طبع بمساهمة كريمة من معالي الدكتور مانع سعيد العتيبة
المستشار الخاص لصاحب السمو رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة

محمد العلمي

في الإيقاع واللغة

2018

الكتاب: في الإيقاع واللغة

المؤلف: محمد العلمي

منشورات: المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية / كلية الآداب والعلوم الإنسانية /ظهر المهراز /فاس

سنة الطبع: 2018

* رقم الإيداع القانوني: 2018MO2999

* ردمك:978-9920-36-100-2

* جميع حقوق الطبع محفوظة

* طبع وتصميم: مطبعة آنفو –برانت، 12 شارع القادسية – الليدو – فاس

* الهاتف: 06.61.20.16.41/05.35.64.17.26/ الفاكس 05.35.65.72.47

*البريد الإلكتروني: infoprintfes@gmail.com

استهلال

تتوزع القضايا المطروحة في الأبحاث في هذا الكتاب، بعد هذا الاستهلال، على مجموعة آفاق نظرية وتطبيقية، شغلت فكري أيام العمل الجامعي وبعدها. والفضل في ظهورها أولا، وبصورتها ثانيا، يعود إلى المناسبات التي دعت إلى إنجازها.

ولاشك في أن متلقيها سيكتشف اهتمام صاحبها الواضح بأمرين اثنين، أولهما إيقاع الشعر عموما، والعربي خصوصا، والثاني قضايا اللغة عموما، والعربية على الخصوص.

وقد توزعت قضايا الإيقاع فيها على الشعر عموما، والعربي القديم، والمغربي المعاصر، ثم المشرقي المعاصر. أضف إلى كل ذلك، الاهتمام بجهود بعض زملائنا، ممن يشاركوننا نفس الاهتمام.

أما اللغة، فلم تظفر في هذه الأبحاث إلا ببحث يتيم يشفع ليتمه، خوضه في قضية تبدو في مظهرها غريبة، لكنها تضرب في عمق النظرية الصوتية عامة، والمقارنة خاصة.

وقد امتد النظر فيها إلى مسألة مشتركة بين خصائص اللهجة الأندلسية القديمة، وإيقاع أزجالها المغناة، في الطرب الأندلسي المغربي.

كل ذلك، كان محاولة مني للمساهمة في البحث العلمي الجاد، الذي يعرف حدود صاحبه، والآفاق التي يخوض فيها، ومجمل النتائج التي يرجو الوصول إليها.

والفضل كل الفضل في ظهورها مجموعة في كتاب، يعود إلى من تجشم عناء الإنفاق والنشر، فله كامل الشكر.

محمد العلمي

ثوابت الشعر[1]

تأليف: Pierre Guiraud

ترجمة: محمد العلمي

1. أعاريض

إن بيت الشعر Vers من حيث اشتقاقه من الكلمة اللاتينية Vertere يعني الأخدود الذي يرجع إلى منطلقه في خطوط متساوية وموزونة. وهو يناقض النثر أو "الكلام الذي يتجه إلى الأمام مستقيما".

ويشكل الكلام شعرا كان أم نثرا في الواقع خطا من الأصوات (تحدّده الكتابة، وأخدود الأسطوانة، وشريط التسجيل إلخ..) منقسما إلى أجزاء متوالية، يُمكن أن تُحدَّد وتوصف في مستويين. ويُمكّن التحليل النحوي من تمييز عبارات وجمل وتراكيب، ومن هذه الحقيقة الخاصة التي هي التراكيبُ تُميّز الكلمات (أصولا وزوائد)، والمقاطعُ والأصواتُ في نهاية الأمر. بينما يستطيع سامعٌ يجهل نحوَ اللغة، وهذه حالةُ آلة تسجيل، أن يُميّز أقساما محدودة بسكتات (وهي توقّفُ الصوتِ)، ونبراتٍ، وتكرارِ بعض الرنات إلخ. وهذا ما سنسميه من باب التبسيط بالتقسيم النطقي، في مقابل التقسيم النحوي.

ويعتبر هذا التقسيم المزدوج للحديث حرا، إذْ لم توجدْ قواعدُ تُحدّد طبيعةَ الجمل والعبارات والكلمات والمقاطع، وعددَها، والمسافةَ بينها من جهة، أو طبيعةَ السكتات والنبرات والرنات، وعددَها والمسافةَ بينها من جهة ثانية،

1– نشرت في العدد السابع لمجلة كلية الآداب، ظهر المهراز، ص ص 189–202.

كلُّ ذلك بغضِّ النظر عن القوانين الطبيعية للغة. ولهذا أيضا لا يُدرَك شكلُ هذا التقسيم ولا طبيعتُه بشكل واع. على أن علاقة محدَّدةً قد قامت بين الأقسام النحوية والنطقية، في بعض أشكال النثر الغنائي والإيقاعي الشعري، فنقول إن للحديث إيقاعا (نحويا أو نطقيا)، ينشأ عن تنظيم مقصود (أو غير مقصود) للعلاقات النطقية والنحوية معا، أو لإحداهما. وهكذا يُدرِك السامع (أو القارئ) علاقاتٍ من التناظر والتكرار والتناقض، أو غيرَها، بين الجمل ومكوناتها من جانب، وبين النبرات والتنغيمات والسكتات من جانب آخر، ويُقيم في نهاية الأمر علاقةَ تطابُقٍ بين شكلِ كلِّ واحدةٍ من هذه البِنَى، وهذا التوافُقُ هو ما يُحدّد الإيقاعَ بالتدقيق.

غير أن ما يميز هذا النثرَ الإيقاعيَّ عن الشعر هو أن النظام فيه حُرّ، لا لأنّه حرٌّ كليةً، فهو يقوم على علاقة التناسب أو التماثل بين الأقسام، بلْ لأن طبيعة هذه العلاقة وشكلَها غيرُ لازمين، ويتغيران حسب كلِّ تركيبة. إن إيقاع الشعر ووزنَه إذنْ طريقتان لتقسيم الحديث إلى أقسام متناسبة، بينما لا توجد في النثر الشائع تناسُبات. لكن تناسباتِ الإيقاع حرة، بينما تناسُباتُ الوزن ثابتة، وعلى هذا تُشكِّل العلاقة بين الإيقاع والوزن المشكلةَ الأساسيةَ لكل شعريّة Poétique؛ وسنعود إلى ذلك بتفصيل.

ولننظرْ في محتوى بيت الشعر، من خلال بعض الأمثلة:

Rodrique qui l'eût cru- chimène qui l'eût dit
Que notre heur fût si proche et si tôt se predit

1- اثنا عشر مقطعا.

2- وقفةٌ أو سكتة، ونبرةٌ على المقطع السادس.

3- قافيةٌ، أو وحدةٌ صوتيةٌ في الرّنّات timbres، ووقفةٌ ونبرةٌ على المقطع الثاني عشر.

تُشكِّلُ هذه المميزاتُ الثلاثة تعريفَ الشعر الفرنسي القديم، وهي نابعةٌ من العروض. فالأسكندريُّ l'alexandrin بحرٌ مقطعيٌّ مُقَفًّى موقوفً Césuré، أي أنه يحتوي على نبرتين، ووقفتين ثابتين، ووحدةٍ صوتيةٍ في الرّنّات في النهاية.

غير أن هذه المميزات لا تستنْفِدُ محتوى هذين البيتين:

4- فالمزدوج يُشكِّل عبارةً، وكلُّ بيتٍ فيه يُكوّن جملةً، وكلُّ شطرٍ يُكوّن مجموعةً تركيبةً مستقلةً.

غير أن هذا التنظيم لا تفرضه قواعدُ، بقدر ما يَنتج عن ضوابطِ الوقفةِ، والقافيةِ، وإمكانيّات، التضمين l'enjambement.

5- ويتركب البيت الأول من التوازي التركيبيِّ، والدلاليِّ الإيقاعيِّ للشطرين، وليست هنا أيضا قواعدُ، لكننا نلاحظ أن هذه التّوازِيَات كثيرةٌ في صُوَرٍ متنوعةٍ في النصوص الشعرية.

6- وبغض النظر عن النبرتين الثابتتين في القافية والوقفة، يشملُ كلُّ بيت نبرتين أُخْرَيَيْنِ داخل كلِّ شطر، بحيث يظهر كأنّ الوزن من أربع نبْرات. وليست هناك قاعدة تفرض هذا النبرَ الثانويَّ، فالملاحظةُ تكشف أنه حرٌّ في عددِه وموقعِه. غير أنه وظيفيٌّ، لأنه مقصودٌ ومستعملٌ لغاية تعبيريةٍ وإيقاعيةٍ. وبالنظر إلى هذا، فالنبرات الثانوية متناظرةٌ، وتُقسِّم البيتين:

2(e) 3/2 (e) 3
3 3/ 3 3

بحيث إن التوازِيَاتِ الإيقاعيةَ والتركيبيةَ متراكبةٌ، بغضِّ النظر عن آثار الإنشاد التعبيريِّ الأخرى التي يُحْدثها هذا التوافق.

إن الشاعر إذنْ يتلاعب بالنحْو، (معجما وتركيبا)، وبالمقاطع والرّنّات، والوقفاتِ، ونبراتِ الكميّة والشدّةِ والعلُوِّ، فهذه ثوابتُ كُلِّ عَرُوض، وهي

موجودة في عروضِ كل اللغات، غِير أنها في الواقع، في بعض الحالات، تتنوع حسب كلِّ لغة، بحيث إننا نستطيع أن نلاحظ ونضع في الاعتبار أن:

1 . كلَّ عروض يشمل "نحوا" وأسلوبا stylistique (أو بلاغة)، حيث "النحوُ" هو هيكلُ القواعد التي تُحدِّد شكلَ الأنماط العروضية وطبيعتَها، و"الأسلوبُ" هو مجموعُ الممارسات التجريبية الواعية أو غيرِ الواعية التي تُحدِّد التنظيمَ الحرَّ للأُسُس العروضية والإيقاعيةِ داخل القواعدِ.

2 . كلَّ عروض يُقنّن استعمالَ جزءٍ فقطْ من الأسس العروضية الموجودة بالقوّة في اللغة، مُنسِّقاً بينها على العموم. وهكذا تستعمل الفرنسيةُ عددَ المقاطع، والقافيةَ، واثنتين من النبرات دون الأُسسِ الأخرى.

3 . القواعدَ "النحويةَ" والأنساقَ الأسلوبيةَ تتغير من لغة إلى أخرى، وترتبط ارتباطا وثيقا بطبيعتها. وهكذا فأساسُ العروض الفرنسي مقطعيٌّ، وأساسُ العروض الجرمانيِّ نبريٌّ، وأساسُ العروض الإغريقيّ اللاتينيِّ كمّيٌّ. لكن الأعاريضَ كلَّها في نهاية الأمر تستعمل مجموعَ هذه الأسس العروضية، سواءٌ باعتبارها قواعدَ ثانويةً، أو تنويعاتٍ أسلوبيةً، في حدود امتلاكِ اللغة لها.

ولْنَبْحثْ بناءً على هذا في بعض الأنظمة العروضية الأساسية:

1) **العروض الإغريقي اللاتيني**: هو في أشكاله القديمة عروض نبري، ثم تطور إلى عروض كمّي مبني على الوزن الطويل أو القصير للمقاطع، وهذا ما يُطابق طبيعة اللغة التي يقوم نظامها التصويتي Phonologique على تعارض شديد وخصب في الكمية. أما الوحدة العروضية فهي البيت الذي ينقسم إلى أرجل (Pieds). ويُحدّد عددُ الأرجل وطبيعتُها وترتيبُها أنماطَ الأبيات. وتتركب كلُّ رجْلٍ من عدد ما من المقاطع القصيرة أو الطويلة، فالرجْلُ الإيامبيّةُ lambe من قصير وطويل U - ، والتروشي Trochée من طويل وقصير - U، والسبّوندي Spondée من طويلين - - ، والأنابسْط

l'anapeste من قصيرين وطويل UU - ، والدّاكْتيل من طويل وقصيرين - U U إلخ...

ويَكمُنُ جوهرُ هذا البيت الكمّي في نظامٍ من التعادلات، يسمح بإحْلال رجْلٍ محلَّ الأخرى حسب نمط البيت ووضْعه، على أساسِ أن طويلا يمكن أن يُعوِّض قصيرين (أو قصيرا واحدا في بعض الأوضاع)، دون أن تتغير المُدّة. ويرجع الأمرُ بداهةً إلى نوع من الاصطلاح. والمُدّةُ الموضوعية شديدةُ التنوع، لكن وحدة الوزن هي الزمن، بينما عددُ المقاطع حرّ، وليس لتنويعاته سوى قيمةٍ أسلوبية صرفٍ، ولا يَستعمل البيتُ القديمُ القافيةَ.

وتشمل الرجل الكميّةُ الارتكازَ ictus، أو زمنا قويّاً، يَنزِل على المقطع الذي يتحدد به الوزنُ، ويُشكِّل نبْرا نَغَميّاً Accent mélodique، لا يتطابق بالضرورة مع نبرة الكلمة.

2) العروض الجرماني:

بُني البيت الجرماني السكندنافي القديم على النبر. وتقوم الرجْلُ على الأساس النبريّ وعلى مكان النبر، فعددُ النبرات إذنْ هو الذي يؤسس الوزنَ، بينما يتغير عددُ المقاطع. وقد ارتبط هذا البيت غالبا في شكله القديم بالجِناس الذي يمكن أن تُحدد مكانَه القواعدُ: بجناس المقاطع المنبورة، أو سجْعِها مثلا. وما يزال الوزن النبريُّ أساسَ الأعاريض الجرمانية والأنجلوسكسونية المعاصرة، لكنه في غالب الأحيان يشترك مع أنساق أخرى، كالقافية وعدد المقاطع.

3) العروض الصيني:

البيت الصيني مقطعي مُقَفًّى، لكنه بالإضافة إلى ذلك يقوم على توازٍ نحويٍّ معجميٍّ دقيق. ويضم البيت معنى كاملا، وينفي كلَّ تضْمين، إلى حدٍّ أن الكلمة التي تعني "جملة"، تعني "البيت" أيضا. وينتج الإيقاع عن تكرار

بعض الأصوات، وفي غالب الأحيان عن تكرار بعض الكلمات؛ وتتقابل التركيباتُ والأفكار من بيت إلى آخر، ومن فقرة إلى أخرى. وأساس النظام هو تْسُوِي - كِيووُ Tsué-Kéou، وهو مجموعة من أربعة أبيات، يضم كلٌّ منها جملة، تُشكِّل الجملةُ الأولى الاستهلالَ، والثانيةُ الجوابَ، والثالثةُ المنعَطَفَ، والرابعةُ الخلاصةَ. وقد وُسِّع هذا النظامُ ليشمل قصائدَ من ثمانية أبياتٍ، وعشرةٍ، واثنيْ عشرَ، مع المحافظة على البنية الدلالية والتركيبية نفسها. ويمكن لهذا البيت، بالإضافة إلى القافية، أن يشمل قواعدَ نطقيةً Prosodiques، وتتكون أساسا من تَقابُلاتِ النَّغَمِ التي هي من الخصائص التصويتية Phonologique، في الصينية؛ وهكذا يمكن أن تكون النغمةُ المُساويةُ Ping، والنغمةُ المعدَّلةُ tse مفروضتين في بعض الأوضاع (في المقاطع الزوجية عموما)، بينما هما حُرتان في البعض الآخر.

من الوقفات، والنبرات، والمُدد، والتوازيات المعجمية التركيبية، تتركب ثوابتُ الوزن. ونجدها منسجمة باختلاف في كل الأنظمة العروضية، حسب طبيعة اللغة والأصول الثقافية والأدبية للبحر الشعري.

وهكذا فبحر الأناشيد الفيدية الهندية مقطعي موقوف، مع توافُق مُنتظم للمقاطع القصيرة والطويلة. والبحر العربي موقوف مقفى موزون، بأرجل متعددة المقاطع، وأصنافُ هذه الأرجل تأتي من توافق المقاطع المدعوة بـ "الاصطناعية" أو "الطبيعية"[1].

ويقوم الشعر العبري القديم على توازي أو تطابق البنية التركيبية والدلالية للجمل المتعاقبة. أما الشعر الفرنسي فهو مقطعي مقفى موقوف.

ويجب أن تُدرس ثوابتُ الشعر هذه بتفصيل.

1– هذان الوصفان غامضان، ولعل المقصود بهما الأسباب والأوتاد السالمة والمزاحفة (المترجم).

يُظهر تحليلُ الملفوظ (المنطوق) Enoncé تقسيما أولَ هو الجملةُ، أو الملفوظُ الكامل، وتنقسم الجملة بدورها إلى عبارات.

وتقوم الجملة (والعبارة) بدور مهم في تركيب البيت الشعري، ويمكن أن تكون كذلك الأساسَ الوحيدَ للوزن، في الأنظمة المبنية على التوازي الواحد. لكن التوازي إذا أمكن أن يُشكِّل عنصرَ تكرارٍ أو رجْعٍ Retour مُدرَك، فهو غيرُ قابل لأن يكون موزونا. فعلينا إذن أن نبحث داخل العبارة عن أساس الوزن.

تنقسم العبارة من وجهة نظر النحو والمعنى إلى "كلمات"، وتنقسم الكلمات إلى مونيمات Monèmes أو إلى عناصر كلمات، كالجذور واللواصق واللواحق. لكن علماء اللغة لا يميلون كثيرا إلى مفهوم "الكلمة" الذي هو أشدُّ تعقيدا ومختَلَفٌ فيه، ويقود على سبيل المثال إلى التساؤل عما إذا كانت جملةُ: (سأعْطِيكَ إيَّاهُ) تُشكِّل كلمةً أو أكثر، وإن كانت تُشَكِّل أكثرَ، فكمْ عددُها. وبالمقابل، نحن متفقون على ملاحظة أنّ هذه المجموعة من المونيمات تشتمل على نبرةِ مدٍّ Accent tonique، ونستطيع أن نعتبر "المجموعة المنبورة" مبدأً أساسياً للعبارة، وتنقسم المجموعة المنبورة نفسها، إلى مقاطعَ، يحمل بعضُها نبرةَ المجموعة.

وهناك كما سنرى طريقتان أساسيتان لوزْن الشعر، حسبَ عدٍّ عدَدِ المجموعاتِ المنبورة، أو حسب عدٍّ عدَدِ المقاطع.

وليس الفونيمُ Phonème وهو أساسُ المقطع، وحدةً وزنيةً، لأنه لا يمكن عزْلُه عن السلسلة الكلاميّة، حيث الصوامتُ لا يمكن أن تُنطق دون سندِ صائتٍ واحد؛ إن المقطعَ، لا الفونيمَ، هو الذي يُشكّل أساس النبر، مع اعتبارِ أن صائتاً منعزلاً يمكن أن يَكُون مقطعا كاملَ الخصائص[1].

1– لا ينطبق هذا على العربية، فليس فيها صائت منعزل. (المترجم).

إن المقطع باعتباره الوحدةَ الأساسيةَ للسلسلة الكلامية، هو الذي يؤسّس الوزن. وهذا صحيحٌ لا في الشعر المقطعي فقط، بل في الأنظمة المؤسَّسة على النبر، أو على الكَمّيّة، حيث يتغير عددُ المقاطع. وتعتمد الرِّجْلُ الكمّيّةُ في الواقع على نظامٍ من تَقابُلِ المقاطع القصيرة والطويلة، وتبادُلها. وتُحدَّد الرجْلُ المنبورة بمقطع منبور، يتميز بالنسبة للمقاطع غيرِ المنبورة التي تُجاوِرُها. إن شكل المقطع وخصائصَه النطقيّةَ Prosodiques ، المتغيرةَ من لغة إلى أخرى هو ما يُحددُ شكلَ الأنماطِ العروضيةِ الثلاثةِ الكبرى: النمطِ المقطعيِّ، والنمطِ النبريِّ، والنمطِ الكمّيِّ، وهي الأنماطُ الأساسيةُ التي يمكن أن تنسجم فيها بينها من جهة أخرى.

2. النبر

يضُمُّ كلُّ صوتٍ ثلاثَ خصائصَ سمعيةٍ: المُدّةَ الطويلةَ أو القصيرةَ، العُلُوَّ اللحنيَّ الحادَّ المرتفعَ أو الدقيقَ المنخفضَ، شدّةَ التنفُّسِ القويةَ أو الضعيفةَ. ولكل صوت مدتُه وعُلوُّهُ وشدتُه الخاصةُ به، التي تُحَدِّد رنَّتَه وجرْسَهُ وتُمَيِّزُه.

وتكون بعض المقاطع داخل السلسلة الكلامية موضوعَ تفْخيمٍ نُطْقيٍّ يُبْرزها عن مُجاوِراتها، وتُعرفُ هذه المقاطعُ بالمقاطع المنبورة. وهذه التنويعاتُ نسبيّةٌ، فما يجعل نبرةً ما تظهر أقوى أو أضعفَ هو الفرقُ بينها وبين قيمتها "العادية" ومُجاوِراتها. ويمكن أن تُحقِّق بعضُ اللغات النبر "سلبيا"، بإضعاف المقاطع غيرِ المنبورة.

وهناك أنواعٌ من النبر، وقد وصفنا لحدّ الآنَ نبرَ الكلمةِ الفارقَ démarcatif الذي وظيفتُه تقسيمُ العبارة إلى مجموعات نبريّة، يُشكِّل كلٌّ منها عنصرا من عناصر المعنى. ومن الطبيعة نفسها نبرُ الجملةِ أو العبارةِ الفارقُ، الذي هو نبرُ كلمةٍ مرتبطٌ بسكتة Pause، ويُوجد بالإضافة إلى ذلك

نبرٌ تعبيريٌّ . عقليٌّ أو عاطفيٌّ . وظيفتُه إبرازُ المعنى أو الإيحاءاتِ الانفعالية، ويظهر في صورة تغيُّراتٍ نوعيّةٍ للنبر الفارق، أو في الغالب في صورة نقْلٍ لهذا النبر، أو بعضِ مُكوناتِه إلى مقطع غيرِ منبور في العادة.

ويجب ألا نخلط في نهاية الأمرِ النبرَ (الفارقَ أو التعبيريَّ) بالتنغيم intonation الذي يلحقُ الجملةَ لا المقطعَ. فالتنغيمُ حركةٌ في الخط اللحْني، صاعدةٌ، أو نازلةٌ، أو مُوحَّدةٌ، أو صاعدةٌ نازلةٌ... إلخ، وذلك ما يسمح بتمييز أصناف الملفوظ حسب كونه خبريّاً أو إنشائيّاً أو توكيديّاً. وهكذا يتغير معنى (تُمطرُ السماءُ) حسب نطقنا لها بنغمة موحَّدة (خبرية)، أو صاعدةٍ (استفهامية). ولا يَلحق التنغيمُ المعنى المعجميَّ، بل معنى العبارةِ التي يشملُها. وهو يقوم أساسا على تنويعات العُلُوِّ، لكنه قد يشمل مكوناتِ المُدةِ والشِّدّة. والتنغيمُ بالإضافة إلى هذا يشمل قِيَماً تعبيريةً خاصةً لا تختلط بالقيم التعبيرية للنبْر التعبيريِّ.

وما يهمنا هنا وحده هو النبرُ الفارقُ، في حدود كونه أساسَ الوزنِ، وإن كان يَستعمِل على المستوى الأسلوبي كلَّ التنويعات التعبيرية والتنغيمية. ويُقسِّم النبرُ الفارقُ الحديثَ إلى مجموعات متواليةٍ من المقاطع حاملةٍ لمعنىً، وهناك صنفان رئيسيان للنبر (واللغات) حسب ارتباطه بالمعنى، أو عدمِ ارتباطه به.

في الصنف الأول من النبر الذي يرتبط بالمعنى، يقع التضخيمُ النُّطْقيُّ على مقطع قويٍّ دلاليّاً، وهو على العموم الجذرُ أو بعضُ الوحدات الصرفية المتميزةِ. وينتج عن ذلك أنّ موْقعَه يتغير حسبَ البنية الصرفية للكلمة، وأنَّ مُتَواليَةً نطقِيّةً واحدةً يمكن أن تكون لها معانٍ مختلفةٌ حسب موقع النبر، وتلك حالةُ الكلمة الإيطالية Cánto (أغني) وCANTÓ (غنيتُ)، أو الكلمة الإنجليزية present (الحاضر، الراهن) وto present (يقدم) إلخ...

وهكذا يقوم النبر الحرُّ، بالإضافة إلى قيمته الفَرْقيَّة بوظيفةٍ تمييزية للمعنى. واللغاتُ الإنجليزيةُ والإيطاليةُ والألمانيةُ والروسيةُ إلخ لغاتٌ ذاتُ نبرٍ حرٍّ، وهذا لا يعني أن موقع النبر الحرّ ينِدُّ عن أي قاعدة، بل يعني أنه يتغير مع البنية الصرفية (والدلالية إذنْ) للكلمة. وبالمقابل هناك لغات أخرى لها نبرٌ ثابتٌ، كالتشيكيّة التي تُنبَر على المقطع الأول في الكلمة، والفرنسية التي تُنبَر على المقطع الأخير في الكلمة.

وللاتينيّة نبْرٌ متحركٌ، لكنه منتظم، فقد يقع على المقطع ما قبل الأخير، أو على الذي قبله من الكلمة، لكن هذا التنويع منظَّمٌ بقانون صوتيٍّ محض(لا صرْفيٍّ): فالمقطع الأخيرُ يحمل النبرَ حين يكون طويلا، وفي الحالة المعاكسة ينتقل النبرُ إلى المقطع الذي قبله.

أما الإغريقية القديمة فإن لها نظاما مزدوجا. وفي الفرنسية القديمة كان النبرُ من الصنف المتحرك المنتظم مع نوعين من الكلمات: نوعٍ يُنَبر على المقطع الأخير (وهو المعروف بـ "المذكر") ونوعٍ مختوم بصامت sourd غيرِ منبور، يُنبَرُ على المقطع ما قبل الأخير (وهو المعروف بـ "المؤنث"). وإن اختصار هذا الصنف من النبر المتحرك المنتظم واختفاءه من المظاهر الأساسية للغة الفرنسية وعروضِها.

ويُعتبر النبرُ الثابت مستقلا عن الصرف وعن المعنى: فالنبرُ الفرنسي يقع على جذر الكلمة في Bonheur، وعلى اللاحقة في lenteur، كما يقع على "الكلمة الفارغة" غيرِ المنبورة عادةً في Prends-le, dirai-je.

إن النبر الثابت ليس له أيُّ وظيفة تمييزية، يُضاف إلى ذلك ما يقِلُّ به مستوى عن النبر الحر: وهو أن المظاهر النطقية فيه لا ترتبط بالمظاهر الصرفية والدلالية.

وبما أنه محروم من الوظيفة التمييزية، فهو في مستوى ضعيف من جهة ثانية بالنسبة لنبر الجُملة الذي هو سندُ السكتة التركيبية، ولذلك فالكلمة تأتي غير منبورة بسهولة في مثل صنف: un nez lóng أو un long néz.

إن هذه الشروح الأولية ضرورية من أجل إدراك الدور الأساسي للنبر في كل عروض. وهو دور أساسي بداهةً في الأنظمة النبرية التي يؤسس النبرُ فيها الوزنَ، لكنه ليس أقلَّ أهميةً في الأنظمة المقطعية أو الكمية، حيث هو أساس التنويعات الأسلوبية التي هي مصدرُ الإيقاع والتعبير.

وبصفة عامة، يمكن أن نعتبر اللغاتِ ذاتَ النبر الحرِّ ذاتَ عروضٍ نبريٍّ، وذاتَ النبرِ الثابتِ ذاتَ عروضٍ مقطعيٍّ. أما الاستثناءاتُ فيظهر أن لها أصلا ثقافيا، فالشعرُ المقطعي في الإيطالية مصدرُه تراثُها الروماني، وكذلك فإن المردود المعجمي لهذه الحرية النبرية ضعيفٌ نسبيا في اللغة الإيطالية.

3. الأصناف العروضية

تُحدّدُ طبيعةُ النبر، الحرِّ أو الثابتِ، صنفين عروضيين كبيرين، حسب بناء الوزن على المجموعة النبرية، أو على المقطع. وينقسم الشعرُ المقطعيُّ كذلك إلى صنفين حسب كونِ المقطع كميا أو غيرَ كمي. فعندنا إذنْ شعرٌ نبريٌّ، وشعرٌ كميٌّ، وشعرٌ مقطعيٌّ.

أ. الشعر النبري:

يقوم الوزنُ في الشعر النبري على عدد النبرات، أي على عدد المجموعات المنبورة إذنْ لا على عدد المقاطع، (وعددُ النبرات مطلقٌ في الشعر المقطعي، متوازنٌ في الشعر الكمي). وكما رأينا فالشعرُ الجرمانيُّ والسكندنافيُّ القديمُ، والإنجليزيُّ والألمانيُّ، وشعرُ أغلب اللغات ذاتِ النبر الحرِّ

شعرٌ نبريٌّ، وإن كانت هذه اللغاتُ تعرف أشكالا مقطعية، فإنها غالبا ما تكون منسجمة مع الوزن النبري.

إن الشعر النبري ذو فاعلية قوية، لأن النبر من جهة وهو مُولِّدٌ للإيقاع يبرز فيه بشدة، وإن لم يكن كقيمة مطلقة، فهو في كل الحالات ذو قيمة نسبية. وهذا ما يجعل الإنجليزيةَ والألمانيةَ أو الروسيةَ تُعطي انطباعا بتوالي زمنين قويٍّ وضعيفٍ متمايزين بوضوح، بينما تظهر الفرنسيةُ موحَّدةً ومُسطَّحةً. ومن جهة أخرى، فالنبرُ المرتبطُ بالصرف يضمن ترابُطَ المظاهرِ الصوتية بالمظاهر الدلالية، وذلك ما يُحدث تناظرا بين إيقاع الأصواتِ وإيقاعِ الأفكار.

وبالمقابل، فإن الضعف النسبي للنبر، وموقعَه الاعتباطيَّ في اللغات ذاتِ النبر الثابت يتعارضان مع تحقيقِ وزنٍ نبريٍّ: فالتعارضاتُ النطقيّةُ ضعيفةٌ فيها، والتنغيمُ والتعبيريةُ يجعلانها مُختلّةً أو محايدةً، وكلُّ محاولة اصطناعية لإبرازها تُغامِر بإظهار مقاطعَ محايدةٍ أو ضعيفةٍ دلاليا. ولا أدلَّ على ذلك في هذا المضمار من التجارب التي حاولتْ في نهاية القرن الماضي خلْقَ شعرٍ نبريٍّ فرنسيٍّ.

ويجب أن نبيّن في البداية أن الشعر المدعوّ "حُرّاً" ليس وزنُه نبريّاً، بل هو عبارةٌ عن تتابُعِ أوزانٍ مقطعّيةٍ تقليديةٍ (من سبعة مقاطعَ، وثمانيةٍ، وعشرةٍ، واثنيْ عشرَ)، موقوفةٍ ومُقفّاةٍ عموما.

ولا يُوجد حسب علمي شعرٌ في اللغة الفرنسية بُنيَ الوزنُ فيه على عدد النبرات وحده، وما استطعتُ العثور عليه على قلته، يربط الوزنَ النبريَّ بالوزن المقطعيِّ. وسأذكر مثالين نمَطِيّيْن ودالّيْنِ، أولُهما لـ Van Hasselt، وهو شاعرٌ بلجيكيٌّ معاصرٌ لـ Verlaine الذي كان، وهو المولَعُ دوْماً بالعروض، يُنوِّهُ به باهتمام وتقدير، وإن أحجمَ عن اتِّباعه:

Qu’on me doṅne une plúme d’une aile

De ton ańge qui veiĺle sans bruit
A côtē du chevét où ma bélle
Tu rēves la nuit

نرى أن الأبيات الثلاثة تتركب من ثلاث أرجل من شكل أنابستيّ (مقطعان قصيران متبوعان بطويل) Anapestique: مقطعان غيرُ منبورين متبوعان بمقطع منبور، لكن هذا الشكل يحافظ على القافية وعلى أساس مقطعي، بينما أصالةُ الشعر النبري أو الكمي في تحرير الوزن من المقطعية من أجل استعمال تنويعَاتها بحرية.

ونحن ندرك إذن من أين يأتي الشعورُ بالرتابة القُصوى الذي تُولِّده هذه الأبيات: إنها مُثقلة بالعروض Surmétrifié.

وثانيهما للشاعر الرمزي G.Lafoucade:

Et pourtánt c'est mói qui te prénds par la taille
Te montránt dehórs que l'automne est venú
Et qui méts la cápe à tes blańches, épaúles
Et qui dís tout bás les paróles d'adiéu.

الإيقاع هنا متحرر جزئيا لاطِّراحِ القافية، ولكوْنِ التجزيءِ الفرديِّ 6/5 يُبعدُه عن التناظر، وكذلك لحُضور رِجْلٍ من مقطعين، بين ثلاثِ أرْجُلٍ من ثلاثةِ مقاطعَ. لكنْ إذا كنا أمام وزن من أربع أرجل منبورة 3/3/2/3، فإنه يظل في قبضة المقطعية، وتنزعج الأذنُ بهذا التراكُبِ لوزنين، فالإيقاع مُجوَّف ومضغوطٌ، بل متحجِّرٌ.

ولم يستطع الشعر الفرنسي خلقَ شعر نبريٍّ أو شعرٍ كمّيٍّ (كما حاول ذلك في القرن السادس عشر) بتخليصه من المقطعية، فهو لم يصل إلى ذلك أبدا، لأنه مخالف لطبيعة النبر في الفرنسية.

وليس للشاعر الفرنسي أن يختار أمام الثوابت المتساوية الثلاثة الكبرى: التعارُضِ النبريِّ، التناقُضِ الكمّيِّ، عددِ المقاطعِ، لكن هذا القَسْرَ العروضيَّ لا يَحرِمُه أبدا، كما سنبين، من الوسائل الأسلوبية (الإيقاعيةِ والتعبيريةِ) للنُّطْق.

ب. الشعر الكمي:

إنه الشعر الإغريقي واللاتيني. وكما رأينا فالبيتُ يتركب هنا من عددٍ مُحددٍ من الأرْجُل، وكلُّ رِجْلٍ تتركب من عددٍ محدّدٍ من المقاطع القصيرة أو الطويلة. ويُحدِّد عددُ المقاطع وتركيباتُها أصنافَ الأرجل التي توجَد في النظام، ويُحدِّد عددُ الأرجل هذه وطبيعتُها وتوزيعُها أصنافَ الأبيات (الأبْحُرَ).

وهكذا فالإيّامْبيُّ اللاتينيُّ بحرٌ من عشرة إيّامْبَاتٍ iambes (مع وقفةٍ في نصْفِ الرجْلِ الخامسِ أو السابعِ). والإيّامْبُ، رجْلٌ تتركب من مقطعين أولُهما قصيرٌ والثاني طويلٌ، فالأساسُ إذنْ هو: -U/-U/-U/-^{V}U/-U /-U .

لكن النظام يسمح بعدد من إمكانيات التنويع: فأنصافُ الأرجلِ الخمسةُ الأولى (1،3، 5، 7، 9) تأتي طويلةً أو قصيرةً، ويأتي النصفُ الحادي عشر (ما قبلَ الأخير) دائما قصيرا، وتأتي أنصافُ الأرجلِ الخمسةُ الثانيةُ (2، 4،6، 10) طويلةً، مع إمكان إحْلالِ قصيرين محلَّ طويلٍ، ويأتي النصفُ الثاني عشرَ (الأخيرُ) طويلا أو قصيرا، لكنه دائما يأتي وحيدَ المقطع. فالبِنيَةُ إذنْ كما يلي:

U U/ UU U / U U U/ U U ^{V}U/ UU U /U U U

وينتج عن هذا أن البيت يتراوح بين حدٍّ أدنى هو اثنا عشرَ مقطعاً، وحدٍّ أقصى هو سبعةَ عشرَ مقطعا، لكنّ الوزن إنْ لم يكنْ ثابتا في مُدّته الواقعيّة، فهو على الأقل ثابتٌ اتفاقا.

وإن إحلال مقطعٍ طويلٍ محلَّ مقطعٍ قصيرٍ في نصفِ الرجْلِ الأولِ، يُضعفه أو يُبطِلُه خفْضُ الصوتِ أو تمييزُ الوزنِ (أو تعيينُ الوزنِ) الذي هو رفْعٌ لحنيٌّ للصوْتِ على هذا المقطع. أما الإحْلالُ في المقطع الثاني فيُوازِنُه تَسَاوي المقطعِ الطويلِ بالقصيريْن، أو التعادُلُ الكمّيُّ بين القصيريْن والطويلِ.

وإن مكانَ نبراتِ الكلمةِ وعددَها في هذا النظام غيرُ مؤثريْنِ، وإن كانا يقومان بدور مهمٍّ في التنويعات الأسلوبية للإيقاع. والأمرُ نفسُه صحيحٌ بالنسبة لعدد المقاطعِ الذي يمكن أن يمنحَ البيتَ خِفّةً أو ضخامةً تعبيريتْين.

ولا يمكن بداهةً أن يقوم نظام شبيهٌ بهذا، أو يكونَ خِصْبًا على كل حال، إلّا في لغةٍ يقوم نظامُها التصويتيُّ على التَّعارُضات الكمّيّة، وهذا سببُ فشلِ كلِّ المحاولاتِ التي جَرَتْ لإدخال العروض الكميِّ إلى الفرنسية. ومَردُّ هذا إلى أن التعارضَ الكميَّ لا يناسبُ اللغةَ الفرنسية، أي لا يُميّزُ بين الكلمات. فالمقاطع الطويلةُ لا تُوجد إلا في بعض الكلمات القليلة نسبيا. وهذا لا يمنعها بالمقابل من ضمان وظيفةٍ مهمّةٍ في التنويعات الإيقاعية.

وإن حالة اللغات الجرمانية مختلفةٌ، في حدود كوْنِ التعارُضاتِ الكميّةِ وظيفيّةً كما هي في اللاتينية، لكنْ بدرجة أقلَّ دون شك، وعلى الخصوص لأن إمكانياتِ قيامِ وزنٍ كميٍّ فيها تتراجع أمام فاعليّةِ النْبر، بينما نظامُ النبر في اللاتينية مستحيلٌ، لأن النبر فيها ثابتٌ، وهذه حالةُ الفرنسية أيضا.

ج. الشعر المقطعي:

يقوم أساسُ الوزن في الشعر المقطعي على عدد المقاطع وحدهُ، دون اعتبار قيمتِها. غير أن هذه الخاصية أقلُّ تمييزا، ولم يمكنْ أن يقوم عليها وحدها إدراكُ الوزن، لذلك انسجمتْ مع أسسٍ أخرى. أولُ هذه الأسس هو القافيةُ التي تُبيِّن حدودَ الوزن المقطعيّ، وثانيهما هو الوقفةُ أو السكتةُ التركيبيّةُ (ومن ثمّ النبرةُ الشديدةُ) التي تقع على مقطع ثابت. والبيتُ

الذي يصل إلى حدٍّ ما من الطول هو الذي يكون موقوفا على وجه العموم، وهذه حالةُ الأبيات المكوّنةِ من تسعة مقاطعَ فأكثرَ في الفرنسية، أمّا ما دون ذلك فالبيتُ عموما لا يشتمل على وقفة.

ويظهر أن الوزن الذي يتكون من ثمانية مقاطع معيارٌ شائعٌ في أغلب الأعاريضِ، وهكذا فبيتُ الفيدا المقدسُ ينقسم إلى ثلاثة أجزاءٍ من ثمانيةِ مقاطعَ. ومن المحتمل أن هذا يقابل معيارا تركيبيا، ويقابل الحدَّ المتوسطَ في النثر الطبيعي. لكنْ من المهم أن نشير إلى أن قدرةَ فهْمِ الذاكرةِ وإدراكِها لا تتجاوز قطُّ ستَّ وحداتٍ منفصلةٍ أو سبعاً: فنحن نحفظ العددَ المكوّنَ من ستة أشياءَ أو أفرادٍ، أو سبعةٍ. وهذا هو السببُ دون شكٍّ في أن البيت الذي يُجاوز هذه الحدودَ يُقسَّم إلى أجزاءٍ مستقلة. وكيفما كان الأمرُ، فالوزنُ المقطعيُّ يستعين دائما بأسّسٍ مُصاحِبةٍ هي في الغالب القافيةُ والوقفةُ.

والشعرُ المقطعيُّ شعْرٌ نصفُ منبورٍ، لأنه يَضُمُّ نبرتين ثابتتين (هما القافيةُ والوقفةُ)، أما النبراتُ الأخرى فهي حرّة. وهذه النبرات من جهة ثانية نبراتُ جُمَلٍ لا نبراتُ كلماتٍ فقطْ.

وإن ذلك يجعل الشعرَ المقطعيَّ شديدَ الخضوعِ للتركيبِ الذي هو في غالبه مُقَيَّدٌ بقواعد العروض. بينما الشعرُ النبريُّ والشعرُ الكمّيُّ بالنظر إلى هذا الجانب أكثرُ حريّةً، لأن الوزن يقوم فيهما على نبْر الكلمةِ أو على كمِّ المقْطعِ. ولهذا يستعمل الشعرُ الأنجلوسكسونيُّ والجرمانيُّ وشعرُ القدماء كذلك التضمينَ بحرّيّة كبيرةٍ، بينما يمنعه العروضُ الفرنسيُّ القديمُ.

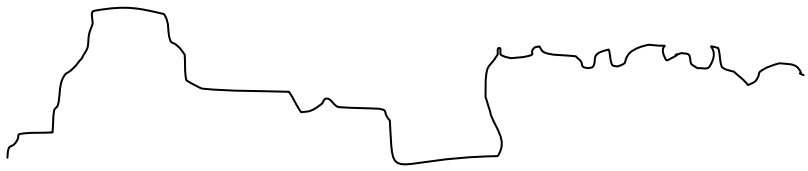
وإن هذه العلاقة بين الوزنِ والإيقاعِ المعجميِّ التركيبيِّ هي المشكلةُ الأساسيّةُ في كل عروض، لكنها ليست أشدَّ إلْزاماً وقَسْراً في أيِّ عروضٍ، كما هي في الشعر المقطعيِّ.

4. العروض التجريبي

أعطى إنتاجُ الأصواتِ وقياسُها منذ خمسين سنةً توْجيهاً وأهميّةً جديديْن للدارسات العروضية، وخصوصا أن الشعراء كثيرا ما ساهموا في ذلك مع علماء الأصوات. وقد مكَّنَ استعمالُ الآلاتِ من تسجيل التردُّدِ والسَّعَةِ والمُدّةِ، وقياسِها ومقارنتِها. وتُمكِّن بعضُ الآلاتِ العصْريّةِ من فصْلِ التردُّدِ والسَّعَةِ والمُدّةِ وتغييرِها، بينما تستطيع آلاتٌ أخرى تركيبَها وإنتاجَها اصْطناعيّاً.

ويقوم شكلُ الوزن على مصطلحات جديدةٍ ابتداءً من اللحظة التي أمكنَ قياسُهُ ووزنُه فيها بصفة فعليّة، وإن كان هذا القياس كما سنرى، لم يستجِبْ للآمال التي أخرجتْه إلى الوجود.

وهذا، على سبيل المثال، تسجيلُ الكلمةِ الإنجليزية to be بواسطة كيموجراف kymographe، وهي آلةٌ مزوَّدةٌ بطَبْلٍ تُسَجِّلُ عليه إبْرَةٌ حركاتِ غِشَاءٍ مُعرَّضٍ لتغيُّراتِ ضَغْطِ نفَسٍ صوتيٍّ:



t o b e

يُظهر الرسم أن i في be لها سَعَةٌ أكبرُ من ou في to (فالتعرُّجاتُ أكثرُ اتساعا)، ولها مُدّةٌ مُضاعَفةٌ (فخطُّ الاهتزاز أطولُ مرتيْن)، بينما يُحسَبُ التردُّدُ بناءٌ على عدد الاهتزازات المسجلةِ وعلى الزمن.

هذه هي الآلةُ التي كان علمُ الأصوات التجريبية يتوفر عليها في بداية القرن. وهي إن كانت تسمح بتقديرٍ تقريبيٍّ للتردد والمدة، فتحليلُها للشدة بالمقابل متخلّفٌ ناقص. وقد مكّن اختراعُ الذَّبْذابِ الإلكترونيِّ (مِجْهَرُ تحليل الذبذبات) من تحسين التقنية دون أن يحلَّ المشكلَ الجوهريَّ: وهو أن كل صوتٍ يتركب من مجموعةِ مكوناتٍ (موجاتٍ سمعيّةٍ)، وكلَّ مكوِّنٍ يتركب بنفسه من مجموعةِ تآلُفاتٍ أو اهتزازاتٍ متزامنةٍ متراكبةٍ مع الاهتزاز الأساسيّ.

وقد حلّ المِطْيافُ الخَطِّيُّ (مُسجِّلُ الأطيافِ على الورقِ) المُشْكِلَ، فهو يجعل الحديثَ مرئيّاً، ومن هنا يأتي اسمُه visible speech (الحديثُ المرئيُّ)، حيث يُحلِّلُ كلَّ موجةٍ سمعيّةٍ إلى مكوّناتها المختلفة، وكلَّ مُكوِّنٍ إلى تآلُفاته.

وقد أخضع العروضيون الإنجليزُ الشعرَ إلى دراسة مِطْيافيّةٍ متقدمةٍ ليس لنا ما يعادلها في الفرنسية[1]، وليس من شك في أن هذا يُشكِّل حقلا واسعا من حقول البحث. إلا أننا يجب ألا ننتظر منه الآن أكثرَ مِن طاقته. وقد بدأ التراجُعُ يتِمُّ شيئا فشيئا اليومَ عن الآمال التي كانت معقودةً سابقا. ولهذه الخيبة على الأقلّ، بالإضافة إلى الحِيطَة التي قادتْنا إليها، فضْلُ دفْعِنا أحْسنَ إلى فهْم الطبيعة الحقيقية للُّغة والشعرِ.

وسيوضِّح مثالٌ مقتبَسٌ عن G.Lote هذا الشكل. فقد زعمتْ أطروحةٌ في بداية القرن أن الشعر الفرنسي الحديث نبريٌّ وليس مقطعيًّا. وقد بُحِث عن حجة ذلك في التسجيلات التي أظهرتْ أن الإسكندريَّ، كما أنشده ممثلون كبار، فيه عددٌ من المقاطع يتراوح بين تسعةٍ وثلاثةَ عشَر، وذلك بناءً على إنشادٍ يُمكِنُ حسبَ النصِّ والمُنشِدِ أنْ يَنْطِقَ أوْلا يَنْطِقَ e الصامتةَ (l'e muet).

1 - cf. S. Chatman, A theory of meter, la haye, Mouton, 1965.

وقد استنتجت الأصواتُ التجريبيّةُ، معزَّزةً بهذه الملاحظة الموضوعية التي لا تقبل الطعْنَ، أنّ الوزن لا يمكن أن ينبنيَ على عددِ المقاطع، لأنه ليس ثابتا.

ومن باب الاستخفاف والإنكار أن السامع الإنساني ليس مجردَ آلةِ تسجيل. فالأذن تُسجِّل، لكنّ الدماغ هو الذي يحلّلُ المعلوماتِ التي ترسلها إليه. ومن باب التجريب، أن هذه الأبياتَ الإسكندريّةَ التي شوّهها الإلقاءُ، وهي كذلك مادامت الآلةُ تشهد، ليست أقلَّ صحةً ومطابَقةً للقاعدة. وبالمقابل، فكلُّ بيتٍ مختلٍّ حسب القاعدة يُدرَك اختلالُه، رغم أن النطق الاصطناعي يَؤُول به عمليًا إلى اثْنيْ عشَرَ مقطعاً مُسجَّلاً.

إن الوزن يُحيل إلى قانون، وبناء على هذا القانون يُحلَّل الوزنُ، ويُمكِّن القانونُ اللغويُّ بنفس الطريقة من إعادة بناء الرسالة message المحرَّفة أو المشوَّهة. ولهذا يكون المدرَكُ بطريقة ذاتية أهمَّ على الأقل كذلك من المُرسَل بطريقة موضوعية.

وترتبط هذه الملاحظة بالفْرضيّة الأساسية للبنيوية التي تزعم أن "اللغة شكلٌ لا جوهرٌ". وبالنسبة للبنيوية، فالصورُ الصوتيةُ التي تحدِّد الوزنَ دلائلُ signes: فونيماتٌ لا أصواتٌ، كلماتٌ حاملةٌ لمعنى لا أشكالٌ فارغةٌ، ولا يمكن بناءً عليه أن ندرسها بعيدا عن وظيفتها.

إن وهْم التحليل الآليِّ، هو الذي يَخْلطُ في تحليلٍ واحدٍ مجموعَ الخصائص السمعيةِ للكلام، دون أن يُحدِّد أوّلاً ما هو الملائمُ منها للعروض.

إن التحليل الآلي، يَخْلِط من بين ما يخْلِط الخُطَاطةَ Schéma العروضيّةَ للنظام بالتنويعات الأسلوبية للرسالة، بتنويعات أداء المُنْشِد[1]. وبصفة عامة، يخلط ما سنسمّيه فيما بعدُ "نحوَ" الشعر بـ"أسلوبِ" هِ.

1 - Voir R. Jakobson, linguistics and poetics. in style and language, ed. By Thomas A. Sebeok. (the M.I.T. Press, 1960).

وهكذا، سنستعمل التحليلَ الآليَّ، وسنُطبِّق على الخصوص ملاحظاتِ علماءِ الأصواتِ وقياساتِهم وخُطوطَهم وإحصاءاتِهم بروح نقديّةٍ عاليةٍ.

وهذا يعني أن من الواضح أن "الآليّة" و"البنيويّة" محاولتان تكميليّتان، وليس من المعقول أن يتجاهل العروضيُّ المعلوماتِ وإمكانيّاتِ التحليلِ والتجريبِ التي يُهيئها اليوم المِطْيَافُ والمَصَافِي السمعيَّةُ filtres acoustiques وتركيبُ الكلام[1].

من كتاب: La versification

Col. Que sais-je, P.U.F, P-P: 5-25, 1970, Paris.

1 - Voir P. Delattre, les attributs physiques de la parole et l'esthétique du français, in Revue d'esthétique, Juillet- Décembre 1965.

الأسباب والأوتاد والفواصل
بين المقطع، والحركة والسكون[1]

1 . يحدد العروضيون مقاطع العروض، وهي الأسباب والأوتاد والفواصل، انطلاقا من مدلولي الحركة والسكون. فالسبب الخفيف عندهم متحرك وساكن، والسبب الثقيل متحركان، والوتد المجموع متحركان وساكن، والوتد المفروق متحرك وساكن ومتحرك، والفاصلة الصغرى ثلاثة متحركات وساكن، والفاصلة الكبرى أربعة متحركات وساكن.

والحركة عندهم تعني الفتحة والضمة والكسرة، أي ما يعرف عند المحدثين بالحركات القصيرة Voyelles brèves. بينما يعني السكون عندهم أحد شيئين: أولهما الحرف الصحيح غير مشكول (أو غير متبوع) بإحدى الحركات الثلاث (فتحة، ضمة، كسرة) وثانيهما ألف المد أو واوه أو ياؤه.

ويلاحظ أن العروضيين، كاللغويين والنحاة القدماء، أهملوا الحديث عن الحركات الطويلة Voyelles Longues حين تحدثوا عن الحركة. وذلك حين اقتصروا فيها على الفتحة والضمة والكسرة، بينما نراهم عروضيين ولغويين ونحاة، حين يتحدثون عن السكون، لا يقتصرون فيه على الحرف غير المتبوع بحركة، بل يدخلون في إطاره ألف المد وواوه وياءه، فالساكن عندهم إما أن يكون صحيحا وإما أن يكون لينا. وعلى هذا الأساس بنوا مجموعة قواعد صوتية. منها كسر الساكن الأول، حين التقاء الساكنين إذا كان صحيحا، وحذفه إذا كان لينا: (ابن مالك).

1– شاركت به في ندوة "الشعر"، المنعقدة بكلية الآداب، ظهر المهراز، بفاس، سنة 1978. ونشر بمجلة كليتها في العدد الثاني ص ص 257–268.

إن ساكنان التقيا اكسر ما سبق وإن يكن لينا فحذفه أحق

وهكذا حين يعتبر المحدثون ألف المد وواوه وياءه أنواعا ثلاثة تدخل كلها في مفهوم الحركة الطويلة، يجزئ القدماء هذه الحركة الطويلة إلى حركة (هي الفتحة أو الضمة أو الكسرة)، وسكون هو اللين.

2 . على أن القدماء حين تحدثوا عن الحروف المتحركة في اللغة العربية لم يميزوا فيها بين نوعين من الأصوات: هما الأصوات الصامتة consonnes والأصوات الصائتة voyelles. فقد اعتبروا الحرف صالحا لأن يتحرك بالفتحة أو بالضمة أو الكسرة، وعدوا من ثم ما كان من هذا القبيل متحركا. بينما يفرق المحدثون فيها بين الصامت والصائت، على اعتبار الفرق الموجود بينهما، حيث الصامت "هو الصوت المجهور أو المهموس الذي يحدث أثناء النطق به اعتراض أو عائق في مجرى الهواء، سواء أكان الاعتراض كاملا... أو جزئيا. ويدخل في الأصوات الصامتة تلك الأصوات التي لا يمر الهواء أثناء النطق بها من الفم، وإنما يمر من الأنف كالنون والميم. وكذلك الأصوات التي ينحرف هواؤها فلا يخرج من وسط الفم وإنما يخرج من جانبيه أو أحدهما كاللام"[1]. والصائت "صوت يتميز بأنه الصوت المجهور الذي يحدث أثناء النطق به أن يمر الهواء حرا طليقا خلال الحلق والفم دون أن يقف في طريقه أي عائق أو حائل، ودون أن يضيق مجرى الهواء ضيقا من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا"[2]. فالحرف المتحرك عند المحدثين صوتان أولهما صامت وثانيهما صائت، أي أن المحدثين، وهذا هو الصواب، لم يعتبروا الحركة صفة للحرف، تضيع معها خصوصيتها باعتبارها صوتا مستقلا، بينما القدماء، عروضيين ونحاة ولغويين، جعلوا الحركة صفة ملازمة للحرف، ولم يميزوا في الحرف المتحرك بين الصامت

1– د. كمال محمد بشر. علم اللغة العام، الأصوات ص 74. دار المعارف، القاهرة، 1973.
2– نفسه.

والصائت. ولعل هذا ما دفع بالدكتور تمام حسان إلى أن يقول: "إن علم اللغة الحديث لا يجعل أيا من الصحيح (الصامت) والحركة (الصائت) ملك يمين للآخر، وإنما هما وحدتان مستقلتان متتابعتان، لا ترد إحداهما وصفا للأخرى"[1].

3 . ورغم أن القدماء جعلوا الصائت صفة للصامت (فسموا الصامت حين يأتي بعده الصائت متحركا: مضموما أو مفتوحا أو مكسورا)، إلا أنهم كانوا يدركون طبيعة كل منهما والفروق الدقيقة بينهما[2]. ويمكن أن ننظر إلى موقفهم، من مزج الصائت بالصامت في مفهومهم عن الحرف المتحرك، نظرة أخرى. وهي النظرة نفسها التي يعتمد عليها علماء الأصوات الوظيفية Phonologique.ذلك أن هؤلاء حين حددوا المقاطع في اللغة العربية، فرضت عليهم طبيعة عملهم وهي دراسة الأصوات في سياقها، لا مفصولة عنه، أن يقرنوا الصامت بالصائت من أجل تحديد أنواع المقاطع المختلفة في العربية، فتحدثوا عن المقطع القصير المفتوح، ومثاله باء الجر المكسورة (ب)، وعن المتوسط المقفل ومثاله أداة الجزم (لم)، وعن المتوسط المفتوح ومثاله (ما)، وعن الطويل المقفل ومثاله (باب) بسكون الباء الأخيرة، وعن الطويل المزدوج الإقفال ومثاله (عبْدْ) بسكون الباء والدال[3]. وقد اعتبروا المقطع الأول متكونا من صامت وصائت قصير، والثاني من صامت وصائت قصير وصامت، والثالث من صامت وصائت طويل، والرابع من صامت وصائت طويل وصامت، والخامس من صامت وصائت قصير وصامتين. ويلاحظ أنه ليس هناك في العربية وجود لمقطع يبدأ بصائت قصيرا كان أو طويلا[4].

1– د. تمام حسان. مناهج البحث في اللغة، ص 139. دار الثقافة، الدار البيضاء، الدار البيضاء 1974.

2– راجع د. كمال محمد بشر، علم اللغة العام، الأصوات الفصل الثاني، باب "التفريق بين النوعين عند العرب" ص 75–86، وفيه يتحدث عن إدراك الخليل وابن جني لهذه الفروق بوضوح كبير.

3– د. تمام حسان، مناهج البحث في اللغة ص 145.

4– يشير د. تمام حسان في "مناهج البحث في اللغة" ص 141، إلى مقطع يتكون من صائت قصير وصامت. ويقيد وجوده في ص 144 بكونه لا يأتي إلا في أول الكلمة. ومن المثال الذي أعطاه لهذا المقطع، وهو أداة التعريف (أل)، يصح أن نستنتج

كما يلاحظ أيضا أنه لا وجود لمقطع يبدأ بصامت غير متبوع بصائت قصيرا كان أو طويلا.

ومن مقارنة عمل الأقدمين، عروضيين ونحاة ولغويين، بعمل المحدثين من علماء الأصوات الوظيفية، يتضح أن مفهوم الأقدمين للحركة أو للحرف المتحرك، وهو يتركب من صامت وصائت قصير، يطابق مفهوم المحدثين لمقطع بعينه هو المقطع الأول (القصير المفتوح)، ويطابق أجزاء من المقاطع الأخرى هي: أول المقطع الثاني (المتوسط المقفل: لم)، وأول المقطع الخامس (الطويل المزدوج الإقفال: عبد). على أن المقطعين الثالث والرابع يمكن اعتبارهما قريبين كذلك من مفهوم الحركة والحرف المتحرك، إذا لم نهمل أن الأقدمين كانوا يجزئون الصائت الطويل إلى حركة وسكون، فتكون الحركة إذن تعبيرا كذلك عن الجزء الأول من المقطع الثالث (المتوسط المفتوح: ما)، وعن الجزء الأول من المقطع الرابع (الطويل المقفل: باب).

أن في حديثه عن وجود نوع من المقاطع يبدأ بصائت إشارة إلى همزة الوصل (التي يتوصل بها إلى النطق بالساكن)، وعلى هذا الفهم نلاحظ أن مثل هذا المقطع كما يوجد في أداة التعريف (أل) يوجد في كل كلمة تبدأ بهمزة وصل. ك: (ابن، اسم، انتقال، اجتهد). وقد عاد د. تمام حسان في كتابه "اللغة العربية، معناها ومبناها" (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973). ص 69، إلى هذا المقطع، لكنه جعله يتكون من صامت فقط، فأسقط الصائت القصير الذي أثبته له في كتابه السابق، واشترط لهذا الحرف المشكل بالسكون" أن يكون متلوا بحرف متحرك، وأن يكون في بداية الكلمة حتى يصدق عليه أنه حين يمتنع الابتداء به تسبقه همزة الوصل". فأكد بذلك فهمنا السابق من جهة، ومنع أن يكون في العربية مقطع يبدأ بصائت، من جهة أخرى. وإذا كان قدم مقطعا آخر يتكون من صامت فقط، فإنه جعله يعتمد على همزة الوصل في بداية الكلام، أو على الصائت قبله في الكلمة التي تسبقه في وسط الكلام. على أن د. كمال محمد بشر، في بحثه عن همزة الوصل (دراسات في علم اللغة، القسم الأول، دار المعارف، القاهرة 1969، ص 135–175)، يعتبر همزة الوصل نوعا من التحريك الذي يسهل عملية النطق بالساكن، وهذا التحريك ــ في رأيه ــ قد يختلط على بعض الناس فيظنونه همزة، ويبدو له أن اللغويين العرب قد وقعوا في هذا الوهم، ولكنهم لما أدركوا أن صفات هذا "الصوت" تختلف عن صفات ما سموه "همزة قطع"، دعوا هذا "الصوت" الأول "همزة وصل"، إشارة إلى خاصة من خواصها وهي وصل ما قبلها بما بعدها عند سقوطها. ويفضل د. كمال محمد بشر تسمية هذا "الصوت" ــ الذي اعتبره القدماء" همزة وصل بـــ "الصويت" (بتصرف عن ص 144 من الكتاب المشار إليه) ويعتبر أن هذا "الصويت" ليس حركة، وليس جزءا من نظام الحركات في اللغة العربية (ص 164). ويستنتج أن هذا الاعتبار يستتبع وجود عنصر مقطعي في اللغة العربية غير مألوف للدارسين حتى هذه اللحظة، يتكون من صائت قصير وصامت (الطبعة الأولى من كتاب د. تمام حسان: "مناهج البحث في اللغة" صدرت في القاهرة سنة 1955 !!)

على أنني، رغم المجهود الرائع للدكتور كمال محمد بشر المبني على بحث علمي رصين وأصيل، أرى أن هذا "الصويت" ليس إلا همزة. ومن ثم تكون الكلمة المبدوءة بمثل هذه الهمزة تبدأ بمقطع متوسط مقفل (صامت + صائت قصير+ صامت). ولكون هذه النقطة خارجة عن موضوع هذا البحث، أرجو أن تتاح لي الفرصة فيما بعد، لمناقشة هذه الظاهرة في بحث مستقل.

ويصح، على هذا الأساس، أن نعتبر نظرة الأقدمين إلى الحركة أو إلى الحرف المتحرك خطوة نحو تحديد المقطع في اللغة العربية، مادامت تنظر إلى الصوت في سلوكه ووظيفته داخل النظام، فهي إذن نظرة صوتية وظيفية PHONOLOGIQUE لا نظرة صوتية Phonétique.

4 . ويصح كذلك أن نعتبر موقف القدماء هذا سليما، لأنه منطلق من لغة لا تعرف للصائت قصيرا كان أو طويلا وجودا مستقلا عن الصامت، فليس هناك في العربية كلمة تتكون من صائت قصير أو طويل فقط. كما أنه ليس هناك في العربية أيضا كلمة تبدأ بصائت. بينما في الفرنسية مثلا كلمات هي عبارة عن صائت: a (أداة)، a(فعل)، Et (أداة)، est (فعل)، وكلمات تبدأ بصائت: aller (فعل)، Identité (اسم) إلخ. فما دامت العربية تجعل الصائت حين تستعمله، بعد الصامت دائما، فإن القدماء رغم إدراكهم للفرق بينهما نظروا إلى الظاهرة نظرة وظيفية، فجعلوا الحركة وهي صائت، مرتبطة بالحرف وهو صامت، وكان مصطلحهم وهو الحركة أو المتحرك تعبيرا عن هذا التلازم أو هذا الترابط الوظيفي.

على أن إهمال العرب في كتابتهم للحركات القصيرة، يعتبر من العوامل التي جعلت الدارسين القدماء يعتبرون هذه الحركات صفة للصوامت، أو شيئا ملازما لها، أو ملك يمينها بتعبير الدكتور تمام حسان. فلو أنهم كتبوا الحركات بعد الصوامت لتغير وضع الكتابة أولا، ولأمكن أن يُنتبَه إليها بالعين ثانيا، بعد أن لم يُفِدْ الانتباه إليها بالأذن (رغم أنه مكّن القدماء من التفريق بين الصوامت والصوائت كما سبق).

5 . وقد يظهر من فصل القدماء بين الحركة، وهي صائت قصير ، والمد، وهو صائت طويل، عن طريق ضمّهم للمد إلى السكون، أنهم لا يدركون العلاقة النوعية بينهما، وهي أنهما معا حركتان أو صائتان. إلا أن

إدراك الملاحظتين الآتيتين، يبيّن إلى حد كبير أنهم رغم فصلهم بين الحركة والمد، يدركون ما بينهما من اتحاد:

1) فهم يعتبرون الحركات (وهي الصوائت القصيرة) أبعاض المصوتات (وهي الصوائت الطويلة أو ألف المد وواوه وياؤه)، حيث يقول ابن جني: "اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين، وهي الألف والواو والياء، فكما أن هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات ثلاث، وهي الفتحة والكسرة والضمة"[1]. ويقول المولى شمس الدين أحمد المعروف بديكنقوز في شرحه لمراح الأرواح: "ولاشك أن الحركات أبعاض المصوتات"[2]. فلاشك أن ما يجمع الجزء بالكل هو النوع، وما يفرقه عنه هو الكم، وهذا واضح من استعمال ابن جني وشمس الدين أحمد لكلمة "أبعاض".

ب) وهم يشترطون في الحركة قبل المد أن تكون من جنسه. ويعتبرون الفتحة من جنس الألف، والضمة من جنس الواو، والكسرة من جنس الياء. فرغم أنهم يعتبرون المد ساكنا، إلا أنهم يُقيدون ما قبله بكونه يجب أن يكون من جنسه. وفي هذا التقييد باشتراط حركة من جنس المد دليلٌ على العلاقة القائمة في رأيهم بين هذه الحركة وذاك المد. ويصح أن نستنتج كذلك من اشتراط الفتحة قبل ألف المد، أن ذلك المد في الألف هو للفتحة، فهو زيادة كمية تكتسبها الفتحة. وما قيل عن الفتحة والألف يقال عن الضمة والواو، والكسرة والياء. فالمد في الواو والياء هو للضمة وللكسرة. فهو زيادة كمية تكتسبانها.

6 . ورغم أن السكون ليس جزاء من نظام الحركات في العربية. فإن القدماء أولوه عناية كبيرة. وقد كشف الدكتور كمال محمد بشر في

1– سر صناعة الأعراب لابن جني، ج 1 ص 19. مطبعة الباني الحلبي. ط 1. 1954 (عن د. كمال محمد بشر. دراسات في علم اللغة، القسم الأول. ص 197).

2– شرح مراح الأرواح للمولى شمس الدين أحمد المعروف بديكنقوز. مطبعة الباني الحلبي. 1937م، ط 2، ص 1200(عن د. كمال محمد بشر. دراسات في علم اللغة. القسم الأول. ص 55. هامش1).

بحثه الممتاز عن السكون في اللغة العربية[1] عن طائفة من القيم اللغوية للسكون، تظهر في الجانب الصوتي الوظيفي، والصرفي، والنحوي. ففي الجانب الصوتي الوظيفي يعتبر "السكون إمكانية من إمكانيات أربع تعرض للحروف أو الأصوات الصامتة"[2]، و"له وظيفة في التركيب المقطعي في اللغة العربية"[3]، و"له وظيفة موسيقية في نهاية الكلمة أو الجملة في بعض المقامات اللغوية. وقد لاحظ العرب هذه الوظيفة وأدركوا قيمتها ورتبوا عليها قواعد نحوية معينة في باب خاص سموه (باب الوقف)[4]. "وتظهر هذه القيمة الموسيقية للسكون بصورة أوضح في التفعيلات العروضية. فهذه التفعيلات كما هو معروف، مبنية على أنساق صوتية (موسيقية) معينة، للسكون دور كبير في تشكيل أنماطها وأنماط وحداتها المكونة لها"[5]. "وهناك تبادل في الموقع بين الخلو من الحركة (السكون)[6] والفتح، في بعض السياقات الصوتية، في صيغ صرفية خاصة... كما في نَهْر (بسكون الهاء) ونَهَر (بفتح الهاء)، وبَحْر (بسكون الحاء) وبَحَر (بفتح الحاء) إلخ"[7]. وفي الجانب الصرفي يلاحظ د. كمال محمد بشر، "أن كل حرف من حروف الأصول، وبخاصة في الأصول الثلاثية، قد يُتبع بواحدة من الحركات الثلاث، أو بالحركة الصِّفْر وهي السكون. وهذه الإمكانيات يظهر أثرها في تكوين الصيغ وتحديد الأوزان"[8]. وفي الجانب النحوي "يقوم السكون بوظيفة تُقارَن بوظيفتي الفتحة والضمة. فالسكون دليل الجزم، والفتحة علامة النصب، والضمة

1- د. كمال محمد بشر، دراسات في علم اللغة. ص 177-236.
2- السابق، ص 219.
3- السابق، ص 219.
4- السابق، ص 219-220.
5- السابق، ص 220.
6- ما بين القوسين إضافة مني.
7- السابق. ص 220.
8- السابق، ص 231.

شاهد الرفع"[1]. وله وظيفة ثانية على المستوى النحوي "تتحقق في فعل الأمر للمفرد المذكر في نحو (اضربْ)، فالسكون هنا ذو دلالة نحوية تقارن بدلالة الألف في المثني (اضربا)، والياء في حالة المفردة المخاطبة (اضربي)، والواو في حالة الجمع (اضربوا)"[2]. وهو أيضا: "دليل إعرابي في حالة الوقف في صور نحوية خاصة"[3]. وهو "إمكانية من إمكانيات البناء في اللغة العربية"[4].

لكل هذه القيم اللغوية التي للسكون على المستوى الصوتي الوظيفي والصرفي، والنحوي، يسمى الدكتور كمال محمد بشر السكون بـ "الحركة الصِّفْر"، ويعتبر تسميته بالحركة مقصورة على الجانب الوظيفي له، إذ ليس للسكون نطق، وليس له أي تأثير سمعي، ولذلك يقرن تسميته "الحركة" بـ"الصفر" دليلا على عدم نطقه، وعدم وجود أي تأثير سمعي له[5]، بل إنه للوظيفة الصرفية التي للسكون يعتبره أيضا "مورفيما صفرا"[6].

7. على أن القدماء، نحاة ولغويين وعروضيين، في إيلائهم هذه الأهمية لما سبق للسكون، أضافوا إلى الساكن، وهو الصوت غير المتبوع بحركة قصيرة، ألف المد وواوه وياءه، حيث اعتبروا الأول ساكنا صحيحا، والثاني ساكنا لينا (الفترة 1 و5). ورغم أنهم أدركوا العلاقة بين الحركة القصيرة (فتحة. ضمة. كسرة) والحركة الطويلة (ألف المد. واو المد. ياء المد) (الفقرة 5)، فإنهم تجاوزوا هذه العلاقة، وضموا الألف والواو والياء (في حالة كونها مدا) إلى السكون. وفي رأيي أن ما قاموا به لا يجانب الصواب، إذ رغم الفرق بين الحركات الطويلة، باعتبارها أصواتا، والسكون باعتباره عدم صوت، فإن القدماء ربما نظروا إلى المسألة من زاوية أخرى. ذلك أنهم ربما قارنوا بين

1- السابق، ص 232.
2- السابق، ص 233.
3- السابق، ص 233.
4- السابق، ص 233.
5- السابق، ص 222.
6- السابق، ص 234.

الصامت متبوعا بصائت قصير فصامت، مثل: لَمْ (أداة الجزم)، فُزْ (فعل أمر)، لِدْ (فعل أمر) والصامتِ متبوعا بصائت طويل (وهو ألف المد أو واوه أو ياؤه عندهم)، مثل: لا (أداة)، فُو (الفم)، لِي (لام الجر وياء المتكلم)، فوجدوا أن المُدّة التي يستغرقها نطقُ الصامت المتبوع بصائت قصير فصامت، مساويةً لتلك التي يستغرقها نطقُ الصامت المتبوع بصائت طويل. ولعل هذا ما دفعهم إلى تجزيء الحركة الطويلة إلى حركة وسكون هو المد، وإلى اعتبار الجزء الثاني الذي هو المد سكونا. ويؤكد ما ذهبت إليه أن العروضيين يساوون بين الصامت المتبوع بصائت فصير فصامت، والصامت المتبوع بصائت طويل، ويعتبرونهما معا مما يعرف عندهم بالسبب الخفيف. ولاشك أن الذي سوّغ لهم ذلك هو التساوي في الإيقاع، وهو أساسُ العروض، بين الصنفين من السبب الخفيف. على أن العروضيين لم يكونوا استثناءً في هذا، فهم لم يفعلوا أكثرَ من تطبيق المفاهيم الصوتية التي كانت مستعملة عند اللغويين والنحاة،وهي تُساوي عمليا بين هذين الصنفين(أو هذين النوعين من المقطع).

ولعل هذا ما يرمي إليه الدكتور تمام حسان حين قال: "إن الصرفيين حين نسبوا السكون إلى حرف المد عند الكلام عن التقاء الساكنين، كما في (الضّالّين) و(مُدْهَامَّتَان)، لم يقصدوا أن حرف المد مشكَّلٌ هنا بالسكون (لأن المد والحركة لا يقبلان السكون ولا الحركة)، وإنما قصدوا به شيئا شبيها باعتبار العروضيين أن حرف المد يساوي من حيث الكمية الإيقاعية حركةً متلوّةً بسكون"[1].

8 . لكل ما تقدم، يصبح الاعتماد على مفهوم الحركة والسكون، من أجل بناء نظام للمقاطع في اللغة العربية غيرَ ممتنع. كل ما هناك أن السكون بمفهومه عند القدماء يُعبِّر عن السكون كما هو عند المحدثين، ويعبّر عن الجزء الثاني من الحركة الطويلة وهو المد. فالمقطع القصير

1– د. تمام حسان. اللغة العربية. معناها ومبناها، ص 71.

المفتوح (ومثاله باء الجر: بِ) عند المحدثين يقابل الحرف المتحرك عند القدماء، والمقطعُ المتوسطُ المقفل (ومثاله أداة الجزم: لَمْ) عند المحدثين يقابل الحرف المتحرك والساكن الصحيح عند القدماء. والمقطعُ المتوسط المفتوح (ومثاله: ما) عند المحدثين يقابل المتحركَ متبوعا بمدٍّ عند القدماء، والمقطعُ الطويلُ المقفل (ومثاله: بَابْ بسكون الباء الأخيرة) عند المحدثين يقابل المتحرك المتبوعَ بمدٍّ وصحيحٍ ساكن عند القدماء، والمقطع الطويل المزدوج الإقفال (ومثاله: عَبْدْ بسكون الباء والدال) عند المحدثين يقابل الحرف المتحرك المتبوع بساكنين صحيحين عند القدماء.

على أن القدماء من علماء القافية، قاموا بشيء يصح أن نعتبره شبيها بما قام به المحدثون من اللغويين، فقد اعتبروا القافية المطلقة تلك التي انتهت بمد[1]، والقافية المقيدة تلك التي انتهت بساكن؛ ففرّقوا بذلك بين الساكن والمد (وهو حركة طويلة)، بل إنهم في تسميتهم ما انتهى بمدٍّ مطلقا، وما انتهى بساكنٍ مقيَّداً، اقتربوا كثيرا من الوصفين اللذين يُطلقهما المحدثون على المقطعين المنتهيين بحركة (قصيرة أو طويلة) وبسكون. فالمقطع المنتهى بحركة عند المحدثين مفتوح، والمنتهي بسكون عندهم مقفل؛ ولاشك أن الفتح قريب جدا من الإطلاق، وكذلك الشأن بالنسبة لتقارب الإقفال والتقييد. وبذلك يكون علماء القافية القدماء قد نظروا إلى الأمر من زاوية تقترب كثيرا من الزاوية التي نظر منها المحدثون، إن لم تكن نفسها.

9 . نصل الآن إلى الأسباب والأوتاد والفواصل، وهي مقاطع العروض، وإلى موقعها من المقاطع اللغوية كما أقرها علماء الأصوات الوظيفية. إن المقاطع العروضية باعتمادها، كما سبق بيانُ ذلك، على مفهوم الحركة والسكون (أو المتحرك والساكن) تفرض علينا أن نحدد موقعها من المقاطع

1– لكون الحركة القصيرة في القوافي تخضع لما يعرف عندهم بالإشباع، فإنها تصبح مدا، أي حركة طويلة.

اللغوية المعتمدة على مفهومي الصامت والصائت، (كما سبق أن حددنا موقع الحركة عند القدماء من موقع المقطع عند المحدثين "فقرة 3").

يعتبر العروضيون السبب الخفيف ما تكون من متحرك وساكن؛ وعلى هذا يكون السبب الخفيف نوعين: أولهما ما تكون من متحرك وساكن صحيح (أداة الجزم: لَمْ) وثانيهما ما تكون من متحرك ومد (لَا)، وهكذا يتوزع السببُ الخفيفُ على نوعين من المقاطع عند المحدثين: أولهما المقطعُ المتوسطُ المقفَلُ، ويتكون من صامت وصائت قصير وصامت (لَمْ)، وثانيهما المقطع المتوسط المفتوح، ويتكون من صامت وصائت طويل (لَا). ويتكون السبب الثقيل عند العروضيين من متحركين (أَرَ: فعل مضارع مجزوم)، ونجده يقابل عند المحدثين مقطعين قصيرين مفتوحين (أَ + رَ). ويتكون الوتد المجموع من متحركين وساكن، وعلى هذا فهو على نوعين: أولهما ما تكون من متحركين وساكن صحيح (أَلَمْ: همزة الاستفهام وأداة الجزم)، وثانيهما ما تكون من متحركين ومد (أَلَا). وكما توزَّعَ السببُ الخفيف على مقطعين عند المحدثين، يتوزع الوتد المجموع على تركيبتين من المقاطع، أولاهما: مقطع قصير مفتوح، ومقطع متوسط مقفل (أ + لم)، وثانيتهما: مقطع قصير مفتوح ومقطع متوسط مفتوح (أ +لا). أما الوتد المفروق فهو عند العروضيين ما تكون من متحرك فساكن فمتحرك. وهو على نوعين كذلك، أولهما: ما تكون من متحرك فصحيح ساكن فمتحرك (ظَهْرِ: بفتح الظاء وسكون الهاء وكسر الراء بدون تنوين)، وثانيهما ما تكون من متحرك فمد فمتحرك (قَالَ)؛ ويتوزع الوتد المفروق بدوره على تركيبتين من مقاطع المحدثين، أولاهما: مقطع متوسط مقفل، ومقطع قصير مفتوح (ظَهْ + رِ)، وثانيتهما: مقطع متوسط مفتوح ومقطع قصير مفتوح (قَا + لَ).

وما دامت الفاصلة الصغرى تتركب عند العروضيين من ثلاثة متحركات وساكن، والكبرى من أربعة متحركات وساكن، أي أن أولاهما

تتركب من سبب ثقيل وسبب خفيف، وثانيتهما تتركب من سبب ثقيل ووتد مجموع، فإن ما قيل في الأسباب والأوتاد، من حيث موقعها من موقع المقاطع عند المحدثين، يقال فيهما كذلك.

وإذا كان ضمُّ القدماء للمد إلى السكون، هو الذي جعل السببَ الخفيف موزَّعا على نوعين من المقاطع عند المحدثين (هما المتوسط المقفل والمتوسط المفتوح)، فإنه هو الذي جعل المقطع الثاني من التركيبة التي تقابل الوتد المجموع، والمقطع الأول من التركيبة التي تقابل الوتد المفروق، يتوزعان على النوعين نفسهما من المقاطع عند المحدثين.

وبالإضافة إلى هذا التوزع المبني على اختلاف نظرة القدماء إلى السكون عن نظرة المحدثين إليه، نلاحظ أن العروضيين جمعوا في السبب الثقيل مقطعين من جنس واحد هو القصير المفتوح، وفي الوتد المجموع والوتد المفروق مقطعين مختلفين (في الوتد المجموع قصير مفتوح ومتوسط مقفل: أَ+ لَمْ، أو قصير مفتوح ومتوسط مفتوح: أَ + لَا، وفي المفروق متوسط مقفل وقصير مفتوح: ظَهْ + رِ، ومتوسط مفتوح وقصير مفتوح: قَا+لَ). ولعل هذا الجمع راجع إلى وظيفة الثقيل والوتدين المجموع والمفروق في التفاعيل والبحور؛ فنحن نعلم أن الأوتاد عندهم لا يُصيبها التغُّير المعروفُ بالزحاف، وأن السبب الثقيل لا يصيبه في البحر الكامل إلا الإضمارُ (وهو تسكين لا حذف)، ولا يصيبه في البحر الوافر إلا العَصْب (وهو تسكينٌ لا حذفٌ كذلك)[1]. من هنا يتضح أن السبب الثقيل والوتد (مجموعا ومفروقا) يمثلان مقطعين أساسيين يؤدي تغييرُهما بالحذف إلى تغيير الأساس

1– يذكر العروضيون زحافا آخر في الكامل هو الوقص، وينتج عنه حذف ثاني السبب الثقيل بعد سكونه، وهو زحاف ــ إذا وقع ــ يخلط إيقاع الكامل الموقوص بالرجز المخبون. وهو في رأيي زحاف مفتعل دفعهم إلى ذكره مقابلة ما يقع في تفعيلة الرجز بما يفترضون أنه قد يصيب تفعيلة الكامل. ويذكرون زحافا آخر في الوافر هو العقل، وينتج عنه حذف ثاني السبب الثقيل. ويؤدي إلى خلط إيقاع الوافر بإيقاع الرجز. وهو في رأيي ــ كذلك ــ مفتعل. لأن الزحاف يرصد التغيرات (أو التنوعات) التي تحدث في إطار النسق الإيقاعي للبحر، ولا تذهب به كلية (بأن تخلط إيقاع بحر بآخر). وموضوع الزحاف يستحق دراسة مستقلة عن هذا البحث.

الإيقاعي للتفعيلة والبحر. ولعل هذه الصفة فيهما (وهي كونُهما مقطعين أساسيين)، هي التي خوّلت للعروضيين أن يعتبروهما قسمين مستقلين، ويجعلوهما متكونين من أكثرَ من حرف متحرك (أي من أكثرَ من مقطع لغوي).

10 . وإذا كان مفهوم الحركة أو الحرف المتحرك، كما حددنا موقعه من المقاطع، مفهوما صوتيا وظيفيا Phonologique قدّم في وقت مبكر تصورا لسلوك الأصوات ووظيفتها في اللغة العربية، فإن الأسباب والأوتاد والفواصل تُعتبر هي كذلك، باعتمادها على مفهومي المتحرك والساكن، بحثا مبكرا في نظام المقطع في اللغة العربية. ورغم أن الأسباب والأوتاد والفواصل مقاطع ذات وظيفة إيقاعية عروضية، فإنها تظل مع ذلك تصورا واضحا ومتكاملا ومبكرا لمبحث، هو المقطعُ، من مباحث الأصوات الوظيفية في اللغة العربية.

أبو العتاهية والعروض(*)

1 ـ مقدمة:

يكاد جل من درس شعر أبي العتاهية، أو ترجم له، أو عرض له من قريب أو بعيد، ألا يُغفل ذكر القولة التي ذكرها له أبو الفرج الأصفهاني في الأغاني؛ فقد قال: "حدثنا الصولي قال: حدثنا العنزي قال: حدثنا أبو عكرمة قال: قال محمد بن أبي العتاهية: سئل أبي: هل تعرف العروض؟ فقال: أنا أكبر من العروض. وله أوزان لا تدخل في العروض"[1].

ولست أدري، هل الحكم النقدي الذي ورد في قولة: "وله أوزان لا تدخل في العروض"، فيما سبق، هو من كلام ابن الشاعر، أم من كلام الأصفهاني، أم مما نقله مما تداوله الدارسون؟ فقد سبق لأبي الفرج أن قال عن أبي العتاهية: "وله أوزان طريفة قالها، مما لم يتقدمه الأوائل فيها"[2].

وسواء كان ذلك الحكم لابن الشاعر، أو للأصفهاني، أو لغيره، فقد ثبت أن ما يطابقه قد انتشر منذ القديم؛ فقد ورد في طبقات الشعراء لابن المعتز، المتوفى سنة 296 هـ ما يلي: "وحدثني المبرد قال: حدثني محمد بن البصري قال: كان أبو العتاهية، لسهولة شعره، وجوده طبعه فيه، ربما قال شعرا موزونا ليس من الأعاريض المعروفة. وكان يلعب بالشعر لعبا، ويأخذ كيف شاء"[3]. وقال أيضا: "وحدثني المعروسي الكوفي قال: "حدثني محمد بن زياد ـ وكان يروي لأبي العتاهية شعرا كثيرا، قال: جلس أبو العتاهية يوما

---

*– شاركت به في أعمال الندوة التكريمية للأستاذ العميد محمد الشاد، بكلية الآداب، ظهر المهراز بفاس، بتاريخ 30 و31 مارس و1 أبريل 2006، ونشر ضمن أعمالها ص ص 141–171.

1– الأغاني 15/4.

2– نفسه 4/4.

3– طبقات الشعراء 229.

إلى قَصّار، فسمع صوت الكَدِين (الكَدِين هو: مُدُقّة القصّارين)، فقال شعرا على إيقاعه، منه هذا البيت:

المنـــــــــونُ مُفْنِيَـــــــــاتٌ واحـــــــــــدا فواحـــــــــــدا

كأنه نظر إلى القصار يأخذ ثوبا بعد ثوب، فشبهه بأخذ الموتِ إنسانا بعد إنسان؛ وأخذ الوزنَ من وقْع الكَدِين"[1].

وورد القول الثاني بصيغة أخرى عند ابن قتيبة، المتوفى سنة 276 هـ كما يلي: "وكان لسرعته، وسهولة الشعر عليه، ربما قال شعرا موزونا يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب. وقعد يوما عند قصّار، فسمع صوت المُدُقّة، فحكى ذلك في ألفاظ شعره، وهو عدة أبيات، فيها:

للمنـــــــــون دائـــــــــرا تٌ يُـــــــــدرْن صـــــــــرْفَها

هـــــــــنّ ينْتقِينَنـــــــــا واحـــــــــدا فواحـــــــــدا

وقال أيضا:

عُتْـــــبَ مـــــا للخيـــــالِ خبّـــــريني ومـــــالي

لا أراه أتـــــــــــــــاني زائـــــــرا مـــــــذْ ليـــــالِ

لـــــو رآنـــــي صـــــديقي رَقَّ لـــــي أو رَثَّـــــى لـــــي

أو يرانـــــــي عـــــــدوّي لانَ مِـــــنْ سُـــــوءِ حـــــالي"[2]

وقد نقل كاتب النسخة (ت) من ديوان أبي العتاهية في مقدمته قول ابن قتيبة هذا[3].

1- نفسه.

2- الشعر والشعراء 796.

3- الديوان، هامش ص 25.

وقد وجد هذا الرأي مكانه عند بعض العروضيين؛ فقد ورد عند الدماميني أثناء حديثه عن البحر الخفيف قوله: "استدرك بعض العروضيين لهذا البحر عروضا مجزوأة مقصورة لها ضربٌ مثلُها، وجعل منها قول أبي العتاهية:

عثْـــــبَ مـــــا للخيـــــالِ خبّـــــــــريني ومـــــــــالي"[1]

ثم نقل بعد ذلك: "ويحكى أن أبا العتاهية لما قال أبياته التي أولُها:

عُثْـــــبَ مـــــا للخيـــــالِ خبّـــــــــريني ومـــــــــالي

قيل له: إنك خرجت عن العروض. فقال: أنا سبقت العروض"[2].

وأختم حديثي عما جاء عند القدماء بخصوص هذا الحكم بما ذكره المرزباني المتوفى سنة 384 هـ، فقد قال: "أخبرني محمد بن عرفة النحوي، عن محمد بن يزيد المبرد قال: كان أبو العتاهية، مع اقتداره في قول الشعر وسهولته عليه، يَكْثُرُ عِثَارُه، وتُصابُ سَقطاتُه؛ وكان يَلْحَنُ في شعره، ويَرْكَبُ جميعَ الأعاريض. وكثيرا ما يركب ما لا يَخْرُجُ من العروض إذا كان مستقيما في الهاجس"[3].

وقد أغراني هذا الرأي المنتشر عن شعر أبي العتاهية منذ القديم، بالخوض فيه، لمعرفة مدى صوابه، ومحاولةِ استخلاصِ النتائج المناسبة.

وقد أخّرْتُ هذه المحاولة، حتى انتهيتُ من تأصيل عروض الشعر العربي في الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي[4].

1- العيون الغامزة على خبايا الرامزة 206.

2- نفسه 232.

3- الموشح 327.

4- في أطروحتي: تأصيل عروض الشعر العربي: دراسة تشريحية لدواوين الجاهليين والإسلاميين والأمويين، 1999.

وأقدِّمُ اليوم هذه الدراسة، محاولاً تَلَمُّسَ مكانة أبي العتاهية من العروض، من خلال شعره الذي نشره أستاذنا المرحوم الدكتور شكري فيصل سنة 1964[1].

ولكن، قبل ذلك، لا بأس من ترتيب الأفكار التي جاءت في أقوال القدماء السابقة، ليتسنى لنا بعد النظر الدقيق في شعر الرجل، أن نستخلص ما يصح استخلاصه:

1) أنا أكبر من العروض. و: أنا سبقت العروض.
2) له أوزان لا تدخل في العروض وأوزان أشعار العرب.
3) سهولة شعره وسرعته.
4) جودة طبعه في الشعر.
5) لعبه بالشعر لَعِباً.
6) أخْذُه في الشعر كيف شاء.
7) محاكاةُ وقْعِ الكَدِينِ في شعره.
8) كثرةُ عِثَارِه، وإصابةُ سقطاتِه.
9) ركوبُهُ جميعَ الأعاريض.
10) رُكوبه ما لا يخرج من العروض إذا كان مستقيما في الهاجس.

ومن الواضح أن الأفكار السابقة تنقسم قسمين، أولُهما ما ورد على لسان أبي العتاهية، والثاني ما ورد على لسان غيرِه في تقويم شعره وتفسيره. ويمثِّلُ القسم الأولُ قولَه في رواية: "أنا أكبر من العروض"، وفي أخرى: "أنا سبقت العروض".

ودون أن نذهب بعيدا في شرح كون أبي العتاهية أكبرَ من العروض، أبادر فأقول إنني أرجح أن المقصود بالكبر كونُهُ سبَقَهُ، فهو أكبرُ منه أي أسَنُّ

1– أبو العتاهية، أشعاره وأخباره. عني بتحقيقها د. شكري فيصل، دار الملاح للطباعة والنشر، تاريخ المقدمة 1964.

منه؛ ولعل ذلك راجع إلى كون أبي العتاهية (130 -211 أو 212 أو 213 هـ) والخليلِ بنِ أحمد (100-170 هـ) مبتكرِ العروض متعاصريْن.

أما القسم الثاني من الأفكار السابقة، فمنه ما هو ذو طبيعة إحصائية، ويمثِّلُه قولُهم إنه ركِبَ جميعَ الأعاريض؛ ومنه ذو الجانب العروضي المحض، وهو:

1) له أوزان لا تدخل في العروض وشعر العرب،
2) ركوبُه ما لا يخرج من العروض إذا كان مستقيما في الهاجس،
3) كثرةُ عِثَارِه، وإصابةُ سقطاته،
4) محاكاةُ وقْعِ الكَدِينِ في شعره.

وتنقسم الأفكار ذات الأساس العروض المحض إلى ما يلي:

أولا: أوزانُه التي لا تدخل في عروض الشعر العربي،

ثانيا: استقامةُ هذه الأوزان في الهاجس،

ثالثا: عثراتُه وسقطاته العروضية.

ومن الأفكار السابقة أخيرا ما هو ذو جانب نقدي، وهو:

1)سهولةُ شعره وسرعتُه،
2)جودةُ طبْعه،
3)لَعِبُهُ بالشعر،
4)أخْذُه في الشعر كيف شاء.

وسأهتم فيما يلي من هذا البحث بالأفكار ذات الجانب الإحصائيّ، والأفكارِ ذاتِ الجانب العروضي المحْضِ، لمعرفة ما يَدْخلُ من شعره في عروض الشعر العربي، وما لا يَدْخل، واستقامةِ هذه الأوزان الخارجة عن العروض في الهاجس أو عدمِ استقامتها، وتلمُّسِ عثراتِه وسقطاتِه العروضية إنْ وُجدت.

2. إحصاء البحور وأنواعها في شعر أبي العتاهية:

يتوزع شعر أبي العتاهية المجموع في ديوانه[1] على البحور وأنواعها، كما حددها الخليل بن أحمد، فيما اتفقت عليه المصادر الناقلة عنه[2] كما يلي:

البحر	عدد النصوص في كل نوع
الطويل	47(1)، 85(2)، 32(3).[3]
المديد	12(1)، 3(4).
البسيط	40(1)، 44(2)، 12(6).
الوافر	67(1)، 15(2).
الكامل	35(1)،42(2)، 14(4)، 21(5)، 50(6)، 3(7)، 19(8)، 1 (المسدس المرفل)، 1 (المسدس المذيل).
الهزج	14(1).
الرجز	3(3)، 2(4)، 3(5)، 1 (المزدوج)، 1 (المجزوء المقطوع المخبون).
الرمل	2(1)، 2(2)، 24(3)، 18(5).
السريع	8(1)، 29(2)، 13(3)، 1(4)، 2(6).
المنسرح	34(1)، 11 (المقطوع).
الخفيف	67(1)، 6(4)، 1 (المجزوء المخبون المقصور عروضا وضربا).
المضارع	1(1) (عن الفصول والغايات 132).
المقتضب	2(المطوي المقطوع).

1- بتحقيق د. شكري فيصل.

2- العلمي ص 116، وعروض الورقة 14، والمعيار 18-19.

3- يقرأ الجدول هكذا: 47 نصا من النوع الأول، و85 نصا من النوع الثاني، و32 نصا من النوع الثالث، وهكذا في بقية البحور.

المجتث	5(1).
المتقارب	5(1)، 25(3)، 1(4).
المتدارك	1(1).
الملفق	1 (بيت واحد صدره من الكامل وعجزه من الطويل).

والأنواع المشار إليها بالأرقام بعد كل بحر في الجدول السابق هي:

- في الطويل: 1) عروض صحيحة وضرب صحيح. 2) صحيحة ومقبوض[1]. 3) صحيحة ومحذوف.
- في المديد: 1) صحيحة وصحيح. 2) محذوفة ومقصور. 3) محذوفة ومحذوف. 4) محذوفة وأبتر. 5) محذوفة مخبونة وضربها مثلها. 6) محذوفة مخبونة وأبتر.
- في البسيط: 1) مخبونة ومخبون.2) مخبونة ومقطوع. 3) مجزوأة ومجزوء مذال.4) مجزوأة ومجزوء.5) مجزوأة ومجزوء مقطوع. 6) مجزوأة مقطوعة ومجزوء مقطوع.
- في الوافر: 1) مقطوفة ومقطوف. 2) مجزوأة ومجزوء. 3) مجزوأة ومجزوء معصوب.
- في الكامل: صحيحة وصحيح. 2) صحيحة ومقطوع.3) صحيحة وأحذ مضمر. 4) حذاء وأحذ.5) حذاء وأحذ مضمر. 6) مجزوأة ومجزوء مرفل. 7) مجزوأة ومجزوء مذال. 8) مجزوأة ومجزوء.9) مجزوأة ومجزوء مقطوع.
- في الرجز: 1) صحيحة وصحيح. 2) صحيحة ومقطوع.3) مجزوأة ومجزوء. 4) مشطورة هي عين الضرب. 5) منهوكة هي عين الضرب.

1– المؤنث للعروض، والمذكر للضرب (أي: عروض صحيحة وضرب مقبوض)، وهكذا...

- في الرمل: 1) محذوفة وصحيح. 2) محذوفة ومقصور. 3) محذوفة ومحذوف. 4) مجزوأة ومجزوء مسبغ. 5) مجزوأة ومجزوء. 6) مجزوأة ومجزوء محذوف.
- في السريع: 1) مطوية مكشوفة ومطوي موقوف. 2) مطوية مكشوفة ومطوي مكشوف. 3) مطوية مكشوفة وأصلم. 4) مخبولة مكشوفة ومخبول مكشوف. 5) موقوفة مشطورة هي عين الضرب. 6) مكشوفة مشطورة هي عين الضرب.
- في المنسرح: 1) صحيحة ومطوي.2) منهوكة موقوفة هي عين الضرب. 3) منهوكة مكشوفة هي عين الضرب.
- في الخفيف: 1) صحيحة وصحيح. 2) صحيحة ومحذوف. 3) محذوفة ومحذوف. 4) مجزوأة ومجزوء. 5) مجزوأة ومجزوء مخبون مقصور.
- في المضارع: 1) مجزوأة ومجزوء.
- في المقتضب: 1) مجزوأة مطوية ومجزوء مطوي.
- في المجتث: 1) مجزوأة ومجزوء.
- في المتقارب: 1) صحيحة وصحيح. 2) صحيحة ومقصور. 3) صحيحة ومحذوف. 4) صحيحة وأبتر. 5) مجزوأة محذوفة ومجزوء محذوف.6) مجزوأة محذوفة ومجزوء أبتر.

يتضح من الجدول الإحصائي لشعر أبي العتاهية، كما ورد في ديوانه المجموع، أنه يتضمن 827 نص، ينتمي منها 808 نص إلى النظام الذي وضعه الخليل، بينما ينتمي الباقي وهو 19 نصا إلى ما يلي:

- 2 نصان من الكامل، أولهما مرفل الضرب، من 16 بيتا؛ والثاني مذيل الضرب من 12 بيتا.
- 1 نص واحد من أربعة أبيات من مجزوء الرجز المقطوع المخبون عروضا وضربا.

- 11 نصا من المنسرح المقطوع الضرب، أطولها من 8 أبيات، وأقصرها من بيت واحد يتيم.
- 1 نص واحد من 4 أبيات، من الخفيف المجزوء المخبون المقصور عروضا وضربا.
- 1 نص واحد من بيتين من المتدارك المقطوع الأجزاء كلها (وهو شبيه بما ينسب للخليل، وهو قوله:

هـــذا عمـــرو يســـتعفي مـــن زيـــد عنـــد الفضـــل القاضـــي).[1]

❖ 1 بيت يتيم، صدره من الكامل وعجزه من الطويل، هو:

شَـــهِدَتْ قـــريشٌ والقبائـــلُ كُلُّـــها بفضـــلِ أمـــيرِ المـــؤمنينَ محمـــدِ[2]

رجّحْتُ أن يُقرأ هكذا:

شَهِدْتِ قريش..... .....

فيكون البيتُ كلُّه من الطويل.

ويظهر أنّ إمْكانَ وصفِ الكاملِ بالمُرفَّل والمُذيَّل، ومجزوءِ الرجز بالقَطْعِ والخبنِ، والمنسرحِ بالقطْع، ومجزوءِ الخفيف بالخبن والقصر، والمقتضبِ بالطّيِّ والقطع، في النصوص التي لا تنتمي إلى نظام الخليل، ممّا يجعل الخروج عن النظام محدودَ الأفقِ من جهة، ودائراً في آفاقه الممكنة من جهة ثانية.

أمّا بيْتا المتدارك، فإن التذكير بتطابقهما الإيقاعي مع بيْتي الخليل، يجعل خروجَ أبي العتاهية فيهما عن نظام الخليل مُرْتهِناً بخروج الخليلِ نفسِه في شعْرِه عن النظام الذي استنبطه من شعر العرب.

1- شعر الخليل، ضمن: شعراء مقلون 348.

2- الديوان 526.

3. ظواهر عروضية قديمة في شعر أبي العتاهية:

من خلال إخضاع شعر أبي العتاهية للتحليل العروضي الدقيق (وهو ما سبق لي وسْمُه بالتشريح، في أطروحتي عن تأصيل العروض في شعر الجاهليين والإسلاميين والأمويين)، نقع على صنفين من الظواهر العروضية، أولُهما قديمٌ نَجِدُه في الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي، وينقسم إلى قسمين: خليليٍّ، وهو ما يقع في إطار النظام الذي استنبطه الخليل؛ وغيرِ خليليٍّ، وهو ما يخرج عنه لكون الخليل استبعده من نظامه، لنُدْرته وعدمِ شيوعه. والصنفُ الثاني من الظواهر العروضية في شعر أبي العتاهية جديدٌ، وهو ما لم ألاحظ وجودَهُ فيما سبق أبا العتاهية من شعر جاهليٍّ وإسلاميٍّ وأمويٍّ؛ وسيتضح قربُهُ أو بُعْدُه من نظام الخليل فيما بعد.

3-1: الظواهر العروضية القديمة الخليلية:

3-1-1: خرم الطويل:

ورد خَرْمُ الطويل مرةً واحدةً في شعر أبي العتاهية، وذلك في قوله:

(لَـا يَهْـ)نإِ الأعـداءَ عـزْلُ ابـنِ هاشـمٍ فكـلُّ مُـوَلّىً قَصْـرُهُ الصّـرْفُ والعَـزْلُ[1]

وقد تراوح حصولُ ذلك عند الجاهليين بين 9 مرات عند امرئ القيس[2]، ومرة واحدة عند الأعشى[3]؛ وبين 103 مرات عند الفرزدق[4]، ومرة واحدة عند الحارث بن خالد المخزومي[5]، من الإسلاميين والأمويين.

1- الديوان 600.

2- تأصيل عروض الشعر العربي 61.

3- نفسه 59.

4- نفسه175

5- نفسه179

3-1-2: قبض مفاعيلن في حشو الطويل:

وقع ذلك في شعر أبي العتاهية عشر مرات، كما في قوله:

وإنّ الْـ (قُلُـوبَ لَـوْ) توخّـتْ يقينَهـا لَتصْـفُو علـى رُوحِ الحيـاةِ وتَـثْلُجُ[1]

وبلغ ذلك عند الجاهليين بين 84 مرة عند امرئ القيس[2]، ومرة واحدة عند الحارث بن حلزة[3]، وعند الإسلاميين والأمويين بين 45 مرة عند الراعي النميري[4]، ومرة واحدة عند الحارث بن خالد المخزومي[5].

3-1-3: طي مستفعلن في البسيط:

حصل ذلك مرة واحدة في قوله:

فبئْسَـتِ الـدارُ لِلْعاصِـي لِخالقِـهِ (وَهْـيَ لِمَـنْ) يتّقيـهِ نِعْمـتِ الـدارُ[6]

ووقع ذلك عند الجاهليين بين 19 مرة عند زهير بن أبي سلمى[7]، ومرة واحدة عند عنترة بن شداد[8].

وعند الإسلاميين والأمويين بين 51 مرة عند الأخطل[9]، ومرة واحدة عند الحطيئة[10].

1- الديوان 514.
2- تأصيل 63.
3- نفسه 62.
4- نفسه 178.
5- نفسه 177.
6- الديوان 156.
7- تأصيل 68.
8- نفسه.
9- نفسه 181.
10- نفسه 182.

3-1-4: خبن مستفعلن في حشو البسيط:

وجدتُ ذلك في شعره 3 مرات، آخرُها قوله:

حُتُوفُهـــا رَصَـــدٌ (وَعَيْشُـــها) نَكَـــدٌ وكَـــــدُّها نَكَـــــدٌ (وَمُلْكُهَـــــا) دُوَلُ[1]

بينما تراوح عند الجاهليين بين 4 مرات عند النابغة الذبياني[2]، ومرة واحدة عند الأعشى[3]، وعند الإسلاميين والأمويين بين 5 مرات عند النابغة الشيباني[4]، ومرة واحدة عند الأخطل[5].

3-1-5: الخزل في الكامل:

وقع مرةً واحدةً، وذلك قولُه:

أصـــبحْتُ مغلوبـــاً علـــى عقْلـــي لا يسْـــتوي (قَـــوْلِي مَـــعْ) فِعْلِـــي[6]

وهو عند الجاهليين وقع مرةً واحدةً عند كلٍّ مِن تأبط شرا، وابنِ مقبل، والخنساءِ، وعديِّ بنِ زيد، وامرئِ القيس[7]؛ وبين مرتين عند الفرزدق[8]، ومرة واحدة عند الراعي النميري[9].

3-1-6: الوقص في الكامل:

ورد مرتين، آخرُهما قولُه:

1- الديوان 318.
2- تأصيل 67.
3- نفسه 66.
4- نفسه 181.
5- نفسه.
6- الديوان 292.
7- تأصيل 72.
8- نفسه 186.
9- نفسه.

أهـلَ القُبـو (رِ لا تَـوَا) صُـلَ بيْـنكمْ مَـنْ مـاتَ أصـبح حَبْلُـه رَثَّ القَـوَى[1]

وعند الجاهليين بين 8 مرات عند الأعشى[2]، ومرة واحدة عند أوس بن حجر[3]؛ وبين 8 مرات عند حسان بن ثابت[4]، ومرة واحدة عند عمر بن أبي ربيعة[5].

3-1-7: الكف في الرمل لمعاقبة:

وقع مرة واحدة، وذلك في قوله:

إنّمـا الدُّنْـ(يَا مَتَـاعُ) بُلْغـةٍ كيفمـا زَجَّيْـتَ في الـدنيا زَجَـتْ[6]

وللبيت روايتان أخريان، أولاهما بدون كف هي:

إنما الدنيا متاعٌ بُلْغَةٌ

والثانية بالكف أيضا وهي:

إنما الدنْ (يا بلاغُ) بُلْغَةٍ

وورد ذلك 3 مرات عند الأعشى وحده[7] من الجاهليين؛ ومرة واحدة عند عمر بن أبي ربيعة وحده[8] من الإسلاميين والأمويين.

1- الديوان 17.
2- تأصيل 71.
3- نفسه.
4- تأصيل 185.
5- نفسه.
6- الديوان 56.
7- تأصيل 74.
8- نفسه 186.

3-1-8: المضارع:

على الرغم من اعتبار المضارع نادرا، أو مصنوعا[1]، فقد ورد لأبي العتاهية بيتٌ يتيمٌ من المضارع في الفصول والغايات لأبي العلاء المعري[2] لم ينتبه إليه جامعُ الديوان، هو قوله:

أيـــا عُتْـــبُ مـــا يَضُـــرُّ كِ أنْ تُطْلِقـــي صِـــفَادي

3-2: الظواهر العروضية القديمة غير الخليلية:

هذا هو القسم الثاني من الظواهر العروضية القديمة التي وُجِدتْ في الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي، ولكن الخليل استبعده من نظامه، لنُدْرته وعدمِ شُيوعه[3]؛ وقد سبق لي أن وصفتها بالظواهر غير الخليلية.

3-2-1: تمام عروض الطويل بدون تصريع:

أقصد بتمام العروض كونَها جاءت صحيحةً (من العلّة) وسالمةً (من الزحاف)، دون أن تُشبِه في تمامها ذاك تمامَ الضرب من أجل تصريع البيت؛ وقد حصل ذلك مرة واحدة في شعره، في قوله:

وأنـك معـروفٌ ولسـتَ (بموصـوفٍ) وأنـــك موجـــودٌ ولســـتَ بمجـــدودِ[4]

3-2-2: الكف في المديد بدون معاقبة:

جعل الخليل كفَّ فاعلاتن في المديد، وهو زحافٌ، مقيّدا بالقانون العام للزحاف وهو المعاقبة[5]؛ ولذلك اعتبرتُ وقوعَ الكفِّ بمعاقبةٍ ظاهرةً خليليةً،

1- العلمي 100، ومصادره.
2- ص 132.
3- انظر تفصيل ذلك في أطروحتي: تأصيل عروض الشعر العربي.
4- الديوان 104.
5- العلمي 139.

ووقوعَه بدونها غيرَ خليليةٍ. وقد وقع ذلك في شعر أبي العتاهية مرةً واحدةً، في قوله:

فـــإذا أنـــتَ جميـــلُ الثّنـــاءِ وإذا أنـــتَ كـــثيرُ الصـــديقِ [1]

ومن المفيد أن أشير إلى أن كفَّ فاعلاتن في المدين بدون معاقبة لم يقع في دواوين الجاهليين والإسلاميين والأمويين.

3-2-3: إضمار العروض الثانية في الكامل:

النوع الخامس من الكامل هو ما جعل الخليلُ عروضَه حَذّاءَ، (وهي العروضُ الثانيةُ في الكامل بعد العروض الأولى الصحيحة)، وضربَه أحَذَّ مُضْمَراً. وقد أتى أبو العتاهية ببيتين، (أولهما هو الثاني، وثانيهما هو الثاني والعشرون، ضمنَ قصيدةٍ عِدّتُها تسعةٌ وثلاثون بيتا)، جعل عروضيهما مضمرتين حَذّاءيْنِ، أي أنه جمع بين الحَذَذِ والإضمارِ في العروض، وذلك قولُه:

إنّـــي رأيـــتُ عواقِـــبَ الـــدْ (دُنْيَـــا) فتركـــتُ مـــا أهـــوَى لِمَـــا أَخْشَـــى [2]

فلْـــتَلْحقَنَّ بِعَرْصـــةِ الْـــ (مَـــوْتَى) ولْتَنْـــــزِلَنَّ مَحَلَّـــــةَ الهَلْكَـــــى [3]

وقد اعتبرت طائفةٌ من العروضيين الجمعَ بين العروض الحذّاء والحذّاءِ المُضْمَرةِ في النوع الخامس جائزا[4].

ولم يرِدْ هذا الجمعُ بين العروضيْنِ لا في دواوين الجاهليين، ولا في دواوين الإسلاميين والأمويين.

1- الديوان 247.

2- الديوان 9.

3- الديوان 10.

4- الإرشاد الشافي 81 (طبعة 1957)، نهاية الراغب 209.

3-2-4: الكف في الرمل بدون معاقبة:

جعل الخليلُ كفَّ فاعلاتن في الرمل مقيّداً بقانون الزحاف العامِّ، وهو المُعاقَبة[1]؛ فوقوعُه بدونها إذنْ ظاهرةٌ غيرُ خليلية. وقد حصل ذلك في شعر أبي العتاهية مرة واحدة، في قوله:

سـاهِلِ النـاسَ إذا مـا غضِـبُوا وإذا عَـزْ (زَصَـدِيقُ) كَ فَهُـنْ[2]

وقد ورد ذلك مرة واحدة عند الأعشى من الجاهليين، في قوله:

فـتراهُ (فَلِقـاً فَـ) رَاسـنًا ذا رنـينٍ صَـحِلَ الصّـوْتِ أبَـحْ[3]

وعند النابغة الشيباني من الإسلاميين والأمويين مرةً واحدةً أيضا، وذلك قولُه:

قـد أذاعـتْ برُسُـومٍ (لاَ تَـبِينُ) لِبَصـيرِ[4]

3-2-5: سناد الردف:

على الرغم من كون الردفِ (وسِنَادِه) من مُستلزمات القافية، إلا أنني أعتبر القافيةَ وأحكامَها شديدةَ الارتباطِ بالعروض وضوابطِهِ؛ وقد سبق لي أن اعتبرتُ اشتراطَ الرِّدْفِ في بعض أنواع البحور مما يتداخل فيه كلٌّ منهما، لدرجةِ أنّ نوْعاً بعينه، في بحرٍ ما، يقتضي صوتاً بعينه هو الردفُ[5].

ولعل هذا هو السببُ الذي جعلني أعتبر إتيانَ أبي العتاهية بسنادِ الردفِ واقعا في إطار الظواهر العروضية غيرِ الخليلية التي استعملها غيرُه من

1- العلمي 139.
2- الديوان 390.
3- تأصيل 114، وديوان الأعشى 291.
4- تأصيل 262، وديوان النابغة الشيباني 54.
5- العلمي 181-183.

الشعراء الجاهليين والإسلاميين والأمويين، وإن كانت لم تدخل في إحصائي السابق[1]. يقول أبو العتاهية في مطلع قصيدة من ثلاثة وعشرين بيتا:

جمَعْتَ من الدنيا وحُزْتَ ومُنّيتَا ومالَكَ إلّا ما وَهبْتَ وأَمْضيْتا[2]

فهذه القصيدةُ رويُّها التاءُ، وِرْدُفها الياءُ الساكنةُ المفتوحُ ما قبلَها؛ ولم يُراعِ أبو العتاهية في تصريع البيت سوى رَوِيِّ التاء، أما الياءُ المدودةُ ففي الجمعِ بينها وبين الياء الساكنةِ المفتوحِ ما قبلَها سِنادُ رِدْفٍ، شبيهٌ بجَمْعِ عمرِو بنِ كلثوم بين الياءين في معلقته، في قوله:

ألا هُبّي بصحنك فاصْبحينا ولا تُبقِي خُمورَ الأنْدرِينا

وقولِه:

كأنّ غُضُونهنّ مُتونُ غدْرٍ تُصفِّقُها الرِّيَاحُ إذا جَرَيْنا[3]

3-2-6: ترك الردف في ثاني البسيط:

ألزم الخليلُ ثانيَ البسيط (وهو المقطوعُ الضربِ) الردفَ، لما في ذلك من تَرَابُطٍ بين أحكام العروض والقافية، كما أشرتُ سابقا؛ وقد جاء في ديوان أبي العتاهية ترْكُ الردفِ في هذا النوع من البسيط مرتين، أولاهما في قطعة من ستة أبيات أولُها:

حبُّ الرئاسةِ أَطْغَى مَنْ على الأرْضِ حتّى بَغَى بعْضُهمْ فيها على بعْضِ[4]

والثانية في بيت يتيمٍ هو قولُه:

1- في أطروحتي عن تأصيل الشعر العربي.

2- الديوان 64.

3- الديوان 85.

4- الديوان 203.

لـولا يزيـدُ بـنُ منصـورٍ لَمَـا عِشْـتُ هــو الــذي رَدَّ رُوحــي بعــدما مِــتُّ[1]

3-2-7: ترك الردف في سابع الكامل:

من أنواع البحور التي ألزمها الخليلُ الردفَ سابعُ الكامل، وهو المجزوءُ المُذيَّلُ؛ وقد ترك أبو العتاهية الردفَ في هذا النوع في بيتين، هذا أولُهما:

ولربّمـــــا حَـــــذِرَ الفتـــــى مـــا لـــيس يُنجـــي منْـــهُ حِـــذْرُ[2]

3-2-8: التضمين:

يقودنا النظرُ فيما تترابط فيه أحكامُ العروض والقافية، إلى ما ينفصل فيه كلٌّ منهما عن الآخر، وأعني بذلك التضمينَ والتجْميعَ؛ ولكنّ محاولةَ الإحاطةِ بمختلفِ الظواهر الإيقاعيةِ في شعر أبي العتاهية هي التي ربما قد تشفع لنا في إضافة ظاهرتي التضمين والتجميع إلى ما سبق، رغمَ بُعدهما الظاهرِ عن أحكام العروض، وظواهرِها الخليليةِ وغيرِ الخليلية.

وقد وقعتُ في مجموع شعر أبي العتاهية على ظاهرة التضمين في نصين، أولُهما قولُه:

إذا اتّضــح الصــوابُ فــلا تدعْــهُ فإنــك كلّمــا دُقْــتَ الصَّــوابا:

وَجــدْتَ لــه علــى اللَّهَــواتِ بَــرْداً كبَــرْدِ المــاء حــين صــفا وطابــا[3]

والثاني ستةُ أبيات من السريع، هي هذه:

يــا ذا الــذي في الحــبّ يَلْحَــى أمــا والله لــــو كُلِّفْـــتَ منـــه لَمـــا

كُلِّفْــتَ مــن حُــبٍّ رخــيم لَمَــا لُمْــتَ علــى الحُــبِّ فــذرْني ومــا

[1]– الديوان 501.

[2]– الديوان 561.

[3]– الديوان 19.

أَلقَــى، فــإنّي لســتُ أدْري بمــا بُليــت، إلّــا أنــني بيْنمــا
أنــا ببــابِ القصْــرِ في بعــضِ مــا أطُــوُف في قَصْــرِهِمُ إذْ رمَــى
قلْــبي غــزالٌ بسِــهامٍ فمَــا أخْطَــا بهــا قلْــبي ولكنّمــا
سَــهْماهُ عيْنــان لــه كلّمــا أراد قلْــبي بهِمــا سَــلَّمَا[1]

وبالإضافة إلى ما يلاحظ من تصريع الأبيات الستة، وهو نوع من لزوم ما لا يلزم، تجدر الإشارة إلى أن الأبيات توجد في ديوان عمر بن أبي ربيعة أيضا[2]، من الشعر المنسوب إليه، غير الموجود في أصول ديوانه.

3-2-9: التجميع:

والمُجَمَّعُ من الأبيات هو ما تَهَيّأَ ليكون مُصَرَّعًا ولم يُصرَّعْ؛ وقد جاء ذلك مرةً واحدةً في قوله:

كــمْ غافــلٍ أدّى بــه المــوْتُ لم يأخــذِ الأُهْبَــةَ للفَــوْتِ
مــن لم تــزُلْ نعمتُــه قبْلَــه زالَ عــنِ النّعْمــةِ بــالموْتِ[3]

4. ظواهر عروضية جديدة في شعر أبي العتاهية:

هذا هو الصنفُ الثاني من الظواهر العروضية في شعر أبي العتاهية، وهو ما اعتبرتُه جديدا، لأنه غيرُ ملاحَظٍ في شعر مَنْ سبقه من الشعراء الجاهليين والإسلاميين والأمويين؛ وسنحاول بعد استعراضه بتفصيل توضيحَ قُرْبِه أو بُعْدِه من نظام الخليل.

4-1: الكامل المسدس المرفل:

في شعر أبي العتاهية قصيدةٌ من ستةَ عشرَ بيتا، أولُها:

1- الديوان 638.
2- الديوان 500.
3- الديوان 79.

لله درُّ ذوي العقـــــول المُشـــــعِباتِ أخـذوا جميعـا في حـديث التُّرَّهـاتِ[1]

وقد اعتبر الزمخشري هذا الضرب شاذا بين أنواع الكامل[2]. وقد سبق لي أن اعتبرتُ إمكانَ وصفِ هذا النوع من الكامل بالمُرفَّل **خروجا محدودَ الأفقِ** عن نظام الخليل، بل يصح اعتبارُه **دورانا في الآفاق الممكنة** للنظام.

4-2: **الكامل المسدس المذيل:**

ورد في ديوان أبي العتاهية قصيدة من اثني عشر بيتا، أولُها قولُه:

أهـلَ القبـورِ عليـكمُ منّـي السـلامْ إنّـي أكلّمُكـمْ ولـيس بكُـمْ كـلامْ[3]

وقد اعتبر الزمخشري هذا الضرب مثلَ سابقه شاذا[4]؛ ويصحُّ اعتبارُه كذلك مثلَ سابقه **خروجا محدودَ الأفق** عن نظام الخليل، **ودورانا في آفاقه الممكنة.**

4-3: **مجزوء الرجز المقطوع المخبون:**

يشتمل الديوان على قطعة من أربعة أبيات، أولُها قولُه:

أيـــــــا ذوي الوَخامَـــــــهْ أكْثـــــــرْتُمُ الملامـــــــهْ[5]

وهي في حالة نسبتِها إلى مجزوء الرجز، يكون عروضُها وضربُها مقطوعين مخبونين، وذلك غيرُ معروف في نظام الخليل؛ لكنّ صورة (مستفعلن فعولن) أو (مستفعلن مفعولن) معروفة في نظام الخليل في منهوك المنسرح المكسوف المخبون، ومنهوك المنسرح المكسوف. فتجديدُ أبي العتاهية يتجلّى في تبْييتِ هذا النوع، أيْ جعْلِهِ بيتاً من صدر وعجُزٍ، بعد أنْ كان في

1- الديوان 72.
2- القسطاس 90، وانظر العلمي 229.
3- الديوان 341.
4- القسطاس 90.
5- الديوان 640.

نظام الخليل منهوكا، أيْ من شطر واحدٍ فقطْ. وهو تجديد **محدود**، يصح اعتباره مثل سابقيه **خروجا محدودَ الأفق** عن النظام، ودورانا في آفاقه الممكنة.

4-4: **مجزوء الخفيف المخبون المقصور:**

وردتْ في الديوان قطعةٌ من أربعة أبياتٍ هي:

عُتْـــــبَ مـــــا لِلخيـــــالِ خبِّـــــــــريني ومَـــــــالي
لا أراهُ أتـــــــــــــــاني زائـــــــراً مُـــــــذْ ليَـــــالِ
لـــــوْ رآنـــــي صـــــديقي رَقَّ لـــــي أو رَثَـــــى لِـــــي
أو يرانـــــــي عَـــــــدُوّي لَـــــانَ مِـــــنْ سُـــــوءِ حـــــالي[1]

وقد جعل الدماميني البيت الأولَ شاهداً على ما استدركه بعضُهم في الخفيف للعروض المجزوأة[2]؛ ويتجلى تجديدُ أبي العتاهية في تعميم القصْر والخبْن على كلٍّ من العروض والضرب المجزوأين، بعد أنْ كانا في نظام الخليل مقصوريْن على الضرب فقط. وهو تجديدٌ، كما يلاحظ، **محدود الأفق** كسوابقه، ولا يتعدى أن يكون **دورانا في الآفاق الممكنة** لنظام الخليل.

5-4: **مقطوع المنسرح:**

أثبت الخليل للمنسرح ثلاثةَ أنواع، أولُها المطويُّ عروضاً وضرباً، والثاني المنهوكُ الموقوفُ، والثالث المنهوكُ المكسوفُ. وذكر كلٌّ من الصاحبِ بن عبّاد، والتبريزي، والسكاكي، والدماميني أن العروضيين ذكروا ضربا مقطوعا في المنسرح لم يذكره الخليلُ، شاهدُه قولُ عبدِ الغفار الخُزاعيِّ:

ذاك وقـــد أذعـــرُ الوُحـــوشَ بصَلْـــ تِ الخَـــدِّ رَحْـــبٍ لَبَانُـــهُ مُجْفَـــرْ[3]

1- الديوان 618.

2- الغامزة 206، العلمي 233. وجعله شوقي ضيف من مقلوب المديد (العصر العباسي الأول 196).

3- العلمي 233، الإقناع 57، الوافي 148، المفتاح 203، الغامرة 203.

واعتبره الشنتريني ضربا شاذا[1].

وقد وجدتُ في ديوان أبي العتاهية أحدَ عشرَ نصّاً من هذا النوع، الأولُ من أربعة أبياتٍ، أولُها:

الصّمْتُ في غيْرِ فكْرةٍ سَهْوُ والقوْلُ في غيْرِ حِكْمةٍ لَغْوُ[2]

والثاني من أربعة أبيات، والثالثُ يتيمٌ، والرابعُ من ثمانيةٍ، والخامسُ من أربعةٍ، والسادسُ من خمسةٍ، والسابعُ من اثنين، والثامنُ من اثنين، والتاسعُ من أربعةٍ، والعاشرُ من اثنين، والحادي عشرَ من ثمانيةِ أبياتٍ.

وما قيل في الأربعة السابقة، يُقال في هذا، فهو تجديدٌ لا يتعدّى جعْلَ الضرْبِ مقطوعا، بعد أن كان في نظام الخليل مطويّاً فقطْ، فهو محدود في طبيعته كذلك، ولا يتجاوز آفاقَ النظامِ المرسومة.

4-6: المقتضب المطوي المقطوع:

أثبت الخليلُ للمقتضب نوعا واحدا، هو المجزوءُ المطويُّ عروضاً وضرباً، وقد وجدتُ في ديوان أبي العتاهية بيتين، أولُهما هو:

هُنَّ ينْتقِينَنَا واحداً فواحدَا[3]

والثاني هو:

لِلْمَنُونِ دائرا تٌ يُدِرْنَ صَرْفَهَا[4]

وبعضُ المصادر تَجمعُ البيتين هكذا:

1- المعيار 76، والعلمي 234.
2- الديوان 430.
3- الديوان 522.
4- الديوان 580.

للمنـــــــــون دائـــــــــرا ت يـــــــــدرن صـــــــــرفها

هـــــــــن ينتقيننـــــــــا واحـــــــــدا فواحـــــــــدا

دون الاهتمام الواضح بعدمِ اتّفاقِ قافيتيْهما. وفي رأي محمد مصطفى هدارة أن هذا الوزنَ يمكن أن يكون من المقتضب[1]؛ بينما يعتبرُه شوقي ضيف من مقلوب البسيط (فاعلن مُتَفْعِلنْ)[2]. وأنا أميل إلى رأي هدارة، وأعتبره من المقتضب المطويِّ المقطوعِ عروضاً وضرباً. وإذا أخذنا برأي هدارة الذي رجحتُ، كان التجديدُ شبيها بما سبقه، فهو **محدود**؛ وإذا أخذنا برأي شوقي ضيف، كان سيرا في الطريق الذي سلكه مَنْ نَظَمَ في مقلوب بحورِ الخليل، وهو **تجديد محدود الأفق** أيضا.

4-7: **المتدارك:**

نقل جامعُ أشعارِ أبي العتاهية المرحوم د. شكري فيصل في الديوان، عن مروج الذهب[3] بيتين لأبي العتاهية من المتدارَك، هما:

هَـــمُّ القاضـــي بيْـــتٌ يُطْـــرِبْ قـــال القاضـــي لَمَّـــا عُوتِـــبْ

مـــا في الـــدُّنْيا إلّـــا مُـــذْنِبْ هـــذا عُـــذْرُ القاضـــي وَاقْلِـــبْ[4]

ويلاحظ أن إيقاعهما هو إيقاعُ الأبيات التي تُنسب للخليل، وأولُها:

هـــذا عمـــرٌو يَسْـــتَعْفِي مِـــنْ زَيْـــدٍ عنْـــدَ الفَضْـــلِ الْقَاضـــي[5]

1- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني 572.

2- العصر العباسي الأول 196.

3- 39/4، بتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد.

4- الديوان 500.

5 شعر الخليل 348.

بغضِّ النظر عن كونِ بيتي أبي العتاهية قد التُزِمتْ تقفيَةُ عروضيهما معاً، ممّا يُقرّبُهما من المشطور. وإذا صحّ أنّ أبا العتاهية قد خرج عن نظام الخليل في هذين البيتين، فهو خروجٌ، كما سبق، مُرْتَهِنٌ بخروج الخليل نفسه في شعره عن النظام الذي استنبطه من الشعر العربي.

5. مختلفات:

والأمورُ المختلفةُ ثلاثةٌ:

5-1: **أولها:** ما وجدتُه من خَلَلٍ في الوزن، وهو كما يلي:

5-1-1: فقوله التالي، وهو آخرُ قصيدة من أربعةٍ وعشرين بيتاً من المنسرح:

فِـــرَّ مِـــنَ اللّـــؤْم واللِّئـــامِ ولا تَـــدْنُ مِـــنْهُمْ فـــإنّهُمْ جَـــرَبُ[1]

في عجزه نقصان. وروايةُ البيت في الديوان من طبعة دار صادر[2] هكذا:

..... **تَدْنُ إليْهِمْ**.....

وبها يستقيم.

5-1-2: وبيته التالي، وهو تاسعُ قصيدةٍ من ثلاثةٍ وثلاثين بيتا، من الخفيف:

أيْـــنَ نُمْـــرُودُ وابْنُـــهُ أيْـــنَ قـــارو نُ وهامـــــــانُ ذو الأوتـــــــادِ[3]

في عجزه نقصان؛ وروايته في طبعة دار صادر من الديوان[4] هي:

1- الديوان 25.

2- ص 37.

3- الديوان 113.

4- ص 131.

..... نُ وهامـــــانُ أيْـــــنَ ذو الأوْتـــــادِ

وبها يستقيم.

5-1-3: وبيْتُه المُقْبِلُ، وهو ثاني قطعة من سبعةِ أبيات من الخفيف:

يـــا بـــني الـــدّنيا أتغـــرّون بالدنـــ يـــا وليســـتْ لأهْلـــها بمَحَلَّـــهْ[1]

نقل المحققُ روايةً أخرى هي (أَتَغْتَرُّ)، ولاحظ أن الوزن لا يستقيم بهما. والبيت في طبعة دار صادر[2] برواية (أيغتر)، ولا يستقيم الوزنُ بها كذلك. وأرى أن البيت يستقيم بتعويض (هَلْ) لهمزة الاستفهام، هكذا:

يـا بـني الـدنيا هَـلْ تُغَـرُّونَ بالدنـ يـــــــــا وليســـــــــت.....

فلا يعدو الأمرُ أن يكون سهواً من الناسخ فيما أرجِّح.

5-1-4: والبيتُ اليتيمُ التالي:

لـــيس للمُتَعِـــب الكـــادحِ مِـــنْ دُنْـــ يـــاهُ إلّـــا الرّغيـــفُ والطِّمْـــرانُ[3]

لاحظ المحقق أن وزنه لا يستقيم، وقال: "ولعله (المكدّح)"؛ وبه يستقيم.

5-2: وثاني المختلفات الثلاثة هو البيتُ المشارُ إليه آنفا، وهو الملفَّقُ من صدْرٍ من الكامل وعَجُزٍ من الطويل، وهو:

شـــهِدتْ قـــريشٌ والقبائـــلُ كلُّهـــا بفضْـــل أمـــيرِ المـــؤمنينَ محمّـــدِ[4]

1- الديوان 338.

2- ص 131.

3- الديوان 647.

4- الديوان 526.

وقد لاحظ المحقق ذلك. وسبق لي أن اعتبرت قراءته هكذا:

شَهِدْتِ..... .....

صالحةً لجعْلِ الصدرِ كذلك من الطويل.

5-3: أما ثالثُ المختلفات فهو وَهْمُ المحققِ في تعيين بحرِ ثمانيةِ نصوصٍ، فهو المسؤول عن ذلك، غفر اللهُ له، لا أبو العتاهية؛ وذلك فيمايلي:

5-3-1:

اِقْطَعِ الدنيا بما انْقطعتْ وادْفعِ الدّنْيا بما انْدفعتْ[1]

هو أولُ ثلاثة، جعلها من الرمل، وهي من المديد.

5-3-2:

النّاسُ في الدينِ والدنيا ذَوو دَرَجٍ والمالُ ما بين موْقوفٍ ومُخْتلَجِ[2]

هو أولُ سبعة، جعلها من الكامل، وهي من البسيط.

5-3-3:

المرْءُ يَشْقَى بكلِّ أمْرٍ لمْ يُسْعِدِ اللهُ فيه جَدَّهْ[3]

هو أول ثلاثة، جعلها من المنسرح، وهي من مخلع البسيط.

5-3-4:

يا ساكنَ القبْرِ عنْ قليلٍ ماذا تزوَّدْتَ للرّحيلِ[1]

1- الديوان 82.
2- الديوان 90.
3- الديوان 133.

هو أولُ واحدٍ وعشرين، جعلها من المنسرح، وهي من مخلع البسيط.

5-3-5:

تَفَكَّـــــرْ قبْـــــلَ أنْ تَنْـــــدَمْ فإنّـــــكَ ميّـــــتٌ فـــــاعْلَمْ[2]

هو أولُ سبعةٍ جعلها من الهزج، وهي من مجزوء الوافر.

5-3-6: بيتٌ يتيمٌ هو:

بكتْ عيْني على عيسى بْنِ جعْفرْ عفا الرحمنُ عن عيسى بنِ جعفرْ[3]

ضبط المحقق راء (جعفر) في الموطنين بالكسر، وجعل البيت من الهزج التام، وقال: و"إن كان الهزج لا يستعمل إلا مجزوءا". والصواب تقييد (جعفر) في الموطنين معا، فهو من الوافر.

5-3-7: البيتُ اليتيمُ التالي:

ومـا زِلْـتَ تُنْعَـى بـرَجْمِ الظّنُـونِ وقـدْ جـاءتِ النَّعْيَـةُ الصـادقهْ[4]

جعله من الوافر، وهو من المتقارب.

5-3-8:

مـا أنـا إلّـا لِمَـنْ بغـاني أرى خليلـي كمـا يرانـي[1]

1- الديوان 300.

2- الديوان 356.

3- الديوان 552.

4- الديوان 586.

هو أولُ أربعةَ عشرَ بيتا، جعلها من المنسرح، وهي من مخلع البسيط.

وهذه المختلفاتُ لا يصح مطلقا أن تعتبَرَ داخلةً في العثرات والسقطات العروضية؛ فما ورد في الأفكار السابقة التي وجدناها عند القدماء، لا نجد له دليلا فيما جُمِعَ من شعر أبي العتاهية، فهو مُنَزَّهٌ عن السقطات العروضية، بَلْهَ أن يكون مُكْثِراً منها فيما وصَلنا من شعره.

6 ـ خاتمة:

وأخصصُ خاتمةَ هذا البحث للحديث عن مجمل الأفكار التي جاءتْ في أقوال القدماء السابقة عن أبي العتاهية؛ ويهمّني منها كما سبق ما تعلق بالجانب العروضي المحْض، وهو ما يلي:

1) **له أوزان لا تدخل في العروض وشعر العرب،**
2) **استقامةُ هذه الأوزان في الهاجس.**

أما الأوزان المنتميةُ لنظام الخليل فهي التي بلغتْ كما سبق في الجدول الإحصائي المفصل 808 **نص؛ وأما الباقي وهو** 19 **نصا، فيظهر أن وصفَ الكاملِ بالمرفل والمذيل، ومجزوءِ الرجز بالقطع والخبن، والمنسرحِ بالقطع، ومجزوءِ الخفيف بالخبن والقصر، والمقتضبِ بالطي والقطع، ممّا جعل الخروجَ الظاهرَ عن نظام الخليل محدودا في أفقه، ودائرا في آفاقه الممكنة، بدليل إمْكانِ وصفه بمصطلحات النظام نفسها.**

أما ما سبق في قول القدماء من حكاية أبي العتاهية إيقاع مُدُقّة القصّار، فقد رأينا أنه لم يُنتِج في رأي محمد مصطفى هدارة الذي رجّحتُه سابقا، غيرَ الطي والقطع اللذيْن لحقا المقتضب، أو قلْبَ البسيط في رأي شوقي ضيف، وذلك كلُّه لا يتعدى فلكَ النظام الخليلي.

1– الديوان 384.

فهل يصح إذن أن يكون أبو العتاهية أكبر من العروض؟

7. أبيات الظواهر:

أحببت أن ألُحق بهذا البحث مُلحقا أُضَمّنه جميعَ الأبيات التي تُمثّل مختلَف الظواهر العروضية، قديمِها وحديثِها في شعر أبي العتاهية، حتى تكون شاهدا على ذلك، وتُغنيَ من يأتي من بعدي عن استخراجها مُجدَّداً؛ وهي بصورتها هذه تمثِّل قاعدةً للمعطيات التي اعتمد عليها هذا البحثُ، ومنطلَقا ضروريّا لِما يُمكن أن يُبنى من أبحاث عروضية في شعر أبي العتاهية، سواء سار في الاتجاه الذي سِرْتُ فيه، أو في غيرِه.

7-1: الظواهر العروضية القديمة الخليلية[1]:

7-1-1: خرم الطويل:

(لا يَهْـ) نـإِ الأعـداءَ عـزلُ ابـنِ هاشـمٍ فكُلُّ مُوَلًّى قَصْرُه الصّرْفُ والعزْلُ600

7-1-2: قبض مفاعلين في حشو الطويل:

بكـى شَـجْوَهُ الإسـلامُ مِـنْ عُلمائـه فمَـا اكْـتَ (رَثُـوا لِمَـا) رأوْا مِـنْ بكائـه5

فخيْـرُ الْ (ممـاتِ قَـتْ) لُـهُ في سـبيله وخـيرُ المعـاشِ الخِـفُّ والحـلُّ والعَقْـدُ110

يَـرَى مـا (يزيـدُ والـزْ) زِيَـادةُ نقْصُـهُ ألا إنّ نقْـصَ الشـيْءِ حـين يزيـدُ127

أليفُـكِ يـا دُنيـا كـثيرٌ غُمومُـهُ فليس الن(نَجَاةُ مِنْ)كِ غيْرُ اعتزالِكِ272

أمِنْـتُ الـزْ (زَمـانَ والـزْ) زَمـانُ خـؤونُ لـه حرَكـاتٌ بـالْبِلى وسُـكونُ378

فَصَفِّ الْ(خَدِينَ مَا اسْ)تَطَعْتَ مِن القَذَى ألا إنّمـا كـلُّ امْـرئٍ بِخَدينِـهِ402

عليْهِ السْ (سَلامُ كَا)نَ في النُّصْح رحْمةً وفي بـرّه بالعـالمين ولينِـهِ402

---

[1]– الأرقام بعد أبيات الظواهر هي لصفحات الديوان.

وإنّ الْ (عُيُــونَ قــدْ) تــرى غــيرَ أنّــه كـأنّ ال (قُلـوبَ لَـمْ) تُصَـدِّقْ عيونَهـا405

ومــا فــازَ أهــلُ الفضْــلِ إلّــا بصــبْرهمْ عــنِ الــشَّ (هَــوَاتِ وَاحْ) تِمــالِ المُكــارِهِ410

وإنّ الْ (قُلــوبَ لْــو) تَوَخّــتْ يَقينَهــا لَتَصْــفُو علــى رَوْحِ الحيــاةِ وتَــثْلِجُ514

7-1-3: طي مستفعلن في البسيط:

فبئِســت الــدارُ لِلْعاصــي لِخالقِــهِ (وَهْــيَ لِمَــنْ) يتّقيــهِ نِعْمَــتِ الــدّارُ156

7-1-4: خبن مستفعلن في حشو البسيط:

لِلمــوتِ مــا تلِــدُ الأقــوامُ كلّهــمُ ولِلْبلَــى كــلُّ مــا (بَنَــوْا وَمَــا) غَرَسُــوا188

لا تَغْفِلــنّ فــإنّ الــدّارَ فانيَــةٌ وشُــرْبُها غُصَــصٌ (وَصَــفْوُهَا) رَنِــقُ248

حُتُوفُهــا رَصَــدٌ (وَعَيْشُــها) نَكَــدٌ وكَــدُّها نَكَــدٌ (ومُلْكُهــا) دُوَلَ318

7-1-5: الخزل في الكامل:

أصْــبحتُ مغْلوبــاً علــى عقْلــي لا يسْــتوي (قَــوْليَ مَــعْ) فِعْلــي292

7-1-6: الوقص في الكامل:

أهْـلَ القُبُـو (رِ لا تَـوَا) صُـلَ بيْـنكمْ مــنْ مــاتَ أصــبحَ حبْلَــهُ رثَّ القُــوَى16

أهـل القبـو (ر لا تـوا) صـل بيـنكم مـن مـات أصـبح حبلـه رث القـوى17

7-1-7: الكف في الرمل بمعاقبة:

إنمــا الدنْــ (يــا متــاعُ) بُلْغــةٍ كيفمــا زَجّيْــتَ في الــدنيا زَجَــتْ56

7-1-8: المضارع:

1-بيتٌ يتيمٌ في الفصول والغايات 132:

أيـــا عَتْـــبُ مـــا يَضُـــرُّ كِ أنْ تُطْلِقـــي صِـــفَادي

7-2: الظواهر العروضية القديمة غيرُ الخليلية:

7-2-1: تمام عروض الطويل بدون تصريع

وأنّـكَ معـروفٌ ولسـتَ (بموصـوفٍ) وأنّـكَ موجـودٌ ولسـتَ بمجـدودِ104

7-2-2: الكف في المديد بدون معاقبة:

فـإذا أنـتَ جميـ (لُ الثّنـاءِ) وإذا أنـت كـثيرُ الصـديقِ247

7-2-3: إضمار العروض الثانية في الكامل:

إنّـي رأيـتُ عواقـبَ الـدْ (دُنْيـا) فتركْـتُ مـا أهْـوَى لِمـا أخْشَـى9

فلَـتلْحقَنّ بعَرْضـةِ الْ (مـوْتَى) ولَتنْـزِلنَّ محلّـةَ الهلْكَـى10

هذان البيتان أولُهما هو الثاني، وثانيهما هو الثاني والعشرون، من قصيدةٍ عِدّتُها تسعةٌ وثلاثون بيتا، أعاريضُها حذّاءُ، وضروبُها حذّاءُ مُضْمرةٌ، باستثناء هذين البيتين؛ فالقصيدة من خامس الكامل. والجمعُ بين العروض الحذاء والحذاء المضمرة جائزٌ على قول صاحب الإرشاد[1]، وصاحب نهاية الراغب[2].

7-2-4: الكف في الرمل بدون معاقبة:

سـاهِلِ النـاسَ إذا مـا غضِـبوا وإذا عـزْ (زَصديقُـ) كَ فَهُـنْ390

7-2-5: سناد الردف:

1- ص 81 (طبعة 1957).

2- ص 209.

جمعْتَ من الدنيا وحُزْتَ ومُنّيتا ومالَكَ إلّا ما وَهبْتَ وأمْضيْتا64

هذا أولُ قصيدة من ثلاثة وعشرين بيتا، ردْفُها الياءُ الساكنة المفتوحُ ما قبلها؛ ولم يُراعَ من التصريع في أولها إلا التاءُ، أما الردفُ ففيه سنادٌ بالجمع بين الياء المفتوح ما قبلها والمكسورِ ما قبلها.

7-2-6: ترك الردفِ في ثاني البسيط:

قطعة من ستة أبيات هذا أولُها:

1-حُب الرئاسة أطْغَى مَنْ على الأرضِ حتّى بغَى بعضُهم فيها على بعْضِ203

2-لولا يزيدُ بنُ منصورٍ لَماعِشْتُ هو الذي ردّ رُوحي بعد ما مِتُّ501

7-2-7: ترك الردف في سابع الكامل:

ولربّما حذِرَ الفتى ما ليس يُنجِي منه حِذْرُ561

هذا أولُ بيتين غيرِ مردفين.

7-2-8: التضمين:

1-إذا اتضح الصوابُ فلا تدعْهُ فإنّك كلّما ذُقْتَ الصوابا

وجدتَ له على اللّهواتِ بَرْداً كبرْدِ الماءِ حين صفا وطابا19

2-ياذا الذي في الحب يَلْحَي أمَا واللهِ لو كُلّفْتَ منه لَمَا

كُلِّفْتَ مِن حبٍّ رخيمٍ لَما لُمتَ على الحُبّ فذرْني ومَا

ألْقى، فإنّي لستُ أدري بما بُليتُ، إلا أنّني بيْنما

أنا ببابِ القصْرِ في بعضِ ما أَطُوف في قصرِهِمُ إذْ رَمى

قلْبي غزالٌ بسِهامٍ فَما أخْطَا بها قلْبي ولكنّما

سـهْماهُ عيْنـانِ لـه كلّمـا أراد قتْلـي بهمـا سَـلُّما638

والأبياتُ في ديوان عمرَ بنِ أبي ربيعة[1]، من الشعر المنسوب إليه، غيرِ الموجودِ في أصول ديوانِه.

7-2-9: التجميع:

كـمْ غافـلٍ أوْدَى بـه المـوْتُ لم يأخـذِ الأُهْبـةَ لِلفـوْتِ

مَـنْ لم تـزُلْ نِعمتُـه قبلَـه زال عـنِ النعمـةِ بـالموْتِ79

7-3: الظواهر العروضية الجديدة:

7-3-1: الكامل المسدس المرفل:

1 ـ قصيدةٌ من 16 بيتا، هذا أولُها:

للهِ درُّ ذوي العقـولِ المُشْـعِباتِ أخـذوا جميعـاً في حـديث التُّرَّهـاتِ72

7-3-2:الكامل المسدسُ المذيَّل:

1-قصيدة من 12 بيتاً، هذا أولُها:

أَهْلَ القبورِ عليكمُ منّي السلامْ إنّي أُكلِّمُكمْ وليس بكمْ كلامْ341

7-3-3: مجزوء الرجز المقطوع المخبون:

1 ـ قطعة من أربعة أبيات، هذا أولُها:

أيـا ذوي الوَخامـهْ أكثـرْتُمُ المَلامـهْ640

7-3-4: مجزوء الخفيف المخبون المقصور:

1– ص 500، بتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد.

1 ـ قطعةٌ من 4 أبيات هي:

عُتْـــــبُ مـــــا للخيـــــالِ خبّـــــــــريني ومَـــــــــالي
لا أراه أتـــــــــــــــــاني زائـــــــــرا مُـــــــــذْ لَيَـــــــالِ
لـــــــوْ رآنـــــــي صـــــــديقي رقّ لـــــــي أو رثَـــــــى لـــــــي
أو يرانـــــــــــي عـــــــــدُوّي لانَ مـــــــن سُـــــــوءِ حـــــالي618

جعله المعري عمِلَه أبو العتاهية على هيئة اللعب، وأخْرجه من الطويل، بحذفِ "فعولن مفاعي" من أوله، فيبقى منه "لن فعولن مفاعي"، "لن فعولن مفاعي"؛ أي: "فاعلن فاعلاتن"، "فاعلن فاعلاتن"، وهو ما اعتبره شوقي ضيف سابقا من مقلوب المديد[1].

5-3-7: مقطوع المنسرح:

1 ـ أولُ أربعة أبيات:

اَلصـــمْتُ في غيْـــرِ فكْـــرةٍ ســـهْوُ والقـــوْلُ في غـــيرِ حِكْمـــةٍ لَغْـــوُ430

2 ـ أولُ أربعة أبيات:

اللهُ بـــــيني وبـــــيْنَ مـــــوْلاتي أبْـــدتْ لِـــيَ الصّـــدَّ والمَـــلالاتِ505

3 ـ يتيم:

يـــا قُـــرّةَ العـــينِ كيـــف أمْســـيْتِ أعْـــزِزْ عليْنـــا بمـــا تشـــكّيْتِ507

4 ـ أولُ ثمانية:

1– انظر في ذلك رسالة الصاهل والشاحج 586، والعصر العباسي الأول 196، والعلمي 233.

ومَهْمــهٍ قــدْ قطَعْــتُ طامسَــهُ قَفْــرٍ علــى الهــوْلِ والمُحامــاةِ508

5 . أولُ أربعة:

يــا ويــحَ نفســي لــوْ أنّــه أقْصَــرْ مــا كــان عيْشــي لــوْ أنّــه أكْــدَرْ554

6 . أولُ خمسة:

يضــطربُ الخــوفُ والرجــاءُ إذا حــرّك موســى القضــيبَ أو فكّــرْ555

7 . أولُ اثنين:

تفْديكَ نفسي من كلِّ ما كرِهتْ نفسُــكَ إنْ كنــتُ مــذنباً فــاغفِرْ556

8 . أولُ اثنين:

العــينُ تبكــي والسّــنُّ ضــاحكةٌ فــنحن في مــأتمٍ وفي عُــرْسِ569

9 . أولُ أربعة:

لــوْ أنّ عبْــداً لــه خــزائنُ مــا في الأرضِ مــا عــاش خــوْفَ إمْــلاقِ589

10 . أولُ اثنين:

حبُّــكَ للمــالِ لا كحُبّــكَ عبْــ بَــادةَ يــا فاضــحَ المحبّينــا648

11 . أولُ ثمانية:

قُــولا لِمــنْ يرْتجــي الحيــاةَ ألا في جعْفــرٍ عــبرة ويَحْيَــاهُ667

7-3-6: المقتضب المطوي المقطوع:

1-هُـــــــــنّ ينْتقيننـــــــــا واحـــــــــــداً فواحـــــــــــدَا522

2-للمنُـــــــــــونِ دائـــــــــرا تّ يُـــــــــــدرْنَ صَـــــــــــرْفَها580

(أهمل المحقق تعيينَ بحرِ الأول، وجعل الثانيَ من مجزوء الرمل)

7-3-7: المتدارك:

1- هـــمُّ القاضـــي بيْـــتٌ يُطْـــرِبْ قـــــال القاضـــــي لمّـــــا عُوتِـــــبْ

مـــــا في الـــــدّنيا إلا مُـــــذْنِبْ هـــذا عُـــذْرُ القاضـــي واقْلِـــبْ500

المصادر والمراجع

- أبو العتاهية، أشعاره وأخباره. تح. شكري فيصل. دار الملاح للطباعة والنشر. دمشق. المقدمة بتاريخ 1964.
- الإرشاد الشافي، لمحمد الدمنهوري، 1957، مكتبة الباني الحلبي، القاهرة.
- الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، ط 6، 1983، دار الثقافة، بيروت.
- الإقناع في العروض وتخريج القوافي، للصاحب بن عباد. تح محمد حسن آل ياسين. 1960. المكتبة العلمية. بغداد.
- تأصيل عروض الشعر العربي: دراسة تشريحية لدواوين الجاهليين والإسلاميين والأمويين، لمحمد العلمي. أطروحة مرقونة بكلية الآداب، ظهر المهراز، فاس. وصدرت في كتاب تحت عنوان: عروض الشعر العربي، قراءة نقدية توثيقية، في جزأين: أولهما خصص للدواوين، والثاني للمعطيات، عن منشورات توبقال، الدار البيضاء،2008.
- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني، لمحمد مصطفى هدارة. دار المعارف. القاهرة.
- ديوان عمرو بن كلثوم. تح إميل بديع يعقوب. 1991. دار الكتاب العربي. بيروت.
- ديوان النابغة الشيباني. ط 1. 1932. دار الكتب المصرية. القاهرة.
- رسالة الصاهل والشاحج، لأبي العلاء المعري. تح عائشة عبد الرحمن. 1975. دار المعارف. القاهرة.
- شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة. تح محمد محيي الدين عبد الحميد. ط 2. 1960. المكتبة التجارية الكبرى. القاهرة.
- شعر الخليل بن أحمد. ضمن كتاب شعراء مقلون. تح حاتم صالح الضامن. ط 1. 1987. عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية. بيروت.

- الشعر والشعراء لابن قتيبة. 1964، دار الثقافة. بيروت.
- طبقات الشعراء لابن المعتز. تح عبد الستار أحمد فراج. ط 3. 1976. دار المعارف.القاهرة.
- عروض الورقة. لأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري. تح محمد العلمي. ط 1. 1984. دار الثقافة. الدار البيضاء.
- العصر العباسي الأول، لشوقي ضيف. ط 6. دار المعارف. القاهرة.
- العلمي (محمد): العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك. ط 1. 1983 دار الثقافة. الدار البيضاء.
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة. للدماميني بدر الدين محمد بن أبي بكر. تح الحساني حسن عبد الله. 1973. مطبعة المدني. القاهرة.
- القسطساس المستقيم في العروض، لجار الله محمود الزمخشري. تح فخر الدين قباوة. 1977. المكتبة العربية. حلب.
- مروج الذهب ومعادن الجوهر. للمسعودي. تح محمد محيي الدين عبد الحميد.
- المعيار في أوزان الأشعار لأبي بكر بن السراج الشنتريني. تح محمد رضوان الداية. 1971. المكتب الإسلامي. دمشق.
- مفتاح العلوم للسكاكي أبي يعقوب يوسف. ط 1. 1937. مكتبة البابي الحلبي. القاهرة.
- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، للمرزباني أبي عبيد الله محمد بن عمران. تح علي محمد البجاوي. 1965. دار الفكر العربي. القاهرة.
- نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، لعبد الرحيم الأسنوي. تح شعبان صلاح. 1989. دار الجيل. بيروت.
- الوافي في العروض والقوافي للتبريزي أبي زكريا يحيي بن علي. تح عمر يحيي وفخر الدين قباوة. 1970. المكتبة العربية. حلب.

جمالية القوافي في الدرس العروضي

عند المرحوم محمد الدناي *

لا يصح أن أتحدث عن العروض، وهو إيقاع، وقد أوقعنا جميعا: أنا والمرحوم مواقع التهلكة في أمور كثيرة، لا يصح أن نتحدث دون أن نثير ما يثيره الحديث من شجن، عن المرحوم وعلاقتنا به؛ فلنعتبر حديثنا عنه الآن رثاء مسبقا لأنفسنا جميعا.

لم أكن حين يفاجئني المرحوم، صباحا أو مساء أو ليلا في حديث هاتفي، بمستغرب من إثارته لقضية شائكة نادرة غريبة، لا يهتم بها عادة إلا الذي يعنى بدقائق الأمور.

ولعل الناس، إن كانوا يتناقلون ما قيل عن العروض من كونه علم يوم وليلة، يستغربون حين يظنون أن في هذا الميدان، أو الإيقاع بصفة عامة، والعروض العربي بصفة خاصة، أموراً تستحق أن تناقش.

أذكر أنه فاجأني مرة، بعد أن صدر كتابي الأول سنة 1983، بسؤال عن إحالة قد أكون نسيتها، حين نسبت رأيا لأبي العلاء. ونحن نعلم أن أبا العلاء لا يصح أن يتحدث امرؤ عن العروض والقافية، دون أن يكون قد أحاط بكلامه، الجاد والهازل في حقهما.

قال لي المرحوم الدناي: لعلك نسيت أن تحيل على أحد كتب أبي العلاء في الرأي الفلاني في كتابك. بادرت إلى تصفح الموطن الذي أشار إليه، لأجد أنني حقيقة لم أحل على الموطن من مصادر أبي العلاء؛ فاعتبرت إشارة

* قدم ضمن الندوة الأكاديمية التكريمية لروح المرحوم الدكتور محمد الدناي التي نظمت بتعاون بين كلية الآداب، ظهر المهراز بفاس، ومختبر التواصل الثقافي وجمالية النص، والمركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية، والشرق أوسطية، والخليجية، يومي 19و20 دجنبر 2013 بالكلية، ونشر ضمن أعمالها ص ص43-47.

الزميل شيئا مما لم يلتفت إليه الأساتذة الأجلاء الذين شرفوني بمناقشة البحث سنة1981.

والواقع أن مالا يُدرك كلُّه لا يُترك جلُّه؛ وحين أعدتُ البحث وجدتُ أنني نسبت إلى أبي العلاء مالا يوجد مطلقا في أيٍّ من كتبه. فدلّ هذا على شيئين اثنين: أولُهما أن المرحوم محمد الدناي يصعب أن ينسب المرء أيَّ شيء إلى أبي العلاء، دون أن يكون على بينة منه. لكن الشيء الذي فاجأني ثانية أنه قال لي إن هذا الرأي، الذي لم نستطع أنا وأنت أن نعيده إلى أحد كتب أبي العلاء، يجب أن يكون لأبي العلاء. فكأن شيطانا تلبّس روحي العروضية، فنسبتُ، شاعرا أو غيرَ شاعر، لأبي العلاء ماكان يجب أن يذكره في بعض كتبه، وقد نسيه، أو ظننّا أنه نسيه.

هذه إشارة بسيطة إلى ماكان يُشركني المرحومُ فيه من هواجسه العلمية والعروضية والرقمية، فقد كان من المشهود لهم بالغوْص في العلوم الحديثة الرقمية، المرتبطة بالثقافة العربية، وهذا ما يجب أن يهتم به زملاؤنا الطلبة، فالرقميات الحديثة تفيد فوائد جلى جميعَ من يدرس في هذا الباب.

حين حاولتُ أن أجد موطئَ كلمةٍ في الحديث عن جهود المرحوم الدناي في العروض، لم أجد أحسن من الحديث عن دراسة له، سعدتُ بمصاحبته أثناء تقديمه لها في دبي، وهي: جماليّة القوافي، وهذا داخلٌ في المقاربة العروضية العامة.

وأعترف منذ البداية، وأنا من يزعم أنه لم يترك شيئا من العروض إلا قرأه، وهذا مجردُ زعْم، أزعم أن ما سأقوله لم يقله شخص في الدراسة العروضية قديمِها وحديثِها.

لقد قدّم المرحوم في كل دراساته بناءً جديدا، مفهوميّا ومصطلحيّا؛ وسترون من خلال العرض السريع لمجموعة من المصطلحات أننا أمام بناء

جديد مبْنى ومعْنى، بدْءاً من العنوان العام: جماليةِ القوافي، فهذا لا نجده تقريبا إلا عند المرحوم الدناي.

في تعريفه للقافية، قال: إنها نظام نغَميّ تنغيمي، وليس عبثا أن نُحيط القافية بهذا التعريف الجامع المانع، فهو يَجمع ما يجب أن يدل عليه المصطلح، ويمنع عنه ما يجب أن يبتعد عنه، كما يقول المناطقة.

ويقول عن هذا النظام التنغيمي إن مجموعة أنساق تتفاعل داخله، فهناك نسَقٌ معجميّ لفظيّ، ونسق صرفيٌّ، ونسق إيقاعيّ.

لاحظوا كيف أن هذا التعريف الذي أقول إنه جديد للقافية، قد أحاط بما كنا نظن أنه لا يرتبط بها. فهي بالتأكيد نغَمٌ وتنْغيم، ولاشكّ أن الدارسين في اللسانيات المعاصرة يعرفون الفرق بين النغم والتنغيم، إذ التنغيم شيء والنغم شيء آخر. وفي هذا الباب يجب أن نتميز بالدقة والصرامة اللازمتين، حتى لا نخلِط مصطلحا بآخر، وحتى لا نُنْطِقَ العلوم بما لم تَنطِقْ به.

ونجد أيضا أنه أعطى للقافية، التي سبق أن عرّفها بهذه الصورة، مفهوما بنيويّاً، هو عنده **الكمَ الصوتيّ المتردد في آخر أبيات القصيدة**. فإذن، هناك صوت، وهناك كمَ، وهناك تردد، فلنلاحظ ْ كيف تتحدد المفاهيم في مصطلحاتها بدقة متناهية.

أين تتجلى القافية عادة؟

نعرف أن القدماء قبل الخليل ومعه وبعده لم يُميّزوا، وهذا ليس خطأ، بين القافيَة والرويّ. ذلك أننا نعرف أن هذه القصيدة قافيَّة، وتلك داليَّة، والأخرى نونيَّة، نسبةً إلى ما يَبرُز أوضحَ من غيره من ضوابط القوافي، وهو الرَّويّ. وأعترف منذ البداية بأن المرحوم محمد الدناي هو أول من استعمل الرويَّ في حالة الجمع: فلم يكن أحدٌ ممّن تحدث في القافية قديما وحديثا

يستعمل الروي إلا مفردا أو مُثنّى، فهو أول من استعمل جمع الرويّ هكذا: رَوِيّات؛ وأُقِرُّ بأنه ولّد فيَّ نوعا من الغرور البحثي، فحاولتُ أن أعود إلى المعجمات العربية، لأتبين من أين استقى المرحوم هذا الجمع. فنحن نريد أن نُوَلِّد، ولكن قبل ذلك، علينا أن نعرف ما ولّده القدماء. حتى لا نعيد اختراعَ ما سبق لهم أن اخترعوه: فليس من المعقول أن يزعم زاعمٌ أنه اخترع الترانزستور، وهو قد سبق للعلماء أن اخترعوه منذ القديم.

لنعدْ إلى المعجمات العربية: بدأتُ بلسان العرب. ونحن نعرف أن مؤلفه جمع فيه بين مجموعة كتب، أولُها صحاحُ الجوهري، وثانيها هوامشُ ابن برّي عليه، وثالثُها تهذيبُ اللغة للأزهري، والرابعُ المُحكَمُ والمحيطُ الأعظمُ لابنِ سِيدَةَ، والخامسُ النهايةُ في غريب الحديث والأثر لابن الأثير الجزري. فما يوجد في لسان العرب هو نتاجُ جمْعِ هذه الكتب الخمسة، وقد صرّح ابن منظور في مقدمة كتابه بهذا.

حين عدت إلى لسان العرب، في باب (**روى**) وجدتُ أن ابن منظور لم يُلْفِ مَن ينقل عنه جمعا للروي إلا ابن سيدةَ في المحكم والمحيط الأعظم. لكنْ، ماذا فعل ابن سيدة؟ حتى ابنُ سيدة سبق له أن صرّح في مقدمة كتابه المحكم والمحيط الأعظم بمصادر كتابه. فقال إن حديثي فيما يتعلق بالعروض والقوافي مأخوذٌ من شرح ابن جني لقوافي الأخفش، وهو كتاب مازال مفقودا إلى اليوم. ونحن نستطيع بالعودة إلى محكم ابن سيدة أن نستخلص منه هذا الكتاب الضائع.

ماذا قال ابن سيدة؟ قال: زعم ابن جني أن جمع الروي هو الرويات، وسكت.

فما معنى: زعم ابن جني؟ من الصعب جدا علينا أن نزعم أن ابن جني قد زعم.

فابن جني، ذلك الرومي الذي تشرّب حبَّ العربية وهام بها، يأمرُ من لا يُحسن النظرَ في العربية بأن عليه أن يتعلم لُطْفَ الصَّنْعة، فمن لم تكن صَنْعتُه لطيفةً لا يستحسن أن ينظر في العربية.

ذكرتُ هذا الكلام لأقول إن زميلنا المرحوم محمد الدناي كان أول من استعمل في تقديري، من القدماء ومن المعاصرين كذلك، جمع **الروي** على ***رويات***، وهذا يُحيل على ما أشرت إليه بسرعة من ضرورة التعمق فيما نخوض فيه، لمعرفة كلِّ كلمة على حِدة.

بعد ذلك، ما الذي رأينا من قبل أنه يأخذ القافية ب**صورتها**؟ نحن نعرف أن القافية قد تكون قافيّة أو رائيّة أو بائيّة. وقد صرّح المرحوم الدناي بأن الروي هو الذي يجعل بنية القافية صريحة. فهو هنا قد قسّم القافية إلى قافيتين: إحداهما صريحة، والأخرى خفيّة. فالبنية الصريحة هي التي يتكفّلُ الرويُّ بالتعبير عنها. ولاشك أن القافية غيرَ الصريحة هي القافية المقصورة، وللمرحوم جهودٌ معروفة في الحديث عن ***المقصورة*** في الأدب العربي **فنا وطريقة**.

ويقسم بعد ذلك القافية إلى أبنية: فهناك بنية صوتية، وهي مسموع الحروف بخصائصها الصوتية، ذلك أن للحرف ذوقا وسمعا؛ فنحن الآن نتحدث عن الجانب السمعيacoustique، ثم هناك البنية الكمية النغمية، ويتجلى مسموعُ الحروف في أنواع ثلاثة. ونجد المرحوم الدناي هنا يعتمد تحليلَ أبي العلاء وتقسيمَه، حيث إن أبا العلاء قسّم الرويّاتِ بالدرجة الأولى في مقدمة لزوم مالا يلزم إلى ثلاثة أقسام:

- رويات قوية شريفة،
- ورويات عسيرة،
- ورويات رقيقة مُستلانة.

فالشريفةُ هي: الراء والدال والنون واللام والميم والباء؛ والعسيرةُ هي القاف والعين والهمزة والخاء والهاء والكاف والضاد والطاء؛ وأما الرقيقة المُستلانة فهي الفاء والتاء والسين والواو،

فلنلاحظ إذن كيف أن دراسة بسيطة صغيرة عن جمالية القوافي، عند شاعر بعينه، تتطلب هذا البناء الشامخ من العلم والمصطلحات؛ وهذا يعكس بصورة لا مزيد عليها أن الرجل كان جادّا في بحثه، وكان لا يتهاون في تنْقيبه، وكان حين يُقدِّم ما يُقدِّم شاعرا بمسؤولية علمية تاريخية.

أرجو أن يتقبله الله تعالى، ويرحمه رحمة واسعة.

والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

مقدمة في اللغة والإيقاع في شعر أحمد مفدي*

لا شك أن هذه المناسبة الشعرية الجميلة تمثل عودة للروح للشعر المغربي، وللحركة الثقافية المغربية بصفة عامة. وأشكر لفرع فاس لاتحاد كتاب المغرب أن أعادني إلى الفترة التي تفضل الزميل أحمد شراك فوصفها بأوصاف قد لا أوافقه في مجملها، وإنما أوافقه على أنها تذكرني بأشياء ما أحبَّها إلى قلبي، وهي ما يستحق أن يوصف بأنه بدايات الحركة الشعرية الحديثة في المغرب.

والحديث اليوم عن الزميل الأستاذ أحمد مفدي حديث لاشك أنه متميز ومتنوع، لأنه يرتبط بالشعر العربي في هذه الديار التي هي المغرب. وقد اخترت أن أتحدث اليوم عن تجربة زميلنا الأستاذ أحمد مفدي تحت عنوان: "مقدمة في اللغة والإيقاع في شعر أحمد مفدي"؛ والحديث اليوم يجب ألا يتعدى حدود المقدمات، ذلك أن تجربة طال أمدُها، ونرجو أن يطول أكثرَ من ذلك بكثير، تستحق أن يُخلَصَ لها الحديث أكثر مما نحاول أن نقدمه اليوم.

وسأتناول هذه المقدمات من خلال النقط التالية:

1 – صورة الشعر المغربي المعاصر بعد السبعينات.

وحتى لا يخرج حديثنا من إطار التخصص الذي هو عادة ما يكون ضيقا، أريد أن أتحدث عن هذه الصورة من خلال مراحل ثلاث: هي مرحلة التنوع، ثم مرحلة الاستمرار، ثم مرحلة الانقطاع. والدارس غير المتسرع

* نشر ضمن أعمال اليوم الدراسي الذي نظمه يوم 13 أبريل 1996 اتحاد كتاب المغرب فرع فاس تحت عنوان: "التجربة الشعرية عند أحمد مفدي "، ص ص14–20.

للشعر المغربي المعاصر لا شك أنه يلاحظ تجاورَ هذه المراحل الثلاث في القصيدة الواحدة في بعض الأحيان، وفي التجارب المتجاورة المعاصرة في كثير من الأحيان. هو مشهد، إذن، متنوع بين القصيدة التي وُصفت ظلما بأنها عمودية، والقصيدة التي وُصفت، وفي هذا الوصف مجموعة من المحاذير، بالقصيدة الحرة، ثم القصيدة التي وُصفت أيضا بأنها قصيدة النثر. هذه الصور الثلاث تشكل نوعا لما حاولتُ أن أسميه بمشهد التنوع في صورة الشعر العربي بالمغرب في هذا العصر. إضافةً إلى الصورة الأولى، هناك الصورة الثانية، وهي صورة الاستمرار. وأقصد بالاستمرار ما يصح أن يوصف بمبدأ الوصل في مقابل مبدأ الفصل؛ ذلك أن مفهوما إبستمولوجيا انتشر، تأثرا ببعض القراءات المتسرعة لأحد الفلاسفة الفرنسيين، هو مفهوم القطيعة، انتشر انتشاراً غيرَ علمي، وحاول أن يُلقي مجموعةً من الظلال غير المفيدة على الحركة النقدية، فرأينا من يعتبر القطيعة ضرورة ًحتميةً لتطور الحركات الثقافية بصفة عامة، ويعنينا منها الحركةُ الشعرية. وقد جعلتُ لمفهوم القطيعة نقيضا هو مفهوم الاستمرار، أي الاتصال. وقد سبق لي، في محفل غيرِ هذا أن أشرتُ إلى أن الاستمرار، أو الاتصال، مفهوم ضروري يجب أن يُعتمد عليه لدراسة كثير من التجارب الثقافية بصفة عامة، والتجارب الشعرية بصفة خاصة.

أما الصورة الثالثة فهي صورة الانقطاع أو القطيعة. وتتجلى هذه الصورة في مجموعة من التجارب الشعرية المغربية المعاصرة. إذن، إذا اقتصرنا على هذه الصور الثلاث، وهي التنوع، والاستمرار، والانقطاع، نستطيع أن نقول إننا لم نهمل، مؤقتا، كافة المكونات العامة للمشهد الشعري المغربي المعاصر.

وإذا بقينا في إطار المقدمة الضرورية التي قلنا إن عملنا لن يتعداها، محترمين زخم المتن الشعري الذي نحاول أن نقترب منه، قلنا إن المقدمة باكتفائها بهذه الصور الثلاث لن تكون مجحفة.

2–خصوصية القصيدة عند مفدي.

أين تقع تجربة أحمد مفدي في خصم هذه الصور المتلاطمة؟

أول ما أستطيع أن أقول إنه يشدني شدّا إلى قصيدة أحمد مفدي هو خصوصيتها، ولعمري تلك خاصية إذا توافرت لنص شعري أو غير شعري، كانت دليلا على ما يجب أن يوصف به هذا النص، وما يجب أن يوصف به صاحبه، من أصالة وتفّرد. وقديما كان النقاد يعلموننا بأن النص الذي يقدرك على أن تعرف صوت صاحبه، دون أن تراه مطبوعا فوقه، هو النص الأصيل الصحيح. ومن هذا المنطق أقول إن شعر زميلي أحمد مفدي له خصوصيته، له مذاقه الخاص، له نكهته، وتستطيع أن تتلمسه دون معين، ولو كان هذا المعين أن يضع الطابع فوقه اسمَ صاحبه عليه؛ هذه الخصوصية تتلمّسها بين قطبين، أو في إطار ثنائية، هي ثنائية الاستمرار والانقطاع. وقد سبق لي قبل قليل، ولم أكن مضطرا الى أن أمثل لمن يمثل المشهد الشعري من خلال الصور الثلاث، أن قلت إن هذا المشهد بتنوّعه، يطبعه قطبان: قطبُ الاستمرار وقطبُ الانقطاع، فأين خصوصية مفدي بين هذه الثنائية، التي قلت إنها تتوزع الشعرَ المغربيَّ المعاصر؟ هذه الخصوصية سبق للزميل أحمد شراك أن قدّم، في مقدمته عنها، تلمسا مبدئيا ذكيا، وهو ما أشار فيه إلى أن قصيدة مفدي لا تمنح نفسها بسهولة لقارئها المتسرع، فالقارئ يجب أن يكون متسلحا بـ"لسان العرب"، وما أصعب لسان العرب؛ ونحن في لسان العرب، يجب أن نتسلح به لنخوض غمار من يحاول أن يضيف إليه شيئا. هذا المَلْمَحُ أسمّيه بحضور اللغة في قصيدة مفدي.

3 –طابع الاستمرار في قصيدة مفدي:

لقد حُبِّب إليّ قديما مصطلحٌ كنّا نطلقه على أحد أساتذتنا المبجلين، وهو مصطلح: شاعر جاهلي معاصر. وكثيرا ماكان مجموعة من زملائنا

يرون في اجتماع المعاصرة بالجاهلي من التنافر، ما لا يجب أن يَحدث في وصف شخص؛ وقد قلت قبل قليل إن هذا الوصف من الأوصاف المحببة إليّ، لأنه يجمع هذا التنافر والتعارض بين صورتين، ما أرى أن بينهما نوعاً من التعارض، وهو مدخلي الى وصف خصوصيةِ قصيدةِ مفدي بالاستمرار. إن من يقرأ قصيدة مفدي يكون مضطرا إلى استحضار أول مرحلة من مراحل الشعر العربي إلى آخر مرحلة له، ولا يَستغني مطلقا عن أن يتذكر أن الشعر العربي يبدأ بما سماه النقاد بالشعر الجاهلي. وأفتح قوسا صغيرا لأقول إن أخانا أحمد مفدي من المتخصصين في الشعر العربي الذي يوصف بأنه قديم، وفي الشعر المغربي الصحراوي؛ وكلا الشعرين يربطهما، على المسافة الوهمية في البعد الزماني والمكاني، رباطٌ وثيق، فروحُ الشاعر الجاهلي حاضرةٌ في قصيدة الشاعر المغربي الصحراوي المعاصر. ويا لروعة اجتماع المكانين، على بعدهما، والزمانين على افتراقهما. هذا هو المَلْمَح. وأسدُّ القوس لأنتقل الى خصوصية قصيدة مفدي التي أريد أن أصف صاحبها بأنه شاعر عربيّ يُذكّرنا بالفحولة القديمة التي وُصف بها الشاعر العربي، وبالخاصية الأثيرة عند النقاد وهي خاصية الجزالة.

4 –حضور اللغة في شعر مفدي:

ودون أن نخوض في تفاصيل هذه المصطلحات، ومتعلّقاتها، ومرجعياتها النقدية المختلفة، أقول إن حضور اللغة في قصيدة مفدي حضورٌ يَظهر في المعجم القرآني، وفي المعجم الجاهلي الصحراوي. في قصيدة "السير على ضفف النسيان" المؤرخة في سنة1988، نلاحظ هذا الالتفات إلى المعجم القرآني:

لما يبستْ أشلاءُ الليلِ على أرصفةِ المَشى في صحُف السّيخْ

قُدّتْ أبوابُ مدائنِ من حرقوا الأوراقْ

من دُبُرٍ حتى سال الصبح فتائلَ تكوي من سرقَ الإشراقْ

لنلاحظْ كيف يحضر المعجم القرآني في هذه القصيدة.

أما ما سميته بالمعجم الجاهلي أو الصحراوي فلا شك أن إشارة زميلنا أحمد شراك الذكية، إلى صعوبة نص مفدي في غياب المعجم، كافية للدلالة على أن قصيدته لا تستغني عن عربيةٍ بأخرى، فالعربيةُ عنده ممتدةٌ مسترسلة، لا يقف بين عصر من عصورها وآخرَ فاصل، فهي تبدأ من بدايتها، وتستمر استمرارها الدائم. وخصوصيته في اللغة تظهر مظاهرَ متعددة، فهو قد يُحَبَّب إليه أن يستعمل كلمةً تواضع الدارسون على وصفها بالغريب، وما هي بغريبة. هي غريبةٌ علينا نحن، ولكنها ليست غريبة في تيار الشعر العربي المتدفق، الذي وصفناه بأنه مسترسل متواصل، لا يقف بين عصر من عصوره حائل. فقد يستعمل (الضّفف) جمعا ل(الضّفة)، عوضَ (الضّفاف) جمعا ل (الضّفة). وحين سأسرد هذه الأمثلة التي استخلصتها من القصيدة، يتضح المقصود الذي أريد أن أشير إليه:

- السدفة،
- اثّاقل،
- حثحث،
- الأنؤر،
- أشطان،
- الهُون،
- الباشم،
- ظعن،
- الأطلاق،
- المسد،
- أقِلّي اللوم،

- السائمة،
- الشيح،
- القيصوم،
- العتاق،
- يرقل،
- الحداء،
- الداعص،
- يتقصص،
- الطائر الميمون،
- الطائر المشؤوم،
- الميمنة،
- المشأمة،
- العبد الابق،
- الرسن المسنون،

هذا المعجم كما رأيتم معجم غريب، ولا أقول كما يقول بعض صغار النقاد إن هذه اللعنة تحيل إلى مرجعية تقليدية، وإنما أقول إن هذه اللغة تحيل إلى ما وصفته بملمح الاستمرار في قصيدة مفدي، فالعربية عربية واحدة، لا يقف بين كلمة في شعرها الجاهلي وكلمةٍ في شعرها المعاصر جدّا حائلٌ يؤدّي إلى أن نُقيم تفرقةً عنصريّةً بين قديم وجديد.

5 - مقدمة في إيقاع قصيدة مفدي:

وحتى لا أطيل فأثقل على الحضور الكريم، أنتقل إلى الجانب الثاني الذي لفت انتباهي وهو جانب الإيقاع. وقبل أن ننتقل إلى ما تواضع الكثير من الدارسين على حصر إطار الإيقاع فيه وهو الوزن، أقول إن إيقاع قصيدة مفدي غني في المستوى اللغوي، لأنه لا يقيم تلك التفرقة كما قلت بين

عصر من عصور العربية وآخر، فالعربية عنده واحدة. ولاشك أن صور الإيقاع المختلفة التي لن نخوض في تفاصليها الآن، تقوم بنوع من التناغم والانسجام في مستوياتها المختلفة. وهناك قضية، لاشك أن زميلي الأستاذ أحمد مفدي عرف أنني سأقف عندها هي ولوعه بالمتدارك، فقد عرفته ولوعا به منذ تشرّفت بصحبته في السبعينات (وما زالت صحبتنا ممتدة). ولكنني، وأنا أتصفح متذكرا ديوانه الثاني هذا الصباح، وجدت نفس الملاحظة التي رأيتها في "في انتظار موسم الرياح" فيه تماما، بل حين وكل إليّ الزملاء في فرع فاس لاتحاد كتاب المغرب أن أتطرق لقصائده التي لم يضمها بين دفتيه لا الديوان الأول، ولا الثاني، وجدت نفس الملاحظة تماما، ففي ديوان "في انتظار موسم الرياح" مجموعة قصائد واحدة منها على الكامل، والباقي على المتدارك؛ وفي الديوان الثاني "الوقوف في مرتفعات الصحو" مجموعة قصائد واحدة منها على الكامل والباقي على المتدارك. والأمر نفسه في القصائد التي لم يضمها بعد ديوان، فواحدة منها على الكامل والباقي على المتدارك. ولعل الدراسة التي ستتجاوز عتبة هذه المقدمات أن تكتشف الأسس التي يقوم عليها ميل الأستاذ مفدي إلى المتدارك، بهذه الصورة الواضحة في كل أعماله الشعرية.

وأرجو أن تتاح المناسبة في مستقبل قريب لتلمس مختلف هذه الدلالات التي أشرت إليها، متمنيا لزميلنا الكبير الأستاذ أحمد مفدي عمرا شعريا طويلا، يُتحف فيه قراءَ شعره بهذه القصيدة التي قلتُ إن مذاقها ونكهتها لهما خاصيتهما الأساسية، فهما تكشفان عن مِيسَم صاحبهما، دون أن نكون بحاجة إلى تلمّس اسمه مطبوعا فوقها.

الإيقاع العروضي
في
شعر سلطان العويس
دراسة إحصائية وصفية(*)

مقدمة:

تهدف هذه الدراسة إلى تتبع الإيقاع العروضي للأشعار التي تضمنها ديوان الشاعر سلطان العويس، المنشور في أعماله الشعرية الكاملة. وستتناول النقط التالية:

1) توزيع القصائد على البحور.
2) إحصاء عام.
3) البحور التي لم ينظم عليها.
4) ظواهر عروضية في شعر سلطان العويس:

أ. الظواهر التي وجدت في الشعر القديم.

ب. ظواهر التجديد الإيقاعي في شعره:

1- تطوير أنماط إيقاعية.
2- الجمع بين بحرين أو نوعين في نص واحد.
3- استعمال زحاف لم يعرف إلا في الشعر الحديث.
4- استعمال ظواهر متميزة.
5- قصيدة من الشعر الحر.

*- شاركت بها في الندوة المنظمة بدبي في الذكرى الأولى لوفاة سلطان العويس سنة 2001، ونشرت في الجزء الأول من كتاب: "سلطان العويس.... دراسات وأبحاث" ص ص 180-204.

1. توزيع القصائد على البحور:

تتوزع قصائد ديوان سلطان العويس حسب بحورها وضروبها كما يلي:

1- البحر الطويل:

	الضرب الأول	الضرب الثاني	الضرب الثالث	المجموع
عدد القصائد	8	8	2	18

2- البحر البسيط:

	الضرب الأول	الضرب الثاني	المجموع
عدد القصائد	71	25	96

3- البحر الوافر:

	الضرب الأول	المجموع
عدد القصائد	59	59

4- البحر الكامل:

	الضرب الأول	الضرب الثاني	الضرب السابع	الضرب الثامن	المجموع
عدد القصائد	27	32	2	6	67

5- بحر الرجز:

	الضرب الثالث	المجموع
عدد القصائد	1	1

6- بحر الرمل:

	الضرب الأول	الضرب الثالث	الضرب الخامس	المجموع
عدد القصائد	1	12	3	16

7- بحر المتدارك:

	الضرب الأول	الحر	المجموع
عدد القصائد	3	1	4

2. إحصاء عام:

البحر	الضرب (النوع)	الضرب (النوع)	الضرب (النوع)	الضرب (النوع)	المجموع
الطويل	8 (1)	(2)8	(3)2	–	18
البسيط	71 (1)	(2) 25	–	–	96
الوافر	59 (1)	–	–	–	59
الكامل	27 (1)	32 (2)	2 (7)	6 (8)	67
الرجز	1 (3)	–	–	–	1
الرمل	1 (1)	12 (3)	3 (5)	–	16
المتدارك	3 (1)	1 (الحر)	–	–	4
المجموع العام					261

3. البحور التي لم ينظم عليها:

أما البحور التي لم ينظم عليها الشاعر سلطان العويس فهي: المديد، والهزج، والسريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، والمتقارب.

4. ظواهر عروضية في شعر سلطان العويس:

يتميز شعر سلطان العويس بنوعين من هذه الظواهر العروضية، أولهما يصح أن يسمى بالظواهر القديمة التي نجد لها نظيرا في الشعر العربي، والثاني هو عبارة عن ظواهر جديدة، تدخل في باب التجديد الإيقاعي الذي ينفرد به شاعرنا، أو يكاد.

أ. الظواهر التي وجدت في الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي:

وأقصد بها بعض الزحافات التي وجدت في الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي بنسب متفاوتة؛ وأخذت هذه النسب تتضاءل أو تكاد في الشعر العباسي وما بعده، إلى أن انعدمت، أو كادت في العصور الحديثة.

أ –أ: قبض مفاعيلن في حشو الطويل:

(جعل الخليل القبض في مفاعيلن في حشو الطويل صالحا[1]، واعتبره أصلح من كفها[2]. وهو عند المعري مكروه[3]. واعتبره المعري أنه "قل ما تسلم قصيدة جاهلية بنيت على الطويل من أن يستعمل فيها قبض السباعي؛ أما امرؤ القيس فكثير الاستعمال له وأما النابغة وزهير وأعشى قيس فيستعملون ذلك دون الملك الضليل[4])[5].

واعتبر إبراهيم أنيس قبض مفاعيلن في حشو الطويل "صورة نادرة لا تستريح إليها الآذان[6]. (وعلى كراهة المعري للقبض في حشو الطويل فإنه يخاطب امرأ القيس في رسالة الغفران[7] بقوله: (وبعض المعلمين ينشد قولك:

1– الغامزة 148.
2– المعيار 34. وانظر: العروض والقافية، لمحمد العلمي ص 143.
3– رسالة الغفران 313، وانظر مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها 259.
4– رسائل أبي العلاء 110–111.
5– تأصيل عروض الشعر العربي 61.
6– موسيقى الشعر 60–61.
7– ص 315.

من السيل والغُثاء فلكة مغزل

فيشدد الثاء؛ فيقول (أي امرؤ القيس): إن هذا لجهول.... وهذا البائس أراد أن يصحح الزنة فأفسد اللفظ[1].

وقد وردت هذه الظاهرة في الشعر الجاهلي بنسب متفاوتة، سبق لي أن استقصيتها في بحث سابق[2]؛ ولكني أختصر عنها الكلام فأقول إنها وردت مثلا عند امرئ القيس أربعا وثمانين مرة[3]، وعند الأعشى اثنتين وثلاثين مرة[4]، وعند النابغة الذبياني اثنتين وعشرين مرة[5]. ومثال ذلك عند امرئ القيس قوله:

تـــــرى بعـــــر الآرام في عرصـــــاتها

وقيعـــا (نهـــا كأن)نـــه حـــب فلفـــل[6]

وعند الأعشى قوله:

لعمـــرك مـــا أشـــبهت وعلـــة في النـــدى

شمائـــــ (لـــــهُ ولا) أبـــــاهُ المجالـــــدا[7]

وعند النابغة الذبياني قوله:

1- تأصيل عروض الشعر العربي61.

2- نفسه 62-63.

3- انظر تأصيل عروض الشعر العربي 63 وانظر تفصيل المواطن التي وردت فيها هذه الظاهرة في شعر امرئ القيس في ص 396.

4- نفسه 62 و302.

5- نفسه 63 و410.

6- نفسه 396 وديوان امرئ القيس 8.

7- تأصيل 302 وديوان الأعشى 115.

ذكـرتُ (سـعاد فاعْـ) تلـتني صـبابة

وتحـتي مثـل الفحـل وجنـاء ذعلـبُ[1]

أما في الشعر الإسلامي والأموي فقد ورد قبض مفاعيلن في حشو الطويل مثلا عند الفرزدق تسعا وثلاثين مرة[2]، وعند الحطيئة تسعا وعشرين مرة[3]، وعند حسان بن ثابت اثنتين وثلاثين مرة[4]، وعند الطرماح إحدى عشرة مرة[5].

ومثال ذلك عند الفرزدق قوله:

لعمـرك مـا للفـاخرين عشـيرة

تُفاخـ (رُنـي ولا) لهـم مثـل غالـب[6]

وعند الحطيئة قوله:

وإن الـتي نكّبتهـا عـن معاشـر

غضـاب(عليّ أن) صـددت كمـا صـدوا[7]

وعند حسان بن ثابت قوله:

هـل المجـد إلا السـؤدد العـوْدُ والنـدى

وجـاهُ الـ (مُلـوك واحْـ)تمال العظـائم[8]

1- تأصيل 411 وديوان النابغة 242.
2- تأصيل 187 وانظر مواطن ذلك ص 545.
3- تأصيل 185 و457.
4- نفسه 185 و449.
5- نفسه 186 و504.
6- تأصيل 545وديوان الفرزدق 39.
7- تأصيل 447 وديوان الحطيئة 64.
8- تأصيل 450 وديوان حسات 109.

وعند الطرماح قوله:

اجُـــرُّ (خطـــاي في) معـــد وطيّـــئ

وأغشـــــمُها فلينـــــه نفســـــا حليمهـــــا[1]

وعلى الرغم من أن الشعر العباسي وما تلاه من شعر في باقي العصور إلى الآن لم يخضع لدراسة تفصيلية كتلك التي خضع لها في عصر الجاهلية والعصرين الإسلامي والأموي، فيما يخص الظواهر العروضية المتحدث عنها هنا، فإن هذه الظواهر (أي قبض مفاعيلن في حشو الطويل) لم تقع في شعر أبي العتاهية مثلا سوى عشر مرات[2] منها قوله:

فصفّ الـ (خـدينّ مـا اسْ) تطعـت مـن

إلا إنمـــــا كـــــل امـــــرئ بخدينـــــه[3]

والانطباع المؤكد، في انتظار القيام بمثل هذه الدراسة الشاملة المشار إليها، هو أن الشعر العربي تخلص من هذه الظاهرة شيئا فشيئا، إلى أن كادت تنعدم منه في العصر الحاضر.

وقد وردت هذه الظاهرة في شعر شاعرنا مرة واحدة، وذلك قوله:

أرى الحسْ (نَ فِيـكَ لَيْـ) سَ في الأرض مِثْلُـهُ

فهـــل مـــا أرى صـــدقٌ أم العـــين تجحـــدُ[4]

1- تأصيل 505 وديوان الطرماح 435.

2- أبو العتاهية والعروض. محمد العلمي، دراسة غير منشورة.

3- ديوان أبو العتاهية 402.

4- الديوان 96.

ولذلك دلالته، ذلك أن ورودها مرة وحيدة دليل على صفاء الذائقة الإيقاعية عند الشاعر، وانسجامها مع تطور الإيقاع في الشعر العربي على مر عصوره.

ب- أ: كف مفاعيلن في حشو الطويل:

(اعتبر الخليل كف مفاعيلن في الطويل قبيحا[1]؛ واعتبره المعري زحافا يبين في الحس، وتنكره الحاسة[2]، ورأى أن سباعي الطويل "قد كفته فحول الشعراء[3]. ويرى إبراهيم أنيس أن "أول أثر من آثار الخطأ في الرواية بعض تلك الزحافات التي لا نشك في أنها جاءت نتيجة هذا الخطأ[4]، ويجعل من بين ذلك كف مفاعيلن في الطويل[5].... وعلى الرغم من اعتبار الخليل لكف مفاعيلن في الطويل قبيحا أثبته في نظامه لأنه لاحظ وجوده في الشعر) [6].

وقد ورد الكف في الطويل في دواوين الشعراء الجاهليين كما يلي: مرة واحدة عند كل من حاتم الطائي والخزنق، وأربع مرات عند امرئ القيس[7].

ومثال ذلك عند امرئ القيس قوله:

ترقْـــر (ق فـــاهراقَ) ورنّـــق برقُـــه

وهاجـــت بـــروقٌ في نواحيـــه تخطـــفُ[8]

1- الغامزة 148.
2- الصاهل والشاحج 481.
3- رسائل أبي العلاء 109.
4- موسيقى الشعر 296.
5- نفسه.
6- تأصيل عروض الشعر العربي 64.
7- نفسه.
8- نفسه 400 وديوان امرئ القيس 328.

وعند حاتم الطائي قوله:

إذا ارْتَ (حــلا لم يَــ)جــدا بيــت ليلــة

ولم يلبســـــا إلا بجـــــادا وخـــــيعلا[1]

أما في الشعر الإسلامي والأموي فقد ورد كف مفاعيلن في الطويل مثلا عند الأخطل مرة واحدة[2]، وعند الفرزدق مرة واحدة[3]، وشاهد ذلك عند الأخطل قوله:

لعرفـــان آيـــات وملعبـــة بنـــا

ليالـــ (يَنَـــا إذْ أَ) نـــا للجهـــلِ صـــاحب[4]

وعند الفرزدق قوله:

فـــإن لعبـــد الله وابنيـــه مادحـــا

كريمـــا (فمـــا يُـــثْنِ) علـــيهم يُصـــدّقِ[5]

أما عند أبي العتاهية فلم ترد هذه الظاهرة أبدا[6].

وقد وردت هذه الظاهرة في شعر شاعرنا مرة وحيدة، وذلك قوله:

1- تأصيل 325 وديوان حاتم الطائي 268.
2- تأصيل 188 و418.
3- نفسه 188 و546.
4- تأصيل 418 وديوان الأخطل 763.
5- تأصيل عروض الشعر العربي 546 وديوان الفرزدق 582.
6- أبو العتاهية والعروض.

فــإن تنْــ (دُبــي نَبْــكِ) وإنْ تترنمــي

نُصــــلّ وإن غنّيــــت فالكــــأسُ والخمــــرُ[1]

ولذلك دلالته أيضا على صفاء ذائقته الإيقاعية، وهجرته لمظاهر الإيقاع التي هجرها الشعراء.

د-أ: كف فاعلاتن في الرمل:

اعتبر الخليل كف فاعلاتن في الرمل صالحا[2]. ولم يقع ذلك في الشعر الجاهلي إلا ثلاث مرات، عند شاعر واحد هو الأعشى[3]، ومثال ذلك قوله:

(وقطَعْــــــتُ) ناظريــــــه ظــــــاهرا

(لا يكــــونُ) مثــــل لطْــــمٍ وكَمَــــحْ[4]

أما عند الشعراء الإسلاميين والأمويين فلم يقع ذلك إلا مرة واحدة عند شاعر واحد هو عمر بن أبي ربيعة، وذلك قوله:

وهــــي إنْ شئْــــ (تَ تســــيرُ) عنــــدنا

أو تريــــدُ الوصــــل أو تُعقــــلُ عــــنْ[5]

وقد وقع كف الرمل عند أبي العتاهية مرتين، شاهد إحداهما قوله:

1- الديوان 119.

2- تأصيل 73 والعقد الفريد 464/5 والمعيار 66 والغامزة 192.

3- تأصيل 73 و 305.

4- تأصيل 305 وديوان الأعشى 295.

5- تأصيل 194 و532 وديوان عمر بن أبي ربيعة 280.

سـاهلِ النـاسَ إذا مـا غضِـبوا

وإذا عـزْ (زَصـديقُ) كَ فهُـنْ[1]

وقد وردت هذه الظاهرة في شعر شاعرنا كذلك مرة وحيدة، وذلك قوله:

فرحـي دمعـي ودمعـي شـقوتي

(دمعتـانِ) ضُـمتا في قلقـي[2]

ولذلك دلالته على ابتعاده عما هجره الشعراء، وحرصه على نقاء إيقاع شعره.

ب. ظواهر التجديد الإيقاعي في شعر سلطان العويس:

يصح أن تنقسم هذه الظواهر التي تعتبر ملامح للتجديد في إيقاع شعر سلطان العويس إلى أربعة أقسام، أولها عبارة عن أربعة أنماط إيقاعية غير مألوفة في الشعر العربي القديم، لكنها تعتبر تطويرا لبعض أنماطه؛ والثاني الجمع بين أكثر من بحر واحد أو نوع واحد في نص شعري واحد؛ والثالث استعماله لزحاف لم يعرف إلا في الشعر الحديث؛ والرابع استعماله لثلاث ظواهر يكاد يتميز بها وحده.

1 ـ **تطوير أنماط إيقاعية:**

أولها قول شاعرنا:

نـامي علـى كتفـيّ نـامي

وترفّقـي بـي يـا غرامـي

1– أبو العتاهية والعروض، وديوان أبي العتاهية 390.

2– الديوان 186.

يـــا طيـــب أنفـــاس الخزامـــى

في القلـــب أنـــت علـــى الـــدوام

قـــد كنـــت لـــي وطنـــا ومـــأوى

وصُـــداحَ طـــيرٍ في هُيـــامي[1]

وهو عبارة عن عروض مجزوأة مذالة، وضرب مجزوء مذال في الكامل؛ وهذا نمط جديد، وهو تطوير للنمط المعروف في النظام الذي استنبطه الخليل من الشعر، وهو سابع الكامل ذو العروض المجزوأة والضرب المجزوء المذال. فقد التزم شاعرنا إذالة العروض في الأبيات كلها، وفي ذلك تطويل لصدور الأبيات، مساواة لها بإعجاز الأبيات، مما يمنح اتساعا ونفسا ممتدا لإيقاعها.

والثاني قول شاعرنا:

إن الهـــوى أيامُـــه

كنقطـــة مـــن عطْـــرِ

فـــإن نســـينا شمَّهـــا

ضـــاعت كشـــأن الزهْـــرِ[2]

وقوله أيضا:

شـــكرا وألـــف شـــكرِ

علـــى الشـــذا والعطْـــرِ

1– الديوان 318.

2– الديوان 134.

يـــــــا أرجـــــــاً لا ينتهـــــــي

عنـــــــد ابتســـــــام الفجْـــــــرِ[1]

والمقطوعتان عبارة عن عروض مجزوأة وضرب مجزوء مقطوع في الرجز؛ وهو نمط جديد كذلك، وهو تطوير للمنط المعروف في الرجز وهو ثالثه ذو العروض والضرب المجزوأين. وقد طور شاعرنا هذا النمط بقطع ضربه، وفي ذلك تقصير لأعجاز الأبيات، يمنح البيت الشعري تمايزا بين صدره وعجزه، ويهبه خفة تضاف إلى خفته الناتجة عن التقصير الذي ناله من الجزء.

والثالث قول شاعرنا:

يـــــا حبـــــيبي كيـــــف أرجـــــعْ

والـــــــذي شِـــــــيدَ تصـــــــدّعْ

كيـــــــف أنســـــــى أمســـــــيات

بـــــــدّدت مـــــــا قـــــــد تجمّـــــــعْ

يا حبيـبي كيـف أرجـعْ[2]

وقد كرر الشاعر صدر البيت الأول بعد كل بيتين ثماني مرات، ثم كرره مرتين في نهاية القصيدة. والواضح من التنويع البصري لدى مشاهدة القصيدة مطبوعة، ومن التنويع الإيقاعي بعد الإنصات إليها أن هذه الصورة جديدة على الأنماط الإيقاعية المعروفة، فهي تخميس للنوع الخامس من الرمل، وهو المجزوء عروضا وضربا. ولعل هذا التخميس أن يكون تأثرا بالصورة المأثورة عن الموشحات.

1- الديوان 155.

2- الديوان 164.

والرابع قول شاعرنا:

أيَّ صـــــــــيد تطلـــــــــبينْ

بـــــــين فـــــــخٍّ وكمـــــــينْ

إنـــــــك اصْـــــــطدتِ فـــــــؤادي

فـــــــارحميني يـــــــا عيـــــــونْ[1]

وقوله أيضا:

اســـــــقني الكـــــــأس ودعْـــــــني

أتغنـــــــــــــى بالحيـــــــــــــاهْ

إنمـــــــا الـــــــدنيا أغـــــــانٍ

وكـــــــــــــؤوس وشـــــــــــــفاهْ

فـــــــدع الليـــــــل لليْلـــــــى

ناســـــــيا وهْمـــــــا وجـــــــاهْ

هكـــــــذا الحـــــــبُّ دعانـــــــا

واســـــــــــــتجبنا لـــــــــــــدُعاهْ[2]

والمقطوعتان عبارة عن عروض مجزوأة وضرب مجزوء مقصور من الرمل، وذلك نمط جديد كذلك، فهو تطوير للنوع المعروف في الرمل بالعروض المجزوأة والضرب المجزوء. والمعروف في الشعر العربي من مجزوء الرمل ثلاثة أنواع: أولها المجزوء عروضا وضربا، والثاني المجزوء عروضا

1- الديوان 150.

2- الديوان 381.

المجزوء المسبغ ضربا، والثالث المجزوء عروضا المحذوف ضربا. فهو قد أضاف إلى مجزوء الرمل نوعا رابعا هو المجزوء عروضا المجزوء المقصور ضربا؛ ويتميز عن الثلاثة الأضرب المعروفة بكونه أقصر من الأول والثاني، وأطول من الثالث.

2. **الجمع بين بحرين أو نوعين في نص واحد:**

1- ورد في قصيدة من تسعة أبيات من أول البسيط، أولُها قول شاعرنا:

دعـــني مـــع الحـــبّ أبكيـــه وأفقـــده

إنـــيّ أنـــا الظـــبيُ فليفْتـــكْ بـــي الأســـدُ

هذا البيت:

قـولي مـع الحـب هـل ذكـراه باقيـة

أمْ أنـــني الـــوهمُ في تطوافـــه يعـــدو[1]

ومن الواضح أن الأبيات الثمانية في المقطوعة السابقة من أول البسيط، بينما البيت الذي قافيته (يعدو) من ثاني البسيط، ولم يُعهد الجمعُ بين النوعين في قصيدة واحدة. وإذا خرجنا عن مفهوم المعيارية الذي يرفض دون شك أن يخرج الشاعر من نوع إلى آخر من نفس البحر داخل القصيدة الواحدة، وجدنا أن ذلك يتيح للشاعر أن ينوع إيقاع قصيدته بجمعه بين أكثر من نوع.

2-وورد في ديوان شاعرنا قوله:

أهـــديتني أغنيـــات كلُّهـــا طـــرب

فيهـــــا المحبـــــة عذبـــــة الترديـــــد

1- الديوان 267.

كأنمـــا أنـــت في دنيـــا الهـــوى شـــغف

أضـــــعت فيـــــه صـــــباباتي وتغريـــــدي[1]

وقد جمع شاعرنا في البيت الأول بين ثاني البسيط وهو الصدر، وثاني الكامل وهو العجز؛ بينما البيت الثاني من ثاني البسيط صدرا وعجزا. وهذا الجمع غير مألوف، وهو شبيه بالجمع بين نوعين من بحر واحد في قصيدة واحدة، وكلا الأمرين يعتبر تجديدا إيقاعيا غير مألوف.

3 – **استعمال زحاف لم يعرف إلا في الشعر الحديث:**

وذلك ما هو يحصل لتفعيلة (فاعلن) في المتدارك، حين تصبح (فاعلُ) في الخبب، وهو نوع متفرع عن المتدارك كما هو معروف. والحق أن ذلك ليس زحافا، بل هو شبيه بالزحاف، لأنه ليس تغييرا مختصا بثواني الأسباب كما يقرر العروض، بل هو تغيير نتج عنه حذف ساكن الوتد المجموع. وأول من أشار إلى ذلك نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر[2]، حين لاحظت ورود ذلك في شعرها هي، واعتبرت "أن ليس في الشعراء، فيما أعلم، من يرتكب هذا سواي"[3]. والحق أنني وجدت كثيرا من الشعراء المعاصرين غيرها يرتكبون ذلك، ومن بينهم على سبيل المثال لا الحصر الشاعر عبد الحميد الرفاعي في قوله:

مـــــا تلـــــك القـــــوةُ في ضـــــعف

(لـــــوْ صَـــــدَ) مَـــــتْ ليثـــــا تُقعـــــده[4]

وبدر شاكر السياب في قصيدته المؤرخة بـ 1948/7/20 وعنوانها: أغنية قديمة، وذلك قوله:

1– الديوان 358.

2– الديوان 114-119.

3–نفسه111.

4– أبو الحسن الحصري، ص 170 والرفاعي توفي في سنوات الثلاثين من القرن العشرين.

تتنهد في ألحا (ني وتَ) (دُورك) إعصار [1]

فهذا السطر يتكون مما يلي:

فَعِلُنْ، فَعِلُنْ، فَعْلُنْ، فاعِلُ، فاعِلُ، فعْلُنْ، فا

ثم قوله في نفس القصيدة:

في نصف الليل لدى (شاطئِ) إحدى الجزُرِ [2]

ويتكون مما يلي:

فعْلن، فعْلن، فعِلنْ، فاعِلُ، فعْلنْ، فعِلنْ.

ومن بينهم كذلك أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته المؤرخة بأواخر 1957، وعنوانها: سلة ليمون، وذلك قوله:

(سلةُ) ليمونْ

(تحت شُ) عاعِ الشمس المسنونْ

(والولَ) دُ ينادي بالصوت المحزون [3].

وتتكون الأسطر الثلاثة مما يلي:

فاعِلُ، فَعْلانْ

فاعِلُ، فعِلنْ، فعْلنْ، فَعْلانْ

فاعِلُ، فعِلنْ، فعْلنْ، فعْلنْ، فعْلانْ

كما فعل نفس الصنيع نزار قباني في قصيدته: القصيدة البحرية، وذلك قوله:

1- الديوان 70.

2- نفسه 71.

3- نفسه 125.

(ترسُم) (رحْلتَ) ها للمطلقْ[1]

ويتكون السطر مما يلي:

فاعِلُ، فاعِلُ، فعْلنْ، فعْلنْ

فالأمر إذن شائع عند الشعراء العرب المعاصرين. وممن فعل ذلك شاعرنا سلطان العويس في قوله:

هـــــي منـــــهُ تسْـــــري في دمِـــــهَ

وهواهـــــا للصْـــــ (صـــــبّ عـــــ) بـــــادَهْ[2]

فالعجز يتكون من:

فعِلنْ، فعْلنْ، فاعِلُ، فعْلنْ

3- استعمال ظواهر متميزة:

وهي ظواهر ثلاث:

أولاها: قبض عروض الوافر المقطوفة، وذلك قوله:

ليُـــدركنا الغـــرام أنـــا (وأنـــتِ)

فهـــل عينـــاك تســـألُ مـــا عيـــوني[3]

والثانية: تحريك سين مستفعلن في البسيط الأول، لتؤول إلى متفاعلن، وذلك قوله:

(أو تعتبيـــ)ن وقلـــبي كلّـــه عتَـــب

وهـــل سمعـــت بكـــائي حـــين انتحـــبُ[4]

1- الأعمال الشعرية الكاملة 477/1.

2- الديوان 382.

3- الديوان 299.

4- الديوان 265.

وهذا شبيه بصنيع الشاعر المغربي المعاصر عبد الرفيع الجواهري في قصيدته المعروفة المغناة (رموش)، وذلك قوله:

أغفـى الـدجى ثمـلا عينـاك مرقـدُهُ

(نسِـيَ الصَّـبا)ح فكـمْ أغفـى ومـا رحـلا

والثالثة: حذف ساكن الوتد المجموع في البسيط، وذلك قوله:

ألم نُربّـك فيمـا بيننـا ولـدا

(ألم تـر) أنـني يومـا دُعيـتُ أبـا[1]

وهذه الظواهر الثلاث لم يسبق لي أن رأيت من استعمل أولاها وثالثتها من الشعراء قدمائهم ومحدثيهم، أما الثانية فقد شارك عبد الرفيع الجواهري في استعمالها. وعلى ذلك يكون شاعرنا سلطان العويس متميزا باستعمال هذه الظواهر.

4- قصيدة من الشعر الحر:

وأختم بحثي هذا بالإشارة إلى أن سلطان العويس كتب قصيدة بالشكل الحديث المعروف بالحر، هي القصيدة التي عنوانها بـ ""ترانيم عاشق"[2].

وقد بناها على إيقاع الخبب، في أسطر يختلف عدد تفاعيلها من سطر إلى آخر، إلا أنه التزم فيها قافية واحدة. وبذلك يكون شاعرنا قد أضاف إلى مظاهر التجديد الإيقاعي المشار إليها سابقا ظاهرة أخرى هي عدم التحرج من الكتابة على النمط الجديد الشائع.

1- الديوان 257.

2- الديوان 111.

المصادر والمراجع

المصدر:

سلطان العويس: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلدان الأول والثاني، دار العودة 1999، بيروت.

المراجع:

- أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، تح. شكري فيصل، دار الملاح، دمشق.
- ابن عبد ربه: العقد الفريد، تح. أحمد آمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، لجنة التأليف والترجمة والنشر 1965 القاهرة.
- الأخطل: الديوان تح. فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة 1979، بيروت.
- الأعشى: الديوان، تح، محمد حسين، مؤسسة الرسالة، 1983، بيروت.
- أنيس (إبراهيم): موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية 1965، القاهرة.
- حاتم الطائي: الديوان، تح عادل سليمان جمال، دار المدني، 1990 القاهرة.
- حجازي (أحمد عبد المعطي): الديوان، دار العودة 1973، بيروت.
- حسان بن ثابت: الديوان، تح. وليد عرفات، دار صادر، 1974، بيروت.
- الحطيئة: الديوان، تح، نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي 1987، القاهرة.
- الحمصي (محمد طاهر): مذاهب أبي العلاء، في اللغة وعلومها، دار الفكر، 1986 دمشق.

- الدماميني (بدر الدين): العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تح. الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، 1973 القاهرة.
- السياب (بدر شاكر): الديوان دار العودة 1971، بيروت.
- الشنتريني (أبو بكر محمد بن عبد الملك): المعيار في أوزان الأشعار، تح. محمد رضوان الداية، المكتب الإسلامي، 1971، دمشق.
- الطرماح: الديوان، تح. عزة حسن، وزارة الثقافة، 1968، دمشق.
- العلمي (محمد): - العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، دار الثقافة، 1983 الدار البيضاء.
- تأصيل عروض الشعر العربي، دراسة تشريحية لدواوين الجاهليين والإسلاميين، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الآداب، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس. وقد نشر في كتاب بعنوان: عروض الشعر العربي، قراءة نقدية توثيقية، في جزأين، منشورات توبقال، 2008، البيضاء.
- أبو العتاهية والعروض، دراسة غير منشورة. (انظرها في هذا الكتاب).
- عمر بن أبي ربيعة: الديوان، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى 1960. القاهرة.
- الفرزدق: الديوان، تح الصاوي. المكتبة التجارية الكبرى، 1936، القاهرة.
- قباني (نزار) الديوان الشعرية الكاملة، ج 1، منشورات نزار قباني 1971 بيروت.
- امرؤ القيس: الديوان، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف 1990، القاهرة.
- المرزوقي (محمد) والجيلاني بن الحاج يحيي: أبو الحسن الحصري، مكتبة المنار، 1963، تونس.

- المعري (أبو العلاء)- رسالة الصاهل والشاحج، تح، عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، 1975. القاهرة.
- رسالة الغفران، تح. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف 1950، القاهرة.
- رسائل أبي العلاء، مؤسسة دار البيان ودار الحديث، بيروت.
- الملائكة (نازك): قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط 3، 1976، بغداد.
- النابغة الذبياني: الديوان، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، 1985، القاهرة.

محاولة
في ضبط إيقاع
بعض أزجال الطرب الأندلسي*

كانت تشغلني منذ القديم قضية تتعلق بإيقاع الأزجال الأندلسية المغنّاة في الطرب الأندلسي. وإذا كان ناشر الأشعار المغنّاة في هذا الطرب حاول أن يبين إيقاع الأشعار الفصيحة، وعلى الخصوص مجموع "من وحي الرباب"، وهو الأمر الذي وفق فيه في حالات كثيرة، وخالفه التوفيق في حالات أخرى، فإنه، هو وغيره، لم يحاولوا الأمر نفسه في الأزجال، سواء منها الأندلسية، أو المغربية المعروفة بالبراول. وإن كانوا قد حاولوا ذلك في الموشحات المغّناة، وهو مالا يعنيني في هذا البحث.

وأعترف اليوم بأن التصدي لأمر الخوض في تحديد إيقاع الأزجال الأندلسية، تقف دونه عوائق، أهمها أن لهجة أهل الأندلس لم تعد مستعملة، وإن كانت بعض المصادر القديمة والحديثة حاولت أن تحدد بعض الأسس اللسانية لهذه اللهجة.

وأنا أخوض اليوم في هذا الأمر، أعرف نوع الصعوبة وطبيعتها التي تجعل الحصول على نتائج دقيقة في هذا الباب أمرا بعيد المنال، ولكن، ما لايدرك كله، لايترك جله.

وقد جعلت معتمدي في هذا الباب ما وصل إليه كل من الباحثين القديرين فدريكو كوريينتي، ومحمد بنشريفة. ذلك أن محاولة تحديد

*دراسة مهداة إلى الزميل الدكتور أحمد العراقي، منشورة في الكتاب التكريمي له، الصادر عن المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية، والشرق أوسطية، والخليجية بفاس، سنة 2018. ص ص 397–406.

الإيقاع تتطلب الانتهاء من تحديد الجانب الصوتي والصرفي والمعجمي للهجة.

وسأطرح مجموعة من النقط التي استخلصتها من أبحاث هذين الباحثين، وجعلتها منارة تهديني في تحديد طائفة من المحددات الصوتية والصرفية والمعجمية، وهي الأساس المفترض الذي سأنطلق منه لمحاولة تحديد إيقاع بعض هذه الأزجال.

وأشير إلى أنني استخلصت من الطبعة الثالثة من تحقيق فدريكو كورييتي لديوان ابن قزمان مجموعة من القواعد التي استنتجها من دراساته السابقة في هذا الباب، كما فعلت الأمر نفسه مع بعض القواعد التي اهتدى إليها محمد بنشريفة، في كتابه "تاريخ الأمثال والأزجال في المغرب والأندلس".

يرى كورييتي أن الأرجح الشائع في لهجة قرطبة مايلي:

1) الإمالة الشديدة التي تحوّل ألف المد إلى ياء في بعض الحالات (ص26).

2) ضم الياء و التاء والنون السابقة على مضارع الأفعال الجوفاء من ذوات الواو، مثلا: (يُكُون) (نفسه).

3) كسر أمثال الياء والتاء والنون السابقة على مضارع الأفعال الجوفاء من ذوات الياء، مثلا: (يبِيعْ) (نفسه).

4) فتح عين الأصل في جميع الأفعال المزيدة، مثلا: (يسَلَّمْ) (نفسه).

5) فتح أكثر الألفات من أوائل كلامهم، مثل: (أَيّاكْ) (نفسه).

بينما استخلص محمد بنشريفة القواعد التالية:

1) التنوين: يجعلون كل منون منصوبا(355/1).

2) الإمالة: (تبين معاجم اللهجة الأندلسية والوثائق المدونة بها بوضوح مدى انتشار الإمالة في العامية الأندلسية).(359/1).

3) (يستعمل الأندلسيون والمغاربة في الفعل المضارع النون للمتكلم المفرد، كما تستعمل للمتكلم ومعه غيره، مع التفريق بزيادة الواو في الحالة الأخيرة).(360/1).(أنا نِعَلَّمْ، نحن نَقْرُو، لِسْ نَفْلاحو).

4) زيادة كاف في أول الفعل المضارع.(كِنَّحْلفْ) (362/1).

5) (إلحاق الهمزة بالفعل الأجوف الثلاثي: إذا أُقِلَّكْ حِمار اسْتَخيرَ اللهْ وانْهقْ).(إذا قيل لك).(363/1).

6) (المساواة في فعل الأمر بين المذكر والمؤنث).(عَزيزَ قُمْ ارْحلْ، قالتْ: اصْبَرْ نُخُذْ نَحْيَ من الَحيْط).(364/1).

7) (إطالة الحركات حتى تصير الفتحة ألفا والضمة واوا والكسرة ياء (نَعْمَالْ: نعمل)، (مَاعَكْ: معك)،(قَطَاعْ: قَطَعَ)، (لايَمُوْر: لا يَمُرّ)(364/1).

8) (المحافظة على كسر عين اسم فاعل الثلاثي)(نَاقِصْ، جالِسْ) (365/1).

9) (تحريك عين الثلاثي الساكنة) (ظَهَرْ، رِجَلْ، قُفَلْ)(366/1).

10) (حذف النون في أواخر الكلمات) (أيْ هِيْ: أين هي، نْكُونُو نَفْسيْ: نفسين). (366/1).

11) حذف الآخر بصفة عامة: (كلاَمَ الحبيبْ يَبَكّي ومَتَى العَدَو يضَحَّكْ) (مَتَاعْ).(تَعْرَفْ اسْمَاها السَّا يَقُلْ لَك لا) (السا: الساعة) (367/1).

12)(استعمال: يَا عَلَى، بمعنى (ليت) (375/1).

13)(استعمال(هِيْ)بمعنى(هذه). (1/379).

وأنا الآن لا أزعم أنني سأستغل أو سأستعمل جميع هذه الملاحظات اللسانية في عملي الحالي، ولكني سأحاول أن اهتدي بها عموما في عملية تحديد الإيقاعات المختلفة للأزجال التي سأختارها من مجموع "من وحي الرباب". وأعترف في البداية بأنني لم آخذ جميع الأزجال الموجودة في ميزان "بطايحي العشاق"، بل تركت بعضها الذي رأيت أنه يطرح من المشاكل المعلقة، أكثر مما يطرح من الحلول المساعدة على الهدف المقصود.

وهذا العمل إذن محدود، لأنه يعرف الحدود العلمية الصعبة التي يتحرك فيها؛ ومحدود كذلك لأنه يدرك أن النتائج التي وصل إليها، بقدر ماترضي طموح الباحث عموما، تبرز أن البدايات تتسم بالصعوبة، وإن كانت لا تبعث على الخمول، وترك الأمر إلى المصَادفات.

الزجل الأول(ص 344)

1. قَدْ هَبَّ النّسيمْ عَلَى وَجَابو

2. وَ اللّيلُ البهيمْ رَفَعْ مشْهابو

3. نَبّهْ مَنْ رَقَدْ يَفَقْ مِنْ مَنَامُه يُشَاهِدْ مُدَامْ اَلضِّيَا قَدْ بانْ

4. هذا الصّباحْ قد نَشَرْ علامُه وَحَطَّ اللِّثَامْ خِلْقَةَ الرّحْمانْ

5. رَاكِبْ جَوَادْ مُفَضَّضْ لِجَامُه وَجَرَّدْ حُسَامْ يسْحَرَ الأذْهانْ

6. رَاكِبْ جَا مُقيمْ عَلَى أشْهَبُو

7. يَقُولْ للِنّديمْ فِقْ نَشْرِبُو

بنيته الإيقاعية:

1. فعولنْ فعولْ مُتَفْعِلاتنْ

2.فعولن فعولْ متفعلاتن

ملاحظة: يُختلس سكون (قدْ) وسكون(وَاللّيْل) وسكون (مشْها بو)؛وهذه ظاهرة تكاد تكون شائعة، فيبقى المعول عليه في الإيقاع هو: (قَـ.....هَبَّ النسيمْ) و(وَ....لَيْلُ البهيمْ)و(رفعْ مَـ....هَابو).

3)فعولن فعو فعولن فعولن فعولنْ فعولْ فاعلاتن فاعْ

4)مفاعلانْ فعولن فعولن فعولن فعولْ فاعلاتن فاعْ

5)مستفعلانْ فعولن فعولن فعولن فعولْ فاعلاتن فاعْ

ملاحظة: يُختلس سكون (نَبَّهْ) فيبقى (نَبَهْ).

6) فعولن فعولْ فعولنْ فعو

7)فعولن فعولن فَعْلُنْ فعو

ملاحظة: يُختلس سكون(راكِبْ)فيبقى (رَكِبْ)، وسكونُ (يَقُولْ) فيبقى (يَقُلْ). أما (فِقْ نَشْ)ففيه خرم فعولن، أي حذف الفاء من (فعولن) فيبقى (عولن) التي تنقل إلى (فَعْلُنْ).

الزجل الثاني (ص 345)

1)حِبّي حِينْ نَرْمُقُ يَسْحَرْني بِالْخِطابْ

2)قلْبي يُمَـــزَّقُ والدَّمْعُ في انْسِكابْ

3) أصبح الرّيَاضْ عَرُوسْ والضَّوْءُ مُفْتَرَقْ

4) مَفْتُوحْ على الغُـــرُوسْ فتْنَهْ لِمَنْ عَشَقْ

5)نَحْنُ يَا صَاحْ جُلُوسْ فِي مَرْجٍ مِنْ حَبَقْ

6)اَلْأَطْيَارْ يَنْـــطِقُ تَسْمَعْ لَهُمْ خِطَابْ

7) الْأَشْجَارْ يُــورِقُ وَاللُّوزُ رِيتُو شَابْ

بنيته الإيقاعية:

1) مستفعلن فعو مستفعلن فعولْ

ملاحظة:

تُختلس الياء الساكنة من (حِيْنْ) فيبقى(حِنْ نَرْفُقُو). ويختلس سكون (ني) من (يسْحرني) فيبقى (يَسْحَرْنِ).

2)مستفعلن فعو مستفعلن فعولْ

3)مستفعلن فعولن مستفعلن فعو

ملاحظة: أفترض أن الأصل هو: (أضْحى الرّيَاضْ)بدل (أصبح الرياض)، لأن (أصبح) هكذا تدفع إلى تأويل بحذف(أل) من (الرياض) لتصبح (أصبحْ رِياضْ)، أو إلى تأويل آخر بحذف الحاء من (أصبح) والفتحة بعدها؛ وأنا أميل إلى الافتراض الأول لبساطته.

4)مستفعلن فعولْ مستفعلن فعو

5)مفْتعلن فـعوْلْ مستفعلن فعو

ملاحظة: تُختلس الألفان من(يا) و(صاحْ)؛ ويختلس تنوين(مرج).

6)مفاعلن فـعو مستفعلن فعولْ

ملاحظة: أفترض تسهيل همزة (الأطيار) ونقلَ حركتِها الفتحةِ إلى لام التعريف قلبها، كما هو حال التسهيل في الهمزة المسبوقة ب(ألْ)؛ وكذلك تُختلس الألف بعد الياء، والراء أيضا، هكذا (أَلطْيَيَنْ) (طِقُو).

7)مفاعلن فعو مستفعلن فعولْ

ملاحظة: أفترض كذلك تسهيلَ همزة(الأشجار)،واختلاسَ سكون الراء، هكذا (أَلَشْجَيُو)؛ ثم أفترض اختلاسَ الواو بعد (ريتو) لتصبح(ريتُ).

الزجل الثالث(ص345)

1)طَلَعَ النّهارْ وَأشْرقَتْ شَمْسي

2)وَالكاسُ دارْ مابيْنَ جَلاّسي

3)زَالَ الأغْيارْ وَأَذْهَبَ باسي

4)يا اهْلَ الصَّفَا اِشْرَبُوامِنْ كاسي

5)طَابَ الشّرابْ وَدارتَ اقْداحي

بنيته الإيقاعية:

1)متفاعلانْ مفاعلن فعْلن

2)مسْتفعلانْ مستفعلن فعْلن

3)مستفعلانْ مفاعلن فعْلن

ملاحظة:

تُختلس الغين من (الأغيار) فيبقى(الْأَ يَارْ)، وتُمَدّ الباء من(وأذْهَبا)بزيادة ألف بعدها.

4) مستفعلانْ مستفعلن فغْلنْ

ملاحظة:

تُحذف الهمزة من (يا أهْلَ)، فتصير(ياهْلَ)، وتُمَدُّ الراء من (اِشْرابوا) وتُحذف الواو من آخرها، فتصير(إشْرابُ مِنْ).

5) مستفعلانْ مفاعلن فَعْلنْ

ملاحظة:

تُسَهّل الهمزة من (أقداحي) وتَنقل حركتها إلى التاء قبلها، فتصير: (وَدارَتَ قْدَاحي).

الزجل الرابع (ص346)

1) نِوَارُ بَنَفْسَجْ بَدا لِلّهْ ما ابْدَعُ قَدْ زُيّنَتْ بِهِ البِطاحْ

2)ورَشَّشْ عليْهِ النّدا فَقُمْ نَجْمَعُ منْهُ مَشاميمَ الصّباحْ

3) على الدّهْرحاكَمْ غَدا ما تَسْمَعُ بَرَّحْ على جيْشِ اللِّقَاحْ

4)وأُخْرى زَهَرْ شَذاها بَهَرْ

5)إذا ما جَهَرْ بِسِرّ رَيّها الصّباحْ

بنبته الإيقاعية:

1) فعول فعولن فعو فعولن فعو مستفعلن مفعلانْ

ملاحظة:

تُخَفّف اللام من اسم الجلالة.

2)فعولن فعو فعولن فعو مستفعلن مستفعلانْ

3)فعولن فعولن فعو فَعْلنْ فعو مستفعلن مستفعلانْ

ملاحظة:

تُخرم فعولن في أول (ما تَسمعو) بحذف فائها فتصبح(عولن) التي تنقل إلى(فَعْلن) كما هو معروف في الخرم.

4)فعولن فعو فعولن فعو

5)فعولن فعو مفاعلن مفاعلانْ

الزجل الخامس (ص 346)

1)كذا هُوْ المِسَا تَرَى اللّيْلَ قَابِلْ حِبّي لاَتُمَاطِلْ واتْرُكِ اللِّوَاحْ

2) جِسْمي اكْتَسَى صَارَاصْفَرْوَنَاحِلْ فَنِيتْ يا مُقَابِلْ آلْهَوَى قَدْ بَاحْ

3)نَرْغَبُو عَسَى يَكُونْ وَصْلُه حَاصِلْ بَاشْ نَبْكِي الْعَوَاذلْ لَعَلّي نَرْتَاحْ

4) ثَغْرُهُ المعْلُومْ جَوْهَرٌ مَنْظُومْ

5)حُبُّه في الْحَشَا وفي وَسْطِ الَاكْبَادْ شَوْقُهُ يَزْدَادْ هَا اَنَا المغْرومْ

بنيته الإيقاعية:

1) فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعولن فاعلاتن فاعْ

ملاحظة:

يُختلس سكونُ الباء من (حِبّي)، وتُمدّ اللام من (اللواح) هكذا(حِبِي) و(اللّيواح).

2) فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعولن فاعلاتن فاعْ

ملاحظة:

تسهل همزة(أصْفر) وتنقلُ حركتُها إلى الراء قبلها، وتحذف ألف (صار) هكذا: (صَرَ صْفَرْ).

3) فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعولن فعلاتن فاعْ

ملاحظة:

تُختلس راءُ (نرغبو)، وتُمدّ عينها، هكذا (نَغَابو عسى)؛ وتُحذف واوُ (يكون) هكذا (يَكُنْ)، ولاتُنطق الهاءُ في (وصله)هكذا(يَكُنْ وَصْلُ....). وتُختلس

ألف (باش) ونون (ننكي)الأولى هكذا: (بَشَ نْكي العواذِلْ)؛ ثم تُخفّف لام (لعلّي)هكذا: (لَعَلِي نَرْتَاحْ).

4) فاعلاتن فاعْ فاعلاتن فاعْ

5) فعولن فعو فعولن فعولانْ فاعلاتن فاعْ فعلاتن فاعْ

ملاحظة:

تُخفّف باءُ(حبّه)هكذا(حُبُو)، وتُسهل همزة (الأكباد) هكذا (لَكْبادْ)

الزجل السادس(ص 347)

1)بِتْنا وباتْ كُلُّ واشٍ يُوشي ويرَقُبْ وَيَحْسُدْ

2)على الخَصَصْ والمِمَاشي نَهْرٌ كَسَيْفٍ مُــجَرَّدْ

3) تَسْمَعْ غِنَا وتَوَاشِــي مَقْنِينْ بِصَوْتٍ يُغَــرّدْ

4)قُومُوا أيا نِيّامْ نُشَاهِدُ الأسْرارْ آللّيْلُ وَالظلامْ

5)كَعَسْكرٍ جرّارْ قَدِ اشْتَعَلْ بِنَارْ

بنيته الإيقاعية:

1) مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

2)مفاع لن فاعـلاتن مستفع لن فاعلاتن

3)مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

وهذا هو بحر**المجتث** الخليلي

4) مستفع لن مفعولْ مفاع لن مفـعولْ

ملاحظة:

أفترض سقوط همزة من (يانيام)، فالأصل كما أفترض هو (أيا نيام)؛وتُشَدّد الياء من (نيام)هكذا: (نِيّامْ)، وتُمَدّ الظاء من (الظلام) هكذا (والظّالامْ).

5)مفاع لن مفعولْ مفاع لن مفعولْ

ملاحظة:

أفترض مدّ الباء من (بِنَارْ) لتصبح (بِينَارْ).

خلاصات

1) حاولت في الافتراضات النطقية التي أسلفتُ ألاّ أبتعد عن روح لهجة أهل الأندلس، كما قدّمَ مجموعةً من ظواهرها كلٌّ من فدر يكو كوريينتي ومحمد بشريفة.

2) من الواضح أن البنية الخارجية للأزجال السابقة تتبنى هيئة الموشح، حيث البيت يكون مشطورا، ومزدوجا، وذا أغصان متعددة، كما هو معروف في كل من الموشح والزجل.

3) تتنوع البنى الإيقاعية السابقة بين بعض الأبحر الخليلية كالمجتث، وبعض الصور المألوفة في الموشح، حيث خرج الوشاحون عن نمط الأبحر المعروفة إلى أبحر مشتقة منها، وتعتمد على تفاعليها المألوفة، والمزاحفة، والمعلولة؛ وهذا يُذكّرنا بأن الموشح ظهر كشكل جديد، لكنه لم يقطع صلته بماضي الشعر العربي.

وهكذا تكّون الزجل الأول من تفعيله المتقارب(فعولن)، وأغصان مشتقة من تفعيلتي الرمل (فاعلاتن) والرجز(مستفعلن). وتكون الثاني من أغضان مشتملة على تفعيلتي المنسرح المنهوك(مستفعلن) و(فعولن). بينما تكوّن الثالث من أغصان ضمّت تفعيلة الكامل (متفاعلن) وتفعيلتي البسيط (مستفعلن) و(فاعلن). وتركّب الرابع من أغصان احتوت عل تفعيلتي المتقارب (فعولن) والرجز (مستفعلن). وتكوّن الخامس من تفعيلتي المتقارب(فعولن)والرجز(مستفعلن). وتكوّن السادس أخيرا من قسمين: أولهما ثلاثة أبيات من بحر المجتث الخليلي، و ثانيهما من بيتين من منهوك المنسرح (مستفعلن مفعولْ).

4) من المؤكد أن ما قمتُ به الآن لا يعدو أن يكون عملا فرديّا، يجب أن تكون نتائجُه محدودة، ومتقبَّلةً بما يجب من مراعاة حدودِ جهودِ الأفراد.

وأرجو أن تتوافر جهود الباحثين وتتوالى في هذا الباب، لمحاولة الوصول إلى نتائج أحسنَ ممّا وصلتُ إليه، وأبْعثَ على الإقناع والاقتناع.

المصادر:

1)ديوان ابن قزمان، تحقيق فدريكو كورييننتي، ط3،2013،دارأبي رقراق، الرباط، المغرب.

2)تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب، محمد بنشريفة،ج1،2006، وزارة الثقافة، المغرب.

3)من وحي الرباب، عبد الكريم الرايس،1981، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.

نظرة
عن "الهمزة" في غير العربية[1]

مقدمة:

يسعدني أن يكون تدخلي في مؤتمر "دور اللغة في حوار الحضارات" مساهمة في تأكيد دور البحث اللغوي في تعزيز الحوار العلمي بين الباحثين بصفة عامة، والباحثين المنتمين إلى تقاليد علمية مختلفة بصفة خاصة.

وقد اخترت أن تكون هذه المساهمة داخلة في المحور الرابع المعنون بـ: "اللغة وعلم اللغة"، وبالضبط في الفقرة الثانية منه، المخصصةِ لـ: ***"دراسة مشتركات وفوارق اللغات وأسبابها الواقعية"***.

وأرجو أن تساعد الغرابةُ التي أتوقع أن يثيرها البحث الحالي، في كسر الجمود الذي أزعم أنه ميّز لأحقاب طويلة هذا الجانبَ من البحث اللساني عموما، والبحث الفونولوجي خصوصا.

.1.

تعرضت في بحث سابق[(2)] إلى كون الخليل بن أحمد الفراهيدي مبتكرِ علمي العروض والقافية" حين تحدث عن الحروف المتحركة، لم يميزْ فيها بين نوعين من الأصوات، هما الأصوات الصامتة، والأصوات الصائتة. فقد اعتبر الحرف صالحا لأن يتحرك بالفتحة أو الضمة أو الكسرة، وعَدّ من ثمّ ما كان من هذا القبيل متحركا. بينما يُفرِّق المحدثون فيها بين الصامت والصائت، على اعتبار الفروق الموجود بينهما، حيث الصامتُ (***هو الصوت المجهور أو المهموس الذي يحدث أثناء النطق به اعتراضٌ أو عائقٌ في مجرى***

[1] – شاركت به في مؤتمر "دور اللغة في حوار الحضارات" المنظم بجامعة أصفهان بإيران، المنعقد بتاريخ 24و25أبريل2004.

2– العروض والقافية، دراسة في التأسيس و الاستدراك، ص 65، وما بعدها.

الهواء، سواءٌ أكان الاعتراض كاملا... أو جزئيا. ويدخل في الأصوات الصامتة تلك الأصواتُ التي لا يمر الهواءُ أثناء النطق بها من الفم، وإنما يمر من الأنف، كالنون والميم، وكذلك الأصواتُ التي ينحرف هواؤها فلا يخرج من وسط الفم، وإنما يخرج من جانبيه، أو أحدهما، كاللام)[1]. بينما الصائتُ (***صوتٌ يتميز بأنه الصوت المجهورُ الذي يحدث أثناء النطق به أن يمر الهواء حرّا طليقا خلال الفم، دون أن يقف في طريقه أيُّ عائق أو حائل، ودون أن يضيق مجرى الهواء ضِيقاً من شأنه أن يُحدِثَ احتكاكا مسموعا***)[2].

وكنت أشرتُ إلى أن الحرف المتحرك "***عند المحدثين صوتان: أولُهما صامت، وثانيهما صائت. أي أن المحدثين لم يعتبروا الحركة صفةً للحرف، بل جعلوها صوتا مستقلا. بينما جعل الخليلُ، كغيره من اللغويين والنحاة، الحركةَ صفةً ملازمةً للحرف، ولم يُميّزْ في الحرف المتحرك بين الصامت والصائت. ولعلّ هذا ما دفع بالدكتور تمام حسان إلى أن يقول: (إن علم اللغة الحديث لا يجعل أيا من الصحيح) (أي الصامت) والحركة (أي الصائت) ملك يمين للآخر، وإنما هما وحدتان مستقلتان لا ترد إحداهما وصفا للأخرى)***" [3].

وكنت اعتبرت "***أن الخليل، كغيره من القدماء، جعل الصائت صفة للصامت، فسمى الصامت حين يتبعه الصائت متحركا: مضموما أو مفتوحا أو مكسورا، إلا أنه كان يدرك طبيعة كل منهما، والفروق الدقيقة بينهما***" [4].

1- كمال محمد بشر، علم اللغة العام، الأصوات 74.

2- نفسه.

3- مناهج البحث في اللغة 139. وانظر العروض والقافية 66.

4- راجع كمال بشر السابق ص ص 75-86، وفيه يتحدث عن إدراك الخليل لهذه الفروق بوضوح كبير. وانظر العروض والقافية 66.

وقد قادني الحديثُ عن الحرف المتحرك عند الخليل إلى مقارنته بالمقاطع اللغوية عند المحدثين[1]، وخلصتُ من ثمّ إلى أن موقف الخليل والقدماء بصفة عامة كان "***سليما، لأنه نابع من لغة لا تعرف للصائت قصيرا كان أم طويلا وجودا مستقلا عن الصامت. فليس في العربية كلمة تتكون من صائت قصير أو طويل فقط، كما أنه ليس فيها أيضا كلمة تبدأ بصائت. بينما نجد أن في الفرنسية مثلا كلماتٍ هي عبارة عن صائت فقط: a (أداة)، a (فعل)، et (أداة)، est (فعل)؛ وكلمات تبدأ بصائت: aller(فعل)، identité(اسم) إلخ... فما دامت العربية تجعل الصائت حين تستعمله بعد الصامت دائما، فإن القدماء، رغم إدراكهم للفرق الدقيق بينهما، نظروا إلى الظاهرة نظرة وظيفية، فجعلوا الحركةَ وهي صائت، مرتبطةً بالحرف وهو صامت، وكان مصطلحهم وهو الحرف المتحرك تعبيرا عن هذا التلازم أو الترابط الوظيفي***" [2].

كان هذا الكلام قد كتب سنة 1980، ونشر سنة 1983، وأعود لأتساءل: هل صحيح أن في الفرنسية مثلا كلماتٍ هي عبارةٌ عن صائت فقط؟ وهل صحيحٌ كذلك أن فيها كلماتٍ تبدأ بصائت؟ ولاشك أنه سينتج عن هذين التساؤلين تساؤلاتٌ أخرى مثل: هل هناك مقطعٌ في الفرنسية يبدأ بصائت؟

وحتى نقطع سيل التساؤلات الذي يبدو أن كثيرا من الباحثين سيعتبرونه يعود إلى عدم التمييز بين مفهوم الصامت والصائت، وهذا مما يَفْرُغُ منه عادة مبتدئو المتعلمين في أول سنوات تعلُّمِهم، أبادر فأقول إن قصدي ممّا سبق هو التشكيكُ في اعتبارِ أصواتٍ بعينها في اللغة الفرنسية (وفي غيرها من اللغات اللاتينية والأنجلو سكسونية) من الصوائت بإطلاق.

1- العروض والقافية 66-68.

2- نفسه 68-69.

أزعم الآن أن هناك صوتاً في الفرنسية هو ***الهمزة***، وهو صوتٌ ينتمي كما هو معروف إلى الأصوات الصامتة، ولا يتحقق في الفرنسية إلا في أول الكلمات. فكيف ذلك؟

قبل ذلك، أشير إلى أن الهمزة "***صوت حنجري شديد مهموس مرقق، يتم نطقه بإقفال الأوتار الصوتية إقفالا تاما، وحبس الهواء خلفها، ثم إطلاقه بفتحها فجأة، ويطلق على هذا الصوت عادة اصطلاح (وقفة حنجرية Glottal Stop)***[1]. ويقول كمال بشر: "***تُسدُّ الفتحةُ الموجودةُ بين الوترين الصوتيين حالَ النطق بهمزة القطع، وذلك بإنطباق الوترين انطباقا تامًّا، فلا يُسمَح للهواء بالمرور في الحنجرة، ثم ينفرج الوتران، فيخرج الهواء فجأةً مُحْدِثًا صوتا انفجاريا***"[2].

ولا خلاف بين الباحثَيْنِ في تعريف الهمزة، إلا في صفتي الهمس والجهر، حيث يعتبرها الأول صوتا مهموسا، في حين ينفي عنها الثاني الصفتين معا. ولا يهمنا ذلك فيما نحن بصدده الآن.

فأين هي هذه الهمزة في الفرنسية؟

لنسْتعرضِ الكلماتِ الفرنسيةَ التي سبق لي أن قلتُ إنها عبارةٌ عن صائت فقط، والكلماتِ التي قلت إنها تبدأ بصائت، مُتابِعا في ذلك الاتجاهَ السائد في الفونولوجيا عند الباحثين الفرنسيين وغيرهم. فالكلمات التاليةُ: à (أداة: إلى)، a (فعل الملكية في حالة الإفراد والغيبة)، et (أداة عطف)، est (فعل الكينونة في حالة الإفراد والغيبة)ô (أداة نداء)، هي عبارة في التقليد الفونولوجي عن صوائت.

1- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة 97.

2- علم اللغة العام، الأصوات، 112.

والكلمات: aller (يذهب)، orange (برتقال)، identité (هوية)، urgence (استعجال)، élément (عنصر)، aimer (يحب)، هي كذلك في التقليد الفونولوجي مبدوءة بصوائت. وما سميتُه بالتقليد الفونولوجي يُحيل إلى المبدأ الشائع الذي لم يكن يوما ما في الفرنسية (أو في غيرها من اللغات اللاتينية أو الأنجلوسكسونية) موضعَ تساؤل أو تشكُّكٍ؛ ذلك أن كلّاً من: a، e، o، i، u (وما يُشتقّ منها) بُدِئَ بها، أو كانت في وسط الكلمة، أو في آخرها، تُعتبرُ صوائتَ في هذا التقليد الشائع.

ويتجلى لُبُّ نظرتي الجديدة في كوني أميّزُ بين حالتين في هذه الأصوات، حالةِ البداية بها، وحالةِ توسيطِها أو تأخيرِها. فأنا أرى أن هذه الأصواتَ حين يُبدأ بها تكون عبارةً عن صوتين: صامتٍ هو ***الهمزة***، وصائتٍ هو: a أو e أو o أو i أو u. أمّا حين تُوسَّط أو تؤخَّر فإنها صوائتُ فقط، أي أنّ ما يُعتبر لحدّ الآنَ في التقليد الفونولوجي صوائتَ بإطلاق، هي صوائتُ في حالتيِ التوسيطِ والتأخيرِ، وصوامتُ متبوعةٌ بصوائت في حالة البداية.

أي أن الكلماتِ السابقةَ يجب أن تُحلّلَ كما يلي:

ʔa = à

ʔa = a

ʔé = et

ʔé= est

ʔo = ô

ʔalle = aller

ʔorange = orange

ʔidentité = identité

ʔurgence= urgence

ʔélement = élement

ʔéme= aimer

ومن الواضح أن العنصر الجديد الذي هو ***الهمزة***، لا يُوجد في الفرنسية مثلا إلّا في أول الكلمة، بينما هو يوجد في العربية في أول الكلمة، وفي وسطها، وفي آخرها؛ وهذا هو الفرقُ الأساسيُّ بين وجوده هنا ووجوده هناك. كما تجدر الإشارة أخيرا إلى أن صوت ***الهمزة*** في الفرنسية يكون مرققا مع i، ومفخما مع a. كما تجدر الإشارة إلى ضرورة إدماجِ رمْزٍ كتابيٍّ جديدٍ يرمز إلى ***الهمزة***. وينتج عن وجود ***الهمزة*** تغييرٌ في أنواع المقاطع وعددِها في الفرنسية.

.3.

هل يصحُّ اعتبارُ هذه النظرة الجديدة، على الرغم من خروجها عن التقليد الفونولوجي الشائع لحدّ الآنَ، محاولةً في الطريق نحو حوار لسانيٍّ جديدٍ، يُساهم في حوار الحضارات المنشود. ذلك ما أرجوه.

المراجع

1- تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، 1974، دار الثقافة، الدار البيضاء.

2- كمال محمد بشر: علم اللغة العام، الأصوات، 1973، دار المعارف، القاهرة.

3- محمد العلمي: العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، 1983، دار الثقافة، الدار البيضاء.

فهرس

استهلال..... 3

ثوابت الشعر..... 5

الأسباب والأوتاد والفواصل بين المقطع والحركة والسكون..... 25

أبو العتاهية والعروض..... 39

جمالية القوافي عند المرحوم محمد الدناي..... 77

مقدمة في اللغة والإيقاع في شعر أحمد مفدي..... 83

الإيقاع في شعر سلطان العويس..... 91

محاولة في ضبط إيقاع بعض أزجال الطرب الأندلسي..... 115

الهمزة في غير العربية..... 129

فهرس..... 137