

التأسيس الإيقاعي للمتدارك في الشعر العربي: دراسة تحليلية

التأسيس الإيقاعي للمتدارك في الشعر العربي: دراسة تحليلية<sup>(١)</sup>

د. سلامة محمد رضا العمري

أستاذ الأدب والنقد المشارك-قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب والعلوم بواحي الدواسر - جامعة الأمير سطام بن عبدالعزيز

### الملخص

سعت هذه الدراسة بمنهجية الاستقراء والتحليل إلى معاينة الدوافع الموضوعية التي حملت الخليل بن أحمد على استثناء "المتدارك" من أوزان الشعر العربي، وهو ما رمت إلى تحقيقه على قاعدة البحث في التأسيسات العروضية التي أُقيمت لهذا الوزن، وملاحظة مدى تكيفها مع المبادئ الأساسية لنظرية الخليل، كما خصّصت الدراسة جزءاً من شغلها المنهجي لإخضاع هذا الوزن لقوانين الإيقاع، وصولاً إلى تحديد مدى استجابته لمبدأ النسبية والتناسب الذي يُعدّ ذا قيمة جذرية في تشكيل الأوزان.

تبعاً لذلك كان ثمة مبحثان لصياغة موضوع الدراسة، الأول تحت عنوان "الإيقاع الشعري ومعيّار التأسيس للمتدارك"، وقد نزع إلى الكشف عن الملابسات الإيقاعية التي تكتنف نشوء هذا الوزن، ولعلّ النتيجة الحاسمة التي تم التوصل إليها في هذا المبحث هي عدم استجابة "المتدارك" للمقتضيات الإيقاعية في تشكيل الأوزان. أمّا المبحث الآخر؛ فجاء تحت عنوان "المتدارك في المجال العروضي"، وقد قام على رصد التكيف بين مقولات العروضيين المتصلة بهذا الوزن، ومعايير إثبات الأوزان الشعرية، ولعلّ أبرز ما أسفر عنه هذا المبحث هو الوصول إلى نتيجة مؤداها عدم وجود انساق بين ما أقرّه العروضيون، وما قامت عليه مبادئ النظرية الخليلية.

(١) تم دعم هذا المشروع بواسطة عمادة البحث العلمي بجامعة الأمير سطام بن عبدالعزيز من خلال المقترح البحثي رقم 2017/02/7564

ينهض الدرس الإيقاعي العربي - في أغلب نماذجه التي قاربت النظرية العروضية - على التكيّف المخلّ مع تبصّرات الخليل بن أحمد الفراهيدي، وما قامت بتصديره ضمن هذا المجال. وما يمكن ملاحظته بالفعل أنّ الدرس الإيقاعي العربي ظلّ ناجزًا لعملية ارتباط طوعية مع نظرية الخليل في حدود ما أفرزته الأخيرة من نتائج منوّعة بتوصيف الأوزان الشعرية، وحصر التفعيلات التي تستجيب لها هذه الأوزان، حيث استقرّ معظم ما قيل على هذا الصعيد ضمن نطاق الحواشي المسالمة التي كانت صدى لما جاء به الخليل، أو ضمن نطاق الحواشي التصعيدية التي اتخذت صيغة البيانات المناوئة لأوزان الشعر العربي كما حقّقها التراث العروضي إجمالاً وتفصيلاً. والواضح حقاً أنّ هذين الاتجاهين قد أضافا إلى أكناف المشهد العروضي مزيداً من السجال - لكن ما هو مؤكّد أنّ نظرية الخليل ظلّت محافظة على ثباتها بوصفها مرجعاً لأيّ تراشق عروضي يحدث هنا أو هناك.

إنّ أبرز التمثيلات النوعية على وقائع الدقّة والانضباط التي عكّسها الخليل في منهجه هو ما لم ينصّ عليه في نظريته العروضية، فقد جاء إغفاله لـ"المتدارك" في هذا السياق كاشفاً عن قيمة النظرية التي ابتكرها، وأسس بمقتضاها الكيفيات الضامنة لتحليل الأوزان في الشعر العربي، وما هو مؤكّد أنّ إسقاط "المتدارك" من قائمة البحور الشعرية التي أثبتتها لم يكن مردّه سهواً منهجياً يُحسبُ عليه، لا سيّما أنّ من قام بهذا "الاستدراك" لم يتوسّل بإجراء مغاير عمّا قام به الخليل، وهو الاعتماد على فاعلية التحويل في الدوائر العروضية لتحديد الأوزان التي تنتمي إلى كلّ واحدة منها، وبطبيعة الحال لم يكن من العسير على الخليل إثبات "المتدارك" في دائرة "المتقارب"، وتخريجه حسب معطيات الفك التي وضعها بنفسه.

انطلاقاً من ذلك توخّت هذه الدراسة أن تكون غايتها مُدرّجة في عنوانها: "التأسيس الإيقاعي للمتدارك في الشعر العربي"، فهي تنهض على إجراء استقرائي للمقولات العروضية المتّصلة بهذا البحر، وصولاً إلى تفكيكها وربطها مع معطيات تشكيله وفقاً للقوانين الإيقاعية التي توجّه بناء الأوزان، وهو الأمر الذي اقتضى خصوصاً أن يكون ثمة مبحثان في هذه الدراسة، الأوّل يتمّ فيه استعراض مفهوم الإيقاع، والوقوف على مبدأ النسبية والتناسب

**التأسيس الإيقاعي للمتدارك في الشعر العربي: دراسة تحليلية**

بوصفه المعيار الأساسي لبنائه، ومن ثمة اختبار مدى استجابة "المتدارك" لهذا المبدأ، حيث يمكن ضمن هكذا ملابسات إجرائية معرفة العوامل التي أدت إلى إغفال الخليل لهذا الوزن، وهي عوامل قد تكون مرتبطة بالمعرفة الإيقاعية لديه، وهذا هو المرجح.

أما المبحث الثاني الذي تصدّره هذه الدراسة حول الموضوع، فهو متّصلبتتبع المقولات التي واكبت "المتدارك" وأصلّت لوزنه في ضوء المعايير العروضية، مع ملاحظة مدى اتّساق هذا التّأصيل مع ضوابط التشكيل للأوزان الشعرية كما تحقّقت عند الخليل، وهو ما سيفضي بطبيعة الحال إلى البحث في جواز أن يكون "المتدارك" - حسب الوقائع العروضية التي يأتي عليها - وزناً جديداً لا علاقة له بمفكوك "المتقارب"، وهذا ما يتغاير مع نزعة العروضيين فيما ذهبوا إليه بإحالة "المتدارك" على دائرة الأخير، وعدّ (فَعْلَن) الذي ترد فيه من صور (فاعلن).

إنّ هذه الدراسة تؤسس نصابها المنهجي على الوثوقية في تصنيف المقولات وتحليلها، وهي من ثمة ستعمل على الاستثمار في ترسيخ صياغة نظرية صارمة لموضوعها بعيداً عن أيّ تحييز أو تلفيق، ولن يكون الهدف النهائي المتوخّى تحقيقه سوى رفع الالتباس عن هذا الجانب التراثي من المعرفة العروضية المشار إليها تحديداً.

### الإيقاع الشعري ومعيّار التّأصيل للمتدارك

ربما تكون إحالة "الإيقاع" بمعناه اللغوي على حقل اللحن والغناء ذات وعورة منهجية لا تستجيب لمقتضيات الربط الموضوعي مع الجانب الاصطلاحي لهذه الكلمة، وقد يعسر التصعيد في مناقشة مفهوم الإيقاع كما استقرّ لدى الباحثين - على خلفية ما جاء به لسان العرب: "الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء. وهو أن يوقع الألحان ويبينها"<sup>(1)</sup>. وما هو لافت في هذا الجانب أنّ مسaire الإشارة المقتضبة التي أوردها لسان العرب عن الإيقاع تجعله ينقطع عن أية تأصيلات اصطلاحية تالية له إلّا في حدود الأثر الذي تُحدثه الظاهرة الصوتية المتصلة باللحن والغناء، وتصريف الدلالة اللغوية للإيقاع بهذه الملابسات لا تجعله متّسقاً

<sup>1</sup> - ابن منظور، لسان العرب، م ٨، بيروت: دار صادر، مادة "وقع".

مع عدّه تنظيمًا صوتيًا بهيئة كميّة وكيفية مخصوصة ، وهو ما نزع إلى تبيّنه عديد الدراسات القائمة ضمن هذا المجال؛ فالإيقاع - كما حدّده معيار اللغة - لا يلتقي مع المفهوم الذي يشير إليه المتن الاصطلاحي للكلمة، وقد يتكشّف من ذلك السبب الذي أدى إلى الارتباك في تناول العلاقة بين مصطلحي "الوزن" و"الإيقاع" ضمن الحقل الشعري خصوصًا، حيث إنّ معطيات المعجم اللغوي في توفّرها المختصر على "الإيقاع" لم تكن مشفوعة بأي ذكر للضوابط والقوانين المقيّدة له، وقد ترتّب على ذلك في مسار البحث المعاصر إنشاء ملاحق غير منهجية للاتفاق والمغايرة بين علم حدوده وأدواته معلومة (الوزن)، وعلم آخر لم تترسّخ ماهيته وتستقرّ قوانينه (الإيقاع) ، وليس ثمة شك في أن التركيز على لازمة "الوزن" ضمن الدرس العروضي مرده أنّ مصطلح "الإيقاع" قد نشأ في كنف علم الموسيقى، وهو ما أدى إلى نزعه من مجال الشعر عند العروضيين القدماء، وعلى رأسهم الخليل الذي ألف كتابي "الإيقاع" و"النغم"<sup>(1)</sup>، وعلى الرغم من أنّ المتن الذي تأسس عليه هذان الكتابان مجهول تمامًا، لكن ذلك لا يمنع التوقع بأنّ الخليل قد حمل مفردة الإيقاع على دلالة مخصوصة، وهي جملة القوانين الصوتية التي تحكم صياغة الألحان، وعندئذ يكون مصطلح "الإيقاع" في الموسيقى مناظرًا لمصطلح "العروض" في الشعر، إذ إنّ الوظيفة التي يؤديها الأخير هي التوفّر على معايير التشكّل الشعري من الناحية الصوتية، ومن المرجّح تبعًا لذلك أن يكون الخليل قد استخدم مصطلح "الوزن" في كتابه عن الإيقاع مثلما استخدمه في المجال العروضي، وبناء على ذلك يظهر المسوّغ الموضوعي لغياب مفردة "الإيقاع" من المنجز العروضي للخليل، إذ كان هدفه "الاستحواذ على القانون الذي يحكم الصياغة الصوتية للشعر العربي كمًّا وكيفًا بعد استقراء الكثير من نماذجه، ثم التوفّر على الكيفية التي يميّز بها فاسد النظم من صحيحه بالاعتبار العروضيّ الصرف، فالخليل بصفته لغويًا لم يكن همّه

<sup>1</sup> - ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء، البداية والنهاية، تح: أحمد عبد الوهاب متيح، ج 9، القاهرة، دار الحديث، 1994، ص 173.

**التأسيس الإيقاعي للمتدراك في الشعر العربي: دراسة تحليلية**  
منصبًا علميًا قيم التناظر، وهي متحققة فعلاً، بين الموسيقى والشعر، أو مقارنة الأثر الإيقاعي في غير المرجعية التي يحيل عليها<sup>(١)</sup>.

إن المشترك الأساسي بين مجالي العروض والموسيقى هو الوزن<sup>(٢)</sup>. وبعيداً عن الاستدراك على واقع العلاقة بين هذين المجالين كما اتجهت دراسات معاصرة متعدّدة، فإن مصطلح "الإيقاع" من باب الوعي التداولي لوظيفته وماهيته - سيكون ممثلاً للوزن، سواء أكان ذلك في إطار الموسيقى أو في إطار الشعر، لأنّ الإيقاع لا يتحقّق إلاّ به حصراً، والشعر وفقاً لذلك يحقّق شرط تنظيمه الصوتي كمّاً وكيفاً بواحد من مصطلحين؛ الأول أكثر تحديداً واستجابة لمقتضيات الوظيفة التي يؤديها وهو "الوزن"، والآخر أكثر انسجاماً مع الطابع العرفي للدلالة التي يحملها وهو "الإيقاع"، أمّا هذه الدراسة - حسب الموضوع الذي تعالجه - فلن تضع أيّ حدود بين المصطلحين، لا سيّما أنّها ستركّز على قانون النسبية في الكميات والتناسب في الكيفيات، وهو القانون الذي توّسّلت به الدراسات المعتمدة لتوحيد فاعلية المصطلحين في حقل الإيقاع الشعري.

ثمة مقولة متصلة بالجانب التاريخي لمعطيات علم العروض، وهي أن الخليل قد اكتشف الأوزان المحقّقة لخمسة عشر بحرًا في الشعر العربي، وأن تلميذه الأخفش تدارك عليه وزنًا لبحر جديد غفل عنه الخليل، فسماه "المتدراك"، وما هو غريب حقًا أنّ معظم الدراسات العروضية المعاصرة وبعضًا من الدراسات القديمة قد صادقت على مثل هذه المقولة دون أن تصدر أيّ استشكل منهجي حولها، وهذه القضية تعرّض لها تفصيلًا محمد عبد المجيد الطويل في دراسته الجيدة "أسطورة تدارك الأخفش للبحر المتدراك"، إذ استدعى الكثير من النماذج البحثية التي تتعاطى مع التدارك المزعوم للأخفش بوصفه مسلمة تاريخية لا تقبل

<sup>١</sup>-العمري، سلامة محمد رضا، الإيقاع الشعري في ضوء النظام التحويلي للدائرة العروضية، رسالة ماجستير (مخطوط)، إربد، مكتبة جامعة اليرموك، ٢٠٠٣م، ص ١٠.

<sup>٢</sup>-انظر على سبيل المثال: الفارابي، محمد بن محمد بن طرحان، كتاب الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة ومحمد أحمد الحنبلي، القاهرة، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م، ص ١٠٩٠. انظر أيضًا: ابن سينا، علي بن الحسين، كتاب الشفاء- جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، القاهرة، وزارة التربية والتعليم، ١٩٥٦م، ص ٩٧.

المساس<sup>(١)</sup>، ومثل هذا الإسراف في الإذعان التاريخي لمعلومة لا تتضبط بدليل ربما يخلق النزوع المنهجي لمقاربة الأسباب الفعلية التي أدت إلى تجاوز "المتدارك" من قبل الخليل، وهو ما تتغيا هذه الدراسة الوصول إليه من خلال مرتكزات أساسية تبدأ أولاً باستعراض مفهوم "الإيقاع" في الشعر ، وملاحظة القانون الذي يقوم عليه، ومن ثمة اختبار تكييف هذا البحر (المتدارك) معه في حدود الشروط والمعايير الموجهة للمسلك الإيقاعي في الشعر خصوصاً.

لقد كان القانون الثابت الذي يقوم عليه الإيقاع ضمن حقلي الموسيقى والشعر متمثلاً في مبدأ النسبية والتناسب، وهذا المبدأ الذي يعكس مشكلاً جذرياً يتصل بوقائع الوزن الشعري استدعته - تلميحاً أو تصريحاً - جل الدراسات القديمة والحديثة، وبطبيعة الحال لن تتجاوب هذه الدراسة في أدائها مع التأريخ لذلك، لكنها ستكتفي بمواكبة بعض ما هو مستقر من مقولات على هذا الصعيد.

من الواضح أن عملية المشاكلة بين العروض والموسيقى هي العتبة الأولى التي شيدها التراث النقدي القديم لتناول "الوزن" الذي يتوسل به الحقلان معاً، والجاحظ (٢٥٦هـ) يرى في ذلك: "أنّ الشعر من جنس وزن الغناء وكتاب العروض من كتاب الموسيقى"<sup>(٢)</sup> ، وجاءت المسألة أكثر تفصيلاً وتحديداً عند الفلاسفة المسلمين لا سيما عند الفارابي (٣٣٩هـ) وابن سينا (٤٢٧هـ)، فالأول ينزع إلى تحديد ماهية الوزن عن طريق تعريفه للشعر، وهو "كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفرقة متساوية متكررة على وزنها"<sup>(٣)</sup>، أمّا الآخر فإنه يعزز من فرضية التطابق بين الوزن الموسيقي والوزن الشعري في ذهابه إلى أنّ الإيقاع "هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منعمة كان الإيقاع لحنياً، وإن اتفق أن

١- انظر: الطويل، محمد عبد المجيد، أسطورة تدارك الأخفش للبحر المتدارك، مجلة كلية دار العلوم، ٢٢ع، جامعة القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٥ - ٦.

٢- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، رسائل الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، القاهرة، القاهرة، مكتبة الخانجي، ج ٢، ١٩٦٥م، ص ١٦١-١٦٢.

٣- الفارابي، أبو نصر محمد، جوامع الشعر مع تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: محمد سليم سالم، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٩٧١م، ص ١٢٢-١٢٣.

**التأسيس الإيقاعي للمتدارك في الشعر العربي: دراسة تحليلية**

كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً<sup>(١)</sup>، ويوضح ابن سينا - قبل ذلك - محددات الوزن بخاصيته الإيقاعية، حيث يرى أن الشعر "كلام مخيل، مؤلف من أقوال موزونة متساوية... ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر"<sup>(٢)</sup>، ولا يقف ابن رشد (٥٩٥هـ) على جانب مغاير مما ذهب إليه ابن سينا، إذ كان متوافقاً معه في النظرة إلى الأقوال الموزونة<sup>(٣)</sup>.

إنّ قصّي النتائج المترتبة على توصيف الفارابي وابن سينا للوزن الشعري سيُسفر - بالضرورة - عن تثبيت مبدأ النسبية في كميات التفاعيل والتناسب في كميّاتها بوصفه العنصر الضامن لتحقيق الإيقاع، لكن ذلك لم يكن مشفوعاً لديهما بتقييم الواقعة الوزنية في بناء البيت الشعري، أو بمعنى آخر لم يكن ثمة بيان منهجي للكيفيات التي تحقّق المساواة أو المعادلة في الأقوال الشعرية الموزونة، ومثل هذا الأمر لا بدّ أن يكون من البدهيات، لا سيما في ظلّ التغيرات الكثيرة (الزحافات والعلل) التي تطرأ على البيت الشعري، مع ما يسقط بمقتضاها من متحركات وسواكن. صحيح أنّ الحديث عن التعويض الزمني للحركات المحذوفة لم يكن غائباً عند ابن سينا<sup>(٤)</sup>، غير أنّ ذلك لم يبدُ كافياً مع عدم ذكر المواضع التي يجوز أو يتعدّر فيها الحذف، ولعلّ مثل هذا التعميم يؤسس لمغالطة كبيرة، وهي أنّ الوحدات الوزنية الصغرى كالأسباب والأوتاد لها القيمة الإيقاعية ذاتها في تشكيل البيت الشعري، وغياب الضابط في تعويض الأزمنة المحذوفة من الأقوال الشعرية سيسحب على أيّ كلام صفة الإيقاعية تحت إكراه التعديل الزمني في أجزائه، وعلى المنوال ذاته لم يكن حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) أكثر دقة في تحديده معايير التعويض الزمني لمواضع الحذف ضمن أنساق الأوزان الشعرية، فهو - مع إلحاحه على تكريس مبدأ النسبية والتناسب لتحقّق هذه الأوزان - جاءت معالجته للزحافات والعلل التي تتعارض مع هذا المبدأ على درجة عالية

١- ابن سينا، الشفاء -جوامع علم الموسيقى، ص ٩٧.

٢- المرجع السابق، ص ٢٣.

٣- انظر: ابن رشد، محمد بن أحمد، **تلخيص الخطابة**، تح: محمد سليم سالم، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٩٦٧م، ص ٥٩.

٤- انظر: المرجع السابق، ص ٨٩.

من عدم الضبط والبيان، واكتفى بالتأشير على ضرورة التوافق الزمني في أصوات الكلمات ، وأن تكون ملائمة لصورة الوزن العروضي الذي تنتسب إليه<sup>(١)</sup>.

إنَّ أهم ما يمكن ملاحظته عند القدماء في سعيهم لصياغة القانون الذي تستجيب له الأوزان الشعرية هو أنَّ القيم الإيقاعية المشكَّلة لهذه الأوزان ليست واضحة، كما يكتنفها الكثير من الالتباس، فليس معلومًا - ألبتَّة - مرجع التساوي الكمي في الأقوال الموزونة، وليس محدَّدًا ما يعبر عنها سواء أكانت التفاعيل، أم المقاطع، أم السواكن والمتحركات، ومن المؤكَّد أنَّ تعيين هذه القيم الإيقاعية سيسمح بإيجاد الهامش النوعي الذي يستدعي الكثير من المحاذير، خصوصًا فيما يتصل بالتغييرات الكثيرة (الزحافات والعلل) التي تطرأ على المتن الكمي للأقوال الشعرية.

لقد كان مسار التعسف المنهجي في استظهار الكيفية التي يتشكَّل بها إيقاع الشعر العربي ملحوظًا عند القدماء، ويبدو أنَّه لم ينحسر عند المحدثين، بل بدا من المواضع المنهجية في دراساتهم ، ويمكن الاستشكال على عيَّة مما ذهب إليه هؤلاء في توصيف الإيقاع الذي يتأسس عليه الشعر العربي، وهو ما سيعرض لحالة المشاكلة السلبيَّة مع مقولات القدماء في هذا الجانب. يقول محمد مندور عن الإيقاع الشعري بعد أن يجعل خاصيته التكوينية مرتكزة على التفعيلية: "الإيقاع عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"<sup>(٢)</sup>. وما هو مؤكَّد أنَّ هذا التعريف ، مثله مثل الكثير من التعريفات المعاصرة للإيقاع الشعري، لا يحدِّد الممثل لهذه الظاهرة الصوتية ، ولا يستطيع أن يفصل من جهة الفاعلية الإيقاعية بين الحركة والسكون أو بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة، فهو لم ينعزل عن المفهوم المجرد للإيقاع الذي يتمثَّل بكونه تكرارًا لظاهرة صوتية على مسافات متساوية أو متجاوبة ، والواضح أنَّ محمد مندور لم يخلُص إلى هذا التعريف بناءً على فهمه لمتطلِّبات الإيقاع الشعري ومرجعيات بنائه، ودليل ذلك أنَّه في معرض دراسته لأوزان الشعر العربي اعتبر ما قام به الخليل من تحليل للتفاعيل العروضية بالسواكن والمتحركات مؤشِّرًا

١- انظر: القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشارقة، ١٩٦٦م، ص ٢٢٦.

٢- مندور، محمد، في الميزان الجديد، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٣، ص ٢٣٣.



**التأسيس الإيقاعي للمتدارك في الشعر العربي: دراسة تحليلية**

على جهله بالمقاطع<sup>(١)</sup>، ويبدو - على الأغلب - أن الحكم الذي أصدره مندور على الخليل يفقر إلى أي أساس يدعمه في وقائع الوزن الشعري؛ "قالبية الإيقاعية للشعر العربي لا يمكن توضيح ما يطرأ عليها من تغيرات إلا بتحليلها إلى أصغر المكونات لها، وهي السواكن والمتحركات التي يؤدي حذف الأول منها وتسكين الثاني في إطار الوحدة المنطقية<sup>(٢)</sup> إلى نشوء الزحاف. أما المقاطع فإنها لا تستجيب لهذه الخاصية حتى يُحلل الكلام الشعري إليها، وهذا ما يعلل امتناع أن يكون الحذف زحافاً في فاعلاتن أو مفاعيلن أو فعولن، أو أن يكون القطف زحافاً في مفاعلتن"<sup>(٣)</sup>.

وعلى الحد ذاته يربط كل من محمد العياشي وسعيد البحيري الإيقاع بالفاعلية المقطعية دون غيرها من القيم الصوتية التي يتكون منها البناء الوزني للشعر، فالأول يلتفت إلى انتظام الحركة بمعايير الزمن وخضوعها لمبدأ النسبية والتناسب بوصفه ممثلاً للإيقاع الشعري<sup>(٤)</sup>، والآخر يرى هذا الإيقاع ناجزاً لتتابع المقاطع القصيرة والطويلة ضمن علاقة يحكمها التساوي أو التناسب في الزمن<sup>(٥)</sup>، والحقيقة أنه ليس مفهوماً ألبتة نزوع كل من العياشي وبحيري إلى عدّ المقاطع محوراً لفاعلية التأسيس الإيقاعي في الشعر، خصوصاً أن هذه المقاطع تبقى عرضة للتغيير في بنائها الكمي عن طريق الزحافات، ما يعني مخالفة اتساقها مع مبدأ النسبية والتناسب الذي يقتضيه الإيقاع، وهنا لا يجوز الاعتماد على خاصية التعويض الزمني لما تم حذفه من السواكن والمتحركات بوصفه ضامناً لتكوين الإيقاع، فالمقاطع القصيرة والطويلة ليست نقاط ارتكاز إيقاعي ضمن السلسلة الوزنية، بل دليل أنها قابلة للتغيير في محتواها الزمني، والقيمة الصوتية التي يتشكل الإيقاع من تكرارها على مسافات متساوية أو متناسبة لا بد أن تكون ثابتة، وغير قابلة للتغيير في القول الشعري، وهو الواقع الذي

<sup>١</sup>-انظر: المرجع السابق، ١٨٨-١٩٠.

<sup>٢</sup>-المقصود بالوحدات المنطقية الأسباب والأوتاد التي تتكون منها التفاعيل.

<sup>٣</sup>-العمري، سلامة محمد رضا، الإيقاع الشعري في ضوء النظام التحويلي للدائرة العروضية، ص ١٧.

<sup>٤</sup>- انظر: العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي، تونس، المطبعة العصرية، ١٩٧٦م، ص ٧٢.

<sup>٥</sup>- انظر: بحيري، سعيد، ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر في الشعر العربي، فصول، ٦م، ٣ع، مايو - يونيو، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص ٢٠٠.

يتتافى تمامًا مع الذهاب إلى أنّ المقاطع (القصيرة والطويلة) في النسق الوزني هي القيم الصوتية المشكّلة للإيقاع.

طبعًا ثمة دارسون يرون أنّ البنية الصوتية لتعاقب السواكن والمتحركات في النسق الشعري هي المسؤولة عن تكوين الإيقاع<sup>(١)</sup>، وثمة دارسون آخرون يأسسون بالتجريد الكلي لمفهوم هذا الإيقاع، فيتجاوزون الأساس الكيفي لبنائه، ويقدمون له وصفًا دون ضوابط محدّدة؛ وهو حسب ذلك يصبح عند حسام أيوب "جملة من القيم التي تُعاد مرارًا وتكرارًا، وكلّما أُعيد مرة سمي دورة، وكان بمثابة الحلقة في سلسلة الحركة، وحركة الأداء حركة دورية يُكرّر فيها المثال عشرات المرات أو أكثر في حلقات متساوية من حيث القيم الكمية والكيفية"<sup>(٢)</sup>، ويشفع أيوب ما ذهب إليه بملاحظة معقولة عن العلاقة بين الإنشاد الشعري والإيقاع؛ إذ إنّ الأول "لا يستقيم إذا ما كان ترديدًا للمقاطع الصوتية دون نسق إيقاعي، فلا بدّ من المزوجة بين نواتين إيقاعيتين، وهذه أبسط قواعد الإيقاع... وقرض الشعر هو إنشاد قائم على المزوجة بين مقاطع صوتية تُعرف بالأوتاد، ومقاطع صوتية تُعرف بالأسباب"<sup>(٣)</sup>. ولعلّ ما يؤسس له أيوب بعدّ الفاعلية الإيقاعية للشعر مبنيةً على التناوب بين الأوتاد والأسباب لا يخلو من جودة النظر في الأوزان العربية، لكنه على الرغم من ذلك يُدعن لخاصية عدم الموازنة بين مبدأ النسبية والتناسب الذي يقوم عليه الإيقاع، وبين جملة التغيرات (الزحافات والعلل) التي تتغير من الكم الزمني للمقاطع التي يتحدّث عنها (الأوتاد والأسباب).

إنّ ما ذهب إليه معظم الدراسات المعاصرة بتميز البعد التكويني للإيقاع على أساس المقاطع أو السواكن والمتحركات لم يُراعِ القيم الكمية الثابتة في تشكيل الأوزان الشعرية، وهو ما ترتّب عليه التداول العرفي لمفهوم الإيقاع المجرد من حيث إنّه تكرار منتظم للظاهرة الصوتية. ولعلّ الاستجلاء المحكم لمنزع هذه الدراسات في ربط الفاعلية الإيقاعية التي يقوم

<sup>١</sup>-انظر: الخريشة، خلف خازر ملحم، التداخل بين الوزن العروضي والإيقاع الشعري، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج ٩، ع ١٤، الأردن، ٢٠١٣م، ص ١٩.

<sup>٢</sup>-أيوب، حسام محمد إبراهيم، النوى الإيقاعية في بحور الشعر العربي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع ٩٤، السعودية، جامعة أم القرى، ٢٠١٢م، ص ١٦٦.

<sup>٣</sup>-المرجع السابق، ص ١٦٧.

**التأسيس الإيقاعي للمتدارك في الشعر العربي: دراسة تحليلية**

عليها الشعر بالمقاطع القصيرة والطويلة أو السواكن والمتحرّكات يبيّن خطأها بالمطلق، وحتى مع الافتراض أن تعويض الأزمنة المحذوفة سيكون ضابطاً لدينامية المقاطع أو السواكن والمتحرّكات في النسق الإيقاعي، فإنّ السؤال الجذري يبقى متصلاً بكيفية تحقيق ذلك، ومجرّد التصرّور أنّ تعديل المحتوى الزمني لمواضع الحذف يمكن أن يحقق مبدأ النسبية والتناسب الذي يقتضيه الإيقاع - لن يحلّ المشكل، أو يدفع إلى تجاوز الأثر المترتب على وجود الزحافات والعلل في التشكيل الشعري، ولعلّ الاستعانة بمثال على هذا الصعيد يوضّح ذلك. والمعطيات المقترحة لهذا المثال تتحدد بكتلة صوتية عشوائية عدّتها مجموعة من السواكن والمتحرّكات لا تتقيّد بأي ترتيب، على هذا النحو:

////////// //// //// //// //// //// (1A)

إنّ هذه الكتلة الصوتية المقترحة (A) يمكن أن تستجيب بعد التعديل غير المشروط في محتواها الزمني لمبدأ النسبية والتناسب الذي يقوم عليه الإيقاع، تماماً مثل أي كتلة عشوائية أخرى، وهو ما يعني أن كلّ مزيج مقطعي بعيداً عن محددات التعويض في الزمن قابل أن يتحوّل إلى تشكيل إيقاعي على سلّم الأوزان العربية، والمثال (A) سيبيّن ذلك استناداً إلى خاصية التعويض الزمني التي يُشار إليها بالفراغ في الكتلة المذكورة وتكون بمقدار ساكن، هكذا:

...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...// (A1)

وعلى هذا النحو تصبح الكتلة المقطعية (A) بعد التعديل هي الوزن المثالي لبحر الرجز:

// (A2)

لعل الوصول إلى الصيغة (A2) تبعاً لخاصية التعويض الزمني غير المنضبطة بمحددات - تكشف بوضوح عن حالة العسر لدى الباحثين في معاينة الكيفية لبناء الوزن في الشعر

العربي، كما تكشف أيضاً عن الاستحالة في أن يكون التناوب بين المقاطع القصيرة والطويلة أو السواكن والمتحرّكات هو العامل الفاعل الذي يتشكّل بمقتضاه إيقاع الشعر العربي. مثل هذه الحقيقة يمكن الاعتماد عليها في إدراك الأساس الذي قامت عليه النظرية العروضية عند الخليل، ومن ثمة معرفة السبب المنهجي الذي جعل الأخير يستثني "المتدارك" من بحور الشعر العربي، فما هو واضح أنّ الإيقاع الذي يعرف الخليل قوانينه جيّداً لا تمرّ له أية فاعلية في الشعر إلاّ عن طريق التكرار المنتظم لقيمة صوتية ثابتة في الزمن، وغير قابلة للتعديل، وهذه القيمة الصوتية تتمثل تحديداً في الأوتاد، وهي أقوى وأمكن في ثبوتها من الأسباب، وعلّة ذلك أن الوند (المجموع أو المفروق) من الناحية الكمية يتألف من متحرّكين وساكن، ما يعني أنّه في الزمن والتركيّب أقوى من المقاطع القصيرة أو الطويلة ومن السواكن والمتحرّكات، كما أنّ بنيته الزمنية ليست متّصلة كالمقاطع القصيرة والطويلة، بل تتأسس على انعراج في العناصر الصوتية التي تتكوّن منها.

لقد كانت النظرية العروضية لأوزان الشعر التي رصدها الخليل قائمة بشكل جذريّ على سلامة المبنى للأوتاد، ولعلّ الخلوّص إلى ذلك يمثّل ضرورة موضوعية تتطلّبها حركيّة الإيقاع التي تتشكّل من تتابع الأوتاد على مسافات منتظمة ومتناسبة، أمّا "الأسباب"؛ فإنها تضطلع بخاصية التنظيم الزمني لورود وتكرار هذه الأوتاد، وفي حال وقوع الزحاف عليها يتم الوصول إلى كمّها المثالي عن طريق التعويض الزمني لأجزائها المحذوفة. إذن، وفقاً للمعايير والمحدّدات الإيقاعية لم يكن الخليل غافلاً عن المبدأ الذي تقوم عليه أوزان الشعر، فقد كان مدركاً لاستحالة أن يقع "القطع" زحافاً في حشو الأوزان، لأنّ ذلك يُعدّ تفتيتاً للأساس الذي بُنيّت عليه نظريّة العروض، وهو سلامة مبنى الأوتاد. وهذا العامل المتّصل تحديداً بالتغيّر الذي يطرأ على بنية الوند المجموع هو الذي أدّى إلى إهمال الخليل لما سمّاه الباحثون "المتدارك"، ولا يمكن بطبيعة الحال تسويغ هذا الإهمال بمقولة أن العرب لم ينظّموا على "المتدارك"، لا سيّما أن هناك بعض الشواهد لاستثمار هذا الوزن في شعر القدماء<sup>(1)</sup>،

<sup>1</sup>-انظر مثلاً: العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد، الجامع في العروض والقوافي، تح: زهير زاهد وهلال ناجي، ط ١، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٦، ص ٢٥٨-٢٦٠.

**التأسيس الإيقاعي للمتدارك في الشعر العربي: دراسة تحليلية**

ولو كان الأمر كذلك لما أثبت الخليل كلاً من "المضارع" و"المقتضب" على الرغم من ندرة النظم عليهما في شعر العرب، وقد أهملهما الأخفش لهذا السبب تحديداً<sup>(١)</sup>، وعلى الصعيد ذاته يبدو من الملحوظ أنّ "المتدارك" إذا وقع "القطع" في حشوه مع ورود إحدى تفعيلاته تامّة لا يمكن أن يكون إيقاعه صحيحاً في الأذن؛ إذ إنّ الهوية الموسيقية لهذا الوزن تتسم بالهدوء الناتج عن تثبيط المتحرك الأول من الوند المجموع لزمن التفعيلة، بينما سيكون حذف هذا المتحرك تسريعاً له، وخروجاً على ثابت الانتظام الإيقاعي. ومن المهمّ هنا توقّع أنّ الخليل تبعاً لعمل الدوائر العروضية يستطيع أن يخلص إلى تكرار (فاعلن /ه//ه) أربع مرّات عن طريق تجاوز الوند المجموع الأول في وزن "المتقارب" والابتداء من السبب الخفيف الذي يأتي بعده مباشرة، على النحو الآتي:

**المتقارب: فعولن فعولن فعولن ← المتدارك: لن فعولن فعولن فعولن فعولن**  
(فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)

أمّا الزحافات والعلل التي تطرأ على هيكل "المتدارك" الوزني، فليس مطلوباً من الخليل إلا أن يجربها كما أجراها في أوزان البحور الأخرى، أي حذف ثواني الأسباب في الحشو على سبيل الخبن بما ينتج عنه من تغيير (فاعلن /ه//ه) إلى (فَعْلُن //ه)، و"قطع" تفعيلتي العروض والضرب على سبيل علّة النقص بما ينتج عنه من تغيير (فاعلن) إلى (فاعل /ه//ه). أمّا علل الزيادة في "المتدارك"؛ فلن تخرج عن "الترفيل" و"التذييل"، حيث تتغيّر (فاعلن) إلى (فاعلاتن /ه//ه) و(فاعلن /ه//ه) على التوالي.

إنّ المانع الموضوعي الذي دفع الخليل إلى القفز عن إيقاع "المتدارك" كما تجلّيه الدائرة العروضية هو ضمان التماسك لنظريته في الأوزان، ولعل ذلك يُعدّ مؤشراً نوعياً على معالجته الدقيقة للكيفيات الصوتية التي انتظم بها الشعر العربي، فافتراض الخليل أنّ "المتدارك" الذي يقع في حشوه "القطع" منفكاً من "المتقارب"، وأنّ قبوله للقطع في الحشو سيجعله باطلاً بالقوانين الإيقاعية - هو صحيح بالضرورة، ويمكن هنا استدعاء هذا النسق

<sup>١</sup>-انظر: عبد الرحمن، عبدالله محمد، مهملات الأوزان في الدوائر العروضية، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية، مج ١٤، ٢٤، غزّة، ٢٠١٢م، ص ٥٧.

من "المتدارك" الذي يركن في فاعليته الإيقاعية لوجود الوتد المجموع، ثم المصادقة على مسوغات حجه من قائمة الأوزان الشعرية عند الخليل. يقول الحصري القيرواني:

يا ليلُ الصبُّ متى غدُهُ      أقيامُ الساعةِ موعدهُ  
فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ      فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ

ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/

لقد تمّ بيان الأهمية التي ينطوي عليها إبقاء بنية الوتد المجموع سالمة من أي تغيير في الأوزان الشعرية المحصورة عند الخليل، فإذا ظلّ الافتراض أنّ هذا الوتد من المكونات المقطعية لوزن "المتدارك" قائماً؛ فهذا يعني أنّ صورة (فَعْلُنْ ه/ه/) التي تتحقّق ثلاث مرات في البيت السابق ستستجيب للتغيير الزمني في جزئها الأول (فع ه/ه/)، وصولاً إلى تكريس مبدأ النسبية والتناسب الذي يقتضيه الإيقاع، وبعيداً عما تمنعه النظرية العروضية عند الخليل سيكون "القطع" الذي تعكسه صورة (فَعْلُنْ) في البيت السابق انحرافاً جذرياً عن أي أثر إيقاعي تحدّثه التفعيلة التامة (فاعلن ه/ه/ه/ه/ه/ه/)؛ إذ إنّ التغيير في المحتوى الكمي للوتد المجموع خارج تفعيلتي العروض والضرب سيتجاوز مقدار الساكن إلى مقدار حرف متحرّك، وهذا مما يمتنع تسويغه من وجهة نظر إيقاعية، لأنّ حصيلة ذلك ستكون الإخلال بالبناء المقطعي لقيمة صوتية هي محور تشكيل الإيقاع، ما يعني أنّ السبب الخفيف (فع ه/ه/) سيفتقر إلى مؤشر الاعتماد على الوتد المجموع الذي يليه، ومن ثمة تنتفي الهوية الإيقاعية للتفعيلة بسبب التغيير في ارتكازها الصوتي الذي يمثّله هذا الوتد.

وفي سياق الدفع بالملابسات الإجمالية التي ترفد وزن "المتدارك" يمكن التنبيه على أنّ البيت السابق مع مراوحته بين صورتَي (فَعْلُنْ) و(فَعْلُنْ) تحديداً خالٍ من التعنّز الإيقاعي، ولعلّ قراءته بمعزل عن القيمة النغمية التي تمثّلها (فاعلن) يسمح بمثل هذا الاستنتاج، والملحوظ أنّ هذا النسق الذي تجتمع فيه صورتا (فَعْلُنْ) و(فَعْلُنْ) ينتج عنه إيقاع سريع وصاخب يتغاير تماماً مع الإيقاع الذي ينتج عن مفكوك "المتقارب"، وهذا الأخير يتسم بالهدوء والنقل الذي يجلبه انتظام ورود الوتد المجموع بعد كل سبب خفيف، هكذا:

التأسيس الإيقاعي للمتدارك في الشعر العربي: دراسة تحليلية

فاعِلن فاعِلن فاعِلن

ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/

ومما يسهل معاينته أن محافظة الوند المجموع على بنيته في مفكوك "المتقارب" الذي أهمله الخليل ستؤدي إلى منع التدفق في الأسباب الخفيفة، حيث يحول هذا الوند دون اتصالها، وهو حدث إيقاعي جوهري يتولد منه الهدوء المسبب بتواتر الارتكاز والثقل بعد كل سبب خفيف. وعلى النقيض من ذلك يمكن الخلوص إلى أن الصيغة الوزنية المتداولة التي يجتمع فيها (فَعْلُن) و(فَعْلُن) تُصدّر صفات إيقاعية مغايرة، فعدم وجود الارتكاز الذي يمثله الوند سيؤدي إلى تدفق الأسباب، ومن ثمة ستكتسب هذه الصيغة صفة التسارع في الإيقاع. إن محصلة التقويم المنهجي للتباين بين إيقاع مفكوك "المتقارب" الذي تسلم في حشوه بنية الوند المجموع، وإيقاع النسق الذي تجتمع في حشوه صورتا (فَعْلُن) و(فَعْلُن) هي أن هذين الإيقاعين ليسا من جنس بعضهما، وأن كل واحد منهما يمثل بحرًا مختلفًا عن الآخر، وتبعًا لذلك لا تجد هذه الدراسة مناصًا من تحديد الدافع عند الخليل لإقصاء "المتدارك" من لائحة الأوزان العربية، وهو واحد من اثنين؛ أولهما أنه لم يثبت للعرب متن شعري على مفكوك "المتقارب"، فتم إغفاله بناءً على ذلك - لكن هذا الدافع لا يبدو مرجحًا خصوصًا أن الخليل قد امتنع عن ذكر هذا الوزن مع البحور المهملة، وثانيهما أن الخليل قد أخذ التصور بأن مفكوك "المتقارب" يقبل في حشوه "القطع"، وهو ما يخالف المبدأ الذي قامت عليه أوزان الشعر العربي في ثبات البنية المقطعية للوند المجموع، ولعل ذلك - كما بيّنت الدراسة في موضع سابق - يُعد سببًا كافيًا عنده لإبطال هذا الوزن، ونفيه من قوائم البحور المثبتة.

### المتدارك في المجال العروضي

لم تأت الدراسات العروضية في معظمها - على "المتدارك" إلا ضمن صيغٍ تسطيحية تصلُّه أو تفصله عن نظرية الخليل، إذ تمَّ التعاطي مع هذا الوزن تارةً بوصفه نتاج وعي مستحدّث يخالف تأصيلات الخليل لعروض الشعر العربي، وتارةً أخرى كان تبني هذا الوزن مشفوعاً بإقرار أنّ المتدارك، حتى مع ورود (فعلُن) في حشوه، منفكٌ من "المتقارب" حسب فاعلية التحويل في الدائرة العروضية، وليس بعيداً عن ذلك لم يتوقّف الاستثمار في ملابس "المتدارك" على قاعدة أنّه واقع تماماً في مجال العلم العروضي عند الخليل حتى مع حسيبة "القطع" التي تعكسها صورة (فعلُن / ه/ه) في حشوه. ولعل الاستعراض المجمل لحزمة التوصيفات التي شفعتها القدماء مع الحديث عن هذا الوزن سيكون كافياً لإثبات وقائع التشتت وعدم الاتساق في تناول نظرية الخليل، كما سيكون دالاً على أنّ هذه التوصيفات قامت بالتعمية على التّأصيل العروضي الصحيح لتشكّل الأوزان الشعرية.

إنّ ما تتوخّاه هذه الدراسة لا يتّصل باجتلاب أية ضرورة موهومة لإثبات نسبة "المتدارك" إلى الأخفش، لا سيّما في ظلّ الإشكالات الإيقاعية التي يفرضها هذا الوزن كما هو متحقّق في المنجز العروضي بشقيه التراثي والمعاصر. ومع افتراض أنّ الأخفش هو من قام فعلاً بإثبات هذا الوزن، فلا يبدو من الموضوعية الادّعاء بأنّ صاحب "المتدارك" له فضل الجدّة فيما توصل إليه؛ لأنّه لم يأت في صنيعه بأكثر من التطبيق على مبادئ اشتقاق الأوزان كما حدّتها الدوائر العروضية التي اخترعها الخليل، مع ملاحظة أنّ هذا التطبيق لم يسلم من العوار في تخريج "المتدارك"، كونه نزع إلى الخطأ في إجازة المسّ ببنية الوند المجموع ضمن حشوه العروضي، وهو ما لا يستجيب لشروط الصحة الإيقاعية التي تقتضيها الأوزان. ومن نافلة التوقّع - على صعيدٍ متّصل - أنّ الأخفش قد لا تكون له علاقة بإثبات "المتدارك" لا سيّما أنّ كتابيه "العروض" و"القوافي" لم يقعا على أيّ ذكر لهذا الوزن، ولو كان الأخفش هو صاحب "المتدارك" لكان الأولى به - على الأقلّ - أن يشير إليه مع بحور الخليل الخمسة عشر التي تحدّث عنها في كتابيه، وهذه وجهة نظر معقولة أسهبت في تصديرها دراسة



**التأسيس الإيقاعي للمتدارك في الشعر العربي: دراسة تحليلية**

محمد عبد المجيد الطويل المذكورة سابقاً<sup>(١)</sup>، وعلى أية حال يبقى من المهم الإشارة إلى أنّ إثبات الأخفش لهذا الوزن مع موضوعية الشك في استدراكه على الخليل - لم يكن مهمّاً وفق الاعتبارات التي تمّ توضيحها، ودليل ذلك أنّ أول إحالة لهذا الاستدراك على الأخفش الذي تُوفي في منتصف العقد الثاني من القرن الثالث الهجري (٢١٥هـ) مصدرها "الدرّ النضيد" لابن واصل الحموي<sup>(٢)</sup> الذي توفي في نهايات القرن السابع الهجري (٦٩٧هـ)، ما يعني أنّ الاستغراق الزمني لتصدير هذه المعلومة قد ناهز ما يقصُر عن خمسة قرون بقليل، وتبعاً لذلك يمكن أن يعكس هذا الفاصل الزمني الطويل بين الأخفش وإحالة استدراك هذا الوزن عليه واحداً من أمرين، أولهما أنّ إثبات الأخفش لهذا الوزن لم يكن على درجة عالية من الأهمية، خصوصاً أنّه جاء تطبيقاً على نظرية الخليل، وآخرهما أنّ الأخفش ليس صاحب الاستدراك لهذا الوزن لا سيّما أنّ إشارة الحموي لا مرجع لها في كافة المؤلّفات العروضية السابقة عليه.

أمّا أوّل ذكر لهذا البحر؛ فقد كان في القرن الرابع الهجري عن طريق ابن عبد ربّه (٣٢٨هـ) في كتابه العقد الفريد، إذ وضعه في خانة الأوزان المهملة التي لم ينظّم عليها العرب، وهو ما عبّر عنه في أرجوزته بهذين البيتين<sup>(٣)</sup>:

وبعدها خامسة الدوائر للمتقارب الذي في الآخر  
ينفكّ منها شطره وشرّ لم يأت في الأشعار منها ذكر

إنّ أهمّ ما يلفت الانتباه في ذكر ابن عبد ربّه للوزن المنفكّ من "المتقارب" هو القيام بما لم يقدّم به الخليل، حيث جعله من مهملات الأوزان مخالفاً بذلك إنكار الخليل التام له، وعدم عدّه من هذه المهملات أصلاً، فهو يصرّح بوضوح أنّه أخذ "العروض" مختصراً من كتاب الخليل<sup>(٤)</sup>، ولعلّ ذلك يكشف بوضوح أنّ صاحب العقد الفريد لم يكن متعمّقاً في فهم نظرية العروض التي جاء بها الخليل، كما أنّ مختصره العروضيّ لم يسع إلى اجتلاب السبب

<sup>١</sup>-انظر: الطويل، محمد عبد المجيد، أسطورة تدارك الأخفش للبحر المتدارك، ص ٧.

<sup>٢</sup>-نقلًا عن المرجع السابق، ص ١٣.

<sup>٣</sup>-ابن عبد ربّه الأندلسي، محمد بن أحمد، العقد الفريد، تج: عبد المجيد الترحيني، ط ٣، ج ٦، بيروت دار الكتب العلمية، ١٩٨٧م، ص ٢٨٧.

<sup>٤</sup>-المرجع السابق، ج ٦، ص ٢٧٧.

الحقيقي الذي أدى إلى سحب هذا الوزن نهائياً من قائمة البحور المستعملة والمهملة في الشعر العربي، وفي الوقت ذاته يبدو أن ابن عبد ربّه لم يضع في حسبانته أنّ هذا الوزن قد يدخله "القطع" في حشوه، إذ كان متماشياً مع الخليل في وجوب المحافظة على بنية الوند المجموع بعيداً عن تفعيلتي العروض والضرب، وإذا كان التوجيه التقليدي للسبب الذي منع الخليل من إثبات هذا البحر عند ابن عبد ربه هو عدم استعماله عند العرب، فإن ذلك يستوجب بالضرورة التساؤل حول الأسباب التي أدت إلى عدم نصّ الخليل عليه في البحور المهملة. ومما يمكن التنبيه إليه فيما ذكره ابن عبد ربه عن هذا الوزن هو إشارته إليه بعيداً عن إعجاز استدراكه من أحد، لأنه لو كان متحصلاً في ذهنه "المتدارك" المنسوب إلى الأخفش لما أغفل الحديث - بالقبول أو الرفض - عن "القطع" في حشوه، وهو من الحثيئات المتلازمة مع هذا الوزن "المحدث".

لقد كان التراث العروضي في مواكبه لإيقاع "المتدارك" حافلاً بالانفلات من أية مرجعية للحكم عليه بعيداً عن مساطر الخليل التي رسمت حدود الأوزان الشعرية، وهو ما تمثل في سلسلة طويلة من الأقوال العروضية التي توقّرت على "المتدارك" من جهة النفي أو الإثبات لاستعماله في الشعر العربي، ومن اللازم الانتباه إليه في هذا الجانب أنّ معالجة "المتدارك" في التراث العروضي لم يتمّ تنسيقها أصلاً على قاعدة الوعي بكيفية الاستثمار الصحيح لنظرية الخليل، ومن النماذج الدالة على ذلك إثبات "المتدارك" استناداً إلى فرضيات تدعم فيه تماماً من لائحة الأوزان العربية، وهو ما يمكن العثور عليه في أوّل حديث عن هذا الوزن مستعملاً عند العرب، وصاحبه أبو الحسن العروضي (٣٤٢هـ)، إذ جاءت مداخلته عن "المتدارك" الذي سمّاه "الغريب"<sup>(١)</sup> مشفوعة بالتباس التوظيف لدوائر الخليل. وهذا ما نصّ عليه في معرض وقوفه على الدائرة الخامسة من الدوائر العروضية، وهي دائرة "المتقارب": "اعلم أنّ هذه الدائرة (المتقارب) فيها باب واحد مؤلف من أجزاء خماسية، وهي:

**فعولن/فعولن/فعولن      فعولن/فعولن/فعولن**

وهذه الأجزاء أوتادها متقدّمة وأسبابها متأخرة، فإذا قدمنا الأسباب على الأوتاد صارت:

<sup>١</sup>-انظر: العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد، الجامع في العروض والقوافي، ص ٢٥٨.

التأسيس الإيقاعي للمتدارك في الشعر العربي: دراسة تحليلية

### فاعِلن/فاعِلن/فاعِلن فاعِلن فاعِلن/فاعِلن/فاعِلن

فأقل أحوال هذا الباب أن يكون مثل الوافر في دائرته؛ لأن جزء الوافر مفاعِلتن، فإذا تأخر الوند صار متفاعِلن ... فكذاك يجري أمر هذه الدائرة إذ كان مفاعلتومتفاعِلن في الوافر والكامل جزءين من سباعيين ينفك أحدهما من الآخر لا فصل بينهما لزم هذه الدائرة ما يلزم تلك الدائرة فوجب أن يكون للمتقارب شعر على خلافه، أجزاءه مخالفة لأجزائه وينفك كل واحد منهما من صاحبه، فإن قال قائل: ما اسم هذا الباب من هذه الدائرة؟ قيل له: لم يُر الخليل ذكر هذا الباب البتة ونحن نسميه الغريب<sup>(١)</sup>.

ويعطف أبو الحسن العروضي على هذا الكلام قوله: "فإن قال: فهل وجدت منه شيئاً مروياً، قيل له: أكثر من أن يُحصى في شعر المحدثين خاصة، فأما القديم فنزر قليل. فمما قيل إنه قديم قوله:

أشجاك تشتت شغبِ الحيّ م فأنت له أرقّ وصبّ  
... وقوله:

### زمت إبل للبين ضحى في غور تهامة قد سلكوا

... فأما ترك الخليل ذكر هذا وإخراجه عن أشعار العرب فلأشياء نحن نذكرها... فمنها: أن هذا النوع من الشعر لما قلّ ولم يُرو منه عن العرب إلا النزر القليل، ولعلّه أيضاً مع قلته لم يقع إليه، أضرب عن ذكره ولم يُلحقه بأوزانهم، وأيضاً فإنّ هذا الوزن قد لحقه فساد في نفس بنائه أوجب ردّه، وذلك أنّه يجيء في حشو أبياته "فعلن" ساكن العين، ومثل هذا لا يقع إلا في الضرب خاصة، أو في العروض إذا كانت مصرّعة، فأما في حشو البيت فغير جائز، وما عُلم في شيء من أشعار العرب<sup>(٢)</sup>.

لعلّ أبرز ما يمكن استنتاجه من استناد أبي الحسن على الدائرة العروضية في تخريج "المتدارك" الذي سماه "الغريب" هو حصريّة تناوله للتفعيلات المثالية المنفكة من وزن المتقارب، بمعنى أنّه نظر للتفعيلات التامة، ولم يراع التغيرات (الزحافات) التي تطرأ عليها. ومن البدهي أنّ هذه الزحافات في تشكّلها يجب أن تستجيب لفاعلية التحويل في الدائرة

<sup>١</sup>-المرجع السابق، ص ٢٥٧-٢٥٨.

<sup>٢</sup>-المرجع السابق، ص ٢٥٨-٢٥٩.

العروضية، فمثلما تكون (فاعِلن /ه//ه) التامة في "المتدارك" متحوّلة عن (فعلون /ه//ه) التامة في "المتقارب" لا بدّ أن تكون (فعلُن /ه//ه) في "المتدارك" متحوّلة عن نظير لها في "المتقارب"، ولأنّ "القبض" هو الزحاف الوحيد الذي يطرأ على (فعلون) في "المتقارب" لتصبح (فعلُ /ه//ه) سيكون التغيّر الذي يقابله في "المتدارك" (فعلُن /ه//ه) حسب قوانين الدائرة العروضية، حيث يتم تأخير الوند المجموع عن السبب الخفيف أو ما ينوب عنه بعد حذف ساكنه على سبيل الزحاف، وهو المتحرّك (فَ /)، ويمكن توضيح ذلك بالعلاقة الآتية:

<u>التفعية التامة في المتقارب</u>	<u>التحويل</u>	<u>التفعية التامة في المتدارك</u>
فعلون	←	لن فعو (فاعِلن)
/ه//ه		ه//ه
<u>التفعية المتغيرة في المتقارب</u>	<u>التحويل</u>	<u>التفعية المتغيرة في المتدارك</u>
فعلُ	←	لُ فعو (فعلُن)
/ه//		ه//
—	←	لُنُ عُو (فعلُن)
		ه//ه

إذن، وفقاً لفاعلية التحويل في الدائرة العروضية ليس ثمة تسويغ لصورة (فعلُن) في حشو "المتدارك" أو "الغريب" كما أوردت نماذج الاستشهاد عليها، والخليل الذي أصل لنظريّة الدوائر العروضية كان واعياً لذلك تماماً، وهو ما هيأ له - في حدود هذا المعطى اغفال "المتدارك"، والتعاطي معه على أساس أنه نسقٌ وزنيٌّ مخالف للمبادئ التي قام عليها النظام الصوتي للشعر العربي، وما يؤخذ على أبي الحسن أنّه حمل الخطأ في صورة (فعلُن)، مع افتراض أنّها من زحافات مفكوك "المتقارب"، على عدم ورودها عند القدماء، فلم يوضّح خطأ هذه الصورة انطلاقاً من الوزن الذي ترد فيه ، واكتفى برفض إجازتها لأنّ ذلك "ما علم في شيء من أشعار العرب"، والغريب فيما ذهب إليه أبو الحسن العروضي أنه يعدّ ما استخدمه العرب في أشعارهم معياراً لصحيح الوزن، فهو لا يكتفي بالاعتقاد في سلامة الأوزان التي

التأسيس الإيقاعي للمتدارك في الشعر العربي: دراسة تحليلية  
نظّم عليها العرب، بل ينزع إلى ما هو أبعد من ذلك في تقدير أنّ أيّ وزن لم تستخدمه العرب هو خطأ بالضرورة.

ومثل هذا التوجّه في إثبات "المتدارك" بالركون إلى فاعلية الدائرة العروضية، ثمّ عدّ (فعلن) من الصور التي تدخل في تشكيلاته سايره غير عروضي، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: أبو نصر الجوهري (٣٩٨هـ) صاحب "عروض الورقة"<sup>(١)</sup>، والخطيب التبريزي (٥٠٢هـ) صاحب "الكافي في العروض والقوافي"<sup>(٢)</sup>، وبدر الدين الدماميني (٨١٧هـ) صاحب "العيون الغامزة على الخبايا الرامزة"<sup>(٣)</sup>.

إنّ أبسط اعتراض يمكن تصديره حول المؤلفات التي تبنت هذا التوجّه غير متّصل بصواب أو خطأ إثبات "المتدارك" على طريقة الخليل، بل هو متّصل بالتناقض المنهجي الذي يَسُوِّفُهُ إقرار صورة (فعلن) في تشكيلات هذا الوزن على الرغم من عدم استجابتها لفاعلية التحويل في الدائرة العروضية، ولو كان ثمة وعي حقيقي تستثمر فيه هذه المؤلفات لنزعت إلى إغفال "المتدارك" كما فعل الخليل، أو إثباته بملاسات جديدة لا تجعل من (فعلن) إحدى صور (فاعلن) - بل من عداد وزن جديد لا ينتمي أصلاً إلى دائرة "المتقارب"، والحقيقة الداعمة لذلك أنّ كافة النماذج الشعرية التي تمّ التمثيل بها على هذا الوزن لا يجتمع فيها، ألبتّة، (فعلن) و(فاعلن)، ولو كانت الأولى من صور الثانية لما امتنع أن يجتمعا معاً في سياق وزن واحد.

وما هو غريب حقاً أنّ هذا الاتجاه المرتبك منهجياً في معالجة "المتدارك" أصبح مهيمناً على الوعي العروضي لدى المتخصصين وغير المتخصصين، إذ صار مرجعاً وحيداً لتوصيف هذا الوزن ومجريات تشكيله الإيقاعية.

١- الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد، عروض الورقة، تح: محمد العلمي، ط١، المغرب، دار الثقافة، ١٩٨٤م، ص٦٨-٦٩.

٢- التبريزي، الخطيب، الوافي في العروض والقوافي، تح: فخر الدين قباوة، ط٤، دمشق، دار الفكر، ١٩٨٦، ص١٨٧.

٣- نقلاً عن: خلوف، عمر، البحر المتدارك، مجلّة الدراسات اللغوية، مج٤، ع٢، السعودية، ٢٠٠٢م، ص٢٤٢.

ثمة اتجاه آخر كان يستجيب لواقع أن "المتدارك" - تبعاً لما حقّته المؤلفات العروضية - يمثل وزناً جديداً لا علاقة له بدائرة "المتقارب"، وليس مفكوكاً منها أصلاً. وهذا الاتجاه، على الرغم من صحة الافتراض الذي قام عليه، لكنّه لم يساير الموضوعية في تخريج "المتدارك" وتسويغ التغيرات التي تطرأ على حشوه العروضي، وهنا لا يمكن تجاوز ما ذهب إليه حازم القرطاجني على هذا الصعيد، إذ وجد أنّ هذا الوزن الذي سمّاه "الخبب" يتألف من (متفاعلتن

ه//ه//ه//ه) تتكرّر مرتين في شطره<sup>(١)</sup>، ومثّل على ذلك بيت أحد الشعراء الأندلسيين:

أملت لقاءك في الحلم فزجرت العين فلم تتم  
ه//ه//ه//ه ه//ه//ه//ه

متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن

إنّ الاعتقاد بوجوب المحافظة على بنية الأوتاد في الحشو العروضي للأوزان الشعرية هو الدافع الأساسي عند القرطاجني لإنكار أن تكون (فعلن) من صور (فاعلن)، فهو يرى أنّ القطع في الأوتاد إنما قصد به تنويع الضروب، وإنما يكون ذلك في نهاية الأجزاء، لا في صدورها. وهذا الوجه هو بعض الوجوه التي يتبين بها فساد رأي من جعل شطر الخبب مركباً من (فاعلن) أربع مرات، وزعم أنّ الخبب الثرم في جميع أجزائه وجاز فيها القطع. ولا يلتزم بخبب ولا يجوز قطع إلا في عروض أو ضرب<sup>(٢)</sup>، وينزع حازم لتسويغ هيئة التشكيل الإيقاعي التي يأتي عليها "الخبب"، فيجيز بعض التغيرات على التفعيلة المقترحة (متفاعلتن ه//ه//ه//ه)، وهي قبولها "الإضمار" لنتغير إلى (متفاعلتن ه//ه//ه//ه)، وأيضاً تسكين رأس الوند المجموع في آخرها خوفاً من استنقال توالي الحركات، فتتغير إلى (متفاعلتن ه//ه//ه//ه)<sup>(٣)</sup>.

وما هو محير حقاً في رأي حازم أن (متفاعلتن) عنده تتكوّن من ثلاثة أجزاء، هي السبب الثقيل (مت //)، والوند المفروق (فاع //ه//)، والوند المجموع (لثن //ه//)، ما يعني أنّ بنية الوند سوف تتعرض للتغيير حسب ما يطرأ على (متفاعلتن) من التغيرات التي يجيزها في النصف الأخير من التفعيلة (علثن //ه//ه//ه//ه)، ووفقاً لذلك يظلّ حازم في دائرة الخطأ الذي حكم

<sup>١</sup>-القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٢٩.

<sup>٢</sup>-المرجع السابق، ص ٢٢٩-٢٣٠.

<sup>٣</sup>-المرجع السابق، ص ٢٢٩.

**التأسيس الإيقاعي للمتدارك في الشعر العربي: دراسة تحليلية**

به على الآخرين ممّن أجازوا "قطع" (فاعلن) ضمن حشو "المتدارك". وبطبيعة الحال يحاول حازم الخروج من هذا المشكل، فيقع في تناقض كبير، لا سيّما عندما يذهب إلى اعتماد "التشعيث" بدلاً من "القطع" لتسوية صورة "فعلن في حشو" "المتدارك"، يقول حازم: "وعلى هذا يجب أن يُتأَوَّل التشعيث في الجميع لأنّ الوند يصير بخين السبب الذي قبله جزءاً من فاصلة، فيسكن رأس الوند تخفيفاً، لأنّ الفواصل قد يُستثقل توالي الحركات فيها"<sup>(١)</sup>.

إنّ كلام حازم عن التشعيث يترتب عليه بالضرورة استدعاء (فاعلن) بوصفها التفعيلة التامة فيما سمّاه "الخبب"، مع أنّه أنكر قبل ذلك وجودها في هذا الوزن، ف"التشعيث" عنده يتحصّل من "خبين" السبب وتسكين رأس الوند الذي يليه، والسبب الذي يقصده حازم هنا هو السبب الخفيف، لأنّ "الخبين" هو حذف للسكن الثاني من التفعيلة، أما السبب الثقيل في صدر (متّفاعلتن)، فلا يدخله "الخبين"، لأنّ الثاني منه يكون متحرّكاً، وبالنسبة للوند الذي يتحدث حازم عن تسكين رأسه بعد "خبين السبب الذي يسبقه مباشرة على سبيل "التشعيث"، فهو الوند المجموع، وليس الوند المفروق، لأنّ الأخير (فاع /ه/) لو تم تسكين رأسه سينتج عن ذلك التقاء الساكنين في الحشو، وهذا غير جائز على الإطلاق.

إذن لا مناص من أنّ "التشعيث" عند حازم كان خاصّاً بـ(فاعلن) حصراً، ولم يكن المقصود به (متّفاعلتن)، وهذا ما يجعل من حازم مستوفياً لنصاب عدم الموضوعية في تنبيهه لما أنكره على الآخرين ممّن عدّوا (فاعلن) التفعيلة الرئيسة التي يقوم عليها وزن "المتدارك".

وبعيداً عن التناقض الذي تمثّل عند حازم في هذه المسألة سيكون من المتعذّر قبول "التشعيث" في (فاعلن) بالملابسات المذكورة، وليس أدلّ على عدم الدقّة فيما ذهب إليه حازم من أنّ الوند المجموع (ه//) الذي يقع بعد السبب الخفيف (ه/) في حشو الأوزان الشعرية لا يمكن أن يستجيب للتشعيث بالكيفية المشار إليها، وإلاّ لصحّ أن تأتي (فاعلتن /ه//ه/) في حشو الرمل على صورة (فعلاتن /ه/ه/) استناداً إلى قاعدة الإجازة لخبين السبب الخفيف الأول في التفعيلة وتسكين رأس الوند الذي يليه، وكذلك سيكون مباحاً من الناحية الإيقاعية ورود (متّفاعلتن /ه//ه//) على صورة (متّفاعلتن /ه//ه//) في حشو الكامل. وبمعنى آخر ستقبل

<sup>١</sup>-المرجع السابق، ص ٢٢٩.

أي تفعيلية يأتي فيها الورد بعد السبب الخفيف بالتشعيب، وهو ما لا يمكن أن يكون صحيحاً من الوجهة العروضية أو الإيقاعية، لأنّ "التشعيب" مثل "القطع" من حيث إنّ كلا منهما يؤثر في سلامة مبنى الأوتاد، وليس مهماً أن يكون التغيير في بنية هذه الأوتاد ناتجاً عن تسكين رأس الورد المجموع وخبين السبب الخفيف الذي يقع قبله، وهذا هو "التشعيب" عند حازم، أو أن يكون ناتجاً عن حذف آخر الورد المجموع وتسكين ما قبله، وهذا هو القطع عند العروضيين ممّن أجازوا صورة (فَعْلُن) في حشو "المتدارك"، فأنكر حازم ذلك عليهم. لقد كانت الخطوة التي قام بها حازم القرطاجني نواة حقيقية لتأسيس اتجاه في البحث العروضي المعاصر ينحاز إلى الفصل بين الوزن الذي يمثّله مفكوك "المتقارب"، ولا تظهر في حشوه صورة (فَعْلُن)، والوزن الذي يراوح في استعمال تفعيلاته بين (فَعْلُن) و(فَعْلُن)، وقد بدا هذا الاتجاه أكثر اتساقاً مع معطيات العلم الإيقاعي من حازم، على الرغم من أنّ الأخير أقام محاولته في التنظير للمتدارك على تفصيلات عروضية دقيقة، لكنّها - مع هذه الحقيقة - كانت تتسم بالتناقض والسلبية في مواضع عديدة، وهو ما تعذّر معه الوصول إلى النتائج المطلوبة.

إنّ هذا الاتجاه الذي نزع إلى الفصل بين الوزنين المذكورين عبّرت عنه بعض المحاولات المحدودة، ومثل هذه المحاولات على الرغم من موضوعيتها لم تشكّل ثقلاً كبيراً في سلة الدراسات العروضية المعاصرة، كما أنّها لم تفرز أي مساحة لوضع النتائج التي توصلت إليها ضمن نطاق تطبيقي تداولي، إذ بقيت موقوفة عن التبيّي والتعميم في كافة الحالات. وممن عبّروا عن هذا الاتجاه الباحث أحمد مستجير الذي كان حاسماً في اعتقاده بانفصال وزن "المتدارك" عن "الخبب"، فالأول عنده بحر خليبيّ ينتمي إلى دائرة "المتقارب" وتفعيلته الأساسية (فاعلن ه//ه) التي لا تقبل إلّا زحاف "الخبين" في غير تفعيلتي العروض والضرب، أمّا الآخر فهو وزن لا ينتمي إلى البحور الخليلية، لأنّ وحدته السبب وليس



التأسيس الإيقاعي للمتدارك في الشعر العربي: دراسة تحليلية  
التفعيلة<sup>(١)</sup>، وتبعاً لذلك تصبح صورة (فَعْلُن) مسوَّغة حصراً في حشو هذا الوزن (الخبب)،  
وليس في "المتدارك".

ورأي أحمد مستجير جدير بأن يُنظر إليه بتمعن، فهو يساير المنطق الإيقاعي بعدم ردِّ  
(فَعْلُن) إلى مفكوك "المتقارب" الذي سمّاه "المتدارك"، بل جعلها تقع في نسق وزني جديد لا  
وجود فيه للوتد المجموع، ما يعني أنه مدرك وواعٍ للضرورة الإيقاعية التي تتطلب المحافظة  
على بنية هذا الوتد دون تغيير، ومع ذلك يبقى المشكل في جعل وحدة هذا الوزن السبب  
وليس التفعيلة، ومثل هذا الرأي لا يتجانس مع الصفات الإيقاعية لهذا الوزن، وأبرزها السرعة  
والصخب، فلو كان ما ذهب إليه مستجير صحيحاً لاستدعى ذلك أن يكون إيقاع هذا الوزن  
بطيئاً، لأنه سيكون هناك وقفة زمنية بعد كل سبب، وهو ما سيؤدي بالضرورة إلى تثبيط  
السرعة في الإيقاع بما لا يتناسب مع صفات هذا الوزن.

ثمّة محاولات أخرى رفدت هذا الاتجاه الذي يبحث عن تأصيل إيقاعي جديد لوزن "المتدارك"  
في حدود ما يأتي عليه حشوه من جمع حصري بين (فَعْلُن) و(فَعْلِن) وغياب لصورة (فاعلن)،  
وهو ما قام به كلُّ من الباحثين علي يونس الذي خلص إلى انفصال الوزن الذي يتكوّن من  
(فَعْلُن) و(فَعْلِن) عن الوزن الذي يتكوّن من (فاعلن)<sup>(٢)</sup>، وعمر خلوف الذي انتهى إلى النتيجة  
ذاتها، وهو ما تمثّل في نصّه على ذلك بالقول: "وباستقرائنا مما كُتِبَ على هذين الوزنين -  
قديمًا وحديثًا - تبيّن لنا بما لا يدع مجالاً للشك، أنهما شكلان منفصلان، لا يرتبط أحدهما  
بالآخر إلّا برباط كاذب، هو اشتراكهما بالوحدة الإيقاعية (فَعْلِن)، حيث يمثّل الشكل الأول  
كل ما كُتِبَ على (فاعلن وجوازها فَعْلِن)، وتركنا له اسم المتدارك، ويمثّل الثاني كلّ ما كُتِبَ  
على (فَعْلِن) وبديلها فَعْلُن)، وأعطيناه اسم الخبب"<sup>(٣)</sup>.

إنّ ما يُحسب لكلّ من علي يونس وعمر خلوف عدم انشغالهما بمسايرة التقليد الذي صبغ  
نظرة العروضيين عمومًا إلى "المتدارك"، فكان لهما ما أرادوا في اجترار الاستنتاجات

<sup>١</sup> - انظر: مستجير، أحمد، مدخل رياضي إلى عروضي الشعر العربي، ط١، القاهرة، المكتب الدولي،  
١٩٨٧م، ص ١١٠-١١١.

<sup>٢</sup> - نقلًا عن: خلوف، عمر، البحر المتدارك، ص ٢٤٨-٢٤٩.

<sup>٣</sup> - المرجع السابق، ص ٢٥٠.

الموضوعية التي أفضت إلى وضع القالب الوزني المنظوم على (فَعْلُنْ وفَعْلُنْ) ضمن إيقاع جديد لا علاقة له بمفكوك "المتقارب"، لكن يبقى مهماً الإشارة إلى أنّ مثل هذه المحاولات لم تتوخَّ التأسيس النظري الداعم للاستنتاج الذي توصلنا إليه، وقد كان من اللازم عليهما أن يُخضعا هذا الاستنتاج إلى ميزان الدائرة العروضية، لا سيما أنهما من المتبئين لنظرية الخليل، وقد احتكما إلى مبدأ التحويل في الدائرة العروضية لجعل الوزن الذي يتكوّن من تسلسل (فاعِلن) وصورتها المخبونة (فَعْلُنْ) مختلفاً عن الوزن الذي يتكوّن من (فَعْلُنْ) وصورتها (فَعْلُنْ)، وهذا ممّا سعيت إلى القيام به في دراسة سابقة متّصلة بالموضوع؛ إذ وجدت أنّ صورة (فَعْلُنْ) المنسوبة إلى حشو "المتدارك" تنتمي إلى وزن جديد أطلقت عليه مسمّى "المترادف الخفيف"<sup>(١)</sup>، وهذا الوزن يتكوّن في الدائرة العروضية من تكرار (فَعْلُنْ // // ه)، وهي تفعيلة تامّة، أربع مرّات في كل شطر، ويمكن بطبيعة الحال أن تتغيّر صورة (فَعْلُنْ) في هذا الوزن إلى (فَعْلُنْ) بتسكين ثاني السبب الثقيل، وهو تغيّر جائز من الوجهتين العروضية والإيقاعية، وشبيهه تسكين ثاني السبب الثقيل في (مفاعِلُنْ // // ه)، فتصير (مفاعِلُنْ // ه/ه) على سبيل "العصب"، وأيضاً تسكين ثاني السبب الثقيل في (متفاعِلن // // ه/ه)، فتصير (متفاعِلن // ه/ه/ه) على سبيل "الإضمار"<sup>(٢)</sup>، ولما كانت التفعيلّة التامّة (فَعْلُنْ) تتكوّن من سبب ثقيل متصدّر وسبب خفيف متأخّر (// // ه)، فإنّه ستكون ثمة تفعيلّة جديدة (فاعِلْ // ه) متحوّلة عنها، حسب مبدأ الفك في الدائرة العروضية، وهذه التفعيلّة ستكون نواة وزن جديد أطلقت عليه مسمّى "المترادف الثقيل"، وهو مفكوك - تبعاً لمعطيات الدائرة العروضية - من الوزن الأول (المترادف الخفيف)، ويكون ذلك بابتداء القراءة من ثاني جزء عروضي في وزن "المترادف الخفيف"، وهو السبب الخفيف (لن / ه) من (فَعْلُنْ)، ثمّ القراءة المتصلة إلى آخر النسق، مع العودة إلى السبب الثقيل (فَع // //) الذي كان في صدارة "المترادف الخفيف"<sup>(٣)</sup>:

<sup>١</sup>- العمري، سلامة محمد رضا، الإيقاع الشعري في ضوء النظام التحويلي للدائرة العروضية، ص ٨٣

<sup>٢</sup>- انظر المرجع السابق، ص ٨٣-٨٤.

<sup>٣</sup>- المرجع السابق، ص ٨٤.

## \_\_\_\_\_ التأسيس الإيقاعي للمتدارك في الشعر العربي: دراسة تحليلية

المترادف الخفيف: / // ه / // ه / // ه / // ه / // ه (فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ)

المترادف الثقيل: — / // ه / // ه / // ه / // ه / // ه (فَاعْلُ فَاعْلُ فَاعْلُ)

وليس ثمة شك في أنّ وضع التسلسل الإيقاعي للتفعيلة (فَعْلُنْ) بوصفه أصلاً ضمن الدائرة العروضية سيسمح بتصوّر الكيفية التي تشكّلت بها صورة (فَاعْلُ // ه //)، وهي الصورة التي وردت كثيراً في تشكيلات الشعر العربي الحديث، وتمّ تصنيفها بأنّها من الأخطاء العروضية. لقد كان الاتجاه الذي أثار الاستشكالات الموضوعية حول "المتدارك" في الشعر العربي بعيداً جداً عن فكّ شفرة التعاطي معه بالصيغة التراثية التقليدية، وهي الصيغة التي عالجت به بكميات عروضية وإيقاعية ملتبسة لا تتناسب مع العلم الذي انبثقت منه، وحتى مع الجهود التي صرفها أعلام في هذا المجال أمثال إبراهيم أنيس ومحمد النويهي بما خلاصا إليه من تحقّق (فَعْلُنْ) و(فَعْلُنْ) في وزن جديد مغاير لمفكوك "المتقارب"<sup>(١)</sup> - ظلّت حقيقة "المتدارك" على بكلّ ملايساته العروضية مُجيرة لما نُسب إلى الأخفش، وعُدّ من قبيل الاستدراك على الخليل، وهو ما تعدّرت استقامته مع الوقائع التي صدرها متن هذه الدراسة، سواء أكان ذلك فيما يتّصل بالأسباب التي منعت الخليل من جعل هذا الوزن في عداد بحوره الخمسة عشر المعتبّرة، أو فيما يتّصل بالسند الإيقاعي لهذا الوزن، وحقيقة كونه منفصلاً عن مفكوك المتقارب الذي لا تجتمع فيه صورتا (فاعلن) و(فعلن) ألبتة.

---

<sup>١</sup>- انظر: أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ط ٥، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨١، ص ١٠٥. انظر أيضاً: النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، ط ٢، القاهرة، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ١٩٧١، ص ٣١٦. (نقلًا عن: خولف، عمر، البحر المتدارك، ص ٢٤٨).

## الخاتمة

ربما تكونا لإشكالات التي أثارها "المتدارك" في الشعر العربي متصلة بتعدد مراجع التأصيل لهذا الوزن، وقد تمّ ذلك على قاعدة الاستثمار في وعي ملتبس بنظرية الخليل العروضية، سواء على مستوى الأسس التي وجهتها، أو على مستوي الأداء الإجرائي في بعض جوانبها. ولعلّ أبرز ما أسفر عنه إنجاز هذه الدراسة يتمثل في سحب "المتدارك" من كنف الغموض الذي تلبّسه طويلاً، خصوصاً فيما يتعلّق بعدم إثباته عند الخليل، إذ تبين أن ثمة موانع موضوعية لدهقد أدت إلى ذلك، وهي عدم استجابة هذا الوزن لشروط النسبية والتناسب الذي تقتضيه قوانين الإيقاع، فالخليل - كما رجّحت الدراسة - لم يسقط هذا الوزن من قائمة الأوزان العربية من قبيل السهو المنهجي، بل استناداً إلى اعتقاده بأنّ (فعلُن /ه/ه) ما هي إلا صورة من صور (فاعلُن /ه//ه) التي تأتي في حشو "المتدارك".

ومن جملة النتائج الحاسمة التي توصلت إليها الدراسة إثبات حالة الارتباك المنهجي لدى العروضيين في تناولهم لوزن "المتدارك"، حيث غلب على هؤلاء الانفلات من مرجعيّات العلم الإيقاعي، وهو ما أدى إلى إنجاز صياغات عروضية لهذا الوزن لا تتسق مع قوانين الإيقاع، لا سيما فيما يتعلّق بإجازة "قطع" فاعلُن في حشو "المتدارك".

وعلى الصعيد ذاته قامت الدراسة بتعيين مواضع الاختلاف والمغايرة بين الصفات الإيقاعية لكل من وزن مفكوك "المتقارب" الذي تجتمع في حشوه صورتا (فاعلُن /ه//ه) و(فعلُن ///ه)، ووزن "المتدارك" الذي يجتمع في حشوه صورتا (فعلُن ///ه) و(فعلُن /ه/ه)، وقد مكّنها ذلك من استنتاج أنّ "المتدارك" - على العكس مما ذهب إليه مجمل العروضيين - هو وزن جديد لا علاقة له بدائرة "المتقارب" من قريب أو بعيد.

ولم يفت الدراسة أنّ توصل لهذا الوزن ضمن دائرة عروضية جديدة، على قاعدة أنّ تفعيلته المثالية هي (فعلُن) التي تتكون من سبب ثقيل متصدّر (فَع) وسبب خفيف متأخّر (لن)، كما تم الخلوص إلى أنّ هذا الوزن الذي تتكرّر في شطره (فعلُن) أربع مرّات ينفكّ منه وزن آخر بالتبديل في المواقع بين الأسباب الثقيلة والأسباب الخفيفة، وتكون نواته التفعيلية صورة (فاعلُن /ه//ه) التامة التي تتكرّر أربع مرّات في شطره، وما يؤيد ذلك أنّ صورة (فاعلُن) يتمّ

التأسيس الإيقاعي للمتدراك في الشعر العربي: دراسة تحليلية  
استخدامها باطراد في تشكيلات الشعر العربي الحديث من غير أن يترتب على ذلك المسُّ  
بقوانين الإيقاع ومقتضياته.

إنَّ أهمَّ ما سعت إليه هذه الدراسة هو الاستدراك على "الاستدراك" الذي ظلَّ يمثل مقولة  
شائعة ملازمة لهذا الوزن في متون المؤلفات العروضية. وبطبيعة الحال احتاجت هذه  
المقولة منهجياً إلى التفكيك، والبحث عمّا يسوّغ لها الاستقرار أو النفي في ضوء الملابس  
المتعلّقة بها، سواء أكانت عروضية أم إيقاعية، وهو ما استتفر هذه الدراسة للقيام به في  
حدود ما توسّلت به من شغل إجرائي مناسب.

### قائمة المصادر والمراجع

- ١- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ط٥، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨١م.
- ٢- أيوب، حسام محمد إبراهيم، النوى الإيقاعية في بحور الشعر العربي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ٩٤، السعودية، جامعة أم القرى، ٢٠١٢م.
- ٣- بحيري، سعيد، ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر في الشعر العربي، فصول، م٦، ع٣، مايو - يونيو، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
- ٤- التبريزي، الخطيب، الوافي في العروض والقوافي، تح: فخر الدين قباوة، ط٤، دمشق، دار الفكر، ١٩٨٦م.
- ٥- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، رسائل الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ج٢، ١٩٦٥م.
- ٦- الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد، عروض الورقة، تح: محمد العلمي، ط١، المغرب، دار الثقافة، ١٩٨٤م.
- ٧- الخريشة، خلف خازر ملحم، التداخل بين الوزن العروضي والإيقاع الشعري، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج٩، ع١، الأردن، ٢٠١٣م.
- ٨- خلوف، عمر، البحر المتدارك، مجلة الدراسات اللغوية، مج٤، ع٢، السعودية، ٢٠٠٢م.
- ٩- ابن رشد، محمد بن أحمد، تلخيص الخطابة، تح: محمد سليم سالم، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٩٦٧م.
- ١٠- ابن سينا، علي بن الحسين، كتاب الشفاء- جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، القاهرة، وزارة التربية والتعليم، ١٩٥٦م.
- ١١- الطويل، محمد عبد المجيد، أسطورة تدارك الأخفش للبحر المتدارك، مجلة كلية دار العلوم، ع٢٢، جامعة القاهرة، ١٩٩٧م.
- ١٢- ابن عبد ربه الأندلسي، محمد بن أحمد، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، ط٣، ج٦، بيروت دار الكتب العلمية، ١٩٨٧م.
- ١٣- عبد الرحمن، عبدالله محمد، مهملات الأوزان في الدوائر العروضية، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية، مج١٤، ع٢، عزة، ٢٠١٢م.

- التأسيس الإيقاعي للمتدارك في الشعر العربي: دراسة تحليلية
- ١٤- العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد، الجامع في العروض والقوافي، تح: زهير زاهد وهلال ناجي، ط١، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٦.
- ١٥- العمري، سلامة محمد رضا، الإيقاع الشعري في ضوء النظام التحويلي للدائرة العروضية، رسالة ماجستير (مخطوط)، إريد، مكتبة جامعة اليرموك، ٢٠٠٣م.
- ١٦- العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي، تونس، المطبعة العصرية، ١٩٧٦م.
- ١٧- الفارابي، أبو نصر محمد، جوامع الشعر مع تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: محمد سليم سالم، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٩٧١م.
- ١٨- الفارابي، محمد بن محمد بن طرхан، كتاب الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة ومحمد أحمد الحنبلي، القاهرة، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م.
- ١٩- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦م.
- ٢٠- ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء، البداية والنهاية، تح: أحمد عبد الوهاب متيح، ج٩، القاهرة، دار الحديث، ١٩٩٤م.
- ٢١- مستجير، أحمد، مدخل رياضي إلى عروضي الشعر العربي، ط١، القاهرة، المكتب الدولي، ١٩٨٧م.
- ٢٢- مندور، محمد، في الميزان الجديد، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٣م.
- ٢٣- النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، ط٢، القاهرة، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ١٩٧١م.