تفعيلة (فاعلُ) في الدراسات الإيقاعية المعاصرة

أ. م. د. علاء حسين عليوي البدراني
جامعة ديالى/ كلية التربية للعلوم الإنسانية
d.alaaalbadrani@gmail.com

م. د. غزاي درع فاضل النعيري
متقاعد
ghazzay@hotmail.com

The metric pattern of the subject in modern Rhythmic studies

Asst.Prof.Dr.Alaa Hussein Alewi Albadrani (Ph.D.)
University of Diyala/ College of Education for humanities

Instr. Ghazzay Deria Fadhil Alnuairy (Ph.D.)/ Retiree

المستخلص

يحاول هذا البحث تقديم دراسة نقدية عن تفعيلة (فاعلُ) بوصفها تفعيلة مستحدثة في الشعر العربي المعاصر، مبيّنا أن نازك الملائكة أعلنت أنها هي أول من ابتكرها، وقد تبيَّن لنا من خلال البحث أن هناك من سبقها في استعمال هذه التفعيلة من دون الإعلان عن ذلك، فقد استعملها في الشعر العمودي أحمد شوقي وإيليا أبو ماضي وخليل مطران، وسبقهم كلّهم استعملها الحصري القيرواني (ت٤٤٨هـ)، والإمام ابن الجوزي (٥٩٧هـ)، والإمام شرف الدين البوصيري (ت ٦٩٦هـ)، وشاعت هذه التفعيلة في شعر التفعيلة، وأصبح استعمالها متاحا للجميع، ويعدُّ استعمال تفعيلة (فاعلُ) اليوم مستساغا ومتواترا في كلٍّ من شعر التفعيلة والشعر العمودي على حد سواء.

الكلمات الإفتتاحية: فاعلُ، الدراسات الإيقاعية ، الشعر العربي المعاصر

Abstract

This paper tries to present a critical study of metric pattern of the subject as it is newly developed in rhythmic studies in contemporary Arabic poetry assumed to be firstly introduced by Nazik AlmaLaika.

This study shows that Ahmad Shawki , I lleiya bu-madhi and Khalil Mutran used it. And still eatlier used by Al hussar Alqairawani (D 448H), Imam Ibn Al-Jawzi. D 597H) and Imam Sharafaldeen Albuseery (D 696H), and was used by all later poets as it is palatable in foot poetry and classical poetry alike.

Key words: subject, Rhythmic Studies, Contemporary Arabic poetry

المقدمة

تعدُّ تفعيلة (فاعلن) إحدى التفعيلات العشر الأساسية للعروض العربي، ويتألف من تكرارها بحر صاف هو البحر المتدارك، وهو البحر السادس عشر من بحور الشعر العربي، وينتمي إلى الدائرة العروضية الخامسة (المتفق)، التي تضم إلى جانبه البحر المتقارب، وتفعيلات البحر المتدارك هي:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وتشارك تفعيلة (فاعلن)، فضلا عن تشكيلها البحر المتدارك، في تكوين البحور الآتية: البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، والمديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن)، ويمكن القول ((إن تفعيلة (فاعلن) تمتاز بأوسع فاعلية إيقاعية بين تفاعيل الشعر العربي بسبب مرونتها، وتقبلها للتجزئة والإضافة والتدوير والاشتراك مع تفعيلة أخرى في القصيدة الواحدة، فكان أثرها كبيراً ومهماً في التشكيل الموسيقي في الشعر الحديث))[١]، ولو نظرنا في الزحافات والعلل التي تصيب تفعيلة (فاعلن) في البحر المتدارك، لوجدنا أنه ((يجوز في حشو هذا البحر الخبن، فتصبح به (فاعلنْ): (فعِلنْ)...وكذلك يجوز في حشوه القطع، فتصبح به (فاعلن): (فاعلْ)، وتُنقل إلى (فعْلنْ)))[٢]، علما أن الخبن هو ((زحاف يتمثل في حذف الساكن الثاني من الجزء (التفعيلة)))[٣]، أما القطع فهو ((علَّة تتمثل في حذف ساكن الوتد المجموع في آخر التفعيلة، وتسكين ما قبله))[٤]، وفضلا عن (فعِلنْ) و(فعْلن)، فإن (فاعلنْ) يمكن أن تأتي مرفَّلة، أي بزيادة سبب خفيف على وتدها المجموع، فتصبح: (فاعلاتن)، ويمكن أن تأتي مذالة، والتذييل هو زيادة حرف ساكن على وتدها المجموع، فتصبح: (فاعلان)[٥].

وقد توصل الدكتور راشد علي عيسى في بحث له عن تحولات (فاعلن) في شعر التفعيلة، متخذا من ديوان شجر الليل لصلاح عبد الصبور نموذجا تطبيقيا، إلى أنه ((يمكن حصر (فاعلن) وتحولاتها الإيقاعية القديمة والجديدة كما يـــأتي :فاعلنْ، فعِلنْ، فعْلن، فاعلانْ، فعْلانْ، فعِلانْ، فاعلاتنْ، فعِلاتنْ، فاعلُ، فعْلاتنْ))[٦]، وهذا

يدل على سعة مساحة التحولات التي تتحرك عليها تفعيلة (فاعلنْ)، وعلى قدرتها العالية على التنوع واستيعاب الدلالات المطلوبة، وإذا كانت لـــ (فاعلنْ) في الشعر العمودي التحولات الآتية: فعِلنْ، فعْلنْ، فاعلاتنْ، فاعلانْ، فإنها اتخذت تحولات إضافية في شعر التفعيلة، هي: فعْلانْ، فعِلانْ، فعِلاتن، فعْلاتنْ، وفاعلُ، وهذه التحولات الإضافية انتقلت إلى الشعر العمودي مرّة أخرى، ويرى الدكتور شعبان صلاح ((أن الشعراء المعاصرين ـــــــــ حتى في الشعر العمودي ـــــــــ قد ألحقوا التذييل والترفيل بكل التغييرات بلا استثناء، فنتج عن ذلك: فاعلانْ، فعلانْ، فعْلاتنْ، فعِلانْ، لكن التذييل والترفيل بطبيعة الحال لا يحدثان إلا في النهايات))[٧]، ويرى أن تفعيلة (فاعلُ) قد ((شاع استعمالها بصورة واضحة في الشعر المعاصر، عموديا كان أم حرا))[٨]، وقد تحدث الباحث عمر مخلوف عن التحولات المحتملة في فاعلن وأرجعها إلى أربعة صور وهي (فعْلنْ ، فعِلن ، فاعلُ ، فعِلَتُ) [٩] وهنا لابدّ من الإشارة إلى أن تفعيلتي (فعْلن، وفعِلن) كثيرتا الاستعمال في الشعر العربي قديما وحديثا أما تفعيلة (فاعلُ) فقد استعملها الشعراء ولكن بنسبة أقل من التفعيلتين السابقتين، وخطورة استعمال هذه التفعيلة يكمن إذا جاء بعدها تفعيلة (فعِلنْ) وعندها سيلتقي خمسة متحركات وهذا مما لا تستسيغه الذائقة العربية[١٠] أما تفعيلة (فعلِتُ) التي ذكرها الباحث عمر مخلوف فهي نادرة الاستعمال بل قد تكون معدومة وذلك لأنها تتعارض مع الذائقة العربية مطلقا فهي تؤدي إلى اجتماع عدد كبير من المتحركات قد تصل إلى تسعة حروف متحركة متوالية وهذا مما لا يسمح به في إيقاع الشعر العربي[١١].

ونتوقف هنا لنبيِّن بأن اهتمامنا سينصب على تفعيلة (فاعلُ)، واستعمالها في كل من شعر التفعيلة والشعر العمودي.

أولا . (فاعلُ): التنويع الجديد عند نازك الملائكة

يمكن وصف تفعيلة (فاعلُ) بأنها تنويع جديد لتفعيلة (فاعلنْ)، أو أنها إحدى تحولاتها، ولا بد من الإقرار بأن أول من تحدث عن ابتكار هذه التفعيلة هي نازك

الملائكة، وهي أول من استعملها في شعر التفعيلة، فقد جاءت في أول قصيدة حرة لها، وهي قصيدة (الكوليرا)، التي نشرتها مجلة (العروبة) البيروتية في عددها الصادر في الأول من كانون الأول من عام ١٩٤٧م[١٢].

وقد تحدثت نازك الملائكة عن التنويع الجديد الذي أحدثته في تفعيلة(فاعلْ)، فقالت: ((ثم جاء العصر الحديث، فإذا نحن نُحْدث تنويعاً جديداً، لم يقع فيه أسلافنا، ذلك أنّنا نحوِّلُ (فَعِلُنْ) إلى (فاعِلُ)، وليس في الشُّعراء، فيما أعلم، من يرتكب هذا سواي، بدأتُ فيه منذ أوَّل قصيدة حرَّة كتبتها سنة ١٩٤٧م، ومضيتُ فيه حتّى الآن، هذا مثلاً مطلع قصيدتي (لعنة الزَّمن) من الخبب:

كانَ المغربُ لونَ ذبيحِ

والأفقُ كآبةُ مجروحِ

ووزن الشَّطر الأوَّل فيه هو: فعْلُنْ فاعلُ فاعلُ فعْلُنْ

وقد جرت أشطر كثيرةٌ على هذا النَّسق، خلافاً للقاعدة العروضيّة في الخبب))[١٣]، ونشير هنا إلى أن قصيدة نازك الملائكة التي ذكرتها هنا (لعنة الزمن) هي من ديوانها (قرارة الموجة)، الذي صدر عام ١٩٥٧م، وقد ورد أن تاريخ كتابة هذه القصيدة هو ١٩٥٠/٨/١٢م[١٤].

وتمضي نازك الملائكة في الحديث عن تسرب تفعيلة (فاعلُ) إلى تفعيلاتها الخببية، فتقول: ((وأنا أُقرُّ بأنَّني وقعتُ في هذا الخروج عن غير تعمُّد، وقد ألفتُ أن أنظم الشِّعر بوحي السَّليقة، لا جرياً على مقياس عروضيٍّ، تحملني خلال عمليَّة النَّظم موجة الصُّور والمشاعر والمعاني والأنغام، دون أن أستذكر العروض والتَّفعيلات، وإنَّما تتدفَّق المعاني موزونة على ذهني))[١٥]، وتضيف: ((ومن ثمَّ فإنَّ (فاعلُ) قد تسرَّبت إلى تفعيلاتي (الخببيَّة) وأنا غافلة، وحين انتهيتُ من القصيدة كان نغمها يبدو لي من الصِّحَّة والإنثيال الطَّبيعيِّ، بحيث لم انتبه إلى ما فيه من خروج عن تفعيلة الخبب))[١٦]، ثم تتحدث عن تنبيهها إلى خروجها عن تفعيلة الخبب، واعترافها بهذا الخروج، فتقول: ((وسرعان ما احتجَّ عليَّ الدكتور جميل الملائكة،

منبِّهاً إلى خروجي عن تفعيلة الخبب، وقد أدركت فوراً أنَّه على حقٍّ وأنَّ تفعيلتي دخيلة، وجلستُ أفكِّر، مندهشة، في سبب هذا الذي وقع لي، فكيف ولماذا جاز أن تقبل أذني المُمرَّنة خروجاً على الوزن مثل هذا؟))[١٧]، فما كان من نازك الملائكة إلا التأمُّل بحثا عن الإجابة ((وجاء الجواب بعد قليل من التَّأمُّل، وكان جواباً بسيطاً واضحاً: أُذُني على ما مرَّ بها من تمرين، تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذاً، فليس هو خطأً وقعت فيه، وإنَّما هو تطوير سرتُ إليه وأنا غافلة، ومعنى ذلك أنَّ (فاعلُ) لا تمتنع في بحر الخبب، لأنَّ الأُذن العربيَّة تقبلها فيه))[١٨]، وتتأمَّل في التَّفعيلتين (فعِلُنْ) و(فاعلُ)، للنظر في تكوينهما المقطعي، فتقول: ((والحقُّ إنَّ قليلاً من التَّأمُّل في التَّفعيلتين (فعِلُنْ) و(فاعلُ)، لا بدَّ أن يقودنا إلى أنَّهما متساويان من ناحية الزَّمن تساوياً تامّاً، لأنَّ طولهما واحد، وفي وسعنا التَّأكُّد من ذلك بأسلوب العروضيّين:

فَ عِ لُ نْ ———————— فَ اْ عِ لُ

—— —— —— ه —— ———————— —— ه

—— ——

فإنَّ بين أيدينا تفعيلتين تحتوي كلٌّ منهما على ثلاثة متحرِّكات وساكن واحد، وإنَّما الفرق بينهما في مواضع المتحركات والسّاكن))[١٩]، ثم تقول عن (فعِلنْ) و(فاعلُ): ((إن كلتا الوحدتين مكونة من ضربتين قصيرتين وضربة طويلة، وإنما تقع الطويلة في مطلع (فاعلُ) وفي آخر (فعِلنْ)))[٢٠]، وأخيراً قالت نازك الملائكة: ((ولعلّنا حريّون فوق ذلك، بأن نلفت إلى أنّ (فعِ لُنْ) ليست إلا مقلوب (فاعِلُ) والعكس صحيح، فلو قلنا (لَنْ فَعِ، لَنْ فَعِ) لكانت مساوية لقولنا (فَاْعِلُ، فَاْعِلُ)، ولا يخفى أنَّ ذلك كان سبباً في تفرُّع الخبب من المتدارك الأصليِّ ، وكلُّ هذا يجعل ورود (فاعلُ) في الخبب سائغاً مقبولاً، حتّى ليصحّ، في عقيدتي، أن نكتب قصيدة خببيّة وزنها كما يلي:

فاعلُ فاعلُ مفتعلُنْ

أقبلَ فجرُكَ يا وطني))[٢١].

إن مناقشة نازك هنا مناقشة علمية للموضوع ؛ ولكنها لم تستطع أن تصل إلى نتيجة مقبولة لأن (فعِلن) لا يمكن أن تكون (فاعلُ) أو معكوسها فهما مختلفتان كثيرا وقد ((حاولت أن تستعير لغةً غير لغتها، هي لغة الموسيقى ، لتثبت لنا إن كلتا الوحدتين مكونة من ضربتين قصيرتين وضربة طويلة وإنما تقع الطويلة في أول (فاعل) وفي آخر(فعِلنْ) وإنهما تتساويان في عدد من الأجزاء فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء)) [٢٢].

وترى نازك الملائكة، وهي تدافع عن استعمالها تفعيلة (فاعلُ): ((أنَّ الأذن العربيّة تقبل هذا، فكيف بها وهو يردُ، على وجه التّنويع عبر وزن الخبب؟، هذا إذن هو السّبب الذي جعلني أتمسّك بتفعيلتي الدّخيلة، حتّى بعد تنبيه الدكتور جميل الملائكة، والواقع أنّني لم أزل استعملها في حشو الخبب، ومنه آخر قصيدة كتبتها منه[*]:

وعدٌ في شفةِ الزّنبقِ غطّى المرجَ
شـــــــــــــــــــــــــــــذاهْ
وتألَّقُ فجرٍ منبثقٍ فوق مسافــــــــــــــــــــــــــاتٍ مبهورةْ
ونسائمُ تعبرُ في
وديـــ
ـــانٍ مسحورةْ
(إنْ شاءَ اللهُ) رؤى أغنية طافحةٍ وندى وصلاةْ))[٢٣].

وتخلص نازك الملائكة إلى ((أنَّ إقرار ذلك قاعدةً في بحر الخبب، يضيف إليه سعة وليونة إلى هذا البحر الذي يفيق بفواصله الكبرى))[٢٤]، ولو عدنا إلى أوّل قصيدة حرّة كتبتها نازك الملائكة، وهي (الكوليرا)، لوجدنـــــــا أنّ (فاعلُ) كانت موجودة فيها[٢٥]:

ــــــــ عشرةُ أمواتٍ عشرونا

ـــــــ في كلِّ مكانٍ جَسَدٌ يندبُهُ محزونْ
ـــــــ هذا ما فعَلَتْ كفُّ الموتِ.

ثانيا . آراء النقاد في تفعيلة (فاعلُ)

سنستعرض هنا آراء عدد من النقاد التي تدور حول تفعيلة (فاعلُ)، واستعمالها وما يتعلق بها.

أ . **الدكتور عز الدين إسماعيل:** ليس في العروض العربي ما يبرر استعمال تفعيلة (فاعلُ) كما يرى الدكتور عز الدين إسماعيل، فهو قال: ((إن العروض القديم لا يمكن أن يسعفنا بما يبرر استخدام (فاعلُ) في الخبب ، ولكن هذا لا يمكن أن يكون سيفا مسلطا على تجارب الشعراء الجديدة، وقد أعلن الذوق العام تقبله لهذه التفعيلة الطارئة على وزن الخبب، بعد ان تفشت في قصائد كثيرة من الشعر المعاصر الجديد، وفي ظني أنه لم يُمَكَّن لهذه التفعيلة في الذوق، ولم يكثر استخدامها في الشعر الجديد، إلا لأن بينها وبين تفعيلة الخبب نفسه (فعْلنْ) ما سمّيناه بعلاقة التداخل))[٢٦]، ويرى الدكتور إسماعيل أنه ((ليس من اليسير حتى الآن ابتكار أشكال جديدة للتفعيلة، أو الاستغناء عنها بنظام أو أنظمة من الضربات الخفيفة والضربات الثقيلة، وكل ما ظهر من جديد في هذا المجال هو استخدام (فاعلُ) في وزن الخبب، وهي لم ترد من قبل في الشعر القديم ولم ينبِّه إليها العروضيون))[٢٧]، ويؤيد الدكتور عز الدين اسماعيل خروج الشاعر المحدث عن قواعد الوزن القديم واستكشاف إمكانيات موسيقية جديدة، فيقول: ((إنَّ الشاعر المحدث قد يخرج على قواعد الوزن القديم فيستكشف إمكانيات موسيقية جديدة، لا تقل في وقعها عن

الإمكانيات المرصودة من قبل))[٢٨]. ولكن الناقد هنا لم يوضح أهمية استعمالها أو عدم قبولها .

ب . الدكتور محسن أطيمش: سبق أن بيَّنا أن نازك الملائكة توصلت إلى أن التفعيلتين (فعِلنْ) و(فاعلُ) متساويتان من ناحية الزمن تساويا تاما، وهذا ما توصل إليه الدكتور محسن أطيمش أيضا، الذي قام بحساب الزّمن الموسيقي لكل نسق، فأعطى قيمة مقدارها (٤/١) لكل حرف متحرك، و(٢/١) لكل سبب خفيف، وهذا يعني أن مقدار الزّمن الموسيقي لـــ (فعِلُنْ) يساوي مقدار الزمن الموسيقيِّ لـــ (فاعلُ)، فلكلٍّ منهما: درجة واحدة، أمّا (فاعلنْ) فمقدار زمنها الموسيقيِّ درجة وربع الدّرجة، وهذا يعني أنّها أبطء في الأداء الصّوتيِّ (النُّطق) وأبطء في الزّمن الموسيقيِّ من النّسقين السّابقين[٢٩]، وهو في هذا السياق يرى أن تفعيلة (فاعلُ) ((من النّاحية الإيقاعيّة تسهم جنباً إلى جنب مع الصِّيغتين (فعْلُنْ) و(فعِلُنْ) في إضفاء طابع السُّرعة على الإيقاع الشِّعريِّ، لأنّها اختزال لـــ (فاعلنْ) الأطول في الزّمن وفي النُّطق))[٣٠].

ولو استعنّا بقواعد العروض الرقمي، الذي يعطي للمقطع القصير الرقم:١، وللمقطع الطويل : ٢، لتبين لنا ما يأتي:

فَعِلُنْ: فـــَ ـــعـــِ لُنْ : وتساوي: ١ ١ ٢

فاعلُ: فا عـــــــ لُ: ١ ١ ٢

وهذا يعني أن التفعيلتين لهما المقاطع نفسها ولا يختلفان سوى بترتيب هذه المقاطع، ويبقى الاشكال الأكبر في السماح بدخول العلة في الحشو .

ج . الدكتور أحمد كشك: يردّ الدكتور أحمد كشك على نازك الملائكة ومساواتها بين التفعيلتين (فعِلنْ) و(فاعلُ)، فيقول: ((في تبرير نازك هذا نظر كبير، لأنّها من أجل أن تقبل (فاعلُ) في إطار(فعِلُنْ) سوّت تماماً بين الوحدتين، وهما منعزلتان على أساس من عدد المتحرّكات والسّواكن، أو عدد المقاطع الطّويلة والقصيرة دون

أن تراعي التّرتيب، وإذا سلّم لنا ذلك، فعلينا أن نسوّي إيقاعيّاً بين (فاعلنْ) و(فعولُنْ)، وان نسوّي بين (مستفعلن) وكلِّ التّفعيلات السُّباعيّة لاتِّفاقهمها تماماً في عدد المقاطع، وهذا أمر لم يقل به قائل))[٣١].

وبضوء ما تقدَّم حول التفعيلتين (فعِلنْ) و(فاعلُ)، نعلم أن نازك الملائكة بيَّنت أنَّهما متساويتان من ناحية الزمن تساويا تاما، فضلا عن أن عدد المتحركات والسواكن في كليهما هو نفسه، فيما بيَّن الدكتور محسن أطيمش أنهما متساويان في مقدار الزمن الموسيقي فلكل منهما زمن موسيقي مقداره (٤/٣)، وكل هذا ما لا يختلف عليه اثنان، وما لا يختلف عليه اثنان أيضا أن لهما عدد المقاطع العروضية نفسه، ولكنهما يختلفان في طريقة ترتيب هذه المقاطع، فتفعيلة (فعِلنْ) تتألف من ضربتين قصيرين تتبعهما ضربة طويلة واحدة، فيما تتألف تفعيلة (فاعلُ) من ضربة طويلة واحدة تتبعها ضربتان قصيرتان ـــــــــ بلغة نازك الملائكة ـــــــــ وتساوي التفعيلتين في عدد المقاطع العروضية لا يعني تساويهما إيقاعيا، وذلك لأن ترتيب المقاطع فيهما مختلف.

د . الدكتور إبراهيم عبدالله البعول: يرى الدكتور إبراهيم عبد الله البعول أن البحر المتدارك ((مال إليه الشعراء ابتداء من نازك والسياب، وانتهاء بأصغر شاعر شاب ولا سيما بعد إباحتهم للقبض في حشوه الذي انقذ الوزن من الرتابة وجعله قابلا للتكوين والتنويع))[٣٢]، وهو هنا يميل إلى رأي الدكتور عبد الرضا علي، وهو يضيف: ((أراني غير متجاوز الحد إذا قلت : إن المتدارك أصبح مطية الشعراء حديثا))[٣٣].

ثالثا : إشكالية المصطلح :

من المعروف أن دخول الزحافات والعلل عند العروضيين مبني على فكرٍ عروضي ثابت، وهو أن الزحاف ما كان داخلا على ثواني الأسباب، والعلة يمكن أن تدخل على الأسباب والأوتاد؛ وتفعيلة (فاعلُ) سقط منها الحرف الخامس الساكن وهو جزء من وتدٍ مجموع ولذلك اجتمع في هذه التفعيلة أمران:

الأول: سقوط الحرف الخامس الساكن وهو عند العروضيين يسمى زحاف القبض.

والثاني: دخوله على الوتد ، وهذا مخالف لما جاء به العروضيون.

ونلاحظ أن قسما من النقاد المعاصرين حاولوا مناقشة هذا الأمر ومنهم: الدكتور محسن أطيمش الذي تحدث عن التغيُّر الذي جعل تفعيلة (فاعلنْ) تتحوَّل إلى (فاعلُ)، وعن التسمية المناسبة لهذا التغيير، فيقول: ((لم يقل العروضيّون ـــــــ على حدِّ علم الباحث ـــــــ شيئاً عن (فاعلُ) في سياق المتدارك، ولا ندري على وجه التّحديد أهي علّة أم زحاف، غير أنّي أميل إلى اعتبارها علّة تمشّياً مع القاعدة العروضيّة القديمة التي تقول إنّ الزّحاف هو التّغيير الحاصل بثواني الأسباب، وما دام التّغيير قد حصل في وتد (فاعلنْ) فهي أقرب إلى كونها علّة))[٣٤].

وحديث الدكتور أطيمش عن التغيير الذي حصل عند تحوُّل (فاعلنْ) إلى (فاعلُ)، أهو زحاف أم علَّة، وميله إلى عدِّ هذا التَّغيير علَّة، لأن التَّغيير حصل في وتد، فنقول: إن تحوُّل (فاعلنْ) إلى (فاعلُ) جرى بحذف الخامس الساكن منها، وهذا ما يسميه العروضيون بالقبض، وهو من الزحافات، التي تدخل كما هو متَّفق عليه عند العروضيين على ثواني الأسباب، ولكنَّ الساكن الخامس هنا لم يكن ثانيَ سبب، بل كان ثالثَ وتد، وهو غير جائز عند القدماء.

وكذلك تحدث الدكتور عبد الرضا علي عن إباحة شعراء الشعر الحر بدخول القبض على تفعيلة (فاعلنْ)، لتصبح (فاعلُ)، فيقول: ((أمّا في الشِّعر الحرِّ، فإنّ استغلال شعراء الحركة لمختلف الأضرب في القصيدة الواحدة، وتسامحهم في الشِّعر باستخدام التّفعيلة الصّحيحة (فاعلُنْ)، والمخبونـــة (فعِلُنْ) والمخبونة المضمرة (فعْلُنْ)، ممّا أسهم كثيراً في قتل رتابة هذا الوزن، فمالوا إليه كثيراً،

ابتداءً من نازك الملائكة والسّيّاب، وانتهاءً بأصغر شاعر شاب، فضلاً عن أنّهم أباحوا في حشوه القبض (فاعلُ) بضمِّ اللام، والقبض كما هو معروف يستعمل مع (فعولُنْ): (فعولُ)، و(مفاعيلُنْ): (مفاعلن)))[٣٥]، ولكنه لم يذكر هل هي مما يعدّ زحافا أم علة وترك التسمية على الاطلاق وهو القبض دون تحديدها ، أما الدكتور إبراهيم عبد الله البعول فيرى أن الشعراء المعاصرين قد أباحوا القبض في حشو المتدارك وهو بحسب رأيه قد أنقذ الوزن من الرتابة وجعله قابلا للتكوين والتنويع[٣٦] ، ولكنه لم يتحدث هل القبض هنا زحاف أم علّة .

ويمكن أن نلاحظ من آراء النقاد السابقين أن المسألة خلافية ولا يمكن الوقوف فيها على رأي محدد، ولكن إذا ما أردنا أن نجمع بين هذين الأمرين (القبض، العلة) فنستطيع القول أن ما حدث في تفعيلة (فاعلُ) هو (علّة القبض) ونميزها عن (زحاف القبض) الذي يدخل على (فعولن، مفاعيلن) وفي الوقت نفسه هو (علّة) لأنه دخل على ما نهايته وتد وبذلك يكون هذا المصطلح العروضي (علّة القبض) توافق مع ما جاء به النقاد من جهة وتناسب مع الفكر العروضي من جهة أخرى .

رابعا . أوَّلية استعمال (فاعلُ) في الشعر العربي :

بعد أن أطَّلعنا على رأي الشاعرة نازك الملائكة حول تفعيلة (فاعلُ)، وإعلانها أنها هي أول من استعمل هذه التفعيلة في كتابة الشعر، كان لا بد لنا من البحث عن أوَّلية استعمال (فاعلُ) في الشعر العربي، وقد وجدنا أن الدكتور راشد علي عيسى قد بحث في هذا الأمر، وقال: ((لقد بدا واضحاً أن الملائكة تحاول بإيحاء ذكي إثبات ريادتها في استخدام (فاعلُ) لكن فاتها أن ثمة من سبقها إلى ذلك بثلاثين سنة تقريباً، فأورد (فاعلُ) في قصيدة عمودية خببية قبل زمن التنوع الموسيقي في شعر التفعيلة، ذلك هو أحمد شوقي في قصيدته التي مطلعها:

النّيلُ العذبُ هُوَ الكوثرْ والجنةُ شاطئُهُ الأخضرْ

إذ قال مستخدماً (فاعلُ):

جارٍ ويُرى ليس بجـــــارِ لأنـــــــــــــــــــــــــــــــــاةٍ
منهُ ووَقارِ
فعْلن فعِلنْ فاعلُ فعْلنْ فعِلنْ فعْلنْ فاعلُ فعْلنْ

فهل كان شوقي غافلاً؟))[٣٧]

ونبيِّن أن البيت المذكور الذي جاءت فيه (فاعلُ) هو البيت السابع من قصيدة (النيل) وهي من ضمن (أغنيات وأناشيد)[٣٨]، وهي من البحر المتدارك، وتتألف من (١٠) أبيات، وعندما بحثنا عن تفعيلة (فاعلُ) في شعر أحمد شوقي (١٨٦٨ـــــــــ ١٩٣٢)م، وجدنا أنها جاءت في المواضع الآتية، فضلا عن البيت الذي ذكره الدكتور راشد علي عيسى:

أ . نشيد (اليَومَ نَسودُ بِوادينا)[٣٩]:

وهو من البحر المتدارك، ويتألف من (١٢) بيتا، ومطلعه:

اليَومَ نَسودُ بِوادينا وَنُعيدُ مَحاسِنَ ماضينا

والبيت السابع هو:

نَتَّخِذُ الشَمسَ لَهُ تاجا وَضُحاها عَرشاً وَهّاجا

وتقطيعه الشعري هو : فاعلُ فعْلنْ فعِلنْ فعْلنْ فعِلنْ فعْلنْ فعْلنْ فعْلنْ

ب . نشيد الكشافة[٤٠]:

وهو من البحر المتدارك، ويتألف من (١٦) بيتا، ومطلعه:

نَحنُ الكَشّافَةُ في الوادي جِبريلُ الروحُ لَنا حادي

وبيته السادس هو:

نَبتَدِرُ الخَيرَ وَنَستَبِقُ ما يَرضى الخالِقُ وَالخُلُقُ

وتقطيعه الشعري هو : **فاعلُ** فعْلنْ فعِلنْ فعِلنْ فعْلنْ فعْلنْ فعِلنْ فعِلنْ

إذن فإن الدكتور راشد علي عيسى يرى أن أحمد شوقي هو أول من استعمل تفعيلة (فاعلُ) ((ولكن في رأي (س. موريه)[*] أن إيليا أبا ماضي هو أول من

استخدم هذه التفعيلة في قصيدته (الاشباح الثلاثة) التي كتبها سنة ١٩٢٧م التي قال فيها:

راودَني النَّومُ وما برحا حتّى طأطأتُ لهُ راسي
أطبقتُ جفوني فانفتحا بابُ الرّؤيا والوسواسِ

***

أبصرتُ كأنّي في موضعْ ما فيهِ غيرُ الأرواحِ
فوقفتُ بعيداً أتطلَّعْ فلمحتُ ثلاثةَ أشباحِ))[٤١]

ونبيِّن أن (فاعلُ) جاءت في قصيدة (الأشباح الثلاثة) لـــ (إيليا أبو ماضي) (١٨٨٩ ـــــــــ ١٩٥٧) م، في المواضع الآتية:

أ . في صدر مطلع القصيدة، وهو :

((راوَدَنِي النَّوْمُ وَما بَرِحا حَتَّى طَأْطَأْتُ لَهُ رَأْسي))[٤٢]

والتقطيع الشعري لهذا البيت هو:

فاعِلُ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فعِلُنْ فَعْلُنْ

ب . في صدر البيت الثاني من المقطع الثاني للقصيدة، والمقطع هو:

((أبصرتُ كأنّي في موضعْ ما فيه غير ُالأرواحِ
فَوَقَفْتُ بَعيدًا أَتَطَلَّعْ فَلَمَحْتُ ثَلاثَةَ أَشْباحِ))[٤٣]

والتقطيع الشعري للبيت الثاني هو:

فَعِلُنْ فَعِلُنْ **فَاعِلُ** فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ

جـــ . في عجز البيت الأول من المقطع الخامس، وهذا البيت هو:

((يا نفْسي ما هذا الفَرَقُ؟ لا رمحٌ معَهُ لا نَبْلُ))[٤٤]

والتقطيع الشعري لهذا البيت هو:

فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ **فاعلُ** فَعْلُنْ فَعْلُنْ

ء . في بيتي المقطع الحادي عشر، إذ ظهرت (فاعلُ) في صدر البيت الأول وعجزه، فيما ظهرت في عجز البيت الثاني، وهذان البيتان هما:

((أَوْ نَجْبُلُ ماءً وتُرابَا وَنُشيدُ بُيوتًا وقِبابَا
أَوْ نَجْعَلُ مِنْهُ أَنْصابَا أَوْ نَصْنَعُ حَلْوى وكَبابَا))[٤٥]

والتقطيع الشعري للبيتين السابقين هو:

فَعْلُنْ فَعِلُنْ **فاعِلُ** فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ **فاعِلُ** فَعْلُنْ
فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ **فاعِلُ** فَعْلُنْ

ونبيِّن هنا أننا قمنا بمد حركة الهاء في (منهُ).

ه . في عجز البيت الثاني من المقطع الرابع عشر، وهذا البيت هو:

((ما تَضْحَكُ مِنِّي بَلْ مِنْكا إِيَّاكَ أَنا لَوْ تَتَذَكَّرْ))[٤٦]

والتقطيع الشعري لهذا البيت هو:

فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ **فاعِلُ** فَعْلُنْ

ومن خلال الإحصاء الذي قمنا به وجدنا أن تفعيلة (فاعلُ) قد جاءت عند عدد من الشعراء المعاصرين والقدماء ومن الشعراء المعاصرين ما جاء عند الشاعر **خليل مطران** (١٨٧١ ـــــــ ١٩٤٩) م، في صدر البيت الآتي:

((ما بَيْنَ لُصوصٍ ولُصوصٍ فَرْقٌ فِي الأَعْلى وَالأَدْنَى))[٤٧]

والتقطيع الشعري لهذا البيت هو:

فَعْلُنْ فَعِلُنْ **فاعِلُ** فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ

ووجدنا أن تفعيلة (فاعلُ) قد جاءت في القصيدة الهائية للإمام شرف الدين البوصيري (ت ٦٩٦هـ)، التي تتألف من ثمانية أبيات، والتي مطلعها[٤٨]:

الصُّبحُ بدا مِنْ طلعتِهِ والليلُ دجا مِنْ وَفْرَتِهِ

والبيت الذي جاءت فيه (فاعلُ) هو البيت السادس، وهو:

جبريلُ أتى ليلةَ أسرى والرَّبُّ دعاهُ لحضرتِهِ

ولو أجرينا التقطيع الشعري لهذا البيت لحصلنا على ما يأتي:

فعْلنْ فعِلنْ **فاعلُ** فعْلنْ فعْلنْ فعِلنْ فَعِلنْ فعِلنْ

وهكذا فإن تفعيلة (فاعلُ) كانت حاضرة هنا.

الإمام ابن الجوزي (٥٩٧هـ)

وجاءت (فاعلُ) في بيتين من الأبيات التي كتبها الإمام ابن الجوزي (٥٩٧هـ)، والبيتان هما:

يَنْساكَ الأَهْلُ إذا رَجَعوا عَنْ قَبْرِكَ لا تَسْمَعُ كَذِبَا

...

وافقَ والعمرُ به رمقٌ فكأنْ قد فاتَ وقد ذهبا[٤٩]

والتقطيع الشعري للبيتين السابقين على التوالي هو:

فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ **فاعِلُ** فَعِلُنْ

فاعلُ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعَلُنْ فَعْلُنْ فعِلنْ فَعِلُنْ

وعلَّق الدكتور محمود مرعي على بيتَي الإمام ابن الحوزي فيقول: ((هنا نجد الشاعر قد استعمل فاعلُ بشكل واضح، وهذا يعني استعمالها منذ القدم في الشعر، وليست تفعيلة حديثة كما قد يتصور البعض))[٥٠].

ومن الباحثين الذين اهتموا بالخبب وبتفعيلة (فاعلُ) وأسهموا بالتوصل إلى نتائج مهمة في هذا الموضوع الدكتور عمر مخلوف، الذي يقول: ((في بحثي عن الخبب، أثرت مشكلة (فاعِلُ)، وذكرتُ أن من تحدّث عنها إنما كان يعتبرها ابتكاراً جديداً لم يرد في شعر القدماء، ولا سجّلها العروض القديم، وشككت في ذلك كلّه، فهي أقدم كثيراً مما يدّعون، ولأنها من خصائص الخبب كان لا بد لها من الظهور))[٥١]، ويضيف: ((وعلى الرغم من ضياع معظم قصائد الخبب القديمة فهاكَ مثالاً وجدته عند أشهر شعراء الخبب، الحصري القيرواني (ت٤٨٨هـ) في قصيدة قال فيها:

أَعَنِ الإغريضِ أم البَرَدِ ضحِكَ المُتَعجّبُ منْ جَلَدي

يا هاروتيَّ الطّرْفِ تُرى كمْ لَكَ نَفَثاتٌ ىفي العُقَدِ

وهو أسبق من ابن الجوزي (ت٥٩٧هـ) بما يزيد عن مئة وتسع سنوات))[٥٢].

وساق الدكتور مخلوف شواهد شعرية متعددة جرى فيها استعمال تفعيلة (فاعلُ)، فقالت: ((هاك مثالاً آخر لابن الأبّار البلنسي (ت٦٥٨هـ):

بَيْتُهُ في الترْبِ رَسا وتَداً وعلى الأفلاكِ لهُ طُنُبُ

ولفتيان الشاغوري (ت٦١٥ه):

آهاً منْ هجْرِكَ والإعْراضِ وطولِ صدودِكَ والمَلَلِ

لا بلْ واهاً لِسَجايا المَلِكِ الأفضَلِ نورِ الدين علي))[٥٣]

ولو بحثنا عن (فاعلُ) عند العروضيين، فسنجد أن الدكتور عمر مخلوف قد قال في هذا الصدد: ((أما مَن ذكَرها من العروضيين القدماء فلم أجد غير ضياء الدين الحسني الراوندي (ت٥٦٠هـ)، وإنْ كان ذكْرها عنده لم يكن تسجيلاً واقعياً لورودها في الشعر، وإنما ظهرت لديه عَرَضاً وهو يولّد تفاعيله توليداً افتراضياً يقوم على تقليب مواضع المتحركات والسواكن، وقد عدّها تفعيلةً قائمة بذاتها، يتألف من تكرارها شعر متّزن، ومثّل لها بقوله:

ليتَ حَبيبِيَ ساعةَ أعرَضَ أجمَلَ هجْرِيَ وهْوَ جَميلُ))[٥٤]

ووزن هذا البيت هو : **فاعلُ فاعلُ فاعلُ فاعلُ فاعلُ فاعلُ فاعلُ** فعْلنْ

خامسا . (فاعلُ) في الشعر العربي المعاصر

اخترنا أن نورد عددا من الشواهد الشعرية لعدد من الشعراء الذين جاءت في أشعارهم تفعيلة (فاعلُ) على سبيل المثال لا الحصر، وإلا فهو كثير:

أ . بدر شاكر السياب

بلغ عدد القصائد التي اعتمد السياب في كتابتها على البحر المتدارك (١٤) قصيدة، وهذا يشكّل ما نسبته ٥ر١١% من مجموع قصائد شعر التفعيلة للسياب[٥٥]، وهذه قصائد هي: في ليالي الخريف، وأغنية قديمة(وهما من المجلد الأول من ديوان السياب)[٥٦]، أما بقية القصائد فهي من المجلد الثاني من الديوان، وهي على التوالي: أغنية في شهر آب، عرس في القرية، تموز جيكور، رؤيا في عام

١٩٥٦(ثلاثة مقاطع منها)، المسيح عبد الصلب، شباك وفيقة، حنين في روما، جيكور شابت، سفر أيوب(٥)، سفر أيوب(٧)، في الليل، وعكاز في الجحيم[٥٧]، وقد اتخذت تفعيلة (فاعلنْ) في مجمل هذه القصائد التحولات الإيقاعية الآتية: فعْلنْ، فعِلنْ، فاعلانْ، فاعلاتنْ، فعْلانْ، فعْلاتنْ، فاعلُ، فضلا عن عما سنعرضه في الشواهد الشعرية.

وقد جاءت (فاعلنْ) بصورة (فاعلُ) في المواضع الآتية من شعر السياب:

١. الموضع الأول: جاء في قصيدة (أغنية قديمة) ، وكما يأتي:

أُغنيةُ حبٍّ...أصداءُ

تنأى...وتذوبُ...وترتجفُ[٥٨]

ونذكر هنا أن القصيدة جرى تذييلها بتاريخ كتابتها وهو: ١٩٤٨/٧/٢٠م.

وقد جاءت (فاعلُ) في السطر الشعري الأول من هذا المقطع، ولكن بإضافة حرف متحرك في نهايتها، والتقطيع الشعري لهذا السطر الشعري هو:

أُغنيَةُ حُـــــبِنْ أصـــداءْ

فاعلُتُ فعْلنْ فعْلانْ

ويمكن تقطيع هذا السطر الشعري بطرقة ثانية، وكما يأتي:

أُغنيـــَ ـــةُ حبـــْ ـــبِنْ أصـــْ ـــداءْ

فاعلُ فعْلنْ فعْلنْ فعْلْ

مع ملاحظة أننا هنا قمنا بإشباع الضمة التي جاءت في نهاية كلمة (أغنيةُ)، أي جعلناها (أغنيَتو).

٢ . الموضع الثاني: جاء في قصيدة (حنين في روما) ، وكما يأتي:

ما أسعدَها، ما أشقاها؟!

أرضي، آسيةُ العريانهْ

أنا في روما أبكيها وأعيشُ بذاكرِها
ألأنَّكِ فيها أهواها؟[٥٩]

وقد جاءت (فاعلُ) في السطر الشعري الثالث من هذا المقطع، والتقطيع الشعري لهذا السطر الشعري هو:

أنا في روما أبكيـــ ها وَأَ عيشُ بـــ ذاكرِها
فعِلنْ فعْلنْ فعْلنْ فاعلُ فاعلُ فاعلُتُنْ

وهنا ظهرت إلى جانب (فاعلُ) تفعيلة أخرى هي (فاعلُتُنْ) ، أي (فاعلُ) مرفَّلة.

وقد ساورنا الشك في صحة كلمة (بذاكرها) التي جاءت في السطر الثالث من هذا المقطع، وقلنا ربما تكون (بذكراها) توافقا مع القافية في هذا المقطع (أشقاها، أهواها) ، وتأكدت لنا صحة شكنا عندما عدنا إلى المجموعة الشعرية (المعبد الغريق) التي أعادت نشرها مؤسسة هنداوي، فقد وجدنا السطر الشعري الثالث بالصورة الآتية:

أنا في روما أبكيها وأعيشُ بذكراِها[٦٠]

والتقطيع الشعري لهذا السطر الشعري هو:

فعِلنْ فعْلنْ فعْلنْ فاعلُ فاعلُ فعْلاتنْ

ب . صلاح عبد الصبور (١٩٣١ ـــــــ ١٩٨١) م

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته (مرثيَّة صديق كان يضحك كثيراً)[٦١]:

كانَ صَديقي
فاعلُ فعْلنْ
حينَ يجيءُ الليلْ
فاعلُ فعْلنْ فعْلْ
حتّى لا يتعطَّنَ كالخبزِ المُبتلْ

فعْلنْ فاعلُ فاعلُ فعْلنْ فعْلاتُنْ

يتحوَّلُ خمراً

فَعِلنْ فَعِلنْ فَا

تتلامسُ ضحكتُهُ الأسيانةُ في ضحكتِهِ الفرحانةْ

علُ فاعلُ فاعلُ فعْلنْ فاعلُ فعْلنْ فعِلنْ فعْلاتُنْ

طيناً أسودَ،

فعْلْ فاعلُ

بلّوراً

فعْلاتُنْ

جـ . نزار قباني (١٩٢٣ ـــــــ ١٩٩٨) م

جاء أول استعمال لتفعيلة (فاعلُ) عند نزار قباني في مجموعته الشعرية (حبيبتي)، التي صدرت عام ١٩٦١م[٦٢]، وقد جاءت في القصائد الآتية منها: أكبر من كل الكلمات، كلمات، صديقتي وسجائري، نهر الأحزان، الكبريت والأصابع، وجميلة بوحيرد[٦٣]، واستمر استعمال نزار قباني لهذه التفعيلة في مجموعاته الشعرية اللاحقة لمجموعته الشعرية (حبيبتي)، وهذه شواهد شعرية استعمل فيها الشاعر نزار قباني تفعيلة (فاعلُ)، اخترناها من مجموعته الشعرية (حبيبتي):

١ . **يُسمعُني حينَ يراقصُني كلماتٍ ليستْ كالكلماتْ**
يأخذُني مِنْ تحتِ ذِراعي يزرعُني في إحدى الغيماتْ[٦٤]

والتقطيع الشعري لهذين البيتين هو:

فاعلُ فعْلنْ فعِلنْ فعِلنْ فعِلنْ فعْلنْ فعِلانْ

فاعلُ فعْلنْ فاعلُ فعْلنْ فاعلُ فعْلنْ فعْلانْ

٢ . **((الدمعُ الأسودُ فوقَهما يتساقطُ أنغامَ بيانِ))**[٦٥]

والتقطيع الشعري لهذا البيت هو: فعْلنْ فعْلنْ فعِلنْ فعِلنْ فعِلنْ **فاعلُ** فعْلنْ

عيناكِ وتبغي وكحولي والقَدَحُ العاشرُ أعماني

...

ومصيري الأسودُ حطَّمني حطَّمَ في صدري إيماني(٦٦)

٣ . **الإسمُ: جميلةُ بو حَيْرَدْ**

أجملُ أُغنيةٍ في المغربْ

أطولُ نخلةْ

لَمَحَتْها واحاتُ المغربْ

أجملُ طفلةْ

أتعَبَتِ الشَّمسَ ولم تتعَبْ(٦٧)

والتقطيع الشعري لهذا المقطع هو:

فعْلنْ فعِلنْ فعِلنْ فعْلنْ

فاعلُ فاعلُ فعْلنْ فعْلنْ

فاعلُ فعْلنْ

فعِلنْ فعْلنْ فعْلنْ فعْلنْ

فاعلُ فعْلنْ

فاعلُ فعْلنْ فعِلنْ فعْلنْ

ويمكن القول بشكل عام إن تفعيلة (فاعلُ) حاضرة بكثرة في شعر نزار قباني بنوعيه: العمودي وشعر النفعيلة.

د . عبد الرزاق عبد الواحد (١٩٣٠ ـــــــ ٢٠١٥) م

١ . تحدث الدكتور محسن أطيمش، عن قصيدة عبدالرزاق عبدالواحد التي سمّاها بـــ (المصادرة) ، فقال عنها: ((فإن قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد قد وظَّفت في أكثر من بيت الصيغة الإيقاعيّة الجديدة (فاعلُ) ، وتبرز هذه الصِّيغة مع علّة النّقص والزِّحاف، في قوله:

أطلبُ مرآةً أُبصرُ فيها وجهي

وفي مواضع عديدة من القصيدة))[٦٨].

والقصيدة المعنية هنا هي (مصادرة منشور سري)[٦٩]، والتقطيع الشعري للسطر الشعري الذي أورده الدكتور أطيمش هو:

فاعلُ فعْلنْ فعْلنْ فعِلنْ فعْلاتنْ

أما المواضع الأخرى في قصيدة (مصادرة منشور سري)، التي جاءت فيها (فاعلُ)، فسنذكر منها مع التقطيع الشعري الموضعين الآتيين:

ـــــــــ الموضع الأول:

معذرةً

سأُحاولُ رؤيتَهُ وفقَ أعينِكُمْ[٧٠]

والتقطيع الشعري لهذين السطرين الشعريين، هو:

فاعلُتنْ

فعِلنْ فعِلنْ فعِلنْ فاعلنْ فعِلنْ

ومن الواضح أن (فاعلُ) جاءت هنا مرفَّلة أي بزيادة سبب خفيف عليها.

ويمكن أن يُكتب هذان السطران الشعريان بطريقة ثانية، وذلك بجعلهما بيتًا واحدًا، وكما يأتي: **معذرةً سأُحاولُ رؤيتَهُ وفقَ أعينِكُمْ**

والتقطيع الشعري لهذا السطر الشعري هو: **فاعلُ فاعلُ فاعلُ فاعلُ** فعْلنْ

وهنا تكررت (فاعلُ) أربع مرات على نحو غير مسبوق.

وتفعيلة (فاعلتنْ) تساوي تفعيلة (مسْتَعِلنْ)، وهذا واضح في العروض الرقمي وكما يأتي:

فاعِلَتُنْ فا عِـــ لَتُنْ

٣ ١ ٢

مُسْتَعِلُنْ مُسْـــ تَـــ ـعِلُنْ

٣ ١ ٢

ـــــــــ الموضع الثاني[٧١]:

وحدي أملكُ هذينِ الصَّوتينِ معاً
فعْلنْ **فاعلُ** فعْلنْ فعْلنْ **فاعلُتُنْ**
أملكُ لحظةَ لا يبقى مِنْ صوتِ القاتلِ
فاعلُ فاعلُ فعْلنْ فعْلنْ فعْلنْ **فاعلُ**
إلا صوتُ المقتولْ
فعْلنْ فعْلنْ فعْلانْ
لحظةَ صارَ غيابُكَ يا محمودُ حُضوراً
فاعلُ فاعلُ فاعلُ فعْلنْ **فاعلُ** فعْلنْ
في كلِّ السّاحاتِ وفي كلِّ الأوجُهِ
فعْلنْ فعْلنْ **فاعِـــلُ** فعْلنْ فعْلاتنْ
وحدي أملكُ صوتَكُما أنتَ وعشرَ رصاصاتٍ في أُذُنيَّ مزيجاً
فعْلنْ **فاعلُ فاعلُ** فعْلنْ فعِلنْ فعِلنْ فعْلنْ **فاعلُ فاعلُ** فعْلنْ

٢ . قصيدة (مقاضاة رجل أضاع ذاكرته):

عندي سيفٌ في خاصرتي
لا أملكُ مقبضَهُ
لكنّي أملكُ خاصرةَ فيها سيفْ
ورهيفٌ حدُّ النَّصلِ
وأحْضنُكُمْ حدَّ تَمزُّقِ أحشائي(٧٢)

والتقطيع الشعري للسطرين الشِّعريَّين الأخيرين من هذا المقطع هو:

فعِلنْ فعْلنْ فعْلنْ فَـــــ
عِلنْ فعِلنْ **فاعلُ فاعلُ** فعْلنْ فعْ

٣ . قصيدة (حلم طفل) التي يشير تاريخ كتابتها إلى عام ١٩٥٥م.

رفرفَ جَفْنُ الطِّفلِ النّائمْ
فرأى الكوكبْ

بخيوطِ وسادتِهِ يلعبْ

فغفا مبتسماً كالحالمْ[٧٣]

والتقطيع الشعري للسطر الشعري الأول من هذا المقطع هو:

فاعلُ فعْلنْ فعْلنْ فاعلْ

هـ . مظفر النواب (١٩٣٤ ـــــــ ٢٠٢٢) م

جاءت تفعيلة (فاعلُ) كثيرا في شعر مظفر النواب، وهذا يعدُّ أمرا طبيعيًا لأنه استعمل البحر المتدارك كثيرا، واخترنا له هذا المقطع الذي تظهر فيه تفعيلة (فاعلُ):

يقول مظفر النواب في قصيدته (قراءة في دفتر المطر)[٧٤]:

المنقذُ يأتي كشموعٍ تحت الماءْ

أَلْمُنْـــ / ـــقِذُ يَأْ / تِيْ كَشُـــ / ـــمُوْعِنْ / تَحْتَ لْـــ / ـــمَاْءْ

فَعْلُنْ / فَعِلُنْ / فَاعِلُ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَاعْ

سنتانِ تعلَّم حزناً تحت الماءْ

سَنَتَاْ / نِ تَعَلْـــ / ـــلَـــمَ حُزْ / نَنْ تَحْـــ / ـــتَ لْمَاْءْ

فَعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلانْ

سنتانِ نمَتْ أسماءُ القتلى اتَّخذَتْ أسماءْ

سَنَتَاْ / نِ نَمَتْ / أَسْمَاْ / ءُ لْقَتْـــ / ـــلَـــ تْتَخَ / ذَتْ أَسْـــ / مَاْءْ

فَعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَاعِلُ / فَعْلُنْ / فَاعْ

الخاتمة

توصَّل البحث إلى النتائج الآتية:

١- إن الشاعرة نازك الملائكة أعلنت أنها أول من استعمل تفعيلة (فاعلُ) في شعر التفعيلة، ولكن الحقيقة غير ذلك، فقد استعمل هذه التفعيلة شعراء كثيرون، قبل نازك الملائكة، منهم: إيليا أبو ماضي، وأحمد شوقي، وخليل مطران، بل ويعود

استعمال هذه التفعيلة إلى أعماق التاريخ الشعري وبالتحديد إلى القرنين الخامس والسادس الهجريين، وهنا نقول: صحيح أن نازك الملائكة لم تكن أول من استعمل (فاعلُ)، كما بيَّنّا، ولكنها أول من أعلن عن استعمالها، أما الآخرون فقد استعملوها من غير أن يعلنوا ذلك.

٢- إن استعمال تفعيلة (فاعلُ) في الشعر العربي، لم يقتصر على شعر التفعيلة بل شمل الشعر العمودي، والشعر العمودي كان أسبق في الاستعمال، ولكن لا بد من الإقرار بأن استعمال (فاعلُ) في شعر التفعيلة أكثر ظهورا وأوسع شيوعا.

٣- لا بد من الانتباه إلى أن (فاعلُ) إذا ما استُعملت فلا بد أن لا تتبعها مباشرة تفعيلة (فعِلنْ)، ففي هذه الحالة ستتوالى خمسة متحركات، وهذا مما هو غير جائز في العروض العربي، لأنه يسبب ثقلا غير مرغوب فيه بسبب توالي هذا العدد الكبير من المتحركات.

٤- من المعروف أنَّ (القبض) زحاف، ويعني حذف الساكن الخامس، والزِّحاف لا يدخل على الوتد، ودخول (القبض) على تفعيلة (فاعلنْ) وتحويلها إلى (فاعلُ) يعني أنَّه دخل على وتد، وهو غير جائز عند العروضيّين القدماء، ولو بحثنا عن تسمية مناسبة لمصطلح تحويل (فاعلنْ) إلى (فاعلُ) ، فنحن أمام خيارين هما:

- تسميته بالقبض، كما فعل الدكتور عبد الرضا علي، عندما بيَّن أن شعراء الشعر الحر أباحوا في حشو (فاعلنْ) القبض، فأصبحت (فاعلُ) ، مع عدم ذكر كونها زحاف أم علة.

- تسمية حذف الساكن الخامس الذي يدخل على تفعيلة (فعولنْ) وينقلها إلى (فعولُ) بـــ (زحاف القبض)، وتسمية حذف الساكن الخامس الذي يدخل على تفعيلة (فاعلنْ) وينقلها إلى (فاعلُ) بـــ (علَّة القبض). وهذا هو الأرجح عندنا تمييزا لها .

٥- لقد أثبتت الإحصائيات التي قمنا بها وجود عدد كبير من القصائد تتضمَّن هذه التفعيلة مما جعلها شائعة الاستعمال ومن ثم أصبحت مستساغة عند النقاد المعاصرين .

الهوامش

(١) تحولات (فاعلن) في شعر التفعيلة: ديوان شجر الليل لصلاح عبد الصبور (نموذج تطبيقي):٨٧.

(٢) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر: ١١٩.

(٣) المصدر نفسه: ٢٢٢.

(٤) المصدر نفسه: ٣٧٧.

(٥) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي: ٢٠٠.

(٦) تحولات (فاعلن) في شعر التفعيلة، (بحث): ١٠٦.

(٧) موسيقى الشعر بين الإتباع والإبداع:٣٧٣.

(٨) المصدر نفسه: ٣٧٥.

(٩) ينظر : بحور لم يؤصلها الخليل : ١٤٦ .

(١٠) ينظر : قانون المعاقبة وأثره في تشكيل الأنساق الوزنية للشعر العربي : ٣٨٧ وما بعدها .

(١١) ينظر : بحور لم يؤصلها الخليل : ١٤٦ . فقد تحدث عن كل الاحتمالات الواردة في هذا الموضوع .

(١٢) ينظر: قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة : ٢٣ .

(١٣) المصدر نفسه: ١١١.

(١٤) ينظر: الأعمال الكاملة، نازك الملائكة : ٢ / ٣١.

(١٥) قضايا الشعر المعاصر: ١١١.

(١٦) المصدر نفسه: ١١١.

(١٧) المصدر نفسه: ١١١ــــــــــ ١١٢.

(١٨) المصدر نفسه: ١١٢.

(١٩) المصدر نفسه: ١١٢.

(٢٠) المصدر نفسه: ١١٣.

(٢١) المصدر نفسه: ١١٣.

(٢٢) بحور لم يؤصلها الخليل : ١٣٦ .

(*) القصيدة المقصودة هنا هي قصيدة (إن شاء الله) المنشورة في: الأعمال الكاملة، نازك الملائكة: ٢ / ٢٠٢.

(٢٣) المصدر نفسه: ٢ / ١١٣.

(٢٤) المصدر نفسه: ٢ / ١١٤.

(٢٥) ينظر: ديوان نازك الملائكة: ٢ / ١٣٩ ـــــــــ ١٤٠.

(٢٦) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : ١٠٨.

(٢٧) المصدر نفسه: ١٠٥.

(٢٨) المصدر نفسه: ١٠٥.

(٢٩) ينظر: دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: ٣٢٣.

(٣٠) المصدر نفسه: ٣٢٤.

(٣١) الزِّحاف والعلّة ، د. أحمد كشك : ٣٦٠.

(٣٢) البنية الايقاعية في الشعر العربي المعاصر، د. ابراهيم عبدالله البعول : ١١.

(٣٣) المصدر نفسه: ١٣.

(٣٤) دير الملاك: ٣٤.

(٣٥) موسيقى الشِّعر العربيِّ قديمه وحديثه ، د. عبدالرضا علي : ٨٢.

(٣٦) البنية الايقاعية في الشعر العربي المعاصر، د. ابراهيم عبدالله البعول: ١٣٠ .

(٣٧) تحولات (فاعلن) في شعر التفعيلة: ديوان شجر الليل لصلاح عبد الصبور (نموذج تطبيقي : ٩٩.

(٣٨) ينظر: ديوان شوقي : ٢ / ٢٤٨.

(٣٩) ينظر: ديوان شوقي، أحمد شوقي : ١ / ٢٠٠.

(٤٠) ينظر: ديوان شوقي: ٢ / ٢٤٧.

(*) س. موريه هو مؤلف كتاب: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة: سعد مصلوح، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٦٩م.

(٤١) موقع كلية التربية للعلوم الانسانية بجامعة بابل على الرابط الآتي :

http://humanities.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx?fid=٦٩٥٤٥&lcid=١٠

(٤٢) الأعمال الشعرية الكاملة، إيليا أبو ماضي: ٦٢٢.
(٤٣) المصدر نفسه: ٦٢٢.
(٤٤) المصدر نفسه: ٦٢٣.
(٤٥) المصدر نفسه: ٦٢٤.
(٤٦) المصدر نفسه: ٦٢٤.
(٤٧) ديوان الخليل، نظم: خليل مطران: ٣ / ٣٩٥.
(٤٨) ديوان البوصيري، نظم الإمام شرف الدين أبي عبدالله محمد بن سعيد البوصيري :٢٢٨.
(٤٩) المدهش، أبو الفرج جمال الدين عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي: ٢٠٣.
(٥٠) العروض الزاخر واحتمالات الدوائر: ٣٤٥.
(٥١) ينظر : بحور لم يؤصلها الخليل : ١٣٠
(٥٢) المصدر نفسه : ١٤٠ .
(٥٣) المصدر نفسه : ١٤٠ .
(٥٤) المصدر نفسه : ١٤١ .
(٥٥) ينظر: الإيقاع في شعر السياب: ١٧٢ .
(٥٦) ينظر: ديوان بدر شاكر لسياب: ١ / ٣١٩ و٣٢٣ على التوالي.
(٥٧) ديوان بدر شاكر لسياب: ٢ / ١٥، ٢٧ ،٧، ٨٦، ١٠٨، ٢٠٩، ٢٣٣، ٢٧٥، ٣٠٩، ٣١٤، ٣٥٤، ٤٢٠ على التوالي .
(٥٨) ديوان بدر شاكر لسياب: ١ / ٣٢٣.
(٥٩) ديوان بدر شاكر لسياب: ١ / ٢٣٤.
(٦٠) المعبد الغريق، بدر شاكر السياب: ٣٤.
(٦١) ديوان صلاح عبد الصبور :٣ / ٤٨٣ .
(٦٢) الأعمال الشعرية الكاملة نزار قباني: ١ / ٣٧١.
(٦٣) المصدر نفسه: ٣٧٣، ٢٨٨، ٣٩٦، ٤٠٣، ٤٢٢، و٤٤٩ على التوالي.
(٦٤) المصدر نفسه: ٣٨٨.
(٦٥) المصدر نفسه: ٤٠٣.
(٦٦) المصدر نفسه: ٤٠٤.
(٦٧) المصدر نفسه: ٤٥١.
(٦٨) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق عبد الواحد : ١ / ٣٢٣.

(٦٩) ينظر: المصدر نفسه: ٥٩٠.
(٧٠) المصدر نفسه: ٥٩٠.
(٧١) ينظر: المصدر نفسه: ٥٩٤.
(٧٢) المصدر نفسه: ٥٦٣ ـــــــــ ٥٦٤.
(٧٣) المصدر نفسه: ٢٨١.
(٧٤) ديوان مظفر النواب: ٢٨٨.

المصادر والمراجع

أولا : الكتب:

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق عبد الواحد، دار الشؤون الثقافية، د.ط، بغداد، ١٩٩١م.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، إيليا أبو ماضي، جمع الشعر وقدَّم له: د. عبد الكريم الاشتر ، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود بابطين للإبداع الشعري ، د.ط، الكويت ، ٢٠٠٨ م .
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، د.ط،٢٠٠٢م.
(٤) الأعمال الكاملة، نازك الملائكة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د.ط،٢٠٠٢م .
(٥) الإيقاع في شعر السياب، د. سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة، ٢٠١١م.
(٦) البنية الايقاعية في الشعر العربي المعاصر، د. ابراهيم عبد الله البعول، ناشرون للنشر والتوزيع، د.ط، ٢٠١٢م.
(٧) دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيمش، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، سلسلة دراسات (٣٠١)، د.ط، ١٩٨٢م.
(٨) ديوان بدر شاكر لسياب، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، د.ط، ٢٠١٦م.
(٩) ديوان البوصيري، نظم الإمام شرف الدين أبي عبد الله محمد بن سعيد البوصيري، تحقيق: محمد سيد كيلاني، ملتزم الطبع والنشر: شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط١، ١٩٥٥م.
(١٠) ديوان الخليل، نظم: خليل مطران، دار مارون عبود، بيروت، د.ط، ١٩٧٧م.

(١١) ديوان شوقي، أحمد شوقي، توثيق وتبويب وشرح وتعقيب: د. أحمد محمد الحوفي، د.ط، ١٩٨٠م.

(١٢) ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، ط٢، بيروت، لبنان، ١٩٧٧م.

(١٣) ديوان مظفر النواب شاعر الغربة والتِّرحال، الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، دراسة وتحقيق: عصام عبدالفتاح، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م .

(١٤) ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، د.ط، ١٩٩٧م.

(١٥) الزِّحاف والعلّة، د. أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، ٢٠٠٥م.

(١٦) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د.عز الدين إسماعيل، دار الفكر االعربي، ط٣، ١٩٦٦م.

(١٧) العروض الزاخر واحتمالات الدوائر، د. محمود مرعي، سلسلة الثقافة (٤٠)، ط١، ٢٠٠٤م.

(١٨) فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، الطبعة الخامسة منقحة ومزيدة، د.ط، ١٩٧٧م .

(١٩) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، ط٣، ١٩٦٧م.

(٢٠) المدهش، أبو الفرج جمال الدين عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي، ضبطه وصحَّحه وعلَّق عليه: د. مروان قباني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط،٢٠٠٥م.

(٢١) المعبد الغريق، بدر شاكر السياب، مؤسسة هنداوي، د.ط، ٢٠١٧م.

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

(٢٣) موسيقى الشعر بين الإتباع والإبداع، د. شعبان صلاح، دار غريب للطباعة، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٥م.

(٢٤) موسيقى الشِّعر العربيِّ قديمه وحديثه، د. عبدالرضا علي، دار الشروق للنشر والتوزيع، د.ط، ١٩٩٧م.

ثانيا . البحوث والدوريات:

(٢٥) بحور لم يؤصلها الخليل (بحر الخبب البحر اللاحق): عمر مخلوف ، مجلة الدراسات اللغوية، المجلد ٥، العدد: ٢، ربيع الثاني _ جمادى الثانية ١٤٢٤هـ، سبتمر ٢٠٠٢م.

(٢٦) تحولات (فاعلن) في شعر التفعيلة: ديوان شجر الليل لصلاح عبد الصبور (نموذج تطبيقي)، (بحث)، د . راشد علي عيسى، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلد(٢)، عدد (٢)، نيسان ٢٠٠٦م.

(٢٧) قانون المعاقبة وأثره في تشكيل الأنساق الوزنية للشعر العربي: علاء حسين البدراني، مجلة العلوم الحديثة والتراثية ،العدد الثالث، المجلد الثاني، ٢٠١٤م.

ثالثا . مواقع الإنترنت:

(٢٨) موقع كلية التربية للعلوم الانسانية بجامعة بابل، على الرابط الآتي:
http://humanities.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx?fid=١٠&lcid=٦٩٥٤٥

Sources and references

First: books:

(١)Poetical Works, Abdul-Razzaq Abdul-Wahed, House of Cultural Affairs, Dr. I, Baghdad, 1991 AD.

(٢)The complete poetic works, Elia Abu Madi, poetry collection and presented to him by: Dr. Abdul Karim Al-Ashtar, Founder of the Abdul Aziz Saud Babtain Prize for Poetic Creativity, Dr. I, Kuwait, 2008.

(٣)Complete Poetical Works, Nizar Qabbani, Nizar Qabbani Publications, Beirut, Lebanon, Dr. I, 2002 AD.

(٤)Complete Works, Nazik Al-Malaikah, Supreme Council of Culture, Cairo, Egypt, Dr. I, 2002 AD.

(٥)Rhythm in Sayyab's poetry, d. Sayed Al-Bahrawi, The Egyptian General Book Organization, Dr. I, Cairo, 2011 AD.

(٦)The rhythmic structure in contemporary Arabic poetry, d. Ibrahim Abdullah Al-Baoul, publishers

For publication and distribution, Dr. I, 2012 AD.

(٧)Deir Al Malak, a critical study of artistic phenomena in contemporary Iraqi poetry, d. Improver

Atimish, Publications of the Ministry of Culture and Information, Baghdad, Studies Series (301), Dr. I, 1982 AD.

(٨)Diwan Badr Shaker Al-Sayab, Volume One, Dar Al-Awda, Beirut, Dr. I, 2016 AD.

(٩)Diwan al-Busiri, compiled by Imam Sharaf al-Din Abi Abdullah Muhammad bin Saeed al-Busiri،

Investigation: Muhammad Sayed Kilani, committed to printing and publishing: Mustafa Library and Printing Company

Al-Babi Al-Halabi and his sons in Egypt, 1st edition, 1955 AD.

(١٠)The Court of Hebron, composed by: Khalil Mutran, Dar Maroun Abboud, Beirut, Dr. I, 1977 AD.

(١١)Diwan Shawky, Ahmed Shawky, documentation, tabulation, explanation and comment: d. Ahmed Muhammad Al-Hofy, Dr., 1980 AD.

(١٢)Diwan Salah Abd al-Sabour, Dar al-Awda, 2nd edition, Beirut, Lebanon, 1977 AD.

(١٣)Diwan Muzaffar al-Nawab, poet of exile and travel, complete poetic works, study and investigation: Issam Abdel-Fattah, Ward Island Library, Cairo, 1st edition, 2009 AD.

(١٤)Diwan Nazik Al-Malaikah, Dar Al-Awda, Beirut, Dr. I, 1997 AD.

(١٥)Creeping and the cause, d. Ahmed Kishk, Dar Gharib for Printing, Publishing and Distribution, Dr. I, 2005.

(١٦)Contemporary Arabic Poetry, its artistic and moral issues and phenomena, Dr. Izz al-Din Ismail, Dar al-Fikr al-Arabi, 3rd edition, 1966 AD.

(١٧)Replete Presentations and Probabilities of Chambers, d. Mahmoud Mari, Culture Series (40), 1st Edition.

٢٠٠٤ AD.

(١٨)The art of poetic cutting and rhyme, d. Safaa Khulusi, Publications of Al-Muthanna Library in Baghdad, Fifth Edition, revised and increased, Dr. I, 1977 AD.

(١٩)Cases of Contemporary Poetry, Nazik Al-Malaikah, Al-Nahda Library Publications, 3rd edition, 1967 AD.

(٢٠)Al-Modhish, Abu al-Faraj Jamal al-Din Abd al-Rahman bin Ali bin Muhammad al-Jawzi, edited

And he corrected it and commented on it: D. Marwan Qabbani, Scientific Books House, Beirut, Lebanon, Dr. I, 2005 AD.

(٢١)The Drowned Temple, Badr Shaker Al-Sayyab, Hindawi Foundation, Dr. I, 2017.

(٢٢)The detailed dictionary in the science of prosody, rhyme, and the arts of poetry, prepared by: Dr. Emile Badie Yaqoub, Dar Al-Kutub Al-Ilmiya, Beirut, Lebanon, 1st edition, 1991 AD.

(٢٣)Poetry music between followership and creativity, d. Shaaban Salah, Dar Gharib for printing.

Cairo, Dr. I, 2005 AD.

(٢٤)The music of Arabic poetry, ancient and modern, d. Abdul Reda Ali, Al Shorouk Publishing House

and Distribution, Dr. I, 1997 AD.

secondly . Research and periodicals:

(٢٥)seas that were not rooted by Hebron (Bahr al-Khabb al-Bahr al-Laqi): Omar Makhlouf, Journal of Linguistic Studies, Volume 5, Issue: 2, Rabi` al-Thani _ Jumada al-Thani 1424 AH, September 2002 AD.

(٢٦)Transformations (actors) in activating poetry: Diwan Shajar al-Lail by Salah Abdel Sabour (applied model), (research), d. Rashed Ali Issa, The Jordanian Journal of Arabic Language and Literature, Volume (2), Number (2), April 2006.

(٢٧)The Punishment Law and its impact on the formation of metrical systems for Arabic poetry: Alaa Hussein Al-Badrany, Journal of Modern and Heritage Sciences, Issue Three, Volume Two, 2014 AD.

Third . Internet sites:

(٢٨)The website of the College of Education for Human Sciences at the University of Babylon, at the following link:

http://humanities.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx?fid=10&lcid=69545