مجلة فكرية نصف سنوية محكمة تصدرها الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا

المجلد الخامس والعشرون **1442هـ/2021م** **العدد الخمسون**

رئيس التَّحرير

أ. د. نصر الدين إبراهيم أحمد حسين

مدير التَّحرير

د. منتهى أرتاليم زعيم

هيئة التَّحرير

أ. د. أحمد إبراهيم أبو شوك

أ. د. محمَّد سعدو الجرف

أ. د. جمال أحمد بشير بادي

أ. د. وليد فكري فارس

أ. د. مجدي حاج إبراهيم

أ. د. عاصم شحادة علي

أ. د. جودي فارس البطاينة

أ. م. د. أكمل خضيري عبد الرحمن

أ. م. د. عبد الرحمن حللي

د. فطمير شيخو

د. همام الطباع

المصحّح اللُّغوي

د. أدهم محمد علي حموية

المساعد الإداري

أيدا حياتي بنت محمد سندي

الهيئة الاستشارية

محمد كمال حسن ـــــ ماليزيا
محمد نور منوطي ـــــ ماليزيا
عبد الحميد أبو سليمان - السعودية
حسن أحمد إبراهيم ـــ السودان
يوسف القرضاوي ـــــ قطر
فكرت كارتشيك ـــــ البوسنة
محمد بن نصر ـــــ فرنسا
عبد الخالق قاضي ـــــ أستراليا
بلقيس أبو بكر ـــــ ماليزيا
عبد الرحيم علي ـــــ السودان
رزالي حاج نووي ـــــ ماليزيا
نصر محمد عارف ـــــ مصر
طه عبد الرحمن ـــــ المغرب
عبد المجيد النجار ـــــ تونس

فتحي ملكاوي - الأردن

Advisory Board

Mohd. Kamal Hassan, Malaysia
Muhammad Nur Manuty, Malaysia
AbdulHamid AbuSulayman, Saudi Arabia
Hassan Ahmed Ibrahim, Sudan
Yusuf al-Qaradawi, Qatar
Fikret Karcic, Bosnia
Mohamed Ben Nasr, France
Abdul-Khaliq Kazi, Australia
Balqis Abu Bakar, Malaysia
Abdul Rahim Ali, Sudan
Razali Hj. Nawawi, Malaysia
Nasr Mohammad Arif, Egypt
Taha Abderrahmane, Morocco
Abdelmajid Najjar, Tunisia
Fathi Malkawi, Jordan

© 2021 IIUM Press, International Islamic University Malaysia. All rights reserved.

ISSN 1823-1922 & eISSN: 2600-9609 الترقيم الدولي

Correspondence مراسلات المجلة
Managing Editor, *At-Tajdid*
Research Management Centre, RMC
International Islamic University Malaysia
P.O Box 10, 50728 Kuala Lumpur, Malaysia
Tel: (603) 6421-5074/5541
E-mail: tajdidiium@iium.edu.my
Website: https://journals.iium.edu.my/at-tajdid/index.php/Tajdid

Published by:
IIUM Press, International Islamic University Malaysia
P.O. Box 10, 50728 Kuala Lumpur, Malaysia
Phone (+603) 6421-5014, Fax: (+603) 6421-6298
Website: http://iiumpress.iium.edu.my/bookshop

الآراء المنشورة في المجلة تعبر عن وجهة نظر أصحابها

التجديد

مجلة فكرية نصف سنوية محكمة تصدرها الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا

المجلد الخامس والعشرون	1442هـ/2021م	العدد الخمسون

المحتويات

كلمة التَّحرير	**هيئة التَّحرير**	8 - 5
بحوث ودراسات		
▪ مسلمة بن القاسم القرطبي: روايته، وزياداته على كتاب الأوائل لمصنف ابن أبي شيبة	بدرية بنت محمد بن إبراهيم الحجي	43 - 9
▪ أثر مدرسة العراق الحنفيّة في مسألة "الزيادة على النصّ" عند المتكلّمين	محمود محمد أوزدمير رائد أبو مؤنس	84 - 45
▪ المنهجية وآلية تطوير عمل هيئات الرقابة الشرعية في المصارف الإسلامية: دراسة حالة البيئة الليبية	محمد خليفة إحميد علي مسعود مصطفى عمر محمد	113 - 85
▪ مفهوم كلمة "أدب" وتطوره بين العربية والإنجليزية والملايوية	عدلي بن يعقوب محمد إخوان بن عبد الله	154 - 115
▪ الوسطية في العلاقات الخارجية كمحرك لاستعادة مكانة المسلمين الدولية: إسهامات "مالك بن نبي" نموذجا	محمد سليم قلالة صالح الدين يوسف عزيز	181 - 155
▪ إضراب الأسرى والمعتقلين الفلسطينيين عن الطعام وقانون التغذية القسرية: نظرة شرعية قانونية	هاني رفيق حامد عوض غالية بوهدة	218 - 183
▪ ظاهرة الإيقاع الخارجي في قصائد شوقي الوطنية	نصر الدين إبراهيم أحمد حسين محمد حفيز بن محمد شريف	265 - 219
▪ أحكام التأمينات النقدية الموثقة للتعامل وعلاقتها بالرهن	محمود عبد الكريم إرشيد	296 - 267
▪ الحصانة الدبلوماسية في ضوء القرآن والسنة النبوية: دراسة تحليلية	نوري فرج صالح إبراهيم محمد أبو الليث الخير آبادي	320 - 297
▪ الإنشاء الطلبي ودلالاته في شعر جميل بثينة	طامي دغليب الشمراني	347 - 321
▪ الإشكالات العارضة لعلم أصول الفقه وأثرُها في تدريس بعض مباحثه في هذا العصر	محمد البشير الحاج سالم	376 - 349

ترتيب البحوث في المحتويات حسب وصولها واستكمالها

بحوث ودراسات

التجديد

المجلد 25، العدد 50 (2021/1442) 219-265
حقوق الطبع محفوظة لـ IIUM Press
الجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا
ISSN: 1823-1926 (Print)
eISSN: 2600-9609 (Online)

ظاهرة الإيقاع الخارجي في قصائد شوقي الوطنية

The Phenomenon of External Rhythm in Shawqi's Patriotic Poems

Fenomena Irama Luaran dalam Puisi Kebangsaan Shawqi

نصر الدين إبراهيم أحمد حسين* محمد حفيز بن محمد شريف**

ملخص البحث

يعتبر الإيقاع من أهم القضايا التي يقف عليها النقاد في تحليل الأشعار، ولهذا تهدف الدراسة إلى الكشف عن الإيقاع الموسيقي الخارجي في قصائد أحمد شوقي الوطنية التي كانت تحمل في ثناياها هموم الوطن وآماله وآلامه. حيث اعتمد الباحث هنا على المنهج الوصفي التحليلي؛ للوقوف على الظواهر الفنية والسمات الجمالية المتعلقة بالأوزان الشعرية والقوافي أيضا. وتوصلت الدراسة إلى أن شوقي حافظ على نهج 'مدرسة الإحياء'؛ وقد استخدم البحور الخليلية في هذا النوع من الأشعار، مع كثرة الاعتماد على بحر الكامل في نظمها، بالاضافة إلى أنه كثيرا ما اختار روي القافية من الحروف التي كثر مجيئها رويا في الشعر العربي، كما أنه استغل فن التوشيح في بعض قصائده الوطنية بهدف التنويع في حرف الروي، معتمدا على الإيقاعية الكثيفة المتوسطة في القافية، والتي جرت غالبا على الصورة المشترطة، حيث لم نعثر إلا على بعض العيوب البسيطة، وقد ظهر على الشاعر نبوغه من خلال التزامه ببعض ما لا يلزمه في القافية، كما أنه أبدع في تصريع الطالع في أغلب أشعاره الوطنية.

الكلمات المفتاحية: أحمد شوقي–القصائد الوطنية–الإيقاع الخارجي–البحور الخليلية–القافية–الروي–التوشيح– تصريع الطالع.

---

* أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، البريد الإلكتروني: nasr@iium.edu.my

** باحث في مرحلة الدكتوراة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإسلامية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، البريد الإلكتروني: hafeezzahry@gmail.com

Abstract

Critics normally investigate the rhythm, as one of the most important criteria in analyzing the Arabic poems in general. Hence, this study aims to explore the external musical rhythm in Ahmed Shawqi's patriotic poems that focuses on the nation's concerns, aspirations and pains. The researcher made use of the descriptive analytical approach to uncover the artistic characteristics and the aesthetic features related to poetic meters and rhymes as well. The study found that Shawqi, as a poet who preserved the approach of 'School of revival' employed the poetic meters attributed to Khālīl, with greater reliance on Baḥr al-kāmil in his patriotic poem. In addition to that, Shawqi often chose selected consonants to be the ending of every lines of his poem. He took advantage from art of Tawshīh in the poems to diversify the ending of the lines, relying on the medium density of the rhythm in the end of his lines which often came in certain stipulated forms; as we only found some minor flaws. The poet also showed his ingenuity through his commitment to some unnecessary rhyme in the ending of his poetic lines, and he had shown his excellence in using some leonine rhymes as the ending of his poetic lines in most of his nationalistic poetry.

Keywords: Ahmed Shawqi, patriotic poems, External rhythm, Khalilian poetic meters, ending of lines, Rawiy, Tawshih, Leonine rhyme.

Abstrak

Irama adalah salah satu isu penting yang mengambil perhatian pengkritik dalam menganalisis puisi, dan oleh itu kajian ini bertujuan untuk mengungkapkan irama muzik luaran dalam puisi Ahmad Shawky yang membawa keprihatinan, harapan dan keperitan tanah air di dalamnya. Pengkaji menggunakan pendekatan analisis deskriptif untuk memahami fenomena artistik dan ciri estetik yang berkaitan dengan bait dan sajak puisi juga. Kajian ini menyimpulkan bahawa Shawqi mengekalkan pendekatan 'Madrasatul Ihya' dan Bahr al-Khalili digunakan dalam puisi jenis ini dengan banyaknya pergantungan pada Bahr Al-Kamel dalam komposisinya. Beliau juga memanfaatkan seni tawsheh dalam beberapa puisi patriotiknya dengan tujuan mempelbagaikan huruf rawi bergantung pada irama padat sederhana, yang sering berlaku pada bentuk putus-putus di mana pengkaji hanya menemukan beberapa kekurangan kecil, dan penyair menunjukkan kehebatannya melalui komitmennya terhadap beberapa perkara yang tidak diperlukan dalam sajak, dan keunggulan beliau terserlah di dalam puisi patriotiknya.

Kata kunci: Ahmad Shawqy- Puisi nasional - irama luaran – Bahr al-Khaliliyyah - sajak - narasi - tawshih - keberuntungan.

مُقدّمة

الإيقاع مصطلح نقدي يشير إلى النغمات الموسيقية التي تتوفر في القصائد العربية، وقد عالجه النقاد في نطاقين؛ داخلي، وخارجي، والأخير أبرز عنصر بنائي يقوم عليه البناء الشعري، وهو من أهم المقومات التي يتميز بها الشعر من سائر الفنون الأدبية العربية؛ إذ إنه متمثل في الانتظام الصوتي الذي توفره تفعيلات الأوزان وقوافيها، كما أن العنصر الإيقاعي بكل أشكاله يكفل للقصيدة طاقة تعبيرية ودلالية بما أن التعبير تابع للشعور والانفعالات.

ومن أهم الدراسات الأدبية النقدية التي يسارع الباحثون إليها الدراسة المتركزة على الكشف عن إبداعات شاعر ما في تحقيق هذا النوع من الإيقاع؛ إذ إن الاختلاف قائم بين كل شاعر في الشكل الموسيقي المتحقق حسب ممارستهم الإبداعية؛ على الرغم من أن الأمثلة العروضية التي تبنى عليها الأشعار ثابتة ومحدودة.

وعليه؛ جاء هذا البحث الذي تناول ديوان أحمد شوقي؛ محاولةً لدراسة الإيقاع الخارجي في أشعاره الوطنية التي كان يبث فيها همومه وآلامه وآماله على وطنه، وقد اعتمد البحث على رصد الظواهر الإيقاعية من مثل الأوزان وزحافاتها وعللها، والقوافي وما يتعلق بها من حروف الروي والعيوب، والموشحات، ولزوم ما لا يلزم فيها، مما له دور واضح في رفد الموسيقى وثراء الدلالة للقصيدة.

مفهوم الإيقاع في الشعر

يستعمل مصطلح "الإيقاع" أساسًا في الموسيقى باعتباره تنظيمًا للشق الزمني منها،[1] وقد أشار ابن طباطبا (ت 322هـ) إلى الإيقاع الشعري في كتابه "عيار الشعر"؛ قال: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"،[2] فالإيقاع من

[1] يُنظر: البحراوي، سيد، **العروض وإيقاع الشعر العربي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993م)، ص109.

[2] ابن طباطبا، محمد بن أحمد، **عيار الشعر**، تحقيق: عباس عبد الساتر (بيروت: دار الكتب العلمية، ط3، 2005م)، ص21.

ألزم مقومات الشعر، وأهم خصائصه، وركيزة من ركائز العمل الفني في ميدان الشعر.

وأما معنى الإيقاع، ففسره ابن منظور ببناء الألحان وإيقاعه؛ قال: "الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها، وسمى الخليل رحمه الله كتابًا من كتبه في ذلك المعنى (كتاب الإيقاع)"،[1] بينما نجد في المعجم الوسيط معنى الإيقاع يتركز على اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء،[2] كما جمع أحمد مختار بين المعنيين حسب ما يضاف إليه الإيقاع، فقال: "إيقاع الأصوات اتّفاقها وتوقيعها على مواقعها وميزانها، إيقاع المغنّي بناؤه ألحان غنائه على مواقعها وميزانها".[3]

وللإيقاع معنيان؛ عام، وخاص؛ أشار إليهما جميل صليبا، فالعام إطلاقه على اتصاف الحركات والعمليات بالنظام الدوري، والخاص ما يقصد إليه النقاد في ميدان الشعر العربي، ويُطلق على نظم حركات الألحان وأزمنتها الصوتية في طرائق موزونة تسمى "أدوار الإيقاع"، وتقابل الإيقاعَ الكلماتُ من اللغات الأجنبية؛ الفرنسية (Rythme)، والإنجليزية (Rhythm)، واللاتينية (Rhythmus).[4]

وقد ذهب النقاد إلى آراء ومفاهيم في تفسير المعنى الاصطلاحي للإيقاع، فمنهم مَن يقصره على النغمة والأصوات كما يبدو من قوله بعضهم إنه "النغمة التي تتكرر خلال التقسيم في أبيات الشعر أو سطور النثر، وهو يتكون من توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين، أو أكثر من فقر الكلام، أو أبيات القصيدة".[5]

ويقف محمد مندور أيضًا عند نغمة الأصوات في بيان الإيقاع، فيرى أن الشعر لا بد من أن يكون على عنصر الكم والإيقاع، فقصد بالكم ما يسمى في الموسيقى Mesure؛

---

[1] ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب** (بيروت: دار صادر، ط3، 1414هـ)، ج8، ص408.

[2] يُنظر: مصطفى، إبراهيم، وأحمد حسن والزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، **المعجم الوسيط**، تحقيق: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (الإسكندرية: دار الدعوة، د.ط، د.ت)، ج2، ص1050.

[3] عمر، أحمد مختار، **معجم اللغة العربية المعاصرة** (القاهرة: عالم الكتب، ط1، 2008م)، ج3، ص2481.

[4] يُنظر: صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي** (بيروت: دار الكتب اللبنانية، د.ط، 1982م)، ج1، ص185-186.

[5] سليمان، نايف أحمد وعادل جابر، **الواضح في العروض وموسيقى الشعر** (عمان: دار الفكر، ط1، 1991م)، ص6.

وهو التفعيلات التي يستغرق نطقها زمنًا ما، كما أراد بالإيقاع الظواهرَ الصوتية المتميزة التي تحدث في أثناء نطق كل تفعيل.[1]

وتعتقد خالدة سعيد أن الإيقاع لا يقتصر على الصوت فقط، بل يتجاوز إلى المعنى والشكل؛ قالت: "النظام الذي يتوالى أو يتناوب بوجوده مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جوٌّ ما (حسي، فكري، سحري روحي)... فهو نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية".[2]

والرأي الأخير يوسع المجال ليمثل ما في التفعيلات من الإيقاع، وما يكمن من التوازي الصوتي في الجناس والترصيع وغيرهما، إضافة إلى ما يختفي من إيقاع في التوازي المعنوي مثل الطباق والمقابلة.

بناء على ما سبق؛ تعتمد موسيقى الشعر على عنصرين:

أحدهما التفعيلة التي تكفل للشعر الموسيقى الخارجية، فهي الإيقاع الوزني المتمثل في الأوزان التي كشف عنها الخليل الفراهيدي (ت 175هـ)، وعثر على خمسة عشر وزنًا، ثم زاد عليها الأخفش الأوسط (ت 215هـ) وزنًا آخر باسم "المتدارك"،[3] والقوافي أيضًا تعدّ من الإيقاع الخارجي؛ إذ هي جزء خاص من الوزن الشعري، ومن أهم عناصره الكيفية، وللقوافي نظام خاص لا بد من أن تقوم عليها.[4]

والآخر ما ورد في البيت الشعري من أساليب بلاغية تحقق الفاعلية الإيقاعية الداخلية، كما صرّح بذلك بعض النقاد؛ قال: "التشكيل الموسيقي في الشعر العربي يقوم على عنصرين اثنين؛ هما التفعيلة، وهي نواة موسيقية ذات أداء محدود، والبيت الشعري هو الوحدة الموسيقية المكتملة فنيًّا وبلاغيًّا في القصيد القديم".[5]

---

[1] يُنظر: محمد، مندور، **في الميزان الجديد** (القاهرة: نهضة مصر، د.ط، 2004م)، ص188.

[2] خالدة سعيد، **حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث** (بيروت: د.ن، ط3، 1986م)، ص107.

[3] يُنظر: سلطاني، محمد علي، **العروض وإيقاع الشعر العربي** (دمشق: دار العصماء، ط2، 2010م)، ص8.

[4] البحراوي، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، ص86.

[5] ربيعة برباق، "الإيقاع الشعري: دراسة لسانية جمالية"، **مجلة كلية الآداب واللغات**، جامعة الشيخ العربي التبسي، الجزائر، م4، ع8، 2011م، ص207.

وأشار عبد الله الطيب إلى أن موسيقى الشعر تعتمد على شيئين؛ النغم المنتظم، وهو البحور، وجرس الألفاظ،[1] فكانت علاقة الشعر بالموسيقى علاقة وثيقة غير منفصلة، وذلك جعل أرسطو يردّ ضرورة الشعر للنفس الإنسانية إلى نزعتين؛ النزعة إلى المحاكاة، والنزعة إلى الإنسجام والإيقاع.[2]

والشعر مؤلّف من كلمات اتسقت فيما بينها اتساقًا مخصوصًا وفق تعاقب الحركة والسكون، مما يُثبت له وزنه، والموسيقى التي يكفلها الوزن للشعر هي الفارق بين الشعر والنثر،[3] فعلم العروض علم موسيقى الشعر، والصلة بين العروض والموسيقى تتمثل في الجانب الصوتي، في حين أن الموسيقى تتكون من عنصرين جوهريين؛ الصوت، والزمن، والشاعر يستخدم كلمات ذات أبعاد موسيقية وفق الوزن الشعري؛ لأن اللغة أداة زمانية؛ إذ تتألف من أصوات تتتابع تتابعًا زمنيًّا من حركات وسكنات خلال زمن معين،[4] والتتابع الزمني في الأصوات هو الأداة الموسيقية في الشعر، فتشبه الحركةُ المنتظمة في الوزن الحركةَ التي انتظمت في الإيقاع الموسيقي، وموقف الأوزان الشعرية من أصواتها ونغمها كموقف الآلات الموسيقية من ألحانها.[5]

ونلمس وحدة الأساس النظري في العروض الشعرية والموسيقى في عبارات الجاحظ المعتزلي؛ قال: "وزن الشعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى"،[6] كما ذهب بعضهم إلى كشف الربط القائم بين الموسيقى الحقيقية وبين الشعر الذي يكفل الوزن إيقاعه الخارجي؛ بأن الأول "جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير، على نسب

---

[1] يُنظر: الطيب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها** (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ط2، 1989م)، ج1، ص93.

[2] يُنظر: غرة، محمد هيثم، **المستشار في العروض وموسيقى الشعر** (بيروت: دار ابن كثير، ط1، 1995م)، ص11.

[3] يُنظر: عصفور، جابر، **مفهوم الشعر** (القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995م)، ص297.

[4] يُنظر: حمدان، محمد صايل، **قضايا النقد الحديث** (عمان: دار الأمل، ط1، 1991م)، ص25.

[5] يُنظر: ضيف، شوقي، **في النقد الأدبي** (القاهرة: دار المعارف، ط8، 1993م)، ص97.

[6] عصفور، **مفهوم الشعر**، ص297.

وأوضاع مخصوصة، ويكون لها أدوار متساوية"، والثاني "كلام يستغرق التلفظ به مدد من الزمن متساوية الكمية".[1]

ويعتقد إبراهيم أنيس أن هناك عنصرًا خاصًّا لتكوين الموسيقى في الشعر العربي، بجوار نظامه الخاص في توالي المقاطع الصوتية، وهو مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة (Intonation) في إنشاده؛ لأن الشعر العربي كان ينشد كما تدلّ عليه روايات عدة، وإنما أبرز الكاتب هذا العنصر المكنون في الشعر العربي توضيحًا للمستشرقين الذين غفلوا عن تلك الصفة حينما حللوا الشعر إلى مقاطع كما في علم الأصوات (Phonetics)، وعدّوه من الأشعار الكمية.[2]

إيقاع البحور الخليلية في قصائد شوقي الوطنية

توصل محمد الهادي الطرابلسي إلى أن الشاعر لم يخرج في نظم أشعاره بكاملها عن البحور الخليلية، كما أنه استعمل البحور كلها إلا المديد والمنسرح والمضارع.[3]

ونرى الشاعر في قراءتنا لقصائده الوطنية يستخدم البحور؛ الكامل، والخفيف، والوافر، والبسيط، والرمل، والمتقارب، والمتدارك، والسريع، والرجز، والطويل.

وقد وجدنا بحر الكامل أكثر البحور استخدامًا في أشعاره الوطنية، كما أنه الأكثر استعمالاً في قصائده كلها،[4] وللبحور؛ الخفيف، والوافر، والبسيط؛ المرتبة الثانية، ويستمد الشاعر من الرمل والمتقارب استمدادًا ملحوظًا، بينما يستعمل الرجز والسريع والمتدارك في بعض قصائده الوطنية، مع أننا لم نجده استخدم البحور؛ المقتضب، والمجتث، والهزج؛ في

---

[1] جمال الدين، مصطفى، **الإيقاع في الشعر العربي** (النجف الأشرف: مطبعة النعمان، د.ط، 1960م)، ص10.

[2] يُنظر: أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م)، ص148-149.

[3] يُنظر: الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1996م)، ص21.

[4] يُنظر: السابق نفسه.

هذا الغرض، فضلاً عن المنسرح والمضارع اللذين لم يكن لهما وجود أصلاً بين دفتي الشوقيات، ونخصّ بالذكر بحر الطويل الذي جاء عليه ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم،[1] ولكن الشاعر احتفظ بنسبة ضئيلة منه في أشعاره الوطنية، فضلاً عن أن نسبة تواتره قلّت في كامل نتاجه الشعري.[2]

أولاً: إيقاعية بحر الكامل

بحر الكامل أحادي التفعيلة، يعتمد بناؤه على تكرار تفعيلة (متفاعلتن) ست مرات في البيت، وسمي بهذا الاسم لتكامل مقاطعه بثلاثين، ومجيئه على أصله، بخلاف الوافر الذي تكوّن على ثلاثين مقطعًا ولم يجئ على أصله، واستعمله العرب تامًّا ومجزوءًا،[3] وقد اتجه شوقي إلى مظهريه في قصائده الوطنية.

أما مجزوء الكامل فعمد شوقي إلى المرفّل منه، وذلك في قصيدة "مصر تجدد مجدها بنسائها المتجددات":[4]

قُـمْ حَـيِّ هَـذِي الـنَّـيِّرَاتِ	**حَـيِّ الحِسَـــانَ الخَـيِّرَاتِ**
قم حي هـ / ذي النيرات	حي الحسا / ن الخيرات
مُتْفاعلن مُتْفاعلاتن	مُتْفاعلن مُتْفاعلاتنْ

والترفيل ما زيد من سكون وحركة في تفعيلة (متفاعلن) حتى تصير إلى (متفاعلاتن)،[5] وهذا النوع من المجزوء يحمل من المعنى ما لا يحمله مجزوء آخر؛ لما زيد في تفعيلته، ويقترب من الكامل التام في عدد السكنات والحركات،[6] واتجه الشاعر أيضًا

---

[1] يُنظر: إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص57.

[2] يُنظر: الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص30-31.

[3] يُنظر: غرة، **المستشار في العروض وموسيقى الشعر**، ص68.

[4] أحمد شوقي، **الشوقيات** (بيروت: دار العودة، د.ط، 1988م)، ج1، ص102.

[5] يُنظر: الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، ص125.

[6] يُنظر: داود عمران، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري** (رسالة دكتوراة، جامعة الكوفة، العراق، 2008م)، ص72.

في عروض البيت وضربه وحشوه إلى الإضمار[1] أحياناً؛ لإرادة التنويع الإيقاعي، كما لجأ إلى التدوير الذي بلغ النصف من جملة أبيات القصيدة، وقد قالت نازك الملائكة عن التدوير: " لا يسوغ في بحر الكامل، يسوغ في مجزوء الكامل، بل إنه يضيف إليه موسيقية ونبرة لينة عذبة".[2]

وأما قصيدة "توت عنخ آمون وحضارة مصر" فكانت على شكل المجزوء الكامل الصحيح، فهو نشيدي، وموسيقاه متهادية ومتواترة، وفيه الإضمار لكسر الرتابة ولرفد الانفعال الشعري بالإيقاع،[3] وصعد بإيقاع القصيدة بما تناولته من التدوير الذي سيطر على أغلب الأبيات، وفتح القصيدة بوصف ما كان في مقبرته من الآثار، وختمها بالفخر بالدستور والمجلس النيابي:[4]

لَـرَأَيْـتَ جِـيْـلاً غَـيْرَ جِـيْـ ـــــلِـكَ بِالجَبَـابِـرِ لا يَـدِيْـنُ

لرأيت جيـــ / ـلاً غيـــر جيـ ـلك بالجبـــا / بـــر لا يدين

متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن

وأما التام من بحر الكامل فينقسم إلى أنواع حسب التغيرات القائمة في العروض والضروب، فنجد منها النوعين؛ الصحيح، والمقطوع؛ في قصائد شوقي الوطنية، فالصحيح أن تقوم عروض البيت وضربها على التفعيلة الكاملة (متفاعلن)،[5] ونظم شوقي على هذا النوع قصيدتي "الأزهر" و"أيها النيل"،[6] ونجد وفق مبناه الإيقاعي يحمّل ما في قلبه من عواطف على تفعيلة (متفاعلن)، ولم يجد في التنويع الإيقاعي إلا زحاف الإضمار، وهذ النوع من الزحاف

---

[1] الإضمار: تسكين الثاني المتحرك من (متَفاعلن)، فتتحول إلى (متْفاعلن).

يُنظر: معروف، نايف محمود وعمر أسعد، **علم العروض التطبيقي** (بيروت: دار النفائس، ط4، 1993م)، ص40.

[2] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر** (بيروت: دار العلم للملايين، ط5، د.ت)، ص115.

[3] يُنظر: عمران، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، ص79.

[4] شوقي، **الشوقيات**، ج2، ص99.

[5] يُنظر: جمال الدين، **الإيقاع في الشعر العربي**، ص38-40.

[6] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص151؛ ج2، ص64.

الذي يسكن المتحرك إذا كثر في البيت الشعري هدأ الإيقاع،[1] ولم يستعمل الشاعر زحاف الوقص،[2] على الرغم من أن العروضيين يرونه صالحًا في الكامل إذا قلّ؛[3] قال:[4]

ولِمَنْ هَيَاكِلُ قَدْ عَلا البَانِي بِهَا	**بَيْنَ الثُّرَيَّا والثَّرَى تَتَنَسَّقُ**
ولمن هيا / كل قد علا / الباني	بين الثريـ / ـــــا والثرى / تتنسّق
متفاعلن متفاعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن متفاعلن
مِنْها المشَـــيَّدُ كالبُرُوجِ وبَعْضُـــها	**كـالطَّوْدِ مُضْـــطَجِعٌ أشَـــمُّ مُنَطَّقُ**
منها المشيـ / ـد كالبرو / ج	كالطود مضـ / ـطجع أشـمْ / ـمُ منطّق
مستفعلن متفاعلن متفاعلن	مستفعلن متفاعلن متفاعلن

وما يهمنا في هذا المجال أن الشاعر لجأ إلى التداخل العرضي في البيت الأول من قصيدة "الأزهر"؛ إذ يدخل الإضمار في تفعيلات البيت الأول كلها حتى يشتبه مع بحر الرجز؛ قال:[5]

قُمْ في فُمِ الـدُّنْيـا وحَيِّ الأزْهَرا	**وانْـثُـرْ عَـلَى سَمْعِ الزَّمـانِ الجَـوْهَـرا**
قم في فم الدْ / ـدُنيا وحيْ / ـيِ	وانثر على / سمع الزما / ن الجوهرا
مستفعلن مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن مستفعلن

واختلف النقاد في التداخل العرضي؛ فمنهم من ينكره، ومنهم من يجوّزه بضوابط،

---

[1] يُنظر: البحراوي، **موسيقى الشعر عند شعراء أبولو**، ص15.

[2] الوقص: حذف الثاني المتحرك من (متفاعلن)، فتتحول إلى (مفاعلن).

يُنظر: معروف، أسعد، **علم العروض التطبيقي**، ص41.

[3] يُنظر: أبو قدامة المصري، "**التلخيصات الشافية**"، الاطلاع في 19 مارس 2020م؛ عمران، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، ص75.

[4] شوقي، **الشوقيات**، ج2، ص66.

[5] المرجع السابق، ج1، ص151.

والفريق الأول لم يجوزوا دخول الإضمار في جميع تفعيلات البيت؛ لأنه ينقلها إلى ما يقابلها الرجز، فتضيع ضوابط البحور،[1] وذهب عمر خلوف إلى أنه تنوّعٌ في الإيقاع وتباينٌ في الموسيقى، وليس خلطًا بين الأوزان، وقلما يستغرق شطري البيت الواحد، فإذا حصل ندر أن يتجاوز ذلك إلى البيت الذي يليه،[2] كما في القصيدة السابقة.

وأما الكامل المقطوع فما كانت عروضه صحيحة (متفاعلن)، وضربها مقطوع (متفاعلْ)،[3] والقطع في بحر الكامل يكسر الرتابة التي تنشأ بتكرار التفعيلة الوحيدة ست مرات في البيت؛ قال:[4]

مِصْـــرٌ إذا مـا راجَعَـتْ أيَّامَهـا	**لَمْ تَـلْقَ لِلسَّـــبْـتِ العَظِيْمِ مَثِيْلا**
مصرٌ إذا / ما راجعت / أيامها	لم تلق للسْ / سبت العظيـ / ـم مثيلا
مستفعلن مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفـــعلن متفاعل
الـــبَرْلمـــانُ غَـــدَا يَمُـــدُّ رِوَاقُـــهُ	**ظِلاًّ على الوادِي السَّـــعِيْـدِ ظَلِيْلا**
البرلما / ن غدا يمدْ / د رواقـــــه	ظلا على الـ / ـوادي السعيـ / ـد ظليلا
مستفعلن متفاعلن متفاعلن	مستفعلن مستفعلن متفاعل

وقد أكثر شوقي في النظم من هذا النوع لما أصبح أقربَ إلى عاطفته لتنوعه الموسيقي ولقطعه الاسترخاء في ضرب البيت، حتى نرى ما يتناسب وعاطفته الهائجة غضبًا وسخطًا أحيانًا، كما نلمس في قصيدتي "وداع كرومر"، و"العلم والتعليم وواجب المعلم"، وعاطفته الشديدة فرحًا وسرورًا أحيانًا أخرى، من مثل قصيدتيه "الجامعة المصرية" و"المؤتمر"، إضافة

---

[1] يُنظر: محمد حسن إبراهيم، **الورد الصافي من علمي العروض والقوافي** (د.م: الدار الفنية، د.ط، 1988م)، ص150.

[2] يُنظر: عمر خلوف، "التداخل الإيقاعي في أوزان الشعر العربي"، **مجلة الفيصل**، دار الفيصل الثقافية، المملكة العربية السعودية، ع263، 1998م، ص38-40.

[3] القطع: علة تحذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله، فتتحول (متفاعلن) إلى (مُتْفاعلْ).

[4] شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص183.

إلى عاطفته الحزينة في قصيدتي "ذكرى دانشواي"، و"مصطفى كامل".[1]

وهذا مصداق أقوال النقاد عن المواصفات الموسيقية لبحر الكامل، "وهو أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله – إن أريد به الجدّ – فخمًا جليلاً مع عنصر ترنُّمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة؛ حلوًا مع صلصة كصلصلة الأجراس، ونوع من الأُبَّهة يمنعه أن يكون نزقًا أو خفيفًا شهوانيًّا"،[2] ويعتقد القرطاجني (ت٦٨٤هـ) أن مجال الشاعر في بحر الكامل أفسح منه في غيره، وفيه جزالة وحسن اطراد.[3]

ثانيًا: إيقاعية بحر الخفيف

بحر الخفيف مزدوج التفعيلة، فيكون بناؤه مرتكزًا على تفعيلتين؛ (فاعلاتن)، و(مستفعلن)، وقد سمي "خفيفًا" لخفته في الذوق والتقطيع.[4]

وذهب بعض النقاد إلى أن هذا البحر صالح لحمل عواطف رزينة هادئة؛ لأنه يبدو زائد البطء؛ إذ هناك انقطاع في تسلسل الإيقاع بسبب تدخل تفعيلة (مستفعلن) بين تفعيلتي (فاعلاتن)، ويزيد في البطء حينما يحذف الحرف الثاني الساكن،[5] فيحسن للتغني بالعواطف الرقيقة في غير تعمق، ويصلح لكل الأغراض الشعرية، فلا يصل حد اللين ولا حد العنف، ويكتسب شيئًا من العاطفة الحزينة.[6]

وقد احتل بحر الخفيف المرتبة الثانية في جميع قصائد شوقي،[7] وأما العاطفة الوطنية

---

[1] شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص173، 180، 244؛ ج2، ص152؛ ج3، ص157؛ ج4، ص10.

[2] الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، ص302.

[3] يُنظر: القرطاجني، حازم بن محمد، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة (تونس: دار الكتب الشرقية، د.ط، 1966م)، ص270.

[4] يُنظر: عاطف فضل، **العروض التطبيقي** (عمان: دار المناهج، ط1، 2015م)، ص206.

[5] يُنظر: محمد النويهي، **الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه** (القاهرة: الدار القومية، د.ط، د.ت)، ج1، ص60.

[6] يُنظر: الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، ص103.

[7] يُنظر: الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص29.

فسجلها شوقي ملحوظة في مظهريه؛ التام، والمجزوء.

والمجزوء من الخفيف كسائر المجزوءات؛ حُذف منه آخر تفعيلة من الشطرين، ولثقله على الأذن؛ أدخل المحدثون على (مستفعلن) الخبنَ في عروض البيت وضربه،[1] وعلى الصورة المخبونة وردت القصيدة "ذكرى مصطفى كامل"،[2] واكتسبت القصيدة مزية إيقاعية أخرى من ناحية قافيتها المقيدة؛ إذ يرى بعض النقاد أن التقييد يجلب إيقاعًا، وفيه نغم حلو رشيق للغاية، فتكون الألفاظ الأخيرة في كل من الأبيات مطرزة للغاية،[3] ونرى الشاعر أيضًا في حشو البيت يقصد إلى التنويع الإيقاعي وكسر الرتابة بما يُلحق الخبن بتفعيلة (فاعلاتن)؛ قال:[4]

أعْـــوَزَ الحَـــقُّ رَائِـــد	**وإلى مُصْـــطَـفَـى افْـتَـقَـرْ**
أعوز الحقْ / ق رائد	وإلى مصـ / ـطفى افتقر
فاعلاتن متفعلن	فعلاتن متفعلن
وتَمَـنَّـــتْ حِـــيَـــاضُـــهُ	**هَـــبَّـــةَ الصَّـــارِمِ الـــذَّكَـــرْ**
وتمنت / حيـــاضه	هبـــة الصا / رم الذكر
فاعلاتن متفعلن	فعلاتن متفعلن

وأما الخفيف التام فقد بنى شوقي قصائده الوطنية على النوع الصحيح، وهو ما كانت عروض البيت وضربها صحيحة (فاعلاتن)، وقد يدخل زحاف الخبن على (فاعلاتن) و(مستفعلن) في حشو البيت، كما يدخل على ضربه التشعيث،[5] ولم نجد قصيدة وطنية على الخفيف التام المهذب الذي يعتمد بناؤه على مقياس (فَعِلُن) في

---

[1] الخبن: حذف الثاني الساكن في (مستفعلن) فتتحول إلى (متَفْعلن).

يُنظر: جمال الدين، **الإيقاع في الشعر العربي**، ص114.

[2] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج4، ص91.

[3] الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، ص102.

[4] شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص183.

[5] التشعيث: حذف أول الوتد المجموع أو ثانيه في (فاعلاتن) فتتحول إلى (فالاتن).

يُنظر: معروف، أسعد، **علم العروض التطبيقي**، ص41.

العروض والضروب، علمًا أن بعض النقاد ينكر وجودَ هذا النوع في الشعر العربي لعدم الشواهد صحيحة النسبة.[1]

وقد نظم شوقي على النوع الصحيح قصيدته "الرحلة إلى الأندلس"، واستخدم الخبن في التفعيلتين (فاعلاتن) و(مستفعلن)، ولم يلجأ إلى التشعيث في الضروب؛ لأن علة التشعيث تكوّن التفعيلة على ثلاثة أسباب خفيفة (فاعاتن)، وليس فيها وتد مجموع أو مفروق، وهذا مما يزيد السرعة والتدفق،[2] والقصيدة طلبت من الشاعر البطء؛ لأنها تدور حول حنينه وتشوقه إلى وطنه العزيز، ونرى الشاعر أيضًا قد أكثر من التدوير الذي يسبغ على البيت غنائية، والتدوير يسوغ في البحور التي ينتهي عروضها بسبب خفيف؛[3] قال:[4]

أحَـرَامٌ عَـلَـى بَـلابِـلِـهِ الـدَّوْ ... حُ حَلالٌ لِلطَّيْرِ مِنْ كُـلِّ جِنْسِ

أحــرام / على بلا / بله الدو ... ح حلال / للطير من / كل جنس

فعلاتن متفعلن فعلاتن ... فعلاتن مستفعلن فاعلاتن

كُـلُّ دارٍ أحَـقُّ بالأهْـلِ إلاَّ ... في خَبِيْـثٍ مِنَ المـذاهِـبِ رِجْسِ

كل دار / أحـق بال / أهل إلا ... في خبيث / من المذا / هب رجس

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن ... فاعلاتن متفعلن فعلاتن

واللافت أن الشاعر افتتح ديوانه بهمزية الخفيف "كبار الحوادث في وادي النيل"،[5] مجّد فيها الفراعنة وآثارهم، وأبرز عتابه على الاستعمارات الأجنبية عليها، فطبيعة القصيدة طلبت من الشاعر إكثاره من التشعيث، وكما قلنا إن الخفيف بحر بطيء بسبب الوتد المفروق في تفعيلاته؛ لذا حاول الشاعر بالتشعيث إتاحة القصيدة لإمكانية التسريع؛ قال:[6]

---

[1] يُنظر: أنيس، **موسيقى الشعر**، ص79.

[2] يُنظر: البحراوي، **موسيقى الشعر عند شعراء أبولو**، ص41.

[3] يُنظر: الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص113.

[4] شوقي، **الشوقيات**، ج2، ص45.

[5] يُنظر: المرجع السابق، ج1، ص17.

[6] المرجع السابق، ج1، ص19.

ورأوا للَّـذِيْنَ سَـــادُوا وشَـــادُوا	**سُـــبَّـةً أنْ تَسْـــخَـرَ الأعْـدَاءُ**
ورأوا للذْ / لَذين سا / دوا وشـادوا	سبـة أن / تسخر ال / أعداء
فعلاتن متفعلن فاعلاتن	فاعلاتن متفعلن فالاتن
إنْ يَـكُـنْ غَـيْرَ مَـا أتَـوْهُ فَـخَـارٌ	**فَـأنَا مِـنْـكَ يا فَـخَـارُ بَـرَاءُ**
إن يكن غيـ / ـر ما أتوه / فخار	فأنا منـ / ـك يا فخـا / ـر براء
فاعلاتن متفعلن فعلاتن	فعلاتن متفعلن فعلاتن

ونظم شوقي في ضادية الخفيف قصيدة "أنس الوجود"،[1] وأهداها إلى روزفلت الرئيس السابق للولايات المتحدة، وكان يأمل بذلك أن يحصل على العطف الأمريكي لمصر ضد الاحتلال الإنجليزي الذي أخلف الوعود في الجلاء عن مصر،[2] واختار بحر الخفيف لما فيه من صفات الحزن والأسى، ونراه أيضًا يستخدم الخبن للتنويع الإيقاعي في حشو الأبيات، ولم يستعمل التشعيث إلا في البيت الأول.

وصاغ شوقي أيضًا دالية الخفيف المخفوضة في رثاء محمد فريد بك[3] الذي كان رئيسًا للحزب الوطني، علمًا أن الرثاء ببحر الخفيف قد بلغ 363 بيتًا في "الشوقيات".[4]

ثالثًا: إيقاعية بحر الوافر

بحر الوافر أحادي التفعيلة في أصله، ولكنه ثنائي التفعيلة عمليًّا؛ إذ تتحول تفعيلته الأخيرة من كل شطري البيت إلى (فعولن)،[5] وسمي بذلك لوفور أوتاد أجزائه، أو لوفور حركاته؛

---

[1] المرجع السابق، ج2، ص58.

[2] يُنظر: أحمد محمد الحوفي، **وطنية شوقي: دراسة أدبية تاريخية ومقارنة** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1978م)، ص179.

[3] شوقي، **الشوقيات**، ج3، ص55.

[4] يُنظر: عصام محمود كريكش، "المستوى التركيبي والإيقاعي في شعر أحمد شوقي: الرثاء أنموذجًا"، **مجلة كلية الأنبار للغات والآداب**، جامعة الأنبار، العراق، ع4، 2011م، ص112.

[5] يُنظر: إبراهيم أبو طالب، **في علم العروض والقافية** (عمان: دار غيداء، ط1، 2016م)، ص80.

لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من (مفاعلتن).[1]

ونلاحظ أنّ تتابع المقاطع القصيرة يغلب على تتابع المقاطع الطويلة بعضها بعضًا، مما جعل هذا البحر مسرع النغمات، ويتطلب من الشاعر أن يأتي بمعانيه دفعًا دفعًا.[2]

وقد اختار الشاعر شوقي هذا البحر بمظهريه التام والمجزوء في 1232 بيتًا من جملة القصائد في "الشوقيات"،[3] بينما تناول قدرًا مذكورًا منها في معالجة القضايا الوطنية، وذلك في المظهر التام حسب اطلاعنا على القصائد الوطنية.

ويشبه الوافرُ المتقاربَ في أن شطرين منهما ينتهيان بمقياس (فعولن)، ولكن نغمة المتقارب تنبتر في آخر كل شطر، بخلاف الوافر فإن نغمته تنتهي بكاملها، مما جعل له أثرًا عظيمًا في موسيقاه، وهو صالح للأداء العاطفي من الغضب الثائر والحماسة والرقة الغزلية والحنين، كما أن أسلوب الخطابة جلي فيه؛ لما فيه سرعة لحوق العجز بصدره، كما أنه أصلح للبكائيات وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر، والتفخيم في معرض المدح.[4]

وتعدُّ قصيدة "خاتمة رياض"[5] خطابًا حارًّا، نظمها الشاعر ردًّا على رياض باشا الذي أطرى اللورد كرومر الذي طالما أساء إلى مصر، وعمد فيها الشاعر أحيانًا إلى زحاف العصب؛[6] لإرادة التنويع الإيقاعي وكسر الرتابة في تكرار التفعيلة (مفاعلتن) أربع مرات في البيت، كما وجد من هذا الزحاف ما يشد به أزر الإيقاع حتى يهجم على المخاطب بقصيدته؛ قال:[7]

---

[1] يُنظر: صفاء خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية** (بغداد: منشورات مكتبة المثنى، ط5، 1977م)، ص84.

[2] يُنظر: الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، ص407.

[3] يُنظر: الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص22.

[4] يُنظر: الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، ص406.

[5] شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص208.

[6] العصب: تسكين الحرف الخامس فتتحول (مفاعلَتن) إلى (مفاعلْتن).

يُنظر: نايف، أسعد، **علم العروض التطبيقي**، ص40.

[7] شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص208.

كَبِيْرَ السَّـــابِقِيْنَ مِنَ الكِرَامِ بِـرَغْـمِـي أنْ أنَالَـكَ بِالمـلامِ
كبير السا / بقين من الـ / كرام برغمي أن / أنـالك بالـ / ـملام
مفاعَلْتنْ مفاعلَتنْ فعولن مفاعلْتنْ مفاعلَتنْ فعولن

لَقَـدْ وَجَـدُوْكَ مَـفْـتُـونًا فَـقَـالُـوا خَرَجْـتَ مِنَ الوَقَـارِ والاحْتِشَـــامِ
لقد وجدو / ك مفتونا / فقالوا خرجت من الـ / ـوقار والاحـ / تشام
مفاعلَتنْ مفاعلْتنْ فعولن مفاعلَتنْ مفاعلَتنْ فعولن

ونطلع أيضًا على الأسلوب الخطابي الذي حمّل فيه الشاعر فرحته الشديدة، وذلك في قصيدة "بعد المنفى"[1] التي نظمها الشاعر بعد ما عاد من منفاه، وقصيدة "شهيد الحق"[2] أوضح مثال للأسلوب الخطابي، فقد صاغها الشاعر بمناسبة الذكرى السابعة عشرة لوفاة مصطفى كامل باشا، واتجه الشاعر إلى مخاطبة الأمة لتحذيرها من التشاحن بينهم، ثم إلى مخاطبة الزعيم الوطني مشيدًا بإسهاماته للوطنية المصرية، علمًا أن الرثاء لا يصلح لأن يكون على هذا البحر نواحًا، بل تطلعًا إلى إبراز محامد المرثي والفخر بها؛[3] قال:[4]

لَـكَ الخُطَـبُ الَّتِي غَصَّ الأعَـادِي بِسُـــوْرَتِهَـا وسَـــاغَـتْ لِلنَّـدَامَى
بِـكَ الوَطَنِيَّـةُ اعْتَـدَلَـتْ وكَـانَـتْ حَـدِيْثًـا مِـنْ خُـرافَـةَ أو مَـنـامَـا

وتتناول قصيدة "توت عنخ آمون"[5] عددًا من الخطابات، كما أن الشاعر ذهب فيها إلى الفخر، واستهلها بخطاب الشمس التي جسّمها وعبّر عنها بأنها "أخت يوشع"، ثم خلص إلى الخطاب الحار مع اللورد كارنارفون الذي اتهم بسرقة من أغلى التحف من مقبرة آمون، وختمها بمخاطبة الملك توت عنخ آمون، وفخر عليه بالعصر المزدهر بالحرية

[1] يُنظر: المرجع السابق، ج1، ص66.
[2] يُنظر: المرجع السابق، ج1، ص221.
[3] يُنظر: عمران، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، ص102.
[4] شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص224.
[5] يُنظر: المرجع السابق، ج1، ص262.

والدستور والشورى، فقد استثمر المساحة الإيقاعية بما فيها من تفشي زحاف العصب في كل الخطابات.

ونجد أيضًا في جزء ديوان الأطفال نشيدةً وطنية بعنوان "نشيد مصر"،[1] واستخدم الشاعر فيها زحاف العصب للتنويع الإيقاعي؛ إضافة إلى أنها قصيدة موشحة وردت بتنوع القوافي.

رابعًا: إيقاعية بحر البسيط

البسيط مزدوج التفعيلة، وبناؤه مرتكز على التفعيلتين (مستفعلن) و(فاعلن)، وسمي "بسيطًا" لتوالي الأسباب في مستهل تفعيلاته السباعية (مستفعلن)، وقيل: لتوالي الحركات الثلاثة في عروضه وضربه؛ إذ تتحول (فاعلن) إلى (فَعِلُنْ) في حالة الخبن.[2]

واحتل بحر البسيط المرتبة الخامسة بنسبة 9% من جملة الأبيات في "الشوقيات"،[3] ونرى الشاعر في بعضها يعالج القضايا الوطنية المصرية.

وقد رأينا البسيط المقطوع[4] في أكثر قصائده الوطنية، وهذا النوع يمنح البيت المباسطة في الطرح والسهولة في السرد؛ لاعتماده على كثرة الحركات على السواكن، ولكنه يحدُّ من الغنائية لتوالي الرتابة في صدر البيت وعجزه؛ لأن (فعْلنْ) تكاد تكون نصف (مَسْتَفعِلُن)، وعلى هذا النوع جرت القصائد "بنك مصر"، و"تحية المؤتمر الجغرافي"، و"الأندلسية"، ولكن نرى الشاعر يكسر تلك الرتابة باستخدامه زحاف الخبن في تفعيلتي (مستفعلن) و(فاعلن)، كما نجد أيضًا الردف الذي يتلافى الصدمة التي حدثت بالقطع في التفعيلة الأخيرة، وقد اتخذ الألف ردفًا في القصيدتين الأولى والثانية، والياء في القصيدة الأخيرة؛[5] قال:[6]

---

[1] يُنظر: المرجع السابق، ج4، ص197.

[2] يُنظر: فضل، **العروض التطبيقي**، ص109.

[3] يُنظر: الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص29.

[4] المقطوع: ما تأتي ضروب البيت فيه على مقياس (فعْلنْ).

يُنظر: جمال الدين، **الإيقاع في الشعر العربي**، ص102-103.

[5] شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص184، 275؛ ج2، ص103.

[6] المرجع السابق، ج2، ص103.

أرْضُ الأُبُـوَّةِ والمِـيـلادِ طَـيَّـبَـهَـا	**مَرُّ الصَّـــبَا في ذُيُوْلٍ مِنْ تَصَـــابِيْنَا**
أرض الأبوْ/وَة والـ / ـميلاد طيبْ / بِيبهـا	مرّ الصبا/ في ذيو/ ل من تصا / بينا
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فاعلن متفعلن فعْلنْ
فَـآبَ مِـنْ كَـرَّةِ الأيَّامِ لاعِـبُـنَـا	**وثَابَ مِنْ سِـــنَـةِ الأحْلامِ لاهِيْنَـا**
فآب من /كرة الـ / أيام لا / عبنا	وثاب من/ سنة الـ / أحلام لا / هينا
متَفْعلن فعلن مستفعلن فعلن	متَفعلن فعلن مستفعلن فعْلنْ

فهذه الزحافات والعلة في حشو البيت وعروضه وضربه قد ضربت إيقاع بحر البسيط في العمق، ومن الملحوظ أيضًا أن الشاعر لم يستخدم الطيَّ[1] الذي يقال "إنه لا يزيد في صدر البيت إلا حركات تمدّ الإيقاع وتخرج به عن رتابة إلى كسر تدركه الأذن".[2]

أما قصيدة "مشروع 28 فبراير"،[3] فقد وردت على بحر البسيط المخبون الذي تقوم فيه عروض البيت وضروبه على مقياس (فعِلُنْ) بدلاً من (فاعلن)، وزحاف الخبن فيها لازم كالعلة، وقد يلحق الخبن بتفعيلتي (مستفعلن) و(فاعلن) في حشو البيت، والصورتان حُسن تطمئن إليه الأذن وتستريح إليه،[4] قال:[5]

ومَا قَضَـــتْ مِصْـــرُ مِنْ كُلِّ لُبَانَتَهَا	**حَتَّى نَجُرَّ ذُيُوْلَ الغِبْطَـةِ القُشُـــبَـا**
وما قضت / مصر من /كل لبا / نتها	حتى نجرْ/ رَ ذيو/ ل الغبطة الـ / ـقشبا
متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعِلن

---

[1] الطي: حذف الرابع من (مستفعلن)، وهو مقبول في الشطر الأول في البسيط.

يُنظر: أحمد الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب** (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ط، 2014م)، ص42.

[2] عمران، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، ص95.

[3] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج1، 76.

[4] يُنظر: أنيس، **موسيقى الشعر**، ص71.

[5] شوقي، **الشوقيات**، ج1، 76.

ويمضي القرطاجني إلى ترتيب الأوزان على حسب الافتنان، ويعطي الطويل والبسيط الدرجة الأولى، ويُثبت للأول صفة البهاء والقوة، وللثاني صفة السباطة والطلاوة،[1] ويزعم بعضهم أن البسيط قريب من الطويل، ولكنه لا يتسع مثل الطويل كما لا يلين مثله، ولكنه يفوقه رقة وجزالة،[2] والفخرُ من الأغراض التي يصلح لها البسيط،[3] كقصيدة شوقي "تحية المؤتمر الجغرافي" التي افتخر فيها بالحضارة المصرية التي تفننت في شتى المجالات العلمية، وكذا هي حال الشاعر في قصيدة "مشروع 28 فبراير"، عبّر خلالها عن رفضه المشروع الذي أعلنته إنجلترا سنة 1923م، مزاوجًا بين الفخر والحماسة، ونرى الشاعر أيضًا في قصيدته "بنك مصر" التي ألقاها في الاحتفال بإنشاء مصرف مصر في دار الأوبرا؛ يحث المصريين ويحمسهم على طلب العلم وكسب المال.

ويصلح بحر البسيط للنسيب أيضًا؛ لأن رقة البسيط من النوع الباكي، وهي ظاهرة في كل ما يغلب عليه عنصر الحنين والتحسر على الماضي، والبكاء على الأوطان المسلوبة يدخل من هذا القبيل،[4] من مثل قصيدة "الأندلسية" التي نظمها الشاعر متشوقًا إلى وطنه العزيز.

خامسًا: إيقاعية بحر الرمل

الرمل من البحور الثلاثة في دائرة المجتلب، وهو موحد التفعيلة يعتمد بناؤه على تفعيلة (فاعلاتن) ست مرات في التام، وأربع مرات في المجزوء، وسمي بذلك لسرعة النطق به بتتابع تفعيلة (فاعلاتن) فيه.[5]

---

[1] يُنظر: القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص270.

[2] يُنظر: علي الجندي، **الشعراء وإنشاد الشعر** (القاهرة: دار المعارف، د.ط، د.ت)، ص102؛ خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، ص68؛ هوميروس، **الإلياذة**، تعريب: سليمان البستاني (القاهرة: كلمات عربية، د.ط، 2011م)، ص79.

[3] يُنظر: الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، ص509.

[4] يُنظر: المرجع السابق، ج1، ص530.

[5] يُنظر: خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، ص133.

وقد جرت قصيدة "أيها العمال" على النوع الصحيح من أنواع الرمل المجزوء[1] الذي يعتمد على التلميح الذي يحفّظ ويقوّل الذاكرة الجماعية؛[2] قال:[3]

أيُّـهَـا الجَـمْـعُ لَـقَـدْ صِـــرْ تَ مِــنَ المجْــلِــسِ قَــابَا

أيها الجمـ / ـع لقد صر ت من المجـ / ـلس قابا

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

واستثمر شوقي هذا النوع في القصيدة لتقديم النصائح القيمة إلى العمال، واتخذ زحاف الخبن في (فاعلاتن) لإرادة التنويع الإيقاعي وكسر الرتابة، كما ذهب أيضًا إلى نوع يعمق الإيقاع ويكسر الرتابة، وهو ما أكثره من التدوير فيها، وقد قال بعضهم: "تجربة التدوير من المحاولات الواضحة لتكوين البناء الموسيقي للقصيدة الحديثة، ولإحداث شيء من الخضخضة لنبضها الإيقاعي الذي بدا مستقرًّا وقليل التنويع، والتدوير عميق لإيقاع القصيدة وكسر لرتابتها".[4]

أما الرمل التام فوجدنا الشاعر يعتمد على نوعيه في قصائده الوطنية، فبنى قصيدته "سعد باشا زغلول"[5] على النوع الصحيح[6] الذي يوسع المجال في تبسيط الفكرة، ويوصلها إلى المتلقي بيسر،[7] فلا خبن متفشٍّ في القصيدة السابقة؛ إذ البساطة هي الأصل في هذا البحر، كما أن كثرة الخبن تسرع البيت كما قلنا سابقًا، في حين أن الرثاء لا يطلب السرعة،

---

[1] الرمل الصحيح: ما كانت عروضه صحيحة كضربه.

يُنظر: جمال الدين، **الإيقاع في الشعر العربي**، ص61.

[2] يُنظر: عمران، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، ص124.

[3] شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص90.

[4] إبراهيم عبد الله البعول، **البنية الإيقاعة في الشعر العربي المعاصر** (عمان: دار الأكاديميون، د.ط، د.ت)، ص96.

[5] شوقي، **الشوقيات**، ج3، ص174.

[6] الرمل الصحيح: ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربها صحيحًا (فاعلاتن).

يُنظر: جمال الدين، **الإيقاع في الشعر العربي**، ص59-61.

[7] عمران، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، ص121.

وهذا مصداق ما قاله القرطاجني؛ أن فيه لينًا وضعفًا، فهو أليق بالرثاء،[1] وما وصفه عبد الله الطيب بأن موسيقى الرمل خفيفة منسابة، وفيه رنة يصحبها نوع من العاطفة الحزينة تجعله صالحًا لأغراض الترنيمة الرقيقة والتأمل الحزين؛[2] قال:[3]

مِـنْـبَرُ الـوَادِي ذَوَتْ أعَـوَادُهُ	**مْنَ أواسِـيْهـا وجَفَّـتْ مِنْ ذُراهـا**
منبر الوا / دي ذوت أعـ / ـواده	من أواسيـ / ـها وجفت / من ذراها
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ويستخدم الشاعر الرمل المحذوف[4] في قصيدته "آية العصر في سماء مصر"،[5] مما يحدث مجانسة بين العروض والضرب لكي يسبغ على البحر تسريعًا إيقاعيًّا؛ قال:[6]

عَصْـــرُكُم حُرٌّ ومُسْـــتَقْبَـلُكُم	**في يَمِـيْنِ اللهِ خَـيْرِ الأُمَـنـاءِ**
عصـركم حرْ / رٌ ومستقـ / ـبلكم	في يمين اللـ / ـه خير الـ / أمنـاء
فاعلاتن فاعلاتن فعلن	فاعلاتن فاعلاتن فعلن
لا تَـقُولُوا: حَطَّنَـا الـدَّهْرُ فَمَـا	**هُـوَ إلاَّ مِـنْ خَـيَـالِ الشُّـــعَـراءِ**
لا تقـولوا / حطنا الدهـ / ـر فما	هو إلا / من خيال الشْـ / ـشُعراء
فاعلاتن فاعلاتن فعلن	فعلاتن فاعلاتن فعلن

ونعلم أن الرمل أبطأ الأوزان، وعلة الحذف في العروض والضرب معًا تؤدي إلى زيادة البطء، وقدّرت نسبة سرعته الفرضية بـ 1.18،[7] ولم نر الشاعر يتجه إلى التقليل من هذا

---

[1] يُنظر: القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص270.

[2] يُنظر: الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، ص158.

[3] شوقي، **الشوقيات**، ج3، 174.

[4] الرمل المحذوف: ما كانت عروضه وضربها محذوفين (فاعلن).

يُنظر: جمال الدين، **الإيقاع في الشعر العربي**، ص59.

[5] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج2، ص5.

[6] السابق نفسه.

[7] يُنظر: البحراوي، **موسيقى الشعر عند شعراء أبولو**، ص36، 38.

البطء بتوظيفه زحاف الخبن في حشو البيت فحسب، بل في عروضه وضربه أيضًا، وإن الزحافات التي تحذف السواكن مزيدةٌ لعدد الحركات، فيصبح الوزن بذلك سريعًا.[1]

والرمل يحلو عليه التداول على سعي حثيث،[2] مثل قصيدة "فتية الوادي عرفنا صوتكم"[3] التي نظمها الشاعر للترحيب بالشباب المصريين الذين نهضوا بمشروع يجمعون من كل المتبرعين قرشًا لتأسيس مصانع مصرية تغني مصر عن الدول الأجنبية وتشغل المعطلين.

سادسًا: إيقاعية بحري المتقارب والمتدارك

بحر المتقارب أحادي التفعيلة، ويرتكز بناؤه على تكرار تفعيلة (فعولن) ثماني مرات في البيت، وسمي به لتشابه أجزائه؛ لأن تفاعيله خماسية كلها.[4]

وقد تناول شوقي من هذا البحر النوع المحذوف[5] في قصائده الوطنية؛ "أبو الهول"، و"اعتداء"، و"تمثال نهضة مصر"،[6] ونرى فيها موافقة الضرب مع العروض في البيت الأول، مع ما نجده في الأبيات الأخرى أحيانًا، ومن الملحوظ أن الحذف الذي أصاب الضروب يكفل قدرًا من إيقاف الجريان وتدفقه، ولكن زحاف القبض –حذف الخامس الساكن من (فعولنْ) – المتفشي في حشو البيت؛ يزيد في سرعة القصيدة، مع أن المتقارب يعد ثالثًا من حيث السرعة؛ لما فيه من تعادل في النسبة بين الأسباب والأوتاد؛[7] قال:[8]

---

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص16.

[2] يُنظر: عمران، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، ص124.

[3] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج4، ص26-28.

[4] يُنظر: معروف، أسعد، **علم العروض التطبيقي**، ص163.

[5] المتقارب المحذوف: ما كان ضربه بتفعيلة (فعِلْ).

يُنظر: جمال الدين، **الإيقاع في الشعر العربي**، ص67.

[6] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص132، 262؛ ج2، ص183.

[7] يُنظر: البحراوي، **موسيقى الشعر عند شعراء أبولو** ص42.

[8] شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص264.

أرَى مِصْـــرَ يَلْهُو بِحَدِّ السِّـــلاح	ويَـلْـعَـبُ بِالـنَّـارِ وِلْـدَانُـهَـا
أرى مصـ / ـر يلهو/ بحد السْـ /	ويـلعـ / ـب بالنا / ر ولدا / نهـــا
فعولن فعولن فعولن فعول	فعول فعولن فعولن فعو
وراحَ بِـغَـيْرِ مجـالِ الـعُـقُـولِ	يُجِـلُّ السِّـيَـاسَـــةَ غِلْمَـانُـهَـا
وراح / بغير / مجال الـ / عقول	يجـلُّ السْـ / ـسياسـ / ـة غلما / نها
فعول فعول فعولن فعول	فعولن فعول فعولن فعو

ونخص بالذكر قصيدة "أبو الهول"؛ لأن الشاعر نهج فيها نهجًا عدَّه بعض الباحثين خطأ منه،[1] وهو أنه اتجه إلى التدوير في اثنين وخمسين بيتًا، في حين أن التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول تنتهي نهاية صحيحة، ولا تحتاج إلى تدوير، بل التقسيم يفوت به موسيقى البحر، بينما نجد من القصيدة البيت ٣٣ ورد التدوير فيه على النهج الصحيح.[2]

وراعَـكَ مـا راعَ مِنْ خَيـلِ قِمْبِيْ	ـــــزَ تَرْمِي سَـنَابِكُهَا بِالشَّـرَرْ
وراعـ / ـك ما را / ع من خيـ / ـل	ـز ترمي / سنابـ / ـكها بالشْـ /
فعول فعولن فعولن فعولن	فعولن فعول فعولن فعو

إن تكرار التفعيلة (فعولن) ثماني مرات في البيت يحدث عند المستمع مشعرًا كأنه في موكب حثيث الخطا؛ إذ إن تفعيلة (فاعلن) تبدو بصوت خفيض بـ(فعو)، ثم بحدة في أخرها (لن)، وهذا مما جعل هذا البحر صالحًا للتعبير عن الجزع والأسى بقوة وعناد،[3] كما ظهرت عاطفة الحزن والأسى بقوة في قصيدة "اعتداء" حينما أبرز عن الانحطاط الخلقي والتعليمي لدى الشبان في الأراضي المصرية،[4] علما أن الشاعر في حالة الجزع والأسى يميل إلى وزن طويل كثير المقاطع حتى يسكب فيه من أحزانه ما ينفس عنه جزعه.[5]

---

[1] يُنظر: قيس مجيد علي، "**أنا وشوقي وأبو الهول في ضيافة المتقارب**"، الاطلاع في 20 مارس، 2020م.

[2] شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص138.

[3] يُنظر: عمران، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، ص127.

[4] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص262-265.

[5] يُنظر: أنيس، **موسيقى الشعر**، ص175.

ويصلح المتقارب أيضًا لسرد الأحداث التاريخية في نسق مستمر،[1] كما في قصيدة "أبو الهول" التي سرد الشاعر فيها التاريخ المصري، ونجد عاطفة الجزع تبدو بقوة فيما عبّر عن صمود أبي الهول على مصائب الدهر التي أحاطت بمصر من الاستعمارات،[2] والقصيدة على ثلاثة أقسام واضحة الفرق، وفي القسم الثالث يميل الشاعر إلى المزاوجة بين البحرين، وهي ظاهرة طريفة في "الشوقيات"، وليست مطردة؛[3] إذ يأتي الشاعر من 78 إلى 89 بنشيدة على لسان فتى وفتاة ببحر المتدارك.

وأما المتدارك فموحد التفعلية، ويعتمد على تفعيلة (فاعلن) ثماني مرات في البيت، وهو شريك المتقارب في دائرة المتفق، كما أن أصلهما من وتد مجموع وسبب خفيف، وسمي بهذا لأن الأخفش الأوسط تدارك به على الخليل الفراهيدي، وسمي "المحدث" و"الخبب".[4]

وما يهمنا في هذا المجال أن الشاعر في مزاوجته بين البحرين الشقيقين في قصيدة "أبو الهول"؛ قد صعد بالإيقاع من المستوى السافل إلى الأعلى؛ لأن إيقاع المتدراك أكثر صعودًا من إيقاع المتقارب، لسبب ما يكون في ترتيبهما من خلاف؛ إذ نرى في تفعيلة المتقارب (فاعلن) مقدمةَ الوتد المجموع (فعوْ) على السبب الخفيف (لنْ)، بينما نلمس السبب الخفيف (فا) مقدمةَ على الوتد المجموع (علنْ) في تفعيلة المتدارك.[5]

والقسم الثالث أيضًا نشيدة وطنية يحث بها الشاعر الشعب المصري للتضحية بأقصى مساعيهم تجاه نهضة وطنهم، بينما عبّر الشاعر في القسمين الأولين عما أصاب مصر من المحن والشدائد، مما جعل الشاعر يميّز القسم الأخير إيقاعيًّا عما تقدم؛ قال:[6]

---

[1] يُنظر: الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، ص373.

[2] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص142.

[3] يُنظر: الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص36.

[4] يُنظر: معروف، أسعد، **علم العروض التطبيقي**، ص171.

[5] يُنظر: البحراوي، **موسيقى الشعر عند شعراء أبولو**، ص43.

[6] شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص145.

الـيَـوْمَ نَسُـــوْدُ بِـوَادِيْـنَـا	ونُعِيْـدُ مـحـاسِـــنَ مَـاضِـــيْـنَـا
اليو / م نسو / د بوا /دينا	ونعيـ / ـد محا / سن ما / ضينا
فعْلنْ فعِلن فعِلن فعْلنْ	فعِلن فعِلن فعِلن فعْلنْ

وأما تفعيلة (فاعلن) في القصيدة فلم تأت على حالها الأصلي، وقد لحق عروضَها وضربَها التشعيث،[1] كما أصاب الخبن تفعيلته في الحشو، وهذا الوجه من بحر المتدارك أسرع من المتدارك الأصلي؛ إذ قدّرت نسبة السرعة الافتراضية لهذا النوع بـ1.4، بينما قدرت للمتدارك الأصلي بـ1.33، ومهما يخلُ هذا النوع من الإيقاع الذي يتولد بالوتد؛ يكُنْ واضحًا متميزا في الأذن من دون ضجة أو جلبة،[2] ونرى قصيدة أخرى بعنوان "النيل"،[3] في قسم ديوان الأطفال اعتمد الشاعر في بنائها على الصورة المذكورة للمتدارك.

سابعًا: إيقاعية بحر الرجز

الرجز أحادي تفعيلة (مستفعلن)، كما أنه يشترك مع الهزج والرمل في دائرة المجتلب، وقد استعمله العرب تامًّا ومجزوءًا، وسمي بهذا الاسم لتقارب أجزائه وقلة حروفه، أو لاضطرابه، وذلك تشبيهًا له بالإبل التي ترتعش وتضطرب عند قيامها بسبب داء أصابها.[4]

وقد وجدنا الرجز التام الصحيح في قصيدة "توت عنخ أمون"،[5] ونرى الشاعر استعمل فيها زحاف الخبن، مع استخدامه زحاف الطي،[6] والشعراء بعامة يميلون إلى التنويع في

---

[1] التشعيث: حذف أول الوتد المجموع في (فاعلن)، فتتحول إلى (فعْلنْ).

يُنظر: نايف، أسعد، **علم العروض التطبيقي**، ص48.

[2] يُنظر: البحراوي، **موسيقى الشعر عند شعراء أبولو**، ص43.

[3] شوقي، **الشوقيات**، ج4، ص195.

[4] يُنظر: فضل، **العروض التطبيقي**، ص155.

[5] شوقي، **الشوقيات**، ج2، ص157.

[6] الطي: حذف الرابع من (مستفعلن) فتبقى (مسْتَعِلَن).

يُنظر: نايف، أسعد، **علم العروض التطبيقي**، ص80.

الأجزاء لهذا البحر حتى يبتعدوا عن الرتابة في تكرار تفعيلة واحدة ست مرات في البيت.[1]

قُمْ سَـابِقِ السَّـاعَةَ واسْـبِقْ وَعْدَها	**الأَرْضُ ضَـــاقَتْ عَنْكَ فَاصْـــدَعْ**
قم سابق السْـ/ ـسَاعة واسـ/ ـبق	الأرض ضا/قت عنك فاصـ/ـدع
مستفعلن مستعلن مستفعلن	مستفعلن مستعلن مستفعلن
واسْـــتَرْجَعَـتْ دَوْلَتُـهُ إِفْرَنْـدَهَـا	**أَبْـيَـضَ رَيَّانَ المـتُـوْنِ وَرْدَهَـا**
واسترجعت / دُوْلتـه / إفرندها	أبيض ريْ / يَان المتو / ن وردها
مستفعلن مستَعِلُن مستفْعلن	مستَعِلُن مستفْعلن متفْعلن

والقصيدة السابقة نظمها الشاعر بمناسبة افتتاح البرلمان المصري،[2] وهجم فيها على خصومه الإنجليز الذين ادعوا أن مصر لم تبلغ رشدها حتى تعمل بالدستور والحياة النيابية، ولعلّ ذلك أداه إلى اختيار البحر المشهور في الهجاء والهجوم، كما يعتقد بعض من النقاد أن النظم على هذا البحر كثر في العهد الأموي وأوائل العصر العباسي؛ لأن المشاكل السياسية دعت إلى جاهلية متعصبة، فصار الرجز بحرًا تتداوله العصبية والتفاخر؛ ليسره وسهولة النظم عليه؛[3] قال:

مِصْـــرُ الفَتَـاةُ بَلَغَـتْ أشُـــدَّهَـا	**وأَثْبَـتَ الـدَّمُ الزَّكِيُّ رُشْـــدَهَـا**
وبَـعَـثَـتْ لِـلـبَرْلَـمَانِ جُـنْـدَهَـا	**وحَشَـــدَتْ لِلمَهْرَجانِ حَشْـــدَهَا**

ثامنًا: إيقاعية بحر السريع

السريع من البحور التي انطوت عليها دائرة المشتبه، وهو مزدوج بين التفعيلتين (مستفعلن) و(فاعلن)، وسمي بهذا الاسم لسرعة النطق به.[4]

---

[1] شوقي، **الشوقيات**، ج2، ص157.

[2] يُنظر: محمد محمد حسين، **الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر** (الجماميز: مكتبة الآداب ومطبعها، ط2، 1962م)، ص156.

[3] يُنظر: عمران، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، ص141.

[4] يُنظر: معروف، أسعد، **علم العروض التطبيقي**، ص127.

ونرى شوقي يركب النوع الصحيح[1] من هذا البحر في قصيدة "مشروع ملنر"،[2] وقد لحظنا الضروب في جميع أبيات القصيدة تنتهي بـ(فاعلن)، وأدركنا بعض العروض توافق مع الضروب مرة، ومرة أخرى تنتهي بتفعلية (فعْلنْ) وقد أصابتها القطع؛ أي حذف ساكن الوتد وتسكين ما قبله، أما (مستفعلن) في حشو البيت الشعري فأحيانًا تتحول إلى (متَفْعلن) مخبونة، وأحيانًا أخرى نراها على مقياس (مستَعِلُن) وقد أصابها الطي، وأهل العروض يختلفون في التفضيل بين هاتين الصورتين؛ فمنهم من فضل الأولى على الثانية، ومنهم من فضل الثانية على الأولى،[3] ولا نكاد نجد أن الشاعر آثر إحداهما، بل نلحظ أنه استعمل الصورتين في أبيات القصيدة.

واللافت في القصيدة أن الشاعر افتتحها بالتشبيب على عادة الشعراء القدماء؛ وفيه إيحاء لموقفه من المشروع الذي لم يرض به مهما وافق عليه الإنجليز من استقلال مصر سنة 1920م، ثم صرح برأيه في الأبيات اللاحقة، كما خاطب المصريين بعامة والمسيحيين بخاصة ليحطموا قيد الاحتلال.

وقد اعتقد بعضهم أنه يحسن في هذا البحر الوصف وتمثيل العواطف وتصوير الانفعالات النفسية،[4] علمًا أن الشاعر نظم قصيدة أخرى في البسيط لتثقيف الأمة المصرية عن "مشروع 28 فبراير"،[5] وذلك سنة 1923م، وإن اعتقدنا أن الشاعر أراد التنويع في اختيار البحور؛ فإن هناك إمكانية للقول إنه أراد إيضاح الأمور بكاملها عن المشروع الثاني، فذهب إلى البسيط الذي فيه السباطة والطلاوة.

---

[1] الصحيح: ما انتهى فيه البيت الشعري بتفعيلة (فاعلن).

يُنظر: جمال الدين، **الإيقاع في الشعر العربي**، ص87.

[2] شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص72.

[3] يُنظر: أنيس، **موسيقى الشعر**، ص90.

[4] يُنظر: هوميروس، **الإلياذة**، ص81؛ نايف، أسعد، **علم العروض التطبيقي**، ص127.

[5] شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص72-76.

تاسعًا: إيقاعية بحر الطويل

بحر الطويل مزدوج التفعيلة يعتمد على التفعيلتين (فعولن) و(مفاعيلن)، ولم يستعمله العرب إلا تامًّا، وسمي به لأنه أتم البحور استعمالاً،[1] وقيل إنه سمي "طويلاً" لأنه يبلغ عدد حروفه الثمانية والأربعين في حالة التصريع؛ وليس بين بحور العربية بحر على هذا النمط.

وأما في قصائد شوقي الوطنية فبحر الطويل لم يحتل إلا أدنى درجة؛ إذ وجد الباحث – حسب اطلاعه – قصيدة واحدة تتحدث عن الوحدة الوطنية، وتنذر بالشقاق والنزاع، فقد كان مسعى الشاعر فيها إلى إقامة الوحدة والاتحاد بين المسلمين والأقباط المسيحيين، وذلك بعنوان "مصرع بطرس غالي باشا"،[2] وكانت القصيدة من نوع الطويل المقبوض؛ وهو ما لحق عروضَه وضربها القبض؛ أي حذف الحرف الساكن الخامس من (مفاعيلن) فتصير (مفاعلن)،[3] كما نلمس في حشو البيت أن تفعيلة (فعولن) تتحول إلى (فعولُ)، وقد أصابها القبض أيضًا، أما تفعيلة (مفاعيلن) في حشو البيت فقد وردت على أصلها في كل الأبيات.[4]

تَعَالَوا عَسَـــى نَطْوِي الجَفَاءَ وعَهْدَهُ	**ونَنْبُذَ أَسْـــبَابَ الشِّـــقَاقِ نَوَاحِيَا**
تعالو/ عسى نطوي الـ/ ـجفاء/	وننبـ/ ـذ أسباب الشْـ / ـشِقاق /
فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعلنْ	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن
أَلَمْ تَـكُ مِصْـــرٌ مَهْـدَنَا ثُمَّ لَحْـدَنَا	**وبَيْنَهُمَـا كَـانَـتْ لِكُـلِّ مَعَـانِيَـا**
ألم تـ/ ـك مصرٌ مهـ / ـدنا ثمْـ/ ـمَ	وبينـ / ـهما كانت / لكلِّ / معانيا
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

[1] يُنظر: معروف، أسعد، **علم العروض التطبيقي**، ص62.

[2] شوقي، **الشوقيات**، ج4، ص55.

[3] يُنظر: جمال الدين، **الإيقاع في الشعر العربي**، ص43.

[4] شوقي، **الشوقيات**، ج4، ص55.

موسيقى القوافي في أشعار شوقي الوطنية

القوافي جمع (قافية)، وهي في اللغة مؤخر العنق، وقد يراد بالقافية آخر الشيء، ومنه قافية البيت الشعري؛ يقال: قَفَاه قَفْوًا وقُفُوًّا؛ إذا تبعه،[1] والاتباع واضح المعنى في دلالة هذه المادة من قوله تعالى: ﴿وقَفَّيْنا على آثارِهِم﴾ [المائدة: 46]، وإذا أردنا بالقافية دلالتها الاصطلاحية فلنقف على أنها جاءت من الفعل (قفا)، على الرغم من أن هناك آراء مختلفة في تسميتها، وقد قيل إنها سميت "قافية"؛ لأنها تتبع إثر كل بيت، أو لأنها تقفو أخواتها من القوافي، واختار ابن رشيق (ت٤٦٣هـ) القول الأول، مع ما رأى اتجاهًا سائغًا فيما ذهب إليه بعض النقاد من أن القافية جرت على معنى المفعول (المقفوّة) من قبيل ذكر الفاعل وإرادة المفعول؛ لأن الشاعر يقفوها ويُتبعها.[2]

وقد عرف العرب القافية، وأدركوا حسنها وقبحها، ثم كان للخليل الفراهيدي فضل في بيان حدود القافية وتهذيبها وجعلها علما يتبع علمَ العروض،[3] فكان من تعريفه للقافية ما يأتي: "مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر سكنين في البيت"،[4] فاختلف علماء العروض بعده في تحديدها؛ فهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت الشعري، في حين أنها حرف الروي عند قطرب (ت 215هـ) والفراء (ت 207هـ) وابن عبد ربه (ت 338هـ)، وهناك من يفسرون القافية بعجز البيت، أو بالبيت كله أو بالقصيدة كلها؛[5] على سبيل المجاز من ذكر الكل وإرادة الجزء، كما أن تفسير القافية بحرف الروي يدخل إلى نطاق ذكر الجزء وإرادة الكل، وفي تعريف القافية بالكلمة الأخيرة في البيت أيضًا نظر؛ لأنها أحيانًا تتكون من جزء كلمة أو أكثر من كلمة.[6]

---

[1] يُنظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج9، ص283.

[2] يُنظر: القيرواني، الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه** (بيروت: دار الجيل، ط5، 1981م)، ج1، ص162.

[3] يُنظر: الغرة، **المستشار في العروض وموسيقى الشعر**، ص127.

[4] البحراوي، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، ص86.

[5] يُنظر: الغرة، **المستشار في العروض وموسيقى الشعر**، ص127.

[6] يُنظر: خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، ص232.

ونرى تعريف الخليل للقافية جامعًا مانعًا من حيث تركيزه على حروف القافية وحركاته؛ حتى نجرّب قيمها الفنية وعيوبها المبيَّنة في كتب علم العروض، كما أن تعريف القافية عند علماء اللسانيات الحديثة أثبت التعريف الخليلي لها، "فهي من آخر صوت في البيت إلى أول صامت ساكن يسبقه مع الصامت المتحرك الذي يسبق ذلك الساكن، أو من آخر صوت في البيت إلى حرف مدّ يسبقه مع الصامت الذي قبله أي قبل حرف المدّ".[1]

وللقافية حروف ستة؛ الروي أهمها، فعليه تُبنى القصيدة وبه تُسمى، ويسبقه الردف، والدخيل، وألف التأسيس، ويتبعه الوصل، والخروج، وإذا ذُكر حرفٌ في البيت الأول فلا بدّ من الالتزام به في جميع الأبيات الشعرية،[2] وأحكام هذه الحروف مبسوطة في كُتُب علم العروض، ولا نطيل الحديث عنها.

والقافية "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية"،[3] ولم يكن اهتمام العرب بالقافية قليلاً عن اهتمامهم بالعروض، بل فاق أحيانًا اهتمامهم به؛ لأن لها دورًا بارزًا في بناء القصيدة، وهي كالفاصلة الموسيقية التي يتوقع المتلقي تكرارها في أزمنة منتظمة، كما أنها النهاية التي يتم بها ما أراده الشاعر في البيت، إضافة إلى أنها وقفة موسيقية لا بُدَّ منها ليرتاح فيها المتلقي، ويجد متعة في الصور البيانية التي يعرضها الشاعر.[4]

ويعدُّ الشعر العربي أدق أشعار العالَم من حيث الروعة الموسيقية؛ لما يلتزمه الشاعر العربي من قواعد في حروف القافية وحركاتها، فضلاً عن البحور الشعرية،[5] وقد عدَّها حازم القرطاجني مثل الحوافر للخيل، ونقل قول بعض العرب لبنيه في ذلك: "اطلبوا الرماح فإنها

---

[1] حازم علي كمال الدين، **القافية: دراسة صوتية جديدة** (القاهرة: مكتبة الآداب، د.ط، 1998م)، ص51.

[2] يُنظر: سلطاني، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، ص118.

[3] القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ج1، ص151.

[4] يُنظر: الغرة، **المستشار في العروض وموسيقى الشعر**، ص128.

[5] يُنظر: خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، ص232.

قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر؛ أي عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريتُه وحسنت مواقفه ونهاياته".[1]

ويقول محمد غنيمي هلال عن وظيفة القافية: "وللقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها يزيد في وحدة النغم، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة، فكلماتها في الشعر الجيد ذات معان متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله"،[2] وهذا القول ينبهنا إلى أن القافية تؤدي وظيفتين؛ إحداهما متعلقة بتحقيق الموسيقى في القصيدة، وأُخرى مرتبطة بصِلتها بالمعنى الذي يحتوي عليه البيت الشعري.

وبيَّن طه أبو كريشة أن القافية ترتبط بما يسبقها من الكلمات ارتباطًا عضويًّا، لتجلب المعاني والأفكار إليها حتى تكون أحق بالموضوع من دون غيرها.[3]

كما يرى ابن طباطبا أن القوافي هي القوالب لمعاني الأبيات، وهي مجلوبة لأجل الأبيات لتكميل معانيها: "وتكون قوافيه [الشعر] كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقًا إليها، ولا تكون مسوقة إليه فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها".[4]

ونبسط القول عن أهم عناصر القوافي الإيقاعية في أشعار شوقي الوطنية التي تتمثل في الروي، والبنية المقطعية، كما نكشف عما وجدنا من قوافي الموشحات وعيوب القوافي، وعن التزام الشاعر ما لا يلزم في القوافي، وعن نزعته إلى التصريع الذي يمنح القصيدة إيقاعًا زائدًا، وذلك بقصد كشف الستار عن مدى السمات الإيقاعية التي حقّقها الشاعر في هذا النوع من الأشعار الوطنية.

---

[1] القرطاجني، **منهاج الأدباء وسراج البلغاء**، ص271.

[2] محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث** (القاهرة: دار نهضة مصر، د.ط، 1997م)، ص442.

[3] يُنظر: طه مصطفى أبو كريشة، **أصول النقد الأدبي** (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1999م)، ص393.

[4] ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص10.

أولاً: إيقاع الروي

الروي من أهم حروف القافية وصلبها، وهو آخر حرف صحيح في البيت، وعليه تُبنى القصيدة، وإليه تُنسب، ويلزم الشاعرَ تكرارُه في أبيات القصيدة كلها حتى يحقق الرباط والوحدة بينها،[1] وقد قيل إن الروي من الروية، وهي الفكرة؛ لأن الشاعر يُروِّيه، وقيل إنه من الرُّواء بمعنى الحبل؛ لأن الرويّ شدَّ أجزاء البيت، ووصل بعضها ببعض، وقيل إنه من قولهم للرجل: رُواء؛ أي منظر حسن، فسُمي رويًّا؛ لأن به عِصمةَ الأبيات وتماسكها.[2]

1. حرف الروي: ذهب أبو العلاء المعري (ت 449هـ) في "لزومياته" إلى تقسيم القوافي باعتبار رويّها على ثلاثة أقسام؛ الذلل، والنفر، والحوش، فالأول ما كثر على الألسن قديمًا وحديثًا، والثاني ما كان أقل استعمالاً، كالجيم والزاي، والثالث ما كان مهجورًا فلا يُستعمل،[3] والثاء والجيم والزاي والطاء والظاء والغين؛ حروف مرفوضة عند المعري كما توصل إليه بعض الباحثين.[4]

وذهب إبراهيم أنيس إلى تقسيم حروف الهجاء التي تقع رويًّا وفق نسبة شيوعها في الشعر العربي، وقد عدَّ الراء واللام والميم والنون والباء والدال؛ حروفًا كثيرة الشيوع، والتاء والسين والقاف والكاف والهمزة والعين والحاء والفاء والياء والجيم؛ حروفًا متوسطة الشيوع، أما الضاد والطاء والهاء فحروف قليلة الشيوع، في حين رأى بعض الحروف نادرة المجيء رويًّا؛ أي الذال والثاء والغين والخاء والشين والصاد والزاي والظاء والواو.[5]

وإذا طبَّقنا القولين في أشعار شوقي الوطنية؛ رأينا صدقهما، فهو كثيرًا ما اعتمد على

---

[1] يُنظر: معروف، أسعد، **علم العروض التطبيقي**، ص184.

[2] الدماميني، محمد بن أبي بكر، **العيون الغامرة على خبايا الرامزة** (القاهرة: مكتبة الخانجي، ط2، 1994م)، ص243.

[3] يُنظر: طه حسين، إبراهيم الأبياري، **شرح لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري** (القاهرة: دار المعارف، د.ط، د.ت)، ج1، ص49.

[4] يُنظر: محمد عبد المجيد الطويل، "ظواهر عروضية من الشوقيات"، **مجلة دار العلوم**، جامعة القاهرة، ع33، 2004م، ص110-111.

[5] يُنظر: أنيس، **موسيقى الشعر**، ص246.

الحروف الذلل التي كثر مجيئها رويًّا في الشعر العربي، وقد وجدنا النون والميم واللام والدال والباء والراء؛ أكثر تداولاً في أشعاره التي تحمل في ثناياها هموم الوطن وآماله، واللافت أن مخارج الحروف السابقة ما بين أدنى الحنك إلى الشفتين، وهذا يؤكد ما استنتجه بعض النقاد من أن الحرف يكبر حظُّه من الاستخدام رويًّا بقدر ما يقرب مخرجه من الشفتين.[1]

بينما قلّ في أشعاره الوطنية رويّ الهمزة والتاء والحاء والسين والضاد والقاف والهاء والياء، علمًا أنه لم ينظم شعرًا على عشرة حروف؛ هي الثاء والجيم والخاء والذال والزاي والشين والصاد والطاء والظاء والغين.[2]

ونشير أيضًا إلى أن قلّة الورود وندرته ليست مسلمة إلى نفور استعماله بالضرورة؛ لأن الاستعمال في كثرته ينحو ناحية اليسر والسهولة، كما أن قلة الاستعمال وندرته راجعة إلى كزازة وصعوبة عند استعمالها.[3]

ونرى من المناسب عرضَ الخصائص في الحروف التي قلّ مجيئها رويًّا في قصائد شوقي الوطنية، في محاولة للاطلاع على تحقيق الشاعر موهبتة الفذة فيها.

أما الياء والهاء فمن جملة الحروف الأربعة التي يجوز أن تكون وصلاً ورويًّا، وتأتي الياء رويًّا إذا كانت متحركة أو ساكنة وقبلها ساكن، كما تكون الهاء رويًّا إذا كان ما قبله ساكنًا،[4] ونرى صدقهما ومطابقتهما فيما بنى عليهما الشاعر من أشعار وطنية،[5] ومن الملحوظ أيضًا أن القصيدة اليائية للشاعر جاءت في بحر الطويل مع ألف الإطلاق؛ إذ يرى بعض النقاد المعاصرين الياء المتبوعة بألف الإطلاق من القوافي الذلال، ويعتقد أنها كثيرة الورود في الطويل.[6]

---

[1] يُنظر: الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص45.

[2] يُنظر: الطويل، **ظواهر عروضية من الشوقيات**، ص108-109.

[3] يُنظر: أحمد كشك، **القافية: تاج الإيقاع الشعري** (القاهرة: دار غريب، د.ط، 2003م)، ص61.

[4] يُنظر: حسين، الأبياري، **شرح لزوم ما لا يلزم**، ج1، ص42، 47.

[5] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج3، ص174؛ حسين، الأبياري، **شرح لزوم ما لا يلزم**، ج4، ص55.

[6] يُنظر: الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ص58، 60.

أما التاء فللتأنيث، وقبلها ألف مدّ، وذلك في قصيدة "مصر تجدد نفسها بنسائها المتجددات"،[1] فقد استساغ الشعراء وقوع تاء التأنيث رويًّا عندما تسبق بألف مدّ.[2]

وعمد شوقي إلى النظم في روي الضاد، وهي قليلة الشيوع في كلام العرب، فبنى عليها قصيدته "أنس الوجود"،[3] ورأى بعض النقاد أن الظروف الخاصة حملته على تخيره الضاد رويًّا، فقد أهدى هذه القصيدة بلغة الضاد إلى الرئيس الأسبق للولايات المتحدة؛ روزفلت، وعبّر في الحقيقة عن قصيدته وأصالتها التي كانت عربية خالصة قلبًا وقالبًا.[4]

واتجه الشاعر أيضًا إلى روي الهمزة في بحر الخفيف؛ لأنه وزن كامل الاعتدال، مما جعل الخفيف يلائم الألف الممدودة لمصادفتها لتفعيلته الأخيرة المرنة، فيخفى نفورها، وبخاصة إن كان المجرى رفعًا وخفضًا،[5] وقد اتجه الشعراء إلى هذا النوع، ومن أشهرهم الحارث بن حلزة (ت٥٨٠م)، والمتنبي (ت٣٥٤هـ)، والبوصيري (ت٦٩٦هـ)، وغيرهم، وكان لشوقي عظيم الثقة في إعادته إلى همزيات الخفيف جمالها القديم، فقد صاغ أطول قصيدة في ديوانه "كبار الحوادث في وادي النيل".[6]

وكانت سينيته[7] في بحر الخفيف معارضة لسينية البحتري (٢٨٤هـ) من بحر الخفيف، وتُعدُّ من روائع الشعر في كل مكان وزمان.[8]

2. حركة الروي: يأتي الروي على إحدى الحالتين؛ ساكنًا، أو متحركًا، وعليه؛ قسم العروضيون القافية قسمين؛ المطلقة التي يكون رويُّها متحركًا، والمقيدة التي يكون رويُّها

---

[1] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص102.

[2] يُنظر: أنيس، **موسيقى الشعر**، ص247.

[3] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج2، ص53.

[4] يُنظر: الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص51.

[5] يُنظر: الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، ص242.

[6] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج2، ص53.

[7] يُنظر: المرجع السابق، ج2، ص45.

[8] يُنظر: الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ص70.

ساكنًا؛[1] قال إبراهيم أنيس: "وهذا النوع الثاني من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي، لا يكاد يجاوز 10%، وهو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين، وذلك لأن الغناء في العصر العباسي قد التأم مع هذا النوع وانسجم؛ بل لا يزال الملحن فينا يرى مثل هذه القافية أطوع وأيسر في تلحين أبياتها"،[2] ويشير إبراهيم أنيس إلى أن القافية المطلقة كثيرة الاستعمال في الشعر العربي القديم، أما القافية المقيدة فملائمة التلحين والغناء، في حين استدرك عليه بعض الكتاب أن إطلاق الروي أطوع للغناء لما تحتوي عليه من وقوف على حروف المدّ.[3]

وأما قصائد شوقي الوطنية فنالت فيها القافية المطلقة حظًّا وافرًا من التداول، فقد اتجه إلى المحافظة على التراث القديم للشعر العربي، ولم نجد القوافي المقيدة إلا في قصيدتين رائيتين،[4] وثلاث قصائد؛ همزية، ودالية، ونونية،[5] و"إن إطلاق الروي في القصيدة يبني تلاحمًا ينتقل إلى الجمهور حين لا يجد فتورًا بين الأبيات، بل يجد البيت آخذ بتلابيب عقبه مفعمًا بتوالي أحاسيس الشاعر وتدفقها؛ لذا فالقصيدة المقيدة أخف وطأة على أحاسيس المتلقي".[6]

ويتمثل المجرى في القافية المطلقة من دون المقيدة كما ذهب إليه العروضيون؛[7] لذا نرى القوافي ذات المجرى المفتوح والمكسور أكثر ورودًا في قصائد شوقي الوطنية، ونجد تقهقرًا في استخدام القوافي ذات المجرى المضموم، وقد وردت على روي الهمزة أو القاف أو الميم أو النون غالبًا، فالكسرة تخرج من أدنى الحنك، والضمة تخرج من أقصاه، ومن بينهما تخرج الفتحة، ونستنتج أنه يكبر حظ المجرى استعمالاً بقدر ما يكون أقرب إلى الشفتين.

---

[1] يُنظر: معروف، أسعد، **علم العروض التطبيقي**، ص182.

[2] أنيس، **موسيقى الشعر**، ص258.

[3] يُنظر: محمد الحسناوي، **الفاصلة في القرآن** (عمان: دار عمار، ط2، 2000م)، ص184.

[4] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص132؛ ج4، ص91.

[5] يُنظر: المرجع السابق، ج2، ص3، 94؛ ج4، ص26.

[6] عمران، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، ص194.

[7] يُنظر: الدماميني، **العيون الغامرة على خبايا الرامزة**، ص244.

ثانيا: الإيقاع في البنية المقطعية

ذهب أهل العروض إلى تقسيم القافية وفق بنيتها المقطعية، علمًا أن بعض النقاد مالوا إلى تقسيمها وفق التقطيع العروضي، فقالوا إنه إذا توالت في قافية أربعة متحركات بين ساكنين؛ فهو المتكاوس، وإذا توالت فيها ثلاثة متحركات بين ساكنين؛ فهو المتراكب، وما توالى فيها متحركان بين ساكنين؛ فهو المتدارك، وإذا كانت من حرف متحرك بين ساكنين؛ فهو المتواتر، والمترادف قافية اجتمع في آخرها ساكنان متواليان.[1]

واتجه بعضهم إلى تعريف الأنواع السابقة وفق المقاطع الصوتية، فيكون عدد المقاطع خمسة وأربعة وثلاثة – على الترتيب – في المتكاوس والمتراكب والمتدراك، فيعدّ المقطع الأول والأخير في كلها من نوع المقطع المتوسط، وما بينهما من المقاطع فهو من نوع المقطع القصير، وأما الرابع فما كان من مقطعين من النوع المتوسط، والخامس ما كان من مقطع واحد.[2]

ومن قراءة القصائد الوطنية لشوقي يمكننا القول إن الشاعر لم يمِل إلى استخدام القوافي المكثفة البالغة، ولم يتجه إلى القوافي الضعيفة التي تعتمد على مقطع واحد، وإنما أراد إحداث كثافة إيقاعية متوسطة؛ لأننا لم نعثر على قافية من نوع المتكاوس، وأما بالنسبة إلى نوع المترادف – وهو أضعف الإيقاع – فوجدنا قصيدتين من قسم القوافي المقيدة؛ نونية من الكامل المجزوء بعنوان "توت عنخ أمون وحضارة عصره"، وهمزية من بحر الرمل بعنوان "آية العصر في سماء مصر"،[3] في حين اطلعنا على قصيدة واحدة من بحر البسيط على قافية المتراكب ذات مقاطع أربعة (ثلاث متحركات بين ساكنين)، وذلك في قصيدة "مشروع 28 فبراير".[4]

أُعِـدَّتِ الرَّاحَـةُ الكُبْرى لمنْ تَعِبَـا وفـازَ بِالحـقِّ مَـنْ لَمْ يْأْلُـهُ طَـلَـبَـا

ه///ه//ه/ه/ه//ه/ه//ه// ه///ه//ه/ه/ه//ه/ه//ه//

---

[1] يُنظر: الغرة، **المستشار في العروض وموسيقى الشعر**، ص129.

[2] يُنظر: حازم علي كمال الدين، **نظرية المناسبة الإيقاعية في القافية** (القاهرة: مكتبة الآداب، ط1، 2007م)، ص34.

[3] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج2، ص3، 94.

[4] يُنظر: المرجع السابق، ج1، ص76.

ويمثَّل المتدارك والمتواتر في الإيقاعية الكثيفة المتوسطة، فنرى الشاعر يأخذ من الأول، وهو أقل كثافة من المتراكب، ويسجّله في غير قصيدة جرى بعضها على القوافي المقيدة،[1] وبعضها الآخر على القوافي المطلقة،[2] أما أكثر قصائده الوطنية فمن النوع المتواتر، وذلك في القافية المطلقة؛[3] قال:[4]

عَهْدٌ مِنَ الشُّــوْرَى الظَّلِيْلَةِ نُضِّــرَتْ آصَــالُهُ واخْضَــلَّتِ الأسْــحَارُ

٥//٥///٥//٥/٥//٥/٥/ ٥/٥/٥/٥//٥/٥/٥//٥/٥/

وهذا يدلّ دلالة واضحة على أن الشاعر كان حريصًا على رويه من جانب، وتعميقه قيمته الصوتية والإيقاعية من جانب آخر، ويقرره استخدامه قافية المتواتر في عدّة قصيدة، وتعتمد على مقطعين من النوع المتوسط، وتجعل حرف الروي بين ساكنين حتى يلمع بارزًا في النطق والسمع.

ثالثًا: قوافي الموشحات

تميّزت بعض قصائد شوقي الوطنية بتنوُّع القافية، وتمثل ذلك في موشحاته، وقد نشات الموشحات أواخر القرن الثالث الهجري في الأندلس التي كانت بيئة صالحة لاختراعها، وراجت عند كبار الشعراء بين أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن الهجريين، ولكن سوقها كسدت فيما بعد لما كثرت أغراضها وتكلّف الشعراء في موسيقاها.[5]

وقد عثرنا على موشحات ثلاثة في أشعار شوقي الوطنية؛ منها القسم الثالث من

---

[1] يُنظر: المرجع السابق، ج1، 132؛ ج3، ص91؛ ج4، ص 26.

[2] يُنظر: المرجع السابق، ج1، ص72، 151، 262؛ ج2، ص64، 157، 183، 186؛ ج4، ص55.

[3] يُنظر: المرجع السابق، ج1، ص17، 64، 90، 102، 109، 112، 173، 180، 184، 208، 221، 244، 266، 275؛ ج2، ص44، 53، 103، 152، 163، 186؛ ج3، ص55، 147، 157؛ ج4، ص10.

[4] شوقي، **الشوقيات**، ج1، 76.

[5] يُنظر: هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص444.

قصيدة "أبو الهول"، وقصيدتا "النيل"، و"نشيد مصر"،[1] جاء الأول والثاني على بحر المتدارك، والثالث على بحر الوافر، واللافت أن الموشحات الثلاثة وردت نشائد وطنية مصرية؛ لأن الموشحات أطوع وأيسر من جهة الغناء والتلحين؛ لأنها لا تقيد موسيقى المغني ونغمائه.[2]

ومما تجدر الإشارة إلى أن خروج الشاعر عن نطاق القصيدة العمودية إلى التوشيح في بعض قصائده لم يكن إلا من مظاهر محافظته على الأساليب التي اتبعها القدماء في آثارهم الشعرية.[3]

ويلفت انتباهنا أن الشاعر تناول من التوشيح شكلاً واحدًا في نظم القصائد الثلاثة السابقة؛ إذ بناها على مجموعة من المقاطع؛ إذ يحتوي كل مقطع على بيتين، فالمقطع الأول بمنصب الطالع؛ وبيتان فيه مصرعان على قافية واحدة، وأما المقاطع الباقية فتتنوع من حيث القافية، مع أن الشطر الأخير (من البيت الثاني) من كل مقطع يتفق مع قافية الطالع، كقوله من قصيدة "نشيد مصر":[4]

بَنِي مِصْرٍ مَكَانُكُمُ تَهَيَّا ... فَهَيَّا مَهِّدُوا لِلمُلكِ هيَّا

خُذُوا شَمْسَ النَّهَارِ لَهُ حُلِيًّا ... أَلَمْ تَكُ تَاجَ أَوَّلِكُم مَلِيًّا

عَلَى الأَخْلاقِ خُطُّوا المُلْكَ وابْنُوا ... فَلَيْسَ وَرَاءَهَا لِلعِزِّ رُكْنُ

أَلَيْسَ لَكُم بِوَادِي النِّيْلِ عَدْنُ ... وَكَوْثَرُهَا الَّذِي يَجْرِي شَهِيَّا

رابعًا: عيوب القوافي

عيوب ينبو عنها الذوق السليم والحس الموسيقي المرهف، بعضها يرتبط بالروي، كالإقواء والإكفاء، وبعضها الآخر متعلق بما قبل الروي، ويُسمى "السناد"، فيكون سناد الردف،

---

[1] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص145؛ ج4، ص195، 197.

[2] يُنظر: أنيس، **موسيقى الشعر**، ص220.

[3] انظر: الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص49.

[4] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج4، ص197.

وسناد التأسيس، وسناد الدخيل، وسناد الحذو، وسناد التوجيه، وهناك عيب ملحق هو الإيطاء.[1]

وقد جرت القوافي في قصائد شوقي الوطنية غالبًا على الصورة المشترطة فيها، ويكفينا دلالة على ذلك أننا لم نعثر إلا على بعض عيوب بسيطة تتعلق بالسناد وكلمة الروي، أما بالنسبة إلى السناد فاطلعنا على عيب سمَّاه أهل العروض "سناد الردف"، وعرّفه بعضهم بقوله: "أن يجمع الشاعر بين قافية مردفة وأخرى مجردة من الردف في قصيدة واحدة"،[2] وذلك في قصيدة "توت عنخ آمون والبرلمان"،[3] وقد بنى شوقي الأبيات كلها مجردة من الردف إلا بيتًا واحدًا أتى به مردفًا، وهو البيت الثاني عشر من القصيدة.

ويتعلق سناد التوجيه بالقافية المقيدة، وهو "الجمع في قصيدة واحدة بين بيتين تختلف حركة ما قبل رويها المقيد"،[4] وقد وجدنا ثلاثًا من القصائد الوطنية عمد شوقي فيها إلى الجمع بين الحركات الثلاثة في الحرف قبل الروي، وهي:

- قصيدة "أبو الهول" التي جاءت الفتحة في اثنين وستين بيتًا، والضمة في سبعة أبيات، والكسرة في ثمانية أبيات.
- قصيدة "فتية الوادي عرفنا صوتكم" التي جاءت في قافيتها الفتحة توجيهًا في ثمانية وعشرين بيتًا، وكل من الكسرة والضمة وردت في ستة أبيات.
- قصيدة "ذكرى مصطفى كامل" التي نرى الفتحة في أغلبها، مع ورود الكسرة في أربعة أبيات، والضمة في بيتين.[5]

---

[1] يُنظر: أحمد الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب** (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د.ط، 2012م)، ص123-125.

[2] معروف، أسعد، **علم العروض التطبيقي**، ص199.

[3] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج2، ص157-159.

[4] عيسى علي العاكوب، **موسيقى الشعر العربي** (بيروت: دار الفكر المعاصر، ط1، 2000م)، ص134.

[5] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص132-145؛ ج4، 26-28، 91-93.

وقد اختلف المتقدمون في هذا العيب، فمنهم من يجوّزه مطلقًا، ومنهم من يجوز الضمة مع الكسرة من دون الفتحة، ومنهم من يمنع الكسرة مع أحدهما،[1] ونرى أيضًا الاختلاف القائم في ذلك بين المحدثين، فقد ذهب إبراهيم أنيس إلى جواز الضمة مع الكسرة وامتناع الفتحة معهما؛ لأنه أقرب إلى النظريات الصوتية الحديثة، كما أنه من ناحية كمال الموسيقى؛ جعل القافية المقيدة التي تلتزم في أبياتها الحركة قبل الروي؛ أعلى مرتبة من القافية التي لم تلتزم الحركة، [2] ويزعم بعضهم جواز اختلاف حركات التوجيه لكثرة الورود،[3] في حين يرى عبد الله الطيب الاختلاف في حركات التوجيه والدخيل شائعًا مقبولاً في الشعر،[4] ونرى من أصلح الآراء ما ذهب إليه صفاء خلوصي؛ أن سناد التوجيه ليس عيبًا مشارًا إليه، وإن بدا ذلك كنشاز طفيف في الأذن،[5] علمًا أن الالتزام بحركة التوجيه يزيد القوافي المقيدة المجردة من الردف إيقاعًا ونغمة؛ لأن الموسيقى تتم في الشعر على قدر عدد الأصوات التي تتكرر في أواخر الأبيات.[6]

وأما بالنسبة إلى العيوب المتعلقة بكلمة القافية فلم نظفر إلا بموضع للإيطاء فقط، وهو كما ذكره العروضيون "إعادة كلمة الروي لفظًا ومعنى، لا لفظًا فحسب، وبدون وجود فاصلة بمقدار سبعة أبيات"،[7] ونرى الشاعر في قصيدة "مشروع ملنر" يكرر كلمة القافية (ربّه) بمعنى واحد، وذلك في بيتين؛ الخامس والعشرون، والتاسع والعشرون.[8]

---

[1] يُنظر: أنيس، **موسيقى الشعر**، ص265.

[2] يُنظر: المرجع السابق، ص266-267.

[3] يُنظر: الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، ص125.

[4] يُنظر: الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ص51.

[5] يُنظر: خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، ص280.

[6] يُنظر: أنيس، **موسيقى الشعر**، ص266.

[7] خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، ص281.

[8] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج1، ص72-76.

خامسًا: لزوم ما لا يلزم

مصطلح يرتبط بالتزام الشاعر في قوافي القصيدة حروفًا وحركات لم تتطلبها القواعد التي رسمها أهل العروض، كما عرّفه بعضهم بأنه "نوع من التقيد الصوتي يُلزم الشاعر نفسه فيه، ويضع بناء القافية في دائرته، ويلتزم قبل صوت الروي معه حرفًا مخصوصًا أو حركة معينة"،[1] وهذا الفن الجميل يكشف عن قدرة الشاعر من جانب، ثم عن مطاوعة العربية وإمكاناتها المتعددة التي يستطيع الشاعر استخراجها بقدرتهم الخلاقة وموهبتهم الفذة،[2] كما أنه عنصر لطيف يزيد للقصيدة إيقاعَها الموسيقي.[3]

ويبدي بعض الشعراء نبوغهم حين يلتزمون بروي لم يكثر منه الشعراء لصعوبته، أو لقلة الكلمات الواردة فيه، أو لأنها مغمورة،[4] وإلى هذا الالتزام البارع عمد الشاعر شوقي في قصيدته "أنس الوجود"؛[5] إذ نظمها بروي الضاد، وهو أقل الورود رويًّا،[6] كما أن الشعراء يركبون الضاد لإظهار براعتهم ومقدرتهم وتبريزهم.[7]

علاوة عن ذلك؛ نجد التزامًا آخر أطلق عليه أهل العروض "التزام الردف"، وقد تناوله شوقي في قصيدته "أندلسية"[8] التي حن فيها إلى وطنه العزيز من منفاه؛ إذ التزم شاعرنا بردف الياء في الأبيات كلها، والردف في اصطلاحهم حرف مدّ يسبق حرف الروي، وإن كان ألفًا يمتنع أن يكون في القصيدة ردف غيرها، وإن كان واوًا أو ياء؛ فيجوز أن يتعاقبا

---

[1] عبد القادر عبد الجليل، **هندسة المقاطع الصوتية** (عمان: دار صفاء، د.ط، 1998م)، ص373.

[2] يُنظر: محمد حماسة عبد اللطيف، **البناء العروضي للقصيدة العربية** (القاهرة: دار الشروق، ط1، 1999م)، ص187.

[3] يُنظر: إميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية** (بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1991م)، ص388.

[4] يُنظر: عبد اللطيف، **البناء العروضي للقصيدة العربية**، ص187.

[5] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج2، ص53-58.

[6] يُنظر: أنيس، **موسيقى الشعر**، ص246.

[7] يُنظر: الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ص268.

[8] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج2، ص103.

في القصيدة الواحدة،[1] وقد قال أبو العلاء المعري: "لو أن شاعرًا نظم القصيدة مردفًا بالواو ولم يأت فيها بالياء لكان قد لزم ما لا يلزم، وكذلك لو لزم الياء وحدها؛ لأن العادة أن تشترك الواو والياء في مثل هذا المبنى".[2]

وتتمثل مظاهر لزوم ما لا يلزم في نزعة الشاعر إلى الالتزام بنظام خاص في ردف القافية، وذلك في قصيدة "توت عنخ آمون وحضارة عصر"؛[3] إذ يستعمل فيها حرف الواو من البيت الأول إلى البيت الثالث والعشرين، وحرف الياء من البيت الرابع والعشرين إلى البيت الحادي والثلاثين، ثم يعود إلى حرف الواو من البيت الثاني والثلاثين إلى البيت السادس والثلاثين، ومن البيت السابع والثلاثين إلى البيت الثالث والخمسين يستعمل حرف الواو تارة والياء أخرى، ويختم القصيدة موظفا حرفَ الياء من البيت الرابع والستين إلى البيت الخامس والثمانين.

سادسًا: تصريع المطالع

يكتسب البيت الشعري بُعدًا موسيقيًّا من خلال التصريع، فهو ما كان في المطلع من توافق إيقاعي بين عروضه وضربه، على نحو ما نلمس مما عرّفه بعضهم بقوله: "أن يجعل الشاعر العروض والضرب متشابهين في الوزن والروي في البيت المصرع على أن تكون عروض البيت تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"،[4] ويجتهد الشاعر بهذا النوع من الإيقاع في إتقان المطلع وبنائه بناء جميلاً رشيقًا يجذب المتلقي ويهزه،[5] فضلاً عن أن الشاعر يعقد بذلك اتفاقًا مع المتلقين على نوع القافية التي اختارها في القصيدة، وعلى السامعين أن يُعِدُّوا

---

[1] يُنظر: الغرة، **المستشار في العروض وموسيقى الشعر**، ص135-136.

[2] يُنظر: حسين، الأبياري، **شرح لزوم ما لا يلزم**، ج1، ص41.

[3] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج2، ص95-99.

[4] يعقوب، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، ص193-194.

[5] يُنظر: محمد الواسطي، **ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: دراسة بلاغية نقدية** (الرباط: دار نشر المعرفة، ط1، 2003م)، ص278.

أنفسهم لتلقي الأصوات المتشابهة في نهاية كل الأبيات،[1] وقد قال قدامة بن جعفر (ت337هـ) عن التصريع: "فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرَّعوا أبياتًا أخرى من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر ووسعة بحره".[2]

وقد حافظ شوقي على ظواهر الشعر العامة القديمة، ونزع إلى هذا النوع من الإيقاع في أكثر من ثلثي نتاجه الشعري؛ بناء على ما نجد في دراسة محمد الهادي الطرابلسي،[3] وأما قصائده الوطنية ففي أغلبها المطالع مصرّعة، على الرغم من أننا وجدنا قصيدتين غير مصرّعتين؛ إذ إنه لم يركب التصريع في قصيدة "أنس الوجود"، مع تناوله التدوير في البيت الأول من قصيدة "أيها العمال"،[4] وتجدر الإشارة إلى أنه عمد في قصيدة "توت عنخ آمون والبرلمان" إلى تصريع أبياتها كلها.[5]

خاتمة

الأوزان والقافية من أهم العناصر في تشكيل الإيقاع الخارجي لقصائد شوقي الوطنية، أما في الأوزان فقد استخدم الشاعر الإمكانيات الإيقاعية للأوزان الخليلية؛ الكامل، والخفيف، والوافر، والبسيط، والرمل، والمتقارب، والمتدارك، والسريع، والرجز، والطويل، وميّز أشعاره الوطنية بوفرة ما نظم منها على بحر الكامل، وقلة ما نظم منها على بحر الطويل الذي جاء أكثر الشعر العربي القديم منه، كما أنه استمدَّ من التقنيات البارزة التي تولدها الزحافات والعلل والتدوير؛ لتنويع الإيقاع وكسر الرتابة.

---

[1] يُنظر: محمد حماسة عبد اللطيف، **الجملة في الشعر العربي** (القاهرة: دار غريب، د.ط، 2006م)، ص37.

[2] قدامة بن جعفر، **نقد الشعر** (قسطنطينة: مطبعة الجوانب، ط1، 1304هـ)، ص14.

[3] يُنظر: الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص52-53.

[4] يُنظر: شوقي، **الشوقيات**، ج2، ص56؛ ج1، ص90.

[5] يُنظر: المرجع السابق، ج2، ص157-159.

وقد منح نظام القوافي قصائد شوقي الوطنية إيقاعًا موسيقيًّا متميزًا؛ بكثرة اعتماده في روي القافية على الحروف التي كثر مجيئها رويًّا في الشعر العربي؛ النون والميم واللام والدال والباء والراء، إضافة إلى توظيفه القافية المطلقة في أغلب أشعاره الوطنية مستخدمًا في كثيرها القوافي ذات المجرى المفتوح والمكسور، وقد رصدنا استناد الشاعر – في أكثر القصائد الوطنية – إلى الإيقاعية الكثيفة المتوسطة التي تتمثل في نوعي القافية؛ المتواتر، والمتدارك، مع تنويع حرف الروي، متجهًا إلى التوشيح الذي يعدُّ من مظاهر محافظته على أساليب الشعراء القدماء في آثارهم الأدبية.

ويُلحظ أن الشاعر غالبًا ما اتبع في أشعاره الوطنية نظام القوافي المشترط، فلم نظفر إلا نادرًا بالعيوب التي تتعلق بسناد الردف والإيطاء، في حين أنه رفد الإيقاع الانسجامي لبعض القصائد بالتزامه بعض ما لا يلزمه في القافية، فضلاً عن إبداعه في تصريع المطالع في أغلب أشعاره الوطنية، وذلك مما يؤكد أن أحمد شوقي قد أضاف إلى موسيقى الشعر الحديث إضافة متميزة تحافظ بنتاجه الشعري – ولا سيما أشعاره الوطنية – إلى حد كبير على التراث العربي القديم.

المراجع: References:

Abū al-Farraj, Qudāmah ibn Jaʿfar, *Naqd al- Shiʿr* (Constantine: Jawānib Press: 1st edition, 1304H).

Abū Kurayshah, Tāhā Mustafa, *Uṣūl al-Naqd al-Adabī* (Cairo: Al-Sharikah al-Miṣriyah al-'Alamiyah li al-Nashr, 1st edition, 1999)

Abū Qudāmah al-Misrī, "Al-Bahr al-Kāmil", *Al-Talkhīṣāt al-Shāfiyyah*, accessed March 19, 2020, Link: http://abuqudamah.com/talkheesat_shafeyah_12.

Abu Tālīb, Ibrahim, *Fi ʿIlm al-ʿarūḍ wa al-Qāfiyah* (Amman: Dār Ghaydā' li al-Nashr wa al-Tawzīʿ, 1st edition, 2016)

Al Ḥasnāwi, Muhammad, *Al Fāṣilatu fi al-Qurān* (Amman: Dār Ammār, 3rd edition, 2000)

Al Ḥawfi, Aḥmad Muḥammd, *Waṭaniyyatu Shawqī: Drāsath Adabiyyah Tārīḥiyyah wa Muqāranah* (Cairo: General Egyptian Book Organization, 4th edition, 1978)

Al Baoul, Ibrāhīm Abdullah, *al-Binyat al-Īqāʿiyyah fī Shi'r al-Arabi al-Muāsir* (Amman: al-Akādīmīyūn li al-nashr wa al-tawzīʿ, No Date)

Al Hāshimi, Aḥmad, *Mīzān al-Dhahab fi Ṣinaʿti Shiʿr al-Arab* (Cairo: Muassathu Hindāwi, 2012)

Al Jundī, *ʿAlī, Al-Shuʿrāu wa Inshādu al-Shi'r* (Cairo: Dār al Maʿarif, No Date)

Al Malāʿikah, Nāzik, Qaḍaya al-Shiʿr al-Muʿasir (Beirut: Dār al-ʿIlm li al-Malāyīn, 5th edition, No Date).

Al ʿUṣfūr, Jabir, *Mafhūm al-shiʿr* (Cairo: General Egyptian Book Organization, 5th edition, 1995).

Al Qairawāni, Ibn Rashīq, *al-ʿUmdah fi Mahāsin al-Shiʿr wa Ādābihi* (Beirut: Dār al Jīl, 5th edition, 1981).

Al-Nuwaihi, Muhammad, a*l-Shiʿr al-Jāhilī: Manhajun fi Dirāsatihi wa Taqwīmihi* (Cairo: Al Dār al-Qawmiyyah, No Date).

Al-Quṭājini, Ḥazim ibn Muḥammad, *Minhāj al-Bulaghā wa Sirāj al-Udabā,* ed: Muhammad al Ḥabībī ibn al Khawjah (Tunasia, Dār al kutub al sharqiyyah, 1966).

Al-Ṭarābulsi, Muḥammad al-Ḥādi, *Khaṣāis al-Uaslūb fi al-Sḥawqiyyat* (Cairo: General Egyptian Book Organization, 1996).

Al-Ṭayyib, Abdullah, *Al-Murshid ilā Fahm al-Shiʿr al-Arabī wa Ṣināʿatihi* (Kuwait: Government Press, 2nd edition, 1989)

Al-Wāsiṭi, Muḥammad, *Ḍḥāhirat al-Badīʿ ʿInda al-Shuʿarā al-Muhdithīn* (Casablanca: Dār Nashr al-Maʿrifah, 1st edition, 2003).

Anīs, Ibrāhīm, *Musīqā al-shi'r* (Cairo: The Anglo Egyptian Bookshop, 2nd edition, 1952)>

Bahrāwi, Sayyid, *Al ʿArūḍ wa Īqāʿ al-shi'r al-Arabi* (Cairo: General Egyptian Book Organization, 1993).

Bahrāwi, Sayyid, *Mūsīqā al-Shiʿr ʿInda Shuʿarā Abullu* (No place: No publisher, No Date)

Barbāq Rabīʿa, "Al-Īqāʿ al-Shiʿri: Dirasaah Lisāniyyah Jamāliyyah", *Journal for the Faculty of Arts and Languages*, University Tebessa, Algeria, Volume No: 4, Issue No: 8, 2011.

Damāmīnī**,** Muḥammad ibn Abī Bakr, *Al-ʿUyūn al-Ghamirah ʿAlā Khabāya al-Ramizah* (Cairo: Maktabatual Khānji, 2nd edition, 1994)

Dāwūd Imrān, *Al-Binyah al-Īqāʿiyytu fi Shiʿr al-Jawahiri,* (Unpuplished Doctoral Thesis in Arabic Language and Literature, Univesity of Kūfā, 2008).

Faḍl, ʿĀṭif, *Al-ʿArūḍ al-Taṭbīqī* (Amman: Dār al-Manāhij, 1st edition, 2015)

Gharrah, Muḥammad Haitham, *al-Mustasharufi al-ʿArūḍi wa Mūsīqā al-Shiʿr* (Beirut: Dār ibn kathīr, 1st edition, 1995).

Hāshimi, Ahmad ibn Ibrāhīm, *Mizan al-Zahab fi Ṣina'ati Syi'r al-Arab* (Beirut: Dār al-Kutub al-'Ilmiyyah, 2014.

Ḥamdān, Muḥammad Ṣāyil, *Qaḍāyā al-Naqd al-Ḥadīth* (Jourdan: Dār al-Amal li al-Nashr wa al-Tawzīʿ, 1st editon, 1991)

Ḥusain, Muḥammad Muḥammad, *al-Ittijāhāt al-Waṭaniyyah fi alAdab al-Muāsir* (al Jamāmīz: Maktabat al-Ādāb, 2nd edition, 1962)

Ḥusain, Ṭāḥā. Al Abyāri, Ibrāhīm, *Sharh Luzūm Mā lā Yalzam li Abī al-ʿAlāʾ al-Maʿarrī* (Cairo: Dār al-Maʿarif, No Date)

Hilāl Muḥammad al-Ghunaimi, *Al-Naqd al-Adabi al-Ḥadīth,* (Cairo: Dār Nahḍat Misr, 1997)

Homer*, Al Iliyādhā*, Tr: Sulaimān al bustāni (Cairo: Kalimātun Arabiyyah, 2011)

Ibn Manḍḥūr, Muhammad ibn Mukarram, *Lisān al-ʿArab* **(**Beirut: Dār al**-**Ṣādir**,** 3rd edition, 1414H)

Ibn Ṭabāṭibā al-ʿAlawī, Muḥammad Ibn-Aḥmad, *ʿIyār al-Shiʿr,* ed: Abbas 'Abd al**-**Sātir (Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah, 3rd edition, 2005)

Jamāl al dīn, Musṭafā, *Al Īqāʿ fī Shi'r al-Arabi* (Al-Najaf: Maṭbaʿat al-Nuʿmān, 1960)

Kamāl al dīn, Ḥāzim ʿAli, *Al-Qāfiyah: Dirāsah Ṣawtiyyah Jadīdāh* (Cairo: Maktabat al Ādāb, 1998).

Kamāl al-Dīn, Ḥāzim ʿAli, *Naḍhriyyat al-Munāsabah al-Īqāʿiyyah fi al-Qāfiyah* (Cairo: Maktabat al Ādab, 1st edition, 2007).

Kishk, Aḥmad, *Tāj al-Īqāʿ al-Shiʿri* (Cairo: Dār Gharīb, 2003).

Khulūsi, Ṣafā, *Fann al-Taqṭī' al-Shi'rī wa al-Qāfyah* (Baghdād: Maktabatu al Muthannā, 5th edition, 1977).

Mandūr, Muḥammad, *Fi al-Mīzān al-Jadīd* (Cairo: Nahlat Misr, 2004).

Maʿrūf, Nāyif. Asʿad ʿUmar, *ʿIlm al ʿArūḍ al Taṭbīqi* (Beirut: Dār al Nafā'is, 4th edition, 1993).

Muhammad al-Ḥabībī ibn al-Khawjah (Tunasia: Dār al Kutub al-Sharqiyyah, 1966)

Muḥammad ʿAbd al-Majīd al-Ṭawīl, "Ḍḥawahiru ʿArūḍiyyah min al-Shawqiyyat", *Majallat Dār al-ʿUlūm*, Cairo University, Issue No: 33, 2004.

Musṭafā, Ibrāhīm. Al Zayyat, Ahmad Ḥasan. ʿAbd al-Qadir, Ḥāmid. Al Najjār, Muḥammad, *Al Muʿjam al-Wasīṭ*, ed: Majmaʿ al-Lugha al-Arabiyyah (Cairo: Dār al-Daʿwa, No Date).

ʿAbd al-Laṭīf, Muḥammad Ḥamāsā, *al-Binā al-ʿArūḍi li al-Qasīdah al-Arabiyyah* (Cairo: Dār al-Shurūq, 1st edition, 1999).

ʿAbd al-Laṭīf, Muḥammad Ḥamāsā, *al-Jumlah fi al-Shiʿr al-Arabi* (Cairo: Dār Gharīb, 2006)

ʿAbd al-Qadir ʿAbd al-Jalīl, Handasat al-Maqāṭiʿ al-Ṣawtiyyah (Amman: Dār Ṣafa li al-nashr wa al-tawzīʿ, 1998)

ʿIṣām Maḥmūd, "Al Mustawa al-Tarkībī wa al-Īqāʿī fi Shiʿr Ahmad Shawqi: Al-Ratha Unmūdhajan", *Journal of Al Anbār University for Languege and Literature,* University of Anbār, Issue No: 4, 2011.

ʿĀkūb, ʿĪsā ʿAli, *Mūsīqā al-Shiʿr al-Arabi* (Beirut: Dār al Fikr al-Muʿasir, 1st edition, 2000)

ʿUmar Khalūf, "Al Tadāhul al Īqaʿi fi Awzān al-Shiʿr al-Arabi", *Majallat al Faiṣal*, Dār al Faiṣal al-Suʿūdiyya, Issue No:263, 1998.

ʿUmar, Aḥmad Mukhtār, *Muʿjal al-Lughat al-Arabiyyat al-Muʿasarah* (Cairo: ʿĀlam al Kutub, 1st edition, 2008)

Ḍaif, Shawqi, *Fi al-Naqd al-Adabi* (Cairo: Dār al-Maʿarif, 8th edition, 1993)

Ṣalībā, Jamīl, *Al-Muʿjam al-Falsafi* (Beirut: Dār al-Kutub al Lubnāniyyah, 1982)

Qais Majīd Ali, "Ana wa Shawqi wa Abu al-Hawl fi Ḍiyafat al-Matqarib" *Al Zamān*, accessed March 28, 2020, Link: https://www.azzaman.com/أنا-وشوقي-وأبو-الهول-في-ضيافة-المتقارب/

Saʿīd, Khālida, *Ḥarakiyyathu al-Ibdaʿ: Dirāsathun fi al-Adab al-Arabi al-Ḥadīth* (Beirut: Dār al-ʿAwdah, 3rd edition, 1986)

Shawqi, Aḥmad, *Al-Shawqiyyāt* (Beirut: Dār al-ʿAwdah, 1988)

Sulaimām, Nāyif Aḥmad. Jābir Ādil, *Al-Waḍiḥ fi al- ʿArūḍ wa Mūsīqā al-Shi'r* (Jordan: Dār al-Fikr li al-Nashr wa al-Tawzīʿ, 1st edition, 1991)

Sulṭāni, Muḥammad ʿAli, *al-ʿarūḍ wa Īqāʿ al-Shi'r al-Arabi* (Damascus: Dār al ʿIsmah li al-Nashr wa al-Tawzīʿ, 2nd edition, 2010)

Yaʿqūb, Imīl Badīʿ, *al-Muʿjam al-Mufassal fi ʿIlm al-ʿArūḍi wa al-Qafiyah* (Beirut: Dār al kutub al ʿIlmiyyah, 1st edition, 1991).

Guidelines to Contributors

At-Tajdid is a refereed journal published twice a year (June and December) by the International Islamic University Malaysia (IIUM). Articles are published based on recommendation by at least two specialized peer reviewers. Submissions must strictly abide by the following rules and terms:

- Be the author's original work. Simultaneous submissions to other journals as well as previous publication thereof in any format (as journal articles or book chapters) are not accepted. (Should this happen, the author is duty bound to refund the honorarium paid to the reviewers.)
- Be between 5000 and 7000 words including the footnotes (articles); book reviews between 1500 and 4000 words; conference reports between 1000 and 2500 words.
- Include a 200-250 abstract both in Arabic and English.
- Cite all biographical information in footnotes when the source is mentioned for the first time (e.g., full name[s] of the author[s], complete title of the source, place of publication, publisher, date of publication, and the specific page[s] being cited). For subsequent citations of the source, list the author's last name, abbreviate the title, and give the relevant page number(s).
- Provide a separate full bibliographical list of all sources cited at the end of the article.
- Qur'anic references (e.g. name of *surah* and number of verse[s]) must be given in the main text immediately after the verse[s] cited as follows: Al-Baqarah: 25).
- Hadith citations must be according to the following format: Al-Bukhāri, Muḥammad ibn Ismāʿīl, *al-Jāmiʿ al-Ṣaḥīḥ* (Beirut: Dār Iḥyā' al-Turāth al-ʿArabī, 1404/1988), "Kitāb al-Zakāh", ḥadīth no. x, vol. y, p. z.
- Titles of Arabic books and encyclopedias as well as names of Arabic journals cited must be in **bold characters**. Counterparts of all these in English and other non-Arabic languages using Latin script must be *italicized*. Titles of journal articles, encyclopedia entries, and chapters in collective books in any language must be put between inverted commas ("….").
- Traditional Arabic should be used for main text (16 points) and footnotes (12 points) of articles/book reviews and conference reports. Simplified Arabic must be used for main title (20 points) and subtitles (18 points).
- Include a cover sheet with author's full name, current university or professional affiliation, mailing address, phone/fax number(s), and current e-mail address. Provide a two-sentence biography.
- The editor and editorial Board retain the right to return material accepted for publication to the author for any changes, stylistic and otherwise, deemed necessary to preserve the quality standard of the journal.
- Submissions should saved in Rich Text Format (RTF) and sent to tajdidiium@iium.edu.my

At-Tajdid

A Refereed Arabic Biannual
Published by International Islamic University Malaysia

Volume 25 **1442/2021** **Issue No. 50**

Editor-in-Chief
Prof. Dr. Nasreldin Ibrahim Ahmed Hussien

Editor
Asst. Prof. Dr. Muntaha Artalim Zaim

Editorial Board
Prof. Dr. Ahmed Ibrahim Abu Shouk
Prof. Dr. Muhammed Saadu al-Jarf
Prof. Dr. Jamal Ahmed Bashier Badi
Prof. Dr. Waleed Fikry Faris
Prof. Dr. Majdi Haji Ibrahim
Prof. Dr. Asem Shehadah Ali
Prof. Dr. Judi Faris Al-Bataineh
Assoc. Prof. Dr. Akmal Khuzairy Abd. Rahman
Assoc. Prof. Dr. Abdulrahman Helali
Asst. Prof. Dr. Fatmir Shehu
Asst. Prof. Dr. Homam Altabaa

Language Reviser
Asst. Prof. Dr. Adham Muhammad Ali Hamawiya

Administrative Staff
Sr. Aida Hayati Mohd Sanadi