

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 8 ماي 1945 قالمة



الكلية: الآداب واللغات
القسم: اللغة والأدب العربي
مخبر التوطين: الدراسات اللغوية والأدبية

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث
الميدان: اللغة والأدب العربي الشعبة: الدراسات الأدبية
الاختصاص: أدب معاصر
من إعداد: هشام عيسوس
بعنوان

الإيقاع في الشعر العربي، الخصائص و الدلائل
شعر خليل حاوي _ نموذجاً _

أمام لجنة المناقشة المكوّنة من:

بتاريخ: 2025/05/25

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
وردة معلم	أستاذ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
السعيد مومني	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مقررا
علي خفيف	أستاذ	باجي مختار عنابة	ممتحنا
زليخة زيتون	أستاذ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا
العايش سعدون	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2025

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



أهدي ثمار هذا العمل إلى زوجتي المثابرة، لطالما وقفت
معي طيلة فترة إعداد هذا البحث، وكان لها نصيب في وصولي إلى
هذا المستوى من الدراسة، وبما أنا شريكان في التعب، فنحن
شريكان في التويج أيضا.

بومهران في: 2024/11/22.



مقدمة

المقدمة:

يُعد الإيقاع أساس الشعر وقوامه، وأبرز الحدود الفاصلة بينه وبين الأنماط الأدبية الأخرى، جاعلا منه جنسا أدبيا متفردا بذاته ذا خصائص فنية وشكلية لا يشاركه فيها أي لون من الألوان الأخرى، فلولا الإيقاع لكان كل خطاب شعرا، ولما أمكن تمييز المنظوم من المنثور، ومن أجل ذلك كان البحث موسوما بـ "الإيقاع في الشعر العربي، الخصائص و الدلائل، شعر خليل حاوي نموذجاً.

وجاء هذا البحث نتيجة بعض الدوافع الذاتية، تمثلت في الرغبة الجارحة في مطالعة الانتاج الشعري، ولاسيما المعاصر منه، ومن ثمة جاءت فكرة اختيار ديوان خليل حاوي، باعتبار أنّ هذا الأخير من أبرز الشعراء المعاصرين الذين لم ينالوا حظهم بالدراسة والاهتمام الأدبي، إضافة إلى محاولة الوقوف على أهم خصائص ممارسته الشعرية التي يمثل الإيقاع أساسها وقوامها.

أما العوامل الموضوعية فتتمثل في قلة البحوث في مجال الإيقاع الشعري، وما كان منها يغلب عليه طابع التكرار والمشابهة، إضافة إلى أنّ معظمها كان عبارة عن دراسات عرضية، في حين أنّ العروض ما هو إلا محاولة بسيطة لدراسة الإيقاع الشعري، زيادة عن الرغبة في إثراء رفوف المكتبة بدراسة أكاديمية تكون مرجعا لمثل هذه الدراسات.

وتكمن أهمية هذا البحث في تقديم طرح جديد لمسألة الإيقاع الشعري، يعتمد أساسا على المعايير الموسيقية تنظيرا وإجراء بدلا من وزن الكلام بالكلام، واعتماد الوحدات الصرفية أساسا لدراسة الإيقاع الشعري، وذلك من خلال استعراض إحدى النظريات الحديثة في مجال الإيقاع الشعري، متمثلة في نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي الصادرة بتونس عام 1976م، ومن هنا توجب طرح الإشكاليات الآتية:

— ما علاقة الشعر بالإيقاع؟ وهل عاجل عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي إيقاع الشعر العربي؟ وهل يمكن اعتبار العروض العربي بمثابة المقدس الذي لا يمكن انتقاده أو الزيادة عليه؟ وإذا كان الأمر

غير ذلك فما هي أهمّ نظرية يمكن اعتبارها بديلا من عروض الخليل؟ و ما هي الخصائص و الدلائل الإيقاعية التي يرمي إليها خليل حاوي في هذه المدونة، و التي يعالجها علم الإيقاع؟

ومن بين الدراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع، نحد بحث بعنوان "خصائص الإيقاع في الشعر العربي الحديث" - خليل حاوي نموذجاً، لصاحبه "خميس الورتاني"، وهو عبارة عن كتاب في جزئين، غير أنّ هذا الأخير لم يعتمد على نظرية محددة في دراسة هذه المدونة، بل اعتمد على مزيج من النظريات والمحاولات تمثلت فيما يلي:

- نظرية العروض العربي للخليل بن أحمد الفراهيدي
- نظرية النبر لمحمد أبو ديب
- نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي
- محاولة محمود المسعدي
- محاولة هنري ميشونيك

كما تجدر الإشارة إلى أنّ دراسة خميس الورتاني، قد ركزت على الجانب التركيبي أكثر من تركيزها على الجانب الإيقاعي، في حين أنّ التركيب خاصية لسانية، أمّا الإيقاع فهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحركة المنتظمة للقول، ومن أجل ذلك قمنا بهذه الدراسة من أجل تسليط الضوء على الجانب الإيقاعي، بدلا من جانب النحو واللسان كما فعل "خميس الورتاني" في دراسته.

وسنحاول الإجابة عن الإشكاليات المطروحة من خلال هذا البحث، الذي تمّ الاعتماد فيه بصورة أكثر على المنهج الوصفي التحليلي، وذلك من خلال تقديم وصفا للظاهرة الإيقاعية، ثمّ تقديم تحليلاً لأهمّ دلائلها وعلاقتها بالمعنى اعتماداً على التحليل والمقاربة، مع الاستعانة في بعض الأحيان ببقية المناهج الأخرى، لأنّ المنهج الواحد لا يكفينا الإمام بالظاهرة المدروسة من جميع جوانبها.

وأهم ما النتائج التي يطّلع إليها هذا البحث، هي إبراز علاقة الإيقاع بالكتابة الشعرية، إضافة إلى التأكيد على أنّ إيقاع الشعر العربي لا ينحصر في عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي، بل يبقى العروض مجرد محاولة كغيره من الدراسات، مع تقديم أهمّ النتائج التي توصّلت إليها النظريات الحديثة في إيقاع الشعر العربي عامة، ونظرية محمد العياشي خاصة.

أمّا عن خطة البحث و تقسيمه، فقد جاء البحث بأربعة فصول، فصلين نظريين، و فصلين تطبيقيين، وأمّا الفصل الأول فكان موسوما بـ "ملامح نظرية لإيقاع الشعر العربي قبل و مع الخليل"، وهو فصل نظري، تمّ التطرق من خلاله إلى أهم الإرهاصات و البواكير الأولى لإيقاع الشعر العربي، بداية بمرحلة الغناء و الإنشاد إلى السجع، ثمّ إلى مرحلة التنعيم التي تعتبر المحطة التي انطلق منها الخليل بن أحمد الفراهيدي في وضع علم العروض، و بعدا تمّ التطرق إلى النّظرية العروضية وضعها واصطلاحا، و كلّ ذلك من أجل التأسيس، و من أجل إبراز العلاقة العريقة بين الشعر والإيقاع، وأمّا الفصل الثاني فكان تطبيقا تحت عنوان "التحليل العروضي لقصيدة خليل حاوي"، حيث ثمّت فيه دراسة ديوان خليل حاوي بأجزائه الخمسة دراسة عروضية، أفضت إلى تقديم جملة من النتائج، و أسفرت عن مجموعة من الخصائص الشكلية و الفنية المتعلقة بالجانب الإيقاعي و علاقتها بالجانب الدلالي و انتاج المعنى. ويحمل الفصل الثالث عنوان "الإيقاع الشعري والنظريات الحديثة"، ويتناول أهم استدراكات العروضيين القدامى، وانتقاداتهم الموجهة إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي و علمه، زيادة عن استظهار أطرف نظرية حديثة في الإيقاع الشعري، ممثلة في نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي الصادرة بتونس عام 1976م

أمّا الفصل الرابع فكان تطبيقيا، موسوما بـ "التحليل الإيقاعي لقصيدة خليل حاوي"، حيث كان فيه تطبيق لنظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي على ديوان خليل حاوي، و ذلك من أجل إبراز الخصائص الإيقاعية المضمرة التي لم يبح بها اللسان العربي، و نطق بها الإيقاع الشعري، وختّم هذا الفصل بموازنة بين علمي العروض و علم الإيقاع في المجال الشعري.

كما دُيِّل هذا البحث بخاتمة كانت بمثابة تلخيص لما جاء في ثنايا الموضوع، وإجابة على أهم التساؤلات المطروحة فيه. بمعنى أنَّ الخاتمة كانت ملخصاً لموضوع البحث، ومختصراً للإشكاليات المطروحة حول هذه الدراسة.

ولإتمام هذا البحث فقد تمَّ الاعتماد على جملة من المصادر والمراجع التي تخدم الموضوع بصورة مباشرة، أهمّها:

— العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، لربيعة الكعبي

— العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، لمحمد العلمي.

— نظرية إيقاع الشعر العربي، لمحمد العياشي

— الكميات اللفظية والكميات الإيقاعية في الشعر العربي لمحمد العياشي

— بحور الشعر العربي، عروض الخليل، لغازي يموت

— الإيقاع الشعري في غناء أمّ كلثوم، لمحمد العياشي

— العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة، لسيد بحراوي.

وكغيره من البحوث فإنّه لا يخلو من بعض الصّعاب التي تعرقل سيرورته، من بينها قلة المصادر والمراجع في مجال الإيقاع الشعري، وما كان منها يخصّ العروض أكثر من الإيقاع، إضافة إلى صعوبة التوفيق بين الحياة العملية والبحث العلمي، إضافة إلى الارتباطات العائلية والاجتماعية. ونتمنى أن يكون هذا البحث فاتحة لبحوث أخرى في المجال.



الفصل الأول

ملاح تنظيرية لإيقاع الشعر العربي

قبل ومع الخليل

لا جدال في أنّ لكلّ ظاهرة حياتية أوليّات وإرهاصات، وقبل أن يستوي أيّ فن من الفنون على سوقه لا بدّ أن يمرّ بمراحل معينة تشكل أسس هذا الفن، ثمّ يرتفع بناؤه شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى المرحلة التي يمكن معها تقنيه وتقعيده، فمن غير المعقول أن يظهر أيّ علم كافياً وافياً، دون المرور بمحاولات فاشلة، كانت بمثابة الشرارة الأولى لانطلاقه⁽¹⁾.

وهذا ما ينطبق على العلوم كافة، والشعر وإيقاعه خاصة، فإذا كان الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 174هـ _ 791م)، هو أول تعرّض لإيقاع الشعر العربي بالدراسة والتحليل من خلال محاولته التي عُرفت بعلم العروض، فإنّ هذا العلم الذي أرسى قواعده، قد يكون سبقه إليه آخرون، ولكن لا أحد سمّاه بهذا الاسم، أو لم يُعرف عن أحدٍ أن قدّمه على النحو الذي قدّمه به الخليل⁽²⁾. ومن المأثورات عن العرب، أخبار تتحدث عن محاولات سابقة عن الخليل، تُمثل الإرهاصات الأولية لذلك العلم الذي أسسه، ويعتقد بعض مؤرخي الأدب، أنّها ربّما مهدت له الطريق، فاتّخذها مُنطلقاً لتفاعيله ودوائره وبحوره⁽³⁾. وهو الأمر الذي يقود إلى التساؤل عن طبيعة تلك المحاولات، ومدى قربها من الواقع الشعري؟

1 ملاح نظرية لإيقاع الشعر العربي قبل الخليل

يشير ابن فارس إلى أنّ العرب قد عرفت العروض مبكراً، وما دور الخليل إلّا إحياءه وإعادة بعته من جديد، وهذا ما يُلمس من خلال قوله: "فإن قال قائل: فقد تواترت الروايات بأنّ (أبا الأسود) أول من وضع العربية، وأنّ (الخليل) أول من تكلم في العروض، قيل له: نحن لا نُنكر ذلك بل نقول: إنّ

(1) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1996م، ص: 21.

(2) الكعبي ربيعة، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2006، ص: 24.

(3) م. ن. ص: 25.

هذين العلمين قد كانا قديما، وأتت عليهما الأيام وقلا في أيدي الناس، تمّ جدّهما هذان الإمامان⁽¹⁾. ويستخلص من هذا، أنّ العرب القدامى قد تدارسوا أوزان الشّعر العربي قبل الخليل بن أحمد الفراهيدي، إلّا أنّ تلك الأوزان لم تكن قائمة في أفهامهم على النّحو الذي صاغها به الخليل.

وما يعزّز فرضية معرفة الجاهليين بالإيقاع الشعري قبل الخليل، هو اتفاق أهل العلم على أنّ قريشا لما سمعوا القرآن الكريم، قال قائل منهم: "إنّّه شعر"، فردّ (الوليد بن المغيرة) منكرا عليهم: "لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقرء الشّعر، هزجه ورجزه وكذا وكذا فلم أره يُشبه شيئا من ذلك"⁽²⁾. أيقول الوليد بن المغيرة ذلك دون أن تكون له دراية بأوزان الشعر؟. وهذا يؤدي إلى الوقوف على معنى "أقرء الشّعر" بمعنى أنواعه وأنحائه⁽³⁾. أو هي قوافيه التي يُجتم بها كما يقول الزمخشري⁽⁴⁾.

ولا يحتاج الدّارس هنا إلى تتبع نشأة العروض، وإدراك العرب أيّاه مبكرا، بقدر ما هو محتاج إلى استعراض أهمّ المراحل التّمهيدية، للوقوف من خلالها على فكرة التّنغيم التي كانت واضحة - فيما يبدو - للجميع لأنّها مراحل تُؤرخ للاهتمام المبكر الذي يشغل دارسي الشّعر قديما، من أجل ضبط أشعارهم من خلال عرضها على أوزان ذهنية، كانت قائمة أساسا في أذهانهم، قوامها الحدس والحساسية المرهفة،

(1) الحسن أحمد بن فارس، الصحاحي في فقه اللغة العربية، تح. عمر فاروق الطّباع، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص: 41.

(2) الحسن أحمد بن فارس، الصحاحي في فقه اللغة العربية، م. ن. ص: 42.

(3) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، تح. أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد المعجم الوسيط، دار الحديث، القاهرة، مصر، د.ط، 2008، ص: 1298.

(4) أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، مج1، ص: 128.

وليس الكتابة و التفاعيل كما فعل الخليل⁽¹⁾. وذلك أنّ الشعر العربي وُلد نشيداً، بمعنى أنّه نشأ مسموعاً مقروءاً، غناء لا كتابة⁽²⁾.

1.1 علاقة الإنشاد بالغناء و الترتيم

إذا كانت البدايات الأولى للشعر العربي موعلة في القدم، وغير مقرونة بزمان محدّد، فإنّه يصعب التّصديق بأنّ تلك البحور الشعريّة التي وضعها الخليل قد جاءت دفعة واحدة، وبأنّ تلك الأوزان التي نظم عليها القدامى وُجدتّ قالبا جاهزا للاستعمال على سليقة وعفوية، دون المرور بمحاولات كانت فاشلة في البداية⁽³⁾.

ويعدّ أدونيس ظاهرة الإنشاد ميزان الشعر العربي القديم، فيقول: "التّشيد جسد مفاصله الوزن والإيقاع والنّغم، وعلى إحكامه الغيّ، تتوقف استجابة السّمع، فالتّشيد فنّ في الصوت يفترض فنا يقابله في الإصغاء، وقد تمّ الإحكام بالتّوصل شيئا فشيئا إلى ابتكار بنى إيقاعية"⁽⁴⁾. ويستخلص من خلال هذا الرّأي، أنّ البنى الإيقاعية للشعر العربي قد تمّ التّوصل إليها تدريجيا عبر ثنائية الكلام والسّماع، إنشادا وترتّما، بما تتطلب هذه العملية من مدّ لما حقّه المدّ، ونبر ما حقّه النّبر للمقاطع اللفظية المشكّلة للخطاب الشعري. وهذا ما يؤكّده ابن رشيق القيرواني. ومن هنا جاز القول بأنّ بدايات الاهتمام بالإيقاع الشعري عند العرب، كانت ملازمة لبدايات الشعر ذاته، وليست وليدة صدر الإسلام، أو جاء بها الخليل بن أحمد الفراهيدي من فراغ كما يتوهّم البعض. وهذا ما يؤكّد الصّلة العضوية بين الشعر والغناء في الجاهلية،

(1) ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م. س. ص: 25.

(2) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص: 5.

(3) الكعبي ربيعة، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م. س. ص: 25.

(4) أدونيس، الشعرية العربية، م. س. ص: 9، 10.

كما يقود الباحث إلى الوقوف على دلالة قولهم: "إنّ العرب كانت تزنّ الشعر بالغناء" أو "إنّ الغناء ميزان الشعر"⁽¹⁾.

كما يذهب ابن رشيق إلى التأكيد على أنّ الإنشاد أصل الوزن والقافية، وأنّ الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار، وأنّ أبلغ دليل على أنّ الشعر وُلد غناء وإنشاد عند العربي الجاهلي، هو كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني⁽²⁾. وإذا حاولنا استقراء الأشكال الإيقاعية الأولى، أو بدايات الإيقاع الشعري، وجدنا أنّها مرتبطة كلّ الارتباط بحياة العربي في البادية من جهة، وبعقيدته الدينية وما تتطلب من طقوس وأدعية وصلوات من جهة أخرى⁽³⁾. ممّا أسفر عن ميلاد أشكال متنوعة من الغناء، ذات طابع إيقاعي مضطرب، ومُفتقر إلى النضج والتطور، وأبرزها:

أ. الحداء:

يتفق أغلب الدارسين على أنّ الحداء نوع من غناء الرّاحلة، المتوافق مع وقع قوائم الإبل خلال سيرها الممتد حيناً، والمسرّع حيناً آخر، يغني المرتحل إبله فتتهادى متجاوبة مع غنائه، ودليل ذلك ما روته الأخبار عن غناء البادية كالحداء، وهو من أقدم أغاني البادية⁽⁴⁾. إنّ الحداء هو أقدم الأشكال الإيقاعية الموقّعة، المترافقة مع سير الإبل المحدوّ لها، وهو غناء يضم مقاطع توافق ضوابط الحركة الموقّعة مع سير الحيوان، تختل وتضطرب باختلال هذا السير واضطرابه "سرعة وخفة، أو بطء وثقلا، إلى جانب التوافق في كلّ، فالحادي يجري حركات الحيوان الذي يرافقه، ويحرص على تنشيطه واجتذابه إليه، وهو من أجل

(1) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء عن الشعراء، تح. محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص: 39.

(2) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، م. س. ص: 9.

(3) عبد الرحمن الوجيه، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 198، ص: 15.

(4) م. ن. ص: 13، عن عبد المجيد عابدين: نشأة الوزن عند العرب، مجلة المجمع العربي، دمشق، سوريا، ص: 42.

ذلك يكرر مقاطعه ويرجح⁽¹⁾. ومعنى آخر فإنَّ الحداء هو نوع سادج من الغناء الفطري، قصد به البدوي أن يُروِّح به عن نفسه وعن ناقته في الأسفار الطويلة عبر رمال الصحراء الشاسعة.

ب. النَّصْبُ:

أجمعت أغلب الروايات الواردة في تاريخ الأدب العربي، أنَّ النَّصْبَ ضربٌ من أغاني الأعراب، وقيل: إنَّه غناء للعرب يشبه الحداء، إلَّا أنَّه أرقُّ منه، إذ جاء في لسان العرب: "نَصَبَ الرَّكْبُ نَصْبًا، إذا غَنَّى غِنَاءَ النَّصْبِ... وقيل: ضرب من أغاني العرب يُشبه الحداء، وهو الذي أُحْكِمَ من النَّشِيد، إذ أُقِيمَ لَحْنُهُ ووزنه"⁽²⁾، ومعنى أرقُّ منه أكثر منه عذوبة أثناء التَّرمم والإنشاد.

أمَّا عبد الرحمن الألوجي فيرى أنَّ النَّصْبَ شكل إيقاعي آخر، من التَّرنيمات الأولى التي انبثقت من الصحراء، وهو ضربٌ مُتطوِّر من الحداء، مترافقٌ مع الفواصل والأبعاد الزَّمانية التي تتحكم في سيرورة الغناء والإنشاد⁽³⁾. إذ كانت الشَّفوية العربية الجاهلية تدرك جيدا الفارق بين أضرب أغانيها انطلاقًا من بنيتها الإيقاعية، حتَّى ولو كان الفارق بينها طفيفا، فالنَّصْب لا يختلف عن الحداء، إلَّا في رِقَّة صوته وعذوبة ترنيمه، والظاهر أنَّهما متقاربان يكاد تقاربهما يوحد ما بينهما، كما ذكرت المعاجم العربية^(*).

(1) عبد الرحمن ألوجي ، الإيقاع في الشعر العربي.م.س. ص: 14، نقلا عن عبد المجيد عابدين، نشأة لأوزان عند العرب، ص: 49، 50.

(2) ابن منظور: لسان العرب، م. س. مج.1. ص: 757.

(3) عبد الرحمن الألوجي، الإيقاع في الشعر العربي، م. س. ص: 16، 17.

(*) يتفق كل من معجم لسان العرب والقاموس المحيط على أنَّ الحداء والنَّصْب شكلان إيقاعيان متقاربان، إلى درجة عدم التَّفَرُّق بينهما من طرف ضعيف الحساسية.

ج. الركباني:

أما الضرب الثالث من الإنشاد هو الركباني المعروف بأنشودة المسافات الطويلة الجماعية⁽¹⁾، بترنيمات فطرية، ونبرات عالية، وإيقاعات منتظمة ومتوافقة "بالحركة الجماعية الموقعة، بصوت أخفاف الإبل، ومشاركة بعض الآلات الموسيقية كالضرب على الدف"⁽²⁾. وما يميّز الركباني هو جماعية الأداء، وإشراك الآلات الموسيقية على خلاف الأشكال الإيقاعية السابقة. وكلُّ ذلك يُبين عن رغبة الإنسان البدائي في تنظيم أصوات أكثر دقة وجودة، إلى أن وصل إلى الإيقاع المحكم، والوزن المتنوع، بعد أن بدأ ذلك بأطراف جسمه في البداية" فقد استخدمها في التصفيق بالأيدي والدق بالأرجل، وقد وجدوا في اليدين والقدمين ما يُحدث أصواتًا، فسخرها وهي أصوات متوافقة الحركة، فانتفع بها في ضبط الإيقاع وتقويته بطريقة تلقائية وغير واعية ولا مقصودة"⁽³⁾.

ويقود هذا إلى استنتاج يُفضي بأنَّ الغناء هو أول محطة إيقاعية عرفت لها الشعرية الجاهلية، وأنَّ الشَّفوية والسَّماع هما ضابط الحركة الإيقاعية في كلِّ أطوارها التَّقدمية. فالصورة الشعرية الموجودة بين أيدينا، متمثلة في الشعر الجاهلي، تجسّد شكلًا متطورًا من إيقاع الشعر العربي، بعد أن قطع أشواطًا من التطُّور، خلال مسيرة تاريخية طويلة⁽⁴⁾، فهو يمثل أوَّل صورة شعرية راقية لأنغام الشعر العربي، وهي صورة العصر الجاهلي، وهي خاتمة صوَر كثيرة سبقتها من فجر الإنسانية الذي انبثق من صحراء العرب إلى أوائل القرن السادس للميلاد، إذ أخذت صيغتها النَّهائية في تلك الإيقاعات التي جعل لها الخليل مقاييس، سمّاها بحورًا في أوائل العصر العباسي، وبذلك ظهر أول مرة علم العروض⁽⁵⁾.

(1) عبد الرحمن الألوجي، الإيقاع في الشعر العربي، م. س. ص: 20.

(2) م. ن. ص: 18، عن عبد المجيد عابدين، نشأة الأوزان عند العرب، ص: 43.

(3) محمد أحمد الحنفي، علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1971، ص: 21.

(4) عبد الرحمن الألوجي، الإيقاع في الشعر العربي، م. س. ص: 10.

(5) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، د. ت. ص: 100.

1.1.1 بين الإيقاع الشعري والسَّجَع:

تُرجَّح أغلب الدراسات المتعلقة بالمجال الشعري، أنَّ السَّجَع هو أوَّل حركة شبه إيقاعية، تفرعت من الحداء خلال الشفوية الجاهلية، قبل أن يتطور إلى الرِّجَز و منه إلى القصيد، وهذا ما يُشير إليه أدونيس بقوله: "بدأ الإيقاع في الجاهلية سجعا- كما يُرجح معظم الباحثين- فالسَّجَع هو الشَّكل الأول للشفوية العربية الجاهلية، إلى الكلام المستوي على نسق واحد، تمَّ تلاه الرِّجَز الذي كان يُقال على شطر واحد كالسَّجَع، لكن بوزن ذي وحدات إيقاعية منتظمة، إلى القصيد الذي هو اكتمال التطور الإيقاعي"⁽¹⁾.
ويُستنتج من هذا أنَّ الرجز في المفهوم الجاهلي، ما هو إلا أسجاع أُضيف إليهما عنصر الوزن، فأصبح بذلك ذا فواصل متجانسة، ونسقا إيقاعيا محددًا يُخْتِذي به كلٌّ راجز في شعره. كما يُومئ هذا النص بعقاقة البحث والاهتمام الجاهلي المبكر بدراسة الإيقاع الشعري، وبالرغبة المتأصلة لتجويده، ولولا تلك البواكير السابقة على الخليل، لبقى الشعر العربي حبيس الأسجاع، ولما أمكنه الوصول إلى مصفِّ الرجز والقصيد.

ويؤكد الباحثون أنَّ الإنسان البدائي عبَّر عن عواطفه بأصواتٍ موقعة تحولت إلى عبارات مسجوعة، وتطوَّرت بعدها إلى الرجز، ثُمَّ غُنِيَتْ عناصرها الإيقاعية في آذانهم، فكان من ذلك القصائد بأوزانها المتعددة، والأدلة كثيرة على اهتمام العرب بما امتازوا به من دقة الحسِّ الإيقاعي، حتَّى أقاموا القصيدة كلّها على إيقاع واحد، إذ نجد الباحث (مهدي لعرج) قد أفرد فصلا كاملا من كتابه للتمييز بين الرجز من جهة، وسجع الكُهان من جهة أخرى، حيثُ تبَيَّن له أنَّ الرجز هو الولد البكر للإيقاع: أبوه السَّجَع وأمه الغناء⁽²⁾. كما تجمع أغلب الدراسات المعاصرة على أنَّ الرجز أقدم أنماط إيقاع الشعر العربي، وهو بذلك يشكل أبرز مظاهر الشعرية العربية الجاهلية، إذ يُنظر إلى الرجز باعتباره من الأصول الأساسية

(1) أدونيس، الشعرية العربية، م. س. ص: 10.

(2) المهدي لعرج، الأرجوزة العربية، التَّشَاة، المفهوم، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص: 30.

للإبداع الشعري العربي، ممّا أدّى بكثير من النُّقاد والدّارسين إلى الرّبط بينه وبين البدايات الأولى للشّعر العربي⁽¹⁾. ومنه إنّ السّجع هو المادة الإيقاعية الأولى للرّجز، بما ينتهي به من فواصل مُقفّاة، تفتقر إلى الإيقاع السّوي المطرد، والرّجز مُتطور عنه ومرتبّط به، لأنّه يمثل مرحلة الاكتمال الإيقاعي المكرّر⁽²⁾. وعليه فقد وُجد الرّجز قبل أن يُوجد العلم به، إذ استعمله الجاهليون باكراً، دون أن يتّضح مفهومه العلمي في أذهانهم، لأنّ ذلك وليد بيئة البحث النّظري والتصنيف المنهجي، ولم يكن ذلك مُتاحاً في الجاهلية، فقد كان ذلك عصر الفطرة والإبداع، وعصر البدايات، ولم يكن عصر الوعي العلمي بالظاهرة الإبداعية قد تخطّى مرحلة الإعجاب السّاذج وحاجز النّظرة الانطباعية⁽³⁾.

1.2 مصطلحات عروضية سابقة عن الخليل:

وفي محاولة رصد بعض المصطلحات التي يمكن أن تكون مُنطلقاً للخليل في الاهتداء إلى علم العروض. ما ورد في سيرة ابن هشام من أنّ الوليد بن المغيرة قال عن الرسول صلى الله عليه وسلم: "ما هو بشاعر لقد عرفنا الشّعر كلّ رَجَزَه و هَزَجَه و قَرِيضَه و مَقْبُوضَه و مَبْسُوطَه فما هو بالشّعر"⁽⁴⁾.

ويتّضح من خلال هذا القول أنّ العرب قبل الخليل بن أحمد الفراهيدي بنحو ثلاثة قرون، كانت تميز بين أصناف الشّعر انطلاقاً من خاصيته الإيقاعية، والقائمة على كيفية أداء الحركة الإنشادية، فمنه الرّجز، والهزج، والقريض، والمقبوض، والمبسوط. كما كان التّمييز بين الأرجوزة والقصيد، وقد يكون هذا التّمييز راجع إلى ما أدركته أذن المتلقي من سرعة في إنشاد الأرجوزة مقارنة بما تكون عليه في القصيد من قبل المُنشِد⁽⁵⁾. وما يؤكّد هذه الفرضية، أو الاستدلال به على أنّ كلمة "رَجَز" في المفهوم العربي تعني

(1) المهدي لعرج، المدخل إلى الأرجوزة العربية، دار إفريقيا للشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011، ص: 5.

(2) عبد الرحمن ألوجي، الإيقاع في الشعر العربي، م. س. ص: 16.

(3) م. ن. ص: 13.

(4) ابن هشام، السيرة النبوية، تح. عرعد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1990، ج1، ص: 303.

(5) الكعبي ربيعة، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م. س. ص: 27.

السُّرعة في الإنشاد، هوما ورد في حديث ابن مسعود: " من قرأ القرآن في أقل من ثلاث فهو راجز"⁽¹⁾. وإنما وصفه بالراجز لأنَّ الرّجز أخفّ على المنشد، واللسان أسرع به من القصيد، ويقال للمنشد إذا أسرع في إنشاده راجز.

وإنَّه لمن الواضح أنَّ مفهوم الرّجز باعتباره فنًّا من فنون القول كان معروفًا في الطور الشّفوي للشعرية العربية، ولذلك فهو سابق بزمان طويل على مفهومه باعتباره بحراً، وهذا المفهوم الذي هو نتاج بداية عصر التدوين، وعندما احتاج الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى ضبط إيقاعات الشعر العربي سمّاها بحوراً، وجعل الرّجز واحدا منها⁽²⁾، ومن تمّة فإن الخليل لم يكن أول من أطلق مصطلح "رّجز"، ولا أول من استعمل هذا الاشتقاق. وصحيح أنّه لما اخترع العروض وسمّى إيقاعات الشعر بحوراً، سمّى بعضه الرّجز. لكن هذه التسمية كانت موجودة قبله، ولم يزد على أن ضمّها إلى جهازه المفهومي، مستخدماً أيّاًها في نظريته⁽³⁾.

إنّ مصطلح الرّجز إذن كان موجوداً منذ العصر الجاهلي، غير أنه لما قامت نظرية العروض أصبحت معطياتها مقوّماً أساسياً في تحديد مفهومه، بعد أن كان ذلك مُقتصرًا على ما له من الوظيفة في العملية الإنشادية. أمّا النوع الثاني عندهم - حسب ما رُوي على لسان الوليد بن المغيرة - هو الهزج، وهو: "مدك الصوت في التّرم"⁽⁴⁾. أمّا النوع الثالث عندهم - حسب ما رُوي على لسان الوليد بن المغيرة - هو الهزج، وهو: "مدك الصوت في التّرم"⁽⁵⁾. وعليه فالهزج حسب هذه الآراء، هو كل ما كان فيه طَرَبٌ من

(1) ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، تح. محمد محمود الطناحي والطاهر أحمد الزاوي، المكتبة الإسلامية، ط1، 1963، ج2، ص: 199.

(2) المهدي لعرج: المدخل إلى دراسة الأرجوزة العربية، م. س. ص: 16.

(3) م. ن. ص: 17.

(4) ابن دريد، جمهرة اللغة، مطبعة دائرة المعارف، حيدر آباد الدكن، الهند، ط1، 1926، ج2، ص: 92.

(5) ابن دريد، جمهرة اللغة، مطبعة دائرة المعارف، حيدر آباد الدكن، الهند، ط1، 1926، ج2، ص: 92.

الأصوات، وتدارك بين البطء والخفة في إنشاد الشعر، وذلك ما يذهب إليه ابن رشيق حين يصف الهزج "بالخفيف الذي يرقص عليه، ويمشي بالدّف والمزمار فيطرب ويستخفّ الحليم"⁽¹⁾.

ويستخلص من هذا الطّرح، أنّ العرب القدامى كانوا يميّزون الهزج من الرّجز فمن القصيد بناء على وظيفته الإنشادية، وسماته الصّوتية القائمة على الطرب، وتدارك الإنشاد بين السرعة والبطء، بمعنى أنّ تصنيف العناصر الإيقاعية كان قائما عندهم على الوظيفة الصوتية لبنائها الإيقاعية، والخاضعة لسلطة السّمع والحساسية المرفهة، لأن هذه الأخيرة هي الوحيدة القادرة على إدراك الصّنف الإيقاعي لكلّ ضرب من ضروب إيقاع الشعر. أمّا القريض فهو الشعر عامة⁽²⁾، رجزه، وهزجه وقصيده، إضافة إلى المقبوض والمبسوط المذكورين في حديث الوليد بن المغيرة.

وفي غياب الرّواية التي تشرح مدلولهما، أو تساعد على ذلك، يرجح أن يكون المقصود بأولهما المجزوء، وبثانيهما غيره و هو التّام⁽³⁾. إلّا أنّ بعض الآراء تُسمّي كلّ مجزوء رَمَلًا، فيُصبح بذلك "الرّمّل" مصطلحًا مرادفًا لكلّ من المقبوض والمبسوط، وذلك ما يُلمس من خلال قول سعيد بن مسعدة الأخفش الأوسط: "سمعتُ كثيرًا من العرب يقول: جميع الشعر قصيد ورّمّلٌ وجزء، أما القصيد الطويل التّام، والبسيط التّام، والكامل التّام، والمديد التّام، والوافر التّام، والرجز التّام، وما تغنى به الركبان ولم نسمعهم يتغنون إلّا بهذه الأبنية"⁽⁴⁾. وإذا صحّ هذا أمكن الاستنتاج من خبر الأخفش أنّ العرب كانت تقسم الشعر إلى قصيد ورجز ورّمّل، أمّا القصيد والرجز فما تمّ الإشارة إليهما من قبل، وأمّا الرّمّل عنده

(1) ابن رشيق القيرواني، م. س. ص: 314.

(2) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، م. س. ص: 1307.

(3) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، مطبعة دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1983، ص: 34.

(4) الأخفش أبو مسعدة الأوسط، القوافي، تح. محمد راتب التّفاح، دار الأمانة، جامعة الملك سعود، الرياض، السعودية، ط1، 1974، ص: 74.

فما كان غير القصيد والرجز، وذلك ما يلتبس من خلال تعريفه للرمل بقوله: "والرمل كان غير هذا من الشعر وغير الرجز فهو رمل"⁽¹⁾.

ويعرفه في موضع آخر بقوله: "وفي الشعر الرمل، وهو عند العرب عيب، وهو مما تسمي العرب، وهو كل شعر مهزول ليس بمؤلف البناء ولا يحدون في ذلك شيئاً"⁽²⁾. وعليه فالرمل، حسب هذا الرأي هو الشعر حين يهزل ويضعف بناؤه، أو بعبارة أخرى هو الشعر المهزول في بنيته الإيقاعية. وحين المقارنة بين إيقاعات الشعر كما وردت في خبر الوليد بن المغيرة، وبين أنواعها كما وردت في كلام الأخفش، فإنه لا يُعثر هناك على تناقض، بل على تكامل، فالشعر عند العرب القدامى، أو قبل الخليل بن أحمد الفراهيدي: قصيد، ورجز، ورمل.

وخلاصةً لما سبق ذكره، يمكن القول أنّ المحاولات السابقة لرصد إيقاع الشعر العربي، قد ارتكزت على معيارين أساسيين، أولهما وظيفي أساسه الإنشاد والتّرم، وثانيهما إيقاعي لم ينضج بعد، وقد طغى الأول على الثاني، إلى درجة أنّ التّمييز بين الرجز والقصيد يعتمد على التّغني، وذلك تصنيف وظيفي أكثر منه إيقاعي.

1.3 محاكاة الإيقاع بوضع غير معقول:

من أقدم الملاحظات التي سبقت الخليل ومهدت لعمله العِلْمِيّ فيما يُرجّح له، أنّ أقدم ما يُروى فيما ورد فيه لفظ الوزن ومدلوله ما حكاه الباقلاني عن غيره قائلًا: "وحكى لي بعضهم، عن أبي عمر غلام تغلب، أنّ العرب تُعلّم أولاده قول الشعر بوضع غير معقول، يُوضع على بعض أوزان الشعر، كأنّه على وزن:

فَمَا نَبْكَ مِنْ دِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ بَسَقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ.

(1) الأخفش أبو مسعدة: كتاب القوافي، م.س.ص: 74.

(2) م. ن. ص. ن.

وَيُسَمَّونَ ذلكَ الوضعَ (المُثير)، واشتقاقه من المثير، وهو الجذب أو القَطْع، يُقال: مَثَرْتُ الحبلَ، أو جذبتَه". ولم تشرح الرواية ما المقصود بـ (المُثير) وعلاقته بالممارسة الشعريّة، إلّا أنّ هناك رواية أخرى تتحدث عن شيء، ربما كان هو المقصود بـ (الوضع غير المعقول) الذي تتحدث عنه رواية المثير، وذلك ما يُعرف بـ (التَّنعيم).

[illegible]

فذكر أنّ ذلك علّم يتوارثه أولئك الصّبية عن سلفهم، وهو علم التّنعيم، لقولهم فيه نعم، قال الخليل: «فحججْتُ ثُمَّ رجعتُ إلى المدينة فأحكمتها»⁽²⁾.

(1) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 37.

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا نعم لا لا.

ولا يُستبعد أن يهتدي العرب إلى هذه الطريقة البسيطة لتعليم أولادهم نظم الشعر، والتَّمرن على محاكاة إيقاعاته، لأنَّ ما بلغه شعرهم من تكامل ووضوح في إيقاعه لم يأت دفعة واحدة، بل هو وليد مراحل من الممارسة والدُّربة، حتَّى وصل إلينا بتلك الصورة المتكاملة، ولا سيَّما أنَّ الإيقاعات العربية قد انبثقت من بساطة وحياة بداوة، ومن ثمة فلا غرابة في استخلاص إيقاعات أخرى باستخدام لفظتين فقط، وبشيء من التَّقديم والتَّأخير، والجمع والإعادة لنقل الإيقاع نفسه إلى الأسماع⁽⁴⁾. والقائمة على

(4) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 39.

تلقين الإيقاع بتلك الطريقة المرتكزة على سبب ووتد دون التفاعيل الموجودة في العروض، كما تجدر الإشارة إلى أنّ الطريقة المنسوبة إلى العرب قديماً قبل اكتشاف التفاعيل، قوامها ترديد الإيقاع في وحدة إيقاعية جُمليّة متألفة من (نعم) و(لا) قد تقرّب الدّارس من عناصر التّفعيل وهي السبب والوتد القائم في نظرية الخليل، ومن الجدير بالذكر أنّ الفكرة نفسها عند الخليل⁽¹⁾. ولا اختلاف فيما جاءت به روايتا التّنعيم أو التّنعيم، من أنّه متوارث عن الأسلاف، غير أنّها جميعاً، كانت تحاكي إيقاع بحر الطويل، دون التّطرق إلى ذكر نماذج تنعيمية للبحور الأخرى⁽²⁾، وذلك ما يقود إلى طرح الإشكال الآتي: إلى أيّ مدى يمكن اعتبار أداتي الجواب (نعم) و (لا) كفيلتين بمحاكاة إيقاع أيّ بحر من البحور الخليلية المعروفة؟

وللإجابة عن هذه الإشكال، ينبغي الإشارة إلى موقف (محمد العلمي) الذي يرى أنّ الإيقاعات كلّها يمكن أن تتركب من (نعم) و(لا)، بعد تغيير طفيف في بنية (لا)، ويكمن هذا التّغيير في إلحاق (لا) بـ (نعم) بعد تقصير حركتها الطويلة، فتُعطينا الصورة البصرية (لنعم)، وهكذا إذا تمّ التّقييد بالأعاريض والأضرب الواردة في كتب العروض، أمكن تقديم تصوّر لجميع البحور الخليلية باستخدام (نعم) و(لا)⁽³⁾.

1.4 تطبيق طريقة التّنعيم على أعاريض الشّعر العربي وضروبه:

يقود الحديث عن العروض والإيقاع قبل الخليل إلى حتميّة التّمييز بين مرحلة ما قبل العلم وما بعد العلم، وعلى الدّارس ألا يغفل أنّ ما عرفته العرب قبل الخليل في هذا الميدان ما هو إلّا إرهاصات لمرحلة ما قبل العلم، لأنّ ما يدخل في العلم هو ما يتميز به من إحاطة بالظاهرة المدروسة في مختلف فروعها

(1) الكعبي ربيعة، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م. ن. ص: 32.

(2) الكعبي ربيعة، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م. ن. ص: 31.

(3) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 39.

وخصائصها وعلاقاتها، إلى أن ينتهي بنظرية تفسر الظاهرة من جميع جوانبها، أمّا ما ينتمي إلى مرحلة ما قبل العلم، فهو كلّ محاولة واصفة أو مفسّرة أو معللة، لم تصل إلى درجة النّظرية والقوانين⁽¹⁾.

وعليه لا يمكن اعتبار طريقة التّنعيم نظرية متكاملة الأركان، ذات قواعد ثابتة قادرة على تفسير الظاهرة الإيقاعية تفسيراً علمياً، بقدر ما هي وسيلة بدائية لا تتجاوز المستوى التعليمي⁽²⁾. إلّا أنّ الرّوايات التي أوردناها تشير إلى أنّ هناك وحدات توفرت للخليل، وهو يعمل على وضع العروض، وربما كان بعضها مثيراً لانتباهه كي يضع علم العروض، ومن هذه الوحدات (نعم) و(لا) التي قيل أنه سمعها من طريقة التّنعيم⁽³⁾.

1.4.1 المحاكاة التّعليمية للأوزان الخليلية:

إذا كانت بعض الآراء التّقديّة تنادي بواجب التّحفظ عن رواية التّنعيم، وعدم الاطمئنان إليها. فإن ذلك لا يَمْنَع من الإقرار بأنّ تعليم الإيقاع فيما قبل الخليل، كان على ذلك الوضع الذي لم تظهر فيه فكرة التفاعيل التي صاغها الخليل بن أحمد الفراهيدي في وقت متأخر عن ظهور الشّعر والإيقاع⁽⁴⁾. إذ نجد بعض الباحثين المحدثين في مجال الإيقاع يقرّونها طريقةً بدائيةً لتحفيظ الأوزان في ذلك العصر^(*)، وذلك ما لا يمنع من استعمال (نعم) (لا) كأجزاء للوزن، ولاسيّما إذا علمنا أنّ هذين الجزأين (نعم و لا) يقابلان السّبب والوُتد في العروض⁽⁵⁾، وذلك ما يوضّحه الجدول الآتي:

-
- (1) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 28.
 - (2) الكعبي ربيعة، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م. س. ص: 30.
 - (3) سيد بحرواي، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة، م. س. ص: 22.
 - (4) الكعبي ربيعة: العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م. ن. ص: 31.
 - (*) نهاد محمد جتن و محمد العلمي من أبرز العاملين بفكرة التّنعيم كأساس للأوزان الخليلية.
 - (5) الكعبي ربيعة، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م. ن. ص: 32.

الجدول رقم: 1

الإيقاع	الصورة العروضية	الصورة التثنية	العروض والضرب
الطويل	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	نعم لا نعم لا لا نعم لا لا نعم نعم	العروض مقبوضة
	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	نعم لا نعم لا لا نعم لا لا نعم نعم	والضرب صحيح
	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم نعم	العروض صحيح
المديد	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم نعم	والضرب مقبوض
	نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم نعم	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	العروض مقبوض
	نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	والضرب محذوف ⁽¹⁾
	لا نعم لا لا نعم لا نعم لا	فاعلاتن فاعلن فاعلاتن	العروض صحيح
	لا نعم لا لانعم لا نعم لا	فاعلاتن فاعلن فاعلاتن	والضرب صحيح ⁽²⁾
	لا نعم لا لا نعم لا نعم	فاعلاتن فاعلن فاعلن	العروض محذوف
	لانعم لا لا نعم لا نعم	فاعلاتن فاعلن فاعلاتن	والضرب مقصور ⁽³⁾
	لانعم لا لانعم كنعم	فاعلاتن فاعلن فعِلن	العروض مخبون
	لانعم لا لا نعم كنعم	فاعلاتن فاعلن فعِلن	والضرب مخبون
	لا نعم لا لانعم لانعم	فاعلاتن فاعلن فاعلن	العروض محذوف

(1) عبد القادر يوسف، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، م. س. ص: 52.

(2) م. ن. ص: 57.

(3) م. ن. ص: 55.

الإيقاع	الصورة العروضية	الصورة التثنية	العروض والضرب
	لأنعم لا لأنعم لأنعم	فاعلاتن فاعلن فاعلن	والضرب محذوف ⁽¹⁾
	لا لأنعم لا لأنعم لأنعم لا لأنعم لا لأنعم لا	فاعلاتن فاعلن فَعِلُنْ فاعلاتن فاعلن فاعِلْ	العروض مخبون والضرب مبتور ⁽²⁾
البسيط	لأنعم لأنعم لأنعم لأنعم لأنعم لأنعم لأنعم لأنعم	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن	العروض صحيح والضرب صحيح
	لأنعم لأنعم لأنعم لأنعم لأنعم لأنعم لأنعم لأنعم	مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ	العروض مخبون والضرب مخبون ⁽³⁾
	لأنعم لأنعم لأنعم لأنعم لأنعم لأنعم لأنعم لا	مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعِلْ	العروض مخبون والضرب مقطوع ⁽⁴⁾
	لأنعم لا لأنعم لأنعم لا لأنعم لا لأنعم لأنعم لا	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	العروض صحيحة والضرب صحيح ⁽⁵⁾
	لأنعم لا لأنعم لأنعم لا	فاعلاتن مستفعلن لُنْ فاعلاتن	العروض صحيح

(1) غازي يموت ، بحور الشعر العربي ، بحور الخليل ، م. ن. ص: 57 .

(2) م. ن. ص: 57.

(3) م. ن. ص: 65.

(4) م. ن. ص: 66.

(5) م. ن. ص : 163.

الإيقاع	الصورة العروضية	الصورة التثعيمية	العروض والضرب
	لا نعم لا لا لا نعم لا نعم لا	فاعلاتن مستفَع لُنْ فاعلاتن	والضرب محذوف ⁽¹⁾
	لا نعم لا لا لا نعم لا لا نعم لا نعم لا	فاعلاتن مستفَع لُنْ فاعلُنْ فاعلاتن مستفَع لُنْ فاعلن	العروض محذوفة والضرب محذوف ⁽²⁾
	لا نعم لا لا لا نعم لَنَعَمْ لا نعم لا لا لا نعم لَنَعَمْ	فاعلاتن مستفَع لُنْ فَعْلُنْ فاعلاتن مستفَع لُنْ فَعْلُنْ	العروض مخبون والضرب مخبون
الوافر	نعم لَنَعَمْ نعم لَنَعَمْ نعم لا نعم لَنَعَمْ نعم لَنَعَمْ نعم لا	مفاعِلُنْ مفاعِلُنْ فعولن مفاعِلُنْ مفاعِلُنْ فعولن	العروض مقطوفة والضرب مقطوف ⁽³⁾
	نعم لَنَعَمْ نعم لَنَعَمْ نعم لَنَعَمْ نعم لَنَعَمْ	مفاعِلُنْ مفاعِلُنْ مفاعِلُنْ مفاعِلُنْ	العروض صحيح والضرب صحيح ⁽⁴⁾
	نعم لَنَعَمْ نَعَمْ لَنَعَمْ نعم لَنَعَمْ نَعَمْ لا لا	مفاعِلُنْ مفاعِلُنْ مفاعِلُنْ مفاعِلُنْ	العروض صحيحة والضرب معصوب ^(*)
	نعم لَنَعَمْ نَعَمْ لا لا	مفاعِلُنْ مُفاعِلُنْ	العروض معصوب

(1) الخطيب التبريزي، الواوي في العروض والقوافي، تح. فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط4، 1986، ص: 140.

(2) م. ن. ص: 141.

(3) الخطيب التبريزي، الواوي في العروض والقوافي، م. س. ص: 69.

(4) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. ن. ص: 81.

(*) العصب: تسكين الخامس المتحرك، فتتحول (مفاعِلُنْ) إلى (مفاعِلُنْ).

الإيقاع	الصورة العروضية	الصورة التثنية	العروض والضرب
	نَعَمْ لَنَعَمْ نَعَمْ لا لا	مُفَاعِلُنْ مُفَاعِلُنْ	والضرب معصوب ⁽¹⁾
الكامل	لَنَعَمْ نَعَمْ لَنَعَمْ نَعَمْ لَنَعَمْ نَعَمْ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	العروض صحيح والضرب صحيح
	لَنَعَمْ نَعَمْ لَنَعَمْ نَعَمْ لَنَعَمْ نَعَمْ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	
	لَنَعَمْ نَعَمْ لَنَعَمْ نَعَمْ لَنَعَمْ نَعَمْ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	العروض صحيحة والضرب مقطوع ⁽²⁾
	لَنَعَمْ نَعَمْ لَنَعَمْ نَعَمْ لَنَعَمْ نَعَمْ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	العروض صحيح والضرب أحد مضمّر ⁽³⁾
المهزج	نَعَمْ لا لا نَعَمْ لا لا	مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ	العروض صحيح والضرب صحيح ⁽⁴⁾
	نَعَمْ لا لا نَعَمْ لا لا	مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ	العروض صحيحة والضرب محذوف ⁽⁵⁾

(1) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. ن. ص: 82.

(2) الشيخ جلال الدين الحنفي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 55.

(3) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 80.

(4) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، م. س. ص: 78.

(5) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 113.

الإيقاع	الصورة العروضية	الصورة التثنية	العروض والضرب
الرَّجَز	لا لا نعم لا لانعم لا لا نَعَمْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	العروض صحيح ⁽¹⁾ والضرب صحيح
	لا لا نعم لا لا نعم لا لانعم	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	
	لا لانعم لا لانعم لا لانعم	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	العروض صحيحة والضرب مقطوع ⁽²⁾
	لا لا نعم لا لانعم لا لا لا	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	
الرَّمَلُ	لا نعم لا لا نعم لا لا نَعَمْ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ	العروض محذوفة والضرب محذوف ⁽³⁾
	لا نعم لا لا نَعَمْ لا لا نَعَمْ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ	
	لا نَعَمْ لا لا نَعَمْ لا لا نَعَمْ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ	العروض محذوف والضرب صحيح ⁽⁴⁾
	لانعم لا لانعم لا لانعم لا	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ	
	لانعم لا لانعم لا لانعم	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ	العروض محذوفة والضرب مقصور ⁽⁵⁾

(1) الشيخ جلال الدين الحنفي، الوافي في العروض و القوافي، ص: 56.

(2) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، م. س. ص: 81.

(3) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 132.

(4) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. ن. ص: 110.

(5) غازي يموت: المرجع السابق، ص 133.

الإيقاع	الصورة العروضية	الصورة التثنية	العروض والضرب
	لا لا نعم لا لا نعم لا نعم	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُفْعِلَات	العروض مطوية مكسوف والعروض مطوي موقوف ⁽¹⁾
	لا لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا نعم لا لا نعم لا لا	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُو	العروض مطوية مكسوف والضرب أصلم ⁽²⁾
	لا لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا نعم لا لا نعم لا نعم	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ	العروض مخبولة مكسوف والضرب مخبول مكسوف ⁽³⁾
	لا لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا نعم لا لا نعم لا لا	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ	العروض مخبولة مكسوف والضرب أصلم ⁽⁴⁾
المُنْسَرِح	لا لا نعم لا لا لا لا نعم لا لا نعم لا لا لا لا لا نعم	مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَات مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَات مُسْتَفْعِلُنْ	العروض مطوي والضرب مطوي ⁽⁵⁾

(1) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، م. س. ص: 91.

(2) م. ن. ص. ن.

(3) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 147.

(4) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، م. س. ص: 93.

(5) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 27.

الإيقاع	الصورة العروضية	الصورة التثنية	العروض والضرب
المنسرح	لا لا نعم لا لا لا لا لا كنعم لا لا نعم لا لا لا لا لا	مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ	العروض مطوية والضرب مقطوع ⁽¹⁾
المضارع	نعم لا لا لا نعم لا نعم لا لا لا نعم لا	مفاعيلن فاع لاثن مفاعيلن فاع لاثن	العروض صحيح والضرب صحيح ⁽²⁾
المقتضب	لا لا لا لا لا نعم لا كنعم لا لا لا لا لا نعم لا كنعم	مفعولات مستفعلن مستعلن مفعولات مستفعلن مستعلن	العروض مطوي والضرب مطوي ⁽³⁾
المجث	لا لا نعم لا نعم لا لا لا نعم لا نعم لا	مُسْتَفْعِلُنْ فاعلاثن مُسْتَفْعِلُنْ فاعلاثن	العروض صحيح والضرب صحيح ⁽⁴⁾
المتقارب	نعم لا نعم لا نعم لا نعم لا نعم لا نعم لا نعم لا نعم لا	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ	العروض صحيح والضرب صحيح ⁽⁵⁾
	نعم لا نعم لا نعم لا نعم لا	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ	العروض صحيح

(1) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، م. س. ص: 96.

(2) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، م. س. ص: 106.

(3) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 186.

(4) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 155.

(5) م. ن. ص: 54.

الإيقاع	الصورة العروضية	الصورة التنعيمية	العروض والضرب
	نعم لا نعم لا نعم	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو	والضرب محذوف ⁽¹⁾
المتقارب	نعم لا نعم لا نعم لا نعم	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو	العروض محذوف
	نعم لا نعم لا نعم لا نعم	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ	والضرب مقصور ⁽²⁾
	نعم لا نعم لا نعم لا نعم	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو	العروض محذوف
	نعم لا نعم لا نعم لا لا	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُ	والضرب أبتر ⁽³⁾
المتدارك	لا نعم لانعم لانعم	فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ	العروض صحيح
	لانعم لانعم لانعم	فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ	والضرب صحيح
	لانعم لانعم لانعم	فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ	العروض صحيح
	لانعم لانعم لَنعم لا	فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلَاتُنْ	والضرب مرفل ⁽⁴⁾

ويُتَّضح من خلال الجدول الأول، ومّا تقدّم من صوّر تنعيمية لإيقاعات الشعر العربي المعروفة، أنّ اللَّفظتين (نَعَمْ وَلَا) قادرتان على محاكاة إي إيقاع من البحور الخليلية، وأنّ الشّنفوية العربية الجاهلية قبل الخليل، استطاعت اكتشاف طريقة أولية لتعليم أولادها قول الشّعر سليم الإيقاع، مُستمدة من إحساسها العملي بمختلف إيقاعاته، حتّى إن لم تتجاوز هذه الطريقة المستوى التعليمي إلى أفاق التّنظير، فإنّها دلّت

(1) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، م. س. ص: 118.

(2) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية م. ن. ص: 119.

(3) غازي يموت، يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 169.

(4) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 124.

على رغبة جماعية عند القدماء لضبط أوزان شعرهم، فليست (نعم) في طريقة العرب التعليمية سوى الود المجموع في نظرية الخليل العلمية، وليست (لا) في طريقتهم سوى السبب الخفيف في نظريته⁽¹⁾.

أما الود المفروق والسبب الثقيل، فهما من مظاهر التغيير التي قننها الخليل في نظريته، وأضافها إلى بقية الوحدات⁽²⁾. وهذا ما يقود الباحث في درس إيقاع الشعر العربي إلى القول أن طريقة العرب التعليمية المعروفة بالتنعيم، هي أبرز الروافد العلمية التي أسهمت في تكوين العروض⁽³⁾، فانطلاقاً من هذين الأداتين (نعم) و(لا) صاغ الخليل بن أحمد الفراهيدي الأجزاء الصغرى لعلمه، المتمثلة في ثنائية الأسباب والأوتاد، وهي حجر الأساس في علم العروض⁽⁴⁾.

1.4.2 بين التنعيم وتفعيل الخليل:

انطلاقاً من رواية التنعيم التي ذكرها محمد القضاوي وأبو حجر العسقلاني، ذهب العديد من الدارسين المحدثين إلى التأكيد على أن تجزئة الخليل كانت مسموعة عن العرب^(*). غير أن هناك بعد جلّي بين مدى إدراك طريقة الجاهليين التعليمية، ومدلول تجزئة الخليل ممثلة بالتفاعيل، فغاية التنعيم محاكاة إيقاع مركب من حرفين بسيطين مستعملين في الحديث اليومي، ولا يرقى ذلك إلى مستوى التفاعيل التي قسّمت إيقاع البيت الشعري إلى وحدات أساسية متكررة، وإذا كانت التفاعيل العروضية مكونة من أسباب وأوتاد، فما تلك الأسباب والأوتاد سوى (نعم) و(لا) في تنعيم القدماء، فهم تحدثوا

(1) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 43.

(2) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 44.

(3) سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة، م. س. ص: 21.

(4) الكعبي ربيعة، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة في الشعر العربي، م. س. ص: 54.

(*) من الدارسين المحدثين الذين دافعوا عن هذه الفكرة، نجاد محمد جتن: علم العروض ونشأته، مجلة الجامعة، الموصل، العراق، 1987م، ص 26، 33، 20، ومحمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 38-42، وسيد بحراوي العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة، م. س. ص: 16، والشيخ جلال الدين حنفي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 24، 25.

عن الجزئيات ممثلة بـ (نعم) و(لا)، في حين جرّدها الخليل وأضاف إليها أخرى، وانتقل منها إلى الأجزاء الكبرى وهي التفاعيل⁽¹⁾.

وعلى الرّغم من اختلاف عمل الخليل عن عمل القدامى الجاهليين، فإنّه يَصَحُّ القول أنّه استفاد منهم، وذلك ما ذهب إليه الباحث (نهاد جتن) الذي يرى أنّه من المحقق أنّ الخليل قد ألهم من هذا النظام البسيط، وإنّما هذا ال عالم قد استنبط طريقة أكثر قدرة على التعبير عن أوزان الشعر العربي بإيجاد التّفاعيل⁽²⁾. وذلك ما يجعل الباحث أمام مُسلّمة لا مناص منها، مُفادها أنّ الخليل لم يضع العروض من فراغ، والحقّ أنّ هذا الأمر لا يتّسق مع ما هو معروف عن الشروط التي قادت العلماء إلى التدوين في مختلف المجالات، كما أنّه لا يتّسق مع كثير من الأخبار التي تروي معرفة العرب الجاهليين بإيقاع الشعر، إنّ لم نقل عروضه⁽³⁾. وهذا ما يؤكده (سيد بحراوي) الذي يرى أنّ "الخليل بن أحمد العارف باللغة والرياضة، كان مشغولاً - كعلماء عصره - بحماية اللغة والشعر والقرآن والحديث من اللحن، ومن الطبيعي أن يفيد بما يعرف في مختلف المجالات، وذلك عن طريق وضع القواعد والقوانين العامة، ومن الطبيعي أن يفيد بما يُعرف في مختلف المجالات، ومن ثمة فقد أفاد من جمعه أشعار العرب، ومن المطابقة بين تنعيمهم"⁽⁴⁾.

وهذا النصّ الشّدِيد الأهمية ينفي عن الخليل صفة الدّاتية في وضع العروض، ويقطع بأنّ العرب كانت تعرف - تفصيلاً - الفارق بين أنواع شعرهم، بل وبين أوزان هذا الشعر، أو بعبارة أخرى أنّ الخليل لم يأت بالعروض من فراغ، بل بفضل ما توفر له من روافد، التي يمثل التنعيم أبرز أركانها. ولكن ما

(1) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 44.

(2) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 44، نقلاً عن، نهاد محمد جتن: العروض ونشأته.

(3) سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة، م. س. ص: 15، 16.

(4) م. ن. ص: 17.

يشير التساؤل، كيف استفاد الخليل من تنعيم القدماء؟، وماذا أضاف إليه؟ ولمعرفة ذلك ينبغي متابعة كيفية التي تُشكل العروض، انطلاقاً من الوحدات الصغرى إلى أكبر الوحدات مروراً بالوحدات المتوسطة.

1.4.3 أساس التقسيم:

من المعروف أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي كان نحويًا بارزاً وأنّ إمام التّحويين سيبويه أحد عنه، كما يزعم المؤرخون أنّه كان ملماً بالنّغم والموسيقى، وفي غياب كتابه الرئيسي الذي بلور فيه أفكاره العروضية لتتبع طريقة تفكيره، وبنائه للإيقاعات فإنّ معرفتنا بالطريقة الإحصائية التي أقام عليها تدوينه للمعجم، هي التي يمكن اعتمادها لتقرير خطواته الأولى في بناء العروض⁽¹⁾. فطريقة تفكيك اللّسان إلى عناصره الأولى، والمعرفة بطريقة بناء الكلام على اسم، وفعل، وحرف، ومقدار ما تحمله الكلمة من حروف في أقصى تقدير وأقلّ تقدير، هي نفسها الموجودة في تقسيم الشعر إلى أسباب وأوتاد وإلى فواصل⁽²⁾. وعليه فإنّ فكرة الإحصاء التي استخدمها الخليل في اللغة لوضع المعجم، هي نفسها التي استخدمها في وضع العروض. وهذا ما أشار إليه نص سعيد بن مسعدة الأخفش الأوسط في كتابه الذي يعتبر أقدم ما وصلنا من كتب عن كيفية تشكيل العروض، يقول فيه: "أمّا وضع العروض فإنّهم جمعوا كلّ ما وصل إليهم من أبنية العرب فعرفوا عدد حروفها ساكنها ومُتحرّكها، وهذا البناء المؤلّف من الكلام هو الذي تسميه العرب شعراً، وما خالفه وأن أشبه بعض الأشياء، فليس اسمه شعراً"⁽³⁾.

وتكمن أهمية هذا النّص في أنّه أشار بوضوح إلى ألوّة الواقع الشعري المسموع عن العرب وعدّه الأساس الذي وُضع عليه علم العروض، غير أنّ في هذا النّص مشكلة خاصة بالحدود التي أمتدّ إليها إخلاص العروضيين لهذا الواقع الشعري، والاعتماد على الأساس اللّساني في وضع الأوزان، بدلاً من

(1) الكعبي ربيعة، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م. س. ص: 33.

(2) م. ن. ص: 34.

(3) الأخفش، القوافي، م. س. ص: 142.

الأساس الموسيقي أو الصّوتي. أي أنّ أساس الإيقاع عند الخليل يكمن في عدد الحروف متحركة وساكنة، وبمعنى آخر توالي الحركات والسكنات في نسق محدد، وهذا ما يؤكده الأخفش بقوله: "هذا كتاب يُعرف به وزن واستقامته من انكساره: فأول ذلك علم الساكن والمتحرك والخفيف والثّقل"⁽¹⁾. ومن خلال هذا النصّ يمكننا الوقوف على أجزاء الشّعر وتأليفه في المنظور العروضي، إذ أنّه لا يكون الجزء أقل من حرفين، الآخر منها ساكن نحو "قُلْ"، ومن ثمة جاءت فكرة الأسباب والأوتاد والتّفاعيل.

أ - الوحدات الصغرى:

من المعروف أنّ الأساس الذي أقام عليه الخليل بن أحمد الفراهيدي علمه هو أساس لساني صوتي، يعتمد القيمة الكميّة للأصوات بصفة أساسية، وعلى هذا الأساس أُقيم علم العروض انطلاقاً من الوحدات الصغرى التي أطلق عليها الخليل بن أحمد الفراهيدي اسم الأسباب والأوتاد والفواصل⁽²⁾.

ولما كان المقطع أساس التقسيم الشعري عند العرب القدماء، فقد جسدوا المقطع الثّقل بالصورة (لَا) في طريقتهم التّعليمية، غير أنّ الخليل جرّدها من صورتها الأولى وأطلق عليها اسم السبب الخفيف (0/) ممثلاً بحركة وسكون في المنظور العروضي. وذلك ما يجسده الأخفش بقوله: "وأقلّ ما ينفصل من الأصوات فلا يوصل بما قبله ولا بما بعده حرفان، الأول منهما متحرّك لأنّه لا يبتدأ إلّا والثاني ساكن لأنّ كلّ ما تقف عليه ساكن"⁽³⁾. ويصل الأخفش هنا إلى مفهوم المقطع، الذي هو أصغر وحدة صوتية يمكن التّطرق بها، إلّا أنّه ذكر نوعاً واحداً من المقاطع، وهو المقطع الثّقل (متحرك + ساكن)⁽⁴⁾. وذلك

(1) الأخفش، القوافي، م. س. ص: 143.

(2) سيد بجراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة، م. س. ص: 20.

(3) الأخفش، القوافي، م. س. ص: 142-143.

(4) محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، م. س. ص: 20.

ما يؤكد محمد العلمي بقوله: "وليسَتْ (نَعَمْ) في طريقة العرب التَّعليمية، وليسَتْ (لَا) في طريقتهم أيضاً، سوى السبب الخفيف في نظريته"⁽¹⁾.

ويلاحظ أيضاً أن الوحدة (نَعَمْ) تساوي الوتد المجموع عند العروضين (متحركين وساكن 0//)، كما تعادل الوحدة (لَنَعَمْ) الفاصلة الصغرى (ثلاث متحركات وساكن 0///)⁽²⁾. غير أن هذه الوحدات المذكورة لا تمثل إلا ثلاثاً من وحدات العروض الستة المعروفة، وهذا ما يقود إلى التساؤل عن مصدر الوحدات الثلاث المتبقية، ولمعرفة ذلك ينبغي الإشارة إلى الروافد العلمية التي توفرت للخليل لوضع علمه، متمثلة في الشعر العربي القديم وتنعيم القدماء والرياضيات.

ومما لا شك فيه أن هذه الوحدات الثلاث غير المذكورة قد وردت في الشعر، إلا أن هذا الأخير لم يذكرها كوحداث، لأنها وردت في سياق الأبيات، وصاحب تقسيم هذا السياق هو الخليل نفسه معتمداً على الرياضيات في التقسيم إلى وحدات⁽³⁾. وعند التحدث عن الرياضيات هنا، فإنما المقصود بذلك تحديدان نظرية التباديل والتوافيق الرياضية التي كانت شائعة في عصر الخليل، التي أقام على أساسها معجم العين. وهي النظرية التي تقوم على حساب كل احتمالات التبدل في المكونات الأساسية للوحدة، فإذا كانت الحروف لا تعدو أن تكون على ضربين: متحرك وساكن، فإنما أن يتكرر كل منهما في عدد لا نهائي، أو مجتمعاً، وذلك ما يؤدي إلى وجود عدد كبير من الاحتمالات لاجتماع الحركة والسكون مرة ومرتين وثلاثاً... إلخ، وهذه العملية التي أجراها الخليل على الشعر العربي، دفعته إلى الأخذ بما هو متحقق في الشعر، وما لم يجده أهمله، ثم أضاف إلى ذلك، ثم أضاف إلى ذلك مكانية توالي الحرف الواحد عدداً من المراتولما كان الساكن لا يتكرر وسط الكلام فقد أهمله، وأخذ من إمكانية توالي المتحرك (السبب

(1) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 43.

(2) سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة، م. س. ص: 22.

(3) م. ن. ص. ن.

الثقيل (//)، رغم درايته أنه بالإمكان توالي أكثر من أربعة متحركات وإن كان ذلك مكروهاً⁽¹⁾. أي أن الخليل بن أحمد لما عرف أن العرب قد استقتلوا توالي أكثر من أربعة متحركات في وسط الكلام، فقد وقف بشأن احتمال تكرار الحرف الواحد (المتحرك) عند التكرار الثاني، كما وقف بشأن احتمال الحرفين معا عند الاحتمال الرابع⁽²⁾.

ومن الضوابط التي احتكم إليها الخليل في وضع علمه التجريد والتفصيل، بمعنى التقليل من حجم الوحدات الصغرى قدر الإمكان، حتى تحقق شرط الوحدة وعدم الانقسام إلى وحدات أقلّ منها، لكنّ الواقع الشعري يؤكد أنّ جلّ الوحدات يمكنها الانقسام إلى وحدات أقلّ، فإذا تمّ الأخذ بالأساس الكمي المقطعي، فإنّ كلّ الوحدات يمكنها التجزئة ماعدا السبب الخفيف (0/). أمّا إذا تمّ الأخذ بالأساس الرياضي الذي اعتمده الخليل، ففي هذه الحالة يُعتبر السببان (0/_ //)، والوتدان (0/_ // 0/_ //) وحدات حقيقية. وأمّا الفاصلتان فإنّهما زائدتان، لأنّهما قابلتان للانقسام إلى وحدات أصغر، إذ أنّ الفاصلة الصغرى هي مجموع السبب الخفيف والثقيل (0/_ // + 0/_ //)، أمّا الفاصلة الكبرى فهي عبارة عن سبب ثقيل ووتد مجموع (0/_ // + 0/_ //)، ولعلّ هذا ما جعل أغلب العروضيين يهملها⁽³⁾.

ومما سبق يُستنتج أنّ الفاصلتين عمل زائد أتى بهما الخليل من جمعه للأسباب والأوتاد، من أجل تبرير مشكل الزحافات والعلل. كما يُستنتج أنّ الخليل قد احتكم إلى الأساس الرياضي أكثر منه إلى الأساس اللغوي والمقطعي، فأضاف إلى الوحدات العروضية القديمة وحدات أخرى، وأهمل وحدات يجسدها الشعر العربي بوضوح مثل (00/_)، التي أطلق عليها حازم القرطاجني اسم السبب المتوال⁽⁴⁾. وفي

(1) سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة، م. س. ص: 25.

(2) م. ن. ص: 23.

(3) م. ن. ص: 24.

(4) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص: 235.

المقابل أقرَّ وحدات لا تحقق شرط الوحدة، وأخرى نادرة في الشعر العربي، يشكُّ الكثير من الدارسين المحدثين في وجودها أصلاً، مثل الوند المفروق (/0/) الذي يعتبره البعض من اختراعات الخليل هو السبب الثقيل (///)، حتى تجد التفعيلات مكانها داخل الدوائر التي وضعها⁽¹⁾.

1.4.4 بنية الأجزاء (التفاعيل):

لقد سبق القول بأنَّ الخليل بن أحمد الفراهيدي، قد احتكم إلى الأساس الرياضي في وضع وحداته العروضية الصغرى أكثر من احتكامه إلى الأساس الصوتي والمقطعين الذي أعتمده الأوائل في بناء الأوزان⁽²⁾. وذلك ما يُلاحظ من خلال تكوين الوحدات الكبرى، الخاضع إلى مبدأ التباديل والتوافيق أكثر من غيرها، إذ أنَّ التفعيلات تقوم على أساس احتمال اجتماع الوحدات الصغرى عبر التقديم والتأخير⁽³⁾. أي أنَّ الخليل قد بنى الحدات الإيقاعية الكبرى لعلمه من الأسباب والأوتاد، مستعملاً في ذلك طريقة الاحتمالات والتباديل، التي اعتمدها في وضع معجمه "العين"⁽⁴⁾. فيلاحظ أنَّ السبب الخفيف (/0/)، والوند المجموع (/0//) يجتمعان مرة، يكون فيها الأول سابقاً، فتحصل الوحدة "فاعل"، ومرة يكون الثاني مُقدِّماً، فينتج الوحدة "فعول"، كما هو موضح في الجدول الآتي:

الجدول رقم 2:

الاحتمال	الصورة العروضية	الصورة التنعيمية
فafa علُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	لا لانعم

- (1) كمال أبو ديب في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل حذري لعروض الخليل، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص: 284، محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 44.
- (2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص: 23.
- (3) سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة، ص: 25.
- (4) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، ص: 78.

الاحتمال	الصورة العروضية	الصورة التنعيمية
فاعلن فا	فاعلاتن	لا نعم
علن فافا	مفاعيلن	نعم لالا
علن علفن فا	لم تُذكر	/
علن فاعلفن	لم تُذكر	/
فاعلن علفن ⁽¹⁾	لم تُذكر	/

ويتجلى من خلال الجدول السابق أنّ التباديل التي أجراها الخليل على مواضع السبب الخفيف (0/)، والوتد المجموع (0//) داخل الأجزاء، قد أسفرت على ستة احتمالات، ثلاثة منها أخذ بها الخليل لأنها حسبه متحققة في الشعر العربي، أمّا الثلاثة الأخرى فقد أهملها بداعي أنها غير متحققة في الشعر. ولا يتوفر فيها شرط النظام. كما يجتمع السبب الخفيف مع الوتد المجموع مرة، ولكن ذلك لم يرد في عروض الخليل، وإذا اجتمعا مرتين، نحصل على الاحتمالات المبينة في الجدول الآتي:

الجدول رقم 3:

الاحتمالات	الصورة العروضية
لافاع تُن	تعادل مُسْتَفْع لُن
لا تُن فاع	تعادل مُفْعولات

(1) سيد بجاوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة، ص: 25.

الاحتمالات	الصورة العروضية
فاعٍ فاعٍ لا	لم تردّ في عروض الخليل
فاعٍ لافاع	لم تردّ في عروض الخليل
لافاعٍ فاع ⁽¹⁾	لم ترد في عروض الخليل

ويُستنتج من خلال الجدول السابق، أنّ اجتماع السبب الخفيف (0/) مع الوتد المجموع (0//) مرتين، قد أنتج خمسة احتمالات، أخذ الخليل بأثنين منهما هما: (مُسْتَفْعِ لُنِ وَمَفْعُولَاتُ)، بينما أهمل الباقي بحجة أنها غير متحققة في الشعر العربي. كما أخذ الخليل من الاحتمالات العديدة لاجتماع الفاصلة الكبرى (0////) _ إذا اعتبرت _ وحدة والوتد المجموع (0//) وحدتين هما: (مُفَاعِلُنْ وَمُتَفَاعِلُنْ)، وأهمل بقية الاحتمالات، التي رأى مجسدة فيما وصله من الشعر العربي.

وخلاصة لما سبق فإنّ الخليل فقد أخذ من الاحتمالات الكثيرة، التي حصل عليها عشرة، وهي: فَاعِلُنْ، فَعُولُنْ، مَسْتَفْعِلُنْ، مَفَاعِلُنْ، فَاعِلَاتُنْ، مَتَفَاعِلُنْ، مُفَاعِلَاتُنْ، مُسْتَفْعِ لُنْ، فَاعٍ لَاتُنْ، مَفْعُولَاتُ.

1.5 قيمة الملامح السابقة وأثرها على عمل الخليل:

يتفق أغلب الدارسين على أنّ ظهور الملامح السابقة لإيقاع الشعر العربي قبل الخليل، راجع إلى الإحساس الجمعي لدى العرب، بالحاجة إلى قواعد وضوابط لتقنين شعرهم، فكانت المحاولات السابقة علامة على انصرافهم إلى التنظير، بعد أن بلغ التطبيق في شعرهم مداه⁽²⁾. وظهر القوانين مُرتبط بتطبيقها، فهي لا تظهر إلّا حين أن تُطبق، وتطبيقها دليل على تطور أصاب تلك الظاهرة، وكذا يتجلى أنّ ظهور

(1) سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة، ص: 25.

(2) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 55.

القوانين وتطبيقها خاضع لسنة التطور⁽¹⁾. وذلك أنّ الشعر العربي قد عرف مسارات طويلة، ومسارات عدّة، إلى أن وصل إلينا بتلك الصورة من الاكتمال والنضج. ولكن الحاجة إلى التقنين والتّقييد، امتازت بالصعوبة والعسر في بدايتها، وتّصفت تلك المحاولات بالبحث في العموميات، مركّزة اهتمامها على الجانب الوظيفي للشعر، أكثر من اهتمامها بالإيقاع كظاهرة خاصة⁽²⁾.

1.5.1 من رصد العموميات إلى وضع المصطلح:

عرفت المحاولات الأولى لتنظيم الإيقاع الشعري قبل الخليل محطات عدّة، وذلك أنّ تلك المحطات التي مرّ بها الشعر العربي، هي من أعطته تلك الصورة المتكاملة⁽³⁾. ومن أبرز مراحل تلك المحاولات، مرحلة التّحول من رصد العموميات إلى وضع مصطلحات لها. غير أنّ المصطلحات التي وضعتُ عرفت تداخلا كبيرا في المفاهيم، ما أدى إلى عدم استقرار المصطلح الواحد على مفهوم واحد في الدلالة، واشتراك بعض المصطلحات في المفهوم الواحد، إلى درجة أنّ التّفريق بين القصيد والرّجز ضلّ يتكئ على التّغني، وهو مفهوم وظيفي، وليست أغراض القصيد المتغني به كأغراض الرّجز، بسبب اختلاف الإيقاع بينهما⁽⁴⁾. وذلك ما يُلتمس في كتاب "القوافي" للأخفش، إذ نجده يفسر مفاهيم: القصيد، والرّجز، والهزج، والمقبوض، والمبسوط، والرّمل، عند العرب تفسيراً وظيفياً لا نغماً أو إيقاعياً⁽⁵⁾. وبعبارة أخرى يمكن وصف المحاولات السابقة لرصد الإيقاع الشعري عند العرب، بارتكازها على معيارين أساسيين، أولهما وظيفي وثانيها إيقاعي لم ينضج بعد، وقد طغى الأول على الثاني، إلى

(1) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 30.

(2) ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م. س. ص: 55.

(3) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 55.

(4) ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م. س. ص: 28.

(5) الأخفش، القوافي، م. س. ص: 74.

درجة التداخل بين المصطلحات الإيقاعية ومفاهيمها⁽¹⁾. كما وضعت تلك المحاولات مصطلحات ومفاهيم مشتركة الدلالة، مثل مصطلح "القريض"، الذي يشترك مع مصطلح القصيد في المفهوم، لأنّ كلاهما يدل على الشّعر عامة⁽²⁾. وما إضافة مصطلحات إلى أخرى، إلّا لعدم كفاية الأولى في التعبير عن الغرض المنشود⁽³⁾.

وتبقى أهمّ خطوة خطاها الجاهليون نحو الاهتمام بالظاهر الأساسية في شعرهم، هي وضعهم لأنساق إيقاعية لتعليم أولادهم قول الشّعر، ويتجلى ذلك في المثير والتّنعيم⁽⁴⁾، لأنّ ما بلغه شعرهم من تكامل ووضوح يجعل من السّهل حكايته لغرض تعليمي بواسطة (نعم) و(لا)⁽⁵⁾. ورغم أنّ هذه العملية لم تتجاوز الجانب التعليمي إلى أفق النظرية المتماسكة الأركان، إلّا أنّها تُعتبر قفزة كيفية نحو التخصيص، بعد أن اتّصف عملها في السابق بالتّعميم⁽⁶⁾.

1.6 أثر الملاحم السابقة في عمل الخليل:

رغم ما يُسجّل من فوارق، وتمايز بين الملاحم السابقة المأثورة عن العرب وعمل الخليل، فليس من ينكر أنّ وجودها كان تمهيدا ومقدمة لعمله⁽⁷⁾. كما لا يمكن إنكار أنّ عمل الخليل كان في حاجة إلى تلك المحاولات الجزئية، المنتمية إلى مرحلة ما قبل العلم، من خلال التّطور الذي منطلق التاريخ البشري، وتشكّل العلوم وامتدادا مراحلها ما بين العلم وقبله⁽⁸⁾. وإنّ كان عصر الخليل هو عصر وضع العلوم، فإنّ

(1) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 36.

(2) ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، ص: 28.

(3) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 55.

(4) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 55.

(5) ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م. س. ص: 30.

(6) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 55.

(7) م. ن. ص. ن.

(8) م. ن. ص: 26.

تلك العلوم لم تنطلق من فراغ، بل اعتمد كل واحد منها على المحاولات الجزئية التي سبقته⁽¹⁾. ولم يكن العروض شيئاً متفرداً، أو بدعاً من العلوم⁽²⁾. والخليل بذاته انطلق من تلك المحاولات، وجعلها أساساً لعلمه، وذلك أنّ التنعيم والمثير اللذين تمت الإشارة إليهما، يمكن أن يكونا المنطلق الذي بنى عليه عمله، خاصة إذا عُرف أنّ الخليل هو من صرح بنفسه أنّ أصل العروض مسموع عن الشيخ الذي يعلم صبيه⁽³⁾.

ورغم بساطة التنعيم، الذي لا يتعدى تحليل البيت الشعري إلى كلمات بسيطة، مستعملة في الحديث اليومي هي: (نعم) و(لا)، فهو بذلك يظل بسيطاً لا يتعدى بساطة تلك الكلمات المكونة له، أمّا العروض فهو نظام متكامل الأركان، وتشكل بساطة الأول مظهرها من مظاهر ما قبل العلم، أمّا نظام الثاني، وتشعب قضاياها، فتلك مظاهر العلم⁽⁴⁾، وذلك أنّ القوانين المنظمة لا تظهر دفعة واحدة، بل تأخذ طريق التدرج⁽⁵⁾. فالنقلة بين مرحلة التنعيم، وبين مرحلة العروض التي بدأها الخليل، كالمرحلة بين العلم والجهل، لأنّ فكرة الإيقاع بين هذه المرحلة وتلك غير واضحة بالمعنى العلمي إلا في حالة العروض⁽⁶⁾. وعليه فقد سبق عمل الخليل - وهو العلم - مجموعة ملاحظات مهدت له، واتخذها منطلقاً لنظريته. أنّ الشعراء قبل الخليل كانوا يقولون الشعر سليقة دون معرفة بالقواعد، وعليه فالأوزان من إنتاج الشعراء، وليست من إنتاج العروضيين. لذا أمكن القول أنّ الخليل استفاد من دلالة التنعيم أيّما استفادة فقد أرشدته إلى الخطوة الواجب البدء بها، وذلك أنّ رواية التنعيم هي أدّت إلى ولادة فكرة التفعيلة عنده، وهي فكرة مخالفة للميزان المتعارف عليه لدى الجاهليين.

(1) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 56.

(2) م. ن. ص: 60.

(3) ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، ص: 30.

(4) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 60 - 61.

(5) م. ن. ص: 28.

(6) ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع في النظريات للشعر العربي، م. س. ص: 41.

ولما كانت فكرة التفعيلة في حاجة إلى باعثة جديد يبعثها، وجدت رواية التنعيم عن العرب باعثة لها، فالخليل لم ينشئ نظامه على فكرة التقلب كما يعتقد البعض، بل التنعيم هو ما أفاده بذلك، وما التقلب إلا ظاهرة ظهرت عرضياً، ولم يتقصّد الخليل حصولها⁽¹⁾. ومن ثمة كانت فكرة التنعيم، هي ما مكّن الخليل بن أحمد الفراهيدي من حلّ معضلة أساس الشعر، وهي الحرف الساكن والمتحرك كبنية أساسية يقوم عليها الشعر العربي، وهذا ما مكّنه من استخراج التّرميز، الذي أعانه على بناء وحداته العروضية، المتمثلة في الأسباب والأوتاد⁽²⁾. ومن هنا انطلقت فكرة التفاعيل التي قسمت إيقاع البيت الشعري إلى وحداته الأساسية المتكررة، فإذا كانت تفاعيل الخليل تتكون من الأسباب والأوتاد — وهي نعم ولا في طريقة القدماء التعليمية — فإنّ غاية التنعيم هي محاكاة إيقاع مركب بأداتين بسيطتين مستعملتين في الحديث اليومي هما: (نعم) و(لا). وذلك أنّ الجاهليين تحدّثوا عن الجزئيات، مشخصة — ب (نعم) و(لا) في حين جرّدها الخليل، وأضاف إليها أخرى، وخرج بفكرة التفعيلة⁽³⁾.

إنّ الأخذ برواية التنعيم في هذه المرحلة من البحث، سيؤدي بالباحث في الدرس الإيقاعي إلى تغيير مسار الحديث، من حديث عن استفراد الخليل باكتشاف العروض العربي، إلى حديث يجعل منه باحثاً آخر، شأنه في ذلك شأن الجوهري، وحازم القرطاجني، وخلفاء حشان في سلسلة الباحثين قديماً وحديثاً، حول علم قديم كان معروفاً بعلم العروض العربي، ويسلب منه فرضية اكتشافه⁽⁴⁾. والخليل نفسه لم يُنكر أنّه كان مسبوقاً بهذا العلم، وأنّ دوره لم يتجاوز حدّ الاستدراك أو التعديل، في معطيات هذا العلم الذي

(1) <https://www.alfaseeh.com> لطيب ياسر بن أحمد القرني البلوي القضاعي، حقيقة عروض الخليل، شبكة الفصحى لعلوم اللغة العربية، 2021/01/12، ص: 2.

(2) <https://www.alfaseeh.com> الطيب ياسر بن أحمد القرني البلوي القضاعي، حقيقة عروض الخليل، شبكة الفصحى لعلوم اللغة العربية، 2021/01/، ص: 1.

(3) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 44

(4) <https://www.alfaseeh.com> سليمان أبو ستة : مجلة الفصحى لعلوم اللغة العربية، كيف توصل الخليل إلى نظريته العرضية، 2013/8/3، ص: 18 h، ص: 4.

كان قائما قبله بقرون، وتطوّر عدّة مرات في الجاهلية والإسلام، حتى وصل إلى الخليل على نحو قريب من الصورة التي حكاها عن قصة تعرّفه عن العروض أول مرّة⁽¹⁾

1.7 المحاولات السابقة بمنظور الدراسات الحديثة

لا يزال العديد من الدارسين المحدثين يمين بقيمة تلك المحاولات السابقة عن الخليل، فهي في منظورهم السّراج الذي أنار الطريق أمام الخليل للاهتمام إلى علم العروض. ومن أبرز المدافعين عن هذا الطرح، يذكر على سبيل المثال لا الحصر:

1.7.1 محمد العلمي وموقفه من تأسيس العروض.

ومن أبرز المدافعين عن هذا الطّرح، نجد (محمد العلمي) في كتابه "العروض والقافية دراسة في التّأسيس والاستدراك"^(*). إذ جعل من تلك المحاولات السابقة جدورا وامتدادا لتأسيس علم العروض العربي، ولاسيما طريقة التّنعيم، التي أفردتها بأهمية بالغة من بحثه، جاعلا منها الدليل الأول الذي قاد الخليل بن أحمد نحو علم العروض، ويدعم موقفه بالقول: "أرى أنّ الأوزان كلّها يمكن أن تتركّب من (نعم) و(لا) بأحداث تغيير بسيط في بنية (نعم)، أو في بنية (لا)"⁽²⁾. وينتقل بعدها إلى تقديم تصوّر لجميع بحور الشعر العربي الستة عشرة باستخدام الأداتين (نعم) و(لا)⁽³⁾. ويعلق على ذلك بقوله:

(1) <https://www.alfaseeh.com> سليمان أبو ستة : مجلة الفصح لعلم اللغة العربية، كيف توصل الخليل إلى نظريته العروضية، 2013/8/3، ص: 4، 18 h9.

(*) الكتاب في الأصل رسالة تقدّم بها صاحبها لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية، تحت إشراف الدكتور: عبد الله الطيب، وقد تمّت مناقشتها بكلية الآداب بفاس يوم: 1981/2/6.

(2) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التّأسيس والاستدراك، م. س. ص: 39.

(3) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التّأسيس والاستدراك، م. س. ص: 39-42.

" يظهر من هذه الصّور التّعليمية، أنّ (نعم ولا) قادرتان على حكاية بحور الشعر العربي بمختلف أنواعها"⁽¹⁾.

ويُستنتج من خلال هذا القول أنّ محمد العلمي أكبر المؤيدين للفكرة القائلة بأن الخليل بن أحمد الفراهيدي مسبق في ذلك الذي أسماه علم العروض، وأنّ رواية التّعليم التّعليمية، التي جاء بها محمد القضاعي، هي أبرز الرّوافد التي أتخذها الخليل منطلقاً لتفصيله وبحوره. وذلك ما يجعل الخليل باحثاً في علم العروض لا مُكتشفاً له، أو واضعاً لقوانينه دون استفادة ممن سبقوه. كما يذهب ذات الباحث الى القول: أنّ ما أثبتته الخليل وما أهمله من أوزان ، أساسه التّقيّد باطراد المسموع وطرح الشّاذ، وأنّ الخليل لما وضع البحور لم يغلّق الباب على تطوّر إيقاع الشعر العربي⁽²⁾، فهو بذلك أجاز النّظم على ما لم تقلّ عليه العرب، ولم يغلّق الباب أمام الشعراء للإتيان بإيقاعات جديدة. بمعنى أنّ الخليل ذاته لا يحصر إيقاع الشعر العربي في البحور التي وضعها هو، بل فتح المجال أمام الآخرين لاكتشاف إيقاعات جديدة.

ورغم اعتراف محمد العلمي بأنّ تلك الملاحح السابقة لا ترقى إلى مستوى علم العروض منهجاً وتنظيماً، إلّا أنّه لا ينكر استفادة الخليل منها بعد أن رسمت له الخطوط الأولى للانطلاق في البحث والمراجعة. وذلك أنّ الشعر العربي عنده نشاط لغوي اجتماعي خاضع لسنّة التطور، ولا يُعقل أن تكون بدايته في صورة ما وصلنا، وهذا ما يدفع إلى القول: " إنّ ظهور القوانين وتطبيقها مواز للتّطور، أمّا الكشف عنها وصيّها في قالب نظري _ وهو ما يسمى بالعلم _ فسيتم فيما بعد، ولا يقع ذلك إلا حين تبلغ الظاهرة مبلغاً كبيراً من التطور"⁽³⁾.

(1) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التّأسيس والاستدراك، م. س. ص: 42.

(2) م. ن. ص: 27.

(3) م. ن. ص: 30.

1.7.2 سيد بحراوي وتأسيس العروض:

يرى (سيد بحراوي) أنَّ الكثير من الرِّوايات الواردة إلينا فيما يخص مناسبة تأسيس العروض، "تركز على الخليل وإنجازته الذاتي، حتَّى لبدو وكأنَّه قد اخترع العروض من فراغ حقاً، والحق أنَّ هذا الأمر لا يتَّسق مع ما نعرفه من الشُّروط التي قادت العلماء — ومن بينهم الخليل — إلى التَّدوين والتَّقنين في مختلف مجالات اللغة والدين، كما أنَّه لا يتَّسق مع الكثير من الأخبار التي تروي معرفة العرب الجاهليين بإيقاع الشعر — إنَّ لم عروضه"⁽¹⁾. وفي هذا النص إشارة بالغة الأهمية إلى قيمة تلك المحاولات البدائية عند بحراوي، وهو بذلك يجعل من الخليل باعثاً لعلم العروض بعد أن قلَّ في أيدي النَّاس، وينفي عنه صفة الذاتية في اكتشافه.

ومن أبرز الأدلة التي يقدمها بحراوي لأثبت صِحَّة طرحه، نص لابن فارس الذي جاء فيه: "فقد تواترت الرِّوايات أنَّ أبا الأسود أول من وضع العربية، وأنَّ الخليل أول من تكلم في العروض قيل له نحن لا نُنكر ذلك، بل نقول أنَّ هذين العلمين قد كانا قديماً وقلاً في أيدي النَّاس، ثمَّ جدَّدَهما هذان الإمامان (...) وأمَّا العروض فمن الدليل عليه أنَّه كان متعارفاً اتفاق أهل العلم على أنَّ المشركين لما سمعوا القرآن قالوا: أو قال منهم — أنَّه شعر فقال الوليد بن المغيرة منكرًا عليهم: لقد عرضتُ ما يقرؤه محمد على أقرء الشعر، هزجه ورجزه وكذا وكذا، فلم أره يشبه شيئاً نم ذلك"⁽²⁾.

ويعلِّق بحراوي على هذا النص بكونه ذو إشارة واضحة إلى معرفة الجاهليين بقواعد الهزج والرجز وكذا وكذا، فَمَنْ غير المعقول حسبه أن يقول الوليد بن المغيرة ذلك الكلام وهو لا يعرف بحور

(1) سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي. م. س. ص: 15، 16.

(2) م. ن. ص: 16، نقلاً عن ابن فارس، الصاحبي، ص: 9، 10، نقلاً عن يوسف حسين بكار: بناء القصيدة العربية عند النقاد القدماء، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ص: 55.

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم نعم نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا

ويعلّق (بحرواي) على هذا النّص بقوله: "ويكاد هذا النّص _ المهم _ أن يكون أقرب النصوص إلى أحكام المنطق والعقل، إذ يمكنه أن يتضمن الإشارات الأولى التي أوردناها، ويجعل لها نسقا قريبا من التّصور المعقول، فالخليل بن أحمد العارف بالنّغم و الرياضة كان مشغولا _ كعلماء عصره _ بحماية اللغة والشّعر والقرآن والحديث من اللحن، وذلك عن طريق وضع القواعد والقوانين العامة، ومن الطبيعي أن يفيد بما يعرف في مختلف المجالات، ومن ثمة فقد أفاد من جمعه لأشعار العرب، ومن المطابقة بين (تنعيمهم) وطرق الصّفايين على الطّست، ومن طريقة التّباديل والتّوافيق الرياضية لكي يقيم دوائره الخمس⁽³⁾. و يُستخلص من خلال هذا النّص أن هذا الباحث يجعل من الخليل بن أحمد جامعا لأصول العروض، بعد ما توفرت له المعطيات التي قادته إلى ذلك، وعلى رأسها تنعيم القدماء، الذي كان يُعتمد لتلقي الأوزان الشّعريّة للصّغار في الجاهلية. ولكن ما يهمنا من هذا كباحثين في الدّرس الإيقاعي،

(3) م.ن، ص: 17.

هو معرفة قيمة تلك المحاولات في ميزان النظريات الإيقاعية الحديثة، من أجل التآصيل للتفسير الإيقاعي، وعدم حصره في عروض الخليل.

2 العروض و إيقاع الشعر العربي:

تجمع المصادر كلها أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي، هو واضع علم العروض نظاما ومصطلحات⁽¹⁾، وهو العلم الذي أُريد به وضع نظام لوصف إيقاع الشعر العربي، خصوصا وأنّ عصر الخليل هو عصر وضع علوم اللغة العربية⁽²⁾، ولا غرابة في ذلك إذا أفاد الخليل بما يعرفه في ذلك المجال⁽³⁾. غير أنّ هذا المصطلح الذي أطلقه الخليل على نظامه (العروض) عرف تفسيرات عدّة⁽⁴⁾، وراح كلّ باحث يفسّره حسب توجهه الفكري، ومرجعياته الثقافية، خصوصا وأنّ هذه الكلمة موجودة من قبل الخليل، ولها دلالات متعددة⁽⁵⁾، وهذا ما يحتم على الباحث السؤال عن طبيعة هذا المصطلح ودلالته.

2.1 في مقارنة المفهوم:

ذهب الناس كلّ مذهب في تفسير كلمة (عروض)، وفي سبب تسمية هذا العلم بهذا المصطلح⁽⁶⁾، وما زاد الخلاف حدة، هو وجود هذه الكلمة في اللسان العربي من قبل ظهور علم العروض ومن التفسيرات التي قدّمت لهذه الكلمة (عروض)، أنّ الخليل قصد بها مكّة المكرمة تبرّكا بها، لأنّه

(1) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 60.

(2) م. ن. ص. ن.

(3) سيد بجراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة، م. س. ص: 17.

(4) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 13.

(5) ربيعة الكعبي، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م. س. ص: 40.

(6) غازي يموت، بحور الشعر العربي، بحور الخليل، م. س. ص: 13.

وضع علمه، ألهمه بها⁽¹⁾، وذلك بعد ما أصابه من نكدٍ جزاء تفوق سيبويه عليه في مسائل النحو، وحيازته شهرة لمست الآفاق، فخرج حاجًا يدعو الله أن يوفقه إلى علم ما طرقه أحدٌ من قبله، فكان أن فتح الله عليه بهذا العلم، وهو في مكة المكرمة⁽²⁾، ولكن هذا التعليل لا يمكن الأخذ به، ولاسيما إذا علمنا أن الخليل أستاذ النحويين، وسيبويه طالب أخذ عنه⁽³⁾. وتذهب آراء أخرى إلى القول: أنّ كلمة (عروض) مأخوذة من قولهم: (ناقة عروض، بمعنى ناقة لم تُرَضْ)، وكأنّ الخليل شبه ما لم يُرَضْ من الفنون بما لم يُرَضْ من النّوق⁽⁴⁾.

ويؤكد آخرون أن يكون مفهوم (عروض) ما يُعرض عليه الشيء فيُعرف بذلك سلامته من انكساره، وصحّته من اعتلاله، وذلك ما يؤكده أبو حجر العسقلاني بقوله: (...وعلى ما يعرض عليه الشيء، وهو أقربها، لأنّ الظاهر أنّ هذا المنقول منه إلى هذا العلم، لأنّه يعرض عليه الشيء فما وافقه فصحيح وإلاّ ففاسد...) ⁽⁵⁾، وهذا التفسير الأخير هو الأقرب إلى الصواب الصّواب، والأنسب للعلاقة القائمة بين أصل الكلمة ومعناها الاصطلاحي، كما ذكرها الخليل في معجمه، إذ يقول: «العروض عروض الشعر، لأنّ الشعر يعرض عليه»⁽⁶⁾.

ويستخلص من هذا أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي أراد بكلمة (عروض) ميزان الشعر الذي يُعرف صحيحه من مكسوره، فما وافقه كان شعرا عربيا صحيحا، وما خالفه فما هو بالشعر، ومن أجل ذلك

(1) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص: 9.

(2) الشيخ جلال الدين الحنفي، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، م. س. ص: 22.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م. س. ص: 20.

(4) الشيخ جلال الدين الحنفي، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، م. س. ص: 27.

(5) م. ن. ص. ن.

(6) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ج3، ص: 134.

كان العروض بمثابة المقياس الذي تعرض عليه الأوزان الشعرية، للتأكد من سلامة وزنها⁽¹⁾. وتردد القول كثيرا عن افتقاد الساحة الأدبية للكتاب الأم الذي وضعه الخليل في هذا المجال، الموسوم بكتاب العروض، ولكن مند متى أُعْتُبِرَ مفقودا، ألا يجوز الشك في أنه لم يضع كتابا مفردا في هذا العلم بالمرّة، وإنما وضع مدونات رصد فيها وحدات وأجزاء نظامه⁽²⁾.

2.2 أسس نظرية الخليل العروضية:

أسس الخليل بن أحمد الفراهيدي نظامه العروضي انطلاقا من الأساس اللساني الذي كان شائعا في النحو والصرف⁽³⁾، وهو أساس يعتمد القيمة الكمية للأصوات بصفة أساسية، وذلك ما دفعه إلى وضع مجموعة من الوحدات الصوتية واللغوية أساسا لنظامه العروضي، قوامها مبدأ التمييز بين بين الحرف الساكن والمتحرك⁽⁴⁾.

2.3 في تركيب المقاطع العروضية:

يقسّم العروضيون التفاعيل التي تتكون منها البحور الخليلية إلى مقاطع، تختلف في عدد حروفها وفي حركاتها وسكناتها⁽⁵⁾، وأقل ما يتكون منه المقطع العروضي حرفان، ولا يزيد عن خمسة أحرف⁽⁶⁾، وانطلاقا من هذا الأساس اللساني وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي الأجزاء الصغرى لعلمه⁽⁷⁾، وذلك ما يُعرف في النظرية العروضية بالمقاطع العروضية⁽⁸⁾. وعن هذا يقول (عزالدين إسماعيل): (إنّ اللغة

(1) غازي يموت، عروض الخليل، بحور الشعر العربي، م. س. ص: 14.

(2) الكعبي ربيعة، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م. س. ص: 40.

(3) شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط2، 1978، ص: 29.

(4) محمد العلمي، العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 65.

(5) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع، م. س. ص: 33.

(6) غازي يموت، بحور الشعر العربي، بحور الخليل، م. س. ص: 20.

(7) شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط2، 1987، ص: 29.

(8) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 32.

حقاً أداة زمانية، لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعا زمنيا لحركات وسكنات في نظام اصطلاح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها، وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلا معينا لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن، أوهي في الحقيقة تشكيل للزمن نفسه يجعل له دلالة معينة تماما⁽¹⁾، وهذه المقاطع العروضية، قوامها القيمة الكمية للأصوات، وما تستغرقه من مدد زمانية. وتُعرف هذه المقاطع في المفهوم العروض بالأسباب والأوتاد والفواصل⁽²⁾، وهي حجر الزاوية في بناء الشعر العربي عند العروضيين⁽³⁾

2.3.1 في بنية الأسباب و الأوتاد و الفواصل:

تمثل هذه المقاطع الوحدات الصوتية الصغرى التي بنى عليها الخليل بن أحمد نظامه⁽⁴⁾، وهي أهم أركان العروض العربي، إذ أنّ الشعر العربي كله في المنظور العروضي سبب ووتد وفاصلة⁽⁵⁾، ومن هذه المقاطع الصغرى بنى الخليل أجزاء علمه المعروفة بالتفاعيل⁽⁶⁾، و في ما يلي تفصيل لبنية هذه المقاطع.

أ. الأسباب:

السبب هو مقطع صوتي، يتكون من حرفين⁽⁷⁾، وهو نوعان:

(1) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، منشورات دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص: 47.

(2) فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، م. س. ص: 20.

(3) الكعبي ربيعة، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م. س. ص: 54.

(4) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 73.

(5) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، المرجع السابق، ص: 17.

(6) محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 78.

(7) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعر العرب، تع. علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي، ط3، 2006، ص: 14.

أ - السبب الخفيف: هو ما تكوّن من حرفين، أولهما متحرك، و الثاني ساكن⁽¹⁾، مثل: مِنْ، مَأْ، وبعبارة أخرى هو إضافة حرف إلى حرف آخر، وتحريك الأول منهما، لتعدّد الابتداء بساكن⁽²⁾، ويُرمز له في الكتابة العروضية بالصورة البصرية (0/)⁽³⁾، على نحو: (فَأْ) مِنْ (فَاعِلُنْ).

ب - السبب الثقيل: هو ما تكوّن من حرفين متحركين⁽⁴⁾، مثل قولك: (لَكَ، بِكَ)، أو بعبارة أخرى، هو أنْ تَضُمَّ حرفاً إلى حرف وتحركهما معاً⁽⁵⁾، ويُرمز له عند العروضيين بالصورة البصرية (//)⁽⁶⁾، ويعتقد أتباع النظرية العروضية، أنّه سُمّي ثقيلًا لثقله على النطق الفطري لأنّه ينتهي بمتحرك⁽⁷⁾.

ب. الأوتاد:

الوتد مقطع آخر من المقاطع العروضية التي بنى عليها الخليل نظامه، في حين أنّه أكثر من السبب من حيث قيمته الكميّة، إذ أنّه يتكوّن من ثلاثة أحرف⁽⁸⁾، ويُعتقد أنّه سُمّي وتدا لثبوته النسبي بقلّة التغيرات التي تطرأ عليه⁽⁹⁾، وهو نوعان:

- (1) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 33.
- (2) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، تح. شعبان صلاح، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص: 50.
- (3) فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التجديد والتطور فيه، م. س. ص: 20.
- (4) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 33.
- (5) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 50.
- (6) فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التجديد والتطور فيه، م. س. ص: 20.
- (7) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 33.
- (8) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعر العرب، م. س. ص: 15.
- (9) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 33.

الوتد المجموع: هو كل ما تكون من ثلاثة أحرف، الأول و الثاني متحرّكان و الثالث ساكن⁽¹⁾، نحو قولك: (دَعَا، أَتَى)، وسمّي مجموعا لاجتماع المتحرّكين فيه قبل الساكن⁽²⁾، وعادة يرمز له العروضيون بالصورة البصرية (0//)⁽³⁾.

الوتد المفروق: هو ما تكون من ثلاثة أحرف، الأول والثالث متحرّكان، والثاني بينهما ساكن⁽⁴⁾، أي وسمّي مفروقا لتوسط السكون بين المتحرّكين، ويرمز له عروضيا بالصورة البصرية (/O/)⁽⁵⁾. ويلخص بعض دارسي العروض العربي الأسباب و الأوتاد نظماً في القطعة الآتية:

وَالسَّبَبُ الْخَفِيفُ حَرْفَانِ سَكَنُ ثَانِيَهُمَا كَمَا تَقُولُ لَمْ وَلَنْ
أَمَّا الثَّقِيلُ فَهُوَ حَرْفَانِ بِلَا تَسْكِينِ سِيٍّ مِنْهُمَا نِلَتْ الْعُلَا
وَالْوَتْدُ الْمَجْمُوعُ زَادَ حَرْفًا مُسَكَّنًا عَلَى الثَّقِيلِ وَصَفَا
وَإِنْ يَكُ السَّاكِنُ جَاءَ فِي الْوَسْطِ فَسَمَّاهُ الْمَفْرُوقَ وَاحْذِرِ الْعَلَتِطَ⁽⁶⁾.

ج. الفواصل:

الفاصلة مقطع صوتي يتكون كميّا من ثلاثة أو أربعة متحرّكات يليها ساكن⁽⁷⁾، وهي نوعان:

(1) م. ن. ص. ن.

(2) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 33.

(3) فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التجديد والتطور فيه، م. س. ص: 20.

(4) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 33.

(5) فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التجديد والتطور فيه، م. س. ص: 20.

(6) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعر العرب، م. س. ص: 14.

(7) م. ن. ص. ن.

الفاصلة الصغرى: هي ما تكوّن من ثلاثة أحرف متحركة يليها حرف ساكن⁽¹⁾، وهي بذلك اجتماع سبب ثقيل (//) + سبب خفيف (0/) ⁽²⁾، ويُرّمز لها في الكتابة العروضية بهذا الشكل (0///) ⁽³⁾

الفاصلة الكبرى: هي مجموع سبب ثقيل (//) ووتد مجموع (0//) ⁽⁴⁾، وبتعريف آخر هي ما تكوّن من توالي أربعة أحرف متحركة يليها حرف ساكن⁽⁵⁾، وتأخذ الرّمز (0////) في المفهوم العروضي ⁽⁶⁾، مثل: ضَرَبْنَا وَسَحَرْنَا.

وتُجمع الأسباب والأوتاد والفواصل في عبارة: (لَمْ أَرْ عَلَى ظَهْرٍ جَبَلٍ سَمَكَةً) ⁽⁷⁾، وتُكتب عروضيا بهذا الشكل: (لَمْ - أَر - عَلَى - ظَهْرٍ - جَبَلٍ - سَمَكَتُنْ) ⁽⁸⁾، حيث يكون تفصيلها على هذا النحو:

ت	المقطع	الرسم العروضي	التسمية
1	لَمْ	0/	سبب خفيف
2	أَر	//	سبب ثقيل
3	عَلَى	0//	وتد مجموع
4	ظَهْرٍ	/0/	وتد مفروق

(1) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، م.س.ص:34.

(2) فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التجديد والتطور فيه، م.س.ص:21.

(3) غازي يموت، بحور الشعر العربي، بحور الشعر العربي، بحور الخليل، م.س.ص:20.

(4) فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التجديد والتطور فيه، م.س.ص: 21.

(5) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م.س.ص: 34.

(6) غازي يموت، بحور الشعر العربي، بحور الشعر العربي، بحور الخليل، م.س.ص: 20.

(7) الشيخ جلال الدين حنفي، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، م.س.ص: 32.

(8) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعر العرب، م.س.ص: 15.

5	جَبَل	0///	فاصلة صغرى
6	سَمَكَة	0////	فاصلة كبرى

وتجذر الإشارة إلى اعتبار الفاصلتين (الصغرى، والكبرى) عملا زائدا في عمل الخليل، وذلك أنّ كليهما مركب من وتد و سبب، وهذا ما جعل الكثير من الدارسين يتجاهلون الحديث عنهما⁽¹⁾، وقد اتخذها الخليل مقاطع أساسية من أجل تمرير مسائل العِلل في الضرب والعروض كما تمت الإشارة إلى ذلك في المبحث الأول.

2.4 الأجزاء العروضية الكبرى:

لقد تمت الإشارة فيما سبق إلى طبيعة المبدأ الذي اعتمده (الخليل) في تشكيل مقاطعه العروضية، هو مبدأ التباديل والتوافيق الرياضية⁽²⁾، حيث تنتظم الأسباب والأوتاد في أنساق، تختلف باختلاف عدد وترتيب هذه الأسباب والأوتاد في كل نسق منها⁽³⁾، وتتمثل هذه الأنساق المتكونة من الأسباب والأوتاد في التفاعيل⁽⁴⁾ وهو ما يُعرف بالوحدات العروضية الكبرى أو الأجزاء⁽⁵⁾. وتتركب التفاعيل من الأسباب والأوتاد وبتفكيكها يتجلى أساس تركيبها⁽⁶⁾، فهذه التفاعيلات تقوم على اجتماع المقاطع العروضية من خلال خاصية التقديم والتأخير. ومن ثمة كانت التفاعيل في النظام العروضي ضوابط لفظية، تخضع في

(1) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 51.

(2) سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة، م. س. ص: 35.

(3) سليمان أبو ستة، في نظرية العروض العربي، دار الإبداع، عمان، الأردن، ط 1، 1996، ص: 30.

(4) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، تح. الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 2، 1994، ص: 33.

(5) م. ن. ص: 39، ومحمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، م. س. ص: 39.

(6) م. ن. ص: 82.

تركيبها إلى نظام معين⁽¹⁾، أو بعبارة أخرى، هي المقياس العروض الذي يحدّد طبيعة إيقاع البيت الشعري⁽²⁾، بمعنى أنّ إيقاع القصيدة يتأتّى بتكرار مجموعاتٍ معينة من التّفاعيل، وكلّ تفعيلة هي مجموعة من المقاطع العروضية، ولكن ما يدفع إلى التساؤل هو طبيعة هذه التّفاعيلات، ونوعها، ومبدأ تركيبها.

2.5 في بنية التّفاعيل:

صاغ الخليل تفاعيله في قوالب صرفية⁽³⁾، واختار لها ثلاثة حروف هي: الفاء، و العين، واللام، وذلك على طريقة علماء الصّرف في وزنهم لأصول الكلمات بهذه الحروف، ثمّ أضاف إلى هذه الأصول من حروف الزيادة سبعة: الألف، والياء، و الواو، والسّين، والتّاء، والنّون، والميم، وتُجمع هذه الحروف العشرة في قولنا: (لَمَعْتُ سَيُوفُنَا)، ويُطلق عليها اسم حروف التّقطيع⁽⁴⁾. وإذا بحثنا في أصل كلمة (تَفْعِيلَة) أو تَفْعِيل) وجدنا أنّ ذلك في الأصل مصدر قولك: « فَعَّلْتُ الْكَلِمَةَ »⁽⁵⁾، بمعنى أرجعتها إلى أصلها الثلاثي (ف، ع، ل)، كقولنا: « نَوْنْتُ الكلمة »، أي إظهار نُوحًا.

وقد اختار الخليل لتفاعيل نظامه صيغاً صرفية هي: (فَعُولُنْ، فَاعِلُنْ، مَفَاعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلَاتُنْ، مُفَاعِلَاتُنْ، مُتَفَاعِلُنْ وَمَفْعُولَات) ⁽⁶⁾، وهي في مجملها صيغ صرفية، أربعة منها لاسم الفاعل هي: (فَاعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ وَفَاعِلَاتُنْ)، ومن الصيغ الصرفية لاسم المفعول إثني في حالة الجمع (مَفَاعِلَاتُنْ وَمَفْعُولَاتُنْ)، ومن صيغ المبالغة واحدة (فَعُولُنْ)، ومن صيغ المصدر واحدة (مَفَاعِلَاتُنْ)، ثمّ نَوْن

(1) الشيخ جلال الدين حنف ي، العروض تهذيبه و إعادة تدوينه، م.س.ص:39.

(2) م.ن.ص:33.

(3) محمد العلمي، العروض و القافية، دراسة في التأسيس و الاستدراك، م.س.ص:89.

(4) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م.س.ص:36.

(5) م.ن.ص:39.

(6) محمد العلمي، العروض و القافية، دراسة في التأسيس و الاستدراك، م.س.ص:89.

سبعا منها وأظهر نونها، وترك الثامنة بدون تنوين (مفعولات⁽¹⁾). وهناك تفعيلة يرسمها العروضيون بهذه الصورة (فَاعِلَاتُنْ) ولا تَرِدُ بهذا الشَّكل إلَّا في البحر المضارع⁽²⁾، كما توجد تفعيلة أخرى يكتبونها بهذا الشَّكل (مُسْتَفْعِلُنْ) يَخْصُّونَ بها بحر الجثث⁽³⁾، فهي ثمانية في لفظها، لكنَّها في حكمها عشرة⁽⁴⁾ أمَّا رأيي الشخصي فأني أراهما تكرارا للتَّفعيلتين (فَاعِلَاتُنْ ، وَمُسْتَفْعِلُنْ) ، وقد حافظ عليهما الخليل حماية لأوتاده. والتَّفاعيل الخليلية من حيث عدد حروفها نوعان⁽⁵⁾، خماسية و سباعية⁽⁶⁾ وذلك ما يوضحه الجدول الآتي

الجدول رقم:4

التفعيلة	الصورة العروضية	عدد الحروف
فَعُولُنْ	0/0//	خماسية
فَاعِلُنْ	0//0/	خماسية
مَفَاعِيلُنْ	0/0/0//	سباعية
مُفَاعِلُنْ	0///0//	سباعية

(1) محمد العلمي، العروض و القافية، دراسة في التأسيس و الاستدراك، م.س.ص: 89..

(2) الشيخ جلال الدين الحنفي، العروض تهذيبه و إعادة تدوينه، م.س.ص: 41.

(3) م.ن.ص: 41.

(4) محمد العلمي، العروض و القافية، دراسة في التأسيس و الاستدراك، م.س.ص: 81.

(5) الشيخ جلال الدين حنفي، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، م.س.ص: 39.

(6) اسماعيل بن حماد الجوهري ، عروض الورقة، تح. سعيد جونكلي، أرضوم، د/ط، 1994، ص: 4، محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس و الاستدراك، م.س.ص: 82.

فَاعِلَاتُنْ	0/0//0/	سباعية
مُتَّفَاعِلُنْ	0//0///	سباعية
مُسْتَفْعِلُنْ	0//0/0/	سباعية
مَفْعُولَاتُ	/0/0/0/	سباعية

ويُتَّضح من خلال الجدول السابق وجود تفعيلتين خماسيتين هما: (فَعُولُنْ وفَاعِلُنْ)، وستّة سباعية هي: (مَفَاعِلُنْ، مَفَاعِلَتُنْ، فَاعِلَاتُنْ، مُتَّفَاعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مَفْعُولَاتُ)، كما تجدر الإشارة إلى أنّ أقصى ما يمكن أن تتشكل منه التفاعيل الخليلية هو سبعة حروف⁽¹⁾. ويتجلى من خلال التكوين المقطعي للتفعيلات، أنّها ذات خاصيّة أساسية في تركيبها، حيث لا تحتل تفعيلة أكثر من وتد واحد⁽²⁾، وذلك أنّ أكبر قيمة كمية للتفاعيل العروضية من حيث حروفها هي السباعية⁽³⁾، فإذا اشتملت تفعيلة على وتدين وسبب كانت ثمانية، وهذا ما استبعده الخليل نظريته⁽⁴⁾، أمّا إذا اشتملت التفعيلة على ثلاثة أسباب ووتد أصبحت تساعية، وهذا أيضا مستبعد في النظرية الخليلية لأنه لا يحقق التناسب. أمّا من حيث الصّنف فتُقسّم التفاعيل إلى أصول و فروع⁽⁵⁾، إذ شاع في كتب العروض أنّ كل ما بُدئ بوتدٍ من التفعيلات فهو أصل، أمّا المبدوءة بسبب فهي فروع⁽⁶⁾، حيث يكون الأصل في الوتد، ويبدأ التفرع من

(1) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م.س.ص:23.

(2) محمد العلمي، العروض و القافية دراسة في التأسيس و الاستدراك، م.س.ص:83.

(3) م.ن.ص.ن.

(4) م.ن.ص.ن.

(5) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، مكتبة الأمريكا و الشرق، ميزونف، باريس، ط3، 1954،

ص:7، الشيخ جلال الدين الحنفي، العروض تهذيبه و إعادة تدوينه، م.س.ص:39.

(6) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعر العرب، م.س.ص:16. ومحمد العلمي، العروض و القافية دراسة في التأسيس

و الاستدراك، م.س.ص:86.

السبب⁽¹⁾، وهو ما أدى إلى وجود أربع تفاعيل أصول هي: (فَعُولُنْ وَمَفَاعِيلُنْ وَمُفَاعِلُنْ وَفَاعِ لَاثُنْ)⁽²⁾، وذلك ما يجسده الناظم بقوله:

فَعُولُنْ المذكور أعلى الرُّثْب مركَّبٌ من وتدٍ وسبب
كَذَا مَفَاعِيلُنْ له قد صَحَبَا مِنْ وَتَدٍ وَسَبَبَيْنِ رُكْبَا
كَذَا مُفَاعِلُنْ الرِّفِيقُ له وَفَاعِ لَاثُنْ المَفْرُوقُ
فَهَذِهِ أَصُولُهَا المشهورة وبعدها فُرُوعُهَا مذكورة⁽³⁾.

ويعتبر العروضيون هذه التفاعيل هي الأصل لابتدائها بتد مثلاً يوضحه التركيب المقطعي لهذه التفعيلات في الجدول الآتي:

الجدول رقم 4

التفعيلة	التركيب المقطعي
فَعُولُنْ	وتد مجموع وسبب خفيف (0/0//) ⁽⁴⁾ .
مَفَاعِيلُنْ	وتد مجموع وسببان خفيفان (0/0/0//) ⁽⁵⁾ .

(1) أبو العباس العنابي، نزهة الأبصار في أوزان الأشعار، تح. حسام الدين مصطفى محمد، دار ضياء، الكويت، ط1، 2015، ص:50.

(2) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:7. السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص:16.

(3) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م.س.ص:53.

(4) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م.س.ص:26.

(5) م.ن.ص:27. السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص:16.

التركيبة المقطعية	التفعيلة
وتد مجموع وسبب ثقيل وسبب خفيف (0///0//) ⁽¹⁾ .	مُفَاعَلَتُنْ
وتد مفروق وسببان خفيفان ⁽²⁾ .	فَاعٍ لَأَتُنْ

ويلاحظ من خلال الجدول السابق أنّ ثلاثة من التفعيلات الأصول تبدأ بتد مجموع، والرابعة بتد مفروق، حيث أجمعت كتب العروض أنّ التود المجموع أقوى من المفروق، والسبب الخفيف أقوى من السبب الثقيل⁽³⁾. ويتقدم أسباب الأصول على أوتادها، يتم الحصول على ستّ تفعيلات فروع⁽⁴⁾، وهي: (فَاعِلُنْ وَمُسْتَفْعِلُنْ وفَاعِلَاتُنْ وَمُتَفَاعِلُنْ وَمَفْعُولَاتُ وَمُسْتَفْعِ لُنْ)⁽⁵⁾. ويلاحظ على هذه الفروع ابتداءها بالأسباب التي تقدمت على الأوتاد في الفصول، وفي الجدول الآتي توضيح لذلك.

الجدول رقم: 5

الأصل	طريقة التفريع	الفرع المنقول إليه
فَعُولُنْ	لَنْ فَعُوْ	فَاعِلُنْ
مَفَاعِيلُنْ	لَنْ مَفَاعِي	فَاعِلَاتُنْ

(1) م.ن.ص.ن.

(2) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م.س.ص: 52.

(3) الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، م.س.ص: 28.

(4) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب م.س. ص: 07، الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، م.س.ص: 26.

(5) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص: 16.

(5) أبو العباس العنابي، نزهة الأبصار في أوزان الأشعار، م.س.ص: 50.

	عِيْلُنْ مَفَا	مُسْتَفْعِلُنْ
مُفَاعَلُتُنْ	عِلُّنْ مَفَا	مُتَفَاعِلُنْ
فَاعِ لَا تُنْ	تَنْ فَاعِ لَا لَا تُنْ فَاعِ	مُسْتَفْعِ لُنْ مَفْعُولَاتُ ⁽¹⁾ .

لقد لوحظ من خلال الجدول السابق انبثاق ستّ تفعيلات أخرى من الأصول الأربعة، وهذه التفعيلات المنبثقة هي: ة(فَاعِلُنْ، فَاعِلَاتُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِ لُنْ، مَفْعُولَاتُ)، وتُسمى هذه التفعيلات في النظرية الخليلية الفروع⁽²⁾، وبهذا يصبح عدد التفاعيل العروضية أصولا وفروعا عَشْرًا⁽³⁾، أربعة أصول وستة فروع، كما يوضحه الناظم في قوله:

وَمِنْ هُنَا تَأَلَّفَ الْأَجْزَاءُ وَعِدُّهَا عَشْرٌ بِلَا امْتِرَاءٍ
أَرْبَعَةٌ مِنْهَا أُصُولٌ وَهِيَ مَا قَدْ بُدِئَتْ بِوَتْدٍ وَعَمَّ مَا
وَهِيَ فَعُولُنْ وَمَفَاعِلُنْ خُذِ كَذَا مُفَاعِلُتُنْ بَفَتْحِ اللّامِ ذِي
وَفَاعِ لَا تُنْ مُتَفَاعِلُنْ يَلِي كَذَاكَ مَفْعُولَاتُ فَلْتَبْتِهْلِ
مُسْتَفْعِ لُنْ ذُو الْوَتْدِ الْمَفْرُوقِ فِي بَحْرِ الْحَقِيفِ ثُمَّ جُحِثَتْ يَفِي⁽⁴⁾.

(1) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، مكتبة الأمريكا والشرق، ميزونف، باريس، ط3، 1954، ص:8

(2) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:7.

(3) محمد بن علي المخلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م.س.ص:60.

(4) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص:16.

والخلاصة أنّ جميع المقاطع العروضية في قوالب وزنية (صرفية) أدّى إلى إنتاج أربع تفعيلات أصول، وباستخدام طريقة التّقليب، تشكّلت ست وحدات وزنية أخرى، وهي طريقة احصاء المفردات العربية في معجم العين⁽¹⁾.

2.5.1 في تركيب الأصول وفروعها:

من خلال التحليل المقطعي للتفاعيل العروضية، يتّضح أنّ الوجد في التفعيلات الخماسية له حالتان: إمّا أن يكون مُقدِّماً على السبب، وإمّا مُؤخراً عليه، وأمّا في السباعية فله ثلاث حالات: أمّا أن يُقدِّم أو يتأخّر على السببين، وإمّا أن يتوسّطهما⁽²⁾، وهذه الطريقة المعتمدة في تشكيل تفاعيل العروض، هي نفسها طريقة التّقليب المستخدمة في وضع في وضع معجم العين⁽³⁾. وقد وضع الخليل في البداية أربع تفاعيل كوحدات وزنية لنظامه، وبشيء من التّقديم و التّأخير في مقاطعها العروضية وصلت عشرًا، وهي — حسب الخليل — المحققة في الشّعر العربي، ومن هنا وجب إبراز طريقة تولّد الفروع من الأصول.

أ. (فَعُولُنْ) وما يتفرّع منه:

الأصل الأول من تفاعيل الخليل هو (فَعُولُنْ)، وهو خماسي في عدد حروفه، ومركب من وتد مجموع (0//)، فسبب خفيف (0/)⁽⁴⁾، وكيفية تفرّيعه أنّه تقدّم السبب على الوجد، فتحوّل لفظه إلى: (لَنْ عَلُنْ). ومنه إلى (فَاعِلُنْ) لأنّه أحسن منه لفظاً⁽⁵⁾، وقيل (فَاعِلُنْ) فرع من (فَعُولُنْ)⁽⁶⁾. وبهذا صارت (فَاعِلُنْ) فرعاً من (فَعُولُنْ)، وهو مركّب من سبب خفيف فوتد مجموع، ولا يمكن القول: (فَاعِلُنْ) مشكّل من وتد

(1) عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، م.س.ص: 61، 62.

(2) محمد العلمي، العروض و القافية دراسة في التأسيس و الاستدراك، م.س.ص: 83.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشّعر العربي، م.س.ص: 24.

(4) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م.س.ص: 26.

(5) محمد بن علي المخلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م.س.ص: 45.

(6) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م.س.ص: 26.

مفروق وسبب خفيف (فَاعِ لُنْ) لأنَّ أصله (فَعُولُنْ)، ولتكن (فَا) من (فَاعِلُنْ) خَلْفًا لـ (لُنْ) من (فَعُولُنْ).
و(عِلُنْ) من (فَاعِلُنْ) خلفا لـ (فَعُو) من (فَعُولُنْ) ⁽¹⁾.

ب. (مَفَاعِلُنْ) و فروعه:

(مَفَاعِلُنْ) هي الأصل الثاني في التفاعيل العروضية، وهي سباعية من حيث حروف تكوينها، أمّا من حيث تركيبها المقطعي، فهي تتكوّن من وتد مجموع وسببين خفيفين ⁽²⁾، يتفرّع عنه جزآن أحدهما (مُسْتَفْعِلُنْ) المجموع الوتد ⁽³⁾، وذلك بتقديم سبي (مَفَاعِلُنْ) على وتده، فصار لفظه (عِلُنْ مَفَا)، ونُقِلَ بعدها إلى (مُسْتَفْعِلُنْ) لأنّه أحسن منه لفظاً ⁽⁴⁾، وقيل (مُسْتَفْعِلُنْ) فرع من (مَفَاعِلُنْ) ⁽⁵⁾، وهو مركّب من سببين خفيفين ووتد مجموع، ولا يمكن القول أنّه مركّب من وتد مفروق وسببين خفيفين (مُسْ تَفْعِ لُنْ) لأنَّ أصله (مَفَاعِلُنْ)، فليكن الوتد المجموع في (مُسْتَفْعِلُنْ) خلفا لمثله في (مَفَاعِلُنْ)، والسببان الخفيفان في (مُسْتَفْعِلُنْ) خلفا لمثليهما في (مَفَاعِلُنْ) ⁽⁶⁾. أمّا الفرع الثاني المنبثق من (مَفَاعِلُنْ)، فهو (فَاعِلَاتُنْ) المجموع الوتد ⁽⁷⁾، وذلك بتقديم السبب الأخير عن وتده، فصار لفظه (فَاعِلَاتُنْ) ⁽⁸⁾، وهو مركّب من سبب خفيف، فوتد مجموع، فسبب خفيف، وخلاصة القول أنّ (مَفَاعِلُنْ)، هي أصل لفرعين (مُسْتَفْعِلُنْ) و(فَاعِلَاتُنْ).

(1) محمد بن علي المخلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م.س.ص:46.

(2) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص:16.

(3) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م.س.ص:27.

(4) محمد بن علي المخلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م.س.ص:55.

(5) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:8.

(6) محمد بن علي المخلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م.س.ص:56.

(7) م.ن.ص:55.

(8) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:8.

ج. (مُفَاعَلَتُنْ) وتفرعيه:

الأصل الثالث من التفاعيل العروضية، هو (مُفَاعَلَتُنْ) ⁽¹⁾، وهو سباعي مركب من وتد مجموع وسببين، ثقیل وخفیف ⁽²⁾، وله فرع واحد مستعمل هو (مُتَفَاعِلُنْ) ⁽³⁾، أما عن كيفية تفرعيه فقد تمّ تقديم سبي (مُفَاعَلَتُنْ) على وتده، فصار لفظه (عِلْتُنْ مَفَا)، ونُقِلَ إلى (مُتَفَاعِلُنْ) لأنّه أحسن منه لفظاً، وبذلك صار (مُتَفَاعِلُنْ) فرعاً من (مُفَاعَلَتُنْ) ⁽⁴⁾، وهو سباعي مكون من سبب ثقیل، فسبب خفیف، فوتد مجموع.

د. تفریع (فَاعِ لَا تُنْ):

الأصل الرابع في نظام الخليل، هو (فَاعِ لَا تُنْ) المفروق الود ⁽⁵⁾، وهو سباعي مركب من وتد مفروق، فسببين خفيفين، وقد جرث العادة عند العروضيين أن يفصلوا بين اللام و الفاء في رسمه، حتى يتجلى للناظر فيه أنّه مفروق الود ⁽⁶⁾. ويتفرع عن هذا الأصل جزآن، أولهما (مَفْعُولَاتُ) ⁽⁷⁾، وذلك بتقديم سبي (فَاعِ لَا تُنْ) على وتده فصار لفظه (فَاعِ لَا تُنْ)، ثُمَّ نُقِلَ إلى (مَفْعُولَاتُ) ⁽⁸⁾، وأما الفرع الثاني الذي انبثق عن (فَاعِ لَا تُنْ) فهو (مُسْتَفْعِلُنْ) ⁽⁹⁾، وذلك بتقديم سبيه الأخير على وتده فصار لفظه (تُنْ فَاعِ لَا)،

(1) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م.س.ص:27.

(2) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص:16.

(3) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:8. الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م.س.ص:27.

(4) محمد بن علي المخلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م.س.ص:58.

(5) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م.س.ص:28.

(6) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص:16.

(7) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م.س.ص:28.

(8) محمد بن علي المخلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م.س.ص:58.

(9) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م.س.ص:28.

وَنُقِلَ بعدها إلى (مُسْتَفْعِ لُنْ) ⁽¹⁾، زمن ثمة كان ل (فَاعِ لَاتُنْ) فرعان، أولهما (مَفْعُولَاتُ)، وثانيهما (مُسْتَفْعِ لُنْ) المفروق الودت.

2.6 التفاعيل وما يلحقها من زحاف:

لقد سبق القول أنّ وحدة الوزن في النظام العروضي هي التفعيلة بأعدادها العشرة، أربعة منها أصول، وستة فروع، غير أنّ هذه التفاعيل قد يلحقها تغيير، يسمّيه العروضيون بـ"الزحاف"، وهذا ما يدفع الباحث إلى التساؤل عن مفهوم الزحاف، وأنواعه، وأهمّ التفاعيل التي يعتريها.

أ. في مفهوم الزحاف:

الزحاف هو تغيير مخصوص بثواني الأسباب ⁽²⁾ إمّا بتسكين متحرّكه، أو بحذفه ⁽³⁾، وعليه لا يكون إلّا في أوّل التفعيلة، ولا في ثالثها، ولا في سادسها ⁽⁴⁾، بل لا يتناول من التفعيلة إلّا الحرف الثاني، أو في الرابع، أو في الخامس، أو السابع ⁽⁵⁾، وذلك يرجع إلى طبيعة التكوين المقطعي للتفاعيل، إذ أنّ الزحاف لا يعتري إلّا الحرف الثاني من الأسباب.

والزحاف عند العروضيين نوعان: مفرد ومزدوج، حيث يكون الأول في حرف واحد من التفعيلة مع سلامة باقي الحروف ⁽⁶⁾، بمعنى أنّ التفعيلة التي يصيبها هذا النوع من الزحاف، لا يصيبها التغيير إلّا

(1) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م.س.ص:58.

(2) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:8.

(3) فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه، م.س.ص:25. صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م.س.ص:192.

(4) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:8.

(5) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص:18.

(6) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م.س.ص:69.

في حرفٍ واحد من حروفها، و هو ثمانية أضرب⁽¹⁾، وفي الجدول التالي توضيح لكلّ ضرب منها.

الجدول رقم: 5

ت	الزّحاف	مفهومه
1	الحُثْن	حذف الحرف الثّاني المتحرّك من التّفعية، يختص بثواني الأسباب ⁽²⁾ .
2	الإضمّار	تسكين الحرف الثّاني المتحرّك من التّفعية، لا يصيب إلّا ثاني السّبب ⁽³⁾
3	الوقْص	حذف الحرف الثّاني المتحرّك من التّفعية، يختص بثواني الأسباب ⁽⁴⁾ .
4	الطّي	حذف الحرف الرابع السّاكن من التّفعية المبدوء بسببين خفيفين، ويدخل ثاني السّبب ⁽⁵⁾ .
5	القبْض	حذف الحرف الخامس السّاكن، مختص بثواني الأسباب ⁽⁶⁾
6	العقل	حذف الخامس المتحرّك من التّفعية، لا يدخل إلّا (مُفَاعَلَتُنْ) ⁽⁷⁾ .

(1) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص: 18.

(2) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص: 9.

(3) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص: 28.

(4) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص: 9.

(5) م.ن.ص.و السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص: 20.

(6) محمد بن علي المخلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م.س.ص: 69.

(7) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص: 27.

ت	الزحاف	مفهومه
7	العصب	تسكين الخامس المتحرك من التفعيلة، يدخل (مُفَاعَلُتُنْ) فقط ⁽¹⁾ .
8	الكف	حذف السابع الساكن من التفعيلة ⁽²⁾ .

ويُستنتج من خلال هذا الجدول، أنّ أيّ ضرب من هذه الزحافات يمسّ التفعيلة في حرف واحد من حروفها، زيادة على أنّ جميعها يدخل ثواني الأسباب، دون غيرها من المقاطع العروضية، سواء بالتسكين أو الحذف، وهذا ما يجعل كلّ ضرب منها مُختصا بتفعيلات دون أخرى، وفي الجدول الآتي توضيح لكلّ ضرب من الزحاف المفرد، و ما يختص به من تفعيلات.

الجدول رقم:6

الزحاف	التفاعيل التي يدخلها	ما تصير إليه بعد الزحاف	المستعمل من التفاعيل المُزحفة
الخبث	مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مَفْعُولَاتُ فَاعِلَاتُنْ	مُتَفَعِّلُنْ فَعِلُنْ مَعُولَاتُ فَعِلَاتُنْ	مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَعُولَاتُ فَعِلَاتُنْ ⁽³⁾
الإضمار	مُتَفَاعِلُنْ بتحريك التاء	مُتَفَاعِلُنْ بتسكين التاء	مُتَفَاعِلُنْ

(1) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:9، و السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص:20.

(2) محمد بن علي المخلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م.س.ص:69.

(3) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص:21.

الزحاف	التفاعيل التي يدخلها	ما تصير إليه بعد الزحاف	المستعمل من التفاعيل المٌزحفة
			مُسْتَفْعِلُنْ ⁽¹⁾
الطّي	مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مَفْعُولَاتُ	مُسْتَعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُفَعَّلَاتُ	مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ فَاعِلَاتُ ⁽²⁾
الوقص	مُتَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ ⁽³⁾
العصب	مُفَاعِلُنْ بتحرك اللام	مُفَاعِلُنْ بسكون اللام	مَفَاعِلُنْ ⁽⁴⁾
القبض	فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ ⁽⁵⁾
العقل	مُفَاعِلُنْ	مُفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ ⁽⁶⁾
الكفّ	مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

(1) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص:28.

(2) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص:21.

(3) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:9.

(4) م. ن. ص. ن.

(5) غازي يموت، بحور الشعر العربي، م.س.ص:28.

(6) م.ن.ص:27.

الزحاف	التفاعيل التي يدخلها	ما تصير إليه بعد الزحاف	المستعمل من التفاعيل المُرَحفة
	فَاعِ لَأَثْنُ	فَاعِ لَأَثُ	فَاعِ لَأَثُ ⁽¹⁾

ما ينبغي الإشارة إليه، هو وجود أشكال كثيرة للتفاعيل المُرَحفة في الكتب العروضية، غير أننا أخذنا في هذا الجدول بما هو شائع، وبما استحسنه الخليل بن أحمد الفراهيدي، وبما اتَّخذته كشواهد لتدعيم مسألة الزحافات في نظريته العروضية.

ب. الزَّحاف المركب (المُزدوج):

النَّوع الثاني من الزَّحاف، هو ما كان في موضعين من التَّفعيلة الواحدة، أو بعبارة أخرى، هو اجتماع نوعين من الزَّحاف المفرد في تفعيلة واحدة⁽²⁾، أيَّ أنه يختص بحرفين من التَّفعيلة الواحدة، وهو أربعة أضرب⁽³⁾، في الجدول الآتي توضيح لكلِّ ضربٍ منها.

الجدول رقم: 7

ت	الزَّحاف	مفهومه
1	الحنبل	اجتماع الحنن والطي في تفعيلة واحدة ⁽⁴⁾ .
2	الحزل	اجتماع الإضمار والطي في التَّفعيلة الواحدة ⁽⁵⁾ .

(1) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص: 21.

(2) فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه، م.س.ص: 27. وغازي يموت، بحور الشَّعر العربي، بحور الخليل، م.س.ص: 28.

(3) م.ن.ص.ن.

(4) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص: 22.

(5) فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه، م.س.ص: 27.

ت	الزحاف	مفهومه
3	الشكل	اجتماع الخنن والكف ⁽¹⁾ .
4	النقص	اجتماع العصب والكف في التفعيلة الواحدة ⁽²⁾ .

وما يلاحظ على هذه الأضرب من الزحاف المركب، أنها تمتاز بخاصية زائدة عن الزحاف المفرد، ألا وهي إصابة التفعيلة الواحدة في حرفين من حروف تكوينها، وهذا ما يجعل كل ضرب من الزحاف المركب محوصا بتفاعلات معينة دون غيرها، وفي الجدول الآتي تفصيل للتفاعيل القابلة للزحاف المركب.

الجدول رقم: 8

الزحاف	التفاعلات التي يدخلها	ما تصير إليه التفاعلات بعد الزحاف	المستعمل من التفاعيل المزخفة
الخنن	مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ	مُتَعِلُنْ مَعُولَاتُ	فَعِلْتُنْ فَعِلَاتُ ⁽³⁾
الخنزل	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَعِلُنْ	مُفْتَعِلُنْ ⁽⁴⁾
الشكل	فَاعِلَاتُنْ	فَعِلَاتُ	فَعِلَاتُ

(1) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص:28.

(2) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:10.

(3) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:11.

(4) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص:28.

	مُسْتَفْعِ لُنْ	مُتَفْعِ لُ	مَفَاعِ لُ ⁽¹⁾
النقص	مُفَاعَلُنْ	مُفَاعَلْتُ	مَفَاعِيلُ ⁽²⁾

ينبغي الإشارة إلى أنّ هذا البحث قد أخذ بما هو شائع و مُستعمل في الذائقة الشعرية، وذلك من أجل تجاوز كثرة المصطلحات التي كثيرا ما تُرهق دارس العروض، وتُعيق فهمه^(*)، زيادة على أنّ الزحاف بنوعيه المفرد والمركب، هو تسهيل عروضي يلجأ إليه الشاعر إن اقتضت الذائقة الشعرية ذلك دون لزوم، بمعنى إذا لجأ الشاعر إلى الزحاف في بيت من أبيات القصيدة، فليس لازما عليه التّقييد بذلك على طول القطعة الشعرية، وإذا كان الزحاف مختص بثواني الأسباب فإن المقاطع العروضية الأخرى لا تسلم من ذلك، و ذلك ما يعرف عند العروضيين بـ "العلة"⁽³⁾.

2.7 في العلل وأقسامها

- العلة لون آخر من التّغيير غير مختص بثواني الأسباب، يقع في التفعيلة الأخيرة من الشّطر الشعري (العروض، أو الضرب)⁽⁴⁾، وهو يختلف عن الزحاف في أمور يمكن حصرها فيما يلي
- العلة تدخل على الأسباب و الأوتاد، بينما الزحاف لا يدخل إلّا على الأسباب⁽⁵⁾.
 - العلة لازمة على خلاف الزحاف، أي أنّ العلة إذا استخدمها الشاعر في أوّل بيتٍ وجب عليه التّقييد بذلك إلى نهاية القصيدة⁽⁶⁾.

(1) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص:22.

(2) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:11.

(*) تجاوز البحث الحديث عن زحاف المراقبة و المكافحة، لأن ذلك من بين المصطلحات غير شائعة في العروض العربي.

(3) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص:24.

(4) م. ن. ص. ن.

(5) فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، م.س.ص:28.

(6) م. ن. ص. ن.

لا تقع العلة إلا في التفعيلة الأخيرة من الشطر (العروض والضرب)، على عكس الزحاف الذي يكون في الحشو، وفي العروض والضرب⁽¹⁾. والعلل قسمان، علل بالزيادة، وعلل بالنقصان⁽²⁾، وأنواع الزيادة ثلاثة هي: الترفيل، والتذييل والتسبيغ⁽³⁾، وفي الجدول الآتي تفصيل لكل نوع من هذه العلل.

الجدول رقم: 9

العلة	مفهومها
الترفيل	زيادة سبب خفيف (0/) في آخر التفعيلة المنتهية بوتر مجموع (0//) ⁽⁴⁾
التذييل	زيادة حرف ساكن في آخر التفعيلة المنتهية بوتر مجموع
التسبيغ	زيادة حرف ساكن في آخر التفعيلة المنتهية بسبب خفيف (0/) ⁽⁵⁾

والملاحظ من خلال الجدول السابق، أنّ الزيادة في هذه الأنواع من العلل، تنحصر ما بين حرف ساكن وسبب خفيف، أي أنّ أقصى ما يمكن زيادته في هذا النوع من العلل، حرف متحرك متبوع بساكن، كما هو الحال في علة (الترفيل)، وأدنى ما يمكن زيادته أيضا حرف ساكن، كما في علتي (التذييل والتسبيغ)، وهذا ما يجعل بعض التفعيلات فقط قابلة لهذا النوع من العلل، وفي الجدول الآتي تفصيل لأهم التفعيلات القابلة لعلل الزيادة.

الجدول رقم: 10

- (1) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص: 24.
- (2) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص: 12.
- (3) فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه، م.س.ص: 28.
- (4) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص: 24.
- (5) فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه، م.س.ص: 29.

العلة	التفعيلات الخاضعة لعلة الزيادة	ما تصير إليه
التّرفيل	فَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	فَاعِلَاتُنْ مُتَّفَاعِلَاتُنْ ⁽¹⁾
التّذييل	فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	فَاعِلَانْ مُسْتَفْعِلَانْ مُتَّفَاعِلَانْ ⁽²⁾
التّسبيغ	فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتَانْ ⁽³⁾

أمّا النوع الثّاني من العلل، فهو علة النّقصان، وعددها تسعة⁽⁴⁾، وسنتناول في الجدول التالي كلّ ضربٍ منها على حدة.

(1) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:12.

(2) فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه، م.س.ص:29.

(3) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص:25.

(4) م.ن.ص:26، غازي يموت، بحور الشّعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص:30.

الجدول رقم: 9

ت	العلّة	مفهومها
1	الحذف	إسقاط السبب الخفيف (0/) من آخر التفعيلة ⁽¹⁾
2	القطع	حذف ساكن الوند المجموع، وتسكين ما قبله ⁽²⁾
3	القطف	حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة و تسكين ما قبله ⁽³⁾
4	الحذد	حذف الوند المجموع (0//) من آخر التفعيلة ⁽⁴⁾
5	الصلم	حذف وتد مفروق (0/) من آخر التفعيلة ⁽⁵⁾
6	الوقف	تسكين آخر الوند المفروق من التفعيلة، بمعنى تسكين السابع المتحرك ⁽⁶⁾ .
7	الكشف	حذف آخر الوند المفروق من التفعيلة، أي حذف السابع المتحرك ⁽⁷⁾

(1) فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه، م.س.ص: 29.

(2) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص: 13.

(3) أبو العباس العنابي، في أوزان نزهة الأبصار الأشعار، م.س.ص: 71.

(4) م.ن.ص: 72.

(5) فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه، م.س.ص: 82.

(6) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص: 32.

(7) م.ن.ص: 31.

8	القَصْر	إسقاط آخر السبب الخفيف من التفعيلة، وتسكين ما قبله ⁽¹⁾
9	البِثْر	اجتماع الحذف والقطع في التفعيلة الواحدة ⁽²⁾

وما يلاحظ على علل النقصان أنّها أكثر عددا من علل الزيادة، كما أنّها أكثر منها تشعباً، وهذا ما يجعل كلّ نوع من هذه العلل مخصوصاً بتفعيلات دون غيرها، خصوصاً وأنّ التركيب المقطعي للتفعيلات له علاقة وطيدة بذلك، وفي الجدول التالي تفصيل لكلّ تفعيلة و ما يخصّها من علل النقصان.

الجدول رقم: 10

اسم علّة النقصان	التفاعيل التي تدخلها	ما تؤول إليه	ما هو مستعمل منها
الحذف	مَفَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ	مَفَاعِي فَاعِلَاً	فَعُولُنْ فَاعِلُنْ ⁽³⁾
القطع	مُتَفَاعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَفَاعِلُ فَاعِلُ مُسْتَفْعِلُ	فَعِلَاتُنْ فِعْلُنْ مَفْعُولُنْ ⁽⁴⁾
القطف	مُفَاعِلُنْ	مُفَاعِلُنْ	فَعُولُنْ ⁽⁵⁾

(1) أبو العباس العنابي، في أوزان نزهة الأبصار الأشعار، م.س.ص: 80.

(2) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص: 13.

(3) فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه، م.س.ص: 29.

(4) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص: 14.

(5) فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه، م.س.ص: 29.

اسم علة التقصان	التفاعيل التي تدخلها	ما تؤول إليه	ما هو مستعمل منها
الحذد	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَا	فَعِلُنْ ⁽¹⁾
الصلم	مَفْعُولَاتُ	مَفْعُو	فَعْلُنْ ⁽²⁾
الوقف	مَفْعُولَاتُ	مَفْعُولَاتُ	مَفْعُولَاتُ ⁽³⁾
الكشف	مَفْعُولَاتُ	مَفْعُولَا	مَفْعُولُنْ ⁽⁴⁾
القصر	فَاعِلَاتُنْ فَعُولُنْ	فَاعِلَاتُ فَعُولُ	فَاعِلَاتُنْ ⁽⁵⁾ فَعُولُ ⁽⁶⁾
البتر	فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلْ	فَعِلُنْ ⁽⁷⁾

- (1) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص:29.
- (2) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:14.
- (3) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص:32.
- (4) أبو العباس العنابي، نزهة الأبصار في أوزان الأشعار، م.س.ص:82.
- (5) أبو العباس العنابي، نزهة الأبصار في أوزان الأشعار، م.س.ص:80.
- (6) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:14.
- (7) م.ن.ص.ن.

من خلال الجدول يتضح أنّ علل النقصان أكبر بكثير من علل الزيادة، وحتى الواقع الشعري يثبت أنّ العلة بالنقصان هي أكثر شيوعاً في الشعر العربي، وذلك لما توفره للشاعر من حرية، لأنّ التقيد الصارم بالنمط الواحد كثيراً ما يكبح المشاعر، ويعيق الإبداع، زيادة على كونها متداخلة وعسيرة الفهم⁽¹⁾.

2.8 الدوائر العروضية:

كان (الخليل بن أحمد الفراهيدي) ذا مرجعية ثقافية، جعلته مُلمّاً بقواعد النحو والصرف والرياضة، وذلك ما دفعه إلى تطبيق نظرية التباديل والتوافيق الرياضية على تفاعيل العروض، حيث أنّها تتشابه كلّها في تكوينها من متحرك وساكن، ومن أسباب وأوتاد⁽²⁾، وبتبديل قراءة التفعيلة من أول مقطع عروضي فيها إلى وسطها مثلاً، ينتج لنا تفعيلة أخرى مكونة من نفس مقاطع التفعيلة الأولى، ومن هنا تبلورت فكرة الدائرة العروضية في ذهن الخليل⁽³⁾، حيث أدار التفعيلات الأصول الأربعة المذكورة في المطلب السابق، وهي: فعولُنْ، ومفاعيلُنْ، ومفاعِلُنْ، ومفعولاتُ مفروقة الوتد، فكان منهنّ خمسة دوائر، هي: المختلف، والمؤتلف، والمشتبه، والمجتلب، والمتفق⁽⁴⁾.

وأطلق (الخليل) مصطلح «الدائرة العروضية» على البحور التي يجمع بينها التشابه في المقاطع العروضية، أيّ الأسباب والأوتاد المشكلة لتفعيلات البحور، ثمّ أطلق على اسم كلّ دائرة منها اصطلاح خاص، كما سُميت كلّ دائرة منها باسم أول بحر أُخذ منها⁽⁵⁾، حيث شبّه العروضيون الدائرة العروضية بالدائرة الهندسية، فكلّما بدأنا من نقطة البداية وسرنا باتجاه استكمال حلقة الدائرة حصلنا على وزن البحر الأول، وذلك أنّ أي نقطة على محيط الدائرة الهندسية تعتبر نقطة نطلق منها لنعود إليها، والأمر

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:89.

(2) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1999، ص:39.

(3) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م.س.ص:124.

(4) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، م.س.ص:39. و الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م.س.ص:43.

(5) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص:221.

نفسه مع الدوائر العروضية، بحيث يمكن البدء من وتد معين، أو سبب معين على محيطها للحصول على بحر من البحور الشعرية⁽¹⁾.

2.8.1 تجميع التفاعيل في الدوائر العروضية:

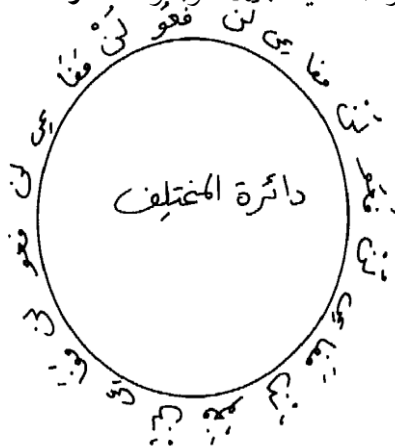
سبق القول أنّ (الخليل) أدار التفاعيلات الأصول، وهي: (فَعُولُنْ، وَمَقَاعِلُنْ، وَمُقَاعِلُنْ، وَقَاعِ لَأْتُنْ) المفروقة الوتد، فكان منهنّ خمس دوائر، اثنتان مركبتان، وتلات بسائط، فأما المركبة فهي ما تشكّلت من المزج بين تفاعيلتين مختلفتين وجعلهما شيء واحد، وأما البسيطة فهي ما تشكّلت من تكرار تفعيلة واحدة.

أ- الدائرة الأولى، (دائرة المختلف):

قام (الخليل) ومن نحا نحوه بتركيب (فَعُولُنْ) مع (مَقَاعِلُنْ)، وجعلوهما كالجزء الواحد، وكرّروهما ثلاث مرات فقالوا:

فَعُولُنْ مَقَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَقَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَقَاعِلُنْ

ثمّ جعلوهنّ دائرة، أيّ (فَعُولُنْ) بدأوا بها وختموا بالذي قبلها، وسمّوها دائرة المختلف⁽²⁾، وفي الرسم الآتي توضيح لذلك:



الشكل رقم: 1

(1) غازي يموتن بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص: 222.

(2) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 139.

والقاعدة في تفكيك الدوائر العروضية، هي البدء بأول الوجد أو السبب ثم المرور إلى الآخر⁽¹⁾، وكانت بداية في الفك في هذه الدائرة من أول وجد (فَعُولُنْ)، فقيل: «فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ» إلى آخرها، فأُعْتَبِرَ كلُّ شعر على هذا الوزن من بحر الطويل⁽²⁾، ثم انتقلوا إلى أول سبب هذه الدائرة، فقيل: «لَنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ» مع إضافة إليه ما فات مما سبق، وهو (فَعُوْ)، فيحدث بحر المديد على هذا الوزن: (فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ) أربع مرّات⁽³⁾، والبداية الثالثة كانت من وجد (مَفَاعِيلُنْ)، فقيل: «مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ» أربع مرات، فلم يوجد شعراً على هذا الوزن فاعتبر مهملاً⁽⁴⁾. ويسميه بعض العروضيين بالمستطيل، وحكى عن الخليل أن العرب لم تستعمل هذا الوزن إطلاقاً⁽⁵⁾، أمّا البداية الرابعة فكانت بأول سبب (مَفَاعِيلُنْ)، فقيل: «عِيْلُنْ فَعُو لَنْ مَفَا»، فكان الوزن (مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ) أربع مرّات، وأُعْتَبِرَ كلُّ شعر على هذا الوزن من بحر البسيط⁽⁶⁾، وخامساً ثم البدء من ثاني سبب، فقيل: «لَنْ فَعُو مَفَاعِيلُنْ» مع تدارك ما سبق، وهو (فَعُولُنْ مَفَاعِي) ⁽⁷⁾، فكان الوزن: (فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ) أربع مرات، فلم يوجد شعراً على وزنه فأعْتَبِرَ مهملاً⁽⁸⁾، ويسميه بعض العروضيين بالممتد⁽⁹⁾. والخلاصة أنّ دائرة المختلف مشكلة من خمسة أبحر، ثلاثة منها معروفة عند العرب ومستعملة⁽¹⁰⁾، هي:

— بحر الطويل ووزنه: فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ، أربع مرات.

- (1) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م. س. ص: 50.
- (2) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 139.
- (3) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م. س. ص: 50.
- (4) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 139.
- (5) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م. س. ص: 50.
- (6) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 139.
- (7) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م. س. ص: 50.
- (8) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 139.
- (9) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م. س. ص: 50.
- (10) أبو العباس العنابي، في أوزان نزهة الأبصار الأشعار، م، س، ص: 130.

- بحر المديد ووزنه: فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ، أربع مرات.
 - بحر البسيط ووزنه: مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ، أربع مرات.
- والبحران المهملان هما: بحر المستطيل ووزنه (مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ) أربع مرات، والبحر الثاني هو بحر الممتد، ووزنه (فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ) أربع مرات، وحكي عن الخليل أنَّ العرب لم تقل بيتا واحدا على هذين الوزنين⁽¹⁾.

2.8.2 طريقة استخراج البحور من دائرة المختلف:

يتشكّل الرّسم الثاني من دائرة يتتابع فيها متحركان فساكن، فمتحرّك فساكن، فمتحركان فساكن، فمتحرك فساكن، فمتحرك فساكن، بحيث إذا انطلقنا في عملية التّفكيك من الود المجموع رقم (1) حصلنا على التّفعيلات «فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ»، وهي بهذا التّرتيب تشكّل وزن بحر الطويل، أمّا إذا انطلقنا من السّبب الخفيف رقم (2) حصلنا على التّفعيلات «فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ»، وهي بهذا التّرتيب تشكّل وزن بحر المديد، أمّا إذا انطلقنا من الود المجموع رقم (3)، حصلنا على التّفعيلات «مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ»، وهو وزن مهمل لم تستعمله العرب⁽²⁾، أمّا إذا انطلقنا من السّبب الخفيف رقم (4)، حصلنا على التّفعيلات «مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ»، أمّا إذا انطلقنا من السّبب الخفيف رقم (5)، حصلنا على التّفعيلات «فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ»، وهو وزن مهمل لم تستعمله العرب.

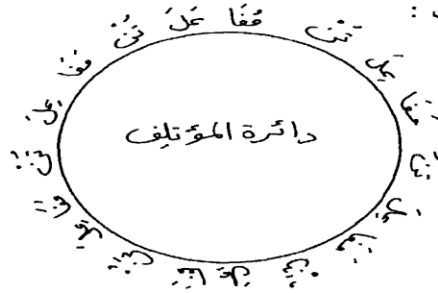
والخلاصة أنّ دائرة المختلف يستخرج منها ثلاثة بحور معروفة

(1) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشّطرين والشّعر الحر، دار الشروق لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص: 29.

(2) أحمد سليمان ياقوت، التّسهيل في علمي الخليل. م. س. ص: 34.

عند العرب ومستعملة، هي: الطويل، والمديد، والبسيط، إضافة إلى بحرین مهملين لم تستعملهما العرب، وهما: بحر المستطيل، والممتد، وفي الرسم الآتي توضيح لبحور هذه الدائرة

الشكل رقم: 2



ب- الدائرة الثانية: دائرة المؤتلف:

قام الخليل بن أحمد ومن تبعه من العروضيين بتكرار الأصل (مُفَاعَلَتُنْ) ثلاث مرات، ثُمَّ جعلوا هذه التفعيلات الثلاث في دائرة واحدة، وأطلقوا عليها اسم دائرة المؤتلف⁽¹⁾، كما هو موضح في الرسم الآتي:

ومن هذه الدائرة ثُمَّ فُكَّ ثلاثة أبحر، بحران معروفان عند العرب ومستعملان، هما: الوافر والكمال، وثالث مهمل⁽²⁾، والوافر هو أصل هذه الدائرة، حيث بدأوا بالوتد المجموع، ففُكِّلَ: «مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ»، وكلَّ شعرٍ على هذا الوزن فهو من بحر الوافر⁽³⁾، ثُمَّ بدأوا بأول السببين ففُكِّلَ: «عَلَتُنْ مُفَا عَلَتُنْ مُفَا عَلَتُنْ مُفَا»، وكلَّ شعرٍ على هذا الوزن هو من بحر الكمال⁽⁴⁾، ثُمَّ بدأوا بالسبب الأخير وهو (تُنْ)، ففُكِّلَ: «تُنْ مُفَاعَلْ، تُنْ مُفَاعَلْ، تُنْ مُفَاعَلْ»، وزنه: فَاعِلَاتُكَ فَاعِلَاتُكَ فَاعِلَاتُكَ، وهو وزن مهمل لم تستعمله العرب⁽⁵⁾.

(1) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 133.

(2) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، م. س. ص: 27.

(3) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 227.

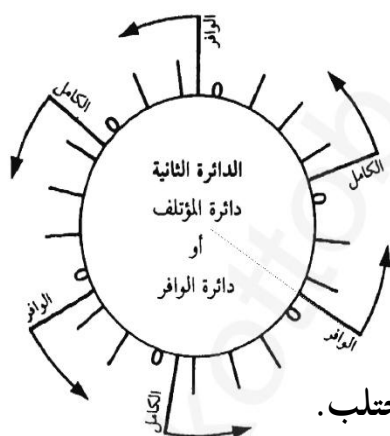
(4) حمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 133.

(5) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، م. س. ص: 27.

و الخلاصة أنّ دائرة المؤتلف، يُستخرج منها بحران معروفان عند العرب، و مستعملان هما:

- الأول: بحر الوافر، وزنه: مُفَاعَلْثُنْ مُفَاعَلْثُنْ مُفَاعَلْثُنْ، مرتين.
 - الثاني: بحر الكامل، وزنه: مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ، مرتين.
- وفي الرّسم الآتي توضيح لترتيب البحور الشعريّة في دائرة المؤتلف.

الشكل رقم:4



ج - الدائرة الثالثة: دائرة المجتلب.

قام العروضيون بتكرار الأصل (مُفَاعِلُنْ) ثلاث مرّات، ثمّ جعلوا هذه التفعيلات الثلاث دائرة واحدة، أطلقوا عليها اسم دائرة المجتلب⁽¹⁾، والرّسم الآتي توضيح لذلك.

الشكل رقم:5



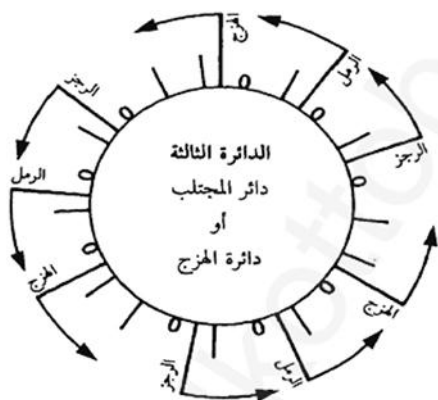
(1) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 128

بدأ العروضيون الفكّ من بداية الوند المجموع الأول، وهو (مُفَا)، ففَقِيل: «مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ»، فكلّ شعر على هذا الوزن فهو من بحر الهزج⁽¹⁾، ثمّ بدأوا من أوّل السبّيين وهو (عِي)، ففَقِيل: «عِيْلُنْ مَفَا عِيْلُنْ مَفَا عِيْلُنْ مَفَا»، وكلّ شعرٍ وجدوه على هذا الوزن اعتبروه من بحر الرّجز⁽²⁾، ثمّ بدأوا بالسبب الأخير وهو (لُنْ)، ففَقِيل: «لُنْ مَفَاعِي لُنْ مَفَاعِي لُنْ مَفَاعِي»، ووزنه: فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ، وكل شعر وجدوه على هذا الوزن اعتبروه من بحر الرّمل⁽³⁾. وعليه فدائرة المحتلب تحمل ثلاثة أبحر معروفة عند العرب ومستعملة هي:

- البحر الأول هو بحر الهزج، وزنه: (مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ)، مرتين.
- البحر الثاني هو بحر الرّجز، ووزنه (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ)، مرتين.
- البحر الثالث هو بحر الرّمل، ووزنه (فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ)، مرتين.

وفي الرّسم الآتي توضيح لترتيب البحور في دائرة المحتلب.

الشكل رقم: 6



د-الدائرة الرابعة: دائرة المشتبه

قام الخليل ومن تبعه من العروضيين بتركيب ثلاث تفعيلات سباعية وجعلها كالجُزء الواحد، وهي: (مَفَاعِيْلُنْ فَا عِ لَاتُنْ مَفَاعِيْلُنْ)، تفعيلتان متفتقتان في اللفظ والتركيب، هما (مَفَاعِيْلُنْ) الأولى والثالثة، وتفعيلة مخالفة لهما في اللفظ والتركيب هي (فَا عِ لَاتُنْ) الوسطى لأنّها ، وكرّروهن مرّة واحدة،

(1) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 231.

(2) محمد بن علي المخلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 128.

(3) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، م. س. ص:

وجعلوهنّ في دائرة أطلقوا عليها اسم دائرة المشتبه⁽¹⁾. وتشتمل هذه الدائرة على تسعة أبحر، ستّة منها معروفة عند العرب ومستعملة، والثلاثة الباقية مهملة⁽²⁾.

2.9 طريقة افتكاك البحور من دائرة المشتبه:

لقد سبق القول أنّ بداية الفكّ من الدوائر العروضية تكون من الوند المجموع قبل المفروق، ومن السبب الخفيف قبل الثّقل، وفي هذه الدائرة بدأ العروضيون عملية الفكّ بالوند المجموع الأول من (مَفَاعِيْلُن) وهو (مَفَا)، ففَقِيل: «مَفَاعِيْلُن فَا عِ لَآتُنْ مَفَاعِيْلُن»⁽³⁾، وهذه تفعيلات بحر المضارع⁽⁴⁾، ثمّ بالسبب الخفيف الذي يليه وهو (عِي)، ففَقِيل: «عِيْلُنْ مَفَا، لَآتُنْ مَفَا، عِيْلُنْ مَفَا»⁽⁵⁾، ووزنه (مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ)⁽⁶⁾، وهذه تفعيلات بحر المقتضب⁽⁷⁾. ثمّ بالسبب الثاني من (مَفَاعِيْلُن) وهو (عَن)، فَ قِيل: «لُنْ فَا عِ لَا، لُنْ مَفَاعِي، لُنْ مَفَاعِي»⁽⁸⁾، ووزنه (مُسْتَفْعِ لُنْ، فَا عِلَآتُنْ، فَا عِلَآتُنْ)⁽⁹⁾، وهذه تفعيلات بحر المجتث⁽¹⁰⁾.

(1) محمد بن علي المخلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 146.

(2) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م. س. ص: 54.

(3) محمد بن علي المخلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 147.

(4) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، م. س. ص: 77.

(5) محمد بن علي المخلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 147.

(6) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م. س. ص: 55.

(7) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 239.

(8) محمد بن علي المخلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 147.

(9) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م. س. ص: 55.

(10) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، م. س. ص: 77.

ثمَّ بوتد (فَاعِ لَا تُنْ)، فِقِيل: «فَاعِ لَا تُنْ، مَفَاعِيْلُنْ، مَفَاعِيْلُنْ»⁽¹⁾، ولما لم يُعْثَرْ على شِعْرِ على هذا الوزن، أُعْثِرَ بحرا مُهملا⁽²⁾. ثمَّ بالسَّبب الخفيف الذي يليه وهو (لَا)، فِقِيل: «لَا تُنْ مَفَا، عِيْلُنْ مَفَا، عِيْلُنْ فَا»⁽³⁾، ووزنه (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ)⁽⁴⁾، وهذه تفعيلات بحر السَّريع⁽⁵⁾

ثمَّ بالسَّبب الثَّاني من (فَاعِ لَا تُنْ)، فِقِيل: «تُنْ مَفَاعِي، لُنْ مَفَاعِي، لُنْ فَا»⁽⁶⁾، ووزنه: (فَاعِلَاتُنْ، فَاعِلَاتُنْ، مُسْتَفْعِ لُنْ) مرتين، ولما لم يُعْثَرْ على شعر بهذا الوزن أُعْثِرَ مهملا⁽⁷⁾. ثمَّ بوتد (مَفَاعِيْلُنْ) التفعيلة الأولى وهو (مَفَا)، فِقِيل: «مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَا»⁽⁸⁾، ولما لم يعثر على شعر بوزنه، أُعْثِرَ بحرا مهملا⁽⁹⁾. ثمَّ بالسَّبب الذي يليه (عِي)، فِقِيل: «عِيْلُنْ مَفَا، عِيْلُنْ فَا، لَا تُنْ مَفَا»، ووزنه: (مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ) مرتين⁽¹⁰⁾. وهذه تفعيلات بحر المنسرح، ثمَّ بالسَّبب الأخير وهو (لُنْ)، فِقِيل: «لُنْ مَفَاعِي، لُنْ فَا، لَا تُنْ مَفَاعِي» مرتين⁽¹¹⁾، ووزنه: (فَاعِلَاتُنْ، مُسْتَفْعِ لُنْ،

(1) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 148.

(2) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م. س. ص: 57.

(3) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 148.

(4) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م. س. ص: 54.

(5) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، م. س. ص: 76.

(6) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 149.

(7) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م. س. ص: 56.

(8) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 149.

(9) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م. س. ص: 56.

(10) م. ن. ص: 54.

(11) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 149.

فَاعِلَاتُنْ⁽¹⁾، وهذه تفعيلات بحر الخفيف⁽²⁾. وهذه تفعيلات بحر المنسرح، ثُمَّ بالسَّبب الأخير وهو (لُنْ)، فَقِيل: «لُنْ مَقَاعِي، لُنْ قَاع لَا، تُنْ مَقَاعِي» مرتين⁽³⁾، ووزنه: (فَاعِلَاتُنْ، مُسْتَفْعِ لُنْ، فَاعِلَاتُنْ)⁽⁴⁾، وهذه تفعيلات بحر الخفيف⁽⁵⁾.

والخلاصة أنّ دائرة المشتبه تحتوي على تسعة أبحر، ستّة منها معروفة عند العرب ومستعملة، هي: المضارع، والمقتضب، والمجثث، والسريع، والمنسرح، والخفيف، والثلاثة المتبقية مهمة، لم يُعثر على شعرٍ بأوزان تلك البحور، وفي الرسم الآتي توضيح لدائرة المشتبه وما تحمله من بحور مستعملة

هـ - الدائرة الخامسة: دائرة المتفق

سميت هذه الدائرة بدائرة "المتفق" لاتفاق أجزائها⁽⁶⁾، كما تُسمى بدائرة المتقارب⁽⁷⁾، لأنّ الدائرة في المنظور الخليلي تحتوي على بحر واحد مستعمل هو المتقارب، ووزنه "فَعُولُنْ" تماني مرات، ويخرج منها بحر آخر مستعمل لم يدركه الخليل لم يدركه الخليل، بل أدركه تلميذه "الأخفش"، ووزنه "فاعلن" تماني مرات، فسُمي بالمتدارك⁽⁸⁾، ويسمى هذا الوزن بَقْطَر الميزاب، وصوت النَّاقوس، وركض الخيل⁽⁹⁾. وخلاصة القول أنّ الدائرة الخامسة تحتوي على بحرَين مستعملين هما: المتقارب، والمتدارك.

(1) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م. س. ص: 55.

(2) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، م. س. ص: 76.

(3) محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، م. س. ص: 149.

(4) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م. س. ص: 55.

(5) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، م. س. ص: 76.

(6) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م. س. ص: 61.

(7) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 241.

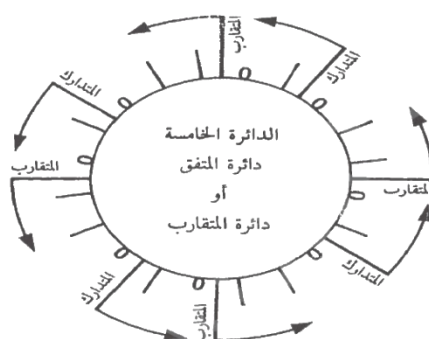
(8) الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م. س. ص: 59.

(9) م. س. ص: 60.

2.10 طريقة استخراج البحور من دائرة المتفق:

يقوم رسم هذه الدائرة على تتابع حركيتين فساكن أربع مرات، فإذا تمّ البدء من الوند المجموع رقم 1، يتم الحصول على التفعيلات الآتية : فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ، وهي تفعيلات بحر المتقارب، أمّا كانت البداية من السبب الخفيف رقم 2، فقد يؤدي ذلك إلى الحصول على التفعيلات الآتية: فأعلن فأعلن فأعلن، وهي تفعيلات بحر المتدارك، و في الشكل الآتي توضيح لذلك.

الشكل رقم:



ويلاحظ في دائرة المختلف أنّ كلّ بحر من البحرين المشكلين لها، يمكن البدء به من إحدى أربع نقط، فالبحر المتقارب يمكن البدء فيه من الوند المجموع من كلّ تفعيلة (فَعُوْلُنْ) من التفعيلات الأربع المشكلة للدائرة، في حين أنّ البحر المتدارك يمكن البدء فيه من السبب الخفيف في آخر كلّ تفعيلة من التفعيلات ذاتها⁽¹⁾.

3 البحور الشعرية:

لقد تمت الإشارة إلى أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي هو واضع علم العروض نظاما ومصطلحات، وهو العلم الذي أرسى قواعده، وحصر أقسامه في خمس دوائر وخمسة عشر بحرا⁽²⁾، والبيت مركب من مصراعين أو شطرين، الشطر الأول يسمى صدرا، والشطر الثاني يسمى عجزا، وكلّ شطر مركب من

(1) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 243.

(2) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص: 7.

مقدار محدد من التفعيلات، وقد جاء في كتاب "مفتاح السعادة": «واعلم أنّ واضع هذا الفن الخليل بن أحمد، تتبع أشعار العرب، وحصرها في خمسة عشر وزناً، وسمّى كلّاً منها بحراً، واعتبر هذه البحور أربعاً وتلاتين عروضاً، وتلاتاً وستين ضرباً»⁽¹⁾.

قال الشاعر (عبد الله عيسى لحيلج):

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ ◦ أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارُ بَعْدَ تَوْهَمٍ⁽²⁾

الصدر العجز

أمّا العروض فهي التفعيلة الأخيرة من الصدر، والضرب هو آخر تفعيلات العجز، و ما دون العروض والضرب من البيت يسمى حشواً⁽³⁾. كما هو هذا المثال (بحر البسيط)⁽⁴⁾ :

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارُ بَعْدَ تَوْهَمٍ

حشو عروض حشو ضرب

فالنظرية العروضية حصرت أوزان الشعر العربي في خمسة عشر بحراً، موزعة على خمس دوائر _ كما تمت الإشارة سابقاً _ ومن هنا توجّب على الباحث في الدرس الإيقاعي إبراز الخصائص الفنية لكلّ بحر من هذه البحور على حدى، وذلك وفق ترتيبها في الدوائر الخليلية .

(1) الكعبي ربيعة، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م. س. ص: 67.

(2) عبد الله عيسى لحيلج، سبع معلقات للجاهلية الثانية. م. ن. ص: 26.

(3) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م. س. ص: 32.

(4) عنتر بن شداد، الديون، تح: محمد سعيد ملولي، المكتب الإسلامي القاهرة، ط1، 1964، ص: 186.

3.1 بحور الدائرة الأولى (المختلف):

تتشكل دائرة المختلف من ثلاثة أبحر مستعملة، هي الطويل والمديد والبسيط، وبحرين مهملين، ولكنّ دراستنا ستركز على البحور المستعملة دون غيرها، لأنّ البحور المهملة لم يوجد للعرب شعر على وزنها.

أ - بحر الطويل:

يسمي العرضيون هذا الوزن بهذا بالطويل لطول أجزائه، إذ يبلغ عدد حروفه في الدائرة العروضية ثمانية وأربعين حرفاً⁽¹⁾. ويقال أنّ الخليل سماه طويلاً «لأنه طال بتمام أجزائه»⁽²⁾. كما تجمع الدراسات العروضية على أنّ هذا البحر، هو أكثر البحور شيوعاً في الشعر العربي إذا جاء ما يقارب ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن⁽³⁾.

3.1.1 وزن بحر الطويل:

البحر الطويل على ثمانية أجزاء ووزنه كما جاء في الدائرة العروضية هو:

فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ⁽⁴⁾.

فالبحر الطويل من البحور المركبة التي تشتمل على تفعيلتين مكررتين من البحور الخليلية هما: فَعُولُنْ

ومَفَاعِيْلُنْ⁽⁵⁾. وله عروض واحدة وثلاثة أضرب،

(1) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 49.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 1، ص: 136.

(3) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، ص: 59.

(4) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 36.

(5) نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، مكتبة النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 1967، ص: 68.

فعروضه دائما مقبوضة⁽¹⁾، ما لم يُصرَّع، ووزنها (مفاعِلُنْ)^(*). وعليه فالطويل ثلاثة صور يأتي عليها

وهي:

- العروض مقبوضة وجوبا والضرب سالم: ومن أمثلة ذلك قول إبراهيم بن هرمة⁽²⁾:

أَفَاطِمُ إِنَّ النَّأْيَ يُسَلِّي ذَوِي الْهَوَى وَنَأْيَكَ عَنْكَ زَادَ قَلْبِي بِكُمْ وَجَدَا

0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0// 0//0// 0/0// 0/0/0// /0//

فَعُولُ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

- العروض مقبوضة والضرب مقبوض: ومن أمثلة ذلك قول (طرفة بن العبد)⁽³⁾:

أَلَمْ تَرَ لُقَمَانَ بْنَ عَادٍ تَتَابَعَتْ عَلَيْهِ التُّسُورُ، ثُمَّ غَابَتْ كَوَاكِبُهُ

0//0// 0/0// 0//0// 0/0// 0//0// 0/0// 0/0/0// /0//

فَعُولُ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

- العروض مقبوضة والضرب محذوف: ومن أمثلة ذلك قول الأحموص⁽⁴⁾

وَإِنِّي لَأَتِي الْبَيْتَ مَا إِنَّ أُحِبُّهُ وَأَكْثَرُ هَجْرُ الْبَيْتِ وَهُوَ حَبِيبُ

0/0///0//0/0 /0///0// 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ

(1) ابن جني، كتاب العروض، م. س. ص: 64.

(*) المقبوض ما سقط منه الخامس الساكن، كان أصله (مفاعِلُنْ) فأسقطت الياء منه وبقي (مفاعِلُنْ)

(2) الأصفهاني أبو الفرج، كتاب الأغاني، منشورات دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1987، ج1، ص: 267.

(3) طرفة بن العبد، الديوان، تح، مهدي محمد بن ناصر، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص: 11.

(4) الأصفهاني، الأغاني، مج 6، ص: 32.

ب - بحر المديد:

جاء في كتب العروض أنّ هذا الوزن سمّي مديداً «لامتداد سباعيه حول خماسيه»⁽¹⁾، أو لامتداد أسبابه في أجزائه السباعية، وهو من البحور المزدوجة⁽²⁾، أمّا من ناحية الوزن فإنّ هذا البحر لم يأت في الشعر العربي إلّا مجزوءاً، أي على ست تفعيلات، لكن أصله في الدائرة العروضية ثمانية⁽³⁾، وتفعيلاته هي:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

وهو من الأوزان التي يعترف العروضيون بقلة النظم عليها، وفسروا ذلك بثقله على الأسماع⁽⁴⁾.

3.1.2 أعاريض وأضرب بحر المديد:

تجمع أغلب كتب العروض على أنّ بحر المديد يأتي على ست صور، وهي عدد أعارض وأضرب هذا البحر، وهي:

- العروض صحيحة والضرب مثلها: ومن أمثلة ذلك قول المهمل بن ربيعة⁽⁵⁾:

يَا لَيْكُرٍ اَنْشُرُوا لِي كُتَيْبًا يَا لَيْكُرٍ أَتَيْنَ الْفَرَارُ

0/0//0//0/0/0//0/ 0/0//0/0//0/ 0/0//0/

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص: 136.

(2) نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، م. س. ص:

(3) ابن جني، كتاب العروض، م. س. ص: 68.

(4) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص: 98.

(5) الأصفهاني أبو الفرج، كتاب الأغاني، ج5، ص: 59.

- العروض محذوفة والضرب مقصور^(*): ممن أمثلة ذلك قول الشاعر⁽¹⁾:

لا يَغُرَّنْ أَمْرِي عَيْشُهُ كُلُّ عَيْشٍ صَائِرٍ لِلزَّوَالِ
0/0//0/0//0/0/0//0/ 0//0///0/0/0//0/
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

- العروض محذوفة و الضرب محذوف: ومن أمثلة ذلك⁽²⁾:

مُسْتَهَامٌ دَمْعُهُ سَافِحٌ بَيْنَ جَفْنَيْهِ هَوًى قَادِحٌ
0//0/0///0/0//0/ 0//0/0//0/0/0//0/
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ

- العروض محذوفة والضرب أبتر: ومن أمثلة ذلك قوله⁽³⁾:

وَتُنْ يُعَبِّدُ فِي رَوْضَةٍ صَيْغَ فِي دُرٍّ وَمُرْجَانِ
0/0/0//0/0/0//0/ 0//0/0///0/0//
فَعِلَاتُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

- العروض محذوفة مخبونة والضرب مثلها: ومن أمثلة ذلك⁽⁴⁾:

إِنَّ هَذَا اللَّيْلَ قَدْ غَسَقَا وَاشْتَكَيْتُ الْهَمَّ وَالْأَرْقَا
0///0//0/0/0//0/ 0///0//0/0/0//0/
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

(*) الحذف هو اسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة، والقصر هو حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة، وتسكين متحركه.

(1) ابن جني، كتاب العروض، م. س. ص: 65.

(2) هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 87.

(3) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 58.

(4) هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 79.

- العروض مخدوفة مخبونة والضرب أبت: ومن أمثلة ذلك⁽¹⁾:

إِنْ نُعَمَّا أَقْصَدْتُ رَجُلًا آمِنًا بِالْخَيْفِ إِذْ تَرْتَمِي

0/0/0//0/0/0//0/ 0///0//0/0/0//0/

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

ج - بحر البسيط:

نقل "ابن رشيق القيرواني" أن الخليل بن أحمد سمي هذا الوزن بالبسيط، «لأنه اتبسط على مدى الطويل، وجاء وسطه فَعِلُنْ، وآخره فَعِلُنْ»⁽²⁾، كما يرى بعض أهل العروض أن كلاً من الكامل والبسيط.

يحل في المرتبة الثانية بعد الطويل⁽³⁾. أما من ناحية الوزن فهو على ثمانية أجزاء، وتفعيلاته هي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

وله ثلاثة أعاريض وستة أضرب⁽⁴⁾.

- العروض مخبونة والضرب مثلها: ومن أمثلة ذلك قول الأحوص⁽⁵⁾:

وَزَادَنِي كَلْفًا فِي الْحَبِّ أَنْ مُنِعْتُ وَحِبُّ شَيْءٍ إِلَى الْإِنْسَانِ أَنْ مُنِعَا

0///0//0/0/0//0/0 //0// 0/// 0//0/ 0/0///0//0//

مُتَفَعِّلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

(1) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 58.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 1، ص: 136.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، م. س. ص: 191.

(4) ابن جني، كتاب العروض، م. س. ص: 74. غازي يموت، بحور الشعر العربي، م. س. ص: 65. الشيخ محمد بن أبي شنب،

تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م. س. ص: 32.

(5) الأصفهاني أبو الفرج، كتاب الأغاني، ج 4، م. س. ص: 301.

- العروض مخبونة والضرب مقطوع: ومن أمثلة ذلك قول الأصعب العدواني⁽¹⁾:

لِيْ اِبْنُ عَمٍّ عَلَيَّ مَا كَانَ مِنْ خُلُقٍ مُخْتَلَفَانِ فَأَقْلِيهِ وَيَقْلِيْنِي
0/0/0//0/0/0///0 ///0/ 0///0//0/0/0//0/0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

أجمعت كتب العروض على أن البسيط التام يأتي على صورتين، وأما المجزوء فيأتي على أربع صور وفيما يلي تفصيل للصور التي يأتي عليها مجزوء البسيط.

- العروض صحيحة والضرب مثلها: ومن أمثلة ذلك قول الشاعر⁽²⁾:

مَاذَا وَقُوفِي عَلَى رَسَمٍ خَلَا مُخْلَوْلَقٍ دَارِسٍ مُسْتَعْجَمٍ
0//0/0/0//0/0//0/0/ 0//0/0/0//0/0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

- العروض صحيحة والضرب مذيّل، ووزنه (مستفعلان)⁽³⁾، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر⁽⁴⁾:

يَا صَاحٍ قَدْ اخْلَقْتَ أَسْمَاءَ مَا كَانَتْ تُمْنِيكَ مِنْ حُسْنِ الْوَصَالِ
0/0//0/0/0//0/0//0/0/ 0//0/0/0//0/0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

- العروض صحيحة والضرب مقطوع، ووزنه (مفعولن)⁽⁵⁾، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر⁽⁶⁾:

(1) الأصفهاني أبو الفرج، كتاب الأغاني، ج3، م. س. ص: 108.

(2) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 64.

(3) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تح فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، سورية، ط4، 1986، ص: 56.

(4) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 64.

(5) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 57.

(6) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 64.

سَيَرُوا مَعَا إِمَّا مِيعَادَكُمْ يَوْمَ التَّلَاتَا بِيَطْنِ الْوَادِي

0//0/0/0//0/0//0/0/ 0//0/0/0//0/0//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مفعولن

3.2 بحور الدائرة الثانية (دائرة المؤتلف):

تشتمل الدائرة الثانية من دوائر الخليل على بحرين مستعملين، أولهما الوافر، وثانيهما الكامل، وهما وزنان شائعان كثيرا في الاستعمال الشعري القديم، من بين ما نُظِمَ على هذا الوزن بعض المعلقات الجاهلية، فكانت معلقة (عمر بن كلثوم) على بحر الوافر، ومعلقة (عنترة بن شداد) على بحر الكامل، أما يميز هذين الوزنين أنَّ الأول ثنائي التفعيل، في حين أنَّ الثاني يعتمد على تكرار التفعيلة الواحدة، بينما ترى إحدى النظريات الحديثة لإيقاع الشعر العربي، أنَّ كلا من الوافر والكامل وزن واحد، و الفارق بينهما طفيف جدا، لا تكاد الأذن أن تدركه^(*)، وسنحاول في هذا المبحث ابراز أهم الصّور التي يأتي عليها هذان البحران، بداية ببحر الوافر، ثم الكامل، وذلك حسب الترتيب في الدائرة العروضية.

أ - بحر الوافر:

تذهب أغلب الكتب العروضية إلى القول بأنَّ بحر الوافر سُمِّي بهذا الاسم لكثرة حركاته ووفورها، إذ أنَّه لا يوجد في التفعيلات الخليلية ما هو أكثر حركات من (مفاعلتن)، وما يُشتق منها (متفاعلن) الخاصة ببحر الكامل⁽¹⁾، أي أنَّ العلاقة بين الدال والمدلول في هذه التسمية هي علاقة كثرة ووفور، ومن أجل ذلك قيل: «سُمِّي وافرًا لوفور أجزائه»⁽²⁾.

(*) نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي، وذلك ما سنتناوله في الفصل الثالث.

(1) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 69.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، م. س. ص: 136.

3.2.1 وزن بحر الوافر:

يأتي بحر الوافر في الدائرة العروضية على وزن: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن، مرتين، فهو على ستة أجزاء وأحادي التفعيل، وله عروضان وستة أضرب⁽¹⁾.

- العروض مقطوفة والضرب مقطوف مثلها: ومن أمثلة ذلك، قول الشاعر:

وما استعص على قومٍ مَنالٌ إذا الإقدام كان لهم ركابا

0/0//0//0///0//0/0/0// 0/0//0/0/0//0/0/0//

مفاعيلن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مفاعلتن فعولن

- العروض صحيحة مجزوءة والضرب مثلها، ومثاله⁽²⁾:

لَقَدْ عَلِمْتُ ربيعُهُ أَنَّ حبل واهنٌ خلقُ

0///0//0///0// 0///0//0 ///0//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

- العروض مجزوءة صحيحة والضرب معصوب، ومثاله⁽³⁾:

أعاتبها وآمرها فتغضبني وتعصيني

0/0/0// 0///0// 0///0//0///0//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعيلن

(1) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 69.

(2) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 70.

(3) م. ن. ص: 71.

ب - بحر الكامل:

جاء في كتب العروض أنّ هذا البحر سَمِّي بهذا الاسم لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة⁽¹⁾، ولا يوجد في الشعر العربي وزن له ثلاثون حركة غيره⁽²⁾، وهذا ما جعله أسرع الأوزان حركة إذا كان سالماً⁽³⁾، وهو أكثر الأوزان شيوعاً في الشعر العربي الجاهلي.

3.2.2 وزن بحر الكامل:

وزن بحر الكامل كما جاء في الدائرة العروضية: متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن، مرتين فهو على ستة

أجزاء⁽⁴⁾، وله ثلاث أعارِض وتسعة أضرب⁽⁵⁾.

- العروض صحيحة والضرب صحيح مثلها، ومن أمثلة ذلك:

يا دار عبلة من مشارف مأسل	درس الشَّعْوَ وعهدُها لم ينجل
0//0///0//0///0//0/0/	0//0/0/0//0///0//0/0/
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

- العروض صحيحة والضرب مقطوع، ومثاله⁽⁶⁾:

وإذا دعوتُكَ عَمَّهً فإِنَّه	نسبٌ يزيدُكَ عندَهُنَّ حبّالاً
0//0///0//0///0//0///	0/0///0//0///0//0///
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

(1) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 78.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 1، م. س. ص: 136.

(3) صاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 70.

(4) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 78.

(5) التسهيل في علم الخليل، م. س. ص: 57.

(6) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 78.

- العروض صحيحة والضرب مضمر، ومثاله⁽¹⁾:

لمن الديار برامتين فعائلُ درستُ وغيرَ أهلها القطرُ

0/0/0//0///0//0/// 0//0///0//0///0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا

- العروض حذاء مضمرة والضرب مثلها، ومن أمثلة ذلك⁽²⁾:

أنّي تذكرُ زينبَ القلبِ وطلاب وصلٍ عزيزة صعبُ

0/0/0// 0///0//0/// 0/0/0//0///0//0/0/

متفاعلن متفاعلن متفا متفاعلن متفاعلن متفا

- العروض صحيحة والضرب مُرقل (متفاعلاتن)، ومثال ذلك⁽³⁾:

أهلاً بجسمك ذي الجلا ل وبابتسامتك الغريرة

0/0//0///0//0/// 0//0// //0//0 /0/

متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن متفاعلاتن

- العروض صحيحة والضرب مذيّل، ومثالهما:

ويمرُّ رائع صمتها بالحسن كالنطق الميّن

0/0//0/0/0//0/0/ 0//0///0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

- العروض حذاء متحركة، والضرب أحد متحركن ومثاله⁽⁴⁾:

(1) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علم الخليل، م. س. ص: 58.

(2) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 73.

(3) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، د/ط، 2004، ص: 50.

(4) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 71.

دَمِنْ عَقَتْ، وَمَحَا مَعَارِفَهَا هَطِلَ أَجَشُّ، وَبَارُخُ تَرِبُ

0///0//0///0//0/// 0///0//0///0//0///

متفاعلن متفاعلن مُتَفَا متفاعلن متفاعلن مُتَفَا

• العروض صحيحة والضرب مقطوع⁽¹⁾، ومثاله:

وَإِذَا هُمْ ذَكَرُوا الْإِسَاءَ أَكْثَرُوا الْحَسَنَاتِ

0//0///0//0/// 0//0///0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلاتن

3.3 بحور الدائرة الثالثة (المشبه):

ينفك عن هذه الدائرة ثلاثة بحور مستعملة، وهي الهَزَج، والرَّجَز، والرَّمَل⁽²⁾، وهي بحور ذات أجزاء متماثلة، ينفك بعضها السباعي من بعض، ومن أجل ذلك سُمِّيت هذه الدائرة بالمشبه للاشتباه الحاصل بين تفعيلات بحورها. وسنحاول في هذا المطلب إبراز أهم خصائص هذه الأوزان حسب ترتيبها في الدائرة العروضية.

أ- بحر الهزج:

يذهب أغلب الدارسين للعروض والإيقاع الشعري، أنَّ هذا البحر سُمِّي هزجا لاضطراب الصوت فيه، والتَّهْج في اللسان العربي هو ترديد الصوت⁽³⁾، ربَّما أن حركاته الكثيرة نسبيا جعلته بحرا سريع الإيقاع⁽⁴⁾،

(1) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 85.

(2) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 118.

(3) لبن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، م. س. ص: 136.

(4) صلاححي وسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 77.

وهذا ما جعل العيد من الباحثين يصفونه ببحر الغناء⁽¹⁾.

3.3.1 وزنه وصوره:

تفاعيل بحر الهزج كما جاءت في الدائرة هي: مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن، إلا أنه لم يستعمل إلا مجزوءاً، ولم يرد عن العرب إيرادها تماماً⁽²⁾، والمجزوء يكون رباعي الأجزاء بتفعلتين في كل شطر، أما من ناحية الأعاريز والأضرب، فقد أجمعت أغلب الدراسات العروضية أن له عروض واحدة وضربان⁽³⁾.

- العروض مجزوءة صحيحة والضرب مثلها⁽⁴⁾، ومثالهما:

وإن عاتبني الناس تصاممت فلم أسمع

0/0/0///0/0// 0/0/0///0/0//

مفاعيل مفاعيلن مفاعيل مفاعيلن

- العروض صحيحة والضرب محذوف⁽⁵⁾، ومثالهما:

غزال ليس لي منه سوى الحزن الطويل

0/0/0//0/0/0// 0/0/0//0/0/0//

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعلي

ب- بحر الرجز:

هو من أقدم الأوزان الشعرية عند العرب لارتباطه بحركة قوائم الإبل في الصحراء، وعلاقته الوطيدة

(1) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علم الخليل، م. س. ص: 64.

(2) م. ن. ص. ن.

(3) محمد بن أبي الشنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م. س. ص: 51.

(4) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 78.

(5) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 78.

بحدوها⁽¹⁾، إذ يقال أنّ اسمه مأخوذ من الناقة الرجزاء، التي ترتعش عند قيامها من ضعف أو داء ألمّ بها⁽²⁾، وجاء في العمدة أنّ الخليل سماه رجزا « لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام»⁽³⁾. وما يستخلص مما سبق، هو أنّ بحر الرّجَز ليس من الأوزان السريعة الإيقاع، بل يمتاز بالبطء والتذبذب، فهو لا يسير على وتيرة واحدة، ولا بوتيرة مسرعة.

3.3.2 وزنه وصوره:

بحر الرّجَز من الأوزان الأحادية التفعيلة، ووزنه كما جاء في الدائرة العروضية: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مرتين، وله أربع أعريض وخمسة أضرب⁽⁴⁾، وفيما يلي تفصيل للصور التي يأتي عليها هذا البحر.

- العروض صحيحة والضرب صحيح مثلها⁽⁵⁾، ومثالهما:

دارٌ لسلمي، إذا سليمى جارةٌ	قفّر، ترى آياتها مثل الزّبر
0//0/0/0//0/0/0//0/0/	0//0/0/0//0/0/0//0/0/
مستفعلن مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن مستفعلن

- العروض صحيحة والضرب مقطوع⁽⁶⁾، ومثالهما:

(1) م. ن. ص: 80.

(2) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علم الخليل، م. س. ص: 67.

(3) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، م. س. ص: 136.

(4) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 106.

(5) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 81.

(6) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 107.

لا خيرَ في مَنْ كَفَّ عَنَّا شَرَّهُ إِنَّ كَانَ لَا يُرْجَى لِيَوْمٍ خَيْرٌ⁽¹⁾.

0/0//0//0/0/0//0/0/ 0//0/0/0//0/0/0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفعل

- العروض صحيحة مجزوءة صحيحة والعروض مثلها⁽²⁾، ومثالهما:

هاجَ القريضَ الذكْرُ لما غدوا ما ابتكروا

0///0/0//0/0/ 0///0/0//0/0/

مستفعلن مستعلن مستفعلن مستعلن

- العروض مجزوءة مقطوعة والضرب مثلها⁽³⁾، ومثال ذلك كما جاء في قول الأخطل:

وَرَبْرُبٌ خَمَّاصٌ يطعن بالصياصي

0/0//0//0/0/ 0/0//0//0//

متفعلن متفعل مستفعلن متفعلن

- العروض مشطورة صحيحة⁽⁴⁾، والشطور هو ما حذف عجز البيت والإبقاء على الصدر فقط،

ومثال ذلك:

ما هاجَ أخْزاناً، وشجوا، وقد شجا⁽⁵⁾

0//0/0/0 //0/0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

(1) صلاح يوسف عبد القادر، العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 81.

(2) محمد أبي الشنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م. س. ص: 52.

(3) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 82.

(4) محمد أبو الشنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م. س. ص: 53.

(5) صلاح يوسف عبد القادر، العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 105.

ب - بحر الرمل:

الرَّمْل في اللغة هو الهرولة، وهي ما دون المشي والعدو⁽¹⁾، وسمي كذلك لأنّه بحر سريع الإيقاع خلال النطق به لتتابع تفعيلاته، كما جاء في "العمدة" أنّ الخليل بن أحمد سمّاه رَمَلاً «لأنّه شبيه برمل الحصير عند ضم بعضه إلى بعض»⁽²⁾.

3.3.3 وزنه وصوّره:

بحر الرَّمْل من الأوزان الأحادية التفعيلة، فهو يقوم على تكرار التفعيلة (فاعلاتن) ستّ مرات في البيت الواحد، وله عروضان تّ أضرب⁽³⁾.

- العروض تامة محذوفة والضرب مثلها⁽⁴⁾، ومن أمثلة ذلك:

أَقْصَدْتُ زَيْنَبُ قَلْبِي بَعْدَمَا ذَهَبَ الْبَاطِلُ عَنِّي وَالْغَزْلُ

0//0/0/0///0/0/// 0//0/0/0///0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

- العروض تامة محذوفة والضرب مقصور⁽⁵⁾، ومثاله:

رَبِّ رَكْبٍ قَدْ أَنَاخُوا عِنْدَنَا يَشْرَبُونَ الْخَمْرَ بِالْمَاءِ الزَّلَالُ

00//0/0/0//0/0/0//0/ 0//0/0/0//0/0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

(1) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علم الخليل، م. س. ص: 72.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، آدابه، ج 1، م. س. ص: 136.

(3) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 84.

(4) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علم الخليل، م. س. ص: 76.

(5) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 87.

- العروض تامة محذوفة والضرب صحيح⁽¹⁾، ومثاله:

قادي طرفي وقلبي للهوى كيف من طرفي ومون قلبي حذاري

0/0//0/0/0 //0/0/0//0/ 0//0/0/0//0/0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

- العروض مجزوءة صحيحة، والضرب مثلها⁽²⁾، ومثالهما:

مقفرات دارسات مثل آيات الزبور

0/0//0/0/0//0/ 0/0//0/0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

- العروض مجزوءة صحيحة والضرب مسبق⁽³⁾، حيث أنّ التسبيغ هو إضافة مد ساكن إلى السبب الخفيف

الموجود في آخر التفعيلة، ومثال ذلك:

مقفرات، فارسيًا مثل آيات الزبور

0/0/0///0/0//0/ 0/0//0/0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

3.4 بحور الدائرة الرابعة (المجتلب):

يذهب أغلب الدارسين في مجال العروض والإيقاع الشعري إلى القول بأن الخليل بن أحمد الفراهيدي سمى هذا البحر بهذه التسمية لسرعته على لسان منشده⁽⁴⁾، وهناك من يقول أنه سمّاه كذلك لكثرة الحركات التي تتخلل أجزائه السباعية. إلا أنّ هذه التسمية فيها نوع من اللبس، فإذا كان هذا

(1) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علم الخليل، م. س. ص: 73.

(2) م. ن. ص: 73 _ 75.

(3) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 87.

(4) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 125.

البحر سريعاً، فلما لا يعتبر بحر الرجز مكن البحور السريعة الإيقاع، رغم أنهما يشتركان في نفس التفعيلة (مستفعلن)؟.

3.4.1 وزنه وصوّره:

جاء السريع في الدائرة العروضية على وزن: مستفعلن مستفعلن مفعولات، مرتين، فهو على ستّة أجزاء، وله أربعة أعريض، وستّة أضرب⁽¹⁾.

- العروض مطوية مكسوفة، و الضرب مثلها⁽²⁾، و مثال ذلك:

أهبطُ إلى الأرض فخذْ جلمداً ثمّ ارمهم يا مزن بالجلمد
0//0/0//0/0/0//0/0/ 0//0/0// /0/0//0 /0/
مستفعلن مستعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

- العروض مطوية مكسوفة، وضربه أصلم⁽³⁾، ومثال ذلك:

قالتْ ولم تقصدْ لقليل الخفا مهلاً، لقد أبلغتْ أسماعي⁽⁴⁾
0/0/0//0/0/0//0/0/ 0//0/0//0/0/0//0/0/
مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

- العروض مطوية مكسوفة، والضرب مطوي موقوف⁽⁵⁾، ومثال ذلك:

(1) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 125.

(2) أحمد سليمان حركات، التسهيل في علم الخليل، م. س. ص: 87.

(3) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 92.

(4) أحمد سليمان حركات، التسهيل في علم الخليل، م. س. ص: 79.

(5) م. ن. ص. ن.

يا كاعبا قالت لأتراها يا قوم ما أحساس هذا الضير

00//0/0//0/0/0/0/0/ 0//0/0//0/0/0//0/0/

مستفععلن مستفععلن فاعلن مستفععلن مستفععلن مفعلات

- العروض مخبولة مكسوفة، والضرب مثلها⁽¹⁾، ومثال ذلك:

يا غريب الدار إن بها شوقا لمراى وجهك الحسن

مستفععلن مستفععلن فعلن مستفععلن مستفععلن فعلن

ب - بحر المنسرح :

هو البحر الذي سمّاه الخليل بن أحمد منسرحا لسهولة وسلاسته على اللسان⁽²⁾، إذ أنّ في إيقاعه قلقلّة واضطراب، وهو وزن متوسط السرعة لورود تفعيلة (مفعولات) في حشوه، غير أنّ ما يدخله من الزحافات والعلل، يجعله يميل السرعة⁽³⁾.

3.4.2 وزنه وصوره:

وزن بحر المنسرح كما جاء في دوائر الخليل هو: مستفععلن مفعولات مستفععلن، مرتين، فهو على ستة أجزاء، وله ثلاث أعاريض، وثلاثة أضرب⁽⁴⁾.

- العروض صحيحة والضرب مطوي⁽⁵⁾، ومثال ذلك:

(1) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 92.

(2) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 145.

(3) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 95.

(4) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 133.

(5) أحمد سليمان حركات، التسهيل في علم الخليل، م. س. ص: 86.

إنَّ ابن زيدٍ لا يزال مستعملاً للخير يُفشى في مِصره العُرُفاً

0///0//0/0/0/0//0/0/ 0//0/0//0/0/0/0//0/0/

مستفعلن مفعولاتٌ مستفعلن مستفعلن مفعولاتٌ مستعلن

• العروض مطوية، والضرب مطوي مثلها⁽¹⁾:

باتت همومي تسري طوارقها أكفُ عيني والدِّمع سابقها

0///0//0/0/0/0//0/0/ 0///0//0/0/0/0//0/0/

مستفعلن مفعولاتٌ مستعلن مستفعلن مفعولاتٌ مستعلن

• العروض مطوية، والضرب مقطوع⁽²⁾، و مثالهما:

أتيت في نية قذف يهون فيها عليك تعذبي

0/0/0//0//0/0//0// 0///0//0//0/0//0//

متفعلن مفعولاتٌ مستعلن متفعلن مفعولاتٌ مستفعلن

د-بحر الخفيف:

في كتاب العمدة أنّ الخليل سمّاه خفيفاً «لأنّه أخف السباعيات»، وز ذلك لأنّ الزحافات والعلل التي تدخله تزيج عنه الكثير من السّكنات، فتحوله من إيقاع بطيء إلى إيقاع خفيف على اللسان، وهو من البحور الشائعة التي عرفت استعمالاً غزيراً في الشعر الجاهلي.

(1) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 96.

(2) غازي يموت بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 156.

3.4.3 وزنه و صورته:

جاء وزن بحر الخفيف في الدائرة العروضية على ستة أجزاء، تمثله التفعيلات، فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن، مرتين، وله ثلاث أعاريض، وخمسة أضرب⁽¹⁾

- العروض صحيحة والضرب مثلها⁽²⁾، ومثال ذلك:

ليت شعري هل تُمّ، هل آتينهم أم يحولن من دون ذا الردى

0//0/0//0/0/0/0//0/ 0/0//0/0//0/0/0/0//0/

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلن

- العروض محذوفة، والضرب محذوف مثلها⁽³⁾، ومثال ذلك:

إنّ قدّرنا يوما على عامرٍ نتّصف منه أو ندّعهُ لكم

0//0/0//0/0/0/0//0/ 0//0/0//0/0/0/0//0/

فاعلاتن مستفع لن فاعلن فاعلاتن مستفع لن فاعلن

- العروض صحيحة مجزوءة، والضرب مثلها⁽⁴⁾، ومن أمثلة ذلك:

ليت شعري ماذا ترى أمّ عمرٍ في أمرنا

0//0/0/0/0//0/ 0/0/ 0/0/0 /0/

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مستفع لن

- العروض صحيحة مجزوءة، والضرب مخبون مقصور⁽⁵⁾، ومثال ذلك:

(1) الخطيب التبريزي، الواقي في العروض والقوافي، م. س. ص: 139.

(2) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 103.

(3) أحمد سليمان حركات، التسهيل في علم الخليل، م. س. ص: 88.

(4) أحمد سليمان حركات، التسهيل في علم الخليل، م. س. ص: 89.

(5) م. ن. ص. ن.

كلّ خطبٍ إنّ تكو نوا غصبتّم يسيّر

0/0//0/0//0/ 0//0/0/0/0//0/

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فعولن

د-بحر المضارع:

جاء في كتاب العمدة، أن الخليل بن أحمد سمّاه مضارعا «لأنّّه ضارع المقتضب»⁽¹⁾، وقيل كذلك لأنّّه شابه الهزج من حيث تفعيلاته، وتقدّم الأوتاد على الأسباب⁽²⁾، وهو بحر مهجور منذ العصر الجاهلين، ولم ينظم عليه إلا النزر القليل، ولندرتة قال فيه حازم القرطاجني: «لم يجيء عن العرب فيه بيت صحيح»⁽³⁾، أمّا تلميذ الخليل "الأخفش بن مسعدة" فقد أنكر أن يكون المضارع من شعر العرب، وأنّّه لا توجد منه قصيدة لعربي، ماعدا البيتة البيتان⁽⁴⁾.

3.4.4 وزن بحر المضارع:

أصله في الدائرة العروضية هو: مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن، مرتين، إلّا أنّ الواقع الشعري يثبت أنه لم يستعمل إلا مجزوءا، وله عروض واحدة، وضرب واحدة، وضرب واحد⁽⁵⁾، فعروضه دائما صحيحة، وكذلك ضربه⁽⁶⁾، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، م. س. ص: 136.

(2) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 186.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص: 320.

(4) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 106.

(5) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 149.

(6) عز الدين عتيق، علم العروض والقافية، م. س. ص: 88.

ألا من يبيع نوما لمن قَطَّ لا ينام

0/0//0//0/0// 0/0//0//0/0//

مفاعيل فاع لاتن مفاعيل فاع لاتن

هـ-بحر المقتضب:

جاء في كتاب العمدة أنّ الخليل بن أحمد سمّاه مقتضبا «لأنه أُقْتُضِبَ من السريع»⁽¹⁾، والاقتضاب في اللغة هو الاقتطاع⁽²⁾، وذلك ما يعني أن أجزاء المقتضب قد اقتطعت من السريع، وهو بحر نادر جدا في الشعر العربي القديم، وذلك ما دفع المعري إلى القول: «إنّ المضارع، والمقتضب، والمجتث من مخترعات الخليل»⁽³⁾، وذلك لعدم وجود قصائد مكتملة على هذه الأوزان، ماعدا أبيات متفرقة أغلبها مجهولة القائل.

3.4.5 وزن بحر المقتضب:

وزن المقتضب حسب نظام الدائرة العروضية هو: مفعولات مستعلن مستعلن، مرتين، غير أنه لم يستعمل إلا مجزوءاً⁽⁴⁾، أي بأربع تفعيلات في كلّ بيت، وللمقتضب نوع واحد، فعروضه وضربه دائما مطويتان وجوبا على وزن (مستعلن)⁽⁵⁾، ومثال ذلك قول أحمد شوقي:

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، م. س. ص: 136.

(2) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 152.

(3) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 185.

(4) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، م. س. ص: 90.

(5) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 186.

حفَّ كأسها الحبُّ فهي فضة ذهبُ

0///0//0//0/ 0/// 0// 0//0/

مفعلات مستعلن مفعلات مستعلن

ن-بحر المجتث:

فسر الدارسون تسمية الخليل بن أحمد لهذا البحر بالمجتث «لأنه اجتث، أي قطع من طويل دائرته». وذهب بعضهم إلى تفسير ذلك «بأنه اجتث من الخفيف بإسقاط تفعيلته الأولى»⁽¹⁾، لأن الاجتثاث في اللغة هو الاقتطاع كالاقتضاب⁽²⁾.

3.4.6 وزن بحر المجتث:

تفعيلات المجتث كما جاءت في الدائرة العروضية هي: مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن، غير أن الواقع الشعري يتبث أنه لم يأتي على هذه الصورة مطلقاً، بل دائماً يأتي مجزوءاً⁽³⁾، وله عروض واحدة، وضرب واحد، ومثال ذلك:

والبطن منها خميص والوجه مثل الهلال

0/0//0/0//0/0/ 0/0//0/0//0/0/

مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

(1) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل. م. س. ص: 192.

(2) الخطيب التبرزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 155.

(3) أحمد سليمان حركات، التسهيل في علم الخليل، م. س. ص: 97.

3.5 بحور الدائرة الخامسة (المتفق):

ينفكّ من هذه الدائرة بحران مستعملان، هما المتقارب، والبحر الذي أركه الأخفش تلميذ الخليل، المعروف ببحر المتدارك، وكلاهما خماسي الأجزاء، ولربما ذلك ما جعل الخليل يطلق اسم المتفق على هذه الدائرة لاتفاق أجزائها الخماسية⁽¹⁾، وسيتناول هذا المبحث ما ينفكّ عن هذه الدائرة من أوزان.

أ-بحر المتقارب:

جاء في الكتب العروضية أنّ الخليل بن أحمد سمّاه متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض، إذ أنّه بين كلّ وتدين سبب واحد فيجعلهما متقاربين⁽²⁾، وهو بحر يترواح إيقاعه بين السرعة والبطء حسب نوعية القصيدة وغرضها، كما تجذر الإشارة إلى أنّه وزن عرف استعمالا واسعا في الشعر الجاهلي، كما كان له حضور قوي في الشعر العربي المعاصر، ولا سيما مع ظهور حركة التجديد والشعر الحر.

3.5.1 وزن المتقارب وصوّره:

وزنه حسب نظام الدائرة هو: فعولن فعولن فعولن، مرتين، ويستعمل تاما، ومجزوءا، وله عروضان، وستة أضرب⁽³⁾.

● العروض تامة صحيحة، والضرب مثلها⁽⁴⁾، ومثال ذلك:

أمنّ آل ليلي عرفتّ الطلولا بذوي حرص ماثلات مثولا

0/0//0/0//0/0///0// 0/0//0/0//0/0//0/0//0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

(1) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 176.

(2) م. ن. ص: 167.

(3) أحمد سليمان حركات، التسهيل في علم الخليل، م. س. ص: 100.

(4) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 118.

- العروض صحيحة، والضرب محذوف⁽¹⁾، ومثال ذلك:

ذكرت به بعض ما قد شجأك وحقّ لذي الشّجو أن يذك

0//0/0//0 /0///0// /0//0 /0//0 /0 // /0//

فعول فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعولن فعو

- العروض تامة صحيحة، والضرب مقصور⁽²⁾، ومثاله:

ويأوي إلى نسوةٍ بئساتٍ وشعت مرضيع مثل السّعال

00/0//0/0//0/0//0/0// 0/0//0/0//0/0//0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعول

- العروض تامة محذوفة، وضربه مقصور⁽³⁾، ومثال ذلك:

بكيّت وماذا يرد البكاء بذى حرض ما ثلاث مثولا

00//0/0//0/0/ //0// 0//0/0///0//0/0//

فعولن فعول فعولن فعو فعول فعولن فعولن فعول

- العروض تامة صحيحة، والضرب أبشر⁽⁴⁾، وبيته:

خليليّ، عوجا على رسم دارٍ خلّت من سليمى، ومن مية

0/0/0///0/0//0/0// 0/0//0/0//0/0//0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعول

(1) م. ن. ص. ن.

(2) أحمد سليمان حركات، التسهيل في علم الخليل، م. س. ص: 101.

(3) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 119.

(4) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 170، 171.

- العروض مجزوءة محذوفة، والضرب مثلها⁽¹⁾، ومثال ذلك:

لنا صاحبٌ لم يزلْ يعللنا بالأملْ

0//0/0///0// 0//0/0//0/0//

فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعو

- العروض مجزوءة محذوفة، و الضرب أبتر⁽²⁾، ومثاله:

إذا زُرْتنا منْعما فأهلا وسهلا بكْ

0//0/0//0/0// 0//0/0//0/0//

فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فع

ب- بحر المتدارك (المحدث):

مكتشف هذا البحر هو الأخفش الأوسط بن مسعدة تلميذ الخليل بن أحمد، ومن أجل ذلك أُطلق عليه اسم المتدارك لأنّ الخليل لم يذكره في دوائره، كما يطلق عليه اسم المحدث لأنه جديد البحور الشعرية وأحدثها⁽³⁾.

3.5.2 وزنه وصوره:

يستعمل هذا البحر تاما ومجزوءا، وتفعيلاته هي: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن، مرتين، بمعنى أنه على ثمانية أجزاء، وله عروضان، وأربعة أضرب⁽⁴⁾، وهي:

- العروض تامة صحيحة، والضرب مثلها مع جواز دخول زحافي الخبن والتشعيث عليهما⁽⁵⁾، ومثال ذلك:

(1) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، م. س. ص: 102.

(2) م. ن. ص: 103.

(3) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 122.

(4) أحمد سليمان حركات، التسهيل في علم الخليل، م. س. ص: 104.

(5) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 123.

جاءنا عامرٌ سالماً صالحاً بعد ما كان ما كان من عامر

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

• العروض مجزوءة صحيحة، والضرب مثلها⁽¹⁾، ومثال ذلك:

قفْ على دارهم وابكِين بين أطلالها والدِّمنْ

0//0/0//0/0//0/ 0//0/0//0/0//0/

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

• العروض مجزوءة صحيحة، والضرب مرّقل⁽²⁾، وبيته:

دار سعدى بشجر عمّان قد كساها البلى الملّوان

0/0///0/0/0//0/ 0/0/// 0/ /0/0//0/

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

• العروض مجزوءة صحيحة، والضرب مذيل⁽³⁾، وبيته:

هذه دارهم أفقرتْ أم زبور محتها الدهور

00//0/0//0/0//0/ 0//0/0//0/0//0/

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

وما يلاحظ على هذه البحور التي ثم ذكرها ورود شواهد لأعاريض وأضرب متشابهة بين جميع

الكتب العروضية، إذ أنّ البيت الشعري الواحد تجده دليلاً لخاصية عروضية عند جميع الدارسين، وذلك ما

دفع بالبعض إلى القول أنّ بعض البحور كانت من مخترعات الخليل.

(1) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 123.

(2) أحمد سليمان حركات، التسهيل في علم الخليل، م. س. ص: 105.

(3) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، م. س. ص: 123.



الفصل الثاني

التحليل العروضي لشعر خليل حاوي

تقتضي طبيعة البحث ضرورة التمييز بين الإطار الشكلي للمدونة، أو ما يُعرف بمعمارية القصيدة، وبين التشكيل العروضي القائم على الوزن و القافية و الروي، وهنا يتوجب طرح الأسئلة الآتية:

— ما طبيعة الإطار الذي اعتمده الشاعر في بناء قصائده؟، وهل حافظ على قالب القديم، المعروف بنظام البيت، أو كان له تجديد وخروج عن تلك النمطية؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هي الدلالات التي يرمي إليها من وراء ذلك؟

هذه الأسئلة سنحاول الإجابة عنها من خلال هذا المبحث، ولتكن البداية بالنظر في معمار القصيدة وإطارها الخارجي، بغية الوقوف على خصائص ودلائل التشكيل المعتمد في بناء قصائد المدونة.

1 التشكيل الخارجي:

يتضمن ديوان خليل حاوي بأجزائه الخمسة اثنين وسبعين قصيدة، متفاوتة في أحجامها ، متشابهة في تشكيّلها، إذ إنّ القصائد كلّها كانت من التشكيل الجديد المعروف بشعر التفعيلة، ولا وجود لقصيدة واحدة من التشكيل القديم، الذي تطلق عليه مسميات عدّة منها (نظام البيت، نظام الشطرين... إلخ)، وهذا ما يقود إلى طرح الأسئلة الآتية:

— ما طبيعة الاطار الذي اتخذه الشاعر معماراً لقصائده؟، وما هي الأسس التي يقوم عليها، وما الدافع إلى خروج الشاعر على النموذج القديم؟

يندرج التشكيل المعتمد في هذه المدونة ضمن ما يُعرف بمبدأ التجريب في الشعر العربي، وهو شعر ذو سطر واحد، ليس له طول ثابت، وإنما يتغيّر بتغيّر عدد التفعيلات في كلّ سطر⁽¹⁾، وهذا دليل على

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م.س.ص:63.

أنّ حركة شعر التفعيلة لا تعترف بسلطة النموذج، وذلك أنّ هذا النوع من الشعر كما يرى النقاد والدارسون المحدثون — في أساسه — دعوة إلى تجديد الشكل⁽¹⁾. وهو الشكل الذي يتيح للشاعر الحرية والانطلاق، والتعبير عن خلجات النفس دون تصنّع أو تقييد، من هنا يجوز القول: أنّ الدافع الحقيقي إلى التجديد في الشكل الخارجي، هو جعل النصّ الشعري في مجمله خاضعاً خضوعاً كلياً للحالة النفسية التي يعيشها الشاعر. وذلك ما عبّر عنه عز الدين إسماعيل بالقول: «من الطبيعي أنّ يحاول الشعراء أنّ يتحلّلوا من ذلك الإطار الملزم الذي يمثل الصّورة التامة... فبدلاً من أن يكون البيت هو الوحدة الموسيقية المتكررة في القصيدة، صارت مجموعة من الأسطر، منتظمة تنظيمياً خاصاً»⁽²⁾. والتمتعن في قصائد المدونة سيلاحظ أنّ خليل حاوي قد أحدث خلخلة في معمارية القصيدة، بتخليه التام عن الشكل الخليلي القائم على نظام الشطرين، وذلك باعتماد نظام القصيدة الجديدة القائم على مفهومي السطر الشعري، و الجملة الشعرية.

1.1 السطر الشعري:

السطر الشعري مفهوم أطلقته نازك الملائكة، يقوم على وحدة التفعيلة، ويُنصح للشاعر حرية التنويع في عدد التفعيلات داخل الأسطر الشعرية⁽³⁾، أو بعبارة أخرى هو تركيبة عروضية تتسم بتكرار وحدة موسيقية (التفعيلة) دون الالتزام بعدد محدّد من التفعيلات، فقد يضمّ السطر الواحد تفعيلة واحدة، وقد يطول ليشمل عدداً أكبر من التفعيلات، و ذلك ما يتجلى في هذه المدونة، على أنّ أقصر سطر شعري فيها كان بحجم تفعيلة بوزن (فَاعِلُنْ)، كما هو الحال في هذا المثال من وزن (الرّمل)⁽⁴⁾:

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر، الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و النفسية و المعنوية، دار الفكر، بيروت، لبنان،

ط3، د.ت، ص: 63.

(2) من.ص: 56.

(3) نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر، م.س.ص: 63.

(4) خليل حاوي، ديوان: من جحيم الكوميديا، قصيدة: ربح، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص: 53.

صَيْحَةً فِي صَمْتِ سُورٍ

oo//o/o/o//o/

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَانْ

صَيْحَةً

o//o/

فاعِلُنْ

يَمْتَصِّهَا صَمْتُ الصَّخُورِ

oo//o/o/o//o/o/

لُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَانْ

فمن خلال هذا المثال يُلاحظ أن، السطر الثاني منه، تضمّن تفعيلة واحدة على وزن (فاعِلن)، بينما تضمّن السطر الأول والثاني تفعيلتين، وقد يطول السّكر إلى غاية أربع تفعيلات وخمس، وذلك أنّ السطر الشعري في قصيدة التّفعيلة، سواء أطلّ، أم قصُر يضل خاضعا للنّسق الجزئي للأصوات، حيث أنّ نهاية السطر الشعري في القصيدة الجديدة لا يمكن لأحد أن يحدّده سوى الشّاعر نفسه، وذلك لكونه «مرتبطا بالدّقات الشعورية التي تموج بها نفس الشّاعر»⁽¹⁾.

(1) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، م.س.ص: 67.

وهناك مسألة تستوقف نازك الملائكة فيما يخصّ الأسطر الشعرية ذات خمس تفعيلات، إذ ترى أنّها لم تعثر على سطر واحد يحمل خمس تفعيلات⁽¹⁾، ومن ثمة تؤكد على أنّ السطر الشعري الحامل لهذا العدد من التفعيلات أمر مستقبّح في الذائقة العروضية. وإذا أخذنا برأي نازك الملائكة سنجد أنّ أطول سطر شعري في هذه المدونة لا يتجاوز الأربع تفعيلات.

1.2 الجملة الشعرية:

الجملة الشعرية مفهوم زماني بامتياز، ويتمثل في متتالية من التفعيلات التي تنتهي ضرورة بقافية تحمل رؤيا موحداً، وهذا المفهوم قد يقصر ليشمل تفعيلة واحدة، وقد يطول ليشمل عدداً أكبر من التفعيلات، وربما القصيدة بأكملها⁽²⁾، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر (الزّمل)⁽³⁾:

أَنْبَتِ الصَّخْرَ وَ دَعْنَا نَحْتَمِي

o//o/o/o///o/o//o/

فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَا

بِالصَّخْرِ مِنْ هُمَى الدُّوَا

oo//o/o/o//o/o/

(1) صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة للطباعة و النشر، الجزائر، ط1، 2009، ص:20.

(2) خميس الورتاني، خصائص الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نودجا، ج1، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2005، ص:218.

(3) خليل حاوي، ديوان: بياذر الجوع، قصيدة: لعازر عام1962، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1965، ص:47.

تُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَانْ

سَمَرِ اللَّحْظَةِ عُمْرَا سَرْمَدِيَا

o/o//o/o/o///o/o//o/

فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

جَمَدِ الْمَوْجِ الَّذِي يَبْصِفُنَا

o///o/o//o/o/o//o/

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَا

فِي جَوْفِ غُولٍ

oo//o/o/

تُنْ فَاعِلَانْ

إِنْ تَكُنْ رَبُّ الْفُصُولِ

oo//o/o/o//o/

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَانْ

وَإِذَا صَوْتُ يَقُولِ

o//o/o/o///

فَعِلَاثُنْ فَاَعِلَانْ

عَبْنًا تُلْقِي سِتَارَا أَرْجُوَانِيَا

o/o/o//o/o/o//o/o/o///

فَعِلَاثُنْ فَاَعِلَاثُنْ فَاَعِلَاثُنْ فَا

عَلَى الرُّؤْيَا اللَّعِينَةُ

oo/o//o/o//

عِلَاثُنْ فَاَعِلَاثُنْ

وَبَكَتْ نَفْسِي الْحَزِينَةُ

o/o///o/o///

ففعلاتن فَعِلَاثُنْ

كُنْتُ مَيِّتًا بَارِدًا يَعْبُرُ

//o/o//o/o/o///

فَاَعِلَاثُنْ فَاَعِلَاثُنْ فَاَعِلَاثُنْ فَاَعِلَاثُنْ فَاَعِلَاثُنْ فَاَعِلَاثُنْ فَاَعِلَاثُنْ فَاَعِلَاثُنْ

أَسْوَاقَ الْمَدِينَةِ

o/o//o/o/o/

لَا تُنْ فَاعِلَاتُنْ

الجماهيرُ التي يعلُّكها دولا ب ناز

oo//o/o/o///o/o//o/o/o//o/

فاعِلَاتُنْ فاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَانْ

يلاحظ من خلال هذا المثال قيام جملة الشعرية على قافية واحدة بوزن (فاعلان) في بداية الجملة وفي نهايتها، واشتراكها في حرف روي واحد هو الراء الساكنة، ويتجلى ذلك من خلال قوله: «حُمى الدّوار فاعلان» في بداية الجملة، وكذلك في قوله: «ب ناز فاعلان» في آخر الجملة، أمّا عدد تفعيلاتها فقد بلغ ثلاثين تفعيلة من وزن الرمل، وتجنّز الإشارة إلى أنّ الجمل الإيقاعية في هذه المدونة متفاوتة الأحجام، وذلك وفقا لمقتضيات المضمون، والدّقة الشعورية والوجدانية للشاعر، وذلك ما يُعرف في القصيدة الجديدة بالوحدة العضوية، إذ أنّ خليل حاوي يسمّي الديوان "قصيدة"، والقصيدة "أنشودة"، وذلك ما يؤكده عز الدين إسماعيل، حين اعتبر دواوين خليل حاوي الثلاثة "نهر الرّمد" و"النّاي و الرّيح" و"بيادر الجوع" مجموعة من القصائد الطويلة، وأنّ كلّ ديوان من هذه الدواوين الثلاثة ما هو إلّا قصيدة تتعدّد فيها الأنفاس⁽¹⁾.

ويتحدد مفهوم الجملة الشعرية بأنّه «نفس واحد ممتد يشغل أكثر من سطر، فإذا استعصى من الناحية البيولوجية... أن يمتد زمن النفس الواحد لكي يكفي لقراءة هذه الأسطر المكونة فيما بينها جملة

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر. م.س.ص: 240.

واحدة، فقد يتحتم عندئذ أن تتخلل هذه الجملة وقفات يستطيع الإنسان عندها أن يلتقط نفساً جديداً⁽¹⁾.

ويُفهم من هذا، أنّ الجملة الإيقاعية تطول وتُقصّر تبعاً للحالات الشعورية التي يعيشها الشاعر، وقد كان طبعاً _ أن قامت القصيدة الجديدة على بناء معماري جديد يلغي وحدة البيت⁽²⁾، وهذا ما نلتمسه في هذه المدونة، حيث كان أساس القياس فيها التفعيلة، أمّا متى ينتهي السطر الشعري أو الجملة الشعرية فذلك لا يعلمه إلا الشاعر نفسه⁽³⁾، وذلك حسب حالته النفسية و تموجاته الشعورية، ومن أجل ذلك كانت الجمل الشعرية في هذه المدونة متفاوتة من حيث عدد أسطرها، ومن حيث عدد تفعيلائها، و من الجمل الإيقاعية القصيرة في هذه المدونة قوله (الكامل)⁽⁴⁾:

لَمْ لَا أَقُولُ

oo//o///

مُتَفَاعِلَانُ

تَتَحَجَّرُ الْعَيْنَانِ

/o/o/o//o///

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعٍ

(1) صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، م.س.ص: 21.

(2) عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، م.س.ص: 68.

(3) عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، م.س.ص: 67.

(4) خليل حاوي، ديوان: من جحيم الكوميديا، م.ن.ص: 53.

فِي صَمْتٍ يُحَجِّرُهُ الدُّهُولُ

o//o///o//o/o/o/

لُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وما يُسْتَنْتَج من هذا، هو إخراج الشاعر قصيدته من ضوابط الشّكل القديم، إلى الشّكل الذي يتيح الحرّية وئرا لانطلاق، وذلك ما عبّر عنه عز الدين إسماعيل بالقول: «من الطّبيعي أن يحاول الشعراء أن يتحلّلوا من ذلك الإطار الملزم الذي يتمثّل في الصّورة التامة للبحر»⁽¹⁾، وهذا ما يتجلّى في هذه المدونة، حيث تحلّلت بصورة كليّة من الصّورة التامة للشّكل الخليلي، وذلك باعتماد الشّاعر بصورة كليّة على نظام شعر التفعيلة القائم على مفهومي السطر الشعري، و الجملة الإيقاعية، و ذلك ما يوضحه الجدول الآتي:

الجدول:1

الديوان	القصائد	الشّكل	الأسطر الشّعريّة	الجملة الإيقاعية
نهر الرّماد	البخار و الدرويش	شعر التفعيلة	76	22
	ليالي بيروت	شعر التفعيلة	61	21
	دعوى قديمة	شعر التفعيلة	38	10
	نعش السّكاري	شعر التفعيلة	34	06
	جحيم بارد	شعر التفعيلة	31	12
	بلا عنوان	شعر التفعيلة	28	16
	الجروح السّود	شعر التفعيلة	25	11

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر. م. س. ص: 55.

الديوان	القصائد	الشكل	الأسطر الشعرية	الجمال الإيقاعية
	في جوف الحوت	شعر التفعيلة	47	17
	السّجين	شعر التفعيلة	47	11
	سدّوم	شعر التفعيلة	42	10
	بعد الجليد	شعر التفعيلة	93	30
	حبّ وجلجلة	شعر التفعيلة	38	10
	المجوس في أروبا	شعر التفعيلة	61	21
	عودة إلى سدّوم	شعر التفعيلة	102	27
	الجسر	شعر التفعيلة	60	16
الناي و الريح	عند البصارة	شعر التفعيلة	116	31
	الناي والريح في صومعة كيمبرج	شعر التفعيلة	147	39
	وجوه السندباد	شعر التفعيلة	146	46
	السندباد في رحلته الثامنة	شعر التفعيلة	301	59
	الكهف	شعر التفعيلة	78	15
بيادر الجوع	جنية الشاطئ	شعر التفعيلة	107	21
	لعازر عام 1962	شعر التفعيلة	236	60
	الأم الحزينة	شعر التفعيلة	66	10
الرّعد الجريح	ضباب وبروق	شعر التفعيلة	104	27
	الرعد الجريح	شعر التفعيلة	321	46
	رسالة الغفران من صالح إلى ثمود	شعر التفعيلة	268	63
		شعر التفعيلة		

الديوان	القصائد	الشكل	الأسطر الشعرية	الجميل الإيقاعية
من جحيم الكوميديا	قطار المحطة	شعر التفعيلة	112	11
	صلاة	شعر التفعيلة	58	06
	بلاد الغرتين	شعر التفعيلة	27	04
	في الجنوب	شعر التفعيلة	11	01
	العجبية	شعر التفعيلة	09	01
	درة المدينة	شعر التفعيلة	08	02
	ريح	شعر التفعيلة	07	01
	في سدوم	شعر التفعيلة	23	04
	قطع اللسان	شعر التفعيلة	25	03
	أمّ المصطفى	شعر التفعيلة	14	02
	في بابل	شعر التفعيلة	38	04
	مناخ	شعر التفعيلة	11	02
	المنام	شعر التفعيلة	09	01
	صدافة	شعر التفعيلة	15	02
	اللفظة البسيطة	شعر التفعيلة	11	02
	أرض الوطن	شعر التفعيلة	04	01
	أنت	شعر التفعيلة	18	03
	جسد خفي	شعر التفعيلة	23	03
	عكاز معلق	شعر التفعيلة	10	02
	شجرة الدر	شعر التفعيلة	08	02
	جارية و جلاد	شعر التفعيلة	59	10
	جارية الخليفة	شعر التفعيلة	28	03

الديوان	القصائد	الشكل	الأسطر الشعرية	الجميل الإيقاعية
من جحيم الكوميديا	الجارية الخليفة	شعر التفعيلة	09	02
	شاعر الخلافة في خلوته	شعر التفعيلة	38	05
	القاتلة المقتولة	شعر التفعيلة	09	01
	أبيك و العذراء	شعر التفعيلة	08	01
	في الحمام	شعر التفعيلة	29	04

ويتضح من خلال هذا الجدول الخروج التام للشاعر من رتبة الشكل القديم، الذي كان مفهوم البيت فيه الوحدة الأساسية في بناء القصيدة، ويتجلى ذلك من خلال الاعتماد المطلق على نظام الشعر التفعيلة. ومن هنا يجوز القول أنّ الشاعر تحرّر نهائياً من وثنية نظام البيت، وذلك بتبني الشكل الجديد القائم على مفهومي السطر والجملة الشعرية. ولكن ما يميّز شعر خليل حاوي، هو التفاوت بين قصائدها من حيث الطول والقصر، ومن حيث عدد الجمل الإيقاعية من قصيدة إلى أخرى، ففي الوقت الذي نجد فيه قصائد لا تتجاوز ثمانية أسطر، نجد الدواوين الثلاثة (نهر الرماد) و (النّاي والريح) و (بيادر الجوع)، يكاد الواحد منهم يشكّل قصيدة بمفرده، وهذا ما يقود الباحث إلى السؤال عن طبيعة هذا التمايز في الأساس الكمي لهذه القصائد؟

والأرجح في ذلك، هو طبيعة القصيدة الحداثيّة القائمة على مفهوم الوحدة العضوية، فلا يمكن للشاعر أن يقف عند نقطة محدّدة دون انتهاء المعنى، خصوصاً وأنّ هذا الأخير مرتبط ارتباطاً وطيداً بمقتضيات الإيقاع، و خليل حاوي واحد من بين الشعراء الحداثيين الذين يؤلّون عناية بالغة للوحدة العضوية، فتكون قصائدهم بمثابة البنية المتناسكة، وهذا ما تؤكّده هدية جمعة البيطار بقوله:

« تمتاز قصائد خليل حاوي بالوحدة العضوية، فأنت أمام نص يتّصف بالتّماسك و الرّبط المحكم بين أجزائه، تسوده روح نفسية وشعورية واحدة »⁽¹⁾.

وما يُستنتج من هذا، هو أنّ الحالة النّفسية للشّاعر هي المتحكّم الرئيسي في طول السّطر الشعري، وعدد الجمل الإيقاعية، وذلك أنّ القصيدة الحداثيّة ترفض البناء وفق نماذج جاهزة، بل يكون ذلك تبعاً للدّفعات النّفسية والشعورية، وهذا ما ذهب إليه غنيمي هلال بالقول: « إنّ عضوية الصّورة الشعريّة وسيلة للكشف عن الحقائق النّفسية و الخلجات الشعورية عن طريق الحواس و الخيال »⁽²⁾.

وخلاصة القول أنّ قصيدة خليل حاوي لا تعتمد على مفهوم البيت كوحدة أساسية في بنائها، وذلك للطبيعتها الحداثيّة، إذ أنّ خليل حاوي من أبرز رواد حركة الكتابة الشعريّة الجديدة، ذات الطّبيعة الإيقاعية المخالفة للنظام القديم.

2 الجانب العروضي:

تجمع أغلب الدّراسات النّقدية في ميدان العروض، أنّ الأساس الموسيقي للقصيدة العربيّة، يتمثل أساساً في الوزن والقافية والرّوي، ويتمثل الوزن الشعري عند العروضيين في البحور الخليلية التي نظم فيها الشعراء قصائدهم، وقد سمّوها بذلك لأن البحر — حسبهم — يوزن به عدد لا نهائي من الأشعار⁽³⁾، أي أنّ مفهوم البحر جاء للدلالة على الكثرة. و هنا وجب طرح الأسئلة الآتية:

(1) هدية جمعة البيطار، الصورة الشعريّة عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنيّة، أبوظبي، الإمارات العربيّة، ط1،

2010، ص:275.

(2) جاد أحمد، معالم أدبية، نظرات تحليلية لعيون من الشعر الحديث، مؤسسة الرسالة للنشر، القاهرة، مصر، ط1، ص:98.

(3) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه، دراسة و تطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحرّ، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص:16.

— ما طبيعة البحور المستخدمة في هذه المدونة؟ وهل استُخدمَ ما هو شائعاً في الذائقة العروضية القديمة، أم وُظِفَ المهمَل منها؟ وما هي الدلالات وراء توظيف هذه البحور دون سواها؟.

هذه الأسئلة وغيرها سنحاول الإجابة عنها من خلال هذا المبحث، وستكون البداية بالنظر في البحور المستخدمة في هذه المدونة، وطبيعتها في الذائقة الشعرية.

الجدول 2:

الديوان	القصيدة	البحر
نهر الرّماذ	البحار و الدّرويش	الرّمل
	ليالي بيروت	الرّمل
	دعوة قديمة	الرّمل
	نعش السّكاري	الرّمل
	جحيم بارد	الرّمل
	بلا عنوان	الرّمل
	الجروح السود	الرّجز
	في جوف الحوت	الرّمل
	السّجين	الرّمل
	سدّوم	الرّمل
	بعد الجليد	الرّمل
	حبّ و جلجلة	الرّمل
	المجوس في أروبا	الرّمل
	عودة إلى سدوم	الرّمل
	الجسر	الرّمل
النّاي و الريح	عند البصارة	الرّجز

النّاي و الريح	النّاي و الريح في صومعة كبريدج	الكامل
	وجود السندباد	الرّمْلُ
	السندباد في رحلته الثامنة	الرّجْزُ
بيادر الجوع	الكهف	الكامل
	جنية الشاطئ	الكامل
	لعاذر 1962	الرّمْلُ
الرّعد الجريح	الأمّ الحزينة	الكامل
	ضباب و بروق	الرّمْلُ
	الرّعد الجريح	الرّمْلُ
	رسالة الغفران من صالح إلى ثمود	الكامل
من جحيم الكوميديا	قطار المحطة	الكامل
	صلاة	الرّمْلُ
	بلاد الغربتين	الرّمْلُ
	في الجنوب	الرّجْزُ
	العجبية	الكامل
	درة المدينة	الرّجْزُ
	ريح	الرّمْلُ
	في سدوم للمرة الثالثة	الرّجْزُ
	قطّع اللسان	الرّمْلُ
	أمّ المصطفى	الكامل
	في بابل	الكامل
	مناخ	الرّجْزُ
	المنام	الرّجْزُ
	صداقة	الرّجْزُ

الرجز	اللفظة البسيطة	من جحيم الكوميديا
الرجز	أرض الوطن	
الرمل	أنت	
الكامل	جسدٌ خفيّ	
الرمل	عكاز معلق	
الكامل و الرمل	شجرة الدُر	

ومن خلال هذا الجدول تمّ الوصول إلى مجموعة من النتائج، يمكن إيجازها فيما يلي:

أ _ اعتماد الشاعر على ثلاثة بحور شعرية في نظم دواوينه الخمسة، وهي: الرمل، والرجز، والكامل.

ب _ عدم استخدام بحراً بمفرده في أيّ ديوان من الدواوين الخمسة، حيث أنّ كل ديوان يتشكل من بحرين أو ثلاثة.

ج _ يشكل بحر الرمل الوزن الأساسي في هذا الديوان، وذلك بنسبة 50%، إذ يسجل حضوره في كلّ ديوان من الدواوين الخمسة، إضافة إلى الحضور الجليّ لبحر الرجز في ديوان " من جحيم الكوميديا"، وغياب بحر الكامل عن ديوان " نهر الرماد".

د _ كان استعمال البحور متفاوتاً بين أجزاء المدونة، غير أنّ الرمل هو الوزن المهيمن على قصائد هذه المدونة بما يعادل أربعة و عشرين قصيدة، بينما كانت اثنا عشرة قصيدة على وزن الرجز، وإحدى عشرة قصيدة على الكامل.

ه _ الهيمنة المطلقة لبحر الرمل في البداية، حيث نظم ديوان " نهر الرماد" كاملاً على وزنه، باستثناء قصيدة (الجروح السود)، فهي من بحر الرجز، غير أنّ استعمال الرمل في الدواوين الأخيرة عرف تراجعاً

إلى حدود الرّبع، أو أقلّ، كما أنّ ظهور الرّجز كان محتشما في البداية، ثمّ اكتسب الريادة أخيرا، خاصة في ديوان من جحيم الكوميديا، أمّا الكامل فقد عرف ظهورا تصاعديا، فبعد غيابه عن " نهر الرّماد"، عاد ليشكّل حضوره في الدّواوين الأربعة. وإنّ النتائج المتوصّل إليها من خلال هذا الجدول تقود إلى طرح الأسئلة الآتية:

— ما قيمة كلّ بحر من البحور المستعملة في الذائقة العروضية القديمة؟ وهل استخدم ما هو شائعا منها. أم وظّف المهمل منها، و ما هي الدلالات من وراء استخدامها؟

2.1 في طبيعة البحور و خصائصها:

يتفق أغلب الباحثين في الدّرس العروضي على أنّ كلّ بحر من البحور الشعرية يلائم حالة نفسية معينة، فمنها ما يتناسب وحالات الفرح، ومنها ما يتناسب وحالات الحزن، وما إلى ذلك من الحالات النفسيّة، وذلك ما يؤكده عز الدين اسماعيل بالقول: «إنّ الشاعر حين يعبر عن نفسه من خلال الوزن المعين، إنّما يختار أكثر الأشكال الطبيعية تناسبا مع حالته الشعريّة، عند ذلك يمكن القول أنّ الوزن مع صورة مجردة يحمل دلالة شعرية هامة»⁽¹⁾. ويفهم من خلال هذا الطّرح أنّ اختيار البحور من قبل الشعراء لا يكون عبثا، بل حسب حالتهم النفسيّة، فإذا كان المقام مقام حزنٍ اختار لها من البحور ما يتلاءم مع ذلك، و إن كان في مقامٍ بهجةٍ اختار من الأوزان ما يلائم ذلك أيضا.

ومن هنا وجب التّساؤل عن طبيعة البحور المستخدمة في هذه المدونة، وعلاقتها بالحالة النفسيّة للشاعر، أو بالأحرى هل اختار خليل حاوي بحوره تبعا لحالته النفسيّة، أو وفقا لمعطيات أخرى، و هل كان محافظا على تقاليد الذائقة العروضية القديمة؟ أم خالفها؟. هذه الأسئلة سنحاول الإجابة عنها من

(1) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، م.س.ص:54.

خلال هذا المبحث، وذلك بالنظر في طبيعة البحور المستعملة، وعلاقتها بالذائقة العروضية القديمة، حيث استعمل الشاعر ثلاثة أوزان: الرّمل، الكامل، والرجز.

2.1.1 الطبيعة العروضية لبحر الرّمل:

ارتبط بحر الرّمل في الاستعمالات الشعرية بالحالات الرّاقصة، وبأغراض الطّرب و الغناء، وذلك ما ذهب إليه عبد الحميد الرّاضي بالقول: «الرّمل بحر رقيق راقص، لا سيّما المجزوء منه، لذلك أكثر النظم فيه شعراء الغزل والخمر و المجون»⁽¹⁾. بمعنى أنّ الرّمل لا يتناسب وأغراض الرّصانة و الجدّ، وذلك لطبيعته الرّاقصة التي لا تناسب إلّا الموضوعات الغنائية، وحالات المجون، ومن المؤيدين كذلك لهذا الطّرح نجد الخطيب التبريزي، إذ يرى أنّ الرّمل «سُمي رملا لأنّ الرّمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فسمي بذلك»⁽²⁾، بمعنى أنّ هذا الباحث جعل من بحر الرّمل ضربا من ضروب الغناء، ويرى أنّه سُمي بذلك بناء على ما له من الوظيفة. وهو يتوافق في ذلك مع الدماميني الذي جعل الرّمل نوعا من أنواع الغناء⁽³⁾.

غير أنّ الأخذ بهذا الطّرح، سيؤدي حتما إلى القول أنّ خليل حاوي كان غنائيا في شعره، أو ميّلا إلى الأغراض الرّاقصة ذات الحركة الخفيفة، وذلك ما لم يكن في هذه المدونة، إذ لا وجود لقصيدة واحدة ذات طابع غزلي، أو فيها مسحة من المجون، وذلك في حدّ ذاته انزياح وخروج عن المألوف، وتمرد عن تقاليد الذائقة العروضية القديمة، ولكن السّؤال يبقى مطروحا، ما دلالة هذا الانزياح؟ فهل هو تغيير من أجل التّغيير، أم في ذلك علاقة بالمعنى و انتاج الدلالة؟

(1) عبد الحميد الرّاضي، شرح تحفة الخليل في العروض و القافية، مطبعة الغاني، بغداد، العراق، ط1، 1968، ص:219.

(2) الخطيب التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، تح. الحسيني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1994، ص:83.

(3) محمد الدماميني، العيون الغامرة على خبايا الرامزة، م.س.ص:190.

والأرجح في ذلك أنّ خليل حاوي كان متأثراً بالمدرسة الرومانسية في الشعر الحديث حيث يشكّل الغموض والشّعور بالحزن أحد مقوماتها الأساسية، وذلك ما يتجلّى من خلال شعر أبي القاسم الشّابي، إذ بلغت نسبة استخدامه لبحر الرّمل في ديوانه ما يعادل 40%⁽¹⁾، رغم النّزعة التّشاؤمية لهذا الشاعر، ومن هنا جاز لنا القول أنّ بحر الرّمل في الشعرية الحديثة لم يعد مقتصرًا على المضامين الراقصة وحالات المجنون، بل أصبح أحد الأوزان المستعملة بكثرة في الأغراض الوجودية والفلسفية، وذلك ما نجده عند رواد الشعر العربي المعاصر عامة، وعند خليل حاوي خاصة. أمّا من حيث الشّيع و الاستعمال، فقد أجمعت أغلب الدّراسات و الأبحاث في مجال الإيقاع الشّعري، أنّ الشعرية العربية القديمة التي تفضّل بحورا على أخرى في الاستعمال، وذلك ما يؤكّده إبراهيم أنيس بقوله، «هناك أوزانا للشعر كثيرة الشيوع، مألوفة محبوبة يطرقها كلّ الشعراء، وينسجون عليها معظم أشعارهم، كما أنّ هناك أخرى نادرة لا تستسيغها الآذان، و لا يلجأ إليها الشعراء إلّا في القليل من الأحيان»⁽²⁾. وعليه فإنّ نسبة استعمال الرّمل، كانت متفاوتة من بحر إلى آخر في الشعرية العربية القديمة، وتشير أغلب الدّراسات إلى أنّ نسبة استخدام الرّمل في الدّائقة العروضية القديمة كانت ضئيلة جدا حتى بداية العصر العباسي، وذلك لطبيعة هذا البحر الغنائية كما يرى الكثير من الباحثين و الدّارسين، وذلك ما أشار إليه صفاء الدين خلوصي بقوله: «الرّمل بحر قليل الاستعمال في العصر الجاهلي، ومع ذلك فقد نظم عليه عنقزة في الحماسة»⁽³⁾.

وما يعزّز هذا الطّرح هو قيام إبراهيم أنيس بإحصاء ما جاء من أشعار في جمهرة أشعار العرب والمفضليات، وكتاب الأغاني للكشّاف عن نسبة شيوع الأوزان في الشعر العربي إلى غاية القرن الرابع الهجري، حيث اشتملت الجمهرة و المفضليات على ما يقارب 5600 بيت، فكانت نسبة استعمال

(1) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط1، 1981، ص:28.

(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، م.س.ص:186.

(3) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري و القافية، مكتبة المتن، بغداد، العراق، ط5، 1988، ص:133.

الرّمل منها 7% ، أمّا في كتاب الأغاني فكانت نسبة الاعتماد على الرّمل 2%⁽¹⁾ ، ومن هنا جاز لنا القول أنّ نسبة استعمال الرّمل في الشعر القديم كانت ضئيلة جدا مقارنة بالبحر الأخرى، كالطويل و الكامل و البسيط، وذلك أنّ إبراهيم أنيس اقتصر في حكمه على تصوّر عام تقوده الغائية التاريخية لاستعمالات الأوزان، بناء على الانتقال من القديم إلى الحديث. أمّا في العصر الحديث، فقد عرف استعمال الرّمل تطورا ملحوظا ، وذلك ما وقف عليه محمد الهادي الطرابلسي من خلال قيامه بإحصاء نسبة استعمال الرّمل في شعر أحمد شوقي، والتي بلغت نسبة 8,37%⁽²⁾. ولكن ما يثير التساؤل حول هذه المدونة، يتمثل في ماهية الدلالة التي جعلت خليل حاوي يجعل من بحر الرّمل الوزن الرئيس في ديوانه، فهل أراد أن يجعل من المهمل نموذجاً؟ أم لذلك دلالة أخرى؟

إنّ أقرب ترجيح في هذه المسألة، أنّ خليل حاوي كان وجوديا في شعره، مؤمنا بثنائية المركز والهامش، فأراد أن يجعل من المهمّش مركزا و رئيسا، كما أنّ خليل حاوي هو أحمد أعمدة الشعر الحرّ، وأحد الثائرين على تقاليد القصيدة القديمة، ومن ثمّة فلا غرابة في استعماله لوزن غنائي في غرض رومنسي وجودي. وما يؤكد ذلك هو إشارة بعض الباحثين و الدارسين إلى أنّ الرّمل عرف تقدّما ملحوظا في الشعر الحديث، و لاسيما مع حركة شعر التفعيلة⁽³⁾، ومن بين المؤيدين لهذا الطّرح إبراهيم أنيس الذي يعبر عن ذلك بقوله: «بدأ الرّمل ضعيف الاستخدام في الشعر القديم، ولكن الشعر الحديث ينهض به نهضة كبيرة»⁽⁴⁾.

وخلاصة القول، هي إنّ بحر الرّمل لم يعد مقتصرًا على الأغراض الغنائية فقط، بل تحول بسبب حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر إلى وزن ذائع الشيوع والاستعمال في القصائد الفلسفية

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، م.س.ص: 198.

(2) محمد الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، م.س.ص: 40.

(3) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص: الأسلوب في الشوقيات، م.س.ص: 28.

(4) م.ن.ص: 31، نقلا عن، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي.

والوجودية، وفي هذا السياق يقول إبراهيم أنيس: «أما الرمل فهو ذلك البحر الذي ظل في أشعار القدماء خامد الذكر، حتى جاء العصر الحديث و نهض به نهضة كبيرة أوشكت أن تنزله المنزلة الثانية في أوزان الشعر»⁽¹⁾، وهذا ما وقفنا عليه من خلال دراستنا لهذه المدونة.

2.1.2 الطبيعة العروضية لبحر الكامل:

ارتبط بحر الكامل في المجال الشعري بأغراض الجدّ و الرّصانة، وهو بحر شائع الاستعمال مند العصر الجاهلي، حيث نُظمت فيه المعلقات والمطوّلات، مثل معلقتي عنترة بن شداد، ولبيد، وذلك ما نجده في قول عبد الحميد الرّاضي، إذ يقول: «الكامل من البحور الشائعة في الشعر القديم و الحديث، لأنّه يصلح لأكثر الموضوعات الشعرية»⁽²⁾. وحسب هذا القول، بحر الكامل هو وزن مناسب لأيّ غرض من الأغراض الشعرية، سواء أكان قديماً أو حديثاً. وما يؤكّد هذا الطّرح قول ينقله الباحث علي يونس عن البستاني مفاده أنّ: «الكامل يصلح لكلّ نوع من الشّعر، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، و أقرب إلى الشّدّة منه إلى الرّقة»⁽³⁾. و بما أنّ هذا البحر هو الأقرب إلى الشّدّة منه إلى الرّقة، فذلك حجّة قوية يمكن للباحث في الدّرس الإيقاعي أن يدافع بها عن دلالة استعمال خليل حاوي لهذا البحر في ديوانه، وذلك أن شعر خليل حاوي هو شعر ذو نزعة وجودية فلسفية، وذلك ما يجعل من هذا البحر مناسباً لهذا النوع من الكتابة الشّعريّة.

كما أنّ بحر الكامل هو أحد البحور الصافية التي تناسب حركة الشّعر الحرّ⁽⁴⁾، زيادة عن طبيعة الحركة لتفعيله الكامل التي تمتاز بنوع من الخفّة والديناميكية، وذلك ذهب إليه الخطيب التبريزي، الذي

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، م.س.ص:199.

(2) عبد الحميد الرّاضي، شرح تحفة الخليل، م.س.ص:177.

(3) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م.س.ص:108.

(4) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م.س.ص:67.

يرى أنّ الكامل: «سُمّي كاملاً لتكامل حركاته و هي ثلاثون حركة، وليس في الشّعر شيء له ثلاثون حركة غيره»⁽¹⁾، وهنا يمكن القول أنّ اختيار الشّاعر لهذا البحر لم يكن عبثاً، بل كان ذلك وفقاً لمقتضيات فنية و شكلية، تمثلت أساساً في الطبيعة الإيقاعية لهذا البحر التي تناسب كلّ أنواع الشعر. زيادة على طبيعة حركة تفعيلته التي تناسب حركة شكل القصيدة الجديدة عامة وحركة شعر الحرّ خاصة. أمّا من حيث الاستعمال والشيوع، فقد أجمعت الدراسات العروضية أنّ بحر الكامل يشكّل الطليعة في قائمة البحور المستعملة قديماً و حديثاً، وذلك كما أشار إليه عبد الحميد الرّاضي سابقاً⁽²⁾، وأهمّ ما يؤكّد ذلك ما قام به إبراهيم أنيس، من خلال إحصاء نسبة الأوزان المستعملة في الشوقيات والتي قاربت اثنتي عشرة ألف بيت، ليصل بعدها إلى نتيجة مفادها أنّ الكامل يحتل الصّدارة بنسبة 27%، متوفقاً بذلك على الطويل و الوافر⁽³⁾، ويفهم من هذا أنّ الكامل بقي محافظاً على ريادة في الشّعرية العربية الحديثة، متقدّماً على البحور العريقة كالطويل و البسيط. أمّا في دراسة أخرى قام بها الهادي الطرابلسي على شعر أحمد شوقي، توصل من خلالها إلى أنّ الكامل يحتلّ الصّدارة بنسبة 31,08%⁽⁴⁾، وما يهمّ الباحث من هذا هو محافظة الكامل على ريادة قديماً و حديثاً.

غير أنّ هذا البحر عرف استعمالاً تنازلياً في هذه المدونة، فبعد أن غاب عن الديوان الأول (نهر الرّماد)، ظهر في الديوان الثاني (النّاي و الرّيح) بنسبة التّصف، أمّا في الديوان الثالث (بيادر الجوع) فسجّل حضوراً بنسبة الرّبع، و في الديوانين الرابع و الخامس (الرّعد الجريح و من جحيم الكوميديا) فقد تدرّج إلى الثلث، و هذا ما يقود إلى التساؤل عن دلالة هذا التّراجع؟ فهل أنّ خليل حاوي لم يكن مهتماً بما هو جارٍ عند من سبقوه؟ أم أنّ ذلك كان محض تلقائية؟

(1) الخطيب التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، م.س.ص: 58.

(2) عبد الحميد الرّاضي، شرح تحفة الخليل في العروض و القافية، م.س.ص: 177.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، م.س.ص: 198.

(4) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، م.س.ص: 28.

وللإجابة على ذلك نقترح احتمالين، الأول يتعلّق بالرؤية الفلسفية والوجودية للشاعر، إذ أنّه من أشدّ الثائرين على ثنائية المركز والهامش، فأراد بذلك أن يجعل من المركز هامشا، و من الهامش مركزا، وذلك أنّ العروضيين قد وسموا الكامل بالرفعة، وجعلوا الرّمل في المرتبة الدنيا و الاحتمال الثاني هو أنّ قيمة الكامل تختلف من شاعر إلى آخر، فإذا كان هناك من يجعل من الكامل البحر المفضل، فإنّ هناك العكس، ولكن ما ينبغي الإشارة إليه في هذه المدونة، هو أنّ الكامل من البحور المفضلة عند خليل حاوي، و الدليل هو استعماله بنسبة النصف، وليس من الضروري أن تكون نسبة استعمال البحور متساوية في الديوان الواحد.

2.1.3 الطبيعة العروضية لبحر الرّجز:

شاع في الكثير من الكتب العروضية، بأنّ بحر الرّجز يمتاز بسهولة النّظم عليه، حتّى لُقّب بحمار الشعراء، وذلك ما نجده في قول عبد الحميد الرّاضي، الذي يعدّ «الرّجز بحر سهل تأتي سهولته من تلك التّغيرات الكثيرة المألوفة في أجزائه، ومن ذلك التّنوع الذي ينتاب أعاريضه و ضروبه، ومن ثمّ كان أنسب البحور للارتجال و القول على البديهة»⁽¹⁾. ويُنهم من هذا الكلام أنّ كثرة الرّخص التي يستفيد منها هذا البحر من حيث زحافات و علله، جعلته أقرب إلى الحديث اليومي منه إلى الشّعري. كما يرى بعض العروضيين أنّه أسهل البحور نظما، ولكنّ جودته تنحصر في إيراد الأمثال والحكم، ووصف الأمور البسيطة، وذلك ما جعله البحر المفضّل لنظم المتون العلمية⁽²⁾، وما يمكن أن يُفهم من خلال هذا الطّرح، هو كون الرّجز وزن مخصوصا بالمسائل العلمية التي لا تحتاج إلى خيال كبير، ومعانٍ عميقة.

وإذا كان الأمر كذلك، فما الذي جعل هذا البحر يحتل المرتبة الثالثة في هذا الديوان ؟ فهل اختار خليل حاوي هذا البحر لسهولة و لكثرة التراخيص التي يستفيد منها؟، أم كان ذلك لطبيعة

(1) عبد الحميد الرّاضي، شرح تحفة الخليل في العروض و القافية، م.س. ص:203.

(2) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م.س. ص:111.

الأفكار البسيطة، أو في ذلك تمرّد على ما كان متعارفاً، وابتاثاً لفكرة ما كان مُهمّشاً في الماضي أصبح قِيّماً في الحاضر؟.

إنّ الخلفية المعرفية والمرجعية الثقافية لخليل حاوي⁽¹⁾، تبطل فرضية اختياره الرّجز لسهولة، وللاستفادة من تراخيصه، وأمّا أنّ يكون ذلك لبساطة أفكاره فذلك أيضاً لا يستقيم، فخليل حاوي شاعر ذو نزعة فلسفية، ومعانٍ عميقة عمق العقل الإنساني، وهو من أبرز الشعراء المعاصرين المهتمين بالصورة الشعرية بكلّ اشكالها⁽²⁾. والحقيقة أنّ مكانة الرّجز متفاوتة من عصر إلى آخر بين بقية البحور الأخرى، كما أنّ الأغراض التي نظمت على هذا الوزن عرفت تغييراً من فترة إلى أخرى، حيث اقتصر دوره في الشعر الجاهلي على نظم الأراجيز المصّرة ذات القافية الموحدة⁽³⁾، ثمّ ارتقى إلى مصفّ الأوزان المنتظمة وبقى على ذلك الحال إلى غاية العصر الأموي، حيث كان يحتلّ المراتب الأخيرة في دواوين الشعراء الأمويين أمثال جرير، الفرزدق و الأخطل⁽⁴⁾، أمّا في العصر العباسي فقد عرف تقدّماً ملحوظاً و نظمت فيه القصائد الطّوال⁽⁵⁾، وأمّا في العصر الحديث فقد ولاسيما مع حركة الشعر فقد أصبح من البحور المفضّلة للشعراء، وذلك لطبيعته الإيقاعية القائمة على وحدة التفعيلة⁽⁶⁾

أمّا في هذا الديوان فقد عرف مسارا تصاعديا، حيث كان حضوره في الديوان الأول (نهر الرّماد) محتشما، ثمّ احتلّ الصّدارة في الديوان الثاني (النّاي و الرّيح)، في حين اختفى عن الديوانين الثالث والرّابع (بيادر الجوع و الرّعد الجريح)، ليعود و يحتلّ الصّدارة في الديوان الخامس (من جحيم الكوميديا)

(1) هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، م.س.ص: 97، 98.

(2) هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، م.س.ص: 99.

(3) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، م.س.ص: 165.

(4) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، م.س.ص: 200.

(5) من.ص: 202.

(6) صبرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، م.س.ص: 49.

، وذلك لم يكن مصادفة من الشاعر، إذ أنّ هذا الأخير وافر الاطلاع على الدائقة الإيقاعية، ويعرف ما تستسيغه الأذن العربية وما ترفضه، ومن ثمة كان اختيار هذا البحر من طرف خليل حاوي تلبية لدوافع التجديد في الشعر العربي المعاصر⁽¹⁾.

2.2 في العلاقة بين البحور:

استعمل الشاعر في هذه المدونة ثلاثة بحور، تشترك في ثلاث خائص، الأولى متعلقة بالطبيعة العروضية، والثانية بالمبدأ الإجمالي أو الكيفي، والثالثة تتعلق بطبيعة المقاطع العروضية المشكلة لتلك البحور، أو بالأحرى القيمة الكميّة.

أ _ على المستوى العروضي:

اعتمد الشاعر في هذه المدونة على بحور تُعرف الشعرية القديمة بالبحور البسيطة، ويقصد بها البحور القائمة على تكرار التفعيلة الواحدة، وفي هذه المدونة نجد بحر الرّمل يقوم على تكرار تفعيلة (فاعلاتن)⁽²⁾، في حين نجد الكامل يقوم على تكرار التفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ)⁽³⁾. أمّا الرّجز فهو يقوم على تكرار التفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ)، وهذا ما يعرف في الشعرية المعاصرة بالبحور الصافية⁽⁴⁾، وذلك لكون الكتابة الشعرية الحديثة عامة، وحركة شعر التفعيلة خاصة ترى أنّ البحور الأحادية التفعيل هي الأنسب لنظم الشعر الحرّ، وذلك ما تعبّر عنها نازك الملائكة بقولها: «و الواقع أنّ نظم الشعر الحرّ بالبحور الصافية أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لأنّ وحدة التفعيلة تضمن حرية أكبر

(1) صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، م.س.ص: 15.

(2) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص: 131.

_ عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض و القافية، م.س.ص: 211.

(3) صفاء خلوصي، فنّ التقطيع الشعري، م.س.ص: 95.

(4) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م.س.ص: 67.

وموسيقى أيسر، فضلا على أنّها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معيّنة لا بدّ من مجيئها منفردة في خاتمة كلّ شطر⁽¹⁾. ومن هنا يمكن القول أنّ اختيار الشاعر لهذه البحور لم يكن مصادفة، لأنّ الصّدف لا مكان لها في الإبداع، إنّما كان ذلك استجابة لمقتضيات القصيدة الجديدة التي ظهرت بواردها بظهور النّزعة الرومنسية في النقد و الأدب العرب

ب _ على المستوى الشكلي و الإجرائي:

يتجلّى التماثل الإجرائي لهذه البحور الثلاثة من خلال اعتمادها على أسطر ثلاثية التّفعيل، حيث أنّ هذه البحور لا تكون تامة إلّا إذا اشتمل البيت الواحد منها على ستّ تفعيلات، ثلاث منها في الصّدر، وثلاث في العجز⁽²⁾، إضافة إلى كون الرّمل والرّجز منبثقين من دائرة عروضية واحدة⁽³⁾. كما أنّ الكامل كثيرا يعتريه زحاف الإضممار فتتحول بذلك تفعيلته من (مُتَفَاعِلُنْ) إلى (مُسْتَفْعِلُنْ)⁽⁴⁾، وذلك ما يجعله قريبا من الرّجز، و في هذا السّياق يقول الشّيخ جلال الدين حنفي: « الكامل هو أيضا ممّا انبثق من الرّجز، وترى وشائج التّقارب و التشابه بينهما ظاهرة في الكثير من النّماذج الشّعريّة»⁽⁵⁾. وانطلاقا من هذا يمكن أن يكون استعمال خليل حاوي لهذه البحور ناتجا من القاربة و التماثل في بنيتها الشّكلية، و في مظاهر تجليّاتها.

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م.س.ص:64.

(2) مصطفى حركات، نظرية الوزن، م.س.ص:107 _ 180.

_ عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض و القافية، م.س.ص:13.

(3) م.ن.ص:32.

(4) صفاء خلوصي، فنّ التقطيع الشعري، م.س.ص:97.

(5) الشّيخ جلال الدين حنفي، العروض تهذيبه و إعادة تدوينه، م.س.ص:489.

ج - من القيمة الكمية:

العلاقة الثالثة بين محور هذه المدونة هي علاقة كمية، تربط أساسا بالقيم الكمية للمكونات العروضية الصغرى المشكلة لمحور المدونة، حيث أنّ البحور الثلاثة المستعملة هي ذات تفعيلات سباعية، أي أنّها تفعيلات ذات سبعة أحرف، و لا وجود لتفعيلات خماسية ضمن محور المدونة. كما أنّ تفعيلات البحور المستعملة في هذا الديوان هي تفعيلات فروع، و ليست أصولا⁽¹⁾، حيث شاع في كتب العروض أنّ كل ما بدىء من تفعيلات بوتد فهو أصل، و ما بدء بسبب فهو فرع⁽²⁾، فإذا أخذنا تفعيلة الرمل (فاعلاتن O/O//O)، لوجدنا أنّها تبدأ بسبب خفيف (O/O)، أمّا عن التفعيلة التي يرسمها العروضيون بهذا الشكل (فَاعٍ لَأَثْنُ O/O//O) فهي تخص بحر المضارع⁽³⁾، كما نجد تفعيلة الكامل (مُتَفَاعِلُنْ O//O///O) تبدأ بسبب ثقيل (//)، بينما تبدأ تفعيلة الرجز (مُسْتَفْعِلُنْ O//O/O) بسبب خفيف أيضا (O/O).

فإذا كان العروضيون يرون أنّ الأوتاد أقوى من الأسباب، و التفعيلة المبدوءة بوتد أصل، والمبدوءة بسبب فرع، فإنّ خليل حاوي قد اعتمد الفروع وحدات عروضية لأوزانه، وذلك ما يدلّ على أنّ الشاعر العربي المعاصر لا يعتمد على ثنائية الأصل و الفرع، و إنّما يكون ذلك حسب شرف الموضوع و براعة المعنى.

كما تجدر الإشارة إلى طبيعة التماثل المقطعي بين التفعيلتين (فاعلاتن) و (مُسْتَفْعِلُنْ) فكليتهما يتكون من سببين خفيفين، ووتد مجموع⁽⁴⁾، أمّا (مُتَفَاعِلُنْ) فهي مختلفة عن (فاعلاتن) وعن (مُسْتَفْعِلُنْ)

(1) الشيخ محمد أبي الشنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:7.

(2) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، م.س.ص:16.

(3) الشيخ جلال الدين الحنفي، العروض تهذيبه و إعادة تدوين:41.

(4) الشيخ محمد أبي الشنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:8.

من حيث مقاطعا العروضية، ذلك لاشتغالها على سبب تقيل، فأخر خفيف، فوتد مجموع، ولكن بدخول زحاف الإضمار عليها تصبح مماثلة لها من حيث عدد المقاطع العروضية، ومن حيث طبيعتها، ولعلّ هذا التقارب و التماثل المقطعي هو ما جعل الشاعر يستخدم هذا النوع من البحور الشعرية حتى يكون تجانس في السيرورة الموسيقية لقصائد المدونة.

2.3 في شعرية الزحافات و العلل:

لقد تمّت الإشارة في الفصل الأول إلى أنّ التفاعيل العروضية ليس بإمكانها المحافظة على صيغها الأولية بصورة مطلقة، بل بإمكانها النقصان أو الزيادة في قيمتها الكمية المعروفة، وذلك وفق مبدأ الزحاف والعلّة، إذ إنّ العلة تكون بالزيادة و النقصان، على عكس الزحاف الذي لا يكون إلّا بالنقصان أو بالتسكين، كما أنّ العلة تدخل الأوتاد و الأسباب و ثوانيتها، في حين أنّ الزحاف لا يختصّ إلّا بثواني الأسباب⁽¹⁾.

ويعدّ مبدأ الزحاف والعلّة في النظرية العروضية القديمة بمثابة الرخصة التي يلجأ إليها الشاعر لتجاوز بعض مقتضيات الإيقاع العسيرة، ثمّ تحوّل في الشعرية العربية الحديثة إلى انزياحات ضرفية، يُلجأ إليها أحيانا من أجل كسر الرتابة، ودفع السأم عن أذن المتلقي، وهنا يجد الباحث نفسه مضطرا للإجابة على طبيعة الزحافات والعلل الواردة في هذه المدونة، ما إذا الشاعر لجأ إليها بغرض التسهيل والتخفيف من بعض مقتضيات العروض العربي؟ أو كان ذلك لغرض فني و جمالي؟

(1) أبو إسماعيل بن أبي بكر المقرئ، كتاب العروض و القوافي، تح علي بن علي يحيى المباركي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص:17.

2.3.1 في طبيعة الزحافات والعلل:

تعد الزحافات و العلل في الشعر العربي حتمية لا مناص منها، فلا يستطيع أي شاعر مهما أوتي من القدرة الشعرية، القدرة على الصياغة و نسج الشعر أن يجعل أشعاره كلّها سليمة خالية من الزحافات و العلل، لأنّ لها ارتباطات بصحّة المعنى و الدلالة الشعرية⁽¹⁾.

يتفق أغلب الدارسين في المجال العروضي على أنّ الزحاف نوعان⁽²⁾ : مفرد ولا يكون إلّا في موضع واحد من التفعيلة، ومركب يكون في موضعين، وسيبدأ هذا المبحث بدراسة الزحافات المفردة في المدونة محلّ الدراسة، ومنها إلى الزحافات المركبة. ومن أجل توضيح طبيعة الزحافات والعلل الواردة في هذه المدونة ارتأيت إلى تخصيص جدول لكل بحر من البحور المستعملة كما هو موضح فيما يلي

أ - زحافات و علل و بحر الرمل:

الديوان	عنوان القصيدة	فاعلاتن	فاعلاتن	فَاعَلَاتُ	فَعَلَاتُ
نهر الرماد	البحارو الدرويش	113	37	3	06
	ليالي بيروت	95	33	0	0
	دعوى قديمة	64	14	2	1

(1) علاء حسي البدراي، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص:111.

(2) أبو إسماعيل بن أبي بكر المقرئ، كتاب العروض و القوافي، م.س.ص:15.

— محمد علي المخلي، شفاء الغليل في علمي الخليل، م.س.ص:69.

0	2	24	95	نعش السكارى	
2	1	19	30	جحيم بارد	
5	0	13	55	بلا عنوان	
5	0	26	60	في جوف الحوت	
1	0	21	70	السجين	
4	0	27	61	في سدوم	
5	3	40	141	بعد الجليلد	
2	2	15	65	حب و جلجلة	
1	0	34	92	المجوس في أروبا	
8	0	43	88	عودة إلى سدوم	
3	0	95	247	وجوه السندباد	النأي والريح
2	1	39	85	الأم الحزينة	الرعد الجريح
10	0	56	162	ضباب وبروق	
26	0	252	450	الرعد الجريح	
11	6	206	489	لعازر	بيادر الجوع
2	0	20	80	صلاة	من جحيم الكوميديا
3	0	8	36	بلاد الغربتين	
0	0	1	8	ريح	
0	0	16	32	قطع اللسان	
0	0	7	17	أنت	
0	0	7	14	عكاز معلق	
2	0	13	20	في الحمام	

2.3.2 الزحافات المفردة:

أ _ الخبن:

يقوم هذا النوع من الزحاف على حذف الثاني الساكن من التفعيلة، فتتحول بذلك (فاعلاتن) إلى (فعلاتن)⁽¹⁾، وهو أكثر الزحافات المستعملة في هذه المدونة، حيث لا تخلُ قصيدة من قصائد الدواوين الخمسة من هذا الضرب من الزحاف، فهل هذا راجع إلى عدم مقدرة الشاعر على النظم وفق نظام تفعيلي واحد؟ أو لذلك غرض فني وجمالي؟

يتبين من خلال نتائج التحليل العروضي لقصائد المدونة لنا أنّ استعمال الشاعر لهذه الزحافات لم يكن ضعفا منه، أو لعدم مقدرة النظم وفق نمط واحد، وذلك أنّ أعلى نسبة استعمال هذا الزحاف لا تتجاوز نسبة 30% مقارنة بالتفعيلات السّلمة. والغرض من هذا الزحاف إذا هو غرض وظيفي، حيث إنّ حذف الساكن الثاني يجعل عدد المتحركات أكثر من السّواكن في التفعيلة، وذلك ما يزيد من خفة الوزن وسرعته⁽²⁾، فإذا تمّت المقارنة بين (فاعلاتن) التفعيلة السّلمة وبين (فعلاتن) المخبونة، تجد أن الأولى تتكون من أربعة متحركات وثلاثة سواكن، في حين أنّ الثانية تتكون أربعة ومتحركات وساكنين، وذلك ما يجعل حركة الثانية أسرع من حركة الأولى، وذلك أنّ أغلب العروضيين يجمعون على أنّه كلّما قلّت السّواكن في التفعيلة كلّما زادت خفتها وسرعتها. إذ ذهب العديد من العروضيين إلى اعتبار تسمية الزحاف من السرعة، لما يحدث به في الكلمة من الإسراع في التّطق بحروفها لما نقص منها، ومأخوذ من قولهم: «زحف إلى الحرب و غيرها إذا أسرع العروض إليها»⁽³⁾. ومن أجل ذلك نقول أنّ الهدف من خبن (فاعلاتن)، هو التّخفيف من وتيرة الإيقاع، وإعطائه حركة أخفّ

(1) محمد أبو الشنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م. س. ص: 16.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م. س. ص: 274.

(3) محمد الديمامي، العيون الغامرة في قضايا الرامزة، م. س. ص: 78.

وأُسرع، وذلك حسب الحالة النفسية للشاعر، حيث إنّ الشاعر غالبا ما يطوّع حركة الإيقاع حسب حالته النفسية والشّعورية⁽¹⁾، فإذا كان في حالة حزن و انكسار أثقل حركة التفعيلة، و إذا كان في حالة سرور جعل حركة التفعيلات انسيابية خفيفة.

ومن أجل ذلك كانت نسبة استعمال زحاف الخبن مرتفعة في هذه المدونة، وهذه سمة من سمات شعر التفعيلة، حيث يقول العروضيون المعاصرون: «لما كانت وحدة الرّمل هي فاعلاتن فإن تكرارها بتغيير طفيف جعل هذا الوزن بعيدا عن الرتابة، قابلا للحركة، لأنّ كثرة دخول الخبن في حشوه وعروضه، وضربه ساعدت كثيرا على أن يكون من محور الطّرب الغنائية التي تثير النّشوة في سامعيها لانسيابها على اللسان، لذلك كثُر استخدامه في الشّعر الحر، وأصبح خفة و مرونة»⁽²⁾. حيث إنّ فاعلاتن هي المتغيرة الوحيدة في بحر الرمل التي يمكن استخدامها دون قيد أو شرط، أما باقي المتغيرات فلا يمكن استخدامها دون شروط، ومن بينها أن تكون في البداية، أو في نهاية السطر الشعري⁽³⁾. وهذا ما جعل حضور هذه المتغيرة مسيطرا على جميع المتغيرات المستعملة في هذا البحر خاصة وفي شعر خليل حاوي خاصة.

ب _ الكف:

هو من بين الزحافات المفردة المستعملة في بحر الرّمل، ويقوم هذا النوع من الزحاف على حذف السابع الساكن من التفعيلة، فتتحول بذلك فاعلاتن إلى فاعلات⁽⁴⁾، غير أنّ هذا النوع من الزّحاف كان محتشم الحضور في هذه المدونة، حيث لم يتجاوز عدد استعماله ست مرات في القصيدة

(1) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م. س. ص: 100.

(2) عبد الرضا علي، العروض و القافية، دراسة و تطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر، دار الكتب للطباعة و النشر، الموصل، العراق، ط 1، 1989، ص: 77.

(3) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 132.

(4) هاشم صالح مناع، الكافي في العروض و القوافي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط 2003، 4، ص: 167.

الواحدة، إذ نجد ثلاثة منه في قصيدة "البحار و الدّرويش"، والعدد نفسه في قصيدة "بعد الجليل"، ونجد اثنين منه في كل من قصيدتي "دعوى قديمة" و"نعش السكارى" و"حبّ و جلجلة"، وهي كلها قصائد من ديوان "نهر الرّمد"، في حين يغيب هذا النوع عن قصائد الدواوين الأربعة المتبقية، ما عدا ستة منها في قصيدة لعازر "من ديوان" بيار الجوع"، وثلاثة منها في قصيدة "وجوه السّندباد" من ديوان النّاي والريح"، وهذا ما يدفع إلى التساؤل عن عدم الإكثار من هذا الزحاف في هذه المدونة، فهل لأنّه زحاف مستقبح؟ أو لذلك غرض بالمعنى و انتاج الدلالة؟.

وأغلب الظنّ أنّ سبب عدم اعتماد الشاعر على هذا النوع من الزحاف، يرجع إلى عدم شيوعه في الاستعمال الشعري القديم، على عكس زحاف الخبن الذي كان من الزحافات الشائعة في حشو الرّمل⁽¹⁾، كما أنّ زحاف الكفّ لم يكن من أعاريض و أضرب بحر الرّمل الشائعة⁽²⁾. ومن جهة أخرى ربما يكون السبب الذي جعل الشعراء لا يجعلون (فاعلاتن) من أعاريض و أضرب بحر الرّمل هو النهاية المتحركة، وذلك أنّ العرب كانت تفضل النهاية الساكنة في لسانها و في إيقاعها⁽³⁾. ومما سبق يمكن القول أن الحضور المحتشم لزحاف الكف في بحر الرّمل كان لعدم شيوع هذا النوع من الزحاف في الذائقة العروضية القديمة، زيادة على نهايته المتحركة التي لا تناسب مقتضيات اللّسان و الإيقاع العربي

2.3.3 الزحافات المزدوجة:

يتضح من خلال الجدول السابق أن الشاعر وظف ضربا واحدا من الزحاف المزدوج، وهو الشّكل الذي يقوم على اجتماع الخبن و الكف⁽⁴⁾، أو بعبارة أخرى حذف كلّ من الثاني و السّابع الساكنين من التفعيلة، فتتحول بذلك (فاعلاتن) إلى (فعلاتن). ويحتل هذا النوع من الزّحاف المرتبة

(1) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م، س، ص: 134.

(2) هاشم صالح مناع، الكافي في العروض و القوافي، م، س، ص: 160-165.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م، س، ص: 40.

(4) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م، س، ص: 27.

الثانية بعد الحزن من حيث الاستعمال، حيث كان أعلى استعمال له في قصيدة (الرعد الجريح)، بمعدل ست وعشرين مرة، وبما أنّ أساس هذا النوع من الزحاف هو حذف ساكنين من التفعيلة، فإن ذلك يجعل الوزن أكثر خفة وسرعة، وذلك أنّه كلّما زاد عدد المتحركات غي التفعيلة، كلّما زادت سرعتها.

2.3.4 العلل الواردة في بحر الرمل:

إذا كان الزحاف تغيير غير لازم يختص بثواني الأسباب فقط، فإنّ العلة كذلك تغيير غير أنّه يدخل على الأسباب و الأوتاد وكذلك مع اللزوم، ويدخل على العروض و الضرب لا غير، فإذا عرضت في البيت مرّة فعلى الشاعر أن يلتزم بها في كلّ بيت⁽¹⁾، والعلّة نوعان، علة بالزيادة و علة بالتقصان⁽²⁾، وتتجلى طبيعة العلل الواردة في هذه المدونة حسب ما هو آتٍ في الجدول التالي:

الديوان	القصيدة	فاعلاتان	فاعلن	فعلن
نهر الرماد	البحار والدرويش	6	46	10
	ليالي بيروت	8	20	0
	دعوى قديمة	7	8	2
	نعش السكاري	5	0	2
	جحيم بارد	1	9	2
	بلا عنوان	0	4	5
	في جوف الحوت	0	23	5
	السجين	0	8	4
	سدوم	0	8	4
	بعد الجليلد	10	24	5

(1) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، م، س، ص: 17.

2 غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م، س، ص: 30.

الديوان	القصيدة	فاعلاتان	فاعلن	فعلن
	حب وجلجلة	0	15	3
	المجوس في أروبا	6	5	3
	عودة إلى سدوم	0	21	4
	الجسر	0	23	8
النّاي و الرّيح	وجوه السندباد	15	67	4
بيادر الجوع	لعازر عام 1962	20	99	11
الرعد الجريح	الأم الحزينة	0	18	2
	ضباب وبروق	0	66	24
	الرعد الجريح	10	66	24
من جحيم الكوميديا	صلاة	0	10	0
	بلاد الغربتين	0	5	2
	ريح	0	3	2
	قطع اللسان	0	5	3
	أنت	0	7	2
	عكاز معلق	0	6	2

لقد سبق القول أنّ العلة ضربان علة بالزيادة و علة بالنقصان، و سنوضح طبيعة كلّ ضرب على حدة.

2.3.5 العلة بالزيادة:

من خلال الجدول السابق يتضح أنّ الشّاعر وظّف ضربا واحد من العلة بالزيادة، وهو علة التّسبيغ، ويقوم هذا الضرب على زيادة حرف ساكن إلى ما آخره سبب خفيف، فتتحول بذلك

(فاعلاتن) إلى (فاعلاتان)⁽¹⁾، كما يبدو من خلال الجدول أنّ الشاعر لم يعتمد على هذا الضرب من العلة بصورة كلية، أو بعبارة أخرى لم يكن له حضور قوي في هذه المدونة، حيث تخلو معظم القصائد المنظومة على الرمل في هذه المدونة من علة التسبيغ، وما كان منه لم يتجاوز حضوره خمس عشرة مرة في القصيدة الواحدة. والسّر في ذلك ربما يرجع إلى كون هذا الضرب من العلة من غير ما هو شائع الاستعمال في أعاريض وأضرب بحر الرّمل التّام⁽²⁾، بل كان يُستعمل في المجزوء فقط⁽³⁾ وباختصار يمكن القول أنّ علة التسبيغ لم تكن من أعاريض و أضرب بحر الرّمل التّام، بل كان يستعمل في المجزوء فقط، وربما ذلك ما جعل الشاعر لا يعتمد عليه بصورة مطلقة، لأنّه لم يكن مألوفاً في الاستعمال الشعري، فأراد الشاعر ربما ألاّ يجعل من الشاذّ المثال و النموذج.

ورغم تحرّر الشاعر من البناء القديم للقصيدة العربية، واعتماد نظام السّطر و الجملة الإيقاعية بدلا من نظام الشّطرين، فإنّه حافظ على البعض التقاليد العروضية القديمة، حيث نَحده يلتزم هذه العلة على طول القصيدة، كما أنه لم يكن يسبّغ تفاعيل الحشو، وإنّما يستعمل ذلك في نهايات الأسطر والجمال الشعرية، ومن الأمثلة على ذلك قوله:

ضَبَّحَةُ الطَّاحُونَةِ الحُمْرَا

0/0/0//0/0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فا

ضَبَابُ التَّبَغِ و الخُمْرَةِ و الحُمَى اللَّيْمَةِ

(1) محمد الديبامي، العيون الغامرة في قضايا الرامزة، م. س. ص: 99

(2) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 132.

(3) م. ن، ص: 135.

0//0/0/0//0/0//0/0/0//

عَلاَثُنْ فاعلاَثُنْ فَعِلاَثُنْ فاعلُنْ

عُصَّتِي الحُرَّى لِفَخْذٍ و جَرِيْمَةٍ⁽¹⁾

00/0///0/0//0/0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فعلا نان

ويلاحظ من خلال التحليل العروضي السابق أنّ الشاعر لم يكن يستعمل التفاعيل المسبّعة في الحشو، وإنّما جعلها خواتيم للأسطر الشعرية والجمل الإيقاعية، وفي ذلك نوع من المحافظة على التقاليد العروضية القديمة، حيث كانت العلة تستعمل في الأعاريض والأضرب فقط. والهدف من هذه العلة في الاستعمال العروضي هو إطالة النغمة الموسيقية، وإعطاء التفعيلة وقتاً أطول من الإنشاد، يقال فيه : « الإِسْبَاغ ، لأنّه مصدر أسبغه إذا أطاله، ويقال ذيل سابغ أي طويل»⁽²⁾ . و يفهم من هذا القول أنّ التسبيغ خاصية تخص الملفوظ أكثر مما تخص المكتوب، بمعنى أنّ هذه العلة خاصية من خصائص الإنشاد أكثر مما هي خاصية من خصائص الكتابة الشعرية.

العلة بالنقصان:

يلاحظ من خلال الجدول السابق أنّ الشّاعر اعتمد نوعاً هاما من أنواع العلة بالنقصان، وهو الحذف الذي يقوم على اسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة، فتتحول بذلك فاعلاتن إلى

(1) خليل حاوي، ديوان: نهر الرماد، قصيدة: دعوى قديمة، م. س. ص: 33.

(2) محمد الديباني، العيون الغامرة في قضايا الرامة، م. س. ص: 99

فاعِلن⁽¹⁾، وهذا النوع من العَلَّة إحدى حتميّات الرَّمْل التَّام، حيث يُشترط فيه أن يكون ضربه وعروضه محذوفان⁽²⁾. وعلى الرّغم أنّ الشاعر قد خرج عن تقاليد القالب القديم، الذي يقوم على نظام الشّطرين، واعتمد أسلوب الكتابة الشّعريّة المعاصرة، أو ما يعرف بشعر التفعيلة، إلّا أننا نجده محافظاً نوعاً ما على بعض التّقاليد العروضيّة القديمة، حيث إذا وظّف نوعاً من العلة في الأول حافظ عليه حتى نهاية القصيدة، زيادة على أنّه لا يجعل فاعِلن المحذوفة في الحشو، وإنّما كان يوظفها في نهاية السّطر الشعري، أو في نهاية الجملة الشعريّة، مثل ما جاء في قوله:

أَمِنْ فِي مَطَرٍ لَا يَعْتَرِيهِ

00//0/0/0//0/0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

ما اعْتَرَى وَجْهِي

0/0/0//0/

فاعلاتن فا

الذي جَارَتْ عَلَيْهِ

0//0/0/0//

علاتن فاعلن

(1) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 30.

(2) محمد أبي الشنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م. س. ص: 16.

دَمْعَةُ الْعَمْرِ السَّيْفِيَّةُ⁽¹⁾

00//0/0/0//0/

فاعلاتن فاعلان

يتجلى من خلال هذا التحليل العروضي أن فاعلن دائما في نهاية السطر الشعري، وإذا نظرنا إلى فاعلن في الذائقة العروضية القديمة نجدها لا تأتي إلا في العروض و الضرب⁽²⁾، أي في التفعيلة الأخيرة من كلّ سطر، وبما أن طبيعة شعر التفعيلة لا تقوم على التوازي، أو نظام الشطرين⁽³⁾، فإن الشاعر في هذه المدونة جعل من فاعلن أقفالا للأسطر و الجمل الإيقاعية، فيحث ما وجدت هذه التفعيلة عُرف أنا نهاية سطر أو جملة إيقاعية، مثل ما كان في المثال السابق. بمعنى أن الشاعر حدّد خواتيم الأسطر والجمل الإيقاعية بهذه التفعيلة، في حين ينعلم وجود هذه الأخيرة كليا في الحشو، أو بالأحرى وسط السطر الشعري. كما يلاحظ أن هذا النوع من العلة قد احتل الصدارة من حيث الاستعمال مقارنة بالعلل الأخرى، فلا تخلو قصيدة من قصائد المدونة من هذا النوع من العلة، وذلك أن الشاعر جعل هذه العلة ملازمة لأغلب قصائد المدونة، ورغم أن الشاعر اعتمد البناء الحديث من حيث معمار القصيدة، إلا أنه كان محافظا على التقاليد العروضية القديمة و من بينها جعل فاعلن المحذوفة في نهاية كل سطر أو جملة إيقاعية. حيث جاء الشاعر بسحر موسيقي و هو يختتم كلّ سطر أو جملة إيقاعية بالمتغيرة فاعلن، معبرا بذلك على نهاية جملة إيقاعية و بداية جملة أخرى.

(1) خليل حاوي، ديوان: الناي و الريح، قصيدة: السندباد، دار العودة بيروت، لبنان، ط1، 1976، ص: 49

(2) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص: 132.

(3) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م.س.ص: 39.

أ_ الخبن والحذف:

وهو النوع الثاني من علل النقصان المستعمل في هذه المدونة، ويقوم هذا الضرب من العلة على الخبن مع اسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة⁽¹⁾، فتتحول بذلك فاعلاتن إلى فعلن، و ما يلاحظ في استعمال هذا النوع من العلة أنه لم يجعلها في وسط الكلام، رغم اعتماد الشاعر على نظام السطر الشعري، أو ما يعرف بشعر التفعيلة، أو بعبارة أخرى نقول أنّ إنَّ الشاعر لم يكن يستعمل هذا الضرب من العلة وسط السطر الشعري، بل كان يستعمله في النهاية، مثلما جاء في قوله:

وَجْهٌ مِنْ يَتَعَبُ مِنْ نَارٍ⁽²⁾

0/0/0///0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فا

فَيَرْتَأُحُ لِنَارٍ

00///0/0//

علاتن فعلاًن

ويتّضح من خلال هذا المثال أنّ فعلن المخبونة المحذوفة لم تأت في وسط السطر الشعري بل في نهايته، وهكذا الحال مع جميع قصائد المدونة، وما يلاحظ حول هذا الضرب من العلة، أنّه محتشم الحضور مقارنة بالعل الأخرى، وذلك ما يوضحه الجدول السابق، حيث أنّ الشاعر كان يعتمد بصورة

(1) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 134

(2) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، قصيدة: وجوه السندباد م. س. ص: 61.

أكثر على فاعلن المحذوفة بدلا من فعلن، وهذه التفعيلة في الأصل هي خاصة ببحر الخنب⁽¹⁾، و تمتاز هذه الأخيرة بالخفة والسرعة، وذلك لتكبيها المقطعي الذي يقوم على ثلاثة متحركات مقابل ساكن واحد.

وبناء على ذلك يمكن القول أنّ العبرة من استعمال هذا النوع من العلة، هو تسريع حركة التفعيلة وجعلها أكثر خفة وسرعة، بما يتماشى و غرض القصيدة والحالة النفسية للشاعر، وذلك ما عبّرت عليه نازك الملائكة حين ربطت بين لغة الشعر و العاطفة التي تُثير المتلقي، فتقول: « إنّ لغة الشعر الموزونة مرتبطة بالعاطفة الإنسانية، والعاطفة تميل إلى التعبير عن نفسها بالإيقاع الذي هو تَمّوج منتظم»⁽²⁾، فالإيقاع إذن هو الترجمان عن الحالة النفسية، و اللسان المعبر عن مكنون النفوس، والرسالة الحمّالة لما لم تستطع اللغة و اللسان التعبير عنه صراحة، باعتبار الزحاف و العلة من الأدوات الإبداعية التي تجاوز استعمالها التوظيف التلقائي الساذج، أو التوظيف الاضطراري البسيط إلى التوظيف الواعي المرتكز على الأبعاد الدلالية.

2.3.6 الزحافات و العلل في بحر الكامل:

يحتل بحر الكامل المرتبة الثانية بعد الرّمل في هذه المدونة من حيث الاستعمال، وذلك لطبيعته الموسيقية التي تناسب جميع الأغراض الشعرية⁽³⁾، لكونه أيضا من أكثر البحور استعمالا في الشعر العربي المعاصر و لا سيما شعر التّفعيلة، ومن أجل إبراز طبيعة الزّحافات الواردة في هذه المدونة، ينبغي وضع جدول تفصيلي كما هو موضح في الآتي:

(1) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص:212.

(2) نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، م. س. س: 161.

(3) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م. س. ص: 107.

الجدول رقم: 2

الديوان	القصيدة	السالمة	المضمرة	المذيلة	المرفلة
بيادر الجوع	الكهف	75	74	24	6
	جنية الشاطئ	93	65	35	10
الرعد الجريح	رسالة الغفران	209	180	75	11
الناي و الريح	الناي و الريح	100	155	30	6
	في صومعة كامبريدج				
من جحيم الكوميديا	قطار المحطة	76	77	22	6
	العجيبة	7	7	4	0
	أم المصطفى	15	4	1	1
	في بابل	24	24	9	2

2.3.7 الزحاف المفرد:

يتّضح من خلال الجدول السابق أنّ الشاعر استخدم نوعاً واحداً من الزحافات المفردة في هذا البحر، وهو الاضممار الذي يقوم على إسكان ثاني السبب الثقيل من (متفاعِلن)، ولا يحدث إلا في بحر الكامل فتتحول بذلك إلى (مُسْتَفْعِلن)⁽¹⁾ فتتحول بذلك متفاعِلن إلى مُستَفْعِلن، وهو زحاف شائع الاستعمال في الشعرية العربية⁽²⁾، حيث ابتدأت به معلقة عنتر بن شداد.

(1) صالح مناع، الكافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 114.

(2) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري، م. س. ص: 126.

ويتجلى من خلال الجدول أنّ التفاعيل المضمرة أكثر حضوراً من التفاعيل السالمة، مثلما هو الحال في قصيدة " الناي و الريح في عاصمة كامبريدج"، إذ نجد 155 تفعيلة مضمرة مقابل 100 تفعيلة سالمة، وكذلك في قصيدة " قطار المحطة" من ديوان " من جحيم الكوميديا" حيث نجد 78 تفعيلة مضمرة مقابل 76 تفعيلة سالمة، بينما تتعادل التفاعيل المضمرة مع التفاعيل السالمة في باقي القصائد، ومن هنا وجب التساؤل عن المغزى من هذا الحضور القوي لزحاف الإضمار في هذه المدونة.

إن الهدف من زحاف الإضمار هو التقليل من سرعة الإيقاع، والتحول من حالة سرعة إلى حالة بطء، حيث أنّ متفاعلهن هي أسرع التفاعيل العروضية حركة، وذلك ما دفع بعض العروضيين إلى القول: « إيقاع الكامل في صورته العادية جملة الوحيدة هي متفاعلهن، و هو إيقاع تغلب عليه السرعة»⁽¹⁾. غير أنّ زحاف الإضمار يقلل من سرعة متفاعلهن، وذلك بحذف أحد متحركيها، بمعنى أنّ الشاعر كان يستعمل متفاعلهن إذا كان في حالة نفسية مريحة، في حين يستخدم مستفعلهن إذا اقتضى المقام التريث، وذلك أنّ حالات الشّجن لا تناسب مع الأوزان الخفيفة، لأنّ الوزن الخفيف مخصوص بأغراض الحماسة والطرب⁽²⁾. وعليه فزحاف الإضمار في الحقيقة هو تحول ذكي و مدروس من مقطع قصير تائر إلى مقطع طويل متريث، و انتقال من السرعة إلى البطء، وذلك حسب طبيعة الفكرة و المضمون الشعري، و تجاوبا مع الحالة النفسية للشاعر⁽³⁾، إذ أنّ حالات الانكسار و الشّجن لا تتطلب السرعة، على عكس الحالات الراقصة التي تقتضي حركة إيقاعية خفيفة. كما نستنتج أنّه الزحاف الفريد المستعمل في هذا الوزن، بالرغم من أنّ البحر الكامل له زحافات متعددة⁽⁴⁾، وربما الشاعر فضل استخدام هذا النوع فقط من الزحاف حتى لا يتداخل وزن الكامل مع الرّجز على أساس أنّ لهما زحافات متشابهة.

(1) أحمد رجائي، أوزان الأبحار بلغة العروض وتوأم القريض، دار الفكر، دمشق، سوريا 1. ط 1، 1999، ص: 499.

(2) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م . س . ص: 122.

(3) أحمد رجائي، أوزان الأبحار بلغة العروض وتوأم القريض، م . س . ص: 500.

(4) شهاب الدين أبو العباس، الكافي في علمي العروض والقوافي، م . س . ص: 64.

العلل :

يتضح من خلال الجدول السابق أنّ استعمال الشاعر العلل اقتصر على العلل بالزيادة، دون العلل بالنقصان و ذلك كما يلي:

أ- التذييل:

من بين علل الزيادة الظاهرة في هذه المدونة، نجد علّة التذييل التي تقوم على زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع⁽¹⁾، فتتحول بذلك متفاعلين إلى متفاعلان، و لهذا الضرب من العلة حضور قوي في هذه المدونة، حيث تصل التفاعيل المذيلة في معظم القصائد تقريبا إلى نصف التفاعيل السالمة، وذلك ما نلاحظه على سبيل المثال في قصيدة " جنية الشاطئ " من ديوان " بيادر الجوع " حيث تصل التفاعيل المذيلة إلى ثلاثين تفعيلة ، مقابل ثلاث و تسعين تفعيلة سالمة، والأمر نفسه نجده في قصيدة " العجيبة " من ديوان من " جحيم الكوميديا "، حيث تصل فيها التفاعيل المذيلة إلى أربع تفعيلات مقابل سبع تفاعيل سالمة. وقد سبق القول إنّ الشاعر اعتمد هندسة جديدة من الكتابة الشعري، وهو أسلوب شعر التفعيلة الذي يقوم على نظام السطر لا نظام التوازي، في حين نجده يستعمل العلل في نهاية الأسطر الشعرية والجمل الإيقاعية، ويحافظ على علله إلى غاية نهاية القصيدة، و هذه هي سمة من سمات الذائقة العروضية القديمة، مثل ما جاء في قوله:

هُبُّ الشَّهَابِ

00//0///

متفاعلان

(1) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 30

مَنْ مَنَعَ الشُّهُبِ الَّتِي التَّمَعَتْ

0///0// 0///0//0/0/

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

حُرُوفًا فِي الْكِتَابِ⁽¹⁾.

00//0/0/0//

عَلُنْ مُتَّفَاعِلَانْ

يتبيّن من خلال هذا المثال، أنّ الشّاعر لم يستخدم التّفاعيل المذيّلة في الحشو، بل جعلها خواتيم للأسطر والجمل الشعرية، كما تجدر الإشارة إلى كون الهدف من زيادة حرف ساكن في النهاية التفعيلة ذي علاقة بالأداء ، وذلك من أجل إطالة النغمة الموسيقية.

ب - الترفيل:

هو النوع الثاني من علل الزيادة التي جاء بها بحر الكامل في هذه المدونة، ويقوم هذا النوع من العلة على زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع⁽²⁾، فتتحول بذلك متفاعِلن إلى متفاعلاتن. والترفيل في اللّسان العربي هو الإطالة و جرّ الذّيل، حيث جاء في معجم لسان العرب: «رفل الرّجل... من رَفَلَ يَرْفُلُ رَفْلاً و رَفَلَانَا، وَأَرْفَلَ: جَرَّ ذِيْلَهُ وَ تَبَخَّرَ»⁽³⁾، ومن خلال هذا التعريف نستنتج

(1) خليل حاوي، ببادر الجوع، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص: 93.

(2) الخطيب التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، م. س. ص: 61.

(3) ابن منظور، معجم لسان العرب، ج11، م.س.ص: 292.

أنّ مفهوم التّرفيل في العروض العربي هو إطالة زمن التفعيلة، بزيادة حرفين في آخرها، الأول متحرك، والثاني ساكن، وذلك ما يعادل في التقطيع العروضي سببا خفيفا.

ثالثا: زحافات و علل بحر الرجز:

بحر الرّجز هو البحر الثّالث والأخير المستعمل في هذه المدونة، وهو الذي حضر في ثلاثة دواوين هي: نهر الرماد، و الناي و الريح، و من جحيم الكوميديا، في حين غاب عن كلّ من ببادر الجوع، والرّعد الجريح، وتتجلى طبيعة الرّحافات و العلل التي جاء بها هذا البحر في هذه المدونة، كما هو موضح في الجدول الآتي:

الديوان	القصيدة	مستفعلن	متفعلن	مستعلن	فعولن	مفا	مستفعلان
نهر الرماد	الجروح السود	28	5	3	0	0	0
الناي والريح	عند البصارة	106	49	59	0	30	10
	السندباد في رحلته الثامنة	355	119	62		37	20
من جحيم الكوميديا	في الجنوب	16	4	5	0	6	0
	درة المدينة	6	2	2	2	0	0

الديوان	القصيدة	مستفعلن	متفعّلن	مستعلن	فعولن	مفا	مستفعلن
في سدوم	17	6	5	0	0	0	4
مناخ	4	2	1	0	0	0	1
المنام	11	3	4	0	0	0	4
اللفظة البيّنة	11	2	3	0	0	0	0
أرض الوطن	4	1	0	0	0	2	0

أ - الزحافات المفردة:

يتبيّن من خلال الجدول السابق أن بحر الرجز، هو أكثر البحور التي تصيبها الزحافات و العلل في هذه المدونة، وتتمثل هذه الزحافات فيما يلي:

– الخبن:

هو الزحاف الذي تتحول بموجبه مستفعلن إلى مُتَفَعِّلُن ومفاعِلُن⁽¹⁾، كما أنّه من الزّحافات الشّائعة في الاستعمال الشعري القديم⁽²⁾، إذ لا نجد في كتب العروضيين ما يستقبح هذا النوع من الزحاف⁽³⁾، ويفهم من هذا أنه زحاف مستحسن جائز الاستعمال، و ذلك ما جعل حضوره قوي في هذه المدونة، مقارنة بالزحافات الأخرى، وذلك ما دفع العروضيين إلى القول: «مستفعلن عندما يدخل عليها الخبن تتخفف من صورتها الأصلية (سبب خفيف + سبب خفيف + وتد مجموع) فتحولت إلى

(1) صالح مناع، الكافي في العروض و القوافي، م.س.ص:150.

(2) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س.ص:124.

(3) صالح مناع، الكافي في العروض و القوافي، م.س.ص:151.

(وتد مجموع + وتد مجموع)، وهذا النوع من الزحاف كثير الدخول على تفعيلة مستفعلن⁽¹⁾، وذلك ما يوضحه الجدول السابق.

- الطّي:

وهو النوع الثاني من حيث كثرة الظهور في هذا الديوان، ويقوم على حذف الرابع الساكن من التفعيلة، فتتحول بذلك مستفعلن إلى مُسْتَعْلُن⁽²⁾. لكن ما يثير التساؤل هنا، هو الهدف الذي جعل الشاعر يركز على هذين النوعين من الزحاف دون غيرهما؟ والإجابة عن ذلك هي أنّ بحر الرجز يغلب عليه طابع البطء⁽³⁾. وذلك بسبب تركيبه المقطعي الذي تكثر فيه السواكن، ومن أجل تسريع حركة الإيقاع لجأ الشاعر إلى هذين الزحافين اللذين يعملان على التقليل من الحروف الساكنة في التفعيلة الأصلية مستفعلن التي تحاكي حركة الناقّة المريضة⁽⁴⁾، فتصبح الغلبة فيها للحروف المتحركة على حساب الحروف الساكنة، حيث أنّ توالي ثلاثة متحركات في التفعيلة المطوية (مُسْتَعْلُن) يجعلها أكثر خفّة وسرعة من التفعيلة الأصلية، ولكن عن طريق زحافي الخن، أو الطّي تتخلص من حركتها الثقيلة. ومنه فإن خليل حاوي يستعمل هذين النوعين من أجل تخفيف حركة الإيقاع، لأنّ الشاعر كثيراً ما يطوّع الإيقاع حسب حالته النفسية، فإن كان في حالة شجن استعمل التفعيلة الأصلية (مستفعلن) ذات الحركة البطيئة، وإذا كان في حالة نفسية مريحة استعمل التفعيلة المحبونة (مُتَفَعِّلُن)، أو المطوية (مُسْتَعْلُن) ذات الحركة السريعة. كما تجذر الإشارة إلى أن هذين النوعين من الزحاف هما من عائلة الزحافات المفردة، أمّا الزحافات المزدوجة فإنّها غائبة في هذه المدونة

(1) علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، م. س. ص: 136.

(2) تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م. س. ص: 10.

(3) أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض و توائم القريض، م. س. ص: 499.

(4) صالح مناع، الكافي في العروض والقوافي، م. س. ص: 141.

ثانيا: العلل في بحر الرجز:

من العلل الواردة في هذه المدونة، ما هو علة زيادة، وهناك ما هو علة نقصان، وتمثل علة الزيادة الواردة في هذه المدونة في:

أ - التذييل:

وهو زيادة حرف ساكن في آخر التفعيلة التي تنتهي بوتر مجموع فتتحول بذلك مستفعلاً إلى مستفعلاً⁽¹⁾، وما يتجلى خلال الجدول السابق أنّ هذا النوع من العلة قليل الظهور في هذه المدونة، كما تجذر الإشارة إلى أنّ أعلى نسبة استعمال لهذا الضرب من العلة كان في قصيدة " السندباد في رحلته الثامنة" من ديوان " التّاي و الرّيح"، بينما يتراوح عدد التفعيلات المذيلة في باقي القصائد الأخرى بين تفعيلة واحدة وعشر تفعيلات، وذلك حسب حجم القصيدة، فكّما طالت القصيدة كلّما زاد عدد التّفاعيل المذيلة. وذلك لا يحدث أبداً في الحشو، بل كان ذلك في نهاية الأسطر الشعرية و الجمل الإيقاعية، وذلك كما جاء في قوله:

في الكَرَمِ و اليَنبوعِ و الحُقُولِ

00//0//0/0/0//0/0/

مَشْتَفَعِلُنْ مُسْتَفَعِلُنْ فَعُولُ

(1) محمد بن أبي الشنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م. س. ص: 12.

— غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 30.

الْعُمُرُ لَنْ يَقُولُ

00//0//0/0/

مُسْتَفْعِلُنْ فَعُولُ

يَا لَيْتَ مِنْ سِنِينُ

00//0//0/0/

مُسْتَفْعِلُنْ فَعُولُ

دَارِي تُعَانِي فِي انْتِظَارُ⁽¹⁾.

00//0/0/0//0/0/

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلَانُ

يظهر من خلال المثال السابق أنّ (مستفعلان) المذيلة لم تأت وسط السطر الشعري، وإنما في آخر الجملة الشعرية، كما تجدر الإشارة إلى أنّ الشاعر لم يكن يستخدم التذييل مع مستعلن فقط، وإنما في نهاية كلّ سطر شعري، والهدف من ذلك كما سبق القول هو إطالة النّغمة الموسيقية، وله علاقة بالمعنى، إذ إنّ الشاعر بهذا التّسكين ينقل إلينا حالة الاحتقان النفسي التي يعيشها، وأنّ يشارك المتلقي حالة الانكسار التي يعانيتها جراء ما ألمّ به و بشعبه في لبنان.

(1) خليل حاوي، الناي و الريح، م. س. ص: 107.

2.3.8 العلة بالنقصان:

أ _ الخبن المقصور:

وهو النوع الذي تتحول بموجبه التفعيلة الأصلية من مستفعلن إلى مُتَفَعِّلٍ ومنها إلى فعولن⁽¹⁾، وهذا الضرب من العلة يطلق عليه بعض العروضيين اسم "الرجز المزدوج"، وهو نوع شائع في نظم الحكايات والعلوم كالألفية، والمنظومات العروضية⁽²⁾. ويتضح من خلال الجدول أن هذا النوع من العلة محتشم الظهور في هذه المدونة، إذ تخلو منه أغلب قصائد المدونة، ويرجع ربما هذا الاحتشام إلى كون هذا الضرب من العلة لا يتناسب و الغرض المراد التعبير عنه، أو لا يعكس الحالة النفسية للشاعر.

ب _ الأحد المخبون:

وهو ضرب تتحول بمقتضاه التفعيلة الأصلية من مستفعلن إلى مَفَا، وتحذر الإشارة إلى كون هذا الضرب من العلة كثير الحضور في هذه المدونة، حيث شارفت نسبة استعماله ما يقارب 40% من مجموع التفعيلات السالمة، كما ينبغي الإشارة إلى كون هذه العلة دائما ما تكون في نهاية الأسطر والجملة الشعرية، رغم أنّ الشاعر اعتمد نظام شعر التفعيلة في بناء قصائده. هذه أهمّ الزخافات والعلل التي ظهرت في هذه المدونة، ومن هنا توجب علينا التساؤل عن فاعلية هذه الزخافات و العلل، ودورها في انتاج المعنى، وعلاقتها بالمتلقي؟.

(1) محمد بن أبي الشنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، م.س.ص:17.

(2) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري، م.س.ص:130.

3 فاعلية الزحاف والعلّة في المثن الشعري:

لقد أجمعت أغلب الكتب العروضية على كون الزحاف والعلّة ليسا من العيوب الشعرية، ولا هي إخلال بمقتضيات العروض العربي، حيث نقل بن رشيق القيرواني عن الأصمعي قوله: « الزحاف جائز كالأصل، والكسر ممتنع، وربما كان الزحاف في الدّوق أطيب من الأصل»⁽¹⁾، وهذا يستوجب القول: أنّ الزحاف والعلّة ليسا من عيوب الموسيقى الشعرية، ولكنه ضرورة لا بدّ منها، لإزالة الغموض بين علم العروض و النماذج الإبداعية، وعليه فإنّ هذه الزحافات و العلل ذات فاعلية مهمّة على المستوى العروضي، و على المستوى النفسي و الدلالي.

3.1 الفاعلية الإيقاعية:

تبدأ فاعلية الزحاف بوصفها تنوعاً يحدثه الشّاعر من خلال انزياحه عن البنية الوزنية الافتراضية، وذلك ما ذهب إليه حازم القرطاجني حين وصف الزحاف بكونه « ميزة تحدث التنوع في الإيقاع، وتكسر رتابة الوزن، لأنّ النّفس جديرة أن تسأم التّمادي على الشّيء البسيط الذي لا تنوع فيه»⁽²⁾، فالزحاف هنا تلوين للإطراد الكمي المنتظم للبحر، لما يحدثه من تغيير في رتافته. ومن هذا يفهم بأنّ الزحاف والعلّة كانا بمثابة انزياحات وزنية واجبة الحضور من أجل كسر النمطية الإيقاعية، والخروج عن صورة القالب الواحد للبحر الشعري،

وإذا نظرنا في هذه المدونة وجدنا أنّ الشّاعر لم يعتمد على الصورة النموجية للبحر، أو بعبارة أخرى، إنّ البحور الثلاثة الحاضرة في هذه المدونة، لم تستعمل كما أفرزتها الدائرة العروضية، فإذا أخذنا على سبيل المثال بحر الرّمل، نجد صورته في الدائرة العروضية هي: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن، لكن إذا

(1) علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، م. س. ص: 114.

(2) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي خلال القرن الثامن الهجري، منشورات دار الآداب، بيروت،

لبنان، ط1، 1984، ص: 141.

نظرنا في هذه المدونة ، نجد أنّه ورد بشكليات متعددة منها: فعلاتن فاعلاتن فاعلن، وذلك مقل ما جاء في قوله:

لِبَنَاتِ الْبَارِ مَا فِي جِيبِهِ⁽¹⁾

o // o / o / o // o / o / o ///

فعلاتن فاعلاتن فاعلن

و تضرب لنا هذه المدونة مثالا آخر للتشكيل العروضي، مثل: فاعلاتن فعلن، و ذلك كما جاء في قول الشاعر:

تَشْتَهِي طُعْمَ دَمِي⁽²⁾

o /// o / o // o /

فاعلاتن فعلن

زيادة على ما سبق ذكره، نجد من التشكليات الواردة في هذه المدونة: فعلاتن فعلاتن فاعلاتان وذلك ما جاء في قوله:

(1) خليل حاوي، الناي و الريح، دار العودة ، بيروت، لبنان، ط1، 1976، ص:91.

(2) خليل حاوي بياذر الجوع، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1965، ص:79.

لِحُرُوفٍ نَتِفٍ صِفْرِ تَهَاوَتْ⁽¹⁾.

o o / o // o / o / o /// o / o ///

فعلاتن فعلاتن فاعلاتان

أما إذا أخذنا مقطعاً كاملاً من القصيدة فسنجد التشكيلات الآتية:

كَانَ يَمْشِي مَرَحًا

o /// o / o // o /

فاعلاتن فعلا

يَزْهُو و يَلْهُو وَيَنَامُ

o /// o / o // o / o /

تَن فاعلاتن فَعِلْن

نَوْمَ طِفْلٍ

o / o // o /

فاعلاتن

(1) خليل حاوي، الرعد الجريح، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص:75.

يَجَنِّي مِنْ جَنَّةٍ مَا يَشْتَهِيهِ

○ // ○ / ○ / ○ // ○ / ○ / ○ // ○ /

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

أظفار جيّ كَرِيَّة⁽¹⁾.

○ ○ // ○ / ○ / ○ // ○ /

فاعلاتن فاعلن

من خلال التّماذج السابقة الذكر، يُلاحظ أنّ الزحافات والعلل كانت سببا في تعدد التشكيلات العروضية في هذا الوزن، وهذا التّعدد في التشكيلات، هو ما أدى إلى إحداث التّنوع النّغمي والموسيقي في هذه المدونة، و هذا التّنوع بذاته يعد نوعا من الجمالية التي تهدف كسر الرّتابة الموسيقية، ودفع السّأم و الملل عن أذن المتلقي، ويمكن ايجاز الفاعلية الإيقاعية للزحافات و العلل غيما يلي:

- **التنوع النغمي:** و يبدأ ذلك من البيت المفرد إلى القصيدة المكتملة، حيث أنّ التّنوع يؤدي إلى كسر رتابة النموذج الواحد، فالزحاف في الشعر العربي يؤدي إلى الخروج عن التّسق عندما يحدث الاختلاف بين تفعيلتين متناظرتين على مستوى الشّطر أو البيت أو القصيدة⁽²⁾، والملاحظ في هذه المدونة، هو التّنوع التفعيلي الذي انبثق من الزحاف و العلة رغم أنّ البحور المستعملة في هذه المدونة، هي بحور أحادية التفعيل، أو ما يعرف بالبحور الصافية⁽³⁾، غير أنّ الزحاف و العلة يجعل القارئ يقف على مزيج تفعيلي متعدد الأدوار و الدلالات داخل القصيدة الواحدة.

(1) خليل حاوي، الرعد الجريح، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص:76.

(2) علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، م . س. ص: 117.

(3) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، حلب، سوريا، ط3، 1967، ص:69.

ومن البحور المستعملة في هذه المدونة الرّجز الذي يقوم على تكرار التفعيلة السباعية مستفعّلن⁽¹⁾، غير أنّ مبدأ الرّحاف خلق تنوعاً تفعيلياً مختلفاً كمياً ودلالياً، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قول الشاعر:

يَمْتَدُّ طُرْلُ الْعَامِ بَعْدَ الْعَامِ

// ○ / ○ / ○ // ○ / ○ / ○ // ○ / ○ /

مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن

في المنام

○ ○ // ○ / ○ /

مُسْتَفْعِلَانِ

تَمْتَدُّ فِيهِ طُرُقٌ طَوِيلَةٌ

○ / ○ // ○ /// ○ / ○ // ○ / ○ /

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعُولُنْ

يَعْتَالُ عُمْرِي تَعَبٌ

○ /// ○ / ○ // ○ / ○ /

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

يَعْتَصِرُ الْأَعْصَابَ وَالْعِظَامَ⁽²⁾.

○ ○ // ○ // ○ / ○ / ○ // ○ /

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفَا

يتضح من خلال هذا المقطع أنّ الشاعر لم يحافظ على الصورة الصافية لبحر الرّجز، بل انبثق عنه عدد معتبر من النماذج والانزياحات، مشكلاً بذلك تنوعاً تفعيلياً، يهدف إلى كسر الرتابة

(1) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 22.

(2) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، م. س. ص: 85.

الإيقاعية، ومن بين النماذج المنبثقة عن الزحاف في هذا المثال نجد: (مُسْتَفْعَلَانْ ، مُسْتَعْلَنْ ، فعولن ، فاعلان، مفاع)، زيادة على نماذج أخرى لم تذكر في هذا المقطع، من هذا يفهم أنّ هذا التنويعات التي انبثقت من الزحاف كانت بغرض كسر التّمطية، لأنّ السّير على سننٍ واحدٍ يؤدي بالقارئ إلى الملل، ما يؤكده إسماعيل عز الدين بقوله: «تَحَاشِيَا لِرَتَابَةِ الْإِيقَاعِ الصَّارِخِ الَّذِي الَّذِي يُضْفِيهِ الْوِزْنَ الْعَرُوضِي عَلَى مُوسِيقَى الْقَصِيدَةِ، أَنْ حَاوَلَ الشُّعْرَاءُ قَدِيمًا وَ حَدِيثًا أَنْ يَدْخُلُوا مِنْ التَّعْدِيلَاتِ عَلَى الْوِزْنِ مَا يَكْسِرُ حِدَّةَ وَقْعِهِ فِي الْأُذُنِ، بِمَا يَتِيحُ لِلشَّاعِرِ أَنْ يَنْقُلَ صُورَةَ مُوسِيقِيَّةٍ أَقْرَبَ مَا تَكُونُ إِلَى أَحَاسِيْسِهِ مِنْهَا إِلَى النِّظَامِ الْعَرُوضِيِّ، وَقَدْ ظَهَرَ ذَلِكَ مِنْذُ وَقْتٍ مُبَكَّرٍ قَبْلَ أَنْ يَعْرِفَ الشُّعْرَاءُ الْعَرُوضُ فِي صُورَتِهِ الْمُقَنَّةِ، وَيَدُلُّ ذَلِكَ عَلَى مَا يَسْمِيهِ الْعَرُوضِيُّونَ بِالزَّحَافِ وَ الْعِلَّةِ»⁽¹⁾، ويفهم من هذا أنّ الزحاف خاصية إيقاعية متعارف عليها منذ العصر الجاهلي، وقبل أن يضع الخليل بن أحمد الفراهيدي علم العروض بقرون. ومن هذا المنظار يُمكن أنّ تعدّد الزحافات والعلل تنوعا في موسيقى القصيدة، ويخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تردد في إطار الوزن الوزن من أول القصيدة إلى آخرها⁽²⁾.

— اعطاء مساحة إضافية للشاعر، و محاولة كسر القيود الوزنية الصارمة التي جعلت الوزن عنصرا جماليا، بدلا أن يكون قيّدا في سيرة القصيدة، وهذا ما يدل على أنّ الزحاف و العلة خاصية شعرية، تمكّن الشاعر من التحرر من القيود الثابتة، وتتيح له له فرصة تطويع الوزن حسب الحالة النفسية للشاعر، حيث يرى شوقي ضيف أنّ الخليل فتح «أبواب الزحاف في العروض ليدلّ الشعراء في إيقاعات الأوزان القديمة و نغماتها، وكأنّ هذه الزحافات خرق في النظم الموسيقية، وضعها الخليل لينفذ الشعراء إلى تعديل الأوزان القديمة»⁽³⁾.

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط3، ص: 81، 82.
(2) علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، م . س . ص: 112.
(3) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط3، 1974، ص: 74.

ذلك ما يلاحظ في هذه المدونة، فبعد ما كان الرّجز في الذائقة العروضية القديمة بحراً ثقيلاً تحاكي حركته حركة الناقّة المريضة المضطربة في سيرها⁽¹⁾، غير أنّ مبدأ الزحاف خلّص (مستفعلن) من حركتها الثقيلة، ليعطيها حركة تحاكي حركة البحور الغنائية الراقصة، ولا سيّما من خلال الطّي و الخبن اللذين هذا الوزن يصيران أقرب إلى الخنب منه إلى الرّجز. وتتجلّى التعديلات التي أدخلت على البحور المستعملة في هذه المدونة من خلال الجدول الآتي:

الجدول رقم: 2

البحر المستعمل	التفعيلة الأصلية	التعديلات	غرض التعديل
الرّمل	فاعلاتن	فعلاتن	تسريع حركة التفعيلة
		فاعلات	كسر الرتابة
		فاعلاتان	إطالة النغمة
	فاعلن	فاعلن	إعلان نهاية السطر الشعري
		فعلن	إعطاء خفّة أكثر للتفعيلة
الكامل	متفاعلن	مستفعلن	إعطاء التفعيلة حركة ثقيلة
		متفاعلاتن	التعبير عن حالة نفسية غير مريحة
	متفاعلاتان	متفاعلاتان	إطالة النغمة الموسيقية
الرّجز	مستفعلن	مُتَفَعِّلِن	التخفيف من حركة التفعيلة
		مُسْتَعْلِن	إعطاء التفعيلة سرعة أكثر
		فعولن	كسر الرتابة الموسيقية
		فاعلن	انزياح بغرض التنويع
		مستفعلاتن	التعبير على حالة احتقان
		مستفعلاتان	إطالة النغمة الموسيقية

(1) علي يونس نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م . س. ص: 101.

يلاحظ من خلال الجدول السابق أنّ الزحافات والعلل قد أعطت تعديلات كثيرة ومتنوعة، رغم أنّ البحور المستعملة في هذه المدونة هي بحور أحادية التفعيل، وبعد أن كانت التفعيلات الأصلية للبحور المستعملة في هذه المدونة مقتصرة على غرض واحد، أصبحت بفضل التعديلات التي أدخلت عليها ذات أغراض ودلالات متنوعة. وعليه فالزحافات و العلل انزياحات لها ارتباط وطيدة بانفعال الشاعر وخياله، ولذلك كانت معبرة عن صورة شعرية داخلية جديدة، يخلتها حسن التوظيف لهذه الزحافات.

3.2 الفاعلية النفسية للزحاف والعلة:

لا يختلف اثنان في كون الزحاف و العلة مرتبطان ارتباطا وطيدا بالحالة النفسية للشاعر، كما لا يمكن القول أنّها عديمة التأثير في نفسية المتلقي، وذلك ما تذهب إليه أغلب الكتب العروضية، إذ ترى أنّ الزحافات والعلل «تعمل على زيادة التأثير في المتلقي من خلال زيادة حالة اللاتوقع الحاصلة في تغيير الأنساق الوزنية التي تجعل المتلقي في حالة تفاعل دائم مع الإيقاع، وعدم الاستسلام لنسق وزني معين»⁽¹⁾. فيقوم الشاعر بكسر رتبة هذه الأوزان بخلق فضاءات تتحرك في تناسق مع تموج الانفعالات في تفعيلة البحر. ونضرب مثلا لبحر الرّمل المركب من تفعيلة فاعلاتن ستّ مرات، وعند حذف ثانيه الساكن ضمن ما يُعرف في النظرية العروضية بالخبث فتصير فاعلاتن وتسرع حركتها البطيئة، مثل ما جاء في قول الشاعر:

وَصَدَى يَهْزُجُ فِي صَوْبِ الطَّرِيقِ

o o // o / o / o // o / o //

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

(1) علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، م . س. ص: 125.

هَيَّ وَ الشَّمْسُ وَ ضَحَكَاتُ الصَّغَارِ

0 0 // 0 / 0 / 0 /// 0 / 0 ///

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

وَبَقَايَا الخِصْبِ فِي الحَقْلِ البُورِ

0 0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 ///

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

كُلُّهَا تَذْكُرُ ظِلِّي تَعِي⁽¹⁾.

0 /// 0 / 0 /// 0 / 0 // 0 /

فاعلاتن فاعلاتن فعلن

نجد في هذا المثال، أنّ أغلب التفاعيل المستعملة في هذه المدونة مخبونة، وذلك أنّ الشاعر أراد تغيير حركة الوزن من البطء إلى السرعة، لأنّ وجود الزحاف في التفعيلة يؤدي إلى تغيير حركة القصيدة، وعندما يكون الزحاف حفا فإنّه يعمل على زيادة حركة التفعيلة⁽²⁾، حيث أراد الشاعر من هذه الانزياحات تصوير المشهد بطريقة ديناميكية سريعة، لأنّ الشاعر كان في حالة وصف، وطبيعة الوصف لا تتطلب وقعا ثقيلا، بل الخفيف أنسب لذلك. زيادة على أن التفاعيل المزاحفة فإن نهايات الأسطر الشعريّة في المثال السابق كانت مذيلة ومحدوفة، وبذلك تحولت التفعيلة من فاعلاتن إلى فاعلان، وهذا ما يؤدي إلى زيادة الزمن في التفعيلة، هذا وإن كان التغيير في الانفعال يظهر أثره عن طريق الزحاف أكثر من ظهوره في العلة⁽³⁾. وما يفهم من هذا أنّ الزحافات الواردة في هذا المقطوعة كانت بمثابة انزياح وتحول في سيروية القصيدة من حالة بطء إلى حالة سرعة، ومن حالة انفعال و شجن إلى حالة أخفّ

(1) خليل حاوي، نهر الرماد، م. س. ص: 74.

(2) شوقي ضيف، فصول في الشعر و نقده، م. س. ص: 51.

(3) محسن أطميش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشر العربي، دار الرشيد للنشر و التوزيع ، العراق، د. ط، د. ت، ص: 306.

فكان هذا العمل أشبه ما يكون «بالصدمة الكهربائية لإيقاظ الغائب من وعيه، والشاعر بارتكابه لهذا يحدث في نفس قارئه صدمة تهزّه، وتوقظه من سدرته التي دخل فيها بمفعول الإيقاع»⁽¹⁾. فحضور الزحاف في القصيدة دليل على التقلبات المزاجية و النفسية للشاعر، حيث يرى أغلب العروضيين المعاصرين أنّه كلّما «بدأت الأبيات بأكبر عدد من التفاعيل الزاحفة دلّت على وجود انفعالات لدى الشاعر، يحاول أن ينقلها من خلال توظيف هذه الانزياحات»⁽²⁾. لأنّ الزحاف هو الترجمان عن الحالة النفسية المضطربة التي يعيشها الشاعر، فكّلما وجدنا أبياتاً بدأت بتفاعيل زاحفة أركنا أنّها تصوير لنفسية الشاعر المنفعلة. فإذا أخذنا على سبيل المثال هذا المقطوعة، وهي من وزن الكامل، لوجدنا جميع أبياتها قد بدأت بتفاعيل مزاحفة، و الذي يقول فيه:

وَحْدِي مَعَ الْبَدْوِيَّةِ السَّمَاءِ

/○/○/○//○///○//○/○/

مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعٍ

كُنْتُ مَعَ الْعِبَارَةِ

○/○/○///○/

لَنْ مُتَفَاعِلَاتَانِ

فِي الرَّمْلِ كُنْتُ أَخْوَضُ

/ ○ ///○//○/○/

مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعٍ

(1) علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، م . س. ص: 115.

(2) علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، م . س. ص: 125.

عَتَمَتْهُ وَ نَارَهُ

○○ / ○ / ○ /// ○ /

لُنْ مُتَفَاعِلَاتَانْ

شَرَبُ المَرَاتِ الثَّقَالُ

○ / ○ // ○ / ○ / ○ // ○ / ○ /

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْ

بِلا مرارة⁽¹⁾.

تَفْعَلَانْ

يظهر من خلال هذا النموذج أنّ جميع أبيات هذه المقطوعة، قد بدأت بتفاعيل مضمرة، و ذلك بتسكين ثانيها المتحرك، فتحوّلت بذلك من متفاعِلن ذات الحركة السريعة إلى مُستَفْعِلن ذات الحركة البطيئة، لأنّ هذا النوع من الزحاف يبطل حركة مُتَفَاعِلن المتدفقة⁽²⁾. وترجع هذه البدييات المزاحفة المضمرة في هذا المثال إلى الحالة الكئيبة للشاعر، و حالة الاختناق التي يعانيها جرّاء ما ألمّ به من مرارت وأحزان، وخير دليل على ذلك قوله: «شَرَبُ المَرَاتِ الثَّقَالُ».

ولا ضرر في ذلك إذا كان عدد التفاعيل المزاحفة أكثر من عدد التفاعيل السّالمة في القصيدة الواحدة، لأنّ ذلك من مقتضيات الشّعريّة الحديثة، حيث يرى بعض الدّارسين المحدثين أنّ خلو القصيدة من الزحاف والعلة يجعلها أقرب إلى القصص منها إلى الشّعْر، وطلبك أنّ الزحافات و العلل تحمل في

(1) خليل حاوي، الناي و الريح، م. س. ص: 35، 36.

(2) علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، م. س. ص: 125.

طياتها دلالات توحى بانفعال الشاعر، كما تعتبر منبهات لإيقاظ المتلقي للانتقال من حالة شعورية إلى حالة شعورية أخرى.

وإذا نظرنا في قصائد هذه المدونة لوجدنا أن عدد التفاعيل المزاحفة يكاد يعادل أو يفوق عدد التفاعيل السالمة، وذلك يدل على التفسيرية المنفعلة للشاعر التي لا تستقرّ على حال، ويتّضح ذلك جلياً من خلال الجدول الآتي:

الجدول رقم: 3

الديوان	القصائد	عدد التفاعيل السالمة	عدد التفاعيل المزاحفة
نهر الرماد	البحار و الدرويش	113	46
	ليالي بيروت	95	33
	دعوى قديمة	64	17
	نعش السكارى	95	26
	جحيم بارد	30	22
	بلا عنوان	55	18
	الجروح السود	28	19
	في جوف الحوت	60	31
	السّجين	70	22
	في سدوم	61	31
	بعد الجليد	141	48
	حبّ و جلجلة	65	48
	المجوس في أوروبا	92	35
	عودة إلى سدوم	88	51
	الجسر	88	65

الديوان	القصائد	عدد التفاعيل السالمة	عدد التفاعيل المزاحفة
النأي و الريح	عند البصرة	106	148
	النأي و الريح في صومعة كمبريدج	100	191
	وجوه السندباد	247	98
	السندباد ي رحلته الثامنة	355	238
بيادر الجوع	الكهف	75	77
	جنية الشاطئ	93	110
	لعازر عام 1962	60	75
الرعد الجريح	ضباب و بروق	162	66
	الرعد الجريح	450	278
	رسالة الغفران من صالح إلى تمود	209	266
من جحيم الكوميديا	قطار المحطة	93	105
	صلاة	80	22
	بلاد الغربتين		
	في الجنوب	08	01
	العجيبة	07	14
	درة المدينة	06	06
	ريح	08	01
	في سدوم للمرة الثالثة	17	15
	قطع اللسان	32	16
	أم المصطفى	15	07

الديوان	القصائد	عدد التفاعيل السالمة	عدد التفاعيل المزاحفة
	في بابل	24	37
	مناخ	04	06
	المنام	11	11
	صداقة	19	12
	اللفظة البسيطة	11	05
	أرض الوطن	04	06
	أنت	17	07
	عكاز معلق	14	07

يتضح من خلال الجدول السابق حضور التفاعيل الزاحفة مناصفة مع التفاعيل السالمة في جميع قصائد المدونة، كما نجد الكثير من القصائد التي يفوق فيها عدد التفاعيل المزاحفة عدد التفاعيل السالمة، وذلك ما نلاحظه في قصيدة " عند البصرة " من ديوان " الناي و الريح "، حيث وصل عدد التفاعيل الزاحفة فيها إلى 148 تفعيلة، مقابل 106 تفعيلة سالمة، وكذلك الحال في قصيدة " جنيّة الشاطيء " من ديوان " بيار الجوع "، إذ كان عدد التفاعيل المزاحفة فيها عند 110 تفعيلة، في حين توقف عدد التفاعيل السالمة عند 93 تفعيلة. ومن بين الأمثلة على ذلك أيضا نجد قصيدة " رسالة الغفران من صالح إلى ثمود " من ديوان " الرعد الجريح "، حيث كان عدد التفاعيل الزاحفة فيها 266، أما التفاعيل السالمة فلم تتجاوز 209، والأمر نفسه نجد في قصيدة " قطار المحطة " من ديوان " من جحيم الكوميديا "، حيث كان عدد تفاعيلها المزاحفة 105 تفعيلة، مقابل 93 تفعيلة سالمة.

وترجع غالبية التفاعيل المزاحفة على التفاعيل السالمة في القصائد السالفة الذكر إلى حالة الانفعال التي يعيشها الشاعر، وإلى طبيعة الموضوع الذي تطرقه القصيدة، كما يريد الشاعر من خلال هذه الانزياحات الوزنية أن يدغدغ مشاعر المتلقي فينقله من حالة شعورية إلى حالة شعورية أخرى، لأنّ خلو النص الشعري من الزحافات والعلل يجعله ضربا من القصص و يجرده من صفة الغنائية التي

يتمتع بها الشَّعر، فقد ذهب محسن أطميش إلى أنّ « انخفاض نسبة الزحاف يشير إلى الهدوء الواضح في الحالة النفسية، لأنّ الشاعر لم يعدّ باكيا صارخا، إنّما غدا قاصا يروي حكاية هادئة تتطلب إيقاعا أقرب إلى البطء»⁽¹⁾. ومن هنا وجب القول أنّ طغيان التفاعيل المزاحفة على التفاعيل السّالمة هو ضرب من التوتر النفسي، وشيء من الانفعال الذي يكتبه الشّاعر، فأراد أنّ ينقل هذه الحالة النفسية المضطربة إلى المتلقي في شكل انزياحات وزنية، أو بعبارة أخرى عن طريق مبدأ الزحاف و العلل.

3.3 جماليات التدوير في قصيدة خليل حاوي:

يعد التدوير أحد عناصر البناء الإيقاعي، وذلك من خلال فتح صدر البيت على عجزه، إذ إنّ البيت المدور في تعريف العروضيين، هو ذلك الذي « يشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها في الشطر الأول و بعضها في الشطر الثاني»⁽²⁾، ومعنى ذلك أنّ تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة أخرى. وللتدوير في نظر العروضيين فائدة شعرية، وليس اضطرار يلجأ إليه الشاعر، وذلك لما يسبغه على البيت من غنائية و ليونة، لأنه يمد و يطيل نغماته. وإذا كانت نازك الملائكة لا تستسيغ التدوير في شعر التفعيلة، على اعتبار أنّ الوحدة فيه هي السّطر الشعري، و انتهاء السطر في نظرها بنصف الكلمة يعدّ نشازا⁽³⁾، غير أنّ الشعراء المعاصرين يجبدون اللجوء إلى التداخل بين مقاطع القصيدة لخلق مجالا موسيقيا أرحب، يمكن من خلاله تكرار الوحدة الموسيقية، فيصبح امتداد المقاطع تلاهما دلاليا على مستوى الفكرة التي يكون الشاعر بصدد الحديث عنها.

ويحتلّ التدوير مساحة كبيرة في ديوان خليل حاوي، حيث أنّنا لا نكاد نعثر على قصيدة غير مدورة، ويرجع ذلك إلى الطابع القصصي الذي يغلب على شعر خليل حاوي، لأنّ العبارة القصصية

(1) محسن أطميش ، دير الملاك، م. س. ص: 312.

(2) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م.س.ص: 91.

(3) من، ص: 93.

تتطلب أكبر قدر ممكن من الكميات اللفظية و الإيقاعية، والجدول الآتي يبين مواضع التدوير في هذه المدونة.

الجدول رقم:4

الديوان	القصائد	عدد الأسطر التامة	النسبة المئوية	عدد الأسطر المدورة	النسبة المئوية
نهر الرماد	البحار و الدرويش	52	%74	14	%26
	ليالي بيروت	40	%90	08	%10
	دعوى قديمة	22	%70	06	%30
	نعش السكارى	12	%55	08	%45
	جحيم بارد	11	%62	05	%38
	بلا عنوان	20	%75	04	%25
	الجروح السود	21	%60	04	%40
	في جوف الحوت	37	%80	04	%20
	السجين	33	%55	11	%45
	سدوم	21	%51	10	%49
	بعد الجليد	58	%85	12	%15
	حب و جلجلة	18	%45	08	%55
	المجوس في أوروبا	44	%85	06	%15
	عودة إلى سدوم	42	%52	21	%48
	الجسر	37	%63	12	%37
الناي والريح	عند البصارة	64	%83	23	%17

الديوان	القصائد	عدد الأسطر التامة	النسبة المئوية	عدد الأسطر المدورة	النسبة المئوية
	الناي والريح في صومعة كامبريدج	69	%64	35	%36
	وجوه السندباد	112	%70	58	%30
	السندباد في رحلته الثامنة	120	%60	70	%40
بيادر الجوع	الكهف	37	%55	26	%45
	جنية الشاطئ	53	%64	23	%36
	لعازر عام 1962	200	%85	70	%15
الرعد الجريح	الأم الحزينة	42	%55	12	%45
	ضباب وبروق	57	%65	32	%45
	الرعد الجريح	150	%75	60	%25
	رسالة الغفران من صالح إلى ثمود	180	%82	70	%18
من جحيم الكوميديا	قطار المحطة	48	%45	32	%55
	صلاة	38	%47	15	%52
	بلاد الغربتين	22	%55	07	%45
	في الجنوب	07	%50	07	%50
	العجيبة	06	%60	02	%40
	درّة المدينة	07	%60	02	%40
	ريح	06	%90	01	%10
	في سدوم للمرة الثالثة	16	%75	02	%25

النسبة المئوية	عدد الأسطر المدورة	النسبة المئوية	عدد الأسطر التامة	القصائد	الديوان
35%	07	65%	18	قطع اللسان	
45%	05	55%	08	أم المصطفى	
28%	03	72%	09	في بابل	
45%	04	56%	07	مناخ	
36%	02	64%	07	المنام	
39%	04	59%	07	صدقة	
18%	02	82%	10	اللفظة البسيطة	
10%	01	90%	04	أرض الوطن	
7%	04	93%	14	أنت	
37%	04	63%	10	جسد خفي	
44%	03	66%	07	عكاز معلق	
47%	48	53%	99	شجرة الدّر	

يتّضح من من خلال الجدول مساهمة التدوير مساهمة فعّالة في التشكيل العروضي في شعر خليل حاوي، حيث لا تخلو قصيدة من قصائد الدواوين الخمسة من هذه الميزة العروضية، بل أننا نجد في بعض القصائد عدد الأسطر المدورة يكاد يعادل عدد الأسطر التامة، وأحياناً تصل نسبة الأسطر المدورة إلى 50% مقارنة بالأسطر التامة، وذلك لطبيعة الكتابة الشعرية عند خليل حاوي التي يغلب عليها الطابع القصصي.

وتتجلى وظيفة التدوير في تأدية الدور القصصي من خلال تحقيق خاصية التتابع، والاسترسال و التلاحق العروضي المميزة للسرد وأحداثه المتلاحقة، كما تظهر الجمل المدورة قد شكلت كتلة إيقاعية متناسقة ذات دلالة إيقاعية غير محدودة بكم التفاعيل، وأما حسب الدفقة الشعورية " ليتلاحم الجانب

العروضي مع الجانب النفسي لتحقيق الدلالة⁽¹⁾. وبهذا يمكن القول أنّ التدوير مساهمة في خلق علاقة عضوية بين المعنى والإيقاع في هذه المدونة، فيكون التدوير خاصيته الموسيقية ترجمانا عن حالة الشاعر النفسية، المتمثلة في تأدية الدور القصصي دون التقييد بعدد التفاعيل كما كان الأمر في الشعر العربي القديم، فإذا أخذنا هذه المقطوعة وجدناه كتلة عروضية واحدة ذات كمّ معتبر من التفاعيل، وذلك ما نلاحظه في قول الشاعر:

بَيْنَ الزَّمانِ وَ لا زَمانَ

عَايَنْتُ خَطًّا يَمَحِي

بَيْنَ التَّوهُمِ وَ العِيانِ

جَنائِزَ مُطْلَقَةً

مِنَ الهَوْلِ الثَّقِيلِ إِلَى المَبِيتِ

صَوْتُ جَرِيحٍ يَسْتَجِيرُ وَ لا يُجَارُ

تَتَفَتَّقُ الأَصْداءُ

عَنْ شَرِّ يَشِيعُ مَدَى السَّكونِ

أُمِّي العُجُوزُ

(1) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، م.س.ص:160.

يَعُضُّهَا ظَنٌّ يُرْسَمُهُ أَنْتَظَارٌ⁽¹⁾

وَتَكَادُ مِنْ جَزَعٍ تَمُوتُ

تحتوي هذا المقطع على أربعة مواضع للتدوير، وذلك للطبيعة القصصية التي تتميز هذا المقطوعة، حيث أنه لا يمكن اكتمال المعنى عند السطر الثاني أو الثالث، و هذا ما جعل هذا المثال جملة عروضية متلاحمة متناسقة، وتتجلى مواضع التدوير في هذا المثال من خلال الجدول الآتي:

السطر الشعري	الصورة العروضية
بَيْنَ الزَّمانِ وَ لا زَمانَ	○//○/// ○//○/○/ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
عَايَنْتُ خَطًّا يُمَحِّي	○//○/○/○//○/○/ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
أَعَدَدْتُ لِلْأَعْمَارِ فِي الدُّنْيَا	○/○/○//○/○/ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
جَنَائِزَ مُطْلَقَةً	○○//○/// ○// عِلُنْ مُتَفَاعِلَانْ
أَوَعَلْتُ فِي نَفَقٍ	○///○//○/○/ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَا
مِنْ الْهَوْلِ الثَّقِيلِ إِلَى الْمَيِّتِ	○○//○/// ○/○//○/○/ ○// عِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلَانْ
صَوْتُ جَرِيحٍ يَسْتَجِيرُ وَ لا يُجَارُ	//○/// ○/○//○/○/ ○/○//○/○/

(1) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، م.س.ص:10، 11.

السطر الشعري	الصورة العروضية
	○○ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلَانْ
تَتَفَتَّقُ الْأَصْدَاءُ	/○/○/ ○//○/// مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْع
عَنْ شَرِّ يُشِيعُ مَدَى السَّكُوثِ	○○//○///○//○/// ○/ لُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَانْ
أُمِّي الْعَجُوزُ	/ ○//○/○/ مُسْتَفْعِلُنْ مُ
بَعْضُهُ ظَنُّ يُرْسِّخُهُ انْتِظَارُ	○○//○///○//○/○/ ○//○// تَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلَانْ
وَتَكَادُ مِنْ حَزَعٍ تَمُوتُ	○○//○///○//○/// مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَانْ

تتجلى مواضع التدوير في هذه المقطوعة بين السطرين الرابع و الخامس، حيث نجد سببين خفيفين في نهاية السطر الرابع، وفي بداية السطر الخامس تكتمل التفعيلة بوتد مجموع، والأمر نفسه نجده في السطرين التاسع و العاشر، حيث نجد (مُتَفَاعِلْ) في نهاية السطر التاسع و(لُنْ) في بداية السطر العاشر، كما نجد موضعاً آخر للتدوير بين السطرين الحادي عشرة و الثاني عشرة. كما يتّضح من خلال هذا المثال أنّ التدوير في هذه المدونة، لم يكن تقسيماً للكلمة من أجل أن تسلم التفعيلة مثلما كان يحدث في الشعر القديم، بل أراد الشاعر بهذا الإجراء إزالة هذه الحدود، إذ يمتدّ ليشمل القصيدة كلها،

3.4 الإجراء العملي لخاصية التدوير عند خليل حاوي:

إنّ مفهوم التدوير عند خليل حاوي لا يقوم على انقسام التفعيلة بين شطرين كما هو الحال في الشعر العربي القديم⁽³⁾ ، وإنما هو تقسيم الوحدة الوزنية إلى شطرين شعريين كما هو الحال في هذا المثال من المدونة (الكامل):

مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَا

288

كَذَبْتُ كَذَبْتُ

/ ○ / / / ○ / /

عَلُنْ مُتَقَاع

جَرَوْنِي إِلَى السَّاحَاتِ عَرَوْنِي

○ / ○ / ○ / / ○ / ○ / ○ / / ○ / ○ / ○ /

لَنْ مُسْتَفْعَلَنْ مُسْتَفْعَلَنْ مُتَقَا

اسْلُخُوا عَنِّي شِعَارَ الْجَامِعَةِ⁽¹⁾

○ / / ○ / ○ / ○ / ○ / / ○ / ○ / ○ / ○ / /

عَلُنْ مُسْتَفْعَلَنْ مُسْتَفْعَلَنْ

عند التأمل في هذا المثال يُلاحظ أنّ التفعيلة الأخيرة في كلّ سطر من الأسطر الثلاثة المدورة لم تكتمل إلّا في السطر الموالي، كما يلاحظ أنّ الوقفة في هذه الأبيات الثلاثة المدورة تمتّ في نهاية الجملة الشعرية بوضع بقي الوزن فيه ناقصاً، فالتدوير إذا تشكيلة عروضية تتعارض ومقتضيات التركيب، حيث يستوفي التركيب جميع شروطه، بينما يبقى المعنى و الوزن منقوصين إلى أن يكتملا في السطر الموالي.

ولما كان التدوير في شعر التفعيلة ظاهرة تتعلق ببنية السطر العروضية، فإنّ الشاعر المعاصر قد وجد نفسه أمام وضع يتعين فيه استبدال مفهوم البيت بمفهوم السطر و المقطع، وهذا بدوره أدّى إلى

(1) خليل حاوي ، الرعد الجريح، م.س.ص: 108

290

عِلَاتُنْ فَاعِلَانْ

كَيْفَ لَا أَصْرُعُ أَوْجَاعِي وَ مَوْتِي

○/○//○ | ○/○ /// ○/○//○/

فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

كَيْفَ لَا أَصْرُعُ فِي صَمْتِ

/○//○/ ○/○/// ○/○//○/

فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

رَدَّنِي رَبِّي إِلَى أَرْضِي

○/ ○/○//○/ ○/○//○/

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَا

أَعِدْنِي لِلْحَيَاةِ

○○//○/ ○/○//

عِلَاتُنْ فَاعِلَانْ

وَلَيْكُنْ مَا كَانَ مَا عَانَيْتُ مِنْهَا

○/○//○/ ○/○//○/ ○/○//○/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

مُحَنَّةُ الصَّلْبِ وَ أَعْيَادِ الطَّغَاةِ⁽¹⁾

○○// ○/ ○/○//○/ ○/○//○/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

يُلاحظ أنّ ما يعادل 80% من أسطر هذه المقطوعة كانت مدورة، وذلك أنّ تفاعيل نهايات كلّ سطر من هذا المثال لا تكتمل إلّا في بداية السطر الموالي، الأمر الذي أدّى إلى إفراز قصيدة مدورة تدويراً كلياً، أو بعبارة أخرى إنّ التدوير الذي مَسَّ أغلب التفاعيل الأخيرة من الأسطر الشعرية الواردة في هذه المقطوعة قد انتج قصيدة مدورة تدويراً كلياً، وذلك أنّ التدوير بوصفه خاصية وزنية مستقلّ تماماً عن الجانب التركيبي و الإسنادي، فقد يكون الجانب التركيبي مكتملاً بينما يبقى الجانب الدلالي ناقصاً، يريد استزادة، وقد تكون هذه الاستزادة عن طريق الوزن الذي يعدّ التدوير أحد لوازمه الفنيّة. كما تجدر الإشارة إلى أنّ الشاعر لا يريد بالتدوير اقتسام التفعيلة بين سطرين شعريين كما كان الحال في الشعر العمودي، بل يستخدمه كوسيلة ربط عروضي من أجل انتاج مقاطع شعرية ذات كتلة وزنية واحدة غير محدودة الطول، ولا تعتمد الكمّ التفعيلي أساساً لها. وذلك أنّ التفاوت الكمي بين الأسطر يشكل أساس حرية النظم، إذ لم يعدّ اكتمال البنية الوزنية في حدود البيت لازماً، كما كان ذلك سابقاً

(1) خليل حاوي ، نهر الرماد، م.س.ص:104

في القصيدة العمودية، التي يتطلب فيها الثمائل بين الجانب الصوتي و الجانب العروضي، بينما لم يعد هذا الثمائل لازماً و ضروريا في شعر التفعيلة⁽¹⁾

4 في القافية:

تعد القافية إلى جانب الوزن من جوهر الإيقاع، لما لها من فاعلية، ولما يترتب عليها من جرس موسيقي عند إنهاء الأسطر أو الأبيات الشعرية، حيث يرى إبراهيم أنيس أنّ القافية ما هي «إلاّ أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن»⁽²⁾. فالقافية إذن هي خاصية صوتية و موسيقية شأنها في ذلك شأن الوزن. فهي إذن جزء من التشكيل الوزني⁽³⁾. ومن هنا توجب علينا التساؤل عن مفهوم القافية في الذائقة العروضية؟ وعن طبيعة القوافي التي تردت في هذه المدونة؟ و فيما تتجلى مظاهر الخروج عن التّمطية العروضية لدى خليل حاوي؟

4.1 مفهوم القافية في النظام الخليلي:

لقد عرّف الخليل بن أحمد الفراهيدي القافية معتمدا على مبدأ الحركة و السكون الذي سبق أن رأيناه يعتمد عليهما في بناء نظريته العروضية، فهي عنده « ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن»⁽⁴⁾. وبالرغم من كثرة التعريفات التي وردت في هذا السياق، إلاّ أنّ الدلائل تدل على أنّ ما كتبه الخليل بن أحمد الفراهيدي عن القافية كان في تمام ما كتبه عن الوزن،

(1) شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، م. ن. ص: 53.

(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، ط2، 1952، ص: 244.

(3) ثنائير العذاري، التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة، دار رائد للطباعة و النشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص: 150.

(4) محمد العلمي، العروض و القافية، م. س. ص: 169.

فصار عماد كل من جاءوا بعده، ولم يستطيعوا أن يظيفوا إليه غير القليل، و بعض التفريقات، و ما أتى به البديع الذي أولع به الشعراء المتأخرون⁽¹⁾. وعليه فالقافية حسب المفهوم الخليلي، هي آخر حرف من البيت إلى الساكن الذي يليه، فإذا أخذنا هذا البيت من وزن الوافر:

"أَلَا هَيَّ بِصَحْنِكَ فَاصْبِحِينَا" فَإِنَّا بِالصَّبُوحِ قَدْ ابْتُلَيْنَا⁽²⁾

فالقافية في هذا البيت حسب مفهوم الخليل هي (لَيْنَا = فَاعِلْ)، حيث إنَّ تعريف الخليل هو الأكثر دقة، وهذا ما يقود إلى السؤال عن طبيعة القوافي المستعملة:

إذا أخذنا مصطلح القافية في مفهومه العلمي الصارم فإننا نجد أنَّ وراء التنوع لأشكال التفعيلة الأخيرة من الجمل الإيقاعية قوافٍ رئيسية مرتفعة التواتر، وأخرى ثانوية، وذلك أنَّ أساس القياس في هذه المدونة هو السطر والجملة الشعرية، لا البيت أو الشطر كما كان معمولاً به في الشعرية العربية القديمة، حيث يقول عز الدين اسماعيل عن الكتابة الشعرية عند خليل حاوي: «حين تقرأ شعر خليل حاوي نجده لا يعترف بالسطر الشعري نفسه، أي لا يقيم وزناً لوقع الكلمة الأخيرة من السطر، إنما يأخذ فيما يبدو بما يمكن أن نسميه "الجملة الشعرية"، إنها تقاس في نفس واحد، إن جزأت على ثلاثة أسطر، أو أربعة، أو خمسة⁽³⁾، فإذا أخذنا هذه المقطوعة من قصيدة "المنام" الذي يقول فيها:

تَمْتَدُّ طُولَ الْعَامِ بَعْدَ الْعَامِ

فِي الْمَنَامِ

تَمْتَدُّ فِيهِ طُرُقٌ طَوِيلَةٌ

(1) من .ص:10.

(2) عبد الله عيسى لحيلج، سبع معلقات للجاهلية الأخيرة، م .س . ص:50.

(3) عز الدين اسماعيل، الشعر المعاصر، م.س.ص: 73.

يَعْتَالُ عُمْرِي تَعِبٌ

يَعْتَصِرُ الْأَعْصَابَ وَالْعِظَامَ⁽¹⁾.

إذا نظرنا في هذا المقطوعة نجد الجملة الشعرية الأولى تنتهي عند كلمة " المنام " و تشكل القافية الأولى، أما الجملة الثانية فتنتهي عند كلمة : العظام"، وهي القافية الثانية، أما الفارق بينهما يكمن في عدد التفعيلات التي تحتويها كل جملة، حيث تحوي الأولى ثلاث تفعيلات من بحر الرجز، في حين أنّ الثانية تحوي ثماني تفعيلات، وذلك حسب الدفقة الشعورية، ن ما يلاحظ من خلال القراءة المتأنية لقصائد المدونة اعتماد الشاعر على مبدأ تعدد القوافي، و تناوبها، و ذلك ما يوضحه الجدول الآتي:

الجدول رقم:6

الديوان	القصائد	القوافي الرئيسية	مرات الاستعمال	النسبة	قوافي ثانوية	مرات الاستعمال	النسبة
نهر الرماد	البحار والدرويش	فاعلان	21	60.7%	فعلُن	06	10.92%
					فاعلات	05	10.60%
	ليالي بيروت	فاعلان	23	60.4%	فاعلاتن	05	10.40%
	دعوى قديمة	فاعلاتن	11	90%	فاعلان	05	10%
	نعش السكاري	فاعلاتن	05	90.1%	فاعلان	02	9.80%
	جحيم بارد	فاعلان	17	90.34%	فعلُن	02	8.60%
	بلا عنوان	فاعلاتن	06	40%	فعلُن	02	20%

(1) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، م.س. ص: 85.

الديوان	القصائد	القوافي الرئيسية	مرات الاستعمال	النسبة	قوافي ثانوية	مرات الاستعمال	النسبة
		فَاعِلَانْ	06	40%			
	الجروح السود	فَعُوْ	13	95%	مُسْتَعِلْنْ	02	5%
نهر الرماد	في جوف الحوت	فاعِلَانْ	21	50.46%	فَعِلَانْ	05	30.40%
	السجين	فاعِلَانْ	19	60.34%	فَعِلَانْ	04	30.50%
	سدوم	فاعِلَانْ	10	75%	فَعِلَانْ	05	25%
نهر الرماد	بعد الجليد	فاعِلَانْ	04	80%	فاعلاتْ	02	20%
	حب و جلجلة	فاعِلَانْ	14	87%	فَعِلَانْ	02	6.5%
					فاعلاتْ	02	6.5%
	المجوس في أروبا	فاعِلَانْ	15	50%	فَعِلَانْ	03	15%
		فاعلاتانْ	11	35%			
	عودة إلى سدوم	فاعِلَانْ	18	55%	فَعِلَانْ	03	15%
		فاعلاتانْ	07	30%			
	الجسر	فاعِلَانْ	17	75%	فَعِلَانْ	08	25%
الناي والريح	عند البصارة	فَعُوْ	20	60.8%	فَاعِلُنْ	04	10.36%
		مُتَفَعِلَانْ	10	30.4%			
	الناي و الريح	مُتَفَاعِلَانْ	29	70%	مُسْتَفَعِلَانْ	17	30%
	في صومعة كامبريدج						
	وجوه السندباد	فاعِلَانْ	33	16.5%	فاعلاتانْ	08	4%

الديوان	القصائد	القوافي الرئيسية	مرات الاستعمال	النسبة	قوافي ثانوية	مرات الاستعمال	النسبة
					فَعْلَانْ	09	4.5%
	السندباد رحلته الثامنة	في فَعُو فَعُولن	57	50%	مُسْتَفْعَلَانْ	11	10%
			27	20%	فَاعِلن	27	20%
بيادر الجوع	الكهف	مُتَفَاعِلَانْ	22	60.9%	مُسْتَفْعَلَانْ	07	30.10%
بيادر الجوع	جنية الشاطئ	مُتَفَاعِلَانْ	35	70%	مُسْتَفْعَلَانْ	21	30%
			43	30.6%	فَاعِلَاتَانْ	15	11.4%
					فَعْلَانْ	12	9.12%
	لعاذر عام 1962	فَاعِلَانْ			فَاعِلَاتْ	06	4.6%
الرعد	الأم الحزينة	فَاعِلَانْ	15	75%	فَعْلَانْ	04	15%
					فَاعِلَاتَانْ	02	12%
الجريح	ضباب و بروق	فَاعِلَانْ	21	70%	فَعْلَانْ	11	20%
					فَاعِلَاتَانْ	05	10%
	الرعد الجريح	فَاعِلَانْ	42	50%	فَاعِلَاتَانْ	10	20%
		فَعْلَانْ	22	30%			
	رسالة الغفران	مُتَفَاعِلَانْ	31	30%	مُتَفَاعِلَاتَانْ	05	20%

الديوان	القصائد	القوافي الرئيسية	مرات الاستعمال	النسبة	قوافي ثانوية	مرات الاستعمال	النسبة
		مُسْتَفْعَلَانْ	16	25%			
	قطار المحطة	مُتَفَاعِلَانْ	38	90%	مُسْتَفْعَلَانْ	07	10%
	صلاة	فَاعِلَانْ	16	70%	فَاعِلَاتُنْ	05	30%
	بلاد الغربتين	فَاعِلَانْ	06	60%	فَعْلَانْ	04	25%
					فَاعِلَاتُنْ	02	15%
	في الجنوب	فَعُولْ	04	65%	فَعُولُنْ	02	35%
	العجبية	مُتَفَاعِلَانْ	05	75%	مُسْتَفْعَلَانْ	02	25%
من جحيم الكوميديا	درة المدينة	فَعُولُنْ	05	80%	فَعُولْ	03	20%
	ريح	فَاعِلَانْ	03	90%	فَاعِلَاتُنْ	01	10%
	في سدوم للمرة الثالثة	فَاعِلُنْ	08	65%	فَعُولْ	06	35%
	قطع اللسان	فَاعِلَانْ	05%	50%	فَعْلَانْ	02	10%
		فَعْلَاتُنْ	04%	20%	فَاعِلَاتُنْ	02	10%
	أم المصطفى	مُتَفَاعِلَانْ	06	70%	مُسْتَفْعَلَانْ	02	30%
	في بابل	مُتَفَاعِلَانْ	16	75%	مُسْتَفْعَلَانْ	04	25%
	مناخ	فَعُولُنْ	06	80%	فَعُولْ	02	20%
	المنام	فَعُولُنْ	05	85%	فَعُولْ	02	15%
	صدقة	فَعُولْ	03	60%	فَعُولُنْ	02	40%

الديوان	القصائد	القوافي الرئيسية	مرات الاستعمال	النَّسبة	قوافي ثانوية	مرات الاستعمال	النسبة
	اللفظة البسيطة	فَعُولُنْ	06	75%	فَعُو	02	25%
	أرض الوطن	فَعُولُنْ	03	60%	فَعُو	02	40%
	أنت	فاعِلانْ	07	70%	فاعِلانْ	02	30%
	جسد خفي	مُتَفَاعِلانْ	08	65.5%	مُسْتَفْعِلانْ	03	35%
	عكاز معلق	فَعِلانْ	04	70%	فاعِلانْ	02	30%
	شجرة الدّر	مُتَفَاعِلانْ	44	95%	مُسْتَفْعِلانْ	07	05%

من خلال معاينة الجدول السابق، يُلاحظ اعتماد الشاعر في هذه المدونة على قوافٍ رئيسية كثيرة التواتر، وأخرى ثانوية، قليلة الحضور، حيث يتجلى من خلال الجدول المذكور اعتماد الشاعر على تفعيلية " فاعِلانْ " و " فَعِلانْ " كقوافٍ رئيسية في جميع الاقصائد المنظومة على بحر الرمل، في حين تشكل "فاعلاتانْ" و " فاعلاتْ " قوافٍ ثانوية قليلة التواتر، فضلاً عن تفعيلية " مُتَفَاعِلانْ " في القصائد المنظومة على بحر الكامل، على عكس تفعيلية " مُسْتَفْعِلانْ " ، و " مُتَفَاعِلاتانْ " اللذان يشكلان قوافٍ ثانوية بنسبة استعمال ضئيلة، والأمر نفسه في القصائد المنظومة على بحر الرّجز، إذ تشكل التفعيلاتان " فعولن، و "فَعُو" قوافٍ رئيسية كثيرة الاستعمال، في حين تشكل تفعيلات مثل : فاعِلن، و مُسْتَعِلانْ" قوافٍ ثانوية لا تحظى بالأستعمال الواسع في القصائد المنظومة على بحر الرجز. كما يتّضح من خلال القراءة المتأنية لقصائد المدونة اعتماد الشاعر على مبدأ تعدد القوافي وتناوبها، وهنا يجد الباحث نفسه أمام مجموعة من التساؤلات، ترتبط أساساً بدلالة هذا التناوب والاختلاف، فهل أنّ نفس الشاعر قصير لا يستطيع التّظم على منوال واحد؟ أم أنّ الأمر لا يعدو أن يكون رغبة في كسر الطّوق الذي فرضته الشعرية القديمة فأضحى بفضل الاستعمال مضروباً في القدم كالمقدس الذي لا يجوز المساس به؟

إنّ في اعتماد الشاعر على قواف مركزية، و أخرى ثانوي فيه اسبعاد لفرضية قصر نفس الشاعر، وعدم مقدرة التّظم على منوال واحد، كما تُستبعد عنه فرضية التّنوع من أجل التّنوع، وكأنّ الغاية المبتغاة من هذا، هي التّنوع هو الخروج عن رتبة ممكنة الحدوث في قصيدة تقوم على تكرار صورة صوتية واحدة من بدايتها إلى نهايتها، ولكن هذا التّنوع محافظ على مركزية القافية، و لا وظيفة له سوى التّخفيف من عبء معاودة التّمت الواحد، لأنّ ترديد صورة صوتية واحدة على طول القصيدة ، يدخل السامع في دوامة من الملل، وبهذا الخروج يكون الشاعر قد كسر الرتبة الإيقاعية، و أسقط أحد أعمدة الشعرية العربية القديمة القائمة على وثنية القافية. وذلك من خلال اعتماده على مبدأ التّنوع والتّناوب في القافوي، وعدم الاستسلام لصورة صوتية واحدة تتردد من بداية القصيدة إلى نهايتها، وهذه خاصية من خائص الكتابة الشعرية الحديثة التي تقوم على مبدأ التحرر من سلطة النموذج الواحد، والنزوع نحو التّجديد و التّنوع على المستوى الشكلي، ومنها الجانب الموسيقي، الذي كان قوامه الصورة الصوتية الواحدة في الشعرية القديمة.

4.2 الصورة الفنية للقافية:

لقد أجمعت أغلب المصادر العروضية على كون القافية ركن من أركان التشكيل الإيقاعي، وذلك ما تؤكده نازك الملائكة بقولها: «القافية ركن مهمّ في موسيقية الشعر لأنّها تحدث في النفس أنغاما وأصداء. وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشّطر و الشّطر»⁽¹⁾، ومن خلال هذا القول يتّضح أنّ القافية ذات فاعلية موسيقية في النصّ الشعري، فلا يمكن تصوّر نصّ شعري خاليا من المكون الإيقاعي، لأنّ ذلك يخرج من دائرة الشعر إلى دائرة النثر.

ويلاحظ من خلال هذه المدونة أنّ الشاعر اعتمد نظام الشعر الجديد الذي لا يقوم على مبدأ التناظر والقافية الموحدة، واتجه إلى نظام جديد من الكتابة الشعرية يعتمد على السطر و الجملة الشعرية

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م.س.ص:192.

وحدات قياس. إلا أنه لم يتخلّ عن القافية باعتبارها ركنا من أركان البناء الموسيقي، وذلك أنّ القافية هي « أنسب نهاية موسيقية للسطر السطر الشعري، وهي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية»⁽¹⁾. ولما كانت القافية أحسنّ نهاية للسطر الشعري من الناحية الإيقاعية، فإننا نجد الشاعر قد أولى عناية عناية كبيرة لهذا الركن الموسيقي و ذلك ما نلاحظه من خلال قوله:

بَعْدَ أَنْ رَمَدَ فِي لَيْلِ الْحَدَادِ

مَنْ يَظُنُّ الْمَوْتَ مَحْوًا

فَلَهُ يَحْصَى عَلَى الْبَيْدَرِ

غَلَاتِ الْحَصَادِ

وَيَرَى وَجْهَ حَبِيبِي

وَحَبِيبِي كَيْفَ عَادَ⁽²⁾.

ويلاحظ من خلال هذه المقطوعة استعمال الشاعر ثلاث قوافٍ من وزن " فاعلان"، حيث كانت القافية الأولى عند كلمة " ليلحداد = فاعلان"، أما القافية الثانية فكانت عند كلمة "تلحصاد= فاعلان"، أما الثالثة فكانت عند كلمة "كيفعاد= فاعلان". كانت هذه القوافي الثلاث نهايات موسيقية للأسطر و الجمل الشعرية، و يكمن الفارق بينها في عدد التفعيلات بين القافية و الأخرى، إذ يأتي

(1) عزالدين اسماعيل، الشعر المعاصر، و ظواهره الفنية، م.س.ص: 67.

(2) خليل حاوي، بيادر الجوع، م.س.ص: 52.

قبل القافية الأولى تفعيلتان، أما القافية الثانية فسُبِقَتْ بستّ تفعيلات، و أما الثالثة فكانت مسبوقة بثلاث تفعيلات، و بذلك صارت « النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الموسيقية هي القافية »⁽¹⁾.

ومن هنا نقول أنّ الشّاعر في نزعتة التجديدية لم يتخلّ عن القافية باعتبارها ركنا هاما في البناء الموسيقي، و ذلك أنّ الشّعر الجديد « لم يكن يستغني عن القافية، لكنه يستطيع أن يستغني عن الرّوي المتكرر في نهاية السطور ومن هنا استغنى عن القافية بوضعها القديم، لكنه ألزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة، تلك التي لا ترتبط بسابقتها أو لاحقاتها إلا ارتباط انسجام و تآلف دون اشتراط ملزم في حرف الرّوي »⁽²⁾.

وعليه فإنّ الكتابة الشعريّة الجديدة ممثلة في شعر التّفعية لا يمكنها الاستغناء عن القافية باعتبارها عنصرا موسيقيا هاما، في حين أنّها لا تلزم الشاعر بضرب واحد من القافية، و لا تلزمه بروي واحد يتكرر على طول القصيدة، وذلك ما يتجلى من خلال قول الشاعر:

غَيْرَ أَسْمَاءٍ

تُسَمِّيها الشَّفاه البَكْرُ

يَنْبوعًا — كرومًا — غابَةً

حَيّا عمارَةَ

تَلِدُ الأشياءَ في طَهْرِ البَكَارَةِ

عُرْفَةَ الصَّحراءِ في فَرْعِ أَصِيلِ

(1) عز الدين اسماعيل، الشعر المعاصر ، و ظواهره الفنية، م.س.ص: 67.

(2) من، ص: 68.

بَارَكَ الشُّحَّ الَّذِي يَرشُّحُ

مِنْ جَمْرِ الرَّمَالِ

وَمُنَاخِ الصُّخْرِ فِي جَرْدِ الْجِبَالِ

بَيْنَ أَثْيَابِ الْجَلَامِيدِ الَّتِي تُعْصَى

عَلَى خَيْلِ الْمَغُولِ

طَالَمَا هَاجَتْ وَ مَا جَتْ

خَصْبِ السَّهْلِ⁽¹⁾.

تحتوي هذه المقطوعة على سبع قواف، حيث تكون القافية الأولى عند كلمة " عمارة"، أمّا القافية الثانية فتُحدد بكلمة " البكارة"، وقد استخدم الشاعر لهذين القافيين حر روي واحد و هو التاء الساكنة، أما القافية الثالثة فهي عند كلمة " أصيل"، وتحدد القافية الرابعة بكلمة " الرمال"، وتحدد القافية الخامسة بكلمة " الجبال"، أما القافية السادسة فتكون عند كلمة " المعول"، و تحدد القافية السابعة بكلمة "السَّهْل"، وقد اتير لهذه القوافي الأخيرة اللام الساكنة كحرف روي. كما يلاحظ من خلال هذه المقطوعة أنّ الشاعر كان يستخدم القافية نهايات للجمل و الأسطر الشعرية، ولم يستغني عن القافية على طول قصائد المدونة، غير أنّه لم يلزم نفسه بحرف رويّ واحد على طول النصّ الشعري، حيث استعمل في هذا المقطع التاء الساكنة، ثمّ اللام ساكنة المسبوقة بالألف، و بعدها اللام الساكنة المسبوقة بالياء. وكلّ التنويع في القافية إحدى أساسيات البناء العروضي في قصيدة خليل حاوي، حيث نجد في القيدة الواحدة أربعة إلى خمسة أنواع من القوافي، ولا سيّما في القصائد المنظومة

(1) خليل حاوي، الرعد الجريح، م.س.ص:65،64.

على بحري الرمل والرجز، وكلّ ذلك من أجل دفع السأم و الملل عن أذن المتلقي، وتجنباً لترديد الصورة الصوتية الواحدة على طول النص الشعري، وذلك ما نلاحظه من خلال المقطع الآتي:

خَلَّيْتُهَا تَرُوحَ

وَاهْمَارَ قَلْبِي رُمَّةً

جَنَازَةً خَرَسَاءَ لَا تُنُوحَ

تُطِلُّ لَضَمْنِ رَسْمِ الْجِدَارِ

ضَحَكُهُ عَيْنَيْهَا ... عَبْرَ لَا الدَّرْبِ وَ الْعُبَارِ

إِمْرَأَةً تُخْفِي بِكَفِّهِ عَيْنَيْهَا

الْمُرْقَّةَ الرَّهْيَبَةَ

تَغْيَا بِثِقَلِ الشَّمْسِ وَ الْحَقِيبَةِ⁽¹⁾.

تحتوي هذا المقطوعة على ثلاثة أنواع من القوافي، ويتحدد النوع الأول بالكلمات الآتية: (تُنُوحُ، تَرُوحُ، وَجِدَارُ)، وهي كلّها على وزن (فَعُو)، أمّا الضرب الثاني فهو على وزن (مُتَفَاعِلَانُ)، ويتحدد بكلمة (العُبار)، أمّا الضرب الثالث فكان على وزن (فَعُولُنْ)، ونجد هذا الضرب عند كلمتي (الرّهيبه ، الحقيبه)، بمعنى أنّ هذا المقطع يحتوي على سِتّ قوافي، ثلاث منها على وزن (فَعُو)، وواحدة

(1) خليل حاوي، نهر الرماد، م.س. ص:59.

على وزن (مُتَفَاعِلَانْ)، وإثنان على وزن (فَعُولُنْ)، و هذه خاصية من خصائص الشعر الجديد الذي لا يرضخ لسلطة النموذج الواحد⁽¹⁾،

4.3 القافية المقيدة في قصيدة خليل حاوي دراسة صوتية:

من أهم المعايير المعتمدة في تصنيف القوافي حركة الروي، ولا سيما القافية المقيدة التي اكتسحت ميدان الشعر المعاصر مع ظهور حركة شعر التفعيلة في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي، حيث تُعرف القافية المقيدة بحرف رويها الساكن⁽²⁾، أمّا القافية المتحركة التي ينتهي حرف رويها بإحدى الحركات الثلاث، فيطلق عليها اسم القافية المطلقة⁽³⁾، وإذا تأملنا في قوافي هذه المدونة وجدنا أنّ ما يعادل نسبة 95% منها مقيدة على عكس الشعر القديم الذي كان يعتمد اعتمادا كلياً على القافية المطلقة.

وبما أنّ خليل حاوي من بين رواد الشعر العربي المعاصر، الذي يعتمد التفعيلة أساس القياس في الكتابة الشعرية، فإنه أثر استعمال القافية المقيدة بدلاً من القافية المطلقة، وذلك أنّ القافية المقيدة تمنح الشاعر حرية اختيار القوافي، و تحببه بعض الصعوبات المتعلقة بالتركيب و الإسناد، فإذا اختار الشاعر مثلاً القافية المحركة بالضمّة، فإنه يتوجّب عليه في هذه الحالة أن يختار من القوافي ما هو فاعلاً، أو خبراً، أو نائب فاعل، و غيرها مما يستوجب الرفع في الإعراب، أمّا القافية المقيدة المعتمدة على السكون فحركة لرّويها فإنّها تجمع بين جميع الحركات في حركة واحدة، و ههنا ما جعل شعراء التفعيلة يتخذونها نموذجاً لهم، وذلك ما نلاحظه من خلال هذا المثال:

أنّ تزيل الصّخر عني

(1) عزالدين اسماعيل، الشعر المعاصر، وظواهره الفنية، م.س.ص: 67.

(2) عدنان حقي، المفضل في العروض و القافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق، سوريا، ط1، 1987، ص: 212.

(3) من، ص: 213.

والظلام اليابس المزكوم

في القبر المنيع

رحمة ملعونة أوجع من حمى الربيع

كيف يُحْيِيَنِي يَجْلُو

عُتْمَةً غَصَّتْ بِهَا أُمِّي الْحَزِينَةُ

دُونَ أَنْ يَمْسَحَ عَنْ جَفْنِيَّ

حُمَى الرُّعْبِ وَ الرُّؤْيَا اللَّعِينَةُ⁽¹⁾

يحتوي هذا المقطع على أربع قوافٍ كلّها مقيدة، تنتهي جميعا بحركة السكون، دون تقيّد بمقتضيات النحو و التركيب، فنجد القافية الأولى (المنيع) منتهية بالسكون بالرغم من موقعها الإعرابي الذي يتطلب الجر، وذلك لوقعها مضافا إليه، و الكلام نفسه يُقال عن القافية الثانية (الربيع)، وكذلك نجد القافية الثالثة (الحزينة) مقيدة رغم موقعها الذي يتطلب الرفع، و الكلام نفسه يُقال عن القافية الرابعة (اللّعينة)، غير أنّ السكون جمع بين القوافي الأربع. ولو أخذنا بمقتضيات النحو و الإسناد، و اتبعنا سُنن القافية المطلقة لكانت هذه القوافي الأربع مختلفة الحركة الإعرابية و ذلك حسب موقعها في الجملة، ولو عملنا بهذا المبدأ ستكون هذه القوافي المذكورة كما يأتي:

أَنْ تَزِيلَ الصَّخْرَ عَنِي

والظلام اليابس المزكوم

(1) خليل حاوي، بيادرع الجوع، م.س.ص:44.

في القبر المنيع

رَحْمَةً مَلْعُونَةً أَوْجَعُ مِنْ حُمَى الرَّبِيعِ

كَيْفَ يُحْيِيَنِي يَجْلُو

عُتْمَةً غَصَّتْ بِهَا أُمِّي الْحَزِينَةُ

دُونَ أَنْ يَمْسَحَ عَنْ جَفْنِي

حُمَى الرُّعْبِ وَ الرُّؤْيَا اللَّعِينَةُ

يلاحظ أنّ القافية الأولى و الثانية كانتا مجرورتين لموقعهما مضاف إليه، أما الثالثة و الرابعة فقد جاءا مرفوعين لموقعهما فاعلا و صفة، لو تمّ العمل بمبدأ القافية المطلقة على طول المدونة، فإنّ ذلك يتطلّب من الشاعر رصيذا لغويا هائلا، وذلك من أجل ألا يقع في اللّحن، ولا يخلّ بقواعد اللسان والنحو العربي، ولكن القافية المقيدة تجعل الشاعر في أريحية من حيث اختيار القوافي، و تعطيه سهولة في توظيفها. كما تجدر الإشارة إلى أنّ هذا النزوع إلى التّسكين و جعله قاعدة، هي ظاهرة بدأت تسود مع ظهور حركة شعر التفعيلة، و مساهمة في تكريس ذائقة عروضية جديدة، بدأت تتشكل في الفترة التي اكتسحت فيها الرومنسية لميدان الكتابة الأدبية، إذ أنّ تتبع و دراسة دواوين الشعراء الرومانسيين يؤكّد نزعتهم إلى التّسكين بنسبة فاقت 40% مع أبي القاسم الشابي⁽¹⁾، لكنّها اكتملت أو كادت مع الشعراء الرّمزين و من بينهم خليل حاوي.

وخلاصة لما سبق نقول إنّ في نزوع الشاعر في هذه المدونة إلى القافية المقيدة، و اعتماده أيّاها مبدأ مطلقا، هو تكريس لذائقة عروضية جديدة ظهرت في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي مع

(1) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، م.س.ص: 40.

حركة شعر التفعيلة، إضافة إلى كونه أسلوب من الكتابة الشعرية الجديدة يستخدمه انصار النظرية الرومانسية و الرّمزية كنوع من التجديد، والتحرر من قيود الذائقة العروضية القديمة. وذلك ما جعل نسبة القوافي المقيدة في هذه المدونة تفوق 90 % مقارنة بالقوافي المطلقة وذلك ما يؤكده الجدول الآتي:

الجدول رقم:8

الديوان	القصائد	عدد القوافي المقيدة	النسبة	عدد القوافي المطلقة	النسبة
نهر الرماد	البحار و الدرويش	30	95%	02	05
	ليالي بيروت	28	100%	00	00
	دعوى قديمة	16	90%	03	10
نهر الرماد	نعش السكاري	07	100%	00	00
	جحيم بارد	17	93%	02	07
	بلا عنوان	18	100%	00	00
	الجروح السود	19	95%	02	05
	في خوف الحوت	23	94%	03	06
	السجين	23	100%	00	00
	سدوم	15	97%	02	03
	بعد الجليد	06	100%	00	00
	حب وجلجلة	15	92%	03	08
	المجوس	27	95%	02	05

الديوان	القصائد	عدد القوافي المقيدة	النسبة	عدد القوافي المطلقة	النسبة
	في أوروبا				
	عودة إلى سدوم	28	%100	00	00
	الجسر	23	%98	02	02
بيادر الجوع	الكهف	15	%96	02	04
	جنية الشاطئ	50	%90	06	10
	لعاذر	70	%92	04	08
	عام 1962				
من جحيم الكوميديا	قطار المحطة	45	%85	06	15
	صلاة	21	%100	00	00
	بلاد الغربتين	12	%100	00	00
	في الجنوب	06	%100	00	00
	العجيبة	07	%100	00	00
	درة المدينة	08	%100	00	00
	ريح	04	%100	00	00
	في سدوم للمرة الثالثة	12	%95	02	05
	قطع اللسان	70	%91	06	09
	أم المصطفى	08	%100	00	00
	في بابل	15	%90	05	10
	مناخ	08	%100	00	00

الديوان	القصائد	عدد القوافي المقيدة	النسبة	عدد القوافي المطلقة	النسبة
	المنام	07	%100	00	%00
	صدقة	05	%85	02	%15
	اللفظة البسيطة	08	%100	00	%00
	أرض الوطن	05	%100	00	%00
	أنت	09	%100	00	%00
	جسد خفي	09	%92	02	%08
	شجرة الدر	48	%89	03	%11
الرعد الجريح	الأم الحزينة	21	%100	00	%00
	ضباب وبروق	20	%95	02	%05
	الرعد الجريح	70	%96	04	%04
	رسالة الغفران	50	%94	02	%06
النأي و الريح	عند البصارة	34	%100	00	%00
	النأي و الريح	30	%90	06	%10
	وجوه السندباد	38	%95	03	%05
	السندباد في رحلته الثامنة	115	%97	08	%03

يتضح من خلال الجدول السابق، اعتماد الشاعر الشّبه كلّّي على القوافي المقيدة، إذ أنّنا نجد

نسبة الاستعمال لهذا النوع من القافية 100% في أغلب قصائد هذه المدونة، في حين تتراوح نسبة

استعمال القوافي المطلقة ما بين 2 % وبين 10%.

وهذا يرجع إلى طبيعة الكتابة الشعرية عند خليل حاوي، الذي يعتمد نظام التفعيلة ميزانا له، إضافة إلى التوجه الرمزي الذي تبناه الشاعر في كتاباته، و هو منهج جديد ظهر في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي⁽¹⁾، حيث بدأت بواكير هذا المنهج من الكتابة الشعرية مع ظهور الحركة الرومانتيكية في الأدب العربي مع أبي القاسم الشابي، وجبران خليل جبران و آخرين، ثم تطور هذا الاتجاه مع أتباع الاتجاه الرمزي علما أنّ خليل حاوي هو أحد مؤسسي الاتجاه الرمزي في الشعر العربي المعاصر، رفقة بدر شاكر السياب، و عبد الوهاب البياتي ، أدونيس ، و غيرهم ويعتمد هذا الاتجاه من الكتابة الشعرية على القافية المقيدة التي تتخذ من السكون حركة لها، وذلك لما يوفره هذا الضرب من القوافي من أريحية وسهولة في الاختيار، إضافة إلى تجنّب بعض الحتميات التي تفرضها مقتضيات الحو العربي. والقافية المقيدة خاصة جديدة في الشعر العربي عامة، وشعر التفعيلة خاصة، كما أنّها خاصة جاءت على أنقاض الشعرية العربية القديمة، التي كانت تعتمد على القافية المطلقة، وفي هذا الإجراء تقييد لرغبة الشاعر في التحرر و الانطلاق، وكسر لبوادر التجديد في الشعر العربي. وبهذا الاعتماد الشبه كلي على القافية المقيدة يكون خليل حاوي في هذه المدونة قد تمرّد على إحدى حتميات الشعرية القديمة، التي كانت تعتمد القوافي المطلقة و المشبعة أساسا لها، كما يمكن القول كذلك أنّ في هذا الاعتماد الشبه كلي على القافية المقيدة تحرّر من من قيود الشكل القديم، ونزوع نحو التحرر و التجديد

4.4 في حرف الروي:

يعدّ الروي حرفا أساسيا في القافية، إذ « لها حروف و حركات تُلتزم في جميع الحالات، ولا تُلتزم في حالات أخرى، ولكن هناك حرفا يُلتزم في جميع أنواع القوافي، ويتمحور دائما حوله التكرار الصوتين

(1) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، م.س.ص:41.

وهذا الحرف هو الرّوي، و تُعرف القصيدة بنسبتها إلى رويّها، فيقال: لامية العرب، و دالية النابغة وميمية زهير، وليس من السهل تعريف الروي، فتحججه يجري دائما بصفة حدسية»⁽¹⁾.

وإذا كانت القصيدة القديمة تعرف برويها فإنّ ذلا لا ينطبق على شعر التفعيلة عامة، و على شعر خليل حاوي خاصة، وذلك لتعدد الأروية وتناوبها في القصيدة الواحدة، وذلك ما يوضحه الجدول الآتي:

الجدول رقم:7

الديوان	القصيدة	الروي الرئيسي	مرات الاستعمال	النسبة المئوية	الروي الثانوي	مرات الاستعمال	النسبة المئوية
نهر الرماد	البحار والدرويش	القاف	25	60.3%	التاء	17	30.70%
	ليالي بيروت	الباء	12	30.5%	الهاء	05	10.3%
		الراء	09	25.5%			
	دعوى قديمة	الهاء	09	60%	اللام	02	10%
					التاء	03	30%
	نعش السكارى	الهاء	06	60%	الراء	04	40%
	جحيم بارد	التاء	08	55%	الباء	06	45%
	بلا عنوان	النون	07	65%	الهاء	05	35%

(1) عز الدين حركات، نظرية الوزن، دار الآفاق ، الجزائر، ط1، 2005، ص:215.

الديوان	القصيدة	الروي الرئيسي	مرات الاستعمال	النسبة المئوية	الروي الثانوي	مرات الاستعمال	النسبة المئوية
	الجروح السود	الحاء	07	%40	الهاء	02	%15
		الراء	05	%30	القاف	02	%15
	في جوف الحوت	الراء	16	%65	التاء	09	%35
	السجين	الراء	06	%35	النون	04	%20
		القاف	06	%35	التاء	02	%10
	سدوم	النون	07	%40	التاء	02	%20
					الذال	02	%20
					الميم	02	%20
	بعد الجليد	الذال	29	%70	الراء	04	%20
					التاء	02	%10
	حب وجلجلة	اللام	05	%50	التاء	03	%20
					الهاء	02	%10
	المجوس في أوروبا	الهاء	11	%30	الهمزة	05	%25
		الراء	11	%30	النون	02	%15
	عودة إلى سدوم	الهاء	04	%25	الذال	03	%35
		اللام	05	%35	الباء	02	%25

الديوان	القصيدة	الروي الرئيسي	مرات الاستعمال	النسبة المئوية	الروي الثانوي	مرات الاستعمال	النسبة المئوية
	الجسر	الذال	17	80%	الزاء	03	20%
الناي والريح	عند البصرة	النون	16	50%	اللام	08	25%
					القاف	06	15%
					الميم	04	10%
	الناي والريح في صومعة كامبريدج	الهاء	14	40%	الباء	06	15%
			10	20%	الهمزة	06	15%
		الراء			القاف	05	10%
					اللام	05	10%
	وجوه السندباد	الراء	39	35%	النون	10	20%
		الهاء	27	25%	القاف	04	12%
					اللام	03	8%
	السندباد في رحلته الثامنة	الراء	36	30%	الميم	13	20%
			28	25%	القاف	11	17%
		الهاء			العين	07	15%
					الحاء	04	7%

الديوان	القصيدة	الروي الرئيسي	مرات الاستعمال	النسبة المئوية	الروي الثانوي	مرات الاستعمال	النسبة المئوية
بيادر الجوع	الكهف	الراء	11	50%	التاء	04	25%
					الباء	03	12.5%
					النون	03	12.5%
لعازر عام 1962	جنية الشاطئ	القاف	10	25%	الراء	07	20%
		اللام	10	25%	الباء	07	20%
					الدال	04	10%
		الراء	35	40%	الجيم	06	09%
		الهاء	20	25%	اللام	06	09%
					الدال		
					العين	06	09%
						03	08%
	الأم الحزينة	اللام	06	50%	الحاء	04	30%
					الدال	02	20%
الرعد الجريح	ضباب	الباء	10	30	العين	03	15

الديوان	القصيدة	الروي الرئيسي	مرات الاستعمال	النسبة المئوية	الروي الثانوي	مرات الاستعمال	النسبة المئوية
	وبروق	الميم	08	25	التاء	03	15
					الباء	02	7.5
					القاف	02	7.5
	الرعد الجريح	الهاء	21	30%	الحاء	08	15%
		اللام	10	20%	القاف	05	13%
					الميم	03	11%
					العين	03	11%
	رسالة الغفران	الباء	17	40%	العين	08	12%
		الراء	11	30%	الهاء	05	8%
					التاء	03	5%
	قطار المحطة	الهاء	12	35%	النون	06	17%
					الراء	05	13%
					العين	04	12%
					التاء	03	12%
					التاء	06	20%

الديوان	القصيدة	الروي الرئيسي	مرات الاستعمال	النسبة المئوية	الروي الثانوي	مرات الاستعمال	النسبة المئوية
	صلاة	الباء	09	%50	النون	04	%17
					القاف	03	%13
	بلاد الغربتين	الراء	07	%45	الهاء	03	%35
					النون	02	%30
	في الجنوب	الباء	06	%65	الميم	03	%35
	العجيبة	الهاء	07	%70	العين	04	%30
	درة المدينة	الراء	05	%55	الهاء	02	%45
	ريح	الراء	04	%70	الهاء	02	%30
	قطع اللسان	الباء	05	%50	الدال	02	%20
		الراء	04	%30			
	أم المصطفى	الراء	05	%60	الهاء	03	%40
	في بابل	الهاء	04	%40	العين	03	%30
					القاف	02	%15
					الراء	02	%15
	مناخ	الباء	05	%70	التاء	02	%30
	المنام	الميم	04	%65	الهاء	02	%35
	صدقة	اللام	05	%75	الهاء	02	%25
	اللفظة البسيطة	الهاء	06	%85	اللام	02	%15

الديوان	القصيدة	الروي الرئيسي	مرات الاستعمال	النسبة المئوية	الروي الثانوي	مرات الاستعمال	النسبة المئوية
	أرض الوطن	الذال	04	75%	الهاء	02	25%
	أنت	الميم	05	80	الراء	02	20
	جسد خفي	الهاء	04	60%	التاء	02	20%
					العين	02	20%
	عكاز معلق	الراء	04	60%	العين	02	40%
	شجرة الدر	الجيم	11	40%	العين	07	30%
					الحاء	06	20%
					الهاء	04	15%

لقد لاحظنا في دراستنا لعنصر القافية اعتماد الشاعر على ثنائية القافية الرئيسية و القافية الثانوية،

و الأمر نفسه يحدث كذلك مع حرف الروي، إذ نلاحظ أنّ في كل قصيدة روي رئيسي كثير التواتر، و أروية ثانوية قليلة التواتر، و في هذا التنوع خروج عن المركزية، وسعي إلى تجنب تكرارية الصورة الصوتية الواحدة، و مسايمة لخلجات النفس، لأنّ السّير على نفس واحد يكبح المشاعر، و لا يسمح بالتعبير على كلّ ما هو كامن في الوجدان. كما يلاحظ من خلال الجدول السابق اعتماد الشاعر في هذه المدونة على مبدأ التنوع في حرف الروي، وهذه خاصية من خصائص شعر التفعيلة، على عكس الشعر القديم الذي يقوم على تكرار الروي الواحد من أول القصيدة إلى نهايتها، أما في هذه المدونة فيصل الأمر إلى استخدام خمسة أضرب من الروي في القصيدة الواحدة، فإذا أخذنا هذه المقطوعة وجدنا أنّها تحوي على خمسة أروية، و الذي يقول فيه:

مازالَ مِنْ عامٍ

يُراوِخُ فِي مَحَطَّتُهُ قِطارَ

يَفْري عَلَى الحَطَّينِ

وأشلاءَ الكِبَارِ مَعَ الصَّغارِ

فِي زَحْمَةِ القَتْلِى

على كَفَنِ وِ تَابُوتٍ وِ بَثْرِ ضَيِّقَةٍ

بَيْنَ الزَّمانِ وِلا زَماناً

عَايَنْتُ خَطأً يُمَحِّى

بَيْنَ التَّوهِمِ وِ البَيانِ

أَوغَلْتُ فِي نَقِيقِ

مِنَ الهولِ الثَّمِيلِ إِلَى المِيتِ

صَوْتُ جَرِيحٍ يَسْتَجِيرُ وِ لا يُجَارِ

عُولُ مُؤَمَّرَاتٍ وِ اغْتِيالِ

يَشْتَفُ طُعْمَ غرائبِ التَّعْذِيبِ

مُمْتَعَةً حَلالِ

لو كَانَ يَعْصُمُ عَقَّةَ الْأُنْتَى امْتِنَاعُ

مَا غَوْرَتْ دَرْبُ مَدَى السَّاقِينَ

واسعة مشاع⁽¹⁾.

يحتوي هذا المقطع على سبعة أنواع من حروف الرّوي، بداية بالراء الذي يتجلى من خلال القافيتين (قطار، صغار)، أما الروي الثاني فهو الهاء الذي يتجلى من خلال القافية (ضَيِّقَةً)، وأمّا الرّوي الثالث فهو النون في القافية الآتية (البيان)، وأمّا حرف الروي الخامس فهو التاء في قافية (المبيت)، والروي السادس فهو الباء في قافية (التّعديب)، و الروي السابع في القافيتين (امتناع، مُشاع).

يضاف إلى هذا التنوع في حرف الروي النّزوع إلى التسكين، وجعله قاعدة بدأت تسود، ومساهمة في تكريس ذائقة عروضية جديدة، يبدو أنّها بدأت تتشكل قبل تلك الفترة بعقدين مع اكتساح الرومانسية للأدب العربي، فاستقرأ دواوين الشعراء الرومانسيين يؤكد نزعتهم إلى التسكين ذائقة عروضية جديدة، يبدو أنّها بدأت تتشكل قبل تلك الفترة بعقدين مع اكتساح الرومانسية للأدب العربي، فاستقرأ دواوين الشعراء الرومانسيين يؤكد نزعتهم إلى التسكين إلى حدّ بلغت 40%، ولكنها اكتملت أو كادت مع الشعراء الرمزيين⁽²⁾، بداية بالسياب إلى خليل حاوي، حيث أنّ جميع القوافي التي جاءت في هذه المدونة كانت ساكنة، وذلك ما نلاحظه في هذا المقطع مثلاً:

لِمَاذَا كُنْتُ

(1) خلال حاوي، من جحيم الكوميديا، م.س.ص: 12، 13.

(2) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، و قضايا أسلوبية، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981، ص:40.

مُخْتَارَا سَمِيعٍ

وَجَلَّيْتَ مَطَاعَا وَ مُطِيعٍ

وَلَمَّاذَا خُتِمْتَ بِالطَّيْنِ

أَسْمَاعَ الْجَمِيعِ

عَنْ مَصْبِرٍ

صَاغَهُ التَّارِيخُ فِي صُلْبِ الرِّجَالِ

لِخَصَّتِهِ

فِي مَجَالِ الْعُمُرِ

أَجْيَالُ طَوَالٍ

وَتَصَفَّتْ دَوْحَةُ الصَّحَرَاءِ

فِي فَرْعِ أَصِيلٍ⁽¹⁾.

يحتوي هذا المقطع على خمسة قوافي، ويلاحظ أنَّ الرُّوي الخاص بهذه القوافي الخمس كلّها ساكنة، ويُلاحظ من خلال الكلمات الآتية: (سميع، مطيع، الجميع، الرجال، طوال، أصيل)، ويذهب عبد الهادي الطرابلسي إلى اعتبار ذلك خاصية بدأت في الشيوع مع ظهور الحركة الرومانتيكية في

(1) خليل حاوي، الرعد الجريح، م.س.ص: 58، 59.

الأدب⁽¹⁾، كما يمكن القول أنّ ذلك يعكس خاصية فنية في الكتابة الشعرية الجديدة، تتمثل في حالة الاحتقان والضيق الذي يكابده الشاعر جراء الأوضاع السائدة في بلاده، وكأنّ هذا التسكين مرآة عاكسة للحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، يسودها الضغط و القلق و التوتر الذي تركه الاستعمار في نفسية الشاعر، حيث يلاحظ أنّ جميع قوافي المدونة كانت ساكنة، كأنّها ميزة خاصة بخليل حاوي في الكتابة الشعرية، حيث لا نجد قصيدة واحدة في هذه المدونة تحتوي على قوافٍ مطلقة. وخليل حاوي من بين الشعراء المعاصرين الذين ادخلوا انزياحات حذرية على البنية الإيقاعية للشعر المعاصر.

(1) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، م.س.ص:40.



الفصل الثالث

الإيقاع الشعري والنظريات الحديثة

شاع لدى العديد من الباحثين و الدارسين، أنّ أوزان الشّعر العربي تنحصر في عروض الشّعر العربي، وضوابطه التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الثاني للهجرة، ولا يمكن لأيّ شاعر، أو باحث أن يخرج عن ذلك بشيء، وكأنّ علم العروض مقدس لا زلّ فيه ولا نقصان.

غير أنّ الهيمنة المطلقة لأحكام العروض لما يقارب الخمسة عشر قرناً، لا تمنع من القول: أنّ الباحث في الدرس الإيقاعي، سيلاحظ أنّ هذا العلم لم ينجح منذ لحظة إنشائه من النّقد والمراجعة، بل و من الهجوم أيضاً. فمند أبي العتاهية الذي وضع نفسه فوق العروض⁽¹⁾، نجد إضافات للأخفش الأوسط وحازم القرطاجني وغيرهم.

أمّا في العصر الحديث فقد ظهرت إضافات مبكرة لمستشرقين، ونظريات حديثة في إيقاع الشعر العربي في الوطن العربي خلال القرن العشرين. وسنُعرّج في هذا الفصل، على أهمّ الاستدراكات للعروضيين القدامى، ممثلة في استدراكات أبي الحسن الأخفش سعيد بن مسعدة، وحازم القرطاجني، وبعدها تأتي دراسة وتحليل أهمّ نظرية حديثة لإيقاع الشعر العربي، وهي نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي التونسي، التي صدرت عام 1976م. وهي النظرية التي أحدثت قطيعة تامة مع نظرية العروض، وقدمت طرحاً جديداً لدراسة الإيقاع الشعري. إلّا أنّ محمد العياشي ظل مغموراً في الساحة الأدبية عند العرب، بل هو مغمور حتى لدى النّخبة التونسية. ولذلك أسباب يطول الحديث عنها، وقد يخرجنا من مجال بحثنا.

أمّا دراسات المستشرقين فقد تجاوزها هذا البحث لسببين، الأول هو أنّ جميع دراساتهم كانت تدور في حلقة العروض، ولم تخرج عن سنن الخليل إلا في جزئيات صغيرة، والثاني يتمثل في طبيعة

(1) سيد بحراوي، عروض و إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 05.

اللّسان العربي الذي هو كميّ كيميّ في الوقت نفسه، فالنّبر أو الارتكاز لا يمثّل وحده خصائص اللسان العربي⁽¹⁾، بينما يركّز المستشرقون على هذه الخاصية في دراساتهم.

1 استدركات العروضيين القدامى:

يرتكز هذا المبحث على آراء أهمّ العروضيين القدامى الذين شاع صيتهم في الدراسات النّقدية القديمة، وكانت لهم آراء مخالفة للخليل بن أحمد الفراهيدي حول الأوزان الشعرية، مثل أبي الحسن الأخفش الأوسط بن مسعدة، و حازم القرطاجني.

1.1 مستدرك أبو الحسن الأخفش الأوسط بن سعيد مسعدة:

نُقل عن الأخفش سعيد بن مسعدة الأوسط مخالفات كثيرة للخليل بن أحمد الفراهيدي في العروض، وأوّل هذه المخالفات كانت على مستوى التفاعيل التي تتركب منها الأوزان الشعرية، و لاسيّما من خلال بعض الرّحافات و العِلَل التي كان الخليل قد رفضها، منها:

— جواز خبن الضرب الثاني للعروض الثانية من المديد⁽²⁾ ويستشهد على ذلك بقول الشّاعر:

كُنْتُ أَخْشَى فَيْكَ صَرْفَ الرَّدَى فَرَمَانِي سَهْمُهُ فَأَصَابَ

بينما كان الخليل يمنع ذلك، وعِلّة المنع في هذا الضرب أنّه قليل الجيء شعر العرب⁽³⁾.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:45.

(2) محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، دار هومة للنشر و التوزيع، الجزائر، د/ط، 2002، ص:120.

(3) محمد العلمي، العروض والقافية، م.س.ص:205.

— منع زحاف العقل في بحر الوافر: و حجته في ذلك أنه لم يسمع منه شيئاً عن العرب⁽¹⁾.

— جواز قبض عروض الهزج: ويستشهد على ذلك بقول الشاعر:

مَنَاقِبُ دَكَّرْتُهَا لَطْلَحَةَ الشَّرِيفِ

وجاء في كتب العروض أنّ الخليل منع ذلك حتى لا يلتبس بالرجز⁽²⁾

أ — على مستوى البحور:

من بين الاستدراكات التي جاءت على يد الأخفش الأوسط على مستوى البحور الشعرية، إضافة بحر آخر لم يذكره الخليل بن أحمد فيما ذكره، وهو البحر الذي تطلق عليه تسميات عديدة، منها: المتدارك، والمحدث، ولخب، وذلك ما ذهب إليه صلاح يوسف عبد القادر بالقول: «مكتشف هذا البحر هو الأخفش، تلميذ سيويه، وقد سمّاه المتدارك لأنّه تداركه عن الخليل، وسمّاه العروضيون المحدث لأنّه أحدث بحور الشعر المعروفة، كما سمّوه لخب لأنّ إيقاعه يتّسم بالسرعة خاصة بدخول الخبن»⁽³⁾، وأما وزنه فأنّه يقوم على تكرار التفعيلة (فاعلن) ثماني مرات، و هو عكس بحر المتقارب في الدائرة.

— إنكاره بحري المقتضب والمضارع: حيث نفى أن يكون المضارع والمقتضب من أوزان العرب، معللاً ذلك بأنّه لم يسمع شيئاً من ذلك، وللزجاج رأي في ذلك إذ قال: «لا يوجد منهما قصيدة لعربي، وإنّما يُروى من كلّ واحد منهما البيت والبيتان، ولا ينسب بيت منها لشاعر من العرب».

(1) أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، كتاب عروض الورقة، تح، محمد سعدي جوكنلي، أرضوم، تركيا، د/ط، 1994، ص:18

(2) محمد العلمي، العروض و القافية، دراسة في التأسيس و الاستدراك، م.س.ص:260.

(3) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، م.س.ص:122.

وعليه فإنّ الأخفش أنكر هذين البحرين لأنهما مهجوران، ولا توجد قصائد معروفة للعرب على هذين الوزنين، وحتى الأبيات التي نُظمت عليهما كثيرا ما يُشكّ في نسبتها.

— إضافة ضرب آخر إلى بحر الطويل، حيث أجاز تقييد الطويل إذا كان ضربه على وزن (مفاعيلن)، فيتحول إلى (مفاعيلن)، بين (مفاعيلن) و(فعولن)، وقد استشهد على ذلك بقول الشاعر:

كَأَنَّ عَتِيقًا مِنْ مَهَارَةٍ تَغْلِبُ بِأَيْدِي الرِّجَالِ الدَّافِنِينَ ابْنَ عَتَّابٍ⁽¹⁾.

ب _ على مستوى الدوائر:

انتقد الأخفش نظام الدوائر العروضية الذي اعتمده الخليل بن أحمد في توليد الأوزان بعضها من بعض، لأنّ إخراج شعر من شعر _ حسب _ مذهب ضعيف، وذلك ما يُلتَمَس من خلال قوله: «وهذا مذهب ضعيف لأنّه لا يدري أنّ العرب أرادت هذا بعينه، أو أخرجت شعرا من شعر، وإن كان قد يقول الرّجل منهم أعاريض لم يقلها أحد من قبله، ولم نسمع بما زعم الخليل أنّها خرجت منه»⁽²⁾.

وقد جاء كلامه هذا في سياق الحديث عن القوافي، وهو الذي كشف موقفه من نظام الدائرة عند الخليل، وهو موقف صريح رافض لها، بدليل أنّه لم يُعرف عن العرب أنّ أخرجت شعرا من شعر، أو جعلوا تفعيلة أصلا لتلك⁽³⁾.

(1) أبو الحسن بن مسعدة الأخفش، كتاب القوافي، م.س.ص:102.

(2) م.ن.ص:91.

(3) محمد العلمي، العروض و القافية، م.س.ص:193.

1.2 مستدرك حازم القرطاجني:

كان حازم القرطاجني من بين الدارسين الذين كانت لهم رؤية عروضية مخالفة لما سطره الخليل، إذ تناول حازم العروض من الناحية البلاغية، محاولاً ربط الأوزان الشعرية بإنتاج المعنى والدلالة، ويمكن حصر أهم إضافات حازم العروضية فيما يلي:

أ _ على مستوى الأسباب والأوتاد:

خالف حازم القرطاجني الخليل بن أحمد في تصنيف الوحدات العروضية الصغرى، حيث سمى الوحدات التي تتركب منها تفاعيل الشعر العربي بالأرجل⁽¹⁾، في حين أنّها عُرفت في النظام الخليلي بالأسباب والأوتاد والفواصل، حيث أهمل حازم وحدات، وأضاف أخرى لم يذكرها الخليل في نظامه رغم أنّ الشعر العربي يجسدها بوضوح، مثل السبب المتوالي (/00)، وكانت تجزئة حازم كما يلي:

_ سبب ثقيل (/)، وهو متحركان، نحو قولك: (لَكَ، بِكَ).

_ سبب خفيف (0/)، وهو متحرك بعده ساكن، نحو: (مَأ، فِي).

_ سبب متوال (/00)، وهو متحرك بعده ساكنان، نحو: (فَأْ) بتسكين الهاء.

_ وتد مفروق (/0/)، وهو متحركان بينهما ساكن، نحو: (قَالَ، مَالَ).

_ وتد مجموع (0//)، وهو متحركان بعدهما ساكن، نحو: (تَلَأْ، مَشَى).

_ وتد متضاعف (/00)، وهو متحركان بعدهما ساكنان، نحو: (مَقَامْ) بتسكين الميم.

ويلاحظ من خلال هذه التجزئة التي وضعها حازم، إهمال الفاصلتين (الصغرى، والكبرى)، وإضافة وحدتين هما: السبب المتوالي (/00)، و التد المتضاعف (/00)، ولربما السبب الذي جعل حازماً يصرف النظر عن الفاصلتين، هو إدراكه بأنهما عمل زائد لا فائدة منه، غير تجميع الأسباب

(1) محمد العلمي، العروض والقافية، م.س.ص: 261.

والأوتاد إذ أنّ الفاصلة الصغرى (0///) هي سبب ثقيل مع سبب خفيف، أمّا الكبرى (0////) فما هي إلا مجموع سبب ثقيل، ووتد مجموع.

وعلى هذه التجزئة جزم حازم أنّ السبب الثقيل، والوتد المفروق لا يقع في نهاية التفعيلة، وإنما يقع في صدور التفاعيل وتضاعيفها، و السبب المتوالي و الوتد المتضاعف لا يقعان إلا في نهاية الأعاريض و الضروب المصّرة، والسبب الخفيف والوتد المجموع هما اللذان يقعان في صدور التفاعيل، وأوساطها و أعجازها⁽¹⁾.

وما خالف به الخليل في هذه التجزئة أنّه جعل الوتد المفروق لا يقع في آخر التفعيلة، عكس ما فعله الخليل مع (مفعولات)⁽²⁾.

ب _ على مستوى التفاعيل:

إذا كانت تجزئة الخليل قد صنّفت التفاعيل العروضية من حيث عدد تركيبها إلى صنفين، خماسية وسباعية، فإنّ حازم لم يكتف بذلك وأضاف صنفاً آخر و هو التساعي، بمعنى أنّ التفاعيل في منهاج حازم ثلاثة أصناف: خماسية، وسباعية، وتساعية، وذلك ما أعرب عنه بالقول: «إنّ الأوزان الشعرية منها ما تركب من أجزاء خماسية، ومنها ما تركب من أجزاء سباعية، و منها ما تركب من أجزاء تساعية، ومنها ما تركب من أجزاء خماسية وسباعية، ومنها ما تركب من أجزاء سباعية وتساعية، ومنها ما تركب من أجزاء خماسية و سباعية و تساعية»⁽³⁾.

ويرجع حازم العبرة من هذه التجزئة إلى مقتضيات التناسب بين المسموعات والمفهومات، لأنّ العروضيين _ حسبهِ _ لم يراعوا الجانب البلاغي في تجزئتهم. ويتمثل الصنف التساعي الذي أضافه

(1) حازم القرطاجني، سراج الأدباء و منهاج البلغاء، م.س.ص:112.

(2) محمد العلمي، العروض و القافية، م.س.ص:262.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، م.ن.ص:203.

حازم في (متفاعلتين)⁽¹⁾، التي بنى عليها وزن الخبب، و ذلك ما عبّر عنه بالقول: «أما ما تركب من التساعية الساذجة فالخبب، و بناء شطره: متفاعلتن متفاعلتن، مرتان»⁽²⁾.

ويفهم من كلام حازم أنّ العروضيين — حسب — قسّموا التفعيلة قسمين، والتزموا الخبن في كل واحدة منهما، لتصير (متفاعلتين) تفعيلتين، هما: فَعْلُنْ فَعْلُنْ، وقد أرجع حازم اتفاق العروضيين على أنّ وزن الخبب هو (فاعلن) ثماني مرات، لرغبتهم في أن يأتي البحر المتدارك عكس البحر الذي معه في الدائرة، و هو المتقارب⁽³⁾.

لكن المتأمل في هذه التفعيلة (متفاعلتين) التي قدّمها حازم على أنّها تساعية، سيجد أنّها ثمانية لاتساعية، وقد ذكر ذلك ثلاث مرات في الكتاب، ولم يتفطن إلى ذلك محقق الكتاب، وإنما التساعي عنده هو (مستفعلاتن)⁽⁴⁾.

— رفض تفعيلة (مفعولات): رفض حازم كغيره من العروضيين المتأخرين تفعيلة (مفعولات)، على أنّها تفعيلة غير صحيحة، ولا تناسب الإيقاع، وذلك ما يلتمس من خلال قوله: «السبب الثقيل والتودد المفروق لا يقعان في نهاية جزء، وإنما يقعان في صدور الأجزاء وتضعيفها»⁽⁵⁾. وفي هذا القول إشارة إلى (مفعولات) المنتهية بتودد مفروق، وذلك ما أشار إليه الكثير من الدارسين في مجال الإيقاع الشعري.

كما رفض حازم بعض العلل والزحافات التي يرى أنّها ثقيلة، ومخلّة بالبلاغة، وذلك لحملها لأسباب خفيفة، وأوتاد مفروقة في أواخرها.

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، م.ن.ص: 204.

(2) م.ن.ص: 205.

(3) م.ن.ص: 205.

(4) م.ن.ص: 207.

(5) م.ن.ص: 212.

ج _ على مستوى الدوائر:

ثار حازم على مبدأ الدوائر العروضية، وحدّر العروضيين من معبّة الاعتماد عليها، ووجههم إلى استعمال الحسن والدّوق في انتقاء الأوزان، فكلّما كان الوزن محترماً للتّناسب كان أصلح للنظم، سواء أكان منفكاً من الدائرة، أو من غير منفك منها، ويُلتمس هذا من خلال قوله: «فلهذا وجب أن يُعتقد أن الانفكاكات التي لهذه الأعاريض من الدائرة أمور عارضة، لا يفتقر إلى تصوّر ماهيات الأعاريض وحقائقها إليها، ولذلك لم يقل بها الكثير من العروضيين»⁽¹⁾.

ومن جهة أخرى يرى حازم أنّ طريقة فك الأوزان من الدائرة هي طريقة تعسفية، أدّت إلى تحوير جذري في الكثير من التّفاعيل التي تركبت منها الدوائر، ولاحظ أنّه ليس من الضروري الإبقاء على طريقة التّوليد التي سار عليها الخليل⁽²⁾، وذلك من خلال قوله: «فقد بيّنا أنّ أكثر الدوائر تنفكّ منها أوزان غير متلائمة ولا خفيفة، وهناك دوائر لم يستعمل منها شيء»⁽³⁾.

ويفهم من خلال هذا القول أنّ نظام الدوائر في منظور حازم عمل زائد، لا يفيد دارس الإيقاع الشعري في شيء، وذلك أنّ كثيراً من التّركيبات الوزنية التي حملتها الدوائر لم تجسّد في الواقع الشعري، مثل بحر الوافر الذي كان وزنه في الدائرة: مفاعلتن ثلاث مرات في كلّ شطر، بينما الواقع الشعري يتبث أنّ التّفعية الأخيرة لم تأت بهذا الوزن إطلاقاً، بل على وزن (فعولن)، و الأمر نفسه مع بحر السريع، فإذا كان شطره في الدائرة: مستفععلن مستفععلن مفعولات، فإنّ الموجود الشعري يتبث أنّ التّفعية الأخيرة لم ترد بهذه الصورة، بل هي دائمة مقصوفة الأطراف، وأغلبها ما يكون على وزن (فاعلن).

والكلام نفسه فيما يخص بحر المديد الذي يكون وزنه حسب نظام الدائرة مربع الأجزاء، في حين أنّه لا يرد إلا مجزوءاً، وعليه، فواضح من كلام حازم أنّ العروضيين قد جانبوا الصواب في وضع

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، م.ن.ص:207.

(2) أحمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، م.س. ص: 157.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، م.س.ص:6،7.

هذه الأجزاء، وكلّ ذلك كان سبب احتكامهم إلى نظام الدائرة الذي يلد أوزانا غير مجسدة في الواقع الشعري.

ج _ على مستوى البحور:

يقرّ حازم القرطاجني بوجود أربعة عشر بحراً تَبَّتْ وضعها عن العرب، في حين شكّ في بحر الحب، ونفى أن يكون المضارع من أوزان العرب، كما وجّه نقداً لادّعاء من قام بإقحام ذلك الوزن الغريب _ على حدّ رأيه _ في الذائقة الشعرية العربية، وذلك أنّه وزن مستقبح ثقيل عن السّمع، ومهجور بحيث لا توجد قصائد كاملة على وزنه، ولو كان غير ذلك لنظمت عليه المعلقات والمطولات، وذلك ما جاء في قوله: «فالأوزان التي تَبَّتْ وضعها عن العرب أربعة عشر وزناً، وهي الطويل، والمدّيد، والبسيط، والوافر، والكامل، والرّجز، والرّمل، والهزج، والمنسرح، والمقتضب، والمجث، وإن كان المقتضب و المجث ليس لهما تلك الشهرة في كلامهم»⁽¹⁾.

إنّ حازم القرطاجني لم يذكر في قوله بحري الحب والمضارع، ثم يضيف: «فأمّا الوزن الذي سمّوه المضارع، فما أرى شيئاً من الاختلاف على العرب أحقّ بالكذب والرّد منه، لأنّ طباع العرب كانت أفضل من يكون هذا الوزن من نتائجها»⁽²⁾.

وبهذا يكون حازم قد أنظّم إلى الأخفش بن مسعدة الذي أنكر بحرين من بحور الخليل، هما المقتضب والمضارع، ثمّ زاد بحراً لم يذكره الخليل فيما ذكر من أوزان⁽³⁾. كما خالف حازم الخليل من حيث التّركيبات الوزنية للبحور، فإن كانت تجزئة الخليل تقوم على بحور ذات تفعيلات خماسية، وبحور من تفعيلات سباعية، وأخرى من تفعيلات خماسية وسباعية، فإنّ حازماً لم يكتف بذلك بل أضاف تشكيلات وزنية خالف بها نظام الخليل، وقد تمثلت فيما يلي:

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، م.س.ص: 218.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، م.س.ص: 219.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، م.س.ص: 49.

— ما تركب من سباعي وتساعي: حيث ربط حازم ظهور هذا الوزن بشعراء المشرق، وهذا البحر يُطلق عليه اسم "الدوبيتي"، ووزنه المستعمل: مستفعلن مستفعلن مفتعلن⁽¹⁾.

— ما تركب من خماسي وسباعي و تساعي: وقد خصّ به بحر المنسرح، بعد أن كان وزنه في النظام الخليلي يتركب من تفعيلات سباعية هي: مستفعلن مفعولات مستفعلن، وذلك ما عبّر عنه حازم بقوله: «أما المتركب من خماسي وسباعي وتساعي ننبّه العرب على أن تكون النّقلة فيه من الأثقل إلى الأخفّ، ومن الجزء إلى ما يناسبه، فبدأوا بالتّساعي وتلوه بسباعي يناسبه وتلوه بخماسي يناسب السباعي، والتزموا الخبن في الضرب وهو جزء القافية، وهذا الوزن هو المنسرح، وبناء شطره: مستفعلاتن مستفعلن فاعلن»⁽²⁾.

ويستنتج من هذا الطّرح أنّ وزن المنسرح عند الخليل ليس هو في منظور حازم، وحجة هذا الأخير في ذلك، أنّ العرب استحسنّت الانتقال من الثقيل إلى الخفيف إلى ما يناسبه، وهذا ما جعل وزن المنسرح مبدوءاً بتساعي فسباعي فخماسي، لأنّ التساعي حسبه أثقل السباعي، والسباعي لا يتناسب إلّا مع الخماسي، وهكذا يكون الوزن مرتباً ترتيباً تنازلياً من الأثقل إلى الأخف إلى ما يناسبه.

1.3 استدراقات العروضيين القدامى في ميزان التّقد:

إنّ المحاولات القديمة للوصول إلى بديل جذري في دراسة إيقاع الشعر العربي، تكاد تنحصر في الحدود التي رسمها الخليل، فعلى الرّغم من مخالقات الأخفش وحازم وغيرهم، يظل هؤلاء أتباعاً للخليل بن أحمد بعد أن ساروا على النهج الذي رسمه⁽³⁾، وذلك أنّ تلك المحاولات أصدمت بمشكّلتين:

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، م.س.ص:217.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، م.س.ص:218.

(3) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د/ط، 1993، ص:5.

الأولى تتمثل في التسليم بأنّ العروض هو أساس إيقاع الشعر العربي، وعلى الرغم من الانتقادات التي وجهها كل من الأخفش وحازم إلى الأسس التي بنى عليها الخليل علمه. فإنّهم في نهاية المطاف يستعملون مصطلحات الخليل نفسها، ويطبقون بعض النتائج التي توصل إليها، بل ويستعملون الشواهد نفسها التي استعملها الخليل من أجل اثبات صحة نظريته (1). أمّا المشكلة الثانية فتكمن في تكريسهم منهج الخليل بما فيه من نقائص.

وهكذا ظل العروضيون القدامى يتدارسون قواعد الخليل، ولم يزد عليها أحد شيئاً جديداً، بل إنّهم وقفوا عند الأبيات التي استشهاد بها الخليل، واختصر شراح نظرية الخليل على ذكر أمور لا تمت للإيقاع بصلة.

فالذائقة الشعرية إذن في حاجة إلى منهج جديد لدراسة إيقاع الشعر العربي. منهج قادر على إنتاج معرفة علمية جديدة، يتيح لنا فهم الأسس الفنيّة للإيقاع، كما نحتاج إلى منهج قادر على إدراك الخصائص الإيقاعية للشعر العربي قديمه وحديثه، فإذا تمّ الحصول على هذا المنهج، أدركنا قصور علم العروض، وأخطاء الخليل بن أحمد، ومن أجل إدراك هذا المنهج، ينبغي على دارس الإيقاع المعاصر أن يحدث قطيعة مع العروض (2)، لا شرحه أو تعديله كما فعل الأخفش وحازم القرطاجني.

وكان آخر من تعرّض للعروض العربي من الدارسين المحدثين في كتاب ضخّم، الشاعر والباحث التونسي محمد العياشي (3). في كتابه "نظرية إيقاع الشعر العربي" المطبوع بتونس سنة 1976م، وتكمن أهمية كتابه في كونه أطرف كتاب ألف حتّى الآن لباحث عربي، اهتم بمطابقة

(1) سيد بحراوي، عروض و إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:6.

(2) سيد بحراوي، عروض وإيقاع الشعر العربي، م.س.ص:8.

(3) محمد العياشي عازف و شاعر و باحث تونسي معاصر، له ثلاثة كتب تنظيرية في إيقاع الشعر العربي: كتاب نظرية إيقاع الشعر العربي سنة 1976، و الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي سنة 1987، والإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم سنة 1987.

الميزان الموسيقي على الإيقاع الشعري، فتجاوز بذلك وزن الكلام بالكلام (تفاعيل الخليل التي اخترعها)، أو وزن الكلام بالمقاطع كما فعل المستشرقون:

غير أنّ هذا الكتاب لم يلق الاهتمام الكافي من طرف الباحثين والدّارسين في الوطن العربي، بل وحتى في تونس نفسها، وربما يرجع ذلك إلى تفريط صاحب الكتاب في الجانب الأكاديمي واهتمامه بالجانب الإبداعي فقط، ولا سيّما الشعر والموسيقى، وتجدد الإشارة إلى أنّ مرجعية محمد العياشي المطعنة بأكثر من لسان أوربي حديث وقديم، مكّنه من الاطلاع الجيّد على نظريات الأوروبيين عامة والمستشرقين خاصة.

1.4 تقديم كتاب نظرية إيقاع الشعر العربي:

قسّم محمد العياشي كتابه إلى ثلاثة فصول، اختار عناوينها لتكون مفاتيح لموضوعه، وكلّ فصل كان مسبقاً بمقدمة ومُدّيلاً بخلاصة لما جاء في ثنايا الفصل، وجاءت الفصول معنونة بما يأتي:

أ – **الإيقاع و النظريات:** يستعرض المؤلف في هذا الفصل من كتابه أهمّ نظريتين في رأيه لإيقاع الشعر العربي، حيث كانت البداية بنظرية العروض القديمة، لينتقل بعدها إلى نظرية جويار الحديثة، وبعد أن تفرّز في المرحلة الأولى أنّ حقيقة الفنّ مردها المواهب الفطرية لا النظريات الذهنية، يتطرق إلى الخليل بن أحمد و إلى نظريته العروضية، ثم ينتقده في علمه وضعاً و اصطلاحاً، ويؤكد أنّ ذلك العلم قائم على أسس واهية، لعدم توفر الخليل في رأيه على المعدات الضرورية للخوض في مجال الإيقاع الشعري، وينتقل بعدها إلى استعراض نظرية المستشرق جويار، والتي نقدتها بحجة أنّ تلك النظرية لا يمكن تطبيقها على إيقاع الشعر العربي، لأنه يرى استحالة تطبيق مبادئ وقوانين نظرية غربية على فنّ شرقي⁽¹⁾

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:31.

ب _ الإيقاع: أما الفصل الثاني من كتابه فقد تناول فيه مفهوم الإيقاع، ثم تبيان حقيقته وأهمّ خائصه، ليبين بعدها أنّ الإيقاع في مجمله حركة، حركة كمية، وحركة كيفية، ثم التركيب الإيقاعي، وكذلك الميزان الإيقاعي، إضافة إلى تقديمه تفصيلاً للكميات اللفظية، والكميات الإيقاعية، وتلك هي أهم المقومات الأساسية للإيقاع⁽¹⁾

ج _ إيقاع الشعر العربي: وبعد أهمّ فصول الكتاب، تطرّق فيه صاحبه إلى إيقاعات الشعر العربي بالدراسة والتحليل، حيث كانت بدايته بالمبادئ الأساسية للإيقاع، وختمه بدور الإيقاع والختام والرّوي في الشعر العربي.

1.5 محمد العياشي وعلم العروض الخليلي:

يعترف محمد العياشي أنّ أهمّ دراسة قام بها العرب لإيقاع الشعر العربي، هي نظرية الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الثاني للهجرة، كما يعترف أنّ الخليل بن أحمد كان نحوياً بارزاً، وأنّ إمام النحويين سيبويه أخذ عنه⁽²⁾.

غير أنّه يعترض على الخليل قيامه بالخوض في دراسة الإيقاع الشعري، ولم تكن له المؤهلات والمعدات اللازمة لذلك⁽³⁾، حيث كان نحوياً، وما أبعد النّحو عن ميزان الشعر في منظور محمد العياشي⁽⁴⁾، وذلك ما دفعه إلى القول: «فقد أضّرّ الخليل بن أحمد بالإيقاع الشعري عند العرب»⁽⁵⁾، ويضيف في موضع آخر من كتابه: «ولا زاد في عروضه ... على أن قام بدراسة سطحية للإيقاع

(1) ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م.س.ص: 251

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 20.

(3) م. ن. صن.

(4) م. ن. ص: 18.

(5) م. ن. ص. ن.

الشّعري»⁽¹⁾. ويضع العياشي ثلاثة شروط أساسية لمن يروم دراسة الإيقاع عامة، وإيقاع الشعر العربي خاصة، وهي:

أ_ التمكن من اللسان العربي إلى حدّ السليقة: وذلك أنّ تعلّم الباحث للسان العربي مند الصبا، وتكلّم أيّاه على سليقة، سيجعل الباحث في مقدرة على تمييز المقاطع بعضها من بعض، فيفرّق بين المقطع المقصور والمقطع الممدود، ويعطي للأول من الوقت نصف ما يعطي للثاني، وفق ما تقتضيه عادة الأولين في الكلام⁽²⁾. وهذا ما يجعل محاولة أي مستشرق في هذا المجال مآلها الفشل، وذلك لنهوضه إلى تعلّم اللسان العربي في سنّ متأخرة، فتشابهه عليه المقاطع، ويستعصي عليه تمييز مقصورها من ممدودها.

وعليه فإنّ الأخذ بهذا الشرط الذي وضعه العياشي، سيجعل محاولات كل من فايل وغويار غيرهم من المستشرقين الذين أرادوا دراسة إيقاع الشعر العربي محاولات فاشلة، لعدم تمكنهم من اللسان العربي، وتعلّمهم أيّاه في سنّ متأخرة.

ب _ أن يكون شاعرا قد حصلت له الملكة بالاستعداد الفطري أولا، ثمّ بالحفظ الجيّد والدّربة ثانيا، لا تتأتّى هذه الملكة إلّا بالاستعداد الطبيعي، وكثرة الحفظ، وقد جعل الاستعداد الطبيعي في المرتبة الأولى لأنّه من الأمور الفطرية التي تعطي الحساسية لصاحبها، أمّا الحفظ فهو مكتسب يُختصر دوره في تنمية الحساسية، وتنبيه الغريزة الإيقاعية⁽³⁾.

وعليه فإنّ الأخذ بهذا الطّرح سيجعل الخليل بن أحمد خارج مجال الباحثين المؤهلين لدراسة الإيقاع الشعري، وذلك ما يعبر عنه بقوله: «إنّنا لا نجد في أمهات الكتب ما يشير إلى أنّه كان شاعرا،

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 21.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 23.

(3) م.ن.ص: 21.

فإذا لم يكن شاعر ولا مغنيا ولا عازفا، انتفت عنه الحساسية التي هي أهم ما يتسلح به الدارس لإيقاع الشعر العربي»⁽¹⁾.

ويضع العياشي هذا الشرط لأنّ النظريات — حسب — تأتي على يد أهل الخبرة والاختصاص، فلا يتطفل أحد على ما ليس من اختصاصه، وذلك أنّ الإيقاع من وضع الشعراء، وليس وضع النّحاة والفلاسفة، وذلك ما جعل الخليل في منظوره يضر بعلم الإيقاع الشعري عند العرب، كما أضر فلاسفة اليونان بالإيقاع الشعري عندهم⁽²⁾.

ج — أن يمارس الموسيقى بالغناء أو العزف، حتى يتمكن من السيطرة على الإيقاع، و يُتاح له التّحكم الجيّد فيه، وذلك لاختلاف الإيقاعات وتنوعها⁽³⁾، وممارسة الرّقص زائدة في تنمية الحساسية الإيقاعية، لأنّ الرقص هو الآخر من مواطن الإيقاع حسب نظرية محمد العياشي، وذلك ما ذهب إليه بالقول: «واعلم أنّ الإيقاع في الشعر والموسيقى و الرّقص شيء واحد، وأنّ الإيقاع الشعري مرتبط بالإيقاع الموسيقي لا ينفصم عليه بحال»⁽⁴⁾.

هذا ما ينبغي على دارس الإيقاع عامة، وإيقاع الشعر العربي خاصة أن يتسلّح به، وإذا أخذنا بهذه الشّروط الثلاثة التي وضعها محمد العياشي، وجدنا أنّ الخليل بن أحمد منقوص في اثنين منها، وذلك أنّه لم يكن شاعرا ولا عازفا، وعدم توفر فيه هذين الشّرتين سيجعله مفتقرا إلى الحساسية، وهذه الأخير هي أهمّ مقومات البحث في الدرس الإيقاعي، والكلام نفسه ينطبق على محاولة جويار وبعض المستشرقين، وذلك لعدم امتلاكهم ناصية اللّسان، وتعلمهم اللّسان العربي في وقت متأخر،

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:20.

(2) م.ن.ص:18.

(3) م.ن.ص:23.

(4) م.ن.ص:21.

إضافة إلى أنهم لم يكونوا شعراء، وذلك ما يصعب عليهم التمييز بين المقاطع، لأنّ المقطع هو أساس الممارسة الشعرية عند العرب.

وبمجرد أن تقرأ الصفحات الأولى من كتاب نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي، ستعرف أنّ هذه النظرية جاءت على أنقاض العروض، أو من أجل كسر أسطورة الخليل الذي ضلل العقول لما يقارب خمسة عشرة قرناً كما يقول صاحب النظرية⁽¹⁾، حيث تضمن الكتاب انتقادات لاذعة للخليل وعروضه، إلى درجة اتّهامه بالجهل في أمور الإيقاع والتطفل على ما ليس من اختصاصه⁽²⁾، ولم تسلم تفاعيل الخليل ودوائره وبحوره من انتقادات العياشي، لأنّ الخليل في رأيه كان نحويًا، ولم يكن شاعراً ولا عازفاً، وما أبعد النحو والصرف في منظور العياشي عن الفنّ والإيقاع، ويمكن إيجاز تلك الانتقادات فيما يلي:

أ_ على مستوى التفاعيل:

يرى محمد العياشي في نظريته أنّ الخليل بن أحمد لما أراد تصوير الإيقاع، ذهب إلى اختراع التفاعيل، فاخترع التفاعيل وتفاعل معها أكثر مما تفاعل مع الإيقاعات، وبما أنّ الأوزان لم تكن قائمة في ذهنه إلاّ غالطة ومشوهة، فإنّه اختار لها من الصّور ما لا يكون إلاّ مشوهاً أو غالطاً⁽³⁾.

فليست التفاعيل في منظور العياشي أوزاناً شعرية أكثر ممّا هي صيّغ صرفية، والخليل من علماء اللسان متأثر بالطريقة المعمول بها في النحو والصرف، إذ إنّّه لا يمكن إدراك الفرق بين (متفاعِلن) الصيغة الصرفية، وبين (متفاعِلن) التفعيلة⁽⁴⁾.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 23.

(2) م.ن، ص: 24.

(3) م.ن.ص: 23.

(4) م.ن.ص: 24.

ويتساءل العياشي عن الكيفية التي تكون بها التفعيلة ميزانا لغيرها، وهي غير موزونة مع نفسها لا في أوقاتها ولا في حركتها، ثم ينطلق في تفحص عينة من التفاعيل لبيّن التفاوت بين التفعيلة والتفعيلة نفسها في بحرین مختلفين، مثل (مستعلن) في البسيط تختلف عن طبيعتها في السريع والرجز و المنسرح، إذ أنّها في البسيط لا تقبل إلّا زحافا واحدا، وهو الخبن فتتحول من (مستعلن) إلى (متعلن) بحذف السين، أمّا في البحور المذكورة فيمكن أن تكون (متعلن) بحذف السين و (مستعلن) بحذف الفاء، وحتى (متعلن) بحذف الفاء و السين معا⁽¹⁾، وذلك ما يؤدي حسه إلى أن تكون التفعيلة ليست هي من بحر إلى آخر.

كما يعطي مثالا آخر عن (مفاعيلن) التي تختلف في المضارع عن طبيعتها في الهزج و الطويل، ففي المضارع يدخلها الزحاف وجوبا و لا تكون إلّا (مفاعيل)، أما في الهزج فيعتبرها الزحاف جوازا وتكون (مفاعيلن) و (مفاعيل)، أما في الطويل فلا يلحقها الزحاف في مقطعها الثالث لا الرابع، وتكون (مفاعيلن) و (مفاعيل)، وكذلك (فاعلاتن) التي تختلف في المضارع عنها في الرمل والخفيف، وذلك أنّها في هذين البحرين الأخيرين تقبل الزحاف في مقطعها الأول فتكون (فاعلاتن)، أمّا في المضارع فهي لا تقبل ذلك⁽²⁾.

كما يتساءل العياشي عن الكيفية التي جعل من خلالها الخليل (مفعولات) محل (فاعلن) في بحر السريع، وكأنّهما شيء واحد، لكنّهما عند العياشي مختلفان لا يشبه أحدهما الآخر في شيء، إذ أنّ الإيقاع في منظوره وحدة لا تتجزأ، وحتى لو فرضنا أنّه يمكن تجزئتها فلا بدّ أن يكون الجزء متساويا مع الجزء الذي من جنسه، بينما تفاعيل الخليل متفاوتة الأحجام، مختلفو باختلاف البحور التي استعملت فيها⁽³⁾.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 24.

(2) م.ن.ص: 25.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 23.

وانطلاقاً مما سبق ذكره اعتبر العياشي أنّ التفاعيل اختراع لغويين ونحاة، لا دخل لها في الإيقاع، إذ الإيقاع إيقاع بجملة، ولا معنى للتقسيم فيه، فهو وحدة لا تتجزأ⁽¹⁾.

ب _ على مستوى الزحافات والعلل:

يُعتبر مبدأ الزحاف و العلل في النظرية العروضية غرض شريف عند محمد العياشي، غير أنّ الطريقة المتوخاة من طرف الخليل لبلوغه في رأيه رديئة إلى أبعد حدود الرداءة، وذلك بتجنّبه السهل القريب، وطلب البعيد الصّعب، فأربك العقول بفوضى مصطلحية تنوعت بين خرم وخزل وخبث ووقص وغيرها من المصطلحات التي يصعب على أيّ دارس حفظها و الإلمام بها بسهولة⁽²⁾.

ويكمن خطأ الخليل حسب العياشي في تقسيم التّفاعيل إلى أسباب وأوتاد وفواصل من أجل تحديد مواضع الزّحاف والعلة، بينما يرى العياشي لو اهتمدى الخليل إلى تقسيم الكلام إلى مقاطع syllabcs بدلاً من الأسباب والأوتاد لكانت مشكلة الزّحاف والعلة أقلّ تشعباً، وأخفّ وطأة⁽³⁾.

ويضيف العياشي أنّ رسم الدوائر دفع الخليل إلى ابتداء تفاعيل لا وجود لا في الواقع الشعري، وذلك في منظوره من أجل إنجاح لعبة الدوائر، و من أجل أن تجد بعض البحور مكانها في الدائرة، من التفعيلات التي ابتدعت من أجل ذلك يذكر العياشي (مفعولات)، حيث استعملها الخليل في المقتضب وفي المضارع و المنسرح، إلّا أنّها لم ترد بهذه الصورة و لو مرة واحدة في الشعر العربي⁽⁴⁾.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 25.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 27.

(3) م.ن.ص.ن.

(4) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 28.

_ ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، ص: 265.

ويعلق العياشي على مبدأ الزحافات والعلل العروضية بالقول: «سامح الله الخليل فكم أغشى من بصر، وأذهل من عقل، وأذهب من صواب بما ابتدعه من بدع الزحافات ذات الخبن والقبض والوقص والعقل والشكل وغير ذلك من الترهات، وكأني بذلك كله ثمرة دراسة جدية قام بها الخليل لبعض الزبر السريانية، أو المخطوطات البابلية، وأقسم لأن أضرب مائة سوط أحب إلي من أن أبحث في الزحاف ساعة من زمان⁽¹⁾».

وما يفهم من هذا القول أنّ كثرة المصطلحات والمسميات، هي ما جعل الزحافات العروضية عسيرة الفهم، لأنّ تشعب مسائلها كثيرا ما يحول بينها وبين فهمها بسهولة، وكلّ ذلك مرده إلى تجزئة الخليل بن أحمد التي اعتمد فيها على الأسباب والأوتاد رغم أنّها لا تمثل الإيقاع في صورته الحقيقية، ولو اهتمدى الخليل إلى اعتماد المقاطع في تقسيم الكلام لكان الأمر أيسر، ولخفّت مشكلة الزحاف والعلّة على حدّ تعبير محمد العياشي.

ج _ على مستوى الدوائر:

يتساءل العياشي عن أيّهما كان الأسبق إلى ذهن الخليل، التفاعيل أم الدوائر، ليجيب بأنّ التفاعيل كانت الأسبق، ثمّ سخرها للدوائر تسخييرا، فالتفاعيل في رأيه هي ما أوحى إلى الخليل برسم الدوائر، ولما أقرّ هذه الفكرة ورأى أنّ بعضها يستقيم وبعضها لا يستقيم لجأ إلى التصرف في التفاعيل وتخويرها حتى يكون جميعها مستقيما⁽²⁾.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 28.

(2) م.ن.ص: 25.

وعليه فالدوائر عند العياشي عمل زائد ضرره أكثر من نفعه، وتكمن مضرة الدوائر عنده في كونها تعطي صورا بصرية ملفقة مزورة على حساب الصور الصوتية، والإيقاع إنما جعل ليسمع فضيعة الخليل ما يلزم لفائدة ما لا يلزم (1).

ولتأكيد ذلك يعطي العياشي مثالا عن بحر السريع من دائرة المشتبه، و الذي اختار له الخليل من التفعيلات مستفعلن مستفعلن مفعولات، إذ يرى العياشي أنّ الخليل جعل (مفعولات) بدلا من (فاعلن) على الرغم من أنّ ذلك أنّ ذلك لا يستقيم، ولكن الخليل قام بإقحامها من أجل نجاح لعبة الدوائر (2). فالعياشي يرى أنّ (مفعولات) مقحومة اقحاما، ولو اتخذت شكلا آخر لفسدت دائرة المشتبه، ولا تجد البحور الأخرى مانها في الدائرة.

كما يقدم العياشي مثالا آخر من دائرة المختلف، من خلال بحر الطويل الذي يكون شطره في الدائرة: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن، غير أنّ الواقع الشعري يتثبت أنّ (مفاعيلن) لم ترد في عروض الطويل إلا مقبوضة، أي على وزن (مفاعيلن) فيما عدا الأبيات المصترعة، وذلك حسب العياشي ليجد المزيد مكانه في الدائرة (3).

فالدوائر عديمة الفائدة في منظور محمد العياشي، لأنها حسب «ليست من العمل الذهني في شيء، لأنّ العمل العلمي هو الذي يقوم على القواعد المضبوطة والحقائق الثابتة، وأنّ أيّ عمل في الموسيقى والإيقاع لا يقوم على حساسية الأذن هو عمل باطل (4).

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 26.

(2) م.ن.ص: 27.

(3) م.ن.ص: 26.

(4) م.ن.ص.ن.

د _ على مستوى البحور: أمّا على مستوى البحور فقد انتقد محمد العياشي الخليل في مجموعة من النقاط أهمها:

_ تسمية الإيقاعات بحورا: يعترض محمد العياشي على الخليل في تسميته البحور بحورا، كما يتساءل ذات الباحث عن العلاقة بين الدال والمدلول في هذه التسمية، ليجيب بأنّه إذا كان الخليل يقصد بذلك كثرة ما نُظم على تلك الأوزان من أشعار، فإنّ هذا التعليل عنده غير مقبول، لأنّ ما نُظم على المديد مثلا أقل بكثير مما نُظم على الطويل والكامل، فمن غير المعقول أنّ نسوي بين الصنفين في التسمية مادام أنّهما متفاوتان، كما يرى العياشي أنّه لا وجود لعلاقة بين البحر والإيقاع ولو على سبيل الاستعارة⁽¹⁾

_ أسماء البحور: ينتقد العياشي الخليل في تسمية الإيقاعات طويلا ومديدا و بسيطا و كاملا و وافرا، وهذه التسمية حسب رديئة لعدم وجود علاقة بين الأشياء و مسمياتها، وفي هذا السياق يثني على تلميذ الخليل الأخفش بن مسعدة، لما تدارك البحر السادس عشرة، وسمّاه الخبب، لما بين الفرس وبين حركة الإيقاع من النسب، أمّا تسميات الخليل فهي في رأيه خالية تماما من المعنى⁽²⁾.

- الخلط بين الإيقاعات: من الانتقادات التي وجهها العياشي للخليل بن أحمد، أنّه جازف بنفسه لما دخل في متاهات البحور دون خبرة ولا معرفة، فقاده ذلك إلى مجانبة الصواب، ومن أمثلة ذلك أنّه جعل مخلع البسيط من البسيط على أساس أنّهما من نفس الجنس، و الحقيقة حسب العياشي أنّ الأول مستقل عن الثاني، ولا يشبه أحدهما الآخر⁽³⁾ ويضيف العياشي أنّ الخليل جعل ضرب الخفيف (فعلن)، بينما هو في الحقيقة من المنسرح، وما أبعد المنسرح عن الخفيف في تقدير العياشي، ومن

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:24.

(2) م.ن.ص:28.

_ ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي: 257.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:29.

جهة أخرى يرى العياشي أن الخليل فرّق بين بحرين ذي إيقاع واحد، هما الكامل و الوافر على أساس أنهما مختلفان، وهما وزن واحد لأنهما يتفقان في عدد الأوقات ونوع الحركة وترتيبهما، وذلك أهمّ ما في الإيقاع، وكل شيء عداه ثانوي لا أهمية له (1).

ومن عيوب العروض حسب العياشي أنّ الخليل لم يتكلم على مفهوم الإيقاع وجوهره، وكيفية استنباطه، ولم يتكلم كذلك عن الوقت والحركة في الإيقاع وهما عاملان أساسيان، كما أنّه أهمل نظام الإيقاع وتركيبه وصلته بالحركة اللفظية (2).

تلك هي عيوب علم العروض كما يراها محمد العياشي، إذ قام الخليل في رأيه قام بالخوض في مسألة الإيقاع دون حيازته للمعدات اللازمة لذلك، حتى تورّط في الخطأ وورّط من أتى بعده، بحيث أنّه نظر إلى الأوزان نظرة خاطئة، وعاملها معاملة النّحاة لمسائل النّحو والصّرف، وفي هذا السياق يقول محمد العياشي: «ألا ترى أنّه يقسّم البحور إلى خماسية وسباعية باعتبار عدد الحروف التي تتضمنها التفعيلة؟ ولئن كان لهذا التقسيم معنى في الصرف، فإنّه لا معنى له في الإيقاع الشعري لأنّ العبرة فيه ليست بالحروف وعددها ولكن بمقاطع الألفاظ (3).

1.6 مفهوم الإيقاع عند العياشي:

اختلف الدّارسون وتباينت الآراء في شأنه، وذهبوا فيه مذاهب شتى، وكان اختلافهم لاختلاف نزعاتهم ومرجعياتهم الثقافية، فانقسموا بين منادٍ بمادية الإيقاع وبين مرجعٍ أيّاه إلى صناعة الفكر (4). في حين أنّه في منظور العياشي ليس من المادة في شيء، بل يتلبّس بها فتحسده (5). كما

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:29.

(2) من.ص.ن

(3) م.ن.ص:30.

(4) م.ن.ص:40.

(5) م.ن.ص: 43

أنّه ليس من صنع الفكر بدليل أنّ بعض الحيوانات تؤديه ولا عقل ولا تفكير لها، بينما تعجز بعض العقول على تأديته فظلاً عن إبداعه وصنعه، زيادة على أنّ معظم الإيقاعات الشعرية مستلهمة من وقع أخفاف الإبل في الصحراء، ومن خطى الدواب⁽¹⁾.

والأرجح أنّ أدقّ تعريف للإيقاع ما بلوره العياشي بقوله: «الإيقاع في مفهومه مبدأ ومعنى، وهو وجداني مناطه النفس، عنها يصدر وإليها ينفذ، فيهتك أستاذها، ويحرك أوتارها، و أمّا واقعته العملي فهو توفيق بين نزعتين متناقضتين: الثقل و الخفة، وهو جملة من القيم الحركية ذات صبغة كميّة وكيفية تقوم على أساس الحركة وتخضع في تركيبها إلى مبادئ ثابتة لا تفريط فيها، وهي النسبية في الكمّيات و التناسب في الكيفيات والنظام والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع⁽²⁾. فكلّ إيقاع حركة و ليست كلّ حركة إيقاعاً⁽³⁾، لأنّ النظام أهمّ شروط الحركة الإيقاعية.

وعليه فالحركة هي معدن الإيقاع وأساسه في نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي، ولذلك سمّى اليونانيون الشعر والموسيقى والرقص فنون الحركة⁽⁴⁾. وهي الفنون التي كان القدماء يفرّدونها بالإيقاع ويخصّونها به، فيضفي عليها مسحة من الجمال.

2 علاقة اللسان العربي بالإيقاع:

إنّه لا يمكن الدخول موضوع الإيقاع في الشعر العربي من دون دراسة للعلاقة بين اللسان العربي والإيقاع، وما لهما من الخصائص والمبادئ، وهذه هي نقطة البداية التي لا يمكن لأي باحث في الإيقاع الشعري تجاوزها، لما لها من أهمية بالغة في كشف الحقائق، وتقريب المسائل ومواجهة

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 40، 41.

(2) م.ن.ص: 42.

(3) م.ن.ص: 43.

(4) م.ن.ص: 43.

الصعوبات، إذ أنَّ اللسان والإيقاع في الشعر العربي عنصران متلازمان متداخلان متراكبان (1)، ولا يمكن لأحدهما الانفصال عن الآخر، فكلاهما حركة وهي العامل المشترك بينهما. إنَّ الرجوع إلى اللسان أمر لا مناص منه للباحث إذا أراد التعرف على طبيعة الإيقاع، ولا يكون ذلك إلا بالبحث في اللسان العربي، باعتبار أنَّ الإيقاع حركة تندرج فيه مقاطع الألفاظ (2).

2.1 الحركة اللفظية وإيقاع الشعر العربي:

إذا كان اللسان العربي حركة صوتية تستغرق مددا زمنية مختلفة، فإنَّه لا يهمننا منها إلا ما لها من الخصائص الحركية والمبادئ الكمية والكيفية حين استغراقها للوقت، و بما أنَّ اللفظة حركة فمن الممكن أنْ تخفَّ أو تثقل بحسب العناصر الحركية المكوِّنة لها والتي هي ثقيلة أو خفيفة، وعناصر الحركة اللسانية هي المقاطع اللفظية التي تميِّز عن بعضها بما لها من كميات الوزن فتكون بها ثقيلة أو خفيفة، واللفظة العربية هي مجموعة مقاطع وهي أيضا تثقل و تخفَّ بحسب المعنى الذي تؤديه، فلا تخلو من انطباع تتركه في النفس ووزنٍ توحى به بين الثقل والخفة (3).

2.2 الكميات اللفظية من الوزن:

المقاطع في اللسان العربي حسب محمد العياشي صنفان: خفيف وثقيل، وهو ما أدركه حسب الخليل مرّة واحدة إدراكا خاطئا، عندما صنّف الأسباب و الأوتاد باعتبار ما لها من الوزن، فتكون بذلك خفيفة أو ثقيلة، وذلك ما اعتبره العياشي قرارا صائبا، لو لم يخطئ الخليل في تقديره للأشياء، عندما جعل الخفيف ثقيلًا، و الثَّقل خفيفًا، في حين أنَّ تصنيف المقاطع في اللسان العربي لا يكون إلا لها من الثَّقل والخفة، لا بالارتفاع و الهبوط، أو الطول و القصر كما يزعم بعض الدارسين، ولا سيَّما المستشرقون منهم، لأنَّ الثَّبر والارتكاز ليسا من سمات اللسان العربي، باعتبار أن هذا الأخير

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:25.

(2) م.ن.ص:34.

(3) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية، م.ن.ص:35.

كميَّ كفيّ في طبيعته⁽¹⁾. ويقسّم العياشي المقاطع في اللسان العربي باعتبار ما لها من الوزن إلى مقاطع خفيفة، ومقاطع ثقيلة.

أ _ **المقطع الخفيف**: هو ما تكوّن من حرف واحد متحرك لا يليه ساكن، وهو ما يتعيّن لتصوير الخفّة في الحركة اللفظية⁽²⁾، أو بعبارة أخرى هو المقطع المقصور المتكون من حرف واحد والذي يجسد انطباع الخفة في النفس⁽³⁾.

والعرب يجسدون العنصر الخفيف بالصورة الصوتية (تَكُّ) بفتح التاء وتسكين الكاف، وقد تعمّدوا استعمال التاء التي هي صوت ملطف لتصوير الخفّة، وأمّا الغربيون فيرقمون (التك) بالصورة البصرية (ك) بذات الشيلة نازل ذيلها إلى الأسفل، والمشاركة إذا أرادوا تصوير العنصر الخفيف صوّروه بالتقر على حافة رقعة الجلدة من آلة الوزن بطرف الأصبع لإحداث صوت خفيف ضعيف الكثافة⁽⁴⁾.

ب _ **المقطع الثقيل**: هو ما تألف من حرفين، متحرك وساكن، والذي لا تكفيه الكيلة الواحدة من الوقت ولا تتسع له فلا تكفيه إلا كيلتان، واحدة للحرف المتحرك والثانية للساكن⁽⁵⁾. أو بعبارة أخرى هو ما تألف من حرفين متحرك وساكن، وهو ما يتعين لتصوير الثقل المادي والمعنوي للحركة الدائرة في المحيط⁽⁶⁾.

(1) محمد العياشي، الكميات اللفظية والكميات الإيقاعية، م.ن.ص: 38.

(2) م.ن.ص: 36.

(3) م.ن.ص: 54.

(4) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية، م.ن.ص: 50.

(5) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية، م.ن.ص: 54.

(6) م.ن.ص: 37.

ويرى العياشي أنّ العرب يجسدون العنصر قيل بالصورة الصوتية (دُم)، بضم الدال وتسكين الميم، وإنما تعمّدوا استعمال الدال الذي هو صوت مفخم لتصوير الثقل، أمّا الغربيون فيرمزون ل(الدُم) بالصورة البصرية (7) وتسمى ذات الشيلة المرفوعة الذيل إلى الأعلى (1).

ويستنتج ممات سبق أنّ للكلمة العربية مناطق خفة ومناطق ثقل، وأنّ مركز الثقل فيها هو في موضع كلّ حرفٍ متحرك متبوع بساكن، وحتى هذا أخطأ فيه الخليل في رأي محمد العياشي و ذلك ما جاء في قوله: «ألا ترى أنّه يسمي الثقيل الممدود (7) سببا خفيفا، ويسمي الخفيفين المقصورين (8) سببا ثقيلًا، فالثقيل عنده خفيف، والخفيف ثقيل، ولم يقده إلى ذلك إلّا الوهم وقصر النظر» (2).

2.3 الكميات اللفظية من الوقت:

لقد تمّت الإشارة إلى أنّ المقاطع في اللسان العربي تنقسم من حيث كميات الوزن إلى مقاطع خفيفة (مقصورة)، ومقاطع ثقيلة (ممدودة)، وإن كان هذا التقسيم قائما على ما لها من كميات الوزن، فتكون بذلك خفيفة، أو ثقيلة، فإنّ لها كذلك كميات من الوقت،

أ _ **المقطع المقصور:** هو المقطع الخفيف الذي يستغرق زمنا واحدا، أي قيمة زمنية مساوية لقيمة الزمن الأول المعروفة بذات الشيلة (3)، بمعنى أنّ المقطع الخفيف المتكون من حرف واحد، مثل قولنا: (ض، ر، ب من ضَرَبَ) تكفيه الكيلة الواحدة من الوقت، بمعنى وحدة قيمة (4).

(1) محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:49

(2) م.ن.ص:49

(3) محمد العياشي، الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم، م.س.ص:17.

(4) — نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:54.

ب _ المقطع الممدود: هو المقطع الذي يستغرق وقتين⁽¹⁾، بمعنى أنّ المقطع الثقيل المتألف من حرفين: متحرك متبوع بساكن لا تكفيه الكيلة الواحدة من الوقت، و لا تتسع له و لا تكفيه إلا كيلتان: أولهما للحرف المتحرك و الثانية للحرف الساكن⁽²⁾.

ويُستنتج ممّا سبق أنّ نسبة ما بين المقطع المقصور و المقطع الممدود هي التّضعيف، وذلك أنّ على عادة العرب القدامى في الكلام، حين سوّوا بين المقاطع فيما تستغرقه من الوقت، وحدة قيمة لكلّ من الثقيل والخفيف، والساكن، غير أنّهم تعمّدوا ألاّ يقع الساكن إلاّ بعد الثقيل، فيكون كأنّه مدّة مضافة إلى مدة الثقيل⁽³⁾.

2.4 الحركة الإيقاعية والشعر العربي:

لقد سبق القول أنّ الحركة هي أساس الإيقاع و قوامه في نظرية محمد العياشي، إذ أنّ كلّ إيقاع عنده حركة، وليست كل حركة إيقاعاً، ويقسّم هذا الأخير الحركة الإيقاعية إلى حركة داخلية، وحركة الأداء، وتعدّ الثانية ثانوية بالنسبة للأولى⁽⁴⁾.

2.5 الحركة الدّاخلية للإيقاع:

تعدّ حركة الإيقاع الدّاخلية أصل الإيقاع، وهي أساسه و قوامه ومعرفته رهن بمعرفتها⁽⁵⁾. ولا بدّ أنّ تُخصّص بالاهتمام البالغ من طرف الباحث في درس الإيقاع الشعري، وتنقسم الحركة الدّاخلية للإيقاع بدورها إلى حركة نوعية، وحركة كميّة، وأخيراً فحركة كيفية⁽⁶⁾.

(1) محمد العياشي، الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم، م.س.ص:17.

(2) — نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:54.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:54.

(4) محمد العياشي، الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم، م.س.ص:14.

— خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، م.س.ص:145.

(5) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:43.

(6) ربيعة الكعبي، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م.س.ص:251.

2.5.1 نوعية الحركة الإيقاعية:

تقوم نوعية الحركة الإيقاعية في نظرية محمد العياشي على مبادئ ثلاثة لا تفريط فيها في الحركة الإيقاعية هي: الثقل والخفة والسكون⁽¹⁾، ويُطلق على الأول والثاني (الثقل و الخفة) مفهوم الوزن، وهو ما يحدثه الإيقاع من انطباع الثقل أو الخفة حين تنقل الحركة وحين تخفّ⁽²⁾.

أما الغربيون عامة والمستشرقون خاصة فيزعمون أنّ هذه الحركة تقوم مبدأ القوة الضعف l'intensité ومبدأ الارتفاع و الانخفاض la hauteur، لكن الإيقاع حسب العياشي هو الإيقاع سواء أحسّ به شرقي أو غربي، ولا بدّ أن تكون وجهة النظر في شأنه موحدة بين الناس جميعاً⁽³⁾، ومن هنا يمكن القول أنّ الإيقاع أداة توزن بطبقها حركة الألفاظ و الأصوات، و ترجح بين الثقل و الخفة، فهو أداة لها وظيفة، و هو ميزان⁽⁴⁾.

ولربّما هذا ما دفع القدامى لجعل مصطلح الوزن مرادفاً للإيقاع، لأنّ الميزان للأثقال، والقياس للأطوال، ومن هنا جاء قولهم: «وَزَنَ الشَّعْرَ» و «أَوْزَانُ الشَّعْرِ»⁽⁵⁾، فهم يقصدون بذلك ما يقوم عليه الإيقاع من مبدأ الثقل والخفة، وذلك أنّ الكلام الموزون في نظرية محمد العياشي، هو الذي يُقال في وصفه إنّّه من الإيقاع الثقيل أو الخفيف⁽⁶⁾.

والحركة الداخلية للإيقاع لم تكن قائمة في إلهام العرب القدامى إلّا على مبدأ الثقل والخفة، ويستمدّ العياشي دليله على ذلك من أسماء بعض الإيقاعات التي وُجدت قبل الخليل و عروضه، فمن عاد إلى كتاب الأغاني، سيجد أنّهم قبل القرن الأول و الثاني للهجرة يسمّون أوزانهم (ثقل)

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 44.

(2) ——— الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم، م.س.ص: 14.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 44.

(4) م.ن.ص: 45.

(5) م.ن.ص.ن.

(6) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 46.

و(ثقل أول) و(ثقل ثان) و(خفيف) و(خفيف الخفيف) و(خفيف الثقل) و(رمل) و(هزج)، وهذه التسميات إشارة إلى ما كان يقوم عليه الإيقاع في نفوسهم من مبدأ الوزن⁽¹⁾. ولما جاء الخليل أهل المبدأ الأصلي الذي هو الوزن من الثقل و الخفة و اعتبر الشكل، بحيث نظر إلى الموازين مكتوبة أو مرسومة، ولم يستمعها بأذنه كما كانوا يفعلون من قبل⁽²⁾.

وخلاصة لما سبق فإنّ نوعية الحركة الإيقاعية في نظرية محمد العياشي، لا تقوم إلا على مبدأ الوزن، بمعنى مبلغ الثقل والخفة le boids، ولا تقوم على مبدئي القوة l'intenistè والارتفاع hauteur كما تزعم النظريات الغربية.

2.5.2 كمية الحركة الإيقاعية:

لكلّ إيقاع قيم حركية ثابتة لا تزيد ولا تنقص⁽³⁾، لأنّ الاختلاف في الكميات يؤدي إلى الاختلاف في الكيفيات⁽⁴⁾، ومن ثمة فإنّ القيم الحركية مقادير مقدّرة، وحدود محدودة، وكميات محسوبة، وتنقسم الكميات الإيقاعية إلى كميات جزئية، وكميات جملية⁽⁵⁾.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:46

(2) م.ن.س.ص:47.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.ن.ص:48.

(4) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:16.

(5) محمد العياشي، لإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم، م.س.ص:14

أ _ القيم الجزئية: تتمثل في القيم الحركية التي تخصّ العناصر الإيقاعية كلّ على حدة، وهي الأجزاء التي يتألف من مجموعها الإيقاع، إذ أنّ لكلّ عنصر إيقاعي كمية محددة من الوزن والوقت⁽¹⁾.

2.5.3 الكميات الإيقاعية من الوزن:

تنقسم الكميات الإيقاعية من الوزن في نظرية محمد العياشي إلى ثلاثة أصناف: الثقل، والخفة، والسكون⁽²⁾.

أ _ الثقل: من العناصر الإيقاعية ما يكون ثقيلاً، وأنّ الثقل له قيمة وزنية مضبوطة لا تزيد و لا تنقص⁽³⁾، وهو العنصر الذي يحدث في النفس انطباع الثقل⁽⁴⁾، ونسبة ما بين العنصر الثقيل و العنصر الخفيف من الوزن هي الضعف، بمعنى أنّ العنصر الثقيل ضعف العنصر الخفيف في قيمته الزنية، وهذه النسبة حسب العياشي أقرب النسب و أيسرها، والعرب يجسدون العنصر الثقيل بالصورة الصوتية (دُم)، في حين أنّ الغربيين يصورونه بالصورة البصرية () .

ب _ الخفة: كما كان للعنصر الثقيل قيمة وزنية ثابتة، فالعنصر الخفيف كذلك له قيمة وزنية ثابتة لا تزيد و لا تنقص، و النسبة ما بين العنصر الخفيف و العنصر الثقيل من الوزن التضعيف، بمعنى أنّ يكون العنصر الخفيف نصف العنصر الثقيل⁽⁵⁾. وهو أمر يمكن استنتاجه ببسر، حيث تمت الإشارة من قبل إلى الثقل هو ضعف الخفيف. و العرب يجسدون العنصر الخفيف بالصورة البصرية (تَكْ)، في حين أنّ الغربيين يجسدونه بالصورة البصرية ()⁽⁶⁾.

(1) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:26.

(2) ——— نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:49.

(3) ——— ، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:49.

(4) ——— الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية، م.س.ص:26.

(5) ——— نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:50.

(6) ———، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:26.

ج _ السكون: هو عنصر إيقاعي ما دون الثقل و الخفة، بمعنى أنّ قيمته الوزنية لا شيء، وهو العنصر الذي تتوقف عنده الحركة و يستمر الوقت، وذلك أنّ الإيقاع هو ملائمة بين بين نزعتين متناقضتين الثقل و الخفة، وقيمة السكون في الحركة الإيقاعية هي تعديل الوضع و تكميل الوزن بين الثقل و الخفة⁽¹⁾.

والعرب يجسدون العنصر الساكت بالصورة الصوتية (أس) بفتح الهمزة أو كسرهما وتسكين السّين، ويرى العياشي أنّ الموسيقيين أبدعوا لما لما جسّدوه بحرف السين، فهو حرف يوحى بالسكون⁽²⁾. أمّا الغربيون فيجسّدونه بالصورة البصرية (x)⁽³⁾. كما يضيف أنّ العرب تعمّدوا ألا يقع الساكن إلا بعد الثقل، فيكون بذلك كأنّه كيلة مضافة إليه⁽⁴⁾.

ومّا سبق نستنتج أنّ الحركة الداخلية للإيقاع خاضعة لقانون النسبية، وهذه الأخيرة هي التي تحدد ما للعناصر الإيقاعية من قيم وكميّات، والمتراوحة بين ثلاث درجات: الثقل و الخفة و السكون، وهذا ما ينبغي على الشاعر معرفته، وإذا تمّ له ذلك كما يقول العياشي، تمكّن من تمييز الحركة الإيقاعية من غير الإيقاعية.

2.5.4 الكميات الجمالية من الوزن:

الكميّات الجمالية من الوزن هي ما يحدثه الإيقاع بجملة عناصره من حيث انطباع الثقل والخفة، ويختلف هذا الانطباع باختلاف العناصر الإيقاعية من حيث وزنها، ومن حيث تركيبها⁽⁵⁾. وإذا كانت العناصر الإيقاعية تتميز عن بعضها البعض بما لها من قيم جزئية من الوزن

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:50.

_____ الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:27.

(2) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:27.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:50.

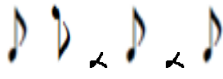
(4) ربيعة الكعبي، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م.س.ص:275.

(5) محمد العياشي، الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم، م.س.ص:14.

والمتراوحة بين الـ والخفة والسكون، فإنّ القيم الجمليّة لحركة الإيقاع هي كالقيم الجمليّة تقوم على المبدأ نفسه من الوزن دون السكون، وتتراوح القيم الجمليّة للحركة الإيقاعية من الوزن بين ثلاث درجات هي: الثقل والخفة والرّمل (1).

أ _ **الثقل**: يكون الإيقاع في جملة ثقيلة عند العياشي إذا غلبت عليه نزعة الثقل (2). وهو انطباع يحدثه في النفس، وكمية هذا الوزن تقديرية، ويكون الإيقاع في جملة ثقيلة لسبب من الأسباب الآتية:

_ تقل العناصر الإيقاعية: بمعنى ثقل العناصر الجزئية، فإذا كانت العناصر الجزئية للإيقاع في غالبيتها ثقيلة ترتب على ذلك ثقل القيمة الجمليّة (3). فإذا أخذنا هذه التفعيلة العروضية مثلاً (مستفعلن) وطبقنا عليها هذا المبدأ لوجدنا أنّها ذات إيقاع ثقيل، وذلك لغلبة العناصر الجزئية الثقيلة، كما هو موضح فيما يأتي:

مستفعلن = دُم + دُم + تَك + دُم =  = ثقيل + ثقيل + خفيف + ثقيل

فلما طبقنا مبدأ المقاطع على هذه التفعيلة العروضية وجدنا أنّها ذات قيمة جمليّة ثقيلة، وذلك راجع إلى تكوينها المقطعي الثقيل المتشكل من ثلاثة مقاطع ثقيلة ومقطع خفيف.

_ نوع تركيب المقاطع كذلك من الأسباب التي تجعل الإيقاع ثقيلًا في جملة، وذلك أنّ تتابع العناصر الثقيلة في الإيقاع الواحد سيجعله ثقيلًا.

(1) محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:56.

(2) محمد العياشي ، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:27.

(3) _____ نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 56.

ب _ الخَفَّة: ومن الإيقاعات ما يكون خفيفا في جملته، وذلك حسب العياشي إذا غلبت عليه نزعة الخفة⁽¹⁾. وهو مجرد انطباع يحس به السامع، وكميته نسبة تقدر بالنسبة إلى الثقل، كما يقدر الثقل بالنسبة للخفة⁽²⁾.

ج _ الرَّمْلُ: هو درجة من القيم الجمالية، لا هي من الثقل ولا هي من الخفة، فهي في منزلة بين المنزلتين⁽³⁾، إذ أنّ الرَّمْل في اللسان العربي من: «رَمَل يَرْمِلُ رَمَلَانَا، وَرَمَلَ الرَّجُلُ رَمَلَانًا إذا هروا في مشيته»⁽⁴⁾. فهي منزلة بين المشي والعدو، وعليه إذا كانت سرعة الإيقاع تتراوح بين الخفة والثقل فهو من الرَّمْل⁽⁵⁾.

وخلاصة ما سبق أنّ للإيقاع كميات جمالية من الوزن، وهي قيم نسبية، يقدر فيها الثقل بالنسبة إلى الخفة، والخفة بالنسبة للثقل، وتتراوح هذه الكميات بين ثلاث درجات هي: الخفة والثقل والرَّمْل.

2.6 الكميات الجزئية من الوقت:

لقد تمت الإشارة إلى أنّ الإيقاع يتكون من عناصر إيقاعية ذات قيم جزئية من الوزن. والعناصر المتألف من مجموعها الإيقاع ثلاثة: الخفيف والثقيل والساكن و الحركة الإيقاعية تقتضي وقتا سواء أكانت خفيفة أو ثقيلة⁽⁶⁾.

(1) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:27.

(2) ——— نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:56.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:56.

(4) ابن منظور، لسان العرب، ج11، مادة (رَمَل)، م.س.ص:295.

(5) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:27.

(6) ———، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:51.

والمدد الزمنية الجزئية للإيقاع هي قيم زمنية نسبية مقتطعة من الزمن المطلق⁽¹⁾، إذ إنّ الإيقاع في شعر العرب يقوم على مبدأ وحدة القيمة، ويأخذ كل عنصر إيقاعي قدر وحدة قيمة من الوقت لكلّ من الخفيف والثّقل والسّاكن، إلّا أنّ العرب عمدوا إلّا يقع الساكن إلا بعد الثّقل، فيكون كأنّه مدّة مضافة إلى مدته، وبهذا يأخذ العنصر الخفيف قدر وحدة قيمة، ويأخذ العنصر الثّقل وحدتين⁽²⁾.

وعليه فإنّ المقطع المقصور المتكون من حرف واحد تكفيه الكيلة لواحدة من الوقت، بمعنى وحدة قيمة، أمّا الممدود المتكون من حرفين: متحرك مع ساكن، فلا تكفيه الكيلة الواحدة، بل يمتد ليستغرق كيلتين، بمعنى قدر وحدتي قيمة، فتكون الأولى للحرف المتحرك والثانية للحرف الساكن⁽³⁾.

2.6.1 القيم الجمالية من الوقت:

إذا كانت العناصر الإيقاعية متساوية فيما تقضيه من الوقت، ذلك أنّ لكلّ عنصر إيقاعي وحدة قيمة واحدة، فإنّ الإيقاع في جملته يستغرق من وحدات القيمة عددا يساوي عدد ما يتألف من الإيقاع من عناصر⁽⁴⁾.

وعليه فإنّ القيم الجمالية من الوقت هي ما تستغرقه العناصر الجزئية من الإيقاع، إذا اعتبرناها جملة واحدة⁽⁵⁾، بمعنى جملة المدد التي تستغرقها العناصر الإيقاعية المشتمل عليها الإيقاع، وهي قيمة ثابتة لا تقبل التّسامح مطلقا، وأيّ زيادة أو نقصان فيها قد يؤدي إلى بطلان الإيقاع، أو الدخول في إيقاع آخر⁽⁶⁾. كما أنّ الإخلال بالكميّات قد يؤدي إلى فساد الكيفيات.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س: 53.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 54.

(3) م.ن.ص.ن.

(4) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 57، 58.

(5) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص: 27.

(6) ——— العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 58.

فلو أخذنا هذه القيم الجزئية (٦ ٦ ٦ ٦) وهي عبارة عن ثلاثة عناصر ممدود، وعنصر واحد مقصور، ثم قُمنّا بجمعها، وقرأناها قراءة إيقاعية، لقلنا أنّ هذا الإيقاع ذو سبعة عناصر، ويرقم بهذه الصورة البصرية (7ع)، وهو تمثيل للقيمة الجمالية من الوقت.

2.7 كفية الحركة الإيقاعية:

لقد تقرر أنّ الإيقاع عند محمد العياشي حركة، وأنّ الحركة الإيقاعية ذات صبغة نوعية وكمية، ولكن ما لا ينبغي على الباحث في درس إيقاع الشعر العربي إغفاله، هو أنّ كل إيقاع حركة، وليست كل حركة إيقاعاً، وذلك أنّ الحركة الإيقاعية التي تخلو من القيمة الكيفية لا تشكل إيقاعاً، فالقيمة الكيفية هي التي تميز الحركة الإيقاعية من الحركة غير الإيقاعية⁽¹⁾.

فالحركة الإيقاعية لا تتميز عن الحركة غير الإيقاعية بكمياتها فقط بل بكيفياتها كذلك⁽²⁾. من ثمة لا يصبح الإيقاع يصبح الإيقاع في منظور العياشي لا بكمياته فقط، إنّما بكيفياته كذلك، وأنّ الإيقاع لا يرقى إلى درجة الفنّ إذا خلا من خصائصه الكيفية، إذ أنّ للوزن و الوقت صبغة كمية، وللحركة صبغة كيفية، وأهمّ ما تقوم عليه القيم الكيفية للحركة الإيقاعية: مبدأ النظام، والتناسب، والمعاودة الدورية⁽³⁾.

2.7.1 مبدأ النظام في الحركة الإيقاعية:

يعدّ النظام عند محمد العياشي ميسم القيم الكفية في الإيقاع⁽⁴⁾، ويقصد به الكيفية التي توزع بها مناطق الثقل و الخفة داخل الإيقاع الواحد، بمعنى أن تكون عناصر الحركة الإيقاعية مرتبة على نحو

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.ن.ص:63.

(2) —، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:32.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:63.

(4) خميس الورتاني، خصائص الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج 1، م.س.ص:145.

معين⁽¹⁾. وهو شرط لازم لا يمكن تجاوزه في الممارسة الشعرية، و ذلك أنّ أيّ إخلال بالنظام قد يؤدي إلى الخروج عن الحركة الإيقاعية إلى غير الإيقاعية، وهنا تكمن أهميته المتمثلة في تمييز الحركة الإيقاعية من الحركة العادية، إذ أنّ تقديم عنصر إيقاعي أو تأخير سيؤدي إلى بطلان الإيقاع، أو إلى الدخول في إيقاع آخر⁽²⁾، وذلك ما دفع أفلاطون إلى القول: «الإيقاع نظام الحركة»⁽³⁾.

والخلاصة أنّه يوجد نوعين من الحركة: حركة غير إيقاعية، وحركة إيقاعية، ويشترط في هذه الأخيرة أن تقوم على مبدأ النظام، وإنّ الإيقاع يمتاز عن بقية الحركة بالنظام في سيرورته، فإذا كانت الحركة منظمة شكّلت إيقاعاً.

2.7.2 مبدأ التناسب في الحركة الإيقاعية:

صحيح أنّ النظام هو أحد شروط القيم الكيفية في حركة الإيقاع، إلّا أنّ النظام وحده لا يكفي ما لم يُعزّز هذا الأخير بمبدأ التناسب، وهذا في منظور العياشي أن تكون العناصر الإيقاعية متألّفة متجانسة غير متنافرة، وأنّ تتفق العناصر الإيقاعية في الوزن، فتكون بالنسب اللازمة لا تزيد ولا تنقص، بمعنى أن اعتدال النّسب وتكافؤها، وذلك ما يضيف على الإيقاع صبغة الجمال، وكذلك التناسب ليس غاية في ذاته، ولكن الغاية في قيمته الجمالية⁽⁴⁾.

(1) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:32.

(2) ربيعة الكعبي، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة 75.

(3) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:33.

(4) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:68،69.

2.7.3 المعاودة الدورية:

الإيقاع مثال حركة و نموذج حسن لا يتحقق مفعوله إلا بمعاودته و تكراره بصفة منتظمة، فتوزّع فيه العناصر الإيقاعية على النحو الذي يكون فيه المثال كما لو كلّها نُسخا مطابقة للأصل⁽¹⁾. واحترام نظام المثال في جميع الدورات الإيقاعية واجب، بمعنى معاودة المثال تكراره، فكلّ حركة لا تُعاد ولا تُكرّر فهي حركة عادية، ومن ثمة كان مبدأ المعاودة و التكرار شيئا أساسيا في الإيقاع، إذ أنّ هذا الأخير لا يكون له مفعول إلا إذا أُعيد سبعة مرات على الأقل⁽²⁾.

3 المصطلحات الأساسية لنظرية إيقاع الشعر العربي عند محمد العياشي:

لايكنّ الجديد في نظرية محمد العياشي في كونه شرّع للإيقاع الشعري باعتماد الأساس الموسيقي، فتجاوز بذلك وزن الكلام بالكلام كما فعل الخليل بن أحمد الفراهيدي في نظريته العروضية، بل يمتدّ ذلك إلى تحرّره من فكرة الأسباب والأوتاد، وتجاوز مفهوم التفعيلة و البحر عند الخليل، واعتمد بدلا من ذلك مبدأ المقاطع وعدد الدورات الإيقاعية في كلّ إيقاع على امتداد النصّ الشعري.

فالعياشي ينطلق من فكرة رفض النظرية العروضية اجراء و منهجا، و لما كان العروض عنده « مجموعة أغلاط»⁽³⁾، فإنّه يلزم الباحث المعاصر في مجال الإيقاع الشعري أن يرفض الأسس التي تشكّل ماهيته، أي المفاهيم المستخدمة فيه، انطلاقا من السبب و الوند و التفعيلة و البحر.

ويقترح العياشي بديلا لكلّ مفهوم من المفاهيم الأساسية المستخدمة في النظرية العروضية، فيستعيز عن مفهومي السبب و الوند بمفهوم المقاطع⁽⁴⁾. وهو نوعان: الخفيف المقصور المتكون من

(1) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:34.

(2) ——— نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:72.

(3) م.ن.ص:23.

(4) محمد العياشي، الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم، م.س.ص:17.

بالمعاوضة أو الجمع، و التسهيل بالاهتضام⁽¹⁾، وسيأتي شرحهما في المبحث الموالي. ويستعيز عن مفهوم القافية بالختم⁽²⁾، وهو على خمسة أصناف في نظريته، وسيتم تناولها بالتفصيل لاحقاً.

كما استبدل مفهوم البحر بالإيقاع، لأنه يرى في هذه التسمية نشازاً وتنافراً، وأنه لا توجد علاقة بين البحر والإيقاع، وهو بذلك يشترط وحبوب العلاقة الجوهرية بين الاسم والمسمى⁽³⁾. كانت هذه أهم المفاهيم المستخدمة في نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي، إضافة إلى بعض المصطلحات المتعلقة بالوزن، كالوقت، والحركة، والسكون، والخفة، والثقل، الكميات، والكيفيات.

3.1 مبادئ إيقاع الشعر العربي عند محمد العياشي:

ينطلق محمد العياشي في رسم الخطوط الأولى لنظريته من مبادئ اللسان العربي وخصائصه، ويعد هذا الأخير في منظور العياشي مهد الإيقاع وموطنه وقلبه المادي الذي يدرج فيه، ولهذا اللسان قوانين ومبادئ لا بد من مراعاتها في البحث عن الإيقاع، لأن هذا الأخير متكيف مع اللسان العربي خاضع لمقتضياته، ولا سيما في طبيعة المقاطع اللفظية⁽⁴⁾.

3.2 المقاطع اللفظية في اللسان العربي:

إنّ الكلام في اللسان العربي حركة صوتية تندرج فيها المقاطع اللفظية، وتخضع المقاطع اللفظية في اللسان العربي إلى مبدأ أساسي، يكمن في أن تكون ذات كميات محدودة من الوزن والوقت⁽⁵⁾. وتنقسم المقاطع اللفظية من حيث كمياتها من الوزن والوقت إلى مقاطع مقصورة ومقاطع ممدودة.

(1) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص: 57.

(2) ——— نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 173.

(3) م.س.ص: 2ي8.

(4) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 146.

(5) م.ن.ص: 147.

أ _ المقطع المقصور: هو ما تكون من حرف متحرك لا يليه ساكن، وهو خفيف في وزنه وحركته، ويسوغ له قدر وحدة قيمة من الوقت، ويرمز له بالصورة البصرية (١) (1).

ب _ المقطع الممدود: هو ما تكون من حرفين، أولهما متحرك و الثاني ساكن، وهو ثقل في وزنه وفي حركته، ويأخذ قدر وحدتي قيمة من الوقت، الأولى للحرف المتحرك، و الثانية للحرف الساكن، ويرمز له بالصورة البصرية (٢) (2). ونسبة ما بين المقطع المقصور والمقطع الممدود من الوزن والوقت هي التضعيف، فيكون للمقطع الممدود ضعف ما للمقطع المقصور، و يكون للمقطع المقصور نصف ما للمقطع الممدود.

ولقد عرجنا عن المقاطع اللفظية عند حديثنا عن مبادئ الإيقاع، باعتبار أن هذا الأخير متكيف باللسان الذي يستعمل فيه، وذلك في منظور محمد العياشي أنّ جميع مبادئ اللسان العربي مطبقة على الإيقاع، وخاضع له خضوعاً تاماً، وهذا المبدأ الذي تخضع له المقاطع اللفظية، هو نفسه الذي تخضع له العناصر الإيقاعية، وذلك أنّ اللسان هو المؤثر و الإيقاع هو المتأثر والخاضع لقوانينه، إذ أنّه لا يمكن تطويع اللسان وفق مقتضيات الإيقاع، بينما الإيقاع هو المطوّع وفق مقتضيات اللسان وقوانينه، ومن هنا وجب القول أن الحركة اللفظية تخضع في تركيبها إلى مبادئ اللسان العربي ومقتضياته (3).

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:47.

_ ربيعة الكعبي، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م.س.ص:279.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:147.

_ ربيعة الكعبي، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م.س.ص:279.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س. ص:148.

ويشير محمد العياشي إلى أنّ مفهوم المقطع اللفظي le syllabe هو مفهوم حديث في الثقافة العربية، وهو وارد إليها من الغرب، أمّا عند العرب الأولين فلم يكن قائما في أفهامهم بهذه الصورة المعروفة في العصر الحديث، لأنّ السليقة هي الأساس في ذلك العصر⁽¹⁾.

كانت تلك طبيعة المقاطع اللفظية في اللسان العربي وما كان لها من انعكاسات على الحركة الإيقاعية، وكمياتها في إيقاع الشعر العربي، وفي الجدول الآتي تفصيل لطبيعة المقاطع اللفظية وكمياتها من الوزن والوقت.

الجدول رقم:1

المقطع اللفظي	الصورة الصوتية	الصورة البصرية	طبيعة الوزن	كمية الوقت
المقصور	تَكْ		خفيف	وحدة قيمة
الممدود	دُم		ثقل	وحدتي قيمة

كان في الجدول السابق توضيح لطبيعة المقاطع اللفظية في اللسان العربي، و تعد تلك المقاطع بمثابة القوال المادية التي تدرج فيها العناصر الإيقاعية، حيث تمت الإشارة في مبحث نوعية الحركة الإيقاعية إلى طبيعة العناصر الإيقاعية، و هما: الخفيف المقصور (تَكْ)، و الثقل الممدود (دُم)، ومن هذه العناصر تتشكل الدورات الإيقاعية التي تشكل بدورها الإيقاعات.

3.3 أسس الاستنباط الإيقاعي في الشعر العربي

تقوم نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي على مبادئ وقوانين ثابتة، استمدّ بعضها معظمها من مقتضيات اللسان العربي وقوانينه، ويمكن إيجازها فيما يلي:

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي م.س.ص:150.

أ_ **عدم التقاء الساكنين:** ويرجع العياشي ذلك إلى مقتضيات اللسان العربي ومبادئه، ويستشهد على ذلك بالقول: «إذا التقى ساكنان يحذف ما سبق»⁽¹⁾. وهو في رأيه مبدأ راسخ في اللسان العربي، وكل ما خالف ذلك فهو شاذ لا يقاس عليهن مثل بعض الألفاظ التي يلتقي فيها ساكنان على نحو (شاب) بتضعيف الباء، و (مادة) بتضعيف الدال، وهي ظاهرة نادرة في اللسان العربي، وكل لفظة من هذا النمط مرفوضة عنده في الشعر العربي⁽²⁾.

لا تقيل إلا متبوع بساكن: وذلك حسب العياشي أنّ الإيقاع مرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة المقاطع اللفظية في اللسان العربي وقوانينها وأنّ ما يميّز المقطع المقصور عن المقطع الممدود أن يكون هذا العنصر متبوعاً بساكن (م)، واللسان العربي المحتضن للإيقاع يقتضي ذلك⁽³⁾.

لا يكون العنصر الأول ساكناً: وهذا يرجع إلى طبيعة العرب لا في كلامهم، إذ أنّهم لا يبتدئون بساكن ولا يقفون على متحرك، و تلك هي طبيعة المقاطع في اللسان العربي⁽⁴⁾.

خفة البداية: يشترط في نظرية إيقاع الشعر العربي ألا يكون الإيقاع مبدوء بعنصر ثقيل، وإنّما تكون البداية دائماً خفيفة، بمعنى أنّ أيّ إيقاع من إيقاعات الشعر العربي محتّم عليه البداية بالعنصر المقصور (ل)، بدلاً من العنصر الممدود (ط)، ويقدم جملة من الإمكانيات التي يمكن أن تجنّب الشعراء الابتداء بثقيل، مثل استعمال حروف العطف، وحروف الجرّ وأدوات التوكيد، ولام الابتداء،

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 151.

(2) ربيعة الكعبي، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م.س.ص: 280.

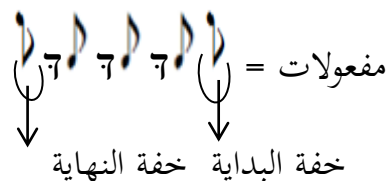
(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 151.

— ربيعة الكعبي، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م.س.ص: 280.

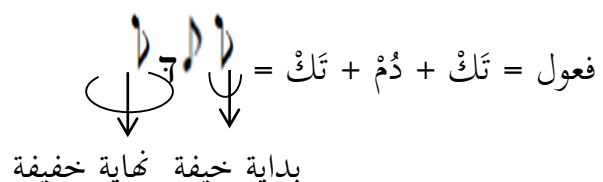
(4) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 152.

— ربيعة الكعبي، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م.س.ص: 280.

ثقل النهاية: يعد ثقل النهاية في إيقاع الشعر العربي مبدأ ثبت لا محيد عنه، وهو انعكاس للطبيعة العربية في الكلام، إذ أنهم لا يبتدئون بساكن و لا يقفون على متحرك⁽²⁾. و المتحرك في نظرية إيقاع الشعر العربي هو العنصر المقصور ()، وذلك ما لا يمكن الوقوف عليه، بل يكون ذلك بالعنصر الممدود () المتكون من حرفين متحرك مع ساكن، وتلك هي حتميات اللسان العربي، و الإيقاع خاضع له مرتبط بقوانينه، ومن ثمة فإنه لا يمكن الوقوف على متحرك، وحتى هذا أخطأ فيه الحليل كما يرى العياشي، حين جعل بعض تفاعيله بنهايات خفيفة (متحركة) مثل (مفعولات) و (فعلول) إذا عتراها الرَّحاف، وذلك ما لا يوافق مقتضيات اللسان العربي و الإيقاع الشعري، حيث أن:



وكما هو ملاحظ على هذه التفعيلة العروضية أنها مختومة بعنصر خفيف مقصور، وذلك ما يتعارض ومقتضيات اللسان والإيقاع كما يرى محمد العياشي في نظريته، الكلام نفسه ينطبق على (فعل) حيث أن:



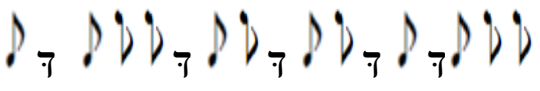
— ربيعة الكعبي، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م.س.ص: 280.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:160.

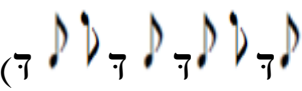
أما إذا أخذنا (فعولن) و هي سالمة من الزحاف فذلك مقبول، وموافق لهذا المبدأ بحيث:

$$\text{فعولن} = \text{تَكْ} + \text{دُم} + \text{دُم} = \begin{array}{c} \text{بداية خفيفة} \\ \downarrow \end{array} + \begin{array}{c} \text{نهاية ثقيلة} \\ \downarrow \end{array}$$

عدد العناصر الإيقاعية وترتيبها: لقد سبق القول أنّ الإيقاع الشعري مرتبط كل الارتباط بمقتضيات اللسان العربي و مبادئه، و انطلاقا من هذا المبدأ يذهب العياشي إلى القول: أنّ أقلّ ما يمكن أن يتشكّل منه الإيقاع الواحد أربعة عناصر، ولا يزيد عن ثمانية عشرة عنصرا، فإذا كان الإيقاع بهذا الحجم أمكن أن يُدرج فيه كلام مفيد مؤدي لغايته⁽¹⁾. ويشير العياشي إلى أنّ أضخم إيقاع في الشعر العربي هو الخفيف والمتألف من ثمانية عشرة عنصرا، ودورته الإيقاعية:

(18 ع )، وأنّ الإيقاع إذا زاد حجمه عن هذا الحدّ أصبح مستعصيا على الإدراك⁽²⁾.

وينتقل محمد العياشي إلى مسألة تعدّد مراكز الثقل في الإيقاع الواحد، حيث لا يمانع ذلك باعتبار أنّ الشعر العربي فنّ شرقي متأثر في إيقاعه بطبيعة اللسان العربي، على عكس النظريات الغربية التي ترفض ذلك⁽³⁾. وذلك ما يلاحظ عن إيقاع البسيط مثلا إذّ يحتوي على خمسة مراكز ثقل

(12 ع )، أمّا الخبب مثلا فله عنصر ثقل واحد (4 ع ).

(1) ربيعة الكعبي، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م. س. ص: 281.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م. س. ص: 261.

(3) م. ن. ص: 161.

احترام النظام: ويقصد به ترتيب العناصر الإيقاعية أثناء التكرار والمعاودة الدورية، فأيّ تأخير أو تقديم لعنصر من العناصر الإيقاعية يؤدي إلى الخروج عن المثال المحتذى⁽¹⁾، ولقد سبق القول في كفية الحركة الإيقاعية، أنّ النظام شرط أساسي في حركة الإيقاع، ويستلزم أن تكون كلّ الدورات الإيقاعية صوراً طبق لأصل.

3.4 مبادئ التصرف في العناصر الإيقاعية عند الاستعمال:

يذهب العياشي إلى الإقرار بوجود بعض التصرفات المتفق عليها بين الشعراء فيما يخصّ العناصر الإيقاعية، وذلك بغية التخفيف على الشعراء من القيود التي تفرضها مقتضيات اللسان العربي من جهة، ومبادئ الإيقاع من جهة أخرى، ويلخص العياشي هذه التصرفات في أربعة مبادئ هي: التسهيل، والإسكات، والتنويع، وعدد الدورات الإيقاعية.

3.4.1 مبدأ التسهيل:

يعدّ مبدأ التسهيل في نظرية إيقاع الشعر العربي بمثابة الرخصة التي يأخذها الشاعر للتخلص من بعض قيود الإيقاع، وذلك كنوع من التخفيف، وتجنّباً لدخول الشعراء في التقريرية، وفقدان النصّ لقيمته الجمالية، وهو ما كان معروفاً في النظرية العروضية بالزحاف⁽²⁾. بمعنى أنّه نوع من التصرف في العناصر دون المساس بكمياتها وكيفياتها⁽³⁾. ويتفرّع التسهيل في نظرية محمد العياشي فرعين: التسهيل بالمعاوضة، والتسهيل بالاهتضام، وكلاهما لا يقعان إلّا في منطقة الحفّة من الإيقاع، أو بعبارة أخرى حيث يتوالى عنصراً مقصوران.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 162.

— ربيعة الكعبي، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م.س.ص: 282.

(2) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص: 57.

(3) ——— نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 163.

ب _ التسهيل بالاهتضام:

جعل محمد العياشي الاهتضام النقطة الحساسة في دراسة إيقاع الشعر العربي⁽¹⁾.

ويتمثل هذا النوع من التسهيل في مد العنصر الخفيف الأول على حساب جاره الخفيف اللاحق باهتضامه⁽²⁾، بمعنى اقتطاع قدر من قيمة العنصر الثاني وإضافتها إلى العنصر الأول، ويسمى الأول هاضما و الثاني مهضوما⁽³⁾، ويجسم الهاضم بالصورة البصرية (•)، ويجسم المهضوم بذات الشيلتين مائل ذيلها إلى الأسفل (♫) وتأخذ من الوقت نصف وحدة قيمة، أو بعبارة أخرى نصف مقدار ذات الشيلة (♫)، و فيما يلي توضيح لمبدأ الاهتضام:

♫ ————— ♫ • ←

♫ ————— ← العنصر الهاضم

♫ • ————— ← العنصر المهضوم

• ————— ← النقطة تزيد العنصر الموالي نصف قيمته

مبدأ الإسكات:

الإسكات في نظرية إيقاع الشعر العربي، هو المبدأ الذي يمكن الشاعر من السماح لنفسه أن يخلي عنصرا إيقاعيا أو اثنين أو ثلاثة من المقاطع اللفظية، فتتوقف الحركة الصوتية ويستمر الوقت بالقدر

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:166.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.ن.ص:166.

(3) ———، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:78.

الذي تستغرقه العناصر المخلاة في حالة كونها عامرة ناطقة⁽¹⁾. ويستغرق العنصر الساكت قدر وحدتي قيمة، حيث يدرجه العياشي ضمن الكميات الإيقاعية الساكتة⁽²⁾. ويجسد العنصر الساكت بالصورة الصوتية (آس)، أما في الترقيم الإيقاعي فيجسد بالصورة البصرية (I)⁽³⁾.

ويدعم العياشي موقفه بمجموعة من الأمثلة، نأخذ منها هذا البيت لحافظ إبراهيم الذي يقول:

لا تَلَمْ كَفِّي إذا السَّيف نَبَا... صَحَّ مَنِّي العزم والحظُّ أبا⁽⁴⁾.

وهو بيت من إيقاع الرَّمْل مكوّن مت ستّ دورات إيقاعية وهذا تقطيعه:

لا تَلَمْ كَفِّ في إذا سَيَّ قُنْبَا صَحَّ مِنِّي لَ عَزَمَ و الحظُّ ظ/أبي.

6ع . 6ع . 6ع . 6ع . 6ع . 6ع

6=1 ع 6=2 ع 4=3 ع 6=4 ع 6=5 ع 4=6 ع

ويلاحظ من تقطيع هذا البيت أنّ الدورات الإيقاعية (1,2,4,5) دورات تامة مستوفية لشروط الإيقاع، حيث تشتمل كل واحدة على ستّة عناصر رغم تعرضّها لتسهيل الاهتضام، في حين أنّ الدوريتين (3,6) لا تشتملان إلّا على أربعة عناصر، و في ذلك تفاوت في الكميات، وذلك أنّ الستّة لا تساوي الأربعة، بحيث:

6ع	لا تَلَمْ كَفِّ	4ع ‡	فَ بَا
	•		•

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:167.

(2) —، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:103.

(3) ربيعة الكعبي، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م.س.ص:282.

(4) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:56.

ومن أجل أن تتساوى الدورتان، يرى العياشي ضرورة تقدير عنصر ساكت، تتوقف عنده الحركة، ويستمر الوقت بقدر ما يستغرقه العنصر الثقيل الممدود المحلى من الحركة الصوتية، فيستغرق قدر وحدتي قيمة⁽¹⁾، ويكون تقطيع البيت بعناصره الناطقة و السّاكّة كالآتي:

لا تَلُمُ كَفْ / في إذا سَنِي / فُ نَبَا آسْ 	صَحَحَ مَنِيْلُ / عَزُمُ الحَظْ / طُ أَبَى آسْ 	عَزُمُ الحَظْ / طُ أَبَى آسْ 	عَزُمُ الحَظْ / طُ أَبَى آسْ 	عَزُمُ الحَظْ / طُ أَبَى آسْ 	عَزُمُ الحَظْ / طُ أَبَى آسْ
ع 6 = 6	ع 6 = 5	ع 6 = 4	ع 6 = 3	ع 6 = 2	ع 6 = 1

ويلاحظ من خلال هذا التقطيع للبيت بجميع عناصره الناطقة و السّاكّة تساوي جميع الدورات الإيقاعية في كمياتها من الوزن و الوقت، كما يذهب العياشي إلى اعتبار الإسكات حتمية وضرورة في عملية الإنشاد، وذلك من أجل أن يسترجع الشاعر أنفاسه من جهة، ومن أجل الخروج عن النمطية و كسر الرّتابة الإيقاعية، لأن السّير على سَنَنِ واحد يدخل المتلقي في الملل، أمّا مخالفة الأصل أحيانا قد تضفي على النص مُسحة من الجمال، لكن دون الإخلال بالقواعد و المبدئ المتحكمة في ذلك⁽²⁾.

3.4.2 مبدأ التنويع:

يزعم العياشي أنّ التنويع مبدأ أقرّه الشعراء من أجل كسر النمطية، وإبعاد الملل عن أذن المتلقي، وإضفاء نوع من الجمال على القطعة الشعرية، وذلك بالخروج عن المؤلف دون المساس بالكميّات الإيقاعية في وزنها ووقتها، والتنويع في نظرية العياشي صنفان: تنويع بدء و تنويع ختم⁽³⁾.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:168.

(2) م.ن.ص:170.

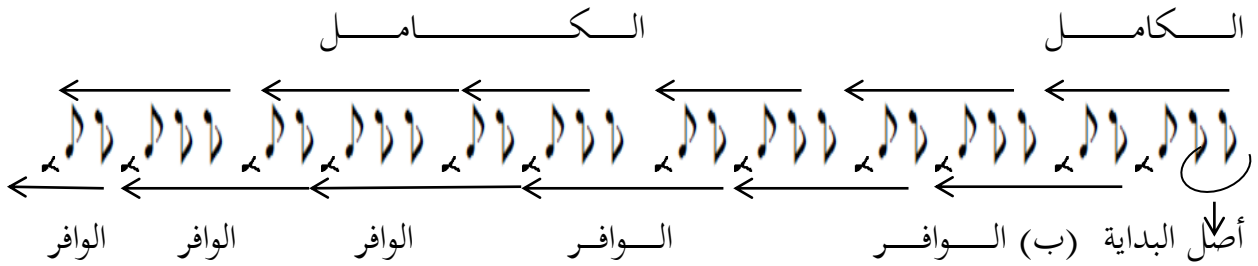
(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:171.

— ربعة الكعبي، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م.س.ص:282.

أ - تنويع البدء:

هو الخروج عن المعتاد ومخالفة الأصل في بداية الإيقاع أثناء النظم، فلا تكون البداية بالعنصر الأول من الإيقاع والمعتاد البدء به، وإنما تكون من أحد العناصر المتحركة لذلك الإيقاع، حيث أنّ العرب لا يتدئون بساكن، ومن ثمة وجب البدء بمتحرك، دون تغيير في الإيقاع من حيث خصائصه الكميّة والكيفيّة⁽¹⁾.

وعلى سبيل المثال، هذه صورة بصرية لإيقاع الكامل والذي يحتوي البيت الواحد منه على ستّ دورات إيقاعية، ذات سبعة عناصر.



ففي الحالة (أ) كانت بداية الإيقاع من موضع التّكوين المتجاورين⁽²⁾، وهذه الكيفية تؤدي إلى الحصول على إيقاع الكامل، أمّا في الحالة (ب) فقد كانت البداية من العنصر الخامس - خفّة البداية ضرورية - وذلك ما أدّى إلى الحصول على إيقاع الوافر، وهو ذو ستّ دورات، تحتوي كلّ واحدة منها على سبعة عناصر إيقاعية، وذلك ما دفع العياشي إلى اعتبار الكامل والوافر إيقاعاً واحداً⁽²⁾.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 171.

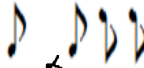
(2) م.ن.ص: 172.

ب_ تنويع الختم:

هو مبدأ يشبه إلى حدّ ما مبدأ العِلل في النّظرية العروضية لأنّه يكون في نهاية الصدر والعجز من كلّ بيت، والتّسهيل والتنويع كلاهما تصرّف في العناصر الإيقاعية، ولكن بينهما فرق أساسي، وهو أنّ التّسهيل يكون جوازا، بينما التّنويع يكون وجوبا متى توخّى في البيت الأوّل من نفس المكان⁽¹⁾.

وإذا كان مبدأ العلة في النظرية العروضية بالزيادة أو النقصان، فإنّ العياشي يرى في ذلك إخلالا بالكميّات الإيقاعية، ويتساءل عن الكفية التي يُزاد بها عنصر، أو تنقص منه كمّيّة و يبقى الإيقاع هو هو، والصّواب عنده أن يعمد الشعراء إلى البيت فيتصرفون في حركته اللفظية دون إخلال بالكميّات أو الكيفيات، ومن ثمة فإنّ التّنويع ليس تصرّفا في العناصر الإيقاعية، بل في الحركة الصّوتية التي تُعمّر تلك العناصر، ويتمثّل هذا النوع من الختم في منظور العياشي في إسكات عنصرٍ إيقاعي أو اثنين أو ثلاثة من الحركة الصّوتية و المقاطع اللفظية في دورة معيّنة من آخر الصّدر أو العجز⁽²⁾. كما في هذا البيت لعمر بن أبي ربيعة⁽³⁾:

فَتَضَاحَكْنَ وَقَدْ قُلْنَ لَهَا.... حَسَنٌ فِي كُلِّ عَيْنٍ مَنْ تَوَدَّ

وهو من إيقاع الرّمل: 6ع =  ، وهذا تقطيعه:

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي. م.س.ص:174.

(2) م.ن.ص:174.

(3) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:108.

فَتَضَاحُكَ	أَنْ وَقَدْ قُلْنَا	لَنْ هَذَا آسَ	حَسَنٌ فِي	كُلَّ عَيْنٍ	مَنْ تود آسَ
ع6	ع6	ع6	ع6	ع6	ع6

ويلاحظ من خلال التقطيع الإيقاعي، أنَّ الشاعر قد أسكتَ العنصر الثقيل في آخر دورة من الصدر، وآخر دورة من العجز، والهدف من ذلك هو مخالفة الأصل في ختم الإيقاع، وكسر نمطية الإيقاع، والأصل في إيقاع الرَّمْل أنْ تُنطقَ جميع العناصر الإيقاعية⁽¹⁾. وللختم في نظرية محمد العياشي أضرب⁽²⁾ أهمها:

أولاً: الختم السَّالم: هو ما سلمت فيه الدَّورة الإيقاعية من الإسكات، بمعنى أن تكون الدورة فيه عامرة بكلِّ أجزائها، غير منقوصة من مقاطعها اللَّفظية، أي أن تكون جميع مقاطعها اللفظية منطوقة، وهذا الضَّرب من الختم في خمسة أصناف:

أ _ الختم السَّالم الخفيف: هو ما كان ممدوده الأخير مسبقاً بخفيفين مقصورين ()⁽³⁾، كما جاء في هذا البيت لأحمد شوقي⁽⁴⁾:

مَالٌ وَاجْتَنَبَ وَادَّعَى الْعَضَبَ

وهو من إيقاع مجزوء المتدارك، وهذا تقطيعه:

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:174.

(2) م.ن.ص.ن.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:174.

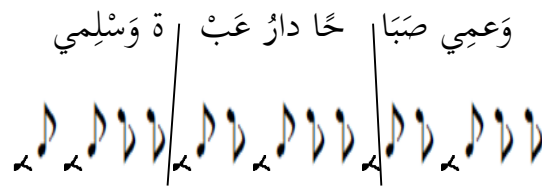
(4) أحمد شوقي، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، د/ط، د/ت، ص:200.



ب_ الختم السَّالم المتوسط: هو ما كان ممدوده الأخير مسبقا بمقصور (١) ، ومن أمثلة ذلك قول عنتره بن شداد (٢):

يا دار عيلة بالجواء تكلمي وعمي صباحا دار عيلة وسلمي

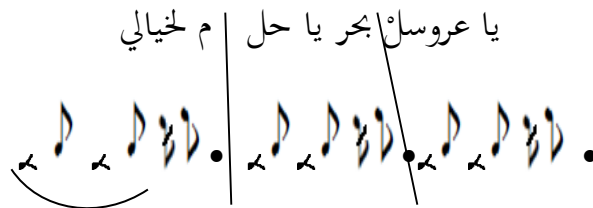
وهو بيت من إيقاع الكامل وهذا تقطيه شطره الثاني:



ج _ الختم السَّالم الثقيل: هو ما كان ممدوده الأخير مسبقا بمدود آخر (٣). كقول الشاعر:

أين من عيني هاتيك المجالي يا عروس البحر يا حلم الخيال

وهو من إيقاع الرمل وهذا تقطيع الشطر الثاني منه:



(١) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:175.

(٢) عنتره بن شداد، الديوان، شر: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2004، ص:2، ص:11.

(٣) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:175.

د _ الختم السالم المذيل: هو ما التقى في آخره حرفان ساكنان⁽¹⁾، مثل قول الشاعر⁽²⁾:

يا صَاحٍ قَدْ أَخْلَفْتُ أَسْمَاءُ مَا كَانَتْ تُثْنِيكَ مِنْ حُسْنِ الْوَصَالِ

وهو من إيقاع البسيط وهذا تقطيع الشطر الثاني منه:



ه _ الختم السالم العاري: هو الختم الخالي من الرّوي، ويكون فيه هذا الأخير مقلوبا، يأخذ مكانه

في بداية الإيقاع⁽³⁾. كما هو في المثال الآتي:

عَا فَجَدَّدُ وَصَالٍ صَبَّ مَتَى تُعْصِهَ أَطَا
عَا وَإِنْ تَدُنْ مِنْهُ شَبْرًا بِقُرْبِكَ مِنْهُ بَا
عَا⁽⁴⁾.

ثانيا: الختم الأعرج: وهو ما كان عنصره الأخير خاليا من الحركة الصوتية، بمعنى أنّه لم يُعَمَّر بمقطع

لفظي⁽⁵⁾. كما في هذا البيت الشعري⁽⁶⁾:

أَقْصَدْتُ زَيْنَبُ قَلْبِي بَعْدَ مَا ذَهَبَ الْبَاطِلُ عَنِّي وَالْعَزَلُ

وهو من إيقاع الرّمل، وهذا تقطيع الشطر الأول منه:



(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:175.

(2) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، م.س.ص:64.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:176.

(4) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:176.

(5) م.ن.ص:177.

(6) أحمد سليمان حركات، التسهيل في علم الخليل، م.س. ص:76.

تالنا: الختم الأعرج: وهو ما كان عنصراه الأخيران خاليين من الحركة الصوتية، ولم يُعمّرا بمقاطع لفظية⁽¹⁾، وبعبارة أخرى هو إسكات العنصر الأخير وما قبله، وهو نوعان: الخفيف والثقيل، وأمّا الخفيف فكما جاء في قول الشاعر⁽²⁾:

دَمْنٌ عَقْتُ وَمَحَا مَعَارِفَهَا هَطْلٌ أَجَشُّ وَبَاحٌ تَرِبْتُ

وهو من إيقاع الكامل، وهذا تقطيع الصدر منه:

دَمْنٌ عَقْتُ وَمَحَا مَعَارِفَهَا أَسْ أَسْ



رابعا: الختم الأجذم: هو ما كان ثلاثة عناصره الأخيرة خلية من الحركة الصوتية، وغير عامرة بالمقاطع اللفظية، وبتعريف آخر هو إسكات ثلاثة عناصر إيقاعية من آخر الإيقاع⁽³⁾. كما هو في هذا البيت الشعري⁽⁴⁾:

خَلِيلِي، عَوْجَا عَلَى رَسْمِ دَارٍ خَلْتُ مِنْ سَلِيمِي وَمِنْ مِيَّةٍ

وهو بيت من إيقاع المتقارب وهذا، وهذا تقطيع شطره الثاني:

خَلْتُ مِنْ سَلِيمِي وَمِنْ مِيَّةٍ أَسْ أَسْ أَسْ



(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:176.

(2) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض و القوافي، م.س.ص:71.

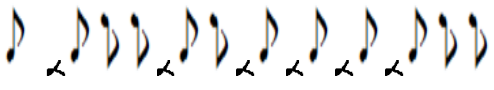
(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:176.

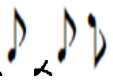
(4) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض و القوافي، م.س.ص:171.

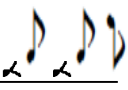
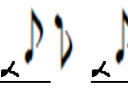
3.4.3 البيت وعدد الدورات الإيقاعية:

يذهب العياشي إلى اعتبار أن عدد الدورات الإيقاعية مرتبط كل الارتباط بحجم الإيقاع المستعمل. فكلما زاد عدد الدورات الإيقاعية، ويتكون أصغر إيقاع في نظرية محمد العياشي من أربعة

عناصر. كالخنب مثلاً (4ع) )، ولا يزيد أكبر إيقاع عنده عن ثمانية عشرة عنصراً، كما

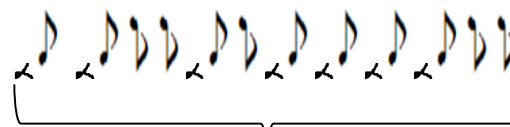
في الخفيف (18ع)  (1). ويشير العياشي أنه إذا كان

الإيقاع صغير الحجم، كالمقارب و يشتمل على أربعة عناصر (4ع) )، يمكن أن تتكرر الدورة الإيقاعية فيه ثماني مرات في البيت :

4=8ع 4=7ع 4=6ع 4=5ع 4=4ع 5=3ع 4=2ع 4=1ع

أما إذا تضخم حجم الإيقاع، فيمكن عن يتضمن دورتين فقط، واحدة في الصدر وأخرى في العجز، كما في الخفيف مثلاً، وهو إيقاع ذو ثمانية عشرة عنصراً:

18=2ع 18=1ع

إلا أنّ الشعراء لم يتقيدوا بعدد الدورات الإيقاعية في كلّ بيت، بل يتصرفون وفق ما يقتضيه المقام، وتحوّله الظروف، فاستعملوا المشطور والمجزوء والمنهوك، ومع ظهور حركة الشعر الحرّ تحلل

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 177.

الشعراء من هذا المبدأ، واكتسبوا حرية تامة في توزيع الدورات الإيقاعية، وهذا التصرف حسب العياشي لا يفسد الإيقاع، لأنّ العبرة عنده بشرف المعنى والموضوع⁽¹⁾.

كانت هذه أهمّ الأسس والمبادئ المعتمد عليها من طرف نظرية محمد العياشي في استنباط الإيقاعات الشعرية، وفي آخر هذا المبحث ارتأيت إلى تقديم ملخص لأهمّ الرموز، المستعملة في التزقيم الإيقاعي، من طرف هذه النظرية.

الجدول رقم: 2

الصورة البصرية	الصورة الصوتية	القيمة باعتبار الوزن	القيمة الزمنية
ت	تك	الخفيف المقصور	وحدة قيمة واحدة
ت.	تكس	الخفيف المقصور الهاضم	وحدة قيمة ونصف
ت	ت	الخفيف المقصور المهضوم	نصف وحدة قيمة
أس	أس	السّاكت المقصور	وحدة قيمة واحدة
تأس	تأس	الخفيف الممدود بالمعاوضة	وحدتا قيمة
دُأس	دُأس	الثقيل الممدود	وحدتا قيمة
آس	آس	السّاكت الممدود	وحدتا قيمة ²

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 178.

(2) م.ن.ص: 179.

280

مبدأ القيمة المزیدة الأساس المعتمد من طرف القدامى في استنباط إيقاعاتهم الشعرية، فهو مبدأ قديم كما _ يقول _ قادتهم إليه الحساسية و الحدس⁽¹⁾.

وسيتناول هذا المطلب أهمّ الإيقاعات التي تمّ ذكرها في النظرية العروضية، وذلك من أجل المقارنة بين علم العروض، وعلم الإيقاع الذي ممثلاً بنظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي، وتكون هذه الدراسة بذكر اسم الإيقاع، فتأليفه وترقيمه، فتسهيله وختمه، فعدد دوراته الإيقاعية، وأخيراً حركته وخصائصه.

4.2 الإيقاعات ذات 4 عناصر:

يندرج تحت هذا الصنف أربعة إيقاعات هي: الخب، والمتقارب، والرّجز، والسّريع.

4.2.1 إيقاع الخب 4 ع:

يبدأ محمد العياشي نظريته بإيقاع الخب، وهو أصغر إيقاع في الشعر العربي، كما أنّه الإيقاع غير المذكور من طرف الخليل بن أحمد الفراهيدي في نظريته العروضية، بل تداركه تلميذه الأخفش، ويرى العياشي أنّ جميع الأسماء التي أُطلقت على هذا الإيقاع من (متدارك، محدث، شقيق...) فاسدة، ما عدا اسم الخب، وذلك أنّه يخاطب الحساسية، ويصوّر حركة الإيقاع للأذن تصويراً محكماً موحياً⁽²⁾، فيصوّرهما لفظاً وحركة، والخب ضرب من السّير اختصت به الخيل، و لا يغيب على أحد ما بين حركة هذا الإيقاع و بين وقع أقدام الخيل أثناء خبيها، الخب في نظرية العياشي أضرب : خب حر، وخب مقيد.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.ن.ص:162.

(2) م.ن.ص:181.

أولا _ الخب الحبر:

أ _ تأليف وترقيمه:

يتألف الخب الحبر في نظرية محمد العياشي من أربعة عناصر إيقاعية، منها عنصران خفيفان، وثقيل، وساكن، وهذه العناصر الأربعة تتسع لثلاثة مقاطع لفظية: مقصورين (تَكْ تَكْ)، وممدود (دُم)، أما ترقيمه فيكون كالآتي: 4ع (تَكْ تَكْ دُم)⁽¹⁾، ومن الأمل على ذلك قول الشاعر (2):

مضناك جفا مرقده وبكاه ورحم عوده

وتقطيعه كالآتي:



ب _ تسهيله:

يعتريه تسهيل المعاوضة، وهو تعويض الخفيفين (تَكْ تَكْ) بخفيف بممدود (دُم)، حيث أن:

(تَكْ تَكْ) = (دُم) (3)، وذلك ما نلاحظه في الدوريتين الإيقاعيتين (1) و (3) من البيت الشعري المقطع،

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 181.

(2) —، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص: 59.

(3) — العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 181.



أمّا الدورات الإيقاعية الأخرى فإنّها سالمة، حيث يعتريه هذا النوع من التّسهيل جوازا لاجوبا، وهذا ما جعل محمد العياشي يطلق على هذا الضرب من الخب اسم الخب الحر⁽¹⁾.

ج _ تنويعه وختمه:

اشتهر لهذا النوع من الخب ختم واحد، وهو الختم السالم الخفيف⁽²⁾، مثل ما هو في النموذج

المقطع، 4ع | (تَكْ تَكْ دُم)، ويتمثل الختم السالم فيما كان ممدوده الأخير (دُم) مسبقا

بمقصورين (تَكْ تَكْ)⁽³⁾، وقد سُمّي بالختم السالم الخفيف لأنّ الدورة الإيقاعية الأخيرة من الصدر والعجز استوفت جميع عناصرها الإيقاعية، فكانت جميع المقاطع اللفظية المدرجة فيها منطوقة، سالمة من التّسهيل فخّفت حركتها.

د _ عدد دوراته الإيقاعية:

شاع استعمال ثماني دورات في كل بيت، وللشاعر الحرّية في استعمال ما هو أقلّ من ذلك⁽⁴⁾،

ظهور حركة شعر التفعيلة أصبح بإمكان الشاعر استعمال دورة إيقاعية واحدة في السطر الشعري⁽⁵⁾.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي. م.ن.ص: 182.

(2) محمد العياشي، نظرية: 182.

(3) م.ن.ص: 174.

(4) م.ن.ص: 182.

(5) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م.س.ص: 75.

هـ _ حركته وخصائصه:

تمتاز حركة إيقاع الخبب الحر بالخفة، وذلك لغلبة العناصر الإيقاعية الخفيفة على الثقيلة⁽¹⁾، إذ تتشكل دورته الإيقاعية من خفيفين () (تَكْ تَكْ)، مقابل ممدود واحد () (دُم)، وذلك كما يلي:

4 ع  = خفيف + خفيف + ثقيل = حركة ثقيلة.

ن _ خاصيته :

تمتاز حركة الخبب الحر بالسرعة و الخفة على أذن السامع، وذلك ما جعله أكثر الإيقاعات ملائمة للأغراض الحماسة، و الوجدانيات كالغزل و الفخر و الغناء⁽²⁾، وذلك لحركته الخفيفة الراقصة، وغلبة العناصر الخفيفة على الثقيلة في دوراته الإيقاعية⁽³⁾.

ثانياً_ الخبب المقيد:

هو خبب ذو طبيعة خاصة كما وصفه محمد العياشي، وهو منبثق عن الخبب الحر بواسطة الاهتضام، الذي يعترضه وجوبا في كل دوراته الإيقاعية، على عكس الخبب الحر الذي لا يعترضه إلا تسهيل المعاوضة جوازا⁽⁴⁾.

ومن أمثلة ذلك ما جاء في قول الشاعر⁽⁵⁾ :

لَمْ يَدْعُ مِنْ مَضَى لِلَّذِي قَدْ غَبَرَ فَضْلُ عِلْمٍ سَوَى أَخْذِهِ بِالْأَثَرِ

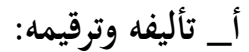
(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:182.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:183.

(3) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م.س.ص:113.

(4) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:184.

(5) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص:214.



وترقيمه: (4 ع • تاك ت دُم) و الأصل (4 ع ٤) (1).

(تاك تـاك تـاك) • تـاك تـاك تـاك، وذلك في جميع الدورات الإيقاعية وجوبا(2). كما هو موضح في النموذج المقطع.

لا فرق بين دورة الختم، وباقي الدورات الإيقاعية. (4 ع • تاك ت دُم).

(3) م.ن.ص.ن.

د _ عدد دوراته الإيقاعية:

شاع استعمال ثماني دورات إيقاعية في كل بيت شعري وللشاعر حرية التصرف في ذلك⁽¹⁾.
خصوصاً مع ظهور حركة شعر التفعيلة.

هـ _ حركته وطابعه:

تتماز حركة الخنب المقيد بنوع من الثقل على عكس الخنب الحر، وذلك نتيجة لتسهيل الاهتضام،
وتحول مقصوريه (تَكْ تَكْ) إلى ممدود (تَكْ • تَكْ)⁽²⁾. وذلك ما جعل نزعة الثقل تطغى على نزعة
الخفة.

6 _ خصائصه:

من خصائص هذا الإيقاع أنه واجب عليه التسهيل في جميع دوراته الإيقاعية، على عكس
الخنـب الحر الذي يكون التسهيل فيه جوازاً، وفي هذا تقييد للشاعر وكبح للمشاعر، إذ أنّ التسهيل
يُجـلـل للتخفيف عن الشاعر لا للتضييق عليه⁽³⁾.

ثالثاً _ الخنب المتقارب:

وهو الإيقاع الذي كان معروفاً في النظرية العروضية ببحر المتقارب⁽⁴⁾، غير أنّ العياشي جعله
ضرباً من الخنب، لأنه لا يختلف عنه إلا في تلوين البدء، وقد بدأه العياشي بعنصر ساكت حتى
تتساوى جميع دوراته الإيقاعية في وزنها ووقتها، أمّا طريق الخليل في تقديم المتقارب فإنّها فاسدة

(1) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص: 184.

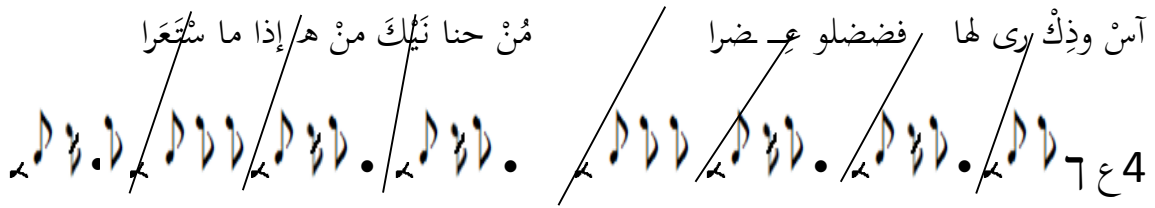
(2) —، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص: 184.

(3) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م.س.ص: 114.

(4) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 187.

في تقدير محمد العياشي⁽¹⁾، وذلك لتفاوت تفعيلاته في الوزن و الوقت: (فعولن = 5ع) و (فعول = 4ع) و (فعو = 3ع) و (فَع = 2ع)، وهذا ما جعل محمد العياشي يستبعد طريقة الخليل بن أحمد، ويجعل المتقارب ضربا من الخبب، وذلك بتلوين بدئه، بمعنى إضافة عنصر ساكت في بداية الدورة الإيقاعية الأولى من البيت. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر⁽²⁾:

وذكرى لها في الضلوع ضرامٌ حنانيك منه إذا ما استعرا



أ_ تأليفه و ترقيمه:

يتشكل الخبب المتقارب من أربعة عناصر إيقاعية: خفيفين، وثقيل، وساكن، ويُدرج في هذه العناصر الإيقاعية ثلاثة مقاطع لفظية: مقصوران (تَكْ تَكْ) ن ممدود (دُم)، مع واجب بداية الدورة الإيقاعية تالوياً بعنصر ساكت، أمّا ترقيمه فهو كالآتي: (4ع تَكْ تَكْ دُم)، أمّا الدورة الإيقاعية الأولى فتكون: (7 تَكْ تَكْ دُم) (3).

ولو تمّ تقطيع البيت الشعري بطريقة الخليل، لتبيّن للدّارس أنّ دوراته الإيقاعية متفاوتة في وزنها ووقتها، وذلك كما يلي:

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي. مس. ص: 188.

(2) م. ن. ص: 188.

(3) م. ن. ص. ن.



ويلاحظ أنّ الدّورة الإيقاعية الرابعة لا تحتوي إلا على أربعة عناصر، بينما تشمل باقي الدّورات على خمسة، وهذا تفاوت في الكمّيات، في حين أن شروط الإيقاع تقتضي النسبة في الكمّيات و التناسب في الكيفيات.

ب _ تسهيله:

يعتريه تسهيل الاهتضام القائم على تعويض مقصورين ()، بهاضم و مهضوم () تاك ت⁽¹⁾، وذلك ما يُلاحظ في الدورات الإيقاعية (2،3،5،7،8) من التّموذج المقطع، أمّا الدّورتان الأولى والرابعة فإنّهما سالمتان من التسهيل.

ج _ تنويعه:

يقوم الخبب المتقارب على تلوين بدء⁽²⁾، وذلك بإضافة عنصر ساكت في بداية الدورة الإيقاعية الأولى من البيت، كما هو موضح في المثال السابق () ٦ آسْ تَكْ دُمْ، أمّا من ناحية

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:188.

(2) م.ن.ص.ن.

الختم فله ختم سالم متوسط، أو ثقيل، وأما الختم السالم المتوسط هو ما كان ممدوده الأخير (م)

مسبوقا بمقصور (م تَكُ دُم) (1)، ومن أمثلة ذلك قول عنتره بن شداد (2):

يَا دَارَ عِبْلَةَ بِالْجَوَاءِ تَكَلِّمِي وَعِمِّي صَبَاحًا دَارَ عِبْلَةَ وَ سَلَمِي

وهو من إيقاع الكامل، وهذا تقطيع الشطر الثاني منه:

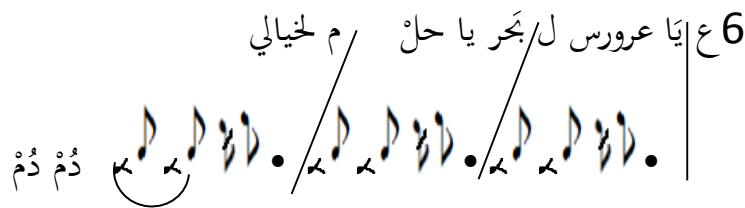


وأما الختم السالم الثقيل فهو ما كان ممدوده الأخير مسبوقا بمدود آخر (م م) (3)، ومن أمثلة

ذلك قول الشاعر:

أَيْنَ مَنْ عَيْنِي هَا تِيكَ الْمَجَالِي يَا عُرُوسَ الْبَحْرِ يَا حُلْمَ الْخَيَالِ

وهو من إيقاع الرمل، وهذا تقطيع شطره الثاني:



(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:175.

(2) عنتره بن شداد، الديوان، م.س.ص:11.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:175.

د _ عدد دوراته الإيقاعية:

شاع فيه استعمال ثماني دورات، وللشاعر حرية التصرف في ذلك، حيث يمكنه استعمال ستة دورات، أو أربعة، وأقل من ذلك⁽¹⁾.

هـ _ حركته وطابعه:

تتماز حركة الخبب المتقارب بالخفة، وذلك لغلبة العناصر الخفيفة على الثقيلة، وذلك ما جعله يستعمل في الأناشيد الوطنية⁽²⁾. وخير مثال على ذلك القصائد الوطنية لمفدي زكريا.

و _ خاصيته:

هو من أكثر الإيقاعات استعمالاً قديماً وحديثاً، وذلك لحركته الخفيفة التي جعلته أكثر ملاءمة للأناشيد الوطنية، والأغراض الوجدانية والغنائية كالفرح والغزل⁽³⁾.

4.3 إيقاع الرجز 4ع:

أفرد العياشي إيقاع الرجز ببحث خاص، وذلك لأنه في منظوره إيقاع ذو طبيعة شاذة، ومختلفاً عن باقي الإيقاعات الأخرى، إذ جعل بدايته بثلاث متحركات، وهذا ما يخالف طبيعة اللسان العربي من جهة، ومقتضيات الإيقاع من جهة أخرى⁽⁴⁾.

أ _ تأليفه وترقيمه:

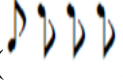
يتكوّن إيقاع الرجز في نظرية محمد العياشي من أربعة عناصر إيقاعية، تتسع لإدراج أربعة مقاطع

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م. س. ص: 191.

(2) م. ن. ص. ن.

(3) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م. س. ص: 11.

(4) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م. س. ص: 298.

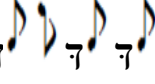
لفظية: ثلاثة مقصورين، وممدود واحد، أمّا ترقيمه فيكون بهذه الصيغة: (4 ع ) (1). غير أنّ العياشي أقرّ في هذا الإيقاع جوازات يمكن للشعراء استغلالها من بينها:

— العنصر الأول بإمكانه أن يكون مقصوراً أو ممدوداً.

— العنصر الثاني يجوز فيه الاثنان كذلك.

— العنصر الثالث لا يكون إلا مقصوراً.

— العنصر الرابع لا يكون إلا ممدوداً (2).

وإذا أخذنا بهذه الجوازات فإنه يمكن أن تكون الدورة الإيقاعية في الرّجز: .

ب — تسهيله:

يمتاز إيقاع الرّجز في نظرية العياشي بطبيعة شاذة حتّى من حيث تسهيله، حيث لا تكون فيه تسهيلات وإنّما جوازات، يمكن للشاعر من خلالها أن يعوض الخفيفين المقصورين بآخر ممدود، شريطة أن يكون التعويض في العنصر الأول والثاني، أمّا الثالث والرابع فلا يمكن ذلك (3).

ج — تنويعه:

شاع في استعماله ضربان من الختم، سالم وأعرج، أمّا السّالم فما كانت جميع عناصره الإيقاعية

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي. م. س. ص: 299.

(2) من. ص. ن.

(3) من. ص. ن.

منطوقة، ولم تتوقف عندها الحركة الصوتية⁽¹⁾، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر (2) :

لِي جَدَّة تَرَأْفَ بِي أَحْنُ عَلَيَّ مِنْ أَبِي

ويكون تقطيع شطره الثاني كما يلي:

أَحْنُ عَلَيَّ مِنْ أَبِي

4ع

ويلاحظ أنّ الدورة الإيقاعية الأخيرة مستوفية لجميع عناصرها الإيقاعية، ولا وجود لمقاطع ساكنة بها. أمّا الختم الأعرج فهو ما كانت دورته الإيقاعية غير مستوفية لجميع عناصرها الإيقاعية،

بمعنى أنّها تحتوي على عناصر ساكنة تتوقف عنده الحركة الصوتية، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر (3) :

ما تطلعه الشمس أو تغيب إلا لأمرٍ شأنه عجيب

وتقطيع شطره الثاني يكون كالآتي:

إِلَّا لَأَمْرٍ شَأْنُهُ / عَجِيبٌ أَسْ

4ع

ويلاحظ أنّ الممدود الأخير من الدورة الإيقاعية كان ساكناً، ومن ثمة فهو ختم أعرج.

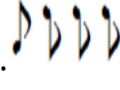
(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر، م.س.ص:300.

(2) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص:124.

(3) محمد العياشي نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:300.

4.3.1 إيقاع السريع 4ع:

يرى العياشي أنّ إيقاع السّريع هو الرّجز ذاته، ولا يختلف عنه في شيء ما عدا في الختم⁽¹⁾ ، ودليل العياشي على ذلك أنّه حتّى العروضيين لا يمكنهم التّمييز بين مجزوء السريع والرجز⁽²⁾ ، وهذا ما

جعل العياشي إيقاع السّريع التّريق نفسه الذي أعطاه للرجز: 4 .

أ_ عدد الدورات الإيقاعية:

شاع في استعماله ستّ دورات إيقاعية، وأربع، وللشاعر الحرية في استعمال عدد أقلّ من ذلك، كما كانوا يفعلون في الأراجيز⁽³⁾ .

ج _ حركته وطابعه:

يمتاز حركته بالحقّة وذلك لسيطرة العناصر الخفيفة فيه على العناصر الثقيلة، وذلك ما جعله أنسب الإيقاعات لأغراض الحماسة⁽⁴⁾ .

د _ خاصيته:

إيقاع سهل النّظم، يصلح للأراجيز، وذلك لحقّة حركته⁽⁵⁾ .

4.4 الإيقاعات ذات ستة عناصر:

يندرج تحت هذا الصّنف إيقاعان، هما: الرّمل، والهزج حيث يشكل هذا الأخير نوعاً من الرمل في نظرية محمد العياشي.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:304.

(2) م.ن.ص:305.

(3) م.ن.ص:305.

(4) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي.م.س.ص:306.

(5) م.ن.ص.ن.

4.4.1 إيقاع الرَّمَل:

هو ثاني الإيقاعات في نظرية محمد العياشي بعد الخبب بأنواعه الثلاثة، ويرى صاحب النظرية أنَّ تسميّة هذا الإيقاع بالرَّمَل موافقة تماما لحركته، لأنَّ الرَّمَلان في اللسان العربي هو الهرولة⁽¹⁾، أي ما بين المشي والعدو.

أ _ تأليفه وترقيمه:

إيقاع الرَّمَل في تركيبته الكميّة، هو القيمة الحركية لإيقاع الخبب (4 ع  تَكْ تَكْ دُم)، مضاف إليها قيمة عنصر ثقيل ممدود ( دُم)⁽²⁾، وذلك ما يُعرف في نظرية إيقاع الشعر العربي بالقيمة المزيدة، حيث أن:

$$4 \text{ ع } \left(\text{تَكْ تَكْ دُم} + \text{دُم} \right) = 6 \text{ ع } \left(\text{تَكْ تَكْ دُم} \right) \\ 4 \text{ ع الخبب} + 2 \text{ ع القيمة المزيدة} = 6 \text{ ع الرَّمَل.}$$

وعليه فإنَّ الرَّمَل يتكون من ستّة عناصر إيقاعية: خفيفين، وثقلين، وساكنين، وتتسع هذه العناصر الستّة لإدراج أربعة مقاطع لفظية: مقصورين (تَكْ تَكْ)، و ممدودين (دُم دُم)، أمّا ترقيمه فهو

$$6 \text{ ع } \left(\text{تَكْ تَكْ دُم} \right) \text{ (3).}$$

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي. م.ن.ص: 192.

(2) م.ن.ص: 193.

(3) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص: 79.

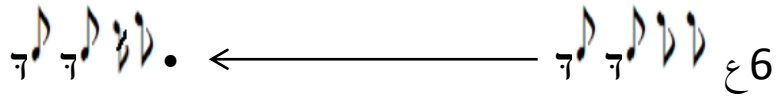
ومن الأمثلة عن ذلك قول الشاعر (1) :

فَتَضَاحَكُنْ وَقَدْ قُلْنَ لَهَا حَسَنُ فِي كُلِّ عَيْنٍ مَنْ تَوَدُّ



ب_ تسهيله:

يعتريه تسهيل الاهتضام المتمثل في تعويض مقصورين (تَكْ تَكْ) بماضم مهضوم (• تَكْ تَكْ) حيث أنّ هذا التسهيل في إيقاع الرّمل يكون جوازاً لا وجوباً، وذلك مثل ما كان في النموذج المقطع، في الدورتين الإيقاعيتين (5 و6)، ولتوضيح ذلك ينبغي الإشارة إلى أن:



دورة سالمة وهي (فاعلاتن عند العروضيين). دورة مُسهلة وهي (فاعلاتن عند العروضيين).

د _ تنويعه:

اشتهر لإيقاع الرّمل ثلاثة أضرب من الختم، إتنان سالمان، ثقليل، ومذيل، والثالث أعرج. أمّا السالم الثقيل فما كانت دورته الإيقاعية من الصدر أو العجز مستوفية جميع عناصرها الإيقاعية،

ومنتهية بعنصرين ثقلين ممدودين (• •)، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر (2) :

مُفَفِّرَاتُ دَارِسَاتٍ مَثَلُ آيَاتِ الرُّبُورِ

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 193.

(2) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، م.س.ص: 73.

التقطيع: 6 ع

مَقْفِرَاتُنْ دَارِسَاتُنْ مِثْلُ أَيْيَا تِ زُ زُبُورِي

أَمَّا الْخَتَمُ السَّالِمُ الْمَذِيلُ، فَهُوَ مَا التَّقَى فِي آخِرِهِ سَاكِنَانِ، مِثْلُ هَذَا الْبَيْتِ لِأَبِي الْقَاسِمِ الشَّابِيِّ (1) :

أَقْبَلُ الصُّبْحُ جَمِيلًا يَمَلَأُ الْأَفَقَ بَهَاةَ

6 ع

أَقْبَلُ صُصْبُ حُ جَمِيلُنْ يَمَلَأُ لَأْفُ قَ بَهَاةَ

أَمَّا الْخَتَمُ الْأَعْرَجُ فَهُوَ مَا كَانَ فِي دَوْرَتِهِ الْإِيقَاعِيَّةِ عُنَاوَرٌ سَاكِنَةٌ غَيْرُ مَنْطُوقَةٍ (2)، وَذَلِكَ مِثْلُ مَا

جَاءَ فِي بَيْتِ طَرْفَةِ بْنِ الْعَبْدِ (3) :

كَيْفَ أَرْجُو حُبَّهَا مَنْ بَعْدَ مَا عَلِقَ الْقَلْبُ بِنَصَبٍ مُسْتَتَرٍ

6 ع

كَيْفَ أَرْجُو حُبَّيْهَا مَنْ بَعْدَ مَا آسَ عَلِقَ لَقْلُ بُلْنَصِينِ مُسْتَتَرِ آسَ

هـ عدد دوراته الإيقاعية

شاع استعمال ستة دورات، وأربع، وللشاعر حرية التصرف في ذلك، ولا سيما مع ظهور حركة

التجديد في الشعر العربي المعاصر (4).

(1) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1970، ص1، ص:221.

(2) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:103.

(3) طرفة بن العبد، الديوان، شر مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2002، ص3، ص:39.

(4) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:195.

و_ حركته وطابعه:

حركته متوسطة بين الثقل و الخفة، و ذلك لتعادل نزعة الخفة مع نزعة الثقل⁽¹⁾، إذ أنّ حركته متكونة من خفيفين (تَكْ تَكْ)، يقابلهما ثقيلين (مُ مُم دُم دُم)، وربما ذلك ما جعل الجاهليين يسمونه الرَّمَل، لأنّ الرَّمَل و الرَّمَلان في اللسان العربي ما بين المشي و العدو⁽²⁾.

ن _ خاصيته:

هو من الإيقاعات الشائعة الاستعمال قديما وحديثا، ويستعمل كثيرا في الغناء والوجدانيات⁽³⁾.

4.5 إيقاعات ذو سبعة عناصر:

من إيقاعات ذي سبعة عناصر في نظرية محمد العياشي، إيقاع الكامل، وإيقاع الوافر.

4.5.1 إيقاع الكامل 7 ع:

الكامل هو الإيقاع هو الإيقاع الخامس من حيث قيمته الكميّة في نظرية محمد العياشي، وهو من الإيقاعات التي عرفت انتشارا كبيرا، كما جعل العياشي الكامل صنفين: الكامل وهو أصل الإيقاع، والوافر الذي يعدّ تلويّنا للإيقاع الأول⁽⁴⁾، بمعنى أنّ الكامل والوافر في نظرية محمد العياشي إيقاع واحد، غير أنّ العروضيين جعلوهما منفصلين.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:195.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (رَمَل)، ج 11، م.س.ص:293.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:195.

(4) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:270.

أ _ تأليفه وترقيمه:

يتألف إيقاع الكامل من القيمة الحركية التي يتكون منها الحُب (٧)، مضاف إليه قيمة عنصر خفيف مقصور (١)، وآخر ثقيل ممدود (٧)⁽¹⁾، وذلك ما يعرف في مفهوم العياشي بالقيمة الزائدة، وهي القيمة المعتمدة في توليد الإيقاعات بعضها من بعض، حيث أن:

$$٧ + ٧ = ١٤ = ٧ + ٧ + ٧ = ٢١ = ٧ + ٧ + ٧ + ٧ = ٢٨$$

4 ع الحُب + 3 ع القيمة الزائدة = 7 ع الكامل

أما ترقيمه فيكون بهذا الشكل: 7 ع (٧ ٧ ٧ ٧ ٧ ٧ ٧)، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر⁽²⁾:

أَعِدِ السُّؤَالَ أَبَا المَعْلَسِ إِنِّي مِّنْ مَّحْنَتِي مِثْلُ الْأَصَمِّ الْأَبْكَمِ

ويكون تقطيعه كالآتي:



ب _ تسهيله:

يعتريه تسهيل المعاوضة في موضع التَّكِينِ التجاورين (٧)، وتعويضهما بخفيف ممدود (٧)، يأخذ

$$٧ ٧ ٧ ٧ ٧ ٧ ٧ \leftarrow ٧ ٧ ٧ ٧ ٧ ٧ ٧$$

وقتهما ووزنهما، حيث أن: دورة سالمة (مُتَّفَاعِلُنْ عند العروضيين) ← دورة مُسهلة (مُتَّفَاعِلُنْ عند العروضيين).

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع لالشعر العربي، م.س.ص: 270.

(2) عبد الله عيسى لحيلج، سبع معلقات للجاهلية الأخيرة، م.س.ص: 26.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 271.

ج - تنويعه:

استُعمل فيه ثلاثة أضرب من الختم، سالم، و أعرج و مذيل⁽¹⁾، أمّا الختم السّالم فما كانت دورته الإيقاعية مستوفية لجميع عناصرها الإيقاعية، و لا توجد بها مقاطع ساكنة، و مثاله ما كان في النموذج المقطع إذ أنّ الدورة الإيقاعية الأخيرة جاءت بكلّ عناصرها الإيقاعية، (مِلاَّبكمي 7 ع 7)، ويلاحظ على هذه الدورة الإيقاعية عدم احتواءها على عناصر ساكنة.

أمّا الختم المذيل فهو ما كانت دورته الإيقاعية الأخيرة منتهية بساكنين متجاورين⁽²⁾، ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر⁽³⁾:

أَنَا لَمْ أَقُمْ بِضُدُودِهِ حَتَّى يَحْمِلَنِي سِوَاهُ

وتقطيع شطره الثاني يكون كما يلي:

حَتَّى يُحْمَ مِلَنِي سِوَاهُ
ع 7

أمّا الختم الأعرج فما كانت دورته الإيقاعية غير مستوفية لجميع عناصرها الإيقاعية، أو بمعنى آخر إذا كان بالدورة الإيقاعية عناصر ساكنة تتوقف عندها الحركة الصّوتية، ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر⁽⁴⁾:

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.

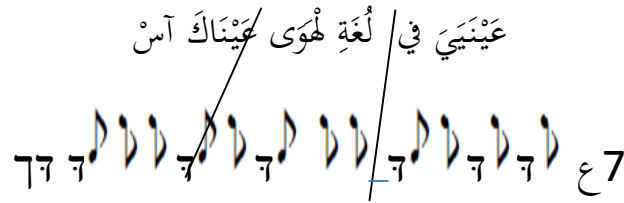
(2) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:130.

(3) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص:101.

(4) م.ن.ص:96.

وَتَعَطَّلْتُ لُغَةَ الْكَلَامِ وَخَاطَبْتُ عَيْنِي فِي لُغَةِ الْهُوَى عَيْنَاكَ

وتقطيع شطره الثاني يكون كالآتي:



ويلاحظ في هذا المثال إسكات العنصرين الأخيرين من الدورة الإيقاعية الأخيرة، ومن ثمة فهو ختم أعرج.

د _ عدد دوراته الإيقاعية:

شاع في استعماله ستُّ دورات إيقاعية، وللشاعر حرية التصرف في ذلك⁽¹⁾، إذ أنَّ حركة التجديد في الشعر الحر لا تفرض على الشاعر الالتزام بعدد محدد من الدورات.

هـ _ حركته وطابعه:

تتماز حركته بالخفة، وذلك لغلبة العناصر الخفيفة على العناصر الثقيلة، حيث يتشكل من ثلاثة مقصورين مقابل ممدودين اثنين.

ن _ خاصيته:

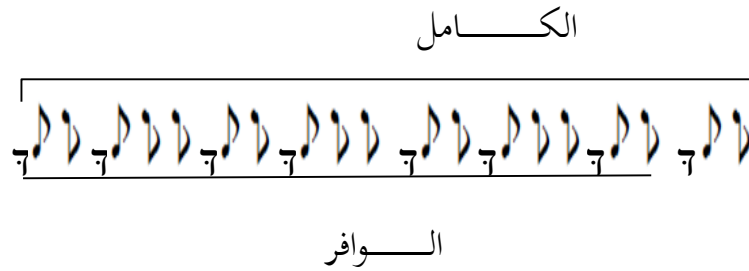
من أكثر الإيقاعات استعمالاً على مرّ العصور الأدبية، وذلك لحجمه الصغير، وحركته الخفيفة، يتناسب مع أغراض الحماسة والفخر، ووصف المعارك، أمّا إذا كان ختمه ثقيلاً أصبح مناسباً للثناء، وغيرها من حالات الانكسار⁽²⁾.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:275.

(2) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م.س.ص:109.

4.5.2 إيقاع الوافر 7 ع:

كما تمّت الإشارة سابقاً إلى أنّ الوافر في نظرية محمد العياشي هو ضرب من الكامل، أو نوع منه، ولا يختلف عنه إلا في موضع بدء الدّورة الإيقاعية⁽¹⁾، بمعنى أنّ الوافر في منظور محمد العياشي هو الكامل مبدوءاً من عنصره الخفيف الثالث، حيث أنّ مقتضيات الإيقاع تقتضي أن تكون البداية خفيفة. وذلك كما هو موضح في يلي:

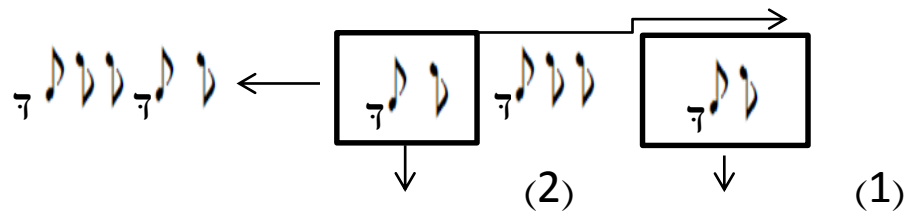


ومن خلال ما تقدّم يُلاحظ أنّ بداية الإيقاع من العنصر الخفيف الثالث للدّورة الإيقاعية الأولى، يؤدي إلى الحصول على إيقاع الوافر، وهذه حجة العياشي في جعله من إيقاع الكامل.

أ _ تأليفه وترقيمه:

يتألف إيقاع الوافر من نفس القيمة الحركية التي يتكون منها الكامل، ولا يميّزه إلاّ تلوين البداية

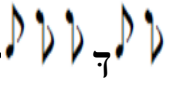
(2)، بمعنى أن الوافر هو الكامل المبدوء من الخفيف الثالث (تَكْ)، حيث أنّ:



ويلاحظ من خلال هذا الشكل أنّ إرجاع العنصر (2) مكان العنصر (1) يؤدي حتماً إلى الحصول

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 276.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 276.

على إيقاع الوافر، وأما ترقيمه فهو الآتي: (7 ع )
ومن أمثلة

هذا الإيقاع قول الشاعر (2):

وَأَنْتِ ثَقُلْتُ النَّظْرَاتِ فِيهَا وَقَدْ مَلَأْتُ شِمَالِكَ الْيَمِينَا

ويكون تقطيعه كالآتي:

وَأَنْتِ ثَقُلْتُ لِبْ نَضْرَا / تَفِيهَا آسْ وَقَدْ مَلَأْتُ شِمَالِكَ وَ لْ يَمِينَا آسْ

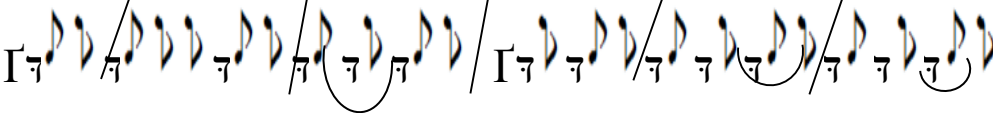

ب _ تسهيله:

يعتريه تسهيل المعاوضة جوازا في موضع التكين () المتجاورين (3)، ويقوم هذا التسهيل على

تعويض الخفيفين المقصورين بخفيف ممدود () يأخذ وزنهما ووقتتهما، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر (4):

جَمِيلٌ أَنْ تَرَى الْكَاسَاتِ صَرَعَى كَأَشْلَاءِ الْجُنُودِ مُجْنَدَ لِينَا

ويكون تقطيعه كما يلي:

جَمِيلُنْ أَنْ تَرَى لْكَاسَا / تِ صَرَعَى آسْ كَأَشْلَاءِ لْ جُنُودِ مُجْنَدَ دَلِينَا آسْ


(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 276.

(2) عبد الله عيسى لحيلج، سبع معلقات للجاهلية الأخيرة، م.س.ص: 51.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 277.

(4) عبد الله عيسى لحيلج، سبع معلقات للجاهلية الأخيرة، م.س.ص: 52.

ويتجلى هذا النوع من التسهيل في الدورات الإيقاعية (1 و2 و3 و4)، أما باقي الدورات فإنها سالمة من التسهيل، وتعادل هذه التفعيلات المسهلة (مقاعيلن) عند العروضيين.

ج - تنويعه:

شاع في استعماله ختمان، سالم بنوعيه ثقيل وخفيف والختم الأعرج. أما الختم السالم الخفيف فكما جاء في قول الشاعر (1) :

أَخْ لِي عِنْدَهُ أَدَبٌ صَدَاقَةٌ مِثْلُهُ نَسَبٌ

ويكون تقطيع شطره الثاني كالآتي:



ويلاحظ من خلال هذا المثال أنّ الممدود الأخير من الدورة الإيقاعية الأخيرة مسبقا بخفيفين مقصورين (7)، كما أن هذه الدورة مستوفية لجميع عناصرها الإيقاعية، ولا وجود بها لعناصر ساكنة، وهذا ما جعل ختمها سالما خفيفا.

أما الختم السالم الثقيل، فهو ما كان فيه الممدود الأخير من الدورة الإيقاعية الأخيرة مسبقا بممدود آخر، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر (2) :

أُعَاتِبُهَا وَأَمْرُهَا فَتَبْغُضُنِي وَتَعْصِينِي

ويكون تقطيع شطره الثاني كالآتي:

(1) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م. س. ص: 81.

(2) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، م. س. ص: 51.



ويلاحظ أنّ الممدود الأخير من الدورة الإيقاعية الأخيرة، كان مسبقاً بممدود آخر (٦ ٦)، وذلك

ما جعله ختماً سالماً ثقيلاً.

أمّا الختم الأعرج فما كانت دورته الإيقاعية منقوصة من أحد مقاطعها اللفظية، فيستمر الوقت وتتوقف الحركة الصوتية ومن أمثلة ذلك ما جاء في النموذج الأول القائل:

جَمِيلٌ أَنْ تَرَى الْكَاسَاتِ صَرَعَى كَأَشْلَاءِ الْجُنُودِ مُجْنَدَ لِينَا

ويكون تقطيع الدورة الإيقاعية الأخيرة من هذا المثال بهذا الشكل (دَلِيلُنَا آسَ ٦ ٦)، حيث أنّ الممدود الأخير من هذه الدورة الإيقاعية ساكناً، وهذا ما جعله أعرجاً.

د _ عدد دوراته الإيقاعية:

شاع في استعماله سِتُّ دورات إيقاعية، وللشاعر حرية التصرف في ذلك⁽¹⁾.

ج _ حركته وطابعه:

حركته متوسطة بين الثقل والخفة، وذلك لتعادل نزعة الثقل فيه مع نزعة الخفة⁽²⁾،

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:195.

(2) م.ن. ص.ن.

ومن ثمة فحركته رَمَلٌ، لأنَّ الرَّمْلَ والرَّمْلانَ في اللسان العربي ما دون المشيِّ والعدو (1).

د _ خاصيته:

هو من الإيقاعات الشائعة الاستعمال منذ القديم إلى يومنا هذا، ويُستعمل كثيرا في الغناء والوجدانيات (2).

4.6 الإيقاعات ذات 10 عناصر:

تضم نظرية محمد العياشي إيقاعين من هذا الصنف، وهما إيقاع الطويل، وإيقاع البسيط.

4.6.1 إيقاع الدائر الطويل:

يضيف العياشي صفة الدائر لإيقاع الطويل، لأنَّ الطويل فرع من إيقاع الدائر وهذا الأخير هو أصل الإيقاع، والطويل فرع منه، وسمّاه الخليل الدائر لأنَّه اندثر واطمحل فلم يعد له وجود في الذائقة الشعرية. ولا توجد أشعار على وزنه، شأنه في ذلك شأن البحور المهملة في البحور الخليلية المهملة. ويتكوّن الدائر الطويل من القيمة الحركية التي يتكون منها إيقاع الكامل مضاف إليها قيمة عنصر

مقصور وآخر ممدود (3)، وفق نظام القيمة الزائدة في استنباط الإيقاعات، حيث أن:

$$\text{ط} \text{ط} \text{ط} \text{ط} \text{ط} = \text{ط} \text{ط} + \text{ط} \text{ط} \text{ط} \text{ط}$$

$$7 \text{ ع الكامل} + 3 \text{ ع القيمة الزائدة} = 10 \text{ ع إيقاع الطويل}$$

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج 11، ص: 295.

(2) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م.س.ص: 110.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 282.

أ _ تأليفه وترقيمه:

يتكون إيقاع الطويل من نفس العناصر الإيقاعية التي يتكوّن منها إيقاع الدائر ولا يختلف عنه إلا من حيث البداية، بمعنى أنّ الطويل هو الدائر نفسه مبدوء من التّكّ الرابع⁽¹⁾، أمّا ترقيمه فهو كالآتي:

10 ع (فاعول مفاعيلن)⁽²⁾، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر⁽³⁾:

جَعَلْنَا الْقِنَانَ عَلَى يَمِينٍ وَحُزْنُهُ
وَكَمْ بِالْقِنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُكْرِمٍ

ويكون تقطيعه كما يلي:

جَعَلُوا الْقِنَانَّ عَلَىٰ يَمِينٍ وَحُزْنُهُو
وَكَمْ بِالْقِنَانِ مِنْ مُحْلِلِينَ وَمُكْرَمِي

ب _ تسهیلہ:

يعتريه تسهيل الاهتضام جوازا، وذلك بتعويض الخفيفين المقصورين () بهاضم و مهضوم

• (4)، وذلك مثل ما هو في النموذج المقطّع، حيث أنّ جميع دوراته الإيقاعية خاضعة لمبدأ التسهيل.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 282.

(2) من.ص.ن.

(3) زهير بن أبي سلمى، الديوان، تر على حسن فاغور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص: 103.

(4) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 284

ج _ تنويعه:

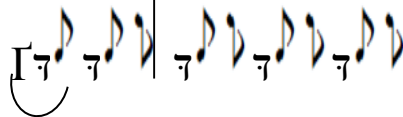
اشتهر له ضربان من الختم، الأول سالم، والثاني أعرج، أمّا السّالم فما كانت دورته الإيقاعية مستوفية لجميع عناصرها الإيقاعية، ولا تحتوي على عناصر ساكنة⁽¹⁾، ومثال ذلك ما جاء في النّموذج المقطّع حيث أنّ الدّورة الإيقاعية (مُحَلَّلْنَ ومُكْرَمِي ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦) مستوفية لجميع عناصرها الإيقاعية.

أمّا الختم الأعرج فما كان ممدوده الأخير ساكتاً وخالياً من الحركة الصوتية، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر⁽²⁾:

رَجَعْتُ لِنَفْسِي فَاتَّهَمْتُ حِصَاتِي وَنَادَيْتُ قَوْمِي فَاحْتَسَبْتُ حَيَاتِي

ويكون تقطيع شطره الثاني كما يلي:

وَنَادَيْتُ قَوْمِي فَاحْتَسَبْتُ حَيَاتِي



ويُلاحظ من خلال هذا النّموذج أنّ الممدود الأخير من الدورة الإيقاعية كان ساكتاً، ومن ثمة فهو ختم أعرج.

د _ عدد دوراته الإيقاعية:

شاع في استعماله أربع دورات إيقاعية حسب مفهوم العياشي، للشّاعر حرّية التّصرف

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي. م. س. ص: 290.

(2) حافظ إبراهيم، الديوان، تح أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1987، ص: 253.

في ذلك، وذلك أنّ العياشي يرى العبرة ليست بعدد الدورات الإيقاعية بل بشرف الموضوع وبراعة المعنى⁽¹⁾.

هـ _ حركته وطابعه:

هو إيقاع ثقيل وذلك لغلبة نزعة الثقل فيه على نزعة الخفة، إذ أنّ توالي ثلاثة مقاطع ثقيلة منه جعلته إيقاعاً ثقیلاً الحركة⁽²⁾، وهو من أكثر الإيقاعات تلاؤماً مع أغراض الرّصانة والجدّ⁽³⁾، وخير دليل على ذلك لامية العرب للشّنفري، ومعلقة زهير بن أبي سلمى.

ن _ خاصيته:

هو إيقاع عرف استعماله تراجعها ملحوظاً في العصر الحديث، بعد ما كان أكثر الإيقاعات استعمالاً في القديم⁽⁴⁾، وذلك ربما راجع إلى ظهور حركة الشعر الحرّ التي تفضل البحور الصافية على البحور المركبة.

4.6.2 إيقاع الدّائر البسيط:

جعل العياشي إيقاع البسيط شقيقاً للطّويل، فهو يرى أنّه نوع آخر من الدّائر بعد الطّويل، وهو لا يختلف عنه _ في رأيه _ إلّا من حيث موضع بدئه، فإذا كان الطّويل هو الدّائر مبدوءاً من خفيفه الرّابع، فإنّ البسيط هو الدّائر مبدوءاً من خفيفه الثالث⁽⁵⁾.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:178.

(2) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م.س.ص:130..

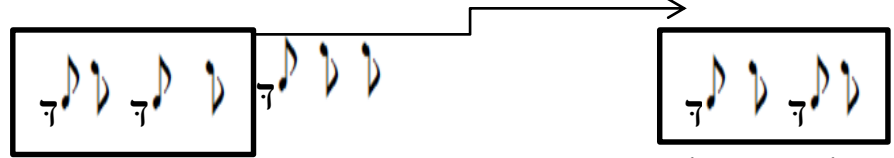
(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:291.

(4) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:291.

(5) م.ن.ص:293.

أ _ تأليفه وترقيمه:

يتألف الدّائر البسيط من نفس القيمة الحركية التي يتكوّن منها الدائر الطويل، ولا يختلف عنه في شيء إلا في موضع بدئه، حيث تكون البداية من الخفيف الثالث⁽¹⁾، وذلك كما يلي:



بمعنى أنّ البسيط أنّ البسيط يشترك مع الدائر، والدائر الطويل في نفس العناصر الإيقاعية، وفي نفس القيم من الوزن والوقت، ولا يختلف عنه إلا في الكيفية، وذلك بتلويحه وبدايته من الخفيف الثالث،

أمّا ترقيمه فهو كالآتي: (10 ع 10)، وذلك ما يعادل (مُتَفَعِّلُنْ فَعْلُنْ) عند العروضيين. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر⁽³⁾:

غَزَالَةٌ هَرَبَتْ وَامْعَنْتَ هَرَبًا تَمْنَعَتْ وَجَفَّتْ وَأَوْرَثَتْ نَصَبًا

ويكون تقطيع هذا المثال كما يلي:



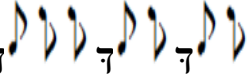
(1) م.ن. صن.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 293.

(3) أحمد شوقي، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ج1، د/ط، د/ت، ص: 150.

ب _ تسهيله:

يعتبره تسهيل الاهتضام في موضع الخفيفين المتجاورين في دورته الإيقاعية السّالمة من التّحريف،

إذ أنّ دورة البسيط في مفهوم العياشي هي (10 ع )⁽¹⁾، أي (مُتَفَعِّلُنْ فَعِلُنْ) في مفهوم العروضيين، أما تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) فهي محرفة في نظر محمد العياشي.

ج _ تنويعه:

شاع في استعماله ختمان سالمان، الأول خفيف، والثاني ثقل (2)،

والخفيف هو ما كان ممدوده الأخير مسبقاً بخفيفين مقصورين (7 ع )، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر (3):

بَانَ الْخَلِيطُ وَلَمْ يَأْوُوا لِمَنْ تَرَكُوا وَزَوَّدُوكَ اشْتِياقاً أَيَّهَ سَلَكَوا

ويكون تقطيع شطره الثاني كما يلي:

وَزَوَّدُوكَ اشْتِياقَنْ | أَيْتَنْ سَلَكَوا
10 ع 

ومن خلال هذا المثال يُلاحظ أنّ الدورة الإيقاعية الأخيرة من البيت الشعري قد استوفت جميع عناصرها الإيقاعية، كما كان الممدود الأخير مسبقاً بخفيفين مقصورين كما هو موضح في المثال،

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:294.

(2) من. ص:296.

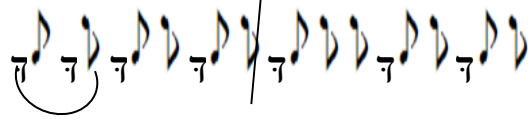
(3) زهير بن أبي سلمى، الديوان، م.س.ص:78.

وذلك ما يجعله ختما سالما خفيفا، وأمّا الختم السالم الثقيل هو ما كان ممدوده الأخير مسبوقا بممدود آخر، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر (1):

لا مُهَانٍ وَلَكِنْ عِنْدَ ذِي كَرَمٍ وَفِي حِبَالٍ وَفِيٍّ غَيْرِ مَجْهُولٍ

ويكون تقطيع شطره الثاني كما يلي:

وفي حِبَالٍ وَفَعْيٍ يَنْ غَيْرِ مَجْهُولٍ



ويظهر من خلال هذا النموذج المقطّع أنّ الدورة الإيقاعية كانت مستوفية لجميع عناصرها الإيقاعية، كما كان ممدوها الأخير مسبوقا بممدود آخر.

د _ عدد دوراته الإيقاعية:

يمكن استخدام دورتين بمفهوم الدورة الإيقاعية عند العياشي، كما يمكن استخدام أقل من ذلك (2).

هـ _ حركته وطابعه:

تمتاز حركة إيقاع البسيط بالثقل، ولا سيّما مع الختم السالم الثقيل (3)، وهو عند العياشي كالطويل في حركته ووزنه، وذلك ما جعله من أكثر الإيقاعات ملائمة لأغراض الرّصانة والجدّ (4).

(1) زهير بن أبي سلمى، م.س.ن.ص: 93.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ن.ص: 296.

(3) من.ص: 297.

(4) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م.س.ن.ص: 130.

ن _ خاصيته:

من أكثر الإيقاعات استعمالاً قديماً وحديثاً (1)، غير استعماله في العصر الحديث قد عرف نوعاً من الفتور، وذلك لنزعة حركة الشعر الحرّ نحو البحور الصّافية.

4.7 الإيقاعات ذات 12 عنصراً:

يندرج تحت هذا الصّنف ثلاثة إيقاعات، وهي المبحث، والمضارع، والمقتضب.

4.7.1 إيقاع المبحث 12 ع:

يضيف العياشي صفة المحيّر لهذا الإيقاع الذي يعرف في النظرية العروضية ببحر المبحث، أمّا من حيث القيمة الكمية له فإنّه لتأثيره عن إيقاع الدائر البسيط إلا بمقدار قيمة عنصر ثقيل ممدود (7)، وذلك ما يقتضيه نظام القيمة المزيّدة.

أ _ تأليفه وترقيمه:

تتألف الدورة الإيقاعية للمبحث من اثني عشرة عنصراً إيقاعياً، أربعة منها خفيفة، أربعة ثقيلة، الأربعة الأخرى ساكنة (2)، ويتّسع هذا العدد من العناصر لإدراج ثمانية مقاطع لفظية: أربعة منها مقصورة، والأربعة الأخرى ممدودة، و أما ترقيمه فهو كالآتي: 12 ع

(3) ومن أمثلة ذلك قول الشاعر (4):

شُقْرٌ وَيَيْضٌ وَهُمَرٌ دُمى جلالها الإله

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 297.

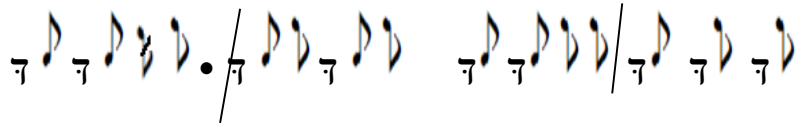
(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 218.

(3) م.ن. ص.ن.

(4) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص: 194.

ويكون تقطيعه كما يلي:

شُقْرُنْ وَيَبْضُنْ وَشُمْرُنْ دُمَى جلالها الإلاهو



ب _ تسهيله:

يعتريه تسهيل المعاوضة جوازا في موضع التّكين المتجاورين، وذلك من خلال تعويض المقصورين المتجاورين بخفيف ممدود يأخذ وقتهما ووزنهما، ومثال ذلك ما كان في الدورة الإيقاعية الأولى من النموذج المقطّع. كما يصيبه الاهتضام القائم على تعويض الخفيفين بهاضم ومهضوم⁽¹⁾.

ج _ تنويعه:

شاع في استعماله ختم واحد سالم ثقيل ومن أمثلة ذلك قول الشاعر⁽²⁾:

نَعِيمٌ كُلُّ مَحَبٍّ وَبِسَهْ وَ أَسَاهْ



ويلاحظ ممدود الدورة الأخيرة كان مسبقا بممدود آخر، كما أن دورته الإيقاعية لم تكن حاملة لمقاطع ساكنة، وذلك ما يجعله ختما سالما ثقيلًا.

د _ عدد دوراته الإيقاعية:

شاع في استعماله دورتان، كما يرى العياشي أنّه بإمكان الشاعر استعمال أقلّ من ذلك⁽³⁾.

(1) محمد العياشي، نظرية محمد العياشي، م.س.ص:219.

(2) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص:194.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:223.

هـ _ حركته وطابعه:

تتراوح حركته بين الخفة والثقل، وهو إيقاع يناسب الأغراض الوجدانية⁽¹⁾.

ن _ خاصيته:

يرى العياشي أنه أكثر الإيقاعات استعمالاً قديماً وحديثاً⁽²⁾، إلا أن الواقع الشعري يتبث أن هذا الإيقاع قد عرف تراجعاً في العصر الحديث.

4.7.2 المَحِير المِضَارِع 12 ع:

هو إيقاع ذو طبيعة خاصة في نظر محمد العياشي، حيث جعله شقيقاً لإيقاع المنسرح، ولا يختلف عنه إلا في موضع البداية⁽³⁾، حيث أن المِضَارِع هو المجتث مبدوءاً من خفيفه الثاني، وذلك يعني أن المِضَارِع هو الأخير كتكون من إثني عشرة عنصراً إيقاعياً، تتسع لإدراج ثمانية مقاطع لفظية،

أربعة منها مقصورة، و الأربعة الأخرى ممدودة، أمّا ترقيمه فهو الآتي: 12 ع

7(4)، ويعتمد العياشي هذا التّقييم لأنه يرى أن طريقة العروضيين تقوم على تفاعيل متفاوتة الأحجام، ومن الأمثلة عن هذا الإيقاع قول الشاعر⁽⁵⁾:

مَتَى تَسْمَعُ اللَّيَالِي بِأَنْ يَشْرُقَ الصَّبَّاحُ

ويكون تقطيعه كما يلي:

(1) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م.س.ص:135.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:222.

(3) م.ن.ص:212.

(4) م.ن.ص.ن.

(5) غازي يموت، بحور الشعر العربي، بحور الشعر العربي، م.س.ص:187.

مَتَّى تَسْمَحُ لِّلْيَالِي بِأَنْ يَشْرُقَ صُصْبَاخُ

12 ع

ب _ تسهيله:

يعتريه نوع واحد من التسهيل، و هو الاهتضام القائم على تعويض الخفيفين المقصورين ()
بهاضم و مهضوم ()⁽¹⁾، وذلك ما يُلاحظ في النموذج المقطع.

ج _ تنويعه:

شاع في استعماله ختم سالم متوسط⁽²⁾، كما هو الحال في النموذج المقطع، كما تتجدر الإشارة
أنّ إيقاع المضارع المهجورة التي يكاد النظم فيها يندم⁽³⁾.

د _ عدد دوراته الإيقاعية:

شاع في استعماله دورتان، وللشاعر حرية التصرف في ذلك⁽⁴⁾.

هـ _ حركته وطابعه:

تتراوح حركته بين الثقل والخفة، وذلك لتساوي نزعة الثقل فيه مع نزعة الخفة⁽⁵⁾.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:214.

(2) م.ن. ص.ن.

(3) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص:187.

(4) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:215..

(5) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:215.

و _ خاصيته:

يعتبر من الإيقاعات المهجورة التي يكاد النظم فيها ينعدم⁽¹⁾.

4.7.3 المحير المقتضب 12ع:

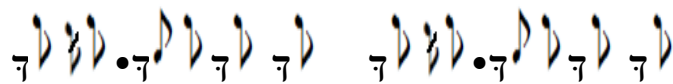
يعدّ المقتضب في نظرية محمد العياشي محيّرًا من نوع خاص، وذلك أنّهما لا يختلفان عن بعضهما إلّا في موضع البداية⁽²⁾.

أ _ تأليفه وترقيمه:

يتألف إيقاع المقتضب من نفس العناصر الإيقاعية التي يتكوّن منها إيقاع المحيّر، إذ أنّ المقتضب هو المحيّر مبدوءًا من الدّم الثالثة⁽³⁾.

وعليه فإنّ المقتضب يتكون من اثني عشرة عنصرا إيقاعيا، تتسع لإدراج ثمانية مقاطع لفظية: أربعة مقصورة، و الأربعة الأخرى ممدودة، أمّا ترقيمه فهو كما يلي: ⁽⁴⁾، وذلك ما يعادل بلغة التفاعيل (مُتَفَعِّلُنْ فَعِلُنْ)، ومن النماذج الشعرية المنظومة على هذا الإيقاع قول الشاعر⁽⁵⁾:

أَوْ فَمُ الحَيِّبُ جَلَا عَنْ جَمَالِهِ الشَّبُّ



(1) غازي يموت، بحور الشعر العربيّ عروض الخليل، م.س.ص:186.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:215.

(3) م.ن.ص:216.

(4) م.ن.ص:216.

(5) غازي يموت، بحور الشعر العربيّ عروض الخليل، م.س.ص:186.

ب _ تسهيله:

يعتريه تسهيل الاهتضام في موضع التّكين المتجاورين ()، وذلك من خلال تعويضهما بماضم

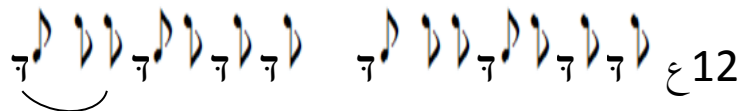
و مهضوم ()⁽¹⁾.

ج _ تنويعه:

شاع في استعماله ختمان سالمان، خفيف وثقيل، أمّا السالم الخفيف فما كان ممدوده الأخير

مسبوقا بخفيفين مقصورين ()، ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر (2) :

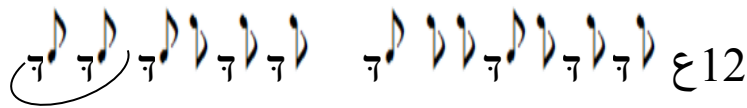
حَامِلُ الهوى تَعَبُ يَسْتَحِقُّهُ الطَّرْبُ

12 ع 

أمّا الختم السالم الثقيل فما كان ممدوده الأخير مسبوقا بممدود آخر ومن أمثلة ذلك قول

الشّاعر (3) :

يَا لِنَظَرٍ عُرِفَتْ كَيْفَ غَيَّرَتْ حَالِي

12 ع 

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، 216.

(2) م.ن. ص.ن.

(3) م.ن..ص: 217.

د _ عدد دوراته الإيقاعية:

شاع في استعماله دورتان، وبإمكان الشاعر استعمال عدد أقل من ذلك⁽¹⁾.

ه _ حركته وطابعه:

هو إيقاع خفيف ذو حركة راقصة، ولا سيما مع الختم السالم الخفيف الذي يتتالى فيه الخفيفان المقصوران⁽²⁾.

ن _ خاصيته:

يعتبر إيقاعا فريدا في نظرية محمد العياشي من حيث مخالفته لأساسيات الإيقاع المعروفة في نظرية الشعر العربي، وبدايته بعنصر ثقيل ممدود على عكس باقي الإيقاعات الأخرى⁽³⁾.

4.8 الإيقاعات ذات 14 عنصرا:

يندرج تحت هذا الصنف إيقاع واحد وهو إيقاع المديد، وهو الإيقاع الذي كان ثلاثي التفعيل في النظرية العروضية، أمّا في نظرية إيقاع الشعر العربي، فإنّه يقوم على دورة إيقاعية واحدة في الصدر، وأخرى في العجز.

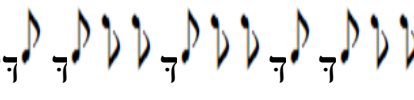
أ _ تأليفه وترقيمه:

يتألف إيقاع المديد في نظرية محمد العياشي من أربعة عشرة عنصرا إيقاعيا، تتسع لإدراج أحد عشرة مقطعا لفظيا: ستة مقصورة، وخمسة ممدودة، وأمّا ترقيمه فهو كالاتي:

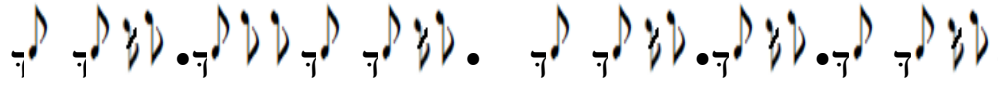
(1) محمد العياشي. نظرية إيقاع الشعر العربي. م.ن.ص:217.

(2) من.ص.ن.

(3) م.ن.ص:218.

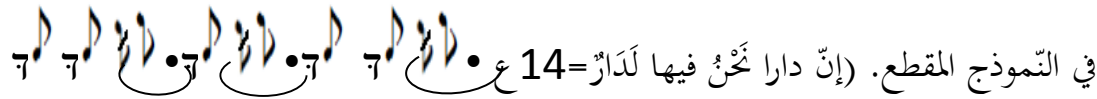
14 ع  ومن الأمثلة عن ذلك قول الشاعر⁽²⁾:

إِنَّ دَارًا نَحْنُ فِيهَا لَدَارٌ لَيْسَ فِيهَا لِمَقِيمٍ مِنْ قَرَارٍ

14 ع 

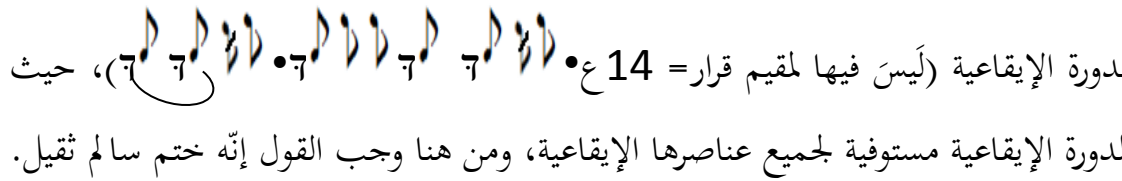
ب _ تسهيله:

يعتريه تسهيل الاهتضام جوازاً في المواضع الثلاثة التي يتجاور فيها الخفيفان المقصوران⁽³⁾ ، وذلك ما

يلاحظ في النموذج المقطع. (إِنَّ دَارًا نَحْنُ فِيهَا لَدَارٌ = 14 ع 

ج _ تنويعه:

شاع في استعماله ختم واحد، وهو السالم الثقيل⁽⁴⁾ ، ومثاله ما كان في النموذج المقطع من

خلال الدورة الإيقاعية (لَيْسَ فِيهَا لِمَقِيمٍ قَرَارٌ = 14 ع ، حيث كانت الدورة الإيقاعية مستوفية لجميع عناصرها الإيقاعية، ومن هنا وجب القول إنه ختم سالم ثقيل.

د _ عدد دوراته الإيقاعية:

استعملوا فيه دورتين في كل بيت، والزيادة فيه مستقبحة⁽⁵⁾.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 267.

(2) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص: 55.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 268.

(4) م.ن. ص: 268.

(5) م.ن. ص: 268.

هـ _ حركته وطابعه:

إيقاع المديد لا هو ذو حركة ثقيلة ولا هو بالحركة الخفيفة، بل في المنزلة الوسطى بينهما، وذلك تساوي العناصر الثقيلة مع العناصر الخفيفة⁽¹⁾.

ن _ خاصيته:

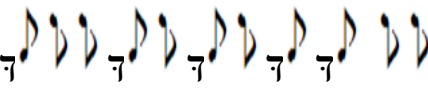
من الإيقاعات المهجورة التي نفر الشعراء من النظم عليها، وذلك ما جعل النماذج عليه شبه منعدمة⁽²⁾.

4.9 الإيقاعات ذات 16 عنصرا:

يندرج تحت هذا الصنف إيقاع واحد، وهو إيقاع المستقل المنسرح، وقد أضاف العياشي، وذلك لأن الخليل بن أحمد الفراهيدي جعله من الخفيف، ولكن محمد العياشي يرى أنه مستقل عنه، وهذا ما جعله يطلق عليه لقب المستقل.

أ _ تأليفه وترقيمه:

يتألف إيقاع المنسرح في نظرية محمد العياشي من ستة عشرة عنصرا إيقاعيا، تتسع لإدراج أحد

عشرة مقطعا لفظيا، و ترقيمه كما يلي: (16 ع )⁽³⁾، ومن الأمثلة المنظومة على هذا الإيقاع قول الشاعر⁽⁴⁾:

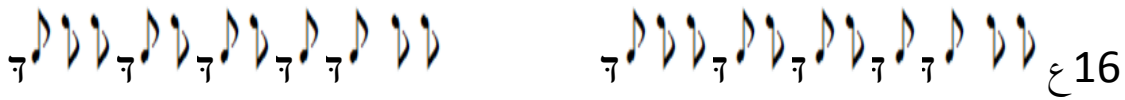
كَأَنَّ تَلَكَّ الدَّمَوُعُ قَطُرُ نَدَى يَقْطُرُ مِنْ نَرْجِسٍ عَلَى وَرْدٍ

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 268.

(2) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م.س.ص: 133.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 244.

(4) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص: 107.



ج _ تسهيله:

يعتريه تسهيل الاهتضام في موضع التّكين المتجاورين وذلك من خلال تعويض المقصورين بماضم ومهضوم.

د _ تنويعه:

استعمل في هذا الإيقاع ختمان سالماني الأول خفيف، والثاني ثقيل وهو الأكثر استعمالاً، ومن الأمثلة عن الختم السالم الثقيل قول الشاعر (1):

أوثَقَ مَسْمَارُهُ وَغِيبَ عَنْ نَوَاطِرِ النَّاقِدِينَ تَغْيِبًا

ويكون تقطيع شطره الثاني كالآتي:

نَوَاضِرِ نَّاقِدِينَ تَغْيِبِينَ



هـ _ عدد دوراته الإيقاعية:

شاع في استعماله دورتان، وجعلوا الزيادة فيه من الأمور المستقبحة (2).

و _ حركته:

تمتاز حركته بالخفة، ويتناسب وأغراض الجدلية والحماسة (3).

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س، ص: 246.

(2) م.ن.ص: 247.

(3) م.ن.ص: 247.

__ خاصيته:

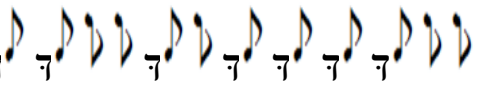
من الإيقاعات التي قلَّ النَّظْمُ فيها، بل يكاد ينعدم في العصر الحديث⁽¹⁾.

4.10 الإيقاعات ذات 18 عنصرا:

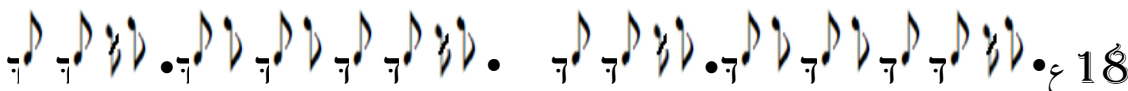
يندرج تحت هذا الصَّنَفِ إيقاع واحد وهو إيقاع الخفيف، كما أنَّه آخر الإيقاعات في هذه النظرية من حيث ترتيبه وقيمته الكمية، وإذا كان هذا الإيقاع في نظرية الخليل بن أحمد الفراهيدي قائما على ستِّ تفعيلات في كلِّ بيت، فإنَّه في نظرية العياشي يقوم على دورتين إيقاعيتين فقط.

أ __ تأليفه وترقيمه:

يقوم إيقاع الخفيف في نظرية إيقاع الشعر العربي على ثمانية عشرة عنصرا إيقاعيا، وهذا العدد من العناصر الإيقاعية، يَضُمُّ إثني عشرة مقطعا لفظيا: ستَّة مقصورة، والستَّة الأخرى ممدودة، أمَّا

ترقيمه فهو الآتي: 18ع  (2)، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر⁽³⁾:

حَتَّى أَنَّ الْفَتَى يُلَاقِي الْمَنَايَا كَالْحَلَالِ وَبُلَاقِي الْهَوَانَا

18ع 

(1) علي يونس ، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م.س.ص:132.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:249.

(3) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص:162.

ب _ تسهيله:

يعتريه تسهيل الاهتضام في موضع التكين المتجاورين المتجاورين بماضم و مهضوم (1)، وذلك ما يلاحظ في النموذج المقطع.

ج _ تنويعه:

لم يُلون هذا الإيقاع واستعملوا فيه ختما واحداً، هو السالم الثقيل (2)، ومثاله مان في النموذج المقطع.

د _ عدد الدورات الإيقاعية:

يستعمل فيه دورتان، ولا تقبل الزيادة فيه مطلقاً (3).

هـ _ حركته وطابعه:

هو إيقاع على قدر كبير من الثقل، ولا سيّما إذا تعرّضت دورته الإيقاعية إلى تسهيل الاهتضام (4).

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 250.

(2) من.ص: 251.

(3) من.ص.ن.

(4) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م.س.ص: 114.

ن _ خاصيته:

يعدّ من أضخم الإيقاعات من حيث القيمة الكميّة، كما أنّه من الإيقاعات العتيقة التي شاع استعمالها منذ القدم، إضافة إلى أنّه إيقاع مناسب لأغراض الحماسة والفخر (1).

كانت هذه أهمّ إيقاعات الشعر العربي، وطريقة استنباطها من طرف نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي، وقد تمّ تناول الإيقاعات التي ورد ذكرها في النّظرية العروضية فقط، وذلك من أجل الموازنة بين علمي العروض والإيقاع.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:252.



الفصل الرابع

التحليل الإيقاعي لشعر خليل حاوي

سبق القول إنّ من أهمّ من تطرّقوا إلى علم العروض العربي بالتّقد و التّقويم، الأديب الشاعر و الموسيقار التونسي محمد العياشي من خلال نظريته التي أطلق عليها اسم " نظرية إيقاع الشعر العربي"، وهي نظرية استعملت أساساً موسيقياً في دراسة إيقاع الشعر العربي، اعتماداً على المقاطع اللفظية و العناصر الإيقاعية، لا على الأسباب و الأوتاد كما فعل الخليل بن أحمد الفراهيدي في نظريته العروضية، كما تجاوزت هذه النظرية مبدأ وزن الكلام بالكلام (تفاعيل الخليل)، لأنّ التّفاعيل العروضية هي مقاييس صرفية، لا معايير إيقاعية، وقد تمّ الأخذ بهذه النظرية ناء على جدتها، وطرافتها ، واحاطتها بالظاهرة الإيقاعية بناء على هذه النظرية، اصطلاحاً و منهجاً، حتى نمايز بين الدراسة العروضية وهذه النظرية الحديثة، وأيّ منها كان أكثر إحاطة بالظاهرة الإيقاعية في الشعر العربي.

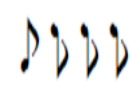
1 في طبيعة الإيقاعات و خصائصها:

تجدر الإشارة إلى أنّ محمد العياشي يستعيز في نظريته الموسومة " نظرية إيقاع الشعر العربي"، عن مفهوم البحر بمفهوم الإيقاع، وذلك لأنّه لا يرى في هذه التسمية تجانساً بين الاسم و المسمى، إذ إنّّه - حسب العياشي - لا وجود لعلاقة بين البحر و الإيقاع، و إذا كانت البحور العروضية مجموعة في الدوائر التي رسمها الخليل، فإنّ الإيقاعات في نظرية محمد العياشي تُستنبط وفق نظام القيمة المزيّدة⁽¹⁾ الذي تمّ الحديث عنه في الفصل السابق. ومن هنا توجّب علينا التساؤل عن طبيعة الإيقاعات المستعملة في هذه المدونة، وذلك وفق نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي.

استعمل الشاعر في هذه المدونة ثلاثة إيقاعات، هي الرّمل ، الكامل ، و الرّجز، حيث أنّ الأول هو إيقاع ذو ستة عناصر، بينما الثاني فهو إيقاع ذو سبعة عناصر. وأمّا الثالث فهو إيقاع ذو أربعة عناصر، وتتجلى طبيعة الإيقاعات المستعملة في هذه المدونة وفق الجدول الآتي

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:178.

الجدول رقم: 1

الإيقاع	تأليفه و ترقيمه	الصورة الصوتية	عدد الدورات الإيقاعية
الرّمل		تَكْ تَكْ دُم دُم	6
الكامل		تَكْ تَكْ دُم تَكْ دُم	6
الرّجز		تَكْ تَكْ تَكْ دُم	6

هذه هي الإيقاعات المستعملة في هذه المدونة، و التي تنحصر في ثلاثة إيقاعات، هي الرمل و الكامل والرّجز، وهي كلّها إيقاعات ذات بداية خفيفة⁽¹⁾، ويُستعمل فيها ستُّ دورات إيقاعية كحد أقصى في كلّ بيت، و ما يُلاحظ على هذه الإيقاعات كذلك، أنّها بقيت محافظة على أسمائها في نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي، بمعنى أنّ هذه الأسماء (الرّمل ، الكامل، الرّجز)، هي نفسها التي كانت تُطلق على هذه الإيقاعات في علم العروض قديماً، على الرّغم من أنّ طريقة استنباط الإيقاعات في نظرية إيقاع الشعر العربي مختلفة عمّا هي عليه في نظرية العروض للخليل بن أحمد الفراهيدي، إذ إنّ محمد العياشي يعتمد على نظام القيمة المزيّدة⁽²⁾، على عكس الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي يجمع بحوره في الدوائر التي رسمها. وبما أنّ محمد العياشي لا يرى مانعاً إنّ استخدم الشاعر عدداً أقلّ من ستّ دورات إيقاعية، فإنّ ذلك لا يتعارض مع مقتضيات شعر التفعيلة.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 54.

(2) م.ن.ص: 162.

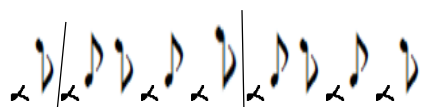
وهذا يعني أنّ الشاعر بإمكانه أن يستخدم في هذه الإيقاعات الثلاثة المستعملة، سِتّ دورات إيقاعية، كما يمكنه استخدام أربع وثلاثٍ، و للشاعر الحرية في ذلك⁽¹⁾، وذلك ما لا يجعل نظرية محمد العياشي مع نظام الشعر الجديد، على اعتبار أنّ هذه المدونة محل الدراسة هي وفق نظام شعر التفعيلة، فإذا طبقنا هذه النظرية على مقطع من هذه المدونة سنجد أنّ ذلك يتوافق تماما مع هذه النظرية، و ذلك ما يتجلى من خلال المثال الآتي من هذه المدونة:

وَأَخَافُ مَنْ بِاسْمِ الصَّلَيبِ



تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ

أَنْسَلُ لِلْكَهْفِ الْمُعَلَّقِ



تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ

فَوْقَ أَمْوَاجِ الْمَضِيقِ



دُمُ تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي م. س. ص: 191.

رَمْلُ نَفَايَاتِ كِلَاب



مَرْفَأُ خَرِبٌ عَتِيقٌ⁽¹⁾



يلاحظ من خلال هذا المثال أنّ جميع أسطر هذه المقطوعة الشعريّة تحتوي على دورتين إيقاعيتين فقط، و هذا ما يدل هذه النظريّة لا تتعارض مع مقتضيات شعر التفعيلة، إذ أنّ صاحب النظريّة لا يمانع إنّ تضمّن البيت الشعري ستّ دورات إيقاعية ، أو أربع ، أو أقلّ من ذلك. أمّا عن نسبة استعمال هذه الإيقاعات في هذه المدونة فهي متفاوتة من ديوان إلى آخر، فنسبة استعمال الرّمل ليست هي نسبة استعمال الكامل و الرجز، وذلك ما يتّضح ممّن خلال الجدول الآتي:

الجدول رقم: 2

الديوان	القصيدة	إيقاعها	عدد الدورات الإيقاعية
نهر الرماد	البحار و الدرويش	الرّمل	159

(1) خليل حاوي، بيادر الجوع، م.س.ص:30.

الديوان	القصيدة	إيقاعها	عدد الدورات الإيقاعية
	ليالي بيروت	الرمل	128
	دعوى قديمة	الرمل	81
	نعش السكاري	الرمل	121
	جحيم بارد	الرمل	52
	بلا عنوان	الرمل	73
	في جوف الحوت	الرمل	91
	السجين	الرمل	92
	سدوم	الرمل	92
	بعد الجليل	الرمل	189
	حب و جلجلة	الرمل	84
	المجوس في أوروبا	الرمل	99
	عودة إلى سدوم	الرمل	139

الديوان	القصيدة	إيقاعها	عدد الدورات الإيقاعية
	الجسر	الرمل	60
النائي و الريح	عند البصرة	الرجز	254
	النائي و الريح في صومعة كامبريدج	الكامل	291
	وجوه السندباد	الرمل	345
	السندباد في رحلته الثامن	الرجز	393
	الكهف	الكامل	179
بيادر الجوع	جنية الشاطئ	الكامل	203
	لعازر عام 1962	الرمل	712
	الأم الحزينة	الكامل	127
الرعد الجريح	ضباب وبروق	الرمل	288

الديوان	القصيدة	إيقاعها	عدد الدورات الإيقاعية
	الرّعد الجريح	الرمل	818
	رسالة الغفران من صالح إلى ثمود	الكامل	475
	قطار المحطة	الكامل	181
من جحيم الكوميديا	صلاة	الرمل	102
	بلاد الغربتين	الرمل	47
	في الجنوب	الرجز	31
	العجبية	الكامل	18
	درة المدينة	الرجز	12
	ريح	الرمل	09
	في سدوم للمرة الثالثة	الرجز	32

الديوان	القصيدة	إيقاعها	عدد الدورات الإيقاعية
	قطع اللسان	الرمل	48
	أم المصطفى	الكامل	21
	في بابل	الكامل	59
	مناخ	الرجز	08
	المنام	الرجز	22
	صدقة	الرجز	20
	اللفظة البسيطة	الرجز	16
	أنت	الرمل	24
	جسد خفي	الكامل	30
	عكاز معلق	الرمل	21
	شجرة الدّر	الكامل	25

يشكل الرّمل الإيقاع الأساسي في هذه المدونة بنسبة استعمال تفوق 50%، إذ نجده حاضرا في كلّ ديوان من الدواوين الخمسة، زيادة على كونه الإيقاع الوحيد المستخدم في ديوان " نهر الرماد"، ما عدا قصيدة واحدة من إيقاع الرجز، كما يلاحظ كذلك أنّ الشاعر لم يحافظ على النقاء الإيقاعي، أو بعبارة أخرى، أنه لم يستخدم إيقاع بمفرده في ديوان من الدواوين المذكورة، زيادة على أنّ نسبة استعمال الإيقاعات الثلاثة متفاوتة من ديوان إلى آخر، إذ أنّنا نجد حضورا محتشما لإيقاع الرجز في ديوان " نهر الرماد" بمعدل قصيدة واحدة، في حين نجده الإيقاع الرئيسي في ديوان " من جحيم الكوميديا"

وأغلب الظنّ أنّ سبب اختيار الشاعر هذه الإيقاعات دون غيرها، هو شيوعها في الشعر العربي القديم، إضافة إلى تناسبها و مقتضيات شعر التفعيلة كما تعتقد نازك الملائكة⁽¹⁾، ومن هنا وجب علينا التساؤل عن الطبيعة الإيقاعية لكلّ إيقاع من الإيقاعات الثلاثة المستعملة في هذه المدونة؟

1.1 طبيعة إيقاع الرّمل:

يرى محمد العياشي أنّ هذا الإيقاع يستمد اسمه من حركته الإيقاعية التي تتراوح ما بين البطء والسرعة، إذ أنّ الرّمل و الرّمّان في اللسان العربي، هو ما بين المشي و العدو⁽²⁾، ويتألف هذا الإيقاع من ستة عناصر إيقاعية: خفيفين (تَكْ تَكْ)، و ثقيلين (دُم دُم)، و ساكنين (أَسْ أَسْ)، و هذه المقاطع الإيقاعية الستة تتسع لإدراج أربعة مقاطع لفظية، خفيفين مقصورين (دُم دُم)، و ثقيلين ممدودين (أَسْ أَسْ)، وبذلك يحمل الترقيم الآتي: 6ع (تَكْ تَكْ دُم دُم أَسْ أَسْ دُم دُم)

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م.س.ص: 69.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س: 192.

تَكْ دُم دُم⁽¹⁾. ومن بين مميزات هذا الإيقاع بدايته الخفيفة، إذ أنَّ دورته الإيقاعية تبدأ بخفيفين مقصورين (••)، علماً أنَّ البداية الخفيفة هي أساس الإيقاع في نظرية محمد العياشي⁽²⁾، بمعنى أن يكون الإيقاع مبدوءاً بعنصر خفيف (•)، وإن استعصى ذلك على الشاعر، يلجأ إلى التسهيل بالإهتضام أو المعاوضة.

أمَّا من حيث التسهيلات التي تعتري هذا الإيقاع، فإنه يعرف ضرباً واحداً فقط، وهو التسهيل الاهتضام، القائم على تعويض الخفيفين المقصورين (•• تَكْ تَكْ) بماضم و مهضوم (•• تَكْ تَ)⁽³⁾، علماً أنَّ التسهيل في إيقاع الرمل ليس لازماً أو مفروضاً، بل يكون جوازاً. وبذلك تتحول الدورة الإيقاعية من (•••••) إلى (•••••)، في حين نجد هذا الأمر معكوساً في نظرية العروض للخليل بن أحمد الفراهيدي، حيث تكون التفعيلة الأصلية لبحر الرمل عنده فاعلاتن، وهذا ما يقابل هذه الدورة الإيقاعية المسهلة في نظرية إيقاع الشعر العربي (•••••) = فاعلاتن

1.1.1 طبيعة إيقاع الكامل :

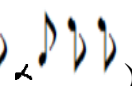
هو إيقاع ذو سبعة عناصر إيقاعية، ثلاثة خفيفة، وثقلان، وساكنان، وهذه العناصر الإيقاعية السبعة تتسع لإدراج خمسة مقاطع لفظية، فخفيفين مقصورين (••)، فتثقل ممدود (•••)، فخفيف مقصور (••)، فتثقل ممدود (•••)، وبذلك يكون ترقيم و تأليف هذا الإيقاع في نظرية العياشي كما يلي (7 ع •••••)⁽⁴⁾.

(1) محمد العياشي الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص: 79.

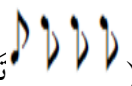
(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 152.

(3) —، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص: 79.

(4) —، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 270.

ومن بين خصائص هذا الإيقاع كذلك أنّه ذو قيمة جمالية خفيفة من الوزن، وذلك لتركيبته المقطعية التي يغلب فيها المقاطع الخفيفة على المقاطع الثقيلة، إذ إنّ يتكون من ثلاثة مقاطع خفيفة، مقابل مقطعين خفيفين. أمّا من حيث التسهيلات فلا يعتريه إلا تسهيل المعاوضة القائم على تعوض الخفيفين المتجاورين () بممدود خفيف ()، فتتحول بذلك الدورة الإيقاعية الأصلية من () إلى ()⁽¹⁾.

1.1.2 طبيعة إيقاع الرجز:

هو إيقاع ذو أربعة عناصر إيقاعية، وقد خصّه محمد العياشي ببحث خاص في نظريته ، وذلك لطبيعته الإيقاعية الخاصة، وتداخله مع بعض الإيقاعات الأخرى كالبسيط و السريع⁽²⁾. أمّا من حيث قيمته الكمية، فإنه يتألف من أربعة عناصر إيقاعية، ثلاثة منها خفيفة، والرابع ثقيل، وهذا القدر من العناصر الإيقاعية يحمل في طيّاته أربعة مقاطع لفظية، ثلاثة مقصورين، وآخر ممدود، و هذا ما يجعل ترقيمه وتأليفه كما يلي: 4 ع ( تَكْ تَكْ تَكْ دُم)⁽³⁾.

أمّا من حيث نوعية الحركة، فإنه يمتاز بأخفّ حركة إيقاعية في نظرية العياشي، وذلك لغلبة العناصر الإيقاعية الخفيفة فيه على العناصر الثقيلة، بحيث يتكون من ثلاثة عناصر خفيفة مقابل عنصر واحد ثقيل.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:171.

(2) فضل بن عمار العماري، إيقاع الشعر العربي في ضوء نظرية العياشي، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، السعودية، ط1، 1337هـ، ص:341.

(3) محمد العياشي ، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:79.

أما من حيث التسهيلات التي تعتري هذا الإيقاع، فقد أقرّ العياشي فيه مجموعة من الجوازات، فلا هي تسهيل الاهتضام ولا المعاوضة، ومفادها أن يكون العنصر الأول إمّا مقصوراً أو ممدوداً، و الأمر نفسه مع العنصر الثاني،. وأمّا العنصر الثالث فلا يكون إلّا مقصوراً. وأمّا العنصر الرابع فلا يمكنه أن يكون إلّا ممدوداً⁽¹⁾.

1.2 العلاقة بين الإيقاعات المستعملة:

من أهم الخصائص المشتركة بين الإيقاعات المستعملة في هذه المدونة، البداية الخفيفة والنهائية الثقيلة، إذا إنّ الرّجز يبدأ بثلاثة عناصر مقصورة خفيفة، والرمل والكمال يبدأان بعنصرين مقصورين. زيادة على كونها إيقاعات ذات ستّ دورات إيقاعية، بحيث يحمل كل إيقاع من هذه الإيقاعات الثلاثة المستعملة ستّة دورات إيقاعية كحدّ أقصى في كلّ بيت، زيادة عن التشابه في نوعية الحركة الإيقاعية، إذ إنّها إيقاعات ذات حركة خفيفة، باستثناء إيقاع الرمل الذي تتعادل فيه العناصر الثقيلة مع العناصر الخفيفة، في حين نجد الكامل تغلب فيه العناصر الخفيفة على العناصر الثقيلة، الذي تتكون دورته الإيقاعية من ثلاثة عناصر مقصورة مقابل عنصرين ممدودين، أما الرّجز فإنّ دورته الإيقاعية تتكون من ثلاثة عناصر خفيفة مقصورة مقابل عنصر واحد ثقيل ممدود.

هذه أهمّ الخصائص المشتركة بين الإيقاعات المستعملة في هذه المدونة، التي تشترك في بعض الخصائص وتتخلف في خصائص أخرى، إلّا أهم صفة مشتركة بين هذه الإيقاعات الثلاثة المستعملة في هذه المدونة هو شيوعها، وكثرة استعمالها في الشعرية العربية القديمة و الحديثة معا.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 299.

2 الحركة الإيقاعية في قصيدة خليل حاوي:

من المعلوم أنّ كلّ إيقاع حركة، وليس كلّ حركة إيقاعاً و ذلك أنّ الحركة الإيقاعية تحكمها مجموعة من الضوابط والشروط⁽¹⁾، وذلك ما تمّ الإشارة إليه في الفصل السابق، كما أنّ الحركة الإيقاعية بدورها، تنقسم إلى حركة نوعية، فحركة كمية، فحركة كيفية⁽²⁾.

2.1 نوعية الحركة الإيقاعية:

يقصد بنوعية الحركة الإيقاعية في نظرية محمد العياشي عنصر الوزن، الذي يقوم على مبادئ الثقل و الخفة والسكون⁽³⁾، وذلك أنّ مفهوم الوزن في هذه النظرية، هو ما يحدثه الإيقاع من انطباع الثقل و انطباع الخفة حين تتقل الحركة أو حين تخفّ⁽⁴⁾.

وإذا كان مفهوم الحركة الإيقاعية يقوم على مبدأ الثقل و الخفة و السكون، فإنّ لكلّ إيقاع قِيَمًا حركية ثابتة، لا تزيد و لا تنقص⁽⁵⁾، كما أنّ الاختلاف في الكمّيّات يؤدي إلى الاختلاف في الكيفيات⁽⁶⁾، ومن هنا يجوز القول أنّ للحركة الإيقاعية مقادير مقدرة، وحدود محددة، وهذا ما يقودنا إلى طرح الإشكالية الآتية: ما هي القيمة الجزئية و الجمالية لكلّ إيقاع من الإيقاعات المستعملة في هذه المدونة؟

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 43.

(2) م.ن.ص: 44.

(3) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص: 27.

(4) ——— الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم. م.س.ص: 14.

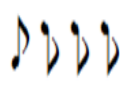
(5) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 48.

(6) ——— الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص: 16.

2.1.1 القيم الجزئية من الوزن والوقت للعناصر الإيقاعية

تتمثل القيم الجزئية من الوقت و الوزن في القيم الحركية التي تخصّ العناصر الإيقاعية كلّ على حدى، إذ أنّ لكلّ عنصر إيقاعي كمية محدودة من الوزن و الوقت ⁽¹⁾، ولإبراز القيم الجزئية للحركة الإيقاعية في هذه المدونة، ينبغي أخذ كلّ إيقاع على حدة

الجدول رقم:3

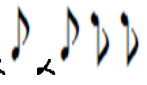
الإيقاع	دورته الإيقاعية	عدد العناصر الخفيفة	عدد العناصر الثقيلة	عدد العناصر الساكنة
الرّمل		02	02	02
الكامل		03	02	02
الرجز		03	01	00

يلاحظ من خلال هذا الجدول، أنّ كل إيقاع من هذه الإيقاعات الثلاثة المستعملة، يقوم على تكرار دورة إيقاعية محددة، ومن أجل معرفة القيم الجزئية من الوزن والوقت في هذه الإيقاعات الثلاثة، ينبغي حساب عدد العناصر الإيقاعية الخفيفة والثقيلة في كلّ دورة من هذه الإيقاعات الثلاثة، إذ أنّ من العناصر الإيقاعية ما يكون خفيفا، ومنها ما

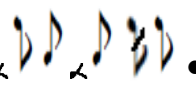
(1) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:16.

يكون ثقيلاً⁽¹⁾، ونسبة ما بين العنصر الثقيل والعنصر الخفيف من الوزن والوقت هي التّضعيف⁽²⁾، فالعنصر الثقيل يأخذ مقدار عنصرين خفيفين ومن أجل إبراز القيم الجزئية من الوزن والوقت في هذه المدونة، ينبغي أخذ كلّ إيقاع على حدى.

2.1.2 القيم الجزئية من الوزن والوقت في إيقاع الرّمل:

يقوم إيقاع الرّمل على تكرار الدورة الإيقاعية ذات ستّة عناصر (6 ع  تَكْ تَكْ دُم دُم)، حيث تتكون هذه الدورة الإيقاعية من عنصرين خفيفين () تَكْ تَكْ، مقابل عنصرين ثقيلين () دُم دُم، حيث يأخذ العنصر الثقيل () مقدار عنصرين خفيفين ()، وذلك أنّ قيمة العنصر الثقيل () يكون ضعف العنصر الخفيف ()، عليه نقول إنّ الدورة الإيقاعية للرمل، دورة ذات ستّة عناصر إيقاعية، تتسع لإدراج أربع مقاطع لفظية. مقصورين خفيفين ()، وثقيلين ممدودين ()، وذلك ما يتضح من خلال المثال من المدونة محل الدراسة. والذي يقول:

تَبْضُ قَلْبَيْنِ، وَزَنْدٌ لَيِّنٌ

 .  /  .
تَاكَ تَ دُم دُم | تَاكَ تَكْ دُم دُم | تَاكَ تَ دُم دُم

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:49.

(2) —، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:26.





تَاكَ تَ دُمْ آس تَاكَ تَاكَ دُمْ دُمْ تَاكَ تَاكَ دُمْ دُمْ


 تَاكَ تَ دُمْ آسْ

تَكَ تَكَ دُم دُم | تَكَ تَكَ دُم دُم





تَاكَ تَ دُمُ آسْ تَاكَ تَ دُمُ دُمُ تَاكَ تَ دُمُ دُمُ

تَكَ تَكَ دُم دُم تَاكَ تَاكَ دُم دُم تَاكَ تَاكَ دُم دُم تَاكَ تَاكَ دُم دُم



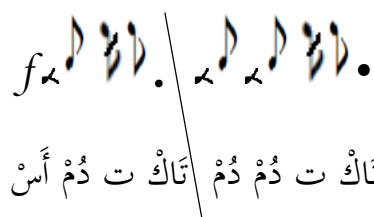
نَاكَ تَ دُمْ دُمْ تَكَ دُمْ دُمْ تَاكَ تَ دُمْ آسَ

تَاكَ دُمْ دُمْ تَاكَ دُمْ دُمْ تَاكَ دُمْ دُمْ

f 

349

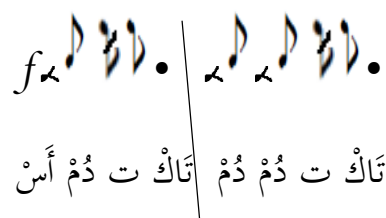
تَدْبُ العَنْكَبُوتُ



وَالْحَقَّافِيشُ تَطِيرُ



فِي أَسَى الصَّمْتِ الْمَرِيرِ



وَأَنَا فِي الْكَهْفِ مَحْمُومٌ ضَرِيرٌ⁽¹⁾



(1) خليل حاوي، نهر الرماد، م.س.ص: 68.

يتجلى من خلال هذا المثال المقطع، أنّه يقوم على تكرار دورات إيقاعية متساوية من حيث عدد عناصرها الإيقاعية، وغير متفاوتة من حيث قيمها من الوزن والوقت، إذ إنّ كل دورة إيقاعية تحتوي على ستة عناصر إيقاعية: خفيفين، ثقيلين، وساكنين، تتجلى القيم الجزئية من الوزن والوقت لإيقاع هذا المقطع حسب الجدول الآتي:

الجدول رقم:4

العنصر الإيقاعي	صورته الصوتية	القيمة من حيث الوزن	القيمة من حيث الوقت
	تَاكَ	الخَفَّة	واحد قيمة
	دُم	الثَّقَل	واحد قيمة
	أَسْ	لا شيء	واحد قيمة
	تَاكَ	الخَفَّة	واحد ونصف قيمة
	تَ	الخَفَّة	نصف واحد قيمة

وتجدر الإشارة إلى أنّ العرب تعمدوا ألاّ يقع العنصر الساكن إلّا بعد الثقيل، فيكون كأنّه مدّة مضافة إلى مدته، وبهذا يأخذ العنصر الخفيف من الوقت قدر واحد قيمة، بينما يأخذ العنصر الثقيل قدر وحدتين⁽¹⁾، بينما لا يكون العنصر الهاضم (•) إلّا متبوعا بالعنصر المهضوم (•)، ويستمر تناول ذلك بالتفصيل لاحقا في مبحث التصرف في العناصر الإيقاعية.

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:53.

2.1.3 القيم الجمالية من الوزن والوقت في إيقاع الرّمل:

تتراوح القيم الجمالية للحركة الإيقاعية من الوزن و الوقت إلى ثلاث درجات هي: الخفّة، و الثّقل، والرّمل⁽¹⁾، فمن الإيقاعات ما يكون خفيفا بجملته، إذا غلبت فيه العناصر الخفيفة على العناصر الثقيلة⁽²⁾ ويكون الإيقاع بجملته ثقيلا إذا غلبت فيه العناصر الثقيلة على العناصر الخفيفة⁽³⁾، أمّا إذا تعادلت العناصر الخفيفة مع العناصر الثقيلة في الدورة الإيقاعية، فإنّ ذلك الإيقاع في مفهوم العياشي، هو إيقاع رمل، بمعنى لا هو خفيف ولا هو ثقل، و إنّما بين الخفّة و الثّقل⁽⁴⁾. ومن هنا وجب التساؤل عن إيقاع الرّمل، إن كان خفيفا في جملته، أو ثقيلا، أو أنّه رمل؟

تتكون الدورة الإيقاعية للرمل () من عنصري خفيفين ( تَكْ تَكْ)، وعنصرين ثقلين ()، وبما أنّ العناصر الخفيفة مساوية للعناصر الثقيلة فإنّه إيقاع رمل بجملته، بمعنى أنّه ليس من الإيقاع الخفيف، وليس من الثقل، و إنّما يعدّ بين الخفة و الثقل.

2.1.4 القيم الجمالية من الوزن والوقت في إيقاع الكامل

يقوم إيقاع الكامل في نظرية محمد العياشي على تكرار الدورة الإيقاعية ذات سبعة عناصر، و التي تحمل

الترقيم: 7 ع  تَكْ تَكْ دُمْ تَكْ دُمْ⁽⁵⁾، حيث تتكون هذه الدورة الإيقاعية من ثلاثة عناصر إيقاعية

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:56.

(2) — الكميّات اللفظية والكميّات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:27.

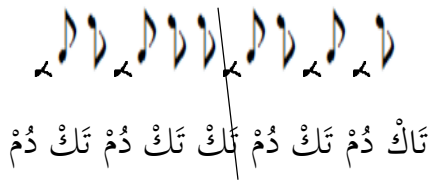
(3) — نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:27.

(4) —، الكميّات اللفظية و الكميّات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:27.

(5) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:270.

خفيفة من الشكل (تَكْ)، مقابل عنصرين ثقيلين من الشكل (مَمْ)، وهذه العناصر الإيقاعية السبعة، يُدرج فيها خمسة مقاطع لفظية: ثلاثة منها مقصورة، وإثنين ممدودين، مع العلم أنّ المقطع المقصور (تَكْ)، هو الحرف المتحرك غير المتبوع بساكن، أمّا المقطع الممدود (مَمْ دُم)، فيتمثل في الحرف المتحرك المتبوع بساكن⁽¹⁾، وذلك ما يتضح من خلال المثال الآتي:

نَيْلٌ شَوَائِهِ الرِّصَافَةُ



تَحْتَالُ فِي الْمَرْآةِ



عَارِيَةٌ تَطَلَّ وَلَا تُطَالُ



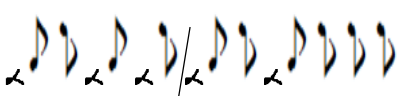
وَتَرَوْحُ تُنَبِّحُهَا الْحَوَاسُ الْخَمْسُ

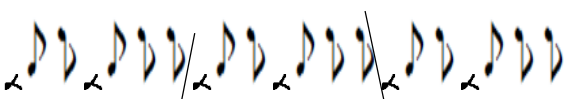
(1) محمد العياشي، الكميات اللفظية والكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص: 37.


 تَكْ تَكْ دُمْ تَكْ دُمْ / تَكْ تَكْ دُمْ تَكْ دُمْ / تَكْ تَكْ دُمْ تَكْ دُمْ
 فِي شَبَقِ الرَّجَالِ


 تَكْ تَكْ دُمْ تَكْ دُمْ

فَتُحِيلُهُ دَمْعُ الشَّمُوعِ


 تَكْ تَكْ دُمْ تَكْ دُمْ / تَكْ تَكْ دُمْ تَكْ دُمْ / تَكْ تَكْ دُمْ تَكْ دُمْ
 يُضِيءُ فِي وَرَعٍ يُؤَلِّدُهُ الْمِحَالُ⁽¹⁾


 تَكْ تَكْ دُمْ تَكْ دُمْ / تَكْ تَكْ دُمْ تَكْ دُمْ / تَكْ تَكْ دُمْ تَكْ دُمْ

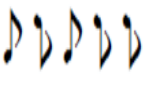
يقوم هذا المقطع المحلل على تكرار دورة إيقاعية ذات سبعة عناصر، وهذه العناصر الإيقاعية متساوية من حيث كمياتها، ومتجانسة من حيث كميّاتها، وذلك يعني أنّ العناصر الإيقاعية كانت مرتبة داخل الدورة على المنوال نفسه، وتتضح الكميات الجزئية من الوزن والوقت في إيقاع الكامل من خلال الجدول الآتي:

(1) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، م.س.ص: 134

المقطع	الصورة الصوتية	وزنه	قيمته من الوقت	مرات تكراره
	تَكْ	خفيف	واحد قيمة	3 مرات
	دُم	ثقل	إثنان قيمة	مرتين
	تَاكْ	خفيف ممدود	إثنان قيمة	مرة واحدة

وتجدر الإشارة إلى أنّ العنصر الثقيل ( دُم)، يأخذ مقدار قيمتين من الوقت، وذلك لأنه يأخذ قيمته و قيمة السكون ( تَاكْ)، إضافة إلى أنّ المقطع الخفيف الممدود ( تَاكْ)، يأخذ مقدار قيمتين من الوقت، و ذلك أنّ المقطع الخفيف الممدود ( دُم)، يعوض الخفيفين المتجاورين ( تَاكْ) في الدورة، وذلك ما يعرف في مفهوم العياشي بالتسهيل⁽¹⁾، أو ما يطلق عليه في نظرية الخليل بن أحمد الفراهيدي مفهوم الزحاف، حيث أن:  =  ⁽²⁾.

2.1.5 القيم الجمالية من الوزن و الوقت لإيقاع الكامل:

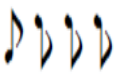
سبق القول أنّ من الإيقاعات ما يكون خفيفا بجملته، وذلك إذا غلبت فيه العناصر الإيقاعية الخفيفة على الثقيلة، وذلك ما يتجلى من خلال هذا الإيقاع (7 ع  دُم)، إذ أنّ الغلبة فيه للعناصر الخفيفة على العناصر الثقيلة، إذ أنّه يتكون من ثلاثة عناصر خفيفة من الشكل ( دُم)، مقابل عنصرين ثقيلين من الشكل ( دُم)، ومن هنا

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:162.

(2) م.ن.ص:163.

نستنتج أنّ الحركة الجمالية لإيقاع الكامل، هي حركة خفيفة، وذلك لسيطرة العناصر الخفيفة فيه على العناصر الثقيلة. ومن أجل ذلك يذهب الكثير من الباحثين في الدرس الإيقاعي إلى اعتبار الكامل، من أكثر الإيقاعات جليجة و حركات، كأنّما خلق للتغني، لذا فهو لا يصلح للتفلسف و الحكمة⁽¹⁾، بمعنى أنّ هذا الإيقاع يستمدّ خفته من العناصر الخفيفة التي تطغى على تركيبته المقطعية، ولربما ما جعل الشاعر يختار هذا الإيقاع في هذه المدونة، هو تلاؤمه مع الأغراض القصصية، حيث يذهب الباحث " سفر أغا" إلى القول: أنّ الكامل « يتّسع لأغلب الموضوعات الشعرية وخصوصا القصصية»⁽²⁾ ، وذلك أنّ شعر خليل حاوي يغلب عليه الطابع القصصي، أمّا محمد العياشي فيعتبره إيقاعا خفيفا، يتناسب أكثر مع أغراض الحماسة⁽³⁾.

2.1.6 القيم الجزئية من الوزن والوقت في إيقاع الرجز:

الرجز هو الإيقاع الأخير المستعمل لافي هذه المدونة، و هو إيقاع ذو أربعة عناصر: 4 ع  تَكْ تَكْ تَكْ تَكْ ⁽⁴⁾ حيث تتكون دورته الإيقاعية من ثلاثة عناصر خفيفة، وعنصر ثقيل واحد، وذلك كما يبدو في هذا المثال:

لَنْ أَدْعِي أَنْ مَلَكَ الرَّبِّ


تَاكَ تَاكَ تَكْ دُم تَاكَ تَاكَ تَكْ دُم تَاكَ تَاكَ تَكْ دُم

(1) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، م.س.ص: 108.

(2) م.ن.ص: 109.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 274.

(4) م.ن.ص: 299.

أُلْقِي خَمْرٌ بِكَرٍّ وَجَمْرًا أَحْضَرًا

تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُّ / تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُّ / تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُّ

فِي جَسَدِي الْمَغْلُولِ بِالصَّقِيغِ

تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُّ / تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُّ / تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُّ

صَقِّي عُروْقِي مِنْ دَمٍ

تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُّ / تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُّ / تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُّ

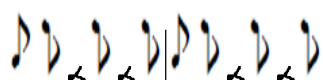
مُحْتَقِنٍ بِالْغَازِ وَالسَّمُومِ

تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُّ / تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُّ / تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُّ

عَنْ لَوْحِ صَدْرِي مَسْحُ

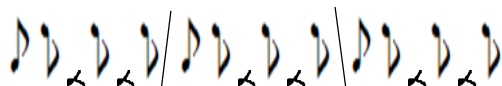
تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُّ / تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُّ / تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُّ

الذَّمَّغَاتِ وَالرَّسُومِ



تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم	تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم

صَحَوْ عَمِيقٌ مُّوجَهُ أَرْجُوهُ النُّجُومُ



تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُ | تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُ | تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُ

لَنْ أَدَّعِي، وَلَسْتُ أَدْرِ كَيْفَ



تَاكَ تَاكَ تَلْ تَلْ دُم تَلْ تَاكَ تَلْ تَلْ دُم / تَلْ تَاكَ تَلْ تَلْ دُم

لَا، لَعَلَّهَا الْجِرَاحُ



تَاكَ تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم

لَعَلَّهُ الْبَحْرُ وَحَفُّ الْمَوْجِ وَالرَّيَّاحُ



تَاكَ تَاكَ تَلَى دُمُ | تَاكَ تَاكَ تَلَى دُمُ | تَاكَ تَاكَ تَلَى دُمُ

لَعَلَّهَا الْعَيْبُوبَةُ وَ الصَّتِيعُ

تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم

شُدَّا عُزُوقِي لِعُرُوقِ الْأَرْضِ

تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم

كَانَ الْكُفْنُ الْأَبْيَضُ دَرَعًا

تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم

تَحْتَهُ يَحْتَمِرُ الرَّيِّعُ⁽¹⁾.

تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُم

(1) خليل حاوي، الناي و الريح، م.س.ص: 101.

2.1.7 القيم الجمالية من الوزن والوقت في إيقاع الرجز:

تتألف الدورة الإيقاعية للرّجز في نظرية محمد العياشي من ثلاثة عناصر خفيفة، مقابل عنصر واحد ثقيل: 4 ع

(1) تَ كُ تَ كُ تَ كُ دُمُ ، ومن هنا تكون الغلبة في هذا الإيقاع للعناصر الخفيفة على حساب العناصر الثقيلة، و من هنا وجب القول، أنّ إيقاع الرجز إيقاع خفيف في جملته، وذلك لتركيبته المقطعية التي تسيطر فيها العناصر الخفيفة على العناصر الثقيلة.

3 مبدأ التصرف في العناصر الإيقاعية:

كانَ معروفا في النظرية العروضية، أنّ الشّاعر له بعض الجوازات التي يمكنه الاستفادة منها، وذلك ضمن ما يعرف بالضرورات الشعرية⁽²⁾، إنّ محمد العياشي يقرّر في نظريته بعض التّصرفات المتّفق عليها بين الشعراء، فيما يخص العناصر الإيقاعية، بغية التخفيف على الشعراء من القيود التي تفرضها مقتضيات اللسان العربي من جهة، ومبادئ إيقاع الشعر العربي من جهة أخرى، ومن بين هذه التصرفات: مبدأ التسهيل، و مبدأ الإسكات، وعدد الدورات الإيقاعية.

3.1 مبدأ التسهيل بين الضرورة الشعرية والغاية الجمالية:

التّسهيل في نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي، هو ما كان معروفا في نظرية الخليل بن أحمد الفراهيدي بالزحاف، وإذا كان هذا المبدأ في النظرية العروضية متشعبا وغامضا، فإنه في نظرية محمد العياشي ينحصر في ضربين لا

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 299.

(2) عز الدين متولي، الضرورة الشعرية في شرح المفضل لابن يعيش، جمعا و تحقيقا و دراسة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الأزهر، كلية اللغات، إشراف: فاروق بدير، و شكري دياب، 2006، ص: 13.

ثالث لهما هما: التسهيل بالإهتضام، و التسهيل بالمعاوضة⁽¹⁾، ومن هنا وجب التساؤل عن طبيعة التسهيلات الواردة في هذه المدونة، ودلالاتها؟

ومن خلال الدراسة والتحليل لنظرية إيقاع الشعر العربي تبين أنّ لكلّ إيقاع من الإيقاعات الثلاثة المستعملة في هذه المدونة ضرب من التسهيل يعتره، ومن هنا وجب أخذ كلّ إيقاع وتسهيله على حدة.

3.1.1 إيقاع الرّمل وتسهيله:

يعتري إيقاع الرّمل ضرب واحد من التسهيل يُعرف بـ "الاهتضام"، حيث يرى العياشي أنّ الاهتضام هو نقطة حسّاسة في مجال الإيقاع، و يتمثل هذا النوع من التسهيل في مدّ العنصر الخفيف الأول على حساب جاره الخفيف الثاني باهتضامه⁽²⁾، حيث يكون هذا الضرب من التسهيل في موضع الخفيفين المتجاورين (١ ٢)، كما يكون هذا التسهيل في إيقاع الرّمل جوازا لا وجوبا، ويُسمّى العنصر الأول (١ •) هاضما، والثاني (٢) مهضوما، حيث أنّ:

ويمكن إبراز الدّورات الإيقاعية المسهلة و السّاملة من خلال الجدول الآتي:

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:57.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:166.

الجدول رقم: 5

عدد الدورات المسهلة	عدد الدورات السالمة	عدد الدورات الإيقاعية	إيقاعها	القصيدة
113	146	159	رمل	البحار والدرويش
95	33	128	رمل	ليالي بيروت
64	17	81	رمل	دعوى قديمة
95	26	121	رمل	نعش السكاري
30	22	52	رمل	جحيم بارد
55	18	73	رمل	بلا عنوان
60	31	91	رمل	في جوف الحوت
70	22	92	رمل	السجين
61	31	92	رمل	في سدوم
141	48	189	رمل	بعد الجليد

القصيدة	إيقاعها	عدد الدورات الإيقاعية	عدد الدورات السالمة	عدد الدورات المسهلة
حب وجلجلة	رمل	84	19	65
المجوس في أروبا	رمل	127	35	92
عودة إلى سدوم	رمل	139	51	88
وجوه السندباد	رمل	345	98	247
الرعد الجريح	رمل	1028	578	450
صلاة	رمل	102	22	80
ريح	رمل	09	1	8
أنت	رمل	24	7	17
عكاز معلق	رمل	21	7	14

يتجلى من خلال الجدول السابق، أنّ عدد الدورات الإيقاعية المسهلة يفوق عدد الدورات السالمة في هذه المدونة، وذلك لا يعدّ تحزّماً في الإيقاع، أو ضعفاً من الشاعر، بل لأنّ الأمر في نظرية إيقاع الشعر العربي مختلف تماماً عمّا هو عليه في نظرية العروض، حيث أنّ المرحف في نظرية الخليل بن أحمد الفراهيدي، هو السالم في نظرية محمد العياشي، بمعنى أنّ التّفعية الأصلية في الرّمل عند الخليل بن أحمد الفراهيدي هي "فاعلاتن"، وذلك ما يعادل الدورة الإيقاعية المسهلة

رَبَّمَا عُدْتُ لِبَارِيسَ، لِأَخِي

ذكريات الجوع فيها و الجنون

رُبَّمَا عُدْتُ إِلَى الْكَهْلِ الْحَزِينِ

عَلَّهِ يَغْفِرُ لِي بَعْدَ سِنِينَ

364

[illegible]

وَأَحْيَا زَوْجَتَهُ، أُمًّا نَبِيلَهُ

تَمْسَحُ الْأَمْسَ سِوَى ذِكْرِي جَمِيلَهُ

يَا حَبِيبِي لَا تَقُلْ لَيْلَهُ

مِلْءُ عَيْنَيْكَ وَكَفَيْكَ رِيَّاحِينَ وَلِيْنُ

365

تَاكَ ت دُم دُم تَاكَ ت دُم دُم تَاكَ تَاكَ تَاكَ تَاكَ





تَكْ تَكْ دُمْ دُمْ / تَاكْ تَاكْ دُمْ دُمْ / تَاكْ تَاكْ دُمْ دُمْ

إيقاعية سلمة 6 ع  • أما الثانية (تاك ت دُم)، وذلك أنّ إيقاع الرّمل في نظرية محمد العياشي يقبل ضربا واحدا من التّسهيل، وهو الاهتضام الذي يقوم على مدّ العنصر الخفيف الأول على جاره الخفيف الثاني فيأخذ وزنه ووقته (2).

وَيُسَمَّى العنصر الأول من الدورة الإيقاعية المسهلة (• تَأَكُّ) هاضماً، و الثاني مهضوماً (ت)، فيأخذ العنصر الهاضم مقدار قيمة و نصف من الوزن والوقت، بينما يأخذ العنصر المهضوم نصف قيسمة من الوزن والوقت، و ذلك

(1) خليل حاوي، نهر الرماد، قصيدة بلا عنوان، م.س.ص: 54، 55.

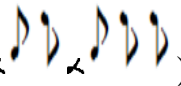
(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 166.

أنّ الأول أخذ نصف قيمة الثاني، غير أنّ كلّا الدوريتين الإيقاعيتين تحتوي على ستّة عناصر إيقاعية، و هذا ما يعطي الإيقاع شروطه الأساسية، القائمة على النسبية والتناسب، و المعاودة الدورية ⁽¹⁾.

وتكمن القيمة الفنية لمبدأ التسهيل في نظرية محمد العياشي، في أنّه يمنح الإيقاع دورات إيقاعية متجانسة من حيث القيمة الكمية، وذلك ما يلاحظ من خلال المثال المقطع، أمّا مبدأ الزحاف في النظرية العروضية، يعطينا تفاعيل متفاوتة الأحجام، ففي الرّمل يعطينا الزحاف تفاعيل متفاوتة مثل (فاعلاتن، فعلاتن، فاعلن، فعلن)، و هذه التّفاعيل متفاوتة من حيث القيمة الكمية، إذ من غير المعقول أن تتساوى (فاعلاتن) مع (فعلن)، وذلك ما يرفضه محمد العياشي في نظريته، حيث يرى أنّ النسبية في الكمّيات، و التّناسب في الكيفيات، والمعاودة الدورية هي ميسم الإيقاع.

3.1.2 إيقاع الكامل وتسهيله:

يعتري إيقاع الكامل ضرب واحد من التسهيل، و هو تسهيل المعاوضة، الذي يقوم على تعويض الخفيفين

المتجاورين ( تَكْ تَكْ) بخفيف ممدود ( تَأْكَ)، حيث يأخذ وزهما ووقتهما، فتتحول بذلك الدورة الإيقاعية للكامل من ( تَكْ تَكْ دُمْ تَكْ دُمْ) إلى ( تَأْكَ دُمْ تَكْ دُمْ) ⁽²⁾.

وما يفهم من هذا، أنّ قيمة العنصرين الخفيفين ( تَكْ تَكْ) من الوزن و الوقت، تعادل قيمة الخفيف الممدود

( تَأْكَ)، وذلك لأنّه يأخذ وزهما ووقتهما، حيث أنّ:  = ، ويمكن إبراز عدد الدورات الإيقاعية السالمة و المسهّلة في هذه المدونة من خلال الجدول الآتي:

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:162.

(2) م.ن.ص:271.

الجدول رقم: 06

عدد الدورات المسهلة	عدد الدورات السامة	عدد الدورات الإيقاعية	إيقاعها	القصيدة
74	105	179	الكامل	الكهف
65	138	203	الكامل	جنية الشاطئ
180	295	475	الكامل	رسالة الغفران
55	141	196	الكامل	النأي والريح
77	104	181	الكامل	في صومعة كامبريدج
07	11	18	الكامل	قطار المحطة
12	24	36	الكامل	العجبية
04	17	21	الكامل	أم المصطفى
24	38	62	الكامل	في بابل

يُلاحظ من خلال الجدول السابق، أنّ عدد الدورات الإيقاعية السالمة يفوق عدد الدورات المسهلة في جميع قصائد هذه المدونة، وذلك أنّ مقتضيات الإيقاع تفضل البداية الخفيفة على البداية الثقيلة، وذلك ما يذهب إليه العياشي محمد في نظرية إيقاع الشعر العربي، حيث يرى أنّ البداية الخفيفة شرط أساسي في الإيقاع الشعري⁽¹⁾.

وتكمن جمالية التسهيل، في نظرية محمد العياشي في المحافظة على التناسب في الكمّيات الإيقاعية، أو بعبارة أخرى أنّ التسهيل في مبدأ العياشي لا يعطي دورات إيقاعية متفاوتة الأحجام كما هو الحال مع الزحاف في نظرية الخليل بن أحمد الفراهيدي، إذ يعطينا الزحاف في النظرية العروضية تفاعيل متفاوتة في كمياتها، مثل: متفاعلن، مستفعل، مُتفأ، في حين أنّ الواقع يتبث أنّ متفاعلن لا تعادل مُتفأ من الناحية الكمية، ولكن مبدأ التسهيل عند العياشي يحافظ على التناسب في الكمّيات فيعطي دورات إيقاعية متجانسة، و ذلك ما يُلاحظ من خلال المثال الآتي:

يَمْضِي وَتَنْفُضُهُ الدُّرُوبُ إِلَى الدَّرُوبِ



 تَاكَ دُمّ تَاكَ دُمّ تَاكَ دُمّ تَاكَ دُمّ تَاكَ دُمّ تَاكَ دُمّ

أَمَاه لَا تَسْتَرْحِي



 تَاكَ دُمّ تَاكَ دُمّ تَاكَ دُمّ تَاكَ دُمّ

بِالدَّمْعِ فِي غَبَشِ الْعَيْشَةِ لَنْ أُجِيبَ

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:152.

تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم
تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم

خَلْفَ الْكُهُوفِ، وَخَلْفَ صَخْرَا الشَّوْاطِيءِ

تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم
تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم

مَعُولٌ، حَقْلٌ، وَمَكْتَبَةٌ وَدَارٌ

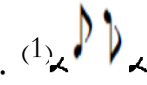
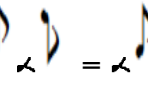
تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم
تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم

مَلَكِي عَنْ جَنِّ الْمَغَاوِرِ وَ الْبَحَارِ⁽¹⁾

تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم
تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم

يلاحظ من خلال هذا المثال المقطع، أنه يقوم على تكرار الدورة الإيقاعية نفسها، واللافت للانتباه في هذه العملية، أن هذه الدورة الإيقاعية المكررة، أحيانا تكون سالمة، وأحيانا أخرى تكون مسهّله، حيث تشكّل الدورة التي تحمل الصورة الصّوتية والبصرية) تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم | تَاكَ دُم تَاكَ دُم، الدورة الأصلية في إيقاع الكامل، أو بعبارة أخرى

(1) خليل حاوي، بيادر الجوع، م.س.ص.14.

الدورة السّالمة، في حين تشكّل الدورة السّالمة ( تَاكْ دُمْ تَاكْ دُمْ)، الدورة الإيقاعية المسهلة بالمعاوضة، حيث أن:  =  (1).

الملاحظ من خلال هذين الدوريتين، أنّ كليهما يحمل سبعة عناصر إيقاعية، وهما متساويتان من ناحية القيمة الكمية من الوزن و الوقت، ذلك أنّ إيقاع الكامل في نظرية محمد العياشي، لا يعتره إلا نوع واحد من التسهيل، وهو تسهيل المعاوضة في موضع التّكين المتجاورين ( تَاكْ تَاكْ)، فيصبح بذلك يصبح إيقاع الكامل قائما على دورتين إيقاعيتين، متجانسين في القيمة الكميّة من حيث الوزن و الوقت، أمّا مبدأ الزّحاف في النّظرية العروضية، فيترتب عليه العديد من التّفاعيل المتفاوتة في قيمتها الكمية، منها (مُسْتَفْعَلَنْ، مُتَفَاعِلَانْ، مُسْتَفْعَلَانْ، مُتَفَعْلَنْ، مُسْتَعْلَنْ، مُتَفَا، مَفَا،) و الملاحظ أنّ هذه التّفاعيل المزاحفة غير متساوية في كمّيّاتها.

وعليه، نقول أنّ مبدأ التّسهيل في نظرية محمد العياشي أيسر على دارس الإيقاع، من مبدأ الزّحاف في نظرية الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهو أنّ مسميات الزحاف وقوانينه متشعبة وعديدة في النّظرية العروضية، وذلك ما يجعل الأمر عسيرا على دارس الإيقاع، بينما مبدأ التّسهيل لا يترتب عنه إلا دورة إيقاعية واحدة، كما كان الحال في المثال السابق.

3.1.3 إيقاع الرّجز وتسهيله:

يمتاز إيقاع الرّجز في نظرية محمد العياشي، بطبيعة خاصة ومن أجل ذلك فقد خصّه ببعض التسهيلات، التي يمكن للشعراء استخذمها كرخص، من أجل التّخفيف من بعض مقتضيات الإيقاع واللسان العربي، وتتمثل هذه الجوازات

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 271.

في إمكانية تعويض العنصرين الأول أو الثاني بخفيف ممدود، أما في العنصرين الثالث والرابع فلا يمكن ذلك، ويمكن إبرز تسهيلات الرجز المستعملة في هذه المدونة من خلال الجدول الآتي:

الجدول رقم: 07

القصيدة	إيقاعها	عدد الدورات الإيقاعية	عدد الدورات السالمة	عدد الدورات المسهلة
الجروح السود	الرجز	36	28	08
عند البصارة	الرجز	254	106	148
السندباد في رحلته الثامنة	الرجز	693	355	338
في الجنوب	الرجز	31	16	15
درّة المدينة	الرجز	12	06	06
في سدوم	الرجز	32	17	15
مناخ	الرجز	08	04	04
المنام	الرجز	22	11	11
اللفظة البسيطة	الرجز	16	11	05

عدد الدورات المسهلة	عدد الدورات السالمة	عدد الدورات الإيقاعية	إيقاعها	القصيدة
03	04	07	الرجز	أرض الوطن

نستنتج مما سبق، أن عدد الدورات الإيقاعية المسهلة، يفوق عدد الدورات الإيقاعية السالمة في بعض القصائد. ويختص التسهيل في إيقاع الرجز بإثقال الحركة الإيقاعية، إذ أن الجوازات التي أقرها محمد العياشي في هذا الإيقاع تقوم على تعويض خفيفين مقصورين (تَكْ تَكْ) ، بخفيف ممدود (تاك)، مع المحافظة على الكميات، وهذا ما يلاحظ في المثال الآتي:

في شاطئٍ مِنْ جُزْرِ الصَّقِيعِ

تاك تَكْ تَكْ دُم / تاك تَكْ تَكْ دُم

تاك تَكْ تَكْ دُم / تاك تَكْ تَكْ دُم

كُنْتُ أَرَى فِيمَا يَرَى الْمَبْنُجُ الصَّرِيعِ

تاك تَكْ تَكْ دُم / تاك تَكْ تَكْ دُم

تاك تَكْ تَكْ دُم / تاك تَكْ تَكْ دُم

صَحْرَاءَ كَلْسٍ مَالِحٍ بُؤَارِ

تاك تَكْ تَكْ دُم / تاك تَكْ تَكْ دُم

تاك تَكْ تَكْ دُم / تاك تَكْ تَكْ دُم

تَمْرُجُ بِالتَّلَجِ، وبِالزَّهْرِ وبِالشَّمَاوِ

تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ
تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ

داري التي تَحَطَّمتْ

تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ
تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ

تَنْهَضُ أَنْقَاضِهَا⁽¹⁾

تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ
تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ

يبتجلى من خلال هذا المثال المقطع، أنه يقوم على تكرار دورات إيقاعية متجانسة من حيث كمياتها من الوزن و الوقت، إذ أنّ جميع الدورات الإيقاعية المستعملة في هذا المقطع، ذات قيمة كميّة متجانسة، و هذا على عكس الزحاف في النظرية العروضية الذي يترتب عنه تفاعل من مختلف الأحجام، تتفاوت تفاوتاً ملحوظاً في قيمها الكمية، في التحليل العروضي لهذه المدونة، وجدنا أنّ مبدأ الزحاف، قد تولّد عنه تفاعل مختلفة الأحجام مثل (مُسْتَفْعِلن، مُتَفَعِلن، مُسْتَفْعِلن، فَعُولُنْ ، فاعلن، فَعُوْ)، والسؤال الذي يطرح نفسه: كيف لـ (مُسْتَفْعِلنْ) أن تتعادل مع (فَعُو) في

(1) خليل حاوي، الناي و الريح، م.س.ص:100.

الكمية؟، و على العكس من ذلك نجد مبدأ التسهيل في نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي، يعطي دورات إيقاعية متجانسة في كمياتها من الوزن و الوقت، و ذلك ما لاحظناه في المثال المقطع.

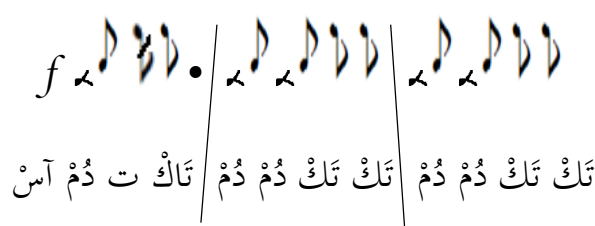
3.1.4 مبدأ الإسكات بين المحافظة على الكميات والجمال:

الإسكات في نظرية إيقاع الشعر العربي، هو مبدأ يمكن الشاعر من ترك عنصرا إيقاعيا ، أو اثنين أو ثلاثة خاليا من الحركة اللفظية، فتتوقف الحركة الصوتية عندها، ويستمر الوقت بالقدر الذي تستغرقه العناصر المخلاة من الحركة اللفظية، كما لو كانت عامرة ناطقة⁽¹⁾، و يستغرق العنصر الساكت قدر وحدتي قيمة، حيث يدرج صاحب النظرية العنصر الساكت ضمن الميات الإيقاعية الساكطة⁽²⁾، حيث يجسّد العنصر الساكت بالصورة الصوتية (آس)، أمّا التقييم الإيقاعي فيجسده بالصورة البصرية $f^{(3)}$ ، ومن بين الأمثلة عن الإسكات في هذه المدونة، ما جاء في قول الشاعر:

تَبْضُ قَلْبَيْنِ، وَزَنْدٌ لَيْنٌ



وَصَدَى يَهْمُسُهُ دَفْءُ الْحَرِيرِ



(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:167.

(2) ——— الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:103.

(3) ربيعة الكعبي، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، م.س.ص:282.

f 

وَحَيَالٌ يَتَّحِدِي^{٢٨}

تَكَ تَكَ دُم دُم

عَتَمَةُ الْمِجْهُولِ السِّرِّ الْكَبِيرِ

$$f \prec \bullet \mid \prec \prec \bullet \mid \prec \prec \bullet$$

تَاكَ ت دُم دُم | تَاكَ ت دُم دُم | تَاكَ ت دُم آس

أَتْرَاهُ كَانَ لِي يَوْمٌ مُعَافَى وَ نَضِيرٌ

[illegible]

تَكَ تَكَ دُمُ دُمُ تَكَ تَكَ دُمُ آس

أَمْ حِكَايَاتُ تُلُوجٍ مَدَّهَا

$f \sim \text{[musical notation]} \cdot$

تَاكَ ت دُم دُم | تَكَ تَكَ دُم دُم | تَكَ تَكَ دُم دُم آس

البحرانُ في وَهَجِ الهَجِيرِ⁽¹⁾



تَاكَ تَ دُمُ دُمُ تَاكَ تَ دُمُ آسَ

يستنتج من هذا المثال المقطع، أنّ مبدأ الإسكات لا يكون في الحشو، وإنما يكون في الدورة الإيقاعية الأخيرة من السطر الشعري، و من أجل ذلك سُمّي بالإسكات، و ذلك أن الحركة اللفظية تتوقف عنده، إذ يعمل هذا المبدأ في نظرية إيقاع الشعر العربي على تجانس الميات الإيقاعية من يث وزنها ووقتها، حيث تتوقف الحركة اللفظية عند العنصر الساكت، في حين يستمر الوقت، ويأخذ العنصر الساكت (f آس) مقدار وحدتي قيمة من الوقت، بمعنى أن العنصر الساكت يعادل العنصر الممدود (f دُم) من حيث القيمة الكمية، حيث أن: f دُم = f دُم دُم، إذ أنّ الأولى دورة إيقاعية جميع عناصرها ناطقة، في حين أنّ الثانية دورة إيقاعية عنصرها الأخير ساكت، ويمكن إبراز مظاهر الإسكات في هذه المدونة من خلال الجدول الآتي:

الجدول رقم 08

الديوان	عنوان القصيدة	عدد مرات الإسكات
نهر الرماد	البحار والدرويش	29
	ليالي بيروت	20

(1) خليل حاوي، نهر الرماد، م.س، ص: 68.

10	دعوى قديمة	
02	نعش السكارى	
11	جحيم بارد	
10	بلا عنوان	
28	في جوف الحوت	نهر الرماد
22	السجين	
12	في سدوم	
29	بعد الجليد	
17	حب وجلجلة	
06	المجوس في أوروبا	
25	عودة إلى سدوم	
31	الجسر	
66	وجوه السندباد	النأي والريح
21	الأم الحزينة	بيادر الجوع

112	لعازر عام 1962	
46	ضباب وبروق	الرعد الجريح
90	الرعد الجريح	
11	صلاة	من جحيم الكوميديا
14	بلاد الغربتين	
05	ريح	
07	قطع اللسان	من جحيم الكوميديا
08	أنت	
14	عكاز معلق	

يلاحظ من خلال هذا الجدول ، أنّ مبدأ الإسكات يشكل حضوراً معتبراً في هذه المدونة، كما يشكّل الإسكات في نظرية محمد العياشي دعامة أساسية في إيقاع الشعر العربي، و ذلك أن مبدأ الإسكات، هو مبدأ يتيح للشاعر الفرصة من أجل أخذ أنفاسه من جهة⁽¹⁾ ، ومن أجل المحافظة على تجانس الكميات الإيقاعية، و عدم تحزّمها من جهة أخرى. فلو نظرنا إلى الأمر نظرة عروضية، لوجدنا تفاوتاً كبيراً بين التفاعيل العروضية، فكيف نسوي مثلاً بين (فعلاتن و

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.س: 169.

فَعْلُنْ، و الواقع يتبث أنّ (فعلاتن) أكبر قيمة من (فَعْلُنْ)، ولكن عن طريق الإسكات تتناسب الدورات الإيقاعية و تنتظم، و ذلك أنّ النظام أهم شرط من أجل نجاح الإيقاع⁽¹⁾.

وإذا كان مبدأ العلة في النظرية العروضية يقوم على الزيادة، أو النقصان ن لإغنى العياشي يرى ذلك إخلالا بالكميات الإيقاعية، ويتساءل عن الكيفية التي يُزاد بها عنصر إيقاعي، أو تنقص منه كمية أخرى، ويبقى الإيقاع هو الإيقاع، والصواب عند العياشي أن يلجأ الشعراء إلى التصرف في الحركة اللفظية، دون إخلال بالكميات والكيفيات الإيقاعية.

أما النوع الثاني من التسهيل، فهو تسهيل المعاوضة الذي يقوم على تعويض المقصورين المتجاورين (٧ ٧) بخفيف ممدود (٧) يأخذ وزهما ووقتتهما، حيث أن ٧ ٧ = ٧⁽²⁾. وقد حضر هذا النوع من التسهيل في شعر خليل حاوي من خلال إيقاع الكامل، ومثاله:

تَغْتَسِلُ الدُّنُوبُ

٧ ٧ ٧ ٧ ٧ ٧ | ٧ ٧ ٧ ٧ ٧ ٧
تَكْ تَكْ دُم دُم | تَكْ تَكْ دُم دُم

(1) م.ن،ص:63.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:163.

وَأَخَافُ مِنْ بِاسْمِ الصَّلِيبِ

٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦

تَكَ تَكَ دُمُ دُمُ تَكَ دُمُ تَكَ دُمُ

وَأَنْسَلُ لِلْكَهْفِ الْمَعْلَقِ

٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦

تَكَ دُمُ تَكَ دُمُ تَكَ دُمُ تَكَ دُمُ

فَوْقَ أَمْوَاجِ الْمَضِيقِ

٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦

تَكَ تَكَ دُمُ تَكَ دُمُ تَكَ تَكَ تَكَ دُمُ

رَمَلٌ، نَفَايَاتٌ، كِلَابٌ

٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦

تَكَ تَكَ دُمُ تَكَ دُمُ تَكَ تَكَ تَكَ دُمُ

مَرْفَأٌ، حَرْبٌ، عَتِيقٌ⁽¹⁾

٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ / ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦
تَاكْ دُمْ تَاكْ دُمْ تَاكْ دُمْ تَاكْ دُمْ تَاكْ دُمْ

4 أنواع الختم في قصيدة خليل حاوي:

لقد سبق القول، إنّ الختم في نظرية إيقاع الشعر العربي أنواع، فمنه: الختم السالم الخفيف، والختم السالم المتوسط، والختم السالم المتوسط، والختم السالم الثقيل، والختم السالم المذيل، ومن هنا وجب التساؤل عن طبيعة الأختام المستعملة في هذه المدونة، وعن الدلالات التي ترمي إليها؟ ويمكن إبراز طبيعة الأختام المستعملة في هذه المدونة من خلال الجدول الآتي:

الجدول رقم: 09

الديوان	القصيدة	الختم السالم الخفيف	الختم السالم المتوسط	الختم السالم الثقيل	الختم السالم المذيل
نهر الرماد	البحار والدرويش	00	00	10	15
	ليالي بيروت	00	00	12	10

(1) خليل حاوي، بيدار الجوع، قصيدة جنبة الشاطئ، م.ن.ص:30.

08	14	00	00	دعوى قديمة	نهر الرماد
04	09	00	00	نعش السكارى	
02	05	00	00	جحيم بارد	
03	08	00	00	بلا عنوان	
00	00	08	12	الجروح السود	
03	05	00	00	في جوف الحوت	
04	08	00	00	السجين	
11	15	00	00	سدوم	
07	20	00	00	بعد الجليد	
03	08	00	00	حبّ وجلجلة	
06	16	00	00	المجوس في أروبا	
08	20	00	00	عودة إلى سدوم	
00	07	00	00	الجسر	
00	00	12	25	عند البصارة	

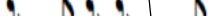
20	00	13	00	الناي والريح في صومعة كامبريدج	الناي والريح
30	18	00	00	وجوه السندباد	
06	00	25	15	السندباد في رحلته الثامنة	
22	15	00	00	جنية الشاطئ	بيادر الجوع
45	30	00	00	لعازر 1962	
17	25	00	00	الأم الحزينة	الرعد الجريح
28	22	00	00	ضباب وبرق	
40	30	00	00	الرعد الجريح	
47	35	00	00	رسالة الغفران من صالح إلى ثمود	

21	00	22	00	قطار المحطة	من جحيم الكوميديا
16	20	00	00	صلاة	
09	12	00	00	بلاد الغربتين	
04	00	06	05	درة المدينة	
05	08	00	00	ريح	
04	00	03	04	في سدوم للمرة الثالثة	
06	00	08	06	أم المصطفى	
06	00	04	05	مناخ	
07	00	06	08	المنام	
05	00	10	08	اللفظة البسيطة	
03	00	04	05	أرض الوطن	
06	08	00	00	أنت	

يتبين من خلال الجدول السابق، أنَّ الختم المشترك بين جميع الإيقاعات المستعملة في هذا الديوان، هو الختم السَّالم المذيل، ويُقصد بالختم السَّالم ذلك الختم الذي تكون دورته الإيقاعية مستوفية لجميع عناصرها الإيقاعية منطوقة، أو بعبارة أخرى هو الذي تكون دورته الإيقاعية سالمة من الإسكات، بمعنى أن تكون جميع عناصر الدورة الإيقاعية عامرة منطوقة، أمَّا الختم السَّالم المذيل فهو ضرب من الختم السَّالم، الذي يقصد به، ما التقى في آخره ساكنان⁽¹⁾، ومن الأمثلة على ذلك من المدونة، قول الشاعر:

تَكَ تَكَ دُم تَكَ دُم

الْحَيْنُ بَعْدَ الْحَيْنِ تَعْبُرُ وَجْهَتِي



 تَاكَ دُمْ تَاكَ دُمْ تَاكَ دُمْ تَاكَ دُمْ

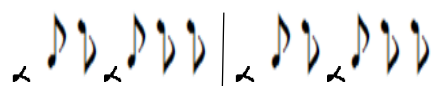
(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 175.

صُورٌ وَتُنْبِثُ فِي الطَّرِيقِ



تَكَ تَكَ دُمُ تَكَ دُمُ تَكَ دُمُ تَكَ دُمُ

صُورٌ يُشَوِّهَهَا الدَّوَارُ



تَكَ تَكَ دُمُ تَكَ دُمُ تَكَ تَكَ دُمُ تَكَ دُمُ

أُمِّي، أَبِي، تِلْكَ اللَّيِّ



تَاكَ دُمُ تَكَ دُمُ تَاكَ دُمُ تَكَ دُمُ

تَحْيَا تَمُوتُ فِي انْتِظَارِ



تَاكَ دُمُ تَكَ دُمُ تَاكَ دُمُ تَكَ دُمُ

النَّاسُكَ الْمَخْدُولِ فِي رَأْسِي



تَاكَ دُمُ تَكَ دُمُ تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ

يَشْدُ قِوَاهُ، يَنْهَرُنِي، أَفِيقُ⁽¹⁾



يحتوي هذا المثال المقطع على أختام سالمة مذيعة، حيث يكون الأول عند الدورة الإيقاعية (طول النَّهَارُ

م)، إذ تنتهي هذه الدورة الإيقاعية بحرفين ساكنين، و أما الختم الثاني فيكون عند الدورة الإيقاعية (في الطَّرِيقُ

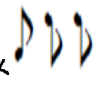
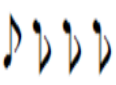
م)، ويكون الختم الثالث عند الدورة (يَشَوُّهُهَا الدَّوَارُ م)، ويكون الختم الرابع عند الدورة

الإيقاعية (على اَنْتِظَارُ م)، أما الختم الخامس فيكون عند الدورة الإيقاعية (أَفِيقُ م).

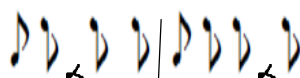
والملاحظ على هذه الأختام الخمسة، أنَّها كلّها تنتهي بحرفين ساكنين ومتجاورين، وهذا ما يُطلق عليه في النظرية العروضية مصطلحات: التسبيغ، التذيل، و الترفيل، و الهدف من هذه العملية في الدّرس الإيقاعي، هو إطالة زمن النّعمة، وإعطائها زمنا أطول في الأداء، بمعنى أنّ الهدف من هذه العملية، هو هدف إنشادي بحثن يطول على إطالة زمن النّعمة الموسيقية.

(1) خليل حاوي، الناي و الريح، م.س.ص:44.

4.1 الختم السّالم الخفيف:

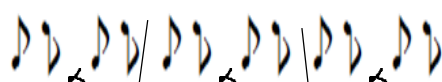
هو ما كان ممدوه الأخير مسبقاً بخفيفين ()⁽¹⁾، يعني يكون العنصر الثقيل () من الدورة الإيقاعية مسبقاً بخفيفين ()، ويلاحظ من خلال الجدول السابق، أنّ الختم السّالم الخفيف في هذه المدونة، لا يستعمل إلا في إيقاع الرّجز، وذلك للتركيبية المقطعية لإيقاع الرّجز، الذي يقوم على ثلاثة عناصر خفيفة متتالية ()⁽²⁾، و من بين الأمثلة عن الختم السّالم الخفيف في هذه المدونة، ما جاء في قول الشّاعر

يَخْتَلِجُ الوَعْدُ على الشَّفاه



تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ

وَذَاتَ لَيْلٍ سُقَّتْهَا للنَّهَرِ

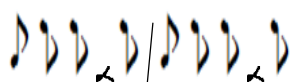


تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م. س. ص: 174.

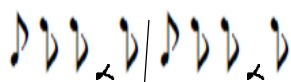
(2) م. ن. ص: 299.

أَنْتِ، رَكَعْتُ، هَمَّتْ بِهَا يَدَاكَ



تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُ

بَيْنَمَا أَنْتَ تَعَانِي صَمْتِكَ الْأَجُوفَ⁽¹⁾

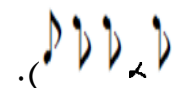


تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُ

يحتوي هذا المثال المقطع على أربعة أختام سالمة خفيفة، حيث يكون الختم الأول عند الدورة الإيقاعية

(أَنْتِ رَكَعْتُ)، بينما يكون الختم الثاني عند الدورة الإيقاعية (هَمَّتْ بِهَا يَدَاكَ)، أما الختم

الثالث فيكون عند الدورة (بينما أنت تعاني)، و يكون الختم الرابع عند الدورة الإيقاعية (صَمْتِكَ الْأَجُوفِ



والملاحظ على هذه الأختام، أن ممدودها الأخير ()، دائما يكون مسبوقا بخفيفين ()، وتكمن القيمة

الفنية لهذا الضرب من الختم في جعل الحركة الإيقاعية أكثر خفة و سرعة، إذ أن تتابع العناصر الخفيفة في الدورة الإيقاعية الواحدة يجعل الإيقاع خفيف في جملته⁽²⁾.

(1) خليل حاوي، الناي و الريح، م.س.ص:16.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:58

وختاماً لما سبق نقول أن القيمة الجمالية للختم السالم الخفيف، تتمثل في تسريع الحركة الإيقاعية و أعطائها نوعاً من الخفة والديناميكية، وذلك لتتابع العناصر الخفيفة في الدورة الإيقاعية الناجمة عن هذا النوع من الختم.

4.2 الختم السالم الثقيل:

يتمثل هذا الضرب من الختم فيما كان ممدوده الأخير مسبقاً بممدود آخر (١) ، ويلاحظ من خلال الجدول السابق، أن هذا الضرب من الختم، لم يستعمل في هذه المدونة ما عدا في القصائد المنظومة على إيقاع الرّمل، وذلك يرجع إلى الطبيعة المقطعية لإيقاع الرّمل، التي تنتهي بعنصرين ممدودين (٢) ، إضافة إلى أن مبدأ التسهيل في إيقاع الرمل يكون في موضع الخفيفين المتجاورين فقط (٢) ، بينما العنصران الخفيفان، لا يكونا إلا في بداية الدورة الإيقاعية لا في نهايتها.

وتكمن القيمة الفنية لهذا الضرب من الختم، في جعل الحركة الإيقاعية متراوحة بين الثقل والخفة، فلا يكون الإيقاع ثقيلاً ولا خفيفاً، وإنما يكون رملاً في منزلة بين المنزلتين، بمعنى أنه لا هو من الثقل ولا هو من الخفيف. و من بين الأمثلة على هذا الضرب في هذه المدونة، ما جاء في قول الشاعر:

أَتُعَيِّنَ لَنَا الْحَبَّ وَجَوَاهُ وَلِينَهُ



(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي م.س.ص: 175.

(2) ——— الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص: 67.

وصَفَاءُ الْأَمْسِ فِي أَرْضِ السَّكِينَةِ



وَهَلْ أَبْقَى لَنَا لَيْلَةَ الْمَدِينَةِ⁽¹⁾



يحتوي هذا المثال المقطع على أربعة مواضع من الختم السالم الثَّقِيل، حيث يكون الختم الأول عند الدورة

الإيقاعية (بَحْوَاهُ و لَيْنَهْ)، بينما يكون الثاني عند الدورة (السَّكِينَة)، ويتحدد الختم الثالث عند

الدورة (أَتَعْنَيْنَ)، أمّا الختم الرابع فكان عند الدورة (لَيْلَة الْمَدِينَة)، والخاصية المشتركة بين هذه

الأختام الأربعة، أنّ جميعها يكون ممدودها الأخير مسبقاً بممدود آخر (م م)، وذلم ما جعل العناصر الممدود متعادلة

مع العناصر في دورته الإيقاعية، و هذا بدوره جعل الحركة الإيقاعية للرمل متراوحة بين الثَقْل و الخفة.

(1) خليل حاوي نهر الزماد، م.س.ص:45.

4.3 الختم السّالم المتوسط:

الختم السالم المتوسط هو ما كان ممدوده الأخير مسبقا بخفيف مقصور ($\text{م}^{\text{ف}}$)^(١)، ومن خلال الجدول السابق، يتّضح أنّ هذا الضرب من الختم، قد اختص بإيقاع الكامل في هذه المدونة، وذلك يرجع إلى التركيبة المقطعية لإيقاع الكامل ($\text{م}^{\text{ف}} \text{م}^{\text{ف}} \text{م}^{\text{ف}} \text{م}^{\text{ف}}$)، التي يكون فيها ممدوده الأخير دائما مسبقا بخفيف مقصور ($\text{م}^{\text{ف}}$)، ومن بين الأمثلة عن الختم السالم المتوسط في هذه المدونة في هذه المدونة، ما جاء في قول الشاعر:

وِظْلٌ وَدِيعَةٌ، وَلَدَيَّ، وَدِيعَةٌ

تَكَ تَكَ دُمُ تَكَ دُمُ تَكَ تَكَ دُمُ تَكَ تَكَ دُمُ تَكَ تَكَ دُمُ

وَأَنَا التَّوَجُّعُ وَالْفَجِيعَةُ

[illegible]

تَك تَك دُم تَك دُم تَك تَك دُم تَك دُم تَك تَك دُم تَك دُم تَك تَك دُم تَك دُم

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:175.

صَيِّحَةً نَفَى



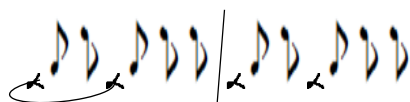
تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ

عَلَى لَهَبٍ يُمَارِخُ زَمْهَرِيرَ



تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ

يَتَلَامَعُ الْيَنْبُوعُ



تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ

خَلَقَهَا



تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ

وَيَعْتَصِمُ الْقَدِيرُ



تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ

يُلاحظ من خلال هذا المثال المقطع، أنّ جميع الدورات الإيقاعية، دائماً يكون ممدودها الأخير مسبوقاً بخفيف مقصور (م)، وذلك ما يجعل الغلبة للعناصر الإيقاعية الخفيفة على حساب العناصر الثقيلة، وذلك ما يجعل الحركة الإيقاعية خفيفة في جملتها، لأنّ كثرة العناصر الإيقاعية الخفيفة، بدلاً من العناصر الثقيلة يجعل الحركة الإيقاعية تتسم بالخفة في جملتها.

5 الموازنة بين الدراستين العروضية والإيقاعية:

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز الفوارق والدلالات بين الدراستين العروضية والإيقاعية لهذه المدونة، وذلك من أجل الوقوف على محاسن وإخفاقات كلتا النظريتين: العروضية للخليل بن أحمد الفراهيدي، ونظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي، وكذا إظهار أيّ التّظريتين أدركت إيقاع الشعر العربي إدراكاً تاماً، حيث تكون هذه الدراسة وفق نظام تدريجي من أصغر جزء في النظريتين إلى أكبر جزء، مع إبراز الفوارق وإعطاء الدلالات الناجمة عن ذلك.

5.1 في الموازنة بين الأجزاء الصغرى:

لقد سبق القول أن الخليل بن أحمد الفراهيدي، انطلق في بناء علمه من الوحدات الصغرى، التي يُطلق عليها في النظرية العروضية اسم الأسباب و الأوتاد⁽¹⁾، و هذا بذاته أساس لساني يقوم على ثنائية المتحرك و الساكن، ويعتمد في ذلك على طريقة التوافق و التباديل الرياضية، التي كانت شائعة في عصره، و هي الطريقة المعتمدة في وضع معجمه العين⁽²⁾. وذلك أنّ الحروف في اللسان العربي، لا تكون إلا متحركة أو ساكنة، فوضع الخليل بن أحمد الفراهيدي هذا التقسيم تجسيدا لهذه الخاصية، التي يقوم عليها اللسان العربي. حيث يقسم العروضيون التفاعيل التي تتكون منها البحور

(1) محمد العلمي، العروض و القافية دراسة في التأسيس و الاستدراك. م.س.ص: 43.

(2) سيد بحراني، العروض و إيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة، م.س.ص: 22.

الشعري إلى مقاطع، تختلف في عدد حروفها، و في حركاتها وفي سكناتها⁽¹⁾، وأقل ما يتكون منه المقطع العروضي حرفان، و لا يزيد عن خمسة أحرف⁽²⁾، وتمثل الوحدات الصغرى عند الخليل بن أحمد الفراهيدي في السبب الخفيف (O /)، الذي يقابل حرفا متحركا متبوعا بساكن، مثل (في، مآ، قَدْ)، و السبب الثقيل (//) الذي يقابل حرفين متحركين، مثل (لَكَ، هُوَ، بِكَ)⁽³⁾.

ولكن أكثر ما يثير تساؤل الباحثين والدارسين في مجال الإيقاع الشعري، هو مسألة السبب الثقيل (//)، وعن الكيفية التي وضع بها الخليل هذا التقسيم؟، وبما أن الحرف في اللسان العربي إمّا متحركاً أو ساكناً، فلما لا نكتفي بحرف واحد فقط، ولما حرفان متحركان وليس ثلاثة؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية يذهب العديد من الباحثين و الدارسين في مجال الإيقاع الشعري إلى إعتبار أنّ السبب الثقيل (//) من افتراءات الخليل و ذلك حتى تجد بعض التفاعيل أماكنها في الدوائر⁽⁴⁾، كما نجد الخليل بن أحمد الفراهيدي يتجاهل السبب المتوالي (OO)⁽⁵⁾، على الرغم أن الواقع الشعري يجسده بوضوح. وذلك مادفع العديد من الباحثين والدارسين إلى انتقاد الخليل بن أحمد الفراهيدي لاعتماده في بناء علمه على نظام الأسباب و الأوتاد، وعدم اعتماده على نظام المقاطع⁽⁶⁾، حيث يرى العديد من الباحثين العرب، وحتى المستشرقين الذين تناولوا الدرس إيقاع الشعر العربي بالدراسة و التحليل، أنّ المقطع أحسن ما يمكن أن يكون مقياساً للبنية الإيقاعية في الشعر العربي.

(1) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، م.س.ص:20.

(2) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، م.س.ص:33.

(3) محمد علي السمان، العروض القدم، أوزان الشعر العربي و قوافيه، دار المعارف، طانطا، المغرب، ط2، 1986، ص:12.

(4) كمال أبو ذيب، في النية الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:44.

(5) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، م.س.ص:235.

(6) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، م.س.ص:145.

5.2 العناصر الإيقاعية الصغرى في نظرية إيقاع الشعر العربي:

يرى محمد العياشي أنّ الإيقاع الشعري له علاقة وطيدة باللسان العربي، إذ أنّ الإيقاع و اللسان العربي عنده عنصران متلازمان متداخلان⁽¹⁾، ومن أجل ذلك فهو يرى أنّ اللسان العربي ينقسم إلى مقاطع خفيفة مقصورة، وأخرى ثقيلة ممدودة⁽²⁾، إذ أنّ المقطع الخفيف ما ما تكون من متحرك واحد لا يليه ساكن، مثل (بَ، تَ، حُج)، و يعرف بالمقطع الخفيف المقصور⁽³⁾، وهو ما يجسد انطباع الحقة في النفس⁽⁴⁾، ويأخذ هذا العنصر في نظرية إيقاع الشعر العربي

الصورة البصرية (م)، والصورة الصوتية (تَكْ). أمّا المقطع الممدود الثقيل، هو ما تكون من متحرك متبوع بساكن، مثل

(مِنْ، فِي)⁽⁵⁾، حيث يأخذ هذا العنصر في نظرية محمد العياشي الصورة البصرية (م)، و الصورة الصوتية (دُم)⁽⁶⁾

ولهذه العناصر في نظرية محمد العياشي، مقادير محددة من الوزن و الوقت، حيث يأخذ العنصر الثقيل الممدود

(م) ضعف ما يأخذه العنصر الخفيف المقصور (م) من الوزن و الوقت⁽⁷⁾، وهذا ما يعتقد محمد العياشي أنّ الخليل

بن أحمد أدركه مرة واحدة إدراكا خاطئا، عندما صنف الأسباب والأوتاد باعتبار ما لها من الوزن و الوقت، وذلك ما اعتبره قرارا صائبا، لو لم يخطيء الخليل في تقديره للأشياء، عندما جعل الخفيف ثقيلًا، و الثقيل خفيفًا، وذلك ما عبّر

(1) محمد العياشي، الكميات الفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:25.

(2) ——— الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم، م.س.ص:14.

(3) م.ن، ص:16.

(4) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:36.

(5) محمد العياشي، الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم، م.س.ص:16.

(6) ——— نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:50.

(7) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:54.

عنه بالقول: «و حتى هذا أخطأ فيه الخليل: ألا ترى أنه يسمى الثقيل الممدود (م) خفيفا، ويسمي الخفيفين المقصورين (ل) سببا ثقيلًا، فالثقيل عنده خفيف، و الخفيف عنده ثقيل، و لم يقده إلى ذلك إلا الوهم و قصر النظر»⁽¹⁾.

ويُفهم من هذا أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي، قد أخطأ في تقديره للعناصر العروضية الصغرى، حيث يسمي الحرف المتحرك المتبوع بساكن سببا خفيفا (O /)، في حين يسمي الحرفين المتحركين غير المتبوعين بساكن مثل (لْ كْ ، بْ كْ) سببا ثقيلًا (/ /)، في حين أنّ السبب الثقيل في نظرية محمد العياشي هو عبارة عن خفيفين مقصورين (ل ل)، وهذا ما دفع الكثير من الدّارسين إلى اعتبار السبب الثقيل (/ /) من افتراءات الخليل حتى تجد بعض التفاعيل مكانها في الدائرة، ومن أجل تبرير مسألة الزحافات و العلل⁽²⁾، وإذا كان الأمر غير ذلك، فلما لم يتطرق الخليل إلى مسألة الحرف المتحرك غير المتبوع بساكن، مثل (أ ب، ج)، وإلى مسألة الثلاث متحركات؟ كما أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي، لم يتطرق إلى مسألة الوقت في تجزأته، رغم أنّ الوقت له دور جوهري في الإيقاع.

وختاما لما سبق نخلص مفادها أنّ العمل بنظام المقاطع أنجع و أصوب لدراسة البنية الإيقاعية من الأسباب والأوتاد التي وضعها الخليل، ذلك ما يؤكده العديد من الباحثين في الدرس الإيقاعي⁽³⁾، وحتى المستشرقين منهم⁽⁴⁾.

كما أنّ تسمية المقاطع العروضية بالأسباب و الأوتاد، فيه نوع من المفارقة، التي تجعل الاسم بعيدا عن المسمى، إذ أنّ السبب و الوتد عناصر مادية خاصة بالخيمة و البادية، ولا علاقة لها بالإيقاع و الفن، أمّا المقطع فهو

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:55.

(2) محمد ديب، في البنية الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:44.

(3) سيد بحروي، العروض و الإيقاع في الشعر العربي، م.س.ص:22.

(4) ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، م.س.ص:44.

أنسب تجزئة يمكن العمل بها، وذلك لطبيعة اللسان العربي الذي يقوم على مبدأ الثقل و الخفة، ومنه فإن العمل بنظام المقاطع كما هو الحال في نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي، يقودنا إلى نتيجة مفادها: أن الأوتاد و الفواصل في النظرية العروضية عمل زائد فائدة في استعمالها، إذ، أن الوتد المجموع (// ○)، هو عبارة عن مقطعين مجتمعين في

نظرية محمد العياشي، وهما مقطع مقور وآخر ممدود (م) و الكلام نفسه يقال عن الوتد المفروق (/○/). وبعبارة أخرى نقول أن العمل بنظام المقاطع يجعلنا في غنى عن العديد من المصطلحات التي كان يستعملها الخليل، كالسبب الخفيف، والوتد المجموع و المفروق، إضافة إلى الفاصلة الصغرى و الكبرى. و هذا ما دفع شكري عياد إلى اعتبار الأسباب والأوتاد التي أقام عليها الخليل نظامه غير صالحة لتحليل الأصوات اللسانية، وذلك ما يجعلها عاجزة على محاكاة الإيقاع الشعري بصورته الحقيقية، إذ أن هذا الأخير يقوم على نسب زمانية محددة، غير أن التقسيم إلى أسباب و أوتاد، أو إلى متحركات و سواكن غير قادر على كشف هذه النسب⁽¹⁾، كما يُقدّم شكري عياد بديلاً لتقسيم التفاعيل العروضية، وهو نظام المقاطع اللسانية المستعملة في تحليل الأصوات، فهي الأنسب حسب ما ينبغي أن تُبنى عليه التفاعيل العروضية.

5.3 في الموازنة بين الأجزاء العروضية والإيقاعية الكبرى:

لقد سبق القول أن الخليل بن أحمد الفراهيدي، قد انطلق في بناء علمه من الأسباب و الأوتاد، التي جاءت عن طريق التوافق و التباديل الرياضية، التي اعتمد عليها في وضع معجم العين، وعن طريق العملية ذاتها، تشكلت الأجزاء العروضية الكبرى المعروفة بالتفاعيل العروضية، المتكونة من الأسباب والأوتاد⁽²⁾، ثم صاغها في قوالب صرفية⁽³⁾. اختار

(1) شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، م.س.ص:31.

(2) الدينامي، العيون الغامرة في خبايا الرامزة، م. س. ص: 33.

(3) محمد العلمي، العروض و القافية، دراسة في التأسيس و الإستدراك، م.س.ص:89.

لها ثلاثة حروف هي: الفاء و العين و اللام، ثم زادها سبعة حروف للزيادة على طريقة علماء الصرف في وزن الكلمات⁽¹⁾.

وهذا يجتّم علينا طرح بعض الأسئلة منها: ما علاقة علم الصرف بعلم الإيقاع؟ مادام أنّ التفاعيل العروضية هي صيغ صرفية لإسم الفاعل واسم المفعول؟ وهل يمكن اعتبار هذه الصيغ الصرفية مقاييس إيقاعية؟

5.3.1 الأجزاء الإيقاعية الكبرى في نظرية إيقاع الشعر العربي:

يرى محمد العياشي أنّ التفاعيل العروضية مقاييس صرفية، لا تصلح أن تكون وحدات إيقاعية، ومن أجل ذلك فهو يستبدل مفهوم التفعيلة بمفهوم الدورة الإيقاعية⁽²⁾، ويقصد بها الوحدة الإيقاعية المكررة على طول القطعة الشعرية، و هي مفهوم ذات صبغة حركية، تعادل مفهوم التفعيلة في البحور الصافية، مثل بحر الكامل، و المتقارب، و تمتد لتعادل تفعيلتين في البحور الثنائية التفعيل، مثل بحر الطويل، و بحر البسيط، و يمكنها أن تمتد لشمل الشطر كاملاً في البحور الثلاثية التفعيل، مثل بحر الخفيف.

ويعلق العياشي على التفاعيل العروضية، بأنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي، لما أراد أن يصوّر الإيقاع «ذهب إلى اختراع التّفاعيل، فاخترع التّفاعيل و تفاعل معها أكثر ممّا تفاعل مع الإيقاعات، وبما أنّ الأوزان لم تكن قائمة في ذهنه إلّا غالطة أو مشوهة، فإنّه اختار لها من الصّور ما لا يكون إلّا مشوّهاً أو غالطاً»⁽³⁾.

وعليه فإنّ التّفاعيل العروضية في مفهوم نظرية إيقاع الشعر العربي، مقاييس غالطة مشوهة، و ذلك أنّها مستمدة من عالم الصّرف، و لا علاقة لعلم الصرف بعلم الإيقاع، فإذا بحثنا في أصل كلمة (تفعيلة، أو تفعيل)، لوجدنا أنّ ذلك

(1) الديناميني، العيون الغامزة في خبايا الرامزة، م. س . ص:36.

(2) محمد العياشي، الكميات الفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:26.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:23.

في الأصل مصدر قولك: «فَعَلْتُ الكلمة»⁽¹⁾، بمعنى أرجعتها إلى أصلها الثلاثي (ف، ع، ل)، كقولنا: «تَوَنَّتُ الكلمة»، أي أظهرتُ نونها.

وعند الموازنة بين التفعيلة العروضية في علم العروض، و بين الدورة الإيقاعية في علم الإيقاع العربي، نجد أنّ التفاعيل العروضية غير محافظة على انتظامها الكمّي، فهي متفاوتة الأحجام، وأنّ التفعيلة تختلف عن التفعيلة نفسها من بحر إلى آخر، إذ نجد على سبيل المثال لا الحصر (مُسْتَفْعِلُنْ) في بحر البسيط، تختلف عنها في بحر الرّجز، و في بحر السريع. حيث يتساءل محمد العياشي عن الكيفية التي تكون بها التفعيلة ميزانا لغيرها، و هي غير موزونة مع نفسها، ولا في أوقاتها، ولا في حركتها، و هذا ما نلاحظه في المثال الآتي:

وَسَاحِرٌ يُمَوِّهُ الْأَشْيَاءَ فِي الْعَيُونِ

O// O//O/O/ O//O// O//O//

مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعُو

أَلَا تَرَانِي غَيْرَ تَمْسَاحٍ

O/O/ O//O/O/ O//O//

مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْ

تُرَانِي شَجَرَةً مَسْمُومَةً

O//O/O/ O//O/O/ O//

عِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

(1) الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، م.س.ص:36.

صَمْتُ جَحِيمٍ يَغْرُلُ الْجُنُونُ

o// o//o/o/ o///o/

مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعُو

مُهَرَّجًا حَزِينٌ؟

o// o//o//

مُتَفَعِّلُنْ فَعُو

أَرَاكَ فِي الصَّحْرَاءِ كَهْفًا صَامِتًا

o//o/o/ o//o/o/ o//o//

مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

أَتَعَسَ مِمَّا كُنْتَ مِنْ سِينِ

o// o//o/o/ o///o/

مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعُو

أَلَا تَسْمَعُ صَوْتًا وَ صَدَى

o///o/ o///o/ o//o//

مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

يُغري كُهوْفَ الصَّمْتِ بالهَزِيحِ⁽¹⁾.

O// O//O/O/ O//O/O/

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعُو

يحتوي هذا المثال المقطع على مجموعة من التفاعيلن و هي من بحر الرجز، و لكن ما يلاحظ عنها، أنّها متفاوتة في أحجامها، مختلفة في كفياتها، إذ نجد التفعيلة السباعية (مُسْتَفْعِلُنْ)، كما نجد التفعيلتين السداسيتين (مُسْتَفْعِلُنْ و مُتَفْعِلُنْ)، و نجد كذلك التفعيلة الثلاثية (فَعُو)، فإذا كانت هذه أجزاء و مقاييس عروضية لمعرفة صحيح الشعر من فاسده، فلا بُدَّ أن يكون الجزء، أو وحدة القياس متساويا مع جنسه، و الواقع يتبث أنّ وحدة القياس تكون واحدة لا تتغير، سواء أكانت في الأوزان أو الأطوال، وهل يعقل أن تكون (فَعُو) معادلة ل (مُسْتَفْعِلُنْ)؟. وهي يستوي الثلاثي مع السباعي؟، الإجابة ستكون بدون شكّ بلا، ولكن ما الذي دفع الخليل إلى ذلك؟

يتحجج العروضيون في الإجابة على هذه المسألة بمبدأ الزحاف و العلة، وذلك من باب التسهيل على الشاعر، وذلك ما يراه محمد العياشي غرضا شريفا، غير أن الطريقة المتوخاة من طرف الخليل بن أحمد الفراهيدي كانت معقدة، أسفرت عن العديد من المسميات الشائكة و المتداخلة، و تفعيلات متفاوتة الأحجام، و مختلفة الكيفيات.

فإذا نظرنا مثلا في التفعيلتين (مُسْتَفْعِلُنْ و مُتَفْعِلُنْ)، لوجدنا أنّهما متساويتان من الناحية الكمية، فكلاهما سداسي، ولكنهما مختلفان من الناحية الكيفية، أو بعبارة أخرى من ناحية ترتيب العناصر العروضية داخل التفعيلة، و نحن نعرف أنّ تحرّم الكيفيات يؤدي إلى فساد الإيقاع. يعدّ النظام عند محمد العياشي ميسم القيم الكفية في الإيقاع⁽²⁾، و يقصد به الكيفية التي توزع بها مناطق الثقل و الخفة داخل الإيقاع الواحد، بمعنى أن تكون عناصر الحركة الإيقاعية مرتبة على نحو

(1) خليل حاوي، الناي و الريح، م.س.ص:18.

(2) خميس الورتاني، خصائص الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج1، م.س.ص:145.

معين⁽¹⁾. وهو شرط لازم لا يمكن تجاوزه في الممارسة الشعرية، و ذلك أنّ أيّ إحلال بالنظام قد يؤدي إلى الخروج عن الحركة الإيقاعية إلى غير الإيقاعية، وهنا تكمن أهميته المتمثلة في تمييز الحركة الإيقاعية من الحركة العادية، إذ أنّ تقسيم عنصر إيقاعي أو تأخيرته سيؤدي إلى بطلان الإيقاع، أو إلى الدخول في إيقاع آخر⁽²⁾، وذلك ما دفع أفلاطون إلى القول: «الإيقاع نظام الحركة»⁽³⁾.

وهذا ما يقود إلى القول: «أنّ التفاعيل اختراع لغويين و نحاة، ولا دخل لها في الإيقاع، إذ الإيقاع إيقاع بجملته، ولا معنى للتقسيم فيه، فهو وحدة لا تتجزأ»⁽⁴⁾. و عليه ليست التفاعيل أوزانا شعرية بقدر ما هي صيغ صرفية، و الخليل من علماء اللسان متأثرا بالطريقة المعمول بها في النحو و الصرف، إذ أنّه لا يمكن إدراك الفرق بين (مُتفاعِلن)، بين (مُتفاعِلن) التفعيلة⁽⁵⁾.

أمّا مبدأ الدورة الإيقاعية في نظرية إيقاع الشعر العربي، فهي متتالية من المقاطع التي تبرز مواقع الثقل أو الخفّة في الوحدة الإيقاعية الدّنيا المكررة في القطعة الشعرية، وذلك تبعا لمقتضيات اللسان العربي، فمنّ المقاطع اللفظية فيه ما يكون خفيفا، و منها ما يكون ثقيلا⁽⁶⁾. وإذا تمّ تحليل أي قطعة شعرية وفق الدورة الإيقاعية المعتمدة في نظرية إيقاع الشعر العربي، فإنّه يعطينا وحدات متجانسة في كمياتها وكيفياتها، و ذلك ما نلاحظه في المثال الآتي (من إيقاع الكامل)

(1) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:32.

(2) ربيعة الكعبي، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة 75.

(3) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:33.

(4) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:25.

(5) من، ص:24.

(6) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:55.

$\frac{1}{\sqrt{2}} \begin{pmatrix} 1 & i \\ -1 & i \end{pmatrix}$

فِي بَهْجَةِ الْخَزِّ الْمَرْصَعِ وَ الْحَرِيرِ

تَحْتَالُ فِي الْإِيوَانِ

ϵ_7

عَامِرَةٌ ضَامِرَةٌ عَنِفَةٌ

ε7

تَلْهُو وَتَمْرُحُ حِينَ تَعْتَصِرُ الْأَجِيرَ

$\underbrace{\quad}_{\varepsilon} \underbrace{\quad}_{\varepsilon} \underbrace{\quad}_{\varepsilon}$

405

يَنْهَارُ حِينَ تَكُومَت

7 ع

تَاكَ دُم تَاكَ دُم تَاكَ دُم تَاكَ دُم

أَعْصَابُ سَيِّدِهِ الْخَلِيفَةِ⁽¹⁾

7 ع

تَاكَ دُم تَاكَ دُم تَاكَ دُم تَاكَ دُم

يلاحظ من خلال هذا المثال المقطع، أنه يقوم على تكرار دورة إيقاعية ذات سبعة عناصر، لزيادة فيها ولا نقصان، بحيث لا نجد فيه دورات إيقاعية بأقل عددٍ أو أكبر عدد من سبعة عناصر، وهذا ما يعبر عنه محمد العياشي في نظريته بالتناسب و المعاودة الدورية⁽²⁾، وهما شرطان لا تفريط فيهما في العملية الإيقاعية، حيث تكون الكميات متساوية، و الكيفيات متجانسة، مع التكرار والمعاودة الدورية، وذلك ما تمّ الوقوف عليه من خلال هذا المثال المقطع، أما الكتابة العروضية فإنها تمنحنا صورا بصرية، في حين أنّ الإيقاع لا يُدرك عن طريق البصر، و إنّما نتحسّسه عن طريق السّمع، و بهذا التجانس في الكميات والكيفيات، نحصل على حركة إيقاعية، تبرز مواقع الثقل و الخفة في القطعة الشعرية، و ذلك حسب طبيعة الإيقاع المستعمل، و حسب الغرض المتوخى من نظم القطعة الشعرية.

(1) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، م.س.ص:135.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:32.

5.3.2 في الموازنة بين الزحاف والتسهيل:

لقد سبق القول، أنّ وحدة الوزن في النظام العروضي هي التفعيلة بأنواعها العشرة، غير أنّ هذه التفاعيل قد يلحق عليها تغيير، يطلق عليه في النظرية العروضية اسم الزحاف والعلّة، وهو تسهيل عروضي يلجأ إليه الشاعر إذا اقتضت الضرورة الشعرية ذلك لزوماً، أو بغير لزوم⁽¹⁾، حيث تكون العلة إمّا بالزيادة و النقصان، و ما يُلاحظ على هذا المبدأ في النظرية العروضية، هو تداخل مسميات أنواع الزحاف و العلة، بحيث يصعب على كل دارس استيعابها و الإلمام بها⁽²⁾.

ويرجع محمد العياشي ذلك إلى اعتماد الخليل بن أحمد الفراهيدي في تقسيم كلامه على الأسباب والأوتاد، بدلا من نظام المقاطع كما هو معمول به في العديد من الدراسات الإيقاعية، ولو أنّ الخليل — حسب — اهتدى إلى تقسيم الكلام إلى مقاطع بدلا من الأسباب و الأوتاد لكانت مشكّة الزحاف و العلة أقلّ تشعباً⁽³⁾.

ومن مساوئ الزحاف كذلك، أنّه يعطينا تفاعيل متفاوتة الأحجام، وذلك عن طريق الزيادة والنقصان في كمية التفاعيل، كأنّ تتقلص (مُسْتَفْعِلُنْ) في الرّجز إلى (فَعُو)، أو تتمدّد لتصير (مُسْتَفْعِلَانْ)، وذلك ما نلاحظه من خلال المثال الآتي:

اللفظة البسيطة

O/O// O//O/O/

مُسْتَفْعِلُنْ فَعُولُنْ

اللفظة البسيطة

(1) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعر العرب، م.س.ص:24.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:25.

(3) م.ن، ص.ن.

o/o// o//o/o/

مُسْتَفْعِلُنْ فَعُولُنْ

تَصَلَّيْتُ وَ التَّهَبْتُ

o///o/ o//o//

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ

والتَّهَمْتُ عَيْنِي حِينَ التَّهَمْتُ

o///o/ o//o/o/ o///o/

مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ

صَحَوُ الْمَدَى، وَ الظِّلَّ وَ الهَجِيرُ

o// o//o/o/ o//o/o/

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعُو

لَمْ تُبْقِ لِي مِنْ مَوْطِنِي الْكَبِيرِ⁽¹⁾

o// o//o/o/ o//o/o/

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعُو

(1) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، م.س.ص:95.

ينتمي هذا المثال المقطع إلى بحر الرجز، الذي يقوم على تكرار التفعيلة السباعية (مُسْتَفْعِلُنْ)، ولكن العمل بمبدأ الزحاف الذي اعتمده محمد العياشي، جعل هذا المقطع مزيجاً من التفاعيل متفاوتة الأحجام، منها السداسي مثل (مُتَفَعِّلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ)، ومنها الخماسي مثل (فَعُولُنْ)، وحتى الثلاثي مثل (فَعُو)، ومن غير المعقول أن تحلَّ (فَعُو) محلَّ (مُسْتَفْعِلُنْ) و هي لا تعادلها من الناحية الكمية، ولا تشبهها من الناحية الكيفية.

5.3.3 مبدأ التسهيل في نظرية إيقاع الشعر العربي:

إذا كانت أسماء و أنواع الزحاف و العلة في النظرية العروضية مشعبة و عديدة ، إلى درجة يصعب على الدارسين الإلمام بها، فإن مبدأ التسهيل عند نظرية إيقاع الشعر العربي، لا يتجاوز نوعين، تسهيل بالمعاوضة، و تسهيل الإهتضام⁽¹⁾، و عند المقارنة بين مبدأ الزحاف، و بين مبدأ التسهيل، نجد أن التسهيل هو الأفضل من حيث المحافظة على التجانس و الكميات الإيقاعية، حيث يتيح للشاعر بعض الحرية في التصرف في العناصر الإيقاعية، مع المحافظة على التناسب في الكميات والكيفيات، فتكون بذلك جميع الدورات الـ الإيقاعية متجانسة من حيث الكم و کیف، على عكس مبدأ الزحاف الذي يعطي تفاعيل متفاوتة في أحجامها و كیفیاتها، فإذا نظرنا في المثال الآتي، سنجد جميع الدورات الإيقاعية سواء أكانت سليمة، أو مسهلة متساوية في كمياتها من حيث الوزن و الوقت، و ذلك ما يتجلى من خلال قول الشاعر:

وَيَدِي تَمْسِكُ فِي خُذْلَانِهَا



(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 63.

f ♭ ♯ ♮ • ♭ ♭ ♯ ♮ | ♭ ♭ ♯ ♮ •
تَاكَ ت دُمْ دُمْ تَكْ تَكْ تَكْ تَكْ ت دُمْ أَسْ

~~

 تَاكَ ت دُم دُم تَاكَ ت دُم اَسْ~~

The musical notation consists of two measures separated by a vertical bar line. Each measure contains three notes: a quarter note followed by two eighth notes. The notes are colored blue, red, and green respectively.

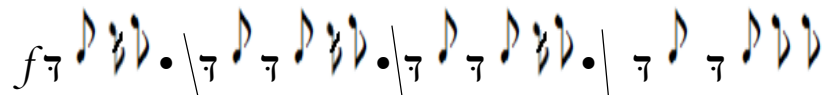
تَاكْ ت دُمُ دُمُ | تَاكْ ت دُمُ دُمُ





 تَـكْ تَـكْ دُم دُم | تَـكْ تَـكْ دُم دُم | تَـكْ تَـكْ دُم دُم | تَـكْ تَـكْ دُم دُم

وَأَنَا فِي الصُّبْحِ شَيْءٌ نَافَةٌ، أَهْ مِنْ الصُّبْحِ


 تَكْ تَكْ دُم دُم | تَكْ تَكْ دُم دُم | تَكْ تَكْ دُم دُم | تَكْ تَكْ دُم دُم
 وَجَبَرَوْتَ النَّهَارَ⁽¹⁾


 تَكْ تَكْ دُم دُم | تَكْ تَكْ دُم دُم

هذه المقطوعة من إيقاع الرمل، الذي يقوم على تكرار الدورة الإيقاعية، ذات ستّة عناصر (تَكْ تَكْ دُم دُم)، وهي دورة إيقاعية سالمة من التّسهيل، كما تحتوي هذه المقطوعة على دورات إيقاعية مسهلة عن طريق الإهتضام، الذي يقوم على تعويض المقصورين المتجاورين (تَكْ تَكْ) بمضّم و مهضوم (تَكْ تَكْ) فيأخذ وزنهما ووقتتهما، وتتحول بموجبه الدّورة الإيقاعية من (تَكْ تَكْ دُم دُم) إلى (تَكْ تَكْ دُم دُم) وهي دورة معادلة للدورة السالمة من حيث الوزن و الوقت.⁽²⁾

كما نجد في هذا المثال بعض الدورات الإيقاعية التي أُرغِتْ بعض عناصرها من الحركة الصوتية و اللفظية مثل (تَكْ تَكْ دُم دُم)، حيث أُسكّتَ العنصر الثقيل الممدود (تَكْ دُم) في آخر كل دورة إيقاعية من الجملة

(1) خليل حاوي، نحر الرماد، قصيدة: ليالي بيروت، م.ن.ص: 67.

(2) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.ن.ص: 79.

الشعرية، حيث أنّ (٦ دُم = f أس) من حيث الوزن و الوقت، و هذا المبدأ يشبه إلى حدّ بعيد مبدأ العلة في النظرية العروضية، غير أنّ الإسكات أفضل من العلة من حيث المحافظة على الكميات، على خلاف العلة التي تكون إمّا بالزيادة أو بالنقصان، و ذلك ما يراه العياشي إخلالا بالإيقاع، حيث جاء في قوله: «... وهذا هو الخلط بعينه. إذ كيف تزداد الإيقاع كمية، أو تنقص منه كمية و يبقى الإيقاع هو هو»⁽¹⁾.

ويُستخلص من هذا الكلام أنّ الزيادة والنقصان في الكميات، يؤدي إلى تخزّم الكيفيات، كما يمكن القول أنّ مبدأ التسهيل في نظرية إيقاع الشعر العربي، أكثر ملاءمة من الزحاف من حيث المحافظة على التناسب، ومن حيث عدم التشعب والتعقيد، وذلك ما يخلق راحة للشاعر من جهة ولدارس الإيقاع من جهة أخرى.

أمّا النوع الثاني من التسهيل عند محمد العياشي، هو تسهيل المعاوضة، الذي يقوم على تعويض المقصورين

المتجاورين (٦ تَكْ تَكْ) بخفيف ممدود (٦ تَاكْ)، يأخذ وزنهما ووقتتهما، حيث أن: ٦ = ٦⁽²⁾، وقد حضر هذه المدونة من خلال إيقاع الكامل، ومثاله:

وَمَنَابَعِ الصَّرِيحِ الطَّرِيَّةِ وَالْغَضُوبِ

٦	٦	٦	٦	٦	٦	٦	٦	٦	٦
تَكْ	تَكْ	دُم	تَاكْ	دُم	تَاكْ	دُم	تَاكْ	دُم	تَاكْ

(1) ——— نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:174.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:163.

7 7 7 7 / 7 7 7 7

وَحَدِي مَعَ الْبَدْوِيَةِ السَّمَاءِ

$\tau \quad \tau \quad \tau \quad \tau / \tau \quad \tau \quad \tau \quad \tau \quad \tau | \tau \quad \tau \quad \tau \quad \tau$

كُنْتُ مَعَ الْعِبَارَةِ

7 7

تَكَ تَكَ دُم تَكَ دُم

في الرَّمْلِ كُنْتُ أَخْوَضُ

7 7 7 7 / 7 7 7 7

تَاكَ دُمْ تَكَ دُمْ تَكَ دُمْ تَكَ دُمْ

عُثْمَتُهُ وَنَارُهُ

[illegible]

تَاكَ دُمْ تَكُ دُمْ | تَكُ تَكُ دُمْ دُمْ

شُرْبُ المِرَارَاتِ الثَّقَالِ



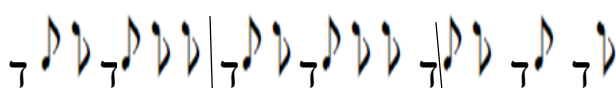
تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ

بِلَا مَرَارَةٍ



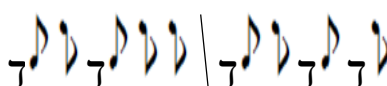
تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ

رِيحُ تَهَبُ كَمَا تَشِيرُ عِبَارَاتِي



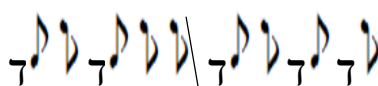
تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ

لِلرَّيْحِ مَوَسِّمُهَا الْغَضُوبُ



تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ

لِلرَّيْحِ جُوعُ مُبَارِدِ الْقَوْلَادِ



تَاكَ دُمُ تَاكَ دُمُ تَاكَ تَاكَ دُمُ

7 7

7 7 7 7 | 7 7 7 7

تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُ | تَاكَ تَاكَ تَاكَ دُمُ

والصوتية) ٦ تَكْ تَكْ دُمْ تَكْ دُمْ، أمّا الدورة الثانية فهي مسهلة عن طريق المعاوضة، و تأخذ الصورة) ٦

٧ ٧ ٧ تَاكَ دُمْ تَاكَ دُمْ)، هذان الدورتان متساويتان من حيث القيمة الكمية من الوزن و الوقت، على عكس زحافات إيقاع الكامل، فهي تعطي تفاعيل متفاوتة من حيث قيمها الكمية، منها(مُسْتَفْعِلُنْ ، مُثْفَا، مَفَا)، ويعلق محمد العياشي على ذلك بقوله:« وسامح الله الخليل فكم أغشى من بصر، و أذهب من صواب، بما ابتدعه من بدع الزحافات ذات الخبن و الوقص ، و القبض و النقص و العقل، و غير ذلك من الترهات،وكأني بذلك كله ثمرة دراسة جدية قام بها الخليل لبعض لبعض الزير السريانية، أو المخطوطات البابلية، أقسم لأن أضرب مائة سوط أحب من أبحث في الزحاف ساعة من زمان»(2) .

(1) خليل حاوي، الناي و الريح، قصيدة الناي و الريح في صومعة كمبريدج، م.ن.ص:35.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.ن.ص: 28.

5.3.4 بين القافية الختم:

يقوم مفهوم القافية في النظرية العروضية على مبدأ الحركة و السكون، و هو المبدأ الذي اعتمد عليه في بناء التفاعيل، حيث يعرفها الخليل بأنها: « ما بين آخر حرف من البيت إلى أول سكون يليه من المتحرك الذي قبل الساكن»⁽¹⁾، و بهذا تكون القافية عند الخليل عبارة عن عدة أصوات تتكرر في أواخر الأبياتو الأسطر الشعرية، و تكررهما قد يكون جزءا هاما من البنية العروضية. أما من الناحية الشكلية النظرية فإنّها وحدة عروضية ذات أشكال مختلفة، وذلك ما يجعلها نسقا معينا لعدد من الحركات والسكنات، أما حرف الرّوي فيكون حرفا من حروف الهجاء و لا دخل له في البناء العروضي⁽²⁾

غير أنّ القافية في شعر خليل حاوي قد اتخذت بعدا آخر، إذ لم تعد في مفهومه مفردة من حيث الشكل المتعقّب كما كانت في القصيدة العربية القديمة، فالتنوع هو رأس الاختلاف لتلك المحددات لعمود الشّعر، وبهذا ليست القافية هي تشير إلى نهاية البيت، ولكن نهاية البحث هي التي تشير إليها، وهذا ما نلاحظه في المثال الآتي، حيث نقف على تنوع قافوي، ينسف الصورة الصوتية المكررة التي أقرّها نظام البيت، حيث يقول(الكامل):

وَلَمْ اصْطَفَى وَلَدِي

o/// o//o///

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

ضَحِيَّةٌ صَرِيعةٌ

o/o//o/// o//

(1) محمد صابر عبيد، بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، دار عبيد للنشر و التوزيع عمان، ط1 ، 2016، ص:95.

(2) محمد صابر عبيد، بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية،:97.

عِلْنُ مُتَفَاعِلَاتَانُ

وَلَمْ اسْتَعَاذْ

oo//o///

مُتَفَاعِلَانُ

رَحِمِي وَ صُلْبُ أَبِيهِ

/o/// o//o///

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِ

لِلسَّرِ الْمَعْيَبِ فِي الْبِدَارِ؟؟

oo//o/// o//o/o/ o/

لُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلَانُ

أَطْعَمْتُهُ لَحْمِي، دَمِي، عَصَبِي

o/// o//o/o/ o//o/o/

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَا

وِظْلٌ وَدِيعَةٌ. وَلَدِي وَدِيعَةٌ

o/o//o/// o//o/// o//o///

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَاتَانُ

وَأَنَا التَّوَجُّعُ وَ الْفَجِيعَةُ

o/o/o/// o//o///

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَاتَانْ

وَتَرُوْخُ تَخْتَرِقُ الْغِيَاهِبَ

// o//o/// o//o///

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَ

صِيْحَةً تَفْعَى

o/o/ o//o/

فَاعِلُنْ مُسْتَفْ

عَلَى لَهْبٍ يُمَارِجُ زَمْهَرِيرَ

oo//o/// o//o/// o//

عَلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَانْ

يَتَلَامَعُ الْيَنْبُوعُ

/o/o/ o//o///

مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعٍ

خَلَقَهَا

o/// o/

لُنْ مُتَفَا

وَيَعْتَصِمُ الْقَدِيرُ⁽¹⁾

OO//O/// O//

عِلْنُ مُتَفَاعِلَانْ

تحتوي هذه المقطوعة على ستّ قوافي، وعملاً بمبدأ الخليل بن أحمد، في تحديد حدود القافية و أنواعها، فإنّ القافية الأولى في هذا المثال تكون في نهاية السّطر السّطر الثاني، أمّا الحروف المشكّلة لها، فهي المجموعة في كلمة (ريعة O/O/)، وهي نوع المتواتر الذي يتوسط ساكنيها متحرك واحد⁽²⁾، أمّا القافية الثانية فهي في نهاية السّطر الثالث، وتحدّدها الحروف (عَار/OO)، وهي من نوع المترادف، حيث اجتمع ساكنيها فلزمها الرّدف⁽³⁾، وأمّا القافية الثالثة فتأتي في نهاية السّطر الخامس، وحروفها هي (دَازْ)، وهي كذلك من المترادف، وتكون القافية الرابعة في نهاية السّطر السابع، وتحدّدها الحروف المجموعة في كلمة (ديعة O/O/)، وهي من نوع المتواتر، أمّا الخامسة و السادسة فهما من نوع المترادف، حيث تُحدّد الخامسة بالحروف المجموعة في (رير OO/)، وتُحدّد السادسة عند كلمة (دِيرْ).

ومّا سبق نرى، أنّ مفهوم القافية في النظرية العروضية، يقوم على مبدأ المتحرك و الساكن، و هو الإجراء نفسه الذي اعتمد عليه في تشكيل التّفاعيل، وحتى أنّ ألقاب القوافي و أنواعها تخضع للنظام ذاته، غير أنّ هذا الإجراء لم يلقَ القبول من طرف الدّارسين المحدثين لإيقاع الشّعر العربي، لأنّه المبدأ نفسه الذي تم استعماله في تقسيم الإيقاع إلى أسباب و أوتاد، في حين لو اهتمدى الخليل إلى تقسيم الكلام إلى مقاطع لكان أفضل له⁽⁴⁾. كما تجدر الإشارة إلى اقحام الخليل بن أحمد الفراهيدي حروف الهجاء ضمن النظام الإيقاعي، حيث جعل حرف الرّوي عنصراً هاماً من القافية، إلى درجة

(1) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، قصيدة أم المصطفى، م.س.ص: 69. 70.

(2) محمد علي هاشمي، العروض الواضح و علم القافية، دار القلم، دمشق، سوريا، ط 1، 1991، ص: 144.

(3) أمين علي السير، في علم القافية، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص: 40.

(4) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، م.س.ص: 144.

أصبح فيها الحرف الذي « تُبنى عليه القصيدة، و تُنسب إليه، فيقال قصيدة بائية أو رائية»⁽¹⁾، و إن كان خليل حاوي لا يعتمد على هذا المبدأ في شعره، بدافع التجديد، و مُسايرة للقصيدة الجديدة⁽²⁾، حيث نرى في القطوعة السابقة، أنه استعمل قافية، و أكثر من روي واحد.

وإذا كان الخليل بن أحمد الفراهيدي، يعدّ القافية أحد المقومات الأساسية للإيقاع، فإنّ العديد من الدّارسين المعاصرين، قد طالبوا بضرورة تحلّي الشّعر المعاصر عن القافية، لأنّها في — نظرهم — تُقيّد حرية الشاعر، و ليست عنصرا من عناصر البناء الفني، وذلك ما أشارت إليه نازك الملائكة، حين قالت: « أنّ الشاعر أحيانا يريد أن يُعبّر عن خواطره في أكثر من بيت، لكن الحائط الحديدي للقافية يحتمّ عليه، في كلّ مرّة، أن يقطع نفسه، و يعيد الكرة من جديد»⁽³⁾.

وانطلاقا مما سبق يمكن القول، أنّ القافية ليست من جوهر الإيقاع كما يرى العروضيون القدامى، ولو كان ذلك صحيحا، لما أمكن التخلي عن القافية في العديد من القصائد، و لا سيما مع ظهور الشعر المرسل⁽⁴⁾، و شعر التفعيلة خلال الأربعينيات من القرن الماضي.

5.3.5 مبدأ الختم في نظرية إيقاع الشعر العربي:

إذا كان الخليل بن أحمد الفراهيدي، يعدّ القافية ركنا أساسيا في الإيقاع، فإنّ محمد العياشي لا يعير هذا العنصر اهتماما، بدليل أنّه لم يشر إلى مفهوم القافية مطلقا في نظريته، حيث نجده لا يعترف بوجود عروض في البيت، و لا ضرب و لا حشون لأنّ الإيقاع — حسبـه — يمتد على طول السّطر الشعر، و ذلك ما عبّر عليه من خلال قوله: «و

(1) محمد علي هاشمي، العروض الواضح و علم القافية، م.س.ص:136

(2) الربيعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2006، ص:84.

(3) م.ن.ص:91.

(4) الربيعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، م.س.ص:88.

ومّا لا شكّ فيه أنّ مفهوم الختم في نظرية محمد العياشي، مختلف تماماً عن مفهوم القافية التي أقرها النظام العروضي، إذ أنّ الختم في مفهوم العياشي، هو تصرف وتلوين في العناصر الإيقاعية، من خلال إسكات عنصر، أو عنصرين، أو ثلاثة من الحركة الصوتية، والمقاطع اللفظية في دورة معينة من البيت في آخر الصدر أو العجز، كما هو في المثال الآتي (إيقاع الرمل):

f ♩ ♪ ♫ ♬ ♭ ♯ • ♩ ♪ ♫ ♬ ♭ ♯ •
ك ت دُم دُم تَكْ تَكْ دُم دُم تَاكَ ت دُم اَسْ


 تَاكَ ت دُمَّ اَسْ

421

وَصَلِيبٌ وَرِعٌ فَوْقَ السَّرِيرِ



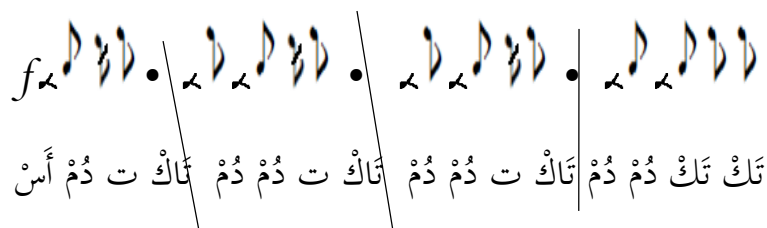
وَحَيَالٌ يَتَحَدَّى



عَتَمَةِ الْمَجْهُولِ وَالسَّرِّ الْكَبِيرِ



أَثَرَاهُ كَانَ لِي يَوْمٌ مَعَانِي وَ نَضِيرِ



أَمْ حِكَايَاتُ ثُلُوجٍ مَدَّهَا

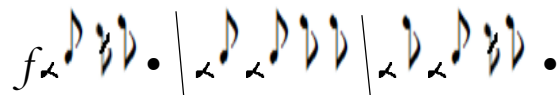


الْبَحْرَانُ فِي وَهَجِ الْهَجِيرِ



تَاكَ ت دُم دُم | تَاكَ ت دُم أَسْ

كُلُّ مَا أَذْكُرُهُ أَنِّي أَسِيرُ⁽¹⁾



تَاكَ ت دُم دُم | تَاكَ ت دُم دُم | تَاكَ ت دُم أَسْ

يتجلى مبدأ تلوين الختم في هذه المقطوعة، من خلال إسكات (دُم) الأخير من الدورة الإيقاعية الواقعة في نهاية السطر أو الجملة الشعرية، بعد أن يُفرغ الممدود الأخير من الحركة الصوتية واللفظية، و لكنه أخذ مقدار العنصر الممدود (دُم) من الوقت و يستمر الوقت فتتحول بذلك دورة إيقاع الرّمل من (دُم دُم دُم دُم) إلى (دُم دُم دُم دُم دُم دُم دُم دُم)، حيث أنّ العنصر الساكت (f أس) = (دُم دُم)⁽³⁾، و بهذا تكون الدورة الإيقاعية ذات النهاية الساكنة (دُم دُم دُم دُم دُم دُم دُم دُم) معادلة للدورة السالمة (دُم دُم دُم دُم دُم دُم دُم دُم) من حيث

(1) خليل حاوي، نهر الرماد، قصيدة في جوف الحوت، م.س.ص:68.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص:168.

(3) ——— الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م.س.ص:108.

الوزن و الوقت، و هذا ما يحقق النسبية في الكميات و التناسب في الكميات⁽¹⁾، لأنّ أهم مقومات الإيقاع النسبية و التناسب و التكرار و المعاودة الدورية⁽²⁾.

ومما سبق نخلص إلى نتيجة مفادها، أنّ مفهوم القافية لم يرد ذكره في نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي، وإنّما انصبّ اهتمامه في هذا الجانب على مبدأ الإسكات و الختم، وهذا ما يعتبره العياشي تصوّفًا في العناصر الإيقاعية، بينما تلعب القافية عند العروضيين دورًا هامًا في أبحاثهم، إلى درجة أنّ أغلب العروضيين، يعرفون الشّعر بأنّه « الكلام الموزون المقفى »⁽³⁾، ومن هذا الكلام يفهم أنّ القافية هي جزء من الشعر كما يرى العروضيون. وذلك أنّ الشعر المحدث لم يعد ينظر إلى القافية على أنّها مكون جوهري في بناء الدلالة، فقد غدت في العصر الحديث مجرد عنصر تزييني، يضيف على المعنى جمالا مضاعفا، بل ذهب بعض المحدثين إلى أبعد من ذلك، عندما رأى أنّ القافية عائق، و عنصر طفلي في الشعر، و هذا ما عبّر عنه رائد الشعر المرسل جميل صدقي الزهاوي بقوله: « ما أغنى أرجل غوالي الشعر عن خلاخل القافية، و ما أغنى السّامع عن سماع وسوستها التي تشوش على موسيقى الشعر »⁽⁴⁾.

ويكشف هذا الموقف عن التحول الجذري الذي حدث في سيروية الأسس الجمالية التي يرتكز عليها البناء الشعري القديم، إذّ أضحى الشعراء المحدثون نفورا من الأوزان الخليلية، و من القافية الموحدة، و دعوا بالمقابل إلى التّركيز على المعنى، وفتح المجال أما تدفق العواطف، و كان رائد مدرسة الديوان من أبرز المدافعين عن التّحرر من القافية، و من أجل ذلك يقول العقاد: « ولا مكان للّرب في من أ القواعد الصناعية ستجري عليها أحكام التّغيير و التّنيح، فإنّ أوزاننا و قوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر انفتحت مغالق نفسه، و قرأ الشّعر العربي فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، م.س.ص: 67.

(2) م.ن.ص: 71.

(3) قدامة بن جعفر، العمدة في محاسن الشعر و أدابه، ج1، م.س.ص: 120.

(4) بدوي طبانة، بواكير حركة التجديد في الشعر العربي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ع77، ص: 10.

المطولة و المقاصد المختلفة، ورأى كيف تلين أيديهم القوالب الشعرية، فيودعونها ما لقدرة لشاعر عربي على وضعه على وضعه في غير النثر»⁽¹⁾.

وهذا ما أدى بمحمد العياشي إلى صرف النظر عن عنصر القافية في نظريته، لأن هذا العنصر لم تعد له فاعلية كبيرة في إنتاج المعنى والدلالة، إنما تعتبر عنصر تزييني زائد في الشعر الحديث،

(1) محمد مندور، النقد و النقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 1997، ص:137.



الخلاصة

من خلال هذه الدراسة تمّ التّوصل إلى مجموعة من النتائج، أهمها أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي، لم يكن أول من تعرض إلى إيقاع الشعر العربي، بل إنّ مسبق في ذلك باعتراف الخليل نفسه، إضافة إلى أنّه لم يدرك إيقاع الشعر العربي إدراكا تاما، بل يبقى عمله مجرد محاولة لا تخلو من العيوب والنقائص، بدليل أنّه لم يسلم من التّقد والمراجعة عليه منذ نشأته إلى يومنا هذا. كما أنّ خليل حاوي استعمل ثلاثة بحور ذات التّفعيل السّباعي، وهي كلّها بحور صافية تقوم على تكرار التّفعيلة الواحدة، وتلك خاصية من خصائص شعر التّفعيلة الذي يفضل البحور الصافية، بدلا من البحور الثنائية والثلاثية، زيادة على تفضيله نظام السطر والجملة الشعرية بدلا من نظام البيت

وبما أنّ الخليل من علماء اللسان، فإنّه متأثر بالطريقة المعمول بها في النّحو و الصرف. إذّ راح يطبق عملية التّوافيق و التباديل الرياضية المعمول بها في معجمه العين على الإيقاع، ما أسفر عن تفاعيل عروضية، هي صيغ صرفية أكثر مما هي مقاييس وزنية، و هذا ما جعله عرضة الانتقادات من طرف العديد من الباحثين و الدّارسين في مجال الإيقاع الشعري.

و من خلال الدراسة العروضية لديوان خليل حاوي، تمّ الوقوف على بعض التّداخلات، ولا سيّما على المستوى الإجرائي، حيث نجد تداخلات كبيرة بين بحر الرّجز و الكامل، وذلك من خلال اشتراكهما في بعض التفاعيل مثل (مُسْتَفْعِلن، مَتَفَا، فاعلن)، و هذا ما يجعل الدّارس حائرا فيما إنّ كانت القصيدة من الكامل أو من الرّجز. زيادة على مبدأ الزحاف والعلّة الذي يترتب عنه تفاعيل متفاوتة الأحجام، في حين أنّ الواقع يثبت، أنّ الجزء لا بدّ أن يكون متساويا مع الجزء الذي من جنسه.

وأهمّ النظريات الحديثة التي جاءت على أنقاض العروض، هي نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي التونسي، التي صدرت بتونس 1976م، و هي نظرية أحدثت قطيعة تامة مع

الخاتمة

العروض، و قدمت طرحا جديدا لدراسة الإيقاع الشعري، يعتمد على المعايير الموسيقية، بدلا من وزن الكلام بالكلام كما فعل الخليل بن أحمد.

ومن أساسيات نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي أنّها تعتمد على تقسيم الكلام إلى مقاطع خفيفة ومقاطع ثقيلة، فيُعطى للمقطع الثقيل ضعف ما يعطى للمقطع الخفيف من الوزن والوقت عملا بطريقة القدامى في الكلام، بدلا من تقسيم الكلام إلى أسباب وأوتاد كما كان معمولا به في النظرية العروضية. كما ترى هذه النظرية أنّ كلّ إيقاع حركة، وليس كل حركة إيقاع، إذ ينبغي أن تتوفر الحركة الإيقاعية على شروط، وهي: النظام، والتكرار والمعاودة الدورية.

ومن خلال الدراسة الإيقاعية لشعر خليل حاوي، تبين أنّ هذا الأخير استعمل ثلاثة إيقاعات، وهي: الرمل والكمال والرجز، حيث يشكل استعمال الرّمل نسبة 50%، وذلك لطبيعة حركته المعتدلة التي تتعادل فيها العناصر الثقيلة مع العناصر الخفيفة. أمّا الكامل فأنه يمتاز بنوع من الخفة مقارنة بالرّمل، وذلك لتركيبته المقطعية التي يغلب فيها المقاطع الثقيلة على المقاطع الخفيفة في دورته الإيقاعية. وأمّا إيقاع الرجز فهو أخفّ الإيقاعات وأيسرها، وذلك لكونه مركب من ثلاثة مقاطع مقصورة مقابل ممدود واحد، كما أنّ نظرية محمد العياشي تستعيز عن مفهوم البحر بمفهوم الإيقاع، وعن مفهوم التّفعية بمفهوم الدّورة الإيقاعية، هذه الأخيرة تنقسم إلى عناصر جزئية و أخرى جُمليّة، ذات قيم محددة من الوزن و الوق

أمّا من حيث مبدأ الجوزات الشعرية، فقد تبين أنّ نظرية إيقاع الشعر تعتمد على نوعين فقط من التسهيل، هما: تسهيل الإهتضام والتسهيل بالمعاوضة، على عكس مبدأ الزحاف و العلة في النظرية العروضية، حيث تتشعب الأنواع و الأسماء، إضافة إلى الإخلال بالكميات الإيقاعية، حيث تترتب عنه تفاعيل متفاوتة الأحجام.

الختاتمة

ومن بين مبادئ التصرف في العناصر الإيقاعية التي تقوم عليه هذه النظرية، مبدأ الإسكات الذي يمكن الشاعر من ترك عنصرا إيقاعيان أو اثنين أو ثلاثة خليا من الحركة اللفظية وتتوقف الحركة الصوتية ويستمر الوقت بالقدر الذي تستغرقه العناصر المخلاة من الحركة اللفظية كأنها عامرة ناطقة.

كما تبين من خلال هذا البحث، أنّ محمد العياشي لا يهتم بعنصر القافية في نظريته، حيث لم يشر إلى هذا العنصر إطلاقا، وذلك ما يقود إلى نتيجة مفادها، أنّ القافية ليست بالعنصر الهام في الإيقاع الشعري.

المصادر و المراجع

- (1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، ط2، 1952
- (2) ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، تح. محمد محمود الطنجاوي والطاهر أحمد الزاوي، المكتبة الإسلامية، ط1، 1963،
- (3) ابن دريد، جمهرة اللغة، مطبعة دائرة المعارف، حيدر أباد الدكن، الهند، ط1، 1926،
- (4) ابن هشام، السيرة النبوية، تح. عرعد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1990
- (5) أبو إسماعيل بن أبي بكر المقرئ، كتاب العروض و القوافي، تح علي بن علي يحيى المباركي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط1، 2009،
- (6) أبو العباس العنابي، نزهة الأبصار في أوزان الأشعار، تح. حسام الدين مصطفى محمد، دار ضياء، الكويت، ط1، 2015،
- (7) أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994.
- (8) أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، كتاب عروض الورقة، تح، محمد سعدي جوكنلي، أرضوم، تركيا، د/ط، 1994
- (9) أحمد رجائي، أوزان الألحان بلعة العروض وتوأم القريض، دار الفكر، دمشق، سوريا. ط1، 1999
- (10) أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999.
- (11) أحمد شوقي، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، د/ط، د/ت، ص: 200

- (12) أحمد شوقي، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ج1، د/ط، د/ت، ص:150.
- (13) الأخفش أبو مسعدة الأوسط، القوافي، تح. محمد راتب النّفاخ، دار الأمانة، جامعة الملك سعود، الرياض، السعودية، ط1، 1974.
- (14) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989
- (15) الأصفهاني أبو الفرج، كتاب الأغاني، منشورات دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1987
- (16) أمين علي السير، في علم القافية، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت،
- (17) بدوي طبانة، بواكير حركة التجديد في الشعر العربي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ع77
- (18) ثنائير العذاري، التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة، دار رائد للطباعة و النشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010،
- (19) جاد أحمد، معالم أدبية ، نظرات تحليلية لعيون من الشعر الحديث، مؤسسة الرسالة للنشر، القاهرة، مصر، ط1
- (20) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي خلال القرن الثامن الهجري، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1984،
- (21) حازم القرطاجني، منهج البلاغ وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008،
- (22) حافظ إبراهيم، الديوان، تح أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1987
- (23) الحسن أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ،تح. عمر فاروق الطّباع، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1994،

- (24) حمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، مطبعة دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1983،
- (25) الخطيب التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، تح. الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1994.
- (26) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تح فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، سورية، ط4، 1986
- (27) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تح. فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط4، 1986،
- (28) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح. عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003
- (29) خليل حاوي، الناي و الريح، دار العودة ، بيروت، لبنان، ط1، 1976،
- (30) خليل حاوي، بيادر الجوع، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979
- (31) خليل حاوي، ديوان :من جحيم الكوميديا، قصيدة: ريح ،دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979،
- (32) خليل حاوي، ديوان:الناي و الريح،قصيدة: السندباد، دار العودة بيروت، لبنان، ط1، 1976.
- (33) خليل حاوي، ديوان:بيادر الجوع، ، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1965
- (34) الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تح. الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1994،
- (35) الربيعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، الجزائر، ط1 2006،

(36) سليمان أبو ستة، في نظرية العروض العربي، دار الإبداع، عمان، الأردن، ط1، 1996.

(37) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعر العرب، تع. علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروقي، ط3، 2006،

(38) سيد بحرواري، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د/ط، 1993

(39) شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط2، 1978

(40) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط3، 1974

(41) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، د.ت

(42) الشيخ جلال الدين الحنفي، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، مطبعة العاني، بغداد، العراق، ط1، 1978

(43) الشيخ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، مكتبة الأمريكا و الشرق، ميزونف، باريس، ط3، 1954

(44) صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة للطباعة و النشر، الجزائر، ط1، 2009،

(45) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري و القافية، مكتبة المتن، بغداد، العراق، ط5، 1988

(46) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1996م

(47) طرفة بن العبد، الديوان، تح، مهدي محمد بن ناصر، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002

(48) طرفة بن العبد، الديوان، شر مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002.

(49) عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض و القافية، مطبعة الغاني، بغداد، العراق، ط1، 1968

(50) عبد الرحمن ألوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، دمشق، سوريا، ط1، 198

(51) عبد الرضا علي، العروض و القافية، دراسة و تطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر، دار الكتب للطباعة و النشر ، الموصل، العراق، ط1، 1989

(52) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه، دراسة و تطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997

(53) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه، دراسة و تطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر، دار الشروق لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997

(54) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، د/ط، 2004

(55) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987

(56) عدنان حقي، المفضل في العروض و القافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق، سوريا، ط1، 1987،

(57) عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط3،

(58) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا و ظواهره الفنية والمعنوية، منشورات دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981،

- (59) عز الدين إسماعيل، الشعر، الشعر العربي المعاصر قضايا و ظواهره الفنية و النفسية و المعنوية، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط3، د.ت
- (60) عز الدين حركات، نظرية الوزن، دار الآفاق ، الجزائر، ط1، 2005
- (61) عز الدين متولي، الضرورة الشعرية في شرح المفضل لابن يعيش، جمعا و تحقيقا و دراسة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الأزهر، كلية اللغات، إشراف: فاروق بدير، و شكري دياب، 2006
- (62) علاء حسي البدراي، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015
- (63) عنتر بن شدّاد، الديوان، شر: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2009.
- (64) غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1992،
- (65) فضل بن عمار العماري، إيقاع الشعر العربي في ضوء نظرية العياشي، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، السعودية، ط1، 1337هـ
- (66) فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التجديد والتطور فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط2، 1998
- (67) الكعبي ربيعة، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2006،
- (68) كمال أبو ديب في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل حدري لعروض الخليل، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1984

- (69) لحيلح عبد الله عيسى، سبع معلقات للجاهلية الأخيرة، عبد الله عيسى دار الروائع للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2013.
- (70) محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، تح. أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد المعجم الوسيط، دار الحديث، القاهرة، مصر، د.ط، 2008،
- (71) محسن أطميش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشر العربي، دار الرشيد للنشر و التوزيع ، العراق، د.ط، د.ت
- (72) محمد أحمد الحنفي، علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1971
- (73) محمد العياشي، الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم
- (74) محمد العياشي، الكميات اللفظية و الكميات الإيقاعية في الشعر العربي
- (75) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي
- (76) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط1، 1981
- (77) محمد بن علي المخلي، شفاء الغليل في علم الخليل، تح. شعبان صلاح، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط1، 1991
- (78) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و ابدالاتها، ج3، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 ، 1990،
- (79) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و ابدالاتها التقليدية، ج1، مطبعة النهضة، فاس، المغرب، ط1، 1974
- (80) محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، دار هومة للنشر و التوزيع، الجزائر، د/ط، 2002،

- (81) محمد صابر عبيد، بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، دار عبيد للنشر و التوزيع عمان، ط1 ، 2016
- (82) محمد علي السمان، العروض القديم، أوزان الشعر العربي و قوافيه، دار المعارف، طانطا، المغرب، ط2، 1986
- (83) محمد علي هاشمي، العروض الواضح و علم القافية، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1991،
- (84) محمد مندور، النقد و النقاد المعاصرون، نخضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 1997
- (85) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء عن الشعراء، تح. محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990م،
- (86) المهدي لعرج، الأرجوزة العربية، النشأة، المفهوم، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012
- (87) المهدي لعرج، المدخل إلى الأرجوزة العربية، دار إفريقيا للشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011
- (88) نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، مكتبة النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 1967
- (89) هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط4، 2003
- (90) هاشم صالح مناع، الكافي في العروض و القوافي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط2003، 4

91) هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبوظبي،

الإمارات العربية، ط1، 2010

92) يس الورتاني، خصائص الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نودجا، ج1، دار

الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2005

93) يوسف حسين بكار: بناء القصيدة العربية عند النقاد القدماء، رسالة دكتوراه، كلية

الآداب، جامعة القاهرة

فهرس المحتويات

الترقيم	العنوان	الصفحة
1	ملامح تنظيري لإيقاع الشعر العربي قبل الخليل	7
1.1	علاقة الإيقاع بالغناء والإنشاد	9
1.1.1	بين الإيقاع الشعري والسجع	13
1.2	مصطلحات عروضية سابقة عن الخليل	14
1.3	محاكاة الإيقاع بوضع غير معقول	17
1.4	تطبيق طريقة التنعيم على أعاريض الشعر العربي	21
1.4.1	المحاكاة التنعيمية للأوزان الخليلية	21
1.4.2	بين التنعيم وتفعيل الخليل	30
1.4.3	أساس التقسيم	36
1.4.4	بنية الأجزاء (التفاعيل)	36
1.5	قيمة الملامح السابقة وأثرها على عمل الخليل	38
1.5.1	من رصد العموميات إلى وضع المصطلح	39
1.6	أثر الملامح السابقة في عمل الخليل	40
1.6	المحاولات السابقة بمنظور الدراسات الحديثة	43
1.7.1	محمد العلمي وموقفه من تأسيس العروض	43
1.7.2	سيد بحراوي وتأسيس العروض	45
2	العروض و إيقاع الشعر العربي	47
2.1	في مقارنة المفهوم	47
2.2	أسس نظرية الخليل العروضية	49
2.3.1	في بنية الأسباب و الأوتاد و الفواصل	50
2.4	الأجزاء العروضية الكبرى	54

55	في بنية التفاعيل	2.5
61	في تركيب الأصول وفروعها	2.5.1
64	التفاعيل وما يلحقها من زحاف	2.6
70	في العلل وأقسامها	2.7
76	الدوائر العرضية	2.8
77	تجميع التفاعيل في الدوائر العرضية	2.8.1
77	الدائرة الأولى، (دائرة المختلف)	أ-
79	طريقة استخراج البحور من دائرة المختلف	2.8.2
80	:الدائرة الثانية: دائرة المؤتلف	ب
81	الدائرة الثالثة: دائرة المحتلب	ج
82	الدائرة الرابعة: دائرة المشتبه	د
83	طريقة افتكاك البحور من دائرة المشتبه	2.9
85	الدائرة الخامسة: دائرة المتفق	هـ
86	طريقة استخراج البحور من دائرة المتفق	2.10
86	البحور الشعرية	3
88	(بحور الدائرة الأولى)(المختلف)	3.1
88	بحر الطويل	أ
88	وزن بحر الطويل	3.1.1
90	أعاريض وأضرب بحر المديد	3.1.2
92	بحر البسيط	ج
94	بحور الدائرة الثانية (دائرة المؤتلف)	3.2
94	بحر الوافر	أ
95	وزن بحر الوافر	3.2.1
96	بحر الكامل	ب
96	وزن بحر الكامل	3.2.2

98	(بحور الدائرة الثالثة (المشبه)	3.3
98	بحر الهزج	أ
99	وزن بمرج الهزج وصوره	3.3.1
99	بحر الرجز	ب
100	وزن وصور بحر الرجز	3.3.2
102	بحر الرمل	ب
102	وزن وصور بحر الرمل	3.3.3
103	(بحور الدائرة الرابعة (المجتلب)	3.4
104	وزنه وصوره	3.4.1
105	بحر المنسرح	ب
105	وزن وصور بحر المنسرح	3.4.2
106	بحر الخفيف	د
106	وزن وصور بحر الخفيف	3.4.3
108	بحر المضارع	د
108	وزن بحر المضارع	3.4.4
109	بحر المقتضب	هـ
110	بحر المجتث	ن
110	وزن بحر المجتث	3.4.6
111	بحور الدائرة الخامسة (المتفق)	3.5
111	بحر المتقارب وصوره	3.5.1
113	بحر المتدارك	ب
111	وزن بحر المتدارك و صوره	3.5.2
116	التشكيل الخارجي	1
117	السّطر الشعري	1.1
118	الجملة الشعرية	1.2

128	الجانب العروضي:	2
132	في طبيعة البحور وخصائصها	2.1
133	الطبيعة العروضية لبحر الرّمل	2.1.1
136	الطبيعة العروضية لبحر الكامل	2.1.2
138	الطبيعة العروضية لبحر الرّجز	2.1.3
140	في العلاقة بين البحور	2.2
143	في شعرية الزحافات والعلل	2.3
144	في طبيعة الزحافات والعلل	2.3.1
146	الزحافات المفردة	3.2.2
148	الزحافات المزدوجة	3.2.3
149	العلل الواردة في بحر الرمل	3.2.4
150	العلة بالزيادة	3.2.5
156	الزحافات والعلل في بحر الكامل	3.2.6
157	الزحاف المفرد	3.2.7
166	العلة بالنقصان	3.2.8
167	فاعلية الزحاف والعلة في المتن الشعري	3
167	الفاعلية الإيقاعية	3.1
174	الفاعلية النفسية للزحاف والعلة	3.2
181	جماليات التدوير في قصيدة خليل حاوي	3.3
188	الإجراء العملي لخاصية التدوير عند خليل حاوي	3.4
193	في القافية	4
193	مفهوم القافية في النظام الخليلي	4.1
200	الصورة الفنية للقافية	4.2
205	القافية المقيدة في قصيدة خليل حاوي دراسة صوتية	4.3

211	في حرف الروي	4.3.1
259	المصطلحات الأساسية لنظرية إيقاع الشعر العربي عند محمد العياشي	3
261	مبادئ إيقاع الشعر العربي عند محمد العياشي	3.1
261	المقاطع اللفظية في اللسان العربي	3.2
263	أسس الاستنباط الإيقاعي في الشعر العربي	3.3
267	مبادئ التصرف لافي العناصر الإيقاعية عند الاستعمال	3.4
267	مبدأ التسهيل:	3.4.1
271	مبدأ التنويع	3.4.2
278	البيت وعدد الدورات الإيقاعية	3.4.3
280	الإيقاعات وخائصها	4
280	مفهوم القيمة المزیدة	4.1
281	الإيقاعات ذات 4عناصر	4.2
281	إيقاع الخبب 4ع	4.2.1
281	إيقاع الرجز 4ع	4.2.2
293	إيقاع السريع 4ع:	4.3.1
293	الإيقاعات ذات ستة عناصر	4.4
294	إيقاع الرّمل	4.4.1
294	تنويع بحر الرمل	د
297	إيقاعات ذو سبعة عناصر	4.5
297	إيقاع الكامل 7ع	4.5.1
301	إيقاع الوافر 7ع	4.5.2

305	الإيقاعات ذات 10 عناصر	4.6
305	إيقاع الدائر الطويل	4.6.1
308	إيقاع الدائر البسيط	4.6.2
312	الإيقاعات ذات 12 عنصرا	4.7
312	إيقاع المجثث 12 ع	4.7.1
314	المخيّر المضارع 12 ع	4.7.2
316	المخير المقتضب 12 ع	4.7.3
318	الإيقاعات ذات 14 عنصرا 4.8	4.8
320	الإيقاعات ذات 16 عنصرا	4.9
322	الإيقاعات ذات 18 عنصرا	4.10
326	في طبيعة الإيقاعات وخصائصها	1
334	طبيعة إيقاع الرّمل	1.1
336	طبيعة إيقاع الكامل	1.1.1
336	طبيعة إيقاع الرجز	1.1.2
337	العلاقة بين الإيقاعات المستعملة	1.2
338	الحركة الإيقاعية في قصيدة خليل حاوي	2
338	نوعية الحركة الإيقاعية	2.1
339	القيم الجزئية من الوزن والوقت للعناصر الإيقاعية	2.1.1
340	القيم الجزئية من الوزن والوقت في إيقاع الرّمل	2.1.2
345	القيم الجمالية من الوزن والوقت في إيقاع الرّمل	2.1.3
345	القيم الجمالية من الوزن والوقت في إيقاع الكامل	2.1.4
348	القيم الجمالية من الوزن والوقت لإيقاع الكامل	2.1.5
349	القيم الجزئية من الوزن والوقت في إيقاع الرجز	2.1.6
353	القيم الجمالية من الوزن والوقت في إيقاع الرجز	2.1.7
353	مبدأ التصرف في العناصر الإيقاعية	3

353	مبدأ التسهيل بين الضرورة الشعرية والغاية الجمالية	3.1
354	إيقاع الرّمل وتسهيله	3.1.1
360	إيقاع الكامل وتسهيله	3.1.2
364	إيقاع الرّجز وتسهيله	3.1.3
368	مبدأ الإسكات بين المحافظة على الكميات والجمال	3.1.4
375	أنواع الختم في قصيدة خليل حاوي	4
382	الختم السّالم الخفيف	4.1
384	الختم السّالم الثقيل	4.2
386	الختم السّالم المتوسط	4.3
388	الموازنة بين الدراستين العروضية والإيقاعية	5
388	في الموازنة بين الأجزاء الصغرى	5.1
390	العناصر الإيقاعية الصغرى في نظرية إيقاع الشعر العربي	5.2
392	في الموازنة بين الأجزاء العروضية والإيقاعية الكبرى	5.3
393	الأجزاء الإيقاعية الكبرى في نظرية إيقاع الشعر	3.5.1
400	في الموازنة بين الزحاف والتسهيل	5.3.2
402	مبدأ التسهيل في نظرية إيقاع الشعر العربي	5.3.3
409	بين القافية الختم	5.3.4
413	مبدأ الختم في نظرية إيقاع الشعر العربي	5.3.5
	الخاتمة 430	

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على أهم خاصية، تميز الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، بحيث تجعله جنسا أدبيا متفردا بذاته، ذا خصائص فنية وشكلية لا يشاركه فيه أيّ جنس من الأجناس الأخرى، وهي عنصر الإيقاع، وذلك من خلال الدراسة التحليلية لشعر خليل حاوي، من أجل الوقوف على الخصائص والدلائل الإيقاعية الكامنة في هذه المدونة، والتي سكنت عنها اللغة، ونطق بها الإيقاع.

كما يهدف هذا البحث إلى تقديم طرح جديد لمسألة الإيقاع الشعري، يعتمد المعايير الموسيقية، بدلا من التفاعيل الصرفية التي أقرتها النظرية العروضية. ويحمل هذا البحث أربعة فصول، فصلين نظريين وفصلين تطبيقيين، وختم هذا البحث بخاتمة كانت بمثابة الحوصلة الجامعة لما جاء في ثنايا الموضوع، أما عن منهج الدراسة فقد تم الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يقوم على وصف الظاهرة الإيقاعية، ثم تقييم تحليلها عن طريق الاستنتاج والمقاربة

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الخصائص، الدلائل، خليل حاوي، المعايير الموسيقية.

Abstract:

This study aims to shed light on the most important characteristic that distinguishes poetry from other literary genres, making it a unique literary genre in its own right, with artistic and formal characteristics unmatched by any other genre: the element of rhythm. This is achieved through an analytical study of Khalil Haw's poetry, in order to uncover the inherent rhythmic characteristics and this research aims to present a new approach to the issue of poetic rhythm, based on musical standards, rather than the morphological meters approved by prosodic theory. This research includes four chapters, two theoretical and two applied, and concludes with a this corpus, which language has neglected but rhythm has spoken

Keywords: rhythm, characteristics, indications, Khalil Hawi, musical standards