مجلة
جامعة الطائف للعلوم الإنسانية

(مجلة علمية مُحكمة)

عدد خاص

بحوث المؤتمر الافتراضي

عُرُوضِ الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ
بَيْنَ طَلَاقَةِ الْفَنِّ وَانْضِبَاطِ الْعِلْمِ

برعاية

مستشار خادم الحرمين الشريفين

صاحب السمو الملكي الأمير خالد الفيصل

العدد 28 - محرم 1443 - اغسطس 2021

أكاديمية الشعر العربي

بحوث المؤتمر الافتراضي

عُرُوضِ الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ
بَيْنَ طَلَاقَةِ الْفَنِّ وَانْضِبَاطِ الْعِلْمِ

أ.د / يوسف بن عبده عسيري رئيس الجامعة الأمين العام لمجلس الأمناء .

د. منصور بن محمد الحارثي مدير الأكاديمية رئيس المؤتمر.

اللجنة العلمية:

أ.د علي الحسن السرحاني

أ.د عصام عبدالمنصف أبو زيد

أ.د أحمد سيد نبوي

د. حسين بن سفر المالكي

سكرتارية اللجنة:

أ. دعال عائض القثامي

أ. فؤاد بن ناصر الحارثي

أ. فيصل بن عائض المرزوقي

أ. ريان حمدان الحربي

للتواصل مع المجلة

هاتف رقم : 0127272020

تحويلة : 1943/1590

رابط الموقع الالكتروني الرسمي للمجلة

https://bit.ly/2tQLwLJ

سكرتير المجلة

رقم الواتس أب : 0506775860

للمراسلة البريد

الطائف - الحوية - جامعة الطائف

رئيس تحرير مجلة جامعة الطائف للعلوم الإنسانية

الآراء الواردة في المجلة

لا تمثل بالضرورة وجهة نظر الجامعة ولا أسرة تحرير المجلة بل تمثل وجهة نظر الباحثين

رقم الإيداع الدولي 1430 / 4743

النسخة الورقية (ردمد) ISSN / 4767 - 1685

النسخة الالكترونية (ردمد) ISSN / 1658 - 8894

- حاصلة على معايير اعتماد معامل التأثير والاستشهاد العربي (ارسيف Arcif) ٢٠١٩م
- حاصلة على معايير التصنيف (NSP) لعام ٢٠١٩م

بسم الله الرحمن الرحيم

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

هيئة التحرير

رئيس هيئة التحرير

أ.د. ناصر بن سعود القثامي

أمين التحرير

أ.د. نايف بن سعد البراق

أعضاء هيئة التحرير

د. مـــــازن بن محمد الحارثي

د. شـــــدى بنت إبراهيم فرج

سكرتارية المجلة

أ.خالــد الزهرانـــي

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

ضوابط الكتابة

- البحث المستلم يجب أن يكون مدققًا إملائيًّا ولغويًّا.
- تشمل الصفحة الأولى من البحث على عنوان البحث كاملًا، واسم الباحث أو الباحثين، وصفته العلمية.
- يطبق على قائمة المراجع العربية والأجنبية نظام التوثيق بحسب. (APA)
- يطبع البحث بواسطة الحاسب الآلي ببرنامج (Microsoft Word)، ويكون على ورقة مقاس (A4) ، على وجه واحد فقط، مع ترك (٥ , ٢ سم) لكل هامش.
- تكون الكتابة بالخط :[Traditional Arabic]، العناوين الرئيسة بحجم (١٨) أسود، والمتن بحجم (١٦) عادي، والحواشي بحجم (١٢) عادي.
- يقدم الباحث ملخصًا للبحث باللغتين العربية والإنجليزية، بحيث لا تزيد كلماته على (٢٠٠) كلمة أو صفحة واحدة.
- يتم توثيق المصادر والمراجع بذكر المصدر، أو المرجع في الحاشية، بوضع رقم للحاشية في المكان المناسب.
- تكتب المراجع في قائمة منفصلة في نهاية البحث مرتبة هجائيًّا وفق إحدى الطرق العلمية المعتبرة، مع إيراد كامل معلومات النشر المتعلقة بالمصادر والمراجع.
- في حال استخدام الباحث برمجيات أو أدوات قيا س كالاختبارات والاستبانات، أو غيرها من أدوات، فعلى الباحث أن يقدم نسخة كاملة من الأدوات التي استخدمها إذا لم ترد في متن الدراسة، أو لم ترفق مع ملاحقه، وأن يشير إلى الإجراءات الرسمية التي تسمح له با ستخدامها في بحثه.

شـــروط النشـــر

- أن يكون البحث المقدَم أصيلًا، ومتسمًا بالأصالة والابتكار، والمنهجية العلمية، وسلامة الاتجاه، وصحة اللغة، خاليًا من المخالفات العقدية والفكرية.
- أن يلتزم الباحث بالأصول العلمية في العرض والتوثيق والاقتباس، والرسوم التوضيحية، والجداول والنماذج.
- أن يكون موضوع البحث ضمن مجالات المجلة وتخصصاتها.
- أن يقدّم الباحث إقرارًا بأن البحث لم يُنشر ولم يُقدّم إلى جهات أخرى للنشر، ولن يُقدّم إلى أي مجلة أخرى في حالة قبوله للنشر.
- أن لا يكون البحث مستلاً من رسالة علمية، أو كتاب، أو بحث سابق، أو متعديًّا على ملكية علمية.
- تخضع البحوث بعد مراجعتها من قِبل هيئة التحرير إلى التحكيم العلمي من متخصصين، ويطلع الباحث على خلاصة تقارير المحكمين ليصلح بحثه وفقها، أو يبيّن رأيه فيما لا يؤخذ منها، وتحسم الهيئة الخلاف في ذلك.
- يتحمل الباحث مسئولية تصحيح بحثه وسلامته من الأخطاء الطباعية، والإملائية، النحوية، وأخطاء الترقيم.
- عندما يقبل البحث للنشر تؤول حقوق النشر للمجلة، ولا يحق للباحث أن يطلب عدم نشره بعد إرساله للمحكمين.
- لا تلتزم المجلة رد البحوث التي لا تقبل للنشر.
- لا تقدّم المجلة مكافآت مالية لما يُنشر فيها.
- الآراء في البحوث المقدمة للمجلة تعبر عن آراء أصحابها، ولا تعبر – بالضرورة – عن رأي هيئة التحرير.

إجراءات طلب النشر:

- يتم إرسال أصل البحث على شكل ملف وورد (Word)، وملف (pdf)، منسقًا حسب شروط وضوابط الكتابة في المجلة. (المرفقة).
- يتم إرسال البحث مع إقرار بأن البحث لم يسبق نشره على المنصة الالكترونية المعتمدة للمجلة ويتم الإرسال عن طريق الرابط https://bit.ly/2tQLwLJ.
- يتم إخطار الباحث باستلام بحثه وإحالته لهيئة التحرير.

- تعطى الأولية في النشر لاعتبارات؛ منها: الأسبقية الزمنية، والضرورات التنسيقية للموضوعات.
- تُرتّب البحوث عند النشر في أعداد المجلة وفق الاعتبارات الفنية، وليس لأي اعتبارات أخرى أي دور في هذا الترتيب.
- يتم تنسيق البحث حسب نمط المجلة المعتمد في ضوابط النشر من قِبل الباحث.
- المكونات الرئيسة للبحوث العلمية المقبولة للنشر:
- لا تعتمد مجلة الجامعة نمطًا واحدًا في منهجية البحث العلمي، نظرًا للتنوع في طبيعة البحوث الإنسانية من الكمي إلى النوعي، ومن التجريبي الميداني إلى الوصفي، إلا أن العناصر الرئيسة المشتركة بينها تتمثل في:
- عنوان البحث، واسم الباحث/ ين، والمسمى الوظيفي باللغتني العربية والأجنبية.
- لا يرد اسم الباحث، أو الباحثين، في متن البحث أو هوامش أو قائمة مراجعه، صراحة، أو بأي إشارة تكشف عن هويته، أوهوياتهم، وتستخدم بدلًا من ذلك كلمة «الباحث» أو «الباحثين».
- ملخص الدرا سة (باللغتين العربية والأجنبية) بحيث يجب أن يحتوي على الهدف العام للدراسة بالإضافة إلى العينة الأدوات المستخدمة، وأبرز النتائج التي توصل إليها، وأهم التوصيات بها لا يزيد على عشرة سطور.
- المقدمة أو خلفية الدراسة.
- مشكلة الدراسة وتحديد عناصرها وأسئلتها.
- أهمية الدراسة وأهدافها.
- الدراسات السابقة التي تفيد موضوع الدرا سة وتساعد الباحث في مناقشة نتائجه، ويلتزم الباحث بعرض الدراسات السابقة بحسب التسلسل الزمني من الأقدم للأحدث، أو العكس كل منها في فقرة واحدة توضح الهدف الرئيس لها وعينتها وأدوتها وأهم نتائجها.
- توضيح منهجية الدرا سة، المناسبة لطبيعة المشكلة البحثية، وتتضمن الإجراءات والبيانات الكمية أو النوعية التي مكّنت الباحث من معاجلة المشكلة البحثية.
- تحديد مجتمع الدرا سة وعينتها بشكل دقيق.
- تحديد الأدوات المستخدمة في الدراسة، وتوضيح خصائصها السيكومرتية.
- توضيح نتائج الدرا سة بطريقة علمية.
- مناقشة النتائج مناقشة علمية مبنية على الإطار النظري والدراسات السابقة، بحيث تعكس تفاعل الباحث مع موضوع الدرا سة من خلال ما تم التوصل إليه من استنتاجات وتوصيات مستندة إلى تلك النتائج.

الكلمة الافتتاحية

كانت هذه البحوث العلمية الجادة ثمرة الرعاية الكريمة لمؤتمر(عروض الشعر العربي بين طلاقة الفن وانضباط العلم) الذي أقامته أكاديمية الشعر العربي بجامعة الطائف في المدة من ٤-٦ من شهر أبريل ٢٠٢١م الموافق ٢٢-٢٤ من شهرِ شعبان ١٤٤٢هـ، وقد نبعت رعايته من مستشار خادم الحرمين الشريفين صاحب السموِّ الملكيِّ الأمير خالد الفيصل بن عبد العزيز، أمير مَنْطِقَة مكة المكرمة ورئيس مجلسِ أمناءِ أكاديميةِ الشعرِ العربيِّ، وجاءت بإشرافٍ كريمٍ من سعادةِ رئيسِ جامعةِ الطائفِ وأمينِ مجلسِ الأمناءِ الأستاذ الدكتور/ يوسف بن عبده عسيري، وبإدارة حصيفةٍ واعيةٍ من فريق العمل بأكاديمية الشعر العربي.

وجاء هذا الْمُؤْتَمَرُ الأولُ لعَرُوضِ الشِّعرِ العربيِّ ضِمْنَ الْمَشْرُوعِ التَّثْقِيفِيِّ الْكَبِيرِ الَّذِي تَضْطَلِعُ بِهِ أَكَادِيمِيَّةُ الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ بِجَامِعَةِ الطَّائِفِ؛ من منطلقِ رؤيتها المتمثلةِ في محاولة الريادة في رعاية الشعر العربي ومدارسة قضاياه، ومِنْ مُنْطَلَقِ رِسَالَتِهَا فِي تَنْمِيَةِ الْإِبْدَاعِ الشِّعْرِيِّ، وَنَشْرِ الثَّقَافَةِ الشِّعْرِيَّةِ وَتَوْثِيقِهَا عِلْمِيًّا، ورصدِ حركة الإبداع الشعري بين الفنِّ والعلمِ وتعزيزِ الوعي بمسارات هذه الحركة. وكان من أبرز أهداف هذا المؤتمر الوقوف على أهم المشكلاتِ العروضيةِ بالدرسِ والتحليل، ورصد حركة التجديد في عروض الشعر وبيان ملامحها وأهدافها، و توظيف التقنية الحديثة في تعلم عروض الشعر العربي.

وقد اشترك في هذا المؤتمر أربعة وعشرون باحثا من سبع دول، انطلقوا من خلال سبعة محاور يمخرون عبابَ بحورِ الشعرِ العربيِّ التي عزَفَ الشعراءُ قديمًا وحديثًا قصائِدَهُم على أنغامِهَا، ما بين واقفٍ على نظامِ العروضِ العربيِّ من منظورِ ثنائيةِ السماعِ والقياسِ، وراصدٍ لمنظوماتِ الأندلسيينَ العروضيةِ، ومُفصحٍ عن المسكوتِ عنه في العروضِ العربي، ومتأملٍ في دَلَالَةِ طولِ القصيدةِ، ودارسٍ للمبنى والمعنى بين القصائدِ والموشحاتِ، وملتقطٍ للصورِ المترددةِ بين الأبحرِ الشعريةِ، ومُبَيِّنٍ لمظاهرِ التجديدِ في عروضِ الشعرِ العربي، وباحثٍ عن معالمِ العلاقةِ بين عِلْمَيِ العروضِ والموسيقى في التراثِ الفلسفيِّ، وقارئٍ للمعالجاتِ الآليةِ للكتابةِ العروضيةِ، إلى كاشفٍ عن الطبيعةِ الرياضيةِ في العروضِ الخليليِّ والذكاءِ الاصطناعيِّ.

رئيس اللجنة العلمية للمؤتمر

أ. د/ عصام عبد المنصف أبو زيد

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

المحتويـــات

الموضـــــــــوع	الصفحة
المسكوت عنه في العروض العربي جهود الشعراء (في تجديده) نموذجا	١٥
أ.د/ ضياء فتحي عبدالعزيز حمودة - جامعة الأزهر بالقاهرة	
المبنى والمعنى بين القصائد والموشحات - دراسة في شعر (الجزار السرقسطي)	٦١
أ.د. علي يونس	
العلاقة بين الإيقاع والدلالة التضمين والتدوير في الغزل الأندلسي «نموذجاً»	١١٩
د. محمد دياب غزاوي- كلية الآداب - جامعة الفيوم	
العروض واستشراف مساحة الخطاب الشعري من القديم حتى اليوم	١٥٣
محمود حمد - سلطنة عُمان	
العَرُوْضُ الرَّقَمِيُّ وَبُحُوْرُ الشِّعْرِ العَرَبِيِّ « بَيْنَ النَّظَرِيَّةِ وَالتَّطْبِيْقِ »	١٨٩
د. عَطِيَّة مَحْمُود حَسَانِيْن- جامعة الجوف	
البنية الإيقاعية في ديوان (قُبلات على الرمل والحجر) لأحمد السالم	٢٥٧
د. حامد محمد عبدالعزيز أيوب - جامعة الجوف	
جمال الدين كُولُوغلي وبَرنامجه «الخَليل» في المُعالجة الآليَّة لعَروض الشِّعر العربيّ	٢٨٩
أ.د. عصام عيد فهمي أبو غربيَّة - جَامِعَة المَلِك فَهْدِ لِلْبُتْرُولِ وَالْمَعَادِنِ	
«تحرير العلاقة بين انضباط العلم وطلاقة الفن في قضية العروض العربي»	٣٢٥
أ. د. سعد عبد العزيز مصلوح	
إيقاع الوتد الصافي (إيقاع جديد مستقل عن إيقاعات البحور الخليلية)	٣٦٥
د. ثناء حاج صالح	
الوعي بالاستعمال العروضي في ضوء القياس لدى ابن طولون الدمشقي (ت٩٥٣هـ) في شَرْحِه مُغني اللبيب	٣٩٧
أ.د. فايز صبحي عبد السَّلام تركي- جامعة الملك فيصل	
النّقل في التّفاعيل العَروضيّة - دلالتُه وعِلَلُه - دراسة استقرائيّة وصفيّة تحليليّة	٤٤٩
د/ سامي بن محمد بن يحيى الفقيه الزهراني - المندق - جامعة الباحة	

الموضـــــــــــوع	الصفحة
النظريَّة الكمِّيَّة في العروض العربيّ (عرض ومناقشة) بحث مقدَّم للمؤتمر الافتراضيّ (عروض الشِّعر العربيّ بين طلاقة الفنّ وانضباط العلم) في أكاديميَّة الشِّعر العربيّ بجامعة الطَّائف	٤٩٣
د. تُماضِر بنت صالح عبد العزيز العامر – جامعة طيبة	
المعالجة الآلية للكتابة العروضية – قراءة في مشاريع منجزة	٥٣١
آمنة مناع – إيمان شاشه – حسام الدين تاوريريت مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية بالجزائر وحدة البحث اللساني وقضايا اللغة العربية – ورقلة	
كسر إيقاع القوافي في دراسة في القيم النحوية الإيقاعية للشعر	٥٦١
أ. م. د/ إيهاب همام الشيوي – جامعة الوادي الجديد - مصر	
«عروض الشِّعر العربي بين طلاقة الفن وانضباط العلم» هل استطاع الذّكاء الاصطناعي محاكاة الشِّعر العربي؟	٥٨٩
د/ سفيان مطروش - جامعة زيّان عاشور- الجلفة (الجزائر) - د/ الطيّب جدي – جامعة محمّد خيضر – بسكرة (الجزائر)	
ظاهرةُ القَطْدَلَة بينَ الرَّجز والسَّريع – دراسة وصفية تحليلية	٦٣١
الشاعر الدرعمي/ مُـحَمَّـد سَـيِّد حَجَّـاج – كلية دار العلوم - القاهرة	
دلالة طول القصيدة	٦٧٣
د. محمد جمال صقر – الأستاذ بجامعتي القاهرة والسلطان قابوس	
نظام العروض العربي من القراءة الأصولية إلى الدراسة التنظيرية	٧٢٣
د. محمد عبد العزيز عبد الدايم الرفاعي – كلية دار العلوم– جامعة القاهرة	
منهج ابن عبد ربه في تهذيب كتاب العروض للخليل وأثره في نشأة الخلاف بين العروضيين من بعده	٧٧٥
د. سليمان أحمد أبو ستة	
منظومات الأندلسيين العروضية	٨٠٧
د. عياد الثبيتي	
معالم العلاقة بين علمي العروض والموسيقى في التراث الفلسفي	٨٢٩
ا.د. حنان عبد الله سحيم الغامدي – جامعة جدة	

المسكوت عنه في العروض العربي
جهود الشعراء (في تجديده) نموذجا

أ.د/ ضياء فتحي عبدالعزيز حمودة

أستاذ الأدب والنقد ،وأستاذ موسيقى الشعر وأوزانه
في كلية الدراسات العليا بجامعة الأزهر بالقاهرة

بحث مقدم للمؤتمر الدولي الأول
«عروض الشعر العربي بين طلاقة الفن،وانضباط العلم»
تحت محور: التجديد في العروض

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

الملخص

تنطلق الدراسة من رؤية مفادها أن الشعر العربى ملىء بظواهر لم يقعد لها العروضيون القدماء،ولا الخليل؛وذلك لاهتمامهم بالمعيارية ، ويلحظ عدم استقراء العروضيين للشعر القديم،وانصرفت دراساتهم ومدوناتهم إلى اجترار القديم وشواهده؛فضاع جهدالشعراء فى التثوير والتطوير والتجديد فى ضبابيات معيارية جافة صورت شعرنا جثة هامدة بنية عروضية وإيقاعا،وهذه الدراسة ترد على هذه النظرة الأحادية قارئة عروضنافى ضوء الدواوين.وقد رصدت الدراسة مظاهر تجديدية مهمة منها:ابتكار تفعيلة جديدة،ابتكار طريقة «المتر»،ابتكارأعاريض وأضرب جديدة ،ابتكارأبحر،المزج بين بحرين فى البيت الواحد ،الربط بين الزحاف والمعنى،الزحافات الجديدة وتغير خريطة مواقعها.

Abstract

The study starts from a vision that Arabic poetry is full of phenomena that neither the ancient prosodist nor Al-Kalil cared about due to their interest in standardization, and it is noticed that the prosodist did not extrapolate to ancient poetry, and their studies and blogs to repeat the ancient and its evidences; the effort of the poets in revolutionizing, developing and innovating was lost in dry standard mists that depicted our poetry into a lifeless prosody structure and rhythm. This study responds to this one-sided view, reading the prosody in contradiction with the light of the bureaus. The study observed important innovations, including: creating a new reaction, inventing the “meter” method, creating new paradigms and striking, inventing bhour, mixing two bhour in one line, connecting among crawling (Al-Zahaf) and meaning, new (Zahafat) and changing their location map.

تقدمة

-١-

هذا البحث خطوة فى ظل من رحلة اخترمت مني ربع قرن،أوتنيف،سياحة فى قارة الشعرالعربى على مرعصوره .يحدوها الأمل،وتدفعهاالرغبة فى محاولة العثورعلى نغمةضائعة،أوأساس نغمي تائه،أسهمت عوامل عدة،وأسباب مختلفة فى طمسه،وتهميشه،وإهماله،وطرده من حديقة الفن،بل وخلعه من تربة التراث الثقافي والمعرفي،واتسعت دوائرالتشذيذ،عن دائرة الإباحة،حتى غدا معلما،وديدنا للثقافة الإسلامية لعهود خلت في صورة انعكاسات مقعرة المرايا،مشوهة لهذه الحضارة،ورافدها الثقافي الأعظم_ بعد الدين_ وهوعلوم اللغة و آدابها.

-٢-

وغدا التعبد بالقواعد،وإهمال النص،الذى استقيت منه،وإليه يرد استنباطهاماآلا للعلم،ومقصدا للتعالم،وشاعت تحت مظلة هذا القَرِيِّ دراسات،وبحوث عدة عن الإيقاع،والوزن،ولكنها_ في معظمها_ دارت في فلك معيارية العروضيين القدامى،والمستشرقين،دون البحث والتنقيب في الكنزالمعرفي ،وإرثنا العظيم_الشعر.

ولم ترصد هذه الدراسات معالم التجريب ،وملامح التجديد عند الشعراء فى أسمى صور الابتكار،والتطوير، إلا إشارة واحدة شهرت عنه،دون تحليل،مع الاهتمام بالشكل وحصر التجديد فى الموشحات،وإغفال الحاضنة القائمة على الاستقراء ،واكتفاء بوجود الأشباه،وتجددالنظائر.من هنا بدت الجفوة،وشيدالوهم جدارا طويلا بين هذا العلم العظيم،ورادته،وطلابه؛وأعيا الشداة،والنشء تعلمه،والإحاطة المجردة بمبادئه،وتخليص اشتجار مصطلحه،وسر ذلك المنهج الذى ارتضيناه لدراسته وتدريسه،وللبحث في قضاياه،وإشكالاته،والأصل فيه الوصف كماصنع الخليل.

-٣-

تلك شجون خلت،سقتهابين يدي بحث هوقطرة من بحر،ولفظة من قصيدة،هدفه

الرئيس:النهوض بدراسة منهجية عمادها الوصف،راصدة محللة_عروضيا وإيقاعيا_ تراث الشعراء المبدعين،على مر عصور الإبداع العربي،كاشفة جهودهم الدؤوبة فى التجريب،ومحاولة ابتكار،أواستنباط تفاعيل فريدة،وأضرب،وأعاريض جديدة للأبحرالتى استخرجها الخليل.في صورة تعكس معاناة الشعراء _في كل العصور_ إبداعا وتركيبا،وابتكارا عروضيا إيقاعيا.

-٤-

ويمكن تحديد فروض الدراسة في التساؤلات الآتية:

١-هل يمكن التجديد فى العروض العربي ؟وهل تحول المعيارية الضيقة دونه؟

٢-مامشروعية هذا التجديد؟ وماحدوده؟

٣-من ينهض بهذا التجديد؟ومادور المبدع فيه؟

٤-هل التجديد محو؟ أوفوضى؟، أوتدمير؟.بمعنى هل يمكن استنباط أصول نغمية جديدةمن أصول الخليل؟ أوبناء أطرنغمية مبتكرة؟

أماعينة الدراسة: فهي مسح وصفي لدواوين الشعر العربى في عصوره المختلفة بدء بالجاهلى ،مثنيابالإسلامي،ثم العباسي الأول،ثم العباسي الثاني،ثم العصر الحديث،فالعصر المعاصر،وأخيرا الراهن،رجالا ،ونساء،دون تمييز،أو تهميش،أواستبعاد.

أما منهج الدراسة، فهو المنهج العربي الأصيل الذى تناسيناه، وتركناه وراءنا ظهريا،وهوالمنهج ذاته الذي وظفه الخليل بالاستقراءثم التحليل ثم التقعيد والقياس. وهذه الدراسة _فى ظن صاحبها_قمينة برد الأمرإلى نصابه بتفحص المادة الخام _الشعر_ ولاشيء غيره؛لاستنباط معاييرجديدة،أوتأكيد قواعد مثلما اجتهد الخليل،وهيهات الخليل.

-٥-

واقتضى أن تكون خطة الدراسة على هذا النحو:

تقدمة

الكتاب الأول:-التجديد على مستوى النواة(التفعيلة):ابتكارتفعيلة جديدة:-

الكتاب الثاني:-التجديد على مستوى البنية النظمية: ابتكار أضرب ،وأعاريض جديدة:-

أولا: عند القدماء:-

(عبيدبن الأبرص/ الحطيئة/ أبوتمام/ ابن المعتز)

ثانيا:عند المعاصرين:-

١-علي محمود طه المهندس.

٢-نازك الملائكة.

٣-إبراهيم السعافين.

خاتمة مستخلصة،وتوصيات مأمولة

المصادر،والمراجع

-٦-

والله أسأل أن يهب له القبول،وماهو إلا شعيبي النصيحة،محمدي الطريقة،والحمدلله بدء،ومنتهى، وصل اللهم وبارك على محمد، وعلى آله ،وصحبه أجمعين

خطه الفقير إلى عفو ربه الكريم

ضياء فتحي عبدالعزيز حمودة.

الكتاب الأول:-التجديد على مستوى النواة(التفعيلة):ابتكار تفعيلة جديدة.

-١-

بعيدا عن الدراسات المكرورة المعارة في اجترار نموذج بذاته ،دون مطارحة،للبحث عن الجذورالقديمة،أومحاولات قديمة لغرس هذه الفسيلة في تربة العروض العربي،وهى دراسات درجت على التشدد في المعيارية(التى هى أداة للتعليم) منكرين الوصفية الحقة (أداة البحث الرئيسة)[١]،التي وعاها عروضيون قدامى، حاولوا درء مشاكل قابلتهم في بنية النواة العربية، وهوتجديد من هؤلاء العروضيين، ولم يلتفت إليه إلا على سبيل النادرة ،أوالتعالم ،أوالتفاصح،أوالتفرد،أوالشذوذ،ولأبي الحسن العروضي ت٣٤٢هـ،والتبريزي.ت٥٠٢ه،وحازم القرطاجني.ت٦٨٤ه[٢]. القدح المعلى في تطبيق الوصفية بعيدا عن الفهم الضيق للمعيارية ،وينعى حازم على العروضيين والرواة « ينبغي ألا يلتفت إلى ما وضعه أو غيره العروضيون أو الرواة من الأبيات التي تدفعها المقاييس البلاغية والقوانين الموسيقية والأذواق الصحيحة في هذا الوزن وغيره،..... فصيروه بتحريفهم وجهلهم بما يضمحل في أصول وضع الأوزان إلى هذا التغيير الفاسد»[٣]؛لأنه يرى أن التزمت فى المعيارية وركنها»القياس»قد يدفع إلى التحريف ،

(١) اللغة بين المعيارية والوصفية:ص٩وص١٢و٢٢.ادتمام حسان.عالم الكتب.ط١. ٢٠٠١م. المعيارية:التقعيد فقط وقدغلب فى عصورالانحدار.والوصفية:الاستقراء،والتحليل،ثم التقعيد،مع تطورها .وهذا مايتفق مع الدرس اللغوى عندالخليل وسيبويه،وعبدالقاهر فى البلاغة،وابن جنى فى الدرس الصوتى واللغوى،والزمخشرى فى الدرس العروضى،ومن قبله الزجاج وتلميذه أبوالحسن العروضى.

(٢) انظركتاب العروضى الممتع:الجامع فى العروض والقوافى»باب:ماجاء ممالم يقله الخليل،وممالم يجىء مماقاله»ص١٨٤-١٩٧تح/ زهيرغازي، وهلال ناجي.دارالجيل.ط١. بيروت.١٤١٦ه.والكافى فى العروض والقوافى . للتبريزى، وهوكتاب ليس خاضعا للعروض فقط بل جعل ضميمته الجرس البديعى فى مزج لم يعه أحد ممن سبقه،وكان ينص على ماخرج عن عروض الخليل،وماستعمله المولدون وانظرمثلا:حل مشكلة المتدارك.ص١٤٠،وشرحه ديوان أبي تمام برهان صريح،مثلامج١/ ص١١٣.. وأماحازم فحالة خاصة:فمنها:حل مشكلة تركيب المنسرح بابتكار تفعيلة «مستفعلاتن «ص٢٤٢،وجعلهابنية رئيسة لبحرمبتكر»اللاحق»؛ حلا لمشكلةمخلع البسيط بناء على استقراء الأشعار ، ينظر»المنهاج ص٢٣٨ومايليها.وبناء الخبب على جزئين تساعيين،ص٢٣١.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباءص٢٣٥بتصرف يسير.تح محمد الحبيب ابن الخوجة.دارالكتب الشرقية تونس.د.ت.

وإفساد الأوزان وأصولها،ويكشف عن بعد الذوق الإيقاعي عند العروضيين غالبا مماأوقعهم في تصورات وتقديرات متنافرة للنواة(التفعيلة)ومايتركب عنها، رغم اعتمادهم المعيارية(القياس)مما استدعى تدخله للإصلاح؛فيقول:» فلهذه الأسباب وما جرى مجراها مما لا يتسع لذكره هذا الموضع اقتضى النظر البلاغي أن يعدل بكثير من تقديرات الأوزان عما قدر به العروضيون، إذ كانوا بطرق التناسب والتنافر حتى أنهم جزأوا كثيرا من الأوزان تجزئة وقعوا بها في حيز الوضع المتنافر. فلذلك حققنا في كل وزن تجزئته المتناسبة»[١].

-٢-

كان ماسبق إلماعاً يصور أهمية مشكلة البنية(النواة(التفعيلة))،وصراع المعيارية والوصفية حول النواة،وجهود العروضيين في القياس،أو الإصلاح،كمايكشف الصعوبة لأنها تتطلب استقراء أولا ،ثم تحليلا ثانيا،فتقعيدا ينجم عنه قياس مطرد ثالثا،وهذا مانهض به حازم كمانهض قبله بخمسمائة عام الخليل _رحمه الله- إذ جعل النص أصلا والقياس أوالقاعدة فرعا،بينماجعل العروضيون القاعدةأصلا(القياس)والنص فرعا،وأوهمونا»أن مالم يذكره الخليل غير موجود»،مماأسهم في فوات كثير من الظواهر،وكثير من التوسعة على المبدعين،وحمل الناشئة،والشداة على النفور من هذا الفن العظيم.ومن الوصفية:١- ابتكارتفعيلة جديدة:-

ونعني بالتفعيلة المبتكرة:اختصاصهابإيقاع منفرد يشبه أن يكون بحرا أوقالبا خاصابها، وخالصا لها حال دورانها،وقدابتكرها_دون الإشارة إليها_الشاعرالناقد إبراهيم السعافين،ومن ذلك تفعيلة(مفعولاتن)وتقطيعها(/o/o/o/o/).وجاء ذلك في شعره:[٢]

١-هذا حزنٌ/ يتدفقْ/ كالطوفانْ

o/o/o/o-///o/o-/o/o/oo/

مفعولاتن معُلاتن مفعولانْ

(١) ٤السابق:ص٢٣١.ويعني بالنظرالبلاغي :النظرالنقدي ،القائم على الذوق والدربة.
(٢) أفق الخيول ص٦٩، و٧٠.

٣-احتشدال/ موت،ودوّ/ وَى صوتٌ

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

مفعلتن مفعلتن مفعولا

٤-محمومٌ مس/ موْ

o/o/o/o-/oo/

مفعولاتن- مَفْعْ

٥-اقرأياكو/ هين العائدْ.

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

مفعولاتن مفعولاتن

٧-اقرأ في أسـ/ ـفار»المنفيين».

o/o/o/o-/o/o/o/oo/

مفعولاتن مفعولاتان

٨-اقرأفي أسـ/ ـفار»أريحا).

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

مفعولاتن .مفعَلَتن.مَفْ

٩-اقرأ في أسـ/ ـفار»الدير»

.o/o/o/o-./o/o/oo/

مفعولاتن .مفعولان

ويلحظ أنه أعمل الزحافات مثل القبض بحذف الرابع الساكن فى الأسطر٣، و٦، و٨.وجاءالخبن بحذف الثانى الساكن فى الأسطر١،ويلحظ أنه جاورها مع التفعيلة التي تحورت عنهافى السطر٩.وفي ظني هذه التفعيلة نثرية الإيقاع رغم ماحاول فيها من رفع الخفوت في تفعيلة الأصل بالتسبيغ.وليس لهذا التزحيف عدا الخبن في مفعولات الأصل صورة في التراث العربي.، ووجدت في التراث العروضي عند التبريزي اقتراحا لهذه النواة(التفعيلة)ولكنه بناها من تفاعيل بحر الخبب(المتدارك) درءا لمشاكل تفعيلته «فإن شئت جعلت تقطيع هذه الأبيات على فعْلن فعْلن فتكون على ثمانية أجزاء،وإن شئت جعلت تقطيعه على مفعولاتن مفعولاتن فيكون على أربعة أجزاء»[١]والتبريزي يتحدث عن تحول التفعيلة بعدسقوط الثاني الساكن بفعل الخبن،وإسكان صدرالوتد المجموع،وهوبعيد هنا وليس له مسمى في العروض القديم،والقريب أن يكون من التشعيث بإسقاط أحد متحركي الوتد المجموع وهولايكون إلا في الرمل خاصة،ولايقع في المتدارك،كمايترتب عليه»عدم النظير؛لأن أجزاء العروض السالمة ثمانية أجزاء،منها:اثنان خماسيان،وستةسباعية، فالخماسيان:ف عولن،وفاعلن،والأجزاء السباعية:(مفاعيلن،وفاعلاتن،ومستفعلن،ومفاعلتن،وم تفاعلن،ومفعولاتُ)وليس منها) مفعولاتن)»[٢]،فتعين أن تكون التفعيلة مبتكرة، ومامرَّ مرده إلى التشابه الصورى في اللفظ،ويدعم ماذهبت إليه مايأتي:

١- ابتكارها لـــ»أنها ليست من الفروع الإحدى عشرة التي ذكرها الزمخشرى لمفعولات»[٣].

٢- أنها مركبة من (/o/o/o/o)،سببين خفيفين فى صدر التفعيلة(/o/o)،ثم وتد مفروق في آخرها(/o/)،ثم الساكن(o) ،وهذايسمى تسبيغاإذا لحق ماآخره سبب،وتذييلا إذا لحق ماآخره وتد مجموع[٤]،ولم يتحقق شرط كل منهما؛فتعين ابتكارها،وجدتها.

(١) الكافي:ص١٤٠.
(٢) نزهة الأبصار في أوزان الأشعار:ص٣٩١.لأبى العباس أحمد العنابى.تح / أمين عبدالله سالم.دارالضياء. الكويت.ط١، ٢٠١٦
(٣) القسطاس في العروض.ص٤٤.تحقيق فخرالدين قباوة.ط٢، مكتبة المعارف بيروت١٩٨٩م.
(٤) الكافي:المسبغ:ص١٤٥،والمذال:ص١٤٤.

٣-كمايبعد تكونها من مفعولاتُ،أن مفعولات في الأصل،على ماذهب إليه»الجوهري»_ مخالفا الخليل والجمهور_من المعياريين_ محولة (هجينة)فيقول»وأما»مفعولات»فليس بجزء صحيح على مايقوله الخليل،وإنماهومنقول من»مسْتَفْعِ لن» مفروق الوتد؛لأنه لوكان جزء صحيحا؛لتركب منه مفردة بحر كماتركب من سائر الأجزاء»[١].وأشايع ماذهب إليه الجوهري؛لما يأتي:

أ-عدم وقوعها في دائرة أخرى،فمثلا»مستفعلن»تقع في ،دائرة المختلف، ودائرة المشتبه ،ودائرة المجتلب[٢].

ب-كثرة تحولها رغم وقوعهاحشوا،وهذا يجعلهالاتكشف حال الدوران عن التفاعيل التي معها،ولذا يعسر على كثير من الدارسين ،والشداة معرفة الأبحر التى تدور فيهابسهولة مثل :السريع،والمنسرح.وتقَبُّل الوزن بيسره ،وإدراكه ضرورة نقدية[٣]

ج-ومن حيث البنية المقطعية:نجدها تتكون من:(مفْ(مقطع طويلة(وتسمى عند بعض الدارسين:متوسطة)،+عُو(مقطع طويل(متوسط)+لاتُ(مقطع طويل»متوسط»+مقطع قصير)+نْ(مقطع قصير)،وكلهامقاطع طويلة متتابعة تلحق هذه التفعيلة بالنثرية،وقد رأى دعلي يونس»كثرة المقاطع الطويلة على القصيرة شبيه بالنثر»[٤]. «وهونادرعند،دإبراهيم أنيس[٥]

د-ومن حيث إغلاق المقاطع، وانفتاحهانجدها تتركب من:مقطع مغلق+مقطع مغلق+مقطع مغلق+مقطع مغلق)وكثرة المقاطع المغلقة تضعف أزمنة الحركة عند

(١) عروض الورقة :ص١١،أبونصربن حماد الجوهري،صاحب معجم الصحاح:تح محمدالعلمي. دارالثقافة.الدارالبيضاء.ط١. ١٩٨٤.

(٢) انظرنزهة الأبصار:المختلف :ص١٧٦وص١٧٧،والمشتبه:ص٢٨٠وص٢٨١،والمجتلب:ص٣٥١إلى ص٣٦٨.

(٣) نقدالشعر:٧٨،ص١٧٨في الكلام على عيوب الوزن،قدامة بن جعفر.تح/ محمدعبدالمنعم خفاجي. مكتبةالكليات الأزهرية١٩٧٨م.والعمدة في محاسن الشعر،وآدابه، ونقده مج١/ ص١٤٠،ابن رشيق القيروانى.تح/ محمدمحي الدين عبدالحميد.دارالجيل١٩٨٤ط٤.وعمودالشعرالعربي في ميزان النقد الأدبي ص٥٥-٧٥عبدالفتاح عفيفي.السعادة١٩٨٣ط١.

(٤) نظرة جديدة في موسيقى الشعرالعربي:ص٩٠بإيجاز.الهيئةالمصريةالعامةللكتاب.١٩٩٣م.

(٥) موسيقى الشعرص١٥٧ط٦، ١٩٨٨الأنجلو المصرية.

الدوران؛ممايمنح الإيقاع رتابة.خلاصة الأمر:أن استقراء الشعريكشف جهود الشعراء الدؤوبة ،وسعيهم المحموم في محاولة التجديد،والابتكار،والتطوير،وإن خالف القياس،تدفعهم الدربة،ويحدوهم الذوق،وهذا ماسكت عنه العروضيون _رحمهم الله_وفي الكتاب التالي مايكشف مسكوتات كثيرة تختص بالأبحر أضربا،وأعاريض.

الكتاب الثاني:-التجديد على مستوى البنية النظمية: ابتكار أضرب وأعاريض جديدة

أولا: عند القدماء:-

جاهد شعراء قدماء في محاولة ابتكار ضرب،أوعروض لبحر عروضي استعملوه،وحاولوا نقله من الثقل الموسيقي المصاحب له،وكذلك نقله من حمأة الأغراض التي قعدت به عن مقارعة الأبحر الأخرى،وبدا ذلك جليا في بحر المنسرح مثلا،أواكتشاف جماليات إيقاعية وافرة عالية مثل:الكامل،والرمل،وإيضاح ذلك على النحو الآتي:

١-بحر المنسرح:

أ-ضرب مقطوع للعروض الأولى من المنسرح:(مستفعلن مفعولات مستفعلن**مستفعلن مفعولات مسْتفْعلْ).

وهوبارز عندالمحدثين فى عهد الدولة العباسية،ومن ذلك قول أبي تمام:(١)

١-وهْو إذا/ ماناجاهُ/ فارسهُ **يفهم عنْـــ/ ـــه مايفهَـــــــ/ ـــم الإنْس

o///o-/o/o/o/-/o///o***/o///o-/o/o/o/-/o/o/o/

(١) ديوانه شرح التبريزي مج٢/ ص٢٢٣تح محمدعبده عزام.دارالمعارف.مصر .د.ت.،والقصيدة ٣٤بيتافي مديح الحسن ابن وهب،والأبيات منها في وصف الفرس،ومج/ ٤ص٢١٨.وديوان ابن المعتزج١/ ص٤٢٥ق٤٣٥،وج١/ ص٤٢٧ق٤٣٩،وج١/ ص٤٢٨ق٤٤٤،وج١/ ص٤٣٥ق٤٧٠،تح/ محمدبديع شريف .دارالمعارف.مصر.د.ت.،والأغاني: ج١٧/ ص١٦،و١٧حديث «ابن مناذر»مع الخليل ابن أحمد»،ط. دارالكتب،والعيون الغامزة على خبايا الرامزة ص٢٠٣بدر الدين الدماميني.تح/ الحساني عبدالله.الخانجى ط٢. ١٩٩٤م.والقطع:حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ماقبله:الكافي في العروض والقوافي ص١٤٥.التبريزي.تح/ الحساني عبدالله.الخانجى ط٣. ١٤١٥هـ.

مستعلن مفعولاتُ مستعلن **مستعلن مفعولاتُ مسْتَفْعِلْ

٢-وهْوإذا/ مارمى بـــــ/ ـــمقلته** كانت سُخا/ ماكأنَّـــــــ/ ها نِقْس

o///o-/o//o/-/o///o***(/o/o//o -/o//o/-/o/o/o /

مستعلن مفْعَلاتُ مستعلن **مستفعلن مفْعَلاتُ مسْتَفْعِلْ

٢-بحر الكامل:

أ-العروض الأولى :التامة الصحيحة:يضاف إليها عروض جديدة مضمرة،وضربهاأحذّ مضمر(متفاعلن متفاعلن متْفاعلن(مستفعلن)**متفاعلن متفاعلن متْفا)،ومنه قول الحطيئة[١]:

١-شهد الحطيْـــ/ ـــئة حين يلْـــ/ قى ربه**أن الوليـــــ/ ـــد أحق بالـــــْ/ عُذْرِ

o//o-///o//o-/o/o//***/o/o//o-///o//o-/o/o///

متفاعلن متفاعلن (مسْتفْعلن) محولة عن متفاعلن المضمرة **(مسْتفْعلن) متفاعلن متْفا

ومنه لابن المعتز العباسي[٢]

٢-ببياض وجـــــــــ/ ـــه كابدتْـــ/ ـــه طرة** بسوادها/ متكا مل الـــ/ حُسْنِ

.o//o-/o/o//o-/o/o//o***o ///o//o-///o//o-/o/o///

متفاعلن (مسْتفْعلن) (مسْتفْعلن) محولة عن متفاعلن المضمرة **متفاعلن متفاعلن متْفا

وذلك أنهاصحيحة،ولهاثلاثة أضرب(صحيح،ومقطوع،وأحذ مضمر)[٣]وهي

(١) ديوانه ص٢٥٩.روايةابن السكيت.تح/ نعمان طه..الخانجي.والإضمار:إسكان الثاني المتحرك(وهوالتاء في متفاعلن،وتحول التفعيلة إلى»مستفعلن»،والحذذ:حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة،وهو هنا»علن»فتصير»متفا»الكافي ص١٤٤وص١٤٥.

(٢) ديوانه:ج١/ ص٤٢٥القطعة٤٣٤البيت الثاني.

(٣) نزهةالأبصار:في أوزان الأشعار.ص١٩٥،و١٩٧بتلخيص. لأبى العباس العنابي.تح/ أمين عبدالله سالم.

هنامضمرة وافية.

ب-عروض جديدة تضاف إلى العروض الأولى:مضمرة مقطوعة،والضرب مثلها(متفاعلن متفاعلن مُتْفاعِلْ**متفاعلن متفاعلن مُتْفاعِلْ)وتحول إلى (مسْتفْعِلْ)،ومنه قول ابن المعتز:(١)

١-البين والـــ/ ـهجران والـــ/ عذَّالُ**أسباب قتـْ/ ـل الصَّبِّ والـــــ/ أطلالُ

/o/o//o-/o/o//o-/o/o/o**/o/o//o- /o/o//o-/o/o/o.

(مسْتفْعلن) (مسْتفْعلن) (مسْتَفْعِلْ) محولة عن متفاعلن المضمرة **(مسْتفْعلن) (مسْتفْعلن) (مسْتَفْعِلْ)

ج-عروض جديدة تضاف الِى لعروض الأولى:مضمرة،والضرب مقطوع(متفاعلن متفاعلن مسْتَفْعلن**متفاعلن متفاعلن متفاعِلْ)ومنه قول ابن المعتز:(٢)

١-وعلى المحبّـــ/ بِ شواهدٌ/ معلومة** وحياته/ بعد الحبيـ/ بِ محالُ

///o//o-///o/o//o-/o/o//o** ///o//o- /o/o//o-///o/o///o//o-.

متفاعلن متفاعلن (مسْتفْعلن) محولة عن متفاعلن المضمرة **(متفاعلن)(مسْتفْعلن) متفاعِلْ

٢-وسجيَّة الـــ/ ـــحدق السَّوا/ جى رمْيها**حبُّ القلو/ ب وما لهنّ/ نَ بِنَالُ

///o//o-///o//o-/o/o//o*** /o/o//o-///o//o-///o/o///o//o-.

متفاعلن متفاعلن (مسْتفْعلن) محولة عن متفاعلن المضمرة **(مسْتفْعلن) متفاعِلْ.

د-يضاف إلى العروض الثانيةالحذاء دائما(مُتَفا)عروض جديدة :حذاء مضمرة ،وضربها

دارالضياء.الكويت.ط١، ٢٠١٦

(١) ديوانه:ج١ص٤١٠القطعة٣٨٥.

(٢) ديوانه: ج١ص٤١١القطعة٣٨٥.

مثلها(متفاعلن متفاعلن متْفا**متفاعلن متفاعلن متْفا).وذلك ؛لأن العروض الثانية»تكون حذاء فقط، ولهاضربان:الأول:أحذ مثلها،والثانى:أحذ مضمر»[١].ومن هذه قول ابن المعتز:[٢]

١-يا صاحبي/ عرِّجْ على الرّ/ رَسْمِ**بالأحمديّ/ يِ سقيت من/ رسْمِ

/o/o//o-/o/o//o-/o/o** /o/o//o-///o//o-/o/o/.

(مسْتفْعلن) (مسْتفْعلن) (متْفا) **(مسْتفْعلن) متفاعلن) (متْفا)

٢-أوشى بسرّ/ رِ هواي من/ سقْمي** وأنمُّ من/ سمعي إلى/ فهْمي

o/o//o-///o//o-/o/o** ///o//o-/o/o//o-/o/o/

(مسْتفْعلن)متفاعلن) (متْفا) **متفاعلن) مسْتفْعلن) (متْفا).

٣-بحـــــــــــــــــــر الرمل:

أ-التام صحيح العروض والضرب(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)وهذا جديد لأن ماقعد له أن تأتي عروضه محذوفة(فاعلن)وضربه مثلها،وعجت الدراسات بيتيمة «المتنبي» وهي في أبيات تسعة،علق عليها صاحب الشرح «هذه القطعة مضطربة الوزن،وهي من الرمل؛لأنه جعل العروض(فاعلاتن)وهوأصلهافى الدائرة،وإنماتستعمل محذوفة السبب،ووزنها(فاعلن)»[٣]،ثم إشارة لمحمدبن إياس الليثي في كتب العروض[٤]،وهي لاتكاد تكون شعرا،وفات العروضيين مانهض به ابن المعتز[٥]:

(١) نزهة الأبصار:ص٢٠٠،١٩٩،١٩٨بتلخيص.
(٢) ديوانه:ج١ص٤١٥،وص٤١٦القطعة٤٠١.وانظرص٢٩١القطعة٦٤.
(٣) ديوانه :ج١ص١٣٣ق٢٥بشرحه المسمى:التبيان المنسوب للعكبري.تح/ مصطفى السقا،عبدالحفيظ شلبي،إبراهيم الإبياري.الحلبى ١٩٧١م.
(٤) نزهة الأبصارص٢٧٤وهامشه. والحذف:حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة،وهوهنا»تن»فتصير(ف اعلن).الكافي:ص١٤٣.
(٥) ديوانه :ج١/ ص٢٧٠القطعة٤٢الأبيات:١١٧،١٦،١٥،١٤،٥،٤،٣،٢مثلا.والقصيدة في٢٣بيتا.دون تصريع.

١-ولقد كنـــ/ـت أراها/ آهلاتٍ** وكذاك الدّ/ دَ هرِ يعصي/ ويطيعُ

o/o-///o/o-/o//o/o** ///o/o-/o//o/o-///o/o///

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن** فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

٢-كذب الدَّهْـــ/ـــرُ فمافيـــــ/ـــــــه سرورٌ** يقلب الحا/ ل وينفضّ/ ضُ الجميعُ

o/o-///o/o-/o//o/o** /o//o/o-///o/o-/o//o/o///

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن** فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

ب-عروض جديدة تضاف إلى العروض الأولى:عروض تامة مكفوفة،والضرب صحيح(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتُ**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن).ومنه قول عبيد ابن الأبرص_جاهلي_:(١)

١-مالنافيـــ/ـــها حصونٌ/ غيرماالمـــُـــ(م)ـــــقرَّبات الـــــ/ـــجُرْدِ تردي/ بالرجالِ

/o//o/o-/o//o/o-/o//o** /o//o/o-/o//o/o-/o//o/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتُ** فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتُ

ثانيا:عند المعاصرين:-

١-عليي محمود طه المهندس(١٩٠١-١٩٤٩).وهورائد عظيم في التجديد الإيقاعي ليس بمايفهمه الرومانسيون،ونقادهم،وإنما بريادة تجديدية على مستوى البنية وليس الشكل ،والأخير ماركزت الدراسات نفسها حوله،وعجزت عن مصافحة النص،والخوض فى خضمه،والغوص على لآلئه،وهذه الدراسة تحاول إبراز درره،وتفليق الصدف عنها. وتعددت تجديداته، ويمكن عرضها على النحو الآتي:

(١) ديوانه:ص١١٨ق٤٣البيت١٦.تح/ حسين نصار.الحلبى١٩٥٧م.الكف:حذف السابع الساكن وهوهنا النون من فاعلاتن.الكافي:ص١٤٣.

١-بحر الطويل:-

أ-مشطور الطويل)فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن):ومنه قوله:[١]

١-وثالِـــ/ـث عشَّاقٍ/ بهم ضِقْـــ/ـــتُ مذهبا

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

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

٢-وكانوا/ لأمثال الـــــــ/ خليِّيـــــــ/ـنَ مضربا

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

فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعلن

٣-فوَا أَ/ سفا ما كنْـــ/ ـــــت في الدَّهْـــ/ ـــــرمذنبا

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

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

ويلحظ قبض العروض والضرب بإسقاط الياء من مفاعيلن[٢]وبدء الأول ، والثالث، وحشوالثانى في «فعولن».

ب-عروض جديدة:تامة مكفوفة،وضربها محذوف(فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلُ**فعولن مفاعيلن فعولن مفاعى)والكف هنا قبيح،والقبض أحسن عند الخليل[٣].ومنه قوله:[٤]

(١) الأعمال الكاملة:مج١ص٢٦٠والقصيدة فيي٤١شطرا.جمع وتحقيق محمد رضوان.الهيئة العامة لقصور الثقافة٢٠١٠م.والمشطور:ماسقط منه شطره»الكافي ص١٤٥.

(٢) القبض:حذف الخامس الساكن.الكافى ص١٤٣وهوهناالياء في مفاعيلن والنون فى فعولن فتصيران»فعولُ»ومفاعلن».

(٣) نزهةالأبصار:ص١٢٧بتلخيص.أى حذف الياء أحسن من حذف النون في مفاعيلن.

(٤) الأعمال الكاملة:مج١/ ص٢٥٥.

١-فأصغى/ إليه الضَّوْ/ ء في صفْـــــ/ـــو جذلانِ**وأضفى/ على الوادي/ شعاع/ حنانِ

o/o-//o/o/o-//o/o-//o/o/** //o/o-//o/o/o-//o/-//o/o//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلُ ** فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعى

٢-بحـــــــــــــــــــــــــــــــر الخفيف:-والجديدمشطور الخفيف(فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن)،ومنه قوله:(١)

١-ادخلوا الآ/ ن أيها الـــــــ/ ـــمحسنونا

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

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

٢-جنة كنـــــ/ ـتُمُ بها/ توعدونا

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

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

٣-بحـــــــــــــــــــــــــــــــرالسريع:

الجديد:عروض مطوية موقوفة،وضربهامطوى مكشوف(مستفعلن مستفعلن فاعلان**مستفعلن مستفعلن فاعلن).وأعاريضه المشهورة(مكسوفة مطوية،ومكسوفة مخبولة)وليست هذه منها،(٢)ومن ذلك قوله:(٣)

(١) الأعمال الكاملة:مج١ص٦٢والقصيدة في١٩شطرا.

(٢) نزهةالأبصار:ص٢٨٣ومايليهابتلخيص. الطي:حذف الرابع الساكن،والوقف:تسكين متحرك الوتدالمفروق،الكافي ص١٤٤و١٤٥.والكشف بالشين،أوبالسين:حذف ثاني متحركي الوتدالمفروق. نزهة الأبصارص١١٢،١١١بتلخيص.والخبل:اجتماع الخبن بحذف الثاني الساكن،والطي بحذف الرابع الساكن:الكافي ص١٤٤.

(٣) الأعمال الكاملة:مج١ص٣٤٩،وانظرص٣٥٠،وص٣٥١،وص٣٥٢،وص٣٥٣.

١-نادى برو/ حيمنك رو/ ح شرودْ** لبيك يا/ ربّانتي الـــ/ هاتفةْ

o/o//o-/o/o//o-/o//oo** /o/o//o-/o/o//o-/o//o/

مستفعلن مستفعلن فاعلان** مستفعلن مستفعلن فاعلن

٢-شرائع النّ/ نَاس بهـــــَ/ ـــذا الوجودْ** أعجز من/ أن تقهرَالـــــ/ ـــــعاصفةْ

o//o- /o///o -/o//oo** /o///o-/o/o//o- /o//o//

متفعلن مستعلن فاعلان** مستعلن مستفعلن فاعلن

٤- بحـــــــــــــــــــــــــــــــر البسيط:-

أ-عروض جديدة للبسيط التام:مقطوعة والضرب مقطوع مثلها(مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعِلْ**مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعِلْ).ومنه قوله:(١)

١-ماذا قدو/ مُهُمَا/ والغيث مدْ/ رارُ**لاصاحب الدّ/ دارطلّـــ/ لاعٌ ولا الدّ/ دارُ

o/o//o-///o-/o/o//o-/o/o**/o/o//o-/o//o-/o/o//o-/o/o/

مستفعلن فعلن مستفعلن فاعِلْ**مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعِلْ

٢-قد باح بالنّـــ/ ـــنغم الـــــ/ موعود قيـــ/ ـــثارُ** فالفجر أحْـــ/ ـــلامُ عشّـــ/ شاقٍ وأسْـــ/ ـــــرارُ

o/o//o-///o-/o/o//o-/o/o**/o/o//o-/o//o-/o/o//o-/o/o/

مستفعلن فعلن مستفعلن فاعِلْ**مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعِلْ

ب-عروض جديدة لمخلع البسيط:مقبوضة،والضرب مقصور(مستفعلن فاعلن

(١) الأعمال الكاملة:مج ٢ص ٢٢ ،٢٤و٢٦.

فعولُ**مستفعلن فاعلن فعولْ).ومن ذلك قوله:(١)

١-تصغي إلى الـــــ/ موج والرّ/ رياحِ** فى معزلٍ/ شاق كلّ/ لِ عَيْنْ

o/o//o-/o//o-//o/ **/o/o//o-/o//o-//oo/

مستفعلن فاعلن فعولُ**مستفعلن فاعلن فعولْ

٢-كأنها/ نجمة الصّـــــ/ صباحِ** مطلَّة/ من سحا/ بتيْنْ

o//o-/o//o-//o/**/o/o//o-/o//o-//oo//

متفعلن فاعلن فعولُ **مستفعلن فاعلن فعولْ

ج-ضرب جديد لعروض مخلع البسيط:فعروضه مخبونة مقطوعة،والضرب الجديد(محذوف)(مستفعلن فاعلن فعولن** مستفعلن فاعلن فعو)والحذف لايقع فى البسيط،ومن ذلك قوله:(٢)

١-حنَتْ على/ حاجز السـّ/ سفينةْ** ترنو إلى الرّ/ رغو والزّ/ زَبَدْ

o//o-/o//o-//o/o **/o/o//o-/o//o-//o//

متفعلن فاعلن فعولن **مستفعلن فاعلن فعو

٢-كأنها الـــ/ فتنة السّـــــ/ سجينةْ**تمضى بها/ لجَّةُ الـــ/ أَبَدْ

o//o-/o//o-//o/o ** /o/o//o-/o//o-//o//

متفعلن فاعلن فعولن**مستفعلن فاعلن فعو

(١) الأعمال الكاملة:مج١ص٣١وانظرص٣٥.والقصر:حذف ساكن السبب الخيف وإسكان ماقبله،الكافي، ص١٤٤.والتخليع:مجزوء البسيط اجتمع فيه القطع بحذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ماقبله، والخبن بحذف الثاني الساكن»فحولت مستفعلن إلى»فعولن».نزهة الأبصارص١٦٤بتلخيص.

(٢) الأعمال الكاملة:مج٢ص٣١و٣٢و٣٣و٣٤و٣٥من قصيدة طويلة على مخلع البسيط.

٥-بحـــــــــــــــــر الرمــــــــــــل:

وهو بحراستوعب التجريب النغمى عند الشاعر،فى صورفريدة مبتكرة، بماأمكنهامن تحمل تجارب فنية جديدة ،فى مواءمة شعرية بديعة،ومنها:-

أ-مشطور الرمل)فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)محذوف العروض والضرب.ومنه قوله:(١)

١-وأنا ما/ ذا ترى أعْـــــــــــ/ ـــدَدْتَ لي

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

فعلاتن فاعلاتن فاعلن

٢-من طيوب/ وشفوف/ وحلي

o//o/o-///o/o-///o/)

فاعلاتن فعلاتن فعلن

ب-عروض جديدة:تامة صحيحة وضربها مثلها(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) وهورجوع إلى أصل الدائرة وليس ماجرى عليه العروض من جعلهامحذوفين).ومنه قوله:(٢)

١-أيها البحـــْ/ ــرُ سفيني/ ماعراها**رنَّحَتْها/ نبأةٌ رقّ/ قَ صداها

o//o/o-///o/o-/o//o/o** /o//o/o-///o/o-///o/o /

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن** فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

٢-أغداً تسْـــــ/ تقبلُ الدُّنْـــــ/ يا مُناها** حرَّةً تشْـــ/ ـــدو بمكْنو/ نِ هواها

o//o/o-/o//o/o-/o//o/o**/o//o/o-/o//o/o-///o/o/

(١) الأعمال الكاملة:مج٣ص١٥٤.
(٢) الأعمال الكاملة:مج١ص٣٧٥وص٣٧٦وانظرمج٢ص٤٥.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن** فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

ويلحظ كثافة الخبن بحذف الثاني الساكن .

ج-عروض جديدة :تضاف إلى العروض الأولى تامة صحيحة،وضربها محذوف(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)(وهورجوع إلى أصل الدائرة ،وليس ماجرى عليه العروض)ومنه قوله:(١)

١-صحت يا للشّـــــ/ شمس في ظلّ/ ل المغيبِ** تلثم الزَّهـــْ/ ـــرَ وأورا / قَ الشَّجَرْ

o//o/o-/o//o/o-/o//o/o**/o//o/o -///o/o -/o//o/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن** فاعلاتن فعلاتن فاعلن

٢-خلتها بيْـــــ/ ـــن محبٍّ/ وحبيبِ **قُبْلةً عنْـــــ/ ـــد وداعٍ/ وسَفرْ

o//o/o-///o/o-///o/o**/o//o/o-///o/o-///o/

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن** فاعلاتن فعلاتن فعلن

د-عروض جديدة تامة مكفوفة،والضرب صحيح)فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتُ**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن).

والمعهود عند العروضيين أنهالاتأتي إلا محذوفة،ومنه قوله:(٢)

١-صاح فيها/ زجلٌ بالظّـــــ/ ظُلُماتِ**فطَوَتْ نجْـــــ/ مي وسدَّتْ/ طُرُقاتي

o//o/o- ///o/o-///o/**///o/o-/o//o/o-///o/o/

فاعلاتن فعلاتن فعلاتُ** فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

(١) الأعمال الكاملة:مج٢ص٤٨.
(٢) الأعمال الكاملة:مج١ص٣٧٣وانظرص٣٧٤و٣٨١و٣٧٨وص٤٦.

٢-ورمتْ شَمْـــ/ ـــلي بِبَيْنٍ/ وشتاتِ** والصِّبا نَشْـــ/ وانُ والحبّـــ/ بُ مؤَاتي

o/o-/o//o/o-///o/**/o//o/o-/o//o/o-/// o/o///

فعلاتن فاعلاتن فعلاتُ** فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

هـ-عروضة جديدة تامة:مقصورة والضرب مقصور(فاعلاتن فاعلاتن فاعلان**فاعلاتن فاعلاتن فاعلان).

ولم يرد عندالعروضيين،ومنه قوله:(١)

١-في ضفاف/ كل ما فيـــ/ ـــها جميلْ**تنْبت الحُبّ/ بَ وتُنْمي/ وتُنيلْ

o//o/o-/o//o/o-/o//oo**/o//o/o-///o/o-///oo/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان** فاعلاتن فعلاتن فعلان

٢-يخطرالفجْـــ/ ـرُ عليها/ والأصيلْ** بين صَفْصا/ فٍ وحُورٍ/ ونخيلْ

o//o/o-///o/o-/o//oo**/o//o/o-/o//o/o-///oo/

فاعلاتن فعلاتن فاعلان** فاعلاتن فاعلاتن فعلان

ويلحظ سيطرة التصريع فيماسبق.

٦-**بحر المتقارب**: وهوقرين الرمل في التشريح العروضي والإيقاعي عند الشاعر،فتنوعت تجاربه تجديدا وتطويرا بماليس عند أهل العروض،يحدوه الذوق المرهف،والموهبة المنداحة.وجاءت صور التجديد على النحو الآتي:

أ-عروض محذوفة،وضربها محذوف مثلها(فعولن فعولن فعولن فعو**فعولن فعولن فعولن فعو).

(١) الأعمال الكاملة:مج١ص٣٧٨وص٣٧٩.

والحذف»حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة[١]»وهو «لن»فتصير»فعو».ومنه قوله:[٢]

١-حبيبَـــ/ بةَ قلبي/ نَسِتُ النّـــ/ نوى** ودعوى الـــ/ بريئَـــــ/ ـةِ والمُذْ/ نِبِ

o/-//o/o-//o/o-//o**//o/o-//o/-//o/o-//o//

فعولُ فعولن فعولن فعو** فعولن فعولُ فعولن فعو

٢-وأُنْسِيـــــ/ تُ حتى/ كأَنْ لمْ/ يَكُنْ**على الأمْـــ/ سِ ماكا/ نَ أَوْمَرّ/ رَ بِي

o/o-//o/o-//o/o-//o** //o/o -//o/o-//o/o- //o//

فعولن فعولن فعولن فعو** فعولن فعولن فعولن فعو

ب-عروض محذوفة،وضربهاصحيح(فعولن فعولن فعولن فعو**فعولن فعولن فعولن فعولن).ومنه :[٣]

١-خطا العلْـــ/ ـــمِ فيه/ خُطى صا/ ئِدٍ**توَقَّى الـــ/ ـــمقادِ/ رُ منه الـــــ/ حبالا

o/o-//o/o-//o/o-//o** //o/-//o/o-//o/o- //o/o//

فعولن فعولن فعولن فعو** فعولن فعولُ فعولن فعولن

٢-ألسْنا/ بني الشَّرْ/ قِ من يَعْـــــ/ ربٍ** أصولاً/ سمَتْ وَ/ جباهاً/ تعَالَى

o/o-//o/o-//o/o-//o** //o/o -//o/-//o/o- //o/o//

فعولن فعولن فعولن فعو** فعولن فعولُ فعولن فعولن

ج-عروض محذوفة وضربها مقصور(فعولن فعولن فعولن فعو** فعولن فعولن فعولن

(١) الكافي:ص١٤٣.
(٢) الأعمال الكاملة:مج١ص٣٦٢وهولون أثيرلديه انظرمج١ص٣٤٦و٣٥٤و٣٥٥و٣٨٨،ومج٣ص٥٣ و٥١و٢٦و٦٧و٧١،ومج٢ص١٩٢.
(٣) الأعمال الكاملة:مج٢ص٥٥و٥٦و٥٧.

فعولْ).ومنه قوله[١]:

١-لهم نا/ رهم في/ أقاصي الدّ/ دُجى**وأبيا/ تهم في/ أعالي الـــــ/ كهوفْ

o/o-//o/o-//o/o-//o** //o/o -//o/o-//o/o- //oo//

فعولن فعولن فعولن فعو** فعولن فعولن فعولن فعولْ

٢-وسِحْرُ الطّـ/ طبعَـــ/ ـة في عُرْ/ بِها**إذا هَـــ/ ـتَكَ الفَجْـــ/ ـرُ عنها الشّـ/ شُفوفْ

o/o-//o/-//o/o-//o** //o/-//o/o-//o/o- //oo//

فعولن فعولُ فعولن فعو** فعولُ فعولن فعولن فعولْ

د-عروض مقبوضة،وضربهامقصور((فعولن فعولن فعولن فعولُ** فعولن فعولن فعولن فعولْ).ومنه قوله:[٢]

١-نلقا/ هُ عن مَـــ/ ـلِكا تِ الزّ/ زَمانِ**أقاصيـــ/ صَ لم يَرْ/ وِ عنها/ كتابْ

o/o-//o/-//o/o-//o/** //o/o-//o/o-//o/o- //oo//

فعولن فعولُ فعولن فعولُ** فعولن فعولن فعولن فعولْ

٢-وقد نَسْـــ/ ـتعيرُ/ صفاء النّـ/ نَميرِ**وقد نسْـــ/ تَمِدُّ/ صِراعَ الـــــ/ ـعُبابْ

o/o-//o/-//o/o-//o/** //o/o-//o/-//o/o- //oo//

فعولن فعولُ فعولن فعولُ** فعولن فعولُ فعولن فعولْ

٢-**نازك الملائكة**:و ويغلب عليها التجديد فيقصائدها الباكرة ، فى أبحر شملت»الخ

(١) الأعمال الكاملة:مج٣ص٥٦و٥٨وانظرص٤٣و٤٩مج١ص٣٥٥.والقصر:حذف ساكن السبب الخيف وإسكان ماقبله،الكافي، ص١٤٤

(٢) الأعمال الكاملة:مج٣ص٤٥. القبض:حذف الخامس الساكن.الكافي:ص١٤٣.»نون فعولن».

فيف،والمتقارب،والمتدارك،والرمل». وهي تعكس روح المعاناة لدى الشاعرالمعاصر عامة،والشاعرة خصوصا،وتعكس روح التجريب الوثابة لديها،وقد استقرأت دواوينها القديمة_التي يغلب عليها الصياغة على قوالب الخليل بن أحمد_رحمه الله_ويمكن عرض تجاربها التجديدية على النحوالآتي:-

١-**بحرالخفيف**:)أ)ضرب جديد للعروض الأولى(التامة السالمة)وهو (مكفوف)بحذف السابع الساكن(النون).

(فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن*** فاعلاتن مستفع لن فاعلاتُ).ومن ذلك قولها[١]:

١-أفسحواالدّر/ ب إنه/ جاء خَجْلا (م) ن رقيق الـ/ خطا كئيـ/ ـب الجبينِ

/o//o/o -//o//o-/o//o/o*** ///o/o-//o//o-/o//o/

فاعـــــلاتن / متفع لن / فاعلاتن *** فعلاتن / متفع لن / فاعلاتُ

٢-الغلام الـ/ حساس ذوالــ/ أعين الغَرْ(م) قى بتاريـــــ/ خ ألف سرّ/ رٍ حـــــــزينِ

/o//o/o -/o/o//o-/o//o/o*** /o//o/o-//o//o-/o//o/

فاعلاتن / مستفع لن / فاعلاتن ***فاعلاتن / متفع لن / فاعلاتُ

٣-إنه مطـــ/ عم العيو/ ن الـــــعَمِيقا(م) تِ ويَنْبو/ ع كُلّ دَمـــــْ/ عٍ سخينِ

/o//o/o -//o//o-/o//o/o*** ///o/o-//o//o-/o//o/

فاعـــــلاتن / متفع لن / فاعلاتن *** فعلاتن / متفع لن / فاعلاتُ

وذلك لأن «الكف والشكل لايجوزان في الضرب الأول للعروض الأولى من الخفيف»[٢]

(١) ديوان قرارة الموجة:ص١٢١هيئةقصورالثقافةمصر٢٠٠١م.وقصائده نظمت بين عامي: ١٩٤٧و١٩٥٣.وانظرص١٢٣.

(٢) نزهة الأبصار في أوزان الأشعار:ص٣١٧.

ب-عروض صحيحة ولها ضرب مكفوف مشعث[١]:

(فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن** فاعلاتن مستفع لن فالاتُ).ومن ذلك قولها[٢]:

١-لم يزل ها/ دئا خجو/ لاكما كا(م) ن وما زا/ ل غامق ال/ أسرارِ

/o//o/o -//o//o-/o//o/o** ///o/o-//o//o-/o/o/

فاعـــــلاتن / متفع لن / فاعلاتن ** فعلاتن / متفع لن / فالاتُ

٢-جاءنا دا/ فِئا أرقّ/ قَ منَ الدَّمـــــْــــــ(م)ـــــــــع وأحلى/ من رعْشة الـــ/ أوتارِ

/o//o/o -//o//o-///o/o** ///o/o-/o/o//o-/o/o/

فاعـــــلاتن / متفع لن / فعلاتن ** فعلاتن / مستفع لن / فالاتُ

٢-بحر المتقارب:

أ-مشطور المتقارب الصحيح(فعولن فعولن فعولن فعولن)عروضا وضربا:ومنه قولها:[٣]

١-ونسأ/ ل حتى/ فراغ الـ/ كراسي

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

فعولُ/ فعولن/ فعولن/ فعولن

٢-عن الغا/ ئبين/ وراء الـ/ أماسي

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

(١) الكف:حذف السابع الساكن.نزهة الأبصارص٨٩،والتشعيث:حذف أحد متحركي الوتد المجموع (العين،أواللام):الكافي:ص١١٣.
(٢) قرارة الموجة: ص١٢٢.
(٣) قرارةالموجة:ص١٣٤.

فعولن/ فعول/ فعولن/ فعولن

ب-مشطور المتقارب المقصور (فعولن فعولن فعولن فعولْ)عروضاوضربا:ومنه قولها:(١)

١-وأنَّ/ مئاتٍ/ من الزّا/ ئرينْ

o/ -//o/o-//o/o-//oo//

فعولُ/ فعولن/ فعولن/ فعولْ

٢-يضيعو/ ن في لحـــ/ ـظة من/ حنينْ

o/o -//o/o-//o/o-//oo//

فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولْ

ج-مشطور المتقارب المحذوف(فعولن فعولن فعولن فعو)،ومنه قولها:(٢)

١-وأ بقيـ/ ت كرسيّ/ يـــك الـخا/ ليا

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

فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو

٢-يشاغـــ/ ـــل مجلـــ/ ـسناالذا/ ويـــــا

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

فعولُ/ فعولُ/ فعولن/ فعو

د-المجزوءة :عروض صحيحة وضرب مقصور:)فعولن فعولن فعولن**فعولن فعولن

(١) السابق :ص١٣٤.
(٢) قرارةالموجة:ص١٣٣.

فعولْ).ومنه قولها:(١)

١-لنفتـ/ رق الآ/ ن مادا (م) م في مقـــــ/ ـــــلتينا/ بريقْ

o/ -//o/o-//o/o** -//o/o-//o/o-//oo//

فعولُ/ فعولن / فعولن **فعولن/ فعولن / فعولْ

٢-وما دا/ م في قعـــــ/ ـــــركأسي **وكأســـ/ ـــــك بعض الرّ/ رحيقْ

o/o-//o/o-//o/o** -//o/-//o/o-//oo//

فعولن/ فعولن / فعولن **فعولُ/ فعولن / فعولْ

ه-مجزوءة مقبوضة،والضرب محذوف (فعولن فعولن فعولُ**فعولن فعولن فعو).ومنه قولها:(٢)

١-ومرالــ/ ـمساءُ/ وكادَ**يغيب/ جبين الـ/ ـقمرْ

o/o -//o/-//o/** -//o/-//o/o-//o//

فعولن/ فعولُ / فعولُ **فعولُ/ فعولن / فعو

٢-ولم تأ/ ت أنت/ وضعتَ**مع الأمـــ/ ـــنيات الـــــ/ أخـــــرْ

o/o -//o/-//o/** -//o/o-//o/o-//o//

فعولن/ فعولُ / فعولُ **فعولن/ فعولن / فعو

و-عروض مجزوءة مقبوضة ، والضرب مقصور: :(فعولن فعولن فعولُ**فعولن

(١) السابق:ص٨٩.وص١٣٣.
(٢) السابق:ص١٣٢.

فعولن فعولْ). ومنه قولها:(١)

١-يمرُّ/ ونحنُ/ نقَلِّـــــ(م)ـــب أعيـــُ/ نناحا/ ئرينْ

o/ -//o/-//o/** -//o/-//o/o-//oo//

فعولُ/ فعولُ/ فعولُ (م)فعولُ/ فعولن / فعولْ

٢-وأمسكـ/ ـت في را/ حَتيَّ** حطام/ رجائي الـــ/ بريءْ

o/o -//o/o-//o/** -//o/-//o/o-//oo//

فعولن/ فعولن / فعولُ **فعولُ/ فعولن / فعولْ

ز-عروض مجزوءة صحيحة والضرب صحيح_دون تصريع_(فعولن فعولن فعولن**فعولن فعولن فعولن). ومنه قولها:(٢)

١-تخلِّـــــ/ ـف ظلَّـــ/ ـك فى كلّ(م)لِ لفظ / وفى كلّ/ لِ معنى

o/ -//o/-//o/o** -//o/o-//o/o-//o/o//

فعول/ فعول / فعولن **فعولن/ فعولن / فعولن

٢-وفى كلّ/ لِ زاو/ ية من**رؤاى/ وفى كلّ/ لِ محنى

o/o -//o/-//o/o** -//o/-//o/o-//o/o//

فعولن/ فعولُ / فعولن **فعولُ/ فعولن / فعولن

ح-عروض مجزوءة صحيحةوالضرب محذوف(:)فعولن فعولن فعولن**فعولن فعولن فعو).ومنه قولها:(٣)

(١) السابق:ص١٣٥.
(٢) السابق:ص١٣٤.
(٣) السابق:ص١٣٣،وص١٣٥.

١-وكدنا/ نشيِّ/ـع ساعا(م) ت أمسـ/ـية ثا/ نيه

o/o -//o/-//o/o** -//o/-//o/o-//o//

فعولن/ فعولُ / فعولن **فعولُ/ فعولن / فعو

٢-ونشهـ/ـد كيف/ تسيرالسـّ(م)سعاد/ ةُ لِلْـها/ وية

o/ -//o/-//o/o** -//o/-//o/o-//o//

فعول/ فعول / فعولن **فعولُ/ فعولن / فعو

٣-بحـــــــــــــــر المتدارك:-

أ-مشطور المتدارك المذال عروضا وضربا(فاعلن فاعلن فاعلن فاعلان)ومن ذلك قولها:(١)

١-ونحسّ/ سُ أخيـ/ـراًبأنّ/ نَ الـقضاءْ

o-///o-/o//o-/o//oo///

فعلن فعلن فاعلن فاعلان

٢-وبقيـ/ـنا حيا/ رى هنا/ غرباءْ

o-/o//o-/o//o-///oo///

فعلن فاعلن فاعلن فعلان

ب -العروض الأولى تامة:الجديدة: مقطوعة،والضرب مقطوع مذال)فاعلن فاعلن فاعلن فاعِلْ** فاعلن فاعلن فاعلن فاعلْنْ)ومن ذلك قولها(٢)

(١) قرارة الموجة:ص٩٧،و٩٨.
(٢) السابق:ص١٤١.

١-وهنا/ ك على الـ/ وجه الـ/ حسَّا(م)س الحيّ/ يِ الصّمْـ/ ـت أرى/ ظِلِيْنْ

o-///o-/o//o-/o/o** /o/o-/o/o-///o-/o/oo///

فعلن فعلن فاعلن فاعلْ **فاعلْ فاعلْ فعلن فاعلْنْ(مفْعولْ)

٢-ومكا/ ن الوا/ حد في/ عينيـْ(م)ـــك المرْ/ هفتيـــْ/ ـنِ أحسّ/ سُ اثنيْنْ

o-/o/o-///o-/o/o** /o/o-///o-///o-/o/oo///

فعلن فاعلْ فعلن فاعلْ **فاعلْ فعلن فعلن فاعلْنْ (مفْعولْ).

ج-العروض الثانية الجديدة:مخبونة والضرب مذال(فاعلن فاعلن فاعلن فعلن**فاعلن فاعلن فاعلن فاعلْنْ)،ومنه قولها:(١)

١-لوجئـ/ ـت غدا/ وعبر/ ت حدو(م)د الأمـــ/ س إلى / غدىَ الـــ/ موعودْ

o/o-///o-///o-///o** /o/o-///o-///o-/o/oo/

فاعلْ فعلن فعلن فعلن **فاعلْ فعلن فعلن فاعلْنْ (مفْعولْ).

٢-وشدا/ فرحا/ بمجيـــ/ ئك حتّ(م) تى المعْـــ/ ـــبروالـــ/ ـــباب الـــ/ مسدودْ

o-///o-///o-///o** /o/o-///o-/o/o-/o/oo///

فعلن فعلن فعلن فعلن **فاعلْ فعلن فاعلْ فاعلْنْ (مفْعولْ).

وذلك أن الأصل فيها»أنهاتامة مخبونة،ولهاضرب واحد مخبون مثلها»(٢)،وحول الضرب إلى(مفعولْ).

د-العروض الثالثة الجديدة:مقطوعة والضرب مخبون مذال) فاعلن فاعلن فاعلن

(١) السابق:ص١٤٠.
(٢) نزهة الأبصار ص٣٨٥.

فاعِلْ**فاعلن فاعلن فاعلن فعلانْ)،ومنه قولها:(١)

١-وسيسْـ/ـكن هـــ/ـــذا الشَّخْـــ/ـص الثا(م) ني الأحْـ/ـمق حتّ/ تى في الـــــ/ بَسَماتْ

o-///o-/o/o-/o/o** /o/o-///o-/o/o-///oo///

فعلن فعلن فاعلْ فاعلْ **فاعلْ فعلن فاعلْ فعلانْ

٢-سيمدّ/ دُبرُو/ دَتَه/ في رِقـــــّ(م) قَة صو/ تك في/ لين النـــــّ/ نَبرَاتْ

o-///o-///o-///o** ///o-///o-/o/o-///oo///

فعلن فعلن فعلن فاعلْ **فعلن فعلن فاعلْ فعلانْ

وذلك لأن الأصل فيها أنهاتامة مقطوعةولهاضرب واحد مقطوع مثلها(٢)

ه-العروض المجزوءة :الجديد:مقطوعة ولها ضرب مقطوع مثلها(فاعلن فاعلن فاعِلْ** فاعلن فاعلن فاعِلْ)،ومنه قولها:(٣)

١-وأطلّ/ لَ على/ روحي**منك الشّـ/ شَخْص الثّ/ ثَاني

o-///o-/o/o** /o/o-/o/o-/o/o///

فعلن فعلن فاعلْ **فاعلْ فاعلْ فاعِلْ

٢-وسأسْـ/ـأل عمـّ/ ماخلّـ(م)لَفه/ لى عا/ مانِ

o-///o-/o/o** /o//o-/o/o-/o/o///

فعلن فعلن فاعلْ **فاعلن فاعلْ فاعِلْ

(١) قرارةالموجة:ص١٤١.
(٢) نزهة الأبصارص٣٨٦.
(٣) قرارة الموجة:ص١٤٠.

ز-العروض المجزوءة:الجديد:عروض مخبونةولها ضرب مقطوع(فاعلن فاعلن فعِلن** فاعلن فاعلن فاعِلْ)،ومنه قولها:(١)

١-وسأبـــــ/ حث فيـــــ/ ـكَ عَنِ الـــــْ (م)ماضي/ في اطْمِئـْ/ ـنانِ

o-///o-///o** /o/o-/o/o-/o/o///

فعلن فعلن فعلن **فاعلْ فاعلْ فاعِلْ

٢-فَيُفَا/ جيء لهـــــْ/ ـفَتِيَ الـــْ(م) ـحرَّى الشّـ/ شَـــخْصُ الثّ/ ثاني

فعلن فعلن فعلن **فاعلْ فاعلْ فاعِلْ

وذلك لأن المجزوءة لاتكون إلاصحيحة،ولهاأضرب(صحيح مثلها،ومخبون مرفل،ومذال)(٢)

٤-بحـــــــــــــــــر الرمـــــــــــــــــل:-

أ-مشطور الرمل المكفوف(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتُ) عروضاوضربا،ومنه قولها(٣):

١-إنه أهـــــــــْ/ ـــــدأُ من ما/ ء الغديرِ

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

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتُ

٢-فاحذروا أن/ تجرحوهُ/ بالضَّجيجِ

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

فاعلاتن فاعلاتُ فاعلاتُ

(١) قرارة الموجة:ص١٤٠،وانظرص١٤١،وص١٤٢.
(٢) نزهة الأبصار:ص٣٨٧،وص٣٨٨بتلخيص.
(٣) قرارة الموجة:ص١١٧.وص١١٨.

ب-مشطور الرمل الصحيح (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) عروضاوضربا،ومنه قولها:(١)

١-وسَنَحْبو/ هُ أسىً أقْـــــ/ـــوَى وأقوَى

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

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

٢-وسنعطيـــ/ ــــــه عيونا/ وجباها

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

فعلاتن فعلاتن فعلاتن

ج-الرمل تاماصحيحا،وليس كماقعدله (محذوف العروض والضرب)،وصورته(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن):ومنه قولها:(٢)

١-أدموعٌ/ أسكتي الدَّمْـــــ/ ـــع السَّخينا**

**o/o-/o//o/o-/o//o/o///

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

واعصري من/ صرخة الجرْ/ حِ ابتساما

**o//o/o-/o//o/o-/o//o/o/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٢-أانفجارٌ/ هدَّ أَ الجرْ/ حَ وناما**

(١) السابق:ص١١٩.
(٢) قرارة الموجة:ص١٣٦.وقدجعلتها الشاعرة في صورة الشعر الجديد رغم خليليتها الواضحة. وانظرص١٣٩.

**o//o/o-/o//o/o-///o/o/

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

فاتركيهِ/ واعبدي القَيـْ/ ــد المُهينا

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

فاعلاتُ فاعلاتن فاعلاتن

د-عروض صحيحة تامة،وضربهامكفوف(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتُ):ومنه قولها:(١)

١-اقبسي من/ جرحك المحْـــ/ ــــــرقِ لحنا**

**o//o/o-/o//o/o-///o/o/

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

رنمِّيه/ بالشِّفاهِ الظّـــ/ ظامئاتِ

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

فاعلاتُ فاعلاتن فاعلاتُ

٢-صرخة أييّ/ يُ جحودٍ/ وجنون**

**o//o/o-///o/o-///o/o/

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

أتركي قتْـــ/ لاكِ صرْعى/ دون دفنِ

(١) قرارةالموجة:ص١٣٧.وصاغتها في الصورة الجديدة على الرغم من خليليتها النفاذة.

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتُ

ه-عروض مجزوءة صحيحة وضربها مكفوف(فاعلاتن فاعلاتن**فاعلاتن فاعلاتُ)،ومنه قولها:[١]

١-وهْويحيا/ فى الدموع الـــــ(م)ـــخُرْس فى بعْـــــ/ ـــــض العيونِ

/o//o/o-/o//o/o**/o//o/o-/o//o/

فاعلاتن فاعلاتن** فاعلاتن فاعلاتُ

٢-وسُدَىً يبْـــ/ ـــــحث عنه الـــــ(م) أَلَمُ الخشْـــــ/ ـــــنُ الرَّنينِ

/o/o-///o/o**///o/o-/o//o///

فعلاتن فعلاتن** فعلاتن فاعلاتُ

٣-إبراهيم السعافين[٢](١٩٤٢-):وهوناقد شاعر،تمتازتجربته بالبحث الدؤوب في قارة النغم،ومجاهلها،واستنفار كل طاقات العروض العربي القديم في بناء صورة ،أوسبك قالب موسيقي جديد،وقد انحصرت تجديداته في:

أ- ١-منهوك المتدارك المذال:-(فاعلن فاعلن **فاعلن فاعلانْ)،ومنه قوله:[٣]

١-أُفْقٌ/ من صقيعْ **ومدى/ من نجيعْ

(١) قرارة الموجة:ص١١٨.

(٢) ناقد،وباحث أكاديمي أردني من جذورفلسطينية،حاصل على جوائز مرموقة:الملك فيصل،والدولة التقديرية بالأردن،والتجارب في ديوانه الوحيد»أفق الخيول» الصادر٢٠٠٥»المؤسسةالعربيةللدراسات والنشر.وللمزيد انظرالبنية الإيقاعية في شعرإبراهيم السعافين»أفق الخيول نموذجا»د/ ضياءفتحى حمودة.نشرضمن،كتاب أبحاث المؤتمرالدولي السادس للدراسات السردية٢٠١٤جامعةقناة السويس. الجزء الثاني.ص٤٤ومايليها.

(٣) أفق الخيول ص٢٨.وصاغها في صورة الشعرالجديد.

o/o-/o//oo-**/o//o-/o//oo/

فاعِلْ فاعلان** فعلن فاعلان

٢-واستدا/ رالمكانْ **وتولـ/ لـى الربيعْ

o//o-/o//oo**///o-/o//oo/

فاعلن فاعلان** فعلن فاعلان

وعندتقطيع الأبيات نجد أن كل شطرتكون من تفعيلتين من أصل ثماني يردعليها البحرفي حال التمام، والمعهودعن البحرالتمام، والجزء، ولم يردله قديما صورة النهك هذه.ويلحظ أن التفعيلة في نهاية الشطر صارت(فاعلان)بزيادة ساكن على آخرالتفعيلة، ويسمى التذييل[١].

ب- مجزوء الوافرالمسبغ:- (مفاعلتن مفاعلتن**مفاعلتن مفاعلتانْ)،ومنه قوله:١[٢]-
تناجي بر/ تقالاتٍ ** تخضِّبها/ رُؤىً حمراءْ

o/o/o-//o/o/o**//o///o-//o/o/oo//

مفاعلْتن مفاعلْتن** مفاعلَتن مفاعلْتانْ

٢- وتزهرفي/ أراضينا** أغاني العو/ دَةِ الخَضْراءْ .

o///o-//o/o/o**//o/o/o-//o/o/oo//

مفاعلَتن مفاعلْتن** مفاعلْتن مفاعلْتانْ

والتسبيغ وإن كان في أصل القاعدة يلحق ماآخره سبب خفيف، لكنه اختص ببحر

(١) الكافي:ص١٤٤.
(٢) أفق الخيول ص٧، ٦ والتسبيغ:زيادة ساكن على ماآخره سبب خفيف.الكافي ص١٤٥، والقصيدة في الديوان في صورة الشعرالحر، وقدجمعتها لتشكل أبياتا خليلية بضرب جديد.

الرمل دون غيره من بحور الشعرالعربي[١]، ومع ذلك يحسب للشاعرهذه الجرأة فى الخروج عن الإلف القديم بتجربة هذه العلة في بحرآخر،ومن دائرة أخرى، فالوافرمن دائرة»المؤتلف»بينماالرمل من دائرة»المجتلب»، وكان من الممكن للشاعرأن يقصرالممدود؛ليسلم من هذه العلة، ولكنه أبى إلا ذلك ، دل على هذا الأمراستخدامه روياً بصوت آخرلايمكن حذفه، أوالاستغناءعنه، وهوالنون في(حيران، والشطآن)، وكذلك الراء في(الأسرار).

فتبين وعيه بهذا التجريب، ورغبته في استكشاف نغمات جديدة.

ج- مشطورالبسيط: وصورته (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)ومنه قوله:١[٢] ١- صادوا حما/ م الحمى/ ناحت سوا/ قينا

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعِلْ

٢- وغامت الـ/ أحزانْ/ تهمي بوا/ دينا

o//o-/o/oo-/o/o//o-/o/o//

متفعلن- فاعلْنْ(مذال)-مستفعلن -فاعِلْ

وهي صورة نادرة في الشعر القديم، والموجودمنه المنهوك[٣]، ويلحظ أنه ذيل التفعيلةالثالثة في الحشو وهونادر في هذا البحر،كمايلحظ القطع بحذف ساكن الوتدالمجموع وإسكان ماقبله[٤].

(١) علم العروض والقافية ص١٨١عبدالعزيزعتيق دارالنهضة العربية د.ت.
(٢) أفق الخيول ص٦٩.»المشطور:مابنى على شطربيت»العمدة ج١، ص١٨١.
(٣) المرشدإلى فهم أشعارالعرب جـ١ص١٠٨عبدالله الطيب، ط٣الكويت١٩٨٩م، ومثل له بقول شوقي:طال عليهاالقدم**فهي وجودعدم.
(٤) الكافي ص١٤٥.المقطوع.

د- الوافر التام دون قطف[١]:- وصورته(مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن**مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن)

بينماالصورة المستعملة ،والواردة في شعرالعرب(مفاعلتن مفاعلتن فعولن**مفاعلتن مفاعلتن فعولن)، بالقطف عروضاوضربا.ومنه قوله:[٢]

لمن تهفوالضـ/ ضلوع الخضـ/ ـروالأحزا(م) ن مالحة/ وطعم السُّهـْ/ ـد فى فكرى

o/o/o-//o/o/o - //o/o/o**//o///o-//o/o/o-//o/o/o//

مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلَتن ** مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلْتن

فواضح من خلال التقطيع أنه خالف سنن العرب، وجاء بالبحر في صورته الافتراضية فى دائرته، ويلحظ سيطرة «العصب»[٣]، على البيت مماسوغ مجيء هذا البحر تاما، بالإضافة إلى التدوير.

ولاأجد غضاضة في مجيء هذا البحر تاما، ولافي موسيقيته؛فلقد قسم الشاعر البيت ثلاث جمل :تبدأ الثانية بالواو في(والأحزان)، والثالثة بالواو أيضا في(وطعم السهد). وهذا التقسيم سهل النطق بالبيت ، وبدا البيت كأنه أشطرثلاثة من المجزوء المعصوب.

(١) القطف :ماسقط منه سبب خفيف وسكن خامسه. الكافي ص١٤٤.
(٢) أفق الخيول ص١٤١، البيت في الديوان في صورة الشعرالجديد، وقدجمعتها لتشكل أبياتا خليلية بضرب جديد.
(٣) العصب:إسكان الخامس المتحرك وتحول مفاعلتن إلى مفاعيلن. الكافي ص١٤٤.

خاتمة مستخلصة،وتوصيات مأمولة

أولا:النتائج:

توصلت الدراسة _بعد استقراء دواوين شعراء ،لاتنكرشاعريتهم،ولاشعريتهم، على مر عصور العربية المختلفة من الجاهلية إلى العصر الراهن الذي نحياه_ إلى :

١-أن الشعراء _الذين تم إخضاعهم للبحث(المنهج الوصفى)_ابتكروا عددا صادما من الأعاريض؛ إذ بلغت ٤٦عروضا ،وثمانية وأربعين ضربا،بيناهي فى العروض العربيي كله «٣٤عروضاوثلاثة وستون ضربا».الكافى:ص٢١٢-عكست التجديدات، والابتكارات مدى التزام الشعراء بالثوابت الرئيسة للتراث العروضي، والبناء الشعري، كماعكست معاناة الشعراء ذوي الدربة والشاعرية الحقة في خوض غمار هذه التجربة،وعكست وعيهم ،وفهمهم الدقيق لمصطلح التجديد والابتكار؛فالتجديد ليس فوضى،أومحوا ،أوتدميرا.

٣-أن الشعراء وظفوا الزحاف والعلل بطريقة تلفيقية في غالب الأضرب التي ابتكروها،وهوملمح يشي بإحاطتهم التامة به،وتذوقهم الحقيقي له،وإيمانهم بخطره في تشكيل الإبداع الإيقاعي،وهومايغيب عن ثقافة غالب شعرائنا المعاصرين.

٤-أن عبدالله ابن المعتز من أكثر القدماء بحثا في قارة النغم ،والمشي في مناكبها الوعرة،وغاب ذلك تحت نظر المعيارية البلاغية المدرسية في طرائق التشبيه،ومثله أبوتمام.

٥-أن التجديد لم يكن مقصورا في عصر دون عصر،وبلغت ذروته في القرن الثاني الهجري حتى القرن الرابع، وعصرنا الحديث ،ثم العصر الراهن.

٦-أن بعض العروضيين المتذوقين رصدوا مثل هذه الظواهر،وشخصوها:»مشاكل»،ومن ثم اجتهدوا في وضع حلول لها،إن على مستوى النواة،أوالبنية الإيقاعية للقالب العروضي العام.

٧-تعد نازك الملائكة_المحسوبة خطأ على الشعر الحر_من أكثر الشعراء ابتكارا، وتجديدا،

وتطويرا، وذلك بواحد وعشرين ضربا،وعشرين عروضا، وشملت تجاربها الجديدة بحرالمتقارب: في ثمانيةأضرب، وثماني عروض، بحرالمتدارك:بستةأضرب، وست عروض، بحرالرمل: بخمسةأضرب، وخمس عروض، بحرالخفيف:بضربين، وعروض واحدة.

٨-علي محمود طه المهندس،من أكثرالشعراء باعا في التجريب ،وقدم تجارب لافتة جريئة، ويلي«نازك»، وذلك بستة عشرضربا، وست عشرة عروضا، وشملت تجاربه: الطويل، بضربين، وعروضين، الرمل، بخمسةأضرب، وخمس عروض، المتقارب،أربعةأضرب، وأربع عروض، البسيط: بثلاثةأضرب، وثلاث عروض، الخفيف:، بضرب واحد وعروض واحدة، السريع بضرب واحد، وعروض واحدة.

٩- أن إبراهيم السعافين،_ وننتظرمنه كثيرا_ضرب بسهم وافر في هذه المغامرة، والمقامرة، فابتكر تفعيلة جديدة، وأتبع ذلك بابتكارضربين وعروضين لبحرالوافر، وضرب واحد،وعروض واحدة للبسيط،والمتدارك بضرب واحد،وعروض واحدة.

ثانيا:التوصـــــــيات:

١-إحياء البحث العروضي،وترسيخ قيم المنهج الوصفي.وفي هذا السياق أتوجه بالشكرالعميق لفكرة هذا المؤتمر العظيم؛لالتفاتها لعلم هوأساس لاغنى عنه في نهضة الثقافة المعرفية العربية،وخارطة اللغة الإبداعية.

٢-الحاجة الماسة والملحة إلى عمل خطة مشروع ينهض باستقراء الشعرالعربي ،واستخلاص الظواهر منه،ثم تحليلها،ومضاهاتها بنظائرها فى تراثنا العروضي،ثم استنباط قياس مطرد _،لاأقول :قاعدة _يتواكب مع النص المبدع،ولايتقهقر عنه. ولعلعقد هذا المؤتمر يكون القطرة التي تسبق الغيث.

٣-تطوير الدرس العروضي المعاصر، وليس من ضميمة ذلك مايسمى»بالتيسير»، ولا الترقيم الإلكترونى، ولا الخرائط الذهنية؛ وذلك لأنها معيارية فوق المعيارية لاقطعت خطوة، ولاأنبتت ظلا،لقد أهملت النص وهوأساس البحث والدرس،وبعدت عن الغاية من درس العروض، والذي أساسه التذوق، قبل أن يكون رياضة،وأجروميات، هوإبداع قبل أن يكون قاعدة؛ فمتى نعي ذلك؟ وإذا وعينا، فمتى نشرع؟وإذا شرعنا فمتى نتم،وإذا أتممنافمتى نحسن؟ نسأل الله السداد، والتوفيق، والرشاد.

خطه بيمينه الفقير إلى عفوه الغنى / ضياء فتحى عبدالعزيزحمودة

أستاذ الأدب والنقد/ كلية اللغةالعربية/ جامعة الأزهر.

المصادر،والمراجع

١-ابن الأبرص:عبيد:ديوانه:تح/ حسين نصار.الحلبيي ١٩٥٧م.

٢-ابن المعتز:عبدالله:ديوانه:تح/ محمدبديع شريف .دارالمعارف.مصر.د.ت.

٣-ابن جعفر:قدامة:نقدالشعر.تح/ ادمحمدعبدالمنعم خفاجي.مكتبةالكليات الأزهرية١٩٧٨م.

٤-ابن رشيق:الحسن:العمدة فى محاسن الشعروآدابه ونقده .تح/محمدمحي الدين عبدالحميد.دارالجيل١٩٨١.

٥-الأصفهاني:أبوالفرج:الأغانى ،ط. دارالكتب.

٦-أنيس:إبراهيم:موسيقى الشعر.الأنجلو المصرية.١٩٨٨م.

٧-التبريزي:يحي بن علي_ الخطيب:الكافي في العروض والقوافي.تح/ الحساني عبدالله. الخانجي.١٤١٥ه.ط٣

٨-التبريزي:يحي بن علي_ الخطيب:شرح ديوان أبى تمام . تح/ محمدعبده عزام. دارالمعارف.مصر .د.ت

٩-الجوهري: أبونصربن حماد:عروض الورقة :تح /محمدالعلمي.دارالثقافة. الدارالبيضاء.ط١. ١٩٨٤.

١٠-حسان:تمام_دكتور_:اللغة بين المعيارية والوصفية:عالم الكتب.ط١. ٢٠٠١م.

١١-الحطيئة:جرول بن أوس:ديوانه :روايةابن السكيت.تح/ نعمان طه..الخانجي .د.ت.

١٢-حمودة:ضياءفتحى_دكتور:البنية الإيقاعية في شعرإبراهيم السعافين»أفق الخيول نموذجا».نشرضمن،كتاب أبحاث المؤتمرالدولي السادس للدراسات السردية٢٠١٤جامعةقناة السويس.الجزء الثاني.

١٣-الدماميني:بدرالدين:العيون الغامزة على خبايا الرامزة .تح/الحساني عبدالله.

الخانجي ط٢. ١٩٩٤م.

١٤-الزمخشري:محمودبن عمر:القسطاس فى العروض..تحقيق فخرالدين قباوة.ط٢، مكتبة المعارف بيروت١٩٨٩م

١٥-السعافين:إبراهيم_دكتور:ديوانه «أفق الخيول» الصادر٢٠٠٥»المؤسسةالعربيةللدر اسات والنشر.

١٦-الطيب: عبدالله_دكتور:المرشدإلى فهم أشعارالعرب ، ط٣الكويت١٩٨٩م.

١٧-عتيق:عبدالعزيز:علم العروض والقافية:دارالنهضة العربية د.ت.

١٨-العروضي:أبوالحسن أحمدبن محمد:كتاب الجامع فى العروض والقوافي.تح/ زهيرغازي،وهلال ناجي.دارالجيل.ط١. بيروت.١٤١٦ه.

١٩-عفيفي.: عبدالفتاح علي_دكتور:عمودالشعرالعربى فى ميزان النقد الأدبى . السعادة١٩٨٣ط١.

٢٠-العكبري:أبوالبقاء:التبيان :الشرح المنسوب للعكبرى على ديوان المتنبي.تح/ مصطفى السقا،عبدالحفيظ شلبي،إبراهيم الإبياري.الحلبي ١٩٧١م.

٢١-العنابي:أبو العباس أحمدبن محمد:نزهة الأبصار في أوزان الأشعار:. العنابى.تح/ ادأمين عبدالله سالم.دارالضياء.الكويت.ط١، ٢٠١٦

٢٢-القرطاجني:أبوالحسن حازم:منهاج البلغاء وسراج الأدباء.تح / محمد الحبيب ابن الخوجة.دارالكتب الشرقية تونس.د.ت.

٢٣-الملائكة:نازك صادق:ديوان قرارة الموجة:هيئةقصورالثقافةمصر٢٠٠١م.

٢٤-المهندس:علي محمود طه:الأعمال الكاملة:.جمع وتحقيق محمد رضوان.الهيئة العامة لقصور الثقافة٢٠١٠م.

٢٥-يونس:علي _دكتور:نظرة جديدة في موسيقى الشعرالعربي:الهيئةالمصريةالعامةللكتا ب.١٩٩٣م.

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

المبنى والمعنى
بين القصائد والموشحات

دراسة في شعر (الجزار السرقسطي)

أ.د. علي يونس

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

الملخص

غني عن البيان أن عروض الشعر العمودي يختلف عن عروض الموشحات اختلافا جذريا، فهل خرجت الموشحات أو قسم منها على أساسيات النظام العروضي العربي؟وهل اتبعت نظاما عروضيا آخر هو النظام المقطعي؟وهل اقترن هذا الاختلاف باختلافات أُخَر موازية في سائر عناصر النص، ومنها : الأغراض، واحترام التقاليد والآداب أو الخروج عليها، والفكاهة، والسخرية، والتضمين والاقتباس، واحترام اللغة وقواعدها أو الخروج عليها؟

غاية هذا البحث أن يجيب عن هذه الأسئلة بالنظر في ديوان (الجزار السرقسطي) الذي يرى الباحث أنه يمثل الشعر الأندلسي،أو قسما كبيرا من هذا الشعر.

Abstract

It is known that the prosody of traditional verseis radically different from that of mowashahat.Is this difference accompanied by parallel differences in the other components of the text including themes, ideas, respect or disrespect of social morality, humor, sarcasm, intertextuality, and linguistic deviation or agreement? This research aims to answer these questions by studying the poetry of the Andalusian poet Al-Jazzar, his traditional poems and mowashahat. Which the researcher sees as representing Andalusian poetry, or a large portion of this poetry.

مقدمة

يختلف الشكلان العمودي والتوشيحي اختلافا جذريا؛ فالقصيدة العمودية أكثر اتساقا وانضباطا من الموشح،فما ملامح هذا الاختلاف؟ وهل اقترن باختلافات أُخَر في سائر جوانب الشعر؟وما سبب هذا الاختلافات إن وجدت؟لعلي أستطيع أن أجيب عن هذين السؤالين بالنظر فيما وصل إلينا من شعر الجزار(١)الذي أراه يمثل الشعر الأندلسي، أو قسما كبيرا من هذا الشعر.

تتناول الدراسة قصائد الجزار التي تضمنها الديوان، فيما عدا النص الأول الذي سقط منه أكثر من ثلاثين بيتا، والنص الرابع والثلاثين الذي ذكر صانع الديوان أنه لم يورده كاملا، والنصوص الصغيرة التي تقل أبياتها عن عشرة، وبذلك تبقت أربع عشرة قصيدة؛ وتتناول الدراسة أيضا الموشحات التي وردت في الديوان، وهي عشرة موشحات.

تبدأ الدراسة ببيان الملامح العروضية لكلا القسمين؛ القصائد والموشحات، والتساؤل عن الأساس المقطعي الذي تصور بعض الدارسين أن الموشحات تقوم عليه، يلي ذلك رصد ما يميز كلا منهما على عدة مستويات إلى جانب المستوى العروضي، ومحاولة تفسير هذا التمايز والبحث عن علاقته بالتكوين العروضي؛ ومن أوجه التمايز التي تفصّلها الدراسة:

١-الأغراض والمعاني.

٢-الاحتشام والمجون.

٣-السخرية والفكاهة.

٤- الاقتباس والتضمين من النصوص القديمة.

٥-التزام مألوف اللغة أو التمرد عليه.

(١) روضة المحاسن وعمدة المحاسن، ديوان الجزار السرقسطي، تحقيق د. منجد مصطفى بهجت، جدارا للكتاب العالمي -عالم الكتب الحديث، عَمّان- إربد، ٢٠٠٨م.

عروض القصائد والموشحات

تتكون القصيدة العمودية من أبيات تنتمي إلى بحر واحد ،بل إلى فرع واحد من أفرع البحر،ومن ثم فهي تتشابه في تفاعيلها؛ كما أن للأبيات قوافي تتفق في تركيبها المقطعي، ويتحد فيها الروي وأصوات أخرى ترد في كثير من القصائد،منها: الوصل والتأسيس والخروج؛ ومن ثم قد تبدو أبيات القصيدة العمودية شبيهة بخطوط متساوية متوازية، كأنما رسمت بالمسطرة؛ والحق أنها بفضل الزحاف- لا تخلو من تنوع، حتى ليندر أن يكون في القصيدة بيتان يتطابقان كل التطابق من الناحية العروضية،فهي أشبه بخطوط تشوب استقامتها تعرجات طفيفة ،كأنما خُطت باليد؛وهذا لا ينفي أن التماثل والانتظام يسودان القصيدة العمودية، وهو أمر واضح لا يحتاج إلى تأكيد.

أما الموشح فهو مجموعتان متضافرتان من الفقرات، مجموعة منهما تسمى بالأقفال، وأخر يتسمى بالأدوار(ويلاحظ أن الدارسين لم يتفقوا علي تسمية مكونات الموشح؛ فمنهم على سبيل المثال- من يسمي الأدوار أبياتا أو أغصانا) ؛ أما الأقفال فهي متشابهة القوافي، وأما الأدوار فالمعتاد أن تختلف قوافيها. ويفترض نظريا أن أوزان الأقفال متشابهة، أي أن كل جزء يماثل الجزء المناظر له في سائر الأقفال؛ ويقال مثل ذلك عن الأدوار؛وهو افتراض غير دقيق؛ فكثيرا ما تختلف الأجزاء المتناظرة في كلا القسمين، وكثيرا ما تختل الأوزان في أجزاء من الموشح، فتبدو نثرية إذا قسناها بمقاييس العروض العربي؛ ومن ثم يغلب التنوع والاختلاف على عروض الموشح حتى لنشعر أحيانا بغياب النظْم وغلبة النثرية؛فالشكل العروضي في الموشحات يكاد يشبه فن الكولاج الذي يقوم على جمع جذاذات متباينة الأحجام والأشكال والألوان لكنها لا تخلو من جمال فني.

لم أجد في القصائد الأربع عشرة خروجا عن النهج الذي سلكه الشعراء العموديون، وحدد معالمه أهل العروض،باستثناء اختلالات محدودة لا تذكر، أرجّح أنها وقعت بسبب سقوط كلمة،أو لخطأ في الكتابة.

وقد تابع الجزار التيار التقليدي أيضا في اختيار البحور التي خاضها، وتفضيل بعضها على بعض. ولتوضيح البحور التي اختارها الشاعر، أُورد أوائل القصائد الأربع عشرة، والبحر الذي ينتمي إليه كل منها:

١- تريك مضاء المرهفات المضاربُ

وتكشف أسرار الأنام التجاربُ[١].

(الطويل)

٢- ألستم بتدليس الفراء عرفتمُ ؟

وذلك ظلم ليس يعدله ظلمُ[٢].

(الطويل)

٣- فخذ أولا بسفايج العقل خالصا

من النوك واجرد زغبه وتأنقِ[٣]

(الطويل)

٤- ليت شعري بم ذا المفخر يا نزر الحياءِ[٤]

(مجزوء الرمل)

(١) الديوان ص ٧٠ وما بعدها.
(٢) الديوان ص ٩٠ وما بعدها.
(٣) الديوان ص ١٠٢ وما بعدها.
(٤) الديوان ص١٠٦ وما بعدها.

٥- وأما وعيدك بالقولة التي(م) نسج السخف سربالها[١]

(المتقارب)

٦- ألم يأنِ أن يجني العزاء لبيبُ

وأن يتسلى عن أساه كئيبُ[٢]

(الطويل)

٧- تعيب عليّ مألوف القصابة

ومن لم يدر كنه الشيء عابه[٣]

(الوافر)

٨- عسى وطن أودى بألفتنا شحطا

يقربنا زلفى وينظمنا سمطا[٤]

(الطويل)

٩- يا مجهد النفس في نيل المنى طمعا

الجدّ يجديك ليس المال يا رجلُ[٥]

(١) الديوان ص ١٠٨ وما بعدها.
(٢) الديوان ص ١١٥ وما بعدها.
(٣) الديوان ص ١١٨ وما بعدها.
(٤) الديوان ص١٢٤ وما بعدها.
(٥) الديوان ص ١٢٧ وما بعدها.

(البسيط)

١٠- يا مفتيا بانتقاض الشرع أعصارا

إن كنت ريحا فقد لاقيت إعصارا [١]

(البسيط)

١١- أروم الجود من زمن شحيحٍ

وصعب الروم توقيف الجموحِ [٢]

(الوافر)

١٢- المرء تحت تصرف الأقدارِ

لا يدفع المحذور طول حذارِ [٣]

(الكامل)

١٣- يسعى الحريص ورزقه مقسومُ

والحرص مرتعه الخصيب وخيمُ [٤]

(الكامل)

١٤- ألم خيال مية عن لمامِ

(١) الديوان ص ١٢٨ وما بعدها.
(٢) الديوان ص ١٢٩ وما بعدها.
(٣) الديوان ص١٣٢ وما بعدها.
(٤) الديوان ص ١٣٤ وما بعدها.

بنار منى فحيا بالسلامِ [١]

(الوافر)

يتضح مما سبق أن نصيب كل بحر من القصائد الأربع عشرة كما يأتي:

- **الطويل** (٥)
- **الوافر** (٣)
- **الكامل** (٢)
- **البسيط** (٢)
- **المتقارب** (١)
- **الرمل** (١)

ومعنى ذلك أن الشاعر قد سار على خطا سابقيه في اختيار البحور؛ فأسلافه من الشعراء العموديين منذ العصر الجاهلي آثروا (الطويل) الذي احتل المرتبة العليا بلا منازع، يليه الكامل والوافر والبسيط، مع تفاوت في ترتيب هذه الأبحر الثلاثة؛ أما المتقارب والرمل فحظهما أقل من البحور السابقة. ومن ناحية أخرى لا نجد للمجزوءات من البحور في هذه القصائد إلا نصيبا محدودا، وكذلك كان نصيب المجزوءات في الشعر العمودي القديم بوجه عام؛أي أن الشاعر تقليدي في اختيار البحور والأوزان التي جرت فيها مراكبه.

وقد تمسك الشاعر في قصائده كذلك بما سار عليه أسلافه من الشعراء العموديين في تعاملهم مع الزحافات؛ إذ أقبلوا على بعض منها في شعرهم، وأعرضوا أو كادوا عنبعض

(١) الديوان ص ١٣٦ وما بعدها.

آخر؛ كالزحاف المزدوج، وقبض (مفاعيلن) في حشو الطويل، وطي (مستفعلن) الثانية في صدر البسيط وعجزه؛ ومما شذ عندهم أيضا الخرم والخزم، وهما علتان تجريان مجرى الزحاف، وشذ أيضا أن تسلم التفعيلة الثالثة في عجز الطويل الثالث، فقد حرص الشعراء في العصور التي تلت العصر الجاهلي على قبضها، أي أنهم جعلوا هذا العجز:(فعولن مفاعيلن فعولُ فعولن)؛ والجزار في تعامله مع الزحاف يسير على خطى سابقيه، فلم أجد لديه شيئا يذكر من الظواهر الشاذة التي ذكرتها.

أما الموشحات فليست سواء؛ فمنها ما يشبه القصيدة التقليدية، لا يميزه عنها إلا تنوع القوافي، ومن ذلك موشح (ابن زهر) الشهير الذي يبدأ بقوله:«أيها الساقي إليك المشتكى»، وموشح(ابن الخطيب) الذي يبدأ بقوله:« جادك الغيث إذا الغيث همى»، وكذلك الموشح السابع في ديوان الجزار، وأوله:« أما والهوى إنني مدنفُ»[1]، وهو الموشح الوحيد الذي نحا هذا النحو في ديوان الجزار؛ فالغالب علي الموشحات أن تكون أوزانها مستحدثة أو غير مألوفة، وقد يعيينا أن ننسبها إلى أي بحر عروضي معروف، حتى لتعد نثرية، بل قد يرى فيها بعض من الدارسين العرب وغير العرب نظاما عروضيا مغايرا للعروض العربي التقليدي، هو ما يسمى بالنظام المقطعي،هو النظام المتبع في بعض اللغات الأوربية. ولإيضاح ذلك اخترت (عينتين)من الديوان؛الأولى تضم القفل الأول(المطلع) والدور الأول من كل موشح من الموشحات الخمسة الأولى؛ واخترت العينة الأخرى من الموشحات الخمسة التالية، وتضم الموشح السادس كاملا والتاسع كاملا(تركت السابع لأنه يكاد يشبه الشعر التقليدي كما ذكرت، وتركت الثامن لأن به نقصا)؛ وبينت تفاعيل كل جزء في العينة الأولى (الجزء في الموشح هو بضعة من الدور أو القفل تشبه الشطر في الشعر العمودي)؛ أما العينة الثانية فقد بينت فيها المقاطع أيضا، ليتضح مدى الاتفاق أو الاختلاف بين القفل وسائر الأقفال، وكذلك بين الدور وسائر الأدوار، ولتبيُّن حقيقة النظام المقطعي الذي تصوره بعض الدارسين.

وفيما يلي ما اقتطفته من الموشحات، ويلاحظ أن مقاطع الجزء يمكن في كثير من الأحيان-أن تُقسم تفعيليا بأكثر من طريقة؛ فهذا الجزء على سبيل المثال:

(١) ص١٦٠ وما بعدها.

(أيها الرشا الأحور الألمى)

نستطيع أن نجعل تفاعيله:

(فاعلن فعولن مفاعيلن) أو:(فاعلن فعو فاعلن فعْلن).

وقد صححت ما رأيته خطأ سببه السهو (كل قطعة مما اقتبسته من الموشحات مسبوقة برقم، يدل على ترتيب الموشح الذي أخذت منه القطعة، بين موشحات الديوان):

العينة الأولى:

١-ويح المستهامْ صار الجسم فيّا

فعْلن فاعلانْ فعْلن فاعلاتن

بأيدي السقامْ

فعولن فعولْ

.....

لم يبْق الهوى

فعْلن فاعلن

من جسمي سوى

فعْلن فاعلن

هباءٍ هوى[1]

فعولن فعو

(١) الديوان ص١٤٩.

٢- الوجد وجدي ففيم العذَلُ يا مذِلُ

مستفعلن فاعلن مستعلن مستعلن

.....

قلبي الجريح ودمعي الجاري

مستفعلن فعِلن مفعولن

فلمْ تلوم بلا إقصارِ

متفعلن فعِلن مفعولن

من ليس في اللوم بالمختارِ(١)

مستفعلن فاعلن مفعولن

٣- بنفسي رشاً أهيفْ وسنانُ غريرْ

فعولن مفاعيلن فعْلن فَعِلان

.....

غزال من الإنسِ

فعولن مفاعيلن

(١) الديوان ص ١٥١ وما بعدها.

محاسنهُ أنسي

فعولُ مفاعيلن

نفيس سبى نفسي[١]

فعولن مفاعيلن

٤- عن التأنيبِ	ويكَ عرّجِ
فعولن فعْلن	فاعلن فعِلْ
ما نهْي الناهي	لي بمزعجِ
فعْلن مفعولن	فاعلن فعِلْ
أنا عن حبي	ليس لي انتقالْ
فعِلن فعْلن	فاعلن فعولْ
أرضى في الحبِّ	أن أرى خيالْ
فعْلن مفعولن	فاعلن فعولْ
كئيب القلبِ	أرتجي منال[٢]

فعولن فعْلنفاعلن فعولْ

(١) الديوان ص ١٥٢ وما بعدها.
(٢) الديوان ص ١٥٤.

٥-سهم الفتور من الأجفانِ رمى فأقصدْ

مستفعلن فعِلن مفعولن متفعلاتن

أنا القاتل به والعاني أنا المسهدْ

فعولن متعلن مفعولن متفعلاتن

.....

أصاب سهمُ فتورِ الطرف

متفعلن فعِلن مفعولن

قلبي على أنه ذو ضعفِ

مستفعلن فاعلن مفعولن

من شادنٍ ذي جفونٍ وطْفِ

مستفعلن فاعلن مفعولن

جنى على غير عمدٍ حتفي[١]

متفعلن فاعلن مفعولن

(١) الديوان ص١٥٦.

العينة الثانية:الموشح السادس:

المقطع القصير يرمز له هنا بالعلامة{٧} والطويل ب{-} وزائد الطول{#}.

جاد بالمنى طيفها الطارقْ

– – – ٧ – – ٧ –٧ –

فاعلن فعولن مفاعيلن (أو: فاعلن فعو فاعلن فعْلن) وكذلك سائر الأجزاء المشابهة.

وأتى على موعد صادق وما جنّبْ

– – – ٧ – – – ٧ – – ٧ –٧ ٧

فعِلن فعولن مفاعيلن مفاعيلن

.....

مرحبا وإن زادني وجدا

– – – ٧ – – ٧ – ٧ –

– فاعلن فعولن مفاعيلن

بخيال من كرمت عهدا

– – –٧٧-٧ –٧٧

فعِلن فعولُ مفاعيلن

بعَثْتهُ يستوجب الودا

– – – ٧ – – ٧ –٧٧

فعِلن فعولن مفاعيلن

.....

سافرا عن المنطق الرائق

–٧– ٧– – ٧– – –

فاعلن فعولن مفاعيلن

فجلا من الدجى الغاسق

– – –٧ –٧ –٧٧

فعِلن متفعلن فعْلن (أو: فعِلن فعولُ مفعولن)

سنى الكوكب

– – –٧

مفاعيلن

.....

أيها الرشا الأحور الألمى

–٧– ٧ –– ٧– – –

فاعلن فعولن مفاعيلن

هبك أن لحظي قد أدمى

- ٧ - ٧ - - - - - -

- فاعلن فعولن مفعولن

صفحةً جلا نورها الظلما

- ٧ - ٧ - - ٧ - - -

- فاعلن فعولن مفاعيلن

.....

لمْ صفحت عن لحظيَ الرامق

- ٧ -٧- - ٧ - - -

- فاعلن فعولن مفاعيلن

وانتقمت من قلبيَ الخافق وما أذنب

- ٧- ٧ - - ٧ - - - ٧ - - -

- فاعلن فعولن مفاعيلن مفاعيلن

.....

حبذا المدام من مسْلَى

- - - ٧ - ٧ -٧ -

- فاعلن فعولُ مفاعيلن

فاغتنم بها عيشك الأحلى

- - -٧ - -٧ -٧-

فاعلن فعولن مفاعيلن

في وداد سيدنا الأعلى

- - -٧ ٧-٧ - ٧ -

فاعلن فعول مفاعيلن

.....

ملك بشأو العلا سابق

- - -٧ - -٧ -٧٧

فعلن فعولن مفاعيلن

لا يُرى سواه بها لاحق ولا يُقربْ

--٧ - - -٧ ٧-٧ -٧-

فاعلن فعولُ مفاعيلن مفاعيلن

.....

لجلاله ينتهي الفخرُ

– – –٧ – – ٧ – ٧٧

فعلن فعولن مفاعيلن

وبفضله يشهد الدهرُ

– – – ٧ – – ٧ –٧٧

فعِلن فعولن مفاعيلن

بارع له الشيم الغرُّ

– – – ٧ ٧ – ٧ – ٧ –

فاعلن فعولُ مفاعيلن

.....

بصفات تلك الخلائقْ

– –٧ – –٧ –٧٧

فعلن فعولن فعولن (أو: متفاعلن فاعلاتن)

تزدهي بهنَّ المهارقْ إذ تكتبْ

– – – – –٧ – – ٧ – ٧ –

فاعلن فعولن فعولن مفعولن

.....

يا أبا سعيد جرى السعدُ

– – – ٧ – – ٧ – ٧ –

فاعلن فعولن مفاعيلن

بعلاك واستبشر المجدُ

– – – ٧ – – ٧ – ٧ ٧

فعِلن فعولن مفاعيلن

ولربَّ غانية تشدو

– – – ٧ ٧ – ٧ – ٧٧

فعِلن فعولُ مفاعيلن

.....

خذ حديثي عن طيفي الناطقْ

– – – – – – – ٧ –

فاعلن مفعولن مفعولن

هو يقول لك الفؤاد عاشق

– – ٧ – ٧ – ٧٧ – ٧٧٧

متعلن فعِلن فعولُ فعْلن (أو: متعلن فعِلن متفعلاتن)

وليس يكذبْ[١]

٧– ٧ ––

فعولُ فعْلن (أو متفعلاتن)

الموشح التاسع:

في جرِّ أذيال مختالِ

– – ٧ – – ٧ – – –

مستفعلن فاعلن فعْلن

علمت من يرمي بسهمِ

٧–٧– – – ٧– –

متفعلن فعْلن فعولن

.....

لله متن (في الأصل: ممتن) لو حيا

– – – – – ٧– –

(١) الديوان ص ١٥٨ ومابعدها.

مستفعلن فعْلن فعْلن

يشقى به الغصن ويعيا

- – ٧٧ – –٧–

مستفعلن مستعلاتن (أو: مستفعلن فاعلُ فعْلن)

بوجهه الحسن ما أحيا

– – – ٧ – – ٧ –٧

متفعلن فاعلن فعْلن

ثغر كجريالٍ زلالِ

– –٧ – – –٧– –

– مستفعلن مستفعلاتن (أو: مستفعلن فعْلن فعولن)

يُفضُّ باللثم عنخترمِ

– – – ٧ – – ٧ –٧

متفعلن فاعلن فعْلن

.....

ألذُّ ما عندي غرامي

–– ٧ ––– ٧ –٧

متفعلن فعْلن فعولن

رغبت في مهدي سلامي

٧– ٧ – – ٧. – –

متفعلن مستفعلاتن (أو: متفعلن فعْلن فعولن)

وكان من وعدي سقامي

٧– ٧ – – ٧ – –

متفعلن مستفعلاتن (أو متفعلن فعْلن فعولن)

.....

فقل لعذالي حاشا لي

٧– ٧– – – – – –

متفعلن فعْلن مفعولن

ألا بقا جسمي بالسقمِ

٧– ٧ – – – – – –

متفعلن فعْلن مفعولن

.....

جوانح الهائم تفديكا

– – –٧٧ – –٧–٧

متفعلن مستعلن فعْلن

فيا أبا القاسم تكفيكا

– – –٧٧ – –٧ –٧

متفعلن مستعلن فعْلن

قد جلّيَ الخاتم عن فيكا

– – – ٧٧ ––٧– –

مستفعلن مستعلن فعْلن

.....

ضيعت آمالي فيما لي

– – – – – – ٧– –

– مستفعلن فعْلن مفعولن

يعزى إلى حكمي بالوهمِ

– – ٧ – – – – – –

– مستفعلن فعلن مفعولن

.....

أوحشت آماقي من قربكْ

– – – – – –٧– –

– مستفعلن فعْلن مفعولن

فإنّ إشفاقي من قلبك

– – – – – –٧–٧

متفعلن فعْلن مفعولن

حكَّمتُ أشواقي في حبك

– – – – – – ٧ – –

.....

ضمنت أوجالي بإجمالِ

– – –٧ – – –٧ –٧

مستفعلن فعْلن مفاعيلن

وتدعي ظلمي في الحكمِ

– – – – – – ٧ – ٧

متفعلن فعْلن مفعولن

أما على شكر من منّا

– – –٧ – –٧ –٧

متفعلن فاعلن فعْلن

إذ مال بالسكر وعنّا

– – ٧٧ – –٧ – –

مستفعلن مستعلاتن

وجاد بالشعر وغنّى

– – ٧٧ – – ٧ –٧

متفعلن مستعلاتن

قُبَيلةٌ في الخال يا خالي

– – – ٧ – – – ٧–

متفعلن مستفعلن فعْلن

فقال في فمي يا عمي[١]

– – – –٧ – ٧– ٧

متفعلن فعولن فعْلن

(الجزءان السابقانلم يُضبطا ضبطا كاملا في الديوان،وربما كانا عاميين،ولذا لا أستطيع

(١) الديوان ص ١٦٣ وما بعدها.

أن أوكد صحة الضبط ولا صحة التقطيع العروضي).

مماسبق يتضح أن في موشحات الجزار تمردا على أساسيات العروض التقليدي، لا أستثني إلا الموشح السابع، الذي يدور في فلكِ واحدٍ من الأوزان التقليدية، هو المتقارب؛ وفيما يلي أول أدواره:

أما والهوى إنني مدنفُ

بحبّ رشا قلما ينصفُ

أطاوعهُ وهو لي مخلفُ

فعمّا قليل به أتلفُ[1]

فأشطره على وزن:

(فعولن فعولن فعولن فعو)

وعلى هذا الوزن صيغت كل الأجزاء، ماعدا أجزاء الدور الرابع التي اختلفت اختلافا طفيفا؛ وأولها:

تحيرَ في نوره كل نورْ

فوزن كل جزء منها:

(فعولن فعولن فعولن فعولْ)

ويلاحظ أنالجزء الرابع من هذا الدورسقط سهوا، وفي الجزء الثاني من القفل الذي يلي هذا الدور خطأ مطبعي؛ فكلمة (الهوى) كتبت (الهى). كما يلاحظ أن الجزء الأخير

(١) الديوان ص ١٦٠ وما بعدها.

من الخرجة: « يا مولى الملاح يا عبد الملك» لا يتزن بهذا الوزن إلا إذاقصرنا الألف في حرفي النداء (يا)، وربما كانت تنطق كذلك في عاميتهم، وإلا فهو ذو وزن غير تقليدي. وفيما عدا هذا وذاك لا يختلف الموشح عن القصيد التقليدي إلا في تنويع القوافي.

ولكن سائر موشحات الجزار التي بين أيدينا لا تلتزم العروض التقليدي، إلافي أجزاء قليلة، ومن هذه الأجزاء:

- **الوجد وجدي ففيم العذَلُ (الموشح الثاني)**

  مستفعلن فاعلن مستعلن

- **قلبي على أنه ذو ضعفِ (الموشح الخامس)**

  مستفعلن فاعلن مفعولن

- **من شادن ذي جفون وطْفِ (الموشح الخامس)**

  مستفعلن فاعلن مفعولن

ولا نكادنجد هذين الوزنين في نصوص الشعر العمودي، ولكن العروض التقليدي يجيزهما.

وبعض الأجزاء مصوغ من تفاعيل تقليدية، ولكنه مشطور أو منهوك بشكل لا يعرفه العروض التقليدي، ولا أعرف له سابقة في الشعر العمودي، مثل:

- **بأيدي السقامْ (الموشح الأول)**

  فعولن فعولْ

- **هباءٍ هوى (الموشح الثاني)**

فعولن فعو

- **غزال من الإنسِ** **(الموشح الثالث)**

فعولن مفاعيلن

- **نفيس سبى نفسي** **(الموشح الثالث)**

فعولن مفاعيلن

- **أنا عن حبي** **(الموشح الرابع)**
- **فعِلن فعْلن**

وقد تكون الأوزان خارجة على العروض التقليدي وإن كانت تفعيلاتها تقليدية، مثل:

- **لا أسلو الغرام** **(الموشح الأول)**

فعْلن فاعلان أو مفعولن فعولْ

- **ويك عرِّج** **(الموشح الرابع)**
- **فاعلن فعِلْ**

[ويلاحظ أن هذا الوزن هو الذي نظم عليه البارودي:«املأ القدح»، ونظم عليه شوقي:«مال واحتجب»، والمشهور أن البارودي هو من ابتكر هذا الوزن]

- **أنا القاتلُ به والعاني** **(الموشح الخامس)**

فعولن متعلن مفعولن

-أيها الرشا الأحور الألمى (الموشح السادس)

فاعلن فعولن مفاعيلن أو فاعلن فعو فاعلن فعْلن

- هو يقول لك الفؤادُ عاشقْ (الموشح السادس)

متعلن فعِلن فعولُ فعْلن

- لي أدمع مثل العقدِ (الموشح العاشر)[1]

مستفعلن فعْلن فعْلن

ومع ذلك كله كثيرا ما تختلف أوزان الأجزاء المتناظرة في الأقفال، وكذلك الأجزاء المتناظرة في الأدوار، وإن كان المفترض نظريا أن تتماثل؛ ويتضح ذلك من المقارنة بين الأجزاء الواقعة في أوائل الأقفال في الموشح السادس:

- جاد بالمنى طيفها الطارقْ
- سافرا عن المنطق الرائقْ
- لمْ صفحْتَ عن لحظيَ الرامق
- ملك بشأو العلا سابق
- بصفات تلك الخلائق
- خذ حديثي عن طيفيَ الناطق

(١) الديوان ص١٦٥.

تقطع الأجزاء الأربعة الأولى، كما أوضحت فيما سبق على هذا النحو:

-٧-٧- - ٧- - - أو ٧٧- ٧ - - ٧- - -

فاعلن فعولن مفاعيلن أو فعلن فعولن مفاعيلن

وقد نجعل تفاعيلها:

فاعلن فعو فاعلن فعْلن أو فعِلن فعو فاعلن فعْلن.

أما الخامس فمقاطعه وتفعيلاته:

٧٧- ٧- - ٧ - -

فعِلن فعولن فعولن

وأما الجزء الأخير فمقاطعه وتفاعيله كما يأتي:

- ٧ - - - - - - -

فاعلن مفعولن مفعولن

والاختلاف بينهابيّنكما رأينا.

(كل جزء من الأجزاء السابقة إما تسعة مقاطع أو عشرة).

وهذه هي الأجزاء التي تنتهي بها أقفال الموشح نفسه:

وما جنَّبْ

سنا الكوكبْ

وما أذنب

ولا يقرب

إذ تكتب

وليس يكذب

الأجزاء الأربعة الأولى:

– – – ٧

مفاعيلن

والجزء الخامس

– – –

مفعولن

والسادس

– – ٧ – ٧

متفعلاتن

والاختلاف هنا أيضا واضح.

(كل جزء مما سبق أربعة مقاطع أو خمسة، ماعدا جزءا واحدا يتكون من ثلاثة مقاطع هو الجزء الخامس).

ولمزيد من الإيضاح نقارن بين الأجزاء التي تبدأ بها أدوار الموشح التاسع:

- لله متنٌ لو حيا

– – – – – ٧ – –

مستفعلن فعْلن فعْلن

ألذُّ ما عندي غرامي

– – ٧ – – –٧–٧

متفعلن فعْلن فعولن

- جوانح الهائم تفديكا

– – –٧٧ – – ٧–٧

متفعلن مستعلن فعْلن

- أوحشتَ آماقي من قربك

– – – – – – ٧– –

مستفعلن فعْلن مفعولن

- أما على شكر من منّا

- - - ٧ - -٧ -٧

متفعلن فاعلن فعْلن) كل جزء مما سبق تسعة مقاطع أو عشرة، إلا جزءا واحدا مقاطعه ثمانية، هو الجزء الأول).

لقد تمردت الموشحات - كما أوضحت الشواهد السابقة - على النظام العروضي التقليدي إلى حد بعيد، فهل أحلت محله النظام المقطعي، كما ذكر بعض الدارسين من المستشرقين والعرب؟ (١)

يقوم النظام المقطعي على عدد المقاطع، دون نظر إلى صفات هذه المقاطع، ومنها الطول والقصر، وعلى هذا النظام بنيت بعض الأشعار الأوربية، ومنها الشعر الفرنسي(٢).

واستقراء الشواهد التي أوردتها آنفا قد يغري بتصديق هذا الرأي، فمعظم الأجزاء المتناظرة تتساوي أو تتقارب في عدد المقاطع، سواء أكانت خاضعة للعروض التقليدي أم خارجة عليه، وإذا اختلف جزءان متناظران في عدد المقاطع فالفرق بينهما محدود، لا يتجاوز مقطعا واحدا (لا استثني إلا أجزاء قليلة مبينة فيما سبق)؛ وقد نرى هذا الاختلاف شبيها بالزحاف المعهود في بعض الأنظمة العروضية.

والحق أني لا أميل إلى هذا الرأي؛ لاعتقادي أن المتكلمين بالعربية إذا سمعوا كلمة مثل: (حَضَرَ)وكلمة مثل:(نادانا)فسيجدون بينهما فرقا شاسعا، بالرغم من التساوي في عدد المقاطع. وقد رأينا في الأمثلة المذكورة من الموشحات أن الأجزاء الخارجة علي أساسيات النظام العروضي التقليدي تبدو نثرية خالية من أية مسحة نظمية؛ ولهذا قال(ابن سناء الملك): «... والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين: قسم لأبياته

(١) د. سهير القلماوي - د. محمود علي مكي، فصل بعنوان: (في الأدب)، ضمن كتاب: (أثر العرب والإسلام في النهضة الأوربية)، إشراف مركز تبادل القيم الثقافية بالتعاون مع اليونسكو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٧٠م، ص ٥٠ وما بعدها.

(٢) يتردد ذلك في كتب العروضيين المحدثين، ومنهم على سبيل المثال:د. محمد مندور، مجلة كلية الآداب، جامعة فاروق الأول، الإسكندرية، عدد ١، ١٩٤٣م.

-Weil, Encyclopedia of Islam, London, 1960,V.1. Arud, pp670.

- Fussel, paul, (J.R.), poeticmeter and poetic form, Random House, Inc, New York,1979, p.7.

وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق كما تعرف أوزان الأشعار، ولا يحتاج فيها إلى وزنها بميزان العروض، وهو أكثرها؛وقسم مضطرب الوزن، مهلهل النسج، مفكك النظم، لا يحس الذوق صحته من سقمه...»[١].

كيف أقدم الشعراء على قول ما يبدو نثريا خاليا من النظم؟ وكيف تقبّله كثير من معاصريهم؟ يبدو أن قول ابن سناء الملك يحل لنا هذا الإشكال:«... وكنت أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفترا لحسابها، وميزانا لأوتادها فعز ذلك وأعوز، لخروجها عن الحصر وانفلاتها من الكف، وما لها عروض إلا التلحين، ولا ضرب إلا الضرب، ولا أوتاد إلا الملاوي[٢]، ولا أسباب إلا الأوتار، ...وأكثرها مبني على تأليف الأرغن[٣]، والغناء بها على غير الأرغن مستعار، وعلى سواه مجاز»[٤]، فالموشحات قيلت لتغنى، وربما خرجت من أفواه الشعراء ملحنة مغناة، وبالتلحين والغناء قد تُبدل بعض الأصوات اللغوية ،فتُسد الثغرات ويُجبر المكسور، ويبدو منظوما ما هو منثور.

ولن نذهب بعيدا لتوضيح ذلك، فالمحدثون من الموسيقيين كثيرا ما يجترئون على اللغة، ويبدلون بعضا من أصواتها(حروفها) ؛ كأن يطيلوا الصائت القصير،أو يقصروا الصائت الطويل، إذا رأوا أن اللحن يستدعي ذلك ؛ فعلى سبيل المثال حين لحن (سيد درويش)نشيد: (بلادي بلادي) الذي كتبه (يونس القاضي)، قام بتبديل الأصوات (الحروف) في عدة مواضع من النص، لإصلاح ما بها من اختلال في الوزن، أو للتخلص من زحاف في بعض التفاعيل رآه غير ملائم، ومن ذلك:

- «لاك حبي وافؤادي» بدلا من «لك حبي وفؤادي» .
- «أنت غيْتي والمراد» بدلا من «أنت غايَتي والمراد».
- «مصر أنتي أغلَ درّة» بدلا من»مصر أنتِ أغلى درة».

(١) ابن سناء الملك، دار الطراز، تحقيق: د. جودت الركابي، دمشق، ١٩٤٩م، ص ٣٧.
(٢) الملاوي: مفاتيح الآلات الموسيقية.
(٣) آلة موسيقية.
(٤) ابن سناء الملك، ص ٣٥.

وربما سلمت كلمات النص من الاختلال ومن الزحاف،ولكن الملحن يغير بعض أصواتها اللغوية (حروفها) ،إذا رأى أن اللحن يتطلب ذلك، مثلما فعل (سليم الحلو) في أغنية تغنيها(فيروز) من شعر (الأخطل الصغير)؛فبدلا من:» يا عاقد الحاجبين»تقول فيروز مرة: «يعاقد الحاجبينِ»، وتقول مرة أخرى :»يا عاقيد الحاجبين» .

وفي الغناء العامي الشعبي أمثلة مشابهة لا حصر لها.

فكأن شعراء الموشحات لم يعبؤوا بما كان يقع في أشعارهم من اختلال عروضي لعلمهم أن التلحين كفيل برأب ما تصدع في بنائها النظمي.

الأغراض

تنوعت أغراض القصائد الأربع عشرة على هذا النحو:

- **ست منها في الهجاء**[١]،إحداها يمتزج فيها الهجاء بوصف أحواله الخاصة والشكوى منها[٢]وأخرى يتوعد فيها رجلا معاديا للدين، ويدعو إلى مجاهدته[٣].

- اثنتان في المدح؛ إحداهما يمتزج فيها المدح بوصف أحواله الخاصة والشكوى منها[٤]، وأخرى يمتزج فيها بالغزل والوصف[٥]

- واحدة في الرثاء[٦]

- واحدة في الغزل والإخوانيات والوصف[٧]

- ثلاث في شؤون ذاتية[٨].

- واحدة في لوم من ادعى أنه ذاهب للحج، هربا من مخاطر القتال[٩].

فاز الهجاء -كما رأينا - بالنصيب الأكبر، أما الغزل فلم تُفرد له قصيدة واحدة، ولكنه جاء ممتزجا ببعض الأغراض الأخرى في قصيدتين. وبقية القصائد في أغراض شتى.

(١) الديوان ص ٧٠-٩٠-١٠٢-١٠٦-١٠٨-١٢٨.
(٢) الديوان ص٧٠.
(٣) الديوان ص١٢٨.
(٤) الديوان ص ١٣٤.
(٥) الديوان ص١٣٦
(٦) الديوان ص١١٥.
(٧) الديوان ص ١٢٤.
(٨) الديوان ص١١٧-١٢٧-١٢٩.
(٩) الديوان ص١٣٢.

أما الموشحات فالغزل الممزوج أحيانا بوصف اللهو والخمريات يطغى عليها طغيانا يكاد يكون تاما، وللمدح موشحتان، هما الثالثة والسادسة[١]، ولكن إحدى الموشحتين يستغرق نصفَها الغزل ووصف اللهو، والأخرى يستغرقان أكثر من نصفها.

وتفسير ذلك يسير؛فقد ارتبطت الموشحات بالموسيقى والغناء(وقد ذكرت من قبل ما يدل على ذلك من كلام ابن سناء الملك)، ومن عادة الناس أن يتغنوا بالحبأكثر مما يتغنون بأي شأن آخر.

(١) ص ١٥٢وما بعدها، وص١٥٨ وما بعدها.

الاحتشام والمجون

والمقصود هنا احترام الآداب والتقاليد أو الاجتراء عليها، ولا سيما ما يتعلق بالجنس. وفي قصائد الجزار شيء قليل من هذا الاجتراء، أو ما يدنو منه، إذ يقول:

وكان الشعر أحسن ما يحلّى

به أهل الدعارة والدعابة[١]

ويصف نفسه وأصحابه بالميل إلى التحرر في قوله:

وملنا إلى خلع العذار[٢]

ويصف بعض مفاتن المرأة فيقول:

وساق شكا الخلخال ضيقا كما شكت

معاصمها شح السوار لها ضغطا

وكل ذلك هين إذا قيس بنظائره في الموشحات؛ ففيها يدعو إلى الهيام الفاضح:

وهِمْ بافتضاح في الغيد الملاح (الموشح الأول)

ويصف جسد الأنثى بقوله:

من لي بأزهر مثل البدر

(١) ص١٢٠.
(٢) ص١٢٥.

منعم الردف طاوي الخصرِ (الموشح الثاني)

وحين يصف الريق لا يكتفي بما اكتفى به سلفه الذي قال:

يا أطيب الناس ريقا غير مختبرٍ

إلا شهادة أطراف المساويك

بل يصور توقه إلى الارتشافمن هذا الريق إلى حد الارتواء:

- ماضرّ لو نال حلو الرشف

كما شاء يروى ودون الورْدِ

للّحْظ خنجرْ (الموشح العاشر)

- جودي على دائم الأشواقِ

برشف ذاك اللمى الدرياقِ

ريق يبرد نار الوقْدِ من ثغر جوهر

الخمر فيها وعَرف الندِّ مازجه سكر (الموشح العاشر)

- فهل ريقه يمزج

بنشر شذى القرقف

وريا العبير (الموشح الثالث)

ويوغل في الجرأة فيقول:

- قُبيلة في الخال يا خالي

فقال في فمي يا عمي (الموشح التاسع)

- أما تجي يا صبي عندي

ذا اليوم نفطر

نوفيك جمالي ونهديك نهدي

ولا نقصر (الموشح العاشر)

ويلاحظ أن الغزلبالمذكر لم يرِد في أية قصيدة من قصائده الأربع عشرة، لكننا نجده في عدة موشحات؛لقد اعتاد كثير من الشعراء العرب قديما وحديثا أن يخاطبوا الأنثى كما يخاطَب الذكر، فصيغ التذكير لا تدل -بالضرورة - على أنه يخاطب ذكرا، لكنه بالتأكيد يتغزل في مذكر حين يدعوه بعمرو أو أحمد أو ما شابه ذلك:

- أحسن بأغيد يهوى أغيد

سيان في القدّ أو في الخد

ومن كعمرو ومن كأحمد (الموشح الخامس)

- ملكت فكن خير من قد ملك

يا مولى الملاح يا عبد الملك (الموشح السابع)

- جوانح الهائم تفديكا

فيا أبا القاسم تكفيكا (الموشح التاسع)

ومما يعبر عن تحدي المجتمع ورفض أوامره ونواهيه في موشحاته، إلحاحه على تحدي العاذل والرقيب، أو الاستخفاف بهما:

- **فاعذر الشجيا**

  وخلّ الملام **(الموشح الأول)**

- **الوجد وجدي ففيم العذلُ**

  يا مذلُ **(الموشح الثاني)**

- **عن التأنيب ويك عرّج**

  ما نهْي الناهي لي بمزعج **(الموشح الرابع)**

- **بئس ما رام الرقيب وما سعى** **(الموشح الثامن)**

- **فقل لعذالي حاشا لي** **(الموشح التاسع)**

رأينا فيما سبق أن الخروج على الأعراف في الموشحات أكثر من نظيره في القصائد،فكأن التحرر في الشكل العروضي قد حرض الشاعر على التحرر من قيود الآداب والتقاليد الاجتماعية إلى حد بعيد، أو كأن الشاعر يتجه إلى التوشيح بقصد أو بغير قصد إذا جال في نفسه معنى من معانى المجون، فالشكل يستدعي ما يلائمه من المعاني، والمعنيي ستدعي ما يلائمه من الأشكال.

السخرية والفكاهة

ليس في موشحات الجزار شيء يذكر منهما (إلا إذا رأينا أن من الفكاهة قوله: «قبيلة في الخال يا خالي - فقال في فمي يا عمي»). أما القصائد فللسخرية والفكاهة فيها ظهور لافت،ولا شك أن الهجاء يغري بالسخرية،ولعله أشد الأغراض ارتباطا بها، وللهجاء في القصائد النصيب الأوفر، أما الموشحات فليس فيها شيء من الهجاء. ومن ناحية أخرى تحدث في بعض قصائده،لا في موشحاته، عن اشتغاله بالقصابة ،واستهانة بعض الناس بها وبه،فلجأ إلى الفكاهة ،وصور نفسه وهو يمارسها تصويرا ضاحكا، وكأنها حيلة دفاعية، وكأنه حين يجعل من هذا الأمر أضحوكة يظهر للناس أنه لا يبالي بانتقادهم، فهو يضحك من نفسه قبل أن يضحكوا منه؛ ثم إن الشكل التقليدي (الكلاسيكي)- من وجهة نظري-يُشرِب الفكاهة والسخرية مذاقا خاصا يجعلها أكثر حلاوة وأشد تأثيرا؛ ففي الطباق الخفي بين الشكل والمضمون سحر خاص لا نجده إذا توازى الشكل والمضمون؛ فالدعابة حين تخرج من أحد الكبراء وهو على منبر البرلمان أو في اجتماع الوزراء مثلا، ليست كالدعابة التي يخاطب بها صديق صديقه على مقهى. وربما لهذا السبب يحرص أصحاب النظم العابث المسمى بـ(الحلمنتيشي) أن يجعلوا منظوماتهم في قالب عمودي، وقد يجعلونها معارضة لبعض (الكلاسيكيات) الشعرية الرصينة الشهيرة.

ومن قصائد الجزار المفعمة بالسخرية والفكاهة قصيدة هجائية[1]أولها:

فخذ أولا بسفايج العقل خالصا

من النوْك واجرد زغبه وتأنّقِ

وفيها يصف لمن يهجوه دواء للحمق والجنون، وهو- بطبيعة الحال دواء خيالي، يقول الجزار عن ذلك الدواء المزعوم:

(١) ص ١٠٢ وما بعدها.

وخذ منه كأسا كل يوم على الطوى

وداوم على هذا العلاج توفق

ثم يختم القصيدة بقوله:

وإياك لا تسأم وخذ بوصيتي

فإنك إن تأخذ بها لا توفق

فهذا الذي يشفي جنونك عنوة

على أنه صعب معاناة أحمق(١)

وقصيدته التي يتحدث فيها عن انتقاله من حرفة الجزارة إلى حرفة الشعر ثم عودته إلى الجزارة، هي قصيدة تفيض فكاهة، وفيها يقول:

تعيب عليّ مألوف القصابة

ومن لم يدر قدر الشيء عابه

ويقول:

لعمرك لو نظرت إلي فيها

وحولي من بني كلب عصابة

لهالك ما رأيت وقلت: هذا

(١) الديوان ص ١٠٢ وما بعدها.

هزبر صير الأوضام غابة[١]

وفي قصيدة أخرى يشبه نفسه في تردده بين القصابة والشعر برجل أبدى لزوجه الكراهة، فلما فارقته إلى غيره، عاد إليها متوددا، لكن بعد فوات الأوان :

حتى إذا ما استبانت عنه واتصلت

بغيره وبدا من رأيه الخطلُ

أبدى إليها ضروبا من محبته

وفي جوانحها من بغضه جمل[٢]

ويشبه نفسه أيضا بغراب أراد أن يحاكي مشية الحجل، فلم يستطع، وأراد أن يعود إلى حاله الأولى، فلم يستطع كذلك:

أو كالغراب رأى من جوه حجلا

فقال قد بزني في مشيه الحجل

فلا إلى مشيه المعهود عاد ولا

نال المراد وبان العجز والكسل

ثم أضاف صورة أخرى طريفة:

مذبذب غير حاظ في سبيلهما

(١) الديوان ص١١٨.
(٢) الديوان ص ١٢٧، ١٢٨.

مثل النعامة لا طير ولا جمل[١]

ويقول عن خصم له من أهل النحو:

لست في ذا النحو من باب ابتداء وانتهاء

إنما بابك باب النفي لا باب الجزاء

ولهذا صرت من نحوك في باب الهجاء[٢]

وفي إحدى هجائياته:

إذا ما عدا الإنسان في الشيء طوره

تعدت إليه بالغموز الحواجب[٣]

وفي قصيدة مدح؛

لما رأيت سماء جودك زينت

بنجوم جودك نوؤها مسجوم

أرسلت شيطان افتقاري سامعا

فلعله بشهابها مرجوم[٤]

(١) الديوان ص١٢٨.
(٢) الديوان ص١٠٧.
(٣) الديوان ص ٧٣.
(٤) الديوان ص١٣٦.

الاقتباس أو التضمين

وأعني بها الأخذ الحرفي أو شبه الحرفي من نصوص سابقة؛ أما الموشحات فكثير من أصحابها كانوا يأخذون الخرجات من أضرابهم الوشاحين، ولهذا اعتدنا أن نجد قبل هذه الخرجات إشارة تدل على أنها منقولة؛ وعلى ذلك سار شاعرنا في بعض موشحاته؛ فقبْل خرجة الموشح الأول نجد هذه الإشارة: « ظلت تقول»، وفي الموشح الثالث: «شدا من غدا ملكا»، وفي السادس:« ولرب غانية تشدو».

أما القصائد فتستقي من نصوص قديمة؛ والتضمينات والاقتباسات في قصائد الجزار الأربع عشرة كثيرة، منها:

- **أما قال للنعمان شاعر قومه**

لَإنك شمس والملوك كواكبُ[١]

(من قول النابغة المعروف: فإنك شمس والملوك كواكب)

- **وإن امرأ قد عاش من بعد أحمد**

لجلد على عض الزمان صليبُ[٢]

(من القول المنسوب لعلي بن أبي طالب كرم الله وجهه : «جليد على عض الزمان صليب»)[٣]

- **إذا طلع الوليد لنا رضيعا**

(١) الديوان ص ٧٤.
(٢) الديوان ص١١٦.
(٣) موقع مجلة « عالم الحق» على النت، وزارة الأوقاف العراقية، العدد ١٠٤.

رأيت بوجهه سيما النجابة

وإن بلغ الفطام فذاك ليث

هزبر كاسر للحرب نابه [١]

(من بيت عمرو بن كلثوم الشهير)

- عسى وطن أودى بألفتنا شحطا

يقربنا زلفى وينظمنا سمطا[٢]

(من القرآن الكريم- الزمر٣)

- وفرع يزين المتن أسود فاحم

تضل المدارى في غدائره مشطا[٣]

(من معلقة امرئ القيس)

- يا مفتيا بانتقاض الشرع أعصارا

إن كنت ريحا فقد لا قيت إعصارا[٤]

(العجز مثَل قديم كما ذكر المحقق)

- ماض أقام منار كل فضيلة

(١) الديوان ص١١٨.
(٢) الديوان ص١٢٤.
(٣) الديوان ص١٢٥.
(٤) الديوان ص ١٢٠.

وأسال سيل الجود وهو عريم[١]

(من القرآن الكريم – سبأ ١٦)

- **يشيب لهوله الولدان ذعرا**[٢]

(القرآن الكريم – المزمل١٧)

وقد أشار محقق الديوان إلى هذا الاقتباس الأخير.

للتراث القديم– كما رأينا– أصداء في معظم القصائد، أما الموشحات فلا أجد فيها مثل هذه الأصداء؛ والتفسير يسير؛فالشكل العمودي يحمل الشاعر شعوريا أو لا شعوريا إلى أجواء الماضي الذي ظهر فيهذلك الشكل؛ أما التوشيح فصلته بالماضي أضعف، ولذا يبتعد الشاعر نسبيا عن محاكاة التراث والاستقاء منه،سواء أكان هذا الابتعاد شعوريا أو غير شعوري.

(١) الديوان ص١٣٥.
(٢) الديوان ص ١٢٩.

التزام مألوف اللغة أو التمرد عليه

ليس المقصود بمألوف اللغة قواعدها النحوية والصرفية، ومعاني مفرداتها كما أثبتتها المعاجم ونصوص عصر الاحتجاج، فقد يلتزم الكلام هذه وتلك، لكنه يبدو غريبا؛ ومن ذلك إدخال(كان)بين الجار والمجرور، مثل: « على -كان- المسومة العراب»، ولزوم الألف في المثنى المنصوب،مثل :» قد بلغا في المجد غايتاها»؛ومثل بعض من المفردات المهجورة التي لا تستساغ بالرغم من فصاحتها؛ وقد يكون التعبير غير فصيح، ولكنه - لشيوعه - مألوف؛ مثل: (يعجبني الجزار كوشّاح)، و(لعبت دورا)؛ وتأنيث (رأس) و(مستشفى)، ومثل بعض صيغ النسب، كقولهم: (علماني) و(وحدوي)؛ واستخدام كلمة (بسيط) بمعنى قليل، و(وحْش) بمعنى حيوان مفترس...

والتمرد - بطبيعة الحال - عمل مقصود، فليس منه الأخطاء الناتجة عن السهو أو قلة المعرفة. ومن ناحية أخرى لا تعد الضرورات الشعرية التي أجازها العروضيون تمردا، بالرغم من حيودها عن بعض قواعد اللغة.

وليس في قصائد الجزار من التمرد أو مخالفة المألوف إلا النزر الخفيف الطفيف؛

ومن ذلك:

- **فحذروا الناس من رومي مذهبه**

ولا يرى أحد منكم له جارى[١]

(المألوف:« مذهبه الرومي»، و:»لا أريد أن أرى أحدا منكم يجاريه»، أو «لا ينبغي لأحد منكم أن يجاريه») .

(١) الديوان ص١٢٩.

- **إنا نرى الآن هذا الدين نخذله**

ونحن كنا له من قبل أنصارا[١]

(المألوف:« إنا نرى الآن أننا نخذل هذا الدين»).

وفي قصائد الجزار كثيرا ما تسهّل الهمزة، وهي ضرورة شعرية ليست غريبة، وإنما الغريب أنها وردت في قصائده بغزارة لا نجد لها مثيلا عند غيره، مثل همزة (أكدى) في قوله:

يُعَدُّ شريفَ القوم ذو المال لا الذي

قد اكدى وإن كانت علا ومناسب[٢]

ولكثرة هذه الظاهرة أكتفي بالإشارة إلى بعض الصفحات التى وقعت فيها:(ص ١٠٧ - ١٠٨-١٢٥ - ١٣٥).

أما الموشحات فيطول الكلام عما (ارتُكب) فيها من مخالفة المألوف نحويا وصرفيا ومعجميا؛ وهذه أمثلة من العبارات غير المألوفة (بعد كل عبارة كتبت صيغة من بدائلها التي أراها صحيحة أو مألوفة):

- **صار الجسم فيا** **(الموشح الأول)**

[صار جسمي]

- **قلبي حلت** **(الموشح الأول)**

(١) الديوان ص ١٢٩.
(٢) الديوان ص٧١.

[حلت قلبي]

- فكيف السبيل

أن يشفى العليل (الموشح الأول)

[... إلى أن يشفى العليل]

- فمن خلتي

لا أسلو الغرام (الموشح الأول)

[... أن لا أسلو الغرام]

- ففي كلا الحالتين العسل (الموشح الثاني)

[ففي كلتا...]

- قلبي بسيف الجفون دام ما الحيلُ (الموشح الثاني)

[... ما حيلتي أو ما الحيلة]

- صغير لدى السنِّ (الموشح الثالث)

[صغير السن]

- فقل فيه ما أشرف (الموشح الثالث)

[فقل ما أشرفه]

- طباعا وخير. (الموشح الثالث)

[طباعا وخيرا]

- أرضى في الحب

أن أُرى خيال (الموشح الرابع)

[... خيالا]

- أنا عن حبي ليس لي انتقال (الموشح الرابع)

[لا أستطيع الانتقال عن حبي أو لن أنتقل عن حبي]

- تيّاه أنسى الصبر مولعا (الموشح الرابع)

[ذلك التياه جعل المولع ينسى الصبر، أو نسى المولع الصبر بسبب ذلك التياه] .

أرضى في الحب

أن أُرى خيال (الموشح الرابع)

[أن أرى خيالا]

- كئيب القلب

- أرتجي منال (الموشح الرابع)

[أرتجي منالا]

- وللكئيب حين يرتجي

باب الإكرام غير مرتجِ (الموشح الرابع)

[ينبغي ألا يُرتَج باب الإكرام أمام الكئيب]

وإن تيقنت أني فانْ

أدرجت ملحد (الموشح الخامس)

[... أدرجت في ملحد أو أدرجت ملحدا]

- مقلتي هل الشؤون نار الوجيب

تشعلُ أم من أواري يزجى سكيب (الموشح الثامن)

[هل تشعل شؤون مقلتي نار الوجيب]

- بئس ما رام الرقيب وما سعى

كلما يبدو الحبيب بدا معا (الموشح الثامن)

[... بدوا معا، أو بدا معه]

- مشتهى عيني تمر (الموشح الثامن)

[مشتهى عيني أن تمر]

- إذ مال بالسكر وعنّا (الموشح التاسع)

ربما كان المقصود :[مال بالسكر ومال عنا بالصد]

- أما المفردات فمما خالف المألوف منها:

- واسق الندامْ (الموشح الأول)

[... الندامى]

- أراح الأنسا إذ تمنعا (الموشح الرابع)

[أزال أو أزاح... – وربما حدث هنا تصحيف، حوّل «أزاح» إلى «أراح»]

- وأتى على موعد صادق وما جنّب (الموشح السادس)

[.. وما أخلف]

- وجسم أذاه لباس الفنك (الموشح السابع)

[...آذاه...]

- لي أدمع مثل العقد إذا تنثّر (الموشح العاشر)

[... إذا انتشر]

ويضاف إلى كل ما سبق، تمرد آخر على اللغة أعمق وأكبر، هو لجوء الجزار في الخرجة إلى لهجة عامية أو أعجمية، أو مزيج منهما؛ وهو أمر معروف شائع بين الوشاحين، ليس في حاجة إلى تفصيل.

يتضح مما ذكرته عن لغة الجزار أن التمرد العروضي عنده قد امتزج به تمرد لغوي، وأن هذا التمرد قد اختفى أو كاد في القصائد.

كل ذلك يدل على التواشج والتفاعل بين الشكل العروضي والمحتوى، على أكثر من مستوى. ولعل دراسات أخرى لشعراء آخرين تلقي مزيدا من الضوء على ما ذهبت إليه في مقالي هذا.

أهم المراجع والمصادر

- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،١٩٧٢م.
- ابن سناء الملك، دار الطراز، تحقيق:د. جودت الركابي، دمشق، ١٩٤٩م.
- الجزار السرقسطي، الديوان (روضة المحاسن وعمدة المحاسن)، تحقيق ودراسة، د. منجد مصطفى بهجت، عالم الكتب - جدارا،عمّان- إربد، ٢٠٠٨م.
- جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، ترجمة :مبارك حنون- محمد الولي- محمد أوراغ، دار توبقال ،الدار البيضاء،١٩٩٦م.
- د. سهير القلماوي - محمود علي مكي، في الأدب، ضمن كتاب:(أثر العرب والإسلام في النهضة الأوربية)، مركز تبادل القيم الثقافية، بالتعاون مع اليونسكو، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة،١٩٧٠م.
- د. سيد غازي، في أصول التوشيح، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧٩م.
- د. شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة،١٩٦٨م.
- د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.
- د. علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

- د. علي يونس، دراسات عروضية، دار غريب، القاهرة ،٢٠٠٦م.
- د. محمد زكريا عناني : الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٠م
- د. محمد مندور، الشعر،غناؤه- إنشاده- وزنه، مجلة كلية الآداب، جامعة فاروق الأول، الإسكندرية، ١٩٤٣م.
- Fussel,paul,(J.R.)Poetic Meter and Poetic Form, Random HouseInc.New York,1979.
- Weil, W., Arud, in Encyclopedia of Islam,Lodon,1960.

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

العلاقة بين الإيقاع والدلالة
التضمين والتدوير في الغزل الأندلسي
«نموذجاً»

د. محمد دياب غزاوي

أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية
ووكيل الكلية (سابقا)
كلية الآداب - جامعة الفيوم

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

ملخص البحث

إن الشعر لا يكون شعرا إلا إذا اتكأ على الإيقاع، الذي لا يعني فقط الوزن والقافية، وإنما هو أعم وأشمل، حيث يحوي في داخله وبين طياته العديد من الصور الموسيقية سواء ما يتصل منها بالإطار أو ما يتعلق بالحشو.

كما تبدو العلاقة وثيقة وطيدة بين الإيقاع بكل صوره والدلالة؛ ذلك أن القالب لا ينفصل عن الروح، ولم يكن الإيقاع يوما مجرد شكل خارجي خال من الروح، لا علاقة له بمعنى أو دلالة، حيث إن تجربة الشاعر هي تجربة متكاملة تتناغم فيها كل العناصر ولا تنفصل فيها مفردة عن أخرى، وقد اتضح ذلك جليا من خلال ظاهرتي التضمين والتدوير.

Abstract

Poetry is not poetry unless it leans on the Rhythm، which does not mean only Meter and Rhyme، but is more general and comprehensive، as it contains within it and among its folds many musical images، whether Related to the frame or the details.

The Relationship between Rhythm، in all its forms and significance، appears to be close. This is because the forme is not separated from the soul، and the Rhythm was never just an external form Devoid of the soul، unrelated to any Meaning or connotation، as the poet's experience is an integrated experience in which all the Elements Harmonize and are not Separated in one from the other، and this was clearly Evident Through the two inclusion phenomena And Rotation.

الكلمات المفاتيح (الإيقاع - الوزن - القافية - التضمين - التدوير - الدلالة - الغزل الأندلسي)

مما لا شك فيه أن الكلام لابد أن يحوي العديد من الأركان الرئيسة حتى يطلق عليه مصطلح « الشعر»، وقد أفاض النقاد قديما وحديثا في وضع تعريف للشعر، لعل من أشهر هذي التعريفات ما ذكره قدامة بن جعفر ت ٣٩٥ هـ، حينما عرف الشعر بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى[١]، بيد أن هذا التعريف رغم اشتهاره عبر أكثر من ألف عام، فإنه ليس جامعا مانعا؛ إذ ينطبق على النظم، ولا يحوي الشعر في طياته وبين رحمه؛ ذلك لافتقاده عنصرا مهما جدا، ألا وهو « الخيال»، أو « المجاز»، ومن ثم يمكن القول بأن الشعر هو « قول موزون مقفى يدل على معنى متسم بالخيال».

ومن ثم فإنني أرى أن أهم جناحين للشعر هما « الإيقاع، والمجاز»؛ وذلك على اعتبار أنهما أهم المستويات فى تحليل العمل الأدبي؛ إذ هما معًا يكونان ما يمكن أن يطلق عليه الشعر، فلا شعر دون موسيقى، كما أن الشعر بلا خيال يصيح ضربًا من التقرير الممل، والسرد الجاف. ومن ثم « فاللغة المشحونة ودقائق الإيقاع والنغم هي الأجنحة التى تساعدنا فى التحليق فى سماء الشعر وارتياد آفاقه الواسعة «[٢].

وإن كنا عبر هذي الصفحات سوف نقتصر فقط على « الإيقاع» وأهميته القصوى البنائية الشكلية إضافة إلى أهميته المعنوية الدلالية التي لا تنفصل عنه بطبيعة الحال.

وهكذا يمكن القول بأن الشعر نسيج بنائي وتشكيل لغوي خاص؛ ذلك لأنه يتعامل مع اللغة تعاملاً يغاير به الكلام العادي، وذلك وفق ما يطلق عليه « إيقاع الشعر» الذى يعد طريقة خاصة فى التعامل مع اللغة المعجمية؛ إذ هو توالٍ لأصوات اللغة ومقاطعها وتراكيبها وجملها على نحو متوافق متناسق منظم وفق نمط زمني محدد.

(١) قدامه بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجى، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١، ١٩٧٩، ص ٥٣

(٢) د. محمد النويهى: الشعر الجاهلى: منهج فى دراسته وتقويمه، الدار التونسية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت ١/ ١٦٢

وعلى هذا فإن الإيقاع هو أهم خصائص الشعر، بحيث إذا انتفى وتلاشى انتفى الشعر، ولم يعد له وجود؛ ولهذا فإن الإيقاع هو العنصر القار فى الشعر، وليس إطاراً تزيينياً أو حلية لفظية تفرض على الشكل دون المضمون؛ لأن هذا سيجرنا - بالضرورة - إلى عملية الفصل بين ما هو شكل وما هو مضمون في العمل الأدبي، وهذا ما نرفضه.

ونحن نعلم أن الشعر العربي ظل علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه؛ إذ كان ديواناً لمفاخرهم، وسجلاً لمآثرهم، وظل العربي يقول الشعر عن سليقة وفطرة طُبِعَ عليها.

وهذا الشعر الذى نبع منه، وتفجر على لسانه ينبوعاً ثراً، جاء موزوناً مقفيً، متدفقاً بحراً بلا شطآن، ومافتئ الشاعر يقول الشعر هكذا، في الوقت نفسه لم نرَ فى أى فترة من فترات التاريخ الأدبي أن شكا أحد من الشعراء - إلا نادراً- من الوزن أو القافية[١].

ومن ثم فلم يقف الوزن أو القافية - إلا ما ندر - حجر عثرة أمام الشاعر في التعبير عما يحسه، وما يعتمل بداخله، وما يفور في وجدانه بل وجدنا الشعراء ينظمون كافة الأغراض الشعرية على معظم الأوزان بقافية موحدة بلا شكوى منهم.

بل وجدنا من الشعراء من لم يكتف بروى القافية يلتزمه فحسب، وإنما ألزم نفسه بما لا يلزم قبل هذا الروي، دون أن يقيد ذلك من تعبيره أو معانيه التي يقصدها، أو فكره الذي يرومه.

وهكذا نظم لنا الشعراء أعظم القصائد في أجل المعاني وكل الموضوعات على شعر موزون مقفى، ولم يمنع الوزن أو تمنع القافية مثلاً امرأ القيس أن يقول معلقته، ولا

(١) لم يشكُ الشاعر الجاهلي من الوزن. ولكن الشعر الجاهلي حافل بالكسور العروضية التى لا يدركها إلا أهل الفطنة بالعروض. ومن أوضح الأمثلة على ذلك معلقة عبيد بن الأبرص التى مطلعها:

أقفر من أهله ملحوبُ فالقطبيات فالذنوب

فهى من مخلع البسيط، ولكن فى صورته البدائية المبكرة قبل أن تستقيم موسيقاه وتضبط قيمه الصوتية، فلا يكاد بيت يخلو من صورة من صور الانحرافات التى أخلت بوزنها إخلالاً شديداً.

للمزيد ينظر: د. يوسف خليف: دراسات فى الشعر الجاهلى، دار غريب بالفجالة، دت، ص٨١

النابغة أن يجيد فى اعتذارياته، ولا المتنبى أن يبرع في سيفياته، ولا حتى المعرى أن يُحلق في سموات لزومياته... الخ.

ومعلوم أن الوزن هو مجموع التفعيلات التى يتكون منها البحر الشعرى. وقد أكد النقاد منذ القديم على أهميته حتى عده قدامة - مع القافية - جوهر الشعر، إذ يقول: الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى[١]«. ولعل هذا ما حدا بابن رشيق أن يقول:» إن الوزن هو أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية»[٢].

حتى الفلاسفة لم يفتهم التأكيد على أهمية الوزن وعلاقته بالشعر[٣]، فابن سينا يرى أن « الشعر كلامٌ مخيل مؤلَّف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة فى وزنها...[٤] وكذلك يرى ابن رشد أن الأشعار الطبيعية هي التى تجمع بين المحاكاة والوزن[٥].

والوزن كما يرى العقاد» من خواص اللغة العربية وأصل من أصولها التى فُطِرَ الإنسان عليها، إذ يقول: ولهذا فإن الوزن ذوق اللغة العربية وأصل من أصول اللغة الشاعرة التى فُطِرَ الإنسان عليها، وفي البعد عنه إهدار لحق الفطرة، وتحطيم الأسس الموسيقية المأثورة عن العرب»[٦]

ومن ثم فإن الإيقاع يختلف عن الوزن، ذلك أن الإيقاع « يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما فى الكلام أوفى البيت، أى توالى الحركات والسكنات على نحو منظم بين فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة.... « والوزن هو مجموع

(١) قدامه بن جعفر: نقد الشعر، ص ٥٣
(٢) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١/ ١٣٤
(٣) للمزيد من التفاصيل انظر: د. ألفت الروبى: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندى حتى الفارابى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، ١٩٨٤، ص ٩١، وما بعدها.
(٤) نفسه ص ٢٥٤
(٥) الفارابى: جوامع الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٧١، ص ٦١
(٦) العقاد: اللغة الشاعرة، نهضة مصر، ١٩٩٥، ص ٢٨

التفعيلات التي يتألف منها البيت» [١]

ولذا فالإيقاع أعم وأشمل من الوزن، وما الوزن إلا جزء من إيقاع الشعر. وعلى هذا فإنّ الإيقاع يتميز عن الوزن من ناحيتين:

١- أن الظاهرة الصوتية ليس من الضرورى أن تكون مقاطع أو حركات أو نبرات كما فى تحديد الوزن، بل يمكن أن تكون «سكونا « مثلاً

٢- أن طبيعة التوالى فى الإيقاع فيها قدر من الحرية لا يتوافر فى الوزن؛ لأن الشاعر يستطيع أن يحددها كما يشاء بشرط أن يكون التوالى موجوداً وعلى نظام ما.

وهذان التميزان للإيقاع Rhythm يضعانه مباشرة فى جانب الحرية، بينما يظل الوزن فى جانب الثبات والتقليد[٢] «.

وكذلك يُفرق رومان جاكبسون «Jakobson» بين الوزن والايقاع تفريقاً واضحاً بقوله: « ثمة قواعد نظم إجبارية وأخرى اختيارية فى الشعر، والإجبارية هى تلك التى حددها لنا البحر الشعرى، أما الاختيارية فهى تلك التى ينشئها الشاعر فى نسيج النص[٣]».

ومن ثم فإن إيقاع الشعر يشتمل على جانب الموسيقى الخارجية التى يجب على الشاعر التزامها من وزن وقافية، أو ما يطلق عليها «موسيقى الإطار»، ويشمل أيضا تلك الموسيقى الداخلية التى يتمتع فيها الشاعر بقدر كبير من الحرية والمرونة إزاءها، وهى ما يطلق عليه « موسيقى الحشو «.

وعلى هذا فإن الوزن والقافية ليسا كل موسيقى الشعر، فللشعر ألوان من الموسيقى

(١) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، نهضة مصر، دت، ص ٤٣٥ - ٤٣٦
(٢) د. سيد البحراوى: موسيقى الشعر عند أبوللو، دار المعارف، ط٢، ١٩٩١، ص ١٥
(٣) رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالى، طوبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨، ص٤٦

تعرض فى حشوه وشأن موسيقى «الإطار» تحتضن موسيقى الحشو فى الشعر، شأن النغمة الواحدة تؤلف فيها الألحان المختلفة فى موسيقى الغناء ...»[١].

نخلص مما سبق إلى القول بأن الإيقاع لا ينفصل عن المعنى أو الدلالة، وهذا الأمر واضح وجلي في كل صوره، الظاهرة منها أو الخفية، بيد أنا سنقصر الحديث على ظاهرتي التضمين والتدوير فقط، نروم من خلالهما التأكيد على تلكم العلاقة الوثيقة بين الإيقاع والدلالة، إضافة إلى إعادة النظر في بعض المفاهيم التي استقرت ردحا من الزمن وغدت من قبيل المسلمات، خصوصا ما يتعلق بعيوب القافية، أو ما تعلق بقضية أشمل وأعم تخص القصيدة العربية عبر العصور وهي قضية تفكك القصيدة وافتقادها إلى الوحدة العضوية فيما عرف عبر تاريخ القصيدة باسم « وحدة البيت» في مقابل « وحدة القصيدة»، ذلك لأنه سيتضح لنا كيف أن هاتين الظاهرتين تؤديان إلى القول بوجود وعي عربي قديم لوحدة القصيدة على المستوى التطبيقي، وإن لم يتضح ذلك جليا على مستوى التنظير.

وقد جعلت من الغزل الأندلسي مادة للتطبيق، وذلك من خلال أهم الدواوين الشعرية المنشورة والمحققة.

(١) د. محمد الهادى الطرابلسي: خصائص الأسلوب فى الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦، ص ١٩

أولا: التضمين

أفاض العروضيون فى الحديث عن عيوب القافية وعدوها سبعة وهى:

١- الإيطاء ٢- التضمين ٣- الإقواء

٤- الإصراف ٥- الإكفاء ٦- الإجازة ٧- السناد

ونحن هنا لسنا في مجال سرد عيوب القافية أو دراستها، فليس هذا من وكدنا الآن، بقدر الحديث عن التضمين، بيد أن حديثنا عنه ليس لكونه عيبا مطلقا؛ ذلك لأنه مع الإيطاء « يخرج عن العيوب السابقة إلى رؤية أشمل تختص بالترابط الحاصل لأبيات القصيدة[١]. ومن ثم فإننا نرى أنهما ليسا عيبين، بل إن التضمين لا يعد عيباً بقدر ما يعد (الجائز منه) ميزة في الشعر تحيل الأبيات إلى وحدة واحدة، ومن ثم يؤدي إلى « وحدة القصيدة».

يعرفه ابن رشيق بقوله: « التضمين أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها... وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيباً من التضمين»[٢].

ومن ثم فإن كلام ابن رشيق يوحى بأن جعل التضمين من قبيل العيوب مسألة فيها نظر؛ إذ هى أمر متروك لقدرة الشاعر على توظيف هذا التضمين فى نسيج عمله الفنى، فإن استطاع أن يلائم به إيقاع القافية وجودة المعنى فلا عيب فيه وإن لم تسعفه قدرته على هذا العطاء عُدَّ عيباً

معنى هذا أنه يمكن تقسيم التضمين قسمين[٣]:

(١) يرى د. أحمد كشك: أن الدارس لهذه العيوب يجد أن منها عيوباً تتصل بكيف القافية من الناحية الإيقاعية تماماً، وعيوباً تخرج عن هذا الإيقاع لرؤية شعرية أشمل حيث تختص بالترابط الحاصل لأبيات القصيدة، انظر: القافية تاج الإيقاع الشعرى، ص ٩٠.

(٢) العمدة ١/ ١٧١

(٣) القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ٩١

١- **قسم معيب**: وهو الذى يتعلق فيه التضمين بكلمة القافية، فتكون شديدة الافتقار إلى ما بعدها.

٢- **قسم غير معيب**: وهو الذى يتعلق فيه التضمين بعيداً عن كلمة القافية (أى يكون الافتقار قائما بين كلمة فى حشو البيت - وليس القافية - مع كلمة فى البيت اللاحق).

ولقد كثر التضمين فى الغزل الأندلسى؛ مما يعد أمراً لافتاً للنظر، وظاهرة أسلوبية تستحق الدراسة. وقد عثر الباحث على مائة وأربع عشرة قصيدة ومقطوعة مضمنة. موزعة على النحو التالى:

ويلاحظ هنا أننا نتحدث عن عدد المقطوعات والقصائد، وليس عدد المواضع، إذ هى كثيرة، حيث وجد العديد من تلك القصائد والمقطوعات أغلبها مضمن.

وأكثر مجىء التضمين عندهم من القسم غير المعيب، أى الجائز الذى أجازه النقاد، وقد جاء أكثر التضمين فى التراكيب النحوية التالية.

[١] فى جملة الشرط

يقول ابن شهيد[١]: (من المتقارب)

ولما تملأ من سكره ... فنام ونامت عيون العسس
دنوت إليه على بعده ... دنو رفيق درى ما التمس

ويقول ابن الزقاق[٢]: (من المنسرح)

إن كنت أولعت يا أخا الغيد ... بزرقة فى ملابس الجسد
فالبس فؤادى وقيت لوعته ... فإنه أزرق من الكمد

(١) الديوان ص ١٢٠ وانظر: (١٠١، ١٠٤، ١٠٥، ١٥٤).
(٢) الديوان ص ١٤١ وانظر: (١٢٦، ١١٩، ١٢٤، ١٦٩، ٢٣٧).

ويقول ابن خفاجة[١]: (من مجزوء الكامل)

فإذا رنا وإذا شدا وإذا سعى وإذا سفر
فضح المدامة والحما مة والغمامة والقمر

فى جملة القول

يقول ابن عبد ربه[٢]: (من الكامل)

ولى الشباب فقلت أندبه	- لا مثل ما قالوا ولا ندبوا-
دمن عفت ومحا معالمها	هطل أجش وبارح ترب

ويقول ابن حمديس[٣]: (من الخفيف)

قل لمن ضاهت الغزالة نورا وهى من طيبها غزالة مسك
أنت فى العين واللسان وفى القلـ ـب فأين استقر قدرى منك

ويقول الطليق[٤]: (من الطويل)

أقول ودمعى يستهل ويسفح وقد هاج فى الصدر العليل المبرح
دعونى من الصبر الجميل فإننى رأيت جميل الصبر فى الحب يقبح

فى جملة القسم

يقول ابن شهيد[٥]: (من الخفيف)

(١) الديوان ص ١٤١ وانظر: (٢٣، ٥٢، ٦٢، ٦٧، ١٤١، ١٥٠، ١٥٧، ٢٤٢، ٢٥١، ٢٥٩، ٢٨٣، ٢٩٤، ٣٣٨، ٣٦٥).
(٢) الديوان ص ٢٧ وانظر: (٣١، ٣٣، ٤١، ٦٣، ٧٧، ١٠١، ١٠٢، ١١٧، ١٢٧، ١٧٥، ١٢٨، ١٩٦).
(٣) الديوان ص ٣٤٤ وانظر: (٢٢، ٢٣، ٧٨، ٨٢، ١١٣، ١٧٩، ١٨٥، ٢٢٧، ٣٠٠، ٣٠٣، ٣١٧، ٣٤٢، ٣٤٤، ٣٥٠، ٣٩١، ٤٠٧، ٤٢٨، ٤٧٠، ٤٨٨، ٤٩٣، ٥١٥).
(٤) الديوان ص ٦٨
(٥) الديوان ص ١٠٥

لا وحق الهوى وحق ليا ... ليه ومن صاغ حسن وجهك فردا
ما أطيق الذى ادعيت ولو ملـ ... ـكته لم أكن لغيرك عبدا

ويقول المعتمد بن عباد[١]: (من الطويل)

حلفت به لو تعرض دونه ... كماة الأعادى فى النسيج المسرد
لجردت للضرب المهند فانقضى ... مرادى وعزما مثل حد المهند

ويقول التطيلى[٢]: (من السريع)

لا وحياة الأعين النجل ... وإن تعاون على قتلى
أليه ما زال برى بها ... أكثر من برك بالعدل
ما جمع الأنس لأهل الهوى ... كالجمع بين القرط والحجل

فى أسلوب النداء

كقول ابن الزقاق[٣]: (من البسيط)

يا ثاوياً بضلوعى ما يفارقها ... وإن تحمل أكناف أربعه
لأنت إنسان عينى فاعجبن لمن ... إنسان مقلته ما بين أضلعه

وقول ابن خفاجة[٤]: (من مخلع البسيط)

يا نزهة النفس يامناها ... يا قرة العين يا كراها
أما ترى لى رضاك أهلا ... وهذه حالتى تراها

وقول ابن حزم[٥]: (من الهزج)

(١) الديوان ص ٥١ وانظر: (٣٤، ٤٤، ٥٨، ٦١).
(٢) الديوان ص ١١٩ وانظر: (١٥، ٧٩، ١٢٤، ١٦٩، ٢٣٧).
(٣) الديوان ص ١٩٩
(٤) الديوان ص ٦٧
(٥) الطوق ص ٣٦ وانظر: (١٥، ١٦، ٢٦، ٢٧، ٤٤، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٧٥، ٨٣، ٩٨، ١١٣، ١٣١، ١٤٠،

ويا من لامني فى حب من لم يره طرفى
لقد أفرطت فى وصفك لى فى الحب بالضعف م

وربما فصل بين بيتى التضمين أبيات كثيرة تبعاً للمعنى المراد والدلالة المبتغاة، فيدل ذلك على إجادة الشاعر وحسن تصرفٍ منه، وعندها تستحيل المقطوعة أو القصيدة إلى ما يشبه الدفقة الشعورية الواحدة. والتى تنشد أيضا دفعة واحدة بلا وقفات اللهم إلا سكتتى العروض والضرب، ليس للاسترواح وإنما فقط لالتقاط الأنفاس ومعاودة القراءة حتى تتم الدلالة التى يرومها الشاعر فى تلك الأبيات المضمنة.

ومن شواهد ذلك قول ابن زيدون[١]: (من المتقارب)

لئن قصر اليأس منك الأمل وحال تجنيك دون الحيل
وناجاك بالإفك فىّ الحسود فأعطيته جهرة ما سأل
وراقك سحر العدا المفترى وغرك زورهم المفتعل
وأقلبتهم فى وجه القبول وقابلهم بشرك المقتبل
فإن ذمام الهوى لن أزال أبقيه حفظا كما لم أزل

وفى هذا يقول ابن رشيق « وربما حالت بين بيتى التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام، وينبسط الشاعر فى المعانى، ولا يضره ذلك إذا أجاد[٢] »

وقد يُحسنُ الشاعر فى تضمينه أيما إحسان، تبعاً لمقدرته على الإفلات من المعيب منه، ود خوله فى دائرة المستساغ، بل المستحسن.

ومنه قول ابن حمديس[٣]: (من الطويل)

(١٤٨، ١٥٦، ١٧٧، ١٧٩)

(١) الديوان ص ١٨٧
(٢) العمدة ١/ ١٧٢
(٣) الديوان ص ٧٨ وانظر: مقطوعته ص ١٧٩

وما روضة حى ثرى أقحوانها ... يضاحكها فى الغيم سن من الضح
كأن صباها للعرانين فتقت ... نداها بند فهى طيب النفح
بأطيب من ريا لماها لراشفٍ ... إذا انتبهت فى الشرق ناظرة الصبح

أو فى قوله[١]: (من الطويل)

وما روضة يهدى النسيم أريجها ... محا من ثراها القطر سيئة المحل
بأطيب من فيها محادثة إذا ... حلا النوم عند الفجر فى الأعينالنجل

فالارتباط هنا قائم بين « وما روضة « و « بأطيب « وهو ارتباط نحوى دلالى، كما نرى.

ولم نجد من التضمين المعيب إلا أمثلة قليلة، ومنها قول ابن حزم [٢]:(من المتقارب)

درى الناس أنى فتى عاشق ... كئيب معنى ولكن بمنْ
إذا عاينوا حالتى أيقنوا ... وإن فتشوا رجحوا فى الظنْ

فالتعلق هنا فى كلمة القافية (بمن) التى تحتاج إلى ما بعدها، إذ هى شديدة الافتقار إلى صلة الموصول، ومن ثم يعد الاحتياج هنا شديداً نحوياً دلالياً.

ومنه أيضا قول ابن زيدون[٣]: (من السريع)

(١) الديوان ص ٣٥٠
(٢) الطوق ص ٦٢، ويذكرنا هذا بالشاهد الذى أتى به العروضيون دليلًا على ذلك التضمين المعيب: (من الوافر)

وليس المال فاعلمه بمالٍ ... من الأقوام إلا للذى
ينال به العلاء ويبتغيه ... لأقرب أقربيه وللقصى

انظر: القافية تاج الايقاع الشعرى ص ٩٥
(٣) الديوان ص ٢٤٧

أمـا وألحـاظٍ مـراض صحـاح | تصبـى وأعطـاف نشـاوى صـواحْ
لفاتـن بالحسـن فِى خـده | ورد وأثنـاء ثنايـاه راح
لم أنـس إذ باتـت يـدى ليلـة | وشـاحه اللاصـق دون الوشـاح

فالارتباط هنا قائم بين (أما وألحاظ) و (لم أنس) أى بين القسم وجوابه، وهذا يمكن أن يستساغ؛ لكونه بعيداً عن كلمة القافية، لولا أن نوع القوافى فى الأبيات يجعل من ذلك التضمين معيبا؛ إذ إن هذه القوافى « مختومة بساكنين مما يوحى بالانقطاع النغمى رغم الاتصال المعنوى والنحوى »[١]

ومنه أيضا قول ابن حزم[٢]: (من الطويل)

وذى عـذلٍ فيمـن سـبانى حسـنه | يطيـل ملامـي فى الهـوى ويقـول
أفى حسـن وجـه لاح لم تـر غـيره | ولم تـدر كيـف الحسـن أنـت قتيـل

فالارتباط هنا وقع فى كلمة القافية «يقول» مع جملة مقول القول فى البيت التالى.

(١) القافية تاج الإيقاع الشعرى، ص ٩٨
(٢) الطوق ص ٩٧

الخلاصة

أن أكثر ورود التضمين جاء على أسلوب الشرط، وأسلوب النداء، وجملة القول... الخ، بيد أن كل هذه التعليقات والتضمينات من النوع غير المعيب، حيث جاء بعيداً عن كلمة القافية، بالإضافة إلى ارتباطه بالدلالة.

أما غير ذلك من تضمينات ناتجة عن خلخلةٍ فى التركيب النحوى الأساس، وذلك بالفصل بين شيئين مرتبطين، كالفصل بين المضاف والمضاف إليه والجار والمجرور، واسم الموصول وصلته وفعل القول ومقوله...الخ، فإن هذا يُعد من المعيب وغير المستساغ، ويصبح التعليق هنا مكروها « وقد حسن رأى الدراسين حين عدوا من قبيل الارتباط المعيب، ارتباط قافية البيت الأول بالذى يليه، لإحساسهم - فيما أرى - بأن سكتة القافية توحى بهذا الانفصال المكروه»(١).

ولعل هذا يسلمنا إلى القول بأن القدماء قد حالفهم الصواب فى تعييب هذا النوع من التضمين الذى سيؤثر بالضرورة على النواحى الإيقاعية والدلالية والنحوية فى البيت الشعرى.

وعلى كل فتعييب التضمين عند القدماء إنما هو ناتج عن قضية رسخت فى أذهان بعض النقاد العرب القدامى، فاستولت على تفكيرهم، ولم يرضوا عنها بديلاً مما أثر على وحدة العمل الفنى ردحاً من الزمن، أقصد بذلك «**وحدة البيت**» فى مقابل « **وحدة القصيدة**».

فقد اتكأ القدماء على وحدة البيت الذى يتمثل فى استقلال كل بيت بوزنه ومعناه بعيداً عن سابقه ولاحقه، ومن ثم فقد عدوا التضمين بأنه تمام وزن البيت قبل تمام المعنى.

(١) القافية تاج الإيقاع الشعرى ص ٩٥

بيد أننا نقول: إذا كان هذا الأمر مرتبطا فى الجاهلية « بالإنشاد وما يستتبعه من ضرورة إنهاء المعنى فى حدود البيت حتى يستطيع السامع استيعابه، ثم حفظه وترداده بعد ذلك[١] » – فإن هذا الأمر لم يستمر طويلاً خصوصاً بعد عصر التدوين وانتهاء عصر الشفاهية والرواية، وعليه أيضا انتفاء عملية الإنشاد التى كانت موجودة في الأسواق، من ثم بدأت القصيدة العربية تسترد وحدتها في مقابل وحدة البيت، ومن أجل ذلك وجدنا بعض النقاد المتأخرين يدركون وحدة العمل الفنى مثل ابن الأثير الذى يقول عن التضمين: «وهو عندى غير معيب؛ لأنه إن كان سبب عيبه أن يُعَلق البيت الأول على الثاني، فليس ذلك بسبب يوجب عيباً، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحداهما بالأخرى[٢] ».

ولذلك فإن التضمين إنما كان محاولة من الشعراء للتخلص من وحدة البيت وصولاً إلى وحدة القصيدة العضوية.

ويبدو أن الأندلسى كان يروم ذلك، ويكفي أن نحيل إلى بعض القصائد عند ابن زيدون وغيره من الأندلسيين لندلل على ما نقول، ولنرى كيف تستحيل القصيدة إلى وحدة، وكيف تكون الأبيات عملاً متلاحماً قلما تجد فيه نتوءاً، بل إنك تجده سهلاً لا حزن فيه.

ففى هذه القصائد وغيرها الكثير فى الغزل الأندلسى، نجد أن القصيدة قد استحالت إلى وحدة متكاملة، كل قافية تُسلم إلى التى تليها فى منظومة رائعة، بحيث لا تستطيع أن نقدم بيتاً أو نؤخر آخر، عندها يولد العمل الفنى الحق الذى يكون أشبه شيء بالعقد المنظوم بدقة، والذى إن حاولت أن تغير من نظامه أى شيء، بأن تعبث فى حباته، أو تضع حبة مكان أخرى، أصبح العقد مهيئاً للانفرط، وإن حاولت نزع حبةٍ منه انفرط العقد، وأصبح لا قيمة له، بل لا وجود له.

(١) التضمين فى العروض والشعر العربى ص ٩٨

(٢) ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق د. أحمد الحوفى و د. بدوى طبانه، ط١، نهضة مصر، ١٩٦٠، ٣/ ٢٠١

ثانيا: التدوير

البيت المدور[١] « هو الذى تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه، أى بين شطريه، غير قابل للتقسيم إنشادياً، فحين تصير صيغة من الصيغ اللغوية مقسومة إلى قسمين: قسم يتم به الشطر الأول، وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثانى، فإن هذا يعد فى نظر الإيقاع الشعرى تدويراً»[٢] .

ولم يكن الشعراء الأندلسيون يميلون إلى التدوير فى شعرهم الغزلى، وربما يكون ذلك متوائما مع نسبة التدوير فى الشعر العربى حسب إحصائية د. كشك التى بلغت ٩,٣٦٪[٣]

وقلة التدوير لدى الأندلسيين تعني أنهم كانوا يرومون - فى الأغلب الأعم - الإمكانات الإيقاعية الموسيقية التى يتيحها لهم العروض من خلال نظام تقليدي راسخ يروم سكتة فى نهاية الشطر الأول، مرتبطة فى الأغلب الأعم بسكتة دلالية، وفى ذلك تكثيف إيقاعى على درجة عالية، خصوصاً إذا ما امتزجت تلك السكتة بتصريع أو تجنيس أو تقفية داخلية، حينئذٍ يستحيل البيت إلى عزف موسيقي منفرد فى سيمفونية القصيدة.

وقد كانت أكثر البحور التى وردت مدورة هى الكامل فالخفيف فالرمل، وهذه النتيجة وإن اتفقت مع إحصاء الطرابلسي لشعر شوقي[٤]، إلا أن أستاذنا د. كشك يقول

(١) طرح محمد بنيس مصطلح «الإدماج» بديلًا عن مصطلح «التدوير»، ينظر: الشعر العربى الحديث، ٣/ ١٣١ نقلا عن شكرى الطوانسى فى كتابه مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٦٨

(٢) د. أحمد كشك: التدوير فى الشعر، دراسة فى النحو والمعنى والدلالة، دار غريب، ٢٠٠٣، ص ٧

(٣) التدوير فى الشعر ص ١٢٠
كذلك فهى ضئيلة إذا ما قورنت مثلاً بنسبة التدوير عند أبى تمام التى بلغت ٥,٢٩٪، انظر: د. يسرية المصرى: بنية القصيدة عند أبى تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ٦٣
وهناك شاعر معاصر أغرم بالتدوير حتى بلغ عنده ٣١,٨١٪، انظر: أحمد سيد شرقاوى، أبو همام شاعراً، ص ٣٥٦

(٤) يقول الطرابلسي: « فإذا تأملنا فى جملة القصائد التى وردت فى أغلب أبياتها مدورة يثبت أنها تشترك فى كونها غالباً على بحر الكامل ٧٠٪، وقليلاً على الخفيف ١٨٪، ونادراً على الرمل والمتقارب والرجز،

عن الكامل إنه « من البحور التى يندر فيها التدوير»[١] وكذلك عن الرمل[٢] بيد أنى أعتقد أن هذا الحكم إن صدق على التام منهما، فإنه لا يصدق بحال من الأحوال على المجزوء من كليهما، ولعل ما يرشح ذلك هو أن معظم ما ورد لدينا مدورًا من الكامل جاء مجزوءاً.

أما كثرة وقوع التدوير فى الخفيف، فلا خلاف عليه؛ إذ « امتلك ظاهرة التدوير، وأصبح الاتصال الشطرى منبئاً عنه، فلم يوجد من التوام من البحور بحرٌ مثَّل التدوير فيه ظاهرة مثل الخفيف. ..»[٣] وقد أكد د. كشك أن نسبة التدوير فيه وصلت إلى ٤٣٪.

وقد اتضح لنا من خلال دراستنا عدم ورود الأبحر التالية مدورة وهى (المضارع، والمقتضب، والمديد، والمنسرح، والطويل).

ولعل السبب فى عدم ورود تلك الأبحر مدورة يرجع إلى:

أولا: بالنسبة للأبحر الأربعة الأولى: فهى فى الأصل لم ترد إلا بنسبة قليلة عند الغزليين الأندلسيين.

ثانيا: بالنسبة للطويل[٤]: فلم يرد فيه أي تدوير - على الرغم من ضخامة النظم عليه -

---

وكونها فى أكثر الحالات مجزوءة ٧٥٪. « انظر: خصائص الأسلوب فى الشوقيات ص٨٥

(١) التدوير فى الشعر ص٧٣

(٢) نفسه ص ١٠١

(٣) نفسه ص ١٣١

وتقول د. يسرية المصرى: « والحقيقة إن شيوع التدوير مع الخفيف والمنسرح يعد ظاهره غير معللة، غير أن الذى يجمع بينهما اشتراكهما معاً فى أنهما من البحور الهابطة، التى تحتوي الوتد المفروق «

انظر: بنية القصيدة عند أبي تمام ص٦٣. بيد أن هذا ليس دائما، فهذا بحر الكامل وهو حسب إحصائنا، وكذلك إحصاء الطرابلسي يتفوق على الخفيف نفسه، هذا بالإضافة إلى أنه لا يحتوي على وتد مفروق، كذلك فإنه لا يوجد تدوير على المنسرح عندنا.

(٤) حسب إحصائية د. كشك لم يرد الطويل مدورا إلا فى بيت واحد فى العصر الجاهلي، و١٢ مرة فى العصر الأموى و٣٧ مرة فى العباسى، ولم يوجد إلا مرة واحدة فى الأندلسى عند ابن هانئ» انظر: التدوير فى الشعر ص٦٠

وهذا أمر طبيعى؛ لأن ما ورد من الطويل مدوراً فى الشعر العربى كان قليلاً، بل لا يكاد يمثل نسبة تذكر، ومن ثم فإن الأندلسيين فى ذلك لم يشذوا، بل هم حلقة فى سلسلة الشعر العربى مشرقه ومغربه.

ولكن مازال التساؤل، لماذا لم يرد الطويل مدوراً فى شعر الغزل الأندلسى؟

لعل السبب فى عدم وجود الطويل مدورا فى شعر الغزل الأندلسى، أو ندرته عموماً، ما يؤكد ويثبت « نأي هذه الظاهرة عن نظام الطويل الإيقاعي،وأن ما استخدم من نماذج الندرة، سوف يئول إلى تبرير نحوي دلالى[١] « إذ إن الطويل يأبى الجزء، فلم يرد إلا تاما فى الشعر العربى، وقد أصبح من المسلمات - نتيجة الاستقراءات - أن التدوير يكثر فى المجزوءات، أو فى البحور التامة التى تقبل الجزء.

وكثرة التدوير فى المجزوءات ترجع إلى أن « نطق البيت إنشادياً مرة واحدة لا يمثل ثقلاً، فبيت من المجزوء، أو من قصار الأوزان لن يزيد كمه كثيراً عن مساحة شطر من الوزن التام، وهذا ما جعل المجزوءات قرينة التدوير»[٢].

وقد ورد التدوير عند شعرائنا بكثرة فى غير الطالع، وقلَّ وروده فى الطالع، والسبب فى ذلك يرجع إلى أن الطالع يرتبط - فى الأغلب الأعم - بظاهرتين إيقاعيتين هما نقيضا التدوير ألا وهما «التصريع والتقفية» فالبيت المصرع مثلاً يحتم سكتة عروضية إجبارية عند نهاية الشطر الأول، ومن ثم فإن التصريع والتقفية « يمنعان المنشد من إحداث تدخل نطقى بين قسمى البيت، وإليهما يتجه الشاعر قاصداً ما يحدث من نغم؛ لأنهما من المكونات الإيقاعية لمطالع كثيرٍ من قصائد الشعر العربى»[٣].

ومن الأبيات المدورة الطالع فى الغزل الأندلسى:

(١) نفسه ص ٥٧
(٢) نفسه ص ١٣٥
(٣) نفسه ص ٣٢

قول ابن خفاجة[١]: (من مجزوء الكامل)

يامنفذاً ماء الجفو ن وكنت أنفقه عليه
إن لم تكن عيني فأنـ ت أعز ما نظرت إليه

وقول ابن عبد ربه[٢]: (من مجزوء الكامل)

يامقلة الرشأ الغري ـر وشقة القمر المنير
هبني كبعض حمام مكـ ـة واستمع قول النذير
أبني لا تظلم بمكـ ـة لا الصغير ولا الكبير

وقول ابن زيدون[٣]: (من مجزوء الرمل)

ياغزالاً جمعت فيـ ـه من الحسن فنون
أنت في القرب وفيالبعـ ـد من النفس مكين

وقول المعتمد بن عباد[٤]: (من مجزوء الرمل)

يا بديع الحسن والإحسا ن يا بدر الدياجي!
قد غنينا بسنا وجـ ـهك عن ضوء السراج

ونظرة سريعة إلى تلك الأبيات المدورة في الطالع، نجدها ترتبط - في الأغلب الأعم- بظاهرة التضمين، حيث يتعلق البيت بتاليه دلاليا، ولعله من الطريف أن تبدأ النماذج كلها بالنداء «يا « - إلا أن ظاهرة التضمين لا ترتبط فقط بالطالع، بل يكثر ورودها في غيره كما رأينا.

ومن ثم فإن التضمين ذو علاقة وثيقة بالتدوير؛ إذ إنه « ظاهرة تؤانس التدوير، فهي تبحث عن اتصال نطقي بين بيتين، كما كان التدوير محققاً للاتصال بين شطرين، ومراد التضمين تعليق البيت بالذي يليه تعليقا معنوياً ودلالياً[٥] «.

(١) الديوان ص ٣٦٤
(٢) الديوان ص ١٠٠
(٣) الديوان ص ١٧١
(٤) الديوان نفسه ص٢١

يعنى ذلك أنه إذا كان التدوير يلغى سكته (العروض) - نهاية الشطر الأول- من خلال قسمة الكلمة بين شطريه، كذلك فإن التضمين يلغى سكتة القافية (الضرب)- نهاية الشطر الثانى- وذلك من خلال الاسترسال، وعدم التوقف. وإذا حدثت هاتان السكتتان فإن تلك المقطوعة / القصيدة تستحيل إلى ما يشبه الصورة الكلية من خلال النطق المتواصل غير المنقطع، فيتحتم على قارئ ذلك الشعر إلقاءه فى دفعة واحدة، كما جاء به مبدعه فى دفقه شعورية واحدة على ما يبدو.

فالمبدع والمتلقى أمام التدوير لا يأبهان بسكتة العروض اكتفاءً منهما بسكتة الضرب، أما فى حالة وقوع السكتتين -إذا ما تعانق التضمين مع التدوير- فإن ذلك يحول القصيدة إلى وحدةٍ واحدة، تبعاً لما يرومه الشاعر من وراء ذلك. وفى اجتماع التدوير والتضمين أكبر دليلٍ على ما تتمتع به القصيدة العربية من وحدة، ومن ثم تبرئتها من انفصام عُراها، وتفكك أوصالها الذى اتهمت به.

إلا أن المتلقى يحس فى القصيدة التى يجتمع فيها التدوير والتضمين بإجهاد شديد فى تتبع قراءتها؛ ذلك أنه يتحتم عليه الاسترسال فى قراءة ذلك الشعر، وهو لا يكاد يستريح من مشقة نطق البيت دفعة واحدة (نتيجة للتدوير) حتى يقابله التضمين، فيمنع عنه الراحة، ويطالبه بعدم التوقف، أو الانقطاع عن القراءة، ومن ثم تستحيل سكتة القافية (الضرب) وكأنها سكتة مخادعة؛ إذ إنه بينما يريد الاستسلام لها بعد جهده الذى بذله فى قراءة البيت دفعة واحدة، ويريد أن يرسو فى نهاية البيت عند محطة القافية، إذا به يجد ذلك خداعاً، ومحض سراب، وتستمر تلك المشقة، وذلك الخداع طيلة الأبيات حتى تنتهى رحلة الشاعر المبدع فى نهاية قصيدته مع التدوير والتضمين.

ولعل الأمثلة التالية توضح ذلك:

يقول **ابن زيدون** عن محبوبة قلبه، وتوأم روحه، وسويداء فؤاده، ولادة[1]: (من الخفيف)

وغريض الدلال غض جنى الصبوة نشوان من سلاف النعيم

طالما نافر الهوى منه غر لم يطل عهد جيده بالتميم

زار مستخفيا، وهيهات أن يخفى سنا البدر فى الظلام البهيم

فوشى الحلى إذ مشى وهفا الطيب إلى حس كاشح بالنميم

ولعله بات من الواقع أن متلقى هذه الأبيات لا يمكنه قراءتها قراءة مستأنية، بل يتحتم عليه الإسراع فى إنشادها، نتيجة لوجود التضمين والتدوير فيها باستثناء الثانى الذى يمثل نهاية دفقة وبداية أخرى فى بيتين تاليين.

فابن زيدون هنا فى معرض الحديث عن محبوبه، وسرد صفاته، إذ إن محبوبه هذا اللين الملمس، الطيب الثمرة، الذى يعيش حياة مترفة فيكاد يسكر من لذاذتها - هذا المحبوب على الرغم من أنه لا زال قريب العهد بالطفولة فإنه يفعل فعل الكبار، فيتأبى فى هواه، فيثير الوجدان، ويلهب العواطف والأشجان.

فالقارئ لابد أن يقرأ البيتين دفعة واحدة حتى يدرك ذلك الاتصال المعنوى والدلالي الذى كان منبعه فى الأصل ذلك الاتصال النحوى من حيث علاقة البيت الأول حيث (المبتدأ) والبيت الثانى حيث (الخبر) ثم ما إن يسلم القارئ نفسه لسكتة القافية هنا حتى تبدأ دفقة شعرية أخرى فى وصف الشاعر لمحبوبه، فقد زار مستخفياً حتى لا يراه الرقباء والكاشحون، ولكن هيهات فإن البدر المنير لا يستطيع التخفى فى الظلام، بل على العكس فإنه وحده الذى يظهر ويكون أكثر جلاءً وإشراقا، وليس هذا فحسب، فإن وسواس حليه

تدل عليه، وتشي به، وبذلك يجتمع فى المحبوب الوجه الجميل المنير. مع وسواس حليه الرنان، ناهيك عن طيبه الأرج الفواح الذى يملأ الأرجاء فينم عن صاحبه، وهيهات أن يخفى؛ فهذه الأمور الثلاثة تفضحه، ولا تجعله بمأمن عن الرقباء والكاشحين الذين يرونه (الوجه الجميل)، ويسمعونه (وسواس الحلى)، ويشمونه (الرائحة الطيبة)، وبذلك يجتمع فى المحبوب كل الصفات والمتع الحسية، فلا يخطئها الكاشحون؛ إذ إن تلك المتع أقوى متع الإنسان « البصر والسمع و الشم «.

ولعل ما زاد من سرعة الإلقاء، هذا العطف فى البيت الأخير «بالفاء» التى تدل على السرعة الخاطفة، فمحبوب الشاعر بمجرد ظهوره مستخفياً وشى الحلى فسمع رنينه. هذا بالإضافة إلى أن القافية مطلقة بالكسر، إلا أنها غير مشبعة بالياء مما يزيد فى الإسراع، أما فى حالة إشباعها، فإن هذا يؤدى إلى مزيد من التغنى والإنشاد، وهذا يناقض الإسراع وعدم التمهل الذى يرومه التضمين والتدوير.

أما الذى سوغ التدوير فى البيت الأول فإنه مقسم إلى ثلاثة أقسام دلالية معنوية صغرى.

فالمحبوب:

- **غريض الدلال**
- **غض جنى الصبوه**
- **نشوان من سلاف النعيم**

ومن ثم فإن المتلقى سيقف بالضرورة عند كل بنية دلالية على حدة، التى تمثل صفة من صفات المحبوبة، فهو عندما يقرأ (غريض الدلال) لا بد أن يقف أو يسكت سكتة يمكن أن نسميها «**سكتة دلالية**»، ثم يأتى إلى الصفة الثانية أى إلى ذلك التركيب «غض جنى الصبوة» فلا يمكن للمتلقى قراءته وتلقيه إلا دفعة واحدة؛ إذ إنه يمثل وحدة دلالية

ونحوية متكاملة لا يمكن تجزئتها، أو التصرف فيها، فضلًا عن ذلك فإنها تركيب إضافى، فالكلمات الثلاث وكأنها كلمة واحدة، لا يمكن نطق جزء منها وترك الآخر، وما إن ينتهِ من قراءة ذلك التركيب فإنه يسكت سكتة دلالية أخرى يستعيض بها عن «**سكتة العروض**» - التى تلاشت بالتدوير- إلا أن ما ينبغى ملاحظته أن تلك السكتة الدلالية كسابقتها، مدتها قصيرة عن سكتة العروض.

وإذا ما أتينا إلى البيت الثانى

زار مستخفيا وهيهات أن يخفى سنا البدر فى الظلام البهيم

نجد أن هذا البيت مكون من وحدتين دلالتين: الأولى: «زار مستخفيا» وحدة صغرى، والثانية « وهيهات أن يخفي سنا البدر فى الظلام البهيم « وحدة كبرى

ومن ثم فإن القارئ سوف يقف أو يسكت - سكتة دلالية - عند نهاية الوحدة الأولى التى فى بداية الشطر الأول، ثم عليه بعد ذلك أن يتابع القراءة إلى نهاية سكتة القافية مع قراءة الوحدة الكبرى الذى لا يحق له أن يقف عليها أو يجزئها، ولا أن يفصل بين أداة النصب (أن) والفعل المنصوب (يخفى) وهكذا يتآزر النحو مع الدلالة مع الإيقاع.

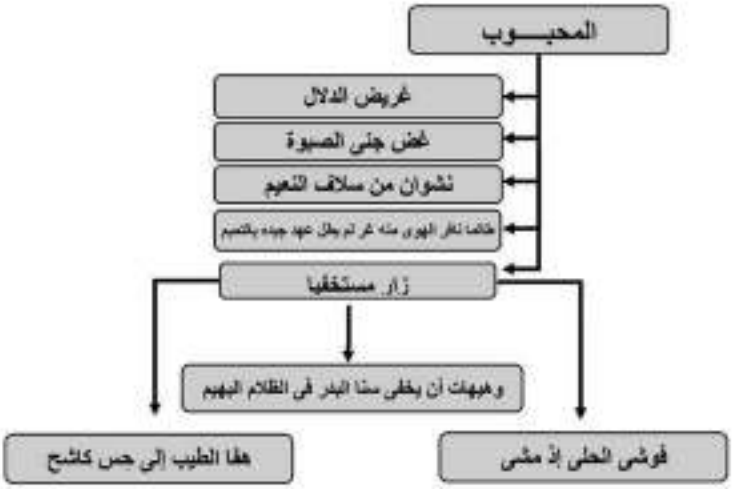
والأمر نفسه فى البيت الأخير

فوشى الحلى إذ مشى وهفا الطيب إلى حِس كاشح بالنميم

فالبيت أيضا مكون من وحدتين الأولى (فوشى الحلى إذ مشى)، والثانية (وهفا الطيب إلى حِس كاشح بالنميم). ولابد أن ننطق كل وحدة على حدة، حيث ينطق القارئ (فوشى الحلى إذ مشى) ثم يسكت سكتة خفيفة، ثم يتابع القراءة مع الوحدة الأخرى، فلا يفصل - من ثم – بين الفاعل وفعله (هفا الطيبُ) فسيترسل ولا يتوقف.

وأخيراً يمكن تصور الأبيات السابقة على النحو التالي فى ضوء

التدوير والتضمين، مع التعانق والتضافر بين النحو والدلالة والإيقاع.



والأمر كذلك حينما ننظر إلى **قول ابن خفاجة**[١]: (من مجزوء الكامل)

يـا منفـذا مـاء الجفـو ن وكنـت أنفقـه عليـه
إن لم تكـن عينـى فأنـ ـت أعـز مـا نظـرت إليـه

فالبيتان لا ثالث لها، يمثلان دفقة شعورية من غزل ابن خفاجة، وفيهما ينادى الشاعر محبوبه الذى ابتعد عنه (بدليل «يا» التى للبعيد)، وكذلك بدليل دوال البيتين التى تدل على معنى الشحط والفراق وسح الدموع التى نفدت من كثرة البكاء. ومن المعلوم أنه لا يمكن قطع الاتصال فى أسلوب النداء، فلا يمكن تجزئته، فالقارئ إذا قرأ « يا منفذاً « فإن المستمع يصغى انتظاراً لتكملة التركيب فـ» يا منفذاً» لم تفد شيئاً[٢]، ومن ثم يتساءل المستمع منفداً ماذا ؟! فيجيب الشاعر أو القارئ « ماء الجفون « الذى يأتى تركيبا إضافياً غير قابل للتجزئة أو القسمة، حتى وإن خالف

(١) الديوان ص ٣٦٤
(٢) المقصود هنا أنها لم تفد معنى مستقلًا لا يحتاج إلى تمام.

بذلك القسمة الشطرية، غير آبهٍ بسكتة العروض، ومضحياً بها فى سبيل الدلالة التى يرومها، والمعنى الذى يطلبه. ومن ثم فلابد من نطق تلك الوحدة التركيبية دفعة واحدةٍ يا منفذاً ماء الجفون»، وهنا يحق للقارئ المتلقى أن يقف وقفة قصيرة (سكتة دلالية) عوضا عن سكتة العروض بدليل وجود الواو الاستئنافية فى بداية التركيب الثانى والتى تمثل محطة يبدأ منها القارئ مواصلاً قراءة التركيب الثانى « وكنت أنفقه عليه « وهنا يأتي دور سكتة الضرب (القافية) إلا أن القارئ لا يهنأ بها؛ لوجود «التضمين» متمثلاً فى الاتصال النحوى والدلالي فى أسلوب النداء فى البيتين، فيمنعه من تلك السكتة ويحتم عليه الاسترسال فى القراءة، مع ضرورة عدم إشباع الهاء حتى لا تتحول الكسرة إلى ياء، فيقف الإشباع حجر عثرة فى سبيل الاستمرار فى القراءة مع البيت الثانى الذى هو أيضا مدور، ولا يصلح نطقه إلا دفعة واحدة، والذى إن جاز فيه وجود سكتة خفيفة عند (إن لم تكن عينى) فإنه لا يصح إلا الاسترسال سريعاً فى الوحدة الثانية التى تمثل جملة جواب الشرط (فأنت أعز ما نظرت إليه)، كذلك لا ينبغى التوقف فيها حتى لا نفصل فيها بين المبتدأ (أنت) - الذى لا يصح أن نقسمه بين شطرى البيت - وبين الخبر (أعز)، كذلك لا يصح أن يفصل بين (أعز) وما بعدها التى هى تركيب إضافى لا يمكن فصله، ومن ثم يصبح التركيب الثانى وحدة دلالية واحدة لا يمكن فصله، أو تجزئته أثناء القراءة، ولذا جاز هنا التدوير؛ لوجود ذلك التعانق بين الجانب التركيبى النحوى والجانب الدلالى المعنوى، وأخيراً الإيقاعى الموسيقى.

كذلك لنتأمل قول **ابن خفاجة**[١]: (من الكامل)

بين النجوم قلادة تحت الظلام غمامة خلف الصبح نقابا

فهذا البيت لا بد أن ينطق كله دفعه واحدة، تتخللها سكتات خفيفة، جاءت من ذلك التقسيم الثلاثي للأبيات، الذى رشحته تلك القوافي الوسطى أو الداخلية أو الترصيع.

(١) الديوان ص ٢٨٠

فالمحبوبة:

- بين النجوم قلادة
- تحت الظلام غمامة
- خلف الصباح نقابا

ومن ثم فلابد من التدوير الذى جاء فى « تحت الظلام غمامة « إلا أن القارئ مع الإنشاد المتواصل للبيت يفضل له أن يسكت سكتة خفيفة عند كل من «قلادة»، و«غمامة» إلى أن نتتهى إلى سكتة الضرب عند «نقابا». وكأن الشاعر قد استعاض بتلك السكتات الخفيفة عن سكتة العروض التى تركها مجبراً من أجل الدلالة التى يسعى وراءها.

والأمر نفسه نجده عند **ابن الزقاق** فى توالى الصفات الذى يؤدى إلى عدم القطع وإلى الاسترسال فى القراءة، يقول[١]: (من الكامل)

ما هذه الجرد العتاق / وهذه السمر الرقاق / وذا القنا المتأطـر

ويقول[٢]: (من الكامل)

فمن الخيول جيادها / ومن السيوف حدادها / ومن القنا خطاره

ومن ثم فالقارئ لا يحق له التقاط أنفاسه إلا عند تلك التقطيعات، التى يستريح عندها قليلاً، ثم ما يفتأ أن يعاود القراءة مسرعاً إلى نهاية البيت.

وهكذا عند كل الأبيات المدورة، إلا أننا نكتفى بهذا القدر من النماذج حتى لا يتضخم البحث، وفى تلك الشواهد ما يكفى[٣].

(١) الديوان ص ١٦٢

(٢) نفسه ص ١٨٨

(٣) فى التدوير انظر: ابن عبدون ص٥، ابن شهيد ص١٠٥، ابن الحداد ص ٢٤١، ابن حزم ص ٢٤، ١١٣، ١٤٩، ١٥٦، ١٥٨، ١٦٢، التطيلى (٨٥، ١٣٦)، المعتمد بن عباد (٢١، ٢٠، ٢٨، ٥٢، ٥٦، ٦٢)، ابن الزقاق (٨٩، ١٦٢، ١٨٨، ١٩١، ١٩٥)، ابن حمديس (١٥٩، ١٧٨، ٢٤٤، ٣٤٤، ٣٦٤، ٤٩٢)، ابن خفاجة (١٢٢،٢٥١، ٢٨٠، ٣٠٠، ٣٣٩، ٣٤٢، ٣٦٤)، ابن زيدون (١٢١، ١٢٥، ١٢٦، ١٦٧، ١٧١، ١٧٢، ١٧٧، ١٧٨، ١٨٢، ١٨٨، ١٩٠، ١٩١، ١٩٣، ١٩٥، ٢٧٩، ٤٠٧)، ابن عبد ربه (٢٢، ٢٣، ٩٩، ١٠٠، ١٠٣، ١١٢، ١١٥، ١٢٧، ١٣٩، ١٤٣،

نخلص مما سبق إلى أن الأندلسيين فى غزلهم لم يكونوا يميلون إلى التدوير، وفى هذا ما يدل على أنهم كانوا يهتمون كثيراً بالنظام الإيقاعى الموسيقى المتمثل فى قسمة البيت إلى شطرين عن طريق سكتة العروض، متعانقاً بذلك عندهم الوزن مع التركيب النحوى مع الدلالة، ومن ثم فإن التدوير بوصفه صورة من صور النزاع الوزنى التركيبى كان قليلاً بدليل تلك النسبة الدنيا ٢,٣٠٪

بيد أن ذلك التدوير حينما وقع لم يأت عبثاً ولا ترفاً من الشاعر، وإنما كانت له علاقة وطيدة بالدلالة من جهة، وبالنحو من جهة ثانية، وبالإيقاع من جهة ثالثة، كل ذلك فى تضافر وتآزر لا يقدر عليه إلا الشاعر المتمرس الذى يجيد فن القول وعمل الصنعة.

كذلك رأينا فى اقتران التدوير بالتضمين مبرراً كافياً - من وجهة نظرنا - للرد على من قال بتفكك أجزاء القصيدة، وأن البيت وحدة مستقلة فيها، ففى تلك الظاهرة « إحساس بأن القصيدة العربية ليست مفككة العُرى، مقطوعة الأوصال، فالصلة داخل البيت تروم وحدة الدلالة والنحو، وهذا ما تلمسناه فى التضمين. فالتدوير علاقة اتصال والتئام بين الأشطر، والتضمين يجعل هذه العلاقة بين الأبيات «[١]

كما لاحظنا أن أكثر من ٦٠٪ من الأبيات المدورة جاءت على البحور المجزوءة، وقد عللنا السبب فى ذلك.

وأخيراً ننتهى إلى أن وظيفة التدوير الرئيسة تتمثل فى « إخراج القصائد من نسقها العمودي الثنائي إلى نسق عمودي جديد، موحد الإطار، البيت فيه محدود المدى، خفيف الوقع «[٢].

١٦٢، ١٨١، ١٩١، ١٩٣، ١٩٦، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠).

(١) التدوير فى الشعر ص ١٤٠

(٢) خصائص الأسلوب فى الشوقيات ص ٨٦

الخاتمة

نخلص مما تقدم إلى أن الشعر لا يكون شعرا إلا إذا اتكأ على الإيقاع، الذي لا يعني فقط مجرد الوزن والقافية، وإنما هو أعم وأشمل، حيث يحوي في داخله وبين طياته العديد من الصور الموسيقية سواء ما يتصل منها بالإطار أو ما يتعلق بالحشو.

هذا بالإضافة إلى العلاقة الوثيقة الوطيدة التي بيناها بين الإيقاع بكل صوره وبين الدلالة؛ ذلك أن القالب لا ينفصل عن الروح، ولم يكن الإيقاع يوما مجرد شكل خارجي خال من الروح، لا علاقة له بمعنى أو دلالة، حيث إن تجربة الشاعر هي تجربة متكاملة تتناغم فيها كل العناصر ولا تنفصل فيها مفردة عن أخرى، وقد بينا ذلك من خلال ظاهرتي التضمين والتدوير، وكيف أننا استطعنا أن نثبت أنهما - بوعي من الشاعر أو بغير وعي - أدتا إلى التحول من وحدة البيت إلى التحليق في فضاءات القصيدة والوحدة العضوية لها.

والله من وراء القصد وهو يهدي إلى سواء السبيل

ثبت المصادر والمراجع

الدواوين الشعرية

١- **ديوان الأعمى التطيلي** (أحمد بن عبد الله بن أبى هريرة ت ٥٢٥هـ) تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م

٢- **ديوان ابن الحداد** (أبو عبد الله محمد بن أحمد بن خلف ت ٤٨٠هـ) جمع وتحقيق: منال منيزل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٥م جمع وتحقيق: د. يوسف على طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م

٣- **ديوان ابن حزم** (على بن احمد بن سعيد بن حزم ت ٤٥٦هـ) جمع وتحقيق ودراسة: د. صبحى رشاد عبد الكريم، دار الصحابة للتراث، طنطا، ١٩٩٠

٤- **ديوان ابن حمديس الصقلى** (عبد الجبار بن حمديس الصقلى ت ٥٢٧ هـ) تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت.

٥- **ديوان ابن خفاجة** (أبو اسحق إبراهيم بن أبى الفتح بن عبد الله بن خفاجة ت ٥٣٣ هـ) تحقيق د. سيد غازى، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط٢، ١٩٧٩

٦- **ديوان ابن الزقاق** (أبو الحسن على بن إبراهيم بن عطية اللخمى البلنسى ت ٥٢٨ هـ) تحقيق: د. عفيفة محمود ديرانى، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دت.

٧- **ديوان ابن زيدون** (أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن زيدون المخزومى ت ٤٦٣ هـ) جمع ديوانه ورسائله: الأستاذ على عبد العظيم، دار نهضة مصر، ١٩٨٠

٨- **ديوان سعيد بن جودى** ت ٢٨٤ هـ جمع شعره: د. محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ١٩٩٧

٩- **ديوان شاعرات الأندلس** جمع وتأليف: د. تيريسا جاردلو، ترجمة: د. أشرف دعدور، مراجعة: د. محمود على مكى، دار نهضة الشرق، جامعة القاهرة، ١٩٩٦

١٠- **ديوان ابن شهيد** (أحمد بن عبد الملك بن أحمد بن عبد الملك بن شهيد ت ٤٢٦ هـ) جمع شعره: يعقوب زكى، راجعه: د. محمود على مكى، دار الكاتب العربى، القاهرة، دت.

١١- **ديوان ابن عبد ربه** (أبو عمر أحمد بن عبد ربه القرطبى ت ٣٢٨ هـ) جمع شعره: د. محمد رضوان الداية، دار الفكر العربى، دمشق، سوريا،ط٢، ١٩٨٧

١٢- **ديوان ابن عبدون** (عبد المجيد بن عبد الله بن عبدون الفهرى اليابرى ت ٥٢٩ هـ) جمع شعره: سليم التنير، دار الكتاب العربى، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٨٨

١٣- **ديوان الغزال** (يحيى بن حكم الغزال ت ٢٥٠ هـ) حققه وشرحه وقدم له: د. محمد رضوان الداية، دار قتيبة، ط١، ١٩٨٢

١٤- **ديوان مروان الطليق** (أبو عبد الله مروان بن عبد الرحمن بن مروان عبد الرحمن الناصر ت ٤٠٠ هـ) جمع شعره: المستشرق إميليو غرسيه غومث و د. الطاهر أحمد مكى، ضمن كتاب مع شعراء الأندلس والمتنبى، سير ودراسات، تأليف إميليو غرسيه غومث، ترجمة وتعريب د. الطاهر أحمد مكى، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٣

١٥- **ديوان المعتمد بن عباد** (محمد بن عباد بن محمد بن إسماعيل بن عباد ت ٤٨٨ هـ) جمع ديوانه: د. أحمد أحمد بدوى و د. حامد عبد المجيد، القاهرة، ١٩٥١ وجمع ديوانه أيضا: د. رضا حبيب السويسى، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٥

المراجع القديمة:

١- **ابن الأثير** المثل السائر، تحقيق: د. أحمد الحوفى، د. بدوى طبانة، نهضة مصر، ١٩٦٠

٢- **ابن رشيق** (أبو على الحسن بن رشيق القيروانى) العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨١

٣- **الفارابى** (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان) جوامع الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٧١.

٤- **قدامة بن جعفر** نقد الشعر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجى، مكتبة الكليات الأزهرية، ١٩٧٩

٥- **قدامة بن جعفر** نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجى، ط١، ١٩٤٩

المراجع الحديثة:

١- **د. أحمد كشك** القافية تاج الإيقاع الشعرى، دار غريب بالفجالة، دت

٢- **د. أحمد كشك** التدوير فى الشعر، دراسة فى النحو والمعنى والدلالة، دار غريب

بالفجالة، ٢٠٠٣

٣- د. **ألفت كمال الروبى** نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى الفارابى، س دراسات أدبية،، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤

٤- د. **سيد البحراوى** موسيقى الشعر عند أبوللو، دار المعارف، ط٢، ١٩٩١

٥- د. **سيد البحراوى** العروض وإيقاع الشعر العربى، س دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣

٦- د. **شكرى الطوانسى** مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبو سنة، دراسة فى بلاغة النص، س دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨

٧- د. **محمد النويهى** الشعر الجاهلى، منهج فى دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، دت

٨- د. **محمد الهادى الطرابلسى**

خصائص الأسلوب فى الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦

٩- أ. **محمود عباس العقاد** اللغة الشاعرة، نهضة مصر، ١٩٩٥

١٠- د. **يسرية المصرى** بنية القصيدة فى شعر أبى تمام، س دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧

١١- د. **يوسف خليف** دراسات فى الشعر الجاهلى، دار غريب بالفجالة، ١٩٨١

المؤتمر الافتراضي

لعروض الشعر العربي

عروض الشّعر العربي بين طلاقة الفنّ وانضباط العلم

العروض واستشراف مساحة الخطاب الشعري من القديم حتى اليوم

ضمن محور

مظاهر التجديد في عروض الشعر

المشارك: محمود حمد

سلطنة عُمان

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

ملخص البحث

ظل خطاب الشعر في سجال مع صيرورة التطور منذ بداية محاولات الخروج من النظام الذي وجد به في الغنائية التي توارثتها أجيال الشعريّة العربيّة، والتي أحسّ الخليل بأهميّة المحافظة على تراثها بوضع علم العروض وقوانينه، وكأي فنّ آخر مرّ بمراحل كثيرة ارتسمت عليها ملامح الفترات الإنسانيّة بثقافاتها وتوجّهاتها ورغباتها الإنسانية في البحث عن المختلف، وحاول الشعراء على مدى العصور أنْ يتحللوا من ذلك الإطار المُلزم الذي يمثل في الصورة الكاملة للبحر، وفي القافية التي تلتزم في القصيدة كلها، وكان هذا الخروج عن النمط التقليدي في فترات متفاوتة، يعود إلى تطوّرات مختلفة تتعلق بالوعي والثقافة والتواصل الأدبي مع شعوب أخرى، والوزن والقافية يشكّلان القالب البيتي الذي يُبنى عليه الخطاب الشعريّ، التزم بهما الشاعر في القالب العروضيّ حتى جاء القرن الثاني الهجري لينفتح الشاعر العربي بانفتاح الثقافة العربيّة وتواصلها ليجد في خروجه على القالب الموروث طريقة تحقق له شعريّته وتمنحه الفضاء الواسع، فتعددت أشكال هذا الانفتاح؛ والتي بدأت بالخروج على القافية ثم تطورت إلى الشكل الوزني والنمط الثابت إلى أنواع أخرى لم يعرفها العرب من قبل كالمزدوج والمثلث والمخمّس والموشّح والمواليا وغيرها.

وفي العصر الحديث لم يكن التّأثر بالثقافة الغربيّة أقل مساحة من السابق، فقد سعى الشعراء بالاستفادة من الأشكال الشعريّة السابقة كالموشّحات ــ الأكثر تأثيرا في الشعر الحديث ــ إلى الخطاب المنفتح على الوزن الذي يستثمر موسيقى اللغة للخروج من القالب القديم؛ فظهرت أشكال أخرى على الرغم من الصراع بين القديم والحديث الذي أفرزه الموقف من الثقافة الغربية وآدابها، لتتطور هذه الأشكال إلى أشكال أخرى ساهمت في مراجعة الأولى، وخلق ظاهرة إيقاعيّة حديثة كان للأدباء العرب في المهجر وغيرهم من المتأثرين بالآداب العالمية في بلدانهم الدور الكبير في تطوّر الوزن الشعري مراحل متطوّرة

متعاقبة، فكان الشعر المنثور والمرسل والبند والتفعيلة، وكان هذا التجديد استمرار في التطور الذي سار عليه الشعراء منذ القرن الثاني الهجري.

اليوم يسعى النصّ الحديث في محافظته على الوزن إلى استثمار طاقة اللغة الصّوتيّة في تشكيل خطاب يرتبط بأصالة الشعر الأولى، وينفتح على الخطاب الحديث؛ لذلك غامرت قصيدة التفعيلة ــ الشكل الوزني الأخير ـــ في الاستفادة من الكثير الأشكال الأدبية والشعريّة، فوظّفت الإيقاعين الصوتيّ والبصري في خلق هذا الانفتاح في الخطاب.

Abstract

The discourse of poetry has remained in controversy with the process of development since the effort to dispel stereotypes in which it was found in lyrical poems that transferred through the phases of the Arabic poetry, which Al Khalil ibn Ahmad Al Farahidi viewed the importance of maintaining its heritage to set the basis of prosody and its meter. The discourse of poetry like any other art that has developed gradually through many phases on which the aspect of human periods were characterized by its cultures, trends and human desires to look for different template. Throughout the ages, poets tried to abandon the traditional template that is represented in the whole pictorial of the poetic meter and in the rhyme that prevailed in the poem. Derogating from the traditional style in different periods was due to different developments related to awareness, culture and literary communication with other peoples, rhymes and meter constitute the poetic template on which the poetic discourse is based on, the poet adhered to it in the prosodic template until the second century of Hijri, so the Arab poet – through the open up of the Arab Culture and its acculturation would find a way to leave the traditional template as a way will achieve his poetics and gives him a wide space of imagination. This openness have multiplied Which started out to the rhyme and then evolved into the meter form and the fixed pattern in addition to other templates that the Arabs did not know before, such as the couplet, the triangle, the pentagonal, the mawashah, the mawali and other types. In the modern era, the influence of Western culture was not less significant than before, as poets sought to benefit from previous poetic forms such as muwashshah - the most influential in modern poetry to a discourse that is open to weight that invests language music to break out of the old mold; Other forms emerged in spite of the conflict between the ancient and the modern, which resulted from the attitude towards Western culture and literature. In order to develop these forms into other templates that contributed to the revision of the first, and the creation of a modern rhythmic phenomenon, Arab writers in the diaspora and others were affected by global literatures in their countries had a great role in the development of poetic weight in successive stages, so the poetry was scattered, the sender, the clause and the metaphor, and this renewal was a continuation of development Which poets walked since the second century AH. Today, the modern text seeks, in its preservation of meter, tried to invest the phonology in forming a discourse related to the authenticity of poetry, and will open up to modern discourse. Hence, the tafeleh poem – (Iambic poem the last meter form - to make use of many literary and poetic forms, and employed the audio and visual rhythm in creating this openness in the discourse.

ظل خطاب الشعر في سجال مع صيرورة التطور منذ بداية محاولات الخروج من النظام الذي وجد به في الغنائية التي توارثتها أجيال الشعريّة العربيّة، وكأي فنّ آخر مرّ بمراحل كثيرة ارتسمت عليها ملامح الفترات الإنسانيّة بثقافاتها وتوجّهاتها ورغباتها الإنسانية في البحث عن المختلف، ولا يمكن الاعتماد على توجه الإبقاء على الفن كما أبدعته الذائقة الأولى بهدف الحفاظ على الحضارة والثّوابت القديمة؛ فالتطور الذي يُفرض على الوعي البشري يطال ــ بلا أدنى شك ــ الفنون باعتبارها انعكاس الذات البشرية في سعيها إلى البحث الحثيث عن المستقبل.

لماذا يجب علينا أنْ نسير بمحاذة التغيير؛ حتى وإنْ كان لدنيا موقف من أشكاله ووجوهه؟، كان على العلوم أن تتطوّر في مقابل ما تنظر إليه الأجيال المتعاقبة من حاضرها بكل مسؤوليّة؛ فالحياة اليوم ليست تلك التي عرفتها علوم أهلها في وقتها، وليست الفنون ــ ومن بينها الشعر ــ بمنأى عن كل هذا التشكيل الثقافي الكبير، وبين مكانتيه القديمة واليوم استحدثتْ الذّائقة الكثير من التشكيلات المتنوعة استجابة للتّطور، وإذا كان لدى القدماء كما يراه ابن خلدون في مقدّمته يحتاج « إلى نوع تلطّفٍ في تلك المَلكة حتّى يُفرَغ [١] الكلام الشّعريّ في قوالبه التي عُرفتْ له في ذلك المنحى من شعْر العرب ويبرزه مُسْتقلا بنفسه»[(١)]، باعتبار الصّورة والشكل اللذين بُنيت عليها الشعريّة العربيّة هي البناء الثابت الذي سارت عليه الأجيال المتعاقبة في التجربة الشّعريّة؛ فقد تجاوز الباحثون في الشعر العربي بعد ذلك بقرون وانشغلوا بقضايا أكثر فاعليّة في خطاب الشعر من قوالبه الثابتة تلك، « وكان من الطبيعي أنْ يحاول الشعراء على مدى العصور أنْ يتحللوا من ذلك الإطار المُلزم الذي يمثل في الصورة الكاملة للبحر، وفي القافية التي تلتزم في القصيدة كلها من حيث هي صوت مفروض على الأبيات فرضا دون أنْ يكون له مبرر كاف في كل حالة »[(٢)]، وكان هذا الخروج عن النمط التقليدي في فترات متفاوتة،

(١) ـ مقدمة ابن خلدون (وهي مقدمة الكتاب المسمّى كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيّام العرب والعجَم والبربر ومن عاصرهم من وي السُّلطان الأكبر)، عبدالرحمن بن خلدون (ت٨٠٨ه)، دار الفكر العربي، لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص٤٤٢.

٢ـ الشعر العربيّ المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، ص٥٥.

يعود إلى تطورّات مختلفة تتعلق بالوعي والثقافة والتواصل الأدبي مع شعوب أخرى، والفرق بين تجربة وظّفت المتاح لها في البيئة الواحدة، وتجربة انفتحت صوتيّا وثقافيّا على بيئات أخرى، وكانت البيئة الواحدة تتواصل مع مكوّنتها شفهيّا ليتشكل الشعر في ضوء المتناقل والممارس، يشير أدونيس إلى ولادة الشعر العربيّ نشيدا، مسموعا مُغنَّى؛ صوته بمثابة النّسم الحيّ؛ ذا موسيقى جسديّة[١]، تنقل تفاعل صاحبها ومواقفه، يشاركه متلقٍّ بذات ثقافة البيئة الصوتيّة الغنائية، تؤسس التداخل بينهما في حضور الاحتفاء بالنتاج الشّعريّ؛ يترجمه الإنشاد في الملتقيات بأنواعها، بالاتفاق على الشكل الشعريّ وقوالبه المتينة المبنيّة بغنائيّة اللغة الشعريّة؛ إذ «النشيد جسد مفاصله الوزن والإيقاع والنغم، وعلى إحكامه الغنيّ تتوقّف استجابة السّمع. فالنشيد فَنٌّ في الصوت يفترضُ فَنّا يقابله هو فنّ الإصغاء. وقد تمَّ هذا الإحكام بالتّوصّل شيئا فشيئا إلى ابتكار بُنَى إيقاعيّة خاصّة »[٢]، لم يحدد الشعر ولا بيئته قديما لها مدلولات يمكن أن تجمع النتاج الشعري القديم قبل جهد الخليل بن أحمد الفراهيديّ، لكن الثقافة الجمعيّة شعريّا كانت تصنع على غير قصد مشتركا وزنيّا داخل القالب الشعريّ الصّارم، وكان مستوى اللغة يقوم بالدور الأكبر في ضبط العوامل الصّوتيّة والبنائيّة، فالصوت « يقوم به التقطيع ويوجد به التّأليف »[٣] عند الجاحظ، وكان الوزن ــ إحدى نتائج الصوت ــ أساس الشّعر وأهم ما يقوم عليه عندهم، ومع اهتمامهم بالمعنى إلا أنهم يرون الوزن ركنا أساسيّا في البيت، ونكتفي هنا بالإشارة إلى اثنين من النّقاد القدماء، يشيران إلى أهميّة الوزن بجانب المعنى؛ وهما قدامة بن جعفر، وابن رشيق.

فالأول من القرن الثالث الهجريّ يعرّف الشّعر بأنّه « قولٌ موزونٌ مقفّى يدل على معنى فقولُنا قول دالٌ على أصْل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشّعر وقولُنا موزون يفصله ممّا ليس بموزون إذ كان من القول موزون وغير موزون وقولُنا مقفّى فصْل بين ماله من

(١) الشعريّة العربيّة، أدونيس، دار الآداب، لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٩، ص٥.
(٢) المصدر السابق، ص١٠.
(٣) البيان والتبيين، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق : درويش جويدي، المكتبة العصريّة، لبنان، صيدا، ط٢، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص ٥٨.

الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافيَ له ولا مقاطع «[١]، والثاني من القرن الخامس الهجريّ؛ يقوم الشّعر عنده « بعد النيّة من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية فهذا هو حدُّ الشّعر لأنّ من الكلام موزونا مقفّى وليس بشعْر، لعدم القصْد والنّيّة»[٢]، وما يرتبط بقصد العجالة هذه الإشارة إلى القالب الوزنيّ في البيت الشعريّ، وأهمّية المعنى الدّال على الشّعريّة في مستويات تطوّر الخطاب خارج هذا القالب في الفترات الشعريّة اللاحقة.

الوزن والقافية يشكّلان القالب البيتي الذي يُبنى عليه الخطاب الشعريّ، و» حتى نهاية القرن الميلادي الثامن تقريبا، ظل الشاعر العربيّ ينظِم أبياته وقصائده دون أنْ تكون لديه فكرة واضحة ودقيقة عن النظام العروضيّ الذي كانت هذه الأبيات والقصائد تخضع له «[٣]، إذ كان ينظم شعره صوتيّا باستعداداته المتوارثة من ثقافة جمعيّة شكّلت محددات معيّنة تستجيب لحالة شعوريّة، يرى عزّالدين إسماعيل بأن البحور الشعريّة ـــ التي لم تُقنّن بعد ـــ هي انعكاسات لهذه الحالة بمختلف دوافعها، وهو رأي حوله جدل في الدراسات الحديثة، فالشعراء يعبّرون بالأوزان الطويلة عن حالات الحزن، ويعبرون بالأوزان القصيرة عن حالات الفرح[٤]، والمعوّل عليه في هذا الرأي ارتباط الشعراء بهذه المحددات التي غذّتها الممارسة وتبادل المواقف الأدبيّة بين الشعراء، من خلال السّماع والشفويّة، « فالصّوت يستدعي الأذن أولا. ولهذا كان للشفويّة فنٌّ خاص في القول الشعريّ، لا يقوم في المعبّر عنه، بل في طريقة التعبير «[٥]، التي صنعت هذه المحددات الخطابيّة في الشّكل الشعريّ.

(١) نقد الشعر، أبوالفرج قُدامة بن جعْفر، مطبعة الجوائب، تركيا، قسطنطينية، ١٣٠٢، ص٣.
(٢) العُمدة في محاسن الشّعر، وآدابه، ونقْده، أبوعلي الحسَن بن رشيق القَيروانّي، الأزديّ (٣٩٠ـــ٤٥٦) ه، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط٥، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م، ص١١٩.
(٣) العروض العربّي (قراءة لسانيّة ـ إيقاعيّة لنظام الخليل)، إسماعيل الكفري، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريّة، دمشق، ط١، ١٤٤٠هـ/ ٢٠١٩م، ص١٣.
(٤) التفسير النفسّي للأدب، عزالدين إسماعيل، مكتبة غريب، مصر، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤، ص٧٢.
(٥) الشعريّة العربيّة، أدونيس، ص٦.

القالب العروضيّ بين الوزن والقافية ما نجده بارزا في تعريف قدامة وابن رشيق، وعلى الرغم من أهميّة المختلف في القول المرتبط بالشعريّة؛ لكنهما يحدّان الشعر بالوزن والقافية، ويشكل هذان خصوصيّة خطاب الشّعر عندهما، فقدامة يجد الكثير من الكلام الموزون لكنّه بغير قافية تجعله شعرا، كما أن كلمة (مقاطع) توحي بما سيكون لاحقا من دور الحروف بين الحركة والسكون في تنظيم حركة التفعيلة ومبنى تشكيلها في اكتشاف الخليل، وهذا البناء يقيمه على التجربة الشعريّة التي ولدت حتى عصره بما اكتسبته في ثقافة العرب الأدبيّة، وكذلك نجد أن ابن رشيق يقيم الرغبة في قول الشعر على أربعة أشياء يراها حدّ الشعر؛ لكنّه يخرج ما لا يحقق شعريّة المعنى وإنْ انتظم في القالب الذي حدَّ به قدامة الشعر، وهو رأي متقدّم في رؤية الشعريّة التي تطوّرت بين الناقدين، ولهذا يشترط الأربعة متكاتفة في بناء الشعر على الرغم من تحقّق الوزن والقافية في بعض الكلام الناشئ بغير القصد والنية الشعريين.

ولمكانة القافية في القالب الشعريّ كانت مما ينتظم فيه البيت عندهم بعد الوزن، وانشغلوا بها كثيرا في القول الشعريّ، ونجد صاحب الصناعتين يشير إلى علاقتها بالمعاني في قوله « فمنَ المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى »[(١)]، ومما لا شكّ فيه أن ما تقوم به القافية يجب أن يحقق المعنى؛ وإلا فستكون بعيدا عن إكماله، ولا يصح أن تكون مجرّد قفلة صوتيّة، وقد « بقي لنا من أخبار الجاهليّة المتأخرة ما ينمّ عن تنبّه العرب، وخاصّة من تحضّر منهم، إلى بعض الظواهر المتّصلة بالقوافي، وما قد يصيب الأوضاع التي تعارفوا عليها بالخلل »[(٢)]، فهي قرينة الوزن عندهم ومن أسس البناء الشعريّ.

العروض وتنظير القواعد

يرى أدونيس إنه في بدايات التفاعل بين الثقافة العربيّة والثقافات الأخرى قام العرب بالتنظير للشفويّة العربيّة؛ وذلك للتوكيد على خصوصيّة بيان وموسيقى الشعر العربي

(١) الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبوهلال الحسَن بن عبدالله بن سهْل العسكريّ، تحقيق : مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، لبنان، بيروت، ط٢، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م، ص١٥٧.

(٢) القافية في العروض والأدب، حسين نصّار، مكتبة الثقافة الدينيّة، مصر، بورسعيد، ط١، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠١م، ص٥.

بين شعر الأمم وتميّزه بينها، وممارسة ذلك في الصناعة الشعريّة، وكغيره من علوم العربيّة وضعت أوزان الشعر وقواعد صناعته[١]، وقد لا يكون هذا سببا كافيا مقابل ما عُرف عن الخليل من اهتمام بالشعر والنغم وما تركته نظريّته تدل على عقل فذّ تجاوز الوقوف عند المتوارث حين أوحت له اللغة والموسيقى بمشترك الصوت والأنغام، ويشير كمال أبوديب إلى هذه العقليّة في معرض مناقشته لعروض الخليل[٢].

وفي ذلك الوسط الثقافيّ المختلف عن الفترات السابقة، والناتج من هذا الانفتاح على العلوم الأخرى، وفي ظل الاهتمام بعلوم العربيّة وأشعارها كان الخليل « أوّل من جرّد القصيدة العربيّة، واكتشف لها أنماطا موسيقيّة مستقلة عن المحتوى الشعريّ، واستطاع أنْ يحدد للقصائد التي تتّفق في موسيقاها وزنا سمّاه البحر، كما استطاع أنْ يكتشف علاقة هذا الوزن التام بما جاء منه مجزوءا ومشطورا ومنهوكا »[٣]، وهذا العمل القائم على علم باللغة وأصواتها يُعدّ تقدّما في تحليل الوزن الذي وُلدتْ عليه القصيدة الغنائية من زمن بعيد، و» يمتاز الشعر عن غيره من فنون الأدب بما فيه من موسيقى، كما يميّزه ذلك النغم المنبعث من القافية الرتيبة التي تتكرّر من بيت لآخر في القصيدة الواحدة «[٤]، وهو منطلق الخليل في البحث عن أصل الوزن ومحدّداته الصّوتيّة فاللغة بخصائص تركيبها قادرة على صنع المقاطع التي شكّلت التفعيلات في العروض، ويشير إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشّعر) إلى هذه الخصائص المتمثّلة في جرس الألفاظ، وانسجام توالي المقاطع، وترددها في التركيب؛ وهذا أسرع نواحي الجمال إلى المتلقي، ودوره هنا يكمن في تكتيل مقاطعه ليسمعها موزونة مُنسجمة، ذات نغم منتظم يجعل سهولة إعادتها في بناء الشّطر ثم البيت بعلامات في نظام المقاطع والقافية، وبالتالي فإن توقّعها يثير انتباه المتلقي

(١) الشعريّة العربيّة، أدونيس، ص١٤.
(٢) انظر : في البنية الإيقاعيّة للشعر العربّي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن)، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط١، ١٩٧٤.
(٣) موسيقى الشعر العربّي، حسني عبدالجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، ١٩٨٩، ص٩.
(٤) الخطاب الشعري (التكوين والتّنوّع)، نعمان عبدالسّميع متولي، العلم والإيمان للنشر والتّوزيع، مصر، دسوق، ط١، ٢٠١٢، ص٥٣.

بانسجام هذه المقاطع المتشابهة[١]، وهو ما يشترك فيه الشّعر مع فنون أخرى تعتمد على المحاكاة، القضيّة الأكثر حضورا في دراسات الشعر الكلاسيكيّ القائم على الانتقالات المتوقّعة في مجموعات متشابهة تحقق انتظاما صوتيّا، أو كما يسمّيها كوهين عناصر مصوّتة يقوم عليها النّظم تختلف من لغة إلى أخرى؛ بتكرار نفس الصّورة الشعريّة[٢]، وهو الأمر الذي عرضته الدراسات العربيّة وغيرها، بطرح مباشر أو بعرض أدوات المحاكاة؛ ولسنا بحاجة إلى إعادتها لضيق المقام، فهي المشترك بين الفنون عند أرسطو في ارتباطها بالتّصور[٣]، وجهود الفلاسفة والعرب في بحث هذه القضيّة كثيرة؛ أمثال الفارابي وابن سينا ويختلف الشعر عن غيره من الفنون في أدواته الصّوتيّة[٤]، وبقيت القضية طرحا أساسيا في جهود البحث إلى اليوم.

من هذا الأثر الصّوتيّ انطلق الخليل في بناء علم العروض، ووضع قواعده بالاشتغال على الشعر العربيّ، والجانب الصّوتيّ ــ بلا أدنى شكّ ــ هو المحرّك الأساسيّ في فهم أجزاء التواصل اللفظيّ في البيت الشعريّ، فالشّاعر يطوّع اللفظ في التركيب على أساس الانتقالات المقطعيّة، والفاعل في العروض « هو تكرار لسلسة معيّنة من المقاطع الطويلة والقصيرة »[٥]، تشكّل التفاعيل التي وضعها الخليل، فهي عمليّة تبدأ من الفعل الغنائيّ في مادّة اللغة؛ « والتراكيب اللفظيّة تسير على نمط النوته الموسيقيّة »[٦] في الدراسات الحديثة، وهو الإطار الذي وظّف في داخله الخليل إمكانيات اللغة الصّوتية في البناء اللفظيّ؛ فهو عالم اللغة الفذّ الذي يشهد على ضلوعه في ذلك منجز كتاب العين، وموسيقى الشعر من لغته والتي هي مادّة صياغته؛ فدور الوزن الناتج من الانتقالات وفاعليّة النغم هو

(١) موسيقى الشّعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط٤، ٢٠١٠، ص (١٠ ـ ١٤).
(٢) بنية اللغة الشعريّة، جان كوهين، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، دار تبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص٥٢.
(٣) فن الشعر، أرسطو، ترجمة : إبراهيم حَمادة، مكتبة الأنجلو المصريّة، ١٩٨٣، ص٢٤.
(٤) نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ألفتْ محمّد كمال عبدالعزيز، الهيئة المصريّة العامة للكتّاب، مصر، القاهرة، ١٩٨٤، ص٧٧.
(٥) العروض العربّي، إسماعيل الكفري، ص٨٢.
(٦) الشّعر كيف نفهمه ونتذوّقه، الزابيث درو، ترجمة : محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنه، لبنان، بيروت، ١٩٦١، ص٤٩.

استخراج ما تعجز دلالة الألفاظ عن استخراجه من النفس البشريّة أو ظلال المعاني التي تعجز الألفاظ كذلك عن التعبير عنه في ذاتها[١]، إنه خلاصة دراسة التجارب الشعريّة في التراث العربيّ.

في الأمثلة التالية سنعرض مادّة اللغة من التراث في خطاب مختلف :

الأوّل : أورده ابن عبدربّه في عقده الفريد، عن أكثم بن صيفي وبزرجمهر الفارسيّ

« العقْل بالتّجارب. الصّاحبُ مُناسِبٌ. الصَّديقُ مَن صدّق عيْنيْه. الغَريبُ من لم يكُنْ له حَبيبٌ، ربَّ بَعيدٍ أقرَبُ من قريب. القَريبُ من قَرُبَ نفْعُهُ. لو تكَاشفْتم ما تدافَنتُم. خيرُ أهْلكَ من كَفَاكَ. وخيرُ سلاحِك ما وقَاك ..»[٢].

الثّاني : من المقَامة الحِرْزِيَّةِ لبديع الزمان الهمَذانيّ

« حدَّثنَا عيسَى بنُ هِشَام قالَ : لَمَّا بلغَتْ بيَ الغُرْبةُ بابَ الأبْوابِ، ورضيتُ منَ الغَنيمَةِ بالإيَابِ، ودُونَهُ منَ البَحْرِ وثَّابٌ بِغَاربِه، ومِنَ السُّفُنِ عسَّافٌ براكِبِهِ، اسْتخرْتُ اللهَ في القُفولِ، وقعدْتُ مِنَ الفُلْكِ، بمثَابَة الهُلكِ ..»[٣].

الثالث : لطَرَفَة بن العَبد

« إذَا شَاءَ يوْمًا قَادَهُ بزِمَامِه ومَن يَكُ في حبْلِ المَنيَّة ينْقَدِ »[٤].

تشترك أشكال الخطاب الثلاثة في المادة اللغويّة التي تحقق رسالتها، وفي كل شكل تمّ توظيف ما يجعل الخطاب مؤثرا؛ وبعض الأدوات والأساليب مشتركة بينها؛ ونجد أول

(١) الأدب وفنونه، محمّد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٦، ص٢٦.
(٢) العقْد الفَريد، أحَمد بن محمّد بن عبدربّه الأنْدلسّي (ت٣٢٨هـ)، تحقيق : محمّد عبدالقادر شَاهين، المكتبة العصريّة، لبنان، بيروت، ط٢، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م، ج٣، ص١٨.
(٣) مقامات بديع الزَّمان الهمذَاني، تحقيق : محمّد حسني مصطفى، دار القلم العربي، سوريّة، حلَب، ط١، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٣م، ص٩٣.
(٤) ديوان طرَفة بن العبْد، عناية : عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة، لبنان، بيروت، ط٢، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م، ص٤٠.

هذه المشتركات التّوزيع في التراكيب المختلفة، والجمل المتقابلة، وبين النّصين الأوليين نجد السجع والجناس، واستثمرت الأشكال الثلاثة الطاقة الصّوتيّة في صنع مختلف خطابها، لكنّ البيت الشّعري تحرّك في قالب وزني متساوٍ، وعلى الرغم من حركة المقاطع المتشابهة في الأشكال الثلاثة؛ لكنها لم تكن بمقدار انتظامها في البيت الشعريّ، وهكذا عُرف الشعر بخصوصيّة خطابه الشّكليّ والوزني من بين سائر الأشكال الأدبيّة التي كانت معروفة في الثقافة العربيّة.

تحرّكت المقاطع الصوتيّة في شكلها اللفظي في البيت الشعريّ منتظمة في توازن عدديّ مقنن لم يكن الشّاعر العربيّ يعرفه قبل وضع علم العروض، واستثمر طاقة اللغة في القالب الذي يعُدُّ من أشهر الأوزان التي كتب عليها الشاعر العربيّ، وهو البحر الطويل، « وبحسب ما يُفهم من نظام الخليل فإن البحور السّتة عشر التي يعرفها العروض العربيّ تتشكّل باستخدام عدد معيّن من التفاعيل يمكن تصنيفها في مجموعتين كبيرتين هما : التفاعيل النموذجيّة (أو الأصول)والتفاعيل الفرعيّة التي يمكن اشتقاقها من تفاعيل المجموعة الأولى لتحلّ محلها في الإنتاج الشّعريّ »[(١)]، وهي المتنوعة بين الخماسيّة والسّباعيّة، فالخماسيّة (فعولن وفاعلن)، والسّباعيّة (مفاعيلن وفاعلاتن ومستفعلن ومفاعلتن ومتفاعلن ومفعولات)[(٢)]، وهي ــ كما هو واضح ــ تمثّل الصورة اللفظية للطاقة الصوتيّة في اللغة، نتيجة المقاطع الصّوتيّة، فكل تفعيلة تتكوّن من مقاطع لا تقلّ عن ثلاثة.

تمّ تنظير العروض وقواعده، واتّضحت للمهتمين بالشّعر بعده أسس الوزن الشعريّ، ولأنه « نادرا ما يستعمل الوزن النّموذجيّ للبحر كما هو واردٌ في التّصنيف الرئيسيّ »[(٣)]؛ كانت الزّحافات والعلل، وتفرّعت المصطلحات العروضيّة وخرجت التفعيلات إلى صور أخرى؛ كانت أهم أسباب تعقيد العروض، وبالتالي فتح ذلك باب محاولات تسهيل العروض، ولو عدنا إلى بيت طرفة السّابق لوجدنا خروج (فعولن) إلى صورة (فعول) في

(١) العروض العربّي، إسماعيل الكفريّ، ص١٦.
(٢) موسيقى الشعر العربي، حُسني عبدالجليل يوسف، ج١، ص٤٠.
(٣) أوزان الشّعر، مصطفى حركات، الدار الثقافيّة للنشر، مصر، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، ص٣٤.

التفعيلة الثالثة والخامسة والسابعة، وخروج (مفاعيلن) إلى صورة (مفاعلن) في التفعيلة الرابعة، وكل هذه التغييرات التي تصير إليها التفعيلات إلى صورها الفرعيّة هي استجابة صوتيّة للغنائيّة التي تشكّل البيت الشعري؛ وذلك بتوظيف المقاطع الصّوتية المتولّدة من المتحرك والسّاكن.

ما بعد الخليل

بقي الوزن الخليلي ثابتا في التجربة الشعريّة العربيّة، ثمّ « أثّر التقدم الحضاري والزمني في أوزان الشعر وقوافيه، وظهر هذا الأثر واضحا منذ القرن الأول الهجري وبلغ قمته في القرن الثاني لازدهار الغناء »(١)، وهو ما يؤكّد أن بداية الخروج على الوزن كان بتعدد القافية، إذ « نظم العرب شعرهم الذي ورد إلينا موحّد القافية، ولكنّهم عرفوا بعدئذ أنواعا من الشعر تتعدد فيه القافية عل ألوان شتّى »(٢)، وهو انتقال طبيعي يواكب التغيّرات التي انفتحت عليها هذه الفترة التاريخية، حيث التطوّر الشعري وظهور اتجاهات في الشعر العربي لم تُعرف من قبل، بسبب تغيّرات خطيرة في الجماعة العربيّة(٣) كما يرى محمّد هدارة، ولا يمكن تجاهل الجانب المرتبط بالاتجاهات النفسيّة التي تسهم في صنع التوافق بين الذات والخروج إلى المختلف استجابة إلى تطوّر التفكير الجمعيّ، فكما يقول ابن قتيبة بأنّ « للشعر دواع تحثّ البطيء، وتبعث المتكلِّف، منها الطمَع، ومنها الشّوق، ومنها الشّراب، ومنها الطّرَب، ومنها الغَضب »(٤)، وعلى مر الفترات الشعرية كان الشكل الشعري والوزن انعكاس التغيير بكل أنواعها على المستويين؛ الفرديّ والجماعي.

من العوامل المؤثرة في الوزن الشعري الغناء، فشيوعه « قد أثّر في شعر هذا القرن

(١) العروض العربي ومحاولات التطوّر والتجديد فيه، فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، الاسكندرية، ط٢، ١٩٩٨، ص٢٠٩.

(٢) أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمد بدوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ١٩٩٦، ص٣٥٤.

(٣) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، محمد مصطفى هدارة، دار المعارف، مصر، القاهرة، ١٩٦٣، ص٢٠.

(٤) الشعر والشعراء، لابن قُتيبَة، تحقيق : أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، القاهرة، ج١، ط٢، ١٣٧٧هـ/ ١٩٥٨م، ص٧٨.

تأثيرا واضحا، بدأ في انصراف الشعراء عن الأوزان الطويلة المعقّدة حتى في أكثر فنون الشعر جدّية كالمديح والرثاء، وإقبالهم على الأوزان الرشيقة الخفيفة التي تلائم الغناء في المجالس والمنتديات ودور اللهو والرَّقص «(١)، وهذا الخروج والابتكار هو ملمح من ملامح الانفتاح على الحياة بمتغيّراتها الأدبيّة والاجتماعيّة والثقافيّة، والوزن الشعريّ أفق التجربة المتولّدة من البحث أو إيجاد نوع جديد أو مُهمل من الأطر الفنيّة، ولعل ما يرويه صاحب الأغاني عن أبي العتاهية حينما سُئل : «هل تعرف العَروض ؟ فقال : أنَا أكبَر من العروض»(٢)، ثمّ علق صاحب الأغاني « وله أوزان لا تدخل في العروض «(٣)، وإنْ لم يشر إليها، بل ساق كثيرا من أشعاره على الأوزان القديمة، وهذا يدلّ على التغيير الذي استجاب له أبو العتاهية في هذه الفترة، ويبدو أن هذه الأوزان هي التي وظّفها المولّدون في هذا العصر، وبها نقلوا الشكل القديم إلى صور مختلف، ولهم فضل الإبداع، والإضافة فشعرهم « مجال للروح وقد أحرزتْ به العربيّة فضيلة كبرى فصار بها ألذّ الآداب لما حواه من محاسن لا تنفد «(٤)، إذ كانت العربية مستعدة للخروج إلى فترة شعريّة أخرى في اتصالها بحضارات أخرى في العصر العباسيّ، والشعر من وجوه الأدب الذي يُعدّ مرآة العصر شكلا وموضوعا.

يشير إبراهيم أنيس إلى أثر التّطور في حب الابتكار لدى المولّدين، وبأنهم مالوا إلى التفنن في أوزان الشعر التي استنبطوها من الأوزان القديمة(٥)، فمادّة الوزن واحدة اخترعوا منها شكلا في الشكل نفسه ليحقّقوا وعي الفترة التاريخية أدبيّا، « وعلى أيّة حال، إن صنعة المولّدين قادتهم إلى الخروج على القواعد الأساسيّة في عمود الشعر العربيّ، سواء في الشكل أو المضمون، أي سواء على صعيد الألفاظ والأوزان وبنية القصيدة أم على صعيد

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، محمد مصطفى هدارة، ص٥٣٦.
(٢) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحُسين (ت٣٥٦هـ)، دار إحياء التراث العربي، لبنان، بيروت، م٢، ج٤، ص ٢٦٨.
(٣) المصدر السابق، ص٢٦٨.
(٤) الأدب العربي وتاريخه في العصر العباسي، محمود مصطفى، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط٢، ١٣٥٦هـ/ ١٩٣٧م، ج٢، ص٣٨٥.
(٥) موسيقى الشّعر، إبراهيم أنيس، ص١٩٧.

المعاني والمشاكلة بين الألفاظ والمعاني، وهو في الوقت ذاته أسهم في تطوّر القصيدة العربيّة «[١]، ومن هذه الأوزان : المسمّط وهو « أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرّع، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافية، ثم يعيد قسيما واحدا من جنس ما ابتدأ به «[٢]، والمزدوج : وهو « ما أتى على قافيتين إلى آخر القصيدة «[٣]، والمخمّس : وهو» أنْ يُؤتى بخمسة أشطر على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك، إلى أنْ يفرغ من القصيدة «[٤]، والمربّع : « يتكون المقطع فيه من أربعة أشطر، مع تغاير القافية في كل مقطع أو التزام تقفية الرابع «[٥]، والمزدوج : وفيه « يكون الصدر والعجز على قافية في كل بيت على حدة «[٦].

هي أوزان لم تخرج على طريقة الخليل وإنْ كان بعضها مهملا، لكن التغيير فيها يدور حول رغبة الشعراء في الخروج من قيد القافية والنظام الصارم إلى حريّة التعبير عن المشاعر والمواقف، وكما تقدّم فكل ذلك يعود إلى التطوّر والانفتاح على حياة مختلفة، فقد عبّرت الموشّحات عن حياة المدنيّة في الأندلس، واحدة من فنون سبعة عند مؤرخي الأدب والعروضين[٧]، فارتباط الشعر حضاريّا في الشكل والمضمون يعني الانعكاس الفكري بوجوه الحياة التي يستجيب لها أهل الفنون جميعا، ولا يمكن أن يعيش الأدب بمعزل عن ثقافة الشعوب؛ مهما كان المستوى الذي يصدر عليه الدارسون حكم الفنّية، والعروض لم يفارق الشكل الشعريّ إلى يومنا هذا، والشعريّة ليست حكرا على زمن معيّن، ولنا أنْ نستحضر رأي ابن قتيبة في تصنيفه للشعراء؛ « ولم أسلك، فيما ذكرته من شعر مختارا له، سبيل من قلّد، أو استحسن باستحسان غيره. ولا نظرت إلى المتقدّم منهم

(١) مذهب الصنعة عند الشعراء المولّدين في العصر العباسي الأول، (بحث ماجستير في اللغة العربيّة وآدابها)، نوال عبدالكافي الأبرش، جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، سوريّة، حمص، ٢٠٠٨ـ٢٠٠٩، ص١٩٥.
(٢) أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمد بدوي، ص٣٥٤.
(٣) المصدر السابق، ص٣٥٤.
(٤) موسيقى الشعر بين الاتّباع والابْتداع، شعبان صلاح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط٤، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م، ص٣٢٦.
(٥) المصدر السابق، ص٣٢٧.
(٦) المصدر السابق، ص٣٢٩.
(٧) موسيقى الشّعر، إبراهيم أنيس، ص١٩٨.

بعين الجلالة لتقدّمه، وإلى المتأخر (منهم) بعين الاحتكار لتأخّره. بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلا حظّه، ووفّرت عليه حقّه «[١]، فلم يكن الإبداع إلا بثقافة العصر في النظر إلى الشكل والمضمون، واستحسان الخطاب يعود إلى حصيلة العصر من التطور الفكري والفنّي والأدبي، وكثيرا ما يهجر الناس امتداد تجربة فترة أدبيّة بحضور غيرها قادرة على انعكاس الحياة في زمانهم شكلا ومضمونا.

ولعل رغبة الشعراء في الانعتاق من القيود قد تتجاوز البحث عن فضاء تعبير حر إلى تشكيل فن لذاته من التفنن والابتكار، « فهناك من شعراء القرن الثاني من قد تحللوا تماما من القوافي في إحدى محاولاتهم للتجديد كما تحللوا من الأوزان في بعض هذه المحاولات «[٢]، وأشهرها ما ورد عند أبي نواس لدى دارسي الأدب؛ أبياته :

ولقَد قلتُ للمَليحةِ قولي

مـن بَـعـيـدٍ لَـنْ يُحـبّـك (...)

فأشَارتْ بِمعْصَمٍ ثُمَّ قَالتْ

من بَعيدٍ خِلافَ قولي (...)

فـتـغـنَّـيـتُ سَـاعَـة ثُمَّ إنّي

قلتُ للبَغْلِ عنْدَ ذَلِكَ (...)[٣]

البحر من وزن الخفيف؛ وظّف فيه الشاعر في حضوره البصريّ بشخصه حركات تعبّر عن القافية في كلّ بيت كما تقول كثير من الدراسات، وإنْ كانت الأبيات مثالا على التخلّص من القافية؛ لكن سبكها في الإطار الموسيقي على البحر الخليليّ ونظامه في التوظيف الحركيّ يدل من ناحية ثانية على ثقافته وتطوّرها، فهو كما يورد المقدسيّ

(١) الشعر والشعراء، لابن قُتيبَة، ص٦٢.
(٢) العروض العربي ومحاولات التطوّر والتجديد فيه، فوزي سعد عيسى، ص٢١٦.
(٣) المصدر السابق، ص٢١٦.

ذو لسان فصيح، وألفاظ عذبة، معروف بالشمائل والنوادر، وكان ذا علم بكلام العرب والأخبار، وكان راوية للأشعار وذا كلام موزون[١]، وهذه التجربة على موقف الباحثين منها فإنها تدلّ على شاعريّة الرجل.

وبقيت هذه الأشكال الشعريّة ماثلة إلى يومنا في التجربة الشعريّة العربيّة؛ يظهر من خلالها رغبة الشّاعر ــ حتى وهو يحافظ على الوزن العروضي الخليلي ــ في حريّة التعبير الشعريّ، يقول الشاعر البهلانيّ؛ وهو من شعراء القرن العشرين في عُمان :

أصْبَحتُ لا أملِكُ للنّفسِ وطَرْ ولا أردُّ ذرّة من القَدر

أحمَدُ مولايَ على خيرٍ وشَرْ مُستَسلِماً لِما قَضى ومَا قَدَرْ

مُنتَهيا عمَّا نَهَى لِما أمَرْ

أصَبَحتُ والذّنْبُ عظيمًا مُوبِقَا أوْقَعَني في أسْرِ أشْراكِ الشَّقَا

إنْ لَمْ يكُنْ لي سَيّدي موفّقَا ولَمْ يكُنْ لِتوبَتي مُحقِّقَا

فأينَ منْجاتي كلّا لا وَزَرْ[٢]

في الموشّحات؛ « لجأ الشّعراء ــ خاصّة الأندلسيين ــ إلى تنويع القوافي في القصيدة الواحدة، مع التزام بنمط معيّن »[٣]، وهي مثال واضح على الانسجام مع الحياة المدنيّة في الأندلس، والمشهورة بالموسيقى والغناء والفنون الأخرى، ووجد الشعراء أن الأوزان الخليلية غير قادرة على الوفاء بحاجة المغنيين؛ فأعادوا النظر فيها واستفادوا منها ومن كل قوانينها لتكوين ثروة عروضيّة واكبت تطوّر الغناء والموسيقى، وأفادت الشعر العربي

(١) أمراء الشعر العربّي في العصر العباسي، أنيس المقدسّي، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط٢١، ٢٠٣، ص١٠٦.

(٢) الآثار الشّعريّة لأبي مسْلم البهلانّي، تحقيق : محمّد الحارثيّ، منشورات الجمَل، لبنان، بيروت، ط١، ص٢٥٧.

(٣) موسيقى الشعر بين الاتّباع والابْتداع، شعبان صلاح، ص٣٢٤.

وعروضه لاحقا[١]، فالأوضاع الاجتماعيّة والسياسيّة والثقافية فرضت على الناس حياة مختلفة، وإيقاع الحياة وحركتها يشبهه إيقاع الشعر، والوزن وإن بقي على شكل البحر الخليليّ لكنه أخرج روافده إلى أشكال مختلفة، وهذا هو الحال في كل فترة من فترات المجتمعات البشريّة، وما تمثّله الفنون في الثقافة الاجتماعيّة وعلى رأسها الشعر؛ هو ارهاصات المستقبل بأشكاله التي تحمل رغبة الشاعر في التعبير عن القادم، وقد « التزم الشعراء الوشّاحون بالصّنعة والموسيقى التزاما بعيدا »[٢]، وجاء في مقدّمة الموشّحات الأندلسيّة بأنّ « لانتشار الغناء أثرا كبيرا في ظهور الموشّح، وهو الذي حدّد له وزنه وحرّره من قيود الشعر العربي التقليديّ »[٣]، وهو الرأي الذي أشرنا إليه سابقا حول دور الغناء في الأوزان الشعريّة، وهو ما يؤثّر لاحقا في تنويعات الشّاعر المرتبطة بالنّبر في دراسات لاحقة.

الموشّحات من أكبر حركات التجديد في تاريخ الشعر العربيّ؛ إذ ثارت على القيود واستلهمت المسمّطات الشّرقية الغنائيّة، واتّخذتها منطلقا لها، واتّخذت شكلها الخاص بناءً ووزناً، مرتكزة على البيت الذي يتكون من الدّور والقفْل؛ وللأول أجزاء تُسمى الأغصان، وأجزاء الثاني تُسمى الأسْماط، واستخدمت العاميّة والأعجميّة أحيانا في قفْل ختامي يُسمّ الخرجة[٤].

يقول ابن سهل :

روضٌ نضَر، وشَادِنٌ وطلا فاجْتَنِ زهْر الرَّبيع والقُبَلا

واشرَبْ

يَا ســـاقيـَا مـــا وُقيـــتَ فِـتـنَـتهُ !

(١) العروض العربي ومحاولات التطوّر والتجديد فيه، فوزي سعد عيسى، ص٢٢٣.
(٢) موسيقى الشعر العربي، حُسني عبدالجليل يوسف، ج٢، ص٤٧.
(٣) الموشّحات الأندلسيّة، فؤاد رجائي، مطبعة الشرق، سوريّة، حلب، ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م.
(٤) العروض العربي ومحاولات التطوّر والتجديد فيه، فوزي سعد عيسى، ص٢٢١.

حـكَـتْ رحـيقَ الكُـــؤوس صُورَته

فَمـثّـلـتْ ثَغْـــــــرَه، ووجْـــنـــتَـــه

هَذا حُبَابٌ كالسّلكِ] مُعْتدلا [وذا رحيقٌ كالزُّجاج عَلا

كَوكَب

أقَمتَ حرْب الهَوى على ساق

وبعْتَ عقلي بالخَمْر منْ سَاق

أسْــهـرَ جَـفْـني بِـنَومِ أحْـــــــــداق[١]

يظهر في الموشّح ذلك التغيير الذي فرضه الغناء على الوزن الشعريّ؛ إذ يدل التقسيم على التوزيع الموسيقيّ الذي تفرضه طريقة الغناء وموسيقاه، فالبيت الأول يبدأ في التوزيع بكلمة واحة تتبعه، ثم القفل وأجزاؤه، والقصيدة كلها استجابة للحن الغناء مع مراعاة الوزن وإنْ طرأتْ عليه التغيّرات، والتي يفرضها الخروج إلى صوت آخر مختلف، وهكذا ندرك من خلال هذا المثال مدى انفتاح النصّ الشعري على الموجهات اللحنيّة التي يراها المغنّي.

الوزن أمر أساسيّ في الشعر، فلم يتخلّوا عنه، لكنه يخضع للشّاعر وتجربته، وهو والقافية لا يكوّنان الشّعر[٢]، وما كان من هؤلاء الشعراء تطوّر طبيعي في الخروج من قيد القافية أولا، وفي ابتكار أشكال أخرى من الأوزان نفسها؛ فبتطور اللغة فقدت الكثير من الألفاظ التي لا تُستخدم لبعدها عن واقع الناس؛ فانكمشت كثير من الألفاظ ذات النسق الموسيقي الواحد، وبظهور ثقافة لغة حياة يومية أخرى لدى المولّدين؛ أصبحت القافية

(١) ديوان ابن سهْل الأندلسّي، تحقيق : يسرى عبدالغني عبدالله، دار الكتب العلميّة، لبنان، بيروت، ط٣، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص٢١.

(٢) الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربيّة لموسيقى الشعر الحديث)، عبدالله محمد الغذّامي، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، مصر، القاهرة، ١٩٨٧، ص١٠١.

قيدا يحرم الشعراء من التعبير عن خيالاتهم وأفكارهم[١]، فكان عليهم إنبات أغصان أخرى على الأركان؛ متجاهلين القالب الذي لا يمكن التجديد فيه، وهكذا فتحوا أبواب إبداع في العروض الشعري سار عليه من بعدهم.

الوزن الشعري في العصر الحديث

يشير الدسوقي إلى أنْ الامتزاج بين الثّقافتين العربيّة والغربيّة لم تظهر آثاره الحقيقية في الأثر الأدبي إلا بعد فترة طويلة عل يد الأدباء العرب في العصر الحديث، وكان يغلب نفوذ الأدب الأجنبيّ أكثر من غيره عل أخريات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، فكانت رغبة الكثير من الأدباء العرب في التحرر من قيود الشعر العربي[٢]، ولم يكُن هذا الامتزاج سهلا في ظل صراع بين الصوت الحديث والصوت القديم، ووجود نزعة المحافظين على التراث العربيّ؛ ففي القرن الثامن عشر كان تعليم التراث العربي الديني حاضرا بقوّة في مدن العراق ومصر ؛والتي كانت الثقافة فيها إسلاميّة صرفة، ومتنوّعة في سوريا بين المسيحيّة والإسلامية، إضافة إلى مركزي الثقافة الإسلامية دمشق وحلب، ولكن مصر كانت أكثر البلدان العربيّة محافظة على التقاليد[٣].

في ظل هذه المحافظة وعلى الرغم من الاتصال بالآداب الأخرى؛ « ظلت روح القصيدة القديمة، بتقاليدها الفنّية هي المسيطرة، رغم الخروج إلى المقطّعات أو الرّباعيّات أو ما إلى ذلك من صور التقسيم التي أمكن ادخالها إلى القصيدة، تخفيفا من حدّة الأوزان أو رتابة القوافي »[٤]، ولكنّ الشّاعر لا يقف عن مناوراته مهما سُيّج ما حوله بالأطر المختلفة، وقد سبق وأشرنا إلى أن القافية كانت أول حجر أسقط في الخروج من القالب العروضيّ.

إن تعدد القوافي في القصيدة الواحدة قضيّة قديمة، وقد بدأ الشعراء المتقدمون بالتغيير

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، محمد مصطفى هدارة، ص٥٣٥.
(٢) في الأدب العربي الحديث، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، ط٧، ج١، ص٢٨٩.
(٣) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة : عبدالواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، لبنان، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧، ص٣١.
(٤) الشّعر العربي قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويّة، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، ط٣، ١٩٦٦، ص٤٥.

في نظامها قبل الخروج عليها، فمثلا أضاف بعض الشعراء أصواتا إلى القوافي عندما أحسّوا بضعف في موسيقى الرّوي وفي قوافيهم، ومنهم من عمد إلى تكرار لفظ قافية القصيدة أو رويّها ليحقّق لشعره إيقاعا إضافيّا[١]، ثم تحوّلت إلى الخروج من قيدها، وإلى تنويع القوافي في تجارب القرن الثاني الهجري، وفي العصر الحديث قدم الشعر المرسل تجربة شعرية جديدة، وإن كان دافعها التحرر في ثورة الانفتاح على الآداب الغربيّة؛ لكنها ترتبط بتلك المحاولات في التحرر من القافية الواحدة في النص الشعري الواحد، وتشير الدراسات إلى تجارب شعراء مثل عبدالرحمن شكري، والزهاوي، وأحمد باكثير وغيرهم في هذا الشكل الشعريّ[٢]، لكنّ ديوان رزق الله حسّون صدر سنة ١٨٦٧، حيث « يضم منظومات لبعض المنتخبات القصصيّة من سفر أيوب ونشيد موسى في سفر الخروج، ونشيد سليمان، وبكائيّات إيرميا النّبي، وغير ذلك من أسْفار الكتاب المقدّس »[٣]، يقول في الفصل الثامن عشر من سفر أيوب :

فاجاب بلددُ الشّوحيّ وقال

كمْ لكلام واضعوا أشْراككُم

تعقّلوا ولنتكلَّم بعْد ذا

لما حُسبنَا مثلَ عجْماءَ وفي عيونِكمْ صِرْنا منجّسينا

يا مَنْ غَدا في غَيضِه وسَخْطهِ لنفْسهِ مُفْتَرسا مُسْتهلِكا

هلْ من جراكَ الأرْضُ قفْرى تعْتدي والصّخْرُ عنْ مكانه يُدحْرَجُ

نعَمْ فنورُ الخاطئينَ ينْطَفي ولمْ يضئْ لَهيبُ نَارِه الدُّجَى[٤]

(١) القافية في العروض والأدب، حسين نصّار، ص١٣٨.
(٢) انظر : العروض العربي ومحاولات التطوير والتجديد فيه، فوزي سعد عيسى، ص٢٣٧.
(٣) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء الجيوسي، ص٥٥.
(٤) أشْعر الشّعر، رزق الله بن نعمة الله حسّون، المطبعة الأميركانيّة، لبنان، بيروت، ص٣٢.

فالأبيات من الرجز، ولكنّ الشاعر تحرر من القافية الواحدة، فنوّع فيها خروجا إلى تعبير يحقّق شعريّة النص، ويحمل معناه بلا قيد.

في هذا العصر تصرّف الشعراء بأوزان الشعر؛ لما رأوا من انبساط الغربيين في معاني الشعر واتّساعهم في أغراضه، وتصرّفهم بأوزانه؛ فأرادوا أنْ يجاروهم في ذلك حتى لئلا تنحصر قرائح الشعراء في دائرة القصائد الشائعة في دواوين السابقين(١)، وهذا الاعتراف بأهمية البحث عن شكل يحمل التعبير اللغوي بغير قيد يأتي في ظل تأثّر بثقافة إنسانيّة عالميّة؛ سبقت أمم أخرى في التعبير عنها بطرائقها الشعريّة الأخرى، وللشيخ السوري نجيب حداد اهتمام بالموازنة بين الشعر العربي والشعر الغربي من حيث اللفظ والقافية والمعنى، كان هدفه أنْ يضع أمام الشعراء المجدّدين ما يسيرون عليه في اطلاعهم على الشعر الغربي، وفرق النبرة الصوتيّة في حروف مدّ لغته، مختلفا عن نظام تفاعيل العربيّة، وكذلك الفرق بين قافيتي الشعرين، وكيف تخلّص بعض الشعراء منها في نوع يُسمى الشعر المُرسل(٢)، وفي هذا الاهتمام ما يدل على تمازج الثقافتين، وحرص المهتمين بالأدب على طرح ما يخدمه لدى الأجيال؛ وليس أمامهم في ظل هذا التثاقف الأدبيّ إلا العناية بأشكال اللغة العربية فنّيا وأسلوبيا؛ للمحافظة عليها في الصراع بينها وبين غيرها في المجتمع العربي.

الشعْر المنثور شعر مطلق بوزن جديد عند الريحاني بأبحر عديدة في القصيدة الواحدة، أطلق هذا الشكل من قيود العروض(٣)، شكل له هويته الخاصّة من الانفتاح على الخطاب وتكاثف الأبحر الشعريّة بلا قيود، وهو بالأحرى يقوم على توظيف الوزن المتحرر من الوزن.

يقول الريحاني في نصّه (الثّورَة) :

(١) تاريخ الآداب العربيّة في الربع الأول من القرن العشرين، الأب لويس شيخو اليسوعي، مطبعة الآباء اليسوعيين، لبنان، بيروت، ص٤٠.
(٢) في الأدب العربي الحديث، عمر الدسوقي، ج٢، ص٢٢٤.
(٣) الريحانيّات، أمين الرّيحاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، ٢٠١٤، ص٢٧١.

ويومُها القطوبُ العَصيب، وليلُها المنير العجيب

ونجمُها الآفل يحدّجُ بعينه الرقيب

وصَوتُ فَوضَاها الرّهيب، من هُتَاف ولجَبٍ ونحيب، وزئيرٌ وعنْدلةٌ ونعيب

وطُغاة الزّمان تصيرُ رمَادا، وأخْياره يحملون الصَّليب

ويْلٌ يومئذٍ للظَّالمين، للمُسْتكبرين والمُفسدين

هو يومٌ من السّنين، بل سَاعةٌ من يوم الدّين

ويلٌ يومئذٍ للظَّالمين(١)

النّص مزيج من أكثر من خطاب مفتوح، ما يشكّله الوزن من جمل تستثمر لغة شعريّة بغير اكتمال، النص المفتوح، يتّكئ على توزيع يعكس رغبة الشاعر في فضاء يجمعه بمستوى آخر غير القيد، فكأنك تشعر بالبسيط يتناثر بين تركيب وآخر، لقد اتّكأ النّص على تجاهل استمرار الوزن؛ مع أنه يظهر بوضوح في تفعيلات متناثرة، إضافة إلى القافية المفتوحة المتنوعة بين السطور.

إنّ تجديد موسيقى الشعر الحديث لم يأت من فراغ، لكنّه أكمل جهود شعراء سابقين للتجديد في العروض العربيّ؛ فكانت جهودهم على ثلاث جهات؛ التّصرف في الأوزان القديمة، أو الإفادة من ظاهرة الزحافات والعلل، أو التّحرر من الوزن والقافية، وقد وسّعوا محاولاتهم في ضوء ثقافتهم الشعريّة الغربيّة(٢)، لأن الشّاعر كما استطاع صياغة الأوزان الخليلية قبل العروض وغيرها من الأوزان المهملة؛ يستطيع دائما البحث عن مسلك لتعبيره، مهما كان موقف الناس من ابتداعه، فعلى سبيل المثال « وجد الشعراء في الموشّحات مُتّسعا في نظمهم فاتّخذوها مثالا وتصرّفوا في البحور السّتة عشر وأوزانها وقسّموها تقاسيم جديدة في الأبيات وفي الأدوار وجرّوا على]قوافي[متناسقة إلى غير

(١) المصدر السّابق، ص٢٧١.

(٢) العروض العربي ومحاولات التطوّر والتجديد فيه، فوزي سعد عيسى، ص٢٣٥.

ذلك ممّا أرشدته إليه]قريحتهم[«[١]، وهكذا امتدّ الأفق أمام الشعراء بمختلف مواقفهم من ثنائيّة الأصالة والمعاصرة، والكلمة في جسدها اللغويّ تراث وثقافة يقع على عاتق الشّاعر ــ وإنْ لم يتقبّل ذلك ــ مسؤولية إيصال محتواها الثّقافي إلى الأجيال اللاحقة، كما أنّ سبب ثورات الشعر هو حركة لغة الحديث اليومي ـــ عند النّويهيّ ــ فهي لا تقف جامدة؛ فتقوم حركة شعريّة للاقتراب من هذه اللغة في تغيّرها وتطوّر الحركة وتنضج، وهكذا مع كل ثورة شعريّة[٢]، فالشّاعر جزء من لغات البشر بتطوراتها ودلالاتها وأفكارها، وما يمثّله الشعر هو الصوت الذي يستمر دائما؛ معبّرا عن الرغبة في شيء جديد ضمن إطار صراع الذات والآخر.

يرفض لويس شيخو نصّ الكتابة التي يفرط فيها الاتّساع؛ فتصير لغطا وثرثرة؛ لأنه يرى في الشعر المنثور صفات الذوق الصحيح القائم على تلاحم المعاني والتّنمق بأشكال البديع السّهلة المنسجمة، ويرى في نص الرّيحاني السابق ما يخالف هذا الذوق في الشعر المنثور[٣]، فصفات الشعر أكثر من وزن وقافية، إذ لا يبقى منه غير القالب، وهذا المنفلوطيّ في مختاراته وهو من المحافظين لا يرى الشعر في الوزن والقافية؛ بل الشاعر هو الكاتب الخياليّ، والقالب العروضيّ بغير خيال لا يصل إلى مستوى الشعر؛ ومن غير تعبير مختلف يصنع الفرق في تشكيل المخيّلة؛ تكون الأوزان والقوافي ألوان القصائد[٤]، ولم يكن الشعور إلا سابقا لولادة القالب والشكل.

في العراق وُلدَ شعر (البند) محاولة أخرى للخروج على الشكل التقليديّ، والتعبير بطريقة جديدة وطريفة، وقد أخذه العراقيون عن الشّعر الفارسيّ[٥]، وربما كان نبوءة المرحلة التي جاءت بعده، والتي أنجبت الشعر الحرّ، وقد ناقشت الملائكة سبب إهمال

(١) تاريخ الآداب العربيّة في الربع الأول من القرن العشرين، الأب لويس شيخو اليسوعي، ص٤٠.
(٢) قضيّة الشّعر الجديد، محمد النّويهي، المطبعة العالمية، مصر القاهرة، ١٩٦٤، ص١٩.
(٣) تاريخ الآداب العربيّة في الربع الأول من القرن العشرين، الأب لويس شيخو اليسوعي، ص٤٣.
(٤) مختارات المنفلوطيّ، مصطفى لطفي المنفلوطيّ، الجفّان والجابي للطباعة والنشر،قبرص، ليماسول / دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط١، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م، ص١٢٢.
(٥) البند في الأدب العراقي، محمود العبطة، مجلّة الرسالة، ع٩٣٣، مايو١٩٥١.

العروضين للبند؛ وعللت عدم معرفة البعض له بأنّه فنّ شعريّ عراقي[١]، ويشترك الشكلان الشّعريّان في قيامهما على التفعيلة، وحريّة عددها في الشطر الشعريّ[٢]، مثال ذلك من شعر خالد الحلّي :

سَرابا تحْتسي الأنْهَارُ، وهمَا ترْتدي الآفاقُ، والبحْرُ الذي يعشقُه السَاحِلُ يرتدُ ويرتَدُّ

بلا جزْرٍ ولا مَدّ

فمِنْ أينَ سيأتي فرَحُ الرُوح، وقَابي جفَّ فيهِ الدَمُ ظمْآنَا بلا وعْد

أُقَاويلٌ .. تَهاليلٌ ..أبَاطيلٌ .. أضَاليلُ

سأبْقَى صَابرًا أصرُخُ هيهَاتْ

قِطارُ العُمرِ مَا فَاتْ[٣]

نجد أن التفعيلات تتحرّك بحريّة عددية في النّص السّابق، وتتوزّع وفق الحالة الشعوريّة وتحقّق المعنى في وزن لا يرتبط بقيد، وهذا الشكل الشعريّ يدخل في المحاولات الإبداعيّة التي دلّت على الإصرار فنّيا على التخلّص من قيد القالب القديم.

الشعر الحرّ في نهاية الأربعينات من القرن العشرين شكّل منعطفا حادا، وعاملا مهمّا في التصالح مع تجربة قدّرت الوزن بطريقة متماسكة في الخطاب التفعيليّ المنتظم في متوالية شعريّة، وبعد المحاولات السابقة وعلى رأسها الشعر المرسل؛ « لم يحدث تغيير مهم في شكل القصيدة حتى اكتشف الشعراء العرب طريقة يكسرون بها القاعدة الأساسيّة في هذا التّماثل والتّوازن، ويزيلون صفة الاكتفاء الذاتي في البيت التقليدي ذي الشّطرين »[٤]، وربّما قضيّة الأصالة والمعاصرة دفعت بعد حركة المحافظين ــ التي تركت تأثيرها

(١) قضايا الشعر العربي المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط١١، ٢٠٠٠، ص١٩٩.
(٢) المصدر السابق، ص٢٠٦.
(٣) تَخاضَات، خالد الحليّ، مجلّة إيلاف، لندن، العدد ٧٢٥٧، فبراير ٢٠١٩.
(٤) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء الجيوسي، ص٥٨١.

على التجربة العربيّة ــ إلى البحث عن غنائيّة مفتوحة تؤكّد التقسيم الإيقاعي في خطاب الشعر التفعيليّ، لكن « القالب العروضيّ الذي تسكب فيه مادّتها الصّوتيّة لم يعد في هذا الجانب صلبا ثابت الطول ... وإنما بات ليّنا مطواعا »[١]، يستطيع الشاعر في المتوالية الشعريّة أن يشكل خطابه دون أن يقيّد بعدد التفاعيل أو طول المقطع، أو حتى وحدة البحر، فقد ولدت قصيدة أحمد أبوشادي في هذا الشكل ممزوجة البحور[٢]، لتعلن تحررا شعريّا داخل نسج التفعيلات وانفتاح البحور الشعريّة على بعضها، وربّما كان شعر الرّواد في الشعر الحر أقرب إلى العلاقة التي تصرّ عليها نازك الملائكة بين شعر التفعيلة، والنظام الخليليّ[٣]، وعندما نقول عنه شعر التفعيلة لتخصيصه بها باعتبارها الوحدة التي يقوم عليها نوعه؛ إذ يمكن أن تدخل الأنواع السابقة في حريّة الشعر.

وإذا كانت دراسات كثيرة تنسب ريادة شعر التفعيلة إلى نازك الملائكة والسّياب؛ فإنها تجاهلت كثيرا من التجارب في الشعر الحر التي سبقت تجربتيهما، وربما نستطيع أن ننصف هذين الشّاعرين بأنهما أصّلا الفكرة بالعناية والتجربة بالطباعة؛ بينما كانت معظم التجارب السابقة منشورات في مجلات متفرقة، وهنا نستعيد أول ما يمكن أن يطلق عليه قصيدة من الشعر كاملة النجاح للشاعر اللبناني فؤاد الخشن، والتي نشرها في مجلة الأديب سنة ١٩٤٦، والتي على ما يبدو كانت بعيدا عن اطلاع الملائكة عليها[٤]،

أنَا لولاكِ لَمَا كُنتُ ولا كانَ غِنائي

يُرقصُ الكون الكون على لحْن السناء

أنا لولاك لَمَا كنتُ على الأرْضِ سوى لّ فناءْ

يتمطّى تحتَ قُبلات ذكَاء

(١) العروض العربي، إسماعيل الكفري، ص١٣١.
(٢) العروض العربي ومحاولات التطوّر والتجديد فيه، فوزي سعد عيسى، ص٢٣٩.
(٣) قضايا الشعر العربي المعاصر، نازك الملائكة، ص٧.
(٤) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء الجيوسي، ص٥٨٧.

فإذا جاءَ المساء

يتَوارى ويذابْ

باضْطرابْ

خفقُه خفْقَ السّرابْ

يتَلاشَى فوقَ سمْراء الرّمال(١)

والقصيدة من بحر الرمل توزّعت تفعيلته (فاعلاتن) على المتوليات الشعريّة بحريّة عددية بعيدا عن توزيع بحر الرمل في نظام الشّطرين، وعلى الرغم من توحيد القافية المقيّدة؛ إلا أنها جاءت كذلك في حريّة تامة بعد توالي التفعيلات في أي سطر كانت وبأي عدد.

لقد فتحت قضية شعر التفعيلة آفاق نقاش جديدة تجلت منها آراء مختلفة حول نظامه واستمراره، وصمدت هذه الحركة وترسّختْ في الوسط الأدبي حتى استسلمت أمام هذا الصمود الذائقة العربية(٢)، وهذا موقف الناس من أي شكل يكسر لديهم الموروث أو يهشّم فكرة راسخة لديهم سبقت حركة في تثبيتها قبل الحركة الجديدة ولو بفترة زمنيّة قصيرة؛ فكيف بتراث ثقافي ترسّخ وقاوم الكثير من أشكال الحداثة، وقد تطوّر قصيدة التفعيلة كثيرا في تجارب الشعراء اللاحقة؛ وتطورت تجارب ما بعد الرّواد ليكون إيقاعها مفتوحا على أشكال شعريّة وفنيّة أخرى، وبتغيّر الإيقاعات في لاوعي الشعراء تغيّر إيقاع الشعر الحرّ، فإيقاعاتهم انعكاس إيقاعات الكلام اليومي والشعر القديم والشعر الشعبي والموسيقى الحديثة(٣)، فكيف يمكن البقاء على مسار واحد في زمن المتغيّرات.

اليوم تبحث قصيدة التفعيلة في أثرها العروضيّ عن أشكال أخرى لها تختزل فيها عمْق

(١) « أنا لولاك »، فؤاد الخشن، مجلة الأديب، السنة ٥، ج ١٠، أكتوبر١٩٤٦، ص٢٥.
(٢) البناء العروضي للقصيدة العربيّة، محمد حماسة عبداللطيف، دار الشرّوق، مصر، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م، ص١٤٦.
(٣) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء الجيوسي، ص٦٦٩.

الفكرة؛ فقد تطوّر الإيقاع ليكون جسدا هلاميّا غير شكله العروضيّ، فالإيقاع ينتمي إلى « نمط الأفعال الإبداعيّة المبتكرة التي لا يحكمها نظام موسيقيّ مهيمن، فهو لا يجري على نسق واحد حتى وإنْ ارتبط أكثر من إيقاع بنظام وزني واحد، وهذه الصّفة هي التي تمنح القصيدة قابليّة على الانجاز الشعريّ المتقدّم في ضوء قدرات الشاعر الإبداعيّة في هذا المجال »(١)، إذ لم يعد الإيقاع مختصا بتوليد الوزن في القصيدة الحديثة؛ إنه منتج الدلالة التي تستجيب لحركته سمعيّا وبصريّا، « تولد القصيدة العربيّة الجديدة. تعانق الحادثة وتتجاوزها .. تبطل أنْ تكون مجرّد مزمار للشعور المفجوع، أو مجرّد مرآة للحساسية »(٢)، إنها الفكرة والإيقاع والعالم والذات معا. إننا أمام قضيّة عادت فيها الدراسات إلى أصل الوزن القديم؛ فقد برز الإيقاع بعد تعدد الأشكال الشعريّة في العصر الحديث كأهم قضيّة في التجربة الشعريّة، إنه « يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كُلّي، أو سياقات جزئيّة تلتئم في سياق كلي جامع »(٣)، تشكّل مجموعة من الموجهات الصّوتيّة والبصريّة والدلاليّة.

حاولت في هذه العجالة تتبّع تطور حركة العروض وتتبّع مسيرته الخطابيّة، معتمدا على بعض النماذج الشعريّة من كل فترة أدبيّة؛ تنوّعت بمؤثّراتها ومتغيّراتها، ولا أدعي وصول العجالة إلى جزء من الفكرة، لكنها محاولة للنظر إلى بعض الملامح التي أشار إليها دارسوا الأدب ونقّاده.

وقد خرجت بالنتائج التالية :

١ـ لم يكن الشاعر العربي قبل عروض الخليل بحاجة إلى قضايا الوزن لأنه يتفاعل مع الغنائيّة التي تحدد طبيعة حالته النفسيّة.

(١) القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة، محمد صابر عبيد، اتحّاد الكتّاب العرب، سوريّة، دمشق، ٢٠٠١، ص١٨.
(٢) زمن الشعر، أدونيس، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ط٧، ٢٠١٢، ص٢٧٠.
(٣) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي،ى المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط١، ٢٠٠٦، ص٥٣.

٢ـ انطلق الخليل في اكتشافه العروضيّ من معرفته باللغة وموسيقاها وأثرها الصّوتي ليسهم في حفظ الإرث الشعريّ العربيّ.

٣ـ كان القرن الثاني الهجري مرحلة انتقالية في الانطلاق إلى تطوّر العروض العربيّ لانفتاحه على العلوم وآداب شعوب أخرى.

٤ـ لم يكُن من الممكن محاصرة الظاهرة الشعريّة وزنا وقافية في ضوء الاستجابة إلى رغبة الشاعر في الخروج على القالب العروضي وشكله الشعريّ الثابت.

٥ـ تعددت أشكال الخروج على الإيقاع ومراحل هذا الخروج من القرن الثاني الهجري إلى العصر الحديث.

٦ـ كانت القافية أول ما خرج عليها الشعراء من القالب العروضي القديم ثمّ تطوّر إلى الوزن والتفعيلات العروضيّة.

٧ـ مع المحافظة على الوزن في بعض الأشكال الشعريّة الحديثة؛ لكنها اتّخذت موجهات مختلفة في تحقيق خطابها الإيقاعيّ.

المصادر والمراجع

١ـ اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، محمد مصطفى هدارة، دار المعارف، مصر، القاهرة، ١٩٦٣

٢ـ البناء العروضيّ للقصيدة العربيّة، محمد حماسة عبداللطيف، دار الشّروق، مصر، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م

٣ ـ البيان والتبيين، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق : درويش جويدي، المكتبة العصريّة، لبنان، صيدا، ط٢، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م

٤ـ التفسير النفسيّ للأدب، عزالدين إسماعيل، مكتبة غريب، مصر، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤

٥ـ الخطاب الشعري (التكوين والتّنوّع)، نعمان عبدالسّميع متولي، العلم والإيمان للنشر والتّوزيع، مصر، دسوق، ط١، ٢٠١٢

٦ـ الريحانيّات، أمين الرّيحاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، ٢٠١٤، ص٢٧١.

٧ـ الشّعر العربي قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويّة، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، ط٣

٨ـ الشّعر كيف نفهمه ونتذوّقه، الزابيث درو، ترجمة : محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنه، لبنان، بيروت، ١٩٦١

٩ـ الشعر والشعراء، لابن قُتيبَة، تحقيق : أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، القاهرة، ج١، ط٢، ١٣٧٧هـ/ ١٩٥٨م

١٠ـ الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبوهلال الحسَن بن عبدالله بن سهْل العسكريّ،

تحقيق : مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، لبنان، بيروت، ط٢، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م

١١ـ العروض العربيّ (قراءة لسانيّة ـ إيقاعيّة لنظام الخليل)، إسماعيل الكفري، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريّة، دمشق، ط١، ١٤٤٠هـ/ ٢٠١٩م

١٢ـ العروض العربي ومحاولات التطوّر والتجديد فيه، فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، الاسكندرية، ط٢، ١٩٩٨

١٣ـ أحلام البنت العاشرة، عائشة السّيفي، مسارات للنشر والتّوزيع، الكويت، ط١، ٢٠١٦

١٤ـ العقْد الفَريد، أحمَد بن محمّد بن عبدربّه الأنْدلسيّ (ت٣٢٨هـ)، تحقيق : محمّد عبدالقادر شَاهين، المكتبة العصريّة، لبنان، بيروت، ط٢، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م

١٥ـ العُمدة في محاسن الشّعر، وآدابه، ونقْده، أبوعلي الحسَن بن رشيق القَيروانيّ، الأزديّ (٣٩٠ــ٤٥٦)ه، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط٥، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م

١٦ـ القافية في العروض والأدب، حسين نصّار، مكتبة الثقافة الدينيّة، مصر، بورسعيد، ط١، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠١م

١٧ـ القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة، محمد صابر عبيد، اتّحاد الكتّاب العرب، سوريّة، دمشق، ٢٠٠١

١٨ـ الموشّحات الأندلسيّة، فؤاد رجائي، مطبعة الشرق، سوريّة، حلب، ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م.

١٩- أمراء الشعر العربيّ في العصر العباسي، أنيس المقدسيّ، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط٢١

٢٠ـ انظر : في البنية الإيقاعيّة للشعر العربيّ (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن)، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط١، ١٩٧٤

٢١ـ أوزان الشّعر، مصطفى حركات، الدار الثقافيّة للنشر، مصر، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م

٢٢ـ بنية اللغة الشعريّة، جان كوهين، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، دار تبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦

٢٣ـ تاريخ الآداب العربيّة في الربع الأول من القرن العشرين، الأب لويس شيخو اليسوعي، مطبعة الآباء اليسوعيين، لبنان، بيروت

٢٤ـ أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمد بدوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ١٩٩٦

٢٥ـ ديوان ابن سهْل الأندلسيّ، تحقيق : يسرى عبدالغني عبدالله، دار الكتب العلميّة، لبنان، بيروت، ط٣، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م

٢٦ـ ديوان طرَفة بن العبْد، عناية : عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة، لبنان، بيروت، ط٢، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م

٢٧ـ زمن الشعر، أدونيس، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ط٧، ٢٠١٢

٢٨ـ فن الشعر، أرسطو، ترجمة : إبراهيم حمَادة، مكتبة الأنجلو المصريّة، ١٩٨٣

٢٩ـ في الأدب العربي الحديث، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، ط٧، ج١

٣٠ـ قضايا الشعر العربي المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط١١، ٢٠٠٠

٣١ـ قضيّة الشّعر الجديد، محمد النّويهي، المطبعة العالمية، مصر القاهرة، ١٩٦٤

٣٢ـ مجلة الأديب، السنة ٥، ج ١٠، أكتوبر١٩٤٦

٣٣ـ مختارات المنفلوطيّ، مصطفى لطفي المنفلوطيّ، الجفّان والجابي للطباعة والنشر،قبرص، ليماسول / دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط١، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م

٣٤ـ مذهب الصنعة عند الشعراء المولّدين في العصر العباسي الأول، (بحث ماجستير في اللغة العربيّة وآدابها)، نوال عبدالكافي الأبرش، جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، سوريّة، حمص، ٢٠٠٨ـ٢٠٠٩

٣٥ـ أشْعر الشّعر، رزق الله بن نعمة الله حسّون، المطبعة الأميركانيّة، لبنان، بيروت

٣٦ـ مقامات بديع الزَّمان الهمذَاني، تحقيق : محمّد حسني مصطفى، دار القلم العربي، سوريّة، حلَب، ط١، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٣م

٣٧ـ موسيقى الشعر العربيّ، حسني عبدالجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، ١٩٨٩

٣٨ـ موسيقى الشعر بين الاتّباع والابْتداع، شعبان صلاح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط٤، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م

٣٩ـ نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ألفتْ محمّد كمال عبدالعزيز، الهيئة المصريّة العامة للكتّاب، مصر، القاهرة، ١٩٨٤

٤٠ـ نقد الشعر، أبوالفرج قُدامة بن جعْفر، مطبعة الجوائب، تركيا، قسطنطينية، ١٣٠٢

٤١ـ فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي،ى المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط١، ٢٠٠٦

٤٢ـ مقدمة ابن خلدون (وهي مقدمة الكتاب المسمّى كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيّام العرب والعجَم والبربر ومن عاصرهم من وي السُّلطان الأكبر)، عبدالرحمن بن خلدون (ت٨٠٨ه)، دار الفكر العربي، لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٧

٤٣ـ موسيقى الشّعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط٤، ٢٠١٠

٤٤ـ الشعر العربيّ المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣

٤٥ـ الشعريّة العربيّة، أدونيس، دار الآداب، لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٩

٤٦ ـ الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، لبنان، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧

٤٧ـ الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربيّة لموسيقى الشعر الحديث)، عبدالله محمد الغذّامي، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، مصر، القاهرة، ١٩٨٧

٤٨ـ مجلّة إيلاف، لندن، العدد٧٢٥٧، فبراير، ٢٠١٩.

٤٩ـ الآثار الشّعريّة لأبي مسْلم البهلانيّ، تحقيق : محمّد الحارثيّ، منشورات الجمَل، لبنان، بيروت، ط١

٥٠ـ الأدب العربي وتاريخه في العصر العباسي، محمود مصطفى، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط٢، ١٣٥٦هـ/ ١٩٣٧م، ج٢

٥١ـ الأدب وفنونه، محمّد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٦

٥٢ ـ الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحُسين (ت٣٥٦هـ)، دار إحياء التراث العربي، لبنان، بيروت، م٢، ج٤.

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

العَرُوْضُ الرَّقَمِيُّ وَبُحُوْرُ الشِّعْرِ العَرَبِيِّ
" بَيْنَ النَّظَرِيَّةِ وَالتَّطْبِيْقِ "

د. عَطِيَّة مَحْمُود حَسَانِيْن

أستاذ مساعد بكلية الآداب - جامعة الجوف

أستاذ مساعد بكلية الدراسات الإسلامية والعربية فرع البنات - جامعة الأزهر

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

ملخص: لقد تتبع هذا البحث حركة التجديد في العروض العربي من خلال العروض الرقمي، مستعينا ببعض المواقع التي كانت إرهاصا لهذه الحركة ، فالعروض الرقمي يعد دراسة جديدة لعلم الخليل الذي وضعه قديما، وهي لا تغني مطلقا عن معرفة العروض الخليلي، ولا يغني الجديد عن القديم ، فتعلم علم الخليل يبلور الفكرة بشكل أكبر، ويسهل الربط والدمج بينهما، ولا ينبغي على القارئ سوى السير في الدَّرْسِ بشكل متسلســـل بحيث لا ينتقل إلى قاعدة حتى تتم سابقتها .

تهدف هذه الدراسة إلى معرفة قواعد العروض الرقمي، والاطلاع على العبقرية العربية ، فالقدرة على معرفة الإيقاع والجرس ومعرفة القواعد العروضية هما الطريق الأساسي للعروض الرقمي، لوضع مهارة جديدة يسهل معها عصمة القلم عن الزلل في الكتابة العروضية، ومعرفة تذوق الجمال في روائع الشعر، فعلم العروض يُعرف به صحيح وزن الشعر من فاسده.

ولقد عَرَضْتُ قواعِدَ العروض الرقمي الخاصة به، وكيفية تقطيعه، والعلل والزحاف الداخل فيه، واتخذت البحر الطويل نموذجًا للبحور العروضية مع ذكر أحوال عروضه وضربه ، مستعينا بالمنهج التحليلي الإحصائي .

الكلمات المفتاحية: العروض الرقمي - التناوب - الزوجي والفردي - اثنان وثلاثة - الدوائر العروضية.

Abstract

This research has followed the renewal movement in Arab prosody through digital prosody, using some sites that were harbingers to this movement. The digital shows prosody are a new study of the knowledge of Al-Khalili that he put in the past, and it does not at all substitute for knowledge of Al-Khalili's performances, for they do not separate, nor The new enriches the old, so learning the knowledge of Al-Khalili further crystallizes the idea, and facilitates the linking and merging between them, and the reader should only walk in the lesson in a sequential manner so that he does not move to a base until the previous one is completed.

This study aims to know the rules of digital prosody, learn about the Arab genius, the ability to know the rhythm and the bell and the knowledge of the prosody rules are the main way for digital prosody, to develop a new skill that facilitates the infallibility of the pen from the slips in the prosody of writing, and knowledge of the taste of beauty in masterpieces of poetry. It is known by its true weight of poetry from the corrupt.

I have presented the rules for its digital prosody, how to cut it, and the ills and creeping inside it, and Al-Bahr Al-Tawil took a model for the occasional seas with mentioning the conditions of its performances and strikes, using the statistical analytical method.

Keywords: digital prosody - rotation - doubles and singles - two and three - transverse circuits.

المقَدِّمَةُ

الحمد لله رب العالمي ، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين ،..... وبعد

فالعروض: عنصر من العناصر الجمالية التي يتمتع بها الشعر العربي دون غيره ، فإن جرس الألفاظ، وتوالي المقاطع ، وتقسيم التفعيلات إلى حركات وسكنات ، ودورانها بشكل منتظم يعمل على انتباه المتلقي وإثارة السامع ، وتجاوب أحاسيسها .

والمُوْسِيْقَا سلاسل منتظمة في عقد ذي حلقات تسلم الواحدة الأخرى في تناسق وترابط ، فإذا انفرطت إحدى هذه الحلقات شعرت الأذنُ بنشاز وخلل يُؤَرِّقُهَا ويقلقها « فليس الشعر - في الحقيقة - إلا كلاماً موسيقياً، تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب »[(١)].

فالعروض بموسيقاه عبارة عن « إيقاع متسلسل ونبرات متحركة وساكنة تجري على فترات خاصة ، ينشأ عن انسجام وتوافق »[(٢)].

والغرض الأسمى من وضع قواعد العروض الرقمي هو التيسير، وعصمة القلم عن الزلل في الكتابة ، ومعرفة تذوق الجمال في روائع الشعر ، فعلم العروض يُعرف به صحيح وزن الشعر من فاسده.

هدف الدراسة :

تهدف هذه الدراسة إلى الاطلاع على العبقرية العربية، وصُنع نغم يضفي حياة وحركة وتفاعلًا يُيسِّرُ فهم العروض وتذوقه، وبيان القدرة على معرفة الإيقاع والجرس ومعرفة القواعد العروضية وهما الطريق الأساسي للعروض الرقمي، لوضع مهارة جديدة يسهل معها الدرس، والوقوف على القواعد والنظم التي تقوم في المقام الأول على العلوم الرياضية ؛ لتسهل قواعد علم العروض وأسسه ، وأن يفيد منها البلاغي الأريب، ويطرب لها الباحث الأديب ، ويفتح آفاقاً جديدةً للتأمل في علم العروض ، وهذا غاية القصد.

(١) موسيقي الشعر ، إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة السادسة ، ١٩٨٨ م ، صـ ١٧ .
(٢) الأصول الفنية للأدب ، عبد الحميد حسن ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ١ ، سنة ١٩٧٩م ، صـ ٤٤ .

منهج الدراسة :

اعتمدت في دراستي لهذا البحث على المنهج التحليلي الإحصائي ؛ للإسهام في الكشف عن هذه الظاهرة ، واستحضار العلاقة الوطيدة بين علم الحساب وعلم العروض الخليلي.

الدراسات السابقة :

هناك دراسات متنوعة عن العروض الرقمي سبقت هذا البحث ، منها الكتاب الموسوم بـ «موازين الشعر باستعمال الأرقام الثنائية « د/ محمد طارق ، في البصرة سنة **١٩٧١**م ، والكتاب الذي تم إعداده « في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د/ كمال أبو ديب ، في سوريا سنة **١٩٧٢**م ، وكتاب بعنوان « العروض الرقمي ، د/ عبد العزيز محمد غانم، في مصر سنة **١٩٩٣** وطُبع سنة **١٩٩٨**، وبالرجوع إلى ما كتبه دكتور عبد العزيز تبيَّن أنه قسم الكتاب ثلاثة أقسام، وأطال في عرض العمليات الإجرائية ، واعتمد على الأرقام الثلاثة ١ ٢ ٣ ، ولم يتعرض بصورة مكتملة للدوائر العروضية ، مع اعتماده على الصور الافتراضية من الزحافات الرقمية في صفحات الكتاب المذكور من صفحة سبعين حتى صفحة مائة ، وكتاب « العروض رقميا « للشاعر الناقد خشاب محمد صالح خشاب ، بالأردن سنة **١٩٩٧**م، وكتاب» الميزان الجديد في علم العروض والقافية «، للباحثة الأردنية « ثريا محيي الدين شيخ العرب، سنة **٢٠٠٤** بعمان ، وكتاب « العروض الرقمي « للدكتور محمد تقي جون ، بالعراق سنة **٢٠٠٧**، وهو أقرب الكتب للطريقة التي استخدمتها في البحث، ولكنه اعتمد على فك الأرقام ، والاستطراد الذي قد يُنافي الغرض من تأليف العروض الرقمي، دون التعرض بصورة كافية للدوار العروضية، يقول :» يُحدد البيت على سلم النغم الشعري الذي تتوزع عليه البحور الستة عشر بدون تناسب، ويتكون من أربع طبقات صوتية؛ والأرقام ١ ، ٢ ، ٣ فيما يلي :

الأولى تتكون من حركة واحد (تـُمْ)، = ١ه = ٢.

والثانية من حركتين(تـِتـُم)، = ١ ١ ه = ٣

والثالثة من ثلاث حركات (تـِتـِتـُمْ)، = ١ ١ ١ ه = ٣ ١

والرابعة من أربع حركات (تـتـتـتـُمْ). = ١ ١ ١ ١ ه = ١ ١ ٣ "[1].

وهو تفصيل قد يوقع في خطأ، أو يؤدي إلى عدم الضبط في بعض التفعيلات أو السهو أو غيره، ولكني عمدتُ إلى:

- الإدغام مع التناسب بين كل تفعيلة وبحرها ودائرتها العروضية.

- الجمع بين المتجاورات التي بينها تناسب دون خلل.

- صناعة دائرة عروضية واحدة تجمع بين كل الدوائر.

- إزاحة الرقم١ الذي اعتمد عليه د. عبد العزيز غانم، والدكتور محمد تقي في عروضها الرقمي، فتقلصت الأعداد من ثلاثة أرقام ١، ٢ ، ٣ إلى رقمين ٢ ،٣ فقط.

- صناعة التوالي بين الأرقام بالتناوب الذي يصنع البحور والدوائر ... وغيرها مما سيتضح.

مشكلة الدراسة .

وتتحدد مشكلة الدراسة في التساؤلات التالية:

س: هل القيمة الرقمية قيمة مُطلقة أم قيمة نِسبية تزيد وتنقص حسب رؤية كل فرد لها ؟.

س: هل العروض الرقمي ولا سيما الأرقام (٢، ٣) ، يمكن الاستغناء به عن العروض الخليلي، أو يقوم مقام العروض الخليلي؟ ، بمعنى آخر : لو لم يؤلف الخليل عروضه، هل يكفي الرقمي،

هل يمكن أن يكون من مستجدات العصور أو استكشافات الباحثين دون صنيع الخليل ؟.

س: هل الخليل بن أحمد كان على معرفة بعلم الرياضيات؟.

س: هل التطور في العروض الرقمي والتحديث يخْلُقُ بَابًا جديدًا للنَّظرِ في القُرآنِ الكَريمِ بإعْجَازٍ خاصٍّ وبصورة جديدة ؟.

(١) منتدى " العروض رقمياً.

فرضيات الدراسة:

فمما لا شك فيه أن العروض الرقمي يُسهم في صناعة الجرس بيسر وبساطة، ويحركه في حركات متساوية ، تُنبئ بميلاد جديد قادم، فحسِّيته الافتراضية المتعلقة بالكلمات، أو المعنوية المتمثلة في الأرقام المتعلقة بالأثر النفسي ؛ تمنح العمل الأدبي تكريساً للإيقاع والنغم ؛ لأنها تجمع بين الميكانيكية الرقمية والذوقية النفسية، وتستكشف رمزية جديدة، تستهدف ظهور مفارقة تتعلق بالافتراض أو المحاكاة التي لا يمكن انفصالها من التجربة الأولى للعروض الخليلي أو مفهومه التقليدي ؛ لأن إضفاء طابع الافتراض يعبر عن الاستقلالية من ناحية التناول للنص، وليس من ناحية التردد الصوتي الذي يعنيه الشاعر.

مما جعل الباحث يقدم عدداً من الفرضيات التي قد توصله إلى نتائج ، تقوم على ركائز ودعائم عربية خالصة:

الفرضية الأول: يمكن الوصول إلى أثر العروض الرقمي حسب سياقاته التي يتوافاها ، فلا حدود مثالية مطلقة لها في زمن ما ؛ لأن المعادل الرقمي في رؤية فرد من الأفراد لتفعيلة ما قد يظهر بِنِسَبٍ متباينة عند شخصٍ آخر ، بل قد تتباين نظرة هذه التفعيلة عند الشخص نفسه في وقت آخر، وهذا ما تؤكده نظرية العروض الرقمي حسب تاريخه الطويل، فلكل باحث نظرته الخاصة للأرقام المستخدمة فيه.

الفرضية الثانية: قد تُوحي القيمة الدلالية الرقمية للعروض بأنها قيمة نهائية، ولكن مع التطور والاستكشاف تبيَّن نسبيتها، وإنه من الصعب الاستغناء الكلي عن العروض الخليلي التقليدي ، ولكن يمكن الإفادة من علم الرياضة في الدرس والتقطيع، والربط بين الإيقاع الرقمي والإيقاع الإملائي.

الفرضية الثالثة: ليس بين أيدينا ما يدل على عدم معرفة الخليل بعلوم الرياضة، ولكنه ربما اكتشف الصلة بينهما ولم يجر التطبيق.

الفرضية الرابعة: قد يكون هناك تغيرات في العروض ولكن من الصعب إجراء هذا التغيير على النسق القرآني في الوقت الحالي ، ولكنه ليس مستحيلا في المستقبل الزمني في نظر الإنسان .

لذلك كتبتُ هذا البحث، وأودعتُه القواعد والنُّظمَ ، ولما كان تمثل الدارس للجانب النظري من هذا العلم لا يتم إلا إذا كان معززًا بالجانب التطبيقي، فقد أكثرت من الأمثلة والشواهد المختارة من قديم الشعر ؛ عسى أن يجد القارئ عونًا له على إدراك موسيقى الشعر ممثلة في أوزانه وقوافيه وكل ما يتصل بهما.

حدود البحث:

إن العروض الرقمي يعد دراسة جديدة لعلم الخليل الذي وضعه قديما ، وهي دراسة لا تغني مطلقا عن معرفة العروض الخليلي، ولقد جاء البحث في مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، عرضت في المقدمة أهمية البحث، ومشكلاته وفرضياته وحدوه، وفي التمهيد ذكرت نبذة مختصرة عن التطور التاريخي لعلم العروض ، وأنه في حاجة ماسة لكل دراسة جديدة ، وفي المبحث الأول تناولت القواعد الجديدة للعروض الرقمي، وفي المبحث الثاني : عرضت الدوائر العروضية وعلاقتها بالعروض الرقمي، ثم الخاتمة ، وثبت المصادر ، وفهرس الموضوعات. .

التمهيد: الموسيقا بين النشأة والتطوير.

المُوْسِيْقَا الشِّعْرِيَّةُ عاملٌ مؤثر في الشعر من حيث الشكل والصياغة والإيقاع ، ولغةٌ خاصة تميز الشعر عن غيره من الفنون، وعنصر جمالي من عناصر القوة المؤثرة في إتمام الصورة الفنية ، ومقياسٌ من مقاييس النقد والتقويم الذي نستخدمه عند التعرف على قدرة الشاعر ، ووترٌ من سِنْفُونِيَّةِ الأوتار الفنية والإبداعية عند المبدعين والفنيين .

فالصلة جد وثيقة بين المصورين ، والموسيقيين ، والشعراء ، لذا يوطد د/ شوقي ضيف الصلة بينهم ، فيقول " الشعر والتصوير والموسيقا جميعاً فروع متآخية لشجرة

واحدة كبيرة هي شجرة الفنون الجميلة "[١]، ولكن الموسيقا بالشعر " أمس رحماً وأقرب قرابة من التصوير ؛ لأنهما يعتمدان على الأداء الصوتي وإن اختلفت لغتاهما واختلفت قدرتهما على هذا الأداء ، فجوهرهما واحد ، ولذلك كانا يتحدان أو يكمل أحدهما الآخر ، فالشاعر ينظم قصيدة والموسيقار يلحنها ، وقد يسبق الموسيقار فيصنع لحناً ، ويطلب من شاعر أن يضع قصيدة تلائمه "[٢] ، ومن ثم فإن " علاقة الموسيقا بالشعر علاقة قديمة قدم الفنيين ، مستمرة لا تنقطع ، ذلك أن بين الفنيين من الوشائج والروابط ما يمنع أحدهما من أن يستغني عن الآخر ، فإذا كانت الموسيقا تحيل اللفظ نغماً يغذي الحس والروح ، فالشعر خفقة مطربة تعتمد الصوت واللحن في تغذية المشاعر والنفس "[٣].

وقد كان الشعر قبل أن يوجد العروض ، وكان وزن الشعر سليماً على الأغلب لدى العرب في جاهليتهم ، كسلامة حركات كلامهم قبل أن يوجد النحو، وكسلامة فهمهم للغتهم ومعاني ألفاظها، ثم جاء الإسلام وانتشر في بقاع شاسعة ضمتها دولةُ الإسلام دون حدود ، وضمت حضارةُ الإسلام أقواماً شتى أصحابَ ثقافات مختلفة ، ولغاتٍ متباينة في أكبر تفاعل حضاري شهدته البشرية؛ ونتج عن ذلك أن سلامة الفطرة العربية للذين اختلطوا بغير العرب لم تبق على سابق عهدها، وهنا نهض المسلمون عرباً وغيرَ عرب للحفاظ على أصالة العربية في كل مجالاتها، ولعل أبرز من أبدع في هذا هو الخليل بن أحمد الفراهيدي فقد خط معجم العين ، وأرسى علم العروض وأتمه ، وقد عنى غيرُه من علماء العربية عصوراً بتهذيب علم العروض منذ سعيد بن مسعدة الأخفش الأوسط (ت٢١٠هـ) ، وعثمان بن بحر الجاحظ (ت ٢٠٠ هـ) ، ومحمد بن يزيد المبرد(ت٢٨٠هـ)، .... وغيرهم من نقاد العصر القديم والحديث ، حتى بلغت غاية الكمال، لكنهم أكثروا من التعليل والتدليل، وأقحموا أشياء من الفلسفة والمنطق ، فصعب على الدارس فهم مصطلحاته، وعسر هضم تعاريفه ، وراحوا يطالبون بتسهيلها وتيسيرها – ومطلبهم حق .

(١) في النقد الأدبي ، شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ،صـ ٨٩ .
(٢) السابق ، صـ ٩٦ .
(٣) عضوية الموسيقي في النص الشعري ، عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة المنار ، الأردن ، ط١ ، ١٩٨٥م،ص ٥.

« وشعراء العرب القدامى لم يكن لديهم قواعد[موسيقية] محددة لينظموا شعرهم على هديها، وإنما كانوا ينظمون شعرهم بحسِّهم المرهف وفطرتهم الموهوبة وتذوقهم الموسيقي الذي حباهم الله به، فكان شعرهم يأتي موزونا كأنما درسوا قواعد الوزن»(١).

ومعلوم أن الأوزان العربية القديمة وقوافيها استمرت في العصر العباسي وبعده حتى يومنا هذا على ما كانت عليه، إلا أن « التجديد في الأوزان نادر ، و أن تطورها بطيء جداً ، تمر عليها القرون والأجيال دون أن يصيبها ما يستدعي الانتباه أو يلفت الأنظار ، وذلك لأن ألفة الوزن وشيوعه في البيئة اللغوية تطلب زمناً طويلاً، وإنتاجا شعرياً كثيراً حتى يعتاده جمهور كبير من السامعين ، ويستسيغوا ما فيه من نغم وموسيقى ، ومثل الأوزان في هذا كمثل قواعد اللغة وتركيب جملها ، فتطورها بطيء جداً إذا قيس بتطور أصواتها أو تطور نسج الكلمة فيها ..... وهذا التطور البطيء في الأوزان أمر طبيعي؛ لأن الشعوب تتطلب الزمن الطويل ، وتكرار الوزن الواحد على الأسماع أجيالاً وقرونا وعلى يدي شعراء متعددين ، قبل أن تألف الآذان ذلك الوزن، وتكتل من مقاطعه مجاميع منسجمة فيها النغم وفيها الموسيقى « (٢).

ومهما يكن من أمر فإن موسيقى الشعر في المشرق العربي في العصر العباسي، وفي بلاد الأندلس تنوعت تبعا لتغير الحياة فيهما ، حتى جاء العصر الحديث وظهرت حركات التجديد في العروض الخليلي ودخول علم الرياضيات في نسيجه الإملائي، ولقد جاءت على هذا النحو: ففي عام١٩٧١، ظهر بالبصرة كتاب « موازين الشعر العربي « للدكتور محمد طارق الكاتب، وفي عام ١٩٧٢ ظهر بسوريا كتاب « في البنية الإيقاعية»، للدكتور كمال أبو ديب، وفي عام ١٩٩٣ بمصر ألَّف الدكتور عبد العزيز غانم كتابه « العروض الرقمي الذي طُبع سنة ١٩٩٨، وفي عام ١٩٩٧ بالأردن ظهر كتاب « العروض رقميا « للشاعر الناقد خشان محمد صالح خشان ، وفي عام ٢٠٠٤ بالأردن صدر كتاب « الميزان الجديد في علم العروض والقافية « للباحثة ثريا محيي الدين الشيخ، وفي عام ٢٠٠٧

(١) العروض الرقمي طريقة مستحدثة لدراسة أوزان الشعر ، عبد العزيز غانم، ط١، دار النهضة مصر، ١٩٩٨م.

(٢) موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، ص ١٨ .

بالعراق كتب الدكتور محمد تقي جون بمجلة المورد مقاله الذي طبعه كتابا بعنوان « العروض الرقمي ، وما زالت حركات التجديد في هذا النشء مستمرة تستهدف بناء نسج جديد يرقى بنظام المنظومة الشعرية ولكن بصورة رقمية.

المبحث الأول: قَوَاعِدُ البُحُوْرِ الشِّعْرِيَّةِ بَيْنَ العَرُوضِ الخَلِيلِيِّ وَالعَرُوضِ الرَّقَمِيِّ:

معلوم أن الطريقة التي بَنَى عليها الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي الأزدي ، أبو عبد الرحمن(١٠٠ – ١٧٠ هـ) فَنَّهُ كانت طريقة الإيقاع النَّقْرِي ، فلقد كان يسير في حيِّ الحدادين فسمع هذا النقر المنتظم فاخترع هذا الفن ووضع أصوله ، وجعل له روحاً تحيى بيننا طبقا لشرايين اللغة العربية ، ومن ثم قد تجد شخصا له أذن إيقاعية يستطيع أن يفرق بين الغث والثمين ،والجيد والرديء ،والطيب والخبيث من الشعر بلا أصول تعليمية .

وربما يكون الخليل قد وضع قواعده ومقاييسه لهذا الفن بناءً على العلوم الرياضية من حيث أن (المتحرك + الساكن = ٢يسمى سبباً) و (المتحرك + المتحرك + الساكن = ٣ وتداً) ... وهكذا .

ومعرفة القواعد العروضية أمر جلُّ يسير وليست ببعيدة على متذوق الشعر العربي ، فهي إِرْثُ هذه الأمة من الخليل الفراهيدي - رحمه الله تعالى - الذي أتى بعجيبة من العجائب على غير مثال سابق ، وتفرده وحده بإنشاء علم عربي تام ، لم يتعثر ولم يضع النبت ويترك غيره لرعيه وسقيه وتسمينه - شأن أي علم جديد - بل سَمَّنَه وسَقَاه ورَعَاه حتى وُلِدَ كبيراً - بخلاف كل شيء مبتكر يكون مظنة التعثر والأخذ والرد – خلاصة القول فيها أنها بُنِيَتْ على ستة عشر بحراً ، اكتشف الخليل من بحورها خمسة عشر بحراً، ثم استدرك عليه تلميذه (الأخفش) بحر المتدارك، وقد جمها أبو الطاهر البيضاوي في بيتين :

طَوِيْل يَمُدُّ البَسِيْطَ بِالوَفْرِ كَامِلُ وَيَهْزُجُ فِي رَجْزٍ وَيَرْمُلُ مُسْرِعا
فَسَرِّحْ خَفِيْفاً ضَارِعاً يَقْتَضِبْ لَنَا مِنِ اجْتَثَ مِنْ قُرْبٍ لِنُدْرِكَ مَطْمَعَا

فهي بترتيب البيتين :(الطويل ، المديد ، البسيط ، الوافر ، الكامل ، الهزج ، الرجز ، الرمل ، السريع ، المنسرح ، الخفيف ، المضارع ، المقتضب ، المجتث ، المتقارب ، المتدارك).

منذ فترة شُغلت بعلم العروض وبدأت أفكر كيف اخترعه الخليل ، وكيف أسس أسسه ، وقعَّد قواعده، وما ذلك إلا لحبي وشغفي به، حيث إنني لا أعرف علماً به من الإيقاع والجرس والنغم في لغة أخرى كما في لغتنا العربية، فالإيقاع أقرب ما يكون بطرقة النَّقْرِ برَنَّةٍ أو رَنَّتَيْنِ أو ثَلاث رَنَّاتٍ إلى البرنامج الرياضي الذي يشتمل على خصائص رقمية تندمج مع خصائص حرفية لم يسعها غيره من العلوم .

فعلم العروض حيادياً لا يعرف شرطاً للإبداع، وليس وسيلة لقول الشعر لمن ألمَّ بقواعده وأبعاده ؛ إلا أن معرفته ضرورية للنقاد ودارسي الأدب ، وفائدته فَهْمُ البنية الموسيقية لأشعار العربية .

ومع ذلك فإن أهميته كبيرة للشعراء المبدعين ، وإن لم يكن شرطاً للإبداع إلا أن معرفته تتيح لهم الوقوف على أرض صلبة من المعرفة المعنية ، وتجعلهم منضبطين ناقدين لأنفسهم من الناحية الموسيقية في غير حاجة لغيرهم في نقد فصائدهم موسيقياً- وضبط أوزانها مثل أغراضها .

هذا هو بعض شأن العروض الخليلي؛ لأن الموسيقى الشعرية لها دور جوهري في إبراز المضمون الشعري، وظهور ما خفي من عاطفة الشاعر ؛ لأنها ترتبط عند الاستعمال بالتجربة وبدرجة الانفعال .

وقبل وقتٍ ليس ببعيد شغلتني فكرة العروض الرقمي ، فبدأت الاطلاع محاولاً الجمع والتنقيح والتنقيب والحذف والزيادة لعَلِّي أقدم مادةً علمية ميسرة لها قواعد

وأسس تقوم عليها ، وبعد جهد كبير، وضَّحتُ منهجًا متكاملًا في هذا الصدد قائماً على القواعد والأسس التي وضعها الخليل، فلا شك أن الفضل الأول والأخير في اختراع هذا الفن يعود إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي .

ومما ينبغي ذكره ، أن هذا المنهج الرقمي فيه تيسير كبير ، وله القدرة على استنباط أوزان البحور وقواعدها مع المقدرة على الاختصار والتقليص لعدد كبير من مصطلحات الزحاف والعلل، ليس هذا فحسب بل يدعو إلى التأمل في هذا الفن ..... وهذا غاية العمل وكل عمل .

لذا أحاول الربط بين العروض الرقمي والعروض الخليلي في محاولة جادة، من أجل تتبع الإيقاع الكلامي والجرس الموسيقي بشكل منتظم وطريقة ميسرة .

وفي هذا توسيع لفكرة هذا الفن ، والبحث عن كيفية اختراعه ، وهل كان الخليل على معرفة بهذا النمط الرياضي حين فكَّر وقدَّر ؟!.

ولقد كانت هناك إرهاصات لهذا الفن على الشبكة العنكبوتية ، والحق يقال : جهد موفور وبذل مشكور على هذه الشبكة إلا أنه دون قاعدة ، ودون ربط بين عروض الخليل والعروض الرقمي ، ولم تجرِ تجارب على البحور العروضية غير أمثال بسيطة للحرف والحرفين والثلاثة .

أقول إن لهذا العلم الجديد قواعد لابُدَّ للدَّارس من معرفتها جيداً من أجل إجراء الأمثال والتطبيق عليها ، هذه القواعد لا تحتاج أكثر من التركيز والتفكير في كيفية تطبيقها ؛ لأنها بسيطة وميسرة لا تحتاج إلى معاجم أو مراجع ، تعتمد كل الاعتماد على استقراء القواعد وتطبيقها ، وها هي القواعد الرقمية وكيفية تطبيقها على الأسس الخليلية :

أولاً : قَوَاعِدُ وَأُسُسُ العَرُوضِ الرَّقَمِيِّ .

(الأصل فيها: نعم لا= ٣،٢ ، نعم لا لا=٣، ٢،٢) التي سمعها الخليلُ بالصحراء)

القَاعِدَةُ الأُوْلَى: لا يستخدم من الأرقام في العروض الرقمي إلا رقم اثنان ورقم ثلاثة فقط، وما زاد على ذلك أو نقص لابد أن يعود في الأصل إليهما، بمعنى إذا ظهر رقم ١ مثلًا فأصله ٢ ولكن دخله زحاف أو علة ،أو جاء آخر تفعيلة متحركةٍ ، أو هو متداخل مع رقم ٣ – كما سيتضح فيما بعد– ، وإذا ظهر رقم ٤ فلا بد أن يكون مكوَّنا من ٢+٢ ، فلا يجوز على الإطلاق في العروض الرقمي تجاوز الرقمين ١ ، ٣ .

القَاعِدَةُ الثَّانِيَةُ : **الأَسْبَابُ** ، إن الكلمة تتكون من الم ات والسواكن ، ولا بد في العروض الرقمي من انتهاء المقطع بس ، وبدايته بم ، والأسباب نوعان ، سبب خفيف ينطبق عليه الشرط :

١- السَّبَبُ الخَفِيْفُ : رمزه العروض / ٠ ورمزه الرقمي ٢ .

مثاله : من قل لا بل في

/ ٠ / ٠ / ٠ / ٠ / ٠

٢ ٢ ٢ ٢ ٢

مثال ثان : قالتْ ، فهي تتكون من مقطعين (م + س =٢)، و(م + س = ٢) لاحظ أننا لابد أن نقف عند ساكن من أجل صحة الترقيم .

مثال ثالث: طِبِّيًّا: فهي تتكون من ثلاثة مقاطع (م + س =٢) ، و (م + س = ٢) و (م + س = ٢)

فالمثال الأول: (من)، يتكون من مقطع واحد (م + س) = سبب خفيف = رقم ٢.

المثال الثاني:(قالت)، يتكون من مقطعين (م + س) و(م + س)= سببين خفيفين = ٢+٢.

المثال الثالث : يتكون من ثلاثة مقاطع (م + س) ، و (م + س) و (م + س)= ثلاثة أسباب = ٢+٢+٢ .

٢- السَّبَبُ الثَّقِيْلُ : ولا ينطبق عليه الشرط السابق ، وهو الانتهاء بساكن، لذلك يأتي داخل تفعيلة رقمية ، فهو يأتي شريكاً لرقم آخر ، يتوالى فيه متحركان (م + م) = ١+١ = (٢) يساوي رقم ٢ موضوعة بين قوسين للتفرقة بين السبب الخفيف والثقيل - كما سيأتي شرحه فيما بعد .

القَاعِدَةُ الثَّالِثَةُ: الأَوْتَادُ ، والمقاطع فيها تتكون من ثلاث حركات.

(م + م + س) = وتد مجموع ، وينطبق عليه الشرط ، رمزه الرقمي ٣.

أمَّا (م + س + م) = وتد مفرق، ليس معنا في القواعد الرقمية ؛ لمخالفته للقاعدة الأساسية للتقطيع ، وهي انتهاء المقطع بساكن، لذلك لا يأتي الوتد المفروق إلا داخل تفعيلة رقمية، فهو يأتي شريكاً لرقم آخر - كما سيأتي -.

مثال الوتد المجموع : نَعَمْ على بلى

٠// ٠// ٠//

٣ ٣ ٣

لذلك إذا أردنا استبدال الأسباب والأوتاد بالأرقام ، تكون هكذا (أي سبب خفيف = رقم ٢ ، دون السبب الثقيل) و (أي وتد مجموع = رقم ٣ دون الوتد المفروق) .

فإذا أردنا مثلًا أن نقطع مطلع معلقة زهير بن أبي سلمى[1]، سنقطّع الشطر الأول إلى أجزاء ابتداءً بمتحرك وانتهاءً بساكن .

(١) ديوان زهير بن أبي سلمي ، شرح / حمدو طماس ، دار المعرفة ، بيروت ، ط٢، ٢٠٠٥م.

الشطر الأول : أَمِن أُمِّ أَوفى دِمنَةٌ لَم تَكَلَّمِ

أمن	أم	م أو	فى	دمـ	ـنةٌ	لم	تكلـ	لمي
(م + م+س)	(م +س)	(م + م+ س)	(م+س)	(م +م +س)	(م +م +س)	(م+س)	(م +م+س)	(م +م+س)
0//	0/	0//	0/	0/	0//	0/	0//	0//
٣	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٣	٣

مع العلم باتِّباع كل قواعد العروض المذكورة في علم الخليل، (وهي الحرف المشدد بحرفين ، والمد ،والإشباع ، والتنوين ..... الخ)

القَاعِدَةُ الرَّابِعَةُ : الفَاصِلَةُ ، وهي نوعان :

١- الفَاصِلَةُ الصُّغْرَى : وهي عبارة عن أربعة حروف ، تبدأ بمتحرك وتنتهي بساكن ، هكذا (/ / / ٠) ، (م + م + م + س) .

دَعِ المتحرك الأول جانباً ، أصبحتْ (م+ م+ س)= ٣ (وتد مجموع) ، ونعطي المتحرك الأول رقم ١ ، ويلاحظ أن هذا أوَّل مرة نستخدم فيه الرقم واحد متداخلا مع رقم ٣ السابق ،! فـمتى وكيف يتمَّ استخدامه؟!.

إذن : الفاصلة الصغرى = / / / ٠ (م + م + م + س)= ١ ، ٣ .مع العلم أن العروض الرقمي- كما سبق في القاعدة الأولى- لا يخرج عن صيغة رقمية تتكون من (٢-٣) فقط ، وسنبيِّنُ فيما بعد كيف جاء رقم ١ .

٢- الفَاصِلَةُ الكُبْرَى : وهي عبارة عن خمسة حروف، بدأت بمتحرك وانتهت بساكن، هكذا

(/ / / / ٠)، (م + م + + م + م + س)، وهي نادرة الاستعمال في العروض الخليلي، منعدمة الاستعمال في العروض الرقمي، حيث تم استبدالها بسبب ثقيل مع وتد

مجموع كما سيتضح في الشرح.

مثال الفاصلة الصغرى ، يقول الأعشى في مطلع معلقته[1] :

وَدِّع هُرَيرَةَ إِنَّ الرَكبَ مُرتَحِلُ

ود	دع	هريـ	ـرة إنـ	ن الرَّ	ركـ	ب مر	تحلو
م + س	م + س	م + م + س	م + م + م + س	م + س	م + س	م + م + س	م + م + م + س
0 /	0 /	0 / /	0 / / /	0 /	0 /	0 / /	0 / / /
٢	٢	٣	٣ ١	٢	٣	٢	٣ ١

فالفاصلة الصغرى تتكون في العروض الرقمي من ١ ، ٣ ، وغالبا ما تأتي في البحر البسيط ، والكامل ، والرجز ، والوافر ....

القَاعِدَةُ الخَامِسَةُ : جَمْعُ الأَرْقَامِ المُتَجَاوِرَةِ ، يجوز جمع الأرقام المتجاورة بالشروط الآتية:

١- أن يتجاور رقمان متساويان عدا رقم ثلاثة فالرقم ٢ + ٢ = ٤ .

٢- لا يجوز جمع ٣ و ٣ ، فهما لا يساويان ٦ ؛ لأن تجاورهما ناتج عن زحاف أو علة ، بمعنى لا تجد غالبا في عروض الخليل وتدين مجموعين متتاليين إلا وقد دخلهما زحاف أو علة / / ٠ / / ٠ = مُتَفْعِلُنْ ، / / ٠ / / ٠ = مفاعلن ، ومن ثم لا يجوز الجمع .

٣- لا يجوز جمع١ و٣ فهما لا يساويان ٤ ، لأنهما في الأصل أحد أمرين ، إمَّا سبب ثقيل + سبب خفيف = مُتَفَا (متحركان + متحرك وساكن) = ١ و ٣ ويتم تحويلهما إلى ١و١ و ٢ = (٢) و ٢ ، وإمَّا سبب خفيف + وتد مجموع = ٢ ، ٣ كما في مسـ (ـتفعلن) ،حذفت منها الفاء فصارت مســتعلن) = /٠/ / / ٠ وهي في الأصل / ٠/ ٠/ / ٠ أي تساوي٢ ٢ ٣ ولكن دخلها

(١) ديوان الأعشى الكبير "، تحقيق / محمد حسين ، مكتبة الآداب بالجماميز ، المطبعة النموذجية، ص٥٥ .

زحاف (الطي) فصارت ٢ ، ١ ، ٣ ، لذلك إذا تجاور ١ و ٣ فإنهما يساويان أحد أمرين بحسب موقعها في البيت: ١و ٣ = ١،١، ٢ أو ١،٣ = ٢ ٣ سيتضح لاحقا في الشرح -.

هذا يؤكد أن الذي يجمع مباشرة، هو ٢ +٢= ٤ فقط أو ٢+٢+٢ = ٦ عند توالي الأعداد المزدوجة.

القَاعِدَةُ السَّادِسَةُ : أصل رقمي ١ ، ٣ : هذان الرقمان لابد لهما من أصل يعودان إليه إما ١، ١ ،٢ وإما ٢ ،٣ ، فكيف نعرف ذلك ، ومتى يتم الجمع ؟!.يقول المتنبي[1]: (بحر البسيط)

فَالخَيلُ وَاللَيلُ وَالبَيداءُ تَعرِفُني

فالـ خيـ لُولـ ليـ لُولـْ بيـْ دا ءُ تعـْ رِفُني

نلاحظ أن كل جزءٍ مما سبق يبدأ بمتحرك وينتهي بساكن، ونستطيع الآن استبدال هذه الأجزاء بأرقام ، وجمع الأرقام المزدوجة المتجاورة كما ورد في القاعدة السابقة .

٢	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٢	رفني
٤		٣	٢	٣	٤		٣	٣ ١

الشطر الثاني :

وَالسَيفُ وَالرُمحُ وَالقِرطاسُ وَالقَلَمُ

وَالسـ سَيـ فُ وَالرُ رمْـ حُ وَالـ قِرْ طا سُ وَالـ قَلَمُو

٢	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٢	قَلَمُو
٤		٣	٢	٣	٤		٣	٣ ١

نلاحظ أن (رِفُني- قلمو) عبارة عن أربعة حروف(/ / / ٠) بدأت بمتحرك وانتهت بساكن.. فماذَا نفعل؟، فلو فكّرنا في وضع الرقم ٤ مكانهما أصبح خطأً لا يجوز في العروض الرقمي !! فنحن لا نريد الخروج عن صيغة رقمية تتكون من ٢ و ٣ فقط . . .

(١) ديوان المتنبي ، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي ، بيروت، ٤/ ٨٥.

الجواب : لو قمنا بتحليلهما نجدهما يتكونان من (م + م + م + س)، ماذا لو تركنا المتحرك الأول جانباً وأخذنا ما بعده؟ (م + م + س)= ٣ ، ستصبح (رفـني) = (رِ ٣)،و(ـقلمو) = ق٣ ، ونُبقي مع الرقم (حرف الراء)، و(حرف القاف) ولابد لهما من صيغة رقميّة فنضطر لإعطاء كل منهما الرقم واحد "١"... إذن : (رفـني) = ١ و ٣ ، وإذن :(ـقلمو)= ١ و ٣ أيضا.

أشرنا فيما سبق أن جمع ١ ، ٣ خطأ ولا يساوي أربعة ، وهذا واضح في الجدول السابق أن ١ ، ٣ في الشطرين تساوي ٢ ، ٣ لماذا ؟ لأن البيت من بحر البسيط ، دخله زحاف الخبن ، ووزن (ـقلمو) و(رِ فُنِي) = فَعِلُن وأصلها (فاعلن) ومن ثم أصل ١، ٣ = ٢ ، ٣ .وذلك مقارنة بين شطري البيت فكل الأرقام متشابهة ، وهذا واضح في المطابقة ؛ لأن عروضَ البحر وضربه مخبونان .

مثال آخر : يقول امرؤ القيس في مطلع معلقته[1] :

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ

الشطر الأول: قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ

قفا	نـبْ	كمــن	ذكْ	رى	حبيْ	بن	ومنْ	زلي
٣	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٣	٣
٣	٢	٣	٤		٣	٢	٣	٣
فعو	لن	مفا	عيلن		فعو	لن	مفا	علن

(١) ديوان امرئ القيس، تحقيق/ عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة ، بيروت ،ط٢ ، ٢٠٠٤، ص٢١.

الشطر الثاني بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ

بسـقـْ طِلـْ لوى بي نـد دخـو لـِفحـو ملي

٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣ ٣

٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ١ ٣ ٣

فعو لن مفا عيلن فعو ل مفا علن

في حال المطابقة بين شطري البيت، يتبين أن أصل ١ ، ٣ = ٢ ، ٣ ، لأن (فعولن) في الشطر الثاني محذوف ساكنها، فأصبحت (فعول) ، لأن البيت من بحر الطويل ؛ لذلك فكل كلمة دخلها زحاف أو علة تظهر على غير صورتها .

السؤال الأول: متى يكون الرقم ٣ أصلياً ، ومتى يكون ناتجاً عن إيقاع مركب محذوف لعلةٍ أو لزحاف؟.

(إنَّ أصْلَ رَقَم ٣) إمَّا وتد مجموع/ / ٠ = ٣ ، فهي إذن أصلية ، وتبقى كما هي في البيت لا تتغير . وإمَّا سببين خفيفين (/ ٠/ ٠) سقط الساكن الأول منهما / ٠+/ ٠ = ٢ ، ٢ أي (م + س) و (م + س) فإذا حذف الساكن الأول لزحافٍ معين أصبحت (م + م + س) = ٣ ، فأصلها إذن ٢ ، ٢ = ٤ ...وهذا يكون ناتجاً عن الإيقاع العروضي من عروض وضرب ، من أجل الانسيابية التي يطلبها البيت الشعري كثيراً ، كما تعطي للشاعر مساحة يتحرك فيها دون كسر للبيت أو خروج عن الوزن

السؤال الثاني : كيف نعرف ٣ الأصلية التي أصلها (وتد مجموع / / ٠) ، وغير الأصلية التي أصلها سببين خفيفين (/ ٠/ ٠) = ٢ ، ٢ ؟!.

الجواب يتطلب تطبيق نظريتين مهمتين ، هما :

أ- **النَّظَرِيَّةُ الأُوْلَى** : التناوب بين الزوجي والفردي في البيت الواحد أو الشطر الواحد ، أي لابد من التناوب بين الأرقام الزوجية والفردية في كل بيت بعد جمع الأرقام

المزدوجة ، وهي (٢ ، ٢ = ٤).

مثال: يقول قيس من الملوح[١] (من الطويل)، نشير بالحرف (ف) إلى فردي، وبالحرف (ز) إلى زوجي)

تَذَكَّرتُ لَيلى وَالسِنينَ الخَوالِيا ** وَأَيّامَ لا نَخشى عَلى اللَهوِ ناهِيا

تـذكـ لـيـا	كـرْ	تـلـيـْ	لى	وسـْ	سني	نلـْ	خـوا
٣	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٣
٣	٢	٣	٤	٣	٢	٣	٣
فردي	زوجي	فردي	زوجي	فردي	زوجي	فردي	؟؟؟
فعو	لن	مفا	عيلن	فعو	لن	مفا	المفترض أن الرقم هنا زوجي
٣	٢	٣	٤	٣	٢	٣	وترجع ٣ لأصلها ٤

إذن رقم ٣ الأخيرة أصلها ٤ لكي نستطيع تطبيق قاعدة تناوب الزوجي والفردي!

الثلاثة الأخيرة - في الجدول – يجب أن تكون زوجياً ، لذلك ترجع ٣ لأصلها ٤؛ لأن أصلها (عيلن / ٠/ ٠ = ٢ +٢=٤) ، ولكن بحر الطويل مقبوض دائما ، فحذف الساكن الأول من (عيلن) لتصبح (عِلُن) على غير أصلها (م + م+ س = ٣ ، فعند تناوب الفردي والزوجي ترجع إلى أصلها ، وهو ٢ + ٢= ٤ .

(١) ديوان مجنون ليلى ، تحقيق/ عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ص230.

مثال آخر :

يقول المتنبي[1] : (الرجز) وَشامِخٍ مِنَ الجِبالِ أَقوَدِ ** فَرْدٍ كَيافوخِ البَعيرِ الأَصيَدِ

وشا	مخن	منـلْـ	جبا	لأقـْ	ودي
٣	٣	٣	٣	٣	٣

إذن هذه الثلاثات بعضها يرجع أصلها إلى 4 = 2+2 وبعضها 3 أصيلة ؛ وهنا أودّ التنبيه على أننا إذا وجدنا أكثر من ثلاثتين متجاوراتٍ فإننا نرجع كل 3 لأصلها تبعا للوزن العروضي للبحر وما دخله من زحاف أو علة.

٣	٣	٣	٣	٣	٣
تتحول إلى ٤	تبقى كما هي	تتحول إلى ٤	تبقى كما هي	تتحول إلى٤	تبقى كما هي
ز	ف	ز	ف	ز	ف
٤	٣	٤	٣	٤	٣
٢ + ٢	٣	٢ + ٢	٣	٢ + ٢	٣
متفـ (بدلا من) مستفـ	ـعلن	متفـ (بدلا من) مستفـ	ـعلن	متفـ (بدلا من) مستفـ	ـعلن

إذن : وشامخ من الجبال أقودِ (وزنها كما يلي) : ٣ ٣ ٣ ٣ ٣ ٣ ، وبعد عودة الرقم ٣ غير الأصلي إلى أصله ٤ تبعا لوزن البيت وهو (مستفعلن) = / ٠ / ٠ // ٠ = ٢ ، ٢ ، ٣ يصبح ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ، فلقد أصابه زحاف الخبن . وهي نفسها كما يلي (لو حلّلنا الرقم ٤ إلى أصله ٢ ٢) :٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣

إما إذا افترضنا - مثلا - أن هذا الشطر من وزن الهزج التام ، والهزج لا يأتي إلا مجزوءاً كما تعلم ، على وزن (مفاعيلن) وأصابه زحاف القبض ، فيكون على الصورة التالي:

وشامخٍ من الجبالِ أقودِ

وشا	مخن	منلْـ	جبا	لأقـْ	ودي
٣	٣	٣	٣	٣	٣

إذن هذه الثلاثات بعضها يرجع أصلها إلى ٤ = ٢ ٢ وبعضها ٣ أصيلة ، وهنا أودّ التنبيه على أننا إذا وجدنا أكثر من ثلاثتين متجاوراتٍ فإننا نرجع أي ٣ لأصلها تبعا لوزن البحر من أجل التناوب بين الزوجي والفردي .

٣	٣	٣	٣	٣	٣
ز	ف	ز	ف	ز	ف
تبقى كما هي	تتحول إلى	تبقى كما هي	تتحول إلى	تبقى كما هي	تتحول إلى
٣	٤	٣	٤	٣	٤
مفا	عيلن	مفا	عيلن	مفا	عيلن

إذن : وشامخ من الجبال أقود (وزنها كما يلي) : ٣ ٣ ٣ ٣ ٣ ٣ ، وبعد إرجاع الرقم ٣ الغير أصيل إلى أصله ٤ على حسب ما اقتضى البحر العروضي : ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ، وهي نفسها كما يلي (لو حلّلنا الرقم ٤ إلى أصله ٢ ٢) : ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ، فالذي يحدد الرجوع إلى الأصل هو وزن البحر (التفعيلة) ، بعودة المحذوف بسبب الزحاف .

وهذا يؤكد أننا إذا وجدنا أكثر من ثلاثتين متجاورات لابد من النظر إلى أصل تفعيلة البحر ، ومن خلالها ننظر إلى أيها ترجع إلى الزوجي وأيها تبقى فرديا كما هي ، فالتفعيلة على التقطيع الأول من بحر الرجز (مستفعلن) فالمحذوف في بداية التفعيلة ، وفي التقطيع الافتراضي من بحر الهزج (مفاعيلن) فالمحذوف من آخر التفعيلة ؛ لأن (مفا

) المقطع الأول من الهزج لا يدخله أي زحاف إذن (مفا)=٣ فردي أصلي ، أما (عيلن) المقطع الثاني من الهزج ؛ يدخله زحاف القبض فتصير (علن) = ٣ فردي أصلها زوجي =٤ ؛ لأن أصلها سببين خفيفين (/ ٠+ / ٠ =٢+٢ = ٤ ، وعكسها (مستفعلن).

وبهذا نكون قد استطعنا تطبيق قاعدة التناوب بين الزوجي والفردي ، والأصل فيها هو تفعيلة البحر وما دخلها من زحاف أو علة ، ثم يرد المحذوف من التفعيلة .

بـــ – النَّظَرِيَّةُ الثَّانِيَةُ : قاعدة ١ ٣ ٣ (المتعلقة بالسبب الثقيل والفاصلة)

عند ورود (١، ٣، ٣) وليس بعدها رقم ٣ فإن ١، ٣ ، ٣ أصلها ١، ١ ،٢، ٣ بمعنى أن أصلها (م + م + م + س + م + م + س) فالمتحركان الأَوَّلانِ نرمز لهما كتابة بـ ١ ، ١ = م + م = (٢) ويجب أن نضع الرقم بين قوسين لكي نميِّز هذين المتحركين عن الرقم ٢ العادي .

إذن : ٢ = م + س (سبب خفيف)، و(٢)= م + م (سبب ثقيل)

إن قاعدة ١،٣ ،٣ قاعدة هامة تحتاج إلى الشرح والتوضيح ، فهي من أصعب القواعد والنظريات في العروض الرقمي ، والأصل فيها أيضا هو (تفعيلة البحر) .

مثال : .يقول عنترة في معلقته[1]:

(١) ديوان عنترة بن شداد ، تحقيق/ أمين سعيد، المكتبة التجارية الكبرى ، والمطبعة العربية بمصر، ص١٢٥.

فَإذا شَرِبتُ فَإنَّني مُستَهلِكٌ

مالي وَعِرضي وافِرٌ لَم يُكلَمِ

وَإذا صَحَوتُ فَما أُقَصِّرُ عَن نَدىً

وَكَما عَلِمتِ شَمائِلي وَتَكَرُّمي

وَإذا	صَحَو	تُ فَما	أُقَصّـ	صِرُ عَن	نَدىً
٣،١	٣	٣،١	٣	٣،١	٣
هذه ١ ٣ ٣ ليس بعدها ٣		هذه ١ ٣ ٣ ليس بعدها ٣		هذه ١ ٣ ٣ ليس بعدها ٣	
٣ ٢ ١ ١		٣ ٢ ١ ١		٣ ٢ ١ ١	
م+م م+ س ❋ م+ م + س		م+م م+س ❋ م+م+ س		م+م م+س❋ م+م+ س	
متـــفـــا علـــــن		متـــفـــا علـــــن		متـــفـــا علـــــن	
٣ ٢ ١،١		٣ ٢ ١،١		٣ ٢ ١،١	
٣ ٢ (٢)		٣ ٢ (٢)		٣ ٢ (٢)	
ويجوز جمع (٢)٢ عند التناوب		ويجوز جمع (٢)٢عند التناوب		ويجوز جمع (٢)٢ عند التناوب	
٣(٤)		٣(٤)		٣(٤)	

ويوضع الرقم ٤ بين قوسين للتفرقة بينه وبين رقم ٤ العادي الذي أصله سببين خفيفين

مثال آخر :يجمع بين التناوب وبين قاعدة ١ ، ٣ ، ٣ ، يقول عمرو بن كلثوم في معلقته :

مَلَأنا البَرَّ حَتّى ضاقَ عَنّا ** وَمَاءُ البَحرِ نَملأُهُ سَفينا

مَلَأ	نالـ	بَرَّ	رحَتـ	ـتّى	ضا	قَ عَنـ	ـنا
٣	٢	٢	٣	٢	٢	٣	٢
٣	٢	٢	٣	٢	٢	٣	٢
ف	ز		ف	ز		ف	ز
٣	٤		٣	٤		٣	٢

ففي الشطر تناب بين الزوجي والفردي

ويقول في الشطر الثاني :

وَماءُ البَحرِ نَملأُهُ سَفينا

وما	ء الـ	بحـ	رنمـ	ـلأه	سفيـ	ـنا
٣	٢	٢	٣	١ ٣	٣	٢
٣	٢	٢	٣	١،١٢	٣	٢
٣	٤		٣	٢ (٢)	٣	٢
٣	٤		٣	(٤)	٣	٢
ف	ز		ف	ز	ف	ز
مفا	علْتن		مفا	علتن	مفا	عل
٣	٤		٣	٤	٣	٢

المفترض أن الرقم في الخانة الخامسة زوجي لذلك تم رَدُّ ١ ،٣ إلى أصلها ١ و١ ، ٢ ثم تم جمعهما من أجل التناوب، وترجع ١ ،٣ إلى أصلها ٤

إذن رقم ١ ،٣ في الخانة الخامسة أصلها (٢) و ٢ = (٤) لكي نستطيع تطبيق قاعدة تناوب الزوجي والفردي!

فالصحيح أن الرقم في الخانة الخامسة زوجي ؛ لذلك نرجع ١ ، ٣ لأصلها المُكَوَّن من (متحركين + متحرك وساكن)= ١، ١، ٢ ، تُجمع إلى (٢) + ٢ = (٤) ، وتَضَعُ الاثنين التي أصلها مُكوَّن من (متحركين) داخل قوسين للتفرقة بينها وبين الاثنين التي أصلها (م + س) = سبب خفيف ، وتضع الأربعة التي أصلها متحركين + متحرك وساكن بين قوسين للفرق بينها وبين الأربعة العادية التي أصلها سببين خفيفين .

خلاصة القول في التأكيد على النظريتين السابقتين :

أ- إن نظرية التناوب بين الزوجي والفردي لابد من وجودها في أي بيت شعري بعد الجمع .

وإذا وجدنا أكثر من ثلاثتين متجاورات فإننا ننظر إلى تفعيلة البحر لنرى أي ٣ أصلية تبعا للوزن، فلو قلنا مثلا / / ٠ / / ٠ = ٣، ٣ = مفاعلن، وكان أصلها مفاعيلن، فلقد حذف ساكن السبب الخفيف الأول من (عيلن) ، مما يؤكد أن ٣ الأولى أصلية ، و٣ الثانية غير أصلية

أما لو قلنا مثلا / / ٠ / / ٠ = ٣، ٣ = مُتَفْعِلُنْ ، وكان أصلها مستفعلن ، فلقد حذف الحرف الثاني من السبب الخفيف الأول من (مستفـ) ، مما يؤكد أن ٣ الثانية هي الأصلية، و٣ الأولى أصلها ٢+٢ = ٤ لذلك تعود عند التناوب إلى ٤ .

مثال : ٣ ٣ ٣ = ٣ ٤ ٣ أصلها بحر الهزج (مفاعيلن)

مثال : ٣ ٣ ٣ = ٤ ٣ ٤ أصلها بحر الرجز (مستفعلن)

ب- قاعدة ١ ٣ ٣ (التي لا يليها ٣) المتعلقة بالسبب الثقيل والفاصلة الصغرى ، عند ورود ١ ،٣، ٣ ، وليس بعدها ٣ فإن أصلها ١، ١ ، ٢ ، ٣ ، وتجمع (٢)٢ ،٣.

ج- قاعدة ١ ٣ ٣ (التي يليها ٣) عند ورود ١ ،٣، ٣ ، وبعدها ٣ فإن أصلها ١ ،١، ٢ ، ٣ ، وتعود ٣ الجديدة إلى أصلها الزوجي .

مثال : قول الشاعر في الكافي، والعقد الفريد[١] :لقد خلتْ حقبٌ ...صُروفها عجبٌ

لقد	خلتْ	حقبٌ	صرو	فها	عجبٌ
٣	٣	٣ ١	٣	٣	٣ ١

هنا ثلاثتان متجاورتان هنا ثلاث ثلاثات متجاورات

٣	٣	٣ ١	٣	٣	٣ ١
متفـــــ	ــعلن	فعلن	متفـــــ	ــعلن	فعلن
فردي	فردي	فردي فردي	فردي	فردي	فردي فردي
٢+ ٢		الواحد هنا يجب أن يصبح زوجياً	٢+٢		الواحد هنا يجب أن يصبح زوجياً
٤	٣	٣ ٢	٤	٣	٣ ٢
زوجي	فردي	زوجي فردي	زوجي	فردي	زوجي فردي

وبهذا استطعنا تطبيق قاعدة تناوب الفردي والزوجي.فقوله: (وجدتهم رحلوا وخافقي معهم)

وزنها كما يلـــي : ٣ ١ ٣ ٣ ١ ٣ ، وبعد إرجاع الرقم ٣ غيـــر أصلي إلى أصله ٤ يصبح الـــوزن : ٤ ١ ٣ ٤ ١ ٣ ، على وزن (مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن) ، ثم نعيد الرقم ١ إلى أصله ٢ لكي نحقق تناوب الزوجي والفردي : ٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣، على وزن (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) وهو وزن بحر البسيط .

القَاعِدَةُ الأَخِيْرَةُ: بعض التفعيلات عند تقطيعها يبقى في آخرها حرفٌ ، إمَّا ساكن بذاته أو زِيْدَ على آخر التفعيلة ، وإمَّا متحرك هو أصل في تفعيلته .

(١) العقد الفريد، لابن عبد ربه، تحقيق / عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت،ط١، ١٩٨٣، ٦/ ٣٢٧.

أ- الساكن الأصيل كما في:(مفعولاتْ) تُقَطَّعُ الكلمةُ حسب العروض الرقمي ويُوضَعُ الساكن في آخرها كما هو ، هكذا : مفعولاتْ

- العلامات العروضية /٠/٠/٠٠

- العلامات الرقمية ٢٢٢٠

وكذلك الساكن الذي زِيْدَ لِعِلَّةٍ كالتَّذْيِيلِ ، مثل : متفاعلان

- العلامات العروضية ///٠//٠٠

- العلامات الرقمية ٣٣١٠

ب- المتحرك الأصيل في آخر التفعيلة نضطر لوضع رقم ١ له ، مثل: مفعولاتُ

- العلامات العروضية /٠/٠/٠/

- العلامات الرقمية ١٢٢٢

ومن ثم قد علمنا أن رقم واحد قد يأتي في آخر التفعيلة، ولكنه نادر فلا يُقاس عليه.

هذه هي القواعد الأصيلة للعروض الرقمي من استنبطها وعلم كيف يطبقها استطاع بكل مرونة أن يتعرف على علوم هذا الفن الجديد .

ثَانِياً : المُصْطَلَحَاتُ العَرُوضِيَّةُ

هي الأجزاء التي أقام عليها الخليل تفاعيله ووزنه العروضي، وهي في العروض الرقمي لا تختلف كثيرا عنها في العروض الخليلي ، فالفارق الأوحد أنه يمكن الاستغناء عنها بالكلية في العروض الرقمي ونكتفي بذكر الرقم المعبر عنها فقط، بغية التسهيل .

ولكن وعدم وجود سابق معرفة بالعروض الخليلي، أمر يجعل الدارس في جهد كبير وأمر عسير ، يتطلب مرونة وتركيز وطلاقة ؛ لتلقي هذا الأسلوب الجديد دون تداخل مع تصور سابق لأسلوب مغاير.

يقول أبو العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ) مُشيراً إلى الأسباب والأوتاد ، وهما أصل التقسيم العروضي للوزن العربي :

تَوَلّى الخَليلُ إِلى رَبِّهِ ... وَخَلّى العَروضَ لِأَربابِها

فَلَيسَ بِذاكِرِ أَوتادِها ... وَلا مُرتَجٍ فَضلَ أَسبابِها

١- الجزء إن رُكِّبَ من حرفين سُمِّي سبباً ، والسبب صوتان متواليان ، فإن كان الصوتان متحركان سمي السبب ثقيلا ؛ لاجتماع متحركين على التوالي، والعرب تستثقل الأصوات المتحركة المتوالية، أما إذا كان أحد الصوتين متحرك والآخر ساكن ، فإن هذا يسمى سببا خفيفا ، ولكل منهما رمز في العروض الرقمي على الصورة التالية

أ- السبب الخفيف = م + س = ٢ ، يُرمز له في العروض الرقمي بالرقم اثنين ، مثل (لم ، خُذْ ، كم ، إن ، في ....)

ب- السبب الثقيل = م + م = ١، ١ يرمز له في العروض الرقمي بالرقمين واحد وواحد ، مثل (هو ، بك ، هي ، لك، ...) ، مما يؤكد أنه لا يأتي منفردا بل يأتي داخل تركيب رقمي آخر ، ولا يأتي كذلك إلا إذا دخله زحاف أو عله عدا (متفاعلن) تفعيلة

بحر الكامل ـ و(مفاعلتن) تفعيلة بحر الوافر ، أو وجوده آخر التفعيلة.

٢- الجزء إن رُكِّبَ من ثلاثة أحرف سمي وَتَدًا ، والوتد نوعان : وتد مجموع ، ووتد مفروق ، فالوتد المجموع ما كان الصوتان الأولان فيه متحركين وكان الصوت الثالث ساكنا .أما الوتد المفروق : فهو ما تحرك فيه الصوت الأول والثالث وكان الصوت الثاني فيه ساكنا، وسمي مفروقا ؛ لأن الصوت الساكن فرق بين المتحركين .ويُرمز لهما في العروض الرقمي بالصورة الآتية :

أ- الوتد المجموع = م + م + س = ٣ ، وتكون الثلاثة أصلية ، تعبر عن العدد الفردي في تناوب البيت الشعري ، مثل (نعم ، لكم ، على ، ....).

ب- الوتد المفروق = م + س + م = ٢+ متحرك يُشاركه المقطع التالي في الوزن، فكلمة (فاع لا تن) وزنها العروضي = وتِد مفروق + سبب خفيف+ سبب خفيف = /٠ /٠ /٠ ، ولكنها في التقطيع الرقمي = سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف = /٠ /٠ /٠ فالمتحرك الثاني في الوتد المفروق يتبع المقطع الذي يليه .

٣- وإذا ركب الجزء من أربعة حروف ، تحركت أصواتها الثلاثة الأولى وسكن الصوت الرابع سمي فاصلة صغرى ، أما إذا رُكب الجزء من خمسة أحرف تحركت أصواتها الأربعة الأولى وسكن الصوت الخامس سمي فاصلة كُبرى ، ويُرمز لهما في العروض الرقمي بالصفة التالية :

أ- فاصلة صغرى = م + م + م + س = ١، ٣ ، وفي هذا توالي لعددين منفردين ، مما يؤكد أن أحد الرقمين لابد أن يعود إلى مزدوج ، فتصبح صورتها = ١،١ ،٢ ، ثم (٢) ٢ ولقد سبق شرح هذه القاعدة .

ب- فاصلة كبرى = م + م + م + م + س = ١،١،٣ ، والعروض العربي لا يتوالى فيه أربعة متحركات في تفعيلة واحدة ، مما يؤكد أنها لا تأتي على هذه الصورة مطلقا .

لذلك يرى بعض العلماء أنه لا ضرورة لما يسمى بالفواصل عند تعليم أجزاء

التفاعيل ، فيحلل الفاصلة الصُّغرى إلى سببين: أحدهما ثقيل والآخر خفيف ، ويرمز لها في العروض الرقمي بـ// + / ٠ = (٢) ٢ .

أما الفاصلة الكبرى فتحوَّلُ إلى سبب ثقيل ووتد مجموع ، ويرمز لها في العروض الرقمي بـ// + // ٠ = (٢) ٣ ، وهي لا تأتي في العروض الرقمي لتوالي أربعة متحركات.

ثَالِثاً : التَّفَاعِيْلُ العَرُوضِيَّةُ وَالرَّقَمِيَّةُ

وضعَ الخليلُ التفاعيلَ لتكون مقاييس لضبط الوزن بالنسبة للمبدع، والتعرف عليها بالنسبة للدارس ، وقسمها إلى :(تفاعيل خماسية: وهي المكوَّنة من خمسة حروف ، وهي : فعولن وفاعلن ، وتفاعيل سباعية: وهي المكونة من سبعة حروف ، وهي : مفاعيلن ، وفاعلاتن ، ومستفعلن ،.... وغيرها) .

أما العرض الرقمي فلقد فسم التفاعيل إلى قسمين:

١ – تفاعيل ذات مقطعين ، وهي : فعو لن فا علن

//٠ /٠ ٠/٠ //

٣ ٢ ٢ ٣

٢ – تفاعيل ذات ثلاثة مقاطع ، وهي: مفاعيلن فاعلاتن مستفعلن

//٠/٠/٠ /٠/٠//٠ /٠//٠/٠

٣ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣

مفاعلتن متفاعلن مفعولاتُ

//٠///٠ ///٠/// /٠/٠/٠

١٢٢٢ ٣٣١ ٣١٣

٢- تفاعيل ذات أربعة مقاطع ، أو ثلاثة مقاطع ومتحرك أو ساكن ، وهي:

مفعولاتُ مفعولاتْ

/٠/٠/٠/ ٠٠/٠/٠/

١٢٢٢ ٢٢٢٠

والمقاطع لابد أن يكون أحدها فرديا والآخر زوجيا ، بمعنى لا يجوز في العروض الرقمي أن يتوالى مقطعان زوجيان أو مقطعان فرديان ، فالزوجيان لابد من جمعهما ، والفرديان لابد من رجوعهما إلى أصلهما الزوجي والفردي .- كما سبق في القواعد الرقمية ، وكما سيتضح في شرح البحور -

هذه هي التفاعيل التي وضعت لقياس بحور الشعر العربي ، ولقد قدم لها الخليل صوراً أخرى عندما يخرج البحر عن الصورة الأولى للتفاعيل المفترضة ، بحيث يمكننا التعرف على البحر باستخدام أكثر من صورة للتفعيلة الأصلية التي وضعت له بسبب الزحاف أو العلل التي تعرض لعروض البحر أو ضربه .

وهذا الجدول يبين ما في التفعيلة من مقاطع ، وكيفية تقطيعها بالطريقة الرقمية .

التفعيلة	عدد المقاطع	الترقيم	تقطيعها
فعولن	مقطعان	٢٣	٠/ ٠//
فاعلن	مقطعان	٣٢	٠/ ٠//
مفاعيلن	ثلاثة مقاطع	٢٢٣	٠/ ٠/ ٠//
مفاعلتن	ثلاثة مقاطع	٣١٣	٠// / ٠//

فاعلاتن	ثلاثة مقاطع	٢ ٣ ٢	٠ / ٠ // ٠ /
فاع لاتن	ثلاثة مقاطع	٢ ٣ ٢	٠ / ٠ // ٠ /
مستفعلن	ثلاثة مقاطع	٣ ٢ ٢	٠ // ٠ / ٠ /
مستفع لن	ثلاثة مقاطع	٣ ٢ ٢	٠ // ٠ / ٠ /
متفاعلن	ثلاثة مقاطع	٣ ٣ ١	٠ // ٠ // /
مفعولاتُ	ثلاثة مقاطع **ومتحرك**	١ ٢ ٢ ٢	٠ / ٠ / ٠ /
مفعولاتْ	ثلاثة مقاطع **وساكن**	٠ ٢ ٢ ٢	٠ / ٠ / ٠ /

ويلاحظ وجود اختلاف في الكتابة بين كل من التفعيلتين (فاع لاتن / ٠ / ، ٠ / ، ٠ / ، وفاعلاتن / ٠ ، / / ٠ ، ٠ /) ، وكذلك بين التفعيلتين (مستفع لن / ٠ ، / ٠ / ، ٠ / ، ومستفعلن / ٠ ، ٠ / ، / / ٠) ولكن هذا الاختلاف في الكتابة لا يعنى اختلافهما في أحكام العروض الرقمي ، ولهذا أخذت كل تفعيلة نفس التقسيم أو الرسم الرقمي ، ليدل هذا الرسم على اتفاقهما وإن اختلفتا في الرسم العروضي للخليل وأحكامه .

رَابِعاً: الزِّحَافُ وَالعِلَلُ

إن تفاعيل الشعر العربي لا تظل على حال واحدة أثناء نظم الشاعر أو قياس أصوات اللغة عليها، لكن يدخلها تغيير يَحدثُ نتيجة لتصرف الشاعر في الأصوات الصامتة أو الصائتة التي ينظم منها أبياته الشعرية ، وفي العروض الرقمي يمكن للدارس أن يستغني مطلقا عن معرفة هذه المسميات الخاصة بكل زحاف أو علة ، فقد يكتفي أنه إذا وجد رقم ١ [١(١)]، أو ٣ ٣ [٢(٢)]، أو ٣ ٣ ٣ ، ٢ ٢ [٣(٣)]، يعلم أن التفعيلة قد أصابها زحاف أو علة .

(١) عدا التفعيلتين (متفاعلن - مفاعلتن) وهما تفعيلتان أصليتان ، وقد نجد رقم ١ أيضا في آخر (مفعولاتُ).

(٢) (٢) عدا (متفاعلن ومفاعلتن) عند تكرارها ، ويُرَدُّ أحدُ الرقمين إلى الزوجي .

(٣) (٣) عدا (مفعولات) ، فقد يرد فيها هذا الترقيم ، وهو أصلي فيها ، بلا زحاف أو علة ، ويجمع إلى ستة .

فقد يكتفي الدارس بالنظر إلى أصل التفعيلة وينظر إلى المحذوف وما يقابله في المقطع ، ولكن لابد من ذكرها من أجل المبدعين والدارسين لعروض الخليل .

وهذا الجدول يوضح الزحاف المفرد الذي يدخل التفعيلة وما تحول إليه :

الزحاف	تعريف الزحاف	ما يدخله من تفاعيل	ما تصير إليه التفعيلة
١- الإضمار	إسكان الثاني المتحرك	متفاعلن ٣ ٣ ١	متْفاعلن ٣ ٢ ٢
		١- مستفعلن٣ ٢ ٢	١- متفعلن ٣ ٣
		٢- فاعلن ٣ ٢	٢- فعلن ٣ ١
٢- الخبن	حذف الثاني الساكن	٣- فاعلاتن٣ ٢ ٢	٣- فعلاتن٣ ١ ٢
		٤- مفعولاتُ٢٢٢ ١	٤- معولاتُ ٣ ٢ ١
		٥- مستفع لن٣ ٢ ٢	٠- متفع لن ٣ ٣
٣- الوقص	حذف الثاني المتحرك	متفاعلن ٣ ٣ ١	مفاعلن ٣ ٣
		١- مستفعلن ٣ ٢ ٢	١- مُسْتَعِلُن ٣ ١ ٢
٤- الطي	حذف الرابع الساكن	٢- متْفاعلن ٣ ٢ ٢	٢- مُتْفَعِلُن ٣ ١ ٢
		٣- مفعولاتُ٢٢٢ ١	٣- مفعلاتُ ٣ ٢ ١
٥- العصب	إسكان الخامس المتحرك	مفاعلتن ٣ ١ ٣	مفاعلْتن ٣ ٢ ٢
٦- القبض	حذف الخامس الساكن	١-فعولن ٣ ٢	١- فعول ٣ ١
		٢- مفاعيلن ٣ ٢ ٢	- مفاعلن ٣ ٣
٧- العقل	حذف الخامس المتحرك	مفاعلتن ٣ ١ ٣	مفاعتن ٣ ٣
		١- فاعلاتن ٣ ٢ ٢	١ - فاعلاتُ ٣ ٢ ١
٨- الكف	حذف السابع الساكن	٣- مفاعيلن ٣ ٢ ٢	٢ - مفاعيلُ ٣ ٢ ١
		٣- مستفعلن ٣ ٢ ٢	٣- مستفعلُ ٢ ٢ ١، ١

وهناك زحاف مركب يدخل التفعيلة لتغيير حالتها من ثلاثة مقاطع إلى مقطعين ، أو من مزدوج ومفرد إلى مفرد ومزدوج ، وسُمِّي مركبا لاجتماع نوعين من الزحاف المفرد

في تفعيلة واحدة .

والجدول التالي يوضح أنواع الزحاف المركب الأربعة :

اسم الزحاف	تعريف الزحاف	مثاله	ما تصير إليه التفعيلة	ما يدخله من بحور
١- الخبل	اجتماع الخبن والطي في تفعيلة واحدة	حذف(السين) و (الفاء) من مستفعلن٢ ٢ ٣	مُتْعِلُن ٢ ٣	١- البسيط ٢- الرجز ٣- السريع ٤- المنسرح
٢- الخزل	اجتماع الإضمار والطي في تفعيلة واحدة	تسكين (التاء) وحذف (الألف) من متفاعلن١ ٣ ٣	مُتْفَعِلُن٢ ١ ٣	الكامل فقط
٣- النقص	اجتماع العصب مع الكف في تفعيلة واحدة	تسكين (اللام) وحذف(النون) من مفاعلتن٣ ١ ٣	مفاعلت تحول إلى مفاعيل ١ ٢ ٣	يدخل حشو الوافر ولا يدخل عروضه ولا ضربه
٤- الشكل	اجتماع الخبن مع الكف في تفعيلة واحدة	حذف (الألف) و(النون) من فاعلاتن ٢ ٣ ٢	فعلاتُ ١ ٣ ١	- المديد والمجتث - والخفيف والرمل

والزحاف - كما هو معروف - لا يلزم في التفعيلة ، لذلك إن وُجِدَ لابدَّ من رجوع التفعيلة إلى أصلها الرقمي عند التناوب بين الزوجي والفردي ؛ لأنه قد يكون موجوداً في بيت غير موجود في الآخر فيُحْدِثُ خَللاً عند التناوب .

أما العلة فهي تغيير يعتري التفعيلة في أسبابها وأوتادها ، إما أن يكون بالزيادة وإما أن يكون بالنقص ، ولذلك انقسمت العلل إلى قسمين : علل زيادة ، وعلل نقص .

أولاً: علل الزيادة ، وهي ثلاثة ، يوضحها الجدول التالي:

العلة	تعريفها	ما تدخله من تفاعيل	ما تصير إليه التفعيلة
١- الترفيل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وَتِد مجموع	١- متفاعلن (الكامل) ١ ٣ ٣ ٢- فاعلن (المتدارك) ٢ ٣	١- متفاعلاتن٣،١ ٢ ٣ ٢- فاعلاتن ٢ ٢ ٣
٢- التذييل	زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع	١- مستفعلن (البسيط) ٢٢ ٣ ٢-متفاعلن(الكامل) ١ ٣ ٣ ٣- فاعلن(المتدارك) ٢ ٣	١- مستفعلان ٢ ٢ ٣ ٠ ٢- متفاعلان ١ ٣ ٣ ٠ ٣- فاعلان ٢ ٣ ٠
٣- التسبيغ	زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف	فاعلاتن (الرمل) ٢ ٢ ٣	فاعلاتان ٢ ٢ ٣ ٠

وهذه الزيادة تلزم في العروض الرقمي ، لأنها تعوض النقص الذي يحدث في بحور الشعر عند ذهاب الجزء ، **والمقصود بالجزء** : هو ذهاب جزء العروض أو الضرب من البيت.

ثانياً: علل النقص ، وهي كثيرة ، وتسمى أيضا بعلل (الحذف) ؛ لأنها تقوم على حذف صوت أو أكثر من التفعيلة .

والجدول التالي يوضح أنواع العلة بالنقص:

العلة	تعريفها	ما تدخله من التفاعيل	ما تصير إليه التفعيلة
١- الحذف	إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة	١- مفاعيلن ٢ ٢ ٣ ٢- فاعلاتن ٢ ٢ ٣ ٣- فعولن ٢ ٣	١- مفاعي ٢ ٣ ٢- فاعلا ٢ ٣ ٣- فعو ٣
٢- القطف	اجتماع الحذف مع العصب	مفاعلتن ٣ ١ ٣	مفاعلْ ٢ ٣
٣- القطع	حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله	١- متفاعلن ١ ٣ ٣ ٢- مستفعلن ٢ ٢ ٣ ٣- فاعلن ٢ ٣	١- متفاعلْ ١ ٢ ٣ ٢- مستفعل ٢ ٢ ٢ ٣- فاعل ٢ ٢

٤- البتر	اجتماع القطع مع الحذف	١- فاعلاتن ٢ ٣ ٢ ٢- فعولن ٢ ٣	١- فاعل ٢ ٢ ٢- فع ٢
٥- القصر	حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله	١- فاعلاتن ٢ ٣ ٢ ٢- فعولن ٢ ٣ ٣- مستفعلن ٢ ٢ ٣	١- فاعلان ٢ ٣ ١ ٢- فعول ١ ٣ ٣- مستفعل ٢ ٢ ٢
٦- الحذذ	حذف الوتد المجموع	متفاعلن ١ ٣ ٣	متفا ١ ٣
٧- الصلم	حذف الوتد المفروق	مفعولاتُ ٢ ٢ ٢ ١	مفعو ٢ ٢
٨- الوقف	إسكان السابع المتحرك	مفعولاتُ ٢ ٢ ٢ ١	مفعولاتْ ٢ ٢ ٢ ٠
٩- الكسف	حذف السابع المتحرك	مفعولاتُ ١ ٢ ٢ ٢	مفعولا ٢ ٢ ٢

هذه العلل لازمة ، لذلك يتعامل معها العروض الرقمي على صورتها المذكورة في الجدول ، ولا تُرَدُّ التفعيلةُ إلى أصلها عند التناوب ؛ لأن الحالة التي صارت عليها التفعيلة قابلة للتناوب بلا لبس أو إشكال ، والعلل لازمة في القصيدة ، كما هو واضح في الجدول السابق

كما أن هناك عللًا تجري مجرى الزحاف ، أي غير لازمة ، بمعنى أن الشاعر لا يجب عليه أن يلتزم بها ، بل يجوز تركها ، والرجوع إلى أصل التفعيلة في العروض الرقمي من أجل صحة البيت .

خامسا: بُحُوْرُ الشِّعْرِ العَرَبِيِّ بَيْنَ التَّقْطِيْعِ العَرُوْضِيِّ وَالتَّقْطِيْعِ الرَّقَمِيِّ (بحر الطويل نموذجاً)

البحور هي: التفاعيل المكررة التي وضعها الخليل بن أحمد لكل بحر، سواء أكانت تفعيلة أو أكثر.

سمي البحر بحراً؛ لأنه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر، فأشبه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه

وتتركب البحور من التفاعيل الخماسية والسباعية ، وهي نفسها التفاعيل ذوات المقطعين ، والثلاثة مقاطع ، وهي ستة عشر بحراً ، سنعرض لها أوزانها التي قيست عليها وما طرأ عليها من تغيير ، سواء أثر هذا التغيير في العروض الرقمي أم لم يؤثر، ونستدل ببحر الطول على ذلك.

على أنه يجب أن ننبه على أن أوزان الشعر العربي لم تستعمل كلها بنسبة واحدة من الشيوع ، فبعض الأوزان تتميز بكثرة نظم الشعراء عليها ، وبعضها الآخر يقل النظم عليها بصورة واضحة ، كما يندر النظم على أوزانٍ أخرى كوزن بَحْرَي المضارع والمقتضب .

وليس هناك ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوع وزنه ، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن ، وسنتناول الأوزان الستة عشر إتماما للفائدة فيما بعد.

وقبل أن نعرض البحر ، لابد أن أشير أن لكل بحر زحافه وعلله التي تعتريه ، مما يؤثر في الرسم الرقمي ، فقد تجد رسماً غير منتظم التناوب إلا برجوع التفعيلة إلى أصلها .

وربما تجد البيت مصرعاً في كلماته وهذا يؤثر أيضا على الرسم الرقمي من ناحية التناوب فقد تجد البيتين متماثلين متطابقين ، ولكن لا تترادف الأرقام الزوجية والفردية ، فتجد الشطر الأول مثلا : ينتهي بزوجي ، ويبدأ الشطر الثاني بزوجي ، وربما السبب في ذلك التصريع -سيتضح في موضعه –

كما أن التقطيع العروضي يختلف عن التقطيع الرقمي ، فالعروضي يتبع التفعيلة كلها ، أما الرقمي فيتبع المقطع ، مثلا (فعولن = / / ٠ / ٠) ، وهي في العروض الرقمي تساوي مقطعين ، قد يكون أحدهما صحيحا ، والأخر به زحاف أو علة ، فيتبعهما حروف البيت الشعري .

مثال : **من بحر الطويل**.

١- إذا ما الدّيار استصْرخت بدرت لها ** كرائِمُ منّا بالقَنَا تَتَنَقّبُ[١].

إذا	مدْ	دِيا	رُسْ	تَصْ	رَخَتْ	بَ	دَرَتْ	لها
كرا	ءِ	مُمِنْ	نا	بِلْ	قَنا	تَ	تَنَقْ	قَبو

تجد (الباء) في الشطر الأول تقابل لام (فعولن) وكذلك (التاء) في الشطر الثاني ؛ لأن المقطع الثاني من (فعولن) دخله زحاف القبض .

٢- السيف أصدقُ أنباءً من الكُتُبِ** في حدِّه الحدُّ بين الجِدِّ واللعبِ[٢].

أسْ	سَيْ	فُأَصْ	دَ	قُ أَنْـ	با	أَنْ	مِنَلْ	كُ	تُبِي
فِي	حَدْ	دِهِلْ	حَدْ	دُبَيْ	نَلْ	جِدْ	دوَلْ	لَ	عِبِي

وهذا البيت من بحر البسيط دخل تفعيلته الثانية الخبن فصارت (فعلن) بدلا من (فاعلن)، فالمقطع الأول من التفعيلة به زحاف أدى إلى حذف ساكنه ؛ ومن ثم تجد ما يقابله من المقطع في كلمات البيت حرفاً واحداً كالدال والكاف في الشطر الأول ، واللام في الشطر الثاني ....وهكذا في كل الأبيات.

(١) الأعمال الكاملة لأحمد شوقي ، دار العودة بيروت،١٩٨٨، ٣/ ٢٩.
(٢) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، تحقيق/ محمد عبده عزام ، ط٥ ، دار المعارف ، مج ١/ ٤٠.

وقبل تناول البحور ، لابد أن أذكر هذا الجدول الخاص بالمقاطع الرقمية لكل بحر ، لتتبين الأرقام التي يعتمد عليها كل وزن :

البحر	الصـــــدر	العجـــــز
الطويل	٣٣ ٢٣٤٣٢٣	٤٣٢٣٤٣٢٣
المديد	٢٣٢ ٣ ٤٣٢	٢٣٢ ٣ ٤٣٢
البسيط	٣١ ٣٤٣٢٣٤	٣١ ٣٤٣٢٣٤
الوافر	٢٣ ٣١٣٣١٣	٢٣ ٣١٣٣١٣
الكامل	٣٣١ ٣٣١٣٣١	٣٣١ ٣٣١٣٣١
الهزج	٤٣٤٣	٤٣٤٣
الرجز	٣٤٣٤٣٤	٣٤٣٤٣٤
الرمل	٣٢٢٣٤٣٢	٢٣٢٣٤٣٢
السريع	٣٢٣٤٣٤	٣٢٣٤٣٤
المنسرح	٣٤ ١٦٣٤	٣١٢ ١٦٣٤
الخفيف	٢٣٢٣٦٣٢	٢٣٢٣٦٣٢
المضارع	٢٣٢ ٤٣	٢٣٢ ٤٣
المقتضب	٣١٢١٦	٣١٢١٦
المجتث	٢٣٢٣٤	٢٣٢٣٤
المتقارب	٢٣٢٣٢٣٢٣	٢٣٢٣٢٣٢٣
المتدارك	٣٢٣٢٣٢٣٢	٣٢٣٢٣٢٣٢

ولقد رتبتُ البحور حسب وجودها في الدوائر العروضية ، واستخدمت اللون الأصفر ليدل على الزحاف أو العلَّة ، واللون الأخضر ليدل على جمع المزدوج ، وسوف أكتفي ببحر الطول فقط، وعليه يكون التقطيع في باقي البحور.

(بَحْرُ الطَّوِيْلِ - نموذجاً)

من أشهر البحور وأقدمها وأكثرها دوراناً على ألسنة الشعراء ، وذكر العروضيون أنه قد ورد في الشعر العربي في ثلاثة أنماط ، وأجزاؤه الأصلية التي يتركب منها :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
٢٣ ٢٢٣ ٢٣ ٢٢٣	٢٣ ٢٢٣ ٢٣ ٢٢٣

وذكر العروضيون أنه لم يرد إلا تاماً ، والتام ما لم تحذف تفعيلة من تفاعيله من كل شطر ، وقد تأتي فعولن (فعولُ) أو تأتي مفاعيلن (مفاعلن) في حشو البيت دون لزوم، أما بالنسبة للضرب والعروض، فإن أي تغير فيهما يكون لازماً في كل أبيات القصيدة عدا ما يحدث من تغير بسبب التصريع .

أنماط بحر الطويل :

النمط الأول: العروض مقبوضة ، والضرب صحيح .

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
٢٣ ٢٢٣ ٢٣ ٣٣	٢٣ ٢٢٣ ٢٣ ٢٢٣

ومن ذلك قول المتنبي[1] :

وَما الخَوفُ إِلّا ما تَخَوَّفَهُ الفَتى
وَلا الأَمنُ إِلّا ما رَآهُ الفَتى أَمنا

الشطر الأول: وَما الخَوفُ إِلّا ما تَخَوَّفَهُ الفَتى

وَماالـ	خَو	فُ إِلّـ	لـا	مَا	تَخَوَّ	و	فه الـ	ـفَتى
٣	٢	٣	٢	٢	٣	١	٣	٣
٣	٢	٣	٤		٣	١	٣	٣
فعو	لن	مفا	عيلن		فعو	ل	مفا	علن
صحيحة			صحيحة		بها قبض جائز		بها قبض لازم	

لقد دخل بعض المقاطع زحاف القبض، ومن ثم لا يتحقق التناوب إلا إذا عادت التفاعيل إلى أصلها العروضي قبل الحذف.

الشطر الثاني : وَلا الأَمنُ إِلّا ما رَآهُ الفَتى أَمنا

التفاعيل كلها	ولا الـ	أمـ	ـن إلـا	لا	ما	رآ	هُ الـ	ـفتى	أمـ	ـنا
صحيحة لذلك تحقق	٣	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٣	٢	٢
التناوب بين	٣	٢	٣	٤		٣	٢	٣	٤	
الزوجي والفردي	فعو	لن	مفا	عيلن		فعو	لن	مفا	عيلن	
	صحيحة			صحيحة		صحيحة			صحيحة	

(١) ديوان المتنبي ، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي ، بيروت، ٤/ ٣٠٢.

ومصرع هذا النمط :

فعولـن مفاعيلـن فعولـن مفاعيلـن فعولـن مفاعيلـن فعولـن مفاعيلـن
٢٢٣ ٢٣ ٢٢٣ ٢٣ ٢٣ ٢٢٣ ٢٣ ٢٢٣

والتَّصْرِيْعُ : أن تتفق العروضُ مع الضرب فتكون التفعيلة الأخيرة من كل شطر (مفاعيلن) وهذا لا يكون غالبا إلا في أول القصيدة ، ولا يلزم في باقي الأبيات ، ومنه مطلع نونية المتنبي التي ورد منها البيت السابق

والذي يقول فيه[1] :

تَزورُ دِياراً ما نُحِبُّ لَهَا مَغنى
وَنَسأَلُ فيها غَيرَ ساكنها الإِذنا

الشطر الأول : تَزورُ دِياراً ما نُحِبُّ لَهَا مَغنى

تَزو	رُ	دِيا	راً	ما	نُحِبُّـ	ـبُ	لها	مغْـ	ـنى	
٣	١	٣	٢	٢	٣	١	٣	٢	٢	لقد دخل بعض المقاطع زحاف القبض، ومن ثم لا يتحقق التناوب إلا إذا عادت التفاعيل إلى أصلها العروضي قبل الحذف
٣	١	٣	٤		٣	١	٣	٤		
فعو	ل	مفا	عيلن		فعو	ل	مفا	عيلن		
سالمة			سالمة		بها قبض جائز		سالمة(مطابقة)			

الشطر الثاني : وَنَسأَلُ فيها غَيرَ س ها الإِذنا

(١) ديوان المتنبي ، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي ، بيروت، 4/ 299.

	ونسـ	ـأ	ل فيـ	ـها	غيـ	ر سا	كـ	ـنهاالـ	إذ	نا
التفاعيل بها قبض لذلك لا يتحقق التناوب	٣	١	٣	٢	٢	٣	١	٣	٢	٢
	٣	١	٣	٤		٣	١	٣		٤
	فعو ل		مفا	عيلن		فعو ل		مفا		عيلن
	بها قبض جائز			سالمة		بها قبض جائز				سالمة(مطابقة)

النمط الثاني : العروض والضرب مقبوضان :

فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
٢٣	٢٢٣	٢٣	٣٣	٢٣	٢٢٣	٢٣	٣٣

ومثاله : قول امرئ القيس في مطلع معلقته[1] :

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ

بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ

الشطر الأول : قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ

(١) ديوان امرئ القيس، تحقيق/ عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة ، بيروت ،ط٢ ، ٢٠٠٤، ص٢١.

قِفَا	نبـ	ـك من	ذكـ	رى	حبيـ	ـبِ	ومنـ	ـزِ	لِ	
٣	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٣	٣		لقد دخل بعض المقاطع زحاف القبض ، ومن ثم لا يتحقق التناوب إلا إذا عادت التفاعيل إلى أصلها العروضي قبل الحذف
٣	٢	٣	٤		٣	٢	٣	٣		
فعو	لن	مفا	عيلن		فعو	لن	مفا	علن		
صحيحة		صحيحة			صحيحة		بها قبض لازم			

الشطر الثاني : بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ

	بسقـ	ـط الـ	لوى	بيـ	ـن الد	دخو	ل	فحو	مـ	لِ
التفاعيل بها قبض لذلك لا يتحقق التناوب	٣	٢	٣	٢	٢	٣	١	٣	٣	
	٣	٢	٣	٤		٣	١	٣	٣	
	فعو	لن	مفا	عيلن		فعو	ل	مفا	علن	
	صحيحة			صحيحة		بها قبض جائز			بها قبض لازم	

والبيت هنا مقفى : والبيت المقفى هو الذي تماثل فيه العروض والضرب في الوزن والقافية ، وقد تماثلت قافية الشطرين .

النمط الثالث: العروض مقبوضة ، والضرب محذوف .

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي
٢٣ ٢٢٣ ٢٣ ٣٣	٢٣ ٢٣ ٢٢٣ ٢٣

مثاله قول علقمة بن عبدة الفحل [1]:

مُنَعَّمَةٌ لا يُستَطاعُ كَلامُها
عَلى بابِها مِن أَن تُزارَ رَقيبُ

الشطر الأول : مُنَعَّمَةٌ لا يُستَطاعُ كَلامُها

منعـ	ـعـ	ـمةٌ	لا	يسـ	ـتطا	ع	كلا	مـ ـها	
٣	١	٣	٢	٢	٣	١	٣	٣	لقد دخل بعض المقاطع زحاف القبض، ومن ثم لا يتحقق التناوب إلا إذا عادت التفاعيل إلى أصلها العروضي قبل الحذف
٣	١	٣	٤		٣	١	٣	٣	
فعو	ل	مفا	عيلن		فعو	ل	مفا	علن	
بها قبض		صحيحة			بها قبض		بها حذف لازم		

الشطر الثاني : عَلى بابِها مِن أَن تُزارَ رَقيبُ

(١) المفضليات ، للمفضل الضبي، تحقيق وشرح/ أحمد محمد شاكر و عبد السلام محمد هارون ، الناشر: دار المعارف – القاهرة ، الطبعة: السادسة ، ص391 .

التفاعيل بها قبض وحذف لذلك لا يتحقق التناوب ، وتصير (مفاعي) فعولن	على	با	بها	من	أن	تزا	ر	رقيـ	بُ
	٣	٢	٣	٢	٢	٣	١	٣	٢
	٣	٢	٣	٤		٣	١	٣	٢
	فعو	لن	مفا	عيلن		فعو	ل	مفا	عي
	صحيحة		صحيحة			بها قبض جائز		بها حذف لازم	

: ومصرع هذا النمط : أن يأتي العروض والضرب محذوفان

فعولـن	مفاعيلـن	فعولن	مفاعي	فعولن	مفاعيلـن	فعولن	مفاعي
٢٣	٢٢٣	٢٣	٢٣	٢٣	٢٢٣	٢٣	٢٣

:مثل قول علقمة الفحل في مطلع معلقته التي منها الشاهد السابق

طَحا بِكَ قَلبٌ في الحِسانِ طَروبُ

بُعَيدَ الشَبابِ عَصرَ حانَ مَشيبُ

الشطر الأول : طَحا بِكَ قَلبٌ فِي الحِسانِ طَروبُ

طَحا	بـ	ـك قلـ	ـبٌ	في الـ	ـحسا	ن	طرو	بُ
٣	١	٣	٢	٢	٣	١	٣	٢
٣	١	٣	٤		٣	١	٣	٢
فعو	ل	مفا	عيلن		فعو	ل	مفا	عي
بها قبض			صحيحة		بها قبض		بها حذف لازم	

لقد دخل بعض المقاطع زحاف القبض، ومن ثم لا يتحقق التناوب إلا إذا عادت التفاعيل إلى أصلها العروضي قبل الحذف .

الشطر الثاني : بُعَيدَ الشَبابِ عَصرَ حانَ مَشيبُ

التفاعيل بها	بعيـ	ـد الشـ	ـشبا	ب عصـ	ـر حا	ن	مشيـ	بُ
قبض وحذف	٣	٢	٣	٣	٣	١	٣	٢
لذلك لا يتحقق	٣	٢	٣	٣	٣	١	٣	٢
التناوب، وتصير	فعو	لن	مفا	علن	فعو	ل	مفا	عي
(مفاعي) فعولن	صحيحة		بها قبض		بها قبض جائز		بها حذف لازم	

ونحن نلاحظ أن التصريع يكون في بعض القصائد التي يختلف فيها العروض عن الضرب ، حيث يأتي البيت المصرع على خلاف ذلك ، إذ يتحد فيه وزن العروض مع الضرب مع اتفاق القافية في الشطرين ، أمَّا التقفية فتكون في القصائد التي يتفق فيها وزن العروض مع الضرب .

ولا شك أن مستوى الأداء جيد ، وليس ثمة تدافع بين البناء اللغوي والإطار الموسيقي ، والمعاني واضحة ، ولا ينسى الدارس أو القارئ أن التقطيع العروضي يعتني بالتفعيلة كاملة ، أما التقطيع الرقمي يعتني بالمقاطع وما دخلها من زحاف أو علل .

وعلي نسق هذا التقطيع في بحر الطويل يكون التقطيع الرقمي والعروضي في باقي بحور الشعر العربي.

المبحث الثاني : الدَّوَائِرُ العَرُوْضِيَّةُ والعَرُوضُ الرَّقَمِيُّ

الحديث عن الدوائر ليس جديداً في علم العروض ؛ لأنه لا يتضمن رأيًا جديدًا، كما أنه لا يضع قاعدة لم توضع أثناء دراسة البحور ، ولكن أهمية هذا الحديث تكمن في أن الخليل بن أحمد أراد بحديثه عن الدوائر أن يشير إلى أن لأوزان الشعر العربي نِسباً وأصولاً ترجع إليها، وأن كل دائرة من الدوائر تضم مجموعة من جملة أوزان قد يكون بعضُها مستعملاً حصر الخليل قواعده ، وقد يكون بعضها مهملاً لم ير العرب النظم عليه لمجافاته لذوقهم .

وليست للدوائر إلا طُرْفَةً يدرسها الدارس لعلم العروض، كما تدل على قوة المَلَكة ونفاذ البصيرة لدى الإمام الجليل الخليل الفراهيدي .

فقد نظرت إلى عمل الخليل في الأبحر المكوَّنة من ثماني تفعيلات ، مثل:(الطويل ، والمديد ، والبسيط) فرأيت مقاطعها منحصرة في أسباب خفيفة= ٢ وأوتاد مجموعة = ٣، فأجريت هذه التجارب لاستخلاص الأوزان الرقمية بعضها من بعض كما فعل الخليل في استخلاص الأوزان العروضية ، على النحو التالي :

أولاً: ننظر إلى البحر الطويل نجده يتألف من :

٢٣ ٢٢٣ ٢٣ ٢٢٣ = فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن .

فلو نقلنا الوتد الأول = ٣ إلى آخر الأعداد فأصبح على هذه الصورة :

٢ ٢٢٣ ٢٣ ٣ ٢٢ ٣ = فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

تكوَّن بحر آخر هو المديد فإذا تجاوزنا مبدأ المديد واستمرينا في التوالي والنقل نتج بحر آخر :

٢٢٣ ٢٣ ٢٢٣ ٢٣ = مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

وهو بحر المستطيل ، فإذا ما استمرينا في النقل نشأ بحر آخر :

٢٢ ٢٣ ٢٢٣ ٣٢٣ = مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

وهو بحر البسيط ، فإذا ما استمرينا في النقل نتج بحر آخر :

٢ ٢٣ ٢٢٣ ٢٣٢٣ = فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

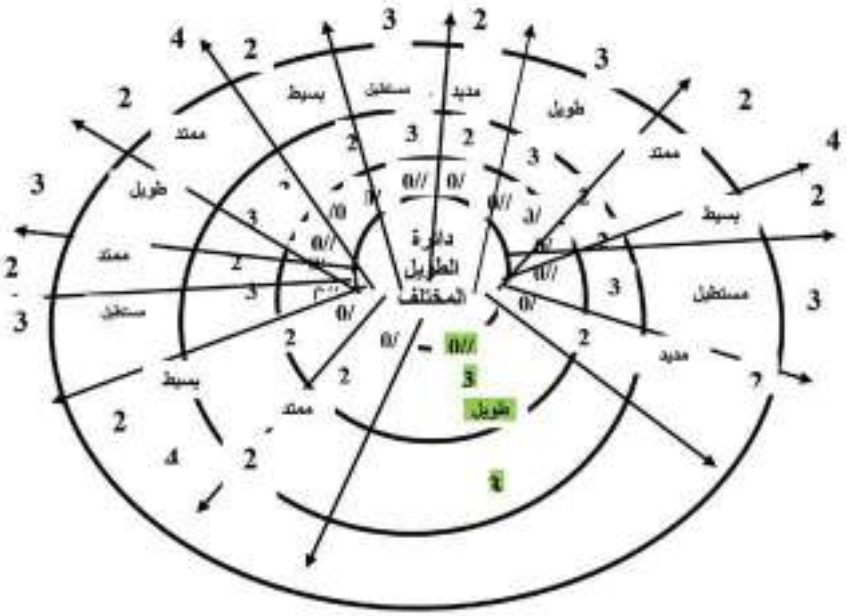
وهو بحر الممتد ..... وهكذا في باقي التفاعيل .

وبهذا الصنيع استطاع الخليل أن يجمع كل طائفة من البحور في دائرة ، وجعل لهذه الدوائر خمسة أسماء هي : المختلف ، والمؤتلف ، والمجتلب ، والمشتبه ، والمتفق .

كما كان عند فحول الشعراء اضطراب في معلقاتهم كمعلقة عبيد بن الأبرص ، كان في بعض هذه الدوائر اضطراب كما في دائرة المشتبه ، كما سيتضح في موضعه إن شاء الله تعالى .

أَوَّلاً: دَائِرَةُ الْمُخْتَلَفِ

هي دائرة ثمانية التفاعيل ، وتشتمل على خمسة أبحر ، ثلاثة منها مستعملة واثنان مهملان ، وهي على ترتيب وقوعها في الدائرة (الطويل ، والمديد ، والمستطيل ، والبسيط ، والممتد) .

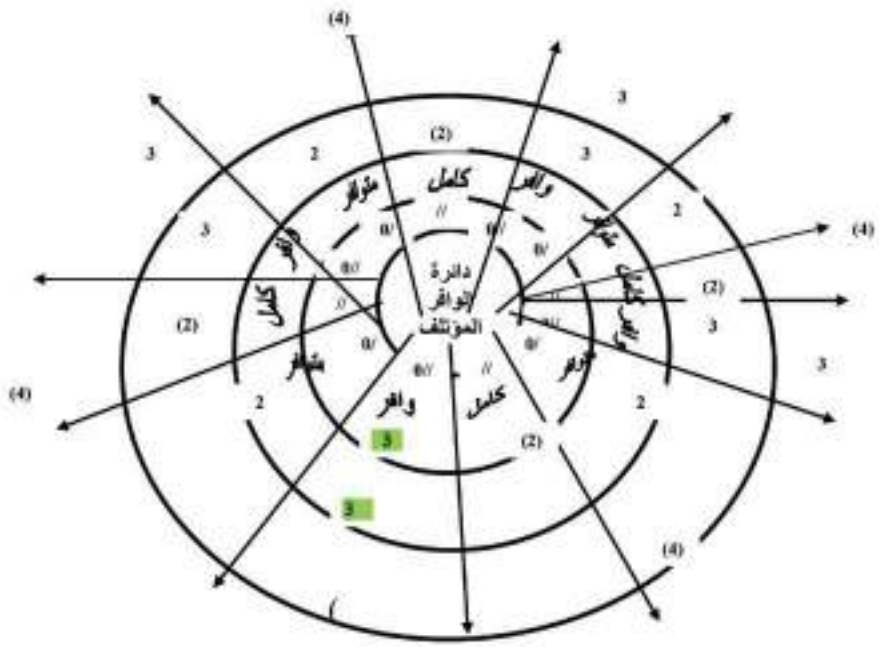


١ – الطويل =٢٣ ٢٢٣ فعولن مفاعيلن
٢ – المديد =٣٢ ٢٢ فاعلاتن فاعلن
٣ – المستطيل = ٢٢٣ ٢٣ مفاعيلن فعولن
٤ – البسيط =٣٢٢ ٣٢ مستفعلن فاعلن
٥ – الممتد = ٣٢ ٢٣٢ فاعلن فاعلاتن

التناوب بين الزوجي والفردي – بعد جمع المتجاورات الزوجية – صحيحٌ في هذه الدائرة ما لم يدخلها زحاف.

ثَانِياً: دَائِرَةُ المُؤتَلَفِ

هي دائرة سداسية التفاعيل ، وتشتمل على بحرين مستعملين هما الوافر والكامل وبحر مهمل سماه المتوافر ، وتقع في الدائرة مرتبة على النحو التالي :



١-الوافر = ٣ ١ ٣ مفاعلتن ٣١٣ ، وتصبح ٣(٢)٢ ثم تصبح ٣ (٤) .

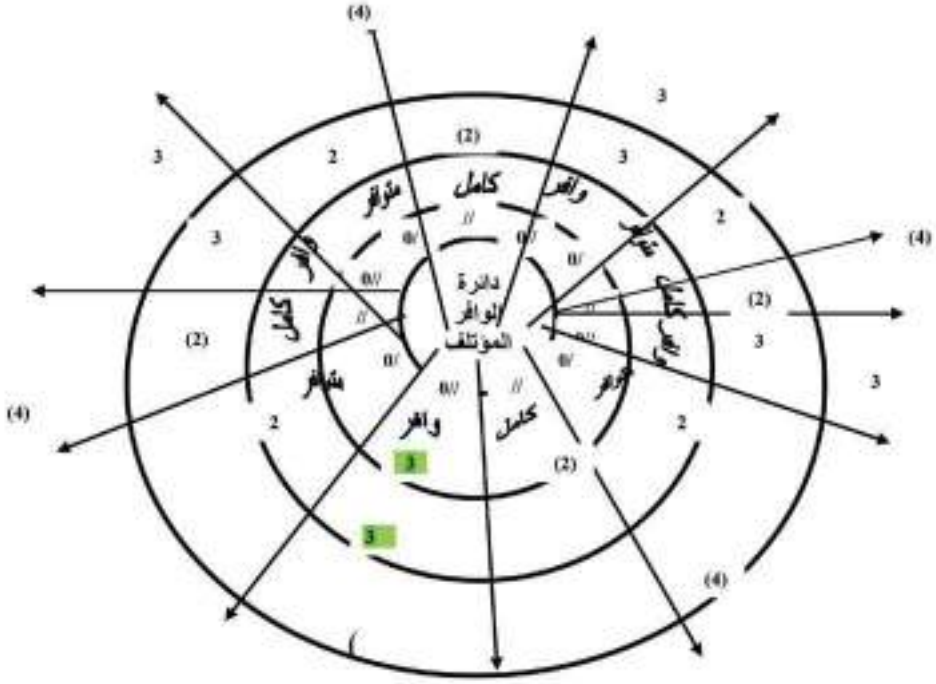
٢-الكامل = ١ ٣ ٢ متفاعلن ٢٣١ ، وتصبح (٢)٢ ٣ ، ثم تصبح (٤)٣.

٣- المتوافر = ٢٣(٢)فاعلاتكَ ، وتصبح ٣ (٤) .

التناوب بين الزوجي والفردي - بعد جمع المتجاورات الزوجية - صحيح في هذه الدائرة ما لم يدخلها زحاف .

ثالثاً: دائرة المجتلب

هي دائرة سداسية التفاعيل أيضاً ، وتشتمل على ثلاثة أبحر ، مستعملة كلها ، وهي الهزج ، والرجز ، والرمل حسب ترتيبها في دائرتها .

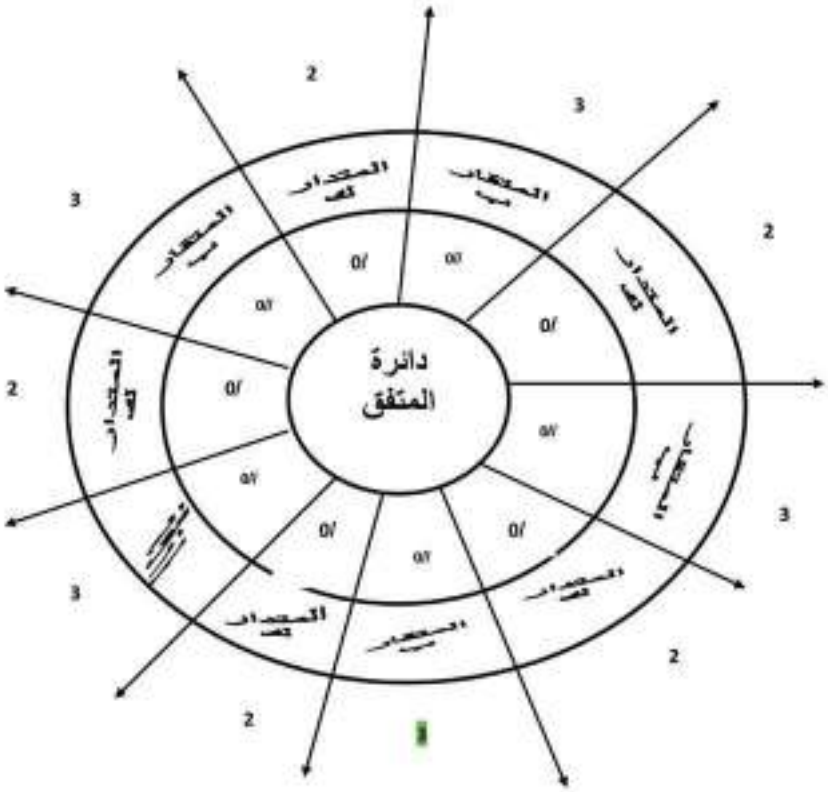


١-الهزج = مفاعيلن ٢٢٣، ثم تصبح ٣ ٤ .

٢- الرجز = مستفعلن ٣٢٢، ثم تصبح ٣ ٤ .

٣- الرمل = فاعلاتن ٢٣٢.

.التناوب بين الزوجي والفردي متوفر في هذه الدائرة مالم يدخلها زحاف أو علل .



وهي دائرة سداسية التفاعيل كذلك ، وتحتوي علي تسعة أبحر ، ستة مستعملة ، وثلاثة مهملة ، وهي على حسب ترتيبها في الدائرة : السريع ، وبحر مهمل ، وآخر مهمل، والمنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ، وبحر مهمل .

- **السريع** = ٢٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ١ ثم تصبح ٤ ٣ ٤ ٦ ٣ ١ ، مستفعلن مستفعلن مفعولات

- **المتئد** = ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ثم تصبح ٢ ٣ ٤ ٦ ٣ ٣ ، فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن (غير مستعمل)

- **المنسرد** = ٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ثم تصبح ٢ ٣ ٦ ٣ ٤ ٣ ، مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن (غير مستعمل)

- **منسرح** = ٢٢ ٣ ٢٢ ١ ٢٢٢ ٣ ٢٢ ثم تصبح ٣ ٤ ١ ٦ ٣ ٤ ، مستفعلن مفعولات مستفعلن

- **الخفيف** = ٢ ٣ ٢٢٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ثم تصبح ٢ ٣ ٢ ٣ ٦ ٣ ٢ ، فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن .

- **المضارع** = ٢٢٣ ٢ ٢٢٣ ٢ ٣ ٢٢ ثم تصبح ٤ ٣ ٢ ٣ ٦ ٣ ، مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن .

- **المقتضب** = ٢٢٢ ١ ٢٢ ٣ ٢٢ ٣ ثم تصبح ٣ ٤ ٣ ٤ ١ ٦ ، مفعولات مستفعلن مستفعلن .

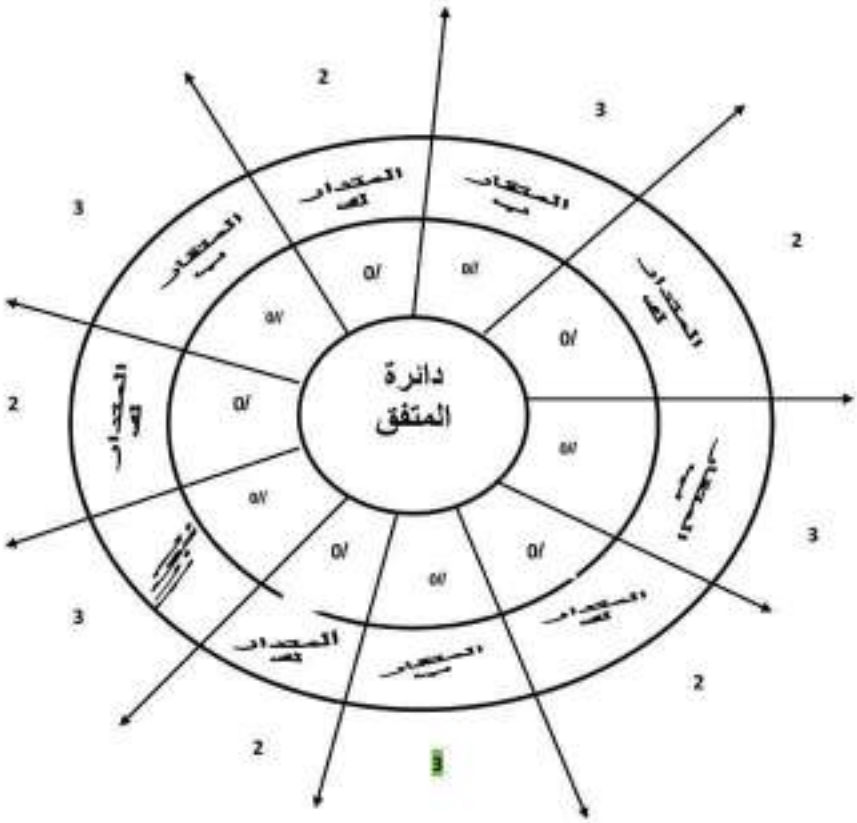
- **المجتث** = ٢٢ ٣ ٢ ٢٢ ٣ ٢ ٢ ثم تصبح ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ، مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

- **المطرد** = ٢ ٣ ٢ ٢٢ ٣ ٢٢ ٢ ثم تصبح ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٢ فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن .

التناوب بين الزوجي والفردي القائم في هذه الدائرة ما لم يدخلها زحاف ، ولكنه مضطرب في تفاعيل البحور عند التقطيع ، كما أن التفاعيل في هذه الدائرة مضطربة ، فأحيانا تشير الدائرة إلى التفعيلة الأولى من البحر ، وأحيانا تشير إلى التفعيلتين المتتاليتين من البحر دون أن تشير إلى الثالثة ، وحينا آخر لا تشير إلى التفعيلة الثالثة مطلقاً ربما لأنها مضطربة أو غير متوفِّرة في الدائرة ؛ مما يؤكد اضطراب هذه الدائرة التي ضمت أكثر البحور المستعملة .

خَامِساً: دَائِرَةُ الْمُتَّفِقِ

وهي دائرة مثمنة التفاعيل ، وتشتمل عند غير الخليل على بحرين مستعملين هما المتقارب والمتدارك ، أما الخليل فقد أهمل المتدارك ، ورأى أنها تشتمل على بحر واحد مستعمل هو المتقارب .



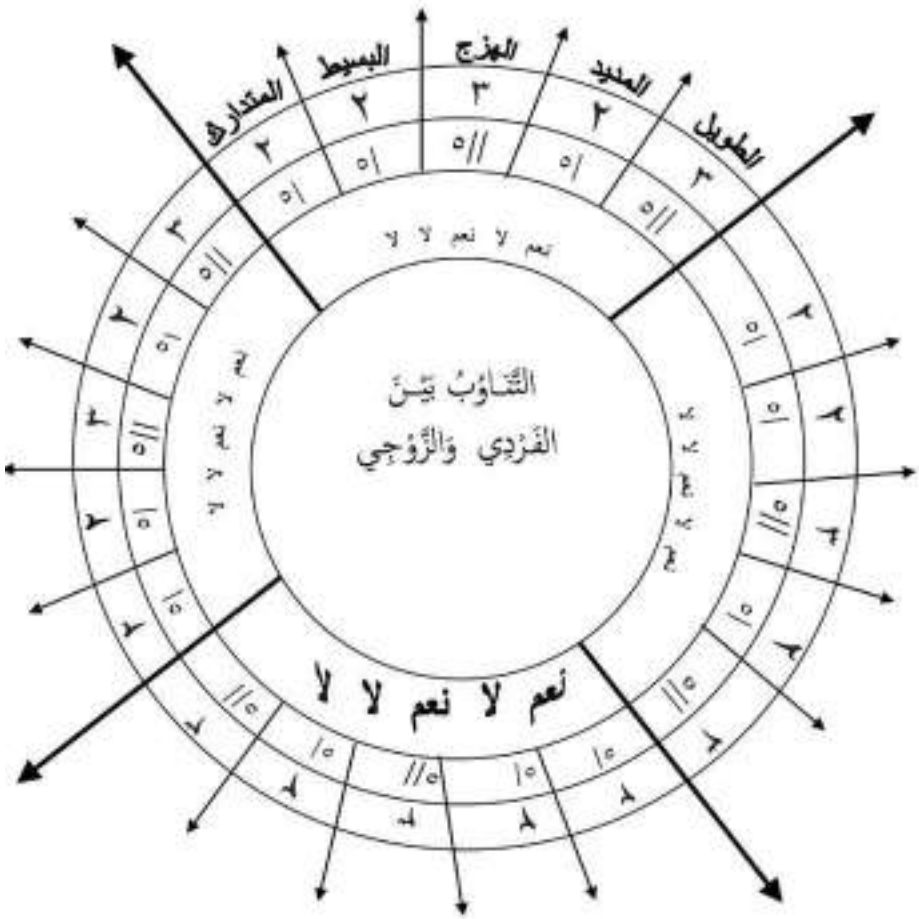
١-المتقارب = ٢٣ فعولن.

٢-المتدارك = ٣٢ فاعلن .

التناوب بين الزوجي والفردي صحيح في هذه الدائرة مالم يدخله زحاف أو علة.

وبهذا تكون قد انتهينا من الدوائر العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي ضمن تأليفه علم العروض ، وهي لا تتعرض مع العروض الرقمي بل قائمة عليه في كل حركاتها وسكناتها ، مما يؤكد أن الخليل - صانعَ هذا العلم -كان على معرفة تامة بهذا النمط الرياضي والنظام التبادلي بين الأسباب والأوتاد .

دَائِرَةُ التَّنَاوُبِ



هذه الدائرة السابقة أعدتُها سميتُها دائرة التناوب بين الزوجي والفردي ، وهي دائرة تجمع بحور الشعر العربي قاطبةً في مقاطعها الخمسة ، وهي (نعم، لا، نعم، لا، لا) = // ٠ + / ٠ = // ٠ + / ٠ + ٠ = ٢٢٣٢٣ ، وكما هو معرف في العروض الرقمي الأعداد الزوجية المتجاورة تجمع فتصير = ٢٢٣٤ ، فالمقاطع خمسة والأرقام أربعة ، تأتي في الدائرة على هذا الترتيب :

المَقْطَعُ الأَوَّلُ = نعم // ٠ = ٣ ، وفيه بحران :

١-بحر الطويل (فعولن مفاعيلن) = ٢٢٣٢٣ .

٢-وبحر المتقارب (فعولن) = ٢٣ .

وهما صحيحان في هذا المقطع بلا زحافٍ أو علةٍ .

المَقْطَعُ الثَّانِي = لا / ٠ = ٢ ، وفيه بحران :

١- بحر المديد (فاعلاتن فاعلن)= ٢٣٢٣٢، وهو صحيح في هذا المقطع.

٢- وبحر الخفيف ٢٣٢٣٢ ، ولكن دخله زحاف فجاء على وزن فاعلاتن مُسْتَعِلْ ٢٣٢٣٢ ، وهذا جائز في العروض الرقمي والعروض الخليلي .

المَقْطَعُ الثَّالِثُ = نعم // ٠ = ، وفيه ثلاثة بحور :

١- بحر الهزج مفاعيلن = ٢٢٣ وهو صحيح في هذا المقطع .

٢-وبحر الوافر مفاعلتن= ٣١٣ ولكنه جاء ساكن اللام مفاعلْتن ٢٢٣ ، وهو جائز في العروض الرقمي والخليلي

٣-وبحر المضارع مفاعيلن فاع لاتن ٢٣٢٢٣ ، ولكنه جاء في هذه الدائرة على وزن مفاعي فاع لاتن ٢٢٣ ٢٣ ، وهو جائز في العروض الرقمي والخليلي ، فلم يخالف التناوب ولم يخالف التقطيع العروضي .

المَقْطَعُ الرَّابِعُ = لا / ٠ = ٢ وفيه سبعة بحور :

١-بحر البسيط مستفعلن فاعلن = ٢٢ ٣ ٢ ٣ ،

٢-وبحر الرجز مستفعلن= ٢٢ ٣ ،

٣- وبحر المجتث مستفع لن فاعلاتن = ٢٢ ٣ ٢ ٣ ٢

وهذه الثلاثة صحاح بلا زحاف أو وعلة .

٤-وبحر الكامل متفاعلن = ١ ٣ ٣ ولكنه جاء ساكن التاء ٢٢ ٣، وهو جائز في العروض الرقمي والخليلي .

٥- وبحر المنسرح أصل تفاعيله (مستفعلن مفعولاتُ ....)= ٢٢ ٣ ٢٢٢ ١ ، ولكنه جاء على هذه الصورة (مستفعلن مفعلا = ٢٢ ٣ ٢ ٣)، وهي أفضل في التناوب من صورة الخليل .

٦- وبحر السريع مستفعلن مستفعلن .... = ٢٢ ٣ ٢٢ ٣ ، ولكنه جاء على صورة (مستفعلن مستعل) = ٢٢ ٣ ٢ ٣ ، وهي جائزة في العروض الرقمي والخليلي .

٧- وبحر المقتضب (مفعولاتُ مستفعلن ...) = ٢٢٢ ١ ٢٢ ٣ ولكنه جاء على صورة (مفعولُ مستفعلن)= ٢٢ ١ ٢٢ ٣، وهي صورة مضطربة في العروض الرقمي لمخالفتها للعروض الخليلي .

المَقْطَعُ الخَامِسُ = لا / ٠ = ٢ ، وفيه بحران :

١-بحر الرمل فاعلاتن = ٢ ٣ ٢ .

٢-وبحر المتدارك فاعلن ٢ ٣ .

وهما صحيحان في هذا المقطع .

ولا يخفى ما في هذه الدائرة من بعض الزحاف والعلل التي دخلت على بعض البحور ، وهذا أمر جائز في عروض الخليل وكذلك في العروض الرقمي ، أما الاضطراب قلم يقع في هذه الدائرة إلا في بحر واحد وهو بحر المقتضب، وهي الصورة الوحيدة المضطربة في دائرة التناوب، لذا إذا قيست بدائرة المشتبه التي تعج بالاضطراب فلا وجه للمقارنة أو القياس، إضافة أن هذه الدائرة مختصرة في خمسة مقاطع ، موجزة بديلة عن خمس دوائر ، سهلة الحفظ ، خفيفة على الأسماع .....

كما أنني اكتفيتُ بذكر خمسة بحور على حافة الدائرة ، مُحافظةً على الشكل الجمالي للدائرة ، وواضح من خلال الشرح – أن كل بحر معه بحر أو بحرين أو أكثر حسب ترتيب المقاطع والبحور .

الخاتمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين ، وبعد.. فلقد توصل في هذا البحث إلى عدة نتائج وتوصيات منها:

أولا: النتائج:

- إن الأصل في العملية الحسابية ، قول الأعرابي لابنه (نعم لا، نعم لا لا) = ٣ ، ٢ ، ٢٢٣ ، = ٥ ، ٧، فهي أنواع التفاعيل ، وهي التناوب بين الزوجي والفردي، وهي أصل الأرقام اثنين وثلاثة التي تُبنى عليها القواعد الرقمية .
- إن العروض الرقمي يؤكد على وجود برنامج رياضي في الوجدان العربي السليم ونموه الفكري وقدرته على المران والتدريب.
- إنه يخلق التوازن والتزاوج ووحدة التعبير بين الإيقاعات الصوتية والحركية والبصرية .
- إنه يتخلص من بعض المصطلحات الصعبة في دراسة علم العروض الخليلي، ويمهد لتوحيد أسلوب التعبير عن الوزن الشعري واللحن الموسيقي.
- إن العروض الرقمي – كما تبيَّن من دراسته – يُدَرِّبُ النحوي والأدبي على الرياضة الرقمية مما يؤدي إلى اتساع آفاقهما ونمو قريحتهما الرياضية .
- إنه يسهل على الناشئة دراسة العروض ؛ لأنه يحاول التعبير بقواعد كلية سهلة عن تفاصيل شتى ومصطلحات متباينة ، يعبر عنها بالأرقام بديلا عن التفاعيل والزحاف والعلل.... وغير هذا كثير.
- أصبح العالم الآن ينظر إلى الرقمية كعلوم أصيلة في التحديث والتطوير ، وعلم العروض الرقمي يتعامل مع الأرقام للتعبير عن الوزن بصورة رقمية؛ ليفتح

الباب واسعا أمام التأمل والتفكير والتطبيقات الجديدة

ثانياً: التوصيات:

- ما زالت دلالات العروض الرقمي وانزياحاه عن العروض الخليلي وعدوله عن مرجعيته التقليدية والتاريخية إلى دلالات مستحدثة وسياقات جديدة مبتكرة ، بحاجة ماسة إلى وضع أصول ثابته لا تتغير يجب أن تراعى عند التطبيق .
- ما زالت هذه الدراسة بحاجة إلى النمو والارتقاء بها إلى عالم المراحل التعليمية بالمدارس والجامعات.
- هذه الظاهرة في حاجة ماسة لإجرائها على ألفاظ القرآن الكريم ؛ لبيان إعجاز جديد من إعجازه الذي لا يبلى مع كثرة الرد.

المصادر والمراجع

١- ابن أبي سلمي ، زهير ، ديوانه ، شرح / حمدو طماس ، دار المعرفة ، بيروت ، ط٢، ٢٠٠٥م.

٢- ابن ربيعة العامري ، لبيد، ديوانه ، تحقيق / حمدو طماس، دار المعرفة - بيروت، ط ١، ٢٠٠٤ م

٣- ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق / عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت،ط١، ١٩٨٣.

٤- ابن الملوح، قيس ، ديوان مجنون ليلى، تحقيق/ عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة.

٥- أبو تمام ، ديوانه بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق/ محمد عبده عزام ، ط٥، دار المعارف،(د/ ت)

٦- أنيس ، إبراهيم ، موسيقي الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ، ١٩٨٨ م .

٧- التبريزي، الخطيب، أبو زكريا يحيى المعروف،" الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق/ إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط١ ، سنة ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣م

٨- حسن ، عبد الحميد ، الأصول الفنية للأدب ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ١، سنة ١٩٧٩م .

٩- خشان، خشان محمد صالح ، منتدى " العروض رقمياً،

١٠- الضبي، المفضل بن محمد، المفضليات ، تحقيق وشرح/ أحمد محمد شاكر و عبد السلام محمد هارون ،: دار المعارف - القاهرة ، الطبعة: السادسة ، ص٣٩١.

١١- ضيف ، شوقي ، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، مصر .

١٢- عبد الله ، محمد حسن ، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، ١٩٨١ م .

١٣- القيس، امرؤ، ديوانه، تحقيق/ عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة ، بيروت ،ط٢، ٢٠٠٤.

١٤- غانم، عبد العزيز، العروض الرقمي " طريقة مستحدثة لدراسة أوزان بحور الشعر العربي، ط ١، القاهر: دار النهضة ، ١٩٩٨م.

١٥- المتنبي ، ديوانه ، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي ، بيروت.

١٦- نافع ، عبد الفتاح صالح ، عضوية الموسيقي في النص الشعري ، مكتبة المنار ، الأردن ، ط١ ، ١٩٨٥م.

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

البنية الإيقاعية في ديوان
(قُبلات على الرمل والحجر) لأحمد السالم

د. حامد محمد عبدالعزيز أيوب

أستاذ النحو والصرف والعروض المشارك بجامعة الجوف

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

تهدف هذه المقاربة إلى دراسة مستويات الإيقاع في ديوان(قبلات على الرمل والحجر) لأحمد السالم؛ للكشف عن مدى التزام الشاعر بالأوزان والقوافي أو الخروج عنها، وأثر ذلك فيما رامه المحبُّ لوطنه، وذلك باستخدام المنهج الوصفي مفيدًا من آليات التحليل الإحصائي، وذلك لسببين الأول :أن الإيقاع جزء من الإبداع الشعري ، وبه يتشكل ، أما الآخر : فهو بيان فاعلية الإيقاع في الكشف عن المنجز الدلالي للنصِّ، والإفصاح عن تجربة الشاعر ، وخلصت الدراسة إلى أن الشاعر التزم بما جاء في شعرنا العربي الأصيل، وأكثر من الأوزان العروضية التي استخدمها شعراؤنا الأوائل مثل: البسيط والخفيف والكامل ،والطويل في صورها التامة، وتنوعت قوافيه، واتسمت قصائده بتلون موسيقاها الداخلية باستخدام ظواهر إنشادية مثل: التدوير والتصريع ، و الزحاف والعلة التي زادت من رحابة الموسيقى داخل النص ؛لأنها كسرت رتابة التكرار للتفعيلة الواحدة للبحر الشعري، وأن الإيقاع الشعري موصول بحبل الدلالة وكاشفٌ لها .

الكلمات المفتاحية: الإيقاع- الوزن - القافية -الدلالة-الزحاف -العلة.

Abstract

The Rhythmic Structure in Diwan Al-Qabalat on Sand and Stone by

Ahmed Al-Salem

This approach aims to study rhythm levels in Ahmad Al-Salem's Diwan Al-Qabalat on sand and Stone in order to reveal the extent of the poet's commitment to weights and rhymes or deviations from them and the effect of that on the lover of his own country using the descriptive method benefiting from the techniques of statistical analysis. This is due to two reasons, firstly, rhythm is part of poetic creativity, it is formed through it, and secondly, it is a statement of the effectiveness of rhythm in revealing the semantic achievement of the text, revealing the poet's experience. The study concluded that the poet adhered to what was stated in our authentic Arabic poetry, and more than the prosody weights used by our early poets, such as: simple, light, complete, and long in their complete imaginary. Interior using chantic phenomena such as twirling and fraying, necessity, creeping and the cause that increased the spaciousness of the music within the text, because it broke the monotony of repetition of a single strand of the poetic bahr, and that the poetic rhythm is connected to the rope of signification and reveals it.

Keywords: rhythm - weight - rhyme - connotation - creep - the Cause.

المقدمة

يعد الإبحار في البحور اللازورديّة مزجًا بين المغامرة والمتعة، والغوص في شعرنا العربي لسبر أغواره واستكناه دلالاته من خلال أنغامه الموسيقية هو استجابة لنفس تتوق لسماع أغنية لازورديَّة يشكلها النغم الصافي ، إذ إن الشعراء يجددون الحياة بلغتهم وإيقاعها المتناغم، ومن هنا تهدف هذه المقاربة إلى دراسة البنية الإيقاعية في ديوان (قبلات على الرمل والحجر) لأحمد السالم؛ للكشف عن مدى التزام الشاعر بالأوزان والقوافي أو الخروج عنها، وأثر ذلك فيما رامه المحبُّ لوطنه؛ وذلك لسببين الأول :أن الإيقاع جزء من الإبداع الشعري ، وبه يتشكل ، أما الآخر : فهو بيان فاعلية الإيقاع في الكشف عن المنجز الدلالي للنصِّ، والإفصاح عن تجربة الشاعر .

أسئلة الدراسة:

تقوم الدراسة على سؤال جوهري هو: ما طبيعة الإيقاع الشعري عند الشاعر أحمد السالم من خلال ديوان» قُبلات على الرمل والحجر» نموذجًا، وما دوره في التعبير عن مرام الشاعر؟ وانبثق عن هذا السؤال، أسئلة ثانوية، منها:

١-كيف تشكلت الأوزان العروضية في ديوان (قُبلات على الرمل والحجر)؟

٢-كيف تشكل إيقاع القافية في ديوان (قُبلات على الرمل والحجر)؟

٣-ما دور الإيقاع في الإفصاح عن دلالات النصِّ؟

أهداف الدراسة وأهميتها:

تكمن أهداف الدراسة، وأهميتها فيما يأتي:

- تعرف لحن سعودي وهو الشاعر أحمد السالم، وكيفية تشكيله البنية الإيقاعية في شعره من خلال دراسة ديوان من دواوينه.

-دراسة البناء الإيقاعي في شعر أحمد السالم من خلال دراسة ديوان (قُبلات على الرمل والحجر).

-إيضاح فاعلية البنية الإيقاعية في تفسير الدلالة، والإفصاح عن مرام الشاعر.

الدراسات السابقة:

تعدد الدراسات التي تناولت البنية الإيقاعية، ومنها:

-البنية الإيقاعية في شعر السياب، رسالة دكتوراه للباحث السيد محمد البحراوي، كلية الآداب جامعة القاهرة، ١٩٨٤م.

-البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان ــ ماجستير للباحث مسعود وقاد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، ٢٠٠٤م.

-البنية الإيقاعية في لامية المتنبي، عاطف عبدالله أبو حمادة، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج ٢٣/ ع٢، ٢٠١٥م، وغيرها.

ومع هذا التعدد إلا أن الباحث لم يجد دراسة تناولت البنية الإيقاعية في ديوان» قُبلات على الرمل والحجر « للشاعر على نحو ما جاء في هذه الدراسة.

منهج الدراسة، وإجراءاتها:

اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي مفيدة من آليات التحليل الإحصائي حيث تتبعت البنية الإيقاعية في ديوان (قُبلات على الرمل والحجر) لأحمد السالم، وقامت بتحليل شواهدها؛ وصولًا إلى أهم الملحوظات والنتائج.

حدود الدراسة:

ديوان (قُبلات على الرمل والحجر) لأحمد السالم (١)، وجاء الديوان في ثماني عشرة قصيدةً شعرية، وقد بلغ عدد أبيات الديوان خمسين وستمائة بيتٍ، ويلاحظ فيه أن الإيقاع الأكثر ترددًا هو بحر البسيط وذلك في سبع قصائد، لبحر الكامل أربع قصائد، ولبحر

(١) د. أحمد بن عبدالله بن أحمد السالم شاعر ولغوي سعودي ولِدَ بدومة الجندل (الجوف) سنة ١٣٧٣هـ، وانتقل إلى مدينة الرياض ، وأكمل فيها تعليمه الجامعي ، وترقى في عمله الأكاديمي إلى أن صار عميدًا لكلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية وقبلها كان أستاذًا ورئيسًا لقسم النحو والصرف وفقه اللغة بالجامعة ،ومثّل المملكة في المهرجانات الشعرية و الأدبية ، وعُيِّنَ رئيسًا للجنة الشعر الفصيح المشرفة على ما قيل بمناسبة احتفال المملكة بمرور مائة عام على تأسيسها ، وله العديد من الدواوين الشعرية منها ؛ بوح الخاطر ، وصدى الوجدان ، وعندما كنت هناك ، و دموع في مواجهة الطوفان وقبلات على الرمل والحجر ينظر « السالم: د. أحمد» ديوان قبلات على الرمل والحجر، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع بالقاهرة. ، ص ١: ١٤ ، ١٢٣-١٢٤ بتصرف يسير.

الطويل ثلاث قصائد، ولبحر الخفيف ثلاث قصائد، ولبحر المتقارب قصيدة واحدة، ونُشِرَ الديوان في دار هبة النيل العربية للنشر والتوزيع بالقاهرة.

خطة الدراسة:

جاءت هذه الدراسة في مقدمة وتمهيد ومبحثين أولهما: الوزن، وثانيهما: القافية، ثم خاتمة ضمَّت أهم النتائج ، ثم قائمة المصادر والمراجع.

وفيما يلي تفصيل ذلك:

تمهيد:

اللغة والإيقاع:

الإيقاع مصطلح مطلق « يوازي حقائق ما يحويه الوزن الشعري»(١)، ولعل العقاد في وصفه للغتنا «باللغة الشاعرة» (٢) بيَّنَ حركة مقصدية راسخة في طبيعتها ناسبت كما يقول الدكتور أحمد كشك» هوى الوزن والإيقاع» (٣)، فالشعر فن لغوي قوامه الإيقاع والنغم، وهو بهذا يتسق مع هذه اللغة في شعريتها، ويحقق المتعة والإثارة في الوقت نفسه للمتلقي، « لما فيه من توقع لمقاطعَ تنسجم مع ما نسمع من مقاطع ...فهو كالعقد المنظوم «(٤).

إن «حركة اللغة ومسار النسج لا يمكن لهما أن يجريا هواءً ودمًا دون أن يكون لهما نبضٌ أو إيقاعٌ «(٥)، فالعلاقة بين اللغة والإيقاع حياة وثراء، وهذا ما تكشف عنه الدراسة فيما يأتي:

(١) كشك: د. أحمد: الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب للطباعة والنشر، ١٩٩٥م، ص١٦٣.
(٢) العقاد: عباس محمود: اللغة الشاعرة، وكالة الصحافة العربية، القاهرة ٢٠١٨م، ص٧.
(٣) كشك، د. أحمد: اللغة والإيقاع، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠١٤م، ص ١٢.
(٤) أنيس: د: إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م، ص١١.
(٥) اللغة والإيقاع، ص ٧

المبحث الأول: الوزن:

الوزن أبرز علامة شكلية للشعر، وبه يُعْرَفُ، وهو «أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية «(١)، فلا شعر دون وزنٍ، وهذا ما أقره قدامة في حده للشعر (٢)، وهو» يقوم على ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب والأوتاد والفواصل، وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها «(٣) ، وهذا يتم بنسب متساوية وثابتة ومنتظمة في كل بيت ؛ليحقق الإيقاع المؤثر في المتلقي ؛فيظل مشدودًا أسير النغم من بداية القصيدة إلى نهايتها ، وبهذا يتحقق ما أسماه الدكتور أحمد كشك إيقاع التفعيلة ، وإيقاع البيت ، وإيقاع القصيدة (٤) ، ولا شك أن الوزن يعبر عن حالة شعورية خاصة بقائله ؛ لذا فإننا نرى أن الإيقاع في ديوان (قُبلات على الرمل والحجر) للشاعر أحمد السالم أدى دورًا محوريًّا في التعبير عن إحساسه الخاص بوطنه وحبه له ؛و هو في هذا لا يترخص في مساري الوزن أو الإيقاع ، فالجمال لديه قرين الصواب، وليس في الخروج عليه، وهو في هذا مع محافظته على الموروث الخليلي قد سبق الشعراء المحدثين بخطوة في تحقيقه فرضية سعت إليها القصيدة الجديدة؛ وهي ارتباطها» بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته «(٥) .

(١) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، حققه، وفصله، وعلق حواشيه، محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل للنشر، ط٥، ١٩٨١م -١٤٠١هـ، ج١/ ١٣٤.

(٢) ابن جعفر: قدامة: نقد الشعر، تحقيق وتعليق الدكتور: محمد عبدالمنعم خفاجة، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١، ١٩٧٨م - ١٣٩٨هـ، ص٦٤.

(٣) الشايب: أحمد: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية؛ لأصول الأساليب الأدبية، ط٨، ١٩٩١م، ١٤١١هـ، مكتبة النهضة المصرية، ص٦٥

(٤) ينظر: الزحاف والعلة، ص١٦٣.

(٥) إسماعيل: د. عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط٣، د ت، ص ٦٤.

أولًا: الأوزان العروضية، ودلالاتها:

إن الأوزان التي أُغرم بها أحمد السالم، وشكلت تجربته الشعرية، يوضحها الجدول الآتي:

الوزن	عدد مرات وروده (بالقصائد)	عد الأبيات	النسبة المئوية
البسيط	٧	٢٨١	٪٣٨,٩
الكامل	٤	٩٨	٪٢٢,٢
الطويل	٣	٨٠	٪١٦,٧
الخفيف	٣	١٧١	٪١٦,٧
المتقارب	١	٢٠	٪٥,٥
الإجمالي	١٨	٦٥٠	٪١٠٠

يلاحظ من الجدول السابق ما يأتي:

١-أن الغرام الإيقاعي لدى أحمد السالم بحركة البسيط والكامل والطويل والخفيف والمتقارب في صورها التامة، وهذا يشي بغلبة الأوزان المركبة على الأوزان البسيطة ، و لعل هذا الاختيار يناسب النَّفَسَ الطويل والإيقاع الهادئ الممتد في مستوييه الداخلي والخارجي ، و ينسجم مع الحالة الشعورية لشاعرنا في عزف ألحانه في حب الوطن، فمن أمثلة البسيط الذي جاء في صدارة الأوزان العروضية بسبع قصائد(١) قصيدة (دوحة الأمجاد)، فعلى الرُّغْم من تعدد المقاصد الشعرية فيها إلا أن إيقاع البسيط انسجم مع كلِّ رسالة أراد الشاعر أن يرسلها، فهو قد بدأها بإثارة المتلقي وشدِّه؛ ليظل مرتبطًا معه بالمكان التراثي الذي يعشقه، حيث مجد الأجداد بقوله في أولها :

أَنِخْ رِكَابَكَ يَا حَادِي الرِّكابِ هُنَا أَنِخْ رِكَابَكَ مِيْعَادُ التُّرَاثِ دَنَا «(١)

ومن الإنشاد قوله:»

(١) ينظر ديوان قبلات على الرمل والحجر، قصيدة دوحة الأمجاد ص ١٩، وقصيدة تحية العيد ص ٣٠، وقصيدة رد التحية ص٤٥، وقصيدة تزهو مرابعنا ص ٥٠، وقصيدة الموت آمال ص٧٢، وقصيدة الرياض الرمز ص ٢٣، وقصيدة شموع ودموع ص ١٠٩.

إِنْ جَاءَهَا الطَّيْفُ مِنْ نَجْدٍ لَهُ رَقَصَتْ وأَرْقَصَتْ كُلَّ مَنْ فِي حَيِّهِ سَكَنَا»(٢)

ومن الحزن والأسى، قوله:»

وَإِنْ أَتَى مِنْ رَوَابِي الْقُدْسِ قَافِيَتِي ذَابَتْ مِنَ الْحُزْنِ مَنْ أَصْغَى لَهَا حَزِنَا «(٣)

ومن الحماسة، قوله:»

يَا قَادَةَ الْعُرْبِ أَنْتُم لِلصِّعَابِ وَلَا يَنْفِي قَنَاعَتَنَا مَا قَالَ حَاسِدُنَا»(٤)

ومن المدح، قوله:»

عَبْدُالْعَزِيْزِ الْإِمَامُ الشَّهْمُ كَانَ لَهَا كُنَّا شَتَاتًا وبِالتَّوْحِيْدِ وَحَّدَنَا «(٥)

ويستمر البسيط في قصيدتنا معبرًا عن الدلالات التي رامها المبدع مع تنوعها، ومتسقًا مع الحالة النفسية له إقبالًا وإعراضًا، وفرحًا وحزنًا...، من هنا لا يمكن قبول ما ذهب إليه حازم القرطاجنِّي والدكتور محمد مندور وعبدالله الطيب من ربطهم الأغراض بأنماط النظم (١) على إطلاقه؛ لأن القصيدة الجيدة قوامها أمران الأول: الإيقاع، والآخر: عناصرها الشعرية سواء أكانت لغوية أم غير لغوية، فهيبة القصيدة وجلالها «مرهون بعدة شروط في القصيدة نفسها لا في بحرها على الإطلاق»(٢)، أضف إلى ذلك أن الدلالة نفسها قد يُعَبَّرُ عنها بأوزان مختلفة، أو أن قوة انفعال الشاعر في أداء المعنى تؤثر في استخدام الشاعر البحر العروضي (٣)

٢-أن بحر الكامل أتي في المرتبة الثانية بأربع قصائد (٤) ، وهو في هذا يتسق مع نسبة

(١) القرطاجني: أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، ١٩٨٦م، ص، ٢٠٥، وينظر: مندور: د. محمد مندور د. محمد: الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الثانية، جماعة أبوللو، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت، ص ١٣٢، وينظر: الطيب: عبدالله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢، مطبعة حكومة الكويت، ج١/ ٩٣،

(٢) حماسة: د. محمد: الإبداع الموازي التحليل النصي للشعر، دار غريب للطباعة والنشر، بالقاهرة، ٢٠٠١م، ص٧١. وينظر: أيوب: د حامد محمد عبدالعزيز: شعرية اللغة والإيقاع في قصيدة (حكاية مع الليل) لمحمد حماسة عبداللطيف، مجلة جامعة المدينة العالمية (مجمع)، العدد العد الرابع والثلاثين أكتوبر ٢٠٢٠، ص ٣٤٤ وما بعدها.

(٣) ينظر: إبراهيم: دسوقي: المواجهة بين المثال والواقع في الشعر الرومانسي بمصر، رسالة ماجستير، بكلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣ م، ص ٩٠ بتصرف

(٤) ديوان قبلت على الرمل والحجر: قصيدة حب الديار ص١٧، وقصيدة حداء الافتتاح ص ٣٥، وقصيدة

شيوعه في الشعر العربي (١)، مفصحًا بنغم رقيق عن حب شفيف يملأ فؤاد الشاعر لدياره بمدنها وقُراها، ومنه قوله في قصيدة) حب الديار (:»

شَوْقٌ سَرَى بَيْنَ الضُّلُوعِ وَتَاهَا رِفْقًا بِهَا يَا حَبُّ مَنْ أَهْوَاهَا «(٦)

ثم هو يصرح بالحبيبة في نهاية القصيدة بقوله:»

وَإِذَا سُئِلْتُ أَجَبْتُ إِنَّ حَبِيْبَتِي هَذِي الدِّيَارُ بِمُدْنِهَا وقُرَاهَا «(٧)

وفي قصيدة (حداء الافتتاح) بدأ الشاعر يشدو الديار بقوله:»

دَارٌ إِذَا اهْتَزَّتْ مَنَابِرُهَا قَرُبَ الْمَدَى وتَقَازَمَ الْمَجْدُ «(٨)

ويمدح خادم الحرمين الملك فهد معددًا شمائله إذ يقول:»

مَلِكٌ لَهُ فِيْهَا كَرِيْمُ يَدٍ مدٌّ يَجِيءُ بُعَيْدَهُ مدُّ «(٩)

ويرجو بالكامل الوفاة على تراب دومة الجندل في قصيدة تحمل الحنين إلى أرض مهده الأول، وهي (حقيقة دومة (، ومنه قوله في نهايتها:»

لَيْتَ الْمَمَاتَ عَلَى تُرَابِكِ كَائِنٌ فَالتِّبْرُ يَأْتِي دُوْنَهُ وَالْعَنْبَرُ «(١٠)

وفي قصيدة (على لسان إرهابي تائب) يعبر بالكامل عن مأساة إرهابي تائب يبكي نادمًا أن ترك نفسه لحبائل الشيطان، فصار من أتباعه، وهو فيها يكشف عن حالة سوداوية قبلية، ثم إقباله على ربه معترفًا بجرمه، ومتذللًا أن يقبل توبته، وفيها يقول:»

أَسْرَجْتُ فِي أَثَرِ الغَوِيِّ رِكَابِي فَفَقَدْتُ فِي زَمَنِ الصَّوَابِ صَوَابِي «(١١)

وفي نهايتها يقول:»

فَاقْبَلْ إِلَهِي تَوْبَتِي وَتَذَلُّلِي | بِجَمِيْلِ صَفْحِكَ إِنَّنِي إِرْهَابِي «(١٢)

٣-أن بحري الطويل والخفيف جاءا في المرتبة الثالثة، ولكل منهما ثلاث قصائدَ (٢)، وقد

حقيقة دومة ص ٤٣، وقصيدة على لسان إرهابي تائب ص١١٧.

(١) ينظر: موسيقى الشعر: ص ٦١.

(٢) السابق، قصيدة صدى العشرين (من بحر الطويل) ص ٧٩، وحوار من أجل الدار (من بحر الطويل) ص ٩٧، وحق الوطن (من الطويل) ص ١٠٣، وقدر جاء بالأمير جميل (من الخفيف) ص ٥٩، وجبين الرياض (من الخفيف) ص ٦٦، والنفس للنفيس (من الخفيف) ص ٨٤

تعددت الدلالات بهما، على النحو الآتي:

يمدح الأمير عبد الإله في قصيدة (قدر جاء بالأمير جميل) من الخفيف، ومن ذلك قوله :»

عَمَلٌ مَاجِدٌ وطَبْعٌ أَصِيْلُ كَرَمٌ خَالِدٌ وَقَصْدٌ نَبِيْلُ «(١٣)

ويصف الرياض محفل الخير، في قصيدة (جبين الرياض) من الخفيف وفيها يقول:»

مَحْفِلٌ مِنْ مَحَافِلِ الْخَيْرِ عَالِي طَابَ فِيْهَا الْمُقَامُ قَبْلَ الْمَقَالِ «(١٤)

ويتحدث عن سمات مؤسس المملكة العربية السعودية وبطولاته، في قصيدة (النفس للنفيس) من الخفيف، ومنه قوله:»

عَنْ فَتَى نَجْدٍ قَدْ أُمِيْطَ اللِّثَامُ فَبَدَا كَالرِّجَالِ وَهْوَ غُلَامُ»(١٥)

أما بحر الطويل فقد ارتبط لدى شاعرنا بدلالات منها الاعتزاز بالنفس كما في قصيدة (صدى العشرين)، إذ يقول فيها:»

لَعَمْرُكَ مَا سَطَّرْتُ شِعْرِي تَكَرُّمَا وَلَا صَدَرَتْ عَنِّي الْقَصِيْدَةُ مُرْغَمَا»(١٦)

ويظل الوطن في القلب فلا يفارق شاعرنا، وفيه يقول:»

قِفَا وَانْثُرَا دَمْعَ السُّرُورِ عَلَى رُؤَى بِهَا مَعْلَمٌ غَالٍ يُعَانِقُ مَعْلَمَا «(١٧)

ويمجد صنائع ولاة الأمر فيها، ومنه قوله:»

أَتَاهَا أَبُو تُرْكِي أَبُوهَا وَبَعْدَهُ سُعُودٌ وَسَادَ الْحُكْمَ خَالِدُ بَعْدَمَا»(١٨)

وفي قصيدة (حوار من أجل الدار) نجد حوارية الشاعر أحمد السالم مع صديقه عن وطنه الذي سكن روحه، إذ يقول:»

وَقُلْ نَحْنُ فِي دَارٍ عَلَيْنا عَزِيْزَةٍ لَهَا وَقَفَ التَّارِيْخُ بِالْأَمْسِ إِذْعَانَا»(١٩)

وهو هنا يسير على خُطا فحول الشعراء الجاهليين في استدعاء الصديق حال بكاء الديار، وفي إيقاعهم، إذ يقول امرؤ القيس من الطويل:»

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ"(٢٠)

ويرى شاعرنا أن حب الوطن حقٌّ، إذ يقول في قصيدة (حق الوطن) من الطويل:»

فَلَا دَامَ حُبٌّ قَدْ تَعَلَّقَ غَيْرَها ولَا طَابَ شِعْرٌ مَا تَغَنَّى بِأَوْطَانِ»(٢١)

٤ -أن بحر المتقارب أقل البحور ورودًا، وقد ورد في قصيدة واحدة هي (دومة الجندل مهد الحضارة ومصدر الإشعاع)، وفيها يتغنَّى الشاعر بموطن نشأته الأولى، ذاكرًا مآثره، ومنها قوله:»

أُحَيِّيكِ يَا دَوْمَةَ الْجَنْدَلِ لِقَاءَ الَّذِي كُنْتِ قَدَّمْتِ لِي

وَلَيْسَ غَرِيبًا عَلَى بَلْدَةٍ لَهَا السَّبْقُ فِي الْأَعْصُرِ الْأَوَّلِ»(٢٢)

ثانيًا-الزحاف والعلة:

إن الإيقاع الشعري في القصيدة الجيدة لا يسير على نمط واحد في استخدام التفعيلات المكونة للبيت الشعري؛ من هنا يؤدي الزحاف والعلة (١) دورًا فاعلًا في تشكيل هذا الإيقاع من خلال إحداث خلخلة في حركة التفعيلات، مما يجعل الوزن دائرًا بين المثالية والعدول، و» الزحاف جائز في الشعر واسع جدًّا «(٢)، فـ»من الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن «(٣)، كما أن العلة تؤثر في موسيقى العروض والضرب بالنقص أو الزيادة، وفي ديوان (قبلات على الرمل والحجر) للشاعر أحمد السالم يمكن رصد فاعلية الزحاف والعلة في البناء الإيقاعي لقصائده، وإنتاج منجزه الدلالي من خلال الجدول الآتي:

(١) الزحاف « تغيير يلحق ثاني السبب « ينظر الدماميني: العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، ١٤١٥هـ-١٩٩٤م، ص ٧٧، والعلة:» التغير الذي لا يكون في ثواني الأسباب « ينظر الدماميني: العيون الغامزة، ص٩٧.

(٢) ابن جني: المنصف شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جني لكتاب التصريف لأبي عثمان المازني، تحقيق الأستاذين: إبراهيم مصطفى، وعبدالله أمين، إدارة إحياء التراث القديم، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، بمصر ط١، ١٣٧٣هـ-١٩٥٤م، ج٢/ ٧٨-٧٩.

(٣) ابن رشيق، العمدة، ج١/ ١٣٨.

عنوان القصيدة	البحر	عدد الأبيات	عدد التفعيلات	التفعيلة السالمة وعددها		نسبة التفعيلة السالمة	التفعيلة المزاحفة وعددها		نسبة التفعيلة المزاحفة
حب الديار	الكامل	١١	٦٦	١٩ متفاعلن		٢٨,٨٪	١٢متفاعلْ، متْفاعلْ ٣٥متْفاعلن		٧١,٢٪
دوحة الأمجاد	البسيط	٦٣	٥٠٤	١٩١ مستفعلن	٦٥ فاعلن	٥٠,٨٪	٦١متفعلن	١٨٧فعلنْ	٤٩,٢٪
تحية العيد	البسيط	٣١	٢٤٨	١٠٧مستفعلن	٣٦فاعلن	٥٧,٧٪	١٧ متفْعلن	٣٢فاعلْ ٥٦فعلن	٤٢,٣٪
حداء الافتتاح	الكامل	٥١	٣٠٦	٩٢متفاعلن		٣٠,١٪	٥٠ متفا	٥٢متْفا ١١٢ متْفاعلن	٦٩,٩٪
حقيقة دومة	الكامل	١٠	٦٠	٣٦ متفاعلن		٦٠٪	٢٣ متْفاعلن ١متفعلن		٤٠٪
رد التحية	البسيط	٢٧	٢١٦	٨٤ مستفعلن	٣٤ فاعلن	٥٤,٦٪	٢٤ متفعلن	٤٦فعلن ٢٨ فاعلْ	٤٥,٤٪
تزهو مرابعنا	البسيط	٦٨	٥٤٤	٢٢٤مستفعلن	٨٨ فاعلن	٥٧,٤٪	٤٨ متفعلن	١١٥فعلن ٦٩ فاعلْ	٤٢,٦٪
قدر جاء بالأمير الجميل	الخفيف	٤٥	٢٧٠	٩١ فاعلاتن	١٤ مستفعلن	٣٨,٩٪	٧٦متفعلن	٨٥فعلاتن ٤ فالاتن	٦١,١٪
جبين الرياض	الخفيف	٣٩	٢٣٤	١١٣فاعلاتن	١٦مستفعلن	٥٥,١٪	٦٢متفعلن	٣٩فعلاتن ٤فالاتن	٤٤,٩٪
الموت آمال	البسيط	٢٣	١٨٤	٧٥ مستفعلن	٣٦ فاعلن	٦٠,٣٪	١٦متفعلن ١ مستعلن	٢٤فاعلْ ٣٢فعلن	٣٩,٧٪
دومة الجندل مهد الحضارة	المتقارب	٢٠	١٦٠	١٠٥ فعولن		٦٥,٦٪	٢١فعو ٣٤ فعولُ		٣٤,٤٪
صدى العشرين	الطويل	٣٢	٢٥٦	٨٨مفاعيلن	٦٨فعولن	٦٠,٩٪	٤٠ مفاعلن	٦٠ فعولُ	٣٩,١٪
النفس للنفيس	الخفيف	٨٧	٥٢٢	٧١ مستفعلن	٢١٨ فاعلاتن	٥٥,٤٪	١٠٣ متفعلن	١٠٣فعلاتن ٢٧فالاتن	٤٤,٦٪

عنوان القصيدة	البحر	عدد الأبيات	عدد التفعيلات	التفعيلة السالمة وعددها		نسبة التفعيلة السالمة	التفعيلة المزاحفة وعددها		نسبة التفعيلة المزاحفة
حوار من أجل الدار	الطويل	١٢	٩٦	٢٤ فعولن	٣٧ مفاعيلن	٦٣,٥٪	٢٤ فعولُ	١١مفاعلن	٣٦,٥٪
الرياض الرمز	البسيط	٢٣	١٨٤	٧٣ مستفعلن	٣٠ فاعلن	٥٥,٩٧٪	١٩ متفعلن	٢٤ فاعلْ ٣٨ فعلنْ	٤٤,٠٢٪
حق الوطن	الطويل	٣٦	٢٨٨	٨٠ فعولن	١٠٩ مفاعيلن	٦٥,٦٪	٦٤ فعولُ	٣٥ مفاعلن	٣٤,٤٪
شموع ودموع	البسيط	٤٦	٣٦٨	١٥٣ مستفعلن	٩١ فاعلن	٦٧,٠٣٪	٣١ متفعلن	٤٧ فاعلْ ٤٦ فعلنْ	٣٣,٧٪
على لسان إرهابي تائب	الكامل	٢٦	١٥٦	٧٢متفاعلن		٤٦,٢٪	٢٠ متفاعلْ ٧ متْفاعلْ ٥٦ متْفاعلن ١مفا علن		٥٣,٨٪
الإجمالي		٦٥٠	٤٦٦٢	٢٥٤٠		٥٤,٥٪	٢١٢٢		٤٥,٥٪

يلاحظ من خلال الجدول السابق، ما يأتي:

١-أن نسبة الخروج على النمط الأصلي للتفعيلات في مجمل قصائد الديوان بلغت ٤٥,٥٪ ، وذلك في اثنتين وعشرين ومائة و ألفي تفعيلةٍ فلم تخلُ قصيدة من الزحاف أو العلة مع اختلاف البحور الشعرية، وتعدد المقاصد التي قصدها الشاعر ، وأن نسبة التفعيلات التي التزمت الأصل، ولم تخرج عنه بلغت ٥٤,٥٪ ، وهذا في أربعين وخمسمائة وألفي تفعيلةٍ، مما يوحي بتقارب النسبتين، وأن الشاعر نوَّع بين التفعيلات لكسر الرتابة في الإيقاع الشعري؛ وليجعل المتلقي أسير شعره، وهذا يؤكد ما قاله ابن جني « لا تكاد تجد في القصيدة -وإن طالت- من الأبيات السالمة من الزحاف إلا البيت الشَّاذ...»(١).

٢-أن أكثر القصائد خروجًا على النمط الأصلي للتفعيلة هي قصيدة (حب الديار) من بحر الكامل في صورته التامة بنسبة ٧١,٢٪ بمجموع سبع وأربعين تفعيلةً، من ست وستين تفعيلةً مكونة للقصيدة، فجاءت تفعيلة بحر الكامل (متفاعلن /// ٠ /// ٠)

(١) المنصف، ج٢/ ٧٨.

مضمرة(١)وهو زحاف حَسَنٌ في بحر الكامل (٢) ، تردد في سبعة وثلاثين موضعًا بنسبة ٥ , ٧٤٪ من التفعيلات المزاحفة؛ لتصير (متْفاعلن / ٠/ ٠/ / ٠) ، منها إحدى وثلاثون تفعيلةً في حشو القصيدة ، وخمسة في عروضها ، وتفعيلة في ضربها، وبحر الكامل هنا في هذا يتفق مع ما أكده الدكتور إبراهيم أنيس الذي ذهب إلى أن نسبة شيوع تفعيلة (مستفعلن/ ٠/ ٠/ / ٠ أو متْفاعلن / ٠/ ٠/ / ٠)في بحر الكامل ، لا تقل عن نسبة شيوع تفعيلة (متفاعلن / / / ٠/ / ٠) وقد تزيد (٣) ، ولعل هذا الإضمار يتسق مع ما رامه الشاعر من الخفاء الذي قصده في حديثه عن حبيبته، فهو قد استغرق في وصف حسنها وبهائها في عشرة أبيات دون الإفصاح عنها، ومنه قوله :»

بِنْتٌ وَلَا كُلِّ الْبَنَاتِ وصَالُهَا حُلْوٌ وَمُرٌّ صَدُّهَا وَجَفَاهَا «(٢٣)

بِنْتُنْ وَلَا/ كُلْلِ لْبَنَا/ تِ وصَالُهَا حُلْونْ وَمُرْ/ رُنْ صَدْدُهَا/ وَجَفَاهَا

متْفاعلنْ/ مُتْفاعلن/ متَفاعلن متْفاعلنْ/ مُتْفاعلن/ متَفاعلْ

ويصف تعلقه بها، في قوله:»

أَنَا مَا نَأَيْتُ إِلَى سِوَاهَا مُكْرَهًا إِلَّا وَتَسْحَبُنِي حِبَالُ هَوَاهَا»(٢٤)

أَنَمَا نَأَيْ/ تُ إِلَى سِوَا/ هَا مُكْرَهَنْ إِلْلَا وَتَسْ/ حَبُنِي حِبَا/ لُ هَوَاهَا

متفاعلنْ/ مُتَفاعلن/ متْفاعلن متْفاعلنْ/ مُتَفاعلن/ متَفاعلْ

ينطلق المسلك تعبيري في هذا البيت من الجملة الاسمية التي يوحي بثبات خصوصية الشاعر العاشق لدياره المشدود إليها في أحواله كلها اختيارًا كانت أو إكراهًا.

وفي النهاية يعلن عن هذه المعشوقة التي ملكت فؤاده في نهاية قصيدته، بقوله:

(١) الإضمار هو « ما سُكِّن ثانيه » التبريزي: الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبدالله ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط٢ ، ١٤١٥هـ- ١٩٩٤م، ص ٥٩.

(٢) ينظر العيون الغامزة، ص ١٧٢.

(٣) ينظر: موسيقى الشعر، ص ٦٢، وينظر الديوان، ص ٣٥، ٤٣ في قصيدة حداء الافتتاح زادت تفعيلة (متْفاعلن) وفي قصيدة حقيقة دومة زادت تفعيلة (متفاعلن).

وَإِذَا سُئِلْتُ أَجَبْتُ إِنَّ حَبِيْبَتِي هَذِي الدِّيَارُ بِمُدْنِهَا وقُرَاهَا «(٢٥)

وَإِذَا سُئِلْ/ تُ أَجَبْتُ إِنْ/ نَ حَبِيْبَتِي هَاذِ دْدِيَا/ رُ بِمُدْنِهَا / وقُرَاهَا

متفاعلنْ/ مُتَفاعلن/ متَفاعلن متْفاعلنْ/ مُتَفاعلن/ متَفاعلْ

فمع الكشف عن حبيبته الديار تأتي التفعيلة سالمةً، ويقل الإضمار، وقد أفاد الشاعر من القطع (١) وثباته في الضرب إحدى عشرة مرة؛ لتصير (متفاعلن/ / / ٠/ / ٠ ـــــــــــــ متفاعلْ / / / ٠/ ٠) لينوع في إيقاع القصيدة؛ وأوحى السكون في نهاية التفعيلة بأن حب الشاعر لدياره لا يتجاوزها إلى غيرها.

٣-أن أقل القصائد خروجًا عن النمط التقليدي للتفعيلة قصيدة (شموع ودموع) من بحر البسيط، حيث ترددت التفعيلات المزاحفة في أربعة عشر ومائة موضعٍ بنسبة ٣٣,٧٪ من مجموع التفعيلات، وهو ثمان وستون وثلاثمائة تفعيلةٍ، فترددت تفعيلة (متفعلن / / ٠/ / ٠)، في واحد وثلاثين موضعًا بنسبة ١٨,٨٪، ويلاحظ أن الزحاف الذي دخل التفعيلة هو الخبن (٢) وهو زحاف حَسَنٌ في هذا بحر البسيط، وأصلها (مستفعلن / ٠/ / ٠/ ٠)، وترددت تفعيلة(فاعلْ/ ٠/ ٠) في سبعة وأربعين موضعًا بنسبة ٢٥,٤٪، وأصلها (فاعلن)، ويلاحظ أن القطع هو العلة اللازمة للضرب، و ذُكرت تفعيلة (فعلنْ/ / / ٠) في ستة وأربعين موضعًا بنسبة ٢٥٪ وكلها في العروض إلا في موضع واحد أتت بحشو القصيدة ، ومن أمثلة ذلك قول أحمد السالم :»

يَا جَوفُ أَنْتِ لَنَا قَلْبٌ نَلُوذُ بِهِ حَتَّى وَإِنْ كُنْتِ مِنْ رَمْلٍ وَطِيْنِ

يَا جَوفُ أَنْ/ تِ لَنَا/ قَلْبُنْ نَلُو/ ذُ بِهِي حَتَى وَإِنْ/ كُنْتِ مِنْ/ رَمْلِنْ وَمِنْ/ طِيْنِي"()

مستفعلن / فعلنْ/ مستفعلن/ فعلنْ مستفعلن / فاعلنْ/ مستفعلن/ فاعلْ

أُحِبُّ أَهْلَكِ مِنْ بَدْوٍ وَحَاضِرَةٍ وَحُبُّهُمْ بَاتَ يَسْرِي فِي شَرَايِيْنِي «(٢٦)

(١) ص ١٠٨. - القطع « حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان الحرف الذي قبله « ينظر العيون الغامزة:
(٢) الخبن « ما سقط ثانيه الساكن « ينظر: الكافي في العروض والقوافي، ص٣٤.

أُحِبْ أَهْ/ لَكِ مِنْ / بَدْوِن وَحَا/ ضِرَتِنْ وَحُبْبُهُمْ/ بَاتَ يَسْ/ رِي فِي شَرَا/ يِينِي

متفعلن / فعلنْ/ مستفعلن/ فعلنْ مستفعلن / فاعلنْ/ مستفعلن/ فاعلْ

إن البسيط في صورته التامة بعروضه المخبونة، وضربه المقطوع، يمثل الصورة المُثلى التي اختارها الشاعر لتحمل مشاعره، ومنجزه الدلالي إذ تكررت هذه الصورة في ست قصائد(١) بنسبة ٨٥,٧٪ ، وأتت صورة البسيط في قصيدة واحدة(٢) عروضها مخبونة والضرب مخبون، بنسبة ١٤,٣٪، وفي هذا السياق يلتحم المستويان النحوي و الإيقاعي للتعبير عن غاية سامية رامها المبدع، وهي حب الديار وأهلها ، فبدأ من النداء الذي يشي بتشخيص الوطن في حوارية مع الشاعر، دلالة على قربه من قلبه ، واختيار الدوال(نَلُوذُ، و أُحِبُّ، و يَسْرِي، وإن، و شَرَايِينِي) يوحي باستمرارية هذا الحب، ويدفع عن نفسه أيَّ احتمال غير هذا ، ويؤدي إيقاع البسيط في صورتيه التامة و المزاحفة للتفعيلات دوره في رسم هذه الدلالة، ومع غلبة التفعيلة الصحيحة في القصيدة إلا أن الزحاف بالخبن ، وبروز علة القطع في الضرب أضفى السرعة على الإيقاع بالاختزال ، وحقق تنوعه .

٤-أن الشاعر اعتمد المستحسن من الزحاف والعلة في كل البحور التي نسج عليها تجربته الشعرية، وأن القبيح من ذلك لم يلجأ إليه ، وهذا يؤكد الملكة الشعرية لشاعرنا، فهو خليلي الإيقاع لا يحيد عنه، وبه يعبر عن مراميه، وأن سلامة التفعيلات لديه أصل، وما جاء مزاحفًا فهو لغاية دلالية إيقاعية، ومن ذلك قوله في قصيدة حقيقة دومة من (الكامل): «

جَاءَ ابْنُ خَطَّابٍ إِلَيْكِ بِنَفْسِهِ (وَلَهُ المَآثِرُ مَسجِدٌ ومِنْبَرُ»(٢٧)

جَاءَ بْنُ خَ طْ/ طَابِن إِلَيْ/ كِ بِنَفْسِهِي ولَهُ لمَآ/ ثِرُ مَسجِدُن/ وَ مِنْبَرُو

مَتْفَا علن/ متْفاعلن / متفاعلن متفاعلن/ متفاعلن/ متفعلن

(١) ينظر السابق، قصيدة تحية العيد ص ٣٠، وقصيدة رد التحية ص٤٥، وقصيدة تزهو مرابعنا ص ٥٠، وقصيدة الموت آمال ص٧٢، وقصيدة الرياض الرمز ص ٢٣، وقصيدة شموع ودموع ص ١٠٩.

(٢) ينظر: السابق: قصيدة دوحة الأمجاد ص ١٩،

لجأ شاعرنا إلى زحاف الإضمار وهو حسن في الكامل في تفعيلتين، لتصير (متفاعلن /// ٠/// ٠ــــــــ متْفاعلن / ٠/ ٠// ٠)، واستعمل تفعيلة (مفاعل // ٠// ٠) بالوقص(١) وهو زحاف صالح (٢)ببحر الكامل بدلًا من التفعيلة السالمة لهذا البحر، وهي (متفاعلن /// ٠// ٠، أو مستفعلن / ٠/ ٠// ٠) وهذا منح السياق تنوعًا إيقاعيًّا، ودلاليًّا أوحى هذا بانشغال الشاعر بالتعبير عن مآثر دومة الجندل، وتفردها بمجيء سيدنا عمر بن الخطاب إليها بنفسه، وقد أسهمت الجملة الفعلية الماضية في تأكيد وقوع هذا، وتقديم الجار والمجرور (إليك) للاختصاص، ثمَّ تأتي الجملة الاسمية بثباتها، لتشي ببروز هذه الدلالة.

ثالثًا-التدوير:

البيت المدوَّر فيه تشترك كلمة بين شطريه (٣)، والتدوير يسهم في خلق إيقاع متواصل داخل النص الشعري، و « يسبغ على البيت غنائية، وليونة؛ لأنه يمده، ويطيل نغماته « (٤)، وقد أفاد الشاعر من التدوير في ديوان (قبلات على الرمل والحجر)، واستخدمه في أربع قصائد (٥)، فلجأ إليه في ستة عشر بيتًا بنسبة ٥ ,٢٪ من أبيات الديوان، وكان التدوير أكثر ورودًا في بحر الخفيف باثني عشر بيتًا، وهو في هذا يتسق مع شيوعه في الشعر العربي القديم ،فالتدوير « وقبوله في الإيقاع علامة من علامات الخفيف «(٦)، يليه المتقارب بثلاثة أبيات، وفيه التدوير كما يقول الدكتور أحمد كشك « سمة من سماته»(٧)، ثم البسيط ببيت واحد وهو هنا ينسجم مع «ندرته في الشعر العربي» (٨)، وقد ارتبط التدوير بمقصدية دلالية سعى الشاعر أن يطيل التغني بها فخرًا واعتزازًا ، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة جبين الرياض من (الخفيف) :»

(١) « دخول الخبن على الإضمار « ينظر: العيون الغامزة، ص ٨٢.
(٢) ينظر السابق ١٧٣.
(٣) المختون: د. محمد بدوي: من علم العروض، دار الثقافة العربية، ص٣١.
(٤) الملائكة: نازك: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، د. ت، ص٩١.
(٥) الديوان، ص ٦٩، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٣، ١٠٠.
(٦) كشك: د. أحمد: التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، ط١، ١٤١٠ هـ، ١٩٨٩م، ص١١٦
(٧) الديوان، ص١٠٥.
(٨) السابق: ص٦٥.

يَا جَبِيْنَ الرِّيَاضِ يَا عَيْنَها النَّجْ لَاءِ تِيْهِي بِعِزَّةٍ وَاخْتَالِي «(٢٨)

في هذا البيت تقاسم الشطران كلمة (النجلاء)؛ ليسترسل الشاعر في خطاب مدينة الرياض التي حُقَّ لها أن تعلو شامخة بما وهبها الله من فضلٍ.

ويقول مدوِّرًا في قصيدة دومة الجندل مهد الحضارة ومصدر الإشعاع (من المتقارب):»

أُنَاجِيْكِ يَا مَعْبَرَ الْفَاتِحِي نَ كَمْ رَدَّ حِصْنُكِ مِنْ بَطَلِ «(٢٩)

في البيت جاء الفاصل بالمد» الذي يوحى براحة»(١)، ومد الصوت بالمنادى دومة الجندل؛ يوحي بأمرين الأول: راحته لسماعها ومناجاتها، والآخر: الاعتزاز بموطن عُرِفَ بالقوة والمهابة.

وقال مدورًا، ومادحًا الملك عبدالعزيز في قصيدة الرياض الرمز من (البسيط): «

قُولُوا لِعبْدِالعَزِيْزِ الشَّهْمِ عَاصِمَةُ الْ بِلَادِ قَدْ أَصْبَحَتْ لِلْعِلْمِ مَيْدَانًا «(٣٠)

إن الإنشاد المتصل للبيت مطلب؛ لأن الوقف على الصامت لن تكتمل به الدلالة، فهو يسترسل في مدح الملك عبدالعزيز و بمآثره، فبفضله صارت عاصمة البلاد للعلم ميدانًا، وقد أدى المستوى النحوي دوره في إبراز الدلالة وتكثيفها من خلال النعت (الشَّهْمِ)، والفصل بالجار والمجرور (لِلْعِلْمِ).

(١) التدوير في الشعر، ص ١٠٩.

المبحث الثاني: القافية:

معلوم أن القافية خصيصة الشعر، و « لها دور أساسي في تشكيل الإيقاع الشعري «(١)، ولا يكون الشعر شعرًا إلا بدعامتين الأولى: الوزن والأخرى: القافية ، وهي على رأي الخليل :» من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن «(٢)، والقافية الجيدة(٣) تربط بين المستويين الإيقاعي والدلالي ، فإيقاعيًّا هي أبرز عنصر صوتي في القصيدة، وأثرها الإيقاعي جلي ؛لأنها تتكون من مجموعة من الأصوات تتكرر في نهاية كل بيت مما يجعل المتلقي يتوقعها؛ لترددها بشكل منتظم، ومن هنا يستمتع بها(٤) ؛لذا كانت العنايةُ بها أشدَّ ، والمحافظة على حكمها أولى ، وفي هذا يقول ابن جني :» العناية في الشعر إنما هي بالقوافي ...كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ، ومحافظة على حكمه»(٥)، أما دلاليًّا: فهي تسهم في التعبير عن تجربة الشاعر، وبيان مقاصده ، وقد أفاد الشاعر أحمد السالم من القيم الإيقاعية والدلالية للقافية على النحو الآتي :

ألقاب القافية	عدد الأبيات	النسبة المئوية	أنواع القافية	النسبة المئوية	حروف القافية					
					الروي	النسبة المئوية	الوصل	النسبة المئوية	الردف	النسبة المئوية
متواتر	٥٢٥	٨٠,٨٪	مطلقة مردوفة موصولة بالمد	٧٢,٢٪	اللام	٢٧,٧٪	الألف	٣٨,٩٪	الألف	٨٤,٦٪
متدارك	٥٧	٨,٧٪	مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بالمد	٢٧,٨٪	النون	٢٧,٧٪	الياء	٣٣,٣٪	الياء	٧,٧٪
متراكب	٦٨	١٠,٥٪			الميم	١١٪	الواو	٢٧,٨٪	الواو أو الياء	٧,٧٪

(١) الزحاف والعلة، ص٣٨١، وينظر كشك: د. أحمد: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٤م، ص ٤٥ وما بعدها.
(٢) العمدة: ج١/ ١٥١، وينظر العيون الغامزة، ص٢٣٨.
(٣) شعرية اللغة والإيقاع في قصيدة حكاية مع الليل لمحمد حماسة عبداللطيف، ص٣٤٧
(٤) ينظر: موسيقى الشعر: ص ٢٤٤.
(٥) ابن جني: أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر بيروت، ط٢، د. ت، ج١/ ٨٤.

ألقاب القافية	عدد الأبيات	النسبة المئوية	أنواع القافية	النسبة المئوية	حروف القافية					
					الروي	النسبة المئوية	الوصل	النسبة المئوية	الردف	النسبة المئوية
					الدال	٥,٦٪				
					الراء	٥,٦٪				
					السين	٥,٦٪				
					الهاء	٥,٦٪				
					التاء	٥,٦٪				
					الباء	٥,٦٪				

يلاحظ من الجدول السابق ما يأتي:

أولًا-ألقاب القافية:

إن قافية المتواتر (١)؛ أكثر القوافي تواترًا في الديوان باعتبار لقبها، وترددت في أربع عشرة قصيدة (٢) بنسبة ٧٧,٧٪، وقد أسهمت في الإفصاح عن الدلالة التي رامها الشاعر بتواترها ، وهي حب الديار وأهلها، وتأتي قافية المتدارك (٣) في المرتبة الثانية، إذ إنها وردت في ثلاث قصائد(٤) بنسبة ١٦,٧٪، ووردت أخيرًا قافية المتراكب (٥) في قصيدة واحدة(٦) بنسبة ٥,٦٪، ويلاحظ بالنسبة للأبيات فقد جاءت خمسة أبيات من قصيدة (دومة الجندل مهد الحضارة ومصدر الإشعاع)(٧) من قافية المتراكب ،أما بقية القصيدة فهي من المتدارك، ومن أمثلة قافية المتواتر قول الشاعر في حوار من أجل الدار من (الطويل):»

أَنِخْ وَاسْتَرِقْ قَبْلَ التَّفَرُّقِ نَجْوَانَا وَأَفْشِ حَدِيْثِي وَاجْعَلِ السِّرَّ إِعْلَانَا

(١) »حرف متحرك بين الساكنين « ينظر: الكافي في العروض والقوافي: ص ١٤٨.
(٢) الديوان، ص١٧، ٣٠، ٣٥، ٤٥، ٥٠، ٥٩، ٦٦، ٧٢، ٨٤، ٩٧، ٩٩، ١٠٣، ١٠٩، ١١٧.
(٣) » حرفان متحركان بين ساكنين « ينظر: الكافي في العروض والقوافي: ص ١٤٨.
(٤) الديوان: ص ٤٣، ٧٦، ٧٩
(٥) ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين «: ينظر الكافي في العروض والقوافي: ص ١٤٨.
(٦) الديوان: ص١٩.
(٧) الديوان، قصيدة (دومة الجندل مهد الحضارة ومصدر الإشعاع) الأبيات، ٤، ١٠، ١١، ١٥، ١٧.

وَلَا تَتَحَفَّظْ حَيْثُمَا كُنْتَ وَاتَّخِذْ عَلَى كُلِّ مَا تُبْدِي الْأَمَانَةَ عُنْوَانَا
وَمَزِّقْ رِدَاءَ الصَّمْتِ وَاجْعَلْ خُيُوطَهُ تَبُثُّ إِلَى الْأَسْمَاعِ مَا قُلْتُ أَلْحَانَا
وَقُلْ نَحْنُ فِي دَارٍ عَلَيْنَا عَزِيزَةٍ لَهَا وَقَفَ التَّارِيخُ بِالْأَمْسِ إِذْعَانَا»(٣١)

تأتي قافية المتواتر (لَانَا، ووَانَا، وحَانَا، وعَانَا) في هذا السياق متسقة إيقاعيًّا مع المقصدية الدلالية الغالبة في الديوان؛ وهي التغني بحب الديار، وانتشار حرفي النون والألف في القافية انسجم إيقاعيًّا مع الدلالة فصوت النون يجمع بين الجهر والتوسط والاستفال والانفتاح، و» من أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا «(١) وهذا يناسب الرغبة في الإعلان وبث ألحان حب الوطن، وصوت النون يمنح التطريب بهذا ،أما صوت الألف فهو صوت يتصف بالجهر والرخاوة والاستفال والانفتاح، وهو من أصوات اللين التي تتسم بالوضوح لأنه « بطبعه أوضح من الصوت الساكن «(٢). مما أسهم في مد الصوت بلحن واضح رقيق عذب فالترنم قرين المد كما قال سيبويه (٣).

ثانيًا: أنواع القافية:

تؤدي القافية المطلقة الدور الأساس في إنتاج الدلالة، ولا مكان للقافية المقيدة هنا، حيث رغب الشاعر في الإعلان والبوح والتغني بمقاصده دون مواربة، فلجأ إلى قافيتين تمكناه من إدراك غاياته، فجاءت القافية الأولى: المطلقة المردوفة الموصولة بالمد في ثلاث عشرة قصيدة (٤) بنسبة ٧٢,٢٪، أما الأخرى: فهي المطلقة المجردة من الردف والتأسيس موصولة بالمد، وترددت في خمس قصائد (٥) بنسبة ٢٧,٨٪، ومن أمثلة القافية الأولى قوله في قصيدة حق الوطن من (الطويل):»

(١) أنيس، د: إبراهيم: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، ط٥، ١٩٧٥م، ص٢٧.
(٢) الأصوات اللغوية ص٢٧
(٣) ينظر: سيبويه: أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٢،،١٤٠٢هـ-١٩٨٢م، ج ٤/ ٢٠٤.
(٤) الديوان، ص١٧، ٣٠، ٤٥، ٥٠، ٥٩، ٦٦، ٧٢، ٨٤، ٩٧، ٩٩، ١٠٣، ١٠٩، ١١٧.
(٥) السابق، ص١٩، ٣٥، ٤٣، ٧٦، ٧٩.

أَأَزْرَعُ حُبًّا سَوْفَ أَجْنِيهِ شَقْوَةً وَأَزْهَدُ فِي حُبٍّ يُوَثِّقُ إِيْمَانِي
فَلَا دَامَ حُبٌّ قَدْ تَعَلَّقَ غَيْرَها وَلَا طَابَ شِعْرٌ مَا تَغَنَّى بِأَوْطَانِ»(٣٢)

إن حالة الغرام التي تملكت الشاعر وأَسَرته؛ لا فكاك منها، ؛لذا جاء اختياره الإيقاعي للقافية متوافقًا مع ما رامه فهي في البيتين (مَاني، و طَانِي) فمجيء القافية مطلقة مردوفة موصولة بالمدِّ ؛ تعطي الشاعر رحابة في التعبير عن منجزه الدلالي ،وهو تفرد حب الأوطان بقلبه فلا يحل محله حبٌّ آخر، واختيار القافية المطلقة يشي بالحركة الدائمة لهذا الحب في قلب الشاعر، وتكرار المد في أمرين الأول: الردف(١) بالألف، والآخر: الوصل(٢) بالياء وهما صوتان مجهوران رخوان، وفيهما الاستفال و الانفتاح يوحي بامتداد الصوت ووضوحه؛ لاتساع مخرجهما (٣) و الاستفال في الحرفين يوحي بلين جانب الشاعر لوطنه ، وزاد من توكيد هذا (ياء المتكلم) في لفظي (إِيْمَانِي، و بِأَوْطَانِ) من إضافة الأمر إلى النفس؛ ليوحي بخصوصية الأمر بالشاعر نفسه، أضف إلى ذلك أن تكرار صوت النون في الروي، وهو أكثر حروف الروي ورودًا منح القافية إمكانية التطريب وقوة في الإسماع .

ولجأ الشاعر إلى القافية المطلقة المجردة من الردف والتأسيس موصولة بالمد؛ للتعبير عن منجزه الدلالي، منوعًا في الإيقاع الخارجي، ومن ذلك قوله في قصيدة حقيقة دومة (من الكامل):»

قُولُوا الْحَقِيْقَةَ يَا صِحَابِي أَوْ ذَرُوا فَأَنَا عَلَى قَوْلِ الْحَقِيْقَةِ أَقْدَرُ
فَالْحَقُّ دومَةُ فِي الْمَدَائِنِ قِبْلَةٌ قَدْ طَابَ مَنْظَرُهَا وَطَابَ الْمُخْبَرُ «(٣٣)

تستمر إيقاعية حب الديار في شعر أحمد السالم؛ وهو لا يكتفي بنفسه بل جعل الأمر في حواريته مع صحابه؛ ليشاركوه إحساسه بهذا الحب، واختيار القافية المطلقة المجردة من الردف والتأسيس موصولة بالمد في (أَقْدَرُ، ومُخْبَرُ) ليوحي غلبة الأصوات المجهورة،

(١) هو» حرف مد ولين أو حرف لين قبل الروي، وليس بينهما حائل «ينظر: العيون الغامزة: ص ٢٥٢.
(٢) حرف مد ينشأ من إشباع حرف الروي وقد يكون بالهاء ينظر: الكافي في العروض والقوافي: ص ١٥١.
(٣) ينظر: الكتاب: ج٤/ ٢٠٦

واختيار صوت (الراء) رويًّا وهو الصوت التكراري الوحيد في لغتنا، ومن صفاته الجهر والتوسط والاستفال والانفتاح، بأمرين؛ الأول: إيقاعي، وهو علو النغم المتكرر في ذكر أوصاف دومة الجندل، والآخر :دلالي فهو يكشف عن الفخر والاعتزاز بموطنه ، ومجيء الوصل بالواو في النهاية، وهو من أصوات اللين، ومن صفاته أنه مجهور رخو فيه الاستفال والانفتاح، وهذا يشي بمقصدين الأول: صوتي وهو التطريب وقوة الإسماع، والآخر دلالي: وكأن الشاعر المُحبَّ لدياره يرسل قُبلاتٍ إلى جبينها.

ثالثًا: حروف القافية (١):

أ-الروي:

الروي هو:» الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتُنْسَبُ إليه «(٢)و يلاحظ أن الشاعر وظَّفَ تسعة أحرف في الروي هي (اللام، والنون، والميم، والدال، والراء، والسين، والهاء والتاء، والباء)، وعلى الرُّغْم من أن الشاعر نوَّع بين الحروف وصفاتها ، فلجأ إلى الحروف المجهورة والمهموسة ، إلا أن الجهر هو الصفة التي كان لها حضور فعَّال في الديوان ؛ وهذا ينسجم مع الإفصاح والإعلان في التجربة الشعرية للشاعر أحمد السالم ، فجاءت أصوات أشبه اللين (اللام والميم والنون) (٣) في اثنتي عشرة قصيدة (٤) بنسبة ٦٦,٧٪، وهي أصوات تجمع بين الجهر والتوسط والاستفال والانفتاح مما أضفى التطريب على النغم، أما الأصوات المهموسة وهي (الهاء ، والسين، والتاء) فترددت في ثلاث قصائد (٥) نسبة١٦,٧٪، لكنها جاءت في قافية مطلقة مردوفة موصولة بالمد ، وهذا يؤكد أن الجهر أصل لمحاصرة المهموس بحرفي الردف والوصل وهما صوتان مجهوران يهتز معهما الوتران الصوتيان مما يزيد من قوة الإسماع أو يقلل من الأثر الصوتي للمهموس ، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة الرياض الرمز (من البسيط):»

(١) سيكتفي الباحث بالحديث عن حروف القافية التي وردت بالديوان.
(٢) الكافي في العروض والقوافي: ص ١٤٩.
(٣) ينظر الأصوات اللغوية، ص٢٧
(٤) الديوان، ص ١٩، ٥٠، ٥٩، ٦٦، ٧٢، ٧٦، ٧٩، ٨٤، ٩٧، ٩٩، ١٠٣، ١٠٩.
(٥) السابق: ص١٧، ٣٠، ٤٥.

كَالْأُمِّ تَهْمِي عَلَى الْأَبْنَاءِ تَحْنَانَا وَقَلْبُهَا لَهُمُو بَاتَ مَيْدَانَا

يَا بَهْجَةَ النَّفْسِ إِنَّ النَّفْسَ مُوْلَعَةٌ بِالدَّارِ دَوْمًا وَبِالْحَسْنَاءِ أَحْيَانَا «(٣٤)

يتوقع المتلقي بقراءة البيت الأول أمرين الأول: البحر العروضي للقصيدة وهو البسيط، والآخر : صوت النون المفتوح الذي اتخذته القصيدة رويًّا ، وقد هيأت القافية المتلقي لتوقعه بوصفه اللحن الأساس، الذي سيصل إلى السمع في نهاية كل بيت من خلال التصريع ، وهو «تبعية العروض الضرب قافية ووزنًا وإعلالًا «(١)، وأجمع العروضيون على أنه خاص بمطلع القصيدة (٢)، ومن اللافت للنظر أن الشاعر لجأ إلى التصريع في الديوان كله باعتباره ظاهرة عروضية إنشادية فاعلة في الإيقاع الداخلي للقصيدة ، فبدأت كل قصيدة من قصائده ببيت مصرَّع (٣)، وكأنه أراد أن ينبه المتلقي بالإيقاع الذي سيلزمه في القصيدة كلها، فالقصيدة هنا نونية ومنحها حرف النون التطريب وقوة في الإسماع ، وزاد من هذا حرفا الردف والوصل.

ومن الروي المهموس قوله في تحية العيد (من البسيط):»

هَجَرْتُ فِي غَمْرَةِ الْأَعْمَالِ أَبْيَاتِي نَكَّسْتُ لِلشِّعْرِ فِي رَمَضَانَ رَايَاتِي «(٣٥)

في هذا البيت التاء هي الروي، والقصيدة تائية، وقد ألحت على هذا اللحن بالتصريع في بدايتها، ويلاحظ أن التاء حرف يجمع بين الهمس والشدة والاستفال والانفتاح، وهذا يوحي بخفوت الصوت، لعدم اهتزاز الوترين الصوتيين حال النطق به، لكن هذا الصوت في قافية مطلقة مردوفة موصولة بالمد، فوقع محاصرًا بصوتي الردف والوصل مما أكسب القافية النغم العالي، ومد الصوت، وهذا ينسجم مع الدلالة في استجابة الشاعر لقول الشعر في رمضان؛ لأنه في ذكر الوطن وأهله، ولعل الاستفال في صوت التاء يتواءم مع لين جانب الشاعر مع من طلبوا إليه قول الشعر.

(١) العيون الغامزة: ص ١٣٩.
(٢) ينظر السابق: ص١٣٩.
(٣) الديوان، ١٧، ١٩، ٣٠، ٣٥، ٤٣، ٤٥، ٥٠، ٥٩، ٦٦، ٧٢، ٧٦، ٧٩، ٨٤، ٩٧، ٩٩، ١٠٣، ١٠٩، ١١٧.

ب-الوصل:

حرف مد ينشأ عن إشباع حركة الروي وقد يكون بالهاء، يقول الخطيب التبريزي « والوصل يكون بأربعة أحرف وهي الألف والواو والياء والهاء «(١) وقد أفاد الشاعر من حروف المد في الوصل، فجاءت كل قوافيه مطلقة بنسبة ١٠٠٪، ولم ترد القافية مقيدة، وهذا يتسق مع الإفصاح والإعلان عن الدلالات التي سعى إليها، فاعتمد على الوصل بالألف في سبع قصائد (٢) بنسبة ٣٨,٩٪، وجاء الوصل بالواو في خمس قصائد (٣)، بنسبة ٢٧,٨٪، وجاء الوصل بالياء في ست قصائد (٤) بنسبة ٣٣,٣٪.

ج-الردف:

هو«حرف مد ولين أو حرف لين قبل الروي، وليس بينهما حائلٌ» (٥)، وهو وسيلة إيقاعية يلجأ إليها الشاعر؛ ليضفي التنغيم بمد الصوت، فإذا جاء بالألف التزمه الشاعر دون مبادلة مع غيره من حروف اللين، أما الواو والياء فيتبادلان، وعلل ذلك الدكتور أحمد كشك بقوله « الألف من الناحية الصوتية أطول.... للتناوب بين الواو والياء لاشتراكهما في طبيعة صوتية واحدة «(٦) وقد أفاد الشاعر من الردف، لتشكيل الإيقاع في القافية، فكانت القافية المردوفة بالألف أكثر ترددًا بورودها في عشر قصائد (٧) بنسبة ٨٤,٦٪، وجاء الردف بالياء والواو في قصيدة واحدة (٨) بنسبة ٧,٧٪.، وجاءت الردف بالياء في قصيدة واحدة (٩)بنسبة ٧,٧٪ ، ولم يُتبادَل الياء مع الواو مع جوازه ، وجاءت القصيدة في مدح الأمير عبدالإله عند زيارته للجوف ، واستقبال أهلها وأرضها لها ، ومن ذلك قوله في قصيدة قدر جاء بالأمير جميل (من الخفيف) :»

(١) الكافي في العروض والقوافي: ص ١٥١.
(٢) الديوان: ص١٧، ١٩، ٤٥، ٥٠، ٧٩، ٩٧، ٩٩.
(٣) الديوان ، ص ٣٥، ٤٣، ٥٩، ٧٢، ٨٤.
(٤) السابق، ص ٣٠، ٦٦، ٧٦، ١٠٣، ١٠٩، ١١٧.
(٥) العيون الغامزة: ص ٢٥٢.
(٦) الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، ص٣٨٩.
(٧) الديوان ١٧، ٣٠، ٤٥، ٥٠، ٦٦، ٧٢، ٨٤، ٩٧، ٩٩، ١٠٣، ١١٧.
(٨) السابق: ص١٠٩.
(٩) السابق: ص ٥٩.

حَلَّ عَبْدالإِلَهِ بِالْجَوْفِ ضَيْفًا أَلْفُ أَهْلًا وَمَرْحَبًا يَا أَصِيْلُ «(٣٦)

وهذا يؤكد أن الإيقاع وسيلة يطوعها الشاعر، وبه يعبر عما يجيش في نفسه، وليست الأوزان أو القوافي قوالبَ ثابتةً يضع فيها إحساسه، وما رامه.

وأتى الردف وسيلة إيقاعية لمد الصوت متسقًا مع الدلالات التي رامها المبدع في كل موضعٍ.

الخاتمة:

بعد دراسة البنية الإيقاعية في ديوان (قُبلات على الرمل والحجر) للشاعر أحمد السالم، يتضح لي ما يأتي:

١-أن الإيقاع في ديوان (قُبلات على الرمل والحجر) أدى دورًا محوريًّا في التعبير عن إحساسه الخاص بوطنه وحبه له؛ وهو في هذا لا يترخص في مساري الوزن أو الإيقاع، وأن الغرام الإيقاعي لدى أحمد السالم بحركة البسيط والكامل والطويل والخفيف والمتقارب في صورها التامة، وهذا ينسجم مع الحالة الشعورية لشاعرنا، وهو في هذا كالشعراء القدماء.

٢-أن نسبة الخروج على النمط الأصلي للتفعيلات في مجمل قصائد الديوان بلغت ٥ , ٤٥٪ بمجموع اثنتين وعشرين ومائة وألفي تفعيلةٍ، فلم تخلُ قصيدة من الزحاف أو العلة، مع اختلاف البحور الشعرية وتعدد المقاصد التي رامها الشاعر.

٣-أن الشاعر اعتمد المستحسن من الزحاف، ولم يلجأ إلى الزحاف المستقبح، وهذا يشي بالملكة الشعرية لشاعرنا، فهو خليلي الإيقاع لا يحيد عنه، وبه يعبر عن مراميه، وأن سلامة التفعيلات لديه أصل، وما جاء مزاحفًا فهو لغاية دلالية إيقاعية.

٤-أن التدوير أكثر ورودًا في بحر الخفيف باثني عشر بيتًا، وهو في هذا يتسق مع شيوعه في الشعر العربي القديم.

٥-أن قافية المتواتر أكثر القوافي تواترًا في الديوان باعتبار لقبها، وترددت في أربع عشرة قصيدة بنسبة ٧ , ٧٧٪، وقد أسهمت في الإفصاح عن الدلالة التي رامها الشاعر بتواترها، وهي حب الديار وأهلها، ونسجت الإيقاع الخارجي للنص الشعري.

٦-أن القافية المطلقة تؤدي الدور الأساس في إنتاج الدلالة وتشكيل الإيقاع الخارجي، ولا مكان للقافية المقيدة، حيث رغب الشاعر في الإعلان والبوح والتغني بمقاصده دون مواربة، فلجأ إلى قافيتين تمكنانه من إدراك مقاصده، وأن الروي كان بالجهر في أكثر القصائد؛ لينسجم مع الإفصاح في التجربة الشعرية، وأن التصريع وسيلة إيقاعية أفاد منها الشاعر في كل قصائده.

المصادر والمراجع:

١-إبراهيم: دسوقي: المواجهة بين المثال والواقع في الشعر الرومانسي بمصر، رسالة ماجستير، بكلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣ م

٢-إسماعيل: د. عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط٣، د ت.

٣-أنيس: د: إبراهيم: -الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، ط٥، ١٩٧٥م

-موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م.

٤-أيوب: د حامد محمد عبدالعزيز: شعرية اللغة والإيقاع في قصيدة (حكاية مع الليل) لمحمد حماسة عبداللطيف، مجلة جامعة المدينة العالمية (مجمع) ماليزيا، العدد العد الرابع والثلاثين أكتوبر ٢٠٢٠م

٥-التبريزي: الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، ١٤١٥هـ-١٩٩٤م.

٦-ابن جعفر: قدامة: نقد الشعر، تحقيق وتعليق الدكتور: محمد عبدالمنعم خفاجة، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١، ١٩٧٨م - ١٣٩٨هـ.

٧-ابن جني: أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر بيروت، ط٢، د. ت.

- المنصف شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جني لكتاب التصريف لأبي عثمان المازني، تحقيق الأستاذين: إبراهيم مصطفى، وعبدالله أمين، إدارة إحياء التراث القديم، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، بمصر ط١، ١٣٧٣هـ-١٩٥٤م،

٨-حماسة: د. محمد: الإبداع الموازي التحليل النصي للشعر، دار غريب للطباعة والنشر، بالقاهرة، ٢٠٠١م

٩-الدماميني: العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، ١٤١٥هـ-١٩٩٤م،

١٠-ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، حققه، وفصله، وعلق حواشيه، محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل للنشر، ط٥، ١٩٨١م -١٤٠١هـ.

١١-السالم: د. أحمد» ديوان قبلات على الرمل والحجر، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع بالقاهرة. د. ت.

١٢-سيبويه: أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٢،،١٤٠٢هـ -١٩٨٢م.

١٣-الشايب: أحمد: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية؛ لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط٨، ١٩٩١م، ١٤١١هـ،

١٤-الطيب: عبدالله : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢، مطبعة حكومة الكويت.

١٥-العقاد: عباس محمود: اللغة الشاعرة، وكالة الصحافة العربية، القاهرة ٢٠١٨م،

١٦-القرطاجني: أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، ١٩٨٦م.

- القيس: امرؤ: ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٤، دار المعارف، د ت. ١٧

١٨-كشك: د. أحمد: التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، ط١، ١٤١٠ هـ، ١٩٨٩م.

الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب للطباعة والنشر، ١٩٩٥م، -

-القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٤م،

- اللغة والإيقاع، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠١٤م.

١٩-المختون: د. محمد بدوي: من علم العروض، دار الثقافة العربية، ١٩٩٢م.

٢٠-الملائكة: نازك: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، د. ت.

٢١-مندور د. محمد: الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الثانية، جماعة أبوللو ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت.

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

جمال الدين كُولُوغلي وبَرنامجه "الخَليل" في المُعالجة الآليَّة لعَروض الشِّعر العربيّ

أ.د. عصام عيد فهمي أبو غربيَّة

أُسْتَاذ بقِسْمِ الدِّراسات الإسلاميَّة والعربيَّة

بِجَامِعَة المَلِكِ فَهْدٍ لِلْبتْرُولِ وَالمَعَادِنِ

وكلية دار العلوم جامعة القاهرة

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

مُلخَّص

يُجَلِّي هذا البحث مُنْجَز العالم اللغوي الفرنسي جزائريّ الأصل الدكتور جمال الدِّين كولوغلي المتوفَّى(سنة ٢٠١٣م) ، ويُبَيِّن إسهاماته العلميَّة المتقدِّمة في المعالجة الآليَّة للعروض العربيَّة . هذه الإسهامات التي تستحقّ الإشادة والتَّقْدير؛ لِسَبْقِها الزَّمَنِيّ ، ولبراعة صاحبها في علوم اللُّغة العربيَّة وعلوم الآلة مَعًا.

قدَّم جمال الدِّين كُولُوغلي برنامجًا متقدّما سمَّاه «الخليل» ؛ نسبة إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي في المعالجة الآليَّة للعروض العربيَّة ، تلك التي بدأت بداياتها في سبعينيَّات القرن العشرين ، وبلغت ذِرْوتها في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين . ويَسْتطيع هذا البرنامج إجْراء التَّحليل المقْطعيّ والتَّحليل العروضيّ لأيِّ نَصٍّ شعريّ مَهْما كان طُوله بَعْد إدْخاله في البرنامج مَضْبُوطًا بالشَّكْل التَّام .

في البحث تعريفٌ بالدكتور جمال الدِّين كُولُوغلي ، وبيانٌ لخُصوصيَّة علم العروض بين علوم العربيَّة ، وإنجازات كولوغلي البحثيَّة في المعالجة الآليَّة للعروض، وقيمتها العِلْميَّة ، والإضافة العلمية فيما قدَّمه ، وبخاصَّة برنامجه الرَّائد «الخليل» وفيه كذلك إظهار لبعض الإشكاليات العروضية في المعالجة الآلية.

الكلمات المفتاحيَّة : برنامج الخليل - المعالجة الآليَّة للعَروض - التَّعرُّف الآلي - أوزان الشِّعْر - العروض - حوسبة اللغة - الذَّكاء الاصطناعيّ - الفراهيديّ.

Abstract

This research reflects the author of the French-Algerian linguist, Dr. Jamal Al-Din Kolloghli, who died in 2013, and shows his advanced scientific contributions to the automatic processing of Arabic prosody. These contributions deserve tribute and recognition. For its precedence in time, and for its owner's ingenuity in the sciences of the Arabic language and machine sciences together.

Jamal Al-Din Kolloghli presented an advanced program called "Al-Khalil"; Relative to Khalil bin Ahmed Al-Farahidi, in the automated processing of Arabic shows, which began in the 1970s, peaking in the first decade of the 21st century. This program is able to conduct stanzas analysis and prosody analysis of any poetic text, of any length after it has been fully diacritic into the program.

In the research, he identified Dr. Jamal Al-Din Kolloghli, a statement of the specificity of presentation a statement of the specificity of prosody of between Arabic sciences, and Kollogli's research achievements in the in the automated processing of prosody, their scientific value, and the scientific addition with his knowledge, especially his pioneering program "Al-Khalil", which also shows some of the prosody problems in the automatic treatment.

Keywords: "Al-Khalil" program - automatic processing of prosody - automatic recognition - prosody - language-computing - artificial intelligence –Al Farahidi.

مُقدِّمة

يتناول هذا البحث ما قَدَّمه الدكتور جمال الدين كولوغلي في موضوع المعالجة الآليَّة لعروض الشعر؛ مفيدا من البراعة والتمكن في مجالي اللُّغة العربيَّة وعلوم الآلة مَعًا.

أَفَاد كُولُوغلي من انشغاله بالتَّحليل المقطعيّ من جانب ، وشَغفه بحوسبة اللُّغة العربيَّة من جانبٍ آخر ؛ فقدَّم برنامجًا رائدًا متميِّزًا في المعالجة الآليَّة للعروض العربيَّة بدأت بداياته في سبعينيَّات القرن العشرين ، وبلغت ذِرْوته في السنوات العشر الأولى من القرن الحادي والعشرين ، اختار له اسم "الخليل" ؛ تكريمًا للخليل بن أحمد الفراهيدي هذا العالم الفذّ الذي اخترع أوزان الشِّعر العربيّ وقوافيه ، بعد أن استقرأ ما سبقه من تُراث شعريّ وصلت إليه يده .

أبرز الباحث إسهامات الدكتور جمال الدِّين كولوغلي المتوفى سنة 2013م في مجال المعالجة الآليّة لأوْزان الشِّعر العربيّ، وأهميَّتها من خلال استعراض منجزه النظريّ والتَّطبيقيّ من خلال المحاور الآتية : أ – خُصوصيَّة علم العروض بين علوم العربيَّة. ب – الدكتور جمال الدِّين كُولُوغلي وآثاره العلميَّة. ج – آثار الدُّكتور جَمَال الدِّين كُولُوغلي في مجال المعالجة الآلية لأوزان عروض الشِّعر. د – برنامج "الخليل" [Xaliyl] في التَّعرُّف الآلي على أَوْزان الشِّعر العربيّ للدكتور جمال الدِّين كولوغلي. هـ – أهمِّيَّة منجز الدُّكتور جَمَال الدِّين كُولُوغلي في مجال المعالجة الآلية لأوزان الشِّعر العربيّ. و - إشكاليَّات المعالجة الآليَّة للعروض من خلال برنامج "الخليل" لكولوغلي. وقد استعملت هنا المنهج الوصفيّ التحليليّ. ويحدوني الأمل في أن أنجح في تعريف القارئ العربيّ بمنجز هذا اللغوي الكبير في معالجة العروض آليًّا ؛ بما يُمكِّن من الاطِّلاع على مشاريعه ، وتَطْويرها ، وتقديم النقد لها ، وبما لا يُبرِّر القَفْز عليها أو تجاهل أثرها. كما أدعو الباحثين الذين لديهم التَّمكُّن الحقيقيّ من أوزان الشعر وموسيقاه ، والرغبة الصادقة في خدمة اللغة العربية وإعلاء شأنها – إلى الإفادة من تلك المشاريع القيِّمة ، والبناء عليها ، وإنتاج مشاريع علميّة تسهم في التعرّف الآليّ على العروض والقوافي.

أوَّلاً : خصوصيَّة علم العروض بين علوم العربيَّة :

لعِلْم العَروض خُصُوصيَّة بين علوم العربيَّة . وقد تَبَدَّت في جملة أمور[١] ؛ أبرزها :

(١) ميدانه هو الشِّعر الذي هو نمط خاصّ من الكلام ، له مكانته قديمًا وحديثًا ؛ فهو ديوان العرب وسجل مفاخرهم[٢] . وفي الشِّعر ما ليس في سواه من الكلام[٣] ؛ لأنَّه موضع ضرورة[٤] ؛ فهو « موضع اضْطرار ، وَمَوْقف اعتذار. وكثيرًا ما تُحرَّف فيه الكلم عَنْ أَبْنيته ، وتحال فيه المثل عن أَوْضاع صِيغتها لأجله»[٥] .

(٣) تأرجُح العلماء في العروض بين المدح والقدح : فكما أنَّ هناك من مدحه من العلماء ؛ هناك - أيضًا - من تحامل عليه وذمَّه بسبب صعوبته[٦].ذكر أبو الحسن العروضيّ أنَّ « علم العروض ينفع منفعة ليست باليسيرة. وكثير من الناس يزعم أنَّه وسواس وهذيان، وأنه غير نافع ولا مفيد، بل هو علم مستغنى عنه. ولقد قال لي بعض من يجهل مقدار فضله ، ويعادي ذوي النباهة من أهله إذ كان كلّ من جهل شيئا عابه وعادى أهله»[٧].

(٤) احتياج العروض إلى أذن موسيقيَّة مُرْهَفَة ، لا يُؤتاها كثيرون ؛ فهو يأتي بعد

(1) Dima Choukr, Bruno Paoli « La métrique arabe au XIIIe siècle après al- Ḫalīl. Entre tradition et renouveau », Bulletin des études orientales, Tome LIX, 2010, p. 11-15. ISSN 0253-1623. ISBN 978-2-35159-170-3

(٢) أبوغربيَّة ، عصام عيد فهمي (٢٠٠٦م). أصول النحو عند السيوطي بين النظرية والتطبيق. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ص ٩٦ .

(٣) السيرافي ، أبوسعيد الحسن بن عبدالله بن المرزبان (د.ت) . شرح كتاب سيبويه ، تحقيق : أحمد حسن مهدلي ، وعلي سيد علي. بيروت: دار الكتب العلمية ، د.ط ، ١/ ١٨٩ .

(٤) تكلَّم العلماء قديماً وحديثًا عن الضرورات الشعريَّة بداية من سيبويه حتى وقتنا الحاضر ، وأفردوا لها كُتُبًا وأبوابًا ، ومنها : «الضرورة» للقزَّاز القيروانيّ (ت ٤١٢هـ) ، و»ضرائر الشعر» لابن عصفور الإشبيليّ (ت ٦٦٩هـ) ، و»الضَّرائر وما يسوغ الشاعر دون الناثر» لمحمود شكري الألوسيّ .

(٥) ابن جني ، أبو الفتح عثمان(د.ت) . الخصائص ، تحقيق : محمد علي النجار . القاهرة : دار الكتب المصريَّة ، المكتبة العلمية ، د.ط ، ٣/ ١٨٨ .

(٦) الحصري القيروانّي ، أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم (ت ٤٥٣هـ) . زهر الآداب وثمر الألباب ، تحقيق : زكي محمد مبارك ، ومحيي الدين محمد عبد الحميد بيروت: دار الجيل ، د.ط ، ٣/ ٦٩٥ .

(٧) العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد (١٤١٦ هـ = ١٩٩٦م) . الجامع في العروض والقوافي، حقَّقه وقدَّم له: زاهد، زهير غازي & ناجي، هلال. بيروت : دار الجيل ، ط١ ، ص ٣٥ .

اكتمال الأدوات ، وهو علم «عابر للزَّمن والثقافات» [١] . وكثير من المنتسبين إلى اللُّغة العربيَّة لا يُحْسنون هذا المجال- للأسف - بَلْه غيرهم .

(٥) العروض هو العِلْم الأبرز الذي وُلِدَ مكتملاً من بين عُلُوم العربية ، على عكس سواه ؛ فالبلاغة مثلاً بفروعها حصل لها تطوُّر كبير عبر مراحل زمنيَّة متتالية وَحِقَبٍ مُتَعَاقبة .

ثانيًا : الدُّكتور جمال الدِّين كُولُوغلي وآثاره العلميَّة:

الدُّكتور جمال الدِّين كُولُوغلي[٢] باحث فَرَنسي من أَصْل جَزَائريّ . وُلِدَ في السَّادس من ديسمبر سنة ١٩٤٧م في مدينة «قُسَنْطينة» في الجزائر. وناقش أطروحته للدُّكتوراه عام ثمانية وسَبْعين وتسعمائة وَأَلْف[٣] في عِلْم الأَصْوات العَربيَّة في إطار النظريّة التوليدية التحويلية التي بدأت تنتشر في الدراسات العربية . وقد عاج فيها فنولوجيا اللُّغة العربيَّة في سياق النظريَّة التحويلية. فقدَّم وصفًا شاملاً للُّغة العربيَّة في الإطار التوليدي وإعادة المقطع اللفظيّ[٤].

بدأ كولوغلي حياته الجامعيَّة بجامعة الجزائر ، ثم انتقل إلى جامعة باريس السَّابعة

(١) في المقالة التي سبق الرجوع إليها مع ديمة الشُّكر من ص ٧ حتى ص ١١ [Dina Choukr and Bruno Paoli] Dima Choukr, Bruno Paoli « La métrique arabe au XIIIe siècle après al- Ḫalīl. Entre tradition et renouveau », Bulletin des études orientales, Tome LIX, 2010, p. 11-15. ISSN 0253-1623. ISBN 978-2-35159-170-3 . وهناك مقالة مهمَّة لـ«برونو باولي» نشرت في : مركز الدراسات الشرقيَّة في أبريل سنة ٢٠١٧م عن «العروض العربية : ما وراء الحلقة المفرغة للنظريات ، وفيها تساؤلات مفيدة في هذا الخصوص : [Bruno Paoli, « Métrique arabe : au-delà du cercle vicieux des théories », Bulletin d'études orientales, LXV | 2017, 177-216.]

(٢) لجمال كولوغلي تعريف على الويكيبيديا : Djamel Eddine Kouloughli . كما أنَّ جان باتريك جيوم قد عرَّف به في مقال عنوانه "جمال الدين كولوغلي (1947-2013)" ، نشرة الدراسات الشرقية ، 1/ 2014. (المجلد LXII)، ص. 17–22 . ينظر: Jean-Patrick Guillaume, « Djamel Eddine Kouloughli (1947-2013) », Bulletin d'études orientales, LXII | 2014, 17-22.

(٣) كانت بعد عشر سنوات من ابتكار تشومسكي وهالي نظرية الفنولوجيا التوليدية في اللغة الإنجليزية سنة ١٩٦٨م. ينظر: Noam Chomsky, Morris Halle, "The sound pattern of English", Harper&Row, publishers, New York , Evanston , and London.

(4) Jean-Patrick Guillaume, « Djamel Eddine Kouloughli, 17-22.

(جوسيو) سنة ١٩٧١م . وتوطّدت صداقته وتعاونه مع «جُورج بُوهاس» ، و«جان باتريك» منذ وقت مبكّر[٥] . وقد عُيِّن في المركز الوطنيّ للبحوث العلميَّة في قسم «اللُّغات والحضارات الشَّرقيَّة» سنة ١٩٨٢م[٦] . وشكَّل صعود الحواسيب الصَّغيرة في تلك الفترة مرحلة حاسمة في مسيرة جمال كُولُوغلي . وكان من أوائل علماء اللُّغة العربيَّة في فرنسا الذين أدركوا الإمكانات التي تُوفِّرها هذه الآلة الجديدة للُّغة العربيَّة[٧] ؛ فكرَّس جُزْءًا مُهمًّا من وقْته البحثيّ للإفادة من الحاسوب وقدراته على التخزين واسترجاع البيانات ، كما أسَّس عام ١٩٨٤م مجموعة تجمع بين اللُّغويِّين وعلماء الحاسب المتخصِّصين في معالجة اللُّغة آليًّا بهدف تطوير الأوصاف اللُّغويَّة الرَّسميَّة[٨] .

سافر إلى القاهرة ، وأقام فيها عامَيْن من عام ١٩٩٤م حتى عام ١٩٩٦م، وفتح في أثناء إقامته في القاهرة آفاقًا حقيقيَّة لتطوير علم اللُّغة التَّجريبيّ[٩] . وعند عودته إلى فرنسا أسَّسَ مركزًا لدراسة اللُّغات والآداب في العالم العربيّ سنة ٢٠٠١م[١٠] . ولَم يتخلَّ عن مشاريعه البحثيَّة وبخاصّة المتعلقة بتطوير أدوات التطبيقات والبرمجيَّات ؛ مثل برنامجه « الخليل».

للدكتور جمال مَشْروع طَمُوح مستمرّ لتحويل أيِّ نَصّ إلى قاعدة بيانات. وقد كتب في ذلك سلسلة مقالات ، تناول فيها المبادئ لإنشاء المدونات الإلكترونية في اللغة العربية باستعمال بعض البرامج[١١] . وله إسْهام في الدِّراسات اللغويَّة العربيَّة في كافة مستوياتها استحقَّت الإشادة والتَّقدير[١٢] . ونشر في ذلك أبحاثًا عدَّة وكتبًا كثيرة في مجال اللغة العربيَّة باللُّغتَيْن الفرنسيَّة والإنجليزيَّة . ومن كُتُبه التي نقلها الباحثون إلى اللُّغة

(٥) ينظر : Jean-Patrick Guillaume, « Djamel Eddine Kouloughli, 17-22.

(6) Jean-Patrick Guillaume, « Djamel Eddine Kouloughli, 17-22.

(٧) السابق نفسه .

(٨) ينظر : Jean-Patrick Guillaume, « Djamel Eddine Kouloughli, 17-22.

(٩) وكانت إقامته في القاهرة فرصة جيِّدة لتكوين شبكة اتِّصالات مُهمَّة مع الباحثين والمؤسَّسات التي تُعنى باللُّغة العربيَّة. ينظر : Jean-Patrick Guillaume, « Djamel Eddine Kouloughli, 17-22.

(١٠) ينظر : Jean-Patrick Guillaume, « Djamel Eddine Kouloughli, 17-22.

(١١) وأبرزها أربع مقالات مهمة:

- Initiation pratique à la constitution et à l' exploitation de corpus électroniques en langue Arabe (IV^e partie), pp. 117-133.
- Initiation pratique à la constitution et à l' exploitation de corpus électroniques en langue Arabe (III^e partie), pp. 75-93.
- Initiation pratique à la constitution et à l' exploitation de corpus électroniques en langue Arabe (II^e partie), pp. 97-114.
- Initiation pratique à la constitution et à l' exploitation de corpus électroniques en langue Arabe (I^re partie).

(12) Georges Bohas, « La conjugaison des verbes creux : approche lexicale vs. approche phonologique », Bulletin d'études orientales, LXV | 2017, 37-50.

العربيَّة : كتاب «فَلْسفة اللُّغة» : وهو كتاب مُشْترك مع «سيلفان أورو» ، و«جاك ديشان» ، وكتاب «التراث اللُّغويّ العربيّ» بالاشتراك مع «جُورج بُوهاس» و«جان باتريك جيوم» . وتَمْتاز أبحاث كُولُوغلي بـ: (١) الشُّموليَّة اللغويَّة . (٢) تأثيرها الفكري في الباحثين اللُّغة وقواعدها وأَوْزانها وأصواتها ...إلخ [١] . (٣) الإخلاص للمقاربات التجريبية الاستقرائية ولعلم اللغة التطبيقيّ [٢] . ولكُولُوغلي شغف كبير بالحاسوب والإفادة منه في الأبحاث اللُّغويَّة ، وقد ترك تأثيرا واضحا في هذا الجانب[٣] . كما أشْرف جمال كولوغلي على عَدَدٍ من الأطروحات؛ منها : أ- التَّحليل الصَّوْتي للُّغة العربيَّة لتطبيقات الحاسُوب ، سنة ١٩٩٤م . ب- الصَّوْتيَّات والدَّلالات في مُعْجم اللُّغة العربيَّة : الإبدال في التُّراث النَّحْوي العربيّ ، سنة ٢٠٠٩م . هـ-الجوانب الشكلية لِديوان جميل بثينة ، لماريا مُحيي الدين ، سنة ٢٠١١م . وكانت تطبيقا عمليًّا لبرنامجه الرائد «الخليل». وقد مثَّل مَوْتُ كولوغلي المفاجئ في الثَّاني والعشرين من يناير سنة ٢٠١٣م صَدْمة كبيرة لزملائه وأَصْدقائه وتلاميذه؛ فكتبوا عنه أبحاثا ودراسات مهمة [٤] .

ثالثًا: آثار الدُّكتور جَمَال الدِّين كُولُوغلي في مجال المعالجة الآلية لأوزان عروض الشِّعر:

بَدَأ الدُّكتور جمال الدِّين كُولُوغلي عمله في مجال المعالجة الآلية للعروض بِشَكْلٍ فرديّ وغَير مباشر[٥] . وقد أفاد من تمكّنه من الأصوات اللغويَّة والتحليل المقطعيّ ،

(١) يُنظر في ذكرى جمال الدِّين كُولُوغلي Bulletin d'Études orientales (BEO) volume 65-2016.2016.

(٢) ينظر: Georges Bohas et Bruno Paoli, « Introduction : Mélanges de linguistique et de métrique en mémoire de Djamel Eddine Kouloughli (1947-2013) », Bulletin d'études orientales, LXV | 2017, 11-12.

(٣) وكانت مهاراته البرمجية كبيرة من خلال ابتكاره ما يأتي:

Etymon	:	جعلت من الممكن تطوير نظريَّة للصفوفة .
Kazimiro	:	تطوير قاعدة بيانات مدعومة بالذكاء الاصطناعيّ .
(Xaliyl)	:	برنامج للتَّعرف على أنماط الشِّعر في الشِّعر العربيّ .
(TME)	:	نظام ترجمة صوتي واحد في اللغة العربيَّة (نطق بالكامل) وبرنامج مَقْطعيّ .

ينظر: Georges Bohas et Bruno Paoli, « Introduction : Mélanges de linguistique et de métrique en mémoire de Djamel Eddine Kouloughli »,11-12.

(٤) يُنظر ما كتبه جورج بوهاس وبرونو باولي بنشرة الدِّراسات الشرقية ١/ ٢٠١٧ ، رقم (٦٥) في المقدمة عن خليط من اللغويَّات والأوزان في ذكرى جمال الدين كُولُوغلي (١٩٤٧-٢٠١٣م). ينظر: Georges Bohas et Bruno Paoli, « Introduction : Mélanges de linguistique ...», 11-12.

(٥) ينظـر : Georges Bohas et Bruno Paoli, « Introduction : Mélanges de linguistique et de métrique

وتساءل عن إمكانيَّة إجراء تقْسيم مَقْطعيّ قابل للبرمجة الحاسوبيَّة لأي كلمة عربيَّة[١] . وتكاملت جهوده المقطعيَّة مع جهود بوهاس، وهلال ؛ فنجحوا في إرساء القواعد الحاسوبيَّة للعَرُوض العربيّ[٢] .

أدركَ الدُّكتور جمال الدِّين كُولُوغلي منذ وقت مبكّر عدم اهتمام عُلماء الحاسوب بالعروض العربيَّ. ولم تكن إمكانات الحواسيب الكبيرة وقتها بقادرة على تأدية المهام (الحسابيَّة والأبجديَّة) نَفْسها في المعالجة الآليَّة التي تُؤدِّيها الحواسيب الموجودة الآن[٣].

ظلَّ برنامج «الخليل» المعنيّ بالتَّعَرُّف على أوزان الشِّعر العربيّ في عَقْل كولوغلي وفي ذهنه سنوات طويلة : وحده أو ضمن فريق علميّ جادّ ؛ بدأه في القرن العشرين ، وكانت ذروة نشاطه في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين . فقد نشر وصديقه جورج بوهاس مقالة مهمّة سنة ٢٠٠١م في المجلة البلجيكيَّة للغات عن اتجاهات التحليل المنهجي لمجموعات الشِّعر العربيّ[٤]: [Towards a systematic corpus analysis of Arabic poetry] . وقد أَلْقَيا فيها الضَّوء على تطوير برنامج "الخليل" [Xaliyl] الذي ابتكره كولوغلي. وتتابعت أبحاث كولوغلي في أربعة مقالات متصلة سبقت الإشارة إليها في هذا البحث لمشروعه عن " المبادئ الأولى في إنشاء المدوّنات الإلكترونية في اللغة العربية واستعمالها" أعوام 2005 و2006 و2007 و2008م[٥]. ثم توسَّع كُولُوغلي في الحديث

Jean-Patrick Guillaume, « Djamel en mémoire de Djamel Eddine Kouloughli », 11-12. وينظـر: Eddine Kouloughli », 17-22.

(١) ينظـر: Georges Bohas et Bruno Paoli, « Introduction : Mélanges de linguistique et de métrique en mémoire de Djamel Eddine Kouloughli », , 11-12.

(٢) درس العرب عروض الخليل . كما عني به العلماء في الغرب.

(٣) يُنظـر : Djamel Eddine Kouloughli, « Traitement automatique de la métrique arabe : réalisations et perspectives », Bulletin des études orientales, Tome LIX, 2010,p. 17-32. ISSN 0253-1623. ISBN 978-2-35159-170-3.

(4) Towards a systematic corpus analysis of Arabic poetry, Georges Bohas, Djamel Eddine Kouloughli, [Belgian Journal of Linguistics 15] 2001, pp. 103–112.

(٥) جمال الدين كولوغلي. « المبادئ الأولى في إنشاء المدوّنات الإلكترونية في اللغة العربية واستعمالها»، المقالات باللغة الفرنسية في مجلة لغات العالم العربي وآدابه، ع ٥ (٢٠٠٥)، ع ٦ (٢٠٠٦)، ع ٧ (٢٠٠٧). متوفرة على شبكة الإنترنت. http://icar.univ-lyon2.fr/llma .

عن برنامج «الخليل» ؛ فنشر مقالة كاشفة باللغة الفرنسية في نشرة الدراسات الشرقيَّة سنة ٢٠١٠م ، عنوانها : «المعالجة الآليَّة للعروض العربيَّة : إنجازات وآفاق مستقبليَّة». وفيها عرض مختصر عن إنجازاته في هذا المجال ، ورؤيته المستقبليَّة. كما أنَّ فيها عرضًا لبرنامج «الخليل» الذي ابتكره جمال كولوغلي . هذا البرنامج القادر على إجراء التحليل المقطعي والتحليل العروضيّ لأيّ نصّ من النُّصوص الشِّعريَّة العربيَّة مهما كان طوله بعد إدخاله في البرنامج مضبوطًا بالشكل التَّام[١] .

وكان لبرنامج «الخليل» لكولوغلي في المعالجة الآليّة حضور في الندوة الدوليَّة التي أقامها المعهد الفرنسي للشرق الأدنى بدمشق في ٢٧ و ٢٨ أبريل ٢٠٠٧م عن: «سبر الواقع الراهن للعروض والبحث في آفاقه المستقبلية».

اشترك كولوغلي مع «جورج بوهاس» في الإشراف على أُطروحة دكتوراه تعدّ هي الأولى في هذا المجال باللغة الفرنسيَّة للباحثة «ماريا محيي الدِّين»[٢] في الآداب العربيَّة واللغويات بالمدرسة العُليا في (ليون)، وعُنوانها: " Aspects formels du dîwân de Jamîl Buṯayna " . وفيها تطبيق لبرنامج الخليل على ديوان كامل للشاعر "جميل بُثَيْنة"[٣] . وقد اشترك الثلاثة «كولوغلي» و «ماريا» و» بوهاس» في بَحْث عُنْوانه : "Constitution d'un thésaurus de la arab Autour du dîwân de jamîl Butayna"[٤] يمثِّل صدى لبرنامج «الخليل» لكولوغلي ، ولأطروحة الدكتوراه التي أَجْرتها ماريا مُحيي الدِّين عن جميل بُثينة ، ويُلقي الضَّوء على الإجراءات التي تسمح بتكوين قاموس كبير للشِّعر العربيّ.

وهاكم بيانا لبرنامج المعالجة الآلية للعروض الذي ابتكره كولوغلي ، وسمَّاه «الخليل»:

رابعًا : برنامج «الخليل» [Xaliyl] في التَّعرُّف الآلي على أَوْزان الشِّعر العربيّ للدكتور **جمال**

(١) السابق نفسه.

(٢) ينظر: Maria Mouhieddine. Aspects formels du dîwân de Jamîl Buṯayna. Littératures. Ecole normale supérieure de lyon - ENS LYON, 2011. Français. (NNT: 2011ENSL0676)(tel-00682573).

(٣) بَرَزَ في هذا العصر : الشِّعْر العُذْري ، وشِعْر النَّقائض ، وشعر الزُّهد ...إلخ .

(٤) وقد كان جمال الدِّين كُولُوغلي وَقْتها في المركز الوطنيّ الفرنسّي للبحث العلميّ .

الدِّين كولوغلي:

قدَّم الدُّكتور جمال الدِّين كُولُوغلي برنامجا رائدا في المعالجة الآليَّة أسماه "الخليل" [Xaliyl] . ولا تخلو تسميته بـ"الخليل" من دلالة مُهمَّة ؛ ففيها – من زاوية– ثناء وتقدير وإشادة وإعجاب بصنيع عبقريّ اللغة العربيَّة الخليل بن أحمد الفراهيديّ المتوفى سنة 175 هـ[١] صاحب أوَّل مُعْجم في اللُّغة العربيَّة «معجم العين»، وواضع علامات الشكل في صورتها الحاليَّة ، ومبتكر نظريَّة التَّقْليبات، ومخترع الدَّوائر العروضيَّة ، وواضع عِلْمَي العروض والقافية .

وفيها من ناحية ثانية – بصيغتها (فعيل) التي بمعنى «مُفاعِل» أو «مفعُول» – دلالة على إخلاص الودّ والمحبّة وصفاء النُّصح والصداقة [٢] . والبرنامج كذلك لجمال الدِّين كُولُوغلي ؛ فهو خليله الذي لا يُفارقه في كل أوقاته؛ حتى مع انشغاله بأبحاثه ومشاريعه الأخرى.

أنشأ جمال كولوغلي في هذا البرنامج قاعدة بيانات نصيَّة يمكن استخدامها في تجلية عدد من الخصائص والميزات المقطعيّة والعروضيَّة المختلفة العامة أو الخاصَّة للنصّ الخاضع للتحليل[٣] . وعالج فيه المدوَّنات الإلكترونيَّة لنصوص الشِّعر العربيّ مفيدًا من إمكانات الحاسوب من خلال هذين الأمرين المُتداخلين : أ – التَّحليل المقطعيّ[٤] الذي به يَظْهر الوجه اللُّغويّ للنَّصّ الشِّعريّ . ب– والتَّحليل العَروضيّ الذي يَنْجَلي به الوجه الموسيقيّ للنَّصّ الشِّعريّ.

---

(١) ينظر الفصل الثاني من كتاب د. مهدي المخزومي (١٩٦٠م) : الخليل بن أحمد الفراهيديّ: أعماله ومنهجه. بغداد : دار الزهراء ، د. ط ، ص ٤٢ : ص ٦٩ . وينظر: الضامن ، حاتم ، والحيدري ، ضياء الدين (١٣٩٣هـ = ١٩٧٣م). شعر الخليل بن أحمد الفراهيديّ ، مستل من الأعداد «٤-٦» من مجلة البلاغ ، بغداد: مطبعة المعارف ، ص ٣ فما بعدها .

(٢) ينظر : ابن منظور (١٤١٩هـ = ١٩٩٩م) . لسان العرب ، (خلل) . اعتني بتصحيحها: أمين محمد عبدالوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، د. ط .

(٣) السابق نفسه.

(٤) المقطع هو حجر الأساس في الأبيات الشِّعريَّة. ومن المقاطع تتألَّف تفعيلات البحور الشعرية. وقد تبلغ المقاطع في بعض الكلمات عشرة ؛ مثل «فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللَّهُ» [فَـ/ سَـ/ يَـ/ كْـ/ فِـ/ كَـ/ هُـ/ مُ/ لـ/ لَـ/ هُـ/ مَا] .

الخوارزميَّة المستعملة في برنامج الخليل (Xaliyl) :

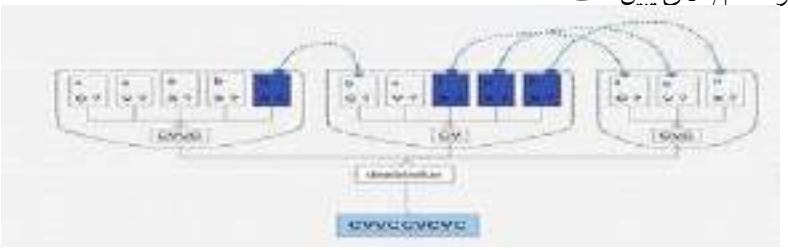
تَعْتمد الخوارزميَّة التي استعملها كولوغلي في برنامج الخليل ، على إجراء مسح ضوئيّ كامل لأيّ مقطع لفظي من اللُّغة العربيَّة من خلال " نافذة مسح" تشتمل على أكبر عدد ممكن من الفتحات تحتوي على " فتحة زائدة" لها أهميتها في التعرُّف على المقطع الغريب عن المقطع المعنيّ. يحلّل كولوغلي (دَابَّةٌ)[١] مقطعيّا ، ويضعها أثناء المعالجة الآليَّة في خانات ، لتدرك الخوارزميَّة أنَّها تتعامل مع مقطع طويل جدًّا إضافة إلى جزء غريب، وتتعرَّف في نافذتها المكوَّنة من خمس خانات أنَّها تتعامل مع مقطع قصير وثلاثة أجزاء أجنبيّة ، وتتقلّص نافذة المسح إلى مقطع طويل[٢]. وبإمكان المبرمج تحليل أيّ بيت شعريّ في أيّ قصيدة شعريَّة تتكوَّن من مجموعة من الأبيات –مهما كان طوله– تحليلا مقطعيًّا. ويتعامل البرنامج مع البيت على أنَّه مثل» الكلمة العملاقة» بدءًا من أول مقطع في الشطر الأول ، وانتهاء بآخر مقطع في الشطر الثاني. خذ مثلاً مطلع قصيدة أبي عبادة البحتريّ التي يصف فيها إيوان كسرى[٣] :

صُنْتُ نَفْسي عَمَّا يُدنِّس نَفْسِي وَتَرفَّقت عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ

وبالإمكان تحليل كل بيت مَقْطعيًّا بتقسيمه إلى شطرين هكذا : أ – ا لشَّطر

(١) ينظر: Djamel Eddine Kouloughli, « Traitement automatique de la métrique arabe : réalisations et perspectives » ,p. 17-32. ISSN 0253-1623. هناك مقاطع طويلة مُغْرقة في الطُّول : فهناك مقاطع أطول (ص ح ص ص) ؛ مثل : (نَهْرْ) (بَحْرْ) (صَبْرْ) (عَفْوْ) (ضَعْفْ) (خَوْف) في حالة الوقف . وهناك أيضًا : (ص ح ح ص ص) في حالة الوقْف في مثل : (جَانْ) (شَابّْ) (حَاجّْ) (دابّْ) (شَادّْ) في الوقف.

(٢) والشكل الآتي يبيِّن ذلك:



(٣) البحتريّ ، أبوعبادة الوليد (د.ت) . ديوان البحتريّ . تحقيق: الصيرفّي، حسن كامل. القاهرة: دار المعارف، د.ط ، ٢/ ٤٧٠.

الأوَّل : صُنـ / تُـ / نَفـ / سِي / عَمـ / مَـا / يُـ / دَنّـ / نِـ / سُ / نَفـ / سِي صح ص / صح / صح ص / صح ح / صح ص / صح ح / صح / صح ص / صح / صح / صح ص / صح ح ب - الشَّطر الثَّاني : وَ / تَـ / رَفـ / فَـعْـ / تُ / عَـنْ / جَـ / دَا / كُـلْ / لِـ / جِبْـ / سِـي صح / صح / صح ص / صح ص / صح / صح ص / صح ح / صح ص / صح / صح ص / صح ح

وإذا كان برنامج "الخليل" يعتمد بشكل أساسيّ على خوارزمية التَّحليل المقطعيّ للنَّص الشِّعريّ المراد مُعالجته ؛ فلم يغب عن مبتكر البرنامج طبيعة الرَّسم الإملائيّ العربي ؛ كوجود بعض الحروف التي لا تُنْطق ؛ مثل الألف الفارقة التي تلحق واو الجماعة في الأفعال بأنواعها ، وكتمثيل الشَّدَّة لحرفين أوَّلهما ساكن والآخر مُتحرِّك ، وكعدم نُطْق اللام الشَّمسيَّة ، وغيرها[١].

تقوم وحدة المعالجة لخوارزمية التحليل المقطعيّ والعروضي لبرنامج الخليل على الحدود النِّصْفيَّة للنُّصوص الشعرية المراد تحليلها بغضِّ النَّظر عن طولها من بَيْت واحد إلى مئات الأبيات الشِّعريَّة[٢]؛ حيث يتمُّ إدْخال النَّصّ الشِّعْريّ المراد معالجته آليًّا مع إضافة الشَّرْطة المائلة المزدوجة (/ /) بوصفها فاصلاً نصفيًّا ضروريًّا في النصوص المراد تحليلها ، مع ضرورة نُطق النُّصّوص العربيّة وإدخالها بشكل منضبط ودقيق . وإذا واجه البرنامج شيئًا من التَّناقض المقطعيّ في السِّلْسلة المراد تحليلها ؛ فإنَّه يُرسل رسالة خطأ ، ويقوم بمقاطعة تحليل السِّلْسلة المعنيَّة فورًا [٣].

قدَّم كُولُوغلي تَبْريرًا لاستخدام «النَّسخ الفونوغرافيتي» للنَّص المراد تحليله بدلاً من الأحرف العربيَّة بأنَّه لا يوجد فرقٌ مطلقًا بين أنظمة الكتابة العربيَّة وأيّ كتابة أخرى تتَّجه إلى نظام (الأَكْواد الرقميَّة). كما بيّن أنَّ المشكلة لا تكمن في الآلة بقدر ما تكمن في

(1) Djamel Eddine Kouloughli, « Traitement automatique de la métrique arabe : réalisations et perspectives »,p. 17-32.

(٢) السابق نفسه.

(3) Djamel Eddine Kouloughli, « Traitement automatique de la métrique arabe : réalisations et perspectives », ,p. 17-32.

الإدخال الدَّقيق للنَّصّ الشِّعْريّ المراد تقديمه وتحليله مقطعيًّا وعروضيًّا[١] . ويُعرِّج على وجود نصوص شعريَّة ظنَّ أصحابها أنَّهم قَدَّموا نُصوصًا مثاليَّة أنيقة للمعالجة الآليَّة ، لكن فيها ما يُسمَّى بـ»فجوات إدخال النَّصّ» . وهذه صورة لهذه الأبيات الأولى الدالّة من مُعَلَّقة امرئ القَيْس كما أوردها كولوغلي في برنامجه «الخليل» [٢]:

قدَّم الدكتور كولوغلي تقويما لبرنامجه ، وأدرك كثيرًا من المشكلات والعيوب[٣] وذكر منها: الشَّدَّة في (اللِّوَى) (alliwà) و(الدَّخُول) (Aldohùli) في البَيْت الأوَّل ، وعدم الضَّبْط الصحيح لحركات بعض الحروف كما هو الحال في ضَبْط (المِقْراة) (almiqràti) و(رَسْمُها) (rasmuhà) ، وطريقة كتابة (الأَرْآمِ) (al'ar'ami) في البيت الثَّالث[٤] .

خُطُوات الخوارزميَّة: تَقُوم قاعدة البيانات النَّصِّيَّة لبرنامج الخليل على حُقول تِسْعة مرتّبة ترتيبا منطقيًّا لأيِّ بَيْتٍ شِعْرِيّ؛ بغرض تحليله مقطعيّا وعروضيّا ، ومعرفة بحره الخليلي، وما أصابه من تغيير أو خطأ، وهي[٥] : ١ – من اتجاه : وضع البيت الشعريّ (النَّص) المراد تحليله من دُون تعديل . ٢ – H_1 : وضع نَصّ الشَّطر الأوَّل من البيت الشعريّ (H_1) . 3– Syll H_1 : التَّسلسل المقطعيّ الفعَّال لنَصّ الشَّطْر الأوَّل (. H_1)

(١) السابق نفسه.

(٢) النـصّ في : ديـوان امـرئ القيـس (١٤٢٥هـ = ٢٠٠٤م). اعتنـى بـه وشرحـه : عبدالرحمـن المصطـاوي ، بـيروت : دار المعرفـة ، ط٢ ، ص ١٩ فـما بعدهـا .

(3) Djamel Eddine Kouloughli, « Traitement automatique de la métrique arabe : réalisations et perspectives ,p. 17-32.

(٤) السابق نفسه.

(٥) السابق نفسه.

H_1 Anasyl – 4 : التَّسلسل المقطعيّ الرَّمْزيّ لنصّ الشَّطْر الأَوَّل (H_1 Metr – 5 . (H_1 : التَّمدُّد العَروضيّ لنصِّ الشَّطْر الأَوَّل (H_2 – 6 . (H_1 : وضع نَصّ الشَّطر الثَّاني من البيت (H_2 Syll – 7 . (H_2 : التَّسلسل المقطعيّ الفعَّال لنَصّ الشَّطْر الثَّاني (H_2 Anasyl – 8 . (H_2 : التَّسلسل المقطعيّ الرَّمْزيّ لنصّ الشَّطْر الثَّاني (H_2 Metr -9 . (H_2 : التَّمدُّد العَروضيّ لنصِّ الشَّطْر الثَّاني (H_2) . وهذه لقطة لتحليل البيت الأول من برنامج "الخليل" لجمال الدِّين كولوغلي[(١)]:

النِّصفيَّة كما سبق القول هي وحْدة المعالجة الفعَّالة لخوارزميَّة التَّحليل المَقْطَعيّ والعَروضيّ في برنامج الخليل لكولوغلي؛ فقد عمل حدودًا نِصْفيَّة صريحة بين الشَّطْرين الشِّعريِّين من خلال وَضْع شرطة مائلة مُزْدَوجة " // " في النُّصوص الشِّعرية المراد تحليلها . وأيضا ، إضافة رمز الـ(+) في عمليَّة التحليل المقطعيّ بين كل مقطع وآخر؛ للدلالة على الاتصال والانفصال معا. فالمحلّل يري المقاطع منفصلة، وفي الوقت نفسه مربوطة معا.

وقد ذكر كولوغلي أنَّ تَحليل معلقة امرئ القيس التي تبلغ أبياتها اثنين وثمانين يستغرق أقلّ من ثَانية على حاسوب دقيق ، وتقوم قاعدة البيانات تلقائيًّا بحفظ النتائج على القُرْص بحيث يمكن استخدامها بطرائق مُختلفة.[(٢)] وأشار إلى مواضع التغييرات المقطعيَّة بما يحدث شيئا من التباين بجانب التوزيع المنتظم في الشعر. وقد فحص كولوغلي عدد المتغيرات في مُعلَّقة امرئ القيس التي جاءت على نغمة بحر الطويل التَّامّ ؛ فبلغت

(١) () السابق نفسه. وأودّ الإشارة إلى أنَّ صنيع كولوغلي في بناء خوارزمية برنامجه وتسلسلها يتماشى مع الطريقة الدارجة المعتادة في التعامل مع الأبيات الشعريَّة بتقسيم البيت إلى شطرين إذا كان تامّا ، وكل شطر يمكن تقسيمه إلى وحدات مقطعيّة ، تتألّف منها الوحدات الموسيقية أو التفعيلات التي قد تكون أسبابا أو أوتادا أو فواصل. فعندما أريد تقطيع بيت من الأبيات ؛ فإنَّني: ١- أكتب البيت بخطِّ الكتابة العاديَّة . ٢- أكتب البيت كتابة عروضيَّة بحذف بعض الحروف وزيادة بعضها، طِبْقًا لقواعد الكتابة العروضيَّة . ٣- أضع خُطوطًا فاصلة بين التفعيلات. ٤- أضع شَرْطة مائلة (/) ؛ رمزا للمتحرِّك(أيًّا كانت الحركة) ، ودَائرة (°) ؛ رمزا للسَّاكن . ٥- أكتب التفعيلات العروضيَّة لكلِّ بَيْتٍ . ٦- أكتب تغييرات التفعيلات . ٧- أكتب البحر الشِّعريّ الذي تُنْسَب إليه القصيدة . ٨- أصف الصُّورة التي جاء عليها البحر من ناحية التمام وغيره (هل هو تامّ أو مجزوء أو مَشْطور أو منهوك؟) . ٩- أصف العروض والضَّرْب .

(2) Djamel Eddine Kouloughli, « Traitement automatique de la métrique arabe : réalisations et perspectives », ,p. 17-32.

سِتَّة وثلاثين متغيرًا وضعها في مُلْحق خاصّ في نهاية بحثه القيّم عن «المعالجة الآلية للعروض» الذي أفدنا منه كثيرا في هذا البحث.

وما من شكّ في أنَّ توسيع قاعدة البيانات أثناء المعالجة الآليَّة وجمع أكبر عدد مُمْكن من الأَبْيات الشِّعريَّة من نَفْس الوَزْن الشِّعريّ ، سواء أكان ذلك للشَّاعر نَفْسه أم كان لشُعراء مختلفين - أساسٌ مُهمّ في التَّقييم الموضوعي ، والحكم بأكثر التغييرات استعمالا في شعر هذا أو ذاك من الشعراء . ولهذا كله قيمة في التأريخ للأوزان الشعريّة وللأدب العربيّ. وأيضا؛ فإنَّ توفير قاعدة بيانات كاملة عن جميع المتغيِّرات المحتملة لبحور الخليل الشعريَّة وتوسيعها يُسهم في منح برنامج الخليل القدرة على التَّعرُّف على تغييرات البحور بشكل سهل وفوريّ . كذلك؛ فإنَّ برنامج الخليل يمكن أَنْ يعمل بوصفه أداة مساعدة في تحْرير النُّصوص الشِّعريَّة . وقد استخدمه «برونو باولي» في إحصاء عدد المتغيّرات الفعَّالة لنماذج البحور الشِّعْريَّة الخليليَّة[١].

كما سبق القول؛ فإنَّ الدكتور كولوغلي قدَّم تقويما لبرنامجه « الخليل» ؛ كما ذكر في الرجوع لطبعات أخرى من ديوان امرئ القَيْس لضبط كلمة (مُهراقة) بفتح الهاء في قوله[٢]:

وَإِنَّ شِفائِي عَبْرَةٌ مُهَرَاقَةٌ فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ

وكما هو الحال في التعامل مع مشكلة إشباع حركة الضَّمير الغائب أو عدم إشباعها مدلّلا على ذلك بإِشْبَاع الضَّمير في (كأنَّه) في الشَّطر الثاني مِنْ قول امرئ القيْس[٣] :

تَرَى بَعَرَ الأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيْعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

(1) Djamel Eddine Kouloughli, « Traitement automatique de la métrique arabe : réalisations et perspectives »,p. 17-32.

(٢) ديـوان امـرئ القيـس ، ص ٢٤ . Djamel Eddine Kouloughli, « Traitement automatique de la métrique arabe : réalisations et perspectives »,p. 17-32.

(٣) ديـوان امـرئ القيـس ، ص ٢٢ . Djamel Eddine Kouloughli, « Traitement automatique de la métrique arabe : réalisations et perspectives », ,p. 17-32.

وكما هو الحال في مُشْكلةُ ضَمير المتكلم المتّصل المفرد (ياء المتكلّم) الذي يجوز بناؤه على الفَتْح أو السُّكون ؛ فقد جاءت الياء مَفْتوحة وساكنة في بيت امرئ القَيْس[١] :

فَفَاضَتْ دُمُوعُ الْعَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً على النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِيَ مِحْمَلِي

؛ فسكنت في (مِنِّي) و(مِحْمَلِي) ، وفُتِحت في (دَمْعِيَ) . وعدم تحريكها في (دمعيَ) سيترتَّب عليه انكسار الوزْن ، ومن ثَمَّ فإنَّ البرنامج يكتشف عدم الانتظام العروضيّ .

إنَّ (ياء المتكلِّم) التي يجوز وَضْع الفتحة عليها أو النُّطق بها ساكنة موجودة بكثرة في الشعر. والوزن هو الذي يحدد أيهما أولى في الاستعمال. ومن ذلك قول المقنَّع الكِنديّ[٢] :

يُعَاتِبُنِي فِي الدَّيْنِ قَوْمِي وَإِنَّمَـا دُيُونِيَ فِي أَشْيَاءَ تُكْسِبُهُمْ حَمْدَا

فسكنت الياء في (يُعَاتِبُنِي) و(قَوْمِي) ، وَفُتِحت في (دُيونِيَ) . وقول أبي فراس الحمدانيّ[٣] :

بَلَى ، أَنَا مُشْتَاقٌ وَعِنْدِيَ لَوْعَةٌ وَلَكِنَّ مِثْلِي لا يُذَاعُ لَهُ سِرُّ

فسكنت الياء في (مِثْلِي) ، وَفُتِحت في (عِنْدِيَ) . وقَوْل جميل بُثَيْنة[٤] :

فَهَلْ لِيَ فِي كِتْمَانِ حُبِّيَ رَاحَةٌ وَهَلْ تَنْفَعَنِي بَوْحَةٌ لَوْ أَبُوحُهَا

فسكنت الياء في (تَنْفَعَنِي) ، وَفُتِحت في (لِيَ) و(حُبِّيَ) . والخليل نفسه نُسِبت إليه أَبْيَاتٌ

(١) ديـوان امـرئ القيـس ، ص ٢٥ . Djamel Eddine Kouloughli, « Traitement automatique de la métrique arabe : réalisations et perspectives »,p. 17-32.

(٢) شـعر المقنـع الكنـدي : جمـع وتحقيـق ودراسـة ، د. أحمـد سـامي زكـي منصـور، حوليـات الآداب والعلـوم الاجتماعيـة، الحوليـة الثانيـة والثلاثـون، ١٤٣٢هـ = ٢٠١١م، ص ١٠٣ .

(٣) () ديـوان أبي فـراس الحمـدانّي (١٣٦٣هـ = ١٩٤٤م) ، روايـة أبي عبـدالله الحسـين بـن خالويـه ، عنـي بجمعـه ونـشره : سـامي الدهـان ، المعهـد الفرنـسيّ بدمشـق للدراسـات العربيـة، بـيروت ، د.ط ، ٢/ ٢٠٩.

(٤) ديوان جميل بثينة (١٤٠٢= ١٩٨٢م): بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، د. ط ، ص ٦٧.

منها هذا البيت [١] :

سَخَّى بِنَفْسِيَ أَنِّي لا أَرَى أَحَدًا يَمُوتُ هزْلاً وَلاَ يَبْقَى عَلَى حَالِ

فسكنت الياء في (أَنِّي) ، وَفُتِحت في (بِنَفْسِيَ) .

إنّ إِثْراء قاعدة بيانات بَرْنامج الخليل يسهم في التَّعرُّف التِّلقائيّ على أَوْزان أَيِّ قصيدة شِعْريَّة ، ومعرفة تغييرات التفعيلات والأوزان. وبالرَّغْم مِنْ أَنَّ هذا أَمْرٌ مُعقَّد في البرمجة ؛ فإنَّ عُلماء العروض هم الأقْدر على تَطْوير هذا البرنامج وإثرائه والبناء عليه.

خامسًا : أهميَّة مُنْجز الدُّكتور جمال الدِّين كُولُوغلي في المعالجة الآليَّة لأَوْزان الشِّعْر العربيّ:

تكمن أهميَّة ما قدَّمه كُولُوغلي من المعالجة الآليَّة للعروض في سبْقه وريادته ؛ فقد بدأت بواكير الفكرة في سبعينيات القرن العشرين. كما تكمن أهمّيّته في آفاق صاحبه الطموحة ورؤيته الاستشرافيّة التي لم يُمْهلْه القَدَر لتحقيقها ، بالرَّغم من أنَّ بواكير ثمارها قد أينعت وتجلَّت في أُطروحة الدكتوراه لماريا محيي الدين التي تُعدّ ممارسة تطبيقيَّة لديوان شعري كامل للشاعر العُذْريّ العاشق "جميل بن مَعْمر " المعروف بـ"جميل بُثَيْنة". ومن ثمَّ استحقَّتْ محاولته التحيَّة والإشادة من معاصريه المتخصّصين في هذا الجانب. وممن أشادوا بها "برونو باولي" و"ديمة شكر" ؛ فقد ذكرا أنَّ أحدًا لا يشك في أنَّ برنامج " الخليل" لجمال كولوغلي - الذي سيكون موافقًا لبيئة الويندوز - [٢] « سيغدو أداة مهمَّة لاعتبارات عدَّة ؛ إذ إنَّ أهميته لا تقتصر على الناحية العروضية فحسب ، بل تتجاوز ذلك لتطول إعادة تنظيم ، – على أسس اختبارية صلبة ، لتاريخ النظام العروضي العربي - كسابقة أساسية لا يمكن الاستغناء عنها لأي محاولة لنشر الدواوين الشعرية ؛ حيث إنه يقوم بتصحيحها لتجنُّب الأخطاء العروضيَّة التي غالبًا ما نجدها في كثير من الدواوين

(١) ينظر: الضامن ، حاتم . شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي ، ص ١٩ .

(٢) ينظر: ديمة الشكر ، وبرونو باولي "العروض العربي في القرن الثالث عشر بعد الخليل بين التقليد والتجديد" Bulletin d'études orientales, Tome LIX | 2010, 7-11. وينظر: : Dima Choukr, Bruno Paoli « La métrique arabe au XIIIe siècle après al- Ḫalīl. Entre tradition et renouveau », Bulletin des études orientales, Tome LIX, 2010, p.11-15. ISSN 0253-1623. ISBN 978-2-35159-170-3

الموجودة في الأسواق . وفي كلام آخر ؛ فإنَّ ما يميِّز هذا البرنامج هو المفهوم الذي انطلق منه ؛ إذ إنه ينطوي على فهم عميق لأمرين : وظيفة العروض أو الفائدة منه ، والقواعد الرئيسة للتقطيع الشعري . فهو ... يأخذ في الاعتبار أدقّ حركات التشكيل ، حتى وإن لم تكن موجودة في البيت الشِّعري» . وهاكم تفصيلا لقيمة المُنْجز العروضيّ لكُولُوغلي وأهمِّيَّته في باب المعالجة الآليَّة تنظيرًا وتَطْبيقًا:

١ - الإدْرَاك ؛ فلدى الدُّكتور جمال الدِّين كُولُوغلي فَهْم حقيقيّ واعٍ لطبيعة اللُّغة والحاسُوب والعلاقة بينهما ، وكذلك فهم للتحليل المقطعيّ والتحلِّيل العروضيّ. كما أنَّ لديه إدراكا بالإمكانات الهائلة التي تُسْهم بها اللُّغة في تَطوُّر الحاسوب بما يَجْعل لبرنامجه «الخليل» قيمة كبيرة ؛ فَعِلْمه بالمعالجة الآليَّة للعروض قد تخطَّى المعرفة إلى الإدْراك.

٢ - العُمْق : فمشروعه في المعالجة الآليَّة للعروض عميق في مضمونه ، وهو يلامس طبيعة اللُّغة العربيَّة ، ويراعي أصغر وحداتها وهي "الصَّوْت" . وهذا يتناسب مع "ما هو شائع ومقرَّر في الكتابة العروضيَّة بناء على القاعدة المتواترة المحفوظة: "كُلّ ما يُنْطق يُكْتب ، وكلّ ما لا يُنْطق لا يُكْتَب" . ويترتَّب على ذلك زيادة بعض الأحرف عن الكتابة العادية ، ونُقْصان بعضها . ويتبدَّى عمق محاولته كذلك في قراءته التُّراث العروضيّ الذي خلَّفه العلماء السَّابقون بطريقة صحيحة ، بعين الواقع الحاضر ، واستشراف بصيرٍ بالمستقبل .

٣ - الرِّيادة : فمعالجته الآليَّة للعروض العربيّ رائدة في بابها، وقد بدأت مبكرًا بفعل ظروف البيئة المساعدة. ويكفي أن نَعْرف أنَّه تلميذ لتشُومسكي ؛ صاحب النَّظَريَّة التوليديَّة التَّحويليَّة ؛ تلك النَّظريَّة التي قدَّمت كثيرًا إلى مجال اللِّسانيَّات التَّطبيقيَّة الحاسوبية. ودراساته في الأنطولوجيا اللغوية وما يتعلَّق بها من مفاهيم ومعاني – مقدّرة. وأيضا قام الدُّكتور جمال الدِّين كُولُوغلي بمشاريعه البحثيَّة في المعالجة الآليَّة للعروض العربي في دولة هي " فَرَنسا" التي نشأت فيها اللِّسانيَّات الحاسوبيَّة متقدِّمة عن البُلْدان العربيَّة بسنوات طويلة . ويكفي الْقَوْل بأنَّ "لُغة باسكال" التي طوّرها نيقولاس ويرث قد اتَّخذت اسْمها تخليدًا لعالم الرِّياضيَّات

الفرنسي "بليز باسكال". كما كانت أبحاثه النظرية التي عزّزت إسهاماته التطبيقية في مجال المعالجة الآليَّة كذلك في وقت مبكر. وكذلك مشاركته في المؤتمرات المتخصص في العروض2007م، وإشرافه على أول أطروحة طبَّقت برنامجه 2011م ، وابتكاره لبرنامج "الخليل" مُؤَهِّلات جعلت لصَاحبها ريادة هذا الباب.

٤ – وضوح الهدف : فإن لكُولُوغلي هدفا واضحا أمام عينيه ، يَسْعى إِلَيْه باستمرار، ويبذل قصارى ما لديه في سبيل تحقيقه مهما كانت الصُّعوبات التي تقف عائقًا أمامه، مفيدا من إمكاناته الفكريَّة والبحثيَّة واللغويّة، وخبراته في ميدان المعالجة الآلية للغة العربيَّة .

٥ – التَّأطير النَّظريّ[(١)] لمشْرُوعه: فلم تغب عنه المفاهيم والنظريَّات التي ضمنها أبحاثه التنْظيرية شارحا فيها بجلاء برنامج «الخليل» (في المعالجة الآليَّة لأوزان الشِّعْر العربيّ) ؛ منها خمسة أبحاث نشرت في خمسة أعوام متفرِّقة سبقت الإشارة إليها في ٢٠٠١ و ٢٠٠٥ و ٢٠٠٦ و ٢٠٠٧ و ٢٠٠٨. إضافة إلى بحثه القيّم الذي قدَّم فيه مشروعه عن التَّعرُّف الآلي لعروض الخليل باللُّغة الفرنسيَّة سنة ٢٠١٠م ، وعنوانه : «المعالجة الآليَّة للعروض العربيَّة : إنجازات وآفاق مستقبليَّة»[(٢)] . ولا شكَّ أن اجتهاداته وأبحاثه في هذا المجال تُمثِّل نُقْطة ارْتكاز حقيقيَّة لِمَنْ يُريد البِناء عَلَيْها . ولا يُمكن لباحثٍ مُنْصِف يُعالج هذا الموضوع أنْ يَقْفِر على منجزه أو يتخطَّاه من دُون الإشارة إلى برنامجه ومشاريعه وأبحاثه والإفادة مِنْها في ظلِّ ما هو معروف من سمات العلم التي أبرزها البِنائيَّة والتراكميّة .

٦ – النَّظريَّة اللُّغويَّة : فمعلوم أنَّ كُلَّ مُعالجة لُغويَّة لابُدَّ أَنْ تَقُوم على نظريَّة لُغويَّة . وقد قامت مُعالجته اللُّغويَّة لعروض الشِّعْر العربيّ على نظريَّة «المقْطع الصَّوْتيّ» . وقد وظَّف كولوغلي علمه بالنَّظريَّات اللِّسانيَّة بشكل عام وبالنَّظريَّة التَّوليديَّة التحويليَّة بشكل خاصّ [تلك التي أفادت بشكل كبير اللغة الإنجليزيَّة ؛ حيث

(١) عدم التأسيس النَّظريّ لأي مشروع حاسوبي يُعدّ نقيصة . فأيّ معالجة ينبغي أن يكون لها شقان: نظريّ وتطبيقيّ . وهما معا يشكلان جناحَيْن للمعالجة الآلية كجناحيّ الطائر.

(2) e traitement automatique de la métrique arabe : réalisations et perspectives, .

نشأت في رَحِمها] التي أسهمت في حلِّ كثيرٍ من مشكلات المعالجة اللُّغويَّة الآليَّة ، ومنها بطبيعة الحال (العَرُوض العربيّ) .

٧ - التَّكامُليَّة والتَّعاون والتَّواصل الحقيقيّ : فقد تعاون مع زملائه ، كما تعاون مع الجهات والمؤسَّسات المختلفة مع علماء فرنسا والدول العربيَّة المتخصِّصين في اللِّسانيَّات ، كما حاول جمع المستعربين في فرنسا في كيان واحد، بعيدًا عن الاتِّكاليَّة أو الادّعاء أو حبّ الظهور أو الاستقطابيّة والدوران في فلك الآخرين. وهذا أَمْرٌ طبيعيّ لأمثال كولوغلي ممن يريدون الإسهام بإخلاص في قراءة ظواهر العلم ، وإضافة لبنة بارزة لبنيانه التنظيريّ والتطبيقيّ ؛ فالمجال مجال بَيْنيّ يَجْمَع بَيْن معارف مُتَضافرة وتخصُّصات مُخْتَلِفة . وقد نجح كولوغلي في تحقيق رُوح الفريق ، وإعطاء كلّ فرد حقَّه وقدره في تخصُّصه . وهذا هو الأصل ؛ فرُبَّما يُضيء أحدنا في مجاله المعرفيّ مَنْطقة تبدو حالكة الظلام عند الآخرين[(١)].

٨ - الأَصَالة : فالمتتبع لما قام به كُولُوغلي يَلحَظ أنَّ برنامجه الذي أنجزه أصيل ينمّ عن مقدرة واعية، وقراءة علميَّة تخصُّصيَّة ، وفهم حقيقيّ ، وخبرة واحتكاك بالميدان . وهذا كله واضح في برنامجه الرائد «الخليل» الذي اتبع فيه ثلاث خطوات: الأولى : إدخال البيانات وجمعها . والثَّانية : معالجة المعلومات وتطبيق عددٍ من العمليَّات عليها . والثَّالثة : مَزْج المعلومات والمعارف بخبرات كُولُوغلي اللُّغويَّة وعقليَّته الواعيَّة ، والخُروج بنتائج جديدة .

٩ - الاسْتشرافيَّة : فلدى كُولُوغلي خيال علمي، وتفكير خارج الصندوق ، ورُؤية استشرافيَّة مستقبليَّة لموضوع التعرُّف الآلي على العروض العربيّ. وقد كتب ذلك صراحة في بحثه القيم " المعالجة الآلية للعروض العربيَّة إنجازات وآفاق مستقبليَّة". ومن ثمَّ ؛ فإنه لا ينبغي للإنتاج العلميّ الذي قام به في المعالجة الآليَّة لعروض الخليل أَنْ يبقى مغمورا ، أَوْ يبقى حبيس الرفوف ، بل ينبغي التعريف بها وتدارسه ؛ للإفادة منه، وتطويره، ومعالجة ما قد يكون فيه من سهو ، بعيدا عن حبّ الظهور أو العلم الزائف الذي ليس له صدى حقيقي.

(١) يُنْتج التلاقي المعرفيّ بين تخصُّصين مجالًا معرفيًّا جديدًا يُؤتي ثماره المفيدة لكلا العلمين .

١٠ – النَّظرة الكُلِّيَّة للغة العربية : فطبيعيّ لمن امتلك اللُّغة في شَتَّى مُسْتوياتها الصَّوْتيَّة والصَّرْفيَّة والنَّحويَّة والدَّلاليَّة أن يكون لديه بصر أوسع بأمور العلم وقضاياه. وقد صبَّ جزءًا من اهتماماته البحثيَّة ونشاطاته العِلْميَّة في اللِّسانيَّات الحاسُوبيَّة والمعالجة الآليّة ؛ إيمانًا منه بجدوى المعالجة الآليَّة اللُّغويَّة في فتح آفاق استشرافية جديدة للغة العربية.

١١ – التَّتابُع والاسْتمراريَّة : فما قام به كولوغلي لم يأتِ وليد لحظة ، بل كان عملا متتابعًا، ونشاطا مستمرًّا ، ظلّ صاحبه يُطوِّره بشكل دائم من دون كلل أو توقُّف حتى وفاته ، وبقي ما خَلَّفه نظريًّا وتطبيقيًّا في مجال المعالجة الآليَّة لعروض الشعر العربيّ شاهدا على إفاداته لطالبي المعرفة الراغبين في البِناء على ما قدم وشيَّد .

١٢ – التَّطبيق : فلم يَكْتف كولوغلي بالتَّأطير النَّظريّ بل كانت لديه تطبيقات مهمَّة ، أبرزها برنامجه الرائد "الخليل". وقد اتَّبع فيه مراحل المعالجة الآليَّة [(١)].

١٣ – المنهجيَّة العلميَّة: التي تقوم على بناء قاعدة بيانات ثريَّة، وتحديد خوارزميّة قائمة على التحليل المقطعيّ والعروضي ، ومعتمدة على النصفيَّة بين الشطرين، وتدريب البرنامج ، واستخلاص سماته وضوابطه، وتقديم تقويم له؛ لإبراز مشكلاته ، والتوصُّل إلى نتائج تظهر صحّة البيت أو عدم صحَّته. ففيه مُدْخل ، ومعالجة ، ومُخْرج.

سادسًا: إشكاليَّات المعالجة الآلية للعروض من خلال برنامج "الخليل" لكُولُوغلي : هُناك بعض الإشكاليّات في باب المعالجة الآليَّة للعروض يحسن أن يناقشها أساتذة العروض والمعالجة الآليَّة العربيَّة ؛ لمَعْرفة القضايا التي أخذت حظًّا وافيًا من الدِّراسة في المعالجة الآليَّة للعروض، وأشْهر العلماء، وإسهاماتهم في هذا السِّياق ، والمعايير التي ينبغي توافرها في القائم على المعالجة الآليَّة للعروض ، وخاصة معرفته الكافية وإلمامه الوافي

(١) وهي وجود: نَظريَّة لِسانيَّة اختار لها : التَّحليل المقْطعيّ، وتَوْصيف صُوريّ بوضع القواعد الضابطة ، وهندسة لغويَّة ، ومعالجة آليَّة . ينظر: شوشة، فارس (٢٠٠٨م) . المعالجة الآلية للغة العربية ، جامعة الجزائر، كلية العلوم الاجتماعية الإنسانية، ، إعداد: إشراف: د. مهني إقبال، و د. مليكة كوداش، ص ١٣ فما بعدها.

باللُّغة بمستوياتها ، والعَروض ، والحاسوب، ومعرفة الجوانب الإجرائيَّة التي يَنْبغي على الباحثين اتباعها في المعالجة ، وغيرها؛ بعيدًا عن المصالح الاستقطابيّة، والأهواء المتقلّبة، والنَّفسيَّات المتغيِّرة ؛ حتى لا نجترّ من الموجود، أو ندور في فلك الآخرين، بل نبني على ما أنجزه غيرنا ، وما برعوا فيه وتميّزوا، من دون اغتنام للفرص، أو الإسراع إليها، أو تعجّل الثمار قبل نضجها، أو «طحن الماء» كما يُقال. ومن تلك الإشكاليَّات:

(١) الإشكاليَّات العروضيَّة ؛ ومنها : أوَّلاً : التَّمييز بَيْن أَوْزان بَعْض البحور الشِّعريَّة: ومن ذلك :

أ – تَشابه الهَزَج ومجزوء الوافر : حيث تلتبس بعض أبيات مجزوء الوافر المعصوبة تفعيلاته؛ لتصير (مُفَاعَلَتُن(o////o// : (مَفَاعَلَتْنْ (o/o/o//التي تساوي تفعيلة الهزج السُّبَاعيَّة (مَفاعِيلُن) (o/o/o//) في الحركات والسَّكَنَات . فإذا وُجِد بيت على هذه الصُّورة :

مَفَـــــــاعـــــــيلُن مـــــــفاعِيلن

مَفَاعِيلُن مَفَاعِيلُن

مُـــــــــفَاعَـــــــلْتُن مُـــــــــفَاعَلْتُن

مُفَاعَلْتُن مُفَاعَلْتُن

//o/o/o //o/o/o // o/o/o o/o/o//

فكيف يمكن نسبة هذا البيت في هذه الحالة إلى بحره؟[(١)]. ستحدث إشكاليَّة في جواز النسبة إلى أحد البحرَيْن، ويمكن للمبرمج فكّها بإيجاد حلول تضبط المعالجة الآليَّة لـ(مَفَاعِيلُن) (o/o/o//) التي تُساوي (مُفَاعَلْتُن) (o/o/o//) في الحركات والسَّكنات، وَعَدّ البيت من الهزج ؛ لأنها أصلٌ فيه. فإذا ما وُجِد في قصيدة شعريَّة نريد معالجتها آليًّا أيّ تفعيلة على (مُفَاعَلَتُن) (o////o//) نُسِبت القصيدة بأكملها إلى مجزوء الوافر. ومن ذلك[(٢)]:

(١) أبوغربيَّة، د. عصام عيد (٢٠١٨م) . موسيقى الشعر العربي طنطا: دار النابغة ، ط١ ، ص ٥٤، ص٥٥ .

(٢) ينظر: الأصفهاني ، أبو الفرج علي بن الحسين (١٤٢٩هـ = ٢٠٠٨م) . كتاب الأغاني ، تحقيق : إحسان عباس، وإبراهيم السعافين ، وبكر عباس. بيروت: دار صادر، ط٣ ، ١/ ٢١٠. وينظر أمثلة أخرى في كتاب: موسيقى الشعر العربيّ ، أبوغربيَّة ، ص ٥٤، ص٥٥.

١- لَمَنْ نَارٌ بِأَعْلَى الْخَيْـ ـفِ دُونَ الْبِئْـرِ ما تَخْبُو

o/o/o// o/o/o// o/o/o// o/o/o//

مَفَاعَلْتُن مَفَاعلْتُن مَفَاعلْتُن

٢- إِذَا مَا أُخْـمِدَتْ أُلْقِي عَلَيْهَا الْمَنْـدَلُ الرَّطْبُ

o/o/o// o/o/o// o/o/o// o/o/o//

مُفَاعَلْتُن مُفَاعلْتُن مُفَاعلْتُن

٣- أَرِقْتُ لِذِكْـرِ مَوْقِعِهَا فَحَنَّ لِذِكْـرِهَا الْقَلْبُ

o/o/o// o///o// o/o/o// o/o/o//

مُفَاعَلَتُن مُفَاعلَتُن مُفَاعَلَتُن

ستجد أَنَّ ثلاث التفعيلات الأولى من البيت الثالث قد جاءت سالمة من التغيير. وهذا يُؤكِّد نسبة الأبيات إلى مجزوء الوافر ليس غير. وأيضًا ؛ فإنَّ الكفّ وهو حذف السابع الساكن جائز مستحسن في بحر الهزج ؛ لتصير (مَفَاعِيلُن) (//o/o/o) السُّباعيَّة الصحيحة [(مَفَاعِيلُ) (//o/o/)] المكفوفة . بينما هو في الوافر مستقبح غير مستساغ لدى العروضيين [(١)] .

ب - تَشابه مجزوء الرَّمل وَتَامّ المديد المُصَّرعة أبياته (أَوْ رُباعيّ المديد)؛ ومنه قول امرأة [(٢)] :

(١) ينظر : أنيس، د. إبراهيم (١٩٥٢م). موسيقى الشعر . القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية ، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ص ١٠٩ .

(٢) تعددت نسبة هذا الكلام ؛ فتارة ينسب إلى أم السليك بن السلكة ، وتارة ينسب إلى أُمّ تأبَّط شرًّا أو أخته. ينظر: المرزوقيّ(١٤١١هـ = ١٩٩١م) ، شرح ديوان الحماسة ، نشره : أحمد أمين وغيره . بيروت: دار الجيل ، ط١ ، ص ٩١٤ فما بعدها.

طَافَ يَبْغِي نَجْوَةً مِنْ هَلاَكٍ فَهَلَكْ

o/o/o//o/ o/o//o/

o//o/ o///

فاعلاتن فاعِلا فاعلاتن فَعِلا

لَيْتَ شِعْرِي ضلَّةً أَيُّ شيءٍ قَتَلَكْ

o/o//o/ o/o//o/

o//o/ o///

فاعلاتُن فاعِلا فاعلاتن فَعِلا

ويمكن أن تُقرَأ على أنَّها من تامّ المديد الذي استوفى جميع تفعيلاته ، وجاء على أصله في دائرته؛ فيكون كل بيت شطرا ، وكل بيتين بيتًا على هذا النحو :

طافَ يبغي نَجْوَةً مِنْ هَلاَكٍ فَهَلَكْ لَيْتَ شِعْرِي ضَلَّةً أَيُّ شَيْءٍ قَتَلَكْ

o/o//o/ o///o/ o//o/ o///

فاعلاتُن فاعِلُن فاعلاتُن فَعِلُن فاعلاتُن فاعِلُن فاعلاتُن فَعِلُن

وحمل القصيدة على رباعيّ (مشطور) المديد ، أو على مجزوء الرمل أولى من حملها على المديد التامّ ؛ لشذوذ الإتيان بالمديد ثماني التفعيلات (أربع في كل شطر) ، ولأن أبيات القصيدة جميعها يلزم أن تكون مصرَّعة. واعتبارها من مشطور المديد مقدّم على اعتبارها من مجزوء الرمل[١].

ج -تَشابه بعض صُور الكامل التَّامّ والرَّجز التَّامّ سالم التفعيلات هكذا[٢] :

(١) ينظر : الزمخشرِّي، جار الله (١٤١٠ ، ١٩٨٩م) . هامش كتاب : القسطاس في علم العروض، تحقيق : فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، ط٢ ، ص ٧٨ .

(٢) ينظر : أبوغربيَّة ، د. عصام عيد . موسيقى الشعر العربّي ، ص ١١٤ ، ص١١٥ .

مُتْفَاعلن مُتْفاعلن مُتْفَاعلن
o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/

مُتْفاعِلُن مُتْفَاعِلُن مُتْفاعِلن
o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/

مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن
مُسْتَفْعِلُن
o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/

مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن
o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/

والتَّشابه الحاصل بينهما يَجْعل المعالج الآليّ في حَيْرة ؛ إلى أيٍّ هذين البحرين يُنْسَب الشِّعر؟ وحمله على الرَّجز أَوْلَى ؛ لأصالة تفعيلته ، وعدم وُجود التَّغير فيها .

د -تَشابه الكامل التَّامّ المضمر الحشو الأحذّ العروض والضَّرْب، والسَّريع التَّامّ المخبول المكسوف (العروض والضرب) ؛ هكذا[١] :

مُتْفَاعِلُن مُتْفاعِلن مُتَفَا
o/// o//o/o/ o//o/o/

مُتْفاعِلُن مُتْفَاعِلُن مُتَفَا
o/// o//o/o/ o//o/o/

مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن مَعْلاَ
o/// o//o/o/ o//o/o/

مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن مَعْلاَ
o/// o//o/o/ o//o/o/

ويحار البرنامج: إلى أيٍّ من البحرين يُنسب الشِّعر: أإلى الكامل أم إلى السَّريع ؟ . بيد أنَّ حَمْله على الكامل أولى؛ لقُبح الكسف [وهو حذف السابع المتحرِّك] في السريع ، ووجود تغييرين في عروض السريع وضربه ، وتغيير واحد في تفعيلتي العروض والضرب في الكامل .

هـ - تَشابه الرَّجز المشطور المقطوع العروض، والسَّريع المشطور المكشوف العروض، هكذا[٢] :

(١) ينظر : أبوغربيَّة ، د. عصام عيد. موسيقى الشعر العربّي ، ص ١٠٠، و ص ١٦٢.
(٢) ينظر : أبوغربيَّة ، د. عصام عيد . موسيقى الشعر العربّي ، ص ١٦٣ . وكذلك هناك إشكاليَّة

مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلْ

o/o/o/ o//o/o/ o//o/o/

o/// o//o/o/ o//o/o/

مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن مَفْعُولاَ

o/o/o/ o//o/o/ o//o/o/

o/// o//o/o/ o//o/o/

ويحار البرنامج في نسبة النَّصّ إلى أيٍّ من الْبَحْرين ، بيد أنَّ حَمْله على السَّريع أولى ؛ لأنَّ فيه حَذْفًا لحرف واحد هو التاء من (مَفْعُولاتُ /o/o/o/) . أَمَّا في تفعيلة (مُسْتَفْعِلُن /o//o/o) السباعيَّة في الرَّجَز ؛ ففيه تغييران ؛ هما : حذف النُّون وتسْكين اللام (مُسْتَفْعِلْ /o/o/o) .

ثانيًا : إشكاليَّة التَّفْعيلات وزحافاتها تمثّل صعوبة للمعالجة العروضيّة الآلية في برنامج "الخليل" لكولوغلي: حيث تتشابه بعض التَّفْعيلات في الحركات والسَّكَنَات . ومن ذلك:

١ - (مُسْتَفْعِ لُنْ) (o//o/o/) السُّباعِيَّة في بحر الخفيف [المكوَّنة من (مَسْـ o/) سبب خفيف ، و(تَفْعِ / o/) وتد مفروق ، و(لُنْ o/) سبب خفيف] ، و(مُسْتَفْعِلُن) (o//o/o/) السُّباعِيَّة في بحر الرَّجز مثلاً [المكوَّنة من (مُسْـ o/) سبب خفيف ، و(تَفْـ o/) سبب خفيف ، و(عِلُن o//) وتد مجموع] .

٢ - (فَاعِ لاتُن) (o/o//o/) السُّبَاعِيَّة في بحر المضارع [المكوَّنة من (فَاعِ /o/) وتد مفروق ، و(لاَ o/) سبب خفيف ، و(تُنْ o/) سبب خفيف] ، و(فَاعِلاتُنْ) (o/o//o/) في بحر الرَّمل مثلاً [المكوَّنة من (فَا o/) سبب خفيف ، و(عِلاَ o/ /) وتد مجموع ، و(تُنْ o/) سبب خفيف .

وهناك إشكاليَّة تنوّع تَغْييرات الزِّحاف والعِلَل ؛ حيث تتعدَّد صور التغييرات

التَّشابه بين الرَّجز التامّ المطويّ المقطوع ، والسريع التامّ المطويّ المكسوف.

في التفعيلات ؛ فَتَفْعِيلة مثل (مُسْتَفْعِلُن) (/o//o/o) التي هي الأَصْل تتعدَّد فروعها من التفعيلات ، لتصير هناك احتمالات كثيرة أمام المعالج الآليّ على هذا النَّحو: (مُسْتَعِلُن) (/o///o) ، و(مُتَفْعلُن) (/o//o) ، و(مُتَعِلُنْ) (////o) ، و(مُسْتَفْعِلان) (/oo//o/o) ، و(مُسْتَفْعِلاتُن) (/o/o//o/o) ، و(مُسْتَعِلانْ) (/oo///o) ، و(مُسْتَعِلاتُنْ) (/o/o///o) ، و(مُتَفْعِلانْ) (/oo//o) ، و(مُتَفْعِلاتُنْ) (/o/o//o) ، و(مُتَعِلانْ) (/oo////) ، و(مُتَعِلاتُنْ) (////o/o) ... وهكذا . وهذه التغييرات سيترتَّب عليها تعدُّد مصطلحات الزحافات والعلل ؛ ومنها : الْقَبْض في تفعيلَتَيْ : فَعُولُن (/o//o) التي تتحوَّل إلى فَعُولُ (/o//) ، ومَفَاعيلن (/o/o/o) التي تتحوَّل إلى مفاعِلُنْ (/o//o) . والقطف في مُفَاعَلَتُن (/o////o) التي تتحوَّل إلى مُفَاعَلْ (/o/o) وهي تساوي فَعُولن (/o/o) في الحركات والسَّكنات . والإضمار في مُتَفَاعِلُن (/o//o///) التي تتحوَّل إلى مُتْفَاعِلُن (/o//o/o) . والوقص في مُتَفَاعلن (/o//o///) التي تَتَحوَّل إلى مُفَاعِلن (/o//o) . وهناك زحافات وعلل أخرى كثيرة؛ كـ: القطع ، والحَذْف ، والحذَذ ، والتَّرفيل ، والتَّذْييل ، والتَّسْبيغ ، والخَزل ، والحَذَذ ، والخرم ، والشَّتْر ، والشَّكْل ، والوقْف ، والقَصْر ، والتَّشْعيث ، وغيرها . ولو وقفنا نُعدِّد مواضعها ؛ لضاق بنا المقام .

(٢) - إشكاليّة التَّنوُّع في شكل الخطِّ العربيّ يُصعِّب على المبرمج معرفة النَّصّ الشعري وتحليله مقطعيّا وعروضيّا: فهناك أَنْواع كثيرة من الخطوط ؛ مثل : النَّسخ ، والرُّقْعة ، والدِّيوانيّ ، والثُّلث . وهناك طرائق للكتابة العاديَّة تختلف مِنْ شَخْصٍ لآخر؛ فللخطِّ العربي أشكال متعددة الحروف بناءً على موقعها في بداية الكلمة أو وسطها أو آخرها . خُذْ مَثَلاً طريقة كتابة حرف الهمزة في بداية الحرف ووسطه وآخره مع الحركات (الفتْح والكسْر والضَّمّ) ، والسُّكون ، والتَّنْوين (بالفتح والكسر والضَّمّ) . فرسْم الهمزة في اللُّغة العربيَّة يأخذ أربعة أنواع رئيسة هي[(١)] : الهمزة على الألف : أ ، إ ، ـأ ، آ ، ـآ ، لأ ، لإ ، لا . والهمزة على الواو : ـؤ ، ؤ . والهمزة على النَّبر : ئـ ، ـئـ ، ـئ ، ئ . والهمزة المتطرِّفة : ء .

(٣) - إشكاليَّة الضَّبْط والشَّكْل : وأيّ خطأ في ضبط الكلمات سيترتّب عليه وقوع

(١) يُنظر : موساي ، سهام (٢٠١١). النَّمذجة الرِّياضيَّة التَّعرُّف الآلّي على الحرْف العربّي : رسْم الهمزة أنموذجًا ، مجلَّة الواحات للبحوث والدِّراسات ، جامعة غرداية ، العدد ١١ ، ص ٢٩-٥٨ .

أخطاء في التحليل المقطعيّ والعروضيّ ، ووجود «فجوات النصوص» التي سينتج عنه أخطاء في النتائج التي سيعطيها برنامج «الخليل». فهناك كثير من كلمات الأبيات الشعريَّة التي يختلف معناها ومقاطعها من اختلاف ضبطها؛ مثل : الاختلاف في الضبط بين الفعلين: (حَطَمَتْ)، و(حَطَّمْتُ) . ومثله : (جَبَر) : الفِعْل الثلاثي المجرَّد، و(جَبْر) : الاسم الثلاثي المجرَّد ، و(جَبَّر) الفعل الثلاثي المزيد بالتَّضعيف . و(عَلِمَ) : الفِعْل الثُّلاثيّ المجرَّد ، و(عَلَّم) : الفِعْل الثُّلاثيّ المزيد بالتَّضعيف ، و(عِلْمٌ) : الاسم الثُّلاثي المجرَّد الذي هو ضِدّ الجَهْل ، و(عَلَمٌ) : الاسم الثُّلاثي المجرَّد الذي من معانيه الجَبَل . وهذه الأمثلة وأضرابها متغيّرة المقاطع الصوتية والعروضيّة ؛ نتيجة لتغيّر الضبط.

(٤) - إشكاليَّة إدخال النُّصوص العربيَّة إلى الحاسوب: ففي العربيَّة من المزايا والخصائص ما يمكنها مساعدة المبرمج الآلي في المعالجة العروضيّة . صحيح أنَّ هناك بِنْية مَنْطقيَّة لِلُّغات . لكن اللُّغة العربيَّة ينبغي أن تأخُذ مَوْقعها المناسب اللاَّئق بها في سلّم المعالجة الآلية.

وبعد؛ فإنَّ ما قدَّمه كُولُوغلي من مشاريع وأبحاث متقدِّمة يكشف عن وعي صاحبها بمشكلات العلم الحقيقية، وإدراكه لغاياته على أساس علميّ متين. ولو قُدِّر لصاحبها أن يكون حيًّا بين ظَهْرانينا ؛ لغيّرت مسارات كثيرة للأفضل تميّعت فيها معايير البراعة والتميز والإنجاز الحقيقيّ في ظلّ طغيان المجاملات والنفاق والمحسوبيَّة وحب الثناء والمديح والتَّعالم.

الخاتمة

النتائج والتوصيَّات

أ- النَّتائج : انتهى الباحث إلى نتائج ؛ أبرزها :

- تَبْدو القيمة الحقيقيَّة لبرنامج «الخليل في المعالجة الآلية للعروض» في سَبْقها الزَّمنيّ (؛ فهو أوَّل تطبيق في المعالجة الآليَّة للعروض)، وتعزيزها بالأبحاث والمقالات المنشورة، وتطبيقه المبكِّر على أطروحة للدكتوراه لديوان شعريّ كامل (انتهت صاحبتها منها سنة ٢٠١١م). كما أنَّها نتيجة تراكم معرفي بحثيّ متكامل.

- يستطيع برنامج "الخليل" التحليل المقطعيّ والعروضيّ ، ويُمْكِنه التعامل مع عدد من المشاكل العروضيَّة والمقطعيَّة ، ونسبة الأبيات إلى بحورها، كما يمكنه معرفة موقع الأخطاء العروضيّة ، وإن كان فيه بعض الإشكاليَّات التي تحتاج إلى تطوير ومتابعة ومعالجة. ويُقدِّم إضافة علميّة جيِّدة ، ويُوفِّر معلومات مُهمَّة عن الأنظمة الصِّيغيَّة للشِّعْر العربيّ العموديّ.

- لبرنامج "الخَليل" [Xalilyl] هدف واضح يتمثَّل في التحليل العروضيّ لأيّ نصّ شعريّ مهما كان طوله ، بيد أنَّه لم يعكس الواقع الشعريّ الموجود الآن بشكل تامّ ؛ حيث لا يقتصر على الصور العروضيَّة التي وضعها الخليل ؛ فهناك واقع جديد أبرز صُورًا مُتعدِّدة ، بل برز نمط من الشِّعر تحرَّر من قُيُود الوزْن والقافية هو " الشعر الحرّ".

- يقدّم الدكتور جمال كولوغلي تقويما جيّدا لبرنامجه "الخليل" ، كما يفتح الباب واسعا أمام علماء العروض ؛ كي يطوّروا برنامجه ويثروه ، ويبنوا عليه.

- ينبغي فتح نافذة البحث في الدِّراسات البَيْنِيّة بين اللُّغة العربيَّة من جانب وعلوم الحاسب الآلي والذَّكاء الاصْطناعيّ من جانب آخر على مصراعيها.

ب - التَّوصيات : يوصي الباحث بأمور؛ منها:

- إنْشاء قاعدة بيانات كبيرة للبحور الشِّعْريَّة وصورها وتفعيلاتها وتغييرات التَّفْعيلات وما أصاب البحور من زحافات وعِلل لتكون أساسا مُهمًّا لأيّ قاعدة يعرف بها الأَوْزان الشِّعرية للأبيات ، وما دخلها من زحافات وما اعتراها من خللٍ.
- دعوة علماء اللُّغة العربيَّة والباحثين فيها إلى سرعة انخراطهم في القضايا الْبينيَّة ، وبخاصَّة مجال اللِّسانيَّات الحاسُوبيَّة ؛ بكافة مستوياتها اللغويَّة : الصوتيَّة والصرفيَّة والنحويَّة والدلاليَّة ؛ لإنْتاج برامج وتطوير تطبيقات حاسُوبيَّة مُفيدة.
- تَرْجمة الأعمال العلميَّة الرَّائدة في المعالجة الآليَّة للِّسانيات العربيَّة بشكلٍ عام ، والعَروض العربيِّ بشكلٍ خاصّ بما يمكن القارئ العربي من الاطِّلاع عليها .
- إعادة النَّظر في موقع اللِّسانيَّات في المنظومة التعليميَّة ، وجعل "اللِّسانيَّات الحاسُوبيَّة "مقرَّرًا عامًّا لجميع الطُّلاب.
- زيادة الثقافة التكنولوجيَّة والرِّياضيَّة والتجريديَّة لدى طلاب اللُّغة العربيَّة والباحثين في عُلومها .
- تَبَنِّي بعض المؤسَّسات ؛ كأكاديميَّة الشِّعر العربيّ مشاريع "المعالجة الآليَّة للعروض العربيّ" في أعمال مشتركة بين المتخصصين في المجالين العروضي والحاسوبي .
- إجراء أَبحاث مُقارنة بين العَرُوض العربيّ وغيره من أنظمة العروض الأخرى ؛ كالعروض الفَارِسيّ ، والعَروض الفِّرنسيّ ، والعروض الإنجليزيّ ...إلخ . ومن ثمَّ إجراء المعالجات الآليَّة التي تثبت التشابهات والاختلافات بين هذه الأنواع .
- الإفادة من الإمكانات التَّخزينيَّة العالية للحاسوب ، والقدرة على استرجاع البيانات في خدمة علوم العربيَّة . ومن ثَمَّ عمل تَطبيقات وبرمجيات كثيرة مفيدة في اختصار الوقت والجُهْد.

قائمة المصادر والمراجع

أ - المراجع العربية :

- ابن جني، أبو الفتح عثمان . الخصائص ، تحقيق : محمد علي النجار. القاهرة : دار الكتب المصريَّة ، المكتبة العلمية، د.ط.
- ابن معمر ، جميل .(سنة ١٤٠٢= ١٩٨٢م) . ديوان جميل بثينة. بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر، د. ط.
- ابن منظور (١٤١٩هـ = ١٩٩٩م) . لسان العرب، (خلل)، اعتني بتصحيحه: أمين محمد عبدالوهاب ومحمد الصادق العبيدي. بيروت: دار إحياء التراث العربيّ، د.ط.
- أبوغربيَّة، عصام عيد فهمي (٢٠٠٦م). أصول النحو عند السيوطي بين النظرية والتطبق، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ .
- أبوغربيَّة، د.عصام عيد (٢٠١٨م). موسيقى الشعر العربيّ . طنطا : دار النابغة، ط١ .
- الأصفهاني ، أبو الفرج علي بن الحسين(١٤٢٩هـ = ٢٠٠٨م). كتاب الأغاني ، تحقيق إحسان عباس، وإبراهيم السعافين ، وبكر عباس. بيروت : دار صادر، ط٣ .
- امرؤ القيس. ديوان امرئ القيس (١٤٢٥هـ = ٢٠٠٤م) ، اعتنى به وشرحه : عبدالرحمن المصطاوي . بيروت: دار المعرفة ، ط٢ .
- أنيس، د. إبراهيم . موسيقى الشعر(١٩٥٢م) . القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية ، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢.
- أورو، سيلفان & ديشان، جاك & كولوغلي، جمال (يوليو ٢٠١٢م) . فلسفة اللغة.

ترجمة: زكريا، ميشال. بيروت : المنظمة العربية للترجمة، ط١.

- البحتريّ ، أبوعبادة الوليد (د.ت) . ديوان البحتريّ . تحقيق: الصيرفيّ، حسن كامل. القاهرة : دار المعارف، د.ط.
- بوهاس & جيوم & كولوغلي (٢٠٠٨م). التراث اللغوي العربي، ترجمة: عبدالعزيز، محمد حسن & شاهين، كمال، القاهرة : دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط .
- الحصريّ القيروانيّ، أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم (د.ت) . زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق : زكي محمد مبارك ، ومحيي الدين محمد عبد الحميد بيروت: دار الجيل ، لبنان ، د. ط.
- الحمدانيّ ، أبو فراس الحمدانيّ (١٣٦٣هـ = ١٩٤٤م). ديوان أبي فراس الحمدانيّ ، رواية أبي عبدالله الحسين بن خالويه ، عني بجمعه ونشره : سامي الدهان . بيروت : المعهد الفرنسيّ بدمشق للدراسات العربية.
- الزمخشّري، جار الله (١٤١٠هـ = ١٩٨٩م). القسطاس في علم العروض، تحقيق : فخر الدين قباوة، بيروت: مكتبة المعارف، ط٢.
- السيرافي ، أبوسعيد الحسن بن عبدالله بن المرزبان (د.ت) . شرح كتاب سيبويه، تحقيق: أحمد حسن مهدلي ، وعلي سيد علي. بيروت ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د.ط .
- الشكر، ديمة & باولي، برونو(٢٠١٠م). العروض العربي في القرن الثالث عشر بعد الخليل بين التقليد والتقعيد. نشرة الدراسات الشرقية، المجلد LIX.
- شوشة ، فارس. المعالجة الآلية للغة العربية : إنشاء نموذج لسانيّ صرفيّ إعرابي للفعل العربيّ (٢٠٠٨م) . مذكرة لنيل درجة الماجستير، إشراف: د. مهني إقبال، و د. مليكة كوداش . جامعة الجزائر، كلية العلوم الاجتماعية الإنسانية، قسم علم

المكتبات والتوثيق.

- الضامن، حاتم ، والحيدري ، ضياء الدين (١٣٩٣هـ = ١٩٧٣م) . شعر الخليل بن أحمد الفراهيديّ ، جمع: ، مستل من الأعداد "٤-٦" من مجلة البلاغ . بغداد : مطبعة المعارف، د.ط.
- العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد (١٤١٦ هـ = ١٩٩٦م) . الجامع في العروض والقوافي، حقَّقه وقدَّم له: زاهد، زهير غازي & ناجي، هلال. بيروت: دار الجيل ، ط١.
- الكندي ، المقنع (١٤٣٢هـ = ٢٠١١م) . شعر المقنع الكندي : جمع وتحقيق ودراسة ، د. أحمد سامي زكي منصور. الكويت: حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية الثانية والثلاثون.
- المخزومي ، د. مهدي (١٩٦٠م). الخليل بن أحمد الفراهيديّ: أعماله ومنهجه . بغداد : دار الزهراء، د. ط.
- المرزوقيّ ، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٤١١هـ = ١٩٩١م) . شرح ديوان الحماسة ، نشره: أحمد أمين وعبدالسلام هارون . بيروت: دار الجيل، ط١.
- موساي ، سهام. النَّمذجة الرِّياضيَّة التَّعرُّف الآليّ على الحرْف العربيّ : رسْم الهمزة أنموذجًا . (٢٠١١). مجلَّة الواحات للبحوث والدِّراسات ، جامعة غرداية ، العدد ١١.

ب - المراجع الأجنبية :

- Bohas , G & Kouloughli, D.(2001). «Towards a systematic corpus analysis of Arabic poetry», [Belgian Journal of Linguistics 15] . pp. 103–112.
- Bohas ,G & Paoli, B .(2017). « Introduction : Mélanges de linguistique et de métrique en mémoire de Djamel Eddine Kouloughli (1947-2013) », Bulletin d'études orientales, LXV | . pp. 11-12.
- Bohas,G .(2017). « La conjugaison des verbes creux : approche lexicale vs. approche phonologique », Bulletin d'études orientales, LXV | . pp. 37-50.
- Chomsky, N & Halle, M. (1968). «The sound pattern of English», Harper&Row, publishers, New York , Evanston , and London.
- Choukr, D & Paoli, B.(2010). « La métrique arabe au XIII^{e} siècle après al- Ḫalīl. Entre tradition et renouveau », Bulletin des études orientales, Tome LIX. pp. 11-15. ISSN 0253-1623. ISBN 978-2-35159-170-3.
- Guillaume, J-P.(2014). « Djamel Eddine Kouloughli (1947-2013) », Bulletin d'études orientales, LXII | . pp. 17-22.
- Kouloughli, D. «Initiation pratique à la constitution et à l' exploitation de corpus électroniques en langue Arabe », (IV^{e} partie), pp. 117-133.
- Kouloughli, D. «Initiation pratique à la constitution et à l' exploitation de corpus électroniques en langue Arabe », (III^{e} partie), pp. 75-93.
- Kouloughli, D. « Initiation pratique à la constitution et à l' exploitation de corpus électroniques en langue Arabe », (II^{e} partie), pp. 97-114.
- Kouloughli, D. « Initiation pratique à la constitution et à l' exploitation de corpus électroniques en langue Arabe »,(I^{re} partie) .
- Kouloughli, D. (2010) « Traitement automatique de la métrique arabe : réalisations et perspectives », Bulletin des études orientales, Tome LIX. pp. 17-32. ISSN 0253-1623. ISBN 978-2-35159-170-3.
- Mouhieddine, M. (2010). «Aspects formels du dîwân de Jamîl Buṯayna. Littératures». Ecole normale supérieure de lyon - ENS LYON. Français. (NNT: 2011ENSL0676). (HAL Id : tel-00682573).
- Paoli, Bruno .(2017). « Métrique arabe : au-delà du cercle vicieux des théories », Bulletin d'études orientales, LXV | . pp. 177-216.

«تحرير العلاقة بين انضباط العلم وطلاقة الفن في قضية العروض العربي»

أ. د. سعد عبد العزيز مصلوح

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

Abstract

We started talking in this paper with a question that we answered. The question was: How can a single poetic bahr, with its unified, disciplined actions, fulfill the task of expressing divergent emotional and philosophical experiences? For the solution, we have proposed that we switch from working with the Al Khalilian rhythm, to work with the fact, or from the fixed to the varied. The interactions that are the engine of educational prosody are nothing but slots, waiting for their concerns fillers. The genius of Al Khalil, May God have mercy on him, was able to make it standard controls for rhythm. As for the combination of phonetics, rhetoric sciences and scientific prosody, it is the cognitive combination desired to advance the task of objectively establishing critical judgments in relation to vocal formations. To achieve this goal, we proposed a decimal hierarchical ladder in which the Arabic phonemes are organized

According to their fortune of melody, loudness and power of hearing, and we presented that with the necessary cognitive data related to the physical and phonological basis of what we proposed, and we called two phonological concepts in the English tongue: euphony and cacophony. We suggested for the first an Arabic equivalent, ((soft fact)), and for the other ((hard fact)). These two concepts were almost absent from the Arabic phonetics literature, despite their great importance in what we are engaged in. We simplified the statement about the characteristics of the Arabic phoneme with regard to these two concepts, then we deduced three modes of phonemic formations: the patterns of conformity, relativity and punishment. Let us conduct our analysis of the selected models in order to clarify, awakening the attention to the fact that the models and examples that have been studied remain significant in what was presented.

And that the true application and research report of what we have presented only shows its impact and generosity in treating a text in its entirety in a more accurate manner than it appears upon exposure to chaotic distinctions of verses and evidence. In the doubling of the research, we have indicated a number of issues and issues that we deem worthy of being the subject of further examination and scientific consideration, perhaps in which they may tempt researchers in this field to spend efforts to them in rejection or acceptance, and modification or just.

١/ ٠ سؤال البحث

العنوان المُرتضى لهذا المؤتمر الجاد هو «عروض الشعر العربي بين انضباط العلم وطلاقة الفن». ويتجه العمل في هذا البحث إلى تحرير هذه العبارة الملهمة التي لخصت في إيجاز مبين جوهر الدور الإشكالي الذي يجسده هذا العلم التراثي العريق في عملية الإبداع الشعري، من حيث إنه علم ضابط للوزن الشعري من جهة، وإن الأوزان التي استقر عليها قابلة لأن تتحمل تبعة التعبير عن ألوان من التجارب ذات المضامين المتباعدة بل المتعاندة في كثير من الأحيان، وأن يصل بتعبيره إلى استشعار طلاقة الفن وتحقيق متعة التلقي، ولذة الاستجابة. وليس عسيراً أن نسوق لصحة هذه المقولة عدد ما شاء القارئ من أدلة.

وتقترح هذه الورقة مدخلاً للجواب عن هذا السؤال هو الكشف عن أوجه التمايز بين مفهومين متجادلين هما: الإيقاع والوقع، وكيفيات تجليهما في القصيدة؛ إذ يختص «**الإيقاع**» بالعبارة عن انضباط العلم، ويتولى فَحصُ «**الوقعِ**» استجلاءَ مظاهر طلاقة الفن.

وفي ما يأتي من حديثٍ تفصيلٌ وفضلُ بيان.

٢/ ٠ فيصل ما بين الإيقاع والوقع

ينطوي الإيقاع في جوهره على خاصتي التكرار والانتظام لوحدات بعينها ذات كينونة بارزة في المنجز الإبداعي الشعري؛ وهو مفهوم عابر للفنون اللغوية والسمعية والبصرية والتشكيلية؛ ومن ثم يكون الإيقاع بهذا الاعتبار «جنساً»، ويكون كل تجلٍّ من تجلياته في مختلف الفنون «نوعاً». والإيقاع يتجلى في فن الشعر «وزناً»، و«الوزن» يتخذ على معهوده في مصنفات علم العروض

العربي صورة «البحر الشعري». ومن ثم يكون كل وزن إيقاعاً، ولا ينعكس. ويتحد كلا المفهومين: الإيقاع والوزن في معرض الحديث عن النموذج التكراري المنتظم في البيت الشعري. ولأن «الشعر» ظاهرة لغوية صوتية بالفعل حين يكون منطوقاً، وبالقوة حين يكون مقروءاً قراءة صامتة، كان من البديهي أن يتخذ الوزن أو الإيقاع فيه هيئة انتظام دوري يدركه السامع - بالقوة أو بالفعل أيضاً - لوحدات نطقية ذات بروز ووضوح ظاهر في مجرى الكلام. ويصلح هذا التعريف للإيقاع أن يكون تصوراً عابراً للألسن، ويَبْقى تعيين طبيعة هذه الوحدات مناطاً للتنوع في ما بينها بحسب النُّظُم الفونولوجية المتباينة بين اللغات. ومن هنا تتجلى ضروب الانتظام في صورة تقابلات بين المنبور وغير المنبور من المقاطع، أو بين الطويل والقصير منها، أو في صورة تمايز في الإحساس السمعي بدرجة الصوت pitch علواً وانخفاضاً (=المقام الموسيقي)، ويمكن أن يكون التقابل بين عدد من التوليفات المتزامنة مما سبق ذكره. وحيث تبلغ هذه النماذج أقصى درجات انتظامها في ما نلحظه من ضروب الشعر المختلفة نلتقي بمفهوم «الإيقاع الموزون» أو «الوزن الموقَّع» في «البحر الشعري». ويظل «البحر» نموذجاً مجرداً مستعلياً، قابلاً لاستيعاب صنوف متباينات من التجارب الإبداعية، قد تبلغ في اختلافها وتنوعها مبلغاً بعيداً من التباعد أو التعاند. ويبقى وراء وحدة النموذج الجامع مجال لظهور خصوصة الإبداع وفَرْدانية المبدع. وعلينا هنا أن نتوقف لتأمل الكيفية التي تتحقق بها هذه المفارقة الفريدة؛ ونعني بها حصول التنوع من خلال ما هو عام مشترك، باستخدام نموذج إيقاعي وزني مجرد، عابر للزمان والمكان وأفراد المبدعين من شعراء العربية في تاريخها المتطاول.

أما أهدى سبيل للعبارة عن «**الوقع**» - في ما نرى - فهي أن نفهمه على أنه الأثر السمعي الناشئ عن تلقي الرسالة الصوتية حقيقة أو ضمناً، ويتمثل في ارتياح الأذن وأنسها بالرسالة، أو النفرة منها والإعراض عنها، كما يتمثل

في رصد مدى ما يتمتع به الأثر السمعي من خصائص تعين على التمكين لمقاصد الرسالة والاستجابة لها؛ انعطافاً وتقبلاً.

ولعمل «**الوقع**» في نفس المتلقي درجات أدناها الانفعال التلقائي بالقبض أو البسط من غير تعليل ولا تأويل، وأعلاها استحثاث القدرة على حل الشفرة الرمزية الصوتية، وربط الحكم النقدي عامة والجمالي خاصة بأوصاف وأحكام ظاهرة قابلة للتعليل والتأويل،في مؤاخاة أخاذة بين الذوق والعقل.

أما الكشف عن طبيعة «**الوقع**» فله مرجعيتان متعالقتان متجادلتان: إحداهما **موضوعية** تستند إلى الخصائص الأكوستيكية للرسالة الصوتية، والأخرى **ذاتية** تستمد مصداقيتها مما يتمتع به المتلقي من قدرة على ممارسة الخبرة الجمالية والعبارة عنها، ومعالجتها تحليلاً وتأويلاً وتعليلاً. وتستند المرجعية الأولى؛وأعني بها استظهار خصائص الرسالة الصوتية، إلى التأسيس النظري والمختبري في علمي الصوتيات الفوناتيكية والفونولوجية، وإلى فنون مختلفة من علم البديع. أما المرجعية الأخرى ذات الطبيعة الذاتية فتفتح الباب مشرعاً لعمل القدرات الوهبية والكسبية لدى المتلقي الناقد بالربط بين الحكم الذوقي والحقيقة العلمية المقررة بيقين الفحص الموضوعي. وأما مناط الربط بين الأمرين فهو الكشف عن مدى الملاءمة appropriateness بين التشكيل الصوتي والرسالة المراد إبلاغها، ومظاهر هذه الملاءمة وجوداً وعدماً، أو تحققاً في درجاتها المتفاوتة ما بين هذين الطرفين.

٣/ ٠ أوجه التمايز بين الوقع والإيقاع

غايتنا في هذا المطلب الكشف عن أوجه التمايز بين هذين المفهومين الـمُعْتَمَدَيْن في هذه الرسالة للجواب عن سؤالها. وفيصل التفرقة - في ما نرى - هو الوعي بأوجه التمايز بين النموذج العروضي (متمثلاً في التفعيلة والبحر)

والمنجز الشعري الإبداعي (متمثلاً في التشكلات الصوتية للقصيدة). ونوجز أوجه التمايز في:

١) أن النموذج العروضي ميزان، والشعر هو الكلام الموزون.

٢) أن التفعيلة قالب مجرد، قابل لأن يحشى بما يوافق بنيته الإيقاعية أياً ما كان الحشو، بقطع النظر عن أي حكم تقويمي.

٣) أن الوقع متوقف على طبيعة أعيان أصوات الكلام التي تتآلف بحسب البنية المجردة للتفعيلة.

٤) أن الزحافات أو العلل المقبولة بحسب قوانين العروض لا تخل بالإيقاع، ولكنها تسهم إسهامات مهمة في تشكيل الوقع.

٥) أن التطابق بين أي تحققين في الإيقاع لا يعني المطابقة أو المقاربة في الوقع.

٦) أن الإيقاع مظهر الثبات الجامع بين صانعي القصيد، وأما الوقع فمناط التنوع المائز بين مظاهر الخصوصة والعبقرية الفردية في صناعة القصيد.

٧) أن الخليل - رحمه الله - قد عمد إلى اشتقاق جميع التفاعيل في عروضه من جذر واحد هو (ف.ع. ل.) ومنه صاغ بحوره ودوائره، فأمكن له بذلك من منظور التقعيد أن يضبط الإيقاع، لكنه بذلك قد حيِّد الوقع. أما حشو التفاعيل فإنه يكون بأعيان الأصوات، وهو مطلق في صوامت العربية وحركاتها بلا قيود، حاشا ضوابط الاستعمال الصرفية والنحوية والدلالية التي تواضعت عليها الجماعة.

وينشأ مما تقدم أن الإيقاع مشغلةُ أصحاب العروض التعليمي، أما الوقع فيستدعي المداخلة بين علم الصوتيات والبلاغة، ويندرج ذلك كله تحت مظلة

العروض العلمي الذي يستثمر معطيات العروض التعليمي وعلوم الصوتيات والبلاغة استثماراً جمالياً ونقدياً. وعلى ذلك نرى أننا في حاجة إلى تغيير القبلة البحثية لنصرف وجوهنا عن استهلاك الجهد في العروض التعليمي؛ تأليفاً لمصنفاته، وتحقيقاً لمخطوطاته؛ إذ يغني في هذه البابة كتاب عن ألف. كما أن مخطوطاته - وكلنا بذلك عالم- يستنسخ بعضها بعضاً من غير تغيير أو إضافة عسيّة بالالتفات. ومن عجب أن نكون مسبوقين في هذه الدعوة بأحد عشر قرناً أو يزيد؛ فقد ساق قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) تعليل انصرافه إلى التأليف في نقد الشعر عن التأليف في قواعد العروض والقافية، فقال:

«وعلما الوزن والقوافي وإن خُصّا بالشعر وحده، فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير معلم. ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل وضع الكتب في العروض والقوافي، ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر فاسداً أو أكثره. ثم ما نرى أيضاً من أن مَنْ يعلمه ومَنْ لا يعلمه ليس يُعَوِّل في شعر إذا قاله إلا على ذوقه دون الرجوع إليه؛ فلا يتوكد عند الذي يعلمه صحةُ ذوقِ ما تزاحف منه بأن يُعرَض عليه. فكان هذا العلم مما يقال فيه إن الجهل به غير ضائر، وما كانت هذه حاله فليست تدعو إلى ضرورة.» [نقد الشعر، ٦١-٦٢]

ولسنا نذهب في هذا المقام إلى الحد الذي بلغه قدامة، فنقول: إن الجهل بقواعد علم العروض غير ضائر؛ لأن الجهل بأي بابة من بابات العلم ضائر ولا ريب، ولكنا نقول: حسبنا ما ألَّفْنا فيه من مصنفات، وما حقَّقنا من مخطوطات؛ إلا أن يكون المؤلَّف أو المخطوط فاذّاً جاء فيه صاحبه بما لم تستطعه الأوائل؛ ذلك أن الزيادة في غير هذه الحال محضُ نقص.

٤/ ٠ أمثلة شارحة للتمايز بين الإيقاع والوقع

سبيلنا لإيضاح هذا التمايز إنما يكون بضرب المثل للمتفق إيقاعاً والمفترق

وقعاً.

مِن بدائه العروض أن السبب الخفيف يتحقق في صورة المتحرك المتبوع بالساكن [/ o]، والساكن قد يكون مدّاً ألفياً أو واوياً أو يائياً، كما يكون حرفاً صامتاً غير متحرك؛ يَعْقُب حركةً قصيرة. وبعبارة أخرى: إنه - نعني السبب الخفيف- يتحقق في إحدى الصورتين المقطعيتين: / ص ح ح/ أو / ص ح ص/ . ومن ثم يستوي بميزان الإيقاع كلمات من مثل: / لا/ ، / لن/ ، / ضَبْ/ ، / قد/ على اختلاف ما بينها في التشكيل المقطعي. وكذلك يتحقق الوتد المجموع إيقاعياً في صورة متحركين فساكن [/ / o]، ويندرج فيه التشكيلان المقطعيان: / ص ح + ص ح ح/ و / ص ح + ص ح ص/ ، ومثال ذلك: عَلَى، جَلَسْ، أتى، نَسِي، شَرِبْ. أما الوتد المفروق فيتحقق عروضياً - أو إن شئت: إيقاعياً - في صورة متحرك فساكن فمتحرك [/ o /]، ويتمثل مقطعياً في الصورتين / ص ح ص + ص ح/ ، ومثاله: كانَ، عِنْدَ، خِيْفَ.

وبَيِّنٌ مما تقدم أن الوحدة العروضية الإيقاعية المجردة لا تحفل باختلاف الصوامت وتباين خصائصها من حيث الأثر السمعي، كما أنها لا تلقى بالاً لما بين المقطع المغلق والمقطع المفتوح من فرق؛ فكل الصوامت صالحة للتبادل بعضها مع بعض، وكذلك كل المدود. وقل مثل ذلك في الأوتاد مجموعها ومفروقها، وفي الفواصل صغراها وكبراها. أما تساوي الوحدة العروضية بميزان الوقع فيوجب - ابتداءً- التمييز بين الصوامت والحركات، ثم التمييز بين فئات الصوامت الوقفية والانطلاقية، وبين الانطلاقية الرنانة والانطلاقية الاحتكاكية، وبين المقاطع المغلقة والمقاطع المفتوحة، وبين المفتوحة بقصار الحركات من: فتحة وضمة وكسرة، والمفتوحة بطوالها: ألفاً أو واواً أو ياءً. وخالصة القول أن ما يعدّ واحداً بميزان الإيقاع (أو تفاعيل العروض) هو متنوع، بل بالغ التنوع بميزان الوقع (أو الأثر السمعي المعبر).

لعلنا نكون بما أسلفنا قد بلغنا غايتنا من بيان الموائز بين حقيقة «**الإيقاع**»

و «**الوقع**»؛ أو بين الميزان والموزون، أو بين القالب والحشو، أو بين النموذج المجرد الموحد وفَرْدانيَّة التشكيل الصوتي المخصوص، وبذلك نكون قد مَهَدْنا الطريق إلى فحص النظام الصوتي في العربية، واستظهار الخصائص الأكوستيكية لمكوناته، واستثمارها في تحقيق التمايز المنتج بين مفهوم **الوقع** ومفهوم **الإيقاع**؛ جلاءً للرؤية التي نقترح إعمالها للكشف عن بلاغة التشكيل الصوتي للتفعيلة العروضية.

٥/ ٠ السلم التراتبي النغمي لصوتيات العربية

نستحضر بين يدي هذا المبحث - وهو عمود الدراسة - عدداً من المقدمات التي أسلفنا الإبانة عنها؛ وهي:

١) ضرورة التمييز بين الإيقاع الذي هو قالب مجرد وثابت موحد، وتجسده التفعيلة العروضية وما يعرض لها من الزحافات والعلل المعتبرة التي اعتَدَّت بها الأذن العربية، وتقبلتها بقبول حسن، وبين الوقع؛ من حيث هو أثر سمعي تستقبله الأذن، وتتلقاه مستجيبة له بالقبض أو البسط بدرجات متفاوتة من الإيناس والنفرة، ويتصف بأنه متعين باعتبار ارتباطه بالصوامت والحركات المتحققة بالفعل، ومتنوع باعتبار تباين صوتيات العربية من الجهارة والقوة والإسماع، ومتفرد باعتباره إلى نص بعينه ومنشئ بعينه.

٢) أن الصوت في الكلام - كالصوت في الطبيعة وفي الموسيقا - يتنازعه ضربان من ضروب الموجات الصوتية: نغمي وضجيجي؛ منفردين أو ممتزجين، [وفي كتابنا: «**دراسة السمع والكلام**»، بيان وإيضاح بأشبع من هذا لحقائق الخصائص الأكوستيكية لأصوات العربية].

٣) أن مصدر النغمة الوحيد في أصوات الكلام هي النغمة الحنجرية (أي الاهتزاز المنتظم للوترين الصوتيين؛ أي الجهر)؛ وبوجودهما يوجد

المكـون النغمـي وينعـدم بانعدامهـا.

٤) أن مـن أصـوات الـكلام مـا هـو نغـم خالـص، فـلا يكـون إلا مجهـورا، ومنها مـا يجمـع بـين المكـون النغمـي والمكـون الضجيجـي بدرجـات متفاوتـة، وما يكـون ضجيجـاً خالصاً.

باسـتحضار هـذه المقدمـات يمكـن أن نفـضي إلى الإبانـة عـن مقترحنـا بتصنيـف الصوتيـات العربيـة بحسـب حظهـا مـن النغـم أو الضجـة؛ لنجعلـه مدخـلاً إلى تفسـير النعـوت الانطباعيـة التـي أطلقهـا نفـر غـير قليـل مـن المتقدمـين والمتأخريـن عـلى تلقـي الأثـر الصـوتي لـدى قـراءة القصيـدة، وأطلقـوا عليهـا نعـوت العذوبـة والسلاسـة والجزالـة والنفـرة والمعاظلـة، والشـعر الـذي فيـه مـاء، والشـعر الـذي لا مـاء فيـه.

ويجـد القـارئ في [**الشـكل رقـم١**] بيانـاً لمـا نسـميه «**السـلم النغمـي العـشري لصوتيـات العربيـة**». ويبـدأ السـلم في أعـلى درجاتـه بصوتيـات النغمـة الخالصـة (وهـي جهـر خالـص)، وتحتـل الحـركات الطـوال والقصـار **الرتـب الأربـع الأولى**، ثـم تـأتي في **الرتبـة الخامسـة** فئـة أنصـاف الحـركات وهمـا الـواو والياء المصححتـان في مثـل: وَزن يـزن؛ وظاهـرٌ أنهـا أشـبه الصوامـت بالحـركات، إلا أنهـما انزلاقيتـان؛ ومـن ثـم جـاز أن يطلـق عليهـا «أنصـاف الحـركات» semi - vowels. وهما ينتسـبان إلى فئـة الصوامـت بالاعتبـار الفونولوجـي، وإن كانـا مـن حيـث الخصائـص الفوناتيكيـة الأكوسـتيكية الخالصـة معـدودان في الحـركات. ثـم تختـص **الرتبـة السادسـة** بالصوتيـات الانطلاقيـة الرنانـة (وهـي مـا سـمي في الأدبيـات الصوتيـة عنـد المتقدمـين بالأصـوات المتوسـطة خـلا صـوتَ العـين؛ ويجمعهـا قولـك: «لَـمْ نَـرَ»)، وتتألـف مـن مكـون نغمـي عـالٍ مـع خلفيـة ضجيجيـة ضعيفـة جـداً، ومـن ثـم فهي مجهـورة وليـس لهـا نظائـر مهموسـة. ثـم يـلي ذلـك في **الرتبـة السـابعة** الصوتيـات الانطلاقيـة الاحتكاكيـة المجهـورة (ويقابلهـا في الصوتيـات الكلاسـيكية: الأصـوات الرخـوة)؛ وتتألـف مـن مكـون ضجيجـي عـالٍ مـع خلفيـة نغميـة واضحـة. ثـم

يأتي من بعد ذلك صوتيات **الرتبة الثامنة** ؛ وهي الانطلاقيات الاحتكاكية المهموسة، وتتألف من مكون ضجيجي خالص. ثم في **الرتبة التاسعة** تأتي صوتيات الوقفيات المجهورة، وتتألف من مكون ضجيجي يصحبه خلفية نغمية ضعيفة. أما **المرتبة العاشرة** فتحتلها الوقفيات المهموسة، وهي ذات مكون ضجيجي خالص، ودرجات إسماعٍ ضعيف جداً .

ويرد هنا سؤال؛ هو: لِمَ وضعت الوقفيات المجهورة في رتبة تالية للانطلاقيات الاحتكاكية المهموسة، برغم اشتمالها على المكون النغمي الذي خلت منه الاحتكاكيات المهموسة؛ وكانت القاعدة تقضي أن يحتل المرتبة الثامنة لا التاسعة؟ وجواب ذلك: أن الوقفيات (مجهورة كانت أو مهموسة) هي أصوات قصيرة الأمد، ضعيفة الإسماع إذا ما قيست إلى الانطلاقيات الاحتكاكية؛ ولذا كانت سهمتها ضعيفة في تشكيل «**الوقع**»، وكان أثرها السمعي أوثق علاقة بضبط متواليات الوحدات الإيقاعية [التفاعيل] منها بالوقع.

ويستبين من هذا التراتب أن النغمة ذات حضور جوهري في تشكيل الوقع (أو الأثر السمعي) في الفئات الست الأولى على الموالاة، وأنها تؤثر حضوراً وغياباً في التقابلات الحاصلة بين الصوامت التي تحتل الفئات الأربع الأخيرة من حيث الجهر أو الهمس. وعلى أساس مما تقدم يمكن الوقوف وقفة متأملة أمام مفهوم «الوقع» لتمكين المعرفة بفرق ما بينه وبين الإيقاع، وللبرهان الموضوعي العلمي على أن ما يتفق إيقاعاً كثيراً ما يتمايز وقعاً. فإذا كان السبب الخفيف يتشكل مقطعياً من: صامت + حركة قصيرة + صامت (ص ح ص)، أو من: صامت + حركة طويلة (ص + ح ح)، فإن له من تنوع التحققات ما يصعب معه الحصر؛ إذ تتنوع بحسب نوع الصامت البادئ أو الخاتم في (ص ح ص)، وموضعه من السلم العشري، وبحسب نوع الحركة القصيرة (الكسرة والفتحة والضمة). أما إذا كان السبب الخفيف من نوع (ص ح ح) فسينضاف إلى ما سبق التنوع بحسب نوع الحركة الطويلة (ياء المد،

وألفه، وواوه)، ثم بحسب التبادل الحر الممكن بين الضربين (ص ح ص) و (ص ح ح). وقس على ذلك تنوعات السبب الثقيل، والأوتاد مجموعها ومفروقها، والفواصل صُغراها وكُبراها، وكل أولئك إلى ألوان من التنوعات تترك الأبواب مشرعة أمام المعالجة النقدية البصيرة بما يتاح لها من نفاذ التأمل، والتحليل القائم على أساس موضوعي؛ أعني فحص خصائص الأصوات الأكوستيكية وموقعها على السلم العشري المقترح، ونماذج تعاقبها في التفعيلة ثم في البيت الشعري، وبحسب ما يداخلها من صوتيات أخرى تتباين مواقعها على هذا السلم العشري.

السلم الرتبي للأصوات العربية

الحركات الطويلة	[1]	مد ألفي	نغمة خالصة
الحركات القصيرة	[2]	فتحة	نغمة خالصة
الحركات الطويلة	[3]	مد ياءي ، مد واوي	نغمة خالصة
الحركات القصيرة	[4]	كسرة ، ضمة	نغمة خالصة
أضعف الحركات	[5]	واو ، ياء	نغمة خالصة
الصوامت الانطلاقية الرنانة	[6]	ل / م / ن / ر	مكون نغمي خال + خلفية ضجيجية من الضجيج
الصوامت الانطلاقية المجهورة	[7]	ز / ذ / ع / غ / ظ	مكون ضجيجي خال + خلفية نغمية واضحة
الصوامت الانطلاقية المهموسة	[8]	ث / ف / س / ش / ص / ح / خ / هـ	مكون ضجيجي خالص
الوقفيات المجهورة	[9]	ب / ج / د / ط	مكون ضجيجي + خلفية نغمية ضعيفة
الوقفيات المهموسة	[10]	همزة / ت / ط / ك / ق	مكون ضجيجي خالص

[الشكل رقم١]

ويلزمنا الآن الحديث عن « **تنوعات الوقع**»؛ وهو موضوع المبحث الآتي من هذه الورقة.

٦/ ٠ تنوعات الوقع

انتهى بنا القول هنا إلى الحديث عن تنوعات الوقع (أو الإحساس السمعي) وما يتصل بذلك من مسائل، وتأسيساً على السلم العشري الذي اتخذناه عمدة لفحص التنوع نقترح تصنيف الصوتيات العربية بهذا الاعتبار صنفين هما: **الصوتيات ناعمة الوقع** (وهو المكافئ للمصطلح euphony)، **والصوتيات جاسية الوقع** (وهو المكافئ للمصطلح cacophony). ونؤكد - في هذا المقام - أن المعالجات النقدية للقصيدة العربية لـمّا تُـفِدْ - على الوجه المبتغى - من هذين المفهومين اللذين ينتميان إلى علم الأصوات على أهميتهما البالغة - في ما نرى -، وعطائهما المقدور في إضاءة كثير من قضايا الجماليات الشعرية. وفي ما يأتي فضل بيان وتفصيل.

٦/ ١ التنوعات الناعمة الوقع euphony

في التأريخ لمصطلح euphony تذكر المعجمات أنه دخل إلى الإنجليزية في فواتح القرن السابع عشر من اللغة الفرنسية مكافئاً للكلمة euphonie، المشتقة بدورها من الأصل اليوناني euphonos، والتي تعني: المنطوق العذب أو الموسيقيّ الذي تلـذُّ الأذن سَـمَاعَه. ويترجم لنا السلم العشري - الذي اقترحناه - منظومة الصوتيات العربية على تراتب حظها من النغمية والجهارة وقوة الإسماع. ومنه يستبين لنا أن أوفر صوتيات العربية حظاً من الصفات المحققة للعذوبة والموسيقية هي الصوتيات الواقعة في المراتب الست الأولى على الموالاة. وينشأ عن هيمنة هذه الصوتيات على التشكيل الصوتي للكلام ارتياح الأذن، وبسط النفس إلى الالتذاذ بالرسالة الصوتية نطقاً أو سماعاً. ولا يحصل هذا الأثر السمعي اللذيذ نتيجة لمطلق هيمنة هذه الصوتيات من حيث مطلق الكم حَسْبُ، بل في تعاقبها بأنساق منتظمة تجتذب حساسية التلقي إليها في ذاتها، وإليها في علائقها بغيرها من جنسها ومن غير جنسها في بيئة الجوار الصوتي المعبر. وسنحاول أن نتوقف بشيء من البيان عند الخصائص المنتجة لهذا الأثر

السمعي المنسوب إلى صوتيات المراتب الست الأولى، ونجملها في ما يأتي:

١) تنتمي أربع المراتب الأولى إلى فئة الحركات [المدود الثلاثة، والقصار الثلاث]. وإلى فئة الصوامت تعزى المرتبتان الخامسة والسادسة.

٢) تتصف الحركات وصوامت الفئتين الخامسة والسادسة بأنها ذات تردد عالٍ في الكلام المعتاد بالقياس إلى غيرها من صوتيات اللغة، ومن هنا كان تأثيرها البالغ في التشكيل الصوتي.

٣) في آلية إنتاج الكلام يقوم جهاز النطق بأداء هذه الصوتيات وإنجازها بجهد عضلي أقل، مقايسةً بغيرها من صوامت المراتب من ٧ - ١٠ في السلم العشري.

٤) تنماز العربية بأن عدد المقاطع في أي حدث لغوي مساوٍ لعدد الحركات؛ وذلك لأن قمة المقطع لا تكون إلا حركة. لذلك لا يتوقع أن تختلف الأبيات التي تنتمي إلى بحر واحد (في حال اتحاد العروض والضرب) من حيث عدد الحركات وينشأ من ذلك أن التمايز إنما يقع بينها في هذه الحال لا في عدد الحركات بل في طولها [طويلة / قصيرة]، وفي نوعها [درجات انفتاح الحركة من السعة إلى الضيق وما بينهما]، ومكان تشكلها في تجويف الفم [من الأمامية إلى الخلفية وما بينهما].

٥) يتشكل المقطع المغلق (مثل / ص ح ص/) من قاعدتين صامتتين وقمة هي الحركة. أما المقطع المفتوح

(مثل / ص ح/ ، / ص ح ح/) فيتألف من قاعدة صامتية وقمة هي الحركة القصيرة أو الطويلة، وهنا تكون القاعدة الثانية صفرية / ø/ ، أي خالية.

٦) يقع التمايز أيضاً في نوع الصوامت التي تشكل قاعدتي المقطع [إحداهما

في المقطع المفتوح، أو كلتيهما في المقطع المغلق]، ويتأثر الوقع بنوع الصامت الذي يشغل قاعدة المقطع [أو الصامتين الشاغلين للقاعدتين] بحسب موقعه على السلم العشري.

مثال ذلك:

لا تَخَافُوا / laa + ta + xaa + fuu /

قَدْ أُجِيْبَتْ / qad + ʔu + jii+ bat /

- العبارتان متفقتان إيقاعاً: فَاعِلاَتُنْ
- ومتفقتان في عدد المقاطع: أربعة مقاطع
- ومتفقتان في عدد الحركات: أربع حركات

لكنهما تنمازان من حيث:

- حركة المقطع / laa / طويلة، يقابلها الحركة القصيرة في المقطع / qad / .
- المقطع المفتوح [laa]، يقابله المقطع المغلق / qad / [والحركتان كلتاهما واسعة أمامية].
- حركة الفتحة القصيرة في / ta / ، يقابلها ضمة قصيرة في / ʔu / ، [والحركة الأولى: واسعة أمامية، والأخرى: ضيقة خلفية].
- حركة المدّ الألفي في / xaa / ، يقابلها مد يائي في / jii / ، [والحركة الأولى: واسعة أمامية، والأخرى: ضيقة أمامية].
- حركة المدّ الواوي في / fuu / ، يقابلها فتحة قصيرة في / bat / ، [والحركة الأولى: ضيقة خلفية، والأخرى: واسعة أمامية].

- المقطع المفتوح / fuu / ، يقابله مقطع مغلق في / bat / .
- حرية التبادل بين الصوامت بلا قيد إلا ما استقر عليه عرف العرب في الاستعمال.

وإذن؛ فالاتفاق في عدد الحركات أو في الإيقاع لا يحول بين حصول تنوعات وتباديل تعجز الحصر؛ ومن ثم تكون تنوعات الوقع مشرعة أمام تجارب التشكيل الصوتي لا في الشعر خاصة، بل في سائر فنون الكلام على اختلافها.

٧) تقتضي إرادة التمييز بين ثبات الإيقاع وتنوع الوقع في الأبيات المتفقة وزناً فحص التقابلات بين الحركات طولاً وقصراً، واتساعاً وضيقاً، والتقابلات بين نقاط تشكلها في الأمام أو الخلف، ويكون الفحص الإحصائي لهذه التقابلات بحسب أعدادها النسبية لا بحسب أعدادها المطلقة؛ إذ إن الأعداد النسبية هي التي تنتج الدلالة.

وأتوقف هنا لأنبه إلى أمر ذي خطر يجسد آفة من الآفات التي يشقى بها كثير من البحوث التي تزعم الاتكاء على الإحصاء في معالجتها لهذه القضايا وأمثالها؛ فأكثرها يمارس العدّ counting ويحسبه إحصاءً sta-tistics، وما هو به؛ فالأول ينتج أرقاماً مطلقة ليست ذات دلالة، كما أنه أمر يحسنه كل أحد. أما الثاني فينتج أرقاماً نسبية دالة، ولا يحسنه إلا الراسخون في البحث.

٨) من أهم مدارات المقارنة في الحالة السابقة الصوامتُ وصفاتُها وتمايزُ مواقعها على السلم العشري، والعلائقُ بين مخارجها.

٩) الصوامت الواقعة في المرتبتين الخامسة والسادسة على السلم العشري أوفر حظاً من النغمية والجهارة وقوة الإسماع.

١٠) بين هذه الصوامت أربعة من أصوات الذلاقة الستة التي ارتبطت في أدبيات المتقدمين بالفصاحة والبيان (وهي: اللام، والميم، والنون، والراء). ولم يداخلها من المراتب الأخرى إلا صوتان هما (الفاء والباء). ويستيقظ النظر هنا أن (الفاء) انطلاقي احتكاكي مهموس، و(الباء) وقفي مجهور، وهما بعيدان من خصائص أصوات المرتبة الخامسة. أما علّة عدّهما من أصوات الذلاقة فمرجعها - في ما أرى - إلى أنهما صوتان تسهم في إنتاجهما الشفتان؛ إحداهما أو كلتاهما. وهما من أعضاء النطق الظاهرة المنظورة والمسموعة في آن. فإذا لحقهما عيب من عيوب الأداء كان ذلك قادحاً في الفصاحة بما لا يخفى عن سمع المتلقي وبصره.

١١) يرتبط الوقع الناعم ببروز نسبي للمقاطع المفتوحة (ص ح، ص ح ح) بالقياس إلى المقاطع المغلقة

(ص ح ص)، وكذلك بالبروز النسبي للمقطع المفتوح ذي المدّ (ص ح ح) بالقياس إلى المفتوح ذي الحركة القصيرة (ص ح). ويظهر ذلك جلياً في الفارق بين السبب الخفيف المغلق (ص ح ص)، والسبب الخفيف المفتوح

(ص ح ح)، وفي الوتد المجموع المغلق (ص ح + ص ح ص) والوتد المجموع المفتوح (ص ح + ص ح ح). وقس على ذلك في الفواصل صُغراها وكُبراها، بنوعيها المغلق والمفتوح، وكل أولئك مصدق لما أسلفنا بيانه من أن المتفق إيقاعاً لا يشترط معه أن يكون متفقاً وقعاً.

١٢) أتوقع أن يكون لهذه الفئة - أعني المقاطع المفتوحة ذوات المدّ وغير ذوات المدّ - دور في تشكيل الوقع أكثر وضوحاً في البحور الشعرية التامة قياساً إلى المجزوءة، وفي البحور التي يكثر فيها عدد المقاطع كالطويل والبسيط قياساً إلى البحور ذات المقاطع الأقل عدداً كالمضارع والمقتضب

والمجتث؛ وأرى في ذلك تفسيراً لقدرة الصنف الأول على استيعاب كثير من التجارب الشعرية المتنوعة بل المتعاندة أحياناً. **ولعل هذا الفرض أن يكون موضوعاً للفحص الصابر في قابل مني أو ممن شاء من الباحثين.**

١٣) تدخل فئة الصوتيمات ذات الوقع الناعم euphony في علاقات متجادلة مع صوتيمات الوقع الجاسي cacophony؛ إذ تتبادلان الهيمنة، وتشكلان بتداخلهما على هيئات ونسب مختلفة ملامح الوقع في التفعيلة والبيت الشعري لإبلاغ الرسالة والعبارة عن تجربة الشاعر.

ولكي نعقد المقارنة بين الفئتين، ونرصد عملهما في تنويع الوقع يلزم أن نمهد للقول بإيضاح لما يراد بصوتيمات الوقع الجاسي.

٦/ ٢ صوتيمات الوقع الجاسي cacophony

تلكم الفئة هي المقابل لصوتيمات المراتب الست الأولى في السلم العشري، وهي تحتل المراتب الأربع الأخيرة على الموالاة، وتبدأ بالانطلاقيات الاحتكاكية المجهورة، وتنتهي بالوقفيات (أي: الاحتباسيات) المهموسة. وتتصف صوتيمات هذه الفئة بانحسار تأثير المكون النغمي أو انعدامه، وبروز تأثير المكون الضجيجي حتى إنه لينفرد في بعضها بالتشكيل فيكون الصوتيم ضجيجاً محضاً؛ وذلك حين يكون مهموساً.

ويغلب أثر الوقع الجاسي على بلاغة التشكيل الصوتي في حالات نجمل أهمها في ما يأتي:

١) حصول تركيز عال من صوتيمات الفئة الثانية (وتحتل المراتب من ٧ - ١٠ في السلم العشري)، وهي على الموالاة: الانطلاقيات الاحتكاكية المجهورة، فالانطلاقيات الاحتكاكية المهموسة، فالوقفيات المجهورة، فالوقفيات المهموسة.

٢) حين تكون الهيمنة في التشكيل للمقاطع المغلقة على المقاطع المفتوحة، أو تنخفض نسبة المقاطع المفتوحة المنتهية بالمدود.

٣) عند غياب التشكلات الصوتية اللافتة بتقابلاتها، ويكون الحضور للمتواليات الصوتية الرتيبة؛ تلك التي تفتقد البروز، والقدرة على إثارة حساسية جهاز الإدراك السمعي، فلا تجتذب انتباهه، ويؤول أمرها إلى الاعتياد والإغفال.

٤) كثيراً ما يرتبط الوقع الجاسي بتعاقب القفزات السريعة بين المخارج المختلفة للصوتيات؛ لما ينشأ عن ذلك من جهد عضلي زائد في إنتاج الكلام. وهذا الأمر معتبر حتى في حال الأداء الصامت (أو النطق الضمني).

٥) عند حصول تركيز عال لصوتيم أو صوتيمين من قائمة الصوامت الجاسية، مصحوباً بتعاقب سريع بين المكررات الجاسية في سياق الكلام.

٦) عند وجود تركيز عال لأصوات التفشي والصفير [الشين والسين والصاد].

انتهينا من تحصيل القول في خصائص بلاغة الوقع الناعم والوقع الجاسي، ونأتي الآن إلى تأمل بعض جوانب العلاقة الجدلية بين الفئتين حين يتداخلان في التشكيل الصوتي للتفعيلة أو البيت الشعري. ويمكن في هذا المقام رصد الأمور الآتية:

١) حصول تركيز عالٍ من صوتيات أيٍّ من هذين الضربين لا يمتنع معه ظهور لصوتيات الفئة المقابلة بصورة عَرَضية أو منتظمة. وقد يكون ذلك ضرورة جمالية لتلوين الوقع أو كسر الرتابة. وحين تكون الهيمنة

للصوتيات الناعمة تقوم الصوتيات الجاسية بدور الفواصل المنظمة للإيقاع؛ مبرزة بذلك تأثير الوقع النغمي. أما حين تكون الهيمنة للصوتيات الجاسية فيكون دور الفئة المقابلة تلطيف الوقع والتخفيف من الجهد العضلي المبذول ضماناً لسلاسة الأداء.

٢) ليس النعت بالوقع الجاسي حكماً سلبياً بإطلاق؛ فالعبرة بالتصدية والملاءمة الحاصلة بين التشكيل الصوتي وما يراد التعبير عنه. وليس ذلك خاصاً بالشعر مقصوراً عليه، بل إنك واجده في سائر ضروب الكلام العالي كالقرآن والحديث الشريف، والبليغ من كلام الفصاح.

٣) استبان لي من شواهد كثيرة أن اختلاف الثقافات قد يكون فاعلاً في إحداث القبض أو البسط لدى التلقي، وأن ما يكون مقبولاً في ثقافة بعينها ربما نزعت ثقافة أخرى إلى الانقباض عنه، وينعكس. وآية ذلك أن اللورد تنيسون؛ وهو من الشعراء المقدمين عند الإنجليز، كان يبدي ضيقه بالصوت الصفيري / s / ، وشبه محاولته لإقصاء هذا الصوت عن بعض قصائده بمن يطارد سرباً من الإوز ليخرجه من قارب عائم. ويذكر محرر مادة cacophony في موسوعة « New Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics»، أن كثيراً من قدامى الشعراء الإنجليز كانوا ينزعون إلى كتابة قصائد يسمونها S- less poems؛ أي قصائد يجانبون فيها الصوت / s / . ونحن نعجب عند مقارنة هذه النزعة بما عليه الأمر في الشعر العربي؛ إذ نرى حرف السين روياً في عدد من بواذخ القصائد، مثل خمرية أبي نواس:

- وَدَارِ نَدَامَى عَطَّلوها وَأَدْلَجوا بِها أَثَرٌ مِنْهُمْ جَدِيْدٌ ودَارِسُ

واعتذارية ابن زيدون:

- مَا عَلى ظَنِّيَ بَاسُ يَجْرَحُ الدَّهْرُ وَيَاسُو

و«سينية البحتري»:

- صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي وتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ

و «سينية شوقي»:

- اخْتِلافُ النَّهارِ واللَّيْلِ يُنْسِي اذْكُرا لِي الصِّبَا وأَيَّامَ أُنْسِي

كما نجده فاصلة تتكرر (لا بذاتها بل مع الكلمة بتمامها) في «**سورة الناس**»، كما أن للسين بروزاً ظاهراً موحياً في مثل قوله تعالى: « **فَلَا أُقْسِمُ بِالْخُنَّسِ (١٥) الْجَوَارِ الْكُنَّسِ (١٦) وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ (١٧) وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ (١٨)**» [سورة التكوير: ٨١/ ١٥ - ١٨].

ونخلص من ذلك - مطمئنين - إلى أن حساسية التلقي تجاه «الوقع» ليس ظاهرة عابرة للغات. **ولعل ذلك يكون موضوعاً لبحث يَنْهَدُ له بعض الباحثين في مجال الأدب المقارن والأنثربولوجيا اللسانية.**

على أنه مما ينبغي التنبيه إليه أن نسبة الكلام إلى أي من النوعين: الوقع الناعم أو الوقع الجاسي لا يشترط له حصول ما سبق ذكره من الخصائص مجتمعة؛ إذ العبرة بالتركيز العالي لخصيصة منها أو أكثر. وعلى ذلك يكفي للحكم بالعزو إلى الوقع الناعم هيمنة المقطع المفتوح على المنغلق، أو المقطع المفتوح ذي المد على المفتوح ذي الحركة القصيرة، أو صوتيات المراتب العليا في السلم العشري من ١ - ٦ على صوتيات فئة المراتب السفلى من ٧ - ١٠. إن هيمنة أي من تلك الخصائص كافٍ للحكم بالعزو إلى الوقع الناعم، كما أن عكس ذلك كافٍ لعزو التشكيل إلى الوقع الجاسي. ويبقى اختلاف الدرجة وارداً بحسب تضافر هذه الخصائص أو تداخلها أو تنوع أنماط تعاقبها كلها أو بعضها لتمنح التشكيل الصوتي مذاقه البلاغي الخاص.

٧/ ٠ بلاغة الأنساق في التشكيل الصوتي

عالجنا فيما تقدم التصنيف النغمي التراتبي لصوتيات العربية [**ملاحظة**: يمكن استئنافاً بهذا السلم التراتبي إلتماس تفسير علمي لدرجات الشيوع بين حروف الروي في الشعر العربي، وتصنيفها إلى قوافٍ نُفُرٍ وحُوْشٍ وذُلُلٍ. وقد عالجنا هذه المسألة في غير هذا المقام]، ونبهنا إلى أن خصائص الصوتيات في أعيانها ليست هي الغاية والمنتهى في معالجة «**الوقع**»، وتمييز ما بينه وبين «**الإيقاع**»؛ إذ ينضاف إلى الأثر السمعي الناشئ عن أعيان الصوتيات آثار سمعية من ضرب آخر، هو الأنساق التي تتشكل بها هذه الصوتيات، وبهذه الأنساق تناط المذاقات البلاغية للتشكلات الصوتية. و«الوقع» هو حاصل تفاعل المؤثرين. وها نحن أولاء نخلص الحديث لرصد أهم هذه الأنساق (أو ما يمكن تسميته **المخَطَّطَات** designs)، ونجملها في ثلاثة هي:

١) **المطابقة** identity

٢) **المقاربة** proximity

٣) **المعاقبة** progression

ومبناها على التكرار المشوش أو المنتظم أو المعكوس للوحدات اللغوية؛ سواءً أكانت صوتاً أم كلمة أم عبارة أم جملة. وفي ما يأتي فضل بيان لهذه الأنواع الثلاثة:

١) **نسق المطابقة** identity

المقصود بهذا النسق تكرار أعيان الصوتيات بأشكالها المختلفة، ولعل من أظهرها في الشعر وأكثرها إسهاماً في تشكيل الوقع «القافية rhyme» و «الأقفال refrains» (على نحو ما يبدو في نموذج الموشحة)، و «قافية الصدارة alliteration»، و «تجانس الحركات assonance»، و «تعدد الروابط

polysyndeton»، وكذلك ما يسمى بالألفاظ الموحية onomatopoeia»؛ فأما القافية والأقفال في الموشحات فأمثلتها مبثوثة معروفة. وأما قافية الصدارة فلعل من أوضح أمثلتها قوله تعالى « **قَالُوا تَاللَّهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّىٰ تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ**» [يوسف١٢/ ٨٥]، والمقصود هنا تكرار (التاء) في البدايات.

ومنه قول شوقي:

نَفَذْنَ عَلَيَّ اللُّبَّ بالسَّهْمِ مُرْسَلا وبِالسِّحْرِ مَقْضِيًّاً وبِالسَّيْفِ قَاضِيا

وقد تكفل علماء البديع بتفصيل القول في الجناس وأنواعه؛ وهو من أدخل فنون البديع في هذا النسق (المطابقة)، وفي النسق الذي يأتي الحديث عنه (المقاربة). وقد أورد ابن معصوم في كتابه الجامع «**أنوار الربيع في أنواع البديع**» [١/ ٩٧ - ٢٣٧] تفصيلاً جيداً لما يدخل في نسق المطابقة ومنه الجناس المركب (ما تماثل ركناه، وكانت إحدى الكلمتين مفردة والأخرى مركبة من كلمتين فأكثر، ويأتي على نوعين: مقرون (وهو ما تشابه ركناه لفظاً وخطّاً)، ومفروق (وهو ما تشابه ركناه لفظاً لا خطّاً)، والجناس التام أو الكامل (ويأتي على نوعين هما: المماثل (ويكون من فعلين أو اسمين)، والمستوفى (ويكون من اسم وفعل أو من اسم وحرف). والجناس الملفق (هو ما تألف كلا ركنيه من كلمتين فصاعداً)، والجناس المذيَّل (وهو ما زاد أحد ركنيه على الآخر في حرف أو أكثر)، والجناس المُطْرَف (وهو على العكس من المذيل؛ ما زاد أحد ركنيه على الآخر بحرف أو أكثر من الأول).

وقد تظهر المطابقة في الصوت ظهوراً عارضاً على غير انتظام، لكنه مع ذلك يضيف إلى الوقع؛ إذ يكوّن خلفية مُنْبِهَةً على مكونات التشكيل الصوتي للكلام، على نحو ما نلحظ في بيت شوقي:

مـاذا تَـقُـصُّ عـلـيـنا غَـيـر أنَّ يـداً قَـصَّـتْ جَـنَـاحَـك جَـالَـت في حَـواشِـيـنـا

وقوله:

نَسْقِي ثَـرَاهُم ثَـنَاءً كُـلّما نُـثِـرَتْ دُمُـوعُنَا نُـظِـمَتْ مِـنـها مَـرَاثِـيـنـا

فالقـارئ يلحـظ التجـاوب بـين (تَقُـصُّ) و (قَصَّـتْ) في البيـت الأول، وبـين (النـون) و (الشـاء) مـع اختـلاف بينهـما في سـلم النغـم في البيـت الثـاني، ويأتي التجـاوب في الموضعـين غـير منسـوق عـلى ترتيـب ظاهـر، ليـبرز بذلـك أثـر «الوقـع». ويدخـل في نسـق المطابقـة أنـواع بديعيـة أخـرى كثـيرة، منهـا: «ردّ الأعجـاز عـلى الصـدور»، و «مـا لا يسـتحيل بالانعـكاس»، و «القلـب» [ومثالـه قـول نجيـب سرور - رحمـه الله- :

وَحَفظْتُـه عَـنْ ظَـهْـرِ قَـلْـب،

وَنَـسِـيْـتُـهُ عَـنْ قَـلْـبِ ظَـهْـر»]،

وألـوان مـن «الترصيـع» و «حسـن التقسـيم» ممـا يضيـق الحـال عـن اسـتقصائه واغتراقـه.

٢) **نسق المقارَبَـة** proximity

هـذا هـو النـوع الثـاني مـن التشـكلات الصوتيـة، ومعتمـده عـلى الصوتيـات التـي تحـدث متعـة للسـامع أو المتكلـم بسـبب مـا يربـط بينهـا مـن علائـق القربـى التـي لا يشـترط لهـا المطابقـة، ويطلـق عليهـا اسـم «**الأصـوات المتجانسـة** cognate sounds».

ويـندرج في هـذا النسـق ألـوان مـن فنـون البديـع، ومـن أظهرهـا (بحسـب المصطلـح المعتمـد لـدى ابـن معصـوم) عـدد مـن ألـوان الجنـاس؛ مثـل

الجناس المطلق (سماه السكاكي وجماعة: جناس المشابهة؛ وهو ما اختلف ركناه في الحروف والحركات، وجمع بين لفظيهما المشابهة، وهو مايشبه الاشتقاق وليس باشتقاق. وذلك بأن يوجد في كل من اللفظين جميع ما في الآخر أو أكثر، لكن لا يرجعان في المعنى إلى أصل واحد)، والجناس المضارع (وهو ما أبدل من أحد ركنيه حرف بآخر من مخرجه أو قريب منه)، والجناس المحرّف (وهو ما تماثل ركناه في الحروف واختلفا في الحركات)، وجناس العكس أو المقلوب (وهو ما تشابهت فيه حروف ركنيه عدداً واختلفت ترتيباً)، والجناس المشوش (وهو ما تجاذبه طرفان من الصنعة؛ فلا يمكن إخلاص نسبته إلى نوع واحد ولا يسوغ إطلاق اسم أحدهما عليه).

وليست جميع أنواع الجناس عند البديعيين على درجة سواء من الحسن؛ فقد جعلوا منها المستحسن والمستثقل. وإذا رجعنا إلى السلم العشري المقترح أمكن لنا رصد مجموعات الصوتيات التي تنتمي إلى خاصية صوتية جامعة تصلح أن تكون صفة مشتركة تُقارب بينها كيفيات النطق، ومن ثم يكون فعلها في «الوقع» أو الأثر السمعي الحاصل عند إدراكها. ويكاد فعل المقاربة في حالات كثيرة يفوق فعل المطابقة؛ لما تنطوي عليه المقاربة من مباشرة وانكشاف ربما تنخفض معها وبها فاعلية التلقي.

٣) **نسق المعاقبة** progression

ينصرف نسق المعاقبة إلى حركية اللحن melody الذي يحصل به أداء الصوامت والحركات، ودخولها في التشكيل الصوتي تعاقباً وتصدية وتجاذباً، وغير ذلك من التلاوين البلاغية المبهجة. وهو بذلك يتجاوز أعيان الصوتيات والكلمات المفردة إلى الخط اللحني الذي ينتظم البيت الشعري كله. ولأن ذلك كذلك ننبه هنا إلى أمور:

أولها – أن أنساق المقاربة لا تتجلى إلا مع حصول نماذج متنوعة من الانتساق والانتظام؛ فالعشوائية هي أقرب نسباً للضجيج المفسد للوقع.

ثانيها – لا يمتنع في هذا السياق ظهور الصوامت الجاسية harsh consonants أو المتجانسة cognate في ما بين أنساق التشكلات الناعمة. بيد أنها لا تتخذ هيئة عناقيد مجتمعة تلفت النظر على نحو حاد سافر، بل تبدو مشعثة منتشرة، وتتمثل فاعليتها الجمالية في تخفيف الرتابة، والقصد إلى التنويع والتلوين.

ثالثها – أن سلم التراتب النغمي لا ينهض منفرداً بمبحث المعاقبة، بل لابد إلى جانبه من استصحاب مبحث مخارج الصوتيات العربية؛ لارتباطه أوثق ارتباط بحركية الأداء، وما تقوم به أعضاء النطق (ولا سيما اللسان) من تنقل - يفترض أن يكون رشيقاً وسلساً - بين المخارج، مع ما ينبغي لذلك من قدرة على التحكم في الجهد العضلي المبذول. ولتقارب المخارج أو ابتعادها في الأداء المتصل أثر ظاهر في تيسير التلفظ بالصوامت أو تعسيره، ومن هنا كان لاستحضار هذا العامل خطره في ضبط المعايير لدى وصف الظواهر الداخلة تحت نسق المعاقبة.

وتفضي بنا هذه الحقيقة إلى ضرورة الولوج إلى ساحة الصوتيات النطقية articulatory phonetics واستدعائها لتعيين مخارج الصوتيات العربية، ورصد آليات التنقل بينها، وتعرُّف أدائها في الكلام المتصل. ونحسب هذا المطلب في مبحث المعاقبة مما لا يتم الواجب إلا به.

بقي لي ملحظ مهم ذكرته في غير ما مناسبة، وأعيده هنا لما أتوقعه فيه من فائدة

للباحثين. وخالصة القول فيه أن لعلم البديع الذي تذيّل علوم البلاغة الثلاثة مُسْتَراداً ومذهباً عريضاً في دراسة تجليات هذه الأنساق الثلاثة: المطابقة والمقاربة والمعاقبة في القصيدة العربية. ولقد حان الحِينُ لردّ اعتبار هذا العلم الذي لم يجد من العناية في مجال التطبيق والتوظيف لقاء ما بذله أساطينه من جهد في التصنيف. **ولا يزال علم البديع يستنهض همّة الباحثين في اللسانيات النصيّة والدراسات النقديّة، ولعلهم يستجيبون.**

٨/ ٠ أمثلة شارحة

٨/ ١ مجيء الوقع الناعم على شرط الملاءمة

اخترت لبيان خصائص الوقع الناعم - حيث تتلقى الأذن التشكيل الصوتي بالانبساط والارتياح - مطلع أندلسية شوقي:

- يَا نَائِحَ الطَّلحِ أَشْبَاهٌ عَوَادِيْنَا نَشْجَى لِوادِيْكَ أَمْ نَأسَى لِوادِيْنَا

وأَعْلَمُ أنني أختاره استجابة لذائقتي في تلقي الشعر، والحكم الذوقي عندي هو أشبه شيء بالفرض العلمي القابل للاختبار والفحص عن محفزاته ومثيراته إثباتاً أو نفياً. وها نحن أولاء نتوقف وقفة متلبثة أمام البيت، تقوم مقام الشرح من جهة والتعليل من جهة.

ونبدأ في تحليل النموذج من الصفر المنهجي، فنسوق البيت مُقَطَّعاً على مذهب الخليل -رحمه الله- لتعيين حدود تفعيلاته، ثم نثني بتنزيله على السلم العشري المقترح؛ لنستبين حظه من الخصائص التي أسلفنا بيانها وعزوناها إلى ما أطلقنا عليه «الوقع الناعم».

البيت المختار من «البسيط التام»، وقد جاء مُصرّعاً مقطوعاً (آلت فيه «فَاعِلُنْ» إلى «فَاعِلْ»). نلحظ أن البيت يشتمل على أربع تفعيلات من نوع «مُسْتَفْعِلُن»؛ منها اثنتان في الشطر الأول، وهما (يَا نَائِحَطْ) و(بَاهُنْ عَوَا). واثنتان في الشطر الثاني وهما: (نَشْجَى لِوا) و(نَأْسَى لِوا).

ونسوق الآن عدداً من الملاحظ التي خرجنا بها من معاينة البيت كاملاً، ومن ثنائيات «مُسْتَفْعِلُنْ» في المصراعين. ثم من «فَاعِلُنْ» و «فَاعِلْ»؛ وهي تفعيلة التصريع. وأما ملاحظنا - التي هي مسوغات لما نراه من ترشيح هذا المطلع الشوقيِّ؛ ليكون مثلاً شارحاً للوقع الناعم - فنجملها في ما يأتي:

١) يتألف كل مصراع من ثلاثة عشر مقطعاً، فحاصل جمع مقاطع المصراعين ستة وعشرون مقطعاً. والأصل في عدة مقاطع بيت البسيط هو ثمانية وعشرون، بيد أن المطلع مصرع مقطوع.

٢) عدة المقاطع المفتوحة تسعة في المصراع الأول، وعشرة في الثاني. والمقاطع المغلقة أربعة في الأول، وثلاثة في الثاني؛ فيكون نسبة المقطع المفتوح في البيت كاملاً ٧٣٪، ونسبة المغلق ٢٧٪.

٣) عدة المقاطع المفتوحة المنتهية بمدٍّ / ص ح ح/ ستة في المصراع الأول، وفي الثاني سبعة؛ فحاصل جمعها في البيت كاملاً ثلاثة عشر مقطعاً. أما ما انتهى بحركة قصيرة / ص ح/ فثلاثة في الأول ومثلها في الثاني؛ والحاصل فيهما جميعاً ستة. كذا يكون النسبة المئوية للنهاية / ص ح ح/ ٦٨٪، ونسبة النهاية / ص ح/ ٣٢٪ على الترتيب.

٤) خمسة من المقاطع المغلقة السبعة في البيت تنتمي إحدى قاعدتي المقطع الأولى والثانية في كل منها إلى الفئة الأولى من الصوامت، وهي على الموالاة: [طَلْ/ هُنْ/ نَأْ/ نَشْ/ أَمْ] بنسبته ٨٥٪، يقابلها مقطعان هما [حَطْ/ أَشْ]؛ حيث كلتا القاعدتين من الفئة الثانية بنسبة ١٥٪.

وتحصيل ما تقدم هو أن التشكيل الصوتي لهذا المطلع الشوقيِّ مستجيب استجابة تامة لجميع خصائص صوتيات الوقع الناعم التي أسلفنا الإبانة عنها، من حيث نوع الصوامت، ونوع المقاطع، والتناسب بين الفئات على اختلافها؛ وبذلك يتجلى عطاء السلم التراتبي النغمي المقترح، بما هو أداة نقدية

تحليلية موضوعية. ولعلنا بما تقدم نخطو خطوة جديدة في مشروع علمي ممتد اغترق حقبة معتبرة من العمر، واتخذنا له عنواناً دالاً هو «**عقلنة التذوق**»؛ ونعني به إقامة الحكم النقدي الذوقي على أساس موضوعي، وإناطته بوصف ظاهر منضبط، وأردنا له أن يكون فيصلاً فارقاً بين حالين من أحوال قارئ النص؛ حين يكون قارئاً هاوياً، وحين يكون قارئاً دارساً. وبمثل ذلك ينماز «الوقع» من «الإيقاع، ويعتضد العروض الخليلي بعلوم الصوتيات ليستحيل مفتاحاً تُفَضُّ به مغاليق التشكلات الجمالية في الشعر خاصة، بل في كثير من فنون النثر الفني على اختلافها.

سبق أن استظهرنا ثلاثة أضرب من أنساق التشكيل الصوتي؛ هي: نسق المطابقة، ونسق المقاربة، ونسق المعاقبة. وإذا رجعنا بالتأمل إلى مطلع أندلسية شوقي وجدنا تجليات هذه الثلاثة الأضرب واضحة، وبالكشف عنها وإضافتها إلى خصائص صوتيات البيت نستتم بذلك مظاهر الوقع الناعم في البيت، ونستيقظ الأنظار في ما يأتي إلى:

- تحققات المطابقة:

١) قافية الصدارة: alliteration

نائح / نشجى / نأسى

٢) تجانس الحركات assonance

المدّ الألفي:

يا نائح الطَّلح أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

٣) التكرار للتصدية

واديك / وادينا

٤) الجناس المطرف

عوادينا / وادينا

- تحققات المقاربة:

١) وحدة الوزن الصرفي واختلاف الأصل (أو وحدة الإيقاع واختلاف الوقع):

نأسى / نشجى

٢) الهمزة المحققة والعين:

نائح / أشباه / عواديـنا

- تحققات المعاقبة:

١) تجاوب المدود بين الجواب والقرار:

ونعني بذلك التحول من الجواب مع المد الألفي / a: / (ويصدر عن أقصى انفتاح للفم)، إلى القرار مع المد اليائي / i: / (ويصدر عن أقصى انغلاق للفم)، وذلك في:

عواديـنا / لواديك / لواديـنا

٢) انتظام المقياس الزمني للمتوالية الخطية في المصراع الثاني؛ حيث يقوم «الدال»؛ وهو من الأصوات الجاسية في المرتبة التاسعة على السلم، حاجزاً ضجيجياً بين المدَّيْن المتجاوبين جواباً وقراراً في:

نَشْجى لِوادِيكَ / نَأْسَى لِوادِينَا

لعلنا نكون بما أبدينا من تعاليق على مطلع أندلسية شوقي قد بلغنا غايتنا أو قريباً من غايتنا في بيان خصائص الوقع الناعم، وأنت ترى مدار الحديث

في كل أولئك كان على بيت واحد. ونحسب أن في ذلك مؤشراً واضحاً إلى ما يكتنف هذا العمل من صعوبة، وما يحتاجه من صبر على مكاره البحث، وما يُعْقِبُه من متعة.

٨/ ٢ مجيء الوقع الجاسي على شرط الملاءمة

نشرع الآن - والله المستعان - في معالجة القسيم الثاني؛ ونعني به ما يتصل بالوقع الجاسي. ونستحضر في هذا المقام أموراً ذات خطر في توجيه الحديث:

أولها - أن معالجة «الوقع الجاسي» أعصى وأخفى مسلكاً منها في «الوقع الناعم»؛ لأن العوامل الفاعلة فيه مشتبكة ومركبة، وهي تمارس تأثيرها في اتجاهات متقاطعة. وسيأتي تأويل ذلك في قابل بإذن الله.

ثانيها - أن لمبحث المخارج من العلائق بمسائل «الوقع الجاسي» ما ليس لمسائل «الوقع الناعم»؛ إذ إن ارتباط النعت الأول بآليات النطق والجهد العضلي المبذول فيه وثيق جداً، فلاتحاد مخارج الأصوات أو وقوعها في حيز واحد أو تباعدها تأثيره في تيسير الأداء أو تعسيره.

آخرها - أن للتركيب النحوي سُهْمَةً لا تنكر في تشكيل الوقع الجاسي؛ إذ ينضاف التعقيد النحوي، أو ماسمي في أدبيات البلاغة العربية والنقد القديم «المعاظلة» إلى تشكيل صوتي ذي مواصفات معينة لتحصيل «المعاظلة» التي عرّفها بعض المتقدمين بأنها: «رُكُوبُ الكلامِ بعضه بعضاً».

وقد اخترنا للإبانة عن خصائص الوقع الجاسي (حال موافقته شرط الملاءمة) المطلع المشهور لأبي تمام لقصيدته في فتح عمورية، وهو:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِن الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ واللَّعِبِ

والبيت كسابقه من «البسيط التام»، وإن كان في ضربه وعروضه مصرعاً مخبوناً

لتنعقد المقارنة. بيد أن البون في المضمون بينهما بعيد، والرسالة الشعرية المراد إبلاغها في بيت شوقي آسية شاجية باكية تحكي عن العوادي التي تَسَاهَمَهَا الواديان. أما بيت أبي تمام فحديثه عن السيف بما هو فيصل حاسم فيه فُرْقَانُ ما بين الجد والهزل. وبيّن من ذلك بُعد ما بينهما من جهة المحتوى والقصد. وقد سقنا الأول نموذجاً للوقع الناعم، وها نحن أولاء نسوق الأخرى نموذجاً للوقع الجاسي مع اتحادهما في البحر الشعري، ثم نعقد المقارنة بينهما؛ لنختبر في ضوئها حقِّية الفرض العلمي الذي قدمناه جواباً للسؤال الذي طرحنا في مفتتح هذه الرسالة، ونذكِّر به هنا؛ وهو: أنَّى للبحر الشعري الواحد بتفاعيله المحددة، وزحافاته المقننة أن

يحمل متعة التعبير عن ألوان من التجارب ذات المضامين المتباعدة، بل المتعاندة، وأن يصل بتعبيره إلى الغاية التي تتحقق بها متعة التلقي ولذة الاستجابة؟

وتفضي المعالجة الإحصائية إلى عدد من النتائج والملاحظ المهمة على نتائج الإحصاء، نجملها في ما يأتي:

١) عدة المقاطع في كل مصراع أربعة عشر، فحاصل جمع مقاطع المصراعين ثمانية وعشرون، وهو الأصل في بيت البسيط.

٢) عدة المقاطع المفتوحة في المصراع الأول ثمانية، وفي المصراع الثاني سبعة. أما المقاطع المغلقة فهي ستة في الأول، وسبعة في الثاني؛ ومن ثم يكون نسبة المقطع المفتوح في البيت كاملاً ٥٤٪، ونسبة المغلق ٤٦٪؛ فالنسبتان متقاربتان لدرجة ملحوظة، أو قل إن لنوعين يقتسمان عدة المقاطع مناصفة على وجه التقريب.

٣) عدة المقاطع المفتوحة المنتهية بمدّ / ص ح ح / مقطعان اثنان في كل مصراع؛ فحاصل جمعها أربعة مقاطع. أما المقاطع المفتوحة المنتهية بحركة قصيرة / ص ح / فخمسة مقاطع. وهكذا تكون النسبة

المئوية للمقطع ذي المدّ ٢٧٪، ويقابلها ٧٣٪ للمقطع القصير.

ومما تقدم يستبين لنا طبيعة الوقع حين تهيمن عليه أصوات الوقع الجاسي مع تحقيق الملاءمة.

٨/ ٣ بين الوقع الناعم والجاسي في حال تلبية شروط الملاءمة

نورد الآن مقارنة بين هذين الضربين من الوقع في مطلعي شوقي وأبي تمام، مع ما نلحظه من وفائهما جميعاً بشرط الملاءمة؛ محاولين بذلك تعيين العوامل في تشكيل نوع الوقع:

نوع المقاطع	مطلع شوقي	مطلع أبي تمام
المقاطع المفتوحة:	٧٣٪	٥٤٪
أ- المقاطع المفتوحة / ص ح/	٦٨٪	٢٧٪
ب - المقاطع المفتوحة / ص ح/	٣٢٪	٧٣٪
المقاطع المغلقة	٢٧٪	٤٦٪
عدد الصوامت من الفئة الأولى	١٤	١٣
عدد الصوامت من الفئة الثانية	١٩	٢٨

يظهر من المقارنة أن النسب التي جرى تشخيصها في مطلع شوقي تكاد تلبي على نحو مثالي خصائص التشكيل الصوتي المتوقع في «الوقع الناعم»؛ من حيث هيمنة المقاطع المفتوحة على المقاطع المغلقة، والزيادة الواضحة للنهاية / ص ح/ على النهاية / ص ح/ ؛ أو بعبارة أخرى هيمنة المدود على الحركات القصيرة. أما الظاهرة الوحيدة المجافية للتوقع في مطلع شوقي فهو زيادة عدد

الصوامت الجاسية على الصوامت الناعمة (١٤ صامتاً في مقابل ١٩). ويستبين من ذلك أن المقاطع المفتوحة والمدود كانت هي العامل الحاسم الذي أبرز نعومة الوقع، وحيّد الزيادة الطفيفة في عدد الصوامت الجاسية. وينضاف إلى ذلك ما سبق أن رصدناه عند فحص أنساق التشكيل الصوتي بأنواعها الثلاثة: المطابقة، والمقاربة، والمعاقبة.

وإذا انتقلنا إلى معطيات مطلع أبي تمام لرصد المظاهر المنبئة عن الفروق بين المطلعين أمكن إناطة الوقع الجاسي في تعبيره عما يتمتع به السيف من نعوت القطع والحسم بين الهزل والجد بأمرين: أولهما الفرق الجليّ بين المقاطع المفتوحة ذات النهاية / ص ح/ ، وذات النهاية / ص ح ح/ ؛ إذ جاءت الأولى بنسبة ٧٣٪، والأخرى بنسبة ٢٧٪، وكذا بالربط بين متواليات المقطع / ص ح/ والحركة السريعة الملازمة لحركة السيف عند الاقتتال، إذا ما قورنت بالحركة الهادئة الملازمة للمدود، ولاستدعاء الذكريات الشاجية في مطلع أندلسية شوقي. أما ثاني الأمرين- فالفرق الذي هو جليّ أيضاً بين عدد الصوامت الجاسية (٢٨)، والصوامت الناعمة (١٣). وقد بدا فعل هذا العامل أظهر في مطلع أبي تمام لاعتضاده بغياب المدود وهيمنة الحركات القصار، على حين ضعف تأثيره في مطلع شوقي لهيمنة المدود على التشكيل الصوتي. وينضاف إلى ما تقدم محدودية أثر تنوع الأنساق؛ إذا ما قويست ببيت شوقي، فليس فيها أنساق تشكيل متنوعة، إلا في موضعين؛ أحدهما موضع للمطابقة في قوله» «**في حدّه الحدّ**»، والآخر للمقاربة في قوله: «**الحدّ بين الجدّ**».

كان هذا الحديث المطوّل عن بيتين اثنين لشاعرين كبيرين، فما ظنك بالرصد الصابر لهذه الظاهرات في نص بتمامه أو في أكثر من نص. **وأحسب أن هذا الإجراء يمكن أن يكون ذا جدوى في دراسة شعر المعارضات التي أعيت كثرة من الدارسين وتمنعت عليهم**. ولست أفارق هذا المقام حتى أشير إلى أمر لافت رصدته في بيت أبي تمام:

تَـرَدَّى ثِـيـابَ الـمَـوتِ حُـمْـراً فَـمَا دَجَـا لَـهـا اللَّـيْـلُ إلاّ وَهْـيَ مِـنْ سُـنْـدُسٍ خَـضْـرِ

فالبيت قائم على مقابلة بين مشهدين؛ مشهد القتل والقتال في صدره، ومشهد التنعم والجمال في عجزه. وإذا ذهبت تحصي عدد الصوامت في البيت وجدت في الصدر تسعة من الفئة الأولى (الناعمة)، وعشرة من الفئة الثانية (الجاسية)، وفي العجز أربعة عشر من الفئة الأولى، وثمانية من الفئة الثانية. ولا يخفى على الأذن ذات القدر المعقول من الحساسية ملاءمة هذه القسمة للمشهدين، ولا التوازن بين الفئتين في مجموع البيت؛ (حيث يوجد تسعة عشر من الصوامت الجاسية، وثلاثة وعشرون من الصوامت الناعمة). ولا نحسب هذا التوازن إلا تصدية للتوازن بين المشهدين، مع ميل قليل له ما يسوغه في باب الملاءمة إلى ترجيح كفة التنعم والجمال. كان هذا مثلاً شارحاً للوقع الجاسي عند حصول الملاءمة. فماذا عنه إذا ما تخلفت الملاءمة؟ ذلكم هو موضوع المطلب القادم.

٨/ ٤ مجيء الوقع الجاسي في غيبة الملاءمة

حصول الملاءمة بين التجربة الشعرية والتشكيل الصوتي هي مناط متعة التلقي والالتذاذ بالتشكيل الصوتي للنص الشعري، وإدراك مرتبته في البلاغة. والملاءمة لا تحصل بالتجاوب المباشر بين التجربة والبحر (أو بين التجربة والإيقاع)، بل بالتجاوب بينها وبين الأثر السمعي (أو الوقع)، وليس الإيقاع إلا خلفية مجردة تشكل الحدّ الأدنى من ضمان انتظام المتواليات الصوتيمية والمقطعية والتنغيمية، لكن عطاءها لتوصيل التجربة نزر شحيح، ولا نكاد نلتمس له حضوراً إلا عند المقارنة بين البحور الشعرية كثيرة المقاطع (مثل الطويل والبسيط) ونظائرها من قليلة المقاطع (مثل المضارع والمجتث والمجزوءات). وابتناءً على ما تقدم يكون غياب الملاءمة وحضور التركيز العالي لصوامت الفئة الثانية مسؤولاً عما يعانيه المتلقي من نفرة وانقباض لدى تلقي الشعر، فيكون الحكم بالوقع الجاسي حينئذ من نعوت السلب، وما دمنا نسوق الكلام مساق الفرض الذي يحتاج إلى إثبات فإنا نورد هنا بيتاً هو محل إجماع عند المتقدمين في الحكم عليه بالغثاثة، وقد نعته الآمدي؛ أبو القاسم الحسن بن بشر (ت ٣٧٠ هـ)،

صاحب «**الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**»، (بتحقيق السيد أحمد صقر، ١/ ٢٦١) بأنه «**من مرذول ألفاظه**». وسنرى ما يكون من شأن هذا البيت عند تقطيعه عروضيا، وعند إحصاء النسبة بين نوعي الصوامت: الناعمة والجاسية، الداخلة في تشكيله. يقول البيت:

يَـادَهْـرُ قُـوِّمْ مِـنْ أَخْـدَعَـيـكَ فَـقَـدْ أَضْـجَـجْـتَ هَـذا الأَنَـامَ مِـنْ خُـرُقِـكْ

ونلاحظ أن نسبة الصوامت الجاسية في البيت ٦٥٪، يقابلها ٣٥٪ من الصوامت الناعمة، وعدة المقاطع ذات النهاية / ص ح ح/ ثلاثة يقابلها اثنا عشر مقطعاً مغلقاً. ثم إنه لا ينبغي إغفال الروي المقيد بالكاف الساكنة (وموقعها في المرتبة العاشرة من السلم)؛ ومن ثم هي فاقدة للنغم ودرجة إسماعها قريبة من الصفر، وقد لا يدرك المتلقي وجودها إلا من خلال التوقع. ثم إننا إذا تأملنا علاقات المخارج أدركنا ما تستنفده المجاورة بين الضاد الساكنة، والمقطع الذي يليها (وهو مقطع مغلق، قاعدتاه الجيم؛ متحركة في أوله ساكنة في آخره) من جهد عضلي يقتضيه الأداء. ثم ازدحام الصوامت على حيز واحد من أحياز النطق في قوله: (خُـرُقِـكْ)؛ فالخاء والكاف طبقيتان والقاف لهوية، وكلها من حيز واحد، يفصل بينها الراء اللثوية؛ ومقتضى ذلك أن يتحرك مؤخر اللسان في حيز بالغ الضيق من اللهاة إلى الطبق، ثم يتصل طرف اللسان باللثة لينطق بالراء اللمسية، ثم تتابع حركتا الضمة على الخاء والراء (وهي حركة خلفية) لتأتي بعدها كسرة القاف (وهي حركة أمامية). كل أولئك إن شهدته بالحركة البطيئة على أشعة إكس/ X وجدتَ من عسر الأداء وصعوبة ما يقوم به مؤخر اللسان ومقدمه من تقافز وتبادل للأدوار والمواضع ما يسوِّغ حكم الآمدي على البيت بأنه من مرذول ألفاظ أبي تمام.

هذا؛ وإنك لواجد مثل ذلك في ما أطلق من نعوت على بيت المتنبي :

فَقَلْقَلْتُ بِالْهَمِّ الَّذِي قَلْقَلَ الْحَشَا قَلَاقِلَ عِيسٍ كُلُّهُنَّ قَلَاقِلُ

ولعلنا ندلف بهذا القول إلى حَثْحَثَةِ الجهود لدراسة الأحكام النقدية في مصنفات المتقدمين، وضبطها بالمعايير اللسانية والصوتية التي تتيحها الإمكانات المعاصرة؛ وبذلك يكون الفحص الموضوعي حكماً عند اختلاف الأنظار وتدافع الحجج، وإذا تأملت حركة اللسان بين القاف واللام، وجدته يتقافز ويتردد بين المخرجين ذهابا وعودة، أدركت سرَّ قول بعض المتقدمين عنه أنه مما قضت به المقادير على المتنبي.

٩/ ٠ خاتمة وتحصيل

بدأنا الحديث في هذه الورقة بسؤال جعلناها جواباً عليه. وكان السؤال: أنّى للبحر الشعري الواحد بتفعيلاته الموحدة المنضبطة أن ينهض بمهمة العبارة عن تجارب وجدانية وفلسفية متباينة؟. وقد اقترحنا للحل أن نتحول من الاشتغال بالإيقاع القائم على التفعيلة الخليلية، إلى الاشتغال بالوقع، أو من الثابت إلى المتنوع. إن التفاعيل التي هي مشغلة العروض التعليمي ليست إلا **شواغر** slots، تنتظر ما يملؤها من الشواغل fillers. وقد استطاعت عبقرية الخليل رحمه الله أن يجعل منها ضوابط معيارية للإيقاع، أما تضافر علم الصوتيات وعلوم البلاغة والعروض العلمي فهو التوليفة المعرفية المرجوة للنهوض بمهمة التأسيس الموضوعي للأحكام النقدية في ما يتصل بالتشكُّلات الصوتية. ولتحقيق هذا المبتغى اقترحنا سلماً تراتبياً عشرياً تنتظم فيه صوتيات العربية بحسب حظها من النغم والجهارة وقوة الإسماع، وقدمنا لذلك - على سُنَّة القصد والإيجاز - بما لابد له من معطيات معرفية تتصل بالتأسيس الفيزيائي والنطقي لما اقترحنا، واستدعينا مفهومين صوتيين هما في اللسان الإنجليزي: euphony وcacophony. واقترحنا للأول مكافئاً عربياً هو ((الوقع الناعم))، وللآخر مكافئاً عربياً هو ((الوقع الجاسي)). وقد كاد هذان المفهومان يغيبان عن أدبيات الصوتيات العربية على أهميتهما البالغة في ما نحن مشتغلون به. وبسطنا القول في خصائص صوتيات العربية باعتبار هذين المفهومين، ثم استظهرنا ثلاثة أنساق

للتشكُّلات الصوتية هي: أنساق المطابقة والمقاربة والمعاقبة؛ لنديرَ عليها تحليلنا للنماذج المختارة بغية البيان والإيضاح، مستيقظين الأنظار إلى أن ما دُرِس من نماذج وأمثلة تظل دلالته حصيرة في ما سيقت له، وأن التطبيق والإفادة البحثية الحق مما قدمناه إنما يظهر أثرها وعطاؤها في معالجة نص بتمامه بأجلى مما يظهر عند التعرض لتفاريق مشعثة من الأبيات والشواهد. وقد أشرنا في تضاعيف البحث إلى عدد من القضايا والمسائل التي نراها جديرة بأن تكون موضوعاً لمزيد من الفحص والتدبر العلمي، لعل فيها ما يغري الباحثين في هذا المجال بصرف الجهود إليها رفضاً أو قبولاً، وتعديلاً أو عدولاً؛ وما التوفيق إلا بالله، وعليه سبحانه قصد السبيل.

****

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

إيقاع الوتد الصافي

(إيقاع جديد مستقل عن إيقاعات البحور الخليلية)

د. ثناء حاج صالح

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

ملخص

على خلاف البحور الخليلية، التي تتخذ من التفعيلة المكوَّنة من الأسباب والأوتاد، وحدة بناء إيقاعية لها، يبنى إيقاع شعر الخبب على المقطع العروضي، المسمَّى (السبب) بنوعيه الخفيف والثقيل، ويخلو من الأوتاد تماما. ويتبع ذلك مخالفته لقواعد ومبادئ العروض الخليلية، في الزحافات، مثل: توالي عدد كبير من الأحرف المتحركة فيه، وعدم قبول زحافات النقص. كما يتميَّز عن الأوزان الخليلية التي يتقاطع معها، بعشوائية ترتيب وحداته الإيقاعية. وبالمقابل فإن الإيقاع المناظر للخبب هو إيقاع الوتد الصافي، والذي يتخذ من الوتد المجموع، بوصفه مقطعا عروضيا، وحدة بناء إيقاعية له. كما أنه يخالف قواعد الخليل في نقاط مناظرة للخبب، مثل تجاور الأوتاد المجموعة، وعدم قبول زحافات النقص. وهو الأمر الذي يؤكد أصالة الأوتاد فيه؛ لأن الأوتاد الظاهرية تنتج فقط عن علل أو تغييرات النقص (كالتشعيث والقطع والخرم) وهي غائبة عن إيقاع الوتد.

ويتميز إيقاع الوتد الصافي كذلك عن الأوزان الخليلية التي يتقاطع معها، بوجود عدد فردي من الأوتاد في بعض الأسطر ، مع امتناع التدوير. الأمر الذي لا يمكن تأويله عبر جوازات التفعيلات الخليلية، مما يؤكد استقلالية هذا الإيقاع عن أوزان الخليل . لذا فإن اقتراح اعتماد إيقاع الوتد، كإيقاع جديد مناظر للخبب ، له ما يؤيده نظريا، وتبقى الكلمة الأخيرة للتجربة العملية، من خلال احتمال تقبُّل الذائقة العربية له، واستساغته، أو عدم حدوث ذلك .

Abstract

The rhythm of (Al-Khabab) poetry is based on a prosodic building (Al-Sabab), with two kinds light and heavy. The unit that is smaller than the (Template), a rhythm not belonging to Al-Khalil,s rhythms, and it corresponds to the rhythm of Al-Watad (the subject of the study) that starts from the syllable called the (Al-Watad Al-Majmuo), a rhythmic building unit.

Both rhythms (Al-Khabab and Al-Watad) share important characteristics:

-Both rhythms are original. The reason for their originality is that they do not accept the changes of imperfection. This is what distinguishes them from Al-Khalil rhythms rules.

-The singular syllables in Al-Watad rhythm in the Poem line distinguishes this rhythm from of Al-Khalil, s, s rhythms, that intersect with it, which is characterized by a double even number of syllables. While the rhythm of Al-Khabab is characterized by its random sequence of component parts.

-Last word: Al-Watad rhythm is corresponding to its properties of Al-Khabab rhythm. It can be added to the rhythms of non-Al-Khalil Arabic poetry, on this basis.

مقدمة

حَظِيَ إيقاع الشعر العربي، على مر العصور، بمحاولات تجديد وتحديث كثيرة، منها ما أفَل بريقُه وتلاشى تأثيره مع الزمن، ومنها ما أفلحَ في ترسيخ التجربة الإيقاعية الجديدة وتجذيرها، لتتحوَّل إلى رافدٍ إيقاعي ثرّ يغني الذائقة الإيقاعية العربية، ويزيدها حيوية وانتعاشا.

وثمَّة عدد كبير من الباحثين الذين اهتموا بحركات تجديد إيقاع الشعر، واستعرضوا أشكال التجديد وأنواعه، في الوزن والقافية، على مدى تاريخ الشعر العربي، بدءا من العصر الجاهلي، وحتى الآن.فقد ظهرت فيه أشكال مختلفة خارجة إلى حد ما عن نظام العروض الخليلي، سواء في الوزن أو في القافية،مثل الشعر المسمّط، والخبب، والدوبيت، والموشحات، والمخمّسات، والمزدوجات،وبعض أشكال الإيقاعات الجديدة في وقتها،والتي لم تتخذ لها اسما خاصاً بها،كما هو الحال مع بعض الإيقاعات التي استحدثها أبو العتاهية وبعض معاصريه في العصر العباسي.

ومن حركات تجديد إيقاع الشعر االعربي القديمة، والتي خرجت عن شروط ومبادئ العروض التقليدي،إيقاع شعر الخبب، الذي يعود تاريخ ظهوره إلى عصر الشعر الجاهلي، والذي يستنتج الباحثون من مستوى النضج المرتفع الذي كان قد وصل إليه قبل الإسلام، أن تاريخ نشوئهلا بد وأن يكون ضارباً في القِدَم، ليصلإلى مراحل زمنية تاريخية أقدم بكثير من المئتي سنة التي سبقت ظهور الإسلام، والتي ظهر فيها الموروث الشعري الجاهلي للعيان متبلورا ناضجا.

ولا بد لنا من طرح عابر وسريع،لأمثلة معروفة عن بعض أشكال تجديد الإيقاع الشعري في العصر الجاهلي. ومن ذلك نظام بناء الشعر المسمَّط، الذي يختلفعن بناء القصيدة العمودية التقليدية، من حيث توزيع وتنويع القوافي.فيأتي فيه الشاعر بثلاثة أبيات (تُسمى أدواراً) يكون أول بيت منها على قافية معينة، ثم يعقبه بيتان على قافية مختلفة، ثم يختم الشاعر بشطر خامس (يُسمى عمود المسمَّط) على قافية البيت الأول.

مثل مسَمَّط امرئ القيس في قوله:

تَوَهَّمْتُ مِنْ هِنْدٍ مَعالِمَ أطلالِ عَفاهُنَّ طُوْلُ الدَّهْرِ في الزَّمَنِ الخالي
مَرابِعُ مِنْ هِنْدٍ خَلَتْ وَمَصَايِفُ يَصِيحُ بِمَغْناها صَدىً وَعَوازِفُ
وَغَيَّرَها هُوْجُ الرِيّاحِ العَواصِفُ وَكُلُّ مُسِفٍّ ثُمَّ آخَرُ رادِفُ
بِأَسْحَمَ مِن نَوْءِ السِّمَاكَيْنِ هَطّالُ

وسنعود إلى الحديث عن إيقاع شعر الخبب، حديثامطوَّلا ومنفرداً؛ لعلاقته الوطيدة مع إيقاع شعر الوتد(موضوع بحثنا)، بعد الإشارة إلى أن الباحثين يُجمِعون عموماً،على أن تاريخ ظهور معظمحركات تجديد إيقاع الشعر العربي القديمة، إنّما يعود إلى العصر العباسي.

وفيما عدا إيقاع شعر الخبب، فإنَّ جميع تلك الأشكال الإيقاعية التجديديَّة ظلَّت تعتمد أساساً على التفعيلة، كوحدة بناء إيقاعيّة.على أنَّ جزءا كبيرا من التجديد في تلك الإيقاعات انصبَّ على طريقة توزيع وتنويع القوافي في الأبيات كما في الموشَّحات.

وفي التخميس، مثلاً، يأخذ الشاعر بيتا لشاعر سواه، فيضع صدره بعد ثلاثة أشطر ملائمة له في الوزن والقافية (أي يجعله عجز بيت ثانٍ)، ثم يأتي بعجز ذلك البيت بعد البيتين، فيحصل على خمسة أشطر.مثل تخميس صفيّ الدين الحلّي لبيت السموأل الشهير:

تُعَيِّرنا أنّا قَليلٌ عَدِيدُنـا .... فَقُلْتُ لهَا إنَّ الكِرامَ قَليلُ

إذ قال صفيُ الدين الحلّي :

وَعُصْبَةُ غَدْرٍ أَرْغَمَتْهَا جُدُودُنَا ... وَبَاتَتْ وَمِنْهَا ضِدُّنَا وَحَسُودُنا
إِذا عَجِزَتْ عَنْ فِعْلِ كَيْدٍ بِكَيْدِنا ... تُعَيِّرُنـا أنّـا قَلِيـلٌ عَدِيدُنـا
فَقُلْتُ لَهَا إنَّ الكِرامَ قَليلُ

وأمَّا الشِّعر المزدوج أو(المثنيَّات) الذي ظهر في العصر العباسي أيضا،فيعتمد فيه

الشاعر على تصريع أبيات القصيدة جميعا، ويرى الباحثونأنَّ أوَّل من بدأ بنظم الشِّعر المزدوج من الشعراء العباسيين هما بشَّار بن برد (إمام الشُّعراء المولّدين) وأبو العتاهية. ولأبي العتاهية قصيدة من الشِّعر مزدوجة مشهورة عدَّتها أربعة آلاف بيت، سمَّاها (ذات الحِكَم والأمثال)؛ لكثرة الحكم والأمثال فيها، منها:

حَسْبُكَ مِمَّا تَبْتَغِيهِ القُوْتُ.... مَا أكثرَ القُوتَ لمنْ يموتُ

الفَقْرُ فِيمَا جَاوَزَ الكَفَافَا.... مَنِ اتَّقَى اللهَ رَجَا وَخَافَا

وأكثر من عُرِفوا بمحاولات تجديد إيقاع الشعر من الشعراء العباسيين بشار بن برد، والبحتري،وأبو العتاهية، وأبو نواس، وأبو تمّام،ومسلم بن الوليد. وقد حاول أبو العتاهية الخروج على أوزان الشعر المعروفة، إلى أوزان أخرى،ومعروف عنه قوله بأنّه «أكبر من العروض.»

ويقول الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر [(١)]:» يكاد يجمع أهل العروض، على أن للمولِّدين أوزاناً مخترعة، لم يسبقوا إليها، وقد سميت بالبحور المهملة، وقد استنبطوها من الأوزان القديمة،ويأخذ العروضيون في الحديث عن هذه البحور المهملة، فيقصرونها على ستة اوزان « هي: المستطيل، والممتد، والمتوفر، والمتئد، والمنسرد، والمطرد. وقد وضعوا لها أسماء جديدة، ومثَّلوا لها بأمثلة، وشواهد، تراها مَلتزَمة هي بعينها، في كتب العروض. وإن كان يرى أنه يجب إهمالها، لأنها من آثار الصنعة، عن أهل العروض المتأخرين، حين أرادوا أن يضيفوا جديدا إلى ما قاله الخليل .ثمَّيُعدِّد د. إبراهيم أنيس،بعد ذلك،في كتابه،سبعة فنون جديدة، من إيقاع الشعر. وهي : المواليا والـ (كان كان) والقوما والدوبيتوإيقاع وزن السلسلة .

فضلا عن حركة التجديد التاريخيةالكبيرة،في إيقاع الشعر العربي، والتي انطلقت في العصر الحديث من العراق، من خلال إبداع إيقاع شعر التفعيلة (الشعر الحر)، الذي وضعته الشاعرة نازك الملائكة، متزامنة مع الشاعر بدر شاكر السياب، في أربعينيات القرن العشرين .

(١) أنيس، إبراهيم ، موسيقى الشعر ط٢، ١٩٥٣ - مكتبة الأنجلو المصرية (ص٢٠٩).

أهمية البحث

تأتيأهمية استحداث إيقاع الشعر الوتدي (موضوع البحث) من كونه يفرض نفسه منطقياً،وإيقاعيًّاً، بوصفه نظيراً مقابلاً، لإيقاع الشعر السببي(الخبب) الضارب في القِدَم. فهو (أي:إيقاع الشعر الوتدي)من الناحية النظرية المنطقية الذوقية،يأتي كضرورة إيقاعية، مطلوبة لإحداث التوازن،بين نظيرين إيقاعيين، ينفرد أحدهما (وهو إيقاع السبب) بتاريخ إيقاعي مستقل بنفسه ومستمر حتى الآن، ويزداد حضوره قوة مع مرور الزمن. في حين يترك الآخر (وهو إيقاع الوتد) مكانه فارغاً، ويرسم تلك الثغرة الإيقاعية الكبيرة،التي يدفعنا منطق التناظر في قراءة وفهم العلاقات بين مكونات وعناصر الوجود، بكافة مجالاته وأنظمته، إلى محاولة ملئها بالعنصر االمفتقد المطلوب، الذي يلائمها بخصائصه، لنحصل من جديد، على علاقة تناظر جديدة، بين النظائر الإيقاعية المتقابلة بخصائصها (وهي الأسباب والأوتاد)، تعيد للأنظمة الإيقاعية توازنها النظري والعملي،والذي مازال حتى الآن يعاني من الاختلال. بسبب الحضور القويلأحد النظيرين، وهو الإيقاع السببي الصافي أو الخبب، مع غياب وافتقاد النظير المقابل له،وهو الإيقاع الوتدي الصافي.

علاقة التناظر بين الإيقاع السببي الصافي (الخبب) والإيقاع الوتدي الصافي

نظام أوزان البحور الخليلية يعتمد على مبدإ التناوب، والتبادل، بين الأسباب والأوتاد، في تكوين وحدات بناء الإيقاع الأساسية، وهي التفعيلات، وتوزيعها في أنساق إيقاعية مختلفة، حسب البحر والدائرة. وخارج أوزان هذه البحور، تأتي بعض الأوزان والإيقاعات،مثل : الدُّوبيت والموشَّحات وشعر التفعيلة،بأشكال أخرى، من توزيع التفعيلات،والقوافي،في الشعر العربي. وعلى خلاف تلك الأشكال الإيقاعية فإن إيقاع الخبب (وهو خارج البحور الخليلية) يتخذ له وحدة بناء إيقاعية أصغر من التفعيلة.هي: المقطع العروضي المسمّى السبب، بنوعيه:الخفيف / ٠ والثقيل / / .

ويأتي الإيقاع الوتدي منطقيا، ليناظر الإيقاع السببي، في اعتماده على وحدة بناء إيقاعية أصغر من التفعيلة. هي المقطع العروض المسمّى الوتد المجموع / / ٠ .(وسنرى

عدم صلاحية الوتد المفروق / ٠/ للدخول في بنية الإيقاع الوتدي الصافي، من الناحية التطبيقية العملية).

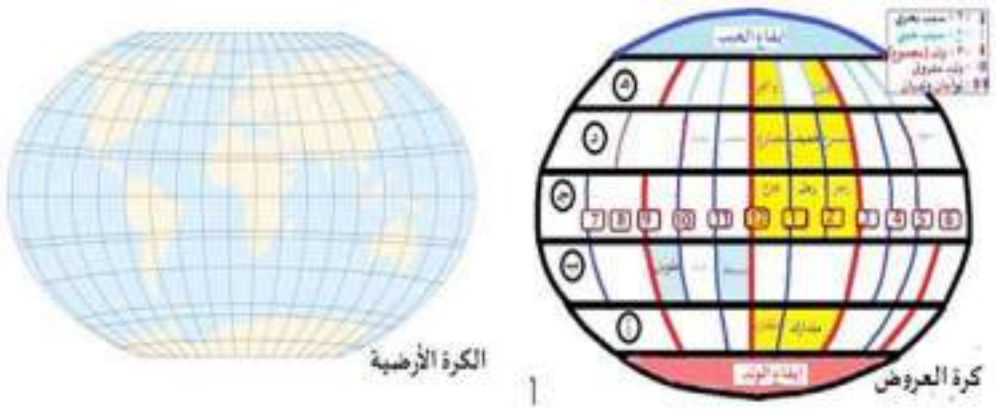
وعلاقة التناظر بين الإيقاعين السببي والوتدي تبدأ من اشتراك الأسباب والأوتاد معا، في تكوين التفعيلةبوصفها وحدة بناء أساسية، في الشعر الخليلي. فبغياب أحد هذين المكونين، لن يكون للتفعيلة وجود، وفقاً لمنهج الخليل بن أحمد الفراهيدي. واشتراك السبب والوتد معا في تكوين التفعيلة،هو بمثابة اشتراكعنصري الأكسجين والهيدروجين،في تكوين جزيئة الماء، والذي لا بد أن ينتج عنه في حالة تفكيك التفعيلة نوعان من مكونات الإيقاع المستقلة الصافية.هما: إيقاع السبب االصافي،وإيقاع الوتد االصافي، في مستوى أعمق وأدق من مستوى التفعيلة، هو مستوى المقطع العروضي. وعلى سبيل المثال، فإن تأثير التناظر القائم بين الأسباب والأوتاد، في تكوين التفعيلة، هو الذي يجعلها مستقطبة من جهتيها؛ فمن جهة الوتد، يستحيل تجاور وتد مجموع حقيقي أصلي من تفعيلة أولى، مع وتد حقيقي أصلي من تفعيلة مجاورة لها،في أي نسق إيقاعي تفعيلي في نظام الخليل.ومن جهة السبب، يستحيل تجاور خمسة حروف متحركة (والأمر محكوم هنا بقوانين المعاقبة، والمراقبة، والمكانفة)[1].

(١) المعاقَبة: هي أن يتجاور في تفعيلة واحدة أوتفعيلتين متجاورتين سببان خفيفان،أحدهما يجوز أن يلحقه الزحاف،والآخر يجب أن يسلم فحكمهما ألا يصيبهما الزحاف معا،ويصح أن يسلما معا.

(٢) المراقبة: هي أن يتجاور في تفعيلة واحدة سببان خفيفان،أحدهما يجب أن يلحقه الزحاف،والآخر يجب أن يسلم؛ فحكمهما ألا يصيبهما الزحاف معا،وألا يسلما معا.

(٣) المكانفة: هي أن يتجاور في تفعيلة واحدة سببان خفيفان،يجوز فيهما أن يزاحفا معا أويسلما معا،أويزاحف أحدهما ويسلم الآخر

أما عن الرسم التمثيلي للتناظر بين الإيقاعين السببي والوتدي، فقد مثَّله الأستاذ خشان خشان (مؤسس العروض الرقمي) بالقطبين الجنوبي والشمالي لكرة (كوكب) الإيقاع. وهما عندي يقابلان قطبي الأرض المغناطيسيين المتعاكسين والمتناظرين بشحناتهما المغناطيسية .



رسم بيانيأ تناظر إيقاعي السبب والوتد في قطبَي كرة العَروض/ تصميم أ. خشان خشان (مؤسس العروض الرقمي).((١))

أهداف البحث

١-تأكيد وجود إيقاع الوتد الصافي، كإيقاع أصلي مستقل،وذيخصائص تميِّزه عن الشعر العمودي، وعن شعر التفعيلة .

٢-تحديد خصائص الإيقاع الوتدي الصافي.

٣-استنتاج قواعد إيقاع شعر الوتد من خلال خصائصه.

(٣) كتبتُ قصيدتي (حوار المنافي) على إيقاع الوتد الصافي، قبل أن يصمّم الأستاذ خشان الرسم البياني (أ) للتناظر الإيقاعي، بين السبب والوتد. ففرضية إيقاع الوتد المستقل لي وليست له. كما أن تجربة الكتابة على هذا الإيقاع سبقت وضع الفرضية بعد سنوات. فالفرضية جاءت فيما بعد لتأطير تجربة الكتابة على إيقاع الوتد، والتي كانت في الأصل تجربة عفوية وغير مقصودة.

الدراسات المرجعية

لأن إيقاع شعر الوتد بخصائصه المميزة التي يحددها هذا البحث جديد في الشعر العربي كل الجِدَّة ، وهذه هي المرة الأولى، التي يتم فيها طرحموضوعه للبحث والمناقشة، فليس ثمة دراسات مرجعية سابقة تتعلّق به،أوتدرسه، في الشعر العربي؛لذا فإنما يبدو هنا شُحَّاً بذكر المراجع والدراسات العلمية السابقة، التي تناولت هذا الموضوع،ليس ناجماً في الحقيقة عن تقصير في الجهد البحثي، وإنما يعود إلى عدم وجود تلك المراجع والدراسات العلمية في أرض الواقع، على الإطلاق. ولو كانت ثمة دراسات سابقة لهذا الإيقاع، وفقاً لخصائصه التي سيتم تحديدها في هذا البحث، لانتفت أهمية البحث من حيث كونه يقدِّم إيقاعا جديدا ورائدا.

وبسب عدم وجود المراجع السابقة فقد اضطررتُ للبحث في كتب اقتربت من الموضوع، أو قاربت الحديث حوله، مثل كتاب(الإبداع في العروض)[(١)]* لابن الفرخان، تحقيق د. عمر خلوف. وهو -للأسف- وعلى الرغم من كونه فريدا من نوعه في مقاربة الموضوع، إلى حدٍ ما ، إلا أنه غير متوفر في المكتبات بعد، وما زال تحت الطبع. ويتناول فيه ابن الفرخان إيقاع الوتد في الشعر الفارسي، باعتباره ناجما عن (لزوم ما لا يلزم) من خبن مستفعلن،التي تتحول ظاهريا إلى متفعلن(وتدين)،لذا فهو يسميه حسب تحليله ووجهة نظره الشخصية (مخبون الرجز)،مع أنه لا يتضمن أيةزحافات، أوعلل، تشير إلى أصله الرجزي. كما أنه يبتدع هذا الإيقاع بنفسه في الشعر العربي، ويقسمه إلى أنواع عديدة حسب عدد (الأفاعيل) والتصحيح والإعلال في الضروب، والأعاريض، ويؤلف مقطوعات شعرية، يستخدمها كشواهد على كل نوع يريد شرحه. مثل قولهفي شرح النوع المسدَّس صحيحالعَروض والضرب :

لقد مضَوْا وما رعَوْا أخاً رَعَى ... وكمْ جَفَوْا فما وَفَوا لِمَنْ وَفَى

عَهِدْتُهمْ بذي الغَضا فأَضْرَموا ... لَظَى القلوبِ لا اللَّظَى من الغَضا

مَنازلٌ عَهِدْتُها أَواهِلاً ... فيَلْتَقي بها الأُسودُ والمَها

(٤) ابن الفرخان (الإبداع في العروض) تحقيق د. عمر خلوف ، ستصدر الطبعة الأولى قريبا عن دار ملامح، الشارقة.

(٤)* أرسل لي محقِّق الكتاب الأستاذ الفاضل د. عمر خلوف مشكوراً ملفًّا منه قبل طباعته.

ثم يخلص إلى القول : «والصحيحُ من الرأي أن المتألِّفَ من (مفاعلن) وحده، على الوجه المذكور، هو بحرٌ برأسه ليس بالرجَز، ولا الكامل، ولا أيضاً بالوافر ولا الهزَج.»[٤] ونلاحظ هنا اعترافه بأصالة إيقاع الوتد على الرغم من أنه يسميه (مخبون الرجز). وقد أوقعته التسمية في هذا التناقض المنطقي، ولو سمَّاه (إيقاع الوتد) لكان تجنب هذا التناقض وأكَّد على أصالته. أسوةً بتأكيده لأصالة إيقاع الخبب، في الكتاب نفسه.

وبعيدا عن الشعر الفارسي، والشعر العربي، فإن إيقاع الوتد الصافي،كإيقاع أصيل، ومستقل، موجود في الشعر اليوناني، ويسمى الإيامب Iamb والذي يماثل مقطعه العروضي الوتد المجموع في الشعر العربي، ويتكون من مقطع قصيرu يقابل الحرف المتحرك، ومقطع طويل ـــــــيقابل السبب الخفيف (ـــــــ u) ، (وجدير بالذكر أن إيقاع الشعر اليوناني يشابه الإيقاع في الشعر العربي بكونه إيقاعا كميا، خلافا لإيقاع الشعر اللاتيني ذي الطابع النبري، وهو ما يؤكد أن تقدير مقطع الإيامب يتم على أساس كمي،من خلال تقدير طول صوت المقطع العروضي، وهو أمر تجدر ملاحظته عند القول بأن إيقاع الإيامب يماثل إيقاع الوتد المجموع في الشعر العربي .

في كل الأحوال، فإن ما يهمُنا الآن أكثر من تأصيل الإيقاع الوتدي الفارسي أو اليوناني، هو تأصيل الإيقاع الخببيالعربي، لتأكيد خروجه على نظام تفاعيل الخليل،وتأكيد اعتماده على المقطع العروضي (السبب بنوعيه) وليس على التفعيلة كوحدة بناء إيقاعية؛ لأن طرح إيقاع الشعر الوتدي، كإيقاع جديد للشعر العربي، إنما يعتمد على هذا التأصيل لإيقاع الخبب؛ كونه يُطرح كإيقاع نظير مقابل للخبب، في خصائصه وقواعده.

ولقد كثُر الكلام جداً عن تأصيل إيقاع الخبب، ولكن صفوة الكلام وخيرته في هذا الشأن، من حيث الدقة العلمية وشمولية المعالجة للإجابة على كل التساؤلات إجابة شافية،هو ما يقرُّه بحث الدكتور عمر خلوف مستشهداً بكلام ابن الفرخان في كتابه (الإبداع في العروض).[٤]

١-تأصيل إيقاع الخبب

يقول د. عمر خلوف ((١)) :"ولقد حيّر هذا البحر(يقصد الخبب) العروضيين منذ عرفوه، فلم يُسْلِسْ لهم القياد، متأبّياً على جميع القواعد والنظُم التي تتحرك في إطارها بحور الشعر الأخرى. وبسبب إتْباعِهم الخببَ بِـ(فاعلن) عَنْوةً، وتقييدَه بها قسْراً، كان لابدّ عند تأصيله من مواجهة بعض المشكلات العروضية المحيِّرة؛ كانت أولاها؛ ورود (فعْلن) بدلاً عن (فاعلن) -جَوازاً- في حشو البيت! و(فعْلن) هذه ليست من زحافات (فاعلن) الجائزة في العروض الخليلي، وإنما هي (علّة) ملتزمة، لا ترد إلاّ في الأعاريض والضروب. ومن ثمّ تملّكتْهم الحيرة الشديدة في تسويغ وجودها. فمن قائلٍ: إنّ (القطْعَ) قد أصاب وتد (فاعلن)، فبقي منها (فاعلْ) »فيُنقل إلى (فعْلن)«. ومن قائلٍ: إنّه (الإضمار) بعد الخبن، أصابَ (فعِلن) فسُكِّنت عَيْنُها. ومن قائلٍ: بل هو (التشعيثُ)!!

ومع ازدياد الكتابة عليه حديثاً، ازدادت معضلاته العروضية. فقد تنبّهت نازك الملائكة إلى وجود تفعيلة أخرى،»(٥) .وقد عدّد الدكتور عمر خلوف عددا من أسماء الباحثين المعاصرين، الذين فشلوا في تأصيل (بحر الخبب)، ومنهم نازك الملائكة، ود. محمد النويهي، ووصالح الجيتاوي، ود. علي يونس، و د. أمين سالم. وقال :

„وواضح من آرائهم أنهم يعتبرونَ (فاعِلُ) ابتكاراً جديداً لم يَرِدْ في شعر القدماء، ولا سجّلَها العروض القديم.

ومن الواضح أنّ مشكلتهم مع تفاعيل الخبب هذه؛ ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمشكلتهم الرئيسة مع الخبب ذاته، وذلك عندما اعتبروه صورةً عن البحر الخليلي المهمل (فاعلن فاعلن...). بتفعيلته الوتدية، والتي لا يجوز أن يتأثر وتدها بأي زحاف.

ولعلّ ابن الفرخان هو أول عروضيٍّ من القدماء يفصل الخبب عن المتدارك، فيجعله جنساً قائماً بذاته (يقوم على فعِلن)، ويجعل المتداركَ جنساً قائماً بذاته أيضاً (يقوم على فاعلن).

(٤)المرجع السابق نفسه

(٥) خلوف، د.عمربحور لم يؤصلها الخليل « بحر الخبب ، البحر اللاحق، مجلة الدراسات اللغوية، المجلد ٥، العدد ٢ ،مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية٢٠٠٣

يقول ابن الفرخان: «وقولهم إنّ (فاعلن) هو أصل (الخبب)؛ إنْ عنَوْا به أنّ (فاعلن) أفضل من (فعِلن) في الوزن فليس كذلك، وإن عنَوْا أن المتألِّفَ من (فاعلن) أكثرُ استعمالاً من المتألِّفِ من (فعِلن) فلا كذلك أيضاً، وإنْ عنَوْا أنّ (فعِلن) لا يُستعملُ أصْلاً على انفراده، بل زحافاً (لفاعلن) ومعَه [فهذا] أيضاً غير مقبول».(١)

وأما من المحدثين فإن د. أحمد مستجير هو أول من فصل بين وزن المتدارك ووزن الخبب، عبر تأكيده خطأ من يظن أن الخبب هو تحوير للمتدارك، وإنما « لكل بحر هويته الموسيقية» ، «والفرق بينهما واسع» ولذلك فقد اعتبر المتدارك بحرا خليليا يتسق مع البحور الخليلية الأخرى في تكوينه، وزحافاته، وعلله. ثم عرض للخبب باعتباره بحرا غير خليلي وحدته الإيقاعية هي السبب وليست التفعيلة.(٢)

خصائص إيقاع الخبب

١-يخلو من الأوتادِ تماماً. ذلك أن هذا البحر يتّصف بزئبقيّة، تجعل من العسير جدّاً الإمساك به، وتقنينه، فهو بحر

يخلو من الأوتاد التي تعطي بحورَ الشعر العربي إيقاعَها المميز، والتي اعتمد عليها الخليلُ كثيراً في وصفِ تفاعيله،ولذلك فهو يجري منساباً، منسرِباً، لا يحدُّهُ في جريانه أي وتد.

٢-يمكن أن تتجاور فيه الفواصلُ الثلاثية (/ / / ه / / / ه / / / ه..) بلا حدود، كما في قول ابن حمديس:

ويَسُلُّ ظُبَاهُ بكلِّ وَغَىً=ويَسِيلُ نَداهُ بكلِّ يَدِ..... / ه / / / ه / / / ه / / / ه=/ / / ه / / / ه / / / ه / / /

(١) المرجع السابق بفسه

(٢) مستجير ، د. أحمد (مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي) المكتب الدولي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧ الصفحات ١١٠، ١١١، ١١٩

٣-يمكن أن تتجاور فيه الأسباب (/ ه / ه / ه...) بلا حدود، كما في قول أبي ريشة:

بَغْيٌ منّي أنْ لا أرْعى=لِعَطايا أيّامي حُرْمَهْ.....ه/ ه/ ه/ ه/ ه/ ه/ ه/ ه=/ / / ه/ ه/ ه/ ه/ ه/ ه/

٤-يمكن أن تنتشر فيه الفواصل والأسباب بلا انتظام .كما في قول الشابي:

قدْ كانَ لَهُ قلْبٌ كالطّفْـ=ـلِ يَدُ الأحْلامِ تُهدْهِدُه... ُ/ ه/ ه/ / / ه/ ه/ ه/ ه/ ه= / / / ه / ه/ ه/ / / ه/ / / ه

٥- يمكن أن تجتمع فيه – على قلّة – أكثر من أربعة متحرّكات متتالية، إذا وُجِدَتْ (فعِلَتُ / / / /)، فتظهر فيه الفواصل الخماسية (/ / / / / ه) أو السباعية (/ / / / / / / ه) أو التساعية (/ / / / / / / / / ه)، وربما أكثر من ذلك»(٥)

المناقشة

قد يكون ثمة سببٌ كامنٌ في طبيعة الخطأ الذي يتكرر وقوعُنا فيه مرارا، هو الذي يجعلنا نميل إلى تكرار الوقوع فيه ، ذلك التكرار الذي يتحوَّل معه الخطأ إلى ظاهرة واضحة، وملحوظة للجميع. فإذا وصل تكرار الخطأ إلى مرحلة الظاهرة الواضحة، أصبح لزاما علينا أن نقرأه كمؤشِّر، يدلُّ على وجود ما يستحق عناء البحث في خلفيته؛ للكشف عن الأسباب الكامنة وراء حدوثه، وتحديد طبيعة هذه الأسباب.

لقد أفردت الشاعرة نازك الملائكة، في كتابها قضايا الشعر المعاصر[١] فصلًا خاصا، للحديث عن الأخطاء (من وجهة نظرها الشخصية) التي يرتكبها الشعراء، فيما يتعلق بإيقاع الوتد المجموع .وقالت : „إن مجيء الوتد المجموع في أول الكلمة كفيل بأن يقسمها إلى قسمين، بسبب قسوته وصلادته، وإنه حريٌّ بالشاعر لكي يتجنب حدوث ذلك، أن يجعل الوتد المجموع في آخر الكلمة، لا في أوّلها؛ لكي يمدَّ الوتدُ الكلمةَ بقوَّته، بدلا من أن يقسمها ويضعفها."

ويبدو لي أن نازك كانت متعسّفة قليلا، وهي تفرض على الشاعر مكان وضع الوتد في الكلمة؛ لأنه من الصعب على الشاعر، أن يضبط وضع الوتد في التفعيلة، بحيث يأتي في نهاية الكلمة دائماً، وليس في أوّلها، أو وسطها، أو حتى مشتركا بين كلمتين متجاورتين، دون أن يضعف ذلك من تلقائية الشاعر .

لكن مع ذلك فإن ملاحظة نازك عن قوّة وقع الوتد، وتأثيره في تثبيت معنى الكلمة، أو إضعافه، ملاحظة سليمة وفي مكانها. وهي ترى أن الشعراء كانوا دائما، ومنذ قرون، يتعاملون بفطرتهم مع الوتد المجموع المشاكس، ويتجنبون الوقوع في مزالقه. عبر تلاث طرائق: إحداها: إنهاء الكلمة به، وهذه هي الطريقة الفضلى في رأيها. والثانية: أن يكون

(١) الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر – الطبعة الأولى -١٩٦٢ - دار التضامن - بيروت لبنان الصفحات ٨٣ – ٩٠

(٢) خلوف، د. عمر بحور لم يؤصلها – بحر الخبب، البحر اللاحق، مجلة الدراسات اللغوية، المجد ٥، العدد ٢، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ٢٠٠٣م.

آخر الوتد حرف علة، في حال مجيئه في النصف الأول من الكلمة. والثالثة: (وهي الأهم في نظري)، أن يتبع الوتد العنيف (على حد تعبير نازك) وتدان آخران مجاوران له. وذلك عند مجيئه في أول الكلمة، بحيث يختم أول الوتدين المجاورين الكلمة، وينتهي ثانيهما بحرف علة؛ فإن وجود هذه الأوتاد، التي كُسِرَت حدَّتها، (على حد تعبير نازك) يجعل الأذن تتقبَّل ورود وتد واحد عنيف في البيت، لا بل إن وروده (والكلام ما يزال لنازك) قد يضيف تنويعا للتفعيلات، لقلته وندرته»[1]

ولو فكَرنا في التركيب الإيقاعي، الناتج عن توالي هذه الأوتاد، الموصوفة في كلام نازك، لاستنتجنا أنها (نازك) تمنح للنسق الإيقاعي، الذي يتكوَّن من ثلاثة أوتاد متوالية، وظيفة موسيقية داخلية، تفوق بسلاستها، وعذوبتها، ما يجاور هذا النسق الإيقاعيمن مكونات إيقاعية أخرى. لكن شريطة أن ينتهي الوتد الثالث الأخير منها، بحرف مدّ. وبلغة التفاعيل: يمكننا التعبير عن هذا التركيب الإيقاعي ثلاثي الوتد، بـــ (علن علن مفا).

وسنتّخذ من هذا الاستنتاج دليلا، لنقض كلام نازك، عندما تقول: بأن „تكرار (مفاعلن) أكثر من مرة في الرجز، هو خطأ إيقاعي، يُضعف الشعر، ويجب على الشاعر الحذر من الوقوع فيه" . إذ أنها تناقض نفسها عندما تتحدث عن زحاف مستفعلن إلى (مفاعلن)، وتصف كثرة وجود ظاهرة (مفاعلن) في الرجز بالمرض ،الذي شاع شيوعا فادحا في الشعر الحر. وتستنكر كثرة وقوع الشعراء المعاصرين في هذا (الخطأ) على وجه الخصوص .وتصف ذلك بالانزلاق، وهي تحلّل سطرا شعريّا لصلاح عبد الصبور قائلة» وإنَّ ما ينزلق إليه الشاعر المعاصر هو أن يكتب أبياتًا كاملة، وأشطراً ، كلها مصابة بالزحاف هذا . مثلا ، نموذج من شعر صلاح عبد الصبور ، قال من الرجز:

وحين يقبل المساء يقفر الطريق و الظلام محنة الغريبْ : مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلان

(١) المرجع السابق نفسه(صفحة ٨٩)

فتأخذ نازك على الشاعر، أنه لم يعبأ بثقل هذا الزحاف، في ست تفعيلات متوالية. وتقول : «إنه كان يجب عليه الانتباه واستكبار الخطأ». مع العلم، أن التركيب الإيقاعي الذي جاء به صلاح عبد الصبور، لم يَحِد عن نصائح نازك، وعن الطرائق الثلاث التي وصفتها، لتجنب قسوة الوتد، وصلادته، ولزيادة استساغة الإيقاع عبر (علن علن مفا) كما استنتجنا أعلاه. فلديه: مثلا، في التفعيلة الأولى (وَحِينَئِيْ): الوتد الأول (وَحِيْ) منتهٍ بحرف علّة ،وهو (حسب وجهة نظر نازك نفسها) لا بأس به،ولا يُعدُّ عنيفا؛ كونه ينتهي بحرف علة حسب رأيها. وكذلك فإن التفعيلة الثانية (بِلُلْ مَسا) قد جاء الوتد في نهايتها (وهذا أمر مثالي من وجهة نظرها، وهي تنصح به)، ثم إنه منتهٍ بحرف علّة (مسا)، فهاتان خاصتان اجتمعتا للوتد هنا. فيجب أن يكون قد تخلَص بهما من الثقل المزعوم وأصبح مستساغا (حسب كلامها). وحتى في التفعيلة الثالثة، في حالة الوتد العنيف (ئيقْ)، فقد جاء بعده وتدان، آخرُهما منتهٍ بحرف علّة أي :(ئيُقْ فِرُطُ طري = علن علن مفا)، وهو ما نصحت به بنفسها لكسر حدة الثقل. وكذلك في بقية التركيب الإيقاعي، يأتي بعد كل وتد عنيف منتهٍ بحرف صلد (حسب تعبيرها)، وتدٌ منتهٍ بحرف علّة (قوظ ظلا)، أو يأتي التركيب المنصوح به (ممح نتل غريب = علن علن مفاعْ) أيضا .

فمن أين تسرَّب الثقل إلى الإيقاع، في سطر صلاح عبد الصبور، إذا كانت كل مكوناته، تتبع نصائح نازك في إحداث الاستساغة؟

ومع العودة إلى تأكيد كلامها، حول شيوع هذا «الخطأ «وهو مفاعلن في الرجز، شيوعا فاحشا، في الشعر الحر . يحق لنا أن نتساءل عن سبب هذه الظاهرة، وسبب شيوعها، في الشعر الحر، دون الشعر التقليدي.

وينبغي علينا، في محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات، أن نناقش الاحتمالات المختلفة، التي يمكن أن تعزى إليها أسباب هذه الظاهرة :

الاحتمال الأول : من الممكن أن يكون إيقاع الوتد(توالي وتكرار مفاعلن هنا) إيقاعا فطريا طاغيا، يفرض نفسه بقوة ،ويسوق الجملة الشعرية للانسياق معه؛ فينزلق الشاعر، في الكتابة عليه، دون وعيٍ وانتباه. وينساق فيه بمجرد ما أن تتوالى بضعة أوتاد في بدء

التركيب الإيقاعي، والتي يجر بعضها بعضا، حتى نهاية التعبير الشعري.

وهذا احتمال قوي من وجهة نظري ، ويؤيده كل الشعراء الذين جرَّبوا الكتابة على هذا الإيقاع، وشهدوا بتدفقه، الذي تصعب مقاومته.

الاحتمال الثاني: وهو أن تدفّق الإيقاع الوتدي (مفاعلن) عبر السطر كاملا ، لا يحدث فطريا، ولكن الشاعر يختاره بإرادته ، ووعيه؛ لأنه يستسيغه، ولا يشعر فيه بنشوز موسيقي، يعيق تعبيره، أو يخدش سمعه. وإلا لكان شاعر مرهف السمع، مثل صلاح عبد الصبور، أقدر على تغيير التركيب، بتركيب آخر، يفوقه سلاسة، وعذوبة . فعدم تغييره، دليل على استساغته، من قبل الشاعر، حتى ولو لم توافقه نازك في ذلك.

الاحتمال الثالث: وهو أن تكرار ظاهرة تدفّق (مفاعلن) بكثرة، في الشعر الحر، دون الشعر التقليدي، راجع إلى خاصية الشعر الحر (شعر التفعيلة)، والتي تتيح للشاعر، حريّة تكرار الوحدة الإيقاعية (التفعيلة) نفسها، عددا من المرات، كافياً لاستيعاب الدفقة الشعورية، حتى نهايتها. وهذا يعني : أنه عندما يبدأ الشاعر جملته الشعرية بتفعيلة مزاحفة (متفعلن/ مفاعلن)، فإنه بالسليقة الإيقاعية، يعتبرها هي الأصل، الذي ينبغي تكراره، فيكررها باعتبارها وحدة إيقاع أصلية؛ لأنه لا يشعر بأن حالتها الزحافية أمراً طارئا، أو استثنائياً، أو خللا إيقاعيا، يخلّ بالموسيقى الداخلية، ويجب الحذر منه. فارتياح الشاعر للزحاف، يكون قد وصل إلى مرحلة الاستسلام له واستساغته، وتفضيله على سواه. ولا يكون هذا ممكنا، إلا عندما يكون وقع الزحاف ليّنا مألوفاً، وغير نابٍ عن السمع. وهو ما يؤكد عدم قسر النفس، على لزوم ما لا يلزم، بهدف التكرار المقصود للزحاف، نتيجة لقرار صارم اتخذه الشاعر، وألزم نفسه به. بل يحدث هذا التكرار عفويا، وتلقائيا. وفي حين تساعد حرية عدم التقيد، بعدد محدد من الوحدات الإيقاعية، في الشعر الحر ، على إبراز هذا التكرار العفوي التلقائي لمفاعلن، فإن التقيُّد بعددها، في الشعر التقليدي، يمنع ظهور هذه التلقائية، بمثل هذا الوضوح.

وفي كل من هذه الاحتمالات، يجب أن نلاحظ: أن السياقات الإيقاعية تأتي في أثناء الكتابة، مصحوبة بالكلمات، والمعاني، والمشاعر، وغير مستقلة عنها. فهي جمل إيقاعية،

متصلة العناصر في دفقة واحدة. وهو ما يستدعي القول بالشعور بغياب الفواصل، بين وحدات الإيقاع، في حقيقة الأمر؛ مما يجعل الإحساس بمستوى الوحدة الإيقاعية، في حالة التماثل في مكونات الإيقاع (مثل تكرار متفعلن عدة مرات) أدق وأعمق من التفعيلة نفسها. ويصل إلى مستوى المقاطع العروضية، الممثلة بالأوتاد، وذلك لأن التكرار في الإيقاع ، يتم في واقع الأمر، على مستوى المقاطع العروضية (الأوتاد). وهو ما يدعو إلى التفكير جدّيا، بمسألة أصالة الإيقاع الوتدي وفطريته.وكونه هو السبب الحقيقي الكامن خلف ظاهرة تكرار ارتكاب الشعراء، لأنساق إيقاعية طويلة ،كلها قائمة على تكرار الوتد. في الشعر التفعيلي.

وسنحاول فيما يليالرد على الآراء المعارِضة، التي تشكك في أصالة إيقاع الشعر الوتدي:

١ -استقلالية الإيقاع الوتدي

يتقاطع إيقاع **الخبب** مع أوزان بحور عديدة ، في حالة اتباع أنواع محددة من الزحافات، على سبيل لزوم ما لا يلزم. كما في البحور التالية: (المديد والرمل والرجز والمتدارك) . لكن هذه التقاطعات، والأوزان المشتركة، لا تلغي استقلالية الخبب، كإيقاع خاص قائم على وحدة بناء أصغر من التفعيلة، هي السبب بنوعيه. ومثال ذلك: الوزن الذي ينتج من التزام خبن فاعلاتن، في الرمل التام (محذوف العروض)، فيتشكل لدينا وزن مشترك، يتقاطع مع الخبب كما يلي:

فعلاتن فعلاتن فعلن= فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعْلن فَعِلن (وهو إيقاع مشترك بين الخبب والرمل، يتكون من الأسباب الناتجة عن الزحافات)

وكذلك هو الحال تماما مع إيقاع شعر الوتد، الذي يتقاطع مع العديد من تفعيلات البحور، مثل: مستفعلن الرجزية، بالخبن (متفعلن). وهي نفسها تنتج من متفاعلن في الكامل، بالوقص. وأيضا مفاعلن، التي تنتج من مفاعيلن، ومفاعلتن، في الهَزَج التام، والوافر التام، بالقبض، والعقل، على التوالي.

وإذا كانت تسمية الأوزان، الناتجة عن هذا التقاطع ، بين إيقاع الوتد، والبحور

الأخرى، تميل لصالح البحور الأخرى، عندما يكون عدد الأوتاد زوجيا، في الأبيات في الشعر العمودي ، أو الأسطر في شعر التفعيلة، فإن وجود العدد الفردي للأوتاد، في بعض أسطر القصيدة الوتدية، يجب أن يحولدون تسمية الوزن، باسم أحد البحور الخليلية؛ لأن الوتد الفردي / / ٠ لا ينتمي لتلك البحور ، التي يتقاطع معها إيقاع الوتد، ولا يمثل أيّا من جوازات تفعيلاتها.

ولم يكتب أحد من الشعراء العرب، قبل قصيدتي (حوار المنافي) ، شعراً وتديّا، يقوم على إيقاع مستقل، هو الإيقاع الوتدي (وهم الآن ،وبعد قصيدتي، يكتبون). وإنما كانت تجاربهم محسوبة على الشعر العمودي، تحت عنوان (لزوم ما لايلزم) من خبن مستفعلن مثلا. وهي تجارب نادرة جدا.

والسؤال الذي يطرح نفسه : كيف نميِّز القصيدة الوتدية الأصيلة، عن القصيدة التفعيلية في الشعر الحر،والتي اتخذت من متفعلن، أو مفاعلن، وحدة بناء تفعيلية لها، مع التزام ما لا لزم من الزحاف، الذي يُنتج تفعيلة خالية، ظاهريا، من الأسباب، مثل متفعلن ؟

الجواب: يمكن التأكد من أن القصيدة تفعيلية،تقوم على تطبيق (لزوم ما لا يلزم) من خبن مستفعلن (متفعلن) مثلا، بوجود عدد زوجي من الأوتاد، في كل أسطرها. أو بوجود أسطر ذات عدد فردي من الأوتاد، إلا أنها قابلة للتدوير، مع السطر التالي. مع العلم أن التدوير ممنوع في قواعد الشعر التفعيلي الحر، حسب تقعيد نازك الملائكة [1]. ولكن يأتيالتنازل عن هذا الشرط (جدلا)، أمام الأمر الواقع، الذي نرى فيه الشعراء يمارسون التدوير في شعر التفعيلة. ففي ضوء هذين الشرطين (قابليّة التدوير في الأسطر ذات العدد الفردي من الأوتاد، والعدد الزوجي للأوتاد في كل الأسطر) يمكن الحكم، أن القصيدة هي قصيدة تفعيلة، وليست قصيدة وتدية.

لكن في حالة وجود بعض الأسطر، ذات العدد الفردي من الأوتاد، مع امتناع التدوير أصلاً في آخر السطر؛ وبسبب كون الوتد الفردي المتبقي هو وتد مذيَّل، لا يمكن وصله، مع الوتد التالي له، في أول السطر. فسنحكم بأن القصيدة وتدية، وليست تفعيلية .

وهنا سيعترض الكثيرون مستشهدين بقصيدة (أنشودة المطر) لبدر شاكر السياب، والتي ينتهي الكثير من أسطرها، بعدد فردي من الأوتاد، على الرغم من أنها تفعيلية، (ومع امتناع التدوير). ويقولون:إن وجود الوتد الفردي، في آخر السطر، في الشعر التفعيلي، هو أمر شائع، وبكثرة . ولا يمكن الاعتماد عليه،بوصفه ميزة خاصة بالقصيدة الوتدية. وفيما يلي، الرد على هذا الاعتراض وتفنيده:

٢-الوتد الفردي في الشعر الحر وقصيدة بدر شاكر السياب (أنشودة المطر)

شعر التفعيلة يلتزم بجميع قوانين العروض الخليلي، فيما يتعلق بالزحافات، وأنواعها، والاحتفاظ بمواضعها، في الشطر، مسحوبة إلى السطر. وقد شدّدت نازك الملائكة جدا على أهمية التقيُّد بالتشكيلات التفعيلية المستخدمة في العروض التقليدي الخليلي، وعدم مفارقتها، أو الخروج عليها، نهائيا.وحددت فرقا واحدا فقط ، بين كتابة الشعر العمودي، والتفعيلي الحر ، هو : حرية تكرار التفعيلة المعتمَدة، في الحشو، دون التقيد بعدد محدد للتفعيلات فقط. وهذا يتعلق فقط بالبحور ذات التفعيلة المتماثلة ،كالرجز والكامل، مثلا. في حين أنها منعت تكرار التفعيلة، التي تأتي مختلفة، في الضرب أو العروض، مثل فعولن في الوافر. وألزمت الشاعر بأن يتقيَد باستخدامها، مرة واحدة فقط، في آخر السطر؛ كي لا يخرج عن قواعد الخليل، في استخدامها. وليس هذا موضع الاستدلال. ولكن القصد من ذكر هذا، هو: إيضاح صرامة التقيد بكل قواعد العروض الخليلي، في الشعر التفعيلي. وخاصة، في ما يتعلق بمسألة الجوازات، التي نالت الحظ الأوفر من التشديد عليها، من قبل نازك الملائكة، في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)،والذي بيَنت فيه ،كل هذه التفاصيل، بدقة لا تقبل ادعاء الغموض، أو اللبس فيها.

وقد عابت نازك خروج الشعراء عن جوازات التفعيلة المستخدمة، وانتقدته. واعتبرت ذلك كلّه، من الأخطاء العروضية، المرتكبة في الشعر الحر، نتيجة عدم معرفة الشاعر، وجهله بالعَروض. ولم يقتصر انتقادها على الشعراء الناشئينفقط ، بل شملت بهذا الانتقاد بعض الراسخين، في الشعر الحر، وقالت لإيضاح مسألة التقيّد بجميع قوانين العروض التقليدي، في شأن الزحافات، ومواضع استخدامها،حرفيا:

« فإذا كتبنا قصيدة حرة على وزن الرجز، فمن المنطقي أن نتقيد بقوانين العروض الخاصة ببحر الرجز، جميعا ما عدا التقيّد بعدد معين من التفعيلات، في كل شطر » (٧)

ولننظر الآن إلى ما فعله بدر شاكر السياب، في قصيدة أنشودة المطر، عندما استخدم (فعولْ وفعلْ) في أواخر بعض سطورها. ولنسأل : هل تقيَّد السيّاب بقوانين الرجز ؟ وهل وجود (فعولْ وفعلْ) في أنشودة المطر جائز وصحيح، وفقاً لقوانين الشعر التفعيلي الحر، أو الشعر العمودي التقليدي؟

الجواب : لا .السيَّاب خالف قوانين الرجز ، وخرج على قواعد الشعر التفعيلي ، وما فعله غير صحيح.

فعولن في ضرب الرجز هي متفعلن ، التي تم قطع الوتد فيها، فأصبحت متفعلْ،ثم نُقِلَتْ إلى فعولن، وهي تصح في آخر السطر فقط؛ لعلّة القَطع. أما (فعولْ وفعلْ)فلا يصحّان على الإطلاق، كجواز لمستفعلن. ووجودهما في الشعر التفعيلي والعمودي يُعدّ خطأ عروضيا واضحا. ولا مجال للقبول بالخطأ، ولا للاستسلام له، أيّا كان الشاعر الذي ارتكبه. ومهما كان مستوى شاعريته، وحجم مكانته، ومحبته في قلوب الجماهير. وحتى لو كان هذا الشاعر هو بدر شاكر السياب نفسه، أو نازك الملائكة التي وضعت قواعد شعر التفعيلة.طالما أن هذه القواعد تمنع استخدام تفعيلة شاذة ، لا تنتمي للجوازات المعروفة، في القواعد الخليلية . وطالما أن الاستثناء في تسويغ ارتكاب الخطأ العروضي غير وارد، على الإطلاق، وفقا لكلام نازك الملائكة نفسها.

لذلك، يمكننا الحكم بكل وضوح وصراحة، على بدر شاكر السياب، الذي أورد (فَعُل وفعولْ) في قصيدته أنشودة المطر، بأنه: ارتكب خطأ عروضيا غير جائز على الإطلاق .

ولقد توهَمت نازك الملائكة مخطئة، بأن (فعلْ) التي استخدمها السياب، ما هي إلا جواز صحيح لمستفعلن؛ فلذلك لم تنتقد السيّاب على استخدامه لها.وهي التي انتقدته، في مواضع كثيرة ،في شؤون شعرية أخرى. وقدكانت تكثر من نقدها لشعراء كبار، مشهود لهم برهافة الشاعرية في عصرهم، مثل نزار قباني، وصلاح عبد الصبور، وفدوى طوقان،

وعلي الحيدري ، وغيرهم كثر من الشعراء المرموقين.[١]

ومثال على ذلك النقد: أنها عابت استخدام نزار قباني وفدوى طوقان (مستفعلان ومفاعلان)في آخر السطر، في القصيدة القائمة على تفعيلة الرجز؛لكون هذين الجوازين غير مستخدمين، في العروض التقليدي. وكانت لهجتها الحادة في انتقاد نزار قباني لاذعة وساخرة،وكأنها تؤنّبه، عندما قالت : « حتى أنه (تقصد :نزار قباني) نسيَ أذنه الموسيقية وتحرّر منها، فنسمعه يقول :

(١) المرجع السابق نفسه(صفحة ٨٣- ٩٠)

أكتب للصغار

للعرب الصغار حين يوجدون (مفاعلان) أكتب للذين سوف يولدون (مفاعلان)»
وعابت الخطأ نفسه، عند فدوى طوقان، وقالت متهكّمة: «إن هذا شنيع. وأنا على يقين من أن نزار وفدوى سوف يلاحظان معنى ما أقول، ويقرَّان أنه ناشز ، وإنما يقعان فيه على ما أظن، وهما يشعران بنفور منه ، غير أن دوّار الحرية قد أصابهما، فجعلهما يسكتان صوت فطرتهما الشعرية ».[١]

فانظر إلى سخطها عليهما، وهي تتحدث عن إصابتهما بدوّار الحريّة، الذي أسكت فطرتهما الشعرية؛ فقط لأنهما استخدما جوازيَن لمستفعلن، في موضع لا يستخدمهما فيه العروض التقليدي .

ونازك التي وصفت (فعولْ) التي جاءت في أواخر السطور، في قصيدة (تاريخ الكلمة) لفدوى طوقان على الرجز بأنها تفعيلة (شاذة).وصفت أيضا الخلط في استخدامالتشكيلات (فعولْ ومستفعلان وفعل) غير الجائزة، الذي مارسته فدوى طوقان في قصيدتها ، ساخطة وساخرة بقولها :»إن أبيات فدوى طوقان تبدو مصابة باختلال فظيع يصكُ السمع العربي، ويعذِّب حس الموسيقى، لدى أي إنسان مرهف السمع» [٧].

مع أنَّ (فعلْ) التي استخدمتها فدوى، هي نفسها التي استخدمها بدر شاكر السياب، في قصيدته أنشودة المطر، في كلمة (مطر) التي تكررت كثيرا في القصيدة، وغيرها من الكلمات .

فلا شك أن الخطأ العروضي، الذي ارتكبه بدر شاكر السياب، بإيراده الوتد المفرد(فعل / مطر) لا يمكن أن يتحوَّل إلى قاعدة تحتذى، أو يُتَخذ مصدرا للتشريع، بحجة أنَّ من ارتكبه هو بدر شاكر السياب، الشاعر الكبير الشهير المشهود له بالشاعرية، وبكونه من مؤسسي الشعر الحر. فهو إن كان كذلك، فالخطأ الذي ارتكبه يؤخذ عليه، بتحامل

(١) – الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر – الطبعة الأولى -١٩٦٢ - دار التضامن - بيروت لبنان الصفحات ١٠٧- ١٠٨

أكبر؛ لأن خطأه يتحوّل من خطإ عاديمكن أن يرتكبه أي شاعر، إلى خطأ منهجي خطير؛ لأن من قام به إنَما هو مؤسّس للشعر الحرّ، يُخشى أن يُقتدى بأخطائه ، وليس مجرد شاعر عادي .

لكن ما السبب الذي منع نازك من نقد بدر شاكر السياب، عندما استخدم الوتد الفردي (فعل / / ٠) في أنشودة المطر المبنية على مستفعلن؟

الجواب: يبدو لي جليًّا : أن نازك نفسها، في تلك الفترة، كانت تظن مخطئة: أن (فعلْ) هذه هي من جوازات مستفعلن،عندما يطالها الزحاف. ويؤكد هذا الاحتمال موقفُها من (فعلْ)، ووصفها لها،في تعقيبها على قصيدة أخرى لبدر شاكر السياب، بعنوان (النهر والموت) إذ قالت:

«إن الوزن في هذه القصيدة جاري على العروض العربي تمام الجريان، فهو من بحر الرجز، وقد أصاب التفعيلة الأخيرة الزحاف، فتحولَت مستفعلن إلى فعل»[(١)].

فهذا بمثابة إقرار واضح من نازك بمجانبتها للصواب إذ توهَّمت أن (فعل) من جوازات مستفعلن، وهي في الحقيقة ليست كذلك. ولا شكّ أن نازك غير معصومة عن الخطأ،مثلها مثل بدر شاكر السياب،في تصورهما الخاطئ : أن زحافا ما قد يطال مستفعلن، فيحولها إلى فعل. لكن كان علينازك أن تدقق معلوماتها، وتتحقق منها،قبل أن تنشر كلامها بخصوص الزحاف،الذي طال مستفعلن فحوَّلها إلى فعل . وهي التي تعيب على الشعراء الراسخين، قلّة خبرتهم بالعروض، وارتكابهم الأخطاء العروضية، وخلطهم في الشكيلات بين التفعيلات الشاذة، وغير المنتمية إلى القواعد الخليلية. لكن ربما غرَتها ثقتها ببدر شاكر السياب، وبأنه من غير المعقول أن يستخدم (فعل) في قصيدته، مع كل ذلك الإلحاح، وهو غير متأكد، من حقيقة كونها إحدى جوازات مستفعلن، أو لا. فاعتمادها عليه، وثقتها به جعلها تتقاعس، عن التحقق من المعلومة فيما يبدو. ومن المؤكد أنهما كلاهما مخطئان، ولم يكونا دقيقين في السكوت على(فعلْ) هذه وتمريرها. وهذه النتيجة، التي وصلنا إليها الآن، تنسف أهمية الاحتجاج

(١) الملائكة ، نازك (قضايا الشعر المعاصر) (صفحة ١٣٩-١٤٠)

بصحة ورود الوتد الفردي (فعلْ) في الشعر التفعيلي،أو العمودي ، مع تفعيلات البحور، التي يتداخل معها الإيقاع الوتدي، مثل الرجز. وتؤكد أن : الوتد الفردي هو فعلا ميزة خاصة بالإيقاع الوتدي، وهو حجته، التي لا يمكن نقضها، عبر جوازات التفعيلات، في البحور التي يتداخل معها إيقاع الوتد.

٣-إثبات أصالة إيقاع الوتد عن طريق فشل طريقة فكّ الأوتاد الظاهرية

طريقة فَكّ الأوتاد الظاهرية تعتمد على افتراض: أن إيقاع الوتد ماهو الرجز المخبون مثلا، وكل وتدين متجاورين فيه إنما يمثلان مستفعلن المخبونة، أي (متفعلن). لذا فأسهل طريقة لتأكيد انتمائه إلى الرجز وعدم أصالته،هي في محاولة فكّ الأوتاد (الظاهرية) في كل متفعلن فيه. وذلك بأن نضيف لكل وتد ظاهري حرفاً ساكناً، إلى سببه الأول المخبون ، ليعود سببا صحيحا غير مخبون .

لنأخذ مثالا من قصيدتي الوتدية (حفنة من الرمال)، ولنفترض اننا فككنا الأوتاد الظاهرية (على فرض أنها

زحافية) كلها، في أحد أسطرها ، ذات العدد الفردي من الأوتاد، والذي يسبقه أيضا سطر فرديُّ الأوتاد منتهٍ

أيضا بوتد مذيَّل لمنع التدوير . مثل هذين السطرين:

وتَسْتَـلِذُّ شَهْوَةَ الفِـرارْ.

ويَقْتَـفِي انْفِـلاتَـها انْهِمارْ

لفك الأوتاد نقول مثلا :» بل يقتفي إفلاتها استهتار « : فما النتيجة ؟

بل يقتفي/ مستفعلن إفلاتهس / مستفعلن ، تِهْتارْ/ مسْتَفْ عْ

النتيجة :

كما نرى، حصلنا على (مستفْعْ) في آخر السطر. ومُسْتفْعْ هذه ليس لها وجود على

الإطلاق في الرجز في الشعر الخليلي. ولا تعد من جوازات مستفعلن على الإطلاق.

إذن ، فكّ الأوتاد فشل في إثبات أن الرجز هو أصل الإيقاع.

ولو اعتبرنا أن أصل التفعيلة هي متَفاعلن والبحر هو الكامل، فكذلك يبقى لدينا في آخر السطر (متَفاعْ)، وهذه أيضا ليست من جوازات متفاعلن؛ما يعني: أن أصل إيقاع الشعر الوتدي لا يعود إلى البحر الكامل.

ولو اعتبرنا أن البحر هو الوافر أو الهزج، والتفعيلة هي مفاعيلن/ مفاعلتن ، فنجد أن هاتين التفعيلتين توجبان علينا، أن نعتبر أن الوتد الأول من السطر حقيقيا؛ فينجم عن ذلك، أن الوتد الفردي المتبقي في آخر السطر هو وتد حقيقي غير قابل للفك. فهل بقاء وتد فردي أصيل (مفا) في نهاية السطر يمثل جوازا لمفاعيلن أو مفاعلتن في الهزج أو الوافر ؟ بالطبع لا. وهذا دليل آخر على عدم صحة تأصيل هذا الإيقاع الوتدي، على أساس تفعيلة مفاعيلن أو مفاعلتن .

إذن. عملية فك الأوتاد لا تنجح على الإطلاق، في إثبات إن الشعر الوتدي قد اتخذ من التفعيلة (أيا كانت) وحدة بناء له.

والحقيقة أن الوتد الفردي (فَعُلْ/ فعو) لا يأتي كجواز للتفعيلة، إلا في البحر المتقارب لـ(فعولن) . غير أن وجود (فعل) في المتقارب غير جائز ، إلا في آخر الشطر. في حين أنها (فعل) تتكرر في إيقاع القصيدة الوتدية ،على طول السطر. وهذا ينفي انتماء أصل الإيقاع الوتدي للبحر المتقارب أيضا.

وتبقى حجة الوتدي الفردي، في آخر السطر،في إيقاع الوتد الصافي،مستعصية وغير قابلة للدحض ، ضمن قواعد الشعر الخليلي، وهو ما يدل على أصالة إيقاع الوتد، وعدم زحافية أوتاده.وبالتالي حقه بالاعتراف به كإيقاع مستقل وأصيل .

٤-عدم مشاركة الوتد المفروق في بناء إيقاع شعر الوتد

من حيث المبدأ، ونظريًّا فقط ، أنا لا أعتقد بوجود ما يسمَّى (الوتد المفروق / ٠/) خارج دائرة المشتبه في البحور الشعرية الخليلية. وذلك لسببين :

الأول: عدم إمكانية وجود الوتد المفروق في آخر الشطر، أو السطر الشعري ؛لأنه ينتهي بحرف متحرك، في حين أنه لا يجوز في العربية الوقوف على حرف متحرك . إذن لا يمكن إنهاء السطر بوتد مفروق. حتى لو أمكن انتهاء الصدر في بعض البحور بحرف متحرك كما في المتقارب، وذلك لأن إنهاء الصدر بحرف متحرك يتم من خلال الزحاف الذي يطرأ على التفعيلة . والوتد المفروق لا يقبل الزحاف والعلة. وقياسا إلى السبب الثقيل في الخبب والذي لا يمكن إنهاء السطر به.

الثاني : الوتد المفروق في درج الكلام في حشو السطر يستحضر الأسباب تلقائيا إلى الوزن. و سأطرح مثالا: هذه البنية الإيقاعية، المكونة من تكرار الوتدين المفروق والمجموع:

/ ٠/ - / ٠ / - ٠ / / - / ٠ / - ٠ / /.

فنحن نستطيع قراءتها على شكل أسباب وأوتاد مجموعة فقط، مع تغييرمكان الفواصل، بين المقاطع العروضية فتصبح هكذا:

/ ٠ - / / - ٠ / - ٠ / / - ٠ / /

أي : سبب خفيف ، سبب ثقيل ، سبب خفيف ، سبب خفيف ، وتد مجموع ، وتد مجموع

-أين هو الوتد المفروق ؟

-لقد اختفى .

وهذا ما يؤكد أنه ليسللوتد المفروق وجود حقيقي، خارج دائرة المشتبه، التي تمنحه وجوده، من خلال تجميده.

نتائج البحث

١- إن البحث في احتمالات الزحافات التفعيلية لا يفيد في تأصيل الإيقاع، القائم على تكرار الوتد ،كوحدة بناء؛ لعدم وجود جواز تفعيلي على وزن فعلْ، الذي يمثل الوتد الفردي في بعض الأسطر.

٢- فكّ الأوتاد الظاهرية الأولى، من كل تفعيلة مفترضة (متفعلن) (على فرض أنها زحافية) ينتج مستفع في الرجز، ومتفاع في الكامل، وكلاهما تقعان خارج الجوازات التفعيلية. وهو ما يؤكد فشل هذه الطريقة، في إثبات انتماء الإيقاع الوتدي إلى الرجز أو الكامل.

٣-فكّ الأوتاد الظاهرية الثانية من كل تفعيلة مفترضة (مفاعلن) (على فرض أنها زحافية) ينتج وتدا فرديا (مفا) في آخر السطر، وهو لا ينتمي لجوازات مفاعيلن أو مفاعلتن. وبالتالي ينفي انتماء أصل الإيقاع الوتدي إلى الهزج أو الوافر.

٤-إيقاع الوتد هو إيقاع أصيل قائم على تكرار المقطع العروض (الوتد المجموع فقط) دون الوتد المفروق ، لأن الوتد المفروق يستحضر الأسباب إلى الإيقاع وهو ما يجب تجنبه.

٥-يمكن كتابة القصيدة الوتدية وفق نظام الشطرين للقصيدة العمودي، على أن يتم التقيّد بالعدد الفردي للأوتاد، في كل شطر، لمنع الالتباس، مع الرجز المخبون.

٦-أسوة بالقصيدة التفعيلية، يمنع التدوير في القصيدة الوتدية؛ وذلك لأنهما تتبعان الشكل نفسه، من حيث حرية تكرار الوحدة الإيقاعية، في كل سطر.

٧-كلا الإيقاعين السببي والوتدي أصليان. وسبب أصالتهما أنهما لا ينهما لا يقبلان زحافات النقص.ومعلوم أن زحافات أو تغييرات النقص هي المسؤولة عن إنتاج الأسباب الظاهرية من الأوتاد في حالات التشعيث، والقطع، والخرم. وهي المسؤولة عن إنتاج الأوتاد الظاهرية من الأسباب في حالات الخبن، والقبض، والكف . فغياب

زحافات وتغييرات النقص يؤكد عدم وجود أسباب ظاهرية في الخبب، وعدم وجود أوتاد ظاهرية، في إيقاع شعر الوتد . وهذا يؤكد أصالة الإيقاعين السببي والوتدي .

٨- كلاهما الإيقاعين السببي والوتدي يقبلان زيادة حرف ساكن، في نهاية السطر، دون أن تتغير طبيعتهما الأصلية، شريطة انتهاء السطر في حالة الخبب بسبب خفيف حصرا، ويسمى هذا بالتسبيغ للسبب، والتذييل للوتد.

٩-كلا الإيقاعين السببي والوتدي يتقاطعان ويتداخلان ظاهريا، مع إيقاعات بعض البحور الخليلية، في حالات التزام ما لايلزم من تفعيلات تلك البحور. فالخبب يتقاطع مع الرمل،والمتدارك، والخفيف، والمديد. والإيقاع الوتدي يتقاطع مع الرجز، والكامل، والهزج، والوافر.وفي الحالتين فإن هذه التقاطعات الظاهرية لا تؤثر في استقلال كل من الإيقاعين بنفسه، وتميّزه عن البحور التي يتقاطع ويتداخل معها ظاهريا، بخصائص مميزة له، تؤكد استقلاليته وأصالته. فالخبب يتميز عن البحور بعشوائية الترتيب بين السببين الخفيف والثقيل، عبر وجود فاعلُ وفعْلنْ وفعِلنْ فيالحشو، وفي نهاية السطر أو الشطر. والإيقاع الوتدي يتميَز عن البحور بوجود الوتد الفردي (فعل / / ٠) في بعض الأسطر، أو في كل الأشطر في الشكل العمودي، وهو ما لا يمكن اعتباره من جوازات أي من التفعيلات التي يتقاطع معها.

١٠- يتجاور أكثر من خمسة حروف متحركة في إيقاع الخبب، ويتجاور أكثر من وتدين مجموعين أصيلين في شعر الوتد. وهذا خرق للمبادئ الخليلية، وهو يؤكد خروج الإيقاعين على نظام البحور الخليلية.

١١- يمكن كتابة القصيدة الوتدية في قالب عمودي مع وجود شطرين للبيت، لكن بشرط أن يكون عدد الأوتاد فرديا في كل شطر، للحفاظ على هوية الإيقاع الوتدي، وعدم إتاحة الفرصة لحدوث التباس مع الرجز، في حال اعتماد لزوم ما لا يلزم، من خبن مستفعلن

تمَّ بعون الله وحمده

المراجع

١- أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ط٢، ١٩٥٣ - مكتبة الأنجلو المصرية

٢- ابن الفرخان (الإبداع في العروض) تحقيق د. عمر خلوف ، ستصدر الطبعة الأولى قريبا عن دار ملامح ، الشارقة.

٣- خلوف، عمربحور لم يؤصلها الخليل « بحر الخبب ، البحر اللاحق-مجلة الدراسات اللغوية المجلد ٥ العدد ٢ -مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية٢٠٠٣

٤- مستجير ، أحمد (مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي) المكتب الدولي ، القاهرة، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧

٥- الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر - الطبعة الأولى -١٩٦٢ - دار التضامن - بيروت لبنان.

الوعي بالاستعمال العروضي
في ضوء القياس لدى ابن طولون الدمشقي (ت٩٥٣هـ)
في شَرْحِه مُغني اللبيب

أ.د. فايز صبحي عبد السَّلام تركي
أستاذ النَّحو والصَّرف والعروض
كلية الآداب، جامعة الملك فيصل

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

ملخص البحث

عنوانُ البحث « الوَعْي بالاستعمال العروضِيّ في ضوء القياس لدى ابن طولون الدمشقيِّ (ت٩٥٣هـ) في شَرْحِه مُغني اللَّبيب». فقد ورد عنده ستة عشر موضعًا، تفصحُ عن وعيه بالمسموع العروضِيّ، وإظهاره في ضوء القياس؛ فتارةً يبينُ وزن البيت فقط، وتارة يُردفه بما فيه من زحافٍ أو علةٍ، مع الإشارة إلى كونه من العروض الأولى للبحر أو غير ذلك، وقد يبين الشاذَّ عروضيًّا أو ما في قافيته عيبٌ، أو أن الزحاف مُستقبح أو معيب، أو ما فيه مخالفة للاصطلاح المشهور لاسيَّما في التفرقة بين التَّصريع والتَّقْفِية، مع التَّعليل. وبناءً على ما تقدم كانت مباحث البحث على نحو ما هي عليه مُتَّخذًا المنهج الوصفي التحليلي في معالجة قضايا البحث، ثُمَّ الخاتمة وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الوعي - العروض - القافية- القياس- ابن طولون الدِّمشقيّ

"Awareness of the use in prosody in light of analogy with Ibn Tulun Al-Dimashqi (d. 953 AH) in his commentary by Mughni Al-Labib."

Abstract

The title of the research is "Awareness of the use in prosody in light of analogy with Ibn Tulun al-Dimashqi (d. 953 AH) in his commentary by Mughni al-Labib." Sixteen places were mentioned by him، which reveal his awareness of the metrical aural، and show it in the light of analogy. Sometimes he shows the verse meter only، bending with what it contains of deviation or defect، in othertimes، indicating its type of the meter، etc. and may shos the metrical abnormalaty or what is in its rhyme defect، or that the deviation is disreputable or defective، or what it contains contrary to the famous convention especially in the distinction between Al Tasria and Rhyming، with Reasoning . Based on the above، the research investigations were as they are، taking the descriptive and analytical approach in addressing the research issues، then the conclusion and the list of sources.

Keywords: Awareness– rhyme- analogy– prosody- Ibn Tulun al-Dimashqi

مُقدِّمةٌ

الحمد لله ربِّ العالمين، والصلاة على خير خلقِه، سيدِنا محمد، أمَّا بعدُ،

فممَّا لا شكَّ فيه أنَّ العروض قالَبُ الشِّعْر العربي، ينسجُ الشَّاعر شِعره على أحدِ بحوره، وهذا لا يعني أنَّ العروضَ سبقَ الشِّعْر، وأن الشِّعراء القدامى ضبطوا شعرهم على أوزان العروض، فالحقيقةُ أنَّ الشِّعْر سبق العروض، وأن الخليل بن أحمد إنما استنبط أوزان العروضِ من الشِّعْر؛ ومن ثَمَّ تعود نشأة التَّقنين إليه، وذلك في إطار كَونِ النَّسْجِ الشِّعْريِّ نسيجًا، نَسْجُه يتكون من الأصوات والنَّحو والصَّرف والمعنى المعجميِّ والوزن والقافية في سبيل الإفصاح عن المعنى الدلاليِّ أو المعنى النَّصِّيِّ للنصِّ كلِّه؛ ومِنْ ثَمَّ يعدُّ كثيرٌ من المحدثين كُلًّا من الوزن والقافية جزءًا من إنتاج المعنى النَّصِّيِّ، وليسا شكلًا لفظيًّا فقط أو أنهما ترفٌ لا طائلَ من ورائه. وبناءً على هذا تتعدلُ النَّظرة التي تنظر إليهما من هذه الزَّاوية، وهو ما يترتب عليه تعديلُ النَّظرةِ إلى ما يُسمى بالضَّرورة الشِّعْرية على أنَّها عِيٌّ، بل ينبغي التَّعامل معها على أنها من خصائص اللُّغة الشِّعْرية التي تختلف عن لغة النَّثر، وعلى المتلقي أن يُعمل نظرَه في ذلك، في إطار مايريده الشَّاعر من معنًى مَّا، في ضوء ما كتبه علماء العروض والقافية وغيرهم من النحويين واللغويين، من القدماء والمحدثين.

وفي إطار ما كتبه هؤلاء قد يتعرض الكاتب لشيءٍ مِن عَرْضِ المسموع في ضوء القياس العروضِيّ، فيفصح عن البحر العروضِيّ فقط أو يفصح عن البحر وما فيه من زحاف أو عِلَّةٍ، وقد يُصحِّح شيئًا من ذلك، وقد يشير إلى بعضِ المصطلحات العروضِيّة أو عيوب القافية، وهو ما يُشْرَعُ الوقوفُ أمامه بالدَّرس والتحليل إثراءً لحركة الشِّعْر العربي وسعيًا إلى توضيح منهجٍ مَّا أو بَسْطِ فكرةٍ مَّا سائدةٍ لدى بعض العروضِيّين في ضوء ما بين أيدينا من مُعطيات عِلْم العروض والقافية، وفي هذا

تكمن الجدَّة ويتحقق عنصرُ الأصالة البحثية. ومِنْ ثَمَّ أعربت أكاديمية الشِّعْر العربي بجامعة الطائف عن عَقْدِ مؤتمرها الافتراضيِّ لعروض الشِّعْر العربي، بعنوان «عروض الشِّعْر العربيِّ بين طلاقة الفنِّ وانضباط العِلْم»، من خلال عدة محاور تكمن في»علم العروض بين السَّماع والقياس، والصور المتردِّدة بين الأبحر، وظاهرة كَسْر الوزن بين القديم والحديث، ومظاهر التَّجديد في عروض الشِّعْر، والعلاقة بين الأوزان والمعاني، والعروض والذكاء الاصطناعيّ، والإيقاع بين الشِّعْر والموسيقى».

ولَمَّا كان ذلك كذلك، لفت نظري كتابُ «شَرْح مغني اللَّبيب عن كتب الأعاريب، لابن طولون الدِّمشقيِّ، تحقيقًا ودراسة، من بداية حرف العين حتى نهاية حرف الميم»، للباحثة خديجة بنت صالح المجماج، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القصيم، ١٤٤٢هـ- ٢٠٢٠م، من جهة تضمُّنه إشارات تتصل بالعروض والقافية، أحسبها تفي بغرض التَّقدُّم بهذا البحث لهذا المؤتمر؛ فعزمت على إجراء هذا البُحيث فيه بعنوان» الوعي بالاستعمال العروضِيّ في ضوء القياس لدى ابن طولون الدِّمشقيِّ (ت٩٥٣هـ) في شَرْحِهِ مُغني اللَّبيب». هنا قد يقول قائلٌ مَّا: هل للعروض استعمالٌ غيرُ قياسي، أقولُ: نعم، قد يلجأ الشاعرُ إلى استعمالٍ مَّا على غير ما تقتضيه قوانين العروض، وكُتُبُ القدماء والمحدثين شاهدةٌ على هذا الأمر، وهو ما سعى كثيرٌ من المحدثين إلى الرَّبط بينه وبين المعنى الذي يتحدث عنه الشَّاعر، وقد يعرضُ المتلقي ما سمعه على ما لدينا من مُعطيات عروضيةٍ قياسيةٍ، اتفق عليها علماء هذا العلم أو نفرٌ منهم.

هدف البحث :

هدفتُ - في ضوء ما تقدَّم من عرضٍ- من إجراء هذا البحث إلى التَّعرُّف إلى وعي ابن طولون بالمسموع الشِّعْري في ضوء القياس العروضِيّ، وما في ذلك من مشكلاتٍ قد أفْصِحَ عنها، فأمكنني التقاطها متناولًا إيَّاها بالدرس والتحليل والنَّقْدِ، في ضوء كتابات القدماء والمحدثين، رغم قِلَّة المواضع المُفصحة عن هذا الوعي لديه، وما شابها من خَلْطٍ أحيانًا. فقد ورد ذلك عنده في ستة عشر موضعًا، كلُّها تفصحُ عن وعيه بالمسموع الشِّعْريِّ في الجزء المُحقَّق من المخطوط، وإظهاره في ضوء القياس العروضِيّ المعمول به لدى العروضِيّين، وهو ما يمكن تسميته بتخريجات ابن طولون العروضِيّة لبعض الشواهد التي وردت في شَرْحه في ميزان النَّقد العروضِيّ، وهو ما يفي بقيود عنوان البحث؛ فتارةً يبينُ الوزن العروضِيّ للبيت فقط، وتارة يُردفه بما فيه من زحافٍ أو عِلَّةٍ، مع الإشارة إلى كون البيت من العروض الأولى للبحر أو غير ذلك، وقد يبيِّن الشاذَّ عروضيًّا أو ما فيه عيبٌ من عيوب القافية، أو أنَّ الزحاف مُستقبحٌ أو معيبٌ عند العروضِيّين، أو ما فيه مخالفةٌ للاصطلاح المشهور عند العروضِيّين لاسيَّما في التفرقة بين التَّصريع والتَّقْفِية، مُستخدمًا التَّعليل في غالب ما عرضه، رغم كونِ المواضع ستة عشر موضعًا وقِلَّتها إذا قورنت بكَونِ تضمُّنِ مغني اللَّبيب ثلاثةَ أبيات ومائتين وألف شاهدٍ شعريٍّ، فهذا ما تضمنه الجزء المُحقق من كتاب ابن طولون، من بداية حرف العين حتى نهاية حرف الميم.

أدواتُ البحث المُستعملَة ومصطلحاته ومنهجه:

إنَّ أدوات البحث المُستعملَة ومصطلحاته، تكمنُ في تصنيفِ مواضع الملاحظات العروضِيّة لدى ابن طولون وملاحظتها ووصْفِها في ضوء كتابات القدماء والمحدثين، مُشيرًا إلى كُنْهِ الوعي المُصرَّح به لديه مهما كانت أهميته عارضًا إياه على القياس العروضِيّ أو المُعطيات العروضِيّة ناقدًا ما يحتاجُ إلى نقدٍ في ضوء

القياس العروضي، سعيًا إلى الوفاء بما تضمنه عنوانُ البحث من مصطلحات وقيودٍ وما هدف إليه، وفي هذا الإطارِ أُشيرُ إلى أنَّ القارئ سيلاحظُ كثرةَ النقول عن ابن طولون، تلك النقولُ التي ما لجأت إليها إلَّا بسبب عدم عَزْل موضِع ملاحظة ابن طولون عن سياقها حتَّى يتعايش القارئ مع سياق تلك الملاحظة أو غيرها؛ ومن ثَمَّ لا يعدُّ تلخيص أطراف المسألة النحوية موضع الملاحظة عيبًا، بل هو أمرٌ مقصود قصدًا، أمَّا عن المنهج المُتَّبع في تناولِ قضايا هذا البحث ، فهو المنهج الوصفي التحليلي.

الدِّراسات السَّابقة:

هنا أُشيرُ إلى أنَّ الدِّراسات السابقة في دراسة العروض والقافية كثيرةٌ، لا تتسع هذه الصفحاتُ لعرْضِها، أمَّا عند ابن طولون، فلم أقف على دراسة سابقةٍ عنده ، فيما يتصل بموضوع هذه الصفحات؛ ولذلك استفدت من كتابات القدماء والمحدثين ذات الصلة بجزئيات البحث.

مشكلة الدراسة: بناء على ما تقدم تكمن مشكلة الدِّارسة في الأسئلة الآتية:

١- هل كان ابن طولون على وعي بما يعرضه من المسموع الشِّعري من ناحية العروض والقافية؟

٢- هل المسموع الشعري الذي وعاه ابن طولون عروضيًّا يمكن عَرْضه على القياس العروضِيّ؟

٣- هل عرْضُ المسموع الشعري الذي وعاه ابن طولون عروضيًّا على القياس العروضِيّ يُسهمُ في إثراء حركة الشِّعر العربي وقضاياه العروضِيّة؟

وترتيبًا على ما تقدم، جاء هذا البحث في إطار المحور الأول من محاور المؤتمر المشار إليه آنفًا، وهنا أُشيرُ إلى أنَّ عدَّ كلِّ إشارةٍ عروضيةٍ عند ابن طولون وعيًا

عروضيًّا، لا يُعدُّ عيبًا منهجيًّا أو خروجًا عن عنوان البحث، ولو شمل ذلك ما أخطأ فيه ابن طولون، كنِسْبَتِه قول راجزٍ مَّا إلى بحر السَّريع، فهذا ما يُفصِح عن الوعي أو عدمه في هذه الجزئية أو غيرها؛ ومن ثَمَّ كان تقسيم البحث على ثلاثة مباحث، أتبعتُها بالخاتمة وقائمة المصادر والمراجع.

المبحث الأول

الوَعْي بالبحر العروضِيّ وألقاب الأبيات دون الإشارة إلى زحافٍ أو عِلَّةٍ

من المعلوم أن العروض يهتم بدراسة أوزان البحور التي يُنْسَج على منوالها الشِّعْر العربيُّ؛ ومن ثَمَّ كانت عنايته بالوحدات التي يتكون منها وزنٌ مَّا، فكانت الأسباب والأوتاد المكوِّنة لتلك التفعيلات العروضِيّة؛ ومن ثَمَّ قيل:» العروض ميزان الشِّعْر، بها يُعرفُ مكسورُه من موزونِه، كما أن النَّحو معيارُ الكلام، به يُعرف مُعربُه من ملحونه»(١)، وقيل:»الوزن أعظم أركان حدِّ الشِّعْر، وأولاها به خصوصية، وهو مُشتملٌ على القافية، وجالبٌ لها ضرورة»(٢). وقد اتَّخذ وعي ابن طولون بالمسموع العروضِيّ نمطين، أولهما يكمن في الإشارة إلى **البحر العروضِيّ وألقاب بعض الأبيات دون الإشارة إلى زحافٍ أو عِلَّةٍ**، والآخر يكمنُ في الإشارة إلى البحر العروضِيّ وبعضِ ما فيه من زحافٍ أو عِلَّةٍ، وهو موضوع المبحث الثاني.

أمَّا النَّمط الأول، فقد ورد لديه في ستَّة مواضع، قسَّمتُها على خمسة أبْحرٍ، وأمكنني ترتيبها حسب ترتيب البحور العروضِيّة في الموروث التراثي من هذا العِلْم، وذلك على النَّحو الآتي:

١- الإشارة إلى بحر الطويل:

أشار ابن طولون إلى وزن الطويل أثناء شَرْحِه قول ابن هشام حيثُ دخولُ حرف الجرِّ (على) على (عن)، في تعليقه على قول الشاعر(٣):

(١) يُنْظَر: كتاب الإقناع في العروض وتخريج القوافي، الصاحب بن عباد صـ ٥٧، وموسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس، صـ ١٠- ١٥ ، وأوزان الشعر: د. مصطفى حركات، صـ ٦ - ٧.

(٢) العمدة، ابن رشيق ١ / ١٣٤.

(٣) عجزه :وكَيْفَ سُنُوحٌ واليَمِيُن قَطيعُ؟، وقائله غير معروف، يُنْظَر: ارتشاف الضَّرَب ٤/ ١٧٢٩، والجنى الداني ٢٤٣، ومغني اللبيب ٢/ ٤٠٧، وهامش ١، ص ١٥٣ من شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، حيث ذكرت المحققة هذه المصادر أيضًا، وقد أشار ابن طولون إلى أنَّ السُّنَّحُ: بضم السين المهملة وتشديد النون:جمعُ سانح، كراكع ورُكَّع، والسَّانِح ما يَمرُّ من يسارك إلى يمينك، والبارح عكسه، والعرب تتفاءل بالأول، وتتشاءم بالثَّاني، ومنه قولهم: مَنْ لي بالسَّانح بعد البارح؟، أي مَنْ لي بالمبارك بعد المشؤوم، ونصبه

عَلَى عَنْ يَمِينِي مَرَّت الطَّيرُ سُنَّحًا .....

فقال:» وهذا نصف بيتٍ من الطويل، لا بيت تام، ولا أعرفُ تمامه، ولا مَنْ أنشده» (١).

فهذا النَّصُّ يتضح من خلاله وَعْي ابن طولون بكَونِ البيت من بحر الطَّويل، وأنَّه نِصْفُ بيتٍ، ولا يعرفُ تمامه، ولا مَنْ أنشده، وهذا مُعطًى عروضيٌّ، يأتي في إطار إيمانه بأنَّ معرفة العروض من معرفة خيوطِ نَسْجِ النَّصِّ الشِّعْري، وهذا لا يحتاج إلى بُرهان، فشارحٌ كهذا يعرفُ أنَّ النصَّ نسيجٌ، ومن نَسْجه الجانب العروضِيّ، وطبقًا للمعطيات العروضِيّة فإنَّ تصريحه بكون البيت من الطويل يعدُّ من أمارات وعيه بالعروض، وهنا أُشيرُ إلى أنه يمكن لمعترضٍ أنْ يعترض قائلًا: هل يُفترض في شارحٍ مغني اللَّبيب أنْ يكون جاهلا ببحر الطَّويل؟ أقولُ ليس من العيب أن يكون الشَّارح النحويُّ غيرَ عالمٍ بالعروض؛ ومن ثَمَّ فإنَّه إنْ أفصح عن كون البيت من بحرٍ مَّا فإنَّ هذا يُعدُّ وعيًا بهذا المسموع في ضوء ما تقتضيه القوانين العروضِيّة المُستنبطة، فلا يخفى على القارئ الكريم أنَّ تقطيع هذا الشطر ووزنه هكذا:

عَلَى عَنْ/ يَمِينِي مَر/ رتِ طْطَي/ رُ سُنْنَحَنْ

فعولُنْ/ مفَاعيلُن / فعُولن / مفَاعِلُن

لكنه لم ينص على أنَّ العروضَ مقبوضةٌ اعتمادًا على أنَّ قَبْضَ عروض الطَّويل واجبٌ، وقد ترك النَّصَّ على أنه من الضرب المحذوف (مفاعي) بسب أنَّه لا يعرفُ تمامه، وهذا مِمَّا يفهمه المتلقي الواعي بالعروض لاسيما إذا عرف تمام البيت من المصادر المختلفة، فقد ورد في كثيرٍ من المصادر، وتمامه:

وَكَيْفَ سُنُوحٌ وَاليَمينُ قَطِيعُ؟

لكنَّها لم تذكُرِ القائل(٢).

على أنه حالٌ مؤكِّدة . ينظر: شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ١٥٣ .

(١) شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ١٥٣ .

(٢) عجزه :وكَيْفَ سُنُوحٌ واليَمِيُن قَطيعُ؟، وقائله غير معروف، يُنْظَر: ارتشاف الضَّرَب ٤/ ١٧٢٩، والجنى الداني ٢٤٣، ومغني اللبيب ٢/ ٤٠٧، وهامش ١، ص ١٥٣ من شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، حيث ذكرت المحققة هذه المصادر أيضًا.

٢- **الإشارة إلى بحر الكامل:**

أشار ابن طولون إلى بحر الكامل، أثناء شَرْحِه تناولَ ابنَ هشامٍ كَونَ (مُذ) جارةً للزَّمان الماضي قليلًا، كما في قول الشاعر(١):

..... أَقْوَيْنَ مُذْ حِجَجٍ وَمُذْ دَهْرِ

فقال ابن طولون:»**هذا عجز بيتٍ مُصَرَّعٍ من بحر الكامل**، صدره:

لِمَنِ الدِّيارُ بِقُنَّةِ الحِجْرِ ..... " (١).

ففي هذا النَّصِّ إشارةٌ إلى أنَّ الجزء المذكور عَجُزُ بيتٍ من بحر الكامل، ثُمَّ ذكر صَدْرَهُ، أي أنَّ تقطيع البيت ووزْنَه هكذا:

لِمَن دْدِيا/ رُ بِقُنْنَةِ الْ/ حِجْرِي أَقْوَيْنَ مُذْ/ حِجَجٍ وَمُذْ/ دَهْرِي

مُتَفَاعِلُن / مُتَفَاعِلُن / مُتْفَا مُتْفَاعِلُن/ مُتَفَاعِلُن/ مُتْفَا

وهو ما يُفصحُ عن كَونِ العروضِ حذَّاءَ، بحذْفِ الوتد المجموع من آخر التفعيلة، وهو عِلَّةٌ حسنةٌ(٢)، وهي مُضمرةٌ، بتسكين الثَّاني المُتحرِّك. أمَّا الضَّربُ فهو أَحَذُّ مُضمرٌ أيضًا. وهو ما يدلُّ على وَعْي ابن طولون - فالتصريح بالبحر من أمارات الوعي بالمُعطيات العروضِيّة- بهذا المسموع في ضوء القياس العروضِيّ، بالإضافة إلى أنَّه لم يترك هذا الوعْي غفلًا من ملاحظةٍ قد يكون من الضرورة ذِكْرُها، وهي كونُ البيتِ مُصرَّعًا، وهذا الأمر يرجع-كما يرى ابن رشيق- إلى «مبادرة الشاعر القافية»، ليعلم فى أول وهلةٍ أنه أخذ فى كلام موزون غير منثور؛ ولذلك وقع فى أول الشِّعْر"(٣).

٣- **الإشارة إلى بحر الرَّجز:**

أشار ابن طولون إلى وزن الرَّجز أثناء تناوُلِه نصَّ ابن هشام في حديثه عن لام

(١) البيت من الكامل، لزهير بن أبي سلمى، في ديوانه ١٨٦، يُنْظَر: أسرار العربية ٢٠٢، والإنصاف ١/ ٣١٠، واللمحة شرح الملحة ١/ ٢٢١، وأوضح المسالك ٣/ ٤٥، وشرح مغني اللبيب، ابن طولون، صـ ٩٤٠ حيث ذكرت المحققة هذه المصادر أيضًا.

(٢) يُنْظَر: كتاب البارع في علم العروض، أبو القاسم علّي بن جعفر (ابن القطَّاع) صـ ١٣١ - ١٣٢.

(٣) العمدة ١/ ١٧٤، وينظر: التصريع في شعر المتنبي(ت٣٥٤هـ) دراسة تحليلية، د. زهرة خضير عباس صـ ١١١ - ١٢٨، ولسان العرب، (صرع).

الابتداء الصدرية وتعليقِها العاملَ في:علمتُ لَزيدٌ منطلقٌ، ومَنْعِها من النصب على الاشتغال في نحو:زيدٌ لَأنا أُكرمُه، ومِنْ أنْ يتقدَّم عليها الخبر في نحو: لَزَيدٌ قائمٌ، والمبتدأ في نحو:لَقَائمٌ زيدٌ، فأمَّا قوله(١):

أُمُّ الحُلَيْسِ لَعَجوزٌ شَهْرَبَهْ ....

فقال ابن طولون في تعليقه على هذا البيت:» هذا صدرُ بيتٍ من قصيدةِ رجزٍ لرؤبة بن العجاج، وفي العباب: لعمرو بن عروش بالشين المُعجمة، وعجزه:

..... تَرْضى مِنَ اللَّحْمِ بِعَظْمِ الرَّقَبَه" (٢).

ففي هذا النصِّ إشارةٌ إلى أنَّ صدْرَ البيت من قصيدةٍ لرؤبة بن العجاج، من بحر الرجز، مع النصِّ على أنَّه لعمرو بن عروش بالشين المُعجمة في العباب، ثُمَّ ذكر عُجُزَه، وفي هذا ما يوحي بأنَّ تقطيع البيت ووزنه على النحو الآتي:

أُمْمُ الحُلَيْ/ سِ لَعَجُوْ/ زُنْ شَهْرَبَهْ تَرْضى مِنَلْ / لَحْمِ بِعَظْ/ مِرْرَقَبَه

مُسْتَفْعِلُن/ مُتَعِلُن / مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن / مُسْتَعِلُن / مُسْتَعِلُن

ومن ثَمَّ أفْصح هذا القياسُ عن اجتماع زحاف الخبن والطَّيِّ في الحشو- وهو زحافٌ مُزْدَوجٌ يُعرَف بالخَبل- وأعني بذلك التَّفعيلة الثانية من صدر البيت وعجزه، كما يُعرِبُ عن كَوْنِ العروض تامةً صحيةً، وضرْبُها تامٌّ أيضًا، لكنَّه مطويّ.

لكن قد يقول قائلٌ- وهو ما أؤيِّده-:»وهذا-لعمري-خطأ في التخريج العروضِيّ من ابن طولون»، فالصَّحيح أنَّه من مشطور الرَّجز، وليس من الرَّجز التَّام، لكن نظرًا للمشابهة الناتجة عن وضْع الشطرين أُفقيًّا في الجزأين من مشطور الرَّجز بتامِّ الرجز قد يُخيلُ للمتلقي أنه من التَّامِّ وليس من المشطور لاسيَّما أنَّ العروضَ مثلُ الضَّرْب.

٤- الإشارة إلى بحر السَّريع:

(١) البيت من مشطور الرجز، منسوبٌ لرؤبة بن العجاج، وهو في ملحقات ديوانه ١٧٠، ويُنْظَر: الأصول في النحو ١/ ٢٧٤، وسر صناعة الإعراب ٢/ ٥٦ ، وضرائر الشعر ٥٩، وشرح الكافية الشافية ١/ ٤٩٣، وشرح مغني اللبيب، ابن طولون، صـ ٩٤٠ هامش ١.

أشار ابن طولون إلى تصحيح وزْن البيت الشِّعْريِّ أثناء شَرْحه كلامَ ابن هشام عن (لو)، حالة إفادتها الامتناع واختلافِ النُّحاة في إفادتها له، وأنَّ إفادتها إيَّاه على ثلاثة أقوال، وأنه يصحُّ في كلِّ موضعٍ استُعمِلت فيه أنْ تُعقِبَه بحرف الاستدراك داخلًا على فِعْل الشَّرطِ منفيًّا لفظًا أو معنًى، تقول: لو جاءني أكرمتُهُ، ولكنَّه لم يجئْ، ومنه قوله:

لو كان حَمْدٌ يُخْلِدُ النَّاس لَمْ يَمُتْ ولكنَّ حمدَ الناسِ ليسَ بمخلدِ

فقال ابن طولون:»لم تَمُتْ: من الموت، ضد الحياه، وقد مَاتَ يمُوتُ ويَمَاتُ أيضًا. قال الرَّاجز:

بُنَيَّتِي سَيِّدَةَ البَنَاتِ عِيْشِي وَلَا نَأْمَنُ أنْ تَمَاتِي

وفي الشرح:» هو من السَّريع لا من الرجز، والعادة جاريةٌ بألَّا يوصف صاحبُ الشِّعْر المنْشَدِ بالرَّاجزِ إلَّا إذا كان شِعرُه ذاك من بحر الرَّجز، وإذا كان يموتُ مضارع ماتَ، فوزْنُ الماضي فَعَلَ بفَتْحِ العين، وإذا كان المضارع يَمَاتُ، فوزْنُ المضارع فَعِلَ بكسْر العين(١)" (٢).

فقد نقل ابن طولون عن بدر الدين الدماميني أنَّ صِحةَ وزْن البيت في كونِه من السَّريع، لا من الرَّجز، وقد علَّل الدَّماميني ذلك بالإشارة إلى أنَّ العادة قد جرت بألَّا يوصف صاحبُ الشِّعْر المنْشَدِ بالرَّاجزِ إلَّا إذا كان شِعرُه ذاك من بحر الرَّجز، ولمَّا كان ابن طولون لم يُتبع ذلك بتعليقٍ من جانبه، فإن في ذلك إقرارًا بكلام الدَّماميني، وهو ما لا أُؤيِّدُه، فتقطيعُ البيت ووزنُه كما يأتي:

بُنَيْتِي/ سَيِّدَتَلْ/ بَنَاتِيْ عِيْشِي وَلَا / نَأْمَنُ أنْ / تَمَاتِي

مُتَفْعِلُنْ/ مُسْتَعِلُن / مُتَفْعِلْ مُسْتَفْعِلُن / مُسْتَعِلُن / مُتَفْعِلْ

أي أنَّ التفعيلات تشير إلى بحر الرَّجز، وأنَّ الحشو قد دخله الخبنُ والطَّيُّ، والعروض تامةٌ مقطوعةٌ (بحذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين

(١) تحفة الغريب ٢/ ٨١٤، ويُنْظَر: شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ٦٣١ أيضًا.
(٢) شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ٦٣١ .

ما قبله) مخبونة بحذف الثّاني الساكن، والضَّرب كذلك، وهذا هو القياس.

هذا، وقد أشار ابن طولون إلى مشطور السَّريع أيضًا، أثناء شَرْحه ما استشهد به ابن هشام حيث قول الشاعر(١):

يَا ابْنَ الزُّبَيْرِ طَالَمَا عَصَيْكَا

فقال:» هذا صدر بيت من مشطور السَّريع، وبعده:

وَطَالَمَا عَنَّيْتَنَا إِلَيْكَ

لَنَضْرِبَنَّ سَيْفَنَ قَفَيْكَا» (٢).

لكنني لا أراه أيضًا من مشطور السَّريع بل هو من مشطور الرجز، فتقطيعه ووزنه هكذا:

يَبْنَ زُزُبَي/ رْ طَالَمَا / عَصَيْكَا

مُسْتَفْعِلُن / مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلْ

أي أنَّ حشوَه قد دخله زحافُ الخبْن، والعروض التي هي الضَّربُ أيضًا مقطوعةٌ مخبونة، بحذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله، وحذف الثاني الساكن؛ ومن ثَمَّ تحولت من (مُسْتَفْعِلُن) إلى (مُتَفْعِلْ)، فهذا هو القياس الذي عُرِض عليه البيت المسموع لدينا، وهنا أُشيرُ إلى أنَّ رَصْدِي ما سبق من وجهة نظر ابن طولون التي لم يُوفَّق في عَرْضِها لا يقدح في كونه وعيًا عروضيًّا- وإنْ جانبه الصواب هنا أو فيما سيأتي في بعض المواضع- فقد عرضته في ضوء القياس العروضيِّ، من منطلق أنَّ المنهجية تقتضي عدم إغفاله ووجوبَ إعمال النَّظر في ملاحظ ابن طولون العروضية وعَرْضها على القياس العروضيِّ؛ ليتعرَّف المتلقي على مستوى هذا الوعي في المواضع التي وردت في الجزء المُحقَّق من الكتاب موضِع الدِّراسة.

(١) البيت لرجل من حمير، يُنْظَر: شرح الكافية الشافية ١/ ٤٦٢، ٤٦٥، وشرح شافية ابن الحاجب، الرضي الاستراباذي ٣/ ٢٠٢، والجنى الداني ٤٦٨، ومغني اللبيب ٢/ ٤٢٤، وشرح مغني اللبيب، ابن طولون، صـ ١٧٤، هامش ٨.

(٢) شرح مغني اللبيب، ابن طولون، صـ ١٧٤.

٥- **الإشارة إلى الخفيف المقفى:**

أشار ابن طولون إلى بحر الخفيف المُقفَّى أثناء شَرْحه كلامَ ابن هشام عن (كون الفاء زائدةً، دخولُها في الكلام كخروجها)، في تعليقه على قول الشَّاعر(١):

..... أَنْتَ فَانْظُر لأَيِّ ذَاكَ تَصيرُ

فقال:»هذا عجز بيتٍ مُقَفَّى من بحر الخفيف، صدرُه:

أَرَوَاحٌ مُوَدِّعٌ أَمْ بُكُورُ؟ .....

والرواحُ:اسمٌ للوقت من زوال الشمس إلى الليل، والبكور: مصدر بَكَّر، أي :ذهب ، وأتى بكرة، تقول: بكرتُ بكورًا أو تبكيرًا، أو أبكرتُ إبكارًا...والمعنى: أَلَكَ رواحٌ يودعك أو تودِّعه-على حسب ضبط مودع بكسر الدال أو فَتْحها- أم بكور؟ يعني: هل تذهب وتنتقل في هذا الوقت، انظر لأيِّ الأمرين تصير» (٢).

فهذا النَّصُّ تتضحُ من خلاله إشارة ابن طولون إلى أنَّ عَجُزَ البيت المذكور من بحر الخفيف المقفَّى ثُمَّ ذكر صدره؛ ذلك أنَّ تقطيعَ البيت ووزْنَه هكذا:

أَرَوَاحُنْ/ مُوَدْدِ عنْ/ أَمْ بُكُورُو؟ أَنْتَ فَانْظُر/ لأَيِّي ذَا/ كَ تَصيرُ

فَعِلاتُنْ/ مُتَفْعِ لُنْ/ فاعلاتُن فاعلاتُن/ مُتَفْعِ لُنْ/ فَعِلاتُن

وهو ما يُشير إلى دخول الخبن في الحشو، فتحولت فاعلاتُن إلى (فَعِلاتُنْ) و(مُسْتَفْعِ لُنْ) إلى (مُتَفْعِ لُنْ)، وكَونِ العروض تامةً صحيحةً والضَّرب كذلك، لكنَّ ابن طولون ترك التَّصريح بذلك اعتمادًا على فَهْم القارئ المُتخصِّص، ثُمَّ أردف النصَّ على البحر العروضِيّ بكَونِ البيت مُقفًّى؛ أي أنَّ هذا البيت في غير موضع التَّصريع، وقد جُعِلَت عروضه على زِنَة الضَّرْبِ، لكنَّها أُلْحِقَت به في الرَّويِّ فقط، يقول ابن

(١) البيت من الخفيف لعدي بن زيد، يُنْظَر: الكتاب ١/ ١٤٠، وشرح أبيات سيبويه ١/ ٢٧٤، والجنى الداني ٧١، وتحفة الغريب ١/ ٥٨٥، وشرح شواهد مغني اللبيب ١/ ٤٦٩، وشرح مغني اللبيب، ابن طولون، صـ٢٣٨، هامش ١.

(٢) شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ٢٣٨ .

منظور:» قَفَّيْتُ الشِّعْر تَقْفِية أَي جعلت له قافية»(١)، وهذا ما سيأتي النَّصُّ عليه لدى ابن طولون في موضِعٍ آخر في المبحث الثَّالث حيث الحديثُ عن إطلاق المصطلح مخالفة للمشهور.

(١) لسان العرب، (قفا).

المبحث الثَّاني
الوَعْي بالبحر العروضِيّ ومافيه من زحافٍ أو عِلَّةٍ

أشرت في بداية المبحث الأوَّل إلى أنَّ الوعي بالمسموع العروضِيِّ لدى ابن طولون في شَرْحِهِ مغني اللَّبيب قد اتَّخذ نمطين، وتناولت هناك نمط إشارته إلى البحر العروضِيّ ولقَبِ البيت أحيانًا دون إشارته إلى عِلَّةٍ أو زحافٍ مَّا(١)، وهنا أتناول الضَّربَ الآخر المُتمثِّل في الإشارة إلى البحر العروضِيِّ أو لقبِه وبعض ما فيه من عِلَّةٍ أو زحافٍ مَّا، سواءٌ أكان محمودًا أم مُستَقْبَحًا، كما يأتي:

١- **الإشارة إلى المديد المشكول:**

أشار ابن طولون إلى بحر المديد وما فيه من (الشَّكْل)- وهو زحافٌ مُزدوجٌ - وكونه زحافًا مُستقبحًا عندهم، أثناء شَرْحِهِ كلام ابن هشام عن تمييز (كم) الخبرية، فقد صرَّح ابنُ هشام بكون تمييزها مفردًا أو مجموعًا، تقول:كم عبدٍ ملَكْتَ! وكم عبيدٍ مَلَكْتَ!. قال(٢):

كَمْ مُلُوكٍ بَادَ..... .....

فقال ابن طولون:» وفي البيت شاهدٌ على مجيء تمييز الخبريةِ مجموعًا ومفردًا، فإنَّ (مُلوك) شاهدٌ على الجمع، و(نعيم) شاهدٌ على الإفراد، وهو من بحر المديد، والجزء الرَّابع منه- وهو أوَّل العجز - مشكولٌ، وهو زحافٌ مُستقبَحٌ عندهم، ووزْنُ الجزء المذكور - وهو قوله:(ونعيمِ) بدون تنوين- فَعِلاتُ» (٣).

فالبيت بتمامه يقول فيه الشاعرُ:

---

(١) ينظر في الزحاف والعلة: الكافي في علمي العروض والقوافي، الخوص صـ ٤١ ـ ٤٨ على سبيل المثال.

(٢) البيت لعدي بن زيد العبادي، يُنْظَر: الجمل في النحو للخليل ١٢٥، وتوضيح المقاصد ٣/ ١٣٣٧، وتحفة الغريب ٢/ ٦٥١، وهمع الهوامع ٤/ ٨١، وشرح شواهد المغني ١/ ٥١١، وشرح الشواهد الشعرية في أمات الكتب النحوية، ١/ ٣١٩، وشرح مغني اللبيب، ابن طولون ، هامش ٤ صـ ٣٣٨.

(٣) شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ٣٣٨، ويُنْظَر: شرح الشواهد الشعرية في أمات الكتب النحوية، ١/ ٣١٩.

كَمْ مُلُوكٍ بَادَ مُلْكُهُمُ ونَعيمِ سوقةٍ بادوا

وتقطيعه ووزنه هكذا:

كَمْ مُلُوكن/ بَادَ مُلْ/ كُهُمو ونَعيمِ/ سوقتن/ بادو

فاعلاتُنْ/ فاعلُن/ فَعِلا فَعِلاتُ/ فاعلُن/ فاعِلْ

وهو ما يُفصِحُ عن كون العروض مجزوءةً محذوفةً مخبونةً، وكَونِ الضَّرب أبتر، أي(ذهب السَّبب الخفيف من آخر التَّفعيلة ، ثم حُذِف ساكن الوتد المجموع وسُكِّنَ ما قبله) وهو ما يُعرف باجتماعِ الحذف مع القطع (العلة المُركبَّة).

لكنْ أين الشَّكلُ الذي أشار إليه ابن طولون؟ لقد صرَّح بأنَّه في التفعيلة الأولى من عجُز البيت، في كلمة (ونعيم)، فربما يتوهَّمُ القارئ لأول وهلةٍ أنها (ونعيم) بدون إضافتها إلى كلمة (سوقة)؛ ومن ثَمَّ يُقال: إنَّ وزْنها (فَعِلاتُن) بالخبن فقطً، لكنَّ ابن طولون بحاسته العروضِيّة تنبَّه إلى كونه خبنًا مع كفٍّ، وهو ما يُصْطَلَح عليه عروضيًّا بالشَّكْل، فتصير (فاعلاتن) إلى (فَعِلاتُ)؛ ومن ثَمَّ فهو زحافٌ مُزْدَوجٌ (١).

وهنا أُشيرُ إلى أنَّ وَصْفَ ابن طولون للمديد بالمشكول ربما يراه بعضُ العروضيين المحدثين وصْفًا غريبًا؛ من منطلق أنَّ الشَّكل زحافٌ مزدوجٌ لا يقع في المديد وحدَه، بل يقع في المديد وفي غيره من البحور، مثل الرَّمل والمجتث والخفيف؛ ومن ثَمَّ كان الأصوب أنْ يُقال: وهو من بحر المديد، والجزء الرَّابع منه- وهو أوَّل العجز - دخله (الشَّكْلُ)، وهو زحافٌ مُزدوجٌ.

هذا، وقد أشار ابن طولون إلى أنَّه زحافٌ مُستقبَحٌ عندهم، أي عند العروضِيّين؛ ومن ثَمَّ كان قولُ ابن رشيق:» ومنه -أعني الزِّحاف- ما يُستحسَن قليلُه دون كثيره كالقَبَل اليسير والفلج اللثغ»(٢). ولَّما كان ذلك كذلك، تجدر الإشارة إلى أنَّ ابن

(١) كتاب العروض المنسوب لأبي بكر بن السراج صـ ٣٣١ أثناء حديثه عن بحر الرمل قال:"فإذا خَبَنْتَه وكَفَفْتَه صارت فَعَلاتُ، وسمِّي مشكولًا، مِثلُه في المديد".

(٢) العمدة ٩١ والقبل ما راتفع من جبل أو رمل أو علوٍ من الأرض ، والقبلُ:المرتفع في أصل الجبل: يُنْظَر

طولون لم يُشر إلى أنه زحافٌ مرفوض مُطلقًا؛ بسبب أنه زحافٌ معيبٌ خارجٌ عن النِّظام، بل إنَّ وجه الاستقباح يكمن في استخدامه والإطلاق فيه(١)، يقول ابن رشيق:"ولستُ أحملُ أحدًا على ارتكاب الزِّحاف إلَّا ما خفَّ منه وخفي، ولو أن الخليل-يرحمه الله- وضع كتاب العروض؛ ليتكلف الناسُ ما فيه من الزِّحاف ويجعلوه مثالًا دون أن يعلموا أنها رخصةٌ أتت بها العرب عند الضرورة لوجبَ أنْ يتكلَّف ما صنعه من الشِّعْر مُزاحفًا؛ ليدلَّ بذلك على عِلْمه وفضْل ما نحا إليه»(٢).

٢- **الإشارة إلى مجزوء الكامل المُرفَّل:**

أشار ابن طولون إلى وزن مجزوء بحر الكامل المرفَّل أثناء تناوُلِ ابن هشام كَونَ (لا) عاملةً عمل ليس، نَحْوُ قول سعدٍ بن مالك(٣):

مَنْ صَدَّ عَنْ نِيْرَانِها فَأَنَا ابْنُ قيسٍ لَا بَرَاحُ

فقال ابن طولون:» وقبله:

وَالحَـــرْبُ لا يَبْقَى لِجَا حِمِهَا التَّخَيُّلُ وَالمِرَاحُ
إِلَّا الفَتى الصَّبَّارُ في النْـ نَجَدَاتِ وَالفَرَسُ الوَقَاحُ

والأبيات من مجزوء بحر الكامل المرفَّل. والثاني من هذين البيتين مُدرجٌ(٤)، آخر صدره النون الساكنة من النَّجَدَات، وأوَّلُ عجُزه النونُ المتحركة منها، وهو:

إِلَّا الفَتى الصَّبَّارُ في النْـ نَجَدَاتِ وَالفَرَسُ الوَقَاحُ»(٣).

فقد أشار ابن طولون إلى أنَّ الأبيات من مجزوء الكامل، ودليل ذلك أننا لو قطعنا

لسان العرب ، مادة (قبل)، والفلج :قال أبو عبيدة: الأفلج الذي اعوجاجه في يديه، وقال ابن دريد» وإنما قيل فُلِجَ الرجل؛ لأنه ذهب نصفه» يُنْظَر: معجم مقاييس اللغة ، ٤/ ٤٤٩ ، والألثغ:الذي يتحول لسانه من السين إلى الثاء: يُنْظَر: العين، الخليل ٤/ ٧٠ ، ويُنْظَر : إشكالية المصطلح في الدرس العروضيّ الإيقاعيّ، سهام صياد، صـ ١٥٢ .

(١) يُنْظَر: إشكالية المصطلح في الدرس العروضّي الإيقاعيّ، ١٥٣ .

(٢) العمدة ١/ ٩١ ، ويُنْظَر: الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، د. أحمد كشك، ص ١٩ ، وإشكالية المصطلح في الدرس العروضيّ الإيقاعيّ، ١٥٣ .

(٣) البيت لسعد بن مالك، يُنْظَر: الكتاب ٢/ ٢٩٦، والمقتضب ٤/ ٣٦٠، وخزانة الأدب ١/ ٤٦٧، وشرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ٥٧٢ ، هامش ٥٧٢ .

(٤) يقصد بالمدرج المدور.

بيتًا منها ووزناه، سيكون على النَّحو الآتي:

وَلحَـــرْبُ لا/ يَبْقَى لِجَا حِمِهَتْ تَّخَيْ / يُلُ وَلِرَاحُو

مُتْفاعِلُن/ مُتْفاعِلُن مُتَفاعِلُن/ مُتَفَاعِلاتُنْ

وهو ما يتَّضح من خلاله كونُ العروض مجزوءةً صحيحةً مُضمرةً، وأنَّ الضرب مُرَفَّلٌ، أي دخلته عِلَّةٌ من علل الزيادة، بزيادة سبب خفيف على آخرِ (مُتَفاعِلُن) التي تحولت إلى (مُتَفَاعِلاتُنْ) (١)، جاء في لسان العرب عن ابن سيده قوله:» الترفيل في مُرَبَّع الكامل أَن يزاد (تُنْ) على مُتَفاعلن، فيجيء مُتَفاعِلاتُنْ وهو المُرَفَّل ؛ وبيته قوله :

وَلَقَدْ سَبَقْتَهُمُ إِلَيْ يَ فِلِمْ نَزَعْتَ، وأنت آخِر؟

فقوله (تَ وَأَنت آخر) متفاعلاتن؛ قال: وإِنما سُمِّي مُرَفَّلًا لأَنه وُسِّع فصار بمنزلة الثقوب الذي يُرْفَل فيه، وشَعرٌ رَفالٌ: طويل»(٢).

٣- **الإشارة إلى السَّريع التَّام والمشطور، وما فيه من زحافٍ أو عِلَّةٍ:**

أشار ابن طولون إلى بحر السَّريع التَّام والمشطور، وما فيه من زحافٍ أو عِلَّةٍ في ثلاثة مواضعَ، هي:

أ- بحر السَّريع وما فيه من طيٍّ وكَشْفٍ: كان ذلك أثناء شَرْحِه تناولَ ابن هشام كَونَ (مهما) استفهاميةً، وهو ما ذكره جماعةٌ، منهم ابن مالك، مستدلين بقول الشاعر(٣):

مَهْمَا لِيَ اللَّيْلَةَ مَهْمَا لِيَهْ أَوْدَى بِنَعْلَيَّ وَسِرْبَالِيَهْ

فقال ابن طولون:»وهذا بيتٌ واحدٌ مُقفًّى من بحر السَّريع، من عَرُوضِه الأولى المطوية المكشوفة، وضربها الثاني المماثل لها» (٤).

(١) يُنْظَر: كتاب العروض، ابن جني، صـ ٩٣.

(٢) لسان العرب، (رفل)، وينظر: كتاب الإقناع في العروض وتخريج القوافي، الصاحب بن عباد، صـ ١٠٥.

(٣) البيت لعمرو بن مِلْقَط الطائي، في جمل الخليل ٢٨٢، وضرائر الشعر ٦٣، وشرح الكافية الشافية ٢/ ٥٧٨، وشرح أبيات المغني ٦/ ٣ ، ويُنْظَر: شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ٩٢٦ هامش ٤.

(٤) شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ٩٢٦- ٩٢٧ .

وهو ما يَّتضحُ من خلاله كونُ البيت (مُقَفًى)، وأننا لو قطَّعناه ووزناه لوجدناه من بحر السَّريع، عروضُه مطويةٌ بحذف الرَّابع الساكن، ومكشوفةٌ أيضًا بحذف الحرف السَّابع المتحرِّك من التَّفعيلة، فتصير (مَفْعولاتُ) إلى (مَفْعُلا) ثُمَّ تُحوَّل إلى (فاعِلُن).

ب- إشارة ابن طولون إلى مشطور السَّريع الموقوف: كان ذلك أثناء شَرْحِه كلام ابن هشام عن (حرف الكاف)، حيث إشارةُ ابن هشام إلى أنَّ في قوله تعالى:﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ﴾(١) قولًا ثالثًا يكمن في أنَّ الكافَ ومثلًا لا زائدَ منهما، ثُمَّ اخْتُلِف، فقيل: مِثل بمعنى الذات، وقيل: بمعنى الصفة، وقيل: الكاف اسمٌ مؤكَّدٌ بـ(مثل)، كما عكس ذلك مَنْ قال(٢):

..... فَصُيِّرُوا مِثْلَ كعَصْفٍ مَأْكُولْ

فقال ابن طولون:»وهذا عجز بيت من مشطور السَّريع الموقوف، والعصْف:ورق الزَّرع عن الفرَّاء. وقال الحسن في قوله تعالى:﴿فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُول﴾(٣) كزرع قد أُكِلَ حبُّه وبقي تِبْنُه، كذا في صحيح البخاري، وفي الشرح:"وينبغي أن تكون الكاف في البيت اسمًا أُضيف إليه (مثل) مُضافًا إلى (عصف) لزم قطع الحرف الجار عن عمله بلا كافٍّ له عن العمل، اللهم إلا أنْ يُقال:تنزل منزلة الجزء من المجرور، كما ادعاه الزمخشري في قراءة الأعمش:(وَمَا هُم بِضَآرِّي بِهِ مِنْ أَحَدٍ) (٤): إن النون من ضاري حُذِفت للإضافة، وإنه أُضيف إلى أحد، ولم يضر وجود (من)؛

(١) من سورة الشورى، الآية ١١.

(٢) هذا عجز بيت صدره:(ولَعِبَتْ طيْر بهم أَبابِيلْ)، وهو لحميد الأرقط، ونسب لرؤبة بن العجاج، يُنْظَر: الكتاب ١/ ٤٠٨، والمقتضب ٤/ ١٤١، ٣٠٥، والأصول في النحو ١/ ٤٣٨، وشرح الأبيات المشكلة الإعراب ٢٥٧، وشرح الكافية الشافية ٢/ ٨١٣، وأوضح المسالك ٢/ ٤٧، والتصريح بمضمون التوضيح ١/ ٥٥، وخزانة الأدب ٧/ ٧٣، ١٠/ ١٦٨، ١٧٥، وشرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ٣١٢.

(٣) الفيل، الآية ٥.

(٤) البقرة، ١٠٢، ويُنْظَر: المحتسب ١/ ١٠٣، والكشاف ١/ ١٩٩، والبحر المحيط ١/ 532-533 ، وشرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ٣١٢- ٣١٣ .

لأنها جعلت جزءًا من المجرور(١)" (٢).

وهو ما يحتاج إلى إعمال نظرٍ، فكيف يكون مشطورًا، وله عَجُزٌ؟ والمعروف أنَّ صدره (ولعبت طَيْرٌ بِهِمْ أَبَابِيلْ)، وبناءً على هذا فقد يُقال إن البيت من بحر الرَّجز، وليس من السَّريع، لكن بإعمال النظر يتبين أنه من مشطور السَّريع، وليس صدره (ولعبت طَيْرٌ بِهِمْ أَبَابِيلْ)، فوزنه وتقطيعه هكذا:

فَصُيِّرُو/ مِثْلَ كعَصْ/ فِنْ مَأكُولْ

مُتَفْعِلُن / مُسْتَعِلُنْ/ مَفْعولانْ

وهو ما يؤيِّد كونَه من مشطور السَّريع الموقوف بإسكان السَّابع المُتحرِّك.

ج- إشارة ابن طولون إلى مشطور السَّريع المكشوف: كان ذلك أثناء شَرْحِه كلامَ ابن هشام عن كَون الكاف الاسمية الجارَّة مرادفةً لـ (مثل)، وأنَّ ذلك لا يقع عند سيبويه والمحقِّقين إلَّا في الضَّرورة، كقوله:

يَضْحَكْنَ عَنْ كَالْبَرَدِ ..... (٤)

فقال:»وهو حَبُّ الغمام. المُنْهَم: بضمِّ الميم الأولى وتشديد الميم الثانية، أي:الذَّائب، وهذا من مشطور السَّريع المكشوف، وقبله:

بِيْضٌ ثَلَاثٌ كَنِعَاجِ الجُمِّ

وبيض: جمع بيضاء، صفة محذوف، أي: نساء بيض، والمراد بالنعاج هنا:بقر الوحش، وكثيرًا ما يُشبَّه بهن النساء في العيون والأعناق، والجُمُّ بضم الجيم:جمع جماء، وهي التي لا قرن لها، ويريد بالمشطور المذكور أولًا أنَّ أسنانهن في البياض والنقاء كالبرَد، وهذا عند غالب أهل الهند معيبٌ، وإنَّما يستحسنون الأسنان إذا كانت سوداء مُظلمة كالليل البهيم؛ ولهذا تتعانى نساؤهما المغيِّرات لخلق الله صبغ الأسنان بالسَّواد حتى تصير أشبه شيءٍ بالفحم»(٣).

(١) تحفة الغريب ٢/ ٦٣٢ .

(٢) شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ٣١٢-٣١٣.

(٣) شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ٣١٣ .

ففي هذا النَّصِّ تتضح إشارة ابن طولون إلى كونِ البيت المذكور (يَضْحَكْنَ عَنْ كَالْبَرَدِ الْمُنْهَمِّ) من مشطور السَّريع المكشوف، وهذا صحيحٌ من جهة أنَّ وزْنَه وتقطيعه هكذا:

يَضْحَكْنَ عَنْ/ كَالْبَرَدِلْ/ مُنْهَمْمِي

مُستفعلُن / مُسْتَعِلُن / مَفْعولا

وهو ما يتَّضح من خلاله أنَّ الضَّرْب الذي هو العروض أيضًا قد دخله الكَشْف، بحَذْفِ السَّابع المُتحرِّك، وهنا أُشيرُ إلى أنَّه يمكن أنْ يكونَ من مشطور الرَّجز المقطوع، بحذْف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله.

٤- الإشارة إلى المنسرح الذي دخله الخرم:

أشار ابن طولون إلى ذلك أثناء شَرْحِه كلامَ ابن هشام عن (علَّ)، في تعليقه على قول الشَّاعر(١):

لا تُهِينَ الفَقِيرَ عَلَّكَ أَنْ تَرْ كَعَ يَوْمًا والدَّهرُ قَدْ رَفَعَهْ

فقال:»وفي هذا البيت من جهة العروض استعمالُ الخَرْم بالرَّاء في مُسْتَفْعِلُن بعد خَبْنِه، وذلك أنَّ هذا البيت من بحر المُنسرح، وأوَّلُ أجزائه مُسْتَفْعِلُن ذات الوتد المجموع، وقوله: لا تُهِين على وزن فاعلُن، فحذف سينه بالخبن، ثُمَّ ميمه بالخرم، فصار تَفْعِلُن على وزن فاعلن، ومثله شاذٌّ عندهم كقوله(٢):

قَاتِلُوا القَومَ يَا خُزَاعُ وَلا يَدْخُلْكُمُ فِي قِتَالِهِمْ فَشَلُ

وفيه من جهة العربية حذف نون التوكيد الخفيفة لالتقاء الساكنين، واقتران الفعل الواقع صدرًا لخبر لعلَّ بـ (أنْ)" (٣).

(١) يُنْظَر:أمالي ابن الشجري ٢/ ١٦٦، والإنصاف ١/ ٢٢١، وشرح المفصل ٩/ ٤٣، ورصف المباني ٢٤٩، ٣٧٣، ٣٧٤، ومغني اللبيب ٢/ ٤٣٤، وهمع الهوامع ٢/ ١٥٣، وخزانة الأدب ١١/ ٤٥٠، وشرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ١٨٣ هامش ٣.

(٢) البيت للشمَّاخ بن يعمر الكناني، يُنْظَر: الخصائص ٢٣٥، وشرح الحماسة للمرزوقي ١/ ١٩٦، وتحفة الغريب ١/ ٥٥٠، وشرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ١٨٣ هامش ٤.

(٣) شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ١٨٣ - ١٨٤ ، ويُنْظَر: العمدة ١/ ١٤٠ حول الخرم، وكذلك

فقد أشار ابن طولون إلى أنَّ البيت من المنسرح الذي دخله (الخَرْم)، وبيان ذلك أنَّ تقطيعه ووزْنه هكذا:

لا تُهِي/ نَلْفَقِيرَ/ عَلَّكَ أَنْ تَرْكَعَ يو/ مَنْ ودْدَهْرُ/ قد رَفَعَـهْ

فاعِلُن/ مَفْعِلاتُ/ مُسْتَعِلُن مُسْتَعِلُن/ مَفْعُولاتُ/ مُسْتَعِلُن

وهو ما يتَّضحُ من خلاله أن التَّفعيلة الأولى أصلُها (مُسْتَفْعِلُن)، ودخلها الخبن، فصارت(مُتَفْعِلُن) ثُمَّ دخلها الخرْم بحذف المتحرِّك الأوَّل من (مُتَفْعِلُن)، فتحوَّلت إلى (فاعلن) قال ابن السراج في الخرم:» وفي الطويل يقع الخَرْمُ، والخرْمُ: إسقاطُ حرفٍ مُتَحرِّكٍ من أوَّل وتدٍ من أوَّل البيت، وهذا في الطَّويل وغيرِه، ممَّا أوَّلُه وتِدٌ، ومُحالٌ أنْ تَخْرِم سببًا؛ لأنَّ الثاني ساكنٌ، ولا يمكنُ أنْ تبتدئ بساكن. فيجوز خرْمُ(فَعُولن) من أوَّلِ الطويل؛ لأنَّ (فَعُو) وَتِدٌ، فإذا خرمْتَ بَقِي (عُوْلُن) فنُقِل إلى(فَعْلُن) فيُسمى مَثْلُومًا، وإنْ أسقطتَ النونَ صار (فَعْلُ) وسُمِّيَ أَثْرَمَ»(١)؛ ومن ثَمَّ فلا وجه لإنكار الخرم، على نحو ما تبناه بعض المحدثين(٢)، وعلى نحو ما أشار إليه ابن السَّرَّاج في النَّصِّ السابق حيث إشارته إلى أنه من المحال أنْ تخرِمَ سببًا.

وإنْ قال قائلٌ مَّا:"الصواب أنَّ الخرم لا يدخل على مستفعلن والأصوب أنْ يُقال: إنَّ هناك سقْطًا في أوَّل البيت"، أقول: لقد أشار ابن القطَّاع إلى دخول الخرم في المنسرح قائلًا:" وقد جاء عن العرب الخرمُ في الجزء الأوَّل من النصف الأخير من البيت، وهو قليل...وذكر الخليلُ أنَّ الخرمَ لا يكون إلَّا فيما أوَّلُه وتدٌ مجموعٌ، وهذا يَخْتَلُّ عليه؛ لأنَّه قد جاء في أشعار العرب الفُصحاء غيرُ ذلك، وقد جاء في الكامل بعد الوقص:وهو ذهابُ الثَّاني المُتحرِّك من مُتَفاعلُن...وجاء في المُنسرح بعدَ الخبْنِ: وهو ذهابُ الثَّاني السَّاكن في قول الشمَّاخ بن عوف بن يعمر الكناني، شاهده:

١/ ١٤٤-١٤٥.

(١) يُنْظَر: العروض لابن السراج صـ ٣٠٠، وكتاب القوافي، التنوخي صـ ٦٩.

(٢) يُنْظَر: الخرم والخزم في الدراسات العروضيّة، د. أحمد عطية المحمودي، صـ ١٦٣ - ١٦٧، والخرم وفلسفة النقص في العروض العربي، دراسة أسلوبية، د. عامر مهيدي صالح، صـ ٨١- ٩٤.

قَاتِلِ القومَ يا خُزاعُ ولا يدْخُلْكُمْ مِنْ قِتالِهِم فَشَلُ

فاعِلُن/ فاعلاتُ/ مُفْتَعِلُن مُسْتَفعِلُن/ فاعلاتُ/ مُفْتَعِلُن

...وهو جائزٌ على هذا مُستعملٌ في سائر أجناس الشِّعْر بعد ذهاب المانع لذلك»(١)؛ ومن ثَمَّ لا أرى القول بوجود سَقْطٍ في أوَّل البيت الذي علَّق عليه ابن طولون، وهو ما يترتب عليه القول بصحة ما ذهب إليه.

٥- **الإشارة إلى بحر المتقارب الأثلم:**

أشار ابن طولون إلى وزن المتقارب في تعليقه على قول الشاعر(٢):

هَوِّنْ عَلَيْكَ فَإِنَّ الأُمُورَ بِكَفِّ الإِلَهِ مَقَادِيرُها

فقال:»وهذا البيت من المتقارب، وجزؤه الأول أثلم(٣)، ومعنى بكفِّ الإله:بيده، والمراد بها القدرة، والشَّاعر استعمل الكفَّ مُريدًا به ذلك، ولا أعرف أنه ورد، وإنما ورد اليد، قال تعالى:﴿يَدُ اللهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ﴾(٤)" (٥).

وهو ما يتَّضح من خلاله إشارَة ابن طولون إلى كَوْنِ البيت من بحر المتقارب مع الإشارة إلى أنَّ جزأه الأوَّل أثلم، ودليل ذلك أنَّ تقطيع البيت ووزنه هكذا:

هَوْوِنْ/ عَلَيْكَ/ فَإِنْنَل/ أُمُورَ بِكَفْفِلْ/ إِلاَهِي/ مَقَادِي/ رُها

(١) كتاب البارع في علم العروض، ابن القطَّاع، صـ ٩٥-٩٦، وينظر: قضايا وبحوث في النحو والصرف والعروض، د.أحمد محمد عبد الدايم، صـ ٢١٣-٢١٤ حيث مقاله المعنون بـ»حول ظاهرة الخرم وأثرها في البناء الشِّعريّ» .

(٢) البيت للأعور الشَّنِّي، يُنْظَر:الكتاب ١/ ٦٤، ٢٠٠، والجنى الداني ٤٧١، ومغني اللبيب ٢/ ٣٧٨، وشرح شواهد مغني اللبيب ١/ ٤٢٧، ٢/ ٨٧٤، وخزانة الأدب ١٠/ ١٤٨، وشرح مغني اللبيب، ابن طولون، صـ ١٣٦ هامش ٣ .

(٣) الأثلم :فعولن إذا خُرِمَ، والخَرْمُ:حَذْفُ أوَّل متحرِّكٍ من الوتد المجموع في أوَّل البيت. الكافي في العروض والقوافي، صـ ١٤٣، ويُنْظَر :لسان العرب (خرم)، قال:» الأَخْرَمُ من الشِّعْرِ : ما كان في صدره (وَتدٌ مجموعٌ الحركتينِ) فَخُرِمَ أَحدهما وطُرِحَ ... قال (الزجاج) : من عِلَلِ (الطَّويل) الخَرْمُ وهو حذف فاء (فَعُولُنْ) وهو يسمَّى (الثَّلْمَ)، قال : وخَرْمُ (فَعولُنْ) بيتُه (أَثْلَمُ)".

(٤) سورة الفتح، الآية ١٠ .

(٥) شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ١٣٧ .

عُولُن / فعولُ/ فعولُن/ فعُولُ فعولُن/ فعولُن/ فعولُن/ فَعُو

أي أنَّ (فعولن) الأولى في صدر البيت قد دخلها الخَرْم، وهو ما يُسمَّى بالثَّلْم، والخرْم من العِلل الجارية مجرى الزِّحاف من جهة عدم لزومه، لكنَّه قبيحٌ، ووردُه قليلٌ في الشِّعْر، أمَّا العروض فهي تامَّةٌ مقبوضةٌ، والضَّرب محذوفٌ، دخله زحاف الحذف، بحذف السَّبب الخفيف من آخر التفعيلة، والحشو قد دخله القبْضُ، وهو ما يأتي في إطار وعي ابن طولون بكُنْه المسموع عروضيًّا في ضوء القياس العروضي وتوفيقه في هذا العرض.

وبعد هذا العرض للوعي بالمسموع الشِّعْريِّ من حيث بيان البحر العروضِيّ فقط أو بيان ما فيه زحاف أو عِلَّة أيضًا لدى ابن طولون، في المبحثين السَّابقين في ضوء القياس العروضِيّ أقول: لا شك أن الوعي بالوزن العروضِيّ وما فيه من زحافٍ أو عِلَّةٍ وحالة العروض والضرب في جميع أبيات القصيد- على نحو ما سبق- يفيدُ في الإفصاح عمَّا "يعتري هذه الحركة المنتظمة في الأبيات التي تُترجم تفعيلات القصيدة من تغيير، حيث المقاطع الصوتية ذات الحركة المنتظمة التي لا يعتريها تغيير ممثلا الالتزام الصوتي وانتظام النَّسق العروضِيّ الذي يسمح بتحقيق مبدأ التوقُّع الذي يُسهم في السَّبك الصَّوتي لأبيات القصيدة عن طريق حركة الإيقاع المنتظمة المتتابعة، بالإضافة إلى بعض التفعيلات التي يعتريها بعض التَّغيير، فتكتسب القصيدة دينامية وحيوية عن طريق الزِّحاف في أبياتها، وهو تنويعٌ في موسيقى القصيدة، يخفِّف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردَّد في إطار الوزن الواحد من أوَّل القصيدة إلى آخرها»(١).

وهو ما ينعكس على تأثير ذلك الكلام الموزون على المتلقي، واستطاعة القول بأنَّ «الوزن في القصيدة قد أسهم في توحيد النَّص، وإظهاره في إطارٍ صوتيٍّ وإيقاع

(١) أثر الإيقاع في السبك الصَّوتي عند ابن الرومي:قصيدة"طواه الردى" أنموذجا، د. أسامة محمد سليم عطية، صـ ٧٠ بتصرُّف.

موسيقيٍّ منتظم، فكان لهذا بالغُ الأثر في تحقيق السَّبك الصَّوتي»(١)، وهو ما يتضمنه قول الدكتور إبراهيم أنيس:»الكلام الموزون ذو النَّغم الموسيقيّ له تأثيره في نفْس المتلقي، يثير فينا انتباهًا عجيبًا؛ وذلك لما فيه من توقُّعٍ لمقاطعَ خاصةٍ، تنسجم مع ما نسمع؛ لتتكون منها جميعًا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى التي تنتهي بعدد معين من المقاطع بأصوات بعينها، نسمِّيها القافية، فهو كالعقد المنظوم، تتخذ الخرزة من خرزاته في موضعٍ مَّا شكلًا خاصًّا وحجمًا خاصًّا ولونًا خاصًّا، فإذا اختلفت في شيءٍ مَّا من هذا أصبحت نابيةً غيرَ منسجمةٍ مع نظام العقد»(٢)، ويُضاف إلى ما سبق أنَّ ابن طولون قد تكون هذه الإشارات الخاصة بالبحر عنده من منطلق إيمانه بالعلاقة بين الوزن الشِّعْري والمعنى(٣).

وإنْ أَنْسَ لا أنسى الإشارة إلى أنَّ إفصاح ابن طولون عن كون زحافٍ مَّا مُسْتقبحًا أو شاذًّا لم يكن إلَّا من قبيل إيمانه بأنَّ هذه الزحافات ليست سواءً، وهو ما قال عنه الدماميني:»فتارةً يكون حسنًا، وتارةً يكون صالحًا، وتارةً يكون قبيحًا. فالحسنُ ما كثُر استعمالُه وتساوى عند ذوي الطَّبع السَّليم نُقصانُ النَّظْم به وكمالُه، كقبض»فعولن» في الطويل، والقبيح ما قلَّ استعمالُه، وشقَّ على الطِّباع السليمة احتمالُه، كالكفِّ في الطَّويل، والصَّالحُ ما توسَّط بين الحالين ولم يلتحق بأحد النوعين، كالقبْض في سباعي الطَّويل، إلَّا أنَّه إذا أُكثِر منه التحق بقسم القبيح، فينبغي للشَّاعر أنْ يستعمل من ذلك ما طاب ذوقُه وعَذُبَ سَوْقُه، ولا يسامح نفسَه فيعتمدَ الزِّحافَ المُستكرهَ اتِّكالًا على جوازه، فيأتي نَظْمُه ناقصَ الطَّلاوةِ قليلَ الحلاوةِ، وإنْ كان معناه في الغاية التي تُستجاد، اللَّهمَّ إلَّا أنْ يستعملَ من ذلك ما

(١) السَّابق صـ ٧١ .

(٢) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، صـ ١١ ، ويُنْظَر: أثر الإيقاع في السبك الصَّوتي عند ابن الرومي صـ ٧١ .

(٣) ينظر في هذا:علاقة الوزن الشعري بالمعنى بين الانفعال والتجربة، د. عبد الرزاق بعلي، صـ١٠٩ – ١٢١، وعلاقة الوزن بالدلالة في القصيدة العمودية، الناصر بناتي، صـ ١٤٣ – ١٥٥ .

قلَّ وخفَّ عند الحاجة والاضطرار» (١).

(١) العيون الغامزة، صـ٨٦.

المبحث الثَّالث

الوعي بعيوب القافية وإطلاقُ المصطلح خلافًا للمشهور

ما عليه جمهور العروضِيّين أنَّ « القافية من آخر حرفٍ في البيت إلى أوَّل ساكنٍ يليه من قَبْلِه، مع حركةِ الحرف الذي قبل الساكن»(١)، وقد تكون بعضَ كلمةٍ أو كلمةً أو كلمتين (٢)، وقد تحدَّث القدماء والمحدثون عن عيوبٍ قد ترد بها، رغم قول بعض القدماء والمحدثين في بعضها بعدم كونها عيبًا، كما هو الحال في التَّضمين، وهو ما أؤيِّده(٣). وقد أفصح ابن طولون في شَرْحِه مغني اللَّبيب عن وَعْيِه بعيوب القافية في المسموع في ضوء القياس العروضِيّ، والوعي بالمصطلح العروضِيّ المُطْلَق خلافًا للمشهور، من خلال ملاحظاته، وذلك على النحو الآتي:

١- الإشارة إلى الإقواء:

أشار ابن طولون إلى الإقواء وعلاقته بالضرورة، فيما نقله عن غيره أثناء شَرْحِه كلامَ ابن هشام عن (كون(قد) مُستعمَلةً اسمَ فِعْلٍ مرادفةً الفعلَ (يكفي)، نحو قول حُميد الأرقط(٤):

---

(١) العمدة، صـ ١/ ١٥١، ويُنْظَر:كتاب القوافي، التنوخي صـ ٥٧-٦٢، وكتاب الكافي في علم القوافي، الشَّنتريني صـ ٣٣-٣٥، والكافي في علمي العروض والقوافي، للخواص صـ ١١٩- ١٢٤، والعروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، محمد العلمي، صـ ١٦٧-١٧٠.

(٢) يُنْظَر:العمدة، صـ ١/ ١٥٣ .

(٣) يُنْظَر: سر الفصاحة، ص١٧٩، و العمدة ١/ ١٧١، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر صـ ٢٣٦-٢٣٧. ودراسات لسانية في العلاقة بين النحو والنسج والدلالة، د. فايز صبحي عبد السلام تركي ، صـ ٧٩-٨٥ حيث الفصل الثاني"دور التضمين العروضيّ في بناء شعر الأعشى، دراسة نصية في ضوء العلاقات النحوية الرأسية والأفقية".

(٤) أشار ابن طولون إلى أنَّ الخُبَيْبَيَنْ هما عبد الله بن الزبير، وأخوه مصعب ، وكان عبد الله يُكنَّى بأبي خبيب... وقيل هما عبد الله بن الزبير، وولده خبيب الذي كان يُكنَّى به، وعلى كلٍّ من القولين فالخبيبان كالقمرين والعمرين، ويُروى البيت بكسر الباء الثانية، وفَتْح النون على الجمع، والمراد الثلاثة:عبد الله، وأخوه مصعب، وابنه خبيب، وقال ابن السِّكيت: يريد أبا خبيب ومن كان على رأيه» شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ٢٦٨-٢٦٩، ويُنْظَر:إصلاح المنطق ١/ ٣٤٢، ٤٠١ .

قَدْنِيَ مِنْ نَصْرِ الخُبَيْبَيْنِ قَدِي

فقد أشار ابن هشام إلى أنَّ (قد) الأولى تحتمل أنْ تكون مرادفةً لِحَسْب على لغة البناء، وأنْ تكون اسمَ فِعْل. وأمَّا (قد) الثانية فتحتمل الأوَّل (مرادفة لِحَسْب على لغة البناء)، وهو واضحٌ، والثاني على أنَّ النون حُذِفَت للضرورة، كقوله(١):

عَدَدْتُ قومي كَعَدِيدِ الطَّيسِ .....

ويُحتمل أنها اسمُ فعْلٍ لم يُذكر مفعوله، فالياء للإطلاق، والكسرة للساكنين(٢).

ومن ثَمَّ قال ابن طولون :» في الشرح:» هكذا وقع لغيره، وهو مُشْكِلٌ، فإنَّ حرف الإطلاق هو حرف مدٍّ يتولد من إشباع حركة الرَّوي، فلا وجود له إلَّا بعد تحريك الرَّوي، فإذن لم يلتقِ ساكنان أصلًا»(٣). قال الشمني:" وأقول هذا الإشكال مبنيٌّ على أنَّ الساكنين في كلام المصنف هما الدَّال والياء التي للإطلاق، وليس ذلك بمتعين؛ لجواز أنْ يكون مرادُه بالسَّاكنين الدَّالَ والتنوين؛ لأنَّ أسماء الأفعال قد تُنوَّن للتنكير، فكُسِرَتِ الدَّالُ من قَدْ؛ لالتقائها ساكنةً مع التنوين، ولحقتها الياء للإطلاق»(٤). ثُمَّ في الشرح: وإنَّما القول في ذلك ما قاله سيبويه في باب وجوه القوافي في الإنشاد ما نصُّه(٥):"واعلم أنَّ السَّاكن والمجزوم يقعان في القوافي، ولو لم يفعلوا ذلك لضاق عليهم، ولكنهم توسَّعوا بذلك، فإذا وقع واحدٌ منهما في القافية حُرِّك، وليس إلحاقهم إيَّاه الحركةَ بأشدَّ من إلحاق حرف المدِّ ما ليس هو فيه، ولا يلزمه في الكلام، ولو لم يقفوا إلَّا بكلِّ حرفٍ فيه حرفُ مدٍّ لضاق عليهم، ولكنَّهم

(١) الرجز لرؤبة في ديوانه ١٧٥، ويُنْظَر: الجنى الداني ١٥٠، وأوضح المسالك ١/ ١١٨، وخزانة الأدب ٥/ ٣٢٤، ٣٩٦ ، ٩/ ٢٦٦، وشرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ٢٦٩، هامش ٣. وقد أشار ابن طولون إلى تفسير الجوهري بيتَ الشِّعر بأنه يعني الكثير من الرمل والماء وغيرهما. وقال: هذا المصراع ساقط في بعض النُّسخ ..... إذ ذَهَبَ القومُ الكرامُ لَيْسِي، يريد: ليسني، بالنون، كما ورد من كلامهم:عليه رجلًا ليسني، إلَّا أن الضرورة ألجأته إلى حذْفها. يُنْظَر: شرح مغني اللبيب، ابن طولون، صـ ٢٦٩ .

(٢) يُنْظَر: مغني اللبيب ١٨٥-١٨٦ ، وشرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ٢٣٨ -٢٦٩ .

(٣) تحفة الغريب ١/ ٦٠٤.

(٤) المنصف ٢/ ٢٢.

(٥) الكتاب ٤/ ٢١٤-٢١٥

اتَّسعوا، فإذا حرَّكوا واحدًا منهما صار بمنزلة ما لم تزل فيه الحركة، فإذا كان كذلك ألحقوه حرف المدِّ، فجعلوا الساكن والمجزوم لا يكونان إلَّا في القوافي المجرورة حيث احتاجوا إلى حركتها، كما أنهم إذا اضطروا إلى تحريكها في التقاء السَّاكنين كسَروا، فلذلك جعلوها في المجرورة حيث احتاجوا إليها، كما أنَّ أصلها في التقاء الساكنين الكسر. قال امرؤ القيس:

أَغَرَّكِ مِنِّي أنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي وأنَّكِ مَهْمَا تأمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ(٥)

وقال طرفة:

مَتَى تَأتِنا نَصْبَحْكَ كَأْسًا رَوِيَّةٍ وَإنْ كُنْتَ عَنْها غَانِيًا فَاغْنَ وَازْدَدِ(٦)

ولو كانت في قوافٍ مرفوعةٍ أو منصوبةٍ كان إقواءً»(١). انتهى. المقصود من كلام سيبويه، فأنت تراه لم يجعل الكسر لأجْلِ التقاء الساكنين لعدم تحقُّق وقوعهما، وإنَّما جعله لأَجْل الضَّرورة المُلجئة إلى إدخال مثل ذلك في القوافي المتحركة، فحرك هذا الساكن الواقع في القافية بالكسر حملا على كَسْر الأوَّل من السَّاكنين إذا التقيا واضطر إلى تحريكه، والجامع وجود الضَّرورة في كلا الموضعين» (٢).

فمما سبق يتضحُ لجوءُ ابن طولون إلى نصٍّ في (تحفة الغريب) للدماميني يشير فيه إلى أنَّه لا وجود لالتقاء ساكنين، فالحالة تكمن في إشباع حرف الرَّوي المُحرَّك بالكسْرِ، فتولد حرف المدِّ (الياء)، وهو ما أقرَّ به الشمني أيضًا، ثُمَّ بين ابن طولون أنَّ القول في ذلك هو ما قاله سيبويه، على نحو ماسبق مُقِرًا بإشارة سيبويه أنَّ وقوع السَّاكن والمجزوم يكون في القوافي، وإذا وقع واحدٌ منهما في القافية حُرِّك بالكسر؛ ومن ثَمَّ جعلوا السَّاكن والمجزوم لا يكونان إلَّا في القوافي المجرورة حيث احتاجوا إلى حركتها، وأنَّ هذا التَّحريك بالكسر لو جاء في قوافٍ مرفوعةٍ أو منصوبةٍ كان إقواءً.

وهو ما يُفصح عن إقرار ابن طولون بالإقواء عامةً وكونه عيبًا عروضيًّا، على

(١) الكتاب ٤/ ٢١٤-٢١٥ .

(٢) شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ ٢٧٠-٢٧١ ، ويُنْظَر: تحفة الغريب ١/ ٦٠٤-٦٠٥.

نحو ماجاء في الحالة التي تحدث عنها سيبويه، حيث إنَّ اختلاف حركة حروف الروي في قصيدة واحدة يعدُّ إقواءً، وهو عيبٌ عند العروضِيّين(١).

وذلك على الرغم من كون (الزهاوي) لا يرى مانعا من تغير القافية بغية إراحة الشَّاعر من كدِّ الذِّهن(٢) ، فيقول" ولا أرى مانعا من تغيير القافية بعد كلِّ بضعة أبيات من القصيدة عند الانتقال من فصلٍ لآخر كما فعلتُ في عدة قصائد، لا رفعًا لملل السَّامع من سماع القافية الواحدة في كلِّ بيتٍ كما يدعي بعضهم، فتلك حجةُ مَنْ يعجز عن إجادتها، وإلَّا لملَّ النَّاظر وجوه النَّاس لوجود أنفٍ بارزٍ في وسط كلِّ وحه، بل إراحة الشَّاعر من كدِّ الذِّهن لوجدانها، فإنَّ الإتيان بها متمكنةً ليس في قدرة كلِّ شاعر»(٣).

هذا، ولا يُفْهَم من ذلك أنَّنا نشير إلى وجود إقواءٍ في قول الشاعر:

قَدْنِيَ مِنْ نَصْرِ الخُبَيْبَيْن قَدِي ليس الإمامُ بالشَّحيحِ المُلْحِدِ

فالبيت ليس فيه إقواءٌ، من منطلقِ أنَّ الرَّوي (الدَّال) موصولة بالمد أي الياء، وقدي اسم فِعْل ماض بمعنى كفاني، وياء المتكلم مفعولٌ به، كما أنَّ حذْف النون من (قدي) الثانية جائزٌ في الشِّعْر من جهةٍ، ولم يؤثر في مكونات القافية من جهة ثانية، فالرَّوي دالٌ موصولةٌ بالمدِّ في كلتا الحالتين (قدي- الملحدِ)؛ ومن ثَمَّ فالمهمُّ هو وعي ابن طولون بالإقواء من خلال نَقْلِه إشارة سيبويه إليه.

٢- الإشارة إلى الجَمْع بين الساكنين في القوافي من غير إرداف:

أشار ابن طولون إلى الجمع بين السَّاكنين في القوافي من غير إرداف ، أثناء شَرْحِه كلامَ ابن هشام عن كَون حرف الكاف للتَّقريب، فقد قال ابن هشام «والرابع: التَّقريب، قاله الكوفيون، وحملوا عليه(كأنَّك بالشِّتاءِ مُقْبِلٌ)، و(كأنَّك بالفرجِ آتٍ)

(١) كتاب الإقناع في العروض وتخريج القوافي، الصاحب بن عباد، صـ ١٨٥، ويُنْظَر: وكتاب القوافي، التنوخي صـ١١٧-١١٩، وكتاب الكافي في علم القوافي، صـ٤٧ -٤٩.

(٢) يُنْظَر: التجديد العروضّي عند جميل الزهاوي د. مرتضى بابكر أحمد عباس، صـ ١٥ .

(٣) الديوان ، جميل الزهازي، صفحة ب، ويُنْظَر : التجديد العروضّي عند جميل الزهاوي صـ ١٥ ، و لسان العرب (قوا) .

و(كأنَّك بالدنيا لم تكن، وبالآخرة لم تَزَل)، وقول الحريري(١):

كَأَنِّيْ بِكَ تَنْحَطُّ ....

فقال ابن طولون:»ويجب أنْ يُضبط في كلامه (تنحطُّ) بتشديد الطَّاء المهمَلة، مضارع انحطَّ انحطاطًا، أي:(كأنِّي بك تنحدر من عُلُوٍ إلى سَفَل، يريد نَقْلَه من ظاهر الأرض إلى باطنها بعد الموت، ووجِدَ في بعض النُّسخ بتخفيف الطاء على أنه مضارع نَحَطَ، قال الجوهري(٢): النَّحيط: الزفير، وقد نَحِطَ يَنْحِطُ بالكسْر، وما في هذه النُّسخة خطأٌ بلا شكٍّ؛ لأنَّ الحريري يقول(٣):

كَأَنِّيْ بِكَ تَنْحَطُّ إِلَى اللَّحْدِ وَتَنْغَطّْ

وَقَدْ أَسْلَمَكَ الرَّهْطُ إِلى أَضْيَقَ مِنْ سَمّْ

والقطعة كلُّها جاءت على هذا الأسلوب على زِنة مفَاعِيلُن مَفَاعِيلْ، بقَصْرِ الجزء الثاني(٤)، إلَّا أنَّه جمع بين الساكنين في القوافي من غير إردافٍ في غالب القطعة،

(١) البيت في شرح مقامات الحريري، الشريسي، المقامة الحادية عشرة، وهي السَّاوية ٢/ ٢٢، وتحفة الغريب ٢/ ٦٧١، والأشباه والنظائر ٧/ ٦٦، وشرح أبيات المغني ٤/ ١٧٤، ويُنْظَر: شرح مغني اللبيب، ابن طولون، صـ ٣٧١، هامش ٥، وقبله:

ستُذْرِي الدَّمَ لا الدَّمْعْ إِذَا عَايَنْتَ ذَا جَمْعْ

يَقِي فِي عَرْصَةِ الجَمْعْ وَلَا خَالَ وَلَا عَمّْ

(٢) يُنْظَر: الصحاح ٣/ ١١٦٣ .شرح مغني اللبيب، ابن طولون، صـ ٣٧٢ .

(٣) أشار ابن طولون إلى أنَّ (اللَّحد) بفتح اللام وضمها مع إسكان الحاء:الشق في جانب القبر، و(تنغَطُّ):تغوص، وهو هنا استعارة. و(السَّمُّ) بضم السين:النقب، ومنه سُمُّ الخياط، وهو المرادهنا، وقيَّده في غالب النُّسخ بفتح السين : يُنْظَر: شرح مغني اللبيب، ابن طولون، صـ ٣٧٢، وشرح مقامات الحريري، الشريسي ٢/ ٢٢.

(٤) أوردت المحقِّقة قول ابن طولون:» زِنة مفَاعِيلُن مَفَاعِيلُ» بضم لام مفاعيلُ، وقد عدَّلْتُها بالتسكين، فربما يكون ذلك من الخطأ في النَّسْخ، وهنا أُشيرُ إلى أنَّه ربما يُقال:»أخطأت المُحققة في ضبط (مفاعيلُ) الثانية بضم اللام، والصواب أنْ تقول(مفَاعِيلُن مَفَاعِيلْ) بتسكين اللام-مع ملاحظة أنَّ مفاعيلن الأولى قد يدخلها الكفُّ بحذف السَّابع الساكن في بعضٍ من هذه الأبيات على مدار القصيدة- ليتحقق القصر الذي أشار إليه ابن طولون، وهو حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله»، هنا أقولُ: ذلك صحيح، وقد يكون ما أثبتته صحيحًا بدليل بقية الأبيات من غير هذين البيتين، فقد جاءت (مفاعيلن مفاعيلُ) أو (مفاعيلُ مفاعيلُ) بضمِّ لام مفاعيل الثانية بدخول الكف في التفعيلة، وإن كنتُ أُرجِّح تسكين اللام اعتمادًا على كلمة (كلها) الواردة في قول ابن طولون؛ ومن ثَمَّ فإنَّ ما ورد مُحَرَّكًا يجب أن يُسكَّن.

وهو معيبٌ عند العروضِيّين(١)، وإذا علمت ذلك استبان لك أنَّ التي فيها تَنْحِطُ بتخفيف الطَّاء لا مدخل لها هنا بوجه" (٢).

فقد أشار ابن طولون إلى أنَّ صواب ضبْطِ (تَنْحطُّ) بتشديد الطَّاء؛ كي يستقيم وزْنُ بحر الهزج، لكنْ ينبغي أنْ نعلمَ أنَّ ثَمَّة زحافًا قد دخل غالبَ عروض هذه القطعة، وهو القصر، بحذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة وإسكان ماقبله؛ ومن ثَمَّ صار وزْنُ التَّفعيلة (وتَنْحَطْ) هو (مفاعيْلْ)، وما لم يدخله القصر دخله الكفُّ بحذف السابع السَّاكن تبعًا لمجيئه محرَّكًا، وهو ما ينبغي أنْ يُسكَّن.

وبعد ذلك أشار ابن طولون إلى أنَّه في غالب هذه القطعة التي منها البيت موضع الحديث قد لجأ إلى الجمع بين الساكنين في القوافي من غير إردافٍ، فيُصبح الضَّربُ(مَفَاعِيلْ) مُشيرًا إلى أنَّه معيبٌ عند العروضِيّين، وهذا ماحدث في بيتٍ سابقٍ على البيتين اللَّذين معنا، يقول فيه الشاعر:

ستُدْرِي الدَّمَ لا الدَّمْعْ إذا عَايَنْتَ ذَا جَمْعْ

وتقطيعه ووزْنُه هكذا:

ستُدْرِ دْدَ/ مَ لَدْدَمْعْ إذا عَايَنْ/ تَذَا جَمْعْ

مَفَاعيلُ / مفاعيْلْ مفاعيلُن / مفاعيْلْ

ومن ثَمَّ كان كلام ابن طولون السابق واستشهاده بكلام الجوهري دليلًا على أنَّ التي فيها (تَنْحِطُ) بتخفيف الطَّاء لا مدخل لها هنا بوجه.

وبالعودة إلى العيب الذي صرَّح به أُشيرُ إلى أنَّه ربما كان عيبُ العروضِيّين الجمع بين السَّاكنين في القوافي من غير إرداف مرجعه أثر الحرف السابق للرِّدف في الرِّدْف نفسِه، وهنا يحضرني قول القائل:»للحرف الذي قبل الرِّدف...دورٌ واضحٌ في تلوين صوتِ الرِّدف نفسه، فإذا جرَّبنا نُطق(عي، غي، سي، ري، عو، غو، سو، رو...)، فإننا دون شكٍّ سنلحظ أنَّ صوتي الياء والواو قد تأثَّرا بصوت الحرف الذي

(١) يُنْظَر: الكتاب ٤/ ٤٤١، وكتاب القوافي للأخفش، صـ١٠٧ - ١٠٩، والعمدة ١/ ١٤٥-١٤٦، وشعرية القافية في الخطاب النقدي د. عبد الجبار سلامي، صـ٧٧-٧٩ .

(٢) شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ٣٧١ - ٣٧٢ .

قبلها؛ ولذلك كان هذا الحرف جديرًا بأن يُسمَّى المُرْدِف؛ نظرًا لدوره في تلوين حرف الرِّدف»(١)، وفي كلِّ ما سبق ما يُفصحُ عن دراية ابن طولون بكونِ الجَمْع بين الساكنين في القوافي من غير إرداف عيبًا.

٣- الإشارة إلى إطلاق المصطلح مخالفة للمشهور:

من المعلوم أن التَّصريع يكمن في أنَّ ثَمَّة بيتًا في مطلع قصيدةٍ مَّا، جُعِلَت عروضه كَضَرْبه في الوزن والتَّقْفِية، من ناحية الزيادة أو النقصان(٢).

وقد أشار ابن طولون إلى إطلاق المُصرَّع مُخالفةً للاصطلاح المشهور عند العروضِيّين في التفرقة بين التَّصريع والتَّقْفِية، في تعليلِه كَوْنَ المقولِ بيتين لا بيتًا واحدًا، أثناء شَرْحِه كلامَ ابن هشام عن جواز حَذْفِ اللام في الشِّعْر وبقاء عملها، ومَنْعِ المبرد حذْفَ اللام وإبقاء عملها حتى في الشِّعْر، وقوله:» هذا الذي منعه المبرد في الشِّعْر أجازه الكسائيُّ في الكلام، لكن بشرط تقدُّم (قُلْ) وجَعل منه:﴿قُل لِّعِبَادِيَ الَّذِينَ آمَنُواْ يُقِيمُواْ الصَّلاَةَ﴾ (٣)، أي:ليقيموها، ووافقه ابن مالك في شرح الكافية، وزاد عليه أنَّ ذلك يقع في النثر قليلا بعد القول الخبري، كقوله(٤):

قُلْتُ لِبَوَّابٍ لَدَيْهِ دَارُها تِئْذَنْ فإنِّي حَمْؤُها وجَارُها

أي: لتأذن، فحذف اللام، وكسر حرف المضارعة، قال: وليس الحذف بضرورة؛

(١) قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضّي إلى نظام المقاطع الصوتية، محمد بن يحيى، صـ ٣٤٦، ويُنْظَر: العمدة ١/ ١٤٦- ١٤٧، وكتاب القوافي، التنوخي صـ ٨٨-٩٠، وكتاب الكافي في علم القوافي، صـ ٤٢-٤٣، والتشكيل الصَّوتي للقافية عند ابن جني(ت٣٩٢هـ) في كتابه (التَّنبيه على شرْح مشكل أبيات الحماسة)، د.محمد بشير حسن، صـ ٢٣٥-٢٤٠ .

(٢) يُنْظَر: كتاب العروض، الزجاج، صـ١٧٤-١٧٦، ونقد الشعر، قدامة بن جعفر، صـ ٨٦، والعمدة ١/ ١٧٣-١٧٤، وكتاب القوافي، التنوخي صـ ٦٣-٦٥، ولسان العرب، ابن منظور، مادة (صرع)، وفيها جميعًا أنَّ التصريع: ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته. والتقفية: أن يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيءٍ إلَّا في السَّجع خاصة، وكل ما لم يختلف عروض بيته الأوَّل مع سائر عروض أبيات القصيدة إلَّا في السجع فقط فهو مقفى.

(٣) إبراهيم، ٣١.

(٤) قائله منظور بن مرثد الأسدي، وهو في الصحاح ١/ ٤٥، ٥/ ٢٠٣، وضرائر الشعر ١٥٠، والجنى الداني ١١٤، وهمع الهوامع ٤/ ٣٠٩، وشرح شواهد المغني ٢/ ٦٠٠ ، وشرح أبيات مغني اللبيب ٤/ ٣٤٠ ، ويُنْظَر: شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ٥٠٩ ، هامش ١ .

لتمكُّنه من أنْ يقول:إِيذَن. ا.ه. قيل:وهذا تخلُّصٌ من ضرورةٍ لضرورةٍ، وهي إثبات همزة الوصل في الوصل، وليس كذلك؛ لأنهما بيتان لا بيت مُصرَّع؛ فالهمزة في أول البيت، لا في حشوه»(١).

فقال ابن طولون:» لما استدلَّ ابنُ مالكٍ على أنَّ حَذْفَ اللام من تِئذَن ليس بضرورة؛ لتمكُّن الشَّاعر من أنْ يقول:ائذن بالهمزة، اعترض عليه بأنَّ تمكُّن الشَّاعر من أنْ يقول:ائذن لا يدلُّ على أنَّ حَذْفَ اللام(ليس بضرورة، وإنَّما يدلُّ عليه لو لم يكن ائذن ضرورة، لكنَّه ضرورة، فقد تخلَّص ابنُ مالكٍ من ضرورة، وهي حذْفُ اللام)، بضرورة، وهي إثبات همزة الوصل (في الوصل)، فأجاب المصنف بأنَّ إثبات الهمزة إنما يكون ضرورةً إذا كان في الحشو لا في أوَّل الكلام، وهي هاهنا واقعةٌ في أوَّل الكلام؛ لأنها واقعةٌ (في أوَّل البيت لا) في أول المصراع الثاني من البيت.

في الشرح:»يريد بقوله:لأنهما بيتان لا بيت واحد، أنَّهما بيتان من مشطور الرجز، كلُّ واحدٍ منهما مستقلٌّ بنفسه، على ثلاثة أجزاء، وليس مجموعها بيتًا واحدًا من تامِّ الرَّجز، وفي إطلاق المُصرَّع هنا مُخالفةٌ للاصطلاح المشهور عند العروضِيّين في التفرقة بين التَّصريع والتَّقْفِية، فإذا كانت العروض مستحِقَّة للمجيء على وزنٍ مخالفٍ لوزن الضرب، ثُمَّ أُخْرِجت عمَّا تستحقه، وأُلْحِقَت بالضرب في وزنه ورويِّه، فهذا تصريعٌ، والبيت مُصرَّعٌ، كما في قول امرئ القيس(٢):

أَلا عَمْ صَبَاحًا أيُّها الطَّلَلُ البَالِي وَهَلْ يَعِمَنْ مَنْ كَانَ في العُصُر الخَالِي

فإنَّ عروض الطَّويل في غير التَّصريع على وزن مَفَاعِلُن المقبوض، لكنَّها أُخْرِجَت عنها عن تلك الحالة، وجُعِلَت على زِنَة مَفَاعِيْلُن التَّام إلحاقًا لها بالضَّرب وزنًا ورويًّا، وإنْ كانت العروض كَزِنَة الضَّرب، وإنَّما أُلْحِقَت به في الرَّويِّ فقط، فهذا تقفيةٌ، والبيت مُقَفًّى، كما في قول امرئ القيس أيضًا(٣):

(١) مغني اللبيب صـ٢٤٨- ٢٤٩، ويُنْظَر: شرح مغني اللبيب، ابن طولون، صـ٥٠٨- ٥٠٩ .
(٢) البيت لامرئ القيس، في ديوانه ١٣٥، ويُنْظَر: شرح مغني اللبيب، ابن طولون، صـ ٥١٠.
(٣) البيت لامرئ القيس، في ديوانه ١٤، ويُنْظَر: الكتاب ٤/ ٢٠٥، والأصول في النحو ٢/ ٣٨٥، والعروض لابن جني ٦١، وجمهرة أشعار العرب ٥١، وشرح مغني اللبيب، ابن طولون، صـ ٥١٠، هامش ٣.

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَومَلِ

فإنَّ العروض هنا على وزن مَفَاعِلُن المقبوض، وهو وزنُها المُستحقُّ لها، وزِنَة الضَّرب أيضًا كذلك، ولم يقع إلحاقها به إلَّا في الرَّوِيِّ خاصة، وهو اللام، إذا تقرَّر هذا استبان لك أنَّ ما أنشده المصنف بتقدير أنْ يكون بيتًا واحدًا من قبيل المُقفَّى، لا المصرَّع؛ لأنَّ وزن عروض الرَّجز مُستفعِلُن، وهي هنا كذلك على زِنَة الضَّرب، إلَّا أنَّه دخله الخبن زحافًا، وليس الإلحاق إلَّا في الرَّوِيِّ فقط، وهو الرَّاء لا الهاء كما قد يُتوهَّم، على أنِّي أقول: ولو كان بيتًا مُصرَّعًا لم يكن مثل هذا فيه ضرورة، ضرورةَ أنَّ البيت المُصرَّع يُعاملُ معاملة بيتين، ولولا ذلك لم يكن للصدر رويٌّ كما للعجز(١) ومن المعلوم أنَّ الرَّويَّ إنما يكون في القافية التي هي آخر البيت (٢).

فممَّا سبق يتضح أن ابن طولون في تفسيره قول ابن هشام:» قيل:وهذا تخلُّصٌ من ضرورةٍ لضرورةٍ، وهي إثبات همزة الوصل في الوصل، وليس كذلك؛ لأنهما بيتان لا بيت مُصرَّع؛ فالهمزة في أول البيت، لا في حشوه» قد لجأ إلى قول الدماميني في تُحفة الغريب:» يريد بقوله:لأنهما بيتان لا بيت واحد، أنَّهما بيتان من مشطور الرَّجز، كلُّ واحدٍ منهما مستقلٌّ بنفسه، على ثلاثة أجزاء، وليس مجموعها بيتًا واحدًا من تامِّ الرَّجز، وفي إطلاق المُصرَّع هنا مُخالفةٌ للاصطلاح المشهور عند العروضِيّين في التفرقة بين التَّصريع والتَّقْفِية"...إلخ.

وهو ما يدلُّ على أنَّ ثَمَّة إقرارًا بكلام الدماميني ووعيًا من ابن طولون بإطلاق المُصرَّع مُخالفةً للاصطلاح المشهور عند العروضِيّين في التفرقة بين التَّصريع والتَّقْفِية، في تعليلِه كَوْنَ المقولِ بيتين لا بيتًا واحدًا.

فقول الشَّاعر الذي ورد في نص ابن هشام ورد كأنَّه بيتٌ واحدٌ، وأشار ابن هشام إلى أنهما بيتان لا بيت واحد، وقد شرح الدماميني مقصود ابن هشام بأنهما بيتان بأنهما بيتان من مشطور الرَّجز هكذا:

(١) تحفة الغريب ٢/ ٧٤٤-٧٤٥.

(٢) شرح مغني اللبيب، ابن طولون ، صـ٥٠٩-٥١١ .

قُلْتُ لِبَوَّابٍ لَدَيْهِ دَارُهـا
تِئْذَنْ فإنِّي حَمْؤُها وجَارُها

وكلُّ واحد منهما على ثلاثة تفاعيل هكذا:

قُلْتُ لِبَوْ/ وابنْ لَدَيْ/ هِدَارُهـا
مُسْتَعِلُن/ مُسْتَفْعِلُن/ مُتَفْعِلُن
تِئْذَنْ فإنْ/ نِي حَمْؤُها/ وجَارُها
مُسْتَفْعِلُن/ مُسْتَفْعِلُن/ مُتَفْعِلُن

ومن ثَمَّ فإشارة ابن هشام تؤمئ بأنَّه ليس المقولُ من تامِّ الرَّجز؛ وبناء على كونهما بيتين يكون إطلاق مُصطلح (المُصرَّع) هنا مُخالفةٌ للاصطلاح المشهور عند العروضِيّين في التفرقة بين التَّصريع والتَّقْفِية، فإذا كانت العروض مستحِقَّة للمجيء على وزنٍ مخالفٍ لوزن الضرب، ثُمَّ أُخْرِجت عمَّا تستحقه، وأُلْحِقَت بالضرب في وزنه ورويِّه، فهذا تصريعٌ، وفي هذه الحالة يعدُّ البيت مُصرَّعًا، كما في قول امرئ القيس السَّابق ذِكْرُه، فعروضه (مفاعيلن)، ومن المعلوم أنَّ عروض الطويل تكون مقبوضة(مفَاعِلن)، ولا تكون (مفاعيلُن) إلا لتُلحق هذه العروض بالضَّرب وزنًا ورويًّا.

أمَّا إذا كانت العروض كَزِنَة الضَّرب، وإنَّما أُلْحِقَت به في الرَّويِّ فقط، فهذا تقفيةٌ، والبيت مُقَفًّى، كما في قول امرئ القيس أيضًا:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَومَلِ

فإنَّ العروض هنا على وزن مَفَاعِلُن المقبوض، وهو وزنُها المُستحقُّ لها، وزِنَة الضَّرب أيضًا كذلك، ولم يقع إلحاقها به إلَّا في الرَّوِيِّ خاصة، وهو اللام.

وبناء على هذا يستبين أنَّ ما أنشده المصنف بتقدير أنْ يكون بيتًا واحدًا من قبيل المُقفَّى، لا المصرَّع، وهذا ما أراده الدماميني، وأقرَّه ابن طولون؛ لأنَّه لم يعترض على الدماميني، ومن ثَمَّ استقرَّ أنهما بيتٌ واحد مُقفًّى، وليس مُصرَّعًا، فإطلاق المصرَّع

عليه خطأٌ، وعلَّة ذلك أنَّ وزن عروض الرَّجز مُستفعِلُن، وهي هنا كذلك على زِنَة الضَّرب بدليل الوزن والتقطيع السَّابقين، إلَّا أنَّه دخله الخبن زحافًا، وليس الإلحاق إلَّا في الرَّوِيِّ فقط، وهو الرَّاء لا الهاء (هِدَارُهـــــــــــــــا - رِجَارها) كما قد يُتوهَّم، وهو ما أقرَّه ابن طولون ولم يعترض عليه.

فما كانت إشارة ابن طولون المنقولة عن الدماميني إلا من منطلق التأكيد على الحدود بين المصطلحات حيث كون العروض في التَّصريع" على زنة الضرب ولفظه، فإنْ كان الضَّرب فعولن صارت العروض فعولن، وإنْ كان الضرب فاعلان صارت العروض فاعلان، وإنْ كان الضرب مفعولن صارت العروض مفعولن، وكذلك في جميع أوزان العروض والشِّعْر"(١)، بوصْفِه أحد عناصر الإيقاع الداخلي في الشِّعْر العربيِّ التي تُسْهم في تحقق السَّبك الصوتي(٢).

(١) الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن العروضّي، صـ ١٧٦، ويُنْظَر: أثر الإيقاع في السبك الصَّوتي عند ابن الرومي، صـ ٧٦ .

(٢) يُنْظَر: أثر الإيقاع في السبك الصَّوتي عند ابن الرومي، صـ ٧٥-٨٢ .

الخاتمة

بوصولنا إلى الخاتمة يمكن الإشارة- في ضوء أهداف البحث ومشكلته وما سبق هذا البحث من دراسات سابقة- إلى النتائج الآتية:

١- كانت إشارة ابن طولون إلى البحر العروضِيّ لبعض الأبيات وما في ذلك من مشكلاتٍ قد أفْصِحَ عنها من منطلق وعيهِ بهذا المسموع في ضوء القياس العروضِيّ، وأنَّ الإدلاء بهذا هو ما ينبغي أن يكون اعتمادًا على أنَّ الوزن جزءٌ من إنتاج المعنى النَّصِّيِّ، وليس شكلًا لفظيًّا إثراءً لحركة الشِّعْر العربي؛ ومن ثَمَّ كان السَّعْي في البحث إلى توضيح منهجٍ مَّا أو بَسْطِ فكرةٍ مَّا سائدةٍ لدى ابن طولون في ضوء ما بين أيدينا من مُعطيات عِلْم العروض والقافية، وفي هذا تكمن الجدَّة ويتحقق عنصرُ الأصالة البحثية.

٢- اتَّصفت إشارات ابن طولون بكَونِ بعضِ الأبياتِ من الطويل والكامل المُصرَّع والرَّجز والسَّريع والخفيف المُقفى بمنهجٍ يكادٍ يخيم عليه أنَّ الشِّعْر مصدرٌ من مصادر النقل، ينبغي على اللغويِّ أنْ يكون عارفًا بكُنْه هذا النَّسيْج الشِّعْري؛ لارتباط هذا النَّسْج بالجانب الصَّوتي والنَّحوي والصَّرفيِّ والجانب النَّصِّيِّ عامةً؛ ومن ثَمَّ كانت ملامح الوعي العروضي عنده أو ما يمكن تسميته بتخريجات ابن طولون العروضِيّة مُتأرجحةً بين بيان الوزن العروضِيّ للبيت فقط، وبين إردافه بما فيه من زحافٍ أو عِلَّةٍ، مع بعض الإشارات العروضية، وقد يبيِّن الشاذَّ عروضيًّا أو ما فيه عيبٌ من عيوب القافية، أو أنَّ الزحاف مُستقبحٌ أو معيبٌ عند العروضِيّين، أو ما فيه مخالفةٌ للاصطلاح المشهور عند العروضِيّين لاسيَّما في التفرقة بين التَّصريع والتَّقْفِية مُستخدمًا التَّعليل في غالب ما عرضه، وهذا ما ظهر في سياق عَرْض ملامح الوعي العروضي عنده على القياس العروضيِّ.

٣- إنَّ بعضًا من تصريح ابن طولون بالبحر الشِّعْريِّ قد جاء نتيجة استشعاره

أنَّ ثَمَّة خطأً في إدلاءِ بعض النَّحاة ببحر البيتِ، نحوُ نَقْلِه تصريح الدماميني في (تحفة الغريب) كونَ البيت من السَّريع لا من الرَّجز، وهو ما نفاه البحث مُثبتًا أنَّه من الرَّجز؛ ومن ثَمَّ جانب الصوابُ ابنَ طولون في هذا الموضع، وهو ما تكرَّر في إشارة ابن طولون إلى كون قولِ الشَّاعر:(يَا ابْنَ الزُّبَيْرِ طَالَمَا عَصَيْكَا) من مشطور السريع، وهو ما أثبت البحث أنه من مشطور الرَّجز، وهنا أشير إلى أنَّ ذلك لا يُعدُّ نَسْفًا لوعي ابن طولون وعرْضه المسموع في ضوء ما يقتضيه عِلْمُ العروض والقافية، أو ينفي عِلمَه بالعروض والقافية، فذلك قد يكون مرجِعُهُ توهُّم كونِ البيتين بيتًا واحدًا، كما هو في الرَّجز، أو عدمَ التَّنبُّه إلى التَّداخل بين السَّريع والرَّجز وعدم مراجعة ما كتبه على فترات زمنية متعاقبةٍ أو أن الناسخ لم يُراجع ما كتبه عن المؤلِّف، وغير ذلك، وأنَّ تعرُّضَ البحث لهذا يعدُّ من أمارات الأمانة العلمية المتعلقة بوضع هذه الملاحظات أمام مرآة القياس العروضيِّ.

٤- بجانب إشارة ابن طولون إلى البحر العروضِيّ للبيت مُجَرَّدًا كانت له إشاراتٌ إلى البحر العروضِيّ مع ما في البيت من زحافٍ مَّا أو عِلَّة مَّا، فصرحَّ بكون البيتِ من المديد المشكول أو من مجزوء الكامل المُرفَّل أو من السَّريع التَّامِّ المُقفَّى وما فيه من طيٍّ وكَشْفٍ، أو مشطور السَّريع الموقوف أو المكشوف، أو المُنسرِح المخروم، وأنَّه شاذٌّ عند العروضِيّين، أو الإشارة إلى المتقارب الأثلم، في إطار الإشارة إلى وعيه بالزحاف والعِلَّة وأنَّ ذلك سُرعان ما يظهر عند عَرْضِ المسموع الشِّعْريِّ على القياس العروضِيّ.

٥- تبين أنَّ إشارة ابن طولون إلى المديد الذي دخله الشَّكلُ- وهو ما يُعرَفُ بالمديد المشكول- ليس وصفًا غريبًا من منطلق أنَّ الشَّكل زحافٌ مزدوجٌ لا يقع في المديد وحدَه، بل يقع في المديد وفي غيره من البحور، مِثْلُ الرَّمل والمجتث والخفيف؛ وربما كان الأصوبُ أنْ يُقال: وهو من بحر المديد، والجزء الرَّابع منه- وهو أوَّل العجز - دخله (الشَّكْلُ)، وهو زحافٌ

مُزدوجٌ مُسْتَقْبحٌ عند العروضيين، على نحو ما أشار ابن طولون، وهو ما أشار إليه العروضيون.

٦- لقد جانب الصوابُ ابنَ طولون في وَصْفه قول القائل:» فَصُيِّرُوا مِثْلَ كعَصْفٍ مَأكُولْ" بأنَّه من مشطور السَّريع الموقوف، وهو ما أثبت البحث أنه من مشطور السَّريع، وليس صدره (ولعبت طَيْرٌ بِهِمْ أَبَابِيلْ).

٧- تبين أنَّ الخرم يدخل على مستفعلن في المنسرح بعدَ الخَبْنِ، وهو ما قال به ابن القطاع؛ ومن ثَمَّ كانت صِحة ما ذهب إليه ابن طولون، وبناء على هذا ينتفي القول بأنَّ ثَمَّة سقطًا في البيت الذي أشار ابن طولون إلى أنه من المنسرح، وقد دخله الخرم.

٨- في إشارة ابن طولون إلى البحر العروضِيّ وما فيه من زحاف أو عِلَّةٍ إفصاحٌ عمَّا يعتري هذه الحركة المنتظمة في الأبيات التي تُترجم تفعيلات القصيدة من تغيير، حيث المقاطع الصوتية ذات الحركة المنتظمة التي لا يعتريها تغيير ممثلا الالتزام الصوتي وانتظام النسق العروضِيّ الذي يسمح بتحقيق مبدأ التوقُّع الذي يُسهم في السبك الصَّوتي لأبيات القصيدة عن طريق حركة الإيقاع المنتظمة المتتابعة، بالإضافة إلى ما يعتري هذا النسق من بعض التغيير أيضًا، وهو ما يُكسِب القصيدة دينامية وحيوية عن طريق الزحاف في أبياتها، وهو تنويع في موسيقى القصيدة، يخفِّف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها، على نحو ما صرَّح به أحدُ الباحثين، كما جاء في ثنايا البحث.

٩- ما أشار إليه ابن طولون أثناء الإفصاح عن وزن بعض الأبيات من كون البيت مُصرَّعًا أو مُقفًى ما كان إلَّا بسببٍ من وعيه بأنَّ لكل كُنْهه، فعلى سبيل المثال عندما يريد الشاعرُ الإعلامَ من أوَّلِ وَهْلةٍ أنَّه أخذَ في كلامٍ موزون غيرِ منثور، فإنَّه يلجأ إلى التَّصريع؛ ولذلك وقع في أوَّل الشِّعْر، وعندما يُشير ابن طولون إلى كون البيت مُقفًى فذلك للإعلام بأنَّه في غير

موضع التَّصريع.

١٠- اتَّضح أنَّ لدى ابن طولون وعيًا بعيوب القافية وإطلاقَ المُصطلح العروضِيّ خلافًا للمشهور، وذلك في ضوء عرْضِه المسموعَ على القياس العروضِيّ مُستعينًا بأقوال غيره من العلماء في ضوء إقراره بها؛ ومن ثَمَّ كانت إشارته إلى الإقواء أثناء نفْيه التقاء الساكنين، وأنَّ الجمع بين الساكنين في القوافي من غير إرداف يُعدُّ عيبًا، وهنا كانت إشارة البحث إلى أنَّ قول العروضِيّين بذلك مرجعه أثر الحرف السابق للرِّدف في الرِّدْف نفسِه، من جهة تلوين صوتِ الرِّدف نفسه، وكانت الإشارة إلى إطلاق المصطلح العروضِيّ مخالفة للمشهور حيث إطلاقُ المُصرَّع مُخالفةً للاصطلاح المشهور عند العروضِيّين في التفرقة بين التَّصريع والتَّقْفِية.

١١- لجأ ابن طولون في بيان وعيه العروضِيّ بعرض المسموع على القياس العروضِيّ عامةً إلى التعليل للبرهنة على ما يقول، في إطار إقناع القارئ بما يعتقده، ممَّا كان له الأثر في خروج المتلقي بأنَّ ثَمَّة وعيًا عروضيًّا لدى ابن طولون، على الرغم من عدم توفيقه في قليل من المواضع، وهذا لا يعيبه، فكلُّنا قد يشتبه عليه البحر العروضِيّ، أو غير ذلك، وكلُّ إنسانٍ يؤخذ منه، ويُردُّ عليه.

المصادر والمراجع

١. أثر الإيقاع في السبك الصَّوتي عند ابن الرومي:قصيدة»طواه الردى» أنموذجا، د. أسامة محمد سليم عطية، جسور المعرفة، ج٤، ع ١، جامعة حسيبة بن بو علي، الشلف، الجزائر، ٢٠١٨م.

٢. ارتشاف الضَّرَب من لسان العرب، أبو حيان الأندلسي ت ٧٤٥هـ، تحقيق د. رجب عثمان، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١٨هـ -١٩٩٨م.

٣. أسرار العربية، كمال الدين أبو البركات الأنباري، دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط١، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.

٤. الأشباه والنظائر، السيوطي، تحقيق د. عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط١ ، ١٤٠٦هـ ١٩٨٥م.

٥. إشكالية المصطلح في الدرس العروضِيّ الإيقاعي، سهام صياد، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ج٩، ع ١٧، ٢٠١٥م.

٦. إصلاح المنطق، ابن السِّكِّيت، تحقيق محمد مرعب، دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٤٢٣ هـ.

٧. الأصول في النحو، ابن السراج ت ٣١٦هـ،تحقيق د.عبد الحسين الفتلي ،مؤسسة الرسالة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٦ م .

٨. أمالي ابن الشَّجريِّ ، لأبي السعادات بن حمزة الحسني العلوي « ت ٥٤٢ هـ « ، تحقيق ودراسة الدكتور محمود محمد الطناحي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٩٢ م .

٩. الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين ، الأنباري ت ٥٧٧هـ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ،المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٨٧م.

١٠. أوزان الشِّعْر: د. مصطفى حركات، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ، ١٩٨٨م.

١١. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام المصري ت ٧٦١، تحقيق يوسف البقاعي، دار الفكر، بيروت لبنان، د.ت.

١٢. البحر المحيط ،أبو حيان الأندلسي ت ٧٤٥ هـ ، تحقيق صدقي محمد جميل، دار الفكر،

بيروت، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٥م.
١٣. التجديد العروضِيّ عند جميل الزهاوي د. مرتضى بابكر أحمد عباس، حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، ع ٩، ج٢، ٢٠١٧ م.
١٤. تحفة الغريب في الكلام على مغني اللَّبيب، بدر الدين الدماميني، تحقيق محمد بن مختار اللوحي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ١٤٣٢ هـ- ٢٠١١م.
١٥. التشكيل الصوتي للقافية عند ابن جني(ت٣٩٢هـ) في كتابه (التنبيه على شرح مشكل أبيات الحماسة)، د.محمد بشير حسن، مجلة مداد الآداب، الجامعة العراقية، كلية الآداب، ع١١، ٢٠١٧م .
١٦. التصريح بمضمون التوضيح ، خالد الأزهري ت٩٠٥ه، تحقيق محمد باسل عيون السود، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٢١هـ-٢٠٠٠م.
١٧. التَّصريع في شعر المتنبي(ت٣٥٤هـ) دراسة تحليلية، د. زهرة خضير عباس، مجلة الأستاذ، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، العراق، العدد ٢٠٣، ٢٠١٢م.
١٨. توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، أبو محمد بدر الدين المرادي، تحقيق عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، ط١، ١٤٢٨هـ
١٩. الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن العروضِيّ، تحقيق د. زهير غازي وآخر، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م.
٢٠. الجمل في النحو، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق د. فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط ٥، ١٤١٦هـ- ١٩٩٥م.
٢١. جمهرة اللغة، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، تحقيق رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م.
٢٢. الجنى الداني في حروف المعاني ، للمراديّ ت ٧٤٩ هـ ، تحقيق د. فخر الدين قباوه ومحمد نديم فاضل ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، لبنان ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٣ .
٢٣. الخرم والخزم في الدراسات العروضِيّة، د. أحمد عطية المحمودي،
٢٤. الخرم وفلسفة النقص في العروض العربي، دراسة أسلوبية، د. عامر مهيدي صالح، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العراق، ع١٨، ٢٠١٥م.

٢٥. خزانة الأدب ، عبد القادر البغدادي ت ١٠٩٣ ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م .
٢٦. الخصائص، ابن جِنِّي»أبو الفتح عثمان ابن جنِّي، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ٢٠٠٦ م.
٢٧. دراسات لسانية في العلاقة بين النحو والنسج والدلالة، د. فايز صبحي عبد السلام تركي، مركز الترجمة والتأليف والترجمة والنشر، جامعة الملك فيصل، ٢٠١٧م.
٢٨. ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٤م.
٢٩. ديوان رؤبة بن العجاج، نشره وليم بن الورد، ليبزج، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٠.
٣٠. الديوان، جميل الزهاوي ، المطبعة العربية، مصر، ١٩٢٤م.
٣١. رصف المباني في شرح حروف المعاني، أحمد بن عبد النور المالقي ت ٧٠٢هـ، تحقيق أحمد محمد الخرط، مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، د.ت.
٣٢. الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، د. أحمد كشك، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، مصر، د.ت.
٣٣. سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٦٩ .
٣٤. سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م.
٣٥. شرح أبيات المغني، البغدادي، تحقيق عبد العزيز رباح، وأحمد يوسف دقاق، دار المأمون للتراث، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٩م.
٣٦. شرح أبيات سيبويه، السيرافي، تحقيق محمد علي الريح هاشم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م.
٣٧. شرح الأبيات المشكلة الإعراب
٣٨. شرح الشواهد الشِّعْرية في أمات الكتب النحوية، خرج الشواهد محمد حسن محمد شُراب، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٧م.

٣٩. شرح الكافية الشافية، ابن مالك الأندلسي ت ٦٧٢هـ، تحقيق عبد المنعم هريدي، جامعة أم القرى، دار المأمون للتراث ط١، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
٤٠. شرح المفصل، ابن يعيش، عالم الكتب، بيروت، د.ت.
٤١. شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧م،
٤٢. شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ، تحقيق أحمد زكي العدوي ، طبعة دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٤٤ . ديوان طرفة
٤٣. شرح شافية ابن الحاجب، البغدادي، تحقيق محمد نور الحسن، وآخرين، دارالكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٥م.
٤٤. شرح شافية ابن الحاجب، الرضي الاستراباذي ٦٨٦هـ، تحقيق محمد نور الحسن، وآخرين، دارالكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
٤٥. شرح شواهد المغني، السيوطي، تحقيق محمد محمود الشنقيطي، ، لجنة التراث العربي ، ١٣٨٦ هـ - ١٩٦٦ م.
٤٦. شرح مغني اللَّبيب عن كتب الأعاريب، ابن طولون الدمشقي(تحقيقاودراسة) من بداية حرف العين حتى نهاية حرف الميم، خديجة بنت صالح المجماج، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة القصيم، ١٤٢٢هـ- ٢٠٢٠م.
٤٧. شرح مقامات الحريري، أبو العباس الشريسي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبةالعصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م.
٤٨. شعرية القافية في الخطاب النقدي د. عبد الجبار سلامي، عمان، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، ط ١، ٢٠٢٠ م.
٤٩. الصحاح، الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م.
٥٠. ضرائر الشِّعْر، ابن عصفور الإشبيلي، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٠م.
٥١. العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، محمد العلمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٤٠٤هـ- ١٩٨٣م.

٥٢. العروض، ابن جني، تحقيق أحمد فوزي لهيب، دار القلم، الكويت، ط١، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.
٥٣. علاقة الوزن الشِّعْري بالمعنى بين الانفعال والتجربة، د. عبد الرزاق بعلي، مجلة المقري للدراسات اللغوية والتطبيقية، ج٣، ع٢، ٢٠٢٠م.
٥٤. علاقة الوزن بالدلالة في القصيدة العمودية، دراسة تطبيقية في إلياذة الجزائر، الناصر بناتي، مجلة الباحث، الجزائر، جامعة قاصدي مرباح، ع ١٦، ٢٠٢٠.
٥٥. العمدة، ابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٤٠١هـ- ١٩٨١م.
٥٦. العيون الغامزة على خبايا الرَّامزة، الدماميني ت ٨٢٧هـ، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١ ، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م.
٥٧. قضايا وبحوث في النحو والصرف والعروض، د.أحمد محمد عبد الدايم، دار الهاني للطباعة والنشر، مصر، ط١، ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٢م.
٥٨. قوافي الشِّعْر العربي من التقطيع العروضِيّ إلى نظام المقاطع الصوتية، محمد بن يحيى، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ٢٠٠٩م.
٥٩. الكافي في علمي العروض والقوافي، شهاب الدين أبو العباس القنائي المعروف بالخواص ت ٨٥٨هـ، تحقيق د. عبد المقصود محمد عبد المقصود، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط١، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م.
٦٠. كتاب الإقناع في العروض وتخريج القوافي، الصاحب بن عباد المتوفى ٣٨٥ هـ، حققه د. إبراهيم محمد الإدكاوي، ط١، ١٩٨٧م.
٦١. كتاب البارع في علم العروض، أبو القاسم عليّ بن جعفر (ابن القطَّاع) ت ٥١٥هـ، قدم له ودرسه وحققه د.أحمد محمد عبد الدايم، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.
٦٢. كتاب العروض المنسوب لأبي بكر بن السراج ت ٣١٦هـ، د. طارق مختار المليجي، مجلة العلوم اللغوية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ع ١٣ ، شوال ١٤٣٠هـ.

٦٣. كتاب العروض، الزجاج، تحقيق سليمان أبو ستة، مجلة الدراسات اللغوية، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، السعودية، ج ٦، ع ٣، نوفمبر ٢٠٠٤م.
٦٤. كتاب القوافي للأخفش، تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيرون، لبنان، ط ١، ١٣٩٤هـ-١٩٧٤م.
٦٥. كتاب القوافي، أبو يعلى التنوخي، تقديم وتحقيق عمر الأسعد، ومحيي الدين رمضان، دار الإرشاد، بيروت، لبنان، ط١، ١٣٨٩ - ١٩٧٠م.
٦٦. كتاب الكافي في علم القوافي، أبو بكر الشَّنتريني، دراسة وتحقيق د. علاء رأفت، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٣م.
٦٧. الكتاب، سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م.
٦٨. الكشاف، الزمخشري ت ٥٣٨هـ، ، دار الفكر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٣٥٤هـ .
٦٩. لسان العرب ، لابن منظور « أبو الفضل جمال الدين محمد بن المكرم بن منظور ، ت ٧١١ هـ « ، طبعة جديدة محققة ومنقحة ، دار المعارف ، القاهرة ، د . ت .
٧٠. اللمحة شرح الملحة، أبو عبد الله شمس الدين المعروف بابن الصائغ، تحقيق إبراهيم بن سالم الصاعدي، عمادة البحث العلمي، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ، ط١، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٤م.
٧١. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ١٩٨٤م.
٧٢. المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ابن جني، تحقيق علي النجدي ناصف وآخرين، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م.
٧٣. معجم مقاييس اللغة ، ابن فارس ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ت.
٧٤. مغني اللَّبيب، ابن هشام، تحقيق عبد اللطيف محمد الخطيب، السلسلة التراثية (٢١) الكويت، ط١، ١٤٢٣- ٢٠٠٢م.
٧٥. المقتضب، المبرد « أبو العباس محمد بن يزيد ، ت ٢٨٥ هـ «، تحقيق محمد عبد الخالق

عضيمة ، عالم الكتب ، بيروت لبنان ، د.ت .
٧٦. المنصف من الكلام على مغني اللَّبيب، تقي الدين الشمني ت ٨٧٢هـ، مكتبة الأعيان، ط١، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م.
٧٧. موسيقى الشِّعْر ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م.
٧٨. نقد الشِّعْر، قدامة بن جعفر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د.ت.
٧٩. همع الهوامع، السيوطي، تحقيق د. عبد العال سالم مكرم، عالم الكتب، القاهرة، ١٤٢١هـ- ٢٠٠١م.

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

النّقل في التّفاعيل العَروضيّة
دلالتُه وعِلَلُه

دراسة استقرائيّة وصفيّة تحليليّة

د/ سامي بن محمد بن يحيى الفقيه الزهراني
أستاذ النّحو والصّرف والعَروض المساعد - بقسم اللغة العربية
كليّة العلوم والآداب بالمندق - جامعة الباحة

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

الملخص

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين..أما بعد:

فمن الظواهر التي تلفت نظر الدارسين في علم العَروض ظاهرة نقل التفاعيل العَروضيّة من صورتها الأصلية إلى أخرى فرعيّة بعد دخول التغييرات عليها من زحافات وعلل؛ حيث اختلف علماء العَروض حول فائدته من عدمها، ولا سيّما المتأخرون منهم؛ ممّا اقتضى دراسة تلك الظاهرة دراسة وصفية تحليلية تقوم على استقراء أشهر كتب علم العَروض المعنية بتعليل النّقل، وما تقاطع معها في ذلك من كتب علوم اللغة الأخرى، للتوصل إلى تعريف دقيق لمصطلح النقل، وتبيين جدواه من عدمه، ووضع معايير واضحةٍ لعلله، ثم تطبيق نماذج من التفاعيل المنقولة عليها؛ للنظر في مدى صحتها واطرادها..

والله الموفّق والمسدّد.

Abstract

One of the phenomena that have dragged attention of the scholars in Prosody is the transforming prosodic meter phenomenon from its original image to a sub-one after doing changes in poetic meters, reasons and the transforming seems as obligatory. Despite it does not change any movements of the transformed meters and its stability. In addition, it does not influence it all that led to the differences among the prosody scholars regarding its advantages and disadvantages, particularly, the latecomers. This leads to study the phenomenon descriptively and analytically depending on tracing the books of targeted prosody concerned with justifying transforming and the other books of other sciences that address the same topics. The topic has been addressed in two areas of research: theoretical and empirical. The first one: clarifying the attitudes of prosody scholars towards transforming whether positively or negatively and the reasons mentioned by them or extracted from the others. The second one: investigating all the original meters and the sub-ones to confirm to what extent such justifications match or not to reach a result of transforming, whether it is useful or not.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.. أما بعد:

فمن الظواهر التي تلفت نظر الدارسين في مصنّفات علم العَروض ظاهرة نقل التفاعيل من صورها الأصلية إلى أخرى فرعيّة بعد دخول التغييرات عليها من زحافات وعلل، وكأنّ النقل فيها ضربة لازب؛ على أنّه لا يغيّر من حركات التفاعيل المنقولة وسَكَناتها شيئًا، علاوة على أنّه لا يطّرد فيها جميعا، بل يدع بعضها على حالها دون تغيير؛ ممّا أدّى إلى اختلاف بعض العَروضيين حول جدواه من عدمه، ولاسيّما المتأخرون منهم؛ ممّا دفعني إلى البحث في هذه الظاهرة؛ وذلك من خلال استقراء أشهر المصنفات العَروضيّة المَعْنيّة بتعليل ظاهرة النّقل، وما تقاطع معها في ذلك من مصنفات علوم العربية الأخرى، ومن ثَمّ دراستها دراسة وصفية تحليلية لعرض مواقف العَروضيين من النقل قَبولا أو رفضًا، وحصر عِلَلِه المنصوص عليها من قِبَلهم أو التي استدركتُها عليهم؛ من أجل التوصل إلى تعريف دقيق لمصطلح النقل، وتبيين جدواه من عدمه، ووضع معايير واضحةٍ لعلله، ثم تطبيق نماذج من التفاعيل المنقولة عليها؛ للنظر في مدى صحتها واطرادها..

راجيًا من الله العون والسّداد، والتّوفيق والرّشاد..إنّه ولي ذلك والقادر عليه.

موضوع البحث:

النّقْل في التفاعيل العَروضيّة، دلالتُه وعِلَلُه.

مشكلة البحث:

غموضُ عِلَلِ النّقْل عند بعض العَروضيين في التّفاعيل المزاحفة والمعلولة.

أسئلة البحث:

- ما دلالة مصطلح النّقل وعِلَلِه عند العَروضيين القُدامى؟
- ما مواقف بعض العَروضيين المتأخرين من مصطلح النّقل دلالةً وعِللاً؟
- ما عِلَل النّقل المنصوص عليها في التّفاعيل المزاحفة؟
- ما صُور نماذج التّفاعيل المنقولة وغير المنقولة؟
- ما المعايير العلمية في تحديد دلالة مصطلح النّقل وعِلَلِه؟

أهمية البحث، وأسباب اختياره:

- علاقة هذا البحث بعلم العَروض.
- اختلاف بعض العَروضيين في نقل التّفاعيل المزاحفة عِلَلًا وجَدْوى.
- انعدام تناول هذا الموضوع فيما وقفتُ عليه من بحوث ودراسات.
- إثراء المكتبة العربيّة بدراسة علميّة متخصّصة في علم العَروض.

أهداف البحث:

- بيان دلالة مصطلح النّقْل وعِلَله عند العَروضيين القدامى.
- عرض مواقف العَروضيين المتأخرين من دلالة النقل وعلله.
- حصر عِلَل النّقْل في التّفاعيل المزاحفة.
- عرض نماذج من صُور التّفاعيل المنقولة، وغير المنقولة.
- محاولة التّوصّل إلى معايير واضحة لتحديد دلالة مصطلح النّقل وعِلَله.

منهج البحث:

المنهج الاستقرائي الوصفي التحليلي.

حدود البحث:

حدود زمنية: تُعنى بتتبع أوائل مَنْ تناول دلالة مصطلح النّقل وعِلَله في أشهر مصنّفات العَروضيّين القُدامى والمتأخرين، والعلوم اللغويّة الأخرى المشتركة معها.

حدود موضوعيّة: وتتمثل ابتداء بأقدم كتابٍ عَروضيٍّ وصل إلينا، وهو ما وُجِدَ من كتاب العَروض للأخفش (٢١٥هـ)، ثم كتب العَروض الأخرى، ككتاب العَروض للزّجاج (٣١١هـ)، والعَروض لابن السّراج (٣١٦هـ)، وكتاب الجامع لأبي الحسن العَروضي (٣٤٢هـ)، والإقناع للصاحب بن عبّاد (٣٨٥هـ)، وكتاب العَروض لابن جنّي (٣٩٢هـ)، وعَروض الورقة للجوهري (٣٣٩هـ)، وكتاب العَروض للرّبعي (٤٢٠هـ)، وكتاب الكافي للتّبريزي (٥٠٢هـ)، والبارع لابن القطّاع (٥١٥هـ)، والقسطاس للزمخشري (٥٣٨هـ)، والمعيار للشنتريني (٥٤٩هـ)، ومختصر في العروض للصّغاني (٦٥٠هـ)، ومعيار النّظار للزّنجاني (كان حيًّا سنة ٦٦٠هـ)، وشفاء الغليل للمَحلّي (٦٧٣هـ)، وشروح الخزرجيّة (الرامزة الشافية في علمي العروض والقافية)، كشرح الغرناطي (٧٦١هـ)، والدّماميني (٨٢٧هـ)، والنّقاوسي (٨١٠هـ)، وشروح الحاجبيّة (المقصد الجليل في علم الخليل)، كشرح الحموي (٦٩٧هـ)، والطّيّبي (٧١٧هـ)، والفيّومي (٧٧٠هـ)، والإسنوي (٧٧٢هـ)، والعَيْني (٨٥٥هـ)، وغيرها ككتاب نزهة الأبصار للعنّابي (٧٧٦هـ)، والعَروض للمقري (٨٠٣هـ)، والوجه الجميل للآثاري (٨٢٨هـ)، وشرح رسالة أبي الجيش للقيصري (٨٧٢هـ)، والكافي للخواص وشروحه، كشرح العمري (١٠٣٧هـ) والسّجاعي (١١٩٧هـ)، والدمنهوري (١٢٨٨هـ)، وابن بدران (١٣٤٦هـ).

إضافة إلى بعض المصنّفات من العلوم اللغوية الأخرى التي تناولت علم العَروض؛ كالعقد الفريد لابن عبد ربه (٣٢٨هـ)، والخصائص لابن جنّي (٣٩٢هـ)، وبعض مصنفات أبي العلاء المعرّي (٤٤٩هـ)، والمفتاح للسّكاكي (٦٢٦هـ).

إجراءات البحث:

لمّا كان المنهج المسلوك في هذا البحث قائمًا على الوصف والتحليل، فقد كان طبعيًّا أن يمرّ بعدد من المراحل لرسم صورة نهائية له، وهي كالتالي:

١- جمع المصادر والمراجع المتعلقة بهذا البحث.

٢- محاولة استقصاء آراء العَروضيين المتعلقة بالنّقل عِللاً وجَدْوى من الكتب المعنيّة بالدراسة.

٣- وضع الخطة البحثيّة بحسب التصوّر الهيكلي للبحث.

٤- توثيق الآراء والنُّقول لعلماء العَروض المتعلقة بمصطلح النّقل وعِلَلِه، ودراستها دراسة وصفيّة تحليلية، ومناقشتها مناقشة علمية.

٥- ترك التعريف بالمصطلحات العروضية.

٦- ترك التعريف بالأعلام.

٧- خَتْم البحث بأبرز النتائج، وأهمّ التّوصيات.

الدراسات السابقة:

لم أقف على بحث علمي مستقل تناول مصطلح النّقل عند العَروضيين دلالةً، وعِلَلاً، وجَدْوى، ودرَسَه دراسةً استقرائية وصفيّة تحليليّة.

خطة البحث:

تتكون خطة البحث من: مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، ثم خاتمة تتضمن أبرز النتائج، وأهم التوصيات.

المقدمة: تتضمن موضوع البحث، وبيان مشكلته، وأسئلته، وأهميته وأسباب اختياره، وأهدافه، ومنهجه، وحدوده، وإجراءاته، والدّراسات السّابقة.

التمهيد: يشتمل على توطئة موجزة عن أهمية علم العَروض، وعلاقته مع العلوم اللغوية الأخرى.

المبحثان: يتناول الأول منهما: الجانب التنظيري لمصطلح النّقْل، وفيه مطلبان، الأول: دلالة النقل عند العَروضيين، ومواقف بعض المتأخرين منه، والثاني: بيان عِلَلِه المنصوص عليها من قِبَلهم، أو المستنبطة من غيرهم، ويتناول المبحث الثاني: الجانب التطبيقي للنّقْل، وفيه مطلبان، الأول: يتضمن المعايير الدقيقة للنّقل وعِلَلِه. والثاني: عرض نماذج من الصور الفرعيّة المنقولة عن التفاعيل الأصول من خلال تطبيق تلك العلل عليها.

ثم الخاتمة: وفيها أبرز النتائج، وأهم التوصيات.

التمهيد

إنّ علم العَروض من أجلّ العلوم مقاما، وأحسنها بناء ونظاما؛ وضعه الخليل ليُعافى به الشعر من خلل الوزن، كما وُضِع النحوُ ليُعافى اللسان به من زلل اللحن؛ ولما كان الشعرُ ديوان العرب، وترجمان الأدب؛ إليه يُرجع في تفسير ما أشكل من كتاب الله، وتحرير ما استبهم من حديث رسول الله؛ فقد التقت على موائده علومٌ شتّى، ومعارف متنوعة في تكامل عجيب، وتمازج قشيب، مِنْ أبرزها: علمُ العَروض بأوزانه وقوافيه، وعلمُ النحو بشواهده ومعانيه، وعلمُ الصّرف باشتقاقاته ومبانيه؛ حيث أدى هذا التقارب بينها -ولا سيما مع اتحادها في المرجع، وتقاربها في النشأة- إلى تداخلٍ معرفي بين موضوعاتها ومقاصدها، وتكاملٍ علميٍّ في أحكامها وقواعدها، هذا مع استقلالها في ذواتها، وتنوعها في مجالاتها، واختلافها في غاياتها.

ولهذا لم يكن عجيبًا أن يُفتى في مسائل علم العَروض بعلوم العربية الأخرى كالنحو والصرف التي تربط بينها وشائج القُربى، وأواصر الرحم، والعكس كذلك، فهذا أبو علي الفارسي يجيب سائلًا عن مسألة عروضية بإجابة نحوية يحكيها عنه تلميذه ابن جنّي؛ حيث قال: (وأخبرني -يعني شيخه أبا علي- قال: سألني سائل قديمًا، فقال: هل يجوز الخرم في أول أجزاء متفاعلن من الكامل؟ قال: ولم أكن حينئذٍ أعرف مذهب العروضيين فيه، فعدلت به إلى طريق الإعراب، فقلت: لا يجوز. فقال: لم لا يجوز؟ فقلت: لأن التاء التي بعد الميم قد يدركها السكون في بعض الأحوال، فيكره الابتداء بحرف قد يكون في بعض أحواله ساكنًا في ذلك المثال بعينه، كما كرهت العرب الابتداء بالهمزة المخففة؛ لأنها قد قربت من الساكن)[1]، قال ابن جني: (ألا ترى إلى تناسب هذا العلم؛ واشتراك أجزائه؛ حتى إنه

(١) سّر صناعة الإعراب ١/ ٤٨-٤٩.

ليجاب عن بعضه بجواب غيره)[١]. وهذا سيبويه -من قبلُ- يستدل على أن همزة بين بين متحركة وإن قربت من الساكن؛ لورودها متحركة في الوزن العروضي، وإلا لانكسر البيت، فقال: (والمخفّفة فيما ذكرنا بمنزلتها محقّقة في الزّنة، يدلّك على ذلك قول الأعشى:

أَأَنْ رأتْ رجلًا أعشى أضرَّبه رَيْبُ المنونِ ودَهْرٌ مُتْبِلٌ خَبِلُ

فلو لم تكن بزنتها محقّقة لا نكسر البيت)[٢]. ويوضّح ابن جنّي مراد سيبويه ذلك بقوله: (ويدلك على أنها وإن كانت قد قربت من الساكن فإنها في الحقيقة متحركة، أنّك تعتدّها في وزن العَروض حرفًا متحركًا، وذلك نحو قول كُثيّر:

أأن زُمّ أجمالٌ وفارَقَ جِيرةٌ وصاح غرابُ البَيْنِ أنتَ حزينُ

ألا ترى أن وزن قولك «أأن زُمْ»: (فعولن)، فالهمزة إذن مقابلة لعين (فعولن)، وهي متحركة كما ترى)[٣] ويبيّن سيبويه ارتباط بعض أحكام الإدغام بالعَروض والقافية أيضًا؛ فقال: (ومما يدلّك على أن حرف المد بمنزلة متحرّك؛ أنّهم إذا حَذفوا في بعض القوافي لم يجز أن يكون ما قبل المحذوف إذا حُذِف الآخِرُ إلا حرفَ مدٍ و لِين، كأنه يعوّض ذلك، لأنه حرفٌ ممطولٌ)[٤].

ويشرح أبو علي الفارسي مراد سيبويه بقوله: (يعني بالمحذوف نحو السَّبَب إذا حُذِف من عَروض الطويل فصار (فَعُولُنْ) لم يجز أن يكون قبل الفاء فيه إلا حرف مدّ.

وقال أبو علي: احتجاجه بما ذكره من العَروض، أن حرف المدّ بمنزلة المتحرك لأنه يفصل الساكن غير الممدود بالمدّ الذي فيه، فيصير الزائد فيه عوضًا من الحركة، لأنه زيادة في الصوت، كما أن الحركة في الحرف المتحرك

(١) السابق
(٢) السابق
(٣) الخصائص ٢/ ٦٨-٦٩.
(٤) الكتاب ٤/ ٤٣٨.

زيـادة في الصـوت)[١].

بـل يسـتدل ابـن جنّـي في تحريـر مسـألة صرفيـة بعمـل الخليـل في ترتيبـه لأجـزاء العـروض المزاحفـة عـلى صحـة إبـدال الـواو الواقعـة عينًـا في لغـة الحجـاز في قولهـم: الصـوّاغ والصيّـاغ؛ وذلـك لاتبـاع الخليـل نهـج العـرب في أمثلتهـم، فيقـول: (ومنهـا أن أهـل الحجـاز يقولـون للصّـوّاغ: الصّيّـاغ... ووجـه الاسـتدلال منـه أنهـم كرهـوا التقـاء الواويـن -لاسـيما فيـما كثـر اسـتعماله-فأبدلوا الأولى مـن العينـين يـاء... فصـار تقديـره: الصّيْـواغ، فلـما التقـت الـواو والياء عـلى هـذا، أبدلـوا الـواو لليـاء قبلهـا فقالـوا «الصّيّـاغ». فإبدالهـم العـين الأولى مـن (الصّـوّاغ) دليـل عـلى أنهـا هـي الزائـدة؛ لأن الإعـلال بالزائـد أولى منـه بالأصـل... فـإن قلـت: فـما أنكـرت أن يكونـوا إنـما أبدلـوا العـين الثانيـة في صـوّاغ دون الأولى، فصـار التقديـر بـه إلى (صوياغ)، ثـم وقـع التغيـير فيـما بعـد؟ قيـل: يمنـع مـن ذلـك أن العـرب إذا غـيّرت كلمـة عـن صـورة إلى أخـرى اختـارت أن تكـون الثانيـة مشـابهة لأصـول كلامهـم ومعتـاد أمثلتهـم...ألا تـرى أن الخليـل لـما رتَّـب أمـر أجـزاء العـروض المزاحفـة، فأوقـع للزحـاف مثـالًا مـكان مثـالٍ عـدل عـن الأول المألـوف الـوزن إلى آخـر مثلـه في كونـه مألوفًـا، وهجـر مـا كان بقَّتْـه صنعـة الزحـاف مـن الجـزء المزاحـف ممـا كان خارجًـا عـن أمثلـة لغتهـم)[٢].

وأظهـر دليـل عـلى تأثـر العـروض بالـصرف اختيـار علمائـه (للأجـزاء الدائـرة بينهـم في وزن الشـعر الفـاء والعـين والـلام اقتفـاءً لأهـل الـصرف في عادتهـم وزن الأصـول بهـذه الحـروف، فحـذوا حذوهـم في مطلـق الـوزن بهـا لـما كان عـلى ثلاثـة أحـرف مـع قطـع النظـر عـن الأصالـة والزيـادة)[٣].

فهـذه بعـض الأمثلـة الدالـة عـلى التقـارب بـين علـم العـروض وعلـوم العربيـة الأخـرى، وانعقـاد وجـوه الشـبه بينهـا؛ لأنهـا تصـدر جميعًـا عـن مـورد واحـد.

(١) التعليقة ٥/ ١٦٣

(٢) الخصائص ٢/ ٦٨-٦٩.

(٣) العيون الغامزة ص:(٢٦).

المبحث الأول: (الجانب التنظيري لمصطلح النقل)

المطلب الأول: (دلالة مصطلح النّقل عند العَروضيين، ومواقف بعض المتأخرين منه)

لا شك أن تحديد دلالات المصطلحات المختلفة في أي علم من العلوم أو فن من الفنون ليعد الأساس الأول في فهم نصوص أهل العلم، وبيان مرادهم منها..

ومما توقفت عنده كثيرًا، وأثارني تأمّلاً وتفكيرًا، مصطلح النقل[1] الذي يكثر تداوله في كتب العروضيين؛ حيث يستعملونه بمعناه اللغوي للدلالة على الانتقال والتغيير بين التفاعيل المزاحفة[2] إلا أنه على كثرة دورانه في كتبهم، وجريانه بين أمثلتهم؛ لم يعقدوا له بابًا يشرحه، أو علاً توضحه، إنما كان حديثهم عنه كأشتات عقد منبتر، أو شذرات دُرٍّ منتثر، وما أرى تفسيرًا لذلك إلا أنه من المسلمات المشتهرة عندهم، والبدهيات المقررة فيما بينهم؛ وأنه حاضرُ في نفوسهم دلالتُه، وقائمٌ في عقولهم عللُه؛ فتحفزت إلى استنباط دلالته من خبايا نصوصهم، والتقاط عللِه من ثنايا شروحهم؛ لأنظم تلك الشذرات، وألملم ذلك الشتات في سلك هذا العمل؛ راجيًا من الله تعالى بلوغ الغاية والأمل؛ فأخذتُ أتتبع أشهرَ كتب العَروضيين حتى وقفتُ -بفضل الله- على عشرة نصوص نفيسةٍ استخرجتها بأطراف المناقيش بعد طول النظر والتفتيش، أذكر منها أربعة على سبيل الإيجاز، كما يلي:

(١) النّقل: تسمية المتقدمين، وأما الزمخشري في القسطاس فيسمّيه الرّد، وأمّا جل المعاصرين فيطلقون عليه التحويل.

(٢) الزحاف والمزاحفة عند القدماء يطلقان على كل تغيير؛ فيشملا الزحاف والعلة معًا، وقد حذوتُ حذوهم في هذا البحث.
قال العيني: (أن بعض العروضيين ومنهم المصنف كما ذكره في الطويل وغيره يطلقون الزّحاف على كل تغيير، وبعضهم يفصل، فيقول: الزحاف تغيير مختص بثواني الأسباب مطلقا في غير لزوم، وما عدا ذلك يتسمى علة). نهاية الراغب، ص: (١١٢).

- النص الأول: لأبي الحسن العروضي (٣٤٢هـ)؛ حيث قال: (وأما الكامل فإن ثانيه يسكن لأن الحركات قد كثرت فيه فحسن سكون ثانيه، فنقل في التقطيع إلى مستفعلن. فإن قال قائل: لم نقل إلى هذا المثال؟ هلّا [بقي]على حاله ثم أسكن فقيل مُتْفاعلن؟ قيل له: نقل إلى جزء لا يكون ثانيه إلاّ ساكنًا، وليعلم القارئ له بتغييره أنه قد أزيل عما كان عليه)[١].

- والنص الثاني: لابن جنّي (٣٩٢هـ) -وقد تقدم طرف منه-حيث قال: (ألا ترى أنّ الخليل لما رتَّب أمر أجزاء العروض المزاحفة، فأوقع للزحاف مثالاً مكان مثالٍ عدل عن الأول المألوف الوزن إلى آخر مثله في كونه مألوفًا، وهجر ما كان بقَّتْه صنعة الزحاف من الجزء المزاحف مما كان خارجًا عن أمثلة لغتهم)[٢].

- والنص الثالث: للفيومي (٧٧٠هـ)، حيث قال: (ما سقط بعض أصوله فلا بد من نقله إلى بناء تكمل فيه أصوله حيث أمكن، وذلك عادتهم محافظة على إعادة الأصول إلى الجزء الذي أفضى به الزحاف إلى حذف أصل منه؛ لأن الخليل -رحمه الله -بنى أجزاء التفعيل على الأصول التي تعتبر في امتحان الكلمة العربية، وهي: الفاء، والعين، واللام)[٣].

- والنص الرابع: للدّماميني (٨٢٧هـ)، حيث قال: (لا شك أن العروضيين ينقلون صيغ الأفاعيل في كثير من الأوقات عند دخول التغيير عليها إلى لفظٍ آخر تحسيناً للعبارة، كما إذا فُقد منه بالتغيير (فاءٌ أو عينٌ أو لامٌ) فينقل إلى لفظ فيه هذه الأحرف)[٤].

فهذه النصوص الأربعة-وسيأتي تفصيلها مع البقية-تدل على وعي علماء العروض بدلالة النقل، ووقوفهم على عِلَلِه، وإدراكهم لجدواه، وأنّ الغاية منه هو: ردّ الصورة المستجدة إلى الأصل، أو ما يوازيها من فروع ذلك الأصل اتّباعًا لإلف العرب واستعمالهم.

(١) الجامع في العروض والقوافي، ص: (٢٠٢).
(٢) الخصائص ٢/ ٦٩.
(٣) شرح عروض ابن الحاجب، ص: (٢١).
(٤) العيون الغامزة، ص: (٢٢٤).

وأما بعض المتأخرين منهم فلم يكن عندهم بأس من مخالفة الجماعة، والخروج عن سننهم؛ لعدم الحاجة في نظرهم إلى النقل ما دام أنه تغيير صورة بأخرى مع بقاء الحركات والسكنات على حالها[١].

وهذا اللبس حاصل عندهم من عدم ربطهم النّقل بالمألوف والمستعمل من كلام العرب، فهذا البكرجي يقول: (وهذا النقل من وزن إلى آخر مع اتفاقهما في الوزن في كل الأجزاء هو مجرد اصطلاح لأهل الفن؛ فتبعناهم فيه لذلك؛ وإنما نبهنا عليه؛ لأنه يقع منهم كثيرًا) [٢]. فقد جرّد البكرجي النّقل كما يظهر من كلامه-من دلالته التي نبه العروضيون عليها، وجعله مجرد اصطلاح لهم، وكأنه منزوع الدلالة، ولولا إكثار العروضيين منه لَما تبعهم فيه! وسبب ذلك عنده اتفاق الصورتين المزاحفة والمنقولة في الحركات والسكنات.

وأما ابن بدران، فيقول في أثناء حديثه عن القصر: (ويكون في أربعة أبحر: المديد، والرمل، والخفيف، والمتقارب في الضرب منها، فيصير (فاعلاتن) في الثلاثة الأول: (فاعلاتْ)، ولا حاجة إلى نقله إلى (فاعلان) كما زعمه الشارح العمري، ولا إبدال تائه نونًا كما زعمه النبيتيتي؛ إذ لا فرق بينهما في كلامهم، على أنه صرح بعدم النقل بعض المحققين)[٣]، ويقول في موضع آخر عند حديثه عن علة الوقف: ((مفعولاتُ)، فيصير به: (مفعولاتْ) ساكن التاء، ولا حاجة لنقله إلى (مفعولان) بالنون كما تقدم)[٤].

فالبكرجي وابن بدران متفقان على أن النقل مع اتفاق الحركات والسكنات في الصورة المزاحفة عمل لا داعي له، ولا جدوى منه، بل ذهب ابن بدران إلى أبعد من هذا؛ إذ ظن أن نقل الصورة المزاحفة في الموضع الذي ذكره إنما هو رأيٌ للعمري، والنبيتيتي، فدعاه ذلك إلى مخالفتهما باستناده إلى آراء بعض المحققين المانعين للنقل بزعمه!

---

(١) كحال بعض معاصرينا اليوم، يُنظر: قضية للنقاش: (حول ضوابط نقل التفاعيل)، مقالة منشورة للدكتورة: فاطمة القرني في مجلة أفنان، العدد السابع (١٤٢٢هـ).
(٢) شرح شفاء العلل، ص: (١٠٤).
(٣) المنهل الصافي، ص: (٦٩).
(٤) السابق.

ويا للعجب! لقد غفل البكرجيُّ وابنُ بدران عن أنّ النقل بين أجزاء التفاعيل عمل قام به الخليل -منذ أن وضع علم العَروض، وتناقله عنه العلماء- حيث انتهج به سمت العرب في لغتها؛ إذ كان عارفًا بموضوعاتها، وكالمطبوع على علم أغراضها، فعمله أحزم؛ وبالصنعة أشبه؛ إذ بالنّقل تبرز علاقة النسب بين العَروض وعلوم العربية الأخرى، وبه تتأكد صلة الرحم، ومن دونه فلا أنساب بينها ولا قرابة!

ويبدو أنّ ابن بدران يشير بقوله: (بعض المحققين) إلى ما نقله الطِّيبِي عن السيرافي -سهوًا- بقوله: (وقد ذكر السيرافي أن الرد والنقل إلى الأصول لا يكون إلا في الأجزاء التي يقع التغيير والحذف في أوائلها، أو إذا وسَطَها، وأما ما وقع [من] ذلك في أواخرها [فـ] يترك على حاله، وعلى هذا لو لم ينقل (مُفاعِلْ) إلى (فعولن) لكان أصوب)[(١)].

ولنا مع هذا النص وقفات..

أولها: أنّ هذا النصّ ليس لأبي سعيد السيرافي، وإنما هو لأبي الحسن العَروضي.

ثانيها: أن هذا النص مقتطع من سياقه؛ ومفهوم على غير مراده؛ إذ تمامه ما يلي: ([فإن قال] فما بال (مفاعيلن) في الطويل وغيره و(فاعلاتن) في المديد وغيره إذا حذفت النون من هذه الأجزاء وما أشبهها [لم تنقل]؟ [قيل له: لأنه] ليس يلحق بالجزء إخلال، وهو باق بكماله، فلم يوجد له مثال أولى به من لفظه الذي هو له؛ وإنما يغير من الأجزاء ما كان الحذف في أوله أو في وسطه نحو السين من مستفعلن فيبقى متفعلن فينقل إلى مفاعلن ويجوز حذف الفاء من هذا الجزء فيبقى مستعلن فينقل إلى مفتعلن . فأما إذا حذف النون من مستفعلن في الخفيف فإن الجزء يبقى على مستفعلُ ولا يتغير)[(٢)] فحديث أبي الحسن العَروضي -كما سبق- عن الأجزاء (أي: التفاعيل) التي لا يلحقها إخلال بحذف النون من أواخرها، كـ(مفاعيلن) في الطويل، و(فاعلاتن) في المديد، و(مستفع لُنْ) في الخفيف؛ ولهذا تبقى على صورتها ولا تُغيّر؛ فأما إن لحقها الحذف في أولها، أو في

(١) شرح العروض لابن الحاجب، ص: (٩٨).
(٢) الجامع في العروض والقوافي، ص: (٢٠٢).

وسطها؛ فيلحقها التغيير حينيئذٍ، لأنّ (أل) في (الأجزاء) للعهد، وليست للجنس، هذا هو عين مراده من نصه السابق لا كما فهمه الطِّيبِيّ عنه، بدليل قوله بعدها: (وفَعِلاتُنْ إذا أسكنتَ ثانيها نقلتها إلى (مفعولن)، ولا يكون ذلك [إلاّ] في ضرب، ولأن هذا الجزء كان أصله: (مُتْفاعلن) فحذفت النون فبقي (متفاعلُ)، ثم أسكنت اللام؛ لأن آخر البيت لا يكون إلا ساكنًا، ولا يكون مثل هذا في حشو البيت)[1]، وقد زاد الأمر توضيحًا في موضع آخر، فقال: (وفيه القطع -يعني في مُتَفاعلن- وهو سقوط النون من (مُتَفاعلن) حتى يصير (مُتَفاعلُ)، فتسكّن اللام، ويُنقل إلى: (فعلاتن)، وذلك نحو الضرب الثاني والتاسع)[2].

فلو كان مراد أبي الحسن العَروضي أنّ الأواخر لا تُغيّر مطلقًا لكان مناقضًا لنفسه في تغييره: (مُتَفاعلْ) إلى (فعلاتن)، ولكان الأصوب له -كما قال الطِّيبِيّ-أن يبقيها على (مُتَفاعلْ)، ولكنه لم يفعل؛ فدلّ هذا على خطأ الطِّيبِيّ -فهمًا واستنتاجًا-في تصويبه إبقاء (مُفاعِلْ) من دون نقل إلى (فعولن)، علاوة على أنّ أبا الحسن العَروضي نفسه قال في باب الوافر: (ويجوز فيه القطف، وهو (فعولن)، كان أصله: (مُفَاعَلَتن)، فذهب من آخره سببٌ، وهو (تن)، فبقي (مُفاعَلَ)، فأسكنت اللام، ونُقِل إلى: (فعولن) ؛ فلماذا لم يبقِ أبو الحسن العَروضيّ (مُفَاعَلْ) على صورتها الحاليّة؛ ما دام أنّ الأواخر لا تُغيّر؟! الجواب: لأنّ ما فهمه الطّيبيّ عنه كان غير صحيح ألبتة؛ فالأواخر تُغيّر كما تغير الأوائل والأواسط إلا إذا سلم جزءها من الإخلال؛ فإنه يبقى حينئذٍ من دون تغيير..

والسهو الذي وقع فيه الطِّيبي يلحق ابن بدران بالتبعيّة أيضًا.

وبناء على ما سبق يتبيّن خطأ بعض علماء العَروض المتأخرين الذين لم يروا في النقل إلا مجرّد تغيير صورة محل أخرى؛ وأنه لا يعدو كونه مصطلحًا تواضع عليه أهل الفن؛ فتابعوهم عليه لذلك!، وكأنّ النقل ليس له نصوص تؤيده، ولا علل تضبطه.

(١) السابق.

(٢) السابق، ص: (١٢٣).

المطلب الثاني: بيان عِلَل النّقل المنصوص عليها من قِبَل علماء العَروض، أو المستنبطة من غيرهم.

سبق أن ذكرنا أنّ النّقل مصطلح وضعه الخليل منذ أن اخترع علم العَروض؛ ليدل به على انتهاج سمت العرب في أصول كلامهم، ومعتاد أمثلتهم، ثم سار جماهير علماء العروض من بعده على نهجه متمثلين علته الكبرى -وهي الإلف والاستعمال تصريحًا أو تضمينًا- في تعليلهم النّقْل بين التفاعيل؛ إلا أنّ هذه العلة على شموليتها لكل التفاعيل المزاحفة وانضوائها تحتها لم يكتف بها بعض علماء العروض بل أضافوا إلى بعض التفاعيل المزاحفة عللاً أخرى تفسيرية تارة، واعتضادية تارة أخرى، وسأقوم بذكر تلك العلل التي نصّوا عليها، مع ذكر علل أخرى استندركتُها ولم ينصّوا عليها، مع اندراجها تحت العلة الكبرى التي ضمّنها الخليل في عمله تقريرًا، واستنبطها منه العلماء تحريرًا.

النص الأول: لأبي الحسن العَروضي (٣٤٢هـ)؛ -وقد سبقت الإشارة إلى بعضه-حيث قال: (وأما الكامل فإن ثانيه يسكن لأن الحركات قد كثرت فيه فحسن سكون ثانيه، فنقل في التقطيع إلى مستفعلن. فإن قال قائل: لم نقل إلى هذا المثال؟ هلّا [بقي] على حاله ثم أسكن فقيل مُتْفاعلن؟ قيل له: نقل إلى جزء لا يكون ثانيه إلاّ ساكنًا، وليعلم القارئ له بتغييره أنه قد أزيل عما كان عليه، ألا ترى أن مفاعلتن في الوافر لما أسكن خامسه نقل إلى مفاعيلن، فإذا خرم مفاعيلن نقل إلى مفعولن، ولم يترك على فاعيلن، لأنه كلّما غُيّر نُقل إلى مثالٍ يكون ذلك دليلاً على تغييرهم إياه، وأيضا إنما يُنقل إلى ما في العَروض مثله. [فإن قال] فما بال مفاعيلن في الطويل وغيره وفاعلاتن في المديد وغيره إذا حذفت النون من هذه الأجزاء وما أشبهها [لم تنقل]؟ [قيل له: لأنه] ليس يلحق بالجزء إخلال وهو باق بكماله، فلم يوجد له مثال أولى به من لفظه الذي هو له؛ وإنما يُغيّر من الأجزاء ما كان الحذف في أوله أو في وسطه

نحو السين من مستفعلن فيبقى متفعلن ينقل إلى مفاعلن، ويجوز حذف الفاء من هذا الجزء فيبقى مستعلن فينقل إلى مفتعلن .

فأما إذا حذف النون من مستفعلن في الخفيف فإنّ الجزء يبقى على مستفعلُ ولا يتغير)[١].

والنصّ الثاني: ما حكاه ابن جنّي (٣٩٢هـ) عن الخليل-وقد سبق ذكر طَرَفٍ منه-بقوله: (ألا ترى أنّ الخليل لما رتَّب أمر أجزاء العروض المزاحفة، فأوقع للزحاف مثالاً مكان مثالٍ عدل عن الأول المألوف الوزن إلى آخر مثله في كونه مألوفًا، وهجر ما كان بقَّتْه صنعة الزحاف من الجزء المزاحف مما كان خارجًا عن أمثلة لغتهم. وذلك أنه لما طوى (مُسْ تَفْ عِلُنْ) فصار إلى (مُسْ تَعِلُن) ثناه إلى مثال معروف وهو (مفتعلن) لما كره (مُسْتَعِلُنْ) إذ كان غير مألوف ولا مستعمل. وكذلك لما ثرم «فَعُولُنْ» فصار إلى «عُولُ» وهو مثال غير معروف عدله إلى «فَعْلُ». وكذلك لما خبل (مُسْتَفْعِلُنْ) فصار إلى (مُتَعِلُنْ) فاستنكر ما بقي منه جعل خالفة الجزء (فَعَلَتُنْ) ليكون ما صُيِّر إليه مثالاً مألوفًا، كما كان ما انصرف عنه مثالاً مألوفًا. ويؤكد ذلك عندك أن الزحاف إذا عرض في موضع فكان ما يبقى بعد إيقاعه مثالاً معروفًا لم يستبدل به غيره. وذلك كقبضه (مفاعيلن) إذا صار إلى (مفاعلن) وككفّه أيضًا لما صار إلى (مفاعيلُ)، فلما كان ما بقي عليه الجزء بعد زحافه مثالاً غير مستنكر أقرَّه على صورته، ولم يتجشَّم تصوير مثال آخر غيره عوضًا منه، وإنما أخذ الخليل بهذا لأنه أحزم؛ وبالصنعة أشبه)[٢].

والنص الثالث: للمحلي (٦٧٣هـ)، حيث علل فيه لثلاثة أمور:

الأول: علل فيه لقلب نون (تن) ألفًا في (فاعلاتن) المسبغة، ثم لقلب الألف والتاء ياءً فيها، فقال:(وأما التسبيغ، فهو: زيادة حرف ساكن على ما

(١) الجامع في العروض والقوافي، ص: (٢٠٢).
(٢) الخصائص٢/ ٦٩.

آخره سبب خفيف. وهو في السبب كالتذييل في الوتد، ولم يُسمع إلا في (فاعلاتن) في مجزوء الرمل خاصة، فزادوه نونًا ساكنة بعد(تن)، فلم يمكن النطق بها؛ لالتقائها مع الساكن قبلها، وهو النون من (تن)، فقلبوا نون (تن) ألفًا، فصار الجزء: (فاعلاتان)؛ فطال بوجود ثلاث ألفات، فقلبوا التاء والألف التي قبلها ياءين، وكسروا اللام، وأدغموا الياء الأولى في الثانية، فصار: (فاعليّان))[١].

والثاني: علل فيه لقلب النون ألفًا في (مُتَفاعلن) المذيلة، فقال: (والتذييل: زيادة حرف ساكن على الوتد المجموع المتأخر، زِيد على (مُتفاعلن) نون ساكنة بعد النون، فلم يمكن النطق به، فقلب نون (متفاعلن) ألفًا، فصار: (متفاعلان)[٢].

والثالث: علّل فيه لفتح ضمة ميم (مُتفاعلن) الموقوصة، فقال: (والوقص ذهاب الثاني المتحرك، ذهب التاء من (متفاعلن) للوقص، بقي: (مُفاعلن)، ففتحت الميم تخفيفًا، بقي: (مَفاعلن)[٣].

وتبعه على تلك العلل بعينها ابن واصل الحموي (ت٦٩٧هـ)، إلا أنها جعل علة قلب الألف والتاء في (فاعلاتان) هو ثقل الكلمة بالألفات، وليس طولها[٤].

النص الرابع: لابن برّي التازي (٧٣٠هـ)؛حكاه عنه الدماميني؛ حيث علّل فيه لزيادة النون في (مستفعلن) المذيلة دون ما عداها من حروف الزيادة، فقال: (وإنما آثروا زيادة النون دون ما عداها من الحروف قياسًا على زيادة التنوين في آخر الاسم؛ لأنها نون في اللفظ، وتزاد في الاسم بعد كماله، كما أن هذه زيدت في آخر الجزء بعد كماله، ولما كانت النون المزيدة ساكنة، وكانت النون الأصلية قبلها كذلك، والتقى ساكنان، أُبدِلَ من النون الأولى الأصلية

(١) شفاء الغليل، ص: (٩٨).
(٢) السابق، ص: (١١١).
(٣) السابق.
(٤) الدر النضيد، ص: (١٥٥).

[ألـفٌ] كـما تُبْـدَلُ النـون الخفيفـة والتنويـن [ألـفٌ] في الوقـف، لأن السـاكنين يجـوز اجتماعهـما إذا كان أحدهمـا حـرف مـد، لأن مـا فيـه مـن المـد يقـوم مقـام الحركـة)[١]. وقـد تابعـه عـلى هـذه العلـة بعينهـا الراغـبُ الإسـنوي (ت ٧٧٢هـ)[٢]، والبكرجـي (ت ١١٦٩هـ)[٣]، والدمنهوري (ت ١٢٨٨هـ)[٤].

النص الخامس: للفيّومي (٧٧٠هـ) -وقد تقدم ذكر بعض منه-حيث أصّل فيه للعلل أحسن تأصيل، وفصّلها أجمل تفصيل؛ وذلك عند شرحه لقول ابن الحاجب في خطبة منظومته:

فأصـل الأجـزاء في الشـعر ثمانية فـإنْ تجـد غـيره، فعنـه قـد نُقِـلا

فقال: (احترَزَ بالأصل عمّا يعرض له من الزّحاف والعلل؛ فيخرجه عن أصله إلى بناء آخر، وإليه أشار بقوله: (فعنه قد عُدلا)، أي: عن هذا الأصل؛ وذلك بسبب ما عرض له بالتغيير من الزيادة والنقص، ثم إذا عرض له ذلك فتارة يبقى بعد التغيير على لفظ يؤدي ما كان عليه، وتارة لا يبقى.

فالأول: نحو (فعولن) و (مفاعيلن) إذا قُبِضا، و(فاعلن)، و(فاعلاتن) إذا خُبِنا، فهذا القسم لا يُنقل إلى بناء آخر، بل يُلفظ به مثل ما أدّى إليه التغيير؛ فيقال: وزنه: (فعولُ)، (مَفاعلن)، (فعلِن)، (فعِلاتن).

والثاني: قسمان: أحدهما: ما سقط بعض أصوله فلا بد من نقله إلى بناء تكمل فيه أصوله حيث أمكن، وذلك عادتهم محافظة على إعادة الأصول إلى الجزء الذي أفضى به الزحاف إلى حذف أصل منه؛ لأن الخليل - رحمه الله -بنى أجزاء التفعيل على الأصول التي تعتبر في امتحان الكلمة العربية، وهي: الفاء، والعين، واللام، وذلك نحو: (مستفعلن) إذا طُوي، فتسقط الفاء، فتبقى (مستعلن؛ فينقل إلى: (مفتعلن). والثاني: إذا تغيّر يُستثقل النطق به؛ فينقل إلى لفظ أسهل، نحو: (متفاعلن) إذا دخله الوقص، فيبقى: (مُفاعِلن)

(١) العيون الغامزة، ص:(٩٩).
(٢) شرح عروض ابن الحاجب، ص:(١٧١).
(٣) شرح شفاء العلل، ص: (١٢٨).
(٤) حاشية الدمنهوري، ص: (٣٣).

-بضم الميم-؛ فينقل إلى: (مَفاعِلن -بفتحها-؛ لأنه أسهل)[١].

النّص السادس: لأبي العباس النقاوسي (ت ٨١٠هـ)، حيث علل فيه لنقل: (فاعلاتان) إلى (فاعليان) بعلة تفرد بها، فقال: (وأما التسبيغ، فهو: زيادة حرف ساكن في آخر سبب خفيف، ويدخل: (فاعلاتن) ذا الوتد المجموع، فيؤول إلى: (فاعِلِيّان)، ولا يقال فيه: (فاعلاتان)؛ لأن (فاعلاتان) جمع كضارباتان، والجمع لايثنى)[٢].

النص السابع: لبدر الدين الدّماميني: (٨٢٧هـ) -وقد ذُكر طرف منه سابقًا- حيث تابع فيه الفيومي في علة ثبات الفاء والعين واللام، وانفرد عنه بعلة التحسين، فقال: (لا شك أن العروضيين ينقلون صيغ الأفاعيل في كثير من الأوقات عند دخول التغيير عليها إلى لفظٍ آخر تحسيناً للعبارة، كما إذا فُقد منه بالتغيير (فاءٌ أوعينٌ أو لامٌ) فينقل إلى لفظ فيه هذه الأحرف كـ(مُتَعِلُن) مخبول (مستفعلن) يُنقل إلى (فَعِلتُن)، وكـ(فالاتن أو فاعاتن) المشعّث يُرَدُّ إلى (مفعولن)، وكـ(مُتَفا) أحذَّ (مُتَفاعلن) يرد إلى (فَعِلُن). وكذا إذا سُكنت اللام بالتغيير في الجزء كـ(فاعِلْ) مقطوع (فاعِلُن) ينقل إلى (فَعْلُن)، وكذا إذا سكنت التاء يردّ إلى غيره كـ(فاعِلاتْ) مقصور (فاعلاتن) يرد إلى (فاعلانْ). وكذا إذا صار الجزء بالتغيير على هيئة المنصوب الموقوف عليه كـ(فاعلا) محذوف (فاعلاتن) فيردّ إلى (فاعلن)[٣].

النص الثامن: لعبدالمحسن القيصري (٨٧٢هـ)، حيث علّل فيه لنقل بعض التفاعيل مع وجود مثيلها في كلام العرب، فقال: (قال المصنف: (والقطع فعل ذلك في وتد مجموع) [قال الشارح] : (أقول: العلة الثامنة القطع، وهو فعل الشيئين المذكورين أي حذف الساكن ثم إسكان المتحرك، وهذا الفعل إذا وقع في الوتد يسمى قطعًا وإذا وقع في السبب يسمى قصرًا، كحذف نون (مستفعلن) ثم إسكان لامه، فيبقى: (مُستفعلْ)، فينقل إلى (مفعولن)، وكحذف نون (مُتَفاعلن) ثم إسكان لامه فيبقى (مُتَفاعلْ) فينقل إلى (فعلاتن)، و يُسمّى كل واحد منهما مقطوعًا مأخوذٌ من: (قطعت الوتد أقطعه إذا

(١) شرح عروض ابن الحاجب، ص: (٢١).
(٢) شرح الخزرجية، ص: (١٦٣).
(٣) العيون الغامزة، ص: (٢٢٤).

أنقصت من طوله)، وإنما نقل (مُستفعلْ) و (مُتَفاعلْ) إلى (مفعولن)، و (فَعِلاتن) وإن كان كل واحد منهما موجودًا في كلام العرب؛ لأن استعمالهما مبنيين على السكون غير موجود في كلامهم، فإن قلت: أليس يجري الوصل مجرى الوقف، فيقال: ثلاثة أربعة بسكون التاء؟، قلت: هو قليل، فلا يصار إليه إلا عند مساس الحاجة، ولا حاجة ههنا لأن (مفعولن) ينوب مناب الأول.

و(فعلاتن) ينوب مناب الثاني، فإن قلت: فما لك لا تصنع هذا الصنيع في (فعولْ) و (فاعلاتْ) المقصورين؟، قلت: لعوز لفظ بين الأفاعيل يقوم مقامهما[١] بخلاف (مستفعلْ) و (مُتَفاعلْ).

وأيضًا (فعولْ)، و(فاعلاتْ) المقصوران لا يقعان إلا في الآخر لامتناع اجتماع الساكنين في الوسط بالنسبة إلى كلام العرب ما لم يكونا على حدّهما نحو (دابّة)، واستعمالهما مبنيين على السكون مفتقر في الآخر لعروض الوقف بخلاف (مُسْتفعلْ) و (مُتَفاعلْ) فإنهما قد يقعان في الوسط، فلما نقلا في الوسط نُقِلا في الآخر طردًا للباب على وتيرة واحدة)[٢].

النص التاسع: لأحمد السجاعي (١١٩٧ هـ)، وقد تفرد فيه بذكر علتين إحداهما متعلقة بالحركة، وأخراهما متعلقة بالصيغة، فقال في الأولى عند حديثه عن بحر الكامل: (الضرب الثاني: مقطوع، فيصير: (مُتفاعلْ)؛ فينقل إلى:(فعَلاتن) بفتح العين على الأصح؛ للفرق بينه وبين مخبون:(فاعلاتن)[٣].

وقال في الأخرى عند حديثه عن المتقارب: (الضرب الرابع: أبتر، فيصير: (فع)، وبعضهم يعبر عنه بـ: (فُلْ)؛ لأنه لفظ مستعمل في النداء)[٤].

النص العاشر: لمحمد الدمنهوري (١٢٨٨ هـ) حيث علّل فيه -متفرّدًا-لزيادة (تن)

(١) العوَز يتحقق في (فعولْ) وحدها، وأمّا في (فاعلاتْ)؛ فلا عوَز فيها؛ إذ يمكن نقلها إلى: (فاعلانْ)، وهو ما عليه جماهير العروضيين.
(٢) شرح رسالة أبي الجيش، ص: (١٦٦-١٦٧).
(٣) فتح الوكيل الكافي، ص: (١٢٠).
(٤) السابق، ص: (١٦٦).

في متفاعلن المرفلة، فقال: (وخُصّت التاء والنون بالزيادة؛ ليكون الميزان لفظًا مستعملاً غير مهمل، وأبدلت النون الأصلية ألفًا لذلك)[1].

ذلك ما وقفت عليه من نصوص علماء العروض المتعلقة بعلل النقل للتفاعيل المزاحفة المنقولة سواء المرتبطة بالعلة الكبرى، أو المخصوصة بالعلل الإضافية.

هذا، وقد استدركت عللاً أخرى إضافية لم ينص عليها علماء العروض، وهي تندرج تحت العلة الكبرى (الإلف والاستعمال)، وهي كالتالي:

أولاً: أنّ النون في التفاعيل؛ تكتنفها حالاتان:

١-أنها تكون حرف كمال يمكن الاستغناء عنها في التفعيل، وذلك إذا وقعت في غير الضرب.

٢-أنها تكون بمنزلة الحروف الأصول في التفعيل؛ وذلك إذا وقعت ضربًا؛ لأنها علامة الوقف في الشعر، ورمز الترنم به، إلا إذا زوحمت بأحد الحروف الأصول، ولم يمكن نقلها إلى تفعيلة أخرى تجمع بينهنّ؛ فيستغنى عنها حينئذٍ.

ثانيًا: أنّ الألف والياء إذا سقطتا من التفعيل؛ فإنهما في حكم الثابتتين به؛ ولهذا يبقى التفعيل على صورته بعد التغيير، ولا يلحقه النقل.

ثالثًا: أنّ حرف الواو لا يُوقف عليه في تفعيلة مطلقًا؛ لانتفاء ذلك في الاستعمال؛ لأنه ليس في العربية اسم معرب آخره واو قبلها ضمة؛ فإنْ أدّى تغيير الصورة إليه، فلابد من نقلها إلى صورة أخرى، وتشارك الألفُ الواوَ في ذلك.

رابعًا: أنّ الفتحة مقدمة على الضمة في التفعيلة المنقولة؛ كـ: (مُتفاعلن) الموقوصة تصير: (مُفاعِلنْ)، فتنقل إلى: (مَفاعِلنْ)؛ بفتح الميم مالم تكن مذيّلة: (مُفاعِلانْ) أو مرفّلة: (مُفاعِلاتنْ)، فتبقى عليهما الضمّة؛ مُراعاةً لمألوف كلام العرب واستعمالهم. ونحو: (مفعولاتُ) المخبولة أيضًا، تصير: (مَعُلاتُ)؛ فتنقل إلى: (فَعِلاتُ)، بكسر العين؛ مُراعاةً لقانون الخفّة والثقل.

(١) حاشية الدمنهوري، ص: (٣٢).

خامسًا: أنّ الأصل في النقل أن يَرُدّ الصورة المستجدة إلى الأصل أو ما يوازيها من فروع ذلك الأصل، ولو كان المردود إليه مُزاحفًا أو معلولاً، مثال ذلك: (مفعولاتُ) المكشوفة، تنقل إلى (مفعولن). وهذه التفعيلة تُرَدّ إليها عِدّةُ صور منقولة كـ(فاعلاتن) المشعّثة؛ و(مستفعلن) المقطوعة؛ و(مُتْفاعِلنْ) المضمرة المقطوعة؛ لأنها كالأصل وإن زُوحِفَتْ أو أُعِلّتْ.

المبحث الثاني: الجانب التطبيقي للنّقْل

المطلب الأول: المعايير الدقيقة لعلل النّقل.

لّما تنوعت نصوص العلماء في ذكر عِلَل النّقل= وإن كانت لا تعدو في جميعها أن تكون تفسيرًا للعلة الكبرى: (مراعاة الإلف والاستعمال)، كما صرّح بذلك الخزرجي في منظومته الرامزة بقوله[1]:

وخُذْ لَقَبَ المذكورِ ممّا شَرَحْتُهُ وَضَعْ زِنَةً تحذو بها حَذْوَ مَنْ مضى

ويعني: أنّ صورة التفعيل المزاحف ينبغي أن تنقل إلى صورة أخرى لها نظير من كلام العرب، ولا تكون الصورة إلا من حروف (لمعت سيوفنا)؛ لأنّ إبقاءها على صورتها المزاحفة من دون نقل سيجعلها مغايرة للكلام المعهود عن العرب، مثال ذلك تشعيث (فاعلاتن)؛ فإنه يبقيها على (فاعاتن)، أو (فالاتن)، وهاتان الصورتان ليس لهما نظير في كلام العرب؛ فلهذا تصاغ لهما زنة توافق ما نطقت به العرب، فتنقلا إلى: (مفعولن).

= فقد قمت بحصر ما وقفت عليه منها، مع ما أضفته إليها من بعض العلل التي لم ينصوا عليها؛ مستخلصًا منها ما حوته تلك النصوص من إشارات متناثرة لتعريف النقل، وبيان جدواه، وما تضمنته من معايير دقيقة له، على النحو التالي:

أولاً: تعريف النّقل:

يُعَرّف النّقل-بناء على ما سبق-بأنه: (نقل التفاعيل المزاحفة -غيرَ المألوفة والمستعملة-عن صورها الأصول الثمانية لفظًا، العشرة حكمًا إلى صور أخرى فرعيةٍ مألوفة ومستعملة).

ثانيًا: جدوى النقل:

(١) يُنظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ص: (٢٢٤).

- الدلالة على اتّباع العرب في أوزان كلامها وفق أصولهم المألوفة والمستعملة.

-الدلالة على حصول التغيير في التفاعيل الأصول.

- تسهيل النطق، وتحسين العبارة.

-إبراز علاقة النسب، وصلة الرحم بين العَروض وعلوم العربية الأخرى كالنحو والصرف.

ثالثًا: معايير علل النقل:

تنقسم هذه المعايير قسمين، أولهما: عامة لا تخص تفعيلاً بعينه، وإنما تندرج تحتها كل التفاعيل المنقولة، وثانيهما: تتعلق ببعض التفاعيل دون بعضٍ، وهي على النحو التالي:

أ- المعايير العامة:

الأول: مراعاة أمثلة العرب في كلامها إلفًا واستعمالاً.

الثاني: يُلجأ إلى النقل عند الإخلال، أو انعدام المثال، أو تعذّر نطق الساكنين.

الثالث: الأصل في النقل استمراره كلما غُيّرت صورة التفعيل.

الرابع: الاستدلال على النقل بالحروف لا بالحركات.

الخامس: مراعاة قانون الخفة والثقل عند النقل.

السادس: عدم استحداث صورة جديدة ما أمكن وفي الأصول مثلها، أو ما يقاربها.

السابع: لا يعدل في النقل عن صيغ العَروضيين إلى صيغ الصرفيين.

الثامن: اطراد علل النقل على وتيرة واحدة في المطرد والشاذ من الصور.

ب- المعايير الخاصة:

الأول: التزام (الفاء، والعين، واللام) في كل نقل؛ لأن بناء أصول التفاعيل عليها.

الثاني: لا يوقف في الضرب إلا على النون؛ مالم تُنازَعْ بأحد حروف الأصول الثلاثة.

الثالث: لا نقل مع خبن الألف، أو كف النون، أو قبض النون والياء.

الرابع: تعدد علل النقل في بعض الصورة المنقولة.

الخامس: إذا تعارض النقل بين الاستعمال والصناعة قُدّم جانب الصناعة.

السادس: لا تقبل النون الحركة أصالةً ولا نقلًا.

السابع: لا يفرّق بالحركات بين التفعيل المشترك في بعض الصور المنقولة.

الثامن: الصورة المتوالية الأمثال تنقل بالقلب والإبدال.

المطلب الثاني: تطبيق معايير علل النقل العامة والخاصة على نماذج من التفاعيل المنقولة

سـأتناول في هذا المطلب تطبيق معايير علل النقل العامة والخاصة على نماذج من التفاعيل المنقولة؛ للتأكد من صحتها، واطرادها في سائر أخواتها، ثم الخاتمة، فالنتائج والتوصيات.

أولاً: التطبيق على معايير علل النقل العامة:

المعيار الأول: مراعاة أمثلة العرب في كلامها إلفًا واستعمالاً.

هذه هي العلة الكبرى التي تندرج تحتها كل العلل، ولا ينفك عنها أي تفعيل سواء أكان منقولا أم غير منقول، وهي العلة التي اكتفى بها جماهير علماء العَروض القدماء في تعليلهم للنقل وعدمه، وإنما عملنا بعدهم أشبه ما يكون بعلة العلة في أصول النحو، أو أشبه ما يكون بعلل الممنوع من الصرف؛ إذ لابد فيه من توافر علتين، كما قال النقاوسي: (وإنما علل العروض كعلل ما لا ينصرف)[1]. ونوضح ذلك بمثالين:

١- قال ابن جنّي معللاً نقل الخليل لتفعيلة (مستعلن) المطوية إلى (مفتعلن): (وذلك أنه لما طوى (مُسْ تَفْ عِلُنْ) فصار إلى (مُسْ تَعِلُن) ثناه إلى مثال معروف وهو (مفتعلن) لمّا كره (مُسْتَعِلُنْ) إذ كان غير مألوف ولا مستعمل)[2]، فقد استند على العلّة الكبرى، وأما علة العلة: فلماذا ثناه إلى (مفتعلن)؟ والجواب: لأنّ العرب تقول في كلامها: (مُقْتدِرٌ، ومُنْتصِرٌ)، فكان بها أولى؛ لاتفاقهما وزنًا واستعمالاً.

٢- فعولُ: المقبوض، لم تنقل صيغتها مع لحاق التغيير بها؛ لعلّتين، الأولى: لورود مثيلها في استعمال كلام العرب، وهي كلمةُ: (شَعُوبُ) الممنوعة من الصرف للعلمية والتأنيث، نصّ على ذلك القيصري، والثانية: لأنّ النون في العَروض كالتنوين في الاسم، فهي هنا حرف كمال، فلا يتأثر التفعيل بسقوطها.

(١) شرح الخزرجية، ص: (١٨٥).
(٢) الخصائص ٢/ ٦٩.

المعيار الثاني: يُلجأ إلى النقل عند الإخلال، أو الثّقل، أو تعذّر نطق الساكنين.

ليس كل تغيير يوجب النقل في التفعيل، وإنما الموجب له واحد من ثلاثة: الأول: الإخلال، ويكون ذلك بسقوط أحد الحروف الأصول منه، كـ: (مستعلن) تنقل: إلى (مفتعلن)، والثاني: الثقل، ويكون بتوالي الأمثال، كالألفات في: (فاعلاتان)؛ فتنقل إلى: (فاعليّان).

والثالث: تعذر نطق الساكنين، كتذييل: (مُتَفاعلنْ+نْ)؛ فتنقل إلى: (مُتَفاعلانْ).

المعيار الثالث: استمرار النقل كلما غُيّرت صورة التفعيل.

مثال ذلك: (فعولن) إذا لحقها الثلم تصير: (عولن) فتنقل إلى (فعْلن)، وإذا لحقها الحذف: تصير: (فعو)، فتنقل إلى: (فَعَلْ)، وإذا لحقها البتر تصير إلى: (فَعْ) فتُنقل إلى (فُل) أو (فَلْ).

الرابع: الاستدلال على النقل بالحروف لا بالحركات.

مثال ذلك: (مُفاعَلتن) إذا دخلها العَصْب: (مُفاعَلْتن) تُنقل إلى: (مفاعيلن)، وكذلك (مُتَفاعلن) إذا دخلها الإضمار: (مُتْفاعلن) تُنقل إلى: (مُسْتفعلن).. وهكذا دواليك.

المعيار الخامس: مراعاة قانون الخفة والثقل عند النقل.

مثال ذلك: وقص (مُتفاعلن) فعند نقلها تصير: (مُفاعلن): (مَفاعلن) بقلب الضمة فتحة؛ وعلّة ذلك مراعاة الخفة؛ وإن كان لكليهما استعمالاً في العربية، إذ الأولى جاءت على صيغة اسم الفاعل المفرد، نحو: (مُجاهدُ، ومُناضلُ)، والثانية جاءت على صيغة الجمع، نحو: (مَعارك، ومَنافع)، فاستخفوا الجمع المفتوح على المفرد المضموم.

المعيار السادس: عدم استحداث صورة جديدة ما أمكن وفي الأصول مثلها، أو ما يقاربها.

مثال الرد إلى الأصل: إذا وافقت صيغة التفعيل المغيرة في حركاتها وسكناتها صورة من صور التفاعيل الأصول، نحو: (مُفاعَلَتُنْ) فإنها إذا دخلها القطف تصير: (مُفاعَلْ)؛

فتُنقل إلى: (فعولن)؛ فرارًا من استحداث صورة جديدة.

ومثال الردّ إلى ما يقاربها-وهو المزاحف أو المعلول-نحو: (فاعلاتن) المشعّثة، و(مفاعيلن) المخرومة، و(مستفعلن) المقطوعة؛ و(مُتْفاعِلنْ) المضمرة المقطوعة؛ فإنها تنقل جميعها إلى أقرب صورة لها، وهي: (مفعولن) المكشوفة من (مفعولاتُ)؛ حتى لا تستحدث صورة جديدة بالكلية لا علاقة لها بأخواتها. فالنّقلُ عملُه إذن: رَدُّ الشّاردِ من التّفعيل المُزاحَف أو المَعلول إلى حظيرة الأصول أو حماها ما أمكن.

المعيار السابع: لا يُعدل في النقل عن صيغ العَروضيين إلى صيغ النّحويين والصّرفيين.

مثال ذلك ما ألمح إليه الربعي-عرَضًا-بأن العروضيين لهم صيغهم الخاصة بهم، وذلك عند تعليقه على: (فعولن) بقوله: (وفعولن في الضرب الثالث على مذهب العروضيين أصله: (مفاعيلن)، حُذفت منه (لن)، فبقي: (مفاعي)، فنُقل إلى: (فعولن)، وأما على مذهب النحويين فهو خلاف مذهب العروضيين، وفيه كلام ليس هذا موضعه)[1]. قلتُ: والخلاف الذي أراده الربعي هو أنّ صيغة: (مفاعيلن) في العروض مغايرة لصيغة كتابتها في النحو، فهي فيه لا تنون؛ لأنها ممنوعة من الصرف من جهة، ولأنّ: (مفاعي) فيه أيضًا لا ترسم بالياء من جهة أخرى؛ بل بالتنوين؛ لأنها اسم منقوص، فتكون صيغة كتابتها في النحو هكذا: (مفاعٍ)، كـ: (جاءٍ، وقاضٍ)، علاوة على أنّ (فعولن) لا تكون صيغتها في النحو بالنون، بل بالتنوين: (فعولٌ)؛ ولهذا لم يُصِبْ القيصريُّ عندما رأى نقل (فعولُ) إلى صيغة (فَعالِ)[2] النحوية سواء أكانت اسمًا للفعل، نحو: نَزالِ وتَراكِ، المعدولان عن الفعل: انزل واترك، أو الأسماء المبنية على الكسر، كـ: (حَذام، ورَقاشِ) أو الأسماء الخاصة بسب الأنثى، كـ: (يا خَباثِ، ويا فَساقِ)؛ مستندًا في ذلك على استعمال العرب، حيث قال: (القبض وهو حذف الساكن، كحذف نون (فعولن)، فيبقى: (فعولُ، ولم ينقل هذا اللفظ، والأولى نقله إلى: (فَعالِ)؛ لأنّ استعمال (فعولن) بلا تنوين غير معتاد في كلامهم)، ثم ما لبث أن عاد فقال: (اللهم إلا أن يقال: إنه قد يوجد في

(١) كتاب العروض للرّبعي ص: (١٢)
(٢) شرح رسالة أبي الجيش، ص: (١٦٦).

كلامهم اسم بهذه الصيغة مستعمل بلا تنوين كـ: (شَعُوبُ) بفتح الشين علمًا للمنيّة؛ فإنها للعلمية والتأنيث تُستعمل غير منصرفة في كلامهم). قلتُ: والعدول عن صيغة (فَعالِ) النحوية والصرفية الخالصة لهما إلى صيغة (فَعولُ) العَروضيّة المشتركة معهما هو الصواب.

المعيار الثامن: اطراد علل النقل على وتيرة واحدة في المطرّد والشّاذ من الصور.

ذهب أبو الحسن العَروضي -تصريحًا-وتبعه أغلب العروضيين -تضمينًا-أنّ الشاذ من الصور لا تطرد فيها علّة النّقل، فقال عن (مفاعيلْ) في الضرب الرابع المقصور الذي تفرد بذكره الأخفش: (فإن قال قائل، فهلا نُقِل هذا الجزء إلى: (فعولانْ)؛ لأن وزن (مفاعيلْ، وفعولانْ) واحد، وكانت النون تلزم هذا آخر البيت، ولا ينكسر الباب، وتجري الضروب مجرى واحدًا؟، قيل له: لم يُغيّر هذا الجزء، ولم يُنقل عن صورته إلى ما ذكرته؛ لأن الحذف منه في هذا الموضع غير مطرد، وقد ذكر الأخفش أن الخليل لم يكن يجيز هذا، وما يشبه هذا الجزء مما لم يُنقل، وبقيت لامه على حالها: (فَعولْ) ضروب المتقارب، وفَعلْ أيضًا، سُكّنت اللام، ولم تنقل إلى النون)[(١)].

قلتُ: ما ذهب إليه أبو الحسن العَروضي لا يُوافق عليه؛ لأمور، الأول: أنّ طرد علل النقل في التفاعيل أولى من مخالفتها. ثانيًا: أنّ الشاذ هو ما لا تجري عليه أحكام الاطراد، وأمّا ما تجري عليه فلا يُعدّ شاذًا. ثالثًا: استدلاله بـ: (فَعُولْ، وفَعِلْ) استدلال في غير محله؛ لأنه ذكر سابقًا أنّ من معايير إبقاء التفعيل على صورته أن لا يلحق الجزء إخلال بتغييره، وأن لا يكون هناك لفظ أولى به من لفظه الذي هو عليه؛ وهذان المعياران يتحققان في (فعول، وفعل)؛ إذ لا يمكن نقلهما إلى صورة أخرى، ولا يتحققان في: (مفاعيلْ)؛ لإمكان نقله إلى: (فعولانْ)، ولاسيما أن هذه الصورة قد ذكرها أبو الحسن العَروضي نفسُه في ضرب المنسرح المخبون الموقوف؛ حيث نقل: (معولاتْ) إلى: (فعولانْ)، ولم ينقله إلى: (مفاعيلْ)، وكذلك فعل مع مشطور السريع المخبون الموقوف مع توافقهما في الحركات والسكنات؛ ولهذا كان لابن القطاع رأي مخالف[(٢)]

(١) الجامع في العروض والقوافي، ص: (٢٦٦).
(٢) يُنظر: البارع، ص: (١٤٩).

لما ذهب إليه أبو الحسن العروضي؛ حيث نقل التفعيل في ضرب الطويل المقصور على تفرد الأخفش به من: (مفاعيلْ) إلى: (فعولانْ)، وكذلك فعَلَ مع صورة الهزج المقصور وإن كانت من مفاريد الأخفش؛ طردًا لعلة النقل على وتيرة واحدة، وهو الصواب.

ثانيًا-التطبيق على علل المعايير الخاصة:

المعيار الأول: التزام (الفاء، والعين، واللام) في كل نقل؛ لأن بناء أصول التفاعيل عليها.

مثال ذلك: (مستفعلن) إذا لحقها الطي تصير: (مستعلن)، فتنقل إلى: (مفتعلن)، وكذلك إذا لحقها الخبل تصير: (مُتَعلن)، فتنقل إلى: (فَعِلتن)، وكذلك: (فعولن) إذا لحقها الثلم تصير: (عولن)، فتنقل إلى (فعْلن)، وإذا لحقها الحذف تصير: (فعو)، فتنقل إلى: (فعلْ).

ويتبيّن بهذا خطأ ابن واصل الحموي الذي رأى جواز نقل (مفاعيلن) المقصور إلى صورة (مفاعينْ) [1]، ومعلوم أنّه لا يصح نقلها إلى: (مفاعين)؛ لثلاث علل، أولاها: أنّها ليست من صيغ تفاعيل العروضيين، ثانيها: أن النون منازعة بأحد الحروف الأصول الثلاثة وهي اللام، فلابد منها، وثالثها: أنّ هنالك تفعيلاً يقوم مقامها، وهو: (فعولانْ)؛ فينبغي النقل إليه.

الثاني: لا يوقف في الضرب إلا على النون؛ مالم تُنازَعْ بأحد حروف الأصول الثلاثة.

لأنها علامة الوقف في الشعر، ورمز الترنم به، مثال ذلك: صورة (مستفعلن) إذا لحقها القطع تصير: (مُستفعلْ)؛ فتنقل إلى: (مفعولن)، وكذلك: (متفاعلن) إذا دخلها القطع والحذف فتصير: (متفاعِلْ)، و(مُتفا)؛ فتنقلان إلى: (فعلاتن)، و(فَعِلنْ)، فإذا نوزعت بأحد الحروف الأصول استُغني عنها، مثال ذلك: (فعولنْ) إذا دخلها القصر تبقى على: (فعولْ) ولا تُنقل إلى: (فعونْ)، وكذلك إذا لحقها الحذف تصير:

(١) يُنظر: الدر النضيد، ص: (١٩٧).

(فعو)؛ فتنقل إلى: (فعلْ)، ولا تنقل إلى: (فعنْ).

وبذلك يتبين أن رأي القيصري[١] وابن بدران[٢] = عندما تحدثا عن قصر: (فاعلاتن) بأنه تُحذف نونه، وتُسكّن تاؤه، فيبقى على: (فاعلاتْ) بسكون التاء من دون نقل = رأي خاطئ لأمرين، أولهما: أنه خلاف ما عليه علماء العروض الذين ينقلون الجزء إلى: (فاعلانْ)، وثانيهما: لأن (النون) في التفعيل علامة الوقف، ورمز الترنّم.

الثالث: لا نقل مع خبن الألف، أو كف النون، أو قبض النون والياء.

مثال ذلك: (فاعلن)، و(فاعلاتن)، و(مفاعيلن)، و(فعولن)، فإنها تبقى على صورها بعد خبنها، وكفها، وقبضها؛ لأن النون فيها حرف كمال، فهي كالتنوين في الاسم، والتنوين لا يُلْحِق بها إخلالاً بحذفه منها؛ فتنقل من جرّاء ذلك إلى صورة أخرى.

الرابع: تعدد علل النقل في بعض الصورة المنقولة.

مثال ذلك: (فاعلاتان) المسبغة تنقل إلى: (فاعليّان)؛ وعلة ذلك عند المحلي هو طول الاسم بالألفات[٣]، في حين ذهب ابن واصل الحموي إلى أنّ علّة نقلها هو ثقلها بالألفات[٤]، ويمكن الجمع بين علتيهما بأنّ الثقل ناتج عن الطول، أما النقاوسيّ فقد ذهب إلى أن علّة النقل في (فاعلاتان) هي أنها أشبهت الجمع المثنّى، والجمع لا يُثنّى[٥].

الخامس: إذا تعارض النّقل بين الاستعمال والصناعة فيُقَدّم جانب الصناعة.

مثال ذلك: صورة (مستفعلْ) المقصورة؛ فمع أن لها استعمالاً عند العرب، وهو: (مستقتل، ومستفحل)، فإنّها نقلت إلى: (مفعولن)؛ لأن الصناعة تقتضي وجود النون مع الحروف الأصول ما دامت هناك صيغة تجمع بينهنّ؛ لأنها علامة الوقف في

(١) يُنظر: شرح رسالة أبي الجيش، ص: (١٦٧).
(٢) يُنظر: المنهل الصافي، ص: (٦٩).
(٣) يُنظر: شفاء الغليل، ص: (٩٨)، (١٩٦).
(٤) يُنظر: الدر النضيد، ص: (١٥٥).
(٥) يُنظر: شرح الخزرجية، ص: (١٦٣).

الشعر، ورمز الترنم به.

السادس: لا تقبل النون الحركة أصالةً ولا نقلاً.

لأنها -كما سبق ذكره-علامة الوقف في الشعر، ورمز الترنم به، فهي لا تقبل الحركة في التفعيل أصلاً، وبهذا تتبين مخالفة القيصري لعلماء العروض عندما تحدث عن: (مستفع لُ) المكفوفة بأنها تنقل إلى: (فاعلانُ)، وهذا رأي غريب تفرد به[١]؛ لأنّ النون ساكنة أبدًا، ولا تتحرك عروضًا كانت أم ضربًا؛ لأنها كنون التوكيد الخفيفة في الأفعال، وكالتنوين في الأسماء.

السابع: لا يفرّق بالحركات بين التفاعيل المشتركة في بعض الصور المنقولة.

ذهب السّجاعي إلى التفريق بين التفاعيل المتشابهة في صورتها المنقولة؛ حيث قال في أثناء حديثه عن أضرُب بحر الكامل: (الضرب الثاني: مقطوع، فيصير: (مُتفاعِلْ)، فينقل إلى: (فعَلاتن) بفتح العين على الأصح؛ للفرق بينه وبين مخبون: (فاعلاتن))[٢].

ويعني: أن يُفرّق بين (فعَلاتن) المنقولة عن (مُتفاعِلْ)، وبين: (فعِلاتن) بكسر العين، المخبونة من (فاعِلاتن) حتى لا يلتبسا، وهذا الرأي الذي ارتآه السجاعي بحجة التفريق بين التفعيلين سوف تلزم منه عدة محاذير، الأول: مخالفته للعروضيين قاطبة. الثاني: إغفال أمر السياق الوارِدَةُ فيه التفاعيل.

الثالث: أنه سيفتح بابًا لا يُوصد في التفريق بين التفاعيل المتشابهة؛ إذ يلزم على رأيه أن نفرق أيضًا بين (مفعولاتُ) المكشوفة، و(فاعِلاتُنْ) المشعّثة؛ و(مستفعلن) المقطوعة؛ و(مُتْفاعِلُنْ) المضمرة المقطوعة؛ و (مَفاعيلن) المخرومة؛ إذ جميعُها تُنقل إلى: (مفعولن)، فهل سنستحدث لكل صورة من هذه الصور حركة خاصة بها حتى لا يقع اللبس بينها؟!، وهل ستفي الحركات لها بالتفريق؟! إنّ هذا لرأي عجيب!

إنّ السياق وحده كفيل في التفريق بين التفاعيل المتشابهة في صورها المنقولة؛ ولذا فلا

(١) يُنظر: شرح رسالة أبي الجيش، ص: (١٦٧).
(٢) يُنظر: فتح الوكيل الكافي، ص: (١٢٠).

داعي إلى افتراض لبسٍ بين الصور المتشابهات ابتداءً حتى يُفرّق بينها انتهاءً، وهو ليس له في الواقع من وجود.

الثامن: الأخذ بالرأي المُعلّل -غيرَ المُعارَض- عند الاختلاف في بعض صور النقل.

اختلف بعض العروضيين في بعض التفاعيل المزاحفة بين نقلها إلى صورتها الجديدة، أو إبقائها على صورتها الحالية، وأسوق لذلك مثالين، هما:

أوّلاً: صورتا (فاعلاتان-فاعليّان):

قال الدماميني: ((فاعلاتن) بنون مشددة موقوف عليها؛ فيعبر عنه عند الأكثرين بـ: (فاعليّان)، وبعضهم يعبر عنه بـ: (فاعلاتان))[١].

فمن الفريق الأول: أبو إسحاق الزجاج[٢]، والصّاحب بن عبّاد[٣]، وابن جني[٤]، والجوهري[٥]، والربعي[٦]، والتبريزي[٧]، والزمخشري[٨]، وابن واصل الحموي[٩]، والمحلي[١٠]، والزنجاني[١١]، والعنّابي[١٢]، والطِّيبي[١٣]، والعَيْني[١٤]، والنّقاوسي[١٥].

(١) يُنظر: العيون الغامزة، ص: (١٩١، ٢٢٧).
(٢) يُنظر: العروض، ص: (١٠٣).
(٣) يُنظر: الإقناع، ص: (٩١).
(٤) يُنظر: العروض، ص: (٧٠).
(٥) يُنظر: عروض الورقة، ص: (٨١).
(٦) يُنظر: العروض، ص: (٤١).
(٧) يُنظر: الكافي، ص: (٨٦).
(٨) يُنظر: القسطاس، ص: (٣٨).
(٩) يُنظر: الدر النضيد، ص: (١٥٥).
(١٠) يُنظر: شفاء الغليل، ص: (٩٨).
(١١) يُنظر: معيار النظار، ص: (٥٤).
(١٢) يُنظر: نزهة الأبصار، ص: (١٠٧).
(١٣) يُنظر: شرح العروض لابن الحاجب، ص: (١٤٣).
(١٤) يُنظر: مقصد الطالب، ص: (١٠٨).
(١٥) يُنظر: شرح الخزرجية، ص: (١٦٣).

ومن الفريق الثاني: ابنُ عبد ربّه[١]، وأبو الحسن العَروضي[٢]، وابن القطّاع[٣]، والغرناطي[٤]، والعَمْري[٥]، والسّجاعي[٦]، وابنُ بدران[٧].

والذي أميل إليه هو رأي الفريق الأول؛ وذلك لنصّهم في تعليل نقل صيغة:(فاعلاتانْ) إلى:(فاعليّانْ)؛ دون الفريق الثاني الذي أبقاها على صورتها من دون تعليل.

ثانيًا: صور: فَعْ -فُلْ-فَلْ:

اختلف العَروضيّون عند بتر صيغة: (فعولن) بين إبقائها على صورتها المبتورة (فَعْ)، أو نقلها إلى (فُلْ)، أو (فَلْ) على النحو التالي:

أوّلاً: ذهب أبو الحسن الأخفش[٨]، وأبو الحسن العَرُوضي[٩]، والجوهري[١٠]، والمحلّي[١١]، وابن واصل الحموي[١٢]، والفيّومي[١٣] إلى نقل (فَعْ) إلى: (فُلْ) فقط، ونسب الفيّومي هذا النقل إلى الخليل.

(١) يُنظر: العقد الفريد ٦/ ٣١١.
(٢) يُنظر: الجامع في العروض والقوافي، ص: (١٣٦، ١٣٩).
(٣) يُنظر: البارع، ص: (١٥٩).
(٤) رياضة الأبي، ص: (٤٠١).
(٥) يُنظر: الوافي بحل الكافي، ص: (١٦٨).
(٦) يُنظر: فتح الوكيل الكافي، ص: (١٣٨).
(٧) يُنظر: المنهل الصافي، ص: (١٧١).
(٨) يُنظر: العروض، ص: (١٦٤).
(٩) يُنظر: الجامع في العروض والقوافي، ص: (١٦٨).
(١٠) يُنظر: عروض الورقة، ص: (٨٩).
(١١) يُنظر: شفاء الغليل، ص: (١٧٨).
(١٢) يُنظر: الدر القصيد، ص: (١٦٣).
(١٣) يُنظر: شرح عروض ابن الحاجب، ص: (١٥٣).

ثانيًا: ذهب الصاحب ابن عبّاد[١]، والرّبعي[٢]، والتّبريزي[٣]، والشّريف الغرناطي[٤]، والعَمْري[٥] إلى نقل (فَعْ) إلى: (فَلْ).

ثالثًا: ذهب ابن جني[٦]، وابن القطّاع[٧]، والزمخشري[٨]، والزنجاني[٩]، والإسنوي[١٠]، والعيني[١١]، والقيصري[١٢] إلى إبقاء (فَعْ) على صورتها من دون نقل.

رابعًا: ذهب الزجاج[١٣]، والعُنّابي[١٤]، والدماميني[١٥]، وابن بدران[١٦] إلى جواز إبقاء (فَعْ) على صورتها، أو نقلها إلى (فَلْ) على السواء.

خامسًا: ذهب السّجاعي[١٧]، والدمنهوري[١٨] إلى جواز إبقاء (فَعْ) على صورتها، أو نقلها إلى (فُلْ) على السواء.

وأمّا علة ذلك النقل فلم أقف فيه على نصٍّ لهم إلا للسّجاعي، فله

(١) يُنظر: الإقناع، ص: (١٣٤).
(٢) يُنظر: العروض، ص: (٦٣).
(٣) يُنظر: الكافي، ص: (١٣٠).
(٤) يُنظر: رياضة الأبي، ص: (٤٥٣).
(٥) يُنظر: الوافي بحل الكافي، ص: (٢٤٧).
(٦) يُنظر: العروض، ص: (١٠٥).
(٧) يُنظر: البارع، ص: (٢٠٥).
(٨) يُنظر: القسطاس، ص: (٣١).
(٩) يُنظر: معيار النظار، ص: (٨٠).
(١٠) يُنظر: نهاية الراغب، ص: (٣٢٥).
(١١) يُنظر: مقصد الطالب، ص: (١٥٥).
(١٢) يُنظر: شرح رسالة أبي الجيش، ص: (١٦٩).
(١٣) يُنظر: العروض، ص: (١٠٣).
(١٤) يُنظر: نزهة الأبصار، ص: (٣٧٢).
(١٥) يُنظر: العيون الغامزة، ص: (٢١٦).
(١٦) يُنظر: المنهل الصافي، ص: (٢٢٦).
(١٧) يُنظر: فتح الوكيل الكافي، ص: (١٦٦).
(١٨) يُنظر: حاشية الدمنهوري، ص: (٦٥).

تعليل في (فُلْ) تفرّد به، وتابعه عليه الدمنهوري[١]، وهو قوله: (وبعضهم يُعبّر عنه بـ: (فُلْ)؛ لأنه لفظ مستعمل في النداء)[٢].

وأضفتُ إليه علة أخرى، وهو أنه لفظ مستعمل في الأفعال أيضًا: كـ: (قُلْ، وصُمْ)؛ إذ وزنهما على: (فُلْ)؛ علاوة على أنّ الوقف على الآخر يقتضي أن يكون الموقوف عليه حرف اللام، وليس العين.

وأمّا من نقله إلى: (فَلْ)؛ فله عندي علتان، أما الأولى: فصناعية، وهي: مراعاة قانون الخفة في النقل، إذ الفتحة أخف من الضمة، وأما الثانية: فسماعية، وهي ورود لفظ مستعمل لها في الأفعال، كـ: (سَلْ، ونَلْ)؛ إذ وزنهما على: (فَلْ).

وأمّا مَنْ أبقاهما على (فَعْ)؛ فلمجيئه على مألوفِ كلام العرب، فهو كـ: (أب)، و(أخ).

وبما أنّ الصيغ اشتركت جميعها في التعليل؛ فإنّ الرأي الذي أميل إليه هو نقل: (فَعْ) إلى (فَلْ)؛ مراعاةً لقانون الخفّة، وموافقة لاستعمال العرب.

(١) السابق.

(٢) يُنظر: فتح الوكيل الكافي، ص: (١٦٦).

الخاتمة

وفيها أبرز النتائج:

بعد دراسة النقل في التّفاعيل العَروضيّة، ومناقشة آراء العلماء حوله، وحصر علله، وتطبيق نماذج من التفاعيل عليه، فقد خلص البحث إلى النتائج التالية:

١- الوصول إلى تحديدٍ دقيقٍ لدلالة مصطلحِ النّقل.

٢- حضور علل النقل في عقول العَروضيين، وظهوره في مصنفاتهم.

٣- بيان جدوى النّقل بين التّفاعيل العَروضيّة.

٤- حصر علل النّقل من خلال نصوص العلماء المتفرقة للتّفاعيل الفرعيّة المنقولة.

٥- استدراك الباحث على العروضيين عللًا للنقل لم ينصوا عليها.

٦- استخلاص معايير عامة وخاصة مطردة لعلل النقل.

٧-ارتباط علم العَروض بعلوم العربية الأخرى، كالنحو والصّرف.

وأما التوصيات، فمن أهمها:

١- العودة بالعَروض إلى منابعه الأولى الصافية؛ من الحشو والتعقيد.

٢- التفريق بين مقام تدريس علم العروض، وبين مقام فقه العروض.

٣- المقارنة بين علل العَروضيين، وعلل النّحويين والصّرفيين.

٤- النظر في المحاولات التجديدية لعلم العَروض من خلال اتصالها بعلوم العربية أو انفصالها عنها.

٦- تطبيق المعايير العامة والخاصة على كلّ التّفاعيل الفرعيّة المنقولة؛ للنظر في اطرادها من عدمه.

٧- الإسهام في تحقيق كتب العَروضيين القدامى؛ لاتسامها بالإيجاز، وارتباطها بالعلل.

هذا والله أعلم، وصلّى الله على نبيّنا محمّد، وعلى آله وصحبه، وسلّم

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

ثبت المصادر والمراجع

- الإقناع في العروض وتخريج القوافي، للصاحب بن عبّاد، تحقيق: عدنان عمر الخطيب، ط١، دار رواد المجد، دار العصماء، ١٤٤١هـ-٢٠٢٠م.
- البارع في علم العروض لأبي القاسم علي بن جعفر المعروف بابن القطاع الصقلي، تحقيق: د. أحمد محمد عبد الدايم عبد الله المكتبة الفيصلية مكة المكرمة-الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٠م.
- الجامع في العروض والقوافي، لأبي الحسن أحمد بن العروضي، حققه وقدّم له الدكتور زهير غازي زاهد والأستاذ هلال ناجي -دار الجيل -الطبعة الأولى -بيروت ١٤١٦هـ- ١٩٨٥م.
- الحاشية الكبرى لمحمد الدمنهوري على متن الكافي للخواص، الناشر المكتبة الأزهرية للتراث، بلا طبعة، ١٤٢٠ هـ/ ١٩٩٩م.
- الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني الموصلي، تحقيق: محمد علي النجار، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة، مصر، القاهرة.
- الدر النضيد في شرح القصيد، لابن واصل الحموي، دراسة وتحقيق: د. محمد عامر، ١٤٠٨هـ -١٩٨٧م.
- رياضة الأبي في قصيدة الخزرجي لأبي القاسم محمد بن أحمد بن محمد الغرناطي، ت: حسين عجيان العروي، نادي المدينة المنورة الأدبي، الطبعة الأولى ١٤٢٩ هـ/ ١٩٩٩م.
- سر صناعة الإعراب، لابن جني، تحقيق د. حسن هنداوي، ط ١: دار القلم، دمشق ١٤٠٥هـ -١٩٨٥م.
- شرح الخزرجية، لأبي العباس أحمد بن عبد الرحمن النقاوسي، قرأه، وقدم له، وعلق عليه: لؤي بن البدر العتيبي، الرياض، مطبعة الحميضي، الطبعة الأولى: ١٤٣٩هـ -٢٠١٨م.
- شرح العروض لابن الحاجب وعلم القوافي، لشمس الدين أبي العباس

أحمد بن أبي المحاسن يعقوب بن إبراهيم الطيبي، حققه وقدم له وعلق عليه د. محمود محمد العامري، دار المقتبس، الطبعة الأولى ١٤٤٠هـ-٢٠١٩م.

- شرح رسالة أبي الجيش الأنصاري، المسماة (العروض الأندلسي) للعلامة عبد المحسن القيصري، ت: (٨٧٢هـ)، أ.م.د: عقيل جاسم دهش، م.د: عبد الهادي عبد الرحمن الشاوي، بحث منشور في مجلة دراسات الكوفة، جامعة الكوفة.
- شرح شفاء العلل في نظم الزحافات والعلل، للبكرجي (ت: ١١٦٩هـ)، تحقيق د. أحمد عفيفي، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهرة ٢٠٠٥م.
- شرح عروض ابن الحاجب، لأحمد بن محمد بن علي الفيومي المقري، تحقيق: د. محمود محمد العامودي، ط:١، ١٤٣٤هـ/ ٢٠١٣م، دار الكتب العلمية، بيروت.
- شفاء الغليل في علم الخليل، لمحمد المحلي، تحقيق د. شعبان صلاح، ط١: دار الجيل -بيروت ١٩٩١م.
- عروض الورقة، للجوهري، تحقيق: صالح بدوي، نادي مكة الثقافي، ط: بدون،١٤٠٦هـ.
- العيون الغامرة على خبايا الرامزة لبدر الدين الدماميني، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٤م .
- العيون الغامرة على خبايا الرامزة، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط: الثانية، ١٤١٥هـ.
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة لبدر الدين محمد بن أبي بكر الدماميني، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي القاهرة، الطبعة الثانية ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م.
- فتح الوكيل الكافي بشرح متن الكافي، تأيف: أحمد بن أحمد بن محمد

السجاعي الشافعي، تحقيق: حسام الدين مصطفى محمد، الطبعة الأولى: ١٤٤٠هـ - ٢٠١٩م، مصر - القاهرة.
- القسطاس في علم العروض، لأبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة -المكتبة العربية -الطبعة الأولى -حلب، ١٣٩٧هـ - ١٩٧٧م.
- قضية للنقاش: حول ضوابط نقل التفاعيل، بقلم د. فاطمة القرني-مقال منشور في مجلة أفنان، العدد السابع، (١٤٢٢هـ).
- الكافي في العروض والقوافي، للخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤١٥ هـ-١٩٩٤م
- الكافي في علمي العروض والقوافي، الشهاب الدين أبي العباس أحمد بن عباد بن شعيب القنائي المعروف بالخواص، تحقيق الدكتور عبدالمقصود محمد عبد المقصود - مكتبة الثقافة الدينية - الطبعة الثانية - القاهرة ١٤٢٩ هـ- ٢٠٠٨م.
- كتاب العروض لأبي إسحاق إبراهيم بن السري الزجاج، تحقيق: سليمان أحمد أبوستة، مكتبة الرشد، الرياض، الطبعة الأولى ١٤٢٤ هـ/ ٢٠٠٧م
- كتاب العروض لأبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، ت: د. أحمد محمد عبد الدايم عبد الله، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة -الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م
- كتاب العروض، لابن جني، تحقيق: حسن فرهود، الناشر: بدون، ط: الأولى،١٣٩٢هـ.
- كتاب العروض، لأبي الحسن علي بن عيسى الربعي النحوي، تحقيق: محمد أبو الفضل بدران، ط: الأولى، الكتاب العربي، طبع المعهد الألماني برلين، بيروت١٤٢١هـ-٢٠٠٠م
- معيار النظار في علوم الأشعار، للزنجاني، تحقيق د. محمد علي رزق الخفاجي، ط: دار المعارف -القاهرة ١٩٩١م.

- المعيار في أوزان الأشعار، للشنتريني، تحقيق د. محمد رضوان الداية، الطبعة الثانية، المكتب الإسلامي- دمشق، ١٣٩١هـ - ١٩٧١م.
- مقصد الطالب في شرح قصيدة ابن الحاجب، لبدر الدين العيني، حققه: أ.د. محمود د محمد العامودي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٣٣ هـ -٢٠١٢م.
- المنهل الصافي شرح الكافي في علمي العروض والقوافي، للعلامة عبد القادر بن أحمد بن بدران، حققه، وعلق عليه: منصور بن عبدالله المشوح، الرياض، دار الصميعي، الطبعة الأولى: ١٤٣٨هـ -٢٠١٧م.
- نزهة الأبصار في أوزان الأشعار، تأليف: أبي العبّاس أحمد بن محمد علي العُنّابي، دراسة وتحقيق شيخنا رحمه الله: أ.د. أمين عبدالله سالم، الطبعة الأولى١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م، دار الضياء، الكويت.
- نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، للإسنوي، تحقيق: د. شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٠ه-ـ١٩٨٩م.
- الوافي بحل الكافي في علمي العروض والقوافي، لأبي الوجاهة عبدالرحمن بن عيسى بن مرشد العمري، تحقيق: د. أحمد عفيفي، دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية، ١٤٣٣هـ- ٢٠١٢م.

النظريَّة الكمِّيَّة في العروض العربيّ (عرض ومناقشة)

بحث مقدَّم للمؤتمر الافتراضيّ

(عروض الشِّعر العربيّ بين طلاقة الفنّ وانضباط العلم)
في أكاديميَّة الشِّعر العربيّ بجامعة الطَّائف

د. تُماضِر بنت صالح عبد العزيز العامر

معيدة بجامعة طيبة- طالبة دكتوراه بجامعة أمّ القرى (تخصُّص اللُّغويَّات)

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

الملخَّص:

حظي العَروضُ العربيُّ بمحاولاتٍ عدَّة تهدف إلى تجديده، واستحداث نظريَّاته؛ نحو النظريَّة الكمّيَّة، ونظريَّة النَّبر، والعروض الرَّقميّ، وغيرها.

وقد اعتمد كلٌّ من تلك النَّظريَّات على أساسٍ مختلف؛ يجمع بينها كلها نقد النظريَّة الخليليَّة القائمة على الإيقاع الموسيقيّ؛ إذ تُبنى النظريَّة الكمّيَّة -محلّ الدِّراسة- على أساس الكمّ ومدَّة المقاطع، الأمر الذي يمنح العروض صبغةً رياضيةً علميَّة، يضاف إلى هذا كونُ المقاطع الصَّوتيّة وحداتٍ تشترك بها جميع اللُّغات.

ويهدف هذا البحث إلى وصف هذه النظريَّة، ونشأتها، ومرتكزاتها، ومدى إمكانية نجاحها في تفسير العروض العربي، وأبرز المؤيِّدين والمعارضين لها، وأوجه قصورها. كما يعرض البحث مقاربةً عروضيَّةً تفسِّر العروض العربيّ على أساس الإيقاع والإنشاد.

ويتبع البحث المنهج الوصفيّ، من خلال وصف النظريَّة الكميَّة، وتعريفها، وتحليل أصولها وأهدافها في تفسير العروض العربيّ. واقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى مقدَّمة وخمسة مباحث وخاتمة:

المقدِّمة: وفيها أهداف الموضوع، وأهميته، والدِّراسات السَّابقة.

المبحث الأوَّل: الإيقاع الشِّعريّ وعلاقته بالكمّ.

المبحث الثَّاني: المقطع في العروض العربي وعلاقته بالكمّ Syllable .

المبحث الثَّالث: نشأة النظريَّة الكمّيَّة، وصلتها بالنظريَّة الخليليَّة.

المبحث الرَّابع: آراء العلماء حول النظريَّة الكمِّيَّة.

المبحث الخامس: مناقشة النظريَّة الكمِّيَّة، والنَّظرة المقاربة لها.

ومن أبرز النَّتائج التي توصَّل إليها البحث:

- سرُّ الإيقاع في الشِّعر العربي مكوِّنات التَّفعيلة، وليست التَّفعيلة نفسها.

- ما قُدِّم من القوانين الصَّوتيّة والأنماط وطريقة الإنشاد العروضي هو عبارة عن تفسير وصفي للظاهرة، بعيدًا عن الفلسفة العروضيَّة، والتفسير بحد ذاته نقطة هامَّة للتجديد؛ إذ لا يمكن أن تقام نظريَّة دون الاستناد إلى نظريَّة سابقة، لا سيما إذا كانت هذه النظريَّة ناضجة ومكتملة كنظريَّة الخليل.
- حاولت النظريَّة الكمّيَّة أن تفسر الزِّحافات والعلل، لكنَّها عجزت عن تفسير الجمع بين التَّفعيلات المختلفة.

Abstract

The Arab prosody received several attempts aimed at renewing it and developing its theories، towards quantitative theory، stress theory، digital prosody، and others..

Each of these theories has been adopted on a different basis. All of them are united by criticism of the Al Khalil theory based on musical rhythm. The quantitative theory - the subject of study - is based on the quantity and the duration of the syllables، which gives the prosody a mathematical and scientific character، in addition to the fact that the sound clips are units shared by all languages.

This research aims to describe this theory، its origins، its foundations، and the most prominent supporters and opponents of it، in addition to its shortcomings.

It also presents a prosody approach that explains Arabic prosody on the basis of rhythm and chanting.

الكلمات المفتاحيَّة: النظريَّة الكمِّية، العروض، الإيقاع.

المقدِّمة:

تعرَّض الشِّعر التَّقليديُّ من أواسط القرن الماضي إلى عددٍ من الأفكار والرُّؤى التي تهدف إلى تجديد العروض التقليدي، وإيجاد النظريات التي تعالج الشِّعر بطريقة رياضيَّة.

من هنا سعى علم العَروض التَّجديديّ إلى توصيف الظواهر الوزنيّة في اللُّغة، وبما أنّ الأنظمة الوزنيّة مختلفة ومتنوّعة بسبب اختلاف اللغات في صفتها الجوهريّة؛ أي تنتمي كلّ لغةٍ إلى نوع من الصِّفات الثلاث، الأمر الذي أدّى إلى ظهور علوم العَروض المختلفة: منها ما هو مبنيّ على أساس المدّة في المقاطع، ومنها ما هو مبنيّ على أساس الشِّدّة، ومنها ما يُبنى على أساس النَّغمة. وكذلك قد نجد نظامًا وزنيًّا مزيجًا من صفتين في أساسه[1].

يتناول هذا البحثُ الحديثَ حول إحدى هذه الصِّفات للعروض العربي، وهي المدَّة في المقاطع. والنَّظر إلى الشِّعر نظرةً كمِّيَّة؛ وذلك من خلال حساب المقاطع الطَّويلة والقصيرة، باعتبار أنَّ أحدهما يستغرق زمنًا في النُّطق أطول من الآخر. حيث انبرى لهذا الفكر التَّجديديّ مجموعةٌ من المؤلِّفين، أبرزهم: د. إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشِّعر)، ود. شكري عيَّاد في كتابه (موسيقى الشِّعر العربي)، ود. كمال أبو ديب في كتابه (في البنية الإيقاعيَّة في الشِّعر العربي)، ود. عبد القادر عبد الجليل في كتابه (هندسة المقاطع الصَّوتيّة وموسيقى الشِّعر العربي) ود. محمد عوني عبد الرؤوف في كتابه (بدايات الشِّعر العربي بين الكمّ والكيف).

ويهدف البحث إلى الكشف عن منطلقات النظريَّة الكميَّة، وموازنتها مع النظريَّة الخليلية، كما يهدف إلى إيضاح نظريَّة الإنشاد، ومقدرة الأذن السمعيَّة على التقاط الأوزان الشِّعريَّة ومجاراتها.

وتأتي أهميَّة هذا البحث في كشفِه عن مدى صلاحيَّة تطبيق النظريَّة الكمِّيَّة في الشِّعر العربيّ، وإمكانيَّة الإنشاد في تطبيق الموازنة بين النَّظريَّات العروضيَّة.

ولعلَّ أبرز أسباب اختيار الموضوع هو الرغبة في مناقشة الدَّعوات المنادية بإلغاء نظريَّة الخليل، وإحلال نظريَّاتٍ أخرى محلَّها.

(١) ينظر: علي مقبل، آراء العروضيين العرب، ١١٩.

وتسبق هذا البحث مجموعة من الدِّراسات السَّابقة، أبرزها:

- المقطع العروضي في ضوء الدراسات الصوتية، إبراهيم خليل، مجلة دراسات العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، ١٩٩٧م.
- العروض من وجهة نظر صوتية، دافيد أبر كرومني، ترجمة على السيد يونس، (بحث منشور)، ٢٠٠٠م .
- ما تركه الشعراء من ظواهر الجاهلية العروضية، محمد أحمد العبيدي، (ماجستير)، جامعة بغداد، ٢٠٠٥م.
- أهميَّة الوزن العروضيّ في الدَّرس اللُّغوي، عبد العزيز محمد الحربي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، مجلة الجمعية العلميَّة السُّعوديَّة للُّغة العربيَّة ٢٠٠٨م.
- في إشكالية مصطلحات العروض والقافية، عمر عتيق، جامعة القدس، فلسطين ، ٢٠١٣م .
- إشكاليات المصطلح العروضيّ بين القديم والحديث، بخيت جحيش، (دكتوراه)، جامعة الإخوة، القسطنطينية، ٢٠١٧م.

يتبع البحث المنهج الوصفيّ القائم على النَّظر في الأساس الكمِّيّ، ومدى إمكانيَّة تفسيره للعروض العربيّ، وذلك باستقراء آراء المؤيِّدين، والمخالفين، والمتوسِّطين، وعرض منطلقاتهم وحججهم.

وتسير مباحث البحث وفق خطَّة تقسِّم البحث لخمسة مباحث: أوَّلها التَّعريف بالإيقاع وعلاقته بالكمّ. وثانيها: التَّعريف بالمقطع في العروض العربيّ وعلاقته بالكمّ. وثالثها: الحديث عن نشأة النظريَّة الكمِّيَّة. وصلتها بالنظريَّة الخليليَّة. ورابعها: عرض آراء العلماء حول النظريَّة الكمِّيَّة بين التأييد والرَّفض والتَّوسُّط. وخامسها: مناقشة النظريَّة الكمِّيَّة وعرض النَّظرة المقاربة لها، وهي الإنشاد.

المبحث الأوَّل: الإيقاع الشِّعريّ وعلاقته بالكمّ.

يتضمَّن الشِّعر في كلِّ أحواله الموسيقى بكافة أنواعها :الوزن، والقافية، والإيقاع، والتنغيم، والإلقاء. والموازنات الصَّوتيّة للتَّفعيلات العروضيَّة هي من أبرز المؤثِّرات الصَّوتيّة في حدوث الإيقاع الموسيقي في النص الشِّعر، وهذا عائدٌ إلى أنَّ الكمّ الصَّوتيّ للتفعيلة الواحدة يحتوي على أكثر من مقطع صوتي، وعندما تتماثل هذه التَّفعيلات يحدث تماثل صوتي لأكبر كمٍّ مقطعي في القصيدة؛ وبذلك يشكِّل الإيقاع الموسيقي الأساس الذي تستند عليه القصيدة.

وهذا يعني أنَّ الإيقاع شرطٌ يلازم القصيدة في أي لغةٍ كانت، فالفارابيّ من أوائل من نظَّر للإيقاع العربيّ ونصَّ على مصطلحه قال: "الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"(١). ولو نظرنا إلى الإيقاع من وجهة نظر حديثة هو مصطلح إنجليزي، مشتقٌّ أصلا من اليونانية، بمعنى (الجريان والتدفق)، وتطوَّر فيما بعد ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية (mesure) المعبرة عن المسافة الجمالية، ويرمي بصفة عامَّة إلى التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء ...وقد أرجعه كولردج في القرن التاسع عشر» إلى عاملين، أوَّلهما: التَّوتر الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة، فيعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما: المفاجأة أو خيبة الظّنِّ التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة ، والتي تولد الدَّهشة لدى القارئ»(٢).

وقد ربط العروضيون بين قضيَّتي الإيقاع والكمّ؛ وذلك لارتباط الإيقاع بالوزن، واتِّصاله بالتَّناسب بين الأجزاء، فالإيقاع والوزن متلازمان، ينتميان معًا إلى صناعة الصَّوت واللَّحن، تلك الصِّناعة القائمة على قاعدات الطُّول وحساب الأجزاء والكمّ؛ لتؤدِّي أنغامًا موسيقيَّةً، صادرة من المتحرِّك والسَّاكن.

وهذا الكمّ لا يضفي قيمة على الإيقاع الخارجي فحسب، بل الشَّاعر الماهر

(١) أبو نصر الفارابي، الموسيقى الكبير، ٢/ ٤٣٦.
(٢) ابتسام حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ٢١.

المتمرس يستطيع أن يضيف إلى موسيقية قصيدته ما يمكن أن تسميه الإيقاع الباطن الذي تحسُّه ولا تراه ، تدركه ولا تستطيع أن تقبض عليه، ويكمن في تعادل النغم عن طريق مدات الحروف حينا وعن طريق تكرارها حينا ، وعن طريق استعمال حروف مهموسة أو مجهورة تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة»[١].

وهذا لا يعني أن الإيقاع لا يتأثر إلا بكمّ المقاطع ومدتها الزمنية، ولكنه وليد النسيج المتآلف في علاقاته بأعضاء أخرى؛ لذلك فهو يتعالق جسديًّا بالعناصر الأخرى في المنجز الشِّعري ، وهو ما أشار إليه (سوريو) في أثناء حديثه عن الإيقاع الشِّعري بأنه «تنظيم متوالٍ لعناصر متغيرة كيفيًّا في خطٍّ واحد، وبصرف النَّظر عن اختلافها الصَّوتيّ»[٢].

وقد انصبَّ اهتمام الدارسين للإيقاع الصَّوتيّ على حروف المد واللين؛ لأنها الأكثر تأثيرا في الحركة الإيقاعيَّة فهي «تمتاز بخصائص موسيقيَّة تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسيَّة أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي»[٣]. ويعتمد الإيقاع العربيّ على مبدأ الانسجام والتناسب الجماليّ؛ من أجل ضبط توازن إيقاعه بعدد من الضوابط[٤]:

- لا يجوز في الشِّعر توالي أكثر من أربع حركات.
- لا يجتمع في الشِّعر خمس متحرِّكات ليس بينها ساكن.
- لا تستحسن كثرة الحركات والسَّكنات في الإنشاد.
- أكثر ما يبنى عليه الشِّعر متحرِّكان فساكن. (مِثْلُ)، (ثُلْثُ).

(١) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشِّعر العربي، ١٤.
(٢) عز الدِّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ١٢٤.
(٣) ابتسام حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ١٥٥.
(٤) ينظر: ربيعة الكعبيّ، العروض والإيقاع في النَّظريَّات الحديثة للشِّعر العربّي، ٤٦.

المبحث الثَّاني: المقطع في العروض العربي وعلاقته بالكمّ Syllable .

يختلف العروض في اللُّغات تبعًا للاختلاف في الأنظمة الوزنيّة، وهذا الاختلاف راجع لنوع المقطع، وصفته في كلّ لغة، وهذه أهمّ أنواع الأنظمة الوزنيّة[١]:

- النظام المقطعي (syllabic): مبنيّ على عدد المقاطع، مثل: الشِّعر الفرنسي والمجري.
- النظام النَّبري (stressed): مبنيّ على النَّبرة، مثل: الشِّعر الإنكليزي.
- النظام التوتّري (tonic): مبنيّ على النغمة، مثل: الشِّعر الصيني.
- النظام الكمّي (quantitative): مبنيّ على المدّة والكمّ، مثل: الشِّعر اللاتيني، واليوناني القديم، والسنسكريتي، والفارسي الدريّ.

والحق إن استثمار قيم الفن والجمال واستثمار البِنى في الشِّعر يعتمد أساسًا على الوعي بنظام المقطع، وكيفية النَّبر والتنغيم في اللُّغة، إذ "لو اتحدت كميات الكلمات العربية فتشابهت في بنيتها لوقع النَّبر فيها على صورة واحدة، و لجاء إيقاع اللُّغة متساوي المسافات رتيبًا مملًّا...ولكنَّ اختلاف الكلمات طولًا وقصرًا، وتجرُّدًا وزيادةً واتصالًا وانفصالا، حال دون هذه الرتابة وذلك الملل، وجعل اللُّغة إيقاعاً لا مجرَّد وقْع، ولكنَّه إيقاع في نطاق التوازن، لا في نطاق الوزن، فالوزن في العربية للشِّعر، والتوازن في الإيقاع للنثر»[٢].

- ومن هنا نلحظ أن المقاطع التي تكتسب قيمة جمالية تتحدد بأشياء كثيرة، منها: النَّغمة المميزة لكل صوت من الأصوات، وغنى الصوت بالنغمات الثانوية، وهو ما يسميه الموسيقيون « Timbre »، والإحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت [٣].

وما يعنينا في هذا السياق مقاطع اللُّغة العربية التي يمكن أن تقسَّم حسب مدة النطق

(١) ينظر: علي مقبل، آراء العروضيين العرب، ١٢٠.
(٢) تمَّام حسَّان، البيان في روائع القرآن، ٢٩٦.
(٣) ينظر: شكري عيَّاد، موسيقى الشِّعر العربي، ١٢٦.

بها إلى أنواع ثلاثة[١]:

١- **مقطع قصير**، وهو عبارة عن (صوت ساكن + حركة قصيرة) = (كَ كُ كِ).

٢- **مقطع متوسط**، وهو عبارة عن (صوت ساكن + حركة قصيرة+ صوت ساكن) = (كَمْ كُمْ كِمْ).

أو عبارة عن: صوت ساكن + حركة طويلة (حرف مد) = (كا كُو كِي).

٣- **مقطع طويل**، وهو عبارة عن (صوت ساكن+ حركة طويلة+ صوت ساكن) = (نارْ طولْ نيرْ).

أو عبارة عن: (صوت ساكن+ حركة طويلة+ صوت ساكن) = (بَحْرْ دُرْجْ فِكْرْ).

والملاحظ في التَّقسيم السَّابق هو استعمالُ مصطلحات (المقطع طويلًا وقصيرًا)، و(المصوّت طويلًا وقصيرًا وغير مصوّت). وهي المصطلحات التي لم يستخدمها الخليل، ومن هنا وجّهت إليه انتقادات كثيرة؛ فظنُّوا أنَّه لا يعرف المقطع، ممَّا أدَّى لخللٍ لديه، حسب رأي بعض العروضيّين المعاصرين؛ وذلك لأنَّ المعاصرين أولوا المقاطع عنايةً بالغة، أكثر من التَّفاعيل، ومع أنّ الفارابي أورد هذه المصطلحات بالتفصيل في كتابه (الموسيقى الكبير) ، فقد استغنى العروضيّون عن استعمال هذه المصطلحات بعد الفارابي؛ لقناعتهم بمصطلحات الخليل التي كانت تكفيهم في توصيفهم لعلم العَروض.

وينقسم المقطع الصَّوتيّ في العربية إلى ستة أقسام:

١- المقطع القصير المفتوح (ص ح) مثل : (س).

٢- المقطع القصير المغلق (ص ح ص) مثل : (من).

٣- المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح)، مثل: (ما).

٤- المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص) مثل: (باب).

(١) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشِّعر، ١٤٦.

٥- المقطع القصير مزدوج الإغلاق (ص ح ص ص) مثل: (بيت).

٦- المقطع الطويل مزدوج الإغلاق (ص ح ح ص ص)، مثل: (بارْ).

كما رمز العروضيُّون لهذه المقاطع بالرموز التالية:

أولا: (ص ح) = (ب).

ثانيًا: (ص ح ص)، و (ص ح ح) = (-).

- **ثالثًا**: (ص ح ح ص) و(ص ح ص ص)، و(ص ح ح ص ص) = (- o).

المبحث الثَّالث: نشأة النظريَّة الكمّيَّة، وصلتها بالنظريَّة الخليليَّة.

"تنبع فكرة الكمّ من قياس الزَّمن، وهي أساسٌ جذريٌّ في الموسيقى؛ إذ إنَّ العنصر المكوِّن في التَّأليف الموسيقي (المقياس) يشغل زمنًا معيَّنًا يسمَّى الزَّمن الكامل، ويفترض أنَّ هناك حقلًا أو مقياسًا موسيقيًّا يشغل الزَّمن نفسه، لكنَّ الزَّمن يمكن أن يشغل بنغمة واحدةٍ أو نغمتين أو أكثر، وعندها يكون زمن النَّغمات زمنيًّا كاملًا"[(١)].

وقد نشأت النظريَّة الكمّيَّة في العروض العربي حينما انطلق المستشرقون ومن تابعهم من الدارسين العرب في دراسة أوزان الشِّعر تبعًا لنظام المقاطع؛ نظرا لما يتوفَّر عليه من الطَّابع العلمي، ولكونه وحدةً صوتيَّة فإنَّ جميع لغات العالم تشترك فيه، وقد تركز اهتمامهم على دراسة المقطع الصَّوتيّ؛ لأنهم لاحظوا أنَّ بعض الأصوات اللُّغويَّة أوضح في نطقها من البعض الآخر، فالحركات القصيرة و الطويلة تعدُّ أجلى الأصوات في النطق؛ لأنها يندر أن تخفى على سمع المتلقي، وإن امتدت المسافة بينه وبين المتكلم، كأن يكون ذلك من خلال خط الهاتف[(٢)].

وقد سمِّيت هذه المرحلة بمرحلة (التجاوز)، وهي "المرحلة التي تراجع فيها

(١) كمال أبو ديب، البنية الإيقاعيَّة للشِّعر العربّي، ١٩٦.
(٢) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشِّعر، ١٤٦.

انبهار الشُّعراء والنقاد، وولوعهم بنظام التفعيلة أو الشِّعر الحر، واتجاههم إلى البحث عن بدائل لنموذج الخليل إبَّان الفترة التي شهدت تغطية بنيويَّة لهذا العروض بعد انتقاله إلى نظام التفعيلة، وفي هذه المرحلة آل عروض الخليل إلى ما أصبح يعرف باسم البنية الإيقاعيَّة، ولقد كان ذلك تحديدا بعد ظهور كتاب (في البنية الإيقاعيَّة للشِّعر العربي) للدكتور كمال أبو ديب ، في الفترة التي شاع فيها المنهج البنيوي في الدراسات العربية، وصار أساسًا لأغلب الكتابات النقدية، ولا يملك المتصفح للدراسات المنجزة في هذه المرحلة إلا أن يقر بأن أصحابها قد استوحوا آراءهم بالاتكاء على الدراسات الغربية، أو التي قام بها مستشرقون على الشِّعر العربي»[١].

وقد اعتمدوا في تحليلهم هذا إلى نتائج دراسات علماء الأصوات، الذين أقرُّوا أنَّ بعض الأصوات اللُّغوية أوضح في السمع من البعض الآخر، وتتبيَّن لهم أن أوضح الأصوات تلك التي تسمى بالحركات القصيرة منها، كالفتحة والضمة، والكسرة، والطويلة؛ كألف المد، وواو المد، وياء المد، وقد وجدوا أن هذه الأصوات تبرز في أثناء الكلام، ويندر أن تخفى على سمع السامع حين تبعد المسافة بين متكلمين.

وبناءً على ذلك؛ خلصوا إلى «أن الوزن الشِّعري، بعيدا عن الإشكالات المثارة حوله، إنما ميزته الأساس، سواء في البحور الخليلية، أو في البحور المهملة في الدوائر العروضيَّة، أو في البحور التي استحدثها المولدون، أو التي اخترعها الشُّعراء في أزمان متأخرة لاحقة، هي قيامه على المساواة في أصول أجزائه، التي ترجع، في أساسها، إلى تشكيل المتحركات والسواكن»[٢].

صلة النظريَّة الكمّيَّة بالنظريَّة الخليلية.

صنَّف الخليل بن أحمد كتابًا في الإيقاع، وبنى فرضيّته العروضيَّة على المتحرّك

(١) مسعود وقاد، البنية الإيقاعيَّة في شعر فدوى طوقان، ٢٣.
(٢) عبد العالي مجدوب، خاصية التساوي الكمّي في الوزن الشِّعري، مقال منشور على الشبكة، استرجع بتاريخ ١/ ٨/ ١٤٤٢ه.
https://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=86570

والساكن والمكوِّنات الوزنيّة؛ أي السبب والوتد والفاصلة. ويدلّ ذلك على اعتقاده بنظريَّة الكمّ أساسًا للنظام الوزني للشِّعر العربي، وكذلك سمّى التغيّرات الطارئة على تلك المكوِّنات زحافًا؛ أي انحرافاً من مقدار الكمّ. وممّا يؤيّد هذا الرأي تعريف الخليل بالقافية الّذي يدلّ على رأيه في نظام الوزن العربي بأنّه نظام كمّي لا يمكن تجاوزه ولا سيّما في القافية. ونعرف أنّه رجل لغوي مطّلع على الخصائص اللغويّة العربيّة من جهة، وعلى علم الموسيقى والإيقاع من جهة أخرى، وهذان الأمران ساعداه في إدراك أساس النظام الوزني العربي(١).

ولا يخفى أنَّ النَظر مهما تعدَّد إلى نظام القصيدة العربية، ومهما ازدحمت الساحة النقدية بالنظريات الوافدة من لدن الغربيين، و المتعلقة بالبدائل الجذرية المقدمة للنيابة عن عروض الخليل، فإن هناك حقيقة ثابتة في طبيعة اللُّغة العربية، مفادها أن هذه اللُّغة لا يمكن أن تقوم إلا على نظام التفعيلة ، وهذا لا يعني بحال من الأحوال دعوة إلى الانغلاق والتقليل من شأن المحاولات الجادة للاستفادة من تلك النظريات ، ولكن ليس من الضرورة أن تكون هذه المحاولات ملغية لأكثر ثوابت هذه اللُّغة تمييزا لها ، ولا يكون العروضيون المحدثون قد قدَّموا جديدًا إذا قالوا بأن الشِّعر العربي شعر كميّ ، ولا يمكنه أن يكون وبصورة مطلقة كما يراد منه نظاما نبريًّا ، فكل المشاريع التي قدمت بديلا جذريا لنظام الخليل ظلت تراوح مواضعها، وإذن فلا يجب النظر إلى هذه المسألة خارج حدود ما يفرضه الواقع اللغوي لكل لغة من لغات العالم ، فاللُّغة الإنجليزية والألمانية تقومان على نظام النَّبر ، وتعتمد الفرنسية على النظام المقطعي، فلماذا نفرض على اللُّغة العربية نظاما ليس من خصائصها، وهي ترتكز أساسا على نظام التفعيلة ؟ هذه التفعيلة التي تعتبر الوحدة الأساسية في بناء كل بحر من البحور الشِّعرية ، وعلى الرغم من أن القصيدة العربية الحديثة قد مزقت وشيج البحور الشِّعرية إلا أنها لم تتمكن من إلغاء التفعيلة؛ لأن «نظام التفعيلة هو النظام الذي تفرضه طبيعة هذه اللُّغة، ومن ثم كان الخروج على نظام البيت مشروعًا، ما دام النظام الأساسي

(١) علي مقبل، آراء العروضيين العرب، ١٢٠.

والضروري قائمًا، وهو نظام التفعيلة»[١].

ولهذا فإنَّ التَّسليم بأنَّ الخليل لم يكن يقيس الأوزان بالأجهزة الحديثة، ولا بالتَّرقيم الموسيقي لا يعني أن تصنَّف نظريَّته ضمن النَّظريَّات اللَّفظيَّة التي اعتمدت وزن الشِّعر، وكأنَّ الخليل غير عالمٍ بالأوزان، بل إنَّ علمه بالأصوات والنَّغم والإيقاع ثابت[٢].

القافية والنظريَّة الكمّيَّة.

يعرِّف الدكتور أنيس القافية بأنها: «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر، أو أبيات القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هامًّا من الموسيقى الشِّعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنيَّة منتظمة، وبعد عدد معيَّن من مقاطع ذات نظام خاصٍّ يسمى بالوزن»[٣].

ويرى الدكتور شكري عيَّاد أن القافية في الشِّعر الكمّي ومنه الشِّعر العربي ليست ضروريَّة، ما دام يلتزم ترتيبًا معيَّنا ونسبًا ثابتة بين المقاطع الطويلة والقصيرة، ويعود احتفاظه بها طوال هذه المدة إلى طوله وكثرة مقاطعه من جهة، واتساعه لأنواع مختلفة من الإيقاع بسبب الزِّحاف من جهة أخرى؛ ولهذا أخفق الشِّعر المرسل لما تخلى عن القافية مع احتفاظه بهذين العنصرين، بينما نجح الشِّعر الحر حينما تخلص من الطول الثابت للبيت والقافية معا[٤]

(١) عز الدين إسماعيل، الشِّعر العربي المعاصر، ٨٥، وينظر: مسعود وقَّاد، البنية الإيقاعيَّة في شعر فدوى طوقان، ٦٧.
(٢) ينظر: ربيعة الكعبيّ، العروض والإيقاع والنَّظريَّات الحديثة للشِّعر العربّي، ٣٣١.
(٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشِّعر، ٢٤٦.
(٤) ينظر: شكري عيَّاد، موسيقى الشِّعر العربي، ١١٧.

المبحث الرَّابع: آراء العلماء حول النظريَّة الكمّيَّة.

تعددت أقول المستشرقين ومن تابعهم من الدارسين العرب حول هذه النظريَّة، وقد ارتبطت دراستهم لها بالمقارنة بينها وبين النَّبر، وعلى هذا الأساس انقسموا إلى ثلاثة أقسام: فمن مؤيدٍ متعصِّبٍ لها منكرٍ لنظريَّة النَّبر ، إلى موازنٍ بينها وبين نظريَّة النَّبر، إلى رافضٍ لوجودها وواضعًا النَّبر بديلًا عنها.

أولًا : تأييد النظريَّة الكمّيَّة.

ويتبنى هذا الرأي مجموعة من المستشرقين والعرب، ومنهم:

١ – د. إبراهيم أنيس.

يؤكد د. إبراهيم أنيس بصورة ضمنية وكما يتضح من خلال عنوان كتابه (موسيقى الشِّعر) فرضية الموسيقى، والربط بينها وبين الشِّعر من خلال الوزن، إذ تماثل الموسيقى البناء العروضي الجديد، يقول: "وللشِّعر نواحٍ عدة للجمال، أسرعها إلى النفوس ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشِّعر"[(١)]. فهو هنا يبنى الشِّعر على أساس الانتظام والتكرار.

ونراه في كتابه يشرح نشأة فكرة تقسيم الكلام إلى مقاطع، إذ يقول: "وقد ترتَّب على اختلاف الوضوح السمعي بين أصوات الكلام، أنه لوحظ في تسجيل جملة من الجُمل على لوح حسَّاس، أن موجة الكلام تظهر في صورة خط متموج فيه انخفاضات وارتفاعات، وقد سمَّوا النقط المرتفعة في هذا الخط باسم (القمم)، وسموا النقط المنخفضة باسم (الوديان)، وتحتلُّ الحركات تلك القمم؛ لأنها أوضح الأصوات في السمع، وتحتل الحروف الأخرى الوديان...ومن هنا نشأت فكرة تقسيم الكلام إلى مقاطع فاعتبرت القمة وما يكتنفها بمثابة مقطع واحد، وعلى قدر ما في الخط من قمم يكون عدد المقاطع، وعلى هذا فالمقطع الصَّوتيّ عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة»[(٢)].

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشِّعر، 7–6.
(٢) إبراهيم أنيس، موسيقى الشِّعر، ١٦٧.

وهذا يعني أنه يرفض نظريَّة الخليل القائمة على التَّفاعيل، داعيًا إلى إحلال المقطع محلها واعتبار الشِّعر العربي شعرًا كميا، إذ يقول: «فلما بدأ المستشرقون يبحثون في الشِّعر العربي عدوه من الشِّعر الكمّي، وحللوا الأبيات إلى مقاطع بدلا من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب»(١).

ومن هنا يلحظ ضيق الإطار الذي يتناوله إبراهيم أنيس؛ لأنَّه لم يخرج عن العروض القديم، ويحاول التَّصريح باستحالة كتابة شعرٍ خارج وزن العروض الخليليّ، والدليل على ذلك إشارته لأصحاب تجارب الشعر الرومنسي والشعر التجديدي بأنه مجرد تنويعٍ لا يتجاوز أصل العروض الخليليّ.

ومع أنَّه يحاول أن ينقض نظريَّة الخليل إلا أنه ما زال يدور في فلكها، ولم يقدم جديدًا؛ لهذا ذهب إلى انتقاد المصطلحات والإجراءات العلمية، يقول: "ولقد نهج الخليل في عروضه نهجا خاصا غير مؤسس على الأسس العلمية من الناحية الصَّوتيّة"(٢).

أما عن النَّبر، فإنه يرفضه في أساس الشِّعر العربي ويُحلّ محلّه النغمة أو الارتفاع. وهو لا يرفض وجوده في اللُّغة، لكنّه لا يرى لـه دوراً في النظام الوزني، وقد استدلّ في رفض النَّبر في الشِّعر في قوله: "الّذي نلحظه في نبر الشِّعر أنّه يخضع لنفس القواعد الّتي يخضع لها النثر، غير أنّا حين نُنشد الشِّعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة، وبذلك نطيل زمن النطق بالبيت من الشِّعر"(٣).

٢- المستشرق ألفريد بلوخ (Alfred Bloch).

نشر المستشرق ألفريد بلوخ (Alfred Bloch) مؤلَّفاته بين عامَي ١٩٤٦ و١٩٥١م، وأكَّد فيها على وجود اختلاف سافر بين المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة من حيث الامتداد في اللُّغة العربيّة القديمة بعد مقارنتها باللغات الأخرى. وبناءً على ذلك يُدرِج بلوخ النظام الوزني العربي في عداد الأنظمة الكمّيَّة، ويرى أنّ عنصر الكمّ هو العنصر الوحيد في أساس الوزن في الشِّعر العربي(٤).

(١) السَّابق، ١٤٨.
(٢) السَّابق، ١٤٩.
(٣) السَّابق، ١٦٨.
(٤) ينظر: علي مقبل، آراء العروضيين العرب، ١٢٣ نقلاً عن: (Weil، 1960، p. 674).

ثانيًا : التوسُّط بين الكمّيَّة والنَّبرية.

انبرى لهذا الرأي جماعة من المستشرقين والعرب، الذين يرون أن الشِّعر العربي قائمٌ على الكمّ والنَّبر معًا، وهنا عرضٌ لبعض الآراء.

١ – شكري محمد عيَّاد .

اعتمد الدكتور شكري محمد عيَّاد في دراسته على آراء المستشرقين، وخلاصة رأيه أن العروض في كل لغة يبنى على الصفة الغالبة في مقاطعه وإن كان الأساس الأليق من الناحية النظريَّة هو كم المقاطع؛ لأن الوزن الشِّعري ليس إلا قسما من الإيقاع ، والإيقاع عبارة عن نسب زمانية ، ولكن النَّبر يصبح أساسًا لا بدَّ منه للعروض بدلًا من كمِّ المقاطع تحت تأثير عاملين هما[١]:

- أن يصبح النَّبر صفة جوهرية؛ أي أن الكلمة تفقد معناها إذا لم يراع في نطقها النَّبر الصحيح.
- أو يتغير المعنى بتغير موضع النَّبر أن يقتصر وقوع النَّبر على المقطع الطويل، بمعنى أن المقطع القصير يمكن أن يكون منبورا ، والمقطع الطويل يمكن أن يكون غير منبور .

والملاحظ عند قراءة كتاب (موسيقى الشِّعر العربي) للدكتور شكري عيَّاد أنه كان متوسِّطًا في رأيه بين الكمّ والنَّبر، ومتحفظًا بعض الشيء؛ وذلك لعدم توفر المعلومات الدقيقة، فنراه في سياقٍ ينتصر للكمية، وهو ينطلق من بحثي: (جويار وإبراهيم أنيس)، وينتهي أخيرا إلى أن اللُّغة العربية لغة كمية، وما يصنع في شعرها موسيقيته هو وقوع النَّبر على جملة من المقاطع الطويلة أو القصيرة، وتتجسد قيمة هذا النَّبر في « أنه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع ، أو بتعبير أكثر تحديدا أنه يمكن الشَّاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معا موسيقية الشِّعر »[٢].

(١) مسعود وقاد، البنية الإيقاعيَّة في شعر فدوى طوقان، 24.
(٢) شكري عيَّاد، موسيقى الشِّعر العربي، ٥٣.

ونراه عندما يعالج قضية تصنيف النظم العربي بالنظر إلى الأقسام الثلاثة الكبرى: الكمّي والمقطعي والنَّبري، يعتمد على مسألة الاشتقاق في اللُّغة العربية، ووظائف الحركات القصيرة والطويلة، للقول بأن النظم العربي نظم كميّ، إذ يقول: «ونحن أميل الى اعتبار اللُّغة العربية لغة كمية، للدور الذي تلعبه حروف المدّ في تغيير المعنى، وذلك واضح في

اشتقاق أسماء الفاعلين، والمفعولين، والمصادر، والصيغ المزيدة في الأفعال»(١).

وهو في سياق انتصاره للكمية يتكلم بحذر وتحفظ عن النَّبرية؛ لعدم توفر المعلومات الدقيقة، في غياب البحث العلمي الدقيق في هذا المجال ، ولكنه يرجح أن قواعد النَّبر تختلف باختلاف اللهجات ، أو على الأصح باختلاف كيفيَّات الأداء، ولهذا يرجِّح «أن النَّبر في العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة وإن يكن ظاهرة مطردة يمكن ملاحظتها وضبطها ، وإذا صح ذلك القول بأن الشِّعر العربي شعر ارتكازي كالشِّعر الإنجليزي والألماني قول ليس له حتى الآن ـ ما يسنده من نتائج البحث اللغوي»(٢).

ونراه في سياقاتٍ أخرى ينتصر للنبرية، رافضًا الكمّيَّة، وهذا يبدو جليًّا في معرض المقابلة بين علم الخليل التأسيسي، وبين محاولات بعض الباحثين المحدثين الذين يتبنون النظريَّة الكمّيَّة، حيث يقرُّ بأن الضعف والوهن كان حليفها؛ نظرا لصحة الأساس التصنيفي المتجسد في اعتبار الشِّعر العربي شعرا كميًّا. وذلك ما يجزم به قائلا: «. وفي إطار إبراز قصور الفرضية الكمّيَّة يتنبه إلى اختلاف طبيعة ووظيفة المصطلح في الموسيقى منه في الشِّعر، كما يشير صراحة، فيما يأتي: «هناك فروق جذرية بين مفهوم الكمّيَّة في الموسيقى ومفهوم الكمّيَّة في الإيقاع الشِّعري. الوحدة الوزنية في الشِّعر بخلاف المقياس الموسيقي». ويخلص من كل ذلك إلى إن: "التحليل الكمّي لإيقاع الشِّعر العربي الذي يعتمد على المزدوجة (قصير- طويل) قاصر لا يمكن تطويره».

(١) شكري عيَّاد، موسيقى الشِّعر العربي، 46، وعبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية وإعادة بناء قضايا علم العروض، مقال على الشبكة. استرجع بتاريخ ١/ ٨/ ١٤٤٢هـ -http://www.arood.com/vb/show thread.php?p=73518

(٢) السَّابق، ٤٩.

وفي سياقٍ آخر نراه يسرف في المغالاة بالانتصار للنبر، ويعزو تطور الشِّعر العربي عليه، إذ يقول: إنّ النَّبر لا الكمّ هو قاعدة شعر المستقبل إن أريدَ للشِّعر العربي تطوُّرٌ حقيقي»[١].

ثم هو في آخر الأمر نراه يخلص إلى نتيجةٍ مفادها الجمع بين النَّبر والكمّ، إذ يرى أن «الإيقاع الشِّعري إذن يقوم على دعامتين من الكمّ والنَّبر، مهما تختلف وظيفة كل منهما في أعاريض اللغات المختلفة»[٢].

ويقترح طرح مسألة الكمّ طرحًا جديدا، جامعا بين النظرتين: الكمّيَّة والنَّبرية. وهذا مأزق يواجهه في محاولته بناء الإيقاع العام. حيث أورد صياغته النهائية للبديل العروضي بقوله: «ولعل أهم ما يعد به النظام المقترح هو إمكان تناول إيقاع الشِّعر العربي من حيث هو حيوية نغمية موسيقية، ترتبط ارتباطا حميما بموسيقية اللُّغة وتركيبها الإيقاعي، من جهة، وبطبيعة التشكيلات الموسيقية التي نمتها الفعالية الفنية العربية، من جهة أخرى". ليعود، مجددا، إلى المطابقة والتقريب بين الموسيقى والشِّعر، إذ يرى أن : "الإيقاع الشِّعري في معظم أنماطه، يشارك الإيقاع الموسيقي في هذه الخصيصة الأساسية"[٣].

لكنه ما يفتأ عائدًا مرةً أخرى لإبراز الموقف السابق القاضي باعتبار الكمّ أساس النظم العربي: «إن العروض العربي كما نرجِّح عروض كمِّيّ؛ أي أنه يقوم على التزام ترتيبٍ معيَّن، ونسب ثابتة بين المقاطع الطويلة والقصيرة»[٤].

٢- محمد مندور.

وصل محمد مندور إلى أنّ «الشِّعر العربي يجمع الكمّ والارتكاز»، ثمّ وضّح ما يقصد بالارتكاز قائلاً: «الارتكاز ictus عنصر أساسي في الشِّعر العربي بل عنصر غالب، ومِن تردُّده يتولّد الإيقاع... ومن المعلوم أن الارتكاز لا يقع إلاّ على مقطع طويل. ومن ثمّ

(١) السَّابق، ٢٤.
(٢) السَّابق، ٥٥.
(٣) شكري عيَّاد، موسيقى الشِّعر العربي، ٥٧.
(٤) السَّابق، ٥٩، وعبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية وإعادة بناء قضايا علم العروض، مقال على الشبكة. استرجع بتاريخ ١/ ٨/ ١٤٤٢هـ http://www.arood.com/vb/showthread.php?p=73518

نلاحظ أنّ هذا الوزن لا بدّ أن يسلم منه دائماً مقطع طويل بعد المقطع الأوّل القصير، فإذا لم يحدث ذلك انكسر البيت «[١].

كما يرفض محمّد مندور أن يكون الكمّ وحده أساسًا للعَروض العربي؛ لأنّه لا يصف الإيقاع (rhythm) بصورة كاملة وأنّه "لا يكفي لإدراك موسيقى الشِّعر بل لا بدّ من الارتكاز الشِّعري الّذي يقع على كلّ تفعيل ويعود في نفس الموضع على التفعيل التالي وهكذا». وأخيرًا يعترف بـقوله: «الواقع أنّ الارتكاز في اللّغة العربيّة موضوع شاقّ لا يزال في حاجة إلى البحث»[٢].

٣- المستشرق غوتهولد ڤايل (Gotthold Weil).

دخل المستشرق الألماني غوتهولد ڤايل (Gotthold Weil) في العَروض العربي من مدخل الأساس الكمّي، لكنّه واجه حجمًا هائلاً من مصطلحات الزِّحاف، وتشكّك في الأساس الكمّي مع وجود هذه الزِّحافات الّتي تُسفر عن خلل شديد في كميّة الوزن لأنّ الشِّعر الكمّي يقوم على التوازن بين عدد المتحرّكات وعدد السواكن، أو بتعبير مقطعي، يقوم التوازن بين عدد المقاطع والترتيب في نوعها في الأبيات، فكيف يمكن إذن أن يحتفظ الشِّعر بنظامه الكمّي مع وجود هذه الزِّحافات الّتي تُسبّب خللاً كبيراً في انتظام المقاطع، والسامع أو القارئ يجده موزوناً؟

وبحث ڤايل من هذا المنطلق عن عنصر آخر يتدارك به الخلل والنقص في كميّة المقاطع النابعة من الزِّحافات ويجعل الشِّعر مطبوعاً موزوناً عند العرب، فذكر أنّ العنصر الثاني ليس إلاّ النَّبرة الإيقاعيَّة صاعدةً أو نازلةً، وهي تقوم بتدارك الخلل الّذي أورد الزِّحاف في الكمّ. ثمّ استرشد إلى كيفيّة تحديد النَّبرة الإيقاعيَّة على المقطع الّذي يمتنع دخول الزِّحاف عليه قائلاً: «حين تُشكّل هذه التتابعات من المقاطع بيتاً من الشِّعر، باعتبارها مكوِّنات وزنيّة لتفعيلة، فإنّ لها وظيفة إيقاعيّة محدودة. فالسببان لكونهما جزأين غير منبورين في

(١) محمد مندور، في الميزان الجديد، ١٩٢.
(٢) السابق، ١٩٠.

التفعيلة [السُباعيّة] ليس لهما تأثير في إعطاء الإيقاع صيغته وشكله، وهما بالتالي معرِّضان للتغييرات الكمّيَّة، أي الزِّحافات، أمّا الوتد فإنّه يشكّل اللبّ الإيقاعي للبحر، باعتباره حاملاً للنبر، وبهذه الصفة فإنّه ضمن البيت ممتنع على أيّ تغيير سواء في تتابع المقاطع أو في كمّها وتبعاً لكون واحد من الوتدَيْن المتضادَّيْن لُبّاً للتفعيلة، فإنّنا نحصل على إيقاع صاعد [في الوتد المجموع] أو إيقاع نازل [في الوتد المفروق]»[١].

ثمّ يضيف أنّ الخليل وضع الدوائر لتمييز الوتد الّذي يحمل النَّبرة الإيقاعيَّة، الأمر الّذي عجز العروضيّون بعده عن اكتشافه، ويزعم ڤايل أنّ الخليل نفسه بنى نظريّته العروضيَّة على أساس الكمّ والنَّبر معاً.

ولكن يبدو من خلال كتب الباحثين الآخرين الّذين اطّلعوا على كتابه الّذي وضع باللُّغة الألمانيّة وعنوانه" أُسس بحور الشِّعر العربيّة وطريقتها"، أنّه رجّح جانب النَّبرة على جانب الكمّ إذ يؤيّد رأيه إلويل ساتن (Elwell-Sutton) قائلاً: "لقد أثبت ڤايل إثباتاً محكماً أنّ النَّبر هو أساس الأوزان العربيّة إلى جانب الكمّيَّة الّتي لها المرتبة الثانية»[٢].

ثالثًا: إنكار النظريَّة الكمّيَّة.

هاجم النظريَّة الكمّيَّة جماعة من المستشرقين ومن تابعهم من العرب، وعلى رأسهم كمال أبو ديب في كتابه (البنية الإيقاعيَّة في الشِّعر العربي).

١- كمال أبو ديب .

أنكر كمال أبو ديب فرضيّة الكمّ، وأورد الحجج والبراهين لعدم فاعليَّتها، يقول: "لقد أدت النظريَّة الكمّيَّة حتى الآن إلى تعسُّف وقسر يتجاوزان بدرجات كل وجوه القسر التي وردت في عمل الخليل"، ويرى أنَّ الكمَّ لم يُشرح شرحًا وافيًا منهجيًّا، وكلُّ ما حدث هو أنَّ التَّفعيلات الخليليَّة في شكلها الكامل، وبعض زحافاتها وُصِفت عن طريق المزدوجة (قصير- طويل)[٣].

(١) علي مقبل، آراء العروضيين العرب، ١٢٣ نقلاً عن (Weil,)1960، p. 674.
(٢) السَّابق، نقلاً عن (Elwell- Satton، 1976، p. 71).
(٣) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعيَّة للشِّعر العربّي، ١٩٥- ١٩٦.

وبديلًا عن نظريَّة الكم حاول أبو ديب تقنين القواعد للنبر في اللُّغة والشِّعر، لكنه يعترف أحيانًا بنواقص فرضيّته النَّبريّة، ويرى أن الكمّ يسهم أحياناً أخرى إلى جانب النَّبر كأساس النظام الوزني، والمشكلة البارزة في هذا البحث هي أنّ المؤلّف استعمل الإيقاع بمعنى النظام الوزني تارةً، وبمعنى موسيقى الشِّعر – داخليّة كانت أم خارجيّة – تارةً أخرى، وخلط بينهما في بحثه خلطًا كبيرًا[١].

٢- غوستاف هولشر (Gustav.

يعتقد المستشرق غوستاف هولشر (Hoelscher Gustav) باشتقاق الأوزان بعضها من الآخر، لكنّه يرى أنّ الرجز وحده هو أصل البحور العربيّة، وهو بدوره نشأ عن النثر المسجوع طبقاً لتنظيم المقاطع من حيث العدد والكمّيَّة.

إنّه يرفض أن يكون النظام الوزني العربي نظاماً كمّيًّا؛ لأنّ المقطع الطويل في الأنظمة الكمّيَّة هو ضِعف المقطع القصير من حيث الامتداد، لكنّ هذه القاعدة لا تنطبق – في رأيه – على الشِّعر العربي.

وهكذا يعترف هولشر بوجود الارتكاز (ictus) ودوره الفعّال في أساس وزن الشِّعر العربي[٢].

(١) علي مقبل، آراء العروضيين العرب، 123.
(٢) ينظر: السَّابق، ١٢٤، نقلاً عن: (Weil، 1960، p. 674).

المبحث الخامس: مناقشة النظريَّة الكمِّيَّة، والنَّظرة المقاربة لها:

أسئلة تعجز النظريَّة الكمّيَّة عن الإجابة عنها.

تقدَّم دارسو العروض العربي وخاصةً أنصار العروض الرَّقميّ والنَّبر بعدَّة أسئلة لأنصار النظريَّة الكمّيَّة، غير أن هذا النظريَّة وقفت عاجزةً عن الإجابة عنها، وكانت الإجابة تكمن في مبادئ العروض الرَّقميّ ونظريَّة النَّبر، ومن أهم هذه المناقشات ما يلي(١):

١- كيف تفسِّر النظريَّة الكمّيَّة وجود تفعيلتين مختلفتين في بحر الخفيف، وهما (فاعلاتن ومستفع لن) وفي بحر المنسرح وهما : (مستفعلن مفعلات مستعلن) وبينها نفارٌ كمِّي؟

٢- لماذا تمت التفرقة بين (مستفع لن ومستفعلن) و(فاعلاتن وفاع لاتن) ما داما يحملان نفس الكمّ من حيث المتحركات والسواكن؟

٣- لماذا استساغت الأذن العربية نقصان مقطع صوتي في الحشو، وهو ما عرف بالعصب والإضمار، ولكنها استهجنت نقصان مقطع صوتي في الحشو فيما يعرف بالعقل والوقص؟

٤- لماذا يقع الزِّحاف في ثواني الأسباب؟

٥- لماذا استساغت الأذن العربية الزِّحافات على الرغم من كثرتها؟

وعليه، فإنَّ الدراسات التي انطلقت من النظريَّة الكمّيَّة لم تسعَ إلى إعادة وصف التغيرات الكمّيَّة التي تطرأ على التَّفعيلات على وفق القوانين الصَّوتيّة الخاصة باللُّغة العربية، كما أنَّ الدراسات بمختلف أنواعها: الكمّية والنَّبرية والرَّقميّة والموسيقية لم تلتفت إلى ملمح مهم مرتبط عضويًّا بشفهية الشِّعر العربي، وهو الإنشاد، حيث إن الإنشاد استطاع تفسير العديد من التعليلات العروضيَّة التي عجزت النظريَّة الكمّيَّة عن تفسيرها(٢).

(١) حسام أيوب، النُّوى الإيقاعيَّة في بحور الشِّعر العربي، ١٦٢.
(٢) حسام أيوب، النُّوى الإيقاعيَّة في بحور الشِّعر العربي، ١٦٢.

نظرة مقاربة بين النظريات العروضيَّة.

تقوم النظرة المقاربة على تفسير الأصول الخليلية وشرحها، والبقاء عليها، والحفاظ على الشكل القديم للشِّعر، وإيجاد التعليلات التي تميزه عن النثر، يقول إبراهيم أنيس: "كان القدماء من علماء العربيَّة لا يرون في الشِّعر أمرًا جديدًا يميزه عن النَّثر إلا ما اشتمل عليه من الأوزان والقوافي»[١].

وتجدر الإشارة إلى أنّه لا يصلح لعلم العَروض المقصود به توصيف نظام وزني كمّي أن يُطبَّق على نظام وزني من نوع آخر؛ لأنّ كلّ صفة من الصفات الثلاث تُنتج نظاماً وزنيّاً خاصّاً قد يشترك مع نظام وزني آخر بسبب اشتراكهما في نوع الصفة الأساسيّة في تقابل المقاطع وانتمائهما إلى صفة مشتركة في نوعيّة المقاطع مع اختلاف اللغتين، وقد يختلف عنه بسبب انتمائهما إلى صفتَيْن مختلفتَيْن في نوعيّة المقاطع[٢].

ومن المعلوم أن الإيقاع ليس إطارا كميًّا يقف عمله على رصف الألفاظ وترتيبها ترتيبًا معيَّنًا، وإلا لكان أصحاب المنظومات التعليمية أشعر الناس، ولكن له قيمًا كيفية ، وطاقات جمالية ، وقدرات فائقة على التعبير هي نصيبه من المساهمة في الشِّعر"[٣]. وقد ذكر ابن خلدون في سياق حديثه عن صناعة الغناء أن خاصية الكمّ والتناسب في الوزن الشِّعري ما هي إلا «قطرة من بحرٍ من تناسب الأصوات كما هو معروف في كتب الموسيقى.»[٤].

وقد درس إبراهيم أنيس عنصر التنغيم أو الارتفاع مفصّلاً في مبحث (الإنشاد) في كتاب **موسيقى الشِّعر**، ويعتقد أنّ الإنشاد هو الّذي يميّز الشِّعر عن عبارات نثريّة قد يقع فيها نظام خاصّ في توالي المقاطع؛ لأنّ الإنشاد يبرز التنغيم الّذي هو من العناصر الأساسيّة في النظام الوزني العربي. يقول في ذلك: «عرفنا أنّ نظام توالي المقاطع قد يقع في العبارات النثريّة، وكثيراً ما وقع في آيات القرآن الكريم، ومع هذا فقد ظلّت تلك

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشِّعر، ١٤.
(٢) علي مقبل، آراء العروضيين العرب، ١٢٤.
(٣) محمد العياشي، نظريَّة إيقاع الشِّعر العربي، ٦٩.
(٤) ابن خلدون، المقدمة، 338.

العبارات في النثر بعيدةً عن محيط الشِّعر... كذلك ظلّت تلك الآيات القرآنيّة الّتي توافق في نظام مقاطعها ما هو معهود في نظام المقاطع الشِّعريّة، ظلّت تُرتَّل ترتيلاً ولا تُنشَد إنشاد الشِّعر، إلاّ حين يُراد اقتباسها في الشِّعر وتتضمّنها بعض الأبيات»[١]. لكن الملاحظ أنه قصد الإنشاد التأثيري، لا الإنشاد العروضيّ وبينهما فرق كبير.

ويشير د. حسام أيُّوب إلى أنَّ النظريَّة الكمّيَّة وغيرها من النظريات؛ كالنَّبر والعروض الرَّقميّ حاولت أن تجدد في العروض، وتوجد إجابات وتعليلات للكثير من المشكلات العروضيَّة، ولعل هذا التنافر والتصادم الذي بينها يكمن في وجود بعض الفجوات في كل نظريَّة، وتستطيع النظريَّة الأخرى أن تسدها، ولعلَّ الإشكال في هذه النظريات أنها لم تُقِم جسور التَّواصل فيما بينها، وبناءً عليه: يمكن دراسة الشِّعر العربي على أساس هذا النظريات جميعها؛ دون الأخذ بأحدها وترك الآخر؛ ذلك أنه لا يمكن دراسة الوزن من حيث المقاطع الصَّوتيّة، دون اعتبار للظاهرة الإيقاعيَّة، كما لا يمكن دراسة إيقاع الشِّعر بمعزل عن دراسة المقاطع الصَّوتيّة، والمساواة بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع اللغوي[٢].

وذهب إلى أنَّ البديل لذلك هو **وضع قوانين خاصة للإنشاد**؛ يجري تطبيقها على مفاتيح البحور؛ وذلك لسهولة حفظ المفاتيح بطريقة الإنشاد العروضي. من خلال تدريب الأذن السمعية على حفظ المفتاح العروضيّ فقط، وعددها خمسة عشر على عدد البحور الشِّعريَّة، ثم بعد ذلك يمكن للمتدرِّب تطبيق هذه المهارة على أي بيت من نفس البحر دون حاجة إلى التَّقطيع الخطي.

وتعتمد فكرة الإنشاد على قانون واحد وهو: (**تقابل الوتد مع ما يسبقه وما يلحقه من الأسباب ضمن حدَّي التفعيلة**)، وهذي يعني أننا سنقف على الوتد وقفة من الزمن، كما سنقف قبل الوتد وبعده -أي في نهاية الدورة الإيقاعيَّة-؛ فكل ما قبل الوتد نواة، وما بعد الوتد نواة، والوتد لقوته يشكل نواة.

وما هذه الوقفات المحددة بانتظام وتحت قانون واحد صريح إلا تفسيرًا لنظريَّة النَّبر- وإن لم يصرح بها الباحث-، وما النَّبر في حقيقته إلا ارتكاز وضغط على أجزاء محددة من الكلمة.

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشِّعر، ١٦١.
(٢) ينظر: حسام أيوب، توظيف المصطلح اللساني في دراسة العروض العربي، ٢٢٤.

وعرض د. حسام بعضًا من هذه القوانين، حيث تم اختيار بعض البحور المركَّبة، والتي تتمثل فيها إجابة لأسئلة عجزت النظريَّة الكمّيَّة عن الإجابة عنها.

***بحر المنسرح**: ومفتاح هذا البيت هو:

مُنْسَرِحٌ فيهِ يُضربُ المَثَلُ ***مُسْتَفْعِلُنْ مفعلاتُ مُسْتَعِلُنْ

حيث ستكون طريقة إنشاده كالتالي :

الإنشاد	منسَ	رِحن	فيهِ	يُضرَ	بلمَ	ثَلو		مستف	علن	مفع	لات	مستف	علن
التقطيع	-ب	ب-	-ب	-ب	-ب	ب-		--	ب-	-ب	ب-	--	ب-
الأسباب والأوتاد	سبان	وتد	سبان	وتد	سبان	وتد		سبان	وتد	سبان	وتد	سبان	وتد
عدد المقاطع الصَّوتيّة	2	2	2	2	2	2		2	2	2	2	2	2

هنا وقفت النظريَّة الكمّيَّة عاجزةً عن تفسير وجود تفعيلتين مختلفتين وهما (مستفعلن ومفعلات)؛ إذ إن الكمّيَّة تعتمد في أساسها على التوالي النسقي في المتحركات والسواكن، واجتماعهما هنا في المنسرح نقض هذه النظريَّة، فإذا احتكمنا إلى الكمّيَّة وحدها فإننا سنضطر إلى القول بأن هذا البحر غير موزون.

ولعلَّ في العروض الرَّقميّ تفسيرًا بيِّنًا حول هذا الاجتماع في البحور المركبة كالمنسرح، فهي وإن كانت التَّفاعيل متناقضة من حيث المتحركات والسواكن، إلا أنها تحمل نفس المتوالية الرَّقميّة، كما يلاحظ ذلك الانسجام والتناوب الإيقاعي بين الأسباب والأوتاد داخل الدورة الإيقاعيَّة الواحدة. ففي كل دورة إيقاعية هنا سببان ووتد؛ أي أن في الشطر الواحد ثلاث دورات إيقاعية منسجمة.

ولعلَّ تفسير الانسجام بين التَّفاعيل المختلفة بالتناظر بين الأوتاد المفروقة والمجموعة، يكمن في التناظر بينها، ففي الشطر الأول يقع وتد مفروق "لاتُ" بين وتدين مجموعين وهما: (علن) و(علن) الأخرى.

ومما يميز هذه القوانين هو أنها لا تتأثر بالزِّحاف، ولا بالمجزوء، حيث تبقى المتوالية الرَّقميّة ثابتةً كما هي، ولعل في بحر المقتضب وهو عبارة عن مجزوء المنسرح خير دليل على ذلك(١).

مثال: **بحر المقتضب**، مفتاحه:

اِقْتَضِبْ كَمَا سَأَلُوْا ❊❊❊ مَفْعُلاتُ مُسْتَعِلُنْ

وطريقة إنشاده:

الإنشاد	اقت	ضبْكَ	ماسَ	ألو		مفع	لات	مستَ	علن
التقطيع	ب–	ب–	ب–	ب–		ب–	ب–	ب–	ب–
الأسباب والأوتاد	سبان	وتد	سبان	وتد		سبان	وتد	سبان	وتد
عدد المقاطع الصَّوتيّة	2	2	2	2		2	2	2	2

حيث حذف من نواة كاملة شكلت لنا بحر المقتضب، لكن المتوالية الرَّقميّة والتناظر بين الأوتاد المجموعة والمفروقة بقي كما هو.

كما يقف بحر الخفيف بجانب المنسرح بتفعيلتيه المختلفتين كميًّا، وهما (فاعلاتن ومستفع لن)، وهذا الجمع المتناقض كميًّا لا يُعدُّ مأخذًا على أرباب النظريَّة الكمّيَّة فحسب، بل إنه قد يؤخذ على العروض العربي بأكمله، إذ عجزنا عن تفسير هذا الجمع.

وما قيل في المنسرح يقال في الخفيف وفي كل البحور المركبة من تفعيلتين مختلفتين، وهو أن التوالي الرَّقميّ والانسجام بين الأوتاد المتناظرة حينًا، والمتقابلة حينًا آخر هو ما سوَّغ الجمع بينها.

ومفتاح الخفيف هو:

فَاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاتُنْ

(١) ينظر: حسام أيوب، توظيف المصطلح اللساني في دراسة العروض العربي، 237 وما بعده.

وطريقة إنشاده:

الإنشاد	حـ	فَـ	عِـ	لُـ	نْـ	فَـ	عِـ	لُـ	نْـ	فَـ	عِـ	لُـ	نْـ	فَـ	عِـ	لُـ	نْـ	فَـ	عِـ	لُـ	نْـ
التقطيع	–	ب-	–	–	–	ب-	–	ب	ب-	–	ب-	ب	–	ب-	–	–	–	ب-	–	–	–
الأسباب والأوتاد	سْبْ	وتد	سْبْ	سْبْ	سْبْ	وتد	سْبْ	سْبْ	سْبْ	سْبْ	وتد	سْبْ	سْبْ	وتد	سْبْ	سْبْ	سْبْ	وتد	سْبْ	سْبْ	سْبْ
عدد المقاطع الصَّوتيَّة	1	2	1	1	1	2	1	1	1	1	2	1	1	2	1	1	1	2	1	1	1

ففي هذا البحر توالت النُّوى الإيقاعيَّة ست مرات (١،٢،١)، وتناظر الوتد المفروق (تفْعِ) مع الوتد المجموعين (علا). فالسامع حينما يسمع بحرا منشدًا من الخفيف يترقب ستّ دورات إيقاعية، في كل دورة إيقاعية وتد وسبب.

وهذا البحر يقودنا لسؤال آخر تم عرضه سابقا ضمن الأسئلة التي عجزت الكمّيَّة عن تجلية غموضها، وهو: لماذا تمت التفرقة بين (مستفع لن ومستفعلن) و(فاعلاتن وفاع لاتن) في الخفيف والمضارع ما داما يحملان نفس الكمّ من حيث المتحركات والسواكن؟

والجواب هو أننا نفسر هذا ضمن المنظومة الرَّقميّة، فالعرب نظموا على المضارع المتكون من أربع تفعيلات وكل تفعيلة بها نواتان، وكل نواة بها مقطعان[1].

فالمضارع المكون من (مفاعيلن فاع لاتن) يحمل نفس المنظومة الرَّقميّة لكلا النواتين وهي (٢،٢). أما الخفيف المكون من (فاعلاتن مستفع لن) يحمل نفس المنظومة الرَّقميّة لكلا النواتين وهي: (١،٢،١). ونفس التعليل يُطبق على (مستفعلن) في المنسرح، و(مستفع لن) في الخفيف؛ حيث فرِّق بينهما وهما يحملان نفس الكمّ، وهذا يعود إلى أن (مستفعلن) وردت في المنسرح مع "مفعولات" ولهما نفس المنظومة الرَّقميّة وهي: (٢،٢).

أما الخفيف المكون من (مستفع لن) فورد مع (فاعلاتن)، وكلاهما يحملان نفس المنظومة

(١) ينظر: حسام أيوب، توظيف المصطلح اللساني في دراسة العروض العربي، 237 وما بعده.

الرَّقميّة وهي: (١،٢،١).

كما تحدث د. حسام حديثًا مفصلا عن الزِّحافات والعلل، حيث صنف الزِّحافات حسب التغيرات الصَّوتيّة الطارئة على المقاطع، وقد اعتمد على أساس ثابت وهو (**سلامة الوتد من التغيير**)، دون النَّظر إلى مكان تغير الزِّحاف، فقسم الزِّحافات إلى ثلاثة أنماط[١]:

النمط الأول: ويتمثل في تحول المقطع القصير المغلق (–) أو الطويل المفتوح (–) إلى المقطع القصير المفتوح (ب)، ويقع هذا النمط في ثلاث عشرة تفعيلة، أكتفي بذكر ثلاثة منها:

فاعلن (– ب –) > **فعلن** (ب ب–).

مستفعلن (– – ب –) >**مستعلن** (– ب ب–).

فعولن (ب – –) >**فعول** (ب - ب).

ما لوِّن باللون الأزرق الفاتح يبيَّن سلامة الوتد من التغير، وقد اختلفت مواقع الزِّحاف في كل مرة، فهو في المثال الأول (خَبْن)، حُذف الثاني الساكن منه، و هو في الثاني (طي) حُذف الرابع الساكن منه، وهو في المثال الثالث (قبْض) حُذف الخامس الساكن منه؛ لكنها مع تغير المسميات وتعقيدها تنطوي تحت قاعدة واحدة وهي تحوُّل المقطع القصير المغلق أو الطويل المفتوح إلى مقطع قصير مفتوح، كما هو موضح باللون الأصفر.

النمط الثاني: وفيه يتحول المقطعان المتتاليان القصيران المفتوحان (ب ب) إلى مقطع قصير مغلق أو طويل مفتوح (–). وبالطبع سيكون هذا التَّغيير في غير الوتد، ويقع هذا النمط في تفعيلتين دخل أحدهما الإضمار والآخر العصب، وضمُّ الباحث لهما تحت نمط واحد يعني أن لهما نفس الحكم.

متَفاعلن (ب ب - ب –)> **متْفاعلنْ** (-- ب –) .

مفاعلَتن (ب - ب ب –) > **مفاعلْتن** (ب – – –).

يشير اللون الأزرق الفاتح إلى سلامة الوتد من التغيير حينما دخل الزِّحاف التفعيلتين، إذ

(١) ينظر: حسام أيوب، توظيف المصطلح اللساني في دراسة العروض العربي، ٢٣٧، وما بعدها.

دخل الإضمار الأولى، وهو تسكين الثاني المتحرك، ودخل العصب الثانية، وهو تسكين الخامس المتحرك، كما هو واضح باللون الأصفر، وهذا يعني أن زحافي الإضمار والعصب شيء واحد وإن اختلفت مواقعهما.

النمط الثالث: يقوم هذا النمط على حذف مقطع قصير مفتوح من التفعيلة (ب)، وهو نادر الوقوع، ويقع في تفعيلتين هما:

متفاعلن (ب ب - ب -) > **مفاعلنْ** (ب - ب -).

مفاعلَتن (ب - ب ب -) > **مفاعتن أو مفاعلن** (ب - ب -).

يشير اللون الأزرق الفاتح إلى ثبات الوتد، بينما يشير الأصفر إلى حذف مقطع قصير من التفعيلة، وهو ما يسمى في الأول بالوقص، والثاني بالنقص. ومع ذلك عُدَّا شيئًا واحدًا مع اختلاف مسمييهما.

وبعد حديثه عن الزِّحاف انتقل لوضع **أنماط خاصة بالعلل**، وهي تنقسم إلى قسمين: علل الزيادة وعلل النقص، وقد اقتصرت علل الزيادة على نمطين هما:

النمط الأول: ويتمثل في زيادة مقطع قصير مغلق (–) أو طويل مفتوح (–) ، ويقع في تفعيلتين هما:

فاعلن (– ب–) > **فاعلاتن** (– ب – –).

متَفاعلن (ب ب - ب -) >**متفاعلاتن** (ب ب - ب - –) .

النمط الثاني: ويتمثل في زيادة صامت على المقطع الطويل المفتوح (–) فيتحول إلى مقطع طويل مغلق

(–o)، ويقع في أربع تفعيلات، منها :

مستفعلن (– – ب –) > **مستفعلان** (– – ب -o) .

أما علل النقص فقسِّمت إلى ستة أنماط، وهي عبارة عن حذف مقاطع من التفعيلة،

وهي كالتالي:

النمط الأول: ويتمثل في حذف المقطع الأخير من التفعيلة، سواء كان قصيرا مغلقا أو طويلا مفتوحا

(–) مثل:

فعولن (ب – –)> **فعو** (ب –).

النمط الثاني: ويتمثل في حذف مقطع قصير مفتوح من التفعيلة(ب)، ويقع في خمس تفعيلات منها:

مفعولات (– – – ب) >**مفعولا** (– – –).

النمط الثالث: ويتمثل في حذف المقطع الأخير من التفعيلة، سواءً كان قصيرًا مغلقا أو طويلا مفتوحا

(–)، ثم التعويض عنه بزيادة صامت، فيشكل مقطعا طويلا في آخر التفعيلة، ويقع في ثلاث تفعيلات منها:

مفاعيلن (ب – – –) > **مفاعيلْ** (ب – – o).

النمط الرابع: ويتمثل في حذف مقطع قصير مفتوح(ب)، والتعويض عنه بصامت، فيتشكل مقطع طويل مغلق (– o)في آخر التفعيلة، ويقع في تفعيلة واحدة هي:

مفعولاتُ (– – –ب) > **مفعولاتْ** (– – –o).

النمط الخامس: ويتمثل في حذف مقطعين صوتيين أولهما قصير مفتوح، والثاني إما قصير مفتوح، أو قصير مغلق، أو قصير مفتوح، وهذا ما يسمى بالحذذ، ويقع في تفعيلة واحدة هي :

متفاعلن (ب ب - ب –) > **متفا** (ب ب –).

النمط السادس: ويتمثل في حذف مقطعين صوتيين أولهما إما قصير مغلق (–) أو

طويل مفتوح (–)، والثاني قصير مفتوح (ب)، ويقع في تفعيلة واحدة هي:

مفعولاتُ (– – – ب) > **مفعو** (– –).

ومما ينبغي التنبيه عليه هو أهمية إبقاء التفعيلة بعد دخولها الزِّحاف أو العلة كما هي دون قلب للتفعيلة؛ وذلك لما يؤديه التغيير من إرباك، فمثلا: حينما يحذف مقطعان من (مفعولاتُ) للتحول إلى (مفعو) يجب أن تبقى كما هي ولا تُحوَّل إلى (فاعلْ) مثلا أو (فعْلن)[1].

(١) ينظر: حسام أيوب، توظيف المصطلح اللساني في دراسة العروض العربي، ٢٣٧، وما بعدها.

الخاتمة

- سر الإيقاع في الشِّعر العربي مكونات التفعيلة، وليست التفعيلة نفسها.
- التفعيلة عبارة عن دورة إيقاعية تحمل نزعتين متناقضتين في البحور المركبة ومتماثلتين في البحور الصافية.
- تحدث أصحاب النظريَّة الكمّيَّة عن التوالي في المتحركات والسواكن، محاولين بذلك فهم العروض دون الاعتماد على فكر الخليل، وهم بذلك يواجهون صعوبة تفسير التَّفعيلات المختلفة والبحور المركبة.
- لم يتنبه د. إبراهيم أنيس -رائد النظريَّة الكمّيَّة- للمقاطع المحصنة من الخلل الكمّي، ولم يتحدث عن الأسباب والأوتاد ولا أجزاء الأوتاد؛ لأنه رغب أن يقدم العروض بفكر جديد دون الاستناد لفكر الخليل، مع أن نظريته هي مجرد إعادة لفكر الخليل مع تغيير المسمى.
- ما قُدِّم من القوانين الصَّوتيّة والأنماط وطريقة الإنشاد العروضي هو عبارة عن تفسير وصفي للظاهرة، بعيدًا عن الفلسفة العروضيَّة، والتفسير بحد ذاته نقطة هامة للتجديد؛ إذ لا يمكن أن تقام نظريَّة دون الاستناد إلى نظريَّة سابقة، لا سيما إذا كانت هذه النظريَّة ناضجة ومكتملة كنظريَّة الخليل.
- إنَّ أي وصف للعروض والتغيرات يجب أن يكون مبنيًّا على التغيرات المقطعية، وهذا ما جعل الخليل - مع فهمه العميق لمسألة تناظر النُّوى وتجانس التَّفاعيل المختلفة- يبتعد عن تقديم تفسيرات منطقية؛ ذلك أنه اعتمد على الصيغة الصرفية وليس نظام المقاطع، فالوزن الصرفي يختلف تماما عن الوزن العروضي؛ إذ الوزن الصرفي قائم على ميزان (فَعَلَ) وهو المقابلة للجذور الأصلية للكلمة، أما الوزن العروضي فيعتمد على تقابل النُّوى الإيقاعيَّة داخل الدورة الواحدة.
- حروف الميزان الصرفي لا تستطيع أن تبين النسق الإيقاعي، ودليله الأكبر أنه لم يتنبه

أحد إلا هذا التناظر بين الأوتاد، وربما لو كانت البحور عل ميزان (التنعيم) لأدرك السامع النسق الإيقاعي.

- طريقة الخليل في صياغة التَّفعيلات أخفت النُّوى الإيقاعيَّة، أي مواقع الأوتاد المتناظرة في مواقعها والمتساوية في أعدادها.
- إن أبسط قواعد الإيقاع هو التماثل، وهذا ما أدركه أصحاب النظريَّة الكمّيَّة، لكنهم نظروا للتماثل في عدد المتحركات والسواكن، والصحيح أن التماثل يكمن في عدد المقاطع الصَّوتيّة المكونة للنوى، ففي المجتث على -سبيل المثال- المكون من (مستفعلن فاعلاتن) تتكون كلٌّ من التفعيلتين من نواة من مقطع، ثم نواة من مقطعين، ثم نواة من مقطع.
- سمى الخليل الوتد بهذا الاسم؛ لأنَّ فيه ارتكازًا وثباتًا؛ ولهذا يُعدُّ الوتد نواةً تُنبر ويعطى لها الرقم (٢)، يوقف عليها وقبلها وبعدها خلال الإنشاد.
- المقصود بالإنشاد العروضي والنَّبر العروضي هو ذلك الإنشاد المقطَّع الـمُلقى بطريقة ميكانيكية بغضّ النظر عن المعاني، أما ذلك الإنشاد المسؤول عن الوقوف على المعاني فهو الإنشاد الإيحائي التأثيري، وهذا الأخير لا علاقة له مطلقا بالإنشاد العروضي.
- المقطعات الصَّوتيّان اللذان يشكلان الوتد ينبران معا، وقد ذكر د. حسام بأن هذه الطريقة وجدت في البادية، بل هي إرث من العصر الجاهلي.
- الوتد ثابت عند الإنشاد، فلا يعتريه الخلل، وفي كل تفعيلة يوجد وتد واحد فقط هو من يحدد بداية التفعيلة وآخرها.
- العروض الرَّقميّ خير نصيرٍ للخليل؛ ذلك أنه قدم تفسيرات رقمية استطاعت أن تحل مشكلات عدة في العروض العربي.
- الزِّحافات لا تغير المنظومة الرَّقميّة، وتظل مكتملة حتى لو اعتراها الزِّحاف، وهذا سر إيقاع الشِّعر العربي.

- حاولت الكمّيَّة أن تفسر الزِّحافات والعلل، لكنها عجزت عن تفسير الجمع بين التَّفعيلات المختلفة.
- أغلب البحور الشائعة هي الصافية؛ لأنها أسهل من البحور المركبة، بل إن المركبة في طريقها إلى الانقراض، ولو أُبرز جمال البحور المركبة بطريقة الإنشاد العروضي لتسابق الشِّعراء إلى النظم فيها.
- بحر المتدارك هو إيقاع كمِّيّ قائم على الأسباب؛ ولهذا تركه الخليل؛ لأنه لم يجد فيه وتدا، والوتد هو أساس الكيف، والملاحظ أنَّ المتدارك يكثر في المقطوعات الغنائية ؛ ذلك أن الإيقاع الموسيقي يعتمد الكمّ أساسًا له.

توصيات البحث:

يوصي البحث بعدد من التوصيات أهمها:

- الدَّعوة إلى دراسة العروض تحت مظلَّة النظرة الشمولية لجميع النظريات مكتملة، الكمّ والنَّبر والعروض الرَّقميّ؛ إذ لا يعتمد الشِّعر على واحدة منها، ولا يصحُّ دراسة العروض بناءً على نظريَّة واحدة بمعزل عن النظريات الأخرى، فكلُّ نظريَّة اعتراها النقص وفشلت عن تفسير بعض الظواهر، تأتي النظريَّة الأخرى وتسدُّ الخلل.
- الدَّعوة إلى تدريس العروض للطلاب بطريقة الإنشاد العروضي، والتركيز على تدريب الأذن الموسيقية بدلًا من التقطيع الخطي الذي يعتريه النسيان بمجرد انتهاء المقرر الدراسي.
- الدعوة إلى تقديم دراسات واصفة نظريَّة الخليل ومفسرة لها، لا ناكرة وملغية لوجودها.

قائمة المراجع

- أبو ديب، كمال، (١٩٧٤م)، **البنية الإيقاعيَّة للشِّعر العربيّ**، ط١، بيروت، دار العلم للملايين.
- ابن خلدون، (د. ت)، **المقدِّمة**، تحقيق: عبد الله محمَّد الدَّرويش، (ط١)، مؤسَّسة الرِّسالة.
- إسماعيل، عزّ الدِّين، (١٩٨١م)، **الشِّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط٣، دار العودة، بيروت، ، ١٩٨١.
- إسماعيل، عزّ الدِّين، (١٩٨٦م)، **الأسس الجماليَّة في النَّقد العربي**، ط٣، دار الشؤون الثَّقافيَّة العامَّة.
- أنيس، إبراهيم، (١٩٥٢م)، **موسيقى الشِّعر**، (ط٢)، مكتبة الأنجلو، القاهرة.
- أيوب، حسام، (١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م)، **توظيف المصطلح اللساني في دراسة العروض العربي**، المجلة الأردنية في اللُّغة العربية وآدابها، المجلد ٤، العدد٤.
- أيوب، حسام، (١٤٣٤هـ-٢٠١٢م)، **النُّوى الإيقاعيَّة في بحور الشِّعر العربي**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللُّغة وآدابها، العدد ٩.
- حسَّان، تمَّام، (١٩٩٣م)، **البيان في روائع القرآن، دراسة لغويَّة وأسلوبية للنَّصّ القرآني**، عالم الكتب، القاهرة.
- حمدان، ابتسام، (٢٠١٩م)، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، دار القلم العربي.
- عيَّاد، شكري محمّد، (١٩٦٨م)، **موسيقى الشِّعر العربي**، (ط١)، دار المعرفة، القاهرة.

- العياشي، محمد، (د. ت)، نظريَّة إيقاع الشِّعر العربي، (د. ط)، (د. ن).
- عيد، رجاء، (١٩٨٧م)، التجديد الموسيقي في الشِّعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- الفارابي، أبو نصر محمد، (د.ت)، الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير محمود أحمد حفني، (د.ط)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة.
- الكعبيّ، ربيعة، (٢٠٠٦م)، العروض والإيقاع في النَّظريَّات الحديثة للشِّعر العربيّ، (د. ط)، ، مركز البحث الجامعي، تونس.
- مقبل، علي أصغر قهرماني، (١٤٣٠ه-٢٠٠٩م)، آراء العروضيين العرب والمستشرقين حول أساس النظام الوزني العربي ومناقشتها، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، العدد ١٦.
- مندور، محمد، (١٩٨٨م)، في الميزان الجديد، (ط١)، مطبعة كوتيب، تونس.
- وقاد، مسعود، (٢٠٠٣م-٢٠٠٤م)، البنية الإيقاعيَّة في شعر فدوى طوقان، (ماجستير)، إشراف: د. عبد القادر دامخي، جامعة ورقلة، الجزائر.

مقالات على الشبكة:

- الغزالي، عبد القادر، **قصيدة النثر العربية وإعادة بناء قضايا علم العروض**. استرجع بتاريخ ١/ ٨/ ١٤٤٢هـ http://www.arood.com/vb/showthread.php?p=73518
- مجدوب، عبد العالي، **خاصِّيَّة التَّساوي الكمِّي في الوزن الشِّعريّ**. استرجع بتاريخ ١/ ٨/ ١٤٤٢هـ.

https://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=86570

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

المعالجة الآلية للكتابة العروضية- قراءة في مشاريع منجزة -

Automatic processing of prosodic writing

An extrapolation of completed projects

آمنة مناع - إيمان شاشه - حسام الدين تاوريريت

مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية بالجزائر

وحدة البحث اللساني وقضايا اللغة العربية - ورقلة

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

الملخص باللغة العربية

مما لا يخفى علينا دور اللسانيات الحاسوبية في ترقية الدراسات اللغوية العربية، وجعلها تواكب الدراسات اللسانية الغربية من حيث الرقمنة وأرشفة التراث، هذا بالإضافة إلى استخدام التكنولوجيا في التعامل مع النصوص نهوضا بالبحث اللغوي وتطويره. وما للسانيات الحاسوبية من أثر براغماتي كبير في تعليم اللغة العربية لأبنائها وغيرهم.الأمر الذي دفعنا إلى البحث في: " **المعالجة الآلية للكتابة العروضية- مشاريع مُنجزة-**" وذلك في السياق التعليمي وما يمكن استثماره في هذا المجال من معطيات تكنولوجية. في محاولة منا إلى تسليط الضوء على أهم البرمجيات الحاسوبية في تيسير تعليم العروض والكتابة العروضية، نحو برنامج الخليل، الأخير الذي يعد أهم البرامج في تقطيع البحور ووضع أوزان شعرية للقصيدة. وغيره من البرامج والتطبيقات الذكية في مجال تيسير تعليم العروض وتعلّمه.

الكلمات المفتاحية: المعالجة الآلية للغة - العروض - اللسانيات الحاسوبية - الرقمنة - برنامج الخليل

Abstract

Computational linguistics has a clear role that cannot be overlooked in promoting Arabic linguistic studies, and making it keep abreast to the foreign linguistic studies in terms of digitization and heritage archiving, in addition to technology using in dealing with texts to develop the linguistic research.

Moreover, computational linguistics has a great pragmatic impact on teaching Arabic to native and non-native speakers. Which led us to research the topic: "Automatic processing of prosodic writing: completed projects" in the educational context and the technological data that can be invested in this field.

In our endeavor to highlight the most important computer applications in facilitating the teaching of prosody and prosodic writing, such as the al-Khalil application, this application is one of the most important applications in dividing the meters and determining circles poetic for the poem. And other smart applications in the field of facilitating the teaching and learning of prosody.

Keywords: Natural language processing; prosody; Computational linguistics; digitization; Al-Khalil application.

توطئة:

مما لا شك فيه أن معالجةاللغة العربية آليا، أمر يساعد على رقيّها وتميزها بين اللغات. ومما لا يخفى أن اللسانيات الحاسوبية Computational Linguistics لها دورفَعَّال في الرفع من مستوى الدراسات اللغوية العربية وجعلها تلحق ركب الدراسات اللسانية الغربية من حيث الرقمنة وأرشفة التراث ، هذا بالإضافة إلى استخدام التكنولوجيا في التعامل مع النصوص نهوضا بالبحث اللغوي وتطويره. كما أن المستوى الإجرائي للحوسبة يُظهر الدور الفعلي للسانيات الحاسوبية بشكل كبير من خلال استثمارها في تعليم اللغة العربية لأبنائها وغيرهم Computer-based Training وعليه كان موضوعنا منصبا في هذا المجال على: «المعالجة الآلية للكتابة العروضية» وذلك في البُعد التعليمي وما يمكن استثماره في هذا المنحى من معطيات تكنولوجية. وهذا بغرض الإجابة على الاشكالية التالية: إلى أي مدى استطاعت البرامج الحاسوبية والهندسة اللغوية المتاحة تقديم خدمة علمية وتعليمية في المجال العروض؟ وقفنا للإجابة على هذه الإشكالية على برامج ومشاريع متنوعة -حسب ما توفر لنا واقتضته الدراسة- نقوم بتقييم نتائجها ومُخرجاتها للتعرّف على سلبياتها وإيجابياتهافي محاولة منا للكشف عن الأفضل علميا وقيميا. ونحن بذلك نهدف إلى تسليط الضوء على أهم البرمجيات الحاسوبية في تيسير تعليم العروض والكتابة العروضية للقصيدة الشعرية بمختلف أنماطها؛ حيث هناك برامج وتطبيقات كثيرة تبنّت هذا الدورمثل: برنامج الخليل للتحليل العروضي، وبرنامج الفراهيدي، وبرنامج ميازين، وغيرها من البرامج ذات الصلة.وتبيان أهمية البرمجة اللغوية الحاسوبية العروضية في تحقيق البُعد التعليمي؛ المرتبط بتوجيه المبتدئيين للكتابة الشعرية السليمة والتعرف على البحور الشعرية الخليلية. والبعد الفني،؛ المرتبط بمساعدة الكتّاب والشعراء في تقييم شعرهم وتحليله عروضيا وعرضه على ميزان الخليل.

١. تعريف علم العروض:

الشعر كلام موزون مقفى، يدل على معنى واضح؛ قال الزمخشري في هذا الصدد: « فهذه أربعة أشياء: اللفظ المعنى الوزن القافية؛ فاللفظ وحده هو الذي يقع فيه الاختلاف بين العرب والعجم، فإن العربي يأتي به عربيا، والعجمي يأتي به عجميا، وأما الثلاثة الأخر فالأمر فيها على التساوي بين الأمم قاطبة.» [١] ولا يختلف اثنان على أن الخليل بن أحمد الفراهيدي هو صاحب السَّبق والفضل في وضع أُسُسِ كتابة الشعر العربي وِفق نظام علمي رصين سماه علم العروض، يتم به ضبط الوزن والقافية بشكل سليم .

بيد أن هناك من عاب على الخليل وغيره ممن التزموا النظم التقليدي للشعر -كما سموه- ووصفوا بأن رؤيتهم كانت ضيقة محدودة حيث لم يكن لهم اطلاع بالشعر اليوناني وطريقة تقطيعه[٢]، وغيرها من النقاط التي تصف رؤيتهم الشعرية بالمحدودية -كما يرون-

علم العروض، علم عربي خالص النشأة والتأليف، ظهر على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي تتبَّع الشعر العربي حتى بداية العصر العباسي واستخلص منه ستة عشر بحرا ووزنا هي مجمل ما كان الشعراء ينظمون عليها قولهم. وأخذت مصطلحاته ومسمياته زخرفها واستوت في شكلها منذ نشأتها إلى يومنا هذا. وإن كانت هناك محاولات لتهذيب هذا العلم وتيسيره إلا أنها لم تلق الصدى والنور الذي سطع مع الخليل[٣].يهتم هذا العلم بالشعر العربي قديمه وحديثه، من حيث صحته وسقمه. اتُّفِق في تعريفه بأنه: "العلم الذي يُعرف به موزون الشعر من فاسده متناولا التفعيلات والبحور وتغييراتها وما يتعلَق بها. "[٤]وهو أيضا « صناعة يعرف بها صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها

(١) - الزمخشري، القسطاس في علم العروض، تح: فخر الدين قباوه، مكتبة المعارف، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م، ٢١-٢٢.
(٢) - لتفاصيل أكثر يراجع: شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨، ٩-١٠.
(٣) - للتوسع أكثر في هذه النقطة يراجع: محمد محيي الدين مينو، معجم مصطلحات العروض، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط٢، ٢٠١٤.، ٨-٩
(٤) - إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٩١م، ٣٣٦.

وما يعتريها من الزحافات والعلل. «[١]واختلف في سبب تسميته بعلم العروض على ستة أقوال[٢]:

- لأن الشعر يُعرَض عليه فيظهر الصحيح منه من الفاسد.
- أو لأن العروض بمعنى الناحية، والشعر ناحية من نواحي العلم والأدب.
- أو لأن الخليل أُلهِم هذا العلم في مكة التي من أسمائها «العروض»، فسماها الخليل بها.
- أو توسّعا وطلبا للخفة، وذلك من الجزء الأخير من صدر البيت الذي يُسمى عروضا.
- أو لأن من معاني العَروض الناقة الصعبة، فسُمِّي هذا العلم باسمها لصعوبته.
- أو لأن من معاني العروض الطريق في الجبل، وبحور الشعر طُرُق إلى النظم.

ويضيف الزمخشري: «فإن قلتَ: لم سمّي هذا العلم بالعروض؟ قلتُ: لأنه ناحية من نواحي العلم -كما سمي الإعراب بالنحو، لأنه علم بأنحاء الكلام وطرقه- أو لأن الشعر يُعرَض عليه. «[٣] وقيل: « العروض عمود البيت، وقيل: الشقة التي تكون في وسطه.»[٤]

أما الغاية من وضع هذا العلم وتفريد مصطلحاته وأوزانه فلم تكن بمثابة تضييق الخِناق على الكلام والقول الموزون المقفى بل كما يقول الزمخشري: « الغرض حصر الأوزان التي قالت العرب عليها أشعارها، فليس تجاوز مقولاتها بمحظور في القياس، على ما ذكرت. فالحاصل أن الشعر العربي، من حيث هو عربي، يفتقر قائله إلى أن يطأ أعقاب العرب فيه، فيما يصير به عربيا. وهو اللفظ فقط، لأنهم هم المختصون به فوجب

(١) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة الشعر عند العرب، مكتبة دار البيروتي، ط٣، ٢٠٠٦م، ١١
(٢) المرجع نفسه، ٣٣٧.
(٣) الزمخشري، المرجع السابق، ٢٣.
(٤) المرجع نفسه والصفحة.

تلَقِّيه من قِبَلهم. فأما أخواته البواقي فلا اختصاص لهم بها البتة، لتشارك العرب والعجم فيها. «[١] ومن ثمَّ فإن علم العروض الغاية منه وضعُ مقياسٍ يميز العربي من الأعجمي خاصة وأنه لا يقف عند الوزن فقط بل بضوابط أربعة هي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية. يقول مصطفى حركات: « العروض هو العلم الذي يدرس أوزان الشعر. ومن مهام ها العلم تعريف الوحدات المكونة للوزن، وتحديد قوانين تركيبها ووضع القواعد التي تخضع لها القصيدة العربية..وتدخل كل هذه المهام في إطار عام هو وصف الشعر العربي كما ورد إلينا وصفا علميا. ويقتضي هذا أنه ليس من صلاحيات العروض: منع الشعراء من استعمال أشكال جديدة. أو اختراع أوزان جديدة تُثري الواقع الإيقاعي للقصيدة العربية. «[٢]

٢. المعالجة الآلية للغة العربية:

إنالمعالجة لآليةللغات الطبيعية تتطلب الإلمام بعلمين، وتضافر جهدين يقوم بهما كل من اللساني والحاسوبي كلٌّ في مجال اختصاصه: هذا ما يؤكد ازدواجية علمي اللسانيات والحاسوبية في ترسيم علم اللسانيات الحاسوبية، حيث تتقاطع اللسانيات مع شفرات ورموز رياضية تتطلبها المعلوماتية والعلوم الحاسوبية.

والعلوم الحاسوبية نوع من الهندسة اللغوية – إن صح التعبير– يقول عمر مهديوي بأن: " الهندسة اللغوية أو اللغويات الحسابية (Computational Linguistics) مجالها البحثي دقيق وجديد يعرض لآخر النظريات والتطبيقات الحاسوبية المجربة على اللغات الطبيعية، لأنه ميدان أقرب إلى العلوم الصلبة منه إلى العلوم الإنسانية، أطلق عليه اسم العلوم الانسانية الصلبة في مقابل العلوم الإنسانية المرنة، حيث يلتقي فيه الجانب النظري اللساني بكل خلفياته المعرفية والمنهجية بالجانب التقني المعلوماتي بكل تطوراته، ليشكلا معا ما يسمى بالهندسة اللغوية (Linguistic engineering) أو تكنولوجيا اللغة (techno-logy Language) التي أصبحت تمثل اليوم المعرفة البشرية التي تقوم على أساس هندسة

(١) الزمخشري، المرجع نفسه، ٢٤.
(٢) مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ٦-٧.

المعرفة، وهندسة الإدراك، وغيرهما."[١]

فاللسانيات الحاسوبية تهتم بمعالجة اللغات الطبيعية وهندستها. وبالتالي تتوخى فتح حوار علمي بين الحاسوب وتطبيقاته والإنسان العربي بوساطة اللغة العربية بوصفها لغة طبيعية قابلة للمعالجة الآلية للنظام العربي في جميع مستوياته الصرفية، والنحوية، والدلالية، والمعجمية،والبلاغية من قبيل التوليد الآلي،والتحليل الآلي للنصوص، وغيرها من المتطلبات الحوسبية في المعالجة الآلية للغة. وهو ما يمكن استنباطه من تعريف نهاد الموسى للسانيات الحاسوبية الذي يعتبرها نظاما بينيا بين اللسانيات وعلم الحاسب الذي يُعنى بحوسبة جوانب الملكة اللغوية.يقول عبد الرحمن الالحاج صالح في هذا الصدد بأن العلماء والاختصاصيون :" يحاولون أن يجدوا أحسن الطرق وأخصرها للوصول إلى صيغ وأنماط رياضية لغوية تمكّنهم من استعمال الرتّاب (الحاسب الإلكتروني) لمعالجة النصوص اللغوية بكيفية آلية. وميادين التطبيق بالنسبة لهذه المعالجة كثيرة ومشهورة، كالتوثيق الآلي على الكلام الخ. إلا أن المشاكل التي تعترض طريقهم كثيرة وعويصة. وذلك على قدر استعصاء التحليل اللغوي من جهة، وصعوبة إيجاد الأنماط والبرانيم أو البرمجيات (Logiciels) المناسبة لهذا التحليل اللغوي "[٢]

تعتبر تقنيات المعالجة الآلية للغات هي البناء التحتي الأساسي (Basic Infrastructure) الواجب توفيره، أو هي النتيجة الحتمية النهائية التي ينبغي الوصول إليها،تتم قبلها بناء معظم التطبيقات الأخرى، فلا تقف تقنيات المعالجة الآلية حالياً عند حد إدخال البيانات واستخراجها، بل إلى التطبيقات اللغوية التخصصية من تدقيق لغوي شاملا كل المستويات النحوية، والصرفية، والمعجمية، والدلالية، وغيرها.إضافة للترجمة الآلية للغة، وتقانات التحليل الضوئي للكلمة وغيرها من تقنيات ينبغي توافرها في أثناء المعالجة الآلية للغات الطبيعية.

(١) عمر مهديوي، الهندسة اللغوية والترجمة الآلية: المفهوم والوظيفة، 12، https://allissan.org/node/1316.

(٢) عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠١٢م، ١/ ٨٤-٨٥.

٣. برمجيات حاسوبية فيالمعالجة الآليةللكتابة العروضية:

تعج مواقع الإنترنت بالبرمجيات التي تحاكي العقل البشري في تصميم برامج ومشاريع تعالج العروض رقميا، بحيث تيسّر على الشعراء، والطلاب، ومحبي الشّعر وكتابته، التعرّف على أوزان الشعر ومدى سلامة البيت الشعري، والتعرف على زحافاته وعلله دون تعب وعناء في شكل تحليل آلي للعَروض الشعري، ومن جملة ما أتيح لنا التعرف عليه من البرامج الرقمية في المعالجة الآلية للكتابة العروضية ما يلي:

- **ميزان الشعر في الموسوعة الشعرية العربية:**

وهو من بين أقدم البرامج الحاسوبية في المعالجة الآلية للكتابة العروضية، صدر عن مجمع اللغة العربية بأبو ظبي سنة ١٩٩٨م، يهتم بجمع التراث الشعري العربي ورقمنته، إضافة إلى مجموعة ضخمة من عيون الأدب العربي، وفي جانب منها تتضمن الموسوعة قسم خاص بالعروض حيث يعمل على دراسة موازين الشعر العربي وتحديد أبحره، يسعى البرنامج إلى تقديم خدمة تحليلية سريعة للمهتمين بالشعر وكتابته، والراغبين في اكتشاف البحر الشعري ووزن القصيدة، ومعرفة مدى سلامة كتاباتهم عروضيا. والصورة الموالية توضح صفحة البرنامج:

الشكل (3-1): برنامج العروض في الموسوعة الشعرية الصادرة عن مجمع

يتميز هذا البرنامج بميزات عديدة نذكر بعضا منها كما يلي:

- من البرامج السبَّاقة في التحليل الآلي للعروض.
- يتوفر على نوافذ خاصة بالتشكيل الصوتي ووضع الحركات والعلامات الاعرابية على الكلمات تيسيرا على المستخدم الذي لا يُحسن استعمال الحاسوب والحركات من لوحة المفاتيح.
- يتوفر على إحصائيات كثيرة عن البحور الشعرية ، ومدونة لعدد كبير من الشعراء والقصائد والأبيات عبر مختلف العصور.(١)

كما يُعاب على البرنامج ما يلي:

- لا يستطيع البرنامج تحليل مجموعة من الأبيات دُفعة واحدة.

(١)- ينظر:مختار سيد صالح، توظيف تقانات الويب في أتمتة علمي عروض الشعر العربي وقافيته، إشراف: مازن محايري، مذكرة من متطلبات نيل شهادة الماجستير، الجامعة الافتراضية السورية، سوريا، دط، دت.، ٦٧.

- البرنامج يستهدف مستخدمي الحاسوب والويندوز ولا يتوفر على نسخة رقمية خاصة باللوح الذكي والهواتف المحمولة.

- التعامل مع القصيدة العمودية وحسب دون القدرة على تحليل القصائد من شعر التفعيلة.

- لا يتوفر على دليل استخدام واضح.

- **برنامج الفراهيدي**[١]:

من البرامج الحاسوبية الهامة في المجال العروضي، صمّمه المهندس مختار سيّد صالح في إطار رسالة ماجستير بعنوان» توظيف تقانات الويب في أتمتة علمي العروض وقافيته» إشراف المهندس مازن محايري، من الجامعة الافتراضية السورية بسوريا. سماه ببرنامج الفراهيدي نسبة إلى العالم الذي اكتشف علم العروض ونشره على الويب عام ٢٠١٠ على الرابط www.faraheedy.com ودأب على تطويره منذ ذلك الحين إلى يومنا هذا.[٢]

(١) - هذا البرنامج كان من متطلبات دراسة علمية قام بها المهندس: مختار سيّد صالح وإشراف المهندس مازن محايري في شكل رسالة ماجستير بالجامعة الافتراضية السورية، لتفاصيل أكثر عن المشروع وخطواته المرحلية ينظر: مختار سيد صالح، توظيف تقانات الويب في أتمتة علمي عروض الشعر العربي وقافيته، إشراف: مازن محايري. أما رابط البرنامج: http://www.faraheedy.com/mezan

(٢) - مختار سيد صالح، المرجع نفسه، ١٠٠.

يسعى هذا البرنامج إلى معالجة الشعر العربي معالجة آلية من خلال تقطيع البيت الشعري وتحديد وزنه وقافيته، ومعرفة زحافاته وعلله. والصورة توضح واجهة البرنامج:

يتميز هذا البرنامج عن سابقه بما يقدمه من معلومات نظرية عن البحور الشعرية وما يرتبط بها من معطيات عروضية تتعلق بالزحافات والعلل والقافية وانماطها.. إلخ. وهذه المعلومات النظرية تعتبر المدونة التي يرتكز عليها الجانب العملي للبرنامج الذي يساعد على تحليل البيت الشعري وضبطه عروضيا.

وعليه، يقوم هذا البرنامج بعمليات حاسوبية متعددة مثل: تحليل القصيدة، وتحديد الوزن، والأخطاء الموجودة -إن وجدت- وبالتالي بإمكان المعالج في هذا العنصر تصنيف القصيدة فيما إذا كانت عمودية أو قصيدة من الشعر الحر، كما هو موضح في الصورة .

الشكل 5-3: ميزان القصيدة

الشكل 5-4: التشريح الوزني للقصيدة العمودية /

يتوفر هذا البرنامج على خاصية التشكيل الآلي للغة في القصيدة، وتحديد الوزن والبحر الشعري والصورة توضح ذلك كما يلي:

الشكل 5-5: التشريح الوزني للقصيدة العمودية 2

ومن ميزات البرنامج أيضا تحليل القافية وتحديد نمطها كما في الصورة التالية:

كما يمكن لمستخدم البرنامج النقر على أحد أحرف القافية لاستذكار القاعدة النظرية التي حددت موقع الحرف في القافية. وهذا من القِيم النوعية المميِّزة للبرنامج:

- **برنامج الوزّان**[1]:

صُمّم هذا البرنامج وتم إطلاقه كموقع عملي في المعالجة الآلية للكتابة العروضية التحليلية سنة ٢٠١٠ من خلال موقع خاص به:wzzan.com. صمَّمه الباحثان يزيد السويلم وطلال الأسمري من جامعة الملك فهد للعلوم والتكنولوجيا بالمملكة العربية السعودية. وهذه صفحة البرنامج:

(١) هذا رابط البرنامج: http://www.wzzan.com/index.php

يتضمن قاعدة بيانات تضُم آلاف الأبيات الشعرية حسب البحور الشعرية العربية كما يلي:

كما يتميز البرنامج بمجموعة خصائص وميزات أهمها: تكامله مع الواجهة البرمجية لتطبيق قوقل تشكيل، وبالتالي لا يقف البرنامج عند كتابة البيت الشعري وتحديد وزنه بل يقوم بالتشكيل حتى يتم التحليل في أحسن صورة كما يلي:

بيد أن مما يعاب عليه نذكر ما يلي:

- فقدانه أهم ميزة خاصة به وهي التشكيل؛ وهذا لأن البرنامج متكامل مع خاصية API التي لم تعد تعمل في (قوقل تشكيل) بعد توقيف قوقل لمشروع تشكيل النص العربي الذي كان في البداية عبارة عن فترة تجريبية للمشروع، وبالتالي خسر البرنامج أهم ميزة فيه.

- عدم قدرته على تحليل القافية.

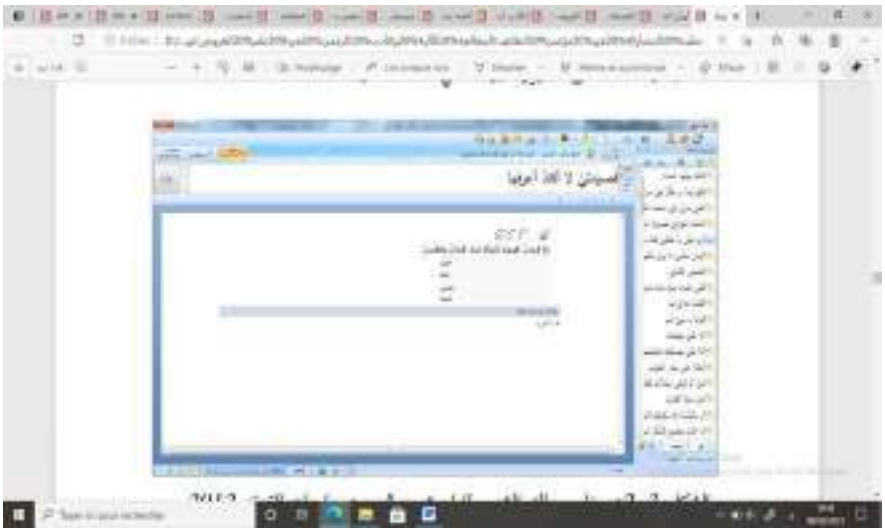
- **برنامج ملك الشعر**[١]:

من البرامج الأولى أيضا في التقطيع الشعري والمعالجة الآلية للكتابة العروضية، يُذكر بأن هذا البرنامج سُمي في إصداراته الأولى بـ (كن شاعرا) ثم أعيدت تسميته في إصداراته الأخيرة بـ (ملك الشعر) صمَّمه الباحث صالح بن سليمان القعّيد وعمل على تطويره بين عامي ٢٠١٢م و ٢٠١٤م[٢]

قدَّم البرنامج إضافة نوعية على غرار ما جاء في سابقيه، وهي النسخة المتوافقة مع الأجهزة الرقمية والهواتف الذكية، وهي من صور مواكبة العصر المعلوماتي الحديث ومراعاة ميل استعمال الأفراد للهواتف الذكية على حسابالأجهزة الحاسوبية.

(١) - موقع البرنامج: http://knsite.com/

(٢) - مختار سيد صالح، توظيف تقانات الويب في أتمتة علمي عروض الشعر العربي وقافيته، إشراف: مازن محايري، مذكرة من متطلبات نيل شهادة الماجستير، الجامعة الافتراضية السورية، سوريا، دط، دت، ٦٨.



ملك الشعر
أول وأسهل وأخف تطبيق لوزن الشعر العربي فصيحه ونبطيه
App Store

والصورة الموالية للبرنامج حاليا بعد تطويره وجعله في شكل تطبيق على الهواتف الذكية:

من الميزات الإيجابية للبرنامج ما يلي:

- يتوفر على نسختي الويندوز والهاتف.
- يتوفر على دليل استخدام واضح وسهل الاستعمال.
- يتوفر على قاعدة بيانات تتضمن معجما مفرداتيا عربيا يساعد على التصحيح التلقائي للكلمات أثناء الإدخال.
- يتوفر على نماذج شعرية مصنفة حسب البحور الشعرية العربية.

أما ما يؤخذ عليه بعض العيوب التالية:

- لا يتوفر البرنامج على خاصية التشكيل الكامل للبيت الشعري مما يصعِّب عمل المستخدم.
- عدم القدرة على تحليل القافية ومعالجة أنماطها.
- عدم القدرة على تحليل مجموعة من الأبيات دفعة واحدة، بل يعمل على تحليل البيت شطرا شطراً.
- لا يتعامل البرنامج مع قصائد الشعر الحر أو شعر التفعيلة.
- **برنامج خبير العروض**[1]:

انطلق هذا البرنامج سنة ٢٠١٩م، وهو برنامج تفاعلي لتعليم الشعر العربي بطريقة

(١) - لمعرفة البرنامج وتجربته يرجى زيارة الرابط التالي: https://www.aroodmaster.com/detect

سهلة ميسرة، استخدم طريقة الألعاب التعليمية، وهو أشبه ما يكون بالدورات التدريبية، ومجال خاص بالكشف عن وزن البيت الشعري؛ بحيث يتعرف على البحر والزحافات والعلل الموجودة في البيت الشعري، وما إذا كان البيت الشعري صحيح الوزن والقافية، أو به قبح وشذوذ عن جادة العرب وصوابهم.إلا أن الحاجة لإنشاء وتصميم هذا البرنامج تتمثل في تعليم الطلاب علم العرَوض بشكل سهل وبسيط وممتع.

يتميز هذا البرنامج بما يلي:

- سهولة واجهة الاستخدام.
- توفره على خاصية التشكيل دون اللجوء لاستخدام لوحة المفاتيح.
- يتوفر على دليل مرئي يساعد على الاستخدام الصحيح للبرنامج.

ومما يؤخذ عليه:

- عدم قدرته على التعرُّف على كثير من النماذج الشعرية، كما في الصورة الموالية:

ولعل الأمر عائد إلى محدودية المدونة الشعرية المخزونة في قاعدة بيانات البرنامج، أما في حالة تحليل بيت شعري من قاعدة البيانات الموجودة في البرنامج فيقدم تحليلا تفصيليا للبيت دون التعرف على القافية كما يلي:

- **برنامج التعرف الآلي على أوزان الشعر العربي صوتياً**[1]:

صمَّمه كلٌّ من الدكتور عبدالكريم بن صالح الزهراني من قسم الدراسات الإسلامية والعربية «باحثاً رئيسياً»، والدكتور مصطفى الشافعي من قسم علوم وهندسة الحاسبالآلي، تحصلا به على براءة اختراع بالولايات المتحدة الأمريكية.

يتميز هذا المشروع بوضعه لقياس صوتي يُحدِّد بحور وأوزان الشعر، ومعرفة البيت الصحيح الموزون من البيت المكسور بمجرد نطق البيت، وتسجيله وفق نظام آلي على الحاسوب.

يحتوي هذا البرنامجعلى قاعدة بيانات مكتوبة وصوتية للشعر العربي، ونظام آلي لتحليل أبيات الشعر العربي الموزون، وتحديد البحر الذي ينتمي إليه كل بيت شعري.

(١) للتوسع أكثر في البرنامج يرجى زيارة الرابط التالي:
http://www.arood.com/vb/showthread.php?s=1f51e77e63700caaf419508bc3781e16&t=4274

قام فريق البحث في البرنامج بعمل نظام للتعرف على المقاطع الصوتية، وتطلب ذلك عمل الكثير من الأدوات البرمجية لتحليل النصوص صوتيا، وعمل قاموس للكلمات العربية وتركيبها المقطعي يحتوي على أكثر من ٢٣ ألف كلمة، وإيجاد أقل عدد من المقاطع الصوتية في الكلام العربي واستعمالها للتعرف على الشعر العربي.

برنامج الخليل للتحليل العروضي(١):

يقوم البرنامج بمعالجة آلية للقصيدة العربية، يتضمن ٣٠٠٠ بيت شعري، ويقوم بالتحليل العروضي بناء على أوزان الخليل وما تداركه الأخفش، مبني على أساس كتاب موسوعة العروض والقافية، كما يقوم البرنامج بما يلي(٢):

- الكتابة المقطعية للنص الشعري أي تحليل النص المدخل إلى مقاطعه الصوتية.
- الكتابة العروضية بالحركة والسكون.
- التفعيلات الموافقة لكل شطر وكل بيت.
- الكتابة الرقمية حسب المنهج الرقمي للأستاذ خشان خشان.
- اسم البحر الموافق لكل شطر وكل بيت حسب مستوى التحليل.

من خلال البرامج الحاسوبيةالسابقة في المعالجة الآلية للكتابة العروضية ، نلاحظ سعيها إلى تذليل الصعوبات أمام متعلمي العروض، ومساعدة المبتدئين على الكتابة الشعرية السليمة وفق ضوابط وأسس علمية واضحة، وبالتالي تسعى جميعها إلى تحليل البيت الشعري، وتحديد وزنه،وتحليل قافيته، وتحديد نمطها. كما تسعى إلى الإخراج الجيد من حيث وضع واجهة عملية سهلة الاستخدام، تتوفر على قاعدة بيانات ومعطيات نظرية

(١) لتحميل نسخة تجريبية عن البرنامج يرجى زيارة الرابط المباشر:
https://drive.google.com/file/d/1yMV...PWUzltEqp/view

(٢) لتفاصيل أكثر ينظر: شبكة الفصيح
http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=103427

مرتبطة بالكتابة الشعرية ومتعلقاتها لمساعدة المستخدم على الكتابة السليمة والتعرف على أخطائه، كما تسعى إلى تشكيل البيت الشعري تشكيلا صحيحا دون اللجوء للوحة المفاتيح. بيد أن بعض البرامج لم تفلح في تحقيق هذه المساعي إلا في بعض منها؛ حيث نجد بعضها تتوفر على نسختي الويندوز والهواتف الذكية ،كما تراعي سهولة واجهة الاستخدام، إلا أنها لم تفلح في جزئية تحليل القوافي والتشكيل الآلي للبيت الشعري، وهذا على الأغلب في مجمل البرامج السابقة.

الخاتمة:

خَلُصَ البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- علم العروض هو العلم الذي يدرس الشعر دراسة علمية قياسا على موازين البحور الخليلية.

- اللسانيات الحاسوبية هي تضافر علمي اللسانيات وعلم الحاسوب في معالجة اللغات الطبيعية آلية، وبالتالي تطبيق نظريات الذكاء الاصطناعي على الدراسات اللغوية.

- تقوم لسانيات المدونات على مجموعة من العوامل والأسس أهمها التخزين الإلكتروني نوعا وكمًا، أما هذه البرامج الحاسوبية فهي بمثابة نتاج قاعدة بيانات نظرية يتجسد أثرها إجرائيا أثناء الاستخدام الفعلي، فعلى أساس المخزون تكون الجودة -كما أشار ابن خلدون في حديثه عن المَلَكة اللسانية- ويؤكد هذا ما ذكره عبد الرحمن الحاج صالح في قوله: « بما أنّ الآلة ستبحث في هذه القاعدة من المعطيات عمّا تحتاج إله من الوسائل للكشف عن الوحدات ومدلولاتها، فلا بدّ إذن من تخزين كل المُثُل الإفرادية واللفظية والتركيبية أصولها وفروعها/ ، وذلك كالأوزان، فإنّ الذي يكثر مجيئه منها هو ما يقارب الثلاثمائة وزن، وكذلك المثل اللفظية، ثم التركيبية بشتى تشكيلاتها.» [١]

- تسعى معظم البرامج الحاسوبية في التحليل العروضي إلى تحقيق الأهداف التالية:

- المعالجة الآلية للغات الطبيعية من خلال الربط العلمي بين علمي الحاسوب واللسانيات العامة.

- تذليل الصعوبات أمام المتعلم في إتقان علمي العروض والقافية.

- مساعدة المبتدئين على الكتابة الشعرية الصحيحة وِفق الأوزان الخليلية.

(١) - عبد الرحمن الحاج صالح، المرجع السابق، 93.

– استطاعت مختلف البرامج الحاسوبية في التحليل الآلي للكتابة العربية تحقيق بعض مساعيها، بيد أنها وجدت عثرة التشكيل الصوتي عائقا أمامها، الأمر الذي حال دون تحقيق بعض مساعيها.

– مجمل البرامج المعروضة في الدراسة اشتركت في مآخذ كثيرة أهمها :

١ – عدم القدرة على التعامل مع البيت والقصيدة دفعة واحدة.

٢ – عدم القدرة على تحليل القافية.

٣ – عدم القدرة على التعامل في أغلب الأحيان مع شعر التفعيلة؛ وها يعود في الغالب إلى قاعدة البيانات الشعرية في البرنامج الحاسوبي.

٤ – الاخفاق في القدرة على التشكيل الصوتي الكلي للبيت الشعري.

– من خلال الاطلاع على تلك البرامج الحاسوبية في التحليل الآلي للعروض وجدنا أن لكل منها إيجابيات وسلبيات، بيد أن أكثر برنامج رأيناهما ملائما في ها المجال هو برنامج الفراهيدي، الأخير الذي استفاد من النقائص والعيوب في المشاريع السابقة له فعمل صاحبه على تطويره في كل مرة.

– بناء عليه نوصي في هذه الدراسة بضرورة عمل برنامج حاسوبي يتوفر على قاعدة بيانات شعرية عربية تتوافق مع النمطين العمودي والحر، إضافة إلى توفره على معالجات قوية تستطيع العمل على التشكيل الصوتي للكلمة العربية.

مراجع البحث

١. إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٩١م.

٢. جار الله الزمخشري، القسطاس في علم العروض، تح: فخر الدين قباوه، مكتبة المعارف، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م.

٣. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨.

٤. عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر.

٥. السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة الشعر عند العرب، مكتبة دار البيروتي، ط٣، ٢٠٠٦م.

٦. محمد محيي الدين مينو، معجم مصطلحات العروض، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط٢، ٢٠١٤.

٧. مختار سيد صالح، توظيف تقانات الويب في أتمتة علمي عروض الشعر العربي وقافيته، إشراف: مازن محايري، مذكرة من متطلبات نيل شهادة الماجستير، الجامعة الافتراضية السورية، سوريا، دط، دت.

٨. مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

روابط إلكترونية:

١. برنامج الفراهيدي: http://www.faraheedy.com/mezan

٢. برنامج الخليل، لتحميل نسخة تجريبية عن البرنامج يرجى زيارة الرابط المباشر:

https://drive.google.com/file/d/1yMV...PWUzltEqp/view

٣. برنامج خبير العروض:

https://www.aroodmaster.com/detect

٤. برنامج التعرف الآلي على أوزان الشعر العربي صوتياً:

http://www.arood.com/vb/showthread.php?s=1f51e77e63700caaf419508bc3781e16&t=4274

٥. برنامج الوزّان: http://www.wzzan.com/index.php

٦. برنامج ملك الشعر: http://knsite.com/

٧. شبكة الفصيح

http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=103427

٨. عمر مهديوي، الهندسة اللغوية والترجمة الآلية: المفهوم والوظيفة،

https://allissan.org/node/1316،

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

كسر إيقاع القوافي دراسة
في القيم النحوية الإيقاعية للشعر

أ. م. د/ إيهاب همام الشيوي
قسم اللغة العربية – كلية الآداب
جامعة الوادي الجديد - مصر

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

ملخص:

تناقش تلك المداخلة إشكالية كسر إيقاع القوافي المتعلقة ببناء الشعر وعروضه من منظور الثابت والمتغير في مستوى النحو الإيقاعي. وهي ناتجة عن صراع المعنى النحوي مع الإيقاع ومتطلباته، فالنحو يكسر إيقاع القافية بتخالف حركات الإعراب في الإقواء أو بالتنويع الكمي والكيفي للبنية النحوية في التضمين العروضي حين تكون لفظة القافية جزءًا منها. ولا يخلو هذا وذاك من قيم نحوية ودلالية وإيقاعية تقف على محك واحد في التحليل اللغوي للشعر وسياقه الفني.

Abstract

This presentation discusses the "Breaking the rhythm of rhymes"related to the poetry building and prosody in terms of constant and variable in the level of rhythmic grammar of the poetry language. It relates to the construction of poetry and its prosody, and it is the struggle of grammatical meaning with the rhythm of rhymes.

The syntax breaks the rhythm of the rhyme by different vowels of rhymes, or diversify the grammatical structure in the enjambment, which the rhyme is part of it. This and that is not without semantic and rhythmic grammatical values that stand on a single test in the linguistic analysis of poetry and its artistic context.

مقدمـة

لم تكُ مقالةُ الشاعر أبي العتاهية: «**أنا فوق العروض**» تمردًا على انضباط العلم بقدر ما وَعَتْه تلك المقالة من إشارة إلى مُكْنَتِه من الجمع بين طلاقة الفن وانضباط العلم. فالشعر -في أدبيات النقد- «فنٌّ» تحركه ذائقةُ الشاعر، والشاعر من طبعه التمرد على القيود؛ لوقوعه دائمًا تحت تأثير طلاقة فَنِّه، لكنّه لا يتحرك بلغة ذلك الفنّ بعيدًا عن مسالك نظامها المطرد أو غير المطرد. وانطلاقًا من تلك الحقيقة العلمية تتناول الورقة البحثية فكرة «**كسر إيقاع القوافي**» من منظور الثابت والمتغير في مستوى النحو الإيقاعي للغة الشعر.

وأهدف بعنوانها إلى الاحتراز من فكرة كسر «الوزن أو العروض»، لأنه النظام المطرد الذي ينماز به الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية، وفي اعتقادي أنّ جلّ الانكسارات العروضية مرجعها التصحيف والتحريف في رواية الشعر، وما يُرَدُّ -وهو قليل جدًّ- إلى الشاعر يفسره فَقْرُ أدواته، ومهاراته الفنية، وعدم وعيه بتلك الأخطاء، وإلا لما تنكبَّها.

وإشكالية كسر الإيقاع في بناء الشعر ناتجة عن **صراع المعنى النحوي مع إيقاع القوافي ومتطلباتها**، كما أنها مرهونة بدرجات قوة ارتباط الوظائف النحوية في لغة الشعر، فنغمة إيقاع القافية تنكسر عند تخالُف حركات الإعراب في الإقواء، أو بالتنويع الكَمِّي والكيفيّ للبنية النحوية في التضمين العَرُوضيّ حين تكون لفظة القافية جزءًا منها. ولا يخلو هذا وذاك من قيم إيقاعية، ونحوية، ودلالية تقف على محكٍّ واحد في تحليل لغة الشعر وسياقها الفني، فالشاعر تستغرقه نغمة الإيقاع التي يتجاذبها نظامان، نظام النحو وصحته التركيبية، ونظام الشعر وقيوده النقدية، فهل يُضَحِّي الشاعر بأحدهما على حساب الآخر؟ هذا ما تَسْتَبِينُ إجابتُه من المحاور التالية، إن شاء الله تعالى.

المحـور الأول: مستوى نحـو الإيقـاع في لغـة الشعر

الشعر جنس أدبي متفرّد في نظم لغته، وأبرز مقوماته مستوى النحو الإيقاعي، فـ«**النحو وعلاقاته التركيبية**» أحد **ثوابت** أسلوبه التي عليها مدار الصواب اللغوي، فهو نظامٌ ترتكز عليه قيمُ الشعر الجمالية في المعاني، والصور، والأخيلة، والنَّغَم المُرَجَّع في أمداء زمنية ثابتة لا تُخطئه أذنٌ واعيةٌ، ولا تنبو منه قريحةٌ ذائقةٌ. أما مقوم «الإيقاع في الشعر» فهو أحد **متغيرات** وزنه وعروضه، حيث تَنْسَابُ موسيقاه عبر أصوات حروف الكلمات وحركاتها، وترتيب أنساق الجمل اللغوية، وتوظيف الأساليب الإفصاحية...، إلى أنْ يُتَوَّج بناء الأبيات وإيقاعها بالقوافي المُتَمِّمة للمعاني الدلالية على مستوى البيت الواحد، أو في تضاعيف القصيدة كلها، ناهيك عن نغمها وموسيقاها المتفردة في حالَي إطلاق حركة رَوِيِّها، أو تقييد حركته.

علاقات النحو التركيبية إحدى طرائق التعبير الفني في الشعر، حيثُ ألمح النقادُ إلى أنّ «**التّوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب**» من أدوات الشاعر التي بها كَمَالُ عقله وذوقه في تمييز الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحَسَن، واجتناب القبيح، ووَضْع الأشياء مواضعها(). وتلك العلاقات ذات عمق ثابت في نظامها النحوي، كما أنها مُتغيّرة بالنظر إلى ما يُتيحه ذلك النظام من بدائل لغوية وأسلوبية يَتخيَّر منها الشاعرُ ما يُوافق إيقاع القصيدة وبنيتها الدلالية الكبرى، ومهما طوَّف الشاعر وحلّق بخياله؛ فإنه لا يتحرك بلغته الشاعرة بعيدًا عن علاقات النحو الأصيلة الثابتة في النظام، أو علاقاته البديلة في الاستعمال المجازي.

وصحة نظم الشعر بعلاقات تركيبية هي جوهر جماله وفنه وإبداعه؛ فلا جمال ولا فنَّ ولا إبداع في لغة فسد نظمها، وانْبَهَمَت علاقاتها التركيبية، ولذلك عاب نَقَدةُ اللغة على الشاعر قوله:

فَأَصْبَحتْ بَعدَ خَطَّ بَهجَتِها كَأَنَّ قَفْرًا رُسُومَها قَلَمَا

ولولا أنّ البيت مضبوط بالشكل؛ لتعددت قراءاته بين الصواب والخطأ، ولما فُهِمت علاقاتُ النحو بين أنساقه اللغوية، ولما أسفر عن مراده إلا بإعادة تلك العلاقات منتظمة مرة أخرى بقولك: «**فأصبحتْ بعدَ بهجتِها قفرًا، كأنَّ قلمًا خطَّ رسومَها**». ولم يجد **ابن جني اللغوي** بعد بيانه عيوب البيت التركيبية إلا أن يصف حال الشاعر بالتكبر والفخر والتعجرف والسمو فوق انضباط العلم، وإنْ وقر في يقينه أنّه «لأُنْسِه بعلم غرضه وسفور مراده لم يرتكب صعبًا ...، وبنى الأمر على أنْ ليس ملتبسًا»().

إنّ النحو في لغة الشعر «حالة إبداعية» لا تقف عند حدود الصواب اللغوي؛ فقواعد أنساقه اللغوية ذات دلالات فنية يراعيها الشاعر في نظمه وفي علاقة منطوق الشعر بمفهومه، ولست أوافق **الأستاذ أحمد الشايب** في اعتقاده بأن مهمة النحو تنتهي عند صحة العبارة في ذاتها، ثم يُترك الأمر للفن البلاغيّ للتصرف فيها -مع بقاء صحتها- تصرفًا يجعلها قوية التأثير، بعيدة عن التنافر، سهلة قريبة الفهم، ولعله استدرك أمره؛ فقال مُختتِمًا: «البلاغة تستلزم أمرين: هذا الصواب النحوي الذي أشرنا إليه، ثم الجمال والملاءمة لأذواق المخاطبين وعقولهم»(). ولعل العيوب التركيبية في البيت السابق قد شوّهت جمال الصورة الأدبية فيه، وأبهمت المعنى، فكيف يبدو الجمال الفني دون أن يُعادَ له تركيبُه الصائبُ، فالمسألة لا تعدو الخيط الدقيق بين «**الاختيار، والانحراف**» في الظاهرة الأسلوبية، على حد توصيف الدكتور **شكري عياد** لهما بأن «**الاختيار** محدود بالإمكانيات المتعارفة للغة، والتي تصنف عند النحويين تحت أسماء المطرد، والغالب، والكثير، في حين أنَّ **الانحراف** يبتعد عن طرق التعبير الشائعة، وربما اقترب من القليل وحتى الشاذ»(). فانحراف الأسلوب عدولٌ عن أصل بناء الجملة الثابت الذي تتمحور حوله طاقات اللغة وإمكاناتها التعبيرية، وليس العدول في القواعد النحوية كما هو معلوم؛ لأنها الثوابت والنظام التركيبي للغة.

علاقة النحو بالإيقاع مستوى مهم في لغة الشعر عند بنائه وتحليل بنيته الدلالية، وهي علاقة تجاذب وتوتر دائمين، وننطلق في فهمنا تلك العلاقةَ من الثوابت أو النظام، فالإيقاع لا يخص الشعر فقط لوجوده في النثر أيضًا، لكنه يأخذ سمة الانضباط في علم الموسيقى. أما في الشعر، فيأخذ انضباطه من علاقته بالوزن والعروض، لذلك عرّفه النقاد بخصوص وزنه لا بعموم إيقاعه الذي تكون القافية أحد مكوناته، فالشعر «**موزون مقفى**». وفي الدرس العروضي وجهتَا نظر في تصور علاقة الوزن بإيقاعه، **أُولاهما**، تفصل بينهما بقصد فهم العناصر الموسيقية للشعر، **وثانيتهما**، تُداخِل بينهما لكون البحث في الإيقاع ومكوناته بحثًا وصفيًّا ليس من شأنه أن يفسّره؛ لذا كان الإيقاع كالعروض التقليدي من مقومات نظم البيت().

إنّ إيقاع الشعر يتجاذبه نظامان يتأثر بهما ويؤثر فيهما، نظام الوزن وتفعيلات العروض التي تتردد بأمداء زمنية ثابتة في البيت، ونظام النحو بمفهومه الشامل للصيغ الصرفية، وحركات البناء والإعراب، وعلاقاته التركيبية، ولنختبر ذلك من قول الشاعر:

اِعْتَادَ قَلْبَكَ مِنْ سَلْمَى عَوَائدُهُ وَهَاجَ أَهْوَاءَكَ المَكْنُونَةَ الطَّلَلُ

بُنِي التركيب النحوي في شطري البيت على توسط المفعول به بين الفعل ومرفوعه، اعتمادًا على دور علامة الإعراب في المحافظة على إيقاع البيت، وصحة تركيبه ومعناه. فالرتبة في الشطر الأول مقيدة بعود ضمير الغيبة في لفظة العروض «عَوَائدُهُ» على متقدم هو المفعول به «قلبَك»، لكنها رتبة حرّة «نحويًّا» في الشطر الثاني، ثم بتأثير من «**إيقاع القافية وحركة الضم في رويها**» صارت رتبة مقيدة في أسلوب الشعر ونظمه، فلو قال: «وهاجَ الطللُ أهواءَك المكنونةَ»، -وهذا جائز نحويًّا - لانكسر الوزن وإيقاع القافية، واختلف حرف «رويها» وحركة إعرابه. فنظم الشاعر للبيت اعتمد على ثوابت النحو، واستثمر ما يُتيحه نظامه من وسائل تركيبية للمحافظة على الإيقاع وبناء الشعر ومعانيه في آن معًا.

قد يستدعى إيقاع القوافي التلاعب المنضبط بألفاظ الصيغ الصرفية، واستعمال مستوى لغوي غير مطرد نحويًّا، من أجل المحافظة على إيقاع الشعر، كقول الشاعر:

فمكونات إيقاع ألفاظ القوافي في الرجز مبنية على التناسب الصوتي في رويّ «الهاء» المطلق، وحروف الردف فيها «الألف» في «واها، فاها، أباها، أباها، غايتاها»، والشاعر نظمها على لغة مَنْ يُلزم المثنى الألف، وهم **بنو الحارث بن كعب**، فلو بناها على اللغة الشائعة في إعراب المثنى بالحروف؛ لانكسر إيقاع القوافي مع بقاء الأسلوب صحيحًا نحويًّا - بتخالف حرف الردف «الألف، والياء» قبل الروي، نحو: «واهَا، وفيها، أباها، أبِيها، غايتَيْها»، وهذا معروف بعيب «السناد» في القوافي.

قد يكون الإيقاع قرينة على حذف الوظيفة النحوية، وتغيير معاني الكلام، كقول عمر بن أبي ربيعة:

ثُمَّ قالُوا: تُحِبُّها؛ قُلْتُ: بَهْرًا عَدَدَ الرَّمْلِ، والحَصَى، والتُّرَابِ

فجملة مقول القول: «تحبُّها» خبرية، لكنَّ الإيقاع ومستوى تنغيمه يؤثر في تغيير معناها، فإذا كان إيقاع الجملة مستوي النغمة دون صعود أو هبوط بقيت على معناها الخبري، وصار قولهم إخبارًا بحبّه لها ولا حذف عندئذ في التركيب، أما إذا كان إيقاعها صاعدَ النغمة منبورًا فمعناها إنشائيّ استفهاميّ، حذفت منه «همزة» الاستفهام، لقرينة لفظية هي «التنغيم»، فالحذف كان لضرورة إيقاعية، وليس لضرورة شعرية، فإنّ وجودها يكسر عروض الشعر، ويغيّر إيقاع الجملة، أو على الأقل يزيل احتمالَ تعدد معناها الأسلوبي وثراءَها الدلالي[1].

ومحصلة الأمر، أن للنحو وعلاقاته التركيبية أهمية كبيرة في بناء الشعر وتفسير لغته، وتفاعله مع مكونات الإيقاع وتفعيلات العروض، بما يحقق موافقة منطوق الشعر لمفهومه، والشواهد التي ذكرتها ركزت على استثمار الإيقاع طاقةَ اللغة التعبيرية وقواعدها النحوية دون تضحية بقواعد النحو والصرف، وهو ما عُرِف

بالضرورة الشعرية، وأتناول في المحورين التاليين قضية كسر الإيقاع بالتنوع الكمّي لبناء الجملة النحوية، ومخالفة حركة الإعراب في القوافي، ولي فيها رأي اجتهدت فيه -قدر وُسعي- كان ثمرة مراجعات لآراء القُدامي والمحدثين، ومحاولة التوفيق بينها أذكره في موضعه، إن شاء الله تعالى.

***

المحـور الثاني: كسر إيقاع القافية في بنية التضمين النحوية

الشاعر حريص على قيم النحو والإيقاع في لغة الشعر؛ لدرجة أنه قد يترخص في استعمال قواعد النحو المطردة أحيانًا؛ من أجل المحافظة على نغم الشعر وإيقاعه، وهذا ما أشار إليه النحاة -مغتفرين تلك الممارسات- بالضرورة الشعرية. وربما حدث العكس؛ فيتصرّف الشاعر في عناصر إيقاع التفعيلات بالزحافات والعلل، أو في القوافي، والتنغيم، والإنشاد، ... إلخ، وهو المراد عندي بكسر الإيقاع أو الضرورة الإيقاعية في بناء الشعر.

تعدُّ بنية التضمين في عروض الشعر مظهرًا لكسر إيقاع القوافي، حيث حدّها القدماء بمستوى النحو الإيقاعي قائلين: هي «تمام وزن البيت، قبل تمام المعنى»[٢]، ويتوقف المعنى التركيبي على علاقة البناء الكّمي الثابت لجملة العروض ببناء الجملة النحوية المتغير، ومن المعلوم أن تمام جملة العروض معيار نقدي للبيت الشعري واستقلاله، فهي ثابتة بمجموع «تفعيلاتها» تنتهي بالعروض أو الضَّرب، أما الجملة النحوية فضابطها تمام المعنى، وقوامها الفهم والإفهام، والقسمة المنطقية والعملية لأنماطها في بناء الشعر أربعة[٣]:

١- **مساواة الجملة النحوية لجملة العروض في القالب والمعنى**، فيسلتزم الأمر عند الإنشاد الوقوف عند عروض البيت أو ضربه، كقول زهير:

وَمَنْ يَغْتَرِبْ؛ يَحْسَبْ عَدُوًّا صَدِيقَهُ وَمَنْ لَا يُكْرِمْ نَفْسَهُ؛ لا يُكْرَمِ

٢- **مساواة الجملة النحوية لجملة العروض في القالب، وامتدادها في المعنى الدلالي**، حين يتم المعنى النحوي للجملة مع تفعيلة العروض، ويمتد المعنى الدلالي للتركيب حتى تفعيلة الضرب، كقول الأفوَه الأوْدِيّ:

لَا يَصْلُحُ الناسُ فَوْضى لَا سَرَاةَ لهمْ ولا سَرَاةَ إذا جُهَّالُهُم سَادُوا

٣- **الجملة النحوية أصغر من جملة العروض في القالب والمعنى**، حيث يتكون كلُّ شطر من جمل قصيرة ينعقد معناها بركني الإسناد فقط، كقول الخنساء:

المجدُ حُلَّتُه، والجُودُ عِلّتُه والصِّدقُ حَوْزَتُهُ؛ إنْ قرنْهُ هَابَا

٤- **الجملة النحوية أكبر من جملة العروض في القالب والمعنى**، ولها مستويان من التعلق الدلالي:

أ) **مستوى البيت الواحد** عند اكتمال معنى كل بيت بتمام تفعيلاته، دون أن تنفصل أجزاؤه، كقول امرئ القيس:

إذا المرءُ لَمْ يَخْزَنْ عَلَيْهِ لِسَانَهُ؛ فَلَيْسَ على شَيءٍ سِوَاهُ بِخَزَّانِ

ب) **مستوى البيت في سياق القصيدة كلها**، حيث يرتبط التركيب النحوي بالتراكيب الأخرى دلاليًّا في صدر البيت، وأبيات القصيدة في مجملها، كقول طرفة بن العبد:

بِحُسامِ سَيْفِكَ، أو لِسَانِكَ، والْـ كَلِمُ الأصيلُ كَأَرْغَبِ الكَلِمِ

وتنتمي بنية التضمين إلى ذلك المستوى النحوي الإيقاعي الذي يرتبط فيه البيت وقافيته نحويًّا ودلاليًّا بغيره من أبيات القصيدة حيث «تتعلّق القافية، أو لفظة ممَّا قبلها بما بعدها»(٤).

لقد اختلف تقييم علمائنا القدامى لبنية التضمين، فعدّها أكثرهم من العيوب القافوية التي تنقض مبدأَ استقلال البيت، وتُذْهِب دور القافية في ضبط إيقاع البيت والقصيدة بوقفة الاستراحة عند الإنشاد؛ ولذلك عُرفت بأنها مراحُ القصيدة(٥). ومن المعلوم أن راويَ الشعر ومنشده يراعي مراد قائلِه، و «يحكي نظمَ الشاعر على حقيقته؛ فينبغي أَنْ لا يتأَتّى له روايةُ شعره إلا برَوِيَّةٍ، وإلَّا بأنْ ينظر في جميع ما نظر

فيه الشاعرُ من أمر النظم»[٦]. لذلك صَدَحَتْ بعضُ الآراء بقبول التضمين وكسر إيقاع القافية؛ فرأى **الأخفشُ** أنه «ليس بعيب، وإنْ كان غيره أحسن منه»[٧]. وهو مشروط عند **ابنُ رشيق** بوظيفته الفنية في سياق القصيدة، فربما «حالت بين بَيْتَيْ التضمين أبياتٌ كثيرةٌ، بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعرُ في المعاني، ولا يضرُّه ذلك إذا أجادَ»[٨]؛ فإن سَلْخ تلك البنية اللغوية عن سياقها وإبداع نظمها، والاكتفاء بإيقاع القافية - وهي ليست كل عناصر الإيقاع - يُفَوِّتُ كثيرًا من مقاصد الشعر وأغراضه.

وفي رأي البحث، التضمين في عروض الشعر ضرورةٌ إيقاعيةٌ، حيث يتصرف الشاعر في وظيفة القافية الإيقاعية حتى يحفظ للتركيب اللغوي معناه النحوي. أقول ذلك؛ رغم أن بعض النقاد ينتصرون للبحر ووزنه على حساب التركيب ومعناه الدلالي، ويُخْضِعون كل بيت شعري لمتطلبات الإيقاع، ومنها الوقفة الطويلة على نهايات القوافي[٩]. وقد أرجع بعض الباحثين تلك الوقفة إلى أمرين: **أحدهما، يتعلق بعملية إنشاد الشعر**، وحالة انقطاع صوت المنشد والتقاط أنفاسه، **والآخر، يتصل بإيقاع القافية، وحاجة المتلقي لتمام المعنى النحوي للبيت**، وهذا يعكس لنا نسبيّة استقلال الأبيات، ويختلف مع الوقف الدلالي في بنية التضمين، فهو خرقٌ لمبدأ استقلالِ البيت ولدور القافية في ضبط نغمة إيقاعه[١٠] .

لا تُراعِي عمليةُ الإبداع حالة المنشد الفسيولوجية عند إلقاء الشعر فقط، بل تتطلبُ وعيًا بنظم القصيدة وسياقها الفني، وأحسبها أهم أولويات الشعر حتى ولو كان ذلك على حساب تقاليد النقد. فإنّ النقاد قبلوا الزحافات والعلل على أنها ضرورات تُغيّر إيقاع بعض تفعيلات البيت، فلِمَاذا لا تكون بينة التضمين ضرورة إيقاعية أيضًا، خاصة أن التطور في بناء القصيدة وأنواعها الشعرية واقع يؤكد أنها صارت تقانة فنية في الشعر الحر؟، ولا يقدح في ذلك غياب القافية عنه؛ فإنها أحد مكونات إيقاعه، وليست كل إيقاعه، فهناك الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي

للقصيدة يوظفها الشاعر توظيفًا فنيًّا يناسب المقاصد والمعاني الدلالية.

إنَّ لبنية التضمين قيمًا نحوية ودلالية وإيقاعية؛ فإذا كانت درجة الارتباط النحويُّ الدلالي بين أنساقها اللغوية قويّة؛ انحصرت بنيتُها في نهاية البيت أو القافية،

وصدر البيت التالي لها، وهذا يحدث في علاقة الإسناد بين الفعل ومرفوعه، أو المبتدأ والخبر، وعلاقات التلازم في المركبات الإفرادية، كالجار والمجرور، والإضافة، والتوابع، والموصول وصلته ...، والنحاة يعاملون تلك الوظائف معاملة الكلمة الواحدة، ويُجرون عليها أحكامًا مُقيِّدة لرتبتها، والمسافة الكمّية والنوعية للفصل بينهما. **وبناء على ذلك تقعُ تلك البنيةُ قصيرةً كميًّا لا تتعدى مساحة البيتين، كما أن نغمة قوافيها تكون أسرع إيقاعًا**، ولنختبر ذلك في شاهدين:

أ) بناء التضمين بعلاقة إسنادية في قول النابغة الذبياني:

١- إِذا حَاولتَ فِي أَسد فُجُـوراً فإنّي لستُ مِنْك، وَلست منّي

٢- هُم دِرْعِي الَّتِي اسْتَلْأَمْتُ فِيهَا إِلَى يَوْم النّسَارِ، وهُم مِجَنّـي

٣- وهُم وردوا الجفار على تميمٍ وهم أَصْحَاب يَوْمِ عكاظ إنّي

٤- شهِدت لَهُم مَوَاطِن صَادقاتٍ أتيتهم بـود الصّدر منّـي

في الجملة الاسمية المنسوخة في البيت الثالث تعلق اسم «إنّ» «ياء» المتكلم في القافية بخبرها في صدر البيت التالي: «شهدتُ لهم مواطنَ صالحاتٍ» بعلاقة إسنادية، ثم أحدثت امتدادًا تركيبيًّا للجملة النحوية ومعناها الدلالي مع نهاية البيت الرابع.

وسياق القصيدة كاشفٌ للشعور بدلالة كسر الإيقاع مع «ياء المتكلم « في بنية التضمين؛ من أجل لفت الانتباه إلى «أنا» الشاعر المسيطرة على الأبيات عند هجائه لعُيَيْنة بن حصن الذي عزم على نقض حلفه مع بني أسد وبني ذبيان، وإعانة بني

عبس عليهم، فإنّ إيقاع النبر المشدّد على روي «النون» أحدث تنوعًا إيقاعيًّا بكسر النغمة الهابطة للمعنى التقريري في الجمل المتعاطفة في البيتين الثاني والثالث؛ وهذا ما حققته البنية الإسنادية ذات الإيقاع السريع، ولم تحققه بنية التضمين بالعطف؛ لأن تفريع الجمل بها أبطأ نغمتها، فلم ننتبه لها إلا بكسر إيقاع القافية وبنيتها الإسنادية في علاقة لفظها بجملة البيت التالي لها.

ب) بناء التضمين بمركب الصلة في قول الشاعر:

١- وَلَيْسَ المالُ فاعْلَمْهُ بِمالٍ مِنَ الأَقْــوَامِ إلا **للذِيِّ**

٢- يُرِيدُ به العَلَاءَ، ويَمْتَهِنُهُ لأَقْرَبِ أَقْرَبِيه ولِلْقَصِيِّ

ضمّن الشاعر باسم الموصول «**الذي**» في القافية، وصلتها في صدر البيت التالي مباشرة «**يُرِيدُ به العَلَاءَ**»، وتبدو القيم النحوية في ارتباطهما الدلالي الشديد، فالموصول مبهمٌ يفتقر لصلة تزيل إبهامه، وترتبط به بعائد عليه، فتلك المتلازمات وغيرها، كالجار ومجروره، نظرًا لقوة ارتباطها أخذت موقعًا ثابتًا في بناء الشعر لا يتعدى حدود القافية وصدر البيت التالي لها؛ مما ترتب عليه سرعة الإيقاع ونغمة القافية؛ **ويعدّ هذا النمط قليلًا في الشعر**؛ لأنّ سكتة القافية توحي بالانفصال المكروه بين عنصرَيه النحويين لما بينهما من شدة ارتباط(١١).

أمّا ضَعْفُ العلاقة النحوية في بنية التضمين فيجعل الأنساق اللغوية مفرَّقة على النص، ويحدث ذلك -غالبًا- بين عناصر غير إسنادية بالتفريع الدلالي، أو تعدد الوظيفة النحوية للخبر، والنعت، والحال، والمعطوف مما يجعلُ البنيةَ أطولَ كميًّا. ويساعد ذلك الامتدادَ على تنويع نغمة الإيقاع ما بين معتدلة وصاعدة وهابطة، وهكذا؛ ولعل هذا ما عنَاه **ابنُ رشيق** بقوله: «كلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة عن القافية كان أسهل عيبًا»(١٢)، حيث يقلّ التوتر بين متطلبات النحو ومقتضيات إيقاع القوافي في الشعر. ولنختبر ذلك في شاهدين:

أ) بناء التضمين بتعدد الوظيفة النحوية في قول أبي ذؤيب:

١- فتناديَا، وتَواقفتْ خَيلاهُما وكلاهُما بَطَلُ اللِّقاءَ مُخَدَّعُ
٢- مُتَحَامِيَيْنِ المَجْدَ كلٌّ واثِقٌ ببَلائه واليَوْمُ يَوْمٌ أَشْنَعُ
٣- وعليهما مَسْرودَتانِ قَضاهما «داودُ»، أو صَنَعُ السَّوابِغِ «تُبَّعُ»
٤- وكِلاهما في كَفِّه يَزَنِيَّةٌ فيها سِنانٌ كالمَنَارَةِ أَصْلَعُ
٥- وكلاهما مُتوَشِّحٌ ذَا رَوْنَقٍ عَضْبًا إذا مَسَّ الضَّريبةَ يَقْطَعُ
٦- فتخالَسَا نَفْسَيْهِما بنَوافِذٍ كنَوافِذِ العُبُطِ الّتي لا تُرْقَعُ
٧- وكِلاهما قد عاشَ عِيشَةَ ماجِدٍ وجَنَى العَلاءَ لو أنّ شيئًا ينفعُ

وظّف الشاعرُ بنية التضمين في رسم مسرح المبارزة بين فارسين، معددًا أحوالهما الموزعة على الأبيات المرتبطة دلاليًّا بعاملها وصاحبها في أول بيت «فتناديَا»، ثم توازت أنماطها في التركيب والدلالة، فهي جمل مسبوقة بـ «واو» الحال، باستثناء الحال المفردة «متحاميَيْن». **وقد حافظ ذلك الامتدادُ التركيبي لبنية التضمين على نغمة الإيقاع المعتدلة لتناسب تكافأ المتبارزين في كل مقوماتها المادية والمعنوية، ولم يكن هناك توتُّر مع إيقاع القافية وسكتتها؛ فكل الأبيات تعلّقت بلفظة بعيدة عند القافية في صدر البيت الأول هي الفعل «تَنَادَى».**

ب) بناء التضمين على علاقات مفهومية في قول عنترة:

١- سَائلْ عُمَيْرة حيثُ حلَّت جمعُها عند الحروبِ بأيّ حيَّ تلتحقُ
٢- أَبِحيِّ قيسٍ أمْ بعذرة بعد ما رُفِعَ اللواءُ لها، وبئسَ الملحقُ
٣- واسْأَلْ حُذيفَة حينَ أرَّث بيْننا حَرْباً ذوائبها بمَوْتٍ تَخْفِقُ
٤- فلتعْلَمَنَّ؛ إذا التقَتْ فِرْسانُنا بِلِوَى المُرَيْقبِ أنَّ ظنَّكَ أحمقُ

الأبيات نموذج لبنية تضمين ذات علاقات مفهومية متداخلة؛ فجملة الإنشاء متضمنة معنى الشرط، مُفرَّعة بـ «الواو» في «سائلْ عُمَيْرَةَ ...، واسألْ حذيفةَ ...»، وهي متعلقة دلاليًّا بعلاقة «الترتب» مع جواب الطلب في البيت الرابع، حيث اعترض فيه أسلوبُ القسم أسلوبَ الشرط «فلتعلمنَّ إذا التقتْ فرسانُنا...». وجواب الطلب نفسه تربطه بجملة الاستفهام «بأيّ حيَّ تلحقُ؟» علاقةٌ مفهومية هي «السؤال والجواب»، ثم تتفرّع جملة الاستفهام أيضًا بعلاقة بدلية هي «أبحيٍّ قيس أمْ بعذرة بعد ما رُفِعَ اللواءُ لها؟». والشاعر في كل ما سبق حريص على الاتصال الزمني للأحداث الدلالية في التراكيب، وذلك بتوظيف تداولي للظروف الزمانية والمكانية «حيثُ، بعدَ، حينَ، إذا»؛ فهي تتوزع بين المضي، والحال، والاستقبال.

ومحصلة ما سبق، التضمين في عروض الشعر وسيلة إبداع فني تحدث توتُّرًا يكشف قيم الشعر المعرفية والفنية والجمالية، ويُوَظَّفُ بوصفه وسيلة تماسك نصي بالروابط النحوية والعلاقات المفهومية في بنية النص الكبرى، فإذا كان معيارُ النقد لاستقلال البيت يمثل حرفيةَ ذلك البناء؛ فإن الأنماط الكاشفة لبنية التضمين في عصور الشعر المختلفة تثبتُ أنّ عملية الإبداع لا تلتزم بكلِّ ما يُمْلِيه النقادُ على الشعراء، لذلك كانت تجربة الشاعر واقعة بين مطرقة انضباط العلم وقيوده، وسَندان طلاقة فنّه وإبداعه اللغوي.

***

المحور الثالث: كسر الإيقاع بتنويع حركات القافية

التناسب الصوتي من متطلبات إيقاع الشعر، نلمسه في انتقاء الشاعر صيغًا صرفية موافقة لوزن تفعيلات البحر العروضي، ومراعاة ما يقع فيها من زحافات وعلل، ملزمة لتفعيلتي «العروض والضرب» دون تفعيلات الحشو، كما أنه يراعي التناسب الزمني في ترديد تلك التفعيلات بنسب زمنية محددة ومُوَقَّعَة، ويشير **ابن جنى** إلى أن الشعراء أولوا عنايتهم بالقوافي ومشاكلة حرف رويّها وحركات إعرابه وبنائه، فكلّما تطرف حرفٌ في القافية أحكموا بناءه مراعاة لعملية الإنشاد والترنم، وترجيع الأصوات باطراد إيقاعي(١٣).

إنّ تَردُّدَ رويّ القوافي بحركات مختلفة مظهرٌ آخر لكسر إيقاعها المطرد وتناسبها الصوتي، وقد عُرف ذلك في تراثنا النقدي بظاهرة «الإقواء»، وهو عيب صوتي سبّبه اختلاف حركة إعراب القافية بالرفع والجر أو بالنصب(١٤). وقد حرص **قدامة بن جعفر** على استقرائها في ديوان العرب بنسب عددية غير محددة، فقال بأنّه في «شعر الأعراب كثيرٌ جدًّا، وفيمَنْ دون الفحول من الشعراء، وقد ارتكبت بعض فحول الشعراء الإقواء في مواضع»(١٥).

- ومن ذلك قول الحارث بن حلزة:

١- لا يُقيمُ العَزيزُ في البَلَدِ السَهْـ ـلِ وَلا يَنفَعُ الذَليلَ **النِجَـــاءُ**
٢- لَيسَ يُنْجِي مُوَائِلاً مِن حِـــذارِ رَأْسُ طَـوْدٍ وَحَرَّةٌ **رَجْـــلَاءُ**
٣- فَمَلَكْنا بِـــذَلِكَ الناسَ حَتّى مَلَكَ المُنذِرُ بنُ مـــاءِ **السَمـاءِ**

- وقول حسان بن ثابت:

١- لا بَأْسَ بالقومِ مِنْ طُـولٍ ومِنْ عِظَمٍ جِسْمُ البِغَـالِ وأَحْلامُ **العصافيرِ**
٢- كأنّــهمْ قُصُبٌ جُــوفٌ أسَافِلُـهُ مُثَقَّبٌ نَفَخَتْ فيهِ **الأَعَاصِـيرُ**

فقد أقوى كِلا الشاعرين بتنويع إيقاع القوافي وكسر نغمتها بحركتين مختلفتين هما «الضمة، والكسرة».

ورغم اتفاق علمائنا القدامى والمحدثين على أنّ الإقواء عيبٌ قافوي يتعلق بعنصر الصوت والتنغيم؛ فإنّهم اختلفوا في درجة قبول أو ردّ ما وقع منه في الشعر العربي، وأسبابهما على النحو الآتي:

١- **تعليل قبوله باستقامة الوزن ووحدة البيت**، فقد خص **الأخفش** إقواء القوافي باختلاف حركة رويّها بالرفع والخفض فقط، دون النصب، وقال: «قلَّ قصيدةٌ ينشدونها إلا وفيها الإقواءُ ثمَّ لا يستنكرونه، **وذلك لأنه لا يَكْسِرُ الشعر. وكل بيتٍ منها شعرٌ على حياله**»(١٦). وقد رد **ابن جني** تعليله مُعَرِّضًا برأيه في قبول التضمين بأن «هذا الاعتلال منه يُضْعِف، ويُقَبِّح التضمين في الشعر»(١٧).

ويعلّل **المرزباني كثرة** اختلاف القوافي بالرفع والخفض، وقلتها مع النصب بـ «قرب كلّ واحد منهما من صاحبه؛ ولأنّ «الواو» تُدْغَم في «الياء»، وأنهما يجوزان في الرّدف في قصيدة واحدة؛ فلمَّا قَرُبت «الواو» من «الياء» هذا القرب أجازوها معها»(١٨).

٢- **تعليل قبوله باقتضاء العامل النحوي**، حيث نقل **الدمنهوريُّ** تعليلَ قبول العروضيين له بأن «**كلمة الرويِّ تُقْرأ على حسب ما يقتضيه العامل من أوجه الإعراب، مع قطع النظر عن حركة روي القصيدة**»(١٩). بمعنى أن إقواء الحركات عيبٌ قافوي إيقاعي وليس عيبًا نحويًّا. **لكني أرى صحة ذلك التعليل من الوجهة النقدية النظرية فقط في أثناء الحكم عليه؛ لكن من الوجهة الفنية الإبداعية يجب بحث تلك الظاهرة في إطار سياقها الفني**؛ فعلى سبيل المثال لم يكترث **النابغة الذبياني** بإقواء الحركات في داليته المجرورة؛ حتى سمع المغَنِّيَة تمدّ «واو» الوصل وتشبع الضمة في قوله:

زَعَمَ البَوَارِحُ أنّ رِحْلَتَنا غَدًا وبِذَاكَ خبَّرَنَا الغُرَابُ الأَسْودُ

فاعتذر منه، وغيّره إلى قوله:

وبِذاكَ تَنْعَابُ الغرابِ الأسودِ[٢٠]

فالنابغة - إنْ صحت تلك الرواية - لم يرتكب إقواء القوافي عن قَصْدٍ؛ فهو من فحول الشعراء لا يجوز في حقة الجهل بقواعد الشعر فيخالف بين حركات الرويّ؛ ولذلك اعتذر منه وغيَّره. **ولكن الأقرب -من وجهة نظري- أن التركيب النحوي للبيت وعلاقاته السياقية قد اقتضياه أن يُراعي الإعراب من جهة، ومن جهة أخرى إيقاع الشعر ونغمته الثقيلة التي مبعثها حركة روي القافية قد استغرقت الشاعر؛ فحركة الكسر ثقيلة، وحركة الضم أثقل كما يقول علماء الأصوات والنحاة، فلم يُدْرِك ذلك حتى مَطَلَت المغَنِّيَةُ «واو» الوصل؛ فازداد الإيقاع ثقلًا؛ فانتبه، ولولا فعلها ذاك وإنشاد الشعر كما قاله هو؛ لم ينتبه للإقواء. ويَدْعَمُ هذا التفسير أن العرب جعلوا الإقواء بالنصب أشدَّ عيبًا من الرفع والخفض؛ فإيقاع الفتحة أخفُّ من إيقاعَي الضمة والكسرة؛ فيمكن تمييزه بسهولة عند انكسار نغمة القافية وإيقاعها.**

٣- **تعليل رفضه بالخطأ النحوي**، ومن علمائنا الذين رأوا الإقواءَ عيبًا نحويًّا **الدكتور إبراهيم أنيس، والدكتور شعبان صلاح**، لأنه أقربُ إلى الشاعر من الخطأ في موسيقى الشعر الأوضح في أُذُنَيْه من حركات الإعراب والبناء[٢١]. غير أن موقفَي الأستاذَين الكريمين من تخطئة مرتكب الإقواء نحويًّا لم يكونَا على درجة واحدة؛ فقد تعصب **الدكتور إبراهيم أنيس** لهذا الرأي حتى ينتصر لدَعْوَاه في قضية الإعراب بأنه قصة اختلقها النحاة، وألبسوها اللغةَ قسرًا، وألزموا الناس بها جميعًا شعراء وغير شعراء[٢٢].

أما رأي الدكتور **شعبان صلاح** فيصدر عن أن أكثر العرب كانت تنطق القوافي مُسَكَّنَة، وهذا إجراءٌ -من وجهة نظره- له وجاهته ويحلّ كثيرًا من المواقف التي

وقعت فيها أمثال تلك الظاهرة[٢٣]. ويستدل على رأيه في تخطئة مرتكب الإقواء نحويًّا بقول الفرزدق:

١- يا أيُّها المشْتكِي عُكْلًا، وما جَرَمَتْ إلى القبائلِ من قَتْلٍ وإبآسُ

٢- إنَّا كَذَاك؛ إذا كانَتْ هَمَرَّجَةٌ نَسْبِي ونَقْتُلُ حتَّى يَسْلَمَ النَّاسُ

وقد سُئِل الفرزدق: «لِمَ قُلْتَ: مِن قتلٍ وإبآسُ؟، فقال: ويحك، فكيف أصنعُ، وقد قلتُ: حتَّى يسلمَ الناسُ ؟»[٢٤].

ولي في ذلك الدليل قراءةٌ أخرى، مفادها أنّ الفرزدق تردد حاله بين التّرخص في الإعراب، وبين الاستمساك بما تُمليه عليه قواعد الشعر وإيقاعاته. فكان الإجراء الأخير أحوط عنده، فآثر الضرورة الشعرية والتضحية بالقاعدة النحوية -هنا- على الضرورة الإيقاعية والتضحية بموسيقى الشعر؛ وإلّا كان خطأُ الفرزدق لحنًا؛ إذ المراد بالخطأ النحوي في إقواء القوافي عدم إتيان الشاعر بها متماثلة في علامة الإعراب. وهي في عيبها الظاهر مخالفةٌ لإيقاع الشعر -وليس وزنه- وموافقةٌ للقاعدة النحوية؛ فكيف تكون خطأً نحويًّا أو لحنًا من الشاعر؟!.

ورأيي في تلك القضية أنّ لرويِّ القافية قيمته النحوية التي يكتسبها من حركة الإعراب أو البناء، وتشكّل تلك الحركة تنوع إيقاع القافية ونغمة رويِّها عند اختلافها بالرفع والخفض في القصيدة. وكان ذلك التنوع النغميَّ من أجل المحافظة على صواب التركيب ومعناه النحوي؛ ومن ثمَّ يعدّ إقواءَ القوافي ضرورة إيقاعية، لا خطأً نحويًّا أو عروضيًّا، فهو على حد قول **الأخفش**: «لا يكسر الشعر»[٢٥].

ويؤكد التنوخيّ مبدأ الضرورة الإيقاعية في إقواء القوافي معوّلًا على درجات التنوع النغمي بين الفتحة والكسرة مع الضمة، يقول: «ولا يكادون يأتون إقواءَ النصبِ؛ فإذا وُجِد هذا، فالأجود تسكينه»[٢٦]؛ بمعنى أن للشاعر مندوحة في إقواء

القوافي بالنصب، وذلك بتغييرها من مُطْلَقَة إلى أخرى مقيدة، وليس له أن يفعل ذلك في إقوائها بالرفع والخفض؛ فيضْطُرَّ إلى تَنَكُّبِهِ للمحافظة على الإعراب.

فالقول بالضرورة الإيقاعية في الإقواء يَدْفَعُ الحرجَ عن العروضيين القائلين بأنّ كلمة القافية ورويها تُقْرَأ على حسب الوجه الإعرابي الذي يقتضيه العامل، مع قطع النظر عن حركة روي القصيدة. يقول **الدمنهوري**: «ومقتضى كلام النحاة خلاف ذلك؛ فقد صرح ابن هشام بأنَّ مِن جملة المواضع التي يُقَدَّرُ فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية، ومقتضاه أن كلمةَ الرويّ تُحَرَّكُ بحركة القافية، ويُقَدَّر فيها الحركة التي هي مقتضى العامل للتعذر؛ لاشتغال المحلّ بحركة القافية؛ عملًا بالموجبين. وهو كلام معقول المعنى لولا منافاته لما هنا»(٢٧).

وأوّل هذين الموجبين: المحافظة على قواعد الشعر ونظامه؛ فنُحْسِنُ الظن بالشاعر في أنه لا يمكن أن يُضَحِّي بموسيقى الشعر، وإيقاعُه أقربُ إلى أُذُنَيْه. **وثانيهما**: موجب مراعاة القاعدة النحوية وصحة التركيب ومعناه الدلالي؛ فالشاعر -وإن كان لا يتقيد بالمطرد من قواعد النحو- لا يمكنه أن يُضَحِّي بالمعنى النحوى مناط الفهم والإفهام. فكل ما خرج عن قواعد النحو المطردة هو موضع ضرورة، وليس خطأً نحويًّا؛ ولذلك قال سيبويه: «وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهًا. وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره»(٢٨).

وخلاصة الأمر، أنّ إقواء القوافي في الشعر ذو قيم إيقاعية نحوية؛ مرجعها حركات الإعراب؛ فـ «الحركات والعلامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية، وتستقر في مواضعها؛ على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع»(٢٩). وهي -كذلك- ضرورة إيقاعية يحافظ بها الشاعر على الصحة النحوية لتركيب البيت الشعري. فمن الثابت عدم اكتراث العرب بالإقواء في أشعارهم لاستغراقهم في إيقاع القصيدة ونغمها، فإذا كان ذلك مُغْتَفَرًا عندهم؛ فإنهم لا يغتفرون الخطأ النحوي عندما يُعْجِزُهم حملُه على وجه من وجوه العربية.

***

خاتمـة البحث

ارتكزت تلك الورقة على مناقشة فرضية كسر إيقاع القوافي في بناء الشعر، من خلال التنوع الكمي والكيفي لعلاقات النحو وبنية الجملة في التضمين، وتخالُف حركات الإعراب والبناء في رويّ القوافي. وكان هدفنا من ذلك الكشف عن القيم النحوية والإيقاعية والدلالية لكسر إيقاع القوافي في لغة الشعر الفنية، وكيف أنّ الشاعر يُعايش تجربته الشعورية مع تجربة أخري لغوية يسعى من خلالهما إلى التوفيق بين انضباط العلم وطلاقة الفن من منظور الثابت والمتغير في مستوى النحو الإيقاعي للغة الشعر.

أهم نتائج البحث:

١- علاقات النحو السياقية حالةٌ إبداعية يجسدها إيقاعُ الشعر ولغته الفنية.

٢- البنية النحوية إحدى بنيات الشعر الكبري التي تبرز قيمَه الجمالية ودلالاته الفنية.

٣- الضرورة الإيقاعية تترخص في بعض مكونات الإيقاع للمحافظة على النحو وسلامة الإعراب، أما الضرورة الشعرية فتضحي بالقاعدة النحوية المطردة من أجل سلامة وزن العروض وإيقاعه.

٤- بنية التضمين قصيرة كميًّا سريعة إيقاعيًّا مع العناصر الإسنادية والمتلازمات النحوية. وتكون طويلة كميًّا متنوعة الإيقاع مع العناصر غير الإسنادية، وفي التفريع الدلالي للجملة النحوية، وتعدد بعض الوظائف النحوية.

٥- إقواء القوافي ضرورة إيقاعية، وليس خطأً نحويًّا أو عروضيًّا.

٦- لإقواء القوافي قيمٌ نحويةٌ إيقاعيةٌ، فحركات الإعراب تجري مجرى الأصوات الموسيقية، وتستقر في مواضعها على حسب مقاييس الإيقاع وإنشاد الشعر.

***

الهوامش:

١) انظر: ابن عصفور الأشبيلي، **ضرائر الشعر** (١٢٦).

٢) أبو يعلى التنوخي، **كتاب القوافي**، تحقيق الدكتور محمد عوني عبد الرءوف. دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، الطبعة الثانية ٢٠٠٣م (**١٣٥**)، وانظر: أبا العلاء المعرى، **الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ**، تحقيق محمود حسن زناتي. الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، ١٩٧٧م (١/ ٢٧٠).

٣) هذه الأنماط خلاصة ما ذكره ثعلب في أنواع الشعر، ينظر: **قواعد الشعر** (٦٦-٨٧).

٤) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق دكتور عبد الحميد هنداوي. المكتبة العصرية ببيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠١م (١/ ١٥٤)، والصبان، **حاشية الصبان على شرح الأشموني**، تحقيق طه عبد الرؤف سعد. المكتبة التوفيقية بالقاهرة، الطبعة الأولى، بدون تاريخ (١/ ٢٧٢).

٥) انظر: الصبان، **شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية**، تحقيق دكتور فتوح خليل. دار الوفاء بالإسكندرية، الطبعة الأولى ٢٠٠١م (٣٠٠- ٣٠١).

٦) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** (٣٦٠).

٧) أبو الحسن الأخفش، **كتاب القوافي**، تحقيق أحمد راتب النفاخ. دار الأمانة ببيروت، الطبعة الأولى ١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م (٧٠).

٨) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** (١/ ١٥٥).

٩) انظر رأي **جرامون** Grammont نقلًا عن: جون كوين، **بناء لغة الشعر**، ترجمة الدكتور أحمد درويش. دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة ١٩٩٣م (٧٣).

١٠) انظر على سبيل المثال: رأي الدكتور سيد البحراوي، **التضمين في العروض والشعر العربي** (٩٢)، ورأي الدكتور أحمد كشك، **الزحافات والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع** (٤٠١).

١١) انظر: **القافية تاج الإيقاع الشعري** (٩٥).

١٢) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** (١/ ١٥٥).

١٣) ابن جني، **الخصائص** (١/ ٨٥).

١٤) انظر: أبا الحسن الأخفش، **كتاب القوافي** (٤٦)، وابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، (١٨٥).

١٥) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر** (١٨١).

١٦) أبو الحسن الأخفش، **كتاب القوافي** (٤٧).

١٧) **الخصائص** (١/ ٢٤١)، و**كتاب القوافي** (٧٠).

١٨) محمد بن عمران المرزباني، **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، تحقيق محمد حسين

شمس الدين. دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥م (٢٦).

١٩) الدمنهوري، **حاشية الدمنهوري على متن الكافي**، طبعة البابي الحلبي بالقاهرة، ١٣١٦هـ، (١٠١).

٢٠) انظر القصة في: ابن جني، **الخصائص** (١/ ٢٤١)، والمرزباني، **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء** (٥٢).

٢١) انظر مرتبًا: إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر** (٢٦٠)، وشعبان صلاح، **موسيقى**

الشعر بين الاتباع والابتداع، دار الثقافة العربية بالقاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٩م (٢٧٨).

٢٢) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف، **اللغة وبناء الشعر**، مكتبة دار الصفوة، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٢م (٢٤١ - ٢٤٢).

٢٣) شعبان صلاح، **موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع** (٢٧٦ -٢٧٩)، وانظر: سيبويه، **الكتاب**، (٤/ ٢٠٨)، والأخفش، **كتاب القوافي** (١٢٠).

٢٤) انظر: **مجالس ثعلب** (١/ ٤٠)، وجلال الدين السيوطي، **الأشباه والنظائر في النحو** (٣/ ١٦١)، **وموسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع** (٢٧٨).

٢٥) أبو الحسن الأخفش، **كتاب القوافي** (٤٧).

٢٦) أبو يعلى التنوخي، **كتاب القوافي** (١٧٣).

٢٧) الدمنهوري، **حاشية الدمنهوري على متن الكافي** (١٠١).

٢٨) سيبويه، **الكتاب** (١/ ٣٢)، وانظر: ابن جني، **الخصائص** (١/ ٢١٥).

٢٩) عباس محمود العقاد، **اللغة الشاعرة** (١٩).

***

قائمة المصادر والمراجع

١- الأخفش، أبو الحسن: **كتاب القوافي**، تحقيق أحمد راتب النفاخ. دار الأمانة ببيروت، الطبعة الأولى ١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م.

٢- الأشبيلي، ابن عصفور: **ضرائر الشعر**، وضع حواشيه خليل عمران المنصور. دار الكتب العلمية ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٩م.

٣- أنيس،إبراهيم: **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية ١٩٥٢م.

٤- البحراوي، سيد: **التضمين في العروض والشعر العربي**، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان ٣، ٤ عام ١٩٨٧م.

٥- التنوخي، أبو يعلى: **كتاب القوافي**، تحقيق الدكتور محمد عوني عبد الرءوف. دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، الطبعة الثانية ٢٠٠٣م.

٦- ثعلب، أبو العباس:

- **قواعد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة، ١٩٩٦م

- **مجالس ثعلب**، شرح تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، النشرة الثانية، ١٩٦٠م.

٦- الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمد شاكر. الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، ٢٠٠٠م.

٧- ابن جعفر، قدامة: **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. مكتبة الكليات الازهرية بالقاهرة، ١٩٧٩م.

٨- ابن جني، أبو الفتح: **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار. الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، الطبعة الرابعة ١٩٩٩م.

٩- الخفاجي، ابن سنان: **سر الفصاحة**، دار الكتب العلمية ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢م.

١٠- الدمنهورى، محمد: **حاشية الدمنهوري على متن الكافي**، طبعة البابي الحلبي بالقاهرة ١٣١٦هـ.

١١- سيبويه، أبو عثمان عمر بن قنبر: **الكتاب**، تحقيق عبد السلام هارون. دار الجيل ببيروت، الطبعة الأولى، بدون تاريخ.

١٢- السيوطي، جلال الدين: **الأشباه والنظائر في النحو**، تحقيق دكتور فايز ترحيني. دار الكتاب العربي ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٤م.

١٣- الشايب، أحمد: **الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، مكتبة نهضة مصر بالقاهرة، الطبعة الثامنة، ١٩٩٠م.

١٤- الصبان، محمد بن علي:

- **حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك**، تحقيق طه عبد الرؤف سعد. المكتبة التوفيقية بالقاهرة، الطبعة الأولى، بدون تاريخ.

- **شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية**، تحقيق دكتور فتوح خليل. دار الوفاء بالإسكندرية، الطبعة الأولى ٢٠٠١م.

١٥- صلاح، شعبان: **موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع**، دار الثقافة العربية بالقاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٩م.

١٦- عبد اللطيف، محمد حماسة: **اللغة وبناء الشعر**، مطبعة دار الصفوة، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٢م.

١٧- العقاد، عباس محمود: **اللغة الشاعرة**، نهضة مصر للطباعة والنشر، طبعة ١٩٩٥م.

١٨- العلوي، ابن طباطبا: **عيار الشعر**، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر. دار الكتب العلمية ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢ م.

١٩ - عياد، شكري: **اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي**. مطبعة برس انترناشيونال، الطبعة الأولى ١٩٨٨م.

٢٠- القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق دكتور عبد الحميد هنداوي. المكتبة العصرية ببيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠١م.

٢١- كشك، أحمد عبد العزيز:

- **الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع**، مكتبة النهضة بالقاهرة، بدون تاريخ.

- **القافية تاج الإيقاع الشعري**، دار غريب بالقاهرة، طبعة ٢٠٠٤م.

٢٢- كوين، جون: **بناء لغة الشعر**، ترجمة الدكتور أحمد درويش. دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة ١٩٩٣م.

٢٣- المرزباني، محمد بن عمران: **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، تحقيق محمد حسين شمس الدين. دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥م.

٢٤- المعري، أبو العلاء: **الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ**، تحقيق محمود حسن زناتي. الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، طبعة ١٩٧٧م.

***

- ورقة بحثيّة مقدّمة إلى المؤتمر الدّولي الافتراضي لعروض الشِّعر العربي، الموسوم بـــ:

«عروض الشِّعر العربي بين طلاقة الفن وانضباط العلم»

- من تنظيم: أكاديميّة الشّعر العربي، جامعة الطّائف، المملكة العربيّة السّعوديّة.

- تاريخ انعقاده: ٢٢- ٢٤ شعبان١٤٤٢هـ/ ٠٤- ٠٦ أبريل٢٠٢١م.

هل استطاع الذّكاء الاصطناعي محاكاة الشِّعر العربي؟

Could artificial intelligence simulate Arabic poetry?

د/ سفيان مطروش

أستاذ متعاقد، قسم اللّغة العربيّة وآدابها

جامعة زيّان عاشور- الجلفة (الجزائر)

د/ الطيّب جدي

أستاذ متعاقد، قسم اللّغة العربيّة وآدابها

جامعة محمّد خيضر- بسكرة (الجزائر)

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

مستخلص البحث باللّغة العربيّة:

سعى هذا البحث إلى اكتشاف أهم برمجيّات تقنية التّعلّم العميق التي حاولت أن تحاكي الشِّعر العربي (قديمه وحديثه)-أي ظهور ما يُعرَفُ بـــ»الشّاعر الآلي العربي»- ثمّ معرفة هل استطاعت محاكاته أو لا؟.

ولتحقيق الهدف هذا، اعتمد البحث على المنهجَين «الاستقرائي والوصفي التّحليلي» ودرس من خلالهما تجربتَين لمحاكاة الشِّعر العربي؛ حيث ركّزت التّجربة الأولى على محاكاة (توليد) الشِّعر الحر بتقليدها لشاعر واحد وأمّا التّجربة الثّانية فقد ركَّزت على محاكاة الشّعر العمودي بتقليدها لمجموعة من الشّعراء القدامى والمحدَثين.

ومن أهم النّتائج التي توصّل إليها البحث، أنّ النّصوص التي أنتجتها برمجيّات تقنية التّعلّم العميق لا يمكن أن تندرج في الإبداع الشّعري العربي.

- **الكلمات المفتاحيّة:**

ذكاء اصطناعي -محاكاة - شِعر عربي.

Abstract

This research sought to discover the most important deep - learning technology that tried to mimic Arabic poetry (ancient and modern) - any appearance of what is known as the "Arab robot poet" - and then find out whether or not she was able to simulate it.

To achieve this goal, the research relied on the "extrapolation and descriptive" methodologies and studied two experiments to emulate Arabic poetry; The first focused on simulating (generating) free poetry by imitating one poet, and the second focused on simulating vertical poetry by imitating a group of ancient and modern poets.

One of the most important findings of the research is that the texts produced by the Deep Learning Technology software cannot be embedded in Arab poetic creation.

Keywords:
Artificial intelligence - simulation - Arabic poetry.

مقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على سيّد المرسلين، أفصح المتكلّمين وأبلغ النّاطقين، خاتم الأنبياء والمرسلين محمّد بن عبد الله، وعلى آله وصحبه الطّاهرين، وبعد؛

لا شكّ أنّ (الذّكاء الاصطناعي– Artificial Intelligence)، قد فرض سيطرته على كل مناحي الحياة: الطبّية، والعسكريّة، والتّعليميّة، والإعلاميّة ...، بما فيها معالجة اللّغات الطّبيعيّة؛ حيث أصبحت الآلة تحاكي تلك اللّغات محاكاةً لا نظير لها، انطلاقًا من خصائص كل لغة وقدرة كل برمجيّة (أو تقنية) معالجة لها.

وتُعَدُّ اللّغة العربيّة من أهم اللّغات الطّبيعيّة التي حاول الكثير من مهندسي الحاسب الآلي والمتخصّصين في اللّسانيّات الحاسوبيّة العربيّة، أن يعالجوها آليًّا من خلال برمجتهم لخوارزميّات معيّنة تحلّل اللّغة عبر مستويات متنوّعة، هي المستوى (التركيبي، والصّرفي، والدّلالي والصّوتي، والمعجمي، والتّداولي، والخطابي...)[1]، كُلٌّ وفقَ رؤيته الخاصّة وبما يمتلكه من تقنيّات.

وهذا ما أدّى إلى ظهور ما يُعرَفُ بـــ(الشّاعر الآلي العربي–Arab robot poet)، الذي حاول أن يحاكي الشِّعر العربي (قديمه وحديثه)، بعد أن تتمّ عمليّة تدريبه بإخضاعه لبرمجيّات معيّنة، والتي من أهمّها برمجيّات تقنية (التّعلّم العميق– Deep Learning)، والتي ستحاول الدّراسة أن تسلّط عليها الضّوء انطلاقًا من ثلاثة تساؤلات رئيسة هي كالآتي:

١– ما أهم برمجيّات تقنية التّعلّم العميق التي حاولت أن تحاكي الشِّعر العربي؟

٢– وهل استطاعت تحقيق ذلك؟

٣– وما أبرز المعوّقات التي واجهتها أمام خصائص الشّعر العربي؟

(١) للتوسّع أكثر في المستويات هذه؛ ينظر: وليد بن عبد الله الصّانع، طرق ومستويات معالجة اللّغة في الذّكاء الاصطناعي، بحث ضمن كتاب خوارزميّات الذّكاء الاصطناعي في تحليل النّص العربي؛ تحرير: عبد الله بن يحي الفيفي، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدّولي لخدمة اللّغة العربيّة، الرّياض–المملكة العربيّة السّعوديّة؛ ط١: ١٤٤١ه/ ٢٠١٩م، ص.ص٢١–٢٧.

وللإجابة عن التّساؤلات هذه، اعتمد البحث على المنهجَين «الاستقرائي والوصفي التّحليلي» ودرس من خلالهما تجربتَين لمحاكاة الشِّعر العربي؛ حيث ركّزت التّجربة الأولى على محاكاة (توليد) الشِّعر الحر بتقليدها لشاعر واحد وأمّا التّجربة الثّانية فقد ركَّزت على محاكاة الشّعر العمودي بتقليدها لمجموعة من الشّعراء القدامى والمحدَثين.

ومن الدّراسات العربيّة السّابقة، نجد الدّراسة التي قام بها الباحث (غريب واجب غريبي)، والموسومة بـــــ «شاعر بلا مشاعر: تجربة في الشّعر العربي الآلي باستخدام التّعلّم العميق»، وهي في الأصل تجربة قام بها الباحث نفسه، وتتعلّق بتدريب الخوارزميّة الحاسوبيّة على توليد نصوص شعريّة تحاكي أشعار (نزار قباني) باستخدام تقنيّة التّعلّم العميق، وقد ركّز صاحب الدّراسة هذه على جوانب تقنيّة بحتة تخصّ تجربته، بينما سيركِّز هذا البحث على

الجانب النّقدي المتعلّق بلغة نصوص الآلة وإبداعها الأدبي.[1] وتمثّل العناصر التّالية الخطّة التي اعتمدها البحث:

١- ما (الذّكاء الاصطناعي- Artificial Intelligence)؟

٢- ما علم معالجة اللّغات الطّبيعيّة؟

٣- ما أبرز تقنيّات معالجة اللّغات الطّبيعيّة؟

٤- ما التّحدّيات التي تواجه تقنيّات معالجة اللّغات الطّبيعيّة؟

٥- الذّكاء الاصطناعي وخصوصيّة نظام اللّغة العربيّة.

٦- ما أبرز التّحدّيات التي تواجه تقنيّات الذّكاء الاصطناعي في معالجة اللّغة العربيّة؟

٧- أهمّية استخدام تقنيّة (التّعلّم العميق- Deep Learning) في معالجة اللّغات الطّبيعيّة.

(١) ينظر: غريب واجب غريبي، شاعر بلا مشاعر: تجربة في الشّعر العربي الآلي باستخدام التّعلّم العميق، بحث ضمن كتاب تطبيقات الذّكاء الاصطناعي في خدمة اللّغة العربيّة؛ تحرير: يوسف سالم العريان، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدّولي لخدمة اللّغة العربيّة، الرّياض-المملكة العربيّة السّعوديّة؛ ط٠١: ١٤٤١هـ/ ٢٠١٩م، ص.ص١٦٣-٢٠٠.

٨- أهم برمجيّات تقنية التّعلّم العميق التي عالجت اللّغة العربيّة الطّبيعيّة.

٩- تعريف (الشّاعر الآلي- Robotic Poet).

١٠- أهم برمجيّات تقنية التّعلّم العميق التي حاولت محاكاة الشِّعر العالمي.

١١- أهم برمجيّات تقنية التّعلّم العميق التي حاولت محاكاة الشِّعر العربي (قديمه وحديثه).

١٢- تجربة «شاعر بلا مشاعر» في محاكاة (توليد) الشّعر العربي الحر، باستعمال تقنية التّعلّم العميق.

١٣- تجربة محاكاة (توليد) الشّعر العربي العمودي، باستخدام نموذج اللّغة (GPT٢).

١٤- أبرز المعوّقات التي واجهت برمجيّات تقنية التّعلّم العميق عند محاكاتها للشّعر العربي.

- خاتمة: تضم نتائج البحث ومقترحاته.

١ - ما (الذّكاء الاصطناعي - Artificial Intelligence)؟

يتكوّن مصطلح (الذّكاء الاصطناعي - Artificial Intelligence)، من كلمتين: «الأولى اصطناعي Artificial وتشير إلى شيء مصنوع أو غير طبيعي، الثانية ذكاء Intelligence وتعني القدرة على الفهم

أو التّفكير».(١)

ويعرَّف اصطلاحًا، بأنّه العلم الذي «يهتمّ بتصميم خوارزميّات تستطيع أداء مهام محدّدة بنفس كفاءة البشر أو أفضل».(٢) ويفهم من هذا التّعريف، أنّ أيّة محاكاة تقوم بها عمليّات خوارزميّة(٣*) معيّنة، لسلوك محدّد يختص به الإنسان هو من صميم الذّكاء الاصطناعي؛ أي هو «قدرة الآلة على تقليد السّلوك البشري الذّكي».(٤)

وبناء عليه، تُصَمَّمُ برامج «الذّكاء الاصطناعي» وتطبيقاته من خلال «دراسة كيف يفكّر العقل البشري وكيف يتعلّم الإنسان ويقرّر ويعمل أثناء محاولة حل المشكلة، ومن ثم استخدام نتائج هذه الدّراسة كأساس لتطوير البرمجيّات والأنظمة الذّكيّة».(٥)

٢ - ما علم معالجة اللّغات الطّبيعيّة؟

علم معالجة اللّغات الطّبيعيّة (Natural Language Processing)، ويعرف اختصارًا

(١) عبد الله موسى وأحمد حبيب بلال، الذّكاء الاصطناعي ثورة في تقنيّات العصر، المجموعة العربيّة للتدريب والنّشر، القاهرة-مصر؛ ط١: ٢٠١٩م، ص١٨. [ويعني القدرة: كذا في الأصل].

(٢) أحمد الحايك، التّعلّم العميق وتطبيقاته المرتبطة باللّغة العربيّة، بحث ضمن كتاب تطبيقات الذّكاء الاصطناعي في خدمة اللّغة العربيّة، مرجع سبق ذكره، ص١٤٦. وللتوسّع في «تاريخ نشأة التّعلم العميق وتطوّره»؛ ينظر: المرجع نفسه، ص.ص١٤٤-١٤٦.

(٣) (*) من اللّغة اللاّتينيّة (Algoritmi)، نسبة إلى عالم الرّياضيّات (محمّد بن موسى الخوارزمي)، ويُقصَدُ بها في علوم الحاسب الآلي
«التّعليمات البرمجيّة»، وهي التّعليمات التي يكتبها مُبَرمِج ويجمعها لإنتاج وحدة قابلة للتّنفيذ؛ ينظر: عبد الله موسى وأحمد حبيب بلال، الذّكاء الاصطناعي ثورة في تقنيّات العصر، مرجع سبق ذكره، ص٩٨.

(٤) المرجع السّابق، ص١٠٢.

(٥) المرجع نفسه، ص٢٠.

بـــ (NLP) هو «علم تطبيقي يُعنَى باستخدام تقنيّات الحاسب الآلي، وعلى رأسها خوارزميّات تعلّم الآلة Machine Learning لأَتمَتَة[١**] علوم اللّغويّات Linguistics؛ بحيث يصبح الحاسوب قادرًا على تمثيل وتحليل وتوليد

النّصوص المكتوبة والمقروءة باللّغات الطّبيعيّة كالعربيّة والإنجليزيّة».[٣]

وبذلك يمثّل ««توسيم الموارد اللّغويّة Language Resources Annotation» المكوّن الأكبر في صناعة «المعالجة الآليّة للّغات الطّبيعيّة» المعاصرة؛ حيث إنّ هذه الصّناعة ترتكز أساسًا على مقاربة «التّعلّم الحاسوبي»فيما أساليب وآليّات «التّعلّم الحاسوبي» تنظر للظّاهرة التي تعمل عليها كصندوق أسود مغلق لا يعنيها منه سوى مدخلاته ومخرجاته، فإنّ المادّة المتغيّرة التي ينبغي بناؤها خصّيصًا لكل نظام تطبيقي هي «الموارد اللّغويّة الموسَّمة» اللّازمة لتدريبه».[٤]

وهذا يعني أنّه للآلة قدرة على معالجة اللّغات الطّبيعيّة بنوعيها المنطوق (الشّفوي) والمكتوب معًا، وطبعًا لكلّ نوع منهما خصائصه وظروف إنتاجه التي تميّزه عن الآخر، وبالتّالي تختلف نتيجة معالجته آليًّا، ويبقى إخضاع الآلة لفهم اللّغة الطّبيعيّة وتحليلها «يتجاوز حدود اللّغة ذاتها إلى عوامل خارجيّة تتّصل بطبيعة الإنسان النّفسيّة ومحيطه

(١) (**) يعني مصطلح (الأتمتة– Automation): «تطبيق الآلات على المهام التي كان يؤدّيها البشر في السّابق، أو بشكل متزايد المهام التي كانت مستحيلة لولا ذلك. على الرّغم من أنّ مصطلح الميكنة غالبًا ما يُستَخدَم للإشارة إلى الاستبدال البسيط للعمالة البشريّة بالآلات، فإنّ الأتمتة تعني عمومًا دمج الآلات في نظام الحكم الذّاتي»، موقع موسوعة (Britannica)، على الرّابط التّالي: https://www.britannica.com/technology/auto-mation، تاريخ الإضافة: ٢٢أكتوبر٢٠٢١م، شوهد بتاريخ: ٠١شعبان١٤٤٢ه/ ١٥مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ٢١:٥٥ بتوقيت الجزائر.

(٢)

(٣) غريب واجب غريبي، شاعر بلا مشاعر: تجربة في الشّعر العربي الآلي باستخدام التّعلّم العميق، مرجع سبق ذكره، ص١٦٦. وللتوسّع في «تاريخ نشأة علم معالجة اللّغات الطّبيعيّة»؛ ينظر: المرجع نفسه، ص.ص١٦٦-١٦٨.

(٤) محمّد عطيّة محمّد العربي أحمد، الذّكاء الاصطناعي ونمذجة اللّغات الطّبيعيّة: الطّموح، والواقع، والآفاق، بحث ضمن كتاب العربيّة والذّكاء الاصطناعي؛ تحرير: المعتز بالله السّعيد، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدّولي لخدمة اللّغة العربيّة، الرّياض –المملكة العربيّة السّعوديّة؛ ط٠١: ١٤٤١ه/ ٢٠١٩م، ص٨٠. [فحيث إنّ هذه الصّناعة: كذا في الأصل].

الاجتماعي».[١]

٣- ما أبرز تقنيّات معالجة اللّغات الطّبيعيّة؟

تتنوّع التّقنيّات التي تعالج اللّغات الطّبيعيّة، بين من تهتم باللّغة في جانبها المنطوق، وبين من تهتم باللّغة في جانبها المكتوب، في ظل تحقيق وظائفها التّواصليّة والحواريّة والتّعليميّة...، كما هو موضّح في المخطّط الآتي:[٢]

- مخطّط رقم (٠١): يوضّح أبرز تقنيّات معالجة اللّغات الطّبيعيّة.

(١) المعتز بالله السّعيد، المعالجة الآليّة للّغة العربيّة المكتوبة مقدّمة في ذكاء الآلة، بحث ضمن كتاب العربيّة والذّكاء الاصطناعي، مرجع سبق ذكره، ص٩٥.

(٢) محسن رشوان، مدخل إلى حوسبة اللّغة، بحث ضمن كتاب مقدّمة في حوسبة اللّغة العربيّة؛ تحرير: محسن رشوان والمعتز بالله السّعيد، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدّولي لخدمة اللّغة العربيّة، الرّياض- المملكة العربيّة السّعوديّة؛ ط٠١: ١٤٤١هـ/ ٢٠١٩م، ص٣٠. وللتوسّع فيها بشيء من التّمثيل؛ ينظر: المرجع نفسه، ص.ص٣٠-٥١.

٤- ما التّحدّيات التي تواجه تقنيّات معالجة اللّغات الطّبيعيّة؟

يمكن أن نوجز أبرز التّحدّيات التي قد تواجه تقنيّات معالجة اللّغات الطّبيعيّة، في العناصر الآتية:[١]

- **أوّلًا**: تحدّي الرّبط بين اللّغة من حيث هي رموز (أصوات، مفردات، تراكيب...إلخ) ،وبين دلالتها في العالم الواقعي.

- **ثانيًا**: لأنّ الخيال جزء أساسي في التّفكير البشري؛ فإنّ التّفكير فيه والتّعبير عنه ينعكس كذلك في اللّغة الطّبيعيّة.

- **ثالثًا**: لا يضمن «مُنتِجُ اللّغة» (المتحدّث أو الكاتب) كل المعلومات التي يريد توصيلها للمتلقّي (السّامع أو القارئ) في رسالته، ولكنّه يفترض أنّ المتلقّي يشترك معه في معرفة سياق رسالته، ولذلك فإنّه يضمّن فيها المعلومات المضافة على سياقها فقط، فتبقى المادة اللّغويّة (نصًّا أو كلاما منطوقا) خاليًا من السّياق الذي تجري فيه الرّسالة، وتكون بذلك المعلومات المتاحة للآلة المعالجة اللّغة الطّبيعيّة ناقصة نقصا فادحا.

- **رابعًا**: يَفترِضُ مُنتِجُ اللّغة في متلقّيها أنّه قادر على استكمال كثير من المحذوفات في رسالته، ليس فقط لامتلاكه «المعرفة الفطريّة»؛ بل كذلك لامتلاكه القدرة على «التّحليل الفطري-commonsense reasoning « وهذا في حدِّ ذاته تحدٍّ آخر.

- **خامسًا**: لا يخدم المجاز في اللّغة خيالها الأدبي فقط؛ بل إنّه في الحقيقة يتغلغل تغلغلا لا ينفصم عن صلب أيّ غرض من أغراض استخدامها، والتّحدّي الذي يمثّله المجاز هو أنّه يزرع في الرّسالة اللّغويّة عاملا من الالتباس المقصود ولا سبيل لإزالته آليًّا بعدها.

- **سادسًا**: كل ما سبق من تحدّيات غير ثابتة زمنيًّا؛ بل تبقى متحرّكة عبره؛ حيث تعتمد على تفاعلات اجتماعيّة ثقافيّة غاية في التّعقيد والتّشابك، ولذلك لو تم التّغلّب على ما سبق من تحدّيات فإنّه يتوجّب تعديلها باستمرار لتُسَايِرَ التّغيّرات الحاصلة على مستوى

(١) ينظر: محمّد عطيّة محمّد، الذّكاء الاصطناعي ونمذجة اللّغات الطّبيعيّة، مرجع سبق ذكره، ص.ص٧٣-٧٤.

برمجيّات الذّكاء الاصطناعي.

– **سابعًا**: تحقيق عاملي «الوعي» و«الذّاتيّة» في اللّغة الطّبيعيّة، يمكن اعتباره أصعب تحدٍّ، والذي يكاد يستحيل مبدئيًّا تحقيقهما لاصطدامهما بعائق المنطق الرّياضي؛ أي أنّ أيّة آلة حاسوبيّة تقوم بمعالجة اللّغات الطّبيعيّة ستظل مجرّد آلة جامدة لا تَعِي وجودها ولا ذاتيّتها؛ بل إنّها تنفّذ فقط كل ما تُمْلَأُ به من تعليمات مهما كانت.

٥– الذّكاء الاصطناعي وخصوصيّة نظام اللّغة العربيّة:

نقصد من المبحث هذا أنّه، هل يتميّز النّظام اللّغوي العربي بخصائص تميّزه عن باقي أنظمة اللّغات الطّبيعيّة الأخرى؟؛ بحيث تجعله قاصرًا وغير قابل للمعالجة الآليّة ولو نسبيًّا، أو العكس تماما؟؛ أي أنّه نظام مرن وقابل للمعالجة الآليّة. وإذا نُظِرَ في الدّراسات العربيّة التي ناقشت الإشكاليّة هذه، نجد أنّها متباينة في مواقفها بين الموقف الذي يرى أنّ اللّغة العربيّة ينقصها الكثير حتّى يتم معالجتها آليًّا مقارنة بلغات أخرى، وبين الموقف الذي يرى أنّها لغة مرنة ومطواعة للمعالجة الآليّة، ولكن توجد الكثير من الصّعوبات والتّحدّيات، منها ما هو تقني بحت ومنها ما يتعلّق بخصائص اللّغة العربيّة ذاتها.

ودون الخوض والاستطراد في الإشكاليّة هذه، نكتفي بعرض إجابة قدّمها أحد الباحثين المتخصّصين في

علوم الحاسب الآلي واللّسانيّات الحاسوبيّة العربيّة، بعد أن طرح سؤالا جوهريًّا، بقوله:

«**هل للّغة العربيّة خصوصيّة مع الذّكاء الاصطناعي؟**».[1] ثم أجاب عن سؤاله بقوله: «إنّ تعليل التّقصير والتّأخّر في حقل حوسبة اللّغة العربيّة وتطبيقات المعالجة الآليّة لها، بدعوى اتّصاف اللّغة العربيّة بخصوصيّات تجعل من حوسبتها ومعالجتها الآليّة أمرًا بالغ الصّعوبة مقارنة مع غيرها من اللّغات الطّبيعيّة، لهو محضُ وهم ينبغي تنحيته؛ فدرجة الصّعوبة في حوسبة اللّغة العربيّة ومعالجتها آليًّا لا تختلف عن صعوبة حوسبة

(١) محمّد عطيّة محمّد، الذّكاء الاصطناعي ونمذجة اللّغات الطّبيعيّة، مرجع سبق ذكره، ص٨٣.

أيّة لغة طبيعيّة أخرى ومعالجتها آليًّا، سواء اتُّبِعَت في تلك المعالجة أساليب تحليليّة أو أساليب للتعلّم الحاسوبي أو أساليب هجينة بينهما».[١]

٦- ما أبرز التّحدّيات التي تواجه تقنيّات الذّكاء الاصطناعي في معالجة اللّغة العربيّة؟

تتمثّل التّحدّيات التي تواجه تقنيّات الذّكاء الاصطناعي عند معالجتها للّغة العربيّة، في نقاط عدّة مرتبطة

بخصائص اللّغة العربيّة في حدِّ ذاتها، وبشكل موجز سنذكر أبرزها في النّقاط الآتية:[٢]

أ- الكتابة العربيّة.

ب- الأخطاء الشّائعة.

ج- الترّكيب الصّرفي للكلمة العربيّة.

د- تركيب الجملة العربيّة.

ه- الواقع اللّغوي الرّاهن للّغة العربيّة، في جميع مناحي الحياة: لغة التّعليم، ولغة الإعلام...إلخ.

و- تعدّد العامّيات العربيّة.

ز- الرّسم الإملائي.

ح- المجاز اللّغوي...إلى غيرها من الخصائص.

(١) المرجع السّابق، ص٨٥. [لخصوصيّات: كذا في الأصل].
(٢) للتوسّع أكثر في هذه التّحدّيات مع شيء من التّمثيل؛ ينظر:محسن رشوان، مدخل إلى حوسبة اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص.ص٢٤-٣٠.

٧- أهمّية استخدام تقنيّة (التّعلّم العميق- Deep Learning) في معالجة اللّغات الطّبيعيّة:

يُعَدُّ (التّعلّم العميق)(١) أهم تقنيّة من تقنيّات «الذّكاء الاصطناعي»؛ إذ يرتكز في عمله على «مجموعة من الخوارزميّات تشمل عدّة تقنيّات كالشّبكات العصبيّة الاصطناعيّة، والتي تحاكي الخلايا العصبيّة في جسم الإنسان. استوحت الشّبكات العصبيّة الاصطناعيّة مبدأها من خلال طريقة عمل الدّماغ البشري، فهي تتكوّن من عدّة خلايا عصبيّة اصطناعيّة مرتبطة ببعضها البعض، كلّما زاد عددها كلما كانت الشّبكة أعمق».(٢)

والذي تتميّز به خوارزميّات «التّعلّم العميق» بوجه خاص، هو إمكانيّة تعلّمها المهام المنُوطَة بها بصورة فائقة دون حاجتها إلى برمجة صريحة؛ أي استخراج ميزات البيانات (Features) بشكل يدوي والحُكم عليها بقواعد ثابتة، وذلك عكس خوارزميّات (تعلّم الآلة) التي كانت في السّابق، تتطلّب فهما للبيانات وجهدًا كبيرًا لتحديد

ميزاتها وأنماطها بشكل يدوي عند علماء معالجة البيانات.(٣)

وعلى الرّغم من تحقيق الشّبكات العصبيّة لنتائج إيجابيّة، في « أتمتة الكثير من التّطبيقات التي تعتمد على البيانات المنفصلة (كتصنيف الأمراض بالاطّلاع على صور الأشعّة السّينيّة)؛ فإنّ هذه الشّبكات تواجه تحدّيا صعبا عند تحليل البيانات المتسلسلة التي تعتمد على ارتباط وثيق فيما بينها؛ كالنّصوص اللّغويّة والموجات الصّوتيّة

ومقاطع الفيديو، حيث إنّ أتمتة تطبيقات كهذه يتطلّب فهما لسياق النّص وتسلسله».(٤)

(١) يقابله (التّعلّم الآلي»التّلقائي»- Machine learning): وهو «التّعلّم الذي يمكّن الآلة أن تتعلّم من تلقاء نفسها دون الحاجة إلى برمجة واضحة»؛ عبد الله موسى وأحمد حبيب بلال، الذّكاء الاصطناعي ثورة في تقنيّات العصر، مرجع سبق ذكره، ص١٠٢. وينظر أيضًا «نقاط الفرق بينهما»: المرجع نفسه، ص.ص١٠٦-١٠٨.

(٢) عبد الله موسى وأحمد حبيب بلال، الذّكاء الاصطناعي ثورة في تقنيّات العصر، مرجع سبق ذكره، ص٢٥.

(٣) ينظر: غريب واجب غريبي، شاعر بلا مشاعر: تجربة في الشّعر العربي الآلي باستخدام التّعلّم العميق، مرجع سبق ذكره، ص١٧٤.

(٤) المرجع السّابق ، ص١٧٨.

وعليه ظهر نوع جديد من الشّبكات العصبيّة تسمّى بـــــ (الشّبكات العصبيّة المتكرّرة– Recurrent Neural Networks)، يمكن أن يعتمد عليها «التّعلّم العميق»، لما تمتلكه من وظائف إضافيّة تمكّنها من ربط البيانات المتسلسلة، وفقَ ترتيبها الزّمني عن طريق (روابط تغذية استرجاعيّة –Feedback Loops)، ومن ثم

استخدامها في تطبيقات مختلفة، مثل التّطبيقات التي تعالج اللّغات الطّبيعيّة والمشاهد البصريّة والأصوات.(١)

وهذا ما جعل تصميم أنظمة التّعلّم وفقَ «التّعلّم العميق» أكثر سهولة؛ لأنّها «لا تتطلّب الخبرة اللّازمة لتحديد ملامح المدخلات، وهو ما قد يعدّ أهم مراحل خوارزميّات تعلّم الآلة وأكثرها تأثيرًا في نتائجها». (٢)

وعليه يُعَدُّ من أهم أسباب نجاح خوارزميّات التّعلّم العميق، كونها تقوم بشكل أساسي على توفّر قدر كبير جدًّا من بيانات التّدريب؛ حيث أصبحت متوفّرة بكمّيات هائلة، وصار بالإمكان جمعها وتخزينها بشكل أسهل وأرخص بكثير مقارنة بوقت سابق، بالإضافة إلى تنوّعها (صور، ونصوص، ومعاملات، وخرائط ... إلخ)، وهذا ما أدّى إلى زيادة كفاءة التّعلّم العميق، وبصفة مستمرّة ودوريّة.(٣)

٨- أهم برمجيّات تقنية التّعلّم العميق التي عالجت اللّغة العربيّة الطّبيعيّة:

إنّ توظيف برمجيّات تقنية التّعلّم العميق، في معالجة اللّغة العربيّة الطّبيعيّة وتحليلها، لا يزال في مراحله الأولى إذ لم تكتمل بعد عمليّات تطوير الخوارزميّات الموجودة حاليًّا، إلى حدٍّ تُنتِجُ فيه تطبيقات فعّالة (٪١٠٠) وبالتّالي من الصّعوبة بمكان أن نستقصي جميع الجهود التي بُذِلَت في هذا المجال.(٤)

(١) ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
(٢) أحمد الحايك، التّعلّم العميق وتطبيقاته المرتبطة باللّغة العربيّة، مرجع سبق ذكره، ص١٥٠.
(٣) ينظر: أحمد الحايك، التّعلّم العميق وتطبيقاته المرتبطة باللّغة العربيّة، مرجع سبق ذكره، ص١٥١.
(٤) ينظر: المرجع السّابق، ص١٥٦. وللاطّلاع على «أبرز تقنيّات التّعلّم العميق»؛ ينظر: المرجع نفسه، ص.ص١٥٢-١٥٦.

وهذا لا يعني أنّه لم تصلح برمجيّات تقنية التّعلّم العميق، لمعالجة اللّغة العربيّة ألبتَّة؛ ففي «مجال التّعرّف على الأحرف العربيّة المكتوبة بخط اليد، استطاعت تقنيّة التّعلّم العميق تحقيق نتائج غير مسبوقة».(١)

ونجد من الباحثين المتخصّصين في المعالجة الآليّة للّغة العربيّة الذين اهتمّوا بهذا النّوع من التّقنية، الباحث (أحمد الحايك)؛ حيث ناقش أهم تلك البرمجيّات (التّقنيّات) في النّقاط الآتية:(٢)

١- اقترح الباحثون نموذجًا لغويًّا (model language)، على مستوى الحرف يقوم بتعيين قيمة محتملة لكل سلسلة من الحروف عن طريق التّوزيع الاحتمالي، ويعتمد تطبيق الشّبكات العصبيّة الالتفافيّة (CNN) على أحرف الإدخال، قبل إدخالها إلى الشّبكات ذات الذّاكرة (قصيرة/ وطويلة) المدى (LSTM). والجديد في هذا النّموذج أنّه قدّم نتائج كانت في العادة تحتاج لنماذج على مستوى الكلمات.

٢- وظّف مجموعة من الباحثين، تقنيّة الشّبكة العصبيّة المتكرّرة (Genre Broadcast Multi) مع نماذج لغويّة وتقنيّات أخرى، للتعرّف على النّماذج اللّغويّة العربيّة المنطوقة؛ إذ تكوّنت شبكتهم العصبيّة المقترحة من طبقتين خفيّتين وكان أداؤها جيّدًا.

٣- يُعتَبرُ تطبيق تقنيّة التّعلّم العميق في مجال التّعرّف الضّوئي (الآلي) على النّصوص العربيّة (Optical Character Recognition) أو (OCR)، من أكثر التقنيّات المعالجة للّغة العربيّة استخدامًا، وإن كان لا يزال ثمّة مجال لتحسينها بغية إعطاء نتاج أكثر دقّة.

نلحظ من خلال التقنيّات المشار إليها أعلاه -ولو بشكل موجز- أنّها ركّزت في معالجتها للّغة العربيّة الطّبيعيّة على النّمطين المنطوق والمكتوب معًا، مع وجود بعض الفروق-بالطّبع- بين استخدام تطبيقات التّعلّم العميق في كل نوع منهما، انطلاقًا من خصوصيّتهما ومدى فاعليّة كل تطبيق معالج لهما.

(١) المرجع نفسه، ص١٥٧.
(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص.ص١٥٧-١٥٨. وللتوسّع في معرفة «أبرز برمجيّات التّعلّم العميق التي عالجت اللّغة العربيّة الطّبيعيّة»؛ ينظر: المرجع نفسه، ص.ص١٥٧-١٥٩.

كما نشير إلى أنّه لا تزال توجد بعض «المشكلات المتعلّقة بمجال التّعرّف على النّصوص العربيّة لم يتم معالجتها باستخدام تقنيّة التّعلّم العميق حتّى الآن، من هذه المجالات على سبيل المثال التّعرّف على كاتب النّص (Writer Identification)».[١]

٩- تعريف (الشّاعر الآلي- Robotic Poet):

عُرِّفَ الشّاعر الآلي، بأنّه عبارة عن تدريب خوارزميّة حاسوبيّة لإنشاء نصوص من نموذج لغوي مبني على كمّيّة كبيرة من النّصوص الحقيقيّة.[٢] وتُعَرِّفُهُ الدّراسة بأنّه «آلة مُبَرمَجَة على محاكاة (أو توليد) نصوص شعريّة تشبه النّصوص الشّعريّة التي يقرضها البَشَر.

١٠- أهم برمجيّات تقنية التّعلّم العميق التي حاولت محاكاة الشِّعر العالمي:

بعد بحث استقصائي لمعرفة أهم برمجيّات التّعلّم العميق التي حاولت محاكاة الشّعر العالمي عمومًا والعربي خصوصًا، تبيّن لصاحبَي البحث أنّه يصعب حصر برمجيّات محدّدة -على الأقل في هذه المرحلة-؛ لأنّها برمجيّات كثيرة ومتجدّدة ومفتوحة المصادر؛ وكُلُّ مُبَرمِج يختار برمجيّة خوارزميّة حاسوبيّة أو أكثر في التّجربة الواحدة؛ ولهذا حاولت الدّراسة أن تعرض أهم (٠٤) تجارب عالميّة رأت أنّها جديرة بذكرها، وهي:

١- عملت شركة (جوجل- Google) مع جامعتَي (سْتَانْفُورْدْ- Stanford University) و(مَاسَاتْشُوسْتْسْ - University of Massachusetts) في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، على القيام بتدريب (robot) لتوليد الشِّعر باستعمال النّموذج الشّبكي العصبي التّكراري (RNNLM)، وهو النّظام نفسه الذي تستخدمه الشّركة في التّرجمة الآليّة (Google Translate) والتّعليقات على الصّور.[٣]

(١) أحمد الحايك، التّعلّم العميق وتطبيقاته المرتبطة باللّغة العربيّة، مرجع سبق ذكره، ص١٥٨.

(٢) ينظر: عابد الخولي، تغريدة منشورة على حسابه الشّخصي في موقع تويتر، عبر الرّابط التّالي: https://twitter.com/aref_hijjawi/status/1347649453365338112، شوهد بتاريخ: ٠٥ شعبان١٤٤٢هـ / ١٩ مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ١٤:٠٠ بتوقيت الجزائر.

(٣) ينظر: محمّد حمزة، مقال بعنوان «قصائد عاطفيّة من آلة بلا قلب .. روبوت جوجل يكتب الأشعار

٢- قام الباحث في علوم الحاسب الآلي (جِي هَانْ لَاوْ- Jey Han Lau) وفريقه المكوَّن من ثلاثة باحثين يشتركون معه في التّخصّص نفسه، وينتمون إلى شركات وجامعات عالميّة مختلفة، وبالتّعاون مع باحث في الأدب الانجليزي، بإنجاز مشروع سَمَّوهُ (Deep-speare) يعتمد على تقنيّة التّعلّم العميق في توليد نصوص شعريّة تحاكي أشعار (وِلْيَمْ شِكْسْبِيرْ- William Shakespeare)، ويبدو أنّ تسمية مشروعهم فيها محاكاة لاسم الشّاعر أيضا.(١)

٣- التّجربة التي قام بها الباحث (أُوسْكَارْ تَشَاوِرْتْزْ- Oscar Schwartz)، باستخدامه لثلاثة أنواع من البرمجيّات الخوارزميّة، وهي برنامج (Racter)، واختبار (تُورَنْجْ- Turing)، وبرنامج (RKCP).(٢)

٤- التّجربة التي قام بها الباحثان)بْرِينْدَانْ بِينَا- Brendan Bena) و)جُوجَالْ كَالِيتَا- Jugal Kalita)

من جامعَتَي (دْرُورِي- Drury University) و(كُولُورَادُو- UC-Clorado Springs)، وهي محاولتهما

تدريب الآلة على توليد الشِّعر (٣)، باستخدام التّعلّم العميق من خلال اختيار نموذج

الرّومانسيّة»، منشور على

الموقع الإلكتروني نقطة، تاريخ إضافته: ٢١مايو٢٠١٦م، على الرّابط التالي:

-82%D8%B5%D8%A7%D8%A6%D8%AF%https://www.nok6a.net/%D9، شوهد بتاريخ: ٠٧شعبان١٤٤٢ه/ ٢١مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ٢٠:٠٠ بتوقيت الجزائر.

(١) للتوسّع في النّتائج التي توصّل إليها هذا المشروع؛ ينظر:

Jey Han Lau, Trevor Cohn, Timothy Baldwin, Julian Brooke, Adam Hammond,

Deep-speare: A joint neural model of poetic language, Proceedings of the 56th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics (Long Papers), Melbourne, Australia ; July2018, p.p1948–1958.

(٢) للتوسّع في النّتائج التي توصّلت إليها التّجربة هذه؛ ينظر: (أُوسْكَارْ تْشَاوُرْتْزْ- Oscar Schwartz)، محاضرة بعنوان «هل يستطيع الكمبيوتر كتابة الشّعر؟»؛ تر: زينب طرابلسي، منشورة على موقع منصّة تبادل الأفكار (TED)، عبر الرّابط التالي: https://www.ted.com/talks/oscar_schwartz_can_a_computer_write_poetry/transcript?language=ar#t-23947 ، شوهد بتاريخ: ٠٥شعبان١٤٤٢ه/ ١٩مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ٢١:٥٠ بتوقيت الجزائر.

(٣) للتوسّع في النّتائج التي توصّلت إليها التّجربة هذه؛ ينظر:

لغوي مُدَرَّب مسبقًا

باستعمال برمجيّة التّنبّؤ اللّغوي (GPT٢).[١]

١١ – أهم برمجيّات تقنية التّعلّم العميق التي حاولت محاكاة الشِّعر العربي (قديمه وحديثه):

وأمّا عن أهم برمجيّات التّعلّم العميق التي حاولت أن تحاكي الشّعر العربي؛ فهي الأخرى متعدّدة ومتباينة في نتائجها المتحصَّل عليها، وعليه سيركّز البحث على تجربتَين رأى أنّهما جديرتان بالدّراسة، الأولى حاولت تدريب الآلة على محاكاة (توليد) الشِّعر العربي الحر، والثانية حاولت تدريب الآلة على محاكاة الشِّعر العمودي (قديمه وحديثه).

ويَكمُنُ وجه الاتّفاق بين التّجربتين في أنّهما استعملتَا معًا برمجيّات خوارزميّة تنتمي إلى تقنيّة التّعلّم العميق بينما يَكمُنُ وجه الفرق بينهما في نوعيّة الخوارزميّة الحاسوبيّة المستعملة، كما أنّ التّجربة الأولى ركّزت على الشّعر الحر وعلى قصائد هي لشاعر واحد، بينما ركّزت التّجربة الثّانية على الشِّعر العمودي وعلى مجموعة من القصائد المتنوّعة ولشعراء قدَامى ومحدَثين.

١٢ – تجربة «شاعر بلا مشاعر» في محاكاة (توليد) الشّعر العربي الحر، باستعمال تقنية التّعلّم العميق:

Brendan Bena, Jugal Kalita, Introducing Aspects of Creativity in Automatic Poetry Generation, arxiv, Cornell University,] v1[,] cs.CL[; 6Feb2020, p.p1-10.

(١) (GPT2): هي الجيل الثاني من برمجيّة التّنبّؤ اللّغوي، وهي عبارة عن ذكاء اصطناعي مفتوح المصدر، تم إنشاؤه سنة ٢٠١٩م من طرف شركة (OpenAI) يتم تدريبه على إنجاز مهام متنوّعة، مثل: ترجمة النّصوص، والإجابة عن الأسئلة، وتلخيص المقاطع وتوليد مخرجات نصّية معيّنة...إلخ؛ ينظر: موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرّة، على الرّابط التّالي: https://en.wikipedia.org/wiki/GPT-2، شوهد بتاريخ: ٠٥ شعبان١٤٤٢ه/ ١٩ مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ٢٢:٠٠ بتوقيت الجزائر.

سنناقش في هذا المبحث، تجربة مميّزة في محاكاة (توليد)[١] الشّعر العربي الحر[٢]، باستعمال تقنية التّعلّم العميق، وقد أطلق عليها صاحبها تسمية «شاعر بلا مشاعر»، وتتمثّل التّجربة هذه في تدريب الآلة على توليد نصوص شعريّة تحاكي نصوص الشّاعر (نزار قباني)، ثم يقوم صاحب التّجربة بنشرها على شكل أغاريد في

حسابه الخاص على موقع التّواصل الاجتماعي «تويتر- Twitter».[٣] وقد مرّت تجربته في توليد نصوص شعريّة تحاكي نصوص الشّاعر (نزار قباني)، عبر مراحل مهمّة تم تلخيصها في النّقاط التّالية:[٤]

١- مرحلة تجميع البيانات وتهيئتها:

أ- تُعَدُّ هذه المرحلة من أصعب مراحل بناء نماذج تعلّم الآلة وأطولها؛ إذ يصعب الوصول إلى بيانات جيّدة ومفتوحة المصدر لاستخدامها في تدريب الخوارزميّات، وحتّى مع وجود بيانات مفتوحة المصدر لابدّ من بذل الوقت والجهد في تهيئتها؛

(١) (المحاكاة- Mimesis): مصطلح فلسفي نقدي يُطلَقُ بوجه عام على «التّقليد والمشابهة في القول، أو الفعل أو غيرهما [...]، والمحاكاة أيضا هي التّقليد اللّاشعوري الذي يحمل الإنسان على الاتّصاف بصفات الذين يعيش معهم، كتقليد حركاتهم وسلوكهم واقتباس لهجاتهم وأفكارهم»؛ جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والانكليزيّة واللّاتينيّة، ج٠٢، دار الكتاب اللّبناني، ومكتبة المدرسة، بيروت-لبنان؛ د ط: ١٩٨٢م،ص.ص ٣٤٩-٣٥٠.

(٢) الشّعر الحر أو شعر التّفعيلة: هو نوع من الشّعر الحديث يقوم في نظامه العروضي على:وحدة التّفعيلة، والحرّية في عدد التّفعيلات الموزّعة على كل سطر وحرّية الرّوي والقافية، وأخيرًا خضوع الموسيقى للحالة النّفسيّة التي يصدُرُ عنها الشّاعر، لا للوزن الشّعري الخليلي؛ ينظر: إميل يعقوب بديع، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان؛ ط٠١: ١٤١١ه/ ١٩٩١م، ص.ص٢٧٩-٢٨٠.

(٣) صاحب التّجربة هذه، هو الباحث (غريب واجب غريبي)، حاصل على شهادة الدكتوراه في علوم الحاسب الآلي؛ تخصّص تعلّم عميق، وهذا رابط حسابه الشّخصي على موقع تويتر: https://twitter.com/Gharibi_Gharib، شوهد بتاريخ: ٠١ شعبان١٤٤٢ه/ ١٥ مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ٢٣:٥٠ بتوقيت الجزائر. وللتوسّع أكثر في هذه التّجربة؛ ينظر: غريب واجب غريبي، شاعر بلا مشاعر: تجربة في الشّعر العربي الآلي باستخدام التّعلّم العميق، مرجع سبق ذكره، ص.ص١٨٠-٢٠٠.

(٤) ينظر: المرجع السّابق، ص.ص١٨٠-١٨٥. كما أنّ برمجة الخوارزميّات على إعادة صياغة الشّعر موجودة تقريبًا منذ خمسينيّات القرن الماضي؛ ينظر: (أُوسْكَارْ تْشَاوُرْتْزْ- Oscar Schwartz)، «هل يستطيع الكمبيوتر كتابة الشّعر؟»، مرجع سبق ذكره.

لتكون صالحة لأن تستخدمها خوارزميّات التّعلّم العميق، على أنّها عمليّات تنظيف البيانات وتحويلها من نصوص إلى أرقام، ثم القيام بتعبئة البيانات النّاقصة وغيرها من الخطوات اللّازمة قبل البدء في عمليّة التّدريب.

ب- تجميع البيانات اللّازمة وهي أشعار (نزار قباني)، وفقَ طريقتين اثنتين:

- **أوّلا**: عن طريق استعمال محرّك البحث (جوجل- Google)، وهو البحث عن المواقع الإلكترونيّة التي تنشر أشعار (نزار قباني)، ثم القيام بنسخ تلك الأشعار ولصقها داخل ملفّات نصّية (بعد التّأكّد من حقوق النّشر).

- **ثانيا**: باستخدام موقع التّواصل الاجتماعي «تويتر- Twitter»؛ حيث عمل المبرمج على تطوير برنامج آلي يعمل بلغة «بايثون- Python»[(١)*]؛ ليقوم بالبحث التّلقائي عن أغاريد (نصوص) شعريّة للشّاعر (نزار قباني) وتحميلها في ملف نصّي مخصَّص لذلك.

ج- وبعد أن تكوّنت لديه مجموعة مناسبة من النّصوص الشّعريّة الجاهزة لعمليّة التّدريب الآلي، عمل على استخدام وظائف معالجة اللّغات الطّبيعيّة لتنسيق تلك النّصوص وتسويتها إملائيًّا، وكذَا إزالة الشّوائب منها أي التّأكّد من عدم وجود كلمات أجنبيّة أو أيّة رموز تعبيريّة...إلخ، يمكن أن تشوّش على النّصوص الأصليّة.

د- ثم عمل على تحويل كل حرف ورمز من تلك النّصوص إلى أرقام عشريّة محدّدة؛ لتسهيل عمليّة التّدريب وبعدها قام بإنشاء شعاع (مصفوفة سطريّة) من الحروف والرّموز الفريدة في كل نص شعري، وإعطاء كل منها رقمًا معيّنًا بصفة عشوائيّة بحسب أوّل ظهور له في النّصوص الشّعريّ

.

ه- ومن أجل تسريع عمليّة التّدريب، قام صاحب التّجربة بتحويل تلك الأرقام إلى أرقام

(١) [(*)] لغة «بايثون- Python»: هي لغة برمجة عالية المستوى وسهلة التّعلّم ومفتوحة المصدر وقابلة للتّوسيع، تعتمد أسلوب البرمجة الكائنيّة (OOP)؛ ينظر: موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرّة، على الرّابط التّالي: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D8%A7%D9%86%D9%8A%D8%AB%D9%88%D9%86_(%D9%84%D8%BA%D8%A9_%D8%A8%D8%B1%D9%85%D8%AC%D8%A9)، شوهد بتاريخ: ٠٧ شعبان١٤٤٢ه/ ٢١مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ١٠:٥٥ بتوقيت الجزائر.

كسريّة ما بين الصّفر والواحد؛ بغية تصغير قِيَم النّتائج التي تسرّع عمليّات الضّرب، وبالتّالي تقليص الوقت اللّازم لتدريب الشّبكة العصبيّة. وما يُلاحَظُ هنا أنّ مرحلة تجميع البيانات وتهيئتها فقط، تطلّبت (٠٨) خطوات دقيقة كما هو موضّح في المخطّط الآتي:

```
Algorithm: PreprocessText(text)
1:   words = split_text_by_space(text)
2:   for word in words:
3:    if word.startWith('#') || word.isEnglish() || word.isEmoji():
4:      remove word
5:    end if
6:    word.removeExtras()          // إزالة الشوائب النصية كالتطويل
7:   end for
8:   return words
```

- مخطّط رقم (٠٢): يوضّح خطوات مرحلة تجميع البيانات وتهيئتها.

٢- مرحلة اختيار وحدة النّموذج:

- اختار صاحب تجربة «شاعر بلا مشاعر»، طريقة توليد النّصوص «حرفًا حرفًا» وذلك لسببين أساسيين:

أ- أراد أن يختبر إمكانيّة تدريب النّموذج على عمليّة توليد النّصوص مع علامات التّشكيل؛ حيث إنّ بعض الأشعار التي استخدمها في عمليّة التّدريب كانت مشَكَّلَة، وبالتّالي تضمن عمليّة تدريب النّموذج «حرفًا حرفًا» تدريب النّموذج على علامات التّشكيل باعتبارها حروفًا.

ب- ثمّ أراد إبراز قدرة الشّبكات العصبيّة على توليد كلمات عربيّة صحيحة ذات معنى، ودلالات مترابطة من الحروف، بدلًا من إعادة إنشاء كلمات موجودة مسبقًا داخل النّص المستخدم في عمليّة التّدريب.

٣- مرحلة تدريب النّموذج:

- تمثّلت هذه المرحلة، في تقسيم النّص إلى أقسام متسلسلة موحَّدة الطّول لتغذيتها في نموذج التّعلّم العميق باستخدام سلاسل نصّية مكوّنة من (١٠٠) حرف، لتغذّي النّظام

بشكل دوري أثناء عمليّة التّدريب؛ ولأنّ الهدف هو إنشاء شاعر آلي يقوم بتغريد الأشعار -أو ما يشبه الأشعار- على موقع «تويتر»، كما أنّ هذا الطّول مناسب لتدريب الشّبكات العصبيّة بناء على جميع الحروف، ثم قام بتمثيل النّص بواسطة عمليّة التّشفير (Encoding One-Hot).

- ولتوضيح عمليّة التّدريب، قام المبرمج بتزويد النّظام بمائة حرف في كل دورة وترك له التّنبّؤ بالحرف التالي كي يتم تدريب الخوارزميّة على النّص كافّة، وتُكَرَّرُ هذه العمليّة على النّص كاملًا مرّات عدّة؛ حتّى تزداد كفاءة التّنبّؤ في النّموذج.

٤- مرحلة اختيار بنية النّموذج:

- من أجل عمليّة توليد النّصوص الشّعريّة باستخدام التّعلّم العميق، استخدم صاحب تجربة «شاعر بلا مشاعر»

(الشّبكات العصبيّة المتكرّرة- Recurrent Neural Network)، وبشكل خاص بنية (Long Short- Term Memory)، لفعّاليّتها المعروفة في تحليل البيانات المتسلسلة.

- وقد اعتمد في إنشاء الشّبكة العصبيّة على البنية التّالية:

طبقة المدخلات: تحوي (١٠٠) وحدة عصبونيّة، مهمّتها إدخال السّلاسل النّصيّة التي قام بتجهيزها سابقا، ومن ثم تمريرها إلى الطّبقة الخفيّة الأولى.

طبقتان خفيتان: الأولى تحوي (٢٥٦) وحدة عصبونيّة، والثانية تحوي (١٢٨) وحدة عصبونيّة (نصف الأولى).

طبقة المخرجات: والتي تستقبل بيانات الطّبقات الخفيّة السّابقة وتحوّلها إلى حرف معيّن، والذي يمثّل نتيجة التّنبّؤ بالحرف التالي للمائة حرف المدخلة في الشّبكة العصبيّة.

- وجاء اختياره لهذه البنية بعد تجارب عدّة؛ إذ لا توجد طريقة علميّة معتمدة لاختيار البُنَى المثلى لشبكات التّعلّم العميق؛ بسبب عدم معرفة كيفيّة توزيع الأوزان داخل الطّبقات الخفيّة؛ فعمليّة إيجاد البنية المثلى للشبكات العصبيّة (عدد الطّبقات الخفيّة

والعصبونات في كل منها)، هي عمليّة بحث تتم من خلال المحاولة والتّكرار ومراقبة الأخطاء والتّعلّم منها.

٥- مرحلة تدريب النّموذج وتقييمه:

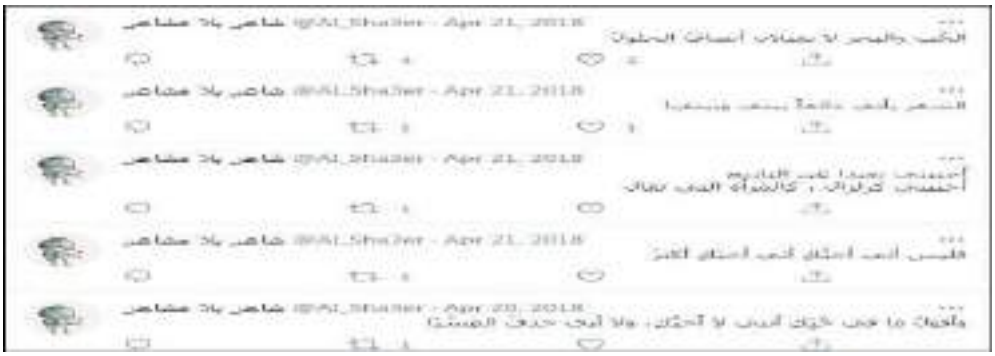
- بعد عمليّة تطوير بنية نموذج التّعلّم العميق، وتجهيز النّص لاستخدامه في عمليّة التّدريب، بدأ في تدريب النّموذج على توليد النّصوص؛ حيث بدأت الشّبكة العصبيّة بتوليد نصوص مقروءة بعد الكرَّة (أو الدَّورة) العشرين (والكرَّة هي عمليّة التّدريب الواحدة على كافّة النّص الموجود).

- ثم تابع عمليّة التّدريب حتّى وصل إلى الدّورة الخمسين، حينها بدأت الشّبكة العصبيّة بتوليد نصوص ذات نتائج عالية الدّقة بنسبة (٩٣٪)، وهي -بالطّبع- نتيجة مقبولة جدًّا.

وبعد أن عرّجنا على أهم المراحل التي تمرّ بها عمليّة محاكاة (توليد) الآلة للشّعر العربي باستخدام تقنية التّعلّم العميق، بدءًا بمرحلة جمع المادّة الشّعريّة وصولا إلى مرحلة تدريب النّموذج وتقييمه، لنرى الآن ما أنتجته هذه الآلة من نصوص شعريّة:(١)

- النّموذج رقم (٠١): يوضّح أحد نماذج توليد الآلة للشّعر العربي الحر باستعمال تقنيّة التّعلّم العميق.

(١) ينظر: رابط حساب «شاعر بلا مشاعر» على موقع «تويتر»: https://twitter.com/AI_Sha3er، شوهد بتاريخ: ٠١ شعبان١٤٤٢ه/ ١٥ مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ٢٣:٥٠ بتوقيت الجزائر.



- النّموذج رقم (02): يوضّح أحد نماذج توليد الآلة للشّعر العربي الحر باستعمال تقنيّة التّعلّم العميق.

- النّموذج رقم (03): يوضّح أحد نماذج توليد الآلة للشّعر العربي الحر باستعمال تقنيّة التّعلّم العميق.

- النّموذج رقم (04): يوضّح أحد نماذج توليد الآلة للشّعر العربي الحر باستعمال تقنيّة التّعلّم العميق.

يُلَاحَظُ من خلال النّماذج المعروضة، أنّ الشّعر الذي ولّدته الآلة عبارة عن أبيات مجزَّأَة، وذلك مردّه إلى عمليّة تدريب النّموذج التي خضعت لمتسلسلات نصّية بطول (١٠٠) حرف فقط، كما أنّ بعض الكلمات جاءت مُشَكَّلة ،وهذا نتيجة لبيانات التّدريب التي هي في الأصل مُشَكَّلة.(١)

وأمّا عن إمكانيّة تعديل القطع الشّعريّة المجزَّأة إلى قصيدة واحدة، وسبب اختياره للشّعر الحر، فقال عنهما صاحب التّجربة: «يمكن تعديل ذلك بكل سهولة لإنشاء الشّطور الشّعريّة بأشكال مختلفة، ولكنّنا اقتصرنا على الشّعر الحر هنا للسهولة ومناسبة منصّة التّواصل الاجتماعي ومحدوديّة عدد الأحرف فيها».(٢)

وهذا ما يجعلنا نتساءل: **هل النّصوص التي أنتجتها الخوارزميّة الحاسوبيّة يمكن أن تندرج في الإبداع الشّعري العربي؟ أو إنّها محض فقاعات لغويّة لا غير؟، تعتمد على موسيقى الكلمات فقط مع غياب روح المعنى؟** وقبل أن نجيب عن هذا التّساؤل، لنتعرّف أولا على أركان الشّعر عند (ابن رشيق القيرواني) في عمدته وهو الذي قال فيها:«الشّعر يقوم بعد النّيّة من أربعة أشياء، وهي: اللّفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حدّ الشّعر؛ لأنّ من الكلام موزونًا مقفّى وليس بشعر؛ لعدم القصد والنّيّة».(٣)

وإذا أخضعنا الأغاريد الشّعريّة التي بين أيدينا، لهذه الأركان -دون احتساب النّيّة طبعًا- نجد ما يلي:

أ- اللّفظ: موجود ولكن فيه بعض الأخطاء الإملائيّة والنّحويّة، وهذا «متوقّع حيث إنّ

(١) ينظر: غريب واجب غريبي، شاعر بلا مشاعر: تجربة في الشّعر العربي الآلي باستخدام التّعلّم العميق، مرجع سبق ذكره، ص١٨٥.
(٢) المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
(٣) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشِّعر، وآدابه، ونقده؛ تح: محمّد محي الدِّين عبد الحميد، ج٠١، دار الجيل للنّشر والتّوزيع والطّباعة، سوريا؛ ط٠٥: ١٤٠١ه/ ١٩٨١م، ص١١٩.

النّموذج تم تدريبه على الحروف لا الكلمات «[1]، والتّراكيب. ومن تلك الأخطاء على سبيل المثال:

- التّغريدة الثّالثة من النّموذج الأوّل: «وفي عينيكِ تاريخ»، بدل «وفي عَينَيكِ تَاريخٌ».

- التّغريدة الرّابعة من النّموذج الأوّل: «كلّ القولُ إمرأةٍ عبيثةً»، بدل «القَولُ كُلُّهُ اِمرَأةٌ عَبِيثَةٌ».

- التّغريدة الثّانية من النّموذج الثّاني: «الشّعر دائمًا يأتي بيني وبيني!»، بدل «الشِّعرُ يَأتِي دَائمًا بَينِي وبَينَكِ!».

- التّغريدة الثّانية من النّموذج الثّالث: «كثير حنينًا»، بدل «حَنِينٌ كَثِيرٌ».

و»بحاجة إلى يعالجه؟»، بدل «بِحَاجَةٍ إلى مَنْ يُعَالِجُهُ».

ب- **الوزن**: فيه ارتباك إن لم نقل غائب تماما؛ بسبب الأخطاء الإملائيّة والنّحويّة، مع أنّ الشّعر الحر يقوم على

وحدة التّفعيلة وحرّية عدد التّفعيلات الموزّعة على كل سطر.

ج- **المعنى**: يغيب في أغلب التّغاريد الشّعريّة، مثل ما هو ظاهر في التّغريدة الثالثة من النّموذج الرّابع، عند وُرُود بعض الكلمات بدون معنى، من مثل:»صَعبةًكِ في سلّة المهملات»، بالإضافة إلى عدم تناسب الألفاظ فيما بينها وتكرارها، بما لا يخدم المعنى الشّعري، عند قول الآلة -إن صحّ التّعبير-: «لعقتك، كسبتك، صنعتك، كسرتك صنعتك، كسرتك، محوتك». وفي هذا المثال، بالكاد توجد حالة واحدة من حالات ائتلاف: «اللّفظ مع اللّفظ أو اللّفظ مع المعنى أو اللّفظ مع الوزن، أو المعنى مع الوزن»[2] مع أنّ العلاقة بين الشّاعر «والنّغم الشّعري والإيقاع الذّاتي للفظة الواحدة والألفاظ

(١) غريب واجب غريبي، شاعر بلا مشاعر: تجربة في الشّعر العربي الآلي باستخدام التّعلّم العميق، مرجع سبق ذكره، ص١٨٥.

(٢) ينظر: إميل يعقوب بديع، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، مرجع سبق ذكره، ص.ص٠٩-١١.

المتعانقة، علاقة أخفى من أن تحدّها القيم الصّارمة والتّحديدات الدّقيقة والمقاييس الثّابتة».[١]

د- **القافية**: يقوم الشّعر الحر في أساسه على حرّية الرَّوي والقافية؛ ولهذا يظهر من خلال التّغاريد الشّعريّة المعروضة أنّ الآلة بواسطة التّعلّم العميق، استطاعت إلى حَدٍّ كبير توليد شعر مُقَفًّى، يحاكي شِعرَ (نزار قباني) والطّريف في ذلك؛ أنّها استطاعت أن تحاكي أهم موضوعاته الشّعريّة التي عُرِفَ بها، وهما (المرأة والحُب) ولكن بدون مشاعر طبعًا.

١٣ - تجربة محاكاة (توليد) الشّعر العربي العمودي، باستخدام نموذج اللّغة (GPT2):

تتمثّل التّجربة هذه، في تدريب الآلة على توليد نصوص شعريّة تحاكي الشّعر العربي العمودي (قديمه وحديثه)

باستعمال نموذج الجيل الثّاني من برمجيّة التّنبؤ اللّغوي (GPT2)، ثمّ يقوم المدرّب بنشرها في صورة أغاريد على

حسابه الشّخصي في موقع التّواصل الاجتماعي «تويتر- Twitter».[٢]

وبالإضافة لنشره عيّنات من النّماذج الشّعريّة التي أنتجتها الآلة، ينشر معها روابط دفاتر الملحوظات الإلكترونيّة الخاصّة بتجربته بما أنّها هي المصدر، كما تنقسم تلك النّماذج إلى نماذج كبرى وأخرى متوسّطة. وسنعرض في الصّور الآتية، نماذج من النّوع الأوّل:[٣]

---

(١) عبد الرّحمن الوجي، الإيقاع في الشّعر العربي، دار الحصاد للنّشر، دمشق-سوريا؛ ط١: ١٩٨٩م، ص.ص٧٨-٧٩.

(٢) صاحب التّجربة هذه، هو الباحث (عابد الخولي)، وهو باحث في مختبر تطوير ذكاء الآلة (MIND) التّابع للجامعة الأمريكيّة في بيروت (لبنان)، ومستشار في البيانات المفتوحة والابتكار الرّقمي والذّكاء الاصطناعي، وهذا رابط حسابه الشّخصي على موقع تويتر: https://twitter.com/akhooli، شوهد بتاريخ: ٠٥شعبان١٤٤٢ه/ ١٩مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ١٤:٠٠ بتوقيت الجزائر.

(٣) ينظر: هذا الرّابط: https://colab.research.google.com/drive/1sOs-poD00C_u4X6cmpFkKv_2iAD3U7Fr?usp=sharing#scrollTo=g4fdnPMHLw9y، شوهد بتاريخ: ٠٥شعبان١٤٤٢ه/ ١٩مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ١٤:٠٠ بتوقيت الجزائر.

- النّموذج رقم (05): يوضّح طريقة تدريب الآلة على نظم نصوص شعريّة معيّنة.

يُلَاحَظُ أنّ المبرمج قد درّب الخوارزميّة الحاسوبيّة على ثلاثة أشطر شعريّة، يعود الشّطر الأوّل منها إلى بيت شعري شهير (لأبي الطيّب المتنبّي)، وهو قوله من [البسيط]:

«لَوْلَا المَشَقَّةُ سَادَ النَّاسُ كُلُّهُمُ الجُودُ يُفْقِرُ وَالإِقْدَامُ قَتَّالُ».(١)

ويعود الشّطر الثاني إلى بيت شهير (لحافظ إبراهيم) من قصيدته التي دافع فيها عن اللّغة العربيّة، وهو قوله من [الطّويل]: **«أَنَا البَحْرُ فِي أَحْشَائِهِ الدُّرُّ كَامِنٌ فَهَلْ سَأَلُوا الغَوَّاصَ عَنْ صَدَفَاتِي»**.(٢)

وأمّا الشّطر الثّالث، فلا يظهر إلّا جزء قليل منه «خروج القوم في...»؛ ولهذا تعذّر تحديد قائله.

وإذا ركّزنا في الشّطرين الأوّل والثّاني الذين اختارهما المبرمج، نجد أنّ الأوّل ينتمي إلى النّصوص الشّعريّة العربيّة التّراثيّة وأمّا الثّاني فينتمي إلى النّصوص الحديثة. ويتّضح في النّموذج الآتي النّصوص التي قامت الخوارزميّة بتوليدها من الأشطر الثّلاثة التي دُرِّبَت عليها:

(١) أحمد بن الحسين أبو الطيّب المتنبّي، ديوان المتنبّي، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت-لبنان؛ د ط: ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، ص٤٩٠.

(٢) حافظ إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم؛ ضبط وشرح: أحمد أمين وأحمد الزّين وإبراهيم الأبياري، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر؛ ط٠٣: ١٩٨٧م، ص٢٥٤.

- النّموذج رقم (06): يوضّح طريقة توليد الآلة للنّصوص الشّعريّة، باستخدام نموذج اللّغة (GPT٢).

يُلَاحَظُ في البيت الأوّل من المقطوعة الشّعريّة الأولى، أنّ الخوارزميّة الحاسوبيّة قد تركت شطر بيت (المتنبّي) كما هو «لو لا المشقة ساد الناس كلهم»، وغيّرت كلمة واحدة في الشّطر الثاني، من «قَتَّال» إلى «يبيد»؛ أي أبقت على المعنى وغيَّرت اللّفظ، وبالتّالي غيّرت القافية والرّوي معًا، ويُلاحَظُ على الأبيات التي تليه، أنّ الخوارزميّة ركّزت على كلمتَين محدّدتين، هما «الفقر،والنّاس» اللّتان ذُكِرتَا في بيت (المتنبّي).

وهذا ما يوحي بأنّ الخوارزميّة الحاسوبيّة تعتمد في توليدها للشّعر على الحقل الدّلالي لأبرز الكلمات التي تحويها النّصوص الشّعريّة البشريّة المدرَّبة عليها، وتقصُرُ عن محاكاة الوزن والقافية، وعلى المعنى أيضا بالطّبع.

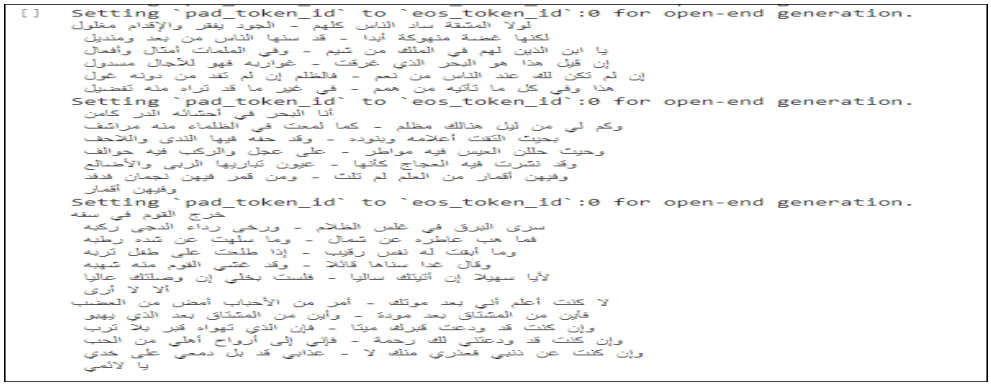
وما يدعّم هذا الاستنتاج، هو ما ظهر في المقطوعة الشّعريّة الثانية؛ حيث تركت الآلة شطر بيت (حافظ

إبراهيم) كما هو، ثم أتبعته بأبيات تحوي كلمات لها علاقة دلاليّة مع هذا الشّطر، وهي «بحر، الدّر، سواحل»

ويطغى على الأبيات هذه -بالتّأكيد- اضطراب في الوزن والقافية والمعنى.

وفي بعض النّماذج قد تحاول الخوارزميّة الحاسوبيّة، أن تُبقِي على حرف الرَّوي نفسه دون تغيير، مثل ما يتّضح في عمليّة التّدريب هذه:(١)

- النّموذج رقم (07): يوضّح طريقة تدريب الآلة على نظم نصوص شعريّة معيّنة.



- النّموذج رقم (٠٨): يوضّح طريقة توليد الآلة للنّصوص الشّعريّة، باستخدام نموذج اللّغة (GPT٢).

يظهر في المقطوعة الشّعريّة الأولى، أنّ الخوارزميّة الحاسوبيّة أبقَت على حرف الرّوي الذي بُنِيَ عليه بيت (المتنبّي)؛ «مغلول، منديل، أفعال، مسدول، غول، تفضيل».

(١) ينظر: هذا الرّابط: https://colab.research.google.com/drive/1sOs-poD00C_u4X6cmpFkKv_2iAD3U7Fr?usp=sharing#scro llTo=g4fdnPMHLw9y، مرجع سبق ذكره.

وتمثّل الصّورة الآتية بعض النّماذج من النّوع الثّاني ألا وهي النّماذج الشّعريّة البسيطة:(١)

- النّموذج رقم (09): يوضّح طريقة توليد الآلة للنّصوص الشّعريّة، باستخدام نموذج اللّغة (GPT٢).

ما يظهر في هذا النّوع، هو أنّ الآلة ولّدَت نصوصًا شعريّة في شكل مقطوعة واحدة، وهذا الأمر راجع طبعًا إلى طبيعة البيانات التي دُرِّبَت عليها.

والطّريف في التّجربة هذه أنّ نتائج عمليّة التّدريب وصلت إلى أبعد من ذلك، وهي الوصول إلى ما يُعرَفُ في التّراث العربي بـــ»المعارضة الشّعريّة»(٢)؛ ويُقصَدُ بها هنا عمليّة محاكاة شعريّة بين شاعرين آليَين؛ أي أن تُولِّدَ الخوارزميّة (A) بيتًا وتَرُدَّ عليها الخوارزميّة (B) بتوليد بيت من القافية نفسها مع اختلاف في الوزن والمعنى؛ هذا إذا وُجِدَا في البيت الذي قبله أصلًا، مثل ما هو ظاهر في النّموذج التّالي:(٣)

(١) ينظر: هذا الرّابط: https://colab.research.google.com/drive/1sOs-poD00C_u4X6cmpFkKv_2iAD3U7Fr?usp=sharing#scrollTo=g4fdnPMHLw9y، مرجع سبق ذكره.

(٢) المعارضة الشّعريّة: هي محاكاة شاعر لشاعر آخر في قصيدة يأتي بها على وزن قصيدة الشّاعر المعارض وقافيتها؛ ينظر: إميل يعقوب بديع، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، مرجع سبق ذكره، ص٤١٢.

(٣) ينظر: هذا الرّابط: https://twitter.com/akhooli/status/1350138531834974209/photo/1 شوهد بتاريخ: ٠٥ شعبان١٤٤٢هـ/ ١٩ مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ١٤:٠٠ بتوقيت الجزائر.

```
0_موجه = "."
يقول P_A: إذا أنت نادت الناس طراهم - يقول العذارى لا أبا لك عاتب
يقول P_B: حسبت القوافي الغر بعدك أنها - إذا سلكتها للورى والمواهب
يقول P_A: وإنه فيك من بيت البلاغة كاتب
يقول P_B: فكل قصيد في سواك غريبة - وأنت لها دون الأنام جواذب
يقول: إن لم تعدني منك في حسن سيرة - ولم أدر أن الفضل من ذاك شاعر P_A
يقول P_B:
يقول P_A: إذا ذكر الناس المكارم والندى - فحرك لا يغشاه في الناس جابر
يقول P_B: أرى كل مجد إنجاب قد تعلقت
يقول: فكم لك فينا من قريرة فتنة - وكم لك فينا من عدو مباكر P_A
يقول: وليس عجيبا أن نفوز بنظرة - إلينا كل يوم بشائر P_B
22
```

- النّموذج رقم (10): يوضّح معارضة شعريّة بين شاعرين آليَين، باستخدام نموذج اللّغة (GPT2).

١٤- أبرز المعوّقات التي واجهت برمجيّات تقنية التّعلّم العميق عند محاكاتها للشّعر العربي:

من أبرز المعوّقات التي يمكن استنتاجها من خلال الاطّلاع على التّجربتين السّابقتين، ما يلي:

١- صعوبة التّخلّص من الأخطاء الإملائيّة والنّحويّة؛ وهذا يؤدّي إلى ارتباك في الموسيقا الشّعريّة؛ لأنّها «حسّاسة إلى حدّ بعيد، تتأثّر بأيّ خطإ في القراءة فتختل ويحدث نشاز لا تجيزه قوانين الموسيقا الشّعريّة، ولذلك يلزم لقراءة الشّعر أن تكون القراءة صحيحة تماما من حيث النّحو والصّرف، أي من حيث المحافظة على ضبط الجمل بما يقتضيه قانون الإعراب، وضبط الكلمات المفردة بما يقتضيه علم الصّرف حتّى لا تختل صيغة من الصّيغ».(١)

٢- تدريب الخوارزميّة الحاسوبيّة على توليد الشِّعر العربي، يعتمد كثيرًا على إدخال النّصوص الشّعريّة المكتوبة بدل المنطوقة، وهذا يتعارض مع خصائص التّقطيع العروضي العربي؛ لأنّه يعتمد في الأساس على نطق الكلمات لا على كتابتها، وهو ما عبَّر عنه (ابن عبد ربّه الأندلسي) في أرجوزته بقوله:

(١) محمّد عبد اللّطيف حماسة، البناء العروضي للقصيدة العربيّة، دار الشّروق، القاهرة-مصر؛ ط٠١: ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م، ص١٧.

«أَوَّلُـهُ وَاللهَ أستَعِيـنُ أَنْ يُعْرَفَ التَّحْرِيك وَالسُّكُونُ

مِنْ كُلِّ مَا يَبْدُو عَلَى اللِّسَانِ لَا كُلُّ مَا تَخُطُّهُ اليَـــدَانِ»(١)

لأنّه توجد «رموز كتابيّة لا تُنطَق مثل: الشّمس-جاءوا-أولئك-الجيش انتصر، أي أنّه لا يعتدّ باللّام التي تسمّى اللّام الشّمسيّة، ولا بالألف التي تُكتَبُ بعد واو الجماعة، ولا بالواو التي تُكتَبُ في كلمة أولئك، ولا بالهمزة التي تسمّى همزة الوصل عندما تكون في أثناء الكلام».(٢) وهذا ما تم التّنبيه له عند مناقشة التّحدّيات التي تعيق برمجيّات الذّكاء الاصطناعي عند معالجتها للّغة العربيّة الطّبيعيّة.

٣- من أصعب معوّقات محاكاة الذّكاء الاصطناعي للشّعر العربي، عدم مقدرته على تحصيل المعاني بشكل كُلِّي وبالتّالي لا يمكن الاعتداد بالنّصوص التي ولّدها على أنّها من الشّعر العربي؛ حتّى وإن توصّل إلى نصوص موزونة ومقفّاة؛ لأنّ المعنى هو الذي يؤطّر أركان الشّعر الأخرى (اللّفظ، والوزن، والقافية)، وهذا ما أقرّ به صاحب كتاب «عيار الشّعر»، عندما قال: «فإذا أراد الشّاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشّعر عليه في فكره نثرًا وأعدّ له ما يُلبِسُهُ إيّاه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه فإذا اتّفق له بيت يشاكل المعنى الذي يَرُومُهُ أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشّعر وترتيب لفنون القول فيه؛ بل يعلّق كل بيت يتّفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله فإذا كَمُلَت له المعاني وكَثُرَت الأبيات، وَفَّقَ بينها بأبيات تكون نظامًا لها وسِلكًا جامعا لما تشتّت منها».(٣)

٤- ينبغي أيضا الأخذ بعين الاعتبار، أنّه لا يوجد تأثير للشّعر الآلي المحاكي على نفسيّة المتلقّي البشري لخلوّه من المشاعر طبعا، وهو في ذلك عكس محاكاة الشّعراء البشر فيما بينهم؛ بل حتّى هؤلاء يتباين تأثير محاكاتهم الشّعريّة على نفسيّة المتلقّي، وهذا

(١) أحمد بن محمّد بن عبد ربّه الأندلسي، العقد الفريد؛ تح: عبد المجيد الترحيني، ج٠٦، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان؛ ط٠١: ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣م، ص٢٧٧.

(٢) محمّد عبد اللّطيف حماسة، البناء العروضي للقصيدة العربيّة، مرجع سبق ذكره، ص١٧.

(٣) أبو الحسن محمّد بن أحمد بن طباطبا العلوي، كتاب عيار الشّعر؛ تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنّشر، الرّياض-المملكة العربيّة السّعوديّة؛ د ط: ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م، ص.ص٠٧-٠٨.

ما أشار عليه (حازم القرطاجنّي) بقوله: «وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النّفوس وتحريكها، بل تؤثّر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النّطقيّة المقترنة بها، وبقدر ما تجد النّفوس مستعدَّة لقبول المحاكاة والتّأثّر لها».(١)

٥- إذا تمّ التّركيز في حقيقة أبرز صعوبات محاكاة الآلة للشّعر البشري عمومًا، سيظهر أنّ الإشكال الحقيقي يَكمُنُ في «وجود فجوة بين الذّكاء الطّبيعي [ذكاء الإنسان] والذّكاء الاصطناعي [ذكاء الآلة]. ومَرَدُّ ذلك إلى أنّ محاكاة الطّبيعة لا يمكن أن تحدث بصورة كليّة؛ حيث تظل بعض سمات الشّيء الطّبيعي [الأصل] خاصّة به، وغير قابلة للاستحداث في الشّيء المصنوع [التّقليد]. والأمر يتّصل بما يمكن إخضاعه للقياس في الشّيء الطّبيعي».(٢)

أي أنّه يمكن تدريب الآلة على ممارسة وتقليد أيّ نشاط خارجي للإنسان مثل القدرة على القراءة أو الكتابة لكن يستحيل محاكاة المشاعر الدّاخليّة؛ كالحب والألم والغيرة، وأقصى ما يستطاع الوصول إليه في هذا المجال أن تُدَرَّبَ الآلة على اكتشاف بعض المشاعر، دون أن تتولّد هذه المشاعر فيها، وبالطّبع هذا لا يتأتّى إلّا

بواسطة قرائن (لغويّة وغير لغويّة) قابلة للقياس.(٣)

وتحيلنا هذه المعوّقات إلى طرح تساؤلات نقديّة مفتوحة تستدعي النّقاش العلمي مستَقبَلًا، منها ما يتعلّق بالشّعر العالمي عمومًا، ومنها ما يتعلّق بالشّعر العربي خصوصًا، ألا وهي:

١- هل يمكن أن يتفوّق الشّاعر الآلي على الشّاعر البشري مُستقبَلًا؟

٢- وما محل السّرقات الشّعريّة من ذلك؟

(١) أبو الحسن حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء؛ تقديم وتحقيق: محمّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان؛ د ط: ١٩٨٦م، ص١٢١.
(٢) المعتز بالله السّعيد، المعالجة الآليّة للّغة العربيّة المكتوبة مقدّمة في ذكاء الآلة، مرجع سبق ذكره، ص٩٥.
(٣) ينظر: المرجع السّابق، الصّفحة نفسها.

٣- هل تستدعي تجربة الشّاعر الآلي، تجربة النّاقد الآلي فيما بعد؟

٤- هل يستطيع الذّكاء الاصطناعي أن يُحَاكيَ الشِّعر العربي من حيث المبنى والمعنى معًا؟ وهل بإمكانه أن يتحدّى خصائص العروض العربي؟

خاتمة

وفي الأخير نقول: إنّنا لا ندّعي الإحاطة العلميّة والنّقديّة لموضوع الدّراسة، وإنّما أردنا أن نسلّط الضّوء على أهمّية هذه التّجارب، ومعرفة أهم التّحدّيات التي تواجه الذّكاء الاصطناعي عند معالجته للّغة العربيّة الطّبيعيّة بوجه عام، ومحاكاته للشّعر العربي بوجه خاص.

وتمثّل النّتائج التّالية أهمّ أجوبة التّساؤلات التي طرحها البحث في المقدّمة:

١- من أهم برمجيّات تقنية التّعلّم العميق التي حاولت محاكاة الشِّعر العربي، هي برمجيّة التّنبّؤ اللّغوي (GPT2).

٢- النّصوص التي أنتجتها برمجيّات تقنية التّعلّم العميق لا يمكن أن تندرج في الإبداع الشّعري العربي؛ بل هي محض فقاعات لغويّة لا غير، تعتمد على موسيقى الكلمات فقط مع غياب روح المعنى؛ لأنّها تعتمد في محاكاتها على الحقل الدّلالي لأبرز الكلمات التي تحويها النّصوص الشّعريّة البشريّة المدرَّبة عليها، وتقصُرُ عن محاكاة المعنى بدرجة أولى ثم الوزن والقافية بدرجة ثانية.

٣- من أبرز المعوّقات التي واجهت برمجيّات تقنية التّعلّم العميق في محاكاتها للشّعر العربي:

أ- صعوبة التّخلّص من الأخطاء الإملائيّة والنّحويّة؛ وهذا ما يؤدّي إلى ارتباك في الوزن والقافية والمعنى.

ب- تدريب الخوارزميّة الحاسوبيّة على توليد الشِّعر العربي، يعتمد كثيرًا على إدخال النّصوص الشّعريّة المكتوبة بدل المنطوقة، وهذا يتعارض مع خصائص التّقطيع العروضي العربي؛ لأنّه يعتمد في الأساس على نطق الكلمات لا على كتابتها.

ج- عدم مقدرة برمجيّات تقنية التّعلّم العميق على تحصيل المعاني بشكل كُلِّي وبالتّالي لا

يمكن الاعتداد بالنّصوص التي أنتجتها على أنّها من الشّعر العربي؛ حتّى وإن توصّلت إلى نصوص موزونة ومقفّاة؛ لأنّ المعنى هو الذي يؤطّر أركان الشّعر الأخرى (اللّفظ، والوزن، والقافية)، وبالتالي تغيب خاصّية التأثير في نفسيّة المتلقّي.

د- يمكن تدريب الآلة على ممارسة وتقليد أيّ نشاط خارجي للإنسان مثل القدرة على القراءة أو الكتابة لكن يستحيل محاكاة المشاعر الدّاخليّة، وأقصى ما يستطاع الوصول إليه في هذا المجال أن تُدَرَّبَ الآلة على اكتشاف بعض المشاعر، دون أن تتولّد هذه المشاعر فيها.

وبناء عليه، يقترح البحث ما يلي:

١- على المتخصّصين في علوم الحاسب الآلي المهتمّين بهذا المجال، أن ينسّقوا مع متخصّصين في اللّسانيّات الحاسوبيّة العربيّة وآخرين متخصّصين في العروض العربي، في إطار فرق علميّة منظَّمة تؤطّرها مختبرات بحثيّة ذات دعم مالي وتقني، من أجل الوصول إلى نتائج أكثر دقّة.

٢- على المتخصّصين أن يعتمدوا في إدخال البيانات على النّصوص الشّعريّة المنطوقة، ولا يكتفوا بالمكتوبة فقط وأن يدرّبوا الخوارزميّات الحاسوبيّة على اكتشاف الأخطاء الإملائيّة والنّحويّة أيضا.

هذا ما تيسّر لنا إعداده وتهيّأ لنا إيراده، والصّلاة والسّلام على محمّد وعلى آله وأصحابه، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

* مراجع البحث:

١- إبراهيم حافظ، ديوان حافظ إبراهيم؛ ضبط وشرح: أحمد أمين وأحمد الزّين وإبراهيم الأبياري، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر؛ ط٠٣: ١٩٨٧م.

٢- أحمد محمّد عطيّة محمّد العربي، الذّكاء الاصطناعي ونمذجة اللّغات الطّبيعيّة: الطّموح، والواقع، والآفاق، بحث ضمن كتاب العربيّة والذّكاء الاصطناعي؛ تحرير: المعتز بالله السّعيد، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدّولي لخدمة اللّغة العربيّة، الرّياض-المملكة العربيّة السّعوديّة؛ ط٠١: ١٤٤١ه/ ٢٠١٩م.

٣- الأندلسي أحمد بن محمّد بن عبد ربّه، العقد الفريد؛ تح: عبد المجيد الترحيني، ج٠٦، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان؛ ط٠١: ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣م.

٤- بديع إميل يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان؛ ط٠١: ١٤١١هـ/ ١٩٩١م.

٥- الحايك أحمد، التّعلّم العميق وتطبيقاته المرتبطة باللّغة العربيّة، بحث ضمن كتاب تطبيقات الذّكاء الاصطناعي في خدمة اللّغة العربيّة؛ تحرير: يوسف سالم العريان، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدّولي لخدمة اللّغة العربيّة، الرّياض-المملكة العربيّة السّعوديّة؛ ط٠١: ١٤٤١هـ/ ٢٠١٩م.

٦- رشوان محسن، مدخل إلى حوسبة اللّغة، بحث ضمن كتاب مقدّمة في حوسبة اللّغة العربيّة؛ تحرير: محسن رشوان والمعتز بالله السّعيد، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدّولي لخدمة اللّغة العربيّة، الرّياض-المملكة العربيّة السّعوديّة؛ ط٠١: ١٤٤١هـ/ ٢٠١٩م.

٧- السّعيد المعتز بالله، المعالجة الآليّة للّغة العربيّة المكتوبة مقدّمة في ذكاء الآلة، بحث ضمن كتاب العربيّة والذّكاء الاصطناعي؛ تحرير: المعتز بالله السّعيد، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدّولي لخدمة اللّغة العربيّة، الرّياض-المملكة العربيّة السّعوديّة؛ ط٠١: ١٤٤١هـ/ ٢٠١٩م.

٨- الصّانع وليد بن عبد الله، طرق ومستويات معالجة اللّغة في الذّكاء الاصطناعي، بحث ضمن كتاب خوارزميّات الذّكاء الاصطناعي في تحليل النّص العربي؛ تحرير: عبد الله بن يحي الفيفي، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدّولي لخدمة اللّغة العربيّة، الرّياض-المملكة العربيّة السّعوديّة؛ ط٠١: ١٤٤١هـ/ ٢٠١٩م.

٩- صليبا جميل، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والانكليزيّة واللّاتينيّة، ج٠٢، دار الكتاب اللّبناني، ومكتبة المدرسة، بيروت-لبنان؛ د ط: ١٩٨٢م.

١٠- عبد اللّطيف محمّد حماسة، البناء العروضي للقصيدة العربيّة، دار الشّروق، القاهرة-مصر؛ ط٠١:

١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م.

١١- العلوي أبو الحسن محمّد بن أحمد بن طباطبا، كتاب عيار الشّعر؛ تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنّشر، الرّياض-المملكة العربيّة السّعوديّة؛ د ط: ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.

١٢- غريبي غريب واجب، شاعر بلا مشاعر: تجربة في الشّعر العربي الآلي باستخدام التّعلّم العميق، بحث ضمن كتاب تطبيقات الذّكاء الاصطناعي في خدمة اللّغة العربيّة؛ تحرير: يوسف سالم العريان، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدّولي لخدمة اللّغة العربيّة، الرّياض-المملكة العربيّة السّعوديّة؛ ط٠١: ١٤٤١هـ/ ٢٠١٩م.

١٣- القرطاجنّي أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء؛ تقديم وتحقيق: محمّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان؛ د ط: ١٩٨٦م.

١٤- القيرواني أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر، وآدابه، ونقده؛ تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، ج٠١، دار الجيل للنّشر والتّوزيع والطّباعة، سوريا؛ ط٠٥: ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.

١٥- المتنبّي أحمد بن الحسين أبو الطيّب، ديوان المتنبّي، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت-لبنان؛ د ط: ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

١٦- موسى عبد الله وبلال أحمد حبيب، الذّكاء الاصطناعي ثورة في تقنيّات العصر، المجموعة العربيّة للتدريب والنّشر، القاهرة-مصر؛ ط٠١: ٢٠١٩م.

١٧- الوجي عبد الرّحمن، الإيقاع في الشّعر العربي، دار الحصاد للنّشر، دمشق-سوريا؛ ط٠١: ١٩٨٩م.

18- Brendan Bena, Jugal Kalita, Introducing Aspects of Creativity in Automatic Poetry Generation, arxiv, Cornell University,] v1[,] cs.CL[; 6Feb2020.

19- Jey Han Lau, Trevor Cohn, Timothy Baldwin, Julian Brooke, Adam Hammond,Deep-speare: A joint neural model of poetic language, Proceedings of the 56th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics (Long Papers), Melbourne, Australia ; July2018.

٢٠- الخولي عابد، تغريدة منشورة على حسابه الشّخصي في موقع تويتر، عبر الرّابط التّالي: ***https://twitter.com/aref_hijjawi/status/1347649453365338112***، شوهد بتاريخ: ٠٥ شعبان١٤٤٢هـ / ١٩ مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ١٤:٠٠ بتوقيت الجزائر.

٢١- ـــــــــــ، رابط حسابه الشّخصي على موقع تويتر: https://twitter.com/akhooli، شوهد بتاريخ: ٠٥ شعبان١٤٤٢هـ/ ١٩ مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ١٤:٠٠ بتوقيت الجزائر.

٢٢- غريبي غريب واجب، رابط دفتر الملحوظات الإلكترونيّة: https://colab.research.google.com/drive/1sOs-poD00C_u4X6cmpFkKv_2iAD3U7Fr?usp=sharing#scrollTo=g4fdnPMHLw9y، شوهد بتاريخ: ٠٥ شعبان١٤٤٢هـ/ ١٩ مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ١٤:٠٠ بتوقيت الجزائر.

٢٣- ـــــــ، رابط حسابه الشّخصي على موقع تويتر: https://twitter.com/Gharib_Gharibi، شوهد بتاريخ: ٠١ شعبان١٤٤٢هـ/ ١٥ مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ٢٣:٥٠ بتوقيت الجزائر.

٢٤- ـــــــ، رابط حساب «شاعر بلا مشاعر» على موقع «تويتر»: https://twitter.com/AI_Sha3er، شوهد بتاريخ: ٠١ شعبان١٤٤٢هـ/ ١٥ مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ٢٣:٥٠ بتوقيت الجزائر.

٢٥- حمزة محمّد، مقال بعنوان «قصائد عاطفيّة من آلة بلا قلب .. روبوت جوجل يكتب الأشعار الرّومانسيّة»، منشور على الموقع الإلكتروني نقطة، تاريخ إضافته: ٢١مايو٢٠١٦م، على الرّابط التالي: https://www.nok6a.net/%D9%82-%D8%B5%D8%A7%D8%A6%D8%AF-، شوهد بتاريخ: ٠٧ شعبان١٤٤٢هـ/ ٢١ مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ٢٠:٠٠ بتوقيت الجزائر.

٢٦- تْشَاوُرتْز أُوسْكَارْ - Oscar Schwartz، محاضرة بعنوان «هل يستطيع الكمبيوتر كتابة الشّعر؟»؛ تر: زينب طرابلسي، منشورة على موقع منصّة تبادل الأفكار (TED)، عبر الرّابط التالي: https://www.ted.com/talks/oscar_schwartz_can_a_computer_write_poetry/transcript?language=ar#t-23947، شوهد بتاريخ: ٠٥ شعبان١٤٤٢هـ/ ١٩ مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ٢١:٥٠ بتوقيت الجزائر.

٢٧- موقع موسوعة Britannica))، على الرّابط التّالي: https://www.britannica.com/technology/auto-mation، تاريخ الإضافة: ٢٢أكتوبر٢٠٢١م، شوهد بتاريخ: ٠١ شعبان١٤٤٢هـ/ ١٥ مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ٢١:٥٥ بتوقيت الجزائر.

٢٨- موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرّة، على الرّابط التّالي: https://en.wikipedia.org/wiki/GPT-2، شوهد بتاريخ: ٠٥ شعبان١٤٤٢هـ/ ١٩ مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ٢٢:٠٠ بتوقيت الجزائر.

٢٩- موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرّة، على الرّابط التّالي:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D8%A7%D9%8A%D8%AB%D9%88%D9%86_(%D9%84%D8%BA%D8%A9_%D8%A8%D8%B1%D9%85%D8%AC%D8%A9)، شوهد بتاريخ:

٠٧ شعبان١٤٤٢هـ/ ٢١ مارس٢٠٢١م، على السّاعة: ١٠:٥٥ بتوقيت الجزائر.

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

ظاهرةُ القَطْذَلَةِ بينَ الرَّجزِ والسَّريعِ
دراسة وصفية تحليلية

الشاعر الدرعمي/ مُـحَمَّـد سَــيِّد حَجَّــاج

عضو اتحاد كتاب مصر - رئيس لجنة إحياء التراث

دكتوراة المناهج وطرق تدريس اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى

باحث دكتوراة - قسم النحو والصرف والعروض - دار العلوم - القاهرة

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

ملخص البحث

ينماز العروض العربي بخصوصية مطلقة في كثير من أبحره؛ وتداخلية معمقة بين قليل من صوره، حتى اختلف حولها كثير من العروضيين، فمنهم من ينسبها لبحر من دون غيره، وهي من نسبتهم تلك براء، ومنهم من يطلقها فلا تنسب إلا لمبدعها، منها ما اعترى تفعيلة البحر الرجز الثالثة (مستفعلن) من عِلة القطع (مفعولن) ثم علة التذييل (مفعولان)، فتحسب أنها تلك التفعيلة المكسوفة في البحر السريع، على الرغم من كونها عماد الأراجيز، فالرُّجَّاز يقرضون أراجيزهم على الرجز فقط، فكيف السبيل لفض هذا الاشتباك، ودحض تلك الفرية المزعومة؟!

ومن ثم يأتي هذا البحث ليحدِّدَ علاقة البحر الرجز بالسريع من خلال ظاهرة القطذلة، منتهجًا المنهج الوصفي التحليلي في مناقشتها.

وقد انقسم إلى مقدمة وتمهيد ومباحث ثلاثة وخاتمة؛ فأما المقدمة فتحدثت فيها عن طبيعة الفكرة والمجال الذي تنتمي إليه، والأهداف المبتغاة، ومنهج البحث، ثم مخططه، وأما التمهيد فيتناول بإيجاز الرجز بين اللغويين والعروضيين، وأما المبحث الأول فيستعرض الصور العروضية للبحر الرجز، ثم يتناول المبحث الثاني زحافات تفعيلة البحر الرجز وعلله، ويأتي المبحث الثالث ليستكشف علاقة البحر الرجز بالبحر السريع، ثم تأتي الخاتمة فتشتمل على النتائج ومنها اختصاص ظاهرة القطذلة بالأراجيز: وهي اجتماع علتي القطع والتذييل في عروض الرجز وضربه، ثم التوصيات والمقترحات، وثبت بالمصادر والمراجع، وأخيرًا قائمة المحتويات.

****

كلمات مفتاحية: العروض، الرجز، السريع.

Abstract

The Arabic prosody shows absolute privacy in many of its "Bohor", and a profound overlap between a few of its images,, so many of those working in that field disagreed about it: some attributed it to a certain "Bahr" rather than others, which proves in vain, and some do not attribute except to its founder. Some has shot (Al Rajaz) (Mustafalan) through deleting (Al Qata) (Mafolan) then adding (Al Tazeel) (Mafolan) considered as (Al Kasf) in (Al Saria)K though considered the basis of (Al Rajas), so Al Rajas only lend on the Al Rajas only, so how is the way to break this clash and refute that alleged disbute ?!

Hence, the current research comes to define the relationship between Bahr Al Rajas with "Al Saree" through Al Qatzala phenomenon adopting the descriptive and analytical approach in discussing it.

The research was divided into an introduction, a preamble, three chapters and a conclusion; the introduction handled the nature of the idea and the field to which it belongs, the desired objectives, the research methodology, and then its outline. The preamble briefly dealt with the separation between linguists and prosody.

As for the first chapter, it reviews the occasional images of Bahr Al Rajas, then the second chapter deals with the changes in Bahr Al Rajas and its causes, and the third chapter explores the relationship of Bahr Al Rajas with the Bahr Al Saree, and then comes the conclusion and includes the results of the specialization of Al Qatzala phenomenon with Al Rajas; a combination of omission and addition in Al Rajas prosody. Finally comes the recommendations and suggestions, references, and finally the list of contents.

١-١ مقدمة

الحمدُ لله أولًا وآخرًا، باطنًا وظاهرًا، على تنوُّعِ آلائِهِ في كلِّ طورٍ، والصلاةُ والسلامُ على رسولِهِ الأعلى زاهرًا وزاخرًا ودورًا دائمًا في كلِّ دَوْرٍ، ورضِيَ الله عن صحابته الغرِّ الميامين، وعن التابعين وتابعيهم إلى يوم الدين.

أما بعد؛ فقد قرأت أرجوزة لجرير بن عطية يشكو بني حِمَّان إِلَى المُهاجِر بن عبدالله الكُلابيِّ قاضي اليمامة، فِي مَاءة لهم خاصمهم فِيهَا، وهي رائية عددها سبعة وعشرون بيتًا، قال في مطلعها[١]:

١ أَعُوذُ بِالله العَزِيزِ الغَفَّارْ * ٢ وَبِالإِمَامِ العَدْلِ غَيْرِ الجَبَّارْ

٣ مِنْ ظُلْمِ حِمَّانَ وَتَحْوِيلِ الدَّارْ

والمتأمل لعروض تلك الأرجوزة يلحظ أن صورة تفعيلتها تكونت من (مستفعلن مستفعلن مفعولان)، فهل ننسبها إلى البحر الرجز أو نصرفها إلى البحر السريع؟!

إن العروض العربي ينماز بخصوصية مطلقة في كثير من أبحره؛ وتداخلية معمقة بين قليل من صوره، ومما لا شك فيه أن لكل بحر صوره التي تنتج عن تفاعل السكنات والحركات في دائرته التي خرج منها، ولقد حدث أن تداخلت بعض الصور في غير بحر حتى اختلف حولها كثير من العروضيين، فمنهم من ينسبها لبحر من دون غيره، وهي من نسبتهم تلك براء، ومنهم من يطلقها فلا تنسب إلا لمبدعها.

ومن هذه الصور ما يعتري تفعيلة الرجز الثالثة (مستفعلن) من قطع (مفعولن) ثم تذييل (مفعولان)، فتجد أنها تلك المكسوفة في البحر السريع، على الرغم من كونها عماد الأراجيز وانتشارها بها، وكما يعلم المطلعون المتخصصون أن الرجاز يقرضون أراجيزهم على البحر الرجز فقط، ولهذا كانت تسميتهم... فكيف السبيل لفض هذا الاشتباك، ودحض تلك الفرية المزعومة؟! لعل سطور هذا البحث وفقراته ومباحثه تجيب عن ذلك وغيره!!

١-٢ الدراسات والبحوث السابقة:

تنوَّعت الدراسات والبحوث التي دارت حول الرجز والأراجيز، نكتفي بذكر بعضها فيما له صلة بفكرة هذا البحث على النحو الآتي:

١) الرجز[٢]: تحدث المستشرق الألماني أولمان في هذا البحث عن فن الرجز وعروضه والضوابط الإيقاعية له، وخلص إلى أنه من أقدم الأوزان العربية، ويمكن أن نعده أصلها.

---

(١) وردت في ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٦م، برقم٩١، ٩٢، ص٤٤٥ - ٤٤٧، وانظر: ابن رشيق القيرواني أبا علي الحسن الأزدي: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: النبوي عبدالواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ١/ ٧٠، ٧١.

(٢) أولمان: الرجز، مجلة المستشرقين الألمان، العدد ٥٠، سنة ١٨٩٦م.

٢) الرجز ودوره في الدرس الصرفي والنحوي[١]: اتصلت هذه الدراسة بقضية دور الشعر في التقعيد النحوي والصرفي، ومدى الاحتجاج به، وعلاقة الرجز بذلك تتمثل في اعتماد اللغويين على الشعر أكثر من النثر، واستعمل الرجز كثيرًا في مواضع الإشكال والشذوذ، وخص الباحث دراسته برجز عصور الاحتجاج، وعمَّ أشهر الرجاز.

٣) بحر الرجز[٢]: اهتم هذا البحث بأوزان نهايات أنواع الرجز الأربعة: التام والمجزوء والمشطور والمنهوك حتى بلغت عشرين نهاية، وقد كشف في بعض نتائجه أن منهوك الرجز يكاد يماثل مشطوره.

٤) الحد الإيقاعى لتشكيلات الرجز فى الشعر العربي[٣]: هدفت هذه الدراسة إلى استثمار المعطى التحويلي في الدائرة العروضية لمعاينة التداخل بين بحور الرجز والسريع ومنهوك المنسرح في الشعر العربي، وملاحظة مدى الاتساق المنهجي في ردها إلى إيقاع واحد، وقد توصل إلى وجود مفهومين للرجز أحدهما وظيفي (تداولي) والآخر نوعي (عروضي)، وإثبات التجاوب الإيقاعي بين تشكيلات السريع والرجز.

وتتفق هذه البحوث مع بحثي في استكشاف ما بين الرجز وغيره من البحور من علاقات وارتباطات وتداخلات، لكن بحثي يختلف عنها في بيان التداخل الإيقاعي بين الرجز والسريع خصوصًا، واختلاط بعض صورهما في القراءة النقدية العروضية لهما وهو ما أدى إلى ظاهرة القطذلة.

١-٣ مشكلة البحث:

يمكن تحديد مشكلة هذا البحث في تداخل بعض صور الرجز بغيره من البحور العروضية لا سيما السريع، واختلاطها على النقاد العروضيين، واختلافهم حول نسبتها لأيِّهما.

(١) عرفة عبدالمقصود: الرجز ودوره في الدرس الصرفي والنحوي، ماجستير غير منشورة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٨٧م.

(٢) محمد الباتل: بحر الرجزأ مجلة جامعة الملك سعود, م٧, الآداب (٢), ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م. وله أيضًا: تداخل بحور الشعر العربي الخليلية، مجلة الدارة، ع٣، س١٦، ١٤١١هـ، ص٢٣٣.

(٣) سلامة محمد رضا العمري: الحد الإيقاعي لتشكيلات الرجز في الشعر العربي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قناة السويس، ع٩، يونيه ٢٠١٤م.

١-٤ أهداف البحث:

١) بيان الصور العروضية للبحر الرجز وزحافاته وعلله.

٢) تحديد علاقة البحر الرجز بالسريع من خلال ظاهرة القطذلة.

١-٥ منهج البحث: يتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

١-٦ مخطط البحث: يأتي هذا البحث في مقدمة وتمهيد ومباحث ثلاثة وملحق وخاتمة؛ فأما المقدمة فتحدثت فيها عن طبيعة الفكرة والمجال الذي تنتمي إليه، والأهداف المبتغاة، ومنهج البحث، ثم مخططه.

وأما التمهيد فيتناول بإيجاز الرجز بين اللغويين والعروضيين، وأما المبحث الأول فسوف يتناول الصور العروضية للبحر الرجز، ثم يتناول المبحث الثاني زحافات تفعيلة البحر الرجز وعلله، ويأتي المبحث الثالث ليستكشف علاقة البحر الرجز بالبحر السريع، ثم تأتي الخاتمة فتشتمل على النتائج التي تدل على أنه وصل إلى غايته وتحقيق أهدافه، ثم التوصيات والمقترحات، وثبت بالمصادر والمراجع، وأخيرًا قائمة المحتويات.

واللهَ أسألُ حسنَ التوفيقِ ودوامَ السدادِ! ﴿وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ﴾ [هود: ٨٨].

* المريوطية - فيصل *

٢١ - ٣ - ٢٠٢١م

التمهيد: الرجز بين اللغويين والعروضيين

أولًا. تعريف الرجز لدى اللغويين:

الرجز مصطلح يتكون من الراء والجيم والزاي، وهن من الأصوات المجهورة، كما أن الزاي من أصوات الصفير، وجاء في المعاجم العربية[١]: رَجَز الرَّاجِزُ يَرْجُزُ رَجْزًا وارْتَجَزَ الرَّجَّاز ارْتجازًا: قال أُرْجُوزَةً، وتَرَاجَزُوا وارتَجَزُوا: تَعَاطَوْا بينهم الرَّجَزَ. وهو أَرْجَزُ ورَجَّازٌ وراجزٌ، والأُنثى رَجْزاء ورَجَّازَةٌ. وتَرَاجَزَ القوم: تنازعوا. وهي الأُرْجُوزَةُ للواحدة والجمعُ الأَرَاجِيزُ، والارْتِجازُ: صوت الرَّعْد المُتَدارِك، وارْتَجَزَ الرعدُ ارْتِجازًا إذا سمعت له صوتًا متتابعًا، وتَرَجَّزَ السحابُ إذا تحرك تحركًا بَطِيئًا لكثرة مائه، قال الراعي: [الوافر]

ورَجَّافًا تَحِنُّ المُزْنُ فيه * تَرَجَّزَ من تِهامَةَ فاسْتَطارَا

ويزعم جوتهلف برجشتراسر أن كلمة الرجز انتقلت إلى العربية من الآرامية فيقول: «إن الرجز كلمة آرامية معناها الغضب، ومقلوبها المؤدِّي لمعناها عند العرب تقريبًا (الزجر)، ومن هنا يأتي التناقض فالرجز - الغضب في الآرامية - يعني: أنشد شعرًا بالعربية» ولا تناقض في ذلك - كما يرى برجشتراسر - لا سيما «إذا ربطنا (الرجز) بهذا البحر من دون بقية الشعر؛ لأن من أهم أغراض هذا البحر: المنافرات ومواقف الحروب، وهي مواقف يطغى عليها الحماسة والغضب»[٢].

من هذا العرض يتبين أن تعريف الرجز لغويًّا يدور حول معاني الاستثقال والتباطؤ، كأنه ثقيل على الأسماع، والخفق والاضطراب لأنه كثير التغيرات، وتتابع الحركات وتسارعها، فأسبابه كثيرة متتالية.

ثانيًا. تعريف الرجز لدى العروضيين:

(١) ينظر مادة رجز في كلٍّ من: أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي بن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي: لسان العرب، تحقيق: عبدالله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، ٣/ ١٥٨٧ - ١٥٨٩. مجدالدين أبي طاهر محمد بن يعقوب الفيروزابادي: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٨، ٢٠٠٥م، ص٥١١.

(٢) جوتهلف برجشتراسر: التطور النحوي للغة العربية، ترجمة: رمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م، ص٣٠. وهو مستشرق ألماني برز في نحو العبرية واللغات السامية بصورة عامة، وعني بدراسة اللهجات العربية، ولد في الخامس من أبريل سنة ١٨٨٦م، وتوفي في السادس عشر من أغسطس سنة ١٩٣٣م، ينظر: عبدالرحمن بدوي: موسوعة المستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م، ص٨٥ - ٨٦.

هو بحر بسيط من البحور الشعرية الستة عشر المعروفة في الشعر العربي التي اكتشفها الخليل بن أحمد (١٧٠هـ)، وقد سُئل عن سبب تسمية هذا البحر بالرجز فأجاب: «لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام»، فهي تتحرك وتسكن ثم تتحرك وتسكن قبل أن تستقيم واقفة، وقال أَبو إِسحاق: إِنما سمي الرَّجَز رَجَزًا؛ لأَنه تتوالى فيه في أَوَّله حركة وسكون ثم حركة وسكون إِلى أَن تنتهي أَجزاؤه، يشبه بالرَّجَز في رِجْل الناقة ورِعْدَتها وهو أَن تتحرك وتسكن ثم تتحرك وتسكن. وقيل: سمي بذلك لاضطراب أَجزائه وتقاربها. وقيل: لأَنَّهُ صدور بلا أَعْجاز.

وعرَّفه الأخفش الأوسط سعيد بن سعدة (٢١٥هـ) بقوله: الرجز عند العرب كلُّ ما كان على ثلاثة أجزاء، يترنمون به في عملهم وسَوْقِهم، ويَحْدون به[١]، وأضاف أبو العلاء المعري (٤٤٩هـ) أنه كلُّ ما قَلَّتْ حروفُه، وقَصُرَتْ بيوتُه[٢].

ثالثًا. ظاهرة القطذلة: أقصد بها اجتماع علتي القطع والتذييل في عروض الرجز وضربه، ومن ثم اختلاطها وتداخلها مع علة الكسف في البحر السريع.

(١) ينظر: أبو الحسن الأخفش سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي: مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ط١، ١٩٧٠م، ص٩٩.

(٢) أبو العلاء المعري أحمد بن عبدالله بن سليمان بن محمد التنوخي: رسالة الغفران ومعها نص محقق من رسالة ابن القارح، تحقيق: عائشة عبدالرحمن «بنت الشاطئ»، دار المعارف، القاهرة، ط٩، ١٩٧٧م، ص٢٣٠.

المبحث الأول: الصور العروضية للبحر الرجز

يعدُّ الرجز بوصفه وزنًا عروضيًّا ثانيَ بحـور الدائرة الثالثة (الهزج، الرجز، الرمل) التي اختلف العروضيون حول تسميتها بين المجتلب والمشتبه، فأكثرهم كابن عباد وابن السراج والزمخشري والسكاكي وغيرهم سموها «دائـرة المجتلـب»، وسميت بهذا لاجتلابها تفاعيلها من الدائرة الأولى «دائرة المختلف»، فمفاعيلن من الطويل، ومستفعلن من البسيط وفاعلاتن من المديد[١].

على حين خالفهم في ذلك كلٌّ من ابن جني والخطيب التبريزي وغيرهما[٢] وسموها «دائرة المشتبه»؛ وسميت بهذا لأن أجزاءها متماثلة أيضًا فكل واحد من أجزائها يشبه الجزء الآخر لأنه مثله؛ إذ كانت الأجزاء كلها سباعية، وفي كلِّ جزء منها وتد معه سببان، إلا أن السببين يفترقان فيقع أحدهما في أول الجزء والآخر في آخره.

بيد أن الباحث يتفق ورأي جمهور العروضيين في تسمية المجتلب فهي الأكثر وضوحًا من حيث إن فائدة الاجتلاب هي الاستعمال، وهذه الأبحر كلها مستعملة، بخلافها في دائرة المختلف التي كان بعضها مهملًا، والألزم رجاحة من حيث إن كل أجزائها في دائرة المختلف دون العكس.

وعلى كلِّ حال يعد الرجز من البحور المتماثلة (الكامل والرجز والرمل، والوافر والهزج، والمتقارب والمتدارك، والمديد والسريع) كما يرى أستاذي الدكتور كشك، وهي صاحبة التفعيلة الواحدة المكررة، على أساس اتفاق التفعيلات في كم واحد مع اتفاق مكان الوتد أولًا أو ثانيًا أو وسطًا في تكرار هذه التفعيلة[٣].

ويبدأ الرجز في هذه الدائرة من (عيلن / ٥/ ٥) التي في أول تفعيلة الهزج، ثم (مفا / / ٥) وهما

(١) ينظر: أحمد كشك: الزحاف والعلة – رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م، ص٨٦، ٨٧. عبدالرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه – دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٧م، ص٢٧. عبدالحميد ضحا: النهاية في العروض، دار إبداع للإعلام والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٨م، ص١١٧.

(٢) أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي: كتاب العروض، تحقيق: أحمد فوزي الهيب، دار القلم، الكويت، ط٢، ١٩٨٩م، ص١١٦ – ١١٨. الخطيب التبريزي أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن بن بسطام الشيباني: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م، ص٩٢ – ٩٣.

(٣) أحمد كشك: بحور الشعر العربي بين التماثل والتركيب، مجلة الثقافة العربية، عدد أغسطس سنة ١٩٧٦م، ومجلة الشعر، ع١٠، أبريل ١٩٧٨م.

يُنتجان (مستفعلن / ٥/ ٥// ٥)، فتنبع تفعيلته الرئيسة والمتكررة، بنظام موسيقي مميَّز، المكونة من سببين خفيفين ثم وتد مجموع.

ومفتاح الرجز قول صفي الدين الحلي[١]:

في أبحر الأرجاز بحر يسهل ** مستفعلن مستفعلن مستفعلن

أما ضابطه فهو قول الناظم العروضي:

يا راجزًا باللوم في موسى الذي ** أهوى، وعشقي فيه كان المبتغى

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ ** {اذْهَبْ إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى}

وصورته الموسيقية الكاملة التامة الوافية تكون بتكرار تفعيلة (مستفعلن) ست مرات.

وللعروضيين والنقاد على اختلاف مشاربهم آراء متعددة حول هذا البحر، فعلى حين رأى الخليل أنه بحر مضطرب، وذكر ابن دريد أنه قريب الأجزاء قليل الحروف، وزعم القرطاجني أن فيه كزازة، فيخالفهم البستاني والراضي بأنه أسهل البحور نظمًا، لكنه يقصر عنها في إيقاظ الشعائر، فيجود في وصف الوقائع البسيطة وإيراد الأمثال والحكم، واختير لنظم المتون العلمية لسهولة نظمه، ورأى الطيب المجذوب أن القِطَع فيه أنسب لأنه شعبي، وكانوا يكثرون منه في المبارزات والحداء ثم استعمل في المطولات بعد الإسلام لنظم القصص الشعبي وأخبار الفتوح، ويرى خلوصي أنه أقرب البحور إلى النثر؛ لكثرة ما يتحمل من تغيرات، ويغلب في الشعر الحماسي الارتجالي؛ لأنه ذو إيقاع رتيب، والعياشي يرى أنه بحر خفيف جدًّا، سريع مقارنة بغيره، ويتلاءم مع غرض الحماسة، فاستعملوه في المنافرات ووصف الغارات، أما الطرديات فهي مخصوصة به؛ لأن به ما يساعد على تصوير الحركة والسرعة[٢].

لكن الباحث يرى أن هذه الأحكام عامة، وأقرب إلى الذائقة الشخصية منها إلى الموضوعية، ويبدو تأثر بعضهم بقصيدة أو أرجوزة أو عدة قصائد وأراجيز وافقت الحكم الذي اتخذوه من دون استقصاء أو استقراء كُلِّي، ويرى أن أي وزن عروضي يمكن أن تُقرض فيه أيُّ تجربة ما دام الصدق الفني يتحقق

(١) محمد حماسة عبداللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م، ص٥٩.

(٢) ينظر تفصيل الآراء ومصادرها: علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م، ص١١١، ١١٢.

فيها، مع جلاء العاطفة، والرغبة الجامحة، والمهارة المبدعة... وأجدني موافقًا في النهاية لرأي أستاذي الدكتور أحمد كشك الذي يقول: «وهو بحر غريب المأخذ سهل الوجود؛ لكثرة ما به من ترخُّصات، وقلَّة ما به من ضوابطَ، هذا غير تعداد صوره التي فاقت صور البحور كلها»(١).

ينقسم البحر الرجز إلى ثلاثة أنواع، للتام صورتان، وللمجزوء صورة، هذا بخلاف المشطور والمنهوك والمقطع، وبيان ذلك على النحو الآتي(٢):

أ. الرجز التام: يأتي في صورتين:

الأولى: العروض صحيحة، والضرب صحيح، مثل قول عنترة بن شداد يتوعَّد بني شيبان(٣):

مدت إليَّ الحادثاتُ باعَها * وحاربتني، فرأت ما راعَها

الثانية: العروض صحيحة والضرب مقطوع، بحذف آخر الوتد المجموع مع إسكان ما قبله (مفعولن)، ومنه قول ابن عبد ربه:

قلبٌ بِلَوْعـاتِ الهـوى معمـودُ * حَيٌّ كَمَيْتٍ حاضِرٌ مَفْقُودٌ

نخلص من هذا أن عروض الرجز التام تأتي صحيحة، في حين يتباين ضربه بين الصحة والقطع، وعلى الرغم من كون هاتين الصورتين أصلَيْ هذا البحر فإنهما نادرتا الاستعمال لدى الشعراء القدامى والمحدثين، وأشار أستاذي الدكتور شعبان صلاح(٤) إلى أن بعض المحدثين استخدم الرجز التام مقطوع العروض والضرب معًا، والتزم هذا في قصيدته، فجاءت النغمة منتظمة، لا تحس فيها نبوًا، ولا يفجأ أذنيك فيها نشاز، مثل قول الشاعر:

أنا السروجي وهذي عرسي * وليس كفء البدر غير الشمس

(١) أحمد كشك: من قضايا الصرف والإيقاع، دار الهاني، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م، ص٣٧.

(٢) ينظر: ابن عبدربه الأندلسي أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه بن حبيب بن حدير بن سالم: العقد الفريد، تحقيق: إبراهيم محمد صقر، مكتبة مصر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م، ٤/ ١٦١ ‖ ١٦٣. و بدر الدين الدماميني أبو عبدالله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م.، ص١٨٢. والسيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق: حسني عبدالجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، د.ت، ص٦٤.

(٣) ينظر: ديوان عنترة بن شداد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص٨١.

(٤) شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٥م، ص١٢٠ - ١٢٢.

ومن المحدثين من نظم على هذه الصورة عدة قصائد، مثل نزار قباني في قصيدة «إلى صديقة جديدة» في ديوان «قصائد»، وقصيدة «عند الجدار»، و«إلى ضفيرتَيْ ماس»، وقصيدة «حبيبي» في ديوان «أنت لي»، يقول في الأخيرة[١]:

لا تسألوني: ما اسمه حبيبي * أخشى عليكم ضوعة الطيوب

وقد وصم عبدالحميد الراضي[٢] هذه الصورة بالشذوذ إذ قطعت العروض، فإن جاء هذا النوع مصرَّعًا مشطورًا فإنه لا يكون شاذًّا، وعلَّق غيره على ذلك بأنه يمكن أن يكون من البحر السريع.

وكتب محمود حسن إسماعيل[٣] بعض القصائد مصوغة على الرجز، والبيت مكون من خمس تفعيلات، ثم زاوج بينه وبين المشطور، مثل قصيدة «بين الله والإنسان»، يقول في مطلعها:

إن كنت لا تعرف سرَّ دمعة يذرفها الفقيرْ

يسقي بها خريفَه العطشانَ في لهاثه المريرْ

فالعروض هنا هي الضرب، وهي فعولْ أو (متفْعْ) بحذف الثاني الساكن والوتد المجموع، ثم إضافة ساكن إلى التفعيلة (خبن + حذذ + تسبيغ)[٤].

وللشاعر عبده بدوي نماذج نادرة لهذه الصورة في قصيدة بعنوان «من منهما؟»؛ حيث التزم في عروضها الخبن والحذذ، فصارت العروض (متفْ، أو فعو)، أما الضرب فالتزم فيه (خبن + حذذ + تسبيغ)، وأحيانًا بلا خبن، فيأتي بصورة (متفْعْ) أو (مستفْعْ)، على الرغم مما وقع بالقصيدة من كسر عروضي، يقول فيها[٥]:

حبيبتي كأنها الندى وزرقة الدانوب من بيان

والهمس والهديل ناعمًا والدفء والنقاء والحنان

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، الكتاب الرابع: ديوان أنت لي، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، د.ت، ١/ ٢٥٠.
(٢) عبدالحميد الراضي: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٩٦٨م، ص١٩٩.
(٣) محمود حسن إسماعيل: ديوان لا بد، ص١١١.
(٤) ينظر: حاشية الدمنهوري على متن الكافي، طبعة الحلبي، القاهرة، ١٣١٦هـ، ص٥٢.
(٥) ينظر: عبده بدوي: ديوان الحب والموت، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط١، ١٩٦٧م، ص٥٨.

وقد يلحق البترُ التفعيلةَ الأخيرةَ أيضًا، فيُحذف السبب الخفيف وآخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله، فتتحول (مستفعلن) إلى (تَفْعِلْ)، وتصبح (فَعْلُنْ)، وهذا نادر جدًّا، ويصعب التحقق من وجود «البتر» دائمًا ما لم يكن الشاعر ناصًّا على أن آخر الشطر ساكن، أو كانت القراءة بإطلاق حركة الروي تتسبَّب في إقواء القافية؛ أي تتغير حركة الروي بالضم أو الفتح أو الكسر خلافًا للحركة بسائر الرجز.

وقد يلحق «الترفيلُ»[(١)] آخرَ تفعيلة فتلحقها زيادة سبب خفيف بآخرها، فتصبح (مستفعلاتن) قال امرؤ القيس:

لم تسْبِنا خَيلكُمُ فيما مضى * حتى اسْتَفأْنا الحيَّ من أهلٍ ومالي

ب. الرجز المجزوء: يتكون من أربع تفعيلات، في كلِّ شطرٍ تفعيلتان، وليست له - بحسب رأي العروضيين إلا صورة واحدة، حيث تأتي عروضه صحيحةً مماثلة لضربه، كقول البردوني:

حيث الغبـار الأهـوج * على الرياح ينســـج

ويذهب أستاذي الدكتور شعبان صلاح[(٢)] إلى وجود نماذج استخدمت الرجز المجزوء صحيح العروض مقطوع الضرب، وهناك من أورد للعروض الصحيحة ضربًا مذيَّلًا، وضربًا أَحَذَّ، وكشف أيضًا عن نماذج أخرى جاء الضرب فيها على صورة (متفعْ أو فعولْ)، والتزمت هذه الظواهر في القصائد التي وردت فيها بصورة لا تتيح لمن يقرؤها أن يحسَّ فيها نفورًا وابتعادًا عن موسيقى الرجز، أو نبوًا عن نغمته، يقول ابن سناء الملك[(٣)]:

عز إله العالم * وذل ابن آدم

يخاصمون ربهم * والرب لا يخاصم

(١) محمد عوني عبدالرؤوف: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٥م، ص١٣٤ - ١٣٦.

(٢) شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، مرجع سابق، ص١٢٤ - ١٣٤.

(٣) ينظر: ابن سناء الملك أبو القاسم هبة الله بن جعفر بن المعتمد: حياته وشعره، تحقيق: محمد إبراهيم نصر، مراجعة: حسين نصار، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط١، ١٩٦٧م، ص٥٠٣.

ومن المحدثين الحساني حسن عبدالله، يقول في قصيدة «ضحكتها»[١]:

كالنبأ المفرح بعد سأم توالى

كفطرة لا تعرف الحرام والحلالا

وهناك من استخدم الرجز المجزوء مقطوع العروض والضرب كليهما، كما نسب لأبي العتاهية قوله:

نعم عشقت موتًا * هل قامت القيامه

لأركبَنَّ فيمن * هويتُه الصرامه

إن التنويعات التي تصيب البحر الرجز جعلته ذا فائدة كبيرة للمسرح الشعري؛ «إذ تطلب قيمة الحوار فيه تعدد الأطوال»[٢]، وبخاصة المجزوء الرجزي الذي يَحْسُنُ بعامة مع الأناشيد المدرسية؛ من حيث إشاعته نفحة مرحة تناسب الصغار، كتب أحمد شوقي على لسان الجن[٣] في مشهد العفاريت مثلًا بمسرحيته مجنون ليلى يقول:

الرقص يبعث الطرب * هلم يا جن العرب

هلم رقصة اللهب * إذا مشى على الحطب

إضاءة عروضية فنيَّة: يوجد نوع يسمَّى «مربوع الرجز» يقوم على أربع تفعيلات بدون تصريع، يتعمَّد فيه الراجز الإقواء بطريقة منتظمة، ويوطئ في أكثره قصدًا، ويطلق عليه اسم «القواديسي» تشبيهًا بقواديس السانية؛ لارتفاع بعض قوافيه في جهة وانخفاضها في الجهة الأخرى، كأرجوزة طلحة بن عبيدالله العوفي ومنها[٤]:

(١) ينظر: الحساني حسن عبدالله: ديوان عفت سكون النار، من الكلام الموزون المقفى، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٧٢م، ص١٣٤.

(٢) أحمد كشك: من قضايا الصرف والإيقاع، مرجع سابق، ص٧٢.

(٣) ينظر: أحمد شوقي: مسرحية مجنون ليلى، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ت، ص٧٩.

(٤) ذكر هذا النوع من الرجز ابن رشيق القيرواني، انظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م، ١/ ١٧٨.

كم للدُّمى الأبكار بالخَبْتَيْنِ من مَنازل * بمُهْجَتي للوَجْدِ من تَذْكارها مَنازلُ

مَعاهدٌ رعيلُها مُثْعَنْجِرُ الهَواطِلِ * لَمَّا نأى ساكنُها فأَدْمُعي هَواطلُ

****

ج. الرجز المشطور: الشطر لغةً القطع، وشَطْرُ الشَّيء نِصْفُه أو جُزْؤُه، واصطلاحًا هو البيت الذي حذف نصف أجزائه، أي الذي يتكون من ثلاث تفعيلات متصلة فقط، فعروضه وضربه شيء واحد، ويطرأ على آخره كثير من التغييرات، وللعروضيين في عروض المشطور وضربه سبعة مذاهب(٥)، لكن الباحث يرى أن العروض هي ضربه على الرغم من الاستشكال السابق، وبخاصة أنه صار فنًّا شعريًّا خالصًا، يُنظم عليه وينشد به، فالتحليل العروضي لأجزائه يستوجب ذلك، فيكون كلُّ مصراع منه منفردًا بيتًا؛ أي يعدُّ كلُّ شطرٍ فيه بيتًا، وأقترح أن يطلق عليهما في المشطور مصطلح «العَرُوب»، أي اتحاد العروض والضرب في التفعيلة الثالثة من بيت الرجز المشطور.

صور الرجز المشطور: أشهرها ما يأتي:

أولها: صحيحة العَرُوبِ، (مستفعلن) كقول أبي النجم العجلي:

أوصيك يا بني فإني ذاهـب * أوصيك أن تحمدك القرائب

والدار والضيف الكريم الساغب

ثانيها: مقطوعة العَرُوبِ (مستفعل ومتفعل/ مفعولن وفعولن) ومنه قول أبي النجم أيضًا:

في مشرق أبلج كالدينار (مستفعل)

كأنه إذ مال لانحـــدار (متفعل)

وقول الراجز:

واهًا لأسماء ابنة الأشدِّ * قامت تراءى إذ رأتني وحدي

كالشمس تحتَ الزِّبْرِجِ المنقدِّ * صدَّت بخدٍّ وجَلَتْ عن خدِّ

قال الدماميني عن هذه الصورة: «وكذلك حكوا جواز القطع في المشطور، وجعلوا منه:

(٥) انظر: بدر الدين الدماميني أبو عبدالله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة، مصدر سابق، ص١٨٥ – ١٨٦.

يا صاحِبَيْ رَحْلِي أَقِلَّا عَذْلِي

مستفعلن مستفعلن مفعولن

والخليل رحمه الله يجعل هذا من السريع... إلخ»[١]، ولعل سبب هذا سماعه إنشاد البيت بطريقة ما أفضته إلى السريع لا الرجز، لكن العروضيين اتفقوا على جواز استعمال القطع في آخر الأرجوزة المشطورة إجراء للعلة مجرى الزحاف.

وأفاد الناظمون التعليميون منه، فاخترعوا المزدوج، وجعلوه مستقلًّا عن السابق واللاحق؛ فينشأ القطع، لوقوعه في شطرين منفصلين عن السابق واللاحق، وإلا دخل الإقواء والإكفاء والتصريف وهي عيوب لا محل لها هنا.

ثالثها: مذيلة العَروب (مستفعلان)، كقول الحساني حسن عبدالله[٢]:

أين مضى؟ كرسيه الخالي استراب * أين الجبين الحر؟ واراه التراب

أجابت الجدران عني: غاب غاب

رابعها: مسبغة حذَّاء العَروب (مستفع /oo/o)، وهو جائز في مشطور الرجز، مثل قول الراجز:

أنا ابن حرب ومعي مخراقْ * أضربهم بصارم رقراقْ

خامسها: مُقَطْذَلَةُ العَروبِ (مفعولان)، وبديلها بالخبن (فعولان)، يقول رؤبة[٣]:

٨٧- وَالْتَاحَ في مُخْرُوِّطَاتٍ أَشْزَابْ * ٨٨- أُمْرِزْنَ إِمْرَارَ الجِبَالِ الأَشْسَابْ

٨٩- رَاحَتْ ورَاحَ كَعِصِيِّ السَّبْسَابْ

وقول الشماخ[٤]:

ما قطعت من أمم ولا دانْ * قطعن ما بين الحمى والجولان

(١) انظر: بدر الدين الدماميني أبو عبدالله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة، مصدر سابق، ص١٨٧.
(٢) ينظر: الحساني حسن عبدالله: ديوان عفت سكون النار، مرجع سابق، ص٩٥.
(٣) ينظر: ديوان رؤبة بن العجاج مع شرحه، مصدر سابق، ٢/ ٨٥.
(٤) ينظر: ديوان الشماخ، مصدر سابق، ص٤٠٠، ٤١٣.

على الجهالات به والعرفان

لكن بعض العروضيين زعم بأن هذه الصورة لمشطور السريع، وهو ما لا أوافق عليه فقد وردت أيضًا لدى رؤبة بن العجاج في أراجيزه، ومعلوم أنه نظمها جميعًا على البحر الرجز المشطور، ومن ذلك قوله في أرجوزة عدتها مئتان وواحد وسبعون بيتًا[١]:

قد عَرَضَتْ أَزْوى بقولٍ أفنادْ * فقلت همْسًا في النجى الأروادْ

د. الرجز المنهوك: النهك هو ما ذهب من شطره جزءان وبقي على جزء، أي يتكون البيت فيه من تفعيلتين فقط - أي مُسْتَـفْعِـلُنْ مرَّتين- مع الجوازات، وهو من أنواع الرَّجَز المُستحدَث خلال العصر الأندلسي، قلَّما فكَّر شاعر بالنظم على طرازه؛ لأنَّ فيه تكلُّـفًا واضحًا واستخفافًا بدور الشعر في تغذية الفكر وتحقيق الهدف المنشود منه، وله ضرب صحيح، كقول ابن الرومي[٢]:

هل حَسَنٌ في نِحَلِكْ * أو جائزٌ في مِلَلِكْ

لَهْوُكَ عنْ مُؤَمِّلِكْ

ومنها زهدية أبي نواس[٣]:

إلهنا ما أَعْدَلَكْ * مليكَ كلِّ مَنْ مَلَكْ

لبَّيْكَ قد لَبَّيْتُ لَكْ

ويذكر ابن رشيق أن أقصر ما صنعه القدماء من الرجز ما كان على جزأين نحو قول دريد بن الصمة يوم هوازن[٤]:

يا ليتني فيها جَزَعْ * أخبُّ فيها وأضعْ

كما أن للمنهوك ضربًا مقطوعًا كقول ابن الرومي[٥]:

سهولة الشريعه * تغني عن الذريعه

يا ذا اليد المنيعه * والأذن السميعه

(١) ينظر: ديوان رؤبة، مصدر سابق، ص٢٨.

(٢) ينظر: ديوان ابن الرومي، تحقيق: حسين نصار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، د.ت، ٥/ ١٨٨٥.

(٣) ينظر: ديوان أبي نواس، تحقيق: أحمد عبدالمجيد الغزالي، دار الكاتب العربي، بيروت، د.ت، ص٦٢٣.

(٤) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ١/ ١٨٤.

(٥) ينظر: ديوان ابن الرومي، مصدر سابق، ٤/ ١٥١٦.

والهمة الرفيعه

هـ الرجز المقطع: كذا يسميه الجوهري، وهو رجز على تفعيلة واحدة، فقد جاء من الرجز مقطوعات على جزء واحد كما حكى ابن رشيق: «صنع بعض المتعقبين أرجوزة على جزء واحد»، وأول من ابتدعها سلم الخاسر في قوله الذي يمدح به موسى الهادي بن المهدي[1]:

مُوسَى المَطَرْ * غَيْثٌ بَكَرْ

يَحْيى البَشَرْ

فالزجاج يسمي هذا شعرًا، ويجعله من الرجز، ويجعله الأخفش والخليل وغيرهما سجعًا[2].

مما سبق يتبين لنا أن البحر الرجز يأتي تامًّا على ثلاث صور، ويأتي مجزوءًا على ثلاث صور أيضًا، ويستعمل مشطورًا ليكوِّن فن الأرجوزة على أربع صور، ويستعمل منهوكًا على صورتين، وله صورة واحدة في حال المقطع، لتكتمل صوره كافة ثلاث عشرة صورة منتشرة وشائعة بين الشعراء والرجَّاز والوشَّاحين.

وقد بلغت لدى جلال الحنفي خمسين وزنًا[3]، ومع هذا فقد أكَّد أنه لا يقول فيما أورده منها إنه آت على وجه الحصر... ففي الإمكان استخراج أنماط أخرى كثيرة من الرجز، مضبوطة الإيقاع مقبولة المذاق الفني والإمتاع.

(١) ينظر: أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجاراً القاهرةً الهيئة المصرية العامة للكتاباً ط٤، ١٩٩٩م، ٢/ ٢٦٥. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ١/ ١٨٥. بدر الدين المرادي الحسن بن قاسم بن عبد الله بن علي: شرح عروض ابن الحاجب، تحقيق: محمود محمد العامودي، دار المقداد، غزة، ط١، ٢٠٠١م، ص٦٥. جمال الدين عبدالرحيم الإسنوي الشافعي: نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، تحقيق: شعبان صلاح، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م، ص٢٤٠.

(٢) بدرالدين المرادي: شرح عروض ابن الحاجب، مصدر سابق، ص٦٥، ونهاية الراغب، مصدر سابق، ص٢٣٩.

(٣) جلال الحنفي: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٩١م، ص٦٤٣ – ٦٥٧.

المبحث الثاني: زحافات تفعيلة البحر الرجز وعلله

أولًا. زحافات تفعيلة البحر الرجز:

تتكون تفعيلة الرجز من مقطعين طويلين متتالين، يعقبهما مقطع قصير وآخر طويل منبور، والمقطعان الطويلان الأولان قد يصيران قصيرين، أما اللذان يليانهما فلا يمكن أن يطرأ عليهما أي تغيير - إذ إنهما يكونان الجوهر الإيقاعي - إلا في التفعيلة الأخيرة في موضع القافية، ويتفرَّد الرَّجَز بين البحور بتنويعاته المختلفة وأشكاله المتعددة، ويكثر فيه التغيير بدخول العلل والزحافات والشطر والنهك والجزء... إلخ، حتى سُمِّيَ حِمارَ الشِّعْر؛ لأنّ جوازات تغيير تفعيلته الأساسيَّة (مُسْتَفْعِلُنْ) كثيرة سواء أكان تامًّا أم مجزوءًا أم مشطورًا - وهي مَفاعِلُنْ، مُفْتَعِلُنْ، مَفْعُولُنْ، عِلُنْ التي تُنقَل إلى فَعِلْ، تُضاف إليها مَفَعِلُنْ (أو فَعِلَتُنْ) لكنَّها غير مُستحسَنة - مما أمكن كل شاعر أن «يمتطِيَهُ» لسهولة «الحَمْل عليه» وخِفَّتِه، فيجوز حذف حرفين من كل جزء منه، مع وجود تبادُل في الأدوار بين العروض وضربها والجوازات[1].

أما الزحافات التي تدخل تفعيلة البحر الرجز فهي ثلاثةٌ:

١. الخبن: حذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة (مستفعلن /o//o/o) = لتصير (متفعلن //o//o)، وهو حسن مستملح كما يرى الخليل وابن عبدربه، وقال الشنتريني: الخبن في الرجز أحسن من الطي، وقال الدمنهوري: هو صالح.

٢. الطي: يقصد به حذف الحرف الرابع الساكن من التفعيلة (مستفعلن /o//o/o) = لتصير (مستعلن /o///o)، وهو صالح مستحب في رأي الخليل وابن عبدربه، وقال الدمنهوري: هو حسن، ويأتي في المرتبة الثانية شيوعًا في الأراجيز بعد الخبن.

٣. الخبل: مأخوذ من الخبال أي الفساد والاختلال، وهو اجتماع الخبن والطي فتصير (متعلن ////o)، أربعة حروف متحركة = فاصلة كبرى وهذا نادر وقبيح؛ لأن توالي أكثر من مقطعين متحركين تنفر منه الأذن العربية ولا تشعر فيه بموسيقى الشعر، قال الأخفش: «فعلتن في الرجز أحسن منه في البسيط

(١) شفيق عبدالرازق أبو سعدة: عود على بدء، دراسة في إيقاع الشعر، بدون دار نشر، ط٢، د.ت، ص١٠.

والسريع؛ لأنهم يستعملونه كثيرًا، وإنما وضعوه للحداء، والحداء غناؤهم وكلامهم، إذا كانوا في عمل أو سوق إبل، فالحذف مما يكثر في كلامهم أخف عليهم، قال الراجز:

هَلَّا سَأَلْت طَلَلًا وَحِما

فلم يقبح، وقد جاء بفعلتن، كما قبح (في قول النابغة الذبياني): [البسيط]

فحسبوه، فألقوه، كما حَسَبَتْ * (تِسعًا وتِسعينَ، لم تَنقُصْ ولم تَزِدِ)

ومفتعلن (مستعلن) ومفاعلن (متفعلن) فيه حسنان، ولا أعلم (مفتعلن) فيه إلا أحسن؛ لأنك ألقيت حرفًا يعتمد على وتد، وحسن ذهاب الفاء من مفعولن لكثرة استعمالهم هذا الشعر كما وصفت لك»[(١)].

واستقل ابن السراج توالي أربعة حروف في شعر، فقال: «وليس في الشعر أربعة أحرف متتالية متحركة إلا في مزاحف وهو قليل»[(٢)]، ورأى أبو الحسن العروضي أن كثرة المتحركات المتوالية من خصائص النثر، وليس ذلك يحسن في الإنشاد[(٣)].

وكنت مندهشًا من تغيير تفعيلات (مستفعلن) المزاحفة إلى (مفتعلن، مفاعلن، فعلتن) من دون تركها على حالها بعد التزحيف، حتى أزال ابن جني اندهاشي حين قرأت له قوله: «ألا ترى أن الخليل لما رتَّب أمر أجزاء العروض المزاحفة، فأوقع للزحاف مثالًا مكان مثالٍ عدل عن الأول المألوف الوزن إلى آخر مثله في كونه مألوفًا وهجر ما كان بقَّتْه صنعة الزحاف من الجزء المزاحف مما كان خارجًا عن أمثلة لغتهم؛ وذلك أنه لما طوى (مُسْ تَفْ عِلُنْ) فصار إلى (مُسْ تَعِلُن) ثناه إلى مثال معروف وهو (مفتعلن) لما كره (مُسْتَعِلُنْ) إذ كان غير مألوف ولا مستعمل... وكذلك لما خبل (مُسْتَفْعِلُنْ) فصار إلى (مُتَعِلُنْ) فاستنكر ما بقي منه جعل خالفة الجزء (فَعَلَتُنْ) ليكون ما صيِّر إليه مثالًا مألوفًا كما كان ما

(١) ينظر: أبو الحسن الأخفش سعيد بن مسعدة: العروض، كتاب العروض، تحقيق: أحمد محمد عبدالدايم، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م، ص٥٤ – ٥٥.

(٢) ينظر: ابن السراج النحوي أبو بكر محمد بن سهل البغدادي: كتاب العروض، تحقيق: عبدالحسين الفتلي، مجلة كلية الآداب، بغداد، ع١٥، ١٩٧٢م، ص٤١٤ – ٤١٥.

(٣) ينظر: أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي: الجامع في العروض والقوافي، تحقيق: زهير غازي زاهد، هلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ص٥٣.

انصرف عنه مثالًا مألوفًا. ويؤكد ذلك أن الزحاف إذا عرض في موضع فكان ما يبقى بعد إيقاعه مثالًا معروفًا لم يستبدل به غيره... فلما كان ما بقي عليه الجزء بعد زحافه مثالًا غير مستنكر أقرَّه على صورته، ولم يتجشَّم تصوير مثال آخر (غيره) عوضًا منه وإنما أخذ الخليل بهذا لأنه أحزم وبالصنعة أشبه»[١].

ثانيًا. علل تفعيلة البحر الرجز :

أما العلل التي تدخل تفعيلة البحر الرجز فهي ستٌّ، يمكن استعراضها على النحو الآتي:

١. القطع: من علل النقص، وتعني حذف ساكن الوتد المجموع من آخر مستفعلن، وتسكين ما قبله، فتصبح (مستفعلْ = مفعولن /o/o/o)؛ أي يجتمع فيها ثلاثة أسباب خفيفة، وهي كثيرة الشيوع في الرجز، بل أحيانًا تختلط بالسريع وتتداخل معه كما سيذكر في المبحث التالي.

٢. الخزم: من علل الزيادة، فيكون بزيادة حرف إلى أربعة في أول البيت، وحرف أو حرفين في أول العجز، وأكثر ما يجيء في أول البيت، ومجيئه في أول النصف الثاني قليل، ولم يجئ فيه بأزيد من حرفين ومثاله[٢]:

بل ما هاج أحزانا وشجْوا قد شجا ** بل وبلدة ما الإنس من آهالها

فـ«بل» زائدة في الشطرين على الوزن الأصلي.

واستخدم المولدون الخزم بثلاثة أحرف في الرجز المنهوك، ومثَّل الصبان لذلك بقول الشاعر:

سباني وَسَحَرْ ** بِغنجٍ وحَوَرْ

وعلق ابن القطاع قائلًا: «يخرَّج من الضرب الخامس للمنهوك، إلا أن صدره خزم بثلاثة أحرف وكذا عجزه»، وهذا الرجز يغلب أن يكون من المقطع الذي يجيء على جزء واحد مقفى، وهو ما يحتمله الرجز لحسن بنائه[٣].

* وهذه العلة قليلة الشيوع في الرجز ولم يستخدمها رجاز الجاهلية والإسلام والدولة الأموية.

(١) أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، مصدر سابق، ٢/ ٦٩.
(٢) الشطر الأول في ديوان العجاج، ص٣٤٨، دون خزم، ويلحظ أن الشطر الثاني ليس على روي الأول.
(٣) الدماميني: العيون الغامزة، مصدر سابق، ص١٨٩، وانظر: شرح الصبان على منظومته، ص٤٤.

٣. الخَرْم: من علل النقص، ويعني حذف أول الوتد المجموع في أول البيت، وهو قليل في الرجز، ولا يدخل على قلة إلا في المنهوك منه، ولا يدخل مستفعلن إلا بعد دخول الخبن فيها؛ لأن الثاني من المخبونة متحرك، والثاني من الصحيحة ساكن، ولا يبدأ بساكن في العربية، ومثاله قول حارثة بن بدر:

كرنبوا أو دولبوا * أو حيث شئتم فاذهبوا

٤. الحذذ: من العلل المركبة، وهو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة (فتصير مستفعلن /o/o//= مستف – فَعْلن /o/o).

٥. التسبيغ: من العلل المركبة، وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف، وعادة يكون في مجزوء الرمل (فاعلاتان)، وهي علة قليلة الورود في الأبحر، قال عنها الدماميني: «وإلا فحقه ألا يزاد لأنه لم يكثر كثرة يقاس عليها كما اتفق لغيره من ضروب الزيادة فتأمله وحرره»(١).

أما في الرجز فقد اقترنت بها علة الحذ يقول شكري عياد: «إنما قرنوا الحذَّ بالتسبيغ»(٢)؛ فتصير مستفعلن (/o//o/o) مع الحذذ والتسبيغ (مستفع /oo/o)، وهو جائز في مشطور الرجز، مثل قول الراجز:

أنا ابن حرب ومعي مخراقْ

أضربهم بصارم رقراقْ

إذا كره الموت أبو إسحاقْ

وجاشت النفس على التراقْ

٦. التذييل: علة بالزيادة، أي زيادة حرف ساكن على آخر مستفعلن فتصبح (مستفعلان /oo//o/o)، وهو أمر غير خارج عن طبيعة الموسيقى، ولا بعيد عن كنه التفعيلة، وقد وقع في الكامل، واعترف به العروضيون في البسيط المجزوء.

ويشذ في الرجز التذييل وهو زيادة حرف ساكن على آخره، وهو ما لا يكون إلا في الكامل والبسيط، وأحيانًا يقع خلط بينه وبين الكامل بسبب الإضمار وهو إسكان الثاني المتحرك «مُتْفاعل»،

(١) الدماميني: العيون الغامزة، مصدر سابق، ص١٨٩.

(٢) شكري عياد: موسيقى الشعر العربي «مشروع دراسة علمية»، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م، ص١١٣.

ومن ثم وجب التمييز بأنه لا تتكرر تفعيلته المضمرة ست مرات في البيت الواحد أبدًا.

وقد يستعمل القطع والتذييل معًا في تفعيلة الرجز شذوذًا، يقول الدمنهوري: «حكى بعضهم استعمال الضرب المقطوع للعروض الأولى مذيلًا، وكل ذلك شاذ، لكن المولدين استعملوا فيه التذييل كثيرًا، حتى في غير هذا الضرب؛ اعتمادًا على كثرة توسع العرب فيه، قال ابن بري: للعرب تصرُّف واتساع في الرجز لكثرته في كلامهم، لسهولته وعذوبته»(١).

وأكد أيضًا إبراهيم أنيس(٢) أن التفعيلة (مفعولان /oo/o/o) شاذة، قد رفض العروضيون الأخذ بها في نظم الرجز، على الرغم من انتشارها لدى الرجاز والمولدين، فالأصل تفعيلة (مستفعلن) دخلها التذييل، فأصبحت (مستفعلنن/ مستفعلان)، ثم دخلها القطع فصارت (مستفعان)، ثم تحوَّلت إلى (مفعولان).

فهذه التفعيلة (مفعولان، وبديلتها فعولان) وفق التحليل السابق قد جمعت بين علتين هما القطع ثم التذييل، ويمكن أن نطلق عليها ظاهرة القطذلة في الأراجيز؛ أي اجتماع علتي القطع والتذييل في عروض الرجز وضربه.

وإذا كانت كراهية توالي المتحركات والأسباب هي السبب في ورود الزحاف، فإن توالي التفعيلات سرٌّ من أسرار وجود العلة، فالتفعيلة ليست مطلقة الورود في البيت، بل لها ما يحدها من الإيقاع، ولهذا كانت البحور المتماثلة يكثر بها الجزء والشطر والنهك، كما نرى في الرجز، ولأن التوالي الكبير قد يكون مكروهًا فإن التفعيلة الثالثة تتعرض لتغيير ثابت لازم معروف بالعلة، وإنما هي تخفيف جيء به لكسر حدة التوالي في البحر(٣).

وقد أجاز العروضيون عمومًا في الرَّجَز المشطور جوازات مُسْتَـفْعِـلُنْ كافة، حتَّى في القافية، مُعَوِّضِين عن هذه الجوازات بتصريع كلِّ بيت؛ إذ جاز في قصائد الرَّجَز الجمع في الضرب بين (مَفْعُولُنْ) وبين (فَعُولُنْ) الناتجة من خبْنِ (مَفعُولُنْ)، وليس ذلك فحسْبُ؛ بل أجازوا استعمال العروض

(١) ينظر: حاشية الدمنهوري، مصدر سابق، ص٥٢.
(٢) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٤، ٢٠١٠م، ص١٣٧.
(٣) أحمد كشك: الزحاف والعلة، مرجع سابق، ص٣٢٥، ٣٢٦.

(مُسْتَـفْعِـلُنْ) مع ضَربَيها (مُسْتَـفْعِـلُنْ ومَفعُولُنْ) في قصيدة واحدة، فقد يحذف أحد الساكنين من السببين الخفيفين أو كلاهما لكن يبقى الوتد صلبًا راسخًا لا يدخله ذلك في الحشو ألبتة، فالأصل ألا يمسه أي تغيير داخلي بخلاف الأسباب، «لأن الحفاظ على كمها وكيفها يمثل مطلبًا إيقاعيًّا إلا في النهاية المرتبطة بالقافية، يدل ذلك على أن الوتد يحمل قيمة إيقاعية قوية لا يمكن الترخص فيها، وهذه القوة لو ضاع منها شيء في نطاق قافية فإن قوة تردد القافية تأتي معوضًا لما ضاع من الوتد»(١).

٧. الترفيل: قد يرد الترفيل في البحر الرجز مع كونه لم يرد عروضيًّا إلا في البحر الكامل المجزوء والمتدارك المجزوء، كقول حسن توفيق:

ما هذه المدينة التي تخوَّضت طويلا

ما بالها تدفع في أوردتي خوفًا وبيلا

فنهاية البيت الأول (وَضَتْ طَوِيلا) متفعلاتن، ونهاية البيت الثاني (خَوْفًا وَبِيلا) مستفعلاتن.

إن هذه التغييرات الداخلية والنهائية قد جعلت إيقاعات البحر الرجز تنفر من الضوابط، حتى صار في بعض الأحيان قريبًا من النثرية، وأفادت في الوقت نفسه المسرح الشعري، والناظمين التعليميين، وأخيرًا بات ملمحًا إيقاعيًّا من أهم ملامح مسار حركة الشعر الحر والتفعيلة(٢).

ومما سبق يتضح لنا أن الزحاف يتفق والعلة في مطلق الحذف، والدخول على الأعاريض والأضرب، والدخول على ثواني الأسباب، ويختلفان في كون الزحاف لا يحدث إلا بالنقص، أما العلة فالزيادة والنقص، واختصاص الزحاف بثواني الأسباب، أما العلة فتصيب الأسباب والأوتاد، ويدخل الزحافُ الحشوَ والعروض والضرب، أما العلة فلا تدخل إلا العروض والضرب، وأخيرًا الزحاف لا يلزم غالبًا، وإذا لزم سمي زحافًا جاريًا مجرى العلة، أما العلة فإذا عرضت تلزم غالبًا، وإن لم تلزم سميت علة جارية مجرى الزحاف.

وفي الجدول الآتي تلخيص تلك الزحافات والعلل التي تدخل البحر الرجز:

(١) أحمد كشك: من قضايا الصرف والإيقاع، مرجع سابق، ص١٠٦.

(٢) أحمد كشك: من قضايا الصرف والإيقاع، مرجع سابق، ص٧٠ – ٧٤.

م	الزحافات	العلل	علل المشطور
١	الخبن	القطع	القطع
٢	الطي	الخزم	الحذذ المسبغ
٣	الخبل	الخَرْم	القطذلة
٤		الحذذ	
٥		التسبيغ	
٦		التذييل	
٧		الترفيل	

جدول (١٢) يبين الزحافات والعلل التي تدخل البحر الرجز عامةً والمشطور خاصة

المبحث الثالث: علاقة البحر الرجز بالبحر السريع

يذكر ابن رشيق أن الناس خصوا الرجز بما كان مشطورًا أو منهوكًا أو ما يجري مجراهما، ملتزمًا التصريع فيه كله، وأن القصيد منه ما طالت أبياته ولم يكن مشطورًا ولا منهوكًا أو ما يجري مجراهما ولا يشترط التصريع، ولو كان من أنواع الرجز الأخرى، وقد أدى هذا إلى خلط كثير من النقاد بينهما حتى أضحوا يسمون ما ليس برجز رجزًا، كأن يكون من السريع أو المنسرح أو الكامل، ويخرجون منه ما هو أصيل في بابه، ويعلق ابن رشيق على هذا بقوله: «فعلى كل حال تسمى الأرجوزة قصيدة طالت أبياتها أم قصرت، ولا تسمى القصيدة أرجوزة إلا أن تكون من أحد أنواع الرجز السابقة ولو كانت مصرعة الشطور»(١).

إن المشطور الرجزي وبعض صوره تجعله «مختلطًا في بعض الأحيان ببعض بحور مشتركة في إطاره لا تختلف عنه في كثير، فكم من قصائد للسريع والمنسرح حسبت على أنها منه!(٢)؛ لأن تفعيلة الرجز (مستفعلن) تسهم في التشكيل الموسيقي لهذه الأبحر بالإضافة إلى البسيط ومخلعه والخفيف والمقتضب والمجتث، والكامل في حال الإضمار، ولكن قد يتداخل بشكل أوضح ويختلط بصورة أصرح بالبحر السريع نستعرض ذلك فيما يأتي:

القطع بين الرجز والسريع:

بعد أن عبر البحر الرجز مرحلة التقصيد إلى الأراجيز والازدواج شكلًا، أصبحت كلُّ شطراته مقفاة تقفية واحدة، فصار الشطر فيه بيتًا، وبني البيت على تكرار مستفعلن ثلاث مرات، وحينئذ تتساوى عروضه وضربه!

فإذا دخل القطعُ تفعيلتَه الثالثة - أي حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله - صارت مُسْتَفْعِلْ/ مفعولن /o/o/o، مما يؤدي إلى الالتباس بمشطور السريع الذي صورته:

مستفعلن مستفعلن مفعولا

(١) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ١/ ١٨٢.

(٢) أحمد كشك: من قضايا الصرف والإيقاع، مرجع سابق، ص٧٢. وانظر أيضًا: المهدي لعرج: المدخل إلى دراسة الأرجوزة العربية، مرجع سابق، ص٥٠ ‖ ٦٥.

فـ(مفعولا) هي نفسها مستفعل/ مفعولن.

ولا يفضُّ هذا الإشكالَ العروضي إلا ورودُها مرة أو أكثر في صورة أخرى إذا طُوِيَتَ فتصبح (مستعلن /o///o)، أو خُبِنت فتصبح (متفعلن //o//o)، وهكذا ليتثبت خروجها من دائرة البحر السريع، يقول أبو سعيد القرشي الآثاري في ألفيته[١]:

نَهْكُ السَّريعِ اخْبنْ وَقف كالخَلْعِ * في رَجَزٍ، والوَقْفُ مثلُ القَطْعِ

مُذَيَّلين فيهما قد خَيَّروا * كَرَجَزٍ مَعْ كاملٍ إذْ يُضْمَرُ

إضمارهم والوقف في السريع * كرجز صحيح أو مقطوع

ومن أمثلة البحر السريع قول الحسين بن الضحاك:

إنَّ بقلبي روعةً كلَّما * أَضْمرَ لي قلبُكِ هِجْرانا

يا ليتَ ظنِّي أبدًا كاذِبٌ * فإنَّهُ يصدُقُ أَحْيانا

(متفْعلن مسْتعلن فَعْلنْ)

خلط العروضيين والنقاد بين الرجز والقصيد:

ويخلط أحيانًا بعض النقاد بين كثير من الرجز والقصيد، فيسمي ما ليس برجزٍ رجزًا لتصريع جميع أبياته، ولأنه لا يستعمل مشطورًا من الأوزان غالبًا سوى الرجز والسريع، ففي القصيد عادة يكتفى بتصريع أول بيت، ويلتزم فيهما بتقفية كل مزدوجين، من هذا الخلط ما رواه أبو زيد الأنصاري في نوادره[٢]، قال أبو الحسن: أنشدني هذه الأرجوزة أبو محمد عبدالله بن جوان البصري عن الزيادي، فيما ينسب لمنظور بن مرثد الأسدي أو للعجاج:

هل تعرفُ الدارَ بأعْلى ذي القُورْ * غيَّرَها نَأْجُ الرياحِ والمُورْ

ودرَستْ غيرَ رَمادٍ مَكْفُورْ

(١) أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري: الوجه الجميل في علم الخليل، تحقيق: هلال ناجي، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص٩٢.

(٢) أبو زيد الأنصاري: كتاب النوادر في اللغة، تحقيق: محمد عبدالقادر أحمد، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٨١م، ص٥٧١.

يقول ابن رشيق: «ومن المقصَّد ما ليس برجز، وهم يسمونه رجزًا لتصريع جميع أبياته، وكذلك مشطور السريع نحو قول الشاعر، وساق ما سبق مثالًا على ذلك[١].

وزعم أبو عبدالله – أحد المنشدين – أن من الرجز قول ابن المعتز بالله:

وَمُقْلَةٍ قد باتَ يَبْكيها * فَيْضُ نَجيعٍ من مآقيها

وَكَّلَها طولُ تَمَنِّيها * بأَنْجُمِ الليلِ تُراعيها

يقول ابن رشيق: «وهذا عند الجوهري من البسيط، والذي أنشده أبو عبدالله - على قول الجوهري هو من الرجز، وجعل الجزء الآخر (مستفعيل/ مستفع لن) مفروق فيه الوتد، فأسكن اللام؛ لأن آخر البيت لا يكون متحركًا، فخلفه (مفعولات)، لذلك يعد من مشطور السريع أيضًا.

وعدَّ الخليل قول الراجز:

فَغَنِّها وَهْيَ لَكَ الفِداءُ * إنَّ غِناءَ الإِبِلِ الحُداءُ

ليس من الرجز، بل من السريع، بخلاف ما تعارفت عليه العرب.

وقد يكون سبب هذا الخلط مرتبطًا بطبيعة التغيرات التي رأى الخليل أنها من الواجب أن تعتري كل بحر، فلمشطور الرجز عنده عروض واحدة صحيحة، وما كان من الشعر مشطورًا وعروضه مقطوعة أو مقطوعة مخبونة لا يعده رجزًا، وكذا ما كانت مذيلة أو مقطوعة أو مسبغة، كقول العجاج:

يَنْضَحْنَ في حافاتِهِ بِالأَبْوالْ

ويسوقه التبريزي شاهدًا على عروض السريع الثالثة الموقوفة[٢].

فتحكيم المصطلح العروضي – كما يقول محمد العلمي – جعله في النهاية يميز بين إيقاعين سمى أحدهما مشطور الرجز، والآخر مشطور السريع[٣].

ويوضح الزجاج قوة المشابهة بين مشطور السريع والرجز، وأن مجزوء السريع من الرجز؛ إذ يعلل

(١) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ١/ ١٨٣.
(٢) الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، مصدر سابق، ص٩٨.
(٣) محمد العلمي: العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٣م، ص٩٧.

الجزء في السريع لئلَّا يلتبس بمجزوء الرجز، وأن ما ورد من مستفعلن حمل مربعًا على أنه من الرجز[١].

ولم يفرق الآمدي بينهما، فأنشد من السريع أبياتًا ونسبها إلى راجز، وذكر أن الراجز يسمى راجزًا لإنشاده الرجز فقط، فإذا أنشد مقطعات على وزن السريع فهو راجز أيضًا، وما أنشده يسمى رجزًا مشطورًا، وجعل ابن معطٍ مشطور السريع من الرجز؛ لما بينهما من مشابهات شديدة في التفعيلات، ومن ثم اتسعا معًا للنظم التعليمي[٢].

ونسب أحمد بن شعيب القنائي[٣] البيت الشائع من قول الراجز:

لا تَعْذلاني إنني في شُغْلِ * «يا صاحِبَيْ رحْلِي أقِلَّا عَذْلِي»

إلى بحر السريع اتفاقًا مع الخليل، في حديثه عن أعاريض السريع وأضربه: الرابعة مكشوفة مشطورة وبيته.

وقد قال السكاكي: «وإنما لا يحمل هذا عندنا على مشطور الرجز المقطوع العروض؛ لأن حمله على ذلك (الرجز) يستدعي إسقاط حرف مع إسقاط حركة، وحمله على هذا (السريع) يستدعي إسقاط حرف فحسب، لكون الحركة ساقطة بحكم كون حرفها موقوفًا عليه، أي لكون حركة التاء من (مفعولات) ساقطة في الاستعمال سقوطًا لا ظهور لها إلا في الدائرة، فتأمله واحذُ على ما سمعت متى اعترضك موضع صالح الحمل على وجهين»[٤].

ويعلق الدمنهوري على هذا البيت - ذائع الانتشار في الكتب العروضية: «فإن قلت: لِمَ جعل المصنف هذا البيت من السريع المشطور مع أنه يجوز أن يكون من الرجز ودخل على ضربه القطع؟! أجيب بأنه جعل من الأول لوجود المرجِّح وهو ارتكاب الأخفِّ؛ وذلك لأنه يلزم على جعله من مشطور الرجز تغييران: حذف السابع الساكن، وإسكان ما قبله، ويلزم على جعله من مشطور السريع

(١) الدماميني: العيون الغامزة، مصدر سابق، ص٢٢٦.

(٢) ينظر: الآمدي: المؤتلف والمختلف، مصدر سابق، ١/ ١٦٠.

(٣) أحمد بن شعيب القنائي القاهري: الكافي في علمي العروض والقوافي، مخطوطة، مكتبة جامعة الرياض، برقم ٢٩٧٤، ورقة رقم ٨.

(٤) ينظر: أبو يعقوب السكاكي يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي الخوارزمي الحنفي: مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م، ص٥٥٠.

تغيير واحد: وهو حذف السابع المتحرك، وما كان فيه تغيير واحد أولى وأحق مما فيه تغييران، وكذلك تشتبه هذه العروض الرابعة (مفعولن) إذا نظم عليها أبيات مزدوجة بعروض الرجز الأولى التامة مع ضربها المقطوع (مفعولن) إذا صرع بيتها، فإن كلًّا من بيت السريع ومصرع الرجز يصير إلى (مستفعلن مستفعلن مفعولن) والأولى الحكم عليها بأنها من مشطور السريع إذا لم تقم قرينة على أحدهما؛ ارتكابًا للأخف كما تقدم، على أن في حمله عليه التزام التصريع المستقبح تكراره في القصيدة؛ لأنه إنما يحسن في مبدئها أو في أثنائها إذا قصد الشاعر الانتقال من مقام إلى آخر كما تقدم، وما ذكره المصنف لضروب هذا البحر هو المختار»[(١)] ا. ه

إمكانية إدراج السريع المشطور في الرجز:

ولأجل هذا الخلط والتداخل بين البحرين ارتأى غير واحد من الباحثين والعروضيين إمكانية إدراج السريع المشطور في الرجز وأهميته، يقول سلامة العمري: «ثبتت مواضعة أساسية مؤداها أن الوعي المنهجي بكيفية تشكل الإيقاع وتماثل الأخير مع الوزن في الحقل الشعري هو الذي مكَّن للدراسة تكريس حقيقية استثنائية وهي دخول تشكيلات السريع والمنسرح المنهوك ضمن وزن الرجز، ومن ثم حُلَّ مُشكِل التعارض والمنازعة بين المعري والخليل على نسبة ما كانت تحدو به العرب تارة إلى الرجز وأخرى إلى السريع، وأحيانًا إلى المنسرح المنهوك، ولعل الاستثمار الموضوعي لفاعلية الدائرة العروضية في صياغة معايير التحول لبحور الشعر العربي هو الذي أفضى إلى هذه النتيجة»[(٢)].

ويقول أستاذي الدكتور كشك: «وقد أسلم الاستعمال الشعري والدرس العروضي إلى هذا الإحساس، فكم من مشطور للسريع حسب في نطاق البحر الرجز»؛ وذلك بسبب «الاتفاق في الكمية الصوتية في إطار التفعيلات الواردة، والاتفاق في نوع الوتد ومكانه»[(٣)].

وأحسب أن نظرية الاقتطاع في بحور الشعر العربي، ذات الاعتبارين الكمي والكيفي معًا، هي ما سوَّغت هذا الرأي؛ إذ يقول: «لا نجد فارقًا بين تصورك له بداية أو نهاية؛ وإن كان منطق الأمور يصل بهذا الاقتطاع إلى النهاية؛ حيث يكون الاتفاق في البدء على نطق تفعيلة واحدة، أما النهاية فأمرها

(١) ينظر: السيد محمد الدمنهوري: الحاشية الكبرى على متن الكافي، طبعة حجرية، الحلبي، ١٣١٦هـ، ص٥٧.
(٢) سلامة العمري: الحد الإيقاعي لتشكيلات الرجز في الشعر العربي، مرجع سابق، ص٥٠.
(٣) أحمد كشك: محاولات للتجديد في إيقاع الشعر، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م، ص١٣٢ - ١٣٤.

موكول للوقوف عند حد زمني معين أو مقدار كمي ارتضته الأبيات حسب منظور الشاعر؛ ولأن التفعيلة النهائية التي يوقف عندها أضحت أساس نقص وزيادة، فالاقتطاع المتصور إذن يكون قرين ما بعدها، ومع كل ذلك فلن تجد خلافًا كبيرًا في تصور الاقتطاع من الأول أو من الآخر.

وهذا الاقتطاع نفسه أصاب جزءًا من التفعيلة الأخيرة لم يتصل بطرفها النهائي، وإنما نال من بدايتها، وحافظ على قيمة الوتد المجموع، وبدلًا من أن نجوز حذف السبب الأخير من التفعيلة مثلًا، أجزنا حذف السبب من أولها، ولم نخف من ضياع الإيقاع؛ لأن الحذف النهائي ما دام في حوزة الالتزام فلا فارق بين التزامه أول التفعيلة أو آخرها، فحذفنا السبب الأول مع الالتزام حين جئنا به استعمالًا على هيئة[١]:

مستفعلن مستفعلن - تفعلن

كذلك ويرى أمين السيد أن السريع بكل صوره من الرجز، يقول: «ويمكن أن يلحق بهما - الرجز والكامل - بحر السريع على أنه تكون في الأصل من (مستفعلن) ست مرات لكن حذف من التفعيلة الأخيرة في كل من الشطرين الميم والسين فصارت إلى (تفعلن) وهي فاعلن نفسها في الحركة والسكون، وقد نفذت ذلك فوضعت بحر السريع بعد هذين البحرين انتظارًا لما قد يتجه إليه الغُيُرُ من دراسة هذا الرأي»[٢].

رؤية الباحث في كشف ظاهرة القطذلة:

ولأنني أحد هؤلاء «الغُيُرُ» فأجد في هذا تعسُّفًا وجورًا بحق كلا البحرين، فالأكثر وفاقًا أن بعض تلك الصور (ذات الضرب المشطور الموقوف «مفعولان»، والمكسوف «مستفعل») تقترب من الرجز؛ لأن التفعيلة الأخيرة للرجز هي مستفعلن على حين تتفاوت في السريع بين (فاعلن، فاعلان، فعلن، مفعولات... إلخ)، ولا تأتي تلك التفعيلات في الرجز أبدًا، كما أن وجود الكسف والصلم فقط أو مع الخبل يبعد «مستفعلن السريع» عن الرجز، ويجعلها مستقلة بالسريع[٣].

(١) أحمد كشك: محاولات للتجديد في إيقاع الشعر، المرجع السابق، ص١٣٨.

(٢) أمين علي السيد: في علمي العروض والقافية، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٤م، ص٩٣.

(٣) ينظر: ابن القطاع أبو القاسم علي بن جعفر: البارع في علم العروض، قدم له ودرسه وحققه وعلق عليه وصنع فهارسه: أحمد محمد عبدالدايم، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ط٢، ١٩٨٥م، ص١٥٠ - ١٥٣. وانظر: ابن عبدربه الأندلسي: العقد

ومن أمثلة ذلك ما نسبه العيني شاهدًا من السريع للعجاج الراجز الكبير في قوله:

والمرء يبليه بلاء السربال

تعاقب الأهلال بعد الأهلال

وقول رؤبة ابنه أيضًا:

ولعبت طير بهم أبابيلْ

فصُيِّروا مثلَ: كعصف مأكولْ

وعروض البيتين وضربهما على مفعولات... إلى آخر تلك الشواهد[١].

وزعم الطيب المجذوب[٢] أن السريع من الأبحر المتحاماة؛ لأن آخر أجزائه ثقيل جدًّا، ودندنته أشبه شيء بدندنة القدح من القرع تضربه مكفأ على الماء، فالناظم فيه يحتاج إلى البطء والتأني، وقد يوقعه هذا في التكلف والتقعر والنثرية الخطابية إن لم يلائم بين أغراضه ونغماته، ولعل هذا الوزن في أولياته عدل به عن الرجز ليناسب الحداء بالإبل... فكأنهم استخفوا الرجز في الحداء ثم في الأغراض التي تشبهه وأرادوا أن يقرنوه بأخ له أثقل وأرزن حركة منه فكان مشطور السريع والتام، على نحو قول عوف بن محلم الشيباني:

يا ابنَ الذي دان له المَشْرقانْ * وأُلبس الأمن به المغربانْ

ويرى بعض العروضيين[٣] أن صورة الرجز المشطور المقطوعة العروض والضرب من مشطور السريع، وهو نوع من الاعتساف، والتعليل له واهٍ، فما أكثر الرجزيات التي صيغت على هذه الصورة في وسط قصائد ورد الضرب صحيحًا في بعض مقاطعها، ومقطوعًا في بعضها الآخر، فإلحاقها بالرجز المشطور أحق وأولى من إلحاقها بمشطور السريع الذي لا يكاد توجد له قصيدة واحدة قديمة أو

الفريد، مصدر سابق، ٤/ ١٦٦ – ١٦٨.

(١) عرفة عبدالمقصود: الرجز ودوره في الدرس الصرفي والنحوي، ماجستير غير منشورة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٨٧م، ص٢٥ – ٢٨.

(٢) عبدالله الطيب المجذوب: المرشد، مرجع سابق، ١/ ١٨٢.

(٣) ينظر: عبدالحميد الراضي: شرح تحفة الخليل، مرجع سابق، ص٢٠٠.

جديدة، يقول عمر بن أبي ربيعة[١]:

خانك من تهوى فلا تخنه ❊ وكن وفيًّا إن سلوت عنه

وعلى هذا يمكن تحديد مواقف العروضيين حول تداخل السريع بالرجز في أربع طوائف:

الأولى: تسير على نهج الخليل الذي يفرق بين الرجز والسريع بوصفهما بحرين مستقلين، لا سبيل إلى إدماج أحدهما في الآخر؛ لأن لكل واحد منهما تغيراته الخاصة، وبما أنه ليست لمشطور الرجز حسب تصوراتهم إلا عروض واحدة صحيحة، فما كانت عروضه المشطورة موقوفة أو مكشوفة يعد من السريع، وليس من الرجز.

الثانية: تعرف أبعاد هذا التداخل، لكنها لا تخرج بتصور واضح له، فذهبوا إلى أن السريع لا يعدو أن يكون بديلًا من بدائل الرجز، مع عدِّه بحرًا خالصًا أيضًا.

الثالثة: تحرَّرت من قيود المصطلحات العروضية حول الرجز النظري وأضافت إليه أبحرًا أخرى كالكامل مع السريع.

الرابعة: يمثلها الأخفش وابن جني حين ارتأيا كلَّ ما كان على ثلاثة أجزاء يعد رجزًا، فلم يفرقا بين مشطور الرجز ولا مشطور السريع، بل كانا يريانهما شيئًا واحدًا.

ويرى الباحث وفق ما سبق أن الصورة المقطوعة: (مستفعلن مستفعلن مفعولن)، والصورة الموقوفة: (مستفعلن مستفعلن مفعولان) في حال المشطور، هي رجز خالص، ويمكن أن نطلق عليها المقطوعة المذيَّلة، أو بنحتهما إلى (القَطْذَلَة)؛ وذلك لاجتماع علتي القطع والتذييل بها، وقد شاعت بكثرة في الأراجيز العربية، الجاهلية والإسلامية، سواء أكانت مطولات أم قطعًا ومقصورات، مثل أرجوزة الشماخ التي مطلعها[٢]:

١ [لَوْ أَنَّ سَلْمَى وَرَدَتْ ذا أَلْحَافْ ❊ ٢ لَقَصَرَتْ ذَنَاذِنَ الثَّوْبِ الضَّافْ]

(١) ينظر: ديوان عمر، ص٢٢٩. ولنماذج أخرى: شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص١٣٦ - ١٣٨.

(٢) وردت هذه الأرجوزة في حكاية جمعت الشماخ بالجعيل وبني عمومته، ينظر: ديوان الشماخ بن ضرار، تحقيق: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٦٨م، ص٣٥٣ - ٤١٨، وينظر أيضًا: عبدالقادر البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٩٩٧م، ٤/ ٢٣٧ - ٢٤١.

وأرجوزة الجعيل التي مطلعها:

١ كَلَّفَها عَمْرٌو ثِقَالَ الضَّبْعَانْ * ٢ ما قَطَعَتْ مِن أَمَمٍ ولا دَانْ

وقول رؤبة بن العجاج يَمْدَحُ مَسْلَمَةَ بنَ عَبْدِ المَلِكِ بنِ مَرْوَانَ[1]:

١ - قَدْ بَكَرَتْ باللَّوْمِ أُمُّ عَتَّابْ * ٢ - تَلُومُ ثِلْبًا وَهْيَ فِي جِلْدِ النَّابْ

وقول جرير بن عطية لابنه حزرة[2]:

١ يَا حَزْرُ أَشْبِهْ مَنْطِقِي وَأَجْلَادْ * ٢ وَكَرَيَاتِي الأَمْرَ بَعْدَ الإِيرَادْ

٣ وَعَدْوَتِي فِي أَوَّلِ الجَمْعِ العَادْ * ٤ وَحَسَبِي عِنْدَ بَقَايَا الأَزْوَادْ

٥ وَحُبِّيَ الضَّيْفَ إِلَى وَقْتِ الزَّادْ

(١) ينظر: ديوان رؤبة بن العجاج مع شرحه، مصدر سابق، ٢/ ٧٣.

(٢) وردت في ديوان جرير، برقم٧٩، ص٤٣١.

الخاتمة

في ضوء ما سبق من مباحث، يمكن استخلاص النتائج الآتية:

لعروض الرجز المشطور وضربه (العروب) عدة صور أشهرها: صحيحة، ومقطوعة ومذيلة ومسبغة حذَّاء، ومقطوعة مذيلة (مقطذلة)، فالصورة المقطوعة المذيلة (مفعولان) رجزية خالصة لما ورد لدى كبار الرجاز كالعجاج ورؤبة، ومعلوم أنهما ينظمان على الرجز المشطور.

تعد ظاهرة القطذلة من خصائص الأراجيز: وهي اجتماع علتي القطع والتذييل في عروض الرجز وضربه (العروب)، وحين يدخل القطعُ تفعيلة المشطور الثالثة، تصير مُسْتَفْعِلْ/ مفعولن /o/o/o، مما يؤدي إلى الالتباس بمشطور السريع الذي صورته: مستفعلن مستفعلن مفعولا، ولا يفضُّ هذا الإشكالَ العروضي إلا ورودُها مرة أو أكثر في صورة أخرى إذا طُوِيَتَ فتصبح (مستعلن /o///o)، أو خُبِنت فتصبح (متفعلن //o//o)، فالأكثر وفاقًا للصور ذات **الضرب المشطور الموقوف (مفعولان)**، والمكسوف (مفعول) أن تكون من الرجز.

تنوَّعت مواقف العروضيين حول تداخل السريع بالرجز إلى أربع طوائف، أرجحها أن الصورة المَقْطوعَة: (مستفعلن مستفعلن مفعولن)، والصورة المُقَطْذَلة: (مستفعلن مستفعلن مفعولان) في حال المشطور، هي رجز خالص، وقصائدهما تسمى أراجيز.

التوصيات والمقترحات:

يوصي الباحث بضرورة إعادة قراءة الأبحر العروضية العربية وفق النظريات الموسيقية الحديثة، واستكناه ما يجري بينها من تداخل واختلاط يؤدي إلى الالتباس الإيقاعي أحيانًا بين المبدعين والقراء والمستمعين في تحديد أي صورة يمكن نسبتها للبحر الواحد.

ثبت المصادر والمراجع

أولًا. المصادر:

١) أحمد بن شعيب القنائي القاهري: الكافي في علمي العروض والقوافي، مخطوطة، مكتبة جامعة الرياض، برقم ٢٩٧٤، ورقة رقم ٨.

٢) أبو العلاء المعري أحمد بن عبدالله بن سليمان بن محمد التنوخي: رسالة الغفران ومعها نص محقق من رسالة ابن القارح، تحقيق: عائشة عبدالرحمن «بنت الشاطئ»، دار المعارف، القاهرة، ط٩، ١٩٧٧م.

٣) ـــــــــــــ: رسالة الصاهل والشاحج، تحقيق: عائشة عبدالرحمن بنت الشاطئ، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٧٤م.

٤) ابن عبدربه الأندلسي أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه بن حبيب بن حدير بن سالم: العقد الفريد، تحقيق: إبراهيم محمد صقر، مكتبة مصر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.

٥) أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي: الجامع في العروض والقوافي، تحقيق: زهير غازي زاهد، هلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

٦) ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسن الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.

٧) أبو سعيد السيرافي الحسن بن عبدالله بن المرزبان: كتاب صنعة الشعر، تحقيق: جعفر ماجد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

٨) بدر الدين المرادي الحسن بن قاسم بن عبد الله بن علي: شرح عروض ابن الحاجب، تحقيق: محمود محمد العامودي، دار المقداد، غزة، ط١، ٢٠٠١م.

٩) جرير بن عطية: ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٦م.

١٠) جمال الدين عبدالرحيم الإسنوي الشافعي: نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، تحقيق: شعبان

صلاح، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م.

١١) الحسن بن هانئ: ديوان أبي نواس، تحقيق: أحمد عبدالمجيد الغزالي، دار الكاتب العربي، بيروت، د.ت.

١٢) الخطيب التبريزي أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن بن بسطام الشيباني: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م.

١٣) أبو الحسن الأخفش سعيد بن مسعدة: كتاب العروض، تحقيق: أحمد محمد عبدالدايم، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م.

١٤) ـــــــــــ: كتاب القوافي، تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي: مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ط١، ١٩٧٠م.

١٥) السيد محمد الدمنهوري: الحاشية الكبرى على متن الكافي، طبعة حجرية، الحلبي، ١٣١٦هـ.

١٦) أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري: الوجه الجميل في علم الخليل، تحقيق: هلال ناجي، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

١٧) الشماخ بن ضرار: ديوان الشماخ، تحقيق: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٦٨م.

١٨) عبدالقادر البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٩٩٧م.

١٩) أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجاراً القاهرةً الهيئة المصرية العامة للكتابً ط٤، ١٩٩٩م.

٢٠) ـــــــــــ: كتاب العروض، تحقيق: أحمد فوزي الهيب، دار القلم، الكويت، ط٢، ١٩٨٩م.

٢١) أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي: المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

٢٢) أبو الحسن علي بن العباس بن جريج: ديوان ابن الرومي، تحقيق: حسين نصار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، د.ت.

٢٣) ابن القطاع أبو القاسم علي بن جعفر: البارع في علم العروض، قدم له ودرسه وحققه وعلق عليه وصنع فهارسه: أحمد محمد عبدالدايم، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ط٢، ١٩٨٥م.

٢٤) عنترة بن شداد: ديوان عنترة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

٢٥) أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، د.ت.

٢٦) بدر الدين الدماميني أبو عبدالله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م.

٢٧) ابن السراج النحوي أبو بكر محمد بن سهل البغدادي: كتاب العروض، تحقيق: عبدالحسين الفتلي، مجلة كلية الآداب، بغداد، ع١٥، ١٩٧٢م.

٢٨) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي بن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي: لسان العرب، تحقيق: عبدالله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.

٢٩) مجدالدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٨، ٢٠٠٥م.

٣٠) ابن سناء الملك أبو القاسم هبة الله بن جعفر بن المعتمد: حياته وشعره، تحقيق: محمد إبراهيم نصر، مراجعة: حسين نصار، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط١، ١٩٦٧م.

٣١) أبو يعقوب السكاكي يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي الخوارزمي الحنفي: مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

ثانيًا. المراجع:

١. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٤، ٢٠١٠م.

٢. أحمد شوقي: مسرحية مجنون ليلى، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د.ت.

٣. أحمد كشك: الزحاف والعلة - رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.

٤. ـــــــــــ: بحور الشعر العربي بين التماثل والتركيب، مجلة الثقافة العربية، عدد أغسطس سنة ١٩٧٦م، ومجلة الشعر، ع١٠، أبريل ١٩٧٨م.

٥. ـــــــــــ: محاولات للتجديد في إيقاع الشعر، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م.

٦. ـــــــــــ: من قضايا الصرف والإيقاع، دار الهاني، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.

٧. أمين علي السيد: في علمي العروض والقافية، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٤م.

٨. جلال الحنفي: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٩١م.

٩. جوتهلف برجشتراسر: التطور النحوي للغة العربية، ترجمة: رمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي، القاهرة, ط٢, ١٩٩٤م.

١٠. الحساني حسن عبدالله: ديوان عفت سكون النار، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٧٢م.

١١. سلامة محمد رضا العمري: الحد الإيقاعي لتشكيلات الرجز في الشعر العربي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قناة السويس، ع٩، يونيه ٢٠١٤م.

١٢. السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق: حسني عبدالجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، د.ت.

١٣. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٥م.

١٤. شفيق عبدالرازق أبو سعدة: عود على بدء، دراسة في إيقاع الشعر، بدون، ط٢.

١٥. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي «مشروع دراسة علمية»، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.

١٦. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، الأندلس، دار المعارف، القاهرة، ط٩، ١٩٩٨م.

١٧. ـــــــــــــ: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٧٧م.

١٨. عبدالحميد الراضي: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٩٦٨م.

١٩. عبدالحميد ضحا: النهاية في العروض، دار إبداع للإعلام والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٨م.

٢٠. عبدالرحمن بدوي: موسوعة المستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م.

٢١. عبدالرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه – دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٧م.

٢٢. عبدالله الطيب المجذوب: القصيدة المادحة، دار التأليف والترجمة والنشر، الخرطوم، ط١، ١٩٧٣م.

٢٣. ـــــــــــــ: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، مطبعة حكومة الكويت، ط٣، ١٩٨٩م.

٢٤. عبده بدوي: ديوان الحب والموت، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط١، ١٩٦٧م.

٢٥. عرفة عبدالمقصود: الرجز ودوره في الدرس الصرفي والنحوي، ماجستير غير منشورة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٨٧م.

٢٦. علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م.

٢٧. كارلو نالينو: تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، اعتنت بنشره: مريم نالينو، تقديم: طه حسين، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٧٠م.

٢٨. محمد العلمي: العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٣م.

٢٩. محمد حماسة عبداللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م.

٣٠. محمد عوني عبدالرؤوف: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٥م.

٣١. المهدي لعرج: المدخل إلى دراسة الأرجوزة العربية، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠١١م.

٣٢. نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، الكتاب الرابع: ديوان أنت لي، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط.

٣٣. وهب رومية: بنية القصيدة العربية، دار سعد الدين، دمشق، ط١، ١٩٩٧م.

٣٤. يوسف حسن نوفل: أصوات النص الشعري، لونجمان، الجيزة، ط١، ١٩٩٥م.

دلالة طول القصيدة

د. محمد جمال صقر

الأستاذ بجامعتي القاهرة والسلطان قابوس

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

بين إخلاء الفارابي -٨٧٤م- طول القصيدة من الدلالة واستدلال ابن رشيق -١٠٦٤م- به على المقدرة، تنازعتني أسئلة كثيرة، منها: ما طول القصيدة؟ ما علاقته بمكوناتها؟ ما دلالته الثقافية العالمية والعربية؟ ما علاقته بطبيعة الشاعر؟ ما علاقته بحال الشاعر؟ لم أشأ أن أشتغل بإجابتها فقط عن تحصيل واقع طول القصيدة في الشعر العربي؛ فاصطفيت ثلاثة شعراء: قديما (أوس بن حجر: ٦٢٠م)، ووسيطا (البهاء زهير: ١٢٥٨م)، وحديثا (علي محمود طه: ١٩٤٩م)، يجمع بينهم ما يفسر اختيارهم بلا اعتساف، ويفرق بينهم ما يضمن تكاملهم بلا تناسخ، حلَّلتُ قصائدهم كلها من حيث أنماطها العروضية وأعداد أبياتها ورسائل مراداتها وفصول رسائل مراداتها، راجيا أن ينبهني ما يأتلف بينهم وما يختلف، على ما أجتلي به حقيقة الدعوى. [مفاتيح: الأغراض الشعرية، طول القصيدة، قصيدة موزونة، الأنماط العروضية].

Abstract

Between emptying Al-Farabi874- AD- the poem length from indication and Ibn Rachiq's -1064AD- inference of it as a sign for the ability, many questions have aroused, like: What is the poem length? What is its relation to its constituents? What is its global and Arabic cultural indication? What is its relation to the nature of the poet? What is its relation to his state of mind? I did not want answering them to keep me from procurement the reality of the poem's length in the Arabic poetry, So I picked 3 poets: Old (Aws ibn Hajar 620AD), Middle (Baha' al-din Zuhair 1258AD), Recent (Ali Mahmoud Taha 1949AD), gathers between them what explains their choice without abuse, and separates them what guarantees their integration without duplication. I analyzed all their poems in terms of: its prosody styles, the number of its lines, the messages of its aims, and the chapters of the messages of its aims, hoping that what gathers and separates them will guide me to what will reveal the truth of the claim [Keys: Poetic purposes, Poem length, Acrostic Poem, Prosodic patterns].

كَمْ بَيْتًا قَصِيدَتُكَ؟

قديما كنت إذا قلت لصديقي الشاعر الذي صار الآن ناقدا جامعيا خبيرا: نظمتُ أمس قصيدة! سألني متَبسّمًا: كم بيتا؟ فأجيب مطرقا: ...، سبعة! إذ لم أكن أجيد أكثر من مثل تَحِلّة القسم عند من يرون عدد السبعة الحقيقي عتبة دخول الأبيات إلى باحة الشعر قصيدةً معتبرة؛ ومن ثم كانوا يحسبون عيب الإيطاء بها دون السبعة؛ فإذا أعاد شاعر في قافية بيت من قصيدةٍ ذات سبعين بيتا، كلمةً كانت قبلَ أقلَّ من سبعة أبيات كلمةَ قافيةِ بيتٍ آخر- أَوْطَأَها لها، وأَذَلَّها عجزا عن أن يجد من حفظه ما يكفيها ويُعزُّها[١]! ولو كنت صبرت نفسي على مثل قصيدتي تلك تسعَ ليالٍ أُخَرَ لظهر لصديقي على وجهي أثرُ اجتهادي؛ فهاب سؤالي؛ فالسبعون عشرة أمثال السبعة، عشرة كاملة أنا بها مُطيل مَهيب[٢]!

لقد اشتغلت بالقصيدة ليلة واحدة، فبُحت بأحد شجوني الحازبة مُتَلَهِّبًا بمارجٍ من العَروض ومارجٍ من اللغة، ثم اكتفيتُ. ولو كنتُ اشتغلت بها عشر ليال، فبُحتُ بعشرة أشجان حازَبة، واجتهدت أن تَتَلَهَّبَ جميعًا بمارجٍ واحد من العروض ومارجٍ واحد من اللغة- لكانت أغنى تفصيلا، وكنت بها أحظى تقديرا، مثلما كان شعراءُ المعلقات العشر الذين كان متوسط أبيات القصيدة من قصائدهم ٧٨٫٠٩، على حين كان متوسط أبيات القصيدة من الشعر العربي العمودي كله ١٢٫٦٢، حتى سمى الأنباري -٩٤٠م- كتابه في شرح سبع منها «شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات»[٣]!

(١) ابن رشيق: ١/ ١٨٨.
(٢) ابن رشيق: ١/ ١٨٧؛ فقد ذكر: «أَنَّ المُطِيلَ مِنَ الشُّعَرَاءِ أَهْيَبُ فِي النُّفُوسِ مِنَ المُوجِزِ وَإِنْ أَجَادَ»!
(٣) الأنباري: ١١؛ ففيها قال محققه العلامة: «السبع الطوال، وهي التي عرفت حينا بالمعلقات السبع، وحينا بالمذهَّبات، وسميت كذلك بالسُّموط، والمشهورات، والمشهورة، كما سماها الباقلاني في إعجاز القرآن السبعيّات».

شَهِيقُ أَرِسْطُو وَزَفِيرُهُ

تمتاز أوزان الأبيات المفردة بخصائص متحركاتها وسواكنها (أن كثرة الأولى دليل الفرح، وكثرة الآخرة دليل الحزن، وما إليهما)، وأنظمة تفعيلاتها (أنها محدودة بغاية النفَس ولحن الأداء، وما إليهما)، امتيازًا أغنى مستنبطي الدلالة العروضية الوزنية عن استقراء ما سوى مثال البيت الواحد، ليقول الفارابي -٨٧٤م-: «التَّكْثِيرُ مِنَ الْأَبْيَاتِ لَيْسَ لَهُ غَنَاءٌ فِي وُجُودِ الْوَزْنِ وَتَكْمِيلِهِ، لَكِنْ هُوَ تَابِعٌ لِلْأَمْرِ الَّذِي فِيهِ الْقَوْلُ؛ فَإِنْ كَانَ قَلِيلًا كَانَتِ الْأَبْيَاتُ قَلِيلَةً، وَإِنْ كَانَ كَثِيرًا كَانَتِ الْأَبْيَاتُ كَثِيرَةً»(١).

وعلى ضجري بركاكة تعبيره عن ذلك بقوله: «التكثير من الأبيات ليس له غناء»، دون «لا غناء بتكثير الأبيات»، و«كمال» دون «تكميل»، و«لكن هو تابع» دون «فهو تابع»- أَصِلُهُ بطَرَفٍ من تنبيهات أرسطو -٣٢٢ق.م- (أحد أهم من تتبعهم القدماء)، على أن أصلح أطوال القصائد ما أدّى رسائلها كاملة دون إفراط ولا تفريط(٢). ولكنني أعترضه بقضاء أرسطو نفسه بالجلال والجاذبية المسرحية، للملحمة (المنظومة الشعبية المتطاولة)، المتعددة الأحداث المتلائمة المتماسكة، على غيرها مما قدمه عليها(٣)!

ثم أطوي الزمان إلى إدجار ألان بو -١٨٤٩م- وهربرت ريد -١٩٦٨م- (أحد أهم من تتبعهم المحدثون)، لأجد الأول يعتذر عن استسخافه القصيدة الطويلة بما افتضح له فيها من احتشاد القصائد القصيرة(٤)، والآخر لا يفاضل بين الشعراء إلا بإجادة نظم القصائد الطويلة(٥)! وكأنما تقاسما كلام أرسطو؛ فشهقَ ببعضه هربرت، وزفرَ بعضه إدجار!

(١) الفارابي: ١٠٨٨
(٢) أرسطو: ١٠٨.
(٣) أرسطو: ٢٠٣.
(٤) فنسنت: ١٠٢-١٠٣.
(٥) ريد: ٥٩.

سَبِيكَةٌ وَاحِدَةٌ

ما أكثر ما جمع النقاد في نقد الشعر بينه وبين الموسيقى -فكلاهما فن زماني- حتى عودونا أن يبينوا أحدهما بالآخر! تُرى هل يستوي في نفس المستمع أثرُ دقيقة من الموسيقى وأثرُ ساعة؟ إذا استوى أثراهما في نفسه استوى أثرُ بيت من الشعر وأثرُ سبعين، ولكنهما لا يستويان، بل يستفزه الأولُ إلى طلب الثاني!

إنه إذا احتكم مستنبط الدلالة العروضية الوزنية إلى تفاوت المتحركات والسواكن، ثم مضى في القصيدة ذات السبعين بيتا من مطلعها إلى مقطعها- قضى بأن ما اتضح له بالبيت الواحد شأنُه، قد تحوَّلَت حالُه، ثم تحوَّلَت، ثمتَ تحوَّلَت، حتى احتاج إلى رسم بياني رياضي يقِفُه على تموُّج تيار الأبيات السبعين الوزني، حتى يتبين تموُّجَ خوالج القصيدة الشعورية! فكيف إذا اشتغل باستنباط الدلالة العروضية القافوية مع الوزنية[١]!

لقد شبه القافية بالتاج أستاذُنا الدكتور أحمد كشك[٢]، وإنها لكذلك إذا قصرناها على التزام تكرار أجناس بعض الأصوات؛ إذِ التاجُ زيادة طارئة على الجسم، والقافيةُ زيادة طارئة على الوزن، ولكنها مع ذلك جزءٌ من بيتها -وبجُزئيَّتها هذه تخالف التاج- ربما كانت تفعيلته الأخيرة أو أكثر أو أقل، تختص بما يجوز أن نسميه الوزن القافويّ، من داخل الوزن البيتيّ، الذي تتعدد أحواله كذلك، ليظل المستمع متطلعا: ماذا، وكيف؟

وقديما قال ابن الرومي -٨٩٦م- من آخر أُمدوحةٍ أشرفَت على ثلاثمئة بيت:

«أنتَ ألجأتَني إلى ما تَراهُ بالذي فيك مِن فنونِ المعاني

أيُّ وزنٍ وأيُّ حرفِ رَويٍّ لهما بالمديح فيكَ يدانِ

(١) صقر، ٢٠٠٧: الفقرة ٢٦.
(٢) كشك، ١٩٨٣.

ضاق عن مأثُراتِكَ الشعرُ إلا فاعلاتنْ مستفعلنْ فاعلانِ"[١]،

فحيَّر في طولها ممدوحه، أكان عن أثر اللغة (فنون المعاني) في العروض، أم عن أثر العروض في اللغة (فنون المعاني)! أما نحن فلم نتحير منذ ثبت لدينا أنهما سبيكة واحدة!

مِعْيَارُ طُولِ الْقَصِيدَةِ

لا يتميز طولُ شيء إلا بقِصر شيء آخر، قولًا منطقيا طبيعيا واحدًا لا ثانيَ له؛ فمن ثم ينبغي ألا تَتصف قصيدة بطول أو قصر، حتى تُحشر مع غيرها في صعيد واحد، لتكون مثلَها أو أطولَ منها أو أقصرَ. ولكننا وجدنا من النقاد من وصفوا القصيدة دون موازنتها بغيرها، استنادًا إلى تصوراتٍ ثلاثة مكَّنتهم -زَعَموا!- من اصطناع الوَزِينَة الغائبة.

أول هذه التصورات الثلاثة ~~بنائيٌّ~~ تتصفُ فيه بالطول القصيدةُ التي تعددت موضوعاتها دون التي انفرد بها موضوع واحد. وهذا التصور أقرب إلى أن يكون تنبيهًا للشاعر قبل نظم قصيدته، منه إلى أن يكون وصفا تصنيفيًّا[٢]؛ إذ لا يمتنع أن تتعدد موضوعات القصيدة القصيرة، ولا أن ينفرد بالقصيدة الطويلة الموضوع الواحد، وهو ما أرجو أن أبينه فيما بعد. وليس ببعيد من هذا التصور عَدُّ بعض الموضوعات أحوجَ إلى تفصيلٍ تتصف معه القصيدةُ بالطول، وبعضها أغنى بإجمالٍ تتصف معه بالقِصر[٣].

وثاني تلك التصورات ~~تاريخيٌّ~~ تتصفُ فيه بالطول القصيدةُ التي تجاوزَت الحدَّ المُراعى على مر الزمان دون التي وازَتْهُ أو تخلفت عنه. وهذا التصور محدود بثقافة الناقد إحاطة وحضورا -»ومن حفظ حجة على من يحفظ«- وليس أدل

(١) ابن الرومي: ٣/ ٤٢٩.
(٢) القرطاجني: ٣٠٣-٣٠٤، وريد: ٦٠.
(٣) ابن رشيق: ١/ ١٨٦.

عندي هنا من أنني بعدما ألممت عرَضًا في كتابي «ظاهرة النص الشعري القصير"، ببعض القصائد الطوال- تعقبني بعض الشعراء بما رآه أولى بالذكْر منها[١]!

وثالث تلك التصورات **عمليٌّ** تتصفُ فيه بالطول القصيدةُ التي تستغرق قراءتُها جلَسات متعددة دون التي يُفرَغ منها في جلسة واحدة![٢] ولا معيار يُرجى من هذا التصور الخاص؛ فعلى لطافةِ مجازيَّته تسرع بنا إلى غايتها بعضُ القصائد الطويلة الشفيفة، وتبطئ بعضُ القصائد القصيرة الكثيفة، وتختلف أحوالُ القارئ الواحد أحيانا اختلافَ أحوال القراء المتعددين!

إنه ليس أدق في المعايرة من الاحتكام إلى علم الإحصاء، وليس أنفس في مقولات علم الإحصاء من مقولة "الإحصاء علم المتوسطات»[٣]، وليس أصدق في متوسطات أطوال القصائد من متوسط أعداد أصواتها، وهو غير متيسر الآن، فأما المتيسر من أعمال غيرنا فأعداد القصائد العمودية التي اشتملت عليها الموسوعة الشعرية الإلكترونية وأعداد أبياتها[٤]، التي إذا قسمناها عليها كان متوسط أبيات القصيدة العمودية الواحدة١٢,٦٢ ، ليُصنَّف في الطويلة كل ما فوق هذا المتوسط، وفي القصيرة كل ما دونه، وفي الوسيطة كل ما فيه[٥].

لقد استوت في إحصاء الموسوعة أنماطُ الأبيات، وبينها من التفاوت ما يجعل أحدها في عدة أمثال غيره، ثُم إنه لم يكن مِن همّها التصنيفُ الموضوعي الذي يُستند إليه في استنباط وجوه أخرى من دلالة طول القصيدة؛ ومن ثَم ينبغي ألّا يُكتفى بها.

أَوْسُ بْنُ حَجَرٍ وَالْبَهَاءُ زُهَيْرٌ وَعَلِيٌّ مَحْمُودْ طَهَ مَعًا

(١) صقر: /12/11/http://mogasaqr.com/2020
(٢) فنسنت: ١٠٢-١٠٣.
(٣) كريم: ١٥.
(٤) أبو ظبي، ٢٠٠٣.
(٥) صقر، ٢٠١٦: ٢٨٧.

لا غني بي في التحقُّق العلمي من دلالة طول القصيدة، عن استقراء تراث الشعر العربي. ومن مبادئ البحث العلمي التي لا ينقضي منها عجب الباحثين، أنه لا علمية للاستقراء التام على رغم الانبهار به -فما هو إلا معلومات تُحفظ وتقال- وأن العلمية إنما هي من شأن الاستقراء الناقص وحده؛ فبه يُقاس المجهول على المعلوم، وتُجنى ثمرة العلم(١)!

لقد استعرضت تراث الشعر العربي، وتبينت فيه على مر الزمان أنواعا مختلفة، ولما لم يكن منها قديما غير نوع واحد -هو الشعر العمودي الذي ضبطه فيما بعدُ الخليل بن أحمد الفراهيدي (٧٨٦م)- قصرت عليه استقرائي الناقص، واخترت ثلاثة شعراء، اختيارَ حريص على الوِتْريّة الممكنة، وعلى تَطْريف أولهم وآخرهم وتوسيط ثانيهم، وعلى التوارد الجامع بينهم؛ فكلهم شاعر مُفلِق، وكلهم رحّالة أوسع من معاصريه اطلاعًا على أحوال البلاد والعباد، وكلهم غير معدود من الطبقة الأولى التي كثر في شعرها من الكلام ما صار حريًّا أن يحول دون إخلاص الحكم عليها من شوائب المنسوب إليها.

أقدم من اخترت من الثلاثة أوس بن حجر المتوفى عام ٦٢٠م، بديوانه ذي الخمس ومئتي الصفحة، في طبعته الثالثة (١٣٩٩هـ=١٩٧٩م)، ونشرة دار صادر البيروتية بتحقيق الدكتور محمد يوسف نجم. وأوسطهم البهاء زهير المتوفى عام ١٢٥٨م، بديوانه ذي العشرين وثلاثمئة الصفحة، في طبعته الثانية (١٩٨٢م)، ونشرة دار المعارف القاهرية، بتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد طاهر الجبلاوي. وأحدثهم علي محمود طه المتوفى عام ١٩٤٩م، بديوانه ذي الثلاثين وستمئة الصفحة، في طبعته الإلكترونية (٢٠١٢/٨/٢٦)، ونشرة مؤسسة هنداوي القاهرية.

(١) حسان: ١٣.

وربما كان من عجائب التوارد المهملة بين أولئك الشعراء الثلاثة، أنني أخليتُ من عنايتي بديوان أحدثهم قصائدَه غير العمودية، كما أخليتُ من عنايتي بديوان أوسطهم قصائدَه العمودية الدُّوبَيتية -والدُّوبَيت وزن فارسي- وأخليتُ من عنايتي بديوان أقدمهم القصائدَ التي لم تخلُص له وحده نسبتُها!

هَذِهِ قَصَائِدُهُمْ

خلَصَتْ لي من ديوان أوس بن حجر أربع وخمسون قصيدة، في اثنين وخمسين نمطا عروضيا، بخمسة وأربعين وخمسمئة بيت، في ستة وعشرين غرضا (ثلاثة عشر متنا، وثلاثة عشر حشوا). وخلصت لي من ديوان البهاء زهير ثمان وخمسون وأربعمئة قصيدة، في سبعة وتسعين وثلاثمئة نمط عروضي، ببيتين وثمانمئة وثلاثة آلاف، في ثلاثة وعشرين غرضا (ثمانية عشر متنا، وخمسة أحشاء). وخلصت لي من ديوان علي محمود طه ثلاث وتسعون قصيدة، في خمسة وثمانين نمطا عروضيا باثنين وثمانين وثلاثة آلاف بيت، في ثمانية وأربعين غرضا (أحد عشر متنا، وسبعة وثلاثين حشوا). وهي معطيات بيانية لا تستغني قبل الاستنباط عن التوضيح[1].

إنه إذا كانت غرض القصيدة مصطلحا على رسالتها التي أراد الشاعر إرسالها إلينا، فمتن هذا الغرض فصل من القصيدة يصيب به الشاعر عين هذه الرسالة، وسواه حشو، دون أن يعني الحشو عدم الإفادة -فمنه ما عُرف بالإفادة من قديم- وربما انفرد بها المتن دون حشو. وإذا كان عروض القصيدة مصطلحا على وزنها وقافيتها اللذين جرى عليهما كلُّ بيت من أبياتها، فنمطها العروضي بحر بيتها وطوله وصفتا عروضه وضربه وروي قافيته ومجراه وردفها أو تأسيسها أو تجردُّها منهما ووصلها وحركته إذا تحرك أو سكونه.

بتغيير هذه الخصائص الوزنية والقافوية كلها أو بعضها يستحدث الشاعر لقصيدته نمطًا عروضيًّا خاصًّا، حتى إنه ليستحدثه بلزومه ما لا يلزمه منها، كأن

(١) ألحقت بالمقال في تفصيل مواد هذه الدواوين ثلاثةَ جداول متتابعة.

ينظم قصيدتين تنفرد إحداهما وزنًا بلزوم صورة تفعيلة كان غيرُها معها جائزا؛ أو قافيةً بلزوم حرف أو حركة كان غيرُهما معهما جائزا، بمثل هذا اللزوم الذي لا يؤبه به يستحدث الشاعر لقصيدته نمطًا عروضيًّا خاصًّا؛ فكيف بما هو له أكثر تغييرا!

الْأَنْمَاطُ الْعَرُوضِيَّةُ

متوسط قصائد النمط الواحد في ديوان أوس بن حجر، ١٠٣أ١، وفي ديوان البهاء زهير ١٥أ١، وفي ديوان علي محمود طه ١٠٩أ١، أي إن أقدمهم أكثرهم تنويعا عروضيا، وأوسطهم أقلهم، وأحدثهم أوسطهم! ربما ظن الباحث أن حركة التنويع متدرجة الصعود -»وَإِنَّ الظَّنَّ لَا يُغْنِي مِنَ الْحَقِّ شَيْئًا«؛ صدق الله العظيم!- فوقف بما سبق على مظهر آخر من مظاهر جرأة الشاعر الجاهلي العروضية المعروفة، جرأة المالك لا المستعير!

ولكن هذا الباحث نفسه معذور في عجبه للبهاء، كيف يتمسك بالنمط العروضي الواحد هذا التمسك الذي أربى فيه وهو المتوسط، على الأحدث! حتى إذا ما جاس خلال ديوانه وقف على لهَجه بما ينتشر في الناس من قصائده؛ فهو يعود إلى نمطها مرارا لينظم منه ما يطمع في انتشاره كانتشارها(١)، وما أكثر ما دعاه إلى ذلك بعض إخوانه فأجابه سخيًّا حفيًّا(٢)!

إن لأوس بن حجر قصيدتين من هذا النمط العروضي:

- طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو.

وإن للبهاء زهير ست قصائد من هذا النمط العروضي:

- كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مؤسسة موصولة

(١) البهاء: ١٧، ٢٢، ٣٤، ٧٦، ١١٥، وغيرها.
(٢) البهاء: ٣٦، ٦٠، ٢٥٧، ٢٦٩، وغيرها.

بالهاء الساكنة.

وإن لعلي محمود طه ثلاث قصائد من هذا النمط العروضي:

- كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء.

ولا يخفى ما بهذا النمط الذي أكثر منه البهاء من ملاءمة غنائية ناجحة مستمرة، حتى لقد أدركت أحد كبار ملحني زماننا (الشيخ سيد مكاوي)، يذكر بعض ما حفظه منه وغناه!Top of Form

حَرَكَةُ أَطْوَالِ الْقَصَائِدِ الْعَمُودِيَّةِ

لولا اتهام كفاية معيار الأبيات اليسير في تقدير طول القصيدة قياسا إلى معيار الأصوات العسير، لقسمتُ من فوري أبياتَ أوس بن حجر الخمسة والأربعين والخمسمئة على قصائده الأربع والخمسين -فخرج لي ١٠٫٠٩- وأبياتَ البهاء زهير الاثنين والثمانمئة وثلاثة الآلاف على قصائده الثماني والخمسين والأربعمئة -فخرج لي ٨٫٣٠- وأبياتَ علي محمود طه الاثنين والثمانين وثلاثة الآلاف على قصائده الثلاث والتسعين -فخرج لي ٣٣٫١٣- وحكمت بهذه المتوسطات، لقصيدة عليٍّ علَى قصيدتَيْ أوسٍ فالبهاءِ! ولكنني كفكفتُ من ضجَري قليلا، واحتلتُ لتطويع المعيار الكامل العسير للمعيار الناقص اليسير، بحصر إحصاء أطوال قصائد كل منهم، في طائفة من أنماطها يجمعها البحرُ والطولُ والتكرارُ؛ فإنه أَوْعَبُ للأصوات، وإن أفلت منه أحيانا ما لا أثر له!

لأوس بن حجر خمسة وثلاثمئة بيت طويليٍّ وافٍ، بأربعين وخمسمئة وثمانية آلاف مقطعٍ صوتيٍّ، في ثمان وعشرين قصيدة -متوسط مقاطع القصيدة الواحدة منها ٣٠٥- وللبهاء زهير أربعة وعشرون وخمسمئة بيت كامليٍّ مجزوءٍ، بثمانين وأربعمئة وعشرة آلاف مقطعٍ صوتيٍّ، في سبع وستين قصيدة -متوسط مقاطع القصيدة

الواحدة منها ١٥٦,٤١- ولعلي محمود طه سبعة وتسعون وسبعمئة بيت كاملٍ غيرِ مجزوءٍ (تامٍّ أو وافٍ)، بعشرة وتسعمئة وثلاثة وعشرين ألف مقطع صوتيٍّ، في اثنتين وعشرين قصيدة، متوسط مقاطع القصيدة الواحدة منها ١٠٨٦,٨١!

إذا راعينا حد الخمسين وأربعمئة المقطع الصوتي، الذي جعلناه أعدل ما يحدُّ متوسط طول القصيدة العربية العمودية على وجه العموم، وأن القصيدة إذا كانت فيه كانت متوسطة، وإذا تجاوزته كانت طويلة، وإذا تخلفت عنه كانت قصيرة، مع ما يجوز أن يُدَرَّج في أثناء ذلك من درجات[1]- حكمنا بأن القصيدة كانت قصيرة في ديوان أوس بن حجر، ثم أضحت قُصْرى في ديوان البهاء زهير، لِتُمسي طُولى في ديوان علي محمود طه، وتطلعنا إلى استنباط ما في ذلك كله من دلالة على حركة أطوال القصيدة العربية العمودية!

أَغْرَاضُ الْقَصَائِدِ الْعَمُودِيَّةِ

لأوس بن حجر في قصائده الأربع والخمسين، ستة وعشرون غرضا، متونها هذه الثلاثة عشرا (٥٠٪): الفخر (١٨,٥١٪)، والهجاء (١٨,٥١٪)، والرثاء (١٢,٩٦٪)، والحماسة (١١,١١٪)، والمديح (١١,١١٪)، والوعيد (٩,٢٥٪)، والحنين (٣,٧٠٪)، والرحلة (٣,٧٠٪)، والطرَد (٣,٧٠٪)، والحكمة (١,٨٥)، والوعظ (١,٨٥٪)، والشكوى (١,٨٥٪)، والاعتذار (١,٨٥٪). وأحشاؤها هذه الثلاثة عشر (٥٠٪): صفة السلاح، وصفة الأطلال، والغزل، وصفة المطر، وصفة الركوبة، وصفة الحمار، وصفة الظليم، وصفة النعامة، وصفة الثور، وصفة القواس، وصفة القوس، وصفة الأسهم، والعذل.

وللبهاء زهير في قصائده الثماني والخمسين والأربعمئة، ثلاثة وعشرون غرضا، متونها هذه الثمانية عشر (٧٨,٢٦٪): الغزل (١٨,٧٧٪)، والشكوى (١٦,١٥٪)، والمؤانسة (١٢,٨٨٪)، والحنين (١١,٩٧٪)، والهجاء (١١,٥٧٪)، والمعابثة (١٠,٠٤٪)،

(١) صقر، ٢٠١٦: ٢٨٧.

والمديح (٨,٩٥٪)، والوعظ (٢,٦٢٪)، واللهو (١,٥٢٪)، والاعتذار (١,٣١٪)، والفخر (٠,٨٧٪)، والرثاء (٨٧ , ٠٪)، والوعيد (٦٥ , ٠٪)، والمُعاياة (٠,٤٣٪)، والندم (٠,٤٣٪)، والزهد (٠,٤٣٪)، والحكمة (٠,٤٣٪)، والرحلة (٠,٢١٪). وأحشاؤها هذه الخمسة (٢١,٧٣٪): صفة الطَّيف، وصفة الرسول، والذكرى، والوصية، والتورع.

ولعلي محمود طه في قصائده الثلاث والتسعين، ثمانية وأربعون غرضا، متونها هذه الأحد عشر (٢٢,٩١٪): الرثاء (٢٠,٤٣٪)، والحماسة (١٥,٠٥٪)، والغزل (١٣,٩٧٪)، والمديح (١٢,٩٠٪)، واللهو (١٢,٩٠٪)، والشكوى (٨,٦٠٪)، والحكمة (٦,٤٥٪)، والحنين (٣,٢٢٪)، والندم (٤,٢٢٪)، والرحلة (٢,١٥٪)، والهجاء (١,٠٧٪). وأحشاؤها هذه السبعة والثلاثون (٧٧,٠٨٪): قصة موت الربان، وظهور الظلم على الغرب، واستنهاض المسلمين، وجلال الإسلام، واغتنام الجمال، وصفة الليلة، ومحاولة التحرر من الهوى، وطلب التقيد بالهوى، وانتظار الحبيب، ولقاء الحبيب، والوفاء للحبيب، وصفة المخدع، ودخول المخدع، وذكرى الغناء، وصنوف ملذات هذه الحياة، والاستعطاف، وبؤس الحياة، واستغاثة الشعر واستنكار صمته، واستغاثة الشعر والاحتجاج عليه، وفراق الحبيب، والتهويل من الليل للبحر، والشكوى إلى البحر، واستعصاء الأمل، وضياع الأمل، ومرتع الصبا، وضيعة معالم الذكريات، وصفة معاهد ذكرى الحب، وشكوى ضياع الذكريات، وإباء المجاراة، واستخبار الربان عن حقيقة البحر وعلاقة الطبيعة به، وجلال الأمل، وحراسة الأمل، وموات الحياة في القطب، وجمال البحر في الكون، وتمجيد البحارة، وجمال البحيرة، وجاذبية الحياة في جوارها.

لم تخرج متون أغراض القصائد العمودية في ديوان علي محمود طه عنها فيما سبقه من ديواني أوس بن حجر والبهاء زهير، بل قد خلت من الطرَد الذي اختص به ديوانُ أوس والمؤانسة والمعابثة والمعاياة (الإلغاز) والزهد التي اختص بها ديوانُ البهاء، وكأن مضمار حركة أغراض الشعر العمودي الذي اتسع لأواسطها ما لم يتسع لأوائلها، لم تَطَأْهُ أواخرُها إلا وقد تحددت له حدودٌ لم تحتَجْ فيها إلى تجاوزها،

حتى لقد دعا إلى حصر الشعر العمودي فيها أحدُ نقاد الشعر الحر، ليستقل الشعر الحر وحده بالثورة ظاهرا وباطنا[١]!

أما أحشاء تلك المتون ففي اختلافها الواضح بين الشعراء الثلاثة ما يجعل إليها -ولو ظاهرا- أمر حركة أطوال القصائد العمودية التي سبَق ذِكْرُ أنها كانت قصيرة ثم أضحت قُصرى ثُمَّتَ أمست طُولى؛ فقديمًا كانت في مِثْلِ مقدار المتون، ثم وسيطًا أضحت في أقل مِن ثلثِ مقدار المتون، ثُمَّتَ حديثًا أمستْ في أكثر من ثلاثةِ أمثالِ المتون! هذا حكم الإحصاء (علم المتوسطات)، أما ذَوق المعالجة المباشرة ففي الموازنة بين طُولَيَات قصائد الشعراء الثلاثة!

الْقَصَائِدُ الطُّولَيَاتُ

هذه طُولَيات قصائد شعرائنا الثلاثة:

قصيدة أوس بن حجر ستون بيتًا طويليًّا وافيًا مقبوضَ العروضِ والضرب فائيَّ القافية المضمومة المؤسسة الموصولة بالواو، أراد بها الحكمة، واستهلَّها بقوله[٢]:

«تَنكَّرَ بَعْدِي مِنْ أُمَيْمَةَ صَائِفُ فَبِرْكٌ فَأَعْلَى تَوْلَبٍ فَالْمَخَالِفُ»،

الذي وقف به وبها بعده على الأطلال، إلى أن انتقل بالبيت السادس إلى الغزل، قائلا:

«وَقَدْ سَأَلَتْ عَنِّي الْوُشَاةُ فَخُبِّرَتْ وَقَدْ نُشِرَتْ مِنْهَا لَدَيَّ صَحَائِفُ»،

ثم بالبيت العاشر إلى الرحلة وصفة الركوبة، قائلا:

«وَأَدْمَاءَ مِثْلِ الْفَحْلِ يَوْمًا عَرَضْتُهَا لِرَحْلِي وَفِيهَا جُرْأَةٌ وَتَقَاذُفُ»،

ثم بالبيت السابع والعشرين إلى صفة حمار الوحش والطرَد، قائلا:

(١) ساعي: ١٨٠-١٨١.
(٢) ابن حجر: ٦٣.

«كَأَنِّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ أَحْقَبَ قَارِبًا لَهُ بِجُنُوبِ الشَّيِّطَيْنِ مَسَاوِفُ»،

ثم بالبيت الثامن والخمسين إلى الحكمة، قائلا:

«وَلَوْ كُنْتُ فِي رَيْمَانَ تَحْرُسُ بَابَهُ أَرَاجِيلُ أُحْبُوشٍ وَأَغْضَفُ آلَفُ».

ثم قصيدة البهاء زهير واحدٌ وسبعون بيتًا طويليًّا وافيًا مقبوضَ العروض والضرب حائيَّ القافية المضمومة المجردة الموصولة بالواو، أراد بها المديح، واستهلَّها بقوله(١):

«لَكُمْ مِنِّيَ الْوُدُّ الَّذِي لَيْسَ يَبْرَحُ وَلِي فِيكُمُ الشَّوْقُ الشَّدِيدُ الْمُبَرِّحُ»،

الذي تغزل به وبما بعده، إلى أن انتقل بالبيت الخامس والعشرين إلى المديح، قائلا:

«وَإِنَّ مَدِيحَ النَّاصِرِ بْنِ مُحَمَّدٍ لَيَصْبُو إِلَيْهِ كُلُّ قَلْبٍ وَيَجْنَحُ»،

ثم بالبيت السابع والستين إلى الفخر، قائلا:

«لَعَمْرُكَ كُلُّ النَّاسِ لَا شَكَّ نَاطِقٌ وَلَكِنَّ ذَا يَلْغُو وَهَذَا يُسَبِّحُ».

ثمَّت قصيدة علي محمود طه ستةٌ وثمانون بيتًا رمليًّا وافيًا محذوف العروض صحيح الضرب هائيَّ القافية المفتوحة المردفة بالألف الموصولة بالألف، أراد بها الحكمة، واستهلَّها بقوله(٢):

«أَقْسَمَتْ لَا يَعْصِ جَبَّارٌ هَوَاهَا أَبَدَ الدَّهْرِ وَإِنْ كَانَ إِلَهَا

لَا وَلَا أَفْلَتَ مِنْهَا فَاتِنٌ قَرَّبَتْهُ وَاحْتَوَتْهُ قَبْضَتَاهَا

قِيلَ عَنْهَا إِنَّهَا سَاحِرَةٌ تَتَحَدَّى سَطْوَةَ الْجِنِّ سُطَاهَا

(١) البهاء: ٦١.
(٢) طه: ٢٨٩.

وَعَجُوزٌ بِالصِّبَا مَوْعُودَةٌ وَبِعُمْرِ الدَّهْرِ مَوْعُودٌ صِبَاهَا
حَذِقَتْ عِلْمَ الْأَوَالِي وَوَعَتْ قِصَصَ الْحُبِّ وَمَأْثُورَ لُغَاهَا
قِيلَ لَا يُذْهِبُ عَنْهَا كَيْدَها غَيْرُ شَيْطَانٍ وَلَا يَمْحُو رُقَاهَا
وَرَوَوْا عَنْهَا أَحَادِيثَ هَوًى آثِمٍ يُغْرِبُ فِيهَا مَنْ رَوَاهَا
وَأَسَاطِيرَ لَيَالٍ صُبِغَتْ بِدِمَاءٍ سَفَكَتْهُنَّ يَدَاهَا
يَذْكُرُ الرُّكْبَانُ عَنْهَا أَنَّهَا سَرَقَتْ مِنْ كُلِّ حَسْنَاءَ فَتَاهَا»،

الذي وقف به على أول أحداث قصة خُرافية فضح بها حقيقة الدنيا، لولا كثيرة أحشائها ما اكتفيتُ بمتنها!

أعجب ما يبدو لي أولا، أن القصائد الثلاث كلها لم تتخرج بأنماط الشعراء العروضية الثلاثة المكررة، بل انفردت كل منها في ديوانها بنمطها مثلما انفردت بطولها، وهو دليل أن الشعراء الكبار لا تُعجزهم عن أن يُطيلوا قصائدَهم الأنماطُ العروضيةُ، لا وزنًا ولا قافيةً!

ثم أعجب ما يبدو لي ثانيا، أن قصيدة البهاء زهير المعروف بقُصرى القصائد، أطول من قصيدة أوس بن حجر المعروف بقِصار القصائد، وهو دليل أن البهاء إنما قَصَدَ قصدًا لا عفوًا، إلى ملاءمة الغناء ومجالس السمر التي يَحسُن فيها التنقل ويُملّ التطوُّل.

ثمَّتَ أعجب ما يبدو لي ثالثا، أن يتدفق إلى ذلك المدى تيارُ الأحداث القصصية الكثيرة المتتابعة المتداخلة، بقصيدة علي محمود طه العمودية، سلسلا صفوا عذبا فراتا، يشهد على صدق من اتخذوه أستاذَهم من شعراء خمسينيّات القرن الميلادي العشرين، الطامحين إلى إثارة القصيدة العربية إلى ما لم تبلغه من قبل[(١)]، وهو الذي لم يكن في أوّليته يقيم العربية دون مأخذ أو مغمز[(٢)]!

(١) عباس: ٨٦.
(٢) حسين: ٣/ ١٤٧.

المَراجِعُ

- ابن حجر، أوس، ١٣٩٩هـ=١٩٧٩م، «ديوانه»، تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم، الطبعة الثالثة، نشرة دار صادر بيروت.
- ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني، ١٤٠١هـ=١٩٨١م، «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده»، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، نشرة دار الجيل، بيروت.
- ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس، ١٤٢٣=٢٠٠٢، «ديوانه»، شرح أحمد حسن بسج، الطبعة الثالثة، نشرة دار الكتب العلمية، بيروت.
- أبو ظبي، المجمع الثقافي، ٢٠٠٣، الموسوعة الشعرية، القرص المدمج، الإصدار الأول.
- الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم، «شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات»، تحقيق عبد السلام هارون وتعليقه، الطبعة الخامسة، نشرة دار المعارف بالقاهرة.
- البهاء، زهير بن محمد المهلبي العتكي، ١٩٨٢، «ديوانه»، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد طاهر الجبلاوي، الطبعة الثانية، نشرة دار المعارف القاهرية.
- حسان، الدكتور تمام، ١٩٨٢، «الأصول دراسة إبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب: النحو، فقه اللغة، البلاغة»، الطبعة الأولى، نشرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- حسين، الدكتور طه، ١٩٨٩، «حديث الأربعاء (٣)»، الطبعة الثانية عشرة، نشرة دار المعارف، القاهرة.
- ريد، هربرت، ١٩٩٧، «طبيعة الشعر»، ترجمة الدكتور عيسى علي العاكوب، ومراجعة الدكتور عمر شيخ الشباب، دراسات نقدية عالمية (٣٠)، نشرة وزارة الثقافة السورية،

دمشق.

- ساعي، الدكتور أحمد بسام، ١٣٩٨=١٩٧٨، «حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه»، الطبعة الأولى، نشرة دار المأمون، دمشق.
- صقر، الدكتور محمد جمال،
  - ٢٠١٠، «بين زهير والفرزدق: موازنة نصية عروضية»، مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية، (العدد ٦٣).
  - ٢٠١٦، «نظرية النصية العروضية»، مجلة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، من جامعة السلطان قابوس، (العدد ١ من المجلد ٣).
  - http://mogasaqr.com/٢٠٢٠/١١/١٢/ .
- طه، علي محمود، ٢٠١٢/٨/٢٦، «ديوانه»، الطبعة الإلكترونية، نشرة مؤسسة هنداوي، القاهرة.
- عباس، الدكتور إحسان، ١٩٧٢، «بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره»، الطبعة الثانية، نشرة دار الثقافة، بيروت.
- الفارابي، أبو نصر محمد بن طرخان، «كتاب الموسيقى الكبير»، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة الدكتور محمود أحمد الحفني، نشرة دار الكاتب، القاهرة.
- فنسنت، بورانيللي، ١٩٥٠، «إدجار ألان بو القصصي والشاعر»، ترجمة عبد الحميد حمدي، ومراجعة أحمد خاكي، دار النشر للجامعات المصرية، عن رحاحلة، أحمد، رحاحلة، أحمد زهير عبد الكريم، ٢٠١٠، «القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر»، دكتوراة مخطوطة بكلية الدراسات العليا من الجامعة الأردنية، عَمان.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم، ١٩٦٦، «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، حققه محمد

الحبيب بن الخوجة، الطبعة الأولى، نشرة دار الكتب الشرقية، تونس.

- كريم، الدكتور مختار، ٢٠٠٦، «الأسلوب والإحصاء»، الطبعة الأولى، نشرة كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس.

- كشك، الدكتور أحمد محمد عبد العزيز، ١٩٨٣، «القافية تاج الإيقاع الشعري»، الطبعة الأولى.

الملحق (١) مادة ديوان أوس بن حجر[١]

١	كاملية وافية حذاء العروض والضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢٤	الهجاء	الأطلال (١-٥)، الرحلة والركوبة (٦-١٠)، الثور والطرد (١١-٢١)، الهجاء (٢٢-٢٤)
٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١٧	الحماسة	الغزل (١-٤)، الحماسة (٥-١٧)
٣	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، بائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١	الحماسة	
٤	متقاربية وافية محذوفة العروض والضرب، بائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	١٤	الرثاء	
٥	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، حائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢٧	المديح	الغزل (١-٥)، العذل (٦-١١)، المطر (١٢-٢٤)، الرحلة والركوبة (٢٥-٢٦)، المديح (٢٧)
٦	رملية وافية صحيحة العروض محذوفة الضرب، دالية ساكنة مجردة	٢	الرثاء	
٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	الرثاء	
٨	كاملية وافية حذاء العروض والضرب، دالية مضمومة مجرد موصولة بالواو	٨	الهجاء	
٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	١	المديح	
١٠	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مضمومة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	١	الحنين	
١١	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، حائية مكسورة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالياء	٥	الرثاء	
١٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٩	المديح	المديح (١-٦)، الحكمة (٧-٩)

(١) رقم القصيدة، فنمطها العروضي، فعدد أبياتها، فمتون أغراضها، ففصول أغراضها متونًا وأحشاءً.

١٣	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، دالية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢	المديح	
١٤	متقاربية وافية محذوفة العروض والضرب، رائية ساكنة مجردة	١٤	الفخر	الوعيد (١-١٠)، الفخر (١١-١٣)
١٥	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية ساكنة مجردة	١	الفخر	
١٦	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالألف	٤	الفخر	الغزل (٢)، الفخر (٢)
١٧	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، رائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	٤	الشكوى	
١٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٣,٥	الحماسة	
١٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	١	الفخر	
٢٠	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٦	الهجاء	الهجاء (٥)، الرحلة والركوبة (١)
٢١	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، رائية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	٤١	الهجاء	الأطلال (١-٦)، الغزل (٧-٩)، الرحلة والركوبة (١٠-١٧)، الثور والطرد (١٨-٢٦)، الهجاء (٢٧-٤١)
٢٢	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٧	الوعيد	
٢٣	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	الحماسة	
٢٤	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١	الوعيد	
٢٥	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، سينية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٨	الاعتذار	
٢٦	منسرحية تامة مطوية العروض والضرب، عينية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٣	الرثاء	
٢٧	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، عينية مفتوحة مردفة بياء المد موصولة بالألف	٢	الهجاء	
٢٨	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، عينية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١٧	الحماسة	
٢٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، عينية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٦	الهجاء	
٣٠	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، فائية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	٦٠	الحكمة	الأطلال (١-٥)، الغزل (٦-٩)، الرحلة والركوبة (١٠-٢٦)، حمار الوحش والطرد (٢٧-٥٧)، الحكمة (٥٨-٦٠)

٣١	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، فائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٥	الهجاء	
٣٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، قافية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٩,٥	الرحلة	الرحلة والركوبة (١-٥)، الظليم وأنثاه (٦-٩,٥)
٣٣	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، قافية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٣	الحماسة	الفخر (١)، الرحلة (٢)، الحماسة (٣)
٣٤	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، كافية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٥	الفخر	
٣٥	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٥٢	الفخر	الفخر (١-٦)، السلاح (٧-١٦)، القوس والأسهم والقواس (١٧-٤٢)، الفخر (٤٣-٥٢)
٣٦	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مفتوحة مؤسسة موصولة بالألف	١	الطرد	
٣٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢٩	الوعيد	الأطلال (١-٣)، الفخر (٤-٥)، المديح (٦-١٠)، السلاح (١١-٢٦)، الوعيد (٢٧-٢٩)
٣٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٦	الوعظ	
٣٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مضمومة مؤسسة موصولة بالخاء المفتوحة	٧	الهجاء	
٤٠	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، لامية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢٦	الرثاء	
٤١	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، لامية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٨	الرثاء	
٤٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٢	الهجاء	
٤٣	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية ساكنة مجردة	١	المديح	
٤٤	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٨	الوعيد	
٤٥	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتها، ميمية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٦	الفخر	
٤٦	وافرية وافية مقطوفة العرض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٦	الفخر	
٤٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	١	الحنين	
٤٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤٧,٥	الفخر	الغزل (١-٥)، الفخر (٦-٤٧,٥)
٤٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٢	المديح	

٥٠	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢	الهجاء	
٥١	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، ميمية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	١	الفخر	
٥٢	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، نونية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالواو	١	الطرد	
٥٣	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، نونية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٦	الرحلة	الغـزل (١-٢)، الرحلـة والركوبـة (٣-٦)
٥٤	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٥	الوعيد	

الملحق (٢) مادة ديوان البهاء زهير

١	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٧	الغزل	
٢	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢	الغزل	
٣	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤	المديح	
٤	رجزية مشطورة مقطوعة الضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٢	الهجاء	
٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٩	المديح	
٦	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٦	المؤانسة	
٧	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، بائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢	الحنين	
٨	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، بائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	الحنين	
٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، بائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٥	الحنين	
١٠	طويلية وافي مقبوضة العروض محذوفة الضرب، بائية مفتوحة مردفة بياء المد فقط موصولة بالألف	٤	الغزل	
١١	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، بائية ساكنة مجردة	٦	المعابثة	
١٢	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، بائية ساكنة مجردة	١٠	المعابثة	
١٣	مجتثية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، بائية مضمومة مجردة موصولة بالهاء المضمومة	٣	الهجاء	
١٤	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالهاء المفتوحة	٤	الفخر	

١٥	رجزية تامة صحيحة العروض والضرب، بائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	المديح	
١٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، بائية ساكنة مؤسسة	٩	اللهو	
١٧	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، بائية مفتوحة مردفة بياء المد فقط موصولة بالألف	٢	الحنين	
١٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٢	المديح	
١٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١٣	الشكوى	
٢٠	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، بائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	١٢	الغزل	
٢١	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٣	الغزل	
٢٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٥	الغزل	
٢٣	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢	المؤانسة	
٢٤	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، بائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٢	الغزل	
٢٥	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، بائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	١٧	الغزل	
٢٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، بائية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	١٥	الحنين	
٢٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٦	الغزل	
٢٨	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، بائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٤	الغزل	
٢٩	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، بائية ساكنة مجردة	٩	المديح	
٣٠	خفيفية مجزوءة صحيحة العروض مخبونة الضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٥	المديح	
٣١	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٤	المؤانسة	
٣٢	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، بائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٣	الهجاء	
٣٣	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، بائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٦	المؤانسة	

٣٤	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، بائية مضمومة مردفة بياء المد فقط موصولة بالواو	٦	الغزل	
٣٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، بائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٥	الهجاء	
٣٦	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١١	الغزل	
٣٧	وافرية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٦	المؤانسة	
٣٨	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، بائية مفتوحة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالألف	٨	المؤانسة	
٣٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، بائية مكسورة مردفة بياء المد فقط موصولة بالياء	٢	الغزل	
٤٠	وافرية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، بائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٤	الشكوى	
٤١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٠	الاعتذار	
٤٢	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، قافية مفتوحة موصولة بالتاء الساكنة	١٢	الغزل	
٤٣	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، تائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢	المعاتبة	
٤٤	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، تائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالهاء المكسورة	٢٨	المديح	المديح (١-٢٦)، الفخر (٢٧-٢٨)
٤٥	متقاربية مجزوءة محذوفة العروض والضرب، تائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	الهجاء	
٤٦	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، تائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٩	اللهو	
٤٧	بسطية وافية مخبونة العروض والضرب، تائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٥	التوديع	
٤٨	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، تائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣٢	اللهو	
٤٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، تائية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء المضمومة	٢	المعاباة	
٥٠	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، تائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	المؤانسة	
٥١	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، تائية مفتوحة موصولة بالألف	٤	الهجاء	
٥٢	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، تائية مضمومة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	١٤	الشكوى	

٥٣	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتها، تائية مكسورة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٣	الغزل	
٥٤	منسرحية وافية مطوية العروض والضرب، تائية مكسورة مؤسسة موصولة بالهاء المكسورة	٢	الوعظ	
٥٥	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ثائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١٠	الغزل	
٥٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، ثائية ساكنة مؤسسة	٩	الغزل	
٥٧	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، ثائية مفتوحة مردفة بياء المد فقط موصولة بالألف	٢	الهجاء	
٥٨	رجزية مشطورة صحيحة الضرب، جيمية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٥	الشكوى	
٥٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، جيمية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٣	الغزل	
٦٠	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، حائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٧	اللهو	
٦١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، حائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالهاء الساكنة	٢٧	المديح	الغزل (١-١٠)، المديح (١١-٢٧)
٦٢	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، حائية مكسورة مردفة بياء المد فقط موصولة بالياء	٢	المعابثة	
٦٣	مجتثية مجزوءة مخبونة العروض صحيحة الضرب، حائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٣	الهجاء	
٦٤	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، حائية ساكنة مجردة	٩	الشكوى	
٦٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، حائية مكسورة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالياء	٨	الغزل	
٦٦	رجزية مشطورة صحيحة الضرب، حائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	١٧	الغزل	
٦٧	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، حائية ساكنة مجردة	٩	الوعظ	
٦٨	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، حائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٥	الغزل	
٦٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، حائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٧١	المديح	الغزل (١-٢٤)، المديح (٢٥-٦٦)، الفخر (٦٧-٧١)
٧٠	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، حائية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	١١	الغزل	
٧١	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، خائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	الغزل	
٧٢	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، خائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٣	الهجاء	

٧٣	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، دالية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالهاء المكسورة	٧	الغزل		
٧٤	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٨	الغزل		
٧٥	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مفتوحة موصولة بالألف	١٢	الغزل		
٧٦	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، دالية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٣	الهجاء		
٧٧	بسيطية مخلعة دالية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٢	الغزل		
٧٨	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، دالية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢٨	المديح	الغزل (١-٨)، معابثة العذال (٩-١٣)، المديح (١٤-٢٨)	
٧٩	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، دالية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١١	الشكوى		
٨٠	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتها دالية مكسورة مجردة موصلة بالياء	٣	الحنين		
٨١	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، دالية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالواو	٤	الحنين		
٨٢	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، دالية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤	الحنين		
٨٣	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مكسورة موصولة بالياء	٥	الهجاء		
٨٤	رجزية مشطورة صحيحة الضرب، دالية ساكنة مجردة	٦	الشكوى		
٨٥	رملية وافية محذوفة العروض والضرب، دالية ساكنة مجردة	٣	الشكوى		
٨٦	منسرحية مطوية العروض والضرب، دالية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	الهجاء		
٨٧	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، دالية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٢	المؤانسة		
٨٨	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	٤	الشكوى		
٨٩	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالواو	٥	الشكوى		
٩٠	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٥	الحنين		
٩١	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، دالية مفتوحة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالألف	٤	الهجاء		
٩٢	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، دالية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	٥	الهجاء		

٩٣	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، دالية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٦	الشكوى	
٩٤	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، دالية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٦	الغزل	
٩٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية ساكنة مجردة	٦	الشكوى	
٩٦	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٩	المديح	
٩٧	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، دالية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء المفتوحة	٥	الغزل	
٩٨	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، دالية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٣	الهجاء	
٩٩	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٠	الغزل	
١٠٠	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١١	الغزل	
١٠١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مكسورة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالياء	١٠	الشكوى	
١٠٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	١٨	الشكوى	
١٠٣	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢	الوعظ	
١٠٤	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١٢	الوعظ	
١٠٥	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٦	المؤانسة	
١٠٦	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٨	المؤانسة	
١٠٧	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، دالية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	٢	الهجاء	
١٠٨	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢	الرثاء	
١٠٩	كاملية وافية حذاء العروض والضرب، دالية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢	الشكوى	
١١٠	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٤	المؤانسة	
١١١	كاملية وافية صحيحة العروض مرفلة الضرب، دالية ساكنة مجردة	٣	المؤانسة	
١١٢	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية ساكنة مجردة	٢	الغزل	

١١٣	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، دالية مفتوحة مؤسسة موصولة بالألف	٢	الهجاء	
١١٤	متقاربية وافية محذوفة العروض أ مقبوضتها صحيحة الضرب، ذالية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٣	الهجاء	
١١٥	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	١٧	اللهو	
١١٦	رجزية مجزوءة صحيحة العروض مخبونة الضرب مقطوعته، رائية مضمومة مردفة بياء اللين موصولة بالواو	٢	المؤانسة	
١١٧	رجزية مشطورة مقطوعة الضرب، رائية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٨	الشكوى	
١١٨	طويلية وافيية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، رائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	١٢	المعابثة	
١١٩	طويلية وافيية مقبوضة العروض والضرب، رائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٤٩	المديح	الغزل (١-١٢، المديح (١٣-٤٢)، الفخر (٤٣-٤٩)
١٢٠	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٤٠	المديح	الغزل (١-١٢)، المديح (١٣-٣١)، الفخر (٣٢-٣٥)، الاعتذار (٣٦-٤٠)
١٢١	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٥٠	المديح	
١٢٢	طويلية وافيية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٣٤	المديح	المديح (١-٢٤)، الوعظ (٢٥-٣١)، الفخر (٣٢-٣٣)، المديح (٣٤)
١٢٣	طويلية وافيية مقبوضة العروض والضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١١	المديح	المديح (١-٦)، الفخر (٧-١١)
١٢٤	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مجردة مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٩	الحنين	
125	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	١٨	الشكوى	
١٢٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	الشكوى	
١٢٧	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، رائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٤	الحنين	
١٢٨	كاملية وافية حذاء العروض والضرب مضمرة الضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢	المعابثة	
١٢٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٧	الشكوى	
١٣٠	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	الغزل	
١٣١	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية ساكنة مجردة	١٢	الشكوى	

١٣٢	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالكاف الساكنة	٣	الشكوى	
١٣٣	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتها، رائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	٢	الشكوى	
١٣٤	متقاربية وافية محذوفة العروض مقبوضتها محذوفة الضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٥	الغزل	
١٣٥	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٢٥	اللهو	
١٣٦	رملية وافية محذوفة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٣	الغزل	
١٣٧	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، رائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	١٠	الغزل	
١٣٨	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، رائية ساكنة مجردة	١٦	المؤانسة	
١٣٩	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة موصولة بالياء	٦	المعابثة	
١٤٠	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة موصولة بالياء	٤	الهجاء	
١٤١	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتها، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٧	الحنين	
١٤٢	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	٦	الحنين	
١٤٣	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٨	الشكوى	
١٤٤	طويلية وافيية مقبوضة العروض والضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٥	الشكوى	
١٤٥	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتها، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٢	الشكوى	
١٤٦	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٥	الحنين	
١٤٧	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، رائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٤	الحنين	
١٤٨	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، رائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٥	الغزل	
١٤٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٧	الوعظ	
١٥٠	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مجردة مكسورة موصولة بالياء	٨	الحكمة	
١٥١	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، راية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٢	المديح	

١٥٢	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتها، رائية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	٨	الهجاء	
١٥٣	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، ميمية ساكنة مجردة	١٢	الغزل	
١٥٤	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٨	المؤانسة	
١٥٥	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٣	الهجاء	
١٥٦	سريعية وافية مطوية العروض مكشوفتها مصلومة الضرب، رائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٥	الشكوى	
١٥٧	رجزية مشطورة صحيحة الضرب، رائية ساكنة مجردة	٣٥	اللهو	
١٥٨	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، رائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٢	المديح	
١٥٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، رائية ساكنة مؤسسة	١٥	الغزل	
١٦٠	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، رائية ساكننة مجردة	١١	الغزل	
١٦١	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، رائية ساكننة مجردة	١٢	المؤانسة	
١٦٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	٦	المديح	
١٦٣	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	١٩	اللهو	
١٦٤	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	الغزل	
١٦٥	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٤	الغزل	
١٦٦	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	١٧	الهجاء	
١٦٧	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، رائية ساكنة مؤسسة	١٠	الهجاء	
١٦٨	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٣	الهجاء	
١٦٩	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٥	المؤانسة	
١٧٠	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٩	المديح	
١٧١	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٨	الهجاء	

١٧٢	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالياء	٢	مؤانسة	
١٧٣	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية ساكنة مؤسسة	٢	مؤانسة	
١٧٤	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مفتوحة موصولة بالألف	٢	مؤانسة	
١٧٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، زائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٣	الشكوى	
١٧٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، زائية ساكنة مؤسسة	٨	الغزل	
١٧٧	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، زائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٢	المديح	
١٧٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، زائية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	١٥	الشكوى	
١٧٩	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، زائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٢	الشكوى	
١٨٠	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، سينية ساكنة مؤسسة	١١	الغزل	
١٨١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، سينية مفتوحة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالألف	٤	الغزل	
١٨٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، سينية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢٧	المديح	
١٨٣	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، سينية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٠	الغزل	
١٨٤	سريعية وافية مطوية العروض مكشوفتها مصلومة الضرب ، سينية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٥	المعاتبة	
١٨٥	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، سينية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٤	الهجاء	
١٨٦	سريعية وافية مطوية العروض مكشوفتها مصلومة الضرب ، سينية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣	الشكوى	
١٨٧	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، سينية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٢	الشكوى	
١٨٨	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، سينية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٢	الهجاء	
١٨٩	متقاربية وافية مقبوضة العروض أو محذوفتها محذوفة الضرب، سينية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	الحنين	
١٩٠	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، سينية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٢	الغزل	
١٩١	سريعية وافية مطوية العروض مكشوفتها مصلومة الضرب ، سينية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢	الوعيد	

١٩٢	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، سينية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	١١	الحنين	
١٩٣	سريعية وافية مطوية العروض مكشوفتها مصلومة الضرب ، سينية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤	الهجاء	
١٩٤	متقاربية مجزوءة محذوفة العروض والضرب، شينية مفتوحة مجردة ومصولة بالألف	٦	الغزل	
١٩٥	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الصرب، شينية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	الغزل	
١٩٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، صادية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣	الهجاء	
١٩٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والصرب، ضادية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٠	الحنين	
١٩٨	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، ضادية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٣	الهجاء	
١٩٩	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، ضادية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٠	الشكوى	
٢٠٠	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، ضادية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٥	الشكوى	
٢٠١	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، ضادية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٦	المؤانسة	
٢٠٢	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، طائية ستكنة مجردة	١٢	الغزل	
٢٠٣	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، ظائية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	٢	الغزل	
٢٠٤	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، ظائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣	الهجاء	
٢٠٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، ظائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	الهجاء	
٢٠٦	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، عينية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالهاء المضمومة	١٠	الشكوى	
٢٠٧	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، عينية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٧	الشكوى	
٢٠٨	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، عينية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٦	المديح	
٢٠٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، عينية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢٣	الشكوى	
٢١٠	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، عينية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٩	الشكوى	
٢١١	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، عينية مكسورة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالياء	١١	الحنين	

٢١٢	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، عينية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	١٤	الشكوى	
٢١٣	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، عينية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	١١	المؤانسة	
٢١٤	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، عينية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢	المعاياة	
٢١٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، عينية مكسورة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالياء	٢٨	الندم	ذكرى التصابي (١-١٤)، الندم (١٥-٢٨)
٢١٦	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، عينية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٥	المؤانسة	
٢١٧	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، عينية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٤	الحنين	
218	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، عينية ساكنة مجردة	٣	المعابثة	
٢١٩	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، عينية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	الحنين	
٢٢٠	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، غينية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣	الشكوى	
٢٢١	رملية مجزوءة محذوفة العروض والضرب، فائية مفتوحة مجردة موصولة بالفاء الساكنة	١٢	الغزل	
٢٢٢	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، فائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	الغزل	
٢٢٣	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، فائية مفتوحة مجردة موصولة بالفاء الساكنة	٤	المؤانسة	
٢٢٤	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، فائية مضمومة مجردة موصولة بالضمة	٢٠	المديح	الغزل (١-١١)، المديح (١٢-١٦)، الفخر (١٧-٢٠
٢٢٥	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، فائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١٠	الغزل	
٢٢٦	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، فائية مضمومة مجردة موصولة بالضمة	١٩	الحنين	
٢٢٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، فائية مضمومة مجردة موصولة بالضمة	٩	الشكوى	
٢٢٨	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، فائية مضمومة مجردة موصولة بالضمة	٧	الغزل	
٢٢٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، فائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٣	المعابثة	
٢٣٠	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، فائية مضمومة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٧	الغزل	
٢٣١	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، فائية مفتوحة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالهاء الساكنة	١٤	الوعظ	

٢٣٢	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، فائية مضمومة مجردة موصولة بالضمة	٢٨	الشكوى	المديح (١-٢)، الشكوى (٣-١٣)، الفخر (١٤-١٥)، الشكوى (١٦-١٨)، المديح (١٩)، الفخر (٢٠-٢٧)، الشكوى (٢٨)
٢٣٣	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، فائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٤	المعابثة	
٢٣٤	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، فائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٤	المعابثة	
٢٣٥	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، فائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٢	الحنين	
٢٣٦	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، قافية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٢	الحنين	
٢٣٧	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، قافية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٤٨	المديح	الغزل (١-١٦)، المديح (١٧-٤٨)
٢٣٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، قافية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٣٠	المديح	الغزل (١-١٠)، الشكوى (١١-١٧)، المديح (١٨-٣٠)
٢٣٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، قافية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	٢٣	المؤانسة	
٢٤٠	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، قافية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٥	الحنين	
٢٤١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، قافية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٨	الشكوى	
٢٤٢	منسرحية وافية مطوية العروض والضرب، قافية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢	المؤانسة	
٢٤٣	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، قافية مفتوحة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالألف	٤	الرحلة	
٢٤٤	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، قافية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٢	الحنين	
٢٤٥	رجزية مجزوءة صحيحة العروض مقطوعة الضرب، قافية مفتوحة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالألف	٢	المعابثة	
٢٤٦	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، قافية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	الهجاء	
٢٤٧	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، قافية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٥	الفخر	
٢٤٨	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، قافية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	١٠	المؤانسة	
٢٤٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، قافية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢١	الحنين	الحنين (١-١٠)، الطيف (١١-١٦)، الحنين (١٧-٢١)
٢٥٠	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، قافية مفتوحة مججردة موصولة بالألف	١١	الشكوى	

٢٥١	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، قافية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٦	الغزل	
٢٥٢	رجزية مجزوءة صحيحة العروض مخبونة الضرب أو مطويته، قافية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١١	المؤانسة	
٢٥٣	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، قافية ساكنة مجردة	٣	المعابثة	
٢٥٤	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، قافية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالهاء المكسورة	٣	الشكوى	
٢٥٥	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، كافية مفتوحة مرجفة بياء المد أو واوه موصولة بالألف	١٠	المديح	
٢٥٦	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، كافية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٨	الغزل	
٢٥٧	مديدية مجزوءة مخبونة العروض والضرب محذوفتهما، كافية مضمومة مجردة موصولة بالهاء المفتوحة	٢	الغزل	
٢٥٨	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، كافية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٣٢	الرثاء	
٢٥٩	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٤	المديح	
٢٦٠	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٣	المديح	
٢٦١	رجزية مجزوءة صحيحة العروض مخبونة الضرب أو مطويته، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٢	المديح	
٢٦٢	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، كافية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٦	المؤانسة	
٢٦٣	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	١٠	الغزل	
٢٦٤	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مردفة بياء اللين موصولة بالكاف الساكنة	٢	الهجاء	
٢٦٧	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	١٠	الشكوى	
٢٦٨	رجزية مشطورة صحيحة الضرب، كافية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالميم المضمومة	٧	الشكوى	
٢٦٩	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، كافية مضمومة مردفة بياء اللين موصولة بالميم المضمومة	٤	المؤانسة	
٢٧٠	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، كافية مضمومة مردفة بياء اللين موصولة بالميم المضمومة	٣	الهجاء	
٢٧١	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالكاف الساكنة	٢	المؤانسة	
٢٧٢	رجزية مجزوءة مطوية العروض والضرب أو مخبونتهما، كافية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٣	المعابثة	

٢٧٣	كاملي مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٠	الغزل	
٢٧٤	منسرحية وافية مطوية العروض والضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢	الهجاء	
٢٧٥	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	الغزل	
٢٧٦	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢٩	المديح	
٢٧٧	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، لامية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٤٤	المديح	
٢٧٨	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، لامية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٢	المعابثة	
٢٧٩	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، لامية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	١٥	الحنين	
٢٨٠	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، لامية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٨	الغزل	
٢٨١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، لامية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٦	الحنين	
٢٨٢	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، لامية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	٨	الشكوى	
٢٨٣	كاملية وافية صحيحة العروض والضرب، لامية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١٠	الشكوى	
٢٨٤	مديدية وافية مخبونة العروض محذوفتها مبتورة الضرب، لامية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	١٠	الشكوى	
٢٨٥	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، لامية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٩	الشكوى	
٢٨٦	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٣	الشكوى	
٢٨٧	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٥	المؤانسة	
٢٨٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالهاء المضمومة	١٣	الحنين	
٢٨٩	سريعية وافية مطوية العروض مكشوفتها مصلومة الضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢	الغزل	
٢٩٠	رجزية مشطورة صحيحة الضرب، لامية ساكنة مجردة	١٦	الاعتذار	
٢٩١	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، لامية ساكنة مجردة	٤	المعابثة	
٢٩٢	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، لامية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٦	الهجاء	

٢٩٣	رجزية مشطورة مقطوعة الضرب، لامية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	١٠	الهجاء	
٢٩٤	رملية مجزوءة صحيحة العروض مخبونة الضرب، لامية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢	الاعتذار	
٢٩٥	رملية مجزوءة صحيحة العروض مخبونة الضرب، لامية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	٤	المؤانسة	
٢٩٦	خفيفية وافية مخبونة العروض صحيحة الضرب، لامية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالواو	٢	الغزل	
٢٩٧	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، لامية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	١٤	المؤانسة	
٢٩٨	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، لامية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٣٢	المؤانسة	الغزل (١-١٤)، الرسول (١٥-٢٥) ـ المؤانسة (٢٦-٣٢)
٢٩٩	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، لامية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١١	الشكوى	
٣٠٠	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، لامية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤	الشكوى	
٣٠١	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، لامية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	١٢	الشكوى	
٣٠٢	رملية وافية محذوفة العروض والضرب، لامية ساكنة مجردة	٤	المؤانسة	
٣٠٣	رجزية مشطورة مقطوعة الضرب، لامية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٦	المؤانسة	
٣٠٤	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، لامية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٣	الشكوى	
٣٠٥	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٦	المديح	
٣٠٦	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	المعابثة	
٣٠٧	رجزية مجزوءة صحيحة العروض الضرب، لامية ساكنة مجردة	٩	الاعتذار	
٣٠٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٥	الفخر	المديح (١-٣)، الفخر (٤-١٥)
٣٠٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، لامية ساكنة مؤسسة	٩	الندم	
٣١٠	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٤٠	المديح	الغزل (١-١٥)، المديح (١٦-٢٧)، الفخر (٢٨-٣٤)، المديح (٣٥-٤٠)
٣١١	سريعية وافية مطوية العروض مكشوفتها مصلومة الضرب، لامية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣	مؤانسة	
٣١٢	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	المعابثة	

313	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٧	المعابثة	
٣١٤	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	١٣	المؤانسة	
٣١٥	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، تائية مضمومة مردفة بواو اللين أو يائه موصولة بالميم المضمومة	٢	الحنين	
٣١٦	رجزية مجزوءة صحيحة العروض مطوية الضرب، ميمية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٢	المؤانسة	
٣١٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالهاء المفتوحة	٩	المعابثة	
٣١٨	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، ميمية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالواو	٨	المؤانسة	
٣١٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٤٦	الشكوى	الشكوى (١-١٨)، المديح (١٩-٢٤)، الشكوى (٢٥-٣٥)، الفخر (٣٦-٤٦)
٣٢٠	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالهاء المضمومة	١٧	المديح	الغزل (١-٩)، المديح (١٠-١٧)
٣٢١	بسيطية مخلعة، ميمية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٧	الشكوى	
٣٢٢	مجتثية صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٣	الغزل	
٣٢٣	رملية وافية محذوفة العروض والضرب، ميمية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١٢	الغزل	
٣٢٤	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٠	الحنين	
٣٢٥	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	الحنين	
٣٢٦	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٤	الهجاء	
٣٢٧	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	٤	المؤانسة	
٣٢٨	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	١٦	المؤانسة	
٣٢٩	منسرحية وافية مطوية العروض والضرب، ميمية مكسورة مجردة موصولة بالهاء المكسورة	٦	المعابثة	
٣٣٠	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مفتوحة مجردة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٣	الغزل	
٣٣١	كاملية وافية حذاء العروض والضرب مضمرة الضرب، ميمية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٦	الشكوى	

٣٣٢	متقاربية وافية مقبوضة العروض أو محذوفتها محذوفة الضرب، ميمية ساكنة مجردة	٢	المديح	
٣٣٣	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	١٢	الشكوى	
٣٣٤	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مضمومة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	5	الحنين	
٣٣٥	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	١١	الغزل	
٣٣٦	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٨	الغزل	
٣٣٧	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية ساكنة مجردة	٤	المؤانسة	
٣٣٨	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٠	الغزل	
٣٣٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، ميمية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	١٥	الغزل	
٣٤٠	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، ميمية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالواو	١٦	الغزل	
٣٤١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مجردة مصولة بالواو	١٣	الحنين	
٣٤٢	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٨	الشكوى	
٣٤٣	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، ميمية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	المديح	
٣٤٤	سريعية وافية مطوية العروض مكشوفتها مصلومة الضرب، ميمية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٣	المعاتبة	
٣٤٥	رملية وافية محذوفة العروض صحيحة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣	الهجاء	
٣٤٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢	الهجاء	
٣٤٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	١٥	الاعتذار	المديح (١-٧)، الاعتذار (٨-١٥)
٣٤٨	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، كافية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالميم الساكنة	٢	الهجاء	
٣٤٩	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٢	الهجاء	
٣٥٠	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢	الغزل	
٣٥١	رجزية مجزوءة صحيحة العروض مقطوعة الضرب، ميمية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٤	المؤانسة	

٣٥٢	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، ميمية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	المعابثة	
٣٥٣	خفيفية مجزوءة صحيحة العروض مخبونة الضرب، ميمية مضمومة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	٦	الهجاء	
٣٥٤	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، نونية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	١٠	المؤانسة	
٣٥٥	رجزية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، نونية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	١٦	الخمر	
٣٥٦	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، نونية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١١	الشكوى	
٣٥٧	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، نونية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٥٩	المديح	المديح (١-٥٥)، الفخر (٥٦-٥٩)
٣٥٨	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، نونية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٧	الحنين	
٣٥٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، نونية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٣	المديح	
٣٦٠	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، نونية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٢	الوعظ	
٣٦١	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٣	الغزل	
٣٦٢	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٤	المعابثة	
٣٦٣	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مردفة بياء اللين موصولة بالألف	٨	المؤانسة	
٣٦٤	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالياء	١١	الغزل	
٣٦٥	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٦	المعابثة	
٣٦٦	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٤	الشكوى	
٣٦٧	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٦	المعابثة	
٣٦٨	رجزية مشطورة صحيحة الضرب، نونية ساكنة مجردة	٨	الوعظ	
٣٦٩	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالياء	٢	المؤانسة	
٣٧٠	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢	الهجاء	
٣٧١	رملية وافية محذوفة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٥	المؤانسة	

٣٧٢	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، نونية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٢	الحكمة	
٣٧٣	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	الهجاء	
٣٧٤	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٨	الوعيد	
٣٧٥	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٣	الشكوى	
٣٧٨	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٨	المعابثة	
٣٧٩	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، نونية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٨	الحنين	
٣٨٠	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، نونية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	١٩	الحنين	
٣٨١	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، نونية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢٤	الرثاء	
٣٨٢	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٨	الهجاء	
٣٨٣	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١١	الشكوى	الشكوى (١-٧)، الفخر (٨—١١)
٣٨٤	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٣	المعابثة	
٣٨٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١١	المعابثة	
٣٨٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٠	الزهد	الشكوى (١-٧)، الزهد (٨-١٠)
٣٨٧	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، نونية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١١	المعابثة	
٣٨٨	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، نونية ساكنة مجردة	١٤	الحنين	
٣٨٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، نونية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	١٥	الشكوى	
٣٩٠	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢	الاعتذار	
٣٩١	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٥	الهجاء	
٣٩٢	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، هائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢	المعابثة	
٣٩٣	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، هائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢	الهجاء	

٣٩٤	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، نونية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٩	الحنين	
٣٩٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء المضمومة	٧	الوعيد	
٣٩٦	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، نونية مكسورة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالياء	٢٦	الفخر	الحنين (١-٣)، الشكوى (٤-١٢)، الفخر (١٣-١٩)، الحنين (٢٠-٢٣)، الفخر (٢٤-٢٦)
٣٩٧	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، نونية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالياء	١٠	الحنين	
٣٩٨	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، نونية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالياء	٩	الشكوى	
٣٩٩	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢١	اللهو	
٤٠٠	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٦	الشكوى	
٤٠١	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٦	المعابثة	
٤٠٢	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، نونية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالهاء الساكنة	٣	المؤانسة	
٤٠٣	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مكسورة مردفة بواو اللين موصولة بالياء	٢	المؤانسة	
٤٠٤	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	الشكوى	
٤٠٥	مجتثية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٢	الحنين	
٤٠٦	كاملية وافية حذاء العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	المعابثة	
٤٠٧	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، هائية مفتوحة مردفة بياء المد موصولة بالألف	٣	الغزل	
٤٠٨	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، هائية مضمومة مردفة بألف موصولة بالواو	٢	المعابثة	
٤٠٩	منسرحية وافية مطوية العروض مقطوعة الضرب، هائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٢	المعابثة	
٤١٠	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، هائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٤	الندم	
٤١١	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، هائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	١٧	الغزل	
٤١٢	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، هائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	١٢	الغزل	

٤١٣	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٢٠	المعابثة	
٤١٤	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	المعابثة	
٤١٥	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٣	الحنين	
٤١٦	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، هائية مفتوحة مردفة بياء المد موصولة بالألف	٧	المؤانسة	
٤١٧	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، هائية مفتوحة مردفة بياء المد موصولة بالألف	٣	المؤانسة	
٤١٨	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، هائية مفتوحة مردفة بياء المد موصولة بالألف	٢	المؤانسة	
٤١٩	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٣	الهجاء	
٤٢٠	منسرحية وافية مطوية العروض مقطوعة الضرب، هائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	١١	الغزل	
٤٢١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٣	المعابثة	
٤٢٢	رملية مجزوءة صحيحة العروض مخبونة الضرب، هائية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالياء	٢	الغزل	
٤٢٣	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالياء	٣	الحنين	
٤٢٤	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالياء	٤	الشكوى	
٤٢٥	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٤	الوعظ	
٤٢٦	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٣	المعابثة	
٤٢٧	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٥	الحنين	
٤٢٨	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، يائية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالواو	١٨	الرثاء	
٤٢٩	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مردفة بياء المد أو اللين موصولة بالهاء الساكنة	٩	المؤانسة	
٤٣٠	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٩	المؤانسة	
٤٣١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	٦	الحنين	

٤٣٢	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	١٠	الشكوى	
٤٣٣	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	١٢	الشكوى	
٤٣٤	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	١٠	الحنين	
٤٣٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	١٢	الوعظ	
٤٣٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	٩	المعابثة	
٤٣٧	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مردفة بياء المد موصولة بالهاء الساكنة	٦	الوعظ	
٤٣٨	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٥	الهجاء	
٤٣٩	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٦	المعابثة	
٤٥٠	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، كافية مضمومة مردفة بياء اللين موصولة بالميم الساكنة	٤	المعابثة	
٤٥١	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، يائية ساكنة مردفة بياء اللين	٨	الغزل	
٤٥٢	رملية وافية محذوفة العروض والضرب، يائية ساكنة مردفة بياء اللين	٥	الغزل	
٤٥٣	رملية وافية محذوفة العروض والضرب، يائية ساكنة مردفة بياء اللين	8	الغزل	
٤٥٤	منسرحية وافية مطوية العروض مقطوعة الضرب، يائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٣	المعابثة	
٤٥٥	رملية وافية محذوفة العروض مقصورة الضرب، كافية ساكنة مردفة بياء اللين	٤	المؤانسة	
٤٥٦	رملية وافية محذوفة العروض مقصورة الضرب، كافية ساكنة مردفة بياء اللين	٢	الحنين	
٤٥٧	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها مقصورة الضرب، كافية ساكنة مردفة بياء اللين	٧	الوعظ	
٤٥٨	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مردفة بياء المد موصولة بالألف	١٢	اللهو	

الملحق (٣) مادة ديوان علي محمود طه

١	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، تائة مكسورة مردفة بالألف موصولة بالهاء المفتوحة	١٩	الحنين	
٢	رملية وافية محذوفة العروض صحيحة الضرب، عينية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٢٩	الغزل	اغتنام الجمال (١-١٣)، وصف الليلة (١٤-٢٠)، استعطاف (٢١-٢٩)
٣	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، نونية مكسورة مرجفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٢٦	الغزل	بؤس الحياة (١-٩)، محاولة التحرر من الهوى (١٠-٢٢)، طلب التقيد بالهوى (٢٣-٢٦)
٤	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، حائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٢٥	اللهو	صفة المخدع (١-١٢)، دخول المخدع (١٣-٢٢)، إباء المجاراة (٢٣-٢٥)
٥	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، رائية ساكنة مجردة	١٢	اللهو	اللهو
٦	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢٣	الشكوى	ذكرى الغناء (١-٧)، استغاثة الشعر واستنكار صمته (٨-١٦)، استغاثة الشعر والاحتجاج عليه (١٧-٢٣)
٧	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢٦	الشكوى	
٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	١٥	الحكمة	
٩	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، نونية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٦٠	الرثاء	
١٠	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، تائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٥٣	الحكمة	
١١	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، فائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤١	الرحلة	موات الحياة في القطب (١-٣٣)، الشكوي (٣٤-٣٥)، الاستعطاف (٣٦-٤١)
١٢	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، هائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	٥	الرثاء	الرثاء
١٣	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، تائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣٣	الشكوى	مرتع الصبا (١-٨)، ضيعة معالم الذكريات (٩-١٩)، خيالات الذكرى (٢٠-٢٩)، الشكوى (٣٠-٣٣)
١٤	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٢٨	الرثاء	
١٥	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، فائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	٤٠	الرثاء	
١٦	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٤٩	الشكوى	معاهد ذكرى الحب (١-٢٩)، شكوى ضياع الذكريات (٣٠-٤٩)
١٧	منسرحية وافية مطية العروض مقطوعة الشرب، نونية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	١٥	اللهو	

١٨	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، بائية ساكنة مجردة	٥٨	الرثاء	
١٩	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، ميمية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٤٨	الرثاء	
٢٠	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٢٢	الشكوى	انتظار الحبيب (١-٦)، لقاء الحبيب (٧-١٥)، فراق الحبيب (١٦-١٨)، الوفاء للحبيب (١٩-٢٢)
٢١	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، بائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣٨	الشكوى	التهويل من الليل للبحر (١-١٥)، جمال البحر في الكون (١٦-٢٨)، الشكوى إلى البحر (٢٩-٣٨)
٢٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، فائية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	٤١	الحماسة	
٢٣	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالهاء الساكنة	٤١	الرثاء	
٢٤	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، فائية مكسورة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالياء	٢٦	الحنين	
٢٥	وافرية مجزوءة صحيحة العروض معصوبة الضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٣٢	الغزل	
٢٦	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، رائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٤٠	الرثاء	قصة موت الربان (١-١٤)، استخبار الربان عن حقيقة البحر وعلاقة الطبيعة به (١٥-٣٣)، تمجيد البحارة (٣٤-٤٠)
٢٧	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٨	اللهو	
٢٨	منسرحية مشطورة مقطوعة الضرب	١٥	اللهو	
٢٩	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، راية مفتوحة مؤسسة موصولة بالألف	١٨	الغزل	
٣٠	خفيفية ووافية محذوف العروض والضرب مخبونتها، بائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٧	الغزل	
=٣١	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، راية مكسورة مجردة موصولة بالهاء المفتوحة	٢٢	الهجاء	
٣٢	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، رائية ساكنة مجردة	٦٦	اللهو	جمال البحيرة (١-٣٠)، جاذبية الحياة في جوارها (٣١-٤١)، صنوف ملذات هذه الحياة (٤٢-٦٦)
٣٣	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٨١	المديح	
٣٤	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، قافية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٥٢	المديح	
٣٥	خفيفية وافية صحيحة العروض والصرب، دالية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٧	المديح	

٣٦	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، همزية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٣٨	الحكمة	
٣٧	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، راية ساكنة مجردة	١٧	الغزل	
٣٨	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، قافية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٤١	الشكوى	جلال الأمل (١-١٠)، حراسة الأمل (١١-٢١)، استعصاء الأمل (٢٢-٢٧)، ضياع الأمل (٢٨-٣٤)، ضياع الآمل (٣٥-٤١)
٣٩	بسيطية مخلعة، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١١	المديح	
٤٠	كاملية وافية حذاء العروض والضرب، حائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢١	اللهو	
٤١	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٥٠	الرثاء	
٤٢	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، حائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	١٩	الرثاء	
٤٣	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، لامية مكسورة مجردة موصلة بالياء	٣٥	الرثاء	
٤٤	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤٧	الرثاء	
٤٥	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣٦	المديح	
٤٦	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، نونية ساكنة مردفة بالألف	١٥	الحكمة	
٤٧	رملية وافية محذوفة العروض والضرب، رائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٢٥	الغزل	
٤٨	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، ميمية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١١	الغزل	
٤٩	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصلة بالياء	٤٦	الشكوى	
٥٠	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣٦	الرثاء	
٥١	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، لامية ساكنة مردفة بالألف	٢٨	المديح	
٥٢	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، ميمية ساكنة مجردة	٣١	المديح	
٥٣	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، رائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٥٠	المديح	
٥٤	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، نونية ساكنة مردفة بياء المد أو واوه	٣٣	الرثاء	

٥٥	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٣٧	الحماسة	
٥٦	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، همزية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٥٧	الحماسة	
٥٧	رملية وافية محذوفة العروض صحيحة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤٦	الحماسة	جلال الإسلام (١-١٨)، ظهور الظلم على الغرب (١٩-٣١)، استنهاض المسلمين (٣٢-٤٦)
٥٨	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مذيلة الضرب، تائية ساكنة مجردة ملتزمة في موضع الردف نونا ساكنت لا تلزمها	٢٨	الشكوى	
٥٩	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مفتوحة مردفة بياء اللين موصولة بالألف	٦	المديح	
٦٠	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، لامية مفتوحة مردفة بياء المد موصولة بالهاء الساكنة	١٤	اللهو	
٦١	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، عينية مفتوحة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالألف	٢٤	الحنين	
٦٢	وافرية مجزوءة صحيحة العروض معصوبة الضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢٥	اللهو	
٦٣	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، عينية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٥	الغزل	
٦٤	رملية وافية محذوفة العروض صحيحة الضرب، هائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٨٦	الحكمة	
٦٥	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، همزية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٦٤	الحماسة	
٦٦	سريعية وافية مطوية العروض موقوفة الضرب، نونية ساكنة مردفة بياء المد فقط	٢٢	الحكمة	
٦٧	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، دالية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢١	الشكوى	
٦٨	كاملية وافية صحيحة العروض مقطعة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٤	اللهو	
٦٩	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، ضادية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٠	الغزل	
٧٠	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، رائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	١٠	الغزل	
٧١	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مضمومة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	١٩	الحماسة	
٧٢	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٣٩	الرثاء	
٧٣	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، دالية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤٩	الرثاء	

٧٤	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، سينية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٣	الحنين	
٧٥	منسرحية وافية مطوية العروض والضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢٧	الغزل	
٧٦	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، همزية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٥٤	الرحلة	
٧٧	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٠	الغزل	
٧٨	رجزية مشطورة مقطوعة الضرب، حائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣١	الغزل	
٧٩	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها صحيحة الضرب، لامية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٥٥	الحماسة	
٨٠	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، لامية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣١	الحماسة	
٨١	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٢٧	الحماسة	
٨٢	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، دالية مكسورة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالياء	٤٩	الحماسة	
٨٣	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، بائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٥٥	الحماسة	
٨٤	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، نونية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٥٥	الحماسة	
٨٥	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، ميمية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٦١	الحماسة	
٨٦	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، دالية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٥٨	المديح	
٨٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٤٣	الحماسة	
٨٨	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالهاء المكسورة	٣١	المديح	
٨٩	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، حائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٤١	الرثاء	
٩٠	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، رائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	١٤	المديح	
٩١	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، نونية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣٦	الرثاء	
٩٢	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤٨	الرثاء	
٩٣	رملية وافية محذوفة العروض مقصورة الضرب، همزية ساكنة مردفة بالألف	٢٦	الرثاء	

نظام العروض العربي

من القراءة الأصولية إلى الدراسة التنظيرية

د. محمد عبد العزيز عبد الدايم الرفاعي

أستاذ العربية- دار العلوم- جامعة القاهرة

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

مستخلص

يعالج هذا البحث نظام العروض العربي من منظور ثنائية «السماع والقياس»، وهي الثنائية التي جرى تطبيقها في بعض فروع العربية دون بعض؛ فقد ظهرت بشكل كبير في النحو والصرف، فضْلًا عن الدرس المعجمي، وغابت عن الدرس العروضي بشكل لافت للنظر، وهو ما يمنح دراستها في إطار الدرس العروضي مشروعية بحثية، وناقش بعد ذلك جملة الفروض التي قدمت لهذا النظام. وقد بيَّنَ البحث أبعاد السماع في النظام العروضي العربي، وتطبيقاته المختلفة.

وقدم تخطيطًا للنظام العروضي الذي يتشكل من الأحكام العروضية القياسية المختلفة، ودراسة تقويمية لأبرز التصورات التي طرحت لدراسته من منظور الأنظمة العروضية في مختلف اللغات، ثم قدم تصوره عن النظام العروضي.

ويتمثل منهج الدراسة في تحديد المفاهيم الأساسية والجديدة، ومناقشة أثرها في النظام العروضي، ثم بيان التطبيقات التي تمثل جانب السماع في النظام العروضي العربي، ثم تحليلها وتصنيفها، ومناقشة تفسيرها، تخطيط النظام العروضي العربي من منظور الأنظمة العروضية لمختلف اللغات، ومناقشة أبرز الفرضيات التي قدمت له، ثم عرض فرضية البحث الخاصة بهذا النظام العروضي.

وينتهي البحث بتقديم صورة كلية عن نظامنا العروضي بشقيه السماعي والقياسي، ودراسة أبرز فرضياته دراسة تقويمية، ثم تقديم نظرية عن أبعاد النظام العروضي في تصور الخليل بمستوياته المختلفة، وأساسه، والمعايير المختلفة لهذا الأساس العروضي، نظام العروض العربي، ومدى صلاحية الفرضيات للنظام العروضي.

This paper deals with the Arabic prosodic system from the perspective of "irregularity and regularity"، which has been applied in some disciplines of Arabic. It appeared greatly in syntax and morphology، in addition to the lexical study، and was remarkably absent from Prosody. Applying the irregularity and regularity in it grants them a research legitimacy. It discussed the hypotheses that were presented for this system and clarified the dimensions of irregularity in Prosody investigating its various types.

It outlined the prosodic system formed by the prosodic regularities، and introduced a critical study for the most prominent perceptions that were put forward to study this prosodic system from the perspective of the prosodic systems in various languages. Then، it presented its perception of the prosodic system.

The study approach is to define the basic and new concepts، discuss their impact in the prosodic system، analyze the irregularities of it classifying them، discuss their interpretation، outline the system from the perspective of the prosodic systems of different languages، and discuss the most prominent assumptions presented to it. Then the paper presented its hypothesis for it.

Thus، the paper presents a holistic image of our prosodic system، in its two aspects، irregular and regular، evaluating its most prominent hypotheses، and presents a theory about the prosodic system according to the perception of AL Khalil with its different levels، basis، different standards for this prosodic system، the Arabic prosodic system، and the validity of the hypotheses of this system.

مقدمة

يطرح محور «علم العروض من السماع إلى القياس» الذي استُكتبتُ فيه ضرورةً أوليَّةً تتمثل في لزوم تحديد مفهومي السماع والقياس، وبخاصة في ظل وضعهما معًا في الثنائية المشهورة بثنائية «السماع والقياس» في علم أصول العربية، وتحديد دائرة كل واحد من هذين المفهومين، ومدى صلاحيتهما للتحليل العروضي بشكل خاص، ومناسبتهما لثنائية «طلاقة الفن وانضباط العلم» التي تمثل منظور المؤتمر الذي اتخذ لنفسه عنوان «عروض الشعر العربي بين طلاقة الفن وانضباط العلم»، وذلك- بالتأكيد بعد تحديد مفهوم النظام العروضي بشكل عام.

ولا يمكن إنكار أن ثنائية «السماع والقياس» تنحو بالبحث منحًى أصوليًّا؛ وذلك نظرًا لما تمثِّله هذه الثنائية بالنسبة لأصول العربية بشكل عام؛ ومن ثم سوف يقوم البحث ابتداءً بالوفاء بحق الجانب الأصولي للموضوع، ثم ينتقل بعد ذلك إلى متن النظام العروضي من خلال معالجة البحث لتصورات العروضيين للقياس في العروض العربي.

والحقيقة أن وجود مفهومي السماع والقياس في علم العروض يؤكد فرضيتنا التي تتمثل في أن «أصول النحو» ليست أصولًا للتقعيد النحوي، بقدر ما هي أصول للتقعيد اللغوي بشكل عام؛ لأن «مباحث أصول النحو لا تنحصر في النحو، وإنما تنبني عليها فروع الدرس اللغوي بقدر ما ينبني عليها النحو، وذلك على ما تكشفه مراجعة فروع الدرس اللغوي الأخرى من أصوات إلى صرف إلى دلالة إلى معجم؛ فإن هذه المراجعة ستوضح أنه يوجد في هذه العلوم جميعًا مفردات أصول النحو من أدلة أو مصادر وقواعد كلية ومفاهيم وغيرها؛ الأمر الذي يدعو إلى إعادة النظر في تقييد هذه الأصول بعلم النحو من خلال لقبها المفضَّل «أصول النحو» إلا أن يكون ذلك من باب التغليب أو الاصطلاح فحسب»[(١)].

إن وجود هذين المفهومين اللذين يمثلان جزءًا أصيلًا من عصب الدرس الأصولي في الدرس العروضي يفيد استخدامهما خارج الدرس النحوي، وذلك على خلاف ما يعنيه تقييد الأصول بالنحو، وجعلها أصولًا له هو، لا لغيره.

(١) الرفاعي، محمد عبد العزيز عبد الدايم. (٢٠١٩). أصول النحو العربي: النظرية والمنهج، بناء معاصر لعلم الاستدلال اللغوي، جدة: مركز النشر العلمي بجامعة الملك عبد العزيز، ص ٢.

أما الحديث عن النظام العروضي الذي يمثل القياس العام، أو منظومة الأحكام والقواعد العروضية من خلال تقديم القراءات المختلفة التي قدمت بيانًا لها، فإنه ينحو بالبحث منحًى تنظيريًّا مقابلًا للمنحى الأصولي، وهو يمثل الجانب التنظيري الذي يجيب على حقيقة النظام العروضي بشكل مباشر.

مدخل: المفاهيم الأساسية

(١) مفاهيم الرؤية الأصولية

(أ) مفهوم السماع

يعد مفهوم «السماع» من المفاهيم الأساسية للتقعيد اللغوي، وهو يرد على معنيين اصطلاحيين يتصلان بموضوع بحثنا؛ حيث يعد «السماع» إحدى صورتي جمع اللغة أو النقل عن العرب اللتين تتمثلان في «السماع»، وهو الأخذ المباشر، و«الرواية»، وهي الأخذ من خلال وسيط، فإن «السماع» «يطلق على ما يرويه العالم بعد سماعه بنفسه، وأما ما يرويه عن عالم آخر، أو عن جيل سابق من العلماء، أو عن مصنف من المصنفات اللغوية، أو كتاب من كتب النحو، فلا نعُدُّه سماعًا، وإنما نعُدُّه رواية»[(١)]. ويفيد ذلك أن «السماع» يتصل بالشفاهة، فيُقصَد به ما ورد شفاهة، لا مُدوَّنًا.

ويطلق «السماع» - كذلك - على ما خالف القاعدة، وذلك حين يراد بالقياس، ما جاء على قاعدةٍ ما. وربما استخدم له لقب «السماعي» أو «المسموع» حين يشار إلى النص، لا الحكم الذي يحمله، وهو ما يجعله معادلًا لغير المقيس أو الشاذ.

(ب) مفهوم القياس

يرد لمفهوم «القياس» معنيان اصطلاحيان: الأول منهما أن يكون بمعنى المصدر أو الدليل اللغوي على الحكم، وهو الذي يقول عنه الأنباري: «القياس حمل غير المنقول على المنقول إذا كان في معناه، كرفع الفاعل ونصب المفعول في كل مكان، وإن لم يكن كل ذلك

(١) أبو المكارم، علي. (١٩٧٣). أصول التفكير النحوي، ليبيا: منشورات الجامعة الليبية، ص ٢١.

منقولًا عنهم؛ وإنما لما كان غير المنقول عنهم من ذلك في معنى المنقول، كان محمولًا عليه، وكذلك كل مقيس في صناعة الإعراب»[1].

ويعد «القياس» بهذا المعنى الاصطلاحي مقابلًا للسماع بوصفهما مصدرين للتقعيد. ولا يتصل- في الحقيقة- هذا المعنى الاصطلاحي لمفهوم القياس ببحثنا بشكل مباشر.

أما المعنى الاصطلاحي الثاني لمفهوم «القياس»، فهو أن يكون بمعنى القاعدة أو الحكم؛ فإن قول النحاة في مسألةٍ ما بأن قياسها كذا يفيد حكمها وقاعدتها.

يعني ما سبق- على أية حال- أن مناقشة السماع بالنسبة للنظام العروضي تستلزم أن نناقش ما يأتي:

- النظام العروضي في مرحلة السماع التي تسبق مرحلة تسجيل الخليل له، وذلك في مقابل مرحلته بعد تسجيل الخليل. وتتسع مرحلة السماع الأولى لنشأة النظام العروضي العربي التي تشهد عدة فروض بحثية.

- ما ورد من العروض مسموعًا على خلاف أحكام العروض، وما ورد منه مقيسًا مطردًا. وهما ما ينطوي عليهما الدرس العروضي الذي يشمل القياسي المطرد، والسماعي الشاذ؛ فإن النظام العروضي يمثل المنظومة التي تُسْلَك فيها الأحكام العروضية على اختلافها من مقيسة وسماعية.

ونحتاج أن نناقش الأساس الذي ينبني عليه السماع والقياس، والمنهج الذي عومل به كل من القياس والسماع الذي خرج عنه، ثم الوقوف بالتفصيل على الفروض التي قدمت للنظام العروضي بوصفه القياس العام أو القاعدة العامة التي تُسْلَك فيه القواعد الجزئية المختلفة.

وإذا كانت معالجة ثنائية السماع والقياس في الدرس العروضي تمثل استجابة لما يقتضيه عنوان المحور الذي يُقَدَّم البحث في إطاره، فإن معالجة النظام العروضي نفسه الذي يمثل القياس العام يمثل الثمرة الحقيقية أو الإضافة اللازمة للتحليل العروضي.

(١) الأنباري، أبو البركات.(١٩٥٧). الإغراب في جدل الإعراب، تحقيق سعيد الأفغاني، دمشق: مطبعة الجامعة السورية، ص ٤٥- ٤٦.

(٢) مفاهيم الدراسة النظرية

(أ) النظام العروضي

يتكون أي نظام- سواء أكان للعروض أم لغيره- من أمرين، وهما الوحدات التي تُشكِّل مادته، ويَتشكَّل منها، والعلاقات التي تربط بين هذه الوحدات، والتي تصير بها الوحدات نظامًا.

وعند تحليل النظام تتخذ العلاقات القائمة بين وحداته إما مسارًا أفقيًّا (linear) إذا كان تعالق الوحدات الصغرى ينتج لنا الوحدة الكبرى مباشرة، أو مسارًا رأسيًّا (hierarchical) إذا كان تعالق الوحدات الصغرى ينتج لنا وحدات وسيطة، ثم ينتج تعالق الوحدات الوسيطة ينتج وحدات وسيطة أكبر حتى ننتهي إلى الوحدة الكبرى.

ولا يخفى أن النظام العروضي يتخذ المسار الرأسي أو الهرمي؛ إذ تتعالق الوحدتان الصغريان المتحرك والساكن لتكوين وحدات وسطى تتمثل في الأسباب والأوتاد والفواصل التي تتعالق فيما بينها لتكوين وحدات التفعيلات، تتعالق التفعيلات لتكوين البحور.

ويعني ذلك أننا بحاجة- بخصوص النظام العروضي- إلى تحديد العلاقات على اختلاف مستوياتها، أي التي بين وحدتي المتحرك والساكن، ثم التي بين الأسباب والأوتاد والفواصل، ثم التي بين التفعيلات حتى نحدد النظام العروضي بشكل دقيق وكامل.

ويلزم- كذلك- أن نبين ما إذا كانت العلاقات التي تشكل النظام العروضي ذات طبيعة واحدة، أم تختلف من مستوى إلى آخر.

(ب) المورا ()

حسبنا بخصوصها أن نشير إلى أن مصطلحها يرجع إلى اللفظ اللاتيني (mora) التي تعني «الوقت اللازم أو المطلوب»[١]، وأنها «تعد وحدات تجريدية»[٢]، وأنها وحدة قياس

(١) Bussmann، Hadumod. Routledge Dictionary of Language and Linguistics، translated and edited by Gregory Trauth and Kerstin Kazzazi، London: Routledge، 1998، p. 766.

(٢) *Inaba، Seiichiro. "Moras، Syllables، and Feet in Japanese"، Language، Information and Computation*

فونولوجية، تساوي الصائت القصير، أي إنها ليست الصائت القصير نفسه، وإنما وحدة قياس تحسب به الأصوات الصائتة والصامتة؛ فهي بمقدار الصائت القصير، لا الصائت القصير نفسه. بل تعد وحدة قياس للمقطع؛ فالمقطع المشتمل على مورا مقطع قصير[١].

وتستخدم هذه الوحدة في «الدراسات العروضية التراثية للإشارة إلى الوحدة الصغرى من الزمن العروضي، أو الوزن، ويستخدم الآن في بعض النماذج الفونولوجية»[٢].

ويتم تقدير الصائت القصير بمورا، والطويل باثنتين، أما الصامت فإنه يأخذ مورا إذا جاء في ختام المقطع في بعض اللغات، أي بعد نواة المقطع؛ فيتم تحليل المقطع إلى بادئة (onset)، وهي ما يسبق النواة (nucleus) من صامت، وقافية (rhyme) ذات نواة (nucleus) وختام (coda)، وهو ما بعد النواة من صوامت.

ويمكن تحليل المقطع «قد» وفقًا لذلك على النحو الآتي:

σ ط

بادئة Onset　　قافية Rhyme

نواة nucleus　　ختام coda

قـ　　ـــَ　　د

شغلت القاف بادئة المقطع (Onset)، وشغلت فتحة القاف مع الدال قافيته (Rhyme) التي انقسمت إلى نواة (nucleus) شغلتها الفتحة، وختام (coda) شغلته الدال.

(ج) ثنائية المتحرك والساكن

نشير إلى أننا نلتزم بمصطلحي العروض التراثيين اللذين يصنفان الوحدة الصغرى،

(PACLIC12)، 18-20 Feb، 1998، 106-117. P. 106.

(١) *Bussmann. Routledge Dictionary of Language and Linguistics، 1998، p. 766.*

(٢) Crystal، David. A Dictionary of Linguistics & Phonetics، ، 6th edition، Oxford: Blackwell Publishig، [1980 (2008)]، p. 312.

وأن نشير إلى أن مشكلة فهم موقف التراث منهما ترجع إلى ربطنا المتحرك بالمصطلح الإنجليزي vowel (صائت)، والحقيقة أن تسمية المتحرك والساكن قد قامت في التراث العربي بناء على ملاحظة وضع أعضاء النطق؛ فإنه إذا كانت أعضاء النطق تتحرك في أثناء نطق الصوت وصف بأنه «متحرك»، وهو الصامت الذي تتحرك أعضاء النطق في أثناء نطقه، وإذا كانت ساكنة في أثناء نطقه وصف بأنه «ساكن»، وهو الصامت الذي لا تصاحبه حركة، وكذلك حرف المد؛ فإنه لا يزيد عن امتداد لنطق الحركة القصيرة، ولا تتحرك معه أعضاء النطق، وإنما تبقى على وضعها الذي اتخذته مع بداية نطق الحركة القصيرة.

(د) الحزمة/ حزمة الصوت ()

وهو مصطلح نقترحه مقابلًا للمقطع (syllable)، وبديلًا عنه؛ حيث نرى أنه أنسب للتصور التراثي العربي من مفهوم المقطع الحديث الذي نرى أنه اقتراحه وحدة وسيطة لفهم التركيب الفونولوجي للعربية موضع نظر.

ويرجع مذهبنا هذا إلى أن المقطع يدور حول الصائت في الدرس الغربي (vowel-centered system)؛ فهو نواة المقطع في الأغلب، وتحسب مكونات المقطع في ضوئه؛ فالبادئة ما كان قبله، والختام ما كان بعده، وهو مع الختام- إن وجد- يمثلان القافية، وهذا ما لا يتناسب مع البنية الفونولوجية للعربية التي درسها علماؤنا في إطار الساكن، لا الصائت؛ فلديهم أربعة قواعد تتصل بالساكن؛ إذ لا نبدأ بساكن، ولا نقف إلا بساكن، ولا يتوالى ساكنان، ولا يتوالى أربع متحركات (غير سواكن) في الكلمة الواحدة أو ما هما كالكلمة الواحدة، وهي ما يمكن أن نعبر عنه بمصطلح الساكن لا يغيب الساكن عن أربعة أصوات (أجزاء صوتية) للكلمة الواحدة، أو ما هما كالكلمة الواحدة.

ويعني هذا- ببساطة- أن تراثنا اللغوي قد قال بالقواعد الأربعة للبنية الفونولوجية للعربية، لا بالمكونات الأربعة للمقطع (البادئة، والقافية، والنواة، والختام)، ولا يخرج شيء من البنية الفونولوجية للعربية عن القواعد الأربعة المقررة. كما لا نحتاج لحساب بنية العربية الفونولوجية بناء على تصور لا يناسبها، ولا تحتاج إليه؛ فليس لدينا أكثر من صامت واحد للبادئة، لا يزيد، ولا يغيب، وكذلك، ليس لدينا أكثر من صامت للختام

إلا في حال الوقف الذي يتيح توالي ساكنين.

ونستطيع أن نشير إلى أنه بينما يتأسس المقطع على الصائت، تتأسس الحزمة على الساكن.

وكما يعمل المقطع في كل من الفونولوجي والعروض، تعمل الحزمة فيهما. ومن ثم يمكن وصف الحزمة بالفونولوجية إذا كان توظف في الفونولوجي (phonological pack)، وبالعروضية إذا كانت توظف في العروض (metrical pack). ويمكن ذلك بتسميتها حزمة الصوت (الجزء الصوتي) بناء على أنها تتأسس على الصوت (الجزء الصوتي) (segment pack).

أوّلًا- القراءة الأصولية للنظام العروضي

يُعدّ الحديث عن ثنائية «السماع والقياس» حديثًا في الأصول؛ فهما- كما سبقت الإشارة- مصطلحان أصوليان بامتياز. وسنستعرض تطبيقات السماع والقياس في الدرس العروضي، مع تصنيفهما وتحليلهما، ثم نقف على ما قبل النظام العروضي في مرحلة ما قبل الشعر، وذلك على النحو الآتي:

١. السماعي في النظام العروضي

ليس ثمة فرق في النظام العروضي للشعر الذي وردنا فيما قبل دراسة الخليل له عنه فيما بعد تحديده للنظام العروضي، وتفصيله لأحكامه، وذلك على الرغم من امتداده إلى ما قبل الإسلام بنحو مائة وخمسين أو مائتين سنة وفق تقديرات الجاحظ الذي يقول: «فإذا استظهرنا الشعر وجدنا له- إلى أن جاء الله بالإسلام- خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام»(١)، أو إلى ما قبل الإسلام بنحو خمسة قرون؛ إذا ما أخذنا بما أثبتته المصادر المختلفة من قصائد قد وردت لمالك بن فهم الأزدي الذي مات عام ٤٨٠ ق ه، وكان قد «ملك عمان وما حولها سبعين سنة»(٢)، فضلًا عن قصائد تجاوز عمرها المائتي

(١) الجاحظ، عمرو بن بحر. الحيوان، ج١، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة: مطبعة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ص ٧٤.

(٢) الصحاري، سلمة بن مسلم العوتبي. (٢٠٠٦). الأنساب، ج١، تحقيق محمد إحسان النص، ، ط٤، ص ٧٢٨.

عام التي ذهب إليها الجاحظ، وإن كانت لا تذهب بعيدًا لخمسة قرون قبل الإسلام، وذلك كقصيدة لقيط بن يعمر الإيادي الذي توفي ٢٦٠ ق ه، وغيرها من القصائد.

لقد وصلنا الشعر العربي على صورته التي حَلَّلَها الخليل، وأخرج نظامها العروضي؛ فليس به قصائد تخالف ما استقر، فإن «كل ما وصل إلينا من الشعر الجاهلي مقفى في صورته الكاملة، ولا نعرف شيئًا عن المحاولات الأولى، أو على الأقل تلك التي سبقت هذه الصورة المتعارف عليها في الشعر العربي»[(١)].

لقد انحصر الأمر في بعض المخالفات التي لا تزيد عن أن تكون مجرد خروج قليل، وغير منتظم. ونستطيع أن نحصره في ست فئات، وهي: تداخل البحور في بعض القصائد، وتداخل الأعاريض، والخروج عن صور البحر، أو حتى عن البحور المستعملة إلى البحور المهملة، وتغيير التفعيلة الأولى من الصدر أو العجز، واضطراب وزن بعض الأبيات، واضطراب القافية.

وقد سجَّل العروضيون ما كان من أمر النظام العروضي فيما قبل وضْعِه على يد الخليل، وطرفًا مما اختلف به عن نظام العروض بعد أن استقر على يد الخليل؛ فقد ذكروا أنه قد وقع فيه شيء من التداخل بين الأبحر، يقول ابن القطاع عن بعض ما ظهر في النظام العروضي: «اعلم أن العروض علم وضع لمعرفة أوزان شعر العرب، وبمعرفته يأمن الشاعر على نفسه من إدخال جنس من الشعر على جنس؛ إذ كان الاشتباه في أجناس الشعر كثيرًا، وقد وقع فيه جماعة من العرب، كمُرَقِّشٍ، ومُهَلْهِلٍ، وعَلْقَمَةَ بْنِ عَبْدَةَ، وعُبَيْدِ بْنِ الأَبْرَصِ، وغيرهم»[(٢)].

وهو ما يؤكده بروكلمان بقوله: «نجد في بعض قصائد الشعراء الأقدمين أبياتًا خارجة عن العروض الذي وضعه الخليل بن أحمد، وما وضعه سعيد بن مسعدة الأخفش الأوسط في كتابه العروض، كما في قصائد المرَقِّش الأكبر، وعُبَيْد، وعمرو بن قُمَيْئَة، وامرِئ القيس، وسُلْمِيّ بن ربيعة، ويبدو أن هذه الظواهر آثار قليلة لمرحلة من

(١) عبد الرءوف، عوني. (١٩٧٦). بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، القاهرة: مكتبة الخانجي، ص ٤٥-٤٦.

(٢) القطاع، علي بن جعفر. (١٩٨٣). البارع في علم العروض، تحقيق أحمد محمد عبد الدايم، القاهرة: دار الثقافة العربية، ص ٦٧.

النمو لم نقف على كنهها بعد»[١].

وسنعرض لطائفة من مشكلات الخروج عن النظام العروضي، التي تمثل الجانب السماعي منه، وذلك فيما يأتي:

أ. **تداخل البحور في القصيدة الواحدة**، ومن ذلك بيت امرئ القيس:

١٣ تُطْعِمُ فَرْخًا لها ساغِبًا أضرَّ بِهِ الجُوعُ وَالإِحْثَالُ[١]

خرج الشطر الثاني عن وزن مخلع البسيط الذي جرت عليه، ودخل في بحر المتقارب، إلا أنه اشتمل على ضرب لم يرد للمتقارب، وهو «فَعْلُنْ». يقول الشنتريني: «ويشبه المتقارب، غير أن ضربه «فَعْلُنْ»، وليس ذلك من ضروب المتقارب»[٢]. وذلك فضلًا عن ورود عروض الشطر الأول على «فاعلن»، وهو ما لا يكون عروضًا لمخلع البسيط.

ومنه- كذلك- بيته:

١٥ وَغارَةٍ قَدْ تَلَبَّبْتُ بِها كَأَنَّ أَسْرَابَها الرِّعَالُ[٢]

ورد كسر الوزن في تفعيلة العروض «مُتَفْعِلْ» (فَعُولُنْ) التي جاءت على وزن «مَسْتُعِلُنْ»، فجاء صدر البيت على مجزوء البسيط، لا مخلع البسيط الذي تجري عليه القصيدة.

وورد- أيضًا- في البيت الرابع من بائية عُبَيْد بن الأبرص «أقفر من أهله ملحوب»:

٤ وَبدّلَتْ مِنْ أَهْلِهَا وُحُوشًا وَغَيَّرَتْ حَالَهَا الخُطُوبُ[٣]

فإن الشطر الأول الذي زاد فيه سبب خفيف في بداية تفعيلته الثانية «فاعلن»، فتحولت إلى تفعيلة «مستفعلن»، فلم يَعُدْ هذا الشطر الأول بَعْدَ هذه الزيادة من مخلع البسيط على ما تجري عليه القصيدة، وإنما صارت من بحر الرجز، مع قطع العروض الذي يراه بعض الباحثين ممَّا استدركه بعضهم، ويجوز معه زحاف الخبن، فتصير تفعيلة «مستفعلن» «مُتَفْعِلْ» (فعولن)[٣]. وقد أشارت بعض الدراسات إلى وروده في الشعر المعاصر،

(١) بروكلمان، كارل. تاريخ الأدب العربي، ج١، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار، القاهرة: دار المعارف، ط٥، ص ٥٤.

(٢) الشنتيري، أبو بكر محمد بن عبد الملك. (٢٠٠٣). الكافي في علم القوافي، دراسة وتحقيق علاء محمد رأفت، القاهرة: دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، ص ٦٠.

(٣) فان دايك، كورنيليوس. (١٩٥٧). محيط الدائرة في علمي العروض والقافية، بيروت، ص ٦٩.

تقول: «غير أني عثرت أثناء قراءتي للشعر المعاصر على من استخدم الرجز التام مقطوع العروض والضرب معًا، والتزم هذا في جميع أبيات قصيدته، فجاءت منتظمة، والموسيقى مريحة للأذن، لا تحس فيها نبوًّا، ولا يفجأ أذنيك فيها نشاز»(١).

وقد ورد العروض على وزن «مستفعلن» بدلًا من «مُتَفْعِلْ» في الأبيات السادس والثامن والثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر من قصيدة لعُبَيْدِ بنِ الأَبْرَصِ، وهو ما يجعل هذه الأشطر على مجزوء البسيط بدلًا من مخلع البسيط الذي تجري عليه القصيدة.

٦ إِمَّـا قَتِيـلًا وَإِمَّـا هَالِـكًا وَالشَّـيْبُ شَـيْنٌ لَمَـنْ يَشِـيبُ
٨ وَاهِيَـةٌ أَوْ مَعِـينٌ مُمْعِـنٌ مِـنْ هَضْبَـةٍ دُونَهَـا لَهِيـبُ
١٢ إِنْ يَـكُ حُـوِّلَ مِنْهَـا أَهْلُهَـا فَـلا بَـدِيْءٌ وَلا عَجِيـبُ
١٣ أَوْ يَـكُ أَقْفَـرَ مِنْهَـا جَوُّهَـا وَعَادَهَـا الْمَحْـلُ وَالْجُـدُوبُ
١٤ فَـكُلُّ ذِي نِعْمَـةٍ مَخْلُوسُـهَا وَكُلُّ ذِي أَمَـلٍ مَكْـذُوبُ
١٥ وَكُلُّ ذِي إِبِـلٍ مَوْرُوثُهَـا وَكُلُّ ذِي سَـلَبٍ مَسْـلُوبُ(٤)

ومنه- كذلك- ما ورد في قصيدة زَيْدِ بْنِ عَدِيٍّ العبادي:

٢ أَنَعِـمْ صَبَاحًـا عَلْقَـمَ بْـنَ عَـدِيّ أَثَوَيْـتَ الْيَـوْمَ أَمْ تَرْحَـلْ(5)

فقد وردت القصيدة على بحر السريع، وخرج الشطر الثاني إلى بحر المديد- كما لا يخفى.

ومنه- أيضًا- بيت المرَقِّش الأكبر:

١٨ مـا ذَنْبُنَـا فِي أَنْ غَـزَا مَلِـكٌ مِـنْ آلِ جَفْنَـةَ حَـازِمٌ مُرْغَـمِ(٦)

يقول بعضهم عن قصيدة المُرَقِّش: «وخرجت شطور بعض أبياتها على هذا الوزن»(٢) يقصد السريع، ويضيف بخصوص البيت السابق: «»فإن من وزن الكامل»(٣). وقد استبق إلى القصيدة الأستاذ عبد الرحمن محمود عبد الرحمن الباحث المساعد بمجمع اللغة

(١) صلاح، شعبان. (١٩٩٨). موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، القاهرة: دار الثقافة العربية، ط٣، ص ١٠٨.
(٢) ضيف. (١٩٦٠). العصر الجاهلي، ص ١٨٤.
(٣) السابق، الموضع نفسه.

العربية بالقاهرة، وأشار إلى أنها في جزء كبير منها ترد على بحر الكامل مع زحافات قبيحة، كزحاف الوقص (حذف الثاني المتحرك الذي تصير به /// ٥// ٥ إلى // ٥// ٥)، وزحاف الخزل المركب من الإضمار والطي الذي تصير به /// ٥// ٥ إلى / ٥/// ٥).

ب. تداخل الأعاريض أو الأضرب أو الخروج عن مقتضاها، وهو أن يجتمع في القصيدة الواحدة أكثر من عروض، أو أكثر من ضرب، ويكون ذلك فيما يعرف بالإقعاد والتحريد.

وإذ كان بعضهم يخص الإقعاد ببحر الكامل، يقول «وهو يختص بالكامل، وهو خروج الشاعر من العروض الأولى من الكامل إلى العروض الثانية منه، وانتقاله من الثانية إلى الأولى»[(١)]، فإنه قد ورد في بحر الطويل بخروج العروض من القبض إلى الحذف.

وإذا كان الإقعاد يرد بزيادة عروض لا ترد في البحر؛ فقد يرد خروج القصيدة من عروض إلى أخرى جائزة في البحر، وذلك كما في ورود عروض المتقارب بالحذف مرة، وبالقصر أخرى، وذلك، كما في دالية الأعشى:

١ أَجِـدَّكَ لَمْ تَغْتَمِـضْ عَيْنُـكَ لَيْلَـةً فَتَرْقُدَهـا مـع رُقَّادِهـا
٣ فَمِيطِـي تُمِيطِـي بِصُلْـبِ الفُـؤَادِ وَصُـولِ حِبـالٍ وَكَنَّادِهـا
١٢ تَنَخَّلَهـا مِـنْ بِـكَارِ القِطَـافِ أُزَيْـرِقُ آمَـنُ إِكْسَـادِها
٢٣ لِقَـوْمٍ فَكانُـوا هُـمُ المُنْفِدِيـنَ شَرابُهُـمُ قَبْـلَ إِنْفَادِهـا[(٢)]

ورد عروض بحر المتقارب محذوفة «فعو» بحذف السبب الخفيف من «فعولن»، إلا أن «فعولُ» بالصحة، وإن ورد فيها القبض الذي يعد من قبيل الزحاف، قد جاءت في عروض بعض الأشطر، كما يظهر في البيت الثالث، والبيت الثاني عشر، والبيت الثالث والعشرين. وهو وإن أجازه العروضيون إلا أنه يمثل- في تصورنا- نوعًا من التداخل الإيقاعي. يقول التنوخي عن الإقعاد: «وهو اخْتِلافُ العَرُوضِ في القَصِيدةِ مِنْ غَيْرِ تَصْرِيعٍ»[(٢)].

(١) التبريزي، الخطيب. (١٩٨٦). الوافي في العروض والقوافي، تمهيد عمر يحيى وتحقيق فخر الدين قباوة، دمشق: دار الفكر، ط٤، ص ٢٢٦.
(٢) التنوخي، أبو يعلى. (١٩٧٨). القوافي، تحقيق عوني عبد الرءوف، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٢، ص ٧٩.

ت. الخروج عن صور البحر أو عن الأبحر المستعملة

يثبت التبريزي خروج أبيات سُلْمِيّ بن ربيعة عن صور بحر البسيط، يقول: «هذه الأبيات خارجة من العروض التي وضعها الخليل بن أحمد، ومما وضعه سعيد بن مسعدة، وأقرب ما يقال فيها: إنها تجيء على السادس من البسيط»[(١)]. ويقول بعضهم: «قد استدرك بعضهم للبسيط عروضًا رابعة مجزوءة حذاء مخبونة، فبعد إسقاط «فاعلن» صارت «مستفعلن» بالحذذ «مُسْتَفْ»، وبالخبن «مُتَفْ»، ثم نقلت إلى «فَعَلْ» لها ضربان، مثلها... الضرب الثاني مقطوع مخبون صارت «مستفعلن» بالقطع والخبن «مُتَفْعِلْ» فنقلت إلى «فعولن»، وبيته:

إِنَّ شِـوَاءً وَنَشْـوَةً وَخَبَـبَ البَـازِلِ الأَمُـونِ [(٨)]

ونسب بعض العلماء استعمال بعض البحور المهملة للشعراء القدامى، يقول السكاكي عن بحر المستطيل- أو الوسيط- المهجور «وإنه بحر مستعمل، وإن كان الخليل أهمله، يحكى عن امرئ القيس أشعارًا بهذا الوزن» منها:

ألا يا عين فابكي على فقدي لملكي وإتلافي لمالي بلا حرف وجهدي
تخطيت بلادا وضيعت قلابا وقد كنت قديمًا أخا عز ومجد[(٩)]

ويعد خروج الشعر عن صور العروض والضرب المقررة للبحر، وخروجه عن الأبحر المستعملة إلى المهملة أو المهجورة من قبيل المستدرك، الذي ورد فيما بعد وضع الخليل للنظام العروضي. وذلك كما يظهر فيما نسب لأبي العتاهية من شعر على بحر الممتد- أو الوسيم- المهجور.

ث. تغيير التفعيلة الأولى من الصدر أو العجز

يرد تغيير في التفعيلة التي يفتتح بها صدر البيت، أو عجزه، وهو تغيير يصيب الوتد فقط، كالثلم الذي هو حذف أول متحركي الوتد المجموع من فعولن لتصبح «عولن»، أو يصيبه مع سبب آخر في التفعيلة، كالثرم الذي يكون بالثلم والقبض الذي هو حذف الخامس الساكن، وتصير فعولن بالثرم «عولُ».

(١) التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي. (٢٠٠٠) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، كتب حواشيه غريد الشيخ، ووضع فهارسه العامة أحمد شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ص ٧٠٢.

وقد يكون التغيير بالزيادة، كما في الخزم الذي يكون بزيادةٍ من حرف إلى أربعة أحرف إذا كان في صدر البيت، وحرف إلى حرفين إن كان في أول العجز.

ومن تغيير التفعيلة الأولى في الصدر الثلم والثرم والشتر وغير ذلك مما تذكره كتب العروض المختلفة، وتقدم له نماذج لا نحتاج إلى استعراضها في هذا المقام؛ فما يشغل البحث بيان أنواع الخروج على النظام العروضي، ثم محاولة تفسيره.

ج. **اضطراب الوزن**، وغالبًا، ما يصيب إحدى تفعيلات البيت.

أشار بعضهم إلى ورود اضطراب في الوزن في قصيدة امريءالقيس (٥٤٢م) «عَيْنَاك دَمْعُها سِجَالُ»، وتتمثل المواضع التي تحتمل اضطراب الوزن في مطلع لامية امرئ القيس:

١ عَيْنَاك دَمْعُها سِجَالُ كَأَنَّ شَأْنَيْهَا أَوْشَالُ[١٠]

يرد احتمال كسر الوزن إذا روي البيت بضمير المفرد الغائبة في «دمعها»، وهو ما يمثل كسرًا لتفعيلة «فاعلن»، ويرتفع هذا الاحتمال بذكر الضمير للاثنين «دمعهما»، وهو ما ورد في شرح البيت؛ مما يجعل اضطراب الوزن احتمالًا بسبب التحريف، لا يقينًا.

أما ورود تفعيلة الضرب «مُتَفْعِلْ» (فعولن) بالخبن من «مُسْتَفْعِلْ» (مَفَعُولُنْ)، فهو من زحاف الخبن الجائز الذي لا يلزم، ولا يمثل خروجًا عن النظام العروضي- كما سبقت الإشارة.

ومن اضطراب الوزن بيته العاشر:

١٠ صَابَ عَلَيْهِ رِبِيعٌ باكِرٌ كَأَنَّ قُرْيانَهُ الرِّحالُ[١١]

خرجت تفعيلة العروض عن تفعيلة عروض المخلع «فَعُولُنْ»؛ فوردت صحيحة «مُسْتَفْعِلُنْ».

وورد- أيضًا- في بيته الثالث عشر:

١٣ تُطْعِمُ فَرْخًا لها ساغِبًا أضرَّ بِهِ الجُوعُ وَالإِحْثَالُ

يرد احتمال الكسر عند إسقاط الجار والمجرور «لها» من الشطر الأول، كما حدث في رواية

الديوان[١]، ويرتفع الكسر بإثبات الجار والمجرور «لها»، كما في رواية الشنتيري في الكافي في علم القوافي[٢]. ويعني ذلك أن الكسر يقوم بسبب فساد الرواية أو تحريفها. إلا أن العروض تبقى على «فاعلن»، بدلًا من عروض المخلع «فعولن».

ومن القصائد التي ورد بها اضطراب الوزن قصيدة عُبَيد بْنِ الأَبْرَصِ التي يقول عنها المعري: «ووزنها مختلف، وليست موافقةً لمذهب الخليل في العروض[٣]:

١ أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ فَالقُطَّبِيَّاتُ فَالذَّنُوبُ[١٢]

وهي «من مخلع البسيط، ولا يخلو بيت منها من حذف في بعض تفاعيله أو زيادة»[٤]. وهو- في الحقيقة- حكم لا يخلو من تعميم لا تدعمه مراجعة القصيدة.

وقد وقفنا على هذه الزيادة في بيتها الرابع؛ إذ زاد سبب خفيف، فجاءت التفعيلة الثانية «مستفعلن» بدلًا من «فاعلن»:

٤ وَبدّلَتْ مِنْ أَهْلِهَا وُحُوشًا وَغَيَّرَتْ حَالَهَا الخُطُوبُ[١٣]

وقد يرد خبن مع عروضها أو ضربها المقطوعين، فتصير التفعيلة «مُتَفْعِلْ» (فعولن) بالقطع فقط، بدلًا من «مُسْتَفْعِلْ» (مَفْعُولُنْ)، والخبن زحاف جائز، وغير لازم. وقد ورد ذلك- بالنسبة لأول خمسة عشر بيتًا مثلًا- في تفعيلة العروض في البيت الأول، وتفعيلة الضرب في أبياتها الخامس والرابع عشر والخامس عشر:

١ أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ فَالقُطَّبِيَّاتُ فَالذَّنُوبُ
٥ أَرْضٌ تَوَارَثَهَا شَعُوبُ فَكُلُّ مَنْ حَلَّهَا مَحْرُوبُ
١٤ فَكُلُّ ذِي نِعْمَةٍ مَخْلُوسُها وكُلُّ ذِي أَمَلٍ مَكْذُوبُ
١٥ وكُلُّ ذِي إِبِلٍ مَوْرُوثُها وَكُلُّ ذِي سَلَبٍ مَسْلُوبُ[١٤]

ولا يمثل دخول الخبن في تفعيلة الضرب وتحويلها من «مُتَفْعِلْ» (فَعُولُنْ) إلى «مُسْتَفْعِلْ» (مفعولن) لكونه يرد خارج دائرة القافية التي تتمثل في آخر ساكنين، وما بينهما والحركة

(١) السابق، ص ١٩٢.
(٢) الشنتيري. (٢٠٠٣). الكافي في علم القوافي، ص ٥٩.
(٣) المعري، أبو العلاء. الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، تحقيق محمود حسن زناتي، بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، ص ١٣١.
(٤) ضيف، شوقي. (١٩٦٠). العصر الجاهلي، القاهرة: دار المعارف، ط١١، ص ١٨٤.

أو المتحرك الذي قبل الساكن الأول؛ فهي لا تؤثر لا على الروي، وهو حرف الباء، ولا الوصل، وهو الواو الناشئة من إشباع ضمة الروي، ولا الردف المتمثل في الواو أو الياء، ولا الحذو، وهو الحركة التي قبل الردف.

وإذا ما تجاوزنا ما وُصِف بأنه كَسْرٌ للوزن وخروجٌ عنه بزيادة أو حذف، أو بتداخل بين البحور في القصيدة الواحدة، وجدنا نوعًا قد أدرجه العروضيون بصفته عيوبًا قبيحة في الوزن أو القافية.

وتتمثل عيوب الوزن في عشرة عيوب- عيب الزيادة «الخزم» وعيوب الحذف، كالثلم، والثرم... إلخ- نحاول أن نضمها مع كسر الوزن بالزيادة أو الحذف من أجل النظر في توجيهها.

ح. اضطراب القافية في أحد حروفها أو حركاتها

يظهر اضطراب القافية فيما عرف بعيوب القافية، وذلك كالإقواء الذي يكون بالتغير بين الكسرة والضمة. ومن نماذج الإقواء ما ورد في معلقة امرئ القيس:

كأنَّ أبانًا في أَفَانِينَ وَدْقِهِ كَبِيرُ أُنَاسٍ في بِجَادٍ مُزَمَّلِ

»وخفض «مُزَمَّلِ» على الجوار، وحقه أن يكون نعتًا لـ«كبير»»[1].

ومن اضطراب القافية الإصراف الذي يكون بالتغير بين الفتحة مع الكسرة أو الضم، فضلًا عن السناد الذي يكون في التأسيس، والحذو والردف... إلخ.

وقد أثبت العروضيون هذا الاضطراب، واستشهدوا له من أشعار العرب.

يمكن- على أية حال- بعد وقوفنا مع هذه العينة التي أشار إليها العلماء والدارسون بوصفها نماذج للخروج على الوزن فيما قبل كشف الخليل عن النظام العروضي للشعر العربي أن نقرر ما يأتي:

- أنها لا تزيد عن تكون مجرد نماذج خروج، لا تمثل مرحلة متميزة للنظام العروضي، فضلًا عن أن تكون نظامًا سابقًا على النظام الذي وقف عليه الخليل.

(١) امرؤ القيس. (١٩٦٥). ديوانه، ص ٢٥.

• أنها لم تحظ من العروضيين بتوجيه ذي بال؛ فإذا بحثنا عن توجيهات العروضيين لنماذج الخروج هذه وجدنا أنهم قد أثبتوها دون تفسير عروضي؛ فلم يحاولوا أن يوفقوا وضعها مع النظام العروضي، أو يحددوا السبب أو السياق الضابط لها.

• أن ما ذكره العلماء من نماذج للخروج على النظام العام للعروض العربي لا ينحصر في شعراء ما قبل الخليل، وإنما وردت النماذج لشعراء من قبل وضع علم العروض، ولآخرين من بعد وضع العلم، وإن كان العلماء يجعلون ذلك من باب المستدرك على النظام العروضي.

• أن تحليل هذه الأصناف الستة التي رصدها البحث يبين ما يأتي:

- أن أيسرها هو ما ورد على إيقاع لم يثبته الخليل؛ فإن تداخل الأبحر في القصيدة لا يعني الخروج عن مطلق الإيقاع، وإنما الخروج من إيقاع إلى آخر، أي إن الشاعر قد التبس عليه الإيقاعان، وكذلك يرد تداخل الأعاريض أو الأضرب من قبيل الورود على صورة لم يقررها الخليل في النظام العروضي، ولا يزيد استعمال صور لم ترد للبحر أو النظم على أبحر مهملة عن الخروج عن الإيقاع المثبت إلى آخر غير مثبت.

- أن تغيير التفعيلة الأولى من صدر البيت أو عجزه قد قال العروضيون بجوازه من باب الترخُّص لكونه يمثل استثناء يستقل بموضعه الذي لا يجاوزه؛ فلا يؤثر على استقامة البيت من بعده، فكأنما يرد معادلًا لتغييرات العلة التي تلزم العروض والضرب لتكون أشبه بالتوشية التي تختتم بها الأشطر على سبيل التنويع؛ فإننا نلاحظ أن تغييرات العلل تغييرات كبيرة ترد بقصد التنويع وكسرة رتابة البيت بتكرار تفعيلته أو تفعيلتيه؛ ومن ثم ترد في النهايات؛ لئلا يؤثر هذا التغيير الكبير على استقامة الوزن؛ فإنه إن جاء في الحشو أفسد استقامة التفعيلات.

- أن النماذج التي وردت باضطرابٍ في وزنها:

o يمكن أن يرجع اضطراب وزنها إلى عدم دقة الرواية، أو تحريف في نصها؛ فإن الشعر العربي قد نقل إلينا من خلال الصحف، بعد أن توقفت الرواية السماعية، كما هو الأمر في القراءات القرآنية.

ويظهر ذلك من ورود رواية مستقيمة لبيت امرئ القيس بإثبات الضمير للاثنين، وأخرى غير مستقيمة بإثبات الضمير للمفردة الغائبة، وذلك في مطلع لامية امرئ القيس:

١ عَيْنَاك دَمْعُهما سِجَالُ كَأَنَّ شَأْنَيْهِمَا أَوْشَالُ[١٥]

وهو الأمر الذي يجعل اضطراب الوزن احتمالًا بسبب التحريف، لا يقينًا.

ويظهر- كذلك- من ورود رواية مستقيمة الوزن بإثبات الجار والمجرور «لها»، وأخرى غير مستقيمة بإسقاط الجار والمجرور «لها» لبيته:

١٣ تُطْعِمُ فَرْخًا لها ساغِبًا أضرَّ بِهِ الجُوعُ وَالإِحْثَالُ

ويظهر- أيضًا- من ورود رواية لبيت عُبَيد بْنِ الأَبْرَصِ:

٤ وَبدّلَتْ مِنْ أَهْلِهَا وُحُوشًا وَغَيَّرَتْ حَالَهَا الخُطُوبُ[١٦]

زاد سبب خفيف، فجاءت التفعيلة الثانية «مستفعلن» بدلًا من «فاعلن»، ويمكن أن يكون مرجع هذه الزيادة تحريف الرواية للبيت.

كما يمكن فك التداخل بين بحري السريع والمديد في قصيدة زَيْدِ بْنِ عَدِيٍّ العبادي بإعادة ضبط «عديٍّ» بالكسر والتنوين، لا بالتسكين:

أَنْعِمْ صَبَاحًا عَلْقَمَ بْنَ عَدِيْ أَثَوَيْتَ الْيَوْمَ أَمْ تَرْحَلْ[١٧]

فإن تقدير التشديد والتنوين يجعل الشطر الثاني على وزن السريع كالأول، وإن كان يجعل العروض على وزن «فَعِلُنْ» لا (مَفْعُلا)، وهو ما يمكن أن يكون قد حدث بتوهم «مَفْعُلا» أنه «فاعلن» الذي يرد فيه الخبن.

- أن اضطراب القافية لا يؤثر على الإيقاع، وإنما يؤثر على الجرس الذي ينضاف إلى الإيقاع في تفعيلة الضرب، وهو اضطراب غير كبير الأثر في تقديرنا.

• أن موقف العلماء والباحثين من مشكلات اضطراب بعض الأبيات في القصيدة العربية القديمة يتمثل في جعله دليلًا على صحة رواية الشعر، يقول بعضهم: «وفي رأينا أن احتفاظ الشعر العربي بهذه العيوب العروضية مما يؤكد صحته في الجملة، وأن الرواة لم

يصلحوه إصلاحًا واسعًا، كما يزعم بعض المحدثين»[١].

- أن الحديث عن النظام العروضي المتقدم على النظام الذي حلَّلَه الخليل يجعلنا نذهب بعيدًا باتجاه بدايات الشعر العربي لنستدل على نموذج القول الذي يمكن أن يكون الشعر العربي ببحوره المختلفة قد انبثق عنه، وهو الأمر الذي اتخذ أكثر من فرضية؛ إذ رأى بعض الباحثين أن فن القول الذي يمكن أن يكون الشعر قد انبثق عنه هو سجع الكهان، ورأى آخر أنه أحد بحور الشعر نفسه، وهو بحر الرجز.

٢. منشأ النظام العروضي

ينشأ التوازي الموسيقي في القصيدة العربية من تكرار التفعيلة، التي تحتوي على حزمتين متناوبتين ، أو زوج من التفعيلات، في حالة البحور ذات التفعيلتين المختلفتين. وهذا يقود إلى فرضية أن الشعر العربي قد تطوَّر من «الازدواج» الذي يردد في النثر الفني، والذي يسمى في الشعر «حسن التقسيم»، وهو يعني أن تضع كلماتك في جزل متساوية في الطول والإيقاع بدون سجع. ويعد هذا «الازدوج» الشكل المبكر للتوازي الموسيقي، وتتمثل وحداته المتكررة في قطع الكلام. يأتي إيقاع جِزَل الكلام المتوازية من الأوزان الصرفية التي تعد- وفقًا لوجهة نظر الورقة، السلف الأول للأوزان العروضية (التفعيلات)، وأدت الدور الرئيسي في ظهور الشعر العربي. يمكن إثبات هذه الفرضية الرئيسية من خلال المقارنة التالية للأوزان الصرفية والعروضية، وكلاهما يعتمد بشكل أساسي على الصوائت.

تختلف الأوزان الصرفية والعروضية في تجريدها للصوائت القصيرة والطويلة نتيجة للوظائف المنوطة بها. من ناحية، الأوزان الصرفية أقل تجريدًا من الأوزان العروضية؛ لأن الأوزان الصرفية تراعي كل صائت قصير أو طويل بنفسه؛ إذ إن الفروق بين الصوائت القصيرة والطويلة جزء تنبني عليه الأوزان الصرفية. ومن الناحية الأخرى، التفعيلات العروضية أكثر تجريدًا من الأوزان الصرفية؛ لأنها لا تعتد بالفروق بين الصوائت القصيرة، ولا بين الفروق بين الصوائت الطويلة؛ فإنها- بالأحرى- تمثل أي صائت قصير برمز واحد، وتمثل- كذلك- أي صائت طويل برمز واحد. أي إنها لا تعتد إلا بطول الصائت. ولولا أن الأوزان العروضية لا تكون للكلمات، وإنما لتتابع المتحرك

(١) ضيف، شوقي. (١٩٦٠). العصر الجاهلي، ص ١٨٥.

والساكن عبر الكلمات، لقلنا إنها وزن للأوزان الصرفية.

يبين الجدول الآتي كيف تعتد الأوزان الصرفية بأجناس الصوائت قصيرة أو طويلة، على حين لا تعتد التفعيلات العروضية بها؛ إذ تخصص للصوائت القصيرة الثلاثة رمزًا واحدًا.

	الصائت القصير	الصائت الطويل	الأوزان الصرفية	الوزن العروضي
كَريم	فتحة	الياء	فَعِيل	فَعُول
شُروق	ضمة	الوو	فُعُول	
كِتاب	كسرة	الألف	فِعال	

يعني وجود تفعيلة واحدة لهذه الكلمات مساواة الصوائت القصيرة- الفتحة والضمة والكسرة- بعضها لبعض، وتساوي الصوائت الطويلة- الياء والواو والألف- بعضها لبعض. بناء على ذلك فإن التفعيلات تعد الصوائت القصيرة ذات أثر عروضي واحد مشترك بينها، وأن الصوائت الطويلة- بالمثل- ذات أثر عروضي آخر مشترك بينها.

يدعم الاختلاف في درجة تجريد الصوائت بين الأوزان الصرفية والعروضية فرضية كون الأوزان الصرفية هي السلف الأول للتفعيلات العروضية، وفرضية أن التوازي بين جزل الكلام قد أخذ ثلاث مراحل، وهي:

أ. **التوازي بين الكلمات ذات الوزن الصرفي المشترك**، مثل كريم، وطويل، وشهير- التي لها وزن صرفي واحد «فعيل». إن التشابه الإيقاعي بين الكلمات ذات الوزن الصرفي المشترك يسهل على الأذن ملاحظته.

ب. **التوازي بين الكلمات ذوات الأوزان الصرفية المتعادلة**، نحو: «كريم»، و«شروق» و«كِتاب» التي تتمثل أوزانها المتعادلة في «فَعِيل»، و«فُعُول»، و«فِعال».

تمثل هذه الأوزان الصرفية المتعادلة مستوى متوسطًا من التجريد بين الأوزان

الصرفية، والتفعيلات العروضية. يحتاج- على سبيل المثال- هذا النوع من التوازي أذنًا مدربة لمراعاة التشابه العروضي/ الإيقاعي بين الكلمات المختلفة ذوات الأوزان اصرفية المتعادلة. إن الأذن الموسيقية هي الأذن القادرة على التجريد.

ت. **التوازي عبر الكلمات**، لا بينها، كالتوازي بين كلمة «كريم»، والمركب «لماذا» اللذين لهما الوزنان المتعادلان «فعيل»، و»فِعَال».

يحتاج هذا النمط من التوازي أذنًا مدربة بشكل جيد لمراعاة التشابه الإيقاعي بين أجزاء الكلام المختلفة ذوات النماذج الصرفية المتعادلة.

بناء على ذلك، فإن التوازي الذي يعتمد على الأوزان الصرفية الواحدة، ثم على الأوزان الصرفية المتساوية يتقدم على التوازي في الشعر.

تقوم وجهة نظر هذا البحث- باختصار- على الفرضيات الفرعية الأربعة الآتية:

١. تولد الشعر العربي من «الازدواج» لما فيهما من توازٍ.

٢. بينما يقوم التوازي في الشعر بين التفعيلات العروضية، يقوم التوازي في الازدواج بين أجزاء الكلام.

٣. تؤدي الأوزان الصرفية لأجزاء الكلام الدور الذي تؤديه التفعيلات في الشعر؛ فإن هذه القوالب الصرفية هي الجهة التي بني عليها التوازي بين أجزاء الكلام في المرحلة التي يمكن تسميتها بمرحلة ما قبل الشعر.

٤. تطوَّرتْ أجزاء الكلام ذوات الإيقاع البسيط في الازدواج لتصبح أبياتًا أو أسطرًا شعرية ذوات إيقاع منقح.

على خلاف الفرضية المقترحة في دراسات مختلفة، كما فصلها ديمتري فرولوف (Dmitry Frolov)[1] لا يَعُدّ البحثُ السجعَ السَّلَفَ الأول للشعر العربي؛ لأن السجع- أحد المحسنات اللفظية في النثر الفني العربي- لا يقوم على الإيقاع الذي يمثل أساس الأوزان؛ فإن السجع يُبْنَى على تكرار جزء صوتي أو مجموعة أجزاء صوتية. إن السجع- في منظور

(1) *Frolov، Dmitry، Classical Arabic verse: History and theory of* ʿarūd*، Boston: Brill، 2000، p 97- 134.*

البحث- هي السلف الأول للقافية الشعرية؛ لأنهما يعنيان الانتهاء بجزء صوتي مشترك أو أكثر.

ثمة فرضية جديرة بالحسبان بخصوص المرحلة الوسط بين مرحلة النثر الفني والشعر، على الرغم من أنها ليس مدعومة بأدلة تاريخية، تتمثل في أن بحر «المتدارك»، وليس بحر «الرجز» هو الوزن العروضي الأسبق في الشعر العربي. يفترض البحث أن هذه الفكرة يمكن أن تراعى لسبب واضحين لديه:

- الأول هو أن تفعيلة هذا البحر «فاعلن» (o /o// /o)- كتفعيلة المتقارب «فعولن»(o// /o) هي أبسط بنية عروضية لتكونها من سبب خفيف(/o) متبوعًا بوتد مجموع (//o). إن تناوب حركة معيارية (الحركة القصيرة) مع حركتين معياريتين أيسر من تناوب حركتين معياريتين مجموعتين (//o) مع حركتين معياريتين منفصلتين (o/) (/o) ، كما هو الشأن في تفعيلة الرجز «مستفعلن» (o /o// o/ /o).

- الثاني هو أن الحزمة المعيارية الثنائية للصائت- الوتد المجموع» في تفعيلة «فاعلن» (//o/o) يمكن- على خلاف تفعيلة المتقارب «فعولن»- أن تُنْتَهَك فتصبح «فالُنْ» (فَعْلُنْ). إن المرء يمكن أن يقترح أن الخليل لم يذكره بوصفه البحر السادس عشر؛ لأنه بدا له مرحلة متوسطة بين التراكيب المتوازية من النثر والأبيات.

ثانيًا- الدراسة التنظيرية

يمثل دراسة النظام العروضي دراسة للقياس العروضي؛ فليس النظام العروضي سوى مجموع من تنتهي به الأحكام القياسية العروضية، وثمة تركيز واضح على نظرية العروض العربي في الدراسات المعاصرة التي تبحث الجوانب الصوتية للشعر العربي، وكيف تتحد مع الدلالات في الشعر[1]، والتي تقدم فرضياتها عن النظام العروضي للشعر العربي[2].

(1) Van Gelder، Geert Jan، "Sound and Sense in Classical Arabic Poetry"، Arabische Studien، vol. 10، Wiesbaden، Harrassowitz، 2012.

(2) *Maling، J.M. The Theory of Classical Arabic Metrics، Massachusetts Institute of Technology، PhD Dissertation، 1973، Elwell-Sutton، L. The Foundations of Persian Prosody and Metrics. Iran, 13 (1975)، p. 75-97. doi:10.2307/4300527، accessed: 30-04-2019 13:11 UTC، Stoetzer، W.F.G.J. Theory and Practice in Arabic Metrics، Leiden، Het Oosters Instituut، 1989، Frolov، Dmitry، Classical Arabic verse: History and theory of ʿarūd، Boston : Brill، 2000 and Abdel-Malek، Zaki، Towards a New Theory of Arabic Prosody، 5th ed.، 2019.*

وعلى الرغم من أن العروض العربي قد قدَّمه بشكل دقيق الخليل بن أحمد الفراهيدي ومن بعده في القرن الثامن الميلادي وما بعده، فإن كلًّا من النظرية والنظام الذي تعكسه هذه النظرية لم يفصَّلا، أو حتى يشار إليهما بشكل ملحوظ في كتبهم ورسائلهم. يتأكد كون نظرية العرض العربي لم يتم الكشف عنها بطريقة أو بأخرى من استمرار الحوار حول الشعرية في اللغة العربية التي تميِّز بين الشعر والنثر تنتمي في معظمها إلى طبيعة الشعر وأوزانه. إن النظام هو نقطة الوصل بين الظاهرة ونظريتها. فيما يقرره البحث الحالي في اهتمامه بنظرية العروض العربي.

يعد البحث الحالي أن المتحرّك والساكن، وما يتركب منهما من أسباب وأوتاد وفواصل وتفعيلات وأوزان هي الوجه الظاهر للظاهرة العروضية، لا النظام العميق الذي يتحكم في هذه الظاهرة؛ فإن النظام يتمثل- في الحقيقة- في البنية غير المرئية وراء هذه الوحدات العروضية المختلفة التي تمنحها رخصة كونها وحدات عروضية وتضعها في بنية هرمية محددة. إن المتحرك والساكن، ثم الأسباب والأوتاد والفواصل، ثم التفعيلات، ثم البحور لا تزيد عن وحدات؛ ومن ثم يلزم البحث عن النظام الذي يحكمها، فيجب الإجابة عن الأساس الذي يفترق به المتحرك عن الساكن، وعن سبب تساوي الصامت الساكن مع حرف المد في هذا النظام العروضي، والأساس الذي تفترق به الأوتاد عن الأسباب عن الفواصل، والأساس الذي تعتمد التفعيلات، والسبب في عدم تأثرها بالزحافات، وبيان تشكيل البحور، وسبب قبوله العلل في عروضه وضربه.

إن هذا النظام الخفي للظاهرة العروضية على اختلاف وحداتها وحالاتها، هو ما ينبغي أن تستهدفه الفرضيات والنظريات المختلفة التي قدمتها الدراسات المعاصرة في محاولاتها لشرح الظاهرة. لقد حدثنا الخليل عن الوحدات والنظام، وسكت عما يقوم عليه هذا النظام، فبدأ الدراسون يحدسون ويفترضون، فتحدثوا عن النبر، والمقطع عددًا وطولًا ووزنًا، وتكلموا عن المورا، وذهبوا في ذلك كل مذهب، وأنا معهم من الذاهبين، وإن كنت سأتوكأ في مذهبي هذا على فكر الخليل، ولي في ذلك مآرب شتى.

يركز البحث الحالي- بناء على ذلك- على شرح النظرية القديمة التي قدمها الخليل لأول مرة، وعلى وضعها في إطار النظرية العروضية في الدراسات الحديثة.

من ناحية، تم تحديد النظرية العامة للإيقاع أو الأوزان، وتم تجميع قواعدها المختلفة في أعمال مختلفة[١]. لقد كشف لوتز (Lotz) أن أسس تلك النظرية العروضية العامة تدور حول عدد المقاطع في الأوزان المقطعية الخالصة، وحول المقطع بالإضافة سمة صوتية أو أخرى، مثل كمية المقطع أو طوله (قصير أو طويل) بالنسبة للأوزان الزمنية، وثقل المقطع (ثقيل أو خفيف) بالنسبة للأوزان الحركية (الديناميكية)، ونوع النغمة (مستوية أو متغيرة) بالنسبة للأوزان النغمية[٢].

على الجانب الآخر، عند وضع نظرية الإيقاع للشعر العربي في سياق النظرية العامة للعروض، ثمة عدة محاولات تقدم فرضيات مختلفة بحثت أسس الإيقاع في الشعر العربي حتى قبل عمل لوتز (Lotz).

يبدأ- على أية حال- البحث الحالي بالحديث عن الفرضيات والنظريات البارزة التي قدمتها الدراسات المعاصرة، ثم يستعرض التحديات المختلفة التي تواجهها هذه الفرضيات. ثم يناقش- بعد ذلك- الأساس العروضي لنظرية الخليل ونسيجها، مع تقديمه لفرضيته الخاصة.

١) الفرضيات البديلة أو النقدية البارزة:

في الدراسات المختلفة للأوزان العربية ثمة فرضيات مختلفة لهذه الأوزان تستند- في معظمها- على أكثر من أساس. تقدم هذه الفرضيات كل من الدراسات التي تقترح بديلًا لوجهة النظر التراثية للنظرية العروضية في العربية، والدراسات التي تقتصر على نقد نظرية الخليل دون تقديم بديل لها.

لجأت محاولة إيوالد (Ewald) (De metris carminum Arabicorum) إلى التراكيب الشعرية اليونانية القديمة لتحديد تراكيب الشعر العربي[٣]. قدَّم- من خلال مقارنة التراكيب العربية باليونانية- خمسة أنواع من الإيقاع العربي. ولا بد أن نشير إلى أن ابن

(1) *Lotz، John، Metric Typology، in Style in Language، ed. Thomas A. Sebeok، Cambridge، Massachusetts، MIT، 1960، p. 135- 148.*

(2) *Ibid.*

(3) *Ewald، Heinrich، De metris carminum Arabicorum libri duo، cum appendice emendationum in varios poetas، Oxford University press، 1825.*

سينا قد أشار إلى هذا الاحتمال، يقول عن العلاقة بين النظام العروضي في اللغة العربية ونظيره في اليوناني: «ويشبه- والله أعلم- أن يكون هذا الجنس من الكلام باليونانية يسمى «أيامبقيّ»[١]. وقد تبنى- بحسب فايل (Weil)[٢]- أن مصدر الإيقاع في الشعر العربي هو طول المقطع. يعتمد النمط الإيقاعي في اللغة العربية على تناوب المقاطع القصيرة والطويلة.

أما ستانسلاس جويار (Stanislas Guyard) فقد لجأ- على عكس إيوالد (Ewald) الذي لجأ إلى **التراكيب الشعرية اليونانية**- إلى التركيب الموسيقي لشرح جوهر الإيقاع في الشعر العربي. ويُعدّ عمله[٣] – في تقديرنا- من أقرب الآراء الغربية إلى رأي الخليل؛ فهو يركز على الجانب الموسيقي للعروض. يضع في حسبانه الكمية (المقدار) في شرحه للإيقاع، ويؤكد أنه يأتي من **طول الصائت**. و**للصوائت** دور مهم في نظريته؛ فهي مسئولة عن **الكمية في المقاييس**. وهو يعدّها الأصوات الموسيقية[٤]، أو يجب- على الأقل- أن تأتي بعد كل صوت موسيقي[٥]. يذكر فايل (Weil) أن جويار (Guyard) قد صاغ تراكيب الأبيات الشعرية العربية في سلاسل من المصطلحات الموسيقية بدلًا من شرح جوهر إيقاعها[٦]. يمكن للمرء- على أية حال- في نظرية جويار (Guyard) للأوزان العربية أن يبحث في طبيعة كمية الصائت ليرى ما إذا كان يجب أن يكون طول الصائت فقط أم طوله وعدده.

تهتم- مثل الأعمال التي تتبنى نظرية المثالية (optimality theory)- دراسة جولستون (Golston) ورياض (Riad) بمفاهيم الصدامات والثغرات في توزيع المورات (moras) للتركيب العروضي[٧]. إنها تمثل- بناء على ذلك- نموذج الفرضيات التي تتبنى الأساس الفونولوجي للعروض العربي، وتعتمد على المورات (moras) في شرح النموذج الإيقاعي

(١) ابن سينا، أبو علي الحسين. (١٩٥٨). الخطابة، المنطق، ج٤، الشفاء، تصدير إبراهيم مدكور، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني، القاهرة: المطبعة الأميرية، ص ٢٢٤.

(2) *Weil، G. "ʿArūḍ"، in EI²، vol. I، Leiden، E.J. Brill، 1960، p. 667- 576.*

(3) *Guyard، Stanislas، Théorie Nouvelle De La Métrique Arabe، Précédée De Considérations Générales Sur Le Rhythme Naturel Du Langage, Paris، Imprimerie nationale، 1877.*

(4) *Ibid.، p. 13.*

(5) *Ibid.، p. 8.*

(6) *Weil، "ʿArūḍ"، in EI²، vol. I، p. 673.*

(7) *Golston، Chris and Tomas Riad، "The Phonology of Classical Arabic Meter"، Linguistics، 35 (1997)، p. 111-132.*

للشعر العربي. وهي تسمي طريقتها «العروض التطريزي» (prosodic metrics)، ويَعُدّ توصيف الأوزان العربية شكليًّا وسيلة لدعم الملاحظة المبكرة بأن الأوزان العربية عمبقية (iambic)، كما عند إيوالد (Ewald)[١] وجاكوب (Jacob)[٢]. عند توفيقها الأوزان العربية مع ما وصفته بالمفاهيم الإيقاعية العالمية، قامت ببحث اشتباكات المورات (moras) وتلاشيها على مستوى تفعيلة البيت ومستوى المترون (metron) ضمن الأوزان العربية الأربعة الأعلى ترددًا في الأوزان العربية، وفقًا للمدونات الأربعة مدونتا فاديه (Vadet) الأولى والثانية[٣]، ومدونة ستوتزر (Stoetzer)[٤]، ومدونة بوير (Bauer)[٥]. على الرغم من أنها طبقت مفاهيم الاشتباكات والتلاشيات على أربعة أبحر عربية فقط، إلا أنها ذكرت أن هذه الأبحر الأربعة فقط تحترم تلاشي التفعيلة (LAPSE-FT)، وهذا ما يفسر كونها مثبتة أكثر من الأوزان الأخرى.

لا ينتهك باستمرار بحر الطويل- على خلاف أبحر الكامل والوافر والبسيط الثلاثة- أي قيد إيقاعي؛ إذ يتحول من الاعتماد على الأوتاد والأسباب بوصفها وحدات أساسية إلى تفعيلات البيت.

في محاولتها لتجنب «الثلاثية» (ternarity)، تَعُدّ التفعيلات العربية التراثية ميترات (metra) تتكون من تفعيلتين، وتَعُدّ الوتد وحدة مركبة. تقسم- بعد ذلك- البيت إلى شطرين، وكل شطر إلى زوج من الميترات (metra)، وكل ميترون (metron) إلى تفعيلتين، وكل تفعيلة إلى موضعين عروضيين، وبكل موضع عروضي بالتفعيلة مورا (mora) واحدة أو اثنتان؛ ومن ثم، فإن الوتد هو وحدة مركبة، لا وحدة صغرى بسيطة.

الفكرة الرئيسية لدراسة فرولوف (Frolov)[٦] هي أن العربية فقط تمتلك النموذج الثاني من الإيقاع في اللغات السامية، وأن نموذجها الإيقاعي نموذج كمي (quantitative).

(1) *Ewald، De metris carminum Arabicorum libri، 1825.*

(2) *Jacob، Georg، Altarabisches Beduinenleben nach den Quellen geschildert، Hildesheim، Georg Olms، 1897، p. 188.*

(3) *Vadet، Jean، «Contribution à l'histoire de la métrique arabe»، Arabica، 2/3 (1955)، Brill Stable، p. 313-321، URL:* https://www.jstor.org/stable/4054896، *Accessed: 20-06-2019.*

(4) *Stoetzer، W.F.G.J. Theory and Practice in Arabic Metrics، Leiden، Het Oosters Instituut، 1989.*

(5) *Bauer، Thomas، „Altarabische Dichtkunst: Eine Untersuchung ihrer Struktur und Entwicklung am Beispiel der Onager episode"، vol. I، in Metrum und Reim، Wiesbaden، Harrassowitz، 1992، p. 149-162.*

(6) *Frolov، Dmitry، Classical Arabic verse: History and theory of* ʿarūd، *Boston : Brill، 2000.*

يعتمد هذا النموذج الكمي في اللغة العربية على المورا (mora) بدلًا من المقطع؛ لأن اللغة العربية لغة تعتد بالمورا (mora)، لا لغة تعتد بالمقطع. وهو يعتمد على بدهية مفادها أن «نظام النظم للغة معينة **يأخذ النظام العروضي الموجود بالفعل**»[١]. وهو يقدم- وفقًا لهذه البدهية- رؤيته القائلة بأن **الإيقاع مقيد بالاختيار من السمات القائمة في اللغة**. في تعريفه للبنية العروضية في اللغة العربية، يستبعد الحرف؛ لأنه يعده «أقصر من «الحد الأدنى الطبيعي للكلام»، ولا يمكن نطقه بشكل منفصل»[٢]. ليس الحرف هو الحد الأدنى للوحدة المقطعية بالنسبة له؛ فإنه لا يعمل بوصفه وحدة بناء أساسية للتفعيلة. كان أدنى مستوى بالنسبة له- بناء على ذلك- هو «**الوحدات التطريزية الأولية**» (elementary prosodic units) (EPU)، التي يتحكم في طولها وبنيتها بعض القيود الصارمة. تُعَدّ هذه «الوحدات التطريزية الأولية» (EPU) مقاطع عروضية[٣].

تتقلب- بشكل عام- الدراسات المختلفة بين الفرضيات الكمية والنوعية. كما أنها تدور حول أسس مختلفة، مثل طول المقطع ، ونبره، ووزنه الذي يعتمد على عدد المورات (moras).

على الرغم من هذه الدراسات ودراسات كثيرة أخرى ذات فرضيات مختلفة، لا يزال هناك نقص عام في فهم النظام الذي اقترحه الخليل للبحور العربية، ونقص عام في بحث الدور الحقيقي لكل من المتحرك والساكن في الإيقاع العربي.

هذه أبرز الفرضيات التي اقترحت للبحور العربية: النبر والمقطع والمورا (mora)، وفيما يأتي عرض لتحدياتها:

١٢) تحديات الفرضيات

وفقًا لمبدأ التناوب الإيقاعي (Principle of Rhythmic Alternation) (PRA) (هايس

(1) *Ibid.، p. 92.*

(2) *Ibid.، p. 84.*

(3) *Ibid.، p. 90.*

(Hayes)[١] وبرنس (Prince)[٢] وسلكيرك (Selkirk)[٣]) الذي ينصّ على أن الأنماط الإيقاعية تنشأ من التناوب بين المواقع الضعيفة والقوية، فإن الفرضيات المختلفة المذكورة أعلاه وغيرها تعتمد على المقطع بوصفه وحدة التناوب الأساسية والنبر، وطول المقطع أو عدد المورات (moras) لحساب الضعف والقوة في المقاطع المتناوبة.

بينما تأخذ الفرضيات أو النظريات النوعية في الحسبان **التناوب** بين **المقطع المنبور وغير المنبور**، تنظر النظريات الكمية في التناوب إما بين المقاطع القصيرة والطويلة أو بين المقاطع ذوات المورات (moras) المختلفة عددًا.

يستلزم العروض العربي- بناء على ذلك- مناقشة مفاهيم أو أسس المقطع والنبر والمورا (mora) مع التركيز على علاقاتها بالنظامين اللغوي والعروضي. وسيقدم البحث- على أية حال- ملاحظاته حولها فيما يأتي:

(أ) علاقات الفرضيات بالنظام اللغوي

ملاحظة عامة حول هذه الأسس هي أنه من أجل قبول بعض الخصائص كأساس للأوزان الشعرية، يجب أن تكون سمة لغوية ذات ثلاث خصائص، وهي أنه قد تم إنتاجها في اللغة، وأن الأذن تدركها بوضوح بعد نطقها، وأن النظام اللغوي يسجلها بصفتها سمة فارقة.

بينما يمثل نطق السمة اللغوية وجودها الأول، فإن إدراك الأذن لها غير لازم؛ إذ يمكن أن ننطق سمات لغوية لا تميزها أذننا، كما في نطقنا الباء المهموسة في نحو «سبت»؛ إذ لا تميزها أذننا عن الباء المجهورة المطردة في العربية. أما وجودها في النظام اللغوي فهو وجودها الثالث بعد وجودها على اللسان، ثم وجودها في الأذن.

---

(1) *Hayes، B. A metrical theory of stress rules. PhD dissertation، MIT، 1980، and "The phonology of rhythm in English"، Linguistic Inquiry، 15/1 (1984)، p. 33-74.*

(2) *Prince، A. S. Relating to the Grid. Linguistic Inquiry، 14/1 (1983)، p. 19-100. Retrieved from* http://www.jstor.org/stable/4178311.

(3) *Selkirk، Elizabeth O. Phonology and Syntax. Cambridge، MA: MIT Press، 1984.*

ونرى أن وجود السمة في النظام العروضي مقيد بوجودها في النظام اللغوي بشكل عام؛ فهو وجودها الرابع. بناء على هذه الفرضية التي يمكن تسميتها بفرضية الوجودات الأربعة، فإن مفهوم المقطع، والنبر وطول المقطع ووزنه الذي يقدر بالمورا (mora) ينبغي أن تبحث أولًا في العربية.

ثمة نقطة- بعيدًا عن مناسبة المقطع للوجود الفونولوجي- ينبغي مناقشتها، كما نوقشت في كتاب تشومسكي (Chomsky) وهال (Halle)[١]، وهي أن هناك شكوكًا جديَّة في إدراك المقطع بوضوح؛ ومن ثم استخدامه عروضيًّا في اللغة العربية حيث لا توجد حاجة حقيقية للنظر فيه صوتيًّا إذا لم يكن له دور صرفي. إن دوره في اللغة العربية غير واضح، ويحتاج إلى إثبات. صحيح أنه يدرك فسيولوجيًّا في اللغة العربية بوصفه نبضة صدرية وفقًا لـ Stetson[٢] أو بوصفه ذروة البروز وفقًا لنظرية البروز (prominence theory) ليسبرسن Jespersen إلا أن هذه الوجود لا يكفي لأدائه دورًا عروضيًّا. وتجدر الإشارة إلى أن مفهوم المقطع كان معروفًا بمصطلحه العربي (مقطع) في التراث العربي، كما عن الفارابي (ت ٣٣٩ ه). يشير الفارابي عند تقديمه الأصوات والأسباب والأوتاد، إلى المقاطع القصيرة والطويلة على النحو الآتي: «وكل حرف غير مصوِّت أُتْبع بمصوت قصير قُرِنَ به، فإنه يسمى «المقطع القصير»، والعرب يسمونه الحرف المتحرك من قبل أنهم يسمون المصوتات القصيرة حركات... وكل حرف غير مصوت قرن به مصوت طويل فإننا نسميه المقطع الطويل»[٣].

يفيد نص الفارابي أن التراث العربي يؤمن بالدور الجزئي للمقاطع؛ إذ كان يعرف المقاطع القصيرة والطويلة. ولم يعرفا فقط بوصفهما مكونين للتحليلين الفونولوجي والعروضي للتفعيلات في العربية، وإنما عرف معهما الأسباب والأوتاد.

فيما يتصل **بالنبر**، فإنه ليس له دور دلالي في النظام اللغوي للعربية؛ فليس له دور صوتي فيه بلا جدال[٤]. إن غياب النبر الذي يحمل دورًا صوتيًا يؤكد أن العرب لا

(1) Chomsky، Noam and Morris Halle، The Sound Pattern of English، New York، Harper & Row، Publishers، 1968.

(2) Stetson، R.H. *Motor Phonetics*. A study of Speech Movements in Action. 2nd ed. Amsterdam، North Holland Publishing Co.، 1951.

(٣) الفارابي، أبو نصر. (١٩٦٧). كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، ومراجعة وتصدير محمود أحمد الحفني، القاهرة: دار الكاتب العربي، ص ١٠٧٥.

(4) Among others، Al-ʿAni، S.H. Arabic phonology: An acoustical and physiological investigation، The Hague، Netherlands، Mouton، 1970.

يراعونه، حتى لو أدركوه. يقتصر دور الضغط في اللغة العربية على التمييز بين اللهجات العامية. تختلف المجموعات الثلاثة للهجات للغة العربية- التي تقوم على أنماط النبر والتقطيع في كيبارسكي (Kiparsky) [١]-في موضع النبر، وهذا بدوره يتعارض بشدة مع أي دور إيقاعي للنبر في الشعر العربي وبخاصة مع عدم وجود أي سجلات لنطق الشعر العربي أو أي دراسات تراثية.

عد المورا (Mora) للتراكيب العروضية في الشعر العربي يستلزم أن تكون اللغة العربية «لغة تراعي المورا (a mora counting language)» ضمن تصنيف اللغات الطبيعية الذي اقترحه تروبيتسكوي (Trubetzkoy)[٢]. وهذا يعني- أيضًا- أن العربية تعتمد على النبر أو المدة (duration)؛ لأن المورا تنبني على أحدهما.

إن تطبيق المورا بوصفها أساسًا عروضيًّا للشعر العربي سيكون ذا قيمة كبيرة إذا أخضع أحد العروضيّين النظام العروضي العربي لنظرية عالمية للعروض أو عندما تكون هناك حاجة لحل مشكلة في نظرية الخليل التراثية.

(ب) علاقات الفرضيات بالنظام العروضي

ثمة ملاحظة عامة مهمة، تتعلق بتبني مفهوم المقطع لتحليل النظام العروضي العربي، وهي أن المقاطع تنتهك أبرز ظاهرتين عروضيتين في البحور العربية، وهما أن الوحدة العروضية الأساسية هي المتحركان في الوتد المجموع (/ / o)، وأن **هذه الوحدة العروضية الأساسية تتناوب إما بمتحرك مفرد في السبب الخفيف (/)، أو بثلاثة متحركات في الفاصلة الصغرى (/ / /)، أو بمتحركين منفصلين في سببين خفيفين متتالين (/)**؛ ومن ثم فإن مفهوم المقطع يتعارض مع خصوصية الظاهرة العروضية، ويشتت الوتد المجموع (/ / o) بتكسيره إلى مقطعين قصير (/) وطويل (/ CVV) (o) أو (CVC).

ملاحظة عامة أخرى مهمة تتعلق بتطبيق أي أساس عروضي، وبخاصة المقطع والنبر والمورا. من المفترض أنه على الأقل **عند تطبيق أي من مفاهيم المقطع أو النبر أو**

(1) Kiparsky, P. "Syllables and Moras in Arabic", in the Syllable in Optimality Theory, eds. C. Féry & R. Vijver, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 147-182. doi:10.1017/CBO9780511497926.007.

(2) Trubetzkoy, N. S. Principles of Phonology, transl. A. M. Baltaxe, Berkeley, University of California Press, 1969, p. 182.

المورا، يجب تطبيقه على الكلمات الفعلية للقصائد بدلًا من تطبيقه على التفعيلات أو أزواج التفعيلات (metra) في نظام الخليل؛ لأن التفعيلات لم توضع لتعكس النبر أو المقاطع، فضلًا عن المورات، وإنما لتعكس المتحرك والساكن؛ ومن ثم يجب عند دراسة أي من هذه المفاهيم أن ننطلق من الشعر نفسه، لا من تفعيلات الخليل. إن تطبيق أي من هذه المفاهيم على النظام الخليلي يمثل نوعًا من تطوير النظام الخليل نفسه، بدلًا من إعادة دراسة الشعر العربي عن طريق أي من هذه المفاهيم المقترحة. إن أي محاولة لدراسة البحور العربية يجب- بشكل عام- أن تتم على الشعر الفعلي، وليس على التفعيلات التي اقترحها الخليل. يختلف نظام التدوين العروضي للخليل تمامًا عن أنظمة طول المقطع والنبر ووزن المقطع؛ ومن ثم فإنه لا يكشف الكثير عنها. ليس ثمة شيء يتعلق بعدد المقطع في الكلمة أو مكان المقطع فيها. يمكن أن يكون ذا فائدة فقط في تصنيف المقاطع إلى قصيرة وطويلة، وهو التصنيف الذي لا يكفي لوضع النبر في البيت الشعري.

ومن ثم يمكن أن يضل المرء إذا حاول بحث أي من هذه المفاهيم من خلال النظام العروضي الخليلي للتدوين نفسه بدلًا من الكلمات الفعلية الموجودة في القصائد العربية. يجب أن يبحث العروضيُّ الكلمات الفعلية في القصائد، لا التفعيلات؛ لأنها توفر فقط التركيب الصوتي المجرد عبر كلمات البيت الشعري. يمكن بيان عدم كفاية بحث هذه التفعيلات بدلًا من الكلمات الفعلية من خلال بيان التحديات الثلاثة التالية:

١. تأتي **عدم كفاية هذه التفعيلات لتحديد موقع النبر** في البيت من حقيقة أنها قادرة فقط على تمثيل تسلسل المتحرك والساكن عبر الكلمات، بغض النظر عن مكانها في الكلمات. إن كل ما يمكن أن تفعله هو التفريق بين المقاطع الطويلة والقصيرة. وبالتأكيد، فإن الكشف عن نوع المقطع لا يكفي لتحديد مكان النبر؛ لأنه في العربية ليس كل مقطع طويل منبورًا، ولا كل مقطع قصير غير منبور. إن وزن المقطع وموضعه في الكلمة وعدده يُنَظِّم- في الواقع- النبر؛ فعلى سبيل المثال:

- «يقع على المقطع الطويل الأقرب إلى نهاية الكلمة»[1]. وهذا يعني أن المقاطع الطويلة الأخرى في الكلمة نفسها- إن وجدت- لن تكون منبورة.

(1) Erwin، W.M. A Short Reference Grammar of Iraqi Arabic. Washington: Georgetown University Press، 1963، p. 40; See Al-ʿAni، 1970، Arabic phonology، p. 88.

- يُنْبَر المقطع الأول القصير والمقطع الثالث من النهاية إذا لم يكن هناك مقطع طويل في الكلمة[١].
- يُنْبَر المقطع القصير إذا كان في كلمة أحادية المقطع[٢].

كل هذه القواعد التي تنظم النبر في العربية لا تعني إلا أن النبر مقيد بالكلمات الفعلية، لا التفعيلات؛ ومن ثم يجب بحث الكلمات الفعلية نفسها، لا التفعيلات التي تمثل فقط البنية الصوتية المجردة عبر الكلمات وليس للكلمات.

ليس من الواضح كيف ربطت مالينغ (Maling)[٣] النبر بالتفعيلات عند تطبيق فرضية فايل (Wiel) على كل من الطويل والكامل على النحو التالي:

الطويل	ـ ـَ ـ	ـ ـَ ـ ـ	ـ ـَ ـ ـ ـ	ـ ـَ ـ ـ ـ
الكامل	ـ ـَ ـ ـ ـ ـ	ـ ـَ ـ ـ ـ ـ	ـ ـَ ـ ـ ـ ـ	

هذه التفعيلات تختلف عن الكلمات الفعلية؛ ومن ثم، لا يصح استبدالها بها. لا تطابق التفعيلات الكلمات في أي جانب آخر غير تسلسل المتحرك والساكن عبر الكلمات الفعلية. لا يجب أن تتطابق حدود الكلمات الفعلية وحدود التفعيلات بعضها مع بعض؛ لأن التفعيلة تمثل تسلسل متحرك وساكن لجزء من كلمة أو كلمة أو أكثر من كلمة.

علاوة على ذلك، حتى إذا قبلنا التفعيلات بدلًا من الكلمات الفعلية للبيت، فستقوم مشكلتان مع النبر الذي اقترحته مالينغ (Maling) في أول تفعيلة من بحر الطويل «فعولن» وأول تفعيلة من بحر الكامل «متفاعلن» عند تطبيقها فرضية فايل (Wiel):

- أنه على الرغم من أن قواعد النبر في العربية تنص على أن المقطع الذي يُنْبَر هو «المقطع الطويل الأقرب إلى نهاية الكلمة»[٤]، إلا أن مالينج (Maling)- كما هو موضح في الاقتباس أعلاه- لم تأخذ في الحسبان قاعدة النبر هذه. لقد اقترحت أن يكون النبر على

(1) Ibid.

(2) Al-ʿAni, 1970, Arabic phonology, p. 88.

(3) Maling, J.M. The Theory of Classical Arabic Metrics, Massachusetts Institute of Technology, PhD Dissertation, 1973, p. 13.

(٤) () Erwin, A Short Reference Grammar of Iraqi Arabic, 1963, p. 40; See Al-ʿAni, 1970, Arabic phonology, p. 88.

المقطع الأوسط في تفعيلة بحر الطويل) ـ ـ1، وعلى المقطع الطويل الأخير في تفعيلة بحر الكامل) ـ ـ ـ ـ1).

- تتضمن احتمالية تقصير المقطع الطويل الأخير أن النبر يمكن أن يغير موضعه وفقًا لطول المقطع الأخير هذا.

ومع ذلك ، فإن الاحتمال في نظام النبر العربي يشكك في صحة كونه الأساس العروضي.

٢. في التفعيلات، معادلة الساكن (*C*) بالصائت الطويل (*VV*)- اللذين يسميان بالساكن، ومعادلة بنية المقطع الطويل المغلق (*CVC*) ببنية المقطع الطويل المفتوح (*CVV*) بحاجة إلى تفسير. ما أثرهما الإيقاعي المشترك الذي يقف وراء ذلك التساوي؟ قبول كون العربية لغة تعد «الوزن بالموقع»، وأن أي ساكن في مقاطعه المغلقة يحتوي على مورا ليس كافيًا لمعادلة بنيتي المقطع الطويل (*CVC*) و(*CVV*)؛ نظرًا لوجود أو لأن وجود النبر ليس هو الهدف. النقطة- بالأحرى- هي هل للنبر دور إيقاعي في الأذن العربية مع غياب دور صوتي للنبر في النظام اللغوي العربي؟

٣. إن الصور المختلفة للتفعيلة التي تأتي من الزحاف تؤثر بشدة في طول المقطع، والنبر، وبالتالي في وزن المقطع. يؤثر الزحاف بشدة في بنية كل من المقاطع الطويلة والقصيرة؛ لأنه عادةً ما يقلل المقطع الطويل (*CVC*) إلى مقطع قصير (*CV*) والمقطع الطويل (*CVV*) إلى مجرد صامت (*C*) من خلال حذف الساكن (*C* أو *VV*). كما أنه يقلل المقطع القصير (*CV*) إلى حرف ساكن (*C*) عن طريق إسكان الصامت المتحرك (*CV*) وإزالة حركته (*V*). يمكن لـلزحاف- أيضًا- أن يجمع بين مقطعين قصيرين وأن يصنع مقطعًا طويلًا مغلقًا من خلال إسكان المتحرك الأوسط من أي ثلاثة متحركات متتالية (*CVCVCVV*) أو (*CVCVCVC*) في الفاصلة الصغرى (مُتَفَا) في بحر الكامل والفاصلة (عَلَتُنْ) من بحر الوافر، فتصبح مقطعين طويلين بدلًا من اثنين قصيرين وثالث طويل؛ إذ تصبح (*CVCCVC*) بمقطعين طويلين مغلقين أو (*CVCCVV*) بمقطع طويلين مغلق (*CVC*) فمفتوح (*CVV*).

تطرح هذه التغيرات الكبيرة أسئلة تتعلق بطول المقطع واستخدام الفرق بين المقطعين

الطويل والقصير أساسًا للأوزان. تعني هذه التغييرات أنه في العربية لا يفرق بين المقاطع الطويلة والقصيرة. وهي- أيضًا- تثير تساؤلات تتصل بعدد المقطع؛ فقد رأينا الزحاف يحول المقاطع الثلاثة- مقطعين قصيرين متبوعين بمقطع طويل- إلى مقطعين طويلين. يحتاج كل من طول وعدد المقاطع إلى الكثير لإثبات كونها أسسًا للبحور العربية. ومع ذلك، فإن القاعدة العامة للزحاف، وفقًا لنظرية الخليل للبحور، تربط الزحاف بالجزء الثاني من السبب، لا بالمقاطع.

13) أساس العروض ونسيجه وفق نظرية الخليل

يمثل بحث نظرية الخليل نظرية النظرية. لقد وضع- ببساطة- نظامه العروضي دون توضيح الفرضيات التي تقف وراء النظام الذي وضعه. وبالتالي، فإن أي مناقشة لفرضيات الخليل لن تكون أكثر من فرضيات حول فرضياته غير المعلنة. ومع ذلك، سيقدم البحث نظرية أو مجموعة فرضيات تتعلق بنظرية الخليل من خلال ما يأتي:

يرى الخليل النظام العروضي مستويات، ويعتمد الحركة التي تكون للمتحرك بوصفها مادة للوحة الموسيقية، ويجعل الساكن خلفية تتوزع عليه هذه الحركات؛ فالساكن صامتًا أو حرف مد هو الذي يتيح توزيع الحركات في حِزَم أحادية (سبب خفيف)، وثنائية (وتد)، وثلاثية (فاصلة صغرى)، ولولاه لما تمايزت الحركات القصيرة بعضها عن بعض، ولا خرجت في حِزَم.

ويرجع استواء الصامت الساكن وحرف المد عند الخليل إلى كونهما يمثلان خروجًا متساويًا عن الحركة المعيارية؛ فالمعيارية تساوي حركة قصيرة واحدة، يتم الخروج عنها بحرف المد الذي يعني مضاعفتها إلى اثنتين، والصامت الساكن الذي يعني غيابها. ويعني ذلك أن معيار التفريق بين الحركة المعيارية وغيرها هو قدر امتداد الحركة.

ولا يخفى أن «المتحرّك» (CV) يمثل العنصر المستقل، الذي يمكن أن يأتي أولًا أو حتى بمفرده، في الحزمة و«ساكن» (C) أو (VV) يمثل العنصر التابع حيث يجب دمج (C) مع حركة تالية، ويجب أن يسبق الصائت الطويل (VV) بحرف صامت (C).

ينتقل الخليل إلى المستوى الثاني، فيعتمد ثنائية الحزمة المعيارية- وهي حزمة الوتد-

والحزمة غير المعيارية، وذلك حين يتم فيه تنظيم الحركات في أسباب وأوتاد وفواصل، ويقيم هذه الثنائية اعتمادًا على معيار عدد الحركات، لا معيار امتدادها؛ فمعيار عدد الحركات ينتج لنا حِزَمًا أحادية وثنائية، وثلاثية.

وتلزم الإشارة إلى أنه يجب لقيام الحزمة أن تحتوي على «ساكن» في نهايتها أو في وسطها؛ ومن ثم، فإن الساكنين المتتاليين (CVCV)، واللذين يسميان في التراث العربي بالسبب الثقيل (/ /) ليسا «حزمة» عروضية (metrical pack)، ولكنها مجرد جزء من حزمة مقطع عروضي أخرى.

عند تحليل الحزمة في هذه الثنائية، يجب تغيير مفهوم الاعتماد قليلًا. يجب عدّ الصامت الأول فقط عنصرًا مستقلًّا، وما بعده- الصائت وحده، أو مع صامت طرفي- عناصر تابعة.

	مثال	صوت مستقل (ص م)		صوت تابع (ص ت)				
في الوصل	بـ	صامت	+	ساكن	قصير	+		
	مِنْ						صامت	
	ما				طويل			
في الوقف	بِنْت				قصير		صامت	صامت
	مات				طويل		صامت	

حلَّل علماء اللغة العرب القدماء التسلسل الفونولوجي من زاوية الساكن؛ لأنه الجزء المستقل والأول لأي حزمة.

ينتقل الخليل بعد ذلك إلى التفعيلة التي تعتمد معيار عدد الحركات القصيرة والمسافات؛ فتسمح بالتكرار بعد عدد واحد من الحركات القصيرة أو عدد واحد من المسافات.

ينتقل بعد ذلك التكرار في البحور ذات التفعيلة المفردة، والتناوب في البحور ذات التفعيلتين.

يمثل مستوى البحر البنية الكاملة للبيت الذي يضم تغييرات خاصة بالعروض والضرب للتنويع وكسر الرتابة.

إن ما يقترحه البحث أساسًا عروضيًّا في نظرية الخليل هو الحركة القصيرة (V) التي تمثل- في نظرنا- حركة معيارية. ويستبعد البحث تمامًا الساكن صامتًا أو صائتًا طويلًا من اللوحة العروضية؛ فإنه ليس أكثر من خلفية للرسم العروضي؛ ومن ثم، فإن اللوحة العروضية نفسها تتكون من حركات معيارية (حركات قصيرة)، لا نبرات، مجمعة في حزم لا مقاطع، وموزعة على الصوامت.

تستلزم هذه الفرضية المركزية الفرضيات الفرعية التالية:

١. أن الاعتراف بالنبر أساسًا عروضيًّا في العربية يستلزم الاعتراف بأن المقاطع هي الوحدات المتناوبة.

٢. أن النبر لا يتناسب- على خلاف الحركة القصيرة- مع النظام العروضي في العربية؛ لأنه لا يمكن ملاحظته بقدر ما تلاحظ الحركة القصيرة. يُضْعِف غيابه في النظام اللغوي للعربية كونه أساس إيقاعها مقارنة بالحركة القصيرة التي اعتادت الأذن العربية على ملاحظة الصوائت المختلفة لتمييز الكلمات المختلفة، ولا يلزم أن يدرك النبر أذن العلماء، فإنما العبرة إدراك أذن أهل اللغة لها، لا أذن العلماء.

٣. أن الأذن العربية- وفقًا لوجهة النظر التراثية- معتادة، فيما يتعلق بالقيمة الزمنية في الأوزان، على عدم احتساب أي طول زمني أقل من صوت كامل؛ إذ:

أ. يتم إعطاء كل من الصامت الساكن (C) والصائت الطويل (VV) قيمة زمنية واحدة. إن كلًّا من الصامت الساكن(C) ، والصامت المتحرك (CV) متساويان، وهما عبارة عن صوت كامل.

ب. لا يخصص أي دور للحركة القصيرة في هذا القياس الزمني، وهي- كالنبر- سمة تطريزية.

٤. أن كون الحركة القصيرة مجرد سمة تطريزية كالنبر، يظهر من كل من:

أ. نص الفارابي الذي وصف «الحرف المتحرّك» و«الحرف غير المتحرك» بـ«حرف مصوِّت» و«حرف غير مصوِّت»[١]. هذا يعني أن كلًّا من وجود الحركة القصيرة وغيابها (السكون)، يقيدان كيفية نطق الصامت، وفقًا لحالة أعضاء النطق. هذا هو السبب في عدم وجود صائت بدون بادئة؛ إذ يجب في اللغة العربية أن يسبق الصوائت بصامت بوصفه بادئة المقطع.

ب. عدم ورود الحركات القصيرة في التراث العربي بوصفها أجزاءً كاملة، كما يمكن فهمه من مقارنة الحركات بالأحرف التي تشمل كلًّا من الصوامت وأحرف المد. وصف ابن جني الحركات القصيرة بأنها أبعاض حروف المد واللين»[٢].

٥. أن الصائت الطويل (حرف المد) يبدأ بصفته سمة تطريزية، ثم يصبح جزءًا صوتيًّا (*segment*)؛ لأن إطالة الحركة القصيرة تنتج صوتًا كاملًا.

٦. أن الحركة القصيرة فقط هي المكون المستخدم في اللوحة. وهي تمثل الحركة المعيارية للرسم العروضي.

٧. اقتراح الحركة القصيرة (*V*) أساسًا عروضيًّا، لا النبر، يدعمه النظام الصرفي الذي يحافظ على الحركة قصيرةً وطويلةً للأوزان الصرفية القريبة من التفعيلات العروضية، وبروزها عند اللغويين القدامى مقارنة بالنبر:

- تمنح اللغة العربية الصوائت القصيرة والطويلة- على عكس النبر الذي ليس له دور لغوي بارز في العربية- دورًا منهجيًا صارمًا. وعلى خلاف الصوامت، تقتصر الصوائت على الدور الصرفي في غير آواخر الكلم، وعلى الدور النحوي في آواخر الكلم. أما الصوامت وأشباهها فتقتصر على الدور المعجمي. وهذا يعني- ببساطة- أن الصوائت تنتمي فقط إلى الأوزان الصرفية للكلمات، لا جوهرها. وهذا ما يرشح الصوائت بشدة لأن تكون هي الأساس العروضي؛ لأن الأوزان ليست سوى أشكال إيقاعية.

- ليس دقيقًا تمامًا أن نقترح

(١) () الفارابي، أبو نصر. (١٩٦٧). كتاب الموسيقى الكبير، ص ١٠٧٥.

(٢) () ابن جني، أبو الفتح. (١٩٩٣). سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن هنداوي، دمشق: دار القلم، ص ١٧.

أن العروضيين العرب الأوائل لم يتعرفوا على النبر، ولم يختبروه بوصفه أساسًا عروضيًّا بناءً على كون النبر أمرًا دقيقًا؛ لأنهم أدركوا عناصر أو سمات لغوية أكثر دقة وخفاء من النبر. إن بحث معالجة الصوائت في التراث العربي يدعم الفرضية القائلة بأن علماء اللغة العرب الأوائل قد اختبروا بدقة الصائت في العربية. لقد تجاوزوا في قياس طول الصائت تصنيفه إلى قصير (حركة) وطويل (حرف مد)، فقاموا بقياس ثلث حركة قصيرة عند تحليل ظاهرة الاختلاس التي يتم إزالة ثلث الحركة القصيرة، وظاهرة الرَّوْم التي يبقى فيها ثلث الحركة القصيرة بعد إزالة ثلثيها[١]. وعلاوة على ذلك، فإن اللافت للنظر أنهم لاحظوا ظاهرة «الإشمام» التي تعني «إعطاء الحرف الواحد رائحة آخر»، كما وصفها رايت (*Wright*)[٢]، وعلاوة على ذلك، يُظهر التراث العربي بوضوح أنه قد عولجت- في الواقع- سمات النبر ومواضعه وتردده. لقد تم التعرف عليه وفحص صلاحيته لأن يكون أساسًا عروضيًّا. ومع ذلك، فإن الفرضية القائلة بأن النبر هو الأساس العروضي ليست جديدة على الإطلاق. لقد تم اختباره أساسًا للنظام العروضي في العربية منذ أكثر من ألف عام في التراث العربي. وقد درس في إطار مقارنته بالنظام العروضي اليوناني. يقول ابن سينا (المتوفى ١٠٣٧م) «وللنبرات حكم في الكلام تجعله قريبًا من الموزون»[٣].

٨. أن الصوامت تلزم بوصفها خلفية للوحة، لا جزءًا منها؛ إذ لا توجد حركة في العربية ليس له بادئة.

٩. أن للصامت دورًا آخر بصرف النظر عن كونه خلفية للوحة الموسيقة؛ فهو:

أ. يلزم للحركة لحملها؛ فلا توجد حركة بدون صامت يسبقها بوصفه بادئة المقطع التي تتقدم النواة.

ب. يلزم للحفاظ على قِصَر الحركات المتتالية، ومنع الحركتين اللتين من جنس واحد أن تصيرا حرف مد.

ومن ثم تحدث الخليل عن «متحرك»؛ لأنه يتألف من صامت وحركة، ولم يتحدث

(١) الحموي، أحمد بن عمر. (١٩٨٦). القواعد والإشارات في أصول القراءات، تحقيق عبد الكريم بكَّار، دمشق: دار القلم، ص ٥٢.

(2) Wright، William. A Grammar of the Arabic Language، 3rd ed.، Cambridge، Cambridge University Press، 1997، p. 276.

(٣) ابن سينا. (١٩٥٨). الخطابة، المنطق، ج٤، الشفاء، ص ٢٢٣.

عن «حركة» على الرغم من أنه يستهدف رصد الحركات القصيرة.

١٠. أن كلًّا من الصامت الساكن (C) والصائت الطويل (VV) يُسْتخدَمان لوضع الحركات القصيرة في حزم؛ فإنهما يستخدمان للتفريق بين حزم الحركات القصيرة؛ حيثما يمثلان الفواصل بين مجموعات أو حزم الحركات القصيرة، ولولاهما لبقيت الحركات متتابعة دون أن تصبح في حزم ينفصل بعضها عن بعض.

١١. أن الحركة القصيرة والساكن لا يمثلان الوحدتين المتناوبتين، بل يمثلان اللوحة وخلفيتها، وأن التفريق بينهما يقوم على معيار امتداد الحركة؛ فالمسافة بين الحركة القصيرة (١ حركة) والصامت الساكن (٠ حركة) حركة واحدة (الفرق بين الواحد والصفر)، والمسافة بين الحركة القصيرة (١ حركة) والصائت الطويل (٢ حركة) حركة واحدة (الفرق بين الحركة والحركتين). إن النظام العروضي في العربية يراعي المسافة بين الحركة وانعدامها، كما يراعي المسافة بين الحركة وضعفها؛ فهي مسافة واحدة، بمقدار حركة واحدة، ولا يعنيه اتجاه المسافة بالحذف وبالزيادة.

١٢. أن جمع الصامت (C) والصائت الطويل (VV) تحت مصطلح «الساكن»:

أ. يرجع فونولوجيًّا إلى أن السكون والحركة يحسبان في اصطلاحنا في ضوء حالة أعضاء النطق سكونًا وتحرُّكًا عند النطق؛ فالسكون يطلق على ما تسكن معه أعضاء النطق، ولا تتحرك، والحركة تطلق على ما تتحرك فيه أعضاء النطق؛ ومن ثم يطلق على الصائت الطويل (VV) ساكنًا؛ لأن أعضاء النطق لا تتحرك بعد أن تتخذ وضع الحركة القصيرة حتى ينتهي الصائت الطويل (VV)، وبالمثل، لا تتحرك أعضاء النطق بعد أن تتخذ وضع نطق الصامت (C) حتى تبدأ في أخذ وضع الصامت (C) التالي.

ب. يرجع وظيفيًّا إلى أمرين، وهما:

- اتفاقهما في مواقعهما الفونولوجية بعدم البدء بأحدهما، وضرورة الوقوف بأحدهما، وعدم تواليهما إلا في الوقف، وعدم غيابها عن أربعة مواقع فونولوجية.

- تبادلهما الوظيفي في العروض؛ فلا فرق بينهما في الوزن العروضي.

١٣. أن المستوى الثاني من النظام العروضي يتشكل من حزم الصوت، لا المقاطع، وهي الوحدات التي تُبنى منها التفعيلات. وهي أنسب للبنية العروضية للعربية التي تراعي عدد الحركة المعيارية بالإضافة إلى غيابها ووجودها. وهي تتكون- خلاف المقطع الذي يتكون من بادئة وقافية- من أصوات مستقلة وغير مستقلة.

١٤. يقترح البحث حزمة الصوت العروضية التي تشمل السبب الخفيف والأوتاد والفواصل، بديلًا لمفهوم المقطع، بناءً على النموذج الفونولوجي (*phonological model*) الذي تنتمي إليه اللغة العربية؛ فإن المقطع لا يتوافق بشكل صحيح مع طبيعة البنية العروضية في العربية التي تتطلب حزمة تقبل توالي أكثر من متحرك لتشمل الوتد المجموع (o//) والفاصلة الصغرى (o///) بجانب السبب الخفيف بمتحركه المفرد (o/).

١٥. بينما تشمل حزمة الصوت العروضية كل واحد من الأسباب والأوتاد والفواصل بوصفه وحدة واحدة، فإن مفهوم المقطع لا يقبل إلا السبب الخفيف بوصفه وحدة واحدة، ويقسم الباقي إلى عدد من المقاطع. بناء على ذلك، فإن حزمة الصوت العروضية- على خلاف المقطع- تراعي الوتد المُجموع (o//) الذي يمثل الظاهرة الأبرز في الأوزان العربية، فضلًا عن كل من الوتد المفروق (o/o)، والفاصلة الصغرى (o///)، وهما ظاهرتا خاصتان أخريان في التفعيلات العربية. بينما يتغاضى المقطع عن هاتين الظاهرتين في الأوزان العربية، معتبرًا أنهما يتكونان من أكثر من مقطع، فإن حزمة الصوت العروضية- على الجانب الآخر- تحافظ على الوتد مجموعًا ومفروقًا والفاصلة الصغرى بوصفها وحدات بسيطة للتفعيلة في العربية.

١٦. تدور حزم الصوت الفونولجية، التي تتشكل منها حزم الصوت العروضية، حول الصامت بوصفه الصوت المستقل الذي يجب أن يبدأ بها المتكلم، لا حول الصائت، كما هو الحال في اللغات ذات النماذج المبنية على المقطع (*syllable-modeled languages*). ومن ثم، تتكون حزمة الصوت الفونولجية من جزأين: جزء مستقل، وهو الصامت، وجزء تابع، وهو ما بعده من صائت قصير (*V*) أو طويل (*VV*)...إلخ.

١٧. تغطي حِزَم الصوت العروضية المختلفة بالكامل التراكيب الإيقاعية في الشعر العربي. لا يوجد تركيب شعري واحد يقع خارج التسلسلات المنصوص عليها في حزمة

الصوت العروضية هذه.

١٨. أن التناوب العروضي يعتمد في الحِزَم على عدد الحركات القصيرة لا وجودها وغيابها، كما في النبر.

١٩. أن تسمية الأطراف الخمسة لحزم الصوت العروضية- أسبابًا وأوتادًا وفواصل- تقترح على النحو التالي:

- الحزمة الأحادية الحركة القصيرة (*/o/*)، وهي السبب الخفيف الذي يحتوى على متحرك واحد مع صامت (*C*) أو صائت طويل (*VV*).

- الحزمة الثنائية الحركة القصيرة (*//o*) و(*/o/*)، وهي الوتد الذي يحتوى على متحركين متتابعين أو متفرقين مع صامت (*C*) أو صائت طويل (*VV*)، ويكون مجموعًا (*CV CV C*) *or* (*CV CV VV*) (*o//*)، ومفروقًا (*CV VV CV/*) *or* (*CV C CV*) (*o/*). ولا يندرج السبب الثقيل (*//*) في هذه الحزمة؛ لأنه لا يشتمل على الساكن اللازم للحزمة؛ فليست الحزمة مجموعة حركات قصيرة فقط، وإنما لا بد لها أن تشتمل على ساكن. ويعد البحث هذه الحزمة الحزمة المعيارية التي تحسب على أساسها الحزم، وهي تقع وسطًا بين الحزمة الأحادية الحركة والحزمة الثلاثية الحركة.

- الحزمة الثلاثية الحركة القصيرة *o///*))، وهي الفاصلة الصغرى التي تتكون من ثلاثة متحركات (*CV*) يقفوها صامت (*C*) أو صائت طويل (*VV*).

- الحزمة الرباعية الحركة القصيرة *o////*))، وهي الفاصلة الكبرى التي تتكون من أربعة متحركات (*CV*) يقفوها صامت (*C*) أو صائت طويل (*VV*).

على الرغم من أن هذه الحزمة الرباعية الحركة تمثل حزمة؛ لأنها تحتوي على «ساكن»، إلا أنه لا ينبغي عدّها ضمن مستوى «حزم الصوت « العروضية؛ لأنها ليست حزمة أساسية. إنه مجرد صورة تنشأ عن طريق إزالة «حرف ساكن» من حزمتين أحاديتين

متتاليتين (o/o/) ودمجهما مع حزمة ثنائية الحركة (o//).

٢٠. أن حزم الصوت العروضية (*metrical segment packs*) لها طرفان متقابلان: حزمة معيارية ثنائية الحركة القصيرة (*The standard double- short vowel pack*) (الوتد مجموعًا (o//) أو مفروقًا (/o/))، وحزمة غير معيارية الحركة (*The non- standard vowel pack*)– أحادية الحركة (o) (*single- short vowel pack*/) (سبب خفيف)، أو ثلاثية الحركة (o)(*triple- short vowel pack*///) فاصلة صغرى.

٢١. أن أي تفعيلة تتكون من حزمتين: معيارية (o//) أو (/o/) غير قابلة للتغيير، وغير معيارية قابلة للتغيير، وهي حزمة أحادية الحركة القصيرة، أي سبب خفيف (o/)– أو حزمة ثلاثية الحركة القصيرة، أي فاصلة صغرى (o///)، أو حزمتان أحاديتا الحركة القصيرة، أي سببان خفيفان (o /o/).

٢٢. أن الزحاف يرد لتسهيل الأوزان على الشعراء دون التأثير في الإيقاع بإتاحة صور مختلفة للتفعيلة لا تختلف في إيقاعها. وهي لا تؤثر في الإيقاع لسببين: الأول هو أنها لا تستهدف الوتد الذي يعد الحزمة المعيارية، ويشبه حجر زاوية بالنسبة التفعيلة. والثاني هو أن الحزمة المعيارية يجب تكرارها بعد عدد محدد من **الحركة المعيارية**، (أو/ و) بعد عدد محدد من **المساحات الزمنية** التي يشغلها المتحرك أو الساكن على السواء؛ فإنه إذا كان معه سبب خفيف (o /o//)كان تكرره بعد مسافتين زمنيتين فيهما حركة قصيرة واحدة، وإذا كان معه فاصلة صغرى (o ///o//) كان تكرره بعد أربع مسافات زمنية فيها ثلاث حركات، وإذا كان معه سببان خفيفان (o /o/o//) كان تكرره بعد أربع مسافات زمنية فيها حركتان منفصلتان. ويمكن بيان ذلك من خلال مراجعة الزحاف على النحو الآتي:

- زحاف الحذف يفيد أن تم الحفاظ على عدد الحركات القصيرة التي تفصل بين الأوتاد.
- زحاف الإسكان يفيد أنه قد تم الحفاظ على عدد المساحات الزمنية التي تفصل بين الأوتاد.

ويعني ذلك أن التفعيلة الأصلية التي سلمت من الزحاف تحافظ على عدد الحركات

والمسافات الزمنية المطلوبة لتكرار الوتد المجموع، وأن دخول زحاف الحذف يجعل تكرار الوتد المجموع بعد عدد ثابت من الحركات القصيرة، وأن زحاف الإسكان يجعل تكرار الوتد المجموع بعد عدد ثابت من المسافات الزمنية، وهو ما يمكن بيانه بالجدول الآتي:

صورة التفعيلة			قبل الوتد المجموع	
			الحركات المعيارية (القصيرة)	المسافات الزمنية
أصلية	مُسْتَفْعِلُنْ	/o//o/o	اثنتان	أربع
فرعية بالحذف	مُتَفْعِلُنْ	o//o//		X
	مُسْتَعِلُنْ	o///o/		X
	مُتَعِلُنْ	////o		X
أصلية	مُتَفَاعِلُنْ	///o//o	ثلاث	أربع
فرعية بالإسكان	مُتْفَاعِلُنْ	/o//o/o	X	

خاتمة

وبعد، فقد تناول البحث النظام العروضي في ضوء الأصول، فقدم له قراءة أصولية تستوفي جانب السماع فيه، وترجع إلى أصوله ونشأته التي يمكن افتراضها، ثم عاد فتناوله في ضوء التنظير؛ حيث عرض الفروض المختلفة التي تكشف نظامه، وناقشها،ثم قدم فرضياته بهذه الخصوص.

وقد تمثلت فرضيات البحث في فئتين: فئة الفرضية الكلية العامة، وهي تعتمد كون الحركة القصيرة التي يعدها الحركة المعيارية هي مادة اللوحة العروضية، وتجعل ما سواها من صامت أو صائت طويل خلفية اللوحة، وفئة الفرضيات الفرعية التي اتصلت بالأساس العروضي العام المتمثل على مستوى المتحرك والصامت في الحركة المعيارية، واقترح معايير الامتداد والعدد والاتصال لتنويع صور هذا الأساس، وبالأساس العروضي المتمثل على مستوى الأسباب والأوتاد في الحزمة المعيارية التي يؤديها الوتد.

وقد فسر البحث- ضمن ما فسره- تساوي الصامت والصائت الطويل عند الخليل، فضلًا عن عدم تأثير الزحاف على إيقاع التفعيلة، وبين- كذلك- دور العلل في الإيقاع الموسيقي للشعر العربي.

والبحث- من ثم- يشتمل على أفكار جديدة كثيرة جديرة بالمناقشة يؤكد أن تفسير النظام العروضي للعربية لا يزال يحتمل الكثير من الدراسات، ويتسع لغير قليل من الفروض المؤسسة علميًّا.

المراجع والدراسات

أولًا- العربية:

١. أبو المكارم، علي. (١٩٧٣). أصول التفكير النحوي، ليبيا: منشورات الجامعة الليبية، ص ٢١.

٢. الأعشى، ميمون بن قيس. ديوانه، تحقيق محمد حسين، القاهرة: مكتبة الآداب بالجماميز.

٣. امرؤ القيس. (١٩٦٥). ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار المعارف، ط٤.

٤. الأنباري، أبو البركات. (١٩٥٧). الإغراب في جدل الإعراب، تحقيق سعيد الأفغاني، دمشق: مطبعة الجامعة السورية.

٥. بروكلمان، كارل. تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار، القاهرة: دار المعارف، ط٥.

٦. التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي. (٢٠٠٠) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، كتب حواشيه غريد الشيخ، ووضع فهارسه العامة أحمد شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١.

٧. التبريزي، الخطيب. (١٩٨٦). الوافي في العروض والقوافي، تمهيد عمر يحيى وتحقيق فخر الدين قباوة، دمشق: دار الفكر، ط٤.

٨. التنوخي، أبو يعلى. (١٩٧٨). القوافي، تحقيق عوني عبد الرءوف، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٢.

٩. الجاحظ، عمرو بن بحر. الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة: مطبعة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي، ط٢.

١٠. ابن جني، أبو الفتح. (١٩٩٣). سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن هنداوي، دمشق: دار القلم.

١١. الحموي، أحمد بن عمر. (١٩٨٦). القواعد والإشارات في أصول القراءات، تحقيق عبد الكريم بكّار، دمشق: دار القلم.

١٢. الرفاعي، محمد عبد العزيز عبد الدايم. (٢٠١٩). أصول النحو العربي: النظرية والمنهج، بناء معاصر لعلم الاستدلال اللغوي، جدة: مركز النشر العلمي بجامعة الملك عبد العزيز، ص ٢.

١٣. السكاكي، أبو يعقوب يوسف. (١٩٨٧). مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، بيروت: دار الكتب العلمية، ط٢.

١٤. ابن سينا، أبو علي الحسين. (١٩٥٨). الخطابة، المنطق، ج٤، الشفاء، تصدير إبراهيم مدكور، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني، القاهرة: المطبعة الأميرية.

١٥. الشنتيري، أبو بكر محمد بن عبد الملك. (٢٠٠٣). الكافي في علم القوافي، دراسة وتحقيق علاء محمد رأفت، القاهرة: دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير.

١٦. الصحاري، سلمة بن مسلم العوتبي. (٢٠٠٦). الأنساب، تحقيق محمد إحسان النص، ، ط٤.

١٧. صلاح، شعبان. (١٩٩٨). موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، القاهرة: دار الثقافة العربية، ط٣.

١٨. ضيف، شوقي. (١٩٦٠). العصر الجاهلي، القاهرة: دار المعارف، ط١١.

١٩. عبد الرءوف، عوني. (١٩٧٦). بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، القاهرة: مكتبة الخانجي.

٢٠. عُبَيْد بن الأبرص. (١٩٩٤). ديوانه، شرح أشرف أحمد عدرَة، بيروت: دار الكتاب العربي، ط١.

٢١. عدي بن زيد. (١٩٦٥). ديوانه، تحقيق محمد عبد الجبار المعيبد، بغداد: وزارة الثقافة والإرشاد.

٢٢. الفارابي، أبو نصر. (١٩٦٧). كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، ومراجعة وتصدير محمود أحمد الحفني، القاهرة: دار الكاتب العربي.

٢٣. فان دايك، كورنيليوس. (١٩٥٧). محيط الدائرة في علمي العروض والقافية، بيروت.

٢٤. القطاع، علي بن جعفر. (١٩٨٣). البارع في علم العروض، تحقيق أحمد محمد عبد الدايم، القاهرة: دار الثقافة العربية.

٢٥. المَرَقِّش الأكبر، عمرو بن سعد، والمرقش الأصغر عمرو بن حرملة. (١٩٩٨). ديوان المَرَقِّشين، تحقيق كارين صادر، بيروت: دار صادر، ط١.

٢٦. المعري، أبو العلاء. الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، تحقيق محمود حسن زناتي، بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة.

ثانيًا- الإنجليزية:

1. *Al-ʿAni، S.H. Arabic phonology: An acoustical and physiological investigation، The Hague، Netherlands، Mouton، 1970.*

2. *Bauer، Thomas، „Altarabische Dichtkunst: Eine Untersuchung ihrer Struktur und Entwicklung am Beispiel der Onager episode“، vol. I، in Metrum und Reim، Wiesbaden، Harrassowitz، 1992.*

3. *Bussmann، Hadumod. Routledge Dictionary of Language and Linguistics، translated and edited by Gregory Trauth and Kerstin Kazzazi، London: Routledge، 1998.*

4. *Carra ، Philip. Glossary of Phonology، Edinburgh University Press; 1st edition 2008.*

5. *Chomsky، Noam and Morris Halle، The Sound Pattern of English، New York، Harper & Row، Publishers، 1968.*

6. *Crystal، David. A Dictionary of Linguistics & Phonetics، ، 6th edition، USA and UK: Blackwell Publishig، [1980 (2008)].*

7. *Erwin، W.M. A Short Reference Grammar of Iraqi Arabic. Washington: Georgetown University Press، 1963.*

8. *Ewald، Heinrich، De metris carminum Arabicorum libri duo، cum appendice emendationum in varios poetas، Oxford University press، 1825.*

9. *Frolov، Dmitry، Classical Arabic verse: History and theory of* ʿarūd*، Boston: Brill، 2000.*

10. *Golston، Chris and Tomas Riad، "The Phonology of Classical Arabic Meter"، Linguistics، 35 (1997)، p. 111132-.*

11. *Guyard، Stanislas، Théorie Nouvelle De La Métrique Arabe، Précédée De Considérations 5*

12. *Hayes، B. A. Metrical theory of stress rules. PhD dissertation، MIT، 1980، and "The phonology of rhythm in English"، Linguistic Inquiry، 151984) 1|)، p. 3374-.*

13. *Inaba، Seiichiro. "Moras، Syllables، and Feet in Japanese"، Language، Information and Computation (PACLIC12)، 1820- Feb، 1998، 106117-.*

14. *Jacob، Georg، Altarabisches Beduinenleben nach den Quellen geschildert، Hildesheim، Georg Olms، 1897.*

15. *Kiparsky، P. "Syllables and Moras in Arabic"، in the Syllable in Optimality Theory، eds. C. Féry & R. Vijver, Cambridge: Cambridge University Press، 2003، p. 147182-. doi:10.1017|CBO9780511497926.007.*

16. *Lotz، John، Metric Typology، in Style in Language، ed. Thomas A. Sebeok، Cambridge، Massachusetts، MIT، 1960.*

17. *Maling، J.M. The Theory of Classical Arabic Metrics، Massachusetts Institute of Technology، PhD Dissertation، 1973، Elwell-Sutton، L. The Foundations of Persian Prosody and Metrics. Iran, 13 (1975). doi:10.23074300527|، accessed: 3013:11 2019-04- UTC، Stoetzer، W.F.G.J. Theory and Practice in Arabic Metrics، Leiden، Het Oosters Instituut، 1989، Frolov، Dmitry، Classical Arabic verse: History and theory of* ʿarūd*، Boston : Brill، 2000 and Abdel-Malek، Zaki، Towards a New Theory of Arabic Prosody، 5th ed.، 2019.*

18. *Prince، A. S. Relating to the Grid. Linguistic Inquiry، 141983) 1|)، p. 19100-. Retrieved from* http://www.jstor.org/stable/4178311.

19. *Selkirk، Elizabeth O. Phonology and Syntax. Cambridge، MA: MIT Press، 1984.*

20. *Stetson، R.H. Motor Phonetics. A study of Speech Movements in Action. 2nd ed. Amsterdam، North*

Holland Publishing Co.، 1951.

21. *Stoetzer، W.F.G.J. Theory and Practice in Arabic Metrics، Leiden، Het Oosters Instituut، 1989.*

22. *Trubetzkoy، N. S. Principles of Phonology، transl. A. M. Baltaxe، Berkeley، University of California Press، 1969، p. 182.*

23. *Vadet، Jean، «Contribution à l'histoire de la métrique arabe»، Arabica، 21955) 3|)، Brill Stable، p. 313-321، URL: https://www.jstor.org/stable/4054896، Accessed: 202019-06-.*

24. *Van Gelder، Geert Jan، "Sound and Sense in Classical Arabic Poetry"، Arabische Studien، vol. 10، Wiesbaden، Harrassowitz، 2012.*

25. *Weil، G. "ʿArūḍ"، in EI[1]، vol. I، Leiden، E.J. Brill، 1960، p. 667- 576.*

26. *Wright، William. A Grammar of the Arabic Language، 3rd ed.، Cambridge، Cambridge University Press، 1997.*

منهج ابن عبد ربه
في تهذيب كتاب العروض للخليل
وأثره في نشأة الخلاف بين العروضيين من بعده

د. سليمان أحمد أبو ستة

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

ملخص البحث

لا يمكن لأحد من العروضيين اليوم أن يؤكد أنه وقف على رواية يوثق بها لكتاب العروض للخليل أو حتى لأحد من تلاميذه الوثيقي الصلة به بحيث نطمئن إليها كلّ الاطمئنان. ومع ذلك فإن بين أيدينا اليوم أقدم كتابين في العروض، يمكننا القول أنهما يحققان ما نعنيه بوجود شبه رواية قد تكون وثيقة الصلة بالخليل، وذلك في حال تم إخضاعها إلى شيء من البحث المطلوب.

هذان الكتابان هما: أعاريض الشعر لابن عبد ربه، وهو أحد كتب العقد الفريد. وأما الثاني فهو كتاب الإقناع[1] لأبي الحسن العروضي (٣٤٢ هـ)، ومع أن الأول أقدمهما، إلا أن الإفادة منه لا تتحقق به وحده، فكان لزاما علينا الاعتماد على آخر يكون مصاحبا له كنوع من المقارنة، وهو ما أدى إلى كشف قدر من التهذيب أو التحوير في كتاب الخليل الذي قام بتلخيصه ابن عبد ربه.

ولقد شق هذان الكتابان، بمنهجيهما المتباينين، مسارين لهما في رحلة العروض الخليلي منذ مطلع القرن الرابع وحتى اليوم، بحيث انبثقت من الخلاف الذي دار بين العروضيين حول صحّة ما نقله ابن عبد ربه من كتاب الخليل، وما أحدثه هذا الخلاف من هجر لبعض ضروب الشعر من ناحية، وبعْث بل خلْق لضروب جديدة كشف عنها هذا البحث.

(١) وقد طبع الكتاب بعنوان الجامع في العروض والقوافي اجتهادا من محققيه، وفضلنا أن نعيد له عنوانه الحقيقي كما ظهر في فهارس كتاب الوافي في علمي العروض والقوافي للعبيدي وفي تصحيح المقياس لابن الخباز وانظر مقالا لي بموقع بوابتي.

Ibn Abd Rabbo's approach to the refinement of the book of prosody to Khalil and the effect of this on the emergence of the dispute among the prosodists after him

Abstract

None of today's prosodists can confirm that they have based on a reliable account of Khalil's book of prosody or one of his students close to him so that we can rest assured. However, today we have the two oldest books in prosody, which we can say that they achieve what we mean by a semi-narrative that may be relevant to Khalil, if subjected to some of the required research.

These two books are the poetry aruds of Ibn Abd Rabbo, one of the books of the Al-Akid Al-Farid. The second is the book of iqna'a by Abu al-Hasan Al-Arudy, and although the first is the oldest, the benefit of it is not realized alone, and we had to rely on another that accompanied it as a kind of comparison, which led to the detection of some modification in the Book of Khalil summarized by Ibn Abd Rabbo.

These two books, with their differing methodologies, created two paths for them in the journey of Khalilian prosody from the beginning of the fourth century until today, emerging from the dispute among the prosdists about the validity of ibn Abd Rabbo's book of Khalil, and the resulting abandonment of some types of poetry on the one hand, and the appearance and even creation of new forms revealed by this research.

مقدمة

يعدّ كتاب «أعاريض الشعر»، في العقد الفريد، نسخة مهذّبة من كتاب العروض المفقود للخليل بن أحمد (١٧٥هـ)، إذ قال ابن عبد ربه في وصف كتابه الذي وصلنا: «فأكمَلت جَميع هذه العَروض في هذا الكِتاب الذي هو جُزءان: فجُزء للفَرش وجُزء للمِثال، مُختَصَرا مُبَيَّنا مُفَسَّرا».(١)

ومسألة التهذيب هذه، التي لم يأت على ذكرها ابن عبد ربه في قوله هذا، متضمّنة أيضا في تلك الأوصاف الثلاثة التي تعدّ من أركان التهذيب. فالاختصار يتيح له حذف كلام، والبيان يشتمل على إضافة كلام غيره بقصد الإيضاح، وأما التفسير فهو الغاية المرجوّة من ذلك التهذيب كله.

وإلى جانب قضية التهذيب هذه، يتناول البحث قضية أخرى ارتبطت بها وكانت سببا فيها، ألا وهي قضية الخلاف بين العروضيين منذ أن اختطّ كل فريق منهما طريقا له يختصّ به وحده.

أهداف البحث:

١ - التقرّب غير المباشر من أصل كتاب العروض المفقود للخليل بن أحمد عبر كشف طريقة تهذيبه.

٢ - معرفة دور التهذيب في تطور العلم العروضي بعد الخليل.

أهمية البحث:

وجود علاقة بين تهذيب كتاب العروض للخليل على يد ابن عبد ربه، وبين الخلاف المستمر بين العروضيين بشأن صحّة النقل عنه وبالأخصّ في ضربين من بحري السريع والمتقارب.

(١) العقد الفريد ص ٤٢٤/ ٥

الدراسات السابقة:

التفت الزنجاني (كان حيا ٦٦٠ ه) والعبيدي (٧٤٩ ه) مبكّرين لقضيّة الخلاف هذه، فقد نقلا عن الخوارزمي أخذه بالضرب السابع في السريع مع نفيه إثبات الخليل له، وقالا[١] بأن من العروضّيين من لم يثبته أيضا. ثم ذكر لنا الثاني أسماء أخرى تبدو لنا اليوم مجهولة ولم نتيقّن بعد من رأيها، كخشنام وابن عبد العزيز والبارقي الذي نسب للخليل إثبات الضرب الأصلم في السريع.

وأما في زماننا الحالي، فقد اهتم بهذه القضية باحثان هما د. محمد العلمي[٢] ود. مضاوي الحميدة[٣] التي أوردت اسم ابن عبد ربه واحدا من بين هؤلاء، ثم قالت «ويبدو أن سبب اختلاف العروضيين ... ما ذكره رضي الدين بن الحنبلي من أنهم لم يرجعوا إلى نصّ للخليل بالذات». وقد قدّم الباحثان كذلك، أسماء جديدة أخرى في مسيرة الخلاف الطويلة هذه، مما يشير إلى أن هذا الخلاف قد حفر مجرى عميقا له في تاريخ علم العروض العربي . ومع ذلك فلم يتبيّن لأحد من هؤلاء جميعا منشأ هذا الخلاف، وهو ما سنستهل به الكلام في هذا البحث.

مشكلة البحث: تحاول هذه الدراسة أن تجيب على السؤال التالي:

هل يوجد تأثير لتهذيب ابن عبد ربه كتاب العروض للخليل، على الخلاف الذي وقع بين العروضيين في ضربي بحرين هما السريع والمتقارب؟

مجال البحث: كتب العروضيين التي وصلنا شيئ منها والمكتملة حتى اليوم.

منهج البحث: تستلزم طبيعة هذا البحث استخدام المنهج الاستقرائي والمنهج التحليلي النقدي، فقد قمت باستقراء وحصر العروضيّين الذين وافقت آراؤهم رأي ابن

(١) انظر معيار النظار ص ٥٩/ ١ والوافي في علمي العروض والقوافي ص ٤١٤ - ٤١٦
(٢) انظر العروض والقافية ص ١٥١
(٣) انظر ظاهرة التداخل في البحور العروضية ص ٢٩٢

عبد ربه في ضروب بحري السريع والمتقارب، بما فيهم البارقي الذي لم نعلم تاريخ وفاته بالضبط وإن كان مرجّحا أخذه رأيه ذاك عن ابن عبد ربه. وقد أفدنا كذلك من المنهج التاريخي، لا سيما في مراجعتنا لكتاب أعاريض الشعر لابن عبد ربه.

خطة البحث: يتكون البحث من مقدمة وتمهيد وأربعة مباحث وخاتمة.

أما المقدمة: فقد بيّنت فيها أهمية الموضوع وسبب اختياره ومنهجي في البحث بالإضافة إلى تبيان مشكلته وخطة ومجال البحث فيه. **وأما التمهيد** فقد عرضت فيه للنموذج العروضي الخليلي والمعدّل مع قائمة بالرموز المستخدمة في البحث.

المبحث الأول: ابن عبد ربّه وجهوده في تهذيب مختاراته من الكتب.

المبحث الثاني: تهذيب كتاب العروض للخليل بفرشه ومثاله، ودوره في استحداث ضربين جديدين.

المبحث الثالث: مخالفة ابن عبد ربه للخليل في تعريفه للمعتل.

المبحث الرابع: ثورة ابن عبد ربه وهيجانه الغريب على الخليل.

التمهيد

لأن هذا البحث يشتمل على أنساق جديدة لم ترد في العروض الخليل، فقد رأيت أنه يقتضيني التمهيد له بمبحث يشتمل بالإضافة إلى شرح مكوناته وأشكاله زيادة ثبت للرموز المستخدمة فيه.

الرموز المستخدمة في البحث

ق = النسق أو الدور

ن = عدد مرات تكرار النسق

السبب الخفيف: س = ب أو ـــ

الوتد المجموع: و = ب –

الوتد المفروق: (و) = ـــ ب

الوتد المفروق المعتل: [(و)] = ـــ

السبب الخفيف المعتل بالبسط: [س] = ـــ

السبب الخفيف المعتل بالقبض: <س> = ب

حيث – : مقطع طويل، ب : مقطع قصير

١ - النموذج العروضي القديم

يعد النموذج فكرة أساسية يبنى عليها العلم. وعلى ذلك سوف نستعرض تطور النموذج العروضي من زمن الجاهلية وحتى عصرنا الحاضر مرورا بعدة نماذج متميزة منه، أهمها نموذج الخليل المستند إلى فكرة الدوائر.

وهو أول النماذج التي وصلتنا قبل الخليل، وكان نموذجا شديد البساطة، يفتقر إلى التجريد الذي هو صفة العلم، ومؤلفا من كلمتين فحسب، هما نعم ولا. وذلك نحو:

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم للا

(وهو وزن صدر بيت من الطويل)

وقد صيغت، لتأليف هذا (العلم) في الجاهلية، نماذج عدّة بعدد البحور التي نظموا عليها، وبمختلف أعاريضها وضروبها. مع ملاحظة أن مصطلحي العروض والضرب، بمعنى أجزاء البيت، لم يكونا مستعملين في ذلك الحين، أو أنهما كانا يبحثان عن صيغة تجريدية تفي بالمعنى المطلوب، وكان عليهما أن ينتظرا لحين مقدم الخليل بن أحمد (١٧٥ هـ)، حتى يتم استخدامهما الاستخدام الأمثل في نموذجه. غير أن الرواة ذكروا مصطلحات كثيرة أخرى في علم العروض والقافية، قد طورها الخليل في زمانه وألحقها بالنموذج الذي زاد اكتمالا وقبولا بعد ذلك، ثم ظل ساريا إلى زمننا الحالي.

٢ - نموذج الخليل

كان نموذج الخليل من الدوائر الخمس هو أول نموذج علمي مشفوع بقوانين من مثل المعاقبة والمراقبة والمكانفة وغير ذلك من القواعد التي جعلت هذا الفن يسمّى للمرة الأولى علم العروض في وقت كانت فيه أغلب علوم العصر هي مما يميل بعضه إلى السحر، وبعضه إلى التنجيم كالسيمياء والفلك القديمين مثلا ما عدا الرياضيات بطبيعة الحال.

٣ - النموذج الدوري الحديث أو النسق المتنامي

لما كان علم العروض يناظر علم الكيمياء الحديث من عدة وجوه، فقد جرى وصف هذا النموذج بالدوري لشبهه بالجدول الدوري للعناصر، وهو قائم في الأساس على فكرة الدور المستخدمة في الموسيقى والغناء والشعر. أما مصطلح النسق المتنامي، فيبدو أنه جاء ليحقّق حلم البعض من العروضيين قديما وحديثا في توحيد دوائر الخليل وجعلها لا تزيد عن دائرة واحدة أو اثنتين كما نجد ذلك عند السكّاكي[١] وإبراهيم أنيس[٢].

النموذج الدوري الحديث	نموذج الدوائر الخليلي
١ – س	١ .....

(١) مفتاح العلوم ص ٦٨٥
(٢) موسيقى الشعر ص ١٣٧

٢- س و	٢ - س و
٣- س س و	٣ - س س و
٤- س س س و	٤ .....
٥- س س و س و	٥ - س س و س و
٦- س س و س و س	٦ .....
٧- س س و س و س و	٧ .....
٨- س س و س و س و س	٨ .....
٩- س س و س و س و س س	٩ .....
جدول رقم ١	جدول رقم ٢

- يمثل الجدول رقم ١ صورة رمزية للجدول الدوري الحديث لبحور الشعر، وقد يسمى النسق المتنامي تبعا لآلية تأليفه المتدرجة من بحور قصيرة الدور، بحيث تزداد في كل محور من محاوره التسعة بدءا بالخبب وانتهاء بالمنسرح والخفيف. ويتميز كل نسق ق بعدد أدواره ن ، فبحر البسيط يأتي في حالتين، الأولى حين تكون ن تساوي ١ وهو بحر لم يذكره الخليل، والحالة الثانية حين تكون ن تساوي ٢ وهو بحر البسيط الخليلي.

- تظهر البحور في الجدول أقرب ما تكون إلى الواقع الشعر من غير حاجة إلى افتراض مصطلحات كالجزء والشطر والنهك، حيث أن طول البحر يتحدّد بالمعادلة التالية: الطول = ق x ن

- أما الجدول رقم ٢ فهو جدول الخليل وقد مرّ بعدّة مراحل لجعله أقرب إلى المقارنة مع الجدول الدوري الحديث. لذلك فهو خلاصة لنموذجي أبي بكر بن السراج

(٣١٦ ه)[١] الذي طوّره محمد المحليّ (٦٧٣ هـ)[٢]، وفيه يلاحظ أن المحور الثالث يمثل دائرتي المجتلب والمؤتلف عند الخليل، وذلك لأنه يسري عليه القانون المستخدم في الجدول الحديث، وهو فيما يخص مواضع وجود السبب الثقيل بنسقه المتنامي وذلك ضمن الشرطين التاليين:

أولا: حيث لا يشترك الوتد في تأليف النسق، وبالتالي يكون المقصود من السبب فيه هو الثقيل فقط.

ثانيا: عندما يتبادل السبب الثقيل مع الخفيف موضع أول السببين في التشكيل الثنائي فقط، وعندها لا يجب أن يكون في النسق الإيقاعي كله، سببٌ حرّ الحركة قبضاً وبسطاً.

فالشرط الأول تعبير عن وجود الخبب (س)، وأما الثاني فلتوليد بحري الكامل (س) س و، والوافر و (س) و ، من الرجز والهزج على التوالي.

وقريبا من نموذج ابن السرّاج نجد نموذج ابن مضاء القرطبي المعروف بابن الحصّار (أحد لغويّ القرن الرابع الهجري) مما يدلّ على اتفاق العروضيين منذ زمن مبكر بالاندلس في هاجس ترتيب البحور ابتداء من أقل مكوّناتها السبب _ وتدية المخالف لترتيب الخليل.[٣]

- ويفترض نموذج الخليل الذي يتلاقى مع النموذج الحديث في ثلاثة محاور هي الثاني والثالث والخامس أن الخليل لو اتبع الطريقة المنطقية في تأليف جدوله، فلا بدّ له أن يقع في المحور السادس، وبشكل مباشر، على ثلاثة من بحور دائرة المشتبه عنده، من غير أن يتكلّف صنع قاعدة للجزء، وهذه البحور هي المضارع والمقتضب والمجتث بالإضافة إلى البحر الذي عدّه الخليل من مجزوء الخفيف.

(١) العروض المنسوب لابن السراج ص ٢٠ -٢٣
(٢) شفاء الغليل ص ١٢٤ - ١٦٨
(٣) كتاب العروض لابن مضاء القرطبي ص ٤٠ - ٤٣

مثال تطبيقي على بحور المحور الثالث من الجدولين ١،٢

يشتمل هذا المحور على خمسة بحور هي الهزج والوافر والرجز والكامل والرمل. ويلاحظ فيه أن الرمل لا يتوفر له مقابل خببي كما للهزج والرجز، وذلك بسبب احتوائه في الحشو على سبب حرّ الحركة قبضا وبسطا.

٣ - ١ - ١ الهزج	و [س] س	(ن =٢)
٣ - ١ - ٢ الوافر	و (س)[س]	(ن = ٢ ، ٣)
٣ - ٢ - ١ الرجز	س س و	(ن = ٢ ، ٣)
٣ - ٢ - ٢ الكامل	(س)[س] و	(ن = ٢ ، ٣)
٣ - ٣ - الرمل	س و [س]	(ن = ٢ ، ٣)

المبحث الأول: ابن عبد ربّه وجهوده في تهذيب مختاراته من الكتب

قال الدكتور أحمد أمين في مقدمة تحقيقه للعقد: «ولم يعرف عن ابن عبد ربه رحلة إلى المشرق، فعلمه الواسع بأدب المشرق جاءه من أشياخه الذين أخذ عنهم بالأندلس، أمثال الخشني وابن وضّاح وبقيّ بن مخلد، ومن طول قراءته للكتب». ثم يقول، فيما يبدو به مقتربا من فكرة التهذيب عند ابن عبد ربّه: «مهما اختلفت شخصيّة المختار وراء ما اختار، فإن هذا المختار يدل على ذوق من المختار وميله وثقافته، وما يحب وما يكره، وما يخفي وما يظهر، كما يدل على مجونه أو جده، وعلى ضيق أفقه أو سعته"

ويشير من ثم إلى تصرّفه في النقل بما أسميناه (التهذيب) ليقول: «وقد تأثر ابن عبد ربّه كثيرا بكتاب ابن قتيبة «عيون الأخبار»، واستغلّه أعظم استغلال، سواء في ترتيبه

وتبويبه أو في مشتملات أبوابه، ولكنه غمطه حقّه في التصريح بما أخذ عنه إلا في القليل النادر، وأخذ أيام العرب مما حكاه أبو عبيدة كما ورد في شرح النقائض، كما اقتبس من الجاحظ في البيان والتبيين وغيره، ومن المبرّد في الكامل والروضة، ومن ابن المقفّع، ومن دواوين الشعراء، ومن غير ذلك مما يصعب استقصاؤه.[١]

ومن هذا القدر الذي صعب استقصاؤه ، كتاب «القوافي وعللها» وكتاب «أعاريض الشعر»، وعلى هذا الأخير سنجعل حديثنا منصبّا في هذا البحث. وأما الأول فقد سبق لنا بيان ما جاء فيه من تهذيب .

كتابا الفرش والمثال للخليل بن أحمد

لقد كان ابن عبد ربّه في الثامنة والعشرين من عمره حين توفي عبّاس بن فرناس (٢٧٤ ه)، ولعله أدرك أن هذا الرجل بالذات هو من أول الأندلسيين الذين تنبّهوا ضرورة أن يكون علم الخليل مكتملا بين أيديهم، فما كان من أمير البلاد، وهو إذ ذاك الأمير عبد الرحمن، أن يسّر السبيل إلى وصول كتاب الفرش إلى يديه عن طريق بعض التجار من المشرق، ولا نستبعد بعد ذلك أن يكون قد وضع شرحا له يفك به مغاليق هذا الكتاب كما فهمنا من الزبيدي في روايته لحكاية العثور على كتاب الخليل. غير أنه لم يصلنا حتى اليوم شرح ابن عبّاس هذا. وبذلك يكون ابن عبد ربّه هو آخر من اطلع على كتابي الفرش والمثال، وأوصله إلينا ملخصا له، بجزئيه الفرش والمثال، ومهذّبا لهما في عقده الفريد .

أما أول طبعة للعقد فقد صدرت في بولاق بمصر عام ١٢٩٣ ه ، وبعدها توالت الطبعات معتمدة عليها وعلى أخرى غيرها محفوظة بدار الكتب المصربة وصفت بأنها كثيرة التحريف والنقص ، وهي النسخة التي بدت إبرازة ثانية من كتاب العقد. وهاتان النسختان ما زالتا متداولتين بين أيدي الناس اليوم، وقد قال المحقق حول هذا الجزء

(١) العقد الفريد تحقيق أحمد أمين وزملائه،ج١، المقدمة

المضاف على الكتاب: «هذا الجزء إلى آخره لم نقف عليه إلا في أصل واحد مما بين أيدينا من أصول العقد، وفيه تحريف كثير لم نوفق لتحقيقه كاملا»[١] . ثم إني وقفت بمكتبة مركز الملك فيصل بالرياض على نسخة من العقد أوفى تلك المحققة لاشتمالها على عدد أكبر من شواهد الخليل التي لم تذكر في طبعاته السابقة، فأعدت تحقيق هذا الجزء عام ٢٠٠٤م. ومؤخرا وقفت على نسخة (مجانية) بموقع «كتاب بديا» على الانترنت، وهذه النسخة تشتمل على جزء من العقد به كتابنا هذا، لكني وجدت به سقطا سأورد تفاصيله في مقدمة تحقيقي القادم لكتاب «أعاريض الشعر وعلل القوافي» لابن عبد ربه، إن شاء الله.

وأخيرا، فإن الفرش والمثال، ما هما في الواقع إلا عنوانان لجزئي كتاب العروض للخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ)، يقصد بهما الجزءان النظري والعملي منه، وليسا تماما كتابين مستقلين كما ذكر السيوطي. وأول إشارة إلى هذين الجزئين وردت في قول ابن عبد ربه: «فأكمَلت جَميع هذه العَروض في هذا الكِتاب الذي هو جُزءان: فجُزء للفَرش وجُزء للمِثال، مُختَصَرا مُبيَّنا مُفَسَّرا»[٢].

وقد تلا كتاب ابن عبد ربه المختصر هذا،كتابان لا يقلان عنه اختصارا، وقد سارا على نهجه مع اختلافات بسيطة تردّ إلى ثقافة كل عالم منهما، أولهما كتاب العروض لأحمد بن مضاء القرطبي المعروف بابن الحصّار النحوي، وهو من علماء القرن الرابع حسب ترجمة الزبيدي له. فهو إذن ذو طابع تربوي ولا عجب، إذ كا مؤلفه مؤدّبا (صار إلى تأديب الوصفاء بالقصر)، فاتبع في تأليفه نهجا تربويا يعتمد على التبسيط والتوسّع في الشرح. وأما الكتاب الآخر فهو المعيار في أوزان الأشعار للشنتريني الأندلسي (٥٤٩ هـ)، الذي ربما كان له دوره في نشر مذهب ابن عبد ربه، حيث رُوي أنه كانت له رحلة إلى المشرق سنة ٥١٥ هـ، نزل مصر بها وأقرأ وحدّث .. ولكني لم أجد في الكتابين السالفين أيّ إشارة إلى ثورة لابن عبد ربه على الخليل؛ يُفهم منها أنه أجاز في كتابه وزن

(١) العقد الفريد تحقيق محمد سعيد العريان ٦/ ٢٨٧

(٢) المزهر ١ / ٨١

بحر المتدارك المهمل، وهو ما يسمى بالخبب، ورأيت الثاني، وهو الشنتريني، يضيف إلى كتابه هذا البحر خلافا لابن الحصّار. والظاهر أن ثورة ابن عبد ربه تلك لم تكن تتجاوز نطاق أرجوزته العروضية، فنحن لم نشهد لها أثرا في شرحه النثري الذي التزم فيه جانب القبول لكل المفاهيم الصادرة عن مؤلف الكتاب الأصلي وهو الخليل، ومن بينها وقوفه عند البحر الخامس عشر مما يدل على الانفصال المنهجي بين الأرجوزة والقسم النثري من الكتاب وعلى ذلك فلم نجد ابن الحصّار والشنتريني ينقلان عن ابن عبد ربه شيئا يستحق الالتفات إليه سوى متابعته في عدد ضروب السريع والمتقارب فقط، ولا نرى أنهما أخذا من أحد غيره، مغربيا كان أو مشرقيا، شيئا من هذا الكلام. فالمعطيات جميعها إذن تشير إلى أن ابن عبد ربه هو مصدر ذلك الخلاف، ومنشأه الذي لا يكاد يخفى على أحد. والدلائل كلها تشير إلى أن ابن عبد ربه ظل بعد وفاة عباس بن فرناس يعمل وحده على مشروعه الحضاري العظيم في نقل ثقافة المشرق إلى الأندلس بعد تهذيب معظم كتبهم من قبله، وقد سبق لنا أن رأينا تهذيبه لكتاب سيبويه في القوافي.(١)

المبحث الثاني: تهذيب كتاب العروض للخليل بفرشه ومثاله، ودوره في استحداث ضربين جديدين.

التهذيب في بعض أحواله، قد لا يعدو أن يكون سطوا على كتاب ما وتغييرا لشيء من محتواه، صوابا كان هذا التغيير أو خطأ. ومما رأيناه في تهذيبات ابن عبد ربه لكتب العقد قد يكون من هذا الصنف أو ذاك. ومع ذلك فعلينا ألا ننكر فضل ابن عبد ربه وما بذله من جهد في اختيار وتلخيص تلك الكتب التي وفرت لنا موسوعة شاملة حفظت، ولو قدرا ما، من تراث كان ولا شك آيلا للزوال قلنا من قبل. وسأقتصر في هذا المقال على بيان مسلك ابن عبد ربه في تهذيبه لكتاب العروض في ضربي السريع والمتقارب، حيث سننظر أولا في مقدار صواب هذا الفعل من خطئه حينما زاد على السريع ضربا سابعا هو بيت الأشقري اليتيم، وهو من قصيدة مفقودة لا نشك أن من أبياتها ما يجيء مخبول الضرب

(١) انظر: منهج ابن عبد ربه في تهذيب كتاب القوافي لسيبويه . بحث في موقع بوابتي

مكسوفه، ومنها ما يجيء أصلم، فهي إذن على قريّ قصيدة المرقش الأكبر المقيّدة القافية، وإن كان هذا الضرب قد توقف استعمال الشعراء له منذ بداية العصر الإسلامي وحتى اليوم، قال المرقش[١]:

النشر مسك والوجوه دنا ❊ نير وأطراف البنان عنم

وأول هذه القصيدة:

هل بالديار أن تجيب صمم ❊ لو كان رسم ناطقا كلّم

وفيها الضرب السادس أصلما جاء على هيئة الزحاف لا أكثر. ولأن الضرب السابع للسريع، إن أردت أن تحسبه سابعا هو ضرب مستقل، ويحتمل أن يجيء مطلق الروي أيضا، فلا يمنعه من ذلك إلا لزوم تقييد قافية القصيدة التي تسمح حينئذ بتواتر الضربين،كما يتواتر ضربا الخفيف عند التشعيث (فاعلاتن، فالاتن)، ثم لا نقول عندها إن الضرب المشعث هو خلاف الضرب الصحيح.

وهنا نلاحظ أن ابن عبد ربه شاء أن يتحفنا بإحدى مقطّعاته الغزلية التي تعمّد فيها عدم الوقوع في ضرب سادس للسريع كما فعل المرقش، إنما قال في الضرب الأصلم السالم، وهو السابع عنده:

أنت بما في نفسه أعلم ❊ فاحكم بما أحببت أن تحكمْ
ألحاظه في الحب قد هتكت ❊ مكتومه والحب لا يكتمْ
يا مقلة وحشية قتلت ❊ نفسا بلا نفس ولم تظلمْ
قالت تسلّيت فقلت لها ❊ ما قال قبلي عاشق مغرمْ[٢]
"يا أيها الزاري على عمر ❊ قد قلت فيه غير ما تعلمْ"

(١) المفضليات ص ٢٣٧
(٢) العجز في النسخ المخطوطة والمطبوعة من العقد:
(ما بال قلبي هائم مغرم) واخترنا رواية الثعالبي يتيمة الدهر ص ١٠٤/ ١

تقطيعه:

مستفعلن مستفعلن فَعِلن * مستفعلن مستفعلن فعْلن

س س و [س] س و <س><س>[(و)] * س س و [س] س و [س][س]

قال الشنتريني: «وقد حمل ذلك أبا إسحاق على أن زعم أن ضروب السريع ستة لتداخل هذين الضربين، وذلك عندي بعيد ليس له وجه في القياس، لأن أحدهما لا يكون فرعا للآخر، ولا يصح فيه تقدير حرف يرجع به إليه، بل كل واحد منهما ضرب على حاله، ولا يصح الجمع بينهما لامتناع كون أحدهما أصلا للآخر. وليس فعْلن وفعَلن [في السريع]كفعْلن وفعِلن في الكامل، لأن فعْلن في الكامل أصله فعِلن فدخله الإضمار. وفعلن في هذا الباب لا يجوز إضماره لأن الحرف الثاني منه في تقدير الانفصال من الأول، لأنه من سبب آخر، فتأمل ذلك" (١).

ولأجل المساعدة على التأمّل في قول الشنتريني، أثبتّ في تقطيع أبيات ابن عبد ربه رموز السبب والوتدين المجموع والمفروق ليتضح شرحه الذي اقتبسناه.

إن ابن عبد ربه هنا، وهو يحاول أن يلعب دور العروضي المهذّب (بكسر الذال)، وليس مجرّد الناقل، لم يستطع فهم أن فعِلن وفعْلن إذا قيّد رويّهما، فقد تحولا إلى ضرب واحد يتواتر فيه منهما السادس والسابع بلا شذوذ. فتلك إذن قاعدة عامة لا تتحقق إلا بتقييد القافية. وأنه لو أراد أن يكون نظمه على الضرب فعْلن خاصا به وحده وليس بإشراك فعِلن معه، عندئذ كان عليه أن يطلق قافية القصيدة كما فعل ابن زاكور (١١٢٠هـ) الذي وجد نفسه يستعمل ضربين من بحر السريع لم يعرفهما الخليل في بنائه التقليدي له بالوتد المفروق، وشاهداهما هما قوله:

لطة فيها التين والعنب * ما ينقضي لي منهما عجب

(١) المعيار في أوزان الأشعار ص ٧٣

أحمره الغضّ وأبيضه * إن شبّها: الياقوت والذهب[١]

مستفعلن مستفعلن فعلن * مستفعلن مستفعلن فعلن

س س و [س] س و <س> و * س س و س [س] و <س> و

وقوله:

أهدى لنا الخيرات في الروضه * عرف خيور فيك مبيضّه

أصفره الفاقع من ذهب * والأبيض الناصع من فضّه

مستفعلن مستفعلن فعِلن * مستفعلن مستفعلن فعْلن

س س و [س] س و <س> و * س س و س س و [س][و]

وقد قال في آخرها:

دام علاه والمنى قائم * بين يديه صادق النهضه[٢]

مستفعلن مستفعلن فاعلن * مستفعلن مستفعلن فعْلن

س س و [س] س و [س] و * س س و [س] س و [س][و]

حيث شذّ مجيء عروضها على (فاعلن)، ولو كان الشاعر منتبها إليه لكان عدّله.

وهكذا وجدنا ابن عبد ربه، من حيث لم يقصد، يعمل على تطوير ضربين جديدين في بحر السريع أفاد منهما ابن زاكور بعد ثمانية قرون حينما أطلق قافيتهما التي ظلت مقيّدة طوال العصر الجاهلي، ثم توقّف استخدامه عند عدد محدد من الشعراء الجاهليين بحيث غاب استعماله في العصر الإسلامي كله وحتى اليوم.

(١) المنتخب من شعر ابن زاكور ص ٨٤

(٢) المنتخب من شعر ابن زاكور ص ٨٥

غير أن هذا التطوّر الذي لم يشهده الشنتريني بعد، كان يعمل في عصره بشكل ينبئ عمّا سيؤول إليه هذا الوزن بعد قرون عند ابن زاكور وغيره من الشعراء، ومع ذلك فقد تصدّى له الشنتريني لئلا يقف هذا الشعر موقف المساواة بما هو مقبول في عروض الخليل، ثم ألحقه بمبحث الشواذّ من النظم في كل وزن شذّ عما جاء به الخليل في عروضه، وذلك نحو قول بعضهم[١]:

قوم بعسفان عهدناهم * سقاهم الله على نَوْ

نوء السماكين فروّاهمو * نوء يرى إيماضه ضوْ

س س و [س] س و [س] و * س س و [س] س و س

وقد كثر بعد ابن زاكور استخدام الشعراء لهذا الضرب بتلك العروض المخبونة، ومنهم شعراء معاصرون، إلا أن أحدا من العروضيّين لم يصرح برصده لأحد من هؤلاء الشعراء، ووجدت الدكتور عمر خلوف يذكر عددا كبيرا منهم يتوزّعون في عصور مختلفة. وفي هذه الحالة فإن شفرة الخليل العروضية التي ظل ابن عبد ربه محافظا عليها وهي (٣٤: ٦٣) التي ترمز لعدد الأعاريض والضروب على التوالي، قد أخذت تتزلزل شيئا فشيئا إثر التوسّع في اكتشاف أعاريض وضروب جديدة لم تكن تخطر على بال الخليل يوما، وكان البادئ في ذلك هو الشنتريني نفسه وذلك في مباحثه التي كان يعقدها إثر كل باب في كتابه المعيار، واصفا إياها جمبعها بالشذوذ، أي بالقلّة أو الندرة لخروجها على ما أثبته الخليل في كتابه العروض، قبل أن يتولّى بعده خلّوف هذه المهمة ويتوسّع في استقراء تلك الأعاريض والضروب (الشاذة!)، وليثبت لنا أعدادا وفيرة منها لم يشهد مثلها الخليل في زمانه. ولم يكن هدف خلّوف من هذا الإثبات كهدف الشنتريني الذي وصمها بالشذوذ، بل بالعكس من ذلك، حيث قصد إلى أن يؤكد على غنى العروض العربي من خلال قدرته على تجدّد إيقاعه وتطوّره بإنتاجه المزيد والمزيد من الضروب.

(١) المعيار في أوزان الأشعار ص ٧٣

أما ابن عبد ربه، الذي لم يكن يريد لأي تغيير أن يظهر بسببه هو على شفرة الخليل، فربما أحس بقرب هذا التهديد القادم مع تطوّر الزمن، فأراد أن يعجّل بضبط هذه الشفرة عند الرقم الذي أثبته الخليل في البدء، ولم يجد أمامه إلا التضحية بآخر ضرب في عروض الخليل، ضرب المتقارب السادس، ولم يحاول أن يبرر لنا صنيعه هذا، تاركا تبريره لأكثر من قرنين حتى يأتي بعده أندلسيّ إشبيليّ آخر هو ابن السراج الشنتريني، ليلقي فيه التبعة على الأخفش وحده، ومع ذلك كان على ابن عبد ربه، إذا كان قد أجرى تهذيبه ذاك بناء على تطوير يراه أنسب من وجهة نظره، أن يصرح بذلك ويضيف من عنده كما أضاف الشعراء من قبله ومن بعده ما أكسب عروض الخليل إيقاعات كان بأمسّ الحاجة إليها. وقد وجدنا عروضيا آخر هو السخاوي (٦٤٣ ه) الذي لم يعجب ذوقه ما جاء من الضرب السادس من المتقارب، سواء علم أنه من وضع الخليل أو من استدراك الأخفش الأوسط، فأستبدله بضرب من عنده، لمجرّد المحافظة على شفرة الخليل، شاهده قوله:

وقفنا هنيّه * بأطلال ميّه[1]

(١) إذهاب العروض بإذهاب الغموض ص ١٨٤

المبحث الثالث: مخالفة ابن عبد ربه للخليل في تعريفه للمعتل.

ونمضي في تتبعنا لتصرفات ابن عبد ربه التهذيبية في نص الخليل لنستعرض أول تصرّف عبّر فيه بصراحة عن رفضه لرأي الخليل حين قال[١]: «واعلَم أنّ كُلّ جُزء مِن أجزاء العَروض يَكون مُخالِفا [لأجزاء] حَشوه بِزِحاف أو سَلامة فَهُو المُعتلّ. وما كان مُعتلا فَإنّما هُو ثَلاثة أشياء: ابتِداء وفَصل وغاية. وإن الاعتِماد لَيس عِلّة لأنه [غَير] مُخالِف لأجزاء الحَشو كُلّها، وإنّما خالَفَها في الحُسن والقُبح، ولَيس اختِلاف الحُسن والقُبح عِلّة. ونَحن نَجِد [ترك] الاعتِماد في الشِعر كَثيرا، مِن ذلك البَيت الذي جاء به الخَليل:

أقيموا بَني النُعمان عَنّا [صُدوركم] وإلّا تُقيموا صاغِرين الرُؤوسا

ومِنه قَول امرئ القَيس :

أعِنّي عَلى بَرق أراه وَميض || يُضيء حَبيّا في شَماريخ بيض

ويَخرُج مِنه لامِعات كأنّها || [أكُفّ] تَلَقّى الفَوز عِند المَفيض

وإنّما زَعم الخَليل أنّ المُعتلّ ما كان مُخالِفا لأجزاء حَشوه بِزِحاف أو سَلامة، ولَم يَقُل بحُسن أو قُبح."

فنجده يجعل الضرب الثالث من الطويل شاهد الخليل على الضرب المحذوف المعتمد وهو لأبي الأسود الدؤلي من قوله:

وما كلّ ذي لبّ بمعطيك نصحه * ولا كلّ معط نصحه بلبيب

وقد أثبته ابن عبد ربه في نقله عن الخليل بوصفه أحد البدائل من الشواهد التي جاءت غفلا من الوصف وكان حقه أن يثبته ضربا ثالثا محذوفا لبحر الطويل شأن كتب العروض التي سبقته، وله أن يعبّر مثلها عن استحسانه لقبض فعولن التي تسبق هذا

(١) مخطوطة العقد الفريد لوحة ١٦٦

الضرب المحذوف، فهذا خير من استدراكه لذلك الضرب «المحذوف المعتمد». وقد أثر تصرّفه ذاك في من تبعه من العروضيين وأوّلهم ابن الحصّار الذي لم يكتف في إثبات الضرب «المحذوف المعتمد» بشاهد الخليل الذي ورد خيارا آخر لمن يريد استحسان الزحاف فيه، بل هداه تفكيره إلى اعتماد شاهد مصنوع جعل أحد شطريه من بيت لابن عبد ربه وهو قوله:

فهذا دوائي قد علمتم مكانه * قريبا وهل ما لا يرى بقريب

والآخر من نظمه[1].

المبحث الرابع: ثورة ابن عبد ربه واعتراضه على الخليل.

قال الزمخشري في كتابه القسطاس ص ٢١ : «إن بناء الشعر على الوزن المخترع، الخارج عن بحور شعر العرب، لا يقدح في كونه شعرا عند بعضهم، وبعضهم أبى ذلك وزعم أنه لا يكون شعرا حتى يحامى فيه على وزن من أوزانهم".

لقد أثبت بعض العلماء الذين قرأوا إحدى مخطوطات هذا الكتاب، تحت كلمة «بعضهم» الأولى قوله: «وهو الخليل بن أحمد»، وتحت الثانية: «وهو أبو إسحاق الزجاج». ونحن من جانبنا لم نستغرب موقف الزجاج الذي نعلمه مما خبرناه في ما وصل إلينا من كتابه العروض، ولكن موقف الخليل هو ما أثار دهشتنا، بل لم نصدّقه، لأننا أيضا نعلم أنه لم يثبت البحر السادس عشر، وهو المتدارك أو الخبب، وأن من استدركوه بعد الخليل كانوا إنما يجيزون منه بحرين لا واحدا كما كانوا يزعمون. وأولهما البحر الذي عدّه الخليل مهملا، وأما الثاني فذلك الذي لا يتفق مع نظام الخليل، ولا ينسجم مع وحداته الوزنية، وهو بحر الخبب القائم على السبب الثقيل وحده، في حالتي وصله وفصله.

لكن لا بد أن الزمخشري في رأيه الذي استهللنا هذا المبحث به، كان متأثرا بتهذيب

(١) كتاب العروض لابن مضاء ص ٥١

ابن عبد ربه لكتاب الخليل وذلك عندما فهم من كلامه اعتقاده بأن الخليل أجاز النظم على البحر الذي كان قد عدّه مهملا في دائرة المتفق. ولم يعبّر ابن عبد ربه عن موقفه ذاك في كلامه النثري بشكل موضوعي، وإنما أطلق العنان لغضبه الجيّاش على الخليل نظما في أرجوزته العروضية، فقد قال وهو يومئ إلى (الشطر الذي لم يأت في الأشعار منه الذكر، أي المتدارك):

وبـــعـدها خامســـــة الـــــدوائر || للمتقـــارِب الذي فـــي الآخر

ينفكّ منها شـطره وشـطـــــــــر || لم يأت في الأشعار عنه الذكر

لتنطلق بعدها ثورة ابن عبد ربه العارمة:

فكلّ شَـيء لَـم يُـقَـل علَـــيه || فإنّـنـا لم نلتفت إلَيه

ولا نقول مثلما قـد قالوا || لأنّه من قَولنا مُحال

وأنّه لَــو جاز فــي الأبيـات || خِلافُهـا لجاز في اللُغات

وقد أجاز ذلك الخليـــــــــل || ولا أقول فيه ما يقول

لأنه ناقض في معنـــاه || والسيف قـد ينبو وفيه ماه

إذ جَعَل القَول القديم أصلـــه || ثمّ أجاز ذا وليس مثله

وقد يَزِلّ العالم النِحريـــــر || والحَبر قد يَخونه التَحبير

وأخيرا تهدأ ثورة ابن عبد ربه، بعد أن أفرغ شحنتها، وأسكت عنه غضبه، حيث قال:

وليس للخليل مـــن نَظيـــر || في كُلّ مـا يأتي مِن الأمور

[لكنّه] فيه نَـسـيجُ وَحدِه || مـا مثله من قبله وبعـده

وأما نحن فنقول: إن ابن عبد ربه ظل طوال عرضه لملخص كتاب الخليل المهذّب من قبله، يتلافى أي نوع من الصدام الحادّ مع الخليل في طرحه لبعض مسائل العروض من كتابه، حتى وصل إلى مبحث الدوائر، وكان عليه النظر فيما يفكّ من بحور الدائرة الخامسة. وهنا تلفّت ابن عبد ربه حوله، ليتسمع كلاما تنوقل عن نظم للخليل على (المتدارك أو الخبب). ثم ومن عجب أنه سرعان ما صدّق هذا الكلام الساذج بكل بساطة، ومن حيث لم يعمل فكره ولو قليلا في في تحري هذا الخبر الزائف. وهو مع ذلك لم يحاول تحقيق الخبر، ولم يجرؤ من ثمّ على الكشف عن مصدره لنا. أما هذا الكلام، فهو لعمري ما أذاعه أو قل أشاعه أبو الطيب اللغوي في كتابه مراتب النحويين ونقله عنه حرفيا بعد ثلاثة قرون، جمال الدين القفطي (٦٢٤ ه) في كتابه إنباه الرواة على أنياه النحاة (١/ ٣٧٧)، حتى ازداد تصديق الناس لهذه الإشاعة، بل وأثبتها علماء مرموقون في الدواوين التي صنعوها للخليل، من غير أن أرى واحدا منهم يشكّك في صدق رواية هذا الخبر الذي يناقض ما جاء به الخليل في علم العروض.

ثم دعنا نتأمل قليلا في هذه الرواية التي نقلها أبو الطيب اللغوي عن الصولي (٣٣٥ ه)، وهما كلاهما قريبا عهد بابن عبد ربه المتوفى سنة ٣٢٨ ه، حينما قال في «مراتب النحويين» ص ٣١ : «وأحدث الخليل أنواعا من الشعر ليست من أوزان العرب، أخبرنا محمد بن يحيى [الصولي] قال، أخبرنا محمد بن الرياشي قال: حدثنا أبو علي إسماعيل بن أبي محمد اليزيدي: (كان حيا سنة ٢٠٢ ه)[1] قال: أخبرني أصحابنا أن للخليل بن أحمد قصيدة على «فعلن فعلن» ثلاث متحركات وساكن، وأخرى على «فعلن فعلن « بمتحرك فساكن، فالتي على ثلاثة متحركات فقصيدته التي فيها:

سئلوا فأبوا فلقد بخلوا * فلبئس لعمرك ما فعلوا

(١) انظر كتاب الأمثال للسدوسي ص ٩

أبكيت على طلل طربا * فشجاك وأحزنك الطلل

والتي على «فعْلن» ساكن العين قوله:

هذا عمرو يستعفي من * زيد عند الفضل القاضي

فانهوا عمرا إني أخشى * صول الليث العادي الماضي

ليس المرء الحامي أنفا * مثل المرء الضيم الراضي

ومن هذه الرواية نظن أن أصل الحكاية يكمن في كلام سمعه إسماعيل اليزيدي من أستاذه المؤرج الذي وصفه السيرافي بأنه أحد أربعة نجموا من بين أصحاب الخليل. غير أنه يحقّ لنا أن نستغرب ذلك الظنّ عندما نعلم أن والد إسماعيل وهو أبو محمد يحيى بن المبارك المعروف باليزيدي (ت ٢٠٢ه) كان هو أيضا من أصحاب الخليل وقد «أخذ عن الخليل من اللغة أمرا عظيما، وكتب عنه العروض في ابتداء وضعه له»، فلماذا لم يأخذ عمّا كتبه أبوه من كلام الخليل فيكون أوثق له في الرواية؟ ثم لماذا نبتعد في الظن كثيرا، ونحن نعلم أن اليزيدي وابنه كانا معاصرين لأبي العتاهية (٢١١ ه) الذي نظم على بحر الخبب في إيقاع مماثل لإيقاع إحدى النتفتين المنسوبتين خطأ للخليل، قال أبو العتاهية[1]:

همّ القاضي بيت يطرب * قال القاضي لما عوتبْ

ما في الدنيا إلا مذنب * هذا عذر القاضي واقلبْ

وذكر محقق الديوان في هامش الصفحة: وقد قال قوم إن العرب لم تقل على وزن هذا شعرا، ولا ذكره الخليل ولا غيره من العروضيين.

ونحن أيضا لا ننكر أن الخليل كان يعرف هذا الوزن، سواء منه ما كان في زمانه وفي الجاهلية أيضا. فأما سبب تركه له وعدم اعترافه به فذكره أبو الحسن العروضي،

(١) ديوانه ص ٥٠٠

وهو يحاول استدراك هذا البحر الذي أسماه«الغريب»، حيث قال: «فأما ترك الخليل ذكر هذا وإخراجه عن أشعار العرب فلأشياء نحن نذكرها مشروحة مبيّنة إن شاء الله تعالى، فمنها: أن هذا النوع من الشعر لما قلّ ولم يرو منه عن العرب إلا النزر القليل، ولعله أيضا مع قلته لم يقع إليه، أضرب عن ذكره ولم يلحقه بأوزانهم، وأيضا فإن هذا الوزن قد لحقه فساد في نفس بنائه أوجب ردّه، وذلك أنه يجيء في حشو أبياته «فعْلن» ساكن العين، ومثل هذا لا يقع إلا في الضرب خاصة، وفي العروض إذا كانت مصرّعة، فأما في حشو البيت فغير جائز، وما علم في شيء من أشعار العرب. وذلك أن الزحاف إنما يكون في الأسباب، والقطع في الأوتاد، ولا يكون القطع إلا في ضرب، ولا يكون إلا في وتد، فلما جاء هذا النوع مخالفا لسائر أنواع الشعر ترك واطرح، ولو كان يجيء على بناء تام فيكون كله «فاعلن فاعلن» أو يجيء محذوف الثاني وهو المخبون فيكون على فعِلن فعِلن متحركة العين أو يجيء بعضه على فاعلن وبعضه فعِلن كان ذلك، ولكنه قلّ ما يجيء منه بيت إلا وأنت تجد فيه «فعْلن» في موضعين أو ثلاثة أو أكثر وقد جاء منه شيء على «فعْلن فعْلن» في جميع أجزائه وهو قوله:

إن الدنيا قد غرّتنا ❊ واستهوتنا واستغوتنا

لسنا ندري ما قدّمنا ❊ إلا لو أنا قد متنا

فهذا كلّه قد جاء على فعْلن فعْلن في جميع أجزائه، وقد ظن قوم لم يدروا هذا النوع من أيّ صنف هو فقالوا إنه على «مفعولاتن» فحملوه لما جهلوا أمره على ما ليس في العروض مثله»[(١)].

والخلاصة في هذا المبحث، أنه كان من الأحرى بعبد ربه أن يتأنّى في ثورته التي لم يكن لها من داع إلا التسرع في الاستنتاجات التي كان فيها خاطئا بلا شك.

(١) ، وانظر أيضا كتاب العروض للزجاج ص ٣٨ وما بعدها الجامع في العروض والقوافي ص ٢٥٩

الخاتمة:

وهنا نصل إلى ختام هذا البحث الذي حاولنا فيه رسم خارطة حقيقية لمجرى العروض الخالد.فابتدأنا أولا بما قبل الخليل، وانتهينا عند آخر عروضي في هذا الزمان، مرورا بعلامات وصوى وجدناها تلوح كباقي الوشم عند سيبويه في كتابه القوافي، ثم الأخفش فيما وصلنا من كتابه العروض. وكذلك الحال بالنسبة للزجّاج الذي وصلنا كتابه العروض ملخّصا بعد أن فقد أصل الكتاب،. وبعده تلميذه ابن السرّاج ثم ابن عبد ربه، هذا الذي سنراه يشقّ له مجرى جديدا لعروض مهذّب، ثم يأتي من بعده ابن الحصّار كأوّل ناقل لهذا المذهب الجديد وهو ما زال مستمرا على مر الزمان. وأما أبو الحسن العروضي فجاء مصحّحا لمجرى العروض، وقد شكّل بكتابه الإقناع الذي وصلنا حديثا أولى المحاولات لتصحيح المسيرة بعد الانحراف الذي لوحظ على مجراه عند معاصره ابن عبد ربه، وهكذا يمكننا الاطمئنان إلى أن مجرى العروض الخليلي لن يضل سبيله بعد أن أمكن كبح مسيرته من خلال معرفتنا بكتاب الخليل الحقيقي قبل أن نراه.

المصادر والمراجع

- ابن زاكور، المنتخب من شعر ابن زاكور، عمل عبد الله كنون الحسني، مطبعة الفنون المصورة، المغرب، ١٩٤١م.
- ابن السراج، أبو بكر، كتاب العروض، تحقيق طارق مختار المليجي، وهو بحث منشور بمجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد الثالث عشر، شوال ١٤٣٠ هـ.
- ابن عبد ربه، أحمد بن محمد، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وآخرين، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.
- ابن عباد، الصاحب، الإقناع في العروض وتخريج القوافي، إبراهيم محمد الإدكاوي، ط ١، ١٩٨٧م.
- أبو العتاهية، أخباره وأشعاره، تحقيق شكري فيصل، دار الملاح للطباعة والنشر، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٦٥م.
- الأخفش، سعيد بن مسعدة، كتاب القوافي، تحقيق أحمد راتب النفاخ، ط ١، دار الأمانة، ١٩٧٤م.
- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م.
- الثعالبي، أبو منصور عبد المالك، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج ٢، ط ١، تحقيق مفيد محمد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣ م.
- الحميدة، مضاوي صالح حمد، ظاهرة التداخل في البحور العروضية، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، ١٩٨٦ م.

- الزبيدي، أبو بكر محمد بن الحسن بن عبد الله بن مذحج، طبقات النحويين واللغويين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٢، دار المعارف، د. ت.

- الزجاج، أبو إسحاق إبراهيم بن السري، كتاب العروض، تحقيق سليمان أحمد أبو ستة، ط ١، الرياض، مكتبة الرشد، ٢٠٠٧م.

- الزمخشري،جار الله، القسطاس في علم العروض، تحقيق فخر الدين قباوة، ط٢، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٨٩

- الزنجاني، عبد الوهاب بن إبراهيم، معيار النظار في علوم الأشعار، تحقيق محمد علي الخفاجي، الجزء الأول، دار المعارف، ١٩٩١ م.

- السدوسي، أبو فيد مؤرّج بن عمرو، كتاب الأمثال، تحقيق رمضان عبد الوهاب، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٣م.

- السخاوي، علم الدين، إذهاب العروض بإذهاب الغموض، تحقيق حسام الدين مصطفى محمد، السلسلة المحكمة (٣٥)، معهد المخطوطات العربية، النشر الرقمي، ٢٠٢٠ م.

- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد، مفتاح العلوم، الطبعة الأولى، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م.

- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرحه محمد أحمد جاد المولى، المكتبة العصرية، صيدا ، ١٩٨٦م.

- الشنتريني، أبو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج، المعيار في أوزان الأشعار، تحقيق محمد رضوان الداية، ط ٢، المكتب الإسلامي.

- العبيدي، عبيد الله بن عبد الكافي بن عبد المجيد، الوافي في علمي العروض والقوافي،

تحقيق صباح يحيى إبراهيم باعامر، جامعة أم القرى، ١٤٢٠ هـ.

- العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد، الجامع في العروض والقوافي، ط١، تحقيق زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦م.

- العلمي، محمد، العروض والقافية، ط ١، الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٣١م.

- القرطبي، أبو عمر أحمد بن مضاء المشهور بابن الحصّار، كتاب العروض، تحقيق أبو مدين شعيب تياو الأزهري، ط١ ، الرباط، دار الأمان للنشر والتوزيع، ٢٠١٧م.

- القفطي، جمال الدين علي بن يوسف، إنباه الرواة على أنباه النحاة، ج١، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة ، ١٩٨٦ م.

- اللغوي، أبو الطيب عبد الواحد بن علي، مراتب النحويين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة.

- المحلّي، محمد بن علي، شفاء الغليل في علم الخليل، تحقيق شعبان صلاح، ط ١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م

- المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ط٦، دار المعارف، القاهرة

الكتب المخطوطة

- صورة عن مخطوطة كتاب الجوهرة الثانية في أعاريض الشعر وعلل القوافي بالجزء الثالث من العقد الفريد الذي تحتفظ بأصله مكتبة مركز الملك فيصل بالرياض تحت رقم ٥٥١١.

المواقع الإلكترونية

- أبو ستة ، سليمان أحمد ، منهج ابن عبد ربه في تهذيب كتاب القوافي لسيبويه، موقع بوابتي، تونس http://www.myportail.com/actualites-news-web-2-0.php?id=9727

- خلوف، عمر، العروض الثانية من السريع، موقع واتا،

- http://www.wata.cc/forums/showthread.php?6293

- أبو ستة، سليمان أحمد، كتاب الإقناع لأبي الحسن أحمد بن محمد العروضي المعروف بالنديم، موقع بوابتي، http://www.myportail.com/actualites-news-web-2-0.php?id=9708

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

منظومات الأندلسيين العروضية

د. عياد الثبيتي

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

أسهم علماء الأندلس في إثراء العلوم والمعارف المتعددة، فكان منهم علماء مشاهير في التفسير والحديث والفقه والقراءات واللغة والنحو والعروض، والقصد في هذه الورقة التعريف بما قَدّموه في نظم العروض متمثِّلًا في منجز ثلاثةٍ منهم: أولهم أبو عمر أحمد بن محمد بن عبدربه صاحب (العقد الفريد) (٣٢٨هـ) الذي ضمَّن كتابه (العقد) كتابًا سمّاه (الزُّمرُّدة في فضائل الشعر ومقاطعه ومخارجه) جعله جزآن، جزء للفرش (المقدمات) ضمَّنه أرجوزة تتجاوز أبياتها ١٩٠ بيتًا، وجزءٌ لأمثلة نظم فيه ثلاثًا وستين قطعة على عدد ضروب العروض مضمَّنًا آخر كل قطعة بيتًا من شواهد العروض المعروفة.

وثانيهم: ابن أبي الجيش الأنصاري، وله منظومة شهيرة في علل الأعاريض تُعْرَفُ بعروض الأندلسيّ، و»عروض أبي الجيش».

ولها شروح متعدِّدة، ونسخها الخطيّة كثيرة، وقد نشرها العلامة المغربي الشيخ عبدالله كنون -رحمه الله- في مجلة المورد.

وثالثهم: ضياء الدين أبو محمد عبدالله بن محمد الخزرجيّ، ومنظومته (الرامزة في العروض والقوافي)، وهي مقصورة من بحر الطويل أبياتها سبعة وتسعون بيتًا.

Abstract

The scholars of Andalusia contributed to the enrichment of multiple sciences and knowledge. Among them were famous scholars, and the intention in this paper was to define what they presented in the systems of prosody represented in the achievement of three of them: The first of them is Abu Omar Ahmed bin Muhammad bin Abd Rabbo, the author of (Al-Akid Al-Farid)) (328 AH), whose book included a book called (The (Zumuruddah)in the Virtues of Poetry, its Interrupts and its Sounds, which made it two parts, a part for the introduction (the foreground), which included a poem whose lines exceeded 190 lines, and a part for examples in which he organized sixty-three pieces on the number of varieties of performances, including the end of each piece a line as a witness from the known prosodic witnesses .

And the second of them: Ibn Abi Al-Jaysh Al-Ansari, and he has a famous system in the disadvantages of prosody, known as the Andalusian prosody, and the "prosody of Abi Al-Jish".

It has numerous explanations, and its manuscripts are many. The Moroccan scholar Sheikh Abdullah Kanoun - may God have mercy on him - published it in Al-Mawred magazine.

And the third of them: Dhia Al-Din Abu Muhammad Abdullah bin Muhammad Al-Khazraji and his system (Al-Ramezah fee Al-Aroud Wa Al-Qawafi), which is a compartment of Bahr Al-Tawil with ninety-seven lines.

١- أرجوزة ابن عبدربه العروضية[١]:

ضمن أبو عمر أحمد بن محمد بن عبدربه كتابه (العقد الفريد) كتابًا سمّاه « الجوهرة الثانية في أعاريض الشعر وعلل القوافي» بدأه بقوله :(... قد مضى قولنا في فضال الشعر ومقاطعه ومخارجه، ونحن قائلون بعون الله وتوفيقه في أعاريضه وعلله، وما يحسن ويقبح من زحافه، وما ينفكُّ من الدوائر الخمس من الشطور التي قالت عليها العرب والتي لم تقل، وتلخيص جميع ذلك بمنثور من الكلام يقرُب معناه من الفهم، ومنظوم من الشعر يسهُل حفظُه على الرواة، فأكملتُ جمع هذه العروض في هذا الكتاب الذي هو جزآن، فجزء للفرش، وجزء للمثال، مختصرًا مبيّنًا مفسَّراً، فاختصرت للفرش أرجوزة، وجمعت فيها كل ما يدخل العروض ويجوز في حشو الشعر من الزحاف، وبيَّنت السباب والأوتاد، والتعاقُب والتراقب، والخزوم، والزيادة على الأجزاء، وفكّ الدوائر في هذا الجزء. واختصرت المثال في الجزء الثاني في ثلاث وستين قطعة، على ثلاثة وستين ضربًا من ضروب العروض. وجعلتُ المقطَّعات رقيقة غَزِلة؛ ليسهل حفظها على ألسنة الرواة. وضمَّنت في آخر كل مقطَّعة منها بيتًا قديمًا متصلاً بها وداخلًا في معناها، من الأبيات التي استشهد بها الخليل في عروضه، لتقوم به الحجة لمن روى هذه المقطعات واحتج بها..)[٢].

وقد أثارت عبارة ابن عبدربه:(من الأبيات التي استشهد بها الخليل في عروضه...) تساؤلًا أطال في مناقشته الأستاذ سليمان أحمد أبو ستة في مقالة ماتعة نشرها في مجلة الدراسات اللغويّة [٣] خلاصتها أن الكتاب الذي جاءت الإشارة إليه في عبارة ابن عبدربه «كتاب آخر وضع في أوائل القرن الثالث للهجرة، وتمَّ تسويقه في الأندلس منسوبًا إلى الخليل، ثم ضاع ولم يبق إلا ما نقله ابن عبدربه عنه»[٤]. وعلى الرغم من أنَّ ما ذكره الأستاذ سليمان وحاول التدليل عليه مما جاء في كلام ابن عبدربه مخالفًا المشهور المرويّ عن الخليل- جيِّد،

(١) - ترجمته في تاريخ علماء الأندلس لابن الفرضّي ١/ ٣٨، وجذوة المقتبس صفحة ١٠١، ومعجم الأدباء ١/ ٤٦٣، ووفيات الأعيان ١/ ١١٠، وبغية الوعاة ١/ ٣٧١، والأعلام ١/ ٢٠٧.

(٢) - العقد الفريد ٥/ ٤٢٤.

(٣) - المجلد السادس- العدد الثاني (ربيع الآخر- جمادى الآخرة ١٤٢٥هـ) صفحة ٢٤٥-٢٤٩ بعنوان (شواهد الخليل في كتاب العروض).

(٤) - المقالة المشار إليها صفحة ٢٤٩.

فإنَّ لقائلٍ أنْ يقول: إنَّ ابن عبدربه لم يُصَرِّح بأنَّه ينقل من كتاب الخليل نفسه، فهو يقول :(من الأبيات التي استشهد بها الخليل في عروضه...) وقد يكون مراده: استشهد بها الخليل فيما نُقِل عنه، وإذا صحَّ هذا احتمالًا لم تكن في مخالفته المشهور المرويّ عن الخليل مثلبةً له، ولا دليلاً على نقله من مصدر منحولٍ.

وأرجوزة ابن عبدربه العروضيّة التي سلفت الإشارة تبلغ أربعةً وتسعين ومئة بيت بدأها بتمهيدٍ قال فيه:

باللهَّ نَبدا وبه التمامُ	وباسمِهِ يُفْتَتحُ الكلامُ
يا طالبَ العلْمِ هو المنهاجُ	قد كثُرَت مِن دونِه الفِجاجُ
وكُلُّ عِلْمٍ فَلَهُ فُنُونُ	وكُلُّ فَنٍّ فَلهُ عُيونُ
أوَّلُها جوامعُ البيانِ	وأصلُها معرفةُ اللِّسانِ
فإنَّ في المَجازِ والتَّأويلِ	ضَلَّتْ أساطيرُ[1] ذَوي العُقُولِ
حتّى إذا عَرَفتَ تلكَ الأَبنيهْ	واحدَها وجَمعها والتَّثنيهْ
طَلبتَ ما شِئْتَ منَ العُلومِ	ما بينَ مَنثورٍ إلى مَنظومِ
فَداوِ بالإعرابِ والعَروضِ	داءَك في الإملالِ والقريضِ
كِلاهُمَا طِبٌّ لداءِ الشِّعرِ	واللفَّظِ من لَحَنٍ بِهِ وكسْرِ
ما فَلْسَفَ النَّيطسُ جالينوسُ	وصاحبُ القانونِ بَطْليْموسِ
ولا الذي يَدعونه بِهرمِسِ	وصاحبِ الأَركندِ والإقليدسِ
فَلسَفَةَ الخَليلِ في العَروضِ	وفي[2] صَحيحِ الشِّعرِ والمَريضِ
وقد نظرتُ فيهِ فاختصرتُ	إلى نِظامٍ منهُ قد أحْكمتُ
مُلَخَّصٍ مُختصرٍ بديعِ	والبَعضُ قد يكفي عن الجميعِ[3]

وذكر بعد ذلك اختصار الفرش ذكر فيه أنّ المعوَّل عليه في العروض ما ينطق لا ما يكتب، ومعرفة الساكن والمتحرك مفتاح ما ينبغي معرفته، والمضعَّف (المشدَّد يُعدَّ بحرفين أولهما ساكن وثانيهما متحرك، تكلَّم بعدها عن الأسباب والأوتاد، ذكر أن السبب خفيف (حرفان: متحرك وساكن)، وثقيلٌ (حرفان متحركان)، والأوتاد نوعان: مجموع (ثلاثة أحرف: متحركان وساكن)، ومفروق (ثلاثة أحرف: متحركان بينهما ساكن). ويجدر

الوقوف عند قوله في هذا الباب:

وإنَّما اعتلَّ من الأجزاء في الفصل والغائي والابتداء[١]

وهو يشير في هذا البيت إلى مخالفته الخليل في عدّه الاعتماد عِلّة قال في الملخص النثري:(واعلم أنَّ كلَّ جزء من أجزاء العروض يكون مخالفًا لأجزاء حشوه بزحاف أو سلامة، فهو المعتدل[٢]. وما كان معتدلًا[٣] فإنما هو أربعة أشياء: ابتداء، وفصل، وغاية، واعتماد. هذا قول الخليل. وأنا أقول: إن المعتلّ كله ثلاثة أشياء: ابتداء، وفصل، وغاية. وإن الاعتماد ليس علّة؛ لأنّه غير مخالف لأجزاء الحشو، وإنما خالفها في الحسن والقبح، وليس اختلاف الحسن والقبح علّة...)[٤]. وذكره هذا البيت في باب الأسباب والأوتاد نشاز، وقد ذكر هذه المسألة في باب العلل فقال:

والعِلَلُ التي تجوزُ أَجمعُ وليْسَ في الحَشوِ لهنَّ مَوضعُ
ثلاثةٌ تُدعى بالابتداءِ والفَصلِ والغايةِ في الأَجزاءِ
والاعتمادُ خارجٌ عن شَكلها وفِعْلُهُ مُخالفٌ لِفِعْلها
لأَنَّهمْ قد تَركوا التزامَهْ وجازَ فيه القبضُ والسَّلامَهْ
ومثلُ ذاك جائزٌ في الحشْوِ فنَحوُ هذا غيرُ ذاكَ النَّحوِ[٤]

وما ذكر ابن عبدربه مخالفًا الخليل في عدّه الاعتماد على علةً لم أجد له فيه موافقاً، فقد عدّه كذلك الخطيب التبريزي في الوافي[٥]، والشنتريني في المعيار[٦]، وذكره كذلك الخزرجي في الرامزة، وتبعه شراحها[٧].

وذكر ابن عبدربه في أرجوزته بعد باب الأسباب والأوتاد الفواصل، ويعني بها

(١) -نفسه ٥/ ٤٣١.
(٢) - هكذا في العقد الفريد وصوابها (المعتلّ)
(٣) - هكذا في العقد الفريد وصوابها (معتلاّ)
(٤) - العقد الفريد ٥/ ٤٢٧.
(٥) - الوافي صفحة ١٨٤.
(٦) - المعيار صفحة ٢٦.
(٧) - انظر: رياضة الأبّي في قصيدة الخزرجيّ صفحة ٣٠٢، ٣٠٥، والعيون الغامزة على خبايا الرامزة صفحة ١٣١.

التفعيلات، ثم باب الزحاف ذكر فيه الزحاف المفرد، فذكر الخبن والوقص والإضمار مما يكون في ثاني التفعيلة إذا كان من سبب، والطيّ وهو حذف الرابع الساكن، والقبض والعقل والعصب وتكون في الخامس، والكفُّ وهو حذف السابع الساكن [١].ثم باب الزحاف الذي يكون في موضعين من الجزء ذكر فيه الخزل، والخبل، والنقص والشكل [٢]. ثم باب العلل وقصره على الابتداء والفصل والغاية [٣]. وذكر أنَّ الاعتماد ليس منها، وقد تقدَّمت الإشارة إلى ذلك. وذكر بعده باب الخرم، وأطال فيه، ثم باب علل الأعاريض والضروب [٤] أشار فيه إلى الفصول والغايات ثم ذكر علل النقص: الحذف، والقصر، والقطع، والبتر، والحذّ، والصلم، والوقف، والكسف، والتشعيث. ثم ذكر باب التعاقب والتراقب[٥]. وذكر الزيادات على الأجزاء[٦]. وذكر فيه علل الزيادة وهي الترفيل، والتذييل، والتسبيغ. وبعده نقصان الأجزاء [٧].وبعده صفة الدوائر وصورها [٨].وبهذا كانت الأرجوزة وافية بالمقدمات (الفرش)، ولكنها لم تخلُ على ما فيها من إجادة من حشو كثير أدّى إلى طولها، وذلك يجعل حفظها ليس سهلا، وكان حفظها من مقاصد ناظمها، ويكفي أَنْ أشير إلى نماذج يسيرة من ذلك.

١- فمن ذلك قوله في (الخزل) من الزحاف المزدوج:

كُل زحاف كان في حَرفين ... حَلَّ من الجزء بمَوْضعين
فإنه يُجحِف بالأجزاءِ ... وهو يسمى أقبحَ الأسماءَ
فكُل ما سُكِّن منه الثاني ... وأسقط الرّابع في اللِّسانِ
فذلك المَخزول وهو يَقْبُح ... فحيثما كان فليس يَصلُحُ [٥]

فالبيت الثاني و(في اللسانِ) من البيت الثالث، وقوله:(وهو يقبُحُ) وما بعده كلُّ ذلك حشو لا فائدة فيه. ومثله قوله في (الخرم):

(١) - العقد الفريد ٥/ ٤٣٢.
(٢) - نفسه ٥/ ٤٣٣.
(٣) - نفسه ٥/ ٤٣٣.
(٤) - نفسه ٥/ ٤٣٥-٤٣٦.
(٥) - نفسه ٥/ ٤٣٦-٤٣٧.
(٦) - نفسه ٥/ ٤٣٧-٤٣٨.
(٧) - نفسه ٥/ ٤٣٨.
(٨) - نفسه ٥/ ٤٣٨-٤٤٢.

والخَرم في أوائل الأبياتِ ... يُعرف بالأسماء والصفاتِ
نُقصان حَرف من أوائل العَددْ ... في كُل ما شَطْر يُفكّ من وَتدْ
خَمسة أشطار من الشُّطور ... يُحزم منها أول الصُّدورِ
منها الطِّويل أول الدوائرِ ... وأطْول البِناء عند الشاعرْ

فقوله (من الشطور) وما بعده في البيت الثالث، وقوله:(أول الدوائر) وما بعد في البيت الرابع حشو لا فائدة فيه، ولهذا نظائر في الأرجوزة.

٢- عروض أبي الجيش.

وأبو الجيش صاحب هذه الرسالة العروضيّة شخصيّة مجهولة أو تكاد لا نعرف عنها شيئًا ذا بال؛ فقد اختلف الذاكرون له في اسمه رغم قوله في مفتتح عروضه:(قال الفقير إلى الله الغني أبو عبدالله محمد المعروف بأبي الجيش الأنصاريّ الأندلسي المغربيّ...)[١]؛ إذ سمّاه حاجي خليفة في كشف الظنون عبدالله، قال:(عروض أندلسيّ- وهو أبو محمد عبدالله بن محمد الأنصاريّ الأندلسيّ المعروف بأبي الجيش الأنصاري المغربي المتوفى سنة ٥٤٩...)[٢]. وسار على هذه التسمية الشيخ العلامة المغربي عبدالله كنون، فقال في نشرته عروض أبي الجيش:(وثانياً: إنَّ اسم أبي الجيش هو عبدالله بن محمد الأنصاريّ الأندلسي المغربيّ...)[٣]. وهذا منهما سهو عن اسمه الذي صّرح به في أول عروضه (... أبو عبدالله محمد... الأنصاريّ الأندلسي المغربي...). والظاهر أنَّ أبا الجيش كنيةٌ لأبي عبدالله، وقد تكون كنية والده لكنه اشتهر بها. ومن مظاهر الخطأ في اسم أبي الجيش ما جاء في مستهلّ إحدى نسخ عروضه في مكتبة الحرم المكيّ الشريف:(قال الشيخ الإمام العلاّمة أبوعبدالله محمد بن إبراهيم المعروف بأبي الجيش...)[٤]. ولا يخفى أنَّ هذا من تخليط النُسَّاخ وليس نصّ الكلام الذي صدَّر به أبو الجيش عروضه، ومن ذلك أيضا ما ذكره الدكتور محمد

(١) - هكذا في النسخ التي اطلعت عليها: نسخة طوب قابي سراي رقم ١٤٨١، ونسخة راغب باشا رقم ١١٣٧، وثلاث من نسخ مكتبة الحرم المكيّ الشريف أرقامها: ٣٨٤٣/ ٨، و: ٣٨٨٦/ ١، و: ٤٠٨٠- العروض والقوافي. وجاء في نشرة الشيخ عبدالله كنون في مجلة المورد العدد الثالث من المجلد الثامن (١٣٩٩هـ) صفحة ١٧٥ :(أبو عبدالله محمد بن ابي الجيش).
(٢) - كشف الظنون ٢/ ١١٣٥.
(٣) - المورد ٨/ ٣/ ١٥٦.
(٤) - مخطوطة رقم ٣٧٤٠/ العروض والقوافي.

عيسى صالحيّة في المعجم الشامل للتراث العربي المطبوع؛ قال: ابن أبي الجيش (عبدالله بن حجر الأنصاري ٦٢٦هـ-١٢٢٨م...)[١]. فسمَّى والد أبي الجيش حجرًا، ولا أدري من أين جاء بذلك؟

والغموض الذي يكتنف شخصية أبي الجيش- أو ابن أبي الجيش- قديم أشار إليه الشيخ كنون فقال:(... هذا وأغرب ابن رشيد الفهريّ، فسمّى صاحبنا أبا الحسين البَسْطي، وذلك أنَّه في الجزء الثاني من رحلته ذكر أنَّه لقي أديبًا مراكشيًا فتذاكر معه في شأن هذا العروض الغريب، وكان سمع به ولم يقف عليه، فقال ذلك الأديب: هو عندي، وأطلعه عليه، فانتسخه ولم يقض منه العجب، وكتب له مقدّمة بمثابة الشرح لغامضه، والمهم أنَّه نسبه لأبي الحسين البسطي، وإذا لم تكن هذه الكنية لصاحبنا فإنِّي أظنها تحريفًا لأبي الجيش، وأما البسطيّ فهي نسبة لبسطة: مدينة بالأندلس، ولعل أبا الجيش منها...)[٢].

وهذا الذي ذكره الشيخ كنون -رحمه الله- أشار إلى أنَّه في الجزء الثاني من رحلة ابن رُشيد (ملء العيبة...) من نسخة الأسكوريال، وليس في الجزء الثاني منها المطبوع بتحقيق الدكتور محمد الحبيب بن الخوجه -رحمه الله- غير أنّه معلومٌ أنّ نسخة الأسكوريال المذكورة ليست أرقام أجزائها دالة على ترتيب الرحلة، فلعل ذلك الذي ذكر في مالم يحقق بَعْدُ من الموجود من الرحلة، ووقفت على ذكر هذه العروض في نسخة من ملء العيبة بدار الكتب المصرية برقم(٢٣٧٦ط) ومنها مصورة بمعهد البحوث العلميّة بجامعة أم القرى، وهي قطعة من الثاني من الرحلة المذكورة، وفيها في الرحلة من الإسكندرية إلى طرابلس:(وممن عرفناه بالمركب واغتبطنا بمعرفته وتأنسنا بصحبته الأديب المقرئ الأستاذ أبو عثمان سعيد بن جِوَن، من أهل مراكش، أحد الأدباء.... له مشاركة في القراءات العربية والأدب والعدد والفرائض.... أخذ ببلده مراكش عن عالمها وقاضي جماعتها المعروف بالشريف، ثم رحل إلى الحج قبل رحيلنا، وعاد في المركب صحبتنا، ولم يأخذ عن أحد في رحلته فيما علمت، إذ لم يكن قصده ذلك، وكانت له مشاركة في علمي القافية والعروض، فتذاكرنا في متن البحر شيئًا من أمر العروض، فقلت له إنَّ صاحبنا الفقيه الجليل المتَفَنِن الأديب المحدِّث الضابط الناقد أبا عبدالله بن عبدالملك المراكشي

(١) - المعجم الشامل للتراث العربي المطبوع ٢/ ١١٠.
(٢) - المورد ٨/ ٣/ ١٥٦.

ذكر لي يومًا بسبتة أنَّ بعض الأدباء صنع نظمًا عجيبًا في العروض يتضمن جميع أعاريضه وضروبه وأنَّه ذكر لي صدره من حفظه ولم يمكني منه، فقال لي: القصيد عندي حاضر كنت قد قيَّدته عنه، فسررتُ بذلك واغتنمتها إفادة جرّت إليها المذاكرة واستخرجته المحاضرة وكتبتُها عنه، ونص عنوانها: هذه أبيات لأبي الحسين البسطي -رحمه الله- تعرف بها أعاريض الشعر وضروبها.... ومطلع القصيد:

طويلٌ عليَّ الليل إذ بِتُّ كالئًا جنوح الدجى والنجم ينقاد للجنح

وقد أثبتُّ سائر القصيد في موضع آخر، وصنعتُ له مقدمة وجيزة تتضمن ألقاب الزحف والعلل فتحصَّل من ذلك تمام الفائدة وتركتُ ذكر الجميع هنا اختصارًا، وهذه الأبيات بديعة في معناها عجيبة في..... ومبتداها...)[١].

ومما يتصل بأبي الجيش الأنصاري الخلط الكثير بينه وبين ضياء الدين الخزرجي صاحب الرامزة التي سيأتي الحديث عنها، وذلك الخلط تنبَّه له ونبَّه عليه ثلاثة من العلماء هم:

١- الشيخ عبدالله كنون، فقال:(... ويخطئ كثير من الكاتبين عن الخزرجيّة وصاحبها فيجعلونه ابن أبي الجيش، ويجعلونها عروضه المشهور، وذلك من أجل توافقهما في النظم والرمز، ولكن شتان بينهما، فعروض ابن أبي الجيش ستة عشر بيتًا بعدد بحور الشعر مخلَّلة بجمل نثريّة تفسّر الرموز التي يتضمنها كل بيت، والخزرجية شعر كلها، وهي ٩٦ بيتًا، ولا تستعمل الرمز إلاَّ في المواضع التي يصلح فيها، وهي أوسع مادة وأكثر إحاطة بمسائل العلم...)[٢]. وهو كلام العالم المدقّق العارف بالمنظومتين.

٢- خير الدين الزركلي، قال في (الأعلام) عن الخزرجيّ في هامش ترجمته:(قلتُ: وهو غير أبي الجيش المتوفى سنة ٥٤٩ الآتية ترجمته، وقد مزجهما بعض المتأخرين فجعلهما واحدًا لظنهم أنَّ كتابيهما واحد...)[٣].

٣-وثالث الثلاثة الأستاذ العروضيّ محمود مرعي فقد تتبَّع الخلط بين الرجلي، وأطال

(١) - ملء العيبة ٢/ ل٢
(٢) - المورد ٨/ ٣/ ١٢٤
(٣) - الأعلام ٤/ ١٢٤.

في ذلك، في مقالة منشورة على الشبكة عنوانها(ملاحظات على تحقيق الدكتور نادر مصاروة للخزرجيّة) من القسم الأول إلى القسم الثالث، قال فيها:(... وأول ما اثار انتباهي مسألة جعل أبي الجيش الأنصاري والخزرجي شخصًا واحدًا رغم أن كلّا منهما يفصح عن نفسه وانتمائه، فأبو الجيش يقول في مفتتح « علل الأعاريض» أو « العروض الأندلسي» :(... قال العبد الفقير إلى الله عزّ وجلّ أبو عبدالله محمد المعروف بأبي الجيش الأنصاريّ الأندلسيّ...) فالمؤلف يعرِّف عن نفسه ويصرِّح باسمه، أما الخزرجيّ فيقول في آخر بيت من الرامزة:

وقَدْ كَمُلَتْ سِتًّا وَتِسْعينَ فَالَّذي ... تَوَسَّطَ في ذا الْعِلْمِ تُوسِعُهُ حِبَا

وَيَسْأَلُ عَبْدُ اللهِ ذا الْخَزْرَجِيُّ مِنْ ... مُطالِعِها إِتْحافَهُ مِنْهُ بِالدُّعَا

فهو أيضًا يصرِّح عن نفسه وأنه خزرجيّ، وأبو الجيش صرَّح أنه (أنصاريّ...)[١]. ولم يسلم كلام أحد منهم من سهو أو وهم، فقدسها الشيخ كنون- على نفاسة حديثه- فسمّى أبا الجيش عبدالله محمد الأنصاري، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك، والزركليّ فرَّق بين الرجلين وخلط بين كتابيهما؛ فذكر العروض الأندلسي في ترجمة أبي الجيش [٢]، وقال في ترجمة ضياء الدين الخزرجي:(... له الرامزة في علمي العروض والقافية- ط) قصيدة تعرف بالخزرجيّة نسبة إليه. و (علل الأعاريض-خ ...)[٣] وعلل الأعاريض هي العروض الأندلسي، فذكرها في ترجمة الرجلين. والأستاذ محمود مرعي قال:(... وقد رأينا جلّ من تعرّض لهذين الأديبين الكبيرين خلط بينهما وجعلهما شخصًا واحدًا، وأرجّح السبب الرئيس في هذا مردّه إلى النقل عن المقري... وسبب آخر هو تشابه الاسمين (ضياء الدين محمد)...)[٤]. وظاهره أن أبا الجيش يلقَّب ب (ضياء الدين) وهذا ليس صحيحًا. بقي أن أشير إلى أنَّ ما ذكره صاحب كشف الظنون من أنَّ أبا الجيش توفي سنة ٥٤٩ لايمكن الاطمئنان إلى صحته؛ إذ وهم حاجي خليفة في اسم أبي الجيش فلا يؤمن وهمه في تاريخ وفاته.

(١) - ملاحظات على تحقيق الدكتور نادر مصاروة للخزرجيّة صفحة ١.
(٢) - الأعلام ٦/ ٣٢٠.
(٣) - نفسه ٤/ ١٢٤.
(٤) - ملاحظات على تحقيق الدكتور نادر مصاروة للخزرجيّة صفحة ١.

هذا والعروض الأندلسي هو علل الأعاريض، وقد صدَّره أبو الجيش بقوله شارحًا طريقته في تأليفه:(أما بعد فقد قصدت في هذا المختصر أن أذكر علل الأعاريض الأربع والثلاثين، والضروب الثلاثة والستين خاصة. ولا أتعرض لشيء من زحاف الحشو غالبًا. وصنعتُ فيه ستة عشر بيتًا أول لفظة منه يعطي اللقب، أمَّا اشتقاقًا أو مضارعة تسامحًا، وآخر العروض حرف من حروف (أبجد)، يعطي عدد العروض، والضرب آخر جزء من البيت، وجعلت رويّ البيت يعطي عدد الأجزاء، والحروف المذكورة هي هذه(أبجد هوز حطي) وخرّجتُ من كل بيت فروع الأصل، وجعلت رويّ الفرع يعطي مرتبته من العدد أيضًا، والأجزاء التي يتركب منها الشعر سبعة، جزآن خماسيان، وهما فعولن وفاعلن، وخمسة منها سباعيّة، وهي متفاعلن ومفاعلتن ومستفعلن ومفاعيلن وفاعلاتن...)[١]، ولإيضاح ما ذكره أبو الجيش أذكر ما جاء عند في بحرين فقط هما الطويل، والمديد، فقد قال في بحر الطويل:(الطويل أصله: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن- مرتين

(طويلٌ) عليَّ الليل إذ بِتُّ كالئًا جنوح الدجى والنجم ينقاد للجُنح[٢]

ف(طويلٌ) إشارة إلى اسم البحر، والهمزة من (كالئا) إشارة إلى أنهَّ له عروضاً واحدة، فالهمزة هي الحرف الأول من (أبجد)، والجيم من (جنوح) إشارة إلى أنَّ له ثلاثة أضرب، والحاء في (للجنح) إشارة على أنَّ تفعيلاته ثمان. ثم فرّع هذا فقال:

(طويلٌ) عليَّ الليل إذ بِتُّ كالئًا جنوح الدجى والنجم قد صار مذهبا

فأشار إلى الضرب، وهو المقبوض (مفاعلن) كالعروض، وأشار على أنّه الثاني بالباء من (مذهبا) فالباء الحرف الثاني من (أبجد). وقال عن الضرب الثالث:

(طويلٌ) عليَّ الليل إذ بِتُّ هائمًا وأيقنتُ أنّ العَدْلَ إِفْكُ مداجِ

فالجيم إشارة إلى أنّه الضرب الثالث، فهي الحرف الثالث من (أبجد) وهذه الأبيات الثلاثة أمثلة لضروب الطويل الثلاثة: الصحيح، فالمقبوض، فالمحذوف.

(١) - عروض أبي الجيش، المورد ٨/ ٣/ ١٥٧.
(٢) - نفسه، وقد شرح الشيخ كنون ما ذكر أبو الجيش في بحر الطويل في حواشي نشرته.

وقال عن بحر المديد:

أصله: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن. مرتين

(مَدَّ) باعا في التجنِّي ولجّا وانثنى يثنيهِ تيهٌ وزهوُ[1]

ف(مد) إشارة إلى بحر المديد، والجيم في (ولجّا) إشارة إلى أنّ له ثلاثة أعاريض، والواو من (وانثنى) إشارة على أنَّ له ستة اضرب، والواو من (زهو) إشارة إلى أنَّ تفعيلاته ستة. ثم قال:

(مَدَّ) باعا في مُناواتِهِ بعدما أغلقْتُ بابَ العتابْ

والباء في (والعتاب) إلى إشارة أنَّ هذا هو الضرب الثاني من ضروب بحر المديد، ثم قال:

(مَدّ) باعا في مُناواتِهِ بعدما أغلقْتَ باب الحَرَجْ

فالجيم إشارة إلى أنَّ هذا هو الضرب الثالث من ضروب بحر المديد، وهو المحذوف كالعروض. ثم قال:

(مَدَّ) باعا في مُناواتِهِ بعدما دَنّا لإبعادي

فالدال إشارة إلى أنَّ هذا هو الضرب الرابع من ضروب بحر المديد، وهو الأبتر، (عادي) وزنها (فعْلن) أصلها (فاعلاتن) حذف السبب الخفيف، ثم حذفت ألف (فاعلا) وسكِّن اللام، وهو القطع فصارت (فاعلْ) ونُقِل على (فعْلن). ثم قال:

(مَدَّ) باعاً في تجنُّبه هيَّجَ الشكوى تجنُّبُهُ

فالهاء في (تجنبه) إشارة إلى أن هذا هو الضرب الخامس من ضروب بحر، فالهاء خامس حروف (أبجد هوز) وهو مخبون محذوف (فَعِلن) ثم قال:

(١) - نفسه ٨/ ٣/ ١٥٨.

(مَدَّ) باعا في تجنُّبه هيَّج الأوصاب إذ ناوى

فالواو من (ناوى) إشارة على أنَّ هذا هو الضرب السادس من ضروب بحر المديد، وهو محذوف مقطوع (أبتر). وسار على هذا النهج في سائر البحور الشعريّة، يأتي ببيتٍ ثم يفرِّع منه على عدد ضروب البحر رامزًا إلى عدد الأعاريض وترتيب الضرب وعدد التفعيلات بالرمز المشار إليه.

٣- الرامزة (الخزرجيّة)

وهي قصيدة مقصورة من بحر الطويل في العروض والقوافي عدد أبياتها سبعة وتسعون بيتًا نظمها ضياء الدين أبو محمد عبدالله بن محمد الخزرجي من علماء القرن السابع الهجري[١]. عمد فيها على الرمز إيثارًا للاختصار شرحها كثير من العلماء كالشريف الحسني الغرناطي (٧٦٠هـ)، واسم شرحه (رياضة الأبِيّ في قصيدة الخزرجيّ)، وهو مطبوع، والدماميني (٨٢٧ هـ) واسم شرحه (العيون الغامزة على خبايا الرامزة) وهو مطبوع أيضًا. قال في مطلعها:

وللشعر ميزانٌ تُسمّى عَروضُه بها النقص والرجحان يَدْريهما الفتى

وأنواعُه قُل خَمْسَةَ عْشَرَ كلُّها تُؤَلَّفُ من جزئينِ فرعينِ لا سوى[٢]

ثم ذكر بعده مقدمات العروض فذكر الأسباب والأوتاد، ومنهما تتألف التفعيلات: خماسيّة كانت أو سباعيّة والأصول منها أربع هي: فعولن، ومفاعيلن، ومفاعَلَتُنْ، وفاعلاتن. قال:

فعولن مفاعيلُنْ مفاعَلَتُن وفا عِ لا تُنْ أُصُولُ السِّت فالعشر ما حَوَى

أصابت بسهميها جوارحنا فدا كروني بِهِمَّةٍ كوقعيهما سوى

(١) - انظر: كشف الظنون ١/ ٨٣٠، وهديّة العارفين ١/ ٤٦٠، والنبوغ المغربي ١/ ١٣٧، والأعلام ٤/ ١٢٤.

(٢) - انظر: العيون الغامزة صفحة ١٢، ١٤.

فما زائراتي فيهما حَجَبَتْهُما ولا يدُ طولاهُنَّ يعتادها الوفا [١]

وفي البيتين الثاني والثالث أشار بطريق الرمز التفعيلات الأصول الأربع، وفروعها المكمَّلَة عشرًا، مستخدمًا الرمز بحروف (أبجد هوز حطي) فأَصَابتْ الهمزة فيه إشارة إلى التفعيلة الأولى (فعولن)، ووزن (أصابت): فعولن، والباء في (بسهميها) إشارة إلى التفعيلة الثانية التي ذكرها في البيت الأول، وهي (مفاعيلن) ووزن بسهميها: مفاعيلن، والجيم في (جَوَارحنا) إشارة إلى التفعيلة الثالثة، وهي (مفاعلتن) والجيم ثلاث حروف (أبجد...)، و (جوارحنا وزنها مفاعَلَتُن. والدال من (داركوني) إشارة إلى التفعيلة الرابعة، و (داركوني) وزنها فاعِ لاتن. ثم أخذ في تعداد فروع هذه التفعيلات، فجاءت (هِمَّة) ووزنها (فاعلن)، وهي فرع (فعولن) بتقديم السبب الخفيف على الوتد، والهاء إشارة إلى أنها التفعيلة الخامسة. و (وقعيها) وزنها (مستفعلن) وهي فرع (مفاعلين) بتقديم السببين على الوتد المجموع، والواو إشارة على أنها التفعيلة السادسة؛ فالواو هي الحرف السادس من حروف (أبجد هوز حطي...). و (زائرتي) وزنها (فاعلاتن) وهي الفرع الثاني ل (مفاعيلن) بتوسيط الوتد المجموع بين السببين الخفيفين، والزاي إشارة على انها التفعيلة السابعة، فالزاي سابع حروف (أبجد هوز...). و(حَجَبَتْهُما) وزنها (متفاعلن)، والحاء إشارة إلى أنها التفعيلة الثامنة؛ فالحاء ثامن حروف (أبجد هوز حطي...). وهي فرع (مفاعَلَتُن) بتقديم السببين على الوتد المجموع. و (طولاهن) وزنها (مفعولاتُ) وهي الفرع الأول ل (فاع لاتن) بتقديم السببين على الوتد المفروق، والطاء إشارة إلى أنها التفعيلة التاسعة؛ فالطاء تاسع حروف (أبجد هوز حطي). و(يَعْتَادها) وزنه (مستفعلن) والياء إشارة إلى أنها التفعيلة العاشرة [٢]. فالياء عاشر حروف الرمز (أبجد هوز حطي).

ومن رمزه البديع قوله عن الدوائر العروضيّة والبحور التي تنتمي إلى كل دائرة:

فَرَتِّب إلى اليا زِنْ دوائرَ خَفْ لَشَقْ أولاتِ عَدٍ جُزْءٌ لجزْءٍ ثُنا ثُنَا [٣]

فقوله (خَفْ لَشَقْ) رمز للدوائر الخمس، فالخاء إشارة إلى الدائرة الأولى، وهي دائرة

(١) – العيون الغامزة صفحة ٢٦.
(٢) – نفسه صفحة ٢٨-٢٩.
(٣) – نفسه صفحة ٤١، وانظر:٤٣ منه.

المختلف، والفاء إشارة إلى الدائرة الثانية، وهي دائرة المؤتلف، واللام إشارة إلى الدائرة الثالثة وهي دائرة المجتلَب. والشين إشارة إلى الدائرة الرابعة، وهي دائرة المشتبه. والقاف إشارة إلى الدائرة الخامسة، وهي دائرة المتفِق. ثمَّ قال:

خَ ثَمِّنْ أَبِنْ زَهْرٌ وَلَهْ فَلِسِتَّةٍ جَلَتْ حُضّ لُذْ بَلْ وَفِّ زِنْ شِمِ وَوْطَلَا

وطولُ عزيزٍ كَمْ بِدعْبِلِكُمْ طوَوْا يُعَزِّزُ قِسْ تَثْمِينَ أشرف ما ترى [١]

فقوله (خ) إشارة إلى دائرة المختلف، و (ثَمِّنْ) إشارة إلى أنَّ تفعيلات أبحرها ثمانٌ، وهي مشتملة على ثلاثة أبحر، الأول بحر الطويل، ووزنه (فعولن مفاعيلن) أربع مرات، وأشار بالألف من (أبن) إلى (أصابت) ووزنها (فعولن) كما سبق، وبالباء إلى (بسهميها) ووزنها (مفاعيلن) فكأنَّه قال: منها بحر وزنه (أصابت بسهميها) أربع مرات. وأشار بالزاي من (زَهْر) إلى (زائراتي) ووزنها (فاعلاتن)، وبالهاء إلى (هِمَّةٍ) ووزنها (فاعلن)، وتلك إشارة إلى بحر المديد، ووزنه « في الأصل» (فاعلاتن فاعلن) أربع مرات. وأشار بالواو من (وله) إلى (وقعيها) ووزنها (مستفعلن) وبالهاء (إلى هِمَّةٍ) ووزنها (فاعلن)، ويشير بذلك إلى بحر البسيط، ووزنه (مستفعلن فاعلن) أربع مرات. وأشار بالفاء من (فلستّةٍ) إلى دائرة المؤتلف، و ب (ستّةٍ) إلى أن تفعيلات أبحرها ستٌّ. وأشار بالجيم إلى (جوارحنا) ووزنها (مفاعلتن) وهي تفعيلة بحر الوافر بتكرارها ست مرات. وأشار بالحاء من (حُضّ) إلى (جبتها) ووزنها متفاعلن. وهي تفعيلة بحر الكامل، بتكرارها ست مرات [٢]. ونحو ذلك صنع في الدوائر الثلاث الباقية يشير بحرف إلى الدائرة ثم يشير على أوزان التفعيلات التي سبق ذكرها بذكر حرف من الكلمة التي هي وزنها. وعرض بعد ذلك لألقاب الأبيات مصرّحًا ورامزًا لمواقعها فقال:

إذا استكمل الأجزاء بيتٌ كحشوه عروض وضرب تمّ أو خُولفت وفا [٣]

فذكر التام: ما كان عروضه وضربه مماثلين لحشوه فيما يلحق من الأحكام، والوافي: وهو

(١) – نفسه صفحة ٤٦.
(٢) – العيون الغامزة صفحة ٤٧، ٥٠–٥١
(٣) – نفسه صفحة ٦٨.

ما لعروضه وضربه أحكامٌ لا تجوز في حشوه، ثم رمز للأبحر التي يقعان فيها فقال:

بزهرٍ هما وازداد سطحك جايدٌ أخيرهما فالفرق بينهما انجلى [١]

فأشار إلى أن التمام بالرجز والكامل، والوفاءُ يكون فيهما، وفي المتقارب، والسريع، والرمل، والخفيف، والبسيط، والطويل، والمنسرح، والوافر[٢]. وغير خاف أن الزاي والهاء من (بزهرٍ) رمز للبحرين الرجز فالكامل، و (سطحك جايد) للبحور المذكورة بعدهما ترتيبها بحسب ترتيب تلك في (أبجد هوز حطي كلمن سعفص).

ثم عرض بعد ذلك للزحاف المفرد، ويلاحظ أَنَّه رمز لما لايدخله الزحاف بقوله (فأوج) من قوله:

وتغيير ثاني حرفي السبب ادعُهُ زحافاً فأوج الجزء من ذلك احتمى [٣]

ومعناه أن الزحاف لا يدخل أول التفعيلة، ورمز له بالألف، ولا سادسها ورمز له بالواو، ولا ثالثها ورمز له بالجيم، وهذا ترتيب الحروف في (أبجد هوز...) ثم أخذ في بيان ذلك، ولارمز في ذلك، فلا يحتاج الموضع إلى رمز، فقال:

وذلك بالإسكان والحذف فيهما يَعُمُّ على الترتيب فاقض على الوَلَا

فتلك بثاني الجزء الإضمار متبعًا بخبن ووقص فادعُ كُلًّا بما اقتضى

ورابعه لم يبل إلاَّ بطيَّهِ أي الحذف إن يَسْكُنْ وإلاّ فقد نجا

وعَصْبٌ وقَبْضٌ ثُمَّ عَقْلٌ بخامسٍ وكفٌّ سقوط السابع الساكن انقضى [٤]

ثم ذكر الزحاف المزدوج على نحو ذلك [٥]، ثم ذكر المعاقبة والمراقبة والمكانفة [٦]، ثم ذكر

(١) – نفسه صفحة ٦٩.
(٢) – نفسه صفحة ٧٠-٧١.
(٣) – نفسه صفحة ٧٠
(٤) – نفسه صفحة ٨٠-٨٣.
(٥) – نفسه صفحة ٨٥ وما بعدها.
(٦) – نفسه صفحة ٨٨ وما بعدها.

علل الأجزاء [١]، ثم ذكر ما أُجري من العلل مجرى الزحاف [٢]، وهو يذكر ذلك تصريحا ويرمز لمواضعه على نحو ماسبق حتى أفضى إلى البحور فأتى بالرمز للبحر وعدد أعاريضه وعدد ضروبه ثم أدخل في نظمه كلمات من أمثلة الضروب مرتبة ترتيبها في الذكر، ففي البحر الطويل قال:

أأجري غرورًا أم ستبدي صدورَكم أسودٌ وأحداج أم المور قد عفا [٣]

فالألف الأولى إشارة إلى أنه الجزء الأولي، والألف الثانية إشارة أن له عروضا واحدة، والجيم إشارة إلى أن له ثلاثة أضرب، بحسب ترتيب هذه الحروف في (أبجد...)، و(غرورًا) و (وستبدي) و (صدورَكم) كلمات من الأبيات الصحاح في الأضرب الثلاثة، ف (غرورًا) من الضرب الأول الصحيح، ومثاله:

أبا منذرٍ كانت غرورًا صحيفتي ولم اعطكم في الطوع مالي ولاعرضي

و (ستبدي) من مثال الضرب الثاني المقبوض (مفاعلن) كالعروض، وهو:

ستبدي لك الأيام ماكنت جاهلًا ويأتيك بالأخبار مَنْ لم تُزَوِّدِ

و (صدوركم) من بيت الضرب الثالث (المحذوف -مفاعيلن—مفاعي= فعولن) وهو:

أقيموا بني النعمانِ عنا صدورَكم وإلاَّ تقيموا صاغرين الرؤوسا

وكلمات الشطر الثاني من أمثلة التغييرات التي تطرأ على حشو البيت. ونحو ما جاء به في بحر الطويل ما ذكره في بحر الوافر؛ إذ قال:

دَنَتْ بجدًى فيه لنا غَنَمٌ به ربيعةُ تعصيني ولم تستطع أذى

سطورُ حفيرٍ إن بها نزل الشّتا تفاحش لولا خير من ركب المطا [٤]

(١) – نفسه صفحة ٩٧ وما بعدها.
(٢) – نفسه صفحة ١٢٦ وما بعدها.
(٣) – العيون الغامزة صفحة ١٣٧، والشواهد منه.
(٤) – نفسه صفحة ١٦٢، والشواهد منه.

فالدال إشارة إلى أنه البحر الرابع، والباء من (بجدى) إشارة إلى أن له عروضين، والجيم إشارة إلى أنه له ثلاثة أضرب، و(غَنَمُ) من مثال العروض الأولى المقطوفة وضربها الوحيد مثلها، والشاهد:

لنا غَنَمٌ نسوِّقُها غِزارٌ كأنَّ قرون جِلَّتِها عِصِيُّ

و (ربيعة) إشارة إلى الضرب الأول الصحيح من العروض الثانية المجزوءة الصحيحة، وبيتها:

لقد علمتْ ربيعةُ أنّ حبلَك واهِنٌ خَلِقُ

و (تعصيني) إشارة إلى الضرب الثاني منها، وهو المعصوب، والبيت:

أعاتبها وآمرُها فتغضبني وتعصيني

وبقية البيت والبيت الثاني فيهما إشارة إلى شواهد التغييرات التي تجئ في حشو البيت. وعلى هذا سار الخزرجيّ- رحمه الله- في ذكر سائر البحور الخمسة عشر، ثم ذكر القوافي في أحكامها وألقاب حروفها وعيوبها.

المصادر والمراجع

١- الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين-بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٨٠م.

٢- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، للسيوطي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي- القاهرة ١٣٨٤هـ= ١٩٦٤هـ.

٣- تاريخ علماء الأندلس، لابن الفرضي، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦م.

٤- جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، للحميديّ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦م.

٥- رياضة الأَبيّ في قصيدة الخزرجيّ، للشريف الحسني الغرناطي، تحقيق: حسين عجيّان العروي، مطبوعات نادي المدينة الأدبي، الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ =١٩٩٩م.

٦- شواهد الخليل في كتاب العروض، وما لكل منهما مما جاء في العقد الفريد، لابن عبدربه، مقالة للأستاذ سليمان أحمد أبو ستة في مجلة الدراسات اللغوية، المجلد السادس، العدد الثاني. (١٤٢٥هـ) .

٧- عروض أبي الجيش، تحقيق: عبدالله كنون، مجلة الموارد العراقيّة المجلد الثامن، العدد الثالث. (١٣٩٩هـ).

٨- العقد الفريد، لابن عبدربه، تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم البياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية ١٣٧٦هـ-١٩٨٤م.

٩- العيون الغامزة على خبايا الرامزة، للدماميني، تحقيق: الحساني حسن عبدالله. مطبعة المدني ١٩٧٣م.

١٠- كشف الظنون عن اسامي الكتب والفنون، حاجي خليفة، مكتبة المثنى- بغداد.

١١- المعجم الشامل للتراث العربي المطبوع، الجزء الثاني، محمد عيسى صالحيّة، مطبوعات معهد المخطوطات العربيّة، القاهرة ١٩٩٣م.

١٢- المعيار في أوزان الأشعار، ومعه (الكافي في علم القوافي)،لابن السراج الشنتريني، تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية. دار الأنوار-بيروت، الطبعة الأولى ١٣٨٨هـ-١٩٦٧م.

١٣- ملء العيبة فيما جمع بطول الغيبة...، لابن رُشيد، قطعة من الجزء الثاني، نسخة دار الكتب المصريّة رقم (٢٣٧٦ط).

١٤- ملاحظات على تحقيق الدكتور نادر مصاروة للخزرجيّ (من القسم الأول إلى القسم الثالث) مقالة للشاعر العروضي محمود مرعي، منشورة على الشبكة.

١٥- النبوغ المغربي في الأدب العربي، عبدالله كنون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثالثة ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م.

١٦- الوافي في العروض والقوافي، للخطيب التبريزي، تحقيق: عمر يحيى، والدكتور فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، الطبعة الرابعة ١٤٠٧هـ -١٩٨٦م.

معالم العلاقة

بين علمي العروض والموسيقى في التراث الفلسفي

Contours Relationship Between Prosody and Musicology In the Philosophical legacy

ا.د. حنان عبد الله سحيم الغامدي

أستاذ الأدب والنقد بكلية اللغات والترجمة

بجامعة جدة – قسم اللغة العربية

TU
جامعة الطائف
TAIF UNIVERSITY

المستخلص:

ظلت علاقة علم العروض بعلم الموسيقى عند القدامى من الأمور المهملة عند الباحثين في علم العروض العربي على الرغم من الإشارة لمعـــالم التأثير والتأثر بينهما في الكتب التراثية، وهي الإشارات التي برزت في تناول الفلاسفة المسلمين للعلاقة بين الإيقاعات وعلم الموسيقى، فكانوا ينظرون إلى الموسيقى بعدّها معطيات كمية، تبدأ بجزء ثم تتجه إلى التصاعد حتى تصل إلى الشكل الذي تنتهي به القصيدة إلى الكمال؛ وتسعى الورقة إلى بحث هذه العلاقة بين العلمين عند الفلاسفة المسلمين، ومنهم : الكندي، وابن سينا، والفارابي، وإخوان الصفا، وكيف تطـــورت معالمها في الدراسات الحديثـــة، لذا جاءتفي مبحثين؛ تناول الأول وشائج القربى بين العلمين، وتناول الآخر جهود الفلاسفة التكاملية بين العروض والموسيقى، موظفةً المنهج الوصفيالقائم على تتبع مظاهر التكامل الفلسفي بين علمي العروض والموسيقى، وخلصت الباحثة إلى التأكيد على تكامل الممارسة الإيقاعية بين العروض والموسيقى في فضاء القصيدة العربية، وهو ما يشرع للباحثين بابًا واسعًا للبحث العلمي في تتبع مظاهر التأثير والتأثر بين العلمين.

الكلمات المفتاحية:

الخليل بن أحمد–الفارابي الموسيقى - العروض–النقرات الموسيقية

Abstract

Contours Relationship between Prosody and Musicology in the Philosophical legacy

The relation between Prosody and musicology remained for the ancients as one of the neglected matters among researchers in Arab Prosody. Although reference is made to the contours of impact and vulnerability between them in heritage books, which are the references that emerged in the Muslim philosophers 'approach to the relationship between rhythms and musicology. They viewed music as a quantitative data, starting with a part and then moving upward till reaching the form in which the poem ends to perfection. Therefore, the parchment seeks to discuss this relationship between the two arts among Arab philosophers, especially among, Ibn Sina, Al-Farabi, and the Ikhwan Al-Safa. And how its features developed in modern studies through the research of a number of orientalists engaging the data of the inductive approach to reach a perception that outlines the direction of this relationship and frames its cognitive dimensions in the theory of Arab criticism.

The researcher concluded by emphasizing the integration of rhythmic practice between performances and music in the space of the Arabic poem, which opens a wide door for researchers to scientific research in tracing the influences and affecting between the two sciences.

توطئة

بنى النقد العربي القديم كثيرًا من أحكامه على معايير شكلية صارمة اتسمت بالثبات في تحديد الوزن والقافية،فالتزمت بما وضعه الخليل بن أحمد من أوزان وأبنية موسيقية، وهو ما أطره قدامة بن جعفر عند حديثه عن حدّ الشعر بأنه «كلام موزون مقفى يدل على معنى».

لكن علاقة علم العروض بعلم الموسيقى عند القدامى ظلت من الأمور المهملة عند الدارسين لعلم العروض العربي على الرغم من الإشارة لمعـــالم التأثير والتأثر بينهما في الكتب التراثية، وهي الإشارات التي برزت في تناول الفلاسفة المسلمين للعلاقة بين الإيقاعات وعلم الموسيقى، فكانوا ينظرون إلى الموسيقى بعدّها معطيات كمية، تبدأ بجزء ثم تتجه إلى التصاعد حتى تصل إلى الشكل الذي تنتهي به القصيدة إلى الكمال. ونظرًا لقلة الدراسات النقدية التي تبحث أصول هذه العلاقة؛ فقد وقع اختياري لهذا الموضوع إسهامًا في هذا الباب البحثي.

مشكلة الدراسة وتساؤلاتها:

تكمن مشكلة الدراسة في تحديد أبعاد العلاقة بين علمي العروض والموسيقى، من خلال المؤلفات الفلسفية المبكرة في تراثنا العربي، ولهذا تسعى الدراسة للإجابة عن التساؤلات الآتية:

١- ما حدود العلاقة بين علمي العروض والموسيقى؟

٢- هل يمكن الإفادة من الدراسات الفلسفية في تقديم صورة نقدية للعلاقة بين العروض والموسيقى؟

٣- كيف استفاد الفلاسفة المسلمون من نظرية العروض العربي عند الخليل بن أحمد في قراءة علم الموسيقى؟

حدود الدراسة:

آراء الفلاسفة المسلمين (الكندي، وابن سينا، والفارابي، والتوحيدي، وإخوان الصفا) في موسيقى الشعر العربي من خلال مؤلفاتهم.

أهداف الدراسة:

١- التعرّف على حدود العلاقة بين علمي العروض والموسيقى.

٢- التعريف بجهود الفلاسفة المسلمين في التأصيل للدراسات الموسيقية في مؤلفاتهم.

٣- رفد الأبحاث العلمية في باب النقد الإيقاعي للقصيدة العربية.

الدراسات السابقة:

تتميز الدراسة بقلة الدراسات البحثية في بابها، ومن هذه الدراسات:

١-دراسة الموسيقى ومنزلتها في فلسفة الفارابي:

وهي رسالة ماجستير منشورة للباحث سالم العيادي، نوقشت في عام ٢٠٠١م في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، وتولت دار الوسيطي بتونس نشرها، وهدفت الدراسة إلى التأسيس لقراءة علمية جديدة لفلسفة الفارابي للموسيقى، فتلمست غياب المسألة الموسيقية في فلسفة الفارابي عن مائدة البحث العلمي، ثم ربطت هذه الفلسفة بالعصر الذي عاش فيه الفارابي، وقُسمت إلى ثلاثة فصول؛ تناول الباحث في الفصل الأول: الصياغة الفارابية لإشكالية الموسيقى، وفي الثاني : أنواع الموسيقى عند الفارابي، وبحث في الثالث: الموسيقى التعاليمية وفلسفة الموسيقى عند الفارابي، وخلص الباحث إلى اتّسام نظرية الفارابي الموسيقية بالسِّمة العقلانية التي أسهمت في ضبط حدود الموسيقى عند الفارابي، ودعا إلى توسيع الدراسات الموسيقية عند الفلاسفة المسلمين.

٢-دراسة الموسيقى الشعرية وجماليات الأداء:

وهي دراسة منشورة في مجلة جامعة البعث للعلوم الإنسانية، في المجلد ٢٨ العدد ١٠٤ للباحث رود خباز، تناولت علم الجمال من خلال الربط بين الأوزان العروضية والألحان الموسيقية، فتتبع الباحث الجماليات الموسيقية عند أرسطو، والفلاسفة المسلمين كابن سينا والفارابي، وخلص في دراسته التي أتت في مبحث واحد إلى أن الربط بين الأوزان والألحان قد ظهرت معالمه عند القدامى في فروع شتى، أجمعت في عمومها على أهمية الربط بين العلمين دون الوقوف على آلية واضحة لذلك الربط، ولم تقدم الدراسة توصيات في هذا الباب.

٣-دراسة معالم النقد الإيقاعي: مقاربة في المفهوم والاتجاهات:

وهي دراسة منشورة في مجلة بحوث كلية الآداب في جامعة المنوفية، السنة ٣٠ عدد ١١٨ / يوليو ٢٠٢٠ للباحثة حنان الغامدي، قدمت فيها قراءة نقدية للإيقاع من حيث مفهومه واتجاهاته، وجاءت الدراسة في تمهيد ومبحثين؛ تناولت الباحثة في المبحث الأول العلاقة بين الإيقاع والنظرية العروضية من حيث معالمها وبدائلها الإيقاعية، وتناولت في الثاني: اتجاهات النقد الإيقاعي، وأتى في أربعة اتجاهات منها الاتجاه الموسيقي؛ الذي صُنف موضوعًا واعدًا في النقد الإيقاعي، وخلصت الدراسة إلى تطور مصطلح الإيقاع بمفهومه الواسع في أحضان الفلسفة الإسلامية، وأوصت الباحثة بتأصيل الدراسات الموسيقية عند الفلاسفة المسلمين في النقد العربي الحديث، بعدّها بابًا قليل الورد بحثيًا.

وتأتي هذه الدراسة متمّمةً لتلك الجهود، ومسلّطة الضوء على زاوية بحثية لم يعتنِ بها الباحثون؛ وهي الأبعاد التكاملية بين علمي العروض والموسيقى في مؤلفات الفلاسفة المسلمين، وكيفية الربط بين العلمين من وجهة نظر فلسفية، ولتفتح نافذة للبحث العلمي نحو إثراء هذه الدراسات في النقد الأدبي الحديث.

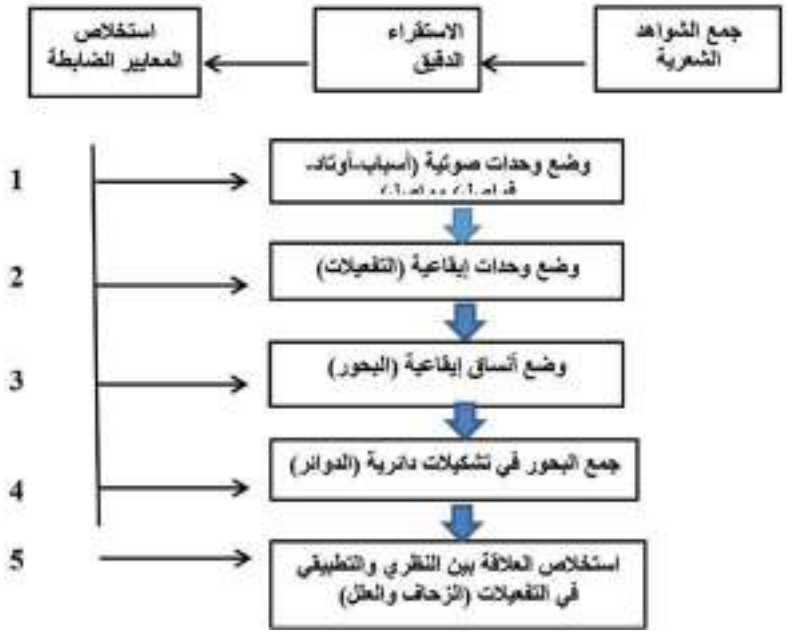
(١)

وشائج القربى بين العروض والموسيقى:

لازمت اللغة الشعرية العربية منذ نشأتها؛ فقد كان العربي راعيًا في أرضه، وهاشًّا على دوابه، منتقلًا من التعبير إلى التنغيم في جوف صحراء واسعة مقفرة، يسوقه الخيال، فيتفنن في تجسيده لغة موسقة، مستلذًا بلسانه مهارات الترنم والتجويد الصوتي لحدَاه، ومتمثلًا عقيدة مفادها أن: « صمت الطبيعة البدوية هو في حقيقة الأمر جزء متمم في المعنى للغة أهلها» ()

فالتوفية الصوتية آلية لغوية في الحفاظ على البنية النغمية لذلك الحداء، الذي يسخّر مهارتي التوقع والتصويب-المستمد من الحس الفطري والذوق الغريزي -منطلقًا لها.

ثم تطورت هذه الذائفة -التي تفاعل فيها حنين الصحراء وحداء إبلها مع الاتجاه نحو الاستيطان والرقي-إلى توطين العقل، وإقامة عمرانه، بعد أن استقر بنيان الدولة الإسلامية مع مطلع القرن الثاني للهجرة، وبدأت في إرساء دعائم الاستقرار، التي انعكست على مناحي الحياة ومناشطها كافة، وعلى حركة العلوم التي نشطت. واتخذت منحىً تأصيليًّا، استهله جهابذة العربية في التأسيس لأحوال المعارف والعلوم اللّغوية والفكرية؛ فوضع الخليل بن أحمد العروض العربي من خلال الاستقراء الدقيق لما وصل إليه الإرث الشعري في عصره. وعلى الرغم من تعدد الروايات التي وثقتها المصادر العربية حول وضع هذا العلم؛ فإنها لم تقف على الأصول المعرفية والخلفية الفلسفية لعملية الوضع العروضي وصفًا ولا قياسًا، وأجمعت على الجهد الفردي للخليل بن أحمد في وضع قوانين العروض؛ اعتمادًا على خبرته في التعامل مع الظواهر اللغوية حين وضع معجم العين. كما أجمعت تلك المصادر على آلية منتظمة اعتمدها الخليل، تجلت في الدوائر العروضية كقاعدة تنظيمية لهذا العلم، تنهض من مبدأ تعاقب الحركات والسكنات، وفق نسق بنائي قائم على تعاقب العمليات الآتية:()



مراحل وضع الخليل لعلم العروض

ثم وضع الخليل بن أحمد في قوالبه القياسية للأوزان صورًا أخرى تقف على مسافات متباعدة من القوالب المثالية لتلك الأوزان، ولعل أول وثيقة وصلت إلينا تعزز هذه الضوابط كتاب الأخفش (العروض) الذي يقول فيه:

«أما وضع العروض فإنهم جمعوا كل ما وصل إليهم من أبنية العرب، فعرفوا عدد حروفها ساكنها ومتحركها، وهذا البناء المؤلف من الكلام هو الذي تسميه العرب شعرًا فما وافق هذا البناء الذي سمته العرب شعرًا في عدد حروفه ساكنة ومتحركة فهو شعر، وما خالفه – وإن أشبهه في بعض الأشياء – فليس اسمه شعرًا»[1] فالعروض الذي يعتمد منذ نشأته على القياس الذي أقرّه الأوائل ووصل إليهم من أبنية العرب، أما ما فقد من الإرث الشعري فقد سئل عنه الأخفش، وعن موقفهم منه، فأجاب بالإيجاب، وأقر بالفقد، لكنه لم يجز الأخذ به إلا إذا صدر عن العرب الفصحاء من خلال قوله: « أما من بني من العرب الذين سجيتهم العربية بناء فهو جائز، وإن لم يكن قد سمعه من قبل، كما

(١) الأخفش، كتاب العروض، سيد البحراوي مجلة فصول مجلد٦، عدد ٢ ص١٤٣

أني إذا سمعت منه لغة وهو فصيح أخذت بها، فإذا كان ذلك البناء فيمن ليس سجيته العربية لم آخذ عنه، كما لا آخذ عنه اللغة».[١]

فالمرونة التي يبديها الأخفش هي مرونة ترتكز على فطرة شعرية لم تختلط بعجمة، وهذا هو السبب الذي أفقد العروض العربي كثيرًا من الأبنية التي لم تصل إلينا، وفق ما أكده ابن سلام الجمحي في كتابه (طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين) على لسان أبي عمرو بن العلاء في قوله:

«إن أبا عمرو بن العلاء كان يقول: ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقلّه، ولو جاءكم وافرًا لجاءكم علم وشعر كثير»[٢] وهو ما علّله عمر بن الخطاب ﷺ رضي الله عنه ﷺ على أنه نتيجة لتشاغل العرب بالجهاد، وغزو فارس، وتوسع الفتوحات الإسلامية، وما إن استقروا في المدن حتى راجعوا رواية الشعر، لكنهم لم يألوا إلى ديوان ولا كتاب موجود بعد هلاك كثير من العرب في الحروب.

ثم تحولت القراءة المعيارية التي قدمها الخليل بن أحمد إلى قوانين عروضية ملزمة لكل الشعراء، ومنضبطة بضوابط صوتية، وهو أمرٌ وجد قبولًا عند كثير من تلاميذه ومعاصريه [٣]. كما وجد في الوقت ذاته رفضًا من بعضهم نتج عنه بروز مسارين في دراسة العروض:

الأول: يُعنى بالقوانين التنظيرية لأغراض تعليمية، وهو امتداد لما سنَّه الخليل.

والآخر: ينظر إلى قوانين الخليل كجزء من كلٍّ في بنيان إيقاع القصيدة، ثم ظهرت مجموعة من المؤلفات التي اتخذت من تلك المسارات منطلقًا لها.

بيد أن الحلقة بين علمي العروض والموسيقى خُلقت ضعيفة بحثيًا في مسار

(١) كتاب العروض، مصدر سابق ، ص ١٤٣

(٢) الجمحي، ابن سلام، طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٢ جدة: دار المدى، ج١ ص٤٣

(٣) ينظر تفصيل هذه الآراء في دراسة: معالم النقد الإيقاعي، مرجع سابق، ص ٥٠٣ وما بعدها.

الدراسات الإيقاعية والموسيقية، في الوقت الذي كان لها أن تفتح أبوابًا رحبة في اتجاه تطور الدرس العروضي إلى درس إيقاعي؛ حيث إن الخلفية التراثية لمصطلح الموسيقى في التراث العربي تكونت من مضامين الغناء والعزف، والتجويد والإيقاع، واللحن والنغم.وهو ما يمثل نموذجًا تكامليًّا من المعارف والعلوم ذات الأصول المتقاربة، يسهم في وصف الظواهر الموسيقية والإيقاعية للشعر العربي؛ لذلك يمكننا القول بأن (التنغيم) الذي استمع إليه الخليل بن أحمد- في رحلته إلى الحج - يحيلنا إلى نوع من العلاقة بين الإيقاع والغناء؛إذ يعدّ الإيقاع مفهومًا أوسع من عروض الخليل بن أحمد، وقد قسّم العرب الشعر الجاهلي قبل عروض الخليل بن أحمد إلى ثلاثة أقسام:

١- النصب: وهو غناء الغلمان والركبان.

٢- السّناد: وهو النظم كثير النغمات والنبرات.

٣- الهزج: وهو الطرب الذي يبهج النفس[١].

وبلغت الأصوات التي وصلتنا من العصر الجاهلي سبعة وعشرين صوتًا، شملت تسعة بحور تامة، وثلاثة أبحر غير تامة، فأما البحور التامة؛ فقد غُنّي منها أحد عشر صوتا في ثلاثة منها ثقيلة وهي: البسيط والطويل والكامل، واثنا عشر صوتًا في ستة أبحر خفيفة هي، المنسرح والخفيف، والرجز والهزج والوافر والمقتضب، أما غير التامة، فجاءت في أربعة أصوات، ما بين مجزوء ومنهوك[٢]. وهي المفاهيم التي أعاد الخليل بن أحمد صياغتها عند وضعه لعلم العروض بصورة تتناسب مع الطريقة المعيارية التي ابتدعها.

ويذهب بعض الباحثين إلى أن يعقوب بن إسحاق الكندي (ت٢٥٦هـ) قد أخذ من الخليل بن أحمد المقاطع العروضية التي وضعها (الأسباب، والأوتاد، والفواصل)، وصنع منها ثمانية إيقاعات موسيقية، نظمها في وحدات برع فيها، وفق ما يعرف بالنقرات

(١) الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد، المستطرف في كل من مستظرف، شرحه، مفيد محمد قميحة، ط (د)ن بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٦م، ص٣٥٤.
(٢) الأسد، ناصر الدين، القيان والغناء في العصر الجاهلي، الطبعة ١، بيروت: دار الجبل.١٩٨٨م، ص١٩٤/ ١٩٥.

[1] التي جاءت على النحو الآتي:

المقطع عند الخليل	النقرة عند الكندي
سبب خفيف	نقرة وإمساك
سبب ثقيل	نقرتان
وتد مجموع	نقرتان وإمساك
وتد مفروق	نقرة وسكون ونقرة
فاصلة صغرى	ثلاث نقرات وسكون
فاصلة كبرى	أربع نقرات وسكون

وصنيع الكندي هنا يعزز من فرضية ربط نشأة الإيقاع الشعري العربي بالعروض، بل أسبقيته عليه، لا سيما أن الغناء كان من الأصول البدائية التي نلتقي فيها مع ثقافة الشعوب القديمة (اليونان، الهنود، الفرس) التي صنعت آلاتها الموسيقية، وارتبطت بالمعابد، والأرواح الخفية، والقوى الغريبة المتعالية[].

وكما لاحظ الكندي التشابه في المقاطع لاحظ التماثل في الصيغ والتفاعيل؛ فالإيقاعات الموسيقية عند الكندي لا تخرج عن صيغتين: (خماسية، وسباعية) وهو نظام بناء التفاعيل عند الخليل بن أحمد، كذلك الحال في الزيادة والنقصان في الإيقاعات الموسيقية، وما يقابلها من زحافات وعلل في العروض.

إن موضوع طفولة الإيقاع والوزن الشعري من المواضيع التي لا يسهل البت فيها، وهو ما دفع شوقي ضيف في كتابه (تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي) إلى القول:

«ليس بأيدينا شيء من وزن أو غير وزن يدل على طفولة الشعر الجاهلي، وحقبه الأولى، وكيف تمَ له تطوره»[].

(١) عبد الجليل، عبد العزيز، من مظاهر تطور الموسيقى العربية، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل، ٢٠١٣م، ص٤١

لكن نشأة الشعر العربي على ما سبق ووضحناه، وتكوّن سبعة وعشرين صوتًا، يدفع الباحثين إلى إعادة النظر في شعرنا الغنائي؛ من حيث الالتقاء مع طبيعة النشأة البدائية لفن الشعر عند الأمم المجاورة، ويدفعنا قدمًا في اتجاه تعزيز فرضية البداية الغنائية (الموسيقية) وفق ضوابطها المثبتة في إيقاع الشعر العربي قبل عروض الخليل بن أحمد. وهو الاتجاه الذي يدفع البحث العلمي إلى استقصاء العلاقة بين الغناء العربي وغناء الأمم المجاورة، لاسيما أن كبار اللغويين والفلاسفة العرب في أواخر القرن الثاني كان لهم مصنفات في الإيقاع أو النغم: كـ«الخليل، والكندي، والأخفش» مما يعزز فكرة الاطلاع على علوم السابقين والإفادة منها.

(٢)

جهود الفلاسفة التكاملية بين العروض والموسيقى:

ظهرت العلاقات المباشرة بين العلمين عند الفلاسفة المسلمين كـ «ابن سينا، والفارابي، وابن رشد»، ثم تمددت عند النقاد كحازم القرطاجني ومن أتى بعده في مؤلفاتهم، بل إن إبراهيم الموصلي (ت١٨٨هـ)

- وهو من أشهر المغنين في العصر العباسي-عدّ علاقة الإيقاع بالموسيقى بمنزلة العروض من الشعر().

ويستحضر ابن سينا مصطلح الإيقاع عند عرضه لصناعة الموسيقى، ويراه مشتملًا على جزأين:

الأول: التأليف، وموضوعه (النغم).

والآخر: الإيقاع وموضوعه (الأزمنة المتخللة بين النغم والنقرات المتنقل بعضها إلى بعض)().

لكنه لا يرى فرقًا بين إيقاع الشعر وإيقاع الموسيقى، يقول في ذلك: «إن اتفق أن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع لحنيًّا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام، كان الإيقاع شعريًّا، وهو بنفسه إيقاع مطلقًا»().

فاللحن والشعر عنده وجهان للإيقاع لا يختلفان إلا في نوعية النقرات (نغمية - حرفية)، وهي الرؤية التي شارك اللغويون الفلاسفة فيها، فها هو ذا ابن فارس في كتابه (الصاحبي في فقه اللغة) يشير إلى أن: «أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع؛ إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة»( )كما يربط ابن سينا في موطن آخر بين نقرات الموسيقى ومحاكاة اللسان وفق الاستجابة لتوالي الحركات.

وهذه الرؤية في توزيع النقرات بين نغمية وحرفية يتفق فيها ابن رشد (ت ٢٩٥هـ) مع ابن سينا، فيركن إلى التوزيع الصوتي للموسيقى الذي يحقق التوازن بينهما().

وهي علاقة استثمرت في التصويب الصوتي لعيوب القوافي،كحال النابغة الذبياني حين أقوى في شعره، ولم يفطن لذلك إلا بعد إنشاد الجارية لبيته().

الفارابي وفلسفته الموسيقية:

صرف أبو نصر الفارابي (ت٣٣٩م) عنايته إلى المقطع الصوتي والمقطع اللغوي، واستعمل لفظة (الحرف) لمقابلته بما يعرف بـ (الفونيم)، وجعل المقطع نتيجة لاجتماع صامت وصائت: «المقطع مجموع حرف مصوت وحرف غير مصوت».ثم ربط المقاطع الطويلة بالأسباب الخفيفة، ووظف المقاطع لدراسة أوزان الشعر،

ونظر في مقدمة كتابه (الموسيقى الكبير) إلى الموسيقى على أنها: علم لم يكتمل القول فيه بناء على ما كتبه السابقون (من اليونان) والمعاصرون له:

« وجدت فيها جميعها نقصًا من تمام أجزاء الصناعة وإخلالًا كثيرًا في كثيرٍ مما أثبت فيها، وجلّ ما نُحس به منها نحو العلم-العلم النظري-فقد استعمل في تبيينه أقاويل غامضة»()

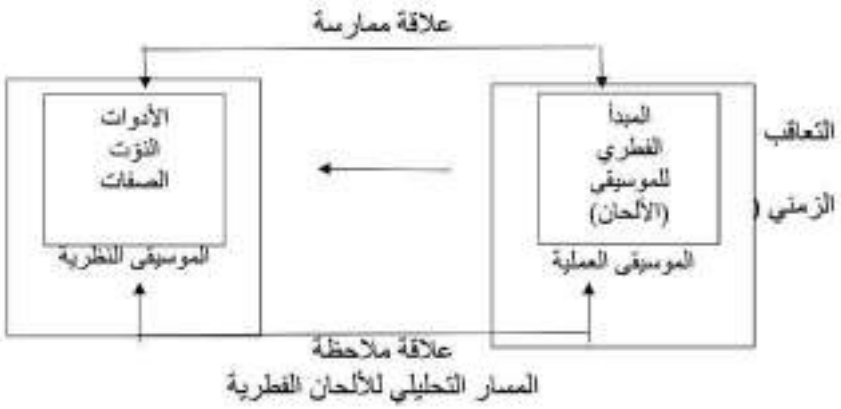
لذا نجد الفارابي قد أفرد المعالجة لهذا الجانب في الجزء الثاني المفقود من كتابه (الموسيقى الكبير) أما ما عرضه في الجزء الأول من كتابه؛ فلم يتعمق في تحليله لذلك الإكمال، وإنما أكد فيه على النقص والإخلال في علم الموسيقى النظري عند القدامى، ويعني بهم اليونان الذين ارتبط تصنيف علم الموسيقى عندهم بآراء أفلاطون، وفيثاغورس، وأرسطو، وعزى ذلك لفقد تلك المؤلفات أو لسوء الترجمة.

ثم يحدد الفارابي الفروق بين مفاهيم الموسيقى النظرية والتطبيقية عند اليونان بأنها: فروق تنحصر في موضوع المعالجة ونمط العلاقة؛ فأما الموضوع في الموسيقى العملية؛فموضوعها الألحان من جهة حسيتها، وأما في الموسيقى النظرية؛ فموضوعها الألحان من جهة موضوعيتها، وأما من حيث العلاقة بالإنسان فالعملية تبحث بين (ما

نفعله) والنظرية تبحث في (ما لا نفعله)()، وينتج عن هذا الاختلاف اختلال في طبيعة المعرفة الحاصلة؛ فالعملية تحقق معرفة (تجريبية)، والنظرية تحقق معرفة (عقلية). وهذه المعرفة الفلسفية للفارابي ضرورة بحثية لنا؛ لأنها تدلنا على التكامل في رؤية الفارابي بين الموسيقى والإيقاع الشعري (العروض)، فهو تكامل يخدم الطفولة الأولى لموسيقى الشعر العربي قياسًا على معطيات التصنيف البرهاني للعلوم.

والفارابي في تصنيفه للموسيقى لا ينفي الأصل الفطري لتكوين الألحان فهي: «فطرٌ ما غريزية للإنسان، منها الهيئة الشعرية التي هي غريزية للإنسان، ومركوزة فيه من أول كونه، ومنها الفطرة الحيوانية التي يصوت بها عند حال من أحوالها اللذيذة أو المؤذية»().

فهذه الفطرة تمثل استعدادًا ومبدأ لإنشاء اللذة: «فكانت هذه الترنمات والتلحينات (تنشأ) عند كل واحد من هؤلاء قليلًا قليلًا، وفي زمان بعد زمان، وفي قوم بعد قوم حتى تزايدت»()، ثم نمت بفعل التجريب المتعاقب حتى وصلت إلى مرحلة التمام في مقصودها، وتحولت إلى ألحانا إنسانية مقترنة بأقاويل()، وعلى ذلك فإن صناعة الموسيقى العملية (الألحان والإنشاد) تسبق صناعة الموسيقى النظرية (الصفات والأدوات)، وهو ما يمكن تمثله في الخطاطة الآتية:



المسار التحليلي للألحان الفطرية

وبهذه الرؤية يؤسس الفارابي للموسيقى كقراءة فلسفية إيقاعية، ثم يذهب خطوة أبعد في توضيح طرق التآلف التي تحصل بين الأصوات اللغوية والأصوات الموسيقية في تأليف أنماط الألحان، على الرغم من وجود اختلاف بين مكونات العلمين، فيرى أن مفاهيم كل علم ومضامينه تهاجر إلى الآخر.وهي الجهود التي أفاد فيها من مقاطع الأوزان الشعرية عند الخليل بن أحمد؛ فربط المقاطع الطويلة بالأسباب الخفيفة،يقول في ذلك:

« وكل مقطع طويل، فقوته قوة السبب الخفيف؛ فلذلك يعد من الأسباب الخفيفة، وكل ما لحق الأسباب الخفيفة لحق بالمقاطع الطويلة، وسائر ما يركب تركيبًا أزيد مما عددناها جميعًا حركته، إما عن أسباب وإما عن أوتاد، وإما عنهما جميعًا، وكل سبب خفيف فإنه يقوم مقام فقرة شاقة، تعقبها وقفة، كذلك كل مقطع طويل»().

فالفارابي يدرك أبعاد العلاقة بين المقاطع العروضية والنقرات الموسيقية؛ لذا صنف المقاطع إلى قسمين: مقطع صغير وآخر طويل، وربط بين ما أسماه بالمقطع الطويل والسبب الخفيف، فجعل السبب الخفيف يتكون من صامت وصائت وصامت ساكن، وهي النقطة ذاتها التي انطلقت منها البحوث اللغوية للعروض العربي عند المستشرقين، مثل المستشرق الألماني أيوالد،ومواطنه بلوخ، وفيتش.

ثم وظف المستشرقون هذه الرؤية المقطعية بين العروض والموسيقى في أبحاثهم

حول إيقاع الشعر العربي، وحدد المستشرق الفرنسي «جويار» القانون الأساسي للإيقاع الشعري في تناوب الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة، ورأى أن زمنين قويين لا يمكن تعاقبها في موسيقى الشعر العربي:

الأول: توالي ثلاثة مقاطع مركبة من زمنين قويين، والمقطع الوسيط زمن ضعيف.

والآخر: يتوالى فيه مقطعان مركبان يكوّن كلُمنهما زمنًا قويًا مع وجود سكتة بينهما. ().

أما أبو حيان التوحيدي (ت٤٠٠ ه) فيعرّف في كتابه (المقابسات) الشعر على أنه: مركب من حروف

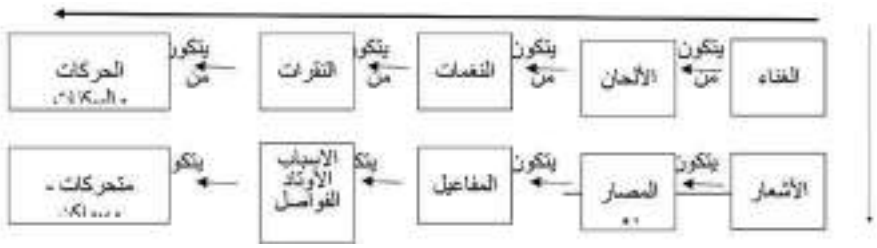
ساكنة ومتحركة بقوافٍ متواترة ومعان متعددة ومقاطع موزونة، ومتون معروفة»()، ثم انتقل إلى الغناء فعرفه على أنه: «شعر ملحن داخل في الإيقاع والنغم الوترية، منعطفة على طبيعة واحدة ترجع مشاكلة إليها»()، وهي رؤية توظف التناظر بين العلمين.

وأبرز من استثمر هذه العلاقة بين العروض والموسيقى من النقاد بعد ذلك هو حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، فقد استخدم مصطلح (المسموعات) التي عرفها بأنها:

«المسموع هو الشعر المنشد، والمسموع هو الإيقاع اللذيذ، والمسموع هو الإيقاع الشجي، وتناسب المسموعات،وتناسب انتظامها وترتيبها، جزء يدخل تركيب الجملة»()، ثم يوضح ذلك حين يجمع بين العروض والموسيقى في قوله:

«إن العروض والموسيقى يتعاملان بأوزان متقاربة، وبقدر جمال وقع الموسيقى في النفس يكون جمال وقع الإيقاع فيها»().

أما إخوان الصفا فقد أوضحوا العلاقة بين علمي العروض والموسيقى في رسائلهم، وعدّوا العلاقة بين العلمين قائمة على التوازن بين أصول الغناء وقوانين اللحن التي يتركب منها، على النحو الآتي:



ثم وسعوا الحديث حول التناظر والتوازي الذي يبدو بين القوانين السابقة (للعروض والموسيقى والأقاويل)، وهو مما يعزز وضعية التقابل بين صناعتي العروض والإيقاع الموسيقي التي تبناها الفلاسفة في فهم تلك العلاقة.

والواضح لنا من خلال عرض المواقف السابقة للفلاسفة أن نقطة الالتقاء بين علمي الموسيقى والعروض هي حالة التوازن بين المدد الزمنية المتساوية في المقاطع العروضية والفقرات الموسيقية في حدود منضبطة ومتكررة، وهو ما تنبه إليه الفلاسفة ووظفوه في تطوير رؤيتهم الموسيقية، وكوّن في النهاية الإيقاع الذي انصهرت فيه معطيات كلا العلمين[(١)].

ثم تطورت العلاقة بين العروض والموسيقى وتداخل العلمان، فأضحى الشعراء يبنون قصائدهم وفق قواعد الموسيقى، والموسيقيون يلحنون غناءهم وفق ما تستقيم معه أعاريض الشعر، ويكيفون الألحان مع التناسبات الوزنية قوة وضعفًا.

وفي العصر الحديث نما هذا الاتجاه في الدرس اللساني وفق مسارات حديثة كالنغمية

(١) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء، من الرسالة الخامسة، تحقيق: عارف تامر،ط(١) بيروت:/ ١٩٩٥،ص ٢٠٥ وما بعدها.
(١) بنسلامة، نادرة، مظاهر النغمية في العربية الفصحى خصائصها ومعالجاتها، ط(١)، (تونس، الدار المتوسطية للنشر،٢٠١٧)، ص١٧
(2) الإطالة التعويضية: هي مجموعة الظواهر الفونولوجية التي تختص بتصاحب اختفاء عنصر أو إطالة عنصر بفقدان حرف أو حركة، ينظر: المرجع السابق، ص١٠٩.
(٣) التوفية التعويضية: هي عملية تعديل عروضي يخصّ المواضع الطرفية إما بتجاهل وحدة نغمية، أو بإضافة وحدة نغمية في الحدّ، ينظر: المرجع السابق، ص٢٠٤.

(Prosody) وهي «فرع من فروع اللسانيات، خصص لوصف عناصر التعبير الشفوي وتمثيلها تمثيلًا شكليًّا. وتتمثل هذه العناصر في النبر، والنغمات، والتنغيم، والكمية التي تربط مظاهرها الملموسة في إنتاج الكلام.» (١)

وهي نظرية مكتملة التصور حول الانسجام بين المقاطع العروضية الصوتية والموسيقية بحيث لا تقف عند الأبعاد الصوتية، بل تراعي المحددات النفسية (السيكولوجية). ويمكن من خلالها دراسة (الإطالة التعويضية)(٢) و(التوفية العروضية)(٣) كضرورات في القصيدة العربية.

خاتمة:

سعت هذه الدراسة إلى استقصاء العلاقة بين علمي العروض والموسيقى من خلال جهود الفلاسفة المسلمين، مؤكدة على القيمة العلمية لهذه الجهود في فهم الفلسفة التي قامت عليها موسيقى الشعر العربي،تأسيسًا لفهم أوسع لخصائصه الإيقاعية في الدرس النقدي، وهي مسيرة طويلة وثرية يعجز المجال البحثي لهذه الورقة عن استقصاء جوانبها كافة.

فاستعرضت وشائج القربى بين العروض والموسيقى منذ لازمت الشعرية اللغة العربية في عصور مبكرة، وعرّجت على أهم الجهود الفلسفية في هذا الاتجاه عند الكندي، وابن سينا، والفارابي، والتوحيدي، وإخوان الصفا، بعدّهم من أكثر الفلاسفة الذين عرضوا للقضايا الإيقاعية في مؤلفاتهم.

وخلصت الباحثة إلى التأكيد على تكامل الممارسة الإيقاعية بين العروض والموسيقى في فضاء القصيدة العربية، وأن نقاط الالتقاء بين علمي العروض والموسيقى تكمن في التوزيعات المتوازنة للمقاطع العروضية والنقرات الموسيقية التي أرسى دعائمها الكندي، وتبلورت قوانينها على يد الفارابي، وهو ما يشرع للباحثين بابًا واسعًا للبحث العلمي في تتبع مظاهر التأثير والتأثر بين العلمين.

التوصيات:

توصي الدراسة بما يأتي:

١- مراجعة التراث الفلسفي الإسلامي؛ للكشف عمّا يحتضنه من مسائل نقدية.

٢- البحث في مواطن العلاقة بين الموسيقى العربية والموسيقى اليونانية، وأثر ذلك في عروض الشعر العربي.

٣- البحث في أصول الفلسفة الأخلاقية التي قامت عليها موسيقى الشعر العربي.

قائمة المصادر والمراجع:

الأبشيهي، شهاب الدين(١٩٨٦م) المستطرف في كل من مستظرف، شرحه، مفيد محمد قميحة، ط (د)ن بيروت: دار الكتب العلمية.

-الأخفش(٢٠٠٣م) كتاب العروض، سيد البحراوي. مجلة فصول مجلد٦، عدد ٢

-الأسد، ناصر الدين(١٩٨٨م) القيان والغناء في العصر الجاهلي، الطبعة ١ . بيروت: دار الجيل

- بنسلامة، نادرة(٢٠١٧م) مظاهر النغمية في العربية الفصحى خصائصها ومعالجاتها، ط(١). تونس، الدار المتوسطية للنشر.

-التوحيدي، أبو حيان(١٩٩١م) المقابسات. تحقيق :حسن السندوبي، ط١، تونس، دار المعارف

-الجمحي، ابن سلام طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين الخفيفة، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٢ جدة: دار المدى.

-جويار ، ستانسلاس(١٩٩٦م) نظرية جديدة في العروض العربي، ت: منجي الكعبي، ط(د)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

-الرافعي، مصطفى(٢٠٠٢م) تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي ط ٤ بيروت: دار الكتب العلمية.

- رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء(١٩٩٥م) من الرسالة الخامسة، تحقيق: عارف تامر،ط(١) بيروت: دون ناشر .

- الروبي، ألفت(١٩٧٧م) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ط(١)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة.

-ابن سينا: شرح الموسيقى (٢٠٠٤م) من كتابي الشفاء والنجاة تراث الموسيقى العربية (القرن الخامس ه). ط(١) تحقيق غطاس عبد الملك.

(١٩٥٦م) الشفاء جوامع علم الموسيقى، المقالة الخامسة، تحقيق زكريا يوسف، وأحمد فؤاد الأهوانيومحمد أحمد الحنفي. ط_د). القاهرة: وزارة التربية والتعليم الإدارة العامة للثقافة.

ضيف، شوقي (١٩٨٠م) تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي. ط(د) القاهرة/ دار المعارف.

-عبد الجليل، عبد العزيز(٢٠١٣) من مظاهر تطور الموسيقى العربية، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل.

-العيادي، سالم(٢٠١٥م) فلسفة الفارابي. ط(د) تونس: الوسيطي.

-الغامدي، حنان (٢٠٢٠م) معالم النقد الإيقاعي. مقاربة في المفهوم والاتجاهات. مجلة بحوث كلية الآداب جامعة المنوفية. العدد ١١٨.

-الفارابي(١٩٤٨م) إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين. ط(د) مصر: دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد.

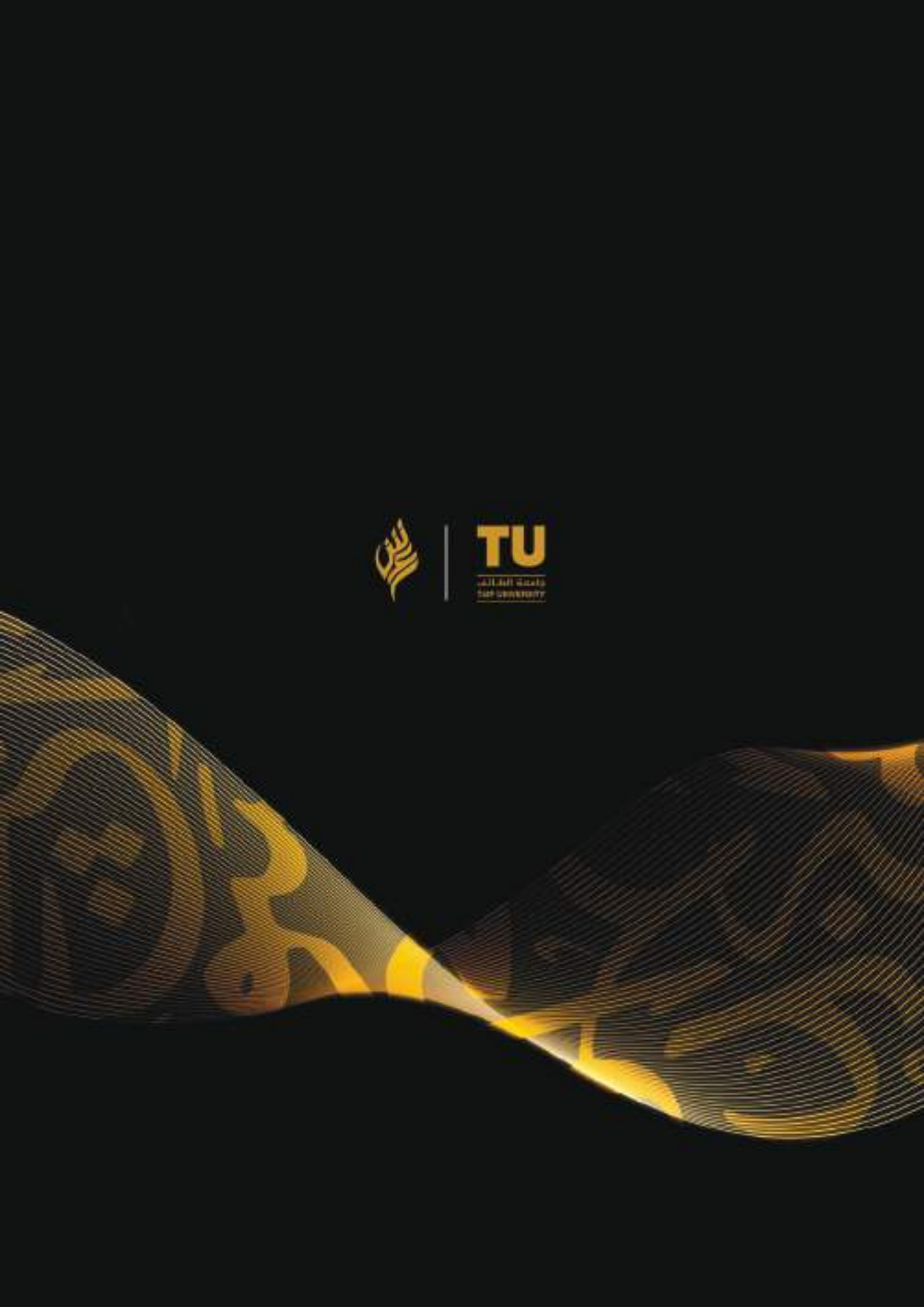
(د) الموسيقى الكبير، تحقيق: غطّاس عبد الملك خشبه.ط(د)، القاهرة : دار الكاتب للطباعة والنشر.

-ابن فارس(١٩٧٧م) الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق: أحمد حسن بسج، ط(١)بيروت: دار الكتب العلمية

-ابن قتيبة(١٩٨٦م) الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحة والأستاذ محمد الصاوي، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية

-القرطاجني، حازم بن محمد(١٩٦٦) منهاج العلماء وسراح الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، ط١، تونس دار الكتب.

-القيرواني، ابن رشيق(١٩٧٢م) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محي الدين عبد الحميد. ط٤،مجلد ٢/ ٣١٤


TU