رقم الترتيب: ..... /2009 .....

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة"زيان عاشور"بالجلفة

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

المستشرقون والعروض العربي

دراسة في ظاهرة التأثّر والتأثير

ستانسلاس غويار وغوتهولد فايل نموذجا

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الدراسات الاستشراقية الأدبية واللغوية

إعداد الطّالب:
الشّيخ شعثان

إشراف الدكتور:
محمّد خليفة

لجنة المناقشة:

الدكتور حميد ناصر خوجة ـــــــ رئيسا
الدكتور محمد خليفة ـــــــ مشرفا ومقررا
الدكتور مسعود عامر ـــــــــــ مناقشا
الدكتور علي كبريت ـــــــــــ مناقشا

الموسم الجامعي:2009/2008

إهــدا ء

إلى رَمْــزِ الــمحبَّة والحــنــان
وعُــنوانِ السَّــلامةِ والأَمَــانِ
إلى أمّــي الكَرِيــمةِ كلُّ حَــرْفٍ
يــشعُّ سَــنَاهُ في فَلَكِ الــزّمانِ
إلى رُوحِ الكَريــمِ أَبِــي, جديرًا
بــأن يُــهْدَى لهُ نَبْضُ الــمَعَاني
إليه مُــقَدِّرًا فَــضْلاً جَــزِيــلاً
وجَــهْدًا لا يُكَافِئُــهُ امْتِــنَــاني
إلى أَهْلي جــميعاً, ثــمّ أهــلٍ
هُمُ شَــهْدُ الرُّؤَى, عَسَلُ الأَمَاني
إلى عَيْنَــيْ "صفيّة" مِلْءِ قَلْــبي
تُــجدِّدُ بَسْمَتِــي فــي كلِّ آنِ
إلى "إكرامَ" إنْ ضَحِكتْ تَجلَّتْ
على قَــسَمَاتِــهَا قِطَعُ الــجُمَانِ
إلى "أشواقَ", كـــلُّ الشِّعر يَبْدُو
بلَــمْسَتِــهَا قَــلائِــدَ مِنْ بــيانِ
وسطــرُ مــحبَّةٍ يَبْقَى جَلِــيلاً
إِلَــيْهِم في ذُرَى حَــرْفٍ رَعَــاني
إلى شُعَرَاء "رؤيــا" ليس يَكْفِي
عَظِــيمُ مَــوَدَّةٍ وشَــذَا مَغَــاني

الــشيخ

شعثــا ن

بسم الله الرّحمن
الرّحيم

مقدّمة

مقـــدّمـــة

إنّ علوم اللغة العربية ظلّت على مدى قرنين من الزمان محلاً لدراسة المستشرقين, فقـــد عاينوهـــا بوجهات نظر مختلفة منطلقين في أغلب الأحيان من تصوّر مسبق بَنَتْه الثقافة الغربيـــة الـــتي تربّـــوا في أحضانها, فكانت نتائجهم في كل ذلك على قدرٍ من الأهمية التي تجعل من كتاباتهم محلاً لدراسة العرب المحدثين الذين أخذوا في مقاربة المناهج التي أسّس عليها المستشرقون رؤيتهم, وملاحظة النتـــائج الـــتي توصّلوا إليها ونقدها بالكيفية التي تلائم المنهج أحيانا, ويغيب عنها المنهج في أحيان أخرى. وفي جميـــع الأحوال فقد استفادت علوم اللغة العربية بلا شكّ من هذه الرؤية الجديدة بصرف النظر عـــن طبيعـــة القيم المعرفية التي تمّ تحصيلها من وراء ذلك.

يُعدُّ علم العروض واحدا من العلوم العربية التي تدخل في صلب عناية الدراسة الاستشراقية, ويرجع نصيبٌ وافرٌ من ذلك لعلاقة هذا العلم بالمشترك العلمي الواحد بين جميع الأعاريض كما يحدّده علـــم الإيقاع المقارن, فالإيقاع في صميمه مشترك إنساني تتجلّى عناصره في العديد من الظـــواهر البـــشرية المختلفة, لتأخذ كلُّ ظاهرة نصيبَها من تلك التجلّيات, وكذلك كان الحال بالنسبة للشعر العربي الذي قَبَس من اللغة مضامينها ومعانيَها ومن الإيقاع زخرفه وزينته, فوشّى بهذه تلك, مما جعله صناعة تتّصف بالجمال والقدرة على الاستمرار, وله مِلاك السّلطة على الوعي العربي الذي مازال يحـــتفظ في طياتـــه بلُمَعِه وإشراقاته ومازال في كل عصر وآن تملؤه الرغائب للاستزادة منه, ويملك العروض وهو النظـــام الإيقاعي الذي نشأ في صلب الشعر العربي, وليس بمعزل عنه, قدرًا مهمّا من هذه الـــسلطة المعنويـــة, لذلك فقد ظلّ طيلة قرون عديدة ميدانا للدرس الذي اختلف بين باسطٍ لأصوله وفروعه دون المـــساس بأيٍّ منها, وبين محلِّلٍ مدقِّقٍ يسعى للكشف عن خبايا كلّياته وجزئياته استظهارًا لثغرات قد تعتور بناءه, أو رغبةً في بناء نظام موازٍ لوصف إيقاع الشعر العربي, وتمّ الأمر على هذه الشّاكلة حتى العهد الـــذي ظهر فيه المستشرقون الذين تناولوا علم العروض العربي بالعناية والدرس وانتهوا فيه إلى نتائج يسعى هذا البحث إلى تقييمها.

يدخل هذا السّعي ضمن الجانب الموضوعي في تحديد رغبة الاختيار, فقد حملتني معرفـــة ملامـــح النظر المختلف لعلم العروض الذي نشأ في بيئة عربية خالصة على المضيِّ قُدُمًا مـــن أجـــل الإحاطـــة والتّعرّف أكثر على الزوايا التي انطلق منها المستشرقون في تحليلهم, وعلى معطيات الثقافة الغربية الـــتي حاولوا استثمارها, ولعلّ هذه المحاولة تدخل ضمن استراتيجيات قسم الدراسات الاستـــشراقية للّغـــة العربية وآدابها الذي شرُفت بالانتماء إليه, أمّا عن الجانب الذاتي فقد مارست نظم الشعر منـــذ ســـنٍّ مبكرة دون أن أتلمَّس باليقين العلمي ضوابط النظام الإيقاعي الذي يحكمه فكانت فرصـــة الاختيـــار مواتية من أجل تحصيل جانب من ذلك اليقين.

إن الإشكال العام الذي يحاول هذا البحث تفصيله والإجابة عن مـــضامينه هـــو: إلى أي مـــدى استوعب المستشرقون العروض العربي؟ وما هي الإفادات التي جاء بها كلٌّ من غويار وفايل خاصة؟ هذا

الإشكال الذي يمكن تفريعه إلى أجزاء, تتضمن طبيعة الأنظمة الواصفة لإيقاع الشعر العربي التي سعى المستشرقان غويار وفايل لاكتشافها. والمبدأ الذي انطلق منه كل واحد منهما في تحليل ذلك الإيقاع. وهل كان ذلك بناءً على تأثر بالدراسات العروضية القديمة أم بناءً على تحليل مختلِف للشعر العربي استند إلى معرفة غربية؟ ثم ما الأثر الذي تركته الدراسات الاستشراقية عموما على العرب المحدثين؟ وما طبيعة الأنظمة الواصفة لإيقاع الشعر العربي التي سعيا لاكتشافها وكيف حللا الشعر العربي, هل كان منطلقهم في ذلك الشعر بما هو المادة الأصيلة للتحليل الإيقاعي أم كان العروضُ الخليليُّ بوصفه نظاما إيقاعيا يمثل صدارة الأنظمة الإيقاعية هو المرجعَ الأساسَ في مثل هذا التحليل؟

من أجل الإحاطة بالموضوع كان من الضروري اتّباع منهج وصفي تحليلي, فنحن أمام علم قائم على مبادئ وقوانين تحصرها جملة من الرموز اللغوية التي هي بمثابة المصطلحات المراد إعادة اكتشافها باتّباع الوصف, وذلك وفق رؤية تقتضي تحليل معطياتها إلى مستويات تمنح النظام قيمته الحقيقية, كذلك فقد تم الاستئناس بهذا المنهج في عموم البحث حين تطرّقنا لمظاهر الخروج عن النظام الخليلي التي مثلها طائفة من العروضيين العرب القدماء, وما جاء به المستشرقان غويار وفايل من تنظيرات حاولت تغليب الرؤية الغربية للإيقاع على الرؤية العربية الممثلة في النظام الخليلي أساسا, أما فيما يتعلق بما جاء به العروضيون العرب المحدثون فقد غلب التحليل والاستقصاء لمعرفة ملامح التأثر بآراء المستشرقين ومقارنة نتائجهم من حيث القيم المعرفية التي ظهرت في كتاباتهم, ومن حيث زوايا النظر التي تناولوا من خلالها إيقاع الشعر العربي.

يتطلب مثل هذا المنهج تفصيلا مخصوصا, ذلك أن التعرف على إفادة المستشرقين في أيّ علم من العلوم العربية يقتضي مبدئيا طرق أبواب ذلك العلم, ولذلك تحدثت في الفصل الأول عن العروض العربي, نشأته وتطوره. ركزت في قسمه الأول على العروض الخليلي دون الخوض في روايات الوضع والنشأة الصحيحة أو المحاكة, محاولا التعرف على الكيفية التي تم بها بناء النظام وتحديد قواعده الكلية المعبّرة بصدق عن عقل الخليل بن أحمد, أما فيما يخص تطور العروض فقد لجأت تحديدا إلى ضبط مظاهر الخروج الكلي والجزئي عن الخليل.

بعد العرض المجمل لأبواب العروض الخليلي والتعرف على مظاهر الخروج عليه, كان الفصل الثاني الذي ضمّ مدخلا حاول التعرف على نظرة المستشرقين عموما للعروض العربي. واعتمدنا التقسيم التاريخي في دراسة المستشرقيْن فقدمنا غويار على فايل, لأن جهد الأول منهما كان سابقا بما يقارب القرن من الزمان على الثاني, وقد محض البحث في هذه المرحلة درس النظرية الإيقاعية التي حاول كل من غويار وفايل تطبيقها على الشعر العربي وبيّن مبادئها وأسسها التي بنيت في غالب الأحوال على فكرة النبر المقتبسة من النظرية الإيقاعية الغربية.

أما الفصل الأخير من البحث فانصب على تقصي ملامح التأثر في كتابات العروضيين العرب المحدثين, وتتبع التقاطعات الحاصلة في هذه الأبحاث وتقييمها بالنظر إلى نسبة التأثر في القيم المعرفية التي

استوحاها هؤلاء الدارسون, أو من خلال الرؤية المنهجية التي اعتمدها كل واحد منهم, ولأنه ليس بالإمكان الإحاطة بجميع الجهود التي حصلت في هذا الحقل العلمي فإن البحث اقتصر على أهمها والتي مثّلها كل من محمد مندور وإبراهيم أنيس ومحمد شكري عياد وكمال أبو ديب, ليخلص البحث إلى نتائج تستند إلى كل مراحله وردت مجملة في الخاتمة.

في أثناء بحثنا عن المصادر والمراجع التي تخدم وجهة هذه المذكرة لم نصادف دراسة استوفت تحليل النظرة الاستشراقية أو الغربية عموما للعروض العربي, إلا ما كان في أحد أعداد مجلة عالم الفكر وهو البحث الموسوم بـ"المستشرقون ودراسة العروض العربي" لصاحبته "ملك ميمون", لكنه بحث خال من أي انطباع علمي يفيد مضامين الدراسة الاستشراقية كما يُفترض أن يكون العمل ذو التوجه الأكاديمي, وكما يتطلب العنوان بوصفه عتبة نصية دالة, كما أن أهم ما يميّز هذه الدراسة أنها غيّبت تماما جهد غويار باعتباره من أهم المستشرقين الذين درسوا العروض العربي, لكن ما يشفع لهذا البحث هو كثرة استشهادات الباحثة بأقوال فايل التي أفدنا منها بعض الشيء حين أدخلناها في سياق النقود التي أجراها الدارسون العرب على عمله, لنصل إلى تقييم جهده بالكيفية التي تناسب مناهجهم ورؤيتهم التي تباينت بين ناقض لأفكاره ومدافع عنها, وباستثناء هذا البحث فإن عموم ما استندت إليه كان شذرات مبثوثة في تضاعيف مصادر ومراجع متنوعة التوجهات والمظان, أفدنا منها كثيرا وبذلنا جهدا معتبرا لربطها وتوجيهها حسبما يقتضيه سياق البحث.

كأي بحث يسعى إلى تقييم جهود دارسين مختلفي المنازع والأهواء, فإن عراقيل جمة اعترضتنا في سبيل تحقيق الغاية المنشودة, أبرزها الطابع التقني الذي يكتنف المادة العلمية محل الدراسة, والذي تطلّب بدوره لغة علمية خالصة صَعُبت السيطرة عليها, إذ أبعدتنا عن سيولة الشعر وعذوبته, وحرمتنا من إيجاد هامش للتعبيرية, وصعوبة أخرى اعترضتنا هي ندرة المراجع التي تمس البحث في الصميم, غير أن ذلك لم يثن من عزمنا على المضي قُدما في استقراء المتوفر من المراجع لاستخلاص اللازم منها فيما نرمي إليه من أحكام, ولولا تذليل الأستاذ المشرف لتلك الصعوبات بما قدّم من دروس تطبيقية وبما بثّ فينا من حسّ نقدي تجاه المادة العلمية التي بسط مضامينها ويسّر الوصول إلى مقاصدها لما تمكّنا من التغلب على تلك العقبات وتجاوزها.

لذلك كله نشكر جزيل الشكر أستاذنا المشرف الدكتور محمد خليفة على ما بذل من الجهود الحثيثة وما أسدى من النصائح المنهجية القيّمة وعلى ما أبداه من الحرص وصدق النية والصبر والأناة, فله منا وافر عبارات الثناء والعرفان والتقدير. دون أن ننسى شكر كل أساتذتنا الفضلاء في قسم الماجستير وكل من وقف معنا وساندنا في إنجاز هذه المذكرة. والله نسأل أن يلهمنا صواب القول وصواب العمل, وأن يجعل جهدنا خالصا لوجهه الكريم.

الشيخ شعثان

الجلفة يوم: 15سبتمبر2008

الفصل الأول

الفصل الأول: العروض العربي, النشأة والتطور

1- العروض الخليلي (بناء النظام)

1-1 البنية العميقة

1-1-1 الأصوات

1-1-2 المقاطع

1-1-3 الأسباب والأوتاد

1-1-4 الأجزاء

1-2 البنية السطحية

1-2-1 الوحدات الإيقاعية

1-2-2 الدوائر العروضية

1-2-3 الأوزان

1-3 كليات النظام

1-3-1 الانتقال من الأبسط إلى الأعقد

1-3-2 المحددات النهائية القصوى

1-3-3 التفريع عن طريق التبديل الدوراني

1-3-4 مفهوما الوجوب والإمكان

1-3-5 الدور الوظيفي للتغييرات

2- مظاهر الخروج عن العروض الخليلي

2-1 مظاهر الخروج الجزئي

2-1-1 الأخفش

2-1-2 ابن جني

2-1-3 الشنتريني

2-1-4 السكاكي

2-1-5 المحلي

2-2 مظاهر الخروج الكلي

2-2-1 الجوهري

2-2-2 القرطاجني

1- العروض الخليلي (بناء النظام)

إن إعادة بناء النظام الخليلي تستدعي بالضرورة واحدة من كليات ذلك النظام وهي قاعدة الانتقال من الأدنى إلى الأعلى ومن الأبسط إلى الأعقد، لذلك سيتحقّق هذا البناء بعد أن نتعرّف على عناصر بنيتيه العميقة والسطحية بالترتيب الذي تقتضيه هذه الكلية. وسوف لن يهمّنا الدّخول في متاهة الإرهاص الأولي الذي تمخّض عنه علم العروض العربي، ولا الجري وراء تصديق أو تكذيب تلك الروايات التي حيكت حول واضع هذا العلم، ولا مدى نسبة جميع عناصره إلى الخليل بن أحمد، إنّما الذي يهمّنا هو ما عليه بعد أن استقرت مبادئه، وتحدَّدت أصوله وفروعه. إنّنا سننظر إليه باعتباره قيمة معرفية سعت إلى تحقيق نظام إيقاعي للشعر العربي، ذلك أن ((العروض في أبسط تعريفاته تطبيق لنظام إيقاعي على نظام لساني, فهو ليس جزءا من اللسانيات ولا وظيفة من وظائف اللغة, ولا علما من علومها. وإنما هو شيء آخر نسميه الإيقاع))[1], إن القيمة التي نسعى وراء تحقيقها قيمة خضعت لفكرة النظام بما هو مجموعة من الظواهر، كلّ ظاهرة لها قواعدها وقوانينها المحكّمة، التي لن تخرج عن إطار النظام العام، بل إن جميع القواعد تتعاضد مع بعضها. كذلك لن يسعى البحث إلى التعرف على حياة الخليل منشئ علم العروض ومُرسي دعائمه ومُشيِّد هذا البناء الضخم الذي تحدّى سطوة الزمن وطغيان التراكم المعرفي وبقي صامدا, بل سيسعى إلى التعرف على عقله ومنهجه الذي أبدع هذا العلم, لأن نتائجه التي توصّل إليها هي التي تعنينا أساسا, من أجل أن نُظهر قيمة الدراسات التي طُبِّقت عليها فيما بعد خاصّة على أيدي المستشرقين ومن تبع أثرهم من العرب المحدثين.

1-1- البنية العميقة :

تتجسّد البنية العميقة في البناء الخليلي في أربعة عناصر هي: الأصوات, المقاطع, الأسباب والأوتاد, الأجزاء. وهي جملة التركيبات العروضية الأدنى التي لا تظهر إلا بعد التحليل, وجميع تلك العناصر لا تحقّق الإيقاع معزولة, إلا أنّها تدخل في تركيب عناصر البنية السطحية التي تتجلّى فيها بوضوح عناصر الإيقاع الأوّلية, لكن من المهم أن نعرف أن المركبات القاعدية في البنية العميقة تنطلق من الأصوات التي تتركّب منها المقاطع. والتي بدورها تدخل في تركيب الأسباب والأوتاد التي تخضع لقواعد مخصوصة في التركيب والترتيب فتنشأ عنها الأجزاء.

[1] إسماعيل الكفري, العروض العربي بين اللسانيات والإيقاع, مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية, المجلد17, العدد الأول, 2001

1-1-1الأصوات:

إنّ الزّمن هو المستوى النّهائي الذي تنحلّ فيه جميع الظّواهر, ولن تخرج اللّغة عن هذه الظّواهر بما هي مجموعة من الأصوات التي تعكس في تتابعها حركية زمنية, لكأنّ الزّمن هو المكوّن الأساسي لأصوات اللّغة بفعل الاستغراق الذي تحقّقه الحركة والوقف الذي يحقّقه السّكون. ((إنّ اللّغة حقّا أداة زمانية لأنّها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطّعة إلى مقاطع تمثّل تتابعا زمنيا لحركات وسكنات من نظام اصطلح النّاس أن يجعلوا له دلالات بذاتها, وبهذا المعنى تكون اللغة الدّالة تشكيلا معيّنا لمجموعة المقاطع أو الحركات والسّكنات خلال الزّمن أو هي في الحقيقة تشكيل للزّمن نفسه تشكيلا يجعل له دلالة معينة))[1].

ما من شكّ أنّ الصّوت مصدر للّغة المنطوقة وإذا كان الصّوت تشكيلا إيقاعيا حلّ بدلا منه الملفوظ كما يرى روسو[2], بمعنى أن الصوت ينتمي بالأساس إلى نظام إيقاعي يؤسس لنظام اللغة لذلك كان يجب أن تكون المرحلة الأولى التي ينبغي العناية بها في أي من مستويات البحث ((تعتمد في كل خطواتها على نتائج الدراسات الصوتية, وذلك بالطبع أمر يمكن إدراكه إذا عرفنا أن الأصوات هي المظاهر الأولى للأحداث اللغوية, وهي كذلك بمثابة اللبنات الأساسية التي يتكون منها البناء الكبير))[3],كما أن ((الصوت اللغوي المنطوق ... يعد المادة الخام للكلام الإنساني من ناحية ولتراكيب النص اللغوية والسياقية والدلالية من ناحية ثانية))[4].

لم يعرّف الصوت إلا بكونه المادّة الخام أو ((آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع))[5], بمعنى أن تعريف الصوت لم يكن من جنسه ولا من أصل مادّته ولكن بما هو خارج عنه. وقد رأينا في أصل مادة الصوت مكوِّنَ الزمن الذي يُتلمّس من خلال الحركة والسكون, وحين نُقارب الصوت بهذا المعنى نستثني قول العروضي في الجامع: ((فالكلام أصوات مؤلّفة, وأصل الأصوات الحركة وأطول منها الحرف الساكن لأنّ الحركة لا تكون إلا في حرف والحرف المتحرك أطول من الحرف الساكن لأنه حرف وحركة فالمتحرك حرف حيّ والسّاكن حرف ميت))[6].

إنّ أبا الحسن العروضي يريد أن يعكس من خلال هذه المقولة علاقة الصّوت بالزّمن عبر تشكّله حركة وسكونا, فاعتبار طول الحرف المتحرّك بالنّسبة إلى الحرف السّاكن هو بالقياس إلى استغراقه في الزّمن, ذلك أنّه حرف وحركة تمنحه الحياة في مقابل الحرف الساكن الذي يعني الموت أو توقف الزمن,

---

[1] عز الدين إسماعيل, الشعر العربي المعاصر, قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية, منشورات دار العودة, بيروت, ط3, 1981, ص47

[2] مراد عبد الرحمن مبروك, من الصوت إلى النص, نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري, دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر, الإسكندرية, مصر, ط1, 2002, ص30

[3] كمال محمد بشر, الأصوات اللغوية, مكتبة الشباب, 1987, ص184

[4] مراد عبد الرحمن مبروك, من الصوت إلى النص, ص21

[5] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر, البيان والتبيين, تح: عبد السلام هارون, مكتبة الخانجي, القاهرة, 1985, ج1,ص89

[6] أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي, الجامع في العروض والقوافي, تح: د.زهير غازي زاهد, أ.هلال ناجي, دار الجيل, بيروت, ط1, 1996, ص56

وإذا كان العروضي في منهجه التعليمي ينتقل من الأدنى إلى الأعلى مطبقا كلية من كليات النظام الخليلي ليبدأ بالأسهل من أبوابه ومسائله حتى ((لينتقل الناظر من درجة إلى ما فوقها ولا يلحقه ضجر ولا ملل))[1], لأجل ذلك فأصل علم العروض لديه معرفة الساكن والمتحرك وهو الكلام الذي يوافق ما جاء به الخليل وما أورده بعده ابن عبد ربه الأندلسي في العقد قائلا: ((اعلم أن أول ما ينبغي لصاحب العروض أن يبتدئ به معرفة الساكن والمتحرك فإن الكلام كله لا يعدو أن يكون ساكنا أو متحرّكا))[2] غير أن القدماء حين استعملوا مصطلحي المتحرك والساكن إنما استعملوه بالاعتماد على القياس العروضي, فالساكن عندهم واحد سواء كان صامتا ساكنا أو صائتا طويلا لذلك فقد أنكر الدكتور علي يونس عليهم هذا الأخذ بقوله: ((ويبدو سوء الفهم الناتج عن استعمال هذين المصطلحين (السّاكن والمتحرك) إذا تأملنا تحليلهم لكلمة مثل (سما) فهم يقسمونها إلى حرف متحرك هو (سَـــ) وحرف متحرك آخر هو (مَـــ) وحرف ساكن هو حرف المدّ, وكأنّهم تصوّروا فتحة بين الميم وألف المدّ, وهذا خلط بين المستوى الكتابي والمستوى الصوتي للّغة, فقد أوهمهم استقلال الفتحة عن الألف كتابة أن ثمّة فتحة مستقلة عن الألف صوتيا))[3], لإزالة اللبس ينبغي أن نتعرّف على مكونات الصّوت في اللغة العربية, فإذا كان الصوت عموما هو الناتج عن احتكاك جسم بآخر مما يحدث اهتزازات تنتقل في الوسط الهوائي لتصل إلى آذان السامعين[4], فقد عرّفه إبراهيم أنيس بأنه ((ظاهرة طبيعية ندرك أثرها دون أن ندرك كنهها))[5] ويتضمن هذا التعريف وجود عدة عناصر لتحقيقه في الواقع من بينها وجود الأجسام المتحاكّة واستعداد الأذن لتلقي مثل تلك الذبذبات وتهيؤ الذهن لدراسة الصوت الذي وصل إليه, ... إلى غير ذلك من العناصر.

إن الأصوات في العربية عددها أربعة وثلاثون صوتا تضمّ ثمانية وعشرين صامتا وستّة صوائت هي التي يعبّر عنها بالحركات القصيرة والطّويلة, ويتداخل بينهما أشباه الصوامت أو أشباه الصوائت وهي تلك التي يشير إليها العروضي في معرض حديثه عن حروف اللين والمد قائلا: ((وحروف المد واللين: الألف إذا انفتح ما قبلها والواو إذا انضمّ ما قبلها والياء إذا انكسر ما قبلها, فإذا انفتح ما قبل الواو والياء نحو سوْء وديْر خرجتا من المدّ واللّين, فأمّا الألف فلا يكون إلا حرف لين لأنّ ما قبله لا يكون إلا مفتوحا أبدا))[6], فخروج الواو والياء الساكنتين من حروف المدّ واللّين حال وقوع كل منهما بعد فتح, إنّما هو خروج من دائرة الصوائت إلى دائرة أشباه الصوائت أو ما يعرف بأنصاف الصوامت,

---

[1] أبو الحسن العروضي, الجامع في العروض والقوافي, 48
[2] أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي, العقد الفريد, تح: عبد المجيد الترحيني, دار الكتب العلمية, بيروت, ط3, 1987,ج6, ص270, 271
[3] علي يونس, نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي, منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 1993, ص20
[4] محمد علي عبد الكريم الرديني, فصول في علم اللغة العام, عالم الكتب, بيروت, ط1, 2002, ص152, 153
[5] إبراهيم أنيس, الأصوات اللغوية, مكتبة الأنجلو المصرية, القاهرة, 6
[6] العروضي, الجامع في العروض والقوافي, 54

فقد شابها الصامت في قبولهما للسكون الحقيقي فضـــلا عن كونهما صائتين طويلين لذلك فقد حمـــلا صفتي كل منهما.

نخلص من خلال كلام العروضي إلى أنّ من بين حروف المدّ واللّين القابلـــة للتحـــوّل إلى أشـــباه الصّوائت نجد الواو والياء دون الألف لأنّها لا يمكن أن تُسبق إلا بفتحة لذلك فهي صائت أبدا, يضاف إلى أشباه الصّوائت الياء والواو المتحرّكتين لأنّهما اتّصفا بصفة خاصة بالصوامت وهي الحركة.

ينشأ من تلاحم الصامت مع الصائت الصّوت اللّغوي الذي هو جوهر الكلام ومكوّنه الأصيل من جهة وأساس الدرس العروضي من جهة أخرى, كونه يدخل في تركيب المقاطع كمـــا أن الأســـباب والأوتاد وهي عماد البناء العروضي مكوّنة في الأصل من سواكن ومتحرّكات.

2-1-1 المقاطع:

لم يُولِ العربُ القدامى في دراساتهم اللّغوية والصّوتية أهمّية للمقطع ولا لوظيفته الدّلاليـــة داخـــل السّياق كما أنّهم لم يسعوا إلى تحديد ضوابط له, ولا مفهوم يجعله ضمن المصطلح العلمي الذي يجـــب أن يرد بالقيمة نفسها فيما يكتبه علماء اللغة العربية غير أنّنا يمكن أن نجد تعريفا لغويا له من خلال مـــا ورد في بعض المعاجم, لكنّه ظلّ باستمرار بعيدا عن الضّبط الاصطلاحي فـــ((المقطـــع في اصـــطلاح الأصواتيين أقرب إلى قول العرب: مقطّعات الكلام أي أجزاؤه التي يتحلّل إليها ويتركّب عنها))[1] وهذا قريب مما جاء في اللسان ((مقطّعات الشّيء طرائقه التي يتحلّل إليها ويتركّب عنها, كمقطّعات الكلام ومقطّعات الشّعر ومقاطيعه ما تحلّل إليه وتركّب عنه من أجزائه التي يسميها عروضيو العرب الأسباب والأوتاد))[2] والملاحظ أن ابن منظور قرن بين السّبب والوتد من جهة والمقطع من جهة أخـــرى كأنّـــه يقول أن السبب مقطع والوتد مقطع, ويمكن أن تكون هنالك إشارة إلى أوّل أنواع المقاطع حين تحدّث أبو الحسن العروضي عن الحرف الخفيف والحرف الثّقيل والأشدّ ثقلا ويعني به الحرف المشدّد[3], لكنّها لا تعدو أن تكون إشارة وحسب لا تلتزم بقواعد الفكر الاصطلاحي الذي غاب كثيرا عـــن ذهنيـــة الباحث العربي قديما.

لعل الاستثناء الذي نسجله, يتعلق بما أورده الفارابي في كتاب "الموسيقى الكبير" حيـــث تعـــرّض لفكرة المقطع بمفهوم يقترب كثيرا مما هو عليه الآن, يقول الفارابي: ((المقطع مجموع حـــرف مـــصوت وحرف غير مصوت))[4] وذلك فعلا هو المقطع برمزه اللغوي ومفهومه, أكثر من هذا فالفارابي يصنف أنواع المقاطع في العربية قائلا: ((كل حرف غير مصوت أتبع بمصوت قصير قرن به فإنه يسمى المقطـــع

[1] غانم قدوري الحمد, المدخل إلى علم أصوات العربية, منشورات المجمع العلمي, مطبعة المجمع العلمي, بغداد, 2002, ص197
[2] ابن منظور, جمال الدين أبو الفضل, لسان العرب, تح: خالد رشيد القاضي, دار صبح/ إيدي سوفت, ط1, 2006, مادة (قطع)
[3] العروضي, 89
[4] الفارابي, أبو نصر, الموسيقى الكبير, تح: غطاس عبد الملك خشبة, دار الكاتب العربي للطباعة والنشر, القاهرة, دت, ص1072

القصير .. وكل حرف غير مصوت قرن به مصوت طويل فإنا نسميه المقطع الطويل))[1], وكذلك فقد عقد مقارنة بين المقطع الطويل والسبب الخفيف فـ((كل مقطع طويل فإن قوته قوة السبب الخفيف فلذلك يعد في الأسباب الخفيفة.. وكل سبب خفيف فإنه يقوم مقام نقرة تامة تتبعها وقفة وكذلك كل مقطع طويل))[2], لكن هذا الاستثناء الذي منح المقطع قيمته الاصطلاحية لم يلحظه الكثير من الدارسين العرب المحدثين, فقد قبس أغلبهم المفهوم انطلاقا من الثقافة الغربية.

إذا كان الحال الذي يخصّ دراسة المقطع دراسة علميّة على هذا النّحو قديما, فإنّ الأمر في العصر الحديث اختلف بعض الشّيء في درجة الاهتمام, ولكن دون الإلمام أيضا, فالاتفاق حول ضبط مفهوم واضح للمقطع دون سواه بات أمرا عسيرا والسّبب يرجع جانب منه ((إلى أنّهم يذهبون في تعريفه مذاهب شتّى [صوتية فيزياوية أو مخرجية نطقية, أو وظيفية]))[3] ويرجع جانب آخر منه إلى أنّ ((لكلّ لغة قواعدها الخاصّة بتجميع الوحدات الصّوتية في مقاطع, والمجموعة التي تُنطق في لغة ما على أنّها مقطع واحد قد تُنطق في لغة أخرى على أنّها مقطعان, ومن ثمّ فإنّ تعريف المقطع سوف يختلف باختلاف اللّغات))[4].

لا يهمّ توجّه هذا البحث الإلمام بجميع الاختلافات, بقدر ما يهمّه الإحاطة بالمقطع في اللّغة العربية وعلاقته بالمكوّنات الأساسية في بيت القصيدة الشّعرية, لكن يجب إلقاء نظرة خاطفة على توجّه الباحثين في تعريفاتهم انطلاقا من الأبعاد الصوتية والنطقية والوظيفية.

من النّاحية النّطقية يمكن تعريف المقطع على أساس أنّه مجموعة أصوات تنتجُ بنبضة أو خفقة صدرية واحدة[5] بمعنى أنّ المقطع يحدث بفعل حركة الحجاب الحاجز التي تنطلق إلى أعلى فتتشكّل الأصوات المعبّرة عنه, ((وقد عرّف حسام النّعيمي المقطع بقوله: "هو وحدة صوتية تبدأ بصامت يتبعه صائت, وتنتهي قبل أوّل صامت يرد متبوعا بصائت أو حيث تنتهي السّلسلة المنطوقة قبل مجيء القيد"))[6], يكاد يحصرُ هذا القول أنواع المقاطع في السّلسلة الكلامية للّغة العربية إذا تجاوزنا فكرة الوحدة الصوتية التي لا تعبّر بصدق عن مفهوم المقطع. ((ويمكن تعريف المقطع من ناحية الوظيفة بأنّه تتابع صوتي من الجوامد [الصوامت] والذوائب [المصوّتات] ويتكوّن عادة من حركة تعتبر نواة المقطع, يحوطها بعض الجوامد, ولكلّ لغة قواعدها الخاصّة بتجميع الوحدات الصّوتية في مقاطع ...))[7].

---

[1] الفارابي, الموسيقى الكبير, 1075
[2] نفسه, 1079
[3] إبراهيم أنيس, الأصوات اللغوية, 14
[4] غانم الحمد, 198
[5] نفسه, 198
[6] نفسه,201
[7] نفسه,201

رغم الاختلاف الجزئي بين جميع هذه التّعريفات إلا أنّها تسعى إلى حصر وضبط مفهوم شامل للمقطع, مع التأكيد على خصوصية كلّ لغة في ذلك على حدة, حتى وإن كانت هذه الخصوصية لا تمنع أن يكون الصّامت نواة في كل مقطع بالنّسبة لجميع اللّغات.

قد يُصنّف المقطع بالنسبة لباحثين آخرين بالنظر إلى اتّجاهين أساسيين هما الاتّجاه الفونولوجي والاتّجاه الفونتيكي إذ ((يرى أصحاب الاتجاه الفونتيكي أنّ المقطع تتابع من الأصوات الكلامية له قمّة إسماع طبيعية تقع بين حدّين أدنيين من الإسماع))[1] بمعنى أنّ المقطع حدّ أدنى أيضا, أو هو أصغر الوحدات في تركيب الكلام, أمّا أصحاب الاتّجاه الفونولوجي وعلى رأسهم دي سوسير فيرون أنّ المقطع هو الوحدة الأساسية التي يؤدي الفونيم وظيفة داخلها[2], والفونيم كما هو معروف أصغر الوحدات غير القابلة للتّجزيء والتي لا تحمل دلالة في ذاتها إلا أنّ لها وظيفة داخل المقطع.

إذا شئنا أن نحوصل جميع التعريفات السابقة ونتوجه في ذلك بتخصيص اللّغة العربية وهي التي تعنينا بالأساس فإنّنا نسجل هنا التعريف الآتي: المقطع هو الحد الأدنى من المنطوق الذي يمكن التوقف عليه.

بناء على هذا التعريف يمكن تقسيم المقاطع في اللّغة العربية باعتماد الرّموز التّالية: ص: يرمز إلى الصّامت, ح: يرمز إلى الصّائت, لكي يتّضح الأمر سنُمثّل لكل نوع من أنواع المقاطع.

مقطع قصير : ص ح : فَـ

مقطع متوسّط مغلق : ص ح ص : فَمْ

مقطع متوسّط مفتوح : ص ح ح : فَا

مقطع طويل مُقفل : ص ح ح ص : فَانْ

مقطع طويل مُزدوج الإقفال : ص ح ص ص : فِعْلْ

الملاحظ أنّ ((الأنواع الثّلاثة الأولى من المقاطع العربية هي الشّائعة وهي التي تكوّن الكثرة الغالبة من الكلام العربي, أمّا المقطعان الرّابع والخامس فقليلا الشّيوع))[3], ذلك أنّنا لا يمكن أن نجد المقطع الخامس إلا في حالات الوقف, أمّا المقطع الرّابع فهو نادر ضمن سياق الكلام لأنّه لا يوجد إلا في بعض كلمات مخصوصة من قبيل (صاخّة, حاقّة, طامّة, هامّة...), ((وهناك مقطع آخر قليل الشّيوع أيضا لم يرد في النّصوص السّابقة وهو مختصّ بحالة الوقف على المشدّد المسبوق بذائب طويل مثل كلمة [جانّ]))[4] ويمكن أن يكون هذا هو المقطع السّادس في اللّغة العربية وسنرمز له حينئذ بالرّمز التالي: ص

[1] مراد عبد الرحمن مبروك, من الصوت إلى النص, 52
[2] أحمد مختار عمر, دراسة الصوت اللغوي, عالم الكتب, القاهرة, ط1 , 1976, ص241, 243
[3] غانم الحمد, 207
[4] نفسه, 208

ح ح ص ص, وكأنّ الوقف على المشدّد يُفيد استطالة في الزّمن بعض الشّيء بدل إيقافه نهائيا كما هو الحال في المقطع الرّابع.

من اللاّفت للنّظر أنّ المقاطع التي تظهر باستمرار في الشّعر العربي الذي يتّخذ من الوزن قيمة أساسية له, هي المقاطع الثّلاثة الأولى ((لما لها من توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية والتنفسية ...))[1], هذا الأمر يؤكد الوظيفة الفنية والدلالية للمقطع ((أما الوظيفة الدلالية فإنّ تماثل المقاطع الصّوتية في النّصّ الأدبي يُحدث إيقاعا لغويا وهذا الإيقاع يُسهم في تشكيل جماليات النّصّ الأدبي وبخاصّة النّصّ الشّعري))[2]وهذا الإيقاع اللّغوي النّاتج عن انتظام المقاطع في صورة معيّنة يدلّ دلالة أكيدة على صلة ذلك بالحالات الشّعورية لكاتب النّصّ وذلك تبعا لطبيعة المقطع ((... وكلّما كان المقطع مُغرقا في الطّول كلّما توافق هذا مع الآهات الحبيسة التي يخرجها الأديب في شكل دفقات هوائية شعورية صوتية تتجسّد في الصّيغة اللّغوية للمقطع وتتراصّ مع المقاطع الصّوتية الأخرى))[3] ولتبرير هذا, يحتاج الأمر إلى التّطبيق على جملة من النّماذج الشّعرية التي سيَنُوءُ بها هذا البحث لأنّه يحمل وجهة بعينها.

يتوسّط المقطع أجزاء البنية العميقة فهو يتركّب من الأصوات وهي الوحدات الدّنيا في هذه البنية كما يدخل بدوره في تركيب الأسباب والأوتاد, التي هي مركّبات تحظى بحضور قويّ في البناء الخليلي لما لها من دور وظيفي فعّال في شتّى مراحل النّظام, وجميع هاته المواقع (الأسباب والأوتاد) تتألّف إمّا مِن مقطع واحد أو مقطعين وهو ما سنتعرّف عليه حين نطرق باب الأسباب والأوتاد.

1-1-3 الأسباب والأوتاد :

الأسباب والأوتاد أو ما سنصطلح عليه بالمواقع هي أسّ البناء الخليلي وعمادته, وإذا كان المقطع كما أسلفنا الذّكر يدخل في تركيب هذه المواقع إلاّ أنّه لا يملك القيمة ذاتها التي يملكها السّبب أو الوتد باعتبارهما المشكّلين للأجزاء بعلاقات ترتيب مخصوصة في كل تفعيلة والخاضعين لعلاقات التّغيير اللاّزمة أو الطّارئة.

يكاد العروضيون القدامى يجمعون في ضبطهم لمصطلحي السّبب والوتد على أساس مكوّناتهما من الحروف السّاكنة والمتحرّكة, فهذا ابن عبد ربّه الأندلسي الذي يعتبر صاحب أوّل كتاب ممثّل لآراء الخليل تمثيلا حقيقيا, يقول في كتابه "العقد الفريد": ((فالسّبب سببان: خفيف وثقيل: فالسّبب الخفيف حرفان: متحرك,وساكن, مثل: مِن وعَن, وما أشبههما, والسّبب الثّقيل حرفان متحرّكان, مثل: بكَ

[1] مراد مبروك, 53
[2] نفسه, 54
[3] نفسه, 54

ولكَ, وما أشبههما))[1] وقبل ذلك كان العروضي في كتابه "الجامع في العروض والقوافي" وغيره من العروضيين يعرّفون الأسباب والأوتاد على أساس السّمة نفسها أي باعتبار مكوّناتهما, غير أنّنا نجد في علل التّسمية لدى ابن عبد ربه ما يوحي بتلمّس بعض الجانب الوظيفي للمواقع إذ يقول: ((وإنما قيل للسّبب سبب لأنه يضطرب فيثبت مرّة ويسقط أخرى, وإنّما قيل للوتد وتد لأنه يثبت فلا يزول))[2], والحقيقة أنّه قد يزول في بعض الأحيان خارج إطار الحشو أي في العروض أو الضّرب كما تؤكّد ذلك بعض الأوزان, مما يدلّ على أنّ هذه المقولة التي تسعى إلى الإيجاز قد أخلّت بالضّبط والشّمول.

قبل التّعرض للجانب الوظيفي لهذه المواقع وبعد عرض مفهوم السّبب ونوعيه بالصّفة التي ورد عليها في كتاب "العقد الفريد", نُورِدُ أيضا ما جاء عن الوتد, فالوتد وتدان مجموع ومفروق, ((...أمّا الوتد المجموع فهو ما كان على حرفين متحرّكين والثّالث ساكن نحو على وإلى ولدى وما أشبه ذلك والوتد المفروق ما كان على ثلاثة أحرف الأوسط منهما ساكن نحو قال وطال ومال وما أشبه ذلك))[3], يلاحظ من المقولة السّابقة أنّ التّمثيل لنوعي الوتد اعتمد على السّاكن الذي هو امتداد للحركة التي قبله, غير أنّه يجوز أن نمثّل للوتد المجموع بكلمات أخرى على غرار: نعمْ وأجلْ وأن نمثّل للوتد المفروق بكلمات أخرى مثل: أيْن, كيْف[4], ظهْر, وأن نمثّل للسّبب الخفيف بـ: لا, ما وغيرها, ونحن إذ نعرض مثل هذه الأمثلة إنّما لندلّل على أنّ السّكون في النّظام العروضي العربي لا يتجزّأ إلى سكون حقيقي وغير حقيقي بل هو سكون واحد.

يمكن مقابلة هذين المصطلحين ونوعي كل منهما بالحركات والسّكنات من جهة وبالمقاطع من جهة أخرى لذلك سنعتمد الرّموز التّالية: (/ : حركة, 0 : سكون, ق:مقطع قصير, ط: مقطع طويل).

السبب الخفيف : /0 : ط

السبب الثقيل : // : 2ق

الوتد المجموع : //0 : ق+ط

الوتد المفروق : /0/ : ط+ق

يبدو دور المقطع من خلال هذه المقابلة محددا للموقعية [نوع الموقع: سبب خفيف أو ثقيل, وتد مجموع أو مفروق] وذلك ضمن الإطار النّظري فحسب لأنّ هذه العناصر يمكن أن تخضع لتغييرات في الاستعمال, فقد يتحوّل السّبب الثّقيل إلى خفيف أو حركة فقط بمعنى إمكانية تحوّل المقطعين القصيرين

[1] ابن عبد ربه الأندلسي, العقد الفريد, 271
[2] نفسه, 271
[3] العروضي, الجامع, 96
[4] ابن عبد ربه, 271

إلى مقطع طويل أو قصير, بالإضافة إلى إمكانية تحوّل السّبب الخفيف إلى حركة فقط أي من مقطع طويل إلى قصير.

إذا كنّا نجد المبرّر في تحوّلات السّبب الخفيف والثّقيل انطلاقا من نظام التّغييرات الذي ابتكره الخليل من التّوفيق بين الواقع الافتراضي والواقع الشّعري فإنّنا لا نعرف منطقا يُمكن الاحتكام إليه فيما يخصّ التّغييرات التي تطرأ على المقاطع لتحقّق النّمط ذاته من التّوفيق.

لقد اقترح المنظّران (هال وكايزر) تحديدا آخر للمواقع بمفهوم إمكانية التّحقّق حيث رأيا أنّ الأسباب والأوتاد تتحدّد بالمقاطع اللّغوية كالآتي[1]:

- السّبب يحقّقه مقطع طويل أو مقطع قصير أو مقطعان قصيران
- الوتد المجموع يحقّقه مقطع قصير متبوع بمقطع طويل
- الوتد المفروق يحقّقه مقطع طويل متبوع بمقطع قصير

يندرج هذا التّحديد ضمن أعمال المنظّرين حول ما يُعرف عندهما بالعروض التّوليدي la métrique générative الذي خصّصا فيه جزءا للبناء الخليلي وأهمّ ما يُميّز نموذجهما هو الاعتراف بمكونات العروض العربي من الأسباب والأوتاد التي أهملها كثير من المستشرقين[2].

حسب رأي مصطفى حركات فإنّ هنالك فوائد كثيرة للأسباب والأوتاد ذكر منها[3]:

أ- تحديد بنية التّفاعيل التي لولا الأسباب والأوتاد لبقيت مجموعة من السّواكن والمتحرّكات دون هيكل.

ب- تحديد الدّوائر, هذه الوحدات... مبنيّة على تبديل الأسباب والأوتاد, ودون الأسباب والأوتاد هذه الدّوائر لا يكون لها حظّ في الوجود.

ت- تحديد مواقع تغيير الوزن وهو العنصر الأساسي الذي يبرّر وجود مفهوم الأسباب والأوتاد, فالوزن النّموذجي يتغيّر بصفة مستمرّة وهذا التّغيير خاضع للمبدإ الآتي:

السّبب يتغيّر في البيت والوتد ثابت (عموما)

هذا الدّور الوظيفي الذي حدّده مصطفى حركات لا يمكن أن يملكه المقطع, وهو المحدّد لأهمّيته في بناء الخليل بن أحمد النّظريّ, فتفريع الأجزاء الفروع من الأصول مبنيّ على تحوّلات في مواقع الأسباب والأوتاد, والأمر ذاته ينطبق على الوحدات الإيقاعية الأصول وما يتفرع عنها, وكذا البحور التي تستخلص بفعل التّبديل الدوراني من رأس كل دائرة عروضية, هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنّ

[1] مصطفى حركات , نظريتي في تقطيع الشعر, دار الآفاق, الجزائر, دت, 19
[2] مصطفى حركات, كتاب العروض, القصيدة العربية بين النظرية والواقع, موفم, الجزائر, 1986, ص7
[3] مصطفى حركات, نظريتي في تقطيع الشعر, 16

أوزان كلّ بحر تتحدّد بفعل التّغييرات التي تمسُّ مستوى الأسباب والأوتاد من جهة العروض أو الضّرب.

بعد كلّ هذا لا نعرف كيف يَعمدُ المستشرقون وبعض الدّارسين العرب إلى إهمال دور السّبب والوتد, بل يتجاوزون أكثر من ذلك إلى أنّ اعتماد الأسباب والأوتاد في تركيب النّظام هو خطأ أساسي, ومن أمثلة ذلك نجد فايل الذي تصوّر أنّه ينبغي أن تكون المقاطع الطويلة والقصيرة هي عناصر الأجزاء لا الأسباب والأوتاد[1], لكنّ السّؤال الذي يجب طرحه هو: هل يمكن للمقطع أن يؤدّي الدّور ذاته الذي تؤديه الأسباب والأوتاد؟

إذا كان الجواب عن هذا السؤال بالإيجاب فالأمر يتطلّب أن نأخذ بعين الاعتبار إمكانات تحوّل المقاطع بحيث يصلح ذلك في نظام العروض العربيّ كلّه, لأنّ البناء الخليلي الذي يعتمد على الأسباب والأوتاد يكاد يكون شاملا ومحكما.

1-1-4 الأجزاء :

إذا تأمّلنا العروض العربيّ في هيكله فسنجده مشابها لهيكل اللّغة إلى حدّ كبير فكما تنطلق اللّغة من المستوى الصوتي وتمرّ عبر الوحدات الدّالّة وتنتهي إلى مستوى التّراكيب, فإنّ البناء العروضي كذلك يستند إلى مستويات يأتي في صدارتها مستوى السّواكن والمتحرّكات ويأتي في آخرها البيت ويتوسّط ذلك مستوى الأسباب والأوتاد ومستوى التفاعيل أو الأجزاء[2], غير أنّ ما يتوسّط نظام اللّغة وهو (الكلمة) يختلف عن التفعيلة أو الجُزء والفرق بينهما أنّ الكلمة تتألّف من حروف لا ترتبط وهي معزولة بأيّ معنى, في الوقت الذي يشكّل ترابطها معنى لتلك الكلمة, أمّا الأجزاء فهي بخلاف الكلمات ليست حاملة للمعنى كما أنّها مُكوّنة من سواكن ومتحرّكات, وقد يكون المعنى الوحيد الذي تملكه أجزاء الشعر العربي مقتصرا على فكرة التكرار[3] وهناك فرق كمي يمكن أن يضاف إلى ذلك, وهو أنّ ((كلمات لغة معيّنة عددها كبير جدًّا يُحصى بالمئات أو الآلاف, أمّا تفاعيل العروض [العربي] فهي عشر))[4]. وإذا كانت هذه بعض أوجه الاختلاف بين الكلمة والجزء فإنّهما يشتركان في حدوث التّغييرات عليهما فـ((كما تتصرّف كلمات اللّغة فإنّ التّفاعيل تتصرّف فيتغيّر شكلها بواسطة الزّحافات والعلل))[5] مما يعني أنّ العروض صورة مصغّرة عن نظام اللّغة.

تتّخذ الأجزاء تسميات مختلفة منها التفاعيل والأركان والأمثلة والأوزان والأفاعيل والتّفعيلات وهي بمثابة((وحدات موسيقية أو مقاطع صوتية مؤلفة من أسباب وأوتاد))[6], وهي مؤلّفة من عدد

---

[1] حركات, كتاب العروض, 29
[2] حركات, نظريتي, 38
[3] نفسه, 39
[4] نفسه, 39
[5] نفسه, 39
[6] عيسى علي العاكوب, موسيقا الشعر العربي, دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر, دمشق, ط1, 1997, ص 24

محدود من الحروف فقد ((اتّفق القدماء أن يوزن الشّعر العربي بموازين مؤلّفة من ألفاظ قوامها: الفاء, والعين, واللام, والنون, والميم, والسّين, والتّاء, وحروف العلة, وجمعها بعضهم في قوله :"لمعت سيوفنا"))[1].

إذا كان هذا هو تكوين الجُزء من جهة طبيعة الحروف التي لا يُستعمل سواها فإنّ الجُزء من ناحية أخرى تتعلّق بمركّباته التي تنتمي إلى المستوى السّبب–وتدي, وهو المستوى الأدنى منه مباشرة, عبارة عن ((تجميع من الأسباب والأوتاد يحتوي على عنصرين أو ثلاثة عناصر ويشترط أن يكون أحد هذه العناصر وتدا.

تعريف : التّفعيلة سلسلة من الأسباب والأوتاد تحتوي على وتد واحد))[2]

إذا كان تعريف الجزء باعتباره مكوّنا من حروف عبارة"لمعت سيوفنا" مبنيّا على الشّكل أي باعتباره جملة من الحروف, فإن التّعريف الأخير مبنيّ على هيكله, أي باعتباره مُكوّنا من الأسباب والأوتاد ضمن نسق معيّن وترتيب محدّد مخصوص بكل تفعيلة, فإنّه يمكن أن يضاف إلى ذلك تعريف آخر مبنيّ على الوظيفة أي بوصفه كُلا متكاملا يدخل في تركيب البيت وهو أنّه ((الوحدة التّكرارية في البيت. قد تتكرّر هذه التفاعيل في البحور الصّافية وقد تتكرّر مع غيرها في البحور المركّبة))[3] غير أنّ هذا التّعريف الأخير للجزء يكتنفه غموض كونه يتداخل بعض الشّيء مع مفهوم الوحدة الإيقاعية التي تنتمي إلى البنية السّطحية للنّظام, لذلك سيكون المفهوم الذي نعتمده هو ما يقترب من توجّه هذا البحث في بناء النظام من الأبسط إلى الأعقد فيصبح التعريف الذي نختاره هو: ((التفعيلة مكونة من أسباب وأوتاد وتحتوي كل واحدة منها على:

- وتد واحد.
- سبب أو سببين))[4]

لذلك فكل تركيب غير ملتزم بالشّروط السّابقة لا يمكن عدّه جُزءا, ويدخل ضمن هذه التّراكيب التي ليست أجزاء[5]:

ـــ التّراكيب التي لا تحتوي على وتد.

ـــ التّراكيب التي لا تحتوي على سبب.

ـــ التّراكيب التي تحتوي على وتدين أو أكثر.

ـــ التّراكيب التي تحتوي على أكثر من سببين.

---

[1] محمود مصطفى, أهدى سبيل إلى علمي الخليل, المكتبة الأزهرية للتراث, القاهرة, ط2, 1996, ص8

[2] حركات, كتاب العروض, 31

[3] حركات, نظريتي, 40

[4] نفسه, 40

[5] نفسه, 40, 41

باعتماد الشّروط السّابقة في تركيب الجُزء أي بوصفه مُكوّنا من وتد واحد وسبب أو سببين تتعدّد أجزاء العروض العربي إلى عشر ((وبيّن أنّــ(ها) من جهة مقدار المتحرّكات والسّواكن قسمان: خماسية [فعولن, فاعلن] وسباعية[مفاعيلن, مستفعلن,فاعلاتن,مفاعلتن, متفاعلن, فاع لاتن, مفعولات, مستفع لن]))[1] وظاهر أن هذا التّصنيف كمّيّ, وقبل الخوض في أنواع أخرى من تصنيف الأجزاء, ينبغي لفت الانتباه إلى أنّ تعداد الأجزاء ليس واحدا لدى كل العروضيين, فبعضهم يجعل تعدادها ثمانية, من أولئك نجد ابن عبد ربه الأندلسي إذ يقول: ((اعلم أن مدار الشعر وفواصل العروض على ثمانية أجزاء, وهي: فاعلن, فعولن, مفاعيلن, فاعلاتن, مستفعلن, مفاعلتن, متفاعلن, مفعولات))[2], قد يــزول اللّــبس في سبب الاختلاف إذا عرفنا أنّ الجزأين النّاقصين في تعداد ابن عبد ربه هما: فاع لاتن ومستفع لن, اللّذين يشتركان في نطقهما مع فاعلاتن ومستفعلن على التّوالي, ولذلك يصحّ أن نعتبر التّصنيف الذي اقترحه أحدهم وهو أنّ ((التفعيلات عشرة خطًّا وحُكمًا وهي: فعولن مفاعيلن..., ثمانية لفظا إذ لا فــرق في النطق بين (مستفعلن) المبدوء بسببين فوتد, و(مستفع لن) المبدوء بــسبب فوتــد, ولا بــين (فــاع لاتن)المبدوء بوتد مفروق و(فاعلاتن) المبدوء بسبب خفيف فوتد))[3].

قد يبدو من خلال المقولة الأخيرة أنّ الفرق بين الأجزاء المتشابهة نطقا يتعلّق بتركيب هذه الأجزاء من جهة الوتد المجموع أو المفروق من ناحية ومن ناحية أخرى من جهة ترتيب العناصر المكوّنة لهــذه الأجزاء, فكلٌّ من الجزأين (فاع لاتن) و(مستفع لن) فيه وتد مفروق, يتــصدّر الأوّلَ قبــل ســببين خفيفين, ويتوسّط الثّانــيَ بين سببين خفيفين, بينما يحتوي كل من الجزأين (فاعلاتن) و (مــستفعلن) على وتد مجموع يأخذ في الجُزء الأوّل الرّتبة المتوسّطة وفي الجزء الثّاني الرّتبة الأخيرة, وقد يتّضح الأمر أكثر حين نتجاوز التّصنيف الكمّي للأجزاء إلى التّصنيف الكيفي لأنّ الجزأين ذوَيْ الوتد المفروق (فاع لاتن, مستفع لن) كلاهما فرع من أصل واحد ذي وتد مفروق هو (مفعولات).

وفق هذا التقسيم الكيفي فإنّ الأجزاء قسمان: أصول أربعة تتفرّع عنها ستّة أجزاء, وإذا كنّا نجــد في مفهوم الفرع بعض الوضوح كونه ((ما نتج عن الأصول بواســطة تبــديل دوراني))[4] وفي بعــض التّعريفات الأخرى التباسا غير مبرّر حين يُوصف الفرع بأنّه مبدوء بسبب[5], فإنّ مفهوم الأصل في كثير من كتب العروض يمكن أن يكون عدم التّبرير سمة بارزة له, لأنّ غالبيتها تتّفق في كون الأصــل هــو المبدوء بوتد سواء كان مجموعا أو مفروقا, وفي هذه الحال ستكون الأصول هي: فعــولن, مفــاعيلن, مفاعلتن, فاع لاتن, لكن الصّواب في ضبط مفهوم الجُزء الأصل يتعلّق بعدم تعدّد إمكانات القراءة فيه,

---

[1] العاكوب, موسيقى الشعر العربي, 25
[2] ابن عبد ربه الأندلسي, العقد, 271
[3] عبد الحميد السيد عبد الحميد, الطريق المعبد إلى علمي الخليل بن أحمد (العروض والقافية), المكتبة الأزهرية للتراث, القاهرة,ط1, 2000, ص43
[4] حركات, كتاب العروض, 31, 32
[5] العاكوب, 25

فالأصل لا يمكن قراءته إلا بكيفية واحدة, فإذا كانت الأجزاء المبدوءة بوتد مجموع تُحقّق هذا الشّرط الأساس فإن الجُزء المبدوء بوتد مفروق لا يُحقّقه لأنّه يملك أكثر من إمكانية واحدة للقراءة, فهو مكوّن من ترسيمة السّواكن والمتحرّكات كالتّالي: فاع لاتن :(/0/ 0/ /0/), هذه التّرسيمة التي يمكن تجميع أجزائها بشكل مختلف (/0 //0 /0/): فاعلاتن, وعلى ذلك فهذا الجزء لا يمكن اعتباره أصلا لأنه يقرأ بكيفيتين مختلفتين, وسيحلُّ في قائمة الأجزاء الأصول بدلا عنه (مفعولات) لأنّه لا يملك إلا إمكانية واحدة للقراءة.

من خلال ما سبق يمكن تحديد الأجزاء الأصول بما يقابلها من سواكن ومتحرّكات ليتجلّى بوضوح أصالة هذا الشرط المتعلّق بعدم تعدّد إمكانات القراءة:

فعولن : //0 /0 مفاعلتن : //0 // /0

مفاعيلن : //0 /0 /0 مفعولات : /0 /0 /0

ففي جميع هذه الأجزاء لا يمكن تجميع سلسلة السّواكن والمتحرّكات إلا بالكيفية المقابلة لها, أما عن الأجزاء الفروع السّتة فهي يجب أن تُحقّق بالإضافة إلى شرط تفريعها عن الأصول شرطا آخر يُستمدُّ من شرط الأصول ذاته وهو نقيضه أي ضرورة تعدّد إمكانات القراءة, فالجزء الخماسي (فاعلن) وهو فرع مستخلص من الأصل (فعولن) وله الترسيمة التالية (/0 //0) يمكن تجميع عناصره كما يلي: (/0/ /0) أي (فاع لن) : وتد مف+سبب خ, وذلك يحصل مع جميع الفروع الأخرى المستخلصة من الأصول, ويمكن ملاحظة ذلك من خلال ما يلي:

الأصول		**الفروع**
فعولن : //0 /0	ـــــــــــــــــــ	/0 //0 : فاعلن
مفاعيلن : //0 /0 /0	ـــــــــــــــــــ	/0 /0 //0 : مستفعلن
	ـــــــــــــــــــ	/0 //0 /0 : فاعلاتن
مفاعلتن : //0 // /0	ـــــــــــــــــــ	// /0 //0 : متفاعلن
	ـــــــــــــــــــ	/0 //0 // : فاعلاتك
مفعولات : /0 /0 /0/	ـــــــــــــــــــ	/0 /0/ /0 : مستفع لن
	ـــــــــــــــــــ	/0/ /0 /0 : فاع لاتن

الملاحظ أنّ جميع هذه الفروع لها أكثر من إمكان واحد للقراءة, فـ(فاعلن) يمكن أن تقرأ (فاع لن) كما أسلفنا و (مستفعلن وفاعلاتن) تتداخلان مع شبيهتيهما في النّطق (مستفع لن, فاع لاتن), كما يمكن تجميع سلسلة السّواكن والمتحرّكات في (متفاعلن) بطريقة أخرى ستؤول بنا إلى التركيب (متفاع لن), حتى ذلك الجُزء الفرع المُهمل يمكن قراءته بشكل مختلف.

نظرا لأنّ رتبة الوتد داخل الجُزء تحتلّ قيمةً مُعتبرة فإنّنا يمكن أن نصنّف الأجزاء إذّاك إلى أصناف ثلاثة[1]:

-أجزاء يحتلّ الوتد فيها الرّتبة الأولى:فعولن, مفاعيلن, مفاعلتن, فاع لاتن

-أجزاء يحتلّ فيها الوتد الرّتبة النّهائية: فاعلن, متفاعلن, مستفعلن, مفعولات

-أجزاء يحتلّ فيها الوتد رتبة متوسّطة: فاعلاتن, مستفع لن

رتبة الوتد في التّفعيلة الواحدة كذلك لها دور في البيت فـ((إذا تأمّلنا بحور الشّعر فإنّنا نرى أنّ تفاعيلها تحمل الوتد في نفس الرّتبة ويمكن أن نصنّف هذه البحور إلى بحور مُعلَّمة تعليما بدائيا مثل الوافر والهَزج والمُضارع وبحور مُعلَّمة تعليما نهائيا مثل الكامل والرَّجز والمُنسرح وبحور تحمل الوتد في الرّتبة الثّانية مثل المديد والخفيف))[2].

الأجزاء العشرة في صورتها الأوّلية من تجميع السّواكن والمتحرّكات تُعتبر كلها أجزاء أصلية, والجزء الأصل غير الجزء الأصليّ, فالأصلُ كما سلف الذّكر هو الجزء الذي لا يحتمل إلا إمكانية واحدة للقراءة, أما الجزء الأصلي فهو الجزء الذي يكون في صورته الأكثر اكتمالا, وإذا كان يقابل الجزء الأصل الجزء الفرع, فإن ما يقابل الجزء الأصلي هو الجزء غير الأصلي وهو صورة ذلك الجزء بعد أن يطرأ عليه تغيير, ((فالتفعيلة كما أوضحنا ذلك تتصرّف أي أنّ شكلها يتغيّر وذلك بواسطة ما يُسمّى بالزّحافات والعلل))[3].

لذلك تنتقل الأجزاء الخماسية الأصلية بموجب علاقات تحويل مضبوطة ومعينة داخل النّظام إلى رباعية أو ثلاثية أو حتى ثنائية في بعض الأحيان, أمّا بالنّسبة للسّباعية فأقلّ ما تؤول إليه أربعة حروف, فالتّغيير قد يمسّ بنية الجزء الأصليّ ليتحوّل إلى غير الأصليّ و((التّفاعيل التي وقع فيها تغيير هيكلي مثل (متفاعلن) المرفّلة (سَ س و س) ومتفا (سَ س) المحذوفة الوتد, فإنّنا نربطها بأصولها بواسطة تحويلات نهاية البيت أو الشّطر))[4] ويمكن أن نقول إجمالا أنّ الجزء الأصلي هو الجزء السّالم أمّا غير الأصلي فهو الجزء المغيّر لنُشير بإشكال يتعلّق بالجزء (مستفعلن) الذي يمكن أن يحمل الإمكانيتين معا, فهو جزء أصلي إذا دخل في تركيب أبحر مثل البسيط والرّجز والمنسرح, وهو غير أصلي إذا دخل في تركيب الكامل, لأنّه حينها سيكون مُحوّلا عن (متفاعلن) بواسطة الإضمار وهو تحويل يقتضي إسكان الثاني المتحرّك منه.

بقي أن نضيف إلى أن الأبحر من جهة الأجزاء يمكن تصنيفها إلى[5]:

---

[1] حركات, نظريتي, 44
[2] نفسه, 44
[3] نفسه, 42
[4] نفسه, 42
[5] العاكوب, موسيقى الشعر العربي, 26

1-بسيطة, وهي الأبحر التي تماثلت تفاعيلها, أي تكوّنت من تكرار التّفعيلة نفسها كالوافر, والكامل, والهزج, والرّجز, والرّمل, والمتقارب, والمُحدث.

2-مركّبة, وهي الأبحر التي اختلفت تفاعيلها أي تكوّنت من نوعين من التّفاعيل كالطويل, والمديد, والبسيط, والسريع, والمنسرح, والخفيف, والمضارع, والمقتضب, والمجتثّ.

1-2-البنية السطحية :

يمثل هذه البنية عناصر مكونة من مركبات تنتمي إلى البنية العميقة, وتتميز هذه البنية برسمها للحدود الأولية للإيقاع, فهي أول ما يتبدى منه, بل إن التحليل الأولي لمظاهر الإيقاع في الشعر العربي ينتهي إلى هذه العناصر, التي تقبل بدورها تحليلا آخر سيفضي بها إلى عناصر البنية العميقة. وتتكون البنية السطحية من جملة عناصر هي على الترتيب:

الوحدات الإيقاعية , الأوزان النظرية , الأوزان في الاستعمال

1-2-1 الوحدات الإيقاعية :

يدخل الجزء في تركيب الوحدة الإيقاعية وفق قاعدة تضبط تركّب الأجزاء بعضها مع بعض إذ لا يمكن للأجزاء أن تتجمّع اعتباطا , لأنّ البناء النظري الخليلي الذي ينطلق من مستوى السّاكن والمتحرّك لا يقف عند حدّ الجزء ولا ينتهي عنده, بل هناك مركبات أخرى تنتمي إلى مستوى أعلى وهي المركبات التي تجسّدها البنية السطحية ولأنّ هناك نظاما مُحكما تقيّده كلّية الانتقال من الأدنى إلى الأعلى ومن الأبسط إلى الأعقد لا بد أن نبحث في العلاقات التي تتشكّل من خلالها الوحدات الإيقاعية انطلاقا من الأجزاء ولعل ذلك يبدأ من تفسير ظاهرة التجاور بين التفعيلات, رغم أنّه ((لا يوجد في العروض القديم أو الحديث أي قانون يحاول أن يفسر قبول الشعر العربي للتركيب (فعولن مفاعيلن) ورفضه للتركيب (فعولن فاعلاتن) أي أنّه لا يوجد أي قانون يحدّد لنا إمكانية تجاور بعض التفاعيل ونفور بعضها من التجاور))[1] هذا التّجاور الذي يستند في أساسه إلى رتبة الوتد, لأنّ الوتد هو العنصر الأساس داخل جميع الأجزاء كما سلف الذكر, لذلك سيكون مبدأ التجاور بين الأجزاء مبنيا على القاعدة التالية: ((لا تتجاور التفعيلتان في البيت إلا إذا كان الوتد في رتب متجانسة أي في بداية التفعيلتين أو في نهايتهما أو في الرتبة الثانية))[2] وقد تكون بعض الأجزاء محقّقة للوصفين الأخيرين معا, مثل الجزء (فاعلن) الذي يحمل الوتد في الرتبة الثانية والرتبة النهائية, لذلك يجوز أن يتجاور مع الجزء

[1] حركات, كتاب العروض, 46
[2] حركات, نظريتي, 45

(فاعلاتن) الذي يقع فيه الوتد ثانيا ومع الجزء (مستفعلن) الذي يقع فيه الوتد في الرّتبة النّهائية, وعلى العموم يمكن أن نخلص من هذه القاعدة إلى جملة القواعد الأخرى التي تنضوي تحتها[1]:

1- الجزء الذي يتصدّره وتد يتجاور مع الجزء الذي يتصدره وتد.

2- الجزء الذي آخره وتد يتجاور مع الجزء الذي آخره وتد.

3- الجزء الذي يأتي فيه الوتد ثاني العناصر يتجاور مع الذي يحمل الوتد في الرتبة الثانية.

إنّ هذه القواعد لا تتّسم بالشّمولية لأنّها تُفضي إلى إمكانية تجاور (فعولن) مع (فاع لاتن) اللّذين يبدأ كل منهما بوتد, وتجاور (متفاعلن) مع (فاعلن) المنتهي كلاهما بوتد. وإذا كان يمكن نقض الإمكانية الأولى بتبرير مفاده موقعية الوتد كونه في الجزء (فعولن) مجموعا وفي الجزء (فاع لاتن) مفروقا فالتبرير يبدو دون ذلك فيما يخص تجاور (متفاعلن) مع (فاعلن).

لإزالة اللّبس من أجل تأكيد القاعدة يجب أن نلاحظ أن الجزء (متفاعلن) يحتوي على سبب ثقيل مثله في ذلك مثل (مفاعلتن) وهما الجزآن الوحيدان اللّذان يَكتنفُ تركيبهما سبب ثقيل وهما لا يتجاوران إلا مع نفسيهما نظريا مما يعني أنّ كلّ جزء منهما يشكّل في حدّ ذاته وحدة إيقاعية.

لتأكيد جملة القواعد (1-2-3) مع حفظ الاستثناءين الأخيرين فإنّنا نبحث في إمكانية تحديد الأجزاء في المتوالية التالية[2] :

س س و س و س س و س و

عند الملاحظة سنجد أن إمكانية تجميع هذه العناصر بالاعتماد على الوتد كأساس في كل عنصر تؤول إلى خيارين اثنين كالآتي :

(س س و)(س و) (س س و)(س و) : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

(س س و)(س و س)(س و)(س و) : مستفعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن .

((العروض القديم أو الحديث لا يقول لنا لماذا فُضِّل الاختيار الأوّل عن الثّاني ولماذا اختير لبحر الطّويل الوزن : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

(و س)(و س س)(و س)(و س س)

بدلا من : فعولن فعولن فاعلاتن مفاعيلن

(و س)(و س)(س و س)(و س س)...))[3]

يبدو أنّ التّجانس بين الأجزاء هو الوازع الوحيد للاختيار الذي وجهت له جميع التّجزئات في أوزان البحور, هذه الخاصّية التي تجسّد فكرة التّجانس والمتعلّقة برتبة الوتد أساسا لم يتنبّه لها بعض

[1] حركات, كتاب العروض, 47
[2] نفسه, 49
[3] نفسه, ص49

العروضيين في العصر الحديث خاصّة, لأنّ عددا منهم حين مارس بحورا مخترعة أو غير مألوفة كان يجزّئ البيت إلى أجزاء لا تمتّ بصلة لفكرة التّجانس[1].

حين نتحدّث عن مبدإ تجاور الأجزاء فنحن في صميم الحديث عن الوحدة الإيقاعية التي تتشكّل من جزء واحد أو جزأين أو ثلاثة أجزاء, فهي إما وحدة إيقاعية أحادية أو ثنائية أو ثلاثية وتكرارها بمقدار معيّن يشكل الوزن. وتُعرف الوحدة الإيقاعية بأنّها الكمّ الذي يتكرّر بانتظام واطّراد, فالتّكرار والانتظام والاطّراد سمات أساسية في مفهومها وقد تتّضح هذه السّمات حين نفصّل في أنواع الوحدات الإيقاعية.

من أنواعها: الأحادية التي يكون فيها الجزء الواحد وحدة إيقاعية تتجسّد فيه سماتها مثل (فعولن) في المتقارب و(مفاعلتن) في الوافر و(متفاعلن) في الكامل و(مفاعيلن) في الهزج و(مستفعلن)في الرجز و(فاعلاتن) في الرمل, فهذه الأجزاء ضمن تلك البحور هي وحدات إيقاعية تتكرّر بانتظام واطّراد لتُشكّل الأوزان, أمّا الثّنائية فهي تلك الوحدات التي تتكوّن من جزأين مثل الوحدات الإيقاعية لأبحر الدّائرة الأولى, التي هي الطويل (فعولن مفاعيلن), المديد (فاعلاتن فاعلن), البسيط (مستفعلن فاعلن), أمّا الثّلاثية فهي ما تكوّن من ثلاثة أجزاء يتشابه فيها اثنان معهما جزء مختلف وهو ما عليه الوحدات الإيقاعية في أبحر الدّائرة الرّابعة: المنسرح(مستفعلن مفعولات مستفعلن), الخفيف(فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن), المضارع(مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن), المقتضب (مفعولات مستفعلن مستفعلن), المجتث(مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن), السريع(مستفعلن مستفعلن مفعولات).

جميع هاته الأنواع من الوحدة الإيقاعية يتحقّق فيها شرط التّكرار والانتظام والاطّراد فهي تتكرّر بمقدار لتشكّل أوزان البحور وتكرارها يكون موسوما بصفة الانتظام والاطّراد فلا يقع بين المتكرّرات من الوحدات أي عنصر وهي تشكّل نِسَبًا بعينها داخل الشّطر الواحد فالوحدات الإيقاعية الثّلاثية تشكّل نسبة الكلّ من الشّطر أمّا الثّنائية فتُشكّل نسبة النّصف من الشّطر, أمّا الأحادية فتختلف بحسب نوع الجزء الكمّي فالسّباعية تُشكّل نسبة الثّلث بخلاف الخماسية التي تتحدّد نسبتها بالرُّبع, وهذا كلّه ضمن المستوى الافتراضي النظري لنظام العروض, بمعنى ما عليه أوزان البحور في الدوائر العروضية, أمّا الاستعمال أو الواقع الشّعري فيخضع لمعطيات أخرى تحدّدها طبيعة التّغييرات البنيوية والبنائية لوزن البحر في صيغته التي تُشكّل حدًّا نهائيا أقصى.

إذا كان هذا هوالتّقسيم لأنواع الوحدة الإيقاعية بحسب عدد الأجزاء المكوِّنة لها فهناك تقسيم آخر يمكن أن يُطلق عليه التّقسيم الكيفي وهو تقسيم الوحدات الإيقاعية إلى أصول وفروع, فالأصل من الوحدات الإيقاعية ما دخل في تكوينه جزءٌ أصل واحد على الأقل أمّا الوحدة الفرع فهي ما يستخلص

[1] حركات, كتاب العروض, 49

من الأصل بواسطة التّبديل الدّوراني, لذلك وانطلاقا من هذا التّحديد ستكون الوحـــدات الإيقاعيـــة الأصول هي الوحدات الإيقاعية للأبحر التي تُشكّل رؤوس الدوائر, أي :

(فعولن مفاعيلن) وحدة إيقاعية ثنائية أصل يتفرّع عنها وحدتان ثنائيتان كل منهما فرع لها وهما: (فاعلاتن فاعلن) وحدة المديد الإيقاعية و(مستفعلن فاعلن) وحدة البسيط الإيقاعية, ويبدو جليا عـــدم احتواء الفرعين الأخيرين على أي جزء أصل.

(مفاعلتن) التي هي وحدة الوافر الإيقاعية هي وحدة أحادية أصل يتفرّع عنها وحدة إيقاعية فـــرع هي وحدة الكامل الإيقاعية (متفاعلن).

(مفاعيلن) وحدة الهزج الإيقاعية أحادية يتفرّع عنها وحدة الرّجز الإيقاعية (مستفعلن) ووحـــدة الرّمل (فاعلاتن).

(فعولن) وهي الوحدة الإيقاعية للمتقارب, وحدة أصل لا يتفرّع عنها ضمن البنـــاء الخليلـــي أيّ فرع, على الرّغم من جواز تفريع الوحدة الإيقاعية الأحادية (فاعلن) منها ليتشكّل وزن البحر ((الذي زاده الأخفش الأوسط وسمّاه المتدارك لأنه تدارك به ما فات الخليل))[1] ولهذا تفصيل في باب لاحق.

(مستفعلن مفعولات مستفعلن) وحدة المنسرح الإيقاعية, وحدة ثلاثية أصل لأنّها تحتوي على جزء أصل هو مفعولات [ولهذا أسباب أخرى سترد في باب الدوائر] يتفرّع عن هذه الوحدة الأصل ســـت وحدات إيقاعية ثلاثية فروع هي كالآتي:

(فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) وحدة الخفيف الإيقاعية

(مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن) وحدة المضارع الإيقاعية

(مفعولات مستفعلن مستفعلن) وحدة المقتضب الإيقاعية

(مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن) وحدة المجتثّ الإيقاعية

(مستفعلن مستفعلن مفعولات) وحدة السّريع الإيقاعية

يجب لفت النظر في الأخير إلى تعداد الوحدات الإيقاعية الأصول, فمن خلال ما سبق يظهر أن عددها خمسة بعدد الدوائر العروضية, ثلاثة منها أحادية هي: مفاعلتن, مفاعيلن, فعولن, وواحدة ثنائية: فعولن مفاعيلن, وواحدة ثلاثية هي: مستفعلن مفعولات مستفعلن.

1-2-2 الدوائر العروضية :

نظام الدّوائر العروضية نظام خليلي محض يعبّر عن عبقريّته وسموّ فكـــره, لا لأنّـــه جمـــع الأوزان الشعرية ضمن أسر فحسب ولكن لأنّه استثمر عددا من كلّيات النّظام في الدائرة, فمن كلّية المحـــدّدات النّهائية القصوى إلى كلّية التّفريع عن طريق التّبديل الدّوراني حتى إلى مفهومي الوجوب والإمكان, بل حصر ضمن هذه الدوائر جملة من الأوزان التي لم يستعملها العرب قبله, بالرّغم من أنّها كانت لـــدى

[1] عبد اللطيف شريفي وزبير دراقي, محاضرات في موسيقى الشعر العربي, ديوان المطبوعات الجامعية, الجزائر, 1998, ص95

بعض العروضيين لا تحمل الجديد من أمثال أولئك محمود مصطفى الذي يقول: ((ليس في حديث هذه الدّوائر جديد في علم العروض, ولا هي تشتمل على قاعدة أو رأي لم يمرَّ بك, ولكن حديثها أنّها من وضع الخليل, وأنّها كانت في نظره وسيلة لحصر كلّ مجموعة من الأوزان الشعرية في دائرة خاصّة))[1], فليس لها من قيمة إلاّ كونها من وضع الخليل الذي أقامها لحصر الأوزان ضمن مجموعات أي ((أنّ الخليل أراد بها أن يشير إلى أن لأوزان الشّعر العربي نَسَبًا ترجع إليه وأصولا تضمّها, وأنّ كلّ دائرة من هذه الدّوائر وشيجة تفرّعت عنها جملةٌ من الأوزان قد يكون فيها المستعمل الذي حصر الخليلي قواعده, والمهمل الذي لم يَرَ العربُ أن ينظموا عليه لنُبُوِّ طباعهم عنه))[2] غير أنّ البناء المحكم للدّوائر العروضية يثير فكرة المنطق العجيب الذي وُفِّقَ إليه الخليل حين اهتدى لنظام الدائرة, لأنّه ((بنفس المنطق الرياضي الذي اعتمده الخليل في وضع التفعيلات صنّف بحور الشّعر إلى مجموعات كل مجموعة من البحور تلتقي في تركيب المقاطع, وتختلف في ترتيبها, فوضع كلّ مجموعة في دائرة أعطاها اسما خاصّا بها...))[3] لكن السّؤال المهمّ الذي يُطرح في هذه المرحلة هو: هل انتقل الخليل في وضعه للدّائرة من المنطق الذي فسّر به الأجزاء, أم أنّ الدّائرة هي التي فسّرت فيما بعد ظواهر الأجزاء؟ ثم هل نظر الخليل داخل الدّائرة إلى الأجزاء أم إلى المواقع (الأسباب والأوتاد) أم إلى الوحدات الإيقاعية الأصول والفروع أم أنّه اشتغل بالأوزان ككلّ؟ الحقيقة أنّ الدّائرة تحوي كلّ ذلك والقواعد التي تُطبّق في التّدوير تنطلق من الأسباب والأوتاد داخل الوحدات الإيقاعية المكوّنة من أجزاء لإنتاج واستخلاص أجزاء أخرى ووحدات إيقاعية فروع تشكّل الأوزان الأخرى التي تشترك مع الأصل في عدد المركبات وتختلف معه في الترتيب, لكن كيف حصلت فكرة الدائرة؟ يجمع كثير من العروضيين على ((أنّه [أي الخليل] نظر مثلا إلى وزن بحر الطويل فرأى مواضع اتّفاق بينه وبين المديد والبسيط في أنّ كلا منهما مؤلّف من أسباب خفيفة وأوتاد مجموعة, فجرب كيف يستخرج واحدا من الآخر فرأى أنّه لو رتّب أوتاد الطّويل وأسبابه على حسب ورودها في تفاعيله, أمكنه إذا تجاوز الوتد الأول في فعولن وجعل يوالي ربط الأسباب بالأوتاد حتى يصل إلى حيث ابتدأ تكوّن له بحر المديد ...وهكذا))[4].

يبدو هذا التّصوّر أقرب إلى الصّواب لأنّ بحور كل دائرة تشترك في عدد الأسباب والأوتاد وهي على صيغتها الأكثر اكتمالا, ولا تختلف فيما بينها إلاّ في ترتيب الأسباب والأوتاد, أفلا نعرف بعد هذا أنّ الدوائر العروضية ليست مجرّد تجميع لأوزان شعرية يستخلص بعضها من بعض بل ((أنّ هذا الباب يقف به من يقف في العروض على حقائق أصوله))[5], لأنّه يفسّر ظواهر تتعدّى الواقع الشعري, فاستخلاص أوزان البحور من الوزن الذي يُشكّل رأس الدّائرة يقتضي إرجاعه إلى أصله في الدّائرة,

---

[1] محمود مصطفى, أهدى سبيل, 113
[2] نفسه, 113
[3] صلاح يوسف عبد القادر, في العروض والإيقاع الشعري, دراسة تحليلية تطبيقية, شركة الأيام, الجزائر, ط1, 1997, ص46
[4] محمود مصطفى, أهدى سبيل, 113
[5] العروضي, الجامع, 238

كما يذكر ذلك أبو الحسن العروضي إذ يقول: ((اعلم أنّك إذا أردت أن تفكّ بابا من باب فليس لك بدٌّ من أن تردّ البيت إلى أصله في الدّائرة, إن كان مجزوًّا ردَدْتَ إليه جزأه المحذوف, وإن كان قد نقص في عروضه أوضربه شيء تمّمته, ولا ينفكّ لك من كلّ دائرة إلا أتمّ بيت فيها, فأمّا ما دخله حذف أوتغيير أو تجزئة فلا ينفكّ))[1] وفي ذلك إشارة واضحة إلى أنّ الدّائرة تنتمي إلى مستوى افتراضي يتجاوز الاستعمال لأنّه كما رأى العروضي لا يمكن استخلاص الأوزان بعضها من بعض وهي على صفتها في الواقع الشعري من الجَزء أو الشّطر أو النّهك أو حتى التّغييرات التي تمسّ العروض والضّرب. ولهذا يُفيض العروضي في إمكان استخلاص الأوزان بعضها من بعض ضمن الدّائرة الأولى التي تضمّ الطّويل رأسا لهذه الدائرة ثم المديد فالبسيط, ليقول: ((إذا أردت أن تفكّ المديد من الطّويل بفكّه من سبب الجزء الأوّل منه وهو فعولن فتقول:

لن مفاعي / لن فعو/ لن مفاعي / لن فعو/ لن مفاعي / لن فعو/ لن مفاعي / لن فعو

فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فاعلن))[2]

تتجاوز هذه المقولات الأبحر المهملة التي تُشكّل داخل الدّائرة أهمّية بالغة لكنها خارج الدّائرة ليست بالأهمّية ذاتها, فضمن الدّائرة الأولى هناك خمسة أوزان لأبحر الطّويل والمديد والبسيط وبحرين مهملين, وعدد الأوزان ضمن أيّة دائرة يوافق عدد المواقع (الأسباب والأوتاد) ضمن الوحدة الإيقاعية الأصل, ففي الوحدة الإيقاعية للطويل (فعولن مفاعيلن) هناك خمس مركبات (وتدان مجموعان وثلاثة أسباب خفيفة) وهو العدد ذاته الذي نجده في المديد والبسيط داخل الدّائرة بالإضافة إلى البحرين المهملين(المستطيل والممتدّ).

بعد أن يستخلص العروضي الأوزان من الأصل في الدّائرة يشير إلى تفصيل مهمّ إذ يقول: ((قد أتينا على فكّ جميع الأبيات التي في الدّائرة الأولى, فإذا سئلت عن فكّ شيء منها فارجع إلى هذا المثال فإنّك تجده مبيّنا ...

بيت الطّويل :

سما في العُلا يُحيِي رُسُوم العطا الجَزْلِ همامٌ له فضلٌ وطولٌ وإحسانُ

بيت المديد :

في العُلا يُحيِي رُسُومَ العطا الجَزْلِ هُمَا مٌ له فضلٌ وطولٌ وإحسانٌ سَمَا

بيت البسيط :

يُحيِي رُسُومَ العطا الجَزْلِ هُمَامٌ له فضلٌ وطولٌ وإحسانٌ سَمَا في العلا))[3]

---

[1] العروضي, الجامع, 238

[2] نفسه, 238

[3] نفسه, 240

هذا المثال يبيّن الكيفية التي تمّ بها تفريع المديد والبسيط من الطّويل بسهولة, لنخلُص إلى أوزان البحور المستعملة في الدّائرة الأولى:

الطّويل : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

المديد : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

البسيط : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

أمّا الدّائرة الثّانية التي تضمّ بحرين مستعملين هما الوافر والكامل وبحرًا مهملا يُطلق عليه المتوفّر, رأس هذه الدّائرة هو الوافر ذو الوحدة الإيقاعية الأصل (مفاعلتن) و ((إذا أردت أن تفكّ الكامل من الوافر فإنّك تفكّه من عين الجزء الأوّل وهو مفاعلتن فتقول:

علتن مفا / علتن مفا / علتن مفا / علتن مفا / علتن مفا / علتن مفا

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن))[1]

بنفس الطّريقة في الدّائرة الأولى وبالكيفية التي تمّ بها التّفريع نسجّل هنا المثال الآخر الذي يخصّ البحرين المستعملين في هذه الدّائرة[2]:

بيت الوافر: لهُ نِعَمٌ مُضَاعَفَةٌ ينالُ بِهَا مُفَاخَرَةً وَيَحْفَظُ أَصْلَهَا حَسَبُ

بيت الكامل: نِعَمٌ مُضَاعَفَةٌ ينالُ بِهَا مُفَا خَرَةً وَيَحْفَظُ أَصْلَهَا حَسَبُ لهُ

يلاحظ أنّ الوافر من خلال الواقع الشعري يأتي منقوص العروض والضّرب, لكنْ تمّ في الدّائرة نقصانه لأنّ ذلك شرط في الدّائرة ليتمّ التّفريع والتّدوير بشكل صحيح ولأنّ عدد المواقع في (مفاعلتن) ثلاثة فإنّ أوزان هذه الدّائرة ثلاثة:

الوافر: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

الكامل: متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

المتوفّر(مهمل): فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك

أمّا الدّائرة الثّالثة التي تضمّ الهَزج رأسا لها بالإضافة إلى الرّجز والرّمل ((فإذا أردتَ أن تفكّ الرّجز من الهَزج ففُكّه من السّبب الأوّل من الجزء الأوّل وهي العين من (مفاعيلن) فتقول:

عيلن مفا / عيلن مفا / عيلن مفا / عيلن مفا / عيلن مفا / عيلن مفا

مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن))[3]

بنفس الكيفية سنخلص إلى أوزان البحور المستعملة مع ملاحظة أنّ هذه الدّائرة تخلو من المهملات :

الهَزج : مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

الرّجز : مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

---

[1] العروضي, 243
[2] نفسه, 246
[3] نفسه, 246

الرّمل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

الدّائرة الرّابعة التي تضمّ تسعة أبحر, ستّة مستعملة وثلاثة مهملة وهي أكبر الدّوائر من حيث عدد الأبحر وذلك يرجع إلى أنّ الوحدة الإيقاعية الأصل التي تنفكّ منها الأبحر الأخرى هي وحدة ثلاثية تشكّل من الشّطر نسبة الكلّ, وكلّ أجزائها سباعية أي أنّها تملك تسعة مواقع منها وتدان مجموعان ووتد مفروق والباقي أسباب خفيفة.

يُجمِع كثير من العروضيين على أنّ أصل هذه الدّائرة هو السّريع ذو الوحدة الإيقاعية (مستفعلن مستفعلن مفعولات) التي تشكّل شطره في الدائرة, لكنّه لم يوجد في الاستعمال على هذه الصّيغة أبدا فلِمَ اختاره الخليل, إن كان فعلا قد اختاره, أصلا للدّائرة الرّابعة؟ إنّ الخليل لم يهمل الاستعمال أبدا بدليل أنّ نظامه كلّه مبنيّ عليه, والدّليل الآخر على ذلك هو ما سيرد بخصوص الدّائرة الخامسة التي لا تحوي إلا بابا واحدا هو باب المتقارب, وسيأتي تفصيل ذلك.

من هذا المنطلق يجب أن يختار الخليل أصلا لهذه الدائرة انطلاقا من شرطين:

- أن يكون الوزن الذي يشكّل أصل الدّائرة ذا وحدة إيقاعية أصل.
- أن تكون هناك إمكانية لوجوده في الاستعمال تامّا على صيغته التي في الدائرة.

ومن بين جميع أبحر هذه الدّائرة لا يتحقّق الشّرطان معا إلا في وزن المنسرح ذي الوحدة الإيقاعية (مستفعلن مفعولات مستفعلن).

على ذلك تُفكّ أبحر الدائرة الرابعة من المنسرح كالآتي:

المنسرح: مستفعلن مفعولات مستفعلن

الخفيف: فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

المضارع : مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن

المقتضب : مفعولات مستفعلن مستفعلن

المجتث : مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

السريع : مستفعلن مستفعلن مفعولات

الدّائرة الخامسة والأخيرة وهي دائرة المتقارب ((وفيها على مذهب الخليل باب واحد و لم نره ذكر في كلّ دائرة إلا أكثر من باب))[1] لكأنّ الخليل جمع الأبحر الأربعة عشر المستعملة في دوائر وبقي له بحر واحد هو المتقارب جعله في دائرة لوحده, لكنّ ((القياس يوجب أن يكون أقلّ ما يقع فيها من الأبواب بابان وإلاّ فلم قيل دائرة إلا لينفكّ باب من باب ويُدرى بالدّائرة كيف وضع الفكّ وكيف سبيله؟ فإن

[1] العروضي, 257

كان في دائرة باب واحد فمن أي شيء يُفكّ ذلك الباب؟ ولِمَ خُصّ بدائرة لولا أنّها هنا فائدة عظيمة))[1].

إنّ الوزن الذي يمكن استخلاصه من وزن المتقارب هو البحر الذي يحمل كوحدة إيقاعية له (فاعلن) لكن يبدو أنّ الخليل لم يمرّ به وزن في الاستعمال على هذه الشّاكلة, حتى وإن قال بعضهم غير ذلك إذن فما الداعي لإفراد هذه الدائرة ببحر واحد دون سواه؟ ولِمَ لم يُشِر الخليل إلى الوزن الآخر الذي ينفكّ في هذه الدّائرة؟ يشرح العروضي لهذا أسبابا نذكر منها ((أنّ هذا النّوع من الشّعر لمّا قلّ و لم يُرْوَ منه عن العرب إلا النّزر القليل, ولعلّه مع قلّته لم يقع إليه (إلى الخليل), أضرب عن ذكره و لم يُلحقه بأوزانهم وأيضا فإنّ هذا الوزن قد لحقه فساد في نفس بنائه أوجب ردّه, وذلك أنّه يجيء في حشو أبياته "فعْلن" ساكن العين ومثل هذا لا يقع إلا في الضرب خاصة, أو في العروض إذا كانت مصرّعة, فأمّا في حشو البيت فغير جائز...فلمّا جاء هذا النوع مخالفا لسائر أنواع الشّعر ترك واطّرح))[2] , فالسّرّ إذن في كون الخليل رفض هذا الوزن أنّه لا ينسجم مع نظامه ككلّ فاختار الخليل أن يترك بحرا يخلّ ببنائه بدل أن يضيفه وفق القواعد التي اعتمدها في جميع الدّوائر, لأنّ هذا البحر "الغريب" كما يُطلَق عليه له أجزاء داخل حشوه تدخل في علاقات تحوّل ترفضها جميع الأوزان الباقية.

على ذلك وحسب مذهب الخليل لا تضمّ هذه الدائرة إلا بحرا واحدا هو المتقارب ووزنه:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

1-2-3 الأوزان :

إن الأوزان المستعملة في الواقع الشّعري تتعدّد بتعدّد إمكانات التّحوّل في كلّ من العروض والضّرب في الصّيغة التّامة التي عليها الوزن في الدّائرة العروضية, لأنّ علم العروض كما صنّف ((خمس دوائر وخمسة عشر بابا وأربع وثلاثون عروضا وثلاثة وستّون ضربا))[3] يمكن أن يضاف لها الوزن الذي استدركه الأخفش وهو(المتدارك) ليصل عدد الأضرب إلى سبعة وستّين ضربا, مما يعني أن عدد الأوزان الشعرية لدى العرب بعدد الأضرب, لكن هذا التّعدّد في الأوزان يتمّ وفق نظام التّغييرات الذي ابتكره الخليل كي يوائم بين الواقع الشّعري والواقع الافتراضي الذي تشكّل الدّائرة أهمّ ملامحه.

يخضع الوزن في الدّائرة لجملة من التّغييرات المؤسّسة والمضبوطة على مستوى عروضه وضربه فتتشكّل الأوزان المختلفة للبحر الواحد, لذلك نجد للطّويل مثلا ثلاثة أوزان, وللمديد ستّة, وللبسيط ستّة وهكذا, هذه التغييرات التي سنضبطها حين نورد هذه الأوزان ممثّلين لكل وزن ببيت من الشّعر العربيّ.

---

[1] العروضي, الجامع, 95
[2] نفسه, 259
[3] نفسه, 95

تختلف هذه التغييرات بين الوجوب والجواز والامتناع, فبعضها واجب كقبض عـــروض الطويـــل وجَزء المديد و خبن عروض البسيط الأول, وبعضها جائز كجَزء البسيط وجَزء الرجز وشَطره ونَهكه, وبعضها ممتنع كجَزء الطويل وترفيل التام من البحور, وكلّ التّغييرات تدخل على مستوى العـــروض أو الضّرب فتتعدّد الأوزان بفعل ذلك بينما التّغييرات التي تطرأ على مستوى بنية الجزء الواحـــد داخـــل الحشو لا تُراعى في تحديد الوزن لأنّها غير لازمة, لذلك فالتّغيير على نوعين نوع يمسّ البنية الإيقاعيـــة للشّطر ككلّ ويسمّى تغييرا بنائيا مثل الجَزء والشَّطر والنَّهك ونوع يمسّ بنية التّفعيلة ويـــسمّى تغـــييرا بنيويا وتدخل فيه كلّ الزّحافات والعلل, وسيتّضح تفصيل ذلك حين نورد أوزان الشعر العربي بناءً على ترتيب الدوائر:

-**الطويل**: له عروض واحدة مقبوضة وجوبا, وثلاثة أضرب : ضرب سالم, وضـــرب مقبـــوض وضرب محذوف[1], أي أنّ له ثلاثة أوزان كما يلي:

1/ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
ألا هل أتى الحسناء أنَّ حليلها تأبّط شرا واكتنيتُ أبا وَهْبِ[2]

2/ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
دعيني فما في اليوم مَصْحًى لشارب ولا في غدٍ ما أقرب اليوم مِنْ غَدِ[3]

3/ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن
لقد كان ظنّي يا ابن سعد سعادة وما الظنّ إلا مخطئ ومصيبُ[4]

-**المديد**: له ثلاث أعاريض وستّة أضرب, العروض الأولى مجزوءة صحيحة ومعها ضرب صـــحيح (فاعلاتن), والعروض الثّانية محذوفة ومعها ضرب محذوف (فاعلا) ومقصور (فاعلانْ) وأبتر (فاعـــلْ), والعروض الثّالثة محذوفة مخبونة ومعها ضرب محذوف مخبون(فعلا) وأبتـــر (فاعـــلْ)[5], أي أنّ الأوزان ستكون على النّحو التّالي:

1/ فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
يا لبكر أنشِروا لي كليبا يا لبكر أين أين الفرار[6]

2/ فاعلاتن فاعلن فاعلا فاعلاتن فاعلن فاعلان

[1] ابن عبد ربه الأندلسي, 290
[2] تأبط شرا, الديوان, تق: طلال حرب, دار صادر, بيروت, ط1, 1996, ص16
[3] مهلهل بن ربيعة, الديوان, دار صادر, بيروت,تق: طلال حرب, ط1, 1996, ص29
[4] جرير, الديوان, دار صادر , بيروت, ط2, 2005, ص39
[5] عبد الحميد السيد عبد الحميد, الطريق المعبد, 96
[6] مهلهل بن ربيعة, الديوان, 35

إنّما ذكرك ما قد مضى ضلّة مثل حديث المنام[1]

3/ فاعلاتن فاعلن فاعلا فاعلاتن فاعلن فاعلا

اعلموا أنّي لكم حافظ شاهدا ما عشت أو غائبا[2]

4/ فاعلاتن فاعلن فاعلا فاعلاتن فاعلن فاعلْ

إنّما الذّلفاء ياقوتة أخرجت من كيس دهقان[3]

5/ فاعلاتن فاعلن فعلا فاعلاتن فاعلن فعلا

للفتى عقل يعيش به حيث تهدي ساقه قدمه[4]

6/ فاعلاتن فاعلن فعلا فاعلاتن فاعلن فاعلْ

ربّ نار بتُّ أرمقها تقضم الهندي والغارا[5]

–**البسيط**: يجيء بحر البسيط تامّا ومجزوءًا, وله ثلاث أعاريض وستّة أضـــرب[6], العـــروض الأولى مخبونة تامّة ولها ضربان, الأوّل مثلها (فعلن) والثّاني مقطوع (فاعلْ), العروض الثانية مجزوءة صـــحيحة ولها ثلاثة أضرب, الأول مُذال (مستفعلان) والثّاني مثلها (مستفعلن) والثّالث مقطوع (مستفعلْ) أمّـــا العروض الثّالثة فمجزوءة مقطوعة (مستفعلْ) ولها ضرب مثلها, ومن خلال هذا التّوصيف نخلُـــص إلى أوزان البسيط التّالية:

1/ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

يا حار لا أرمين منكم بداهية لم يلقها سوقة قبلي ولا ملك[7]

2/ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

والخير والشّر مقرونان في قرن فالخير متّبع والشّر محذور[8]

3/ مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلان

يا صاح قد أخلفت أسماء ما كانت تمنّيك من حسن الوصال[9]

4/ مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

ماذا وقوفي على رسم عفا مخلولق دارس مستعجم[10]

5/ مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلْ

---

[1] البيت للطرماح, ابن عبد ربه الأندلسي, العقد, 293
[2] نفسه, 293
[3] نفسه, 293
[4] نفسه, 294
[5] نفسه, 294
[6] نفسه, 295
[7] نفسه, 296
[8] نفسه, 296
[9] نفسه, 296
[10] نفسه, 297

قلت استجيبي فلمّا لم تجب سالت دموعي على ردائي[1]

6/ مستفعلن فاعلن مستفعلْ مستفعلن فاعلن مستفعلْ

قد أقطع الأرض وهي قفر وصاحبي بازل شِمْلالُ[2]

–**الوافر**: له عروضان وثلاثة أضرب, العروض الأولى مقطوعة (فعولن) ولها ضرب مثلها, والعروض الثانية مجزوءة صحيحة ولها ضربان, الأول مثلها (مفاعلتن) والثاني معصوب (مفاعلْتن), وعلى ذلك تكون لأوزان الوافر كما يلي:

1/ مفاعلتن مفاعَلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

تركن بطالة وأخذن جذّا وألقين المكاحل للنبيج[3]

2/ مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

غشيت الدّار بالسّند دوين الشِّعب من أُحُدِ[4]

3/ مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلْتن

لمنزلة بها الأفلا ك أمثال المهاريق[5]

–**الكامل**: يستعمل تامّا ومجزوءا[6], وله ثلاث أعاريض وتسعة أضرب, لذلك فهو أكبر البحور أضربا, العروض الأولى تامّة صحيحة ولها ثلاثة أضرب,الضّرب الأوّل مثلها (متفاعلن) والضّرب الثّاني مقطوع (متفاعلْ) والضّرب الثّالث أحذّ مضمر (متْفا), والعروض الثّانية حذّاء (متفا) ولها ضربان الأوّل مثلها والثّاني أحذّ مضمر (متْفا) والعروض الثّالثة مجزوءة صحيحة ولها أربعة أضرب, ضرب مرفّل (متفاعلاتن) ومذال (متفاعلان) وضرب مثلها (متفاعلن) وضرب مجزوء مقطوع (متفاعلْ), فتكون أوزان الكامل كالآتي:

1/ متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وإذا صحَوْتُ فما أقصّر عن نَدى وكما علِمْتِ شمائلي وتكرّمي[7]

2/ متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلْ

فرأيتها طلحت مخافة نكهة منّي وبادرة وأيّ أوانِ[8]

3/ متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفا

لمن الديار برامتين فعاقل درست وغيّر آيها القطر[9]

---

[1] ابن عبد ربه, 297
[2] امرؤ القيس, الديوان, شرح: محمد الإسكندراني ونهاد رزوق, دار الكتاب العربي, بيروت, 2006, ص200
[3] النابغة الجعدي, الديوان, تح: د.واضح الصمد, دار صادر, بيروت, ط1, 1998, ص50
[4] الأحوص الأنصاري, الديوان, شرح: مجيد طراد, دار الكتاب العربي, بيروت, ط1, 1994, ص61
[5] ابن عبد ربه, 299
[6] محمود مصطفى, أهدى سبيل, 48
[7] ابن عبد ربه, 301
[8] كعب بن زهير, الديوان, تح: د.محمد يوسف نجم, دار صادر, بيروت, ط1, 1995, ص119
[9] ابن عبد ربه, 301

4/ متفاعلن متفاعلن متفا متفاعلن متفاعلن متفا

دمن عفت ومحا معالمها هطل أجشّ وبارح ترب[1]

5/ متفاعلن متفاعلن متفا متفاعلن متفاعلن متْفا

جانيك من يجني عليك وقد تعدي الصّحاح مبارك الجرب[2]

6/ متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

مسح النبيّ جبينه فله بياضٌ بالخدودِ[3]

7/ متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان

أبنيّ لا تظلم بمكـــ ـــة لا الصغير ولا الكبير[4]

8/ متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وإذا افتقرت فلا تكن متخشّعا وتجمّل[5]

9/ متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلْ

وإذا همُ ذكروا الإســ ـــاءة أكثروا الحسناتِ[6]

–**الهزج** : مسدّس التّفاعيل في الدّائرة مربّعها في الاستعمال, أي أنّه لا يستعمل إلا مجـــزوءا, ولـــه عروض واحدة مجزوءة صحيحة ولها ضربان, الأوّل مثلها (مفاعيلن) والثّاني محذوف (مفاعي), فله على ذلك وزنان :

1/ مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

إلى هند صبا قلبي وهند مثلها يصبي[7]

2/ مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعي

وما ظهري لباغي الضّيم بالظّهر الذّلول[8]

–**الرّجز**: ((يستعمل تامّا فتبقى له تفاعيله السّتّ, ومجزوءا فيبقى على أربع, ومشطورا فيبقى على ثلاث, ومنهوكا فيبقى على اثنتين))[9] له أربع أعاريض وخمسة أضرب, العروض الأولى تامّة (مستفعلن) ولها ضربان, ضرب مثلها (مستفعلن) وضرب مقطوع ممنوع من الطّيّ (مستفعلْ) والعـــروض الثّانيـــة مجزوءة وضربها مثلها, والعروض الثّالثة مشطورة لها ضرب مثلها والعروض الرّابعة منهوكة والـــضّرب مثلها, وأوزان هذا البحر:

---

[1] ابن عبد ربه, 302
[2] نفسه, 302
[3] كعب بن زهير, 127
[4] ابن عبد ربه, 303
[5] نفسه, 303
[6] نفسه, 304
[7] نفسه, 305
[8] نفسه, 305
[9] محمود مصطفى, أهدى سبيل , ص58

1/ مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

دار لسلمى إذ سليمى جارة قفر ترى آياتها مثل الزبر[1]

2/ مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلْ

القلب منها مستريح سالم والقلب منها جاهد مجهود[2]

3/ مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

قيّده الحب كما قيّد راع جملا[3]

4/ مستفعلن مستفعلن مستفعلن

إنّك لا تجني من الشّوك العنب[4]

5/ مستفعلن مستفعلن

أخبّ فيها وأضع[5]

–**الرَّمل**: له عروضان وستّة أضرب, العروض الأولى محذوفة يجوز فيها الخبن لها ثلاثة أضرب, ضرب متمّم (فاعلاتن) وضرب مقصور (فاعلان) وضرب محذوف مثل عروضه (فاعلا) والعروض الثّانية مجزوءة لها ثلاثة أضرب الأوّل مُسبّغ (فاعلاتان) والثّاني مجزوء مثل عروضه, والثّالث محذوف يجوز فيه الخبن[6], وأوزانه السّتّة هي:

1/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

لو بغير الماء حلقي شرق كنت كالغصّان بالماء اعتصاري[7]

2/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

يا بني الصيداء ردوا فرسي إنما يفعل هذا بالذليل[8]

3/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

قالت الخنساء لما جئتها شاب بعدي رأس هذا واشتهب[9]

4/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

لان حتى لو مشى الذّ رّ عليه كاد يدميه[1]

---

[1] ابن عبد ربه, 306
[2] نفسه, 306
[3] نفسه, 307
[4] نفسه, 307
[5] نفسه, 307
[6] نفسه, 308
[7] نفسه, 308
[8] نفسه, 309
[9] نفسه, 309

5/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

حبّها في القلب داءٌ مستكنٌّ لا يريمُ[2]

6/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

قلبه عند الثّريا بائنٌ عن جسده[3]

-**المنسرح**: له ثلاث أعاريض وثلاثة أضرب ويأتي تامًّا ومنهوكا, العروض الأولى صحيحة ممنوعة من الخبل ولها ضرب مطويّ, والعروض الثّانية منهوكة موقوفة ممنوعة من الطيّ ولها ضرب مثلها, والعروض الثّالثة منهوكة مكشوفة لها ضرب مثلها, وأوزان المنسرح كالآتي:

1/ مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مفْتعلن

يا أيّها القلب بعض ما تجد قد يعشق المرء ثم يتّئد[4]

2/ مستفعلن مفعولان

صبرا بني عبد الدار[5]

3/ مستفعلن مفعولن

ويلمّ سعد سعدا[6]

-**الخفيف**: له ثلاث أعاريض وخمسة أضرب, العروض الأولى صحيحة لها ضربان, الأوّل مثلها (فاعلاتن) والثّاني محذوف (فاعلن), والعروض الثّانية محذوفة (فاعلن) ولها ضرب مثلها والعروض الثّالثة مجزوءة صحيحة ولها ضربان, الأوّل مثلها والثّاني مخبون مقصور[7], وأوزان الخفيف كما يلي:

1/ فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

ليس من مات فاستراح بميت إنّما الميت ميّت الأحياء[8]

2/ فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلن

فالمنايا بين غاد وسار كلّ حيٍّ برهنها غلق[9]

3/ فاعلاتن مستفع لن فاعلن فاعلاتن مستفع لن فاعلن

ربّ خرق من دونها قذف ما به غير الجنّ من أحد[10]

4/ فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مستفع لن

---

[1] ابن عبد ربه, 309
[2] الأحوص, الديوان, 149
[3] ابن عبد ربه, 310
[4] وضاح اليمن, الديوان, شرح: د.محمد خير البقاعي, دار صادر, بيروت, ط1, 1996, ص39
[5] ابن عبد ربه, 316
[6] نفسه, 316
[7] نفسه, 317
[8] نفسه, 317
[9] نفسه, 318
[10] نفسه, 318

ليت شعري ماذا ترى أمّ عمرو في أمرنا[1]

5/ فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فعولن

كلّ خطب إن لم تكو نوا غضبتم يسير[2]

-**المضارع**: مجزوء وجوبا وله عروض واحدة صحيحة وضرب مثلها[3] ووزنه الوحيد:

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن فاع لاتن

وإن تدن منه شبرا يقرّبك منه باعا[4]

-**المقتضب**: لا يستعمل إلاّ مجزوءا, له وزن واحد يكون فيه الضّرب مماثلا لعروضه[5], وكلاهما مطوي, ووزنه:

مفعولات مفتعلن مفعولات مفتعلن

هل عليّ ويحكما إنْ لهوتُ من حرجِ[6]

-**المجتثّ**: مجزوء وجوبا, له عروض صحيحة وضربها مثلها[7], ووزنه:

مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

البطن منها خميص والوجه مثل الهلال[8]

-**السّريع**: له أربعة أعاريض وسبعة أضرب, العروض الأولى مكشوفة مطويّة, لها ثلاثة أضرب, ضرب موقوف مطويّ وضرب مكشوف مطويّ مثلها وضرب أصلم سالم, والعروض الثّانية مخبولة مكشوفة, لها ضربان, ضرب مثلها وضرب أصلم سالم, والعروض الثّالثة مشطورة موقوفة ممنوعة من الطّيّ لها ضرب مثلها, والعروض الرّابعة مشطورة مكشوفة لها ضرب مثلها[9], وأوزان السّريع كما يلي:

1/ مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن مفعولان

قد يدرك المبطئ من حظّه والخير قد يسبق جهد الحريص[10]

2/ مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

هاج الهوى رسم بذات الغضا مخلولق مستعجم محول[11]

3/ مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فعْلن

قالت و لم تقصد لقيل الخنا مهلا لقد أبلغت أسماعي[1]

---

[1] ابن عبد ربه, 318
[2] نفسه, 319
[3] محمود مصطفى, أهدى سبيل, 82
[4] ابن عبد ربه, 320
[5] محمود مصطفى, 83
[6] ابن عبد ربه, 321
[7] محمود مصطفى, 85
[8] ابن عبد ربه, 321
[9] نفسه, 311
[10] نفسه, 312
[11] نفسه, 312

4/ مستفعلن مستفعلن فعلن مستفعلن مستفعلن فعلن

النّشر مسك والوجوه دنا نير وأطراف الأكفّ عنم[2]

5/ مستفعلن مستفعلن فعلن مستفعلن مستفعلن فعْلن

يا أيّها الزّاري على عمر قد قلت فيه غير ما تعلم[3]

6/ مستفعلن مستفعلن مفعولان

يا صاح ما هاجك من ربع خال[4]

7/ مستفعلن مستفعلن مفعولن

يا صاحبَيْ رحلي أقلاّ عذلي[5]

-المتقارب: له عروضان وخمسة أضرب, العروض الأولى صحيح يجوز فيها الحذف والقصر[6], يقابلها أربعة أضرب, ضرب تامّ مثل العروض, وضرب مقصور وضرب محذوف وضرب أبتر, والعروض الثّانية مجزوءة محذوفة لها ضرب مثلها وأوزان المتقارب:

1/ فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

ولو كان حقًّا كما يزعمون لما كان يجفو حبيب حبيبا[7]

2/ فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولْ

ويأوي إلى نسوة بائسات وشعثٍ مراضيعَ مثلِ السَّعالْ[8]

3/ فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

وقالت سليمى أرى رأسه كناصية الفرس الأشهب[9]

4/ فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فــعْ

خليلي عوجا على رسم دارٍ خلت من سُليمى ومن مَيَّه[10]

5/ فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعـــــو

أمن دمنة أقفرت لسلمى بذات الغضى[11]

---

[1] ابن عبد ربه, 313
[2] نفسه, 313
[3] نفسه, 313
[4] نفسه, 314
[5] نفسه, 314
[6] نفسه, 322
[7] العباس بن الأحنف, الديوان, دار صادر, بيروت, 1978, ص25
[8] من قصيدة لأمية بن أبي عائذ, ديوان الهذليين, دار الكتب المصرية, 1945, ج2, 184
[9] النابغة الجعدي, 31
[10] الخطيب التبريزي, الوافي في العروض والقوافي, تح: فخر الدين قباوة, دار الفكر, دمشق, ط4, 1986, ص171
[11] نفسه, 171

1-3- كلّيات النّظام

1-3-1 الانتقال من الأبسط إلى الأعقد:

هذه أولى الكلّيات في النّظام الخليلي, ويتمّ فيها الانتقال من الأبسط إلى الأعقد ومن الأدنى إلى الأعلى ومن الأقلّ تركيبا إلى الأكثر تركيبا, والكلّية مفهوم يشكّل الغاية التي ينتهي إليها النّاظر بعد عملية استقراء بين جملة من العناصر التي تشترك في مواطن محدّدة, وهي تنصرف إلى جملة من المعارف وليست مقصورة فقط على العروض, فالقاعدة النّحوية كلّية من كلّيات النّظام النحوي, وكذا القاعدة الفقهية أو الأصولية, وغيرها من القواعد العامّة التي تنطلق من مبدإ الاستقراء داخل الظّواهر المدروسة في كلّ علم.

قد تكون العربية هي الوحيدة بين لغات العالم التي تستعمل في ممارستها العروضية مفهوم الحرف وهو مفهوم مختلف عن" الفونيم" خاصة فيما يتعلّق بحروف المدّ التي لا تعتبر فونيمات, بل هي كالامتداد للصّائت الطّويل السابق لها[1]. والحروف العربية ساكنةً كانت أو متحرّكة تشكّل المستوى الأدنى الذي ينطلق منه معمار العروض العربيّ ككلّ. حيث ((تجمع الوحدات حسب مستويات مرتّبة. ففي العروض العربي تجمع الحروف لتكوّن الأسباب والأوتاد, ثم الأسباب والأوتاد تجمع إلى تفاعيل, ومن التّفاعيل يتكوّن الشّطر, ومن الشّطرين البيت, فللمرور من الحروف من البيت نمرّ بمستويات مختلفة مرتّبة ترتيبا صعوديا. فهذا البناء العمودي لا يخصّ العروض العربي وحده وإنّما هو عنصر هيكلي تُبنى بواسطته كلّ النّظريات الإيقاعية))[2], فأثناء بناء النّظام انطلاقا من مستوى البنية العميقة التي تمثّل الأصوات أولى مراحلها لنصل إلى الجُزء ثمّ إلى البنية السّطحية ممثّلة في الوحدات الإيقاعية فأوزان البحور في الدّائرة ثمّ في الاستعمال, والانتقال بين هاتين البنيتين تمّ وفق هذا المبدإ دائما, ويبدو خضوع العروض الخليلي بشكل واضح لهذا المبدإ, فـ((أقلّ ما ينطق به ما كان على حرفين الأوّل منهما متحرّك))[3], والحرفان معا يشكّلان السّبب, والثّلاثة حروف تشكّل الوتد, كما أنّ الأجزاء الخماسية مشكّلةٌ من سبب ووتد (أي من عنصرين) والتّفاعيل السّباعية من ثلاثة عناصر (وتد وسببين)[4]. كما أنّ الوحدات الإيقاعية مكونة من جزء (أحادية) أو جزأين (ثنائية أو ثلاثية), وهذه الوحدات الإيقاعية بدورها تدخل في تكوين الشّطر الذي تشكّل منه نسبة الكلّ أو النّصف أو الثّلث أو الرّبع بحسب طبيعة الوزن وطبيعة الوحدة الإيقاعية ومكوّناتها من الأجزاء.

---

[1] حركات, كتاب العروض, 28
[2] نفسه, 19
[3] العروضي, الجامع, 56
[4] حركات, كتاب العروض, 20

إذا كان الخليل قد وظّف هذه الكلّية في بنائه العروضي, فإنّها تنسحب لديه على علمي الصّرف والمعجم بشكل واضح, هذين العلمين اللّذين يختصّان بدراسة المفردة العربية من حيث تكوينها في العلم الأوّل ودلالتها في العلم الثّاني, ينطلقان من الأقلّ تركيبا وهو الثّنائي ويتدرّجان مع الأنواع الكمّية الأخرى للمفردة, وقد طبّق الخليل في معجمه "العين" أكثر من كلية واحدة فبالإضافة إلى هذه الكلية يجيء التّفريع عن طريق التّبديل الدّوراني ومفهوم الإمكان, بالإضافة إلى مفهوم المحدّد النّهائي الأقصى الذي تمثّله المفردة الأساس التي تُشتقُّ منها الاحتمالات الأخرى التي يدخل بعضها في دائرة الاستعمال وبعضها الآخر مهمل.

لقد باتت كلّية الانتقال من الأبسط إلى الأعقد داخل نظام العروض الخليلي بمثابة المنهج التّعليمي الذي اعتمده العروضيون العرب القدامى وكثيرٌ من المحدثين, يأتي في طليعتهم أبو الحسن العروضي الذي قال في جامعه: ((وأنا أبيّن لك كيف المسلك إلى علم العروض وأوضّح لك سبيله وأقرّب لك من معانيه ما يغنيك أن ترجع إلى أحد فيه. وأبدأ في ذلك بالأسهل فالأسهل من طرقه وأبوابه ومسائله...))[1] وأغلب ما عليه العروضيون هو اتّباع هذا النّمط من التفكير, وذلك ظاهر في كتبهم ومصنّفاتهم العروضية التي تنطلق عادة من السّاكن والمتحرّك لتتدرّج مع المستويات الأعلى.

1-3-2 كلية المحددات النهائية القصوى:

إنّ هذه الكلّية امتداد مباشر للكلّية السّابقة لأنّ الانتقال من الأبسط إلى الأعقد ومن الأقلّ تركيبا إلى الأكثر تركيبا سينتهي في كلّ مرّة إلى المحدّد النّهائي الأقصى الذي يخضع لمفهوم الإيجاب بدوره, وهكذا فإنّ الكلّيات تُشكّل مجمل النّظام حين ترتبط ببعضها البعض.

إنّ المحدّد النّهائي الأقصى مفهوم دَرَجَ عليه الخليل في علم العروض ليؤكّد صرامةَ بنائه, لأنّه يعبّر عن البنية الإيقاعية المكتملة, النّاتجة عن تركّب مجموعة من القيم العروضية الأدنى بصفة تراتبية منطقية تنتهي إلى هذا المحدّد الذي يميّزها ويشكّل عنوانا لها. فالشّطر بما هو قيمة وزنية ضمن المستوى النّظري يمكن أن يُعدّ محدّدا نهائيا أقصى, لأنّ جميع أوزان الشّعر العربي في هذا المستوى يتشاكل فيها الشّطران وعلى ذلك فالشّطر دالٌّ على وزن البحر, وقد يشترك في صفة الدّلالة على وزن البحر مع الوحدة الإيقاعية, لذلك يمكن أن يُطرح السؤال: لِمَ لا تكون الوحدة الإيقاعية محدّدا نهائيا أقصى؟ والجواب كما بيّنا ذلك سلفا حين تحدّثنا عن الوحدة الإيقاعية, يكمن في كون نسب الوحدة الإيقاعية تختلف بين الرّبع والثّلث والنّصف والكلّ من الشّطر بمعنى أنّ أقصى نسبة يمكن أن تحتلّها من الشّطر هي الكلّ وأدناها هي الرّبع, وفي جميع الحالات يكون الشطر أكمل من الوحدة الإيقاعية أو مساويا لها.

[1] العروضي, 48

الحقيقة أنّ التّضارب بين الإمكانيتين: إمكانية أن يكون المحدّد النهائي الأقصى هو الشّطر أو الوحدة الإيقاعية, يفرض علينا ضبط هذا المفهوم, فحين نرجع إلى التّغييرات البنيوية التي تمسّ الوحدة الإيقاعية أو الشّطر فإنّنا نجدُ أنّ تحوّلاتهما وما تؤولان إليه بعد طروء التّغيير لا يعبِّرُ بصدق عن الأوزان في الواقع الشّعري, لذلك سنبحث عن محدّد أقصى ونهائي يتجاوزهما ولن يكون ذلك إلا في البيت لأنّه في الاستعمال هو الضّابط الحقيقي للوزن ولن يكون ما بعده إلا تكرارا فضلا عن أنّه الحاضن لجميع مفردات العروض والقافية مما اشتمل عليه الشّطران المتآلفان أو المختلفان عروضا وضربا.

يمكن معاينة المحدد النهائي الأقصى على مستوى الدائرة, فالكم المعتمد في الدائرة الذي تطبق عليه كلية التفريع عن طريق التبديل الدوراني لنحصل على الأوزان الأخرى, هو محدد نهائي أقصى, وكذلك على مستوى الاستعمال فإنّ التّامّ محدّد أقصى ونهائيّ للمجزوء, وكذا على مستوى التّفاعيل فإن لكل منها صورة أصلية تنتسب إليها, حتى أن كثيرا من التفاعيل المغيرة التي تعوض التفاعيل الأصلية تحافظ في كثير من الأحيان على البنية الإيقاعية الأصلية, وقد لا حظ ذلك المستشرقون حين قارنوا بين الصور التي تتعدد للتفعيلة الواحدة في الاستعمال, يقول غوبار: ((إذا كانت التفاعيل فعلن وفعلاتن ومستعلن أو مفتعلن تعوض بكثرة التفاعيل فاعلن, فاعلاتن ومستفعلن, فإنما ذلك لأن تعويضها لا يُدخِل –على ما جرى تقديره– أيّ تغيير أساسي في البيت, حيث إن التفاعيل تمدنا بإيقاعات وأوزان معادلة لإيقاعات وأوزان التفاعيل الأصلية))[1], حتى ما يُنظر إليه على كونه صورة أحادية للبحر في القصيدة التي تطرأ على أجزائها تغييرات مختلفة, إنما هو ناتج عن إعمال نظر للخليل تم بعد معاينة للاستعمال لا تصورا مسبقا عن أحادية البحر في القصيدة[2], أي أن صورة المتغيرات تنتمي إلى صورة أكمل هي التي تشكل المحدد النهائي الأقصى, بالرغم من أن نظرة مختلفة لبعض البحور, كما لاحظ غوبار نفسه الذي أقر ببنية إيقاعية جامعة للقصيدة, جعلته ينظر إلى أحد البحور بأنه ((بإزاء بحر يختلف في طوله العام. وكل جزء فيه ليس له طول ثابت, وأخيرا ليس له وزن مشترك, كيف لا والحركة القصيرة تتبادل مع الطويلة في بعض المواضع دون تعويض ظاهر بينهما))[3], لكن مثل هذه النظرة المتعجلة ناجمة في الحقيقة عن عدم إدراك ووعي بطبيعة الإيقاع في الشعر العربي أولا, وعدم إلمام بالنظرية العروضية التي أسسها الخليل على كليات ضابطة لأنواع القواعد, تتصف بالشمولية والدقة نتيجة استقراء الظواهر المختلفة في الواقع الشعري.

أخيرا فإن الانتقال من الزمن بوصفه المستوى النهائي الذي ترتكز عليه جميع الظواهر في تراكبها, كما حدث في البناء الخليلي انطلاقا منه ومرورا بالبنية العميقة فالبنية السطحية بجميع عناصرهما, سوف

---

[1] ستانسلاس غوبار, نظرية جديدة في العروض العربي, تر: منجي الكعبي, الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1996, ص108
[2] محمد العلمي, تأصيل عروض الشعر العربي, ع/ موقع العروض العربي, http://www.arabic-prosody.150m.com/
[3] ستانسلاس غوبار, السابق, 45

ينتهي بنا المآل دون شك إلى الحد الذي تتجلى فيه جميع القواعد تامة مستوفية لمضامينها, ذلك الحد هو المحدد النهائي الأقصى.

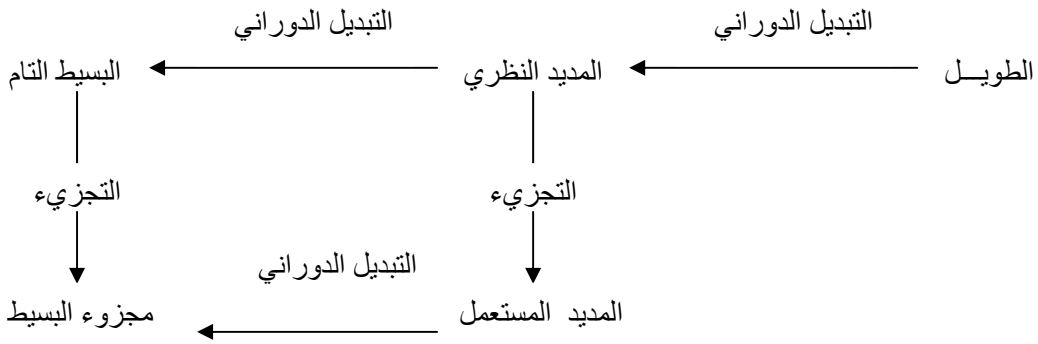
1-3-3 التّفريع عن طريق التبديل الدّوراني:

تظهر هذه الكلّية في أكثر من مستوى, لأنّنا نجدها على مستوى الدّائرة حين تتفرّع الأوزان من الوزن الذي يُشكّل أصل الدائرة, ونجدها على مستوى الوحدات الإيقاعية الفروع حين تتفرّع عن طريق التّبديل الدّوراني عن الوحدات الإيقاعية الأصول, ونجدها على مستوى الأجزاء الفروع التي تُستخلص من الأجزاء الأصول, هذا التّفريع الذي يستند إلى الأجزاء والأوتاد (المواقع) يتمّ بواسطة إعادة ترتيب لهذه المواقع, لكنّه ترتيبٌ دورانيّ ينتهي إلى الموقع الذي انطلق منه، لتتشكّل احتمالاتُ التّفريع الممكنة والتي تنتهي كلّيا ويصبح ما بعدها تكرارًا حين ننطلق من آخر المواقع في العنصر الأصل الذي يُفرّع منه ويُنتهى إليه.

تبدو هذه الكلّية بسيطةً, لكنّها على بساطتها بالغة الأهمية, لأنّ من نتائجها وضع العناصر العروضية ضمن مصنّفات, وهذا التّصنيف هو الذي يمنح للكلّية الثّانية قيمة كبيرة, ليس هذا فقط لكن يبدو ((أنّ مهمّة الخليل كانت قبل كلّ شيء خلقَ نحوٍ مولّد لأوزان الشّعر العربي))[1] تتوالد فيه التفاعيل بعضها عن بعض, لتنتج الوحدات الإيقاعية والأوزان المختلفة, لكن يجب لفت النّظر إلى أنّ فكرة التّفريع عن طريق التّبديل الدّوراني تنتمي بالأساس إلى الواقع الافتراضي, حتى ولو جازت بين بعض الأوزان في الاستعمال, لأنّنا يمكن أن نستخلص بواسطة التّفريع وزنا من أوزان البسيط في الاستعمال وهو النّوع المجزوء من وزن المديد في الاستعمال وتعني هذه الحالة إمكانية توظيف هذه الكلّية خارج الواقع النظري, لكنّها إمكانية لا تتّسم بالشّمول, ولكي نبيّن ذلك نورد أوّلا ما ذكره مصطفى حركات حيث يقول: ((بواسطة التّدوير ننتج انطلاقا من الطّويل وزن البسيط التّامّ ثمّ بواسطة التّجزيء, أي حذف آخر تفعيلة من كلّ شطر, نصل إلى (مستفعلن فاعلن مستفعلن) أي إلى وزن مجزوء البسيط ... هذا هو الاختيار الخليلي لإنتاج هذا الوزن. ولكن هناك اختيار آخر وهو أن نظهر العلاقة الدورانية بين المديد على شكله المستعمل وبين مجزوء البسيط, فتنطلق من الطويل, وبالتدوير نحصل على المديد النظري, ثم بالتجزيء نحصل على المديد المستعمل, ثم بالتدوير نحصل على مجزوء البسيط))[2] ويمكن توضيح ذلك كما يلي[3]:

---

[1] حركات, كتاب العروض, 10
[2] نفسه, 10
[3] نفسه, 10



مجزوء البسيط وفق هذه الترسيمة يستخلص بطريقتين, انطلاقا من الواقع الافتراضي, وانطلاقا من الواقع الشعري, لكن لِمَ رفض الخليل طريقة الإنتاج الثانية وطبق الأولى, نعتقد أن السبب كان في إراداته الشمولية التي يجب أن توصف بها هذه الكلية , ولا يمكن أن تلحق بها هذه الصفة وهي في الاستعمال ((هذا ما دفع الخليل إلى السكوت عن العلاقات الدورانية داخل الأوزان المستعملة وفضل أن يدرج التدوير في الأوزان الرئيسية للبحور...))[1] وقد يعتقد البعض أن الخليل بن أحمد ربما كان جاهلا بعلاقات التدوير في الأوزان المستعملة, ولكنه اعتقاد بعيد تماما عن الصحة, لأن رفضه لهذه العلاقات ضمن الاستعمال شبيه بعدم طرقه للوزن المحدث في الدائرة الخامسة, لا لجهله بهما ولكن لأن إدراجهما في النظام يخلّ به.

بقي أن نؤكد على الحقيقة المتضمنة في كلية التفريع عن طريق التبديل الدوراني وهي التأكيد على((أن الأوزان العربية لم تنشأ الواحد بمعزل عن الآخر. وإنما هي متآلفة, وهي تسبح في بنية كبرى, وأحد عناصر هذه البنية الكبرى هو الدائرة ...))[2], هذه الحقيقة التي يمكن تلمسها في المقولات التي تتحدث عن أصل الأوزان الشعرية عموما وعن أصل التفاعيل خصوصا.

1-3-4-مفهوما الوجوب والإمكان:

يرتبط مفهوم الوجوب بالكلية السابقة ارتباطا وثيقا, لأنه هو الذي يحدّد وجهة التفريع عن طريق التبديل الدوراني, فإذا كان يمكن على مستوى الأجزاء استخلاص الأصول من الفروع, والفروع من الفروع فإن مفهوم الوجوب هو الضابط لعملية التدوير, إذ لا يجب إلا استخلاص الفروع من الأصول.

من هذا الاعتبار تنتج قيمة هذا المفهوم الذي يضبط عملية التفريع أولا, فإذا كان يمكن فك الطويل وهو أصل الدائرة الأولى من المديد النظري وهو فرع منه وفك المديد من البسيط وكلاهما فرع من الطويل[3], فإن الوجوب يدخل ليحدّد ما ينبغي أن تكون عليه عملية الفك هاته, إذ يجب أن يكون هناك أصل في الدائرة تتفرع عنه باقي الأوزان في الدائرة ذاتها.

---

[1] حركات, كتاب العروض, 10
[2] نفسه, 11
[3] العروضي, الجامع, 237

يدخل مفهوم الوجوب أيضا كعلاقة بين المستوى النظري والواقع الشعري, ففي الدائرة الأولى يكون الوجوب صفةً لقبض عروض الطويل وخبنِ عروض البسيط الأول وجَزء المديد[1] فعلاقة التغيير بنوعيه: البنيوي (القبض والخبن) والبنائي (الجَزء) التي توفّق بين الاستعمال والواقع النظري, اتّسمت بالوجوب لأننا لا يمكن أن نجدها في الاستعمال إلا هكذا, فالوجوب في هذه الحالات حدد قيمة إضافية للتغيير, إنه بمثابة المبرر الذي غاب عن أذهان بعض العروضيين, والذي يفسر ذلك الالتباس الذي عدّه بعضهم تناقضا في نظرية الخليل, حين تساءل: ((لماذا جمعت نظرية الخليل كل هذه المتناقضات؟ أي قدرتها على معرفة الصحيح من الخطإ في أي بيت شعري, وقدرتها على تحليل أي بيت شعري, ونسبته إلى البحر المنتمي إليه. وفي المقابل لا نفهم منها أي شيء علمي يفسر لنا ما قمنا به..))[2].

إنّ ملاحظة الواقع الشعري ومقارنته بالواقع النظري الخالي من التغييرات ينتهي بنا إلى أنّ مفهوم الوجوب قبل أن يحدد وجهة التفريع أو صفة التغيير بين الواقعين يدخل في تحديد ملامح الأصل الذي يفرع منه فالأصول من الأجزاء أو الوحدات الإيقاعية أو الأوزان ترتبط بهذا المفهوم ارتباطا وثيقا, فما يجب أن يكون عليه الأصل مضبوط ومقنّن بقواعد لا ينبغي الخروج عليها وهي مرتبطة ببعضها البعض انطلاقا من الأجزاء ووصولا إلى الأوزان, فالأصل من الأجزاء يجب ألا تتعدد فيه إمكانات القراءة ولا يمكن لسواكنه ومتحركاته أن تتجمع إلا بكيفية واحدة والأصل من الوحدات الإيقاعية ما كان فيه جزء أصل واحد على الأقل والوزن الأصل هو الوزن ذو الوحدة الإيقاعية الأصل.

إذا كان مفهوم الوجوب محدِّدا لمفهوم الأصل فهو بالضرورة محدّدٌ للفرع الذي يستخلص منه وذلك في جميع المستويات السابقة لأن الفرع مرتبط بالأصل عبر كلية التفريع عن طريق التبديل الدوراني التي يسهم الوجوب في تحديد وجهتها. فالوجوب على هذه الصفة له أهمية بالغة لأنه بتصنيفه للأصل والفرع إنما يبسّط ويقتصد ويجعل علم العروض أكثر وضوحا وصفاءً, فللأجزاء العشرة أصول أربعة فقط وللوحدات الإيقاعية والأوزان الستة عشر خمسة أصول فقط.

لقد حاول أبو الحسن العروضي في جامعه أن يعرض إمكانات الفك المتوفرة بين جميع أوزان الدائرة الواحدة دون اعتبار للأصل ولا لمفهوم الوجوب المحدد لعملية التفريع أو الفك[3], لا لعدم اعتبار لهما ولكن ليبرز هذه القيمة التي تحضر ضمن الزمرة الواحدة من الأوزان بشكل استثنائي, أو ليعبّر بهذه الإمكانات عن شساعة هذا العلم الذي ينطلق من الوتد والسبب بنوعيهما وينتهي إلى سبعة وستين ضربا من الأوزان وإلى إمكانات لا تحصى من التغييرات التي تحدث على مستوى الأجزاء.

---

[1] محمد بن أبي شنب, تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب, دار الغرب الإسلامي, ط4, 1990, ص30, 34, 39

[2] عبد الحميد عليوة مسعد, اتجاه حديث في دراسة موسيقى الشعر العربي, مجلة الدراسات اللغوية, مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية, مج4, ع3, أكتوبر, ديسمبر, 2002, ص162

[3] العروضي, الجامع, 238

إن الإمكان قيمة إضافية تقابل الوجوب, يتحدّد مفهومها في مظاهر التعويض التي تحدّث عنها المستشرقون, حيث رأى بعضهم إمكان تعويض غير الأصلي من الأجزاء بالأصلي[1], رغم أن الصواب الذي يحدده مفهوم الوجوب عكس ذلك تماما, فغير الأصلي هو الذي يعوض الأصلي, وفي العموم فإن الإمكان يقيم علاقة بين صورتين, صورة تمثّل الكمال في العناصر العروضية, وصورة أخرى مغيَّرة عنها, وهو قاعدة تعبّر بصدق عن اتساع الظواهر في العروض العربي ولو لم يحدَّها مفهوم الوجوب لتعذّرت الإحاطة بها ولَبَات تفسير الإيقاع في الشعر العربي أمرا متعذّرا.

1-3-5 الدور الوظيفي للتغييرات:

تتنوّع التغييرات إلى نوعين أحدهما يمس بنية الجزء الواحد وهو الزحاف والعلة بأنواعهما والآخر يمس البنية الإيقاعية للشطر فيحذف منه جزء أو جزآن أو شطر البيت كاملا وهو ما يعرف بالجَزء والنهك والشطر, ولا نجد هذه التغييرات جميعا إلا في الاستعمال, نسمي النوع الأول بالتغيير البنيوي أما الثاني فنسميه التغيير البنائي.

يدخل ضمن التغيير البنيوي كل من الزحاف والعلة, أما الزحاف فتغييرٌ يلحق ثواني الأسباب والتغيير يكون بالحذف أوالإسكان ((ولا يدخل الزحاف في شيء من الأوتاد وإنما يدخل في الأسباب خاصة, وإنما يدخل في ثاني الجزء ,ورابعه, وخامسه, وسابعه))[2] وقد حدّد ابن عبد ربه مواقع الزحاف في كل الأجزاء بناء على رتبة الوتد في التفعيلة, إذ يقول: ((.. فإن رأيت الوتد في أول الجزء, فإنما يزحف خامسه وسابعه, وإن كان الوتد في آخر الجزء فإنما يزحف ثانيه ورابعه, وإن كان الوتد في وسط الجزء فإنما يزحف ثانيه وسابعه))[3] ومواطن الزحاف هاته تكون في حشو البيت وعروضه وضربه ولا تتّصف باللزوم فقد تطرأ في بيت دون بيت آخر من القصيدة نفسها, وللزحاف أسماء متعددة بحسب موقع التغيير ونوعه (حذف أو إسكان). ومنه الزحاف المفرد الذي لا يلحق إلا سببا واحدا في الجزء, والزحاف المركب أو المزدوج الذي يلحق سببين في الجزء الواحد, وقد حدّد كل ذلك ابن عبد ربه في "العقد"[4], أما العلة فتغيير يخص الأسباب والأوتاد ويدخل على العروض والضرب وهو لازم في غالب الأحيان[5], ويلحق عادة آخر الجزء إلا ما يدخله خرم أو تشعيث وهما تغييران لا يتصفان باللزوم, ومن العلة ما فيه زيادة على آخر الجزء وتسمى علل الزيادة ولا تدخل إلا على المجزوء من البحور, ومنها ما فيه نقصان, وكل من علل الزيادة أو النقصان التي تلحق العروض والضرب تتصف باللزوم.

---

[1] غويار, نظرية جديدة في العروض العربي, 50
[2] ابن عبد ربه, 272
[3] نفسه, 272
[4] نفسه, 272
[5] حركات, كتاب العروض, 37

يدخل في التغيير البنائي كل ما يمس بنية الشطر الإيقاعية كالجَزء والشطر والنهك, فالمجزوء من الأبيات((ما حذف منه تفعيلة من الصدر هي الأخيرة وتفعيلة من العجز هي الأخيرة أيضا والبيت المشطور هو ما حذف منه نصف تفعيلاته..والبيت المنهوك هو ما حذف منه ثلثا تفعيلاته ويبقى البيت بتفعيلتين))[1]. ويتّصف الجَزء بالامتناع والوجوب والجواز, فهو مثلا, ممتنع عن الطويل وواجب في المديد وجائز في البسيط, أما عن الشطر والنهك فلا يتصفان بالوجوب إطلاقا وإنما بالجواز أو الامتناع.

لكلّ أنواع التغييرات دور وظيفي ينقسم إلى قسمين: توفيقي وتفريقي, ولكل منهما أهمية بالغة في البناء الخليلي.

يتجلى الدور التوفيقي في المواءمة بين الواقع الافتراضي والواقع الشعري, فهذه التغييرات التي تظهر في الاستعمال وتجعل من البنية الإيقاعية بنية مغيرة لها صورتها في الدائرة العروضية, إنما هي نتاج علاقة بين المستويين, فكأن الواقع النظري دخل في علاقات تغيير محدّدة وانتهى إلى الواقع الشعري, أو أن الاستعمال دخل في علاقات تأصيل لعناصره بإلغاء التغييرات فانتهى إلى الواقع الافتراضي, لأن ((هذا العدد الهائل من الأوزان صنفها العروضيون تصنيفا بسيطا اقتصاديا, ولكن بساطة التصنيف ألزمت, عندما بحث عن تطابق النموذج بالواقع , بخلق قاموس وصفي))[2], هذا القاموس الوصفي الذي تظهر ملامحه في علاقات التغيير البنائية والبنيوية.

لقد أدرك الخليل العلاقات بين صور الأجزاء المختلفة في القصيدة الواحدة, لذلك لجأ إلى هذا المعجم الذي يشبه العلاقات الرياضية, وبسّطه إلى أكبر حدّ ممكن حين جعله محصورا في عدد ضئيل من المصطلحات التي تصف كونا شاسعا من التغييرات, إن الخليل ((حين وضع في الزحاف الإضمار, وضعه ليقيم العلاقة في الكامل بين صورة (متَفاعلن) وصورة (متْفاعلن) التي تؤول إلى مستفعلن فجعل بذلك الصورة الثانية فرعا من الأولى..))[3], إنّ مثل هذا التغيير توفيقي بين صورتي الأصلي والمغيَّر, وما يقال عن تفعيلة واحدة يقال عن أوزان الكامل التسعة, التي هي صورة عن الكامل التام, فقد لحق بعضها تغيير بنيوي كما يظهر ذلك في أوزان الكامل الثاني والثالث والرابع والخامس, وتغيير بنائي كما في الأوزان السادس والسابع والثامن والتاسع[4].

أما الجانب الآخر الذي يمثله الدور الوظيفي للتغييرات فهو الجانب التفريقي الذي يملك أهمية بالغة في تحديد طبيعة الأجزاء والأوزان التي تقبل أنواعا من التغييرات دون سواها, فالإضمار والوقص لا يدخلان إلا على تفعيلة الكامل (متفاعلن), والعصب والعقل لا يدخلان إلا على تفعيلة الوافر (مفاعلتن), كل هذه التغييرات لا تدخل إلا على ثاني السبب الثقيل الذي لا يوجد إلا في هاتين

---

[1] صلاح يوسف عبد القادر, في العروض والإيقاع الشعري, 41
[2] حركات, كتاب العروض, 40
[3] محمد العلمي, تأصيل عروض الشعر العربي, ع/ موقع العروض العربي
[4] ابن عبد ربه, 301, 302, 303, 304

التفعيلتين اللتين تعتبر إحداهما أصلا (مفاعلتن) والأخرى فرع منها (متفاعلن). فإذا ((لم تدفع الفروق بين بيت وآخر في قصيدة من الكامل مثلا إلى أن ينسب الخليل كلا منها إلى بحر بعينه, بل دفعته إلى أن يبحث عن الملامح الجامعة بينها وبين بقية أبيات القصيدة, من خلال الزحافات التي سبق أن اعتبرها وسيلة إجرائية لإقامة العلاقة بين مختلف صور الأجزاء))[1]فإن هذا البحر الذي لا يقبل سواه الإضمار, لا يقبل هو بدوره الخبن مثلا, ولا الكف لأن آخر عنصر في وحدته الإيقاعية وتد, كما أن الكف لا يدخل على الخماسي من الأجزاء ((فالمكفوف هو ما ذهب سابعه الساكن))[2], وقد يكون الخبن أشهر أنواع الزحافات المفردة لأنه الوحيد من بينها الذي يدخل على خمسة أجزاء, وكلها تبدأ بسبب خفيف وبذلك فهو عنصر تفريقي على كثرة ما يطرأ على تلك الأجزاء, لأنه لا يدخل على سواها, وما يقال عن الزحافات مفردة ومركبة يقال عن العلل ويقال عن التغييرات البنائية التي تمس بنية الشطر أيضا.

إن نظام التغييرات الذي ابتكره الخليل حصر به جميع الظواهر في الاستعمال, بحيث لا يمكن للمرء أن يأتي بوزن محدث إلا عُرف شذوذه لأن طبيعة التغييرات التي سيقبلها حينها ستكون ضيقة وغير مثالية بحيث يصح تطبيقها على جملة واسعة من الأوزان, ((فالشعر الذي أُجمِع على صحته وعُنِي أهل اللغة بروايته والذي جعل الخليل له ميزانا يعرف به وقانونا يرجع إليه فيه ويحفظ من أن يشذ له وزن أو يزاد فيه نوع أو بناء ليس من أبنية العرب فإن قوما يزعمون أن الأبنية يجوز أن تكون أكثر من هذه ويقولون أن الخليل لم يحصرها عن آخرها...))[3], والحقيقة أنه حصرها عن آخرها بما يتوافق وعناصر نظامه كلها, هذه العناصر التي من بينها التغييرات ذات الدورين التوفيقي والتفريقي, لذلك رفض إدماج بعض البحور في قائمته حتى ولو شاعت قبله أو بعده لأنها لا تنسجم مع نمط التغييرات التي أقامها رابطةً بين مختلف العناصر في بنائه العروضي.

[1] محمد العلمي, ع/ موقع العروض العربي
[2] ابن عبد ربه, 272
[3] العروضي, الجامع, 60

2- مظاهر الخروج عن العروض الخليلي

تناول العديد من العروضيين القدامى العروضَ الخليليَّ على أساس أنه البناء الكامل الذي لا يشوبه النقص ولا يمكن أن يعتريه التغيير لذلك وقفوا منه موقف الشارح الذي يبسط القول في مقاييسه ومعاييره دون المساس بفروعه أو أصوله, لكن طائفة أخرى من العروضيين نهجوا نهجا مخالفا وحاولوا الخروج عن العروض الخليلي في بعض مضامينه على الأقل, وطرحوا مناهجهم تلك بتبريرات تنطلق أحيانا من الواقع الشعري والاستعمال الذي يكون قرين الشذوذ, وأحيانا أخرى من الواقع النظري الذي يفسّر الكثير من الظواهر الإيقاعية عند الخليل, و لم تكن الطائفة الثانية على درجة واحدة من الخروج عن البناء الخليلي, فبعضهم كان نمط تغييرهم للمعايير الخليلية في بناء العروض جذريا, والبعض الآخر ليس كذلك, لذلك سنفصل القول في بعض المظاهر التي تنسب إلى كل من الجوهري والقرطاجني على اعتبار أن ما جاءا به على درجة من الأهمية بالغة, وسندرجهما ضمن دائرة مظاهر الخروج الكلي, بينما سنجمل القول في مظاهر أخرى للخروج عن نظام العروض الخليلي يمثلها كل من الأخفش وابن جني وابن السراج الشنتريني والسكاكي وأمين الدين المحلي, على اعتبار أنهم يمثلون مظاهر الخروج الجزئي عن نظام الخليل.

2-1 مظاهر الخروج الجزئي:

2-1-1 الأخفش (ت 211هـ)

تتلمذ في العروض على يد واضعه, لكنه رغم ذلك لم يأخذ بأهم أفكار الخليل المتعلقة بالتأصيل والتفريع لـ((أنه لا يدري أن العرب أرادت هذا بعينه, أو أخرجت شعرا من شعر, وإن كان قد يقول الرجل منهم أعاريض لم يقلها أحد قبله, و لم نسمع بما زعم الخليل أنها خرجت منه))[1], لكن مبدأ التأصيل والتفريع عند الخليل مبدأ افتراضي محض نشأ من مقابلة الأوزان في الاستعمال وأصولها في الدائرة و لم يقل أن العرب كانت تنشئ الشعر وفق هذا المبدأ, أي تنتج وزنا لقصيدة ما بناء على وزن في قصيدة أخرى, لكن السؤال الذي يطرح في هذا السياق هو: ألم يكن الأخفش وهو تلميذ الخليل عارفا بمقاصد الخليل؟ الحقيقة أن الأخفش كان بين تيارين, تيار يوجّهه نحو إكمال النقص في البناء الخليلي حسب ما رآه, وتيار معاكس يوجهه نحو تبرير ما جاء به الخليل, لذلك نجد أنه يقع في تناقض يخص مبدأ الأصل والفرع فبعد رفضه لهذا المبدأ كما رأينا من خلال الفقرة السابقة, نجده يؤيد ما ذهب إليه الخليل في معرض حديثه عن فعولن في الهزج حين أقرّ ببنائه على ستة أجزاء[2] وذلك غير موجود إلا في الدائرة والمسدس أصل للمجزوء المربع الوارد في الاستعمال وهو إقرار ضمني بتبني فكرة الأصل والفرع.

---

[1] الأخفش, سعيد بن مسعدة, كتاب القوافي, تح: عزة حسن, مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم, دمشق, دت, 94

[2] نفسه, 114

نسجل من بين مظاهر الخروج الأخرى عن البناء الخليلي ما أضافه الأخفش من أضرب البسيط, حيث أضاف ضربا صحيحا (فاعلن) ملحقا بالعروض الأولى (فعلن) واستشهد لذلك بقول أحد الأعراب:

وبلدة قفرة تمسي الرياح بها لواغبا وهي ناء عرضها خاويه
قفر عقام ترى ثور النعاج بها يروح فردا ويلفي إلفه طاويه[1]

لكنّ الملفت للنّظر أنّ البيت الثّاني كان قد أنشده الخليل[2] وربما أهمله وعدّه شاذا والأعجب من هذا أنّ صاحب الجامع ذكر بأنّ الأخفش ((ردّه وقال هو مصرّع))[3] إذا كان ما أورده العروضي على درجة كبيرة من الموثوقية فيما يتعلق بإيراد الشاهد على لسان الخليل, أو فيما يتعلق برد الأخفش له, فذلك سيؤكد حقيقة التناقض الذي وقع فيه الأخفش.

أهمّ ما يميّز الأخفش أنّه كثيرا ما يورد ما اعتبره الخليل شاذا على أساس أنه قياسي يجب الاعتماد عليه في صياغة المعطيات العروضية وأشهر إضافاته على الخليل إضافته للبحر السادس عشر الذي يسمى المتدارك ((لأن الأخفش تدارك به على الخليل, حيث تركه الخليل و لم يذكره في جملة البحور))[4] وذلك لاعتبارات ذكرناها سلفا حين تحدثنا عن الدائرة الأخيرة.

2-1-2 ابن جني (ت 392هـ)

لقد أطلق الخليل بن أحمد على دوائره العروضية أسماء توحي كل تسمية فيها بالمسمى, لأنه برّر ما أطلقه عليها, فالدائرة الثانية مثلا التي تضمّ الوافر والكامل سميت بالمؤتلف ((لأن أجزاءها كلها سباعية والحركات فيها متعادلة))[5] فإذا كانت التسميات لدى الخليل مقبولة التبرير عموما, فإن ما جاء به ابن جني من مخالفاته للخليل أنه سمى الدائرة الثالثة التي تضم الهزج أصلا لها مع الرجز والرمل بالمشتبه وقد سماها الخليل المجتلبة, وتبرير ابن جني لتسمية الدائرة الثالثة بالمشتبه ((أنّ أجزاءها متماثلة فكل واحد من أجزائها يشبه الآخر))[6] وهذا التبرير ذاته لدى الخليل غير أنه كان يقصد الدائرة الرابعة لا الثالثة[7] فتبرير التسمية واحد لدى كل منهما, لكنه لا ينطبق على الدائرة نفسها, فالدائرة الثالثة لدى الخليل تسمى المجتلب ولدى ابن جني تسمى المشتبه والعكس بالنسبة للدائرة الرابعة.

لقد اعتبر الخليل تسمية الدائرة الثالثة بالمجتلب ((لأن كل جزء منها مجتلب من الدائرة الأولى, فأما الهزج فمجتلب من سباعي الطويل والرجز من سباعي البسيط والرمل من سباعي المديد))[8], أما تبرير

[1] الأخفش, كتاب القوافي, 99
[2] العروضي, الجامع, 186
[3] نفسه, 186
[4] عبد الحميد السيد عبد الحميد, الطريق المعبد, 178
[5] العروضي, 245
[6] ابن جني, أبو الفتح عثمان, كتاب العروض, تح: فوزي عيسى, دار المعرفة الجامعية, الإسكندرية, 1998, ص99
[7] العروضي, 256
[8] نفسه, 248

ابن جني لتسمية المجتلب التي تخص عنده الدائرة الرابعة فذلك((لأن الجلب في اللغة الكثـــرة, فلكثـــرة أبحرها سميت بهذا الاسم, وقيل سميت بذلك لأنها أبحرها مجتلبة من الدائرة الأولى (مفاعيلن) من الطويل (فاعلاتن) من المديد (مستفعلن) من البسيط))[1].

يبدو طرح ابن جني فيما يخص تسمية المجتلب مقبولا في جزئه الأول, غير أنه ليس كذلك في جزئه الأخير, لأنه ظاهر أن الوحدات الإيقاعية والأجزاء في الدائرة الأولى مكوّنة مـــن أوتـــاد مجموعـــة, في الوقت الذي لا يخلو فيه أيّ شطر من أبحر الدائرة الرابعة من وتد مفروق سواء في الدائرة أو الاستعمال وممن ذهب مذهب ابن جني في تسمية الدائرتين الثالثة والرابعة نسجل الخطيب التبريزي(ت502هـــ) الذي وافقه في التبرير أيضا[2] كما نسجل الزمخشري صاحب القسطاس الذي وافقهما في التسمية[3].

3-1-2 أبو بكر بن السراج الشنتريني (ت549هـ)

رتّب الخليل دوائره الخمس على منطق الأكثر كمالا من البحور لذلك كان ترتيبه: دائرة المختلف أوّلا, ثمّ المؤتلف فالمجتلب فالمشتبه فالمتّفق, أما الشّنتريني فقد اتّخذ من ترتيبه اتّجاها معاكـــسا لاتّجـــاه الخليل فانتقل من الأقلّ إلى الأكثر[4] لذلك كان ترتيبه للدوائر انطلاقا من دائـــرة المتّفـــق ثم المجتلـــب فالمؤتلف فالمختلف فالمشتبه.

يبدو ترتيب الشنتريني للدّوائر خاضعا لكمّ المقاطع في الوحدة الإيقاعية, فدائرة المتّفق مبنيّة علـــى وحدة إيقاعية بثلاثة مقاطع. ودائرة المجتلب مبنية على وحدة إيقاعية أحادية بأربعة مقـــاطع. ودائـــرة المؤتلف مبنية على وحدة إيقاعية بخمسة مقاطع. ودائرة المختلف مبنية على وحدة إيقاعية ثنائية بـــسبعة مقاطع. ودائرة المشتبه مبنية على وحدة إيقاعية ثلاثية باثني عشر مقطعا وهذا الترتيب على هذه الصيغة هو ترتيب تصاعدي من أقل الوحدات الإيقاعية من حيث كم المقاطع إلى أكثرها.

من مظاهر خروج الشّنتريني الأخرى عن مذهب الخليل أن جعل رأسا للدّائرة الرابعة بحر المضارع[5] على أساس كونه مبدوءا بوتد مجموع وذلك على غرار كل رؤوس الدوائر الأخرى, لكـــن في ذلـــك إشارة واضحة لإهمال الواقع الشّعري الذي لم يرد فيه المضارع مسدّس الأجزاء, كما هـــي حالـــه في الدّائرة, وهذا منافٍ لمذهب الخليل الذي كان يمنح للاستعمال أهمّية بالغة.

---

[1] ابن جني, كتاب العروض, 136
[2] التبريزي, الوافي في العروض والقوافي, 93, 128
[3] الزمخشري, جار الله, القسطاس في علم العروض, تح: فخر الدين قباوة, بيروت, 1989, ص52
[4] الشنتريني, أبو بكر محمد بن عبد الملك, المعيار في أوزان الأشعار, تح:محمد رضوان الداية, مكتبة دار الملاح, دمشق, 1979, ص19, 20
[5] نفسه, 20

4-1-2 السكاكي(ت 626هـ) :

أهم آراء أبي يعقوب السكاكي ظهرت في كتابه "مفتاح العلوم" حيث خصص فيه جزءا للعروض محاولا الإيجاز, وأوّل ما يظهر من مخالفاته الخليل من جهة الاصطلاح تسميته الدائرة الخامسة بالمنفردة على عكس الخليل الذي أطلق عليها دائرة المتفق, حيث يقول: ((ودائرة تختم بها تسمى: منفردة, فيها بحر واحد يسمى المتقارب, تتم أصل البيت بثمان دورات وهي هذه, وضابطه: فعولن))[1] ويبدو جليا اتفاقه مع الخليل في كون هذه الدائرة لا تحتوي إلا على بحر واحد, لذلك أراد أن يكون اصطلاحه عليها بمثابة التبرير, ولأنه لا مشاحة في الاصطلاح فلا يمكن أن يرقى هذا المظهر إلى مستوى مظاهر الخروج عن النظام الخليلي, لأن المخالفة هنا شكلية جدا ولا تمس جوهر الإيقاع في الشعر العربي.

أورد السكاكي ترتيب الدوائر العروضية على الصيغة التي وصفها الخليل وحاول أن يفسر هذا الترتيب: أي دائرة المختلف فالمؤتلف فالمجتلب فالمشتبه فالمتفق (المنفردة عند السكاكي), وبدا في تبريره متقمصا شخصية الخليل الذي انتقل في ترتيب دوائره من الأكثر اكتمالا إلى الأقل من الناحية الكمية, ولهذا كانت دائرة المختلف التي يبنى أصلها على ثمانية وأربعين حرفا هي الدائرة الأولى فيما كانت الدائرة المنفردة التي تبنى على أربعين حرفا هي آخر الدوائر, لكن السؤال الذي يطرح هنا يتعلق بالدوائر الثلاث التي تتوسط دائرتي المختلف والمنفردة, لأنّ كلا منها مبني على اثنين وأربعين حرفا فلِمَ تقدّمت المجتلب عليها؟

السبب كان في اعتماد الجانب الكمي للمقطع لا الحرف حتى وإن لم يتنبه السكاكي إلى مثل هذه القضية, لأن الجزء الذي تقوم عليه دائرة المؤتلف (مفاعلتن) مكون من خمسة مقاطع في حين لا تتكوّن جميع أجزاء الدائرتين الأخريين إلا من أربعة مقاطع, أما عن تبرير تقديم بحر عن آخر واعتباره أصلا للتفريع فالأمر متعلق بمفهوم التمام المرتبط بالأصل وجوبا, إضافة إلى احتوائه على وحدة إيقاعية أصل, يقول السكاكي: ((تعيّن النقصان للفرع يستتبع تعيّن الأصالة للكمال, وللأصل حقّ التقدّم على الفرع فبحكم هذه الاعتبارات ناسب في هذا النوع تقديم الأكمل فالأكمل ...))[2], وفي تعليل تقديم أصل الدائرة يقول عن دائرة المختلف: ((فالطويل نظرا إلى أركان الأفاعيل المبدوء بها, وأعني بالأركان الأسباب والأوتاد والفواصل, يقدّم على أخويه لكون ركنه الأول وهو: فعو, أتمّ من ركني أخويه وهما: فا ومس))[3], وكأن السكاكي في النهاية يريد أن يبرهن على أن الخليل اعتمد في الأصل مفهوم المحدد النهائي الأقصى الذي أشرنا إليه سابقا في معرض الحديث عن كليات النظام الخليلي.

يجب لفت النظر إلى حقيقة بالغة الأهمية وهي أنه لا أحد يملك التبرير الحقيقي والمطلق حول اعتبار السريع أصلا للدائرة الرابعة لدى الخليل, رغم أن أغلب العروضيين العرب أجمعوا على ذلك, ومن

---

[1] السكاكي, أبو يعقوب, مفتاح العلوم, تح: نعيم زرزور, دار الكتب العلمية, بيروت, ط2, 1987, ص522
[2] نفسه, 564
[3] نفسه, 565

بينهم السكاكي الذي قرر أن تقديم السريع في هذه الدائرة سببه احتواؤه على وتد مفروق و((أنّـــه في السريع أكمل منه في غيره, لأن أركان السريع ممتنع أن تؤلف على وجه من الوجوه تأليفا يخرج الوتـــد المفروق عن كونه مفروقا إلى كونه مجموعا أو سببا خفيفا))[1]. وهذا الكلام في جزئه الأخير صحيح غير أنه ليس كذلك في جزئه الأول كون الجزء الأصل (مفعولات) الذي يحتوي على وتد مفروق, والـــذي جعل من السريع أصلا للدائرة الرابعة يكون أكثر اكتمالا في المنسرح, لأن أقصى حدّ يمكن أن يـــصله السريع في الاستعمال هو أن تأتي عروضه مطوية مكسوفة, بينما في المنسرح لا يلحق الجزء (مفعولات) إلا الطي أحيانا, فضلا عن كونه يقع في حشوه أي أن التغيير الذي سيمسّه لن يكون وجوبيا, لـــذلك وجب أن يكون المنسرح هو أصل هذه الدائرة.

نخلص من هذا أنّ السكاكي منح تعليلا موفّقا جدّا للأصل لكنّه لم يلجأ إلى تعميمه أو التدقيق فيه لأنّه طبقه على ما شاع لدى العروضيين من اعتبار السريع رأسا لهذه الدائرة, و لم يجز تطبيقـــه علـــى المنسرح وإلا لكان وصل إلى هذه النتيجة المهمّة.

بعد أن عرض السكاكي موجزه للعروض الخليلي, أورد إمكانا مخالفا للتأصيل عنده وذكـــر بعـــد إيفائه بالوعد خاتمة قال في مطلعها: ((فحري أن نختم الكلام في علم العروض بهذه الخاتمة وهي ما أقوله من: أن لك أن تتخذ الوافر أصلا وتفرع عليه جميع البحور على ما أذكره, وهو أن تقدر أصل الـــوافر مثمنا منبها على ذلك على نحو قول امرئ القيس:

خيـــال هاج لي شجنا فـــبتّ مكابدا حـــزنا

عميد القلب مرتـــهنا بذكر اللهو والطـــرب))[2]

لقد جسّد السكاكي بهذا الطرح فكرة التمام في الأصل, واختار لذلك أن يكون أصـــل البحـــور كلها بحر يحتوي على وحدة إيقاعية سباعية مفردة, وأن يكون جزؤها الجزء الأكثر اكتمالا الذي يملك جميع إمكانات التفريع منه إلى بقية الأجزاء, وأن يكون هذا البحر مثمنا حتى تكون كل الأوزان مجتزأة منه بطرق تفريع مختلفة لأن الوزن الأكثر اكتمالا كان مثمن الأجزاء ذا وحدة إيقاعية ثنائية مركبة من سباعي وخماسي, أما هذا البحر الافتراضي فمكوّن من ثمانية أجزاء سباعية أي أنه أكمل منـــه, هـــذه الشروط مجتمعة لا تتحقق إلا فيما دعاه الوافر مثمنا.

يشرح السكاكي كيفية تركب أوزان الشعر العربي من هذا الوزن الافتراضي بواسطة نوعين مـــن التغيير, تغيير يمس البناء وتغيير يمس البنية, بواسطة التغيير الأول يستخرج مسدس الوافر ويلحقه بالمجزوء ثم مربعه الذي يلحقه بالمشطور, وبواسطة التغيير الثاني يستخرج الهزج مثمنا وذلك بعصب جميع أجزاء الوافر مثمنا.

---

[1] السكاكي, مفتاح العلوم, 565

[2] نفسه, 566

ليس هذان النوعان فحسب هما المستعملان لدى السكاكي لاستخلاص الأوزان, فهو يستثمر أيضا المعطى الخليلي في عملية التبديل الدوراني, وذلك حين يجعل مثمّن الوافر دائرة يستخرج منها مثمّن الكامل, ومن مثمّن الهزج دائرة يستخرج منها مثمن الرجز والرمل, أمّا الطويل الذي يجعله دائرة فيستخلصه من الهزج بواسطة تغيير بنيوي يتعلق بحذف آخر سبب خفيف (لن) من الأجزاء ذات الترتيب الفردي فيه, وكذلك استخلاص المتقارب من الهزج بحذف (لن) من جميع أجزائه.

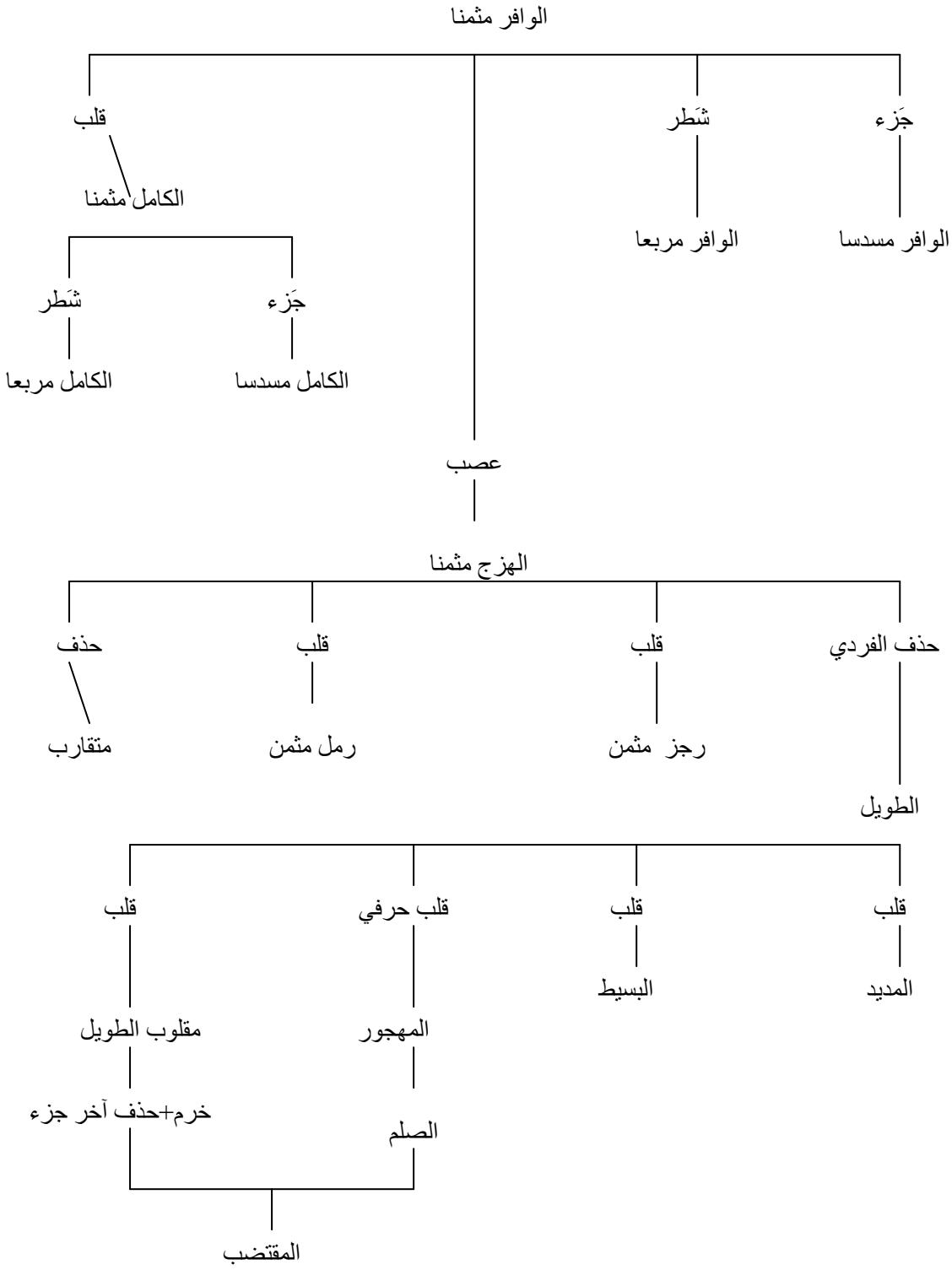
من أجل استخلاص المقتضب لتكوين دائرة المشتبه يقترح السكاكي طريقتين, الطريقة الأولى تتمّ بشكل غريب نوعا ما من أشكال التفريع لأنه يستخرج من الطويل ((بحرا ثالثا تزعمه مهجورا نصفه: مفعولات مفعول مفعولات مفعول, ثم تجعله أصلم فيبقى عندك: مفعولات مفعولمف عولا تمف, وهو بحر المقتضب, فتدبره فتكون الدائرة المشتبهة))[1].

لقد حصل الوزن المهجور بواسطة القلب الحرفي بتفريق جميع الأوتاد المجموعة وقلب جميع الأسباب الخفيفة أي تحويلها من (متحرك+ساكن) إلى (ساكن +متحرك) ثم بداية القراءة من آخر حرف إلى أول حرف, لنحصل بعد ذلك على: مفعولات مفعول مفعولات مفعول, وبالصلم نحصل على المقتضب, أما بخصوص الطريقة الثانية لاستخلاص المقتضب, فيقول السكاكي: ((وإن شئت استخرجت البحر الثالث هكذا: مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن ... ثم خرمته أولا وحذفته آخرا فيبقى عندك: فاعيلنف عولنمفا عيلنفعو))[2] وهذا وزن المقتضب أيضا, والسكاكي يفضل هذا الطريق, وهو لديه ((أليق بالصناعة لاشتماله على وتد مفروق واحد))[3], المهم في كل ذلك أن يجعل من المقتضب دائرة المشتبه.

يمكن تلخيص ما أراد أن ينتهي إليه السكاكي في تأصيله وتفريعه في المخطط التالي:

---

[1] السكاكي, 566
[2] نفسه, 566 , 567
[3] نفسه, 567


الوافر مثمنا
جَزء
شَطر
قلب
الوافر مسدسا
الوافر مربعا
الكامل مثمنا
جَزء
شَطر
الكامل مسدسا
الكامل مربعا
عصب
الهزج مثمنا
حذف الفردي
قلب
قلب
حذف
الطويل
رجز مثمن
رمل مثمن
متقارب
قلب
قلب حرفي
قلب
قلب
المديد
البسيط
المهجور
مقلوب الطويل
الصلم
خرم+حذف آخر جزء
المقتضب

يمكن نقد الطرح الذي أتى به السكاكي بصفة البديل عن النظام الخليلي من عدة جهات نذكر منها:

1- فكرة الأصل لدى السكاكي ليست ثابتة, وذلك شبيه بما وقع فيه الجوهري, فقد يتعدّد وصف البحر الواحد بوصفين متناقضين, وكمثال على ذلك الطويل الذي هو أصل للمديد والبسيط من جهة وأصل لأصل آخر هو المقتضب من جهة أخرى, كما أن الطويل ذاته هو فرع من أصل هو مثمن الهزج, وهذا بدوره فرع من مثمن الوافر.

2- خالف السكاكي الخليل في استخراج الأوزان, وذلك باعتماده أنماط تغيير متعددة اشتملت على التحول البنائي والتحول البنيوي فقال بالجَزء والشَّطر وزحاف العصب وعلة الحذف وعلة الصلم, وإذا كان الجَزء والشَّطر يحافظ على الروابط المشتركة بين الفرع والأصل فإنّ الزحاف والعلة ليسا كذلك.

3- اعتمد السكاكي فكرة التفريع عن طريق التبديل الدوراني بالكيفية ذاتها التي أقامها الخليل أي أن يتمّ التفريع لاستخلاص الأوزان بعضها من بعض انطلاقا من موقعية الأسباب والأوتاد والانتهاء إلى نقطة البداية, فالسبب أو الوتد هو مبدأ التفريع, لكنه أضاف نمطا جديدا من التفريع وهو الانطلاق من الحرف ثمّ الدوران والانتهاء إليه, وذلك حين استخرج المهجور من الطويل انطلاقا من ثاني الوتد المجموع في الجزء الثاني أي من:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

إلى: فاعيلن فعولن مفاعيلن فعولنمـ أو (مفعولات مفعول مفعولات مفعول)

ومثل هذا النمط من التفريع يخلّ بالنظام الإيقاعي في الشعر العربي الذي يعتمد في تركّبه على الأسباب والأوتاد أساسا للبنى الإيقاعية.

تجدر الملاحظة هنا أن السكاكي قام بتفريع آخر للمقتضب من غير هذه الطريق العسيرة والشاذة وذلك انطلاقا من مقلوب الطويل (المستطيل) وهو أحد بحرين مهملين في الدائرة الأولى بمعنى أنه وزن ناجم عن آلية التبديل الدوراني المعتمد في الدائرة العروضية كأساس لاستخراج الأوزان ثم بعمليتين متلازمتين في التغيير[1] (خرم+حذف).

[1] السكاكي, 567

5-1-2 أبو بكر محمد بن علي المحلي(ت673هـ)

لقد اختار الخليل بن أحمد الأسباب والأوتاد كمرتكزات أساسية يقوم عليها التفريع عن طريق التبديل الدوراني وكأن هذه العناصر غير قابلة للتجزيء إلى حروف وهي المعتمدة في تركيب الأوزان انطلاقا من الأجزاء التي يتكون أقلُّها من وتد وسبب و لم يختر الخليل الحروف أساسا للتبديل الدوراني كما حصل في النظام المعجمي من خلال كتابه (العين) وذلك لأن النظامين مختلفان, وإن تشابها في بعض الجزئيات الأخرى, أما المحلي فمن خلال تعريفه للدائرة التي رأى أنها ((صفة لموصوف محذوف تقديره: الحروف الدائرة, أو الأوتاد والأسباب الدائرة))[1], هذا التعريف الذي يحمل بعض التعليل الوظيفي للدائرة يبدو غير مُصيب في جزئه الأول لأن التبديل الدوراني لا يتعلق بالحروف ولا ينطلق منها بوصفها مواقع, بل يعتمد على الأسباب والأوتاد, فمن حيث أراد أن يمنح لمصطلح تعليلا وظيفيا أخطأ في ضبط المفهوم وخالف بذلك الخليل.

النّاحية الأخرى التي تشكّل مظهرا من مظاهر الخروج عن النظام الخليلي أنّ المحلي ذهب في ترتيب الدّوائر مذهبا مخالفا للخليل موافقا لابن السّراج الشّنتريني حيث رتّب الدوائر من البسيط إلى المركّب فالدّوائر عنده ((ثلاث بسائط وثنتان مركّبتان))[2] والبسائط أو المركّبات تمّ الانتقال فيها من الأقلّ إلى الأكثر أي أنّه بدأ بدائرة المتّفق (المتقارب) ثمّ المختلب (الهزج) ثمّ المؤتلف(الوافر) ثم دائرة المختلف (الطويل) ثم دائرة المشتبه (المضارع) وقد اقتفى مذهب ابن السّراج في اعتباره المضارع رأسا لدائرة المشتبه[3].

ممّا يُحسب للمحلي هو تنبيهه على فكرة تكرار الوحدات الإيقاعية المشكلة للأوزان. وذلك يستنبط من خلال حديثه عن التفريع في الدوائر الخمس, فهو يقول عن الدائرة الأولى(المتفق): ((وإن شئت اكتفيت في المثال بجزء واحد فإن أردت ذلك فاعلم أن من فعولن فصلين أعني وتدا وسببا, فإذا فككت من الفصل الأول وهو فعو قلت فعولن, وكررته سبع مرات كان بحر المتقارب))[4] وهذا ينطبق على الدائرتين البسيطتين الأخريين, دائرة المختلب ودائرة المؤتلف أما فيما يتعلق بدائرة المختلف المركبة فيقول: ((وإن شئت أن تكتفي في المثال بالجزأين اللذين تركبت هذه الدائرة منهما فقد علمت أن في فعولن مفاعيلن خمسة فصول ينفك من كل فصل بحر كما تقدم فإذا فككت من الفصل الأول وهو فعو قلت فعولن مفاعيلن وكررت ذلك ثلاث مرات كان بحر الطويل))[5] وعن دائرة المشتبه المبنية على وحدة إيقاعية ثلاثية فيقول: ((وإن شئت أن تكتفي بثلاثة الأجزاء اللاتي تركبت هذه الدائرة منهن فقد

---

[1] المحلي, محمد بن علي, شفاء الغليل في علم الخليل, تح: د.شعبان صلاح, دار الجيل, بيروت, 1991, ص124
[2] نفسه, 124
[3] نفسه, 147
[4] نفسه, 126
[5] نفسه, 140, 141

علمت أن فيهن تسعة فصول, فإذا فككت من الفصل الأول وهو مفا, قلت مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن وكررت ذلك مرة كان بحر المضارع))[1].

يُلاحَظ بجلاء من خلال كلام المحلي عن التفريع في الدوائر العروضية تأكيده على مفهوم تكرار الوحدة الإيقاعية لتشكيل الأوزان عموما, والبحور أصول الدوائر خصوصا وهذا التأكيد يثبت حقيقة وصرامة النظام العروضي الذي بناه الخليل.

2-2 مظاهر الخروج الكلي:

2-2-1 الجوهري (ت 393هـ)

لقد بات مصنَّف الجوهري في العروض (عروض الورقة) غير معروف لدى كثير من المهتمين بدراسة الظواهر الإيقاعية, لكنه حظي باهتمام لدى العرب القدامى الذين أشادوا به وأعلوا من مقداره, وجعلوا منه عنوانا للتجديد ومن أولئك الذين أبرزوا قيمته ياقوت الحموي في معجم الأدباء الذي قال: ((وله من التصانيف كتاب في العروض جيد بالغ سماه عروض الورقة))[2], وممّن نقل مسائله وزكاه وأشاد بمذهبه نجد ابن رشيق القيرواني في العمدة إذ يقول: ((ثم ألف الناس بعده (أي بعد الخليل) واختلفوا على مقادير استنباطاتهم حتى وصل الأمر إلى أبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري فبين الأشياء وأوضحها في اختصار وإلى مذهبه يذهب حذّاق أهل الوقت وأرباب الصناعة))[3] وقد ذكر محقّق كتاب (عروض الورقة) صالح جمال بدوي بعض أولئك الذين نقلوا عن الجوهري جملة من مسائل مصنفه ومنهم أبو عبد الله محمد المعروف بأبي جيش الأنصاري الأندلسي وعبد المحسن القيصري (ت 755هـ) وأبو البقاء الأحمدي الشافعي (ت 909هـ) ومحمد بن إبراهيم الحنبلي الربعي (ت 971هـ) وغيرهم[4] ...

يتميّز كتاب عروض الورقة عن غيره من مصنفات العروض ((بأنّه منهج وموضوع أو نظرية مع تطبيقها))[5] فهو على وجازته تتجلّى أهميته البالغة في كونه جاء بالجديد الذي يخصّ مجمل مركّبات البناء العروضي انطلاقا من الوتد ومرورا بالأجزاء وانتهاء بالأوزان وكلّ ذلك في منهج قائم على الدّقة والتحري والإيجاز.

بعد أن عرّف الجوهري في (عروض الورقة) العروض بأنّه ((ميزان الشعر وهي ترجمة عن ذوق الطباع السليمة))[6] على صيغة التأنيث لا التذكير كما هي العادة لدى أغلب العروضيين على أساس

---

[1] المحلي, شفاء الغليل, 150
[2] أبو عبد الله ياقوت الحموي, معجم الأدباء أو إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب, تح: فريد الرفاعي, دار المأمون, القاهرة, ج 6 , د ت, ص155
[3] ابن رشيق, أبو الحسن, العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده, تح: محمد محيي الدين عبد الحميد, دار الجيل, 1981, ج 1, 135
[4] الجوهري, أبو نصر إسماعيل بن حماد, عروض الورقة, تح: د.صالح جمال بدوي, مكة المكرمة, 1985, ص 14, 15
[5] نفسه, 16
[6] نفسه, 54

كونه تعبيرا مجازيا عن العلم, بيّن فوائده وذكر علله الثلاث التي ((إحداها عدم السماع عن العرب كتسديس الطويل, وطيّ (مستفعلن) من الخفيف وترك مراقبة (مفاعيلن) في المضارع ونحوها, وهذا جائز للمحدث قياسا على ما جاء عن العرب بأنه في معناه, والثانية الشذوذ عن القياس كالإقعاد في عروض الكامل, والإقواء والإكفاء,... وهذا لا يجوز للمحدث لأن ذلك إنما وقع في المطبوع للتوهم أو للضرورة ... والثالثة ترك الوزن كالجمع بين خمس متحركات, وتحريك سواكن الأسباب والأوتاد ... لفساد النظم, وهذا لا يسوغ للمحدث ولا للقديم لأن فيه تركا للوزن وإخراجا للنظم إلى النثر))[1].

وما ورد في هذه الفقرة يبين العناصر التي بنى عليها الجوهري منهجه, فكأن (عروض الورقة) طريقة لمن يكتب الشعر يبرز فيها ما يجوز للمحدث منه, وما لا يجوز له وما لا يجوز للمحدث ولا القديم وذلك وفق ضوابط حددها في مقدمة كتابه كما ظهر من خلال العناصر الواردة في هذه الفقرة.

الأجزاء :

يقول الجوهري: ((وأما الأجزاء التي يقطع عليها الشعر فسبعة: اثنان منها خماسيان وهما فعولن وفاعلن وخمسة سباعيات وهن : مفاعيلن, فاعلاتن, مستفعلن, مفاعلتن, متفاعلن))[2] وظاهر أنه خالف الخليل إذ أقصى من مجموع الأجزاء عنده مفعولات وقد برر هذا الإقصاء بكون مفعولات ((ليس بجزء صحيح على ما يقوله الخليل وإنما هو منقول من مستفعلن مفروق الوتد لأنه لو كان جزءا صحيحا لتركّب من مفرده بحر كما تركب من سائر الأجزاء))[3] وكما يبدو أن علة الإقصاء الأساسية هي أن مفعولات لم يتركّب منها بحر كما هو الحال مع جميع الأجزاء الأخرى التي تعدادها سبعة التي يتشكل من تكرار كل واحدة منها بمقدار معين البحور السبعة الصافية التي تبنى وحداتها الإيقاعية على الجزء الواحد.

لكن ينبغي لفت النظر إلى فكرة الجوهري حول كون مفعولات منقولا عن مستفعلن مفروق الوتد أي أن هناك تحولا داخليا يحدث على مستوى الجزء يمس الوتد المجموع منه الذي يتفرع إلى وتد مفروق مع بقاء الترتيب على حاله لينتج الجزء (مستفعلْن) الذي يؤول إلى مفعولات, هذا النمط من التحول الداخلي الذي يكون فيه الوتد المجموع أصلا للمفروق ظاهر في نظام الجوهري بشكل أساسي وهو نمط خارج عن البناء الخليلي.

يشير طرح الجوهري فيما يتعلق بالجزء مفعولات إلى مظاهر الشذوذ التي تخص دائرة المشتبه وبصرف النظر عن تبريره إقصاء هذا الجزء عن جملة الأجزاء الصحيحة فإن ما جاء به يرمي إلى إعادة التفكير بهذا الجزء المخالف للأجزاء الأخرى من جهة كونه ينتهي بمتحرك ومن جهة كونه لا يأتي سالما

---

[1] الجوهري, عروض الورقة, 54
[2] نفسه, 55
[3] نفسه, 55

إلا في المنسرح حتى وإن عدّ الأخفش الواو في هذا الجزء زائدة[1] بمعنى أنه لا يكاد يأتي سالما إلا نادرا في حشو المنسرح والغالب طيّه وهو المستحسن, لكنّ الخليل حين اعتبر هذا الجزء صحيحا كان اعتباره مبنيا على مواءمته لكامل النظام فجميع تحولات هذا الجزء التوفيقية بين الواقع النظري والاستعمال تندرج تحت منظومة التغييرات التي حددها وصنفها, لذلك فهذا الجزء لا يشكل عنده نشازا كما أنّ الحاجة إليه ماسّة في بناء الدائرة الرابعة.

إنّ أهمّ ما نستنتجه من مظاهر الخروج عن النظام الخليلي هو إضافة نوع من التفريع يتجاوز الأسباب والأوتاد إلى الحروف فالموضع الذي يفرع من خلاله هو الحرف وذلك على مستوى الوتد المجموع المكون من حرفين متحركين فساكن, ينطلق التفريع فيه من الحرف المتحرك الثاني وينتهي إليه ليتشكل الوتد المفروق.

البـــحـــور:

التفريع الخارجي: سمّى الجوهري البحور أبوابا كما سماها غيره كذلك, وفي تعدادها يقول: ((وأما الأبواب فاثني عشر سبعة منها مفردات وخمسة مركبات فأولها المتقارب ثم الهزج والطويل بينهما مركب منهما ثم بعد الهزج الرمل والمضارع بينهما ثم بعد الرمل الرجز والخفيف بينهما ثم بعد الرجز المتدارك والبسيط بينهما ثم بعد المتدارك المديد مركب منه ومن الرمل ثم الوافر والكامل ولم يتركب بينهما بحر لما فيهما من الفاصلة))[2] هذا التصنيف مبني على أساس كم الوحدة الإيقاعية فالبحور السبعة المفردات هي البحور الصافية ذات الوحدة الإيقاعية الأحادية أما البحور الخمسة الباقية فهي ذوات الوحدة الإيقاعية المركبة من أكثر من جزء وعلى ذلك فترتيب البحور المفردات لديه كالتالي: المتقارب, الهزج, الرمل, الرجز, المتدارك, الوافر, الكامل, أمّا البحور المركّبات فهي على التّرتيب : الطويل, المضارع, الخفيف, البسيط, المديد.

تنتج البحور المركّبة من تركيب البحور المفردة كما يلي :

المتقارب (فعولن) + الهزج (مفاعيلن)---------- الطويل (فعولن مفاعيلن)

الهزج (مفاعيلن) + الرمل (مفاعيلن) ---------- المضارع (مفاعيلن فاعلاتن)

الرمل (فاعلاتن) +الرجز (مستفعلن) ---------- الخفيف (فاعلاتن مستفعلن)

الرجز (مستفعلن)+المتدارك (فاعلن) ---------- البسيط (مستفعلن فاعلن)

الرمل (فاعلاتن)+ المتدارك (فاعلن ---------- المديد (فاعلاتن فاعلن)

وهذه عشرة بحور يضاف لها الوافر والكامل المفردان اللذان لا يشكلان إن اجتمعا معا أو الواحد منهما مع غيره من المفردات بحرا آخر لأن كليهما فيه فاصلة حسب تعليل الجوهري.

---

[1] العروضي, الجامع, 199
[2] الجوهري, 55

يلاحظ أن ترتيب الأبحر وفق ما سبق منطقي إلا في الجزء الأخير منه والمتعلق بتركّب المديد من الرمل أولا و المتدارك ثانيا, لأن الترتيب يقتضي أن يسبق المتدارك بحرا آخر مفردا ليتشكل بحر مركب ولكن يبدو أنّ الجوهري تعسّف في استخراج المديد المركب بشكل جعله لا يبرر طرحه, والأمر الآخر غير المبرر أنه لم يضع الوتد المفروق في الحسبان مطلقا وذلك لأن المضارع والخفيف يحتويان على (فاع لاتن) و(مستفع لن) المفروقتي الوتد على الترتيب في الوقت الذي يحتوي فيه كل من الرمل على (فاعلاتن) وهو يدخل في تركيب المضارع والرجز على (مستفعلن) وهو يدخل في تركيب الخفيف.

التفريع الداخلي :

لقد عرفنا فيما سبق من خلال بناء النظام الخليلي أن التفريع عنده على نوعين سواء على مستوى الأجزاء الأصول أو على مستوى الدائرة, فعلى مستوى الأجزاء الأصول تتفرع عن طريق التبديل الدوراني الأجزاء الفروع, وكل الأجزاء أصلية قد يصيبها زحاف أو علة فتؤول إلى متغيراتها. ويسمى النوع الأول من التفريع تأصيليا والثاني تفريقيا وعلى مستوى الدائرة يتم تفريع أوزان بحور من أصولها بواسطة النمط الأول من التفريع. بينما يدخل النمط الثاني من التفريع ليوفق بين أوزان الدائرة الأصلية والأوزان في الاستعمال عن طريق الجَزء أو الشَّطر أو النَّهك أو الزّحاف أو العلّة. أما بالنسبة للجوهري فالتفريع عنده على نوعين الأول هو التفريع الخارجي الذي تحدثنا عنه سلفا ويتمثل في استخلاص البحور المركبة من البحور المفردة أما النوع الثاني فيسمّى التفريع الداخلي ويتم من خلاله استخلاص بقية الأوزان التي عدها الخليل بحورا بينما عدها الجوهري أوزانا من بحور وتلك هي: السريع والمنسرح والمقتضب والمجتثّ, ويبرّر الجوهري خياره هذا بقوله: ((إنّ كل بيت ركّب من مستفعلن فهو من الرجز طال أو قصر وكل بيت ركّب من مستفعلن فاعلن فهو من البسيط طال أو قصر وعلى هذا قياس سائر المفردات والمركبات فلو جاز أن يجعل ما يشارك غيره في جزئه بابا على حدة لنقصان أجزائه أو لتقديم بعضها على بعض أو للزحاف لزم ذلك في كل مربع ومثلث ومثنّى ومزاحف))[1] ومن خلال هذا القول يمكن أن نعدّ وزن السريع الذي يرد فيه مستفعلن فاعلن متأخرا عن مستفعلن كما في الاستعمال وزنا من أوزان البسيط وهذا ما حدث حين نسب الجوهري شواهد أوزان السريع إلى البسيط بل قال في معرض حديثه عن أوزان البسيط ((وله [للبسيط] مسدّس يسميه الخليل السريع وبيته الذي لا زحاف فيه:

هاج الهوى رسم بذات الغضا مخلولق مستعجم محول

وقد نقص منه فاعلن الأولى والثالثة))[2]

[1] الجوهري, عروض الورقة, 56
[2] نفسه, 63

وهنا يلاحظ مفهوم للجَزء مختلف تماما عمّا جاء به الخليل, فمسدّس البسيط الآخر الـــذي يلـــي مجزوء البسيط المعروف إنّما نتج من إسقاط فاعلن الأولى والثالثة فكان الوزن الـــذي دعـــاه الخليـــل بالسريع كما يرى الجوهري.

ولأن الجوهري عدّ ((كل بيت ركب من مستفعلن فهو من الرجز طال أو قصر))[1] فقد رأى أن مشطور السريع المكسوف وزنا من أوزان الرجز[2] وهو ذاته مـــشطور الرجـــز المقطـــوع والشاهد الذي اعتمده الجوهري في ذلك هو عينه ما استشهد به الخليل:

يا صاحبي رحلي أقلاّ عذلي

يمكننا تبرير ما يمكن أن يعدّ تناقضا لدى الجوهري من جهة نسبته لأوزان السريع مرة إلى البـــسيط وأخرى إلى الرجز بأن الجوهري نظر إلى السريع مستعملا بجزئه فاعلن الذي ينتهي به شـــطراه فنـــسبه على ذلك الأساس إلى البسيط ونظر إليه في الدائرة بجزئه مفعولات الذي يشكّل عروضه وضربه فنسبه إلى الرجز على أساس مفعولات نتج من تفريق وتد مستفعلن وهي الوحدة الإيقاعية للرجز.

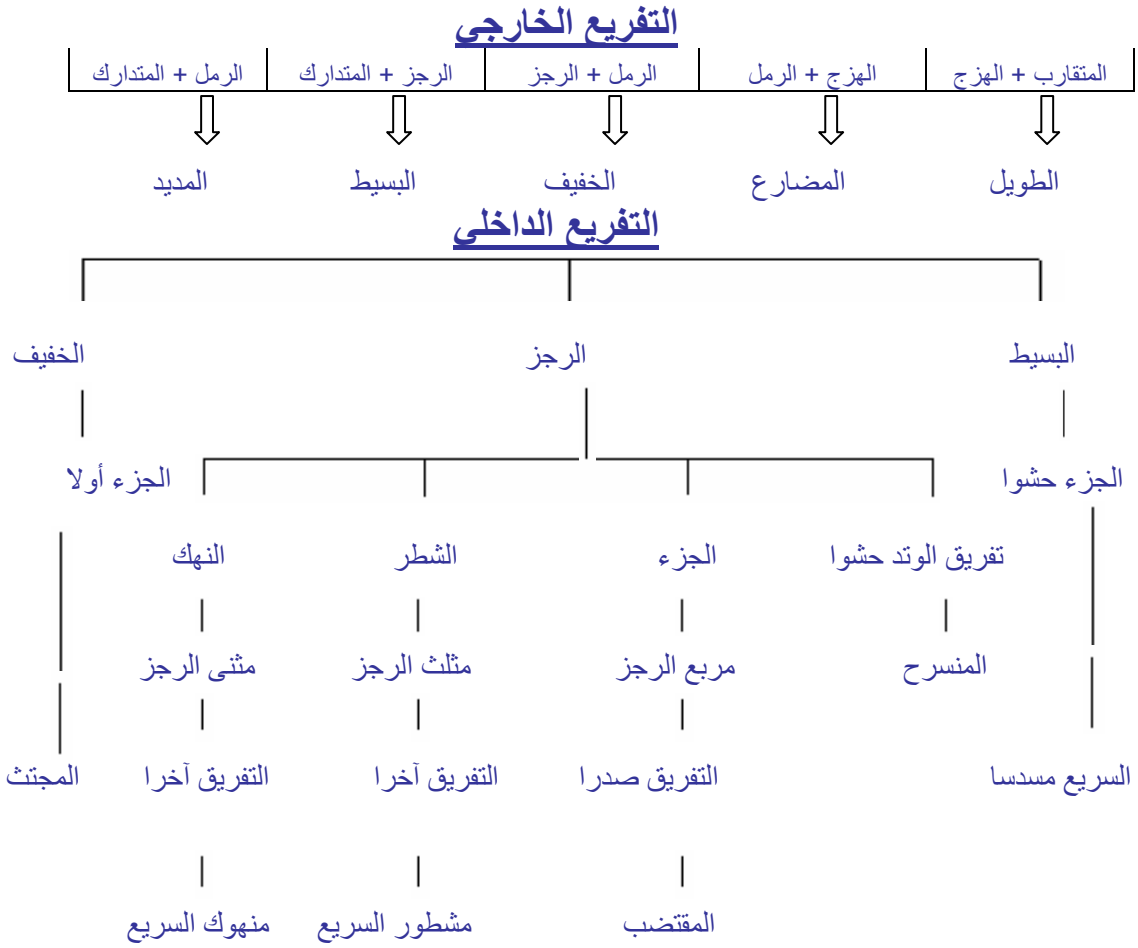
أما المنسرح فقد عدّه وزنا من أوزان الرجز إذ قال: ((ويجوز فيه [أي الرجز] تفريق الوتد في حشو مسدسه فيصير مستفعْل بتقديم النون على اللام فينقل إلى مفعولات وهو الذي يسميه الخليل المنـــسرح ... و لم يجئ ضربه إلا مطويا))[3] وبهذا يكون قد ألزم ضربه الطي وليس الطي وجوبيا في ضرب الرجـــز فلم يكون أصل المنسرح هو الرجز؟

لم يعدّ الجوهري المنسرح فقط من أوزان الرجز بل عدّ مشطوره ومنهوكه كذلك[4], كما رأى أن المقتضب وزن من مجزوء الرجز حين قال: ((ويجوز تفريق الوتد في صدر مربعه [مربع الرجز] فيـــصير مفعولات مستفعلن مفعولات مستفعلن... وهو الذي يسميه الخليل المقتضب))[5], كما رأى أن المجتث وزن من أوزان الخفيف ((وقد ركّب منه [من الخفيف] مربع آخر وهو الذي يسميه الخليل مجتثـــا ... وقد نقص منه فاعلاتن الأولى والثالثة))[6].

يمكن إجمالا تلخيص نوعي التفريع الخارجي والداخلي في المخطط التالي:

---

[1] الجوهري, 56
[2] نفسه, 76
[3] نفسه, 77
[4] نفسه, 79
[5] نفسه, 78
[6] نفسه, 82



إذا بدا لنا أن نحوصل مجمل أفكار الجوهري في مظاهر خروجه عن الخليل فسندرس العناصر الأساسية التي بنى عليها نظامه, فأوّل ما يتبدّى بعد دراسة نظر الجوهري للظواهر العروضية هو إهماله المطلق لفكرة التفريع عن طريق التبديل الدوراني التي استبدل بها نوعين من الاشتقاق داخلي وخارجي انتهى من خلالهما إلى رصد أوزان الشعر العربي كما رآه, ولقد اعتمد في ذلك فكرة تفريق الوتد المجموع وهي فكرة غريبة كما يبدو إذا تم تطبيقها على مستوى الأجزاء ذوات الوتد المجموع فسينتهي الأمر إلى تغيير في البنى الإيقاعية, مما يدل على أنّ هذه الفكرة لا ترقى إلى مصاف النظريات المحددة لظواهر الوزن والإيقاع. ومن الأفكار الأخرى الواردة في كتاب الجوهري فكرة الجَزء وهي فكرة مخالفة لما أتى به الخليل حول هذا المفهوم الذي يقتضي عنده إسقاط الجزء الأخير من كل شطر, لكنّه عند الجوهري يظهر بأكثر من مفهوم فبالإضافة إلى مفهوم الجزء هذا الذي استخلص به مربع الرجز من مسدّسه, نجد مفهوما آخر يتعلق بإسقاط الجزء الأول كما حدث حين أنتج المجتث من الخفيف ولعل هذا الإجراء شبيه بما جاء به السكاكي حين نسب المديد الخامس والسادس إلى البسيط بحذف(مستفعلن)من الصدر[1].

[1] السكاكي, مفتاح العلوم, 634

إن المجزوء والفرع لدى الخليل مرتبطان عضويا فكل منهما فرع للتام, وهو الأصل الذي يتفرع عنه ولا يمكن التفريع من الفرع, هذه القاعدة التي خالفها الجوهري حين فرع من مجزوء البسيط السريعَ مثلا, وذلك بإسقاط فاعلن الأولى والثالثة كما ذكرنا سلفا, وبهذا صار مجزوء البسيط أصلا لوزن السريع المستعمل بينما عند الخليل كلاهما فرع, الأول من البسيط التام والثاني من السريع في الدائرة.

المفهوم الآخر الذي تناوله الجوهري بشكل مخالف لما ورد عن الخليل هو مفهوم التغيير وقد سماه الجوهري زحافا يدخل ضمنه الزحاف والعلة بأنواعهما و لم يفصل بين التغييرات الطارئة واللازمة ولا بين التي تصيب السبب أو الوتد ولا التي تعني الزيادة أو النقصان, فقال: ((وأما الزحاف فهو كل تغيير يلحق الجزء من الأجزاء السبعة من زيادة أو نقصان, أو تسكين أو تقديم حرف أو تأخيره, ولا يكاد يسلم منه شعر, وهو على أضرب ثلاثة: مستحسن ومستقبح ومردود))[1], وكما يلاحظ أنّ مفهوم العلة لدى الخليل ينضوي تحت مفهوم الزحاف لدى الجوهري الذي اعتبر كل تغيير مهما كانت طبيعته زحافا, حتى ذلك النوع الذي ابتكره والمتعلق بتفريق الوتد المجموع لإنتاج جزء يحتوي على وتد مفروق, ويجب لفت النظر إلى أن هذا النوع من التغيير لا يصيب الجزء بالنقصان ولا بالزيادة, بل يحافظ على كمّ الجزء من الحروف كما هو عليه صحيحا, ولتبرير إدخاله تفريق الوتد المجموع ضمن ما أسماه بالزحاف نعتقد أن السبب هو في كونه اعتبر أن أجزاءه السبعة الصحيحة خالية من الوتد المفروق, ولكي ينتج جزءا ذا وتد مفروق, عليه أن يربطه بهذا التغيير الذي ضمّنه في الزحاف.

نتيجة لإدخال هذا التغيير الذي اعتبره الجوهري أساسيا في توليد الأوزان انتهى إلى اختلاف مع الخليل في بعض أوصاف الأضرب. من ذلك, التغيير الذي يصيب ضرب مجزوء الخفيف, حيث قال: ((ويجوز في ضرب مربعه (الخفيف) القطع فيبقى (مستفْعِلْ) فينقل إلى مفعولن ثم يخبن فيبقى "متفعل" فينقل إلى فعولن, وبيته:

كلّ خطب إن لم تكو نوا غضبتم يسير

والخليل يقول هو مقصور ... والحذف عنده من السبب))[2] وسبب الخلاف هنا واضح كما بيّنه الجوهري في اعتبار التغيير الذي دعاه الخليل القصر يمسّ السّبب فيحذف ساكنه الأخير من الجزء ويسكّن متحرّكه فيؤول الجزء إلى (مستفع لْ) ويخبن فيؤول إلى (متفع لْ) ذلك أنه اعتبر الأصلي هو "مستفع لن" مفروق الوتد, بينما اعتبر الجوهري الجزء الأصلي الذي يفرع عنه هو "مستفعلن" مجموع الوتد لأن الخفيف ناتج من اجتماع الرمل (فاعلاتن) والرجز (مستفعلن), لذلك لم يُجز فيه القصر وأجاز فيه القطع, والقطع كما بيّنه الخليل هو حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله, أي أن

[1] الجوهري, عروض الورقة, 56
[2] نفسه, 84

الجوهري في النهاية طبق مفهوما خليليا على جزء لم يعتبره الخليل مكونا أصليا في الخفيف مع أن النتيجة واحدة بينهما:"فعولن".

إذا كان الجوهري قد اتفق مع الخليل في مصطلح القطع من حيث هو مفهوم إجرائي, فقد اختلف معه في مصطلح البتر, إذ يقول في معرض حديثه عن أوزان المتقارب: ((ويجوز في ضربه البتر, وهو حذف الوتد فيبقى "لن" فينقل إلى "فل" والخليل يقول: هو إسقاط السبب ثم يحذف من وتده ساكنه ثم يسكن آخر متحرك فيه فيبقى "فعْ" فينقل إلى "فلْ"))[1] والنتيجة واحدة غير أن الإجراء مختلف في مصطلح يحمل التسمية نفسها لديهما.

إذا كنّا نعلم أنّ التّغيير البنيوي لدى الخليل في الضّرب والعروض يبدأ من آخر التفعيلة فإننا لا نجد تفسيرا يوضح إجراء الجوهري بحذف الوتد المجموع الواقع أوّل الجزء.

أهمّ ما نستنتجه من كتاب الجوهري (عروض الورقة) أنّه أراد تبسيط قواعد الظاهرة الإيقاعية في الشّعر العربي, وذلك حين أهمل كلّيا التفريع عن طريق التبديل الدوراني واعتبر تفريق الوتد وأنواع التغييرات الخليلية ضمن ما أطلق عليه الزحاف ولكن هذا التبسيط انتهى به إلى استخلاص بحور وأوزان مخالفة في بنيتها الإيقاعية للأصل المفرّع عنه, ورغم تزكية القدماء له كما سلف الذكر من أمثال ياقوت الحموي وابن رشيق القيرواني, وإشادة بعض المعاصرين مثل أحمد الشيخ الذي قال عن الجوهري أنه ((حلّل بعمق ودراية ما ذهب إليه الخليل لا من باب المخالفة ولكن من باب ضرورة خدمة العلم واستمرارية الدفق والخلق))[2] ومثل الدكتور إميل يعقوب الذي رأى ((أن هذا العلم إنّما وضعه الخليل وهذّبه الجوهري))[3], على الرغم من ذلك فإنّ محاولة الجوهري كانت تتّجه نحو هدم الأسس التي بنى عليها الخليل منهجه, تلك الأسس التي تتّسم بالانسجام مع بعضها البعض. وهو الأمر المفقود في نظرية الجوهري, مما حدا بالدكتور مصطفى حركات إلى القول عن نظامه أنّه ((سيء جدا لأن النظرية في حاجة إلى معرفة ما هو اختياري من التغييرات وما هو إجباري ولكلّ صنف من صنفي التحويل وظيفة أبرزها العروض الخليلي فالعلة تحدد نموذج القصيدة والزحاف داخلي مهمته تسهيل النظم))[4].

---

[1] الجوهري, عروض الورقة, 89
[2] أحمد الشيخ, دراسات في علم العروض والقافية, الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان, طرابلس, 1988, ص22
[3] د إميل يعقوب, المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر, دار الكتب العلمية, بيروت,1991, ص53
[4] د مصطفى حركات, نظريات الشعر, دار الآفاق, الجزائر, دت, 96

2-2-2 حازم القرطاجني :

إن حازما القرطاجني يعتبر عنوان مظاهر الخروج عن البناء الخليلي بحقّ, لأنه أكثر العروضيين العرب مخالفة للخليل من حيث كم الموضوعات في الدرس العروضي التي خضعت لنظرة مختلفة على يده, فمن مستوى الأسباب والأوتاد إلى مستوى تركيبات الأجزاء من حيث كمّها إلى مستوى الأوزان البسيطة منها والمركبة, وغيرها مما جعل من حازم علما مميزا بين العروضيين القدامى الذين أجمع معظمهم على تقفي أثر الخليل في الدرس العروضي على مستوى المعطيات الكلية التي تشكل أصول وفروع العروض وعلى مستوى الشواهد الشعرية التي تتكرر في أغلب المصنفات العروضية القديمة, أما حازم فقد ((كان الأكثر جرأة على نقد العروض الخليلي من دارسي العروض القدماء, فقد اعتمد في بنائه النظري أساسا قائما على المبدإ الكلي للتناسب في مقابل الأساس النظري الذي اعتمده الخليل القائم على ظاهرة الاشتقاق من خلال عملية التبديل الدوراني للمواقع على مستوى الأجزاء وكذلك على مستوى البحور)) [1].

منذ الوهلة الأولى يصرح بخروجه عن النظام الخليلي في اعتباره ((أن الأوزان المستعملة الآن عند أهل النظم...متركبة من ثلاثة أصناف من الأجزاء خماسيات وسباعيات وتساعيات)) [2] فقد عرف لدينا أن الأجزاء من حيث الكم سباعية أو خماسية فقط, وذلك في أصل تكوينها قبل أن يطرأ عليها طارئ يزيد في كمها من الحروف أو ينقص. ((وإذا كان القرطاجني لا يصرح بالوزن المتركب من الأجزاء الثمانية فإنه يذكر وزن الخبب على أساس تركبه من أجزاء ثمانية بشطر مثنى)) [3], وقد ذكر أنها أجزاء تساعية, لكننا لا نعرف بالضبط كيف تم تبرير هذه الحقيقة لديه والتي لا نجد لها تبريرا إلا أن تكون جميع أجزاء الخبب خضعت لتغيير في بنيتها الأساسية فتحولت كلها حشوا وعروضا وضربا من تساعية إلى ثمانية.

يتحدث حازم عن تركب الأوزان من الوحدات الإيقاعية الأحادية التي يتشكل منها ما أسماه بالأوزان الساذجة التي تقابل مفهوم البحور الصافية, ومن الوحدات الإيقاعية الثنائية والثلاثية, فيقول: ((إن الأوزان الشعرية منها ما تركب من أجزاء خماسية ومنها ما تركب من أجزاء سباعية ومنها ما تركب من أجزاء تساعية, ومنها ما تركب من أجزاء خماسية وسباعية, ومنها ما تركب من أجزاء سباعية وتساعية, ومنها ما تركب من خماسية وسباعية وتساعية)) [4] ويظهر من خلال تحليل حازم

---

[1] د.محمد خليفة, النظرية العروضية عند حازم القرطاجني بين التأصيل والتجديد, مجلة الدراسات اللغوية, مج5, ع4, مارس 2004, ص226

[2] القرطاجني, أبو الحسن حازم, منهاج البلغاء وسراج الأدباء, تح: محمد الحبيب بن الخوجة, دار الغرب الإسلامي, بيروت, ط2, 1981, ص226

[3] د.محمد خليفة, السابق, 227, 228

[4] القرطاجني, السابق, 227

لتركب الأوزان موافقته لبعض البنى الوزنية التي جاء بها نظام الخليل خاصة في الأوزان المتركبة من الأجزاء الخماسية ومن الأجزاء السباعية, أو من الأجزاء الخماسية والسباعية.

أما الأوزان المتركبة من الخماسيات فما تركب من الجزء فعولن أربعا في كل شطر, وهو المتقارب وهو الوزن الوحيد المتكون من الأجزاء الخماسية. وأما ما تركب من الأجزاء السباعية ثلاثا في كل شطر فنجد الرجز والوافر والكامل والرمل مع ما في الوزنين الأخيرين من تغيير وجوبي في الاستعمال يصيب العروض والضرب فالجزء الأخير من كل شطر من الوافر يخضع لتغيير يصيب بنيته فيتحوّل إلى فعولن وذلك بالعصب والحذف وكذلك الرمل الذي تخضع تفعيلته الأخير من كل شطر إلى الحذف, ومن هذه الأوزان المتركبة من السباعيات نجد الهزج أيضا ((وأصل بناء شطره مفاعيلن ثلاث مرات إلا أنه التزم فيه حذف الجزء الثالث من كلا شطريه, فصار مجموع الوزن مربعا وكلا شطريه مثنى..))[1] وقد يبدو مفهوم الأوزان الصافية هو الذي جعل حازما يشترك في رؤيته مع الخليل, لكن ماذا عن بحر المتدارك الذي أقره العروضيون بعد الخليل على أساس تركبه من أجزاء خماسية, إنه يجعله مكونا من أجزاء تساعية[2] مثنى الشطر بدل مربعه لدى العروضيين الآخرين, ثم أضاف اسما جديدا بوزن جديد جعله تابعا للأوزان الساذجة هو اللاحق الذي ((بناه على وحدة إيقاعية تساعية مثناة في الشطر "مستفعلاتن مستفعلاتن"))[3]. إن تركب الأوزان من الأجزاء التساعية يقتضي بالضرورة أن مكونات الجزء الأساسية تختلف لدى القرطاجني عنها لدى الخليل الذي اعتبر أن الجزء مكون بالضرورة من وتد واحد فقط سواء مجموعا أو مفروقا,ومن سبب أو سببين, أما حازم فيتجاوز هذه القسمة ((إذ كان تركيب الأجزاء من الأسباب والأوتاد لا يخلو من أن يكون بضم سبب إلى وتد, فيكون الجزء من ذلك خماسيا, أو بضم سببين إلى وتد فيكون الجزء من ذلك سباعيا, أو بضم سبب إلى وتدين فيكون الجزء من ذلك تساعيا))[4] ولا أعرف كيف تمت عملية الحساب الأخيرة, فإذا كان السبب بنوعيه مكونا من حرفين, والوتد بنوعيه مكونا من ثلاثة حروف, فكيف يكون جمع وتدين (أي ستة حروف) إلى سبب (حرفين) مكونا لجزء تساعي؟ فالواضح أن المجموع ثمانية لا تسعة, فـ((توضيحه للبنية السببية والوتدية من جهة والبنية السببية الوتدية للأجزاء من جهة أخرى يؤكد بناء الخبب على الأجزاء الثمانية))[5]. ولكنه في العديد من المواضع في كتابه يعتبره تساعيا, لكن الأهم أنه استقر على بنيته من التفاعيل فكانت صورته:

متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن

---

[1] القرطاجني, 229
[2] نفسه, 229
[3] د.محمد خليفة, 230
[4] القرطاجني, 231
[5] د.محمد خليفة, 232

قد تتعرض هذه البنية الوزنية إلى تغيير فـ((يدخل الإضمار على تفعيلة الخبب فينقلها إلى متْفاعلتن [0///0/0/] بتسكين ثاني الجزء وقد تنقل إلى مفعولاتن [0/0/0/0/]))[1] ويتلاقى التغيير الأخير مع الصورة التي اقترحها العروضيون للخبب ولكنها صورة ترجع إلى أصل هو المتدارك الذي يضم الجزء (فاعلن) كوحدة إيقاعية له بالرغم من أن التغيير الذي يصيبها في الحشو تغيير غريب عما أقره الخليل, الذي لم يدرج هذا الوزن في قائمة بحوره لاعتبارات تتعلق بالتغييرات التي تطرأ على حشوه فتصيب الوتد في كل جزء, حتى وإن كان موجودا في الاستعمال قبله كما استشهد بذلك ابن رشيق القيرواني حين أورد قول القائل[2]:

لم يدع من مضى للذي قد غبر فضل علم سوى أخذه بالأثر

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ومما يتركب من التساعيات ما أطلق عليه حازم اللاحق الذي يأتي على زنة (مستفعلاتن مستفعلاتن) في كل شطر, ((وهو الذي كثيرا ما يتداخل مع مخلع البسيط الذي يأتي على مثال فعولن وإنما الفرق بينهما في زيادة ساكن أو نقصانه, زيادة يقبلها اللاحق ولا يقبلها مخلع البسيط, ويقبلها مخلع البسيط ولا يقبلها اللاحق على اختلاف في موقعية الساكن))[3]. إن حازما لا يرد الوزن المجزوء الذي يأتي على مثال مفعولن إلى البسيط وإنما يرده إلى المجتث غير المجزوء, أما ما كان على مثال فعولن فيعتبره وزنا مستقلا هو الذي دعاه اللاحق. ((فممّا ورد من ذلك محذوف الساكن قول علي بن الجهم:

بِسُرَّ مَنْ رَا إِمَامُ عَدْلٍ تَغْرِفُ مِنْ جُودِهِ البِحَارُ

لَمْ تَأْتِ مِنْهُ اليَمِينُ شَيْئًا إلاّ أَتَتْ مِثْلَهُ اليَسَارُ

مستفعلاتن متفعلاتن مستفعلاتن متفعلاتن

وجاء على أصل الوزن قول بعض الأندلسيين:

وحيّ عنّي إن فزت حيّا أمضى مواضيهم الجفون

متفعلاتن مستفعلاتن متفعلاتن مستفعلاتن

وقول أبي بكر بن مجبر:

إن سلّ سيفا بناظريه لم تر فينا إلا قتيلا

مستعلاتن متفعلاتن مستعلاتن مستفعلاتن))[4]

يمكن حصر الأوزان المبنية على وحدة إيقاعية أحادية لدى حازم كما يلي:

---

[1] د.محمد خليفة, 232

[2] ابن رشيق, العمدة, ج2, 304

[3] د.محمد خليفة, 234

[4] القرطاجني, 239

المتقارب: فعولن: مربع الشطر, وهو الوحيد من بين الأوزان الذي يضم جزءا خماسيا في وحدته الإيقاعية.

الوافر: مفاعلتن: مثلث الشطر, مع إصابة جزئه الأخير من كل شطر بتغيير (الحذف والعصب معا)

الكامل: متفاعلن: مثلث الشطر

الهزج:مفاعيلن

الرجز:مستفعلن

الرمل:فاعلاتن

الخبب: متفاعلتن

اللاحق:مستفعلاتن

فيكون بذلك تعداد البحور الساذجة كما سماه هو ثمانية.

أما الأوزان التي تتركب من الأجزاء الخماسية والسباعية فهي: الطويل (فعولن مفاعيلن), والمديد(فاعلاتن فاعلن), والبسيط (مستفعلن فاعلن), والمقتضب (فاعلن مفاعلتن), والملاحظ أن حازما يوافق الخليل بخصوص بناء الطويل والبسيط في الاستعمال, حيث تقبض عروض الطويل وجوبا وتخبن عروض البسيط وجوبا. ولكن الاختلاف يبدو بينهما فيما تفرع عن البسيط من المجزوءات.

فالوزن (مستفعلن فاعلن مستفعلن) الذي يعتبر عند الخليل مجزوءا للبسيط فإنه عند حازم ليس كذلك. بل هو المجتث فقد طبق عليه قانونه في كون ((عروض كل وزن كانت غاية ضربه سببا متواليا أو وتدا متضاعفا بأن ترد السبب والوتد إلى أصليهما بحذف الساكن الأخير من كليهما))[1], ويقصد بالسبب المتوالي, السبب الخفيف الذي لحقه ساكن آخر في آخره(/00), ويقصد بالوتد المتضاعف, الوتد المجموع الذي لحقه ساكن في آخره (//00), وتلك من إضافات حازم التي خالف فيها الخليل من جهة عدّة المركّبات الأساسية في نظامه.

لقد اعتبر حازم الوزن (مستفعلن فاعلن مستفعلن), فرعا من المجتثّ (مستفع لن فاعلاتن فاعلان) الذي طبق عليه مبدأه بحذف الساكن الأخير وإرجاعه إلى أصله كما يقول, فكانت النتيجة التوصل إلى الوزن الذي عده الخليل مجزوء البسيط, أما ما لحق المجزوء من علة التذييل التي تضيف ساكنا لآخره فيكون (مستفعلن فاعلن مستفعلان) فهو يوافق تماما زنة المجتثّ الأول.

إن الطويل ((يمثل الوزن النموذجي للوضع المتناسب الذي بنى عليه حازم نظريته في التناسب فهو تام التناسب, متركّبه متقابله, متضاعفه ولا يرد إلا مستوفيا لبنائه... ولما كان البسيط مشابها للطويل في الوضع المتناسب فقد رأى حازم أن يبتعد به عن الاجتزاء والتخليع))[2], لقد رأى أن البسيط يجب أن

[1] القرطاجني, 240
[2] د.محمد خليفة, 236, 237

يبقى على حال وزنه الأول الذي اختاره الخليل له لأن لأي نوع من النقص يلحقه سيجعل منه وزنا أقل شرفا من الطويل وهما من عائلة واحدة تنتسب إلى الشرف والحسن لما فيها من أوضاع التناسب. يقول: ((الطويل والبسيط عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع فإذا أزيل عنهما بعض أجزائهما ذهب الوضع الذي به حسن التركيب وتناهى في التناسب فلم يوجد لمقصراتهما طيب لذلك. وغيرهما من الأعاريض قد يوجد في مقصراته ما يكون أطيب منه. فلما كانت مقصرات الطويل والبسيط تنحط عن درجة الوزن التام في ذلك انحطاطا متفاوتا كان لإهمال تلك المقصرات وجه من النظر إذ كانت الأوزان التامة كالآباء وهذه المقصرات المقتضبة كالأبناء. وإذا لم يلد الكريم كريما كان أحسن له أن لا يلد))[1].

إذا كنا نعرف أن المديد فرع من الطويل فعليه أن ينال الشرف ذاته الذي نسبه حازم إلى البسيط, ولكنه يورده في مربعات الأشطر, ولا يعلل سبب جزئه الوجوبي في الاستعمال. أم أن مبدأ التناسب الذي أراد أن يبني عليه حازم نظامه العروضي قاصر بحيث عجز عن تفسير ظواهر إيقاعية في أبحر تنتمي لدائرة واحدة وهي الطويل والمديد والبسيط, لكنه على العموم قد اعتبر الأوزان الأصلية لها, وهي الأوزان نفسها التي تنتظم الدائرة الأولى لدى الخليل. أما المقتضب ذو الوحدة الإيقاعية الثلاثية (مفعولات مستفعلن مستفعلن) لدى الخليل ضمن الواقع النظري وهو موجود في الدائرة الرابعة, والذي لم يرد في الاستعمال إلا مجزوءا, فإن ((أصل بنائه عند حازم مثمن يقوم على أربعة أجزاء (فاع لن مفاعلتن). ولكنه لم يستعمل إلا منصوفا أي (فاع لن مفاعلتن) في الشطر الواحد, ويرجع حازم هذا الحذف إلى أن طول المقدار, وكثرة الأسباب الثقيلة, ووقوع الفاصلة في النهايات أدى إلى الثقل فكان الإنصاف أولى))[2].

نأتي الآن على الأوزان ذات الوحدة الإيقاعية الثلاثية, التي تتكون من جزأين متشابهين معهما جزء مختلف قد يُبدأ به وقد يتوسط وقد يأتي آخرا. هذه الأوزان التي وافق حازم الخليل في بعضها واختلف معه في بعضها الآخر.

من الأوزان التي توافقا فيها نجد الخفيف: فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن ومن الأوزان التي اختلفا فيها نجد المجتث وهو ((مما بني على الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة والمفروقة والمضاعفة))[3], وزنته عند حازم (مستفع لن فاعلاتن فاعلان), ((نلاحظ هنا أن هذه البنية الوزنية تطابق البنية الوزنية للضرب الثالث من البسيط عند الخليل وهو المجزوء المذال, وزنته (مستفعلن فاعلن مستفعلان) فالبنيتان متماثلتان من جهة عدد المتحركات والسواكن وترتيبها, ولكن حازما اعتمد تمثيلا بنيويا مغايرا للذي اعتمده الخليل, وهذا بإدراج الوتد المفروق في تمثيل البنية الوزنية, وكأني به يقر وجود المجتث مسدسا أصلا

[1] القرطاجني, المنهاج, 238
[2] د.محمد خليفة, 238
[3] التبريزي, 33

واستعمالا متجاوزا بهذا الفرق بين الوجود الافتراضي والوجود الواقعي للمجتث عند الخليل))[1], والسؤال الذي لا يفصل في جوابه حازم, هو مصدر فاعلان التي لا نعرف إن كان طبق فيها علة القصر على فاعلاتن, أو اعتبر آخرها وتدا مجموعا مضاعفا وبالتالي سيرجعه إلى أصله المجموع, فيكون أصل فاعلان هو فاعلن, ((ولكن هذه الفرضية لا تثبت أمام أنماط زمر التركيبات, فما تركب من السباعيات والخماسيات كان مربع الشطر أصلا بسباعيين متماثلين على أساس الوحدة الإيقاعية الثنائية كما هو عليه الوضع في البسيط والطويل. أم هل نحمل هذا الوزن على محمل السريع المنتهي مثله بجزء (فاعلان) فنعده ضمن السباعيات المتغايرة دعما للفرضية الأولى وهي الأرجح في رأينا.))[2].

من الأوزان التي اعتمدها حازم بناء يتكون من تساعي وسباعيين في وحدته الإيقاعية الثلاثية وهو(مستفعلاتن مستفعلن مستفعلن) نظريا ولكنه في الاستعمال يُنقص من جزئه الأول والثالث لتخفيفه ((والمستعمل منه على كثرة مستفعلتن مستفعلن مفتعلن[/0//0/0 /0///0/0 /0//0/0 /0///0/0])[3]هذا الوزن هو الذي يطلق عليه الدبيتي وقد تعتري آخره علة القطع فيتحول الجزء مستفعلن إلى مفعولن كما استشهد لذلك حازم حين أورد قول الشاعر[4]:

ما أشوقني إلى نسيم الرند يشفي كمدي إذا أتى من نجد

مستفعلتن متفعلن مفعولن مستفعلتن متفعلن مفعولن

من البناءات المشابهة لذلك نجد المنسرح الذي يبنيه حازم على تساعي وسباعي وخماسي (مستفعلاتن مستفع لن فاعلن), ((وقد اقتضى وضع التناسب فيه الانتقال من الأثقل إلى الأخف, فتصدر التساعي, وتلاه السباعي, واختتم بالخماسي, ويستحسن الخبن في فاعلن. واستحسان حازم هنا يقابله مقابلة مطابقة في الموقعية الوزنية ورود جزء مستفعلن الأخير مطويا عند الخليل))[5], والدافع وراء تغيير البنية الوزنية للمنسرح هو أن حازما رفض الجزء مفعولات لتنافيه مع الوضع المتناسب, فقد امتنع عن إدراج هذا الجزء ضمن أجزائه التي اعتمدها.

إن مبدأ التناسب من خلال الموازين التي اقترحها حازم لأبحره ينبني على أساس التماثل والتضارع, أما التماثل فيقصد به ((تنسيقَ بعض المتماثلات مع بعض تنسيقَ تتابعٍ, مع مراعاة العلاقة العكسية بين كم الجزء وكم المقدار الوزني, وتمثل الأوزان الساذجة هذه المقادير المبنية على التماثل. فقد ربعت الخماسيات (المتقارب), وثلثت السباعيات (الكامل والرجز, والوافر والرمل), وثنيت الثمانيات (الخبب) والتساعيات (اللاحق).))[6]. أما التضارع فيبنى على الأسس التي نذكر منها[7]:

---

[1] د.محمد خليفة, 246, 247
[2] نفسه, 247
[3] نفسه, 248
[4] القرطاجني, 242
[5] د.محمد خليفة, 250
[6] نفسه, 253
[7] نفسه, 254

1- أن يماثل ترتيب جزء ترتيب صدر جزء آخر مثل (فاعلن) و(مستفعلن) في الطويل. فجزء فعولن يساوي مفاعي.

2- أن يماثل ترتيب جزء عجز جزء آخر مثل فاعلن ومستفعلن في البسيط. فجزء فاعلن يساوي تفعلن.

3- أن تكون نسبة صدر الجزء إلى صدر الجزء الآخر في ما ينقص عنه كنسبة عجزه إلى عجز الآخر في ما ينقص عنه, مثل فاعلن ومفاعلتن في المقتضب, إذ تنقص (فا) حركة عن (مفا), وتنقص (علن) بحركة عن (علتن).

4- أن يماثل صدر جزء صدر جزء آخر مثل فعولن ومفاعيلن في الطويل فـ(فعو) تماثل (مفا). ومثل فاعلن وفاعلاتن في المديد...

تلك بإيجاز كانت رؤية حازم القرطاجني التي شكلت مظاهر مختلفة ومتعددة للخروج عن البناء الخليلي, وقد خرج عنه أيضا في ميدان الاصطلاح, فهناك مصطلحات تخص حازما ابتدعها ليدعم رؤيته المختلفة للأوزان والأجزاء, نذكر من هذه المصطلحات[1]: القطر, الركن, السبب المتولي, الوتد المتضاعف, الأرجل, الجزء السداسي والثماني والتساعي, الوزن الساذج, الخبب, اللاحق, التناسب, تمام التناسب, التضارع, التضاد, ...

[1] د.محمد خليفة, 301, 302, 303, 304

الفصل الثّاني

الفصل الثاني: العروض العربي بين أيدي المستشرقين

مدخل: حول نظرة المستشرقين للعروض العربي

1- غويار في مواجهة العروض العربي

1-1 مع الدراسات العروضية

1-1-1 مع العروضيين العرب

1-1-2 مع المستشرقين

1-1-3 حول جديد غويار في العروض العربي

2-1 فرضية الزمن القوي والزمن الضعيف

1-2-1 مفهوم الإيقاع

2-2-1 في المفردة اللغوية

3-2-1 في التفعيلة العروضية

3-1 نظرية البحور والأوزان

1-3-1 فرضية غويار في الدوائر

2-3-1 نظرية البحور

3-3-1 البحور غير الأصلية

2- غوتهولد فايل والعروض العربي

1-2 الدوائر

2-2 نظام التغييرات

3-2 نبر الوتد

مدخل:/ حول نظرة المستشرقين للعروض العربي

لقد بات الدرس العروضي العربي يتقلب بين أيدي الباحثين والدارسين بعد الخليل بن أحمد كما رأينا في الفصل السابق على يد عدة أسماء حاولت الخروج عن النظام الخليلي بطرح تبريرات جديدة لم تكن معروفة, وجميع تلك المحاولات كانت تتراوح بين الانتقال من المستوى النظري الذي عمّق فيه الخليل فرضياته لحصر البنى الإيقاعية للشعر العربي, وبين الواقع الشعري الذي انطلق منه مرجعا ومصدرا أساسيا, فانبرى البعض الذي يدخل في هذه الدائرة إلى تخطئة الخليل في بعض ما ذهب إليه بحجة عدم إلمامه بالشعر العربي تفصيلا, لأن بعض البنى الإيقاعية في نظرهم موجودة وتشكل حضورا في المتن الشعري القديم وإن كان أولئك العروضيون القدامى على اختلاف منطلقاتهم يشكلون علامة فارقة في الدرس العروضي عموما, فقد خلف من بعدهم خلْف طرحوا نظرية الخليل ومن بعده طرحا سطحيا يركز على المعطى الخليلي ولا يجنح أبدا نحو تفسير وتبرير الظاهرة الإيقاعية العربية. ولعل ستانسلاس غويار إلى أولئك كان يقصد حين قال في كتابه "نظرية جديدة في العروض العربي": ((العلماء الذين تناولوا دراسة العروض العربي, اهتموا بصفة عامة, بعرض قواعده كما هي في المصادر الأصلية, أكثر من اهتمامهم بطبيعته الحقة))[1].

يدخل مؤلف غويار السابق الذكر ضمن سلسلة معتبرة من الدراسات التي قام بها جملة من المستشرقين على مدار أكثر من قرنين من الزمان, وتتميز جميع كتاباتهم بميزة جامعة هي عدم الثقة في موروث الدرس العروضي القديم لدى العرب, وبأنّ إسهاماتهم يجب أن تكون بمثابة القواعد المحققة لبنية الإيقاع في الشعر العربي, فقد بدأ غويار كتابه ((بالتعبير عن قلة ثقته بالعلماء العرب واستبعاده أن يأتي على يدهم ما من شانه أن يلقي الضوء على الإيقاع في شعر العرب وأصدر هذا الحكم بكل سهولة وبلا تعليل كما لو كان من الأمور المنطقية والمفروغ منها))[2] وقد انتهى مصطفى حركات بعد عرض مجملٍ لآراء وأفكار بعض المستشرقين الذين تناولوا العروض العربي بالدرس والتحليل إلى القول: ((هذه الأسطر تبيّن لنا أفكار بعض المستشرقين الذين يدرسون من جهة تراثنا ويحتقرون بصفة سطحية علماءنا ولغتنا))[3].

إن المقابلة بين نوعين من الخطاب, خطاب تمثله عناصر العروض العربي بما هو وعي خالص ناتج عن معرفة قيّمة بمعطيات البيئة التي نشأ فيها الشعر العربي, وخطاب يمثله وعي استشراقي ينطلق من ثقافة غربية ويتوجه نحو دراسة منتوج فكري بعيد عن بيئته, تبدو هذه المقابلة في غاية الصعوبة من

---

[1] غويار, نظرية جديدة في العروض العربي, ص13
[2] محمد العياشي, نظرية إيقاع الشعر العربي, المطبعة العصرية, تونس, 1976, ص32
[3] حركات, نظرية الوزن, 308

حيث دقة النتائج التي يمكن التوصل إليها, لأن هنالك شرطا أساسيا ينبغي أن يتوفر عليه من يروم دراسة الإيقاع الشعري العربي, هذا الشرط هو: ((أن يتكلم العربية منذ صباه ليكون قادرا على النطق بها مميزا بين المقطع المقصور والمقطع الممدود يعطي للثاني ضعف وقت الأول على عادة العرب الأولين عند الكلام. فكل محاولة لمستشرق في هذا الصدد مآلها الفشل لعدم توفر هذا الشرط فيه بسبب نهوضه إلى تعلم اللسان العربي في سن متأخرة وعدم ممارسته ممارسة حقيقية فتشتبه عليه المقاطع ولا يكاد يميز بين المقصور والممدود وبين الثقيل والخفيف))[1], فالمستشرق الذي لم يتحقق فيه هذا الشرط يقينا أنّى له بدراسة العروض العربي فضلا عن تقديم إضافة فيه يجب على الباحثين تلقّيها بعين الرضا فيما بعد, على ما بين الأعاريض من اختلاف في بنيتها الأساسية ومنطلقاتها التأصيلية, فالعروض العربي مختلف تماما عن الأعاريض الأجنبية, على اعتبار أن اللغويين يقسّمون الأعاريض إلى ثلاثة أنواع[2]:

أ- العروض الكمي métrique quantitative

ب- عروض المقاطع métrique syllabique

ت- عروض النبر métrique accentuelle

فالأعاريض التي شاعت في موطن المستشرقين الأصلي إما مقطعية أو نبرية أو كمية كما هو الحال بالنسبة للعروض اليوناني القديم, أما العروض العربي فليس إلا كميا, وعلى اختلاف المنطلقات الثقافية التي كانت نتاج البيئة الأولى فإن المستشرقين في عمومهم حين درسوا العروض العربي منطلقين من هذه الثوابت الأساسية التي يميزها المقطع والنبر, حاولوا جهدهم إسقاط هذه المفاهيم على الشعر العربي ولو بطريقة قسرية فقد ((أعطى المستشرقون أهمية كبرى لمفهوم المقطع اللغوي, أهمية لا يستحقها وزعموا أن الوصف اللغوي العربي اشتكى من ضعف كبير ناتج عن جهل العرب لمفهوم المقطع))[3], كما أنهم خلطوا بين ميداني العروض والصرف الذي يدرس المفردة العربية من حيث وزنها الصرفي ودلالته, فقد اعتبروا ((أن المقطع الطويل المفتوح والمقطع المغلق متكافئان, وهذا التكافؤ في ميدان العروض, ولكن المستشرقين يستعملون أيضا هذا التكافؤ في ميدان الصرف))[4], كأنهم لا يفرقون بين السكون الحقيقي والسكون غير الحقيقي, وإن كنت أعتقد أن هذه ليست حقيقة عامة فغويار الذي سنأتي على دراسته فرّق بينهما.

إن المستشرقين عموما يرفضون فكرة الأسباب والأوتاد ويعرضون البديل في المقطع والنبر, ((فالألماني فايل يزعم أن العروض العربي يحتوي على خطإ أساسي يرجع إلى طريقة الكتابة من حيث إهمالها للحركات وأن العروضيين العرب حاولوا التغلب على ذلك بفكرة الأسباب والأوتاد, ولكن

[1] محمد العياشي, 23
[2] حركات, كتاب العروض, 17
[3] حركات, نظرية الوزن, 47, 48
[4] نفسه, 47

هذه الأسباب والأوتاد ليست في رأيه عناصر التفاعيل وإنما عناصرها هي المقاطع الطويلة والقصيرة))[1], وقد فسّرت في الفصل الأول الفروق بين المستوى المقطعي والمستوى الوتد-سببي من ناحية نظام التغييرات في البناء الخليلي الذي يحقق مع المستوى الأخير قدرا من الكفاءة والشمولية, ولكننا نظل نبحث عن قدر موازٍ لذلك في التغييرات التي تمسّ المقاطع من أجل تحقيق الكفاءة نفسها, وليس التقسيم المقطعي لبيت الشعر العربي هو الطاغي في أدبيات الاستشراق التي تدرس العروض العربي, بل هناك فكرة أساسية تأثر بها العروضيون من المحدثين العرب وهي فكرة النبر فقد ((حاول عدد كبير من الباحثين الكشف عن النوايا الحقيقية التي أدت إلى وضع النموذج الخليلي, وجاءوا بتأويلات أحيانا متناقضة من أشهرها ما زعمه المستشرق الألماني فايل Weil من أن نظرية الخليل في العروض خاضعة لمبدأ النبر))[2], بل إن دراسة غويار التي قدمها للمستشرقين بالأساس تهتم بالبحث في هذا العنصر الضروري, بل أكبر عناصر الكلمة العربية أهمية وهو النبر[3].

نجد في بعض كتابات المستشرقين أحيانا تعاطفا مع الخليل بن أحمد منشئ العروض العربي, وقد يرجع السبب إلى يقينهم بأنه أخذه من العروض اليوناني الذي يشترك معه في كثير من المواضع, وليس هذا الزعم خاصا بالمستشرقين بل تعداه إلى العرب المحدثين الذين من بينهم محمد العياشي الذي انبرى لتخطئة الخليل بناء على هذا الموقف فكانت النتيجة لديه خطأ الخليل وخطأ العروض اليوناني وخطأ المستشرقين, فهو يقول: ((واعلم أني اتصلت بأحد المستشرقين ولما أفضيت إليه بنيتي في دراسة الإيقاع الشعري عند العرب على غير طريقة الخليل أشار علي ناصحا بأن أرجع إلى تفاعيل اليونانيين التروش واليامب Trochée . Tambe وما إلى ذلك, و لم يعلم أن السلامة في ترك ذلك, و لم يعلم أن ذلك هو الذي ورط الخليل حتى وقع في مثل خطئهم))[4].

رغم إلغاء مستوى الأسباب والأوتاد في معظم الدراسات الاستشراقية للعروض العربي, فإن بعضهم تعامل مع معطياته كمنطلق و لم يهمل التفاعيل وأوزان البحور والدوائر, بل كانوا يعجبون خاصة بالدوائر العروضية ويُشيدون بالعقل الذي ابتكرها وتراهم ((إذا ذكروا الدوائر "لعبت عليهم الصفراء" وخرّوا لها متخشعين كما لو كانت تنزيلا من السماء أو كان الجن الذين يلهمون الشعر في الجاهلية الأولى بعثوا في زمن الخليل وألقوا بها في أذنه))[5]. وأكثر من ذلك لأن بعضهم يعتبر الدوائر العروضية هي المصدر لدراسة العروض العربي وليس الشعر القديم ,((يقول بلاشير Blachère في مجلة أربك Arabic تحت عنوان"ميزان الشعر العربي على ضوء أبحاث كتبت حديثا": "إن الطريقة الوحيدة التي يمكن أن تسفر عن حل إيجابي لهي التي تقوم على الرجوع إلى المصادر وذلك ما حدا بالسيد غوتولد

[1] حركات, كتاب العروض, 29
[2] نفسه, 18
[3] غويار, نظرية جديدة, 24
[4] محمد العياشي, 25
[5] نفسه, 27

Gottold إلى أن يتبع أفكار الخليل في أبحاثه وخصوصا إلى تحليل دوائره الشهيرة" فيرى بلاشـــير أن المصادر هي الخليل والدوائر وهو خطأ فادح لأنّ المصدر الوحيد هو الشعر القديم))[1].

لئن كان خطأ اعتبارهم الدوائر مصدرا لدراسة العروض العربي فليس من الخطإ أبـــدا إعجـــابهم بعبقرية الخليل الذي صنّف الأوزان في دوائر, جعل بينها وبين الواقع الشعري علاقات رابطة ضـــابطة, بالرغم من أنّ الدوائر لدى بعضهم ((عمل زائد ضرره أكثر من نفعه))[2].

بعد أن يعرض مصطفى حركات أفكار وآراء بعض المستشرقين في العـــروض العـــربي, يـــضبط الخصائص العامة المشتركة بين هذه الدراسات, نذكر منها[3]:

1- استعمال المقاطع اللغوية.

2- إهمال مستوى الأسباب والأوتاد.

3- استعمال التفاعيل الخليلية مع عدم التمييز بين الأجزاء التي تختلف في التركيب أي مستفع لن ومستفعلن , فاعلاتن وفاع لاتن.

4- استعمال البحور الخليلية ولكن مع عدم الاهتمام بالأعاريض والأضرب.

5- عدم الاهتمام بأنواع الزحافات والعلل.

6- معرفة الواقع الشعري معرفة سطحية.

7- البحث عن نبر خيالي يمكن أن يكون قاعدة لنظرية جديدة.

8- الاهتمام بقواعد تجاور المقاطع مع الأمل أن تحلّ هذه القواعد محل البناء الخليلي.

هذه النتائج التي تمثل الخصائص المشتركة بين جميع الدراسات الاستشراقية للعروض العربي في نظر مصطفى حركات, تنمّ في الحقيقة عن عدم إدراك لماهية الإيقاع في الشعر العربي, والسبب قد يرجـــع بعضه إلى المنطلقات التي تشكّل مرجعية أولئك المستشرقين, ويرجع بعضه الآخر إلى عدم الإلمام بالشعر العربي القديم الذي يعدّ المصدر الحقيقي لأي نظام يسعى للإحاطة بالبنيـــة الإيقاعيـــة فيـــه, كمـــا أن المستشرقين لم يعنوا بما أنتجه العروضيون العرب العناية التي تؤهلهم لتبيان فشل أنظمتهم, بل إن غويار لا يكاد يذكر من العروضيين العرب في كتابه الذي ألفه عن العروض العربي إلا الخليل والأخفـــش و لم يذكرهما إلا لماما على مدار أكثر من مئتين وثمانين صفحة.

لقد ألمح واحد من المستشرقين إلى ذلك, وهو فايل حين تحدث عن السبب الذي جعلهم بعيـــدين نوعا ما عن إدراك المظاهر الإيقاعية في الشعر العربي القديم, حـــين قـــال: ((لم يعتمـــد المستـــشرقون الأروبيون كلية على علماء العروض العربي لأنهم لم يدركوا السبب العميق وراء تعقيـــد نظـــامهم ... يضاف إلى هذه التعقيدات أن تصور العلماء العرب والطريقة التي يفسّرون بها الظواهر الصوتية الإيقاعية

[1] محمد العياشي, 27
[2] نفسه, 25
[3] حركات, نظرية الوزن, 307

ظلت غريبة عنا نهائيا, فهم يصفون الظواهر العروضية من الخارج من خلال التّغييرات التي تصيب حروف كلمات البيت, بينما كنا نحن متعودين على شرح مختلف الأشكال العروضية للشعر في كل اللغات عن طريق خصائص مقاطعها))[1]. ولعل الاعتراف يكون له وقعه الأكبر حين يصدر من مستشرق ضليع بالدراسات العروضية, اعتراف نتلمس فيه حقيقة تتضمّن السبب وراء غربة الدراسة الاستشراقية عموما بالنسبة للدراس العربي, فلو كان المصدر عربيا في دراسة العروض العربي بالنسبة للمستشرقين لكانت النتائج أهم من كون المصدر متعدّدا ومختلفا بين الشرق والغرب. ونحن لا نعرف بالضبط إن كان فايل الذي ألهم هذه المقولة على دراية وافية بالدرس العروضي العربي تشفع له بأن يقوم مقام الداحض لمقولات المستشرقين, كيف يكون ذلك يا ترى وهو الذي قرر كما أسلفنا أن النظرية الخليلية خاضعة لمبدإ النبر؟

اختلفت الدراسات الاستشراقية للعروض العربي لغةً بين الفرنسية والألمانية والإيطالية والإنجليزية وغيرها[2] وفي كل أولئك كانوا ينطلقون من الثقافة الأروبية التي تشكّل الوازع والخلفية الفكرية في مناهجهم التي ترمي إلى النظر في ظواهر نشأت بعيدا عن بيئتهم, لذلك كانت ((تعوزهم الملكة التي يقدرون بها على التمييز بين أنواع المقاطع. وهذا بالإضافة إلى قلة حفظهم للشعر يشكل نقصا فادحا. وأما الموسيقى فسواء عليهم أدرسوها أم لم يدرسوها لا تنفعهم شيئا. وذلك لأن نظريات الشرق والغرب في الموسيقى متضاربة ومبادئ الإيقاع متباينة متناقضة. وتطبيق القواعد الغربية على فن شرقي خور))[3]. والنتيجة التي يمكن أن نصل إليها من خلال هذا القول هي أنّ أيّ نوع من الدراسات الغربية للإيقاع العربي هو مجازفة أكيدة ما دامت البنى الإيقاعية تختلف باختلاف اللغات, إذ لا ينبغي للدراس العروض العربي حسب هذه النتيجة إلا أن يكون عربيا, بل أكثر من ذلك يتجاوز محمد العياشي إلى أنه يجب أن يكون شاعرا, لأن الكثيرين من دارسي العروض كانوا مهتمين بالنحو, وقد غلب عليهم المصطلح النحوي فبنوا دراساتهم عليه. لذلك فقد آن لهذه السنة, حسب رأيه, أن تبطل وآن للدراسة الإيقاعية أن تكون حكرا على الشعراء دون النحاة[4].

إن الملاحظة المتعلقة بالنحاة الذين درسوا الإيقاع ملاحظة ذات أهمية بالغة, يجب تقييمها ومراعاتها لأن الكثير من المستشرقين الذين درسوا العروض العربي كانوا في الأصل نحاة, اهتموا بالجانب التركيبي من اللغة فمن إوالد إلى غويار إلى فايل, حتى بلاشير الذي كتب مقالا عن العروض العربي كان مهتما أيضا بالنحو العربي, وأكثر من أولئك جميعا أليس الخليل واضع علم العروض نحويا؟ إن ملاحظة محمد العياشي تبدو جلية وغاية في الأهمية بالنسبة له, لذلك فهو يرفض مساهمة النحاة ويحاول أن يجنح

[1] محمد العلمي, العروض والقافية, دار الثقافة, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 1983, ص08
[2] محمد العياشي,31
[3] نفسه,31
[4] نفسه, 32

بالدرس العروضي نحو الموسيقى, على اعتبار أنها الصدر الأرحب الذي يمكن أن يحضن كل تجليات الإيقاع في الشعر.

إن علم العروض الذي نشأ ناضجا على يد الخليل يبدو في كثير من الأحوال أكثر اتساقا وانسجاما من محاولات الدارسين الذين جاءوا بعده على مد العصور لأنه يتسم بالدقة والوضوح والشمولية فضلا عن الاقتصاد وضبط المصطلح العروضي, لذلك عد كمال أبو ديب ((عمل المستشرقين ومن تبنى نظرياتهم من الدارسين العرب لم يسهم حتى الآن إسهاما ذا قيمة في مساعدتنا على فهم الأسس الإيقاعية في الشعر العربي فهما أفضل مما يفسره نظام الخليل))[1] حتى وإن اعتبر غيره أن للمستشرقين إضافات ينبغي العناية بها والالتفات لها, فهذا محمد العياشي الذي خطّأ الخليل والمستشرقين واعتبر عملهم في مجال العروض العربي مجازفة لا يمكن أن تحمل نتائج وكانت جهودهم ((كمثل من يروم البحث عن جرثومة الملاريا الإفريقية في طبيعة سيبيريا))[2] لأنهم لم يراعوا الظروف التاريخية والجغرافية المحيطة بالفن العربي الخالص ذلك أن المبادئ والمقاييس تختلف باختلاف الزمان والمكان[3], لكنه مع ذلك يعتبر أن للمستشرقين فضيلة يمكن أن تقدم الجديد في نظره, فهو يقول: ((أريد أن أعترف للمستشرقين بخصلة وهي أنهم قسموا الشعر والتفاعيل باعتبار المقاطع Syllabes , وأظن أن المستشرق فرايتاج Freytag هو الذي أعطى للمقطع الممدود العلامة(ــ) وللمقطع المقصور العلامة (u) وهذه الطريقة أحسن من الطريقة التقليدية بكثير))[4]. ولا أعرف ماذا يعني تقسيم الشعر إلى مقاطع وما نوع البدائل التي يقدمها عن نظام متكامل لا تكاد تلحظ فيه ثغرة, نظام التفاعيل والوحدات الإيقاعية والأسباب والأوتاد ونظام الدوائر والأوزان ومجمل التغييرات التي تلحق كل أولئك, وما الجديد الذي يقدمه ترميز مختلف عن آخر شاع بأنه تقليدي بالٍ. أليس في هذه الفضيلة المحسوبة للمستشرقين ما يجعلها في جملة الأخطاء التي أراد بعض باحثينا العرب تبريرها والجري وراء إقامة الأدلة عليها لكونها قادرة في نظرهم على خلق البديل الأكثر صرامة ودقة.

إن التقسيم المقطعي هو نتاج اهتمام المستشرقين بدراسة الصوت العربي, فقد ((نشطت دراسة أصوات العربية في عصرنا على أيدي المستشرقين أولا, ثم على أيدي الباحثين العرب بعد ذلك...))[5] ولا يعني ذلك أن علم الأصوات العربي هو من صنع المستشرقين, لأننا نستطيع تلمّس ملامح الدرس الصوتي في كتب العرب القدامى بداية من سيبويه, فلن يكون اهتمام المستشرقين بالصوت

[1] كمال أبو ديب, في البنية الإيقاعية للشعر العربي, نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن, دار العلم للملايين, بيروت, ط1, 1974, ص195
[2] محمد العياشي, 36
[3] نفسه, 36
[4] نفسه, 36
[5] غانم الحمد, 9

العربي إلا بمثابة الحافز الذي يجعلنا نفتّش في النص التراثي, ولعل تلك فضيلة حقّة تحسب لهم, كما فعلوا إزاء المخطوطات التي حققوا بعضها ونشروه وصارت في متناول الدارس العربي بعد ذلك.

1- غوبار في مواجهة العروض العربي

1-1 مع الدراسات العروضية:

1-1-1 مع العروضيين العرب: مجمل آراء ستانسلاس غوبار نجدها في كتابه "نظرية جديدة في العروض العربي Théorie nouvelle de la métrique arabe" الذي ترجمه منجي الكعبي عام 1966 وقبع في أدراج الهيئة المصرية للكتاب طيلة 30 سنة ليرى النور بعد ذلك في طبعته الأولى سنة 1996[1].

يبدأ غوبار بشيء من استعراض قراءته للدراسات التي تناولت العروض, سواء على أيدي العرب أو على أيدي المستشرقين قبله. ويحكم حكما إطلاقيا على الدراسات العربية بالفشل لأنها اهتمت بعرض ما ورد في المصادر دون تفصيل وتدقيق ودون رصد للظاهرة الإيقاعية الحقيقية في نظره ولا اهتمام بالطبيعة الحقة للعروض كما يجب أن تكون[2] ولذلك فإن على المستشرقين أن يعيدوا ,حسب رأيه, قراءة العروض العربي من جديد لاكتشاف هذه الطبيعة الحقة, يقول غوبار: ((إن كتابهم (أي العروضيين العرب) عبارة عن مجموعة من الكناشات الممتازة قد دونت فيها الوقائع ببساطة وسذاجة وعلينا نحن أن ننسق بينها, ونستخلص منها النتائج العلمية))[3]. وعدم الثقة فيما أنتجه الشرقيون سمة بارزة لدى المستشرقين عموما, فالشرقيون متّهمون بقلة المنهج وقصور أدوات النظر في الظواهر المدروسة, وتلك خصيصة للغرب الذين يملكون الباع الطويل في هذا الميدان, لأن غوبار يعتبر ((أنه لا ينبغي أن ننتظر من المؤلفين الشرقيين نظرات منهجية. ولا حتى ملاحظات دقيقة جديرة بأن توضح لنا المشاكل العويصة لأوزان الشعر العربي وإنما غاية ما نستطيع أن نطلبه منهم هو المادة وعلينا نحن أن نستخدمها))[4] ولا يخفى ما في هذا القول من التعالي والنظرة الفوقية الناجمة بلا شك عن تلك النزعة التفوقية التي يشعر بها الغرب تجاه الشرق.

إننا لو استعرضنا كتاب غوبار لا نكاد نجد أنه ذكر الخليل إلا نادرا, وهو الذي وضع العلم الذي يناقش أصوله وفروعه, أما غير الخليل من العروضيين العرب فلم يذكر أبدا إلا الأخفش مرات قليلة. وبعد هذا يناقش آراءهم باستعلاء متماد, لعل تلك هي المنهجية التي يرومها ويظن أنها غابت عن أهل الشرق.

---

[1] غوبار, نظرية جديدة, حول ترجمة الكتاب, منجي الكعبي, بداية من الصفحة275
[2] نفسه, 13
[3] نفسه, 13
[4] نفسه, 13

إن من المفارقات العجيبة البعيدة عن المنهجية أن يتكلم غويار عن تفعيلات الخليل التي يلتـــزم بهـــا ويستثني بعضها (الذي سنفصل فيه فيما بعد) ويتحدث عن أوزان البحور الخليلية كما هي ولا تعـــدو زياداته إلا أن تكون على المستوى الذي انتهى إليه الخليل, بمعنى أنه لم ينطلق مـــن المـــصدر الأصـــلي لتحديد البنية الإيقاعية التي يرمي إليها, ولن يكون ذلك المصدر إلا في الشعر القديم, ونحن لا نكاد نعثر إلا على أوزان وإيقاعات أما الأبيات الشعرية التي يفترض أن تكون مبدأ التحليل فنادرة جدا عبر كامل متنه حتى عندما يتحدث عن تداخل الأوزان مثلا كتداخل الطويل مع الكامل[1] لا يورد الشواهد الـــتي تسند أدلته وحججه, وإنما يتحدث عن الأشطر والأبيات بوصـــفها قـــصيرات وطـــويلات, وكـــأن التفعيلات بأية ترسيمة كانت هي المصدر الحقيقي لرصد الفكرة التي يرغب في تحصيلها.

إن جديد غويار الذي يقدمه برؤية مختلفة إنما يقدمه للمستشرقين بالأساس وهو لهذا السبب ســـعى للمحافظة على معلومات العروضيين العرب[2], كي يتسنى للمستشرقين بعد ذلك مناقـــشة الآراء الـــتي توصل إليها بمنطق سليم لا يتجاوز المعطى العروضي العربي, ولعل تلك فرية في كتاب غويار لأنه فيمـــا يبدو اعتمد على كتابات المستشرقين كثيرا خاصة المستشرق فرايتاج Freytag الذي يبدو من خلال عرض كثير من آرائه في هذا الكتاب أنه تبنى نفس الفكرة وهي إرادة المحافظة على معلومات العروضيين القدامى.

1-1-2 مع المستشرقين: إن المساحة التي خصصها غويار للحديث عن المستـــشرقين في دراسة العروض العربي أكبر بكثير مما خصصه للعروضيين العرب, ففي مقدمة كتابه التي لم يورد فيهـــا اسما عربيا واحدا أورد أسماء المستشرقين على غرار إوالد Ewald وفرايتاج Freytag , هذا الأخير الذي اعتمد على آرائه وورد اسمه كثيرا في هامش المتن, أما إوالد الذي قابل جهده الذي لا نعرفـــه و لم يشتهر كثيرا في الدراسات الاستشراقية حول العروض العربي, بجهود العرب ووازن بينه وبينهم وفضله عليهم, بعد أن عرض لجهود العروضيين العرب بالصفة التي ذكرنا آنفا, فقال: ((أجل, لم يصنع أحـــد شيئا-عدا إوالد Ewald- ليتعمق بناء الأوزان العربية الخالصة. هذا من جهة, ومن جهة أخرى فـــإن السرعة حالت بينه وبين تحديد عناصر هذه الأوزان الشعرية القديمة))[3] فغويار لا يجعل جهـــود إوالـــد أفضل من جهود العرب, بل يتلمس له الأعذار التي حالت دون تحقيق المراد الذي يطمح إليه غويار أو ربما إوالد قبله, إنه يتحدث عن إوالد بإعجاب كبير ويقر أنه قرأ بعمق دراسته التي نشرت عام1825 ويقول عنها أنّها ((دراسة عجيبة وهامة للغاية في الموضوع نفسه))[4] ويدلّل على عمق قراءته لموضـــوع إوالد أنه عرض نتائجه قائلا: ((لقد اصطدم إوالد إن صح لي التعبير, بتحجر العروض العربي فأعمل فيه

[1] غويار, نظرية جديدة, 47
[2] نفسه, 15
[3] نفسه, 13
[4] نفسه, 14

عقله النافذ وتوصل إلى نتائج قدمت حلا موفقا للمشكلة, إن إوالد هو أول من أشار إلى أنـــه, لكـــي يقف المرء على إيقاع الشعر العربي, يلزمه أن يكون قد اعتمد على العناصر المكونة للإيقاع وهي الزمن القوي والزمن الضعيف))[1] هذه الفرضية التي تحدث عنها إوالد غدت بالنسبة لغوبار الهاجس الذي عليه تتبعه والعناية به في أغلب ما كتبه في مؤلفه, على أنه عاتب إوالد في أنه ((لم يستخلص النتـــائج مـــن مبدئه الذي وضعه. وهو لم يهتد دائما إلى معرفة مواضع الأزمنة القوية. ومن أجل ذلك تسبب في إيجاد طريقة لتقسيم تفاعيل بعض الأوزان تقسيما خاطئا ومخالفا لتقاليد العرب))[2] وهو ما أراد أن يـــصححه غوبار ليكون عمله بذلك مكملا للنقص الذي وقع فيه إوالد قبله, لأن العناصر التي يرغب في ضـــبطها تبدأ من نبر الكلمات مفردة ثم داخل السياق من أجل تكوين البحور, أما إوالد ((فقد مر مرور الكرام و لم يلق بالا إلى مسألة تنبير الكلمات وعلاقاتها الممكنة بتكون البحر))[3].

المستشرق الآخر الذي نال حظوة لدى غوبار هو الألماني فرايتاج الذي يبدو من خـــلال مقدمـــة غوبار أن له مؤلفا ضخما عن العروض العربي, يقول غوبار: ((يعترف فرايتاج في كتابه الضخم الـــذي خصصه للعروض العربي بأنه من الصعب علينا أن نتبين ما يمكن أن يكون البيت من الشعر العربي..))[4] وأنا لا أعتقد أن كتابه هذا مترجم إلى اللغة العربية, وإن كان لا يهمنا كثيرا آراء فرايتاج بحسب توجه هذا البحث إلا أن له آراء مبثوثة عبر المتن الذي ألفه غوبار وهو المؤلَّف الـــذي جعلنـــاه محـــلا لهـــذه الدراسة, واعتمدنا من خلاله على آرائه التي تلتقي في بعض الأحيان مع آراء فرايتاج.

يُثني غوبار على فرايتاج في فرضيته المتعلقة بالطول الصوتي لكل من المقاطع الطويلة والقصيرة إذ أن فرايتاج ((يفترض عن حق, كما سنرى, أن المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة التي رمز إليها بـــالعلامتين ــ و u ليس لها دائما نفس الطول الصوتي, وهذا افتراض خصب))[5] ويظن أحد الباحثين ((أن فرايتـــاج Freytag هو الذي أعطى للمقطع الممدود العلامة(ــ) وللمقطع المقصور العلامة(u) وهذه الطريقة أحسن من الطريقة التقليدية بكثير))[6] وإن كنت لا أعرف المقصود بالطريقة التقليديـــة إلا أن علامـــتي فرايتاج لاقتا رواجا كبيرا فيما يكتبه الدارسون العرب خاصة.

الخطأ الذي وقع فيه فرايتاج حسب غوبار هو أنه بعد وضعه للعلامتين المميزتين للمقاطع الطويلـــة والمقاطع القصيرة, لم يمعن فيهما النظر ولو تابع افتراضه الخصب لكان يمكن أن يصل إلى الحقيقة,((لكنه اكتفى بإبدائه وتجاوزه إلى غيره: ففي رأيه أن اختلاف الأطوال الصوتية التي تصور وجودها لا يمكن أن تقدرها الأذن الأروبية, فلزم بناء على ذلك إهمالها في التطبيق العملي. ولهذا نـــرى فرايتـــاج يـــسجل

---

[1] غوبار, 14
[2] نفسه, 14
[3] نفسه, 15
[4] نفسه, 13
[5] نفسه, 13, 14
[6] محمد العياشي, 36

الأوزان العربية دوما بالعلامتين المعهودتين للمتحرك والساكن وهي الطريقة الـــتي غلبـــت إلى أيامنـــا هذه))[1] وليس إلى أيام غويار فقط بل لا يزال معمولا بها حتى يومنا هذا. ولعل فرايتاج حين لجـــأ إلى العلامتين المعهودتين للساكن والمتحرك كان قد أدرك التباين الواقع بين نوعين من الإيقاع, إيقاع أروبي نشأ وتربى عليه وإيقاع عربي نشأ بعيدا عنه, بالتأكيد أن له مزاياه الخاصة به التي لا يمكن لعقـــل أروبي أن يحتويها ويحلل أجزاءها بالطريقة المثلى التي يصبو إليها المستشرقون, لكنها طريقة تظل في أذهـــانهم فقط وتكاد تكون نتائجها بعيدة المنال.

يؤكد غويار أن عمل فرايتاج فريد من نوعه لأنه أثّر فيما بعده من الكتابات التي تدرس العـــروض العربي بدليل أنه لا جديد يذكر بعد الجهد الذي قام به, حيث ((لم تقم بعد فرايتاج أدنى محاولة لإلقـــاء قليل من الضوء على هذه المسألة))[2] وقد استمر ذلك حتى جاء غويار بكتابه الجديد في العروض العـــربي سنة1876 أي بعد أكثر من أربعين عاما, حتى ثالث المستشرقين الذي ذكره غويار في مقدمة كتابه لم يحمل عمله الجديد أيضا, بالرغم من أن محاولة "م.كوبري M.Coupry" تُعدُّ الأحدث حتى عهـــد كتابة غويار عن العروض, يقول: ((وينبغي أن نلاحظ أن أحدث المؤلفات مثل كتاب م.كـــوبري لا يحتوي على شيء لم يوجد سلفا))[3] لهذا ففرايتاج هو العمدة والحجة, وقد ظهر الاستدلال به في المـــتن والحاشية أكثر من ثلاثين مرة, بل إن باب البحور وأنواعها كل شواهده أخذها عن فرايتاج وقد صرح بذلك في أحد هوامش الكتاب: ((استعرت أمثلتي من كتاب فرايتاج في العروض و لم أغير شـــيئا مـــن الترتيب الذي اتبعه في بحثه لأن هذا الترتيب هو نفسه الموجود في التصانيف العربية))[4] وإنني بعـــد قـــد تعرفت ولو جزئيا على كتاب فرايتاج الذي كنت أتمنى أن يترجم إلى العربية فيكون بين أيدينا لندرسه كما درسنا غويار وفايل, لأن إشارات غويار إلى هذا الكتاب تعطي فكرة ضئيلة عنه لكنها تبرز أهميته الكبيرة فيما يبدو في كثير من إحالات غويار نفسه.

ما نخلص إليه حقيقة هو أن غويار قرأ بعمق كبير ما ورد عن المستشرقين فيما يبدو أكثر مما قـــرأ عن العروضيين العرب, لكن رغم هذا العيب الواضح إلا أن قراءته تلـــك أفادتنـــا في إضـــاءة بعـــض المساحات الغامضة عن الدراسات الاستشراقية للعروض العربي التي سبقته, وكان عمله ولـــو بـــشكل جزئي هو إماطة اللثام عن تلك الأعمال التي لا يمكن أن ندرك أهميتها وهي غائبة عنا لكننـــا نـــستطيع تصور بعض المعطيات المطروحة فيها, بفضل جهد ستانسلاس غويار.

---

[1] غويار, 14
[2] نفسه, 14
[3] نفسه, 14
[4] نفسه, 141

1-1-3- حول جديد غوبار في العروض العربي:

بعد العرض الموجز الذي يمرُّ من خلاله غوبار على دراسات المستشرقين للعروض العربي يُورد ما يطمح إليه من خلال نظريته الجديدة التي يقدّمها كما سبق الذكر إلى المستشرقين, يقول بعد ذلك العرض الموجز:((وبعد فالنظرية التي أقدمها للمستشرقين لها ميزة المحافظة على معلومات العروضيين العرب, وعدم المساس بها, في الوقت نفسه الذي يقع فيه توضيحها تحت ضوء جديد, والنظرية تسمح لنا بما قامت عليه من ملاحظة العلاقات الوثيقة التي توحد بين الموسيقى والعروض بإدراك قيمة الإيقاعات العربية والكشف عن أصولها))[1]والحقيقة أن غوبار حافظ على بعض معلومات العروضيين العرب وليس كلها بدليل أنه لم يهتم إطلاقا بمستوى الأسباب والأوتاد وتلك عادة المستشرقين عموما, أما التفعيلات فرفض بعضها,كما سنفصل, بالإضافة إلى البحور التي اعتبر بعضها أصليا وبعضها الآخر غير ذلك, أي أنه دخيل ومن ابتكار الخليل, أما عن الإيضاحات التي وقعت على مستوى الأجزاء فتلك حقيقة لا مراء فيها تمت تحت ضوء جديد قبسه من بيئته الغربية متأثرا خاصة بالموسيقى التي ألهمته الكشف عن الأصول وبفضل هذا التأثر بالموسيقى فإن نظريته ((تمدنا بعدد قليل من القواعد التطبيقية التي يصبح من الممكن بفضلها أن نتعرف معرفة يقينية على وزن البيت المعروض وبالتعرف عليه في وقت قصير...وذلك بالرغم من كل التغيرات الخارجية التي يبدو أنها قد أصابت التفاعيل المكونة للبحور))[2].

لقد اهتم غوبار بالمفردة اللغوية, فليست دراسته عرضا ونقدا لمعطيات العروض الخليلي فحسب ولكن الإيقاع يبدأ كما لاحظ من اللغة العربية ذاتها, فهو يعتقد ((أنه لم تقع بعد الإشارة كما ينبغي إلى الظواهر الإيقاعية التي مسرحها اللغة, والتي يمكن لها وحدها في رأيه) أن توقفنا على سليقة قرض الشعر عند العرب))[3], إن اهتمامه باللغة من حيث هي مفردات قبل أن تدخل إلى سياقات الشعر العربي, إنما هو اهتمام وتركيز على فرضيته في النبر الذي تختص به الكلمة العربية مفردة ومركبة كما رأى حين قال: ((سأحاول البحث عن مدى نسبة الحركات الطويلة إلى الحركات القصيرة في الكلمة, وتحديد الظاهرة الطبيعية التي تدين لها هذه الحركات بوجودها وأنه لمن الضروري للوصول إلى ذلك من دراسة أكبر العناصر أهمية في الكلمة, أقصد النبر))[4], فالنبر هو فرضيته التي سعى نحو تحقيقها من خلال كامل بحثه, لقد بحث عن النبر في المفردة العربية وبحث عنه في التفعيلة وفي بحور الدوائر.

لقد حاول غوبار من خلال تمهيد عام لنظريته الجديدة أن يطرق بعض الظواهر الصوتية التي لها مجال واسع في فرضياته مثل النبر المقامي والنبر الارتكازي ودور كل منهما والتغيرات الطارئة على

---

[1] غوبار, 15
[2] نفسه, 15
[3] نفسه, 15, 16
[4] نفسه, 24

إيقاع الكلمات مركّبة في جملة بالإضافة إلى المقطع الطويل والمقطع القصير فضلا عن الساكن والمتحرك, كل هذه المفاهيم التي أوردها في تمهيده كانت بمثابة الجانب النظري في عمله, الذي يشكّل المرجع والمرتكز الذي يسند تطبيقاته حين فصل القول في نظرية التفاعيل ونظرية البحور.

لقد تصدّى لنظرية غويار العديد من الباحثين العرب المعاصرين في الوقت الذي نظر البعض الآخر إلى عمله بعين الإكبار والتقدير, فمصطفى حركات يعتبر أن نظرية غويار مليئة بالأخطاء المنهجية التي ((لم تمنعه) أن يحاول وضع نظرية أقل ما يمكن أن نقول عنها أنها مضحكة. والغريب في الأمر أن باحثينا العرب المحدثين ينظرون إلى عمل غويار بنوع من التقدير والاحترام))[1], إذن لقد افترق المحدثون العرب فريقين, فريقا يقدر الجهد الذي قام به غويار, وفريقا آخر سخر من ذلك الجهد, لقد اعتبر بعضهم أنه ما كان يليق بغويار أن ينهض للبحث في العروض العربي أساسا لأن كل عيوبه التي نستطيع معاينتها في نظريته ناجمة عن عيب جامع ((وهو نهوضه إلى البحث في فن من الفنون من غير مراعاة للظروف التاريخية والجغرافية التي أحاطت به وذلك أن المقاييس والمبادئ تختلف من قطر إلى قطر ومن عصر إلى عصر فتختلف باختلافها الأحكام))[2], لكن مع الفارق بين البيئتين, البيئة التي نشأ فيها غويار والبيئة التي نشأ فيها العروض العربي, فإن أي علم من علوم العربية بحاجة أكيدة إلى رؤية مختلفة لها منطلقات مغايرة لأن في كثير من الدراسات الاستشراقية ما يبعث الحافز من جديد للنبش في التراث وإعادة قراءته لتبيان النقاط المضيئة فيه وإبراز طاقاته وبعثه داخل سيرورة المعرفة حتى يكون مادة حية تسري فيها روح الحياة, لا جسدا ننوء بكلكله كلما التفتنا نحوه.

1-2 فرضية الزمن القوي والزمن الضعيف:

إن هذه الفرضية لدى غويار تشكّل السّند الأساسي لمبدإ الإيقاع, ذلك المبدأ الذي يطبّقه في شتى مراحل بحثه والذي يقوم على فكرة التناوب بين الزمنين القوي والضعيف, ويتم ذلك على مستوى الكلمة مفردة ومركبة وعلى مستوى التفعيلة مفردة ومركبة مع غيرها من التفاعيل, محاولا رصد البنية الإيقاعية في اللغة العربية وشعرها بناء على هذا المبدأ. وتراه عبر كتابه كله يذكرنا بهذا المبدإ كلما انتقل من مرحلة إلى أخرى وإذا رأى عجزا في تطبيق مبدئه لجأ إلى نوع من التبرير يخلصه من التناقض البادي, لكنه تبرير يبقى محافظا على سمة الإيقاع الأساسية لديه, لذلك فهو يوفق بين نظرته وما يدرسه بتغيير الظاهرة التي يطبّق عليها مبدأه, ويتراوح هذا التغيير بين تغيير جزئي لا يبدو مخلا كثيرا, وتغيير شبه كلي خاصة حين يسقط فرضيته هذه على تفعيلة (فعولن) وعلى بعض الأوزان حين تتجاور التفاعيل مع بعضها.

---

[1] حركات, نظرية الوزن, 309
[2] محمد العياشي, 36

القانون الأساسي لدى غوبار ((هو أن تتناوب الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة. ومن هذه اللازمة: إن زمنين قويين لا يمكن لهما بحال من الأحوال أن يتعاقبا مباشرة. والحال إذا فرضنا كلمة فيها مقطع واحد قوي يتخذ مكانه في مواجهة مقطع آخر قوي ينتسب للكلمة التالية, فإن أحد الزمنين القويين يختفي فورا(إلا إذا تدخلت سكتة بين الكلمتين أو تضاعفت حركة الكلمة الأولى) وتقصر حركة الكلمة المسلوب ارتكازها))[1].وهذا القانون الأساسي من خلال التعريف يبدو محققا في نظره على مستوى الكلمة مفردة لأن المثال الذي ضربه يتعلق بتجاور الكلمتين اللتين تنتهي أولاهما بمقطع قوي وتبدأ الأخرى بمقطع شبيه به, فالحل يكمن في وجود سكتة بينهما أو في اختفاء أحد الزمنين.

سنناقش هذه القضية بإسهاب مع غوبار حين ينتقل لتطبيق مبدئه على الأوزان بعد أن يفرغ من إثبات فرضيته على مستوى جميع التفعيلات مفردة.

1-2-1 مفهوم الإيقاع:

لم يشع في كتابات العرب القدامى مصطلح الإيقاع بالمفهوم الذي درج عليه في كتابات المعاصرين وذلك رغم صعوبة الإحاطة به بشكل تام, وإن كان الخليل بن أحمد على ما يذكر الباحثون والمؤرخون كتب كتابا سماه "الإيقاع"[2] لكن هذا الكتاب لم يصل إلينا بصرف النّظر عن مدى صحة نسبة الكتاب إلى صاحبه, حتى أن العرب المحدثين حين تناولوا هذا المصطلح بالعناية التي تليق به إنما كان نتاج تأثرهم بما أنتجه الغرب ومدى النتائج التي توصلوا إليها في لغاتهم, فالإيقاع ((مصطلح انجليزي اشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق))[3].يبدو هذا التعريف أقرب إلى التعريف اللغوي منه إلى الاصطلاحي, لذلك فهو لا يوضح لنا بدقة ضوابط الإيقاع ومحدداته, كما يبدو في كثير من التعريفات غموض يكتنف المفهوم, مثل ما ورد في بعض المعاجم من أن الإيقاع ((كل ما يحدثه الوزن واللحن من انسجام))[4] فالأكيد أن الإيقاع يوحي بمعنى الانسجام, لكن ما علاقته باللحن أو الوزن, وكيف يتم ذلك؟ وورد في معجم آخر أنه ((الرجع المطرد في السلسلة المنطوقة للانطباعات السمعية المتماثلة التي تخلفها عناصر مختلفة))[5] فالإيقاع مبني على العناصر المختلفة التي يكون توالیها بشكل مطرد, فالصفة الأساسية في هذا التعريف هي الاطراد لما انطبع من تماثل في السمع.

إن كل التعاريف السابقة لا تجنح نحو مقابلة الإيقاع بالشعر إنما تحاول تفسير ظاهرة الإيقاع التي تتجاوز الشعر ذاته, لكن ما علاقة الإيقاع بالشعر عموما وبالشعر العربي خصوصا؟, إنّ ((الإيقاع هو الملمح النوعي للشعر العربي منذ القديم, أو على الأقل هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم ينازع

---

[1] غوبار, 42

[2] محمد بن إسحاق النديم , الفهرست, تح:مصطفى الشويمي, الدار التونسية للنشر, تونس, 1985, ص200

[3] مجدي وهبه, معجم مصطلحات الأدب, مكتبة لبنان, ط1, 1974, مادة Rythm

[4] أحمد مطلوب, معجم مصطلحات النقد العربي القديم, مكتبة لبنان, ناشرون, لبنان, ط1, 2001, ص119

[5] المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات, المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم, مطبعة النجاح الجديدة, المغرب, ط2, 2002, ص130

في شعريتها...أعني هو الشرط الضروري لدخول نص ما منطقة الشعر))[1], إنه عنوان الشعرية العربية والذي جعله كذلك إنما كونه لم يكون طارئا في نشأة الشعر العربي, إنما كان لصيقا به, فقد ولد بسمة الإيقاع وليس بمعزل عنه.

لقد تحدث غويار عن المركبات الأساسية للإيقاع والمتعلقة بالزمن القوي والزمن الضعيف, وأن الإيقاع مبني على تناوبهما. والحقيقة أن الزمن ذلك المستوى الذي تنحل فيه جميع الظواهر هو الذي نفهم من خلاله منظومة الإيقاع لأن جميع تشكلاته تظهر فيه, ذلك أن الميزة الأساسية للإيقاع ((مردها فقط إلى فعل تناسقي مركز على الأزمنة المتراكبة الخاصة بمختلف العناصر))[2] وذلك يوحي بشساعة المنظومة الإيقاعية التي تظهر في الكون بكامله, فجميع العناصر حين تنتظم حركتها في الزمن تحدث إيقاعا, لكن بعضها يمكن تحسسه لأنه مرتبط بالحواس البشرية كالسمع والبصر وبعضه الآخر يستعصي على الإحاطة, لأننا يجب أن نفكر فيه عميقا بحس تأملي ينهل من الفلسفة وعلم نفس الزمان, لأن إشكالية الإيقاع من إشكالية الزمن نفسه, ولأن الزمن يحيط بنا ولا نحيط به فكذلك الإيقاع يمارس طغيانه علينا في كثير من الأحيان على غفلة من حواسنا, أليس الوجود المادي مرتبطا به أساسا؟ بل إن الفيزياء الطبيعية التي تفسّر الإشعاع بالمادة تعتبر أن العامل الأساسي في تحقق المادة إنما هو الإيقاع, إذ((لا يتردد بينهيرو دوس سانتوس في الكتابة "لا وجود للمادة والإشعاع إلا في الإيقاع وبالإيقاع"))[3].وبعد, هل يمكن مناقشة فكرة الإيقاع وهي على هذه الشساعة؟ إننا يجب أن نفرد ذلك ببحث مطول يستقصي عناصر الإيقاع في الأشياء من خلال حركية الزمن وانتظامه فيها.

إن الذي يهم توجه هذا البحث إنما هو معرفة ومناقشة القانون الأساسي الذي جاء به غويار في جديده حول العروض العربي, وانطلق منه كمبدإ أصيل حوّل على إثره المركبات الأساسية في البناء الخليلي إلى أزمنة طويلة وأزمنة قصيرة رغبة في تحقيق فكرة النبر, لكن قانونه في الإيقاع مرتبط بالوزن الذي شاع عند العروضيين بأنه ((سلسلة المتحركات والسواكن التي نقرنها به))[4], لكن لا بد أن هناك فرقا بين الوزن والإيقاع, ((أما الإيقاع فمصدره في الشعر العربي القديم تكرر التفعيلة في البيت الواحد عدة مرات ... وأما الوزن, فيعني أن يتألف البيت الشعري من وحدات نغمية عددها واحد في كل أبيات القصيدة))[5], ذلك هو الوزن العروضي الذي يختلف بطبيعة الحال عن الوزن الصرفي الذي يترصد طبيعة الحركة ذاتها وطبيعة السكون ذاته, لأنه يفرق بين أنواع الحركات ويفرق بين نوعي السكون, أما

---

[1] محمد العمري, مسالة الإيقاع في الشعر العربي الحديث, مجلة فكر ونقد, س2, ع18, دار النشر المغربية, 1999/04, ص55
[2] غاستون باشلار, جدلية الزمن, تر:خليل أحمد خليل, ديوان المطبوعات الجامعية, الجزائر, 1982, ص154
[3] نفسه, 154, 155
[4] حركات, نظرية الوزن, 46
[5] عيسى علي العاكوب, العاطفة والإبداع الشعري,دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري,دار الفكر, دمشق,ط1, 2002, ص223

الوزن العروضي فالحركة واحدة لديه بجميع تشكلاتها وكذلك السكون واحد فلا فرق بين سكون حقيقي وآخر غير حقيقي.

إن الوزن العروضي مرتبط بفكرة الكم, وغويار انطلق من كم التفعيلة وكم الأشطر والأبيات فيما بعد من أجل تعميم فكرة قانونه الأساسي, أي أنه انطلق من قيمة أصيلة في الشعر العربي وهي الوزن ((فالوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها بها خصوصية))[1] طالما أنه وجد معه, فمنذ كان الشعر العربي كان الوزن, بل إن التعريف الأولي للشعر لا يمكن أن يخلو من هذه الصفة المترسخة فيه فـ((الشعر هو قول موزون مقفى يدل على معنى))[2] فالشعر في تعريفات القدامى ظل مرتبطا بالوزن والقافية, بمعنى أن الوزن محدد لطبيعة النص الأدبي وعلامة فارقة بين الشعر وسواه, وله حضور قوي تعتمد عليه القصيدة في وجودها.

إن هذا الارتباط العضوي بين القصيدة العربية والوزن ما يزال حتى أيامنا هذه, وإن كان قديما عنوانا للشعرية فإنه اليوم وبعد حركات التحرر الشعرية المختلفة لم يعد كذلك, فأدونيس يعتبر ((..أن الشعر لا يحدد بالوزن, وهو كذلك لا يحدد بالنثر))[3] وإنما هناك قيمة أرقى, غير أن هذه القيمة الرفيعة لا تتلمس في عموم الشعر فهي خاصة ببعضه الذي ينبغي أن يكون في المصاف الأول, أما الوزن فهو خاصّية دائمة, ليست لصيقة وحسب بل هي عضو في جسد القصيدة العربية القديمة, يبعث على نوع من الإطراب الخاص الذي تحدث عنه الرافعي وقابل بينه وبين نوع آخر من الإطراب, حين قال: ((وإنما الوزن من الكلام كزيادة اللحن على الصوت, يراد منه إضافة صناعة من طرب النفس, إلى صناعة من طرب الفكر, فالذين يهملون كل ذلك لا يدركون شيئا من فلسفة الشعر))[4].

لقد أكد الجاحظ أن الشعر نوع من الصناعة التي تحصل على مستويات عديدة, مستوى الوزن والقافية ومستوى التصوير والتركيب, فقد بنى الشعر على((إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير))[5]وإن كان النثر كذلك يقوم على تخير اللفظ وهو نوع من الصناعة وضرب من التصوير, بمعنى أن جميع العناصر التي بنى عليها الجاحظ الشعر إنما هي كائنة في الشعر وفي النثر أو في كل نص أدبي مؤثر, إلا ذلك العنصر المتعلق بالوزن فإنه إضافة يمنحها الشعر تضفي على القصيدة تأثيرا أبلغ وتزيد في امتداد العلاقة بين النص وقارئه ((فالعنصر الموسيقي في التعبير يضيف إلى الإيحاء ويقوي من شأن التصوير))[6] فكل بلاغة موحية مؤثرة حين تتلبس بالإطار الموسيقي لا شك أن تأثيرها يزداد وفعلها يمتد, وذلك قول لا مجال للجدل فيه تؤكّده العديد

---

[1] ابن رشيق, العمدة , 120
[2] قدامة بن جعفر, نقد الشعر, تح: كمال مصطفى, مكتبة الخانجي, مصر, ط3, 1979, ص17
[3] أدونيس ,علي أحمد سعيد, الشعرية العربية, دار الآداب, لبنان, ط2, 1989, ص17
[4] مصطفى صادق الرافعي, وحي القلم, موفم للنشر, الجزائر, 1990, ج3, ص330
[5] الجاحظ, الحيوان, تح: عبد السلام هارون, دار الكتب, لبنان, 1969, ج3, ص131
[6] محمد غنيمي هلال, النقد الأدبي الحديث, دار الثقافة/دار عودة, لبنان , 1973, ص376

من النصوص الشعرية القديمة والجديدة التي تلتزم بالوزن كصفة راسخة بها, نصوص لا يـــزال الـــوعي العربي متشبعا بها راغبا في الاستزادة منها.

إن هذه السمة الإيقاعية التي يصنعها الوزن العروضي, لا تحضر على مستوى التفاعيل والأشـــطر والأبيات, وإنما تمتد إلى اللغة العربية ذاتها, فالمفردة العربية كما لاحظ غوبار لها خاصية إيقاعية مهمـــة ينبغي الالتفات لها, حتى أن غوبار قرر أنه يجب أن يبدأ في نظريته الجديدة انطلاقا من مـــسرح اللغـــة العربية بما هي جملة من المفردات أولا ثم بما هي جملة من التراكيب, ولعل مبدأه ذاك إنما كـــان نتيجـــة ملاحظته للوزن العروضي من جهة وللوزن الصرفي من جهة ثانية, فحين عاين الأوزان الصرفية يبدو أنه لاحظ تلك السمات الإيقاعية من خلال تلك الصيغ, أو أنه وجد الكثير من الكلمات العربية ملتزمـــة وهي في صيغتها الإفرادية بأوزان الأجزاء, لذلك شرع في البرهنة على نظريته منطلقا من هذه الرؤيـــة, يقول: ((وبما أن هدفي الآن هو تطوير نظرية البحور العربية وبيان أن أصل هـــذه البحـــور يرجـــع إلى الإيقاع الخاص لكلمات اللغة, ذلك الإيقاع الذي يصيبه في قليل أو كثير تغيير عنـــد ائـــتلاف هـــذه الكلمات في جمل))[1].

إن غوبار الذي بحث في إيقاع الكلمة العربية, يَعتبر نفسَه صاحب السبق والأفـــضلية في ذلـــك, فالعرب الذين درس كما يزعم لغتهم ليس لهم فهم بالإيقاع ولا إدراك لمضامينه وإنما ((كان الإيقاع في نظرهم غير منفصل أبدا عن الكلمة النموذجية التي هي دليل محسوس عليه, إنهم لم يُوفَّقوا إلى فهم مـــا هو الإيقاع في حد ذاته و لم يعرفوا بالأحرى عناصره: الزمن القوي والزمن الضعيف والكمية. وأيضا لم يتكلموا أبدا عن مقاطع قوية ومقاطع ضعيفة ولا عن طويلات وقصيرات, لكنهم تحدثوا فقـــط عـــن حروف متحركة وحروف ساكنة))[2] وفي هذا التوجه نوع من التبرير لدى غوبار رغـــم أنـــه أدى إلى إهمال فكرة الإيقاع, بل إن غوبار جعل من الاهتمام بالسواكن والمتحركات لديهم أمرا ينبغي تقييمـــه واعتبر أن المستشرقين قد تجنوا في حكمهم على العرب لأنهم لم يدركوا عملهم بالضبط, ذلك العمـــل الذي يجب فهمه أولا والانطلاق منه ثانيا لكي لا تخرج الدراسات الاستشراقية للعروض العـــربي عـــن إطارها الصحيح, يقول: ((وكوّن العلماء الأروبيون لأنفسهم فكرة خاطئة عن عروض الشعر العـــربي, لأنهم لم يتدبروا مليا هذه النقطة. ولأنهم لم يدركوا أن العروضيين العرب لم يستخلصوا أبدا القـــوانين الإيقاعية لأشعارهم. إن أصحاب العروض العربي يقولون إن فاعلن تساوي فَـــ+ـــلْا+عِـــ+لُـــ+نْ ولا يقولون أبدا كما يُدرس في أبحاثنا إن كل مقطع متحرك يساوي حركة طويلة, وأن هذا الصمت مـــن جانبهم هو نفسه الذي يخول لنا أن ننفي عنهم مثل هذا الزعم لما فيـــه مـــن الـــتجني والـــتحكم))[3] فالعروضيون العرب اتجهوا في تحديدهم لبنية الإيقاع في الشعر العربي اتجاها مختلفا عن ذلك الذي اتجهه

[1] غوبار, 43
[2] نفسه, 89
[3] نفسه, 89, 90

المستشرقون, فاتجاه العرب لم يكن ينحو نحو تحديد المقاطع الطويلة والقصيرة, وإنما نحو تحديد السواكن والمتحركات التي تكوّن الأسباب والأوتاد ثم التفاعيل, هذا النوع من النظر الذي مارسوه لم يفهمه المستشرقون لذلك كان حكمهم متجنيا في نظر غويار الذي يبدو أنه فهمه ولكنه لم يعره عنايته في التطبيق إذ اعتمد على الطويلات والقصيرات كما سنرى في تحليل غويار للأجزاء العروضية.

إن الخيار الذي اعتمد عليه المستشرقون عموما هو البحث في بنية الوحدة الأساسية للبيت وهي الجزء مما نأى بهم بعض الشيء عن تلمس مناحي الإيقاع الناجمة عن التماثل الصوتي للأجزاء العروضية ((ويرجع هذا إلى أن الكمية الصوتية التفعيلية الواحدة تحوي أكثر من مقطع صوتي وعندما تتماثل هذه التفعيلات فيحدث تماثل صوتي لأكبر كم مقطعي في القصيدة. وبذلك يشكل الإيقاع الموسيقي بعدا جوهريا في كل القصيدة من خلال تماثل هذه التفعيلات))[1] وبالأحرى فإن الوحدة الإيقاعية التي هي أكبر كمّيا أو مساوية للجزء لا تشكّل الإيقاع مفردة إلا إذا تكرّرت بانتظام واطّراد, فكيف يمكن تحديد الإيقاع وضبط صورته في الشعر العربي بناء على النظر في التفعيلة الوحيدة, أليس في ذلك إهمالا لمحدد إيقاعي مهم هو التكرار المنتظم والمطرد.

لا شك أن إيقاع الشعر العربي مرتبط بفكرة الإيقاع الأصيلة في مختلف العناصر, تلك الفكرة المرتبطة بالانتظام في الزمن, إن الإيقاع في الشعر هو مظهر تتجلى فيه خصائصه ومقوماته, ويحضر الشعر حين يتمظهر الإيقاع أصواتا متناغمة تتّسق أفقيا فيتشكل إيقاع الوزن وتتّسق عموديا فيتشكل إيقاع القافية ((إن الإيقاع تقدير ما لزمان النقرات, فإن اتّفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا, وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا))[2] فالشعر صورة للإيقاع الذي يكون حروفا داخل الوحدة الإيقاعية الأحادية أو الثنائية أو الثلاثية والتي بتكرارها يتكون الوزن, فأين هذا من القانون الأساسي لغويار الذي طبقه على مختلف أجزاء النظام الخليلي بدءا من الكلمة والتفعيلة و لم يراع فكرة الوحدة الإيقاعية؟ لعل مثل هذا النظر هو الذي حدا به أن يتهم العروض العربي بأنه عروض غير متّسق حين قال: ((إن كلمتي موسيقى ونظم توحيان للعقل ببعض أوليات للانتظام على مستوى صارم. وهذه الأوليات تبدو بصورة صارخة, منتهكة في عروض الشعر العربي))[3]. والحقيقة أن مرد هذه الرؤية هو درجة الإحساس بالإيقاعات الكامنة في الشعر العربي, تلك الإيقاعات التي صرح أحد الباحثين بأن غويار لم يتذوقها لذلك فهو يجب أن يعاتب على مجازفته وحين عقد مقارنة بينه وبين الخليل واضع علم العروض, بدت له المفارقة في درجة الإحساس بالقيم الإيقاعية فقال: ((والخليل أيضا لم تكن له كل الإيقاعات قائمة في صدره صحيحة ولكننا لا نؤاخذه لأنه قرر لنا

[1] مراد عبد الرحمن مبروك, من الصوت إلى النص, 65
[2] جابر عصفور, مفهوم الشعر, منشورات دار الثقافة للطباعة والنشر, القاهرة, 1978, ص217
[3] غويار, 44

ما كان يعتقد أنه ميزان الشعر العربي, صوره لنا كما رآه وأما غويار فمؤاخذ ملوم لتقريره موازين إيقاعات لم يحسسها))[1].

1-2-2 في المفردة اللغوية:

يجعل غويار بابه الأخير في كتابه خاصا بإيقاع الكلمة وذلك بعد أن فصل القول في إيقاع الأجزاء والبحور والأوزان مع التغييرات التي أحدثها, وقد تحدث قبل ذلك عن بعض السمات الإيقاعية للكلمة في اللغة العربية, لكنه آثر أن يفرغ من نظرية التفاعيل ونظرية البحور مطبقا عليها قانونه الأساسي في الإيقاع ليحاول تعميم قواعده بعد ذلك على اللغة العربية من حيث هي مفردات ومركبات, لأنّه ألمح إلى ((أنّ اجتماع الإيقاعات المختلفة للكلمات على نحو ما تولدت عنه البحور العربية))[2] فأساس إيقاع البحور لديه ينبع من إيقاع الكلمات العربية, هذه الفكرة التي اعتبرها نتيجة أمكن تعميمها وصاغها في شكل مبدإ هو: ((إنّ كل كلمات اللغة لها إيقاع طبيعي خاص, إيقاع يستوجب وجود أزمنة قوية وأزمنة ضعيفة في الكلمة))[3] فالأصل في إيقاع الكلمات العربية ليس خضوعها للوزن العروضي للأجزاء إنما في وجود أزمنة قوية وأزمنة ضعيفة, بالرغم من أنه يقر أن الكلمة العربية قد تملك ذلك الوزن العروضي الذي سماه صيغة نحوية. والحقيقة أن ((اللغة التي تقوم على مبدإ المقاطع لغة إيقاعية أكثر من غيرها كالعربية, ومن هنا أتى سحر الكلمة في العربية..))[4].

إن البحث في إيقاع الكلمة مفردة ومركبة في اللغة العربية إنما هو بحث في النبر الإفرادي والنبر السياقي, لكن قبل التعرض لفكرة النبر يجب أن نعرف أن غويار اعترف بالإشكال الذي واجهه وهو يدرس نظرية العروض حين قال: ((ترى أية مشكلات أوقعتنا فيها هذه النظرية البسيطة في الظاهر, هذه النظرية التي تعامل الحركات المعبَّر عنها بالفتحة والضمة والكسرة على أنها حركات قصيرة والحركات المتبوعة بحروف من جنسها... على أنها حركات طويلة))[5] وكأنّ الأمر التبس عليه في تحديد الطويلات والقصيرات لأنه سيغير,كما سنرى, بعضا من وضعيات الطول والقصر في التفعيلات.

إن النبر مؤثر صوتي نوعي وهو واحد من ((الظواهر الصوتية المتنوعة التي تحدث أثرا في النص الأدبي على مستوى المعنى والدلالة الإيقاعية...وكلها تسهم في تشكيل المعنى الدلالي الإيقاعي للنص))[6] وأبسط تعاريف النبر هو أنّه ((ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزائها))[7] فهو مظهر صوتي مرتبط بالسمع, ويقصد بالجزء المقطع الذي يقع عليه النبر فيكون أكثر

---

[1] محمد العياشي, 32
[2] غويار, 253
[3] نفسه, 88
[4] محمد العياشي, 122
[5] غويار, 91
[6] مراد مبروك, ص 44
[7] تمام حسان, اللغة العربية مبناها ومعناها, عالم الكتب, القاهرة, ط2, 2001, ص170

وضوحا من غيره, وجاء في موسوعة المصطلح النقدي أنّ ((النبر هو إظهار المقطع وإبرازه عما عـــداه, اصطلاحا, وهو يشبه التشديد لغة. ونبر المقطع إظهاره, واسم المرة منه نبرة))[1].

أما غويار فهو يناقش بعض المقولات التي ترغب أن تحيط بمصطلح النبر في بداية كتابه ليبين الدقيق من تلك التعريفات والذي سيعتمد عليه لاحقا, يقول: ((وعلى ذلك يعرف ليتـــري M.Littré في قاموسه النبر بقوله:"هو رفع الصوت عند مقطع من الكلمة أي الشدة التي تعطى لمقطع بالنسبة لغـــيره, وذلك ما يسمى النبر المقامي" وفي هذا خطأ فادح إذ أن رفع الصوت وشدة النطق لـــيس بينـــهما أدنى اشتراك, بالرغم من أنه يمكن أن يتصادف وجودها في مقطع بعينه))[2], فقد نرفع الصوت في غير المقطع المنبور, لذلك لا يمكن أن يكون رفع الصوت محددا للنبر حتى وإن صدف رفع الصوت المقطـــع المعـــني بالنبر, إلا أننا يجب أن نبحث عن تعريف يلائم مادة جنس النبر, وهذا مافعله غويـــار حـــين كتـــب: ((وعلى ذلك تحدث السيدان بنلو وفايل في بحثهما الممتاز في التنبير اللاتيني حديثا مـــصيبا عـــن النـــبر المقامي والارتكاز, قالا:"الشدة والضغط شيئان مختلفان تماما ولا حاجة للالتجاء لعلم الفيزياء لبيانهمـــا فالأذن تستطيع تمييزهما" وبعد فقد تقررت هذه النقطة جيدا وأصبح من الواضح أن للكلمات نـــوعين من النبر, النبر المقامي والارتكاز أو نبر الشدة))[3]. إن ما يقابل الارتكاز في اللغة العربية هـــو مفهـــوم المشدّد, وقد تحدث غويار عن دور هذين النوعين من النبر ولكن أمثلته التي أوردها بخـــصوص ذلـــك كانت من اللغات الأجنبية.

كما أشرنا سابقا فإن هناك نوعين من النبر: ((أحدهما نبر إفرادي يتعلق بالصيغة الصرفية المفردة,.. وثانيهما نبر الجملة, وهذا النبر يرتبط بالأثر السمعي وبه يصبح النبر هو الظاهرة الموقعيـــة في الكـــلام. ويمكن أن نطلق على النبر الأول النبر الإفرادي, وعلى الثاني نبر الجملة أو"النبر السياقي"))[4]وقد تتحول موقعية النبر حين تتحول الكلمة من الإفراد إلى التركيب, لأن مقدار قوة الصوت داخل الكلمة مفـــردة قد يتناقص حين ترتبط مع غيرها في تركيب سلسلة كلامية ((فالنبر إذا موقعية تشكيلية ترتبط بـــالموقع في الكلمة وفي المجموعة الكلامية. وحدُّه أنه وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات أو المقاطع في الكلام ويكون نتيجة عامل أو أكثر من عوامل الكمية والضغط والتنغيم))[5].

يربط تمام حسان النبر بالصيغة الصرفية فهي الفاعلة فيه وهو من وظيفتها, إذ يقول: ((الواقـــع أن النبر في الكلمات العربية من وظيفة الميزان الصرفي لا من وظيفة المثال, فنحن إذا تأملنا كلمة "فاعـــل" نجد أن الفاء أوضح أصواتها لوقوع النبر عليها وعلى اعتبار هذه الصيغة ميزانا صرفيا نجد أن كل ما جاء

[1] موسوعة المصطلح النقدي, المجلد الثاني, تر: عبد الواحد لؤلؤة, المؤسسة العربية للدراسات والنشر,ط1,دت, هامش المترجم, 554
[2] غويار, 25
[3] نفسه, 25, 26, وليس فايل المقصود هنا هو غوتهولد فايل, إنما هو باحث آخر سابق عن غويار
[4] مراد مبروك, 57
[5] تمام حسان, مناهج البحث, دار الثقافة, المغرب, 1986, ص194

على مثاله يقع عليه النبر بنفس الطريقة مثل قاتل))[1]وإذا كان النبر يقع على الفاء في الصيغة الصرفية "فاعل" فهو يقع على العين في الصيغة الصرفية"مفعول" وعلى التاء في الصيغة الصرفية "مستفعل",.. وهكذا, بمعنى أنّ ((النبر موقعية تشكيلة وصرفية في نفس الوقت))[2] وهذا في حال كون الكلمة مفردة لأن ترتيب النبر يتغير داخل السياق للمقتضى غير الصرفي وهو المقتضى الدلالي ولذلك فتمام حسان يقسّم النبر أيضا إلى قسمين: صرفي ودلالي[3], ويقسّم الصرفي إلى أولي وثانوي وذلك بحسب طبيعته من ناحية قوة النطق أو شدّته. ويبني مواقع النبر الأولي في الكلمات على مقتضى أنماط المقاطع كالآتي[4]:

أ- يقع النبر على المقطع الأخير في الكلمة إذا كان من نوع (ص ع ع ص) أو(ص ع ص ص) أي من النوع الطويل مثل: قال, استقال, قلّ, استقلّ, أو من النوع المتوسط في الكلمات أحادية المقطع كفعل الأمر من قال.

ب-ويقع على ما قبل الآخِر إذا كان متوسطا والآخِر متوسطا, سواء كان هذا المتوسط من نوع(ص ع ص) أو(ص ع ع) مثل:علّم, سلّم, عبدك, يتوفّاكم, قاتل, جوارٍ أو كان ما قبل الأخير من نوع(ص ع) القصير مبدوءة به الكلمة أو مسبوقا بصدر إلحاقي نحو: كتب, حرم, محترم, انحبس.

ج-يقع النبر على المقطع الذي يسبق ما قبل الآخِر إذا كان الآخِر يقع مع ما قبله في إحدى الصور الآتية:

1-(ص ع+ص ع ص) نحو: علّمك, حاسبك.

2-(ص ع+ص ع ع) نحو: علموا, حاسبوا, ضربك

ولا يقع النبر على مقطع سابق لهذا الأخير.

إذا كان تمام حسان يعتبر أن الصيغة الصرفية فاعلة في النبر فإن غويار يعتبر وزن الجزء العروضي هو الذي يملك وظيفة النبر في الكلمة, يقول: ((إنه يكفي لتعيين عدد الارتكازات ومواقعها أن نطبق على كل كلمة تنبير التفعيلة المكوّنة من عدد مقاطعها نفسه والمشابهة لها في ترتيبها))[5], ويعلق في هامش الصفحة على هذه العبارة قائلا: ((التفاعيل :فعول, مفاعيل, مفاعلت, يجب بطبيعة الحال أن تعتبر هذه المرة بوصفها نماذج للكلمات المنفردة))[6], ويعتبر أن مشكلة إيقاع الكلمات العربية قد حُلّت انطلاقا من هذه المسلمة لأنه فيما سلف من كتابه كان قد عيّن مواقع الارتكاز في التفاعيل الخليلية التي اعتمدها. و لم يبق له إلا أن يسقط كلمات العربية على هذه الصيغ النحوية كما يسميها لتنتهي المشكلة لديه, لأن غويار يصرّح بعدم إحاطته خبرا بأيهما أسبق, التفاعيل أم الكلمات, فلقد تساءل: ((هل

[1] تمام حسان, مناهج البحث, 194
[2] نفسه, 195
[3] نفسه, 195
[4] نفسه, 195, 196
[5] غويار, 254
[6] نفسه, الهامش, 254

التفاعيل هي نتيجة مفهوم عروضي. أي أن العرب اخترعوها عن بصيرة ليطبقوا عليها فيما بعد ألفاظ لغتهم, أم أنّ هذه التفاعيل ولّدها, بعكس ذلك استعمال بعض الكلمات وفي التقائها ببعضها في الجملة؟))[1] ومثل هذا التساؤل هو الذي جعله يوحّد بين الشعر واللغة. وبين العروض والنحو فـ((الشعر عند العرب كما هو عند غيرهم مثله مثل اللغة العادية, إنتاج فطري, والعروض هو نحو..))[2] وعلى ذلك فاللغة العربية مسرح خصب لتطبيق نظريته في التفاعيل وهكذا فعل وكان الأمر ميسورا لديه لأنه ,فيما اعتقد, كان قد ألم بجميع خصائص الإيقاع في الأجزاء العروضية مفردة ومركبة, حيث فرض عليه قانونه الأساسي في الإيقاع بعض التغييرات التي تطرأ على المقاطع القصيرة من حيث شكلها فتتحول إلى طويلات إيقاعيا لأن فكرة الإيقاع لديه مبنية على الموسيقى التي يتجلى فيها بأظهر محدداته ومميزاته. و((لأن سقوط النبر محدّد بالمقطع المحرك دون الساكن, أي القصير فيزيقيا, وبسقوط النبر عليه يتحول إلى طويل إيقاعيا, أي من حيث الاستغراق الزمني بالنسبة لما يجاوره في التفعيلة))[3] ويعتبر أحد الباحثين أن قصور نظام الكتابة في العربية هو الذي يجعلنا لا نميز المقطع الطويل إيقاعيا فنحن في كثير من الأحيان نكتبه بشكلٍ قصيرٍ ويضرب أمثلة على ذلك في: كتب, قال وهما المثالان اللذان وردا لدى غويار وإبراهيم أنيس وعبد الحميد عليوة مسعد الذي قال: ((.. بل حتى في كلمات اللغة, كما رأينا في: (كَتَبَ) و(قَالَ) فالكاف والقاف مقطعان طويلان إيقاعيا, يتعاقب مع كل واحد منهما مقطعان قصيران غير منبورين هما: /تَبَ/ و/الَ/ لكنّنا نكتبه قصيرا فيزيقيا لقصور في نظام الكتابة العربية, يجعله غير قادر على تصوير مثل هذه المقاطع الطويلة إيقاعيا تصويرا صحيحا))[4].

يقسّم غويار الكلمة قبل الشروع في تحديد مواقع النبر على الكلمات العربية, تقسيما دقيقا إلى مقاطع متحركة (حرف+حركة) ومقاطع ساكنة (حرف+سكون) وحروف المد (ا,و,ي) مع الملاحظة أنه يسمي السواكن من الحروف مقاطع, وإذا تجاوزنا هذه الملاحظة وذهبنا مباشرة إلى القواعد التي تحكم تنبير الكلمات العربية لديه فإننا نسجل[5]:

1-الكلمات المتكوّنة من مقطع واحد متحرّك: وَ,فَ,لِ إلخ لا تتلقّى ارتكازا حال وجودها منفردة, وإذا ارتبطت مع غيرها فإنها يجب أن تُعدَّ جزءا أساسيا منه.

2-الكلمات المتكوّنة من مقطعين متحركين أو من متحرك وساكن تتلقّى ارتكازا قويا على المقطع الأول نحو: لَكَ, هُوَ, مِنْ, ما, ألـ.

3-الكلمات المتكونة من مقطعين متحركين ومقطع ساكن تتلقى ارتكازا على ما قبل الأخير نحو: كما, لكم, غزا, مضى.

---

[1] غويار, 87
[2] نفسه ,87
[3] عبد الحميد عليوة مسعد, 179
[4] نفسه, 179
[5] غويار, 254, 255, 256, 257, 258, 259

4-بالنسبة للكلمات ذات الثلاثة مقاطع والمنتهية بمتحرك يقع الارتكاز على الحرف الأول قبل الأخير أو على الحرف قبل الأخير إذا كان الأول قبل الأخير ساكنا نحو: ضرب, ثم, يضرب, يقول.

5-الكلمات المكونة من خمسة مقاطع فأكثر, يقع الارتكاز دون القوي فيها على المقطع الأول قبل الأخير منها وإذا كان هذا المقطع ساكنا فإن الارتكاز يقع على الرابع قبل الأخير, ويعامل المقطع المشار إليه بعلامة الارتكاز دون القوي بوصفه مقطعا نهائيا في كلمة جديدة ونضع الارتكاز القوي على الأول قبل الأخير من مقاطع هذه الكلمة الجديدة. أو على ما قبله إذا كان المقطع قبل الأخير ساكنا. مثل: فضلاء, يضربون, ضربتنّ.

الملاحظة التي يضعها غويار خاصة بهذه القاعدة هي: ((لكي يكون للكلمة ارتكازان يجب أن يكون الارتكاز دون القوي مسبوقا بمقطعين, وعلى ذلك فكلمة منازل ذات الخمس مقاطع ليس لها إلا ارتكاز قوي: منازل, لأن المقطع ـــنـــ غير مسبوق بسوى مقطع واحد))[1]. وحين نقول: ارتكاز قوي وارتكاز دون القوي فذلك شبيه بالنبر الأولي والنبر الثانوي, هذا الأخير الذي يكون مجاله أضيق في الجملة أو المجموعة الكلامية[2].

6-في الكلمات التي تنتهي بمقطع ساكن (أو ساكنين في حالة الوقف) يسقط من الاعتبار الساكن الأخير أو الساكنان ويقع الارتكاز القوي عليها وفق القاعدة رقم4.

7-في مثل الكلمات السابقة يقع الارتكاز دون القوي على المتحرك الذي يسبق الساكن مباشرة, مثل: ضربه, ضربتم, مسألة(مسألتن), كتبيّ(كتبي).

8-في حال تطبيق القواعد السابقة وكان الارتكاز القوي مسبوقا بثلاثة مقاطع, نعتبر أن المقاطع الثلاثة مكونة لمفردة, مثل: تفضّلتم "تفضْـــ"ضَلتم" وبما أن الارتكاز القوي مسبوق بثلاثة مقاطع تفضْ(متحركين فساكن) لذا سينتقل الارتكاز على المقطع فَـــ , كما لو أن تَفَضْ كلمة مفردة وذلك بحسب القاعدة3 ويصبح عندئذ صورة الارتكاز كالآتي: تفضّلتم. والمثال الآخر الذي يوضح هذه القاعدة هو: منافقة (منافقتن) الذي يتحوّل بعد تطبيق القاعدة الأخيرة إلى (منافقتن).

9-تبعا للقاعدة8 فإنه إذا كان الارتكاز دون القوي مسبوقا بثلاثة مقاطع أولها ليس ساكنا فإن هذا النوع من الارتكاز ينتقل إلى أحد المقاطع الثلاثة كما لو أنها كلمة منفردة. مثال: عاقباتٌ بحسب القاعدتين 6 و7 تصبح عاقباتن, وبحسب القاعدة8 تصبح عاقباتن, ثم بحسب القاعدة9 تصير: عاقباتن.

بعد الفروغ من القاعدة9 يضع غويار قاعدة مهمة ((هذه القواعد تطبق على جميع كلمات اللغة بدون تمييز))[3] ويشرح في الهامش أن ذلك ينطبق أيضا على الكلمات الاصطلاحية للتفاعيل[4], ويفصّل

---

[1] غويار, 256
[2] تمام حسان, مناهج البحث, 196
[3] غويار, 256, 257
[4] نفسه, الهامش, 257

بعض الشيء في قواعده حين يذكر أمثلة عن بعض الكلمات المركبة التي تُعامل معاملة المفردات على نحو: من ابنه (مِنِبْنِه) وفي حال تكون من التركيب جملة طويلة من المقاطع فإن الأمر يؤول إلى التفكيك مثل: رقبة الأسد التي تحلل إلى(رقبتل) و(أسد).

يشرح غويار أوزان بعض الكلمات العربية وفق ترسيمته التي اختارها والتي تجمع بين علامات فرايتاج والعلامات الموسيقية وكأنه صهر النوعين من العلامات في نوع واحد هو الذي نلحظه عبر كثير من صفحات كتابه فقد طبقه على الكلمات مجردة ومزيدة, مفردة ومركبة وعلى التفاعيل في شكليها الإفرادي والتركيبي. أي وهي معزولة ثم وهي داخلة في تركيب وزن عروضي, ولكنه يشير في خاتمة بحثه المتعلق بالمفردات العربية وتنبيرها إلى المشاكل العويصة التي تعترض الباحث في هذا المجال ويبرر صعوبة ذلك قائلا: ((إن الارتكاز في اللغة العربية يخضع دون غيره, كما أمكن أن يُرى في القواعد التي وضعتها لقوانين تقوم على التوافق الصوتي Lois d'harmonie وهو يتغير بسهولة تامّة كلما تغيرت ظروف الكلمة التي يدخلها. ولهذا, يقع الارتكاز في الفعل الماضي كَتَبَ على المقطع الأول, لكنه ينتقل إلى المقطع الثاني بمجرد أن تضاف إلى الكلمة نطقة جديدة أو نطقتان, كتبت(كتبت), كتبتا(كتبتا)..))[1] والحقيقة أن الإشكال الذي يضعنا أمامه غويار هو أنه ينظر إلى الكلمات بوصفها حروفا ويطلق على الحروف اسم المقاطع التي يقسّمها بين ساكن ومتحرك. بينما مواقع النبر في الكلمة لدى تمام حسان مثلا تعتمد على المقطع بمفهومه الاصطلاحي الشائع[2], فالنبر عنده يقع على مقطع لا على حرف, فكلمة مثل (ما) مقطع واحد لديه, بينما هي عند غويار مقطعان, مقطع متحرك(مَ) ومقطع ساكن(اْ) وهذا شبيه بما قدمه العرب من تقسيم الكلمات إلى سواكن ومتحركات فهم يقولون أن (سَمَا) عبارة عن متحركين وساكن لا مقطعين أولهما قصير وثانيهما طويل[3], إذ لا يمكن فصل الساكن الأخير لوحده.

من المشاكل الأخرى التي عرضها غويار في تنبير الكلمات العربية أن حروف المضارعة "أنيت" ((كان يجب أن يكون لها ارتكاز قوي عندما كانت منفردة. وقد ظل لها هذا الارتكاز حتى بعد أن تثبّتت هذه الضمائر بأول المضارع))[4] ولا أعرف ماذا يقصد بانفراد حروف المضارعة, وقد أشار سابقا في القاعدة1 أن حروفا مثل:وَ,بِ يجب أن تعد جزءا من الكلمة المرتبطة بها. وحين يعاين بعض الصيغ الأخرى كصيغة "مفعل" ويكتشف ضعف الحرف الأول فيها يعود إلى الفعل المضارع ليعبر عما أسماه بخفوت حركة الحرف الأول في الصيغة المذكورة وفي الفعل المضارع ليقول: ((ونخرج من هذا بأنه قد كانت هناك فترة ,هي فترة التكوين اللغوي, لم يكن أثناءها الارتكاز قد خضع بعد للقانون الذي

---

[1] غويار, 262
[2] أي هو الحد الأدنى من المنطوق الذي يمكن التوقف عليه
[3] علي يونس, نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي, 20
[4] غويار, 263

يقضي بأنه إذا توالت أربعة مقاطع جهيرة فالمقطع الثاني هو الذي ينبر بشدة (وليس المقطع الأول) وفعلا فإن صيغة يكتب كانت تنطق يكتب وليس يكتب))[1].

إن ما اعتبره غويار نتيجة يؤكد حقيقة واحدة وهي أن النبر ليس مكونا أصيلا في اللغة العربية, ولو لم يعمد إلى ذلك حقّا, وذلك على عكس الشعر الذي نشأ وبداخله صفة الإيقاع, فليس هناك قانون ابتكره العقل العربي ثم طبقه على ما كُتِبَ من الشعر, فكيف يكون النبر كذلك بالنسبة للغة؟ وغويار نفسه يصرح أن القوانين الخاصة به تابعة لاحقة, بمعنى أن الانطلاق من أجل بناء نظرية نبرية للغة العربية لم يكن من المستوى الطبيعي لذلك وهو مستوى الاستعمال أو الواقع اللغوي, وإنما تم الانطلاق من اجتهادات فكرية حاول أصحابها في كثير من الأحيان تطبيقها على نظام اللغة ولو بشكل قسري, أفرز العديد من المشاكل نجمت عن هذا النوع من النظر المخالف لطبيعة بناء الأنظمة الشمولية.

1-2-3- في التفعيلة العروضية:

حاول غويار تطبيق قانونه الأساسي على التفعيلات العروضية, بعد أن قرّر أنه انتهى من مسلمة عامة تخص إيقاع الكلمات العربية, وبحثه يجنح نحو تعميم قواعده على الشعر العربي بالأساس, لينطلق من التفعيلة وما تؤول إليه بعد التغيير, ثم إلى الأوزان. يقول: ((إنني قلت فيما بيني وبين نفسي إن هذه التفاعيل كان يجب أن تمتلك نفس الخصائص التي اكتشفتها في الكلمات, أعني أنه من المحتمل أن ذاتيتها المستقلة ووحدتها تكمن في أن لها ترتيبا إيقاعيا مخصوصا))[2] وهو يبحث في هذا الإيقاع المخصوص للتفعيلات مراعيا فكرة التناوب بين الزمنين القوي والضعيف.

ضمن هذا الصدد, فقد نظر إلى التفاعيل وعاين فيها أكثر من مشكلة أولها أنها تتغير وتأخذ أشكالا مختلفة وثانيها أن الكتابة العربية لم تدوِّن الإيقاع بدقّة, بل إنه وصف الإشكال الأول وعبّر عن صعوبته تجاهه قائلا: ((رأينا حتى الآن أن التفاعيل تتغير تغيرا ضخما, دون أن تفقد مع ذلك مظهرها العام. وليس الأمر على هذه الحال دائما))[3] فأمر التغير الضخم الذي أشار إليه ينطبق على بعض التفعيلات دون سواها كما أن التفعيلات المغيرة ليست مغيرة باستمرار. وفي ذلك إشارة واضحة إلى الزحاف الذي يتسم بصفة الطروء لا اللزوم. وبخصوص الصعوبة الثانية المتعلقة بنمط الكتابة العربية التي يبررها بقوة السماع لدى العرب لذلك فهم ليسوا بحاجة إلى نظام قواعدي في الكتابة يصور أذواقهم, يقول: ((ومع اعترافي بأنه لا شيء في الكتابة التي وصلتنا للشعر العربي, يمكن أن يوضح لي مؤقتا هذه النقط

[1] غويار, 263
[2] نفسه, 48
[3] نفسه, 45

واعتقادا مني من جهة أخرى بأن العرب كانوا قادرين على تمييز بحورهم المختلفة بالسماع, استخلصت من ذلك بالطبع أنه لا بد وأن كانت في آذانهم إشارات ثابتة للإيقاع أو الوزن لم تُدوَّن بدقة في الكتابة))[1] وقد بنى اتهامه للعروض العربي بناء على تلك الكتابة الخاطئة في نظره, ومنطلقا من مبدئه الأساسي في الإيقاع قائلا: ((إن الأبيات العربية كما يمثلونها لنا تعد ناشزة عن أية أولية من أوليات الإيقاع والوزن. وأنها ليست موزونة بمعنى الكلمة إذ ليس أساسها أبدا التعادل بين طويلتين وقصيرة, ولا التساوي في المقاطع, لأنها لا تحتوي دائما على نفس العدد من المقاطع))[2], لكنه مع ذلك يعترف بالمعطيات العروضية وينطلق منها ليكوّن ما يمكن تسميته بالنظام النبري للشعر العربي, وهو ينطلق منها معتمدا على المستوى النظري الذي انتهى إليه الخليل بالأساس, لأنه ليس بإمكانه أن ينطلق من الشعر لعدم توفر الشرط الأساسي في هذا الخيار وهو التذوق ودرجة الإحساس الكبيرة, وذلك ما لا يمكن أن يتوفر عليه أي مستشرق.

هذا الخيار الذي يمثله الانطلاق من النظام العروضي العربي لا من الشعر ذاته يعتبر خيارا طبيعيا بالنسبة لغويار, لأن العملية ستكون أيسر وأسهل بكثير فبدل أن يشرع في التحليل من الشعر العربي القديم فهو يناقش ما انتهى إليه نظر العرب في أشعارهم, يقول محمد العياشي: ((فما راعني إلا أن وجدت هذا الباحث (غويار) يتحدث عن مبادئ أخرى مناقضة تماما لما توصلت إليه بالبحث وإذا بهذه المبادئ لم يستنتجها من الشعر و لم يستفدها من علم العروض ولكنه اكتفى بأن يقول إن النظريات تقرُّها وتفرضُها وطبَّق النظرية الغربية للإيقاع على الشعر العربي))[3].

إن غويار يلتزم بمفهوم الأجزاء الأصلية ويعتبر غير الأصلي منها مماثلا ومعادلا للأصلي حين يقول: ((وليس هناك دليل على أنّ أوّل من نظم الرجز استخدم التفعيلة "مستفعلن" التي تسمى أساسية أو أصلية بدل التفاعيل المماثلة لها والمتعادلة معها: متفعلن, مستعلن ومتعلن,.. وقل مثل ذلك بالنسبة للتفاعيل الأخرى))[4] وهذه حقيقة لا يمكن أن يُماريَ فيها أحد, فالشعر العربي نشأ بهذه الأوزان, لكن النظر فيه هو الذي جعل من "مستفعلن" تفعيلة أصلية والباقي من التفعيلات المماثلة لها بتعبير غويار غير أصلية لأن "مستفعلن" تمثل الصورة الأكثر اكتمالا, أي أن هذا النظر كان معتبرا للجانب الكمي الذي فرّق بين أصلي وغير أصلي بسهولة.

لقد لفت انتباه غويار هذا التقسيم الذي لم يعهده والمتعلق بالأجزاء التي تنتظم بيت الشعر العربي وتساءل عن معنى هذا التقسيم قائلا: ((وأول نقطة جذبت انتباهي كانت أمر تقسيم العرب بحور شعرهم إلى تفاعيل, يعتبرون كل وحدة منها قائمة بذاتها, إلى الحد الذي جعلهم يستعيرون للتعبير عنها

---

[1] غويار, 46
[2] نفسه, 45
[3] محمد العياشي, 34
[4] غويار, 135

كلمات من مصطلحات النحو))[1] ولكن غوبار يلتزم بالتفاعيل التي اختارها ويدقّق فيها النظر ملاحظا ومستنتجا القيم الإيقاعية فيها حتى عدَّ بعض الباحثين أنّ ((الحقيقة العلمية التي لم يتفطن لها كثير من أبناء العرب حقيقة, بل لم يتوصل إليها المستشرقون-عدا غوبار وحده- هو أن فهم مكونات الوحدة الإيقاعية: التفعيلة, لا يمكن أن يتم إلا بمراعاة كل مقطع متحرك, وكل مقطع ساكن, سواء أجاءت هذه المقاطع مستقلة داخل التفعيلة, أم مدغمة بعضها في بعض))[2].

في نظريته عن التفاعيل يتتبع غوبار الأجزاء واحدا واحدًا, بعد أن يحدّد قائمة الأجزاء الأصلية التي يستثني منها مفعولات وفرعيه مستفع لن وفاع لاتن لتكون قائمته النهائية التي ارتضاها هي:

فعولن , مفاعيلن , مفاعلتن , متفاعلن

مستفعلن , فاعلن , فاعلاتن

يقول بعد تحديد قائمة الأجزاء: ((خطر ببالي أنّ المقاطع المركبة, في هذه الكلمات الاصطلاحية هي التي كانت تمثل الأزمنة القوية, والمقاطع البسيطة التي تقابل الأزمنة الضعيفة, بيد أنه لم يكن لي في هذا الافتراض مزيّة: فقد كنت أعلم أنهم يضغطون في النطق العربي على المقاطع المركبة بصورة خاصة))[3] ويقصد بالمقاطع المركبة المقاطع التي تتكون من (متحرك + ساكن) في جملة التفاعيل التي اعتمدها، وإن هذا الاعتبار ما هو إلا مقدمة لاقتراح الترسيمة النهائية للتفاعيل العروضية لكنه يسير من أجل البرهنة على استنتاجه بطريقة تنطلق من التسليم بالفرضيات التي يطرحها ويحاول فيما بعد توجيه بحثه بالتخلي عن بعض هذه الفرضيات لأنه مرتبط بالقانون الأساسي للإيقاع، يقول: ((وبعد أن سلمت إذن بهذه النقطة الأولى واتخذت للإشارة إلى الأزمنة القوية خطا رأسيا، حصلت على الكتابة العروضية التالية :

فعولن ، مفاعيلن ، مفاعلتن ، متفاعلن

مستفعلن ، فاعلن ، فاعلاتن))[4]

ولكن لأن شرط الإيقاع لم يتحقق من خلال هذه الكتابة العروضية فقد أعاد النظر فيها، وتوجيهها بحيث تنسجم مع قانونه الأساسي، لقد ((لزم النظر أيضا فيما إذا كانت مواضع المقاطع تلبّي الشرط الأساسي للإيقاع، الذي هو، كما نعلم، أن تتعاقب الأزمنة القوية مع الأزمنة الضعيفة))[5] وبناء على هذا النظر فقد رأى أن بعض التفاعيل تحقّق مبدأه كما هي عليه في الكتابة السابقة، ويتعلق الأمر بالأجزاء: فاعلن، مفاعلتن، متفاعلن. لأن الزمن القوي في كل منها منفصل عن غيره بزمن ضعيف، ومثل هذا التعبير سيوحي لنا بأن الزمن مكافئ لمفهوم المقطع، غير أن غوبار يشير في الهامش إلى الفرق

---

[1] غوبار, 46
[2] عبد الحميد عليوة مسعد, 178
[3] غوبار, السابق, 48, 49
[4] نفسه، 49
[5] نفسه، 49

بينهما قائلا أنّ: ((الزمن ليس مرادفا للمقطع فيمكن أن يكوّن مقطعان زمنا واحدا كما نرى في: مفاعلتن. فمرجع الأمر إلى الطول الصوتي لكل مقطع من المقاطع الضعيفة))[1].

إذا كانت بعض التفاعيل وهي المذكورة آنفا تنطبق على مبدئه الإيقاعي حين حققت شرط التناوب بين الزمنين القوي والضعيف ((فالتفاعيل الأخرى: فعولن، مفاعيلن، مستفعلن، فاعلاتن كانت من المستحيلات الإيقاعية: إذ أنه ما يكون لزمنين قويين أن يتعاقبا مباشرة، وبالأحرى، إذا كانوا ثلاثة، وهو بالضبط ما يلاحظ في الصيغ الأخيرة المذكورة))[2].

يشرع غويار بعد ذلك في إصلاح وضع الإيقاع في التفعيلات التي عدّها من المستحيلات الإيقاعية، وتلك هي بداية عمليته فقط لأنه فيما بعد سيتعمق أكثر قبل أن يصل إلى الأوزان أو التفاعيل حين تتركب مع بعضها، وأول تلك التفعيلات التي يقوم بإصلاحها هي تفعيلة (مفاعيلن) التي تضم مقطعا بسيطا وثلاثة مقاطع مركبة متوالية أي ثلاثة أزمنة قوية، والحل لديه يقوم على تحويل المقطع المركب (عيـ) الذي يتوسط مقطعين مركبين إلى زمن ضعيف ((فالمقطع (عيـ)، على الرغم من أنه مركب. ما كان يمكنه أن يبقى قويا بين زمنين قويين، هذا المقطع لم يكن له إلا أن يكون ضعيفا))[3] وعلى ذلك فالتفعيلة مفاعيلن ستؤول كتابتها العروضية إلى: مفاعيلن، ثم يعتمد في البرهنة على ذلك اعتمادا واضحا دون أن يصرّح على مفهوم الأصل والفرع من الأجزاء، وعلى نظام التغييرات، فقد لاحظ أن هناك علاقة بين مفاعيلن ومفاعلتن التي تحقق فيها شرط الإيقاع. يقول: ((وفي الحال قام دليل على صحتها: وهو أن مفاعيلن تعوّض في بعض البحور مفاعلتن فذلك بدون شك لأنّ هاتين التفعيلتين متعادلتان، و الحال أنه لو كان المقطع عيـ في مفاعيلن قويا فكيف كان سيعوض المقطعين الضعيفين في مفاعلتن؟))[4]. لاحظ قوله (بعض البحور)، الحقيقة أنه بحر واحد هو الوافر، ذلك الذي يضم التفعيلة (مفاعلتن).

حين يأتي غويار على التفعيلتين (مستفعلن و فاعلاتن) فإنه ينظر إلى الخلل الإيقاعي من خلال تركّب كل واحدة منها مع نفسها أولا، وذلك على عكس ما قام به في (مفاعيلن) التي تنتهي بزمن قوي وتبدأ بزمن ضعيف (مـ) الذي يفصل بين زمنين قويين في حال تركّب مفاعيلن مع نفسها. أما مستفعلن فتبدأ وتنتهي بزمن قوي وعلى ذلك فسوف يتصل الزمنان القويان ولن يفصل بينهما زمن ضعيف، ونفس الأمر بالنسبة لـ فاعلاتن بين تن وفا. لذلك ((لزم إذن الاعتراف بأن المقطع مسـ في مستفعلن و تن في فاعلاتن كانا ينتميان إلى زمن ضعيف، عندئذ أصبحت التفعيلتان صحيحتين حيث إن مستفعلن وفاعلاتن هكذا مكتوبتان عروضيا، يحتوي كل منهما على زمنين قويين يتناوبان مع زمنين

[1] غويار، الهامش, 49
[2] نفسه، 49
[3] نفسه، 50
[4] نفسه, 50

ضعيفين))[1]. ثم يلحظ نفس ما لاحظه في مفاعيلن من مظاهر التعويض التي تقابل التغييرات في النظام الخليلي مع مستفعلن، لكن ينبغي ملاحظة صيغة الخطاب التي بنى عليها منطلقات نظريته فهو يكتفي مصرّحا بالاعتراف وكأن اعترافه ذلك أداة من أدوات المنهج التي تبرهن صدق ما ذهب إليه، ولا حاجة لنا لمناقشة اعترافه الذي كان بمثابة المسلَّمة مهما بُنِي على هذه المسلّمة المفاجئة من أحكام تخصّ بنية الإيقاع في التفاعيل التي عزم على إصلاحها كي تتلاءم مع مبدئه الإيقاعي.

يفسّر غوبار التحوّل الإيقاعي في مستفعلن على غرار ما فسّر به مفاعيلن ويعتبر تفسيراته تلك بمثابة الأدلة التي يعضد بعضها البعض فالمنطلق واحد في ذلك، وهو الاعتماد على نظام التغييرات التي لاحظها كما يبدو في الاستعمال، ودليله الجديد في مستفعلن ((هو أن هذه التفعيلة تعوّض بكثرة متفاعلن في البحر الكامل, وبالتالي إذا كان المقطعان متـ ضعيفين، فيلزم أن يكون المقطع مسْ الذي يعوضها ضعيفا مثلهما))[2]، وإذا كان ظاهر هذا الدليل مقنعا، فإنه لا يبدو كذلك بالنسبة لـ فاعلاتن التي مرّ عليها مرور الكرام، وكأنه اكتفى في إصلاح إيقاعها بالاعتماد على ملاحظاته لها وهي مركّبة مع نفسها واستقر على حذف الزمن القوي في آخرها (تن) لتكون كتابتها العروضية: فاعلاتن.

انتقل غوبار بعد ذلك إلى التفعيلة الخماسية فعولن, وكما يبدو أن زمنين قويين قد تعاقبا فيها وذلك منافٍ لمبدإ الإيقاع عنده، لذلك يجب إصلاحها، وفي هذا الإصلاح كما سنلحظ تغيير يمس بنية الجزء في حدّ ذاته، وذلك على خلاف ما فعل في الأجزاء السابقة التي تعرّض لإصلاحها دون المساس ببنيتها التركيبية الأساسية من الأسباب والأوتاد أو من المتحركات والسواكن، وبعد أن انتهى جزئيا من إصلاحها ((بقي فعولن الذي ربما يكون لنا فيه زمنان قويان متتاليان، هناك افتراضان قاما بخصوصه، إما أن أحد زمنيه المفترض بأنهما قويان أصبح ضعيفا, وحينذاك لم يعد لـ(فعولن) سوى زمن قوي واحد, وإما أن مقطعا ضعيفا لم يقع تدوينه في الكتابة, كان يتدخل بين المقطعين (ـعو) و(لـن), وحينذاك كان لـ(فعولن) زمنان قويان مثل التفاعيل الستة الأخرى))[3]، لقد بقي غوبار في ارتياب بين خيارين لكنه كان أميل إلى الخيار الثاني لأنه الخيار الذي يحافظ على وجود زمنين قويين في التفعيلة وتلك خاصية مشتركة في رأيه بين جميع التفاعيل، وإذا كان هناك وضوح فيما يخص أدلته السابقة، والوضوح هنا لا يعني اليقين الذي تفرضه الحقيقة العلمية المستندة إلى حجج مقنعة ولكنه الوضوح الذي يعبر بصدق عن رؤيته، فقد لاحظ بعض الدارسين العرب الغموض الواضح الذي يكتنف تبريره بنية الإيقاع في (فعولن)، فهذا مصطفى حركات يقول:((أما فيما يخص فعولن (U_ _ _) التي يتجاور فيها

[1] غوبار، 50
[2] نفسه، 50
[3] نفسه, 51

مقطعان طويلان منبوران فإن الباحث (يقصد غويار) يقترح حلا خرافيا فهو يعتقد أن العرب لم يحسنوا تدوين لغتهم وأن المقطع (عو) متزايد الطول بحيث تصبح هذه التفعيلة فعوؤولن (U_ _ _)!))[1].

إن تغيير بنية فعولن إلى الشكل الذي لاحظه مصطفى حركات سيجعلها مكافئة لبنية مفاعيلن التي تتركب معها فتتشكل الوحدة الإيقاعية للطويل، ولعل غويار نحا هذا النحو قصدا من أجل أن يلائم بين فعولن ومفاعيلن فقد ((تعجَّب مثلا من زعمهم أن تفاعيل الطويل هي (فعولن مفاعيلن) أربع مرّات بينما لا تحدث هاتان اللفظتان (فعولن و مفاعيلن) نفس الأثر في الأذن والنفس يعني أنهما غير متساويين وهو يريد أن تتساويا ليكون ذلك مطابقا للنظرية الغربية لأنه يظن أن كل تفعيلة دورة))[2] وهذا يعني أنه لم يفهم روح الإيقاع في الشعر العربي المبني على الوحدة الإيقاعية التي تشكل إيقاع البيت بتكرارها المطرد المنتظم وعلى الإيقاع الذي تصنعه وحدة القصيدة (البيت).

إذا تجاوزنا ما طرحه غويار بخصوص الجزء فعولن الذي كما يبدو أنه لاحظه منفردا وطبق عليه نظريته التي يسعى أن تكون شمولية، وانتقلنا إلى الجزء فاعلن الذي يضمّ زمنين قويين بينهما زمن ضعيف في حال الإفراد فهذه التفعيلة ((التي لم تأثم في حق الإيقاع، وهي منفردة، لأن زمنيها القويين كانا منفصلين بزمن ضعيف. قد تسببت حين اجتمعت مع نفسها في إيجاد متواليات من زمنين قويين. متواليات متعارضة مع القانون الأساسي للإيقاع. هل يجب أن نستخلص من ذلك أن فاعلن لا يمكن لها أن تجتمع مع نفسها أو أنها إذا اجتمعت فإنها تفقد أحد أزمنتها القوية بمعنى لا تعود هي نفسها، لأن الذي يميز الإيقاع إنما هو عدد أزمنته القوية ووضعيتها ؟))[3] وبالفعل فإن غويار يقترح حلا شبيها بما اقترحه بخصوص فعولن, مع أننا يجب أن نلاحظ أن هاتين التفعيلتين خماسيتان, غير أن المقترح الذي يخص فاعلن لا يمسُّ ببنيته الأساسية فليس هنالك جزء إضافي يدخل بين مركباته من المقاطع أو من الأسباب والأوتاد, بل هناك جزء يسمّيه السكتة يكافئ الزمن الضعيف يفصل بين كل فاعلن وفاعلن في تركيبهما ((بحيث تبقى فاعلن متماثلة مع نفسها, ويمكن ترديدها ما شئنا من المرات وحين نمثل لهذه السكتة بخط أفقي قصير(مطّة) يكون عندنا:

فاعلن — فاعلن — فاعلن — فاعلن, إلخ))[4]

يلجأ غويار بعد ذلك إلى محاولة تعميم هذه الفكرة حين يتركّب فاعلن مع غيره من التفاعيل, وبالضبط مع مستفعلن في البسيط وفاعلاتن في المديد فهو يطبّق نفس المقترح بوضع سكتة بين كل تفعيلتين وهو يعيب على العرب كتابتهم التي لا يفصلون فيها بين هذه التفاعيل حين تتركب مع بعضها

[1] مصطفى حركات، نظرية الوزن، 310
[2] محمد العياشي، 35
[3] غويار، 51
[4] نفسه, 51

لتنشئ أوزان المتدارك والبسيط والمديد, والكتابة العروضية الجديدة لبحر البسيط بعد إضافة السكتة بين مستفعلن وفاعلن تصبح هكذا:

مستفعلن- فاعلن مستفعلن- فاعلن

وهذا يجعله يتداخل مع الرجز لأن السكتة توافق زمنا ضعيفا بمعنى يمكن تعويضها بالزمن الضعيف (مسْ) من مستفعلن وعلى ذلك فهذه النظرية بدل أن تضبط المحددات الإيقاعية لكل وزن تجعل الأمر أكثر التباسا حين يتداخل البسيط مع الرجز. ونفس الشيء حين نطبّق السكتة في المديد بين فاعلن وفاعلاتن فإن الأمر ينتهي بنا إلى تداخل بينه وبين الرمل.

بعد أن يقترح غويار تمثيلا يميز به فعولن التي تحوي زمنا قويا له طول استثنائي, يصبح على إثره تمثيل فعولن الجديد هكذا: فعولن, وهذه الرموز الجديدة المضافة لهذا الجزء في كتابته العروضية هي بنات الموسيقى, فقد أراد غويار منذ البداية المزاوجة بين علامات فرايتاج الشائعة وعلامات الموسيقى لينشئ علامات خاصة به, بعد ذلك يدّعي أنه لو كان مصيبا في فرضياته لانتهى إلى قاعدتين هامتين هما[1]:

1- أنه حيث تتوالى ثلاثة مقاطع مركبة في بحر من بحور الشعر العربي يكون الأول والثالث زمنين قويين, والمقطع الثاني, أو الوسيط زمنا ضعيفا.

2- وأنه حيث يتوالى مقطعان مركبان يكون كل منهما زمنا قويا, لكن يلزم افتراض أن بينهما مقدار زمن ضعيف, قد يكون سكتة وقد يكون صوتا لا يعبر عنه في الكتابة.

وقبل أن يعرض قائمته المنقحة لجميع التفاعيل يرجع إلى الجزء فعولن ليفسر تحوله الإيقاعي بما فسر به من قبل مفاعيلن ومستفعلن, أي معاينته لتحولات الأجزاء لأن فعولن ((تعوض أحيانا التفعيلتين: مفاعيلن ومفاعلتن في آخر البيت))[2], وهذا يحصل حقيقة في بحر الطويل الذي ضربه فعولن, حين يصيب مفاعيلن الحذف, ويحصل في وزن الوافر الذي تصاب عروضه الأولى وضربه بالعصب والحذف, لكن هذا النمط المعروف في البناء الخليلي يجعل بنية الجزء الأولية تتغير, أما غويار فيصرُّ على أن فعولن معادلة للتفعيلتين المذكورتين, ويذكر على إثر تفسير إيقاع فعولن مجموعة التفاعيل منقحة كما يلي[3]:

فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، متفاعلن

مستفعلن، فاعلن، فاعلاتن

يقسم الباحث بعد ذلك تفاعيله المنقحة وهي على صفتها الجديدة تقسيما يشبه تقسيم الأجزاء بحسب رتبة الوتد. فهو يقسمها بحسب رتبة الزمن القوي فيها ((فمنها ما هو مبدوء بزمن قوي(فاعلن, فاعلاتن) ومنها ما هو مبدوء بزمن ضعيف مكون من مقطع قصير(فعولن, مفاعيلن, مفاعلتن) والباقي

[1] غويار, 52
[2] نفسه, 53
[3] نفسه, 53

أخيرا مبدوء بزمن ضعيف مكوّن من مقطعين مفتوحين أو مقطع مغلق [متفاعلن, مستفعلن]))[1], لكنه يتساءل بعد ذلك عن إمكانات فصل التفعيلة الواحدة إلى جزأين يحتوي كل منهما على زمن قوي وآخر ضعيف كما يحدث مع فاعلاتن التي تقسم إلى (فاع) و(لاتن), وكذلك مع متفاعلن التي تقسم إلى (متفا) و(علن) وهكذا مع جميع التفاعيل الأخرى. وقد يقارب هذا التساؤل حول فصل التفعيلات تقسيم الأجزاء العروضية إلى أسباب وأوتاد, غير أن الفارق بينهما هو في عدد المركبات الجزئية بالنسبة للأجزاء السباعية التي تتألف من سبب ووتدين أي من ثلاث مركبات, لكن تساؤل غوبار يتّجه نحو تقسيم جميع التفاعيل إلى جزأين, يجعل أحدهما تابعا للآخر بالضرورة إذا كان اليقين الذي استقر عند العرب هو أن التفعيلة تشكّل وحدة مستقلة بذاتها, ((فيترتّب على ذلك إذن أن أحد الزمنين القويين في هذه التفاعيل متبوع للآخر الأقل منه قوة, وبعبارة أخرى إن لهذه التفاعيل زمنا قويا وزمنا دونه قوة, فأيهما دون القوي؟))[2] ومثل هذا السؤال غير مهمّ في نظر غوبار, لأن الأمر سيان بين الزمنين القويين, والنسبة بينهما تبقى ثابتة طالما أنه انتهى من تحديد مواقع الزمن القوي في جميع التفعيلات بحسب مبدئه الأساسي في الإيقاع, لكنه مع ذلك يختار المقطع الأول ليجعل منه زمنا قويا ويجعل من الثاني زمنا دون القوي[3], ويمثّل للزمن دون القوي في كتابته العروضية الجديدة بخط رأسي أقل طولا من ذلك المعبِّر عن الزمن القوي, ليكون الشّكل النهائي لتفاعيله كالآتي:

فعولن ، مفاعيلن ، مفاعلتن ، متفاعلن

مستفعلن ، فاعلن ، فاعلاتن

إن هذه, هي الصيغة النهائية للتفاعيل الأصلية, لكن هذه الأجزاء تخضع لتغييرات في الاستعمال و((إن هذه التغييرات على نوعين: بعضها تدخل على المقاطع الضعيفة وبعضها الآخر على المقاطع القوية في الظاهر))[4] ويبدو هذا الكلام غير مراعٍ تماما لنظام التغييرات المعروف عند الخليل الذي مصدره التوفيق بين الواقع النظري والاستعمال, والتفريق بين الأوزان من خلال التغييرات التي يتقبّلها بعضها ويرفضها البعض الآخر.

كمثال على تغييرات النوع الأول يشير غوبار إلى التراكيب: مفاعلن, مفاعيلن, مفاعلتن, هذان الأخيران اللذان يعتبران متطابقين ((لأن لهما العدد ذاته من الأزمنة الضعيفة والأزمنة القوية المرتبة بطريقة متشابهة, ويكفي لكي ينطبقا على بعضهما تماما أن تغير على في التفعيلة الأخيرة إلى علْ, وشبيها بهذا إذا قارن المرء بين مفاعيلن ومفاعلن فإنه سيلمح أنهما لا تمثلان إلا اختلافا ضئيلا من حيث وضعية الزمن الثاني الضعيف))[5] ويستمر غوبار مع ذكر العديد من الأمثلة التي يعتبر بعضها صورة

---

[1] غوبار, 60

[2] نفسه, 60

[3] يبرر غوبار فيما بعد اختياره بأن الزمن القوي يقع على جذور الكلمات, أما الزمن دون القوي فهو الواقع على اللواحق وأواخر الكلمات.

[4] غوبار, 77

[5] نفسه, 77

لبعضها الآخر, ويعقد المقارنات بين تلك الصور لتأكيد أن التغيير كلما كان متعلقا بالزمن الضعيف فإن بنية التفعيلة الإيقاعية لا تتغير, وبعد أن يفسر العلاقات بين فاعلاتن وفاعلات يتساءل: ((هل سيكون نفس الشيء لو أن التغيير يحدث في الزمن القوي؟))[1] وكمثال على ذلك يورد للتدليل, الفرق بين فاعلات وفعلات اللتين تبدأ أولاهما بزمن قوي والأخرى بزمن ضعيف, فضلا عن أن الأولى تحوي زمنين قويين بينما لا تحوي الثانية إلا زمنا قويا واحدا, والإشكال يتمثل في كون الثانية تعوض الأولى في بعض الأوزان, لكن النتيجة التي ينتهي إليها بعد النظر في مثل هذا المثال تبدو غريبة بعض الشيء, لأنها لا تقوم سوى بوصف الحالة التي انتهت إليها التفعيلة المغيّرة ولا يَعْمَدُ إلى تفسير مُقنع من أجل أن تكون نظريته شاملة, فهو يقول: ((ونتيجة لذلك لا يمكن أن تكون هناك إلا طريقة واحدة لتغيّر الزمن القوي, وهي أن نحوّله إلى زمن ضعيف بمعنى أن نسلبه بالمرة الشدة والطول, وبكلمة أخرى أن نحذفه, والحال أن حذفا مماثلا لهذا لا يمكن أن يحدث دون أن يعطل تماما الإيقاع الأولي, أو على الأصح استبدال إيقاع بآخر))[2] ولا أعرف حقيقة إن كان مثل هذا القول طعنا في نظريته أم في إيقاع الشعر العربي, بل لا أعرف إن كان هاهنا واصفا أم محللا؟. ثم ما شأن نظريته بملاحظة هذه التحولات الإيقاعية بين تفعيلة أصلية وأخرى مُغيَّرة؟. يبدو أنّ النتيجة تتأخر على بعد صفحات قليلة يعرض فيها أمثلة عن تلك التحولات ويقترح لكل صيغة جديدة الكتابة العروضية المنقّحة التي توافقها, ثم يقول في نتيجته: ((إنه يجب علميا استبعاد إمكانية بقاء التفعيلة مشابهة لنفسها حين تفقد أحد زمنيها القويين أو حتى مجرّد أن تغيِّر مكانها فقط))[3] فما الحل الذي يقترحه؟, خاصة وأنه أقرّ بأن العروضيين العرب قابلوا بين التفعيلات المغيَّرة والأصلية واعتبروا فعلاتن مغيَّرةً عن فاعلاتن وفعول عن فعولن وهكذا مع جميع التركيبات التي نجدها في الواقع الشعري, لكن يجب أن نعرف بأنّ غوبار قد ألمح إلى نوع من التراكيب على نحو (مفاعيل, فاعلاتن) التي رفضها لأنها تمثل عنده وزنا مصطنعا وليس أصيلا, فقد قسّم البحور,كما سنعرف, إلى بحور أصلية وغير أصلية.

يقسّم غوبار التفاعيل العروضية إلى قسمين: القسم الأول تمثله التفاعيل المبدوءة بزمن قوي والتفاعيل المغيّرة عنها, أما القسم الثاني فيضع فيه فرعين: الفرع الأول تمثله التفاعيل المبدوءة بزمن ضعيف ممثل بمقطع متحرك ومغيّراتها, أما الفرع الثاني فتمثله التفاعيل المبدوءة بزمن ضعيف يمثله إما مقطع متحرك(مسْ) أو مقطعان متحركان (مُتَ).

في ختام ذلك العرض يبين غوبار الكتابة العروضية للتفاعيل الأصلية والمغيرة كالآتي:

---

[1] غوبار, 80
[2] نفسه, 81
[3] نفسه, 85

القسم الأول

1- التفعيلة فاعلن[1]

الاسم الاصطلاحي	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
فاعلن		— u —
فعلن		— u u
فعْلن		— —

2- التفعيلة فاعلاتن[2]

الاسم الاصطلاحي	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
فاعلاتن		— — u —
فاعلات		u — u —
فعلاتن		— — u u
فعلات		u — u u

القسم الثاني

الفرع الأول

1- التفعيلة فعولن[3]

الاسم الاصطلاحي	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
فعولن		— — u
فعول		u — u

2-التفعيلة مفاعيلن[4]

الاسم الاصطلاحي	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
مفاعيلن		— — — u
مفاعل		— u — u
مفاعيل		u — — u

[1] غوبار, نظرية جديدة, 113
[2] نفسه, 114
[3] نفسه, 114
[4] نفسه, 115

3- التفعيلة مفاعلتن[1]

الاسم الاصطلاحي	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
مفاعلتن		— u u — u
مفاعلْتن		— — — u
مفاعلن		— u — u
مفاعلْت		u — — u

الفرع الثاني

1-التفعيلة مستفعلن[2]

الاسم الاصطلاحي	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
مستفعلن		— u — —
مستعلن		— u u —
متفعلن		— u — u
متعلن		— uuu

2-التفعيلة متفاعلن[3]

الاسم الاصطلاحي	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
متفاعلن		— u — u u
متْفاعلن		— u — —
متْفعلن		— u u —
مفاعلن		— u — u

1-3 نظرية البحور والأوزان :

1-3-1 فرضية غوبار في الدوائر:

لقد لاحظ غوبار تلك الكلية التي تقوم على مبدإ التفريع عن طريق التبديل الدوراني على مستوى الأجزاء, وعلى مستوى متواليات مخصوصة من الأجزاء, وأدرك هذه الكلية من خلال الدوائر خاصة, وعليه أن يطبق قانونه الأساسي في الدوائر بناء عليها بحيث تحافظ الأزمنة القوية على مواقعها مهما

[1] غوبار, 115
[2] نفسه, 116
[3] نفسه, 117

فرَّعنا جزءا عن جزء ووزنا عن وزن, يقول: ((والحال أنني قلت فيما بيني وبين نفسي إذا لم أخطئ في تحديد المقاطع القوية والمقاطع الضعيفة لكان يجب أن يبقى كل مقطع اعتبرته قويا كذلك في كل دائرة. مهما تكن نقطة البداية, ولكان يجب أيضا أن يبقى كل مقطع تصورته ضعيفا دائما ضـــعيفا))[1], فمـــا عليه الآن إلا أن يتتبع الأوزان في الدوائر ليرى مدى صحة ما ذهب إليه في موضعية الأزمنـــة القويـــة والأزمنة الضعيفة, لكنه يستثني من الدوائر الدائرة الرابعة لأنه يعتبر أنها تحتوي على أبحر مصطنعة لكون العرب أدخلوا فيها التفعيلة مفعولات وهي تفعيلة خيالية في نظره[2].

لنلاحظ مع غويار أصل الدائرة الأولى وهو وزن الطويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

— — — u — — u — — — u — — u

يشير الرقم 1 إلى مبدإ الطويل والرقم 2 إلى مبدإ المديد, والرقم 3 إلى مبدإ البسيط, وسيكون لدينا من أجل تفريع المديد الشكل التالي:

لن مفاعيـــ لن فعو لن مفاعيـــ لن فعو

— u — — — u — — u — — — u —

فاعلاتن فاعلن ـــ فاعلاتن فاعلن

من خلال هذا التفريع الملتزم بالتبديل الدوراني الذي ابتكره الخليل وحافظ على صـــفته غويـــار, نلاحظ ((أن جميع المقاطع القوية في التفعيلتين: فاعلاتن وفاعلن تتوافق مع المقـــاطع القويـــة والمقـــاطع الضعيفة في التفعيلتين: فعولن ومفاعيلن))[3] حتى حين افترض الفاصل المعبر عنه بسكتة بـــين المقطعـــين المركبين في فعولن, فإن هذه السكتة توافق الفاصل الذي اعتبره بين فاعلن وفاعلاتن كما أشرنا ســـابقا عند الحديث عن الخصائص الإيقاعية الجديدة لتفعيلة فاعلن.

بعد التحقق من موقعية الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة في المديد, نمر إلى البسيط الذي ننطلق فيـــه من الموقع رقم3 هكذا:

عيـــ لن فعو لن مفا عيـــ لن فعو لن مفا

— u — — — u — — u — — — u — —

مستفعلن ـــ فاعلن مستفعلن ـــ فاعلن

إن المقطع (مسْـــ) المفترض أنه ضعيف يقابل المقطع الضعيف (عيـــ) كما أن المقطعـــين القـــويين (تفْ) و(لنْ) ينطبقان على المقطعين القويين (لن) و(عو) على التوالي, حتى تلك السكتة بين مقطعـــي فعولن المركَّبين مثّلت الفاصل المعبّر عن زمن ضعيف بين مستفعلن وفاعلن وهو ما أشـــار غويـــار إلى

[1] غويار, 55
[2] نفسه, الهامش, 55
[3] نفسه, 56

ضرورته حين تحدّث سابقا عن تركّب فاعلن مع مستفعلن. وعلى ذلك ستكون أوزان الدائرة الأولى كما يلي[1]:

الطويل : فعو لن مفاعيلن فعو لن مفاعيلن

المديد: فا علا تن فاعلن ـــ فا علا تن فاعلن

البسيط: مستفعلن ـــ فاعلن مستفعلن ـــ فاعلن

فتكون النتيجة العامة التي تخصّ هذه الدائرة ((أنّ المقاطع القوية والمقاطع الضعيفة في التفاعيل الخمس: فعولن, مفاعيلن, مستفعلن, فاعلن وفاعلاتن تحلّ كلٌّ منها مكانها الذي حُدِّد لها فيما مضى, وأنّ المقطع (عو) في التفعيلة فعولن يساوي زمنين, وأخيرا, إنّ سكتة تحدث في المديد بين فاعلن وفاعلاتن, وفي البسيط بين مستفعلن وفاعلن))[2]. إنّ ما عبر عنه مصطفى حركات بالصعوبات التي تلقّاها غويار في تطبيق مبدئه النبري على المتوالية (مستفعلن فاعلن) حيث يتجاور المقطعان المنبوران[3], إنما يبدو أنّ حلًّها واضح فتمديد عو في فعولن حين طُبّق في الدائرة كان بمثابة السكتة التي تفصل فاعلن عن فاعلاتن وأيضا مستفعلن عن فاعلن, فهل يجعلنا هذا نصدق أنّ غويار انطلق من الأجزاء محاولا إصلاح أنظمتها الإيقاعية ثمّ عمّم ذلك على الدوائر والأوزان فانتهى إلى صدق ما ذهب إليه؟ أم أنّ العكس هو الحاصل, لأن الملاحظة الدقيقة لمواقع السكتات المعبِّرة عن الأزمنة الضعيفة في كل من المديد والبسيط احتلّت المواقع الضرورية لتأكيد فرضية تمديد عو في فعولن؟, ثمّ ((إنّ مبدأ الوقف بعد فاعلن غير ملاحظ في الإنشاد))[4] كما أني لا أظن أن غويار مارس فن الإلقاء الشعري بحيث أمكنته الملاحظة من معرفة الوقفات من خلال ذلك الإلقاء, بل أعتقد أنّ ذوق غويار للشعر العربي غائب تماما ودليل إهماله لهذه الناحية المتعلقة بالذوق أنه لا يتعامل إلا مع الطويلات والقصيرات في محاولة لتأكيد نظرية يريد من خلالها إنشاء نظام على أنقاض نظام آخر, لأنه ذهب إلى تأكيد فرضية النبر من خلال الأوزان والتفاعيل لا من خلال الشعر القديم الذي ينبغي أن يكون مبدأ التحليل إذا أراد أي باحث حصر البنى الإيقاعية له في نظام متكامل.

يتتبع غويار الدائرة الموالية بنفس الطريقة ويدل فحصها ((بطريقة لا تقل قطعية عن الدائرة الأولى أن التفعيلتين متفاعلن ومفاعلتن لهما زمناهما القويان في المقاطع فا, لن وتن وزمناهما الضعيفان في المقاطع مُتَ وعِ, مُ وعِلَ))[5] ولا أعرف لماذا جعل الكامل أصلا لهذه الدائرة, بالرغم من أنّ فكّ الوافر من الكامل جائز[6] ولكنه ليس وجوبيا, إذ لا ينبغي إلا فكّ الفرع من الأصل, وأصل الدائرة

---

[1] غويار, 57
[2] نفسه, 57
[3] حركات, نظرية الوزن, 309, 310
[4] نفسه, 310
[5] غويار, 58
[6] العروضي, الجامع, 243

الثانية هو الوافر لأنّه يضمُّ وحدة إيقاعية أصل (مفاعلتن), وعلى العموم فإنه انتهى في هذه الـــدائرة إلى ما يلي[1]:

الكامل : ــ u ــ u u ــ u ــ u u ــ u ــ u ــ

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

الوافر: ــ u u ــ u ــ u u ــ u ــ u u ــ u ــ

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وكما هو ملاحظ فإن الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة متطابقة في كل من الوافر والكامل, وبالتالي فإن فرضيته قد صحّت على مستوى الدائرة الثانية, لننتقل معه مباشرة إلى الدائرة الثالثة التي انتهى فيها إلى الجدول التالي[2]:

الهزج: u ــ ــ ــ u ــ ــ ــ u ــ ــ ــ

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

الرجز: ــ ــ u ــ ــ ــ u ــ ــ ــ u ــ

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

الرمل: ــ u ــ ــ ــ u ــ ــ ــ u ــ ــ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

و((في هذه الدائرة كما في الدوائر السابقة نجد مطابقة تامة بين المقاطع القوية والمقـــاطع الـــضعيفة في مختلف التفاعيل))[3].

ننتقل بعد ذلك إلى الدائرة الخامسة والأخيرة في ترتيب العروضيين العرب, لأن غويـــار يعتـــبر أن بحور الدائرة الرابعة كلها مصطنعة لأنها تعتمد على الجزء مفعولات الذي رفضه, وفي الدائرة الرابعة التي تضمّ المتقارب أصلا لها والمتدارك فرعا منه بحسب إضافة الأخفش, هذه الدائرة كذلك تؤكد مذهبه في تحديد مواقع النبر فهي دليل جديد بحسب رأيه على صحة فرضياته, وقد نلحظ ذلك من خلال الجدول التالي[4]: المتقارب: u ــ ــ u ــ ــ u ــ ــ u ــ ــ

فعولن فعولن فعولن فعولن

المتدارك: ــ u ــ ــ u ــ ــ u ــ ــ u ــ

فاعلن ــ فاعلن ــ فاعلن ــ فاعلن

[1] غويار, 58
[2] نفسه, 58
[3] نفسه, 59
[4] نفسه, 59

1-3-2 نظرية البحور:

لقد أهمل غويار فكرة الزمن القوي والزمن دون القوي على مستوى الدوائر ولكنه طبقها على مستوى الأوزان في الاستعمال, إنه كذلك يلتزم بالترتيب نفسه للبحور والأوزان غير أنه يصرح بأن هناك بحورا أصلية وأخرى غير أصلية هي المضارع والمقتضب والمجتث وعلى ذلك فمن ((هذه البحور الستة عشر يوجد ثلاثة عشر بحرا فقط مستعملا في الشعر القديم))[1] ولا يستبعد غويار أن يكون الخليل هو الذي اخترع البحور غير الأصلية, وهذا نفسه ما رآه فرايتاج كما قرر, غير أنه يحاول أن يعضد فكرته هاته بكتاب "مروج الذهب" ليؤكد على تأثره به وبما جاء به فرايتاج, والنص الذي اقتبسه من"مروج الذهب" وأورده في الهامش يقول: ((وقد صنف أبو العباس عبد الله بن محمد الناشئ الكاتب الأنباري, على الخليل بن أحمد في ذلك (العروض)كتابا ذكر فيه أنواعا من هذا المعنى, مما خرج فيه الخليل بن أحمد عن تقليد العرب إلى باب التعسف والنظر ونصب العلل على أوضاع الجدل..))[2] وحتى يؤكد دليله هذا فإنه يسنده بالاعتماد على ابن خلكان الذي تحدث عن الناشئ الأكبر(ت239هـ) وكتابه الذي عارض فيه الخليل فقال: ((وأدخل على علم العروض شبها ومثلها بغير أمثلة الخليل, وذلك بحذقه وقوة فطنته...))[3]

ولأن غويار يعتمد على فرايتاج فهو لم يختر النماذج الشعرية الممثلة للأوزان بناء على ذوقه وإنما اختار أن يلتزم بنماذج فرايتاج التي ذكر أنها هي عينها الموجودة في التصانيف العربية وإذا كان يبدو تأثره الواضح بفرايتاج, فلا أعرف بالضبط بمن تأثر حين ذكر في هامش أحد الصفحات ((واختار الخليل صيغة نحوية مختلفة لكل دائرة وبنى عليها أسماء البحور التي تكون هذه الدائرة أو تلك, وعلى ذلك فصيغة فعيل للدائرة الأولى (طويل, مديد, بسيط) وصيغة فاعل للدائرة الثانية (وافر, كامل) وصيغة فعَل للدائرة الثالثة (هزَج, رجَز, رمَل) وصيغة متفاعل للدائرة الخامسة (متقارب, متدارك)))[4] ويبدو هذا التخريج صحيحا في معظمه خاصة فيما يتعلق بالدائرة الثانية والثالثة والخامسة, أما في الدائرة الأولى التي تضم أبحرا أسماؤها على وزن فعيل, فيمكن أن ينضم إليها السريع والخفيف وهما بحران من الدائرة الرابعة.

الطويل: يشير غويار إلى مفهوم الوجوب حين يتعرض لصور أضرب الطويل ((وقد جرت العادة بأن تعوّض مفاعيلن في آخر الشطر الأول ببديلتها مفاعلن, وتقبل التفعيلة الأخيرة في الشطر الثاني ثلاث صور بالإضافة إلى تلك))[5] ولا توحي عبارة "جرت العادة" بالضبط بمفهوم الوجوب الذي يتدخل في عروض الطويل التي تقبض, لأنه يعتبر أن حالة التصريع في البيت الأول من القصيدة العربية حالة دائمة

---

[1] غويار, 136
[2] نفسه, الهامش, 137
[3] نفسه, الهامش, 137
[4] نفسه, الهامش, 137
[5] نفسه, 139

و لم ينتبه إلى أن التصريع قيمة بلاغية تتعسف على العروض, ولذلك فالعروض ينظر إليها على أساس كونها شاذة ولا يمكن القياس عليها وإلا لصار لعروض الطويل ثلاث صور تماما مثل الضرب وهي (مفاعيلن, مفاعلن, فعولن).

لا بد لكي نوضح الكتابة الجديدة للأوزان, من الإشارة إلى التغييرات الإيقاعية التي تطرأ على آخر البيت وبالضبط آخر عنصر في ضرب البيت, ذلك الجزء الذي يعبر عنه عادة بالنون الساكنة, يرى غويار أنه ((في الأغلب الأعم يحذف التنوين منها لكي يسمح للحركة المتقدمة عليه أن تمتد وتطول في مكان الـ نْ المفقودة, فالحركة تمتد حينئذ اختيارا))[1] والرمز الذي يختاره غويار يقبسه أيضا من الموسيقى وبالضبط من الرمز الموسيقي المسمى "إشارة الاستمرار" وصورته [2] وهذا ينطبق على جميع الأجزاء التي ينتهي البيت بها, فإذا كانت فعولن داخل الحشو والعروض يعبر عنها بالكتابة العروضية: فإنها تتحول آخر البيت إلى فعولو وتكون كتابتها الجديدة[3]:

وهكذا مع جميع التفاعيل التي تأتي آخر البيت فإن المد يعوض سكون النون, ويبرهن غويار على خياره هذا قائلا: ((هذا هو السبب الذي من أجله تفقد كل كلمة نكرة في آخر البيت التنوين ويعوض بدله بـ و أو ي أو ا , بحسب ما تكون الكلمة في حالة الرفع أو الجر أو النصب))[4] وهذا صحيح إلى حد بعيد لأنه لا أحد ينوّن الأسماء غير المعرفة في آخر البيت, وينطبق هذا على غير الأسماء النكرة, مثل الأفعال أو حتى الأسماء المعرّفة, لأننا في جميعها نمد حركة آخر البيت.

أوّل النماذج التي يبدأ بها أوزان الطويل, هو النموذج الذي يوافق وزن الطويل الأول:

وقالوا امرؤ قد شاب وابيض رأسه ولا بد يوما أن يقولوا له ماتا[5]

وقـالم رؤنْ قد شا بوبـيضْ ضرأسـه ولا بـدْ د يـومن أن يقـولو لهو ماتا

سنورد الآن الشواهد التي اقترحها غويار في كتابه لتمثيل الأوزان مقطعة بالكيفية التي رآها هو, مرفوقة بالكتابة العروضية الجديدة التي تميزها.

النوع الثاني من الطويل:

وليس الغنى إلا غنى النفس لا اليد ولا الجود إلا الجود من قبل موعد[6]

---

[1] غويار, 119
[2] نفسه, 120
[3] نفسه, 120
[4] نفسه, الهامش, 119
[5] نفسه, 141
[6] نفسه, 143

النوع الثالث من الطويل:

وكـــم همّ نضو أن تطيـــر مع الصـــبا إلـــى الشّـــام لولا حبـــسه بعقال[1]

ويورد زيادة الأخفش للوزن الرابع للطويل الذي ينتهي آخره بـــ(مفاعيلْ) حين يقول: ((ويـــذهب الأخفش إلى نوع آخر من الطويل, صورة تفعيلته الأخيرة مفاعيلْ بمعنى مفاعيئـــل بـــدل مفاعيلو ويستند هذا الاستثناء على بيتين لامرئ القيس :

غوير ومن مثل الغوير وأهله وأسعد في ليل البلابل صفوانْ

فقد أصبحوا والله أوفاهمُ به أبرّ بأيمان وأوفى بجيرانْ))[2]

المديد وأنواعه:

النوع الأول: يـــا لـــبكـــر أنـــشروا لي كليبا يـــا لـــبكر أيـــن أين الفرارُ[3]

النوع الثاني: لا يـــغرن امـــرءًا عيـــشه كـــلّ عـــيش صـــائر للزوالْ[4]

النوع الثالث: اعلـــموا أنّـــي لـــكم حافظ شـــاهدا مـــا كنت أو غـــائبا[5]

النوع الرابع: إنّـــما الـــذّلفاء يـــاقوتة أخـــرجت من كـــيس دهـــقان[6]

النوع الخامس: لو تـــملّتـــهم عشيـــرتهم لاقتـــناء العـــزّ أو ولـــدوا[7]

---

[1] غويار, 144
[2] نفسه, 145
[3] نفسه, 151
[4] نفسه, 152
[5] نفسه, 153
[6] نفسه, 154
[7] نفسه, 155

النوع السادس: رب نـــار بـــتّ أوقـــدها تقـــضم الـــهندي والغـــارا[1]

البسيط وأنواعه:

النوع الأول: وافـــقتهم في اختلاف من زمانـــكمُ والـــبدر في الوهن مثل البـــدر في السَّحر[2]

النوع الثاني: الـــحمد والـــمجد يحتلان قـــبّته والـــرّغب والـــرّهب موجـــودان في نابهْ[3]

النوع الثالث: إنّـــا ذمـــمنا علـــى ما خيّلت سعـــد بن زيـــد وعمرا من تـــميم[4]

النوع الرابع: مـــاذا وقـــوفي علـــى ربع خلا مـــخلولـــق دارس مـــستعجم[5]

النوع الخامس: سيـــروا معـــا إنـــما ميعادكم يـــوم الثـــلاثاء بطـــن الوادي[6]

النوع السادس: ما هيـــج الشـــوق من أطـــلال أضـــحت قـــفارا كـــوحي الواحي[7]

---

[1] غويار, 157
[2] نفسه, 161
[3] نفسه, 162
[4] نفسه, 164
[5] نفسه, 165
[6] نفسه, 166
[7] نفسه, 167

الوافر وأنواعه:

النوع الأول: وعيشتي الشّباب وليس منها صباي ولا ذوائبي الهجان[1]

النوع الثاني: لقد علمت ربيعة أنّ حبلك واهن خلق[2]

النوع الثالث: عجبت لمعشر عدلوا بمعتمر أبا بشر[3]

الكامل وأنواعه:

النوع الأول: وإذا صحوت فما أقصّر عن ندى وكما علمت شمائلي وتكرّمي[4]

النوع الثاني: أترى يدوم زمان وصلته و لم يك راجعا بفراقه وببيني[5]

النوع الثالث: نزر الكلام من الحياء تخاله ضمنا وليس بجسمه سقم[6]

النوع الرابع: رشأ كساه الحسن خلعته وجرى على خدّيه رونقه[7]

النوع الخامس: ذهب الشّتاء مولّيا عجلا وأتتك وافدة من النّحر[8]

---

[1] غويار, 175
[2] نفسه, 176
[3] نفسه, 177
[4] نفسه, 181
[5] نفسه, 182
[6] نفسه, 182
[7] نفسه , 183
[8] نفسه, 184, هكذا في الأصل, والصواب النجر.

النوع السادس: وذكـــرت مـــا يـــجد الـــمودّع عنـــد ضمّـــك واعتـــناقك[1]

النوع السابع: ولـــكم سفـــكت وكـــم فتـــكت وكـــم هتـــكت حـــمى أنوف[2]

النوع الثامن: أومـــا ســـمعت بـــأن إذا نزل الـــقضا عمـــي البـــصر[3]

النوع التاسع: وإذا هـــمُ ذكـــروا الإســـاءة أكـــثروا الـــحسنات[4]

الهزج وأنواعه:

النوع الأول: صـــفحنا عـــن بنـــي ذهل وقـــلنا القـــوم إخـــوانُ[5]

النوع الثاني: ومـــا ظهـــري لبـــاغي الضّـــيم بالظـــهر الذلـــول[6]

الرجز وأنواعه:

النوع الأول: ارجـــز لـــنا يـــا صاحبـــي إن زرتنا لا تنـــتحل من شـــعرنا مـــختاريا[7]

النوع الثاني: لا تيـــأسن عنـــد النّـــوب من فـــرجة تـــجلو الكـــرب[8]

---

[1] غويار, 185
[2] نفسه, 185
[3] نفسه, 186
[4] نفسه, 186
[5] نفسه, 191
[6] نفسه, 191
[7] نفسه, 195
[8] نفسه, 196

النوع الثالث: في بـــاذخ مـــن ركـــن ســـلمى أو أجـــا[1]

النوع الرابع: يا ليـــتنـــي فيـــها جـــذع[2]

الرمل وأنواعه:

النوع الأول: مثل سحـــق البـــرد عفـــى بعدك الـــ ـــقطر مـــغناه وتـــأويب الشـــمال[3]

النوع الثاني: أبـــلغ النّـــعمان عنّـــي مألكا أنّـــه قد طـــال حبسي وانتظـــار[4]

النوع الثالث: قل لـــغصن البـــان لا تفـــخر بما فـــيك من لـــين ولا تذكر رشـــا[5]

النوع الرابع: عـــند موسى ما لقيـــناه[6] (شطر ثان)

النوع الخامس: خـــلتـــها في البـــيت جندا صفّـــفوا حـــولي قـــياما[7]

النوع السادس: ما لـــما قرّت به العيـــنان مـــن هذا ثـــمن[8]

---

[1] غويار, 196
[2] نفسه, 197
[3] نفسه, 199
[4] نفسه, 200
[5] نفسه, 200
[6] نفسه, 201
[7] نفسه, 201
[8] نفسه, 201

المتقارب وأنواعه:

النوع الأول: فأمّـــا تـــميم تـــميم بن مرّ فـــألـــفاهم الـــقوم روباً نياما[1]

النوع الثاني: وشعـــث مـــراصيع مثل السّـــعال[2] (شطر ثان)

النوع الثالث: ومـــلك تضمّـــنته فاستـــقر[3] (شطر ثان)

النوع الرابع: خـــلت من سُلـــيمى ومن ميّـــه[4] (شطر ثان)

النوع الخامس: أمـــن دمـــنة أقـــفرت لـــسلمى بـــذات الـــغـــضا[5]

المتدارك وأنواعه:

النوع الأول: جـــاءنا عـــامر سالـــما غانما بعد مـــا كـــان ما كـــان من عامر[6]

النوع الثاني: أم زبـــور مـــحتها الدّهـــور[7] (شطر ثان)

النوع الثالث: أيّـــها الـــرّبع كن مســـعدي كـــان لـــي فيك عيش هنـــي[8]

---

[1] غويار, 204
[2] نفسه, 204
[3] نفسه, 205
[4] نفسه, 205
[5] نفسه, 205
[6] نفسه, 206
[7] نفسه, 210
[8] نفسه, 211

قبل أن نفرغ من نظام غويار النبري الذي طبقه على الأوزان الأصلية في نظره, لا بد أن نشير إلى أنه قد ادعى اختلاط بعض الأوزان مع بعضها, خاصة بين الكامل والطويل الذي يصيبه الخرم, وهو علة حذف أول البيت المبدوء بوتد مجموع, تتحول على إثره فعولن إلى عولن ومفاعيلن إلى فاعيلن, ومفاعلتن إلى فاعلتن, وذلك يحصل أحيانا في مطالع القصائد ولا يكون عادة إلا في الشطر الأول من البيت الأول, بمعنى أن حضوره شاذ جدا ولا يمكن أن نقيم بناء عليه قاعدة شمولية, ((أما غويار فكان يجتهد في تلفيق التهم التي يثبت بها أن شعر العرب غير موزون واختلق هذا الخلل ومضى يستغله إلى أبعد حدود الاستغلال حتى استنتج أن الطويل والكامل بحران مختلطان. وذلك لأن الطويل إذا حذف مقطعه الأول وخفف المقطع الثالث من تفعيلته الثالثة صار كاملا))[1] والحقيقة أن الحرف المحذوف من الطويل لا يعبر في أغلب الحالات إلا عن حرف عطف تم الاستغناء عنه لظروف تتعلق بالمطلع, ونفس الأمر يقال بالنسبة للوافر الذي حذف أوله بعلة الخرم, فالسبب في كل أولئك هو حرف العطف المحذوف ((ولو قرأت ديوان الحماسة لأبي تمام والأغاني لأبي الفرج للاحظت أنه أمر شائع...))[2] ثم أن غويار عندما لاحظ هذا الخلل كما عبر عنه إنما لاحظه من الطويلات والقصيرات التي تعبر عن الطويل والكامل في نفس الوقت, و لم يلاحظها من خلال الشعر بتذوقه وإحساسه, ولو فعل ذلك لتجاوز الإشكال كله بدل أن يتهم إيقاع الشعر العربي بالقصور, فانظر إليه وهو يبرهن على تداخل البحرين حين كتب: ((لنأخذ الشطر التالي المدون بالطويلات والقصيرات: ـــــ ـ u ـ ـ ـ u ـ u u ـ u ـ ولنقسمه هكذا: ـ ـ/ u ـ ـ ـ / u ـ u / u ـ u ـ فنحصل على نوع من الطويل, ولنقسمه بالعكس هكذا: ـ ـ u ـ / ـ ـ u ـ / u u ـ u ـ فيكون عندنا بحر الكامل))[3] فالقياس عنده هو التقسيم الجزافي للوحدات وهذا ليس دليلا على قصور الشعر العربي أو عروضه وإنما قصور في إثباته. ((واستنتج أنه يجوز في مفاعلتن فاعلتن واستشهد بقول الشاعر "ليت مبلغا يأتي بقولي" وهو من الوافر وقد حذفت منه فاء العطف))[4].

[1] محمد العياشي, 34
[2] نفسه, 34
[3] غويار, 47
[4] محمد العياشي, 34

1-3-3 البحور غير الأصلية:

تنتمي هذه البحور إلى الدائرة الرابعة في النظام الخليلي, وقد أفرد لها غويار بابا خاصا لأن الإشكال الذي بدا له متعلق بالوتد المفروق الموجود في الجزء مفعولات, والذي تُبنى عليه بقية البحور, ولو لم يشر مباشرة إلى الوتد المفروق وإنما أشار فقط إلى الصعوبة الكائنة في تنبير مفعولات, ذلك التنبير الذي تتغير موقعيته من بحر لبحر على غير العادة في بقية الدوائر فـ((لو كانت البحور تتألف في الواقع كما يشير إليها الخليل, لكان يجب علينا أن نلاحظ جميع المقاطع القوية وجميع المقاطع الضعيفة لبحر من هذه البحور تقابل في وضعها المقاطع القوية والمقاطع الضعيفة في البحور الخمسة الأخرى))[1], لقد لاحظ ذلك من خلال الأوزان في الدائرة ووجد أن نظريته النبرية التي تحققت سابقا كما رأى, لم تتحقق هاهنا, لكنه أراد في البداية أن يتعقب صحة موقعية الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة في تفاعيله التي توجد ضمن هذه الدائرة, و لم يشأ منذ البداية أن يؤشر على الزمن القوي والزمن الضعيف في مفعولات تاركا الأمر حتى يستتب وضع أزمنته الأولى التي اختار موقعياتها, وذلك ما نلاحظه فيما يأتي من أوزان الدائرة الرابعة[2]:

السريع : — — u — — — u — — — u — — —

المنسرح: — — u — — u — — — u — — —

الخفيف: — — u — — — u — — — — u —

المضارع: — — — u — — u — — — — u

المقتضب: — — — u — — — u — — — u —

المجتث: — — u — — — — u — — — — u —

في هذه الكتابة العروضية لم تنبر مفعولات, وفي منهجه يريد أن يحقق تنبيرها بحيث ينسحب ذلك على جميع البحور في هذه الدائرة, ولكن الذي حدث أن كثيرا من مواقع النبر في التفاعيل الأخرى قد تغيرت, والسبب هو وجود هذه التفعيلة التي اقترح لها تنبيرا على مقطعيها الثاني والثالث المركبين[3] ولكن دون نتيجة تذكر, لأن مواقع النبر تغيرت في بحر آخر, فانتهى إلى أنه ((من المستحيل أن يعين المرء تنبير مفعولات. وهذه أدلة أخرى لا تقل حسما بعدم وجود هذه التفعيلة المزعومة..))[4] وحين تحدث عن تحولات هذه التفعيلة إلى كل من فاعلن وفعولن جعل من ذلك دليلا على صدق رؤيته ((إذ أن فعولن تبدأ بزمن ضعيف وفاعلن بزمن قوي. والحال أنه مهما يكن تنبير هذه التفعيلة المزعومة فما كان لها أن تتغير إلى فعولن تارة وإلى فاعلن تارة أخرى))[5] ولا أعرف من أين جاءته أن مفعولات

---

[1] غويار, 215
[2] نفسه, 215
[3] نفسه, 216
[4] نفسه, 216
[5] نفسه, 216

تتحول إلى فعولن, لقد ذكر أن السريع ((يشتمل على نوعين وهذه صورتهما: مستفعلن مستفعلن فاعلن, ومستفعلن مستفعلن فعولن))[1] فإن كانت الصورة الأولى معروفة كعنوان للسريع في الاستعمال فإن الصورة الثانية غير موجودة في كتب العروض العربية. أعتقد أنه جاء بهذا الزعم ليتهم الخليل في اختراع مفعولات, ويجعل من ذلك مطية للطعن في إيقاع الشعر العربي, فقد تصور أن الخليل ((بحث,تمشيا مع منهجه, عن تفعيلة أصلية تجعل من فاعلن وفعولن بديلتين لتفعيلة واحدة...))[2], وإن كان هذا التصور صحيحا فقد عمل الخليل على ذلك في مختلف المراحل حين كان يبحث عن الصور الأكثر اكتمالا من خلال المغيرات من الأجزاء مطبقا كلية المحددات النهائية القصوى, إلا أنه لم يخترع مفعولات إلا لكونها منسجمة مع نظامه محققة للتغييرات التي لاحظها في الاستعمال, على عكس ما قام به غويار الذي لم ينطلق من واقع شعري بل من نظرية غربية في النبر أراد إسقاطها قسرا على نظام مختلف.

إن أهم ما يمكن أن ندرجه هنا بخصوص ما سمّاه غويار البحور غير الأصلية, هو ما يتعلق بوزن المنسرح الذي رأى ((أن الصورة القياسية له تتألف من التفعيلة مستفعلاتن ... متلوّة بمستفعلن أو بإحدى بديلاتها ثم فاعلن))[3]. وهذا الوزن كان قد اقترحه حازم بدلا من الوزن الخليلي (مستفعلن مفعولات مستفعلن). و لم يكن حازم باقتراحه هذا متلاعبا بالنموذج الخليلي ولكنه انطلق من مبدإ مفاده ضرورة عدم انتهاء التفعيلات بساكن, لكننا ((نجد بعد حازم ستانسلاس غويار يستعمل الوزن نفسه دون أي مبرّر. ثم إبراهيم أنيس الذي يدرجه في مشروع نظامه, والغريب في الأمر أن هذين المؤلفين لم يذكرا ولو مرّة واحدة حازما))[4]. فهل نعدُّ هذا تأثرا لغويار بحازم أم نعدّه سطوًا ولصوصية؟ لعل في الأمر محاولة مبيّتة لصنع قطيعة بيننا وبين تراثنا, فغويار يبدو بوضوح أنه قرأ شيئا من هذا التراث وأراد أن يعيد إنتاجه وتصديره من جديد, لكنه في لحظة تشبُّعٍ بالنزعة التفوقية أراد أن ينسب بعض جزئيات ذلك التراث إليه.

[1] غويار, 217
[2] نفسه, 217
[3] نفسه, 226, 227
[4] حركات, كتاب العروض, 41

2- غوتهولد فايل والعروض العربي:

يعتبر المستشرق الألماني غوتهولد فايل أحد أهم المستشرقين الذين تناولوا دراسة العروض العربي وأكثرهم حضورا في ما يكتبه العروضيون المحدثون من العرب الذين تأثر بعضهم بما استنتجه من دراسته النبرية للنظام الخليلي, وتأثر بعضهم الآخر بتفسيره للدوائر العروضية وتبيان دلالتها, بينما وقف آخرون موقفا مضادا لدرجة جعلتهم يسخرون مما كتبه, سواء في مقاله الذي نشره عام 1913 أو عام 1960 في دائرة المعارف الإسلامية, بل حتى في كتابه الذي طبع باللغة الألمانية سنة 1958 و لم تجر ترجمته حتى الآن, وإن اختلف هذا الموقف المضاد بين نافٍ للنظرية النبرية في عمومها, ومقرّ لبعض جزئياتها.

إن أهم آراء غوتهولد فايل في العروض العربي لا بد أن تكون تلك الآراء التي ظهرت في مقاله (العروض) ضمن دائرة المعارف الإسلامية عام 1960 لأنها تضم آخر ما كتبه, ولا بد أنه قد ضمّنها خلاصة كتابه الذي خصّصه للعروض العربي وطبعه قبل ذلك بعامين, لذلك فإننا نجد أغلب دراسات المحدثين من العروضيين العرب تعتمد في دراستها لفايل على هذه المقالة, ينقدون آراءه من خلالها ويبرّرون ما ذهب إليه من خلالها أيضا, هذه المقالة التي تقع في ((عشر صفحات, سبع منها خصصت للمعلومات التاريخية العامة عن العروض, بينما خُصّص الباقي للحديث عن النبر))[1], فعموم ما جاء به فايل مما يمكن اعتباره جديدا على غرار جديد غويار في نظريته النبرية يقوم على أعمدة ثلاثة: تفسيره للدوائر الخليلية التي وَقَّدت خاطره بما جعله يفسّر من خلالها بنية الإيقاع في الشعر العربي, تفسيره لتغيرات الأوزان بالاعتماد على النظر الخليلي في ذلك, استخلاصه أنّ النبر عنصر أساس لكنّه خفيّ في البناء الخليلي يقوم على الوتد كعنصر فاعل لتحقيقه.

إذا كان المقال المشار إليه سلفا يعبّر بصدق عن آراء فايل في العروض العربي فلا أتصوّر أنّه تلخيص لكتابه في العروض الذي يضمّ عدّة فصول, من أهمّها الفصل الخامس ((الذي عنوانه: أساس الأوزان العربية القديمة ونظامها, ... وقد تطرّق إلى التالي:

- عرض المشكلة
- نظرية الدوائر عند الخليل
- مدلول الدوائر الخمس
- تخطيط لتاريخ علم العروض
- أساس الأوزان العربية ونظامها
- الأوزان الكمية عند اليونانيين والعرب

[1] ملك ميمون, المستشرقون ودراسة العروض العربي, مجلة عالم الفكر, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, دولة الكويت, مج27, ع2, 1998, ص190

وذيّل الفصل بنصوص من المصادر العربية المقتبس منها))[1], فالكتاب يبيّن بصدق أكبر, المصادر التي اعتمدها فايل ومدى ثقافته العروضية وإلى أيّ درجة استلهم من النظرية الخليلية وإمكانية تأثّره بالعروضيين العرب القدامى, بالإضافة إلى مستويات البحث التي لا بدّ أنّها تمت بشكل أوسع على معطيات العروض العربي ((إلا أنّ طباعة الكتاب التي كانت سنة 1958 تجعلنا نطمئن بعض الاطمئنان للمقالة التي ظهرت سنة 1960 في دائرة المعارف, إذ لا شك أنّ فايل قد أودعها خلاصة مفاهيمه العروضية))[2]. ومثل هذا المنطلق هو الذي جعل العديد من الباحثين العرب يخصّون هذه المقالة بالعناية دون سواها مما كتبه فايل في العروض العربي, وهو التوجّه نفسه الذي يعتمده هذا البحث, وسيعتمد خاصة على الكتابات العربية التي نقدت المقالة ساعيا إلى المقارنة بينها من أجل إيفاء فايل حقّه الذي يستحق.

1-2 الدوائـر:

مثل عادة المستشرقين الذين كتبوا عن العروض العربي والذين ((كلما ذكروا الدوائر لعبت عليهم الصفراء))[3] فإنّ فايل اهتم بالنظر في الدوائر الخليلية محاولا استخلاص ما يمكن استخلاصه من فرضيات حول البناء الخليلي, لقد رأى أن يبحث في الدوائر بحثا دقيقا على عكس غويار الذي نظر إليها بوصفها مرحلة من مراحل تحقيق فرضيته في النبر, أما غير ذلك من النظر الذي يتجاوز الانطلاق من النتائج واعتبارها مسلمات, فقد كان من نصيب فايل الذي أراد الكشف عن القواعد التي استند إليها الخليل في حصره لإيقاع الشعر العربي, ولا بد أنه لاحظ أن مستوى الدوائر العروضية يختلف عن باقي مستويات النظام الخليلي في كونه أكثر شمولية وضبطا لأنه مستوى نظري بحت, في مقابل الأوزان ونظام التغييرات التي انطلق الخليل فيها من الاستعمال. يقول فايل: ((لا شك أنّ الخليل اعتمد في إتمامه للبحور على أسس نظرية معينة, وأن عمله لم يكن اعتباطيا عفويا, فإذا قدرنا على اكتشاف هذه الأسس قدرنا على إلقاء ضوء كاشف على طبيعة عمله كله))[4] ومثل هذا القول يدلل على استقراء لجملة من الشروح والتفسيرات التي حاولت الإحاطة بفكرة الأوزان وأرادت إنشاء نظريات تستند إلى الكم تارة وإلى الكيف أخرى, وقد أعمل فايل نظره فيها ((وانتهى به البحث إلى افتراض جديد وهو أن أساس الوزن في الشعر العربي ليس تتابع مقاطع صوتية على نسب معينة فحسب, بل هو أيضا تتابع وقع خاص في مواضع معيّنة من كل بحر, فالوزن في الشعر العربي يعتمد الكمّية الصوتية من جهة, ويعتمد وقعا عروضيا مضبوطا من جهة أخرى. وإنما أوحى إليه بهذا الاكتشاف درسه المدقّق للدوائر

[1] ملك ميمون, المستشرقون ودراسة العروض العربي, 191
[2] نفسه, 191
[3] محمد العياشي, 27
[4] كمال أبو ديب, في البنية الإيقاعية, 465

الخليلية))[1], فكل دائرة من الدوائر تضم أوزانا لها العدد نفسه من المقاطع والعدد نفسه من الأسباب والأوتاد ولا اختلاف بينها إلا في الترتيب. بل إن الوتد الواحد في الدائرة الأولى مثلا (فعو) يدخل في تركيب جزأين ينتميان إلى المديد (فاعلن) والبسيط (مستفعلن). ويقع الاتفاق بين أوزان الدائرة الواحدة أيضا في عدد الحروف، ولأسباب الاتفاق هذه جمعت الأوزان في دائرة، كل دائرة تعبّر عن زمرة أوزان بعينها. ((فلا يوجد حينئذ دائرتان متفقتان تماما في عدد المقاطع وعدد الحروف وجنس الأوتاد التي تتركب منها بحورها. فيفضي بنا هذا إلى استنتاج آخر: وهو أن أساس ترتيب البحور عند الخليل مزدوج: الكمية الصوتية أوّلا، وجنس الأوتاد ثانيا.))[2]

لقد لاحظ فايل بعد دراسته للدائرة العروضية عدة ملاحظات تنطلق من معاينة الوتد وانتهى إلى جملة من النتائج، وكانت ملاحظاته تلك أقرب إلى الوصف منها إلى الابتكار، فقد كانت نتائج الخليل في الدائرة بمثابة المسلمات الصحيحة غير القابلة للنقد بالنسبة لفايل. لقد رأى أن أصول الدوائر كلها تبدأ بوتد مجموع باستثناء الدائرة الرابعة التي تضمُّ أوزانُها أوتادا مفروقة، وأنّ كل أصل له وظيفة الدليل الذي ((يرشد إلى تقطيع البحور الموالية له))[3] وإذا صح أن تعتبر هذه نتيجة أولى، فإن فايل نظر إلى رتب الوتد في هذه الأصول فوجد أنه يمثل الرتبة الأولى منها (فيما عدا الدائرة الرابعة) ووجد أنّه يمثّل الرتبة الأخيرة في الأبحر الثانية وأنّه يحتل رتبة متوسّطة في الأبحر الثالثة ((ولا شك أن هذا الترتيب بحسب موقع الوتد المجموع في الجزء مقصود أيضا لدى الخليل. فكأن هناك سرا أو قرابة خاصة تجمع بين البحور الأولى من جهة، والبحور الثانية من جهة أخرى، والبحرين الواقعين في الرتبة الثالثة من الدائرة من جهة ثالثة. هذا السر هو الاكتشاف الثاني, بعد اكتشاف البحر الدليل, الذي اهتدى إليه الباحث غوتهولد فايل))[4]، لذلك فإن عمل فايل في الدوائر العروضية له قيمة كبيرة من حيث توسعه في النظر وقراءته المتفحصة وربط العلاقات فيما بين العناصر المكونة للدوائر، واستنتاج الروابط المشتركة في الدائرة الواحدة، وفي الدوائر بعضها مع بعض، فعمله يُعدُّ بحقّ ((محاولة فريدة في تفسير وضع الخليل للدوائر، وترتيب البحور فيها))[5] ولقد أراد فايل أن يضيف إلى الترتيب الحاصل في الدوائر بعض الخصائص التي قبسها من النظرية النبرية، لكنها نظرية نبرية تعتمد على الوتد بالأساس، ولا تعتمد على المقاطع المركّبة كما ذهب إلى ذلك غويار، فهذه نقطة اختلاف بارزة بينهما، بالرغم من اتفاق عملهما في اعتماد النبر وإسقاطه على البناء العروضي العربي، لكنّ الفرق أنّ فايل أراد أن يبيّن مواقع النبر انطلاقا من تفسير تصور الخليل لمواقع الأوتاد في الدوائر والأوزان، بينما لم يفعل غويار ذلك بل سعى

[1] محمد يعلاوي, أشتات في اللغة والأدب, الدار التونسية للنشر, دت, 21
[2] نفسه، 26
[3] نفسه، 27
[4] نفسه، 28
[5] محمد العلمي، العروض والقافية، 10

إلى حصر مواقع النبر في الأجزاء والبحور انطلاقا من مبدئه الأساسي في الإيقاع الذي يقوم على تناوب الزمنين القوي والضعيف.

لقد أراد فايل أن يميز الخصائص الإيقاعية المبنية على فكرة النبر في بحور الدوائر بناء على جنس الأوتاد وموقعها. فقد فرّق ((في البحور بين ذات الإيقاع الصاعد، وهي التي تشتمل على الوتد المجموع وذات الإيقاع الصاعد والنازل معا وهي التي تشتمل على الوتد المجموع والمفروق، فذات الإيقاع الصاعد هي التي جمعها الخليل في الدائرة الأولى، والثانية والثالثة والخامسة، وذات الإيقاع الصاعد والنازل معا هي التي جمعها في الدائرة الرابعة، أما من حيث نسبة الشيوع، فذات الإيقاع الصاعد هي الأكثر شيوعا، وعلى الأخص منها الطويل، والبسيط، والوافر, والكامل))[1] بمعنى أن الوتد المجموع مختص بالإيقاع الصاعد والوتد المفروق مختص بالوتد النازل، وإذا كان هذا التقسيم بحسب طبيعة الوتد وجنسه، فإن الإيقاع الصاعد المتصل بالوتد المجموع يختلف باختلاف موقع الوتد. أي أنّ قوّته تتفاوت ((فإذا تَصدَّر الوتدُ المجموعُ الجزءَ، كان للجزء وبالتالي البحر، أقوى وقع، وهو الذي اصطلح فايل بتسميته "شتامفوس" Stammfuss أي، تقريبا "التوقيع المستقرّ الثابت"، وإذا كان الوتد المجموع في آخر الجزء، صار له ولبحره توقيع أقلّ قوّة، وهذا النوع سمّاه فايل "شبرينغفوس" Springfuss أي "التوقيع القافز". أما إذا كان الوتد المجموع في وسط الجزء، فإن الوقع يكون مستضعفا، دون النوعين السابقين في القوة، واسمه عند فايل "هامفوس" Hemmfuss أي " التوقيع المعرقل "، على أنّ هذا النوع الثالث، مهما ضعف، يفوق التوقيع المكتسب من الوتد المفروق، أي التوقيع النازل))[2] وعلى ذلك لن يكون لدينا نوعان من النبر فقط بل أربعة أنواع تحدد بحسب جنس وموقع الوتد في الجزء، ويمكن ترتيب الأجزاء بناء على ذلك ترتيبا يخضع لقوة الإيقاع، ليكون لدينا الترتيب الآتي:

1- التوقيع المستقر الثابت يقع على الأجزاء :فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن

2- التوقيع القافز يقع على الأجزاء : متفاعلن، مستفعلن، فاعلن

3- التوقيع المعرقل يقع على الجزء : فاعلاتن

4- التوقيع النازل يقع على الجزء : مفعولات

وهذا الترتيب يفضي إلى ترتيب البحور كالتالي:

1- الطويل، الوافر والهزج، المتقارب

2- الكامل، البسيط، الرجز، المتدارك

3- المديد، الرمل

4- بحور الدائرة الرابعة

---

[1] محمد العلمي، 10

[2] محمد يعلاوي, أشتات في اللغة والأدب, 26

إذا تأملنا بحور الرتبة الأولى فسنجد أنّها تُمثّل أصول دوائر, ولعل قوة الإيقاع الذي قرّره فايل على هذه البحور يمكن أن يضيف سببا جديدا لتحقيق الفرض الخليلي في فكرة الأصل وهذا الذي يرمي إليه فايل لأنّه يعتقد أنّ الخليل ميّز مواقع الأنبار بالأوتاد، فالنبر لدى فايل ليس له علاقة باللغة ولا بالمقاطع المركبة ((ولكن غايته كانت توضيحية تفسيرية لدوائر الخليل الخمس مع إبراز أهميتها والغاية من وضعها والتي تتلخص في قضية النبر الشعري المتعلق بالوتد، لا بالنبر اللغوي))[1] لكن ما الذي يمكن أن يضيفه نبر الوتد؟ وهل نحصل على بنية إيقاعية مختلفة؟ إن عمل فايل لا يكاد يكون سوى أداة لتحقيق البناء الخليلي حين سُلِّط عليه ضوء مختلف، فقد تأكد هذا البناء وترسّخ برؤية جديدة، فإذا كان اليقين الذي استقر عليه مجمل الدارسين العرب لعمل فايل هو أن النبر الواقع على المقطع الطويل من الوتد له الدور الأساس في فرضيته. فإنّه ((يمكننا أن نلاحظ أنّه بالإمكان الاستغناء تماما عن مفهوم النبر عند فايل لأنه لا يرد إلا بمفهوم الترادف بين الموقع المنبور، والوتد، أي أنه ليس أقل من كلمة مرادفة لمصطلح الوتد))[2] ومثل هذا الكلام يمكن سوقه أيضا على عمل غويار الذي قرّر أنّ النبر يقع على المقاطع المركبة التي يفصل بين كل اثنين منها مقطع بسيط إيقاعيا. فإذا كان غويار قد تصوّر أنّ نظام الكتابة العربية به خطأ كبير لا يستطيع تحقيق إيقاعات الأجزاء والأوزان، فإن فايل يقرّر أنّ ((النظام الذي يقترحه العرب لم يدرس لا المقاطع ولا النبر الواقع عليها، ويظهر أنه لا يمكن أن نتعلم شيئا منهم حول طبيعة العروض العربي))[3] لكن ما الذي أضافه فايل إذا كان يعتقد أن العرب لم يعرفوا المقطع ولا النبر ؟ لقد اعتقد أنّ النظام العروضي العربي قائم على أساس غير ظاهر، وبدا له أنه هو من سيكشف الغطاء عن هذا السر، و لم يكن السر سوى تحقيق النبر على الوتد باختلاف نوعه وموقعه داخل الجزء، يقول فايل: ((وعلى الرغم من أنّ الخليل والنحويين العرب أيضا لم يهتموا بضغط الكلمة الذي لم يُعبَّر عنه كتابة على الإطلاق، وكذا لم يستخدم أي مصطلح دالّ على هذه السّمة الصوتية إلا أنّه يجب على المرء أن يعتقد أنّ الضغط الإيقاعي الذي يسود الأبيات وتلحظه الأذن على نحو ملحّ للغاية أكثر من ضغط الكلمة المعتاد في الكلمة المستعملة في النثر))[4] والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق هو: كيف أمكن لفايل أن يستنتج الفروق القائمة في إنشاد الكلمة بين النثر والشعر؟ لعل تلك خطوة أولى لنفي النبر اللغوي وتحقيق النبر الشعري، بمعنى أن النبر الذي أقرّه فايل لا يوجد إلا في الشعر دون النثر ولا يوجد في الكلمة مفردة إلا أن تكون داخل سياق نص شعري موزون ومقفّى.

لقد آمن بعبقرية الخليل في حصر الأوزان في دوائر، وأدرك أنّه فهم الإيقاع الخاص بالشعر العربي إذ كان يستمع إلى الشعراء ينشدون في البوادي ((فاكتشف أنّ أساس الوزن والنغمة في الشعر ليس تتابع

---

[1] ملك ميمون، 192

[2] حركات، نظريات الشعر، 103. وينظر كذلك, حركات, نظرية الوزن، 313

[3] حركات, نظرية الوزن، 312.

[4] ملك ميمون، 198.

المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة فقط – أي الكمية الصوتية– بل هو أيضا توقيع خاص – التوقيع العروضي accent prosodique – يحلُّ بالخصوص بالأوتاد المجموعة من الأجزاء فيكيِّفُ سير نغم البيت، بحسب موضع الوتد الموقع من الجزء –في صدره أو وسطه أو ذيله– ويضفي عليه ترنيمة خاصة. كما اكتشف بحور قليلة ذات وقع مزدوج: بعض أجزائها موقَّعٌ توقيعا قويا، وجزء منها توقيعه خافت "نازل" وهي بحور الدائرة الرابعة. فنبَّهَ إلى خاصيتها هذه بإطلاق اسم " المشتبه" على هذه الدائرة))[1] بمعنى أنّ نظام الدوائر العروضية خاضع لمبدإ النبر على الوتد فعلى أساسه صُنِّفت الأصول في الدوائر وعلى أساسه أيضا صُنِّفت البحور المتفرّعة عن الأصول، وكذلك تقسيم الدوائر إلى خمس كما اقترحه الخليل متعلق بفكرة نبر الوتد. ومثل هذا النظر الجديد إلى الدوائر لا بدّ أن يحمل تفسيرا لدى فايل، ذلك التفسير الذي بناه على النظر في تغيّرات الوتد التي وجد أنّها لا تمسّه إلا في العروض والضرب أما الحشو فيشكِّلُ استثناء، لأنّ الوتد لا يمكن أن يطرأ عليه تغيير فيه، ولأنّه قسّم النبر بين صاعد ونازل بحسب جنس الوتد، فقد انتهى إلى أنّ الوتد المجموع عنصر حساس في الأوزان العربية ((والدليل على أنّ الوتد المجموع هو النقطة الحساسة في البحر أنّ كل تغيير يصيبه، وهو ما سماه العروضيون "العلة"، لا بد أن يتكرّر في كامل أبيات القصيدة))[2] فالتغيير اللزومي الذي تتّصف به العلة التي تمسّ العروض والضرب وقد تتّصل بالوتد فيه، يصبح دليلا آخر على حساسية هذا العنصر وقيمته في النظام النبري، وذلك في الدائرة أولا، ثم في الاستعمال حين يحدث تغيير يمسّ بنية الوتد فيتّصف باللزوم. ((والخلاصة أنّ الدوائر الخليلية صور إيقاعية استنبطها الخليل لإظهار موقع التوقيع في كل جزء و إظهار درجة ذلك التوقيع في القوة، بحسب موضع الوتد المجموع في الجزء))[3].

2-2 نظام التغيرات:

لقد ركّز فايل على التغيّرات اللازمة أكثر من تركيزه على التغيرات الطارئة، لأنّ مثل هذه التغيّرات البنيوية المتّصفة باللزوم يمكنها أن تساهم في تأكيد فرضياته أو تدحضها. لذلك فقد اهتمّ أساسا بالعلل، فوضّحها بناء على النظر الخليلي وفَصَلَ فيما بينها علل الزيادة وعلل النقص، ولا يعني ذلك أنّه أهمل الزحاف، لأنّه تحدّث عنه في معرض حديثه عن المقاطع و((إذا عدنا إلى كتاب فايل فإننا نجده يشير إلى المقاطع كثيرا. ففي حديثه عن الزحاف قال : "العروض ووحدته الزمانية –هي المقاطع اللغوية– لا يمكن أن يتصرّف في طول المقطع إلا تصرّفا يسيرا "))[4] كما أنّ هذا التصرف ليس لازما، وقد تحدّث أيضا عن المقاطع بوصفها مستوى أعلى من مستوى السواكن المتحركة في البيت، إذ يقول:

---

[1] محمد يعلاوي, أشتات في اللغة والأدب ،30

[2] نفسه، 30

[3] نفسه، 30

[4] ملك ميمون، 194، والإحالة إلى(525، 1958. (Weil: Grundriss und system der altrabischen, metren, weisbaden

((إنّ المقطع المتحرك (صامت وحركة) يتطابق مع ما نسميه المقطع القصير، والصامتين، الأوّل منهما متحرّك والثاني ساكن يتطابق أيضا مع ما نسميه المقطع الطويل))[1] وهذا وصف مباشر لتشكيلة الأسباب صحيحة ومغيرة. ((ومسألة المقطع، تصبح حسب اجتهاد فايل أمرا واقعا يستند إلى جملة من العروضيين المحدثين. إذ ألمح فايل أن الشرط الأساسي لنظام الخليل هو تجميع المقاطع Syllabes المحايدة حول اللب الإيقاعي لإنتاج تفعيلات يشترط فيها ألا تحتوي أقل من ثلاثة مقاطع وأكثر من خمسة مقاطع، وكذلك كان نظام الخليل))[2]. فالبناء الخليلي هو حسب فايل نظام مقطعي، والمقطع عنصر مهمّ في تكوين الأسباب والأوتاد أو في وصفها بقواعد تحقيق تمثلها وهي في صيغتها الأساسية أو بعد أن يطرأ عليها تغيير، فتكوين الوتد مجموعا كان أو مفروقا يستند إلى المقطع، وعلى اعتبار الوتد هو المشكّلُ لجوهر الإيقاع في الشعر العربي، لأن فايل ((يفرض أنّ النبر يقع على المقطع الطويل من كل وتد))[3]، وإذا كان الوتد المجموع يتأخّر فيه المقطع الطويل عن القصير، والمفروق يتقدّم فيه المقطع الطويل عن القصير، فإنّ مواقع الأنبار في الأجزاء والأوزان تتحدد بسهولة أكبر، لأن الجزء لا يحتوي إلا على وتد واحد، ومعنى ذلك أنّ الجزء لا يقبل إلا موقع نبر واحدا، وهذا بخلاف ما ذهب إليه غويار الذي يتحدّد عنده النبر من الجزء الواحد بموقعين اثنين أولهما سمّاه الزمن القوي والثاني أطلق عليه الزمن دون القوي، ففي الجزء (فعولن) مثلا حسب افتراض فايل فإنّ النبر الصاعد يقع على المقطع الطويل (عو) الذي يتوسّط مقطعا قصيرا (ف) ومقطعا طويلا (لن)، وفي الجزء (مفاعيلن) يقع على المقطع (فا)، وفي الجزء (مفعولات) يقع على (لا)، وذلك فرق أساسي لأن فايل يتحدّث عن مقاطع منبورة، بينما غويار يتحدّث عن حروف متحرّكة منبورة.

يعتبر فايل أنّ الزحاف تغيير أقلّ أهمية من العلة، لأنّ الزحاف لا يصيب الوتد الذي هو جوهر الإيقاع في نظره، لكنه مع ذلك لم يتجاوز الحديث عن الزحاف، قائلا: ((والزحافات كما يشير إليه الاسم تغيّرات أقلّ أهمية من ناحية الإيقاع الجوهري وهي توجد في أجزاء الحشو فقط داخل البيت ويمضي بها الإيقاع المميّز للوزن قويا. وهناك تتقابل المقاطع الصغيرة ذات الصامتين. وكذلك مقاطع الأسباب الممكنة الأخفّ وهي تُحدث تغيّرات ثانوية، تغيّرات ضئيلة في الكمية فحسب وهي لا تضرّ بالإيقاع الجوهري للوزن ولذا لا توجد أيضا في كل أبيات القصيدة بانتظام دائما في نفس المواضع، ولكنّها متغيّرة ومتباعدة))[4] بمعنى أنّها طارئة لا تتّصف باللزوم، وهذا دليل آخر ينضاف إلى مستوى الأوتاد باعتبارها الجوهر الإيقاعي، لأنّ الأسباب لا تتغيّر دائما فضلا عن أنّ تغيّرها طفيف، لذلك فقد ركّز فايل اهتمامه على التغيّرات اللازمة لأنّها محدّدة لبنية إيقاع البيت، يقول: ((والعلل على النقيض

[1] ملك ميمون، 194
[2] نفسه، 194
[3] حركات، نظرية الوزن، 312
[4] ملك ميمون، 195

تماما من هذه الطبيعة (أي طبيعة الزّحافات) فهي تدخل فقط الأقدام الأخيرة لكلّ من شطري البيت، وتَحدثُ –كما يدل الاسم– فيها تغيّرات قوية، فتجعلها مختلفة عن التفاعيل العادية فهي تغيّر الإيقاع النهائيّ لكلّ من شطري البيت. ومن ثم تُفصَل بوضوح عن أقدام الحشو، وحيث إنّها عكس الزحافات وتختصّ بتكوين إيقاع الأبيات يجب أن تتكرر دائما))[1]، لكن يجب أن نعرف أنّ الحديث عن التغيّرات اللازمة ليس مختصا دائما بالوتد، فقد يتعلق في بعض العلل بالأسباب، وقد أشار فايل إلى ذلك وعرّف العلل وأنواعها، قال: ((العلل تُغيّر الوتد في كل تفعيلة من التفعيلات النهائية لشطري البيت. كما تغيّر الأسباب في هذه التفعيلات))[2] كما أنّ العلل تنقسم إلى ((مجموعتين بحسب كونها ناشئة عن زيادة أو عن نقص))[3].

إنّ الشيء الأكثر لفتا للانتباه فيما قال فايل عن العلل هو أنّه لم يهتم إطلاقا بالتغيّرات التي تأتي في أول البيت والمنسوبة للعلل، والسبب أنّها غير لازمة، وهذا يوضح الفرق الكامن بينه وبين غويار الذي أراد أن يفسر من خلال علّة الخرم بُنيةَ الإيقاع في الشعر العربي ويدلّل منها على فساد العروض وتداخل الأوزان فيما بينها، بالرغم من أنّ هذا التغير شاذ لا يأتي إلا في صدر البيت الأول من بعض القصائد في بعض الأوزان فقط. فكيف يمكن أن نفسر الإيقاع من خلاله. هذا الذي أدركه فايل بعمق نظر وغفل عنه غويار، الذي أراد تجاوز الحقيقة الكامنة في الشعر العربي.

لقد عرفنا فيما سبق أنّ العروض والضرب يتعرّضان لتغيّر لازم هو العلة التي تصيب الوتد أو السبب فيهما، وتتّصف باللزوم، غير أنّ هناك تغيّرا يصيبهما لا يتّصف باللزوم وهو الزحاف الواقع في أوّل كل منهما، حتى وإن وجدت العلة. فقد نجد الضرب المقطوع في الكامل (فَعِلاتن) يرد في بيت آخر مُضمَرا (فعْلاتن) ومثل هذا الزحاف غير لازم رغم أنّه واقع في الضرب، ولذلك نفرق بينه وبين العلة التي تصيب الجزء ضربا كان أو عروضا في آخره، فالتغيّر الذي تتّصف به العلة يبدأ من آخر التفعيلة سواء كان نقصا أو زيادة.

رغم أنّ فايل أهمل العلة التي تأتي أول البيت، فقد جعل ذلك من كمال أبي ديب يضعه في موضع الاتهام، فقد أورد من بين كثير من الاتّهامات التي كالها لفايل قوله: ((يقول فايل إنّ العلل لِجذرية تأثيرها الإيقاعي يجب أن تظهر لا عَرَضا بل بانتظام وبالشكل نفسه، وفي الموقع ذاته في كل بيت من أبيات القصيدة –وهذا تحديد تنقصه الدقة– فمن العلل ما يظهر ابتداء (أوّل بيت) وهو غير لازم (الخرم والخزم)، والعلة التي تظهر في عروض البيت الأول من القصيدة حين تكون هناك تقفية داخلية بين العروض والضرب))[4] ويمكن دفع هذا الاتّهام بسهولة لأنّ إهمال هذا النوع من التغيرات يرجع إلى

---

[1] ملك ميمون، 195، 196

[2] سعد مصلوح، دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة, عالم الكتب , القاهرة, ط1, 1989, ص110

[3] نفسه، 110

[4] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية، 408

سببين: أولهما أنّ علة الخرم أو التغير الذي يفرضه التصريع ليس لازما ولا يحضر إلا في صدر البيت الأول، وثانيهما أنّ المقالة التي أوردها فايل دائرة المعارف الإسلامية تسعى إلى الإيجاز لذلك ركز على المعطيات الخليلية التي لا تتّصف بالندرة والشذوذ, كما أنّه أحال إلى المصادر العربية فيما أشار إليه و لم يكتبه قائلا: ((لا يتّسع المجال هنا لإيراد قائمة مفصّلة بجميع الزحافات والعلل. [قارن لمزيد من التفصيل المختصرات العربية في علم العروض]))[1] وبعد هذا ما الذي يحصل لدى فايل بعد معاينة العلل التي تمسّ الأوتاد المشكلة للجوهر الإيقاعي سواء في العروض أو في الضرب؟ إنّ الأمر ((موكول إلى نوع الجزء الذي تقع فيه العلة، أو بالأحرى، إلى نوع التوقيع الحاصل في ذلك الجزء: فإذا كان توقيعا قويا، من النوع الذي سميناه "ثابتا" شتامفوس Stammfuss فالعلة لازمة التكرر لا محالة،... أما البحور الأخرى، بحور المرتبة الثانية ذات الوقع الصاعد المتوسط Springfuss ، وخصوصا بحور المرتبة الثالثة ذات الوقع الصاعد الضعيف Hemmfuss أو بحور الدائرة الربعة ذات الوقع النازل، فكأن فقدان الوتد لا يضيرها، فلذلك نراه يتغيّر وفق تغيّر الكمّية الصوتية))[2].

إنّ البحور التي تقع في المرتبة الأولى هي أصول الدوائر: الأولى (الطويل) والثانية (الوافر) والثالثة (الهزج) والخامسة (المتقارب) وكل أجزائها تبدأ بوتد مجموع أي أنّ الوقع الصاعد فيها ثابت مستقر، بمعنى أنّ الوتد لا يزول فيها، ((والخلاصة أنّ التوقيع في الأوزان الشعرية له علاقة وثيقة بالزحاف والعلة: فأوتاد التوقيع لا يلحقها تغيير في حشو البيت. أما في العروض والضرب، فقد تعتل هذه الأوتاد، فتلزم علّتُها كامل الضروب إذا كان الجزء ذا وقع قوي (طويل, وافر, هزج, متقارب)، ولا تلزم الضروب ذات الوقع المتوسط القوة أو ضعيفها))[3]، ويبقى أن نشير إلى أن هناك نوعا من العلل لا يصيب الوتد بتغيّر جزئي فقط بل يحذفه تماما، فماذا يحصل على الإيقاع المبني على فكرة نبر الوتد حينذاك. لقد نقد كمال أبو ديب مذهب فايل في ذلك حين قال: ((...ويقول فايل: إنّ العلل تغير الوتد في الوحدة النهائية في كل من الشطرين، وهذا ليس تحديدا دقيقا، لأن العلة قد تؤدي إلى زوال الوتد نهائيا (حسب النظام الخليلي) (الأحذ والأصلم).))[4] وذلك حين نلحظ وزني الكامل والسريع اللذين يحذف من كليهما وتد بكامله، ففي أوزان الكامل نجد المتوالية التالية (متفاعلن متفاعلن متفا) في كل شطر فالعروض والضرب فقدا وتدا مجموعا، وفي أوزان السريع نجد (مستفعلن مستفعلن مفعو) في كل شطر، حيث فقد الضرب والعروض وتدا مفروقا، فهل معنى ذلك أنّ النبر لا يقع على ضرب وعروض هذين الوزنين؟ كيف يتمّ ذلك يا ترى والعروض والضرب عنصران مهمان في تحديد إيقاع البيت؟, لقد ضرب كمال أبو ديب صفحا عن هذه الملاحظة و لم يجب عليها و لم يعرّفنا حقيقة ما

---

[1] سعد مصلوح، 118
[2] محمد يعلاوي, أشتات في اللغة والأدب ، 37
[3] نفسه, 38
[4] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية, 408

يحصل للنبر على الوتد المفقود, ولا ما قام به فايل حينذاك سوى تلك الإشارة إلى أنّه تكلّم عن علّة تصيب الوتد بالتغيير, بمعنى لا تحذفه تماما, ولعل تلك واحدة من مغالطاته الكثيرة التي أراد من خلالها أبو ديب هدم النظرية النبرية لفايل بشكل فيه الكثير من التعسف والتجاهل.

لقد رأى سعد مصلوح أنّ أبا ديب صاحب مذهب فاسد في الاستدلال حين طعن في فايل, وأن هذا المذهب الفاسد قد جاء على ثلاثة أضرب: توليد منطقي وتوليد رياضي وتوليد لغوي[1], وكل ذلك مغالطات تتجاوز الحقيقة المكشوفة في عمل فايل.

2-3 نبر الوتد:

لم يتحدّث فايل عن النبر اللغوي كأساس للنبر الشعري, وفي ذلك قيمة تتجاوز ما ذهب إليه غوبار من أنّ نبر اللغة منطلق أساس للنبر الشعري, وإنما أقام كل نظامه النبري على أساس موقعية الوتد وموقعه, حتى وإن أراد أبو ديب تحميل فايل أعباء لا يطيقها مقالُه, وذلك مما يدخل في مغالطات أبي ديب التي تتسم حقيقة بالأقيسة الفاسدة, فقد ادّعى ((أبو ديب أنّ فايل أقام تفسيره على دراسة للنبر اللغوي))[2] ويمكن نفي هذا الادعاء مباشرة إذا عرفنا السند الذي أقام عليه أبو ديب دعواه, وهو القول الذي أورده على لسان فايل معتمدا على المقال المشهور في دائرة المعارف الإسلامية, يقول أبو ديب: ((يقول فايل إن الخليل استخدم عددا من الكلمات الفعلية لتمثيل مكوناته الوتد-سببية. ويرى فايل أنّ الخليل استخدم هذه الكلمات التي يمكن أن تنطق بذاتها. والكلمات المذكورة تبعا لفايل تنبئ بشيء متعلق بالنبر الواقع عليها. فالسببان (قَدْ, لَكَ) لا يحملان نبرا خاصا بهما في النثر, بل يعدلان ذاتيهما تبعا للكلمات التي تسبقهما وتتلوهما: أما الوتدان(لَقَدْ, وَقْتُ) فإنهما يحملان نبرا خاصا بهما, يقع باتجاهين متعاكسين[--0, -0-]))[3] وكما هو واضح من الكلام الذي صاغه أبو ديب نفسه, لا يبدو أن هناك تركيزا على النبر اللغوي بتاتا, إنّما الحقيقة أنّه قد وهم في استخلاص هذه النتيجة بعجلة مفرطة لأنّ فايل لم يزد على أن مَثَّل للمكونات الوتد-سببية وهذا ما عليه العروضيون منذ زمن الخليل, غير أنّ الخطأ الذي اقترفه أبو ديب هو أنّه أراد إسقاط النظام النبري الذي جاء به فايل على المكونات الوتد-سببية وهي معزولة, أي خارج سياق النص الشعري الموزون والمقفى, وتلك واحدة من نتائج الغفلة والعجلة.

إنّ فايل يثبت الطبيعة الإيقاعية للوتد بوصفه مكوّنا جوهريا في الجزء والوزن ولا يستند في ذلك على أساس طبيعة نبرية في اللغة التي يتكوّن بعضها في النثر من أوتاد ولا شك, وادّعاء أبي ديب القائم على أنّ فايل يفسر الإيقاع الشعري انطلاقا من النبر اللغوي أمر لم تورده مقالته ((ولست أدري أين

---

[1] سعد مصلوح, 122
[2] نفسه, 125
[3] كمال أبو ديب, في البنية الإيقاعية للشعر العربي, 421

مكان هذه الدراسة من مقالة فايل؟))[1]. فالأمر لدى فايل كانت غايته التمثيل للمكوّنات وليس إثبات نوع من الإيقاع لها. ولا بدّ من التفريق بين الوتد كقيمة تدخل في الوزن وبين الكلمات المعبّرة عنه. ((وفايل يثبت هذه الطبيعة النبرية المطلقة للوتد بوصفه وحدة وزنية لا للكلمة التي يستخدمها للتمثيل. كما أنّ هذه الطبيعة ثابتة عنده للوتد داخل النظام الدوائري أصالة. وكل زحاف لا بدّ لتفسيره نبريا من الرجوع إلى شكل البحر في الدائرة))[2] فالدائرة كما أراد أن يفسِّرَ فايل ليست واقعا نظريا فحسب, إنّما هي مرجع أساس لمواقع الأنبار ومحدّدات الإيقاع على اعتبار أنّها مواقع ثابتة لا يلحقها التغيير الذي يحدث على مستوى الاستعمال.

ما يلاحظ في عمل فايل هو إقراره بمركبات العروض العربي, خاصة فيما يتعلق بالأوتاد التي أنكرها عموم المستشرقين بمن فيهم غويار الذي لم يتحدث إطلاقا عنها, بالإضافة إلى الأجزاء التي تتكوّن من أسباب وأوتاد مجموعة ومفروقة, فقد اعتمدها فايل كلها و لم ينكر على الخليل استعماله للجزء (مفعولات) مثلما فعل غيره من المستشرقين وكثير من الدارسين العرب, فالأجزاء عند فايل ثمانية, هي المكوّنة لأبحر الدوائر. والنبر يقع على الوتد في كل منها, وبالضبط على المقاطع الطويلة في الأوتاد مجموعة كانت أو مفروقة, والذي نلحظه أن موقع النبر في الجزء واحد, لأنّ أيّ جزء لا يحوي إلا وتدا واحدا, فتكون لدينا تشكيلة الأجزاء منبورة حسب نظر فايل كالآتي:

فعولن , مفاعلتن , مفاعيلن , مفعولات

فاعلن , متفاعلن , مستفعلن , فاعلاتن

ولو عدنا إلى تفسير غويار النبري للأجزاء الذي أقامه على أساس مبدئه في الإيقاع لوجدنا أن مواقع الأنبار لديه في الأصول (فعولن, مفاعلتن, مفاعيلن) على اعتبار أنّه لا يعترف بالجزء (مفعولات), تلك المواقع المعبّرة عن الزمن القويّ تتوافق كلّيا مع ما ذهب إليه فايل, أمّا في الفروع من الأجزاء فإن موقع النبر لدى فايل يوافق موقع الزمن دون القوي لدى غويار. والفارق بينهما أنّ غويار يعتبر الجزء حاملا لموقعي نبر (زمن قوي وزمن دون القوي), أما فايل فلا يحمل الجزء لديه إلا موقع نبر واحدا هو المحدد بالوتد.

[1] سعد مصلوح, 126
[2] نفسه, 126

الفصل الثالث

الفصل الثالث: العروض عند العرب المحدثين, ملامح التأثر

1- محمد مندور والميزان الجديد

1-1 طبيعة العروض الخليلي

2-1 الكم والإيقاع في الشعر العربي

3-1 العروض العربي بين الأعاريض

2- إبراهيم أنيس وموسيقى الشعر

1-2 العروض الخليلي ودراسة القدماء

2-2 تحليل الأوزان

3-2 جديد إبراهيم أنيس

4-2 الأوزان كما حللها المستشرقون

3- محمد شكري عياد وموسيقى الشعر العربي

1-3 العروض العربي بين اتجاهين

2-3 الشعر العربي بين التفسيرين الكمّي والكيفي

3-3 عياد قارئا لغويار

4- كمال أبو ديب والبنية الإيقاعية للشعر العربي

1-4 في نقد منهج الخليل

2-4 البنية الإيقاعية في أوزان الخليل

3-4 الشعر العربي بين الكم والكيف

مـدخـل:

لقد عرفنا من خلال الفصل الثاني أن الدراسات الاستشراقية للعروض العربي اتسمت في عمومهـا بمحاولة المحافظة على المعطى الخليلي مع الرغبة في تجسيد النظرية الغربية القائمة على فكرة النبر والمقطع بالأساس, فكانت النتيجة في كل من محاولتي غويار وفايل اللذين ركز هذا البحث عليهما هي تطبيـق نظام على نظام آخر وليس إنشاء نظام مواز للنظام الخليلي انطلاقا من المبدإ نفسه الذي انطلـق منـه الخليل في التحليل, لكن يبدو أن هذا العمل لقي اهتماما معتبرا فيما كتبه المحدثون من العـرب الـذين تحدثوا عن عروض الشعر العربي, بتسميات مختلفة تتراوح بين التحفظ والتعقل أحيانا كما نجـد عنـد شكري عياد "موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية" أو عند إبراهيم أنيس "موسيقى الـشعر", وبين المبالغة والصخب نوعا ما كما نجد ذلك عند كمال أبو ديب "في البنية الإيقاعية للشعر العـربي, نحو بديل جذري لعروض الخليل, ومقدمة في علم الإيقاع المقارن"[1], وغير ذلك من الدراسـات الـتي تنحو نحو إقامة علاقات جديدة في الشعر العربي مبنية على الاستفادة من الدرس الغربي خاصـة ذلـك الذي حمل لواءه المستشرقون والذي خُصِّص للعروض العربي, ولقد اختلف الدارسون العرب الجدد بين متأثر غاية التأثر بنتائج المستشرقين وبين محاول لنقض ما انتهوا إليه, وبين من أراد أن يخلق نوعـا مـن التوازن بين الاتجاهين.

يحاول هذا الجزء من البحث التعرف على ملامح التأثر في كتابات المحدثين العرب باعتبارهم الحلقة الأخيرة من حلقات البحث في الدرس العروضي حتى الآن, فقد عرفنا البناء الخليلي وما اشتمل عليه من عناصر الشمولية والقوة والصمود أمام تحديات النظر المختلف الذي يقبس من بيئة ثقافية غير عربيـة, وعرفنا مظاهر الخروج الجزئي والكلي الذي حاوله بعض العرب القدامى وهو الممثل للحلقـة الثانيـة, وعرفنا ما قام به المستشرقون من دور تنظيري تأسيسي للنظرية النبرية على العروض العربي, وبقـي أن نتعرف على مظاهر الحلقة الأخيرة من البحث في الدرس العروضي الذي امتد عبر قرون عديدة وانتهى إلى العرب المحدثين الذين حاولوا بجهود قيّمة أن يراعوا النظر بين اتجاهين وكأن كل واحـد منـهم في جميع دراساتهم يبصر بعينين اثنتين, عين تتجه إلى النظريات الغربية وما استتب فيها من قواعد المقطـع والإيقاع والنبر, وعين ثانية تلمح الأنظمة العربية للعروض.

إن ما سيقوم به هذا البحث ليس الإحاطة بكل محتويات المنظّرين العرب الجدد, لكنـه سـيكتفي ببعضهم الأبرز, لأن دراساتهم خضعت بدورها لبحوث أخرى حاولت إبراز أهميتها ومقارنتـها مـع غيرها من الدراسات, ومن هؤلاء سوف نعتني بمحمد مندور وكتابه "في الميزان الجديد", وإبراهيم أنيس

[1] سعد مصلوح, 87

في"موسيقى الشعر", ومحمد شكري عياد في "موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية", وكمال أبو ديب "في البنية الإيقاعية للشعر العربي, نحو بديل جذري لعروض الخليل, ومقدمة في علم الإيقاع المقارن", وسوف نحاول مع كل كتاب استخلاص ملامح التأثر من كتابات المستشرقين لأنها هي التي تعنينا بالأساس في توجه هذا البحث, وسوف تكون طبيعة العمل استقصائية ترغب في الإحاطة بجملة الإفادات التي جاؤوا بها, لكننا سنركّز أساسا على النقاط التي وقع عليها الاتفاق بين رؤية غربية استشراقية ورؤية عربية تقبس من أكثر من ثقافة واحدة.

1- محمد مندور والميزان الجديد:

إن كتاب "في الميزان الجديد" لمحمد مندور كتاب نقد في عمومه, خَصّص جزءا منه لدراسة الأدب المصري المعاصر ممثّلا في عدة نماذج من المسرح والقصة والشعر والمقالة الأدبية, وجزءا آخر لأدب المهجر أو ما أطلق عليه الأدب المهموس, ناقش فيه الشعر والنثر المهجريين وأثرهما في كتابات غير المهجريين, وخَصّص جزءا معتبرا لدراسة مقارنة لأوزان الشعر موازنا فيها بين أنواع العروض الشائعة في العالم, وهو الجزء الذي يهمّ توجّه هذا البحث, كما ركّز ضمن هذا الجزء على أوزان الشعر العربي وأوضح بإيجاز شديد مجمل العلاقات التي تربطها بأوزان الشعر الأخرى المعروفة لدى الغرب ولعلّ هذا القسم المخصّص لدراسة الأوزان يعتبر إجمالا لتفصيل ظهر في مقاله: "الشعر العربي, غناؤه وإنشاده وأوزانه" الذي نُشر في مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية سنة 1943[1], لذلك فهو يعدّ من الناحية التاريخية أول من بَسَط القول في الأعاريض التي تعتمد على المقطع والنبر والكمّ من العرب المحدثين.

يعترف محمد مندور بعبقرية الخليل ويقرّ بافتخاره به معلنا أنّ الحقيقة العلمية الكامنة وراء إيقاع الشعر العربي لا ينبغي أن تتوقّف عند حدود العروض الخليلي, ذلك لأن ((العلم لا يعرف الوقوف, ولقد تقدّمت الدراسات اللغوية تقدّما يحملنا على أن نطمح لمعرفة أدق من معرفة الخليل بالعناصر الموسيقية في شعرنا العربي))[2] والاعتراف بعبقرية الخليل إنّما نتج عن كون الخليل في نظر مندور وُفِّق إلى حد كبير في استثمار القيم الموسيقية القائمة على فكرة التجانس التام بين القِطع أو التجاوب بينها, وهو ما تجسّده الوحدات الإيقاعية بأنواعها لدى الخليل, فواضع علم العروض لا بدّ أنه كان فقيها بعلم الموسيقى عارفا بأسسها وقواعدها, فقد ((وضّح حقيقة أساسية في الشعر العربي لا نستطيع أن نغفلها, وهي انقسام كل بيت إلى تفاعيل متساوية, كما هو الحال في الرجز والهزج وغيرهما, أو متجاوبة (التفعيل الأول يساوي الثالث والثاني يساوي الرابع) كما هو الحال في الطويل والبسيط وغيرهما, وهذا التقسيم من أسس الموسيقى والشعر عند الأروبيين اليوم, فهناك وحدات موسيقية متساوية

[1] محمد مندور, في الميزان الجديد, مكتبة نهضة مصر, ط3, القاهرة, دت, الهامش, 240
[2] نفسه, 234

isometrique وأخرى متجاوبة symetrique كما وضح الخليل))[1] ولكن موافقة محمد مندور للخليل على أساس ما جاء به منسجما مع القيم الموسيقية والعروضية المعروفة في أروبا, لا يكاد يظهر حتى يتبدّى نقيض ذلك حين يُبين محمد مندور عن تأثّره بفكرة المقطع التي يعتبر أنّ الخليل تجاوزها و لم يعتمد عليها, فإذا كان التفعيل الخليلي قادرا على تحقيق الفكرة الغربية بوصفه وحدة محقّقة للعناصر الموسيقية فإن بنيته غير مُوفّقة, يقول مندور: ((ولكننا لا نكاد نترك وجود التفاعيل إلى بنية تلك التفاعيل حتى نختلف مع الخليل, وذلك لأنه لم يدلنا على وحدة الكلام وهي المقطع. وأكبر ظني أن الخليل لم يعرف العروض اليوناني, وإلا لفطن إلى المقطع))[2].

1-1 طبيعة العروض الخليلي:

إن فكرة تأثر الخليل بالعروض اليوناني فكرة قائمة لدى عموم المستشرقين, وصادق عليها العديد من الباحثين العرب ومن بينهم محمد العياشي الذي أقرّ بهذه الفكرة وتجاوب معها حين نقض عروض الخليل وأراد إظهار خطئه الناجم عن الخطإ الذي مصدره في نظره, العروض اليوناني ذاته[3], غير أنّ مندور وإن أنكر تعرُّف الخليل على العروض اليوناني فهو لم ينكر عِلمه بالموسيقى اليونانية, ويجعل من عدم معرفة الخليل للمقطع وتعرضه له سببين اثنين هما[4]:

1 – عدم كتابة الحروف الصائتة القصيرة voyelle bréves التي نسميها حركات (الفتح والضم والكسر) في صلب الكتابة العربية التي لا تزال إلى اليوم مقطعية إلى حدّ بعيد، بمعنى أننا نكتفي برسم الحروف الصامتة، وأما الصائتة فلا نكتب إلا الطويل منها (الألف والواو والياء)... ولهذا اكتفى في تقطيع التفعيل بالحروف التي تكتب مميزا بينها بالحركة والسكون.

2 – السبب الثاني: اللغة العربية كغيرها من اللغات السامية تغلب فيها الحروف الصامتة فيما يرجح، وتلك الحروف يقع معها عادة الوقف، أي السكون، ولهذا لاح للخليل أن التتابع إنما يقع في الحركات والسكنات ...., لا يخفى ما في السبب الأول من تأثر بالفكرة الاستشراقية التي تنعي على العرب كتابتهم التي لا تحقّق في قليل أو كثير مفهوم الإيقاع، وهو ما ذهب إليه غويار وفايل والعديد من المستشرقين الآخرين، أما السبب الثاني فيوضّح أنّ مندور أقام علاقات مقارنية بين أنواع الكتابات التي عرفتها أروبا وبين الكتابة العربية واعتمد على علم الأصوات فانتهت به المقارنة إلى أن اللغات الأروبية في عمومها يظهر فيها الصائت بشكل أكبر من الصامت على نقيض العربية، وذلك نوع من الموازنة الشكلية، لا تقوم في الحقيقة دليلا على إهمال الخليل للمقطع.

---

[1] محمد مندور, 234
[2] نفسه, 234
[3] محمد العياشي, ص 37
[4] محمد مندور, 234, 235

إنّ حديث مندور عن المقطع وإهمال الخليل له إرادة منه إلى تفسير مقطعي أراد أن يُخضع التفعيل الخليلي له، فبعد عرضه لعدة المقاطع وأنواعها في العربية، قال: ((ونخلص من هذا إلى وجود مقاطع في اللغة العربية. وهذه المقاطع تختلف في كمها. فهل نستنتج من ذلك أن الشعر العربي كمّي بمعنى أن كل تفعيل فيه يتكون من مقاطع مختلفة الكم بنسب محدّدة ؟))[1]، إنّ مثل هذا التفسير المقطعي هو ما ذهب إليه المستشرق إوالد Ewald الذي أنشأ عروضا موازيا لعروض الخليل أراد من خلاله تبسيط فكرة الإيقاع في الشعر العربي وقد أقرّه عليه مندور واعتبر أنه ((عروض مستقيم سهل الفهم مبسّط عن عروضنا تبسيطا كبيرا ... لكننا مع ذلك لا نقرّ إوالد ومن نحا نحوه من عامّة المستشرقين في اكتفائهم بردّ العروض العربي إلى المقاطع الكمّية كما هو الحال في العروض اليوناني واللاتيني))[2].

لقد اكتفى المستشرق إوالد حسب مندور بالتفسير الكمي للمقاطع في أجزاء العروض العربي، وتلك فكرة لا ينبغي أن تقوم مقام المفسِّر لروح الإيقاع، لأن الإيقاع يعتمد على عنصر آخر أكثر تدليلا ((فالكمّ كما قلنا لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر بل لابدّ من الارتكاز الشعري الذي يقع على كل تفعيل ويعود في نفس الموضع على التفعيل التالي وهكذا.))[3] وذلك ملمح آخر للتأثر، فليس المقطع أو وحدة الكلام الأساسية هي ما يجب أن يشرح لنا القيم العروضية في الشعر العربي، بل لا بدّ من قيمة أخرى اشتهرت في الدراسات الاستشراقية هي النبر الواقع على الجزء العروضي محدَّدا في موقع بعينه يعود إليه مع كل جزء وإذا كان إوالد ومن تبعه من بعض المستشرقين قد غضّ الطرف عن النبر، فقد ((كان للخليل على المستشرقين ميزة الإحساس بهذا الإيقاع، فتتابع الحركة والسكون على نِسَب محددة يوضح ذلك الإيقاع))[4] ثم إن هذه الميزة التي حظي بها الخليل وتفوّق من خلالها على إوالد وأتباعه هي عينُ ما ذهب إليه فايل الذي اعتبر العروض الخليلي مبنيا على فكرة أساسية خفيّة يجسدها الوتد المنبور في مقطعه الطويل سواء كان مجموعا أو مفروقا، فميزة الإحساس العميق لدى الخليل بإيقاع الشعر جعلته في نظر مندور متفوّقا لأنه اعتقد أنّ الخليل نسبه إلى فكرة النبر الذي يخضع له التفعيل.

مثلما رأى غويار أن يبحث في نبر اللغة العربية وأدرك صعوبة ذلك فإنّ مندور انتهى إلى نفس الصعوبة وقرّر ((أنّ الارتكاز في اللغة العربية موضوع شاقّ لا يزال في حاجة إلى البحث، ونحن لا نظنّ أنّ المستشرقين يستطيعون بحثه، لأن معرفتهم باللغة مهما اتّسعت لا يمكن أن تصل إلى الإحساس بمسائل لغوية دقيقة كهذه))[5] أما مندور فقد قام ببحث مخبري لدراسة النبر في ثلاث بحور عروضية هي الطويل والبسيط والوافر، مقارنا نتائجه بما توصل إليه المستشرق إوالد، والبيت الذي مثّل له بداية هو بيت امرئ القيس في معلقته:

---

[1] محمد مندور، 236
[2] نفسه، 236
[3] نفسه، 236
[4] نفسه، 236
[5] نفسه، 236 ، 237

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي[1]

الذي يذهب إوالد إلى تقطيعه كالآتي (U: رمز للمقطع القصير، ــ : رمز للمقطع الطويل)[2].

ـ U ـ U ـ ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ U

ـ U ـ U U ـ U ـ ـ ـ U U ـ U

لكن مثل هذا التقطيع على مذهب إوالد لا يفسر، في نظر مندور، الأساسين اللذين يقوم عليهما الشعر عموما، وهما: الكم والإيقاع.

2-1 الكمّ والإيقاع في الشعر العربي:

يقول مندور متحدّثا عن الكمّ: ((نقصد بالكم لا كمّ كل مقطع منفردا، فذلك ما سبق أن أوضحناه، بل كمّ التفاعيل، فنحن هنا أمام التفاعيل المتجاوبة (التفعيل الأول يساوي الثالث والثاني يساوي الرابع)، ولكننا مع ذلك نسلّم بجواز دخول زحافات وعلل، فكيف يستقيم الكمّ برغم هذه الزحافات والعلل التي تنقص من التفعيل في الغالب))[3]. لقد تبيّن بعد أن درس بيت امرئ القيس مخبريا[4]:

1 – أنّ التفاعيل المزحفة كالتفعيل الخامس والسابع قد ساوى كمّها في النطق كمّ التفاعيل الصحيحة بل زاد.

2 – أنّ هناك فروقا بين التفاعيل المتساوية كالتفعيل الثاني والرابع والسادس والثامن.

إذا كان غويار كما أشرنا سابقا في الفصل الثاني قد بيّن العلاقة بين مفاعلن ومفاعيلن وأنهما متساويان إيقاعيا بدليل إمكان استخراج كل منهما من الجزء (مفاعلتن) مرّة بحذف الخامس المتحرك منه ومرة بإسكانه، وأقرّ مبدأ التعويض الذي يحلّ بموجبه (مفاعلن) محل (مفاعيلن)[5]، فإنّ مندور أقرّ بمبدإ التعويض ذاته ولكن تفسيره كان منطلقا من الإنشاد الذي يتم من خلاله المساواة بين الأجزاء التي تنتهي إلى أصل واحد حتى وإن اختلفت طبيعة المقاطع بينها بعض الشيء، يقول محمد مندور: ((وأما عن مساواة التفاعيل المزحفة للتفاعيل الصحيحة فهذا يفسّر بحقيقة هامّة تحدث عن إنشاد الشعر، وهي عبارة عن عمليات تعويض نقوم بها آليا، وهذا التعويض يحدث بطرق مختلفة))[6] وهذه الطرق المختلفة في الإنشاد تكون إما بتطويل حرف صائت أو مدّ النطق في حرف صامت متمادٍ كالسين واللام، أو بالصمت بعد لفظ ما. ((إذن فالزحافات والعلل لا تغيّر شيئا في كمّ التفاعيل عند النطق وهي لذلك لا تكسر الوزن))[7].

---

[1] ديوان امرئ القيس, 31
[2] محمد مندور، 237
[3] نفسه، 237
[4] نفسه، 238
[5] غويار, نظرية جديدة في العروض العربي، 50
[6] مندور، 238
[7] نفسه، 239

هذا عن الأساس الأوّل من أساسي الشعر عموما، وهو الكمّ فماذا عن الإيقاع الذي يحققه الارتكاز الشعري، يقول مندور عن الارتكاز: ((الارتكاز عنصر أساسي في الشعر العربي بل عنصر غالب، ومن تردّده يتولّد الإيقاع.))[1] ولقد بحث مندور عنه في مواقع التفاعيل، وبدا له أنّ الارتكاز يقع على المقاطع الطويلة في مواقع محدّدة بحسب نوع التفعيل الكمي، وهو إما ارتكاز واحد أو ارتكازان. يقول: ((والذي يبدو لنا هو أنّ هناك ارتكازا على المقطع الثاني من التفعيل القصير (فعولن)، وأما التفعيل الكبير فيقع عليه ارتكازان أحدهما أساسي على المقطع الثاني والآخر ثانوي على المقطع الأخير في مفاعيلن))[2] والواضح أنّ تقسيمه التفعيل إلى قصير وكبير غريب نوعا ما فالشائع هو تقسيم الأجزاء إلى خماسي وسباعي لدى عموم العروضيين، كما هو واضح جدا تأثره بمذهب المستشرق غويار في تقسيم النبر الواقع على الجزء السباعي (مفاعيلن) إلى نبر أساسي وآخر ثانوي أو بتعبير غويار: الزمن القوي والزمن دون القوي، وهناك اتّفاق كلي بينه وبين فايل بخصوص النبر الواقع على (فعولن) وهو المحدّد بالمقطع الطويل في الوتد (فعو)، وقد أقرّ مندور بمذهب غويار في النبر على المقطع المركب (الطويل)، إذ يقول: ((ومن المعلوم أن الارتكاز لا يقع إلا على مقطع طويل))[3]. أما في حالة الخرم الذي يصيب بحر الطويل فإنّ النبر يبقى على الموقع المخصّص ذاته الذي يبقى سالما حتى بعد علّة الخرم التي تصيب المقطع القصير قبله، وقد يبدو الاتّفاق بعض الشيء بين مندور وفايل حين يتحدّث الأول عن النواة الأساسية للإيقاع في بيت الطويل: ((المجموعة (U ــ) الموجودة في أوّل كل تفعيل من البحر الطويل هي النواة الموسيقية للبيت وهي عبارة عن وتد مجموع في لغة الخليل))[4].

يتحدّد الإيقاع كما يراه مندور بعودة الارتكاز بعد مسافة زمنية معينة على المقطع المعني بالنبر من كل تفعيل، وتكرار الارتكازات بنسب مضبوطة يشكّل الإيقاع، وعلى ذلك ((فاستقامة الوزن أو عدم استقامته لا يعود إلى الكمّ الذي تؤثر فيه الزحافات والعلل تأثيرا ظاهريا فقط، إلا إذا نتج عن هذه الزحافات والعلل فقدان للنواة الموسيقية التي تحمل الارتكاز))[5] وهذه الأنوية لا يمكن أن تُفقد داخل الحشو أبدا إلا في حالات ضئيلة واستثنائية جدا لا يمكن أن تُقدِّم سندا ومرجعا لدراسة الإيقاع، فهذه الأنوية هي الأوتاد ولا شك، ولكن ماذا يحصل حين تفقد العروض والضرب وتديهما المجموعين من وزن الكامل الرابع؟، هذا ما لم يجبنا عنه مندور الذي يتساءل: ((هل ينتج عن ذلك أنّ الشعر العربي شعر ارتكازي بمعنى أنّ مقاطعه تتميّز بأنها تحمل ارتكاز ضغط أو لا تحمله؟ الجواب أيضا بالنفي،

[1] مندور, 239
[2] نفسه، 239
[3] نفسه، 239
[4] نفسه، 239
[5] نفسه، 239

فالمقاطع العربية كما تحمل الارتكاز تتميّز بالكم كذلك، وإذن فالشّعر العربي يجمع بين الكم والارتكاز وربما كان هذا سبب تعقّد أوزانه))[1].

إنّ الجمع بين التفسير الكمي والتفسير الارتكازي هو تأكيد على رسوخ محمد مندور في الدراسات الاستشراقية للعروض العربي ومحاولة منه لاستثمار الجديد الذي جاءوا به مع رغبته المحافظة على السمات الأساسية التي بنى عليها الخليل قواعده العروضية، لأنه أقرّ بمبدإ الكمّ الذي يميّز العروض الخليلي وأراد أن يؤكد فيما بعد أنه غير كافٍ لتحديد الإيقاع في الشعر العربي، لأنه بحاجة إلى محدّد آخر هو ما انتهى إليه بعد دراسته لجملة من الأوزان العربية وهو الارتكاز، والخلاصة التي يخرج بها في كل ما يتعلق بالكم والإيقاع هي أنّ ((طبيعة الأوزان العربية تتكوّن من وحدات زمنية متساوية ومتجاوبة هي التفاعيل، وأن هذه التفاعيل تتساوى أو تتجاوب في الواقع عند النطق بها بفضل عمليات التعويض سواء أكانت مُزحفة معلولة أو لم تكن، وأن الإيقاع يتولّد في الشعر العربي من تردّد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كل تفعيل ويعود على مسافات زمنية محدّدة النسب، وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن))[2]، وهذه الخلاصة تعبّر عن رغبة واضحة لدى مندور في توحيد أعاريض الشعر في العالم كلّه إلى نظام واحد شمولي يحتفظ بعنصري الكم والإيقاع ينبغي أن يظهرا بجلاء في الأنماط المختلفة من الشعر, غير أنه ينبغي أن يكون هناك اختلاف في درجة الإحاطة والوعي بهذين العنصرين في مختلف الأنظمة الإيقاعية للشعر، ويرجع مندور ذلك الاختلاف إلى ((كيفية تحقّق هذين العنصرين))[3].

3-1 العروض العربي بين الأعاريض:

يتكوّن عروض الشعر في عمومه عند العرب وعند الأروبيين من التفاعيل، غير أنّ العرب لا يسمّون الأبحر بأسماء التفاعيل على عكس الأروبيين، لأنّ أوزان الشعر العربي لا تعتمد على التفعيلة الواحدة، فليست كل وحداتها الإيقاعية أحادية ((وإذا كان في الشعر العربي أبحر متجاوبة التفاعيل كالطويل أو البسيط مثلا حيث نجد التفعيل الأول يساوي الثالث، فإن هناك أبحرا متساوية التفاعيل كالمتدارك والرجز والهزج والكامل وغيرها, وهذه كان من الممكن أن تسمى بأسماء تفاعيلها. فالمسألة مسألة مواضعة))[4]، فتسمية البحور بناءً على التفاعيل أو بناءً على مسميات بعينها ليس له قيمة كبيرة ولا يعتبر فارقا كبيرا بين الأعاريض في نظر محمد مندور، وكذلك يشترك الشعر العربي مع الشعر الأروبي في قبول التغييرات ((وإذا كانت في الشعر العربي زحافات وعلل فإن الشعر الأروبي فيه ما يسمونه بالإحلال substitution ،... وفي الشعر الأروبي والعربي معا لا يغيّر هذا الإحلال من اسم

[1] مندور, 239
[2] نفسه، 239، 240
[3] نفسه، 240
[4] نفسه، 226، 227

التفعيل الأصلي، وإذن فكل الأشعار من هذه الناحية لا تختلف في شيء))[1]، غير أنّ الاختلاف الـــذي يمكن ملاحظته هو في بنية التفاعيل، فالتفعيلة العربية لها بنية خاصّة جدّا كما أنّها تتعدد بتعدد ترتيـــب أسبابها وأوتادها، وتتجاور مع نفسها ومع غيرها.

بعد أن عرض محمد مندور نقاط الاتفاق والاختلاف بشكل عام بين العروض العربي والأروبي، انتقل إلى مرحلة التفريق بين أنواع العروض الكائنة، ليبيّن موقع العروض العربي بينها، فأنواع الـــشعر لديـــه ثلاثة هي[2]:

(1) الشعر الكمي (2) الشعر الارتكازي (3) الشعر المقطعي

يدخل في النوع الأول الشعر اليوناني واللاتيني القديم ويدخل في النوع الثاني الشعر الإنجليزي والألمـــاني وأما النوع الثالث فيدخل فيه الشعر الفرنسي.

إن لمحمد مندور أيضا بحثا آخر في الموضوع نفسه ضمّنه بحثَه:"الشعر العربي: غناؤه, إنشاده, وزنه" تطرّق فيه للعلاقة بين الشعر العربي واليوناني من جهة والموسيقى من جهة أخرى ودور الألحان في بروز الأشعار من خلال مدّ الأصوات كي تستنفد المعاني, وهذا ما ظهر من خلال تطور النغم واللحن عنـــد العرب واليونانيين, والسبب يرجع بعضه إلى أنه ((ازدهرت الأشعار الكمية ذات العلاقة الوثيقة بالألحان لديـــ(هم), ولعل تميز هاتين اللغتين بالكمية الحركية في مقاطعها الصوتية, بل قيام هذا الكـــم بـــدور وظيفي تفريقي بين المعاني, ما يؤيد تلك النظرة التي تربط بين الموسيقى, وبين نشوء كل مـــن الـــنغم, والشعر))[3] ويرجع بعضه الآخر إلى الارتباط العضوي بين تطور الألحان وتطور الأوزان الشعرية, لعلاقة الحضارتين بالعناصر الأجنبية من الفرس والرومان, ولعل ملاحظات مندور هذه, من أخطر ما قدّمـــه, ((لأنها تدلُّ بما لا يدع مجالا للشك على أن أية دراسة علمية يراد لها الإسهام الحقيقي في فهـــم إيقـــاع الشعر العربي, لا بد أن تتخذ من الأساس الموسيقي نقطة انطلاق لها, وإذا فُهِم الأســـاس الإيقـــاعي في الموسيقى, أمكن أن يُفهَم الأساس الإيقاعي في الشعر, لشدة الارتباط بينهما: نشأة وتطورا))[4], وقـــد تحدّث أيضا عن المدود الحاصلة في الغناء وربطها بفكرة التعويض في الشعر التي تقابل نظام التغـــييرات, وتلك فكرة أبرز من خلالها تأثّره الواضح بالمستشرقين وخاصة منهم غويار.

لقد نفى مندور صلة العرب بالشعر اليوناني كما أسلفنا, والعلة لديـــه في المقطـــع الـــذي عرفـــه اليونانيون و لم يعرفه العرب, لهذا فقد منح الحق للمستشرقين حين عـــدلوا عـــن طريقـــة الـــسواكن

---

[1] مندور، 227

[2] نفسه, 229

[3] عبد الحميد عليوة مسعد, اتجاه حديث في دراسة موسيقى الشعر العربي, القسم الرابع, مجلة الدراسات اللغوية, مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات, مج5, ع1, 2003, ص198

[4] نفسه, 198

والمتحركات إلى المقاطع, واعتبر أن أول من قام بذلك هو المستشرق إوالد, وهذا خطأ لأن أول من قسم بيت الشعر العربي إلى طويلات وقصيرات هو فرايتاج كما أكّد معظم الدارسين.

2- إبراهيم أنيس وموسيقى الشعر:

يبدأ إبراهيم في كتابه " موسيقى الشعر" من ناحية غاية في الأهمية, إذ يمهد لموسيقى الشعر بفكرة الإحساس الفني معبرا عن الطبيعة الخالصة للشعر. إن الإحساس المرهف بالشعر كتابة وقراءة أمر لا يمكن أن يكون استثنائيا رغم اختلاف طبيعته بين البشر فالأذواق الراسخة فينا لها ارتباط عضوي بتجاربنا في الحياة, وإن ميلنا إلى نوع من الشعر أو الموسيقى أو الفن عموما دون غيره من الأنواع التي يحبذها غيرنا تكشف الفرق في الذوق ولكنها لا تلغيه, فرق يحدد طبيعتنا النفسية الغامضة التي تمكن لعنصر الذوق والإحساس الفني وتجعل توجهه مختلفا في نفس الوقت.

إن الشعر أهم الفنون رسوخا في الذوق, لأنه يملك العديد من نواحي الجمال ((أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ, وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها. وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر))[1], ذلك النوع من الموسيقى الذي يتربى عليه وجدان الأطفال و الكبار فينشأ في دواخلهم ميل جارف إلى الشعر نتيجة السماع المتواصل والمتكرر لذلك التردد النغمي الذي يمثل القواعد الإيقاعية في أذهانهم والتي تصبح فيما بعد قواعد تمييزية تصنع ملامح الذائقة الفنية. لهذا نلحظ أنّ الطفل ((يميل إلى السجع قصير الفقرات, وإلى الأبيات قصيرة الأشطر, وإلى التقفية السريعة العاجلة التي تتكرر بعينها مع كل شطر وفي عدة أشطر.وإذا كبرت مداركه وبدأ يتنبه إلى ما في الكلام الموزون من معان وصور, أخذ أيضا يتطلب تنويعا في القافية...))[2]. فالقواعد الذهنية المحدِّدة للذوق الفني تتطور بتطور الحاجات التي تتطلبها المدارك الجديدة, وفي الشعر يرغب الإنسان في الاستزادة والتطور حتى لا يبقى أسير قواعد جاهز لكنها في جميع الحالات ينبغي أن تكون مليئة بالنغم الذي يملك أثرا بالغا في النفس.

إن أهم آثار النغم هو الرسوخ في الذاكرة كما يرى إبراهيم أنيس فقد ((أحس القدماء كما يحس المحدثون بالقدرة على تذكر الكلام الموزون وترديده دون إرهاق للذاكرة, وعلل مؤرخو الأدب العربي كثرة ما روي لنا من أشعار القدماء, إذا قيس بما روي من نثرهم, بأن حفظ الشعر وتذكره أيسر وأهون. ولعل السر في هذا هو ما في الشعر من انسجام المقاطع وتواليها بحيث تخضع لنظام خاص في هذا التوالي))[3]. فالنغم أثر من آثار ترتيب المقاطع في الشعر ترتيبا مخصوصا, ومثل هذا الترتيب للمقاطع

[1] إبراهيم أنيس, موسيقى الشعر, دار القلم, بيروت, دت, 13
[2] نفسه, 15
[3] نفسه, 17

هو الذي يمنح صفة الموسيقى للشعر, بل يجعلها أهم وأبرز صفاته, فعنصر الموسيقى هو الأصل الأصيل في الشعر الذي تميز به عن غيره من الفنون الكتابية, وقد نشأ في داخله وليس معزولا عنه, فهو المميز كما حدّد القدماء من العرب حين ألصقوا صفة الوزن والقافية بالشعر ((وكان قبلهم أرسطو في كتاب الشعر يرى أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين: أولاهما غريزة المحاكاة أو التقليد, والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم))[1] هذه الغريزة التي تتطلب زمنا طويلا للرسوخ, لأن الثابت أن العناصر الموسيقية لا تتطور كما تتطور العناصر اللغوية, فشيوع الموسيقى والإيقاع يحتاج إلى زمن أطول بكثير, لأن الإيقاع الواحد كي يتمكن من الأذن ومن ثم الذوق لابد له من عدة نصوص تجسده, ولا بد للنصوص العديدة من الزمن الطويل الذي قد يتعدى القرون, وذلك مع مختلف الإيقاعات التي تحتاج أن تترسّخ أولا بالشيوع قبل أن تخضع لتطوّر ما.

1-2 العروض الخليلي ودراسة القدماء:

أعاب أنيس على القدماء الذين درسوا عروض الخليل اتّباعهم المطلق له في مصطلحاته وشواهده التي لم يحيدوا عنها, بل تشبثوا بها وأضافوا من غلوهم عليها ضرورة القصد في الوزن لأنهم ((اشترطوا في تسمية الشعر شعرا أن يقصد الشاعر إليه قصدا و يعمد إليه عمدا, وعلى هذا فليس بشعر ما كان وزنه اتفاقا, كتلك الآيات الشريفة التي وزنها كقوله تعالى (لن تنالوا البرّ حتى تنفقوا مما تحبّون) فإن هذه الآية قد جاءت على وزن من أوزان الشعر العربي, وذلك لأنهم نزّهوا القرآن عن الشعر...))[2] وغير هذه الآية آيات وأحاديث أخرى جاءت موزونة إلا أن القدماء لا ينسبونها هي وغيرها مما اتفق وزنه من الكلام عموما, إلى الشعر لأن القصد إلى الوزن لم يكن متوفرا في نظرهم, بل قد استنكروا تضمين الآيات الموزونة في الأبيات الشعرية.

بعد أن يذكر أنيس عدة البحور عند الخليل المحددة بخمسة عشر بحرا, يفسر تسمية البحر تفسيرا لطيفا اقتباسا من القدماء, إذ يقول: ((وذلك كما يقولون, لأنه أشبه للبحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه في كونه يوزن به مالا يتناهى من الشعر))[3] وقد أنكر على العروض الخليلي كثرة المصطلحات فقال: ((لست أعلم علما من علوم العربية قد اشتمل على عدد غريب من المصطلحات مثل ما اشتمل عليه العروض على قلّة أوزانه وتحددها.))[4] وهذا يشترك معه في هذا الرأي الكثير من الباحثين العرب, وقد اعتبر أنيس جميع مستويات علم العروض حاملة لغرابة المصطلح انطلاقا من السبب والوتد بنوعيهما ووصولا إلى الزحافات والعلل: التي وصفها بالأكثر تعقيدا من غيرها, لكن الغريب أنه يذكر

[1] إبراهيم أنيس, موسيقى الشعر, 19
[2] نفسه, 59
[3] نفسه, 60
[4] نفسه,60

في ما لحق من فقرات جميع أنواع الزحافات المفردة والمركبة في أقل من سطرين, ونفس الشيء بخصوص العلل, فجميع مصطلحات الزحاف والعلة لم تحتج في ذكرها إلى أكثر من أربعة أسطر, وهي بمفاهيمها النظرية والإجرائية لا تتعدّى الصفحة الواحدة فأيّ تعقيد فيها يا تُرى؟ وكيف يوصف العروض بأنه أكثر العلوم من حيث كم المصطلحات؟, وإن كان صحيحا أن يعيب على العديد من العروضيين القدامى عدم محاولتهم التجديد فقد ((تعود المؤلفون أن يعالجوا هذا العلم خلال أحد عشر قرنا من الزمان, ليس فيهم من حاول التجديد فيه, أو تيسير قواعده بجعله مقبولا مستساغا يلتئم مع فن الشعر وجمال الشعر وحب النفوس للشعر))[1].

إذا كان هذا هو الحال الذي عليه الدارسون القدامى للعروض الخليلي, فماذا عن الخليل واضع العلم ومرسي دعائمه, ((لقد نهج الخليل في عروضه نهجا خاصا غير مؤسس على الأسس العلمية من الناحية الصوتية, وإننا حين نحلل ما سماه بالتفاعيل باحثين عن الأسس التي تخضع لها نصطدم بأمور متناقضة فيها ناحية صناعية بعيدة عن الناحية الموسيقية والترتيب المقطعي للكلام))[2], ومثل هذا التفسير المتعلق بالمقطع لا يدع مجالا للشك في تأثر أنيس بالمستشرقين الذين أغراهم التفسير المقطعي للشعر العربي, ثم أن الموسيقى على الترتيب المخصوص للمقاطع, تجعله ينفي بالضرورة مستوى الأسباب والأوتاد التي تدخل في تركيب التفاعيل, لأنه يقول: ((فنحن نراه (أي الخليل) قد جعل من مستفعلن تفعيلتين, ومن فاعلاتن تفعيلتين حرصا على أسبابه وأوتاده وما يصيبها حسب تقسيمه من زحافات وعلل. الحقيقة أن "مستفعلن" سواء كتبت هكذا أو صورت في صور أخرى مثل (مستفع لن) فهي هي من الناحية الصوتية))[3] لكن هذه الناحية الصوتية العلمية لا تضيف جديدا لنا لأننا نعرف أن مستفعلن ومستفع لن لهما نفس النطق ((ولم يكن العلماء القدماء من الجهل بأنهم اعتقدوا العكس وقد حلل الدمنهوري بصفة واضحة الوضع إذ قال: إنهما متطابقان في النطق ومختلفان في التركيب, وذلك مثل السلسلتين الكلاميتين: (كلّمتني) و(كلّ متني) فإنهما متطابقتان في النطق ومختلفتان في التركيب, ويظهر هذا جليا عند محاولتنا إعراب كل جملة))[4], فالأمر كما وضحناه في الفصل الأول, راجع إلى الاختلاف في العناصر الأساسية المركِّبة لكل منهما, كما أن التفاعيل المتطابقة في النطق لا تحمل دلالة غير ما توحي به مكوّناتها من حركات وسواكن أي أن التطابق في النطق لا يعني شيئا يمكن أن يثير الحفيظة تجاه الإيقاع, بالرغم من أنه أثار أنيس والمستشرقين من قبله. حتى أنه حمد الله ((أن بعضا من

[1] إبراهيم أنيس, موسيقى الشعر, 61
[2] نفسه, 62
[3] نفسه, 62
[4] حركات, نظرية الوزن, 320, 321

العروضيين قد أنكروا التفعيلتين المصنوعتين (مستفع لن) و(فاع لاتن) وقصروا تفاعيل العروض على ثمان هي: فعولن, فاعلن, مستفعلن, فاعلاتن, مفاعيلن, مفاعلتن, متفاعلن, مفعولات))[1].

لقد أراد أنيس إنكار مفهوم الأصل في الدائرة متوهما أن الخليل اعتبرها أصولا للشعر العربي المستعمل تطورت فانتهت إلى حالاتها المعروفة في الواقع الشعري, لكن الحقيقة أن الأصل في الدائرة مفهوم نظري يحدد صلة القرابة بين الأوزان ومركباتها, وليس الأصل وزنا كتب عليه القدامى كما ذهب إليه أنيس, فقد وهم أن الأوزان النظرية لكل من المديد والوافر والهزج والسريع أوزان استعملها العرب القدامى كما هي ونسب هذا الوهم إلى الخليل بالضبط[2], لكننا لا نعلم أحدا من القدامى ادّعى هذا الادّعاء و((زعم بأن أصول البحر قد استعملت في القديم, فالأصل ليس بالمعنى التاريخي وإنما هو أصل نظري, فقد تكلموا على البناء فقالوا: والهزج مبني على كذا وكذا أو بصفة أدق قالوا: ووزنه حسب دائرته هو مفاعيلن ست مرات, ولا يستعمل إلا مجزوءا))[3], لذلك نحسب أن أنيس يرغب من كل ذلك إلى إنكار الدائرة العروضية والتوجه نحو الاهتمام بالأوزان كما هي عليه في الاستعمال.

2-2 تحليل الأوزان :

يشرع أنيس قبل تحليل الأوزان كما يراها, في الإحاطة بفكرة التقطيع معتمدا على ما أقره من التفاعيل الثمانية التي تقابل حركاتها وسكناتها حركات وسكنات الكلمة في اللغة مفردة أو مركبة, ثم بين القواعد الملتزم بها في التقطيع حين لجأ إلى تحليل بعض الأبيات, غير أن الملفت للنظر هو اعتماده ترتيبا مختلفا عن ذلك المعهود للأوزان, فهو يرتّبها حسب نسبة الشيوع, مبتدئا بالطويل فالكامل فالبسيط فالوافر فالخفيف..., وجميع الأوزان وضعها في مراتب, في كل مرتبة وزن واحد على الأقل وهي[4]:

– **المرتبة الأولى**: وتضم بحرا واحدا هو الطويل, لأنه لا يُضَارَع في نسبة الشيوع, لأن ثلث الشعر العربي القديم جاء على زنته.

– **المرتبة الثانية**: وتضم الأبحر التالية: الكامل, البسيط, الوافر, الخفيف.

---

[1] أنيس, موسيقى الشعر, 62
[2] نفسه, 63
[3] حركات, نظرية الوزن, 321
[4] أنيس, موسيقى الشعر, بداية من ص69 إلى 153

– **المرتبة الثالثة:** وتضم الرمل والمتقارب والسريع والمنسرح والمديد والمتدارك.

– **الأوزان القصيرة:** مجزوء الكامل, الهزج ومجزوء الوافر, المجتث, مجزوء البسيط ومخلعه, مجزوء الخفيف, مجزوء الرمل.

– **الرجز** وهو البحر الذي خصه ببحث مفرد

يذكر أنيس جميع تلك الأوزان مفصلة بالتمثيل الذي يغلب عليه الشعر الحديث كما وعد في مقدمته لتسهيل تلقي العروض على الطلاب المعاصرين، غير أننا يجب أن نلاحظ في ترتيبه بعض الملاحظات، أولاها أنه أفرد للمرتبة الأولى من الأوزان بحرا واحدا هو الطويل للأسباب التي اعتمدها من نسبة الشيوع كما ذكرنا، كما أفرد للرجز مرتبة خاصة واستثنائية، وإذا كانت عموم مقولاته في الأوزان لا تخرج عن النظام الخليلي فإن هناك بعض الاختلاف خاصة فيما يتعلق بالمديد الذي قلّ النظم عليه لمبرر الثقل في وزنه كما ادّعى ذلك القدماء ((وفي الحق أن البحر[أي المديد] يستحق دراسة خاصة في ضوء بحر الرمل، فربما أمكن نسبة ما نظم منه إلى بحر الرمل، مع شرح ما فيه من تغير أو تحور جعله يباين الرمل في تفاعيله فإذا أمكن هذا لم نحتج إلى بحر نسميه المديد وإنما هو الرمل في صورة أخرى))[1]

فكيف يكون تحول الرمل إلى تلك الصورة يا ترى؟. إن المديد كما يؤكد أهل العروض له عدة صور لكن أنيس يعتبر أن أهمها من ناحية الشيوع وزنان اثنان[2]:

1– فاعلاتن+ فاعلن+ فاعلاتن

2– فاعلاتن+ فاعلن+ فعلن

وقد قرر أنيس أن الوزن الثاني هو الأكثر شيوعا من الأول خاصة في شعر المتأخرين، وقد أحصى عدد الأبيات فيما كتبه المحدثون على هذا الوزن وجمعها فوجدها في حدود المائة بيت[3]،وحين حلل أبياتا للجارم وحافظ إبراهيم الذي قال[4]:

ما لهذا النجم في السّحر قد سها من شدة السهر

خلته يا قوم يؤنسني إن جفاني مؤنس السّحر

وجد أن جميع الأبيات، بل و الأشطر تنتهي بالجزء (فعِلن)، وهذا ما عليه الحال في شعر العصر الحديث لكن العروضيين ذكروا ((أن هذا النوع قد ينتهي بوزن (فعْلن) بدلا من (فعِلن)، ولكن الأشطر الأولى تبقى على حالها أي تنتهي بوزن (فعِلن) ويلتزم فيها جميعا...))[5]، هذا الوزن لم يكتب عليه المحدثون

[1] أنيس, موسيقى الشعر,111
[2] نفسه, 112
[3] نفسه, 112
[4] حافظ إبراهيم, المؤلفات الكاملة, الديوان, مكتبة لبنان, ط1, 1991, ص176
[5] أنيس, موسيقى الشعر, 113

كما أنهم لم يكتبوا على الوزن الأول للمديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)، لهذا فأنيس يستشهد لهذا الوزن بالشعر القديم، وفي جميع تلك الشواهد من العصر القديم أو الحديث لا يبين أنيس عن تحولات الرمل عن صورته الأصلية إلى صورة المديد، لكن يصف ما عليه تلك الأوزان فقط ولا يزيد، ليبقى السؤال المتعلق بالمديد معلقا دون إجابة، وكان يجب أن تكون الإجابة تحليلا دقيقا للأوزان وبيان تحولاتها لا وصفا متعاليا عن الحقيقة العلمية التي تحدّث عن إمكان حصولها.

الأمر الآخر هو ما يتعلق بالأوزان القصيرة التي ما هي في الحقيقة إلا المجزوءات من البحور، سواء تم الجزء من التام المستعمل أو من الوزن النظري في الدائرة، وقد أخر هذه الأوزان في المرتبة متبعا فكرة الشيوع أولا، واصفا إياها حسب التفسير المقطعي بقلة المقاطع ((وبعض هذه الأوزان تستقل بنفسها والبعض الآخر مختصرة من بحور تقدم ذكرها، وتلك هي التي سماها أهل العروض بالمجزوءات. فالبحور القصيرة نوعان: بحور لا علاقة لها بما تقدم من أوزان شرحناها, وأخرى مقتطعة من تلك الأوزان))[1] فالكامل الذي وضعه ضمن المرتبة الثانية من البحور، وضع مجزوءه ضمن الأوزان القصيرة وكأنه اعتبر الكامل التام وزنا مستقلا عن مجزوئه, أي أنه رفض فكرة الجَزء التي تدخل ضمن التغييرات البنائية التي تؤدي دورا توفيقيا بين التام والمجزوء, وبين الوزن النظري الأصلي في الدائرة والوزن المستعمل في بعض البحور, تلك التي لا ترد في الاستعمال إلا مجزوءة كما أنه قرن بين بعض الأوزان مثلما فعل مع الهزج ومجزوء الوافر, إذ اعتبرهما وزنا واحدا, فقد((تعوّد أصحاب العروض أن يعالجوا الوزن الذي يسمى بالهزج علاجا مستقلا, وأن يفرقوا بينه وبين مجزوء الوافر, ولكننا نؤثر إليهما معا لما بينهما من وجوه شبه تكاد تجعلهما وزنا واحدا))[2], وهذه حقيقة مؤكدة فالتشابه بينهما إلى حدّ بعيد, لكن ذلك سوف يجعل النظام الخليلي المتسم بالصرامة يختل, فقد فرض النظام أن الجزء الأصلي في الوافر وفي مجزوئه هو (مفاعلتن), بينما في الهزج (مفاعيلن) وتركيب الجزأين مختلف, لذلك فالتغيير الطارئ عليهما مختلف, بالرغم من إمكان تعويض الثاني للأول, لذلك فالقصيدة التي وردت كل تفاعيلها على زنة (مفاعيلن) إلا تفعيلة واحدة على زنة (مفاعلتن) تنتمي إلى مجزوء الوافر, لأن مفاعلتن في هذه الحالة تعتبر تفعيلة أصلية.

كما قرن أنيس بين مجزوء البسيط ومخلّعه واعتبرهما وزنا واحدا وفي ذلك بعض الوجه من الصحة حتى وإن كان النظم على المخلع أكثر من المجزوء , وذلك هو السبب الذي جعل العروضيين يفردون للمخلع وزنا مستقلا عن مجزوء البسيط.

---

[1] أنيس, موسيقى الشعر, 118, 119
[2] نفسه, 122

أما عن الرجز فقد خصص له أنيس فصلا مستقلا ضمن تحليله للأوزان الخليلية ((وذلك لكثرة حديث أهل الأدب عنه, ونظرتهم إليه على أنه أصل الأوزان أو أقدمها, فهم حين يتحدثون عن نشأة الشعر العربي ينسبون هذه النشأة عادة إلى توقيع الجمال في الصحراء وإلى وقع خطاها فوق الرمال ويربطون بين حداء الإبل ووزن الرجز))[1], وقد تحدث أنيس طويلا عن هذا البحر واستدل بالعديد من كتابات الآخرين على غرار جرجي زيدان, والسيد توفيق البكري والدمنهوري وغيرهم, محاولا المقارنة في نسبة الشيوع بين ما كتبه الشعراء القدامى والشعراء المحدثون لينتهي إلى أوزان الرجز التام والمجزوء والمشطور والمنهوك ويذكر أمثلة عن كل ذلك, بالإضافة إلى التغييرات التي تلحق تفعيلة (مستفعلن).

3-2 جديد إبراهيم أنيس:

يبدو منطق الشيوع راسخا حتى في اختيار الأوزان وانتقائها ونفي البعض الآخر منها بالحجة ذاتها, لذا فإن إبراهيم أنيس تخير من بين الأوزان أكثرها شيوعا وأقصى قليلة الشيوع التي جاءت عليها أبيات قليلة غير منسوبة في غالب الأحيان وقد وصفها بـ((الأوزان الشاذة النادرة التي تنبو في الأسماع ولا نكاد نتذوق موسيقاها))[2], والأمر مبعثه تيسير العروض حتى يصبح سهل المنال, يرجع لقوة الذوق التي تصفها الأوزان الشائعة, ويبدو يقينه المفرط في ذلك الإحساس الفني الذي تخلقه الأوزان التي اختارها, ويعبر عن يقينه ذاك قائلا: ((وإني لعلى ثقة من أننا سنتمكن في المستقبل من وضع نظام أيسر وأسهل من ذلك النظام الذي وضعه الخليل))[3] هذا النظام الجديد الذي يمثل إسهام أنيس هو تقليل عدد الأبحر واستعمال أجزاء أقل تبنى عليها كل تلك الأوزان, فقد رفض بحرين هما: المضارع والمقتضب, بحجة ندرة الأشعار التي كتبت على زنة كل منهما، وهذا قريب جدا من حجة غوبار الذي اعتبرهما رفقة المجتث من اصطناع الخليل وأن الشعر القديم ليس فيه مثل هذه الأوزان، ويرجع اعتماد المجتث بالنسبة لأنيس لكتابة الشعراء المحدثين عليه فهو ((بحر طرب له الشعراء المحدثون فأكثروا من نظمه ولا سيما في مسرحياتهم))[4].وهو يتأثر برأي غوبار في ذلك حين يقول: ((ولا نكاد نعلم شيئا عن هذا الوزن قبل عصور العباسيين حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة أغلب الظن أنها كانت تلحن و يتغنى بها))[5] والمهم أنه جعله ضمن قائمة أوزانه المختارة التي هي[6]: الطويل، الكامل، البسيط، الوافر،الرمل، المنسرح، السريع، الرجز، المديد، الهزج، المتقارب، الخفيف، المجتث.

---

[1] أنيس, موسيقى الشعر, 140
[2] نفسه, 154
[3] نفسه, 154
[4] نفسه، 127
[5] نفسه، 127
[6] نفسه، 154

إن عدة هذه البحور هي ثلاثة عشرة بحرا, فهو قد أقصى بحرين اثنين من أوزان الخليل التي عدّها خمسة عشر بحرا لا يوجد ضمنها المتدارك، ثم أنه بنى مشروعه الجديد على دراسة لعشرة أبحر بتطبيقه تفعيلات عددها ثلاثة، تقبل كل منها زيادة ما أسماه بالمقطع الساكن، بمعنى أنه ترك ((بحورا ثلاثة: الكامل، الوافر، الهزج والذي يجمع بين هذه البحور الثلاثة تلك الظاهرة قليلة الشيوع في البحور الأخرى، وهي أنها تشتمل في توالي مقاطعها على مقطعين قصيرين متواليين))[1]، والحقيقة أنه يتحدث هنا عن السبب الثقيل الذي لا يوجد إلا في بحري الكامل الوافر ،أما الهزج فلا يضم السبب الثقيل وبالتالي لا يمكن أن يتوالى فيه مقطعان قصيران، إنما يتوالى فيه مقطعان طويلان، أو مقطع قصير مع طويل، والسبب كما سبق ذكره أنه اعتبر مجزوء الوافر والهزج وزنا واحدا.

في بناء الأبحر العشرة المتبقية يكتفى من تفاعيل العروض العشر، بثلاث فقط هي[2]:

1- فعولن 2- فاعلن 3- مستفعلن

ثم بإضافة مقطع ساكن إلى كل من هذه التفاعيل الثلاث يمكن أن نشتق منها ثلاثا أخرى هي:

1- فعولاتن 2-فاعلاتن 3-مستفعلاتن

إنه لا يقصد بالمقطع الساكن إلا السبب الخفيف، أو المقطع الطويل أو الحركة المتبوعة بساكن، وذلك لربط العلاقة بسهولة كما يرمي, بين تفاعلية الأصلية والمولّدة، لكن المهم في كل ذلك أنه يبني الأوزان العشرة على تفاعيله المختارة كما يلي[3]:

1- الطويل : فعولن+ فعولاتن+ فعولن+ فعولاتن

2- المتقارب : فعولن+ فعولن+ فعولن+ فعولن « التام »

فعولن+ فعولن+ فعولن « المجزوء»

3- البسيط : مستفعلن + فاعلن+ مستفعلن+ فاعلن

4- الرجز : مستفعلن+ مستفعلن+ مستفعلن « التام »

مستفعلن+ مستفعلن « المجزوء »

5- السريع : مستفعلن+ مستفعلن+ فاعلن

6- المنسرح : مستفعلاتن+ مستفعلن+ فاعلن

7- الخفيف : فاعلاتن+ مستفعلن+ فاعلاتن « التام »

فاعلاتن+ مستفعلن « المجزوء »

8- المجتث : مستفعلن+ فاعلاتن

9- الرمل : فاعلاتن+ فاعلاتن+ فاعلن « التام »

---

[1] أنيس, موسيقى الشعر, 154

[2] نفسه, 155

[3] نفسه, 155, 156

فاعلاتن+ فاعلاتن « المجزوء »

10- المديد : (أ) فاعلاتن+فاعلن+فاعلاتن

(ب) فاعلاتن+ فاعلن+ فاعلن

إن ما يلاحظ على هذه الأوزان التي لا تعتبر جديدة في بنيتها الوزنية إنما الجدّة في تشكيلتها من التفاعيل التي اعتمدها أنيس، ما يلاحظ هو وزن المنسرح المبني على تساعي فسباعي فخماسي وفق مبدأ التناسب الذي أقره حازم القرطاجني الذي اقترح هذا الوزن، لكن العجيب أن أنيس لا يحيل على حازم أبدا، وهو ما فعلته نازك الملائكة أيضا التي اقترحت الوزن ذاته للمنسرح[1].

إذا كانت البنية الوزنية التي أقرها أنيس للبحور العشرة متفقة مع أوزان الخليل، والاختلاف لا يبدو إلا شكليا يطبعه نمط التفعيلة المختارة، فإن تفعيلات هذه الأوزان غير خاضعة للتغيير أي أنها في أتم صيغة لها، لكن الشعر العربي لا يرد دائما بهذه النمطية، بل لا بد أن يطرأ على حركاته وسكناته بعض التغيير فماذا يحدث لتفاعيل أنيس؟. إنه يعرض تلك التغييرات وفق ما تؤول إليه التفعيلة بعد طروء التغيير عليه دون أن يسمى نوعه, بل يهتم بشكل التركيب الذي يحصل في الوزن، ويبين أنماط التركيبات التي تنتمي إليها التفعيلة الواحدة. فهو مثلا يتحدث عن تغيرات (فعولن) قائلا: ((من تكون في حشو البيت يمكن أن تتغير إلى (فعول) ومثل هذا التغيير كثير شائع ... وحين تقع في آخر الشطر الأول يمكن أن تصير(فعول) فقط ... وحين تقع في آخر الشطر الثاني أو بعبارة أخرى في آخر البيت يمكن لأن تصير (فعول) أو (فعو).))[2]، وهكذا مع جميع التفعيلات الخمس الباقية، غير أن الملاحظ أنه مزج بين تغييرات الحشو من جهة وتغييرات الضرب والعروض من جهة ثانية، أي بين التغييرات اللازمة وغير اللازمة، ليلجأ أنيس إلى تعريفنا القاعدة التي نعرف بواسطتها التفريق بينهما وهي[3]:

1- كل التغييرات التي تقع في حشو الأبيات لا تلتزم, أي أنها قد تقع في أبيات القصيدة الواحدة مع ما تفرعت عنه، فمثلا (فعول) يمكن أن يجيء مع (فعولن) في أبيات القصيدة الواحدة....

2- كل التغييرات التي تقع في أواخر الشطر الأول لا تلتزم ويستثنى من هذا (فعولتن) التي تتفرع من (فعولاتن) فتلزم حين تقع في آخر الشطر الأول...ولا تقع هذه التفعيلة إلا في البحر الطويل ...

3- كل التغييرات التي تقع في أواخر الأبيات يجب التزامها ومراعاتها في كل أبيات القصيدة ....

هذه مجمل التغييرات الطارئة على التفاعيل التي اختارها أنيس، وهي لا تبتعد كثيرا عن الزحافات والعلل في نظام الخليل، لكن تجدر الملاحظة إلى أنه لم يتحدث عن التغييرات البنائية التي تلحق بنية

[1] حركات, كتاب العروض, 41
[2] أنيس, موسيقى الشعر, 157
[3] نفسه, 157, 158

الشطر الوزنية ككل مثل الجَزء، فكأنه اعتبر المجزوءات أوزانا مستقلة، لكن ماذا عن البحور الثلاثة الباقية (الكامل والوافر والهزج)؟. يقول أنيس: ((فإذا نحن انثنينا إلى الأبحر الثلاثة ... وجدنا أنها تنتمي آخر الأمر إلى نفس التفعيلات التي استنبطناها هنا...))[1]، يقصد من ذلك أنّ تفعيلة الكامل (متفاعلن) تنتهي إلى (مستفعلن) في غالب الأحيان كما يرى، وأن تفعيلة الوافر (مفاعلتن) تؤول إلى (فعولاتن)، كما أن الهزج له الوزن التالي: فعولاتن+فعولاتن، لكن الواضح أن هذا التحليل فيه الكثير من تجاوز الحقيقة العلمية، فأهم ما يعنيه مثل هذا التحليل عدم مراعاته التفعيلة الأصلية واعتماده على غير الأصلي منها، لأنه يوافق مذهبه في اختيار التفاعيل، وإذا كان مبدأ تحليله مقبولا في صدارته إلا أنه ليس كذلك في خاتمته، فإذا تجوزنا في قبول مشروعه المولّد الذي يمثل جديده، فإننا لن نقبل كل معطياته التي كان يسعى بها نحو الإيجاز والتبسيط، غير أنه أخل –بداعي التبسيط– بعناصر مهمة كان يمكن أن تخدم نظامه.

2-4 الأوزان كما حللها المستشرقون:

يقوم هذا التحليل كما عرفنا من قبل على النظام المقطعي، وإن أنيس ليصرح منذ البداية بتفضيله هذا النظام على تحليل البيت كما عرفه العروضيون العرب إلى تفاعيل ((وذلك لأن المقطع كوحدة صوتية يشترك في جميع اللغات، وله أساس علمي يعرض له علم الأصوات Phonitics فيحلل كل كلام سواء كان نثرا أو شعرا إلى مقاطع صوتية يختلف نظام تواليها وأنواعها باختلاف اللغات في العالم))[2] وهو ما عرفناه سلفا في الفصل الأول و لم يختلف عنه ما ذهب إليه أنيس، الذي تعرّض إلى أنواع المقاطع واهتم بذلك المقطع الذي يندر وجوده في قافية الشعر العربي وهو المقطع الخامس الذي يدغم فيه الصوتان الساكنان المتطرفان مثل: بِرّ، بُرّ، نِدّ[3].

إن أفكار المستشرقين في الشعر العربي مستمدة ولاشك من التقسيم الأوربي لموسيقى الشعر الذي عرفناه مع مندور وكذلك مع أنيس، فالشعر مقسم إلى[4]: شعر كمي Quantitative وهو القائم على الكم المقطعي وما يتطلبه من زمن، وقد وصف الشعر اليوناني واللاتيني بأنها كميان، وشعر ارتكازي(نبري).Stresed ومن أمثلته الشعر الإنجليزي والألماني الحديثان، وتتأثر فيه المقاطع بالنبر، وتوصف تفاعيله بأنها تتكون من عدد من المقاطع المنبورة وعدد آخر من المقاطع غير المنبورة، وشعر مقطعي Syllabic ونموذجه هو الشعر الفرنسي الحديث فهو غير كمي وغير منبور، ولكن موسيقاه هادئة سيالة.

---

[1] أنيس, موسيقى الشعر, 159
[2] نفسه, 161
[3] نفسه, 163
[4] نفسه, 163, 164, 165

تقوم كل أنواع الشعر السابقة على المقطع بوصفة الوحدة الأساسية للكلام، وذلك هو منطلق المستشرقين في تناول الشعر العربي الذي ((عدّوه من الشعر الكمي، وحللوا الأبيات إلى مقاطع بدلا من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب. وقد بدأ هذه المحاولة المستشرق إوالد Ewald وتبعه فيها معظم المستشرقين أمثال ريت wright ...))[1] وإن هذه النظرة الأولية للمستشرقين تجاه الشعر العربي ووصفه بالكمي ليست نهائية، فهي نتيجة لوصف العروض العربي، غير أن بعضهم الآخر أراد بناء نظرية نبرية للشعر العربي مقتبسا مفاهيمها من الثقافة الغربية، تكون بمثابة النظام الموازي للنظام الخليلي كما عرفنا مع كل من غويار وفايل. ومع ذلك فأنيس يعتبر أن المستشرقين لم يدرسوا صفة النغم التي تخص إنشاد الشعر العربي ((تلك الصفة الموسيقية التي تميز الشعر حين ينشد من النثر حين يقرأ قراءة عادية، رغم احتمال اتفاق الاثنين في نظام توالي المقاطع ... فليس ترتيب المقاطع الصفة الوحيدة التي يتكون بها النظم، بل لابد معها حين الإنشاد من مراعاة نغمة موسيقية خاصة Intonation))[2] فالشعر العربي لا بد له حسب هذا الرأي من عنصرين، عنصر يتعلق بكم المقاطع، وعنصر آخر يتعلق بالنغمة الإنشادية.

يتخذ أنيس لمقابلة الأوزان الخليلية رموزا خاصة به، فيجعل (ـــ) دالة على المقطع القصير و(0) دالة على المقطع المتوسط و(9) دالة على المقطع الطويل الذي نجده في أضرب بعض الأوزان مثل الضرب المجزوء في الرمل والضرب الثالث من المتقارب، و ضرب السريع الثاني وضرب مجزوء الكامل وغيرها، لكن الملاحظ أنه أخطأ في مقابلة وزن المنسرح و السريع فجعل المقابل الوزني الأول للبحر الثاني، والثاني للأول, ولعله أن يكون خطأ مطبعيا، كما أنه جعل الهزج قبل مجزوء الوافر ضمن البحور القصيرة كما سمّاها[3]، وكان يجب أن يلتزم الترتيب المقطعي ضمن الرتبة الواحدة من البحور،لأن مجزوء الوافر تتكون تفعيلته من خمسة مقاطع أما الهزج فتتكون من أربعة فقط، بالإضافة إلى أنه اعتمد وزنا للخفيف المجزوء راعى فيه مبدأ الشيوع على ما يبدو فجعل زنته (فاعلاتن متفعلن)، وفي ختام تحديد البنى الوزنية وجَدَ ((أنّ عدد المقاطع في الشطر الواحد لا يقلّ عن سبعة ولا يزيد عن خمسة عشر بعضها من النوع القصير و البعض الآخر من النوع المتوسط ونرى أن عدد المقاطع المتوسطة في الشطر الواحد أكثر من عدد المقاطع القصيرة، وهو ما ينسجم مع ما يميل إليه الكلام العربي شعرا أو نثرا من إيثار المقطع المتوسط بوجه عام))[4].

[1] أنيس, موسيقى الشعر, 166
[2] نفسه, 167
[3] نفسه, 169, 170
[4] نفسه, 171

أما عن النغمة الإنشادية فإنه يلجأ إلى المقارنة أحيانا بين الأوزان التي تنتمي إلى البحر ذاته، كما فعل إزاء وزني البسيط الأول الذي ينتهي بـــ: (فعِلن) و الثاني الذي ينتهي بـــ: (فعْلن) حين قارن بين المطلعين:

ريمٌ على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم[1]

ذرعتم الجد أشبارا وأميـــالا وجـــــبتم الـــبحر أعماقا وأطوالا

((فكلاهما من البسيط، والفرق بينهما أن أبيات الأولى تنتهي بوزن ـــ ـــ 0 وأبيات الثانية تنتهي بوزن00))[2] وكأنما يرمي بتلك النغمة الإنشادية إلى تفصيل تحولات المقاطع في الأضرب المختلفة، وكذلك في الحشو فهو يطبق على تقسيمه المقطعي نظاما من التغييرات التي ليست إلا صورة لنظام الخليل من تلك التغييرات التي تقع على مستوى المركبات الأساسية من الأسباب خاصة، ويجعل لذلك قواعد يحصرها فيما يلي[3]:

1- إذا بدأ المقطع الأول في الشطر متوسطا جاز أن نجعله قصيرا

2 – إذا بدأ الشطر بمقطعين متوسطين جاز لنا جعل أحدهما قصيرا ... فإذا لم يكونا في أول الشطر جاز جعل الثاني منهما قصيرا

3- إذا توالى ثلاثة مقاطع متوسطة جاز جعل الثاني أو الثالث منها قصيرا

4- إذا توالى أربعة مقاطع متوسطة وهو نادر جاز بل حسن جعل الثالث منها قصيرا

إن هذه القواعد شبيهة بما تكلم عنه المستشرق غويار وقبله إوالد من مبدأ التعويض وما هي في الحقيقة إلا صورة مشوّهة من نظام التغييرات الأشد وضوحا وصرامة لدى الخليل.

يفسر أنيس قواعد التعويضية مستفيدا من الدراسة الغربية، أي باعتبار عنصر الزمن الذي يبدو أنه يختلف بين المقطعين اللذين يعوض أحدهما الآخر ((والحقيقة أنّ ما يتطلبه المقطع القصير من الزمن عبارة عن جزء من الثانية لا يكاد يجاوز الخمس منها ومثل هذا الزمن الضئيل أو نصفه إذا نقص من زمن النطق بالشطر كله لا تكاد تدركه الآذان ... على أن هناك عملية لا شعورية يقوم بها المرء حين إنشاد الشعر يسميها المحدثون عملية التعويض))[4]، تلك العملية التي شرح تفاصيلها محمد مندور حين تحدث عن مد بعض الحركات القصيرة وقصر بعضها الطويل حتى يتوحد زمن النطق بالأشطر في عملية الإنشاد.

[1] أحمد شوقي, الديوان, ج1, دار صادر, بيروت, ط3, 2007, ص201
[2] أنيس, موسيقى الشعر, 174
[3] نفسه,174
[4] نفسه, 177

لقد بدا واضحا أن قواعد أنيس التعويضية تمّت عن طريق استقراء لتغـــييرات الخليـــل في محاولـــة تبسيطها. وإرادة منه للحد من المصطلح العروضي الشاق من نظره لكنـــها ((لا تـــستطيع أن تفـــسر معطياتها نفسها: لماذا يحدث تحول ما في موضع ولا يحدث في موضع آخر له الخصائص ذاتها؟ بل لمـــاذا يجوز التحول الموصوف في قاعدة (2) إذا لم يكن المقطعان في أول الشطر ولا يحدث إذا كانـــا في أول الشطر؟ هل يصلح التعادل الكمي أساسا لتفسير هذه الظواهر ؟ وكيف))[1]، الحقيقة أنها قواعد قاصـــرة غير ضابطة فكيف تصلح بديلا كما أنه لا يوجد أي وجه علمي يفسر به ما يحدث وما لا يجوز حدوثه في التعويض. لقد تعلق أنيس كما يظهر بنظام التغيرات الخليلي فانتهى به الأمر إلى محاولة تبـــسيطه لا أكثر ولا أقل. ((فهو يتقبل الأسس الفكرية لعمل العروضيين وجوهر تصورهم للإيقاع وطبيعة وتكوّن نماذجه، لكن الضعف الأكبر للنظرية الكمية، كما صورت حتى الآن عند المستشرقين وأنـــيس، هـــو تعلقها الحتمي بالنموذج النظري الكامل لكل بحر من البحور، واضطرارها إلى قياس كل تتابع حركـــي بالتتابع الحركي المثالي بالنموذج المثالي ..))[2].

الحقيقة أن تعلق أنيس بالنموذج النظري كما يذهب إليه كمال أبو ديب فيه شيء مـــن إعـــادة النظر، لأن أنيس أهمل إطلاقا هذا النموذج، و لم يتحدث عن الأوزان في الدائرة، إنما عاين البنى الوزنية فيما عليه الواقع الشعري، وإذا كان المستوى النظري في العروض عنوانا للتعقيد والتجريد فـــإن أنـــيس أراد أن يهرب من كل ذلك حين أراد بناء نظامه الجديد بناء على تحولات الكم المقطعي الذي لا يظهر إلا في الاستعمال. لكن التفسير الكمي الذي أراد أن يطرحه إبراهيم أنيس و لم يلق استحـــسانا لـــدى الكثير من الدارسين ومن بينهم كمال أبو ديب، يمكن اعتماد بعض مضامينه، لأن بعض قواعده المفسرة تفسيرا كميا تحتاج إلى نوع آخر من الأنظمة الإيقاعية ليشرح تفاصيلها، وقد بدا لكمال أبي ديـــب أن النبر وحده هو القادر على تفسيرها وإضاءتها.[3]

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية، 435
[2] نفسه، 439
[3] نفسه، 440

3- محمد شكري عياد وموسيقى الشعر العربي:

إن جهد محمد شكري عياد في دراسة العروض العربي هو محاولة تجديدية، تسعى لاستثمار علم الأصوات وعلم الموسيقى وتبحث بناء على معطياتهما في المصطلح العروضي القديم من أجل بعثه من جديد كي يكون متساوقا مع العلوم الحديثة التي ترمي نحو الدقة والموضوعية، إن بحثه في العروض العربي هو جزء مهم من كتابه الذي خصصه لدراسة الشعر الجديد وبنائه الفني والموسيقي ومحاولة رصد جملة من العناصر المكونة لطبيعة العمل الشعري عموما والتي يدخل فيها الوزن والقافية بشكل أساسي، ذلك الكتاب هو "موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية" الذي صدر عن دار المعرفة بالقاهرة سنة 1968.

إن عمل شكري عياد هو ((محاولة السير بقضية الشعر الجديد كما تسمى، نحو مزيد من الموضوعية، بمقارنة الشعر الجديد من حيث نظامه العروضي، وبناؤه الفني بالأصول المأثورة في ذلك، ثم بحركات التجديد التي سبقته في العصر الحديث، وربط ذلك بطبيعة العمل الشعري، ومكان الوزن والقافية فيه))[1]، فعمله إذن هو انطلاق من الثورة التي حدثت على مستوى شكل الشعر ورغبة في التوصل إلى القيم العروضية الأصيلة الكامنة فيه، تلك القيم المحققة للإيقاع، لذلك فقد كان الدافع وراء هذه المغامرة العلمية هو ((رغبة في إعادة النظر في علم العروض العربي وذلك من ناحيتين: دراسة على أساس من علم الموسيقى، وعلم الأصوات، بحيث يستوي علما حديثا مساوقا لما أحرزه هذان العلمان من تقدُّم، ونقله من علم معياري يضبط القواعد ويعنى ببيان الصواب والخطأ، إلى علم وصفي يسجل الظواهر العامة والاختلافات الجزئية من الناحية الوزنية، في كل شعر تلقته الأمة العربية بنوع من القبول))[2]، ولذلك يمكن اعتبار محاولة عياد داخلة ضمن سلسلة من الأعمال التي حاولت إعادة النظر في الموروث العلمي اللغوي، التي نذكر منها إحياء النحو لإبراهيم مصطفى وفن القول لأمين الخولي، كما كان للعروض نصيب من تلك المحاولات التجديدية على يد محمد مندور الذي قام بدراسة نقدية لعلم العروض العربي[3].

لكن هذه المحاولات التي أرادت أن تجسد فكرة التجديد بالاعتماد على شيء من الثقافة الغربية التي أتيح لكثير من العرب الاستفادة منها، لم تَسْعَ في عمومها إلى ذلك النوع من التجديد الذي ينحو نحو التبسيط وإعادة تقديم المعارف ميسرة متاحة للمتعلم بل كانت ترغب في ممارسة النقد عليها من أجل التوصل إلى نظام جديد يحيط بالظاهرة المدروسة ويلامس روح العلم: يقول عياد: ((فكرة التيسير لم تخطر ببالنا حين هممنا بهذه الدراسة .. لكننا أردنا بهذه الدراسة أمرا آخر، وهو أن نصل إلى فهم أدق،

---

[1] شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية, دار المعرفة, القاهرة, ط2, 1978, ص5

[2] نفسه، 11

[3] عبد الحميد عليوة مسعد، اتجاه حديث في دراسة موسيقى الشعر العربي، مجلة الدراسات اللغوية، مج 5, ع 1، جوان 2003، القسم الثالث، ص 156

وأعمق، لموسيقى الشعر العربي، فكان من الضروري أن نخوض في مسائل لم يتعرض لها العروض القديم، فنبحث في الإيقاع وصلته بالوزن الشعري، وخصائص كل من الأصوات الساكنة اللينة، واختلاف المقاطع من حيث الطول والقصر، والنبر وعدم النبر ..، وهذه كلها مباحث لابد منها لمن يدرس العروض اليوم))[1]، لكن السؤال المطروح هو: هل أقام عياد نظرية جديدة للعروض على غرار النظام الذي حاوله الجوهري والسكاكي وحازم القرطاجني قديما، وعلى غرار محاولات المستشرقين في بناء النظرية النبرية؟

3-1 العروض العربي بين اتجاهين:

الحقيقة أن دراسة عياد ليست جديدة في صميمها، بل الأكيد أنها ليست دراسة علمية للقضايا المؤسِّسة للإيقاع، كما ادّعى هو ذاته كلامه السابق، ((إنما هي في أحسن وصف لها: بحث مرجعي نقدي لأهم الدراسات الحديث – حتى عهده – في العروض العربي))[2]، ولهذا السبب فقط نحن ندرجه في بحثنا، لأن عياد واحد من الدارسين الممتازين الذين نبغوا في دراسة ثقافة الآخر الغربي، وبالرغم من أنه لم يقدم جديدا على مستوى النظرية إلا أنه قد أحاط خُبرا بالكثير من حيثيات الدرس الغربي عامة والدرس الاستشراقي خاصة فيما يتعلق بالعروض.

يعرض محمد شكري عياد في البداية إلى أهم الاتجاهات التي تعرضت لدراسة العروض العربي والتي يمكن حصرها في اتجاهين اثنين[3]:

- اتجاه لغوي قائم على معرفة بخصائص الأصوات اللغوية، يعرف أن القيمة الإيقاعية لأصوات اللغة لا تتحقق إلا بربطها بالأساس الموسيقي، وإلا تحولت إلى مجرد ذبذبات صوتية، لا متعة فيها ولا إحساس بالإيقاع.
- اتجاه نقدي، كانت مهمته محاولة الربط بين الأشكال العروضية، وما تحمله من معان، وهذا الاتجاه الأخير يستند على الذوق والإحساس، أكثر من استناده على أسس علمية أو موسيقية، وإن لم يغفلها على إطلاقها.

لقد تناول شكري عياد أصحاب الاتجاه الأول الممثلين في كل من مندور وإبراهيم أنيس وغيرهما ((ورأى أن د. مندور يعيب على العروض العربي جهله بنظام المقاطع، وأرجع ذلك إلى أن العرب لم يعرفوا الشعر اليوناني، ولا طريقة تقطيعه))[4] وتلك طريقة المستشرقين التي اعتمدها مندور في النظر ولاحظها عياد عليه، لأنهم يلجأون إلى المقطع كوحدة أساسية في التفعيل وفي الكلام، بينما لم يفقهوا السر وراء تقسيم الخليل البيت إلى متحركات وسواكن، بالرغم من أنه وقع الاتفاق على التفاعيل التي

---

[1] شكري عياد، 6
[2] عبد الحميد عليوة مسعد ، 157

[3] نفسه، 158
[4] نفسه، 159

يشترك فيها الشعر العربي مع غيره من أنواع الشعر الأخرى. كما رأى عياد ((أن د. أنيس يعيب في بحثه: موسيقى الشعر العربي، على العروض العربي التقليدي، إسرافه في المصطلحات، مما بغض الطالب في دراسته، رغم أنه يدرس فنا جميلا. بل أجمل الفنون: فن الشعر))[1] وإذا كان عياد قد عرض لجزء من آرائهما، فإنه عرض كذلك لمواطن الاختلاف والاتفاق بينهما، لذلك فهو يرى أن عمل كل منهما قد اهتم بنقطتين هما:

- أن العروض الخليلي لا يفي ببيان الأساس الموسيقي للأوزان.
- أنه في اعتماده على تحليل البيت إلى تفاعيل، يخالف الأساس العلمي المعتمد في تحليل الكلام الإنساني كله: شعرا ونثرا، في أي لغة من لغات العالم وهو نظام المقاطع.

وإذا كانت تلك من مواطن الاتفاق بينهما فإن عياد يرى أن الاختلاف بينهما في كون د. أنيس ((ينكر قيمة التفاعيل، ويجعل التحليل إلى مقاطع بدلا منه، بينما يرى د. مندور أن تقسيم الشعر إلى تفاعيل ... كسب ثابت لا سبيل إلى نقضه، وهو جوهر الوزن))[2] أما مدار الاتفاق الأساسي فهو نقد كل منهما للعروض الخليلي نقدا ينبني على إظهار الخطإ القائم على خفاء الأساس الموسيقي، هذه النقطة التي أبانا فيها عن تأثر واضح بالمستشرقين، ولكي يبين عياد عن سعة اطلاعه على أبحاث سابقيه فقد عرض لأبحاث المستشرقين غويار Guyard وفايل Weil ، فرأى أن فايل لاحظ ((في العروض العربي خطأ أساسيا يرجع إلى طريقة الكتابة، من حيث إهمالها للحركات، وقد حاول العروضيون العرب – كما يقول – التغلب على ذلك بفكرة الأسباب والأوتاد، ولكن هذه الأسباب والأوتاد ليست هي عناصر الأقدام، وإنما عناصرها هي المقاطع الطويلة والقصيرة التي يمكن أن يمكن أن تمثل في العربية بالحرف المتحرك (لَ) والسبب الخفيف (قَدْ)))[3] ولقد أشرنا خلال الفصل الثاني إلى هذه النقطة التي يشترك فيها فايل مع غويار أيضا لأنهما اعتبرا الكتابة العربية لا تفي الإيقاع حقّه كما أن التقسيم المقطعي للبيت وللأجزاء هو الأساس الذي ينبغي أن يكون قائما لتفسير عموم الظواهر العروضية. ((أما غويار، فيرى أنه لم يكتف بتحليل الشعر العربي إلى مقاطع قصيرة وطويلة، لأن هذا التحليل بمفرده لا يكشف عن موسيقى ذلك الشعر))[4] وقد عرفنا فيما سبق أن غويار تساءل عن طبيعة الأوزان العربية وهل هي قائمة على الكم أم على النبر الذي حاول تطبيقه على الأجزاء والأوزان في الدائرة وفي الاستعمال، يقول غويار: ((هل تتألف الأوزان العربية من تتابع بسيط لمقاطع ثابتة الطول والقصر، وعددها نفسه غير ثابت؟ أم تستحق هذه الأوزان حقا أن تسمى لغة موزونة، كما يصفها المؤلفون العرب))[5].

---

[1] عياد، 12
[2] نفسه، 13
[3] نفسه، 13
[4] عليوة مسعد، 160
[5] غويار، نظرية جديدة في العروض العربي، 43

إن فكرة الكم في الشعر العربي هي الفكرة التي أراد المستشرقان غويار وفايل تجاوزها إلى النبر ولو تم ذلك بطريقة مختلفة بينهما، كما عرفنا سابقا، ولكن رغم محاولتيهما فالكمية قيمة ثابتة وأولى في الشعر العربي لا يمكن الحيدة عنها. وكل قيمة تضاف لا يمكن أن تكون على حساب الكم بل يجوز أن تكون قيمة إضافية غير محددة، غير أن ذلك لا ينفي أبدا ضرورة الاستفادة من جديد العلوم المعاصرة التي تقترب من علم العروض، لذلك ((يجب أن يدرس العروض العربي من جديد على أسس من علمي العروض والموسيقى، كما أن المادة التي أقام عليها علماء العروض العربي علمهم تحتاج إلى إعادة نظر، وأن البناء النظري للعروض الخليلي قد أدى إلى مخالفة الواقع في نواح كثيرة، فالدائرة التي ابتكرها الخليل، قد أدت إلى فروض نظرية عن الوزن تخالف الواقع من حيث عدد التفاعيل، في أحد عشر بحرا من ستة عشر))[1] وهذا الكلام تحديد للفروق بين الواقع النظري والاستعمال، فكثير من البحور لا تستعمل إلا مجزوءة أو مجتزأة العروض والضرب، ومثل هذه الفروق أثارت الكثير من التساؤلات لدى المستشرقين والعديد من الدارسين العرب المحدثين منهم خاصة، وقد ذكر عياد رأي أنيس بخصوص تلك الأوزان التي لم يقل عليها العرب القدامى وهي: المضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك ، وباستثناء المتدارك فإن هذا ما عبر عنه غويار بالضبط حين تحدث عن البحور التي اصطنعها الخليل والتي ليس لها وجود في الشعر القديم، وهذا ملمح تأثر واضح لدى أنيس بغويار، وكذلك أقرّ به عياد حين قال: ((إن صنيع العروضيين في الحالتين، يتفق ومناهجهم اللغوية العامة، فهم ربما قبلوا الشاهد الواحد، وجعلوه قاعدة، إذ وجدوه (أقيس) أي أكثر انسجاما مع البناء النظري الذي أقاموه وربما رفضوا أكثر من شاهد واحد، أو تأولوه، أو اعتبروه شاذا، إذا لم يتفق مع ذلك البناء النظري. كان هذا شأنهم في النحو واللغة، فلا عجب إذا اتبعوه في العروض أيضا))[2].

أما عن الاتجاه النقدي وهو الاتجاه الثاني بعد الاتجاه اللغوي، فإن أهم ممثليه بالنسبة لعياد كل من عبد الله الطيب، ونازك الملائكة في قضايا الشعر المعاصر ومحمد النويهي في قضية الشعر الجديد وغيرهم، ولا تهّم آراء هذا الاتجاه النقدي كثيرا ((لأنها لا تدخل في صميم عملنا كما أنها تخلو من أية قيمة ذات بال يمكن أن تفيدنا في عملنا هذا))[3] وخلاصة دراسة الاتجاهين يوردهما عياد في النتيجة التالية قائلا: ((لقد توقفت الدراسة العلمية، فيما سميناه بالاتجاه اللغوي منذ عشرين سنة و لم يكن ما عمل في ذلك الميدان أكثر من بداية صغيرة، نجحت في هز النظرة القديمة إلى العروض، على أنه مكتمل القواعد، ثابت الأساس ولكنها لم تقد في مجال البحث المبتكر بأكثر من دراسة استطلاعية صغيرة، و لم تحاول أن تناقش ولا أن تعرض بشيء من الاستيفاء – نظريات المستشرقين في العروض العربي، وإن كان من الواضح أنها استلهمت هذه النظريات، وقدمت بدورها فروضا – يمكن بحث نصيبها من الجدة والأصالة — حول

[1] عليوة مسعد، 161، 162
[2] عياد، 15
[3] عليوة مسعد، السابق، 163

الموضوع نفسه))[1] وذلك يجلو لنا نظرة عياد إلى البحوث التي تناولت العروض العربي وتحديد قيمتها من طرفه لأنه عد بحثه هو ثالث البحوث القيمة بعد بحثي مندور وأنيس، بالرغم من أن عياد نفسه صرح بأن دراسته ليست نظرية جديدة في العروض لكن فحص عياد ((للنظريات التي تناولها بالنقد، والأسئلة التي أثارها: دفعنا دفعا إلى تتبع ما قاله))[2] لأن ما جاء به يكاد يكون حصرا لمجمل الدراسات الغربية والعربية الحديثة، وتلك فائدة علمية ذات قيمة لا يمكن أن نغفلها، لأن أقل ما قام به هو أنه بيّن شيئا من ملامح تأثر العرب المحدثين بالدراسات الاستشراقية في هذا المجال.

3-2 الشعر العربي بين التفسيرين الكمّي والكيفيّ:

حين يعود عياد إلى واقع العلم الذي يدرس قوانينه يحدّد فكرة الخليل القائمة على ((التمييز بين الحركة والسكون))[3] وهي فكرة تبدو في ظاهرها بسيطة، لكنها في جوهرها بالغة التعقيد، لأن المتحركات والسواكن في النظام العروضي تدخل في تركيب الأسباب والأوتاد، وهذه بدورها تدخل في تركيب التفاعيل التي اشتقت صيغها بالاعتماد على ما سماه غويار بالصيغ النحوية، وسميت التفاعيل نسبة إلى الجذر (فعل)، ((فالتفاعيل لا تعدو في واقع الأمر أن تكون تصويرا للنظام العروضي، لا تحليلا له، ولأن صورة التفعيلة نفسها لا تزال تبدو معقدة فقد قسمت إلى وحدات أصغر منها، وأكبر من الحروف المفردة، وهي الأسباب والأوتاد، وهكذا أمكن ضبط بحر الرجز مثلا على وزن مستفعلن...))[4]، وكعادة عياد في مناقشة الأبحاث والدراسات التي تعنى بالعروض، فإنه رأى أن هذه الدراسات لم تلاحظ المنهج القديم في تركيب هذه العناصر، ولكنها نظرت إلى مكونات التفاعيل الخليلية من الأسباب والأوتاد واعتبرتها غير صالحة، ومرجع ذلك إلى التأثر بالدراسات الاستشراقية التي تهيمن عليها العناية بالمقطع كوحدة أساسية للجزء العروضي وللكلام، لأن الأوزان في عمومها لا تحلل إلا إليها، وهذا ما ناقشه عياد حين عرض للحديث عن مقولات سابير عن المقطع والنبر في اللغات الأروبية وغير الأروبية[5]. ليتكلم في النهاية عن الأعاريض وأنواعها كما تحدث قبله محمد مندور وإبراهيم أنيس وانتهيا إلى السؤال عن موقع العروض العربي بينها.

إذا كان مندور قد أقر مبدأ الارتكاز في الشعر العربي ورفض فكرة الكم في البداية، فإنه تراجع عن هذا القول في كتابه (في الميزان الجديد) وقال بعنصر الكم بوصفه فاعلا في الشعر بالإضافة إلى الارتكاز الذي يحقق قيمة إضافية في الإيقاع. أما إبراهيم أنيس فقد انتهى إلى أن موسيقى الشعر تتكون من عنصرين رئيسيين[6]:

---

[1] عياد، 25
[2] عليوة مسعد, 166
[3] نفسه، 166
[4] عياد، 29
[5] عليوة مسعد، 167 وما بعدها
[6] نفسه، 172، 173

1- ذلك النظام الخاص في توالي المقاطع.

2- مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة (Intonation) في إنشاده.

بعد ذلك الدرس لأعمالهما لا يعترف عياد بتحليلهم الكم والنبر ولا يقر ما أقراه بخصوص التنغيم. لذلك فهو يعمل على تصويب نتائجهما الخاطئة انطلاقا من طبيعة الأصوات، إذ يقول: ((الأصوات تختلف من ثلاث جهات: من جهة شدتها، ودرجتها، ونوعها))[1] ليخوض بعد ذلك في تفسير التنغيم والنبر محاولا استثمار الدرس الصوتي وتطبيقه في إيقاع الشعر، بطريقة غير منهجية كما يقرر عبد الحميد عليوة مسعد الذي يصف نتائج عياد بأنها غير صحيحة لأن المنطلق فيها خاطئ فهو لم يستوعب عناصر الدرس الصوتي التي اتخذها مبدأ للتحليل[2], يقول عياد ((لا تخلو لغة من نبر، كما لا تخلو لغة من تنغيم، وبديهي أيضا أن المقاطع في أي لغة لابد أن تستغرق كمّا من الزمن في النطق بها، والتنغيم يساعد على إظهار حالات التكلم من إخبار أو استفهام أو تعجب..الخ .. والنبر يساعد على إبراز ما يعتبره المتكلم أنه الجزء الأهم في الكلمة، أو في الجملة، بل إن النبر بنوعيه: نبر العلو ونبر الشدة له صلة بطول المقطع...))[3]

إن عياد يعتمد في كل ذلك على آراء سابير التي لم يستوعبها مثل سابير، لأننا لا نفهم المقصود عنده بالنبر ولا بالتنغيم وذلك يتجلى من خلال العبارة السابقة، لأن المقصود في كل ذلك هو الشعر بالأساس وبالضبط وحدته المهمة وهي التفعيلة، فكيف يتحقق هذان العنصران يا ترى في الشعر العربي؟ خاصة وأن عياد يتحدث عن نبر شدة ونبر علو و((يخلط بينهما إلى حد كبير, وينسب الطول المقطعي إلى نبر العلو, ومن ثم يبني على هذا أنه موضع النبر, وقلنا أن هذا خطأ لغوي صريح))[4] فلا يمكن أن يكون علو الصوت مصدرا للنبر, هذا بالضبط ما تحدث عنه غوبار حين عرض لآراء العلماء الغربيين في النبر وناقش مقولاتهم التي يشترك بعضها مع ما ذهب إليه عياد, لكن غوبار خطّأ تلك المقولات[5].

لقد ناقش عبد الحميد عليوة مسعد مذهب عياد في النبر وقال بأن ((فهم د.عياد وظيفة النبر في كلمات اللغة مختلف عن فهمنا له, ومن ثم يصبح ربطه بين وظيفة النبر كما فهمه, وبين قول سابير السابق بل وقول صاحب مادة Rhythm خلطا لا مجال له في بحثنا اللغوي))[6] كما رفض عبد الحميد عليوة مسعد نتيجة عياد القائمة على أن النبر هو أصل للعروض لا بد منه, بدلا من كم المقاطع, وذلك بتأثير عاملين[7]:

---

[1] عياد، 34
[2] عليوة مسعد، 177، 178
[3] عياد، 36
[4] عليوة مسعد, 179
[5] غوبار, نظرية جديدة في العروض العربي, 25
[6] عليوة مسعد, 180
[7] نفسه, 181

1- أن يصبح النبر صفة جوهرية في الكلمة, بمعنى أن الكلمة تفقد شخصيتها أي تفقد معناها, إذا لم يُراعَ في نطقها النبر الصحيح, أو يغير معناها إذا تغير موضع النبر.

2- أن يفارق النبر طول المقطع .. فيوجد في الكلمة مقطع قصير منبور, ومقطع طويل غير منبور..

بالنسبة للعامل الأول فالواضح أن العربية غير ملزمة به إطلاقا, لأنه ما من نبر يمكن أن يحل على كلماتها فيتحول معناها أو يتحول ذلك المعنى في الكلمة الواحدة إذا انتقل النبر من موضع إلى آخر فيها, فاللغة العربية ثبت أنها غير نبرية, وإن حدث قبول النبر فلا يمكن أن يكون إلا سمة نطقية فيها, بمعنى أن النبر في هذه الحالة يعرفنا على النطق السليم للكلمة ولا يتعدى هذا الحد, حتى حين تحدث تمام حسان عن النبر الأولي والثانوي وبين مواقع كل منهما في الكلمة العربية بحسب تكونها من المقاطع وطبيعة تلك المقاطع فإنه لم يتحدث عن تغير في معنى الكلمة الواحدة[1].

أما عن العامل الثاني المتعلق بمفارقة النبر لطول المقطع, إذ يمكن وقوع النبر على المقطع القصير دون الطويل, فإن عليوة يسأل عياد: ((في أي مستوى من مستويات اللغة تتم هذه المفارقة؟ لا شك أن د.عياد قد حددها بالمستوى النثري, لأنه قال:"فيمكن للتثبت من ذلك أن نرجع إلى معجم من المعاجم الإنجليزية التي تبين طريقة النطق, فسوف نلاحظ أن علامة النبر في كثير من الحالات إن لم يكن في معظمها لا تجتمع مع علامة الطول فوق مقطع واحد" وأقول: كان يجب أن يدرك د.عياد أنّ نبرَ أية لغة النثريّ محدد بدقة, ولا يمكن أن توصف الإنجليزية بتلك العشوائية بوضع أنبارها – كما يدعي – على كلماتها في المعاجم ..))[2].

3-3 عياد قارئا لغوبار:

يجب أن نلفت النظر إلى أنّ عياد كان قد قرأ دراسة غوبار، لأنه كان أستاذا مباشرا لمن ترجم تلك الدراسة (منجي الكعبي)، وقد أشار الأخير إلى تنويه عياد بترجمته[3]، وذلك قبل سنوات عديدة من ظهورها لأول مرة مطبوعة سنة 1996، ومما يدلل على قراءته لغوبار أيضا اعتماده في بعض المواقع من كتابه عليه، فهو يقول: ((إن تحديد غوبار لمواضع النبر في الكلمات العربية، لم يقم على استقراء لهذه الكلمات وتسجيل لكيفية النطق بها، وإنما قام على تحديد لمواقع التفاعيل، وهو تحديد أقامه على تصور معين لإيقاع الشعر العربي))[4] وهذا الكلام صحيح إلى حد بعيد فالوزن العروضي لدى غوبار هو الأساس في تحديد مواقع النبر على الكلمات في اللغة العربية، فالانطلاق من الأجزاء العروضية تم بتحديد المواقع المركبة كما أسماها لتكون محلا للتوقيع مع مراعاة القانون الأساسي القائم على التناوب

[1] تمام حسان, مناهج البحث, 195, 196
[2] عليوة مسعد, 183, 184
[3] غوبار، نظرية جديدة في العروض العربي، حول ترجمة الكتاب، 279
[4] عياد، 39

بين الزمنين القوي والضعيف، ثم أسقط ذلك كما رأينا سلفا على الكلمات العربية معزولة ومركبة، لأن هذه الكلمات يمكن بشكل من الأشكال إسقاطها على الوزن العروضي.

لقد قارن عياد بين غويار وأنيس فيما يخص مواقع الأنبار على الكلمات العربية بالرغم من اختلاف المنطلقات لدى كل واحد منهما، فالأول ينطلق من الوزن العروضي والثاني يعتمد التقسيم المقطعي للكلمات ويوزع الأنبار على مقاطعها الطويلة ملتزما قاعدة بعينها. وقد رفض عليوة مسعد نتائج مقارنته تلك، وفسر رفضه بالآتي: ((مقارنته للنبر لدى د. أنيس ولدى غويار فيها خلط واضح لا يصح ولا يجوز، لأن نبر د.أنيس نبر لغوي نثري. قائم على استقراء لنطق كلمات الفصحى لدى قراءة القرآن الكريم في مصر، ومعلوم أن القراءات القرآنية، هي أصح ما وصل إلينا منطوقا من ألفاظ اللغة العربية، وليس لدينا ما هو أصح منها ومن ثم، فهو تسجيل أمين لمواضع نبر كلمات اللغة،.. أما نبر غويار فهو نبر إيقاعي، قائم بدوره على إدراك علمي سليم لقوانين الإيقاع، والعناصر الأساسية التي يقوم عليها..))[1]، ويجب أن نسجل أن الباحث عبد الحميد عليوة مسعد كان موافقا في أغلب الحالات لما جاء به غويار في قوانين النبر والإيقاع في الشعر العربي، حتى أن بحثه في أقسامه الأربعة المتعلق بالاتجاه الحديث في موسيقى الشعر العربي مبني على أفكار غويار التي تناثرت عبر مقالاته، وفي أغلب الأحيان دون إحالة مباشرة إليه. مما يعني أنه قد تبنّى أفكاره وتلبّس آراءه إلى حدّ بعيد، جعل منه مدافعا عن غويار ضد عياد.

لقد حمل هذا الباحث على عياد اندفاعه نحو تحقيق فكرة كمية المقاطع ((والحكم على الشعر العربي بأنه شعر كمي، وهو ما يؤكد عجز د. عياد عن التوصل إلى حقيقة العروض العربي، لأن الشعر العربي لا يستند إطلاقا إلى الكم المقطعي، سواء في عدده المقطعي، أو في الزمن المعطى للمقاطع، بمعنى أنه لا ينتمي إلى الكم الفرنسي (Syllabic) ولا إلى الكم اليوناني اللاتيني (quantitative) لأن الكم في الشعر العربي نسبي متغير، لأنه كم حركي خاضع لقوانين الإيقاع ولعل أصح تسمية له أن تقول أن كمّه كمّ إيقاعي))[2].

هذا الكلام تأكيد صريح ومباشر لتبنّي الباحث أفكار غويار، لأنه يرمي بفكرة الكم الإيقاعي إلى الطابع الحركي في الشعر العربي الذي يرى خضوعه لما أسماه الأزمنة الإيقاعية القوية والضعيفة، وذلك هو مبدأ غويار الإيقاعي الذي سعى نحو إسقاطه على الشعر العربي وتفاعيله فانتهى إلى ما انتهى إليه من قواعده النبرية، التي رأى بها عليوة مسعد فتقمص شخصية غويار وتحدث عن حاجات الأزمنة الإيقاعية في الطول المقطعي وفي السكتات، والغريب في الأمر أنه يعيب على الباحثين العرب بمن فيهم عياد جريهم وراء المستشرقين، وكأنه هو لم يجر وراء غويار و لم يتبنَّ أفكاره.

---

[1] عليوة مسعد،187، 188

[2] نفسه، 188، 189

لم تتم مناقشة عياد في المفاهيم العروضية المتعلقة بالكم والارتكاز فقط، بل سعى الباحث عليوة مسعد إلى مراجعة أفكار عياد المتعلقة بالموسيقى، لأن دراسته في الشعر العربي قائمة عليها كما يدل العنوان، لقد ذكر بأن ((آراءه في الموسيقى لم تكن بأحسن منها في الشعر خاصة عند مقارنته بين الشعر والموسيقى، حين يذهب بأن الحقل أو القدر في الموسيقى measure يتمتع بمزيد من الانضباط والمرونة، إذا قورنت بنظيرتها في الشعر، وهي : التفعيلة، أو القدم، ولذلك، فإن الغناء يكشف ما في الشعر من الزحاف الذي لا يخرج عن كونه نوعا من التسامح في كم المقاطع))[1]، لكن ذلك لا يعد مفاصلة بين الشعر والموسيقى بشكل دقيق كما يرى عليوة مسعد، وإن الأمر لا يتعلق بإمكان إظهار الغناء لقوانين التغيير التي يتقبلها الشعر والمتمثلة بالزحاف ((إنما القضية هي جوهر ما بين الشعر والموسيقى من فروق، لأن كليهما يقوم على مراعاة الإيقاع المنضبط في الأزمنة القوية والضعيفة، أما الغناء فيعتمد في إظهار أزمنته القوية والضعيفة، على رفع الصوت بالغناء، أي على النبر المقوي، أي على السعة المسجلة للأصوات))[2].

إن القانون الضابط للإيقاع من خلال تعاقب الزمن القوي مع الضعيف يتجلى في الشعر كما يتجلى في الموسيقى والغناء بإظهار الأصوات الموقعة بنبر مُقو بالتناوب مما يحدث نغمية الإيقاع الذي تتطلبه الموسيقى، وهنالك نقطة نسجلها بخصوص الفروق بين الموسيقى والشعر وموازينها، إذ يقول غويار: ((وواضح أن العروض ووحدته الزمنية، وهي المقاطع اللغوية، لا يمكن أن يتصرف في طول المقاطع إلا تصرفا يسيرا لا يمكن أن يقارن بتصرف الموسيقى في طول النغمات، وهذه فروق يجب أن نظل على ذكر منها حين نسترشد بالموازين الموسيقية في دراسة الموازين الشعرية))[3]. وهذه النقطة الأخطر بتعبير عليوة مسعد في بحث عياد لو تم استغلالها لتم فهم القيم الموسيقية التي تؤطر نظرية العروض، فالمقطع اللغوي في الشعر والنغمة في الموسيقى لا يخضعان للقدر نفسه من التغيير، بل لكل منهما ضوابط تحدده وترسم ملامحه، والاختلاف ليس في تلك الضوابط غنما في كيفيتها وفي طبيعة حدوثها. إن ((الموسيقى لديها القدرة على توزيع الزمن الكامل measure (الحقل أو القدر الموسيقي) على عدد من النغمات المفردة، في صورة كسور للزمن الكامل، وقد يصل الزمن الكامل إلى جزء من اثنين وثلاثين جزءا، بل إن الموسيقى قد تشغل هذا الزمن الكامل بعدد من النغمات، يقل عن ذلك، بل ربما شغلته بنغمة واحدة: أي يعادل زمنها الزمن الكامل))[4].

---

[1] عليوة مسعد، 189
[2] نفسه، 190
[3] عياد، 54
[4] عليوة مسعد، 191، 1992

4- كمال أبو ديب والبيئة الإيقاعية للشعر العربي:

لقد ظل النظام الخليلي للعروض محورا لجميع الدراسات التي تناولت إيقاع الشعر العربي، فمنه يصف الدارسون بنيته، ومنه ينطلقون لبناء أنظمتهم الموازية والمكملة، وعلى عناصره يعتمدون غالبا في رسم خطوط قوالبهم الجديدة، لذلك بقي نظام الخليل مع كل الدراسات هو الأكثر حضورا ورسوخا في وعي الباحث العربي قديما وحديثا، وصح اعتبار كل تلك المحاولات مغامرة ومجازفة علمية غير مضمونة النتائج غالبا، وهذا ما رأيناه مع مظاهر الخروج عن البناء الخليلي قديما، ومع أنظمة المستشرقين، ومع نتائج العرب المحدثين الذين عرضنا لثلاثة منهم حتى الآن، وبقي أن نتعرف على آخرهم وهو كمال أبو ديب في محاولته التجديدية الساعية لإنشاء نظامين موازيين بدل نظام واحد، للعروض العربي الذي أرسى دعامته الخليل بن أحمد.

إن أقل ما يمكن وصف عمل أبي ديب به، هو أنه أكثر الدراسات العربية إيغالا في المجازفة فهو يصف محاولته بنفسه في مقدمة كتابه"في البنية الإيقاعية للشعر العربي" قائلا: ((وكانت المغامرة مغامرة تغيير للتصور الجذري للبنية الإيقاعية للشعر، ومغامرة فصل حاد بين الواقع الشعري الفعلي وبين الصورة التي أبرز فيها هذا الواقع))[1] كان هذا هو السعي وتلك هي الإرادة، خلق بديل جذري يؤسس لإيقاع الشعر العربي بدل ذلك المعهود، وإرادة للفصل بين الواقع الشعري الذي ينبغي أن يكون وحده محلا للدراسة، وبين الواقع النظري الذي يعتبر في التصور الخليلي مرجعا لتلك البنية الإيقاعية. ولا يمكن لأي دارس أن يتهم في البحث عن الكشوف الجديدة في أيٍّ من العلوم، ولكنه ينبغي أن يكون موضع اتهام في منهجه ونتائجه التي توصل إليها، فإذا كانت تلك النتائج تتجوّز في تفسير الظواهر المدروسة، وجاءت بعد تحليل لا يتّسم بالشمولية ولا الدقة، وجب أن يوضع عمله في دائرة الإدانة.

إذا قارنا بين عناوين ما يمكن اعتباره مشاريع تجديدية في العروض، فإننا نجد بعضها متّزنا يجنح نحو الموضوع المدروس لمحاولة الإحاطة به، وبعضها لا يفسّر العنوان، بل لا يوجد مسوّغ علمي واضح يدلل على ذلك الاختيار، وبعضها يشكل طفرة في عنوانه توازي طفرة المحاولة التجديدية, يدخل محمد مندور ضمن الطائفة الأولى بدراستيه : "الشعر العربي، غناؤه وإنشاده ووزنه"، و "في الميزان الجديد"، حيث يتّسم العنوان فعلا بكونه موازيا للموضوع حاضنا لفكرته، ويدخل في الطائفة الثانية كل من إبراهيم أنيس ومحمد شكري عياد اللذين اختارا عبارة موسيقى الشعر في دراستيهما ((وليس في أي من الكتابين ما يفسر علة إيثارهما لهذه العبارة إلا أن يكون إعلانا منهما بمغايرة هذين العملين لما درجت عليه كتب العروض التقليدية من نهج. ويبقى -على أيّ حال- أن هذا الاستخدام قد جاء على سنّة المجاز لا الحقيقة))[2]، أما الطائفة الثالثة فإن رأسها هو كمال أبو ديب الذي آثر دراسة البنية الإيقاعية

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، 7
[2] سعد مصلوح، دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة، 135

للشعر العربي من أجل خلق بديل جذري لعروض الخليل، وقد برّر اختياره وتوجّهه على خلاف من سبقوه من الباحثين العرب، كما أنه سعى إلى تبيين الفرق ((بين "الوزن" الذي هو موضوع لسائر كتب العروض، و"الإيقاع" أو ما سماه البنية الإيقاعية، التي جعلها موضوعا لكتابه))[1].

لقد أبان أبو ديب على اطّلاعه عن كتب من سبقوه ممن أتيح لهم دراسة العروض العربي سواء من العرب أو من المستشرقين، وقد حاول في كتابه نقد بعضهم، كما فعل إزاء فايل Weil وإبراهيم أنيس، في الوقت الذي خصص الحديث في مقدمته باختصار عن كل من محمد طارق الكاتب وشكري عياد ومحمد النويهي، مبرزا أهمية أعمالهم التي لا تتجاوز في غالب الأحيان فكرة الإثارة والتحفيز التي دفعته إلى المزيد من الجهد في تطوير بحثه، كما أظهر تجاه عياد بعض الامتنان حين قال: ((ولعياد أدين بتطور بحثي في الاتجاه الذي تطور به، وإن كنت أقدم فرضية جديدة تختلف عن الفرضية التي قبلها عياد وحاول تطبيقها على الشعر العربي))[2]. إنه يتحدث هنا عن فرضية النبر الذي فرّق فيه بين اللغوي والشعري ((ذلك أنه ليس يكفي أن يكون النبر فاعلا أساسيا في التكوين اللغوي لكي يكون، بالضرورة، هو الفاعل الأول في الإيقاع الشعري الذي تنميه الفاعلية الشعرية للمتكلمين باللغة))[3]، بالإضافة إلى هذه النظرية التي سنفصل فيها فيما بعد، فإن هناك فرضية أخرى اقترحها أبو ديب لوصف البنى الوزنية في الشعر العربي، وهي فرضية (النوى الإيقاعية) التي تجسدها النواتان (فا) و(علن)، اللتان أمكن تحليل بحور الشعر بهما حتى بدا ((من الواضح أن وصف البحور باستخدام (فا) و (علن) على درجة قصوى من السهولة والكمال))[4].

إن فرضيتي النبر والنوى الإيقاعية تعبّران بصدق عن مضمون الكتاب، برغم تلك المراوغات العديدة التي تكتنف صفحاته، فهو يحاول في كثير من الأحيان بداعي منهج غير واضح المعالم التعميةَ على القارئ وقيادته إلى مراحل غريبة من التحليل، وسوق البراهين والأدلة على صدق مقولاته، كما أن الانتقال التدريجي بين الظواهر المدروسة يتم بشكل عسير جدا، فهو يبدأ بفرضية النوى الإيقاعية المعقدة في شكلها والبسيطة في مضمونها وينتهي إلى نقد منهج الخليل، ويتوسط المرحلتين دراسة في الإيقاع المقارن، والكم والنبر، ودراسة أخرى عن المستشرق فايل، فهل يلغي نقد منهج ما ضرورة ترسيخ منهج آخر، إننا لم نعرف ما هو منهج أبي ديب حقيقة و لم تتبدَّ صورته بشكل واضح.

---

[1] سعد مصلوح, 136
[2] أبو ديب، في البنية الإيقاعية، 8
[3] نفسه، 218
[4] نفسه، 52

1-4 في نقد منهج الخليل :

كما فعل غيره من الدارسين فإن أبا ديب يضع منهج الخليل في بنائه العروضي موضع مناقشة، وبالرغم من أنه يعتبر الخليل عقلا فذا، فإنه لما أعمل عقله فيما أنتجه الخليل من بناء نظري وقواعد تسعى للإحاطة بأوزان الشعر العربي، فقد تبدّى له ذلك البناء بعد مراعاته لمعطيات جديدة في إيقاع الشعر العربي أنه ((ذو طبيعة تعميمية يتّخذ الاستقراء النسبي مركزا لتطوره، وينتفي نتيجة، كون عمله حصرا مطلقا لجسد الشعر العربي كله))[1]، إنه لا يشير بالاستقراء النسبي إلا إلى فكرة إهمال الخليل لبعض الأوزان، فالخليل في نظر أبي ديب لم يستقرئ عموم الشعر العربي القديم، و لم يضبط قوانين ذلك الشعر ضبطا صحيحا يخضع لقواعد معينة، وهذا الأمر الأخير لم يتحدث عنه غير أبي ديب وبعض المستشرقين الذين رأوا في العروض العربي أنه غير ضابط ولا مميز للإيقاع ولكن إن صحت نظرهم في بعض جوانبها كونهم ينطلقون من ثقافة أجنبية لها معطياتها التي تُخضع الإيقاع لأطرها، فإن أبا ديب مثقف عربي لا بد وأن يكون قد فقِه عمل الخليل وأدرك سرّه، واهتدى إلى اليقين الراسخ فيه، لكن على ما يبدو أنه تأثر بالغرب في وجهة نظرهم أساسا قبل المستشرقين الذين نقدهم ممثلين في فايل خاصة. ((لكن النقطة الأولى، كون الخليل لم يستقرئ الشعر العربي كله، أقل وضوحا وأقل شهرة، وقد تبدو صحتها الطبيعية بديهية إذ يُدرَك شيئان: 1- كون نسبة كبيرة من الشعر قد ضاعت قبل زمن الخليل. 2- كون الخليل نفسه لم يدّع أنه استقرأ الشعر كله))[2].

إن هذين العاملين اللذين أشار إليهما أبو ديب واللذين يؤكدان عدم قراءة الخليل للشعر العربي كله، عاملان صحيحان إلى أبعد حد، لكن ذلك لا ينفي مطلقا أن البناء الخليلي غير شامل ولا ضابط للإيقاع فالبناء الخليلي أكّد جمعَه لمجمل البنى الإيقاعية التي كتب عليها الشعر القديم، وحصَر حتى المهمل منها الذي لم يستعمله العرب في أشعارهم، بالرغم من أن استقراءه نسبي كما ذهب إلى ذلك أبو ديب لكن تعميم قواعده خضع لمنطق علمي مقبول في معظم جوانبه.

لقد اعتبر الخليل القصيدة كاملة ذات إيقاع واحد، وتلك نظرة عميقة للإيقاع تبين عن فهمه للقيم الموسيقية الجامعة التي قد تختلف بعض عناصرها داخل جسد القصيدة الواحد، لكن أبا ديب يذهب إلى نقد هذا المنهج بضرورة الالتفات إلى وحدة البيت الإيقاعية، لأنه لاحظ تداخلا بين أبيات نسب بعضها للرجز وبعضها الآخر للكامل، وبين أبيات أخرى تتداخل بين السريع والكامل[3] ومثل هذا في الشعر العربي موجود ولاشك، ولكن لا ينبغي أن نعزل البيت عن القصيدة لأن التحليل في هذه الحال سيتعذر وتستعصي معه الإحاطة، لأن صور الأوزان ستتعدد مما يشكل صعوبة في بناء نظام يحتويها بدقة.

---

[1] كمال أبو ديب, في البنية الإيقاعية، 447
[2] نفسه، 447
[3] نفسه،448، 449

إن ما قام به الخليل هو نسبة العديد من صور الأوزان تلك، إلى صورة أكثر اكتمالا، هي الصورة المثالية التي تشكل حدا نهائيا أقصى، فتلك كلية هامة في نظامه يقوم عليها، وهذه الناحية تعرض لها أبو ديب ونقض من خلالها الخليل، لأنه اعتبر أنه ((فعل ذلك مثلا، حين وجد بيتا له التركيب: (مستفعلن/مستفعلن/مفعولن) فنسبه قسرا إلى الكامل حين وجده في قصيدة من الكامل، ثم قال أن الكامل يمكن أن تكون له هذه الصورة، معتمدا على ورود (متفاعلن) في أبيات من القصيدة المذكورة...على أن وجود (متفاعلن) هو الخصيصة الوجودية المميزة للكامل، ثم وجد الخليل البيت نفسه في قصيدة من الرجز وقصيدة من السريع فسماه رجزا وسريعا.))[1]، وكما هو ملاحظ أن أبا ديب يفسر منهج الخليل في الاختيار بطريقة ليس لها صلة بالتوجه العلمي، فهل كان الخليل وهو العقل الفذ، الذي شهد بعبقريته ومهارته القدماء والمحدثون، على درجة من السذاجة بحيث يصف الأوزان كما ادّعى أبو ديب. إن التداخل بين أوزان بعض الأبيات كما يظهره الواقع الشعري، سمة تغني نظام الخليل وتثريه ولا تجعله متذبذبا، لأن اعتماد الأصلي من التفاعيل في تحديد الأوزان قاعدة لها بعد ضبط الإيقاع الكلي الذي نسب للقصيدة لا للبيت. وفي ذلك فرق رؤية بين الخليل الذي حلل واقعا شعريا وأنشأ نظاما يفسر وحداته وعناصره، وبين كمال أبي ديب الذي نظر إلى النظام الخليلي فيما اعتبره ثغرات وجب سدّها، لكنه على ما يبدو لم يتلمّس روح العروض العربي.

رغم ذلك, يعتبر أبو ديب واحدا من الدارسين المميزين، لذلك فهو لم يتجاوز بعض عناصر النظام الخليلي التي أهملها غيره، نعني بذلك، المستوى الوتد—سببي الذي وضعه تحت الملاحظة أيضا، حيث رأى ((أن ثمة ظاهرة شيقة في عروض الخليل:هي أنه يطور عدد المكونات الوتد—سببية إلى أربعة هي (--/0-/0 /0-/--) مع أن الأخيرين لا يعكسان تتابعات حركية مستقلة في العربية... ورغم هذا التطوير النظري للعناصر لا توجد فعلا في اللغة، فإنه يهمل عنصرا آخر هو مكون لغوي فعلي : أقصد التتابع الحركي (-00)...))[2]، إنه يقصد بالتتابع الحركي المستقل ذلك الذي يبدأ بمتحرك وينتهي بساكن أو يبدأ بساكن وينتهي بمتحرك، بمعنى يبدأ بغير ما انتهى به، أما التتابعان (-0-/--/) فيبدأ كل منهما بمتحرك وينتهي به، لكننا لا نفهم ماذا يقصد أبو ديب بالضبط حين يتحدث عن العناصر التي لا توجد فعلا في اللغة، إذا كان يقصد بها التتابعين المذكورين فإن وجودهما فعلي في العربية لأنهما يمكن أن يخضعا لتقسيم مقطعي، كما أن أمثلتهما في العربية لا حصر لها، أما التتابع الأخير الذي اقترحه بديلا عنهما وعاتب الخليل على اختياره، فإن هذا التتابع (-00) لم يهمله الخليل في أوزانه بدليل أن بعضا من أوزان البحور، تنتهي به، والخليل أثبت في نظام التغييرات أنه تحول عن عنصر من عناصره

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية ، 450،451
[2] نفسه، 453

الأساسية، سواء كان هذا العنصر سببا خفيفا أو وتدا مفروقا أو وتدا مجموعا. وعلى ذلك فنحن أمام تصور غير صحيح إزاء عمل الخليل.

المرحلة الموالية في مناقشة منهج الخليل، تعتمد على مستوى أعلى وهو مستوى التفاعيل، إذ رفض الجزء (مفعولات)كمركب أساسي في السريع وادّعى ((أن من الشيق جدا والدال أن العروضيين العرب لم يقبلوا جميعا تصور الخليل، ورفض واحد منهم على الأقل أن يقبل (مفعولات) على أنها الوحدة الأخيرة للسريع))[1]، إنه يشير إلى الجوهري الذي اعتمد عليه صاحب مخطوطة في العروض، عثر عليها أبو ديب في بريطانيا[2]، فقد أراد أن يبين تأثره بالعروضيين العرب القدامى، لكن الجوهري كما رأينا في الفصل الأول رفض بإطلاق هذه التفعيلة وألغاها من مجمل تفاعيله المؤسسة، لأنه لم يُبْنَ عليها بحرٌ صافٍ، كما بُني على التفاعيل السبعة الباقية، أما أبو ديب فيبني تبريره إلغاء (مفعولات) على أساس تركيبها المنتهي بمتحرك ويتساءل: ((لماذا لم يعتبر الخليل (مفعولات) مشكّلة من (-0-0-0-0) بقراءة متحرّكها الأخير حرف لين طويل؟))[3] والجواب واضح لدى كل من عرف شيئا يسيرا عن التفاعيل العروضية، وهو يرجع إلى تركيبها من وتد مفروق بعد سببين خفيفين، فلماذا هذا السؤال الذي بدا وكأن وراءه كشفا علميا خارقا، إذ ((قد تكون الإجابة على هذا السؤال مفتاح فهم الجوانب المعقدة في عمل الخليل))[4]، ولتفسير الظاهرة والإجابة عن السؤال المهم، أورد أبو ديب عدة نقاط ممثلة لوقائع في نظام الخليل، رأى أنها قد تُعين على الإجابة والتفسير[5]:

1- يبدو أن الخليل، لسبب ما ينبع من تصوره للميزان الصرفي فرض حدا أقصى على التفعيلات، هو أن تكون سباعية.

2- يبدو أن الخليل تمسك بقانون (وتد في كل تفعيلة).

3- في نظام الخليل نفسه، ليس هناك مثل واحد على ورود (-0-0-0-) بهذا الشكل معزولة تماما.

4- تتخذ الوحدة الأخيرة في السريع –حسب الاعتبار الخليلي– أشكالا أقربها إلى صيغة (مفعولات) هو الشكل (-0-0-00).

5- هذا الشكل الأخير لا يرد أبدا في عروض البيت الشعري بصورته المعروفة، ...وإنما يرد دائما في نظام من التقفية حيث يكون كل سطر بيتا (يقصد مشطور السريع).

6- التتابع (-00) الذي ينتهي به هذا الشكل يرد في مواضع أخرى من البيت ويعتبره الخليل مؤلفا من (-0).

---

[1] كمال أبو ديب، 454
[2] نفسه، الهامش، 526
[3] نفسه، 454
[4] نفسه، 454
[5] نفسه، 455

نلاحظ من خلال هذه النقاط أن أولها وثانيها وصف حقيقي لعمل الخليل الذي بنى تفعيلاته على الخماسي والسباعي من جهة كمّ الحروف، وجعل الوتد الواحد مكونا لكل تفعيلة. لكن النقطة الثالثة المتعلقة بعدم ورود التركيب (-0-0-0-0-) معزولا في نظام الخليل فيه إعادة نظر لأن الشعر العربي قديمه وحديثه الذي يبنى على المنسرح الذي تتوسط (مفعولات) شطريه يرد فيه هذا التركيب غير مزاحف في بعض الأحيان، وذلك مثل قول الشاعر[1]:

كأنّما النّومُ حينَ يَطْرُقُني يُرِيدُ وَصْلِي وَالْعَيْنُ تَهْجُرُهُ

متَفعلن مفعلات مفْتعلن متَفعلن **مفعولات** مفْتعلن

إن التركيب (-0-0-00-0) الموجود في الشعر العربي والذي أثار تساؤل أبي ديب من حيث مصدره الذي التبس عليه كما ادّعى، فهو ينتهي بالتتابع (-00) الذي أصّل له الخليل بالوتد المفروق (-0-) الذي أصابته علّة الوقف، والأمر واضح في عروض الخليل، فما الجدوى من كثرة التساؤلات حول عمل الخليل في اقتراح نظامه؟ خاصة إذا كانت هذه التساؤلات لا تؤدي إلى نتيجة ذات قيمة بالغة، غير أننا نسجل في هذه المرحلة تشابها بين أبي ديب وغويار في تساؤلهما عن (مفعولات) التي من خلالها شكّكا في نظرية الخليل فغويار انطلق في تشكيكه من عدم إمكانية أن تكون (مفعولات) أصلا لـ(فاعلن) ولا لـ(مفعولن) وإنما هي اختراع خليلي للربط بين التركيبين الأخيرين ضمن أصل واحد.

لنتجاوز هذه التركيبات والتتابعات التي أخذت مساحة كبيرة من الجزء المخصص لدراسة فهم الخليل بدون داع كبير كما نتصور، ولننتقل إلى تساؤل آخر عن النبر في عمل الخليل، حيث تساءل أبو ديب: ((هل يمكن أن يكون إدراك الخليل لوقوع النبر في مواضع معينة ورغبته في تمييز هذه المواضع هو ما قاده إلى تحديد الوتدين المجموع (--0) والمفروق (-0-)؟))[2] هذا السؤال يحيل مباشرة إلى تساؤل فايل عن مواقع الأنبار المحدّدة بالأوتاد، هذا الفرض الذي رفضه أبو ديب حين ناقش عمل فايل وفرضيته النبرية.

يؤكد أبو ديب على أن الإجابة القاطعة عن سؤاله مستحيلة، غير أنه يقدم احتمالين، أولهما ما ذكر في طيّ السؤال، بمعنى أنّ تقفّي أثر النبر هو الذي أدّى إلى اكتشاف الوتد بنوعيه، والثاني أنّ التأصيل للتتابعات الحاصلة على مستوى الأوزان وفق قواعد ضابطة هو الطريق الوحيد الذي قاد الخليل إلى تحديد الوتدين المجموع والمفروق. ((ومن الاحتمالين يختار هذا الكاتب (أبو ديب) الاحتمال الذي لا يعتبر النبر أساسا لعمل الخليل. ويبرّر هذا الاختيار ويوجهه سبب بسيط هو أنّ الخليل في كل ما بقي لنا من عمله لم يذكر النبر أو عاملا موسيقيا شبيها يعتبره الأساس الفعلي لتركيب نظامه. ولا يعقل أن يكون الخليل، الذي عرف الموسيقى والرياضيات واللغة، قد استخدم مفهوما إيقاعيا محددا كالنبر، ثم

[1] الوأواء الدمشقي, أبو الفرج محمد بن أحمد الغساني, الديوان, تح: د.سامي الدهان, دار صادر, بيروت, ط2, 1993, ص101
[2] كمال أبو ديب، 461

أغفل ذكره إغفالا مطلقا))[1] وهذا الكلام لا يعني إغفال أبي ديب للنبر، فهو بصدد تفسير خيارات الخليل الذي يعتمد فكرة النبر أساسا للإيقاع، هذا الكلام الذي تراجع عنه بعض الشيء في الصفحة الموالية، حين قال: ((ثمة حقيقة يجب أن تؤكد: هي أن التفسير الذي يطرحه هذا البحث لا ينكر احتمال أن يكون الخليل أدرك وجود النبر في الشعر العربي))[2] ولعل هذا ملجأ لأبي ديب لترسيخ فكرة النبر التي يسعى إلى تحقيقها، غير أن بحثه ((ينكر أن تكون مواقع النبر التي ميزها هي المواقع التي حدّدها فايل. وينكر أن يكون الخليل ربط ربطا مطلقا بين أوتاده وبين النبر. ويمكن قبول افتراض إدراك الخليل للنبر ومواقعه دون أن يعني ذلك أن هذه المواقع هي الأوتاد))[3] وهذا الكلام تأكيد من أبي ديب على رفضه العنيف لمحاولة فايل كما رأينا سابقا في الفصل الثاني، غير أن هذا الرفض الذي بدا فيه كثير من الصدّ والإعراض عن جميع العناصر في بحث فايل، لا ينفي بأي شكل من الأشكال التوافق معه لأن كليهما اتخذ من فرضية النبر منطلقا للتحليل حتى وإن اختلفت تصورات كل منهما عن الآخر في تطبيق هذه الفرضية على الشعر العربي.

ناحية أخرى لا تقل أهمية في معالجة منهج الخليل، وهي ناحية تعبّر عن تأثر أكيد من أبي ديب بالمستشرق غويار، وهي المتعلقة ببعض البحور في الدائرة الرابعة التي اختلف تركيبها الوزني عن الاستعمال، هذه البحور هي: المضارع، المقتضب، المجتث، فأبو ديب يقول: ((نبدأ من الحقيقة البسيطة التالية: الخليل لم يسمع هذه البحور بشكلها الدوائري عن العرب, لقد سمعها بشكل آخر. لكنه لم يتردد في تركيبها، أو بالأحرى في إتمامها إلى أشكال تامة مثالية))[4] وهذه الرؤية تتفوق على رؤية غويار، فإتمامها إلى الأشكال المثالية، أي إلى صورتها في الدائرة حتى تنسجم مع جملة الأوزان الأخرى، يعبّر عن التصور الأقرب لعمل الخليل. لكن كيف تمّ هذا التأصيل وما هي القواعد التي اعتمدها الخليل لصنع الصورة المثالية كما عبّر عنها أبو ديب؟ إنه يسعى إلى التعرف على هذه الأسس المنطقية التي لا بدّ أن الخليل اعتمد عليها أيضا في وصف البحور الأخرى، لذلك كانت نتيجته الأولية هي: ((لا يمكن أن يكون الخليل اتخذ النبر أساسا لإتمامه البحور موضع المناقشة (أي المضارع والمقتضب والمجتث)، لأنه ببساطة، لم يسمع شعرا له التركيب الذي يصفه في التتمة))[5] هذه النتيجة التي يخرج منها بجملة من الفرضيات تتعلق بالمتمم وتركيبه الوزني الذي يحتاج دائما إلى وتد بينه وبين آخر وتد قبله سببان خفيفان، وكل تلك الفرضيات تقوده إلى إشكالية أخرى تتعلق بدائرة المتفق التي تضم السبب الثقيل في تركيبها، ليكون محور الإشكال لديه هو السبب الثقيل والوتد المفروق.

---

[1] كمال أبو ديب، 461
[2] نفسه، 462
[3] نفسه، 462
[4] نفسه، 462
[5] نفسه، 465

إن إرادة التقصي والبحث عن السبب الثقيل والوتد المفروق، إرادة مضمرة لعزلهما عن السبب الخفيف والوتد المجموع اللذين يشكلان نواتيه الأساسيتين للإيقاع وحين يعود أبو ديب إلى المقتضب الذي يأتي في الاستعمال مجزوءا ويقارن بين تركيباته التي اقترحها الخليل في الواقعين النظري والشعري، بل بين التركيبات المختلفة في الاستعمال، حين يطرأ الزحاف على تفعيلتي الشطر، ويلتبس موقع النبر ويتداخل خاصة في التتابع (--0) الذي يمكن أن يعني وتدا مجموعا ويمكن أن يعني سببين خفيفين أولهما مزاحف، حتى ينتهي إلى أن الدراسة المتأنية تكشف أن رفض الخليل للتركيب (-0—0/--0---0) الذي اقترحه أبو ديب بصفة التدليل على بطلانه، وهو أحد المقترحات لوزن المقتضب، هذا الرفض للخليل ناجم عن الإيمان بأحد المبدأين التاليين[1]:

1- أن التتابعين (--0) (--0) لا يمكن أن يتواليا ويكونا وتدين.

2- أن النبر لا يمكن أن يقع إلا على وتد: إما (--0) أو (-0-).

وهذا الرفض للتتابع السابق، لا بد أن يقود الخليل إلى تقسيم آخر مختلف لنسبة المقتضب من الحركات والسواكن في الاستعمال وسيكون قبوله للتركيب:

(//0--//-/0-/[//-0-//-/0-/)

ناتجا لواحد من السببين التاليين :

1- لربطه بين موقع النبر وبين الوتد.

2- أو لمفهومه النظري عن امتناع توالي وتدين، دون أخذ النبر بعين الاعتبار.

السبب الأول هو خيار فايل الذي رفضه أبو ديب بحجة عدم تبريره العلمي، والسبب الثاني هو الذي ارتضاه أبو ديب من أجل نقض عمل فايل فقط، لأنه فيما بعد سيرجع إلى فكرة النبر, فهناك حسب أبي ديب ((إمكانية لا يمكن تجاهلها: هي أن الخليل أدرك وجود النبر في الشعر العربي، لكنه لم يربط بين مواقعه وبين التركيب الوتد-سببي. وإذ نسأل لماذا؟ فإننا نقترب من عالم التكهن. ورغم خطورة التكهن يود هذا الكاتب (أبو ديب) أن يقترح أن امتناع الخليل عن الربط بين النبر والتركيب الوزني قد يعود إلى إحساسه بأن النبر لا يقع في مواقع منتظمة إطلاقا تسمح بإقامة نظام نظري لإيقاع الشعر حتى تكون سمته الأساسية التناسق المطلق. ذلك أن النبر يقع أحيانا على الوتد وأحيانا على السبب كما أنه قد يقع على متحرك من تتابع مستقل يتلوه متحركان فساكن))[2].

كما هو واضح فإن كلام أبي ديب غير واضح تماما فقد استغرق عشرات الصفحات لنقد مبدإ النبر كما تصوره فايل في الشعر العربي، وهو الذي بناه على موقع الوتد، ليقول لنا ببساطة متناهية أن النبر (قد) يقع على الوتد أو السبب أو المتحرك المتلوّ بمتحركين فساكن، ثم يتّهم فايل بعدم التوجه

[1] أبو ديب، 470
[2] نفسه، 472، 473

العلمي في تبرير خياراته. ثم أن هذا الكلام غير واضح لأنه اعتبر أن الخليل عرف النبر ولكن لأسباب توهمها أبو ديب لم يعتمد عليه، لأن النبر لا يملك القدرة على خلق نظام متسق على وصف إيقاع الشعر، لهذا فقد أهمله الخليل ولجأ إلى تفسيرات أخرى مبنية على الكمّ.

4-2 البنية الإيقاعية في أوزان الخليل :

لقد اعتبر أبو ديب أن الخليل أهمل العديد من الأوزان التي كانت يمكن أن تبعث الحيوية في إيقاع الشعر العربي لهذا فقد حاول إعادة اكتشاف تلك الأوزان بطريقة أخرى، لأنه اعتبر القياس الخليلي في اختيار التركيبات الوزنية مبنيا على أبيات شاذة، لكن محاولة أبي ديب إعادة الكشف من جديد تستلزم عنده بالضرورة رفض عمل الخليل في تلك البنى الوزنية وقال أنه يجب إطلاق ((هذه الأبيات من إسار الإطار الذي وضعها هو فيه، ونتركها حرة تؤكد ذاتها، وإيقاعها الداخلي المتميز، وتقف مستقلة، تشكلات إيقاعية عربية لها من الحيوية والانفلات النغمي ما يضمن لها الحياة خارج أي إطار مسبق التصور))[1] بمعنى أنّ هذه التشكلات الإيقاعية التي يرمي إلى تحقيقها لن تنحصر في خمسة عشر أو ستة عشر بحرا بل إلى ((عشرات من التشكلات الإيقاعية الفنية المتفلّتة من حجر الرتابة، ورحى النسج المقلّد))[2].

إنه يركز على تلك البنى الوزنية التي يتعذر ظاهرا نسبتها إلى بحور معينة، ويزعم أنه يتغلب على الظاهرة بإعادة هذه التراكيب الوزنية إلى القوى الإيقاعية التي سنتعرف على مضمونها وشكلها، غير أن مثل هذه التشكلات الإيقاعية الجديدة كما يسميها لا تحمل اسما كما هي العادة في العروض الخليلي، لأن أبا ديب يعتبر أنه ((ليس هناك من ضرورة لأن يعطى التشكل اسما محددا, لكن إعطاء اسم ممكن, إذا اشتدت الرغبة في ذلك ...))[3] وهذه مراوغة لأنه يمنح اسما لبعض أوزان الطويل التي لاحظ أن بنيتها الوزنية غريبة إذا أصيبت بالخرم وقبض أولها, ويزيد في المديد اعتبار النبر ليدخله في تشكيل بعض أوزانه[4], وكأن إعادة اكتشاف البحور الخليلية تستدعي عدة وجهات نظر متباينة, وعلى ذلك فهذه النظرة المختلفة في تحليل شواهد الخليل ((وإعادة نسبتها إلى مفهوم نظري يشكل المنطلق الأساسي لهذا البحث كله: هو أن تشكلا إيقاعيا ما يتحدد بطبيعة المركبات التي تكونه بما هو واقع شعري قائم أمامنا, وأن ربط هذا الواقع الشعري بمثال نظري مطلق فعل قَسْر لا يُبرّر))[5], وتلك محاولة لإلغاء المستوى النظري, بمعنى إقصاء فكرة النظام بما هو جملة من الظواهر الخاضعة لقوانين ترتبط مع بعضها ارتباطا عضويا, وليس بدعا نقض نظام ما, لكن يجب أن يكون التحليل الجديد خاضعا لفكرة النظام,

[1] أبو ديب، 476
[2] نفسه، 476
[3] نفسه, 477
[4] نفسه, 477, 478
[5] نفسه, 504

لأنه يجب إحلال نظام مكان نظام آخر, حتى تصح الموازنة ويتعرف القارئ أكثر على حيثيات النظام الجديد, أما السعي وراء ترسيخ فرضيات, فلا يمكن لذلك أن يصمد أمام صرامة النظام الذي يتحدّاه.

إن المسألة الأساسية فيما يبدو من خلال العديد من الفقرات التي تبدأ من مقدمة كتاب أبي ديب إلى خاتمته, لها علاقة وطيدة بنظرته إلى التراث الذي رأى أن العرب لم ينظروا إلا إلى سطحه وأن التراث الحقيقي هو ((التراث المسكين المطمور, الذي ترى الأعين سطحه, فتمسك به وتنسجه قوقعة, ويظل جذر التراث الحي النابض, جسده المتدفق روعة, مطمورا غائبا عن الأعين التي لا تنفذ خلال التكدسات لتكشف الكثافة والجموح والتفلّت))[1] والحقيقة أنه يرمي بذلك إلى ضرورة عدم الاتّباع ووجوب الاقتناع بالتمرد على القوالب الجاهزة التي لا بد أنها موجودة في العديد من النصوص الشعرية العربية التي تختلف بنى أبياتها الوزنية, وسعى العقل العربي إلى توحيدها بحكم وحدة القصيدة الإيقاعية, وهذا الفعل نتيجة تقديس التراث, والرغبة في عدم الخروج عن أطره, كما يرى أبو ديب, ومثل هذا السعي يعبر عن طموح الإبداع في التمرد, وكأنه يرمي بذلك إلى احتضان القصيدة الحرة التي رغبت منذ نشأتها في تجاوز تلك الأطر.

4-3 الشعر العربي بين الكم والنبر:

رغم أن أبا ديب رفض مطلقا النبر الذي تولى البرهنة على قواعده المستشرق فايل، فإنه لم يؤمن كذلك بفكرة الكم عموما، وهذا ليس تناقضا، إنما هو فهم أبي ديب الذي حاول إقصاء النبر ثم عاد إليه مجددا، كما دعا إلى إلغاء دور الكم ثم قال بعد ذلك بصفحات: ((ينبغي أن يدرس دور الكم في إيقاع الشعر العربي دراسة دقيقة، وتحدد طبيعة العلاقة بينه وبين النبر بشكل علمي))[2]، مثل هذه التناقضات هي التي تشعرنا باليأس، لأننا لا نعرف بالضبط ماذا ينبغي على الباحث في هذا الخضم، هل عليه التوقف عند حدود الكم أم عليه أن يخرق حجب الكيف بمحاولة استقصاء أبعاد النظرية النبرية، ((وإذا كان التردد بين الدعوة الحاسمة إلى إلغاء دور الكم أول الأمر، والانسحاب غير المنظم تراجعا عنها آخر الأمر من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى برهان ... فقد ظل حائرا بلا جواب مقنع ... فمن أين يستمد حكم الكاتب على دور الكم في إيقاع الشعر العربي صوابه وحجّيته؟))[3] إننا لن نعرف الجواب عن هذا السؤال إلا إذا عرفنا حدود مقولة الكم كما يتصورها أبو ديب، متجاوزين فكرة التناقض الواقعة بين دور الكم وإلغائه، فبخصوص هذه المقولة، يذكر أبو ديب: ((تنبع فكرة الكم من قياس الزمن. وهي أساس جذري في الموسيقى، إذ أن العنصر المكوّن في التأليف الموسيقي المقياس يشكّل زمنا معينا يسمى "الزمن الكامل" ويفترض أن كل حقل أو مقياس موسيقي يشكل الزمن نفسه، لكن

[1] أبو ديب, 512
[2] نفسه، 283
[3] سعد مصلوح، دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة، 141

الزمن يمكن أن يشكل نغمة واحدة أو نغمتين أو أكثر، وعندها يكون زمن النغمات المجموعة زمنا كاملا))[1] وإذا طبّق ذلك على الشعر فإن الحاصل يؤول إلى المقطع القصير أو الطويل، بحيث يشغل الأول نصف زمن الثاني، لكن الأمر لا يقف عند هذا الحد لأنه يتطلب مراعاة لمواقع تلك المقاطع ((وفي هذا يختلف مفهوم الكمية في الشعر اختلافا جذريا عنه في الموسيقى))[2].

يرى أبو ديب أن الكم لا يتحقق إلا إذا توفر شرطان هما[3]:

1- أن تتوفر على الأقل، مزدوجة كمية تكون العلاقة بين عنصريها قابلة للتحديد الواضح الدقيق، من حيث الاستغراق الزمني لكل منهما ،...وقد تكون عناصر الكم أكثر من طرفي مزدوجة...

2- اتخاذ أي شكل إيقاعي ناتج صورة خالصة كميا، وتحقق الصفاء الكمي على أساس التعادل، لا بين العناصر الزمنية الصغيرة وإنما بين الوحدات الإيقاعية الناتجة من تركيب عدد من العناصر الصغيرة في شكل متميز... ويقرر وجود التعادل الكمي بين وحدتين مثل (SSL) و (LSS)برغم الاختلاف في ترتيب النوى فيها [S : فا، L : علن أو S : س خ، L : و مج].

ويقرر أبو ديب في الأخير بأن الشرط الأول هو أساس مقولة الكم في الشعر، ليخرج سعد مصلوح في مناقشة لما ذكره أبو ديب حول الكم إلى النقاط التالية[4]:

1- حسبان مفهوم الكم أو الزمن الكامل، كما يعرف في الموسيقى هو الفيصل والمرجع في تحديد مفهوم الكم الإيقاعي بإطلاق، ومن ثم في تحديد مفهوم الكم الإيقاعي في الشعر.

2- إن هذا المفهوم يفترض التساوي الزمن التام بين الوحدات الإيقاعية (التي هي في الشعر التفاعيل) وهو ما يسميه أيضا بالتعادل الكمي أو الصفاء الكمي.

3- إن الصفاء الكمي ينبغي توافره بين التفاعيل بتمامها، وليس بين مكوناتها الصغيرة من أسباب وأوتاد (باصطلاح الخليل) أو في نوى إيقاعية (باصطلاح أبي ديب).

4- إنه يكفي للقول بأن الإيقاع كمي أن تتساوى التفاعيل زمنيا، بقطع النظر عن الترتيب التتابعي لمكوناتها.

إن هذه النقاط تجسد حقيقة الكم في تفاعيل الشعر وهي على صورتها الأكمل أي بدون أن يطرأ عليها تغيير لكن الواقع الشعري مليء بهذه التغييرات، فهل يعني ذلك أن مفهوم الكم غير محقق على مستوى الاستعمال؟، لم يقل بهذا غوبار الذي ساوى بين أزمان (مفاعلن) و (مفاعلتن)، لكن أبا ديب

---

[1] أبو ديب، 196
[2] نفسه، 196
[3] نفسه، 197، 198
[4] سعد مصلوح, 144

رأى إلغاء دور الكم معتمدا على هذه الحجة التي تتضمن التغييرات البنيوية الطارئة على وحدة الإيقاع وهي التفعيلة. إذ ((يرى في هذا إخلالا بالشرط القائل بوجوب التساوي الزمني (التعادل الكمي = الصفاء الكمي) بين التفاعيل))[1] والحجة الثانية التي تبطل فكرة الكم في الشعر هي أن ((الاستدلال بامتناع تبادل التفعيلات المتساوية كمًّا، والمختلفة من حيث ترتيب توالي مكوناتها (إذ يمتنع وقوع مستفعلن (-0-0--0) في موقع مفاعيلن (--0-0-0) وفاعلاتن (-0--0-0)، وهذا الامتناع برأيه يخل بشرط أساسي بالنظام الإيقاعي الكمي الموسيقي، وهو إمكان تبادل الوحدات الإيقاعية المتساوية زمنيا، بقطع النظر عن ترتيب توالي مكوناتها النغمية))[2]، أما الحجة الثالثة فهي حجة داعمة للحجتين السابقتين والمتعلقة بالتساوي الكمي بين التفاعيل التي تضم التركيب نفسه، هذا التساوي الذي أثبتته الدراسات المختبرية حسب رأي أبي ديب دون بيّنة على ذلك، إذ تم الأمر بطريقة إنشائية[3].

تلك هي حجج أبي ديب في بطلان الكم الشعري كما استنبطها سعد مصلوح ووقف أمامها بتأنّ وموضوعية كي يناقش آراءها بما يتطلبه الهدوء العلمي في نقد المنهج والنتائج، لذلك فقد رأى مصلوح أن الكم العروضي والكم الموسيقي مختلفان وأن حمل الأول على الثاني باطل ((إذ هو قياس مع الفارق يقوم على المغالطة))[4]، لأن الشعر والموسيقى كونان مختلفان فالشعر يقوم على نظام لساني واضح المعالم هو اللغة، أما الموسيقى ((فهي نغم ساذج بلا قول))[5] وينجم عن ذلك أن الاستقبال سيختلف بالضرورة بين تلقٍّ لأصوات غير حاملة لدلالة عرفية أو قيمة معنوية محدّدة ومضبوطة، وبين تلقٍّ لأصوات حاملة لرسالة وبلاغ لغوي: ومعلوم ((أن الإيقاع تصوّر ذهني من عمل المتلقي وليس استجابة ميكانيكية للمثير الحسي. لكن هذا التشكيل إنما يتم على مادة المثير الحسي، ومن ثم تختلف عملية خلق التجمعات الإيقاعية باختلاف مادة المثيرات الحسية بين الأصوات اللغوية والنغم الساذج بلا قول))[6] فمصدر كل منهما أيضا يختلف، فالموسيقى تصدرها الأحداث التي لا تضبطها مرجعية معينة مهما كان نوع تلك المرجعية وبالتالي فإن عمل المتلقي تجاهها سلبي لا يمكن أن يضيف شيئا ذا بال لعناصرها، لأنها تُسمع فقط، أما الشعر فيُسمع ويُقرأ، وبالتالي فإنّ دور متلقّيه ليس سلبيا، لأن بإمكانه أن يُحوّر عناصر الإيقاع الشعري بما استتبّ في ذهنه وخاطره من بنية قواعدية ضابطة لمحدّدات الإيقاع، ((أما المفارقة الثالثة فهي أن الإيقاع الكمي في الموسيقى يحدده الفاصل أو النقرة المميزة للزمن الكامل أو المقدار.أما في البيت الشعري فإنه، بما هو كلام أو مقاطع لغوية، لا يكفي الفاصل الزمني بين التفاعيل في تحديده كميا، بل يدخل في التشكّلِ الحدوثُ المتكرّر لأنواع الوحدات الصغرى المكونة للتفعيلة،

---

[1] سعد مصلوح, 145
[2] نفسه، 145
[3] نفسه، 145
[4] نفسه، 146
[5] نفسه، 146
[6] نفسه، 146، 147

سواء سميتها أسبابا وأوتادا، أو نوى إيقاعية، أو مقاطع، أو نماذج نبرية...))[1] وعلى ذلك فترتيب هـذه المكونات مهمّ جدّا لأنه هو الأساس في الإيقاع المنتظم والمطّرد والمتكرّر بالمقدار نفسه على أبعاد زمنية محددة تفرض وجوبا فكرة الترتيب، ((ومن ثم يكون محض تحكّم أن يقال: لا بد لكي يكون الإيقـاع كميا أن يجوز تبادل التفعيلات المتساوية في الزمن وإن اختلف ترتيب توالي الوحدات في تكوينها، إذ في هذا القول تسوية بين أصوات الكلام والنغم الساذج لا تجوز))[2].

الناحية الأخرى التي تشكل المفارقة الرابعة هي أن المصطلح الواحد الذي ينتمي إلى أكثر من حقل معرفي ليس بالضرورة أن يحمل المفهوم ذاته ((وهذا من المعلوم في علم المصطلحات بالضرورة، حيـث يشترط أن يختص المصطلح الواحد بتصور أو بمفهوم واحد في المجال المعرفي الواحد، أما إذا تعدد المجـال المعرفي فلا ضير في تعدّد المفاهيم))[3]. هذه المفارقات التي أثبتها وبيّنها سعد مصلوح ناقدا رؤية أبي ديب لفكرة الكم في الشعر العربي، أوضحت لنا أنّ الكم العروضي لا يمكن أن يُحمل على الكم الموسيقي.

أما فكرة الصفاء الكمي التي تعني بالضرورة أنّ الكم لا يتجاوب مع الزحافات والعلل التي تظهـر باطّراد على مستوى الاستعمال، وما دام الشعر العربي كذلك، فلا موقع لنظرية الكم فيه حـسب مـا يرى أبو ديب حين يناقش الفروق الكمية من خلال اللغة مخصصا الحديث عن: مستسلم ومستلم اللتين بدا له أن ((الفرق بينهما واضح لأن الثانية تحوي مقطعا قصيرا في مكان مناظر لمقطع طويل في الأولى، فالتعادل الكمي بينهما معدوم، وقد يقال: إنّ النقص الكمي ممكن في هذه الحدود، لكن هـذا يجعـل فكرة التعادل الكمي ضئيلة القيمة في الإيقاع الشعري. وسرعان ما يتأكد ما يقال هنا، إذ يلاحـظ أن العربية تسمح بتجاوب (مستسلم) مع (مُسَلِمٌ) [على افتراض وجود هذه الكلمة] ويعني هذا أن (-/-/-/u/-) يعادل (-/u/u/u/-)، والاضطرار إلى قبول هذا التفسير الكمي مع وجود هذه الفروق الكميـة الكبيرة يجعل النظرية الكمية قليلة الجدوى في دراسة الإيقاع الشعري العربي))[4].

لقد عرفنا إذن أن الصفاء الكمي الذي يستلزم توحد الكمية بين التفعيلات ذوات التركيب المشترك حتى وإن اختلف الترتيب بينها، مطعنٌ في كون الشعر العربي خاضعا لمفهوم الكـم، وأن الاخـتلاف الكمي بين التفعيلات ذوات التركيب المختلف والتي تنتمي إلى تفعيلة أصلية واحدة، مطعـن ثـان في فكرة الكم، وإذا كنا قد عرفنا أن الترتيب مظهر أساسي لتحقيق الإيقاع لأن المتكررات ينبغي أن تأتي على الهيئة نفسها أو هيئة مشابهة لها في حدود ما يسمح به ذلك الإيقاع. أما بخصوص المطعـن الثـاني ((فالأذن عند البشر ليست مؤهلة بأصل الخلقة لإدراك كل ما يحدث من أصوات في الطبيعة، إذ إن ثمة ترددات وكميات من الشدة تقع دون مجال قدرتها على الإدراك ..))[5] وعلى ذلك فلا حاجة للمختـبر

[1] سعد مصلوح، 147
[2] نفسه، 147
[3] نفسه، 148
[4] أبو ديب، 203
[5] سعد مصلوح، 151

لتحديد الفروق الكمية بين مختلف التركيبات التي لها أصل واحد، لأن المختبر سيحدد ما يعرف بالكم الفيزيقي الموضوعي، ونحن في حاجة للتعرف على نوع آخر من الكم، هو الكم النفسي الذاتي[1]. وليس من داعٍ لتلك الأجهزة أو الآلات لأن ذلك سيبعدنا على روح الإيقاع الذي سعى لتحديده، ((لأن الإيقاع كم ذاتي نفسي مُدرَك قبل أن يكون كمّا فيزيقيا موضوعيا منتشرا في الهواء على شكل موجة صوتية))[2]، وهذا الكلام يقودنا للحكم على محاولة أبي ديب بالفعل، لأنه لم يفرّق بين نوعين من الكم، كمّ موضوعي يمكن تحديده برسوم بيانية، وكمّ نفسي هو المهم لعلاقته الوطيدة بالحس الفني الذي تحدث عنه إبراهيم أنيس فيما سبق، ولعلاقته الأوثق بأنماط الإيقاع وتجلياته، وإذا كان النوع الأول صالحا عند الاستماع إلى الموسيقى لأنه سيكون حينذاك ضابطا ومسجلا لتراكيبها الإيقاعية، فإن النوع الثاني يتوافق مع الشعر، ونحن بصدد البحث عن هذه الصلة الكائنة بينه وبين الكم، ((وإذا استبان لنا خطأ حمل الكم العروضي على الكم الموسيقي لتباين الجوهر وانفكاك الجهة، وإذا ثبت لنا انعدام التمييز بين الكم الموضوعي والكم الذاتي واكتفاء الكاتب بالنوع الأول دون الثاني، مع أن الثاني هو الكم الفاعل في إدراك الإيقاع ...نقول: إذا كان كل أولئك، صار محالا أن يكون لما توصل إليه الكاتب [أبو ديب] من نتائج في هذا الباب قيمة علمية جديرة بالثقة والنظر))[3].

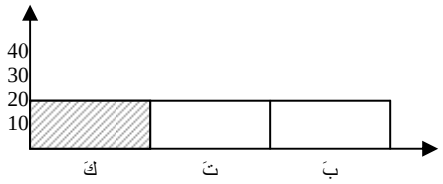
أما عن النبر وكيف بحثه أبو ديب، فإنه تم بطريقة غريبة، فإذا كان المستشرقان غويار وفايل أبانا عن مصدريهما في هذه الظاهرة المستعصية حقيقة، فإن الكاتب لم يُظهر مصدره ومرجعيته ولم يُبِن عن دلائله وحججه التي تؤهله لنقض أعمال المستشرقيْن أولا، ولبناء نظرية نبرية ثانيا.

لقد تساءل أبو ديب عن طبيعة النبر ودوره في كلمات اللغة، وأجاب عن الشق الأول بقوله: ((يجدر هنا أن نحدّد طبيعة النبر بطريقة أكثر تفصيلا مما سبق في هذا البحث: النبر فاعلية فزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة))[4] هكذا عرّف طبيعة النبر, بعد أن عَرَضَ إلى الإيمان المطلق والنسبي بالنبر في الشعر العربي وحدّد رموز كل منهما, فكان عنده ((أبرز من تبنّى النظرة الأولى غويار, أما النظرة الثانية فقد تبناها فايل ومندور ودارسون آخرون))[5] ولن نناقش هنا نسبية وإطلاقية النبر في الشعر العربي, لأننا عرضنا لحيثيات ذلك فيما سبق, لكننا سنناقش مذهب أبي ديب في طبيعة النبر ودوره.

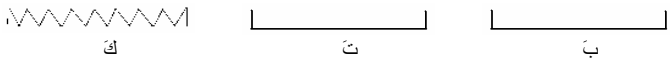
نلاحظ في تعريفه وجود الفعل المبني للمجهول (يُوضع) الذي يُحيل على غموض بيّن, يدلّل على أن هذا التعريف لا يسعى للإحاطة وإنما يريد أن يُلبِّس على القارئ, إننا بصدد مصطلح علمي غاية في الأهمية فلا ينبغي أن نقف أمامه إلا بالموضوعية والدقة اللازمين, لأنه قد يحدّد –فيما يرغب الباحثون–

[1] سعد مصلوح, 151
[2] نفسه، 152
[3] نفسه، 159، 160
[4] أبو ديب, 220
[5] نفسه, 220

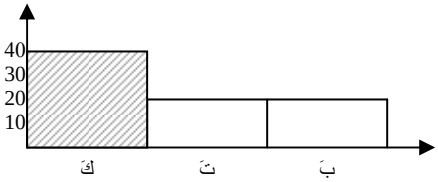
قيمة إضافية للإيقاع في الشعر العربي, فالمعلوم ((أن الخصائص والكيفيات الفزيولوجية التي يتحقق بها الإنشاد تتجلى في الوسط الناقل, وهو الهواء, على هيئة موجة صوتية ذات خصائص فيزيقية من اتّساع وتردّد وتكوين توافقي (هارموني) أو تخالفي))[1], أي أن هذا الوسط هو الذي سيتجلى فيه النبر ويظهر ذلك من خلال تحقيقه البياني لهذا الضغط المنسوب إلى الكاف من (كَتَبَ), وعلينا أن نلاحظ أن غوبار استعمل هذا المثال مع اتفاق في موقع النبر, وهذا هو المخطط البياني الذي انتهى إليه[2]:



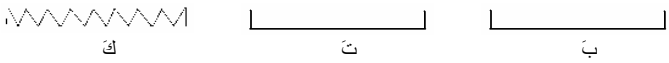
أو بالطريقة التالية:



فإذا كان الكاف هو موضع النبر مثلا، يمكن التعبير حينها بالمخطط التالي:



أو بالطريقة:



يبدو التداخل بين اللغة المنطوقة والمكتوبة من خلال هذه البيانات التي اعتمدها أبو ديب ((وإذا علمنا أن النبر في هذا المثال هو صفة للمقطع كله /Ka/ لا للكاف وحدها وجب أن نعلم أيضا أن حامل النبر فيه هو الفتحة القصيرة /a/ وبدهيات الصوتيات تقضي بأنه لا وجود على الإطلاق لكاف منبورة وكاف غير منبورة ...))[3] وذلك لأن النبر بالأساس صفة نطقية, وهذا يدلنا على أن أبا ديب يبعد بطروحاته عن حقيقة علمية صريحة كامنة في النبر, ((وسيكون لهذا الفهم البعيد عن الصواب أثره

[1] سعد مصلوح, 162
[2] أبو ديب , 221
[3] سعد مصلوح, 165

في تشكيل رؤية الكاتب لظاهرة النبر, ولدوره المزعوم في إيقاع الشعر العربي))[1], ثم أننا لا نفهم كثيرا إيراده لهذه المخططات في كتابه, وهل جاءت على سبيل التدليل على فكرة النبر بما هو فاعلية فزيولوجية, أم باعتباره موجة صوتية أم كمّا ذاتيا؟ ثم ما هذه الأرقام المحدِّدة لمحور الشاقول وكيف تحدّدت؟ وما هو الجهاز الذي أمكن بواسطته استخلاص المخططات؟. كل هذه الأسئلة لا وجود لأيّ جواب عنها في كتاب أبي ديب, فما القيمة التدليلية لهذه المخططات, وهذه الادعاءات التي لامس بها حدود علوم القياس؟ , في الوقت الذي يدرس فيه قيمة بالغة الأهمية في فن أقلّ صفاته هو الجمال.

إذا كانت طبيعة النبر على هذه الدّرجة من الغموض عند أبي ديب, فإنّ دوره الذي تحدث عنه ليس أقل غموضا, بل يكاد يكون غموضه مركّبا, يقول أبو ديب: ((إذا تُصوِّر الإيقاع الشعري قائما على أنساق منتظمة ذات نسب متميزة, فإنّ تشكّل نموذج نبري مقبول, مشروط بدخول مجموعة من الكلمات في علاقة تتابعية, يقع فيها النبر في مواقع منتظمة, يشكل مجموعها نسقا إيقاعيا ذا هوية واضح. هكذا يمكن أن ينشأ إيقاع شعري من دخول الكلمات (كتاب, جميل, بديع, مفيد) في تتابع مواضع النبر يعبِّر عنها المخطط التالي:

ويمكن أن يوضح دور النبر المحدّد هنا بالإشارة إلى نماذج النبر...))[2].

لقد بدا واضحا أن المثال التدليلي على مذهبه غير قائم على فكرة واضحة, لأن التقسيم المقطعي لجميع مفردات عبارته المختارة واحد (ص ح + ص ح ح + ص ح ص), لذلك ((يجوز هنا رجع النموذج الإيقاعي فيه إلى انتظام الكم, كما يجوز رجعه إلى انتظام النبر, وليس أحد الأمرين راجحا والآخر مرجوحا فتتبيّن العلة من المعلول, وإذا احتمل المثال تفسيرين مختلفين سقطت حجّيته فيما سيق له, إعمالا للقاعدة الأصولية القاضية بأنّ الاحتمال يُسقط الاستدلال))[3] والمعنى أننا لا نفهم القصد الذي يرمي إليه أبو ديب من كلامه, هل يسعى للبرهنة على النبر أم على الكم؟.

مبلغ الغموض في مقولات أبي ديب أنه يدّعي أنّ الظاهرة التي يدرسها قد استتبّ فهمها, بينما لم يفهمها فيما يبدو إلا الكاتب, أما القارئ فبينه وبين حدودها أبعاد, فهو يعبّر عن رضاه باستقرار الفهم والفروغ من مبادئ التحليل الأولى قائلا: ((الآن, وقد حُدِّدت طبيعة النبر وأثره في الكلمات وكيف يمكن أن يؤدي استخدامه إلى تشكيل إيقاعات شعرية معينة, ونشوء نظام إيقاعي نبري, يمكن أن

[1] سعد مصلوح, 165
[2] أبو ديب, 222
[3] سعد مصلوح, 166

نتساءل عن وجود النبر في الكلمات العربية ...))[1], فهذا التقرير كما يبدو يصلح بعد الانتهاء فعلا من طبيعة النبر وعمله وبيان تحقيقاته من أجل التأسيس حقيقةً لنظام نبري, أمّا والحال أن أبا ديب انتهى إلى حدود ما بدأ به من تساؤلات فإن أمر تقريره بات صعبا من حيث نتيجته, هذا فضلا عن أنّ أبلغ مراد كان يسعى إلى تجسيده من خلال مقولاته في النبر, هو تحقيق البعد الفزيولوجي الذي يعتبر واحدا من سمات النبر فقط.

يبدو الالتباس واضحا في تحديد النبر مفهوما وإجراء, وقد كان منذ المراحل الأولى في الكتاب قرّر أن فرضية النبر التي يقدمها تحتاج إلى مزيد من جهود الباحثين العرب, لأنها تعبر عن قصور ((ثم إن النبر ليس ظاهرة فردية وإنما هو ظاهرة ثقافية جماعية ... ولا يبقى إلا اللجوء إلى أكبر عدد ممكن من ردود الفعل لإعطاء الفرضية صيغة أكثر كمالا))[2] وهذا تصريح موضوعي إلى أبعد الحدود, لكن أبا ديب لا يفصح عبر كامل الكتاب عن تبنّيه صيغة لنظام نبري ما, وإنما تراوح بين رفض لنظام فايل القائم على فكرة النبر, وبين رغبة خفيّة لتحقيق نظام موازٍ له, وبين حجج وبراهين للنقض غاص بينها طويلا, لذلك فقد حاول تجاوز هذا الاضطراب يقوله: ((ليس يكفي أن يكون النبر فاعلا أساسيا في التكوين اللغوي لكي يكون بالضرورة هو الفاعل الأول في الإيقاع الشعري الذي تنتجه الفاعلية الشعرية للمتكلمين باللغة))[3] ولا ينمّ هذا القول عن معرفة قوية وعميقة بالنبر, لأنّ النبر إذا كان فاعلا في اللغة, سيملك وظيفته الشعرية بلا شك, أما إذا لم يكن للنبر إلا دور ثانوي في اللغة, فينبغي أن يكون حينها دوره في الشعر محل دراسة مكثفة, لكننا نتساءل دائما عن الربط بين النبرين والعلاقة بينهما, وعن ملكيتهما للخصائص نفسها.

لقد برهن سعد مصلوح عن الفروق القائمة بين الإنشاء والإنشاد, رغبة منه في صناعة الروابط بين النبر اللغوي والنبر الشعري, وقد تبيّن له بعد مناقشة آراء أبي ديب ((إنه لا وجود في العربية لنظام إيقاعي نبري حاكم على الأشكال العروضية كافّة قديما وحديثا, وبه تنتفي الحاجة إلى التمييز بين النبر اللغوي والنبر الشعري لانفكاك الجهة بينهما, إذ تصبح العلاقة بينهما من ظواهر الإنشاد المتغيرة بحيث لا تشكّل نظاما مهيمنا. على أنّ الكاتب [أبا ديب] يعتدّ بهذا التمييز. ويعده عمود نظريته وجوهرها الذي لا تقوم إلا به))[4]. ولقد تبيّن لنا أنّ النبر الشعري لا بد أن ينطلق من اللغة, لأنه لا يمكن أن يكون بدعا, فنخلق نظاما نبريا شعريا ونؤسّس له بعيدا عن حقل اللغة, ولذلك ليس صحيحا قول الكاتب: ((يتوفر في النظام الإيقاعي القائم على النبر إذن قالب خارجي يجب ملؤه عن طريق اختيار الكلمات التي يقع عليها نبر لغوي معين))[5], انظر إلى عبارة (قالب خارجي) فهي تدل دلالة واضحة أن هذا

[1] أبو ديب, 223
[2] نفسه, 33
[3] نفسه, 217
[4] سعد مصلوح, 175
[5] أبو ديب , 222

النظام الذي سيحتضن ظاهرة النبر لا يُستمد من تحليل الواقع الشعري, أي أنه ليس عنصرا أصيلا فيه. وهذا الكلام منافٍ تماما لفكرة الإيقاع التي ينبغي أن تستخلص من عمق الظاهرة الشعرية وليس بمعزل عنها, إلا أن يكون النظام النبري سابقا عن الشعر كما ادّعى حين قال بوجوب الانتخاب اللغوي من أجل ملء هذا القالب, وهذا أيضا لا صلة له بالحقيقة, لأننا حينها سنخبط خبط عشواء ولا يمكننا التعرف على هذا النظام أبدا, هذا فضلا عن أن الأنظمة الإيقاعية تنطلق من مؤسِّس واحد هو الشعر, وتنتهي إلى بناء يجسد فكرتها عن إيقاع ذلك الشعر.

لهذا, ستظل الحاجة قائمة للتعرف على حدود النبر اللغوي, لأنه هو المنطلق الرئيسي لإنشاء نظام نبري شعري, وستتعقد المشكلة أكثر بكثير مما وهمه أبو ديب. ((وإذا كانت نماذج النبر اللغوي في العربية موضع الخلاف والتباين, وكانت واقعة خارج منطقة السّمات الفارقة, كان من أعسر العسر اختلاق النموذجين وتثبيتهما وتقنين العلاقة بينهما من عدمه))[1], والنتيجة التي نؤكّدها هنا, هو أنه لا يمكن دراسة النبر الشعري بعيدا عن التحليل اللغوي أوّلا لنخرج بالقواعد الضابطة لتلك القيم النبرية في اللغة لأن اللغة بما هي أصوات دالة وإيقاعية, مصدر الشعر الوحيد, وقد أكّد محمد شكري عياد ذلك حين تحدث عن عمل مندور قائلا: ((إنّ مندورا لا يبحث الارتكاز أو النبر في اللغة العربية بل يقفز رأسا إلى بحث الارتكاز الشعري. وقد ظهر مما سبق أنّ الثاني منهما لا يثبت إلا إذا ثبت الأول))[2], هذا القول الذي ردّ عليه أبو ديب ناقدا إياه: ((يصرُّ عياد على أن مناقشة النبر الشعري في غياب تحديد تام للنبر اللغوي أمر مستحيل, لكن الأمر في رأيي ليس على هذا الإطلاق))[3], بل الأمر لديه كما أشار سابقا راجع إلى ذلك القالب الخارجي الذي لم تتحدّد ملامحه بعد, ولكنه مع ذلك قالب متحكّم في الظواهر النبرية في الشعر, بل أكثر من ذلك لأنه يريد لهذا القالب الخارجي المجرّد أن يضبط النبر اللغوي, إذ يقول: ((إذا قُرِّر الآن أنّ قوانين النبر الشعري المطبقة على التجارب صيغت على أساس إيقاعي, و لم تستق وجودها من النبر اللغوي, أمكن القول أن دراسة النبر الشعري قد يضيء لنا جوانب مهمّة في النبر اللغوي))[4], لقد قال هذا الكلام في خضمّ مناقشته لعمل عياد فأثنى عليه بعض الأحيان, وعاد لطرح وجهة نظر مختلفة تخصّ العلاقة بين النبر اللغوي والنبر والشعري.

لقد أراد أبو ديب أن يقدّم فرضيته عن النبر الشعري فيما أسماه بالقالب الخارجي, البعيد عن النبر اللغوي, وبنى هذه الفرضية على فرضية النوى الإيقاعية, وذلك عكس ما قام به جميع اللسانيين الذين ربطوا بين المقطع والنبر. إنّ النوى الإيقاعية كما يسمّيها أبو ديب ما هي في الحقيقة إلا عناصر الخليل الأساسية في التراكيب الوزنية, أي السبب الخفيف والوتد المجموع, وسوف لن نعرض لتفصيل ذلك

---

[1] سعد مصلوح, 175
[2] عياد, موسيقى الشعر العربي, 40
[3] أبو ديب, 290
[4] نفسه, 291

حسبما يتطلبه توجّه البحث, لأن مفهوم النوى الإيقاعية بالنسبة لنا مفهوم بسيط جـــدا لا يمكـــن أن يرتفع إلى مستوى النظام, ولا يمكن بحال أن يوازي النظام النبري في الشعر, لذلك سنتجاوز طـــرح أبي ديب بخصوص هذه النوى, إلا ما له علاقة بفرضيته النبرية, لأنه ربط بينها وبين نُواه, يقول: ((سنُقدَّم فرضية أولى في طبيعة النبر اللغوي النابع من التركيب النووي للكلمات, تتخذ شكلا مبسطا ثم تفـــصل في تحليل النبر الواقع على الوحدات الإيقاعية في الشعر العربي, باعتبارها تتابعات نووية ما يصدق عليها يصدق على الكلمات العربية المفردة ذاتها بنسبة عالية جدا, إن لم يكن إطلاقا))[1].

إن النبر الشعري الذي سيقوم على التركيب النووي, يحتاج إلى إضاءة بسيطة لهـــذه النـــوى, إذ يفترض أبو ديب إمكانية تحليل الشعر العربي كله بسهولة بواسطة النواتين (فا) و(علـــن) أو (S) و(L) أو بالاصطلاح الخليلي: (س خ) و(و مج), ولكن هذه السهولة سرعان ما تتبدّد حين يصطدم ببحري دائرة المتّفق اللذين يحتويان على سبب ثقيل متبوع بخفيف, لكنه يقترح لحلّ هذا الإشكال طريقة غريبة, هي حذف الساكن من (فا)[2], وهذا مظهر من مظاهر التغييرات عند الخليل, لكنه مظهر داخل في نظام شامل من القوانين أما أبو ديب فيطرحه بطريقة عبثية جزافية لا صلة لها بفكرة النظام, ((ثم إنّ الكاتب حين اشتد إيغاله في غيابة البحث رأى أنّ الأَولى عدم تقسيم (متفا) إلى (ف/علن), بل الاعتراف بنواة إيقاعية قائمة برأسها وجعلها (علتن), وبذلك أضيفت إلى النواتين الإيقاعيتين اللتين قُدّمتا على أســـاس أن في استخدامهما الحل الذهبي لوصف جميع البحور الستة عشرة بسهولة مـــثيرة نـــواة ثالثـــة هـــي (علتن).))[3]وهذه النواة ما هي إلا تركيب من السبب الثقيل والخفيف في الاصطلاح العروضي, أو هي الفاصلة الصغرى, فلِمَ كل تلك الصفحات التي أرادت تجاوز المنهج الخليلي وخياراته؟ في الوقت الذي تمّ البرهنة عليها وعلى صلاحيتها في التحليل حين أُريد الطعن فيها, ويضيف أيضا اعترافـــا بالفاصـــلة الكبرى حين يتحدّث عن التتابع (----0)[4], وإذا تجاوزنا النوى الإيقاعية وذهبنا مباشرة إلى ما تعنيه هذه النوى في التحليل النبري عنده, وجدناه يضع قواعد للنبر اللغوي, نذكر منها[5]:

1- الكلمات التي تتألف من نواة واحدة (-0) و(--0) لا تحمل نبرا محددا وهي مفردة.

2- الكلمات التي تتألف من النواة (---0) يمكن أن تنبر بإحدى طريقتين [إمـــا أوّلهـــا أو آخرها].

يلاحظ من القاعدة الأولى أنه يعبّر عن الكلمات أحادية المقطع وثنائيته, فإذا كان ممكنا عدم ورود النبر في الكلمات ذات المقطع الواحد وهي معزولة, فلا بدّ أننـــا لا نـــصدّق قولـــه بخـــصوص ذوات المقطعين. ((أما القاعدة الثانية التي اقترحها للكلمات التي تتألف من اجتماع نواتين من النوى الـــثلاث

[1] أبو ديب, 301
[2] نفسه, بداية من 31
[3] سعد مصلوح, 186
[4] نفسه, 187
[5] أبو ديب, 302

فلا تسلم له على إطلاقها, حيث يرى وجوب وضع النبر القوي على الجزء السابق للنـــواتين (–0) أو (––0) إذا وقعتا في نهاية الكلمة ذلك أن في نبر التتابع (–0+––0) اختلافا وتنوّعا))[1].

إن هذا الاختلاف والتنوع في مواقع النبر شكّل التباسا في فهم الإيقاع المبني على النـــبر, فكيـــف نسعى لبناء نظام نبري في الوقت الذي لا نستطيع ضبط مواقعه في مكونات البيت الشعري لأننا نجد أبا ديب دائما مترددا ((تتأرجح جميع القواعد في يده لتصبح طيّعة ذلولا عند استخدامها في تحديد ما سماه النبر الشعري, ثم ليرتّب على ذلك ما يسمّيه بالتوتر والانسجام بين النبرين))[2], لذلك فإنّ من العبث أن يسمي تردده بالقاعدة, ومن الغلط أن يأخذنا اليقين في مرحلة ما من مراحل بحثه لأنّـــه ســـرعان مـــا يتراجع عنها, والأعجب من كل ذلك أن يستدل كما يبدو بمنطق غريب, لأنه في كثير من الأحيان لا تتوافق نتائجه مع ما يصدِّرُ لها من مقدمات, على افتراض صحة تلك المقدّمات, فضلا عن إكثاره مـــن استعمال صيغة التمريض (قد, يمكن, ...) بتعبير سعد مصلوح.

لقد وضع أبو ديب للنبر الشعري جملة من القواعد نلخصها فيما يلي, ولنلاحظ تعبيره عنها[3]:

1- النواة (–0) وحدة مستقلة قائمة بذاتها, قد يكون لها كمّ محدّد .. وهذه النواة في حالتـــها المفردة لا تتلقّى نبرا محددا. وتظلّ عائمة تنتظر تبلور دورها الإيقاعي ...

2- النواة (––0) هي أيضا وحدة مستقلة ... وهي لا تتلقّى نبرا محدّدا, بل تظل عائمة تنتظر دورها الإيقاعي في السّياق ...

3- النواة (–––0) نواة قلقة لها خصائص تعطيها شخصية متميّزة,هي أولا لا تساوي(––/–0) ولا (–0/––0) .. لكن الميزة الأساسية لـــ(–––0) هي أنها يمكن أن تنبر بطريقتين ... وهي أيضا عائمة إلى أن يتبلور دورها الإيقاعي ...

يلاحظ بوضوح التأرجح والتردّد, فالرغبة الجامحة لإنشاء نظام نبري يجب أن تمرّ مـــن قنـــاة المعرفة الشمولية بمفردات ذلك النظام. ولا يصحّ بتاتا التهويم في الإنشائية المفرطة التي توجّه البحث نحو التعمية على المتلقّي, لأن الأمر انتهى بأبي ديب ((إلى تعويم شبه كامل للنـــبر اللغـــوي والنـــبر الشعري جميعا, على نحو يجعل من الكاتب سيّد القرار في كل حال. وهو ما تجلّـــى واضـــحا في المآزق, حيث يفلح في اقتحام العقبة حينا, وتتأبّى عليه في أكثر الأحيان))[4].

أكثر من ذلك فإنّ أبا ديب الذي اقترح جملة القواعد النبرية في الشعر, ولما باتت تلك القواعد على سمة الغموض أراد أن يخرج على القارئ بصياغة خاصة جدا لضبط مفهوم النـــبر الـــشعري, يقول: ((النبر الشعري كما أشارت الدراسة, ليس نمطا آليا (ميكانيكيا) خالصا تفرضـــه طبيعـــة

[1] سعد مصلوح, 187
[2] نفسه, 188
[3] أبو ديب, 332
[4] سعد مصلوح, 189

التتابعات الصوتية على الشعر, أي أن النبر لا يرتبط بالتفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة, وإنّما له جانبه الحيوي الذي ينبع عن التجربة الشعرية على مستوى الحركة الداخلية للتركيب الشعري))[1], بمعنى أنّ النبر حالة نفسية خالصة, والحقيقة أنه لا يهمّ مدى صحة هذا القول وارتباط النبر بأيٍّ من الظواهر الأخرى بقدر ما يكون مهما أن نبين عناصر الفاعلية الشعرية من خلال النبر, وهذا ما لم يفعله أبو ديب, فالفاعلية الشعرية التي تحدّث عنها منذ الصفحات الأولى في كتابه ظلت حدودها مستترة وعناصرها غامضة, عائمة بين النوى الإيقاعية كبديل جذري لعروض الخليل, ونظام نبري وَهِم أنه تحقّق, فصار يجري وراء سراب.

إن كمال أبا ديب ((كثير الانفعال والتحمّس))[2] يطمح عمله أن يكون بديلا جذريا عن عروض الخليل, وأن ينتج ((نظرية جديدة تنتج نماذج أوسع من النماذج التي بُنِي عليها الشعر التقليدي))[3] وكانت النتيجة عكس ما توقّع وعمل من أجله برأي أغلب الباحثين, وأعتقد أن السّر في ذلك يرجع إلى نمط تعامله مع الدراسات العروضية السابقة له, إذ يبدو أنه سعى للتقرّب منها على سبيل الاستئناس فقط, فالفكرة ظلت قائمة عنده قبل قراءته لتلك الأعمال وبعدها, فباستثناء عيّاد الذي قال أنه وجّه بحثه وجهة معينة, فقد لقيت باقي الدراسات منه أسلوبا من التعامل يتسم بالتعالي في أغلب الأحيان, ولعل هذا هو العامل المشترك بينه وبين المستشرقين, فإذا ظهر لنا أن عناصر تحليله بعيدة بعض الشيء عما قام به المستشرقون في دراساتهم العروضية, فإنه تأثر تأثرا بالغا بمنهجهم ورؤيتهم, إذا تجاوزنا نقاط التقاء يسيرة بينه وبين غويار وفايل تتعلق بمواقع الأنبار على النوى الإيقاعية التي تتّحد أحيانا مع المقطع المركّب لدى غويار, والوتد لدى فايل.

آخر العبارات التي نختم بها دراستنا لكمال أبي ديب, هي ما قاله الباحث سعد مصلوح بعد أن عرض العبارة التي نقد بها أبو ديب فايل, وهي: ((تُجسّد فكرة فايل مثلا أعلى لفكرة تبرق فيها التماعة مفاجئة قد تكون جذرية الأهمية, وقد تَعِدُ, إذا استخدمت بحذر وهدوء تامّين, بالكشف عن آفاق خصبة, لكنها تتبعثر وتضيع, إذ يسمح لها الباحث بالطغيان الكاسح ويعتبرها في فورة من النشوة والحماسة, الضوءَ الكاشفَ الساطع الوحيد))[4].

كانت هذه عبارة أبي ديب في نقد فايل, والحقيقة أنّها تعبير صادق عن عمل أبي ديب ذاته, لهذا ختم سعد مصلوح بحثه قائلا: ((تُرى, لو أننا استبدلنا في هذا النص اسما مكان اسم [يقصد أبو ديب مكان فايل]. أنكون بذلك قد أبعدنا في الغلط, وركبنا مراكب الجور والشطط؟ لا نظن.))[5].

---

[1] أبو ديب , 353
[2] حركات, نظرية الوزن, 316
[3] نفسه, 316
[4] أبو ديب, 401
[5] سعد مصلوح, 192

خـــاتـــمة

إن علم العروض العربي الذي تحدّى سطوة الزمن وتعاقب الأجيال المعرفية المختلفة الثقافات الـــتي وضعته تحت نظرها تحدوها رغبتان, رغبة الإحاطة بالتصور الخليلي ورغبة جامحة لتجاوز ذلك التصور, وكل الآمال معقودة على إنشاء نظام يصف إيقاع الشعر العربي, آمال أجيال كاملة تنتمي إلى بيئـــتين ثقافيتين متباينتين, بيئة ثقافية يمثلها العرب القدماء والمحدثون, وبيئة أخرى يمثلها المستـــشرقون, كـــل أولئك في مواجهة عقل فذّ واحد هو عقل الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي أنشأ العروض خلقـــا تامـــا ناضجا لم يخضع لسنن التطور التي تفترض مراحل جنينية أولى تعمّ فيها الضوابط النسبية الواصفة, لتأتي بعد ذلك مراحل أخرى للتحليل والكشف عن المعايير التي تحدّد بصفة أكثر دقة إيقاع الشعر العـــربي, لكن ذلك لم يحدث فقد تم الوصف والتحليل انطلاقا من الواقع الشعري وانتهاءً إلى بناء نظام متكامـــل خشعت له أفئدة السابقين واللاحقين من الأجيال المعرفية المتعاقبة.

لعل هذه, هي أولى وأهم النتائج التي توصل إليها البحث, وإن كانت لدى الكـــثيرين مـــسلَّمة لا ينبغي التغاضي عنها, أما عن النتائج الأخرى التي تتبعناها وفق مراحل هذه المذكرة, فقد تبيّن لنا مـــن خلال الفصل الأول أن البناء الخليلي أُنشئ وفق قواعد كلية تعبّر عن سمات عقل الخليل الذي وضـــع علم العروض وأسّس بالمقابل للعديد من العلوم الأخرى كالصرف والنحو والمعجمية, وفي كل أولئـــك كانت هذه القواعد الكلية هي مرجعياته التي تتصدّرها كلية الانتقال من الأبسط إلى الأعقد ومن الأقل تركيبا إلى الأكثر تركيبا, كما ظهر ذلك في بناء نظامه انطلاقا من عناصر البنية العميقـــة وانتـــهاء إلى الأوزان, بالإضافة إلى كلية التفريع عن طريق التبديل الدوراني وكلية المحـــددات النهائيـــة القـــصوى, ومفهوما الوجوب والإمكان, هذه الكليات التي تظافرت لبناء النظام الخليلي, وتجدر الإشارة أن هـــذه الكليات لم تحظ بالقدر الملائم لها من دراسة المستشرقين ومن حذا حذوهم من العرب المحدثين, ولـــو تمت مناقشة آراء الخليل من هذه الزاوية لتم استنباط أفكار أكثر جدية من تلك التي توصلوا إليهـــا, و لم يكن العروضيون القدماء الذين حاولوا الخروج عن البناء الخليلي أوفر حظا من المستشرقين في دراســـة كليات النظام, بل إن بعضهم أهمل بإطلاق بعض تلك الكليات, كما فعل الجوهري صاحب (عروض الورقة) إزاء كلية التفريع عن طريق التبديل الدوراني التي استبدلها بنوعين من الاشتقاق داخلي وخارجي أراد أن يصف من خلالهما أوزان الشعر العربي, وقد اعتمد في ذلك على فكرة غريبة عن النظام الخليلي هي فكرة تفريق الوتد المجموع, غير أن نوعي تفريعه وأفكاره الجديدة لم ترق إلى مصاف النظرية الـــتي يمكنها وصف الإيقاع والوزن. أما أجرأ المحاولات في مظاهر الخروج عن النظام الخليلي فكانت نظريـــة القرطاجني المبنية على المبدإ الكلي للتناسب والتي انتهى من خلالها إلى وصفٍ مختلـــفٍ للـــبنى الوزنيـــة معتمدا على تشكيلة مختلفة من التفاعيل وعلى اقتراحات جديدة لأوزان بعض البحور, بالإضـــافة إلى تجديده في المصطلح.

إذا كانت مظاهر الخروج عن النظام الخليلي لم تهتد إلى بناء نظام موازٍ يكون بديلا عن إنجاز الخليل وله القدرة ذاتها على وصف إيقاع الشعر العربي وتحليل معطياته, فإن المستشرقين الذين نشأوا في أحضان معرفة غربية أرادوا استثمار عناصرها حين اقتحموا لجة العروض العربي, سعوا إلى تجسيد أنظمة تكون لها طبيعة مختلفة و لم يكن همهم في ذلك المحافظة على ما انتهى إليه الخليل من نتائج, إنما كان سعيهم الوحيد هو التعبير عن وجهة نظر غربية لوصف إيقاع الشعر العربي.

هكذا كان المستشرقون في عمومهم, و لم يشذّ عن هذه القاعدة المستشرقان غوبار وفايل اللذان اتخذهما هذا البحث نموذجين لدراسة فرضياتهما وجديد كل منهما, فقد حاول الأول تطبيق النظرية النبرية على اللغة العربية وشعرها, رغبة منه في إنشاء بديل عن نظام الخليل الذي عدّه غوبار قاصرا غير قادر على وصف إيقاع الشعر العربي بالكيفية الملائمة, لكن مبدأه في التحليل كما رأينا لم يكن من الشعر العربي ذاته, بل كان من نظام الخليل العروضي, وتلك هي المفارقة التي جعلت من عمل غوبار قاصرا طالما ليس بإمكانه أن ينطلق من حيث انطلق الخليل, فحين بدأ غوبار بتطبيق فرضيته النبرية القائمة على أساس مبدئه الإيقاعي توجّه مباشرة إلى نتائج الخليل وأخذ يمارس عليها عناصره الجديدة في الإيقاع, لذلك لم ينته إلى إنشاء نظام موازٍ, بل انتهى إلى تأكيد معطيات الخليل لأنه اعتمد أجزاءه وأوزانه وتغييراته أولا, ولأن مواقع الأنبار التي تحدث عنها في التفاعيل مفردة ومركبة تؤكد صحّة المركبات الأساسية في العروض العربي ثم أنّ بالإمكان التخلي عن هذا الوصف الكيفي والإبقاء على فكرة الكم التي عاشت في صلب العروض منذ نشأ, ولن يهتزّ مع ذلك إيقاع الشعر العربي ولا نظام العروض الخليلي.

لقد كان سعي غوبار نحو التحليل ولكنه لم ينته إلا إلى وصف أجنبيّ لعناصر أصيلة, لأن المبدأ الأساسي في الإيقاع القائم على تعاقب الأزمنة القوية والضعيفة والمُعتمِد على طبيعة المقاطع في الأجزاء, لم يأت نتيجة كشوف على مستوى الواقع الشعري, بل تم تطبيقه على عناصر جاهزة, ولذلك يصح أن نقول أن فرضية غوبار في النبر لا تملك أية صلاحية لتطبيقها على الشعر العربي, ولكنها قد تكون صالحة على عروضه الذي لن يتأثر بهذا التفسير الجديد ولن يتغير إلى شكل آخر.

في السياق ذاته كانت فرضية فايل الذي كان أكثر عقلانية من صاحبه, فكلاهما انطلق من معطيات الثقافة الأوربية التي أفرزت التفسير النبري للإيقاع, لكن غوبار اعتمد في ذلك التفسير على مبدإ غربي للإيقاع, أما فايل فقد بنى تصوره على أساس أن الخليل كان قد ميّز النبر في نظامه, وما كان عليه إلا الكشف عن العنصر الخفيّ الذي يتحدّد موقع النبر به, فكانت النتيجة لديه أنّ الخليل حدّد أنبار أجزائه وميّزها بالأوتاد, ومِثْلُ هذا التصور –على افتراض أنّه بَاعَد الحقيقة– فإنه لم يغير من أشكال الأجزاء, و لم يكن بحاجة إلى سكتات ولا إلى مقاطع إضافية من أجل الضبط الإيقاعي, لأنه لم يخرج عن صميم العروض العربي الذي يحتل فيه الوتد قيمة معتبرة. ولأن تفسير فايل راعى معطيات

الخليل واعتمدها واهتم بالدوائر اهتماما بالغا وطرح في ذلك آراء وأفكارا تنمُّ عن وعي نسبي بكليات النظام الخليلي, لكن إضافاته لم ترق إلى مستوى البديل لأن ما قدّمه ليس إلا وصفا للعروض العربي كما بناه الخليل دون زيادة إلا فيما يتعلّق بنبر الوتد, ولعل ذلك يعتبر ميزة فيما كتبه فايل لأنه لم يغير من فرضيات الخليل كما فعل صاحبه إزاء بعض العناصر التي خضعت لتغيير حوّلها عن صورتها الأصلية بفعل قانونه الأساسي في الإيقاع.

أما عن ملامح التأثر لدى العرب المحدثين فقد تجلى بوضوح تأثر محمد مندور بالتفسير النبري الذي اعتمده غويار في أجزاء العروض العربي, فالأجزاء عنده في عمومها حاملة لنبرين أحدهما قوي والآخر دونه قوة, كما تأثر بالمستشرقين الذين أفاضوا في علاقة الشعر بالموسيقى, وأشار إلى مبدإ التعويض الذي يقابل التغييرات, وإن اختلف تفسيره عن تفسير غويار, لأنه ينطلق من الإنشاد الذي يتم من خلاله المساواة بين الأجزاء التي تنتهي إلى أصل واحد, أما إبراهيم أنيس فقد أضاف إلى التأثر بالتفسير النبري تبريره إقصاء بعض البحور كالمقتضب والمضارع بقلة الشيوع وهذا شبيه بتبرير غويار الذي اعتبرهما رفقة المجتث من اصطناع الخليل لأنه لم يأت عليهما شعر قبله, كما نظر إلى البيت الشعري بوصفه مقاطع ووضع قواعد للتغييرات وفسّرها بناءً على طبيعة تلك المقاطع وتواليها. وذلك كله من آثار إوالد وغويار. أما أقل العرب المحدثين تأثرا ممن درسناهم فهو ولا شك محمد شكري عياد لا لأنه اشتغل بإنشاء نظرية خاصة به بعيدة عن طروحات المستشرقين, فهو لم يدَّعِ ذلك, وإنما لأنه تميز بقراءته الواعية لكل الدراسات العروضية التي سبقته وتمكن من معرفة الأخطاء والثغرات التي ميّزت فرضيات كل من غويار وفايل وحتى مندور وأنيس. وإذا كان التأثر باديا غير خافٍ في دراسات كل أولئك من العرب المحدثين, فإن بعض الاستثناء يشكّله كمال أبو ديب الذي لم يعتمد على معطيات الدراسة الاستشراقية التي أنتجت التفسير النبري والمقطعي للإيقاع, بل طعن في نتائج المستشرقين ومن حذا حذوهم واعتبر أن نظرية الخليل أرقى بكثير من محاولات التجديد العروضية في كل العصور, ولكن دراسته للظاهرة الشعرية من زاوية الإيقاع لم تخل من نظر يوازي نظر المستشرقين في التحليل, بمعنى أنه خالف فرضياتهم في الوقت الذي اعتمد منهجهم وطريقة تفكيرهم ونظرهم في الظواهر اللغوية والأدبية خاصة تلك التي مسرحها التراث العربي, لذلك يصح أن نسمي أبا ديب بالمستشرق العربي.

الفـــهـــارس

- فهرس الأعلام
- فهرس القوافي
- قائمة المصادر والمراجع
- فهرس الموضوعات

فهرس الأعلام

إبراهيم, حافظ:142

أدونيس: 83

إوالد: 73, 76, 77, 133, 134, 138, 148, 149, 183

امرئ القيس: 47, 108, 133, 134

الأندلسي, ابن عبد ربه: 5, 9, 13, 14, 40

أنـــيس, إبـــراهيم: 5, 89, 116, 130, 131, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 154, 156, 158, 160, 161, 173, 183

الأنصاري, أبو جيش: 52

الأصفهاني, أبو الفرج:114

أرسطو: 139

الأخفش: 2, 20, 25, 43, 44, 54, 72, 75, 105, 108

بدوي, صلاح جمال: 52

البكري, توفيق: 144

بلاشير, ريجي: 71, 72, 73

بنلو: 87

الجاحظ: 83

الجارم, علي: 142

ابن **الجهم**, علي: 62

الجوهري: 2, 43, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 89, 152, 164, 181

ابن **جني**: 2, 43, 44, 45

دوس سنتوس, **بينيهرو**: 82

أبو ديب, كمال: 74, 125, 126, 130, 131, 150, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 183
الدمنهوري: 140, 144

هال: 11

زيدان, جرجي: 144
الزمخشري: 45

الحموي, ياقوت: 52, 59
حسان, تمام: 87, 88, 91, 157
حركات, مصطفى: 11, 37, 59, 69, 72, 80, 96, 97, 104

الطيب, عبد الله: 154

يونس, علي: 5
يعقوب, إميل: 59

كايزر: 11
الكاتب, محمد طارق: 161
كوبري, م: 78
الكعبي, منجي: 75, 157

ليتري, م: 87

ابن **مجبر**, أبو بكر: 62
المحلي: 2, 43, 51, 52

الملائكة, نازك: 146, 154
مندور, محمد: 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 147, 149, 151, 152, 153, 155, 160, 173, 177, 183
ابن **منظور**: 6
مسعد, عبد الحميد عليوة: 89, 156, 157, 158, 159
مصلوح, سعد: 126, 170, 171, 172, 176, 179, 180
مصطفى, إبراهيم: 151
مصطفى, محمود: 20

الناشئ, أبو العباس عبد الله: 106
النويهي, محمد: 154, 161
النعيمي, حسام: 7

سابير: 155, 156
دي **سوسير**: 8
سيبويه: 74
السكاكي: 2, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 57, 152
ابن **السراج**: 43, 51

عياد, محمد شكري: 130, 131, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 177, 183
العياشي, محمد: 71, 73, 74, 93, 132
العروضي, أبو الحسن: 4, 5, 6, 9, 21, 22, 24, 35, 39, 44

فايل: 11, 68, 70, 71, 72, 73, 78, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 132, 133, 135, 148, 153, 154, 161, 162, 165, 166, 167, 169, 173, 176, 180, 182, 183
الفارابي:6

فرايتاج: 74, 76, 77, 78, 91, 98, 106, 138

القيصري, عبد المحسن: 52
القرطاجني, حازم: 2, 43, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 116, 146, 152, 181

الرافعي: 83
الربعي, محمد بن إبراهيم: 52
روسو: 4
ريت: 148
ابن **رشيق**: 52, 59, 62

الشافعي, أبو البقاء الأحمدي: 52
الشيخ, أحمد: 59
الشنتريني: 2, 43, 45, 51

التبريزي: 45
أبو **تمام**: 114

الخولي, أمين: 151
ابن **خلكان**: 106
الخليل بن أحمد الفراهيدي: 3, 11, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 71, 72, 73, 74, 75, 79, 81, 85, 93, 99, 103, 106, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 135, 139, 140, 141, 144, 146, 147, 149, 153, 154, 155, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 177, 178, 180, 181, 182, 183
الخنساء: 30

غويار: 36, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83,
84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99,
100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 114, 115, 116, 117, 118,
119, 121, 123, 124, 126, 127, 130, 132, 133, 134, 135, 137,
144, 148, 149, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 165, 166,
170, 173, 174, 180, 182, 183

فـــهـــرس الـــقـــوافـــي

صدر البيت	القافية	البحر	الصفحة
ليس من مات فاستراح بميت	الأحياء	الخفيف	ص31
قلت استجيبي فلمّا لم تجب	ردائي	مجزوء البسيط	ص 27
لهُ نِعَمٌ مُضَاعَفَةٌ ينالُ بِهَا	حَسَبُ	الوافر	ص 23
ألا هل أتى الحسناء أن حليلها	وَهْبِ	الطويل	ص 26
لقد كان ظنّي يا ابن سعد سعادة	مصيبُ	الطويل	ص 26
ولو كان حقًّا كما يزعمون	حبيبا	المتقارب	ص 33
دمن عفت ومحا معالمها	ترب	الكامل	ص 28
جانيك من يجني عليك وقد	الجرب	الكامل	ص 28
إنّك لا تجني من الشّوك العنب	العنب	مشطور الرجز	ص 30
اعلموا أنّي لكم حافظ	غائبا	المديد	ص26, 108
إلى هند صبا قلبي	يصبي	الهزج	ص 29
قالت الخنساء لما جئتها	واشتهب	الرمل	ص 30
وقالت سليمى أرى رأسه	الأشهب	المتقارب	ص 33
خيال هاج لي شجنا ...	الطرب	مثمن الوافر	ص 47
لا تيأسن عند النوب	الكرب	مجزوء الرجز	ص 111
الحمد والمجد يحتلان قبته	نابهْ	البسيط	ص 109
في باذخ من ركن	أجا	مشطور الرجز	ص 112
تركن بطالة وأخذن جذّا	للنبيج	الوافر	ص 28
هل عليّ ويحكما	حرجِ	المقتضب	ص 31
ربّ خرق من دونها قذف	أحد	الخفيف	ص 31
غشيت الدّار بالسّند	أُحُدِ	مجزوء الوافر	ص 28
دعيني فما في اليوم مصحى لشارب	من غد	الطويل	ص 26
مسح النبيّ جبينه	بالخدودِ	مجزوء الكامل	ص 28
القلب منها مستريح سالم	مجهود	الرجز	ص 29

ويلمّ سعد سعدا	سعدا	منهوك المنسرح	ص 31
يا أيّها القلب بعض ما تجد	يتّئد	المنسرح	ص 31
ما أشوقني إلى نسيم الرند	نجد	الدبيتي	ص 65
وليس الغنى إلا غنى النفس لا اليد	موعد	الطويل	ص 107
لو تملتهم عشيرتهم	ولدوا	المديد	ص 108
قلبه عند الثّريا	جسده	مجزوء الرمل	ص 30
سيروا مع أن ميعادكم	الوادي	مجزوء البسيط	ص 109
لان حتى لو مشى الذّرّ	يدميه	مجزوء الرمل	ص 30
ما هيج الأشواق من أطلال	الواحي	مجزوء البسيط	ص 109
ارجز لنا يا صاحبي إن زرتنا	مختاريا	الرجز	ص 111
وبلدة قفرة تمسي الرياح بهـــا	خاويه	البسيط	ص 44
خليلي عوجا على رسم دارٍ	مَيَّه	المتقارب	ص 33
يا حار لا أرمين منكم بداهية	ملك	البسيط	ص 27
يُحيِي رُسُومَ العطا الجَزْلِ هُمَامٌ له	العلا	البسيط	ص 22
وليل كموج البحر أرخى سدوله	ليبتلي	الطويل	ص134
يا صاح قد أخلفت أسماء ما	الوصال	مجزوء البسيط	ص 27
قد أقطع الأرض وهي قفر	شِمْلالُ	مجزوء البسيط	ص 27
ذرعتم الجد أشبارا وأميالا	أطوالا	البسيط	ص149
وإذا افتقرت فلا تكن	تجمّل	مجزوء الكامل	ص 29
قيّده الحب كما	جملا	مجزوء الرجز	ص 30
إن سلّ سيفا بناظريه	قتيلا	اللاحق	ص 62
وما ظهري لباغي الضّيم	الذّلول	الهزج	ص29, 111
هاج الهوى رسم بذات الغضا	محول	السريع	ص 32, 55
البطن منها خميص	الهلال	المجتث	ص 32
وكم هم نضو أن تطير مع الصبا	بعقال	الطويل	ص 108
مثل سحق البرد عفى بعدك الـــ	الشمال	الرمل	ص 112
يا بني الصيداء ردوا فرسي	بالذليل	الرمل	ص 30
لا يغرن امرءًا عيشه	للزوالْ	المديد	ص 108
يا صاحبَيْ رحلي أقلاّ عذلي	عذلي	مشطورالسريع	ص 33, 56

نِعَمٌ مُضَاعَفَةٌ ينالُ بِهَا	حَسَبُ لهُ	الكامل	ص 23
يا صاح ما هاجك من ربع خالْ	خالْ	مشطورالسريع	ص 33
ويأوي إلى نسوة بائسات	السَّعالْ	المتقارب	ص33, 113
ريمٌ على القاع بين البان والعلم	الحرم	البسيط	ص149
نزر الكلام من الحياء تخاله	سقم	الكامل	ص 110
خلتها في البيت جندا	قياما	مجزوء الرمل	ص 112
في العُلا يُحيِي رُسُومَ العطا الجَزْلِ هُمَامٌ	سَمَا	المديد	ص 22
فأما تميم تميم بن مر	نياما	المتقارب	ص 113
إنّما ذكرك ما قد مضى	المنام	المديد	ص 26
ماذا وقوفي على رسم عفا	مستعجم	مجزوء البسيط	ص27, 109
وإذا صحَوْتُ فما أقصّر عن نَدى	تكرّمي	الكامل	ص28, 110
يا أيّها الزّاري على عمر	تعلم	السريع	ص 32
حبّها في القلب داءٌ	يريمُ	مجزوء الرمل	ص 30
للفتى عقل يعيش به	قدمه	المديد	ص 27
النّشر مسك والوجوه دنانير	عنم	السريع	ص32
إنا ذممنا على ما خيلت	تميم	مجزوء البسيط	ص109
سما في العُلا يُحيِي رُسُوم العطا الجَزْلِ	إحسانُ	الطويل	ص22
وعيشتي الشباب وليس منها	الهجان	الوافر	ص110
صفحنا عن بني ذهل	إخوانُ	الهزج	ص111
إنّما الذّلفاء ياقوتة	دهقان	المديد	ص26, 108
فرأيتها طلحت مخافة نكهة	أوانِ	الكامل	ص28
أترى يدوم زمان وصلته و لم	ببيني	الكامل	ص110
ليت شعري ماذا ترى	أمرنا	مجزوء الخفيف	ص31
أيها الربع كن مسعدي	هني	مجزوء المتدارك	ص113
وحيّ عنّي إن فزت حيّا	الجفون	اللاحق	ص62
غوير ومن مثل الغوير وأهله	صفوانْ	الطويل الرابع	ص108
ما لما قرت به العينان	ثمنْ	مجزوء الرمل	ص112
وإن تدن منه شبرا	باعا	المضارع	ص32
قالت و لم تقصد لقيل الخنا	أسماعي	السريع	ص32

أحبّ فيها وأضع	وأضع	منهوك الرجز	ص30
يا ليتني فيها جذع	جذع	منهوك الرجز	ص112
ولكم سفكت وكم فتكت	أنوف	مجزوء الكامل	ص111
قد يدرك المبطئ من حظّه	الحريص	السريع	ص32
فالمنايا بين غاد وسار	غلق	الخفيف	ص31
لقد علمت ربيعة أن	خلق	مجزوء الوافر	ص110
لمنزلة بها الأفلاك	المهاريق	مجزوء الوافر	ص28
رشأ كساه الحسن خلعته	رونقه	الكامل	ص110
وذكرت ما يجد المودع	واعتناقك	مجزوء الكامل	ص111
بِسُــرَّ مَــنْ رَا إِمَــامُ عَدْلٍ	البِحَــارُ	اللاحق	ص62
ما لهذا النجم في السّحر	السهر	المديد	ص142
يا لبكر أنشروا لي كليبا	الفرار	المديد	ص26, 108
ربّ نار بتُّ أرمقها	والغارا	المديد	ص27
رب نار بت أوقدها	والغارا	المديد	ص109
والخير والشّر مقرونان في قرن	محذور	البسيط	ص27
وافقتهم في اختلاف من زمانكمُ	السَّحر	البسيط	ص109
كلّ خطب إن لم تكونوا	يسير	مجزوء الخفيف	ص31, 58
لو بغير الماء حلقي شرق	اعتصاري	الرمل	ص30
لمن الديار برامتين فعاقل	القطر	الكامل	ص28
أبنيّ لا تظلم بمكـــــة	الكبير	مجزوء الكامل	ص29
عجبت لمعشر عدلوا	بشر	مجزوء الوافر	ص110
جاءنا عامر سالما غانما	عامرِ	المتدارك	ص113
ذهب الشتاء موليا عجلا	النحر	الكامل	ص110
دار لسلمى إذ سليمى جارة	الزبر	الرجز	ص29
لم يدع من مضى للذي قد غبر	بالأثر	المتدارك	ص62
أوما سمعت بأن إذا	البصر	مجزوء الكامل	ص111
أبلغ النعمان عني مالكا	وانتظار	الرمل	ص112
صبرا بني عبد الدار	الدار	منهوك المنسرح	ص31
كأنّما النّومُ حينَ يَطْرُقُني	تَهْجُرُهُ	المنسرح	ص165

قل لغصن البان لا تفخر بما	رشا	الرمل	ص112
وقالوا امرؤ قد شاب وابيض	ماتا	الطويل	ص107
وإذا همُ ذكروا الإســـاءة	الحسناتِ	مجزوء الكامل	ص29, 111
أمن دمنة أقفرت	الغضى	مجزوء المتقارب	ص33, 113

قائمة المصادر والمراجع

1- **أدونيس ,علي أحمد سعيد**

الشعرية العربية, دار الآداب, لبنان, ط2, 1989

2- **الأندلسي, أحمد بن محمد بن عبد ربه**

العقد الفريد, ج6, تح: عبد المجيد الترحيني, دار الكتب العلمية, بيروت, ط3, 1987

3- **أنيس ,إبراهيم**

- الأصوات اللغوية, مكتبة الأنجلو المصرية, القاهرة

- موسيقى الشعر, دار القلم, بيروت, دت

4- **إسماعيل, عز الدين**

الشعر العربي المعاصر, قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية, منشورات دار العودة,بيروت,ط3, 1981

5- **الأخفش, سعيد بن مسعدة**

كتاب القوافي, تح: عزة حسن, مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم, دمشق, دت

6- **باشلار, غاستون**

جدلية الزمن, تر:خليل أحمد خليل, ديوان المطبوعات الجامعية, الجزائر, 1982

7- **بشر,كمال محمد**

الأصوات اللغوية, مكتبة الشباب, 1987

8- **الجاحظ, أبو عثمان عمرو بن بحر**

- البيان والتبيين, ج1, تح: عبد السلام هارون, مكتبة الخانجي, القاهرة, 1985

- الحيوان, ج3, تح: عبد السلام هارون, دار الكتب, لبنان, 1969

9- **الجوهري, أبو نصر إسماعيل بن حماد**

عروض الورقة, تح: د.صالح جمال بدوي, مكة المكرمة, 1985

10- **ابن جني, أبو الفتح عثمان**

كتاب العروض, تح: فوزي عيسى, دار المعرفة الجامعية, الإسكندرية, 1998

11- **ابن جعفر, قدامة**

نقد الشعر, تح: كمال مصطفى, مكتبة الخانجي, مصر, ط3, 1979

12- **أبو ديب, كمال**

في البنية الإيقاعية للشعر العربي, نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن, دار العلم للملايين, بيروت, ط1, 1974

13- **هلال, محمد غنيمي**

النقد الأدبي الحديث, دار الثقافة/دار عودة, لبنان , 1973

14- **وهبه, مجدي**

معجم مصطلحات الأدب, مكتبة لبنان, ط1, 1974

15- **الزمخشري, جار الله**

القسطاس في علم العروض, تح: فخر الدين قباوة, بيروت, 1989

16- **الحمد, غانم قدوري**

المدخل إلى علم أصوات العربية, منشورات المجمع العلمي, مطبعة المجمع العلمي, بغداد, 2002

17- **الحموي, أبو عبد الله ياقوت**

معجم الأدباء أو إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب, تح:فريد الرفاعي,دارالمأمون, القاهرة, ج6, دت

18- **حسان, تمام**

- اللغة العربية مبناها ومعناها, عالم الكتب, القاهرة, ط2, 2001
- مناهج البحث, دار الثقافة, المغرب, 1986

19- **حركات, مصطفى**

- نظريات الشعر, دار الآفاق, الجزائر, دت
- نظرية الوزن, الشعر العربي وعروضه, دار الآفاق, الجزائر, دت
- نظريتي في تقطيع الشعر, دار الآفاق, الجزائر, دت
- كتاب العروض, القصيدة العربية بين النظرية والواقع, موفم, الجزائر, 1986

20- **يونس, علي**

نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي, منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 1993

21- **يعلاوي, محمد**

أشتات في اللغة والأدب, الدار التونسية للنشر, دت

22- **يعقوب, إميل**

المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر, دار الكتب العلمية, بيروت,1991

23- **مبروك, مراد عبد الرحمن**

من الصوت إلى النص, نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري, دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر, الإسكندرية, مصر, ط1, 2002

24- **المحلي, محمد بن علي**

شفاء الغليل في علم الخليل, تح: د.شعبان صلاح, دار الجيل, بيروت, 1991

25- **مطلوب, أحمد**

معجم مصطلحات النقد العربي القديم, مكتبة لبنان, ناشرون, لبنان, ط1, 2001

26- **مندور, محمد**

في الميزان الجديد, مكتبة نهضة مصر, القاهرة, ط3, دت

27- **ابن منظور, جمال الدين أبو الفضل**

لسان العرب, تح: خالد رشيد القاضي, دار صبح/ إيدي سوفت, ط1, 2006

28- **مصطفى, محمود**

أهدى سبيل إلى علمي الخليل, المكتبة الأزهرية للتراث, القاهرة, ط1, 1996

29- **مصلوح, سعد**

دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة, عالم الكتب , القاهرة, ط1, 1989

30- **النديم, محمد بن إسحاق**

الفهرست, تح:مصطفى الشويمي, الدار التونسية للنشر, تونس, 1985

31- **السكاكي, أبو يعقوب**

مفتاح العلوم, تح: نعيم زرزور, دار الكتب العلمية, بيروت, ط2, 1987

32- **العاكوب, عيسى علي**

- العاطفة والإبداع الشعري, دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري, دار الفكر, دمشق,ط1, 2002,

- موسيقا الشعر العربي, دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر, دمشق, ط1, 1997

33- **عبد الحميد, عبد الحميد السيد**

الطريق المعبد إلى علمي الخليل بن أحمد"العروض والقافية",المكتبة الأزهرية للتراث, القاهرة, ط1, 2000

34- **عبد القادر, صلاح يوسف**

في العروض والإيقاع الشعري, دراسة تحليلية تطبيقية, شركة الأيام, الجزائر, ط1, 1997

35- **عياد, شكري**

موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية, دار المعرفة, القاهرة, ط2, 1978

36- **العياشي, محمد**

نظرية إيقاع الشعر العربي, المطبعة العصرية, تونس, 1976

37- **العلمي, محمد**

العروض والقافية, دار الثقافة, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 1983

38- **عمر, أحمد مختار**

دراسة الصوت اللغوي, عالم الكتب, القاهرة, ط1 , 1976

39- **عصفور, جابر**

مفهوم الشعر, منشورات دار الثقافة للطباعة والنشر, القاهرة, 1978

40- **العروضي, أبو الحسن أحمد بن محمد**

الجامع في العروض والقوافي, تح: د.زهير غازي زاهد, أ.هلال ناجي, دار الجيل, بيروت, ط1, 1996

41- **القرطاجني, أبو الحسن حازم**

منهاج البلغاء وسراج الأدباء, تح: محمد الحبيب بن الخوجة, دار الغرب الإسلامي, بيروت, ط2, 1981

42- **الرافعي, مصطفى صادق**

وحي القلم, موفم للنشر, الجزائر, 1990, ج3

43- **الرديني, محمد علي عبد الكريم**

فصول في علم اللغة العام, عالم الكتب, بيروت, ط1, 2002

44- **ابن رشيق, أبو الحسن**

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده, ج1, تح: محمد محيي الدين عبد الحميد, دار الجيل, 1981

45- **الشيخ, أحمد**

دراسات في علم العروض والقافية, الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان, طرابلس, 1988

46- **ابن أبي شنب, محمد**

تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب, دار الغرب الإسلامي, ط4, 1990

47- **الشنتريني, أبو بكر محمد بن عبد الملك**

المعيار في أوزان الأشعار, تح:محمد رضوان الداية, مكتبة دار الملاح, دمشق, 1979

48- **شريفي, عبد اللطيف – وزبير دراقي**

محاضرات في موسيقى الشعر العربي, ديوان المطبوعات الجامعية, الجزائر, 1998

49- **التبريزي, الخطيب**

الوافي في العروض والقوافي, تح: فخر الدين قباوة, دار الفكر, دمشق, ط4, 1986

50- **غويار, ستانسلاس**

نظرية جديدة في العروض العربي, تر: منجي الكعبي, الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1996

الموسوعات والمعاجم:

- **موسوعة المصطلح النقدي**, المجلد الثاني, تر: عبد الواحد لؤلؤة, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط1, دت

- **المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات**, المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم, مطبعة النجاح الجديدة, المغرب, ط2, 2002

الدوريات:

- **مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية**, مج17, ع1, 2001, **إسماعيل الكفري**, العروض العربي بين اللسانيات والإيقاع.

- **مجلة الدراسات اللغوية**, مـــركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية

- مج4, ع3, أكتوبر, ديسمبر, 2002, **عبد الحميد عليوة مسعد**، اتـــجاه حديث في دراسة موسيقى الشعر العربي, القسم الأول والثاني.

- مج5, ع1، جوان2003، **عبد الحميد عليوة مسعد**, اتجاه حديث في دراسة موسيقى الشعر العربي، القسم الثالث والرابع

- مج5, ع4, مارس 2004, **د.محمد خليفة**, النظرية العروضية عند حازم القرطاجني بين التأصيل والتجديد

- **مجلة عالم الفكر**, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, دولة الكويت, مج27, ع2, 1998, **ملك ميمون**, المستشرقون ودراسة العروض العربي

- **مجلة فكر ونقد**, س2, ع18, دار النشر المغربية, 1999/04, **محمد العمري**, مسألة الإيقاع في الشعر العربي الحديث

الدواوين الشعرية:

- ديوان إبراهيم, حافظ, المؤلفات الكاملة, مكتبة لبنان, ط1, 1991
- ديوان الأحوص الأنصاري, شرح: مجيد طراد, دار الكتاب العربي, بيروت, ط1, 1994
- ديوان ابن الأحنف, العباس, دار صادر, بيروت, 1978
- ديوان امرئ القيس, شرح: محمد الاسكندراني ونهاد رزوق, دار الكتاب العربي, بيروت, 2006
- ديوان جرير, دار صادر, بيروت, ط2, 2005
- ديوان الهذليين, دار الكتب المصرية, ج2, 1945
- ديوان الوأواء الدمشقي, تح: د.سامي الدهان, دار صادر, بيروت, ط2, 1993
- ديوان وضاح اليمن, شرح: د.محمد خير البقاعي, دار صادر, بيروت, ط1, 1996
- ديوان ابن زهير, كعب, تح: د.محمد يوسف نجم, دار صادر, بيروت, ط1, 1995
- ديوان مهلهل بن ربيعة, دار صادر, بيروت,تق: طلال حرب, ط1, 1996
- ديوان النابغة الجعدي, تح: د.واضح الصمد, دار صادر, بيروت, ط1, 1998
- ديوان شوقي, أحمد, ج1, دار صادر, بيروت, ط3, 2007
- ديوان تأبط شرا, تق: طلال حرب, دار صادر, بيروت, ط1, 1996

المواقع الإلكترونية:

- موقع العروض العربي, http://www.arabic-prosody.150m.com/ , محمد العلمي, تأصيل عروض الشعر العربي, دراسة تشريحية في دواوين الشعراء الجاهليين والأمويين

فهرس الموضوعات

إهداء
مقدمة ..... أ
الفصل الأول: العروض العربي, النشأة والتطور 1
1-العروض الخليلي (بناء النظام) 3
1-1البنية العميقة 3
1-1-1الأصوات 4
1-1-2 المقاطع 6
1-1-3 الأسباب والأوتاد 9
1-1-4 الأجزاء 12
1-2 البنية السطحية 17
1-2-1الوحدات الإيقاعية 17
1-2-2الدوائر العروضية 20
1-2-3الأوزان 25
1-3 كليات النظام 34
1-3-1 الانتقال من الأبسط إلى الأعقد 34
1-3-2 المحددات النهائية القصوى 35
1-3-3 التفريع عن طريق التبديل الدوراني 37
1-3-4 مفهوما الوجوب والإمكان 38
1-3-5 الدور الوظيفي للتغييرات 40
2- مظاهر الخروج عن العروض الخليلي 43
2-1 مظاهر الخروج الجزئي 43
2-1-1 الأخفش 43
2-1-2 ابن جني 44
2-1-3 الشنتريني 45
2-1-4 السكاكي 46
2-1-5 المحلي 51

2-2 مظاهر الخروج الكلي 52
2-2-1 الجوهري 52
2-2-2 القرطاجني ..... 60 .
الفصل الثاني: العروض العربي بين أيدي المستشرقين 67
مدخل: حول نظرة المستشرقين للعروض العربي 69
1-غوبار في مواجهة العروض العربي 75
1-1مع الدراسات العروضية 75
1-1-1مع العروضيين العرب 75
1-1-2مع المستشرقين 76
1-1-3حول جديد غوبار في العروض العربي 79
1-2 فرضية الزمن القوي والزمن الضعيف 80
1-2-1مفهوم الإيقاع 81
1-2-2في المفردة اللغوية 86
1-2-3في التفعيلة العروضية 92
1-3 نظرية البحور والأوزان 102
1-3-1فرضية غوبار في الدوائر 102
1-3-2نظرية البحور 106
1-3-3البحور غير الأصلية 115
2-غوتهولد فايل والعروض العربي 117
2-1 الدوائر 118
2-2 نظام التغييرات 122
2-3 نبر الوتد 126
الفصل الثالث:العروض عند العرب المحدثين, ملامح التأثر 128
مدخل 130
1- محمد مندور والميزان الجديد 131
1-1طبيعة العروض الخليلي 132
1-2الكم والإيقاع في الشعر العربي 134
1-3العروض العربي بين الأعاريض 136

2-إبراهيم أنيس وموسيقى الشعر 138
2-1 العروض الخليلي ودراسة القدماء 139
2-2 تحليل الأوزان 141
2-3 جديد إبراهيم أنيس 144
2-4 الأوزان كما حللها المستشرقون 147
3- محمد شكري عياد وموسيقى الشعر العربي 151
3-1 العروض العربي بين اتجاهين 152
3-2 الشعر العربي بين التفسيرين الكمّي والكيفي 155
3-3 عياد قارئا لغويار 157
4- كمال أبو ديب والبنية الإيقاعية للشعر العربي 160
4-1 في نقد منهج الخليل 162
4-2 البنية الإيقاعية في أوزان الخليل 168
4-3 الشعر العربي بين الكم والنبر 169
خاتمة 181
الفهارس 184
فهرس الأعلام 185
فهرس القوافي 190
قائمة المصادر والمراجع 195
فهرس الموضوعات 201

Résumé

Les orientalistes et la métrique arabe
Influence et impact
Stanislas Guyard et Gotthold Weil

Ce mémoire a pour but l'étude de la métrique arabe du point de vue des orientalistes qui l'ont étudiée avec une approche qui s'est voulue critique, analytique et objective tout en étant consciente des spécificités de la langue arabe et du coté formel de sa poésie.
Les orientalistes, au cours de leurs études des théories métriques établies par les chercheurs arabes, ont parfois subi l'influence de ses derniers mais ils ont aussi quelquefois émis quant à cette métrique des opinions qui, pour être équitable, leur sont propres, parcequ'ils se sont basés sur une approche et une compréhension purement occidentale. Ces orientalistes sujets à l'influence des anciens métrologues arabes ont eux même influencé les chercheurs arabes contemporains. Se basant sur cette perspective globale on a réparti ce mémoire en trois chapitre finalises par un résumé.
Le modèle métrique Khalilien est basé quant à son fondement primaire sur deux principes essentiels : le concept de dérivation et le concept des cercles métriques.Le concept de dérivation établit des liens étroits entre les pieds originaux et leurs dérivésgrace à un procédé de dérivation qui utlise, comme point de départ, les positions des particules rythmiques (Aouted et essbeb).

A partir de ces particules les unités répétitives sont constituées. Elles sont au nombre de huit, dont quatre sont des origines (racines).On distingue l'unité origine par le fait qu'elle ne peut permettre qu'une seule possibilité de lecture relevant le genre, et la position des particules rythmiques. Ces unités répétitives forment l'essence même du rythme dans le poème arabe c'est-à-dire les unités rythmiques. L'unité répétitive peut être, à elle seule, une unité rythmique, comme c'est le cas dans les mesures simples (mesures dites monomètres) mais elle peut aussi entrer en formation avec une autre unité répétitive pour former des mesures complexes (bimetre et trimetre).
L'unité rythmique indique, de par sa constitution, le genre de mesure utilisée par le chantre, alors que sa réitération indique le poids du vers construit sur la base de L'unité rythmique.
Etant un flux musical qui se poursuit dans la durée spatio-temporelle avec une périodicité régulière, le vers a un certain mouvement, une certaine cadence et une certaine régularité de ce mouvement. Certes ce sont la des données qui peuvent être considérées comme subjectives, mais qui peuvent être aussi prises avec une certaine objectivité du point de vue mouvement et arrêt .

La métrique Khalilienne est un système de règles qui consiste à établir des correspondances strictes entre ces phénomènes qui reviennent de façon constante, qu'il s'agisse de pieds , d' unités rythmiques , d'hémistiches ,ou tout autre phénomène relevant d'une réitiration régulière d'unités équivalentes. Elkhalil a constaté que la figure phonique réitirative (principe constitutif du vers) peut être déterminée de manière précise en ayant recours à la perception du discours répétant totalement ou partiellement la meme figure phonique ; c' est à dire l'unité rythmique et le poids.
Les règles rythmiques établies par Elkhalil, malgré leur fiabilité, ont été longtemps critiquées, à cause d'une certaine complexité, d'un certain manque de vigueur, et d'une certaine atteinte au déjà la d'une poésie qu'il a bannie de son système métrique. C'est pour cela que certains critiques orientalistes de la métrique ont essayé de remédier à ce qui leur a paru comme (des manques et des failles) dans ce système par des (retouches) qui aident à l'obturation de ces failles, ou par la création d'un autre système rythmique plus fiable dans la détection du rythme.

Notre premier chapitre est consacré à la métrique Khalilienne en tant que système basé sur un ensemble de règles opératoires et constitutives, on a étudié le constituant métrique de base : structure profonde et superficielle. dans la structure profonde on a effectué une étude analytique des éléments de base constituant la structure rythmique poétique : le son en tant qu'élément

temporel matériel , le système de syllabes en tant que structure phonique complexe et les particules rythmiques en tant que structures phoniques et métriques .
Quant à la structure superficielle on a étudié les systèmes rythmiques plus complexes : les unités répétitives et les unités rythmiques. On a étudié aussi les concepts rythmiques généraux :le cercle rythmique, la fonctionnalité des structures rythmiques typiques , les modifications éventuelles du rythme qui peuvent conduire à des interférences entre différentes mesures soit dans l'enceinte d'un même cercle , soit entre différentes mesures dans des cercles différents.

On a étudié aussi le rôle différentiel et le rôle combinatoire dans le système de modification établi par Elkhalil; le premier fait office de barrière interdisant les interférences possibles , le deuxième joue le rôle d'un pont reliant les deux bouts du système: le virtuel et le réel.

Notre deuxième chapitre est consacré à l'approche des orientalistes de cette métrique se basant essentiellement sur les travaux du français Stanislas Guyard et de l'allemand Gotthold Weil;ce qu'ils ont apporté de nouveau au niveau de la compréhension et de la créativité aussi.

Weil a conçu que El-khalil a fondé son système sur l'accent et il a délimité les places des accents par les (Aouted) dans chaque pied, et par ce se fait la différence entre (Weil et Guyard) car la versification chez Weil porte un seul accent et par contre pour Guyard porte deux accents: il nomme le premier (temps fort) et le deuxième (temps moins fort). En général, les deux théories n'ont pas pu atteindre le système parfait et exact.

Quantaux critiques arabes contemporains influencés par les études orientalistes, on peut marquer (M. Mandour) et son idée accentuelle sur la poésie arabe, il a fini par délimiter les places des accents en dérivant cela des points de vue de Guyard avec un peu de changement sur les deux Taf-ilat (Fa-ilon , Fa-oulon) ou il se met d'accord avec Weil. Or chez Ibrahim Anis, on a touché son influence par Guyard dans son explication accentuelle ainsi son influence par les anciennes études de la métrique arabe. Cependant Choukri Ayad a crée sa propre théorie en laissant une trace apparente et il n'a adopté aucune théorie précédente.

L'etude la plus récente est elle a Kamel Abou dib dans laquelle tout en étant influence par les études des orientalistes. Il les a dépassé quant au contexte accentuel et son application dans la perception du rythme.