

Prosodic Terminology in Arabic Poetry: A Functional Semantic Analysis

Badie A. Al-Azzam¹ * , Abdel-Hameed M. Badran² 

¹ Department of Arabic Language and Literature, Jadara University, Jordan.

² Department of Literature and Criticism, Faculty of Arabic, Al-Azhar University, Mansoura, Egypt.

Received: 7/5/2024
Revised: 1/6/2024
Accepted: 12/6/2024
Published online: 1/5/2025

* Corresponding author:
badiazzam@gmail.com

Citation: Al-Azzam, B. A., & Badran, A.-H. M. (2025). Prosodic Terminology in Arabic Poetry: A Functional Semantic Analysis. *Dirasat: Human and Social Sciences*, 52(5), 7622.
<https://doi.org/10.35516/hum.v52i5.7622>



© 2025 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Abstract

Objectives: The study aims to assess the validity of employing prosodic terms in poetry, transforming them from dry, logical elements into active components of the poet's experience. This is achieved by intensifying linguistic connotation and highlighting their role in praise, pride, satire, and the construction of new poetic imagery.

Methods: The study adopts a descriptive-analytical method through two main axes: exploring the roots of the usage of prosodic terms and their derivations by poets, supported by examples and poetic evidence, and analyzing the characteristics of the prosodic term used in the poem regarding selection and employment, and the poet's ability to use it in praise, pride, satire, and forming poetic imagery.

Results: The study found that prosodic terms were clearly present in ancient Arabic poetry across different eras and environments. Poets progressed from merely focusing on the linguistic meaning to employing and utilizing this meaning in various poetic purposes such as pride, praise, and satire. This evolved into an attempt to construct innovative poetic imagery that enriches the text and highlights its aesthetics.

Conclusions: The study proved the poet's ability to exploit and employ the potentials of prosodic terms, given their presence in the Arab cultural and intellectual heritage, through two main approaches: first, by employing terms specific to prosodic pitfalls and utilizing the gap between correctness and fault in prosodic terms when forming poetic imagery; second, by using the names of poetic meters naturally as attributes to affirm or negate poetic meanings.

Keywords: Prosodic terminology, Arabic poetry, poetic experience, poetic image, traditional roots, rhyme, Al-Sunad.

توظيف المصطلح العروضي في الشعر العربي القديم

بدیع أحمد حسن العزام^{1*}، عبد الحمید محمد عبد الحمید بدران²

¹ قسم اللغة العربية وآدابها (البلاغة والنقد والاسلوبية)، كلية الآداب واللغات، جامعة جدارا، الأردن.

² قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية بالمنصورة، جامعة الأزهر، مصر.

ملخص

الأهداف: تهدف الدراسة إلى تقييم صلاحية توظيف المصطلح العروضي في الشعر، وتحويله من عنصر جاف إلى عنصر فاعل في التجربة الشعرية. وذلك عبر تكثيف الدلالة اللغوية وإبراز دوره في المدح، الفخر، والهجاء، وبناء صور شعرية جديدة.

المنهجية: اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي من خلال محورين: البحث في جذور استعمال المصطلح العروضي واشتقاقات الألقاب العروضية عند الشعراء، مع أمثلة وشواهد شعري، وتحليل خصائص المصطلح العروضي المستخدم في القصيدة من حيث الاختيار والتوظيف، ومقدرة الشاعر على استخدامه في المدح، الفخر، والهجاء، وتشكيل الصور الشعرية.

النتائج: توصلت الدراسة إلى أن مصطلحات العروض كان لها حضور واضح في الشعر العربي القديم بمختلف عصوره وبيناته، وقد تدرج الأمر عند الشاعر العربي من مجرد التركيز على المعنى اللغوي إلى استعمال وتوظيف هذا المعنى في أغراض شعرية متنوعة كالمدح والذم، ثم تجلى الاختيار في محاولة بناء صورة شعرية مبتكرة تترى النص الشعري وتبرز جمالياته.

الخلاصة: أثبتت الدراسة مقدرة الشاعر على استغلال وتوظيف معطيات المصطلحات العروضية بما لها من حضور في الذهن والموروث الثقافي العربي، وذلك من خلال اتجاهين: أولهما: توظيف المصطلحات الخاصة بالمزائق العروضية واستغلال المساحة الفاصلة بين الصحة والعيب في المصطلح العروضي عند تشكيل الصورة الشعرية. وثانها: من خلال توظيف أسماء البحور الشعرية للاستعمال الطبيعي كصفات في اثبات المعاني الشعرية أو نفها.

الكلمات الدالة: المصطلح العروضي، الشعر العربي، التجربة الشعرية، الصورة الشعرية، الجذور التراثية، القافية، السناد.

مقدمة

ما أيسر التعبير عن المصطلح، بخاصة إذا لم يتجاوز هذا التعبير حدود المصطلح التي حدها العلماء له، أما التعبير بالمصطلح فهو انطلاق من هذه الدلالة الضيقة إلى دلالات أرحب، يجد فيها المصطلح أرضاً جديدة، على هدى من دلالاته الأصلية، وبخاصة إذا أتى هذا الانطلاق على يد شاعر يدرك حساسية الكلمة، ويحاول أن يتماس مع دلالتها الضيقة، ويقترب من حميميتها إلى نفس القارئ، لينطلق من هذه الحميمية إلى إرساء ما يريد إرساءه فيها من إحياء ودلالة، من طريق لا ينتظر القارئ معها أن يرفض أو حتى يفكر في مدى صلاحيتها أو عدم صلاحيتها.

ويبدو أن المصطلحات العروضية كانت محببة إلى نفس الشاعر، وقريبة من مادته التي يهتم بها، وقريبة في الوقت ذاته من نفوس متلقي الشعر ومتذوقيه، لذا حاول الشاعر الطموح أن يخرجها من إطارها الاصطلاحي الضيق إلى كونها رافداً فاعلاً وخصباً لتجربته الشعرية، سعياً وراء تحقيق المتعة والطرافة لهذه التجربة، وهي مغامرة تحسب للشاعر، وتضيف آفاقاً جديدة لشاعريته.

وقد اقتضت طبيعة البحث في صلاحية المصطلح العروضي للتوظيف الشعري في القصيدة أن يتمحور في محورين، حمل الأول منهما عبء البحث عن جذور استعمال المصطلح العروضي في الشعر العربي، وأفسح الثاني المجال لاستيعاب خصائص المصطلح العروضي المستعمل في القصيدة، من حيث الاختيار والتوظيف، حيث وقف على آليات توظيف المصطلح في المدح والفخر والهجاء، ثم توظيفه كعامل أساس في تشكيل الصورة الشعرية.

تمهيد

الجذور التراثية:

للمصطلح العروضي (الفلقشندي، د.ت) خصوصية نادرة، تكمن في مراعاة الفرق بين معنى المصطلح قبل التقعيد العروضي أو بعده، فكثير من المصطلحات كانت تعرف قبل التقعيد العروضي ولكن بمعناها اللغوي، أما بعد التقعيد للمصطلحات فكان الشاعر ينظر إلى قانون المصطلح إضافة إلى المعنى اللغوي الذي يعرفه جيداً، ومن ثم وجدنا أن مصطلحات (العروض والقافية والسناد) التي عرفت في شعر الجاهليين والمخضرمين. لم تكن تخرج عن معناها اللغوي في شعر هذه الفترة، فالعروض في قول الاخنس بن شهاب: (الضبي، د.ت)، (الأزهري، 2001)

لِكُلِّ أَنْسَاسٍ مِنْ مَعْلَى عِمَارَةٍ عَرُوضٌ إِلَهِهَا يَلْجَأُونَ وَجَانِبُ

كانت تعني الناحية " تقول هذه عروض الشعر وأخذ فلان في عروض ما تعجبني أي في ناحية ويقال عرفت ذاك في عروض كلامه أي في فحوى كلامه "(بن السكيت، د.ت)

والقافية كانت تعني القصيدة في قول الحارث بن حلزة: (بن حلزة، 1991)

لَا أَعْرِفُكَ إِلَّا أَنْ أَرْسَلْتَ قَافِيَةً تُلْقِي الْمَعَاذِيرَ إِنْ لَمْ تَنْفَعِ الْعِذْرُ

وقول زهير بن أبي سلمى: (بن أبي سلمى، 2004)

وَأَنْ يُعْلَلَ رُكْبَانُ الْمَطِيِّ بِهِمْ بِكُلِّ قَافِيَةٍ شَنْعَاءُ تُشْتَهَرُ

وقول مالك بن فهم الأزدي: (النيسابوري، د.ت)، (الأصفهاني، 1999)

وَكَمْ عَلِمْتُ هَـ نَظْمَ الْقَوَافِي فَلَمَّا قَالَا قَافِيَةً هَجَانِي

والسناد كان وصفاً من أوصاف الناقة في قول زهير: (ثعلب، 2004)

فَوَقَعْتُ بَيْنَ قُودِ عَنَسٍ ضَامِرٍ لَحَاطْ طَقَّ لَ الْعَشِيِّ سِنَادٍ

يقول الخليل: " وناقة سناد أي طويلة القوائم مسندة السنام " (الفراهيدي، د.ت)

ولم يطرأ على المصطلح خروج على المعنى اللغوي في الشعر، اللهم إلا ما جاء في قول عدي بن الرقاع العاملي: (بن الرقاع، 1987)

وقصيدة قد بت أجمع بينها حتى أقوم ميلها وسنادها

نظر المثقف في كعوب قناته كيم يقيم ثقافته منادها

وإن كان السهيلي يقول: وتسمية هذا سناد عربية لا صناعية (السهيلي، 2000)

فإذا ما وصلنا إلى التعقيد العروضي للمصطلحات وجدنا تحليل الخليل بن أحمد للمصطلح العروضي منصبا حول لمح الأصل اللغوي له، على النحو الذي يبدو في قول المظفر بن الفضل: "وقال الخليل بن أحمد: رُبْتُ البيت من الشعر ترتيب البيت من الشَّعْر يريد الخبَاء، قال: فسَمَّيْتُ الإقواء ما جاء من المرفوع في الشَّعْر والمخفوض على قافية واحدة، وإنما سَمَّيْتُه إقواءً لمخالفته، لأنَّ العرب تقول: أقوى الفاتل إذا جاءت قوَّة من الجبل تخالفُ سائر القوى، قال: وسَمَّيْتُ تَغْيَرُ ما قبل حرفِ الرويِّ سنادا، من مساندة بيت إلى بيت إذا كان كلُّ واحدٍ منهما مُلقًى على صاحبه، ليس هو مستوياً كهذا، قال: وسَمَّيْتُ الإكفاء ما اضطربَ حرفُ رويِّه فجاء مرةً نوناً ومرةً ميماً ومرةً لاماً، وتفعّل العرب ذلك لُفْرٍ مَخْرَج الميم من النون، كقوله:

بناتٌ وطَّاءٍ على خَدِّ اللَّيْلِ لا يشـتـكـيـنُ أَلَمـاً ما أنقـيـنُ

مأخوذ من قولهم: بيت مُكفأ إذا اختلفت شِقاقُه التي في مؤخره، والكفاء: الشقة في مؤخر البيت، والإيطاء رُدُّ القافية مرتين كقوله:

ويُخزِيكَ يا ابنَ القَينِ أيامُ دارِم وعمـرو بـنُ عمـرو إذ دَعا يـال دارِم

أوطأ قافيةً على قافيةٍ سماهُ إيطاء. (العلوي، 1976)، (ذي الرمة، 2006).

ومن ثم كان الأصل اللغوي هو المرجع الأول في تحليل تسمية المصطلح لدى العروضيين الذين أتوا بعد الخليل، فلم يفت العروضيون القدماء أن يلمحوا الربط الجيد بين أصل المعنى اللغوي ودلالته العروضية في شعر العصر الأموي وما تلاه من عصور الأدب، ومدى إجادة الشاعر في اختيار المصطلح للتعبير عن المعنى بدلالته العروضية واللغوية في آن معا.

فالتبريزي مثلاً عندما يقف على مصطلح الوقص يقول: "والموقوص ما سكن ثانيه بعد سكونه، وهو (مفاعِلن) في الكامل، وأصل الوقص في اللغة أن يسقط الرجل من دابته فتندق عنقه، فلما كان الحرف الثاني متحركاً في الأصل وأسقط وكان قريباً من الأول شبه بمن تندق عنقه. (التبريزي، 1997) وابن الدهان عندما يقف على مصطلح (الايطاء) يقول: "والايطاء هو: رد كلمة بلفظها ومعناها، وكلما تباعد كان أحسن، وسي إيطاء من وطىء الإنسان في طريقه على إثر وطء قبله، فيعيد الوطاء على ذلك الموضوع، فكذلك إعادة القافية" (ابن الدهان، 1998).

والسهيلي عندما يقف على مصطلح السناد يقول: "وذكر أن القبائل سوند بعضها إلى بعض لتكفي كل قبيلة ما سوند إليها، فسوند من السناد وهي مقابلة في الحرب بين كل فريق وما يليه من عدوه، ومنه أخذ سناد الشعر وهو أن يتقابل المصراعان من البيت فيكون قبل حرف الروي حرف مد ولين ويكون في آخر البيت قبل حرف الروي حرف لين، وهي ياء أو واو مفتوح ما قبلها كقول عمرو بن كلثوم:

(ألا هي بصحنك فاصبحينا)، ثم قابله في بيت آخر بقوله (تصفقها الرياح إذا جرينا)، فكان الياء المفتوح ما قبلها سوندت بها إلى الياء المكسور ما قبلها فتقابلتا وهما غير متفتقتين في المد، كما القبيلتان وهما مختلفتان متعاديتان " (القرشي، د.ت)

والتنوخي عندما يقف على مصطلح السناد يقول: "وأصله الاختلاف، يقال: خرج القوم متساندين، أي: لم يتبعوا رئيساً واحداً، ويقال: إن قريشاً خرجوا يوم الفجار متساندين، وقد ذكرت العرب السناد، وقال ذو الرمة: (ذي الرمة، 2006).

وَشِعْرٌ قَدْ سَهَرْتُ لَهُ كَرِيم أَجَبْتُهُ الْمُسْتَأْنَدَ وَالْمَحْالَا

وقال جرير بن عطية: (العسكري، 1987)

فَلَا إِقْوَاءَ إِذْ مَرَسَ الْقَوافي بِأَفْوَاءِ السَّرِوَاءِ وَلَا سَنَادَا

وقال عدي بن زيد بن رقاع العاملي: (ابن الرقاق، 1987)

وَقَصِيدَةً قَدْ بَتَّ أَجْمَعُ شَمْلَهَا حَتَّى أَقْوَمَ مَيْلَهَا وَسَنَادَهَا

وقال أبو حزام العكلي:

قَوَافٍ عَلَى الْهَاءِ سَخَجِيَّةَ بَغْيَرِ السِّنَادِ وَلَا الْمَكْفُوءَةَ (التنوخي، 1978). (الزبيدي، د.ت).

وقد عقد الخوارزمي فصلاً جيداً لاشتقاقات الألقاب العروضية في كتابه مفاتيح العلوم، دون أن يذكر وجه الشبه بين العلة العروضية وأصل وضعها في اللغة وفيه يقول: "الأثر المنكسر الثنية الحوض، الأثلم الذي فيه ثلثة، الأقصم المنكسر السن من نصفها، الأعقص التيس المائل القرن إلى وراء، الأجم الذي لا قرن له، الموقوص الذي اندقت عنقه، المجزول المقطوع السنام، الأحذ مشتق من الحذو هو القطع السريع، الأخرم المقطوع الأنف، الأخرب من الخرب وهو ثقب في الأذن، الأشر المقطوع الجفن، المخبول الذي ذهب يداها، المسبغ من السبوغ وهو الكمال ويقال المسبغ غير معجمة

العين صير سباعيا، المذال من الذيل، المرفل الثوب الذي يرفل فيه وهو أن تجر أذياله، المعاقبة مشتقة من العقبة في الركوب، المراقبة مشتقة من مراقبة الكوكبين وهو أن يغرب هذا عند طلوع هذا كأنه كان يراقبه، الخزم مشتق من خزامة البعير، القطف قطف الثمرة من الشجرة، القطع قطع الثمر من الشجر، المخبون المعطوف من خبنت الثوب أي عطفته، المكفوف من كففت القميص وقد كف القميص كفا، المشكول من الشكال، المعقول من العقل، المعصوب من العصابة، الرمل نسج الحصير والرمل الهرولة في السير، الهزج تحسين الصوت وترديده، المخلع والخليع الذي خلعت يداه، المنهوك المضى نهكته الحى أي أضنته، المتكاوس من القوافي ما تزاومت فيه الحركات تكاوست الإبل إذا تزاومت" (الخوارزمي، د.ت). وعلى الرغم من نفاسة هذا الباب وطرافته فإنه يحوج إلى دراسة دلالية، ترد المصطلح العروضي إلى دلالته اللغوية الأولى، ليظهر جمال اللغة ودقتها في اختيار مصطلحاتها اللغوية.

وقد ظلت ملاحظة الأصل اللغوي . مع ذلك . أساسا من أسس اختيار المصطلح عند الشعراء الذين استعملوه بخلفياته العروضية، بناء على كون التسمية نابعة في الأصل منها، على ما يبدو في قول ذي الرمة: (ذي الرمة، 2006).

تُهاوي بي الظلّماءَ حَرْفٌ كَأَنَّهَا مَسَيِّحٌ أَطْرَافُ الْعَجِيزَةِ أَصْحَرُ

سِنَادٌ كَأَنَّ الْمَسْحَ فِي أُخْرِيَّاتِهَا عَلَى مِثْلِ خَلْقَاءِ الصَّافَا حِينَ تَخْطُرُ

وقول جرير: (بن حبيب، 1986).

عَرَفَ الْبَرِيَّةُ أَنَّ كُلَّ خَلِيفَةٍ مِنْ فَرْعِ عَيْصِكَ الْفَنِيْقِ الْمُقَرَّمِ

خَزَمَ الْأَنْوَفَ وَقَادَ كُلَّ عِمَارَةٍ صَعِبُ الْقِيَادِ مَخَاطِرُ لَمْ يُخَزَمِ

فالسناد في قول ذي الرمة يعني به: الناقة طويلة القوائم، والخزم في قول جرير يعني به ربط الأنف، يقول ابن دريد: "والخَزَم: شجر له إحاء يقتل منه حبال، الواحدة خَزَمَة. وخَزِمَة: تصغير خَزَمَة. قال الهذلي: فأسروهم واربطوهم بالخَزَم (ابن دريد، 1987). والخَزَامَة: عُود يُدْخَلُ فِي وَتَرَةِ أَنْفِ الْبَعِيرِ، فَإِذَا نَفَذَ الْأَنْفَ فَهُوَ الْإِرَان، فإذا كان في أحد الشَّقَيْنِ من حديدٍ أو صُفَرٍ فهو بُرَة، ولا يكون إلا في الشَّقِ الْأَيْسَرِ" (بن دريد، د.ت).

بيد أن شعراء قليلين هم الذين أخلصوا لهذه المصطلحات العروضية اختيارا وتوظيفا في تجاربهم الشعرية على مر العصور، كما فعل أبو العلاء المعري، وابن عبد ربّه، وشهاب الدين الخلوفا وابن نباتة وغيرهم، حيث استطاع هؤلاء الشعراء رسم صور شعرية جيدة، سداها المصطلح العروضي ولحمتها الجدة والطرافة، وهو ما تفصح عنه صفحات البحث التالية.

فإذا ما تركنا الشعر إلى النظم . وجدنا تكريسا للمصطلح بمعناه العلمي عاريا عن الدلالة اللغوية، أو أي ارتباط ببنية القصيدة، حيث تقلصت فائدة التكريس في غاية بعينها، وهي محاولة " إنقاذ ما يمكن إنقاذه من التراث العربي الإسلامي عن طريق نظمه في متون ومنظومات يسهل حفظها، بعد أن اجتاحت الأخطار مشرق العالم الإسلامي ومغربيه، ولم يبق سوى بلاد مصر والشام التي كانت تصد الضربات في مدى قرنين، حتى أفلحت في التخلص من هذا الخطر الماحق، ولا ننسى الغاية التعليمية أيضاً التي تستخلص من هذا العمل الشعري التعليمي".

وقد جاءت كثرة المنظومات – في العصر المملوكي – معبرة عن ذلك الإعجاب وتلك الغيرة على التراث، بحيث " لا نبالغ إذا قلنا إن عصر المماليك كان عصراً ذهبياً لهذا الضرب من النظم كماً وتنوعاً وطولاً، ... وظفر التاريخ بخاصة بعناية ملحوظة، إذ نظموا في حوادثه وفي سير رجاله منظومات لا عدد لها، ونظموا في الفقه والمواثيق والقراءات والمنطق والعروض والنحو والسير النبوية".

والحق أن جل هذه المنظومات كانت تكريسا للمصطلحات العلمية التي تعالجها، الأمر الذي جعلها فكرية ذهنية، لا ترد ولو قليلا لتعرج على روح الشعر أو حرارة العاطفة والانفعال، اللهم إلا بعض المنظومات غير العروضية التي كانت تبتعد عن بحر الرجز، وتضع نهج القصائد البديعيات. نصب أعينها، على النحو الذي يبدو مثلاً في قصيدة ابن فرح الإشبيلي 699 - 625 هـ، التي عالج فيها الغزل، وهو ينظم ألقاب الحديث، ومنها: (السخاوي، 2001)، (التلمساني، 1388 هـ)، (السبكي، 1413 هـ).

غرامني صحيح والرجا فيك معضل وحزني ودمعي مرسل ومسلسل

وصبري عنكم يشهد العقل أنه ضعيف ومتروك وذلي أجمل

ولا حسن إلا سماع حديدكم
مشافهة يملأ علي فأنقل
وأمرى موقوف عليك وليس لي
على أحد إلا عليك المعول
ولو كان مرفوعا إليك لكنك لي
على رغم عذالي ترق وتعدل

فالصحة والعضل والإرسال والضعف والترك والوقف والرفع وغيرها مصطلحات حديثة، ألبسها الشاعر دلالات جديدة عن طريق التورية، وأجاد في توظيف كثير منها.

أما المنظومات العروضية، فلم يرق أي منها للقرب من روح الشعر، على النحو الذي يبدو في المتون العلمية الشهيرة التي نظمت على بحر الرجز من هذا الفن، سواء تلك التي نظمت واشتهرت مفردة كمتن (الكافي في علي العروض والقوافي) لأبي العباس شهاب الدين أحمد بن عباد بن شعيب القنائي الشافعي، المعروف بالخواص، المتوفي سنة 858هـ رحمه الله تعالى، ومتن (الرامزة) ويقال: (متن الخزرجية) لضياء الدين أبي محمد عبد الله بن محمد الخزرجي الأندلسي، المتوفي سنة 626هـ رحمه الله تعالى، ومتن (المقصد الجليل في علم الخليل) لجمال الدين أبي عمرو عثمان بن عمر بن أبي بكر المالكي، المشهور بابن الحاجب المتوفي سنة 646هـ رحمه الله تعالى، ومتن منظومة الصبان المسماة (الكافية الشافعية في علي العروض والقافية) لأبي العرفان محمد بن علي الصبان الشافعي، المتوفي سنة 1206هـ رحمه الله تعالى، ومتن (تحفة الخليل في العروض والقوافي)، لمحمد حسين بن كاظم بن علي بن أحمد الموسوي القزويني الكاظمي الشهير بالكيشوان، (فنديك، 1896)، (كحالة، 1993) أو المتون التي جاءت ضمن كتاب، كما فعل ابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد، وكما فعل صفي الدين الحلي في نظم بعض الزحافات، وكما فعل محمد بن إسماعيل بن عمر المكي، ثم المصري المعروف بشهاب الدين، (الزركلي، 1980).

ومن نماذج النظم العروضي قول صفي الدين الحلي: {سريع} (الحلي، د.ت).

رُحَافُ الشَّعْرِ قَبِضٌ ثُمَّ كَفٌ
يَهْنُ لِأَحْرِفِ الْأَجْزَاءِ نَقْصُ
وَحَيْنٌ ثُمَّ طَيٌّ ثُمَّ عَصَبٌ
وَعَقْلٌ ثُمَّ إِضْمَارٌ وَوَقْصُ
وَسَائِرُ مَا عَدَا عِلْلَ طَوَارٍ
لَهَا فِي الشَّعْرِ أَمْكِنَةُ تَخْصُ

وقول ابن عبد ربه في باب الزحاف الذي يكون في موضعين من الجزء (ابن عبد ربه، 1979)، (الأندلسي، 1999).

كُلُّ زَحَافٍ كَانَ فِي حَرْفَيْنِ
حَلٌّ مِنَ الْجُزْءِ بِمَوْضِعَيْنِ
فَإِنَّهُ يُجْجَفُ بِالْأَجْزَاءِ
وَهُوَ يُسَمَّى أَقْبَحَ الْأَسْمَاءِ
فَكُلُّ مَا سُكِّنَ مِنْهُ الثَّانِي
وَأَسْقَطَ الرَّابِعَ فِي اللَّسَانِ
فَذَلِكَ الْمَخْزُولُ وَهُوَ يَقْبَحُ
فَحَيْثُمَا كَانَ فَلَيْسَ يَصْلُحُ
وَإِنْ يَزُلْ رَابِعُهُ وَالثَّانِي
ذَاكَ وَذَا فِي الْجُزْءِ سَاكِنَانِ
فَإِنَّهُ عِنْدِي اسْمُهُ الْمَخْبُولُ
يُقْصَرُ الْجُزْءُ الَّذِي يَطْوُلُ
وَكُلُّ جُزْءٍ فِي الْكِتَابِ يُدْرِكُ
يَسْكُنُ مِنْهُ الْخَامِسُ الْمُحَرِّكُ
وَأَسْقَطُ السَّابِعَ وَهُوَ يَسْكُنُ
فَذَلِكَ الْمَنْقُوصُ لَيْسَ يَخْسُنُ

وسابع الجُزء وثانيه إذا كان يُعَد سـاكناً ذاك وذا
فأسقطا بأقبح الزحاف سُي مشكولاً بلا اختلاف
هذا الزحاف لا سواه فاسمع يُطلق في الأجزاء ما لم يُمنع

بقي أن أشير هنا إلى أن حضور المصطلح العروضي لم يكن وقفاً على الشعر بما أنه وطنه، وإنما تعداه إلى النثر، أو قل نثر من يحب الشعر أو يجيده على النحو الذي يبدو مشروحاً في قول أبي العلاء المعري في رسالة الصاهل والشاحج: "ولو نزل خميسهم بحيث يظن المرجفون، وهو وافر كامل، لرأيت الطويل العاتر مديداً فهم، والخفيف المقبوض بسيطاً إليهم. فكثير المتقارب عند ذلك بينهم، وسمعوا الهزج والرجز، فعجزوا عن الرمل والمضارع له في تلك الساعة، وكان السريع والمنسرح عندهم محمودين، وظل جيشهم مجتثاً وعميدهم مقتضباً؛ واستغنى بما أخذ منهم الخليل وحمل جهازهم على العروض، وكثر فهم المقيد وقل المطلق" (المعري، 1984) ويقول أيضاً في الفصول والغايات:

"التفت إلى ذنوبي فأجدها متتابعة كحركات الفاصلة الكبرى، وأستقبل جرائم تترى، طوالاً كقصائد الكميت الأسدي، مختلفة النظم كقصيدتي عبيدٍ وعدي؛ وأجدني ركيكاً في الدين، ركاكة أشعار المولدين، سبقتهم الفصاحة وسبقوا أهل الصنعة. وأعمالي في الخير قصار كثلاثة أوزانٍ، رفضها المتجزلون في قديم الأزمان، ولا بد للوتد من جذٍ، ورب فرحٍ، طوي طي المنسرح، فارحمي رب إذا صرت في الحافرة، كالمتقارب وجيداً في الدائرة، وهجرني العالم هجر النون العجومات. (المعري، د.ت)

ويقول أيضاً: قيدتني تقييد وقاتم الأعماق. فأطلقني إطلاق عفت الديار، ولا تحشرنني مقعداً كببت الربيع، ولا أصلم كئال السري، ولا مخبولاً كما قدم سبباه، فأنكسر لذلك شباه، ولا مكفوفاً كأجزاء الرمل والمديد، وأعوذ بك أن أحشر أئرم كالأجزاء الأولى من الطويل، أو أشتر كالهنج القصير، وأحشرنني رب كاملاً كببت العبسي، ماله من سي، أنهض من الحفرة إلى رحمتك يوم تبعث رمم القوم النخرات. غاية. (المعري، د.ت)

وفي موضع آخر يقول أيضاً: رب وألبسني من عفوك جلالاً، مرفلاً يوم القيامة مذلاً، أحتال بين عبادك فيه، كسايغ الكامل وأخيه، مخلداً في العيش الرفيع، تاماً ألحق بتسبيغ، كرايع الرمل، مراحاً ليس بالمستعمل، ولا تهك رب عملي فيصبح كخامس الرجز، قل حتى ذل وعجز. أشكرك بغير تشعيب، فعل اليشكري بالوزن الحديث، وإن عنترة هينم، فقال: "هل غادر الشعراء من مترنم"، وإن سائلك هل أبقت السيئات عندك موضعاً للحسنات. (المعري، د.ت)

أو قول الزمخشري في مقاماته كقوله في مقامة العروض: "لن تبلغ أسباب الهدى بمعرفة الأسباب والأوتاد. أو يبلغ أسباب السموات فرعون ذو الأوتاد. إن الهدى في عروض سوى علم العروض. في العلم والعمل بالسنن والفروض. ما أحوج مثلك إلى الشغل بتعديل أفاعيله. عن تعديل وزن الشعر بتفاعيله. (الزمخشري، 1982)

المصطلح العروضي

(الاختيار والتوظيف)

يبدو أن رغبة الشاعر في توظيف المصطلحات العروضية في شعره جعله حريصاً على أن يخرجها من إطار الجفاف والمنطقية إلى كونها عنصراً فاعلاً في تجربته الشعرية، سعياً وراء تحقيق المتعة والطرافة لهذه التجربة، عن طريق تكثيف الدلالة اللغوية للمفردة التي هي أصل المصطلح العروضي من أجل إبراز صلاحيتها في الهجاء أو الشكوى أو المدح أو الفخر، أو عن طريق اتخاذه رافداً لبناء صور شعرية جديدة، على ما يتضمنه البيان الآتي:

أولاً. توظيف المصطلح العروضي في الهجاء:

لم يفت الشعراء في عصور الأدب المختلفة أن يستغلوا معطيات المصطلحات العروضية، بما لها من حضور في ذهن العربي الشاعر، وبما لها من خلفيات ثقافية في ذهن المثقف العربي. وبخاصة تلك المصطلحات الخاصة بالمزاليق العروضية، حيث رأوها قادرة على حمل معاني الهجاء الذي يستطيع أن يجتذب القاريء إليه ويعلق في أذهانه، بما يتحقق لديه من دهشة وطرافة.

وقد اختلفت مشارب الشعراء في قدرتهم على هذا التوظيف، فمن توظيف مسطح يعتمد الدلالة العروضية للفظ فقط، كما يبدو في قول المفتي فتح الله: (فتح الله، 1984).

وَمُدِّي الْوَزْن فِي الْأَقْوَالِ يَزَعْمُهَا سَلِيمَةُ الْفُظِّ مِنْ عَيْبٍ وَأَخْطَاءِ
كَلَامُهُ إِنْ يَكُنْ وَاللَّهِ قَافِيَةً فَأَيُّهَا ذَاتُ إِصْرٍ رَافٍ وَأَقْـوَاءِ

فقد حاول الشاعر أن ينفي عن المهجو إلمامه بروح الشعر، مشيراً إلى أن كلامه قول موزون مليء بالعيوب والأخطاء، فلو جاز أن يسمى ما يقوله قصيدة فهي ذات إصراف وإقواء، والإصراف إقواء بالنصب، والإقواء اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة، وهما من أبرز عيوب القافية. ومن توظيف جيد يعمل فيه القارئ ذهنه، بما يحدث له من دهشة من ضم القرائن، على النحو الذي يبديه لنا موقف حفص بن أبي وزه مع حماد عجرد، حيث يروي صاحب الأغاني أنه "كان حفص بن أبي وزه صديقاً لحمد عجرد، وكان حفص مرمياً بالزندقة، وكان أعمش أفتس أغضف مقبح الوجه، فاجتمعوا يوماً على شراب، وجعلوا يتحدثون ويتناشدون، فأخذ حفص بن أبي وزه يطعن على مرقش، ويعيب شعره ويلحنه، فقال له حماد: (الضالبي، د.ت)، (البصري، 1983).

لقد كان في عَيْنِكَ يا حَفْصُ شاغلٌ وأنفُ كَمْثُلِ الطُّودِ عما تَتَّبَعُ
تَتَّبَعُ لحناً من كلامٍ مُرَقَّشٍ وخَلَقَ مَبْنِيَّ من اللَّحْنِ أجمع
فعَيْنُكَ إقواء وأنفُكَ مكفأ ووجهُكَ إيطاء فما فيكَ مرقع

(الأصهاني، د.ت)، (الأندلسي، 1999).

فهذا النص يضعنا وجهاً لوجه أمام عيوب حقيقية خلقية وجدها حماد في حفص، وحاول أن يستخرج من المصطلحات العروضية ما يوافقها، واضعاً أيدينا على حقيقة مهمة، وهي أن الحاسة الفنية للشاعر تبقى فاصلاً مهماً بين من يجيد توظيف المصطلح في التعبير عن المعاني، وبين من يحاول جمع هذه المصطلحات لمجرد تكديس مصطلحات علمية في قصيدة شعرية، فالإقواء هو "اختلاف حركة حرف الروي في قصيدة واحدة (بن عباد، 2009). والإكفاء هو "اختلاف حرف الروي في قصيدة واحدة، وأكثر ما يقع ذلك في الحروف المتقاربة... والإيطاء: هو أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة بمعنى واحد" (بن عباد، 2009)، وكل هذه العيوب تخص اختلاف الروي، والإقواء أظهر عيوب القافية، ولكن ما دلالتها على العين؟ وما دلالة الإكفاء على الأنف؟ وما دلالة الإيطاء على الوجه؟، ومعلوم أن العلل الخلقية التي كانت في حفص هي العمش وهو "ألا تزال العين تسيل دمعا ولا يكاد الأعمش يبصر بها" (بن زكريا، 1999)، (بن منظور، د.ت)، والفطس "بالتخريك تطأُ قَصَبَةُ الأنفِ وانخفاضها وانتشارها أو الفطس انفراس قصبة الأنف المنهوك في الوجه وانخفاضها" (الزبيدي، د.ت)، (ابن دريد، 1987)، (ابن منظور، د.ت)، والغضف "استرخاء أعلى الأذنين على محاربتها من سعتها وعظمها" (الزبيدي، د.ت)، (ابن دريد، 1987)، (بن زكريا، 1999).

وأظن أن اختيار الشاعر كان سيكون جيداً لو أطلق الإقواء على الوجه القبيح المليء بالعيوب، ولكن يبدو أن الشاعر أراد رصد العيوب دون نظر إلى معناها الدقيق، طالما أنها تستطيع أن تدل على جملة من العيوب الخلقية في النهاية.

ولعل الرواية كانت سبباً من أسباب الخلط بين هذه المصطلحات في الأبيات، حيث تبدو رواية الأغاني ومعاهد التنصيص قريبة إلى مدى بعيد من طبيعة التوظيف الجيد المنطلق من المعنى اللغوي للمصطلح العروضي وللعيب الخلقي في أن معاً، ففيها يقول الشاعر: (الأصهاني، د.ت)، (العباسي، 1947).

فأذنك إقواء وأنفك مكفأ وعينك إيطاء فأنت المرقع

فتكرار دمع العين بلا مبرر في (العمش)، يتساوى وتكرار القافية بلا مبرر في (الإيطاء)، واسترخاء أعلى الأذنين مع سلامة المحار في (الغضف) يتساوى مع اختلاف حركة الروي مع وحدته في القصيدة في (الإقواء)، وارتفاع الأنف وانخفاضها مع انتشارها يتساوى مع اختلاف حرف الروي بحروف متقاربة إلى مدى بعيد في (الإكفاء).

ولكن الأمر لم يكن يسير على نهج واحد عند الشعراء، فهناك من سعى إلى تحقيق التوازن بين العيب الخلقي واختيار المصطلح، فعلى قدر الجرم أو فداحة الخطب يأتي اختيار المصطلح، سواء أكان مركزاً على الظاهر كما لاحظنا في المثال السابق، أو على الباطن كما يبدو في قول الجزار السرقسطي: (السرقسطي، 2008)

وماذا عسى المضطر يصنعه وقد تمعر منه الوجه وانقعر الجسم
مُزَابَنَة تفضي إلى غاية الربا وذلك ثلُمٌ بالديانة بل خرم
ومَن يك ربحُ السوء أسألاً ماله ويَبِنُ عَلَيْهِ فاللذي فعل الهدم

فلکم کان التعبير عن المعنى الديني قويا في المثال السابق، مما جعل الشاعر يتخير للتعبير عنه أسمى الألقاب العروضية، ومع صلاحية المصطلحين (الثلثم والخرم) للاستعمال، نتيجة اتحادهما في حرف الروي. يأتي الإضراب عن الثلثم إلى الخرم واقعا موقعه تماما، ومعبرا عن المعنى المنشود أدق تعبير، فالخرم حذف أول متحرك من الوند المجموع في أول البيت (بن عباد، 2009)، والثلثم: خرم (فعولن) (بن عباد، 2009)، وفي تخصيص الخرم بكون التفعيلة قصيرة ك (فعولن) ما يؤكد إن الثلثم أشد عيبا من الخرم، ذلك أن التفعيلة الخماسية (فعولن) لو حذف منها أول الوند المجموع باتت على أربعة أحرف، وذلك خلل موسيقي واضح، كما أن بيع المزابنة (آبادي، 1995)، (الجعفي، 1987). يعود بنا إلى الربا وهو يعد خلا في الدين بلا أدنى ريب. كما يأتي اللعب الفني بتعدد الدلالة رائعا في قول شهاب الدين الخلوف: (الأندلسي، 1291هـ).

حَلَّ الْعَنَاءُ لِقُومٍ كَالْجَعَادِ غُتُوا عَنِ الْعُرُوضِ بِنَظْمٍ غَيْرِ مَوْزُونٍ
يُغَزُّونَ لِلشَّعْرِ لَكِنْ مِنْ جِهَاتِهِمْ لَمْ يَفْرُقُوا بَيْنَ مَخْبُونٍ وَمَجْنُونٍ
مَنْ كُلُّ الْكَنْ عِنْدَ الْبَحْثِ مُنْقَطِعٌ كَأَنَّهُ أَثْنَعُ وَالشَّعْرُ كَالشَّيْنِ
فَاسْلُمُ وَدُمْ فِي غُلَا عَلَيَاكَ مُفْتَخِرًا يَا عَاظِدَ الْمَلِكِ بَلْ يَا نَاصِرَ الدِّينِ

حيث يوزي الشاعر في مصطلح (الخبن) العروضي الذي يجهله كثير من الشعراء. ليصل في النهاية إلى أن هذا الصنف من الشعراء لم يستطيعوا التفرقة بين المخبون في العروض والشخص المجنون، لقرب صورتهم في الكتابة، بما أن المخبون وهو المعطوف من خبت الثوب أي عطفته، وهو يعني في العروض: ما سقط ثانيه الساكن (بن عباد، 2009)، (الخوارزمي، د.ت.)، أما المجنون فهو المصاب بعقله (الزبيدي، د.ت) والأمر ذاته نجده في قول أبي العلاء المعري: (المعري، 1983).

إِنَّ فِي الشَّرِّ فَعَلْمُوهُ خِيَارًا وَخُبُونُ الرِّجَالِ فَوْقَ الْخُبُونِ
لَيْسَ حَالُ الْمَخْبُولِ فِيمَا يُلَاقِي مَثَلُ حَالِ الْمَطْطَوِيِّ وَالْمَخْبُونِ
وَهُمُ النَّاسُ وَالْحَيَاءُ لَهُمْ سُو قُفْمُنْ غَابِنٍ وَمِنْ مَغْبُونِ

وواضح مدى البعد المعنوي في الدلالة بين المصطلحات، واعتماد الشاعر على معنى المصطلح اللغوي، فالمخبول هو العاشق والاسم الخبل والخبل وأصله من الجُنُونُ لأنَّ الجِنَّ يُسَمُّونَ الْخَابِلَ (بن إسماعيل، 1996)، والمطوي والمخبون عند اجتماعهما هو ما يطلق عليه الخبل العروضي، فالمطوي: ما سقط رابعه، والمخبون: ما سقط ثانيه الساكن (بن عباد، 2009).

ويبقى هجاء حماد لحفص من أجود النصوص في توظيف المصطلح العروضي في مجال الهجاء، حيث ركز فيه الشاعر على جهة مخالفة للجهة التي كان عليها مهجوه، إذ إن حفصا قد لحن مرقشا، فانصرف حماد عن جهة اللحن اللغوي إلى جهة اللحن في الوزن والقافية، لما رأى من صفات الرجل الخلقية ما يصلح أن يستعين به في إقامة البيئة عليه، على الرغم من عدم توفر المطابقة الكاملة بين معنى العيب الخلقي والعيب العروضي في بعض هذه الأبيات.

ثانيا. توظيف المصطلح العروضي في الشكوى:

ومما يتعلق بالهجاء والتركيز على الصفات المذمومة لتوظيفها في الشكوى. ما يبدو في قول صاحب الخريدة: " وقرأت بخط السمعاني أبي سعد: أنشدني الفرج بن أحمد لنفسه:

مَا لِي وَلِلدَّهْرِ لَزْتُنِي إِسَاءَتُهُ كَمَا تُلْزَ إِلَى الْجِرْبَاءِ جِرْبَاءُ
أَسَاوِدُ مِنْ مَسَاوِيهِ تَنَاقَشْنِي إِنَّ فُهْتُ بِيضَاءِ فَاهِتٍ مِنْهُ سَوْدَاءُ
وَالْحِطُّ يَرْفَعُنِي طَوْرًا وَيَخْفِضُنِي كَأَنِّي مِنْ قَوَافٍ وَهُوَ إِقْوَاءُ (الأصمهاني، 1999).

فالشاعر يصور حاله والدهر يعليه طورا ويخفضه آخر بالقافية التي يعتمدها الإقواء، فيرفع رويها ويخفضه، والواضح أن الشاعر لم يكن يفرق بين الإقواء والإصراف، أو أن القافية حتمت عليه أن يعدل عن الإصراف إلى الإقواء، أو أنه لم يرد المعنى اللغوي للرفع والخفض، وإنما أراد الارتفاع والانخفاض غير النمطي، وإلا فالانتقال من الرفع إلى الخفض هو ما يتوافق وفعل الإصراف بالقافية. وقد يسمح للشاعر تمكنه من قواعد العروض من بناء صور عروضية جيدة ومحكمة في أن معاً، على النحو الذي يبدو في قول أبي العلاء المعري: (المعري، 1983).

غَدَوْتُ أَسِيرًا فِي الزَّمَانِ كَأَنِّي عَرُوضٌ طَوِيلٌ قَبْضُهَا لَيْسَ يُبَسِّطُ
... وَأَوْتَادُ أَبْيَاتٍ مِنَ الشُّعْرِ حُزْنُهُ كَأَوْتَادِ بَيْتِ الشُّعْرِ حِينَ تَوَسَّطُ

فالشاعر قد صور سكونه وخضوعه لحوادث الدهر في صورتين عروضيتين بديعتين، حيث رأى نفسه في الأولى مثل عروض الطويل التي لا تفارق القبض، حتى مع تغير الضرب إلى الصحة أو الحذف، أو مثل أوتاد بيت الشعر في مشاكلتها أوتاد بيت الشعر (الخباء) في الثبات والتوسط، وهو ما يعكس إحساس الشاعر بالثبات والحصار والانقباض والرتابة الحياتية في أن معاً. كما يمدح الشاعر في موطن آخر اجتنابه الناس، لأن فيه براء من سقامهم، ويقدم في قريحهم، لأنه يمثل خطراً على العقل والدين، حيث يقول: (المعري، 1983).

بُعْدِي مِنَ النَّاسِ بُرَّةٌ مِنْ سَقَامِهِمْ وَقُورُهُمْ لِلْجَحَى وَاللَّيْدِينَ أَدَاءُ
كَالْبَيْتِ أَفَرْدٌ لَا يُطَاءُ يُدْرِكُهُ وَلَا سَنَادٌ وَلَا فِي الْفُطْ إِقْوَاءُ

وقد بنى الشاعر فكرته على صورة عروضية بديعة، حيث إنه لما كان قوله في البيت الأول بمثابة القضية الاجتماعية الغربية التي تحتاج برهاناً. عمد الشاعر إلى بناء صورة عروضية تقرب المعنى، وهي صورة البيت المفرد الذي ضمن له تفرد السلامة من عيوب القصيدة العروضية كالإيطاء والسناد والإقواء وغير ذلك من العيوب التي لا تظهر إلا من خلال مجموعة من الأبيات. ومن الروائع في ذلك قول الشاعر محمود صفوت الساعاتي يعاتب محمد باشا سيد أحمد، وكأن يأمل أن يتوسط له عند الخديوي: (أفندي، 1911).

يَا مَنْ لَهُ الْكَرَمُ الَّذِي مَا أَحْسَنًا وَلَسَوْءَ حَظِّي عِنْدَهُ مَا أَحْسَنًا
يَا مَنْ يَفِيضُ نَدَى يَدِيهِ عَلَى الْوَرَى وَيَعْمَهُمْ بِنَوَالِهِ إِلَّا أَنَا
فَكَأَنَّهُمْ عَدَدُ جَمْعَتِ بِكَوْنِهِ وَبَقِيَتْ صُفْرًا دُونَهُ قَدْ دَوَّنَا
أَوْ أَتَّهَمُ لَفُظٍ إِذَا أَعْرَيْتُهُ بِالْجُودِ خَفْتُ عَلَيْهِ بِي أَنْ تَلْحَنَا
أَوْ أَتَّهَمُ بَيْتَ الْقَصِيدِ نَظْمَتُهُ فَحَذَفْتَنِي مِنْهُ لِكَيْ لَا يَخْبِنَا
فَإِذَا جَمَعْتَهُمْ تَقْصِدُ غَلْطَةَ تَرْقِيكَ مِنْ نَظَرِ الْحَسُودِ إِذَا زَنَا
وَالْحَنَ فِدَيْتِكَ لِلْضَّرُورَةِ مَرَّةً وَلَكِنَّ أَسَاءَتْ بِهَا عَدَدَتِكَ مَحْسَنًا
وَإِذَا نَظَّمْتَ الْبَيْتَ فَاجْعَلْ لِي بِهِ مِنْ غَيْرِ قَافِيَةٍ بِبَرْكَ مَسْكَنَا
إِنْ كُنْتَ تَجْزِمُ بَانِكِسَارِي إِنْ نَحْيَ بِالنَّصَبِ أَرْفَعُ قِصَّتِي إِنْ أَمَكْنَا

فالشاعر يحاول أن يلتقط من اللغة والعروض مزيداً من الصور التي تجسد مأساته، وتبرهن على تفاهته وعدم جدواه في عين ممدوحه، فيرى وكأن

الناس بيت شعر، وهو عبارة عن زحاف (الخين) الذي يحاول المعائب إبعاده عن بيته، لكنه مع ذلك لا يفقد الأمل رجاء أن يلحن المعائب. ويمارس أبو العلاء هوايته في الشكوى من القرب من الناس فيقول:

إِنْ مَازَتْ النَّاسُ أَخْلَاقُ يُعَاشُ بِهَا فَلَيْتَهُمْ عِنْدَ سُوءِ الطَّبْعِ أَسْوَاءُ
أَوْ كَانَ كُلُّ بَنِي حَوَاءَ يُشْبِهُنِي فَيُسَّ مَا وُلِدَتْ فِي الْخَلْقِ حَوَاءُ
يُعْدي مِنَ النَّاسِ بُرءٌ مِنْ سَقَامِهِمْ وَقُرْبُهُمْ لِلْجَحَى وَالسُّدَيْنِ أَدَوَاءُ
كَالْبَيْتِ أَفْرَدَ لَا يُطَاءُ يُدْرِكُهُ وَلَا سَنَادٌ وَلَا فِي اللَّفْظِ إِقْوَاءُ

ثالثاً. توظيف المصطلح العروضي في المدح:

لم يقف طموح الشعراء في توظيف المصطلح العروضي عند حد الهجاء والشكوى، وإنما رأوا في كثير من المصطلحات العروضية صلاحية للتعبير عن المدح، سواء عن طريق استخدام المصطلح الدال مباشرة، كاستخدام أسماء البحور الشعرية كالوافر والمديد والطويل والبسيط، أو عن طريق نفي الصفات غير الجيدة عن الممدوح، وغالباً ما تكون هذه الصفات مزالقة عروضية برئ منها الممدوح كما تبرز القصيدة الجيدة مما يشينها من العيوب. ففي الصورة الأولى التي يلجأ فيها الشاعر إلى استخدام المصطلح العروضي الدال استخداماً مباشراً، نجد الشاعر يستدل على الدلالة العروضية للمصطلحات بقرينة، غالباً ما تكون مصطلحاتاً عروضية أخرى، نظراً لصلاحية كثير من المصطلحات، وبخاصة أسماء البحور الشعرية للاستعمال الطبيعي كصفات، على النحو الذي يبدو مثلاً في قول مهيبار الديلمي: (الديلمي، 1925). {البسيط}

تَسْرِي الْبَدُورُ مَطَايَاهَا الْبَدُورُ إِلَى عَفَاتِهِ ثُمَّ تَتْلُوها الْمَعَاذِيرُ

شَرَى الْمَحَامِدَ مِنْهُ بِالتَّلَازِمِ فَالْـ أَمْوَالٍ مَهْوَكَةٌ وَالْعَرْضُ مَوْفُورُ

فلولا ضم الوفور إلى الهك في قول مهيبار ما استطعنا أن نجزم بأن الشاعر يعني بالمهوك والموفور دلالة المصطلح العروضي، الذي أبرز لنا قيمة نقص الأموال بالوجود، في مقابل زيادة صون العرض بحسن الذكر.

وقد وجدنا من الشعراء من تعايش مع هذه النوعية من الصور، للدرجة التي أصبح معها المصطلح العروضي في أبياته عاملاً رئيساً في تشكيل القصيدة بشكل مكثف، على النحو الذي نجده مثلاً في قول أبي العلاء المعري: (المعري، 1983).

أَخُو الْخَرْبِ كَالْوَافِرِ الدَّائِرِي أَعْضَبُ فِي الْخَطْبِ أَوْ أَعْقَصُ

يُرَى كَامِلٌ سَالِمٌ كَامِلًا فَيَخْزُلُ بِالْهَدَرِ أَوْ يُوَقِّصُ

وَمَنْ لَكَ بِالْعَيْشِ فِي غُرَّةٍ تَنْظُلُ مَطَايَاكَ لَا تَرْقُصُ

وهي صورة أعمق في باب العروض، وأدخل في فهم طبيعته ومصطلحاته، فالوافر يأتي أعضباً إذا خرم (مفاعلتن) بقي (فاعلتن) فنقل إلى (مفتعلن)، ويأتي أعقبا إن خرم وقد صار (مفاعيل) بقي (فاعيل) ونقل إلى (مفعول). والكامل يأتي مخزولاً إذا سقط رابعه بعد سكون ثانيه فيبقى (مستعلن) فينقل إلى (مُفتعلن)، وموقوصاً إذا سقط ثانيه بعد سكونه فيبقى (متفعلن) فينقل إلى (مفاعلتن). ومن ذلك أيضاً قول ناصيف اليازجي: (اليازجي، 1903).

أَشْوَقُ إِلَى تِلْكَ الدِّيَارِ وَذَكَرِهَا عَلَى بُعْدِهَا شَوْقَ الْغَرِيبِ الْمَسَافِرِ

وَإِنِّي لَذُو مَشْطُورٍ جَسَمٍ مِنَ الضَّنَى وَقَلْبٍ صَحِيحٍ كَامِلٍ الرَّأْيِ وَافِرِ

كَثِيرُ الْمُنَى لَكِنْ قَلِيلٌ لُبُوغِهَا وَإِنَّ الْأَمَانِي مِنْ تَعَلُّةٍ قَاصِرِ

فشوق الشاعر إلى موطنه جعله مشطور الجسم، يعيش بشقه، ويترك شقه في وطنه، ولما كان ذلك مظنة خلل في قدرات الشاعر، أكد على أن ذلك مستساغ، طالما أنه يملك قلباً صحيحاً كاملاً وافراً، والذي دعاه إلى التعبير بالصحة ما سبق أن وصف به الجسم بالمشطر، لتحصل المشكلة العروضية بين الصحيح والمشطور.

وأما الصورة الثانية التي يلجأ فيها الشاعر إلى توظيف المصطلح العروضي في نفي الصفات غير الجيدة عن الممدوح، فغالبا ما تكون الصفات المنفية مزالق عروضية برئ منها الممدوح كما تبرا القصيدة الجيدة مما يشينها من الزخافات والعلل، على النحو الذي يبدو في قول ابن قلاقس: (ابن قلاقس، 1905).

ساروا مسيرَ قوافي الشعرِ سالمَةً من المعيين إقواء وإكفاء
قومٌ عواملُ نحو الفضلِ أنملُهم فليس تعثر في خفض وإعلاء

حيث استعمل مصطلحات العروض (الإقواء والإكفاء) ليدل على أن سلامة الممدوحين من العيوب، وبخاصة ما يخص الارتفاع والهبوط. جعلت أناملهم تتصرف بتلقائية في خفض الأصابع وعلوها، تدليلاً على حمد الله، دون عثار من أي نوع، وهو ما يلائم حركة الإقواء في القصيدة ارتفاعاً وانخفاضاً.

كما يبدو ذلك أيضاً في قول أبي العلاء المعري: (المعري، 1957).
وأهونُ بهِ في راحةٍ أريحيةٍ كآخرِ ماضٍ، ليس من شأنه الضم
فمنِّي تقصيرٍ ومنك تفضل بعذرٍ فلا حمد لـدي ولا دم
فلو كنت شعراً كنت أحسن منشداً سليم القوافي لا زحاف ولا خرم

حيث ساوى الشاعر بين تقصيره وتفضله ممدوحه، الأمر الذي جعله غير راغب في مدحه أو ذمه، ولما كان هذا الأمر غريباً، حول الشاعر التماس دليل عروضي على قوله، فرأى أن ممدوحه مثل قصيدة الشعر، والشاعر مثل المنشد، فلو كان الشعر جيداً فيقينا لن تظهر عيوب في القصيدة حال إلقائه لها، فما هو إلا صدى لأعمال ممدوحه إيجاباً وسلباً.

ومن الصور الجيدة التي افتتن الشعراء بها تصوير القصيدة بالعروس أو العذراء البكر، على النحو الذي يبدو في قول جرمانوس فرحات: (فرحات، 1894).

إليك عذراء بكرا في غلائلها ما شأنها قط نطاماً بإيطاء
تُزفُ منظومةً كالـدُرِ منطِقها يجلُّ إعرابها عن قـدح إقواء

حيث شبه فيه الشاعر القصيدة بالعروس في استواء أوصافهما، كما أعطى تصوراً لامكانية التشابه بينهما في انتظام الأسنان، وخلق المنطق مما يشينه من الإقواء وغيره، وقد مرت أمثلة كثيرة لذلك رابعا. توظيف المصطلح العروضي في الفخر:

لم يقف طموح الشعراء في توظيف المصطلح العروضي عند حد الهجاء أو الشكوى أو المدح، وإنما تعداه إلى أغراض أخرى، كان على رأسها الفخر، حيث يبدو فخر الشاعر بتنقيح قصيدته أحد أول وأهم الأسباب التي دعت الشاعر إلى تكريس المصطلح العروضي في شعره، على النحو الذي يبدو في قول عبد القاهر الجرجاني: "وجملة الأمر أنهم لا يجعلون الشاعر مُحْتَذِياً إلا بما يجعلونه به أخذاً ومُستَرَقاً قال ذو الرمة: الوافر (ذي الرمة، 2006).

وشِعْرِ قَدْ أَرَقْتُ لَهُ غَرِيبٍ أَجَبُّهُ الْمُسَانِدَ وَالْمُحَالَا
فَبِتُّ أَقِيمُهُ وَأُقَدُّ مِنْهُ قَوَافِي لَا أُرِيدُ لَهَا مِثَالَا

قال: يقول لا أحذوها على شيء سمعته، فأما أن يجعل إنشاد الشعر وقراءته احتذاءً فمما لا يعلمونه، كيف وإذا عمَدَ عامدٌ إلى بيت شعرٍ فوضع

مكانَ كُلِّ لَفْظٍ لَفْظاً في معناه " (الجرجاني، 1995). (ذي الرمة، 2006).

وهو ما بدا واضحا أيضا في قول الأبيوردي: ((القرشي، 1317هـ).

وقوافٍ ملهى المتون شدادِ ال أسر غر مصقولة الأطراف

لَمْ يَشْهِنَهَا إِجَارَةً وَسِنَادٌ وحلث إذ خلث من الإصراف

وإذا ما رواها انتقدوها حسبوها لآلى الأصداف

حيث بدا فيه التركيز على قوة القافية وخلوها من عيوبها، بما يعكس إحساس الشعراء بقيمة القوافي حين تقع موقعها اللائق.

وقول الشاب الظريف: (العفيف، 1885).

إِلَيْكَ أَرْسَلْتُ أَبْيَاتاً لِمَدْحِكُمَا فِي سَاحَتَيْنِ إِسْرَاءٍ وَإِسَاءٍ

لَمْ يَقَوْ مِنْهُنَّ إِقْوَاءً لِقَافِيَةٍ وَلَمْ يَطَأُنَّ فِي التَّرْتِيبِ إِيْطَاءً

ففي الأبيات يبدو تركيز الشاعر على مدح أبياته التي جاءت محكمة خالية من الإقواء والإيطاء، والتي أقل ما يقال في مقارنتها بسواها أنها الدواء وغيرها الداء.

ويلوح الفخر سمة رئيسة لكثير من الصور الجيدة التي افتتن الشعراء بها في تصوير القصيدة بالعروس أو العذراء البكر، على النحو الذي يبدو في قول شهاب الدين الخلوف: (الأندلسي، 1291هـ).

وَهَاكَ عَذْرَاءٌ تَطْلُمُ قَدْ زَفَقَتْ بِهَا لِخَيْرِ بَغْلٍ يُرَى مِنْ خَيْرِ أَكْفَاءٍ

جَلَّتْ عَنِ الْوَصْفِ إِذْ جَلَّتْ صِنَاعُهَا عَنْ قُبْحِ خَزْمٍ وَإِقْوَاءٍ وَإِيْطَاءٍ

إِنْ لَمْ تَكُنْ صِنْعُ الْأَعْشَى فَصَانِعُهَا يَزُورُ عَنْ ابْنِ هَالَلِ شَمْسٍ لِلْأَلَاءِ

ويبدو التأكيد في الفخر بالقصيدة على جانب القافية، وخلوها مما يشينها من العيوب، وبخاصة الإيطاء والإقواء، وهو ما يؤكد وجه الشبه بين القصيدة والعذراء أو البنت البكر، كما يبدو في قول المفتي فتح الله: (فتح الله، 1984).

يَا أَهْلَهَا الشُّهُمُ مَنْ طَابَتْ خَلَانِقُهُ وَصَحَّ عَنْ طِيْهِهَا فِيهِ الْأَسَانِيدُ

إِلَيْكَ بِنْتُ عَرُوضٍ أَخْتِ قَافِيَةٍ فِي وَجْهِهَا فَوْقَ مَاءِ الْحُسْنِ تَوْرِيدُ

غَيْدَاءٍ بِنْتُ الْهَمَّا جَلَّتْ مَحَاسِنُهَا بِكَرٍّ مِنَ الْغَيْدِ فِيهَا تَفَخَّرَ الْغَيْدُ

خامسا. توظيف المصطلح العروضي كرافد لتشكيل الصورة:

يعتمد الشعر فيما يعتمد عليه على الإيجاز والدهشة وحسن العرض، والمفاجأة، وكل ذلك يأتي في إطار السخرية أو الدعابة، وقد استغل كثير من الشعراء المساحة الفاصلة بين الصحة والعييب في المصطلح العروضي، واستطاعوا أن يبتكروا صورا جيدة، تشكل المصطلحات العروضية سداها ولحمتها، حرصا على توفير الطرافة والدهشة، فمن التوجيه في علم العروض قول ابن نصر الله المصري: (الحموي، 2004)

وبقلبي من الهموم مديد وبسيط ووافر وطويل

لم أكن عالماً بذلك إلى أن قطع القلب بالفراق الخليل

ومن ذلك تركيز الشاعر على فكرة طريفة، بغية التدليل على صدقها وتقديرها، على النحو الذي يبدو في قول ابن نباتة المصري (الجرجاني، 1415هـ) لهفي عليك لفضل ما تركت به في القول فضلاً ولا في الخلق صعلوكا

لهفي عليك لبيت قد تحيفه عروض دهر فأضحى البيت منهوكا

لهفي عليك لأحكام مسددة تدني إلى الغرض الأقصى مراميكاً

حيث يعتمد الشاعر إلى رسم عديد من الصور الحياتية التي تأثرت بفقد المرثي وهو قاضي القضاة نجم الدين، كما يبدو من أثر الجود في الصورة الأولى، ثم يعتمد الشاعر إلى التورية، حين يستعمل مصطلحي (البيت) و(العروض) بمعنيهما الطبيعي والعرضي، لتخلص الصورة في النهاية مزيجاً جيداً تضيف له الطبيعة العروضية عمقا وطرافة، حيث يبقى البيت منهوكا بفعل عروض الدهر بعد وفاة الفقيه. وقد يعجب الشاعر بالصورة العروضية، فيعمل على تكريرها في أكثر من قصيدة، على النحو الذي يبدو في قول ابن حجر العسقلاني: (العسقلاني، 1962).

قال العذولُ تصبّر عن محبتهم والحبّ كالقلب بعد البعد قد وجبا

بين الفؤاد وبين الصبر فاصلة واسأل رحيلي عنهم تعرف السببا

حيث نجده يقول في قصيدة أخرى: (العسقلاني، 1962).

لو أن مالي ركاؤ لم يحل لذي ال حاجات منه سوى الخمس الذي يجب

جعلته مال حربي ظفرت به قهراً قصار حلالاً عندك السلب

والله ما هو إلا مال ذي رهب من ربه وأله في جوده رغب

عاملته بسيط الغدر منسرحاً فحزنه وافر والصبر مقتضب

فسوف تعلم حقاً أي منقلب يوم القيامة يا ذا الظلم تنقلب

...فكيف تطلب مني بعدها نشباً همات ما بيننا في خلّة نسب

بينني وبين وداي فيك فاصلة فماله وتلد يبنى ولا سلب

فالشاعر يرى في الصورة الأولى أن هناك فاصلة بين الفؤاد وبين الصبر، الأمر الذي يجعل الجمع بينهما مستحيلاً، ثم يخضع الشاعر لمغريات الصورة العروضية فيشير إلى أن معرفة (السبب) يمكن معرفته عند إدراك بعده عنهم.

أما في الصورة الثانية فيقرر الشاعر أن الود والأذى لا يجتمعان حتى وإن جمعت الأخوة بين المتصفين بهما، ومن ثم تقفز إلى خيال الشاعر تلك الصورة العروضية الرائعة في البيت الأخير، وهي أن هناك فاصلة بين الشاعر وبين وداده لمحبيه، وليس من وسيلة لهذا الوداد في جمع الشمل، حتى لو استعان بالأسباب والأوتاد التي تتكون منها الفاصلة في العروض.

ومن تضمين مجموعة من التفاعيل بنصها يأتي قول يوسف النبهاني:

أجل ليس للهادي الشفيع مماثل هو البحر لم يعرف له قط ساحل

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُ طَوِيلُ نَجَادِ السَّيْفِ أَرُوعُ بِاسِلُ

وقوله

سَمَا فَوْقَ هَامِ السَّمَاءِ الرَّسُولُ دَنَا فَتَدَلَّى فَتَمَّ الْوَصُولُ

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ تَقَارَبَ خَيْثُ نَأَى جِبْرِيلُ

وقول ابن الرومي

أَيُّ وَزْنٍ وَأَيُّ حَرْفٍ رَوِيَّ لَهُمَا بِالْمَدِيحِ فِيكَ يَدَانِ

ضَاقَ عَنِ مَأْثَرَاتِكَ الشَّعْرُ إِلَّا فَاعِلَاتِنِ مَسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَانِ

لَيْسَ مَدْحٌ يَفِي بِمَدْحِكَ إِلَّا صَلَوَاتِ الْمَلِيكِ فِي الْقُرْآنِ

ومن الصور الجيدة التي أدخلتها التورية العروضية قول الشاعر: (السلماي، 2003)، (عباس، 1963).

لَقَدْ كَمَلَ الْوُدُّ مَا بَيْنَنَا وَدَمْنَا عَلَى فَرْحٍ شَامِلٍ

فَانْ دَخَلَ الْقُطْعُ فِي وَصْلَانَا فَقَدْ يَدْخُلُ الْقُطْعُ فِي الْكَامِلِ

حيث لعب مصطلح (القطع) دوراً فعالاً في بناء الصورة، حين شاكل الشاعر بين معناه الطبيعي في الخصومة والشقاق، ومعناه العروضي الذي تصبح به تفعيلة الكامل (متفاعل)، للتدليل على أن الشخص الكامل ليس يعيبه وقوع (القطع) أي الخصومة بينه وبين صديقه، كما لا يعيب البحر المسعى بالكامل ما يقع فيه من قطع ونحوه.

المشكلة: وقد يعتمد الشاعر إلى الجمع بين النقيضين في الصورة ليظهر جمالها، من خلال المشكلة الجيدة، كما يبدو في قول حازم القرطاجني (القرطاجني، د.ت).

كَمْ بَيْتٍ شَعْرٍ قَدْ نُنَاهُ مَقْضَاً وَبَيْتٍ شَعْرٍ قَدْ أَقَامَ بِنَاءَهَا

يَرْضَوْنَ إِقْوَاءَ الْبَيْتِ وَإِنْ هُمْ نَظَمُوا الْبُيُوتَ تَجَنَّبُوا إِقْوَاءَهَا

حيث نجحت المشكلة بين بيت الشعر الذي يقوضه الممدوح وبيت الشعر الذي كان يقيمه بمهارة، في التمهيد لجودة توظيف الإقواء الذي يذم في القافية ويجوز في الأبنية، حين يعنى به خلو البيت من ساكنيه.

كما يبدو أيضاً في قول أبي العلاء المعري: (المعري، 1983).

وَجَسْمُ الْمَرْءِ بِالْأَغْرَاضِ رِبْعٌ فَهَلْ زَكَاةُ تَزَكِيَةِ الْعُرُوضِ

مَغَانِيهِ مُحِيلَاتُ الْمَعَانِي كَبَيْتِ الشُّعْرِ قُطَاعٌ بِالْعُرُوضِ

والذي نخلص إليه في النهاية أن مصطلحات العروض كان لها حضور في الشعر العربي على مر العصور، بيد أنه تدرج الأمر من مجرد التركيز على المعنى اللغوي إلى استعمال هذا المعنى في الفخر والمدح أو الذم، ثم تجلّى الاختيار في محاولة بناء صورة شعرية، يمثل العروض لحمتها وسداها، وإن كنا نطمح إلى دراسة أكاديمية، تضم إسهامات القدماء، مع إسهامات المحدثين، على نحو يظهر جمال المصطلح العروضي الموظف بدقة في خدمة النص الشعري..

References

- Abadi, M. (1995). *Awn al-Ma'bood - Sharh Sunan Abi Dawood*. (2nd ed.). Beirut: Dar Al Kutub Al-Ilmiyah.
- Abbas, E. (1963). *Al Katiba Al Kamina Fi Man Laqinah Fi Al Andalus Min Sho'raa Al Ma'a Al Thamina, Lisan Addin Al Khatib*. Beirut: Dar Al Thaqafa.
- Abu Zaid, A. (1983). *Prosodies in Arab Literature*. (1st ed.). Alam Al Kutub.
- Afandi, M. (1911). *The collection of Mahmoud Afandi Safwat known as Assaati*. Al Maarif Press.
- Al – Zarkali, K. (1980). *Al A'lam*. (5th ed.). Dar Al Ilm Lilmalayin.
- Al –Abbasi, S. (1947). *Ma'ahid atansis ala shawahid Al talkhis*. Beirut: Alam Al Kutub.
- Al –Afif, A. (1885). *The collection of the handsome young man*. Beirut: Literature Bookshop.
- Al –Alawai, M. (1976). *Nadrat al ighrid fi nusrat al qaridh*. Damascus: Arabic language Academy.
- Al –Andalusi, A. (1999). *The Unique Necklace*. (3rd ed.). Beirut: Dar Ihya' Aturath Al Arabi.
- Al –Andalusi, K. (1874). *The collection of Ahmed ibn abi Al Qasam Al-Khalouf Al-Andalusi*. Beirut: Al –Salimia Press.
- Al -Asaqalani, H. (1962). *The collection of ibn Hajar Al –Asqalani*. India: Arab Bookshop.
- Al -Asbahani, A. (1999). *Kharida Al-Qasr wa Jareedat Al-Asr in mentioning the virtues of the people of Khorasan and Harah*. (1st ed.). Tahran, Iran: Miraat Aturath.
- Al -Asbahani, A. (n.d). *Mulhaq Al Aghani (News of Abi Nawas)*. Lebanon: Dar Al Fikr for press and publishing.
- Al –Askari, A. (1987). *Al Awail*. (1st ed.). Dar Al Bashir for Culture and Islamic Sciences.
- Al –Dailami, M. (1925). *The collection of Miohyar Al –Dailami*. (1st ed.). Dar Al Kutub Al Misriya Press.
- Al Dhab, M. (n.d.). *Preferences*. Beirut.
- Al –Farahidi, K. (n.d). *The Book of Al Ain*. Al Hilal Bookshop.
- Al –Hili, S. (n.d.). *The collection of Safi al-Din al-Hilli*. Beirut: Dar Sadir.
- Al Ja'fi, M. (1987). *Al Jami Al Sahih*. (3rd ed.). Yama, Beirut: Dar Ibn Kathir.
- Al- Jahiz, A. (n.d.). *Al Bayan Wa Al Tabeen*. Beirut: Dar Saab.
- Al Jurjani, A. (1995). *Dalail al Ijaz*. (1st ed.). Beirut: Dar Al Kitab Al Arabi.
- Al Jurjani, A. (n.d). *Secrets of eloquence*. Cairo: Al Madani Press.
- Al –Khawarizmi, A. (n.d.). *Keys of science*. Beirut: Dar Al Kutub Al Ilmiya.
- Al- Ma'arri, A. (1983). *Al Luzumiyat*. (1st ed.). Beirut: Dar Al Kutub Al Ilmiya.
- Al- Ma'arri, A. (1984). *The letter of Al Sahil and Al Shahij*. (2nd ed.). Dar Al Marif.
- Al- Ma'arri, A. (n.d.). *Chapters and goals in praising God and lessons*. Beirut: Dar Al Afaq Al Jadida.
- Al –Ma'arri, A. (1957). *Saqt Al Zanad*. Dar Beirut.
- Al –Qalqashandi, A. (821 AH). *Subh al-asha fi sinaat al-insha*. Beirut: Dar Al Kutub Al Ilmiya.
- Al -Qirtajini, H. (n.d.). *The collection of Hazim Al –Qirtajinni*. Beirut: Dar Al Thaqafa.
- Al –Qurashi, A. (n.d.). *Collection of Arab Poetry*. Beirut: Dar Al Arqam.
- Al –Sabki, T. (1413 AH). *Tabaqat Al-Shafi'iyah Al-Kubra*. (2nd ed.). Hajr for Press, Publishing and Distribution.
- Al –Saklawi, H. (2001). *Buldaniyat*. (1st ed.). Saudi: Dar Al Ata.
- Al –Salamani, A. (2003). *Al-ahata fi akhbar-e-garnata*. (1st ed.). Beirut: Dar Al Kutub Al Ilmiya.
- Al –Sarqasti, J. (2008). *Rawdat al-Mahasin and Awdat al-Mahasin*. (1st ed.). Jordan: Jadara for International Book.
- Al –Suhaili, H. (2000). *Anaf in explanation Sirah Nabawiyah*. (1st ed.). Beirut: Dar Ihya' Aturath Al Arabi.
- Al Tanoukhi, A. (1978). *Qawafi Lil-Qadi*. (2nd ed.). Al khanji bookshop.
- Al –Telmessani, A. (1388 AH). *Nafh al-Tayeb min Ghosn alAndalus al Ratib*. Beirut: Dar Sadir.
- Al –Yazji, N. (1903). *The collection of Nasif Al Yazji*. (3rd ed.). Beirut: Literature Bookshop.
- Al –Zamakhshari, A. (1982). *Maqamat Al –Zamakhshari*. (1st ed.). Beirut: Dar Al Kutub Al Ilmiya.
- Al –Zubaidi, M. (n.d.). *Taj Al Arous min Jawaher Al Qamous*. Dar Al Hidayah.
- AL-Azhari, A. (1983). *Language Refinement*. (1st ed.). Beirut: Dar Ihya' Aturath Al Arabi.

- Al-Basri, S. (1983). *Basriya enthusiasm*. Beirut: Alam Al Kutub.
- Al-Hamawi, S. (n.d.). *Khazanat al-Adab wa Ghayat al-Arab*. Beirut: Dar Al Hilal.
- Al-Isfahani, A. (1999). *Lectures by writers and dialogues by poets and rhetoricians*. Beirut: Dar Al Qalam.
- Al-Masri, N. (1905). *The collection of ibn Nabata Al –Masri*. (1st ed.). Abdeen: Atamaddun Press.
- Al-Qurashi, M. (1317). *The collection of Abidory*. Lebanon: Ottoman Bookshop.
- Al-Tabrizi, K. (1997). *Al-Kafi fi al-'arud wa-al-qawafi*. Arab Manuscripts Institute.
- Al-Tha'alibi, A. (n.d.). *Khas al –Khas*. Beirut: Dar Maktabat Al Haya.
- Bin abi Salma, Z. (2004). *Explanation of Zuhair bin abi Sulma*. Beirut: Dar Al Kitab Al Arabi.
- Bin Al Sakit, A. (n.d.). *Reform of logic*. (4th ed.). Cairo: Dar Al Maarif.
- Bin Duraid, A. (n.d.). *Derivation*. (3rd ed.). Cairo, Egypt: Al khanji Bookshop.
- Bin Habib, M. (1986). *The collection of Jarir by explanation of Mohammed ibn Habib*. (3rd ed.). Dar Al Marif.
- Bin Halza, A. (1991). *The collection of Al Harith bin Halza*. (1st ed.). Beirut: Dar Al Kitab Al Arabi.
- Bin Ismail, H. (1996). *Al Mukhasas*. (1st ed.). Beirut: Dar Ihyaa Aturath Al Arabi.
- Bin Mandhour, M. (n.d.). *Lisan Al Arab*. (1st ed.). Beirut: Dar Sadir.
- Bin Abbad, A. (2009). *Satisfaction in prosody and extraction of rhymes*.
- Fandik, A. (1896). *Contentment with what is printed*. Beirut: Dar Sadir.
- Faraht, J. (1984). *The collection of Jirnamous Faraht*. Beirut: Catholic Press of the Jesuit Fathers.
- Fathalla, A. (1984). *The collection of Al –Mufti Abdul Latif Fathalla*. Beirut: German Institute for Eastern studies.
- Ibn Abd Rabbuh. (1979). *The collection of ibn Abd Rabbuh*. (1st ed.). Al-Risala Foundation.
- Ibn Qalaqis. (1905). *A collection of ibn Qalaqis*. Al-Jawaib Press.
- Ibn Al-Dahhan, A. (1998). *Seasons in the Rhymes*. (1st ed.). Riyadh: Dar Ishbelia.
- Ibn Al-Riqaa, A. (1987). *A collection of poems by Odai ibn Al-Riqaa Al-Amili. Narration of Abi All-Abbas Ahmed ibn Yahia Thaalab*. Iraqi Scientific Academy Press.
- Ibn Duraid. (1987). *Language population*. (1st ed.). Beirut: Dar Al-Ilm Lilmalayeen.
- Ibn Zakaria, A. (1999). *Dictionary of language scales*. (2nd ed.). Beirut: Dar Al Jeel.
- Kahala, A. (1993). *Dictionary of Writers*. (1st ed.). Beirut: Al Risala Institute.
- Naisabouri, A. (n.d.). *Al-Maidani Majma' al-Amthal*. Beirut: Dar Al Marifa.
- Saleem, M. (1965). *Encyclopedia of the era of the Mamluk Sultans*. (1st ed.). Al Adaab Bookshop.
- Thi, A. (2006). *The collection of Thi Arrima*. (1st ed.). Beirut: Dar Al Marifa.