وأما الراهنة فإنها تناولت شخصية الشاعر باز الله عبد الله يحي وإنتاجاتها. واستفاد الباحثان من هذه الدراسة عند تناوله للجانب النظري للبنية الإيقاعية. كما استفادا في كيفية تناولهما بينة التوازي من حيث مستوياتها المختلفة.

التمهيد:

مفهوم الإيقاع

الإيقاع في اللغة: مصدر لفعل ثُلاثي مزيد بحرف الهمزة (أَوْقَعَ)، وهو على وزن (إفْعَالُ)، وفعله المجرّد عن الزيادة هو (وقَع)، ويدور معناه في اللغة حول "السقوط"، و"وجوب الشيء"، و"ونزوله" وغير ذلكَ. وجاء في لسان العرب[١]: وقَع على الشَّيء ومنه، يقَع – وقْعا؛ إذا سقط. و"وقَع" المطر على الأرض؛ إذا نزل وسقط. و"وقَع" القول والحكم؛ إذا وجب، وقال ابن فارس: "الواو والقاف والعين أصل واحد يرجع إليه فروعه، يدل على سقوط شيء. يقال: وقَع الشيء وقُوعا وهو واقِعٌ، والواقِعة القِيامة؛ لأنها تقع بالخلق فتغشاهم. والوَقْعة: صدمة الحرب... ومواقِع الغَيث: مساقطه"[٢]. وجاء في المعجم الوسَيط: وقَع-يقَع-وقْعا-ووقوعا؛ إذا سقط، ونزل. يقال: وقع الطير على أرضَ أو شجَر، ووقع الحق؛ إذا ثبت. ووقَع الكلام في نفسه؛ إذا أثّر فيه[٣]. والإيقاع: "إتفاق الأصوات وتوقيعها في العناء".[٤] وجاء أيضا: "الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها."[٥] وللخليل بن أحمد الفراهيدي –رحمه الله– كتابا سماه "كتاب الإيقاع" في ذلك المعنى المذكور. وجَاء في معجم مَصطلحات العربية في اللغة والأدب بأنّ كلمة "الإيقاع" ليست عربية الأصل، وإنما هي مشتقة من أصل يوناني بمعنى الجريان أو التدفق، ويقصد به عامة التواتر والتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، وهي مرادفة لكلمة Rhythm الإنجليزية[٦].

أما الإيقاع في اصطلاح النقاد فقد تعدّدت تعريفاته، وجاءت معظمها تكون متفقة بعضها لبعض من حيث الصياغة والمعنى. من هذه التعريفات: أنّ الإيقاع عبارة عن "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة."[٧] وعرَّفه الدكتور أحمد مطلوب بأنه: "ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام"[٨].

يدرك من خلال هذي ن التعريفين أن الإيقاع يتضمن النمط المتكرر من الحركات والسكنات. ومن أمثلتها (فَعولُن) في بحر الطويل تمثل وحدة النغمة في البيت، حيث توالى متحركان فساكن، ثم متحرك فساكن، فالمقصود بالتفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بمثيلتها من الكلمات في الأبيات، سو اء أكان الحرف الساكن لين، أو مدّ، أو حرف ساكن جامد[٩]. و لقد اهتم النقاد القدامى والمحدثون بالإيقاع، وتناولوا الحديث عنه في كتاباتهم، وبيان ذلك على النحو الآتي:

---

[١] – انظر: ابن منظور، جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم بن علي. (١٩٨٦). لسان العرب. تح: عبد الله علي الكبير وآخرين، القاهرة–مصر: دار المعارف، ٤٨٩٤/٦

[٢] – ابن فارس، أحمد. (١٩٧٩). مقاييس اللغة. تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، بيروت–لبنان: دار الفكر. ٦/ ١٣٣–١٣٤

[٣] – انظر: مجمع اللغة العربية بالقاهرة. (٢٠٠٤). المعجم الوسيط، ط٤، القاهرة– مصر: مكتبة الشروق الدولية. ص ١٠٥٠

[٤] – المرجع السابق نفسه، والصفحة نفسها.

[٥] – ابن منظور. (١٩٨٦). لسان العرب، ٤٨٩٧/٦

[٦] – انظر: وهبه، مجدي. والمهندس، كامل. (١٩٨٤). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، بيروت–لبنان: مكتبة لبنان. ص٧١

[٧] – هاشم، سامي. (١٩٧٩). المدارس ولأنواع الأدبية، ص ١٧

[٨] – مطلوب، أحمد. (١٩٨٩). معجم النقد العربي القديم، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة، ١/ ٢٥٧

[٩] – انظر: غنيمي، مُحَمَّد هلال. (١٩٩٧). النقد الأدبي الحديث، مصر: دار النهضة المصرية، ص ٤٣٥–٤٣٦

أ– النقاد القدامى:

من النقاد القدامى الذين تحدّثوا عن الإيقاع في كتبهم النقدية:

١– ابن طباطبا العلوي: تحدث عن الإيقاع في كتابه عيار الشعر، إذ يرى وجوب توفّر الإيقاع في الشعر لكي يكون موزونا، كما يرى أنّ الإيقاع يسمح للشعر أن يكون حسن التركيب، وعذب اللفظ، فهو يؤمن بوجود ترابط قوي بين الشعر والإيقاع. كما دل على ذلك قوله: "وللشعر الموزون إيقـع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه".[١]

٢– المرزوقي: تحـ ـدث عن الإيقاع في مقدّمته لكتابه "شرح ديوان الحماسة"، وذلك عند حديثه عن عنصر من عناصر عمود الشعر،[٢] وهو "التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن" إذ أشار إلى أنّ للإيقاع أثرا جميلا في نفس المتلقي؛ وذلك بقوله: "وإنّما قلنا على تخير من لذيذ الوزن؛ لأن لذيذ الوزن يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظمه".[٣]

٣– ابن سيدة : يرى أنّ الإيقاع نمط من الحركات أو النغمات المتكررة بشكل منتظم وتساوي، وهذه الحركات أو النغمات تأتي في فترة زمنية متساوية، وتعود بشكل منتظم ومتكرر، إذ يقول: "الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية..."[٤].

٤– السجلماسي: أدرج السجلماسي لفظ الإيقاع ضمن تعريفه للشعر، في قوله: "الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعن العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي، ..."[٥]، وفسر –في كلامه هذا– معنى أن كون الشعر موزونا أن يكون له عدد إيقاعي، والتعدد الإيقاعي يكون التعادل الحاصل بين صدر البيت وعجزه، والعروض والضرب.

ب– النقاد المحدثين:

من النقاد المحدثين الذين تناولوا الكلام عن الإيقاع الآتي:

١– الدكتور صلاح فضل: يشير إلى أن "الإيقاع يعتمد على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة؛ والوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات، والقافية كذلك، إلا أنّ قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات أو الأفكار، وكلّما كان هذا التوازي واضحا في تكوينه أو نغمته تولّد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني".[٦] أدرك الباحثان الباحثان أن الدكتور صلاح فضل ربط في كلامه هذا بين الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، والإيقاع الداخلي

---

[١]– العلوي، ابن طباطبا. (٢٠٠٥) عيار الشعر. تح: عباس عبد الستّار، ط٢، بيروت–لبنان: دار الكتب العلمية، ص ٢١

[٢]– هو طريقة العرب القدامى في نظم الشعر، لا ما حدثه المولدون والمتأخرون، ويُحكم على الشاعر أو له بمقتضاها. انظر: مطلوب، أحمد. (١٩٨٩). معجم النقد العربي القديم، ١٣٣/٢

[٣]– المرزوقي، علي بن أحمد. (١٩٩١). شرح ديوان الحماسة، ط١، بيروت–لبنان: دار الجيل.٣/ ١٠

[٤]– ابن سيدة، أبو الحسن علي بن إسماعيل. (د.ت). المخصص، بيروت–لبنان: دار الكتب العلمية. ص ١٠

[٥]– السجلماسي، أبو مُحَمَّد القاسم الأنصاري، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ت: علال الغازي، مكتبة المعارف، ط١، الرباط–المغرب، (١٩٨٠م)، ص ٢١٨

[٦]– فضل، صلاح. (١٩٩٨). نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط١، القاهرة – مصر: دار الشروق. ص ٢٦٢

المتمثّل في ظاهرة التكرار والتوازي الذي يدرس على ضوئه المحسنات البديعية، وهو بذلك يرى أن للإيقاع عناصر أخرى أساسية بعد الوزن والقافية، وهي التكرار والتوازي.

٢- مُحَمَّد مندور: يقول مُحَمَّد مندور بعد تناوله الكلام بأنّ الإيقاع ينشأ من تكرار صوتي على المقاطع ضمن تفعيلة شعرية بشكل منتظم: ..وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن[١]، فالإيقاع إذن، إذا كان منتظما وسليما فإنّه يضمن سلامة الوزن في القصيدة.

٣- الدكتور مصطفى حركات: يرى الإيقاع بأ نه : "حدث متكرر تَقطّع الزمن إلى أزمنة متجاورة، تربطها علاقات مختلفة".[٢] يقصد بالأزمنة في الدراسة الإيقاعية: الحركات (المدة)، والسكنات (الصمت). إذ تعرف الحركات بأنها الأزمنة التي يتم فيها إصدار الصوت أو النغمة، في حين تعرف السكنات بأنها الفترات التي لا يتم فيها إصدار صوت أو نغمة.

أنواع الإيقاع

يتنوع الإيقاع إلى نوعين، هما:

١- الإيقاع الخارجي:- ويسمى هذا النوع من الإيقاع "موسيقى الإطار"، و عدّه النقاد القدامى والمحدثون من أقوى الحدّ الفارق بين الشعر والنثر، ويتمثل في الوزن والقافية، فبواسطتهما يعرف صحيح الشعر العربي من فاسده، ويفرق بين الشعر المستقيم والمكسور.[٣] لكن العناية به وحده دون القافية يعدّ نقصا من الجانب الخارجي للإيقاع. "فهي تعدّ من العناصر المكملة للإيقاع الخارجي"[٤] "وتضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبرا، وقوة جرس، يصب فيها الشاعر دفقه، حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد".[٥]

٢- الإيقاع الداخلي:- أما الإيقاع الداخلي فيسمى موسيقى الحشو والموسيقى الداخلية، "وهو ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، واسجام حروف وبعد عن التنافر، وتقارب المخرج."[٦]

---

[١]- مُحَمَّد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسة الهنداوي، المملكة المتحدة، (٢٠٢٠م)، ص ١٩٨

[٢]- حركات، مصطفى. (٢٠١٦). نظرية القافية، لجزائر، دار الآفاق. ص ٢٠

[٣]- انظر: الوجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، ط١، دار الحصاد، دمشق، (١٩٨٩م)، ص ٥٠

[٤]- الوجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، ص ٧٠

[٥]- المرجع السابق نفسه، ص ٧١

[٦]- الوجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، ص ٨٤

المبحث الأول: بنية الوزن في ديوان حفصيَّات

الوزن ظاهرة إيقاعية التي تُعدُّ أحد حدود الفاصلة بين الشّعر والنَّثر، فهو يُشكّل نمط من الأنماط الخارجية للإيقاع، ومن العناصر المهمة في بناء القصيدة العربية، ويتناول الباحثان الإيقَاع الخارجي في القصَائد المدروسة من ديوان حفصيَّات، على النحو الآتي:

أولا: مفهوم الوزن

أ– الوزن لغة: – الوزن في اللغة مصدر من وزَنَ – يَزِنُ، جاء في لسان العرب: "الوَزْنُ"؛ زور الثّقلِ والخفَّة. و"الوَزْنُ"؛ ثَقْل شيءٍ بشيءٍ مثله كأوزان الدراهم. وأوزان العرب؛ ما بنت عليه أشعارها. و"الوزن"؛ المثقال. ويُجمع عَلى أوزان.[١]

قال ابن فارس: "الواو والزاء والنون: بناءٌ يدلُّ على تعديلٍ واستقامة، ووزنتُ الشيء وزنًا. والزّنة: قدر وزن الشيء. والأصل وَزْنَة، ويقال: قام ميزان النهار؛ إذا انتصف النهار. وهذا يوازن ذلكَ؛ أي هو مُحاذبة. ووزنَ الرَّأي: معتدله. وهو راجح الوزن؛ إذا نسبوه إلى رجاحة الرأي وشدة العقل".[٢]

ب– الوزن في الاصطلاح

تناول النقاد القدامى والمحدثين المفهوم الاصطلاحي للوزن، ومعظم التعريفات التي أوردوها تكاد تتّفق من حيث المضمون، وتختلف من حيث الصياغة. يقول حازم القرطاجني: "الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب".[٣] وعرفه الدكتور غنيمي هلال بأنّ الوزن، "هو مجموعة التفعيلات التي يتألّف منها البيت".[٤] والوزن نمط من الأنماط الإيقاعية المرتبط بالكلام المنظوم، ويتألّف من تتابع معين لمقاطع الكلمات، ويتألّف من تلك المقاطع ما يسمى بالتفعيلات، التي يتكوَّن منها البحور الشعرية.[٥]

من خلال ما سبق تبين للباحثين أنّ الوزن مجموعة من الوحدات الصوتية، المكوّنة في عدد معيّن من الحركات (سواء كانت الفتحات أو ضمات أو كسرات) والسكنات، يتألّف منها مقاطع الكلمات (الأسبَاب وَالأوتاد)، ومن المقاطع تتألّف التفعيلات، التي منها تتكون البحور الشعرية الستة عشر المعروفة في الشعر العربي العمودي.

ثانيا: مكونات الوزن

للوزن مكونات أو مستويات مبدؤها الحركات والسواكن، ويتولّد من تجمعها المقاطع الصوتيَّة (الأسباب، والأوتاد، والفواصل)، والتي يتكون منها التفاعيل، ومن التفاعيل يتكون الشطران (الصدر والعجز)، اللذان يؤلفان البيت الشعري أو الوزن الشعري، وتنشئ من الأبيات القصيدة. وتوضيح ذلك على النحو الآتي:

---

[١] – انظر: ابن منظور. (١٩٨٦). لسان العرب، ٦/٤٨٢٩-٤٨٣٠

[٢] – ابن فارس، (١٩٧٩). مقاييس اللغة، ٦/ ١٠٧

[٣] – القرطاجني، حازم.(د.ت). منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦٣

[٤] – غنيمي، مُحَمَّد هلال. (١٩٩٧). النقد الأدبي الحديث، ص ٤٣٦

[٥] – انظر: وهبه، مجدي. والمهندس، كامل. (١٩٨٤). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص٤٣٣

أ- المتحركات والسواكن :- المتحركات جمع متحرك، وهو عبارة عن كل حرف تبعته الحركة، سواء كانت فتحة كالقاف في "قَلَمٌ"، أو ضمّة كالكاف في "كُرسي"، أو كسرة كاللام في "لسان".[١] وأما السواكن فجمع ساكن، وهو عبارة عن حرف غير متبوع بحركة، مثل: الميم في "شمس". و تعدّ حروف المد ساكنة، مثل: الألف في "قال"، والباء في "بيْع"، والواو في "صوْرة". كما تدلّ في ذلك حروف اللين، وهي عبارة عن الياء والواو الساكنين قبلهما حرف بحركة غير متجانسة، مثل: الواو في "صوت"، والياء في "بيت"[٢]

وللمتحركات والسواكن خاصيتين هما؛ أولا: أنّه لا يجتمع في الشعر ساكنان. ثانيا: أنّه لا يجتمع في الشعر أكثر من أربع متحركات؛ إذ اللغة العربية تنفر وتمنع الْتقاء الساكنين إلّا في كلمات نادرة، مثل: (هَامٌّ /O/OO/)، و(احْمَارَّ /OO/O/)، لكن الشعر لا يقبل هذا داخَل البيت، فإذا أراد الشاعر إيراد مثل كلمة "هامٌّ" فإنّه إما أن يستَخدم مرادفها أو يلجأ إلى أخذ شكلها الأصلي وهو "هامم". وأمّا الْتقاء المتحرّكات الأربعة، فإنّه لا يرد في الشعر إلّا في الفاصلة الكبرى (فعلَتن)، وهي لا تظهر إلّا نادرا. وإنّما المعروف والمألوف هو أن يأتي المتحرك فيتبعه ساكن أو متحركان يتلوهما ساكن، أو ثلاثة متحركات يتلوها ساكن.[٣] يقول أبو سعيد الآثاري: (البحر الرجز)

وَلَا تُجِزْ زِيَـــــــــــادةٌ عن أَرْبَعَهْ ** قَدْ حُرِّكَتْ عَـــلَى الوِلَا مُجْتَمِعَهْ

وما نَحَا ابن مالك في باب كَـــانْ ** من خَمسة فَذَاك سَهْوٌ منه كَانْ

عند القَوافي وعَـــــروضٍ واحِدَهْ ** لمتقَـــارِبٍ بِقَصـــــــرٍ وارِدَهْ[٤]

ب- المقاطع الصوتية:- ويسمى المقطع العروضي، ويتألّف من حرفين أو ثلاثة أحرف، أو أربعة، أو خمسة، وتتكون منها التفاعيل، والمقاطع الصوتية على ثلاثة أنواع:

١- السبب: وهو مقطع صوتي مؤلّف من حرفين، فإن كان أولهما متحرك وثانيهما ساكن سُمّي "سبب خفيف" نحو: لَمْ، قُمْ. وإنْ كان الحرفان متحركين سُمّي "سبب ثقيل"، نحو: لَم، بِم، بِكَ.

٢- الوتد: هو مقطع صوتيَ مؤلّف من ثلاثة أحرف، فإنْ كان أولها وثانيها متحركين والثالث ساكن سمّي "وتد مجموع" نحو: إِلَى، نَعَمْ، بَلَى، لَمن، متى، وأما إذا كانت الأحرف الثلاثة أولها وثالثها متحركين والثاني ساكن، سمّي "وتد مفروق"، نحو: أَيْنَ، منكَ، قَالَ.[٥]

٣- الفاصلة: مقطع صوتي مكون من أربعة أحرف، الثلاثة الأولى متحركة، والرابع ساكن. أو هي مقطع صوتي مكون من خمسة أحرف، الأربعة الأولى متحركة، والخامس ساكن. فالأولى تسمى "الفاصلة الصغرى"، نحو: لَمعت، جَمعا، والثانية تسمى "الفاصلة الكبرى"، نحو: عمرنا، سَمَكَةٌ.[٦] يقول السيد أحمد الهاشمي: (البحر الرجز)

---

[١]- انظر: حركات، مصطفى. (١٩٩٨). أوزان الشعر. ط١، القاهرة، مصر: الدار الثقافية، ص ١٠

[٢]- انظر: المرجع السابق نفسه، والصفحة نفسها، ص١٠.

[٣]- انظر: المرجع السابق نفسه، والصفحة نفسها.

[٤]- الآثاري، أبو سعيد. (١٩٩٨). الوجه الجميل في علم الخليل، تحقيق: هلال ناجي، ط١، بيروت – لبنان: عالم الكتب، ص ٥٩

[٥]- من العروضيين من يرى أن للوتد قسم ثالث، وهو ا لوتد المبسوط، وعره بأنّه مقطع صوتي واحد من ثلاثة أحرف، أولها متحرك، والآخران ساكنان، مثل: "قَام". انظر: حنفي، جلال الدين. (١٩٨٧). العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، بغداد: مطبعة العاني، ص٣٢.

[٦]- انظر: يعقوب، إميل بديع. (١٩٩١). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ص٤٢٤ ص٤٢٤

والسَّبب الخَفيفُ حَرْفَـــــــــان ** سَكَنَ ثانيهما كَما تَقولُ: لَمْ ولَنْ
أَمَّا الثَّقيلُ فَهْـــــــو حرفان بــلا ** تَسْكينِ شَيءٍ منْهما بِلْتَ الْعــــلا
والْوَتِـــــدُ الْمجمـــــــوعُ زادَ حرفـا ** مُسَكِّنا عَـــلَى الثَّقيلِ وصْـــــفا
وإنْ يَكُ السَّاكن جاء في الْـــوسطْ ** فَسمه الْمفْروق واحـــــذَر الْغلطْ[1]

ج– التفاعيل:- التفاعيل جمع تفعيلة، وهي عبارة عن أجزاء البَحور الشعرية، وتسمى أيضا أركان البحور الشعرية، وهي مكوَّنة من المقاطع الصوتية (الأسباب، والأوتاد، والفواصل). وعددها عشرة: اثنان خُماسيّتان، وهي: فَعُولُنْ، فَاعِلُنْ. وثمان سباعيّة، وهي: مفاعيلن، مفاعلتن، فاعِ لاتن، مستفعلن، فاعلاتن، متفاعلن، مستفعِ لُن، مفعولات. وتنقسمَ إلى اثنين، هما: أصولٌ، وفروعٌ. فالأصول: هي التي بدأت بوتدٍ مجموعًا كان أو مفروقًا، وهي أربعة: فَعُولُنْ، مفاعيلن، فاعِ لاتن، مفاعلتن. وأمّ الفروع فهي التي بدأت بسبب خفيفًا كان أو ثقيلًا، وهي ستة: مستفعلن، فاعلاتن، متفاعلن، مستفعِ لُن، مفعولات، فاعلن.[2] يقول السيد أحمد الهاشمي: (البحر الرجز)

ومن هنا تَـــألف الأجـــــزاء ** وعـدّها عشر بلا امـــــــــتراء
أربعـــةٌ منها أصولٌ وهي مـــــا ** قد بُـدِءت بوتـــــــــد وعمما
وهي فعولن ومفاعيلن خـــــذ ** كـذا مَفاعلتن بفتح الـــلام ذي
مستفع لن ذو الوتد المفروق في ** بحر الخفيف ثـــم مجتث يفي[3]

"وهذه التفعيلات لا تبقي على حا ل أو صورة واحدة في البحور التي تتألّف منها، وإنّما يعتريها التغيير بتسكين الحروف المتحركة منها، أو بحذف بعض حروفها، أو بزيادة بعض الحروف، وهذه التغييرات تسمَّى الزخافات والعلل".[4]

د– بيت الشعر: – يتألّف بيت الشعر من التفاعيل العشرة، ويتكون من شطرين م تساويين من حيث الوزن، ويسمى كلٌّ منها مصرعًا، فالأول يسمَّى صدرا، والثاني عجزًا، وتسمّى التفعيلة الأخيرة من الصدر (عروضًا)، والتفعيلة الأخيرة من العجز (ضربا)، وما عدا العروض والضرب يسمَّى (حشوا).[5] وفيما يلي توضيح لذلك من البحر الكامل من الديوان المدروس:

الصدر ↓ العجز ↓

البيت: لَمَّا برزْتُ لكَي أَصيدَ غَزالَـــةً ** اصْطَدْتُ منْـــــــها قَلْبها منْصورا[6] (البحر الكامل)

الكتابة العروضية	لَمابرز	تُلكَي أَصي	دغَزالَتن	اصْطَدْتُمْ	هاقَلْبها	منْصورا
الترميز	O//O/O/	O//O///	O//O///	O//O/O/	O//O/O/	O/O/O/
التفعيل	مُتفَاعِلُنْ	مُتفَاعِلُنْ	مُتفَاعِلُنْ	مُتفَاعِلُنْ	مُتفَاعِلُنْ	مُتفَاعِل
	الحشو		**العروض**	**الحشو**		**الضرب**

[1] – الهاشمي، أحمد. (٢٠٠٦). ميزان الذّهب في صناعة شعر العرب، تحقيق: علاء الدّين عطيَّة، ط٣، دار البيروتي، ص ١٤

[2] – انظر: يعقوب، إميل بديع. (١٩٩١). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ١٩٧-١٩٨

[3] – انظر: الهاشمي، أحمد. (٢٠٠٦). ميزان الذّهب في صناعة شعر العرب، ص ١٦

[4] – يعقوب، إميل بديع. (١٩٩١). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ١٩٩

[5] – انظر: عثمان، محمد بن حسن. (٢٠٠٤). المرشد الوافي في العروض والقوافي، ط١، بيروت-لبنان: دار الكتب العلمية، ص ١٦٩

[6] – باز الله، عبد الله يحي. ديوان حفصيات، مخطوط، ص ١١

وللبيت ألقاب تختلف باختلاف بِنْيته وغير ذلك، وهي: التام، والوافي، والمجزوء، والمنهوك، والمشطور، والمدور[١].

هـ- البحر: البحر هو الوزن الشعري المكون عادة من المقاطع منظمة بطريقة خاصة، والبحور الشعرية ستة عشر، اخترعها الخليل بن أحمد الفراهيدي خمسة عشر منها، واستدرك عليه تلميذه الأخفش الأوسط البحر السادس عشر سماه المتدارك[٢]. وهي: الطويل، والمديد، والبسيط، والوافر، والكامل، والهزج، والرجز، والرمل، والسريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، والمتقارب، والمتدارك. وهي من حيث ائتلاف التفعيلات واختلافها في البيت الشعري على قسمين، هما[٣]:

١- البحور الصافية: وهي التي تتألّف من تفعيلة واحدة متكررة في البيت، وهي سبعة: الوافر، والهزج، والكامل، والرجز، والرمل، والمتقارب، والمتدارك.

٢- بحور مركّبة أو ممزوجة: وهي التي تتركّب من تفعيلتين مختلفتين، وهي تسعة: الطويل، والبسيط، والخفيف، والمديد، والمنسرح، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، والسريع.

ثالثا: طريقة تحديد الوزن في القصيدة

وتسمى تفعيل البيت الشعري؛[٤] لتسهيل معرفة الوزن وتحديده في القصيدة، ووضع العروضيون خطوات يسير عليها الدارس، وبيانها على النحو الآتي:

أ- الكتابة العروضية:- وتسمى الخطّ العروضي، وهو مصطلح مختص للعروضيين، ويختص بالكتابة عند تقطيع البيت الشعري، ويختلف عن الخطّ الإملائي؛ لأنّه يقوم على كتابة كل ما ينطق، وعدم كتابة ما لا ينطق.[٥]

من مثال الذي يكتب عروضيا لأنّه ينطق وإنْ كان لا يثبت إملائيا: الألف اللينة التي بعد الهاء في كلمة "هذا"، و"هذه"، و"هؤلاء". والتي بعد الذال في "ذلك"، والتي بعد اللام في "لكن". فإنّها تُكتب عروضيًّا: "هاذا" "هاذه" "هاؤلاء" "هاذان" "لاكن".

ومن أمثلة ما يُحذف عروضيًّا لأنّه لا ينطق وإنْ كان يثبت إملائيًّا: حذف همزة الوصل، إذا لم ينطق بها في مثل: ماضي الأفعال الخماسية المبدوءة بالهمزة، نحو: فَانْطَلَق، تُكتب: فَنْطَلَق. والألف في أمر الفعل الثلاثي، مثل: "فاذهب" تُكتب عروضيًّا "فَذْهب".

ب- الترميز:- الترميز عبارة عن المرحلة التي تأتي بعد الكتابة العروضية، حيث اصطلح العروضيون خطًّا صغيرا (/) مقابل الحركة، ودائرة صغيرة مقابل السكون (O)، ويضع البعض للحركة شرطة صغيرة (-). والبعض يعكس الأمر فيجعل

١- التام: هو ما استوفى جميع أجزائه بلا نقص. والوافي: هو ما استوفى جميع أجزائه بنقص. والمجزوء: هو ما حذفت العروض والضّرب منه. والمشطور: هو ما حذف نصفه وبقي نصفه. والمنهوك: هو ما حذف ثلثاه وبقي ثلث. والمدور: (ويسمى المتّصل والمدمج)، وهو اشترك شطراه في كلمة. انظر: عثمان، محمّد بن حسن. (٢٠٠٤). المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص ٢٤-٢٥

٢- انظر: الطيب، عبد الله. (١٩٨٩). المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١/١٥-١٦

٣- انظر: يعقوب، إميل بديع. (١٩٩١). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ٤٢٠-٤٢١

٤- كما أشار إلى ذلك الدكتور إميل بديع يعقوب في كتابه "المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر".

٥- انظر: درويش، السيد محمّد عبد المقصود. (١٩٩١). ميزان الشعر العربي في العروض والقافية، ط١، مصر: مطبعة الأمانية. ص١٥

للحركة الدائرة الصغيرة (O)، والشَّرطة أو الخطّ المائل للسكون (– /). والغالب المعتمد عليه كثيرا هو وضع الخطّ المائل (/) أو الشرطة (–) للحركة، والدائرة الصغيرة (O) للسكون.[١]

ج– وضع التفاعيل:– وهي المرحلة الأخيرة، وتكون بوضع التفاعيل المناسبة للترميز.

ويزيد البعض[٢] على تلك المراحل "ذكر نوع التفعيلة"، بوصفها باسم ما دخل عليها من الزحاف والعلّة، وإذا دخل على التفعيلة "القبض" –مثلا– تكتب تحتها "مقبوضة"، فإذا لم يدخلها شيء يكتب "سالمة" إذا كانت في الحشو، وأما إذا كانت في الضرب يكتب "صحيح"، وفي العروض يكتب "صحيحة". وهذا هو المختار عند الباحث؛ لأنّ الهدف من عملية تفعيل البيت الشعري هو تسهيل تحديد وزن القصيدة ومعرفة ما طرأ على الأوزان من التغييرات.

وبالرغم مما للوزن من قيود واضطرابات إلّا أنّ الشاعر باز الله حافظ في ديوانه على البحور الخليلية المعروفة، فلم يخرج منها، حيث قرض الأشعار الموجودة في الديون على سبعة بحور خليلية، وهي: البحر الطويل، والبحر البسيط، والبحر الوافر، والبحر الكامل، والبحر الرمل، والبحر الخفيف، والبحر المتقارب.

يقوم الباحثان بعرض البحور كلّها مع تحليل القصائد تحليلاً عروضيًّا، واستخراج ما فيها من القيم الإيقاعية، وما عليها من الزلّات، في النّقاط الآتية:

أولا: البحر الطويلَ :– هو بحر مزدوج مثمن من دائرة المختلف،[٣] ووزنه في دائرته هو:

فَعُوْلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ ** فَعُوْلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ

وله عروض واحدة مقبوضة (مَفَاعِلُنْ)، وثلاثة أضرب، وهي: ١– ضربٌ صحيح (مَفَاعِيْلُنْ). ٢– ضرب مقبوض (مَفَاعِلُنْ). ٣– ضرب محذوف (مَفَاعِي) فينقل إلى (فَعُوْلُنْ).

ويلحق بتفاعيله زحافان، هما: القبض (فتصبح فَعُوْلُنْ إلى فَعُوْلُ، ومَفَاعِيْلُنْ إلى مَفَاعِلُنْ). والكفّ (فتصبح مَفَاعِيْلُنْ إلى مفاعيلِ). وأجاز بعضِ العروضيين فيه الخرم، وهو إسقاط الحرف الأوّل من الوتد المجموع في أوّل التفعيلة (فتصبح فعولن إلى عَولُن، فتنقل إلى فعلن)[٤].

قرض الشاعر ثلاث قصائد على البحر الطويل في الديوان، واستخدم من بين صور الطور صورتين، هما:

١– فَعُوْلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ ** فَعُوْلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ

٢– فَعُوْلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُـنْ مَفَاعِلُنْ ** فَعُوْلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُـنْ مَفَاعِلُنْ

والصورة الثّانية (بعروض مقبوضة وضرب مقبوض مثلها)، من أكثر صور البحر الطويل شيوعا بين الشعراء، فالمتصفّح في الشعر القديم وخاصة المعلقات يرى أنّ هذه الصورة من صور البحر الطويل قد أخذت حيزا كبيرا فيه، حيث كانت

---

[١]– انظر: درويش، السيد محمّد عبد المقصود. (١٩٩١). ميزان الشعر العربي في العروض والقافية، ص ٢٥

[٢]– من الذين ذكروا أنّ المراحل أربعة: الدكتور عبد العزيز عتيق في كتابه "علم العروض والقافية"، ومن الذين ذكروا أنّ المراحل ثلاثة: الدكتور إميل بديع يعقوب في كتابه "المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر"، والدكتور محمّد بن حسن بن عثمان في كتابه "المرشد الوافي في العروض والوافي".

[٣]– المراد بالمزدوج أنّ تفاعيله ليست واحدة بل مختلفة، وقد سبق أن بين الباحث ذلك عنجد حديثه عن البحر. والمراد بـ"المثمن" أنّ عدد تفعيلاته ثمانية. وأمّا الدائرة، فهي: "مصطلح عروضي وضعه الخليل بن أحمد ليحصر بها بحور الشعر العربي، وقد وضع لهذا خمس دوائر، سُمّيت بالدوائر العروضية". درويش، السيد محمّد عبد المقصود. (١٩٩١). ميزان الشعر العربي في العروض والقافية، ص٣٧.

[٤]– انظر: يعقوب، إميل بديع. (١٩٩١). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ٩٨–١٠٢

معلّقة امرئ القيس، ومعلقة طرفة بن العبد، ومعلقة زهير فيه، ولامية الشنفرى قد نُظمتْ فيه. ولعلّ رجوع الشعراء إليها بكثرة يعود إلى سهولتها.

القصيدة الأولى المختارة من ديوان حفصيَّات

هي قصيدة بعنوان "الداء الناجس"[١] من البحر الطويل، تقع في ثلاثة عشر بيتا، وهي من الصورة الثانية (بعروض مقبوضة وضرب مقبوض مثلها) فمن أبياتها ما يلي:

حَبُّك في طَيِّ الضَّمير لَهاجِـــــسٌ ** وحُبُّك مزروعٌ وداءُك نـــــــاجس

فَلا تَحْزِني فالحزنُ منْك نقيصـــةٌ ** وعرشُك في قَلْبي وشَخْصُك جـالس

فَأَنْت خيالي أَنْت رونق شَـــاعري ** ملاحم أَشْعاري لَديك نَـــواكس[٢]

نموذج تقطيع البيت الأول من الأبيات على النحو التالي:

الكتابة العروضية	لحَبب	كفي طَيِّيضْ	ضَمير	لَهاجِسُو	وحبب	كمزروعن	وداء	كناجسو
الترميز	/O//	O/O/O//	/O//	O//O//	/O//	O/O/O//	/O//	O//O//
التفعيل	فَعولُ	مَفاعيلُنْ	فعول	مفاعلن	فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن
نوع التفعيلة	مقبوضة	سالمة	مقبوضة	مقبوضة	مقبوضة	سالمة	مقبوضة	مقبوض

لاحظ الباحثان في هذه القصيدة ميل الشاعر إلى كثرة تزحيف "فعولُن" بزحاف القبض، حيث قام بتزحيف (٣٨) "فَعولُن" من بين (٥٢) الواردة في القصيدة، وذلك بمعدل ٧٣ %، أمّا "مَفاعيلُنْ" التي كانت في الحشو فلم يأت بها الشاعر إلّا سالمة. وفيما يلي جدولٌ موضّح للزحافات وشيوعها في القصيدة:

التفعيلة	الترميز	مكوناتها	إمكانات التزيحف	واقع التزحيف	النسبة المئوية
١- فَعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خيفيف	١٣	٧	%٥٤
٢- مَفاعيلُنْ	O/O/O//	الوتد المجموع+سببين خيفيفين	٢٦	٠	%٠
٣- فَعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خيفيف	١٣	١٢	%٩٢
٤- مَفاعيلُنْ	O/O/O//	الوتد المجموع+سببين خيفيفين	**العروض، وهي مقبوضة (مَفاعلُنْ)**		
٥- فَعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خيفيف	١٣	١٠	%٧٧
٦- مَفاعيلُنْ	O/O/O//	الوتد المجموع+سببين خيفيفين	٢٦	٠	%٠
٧- فَعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خيفيف	١٣	٩	%٦٩
٨- مَفاعيلُنْ	O/O/O//	الوتد المجموع+سببين خيفيفين	**الضرب، وهو مقبوض (مَفاعلُنْ)**		
المجمـــــــــــــوع			١٠٤	٣٨	%٣٧

[١]- الداء الناجس: هو الداء الخبيث الذي لا دواء له.

[٢]- باز الله عبد الله يحيى، ديوان حفصيات، ص ١٨

القصيدة الثانية المختارة من ديوان حفصيَّات

هي قصيدة بعنوان "أنا في انتظار رسالتك"، من البحر الطويل، تقع في أربعة عشر بيتا، وهي من الصورة الثانية – أيضا– (بعروض مقبوضة وضرب مقبوض مثلها) فمن أبياتها ما يلي:

سأَلْتُ: أَجيبيني أَحفْصِ حبيبـــتي ** بأَيِّ صواريخٍ رميت خزانـــــــتي
فَأَصْبحتُ مجنونـــا بهيئة عـــاقلٍ ** أَعيش سليب الْعَقْلِ في كُلِّ ساعتي
أَعيش ونار الْحُبِّ تُحرِقُ داخـــلي ** وتظْلمني في كُلِّ حينٍ مســـــافتي [1]

نموذج تقطيع البَيت الأول من الأبيات على النحو التالي على النحو التالي:

الكتابة العروضية	سأَلْت	أَجيبيني	أَحفْص	حبيبتي	بأَيِّ	صواريخن	رميت	خزانتي
الترميز	/O//	O/O/O//	/O//	O//O//	/O//	O/O/O//	/O//	O//O//
التفعيل	فعولُ	مفاعيلُن	فعول	مفاعلن	فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن
نوع التفعيلة	مقبوضة	سالمة	مقبوضة	مقبوضة	مقبوضة	سالمة	مقبوضة	مقبوض

هذه القصيدة مثل السابقة من حيث ميل الشاعر إلى تزحيف "فعولُن" بزحاف "القبض"، حيث وقعت مقبوضة ٣٨ مرة، من بين ٥٦ الوردة في القصيدة، وذلك بمعدل ٦٨ % نسبة مئوية. وأمّا "مفاعيلُن" التي كانت في الحشو لم يقع على جميعها القبض ولا الكفّ، فكلُّها سالمة. و فيما يلي جدولٌ موضّح للزحافات وشيوعها في القصيدة:

التفعيلة	الترميز	مكوناتها	إمكانات التزيحف	واقع التزحيف	النسبة المئوية
١- فعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خفيف	١٤	٩	%٦٤
٢- مفاعيلُن	O/O/O//	الوتد المجموع+سببين خفيفين	٢٨	٠	%٠
٣- فعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خفيف	١٤	٨	%٥٧
٤- مفاعيلُن	O/O/O//	الوتد المجموع+سببين خفيفين	**العروض، وهي مقبوضة (مفاعلُن)**		
٥- فعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خفيف	١٤	١١	%٧٩
٦- مفاعيلُن	O/O/O//	الوتد المجموع+سببين خفيفين	٢٨	٠	%٠
٧- فعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خفيف	١٤	١٠	%٧١
٨- مفاعيلُن	O/O/O//	الوتد المجموع+سببين خفيفين	**الضرب، وهو مقبوض (مفاعلُن)**		
المجمـــــــــــوع			١١٢	٣٨	%٣٤

القصيدة الثالثة المختارة من ديوان حفصيَّات

هي قطعة من أربعة أبيات بعنوان "أغار عليك"، من البحر الطويل، قرضها الشاعر بعروض مقبوضة (مفاعلُن)، وضرب صحيح (مفاعيلُن). وأبياتها هي:

أَغار عليْك من لباسك يـــا "عسلي" ** وكُلِّ رداءٍ ترتـــــــدين من الْغسلْ
أَغار عليْك من نقـــــاب لبستـــــه ** تخصينه حين التَّنقُّب بـــــالْقُبلْ
أَغار –شديدًا– من خضابك عندما ** يصـــافحك الحنَّاء بـــالْيد والرِّجلْ [2]

نموذج تقطيع البيت الأخير:

الكتابة العروضية	أَغار	شديدَنْ من	خضاب	كعندما	يصاف	حكلحنا	عبلي	دورجلي

[1] – باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ٤٥-٤٦

[2] – باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ٣٩

الترميز	/O//	O/O/O//	/O//	O//O//	/O//	O/O/O//	/O//	O/O/O//
التفعيل	فَعولُ	مَفَاعِيلُنْ	فعول	مفاعلن	فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعيلن
نوع التفعيلة	مقبوضة	سالمة	مقبوضة	مقبوضة	مقبوضة	سالمة	مقبوضة	صحيح

مال الشاعر في هذه القطعة إلى تزحيف "فعولُن"، حيث وردت ١٦ مرة، وردت سالمة ٣ مرات، ومقبوضة ١٣ مرات، وهذا بمعدل ٨١ % نسبة مئوية. وأما مفاعيلن التي كانت في الحشو فلم ترد إلّا سالمة. وفيما يلي جدولٌ موضّحٌ للزحافات وشيوعها في القصيدة:

التفعيلة	الترميز	مكوناتها	إمكانات التزيحف	واقع التزحيف	النسبة المئوية
١- فَعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خيفيف	٤	٤	%١٠٠
٢- مَفَاعِيلُنْ	O/O/O//	الوتد المجموع+سببين خيفيفين	٨	٠	%٠
٣- فَعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خيفيف	٤	٣	%٧٥
٤- مَفَاعِيلُنْ	O/O/O//	الوتد المجموع+سببين خيفيفين	**العروض، وهي مقبوضة (مَفَاعِلُنْ)**		
٥- فَعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خيفيف	٤	٣	%٧٥
٦- مَفَاعِيلُنْ	O/O/O//	الوتد المجموع+سببين خيفيفين	٨	٠	%٠
٧- فَعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خيفيف	٤	٣	%٧٥
٨- مَفَاعِيلُنْ	O/O/O//	الوتد المجموع+سببين خيفيفين	**الضرب، وهو صحيح (مَفَاعِيلُنْ)**		
المجمـــــــــــــــوع			٣٢	١٣	%٤١

ولعل ميل الشاعر إلى كثرة قبض "فعولن" في القصيدة يعود إلى التخفيف في نفسه من عناء الحب، لأنّ في القبض تخفيف؛ ويبدو كذلك أنّ اختيار الشاعر البحر الطويل لمعالجة موضوع الغزل اختيار مناسب؛ إذ الشعراء منذ العصر الجاهلي كانوا يتغزلون بمحبوباتهم على الطويل، فلو قرأت ديوان امرئ القيس وديوان عنترة –مثلاً– نجدهما حافلان بقصائد غزلية على الطويل،[١] وكذلك الشنفرى –من الشعراء الصعاليك–[٢] استخدمه في قصيدته التي تغزل بزوجته أميمة فيها، التي من أبياتها (من البحر الطويل):

لَقَدْ أَعْجَبَتْنِي لَا سُقُوطًا قِنَاعُهَـــــا ** إِذَا مَا مَشَتْ وَلَا بِـــــذَاتِ تَلَفُّتِ

[١]- انظر: ديوان امرئ القيس. (١٩٩٠). تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، القاهرة – مصر: دار المعارف. وديوان عنترة بن شدّاد. (٢٠٠٤). شرح حمدو طماس، ط٢، بيروت – لبنان: دار المعرفة.

[٢]- الصعاليك: جمع صعلوك، وهو في اللغة الفقير الذي لا ما له، وأما مفهوم الصعلوك في الدائرة الا جتماعية في الجاهلية، يقصد بها طبقة اجتماعية اتخذت النهب والغارة طريقة لكسب المعي شة، ويبدأ الصعلوك فقيرا، ثم يصيره حب التغلّب على الأوضاع الاجتماعية والظروف الاقتصادية، ثم يخرج من نطاقه ليتساوى مع سائر أفراد مجتمعه، فيسلك سبيل الصراع، ويتخذ من الغزو والإغارة للسلب والنهب وسيلة ليشق بها طريقه ويرى العالم كما يراه الجميع. والصعاليك –كما يرى الدكتور شوقي ضيف– ثلاثة أنواع: المنبوذين؛ وهم الذين خلعتهم قبائلهم لسبب أفعالهم كحاجز الأزدي. والأغربة؛ وهم الذين ولدتهم أمهات سود، فرفض آباؤهم إلحاقهم بنسبهم، كالشنفري ، والسليك بن السلكة، وتأبط شرًا، سموا أغربة العرب، لأنهم سود مثل أمهاتهم. والمحترفين؛ وهم الذين اتخذوا الصعلكة حرفة، وقد تعم هذه الحرفة قبيلة كاملة مثل: قبيلة هذيل، وقبيلة فهم، وقد يتخذها أفراد كعروة بن الورد. انظر: غازي طليمات وآخر، الأدب الجاهلي: قضاياه، أغراضه، أعلامه، فنونه، ط١، دار الإرشاد، حمص، (١٤١٢هـ-١٩٩٢م)، ص٢٢١-٢٢٢. وللمزيد عن الصعلكة هناك كتب أخرى غير هذا، مثل: كتاب "الأدب الجاهلي: قضايا، وفنون، ونصوص" للأستاذ الدكتور حنى عبد الجليل يوسف، وكتاب "شعر الصعاليك: منهجه، وخصائصه" للدكتور عبد الحليل حنفي، وكتاب "الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي" للدكتور يوسف خليف.

ثانيا: البحر البسيط

هو بحر مثمن مزدوج، ينتمي إلى دائرة المؤتلف، ووزنه في دائرته، على النحو التالي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ ** مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

يأتي البسيط تامًّا ومجزوء، فالتام له عروض واحدة مخبونة (فَعِلُنْ)، وضربان، هما:

١- ضرب مخبون مثل عروضه (فَعِلُنْ). ٢- ضرب مقطوع (فَاعِلُنْ).

وأما المجزوء فله عروضان، وأربعة أضرب. العروض الأولى صحيحة (مُسْتَفْعِلُنْ)، ولها ثلاثة أضرب، وهي:

١- ضرب صحيح مجزوء مثلها (مُسْتَفْعِلُنْ). ٢- ضرب مقطوع (مُسْتَفْعِلْ). ٣- ضرب مزيل (مُسْتَفْعِلَانْ).

والعروض الثانية من المجزوء مقطوعة (مُسْتَفْعِلْ)، ولها ضرب واحد مقطوع مثلها (مُسْتَفْعِلْ).

وللبسيط نوع آخر يسمَّى "مُخلَّع البسيط". وهو مجزوء البسيط الذي دخل عروضه وضربه الخبن مع القطع، فتصير "مُسْتَفْعِلُنْ" إلى "مُتَفْعِلْ" فتنقل إلى "فَعُولُنْ".[١]

يجوز في حشو هذا البحر من الزحافات: الخبن (فتصبح فَاعِلُنْ إلى فَعِلُنْ، ومُسْتَفْعِلُنْ إلى مُتَفْعِلُنْ)، والطيُّ (فتصبح مُسْتَفْعِلُنْ إلى مُسْتَعِلُنْ)، والخبل (فتصبح مُسْتَفْعِلُنْ إلى مُتَعِلُنْ)، والخرم، وهو زيادة على الوزن في أول الشطر الأول، وهو علّة جارية مجرى الزحاف. ويعود سبب تسميته بهذا الاسم إلى توالي أسبابه في مستهل تفعيلاته، وقيل لانبساط حركات عروضه وضربه في حالة خبنهما، وهو من البحور الطويلة التي اعتمد عليها الشعراء كثيرا؛ لجزالة موسيقاه ودقّة إيقاعه، وهو شائع وكثير يقترب من الطويل في ذلك.[٢]

قرض الشاعر على هذا البحر من قصائد الديوان قصيدة واحدة وقطعة واحدة، واستخدم من بين صوره صورتين، وهي:

١- مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ ** مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

٢- مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ ** مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

وهاتان الصورتان (أولهما: بعروض مخبونة وضرب مخبون، وثانيها: بعروض مخبونة وضرب مقطوع) من أكثر صور هذا البحر شيوعا، فمن القصائد القديمة التي على الصورة الأولى: معلقة الأعشى، ومعلقة النابغة، وقصيدة "السيف أصدق أنباء" لأبي تمام، ولامية العجم للطغرائي، وقصيدة المتنبي "واحر قلباه". ومن الصورة الثانية: قصيدة كعب بن زهير "بانت سعاد"، وقصيدة "بان الخليط" لجرير، وقصيدة "دع عنك لومي" لأبي نواس، وقصيدة "عيد بأية حال عدت يا عيد" للمتنبي، وغيرها[٣].

القصيدة المختارة من ديوان حفصيَّات

هي قطعة في ستة أبيات بعنوان "رسول الحب"، من البحر البسيط، وهي من الصورة الأولى (بعروض مخبونة "فَعِلُنْ" وضرب مخبون مثلها "فَعِلُنْ"). ومن نماذج أبياتها ما يأتي:

أَحرقتني بـــــك عشقًا من طُفولته ** شَبَّت مفاصلُه واستأنَـــــس السَّهرا

فَكَم سرى من غَـديرِ العَينِ نومته ** من الهَوى بكَ كَم عَنِّي الكَرى هَجَرا

---

[١] – انظر: عثمان، محمد بن حسن. (٢٠٠٤). المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص ٥٧-٥٨

[٢] – انظر: يعقوب، إميل بديع، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ٦٩-٧٤

[٣] – انظر: حركات، مصطفى. (١٩٩٨). أوزان الشعر. ص ٧٧-٧٩

عَشقْتُ نَفسكَ لَمْ أَعرِفْ حقيقتَها ** ولَا الْملَامَـــــةُ إذْ عَيْنُ الْعَشيقِ تَـــرا[١]

نموذج تقطيع البيت الأول على النحو التالي:

الكتابة العروضية	أحرقتني	بكعش	قنمنطفو	لتهي	شببت مفا	وستأنسس	صلهو	سهرا
الترميز	O//O/O/	O///	O//O/O/	O///	O//O/O/	O//O/O/	O///	O///
التفعيل	مُسْتَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ	فَعِلُنْ
نوع التفعيلة	سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة	سالمة	سالمة	مخبونة	مخبون

مال الشاعر في هذه القطعة إلى تزحيف تفعيلة "فَاعِلُنْ" –التي كانت في الحشو– بزحاف الخبن، حيث وردت مخبونة "فَعِلُنْ" ٨ مرات، وسالمة "فَاعِلُنْ" ٤ مرات، وهذا يعنِي أنَّ ورودها مخبونة يكون بمعدل ٦٧% نسبة مئوية، حيث كان ورودها في حشو القصيدة ١٢ مرة، وهذا يز يد في الوزن رونقًا وسلاسة لأنَّ "فَعِلُنْ" أسهل نطقًا، وأسلس سمعًا من "فَاعِلُنْ". وأمّا تفعيلة "مُسْتَفْعِلُنْ" فقد جاءت مخبونة ٨ مرات، وسالمة ١٦ مرة، ومجيئها مخبونة يكون بمعدل ٣٣% نسبة مئويَة. وفيما يلي جدول يوضّح الزحافات وشيوعها في القطعة:

التفعيلة	الترميز	مكوناتها	إمكانات التزيحف	واقع التزحيف	النسبة
١- مُسْتَفْعِلُنْ	O//O/O/	سببين خفيفين+ الوتد المجموع	١٨	٤	%٢٢
٢- فَاعِلُنْ	O//O/	سبب خفيف+الوتد المجموع	٦	٤	%٦٧
٣- مُسْتَفْعِلُنْ	O//O/O/	سببين خيفيفين+ الوتد المجموع	١٨	٠	%٠
٤- فَاعِلُنْ	O//O/	سبب خفيف+الوتد المجموع	**العروض، وهي مخبونةٌ (فَعِلُنْ)**		
٥- مُسْتَفْعِلُنْ	O//O/O/	سببين خيفيفين+ الوتد المجموع	١٨	٤	%٢٢
٦- فَاعِلُنْ	O//O/	سبب خفيف+الوتد المجموع	٦	٤	%٦٧
٧- مُسْتَفْعِلُنْ	O//O/O/	سببين خيفيفين+ الوتد المجموع	١٨	٠	%٠
٨- فَاعِلُنْ	O//O/	سبب خفيف+الوتد المجموع	**الضرب، وهو مخبونٌ (فَعِلُنْ)**		
المجمـــــــــــــــوع			٨٦	١٦	%١٨

وقع الشاعر في هذه القصيدة في ضرورة شعرية، وهي "تحريك الساكن"، حيث قام بتحريك التاء الثانية في كلمة "تترا"، رجع إلى ذلك لإقامة الوزن، وذلك في قوله من البحر البسيط:

إِلَيْكَ أُرْسِلُ رُسْـــلَ الْحُبِّ تُبْشِرُنِي ** وَسَوْفَ تَأْتِيكَ دَوْمًا رُسْلُنَا تَتْرَا[٢]

[١]- انظر: باز الله، عبد الله يحي. (د.ت). ديوان حفصيات، ص ٩

[٢]- باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ٩

ثالثا: البحر الوافر

هو بحر سداسي صافٍ، ينتمي إلى دائرة المؤتلف، ووزنه في دائرته، هو:

مفاعلَتن مفاعلَتن مفاعلَتن ** مفاعلَتن مفاعلَتن مفاعلَتن

وشذّ استعماله تاما كقول الشاعر:

إذا غَضبت بنو قَحطَانَ على ملك ** عنت لهم الوجوه إذا هم غضبوا

للبحر الوافر عروضان وثلاثة أضرب، وبيانها على النحو التالي:

١- العروض الأولى مقطوفة "فعولُن"، ولها ضرب واحد مقطوف مثلها "فعولُن".

٢- العروض الثانية مجزوءة صحيحة "مفاعلَتن"، ولها ضربان:

أ- ضرب مجزوء صحيح مثلها (مفاعلَتن).

ب- ضرب مجزوء معصوب (مفاعلْتن).

وللوافر زحافات تدخل في حشوه، منها: العصب (فتصبح مفاعلَتن إلى مفاعلْتن)، وهو زحاف شائع يكثر الدخول على الوافر، ويقربه من الهزج إذا كان مجزوء. والعقل (فتصبح مفاعلَتن إلى مفاعتن، فينقل إلى مفاعلُن). والنقص (فتصبح مفاعلَتن إلى مفاعيل). وقد يدخل على التفعيلة الأولى الخزم، وهو نوع من العلل الجارية مجرى العلّة، وهو حذف الميم من التفعيلة الأولى "مفاعيلُن" إلى "فاعيلُن".[١]

سُمّي وافرا لوفور أوتاد تفعيلاته، وقيل لوفور حركاته؛ فهو بحر صالح لكل الموضوعات؛ إذ إنّه يشتدّ إذا شددته، فيصلح لموضوعات تتطلّب ذلك مثل: الفخر، والمدح. ويرقّ إذا رققته، فيصلح لموضوعات تتطلّب ذلك: كالغزل والرثاء. ولذلك شاع في الشعر العربي قديما وحديثا.[٢]

قرض الشاعر قصيدتين من قصائد الديوان على هذا البحر، واستخدم من بين صور البحر صورة واحدة، وهي:

مفاعلَتن مفاعلَتن فعولُن ** مفاعلَتن مفاعلَتن فعولُن

بعروض مقطوفة "فعولُن" وضرب مقطوف مثلها "فعولُن"، وهذه الصورة من أكثر صور هذا البحر شيوعا، تناوله الشعراء قديما وحديثا، كعمرو بن كلثوم في معلقته، والمتنبي في قصيدته لرثاء والدة سيف الدولة (نعد المشرفية والعوالي)، وشوقي في قصيدة (سلو قلبي)، وعنترة بن شدّاد في قصيدة (أرى لي كل يوم مع زماني)، وغير ذلك.

القصيدة المختارة من ديوان حفصيّات

هي قصيدة بعنوان "رقصة على عرش بلقيس"[٣]، من البحر الوافر تقع في ثلاثة عشر بيتا، ومن نماذج أبياتها ما يلي:

بكُلّ سكينة تمّت صلاتي ** أتمّ ركوعها أرجوا صلاتي

أطبّب من أمانيّ النّفس جرحا ** يتوج هامتي بالمشكلات

وأكتبني لأرسم لي دواء ** يقلّع كلّ شوك من فلاتي

وحبُّك لي لنائلة لبالي ** وحبُّك كان خير النّائلات[٤]

---

[١] - انظر: يعقوب، إميل بديع. (١٩٩١). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ١٥٧-١٦٢

[٢] - انظر: يعقوب، إميل بديع. (١٩٩١). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ١٥٧-١٦٢

[٣] - يريد الشاعر باسم "بلقيس" هنا الملك والكبرياء الأنثوي، وليس علما للمرأة.

[٤] - باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ١٣

نموذج تقطيع البيت الأول على النحو التالي:

الكتابة العروضية	بِكُلْلُسَكِي	نَتَنْ تَمْمَتْ	صلاتي	أَتْمِم ركُو	عها أَرجو	صلاتي
الترميز	O///O//	O/O/O//	O/O//	O///O//	O/O/O//	O/O//
التفعيل	مفاعلَتن	مفاعلْتن	فعولُن	مفاعلَتن	مفاعلْتن	فعولُن
نوع التفعيلة	سالمة	معصوبة	مقطوفة	سالمة	معصوبة	مقطوف

قام الشاعر في هذه القصيدة بتزحيف "مفاعلَتن" بزحاف العصب فقط، حيث وردت معصوبة "مفاعلْتن" ٢٩ مرة، وردت سالمة ٢٣ مرة، وهذا بمعدل ٥٤ % نسبة مئوية، والمجموع الكلي لعدد ورودها ٥٤ مرة. وفيما يلي جدول يوضح الزحافات وشيوعها في القصيدة:

التفعيلة	الترميز	مكوناتها	إمكانات التزحف	واقع التزحيف	النسبة
١- مفاعلَتن	O///O//	الوتد المجموع+سببين ثقيل وخفيف	٣٩	٥	%١٣
٢- مفاعلَتن	O///O//	الوتد المجموع+سببين ثقيل وخفيف	٣٩	٨	%٢١
٣- فعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خفيف	**العروض، وهي معصوبة (فَعولُن)**		
٤- مفاعلَتن	O///O//	الوتد المجموع+سببين ثقيل وخفيف	٣٩	٣	%٨
٥- مفاعلَتن	O///O//	الوتد المجموع+سببين ثقيل وخفيف	٣٩	١٣	%٣٣
٦- فعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خفيف	**الضرب، وهو معصوب (فَعولُن)**		
المجمـــــــــــــــوع			١٥٦	٢٩	%١٨

لم يقع الشاعر على انكسار في أبيات هذه القصيدة، غير أنّه وقع في ضرورة شعرية وهي "إثبات ألف أنا في الوصل" وهي من الضرورات الزيادة المقبولة، وذلك في قوله من البحر الوافر:

يَقُولُ النَّاسُ أَغْـــــــلَى فيكَ حُبًّا ** وَلَمْ يَدْرُوا أَنَا رَأْسُ الْغَـــــــــــلَاة[1]

كما أنّه لم يرد في حشو القصيدة من الزحافات إلّا زحاف العصب. ومن العجيب أنّ مفاعلَتن (الرابعة) لم ترد في القصيدة إلّا معصوبة "مفاعلْتن".

رابعا: البحر الكامل

هو بحر سداسي صاف، ينتمي إلى دائرة المؤتلف، ووزنه في الدائرة، هو:

متفاعلـــن متفاعٍ لـــن متفاعلـــن ** متفاعلـــن متفاعلـــن متفاعلـــن

يأتي الكاملَ تامًّا ومجزوءً، فالتّام له عروضان، وخمسة أضرب، وهي:

١- العروض الأولى: صحيحة (متفاعلُن)، ولها ثلاثة أضرب، وبيانها على النحو التالي:

أ- ضرب صحيح مثلها (متفاعلُن). ب- ضرب مقطوع (متفاعِل). ج- ضرب أحذّ مضمر (متفا).

٢- العروض الثانية: حذّاء (متفا)، ولها ضربان، وهي:

أ- ضرب أحذّ مثلها (متفا). ب- ضرب أحذّ مضمر (متفا).

[1] - باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ١٤

وأمَّا المجزوء فله عروض واحدة صحيحة (مُتفاعلُنْ)، ولها أربعة أضرب، وهي:

أ- ضرب صحيح مثلها (متفاعلُن). ب- ضرب مقطوع (متفاعِل). ج- ضرب مزيَّل (متفاعلاْنْ).

د- ضرب مرفَّل (متفاعلاتُن).

يلحق بالبحر الكامل من الزّحافات ما يلي: الإضمار: (فتصبح "مُتفاعلُنْ" إلى "مُتْفاعلُنْ"). والوقص: (فتصبح "مُتفاعلُنْ" إلى "مفاعلُنْ"). والخزل: (فتصبح "متفاعلُن" إلى "مُفتعلُن"). وهَذه الصورة الثالثة مجيئها تامة على هذا الشكل مَن شواذ البحَر الكامل؛ لأنّ الضّرب المذيل (متفاعلاْنْ) لا يَكون إلّا في الكامل المجزوء.

استخدم الشعراء البحر الكامل بكثرة وخاصة الصورة الأولى والثانية منه، فمن الأولى قصائد كثيرة: كمعلّقة عنترة بن شدّاد، ومعلّقة لبيد بن ربيعة، وقصيدة المتنبي (لك يا منازل في القلوب منازل). ومن الثانية: قصيدة المتنبي (في الخدّ أن عزم الخليط رحيلًا)، وقصيدة شوقي (تلك الطبيعة قف بنا يا ساري)، وغيرها.

القصيدة المختارة من ديوان حفصيَّات:

هي بعنوان "المليكة"، من البحر الكامل، تقع في ستّة وعشرين بيتا، وهي من الصورة الأولى بعروض صحيحة (مُتفاعلُنْ) وضرب صحيح مثلها (متفاعلُن)، ومن نماذج أبياتها ما يأتي:

أَمليكةٌ سجد الجْمَـــــالُ لوجهها ** متبتّـــــلًا يرتـــــاح فوق ثَمانيـــــه

تتحيَّر النّسوان حـــــين يـرينها ** لوســـــامة ومهـــــابة متعاليـــــه

لرأيتهـــــم صرعى لفرط جـــلالها ** وكـأنّهـــم أعجـــاز نخْلٍ خاويـــــه[1]

نموذج تقطيع البيت الأول على النحو التالي:

الكتابة العروضية	أمليكتُنْ	سجدلْجما	لُلوجْهها	مُتبتّلُنْ	يرتاحفو	قثمانيه
الترميز	O//O///	O//O///	O//O///	O//O///	O//O/O/	O//O///
التفعيل	مُتفاعلُنْ	مُتفاعلُنْ	مُتفاعلُنْ	مُتفاعلُنْ	مُتفاعلُنْ	مُتفاعلُنْ
نوع التفعيلة	سالمة	سالمة	صحيحة	سالمة	مضمرة	صحيح

قام الشاعر بتزحيف "مُتفاعلُنْ" التي كانت في حشو القصيدة، حيث وردت مضمرة "مُتْفاعلُنْ" ٦١ مرة، وسالمة ٤٣ مرة، وهذا يكون بمعدل ٥٩ % نسبة مئوية، والمجموع الكلّي لعدد ورودها ١٠٤ مرة. وأما التي في العروض والضرب فقد وردت مضمرة صحيحة "مُتْفاعلُنْ" ٢٠ مرة، وسالمة ٣٢ مرة. وفيما يلي جدول يوضح الزحافات وشيوعها في القصيدة:

التفعيلة	الترميز	مكوناتها	إمكانات التزيحف	واقع التزحيف	النسبة
١- مُتفاعلُنْ	O//O///	سببين ثقيل وخفيف+الوتد المجموع	٧٨	١١	%١٤
٢- مُتفاعلُنْ	O//O///	سببين ثقيل وخفيف+الوتد المجموع	٧٨	١٧	%٢٢
٣- مُتفاعلُنْ	O//O///	سببين ثقيل وخفيف+الوتد المجموع	**العروض، وهي صحيحةٌ (مُتفاعلُنْ)**		
٤- مُتفاعلُنْ	O//O///	سببين ثقيل وخفيف+الوتد المجموع	٧٨	٢٠	%٢٦
٥- مُتفاعلُنْ	O//O///	سببين ثقيل وخفيف+الوتد المجموع	٧٨	١٤	%١٨
٦- مُتفاعلُنْ	O//O///	سببين ثقيل وخفيف+الوتد المجموع	**الضرب، وهو صحيح (مُتفاعلُنْ)**		
المجمـــــــــــوع			٣١٢	٦٢	%٢٠

لم يستخدم الشاعر في هذه القصيدة من الزحافات إلّا الإضمار، كما أنّه لم يقع في الانكسار. يتضح للباحثين مما ذكر في أعلاه عن البحر الكامل الآتي:

[1]- باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ٤٨

١- ميل الشاعر إلى كثرة الإضمار في القصائد التي قرضها على الكامل -كما لاحظ الباحثان- حيث فاقت نسبة ورودها مُضمرة (مُتفاعِلُنْ) على نسبة ورودها سالمة (متفاعِلُن) في كل القصائد، وتفسير هذا يعود إلى طبيعة موضوع التي قرض القصائد عليه؛ إذ إنّه قرضها كلّها على الغزل، والغزلَ من الموضوعات التي تحتاج إلى الرقّة، والسُّكون يدلّ على الرقّة، والحركة تدلّ على الشدَّة، فلجوء الشاعر إلى الإضمار (تسكين الثاني المتحرك) يسير مع موضوع القصائد.

٢- لم يرد في القصائد من الزحافات غير الإضمار، إلّا الخزل، حيث ورد مرة واحدة فقط، وتفسير هذا يعود إلى كون الإضمار أرقّ على اللسان من الوقص والخزل، وهذا يتماشى مع الغزل.

٣- استخدم الشاعر من بين صور الكامل صورةً شاذَّةً في قصيدتين، ولعل الشوق إلى محبوبته هو الذي جره إلى اللجوء إلى ذلك.

خامسا: البحر الرمل

هو بحرٌ سُداسيٌّ صاف، ينتمي إلى دائرة المجتلب، ووزنه في دائرته هو:

فاعِلاتُـــن فاعِلاتُـــن فاعِلاتُـــن ** فاعِلاتُـــن فاعِلاتُـــن فاعِلاتُـــن

يأتي الرمَل تامًّا ومجزوءً، فالتام له عروضٌ واحدةٌ محذوفة (فَاعِلَا)، ولها ثلاثة أضرب، وهي:

١- ضرب صحيح (فاعِلاتُن). ٢- ضرب محذوفٌ (فَاعِلَا). ٣- ضرب مقصور (فاعِلَانْ).

وأمَّا المجزوء فله عروضٌ واحدةٌ صحيحة (فاعِلاتُن)، ولها ثلاثة أضرب أيضا:

١- ضرب صحيح (فاعِلاتُن). ٢- ضرب مسبَّغٌ (فَاعِلَاتَانْ). ٣- ضرب محذوفٌ (فَاعِلَا).

يجوز في حشو هذا البحر من الزحافات: الخبن (فتصبح فَاعِلاتُن إلى فَعِلاتُن)، وهو زحافٌ كثير الوقوع في الرمل. والكفُّ (فتصبح فَاعِلاتُن إلى فَاعِلَاتْ). والشكل (فتصبح فَاعِلاتُن إلى فَعِلَاتْ)، وهو من الزحافات المزدوجة. والزحافات في الرَّمل تجري وفق قاعدة المعانقة، حيث إذا دخل الخبن تفعيلة منه سلمت التفعيلة التي قبلها من الكفّ، وإذا دخلها الكفُّ سلم ما بعدها من الخبن، وإذا دخلها الشكل (وهو الكف والخبن معا) سلم ما قبلها وما بعدها من الخبن.[١]

وتوضيح هذا يكمن في الآتي:

الرقم	غير جائز	جائز
١	فَاعِلَاتُ – **فَعِلَاتُن**، (لأنه دخل الخبن التفعيلة الثانية، ولم تسلم التي قبلَها من الكفّ).	فَعِلَاتُن – **فَعِلَاتُن**، (لأنه دخل الخبن التفعيلة الثانية، وسلمت التي قبلها من الكفّ).
٢	**فَاعِلَاتُ** – فَعِلَاتُن، (لأنه دخل الكفُّ التفعيلة الأولى، ولم تسلم التيَ بعدها من الخَبن).	**فَاعِلَاتُ** – فَاعِلَاتُن، (لأنه دخل الكفُّ التفعيلة الأولى، وسلمت التي بعدَها من الخبن).
٣	فَعِلَاتُ – **فَعِلَاتُ** – فَعِلَاتُن، (لأنه دخل الشكل التفعيلة الثانية، ولَمْ تسلم التيَ قَبلها وما بعدَها من الخبن).	فَاعِلَاتُن – **فَعِلَاتُ** – فَاعِلَاتُن، (لأنه دخل الشكل التفعيلة الثانية، وسَلمت التي قبَلها وما بعدها من الخبن).

سمي هذا البحر رملًا لسرعة النطق به، وهذه السُّرعة تأتي من تتابع التفعيلة (فَاعِلَاتُن)، فالرمل في السعة الهرولة، وغير ذلك. الرمل من البحور الرقيقة لذلك أكثر استخدامه شعراء الغزل والمجون، وكرهه شعَراء الفخر والحماسة[٢].

[١]- انظر: يعقوب، إميل بديع. (١٩٩١). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ٩١

[٢]- انظر: يعقوب، إميل بديع. (١٩٩١). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ٨٨-٩٢

قرض الشاعر على هذا البحر قصيدة واحدة، واستخدم من بين صوره صورةً واحدةً، وهي بعروضٍ محذوفة (فَاعِلَا) وضرب مقصور (فاعِلَاْنْ).

فَاعِـــــلَاتُنْ فَاعِـــــلَاتُنْ فَاعِـــــلَا ** فَاعِـــــلَاتُنْ فَاعِـــــلَاتُنْ فَاعِـــــلَاْنْ

الرمل من البحور التي تناولها الشعراء، وهو متوسّطُ الاستعمال.

القصيدة التي قرضها الشاعر على هذا البحر (الرمل) هي بعنوان "قاموس الجمال"، تقع في اثنين وعشرين بيتا، ومن نماذج أبياتها ما يأتي:

أَنَـــا مَنْ قَالَ (لطُوفَان) الْهَـــــوَى ** امْـــــلَإِ الْأَرْضِ وَلِلْفُلْكِ تَعَـــــالْ
فَأَتَـــانِي فَإِذَا (نُـــوحٍ) الْهَـــوَى ** لَا يُنَـــادِي ابنا جَرَى نَحْوَ التِّـــلَالْ
حُبُّـــكَ مستور فِينَـــا واضِـــــحٌ ** نَـــارُهُ فِي كُلِّ حِـــينٍ فِي اشْتِعَـــالْ[1]

نموذج تقطيع البيت الأول على النحو التالي:

الكتابة العروضية	أَمَن قَا	لَلطُوفَا	نلْهَوى	إملإلْأَرْ	ضوللْفُلْ	كتَعَالْ
الترميز	O/O///	O/O///	O//O/	O/O//O/	O/O///	OO///
التفعيل	فَعَلَاتُنْ	فَعَلَاتُنْ	فَاعَلَا	فَاعَلَاتُنْ	فَعَلَاتُنْ	فَعَلَاْنْ
نوع التفعيلة	مخبونة	مخبونة	محذوفة	سالمة	مخبونة	مخبون مقصور

وردت "فَاعِلَاتُنْ" في حشو القصيدة ٨٨ مرة، حيث وردت مخبونة ٤٨ مرة، وسالمة ٤٠ مرة، هذا بمعدل ٥٥% نسبة مئوية، وأمَّا الضَرب –الذي يجوز دخول الخبن عليه– فقد ورد مخبونا مقصورا ٧ مرَّات، ومقصورا فقد ١٥ مرَّة.

وفيما يلي جدول يوضح الزحافات وشيوعها في القصيدة:

التفعيلة	الترميز	مكوناتها	إمكانات التزيحف	واقع التزحيف	النسبة
١- فَاعِلَاتُنْ	O/O//O/	سبب خفيف+وتد مجموع+سبب خفيف	٦٦	١٤	%٢١
٢- فَاعِلَاتُنْ	O/O//O/	سبب خفيف+وتد مجموع+سبب خفيف	٦٦	١٤	%٢١
٣- فَاعِلَاتُنْ	O/O//O/	سبب خفيف+وتد مجموع+سبب خفيف	**العروض، وهي محذوفةٌ (فَاعِلَا)**		
٤- فَاعِلَاتُنْ	O/O//O/	سبب خفيف+وتد مجموع+سبب خفيف	٦٦	٦	%٩
٥- فَاعِلَاتُنْ	O/O//O/	سبب خفيف+وتد مجموع+سبب خفيف	٦٦	١٤	%٢١
٦- فَاعِلَاتُنْ	O/O//O/	سبب خفيف+وتد مجموع+سبب خفيف	**الضرب، وهو مقطوعٌ (فَاعِلَاْنْ)**		
المجمـــــــــــوع			٢٦٤	٤٨	%١٨

أتى الشاعر في البيت الثاني بعروضٍ صحيحة "فَاعِلَاتُنْ" بدلًا من المحذوفة (فَاعِلَا)، وذلك في قوله: (البحر الرمل)

لَمْ أُشْبِهْـــــكَ بتمثال وبـــــــان ** لَمْ أُشْبِهْـــــكَ بشمس وهـــــــلَالْ[2]

فالعروض هو قوله "ل وبَان (لَنْ وبانِن /O/O//O/). ولَم يرد في القَصيدة من الزَحافات التي صح وقوعها في هذا البحر إلا الخبن.

سادسا: البحر الخفيف: هو من البحور الشعرية المزدوجة السداسية، من دائرة المشتبه، ووزنه في دائرته هو:

فَاعِـــلَاْتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـــلَاْتُنْ ** فَاعِـــلَاْتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـــلَاْتُنْ

و يأتي البَحر الخفيف تامًّا ومجزوء، فالتَّام له عروضان، وهيَ:

[1] – باز الله عبد الله يحيى، ديوان حفصيات، ص ٢٨-٢٩

[2] – باز الله عبد الله يحيى، ديوان حفصيات، ص ٢٧

١- العروض الأولى: صحيحة (فَاعِلَاتُنْ)، ولها ضربان، وهي:
أ- ضرب صحيح مثلها (فَاعِلَاتُنْ). ب- ضرب محذوف (فَاعِلَا).
٢- العروض الثانية: محذوفة (فَاعِلَا)، ولها ضربٌ واحدٌ محذوف مثلها (فَاعِلَا).
وأما المجزوء فله عروض واحدة صحيحة (مستفعِ لُن)، ولها ضربان، وهيَ:
أ- ضرب صحيح مثلها (مستفعِ لُن). ب- ضرب مخبونٌ مقصور (متفعِ لْ) فينقل إلى (فعولُن).

يلحق بالخفيف من الزحافات: الخبن (فتصبح فَاعِلَاتُنْ إلى فَعِلَاتُنْ، ومُسْتَفْعِ لُنْ إلى مُتَفْعِ لُنْ). والكفُّ (فتصبح فَاعِلَاتُنْ إلى فَاعِلَاتُ، ومستفعِ لُنْ إلى مستفعِ لُ). والشكلَ (فتصبح فَاعِلَاتُنْ إلى فَعِلَاتُ، ومستفعِ لُن إلى مِتَفْعِ لُ). وتجري هذه الزحافات على قاعدة المعاقبة، حيث إذا دخل الخبن تفعيلة سلمت منه التفعيلة التي قبلها من الكف، وإذا دخلها الكف سلم ما بعدها من الخبن، وإذا دخلها الشكل سلم ما قبلها من الكف وما بعدها من الخبن. ويعدّ الخبن في الخفيف حسنا، والكفُّ فيه صالح، والشكل فيه قبيح.[1] وتوضيح هذا يكمن في الآتي:

الرقم	غير جائز	جائز
١	فَاعِلَاتُ – **متفْعِ لُن**، (لأنه دخل الخبن التفعيلة الثانية، ولم تسلم التي قبلها من الكف).	فَعِلَاتُنْ – **متفْعِ لُن**، (لأنه دخل الخبن التفعيلة الثانية، وسلمت التي قبلها من الكف).
٢	**فَاعِلَاتُ** – متفْعِ لُن، (لأنه دخل الكفُّ التفعيلة الأولى، ولم تسلم التي بعدها من الخبن).	**فَاعِلَاتُ** – مستفعِ لُن، (لأنه دخل الكفُّ التفعيلة الأولى، وسلمت التي بعدها من الخبن).
٣	فَعِلَاتُ – **متفْعِ لُن** – فَعِلَاتُنْ، (لأنه دخل الشكل التفعيلة الثانية، ولَم تسلم التي قبلها وما بعدها من الخبن).	فَعِلَاتُنْ – **متفْعِ لُن** – فَاعِلَاتُنْ، (لأنه دخل الشكل التفعيلة الثانية، وسلمت التي قبلها وما بعدها من الخبن).

سمي خفيفا لخفَّته، وهذه الخفَّة آتية من كثرة أسبابه، والأسباب أخفُّ من الأوتاد، هو لين وسهل يشبه البحر الوافر في ذلك، وهو يصلح لكل الموضوعات الجدّيَّة كالفخر، واللينة كالغزل[2].

قرض الشاعر على هذا البحر (الخفيف) قصيدةً واحدةً، واستخدم من بين صوره، الصورة الأولى بعروضٍ صحيحة (فَاعِلَاتُنْ)، وضرب صحيح مثلها (فَاعِلَاتُنْ).

فَاعِـــلَاتُنْ مستفعِ لُنْ فَاعِـــلَاتُنْ ** فَاعِـــلَاتُنْ مستفعِ لُن فَاعِـــلَاتُنْ

والقصيدة التي قرضها بعنوان "مريض الهوى"، تقع في عشرة أبيات، ومن نماذج أبياتها: (البحر الخفيف)

أَنْـــتِ دائِـــي وأَنْتِ كُـلُّ دوائِـــي ** نَاوِلِينِي الْهَـــوى يتمُّ شفَـــائِي
نَـــاوِلِينِي الْهَـــوى يعِيـــش فؤدِي ** أَلْبِسِينِيه كَي يَكُـــونَ ردائِـــي
خفضَـــتْ رايتِي بســـالف يومِـه ** فَارفَـــعِي رايتِي عنَـــانَ السَّمَـــاءِ[3]

نموذج تقطيع البيت الأول على النحو التالي:

الكتابة العروضية	أَنْتِدائِي	وأَنْتِكُل	لُدوائِي	نَاوِلِينِل	هوايتم	مُدوائِي
الترميز	O/O//O/	O//O//	O/O///	O/O//O/	O//O//	O/O///
التفعيل	فَاعِلَاتُنْ	متفْعِ لُن	فَعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ	متفْعِ لُن	فَعِلَاتُنْ
نوع التفعيلة	سالمة	مخبونة	محذوفة صحيحة	سالمة	مخبونة	مخبون صحيح

[1] – انظر: يعقوب، إميل بديع. (١٩٩١). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ٧٦-٧٩

[2] – انظر: يعقوب، إميل بديع. (١٩٩١). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ٧٦-٨١

[3] – انظر: باز الله عبد الله يحيى، ديوان حفصيات، ص ٧

وردت "فَاعِلَاتُنْ" و"مُسْتَفْعِ لُنْ" في حشو القصيدة ٤٠ مرة، ولم يدخلها من الزّحافات إلّا الخبن، حيث وردت مخبونة ٢٩ مرة، وَسالمة ١١ مرة. وأمَّا العروض والضَّرب – معلوم أنّه يجوز دخول الخبن عليها– فقد ورت مخبونة صحيحة ١١ مرة، وسالمة صحيحة ٩ مرة. وفيما يلي جدول يوضح الزحافات وشيوعها في القصيدة:

التفعيلة	الترميز	مكوناتها	إمكانات التزيحف	واقع التزحيف	النسبة
١- فَاعِلَاتُنْ	O/O//O/	سبب خفيف+وتد مجموع+سبب خفيف	٣٠	٤	%١٣
٢- مستفْعِ لُن	O//O/O/	سبب خفيف + وتد مفروق + سبب خفيف	٣٠	١٠	%٣٣
٣- فَاعِلَاتُنْ	O/O//O/	سبب خفيف+وتد مجموع+سبب خفيف	**العروض، وهي صحيحةٌ (فَاعِلَاتُنْ)**		
٤- فَاعِلَاتُنْ	O/O//O/	سبب خفيف+وتد مجموع+سبب خفيف	٣٠	٥	%١٧
٥- مستفْعِ لُن	O//O/O/	سبب خفيف + وتد مفروق + سبب خفيف	٣٠	١٠	%٣٣
٦- فَاعِلَاتُنْ	O/O//O/	سبب خفيف+وتد مجموع+سبب خفيف	**الضرب، وهو صحيحٌ (فَاعِلَاتُنْ)**		
المجمـــــــــــــــوع			١٢٠	٢٩	%٢٤

وقع الشاعر في هذه القصيدة في ضرورة شعرية، وهي "تحريك الساكن"، وذلك في قوله: (البحر الخفيف)

وتعَـــــالَيْ لكَي تَـــطيب حيَـــاتي ** وتعَـــالَيْ لتنجـــبي أَبنَـــــائي[1]

فقد قام الشاعر بتحريكَ حرف "البَاء" في كلمة "أَبنائي"؛ وذلك لإقامة وزَن البيت.

سابعا: البحر المتقارب:

هو بحر صاف مثمن، ينتمي إلى دائرة المتفق، ووزنه في دائرته هو:

فعـولُن فعـولُن فعـولُن فعـولُن ** فعـولُن فعـولُن فعـولُن فعـولُن

يأتي المتقارب تامًّا ومجزوء، فالتَّام له عروض واحدة صحيحة (فَعولُن)، ولها أربعة أضرب، وهي:

أ- ضرب صحيح مثلها (فَعولُن). ب- ضرب مقصور (فَعولْ). ج- ضرب محذوفٌ (فَعو)، د- ضرب أبتر (فَع)

٢- العروض الثانية: مجزوءة محذوفة (فَعو)، ولها ضربان:

أ- ضرب محذوفٌ مثلها (فَعو). ب- ضرب أبتر (فَع).

ويجوز في حشو هذا البحر زحاف واحدٌ وهو القبض، فتصبح "فَعولُن" إلى "فَعولُ"، وهو زحاف مستحسن[2]، سُمِّي متقاربا لقرب أوتاده من أسبابه، وقيل سُمِّي بذلك لتقارب أجزائه، فهو بحرٌ رتيب الإيقاع لبنائه على تفعيلة واحدة (فَعُولُنْ)، ومع ذلك فإنّه قليل الشيوع لقصر هذه التفعيلة، وأكثر أنواعه شيوعا ما كان تامًّا بعروضٍ صحيحة (فَعُولُنْ) مع ضرب مثلها، أو مع ضرب محذوف (فَعو)[3].

قرض الشاعر على هذا البحر (المتقارب) قصيدة واحدة، واستخدم من بين صوره، ذات العروض الصحيحة (فَعولُن) وضربٍ محذوف (فَعو).

فعـــولُن فعـــولُن فعـــولُن فعـــولُن ** فعـــولُن فعـــولُن فعـــولُن فعـــو

[1] – باز الله عبد الله يحيى، ديوان حفصيات، ص ٧

[2] – انظر: يعقوب، إميل بديع. (١٩٩١). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ١٢١-١٢٤

[3] – انظر: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

والقصيدة بعنوان "وحدة الوجود"[١] تسعة عشر بيتا، ومن نماذج أبياتها ما يلي:

وَأَنْـــــتِ نَعِيمِي وَأَنْـــتِ عَـــذَابِي ** وَإِنْ شِئْـــتِ فِي الْحُبِّ عَـــــذِّبتِنِي
وَإِلَّا اجعلِينِي طِفْـــلًا لَدَيْـــــكِ ** لِأَنْعَـــمَ بِـــالْحُبِّ فِي أَزْمُـــــــنِي
وَإِنْ تَبْسَـــــمِي لِي يسكرُ فُـــــؤدِي ** وَشَـــــــوقِي إِلَيْـــكِ يجذبُـــــنِي
وَفِي نَظْـــــرَةِ الْحُبِّ منْـــكِ إِلَيَّ ** مُسَـــدِّسُ عينيـــــكِ يقتلُـــــنِي[٢]

نموذج تقطيع البيت الأول من الأبيات على النحو التالي:

الكتابة العروضية	وأَنْتِ	نَعِيمِي	وأَنْتِ	عذَابِي	وإِنْشِئْ	تفْلُحْب	بعذْذَب	تنِي
الترميز	/O//	O/O//	/O//	O/O//	O/O//	O/O//	O/O//	O//
التفعيل	فَعولُ	فَعولُن	فَعولُ	فَعولُن	فَعولُن	فَعولُن	فَعولُن	فَعو
نوع التفعيلة	مقبوضة	سالمة	مقبوضة	صحيحة	سالمة	سالمة	سالمة	محذوفٌ

وردت "فَعولُن" في حشو القصيدة ١١٤ مرة، حيث وردت مقبوضة (فَعولُ) ٦٠ مرة، وسالمة ٥٤ مرة، هذا بمعدل ٥٣ % نسبة مئوية.

وفيما يلي جدولٌ موضّح للزحافات وشيوعها في القصيدة:

التفعيلة	الترميز	مكوناتها	إمكانات التزيحف	واقع التزحيف	النسبة
١- فَعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خيفيف	١٩	١١	%٥٨
٢- فَعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خيفيف	١٩	٧	%٣٧
٣- فَعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خيفيف	١٩	٩	%٤٧
٤- فَعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خيفيف	**العروض، وهي صحيحة (فَعولُن)**		
٥- فَعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خيفيف	١٩	١١	%٥٨
٦- فَعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خيفيف	١٩	٩	%٤٧
٧- فَعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خيفيف	١٩	١٣	%٦٨
٨- فَعولُن	O/O//	الوتد المجموع+سبب خيفيف	**الضرب، وهو محذوفٌ (فَعو)**		
المجمـــــــــــوع			١١٤	٦٠	%٥٣

في هذه القصيدة صرَّع[٣] الشاعر في ابتداء القصيدة وفي غيره، وكان تصريعه في غير الابتداء في القصيدة ثلاث مرات:

١- المرة الأولى: في موضع مقبول حيث أتى به بعد خروجه من فكرة إلى أخرى، وذلك في قوله من بحر المتقارب:

وفِي كُلِ فجـــــرٍ أُغَـــــــــازِلُنِي ** فَـــأَكْتُبُ لِي كَي أُراسِلُـــــــنِي[٤]

فجعل العروض محذوفة (فَعو) مثل الضَّرب.

٢- المرة الثانية: في موضعٍ غير مقبولٍ، وذلك في قوله:

---

[١] - لا يقصد الشاعر بـ"وحدة الوجود" ما تقصد به الغلاة من المتصوفة، وإنّما يقصد به ذوبان شخصية حبيبته في شخصيته،كما ذكر ذلك في الديوان، في الصفحة ٣٠

[٢] - باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ٣٠

[٣] - صرَّع بمعنى قام بالتصريع، والتصريع هو جعل الشاعر العروض مثل الضَّرب في الوزن والروي في البيت المصرَّع، فتكون العروض تابعة للضَّرب، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته. والتصريع يأتي غالبًا في ابتداء القصيدة، وقد يأتي في غير الابتداء، وذلك حين خرج الشاعر من قصةٍ إلى قصَّة أخرى. انظر: يعقوب، إميل بديع. (١٩٩١). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ١٩٣-١٩٤

[٤] - باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ٣٠

فَأَجْهَلُنِي حِينَ أَعْرِفُنِي ** وَأَعْرِفُنِي حِينَ أَجْهَلُنِي[1]

٣- المرة الثالثة: في موضع غير مقبول أيضا، غير أنّه لم يكتمل شروط التصريع، فقد جعل العروض مثل الضّرب في الوزن دون الرَّوي، وذلك في قوله:

فَصِرْنَا مَعًا مَعْدَنًا وَاحِدًا ** وَقَدْ صِرْتُ أَنْتِ وَقَدْ صِرْتُنِي[2]

العروض في البيت مثل الضربَ في الوَزن، لكنها مختلفةَ عنه في الرويَ، فالضرب رويه "النون"، وأمَّا العروض فحرف "الدال".

المبحث الثاني: بنية القافية في ديوان حفصيَّات

تَعدُّ القافية نمطٌ مهمٌ من الأنماط المكمّلة للإيقاع الخارجي في الشعر، كما يعتبر الركن الثاني من أركان القصيدة؛ لذلك لم يتغافل عنه النقّاد في تعريفاتهم للشّعر – كما ظهر ذلك بوضوح في تعريفات الشّعر التي أوردها الباحث في المبحث الأول عند الحديث عن أهميَّة الوزن– وهي شريكة الوزن، كما عبَّر بذلك ابن رشيق القيرواني في قوله: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يُسمَّى شعرا حتَّى يكون له وزن وقافية"[3].

أوَّلًا: مفهوم القافية

أ– القافية لغة

القافية في اللغة مصدر لفعلٍ معتلٍ ثلاثي من قَفَى – يقْفُو، قال ابن فارس: "القاف والفاء والحرف المعتل، أصل صحيح يدلُّ على إتباع شيءٍ لشيء، ومن ذلك "القَفْو"، يقال: قَفَوتُ أثرَه، وقفيتُ فلانًا بفلان، إذا أتبعه إيَّاه. وسُمِّيت قافية البيت "قافية"؛ لأنَّها تقفُو سائر الكلام، أي: تتلوه وتتبعه. و"القَفَا": مؤخر الرَّأس والعنق، كأنَّه شيء يقفو الوجه".[4] وجاء في المعجم الوسيط: القافية مؤخر العنق، وآخر كل شيء، ويقال: قفى على آثاره أو على الشيء، إذا أتبعه إياه[5].

ب– القافية اصطلاحا: للقافية تعريفات في الاصطلاح، وأهمّها تعريف الخليل بأنَّها: "من آخر ساكن في البيت إلى أوَّل ساكنٍ يله من قبله، مع حركة الحرف الذي قبله"[6]، ومثال القافية في قول الشاعر باز الله من البحر الكامل:

الْحُبُّ مِنِّي فِيكِ يَا مَعْشُوقَتِي ** فَاقَ الْكَلَامَ عُلًا وَفَاقَ نَذِيرًا[7]

وأمَّا عن سبب تسمية القافية بهذا الاسم، فقد قيل أقوالًا كثيرة، "أهمّها أنَّها سُمِّيت بذلك؛ لأنَّها تقفو الكلام، أي: تجيء في آخره، أو لأنَّها فاعلة بمعنى مفعولة، كما يقال: ''عيشة راضة'' ، أي: مرضية، كأنّ الشاعر يقفوها أي يتبعها أو يطلبها"[8].

---

[1] – باز الله عبد الله يحيى، ديوان حفصيات، ص ٣٠

[2] – المرجع السابق نفسه، ص ٣١

[3] – القيرواني، ابن رشيق. (٢٠٠٠م). العمدة في محاسن الشعر ونقده، ط١، تح: الدكتور النبوي عبد الواحد الشعلان، القاهرة – مصر: الشركة الدولية. ٢٤٣/٢

[4] – ابن فارس، (١٩٧٩). مقاييس اللغة، ٥/ ١١٢

[5] – انظر: مجمع اللغة العربية بالقاهرة. (٢٠٠٤). المعجم الوسيط، ص ٧٨٢

[6] – القيرواني، ابن رشيق. (٢٠٠٠م). العمدة في محاسن الشعر ونقده، ٢/ ٢٤٣

[7] – باز الله عبد الله يحيى، ديوان حفصيات، ص ١١

[8] – يعقوب، إميل بديع. (١٩٩١). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ٣٤٧

ثانيا: أنماط القافية:- وفقًا لتعريف الخليل –الذي هو الأصحُّ والمختار عند الباحث– فإنَّ القافية إمَّا أن تكون في كلمة، أو بعض كلمة، أو أكثر من كلمة. مثال الكلمة قول الشاعر باز الله في قصيدة "الداء الناجس" من البحر الطويل:

فَلَوْلَاكَ لَمْ أَرْكَبْ جَوَادَ قَصِيدَتِي ** أَقُدُّ حَيَاتِي بَاسِمٌ ثُمَّ عَابِسُ
فَحُبُّكَ دِرْعٌ لِي مِنَ الْحُزْنِ مَانِعٌ ** إِذَا هَاجَمَتْ قَلْبِي الْهُمُومُ الْحَوَارِسُ
وَكُنْتُ أَسِيرَ الْحُبِّ سَادِسَ يَوْمِهِ ** فَصِرْتُ أَقُومُ اللَّيْلَ إِنْ جَاءَ سَادِسُ
وَأَلْعَبُ دَوْرِي فِي الْحَيَاةِ كَفَارِسٍ ** يُقَدِّمُ فِي جَيْشٍ وَمَا أَنَا فَارِسُ[1]

فالقافية في الأبيات وقعت في الكلمة، وهي: (عابسَ، حارس، مارسَ، سادس، فارس)

ومثال القافية في بعض الكلمة، قول الشاعر في قصيدة "طلقات من مار الغرام" من البحر الطويل:

مَنْ ذَا سَيَأْخُذُنِي إِلَى مَعْشُوقَتِي ** مَنْ ذَا سَيَأْخُذُنِي إِلَى خَاتُونِي
جَاءَ اسْمُهَا أَمْ فَائِهَا أَمْ صَادُهَا ** أَمْ سُكْرَتِي شَوْقًا أَوَانَ جُنُونِي
أَمْ هَلْ سَأَذْهَبُ لِلْإِذَاعَةِ سَائِلًا ** عَنْ ظَبْيَةٍ حَلَّتْ شِبَاكَ عَرِينِي[2]

فالقافية في هذه الأبيات وقت في بعض الكلمة، وهي: "توني"، و"نوني"، و"توني"، و"مون"، و"ريني".

مثال القافية في أكثر من كلمة، قول الشاعر في قصيدة "رسول الحب" من البحر البسيط:

أَحْرَقْتَنِي بِكَ عِشْقًا مِنْ طُفُولَتِهِ ** شَبَّتْ مَفَاصِلُهُ وَاسْتَأْنَسَ السَّهَرَا
فَكَمْ سَرَى مِنْ غَدِيرِ الْعَيْنِ نَوْمَتُهُ ** مِنَ الْهَوَى بِكَ كَمْ عَنِّي الْكَرَى هَجَرَا
عَشِقْتُ نَفْسَكَ لَمْ أَعْرِفْ حَقِيقَتَهَا ** وَلَا الْمَلَامَةَ إِذْ عَيْنُ الْعَشِيقِ تَرَا
فَلَا أَرَاكَ سِوَى نَفْسِي وَلَمْ أَرَنِي ** سِوَاكَ إِذْ أَنْتَ مِنْ قَلْبِ الْهَوَى قَبَرَا[3]

فالقافية في هذه الأبيات وقعت في أكثر من كلمة، وهي: "ش السهرا"، و"رى هجرا"، و"شيق ترا"، و"وى قبرا". وفيما يلي جدول يوضح نسبة توظيف الشاعر هذه الأنماط التقفية في الديوان:

نمط القافية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١- كلمة	٨٩	%٣١
٢- بعض كلمة	١٨٤	%٦٤
٣- أكثر من كلمة	١٣	%٥
المجموع	**٢٨٦**	

وتقع أقسام الكلمة الثلاثة (الاسم، والفعل، والحرف) قافية، وكلّها وردت في الديوان.

فمن أمثلة مجيء القافية اسما قول الشاعر في قصيدة "مليكة": (البحر الكامل)

تَحْكِيكِ عَاطِيَتِي كَأَرْوَعِ قِصَّةٍ ** مِنْ لَوْحِ قَلْبِي يَا لَهَا مِنْ حَاكِيَهْ
تَرْوِيكِ حِينًا فِي الْبُحُورِ رِوَايَةً ** مَمْزُوجَةً بِالْحُبِّ نَعْمَ الرَّاوِيَهْ
وَكَذَا أَحَاسِيسِي الْغَرَامَ وَلَيْتَهَا ** تَرْوِي جَمِيعَ مَحَبَّتِي وَغَرَامِيَهْ[1]

[1]- باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ١٨-١٩

[2]- المرجع السابق نفسه، ص ٥-٦

[3]- المرجع السابق نفسه، ص ٩

حيث وقعت القافية في هذه الأبيات الثلاثة اسما، وهي: "حاكية"، و"راوية"، و"غرامية".

ومن أمثلة مجيء القافية فعلاً، قول الشاعر في قصيدة "وحدة الوجود"، هي: (البحر المتقارب)

وإنَّك حوتٌ عـــلى نهـــر نفسي ** ســـــعى نحو قلبي ليدخلـــني
ففي كـل برقـــة عينيك سهم ** يطـــــير إليَّ ليرميـــــــني
وإن تبسمي لي يســـــكر فؤدي ** وشـــــوقي إليـــــك يجننـــني[٢]

حيث وقعت القافية فعلاً، في كلمات: "يدخلني"، و"يرميني"، و"يجنيني".

ومن أمثلة وقوع القافية حرفا، قول الشاعر في قطعة أبيات، هي: (البحر الكامل)

لا تشـــركي بي في المحبَّـــــة إنَّما ** حبي النَّقيُّ فـــلا أضنُّ به عليـــك
ما عاد هـــذا القلب ملك يدي فقد ** أشبعته حـــبًّا فهـــاجرني إليـــك[٣]

حيث وقعت القافية حرفا، في كلمات: "عليك"، و"إليك".

وفيما يلي جدولٌ يوضح نسبة توظيف الشاعر هذه الأشكال الثلاثة للكلمة في الديوان:

شكل القافية	عدد الورود	النسبة المئوية
١- الاسم	٢٤٧	%٨٦
٢- الفعل	٣٧	%١٣
٣- الحرف	٢	%١
المجـــــــــموع	٢٨٦	

يظهر من خلال هذا الجدول تفوق نسبة ورود القوافي اسماً في الدّيوان، حيث وردت ٨٦ ٪ نسبة مئوية، وأما الأفعال فكان ورودها بمعدل ١٣٪ نسبة مئوية، بعدد ٣٧ مرة، ظهر الفعلَ الماضي ١٠ مرة، والمضارع ٢١ مرة، وأما الأمر ٦ مرات.

يفسر الباحثان هذا أنّ الفعل الماضي الذي استخدمه كـ "هجرا" في قوله: (البحر البسيط)

فكم سرى من غـــدير العين نومته ** من الهوى بك كم عني الكرى هجرا[٤]

يدلّ على وجود علاقة ودية بين الشاعر ومحبوبته قديما.

وأما المضارع الذي استخدمه كـ "أعنيني" في قوله: (البحر الكامل)

أصبحت فيَّ وكنت كـــلَّ مشاعري ** إن قلت "حفصـــة" إنَّما أعنيـــني[٥]

و"يتقاعس" في قوله: (البحر الطويل)

وجنَّ الهـــوى قلبي وأرَّق مقلـــتي ** وأسعـــــدني علياه لا يتقاعـــس[٦]

و"يجري" في قوله: (البحر البسيط)

دماء حبُّـــك في الأعراق جاريـــةٌ ** ومـــــــاء حبُّك لم يظل يجـــري[١]

---

[١] – باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ٤٩

[٢] – انظر: المرجع السابق نفسه، ص ٣٢

[٣] – المرجع السابق نفسه، ص ١٧

[٤] – المرجع السابق نفسه، ص ٩

[٥] – المرجع السابق نفسه، ص ٦

[٦] – المرجع السابق نفسه، ص ١٩

فإنّه يدل على استمرار العلاقة الوديّة بين الشاعر ومحبوبته.

وأما الأمر الذي استخدمه كـ "تُمّيني"، في قوله: (البحر الكامل)

أَنَـــا شبه إنْســـان وإنسانيَّـــتي ** نصفٌ فتمّي نصفهـــا تُمّيـــني[٢]

و"تعال" في قوله: (البحر الرمل)

أَنَـــا مَنْ قَالَ لطُوفَان الهَـــوَى ** امْـــــلإ الْأَرْض وَللْفُلك تَعَـــالْ[٣]

فإنه يوحي بعلاقة وَدية فيَ المستقبل. وأمَّا الحرفَ فلم ترد فيه اَلقافية في الدّيوَانَ إلّا مرتين كما سبق أن تكلم الباحث عن ذلك.

ثالثا: حدود القافية:

وتسمى ألقاب القافية، وأسماء القافية، ويعنى بها تقسيم القافية باعتبار ما يفصل بين ساكنيها من المتحركات، فالقافية قد يفصل بين ساكنيها متحركٌ فأكثر، وقد لا يفصل بينها متحرك، وبهذا الاعتبار فإنّ القافية خمسة أنواع، وتوضيحها على النحو الآتي[٤]:

١- المتكاوس:- وهي التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات، وسُميت بذلك لكثرة الحركات وتراكمها فيها، وهو مأخوذ من قولها "تكاوس الإبل" إذا اجتمعت، وازدحمت، وهذا النوع نادر في الشعر، فلم يرد في الديوان المدروس. مثاله قول أبي العتاهية: (البحر الرجز)

ومَـــــن إذا ريـــــب الزَّمَـــــان صَعَـــــدَكْ

فالقافية: "مان صَعَدَكْ" (مانصعدَكْ /O////O)

٢- المتراكب:- وهي التيَ يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات، وسُميت بذلك لتوالي حركاتها، فكأنّما ركب بعضها بعضاً، مثال ذلك قول الشاعر في قصيدة رسول الحب: (البحر البسيط)

أَحرقتني بـــك عشقًا من طُفولَتـــه ** شّبَّـــت مَفاصلُه واستأنس السَّهرا[٥]

فالقافية: "سَ السَّهرا" (سَسسهَرا = /O///O)

٣- المتدارك:- وهي التي يفصل بين ساكنيها متحركان اثنان، وسُميت بذلك لإدراك المتحرك الثاني المتحرك الأول. مثال ذلك قول الشاعر في قصيدة "الداء الناجس": (البحر الطويل)

فَلا تَحزني فالحُزن منك نَقيصَـــةٌ ** وعرشُك في قَلبي وشخصُك جالس[٦]

فالقافية: جالس (جالسو = /O//O).

٤- المتواتر:- وهي اَلتي يفصل بين ساكنيها حرف واحدٌ متحركٌ ، والتّسمية مأخوذة من الوتر، إذ المتحرك واحد، أو من تواتُر الحركة والسكون، أي؛ تتابعهما.مثاله قول الشاعر في قصيدة "ريا الخلود": (البحر الكامل)

---

[١] - باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ٢٤

[٢] - المرجع السابق نفسه، ص ٦

[٣] - المرجع السابق نفسه، ص ٢٨

[٤] - انظر: يعقوب، إميل بديع. (١٩٩١). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ٣٤٨-٣٤٩

[٥] - باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ٩

[٦] - المرجع السابق نفسه، ص ١٨

لَكَ تَسْجُدُ الْأَبْيَـــاتُ بعد رُكُوعِهَـا ** وتَقُولُ سُبْـــحَانَ الَّذي بَيَّـــاكَ[1]

فالقافية: ياك (ياكي =O/O/)

٥- المترادف:- وهي القافية التي اجتمع في آخرها ساكنان، وسُمّت بذلك لترادف الساكنين فيها، أي؛ لاتصالهما، ويكون الساكن الأخير –غالبا– متصلًا بألف، أو بواو عليها ضمة، أو بياء قبلها كسرة.

مثال ذلك قول الشاعر في قصيدة قاموس الجمال: (البحر الرمل)

أَنَـــا مَنْ يَسْبِـــقُ كُلَّ الْعَاشِقِيـ ** ـنَ إِذَا أَذَّنَ لِلْحُـــــــــبِّ بِـــلَالْ[2]

فالقافية: (لَالْ =O/O/).

وفيما يلي جدولٌ يوضح نسبة استخدام الشاعر كل نوعٍ من هذه الأنواع الخمسة في الديوان المدروس:

حدود القافية	عدد القصائد	النسبة المئوية
١- المتكاوس	٠	%٠
٢- المتراكب	١	%٥
٣- المتدارك	٤	%٢١
٤- المتواتر	١١	%٥٨
٥- المترادف	٣	%١٦
المجـــــــــموع	**١٩**	

فالمتواترة أكثر ورودا بمعدل ٥٨ ٪ نسبة مئوية، ثم المتدارك بمعدل ٢١٪ نسبة مئوية، وتليها المترادفة بمعدل ١٦٪ نسبة مئوية، ثم المتراكب بمعدل ٥ ٪ نسبة مئوية، وأما المتكاوسة فلم ترد في الديوان.

رابعا: حروف القافية

للقافية ستّة حروف، وليس شرطًا اجتماعها كلّها في القافية الواحدة، ولكنّ وقوع أي واحد منها في ابتداء القصيدة يلزم استمرارها في جميع القصّيدة، وهي:

أ- الروي

هو النغمة التي ينتهي بها البيت، وعليه تُبنى القصيدة، ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة، وإليه تُنسب القصيدة، فيُقال: رائية، وبائية، وتائية. فالروي إذا تحرّك سُمّي مطلقًا، وإذا سكن سمي مقيّدًا.

ومن الأحرف ما يصلح أن يكون رويًّا وو صلًا، وما لا يصلح أن يكون رويا[3].

تتفاوت نسبة شيوع الحروف التي تقع رويًّا في الشعر العربي، كما ذكر ذلك الدكتور إبراهيم أنيس، وبيانها كالآتي[4]:

١- حروف تجيء رويًّا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، وهي: الراء، واللام، والميم، والنون، والباء، والدال.

---

[1]- باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ٢٠

[2]- المرجع السابق نفسه، ص ٢٨

[3]- للتفصيل عن ذلك، راجع: كتاب "المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر" للدكتور إميل بديع يعقوب، وكتاب "المرشد الوافي في علم العروض والوافي" للدكتور مُحَمَّد بن حسن بن عثمان، وكتاب "موسيقى الشعر" للدكتور إبراهيم أنيس، وغيرها من كتب العروض والقوافي التي فصلت القول عن القافية.

[4]- أنيس، إبراهيم. (١٣٩٧هـ). موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية للنشر والتوزيع، ص ٢٤٦

٢- حروف متوسطة الشيوع، وتلك الحروف هي: التاء، والسين، والقاف، والكاف، والهمزة، والعين، والحاء، والفاء، والياء، والجيم.

٣- حروف قليلة الشيوع، وهي: الصاد، والطاء، والهاء.

٤- حروف نادرة في مجيئها رويا، وهي: الذال، والثاء، والغين، والخاء، والشين، والصاد، والزي، والظاء، والواو.

استخدم الشاعر في الديوان المدروس من بن هذه الحروف تسعة حروف، وهي: النون، والهمزة، والراء، والتاء، والسين، والكاف، واللام، والياء، والدال. واستخدم من بينها أربعة من الحروف التي تكون أكثر شيوعا، واستخدم من بين المتوسطة شيوعا خمسة حروف، ولم يستخدم قليلة الشيوع والنادرة الشيوع. وفيما يلي جدولٌ يوضح نسبة شيوع هذه الحروف في الديوان:

الرقم	الروي	نوعه	عدد القصائد	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	النون	مجهور	٥	%٢٦	٩٢	%٣٢
٢	الهمزة	مهموس	١	%٥	١٠	%٤
٣	الراء	مجهور	٣	%١٦	٥٠	%١٧
٤	التاء	مهموس	٣	%١٦	٤٩	%١٧
٥	السين	مهموس	١	%٥	١٣	%٥
٦	الكاف	مهموس	٢	%١١	١٦	%٦
٧	اللام	مجهور	٢	%١١	٢٦	%٩
٨	الياء	مجهور	١	%٥	٢٦	%٩
٩	الدال	مجهور	١	%٥	٤	%١
المجمـــــــــــوع			١٩		٢٨٦	

ب- الوصل:- هو ما جاء بعد الروي من حرف مدّ أُشبعت به حركة الروي، أو هاء وليست الروي، وحر المدّ قد يكون ألفا، أو واوا، أو ياء[١]، مثال الألف قول الشاعر باز الله في قصيدة عروس الحب: (البحر الكامل)

ودمي يفيض يخطُّ رسمَك قائـــلا ** هـــــذي الّتي تهـــب الْفؤاد سرورا[٢]

فالروي هو الراءَ، والوَصل هو الألفَ. ومثال الواو قول الشاعرَ في قصيدة "الداء الناجس": (البحر الطويل)

فَحُبُّك دَرْعٌ لِي من الْحُـــزن مَـــانعٌ ** إذَا هَـــاجَتْ قَلْبِي الْهُمومَ لَحَارِسِ[٣]

فالسين هو الرويَ، والواوَ المَشبعة من ضَمة الشَين هو الوَصل.

ومثال الياء قول الشاعر في قصيدة أحن إليك: (البحر الوافر)

تَحَنُّ إِلَيْكَ أَفْئِـــــــــدَتِي جَمِيعًـــا ** أَطِـــيرُ إِلَيْـــــكَ لَوْ سَمَحَتْ بَنَانِي[٤]

فالنون هو الروَي، والياءَ هو الوصل.

وأمَّا الهاء فإنها إذا جاءت وصلاً تكون مفتوحة أو مضمومة أو مكسورة أو ساكنة، ففي الديوان المدروس لم يرد حرف الهاء وصلاً إلّا في قصيدة واحدة "المليكة"، وهي ساكنة، مثال ذلك: (البحر الكامل)

---

[١] - عثمان، محمد بن حسن. (٢٠٠٤). المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص ١٥٨

[٢] - باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ١٢

[٣] - المرجع السابق نفسه، ص ١٨

[٤] - المرجع السابق نفسه، ص ١٥

هي وحـــدَهَا أَحببتُ — منـــذُ عرفتها ** بين النّساء — ولَستُ أَعرِفُ ثانيـــه[1]

فالروي هوَ الياء، والوصل هو الهاء الساكنة بعد الياء.

ج– الخروج: "هو حرف مدّ يلي هاء الوصل المتحركة، وسمي بذلك لأنه يُخرج به من البيت".[2] مثاله: الألف بعد الهاء في (أحملها)، والواو المشبعة منَ حركة الهاء في (أذكره)، والياء المشبعة من حركة الهاء في (نعله) لو جاءت الكلمات في آخر البيت.

ولا يوجد الخروج في قصائد الديوان المدروس؛ لأنّ الوصل لم يكن في الديوان هاء إلا مرة واحدة، وهي ساكنة ليست متحركة.

د– الردف: "هو حرف مدّ أو لين يقع قبل الروي دون فاصل بينهما، وسمّي بذلك لوقوعه خلف الروي"[3].

مثال الردف ألف المد، قول الشاعر في قصيدة مريض الهوى: (البحر الخفيف)

كُلُّ حزْب الدُّمُوعِ مـــــنّي فـــــداءٌ ** لَكَ يا حَفْصَتي فَكُوني فـــــــدائي[4]

فالألف الذي بينَ الدَال والهمزة ردف، وهو حرف مدّ، والهمزة روي، الياء بعد الهمزة وصلا.

ومثال الردف ياء المد، قول الشاعر في قصيدة عروس الحب: (البحر الكامل)

فَغَدَا لَهَا نَبْضُ الْفُـــؤَادِ معظَّمًا ** وَغَـدَا يُكَـبِّرُ مُلْكَهَا تَكْبِـــــــيرَا[5]

فالياء التي الراء ردف، والراء روي، والألف وصل. ومثال الردف واو المد قولَ الشاعر في قصيدة عروس الحب أيضا من البحر الكامل:

فَجعلْتَها تَحْـــتَ الضُّلُوعِ أَمـــيْرَةً ** وَجعَلْتُ إِمْرتَهـــا تَدُومُ دهـــــورا[6]

فالواو ردف، والراء روي، والألف وصل.

ومثال الردف ياء لين، قول الشاعر في قطعة أبيات: (البحر الكامل)

مَا عَادَ هَذَا الْحُبُّ مُلْكَ يَدِي فَقَدْ ** أَشْبَعْتُه حُـــبًّا فَهَـــاجَرَنِي إِلَيْكْ[7]

فالياء ردف، والكاف روي.

وليس شرطًا اتحاد حرف الردف في القصيدة الواحدة إذا كان حرف مدّ أو لين، فاللّين يمكن الاختلاف فيه بين الياء والواو، والمدّ كذلك يمكن الاختلاف فيه بين الواو والياء والألف. مثال اختلاطَ واو المدّ ياء المد في الرد قول الشاعر في قصيدة طلقات من نار الغرام: (البحر الكامل)

آه رصاصـــــــــــــة حبها ترميني ** في غفلة مـــــــــــني ومن يحميني

منْ ذا سيأخذني إلى معشوقـــتي ** من ذا سيأخذني إلى خاتـــــــوني

حاء اسمها أم فائها أم صادهـــا ** أم سكرتي شوقا أوان جنـــــوني[1]

---

[1] – باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ٤٧

[2] – عثمان، محمد بن حسن. (٢٠٠٤). المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص ١٥٩

[3] – المرجع السابق نفسه، ص ١٥٩

[4] – المرجع السابق نفسه، ص ٧

[5] – المرجع السابق نفسه، ص ١١

[6] – باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ١١

[7] – باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ١٧

فالردف في البيتين الأوليين ياء، وفي البيت الأخير واو.

لكن لا يجوز الجمع بين اللين والمد في القصيدة الواحدة، والردف لازم إذا جاء في القصيدة.

هـ– التأسيس:– "هو ألف بينها وبين الروي حرف واحد متحرك، يسمى الدخيل، وسمّيت الألف تأسيسا، لتقدّمها على جميع حروف القافية".[٢] مثال التأسيس، الألف في "قالتي" و"حالتي" في قول الشاعر باز الله في قصيدة أنا في انتظار رسالتك: (البحر الطويل)

وَلَمْ تَسْمَعِي مِنِّي وَمَا ثَمَّ كَائِنٌ ** يُبَلِّغُ تَسْآلِي إِلَيْكِ وَقَالَتِي

سوى أَنَّ أَبْيَاتَ الْقَصِيدِ بِأَسْرِهَا ** تَقُصُّ عَلَيْكِ الْحُبَّ مِنِّي وَحَالَتِي[٣]

و– الدخَيل:– هو الحرفَ المتحركَ الفاصل بين الروي وألف التأسيس، وهذا الحَرف وإن كان من لوازم القافية، فليس بلازم الْتزامه بعينه في القصيدة، بل مجيئه يترتّب على مجيء التأسيس. مثاله: حرف اللام في "قالتي" و"حالتي" في البيتين السابقين في مثال التأسيس[٤].

يتبن مما سبق حول حروف القافية ما يأتي:

١– أنّ الروي هو أهم هذه الحروف، وأدنى ما يمكن أن تتكون منه القافية.

٢– أنّ من حروف القافية ما ليس لازما بعينه، بل مجيئه يترتّب على مجيء غيره من الحروف، وهذه الحروف هي: الدخيل، لا يأتي إلا إذا كانت القافية مؤسسة. و الخروج: لا يأتي إلا إذا كان الوصل هاء متحركة. والوصل: فهو لا يأتي إلا إذا كانت القافية مطلقة.

٣– أنّ من حروف القافية ما يأتي قبل الروي، وما يأتي بعده، التي تأتي قبله هي: التأسيس، والدخيل، والردف. والتي تأتي بعده، هي: الوصل، والخروج.

خامسا: القافية من حيث الإطلاق والتقييد

تتنوع القافية من حيث الإطلاق والتقييد إلى نوعيين، هما[٥]:

١– قافية مطلقة:– وهي ما كان رويّها متحركًا، وتنقسم إلى ستّة أقسامٍ، والشاعر باز الله استخدم أربعة منها فقط، وهي:

أ– مطلقة مؤسسة موصولة بحرف المد، ومثال ذلك قوله في قصيدة "الداء الناجس": (البحر الطويل)

حُبُّكِ فِي طَيِّ الضَّمِيرِ لَهَاجِسٌ ** وَحُبُّكِ مَزْرُوعٌ وَدَاءُكِ نَاجِسُ[٦]

الألف: تأسيس، والجيم: دَخيل، والسين: روي، والواو المشبَعة من حركة الرويّ: وصلَ. فالقافية إذن، "مطلقة مؤسسة موصولة بحرفّ المدّ".

ب– مطلقة مؤسسة موصولة بالهاء: مثال ذلك قول الشاعر في قصيدة "المليكة": (البحر الكامل)

---

[١] – باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ٥

[٢] – عثمان، مُحَمَّد بن حسن. (٢٠٠٤). المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص ١٦٠

[٣] – باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ٤٦

[٤] – انظر: عثمان، مُحَمَّد بن حسن. (٢٠٠٤). المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص ١٦٠

[٥] – انظر: المرجع السابق نفسه، ص ١٦٩–١٧٠

[٦] – باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ١٨

يـــاقوتة بـــين النّساء وصافيـــه ** تَجْري عَلَى مَتني ومتن القَـــافيـــه[1]

الألف: تأسيس، والفاء: دخيل، الياء: رَوي، والهاء الساكنة: وصل. فالقافية مطلقة مَؤسسة موصولة بالهاء الساكنة.

ج- مطلقة مردوفة موصولة با لمد: مثال ذلك قول الشاعر في قصيدة "ريا الخلود": (البحر الكامل)

القَلْبُ يَظْمأُ يَستقي سُقيَـــــاك ** والعَيْنُ تَدمَـــع تشتهي لُقيَـــاك[2]

الألف: ردف، والكاف: روي، والياء المشبعَة من حركة الكاف: وصل، فالقافية مطلقة مَردوفة موصولة بالمد.

د- مطلقة مجردة من الردف والتأسيس: مثال ذلك قول الشاعر في قصيدة "رسول الحب": (البحر البسيط)

نَبِّأْ فَتاتِي عظَامي من هَـــواك برَا ** لَوْلَا البُهَـــاء بذَاك الحُبّ مستَترا[3]

الراء: رويَ، والألفَ: وَصل. فالقافيَة مطلقة مجردة من الردف والتَأسيس.

٢- قافية مقيدة:- وهي ما كان رويها ساكنا، وتنقسم إلى ثلاثة أقسام. استخدم الشاعر باز الله اثنين منها، وهي:

أ- مقيدة مردوفة بالمد: مثال ذلك قول الشاعر في قصيدة "قاموس الجمال": (البحر الرمل)

لَمْ أُشَبِّهْـــك بـــــأَيّ النَّاس إذْ ** أَنْت يَـــا حفْصة قَاموس الجمـــالْ[4]

الألف: ردفَ، وهوَ مَدٌّ ، اللام الساكنة: روي. فالقافية مقيدة مردوفة بالمدّ.

ب- مقيدة مردوفة باللين: مثال ذلك قول الشاعر في قطعة أبيات: (البحر الكامل)

ما عاد هـذَا الْقَلْبُ مُلْكَ يدي فَقَدْ ** أَشْبَعته حُبًّا فهَـــاجَرني إلَيْـــــكْ[5]

الباء: ردف، وهي لين، والكاف: رويَ. فالقافية مقيدة مردوفَة باللين.

يستخلص أنّ الشاعر استخدم من القوافي من حيث الإطلاق والتقييد، كما يلي:

١- مطلقة مؤسسة موصولة بحرف المد، وذلك في قصيدتين، وهي: قصيدة الداء الناجس، وقصيدة أنا في انتظار رسالتك.

٢- مطلقة مؤسسة موصولة بالهاء، وذلك في قصيدة واحدة، وهي: قصيدة المليكة.

٣- مطلقة مردوفة موصولة بالمد، وذلك في تسعة قصائد، وهي: قصيدة طلقات من نار الغرام، وقصيدة مريض الهوى، وقصيدة عروس الحب، وقصيدة رقصة على عرش بلقيس، وقصيدة أحن إليك، وقصيدة ريا الخلود، وقصيدة ملك على عرش الفؤاد، وقصيدة العالم الرباني، وقطعة قلت ١.

٤- مطلقة مجردة من الردف والتأسيس، وذلك في أربع قصائد، وهي: قصيدة مكر في لبسة من جناح الليل، وقصيدة وحدة الوجود، وقصيدة قطعة رسول الحب، وقطعة أغار عليك.

٥- مقيدة مردوفة بالمد، وذلك في قصيدتين، وهي: قصيدة روح تمشي في دمي، وقصيدة قاموس الجمال.

٦- مقيدة مردوفة باللين، وذلك في قصيدة واحدة، وهي: قطعة قلت٢.

والقافية ا لمطلقة تنتهي بالحركات، وهي ثلاث حركات في العربية، وهي الضمة والكسرة والفتحة ورمزها (ُ ِ َ)، وقد استخدم الشاعر باز الله جميع هذه الحركات الثلاثة في ديوانه:

مثال الضمة، قوله في قصيدة "الداء الناجس": (البحر الطويل)

---

[1]- باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ٤٧

[2]- المرجع السابق نفسه، ص ٢٠

[3]- المرجع السابق نفسه، ص ٩

[4]- المرجع السابق نفسه، ص ٢٧

[5]- المرجع السابق نفسه، ص ١٧

عشقتك في مارس فأوجب عيده ** علي فلي عيد إذا جاء مارس
ولكنني مرء يسل سلاحه ** تجاه العدا في الحب حين يضارس[١]

ومثال الفتحة قوله في قصيدة "ملكَ على عرش الفؤاد": (البحر الكامل)

يا من تلوتك سورة من مصحفي ** نبرات آيتك تقتل الأحزانا
لكن تعي مشاعري عيًّا متى ** سامحتها لتزيد عنك بيانا[٢]

ومثال الكسرة قولَ الشاعر في قَصيدة "العالم الرَّبَّاني": (البحر الكامل)

شاه كذي القرنين في أيَّامه ** لو لم أكن شاهًا له قرنان
يا من أحن إلى لقاك مداومًا ** وأذوب شوقًا أيّما ذوبان[٣]

فيما يلي جدولٌ يوضّح نسبة ورود الحركات في الديوان:

الحركة	عدد القصائد	النسبة المئوية	عدد الورود	النسبة المئوية
١- الضمة	١	%٧	١٣	%٦
٢- الفتحة	٤	%٢٧	٤١	%١٩
٣- الكسرة	١٠	%٦٧	١٥٩	%٧٥
المجموع	**١٥**		**٢١٣**	

سادسا: عيوب القافية في القصيدة

على الشاعر أن يلتزم بأمور متعلّقة ومتّصلة بالقافية: كحروفها، وحركاتها، وحدودها، وأنواعها، فإذا الْتزم الشاعر بها سلم شعره من العيوب في القافيّة، وإلّا فيمكن اعتبار شعره مفسدا. وهذه العيوب كثيرة، فالباحث يكتَفي بتناول التي وقع فيها الشاعر في الديوان المدروس:

١- السناد: وهو اختلاف ما يراعى قبل الروي من أحرف وحركات، وهو على أنواع.[٤] وقع الشاعر في نوع واحد منه، هو سناد الإشباع، وهو عبارة عن اختلاف حركة الدخيل، مثل الكسرة والفتحة في "يتقاعس" و"فارس" في قول الشاعر باز الله في قصيدة الداء الناجس: (البحر الطويل)

وجنَّ الهوى قلبي وأرّق مقلتي ** وأسعدني علياه لا يتقاعس
فأرجوك أن تلقي إليَّ محبّةً ** تغشّي فؤادي إنّ ليلك قارس[٥]

٢- الإيطاء: "وهو تكرار كلمة الروي بلفظها ومعناها من غير فاصل أقلّه سبعة أبيات، وكلّما قلّ الفاصل زاد الإيطاء قبحا، وهو مأخوذ من المواطاة التي تعني الموافقة، ومن أمثلته قول الشاعر:"[٦] (البحر الطويل)

أأزعم أني هائم ذو صبابة ** بلى لي ولا أبكي وتبكي الحمائم
كذبت وبيت الله لو كنت عاشقًا ** لما سبقتني بالبكاء الحمائم

[١] - باز الله عبد الله يحيى، ديوان حفصيات، ص ١٨-١٩
[٢] - المرجع السابق نفسه، ص ٣٥
[٣] - المرجع السابق نفسه، ص ٤٠-٤١
[٤] - عثمان، محمد بن حسن. (٢٠٠٤). المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص ١٨٣
[٥] - باز الله عبد الله يحيى، ديوان حفصيات، ص ١٩
[٦] - انظر: عثمان، محمد بن حسن. (٢٠٠٤). المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص ١٧٦

"وإذا تكـ رر اللفظ واختلف المعنى، لم يكن ذلك إيطاء، ولا يعدّ عيبا على المذهب الجمهور، وهو الراجح".[1]

لم يقع الشاعر في هذا العيب غير أنّه تكرر اللفظ الواحد بمعنى مختلف، وذلك في قوله: (البحر الكامل)

أَرْوِي بـــأَشْعاري هواجسِ خـ اطري ** وأَغُوصُ في الْمَعْنى وأَصْرخ: يـــاك

معنى المحبَّـــة فيك ثُمَّ حروفُـــها ** من ألْفبائيَّات حـــــــتَّى يـــاك[2]

فكلمة "ياك" الأولَى في البيت الأول، كلمة هوساوية بمعنى: تعالَي. و"ياك" الثانية في البيتَ الأخير نسبة إلى حرف الياء.

الخاتمة

توصل الباحثان من خلال هذا البحث إلى نتائج وتوصيَّات أهمها ما يلي:

أولًا: نتائج البحث

١- حافظ الشاعر في الديوان المدروس على النظم على الأوزان الخليلية المعروفة، حيث استخدم من بينها سبعة أبحر، وهي: الطويل، والبسيط، والوافر، والكامل، والرمل، والخفيف، والمتقارب، ويعدّ البحر الكامل من بينها أكثر ورودا في الديوان، حيث استخدمه الشاعر في سبع قصائد وقطعتين.

٢- ظل القبض والإضمار والخبن أكثر الزحافات ورودا في الديون، حيث طغت نسبة ورود تفعيلة "فعولن" مقبوضة (فعول) على نسبة ورودها سالمة في القصيدتين والقطعة التي نظمها الشاعر على الطويل، وفي القصيدة الواحدة التي نظمها على المتقارب. والإضمار في "متفاعلُنْ" الواردة في البحر الكامل، فقد طغت نسبة ورودها مضمرة (مُتْفَاعِلُنْ) على نسبة ورودها سالمة في كل القصائد السبع والقطعتين الواردة في الديوان، كما أنه لم يصب التفعيلة من الزحافات في القصائد غير الإضمار إلّا الخزل مرة واحدة. وأما الخبن فقد طغت ورود التفعيلات (مُسْتَفْعِلُنْ – فَاعِلُنْ – فَاعِلَاتُنْ) مخبونة (مُتْفَعِلُنْ – فَعِلُنْ – فَعِلَاتُنْ) على نسبة ورودها سالمة في البحور التي حلّت، وهي: البسيط في قصيدة واحدة وقطعة واحدة، والرمل في قصيدة واحدة، والخفيف في قصيدة واحدة أيضا.

٣- استخدم الشاعر صورة شاذة في قصيدة واحدة وقطعة واحدة على البحر الكامل، حيث جاء بضرب مذيَّل (مُتَفَاعِلَانْ) على الكامل التَّام، والضّرب المذيَّل لا يأتي إلّا في الكامل المجزوء.

٤- وقع الشاعر في ا لانكسار في قصيدة "مكر في لبسة من جناح الليل" التي نظمها على البسيط بعروضٍ مخبونة (فَعِلُنْ) وضرب مقطوع (فَاعِلْ)، حيث أتت بعض الأبيات بأضربٍ مخبونة بدلًا من المقطوعة، كما حدث الانكسار في حشو بعض الأبيات حيث أتى بتفعيلة متفاعلُنْ.

٥- وقع الشاعر في ضرور ات شعريةَ في الديوان وكلها مقبولة؛ كإسكان المتحرك، وإثبات ألف أنا في الوصل، والاجتزاء بالكسرة عن الياء التي هي الضَّمير، وتحريك الساكن، وتخفيف المشدّد، وحذف التنوين. ويعدّ "إثبات ألف أنا في الوصل" أكثرها ورودا في الديوان.

٦- ورد كل نوعٍ من أنواع القافية الخمسة من حيث ألقابها إلا المتكاوس فلم ترد في الديوان، ووردت القافية المطلقة في الديوان في ثلاث عشرة قصيدة وثلاث قطع، والمقيدة في قصيدتين وقطعة واحدة، كما حافظ الشاعر على بنية القافية في الديوان، فلم يقع في عيوب القافية إلّا سناد الإشباع –وهو اختلاف حركة الدخيل– مرةً واحدةً.

---

[1] – باز الله عبد الله يحي، ديوان حفصيات، ص ١٧٩

[2] – المرجع السابق نفسه، ص ٢٠-٢١

ثانيا: توصيَّات البحث

١- يوصي الباحثان بأ ن يقوم الباحثون في سدّ ثغرات ديوان حفصيَّات لباز الله عبد الله يحيى.

٢- يوصي الباحثان الباحثين بدراسة الصور البيانية، والصور البديعية، والأبنية الصرفية ومصادرها، والصور الإنشائية في ديوان حفصيَّات.

٣- الاهتمام بالتحقيق للإنتاجات والمخطوطات التي كتبها أبناء قارة أفريقيا.

٤- الاهتمام بدراسة أعمال الشاعر باز الله في المجالات الأدبية واللغوية.

المصادر والمراجع

المصادر:

القرآن الكريم.

باز الله، عبد الله يحيى. (د.ت) ديوان حفصيَّات، (مخطوط).

كتب تراثية

ابن سيدة، أبو الحسن علي بن إسماعيل. (د.ت). المخصص، بيروت-لبنان: دار الكتب العلمية.

الآثاري، أبو سعيد. (١٩٩٨). الوجه الجميل في علم الخليل، تحقيق: هلال ناجي، ط١، بيروت – لبنان: عالم الكتب.

حنفي، عبد الجليل. (١٩٨٧). شعر الصعاليك: منهجه، وخصائصه. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.

خليف، يوسف. (د.ت) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. دار المعارف.

ديوان امرئ القيس. (١٩٩٠). تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، القاهرة – مصر: دار المعارف.

ديوان عنترة بن شدَّاد. (٢٠٠٤). شرح حمدو طماس، ط٢، بيروت – لبنان: دار المعرفة.

العلوي، ابن طباطبا. (٢٠٠٥) عيار الشعر. تح : عباس عبد الستار، ط٢، بيروت-لبنان: دار الكتب العلمية.

القرطاجني، حازم. (د.ت). منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة، بيروت-لبنان: دار الغرب الإسلامي.

القيرواني، ابن رشيق. (٢٠٠٠م). العمدة في محاسن الشعر ونقده، ط١، تح: الدكتور النبوي عبد الواحد الشعلان، القاهرة – مصر: الشركة الدولية.

المرزوقي، علي بن أحمد. (١٩٩١). شرح ديوان الحماسة، ط١، بيروت-لبنان: دار الجيل.

يوسف، حنى عبد الجليل. (٢٠٠٢). الأدب الجاهلي: قضايا، وفنون، ونصوص، القاهرة: مؤسسة المختار.

كتب حديثة

أنيس، إبراهيم. (١٣٩٧هـ). موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية للنشر والتوزيع.

حركات، مصطفى. (١٩٩٨). أوزان الشعر. ط١، القاهرة، مصر: الدار الثقافية.

حركات، مصطفى. (٢٠١٦). نظرية القافية، لجزائر، دار الآفاق.

حنفي، جلال الدين. (١٩٨٧). العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، بغداد – الجمهورية العراقية: مطبعة العاني.

درويش، السيد مُحَمَّد عبد المقصود. (١٩٩١). ميزان الشعر العربي في العروض والقافية، ط١، مصر: مطبعة الأمانية.

الطيب، عبد الله. (١٩٨٩). المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢، الكويت: مطبعة حكومة الكويت.

عتيق، عبد العزيز. (د.ت). في علم العروض والقافية. بيروت – لبنان: دار النهضة العربية.

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

غنيمي، مُحَمَّد هلال. (١٩٩٧). النقد الأدبي الحديث، مصر: دار النهضة المصرية.

فضل، صلاح. (١٩٩٨). نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط١، القاهرة – مصر: دار الشروق.

هاشم، سامي. (١٩٧٩). المدارس والأنواع الأدبية. بيروت: المكتبة العصرية.

الهاشمي، أحمد. (٢٠٠٦). ميزان الذّهب في صناعة شعر العرب، تحقيق: علاء الدّين عطيَّة، ط٣، دار البيروتي.

المعاجم

ابن فارس، أحمد. (١٩٧٩). مقاييس اللغة. تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، بيروت–لبنان: دار الفكر.

ابن منظور، جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم بن علي. (١٩٨٦). لسان العرب. تح: عبد الله علي الكبير وآخرين، القاهرة–مصر: دار المعارف.

مجمع اللغة العربية بالقاهرة. (٢٠٠٤). المعجم الوسيط، ط٤، القاهرة– مصر: مكتبة الشروق الدولية.

مطلوب، أحمد. (١٩٨٩). معجم النقد العربي القديم، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة.

وهبه، مجدي. والمهندس، كامل. (١٩٨٤). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، بيروت–لبنان: مكتبة لبنان.

يعقوب، إميل بديع. (١٩٩١). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط١، بيروت–لبنان: دار الكتب العلمية.

Romanization of references:

Al-Maṣādir

Al-Qur'ān al-Karīm

Bāz Allāh, ʻAbd Allāh Yaḥyá. (D. t) Dīwān ḥfṣyyāt, (makhṭūṭ).

Kutub turāthīyah

Ibn Sayyidat, Abū al-Ḥasan ʻAlī ibn Ismāʻīl. (D. t). almkhṣṣ, Bayrūt-Lubnān : Dār al-Kutub al-ʻIlmīyah.

Al-Āthārī, Abū Saʻīd. (1998). al-Wajh al-jamīl fī ʻilm al-Khalīl, taḥqīq : Hilāl Nājī, Ṭ1, Bayrūt – Lubnān : ʻĀlam al-Kutub.

Ḥanafī, ʻAbd al-Jalīl. (1987). shiʻr al-ṣaʻālīk : manhajuhu, wa-khaṣā'iṣuhu. al-Qāhirah : al-Hay'ah al-ʻĀmmah lil-Kitāb.

Khulayyif, Yūsuf. (D. t) al-shuʻarā' al-ṣaʻālīk fī al-ʻaṣr al-Jāhilī. Dār al-Maʻārif.

Dīwān Imri' al-Qays. (1990). taḥqīq : Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, ṭ5, al-Qāhirah – Miṣr : Dār al-Maʻārif.

Dīwān ʻAntarah ibn shddād. (2004). sharḥ Ḥamdū ṭmmās, ṭ2, Bayrūt – Lubnān : Dār al-Maʻrifah.

Al-ʻAlawī, Ibn Ṭabāṭabā. (2005) ʻIyār al-shiʻr. tḥ : ʻAbbās ʻAbd alsttār, ṭ2, Bayrūt-Lubnān : Dār al-Kutub al-ʻIlmīyah.

Alqrṭājnny, Ḥāzim. (D. t). Minhāj al-bulaghā' wa-sirāj al-Udabā', tḥ : Muḥammad al-Ḥabīb ibn al-Khūjah, Bayrūt-Lubnān : Dār al-Gharb al-Islāmī.

Al-Qayrawānī, Ibn Rashīq. (2000M). al-ʻUmdah fī Maḥāsin al-shiʻr wa-naqdih, Ṭ1, tḥ : al-Duktūr al-Nabawī ʻAbd al-Wāḥid al-Shaʻlān, al-Qāhirah – Miṣr : al-Sharikah al-Dawlīyah.

Al-Marzūqī, ʻAlī ibn Aḥmad. (1991). sharḥ Dīwān al-Ḥamāsah, Ṭ1, Bayrūt-Lubnān : Dār al-Jīl.

Yūsuf, ḥná ʻAbd al-Jalīl. (2002). al-adab al-Jāhilī : Qaḍāyā, wa-funūn, wa-nuṣūṣ, al-Qāhirah : Mu'assasat al-Mukhtār.

Kutub ḥadīthah

Anīs, Ibrāhīm. (1397h). Mūsīqá al-shi'r. Maktabat al-Anjlū al-Miṣrīyah lil-Nashr wa-al-Tawzī'.

Ḥarakāt, Muṣṭafá. (1998). Awzān al-shi'r. Ṭ1, al-Qāhirah, Miṣr : al-Dār al-Thaqāfīyah.

Ḥarakāt, Muṣṭafá. (2016). Naẓarīyat al-Qāfiyah, ljzā'r, Dār al-Āfāq.

Ḥanafī, Jalāl al-Dīn. (1987). al-'arūḍ tahdhībahu wa-i'ādat tdwynh, Baghdād – aljmhwryyh al-'Irāqīyah : Maṭba'at al-'Ānī.

Darwīsh, al-Sayyid Muḥammad 'Abd al-Maqṣūd. (1991). mīzān al-shi'r al-'Arabī fī al-'arūḍ wa-al-qāfiyah, Ṭ1, Miṣr : Maṭba'at al-Amānah.

Alṭyyb, 'Abd Allāh. (1989). al-Murshid ilá fahm ash'ār al-'Arab wa-ṣinā'atihā, ṭ2, al-Kuwayt : Maṭba'at Ḥukūmat al-Kuwayt.

'Atīq, 'Abd al-'Azīz. (D. t). fī 'ilm al-'arūḍ wa-al-qāfiyah. Bayrūt – Lubnān : Dār al-Nahḍah al-'Arabīyah.

'Uthmān, Muḥammad ibn Ḥasan. (2004). al-Murshid al-Wāfī fī al-'arūḍ wa-al-qawāfī, Ṭ1, Bayrūt-Lubnān : Dār al-Kutub al-'Ilmīyah.

Ghunaymī, Muḥammad Hilāl. (1997). al-naqd al-Adabī al-ḥadīth, Miṣr : Dār al-Nahḍah al-Miṣrīyah.

Faḍl, Ṣalāḥ. (1998). Naẓarīyat al-binā'īyah fī al-naqd al-Adabī, Ṭ1, al-Qāhirah – Miṣr : Dār al-Shurūq.

Hāshim, Sāmī. (1979). al-Madāris wa-al-anwā' al-adabīyah. Bayrūt : al-Maktabah al-'Aṣrīyah.

Al-Hāshimī, Aḥmad. (2006). mīzān aldhdhahb fī ṣinā'at shi'r al-'Arab, taḥqīq : 'Alā' alddīn 'tyyah, ṭ3, Dār al-Bayrūtī.

Al-Ma'ājim

Ibn Fāris, Aḥmad. (1979). Maqāyīs al-lughah. tḥ : 'Abd al-Salām Muḥammad Hārūn, Bayrūt-Lubnān : Dār al-Fikr.

Ibn manẓūr, Jamāl al-Dīn Muḥammad ibn Mukarram ibn 'Alī. (1986). Lisān al-'Arab. tḥ : 'Abd Allāh 'Alī al-kabīr wa-ākharīn, alqāhrt-mṣr : Dār al-Ma'ārif.

Majma' al-lughah al-'Arabīyah bi-al-Qāhirah. (2004). al-Mu'jam al-Wasīṭ, ṭ4, alqāhrt-Miṣr : Maktabat al-Shurūq al-Dawlīyah.

Maṭlūb, Aḥmad. (1989). Mu'jam al-naqd al-'Arabī al-qadīm, Ṭ1, Baghdād : Dār al-Shu'ūn al-Thaqāfah al-'Āmmah.

Wahbah, Majdī. wa-al-muhandis, Kāmil. (1984). Mu'jam al-muṣṭalaḥāt al-'Arabīyah fī al-lughah wa-al-adab, ṭ2, Bayrūt-Lubnān : Maktabat Lubnān.

Ya'qūb, Imīl Badī'. (1991). al-Mu'jam al-Mufaṣṣal fī 'ilm al-'arūḍ wa-al-qāfiyah wa-funūn al-shi'r, Ṭ1, Bayrūt-Lubnān : Dār al-Kutub al-'Ilmīyah.