جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

منهج النقد العروضي في تحليل الخطاب الشعري

الدكتورة

منى فهمي محمد غيطاس

الأستاذ المساعد بقسم الأدب والنقد

كلية الدراسات الإسلامية والعربية بنات ــ القاهرة

العدد الثامن عشر

للعام ١٤٣٥هـ / ٢٠١٤م

الجزء السابع

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠١٤م

الترقيم الدولى ISSN 2356-9050

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تمتاز العربية بميزات شتى ، و شعرها نسيج لغوي خاص ، تحفه إيقاعات موسيقية تنسجم مع ما بثه المبدع فيه من أنساق مضمونية و تجارب شعورية . و ليس أدل على أهمية الإيقاع الشعري من تعريف الشعر – قديماً – بأنه : قول موزون مقفى . و هم بذلك يرمون إلى العروض ، و ما يضفيه على المدلولات والدوال من حسن نغمي رائق . و لم يكن عمل الخليل بن أحمد الفراهيدي إلا دخول في بؤرة هذا الاهتمام . فصاغ نظرية عروضية استقى أصولها من النصوص الشعرية القديمة حتى عصره ، ثم استنبط منها مبادئ و قواعد تشكل إطاراً نظرياً صالحاً للتطبيق على أي نص شعري . ولا يخفى على المتلقي هيمنة النظريات النقدية الغربية الحديثة على نقدنا العربي – قديمه و حديثه – و ما ذاك إلا بفعل عوامل عدة منها : الهيمنة الثقافية و النقدية التي تفرضها هذه النظريات، إضافة إلى ما نجده فيها من مرتكزات معرفية و أدوات إجرائية تخول لممارسيها الدخول في حومة النص الأدبي ، و الوقوف على مكامن إبداعه ، والخروج منه بنتائج مُرضية .

وانطلاقاً من تلك الرغبة المُلحة في إيجاد نظرية نقدية عربية ، يرفدها منهج نقدي يطبق تلك الرؤية تكون لحمته و سداه من نتاج الفكر العربي ، فإن الانطلاق يجب أن يولي وجهه شطر تراثنا الأدبي . ومنه كانت فكرة هذا المنهج ، فقد وجدت أن جهد الخليل ، و ما أرساه من قواعد نظرية متمثلة في العروض العربي تصلح لأن تكون منهجاً نقدياً يخوض به القارئ/الناقد غمار النص الشعري ؛ ليقف على منجزه الموسيقي بآليات واضحة دقيقة . لذا ستقف هذه الدراسة عند عمل الخليل (وما تبعه من دراسات عروضية سارت على نظريته) محاولة

فهم قوانين العمل العروضي ، و آليات اشتغاله و إبراز جوانبه المنهجية ومفاهيمه النظرية ، و أدواته الإجرائية و كيف أنه استوى منهجاً متكاملاً في تناول النص الشعري . و لم تقف هذه الدراسة عند عمل الخليل وحده ، بل أردفت هذا التناول بالاستعانة بمناهج النقد الأدبي المعاصرة بهدف الجمع بين طرفي المعادلة الصعبة (القديم و الحديث) و ربطهما معاً في ضفيرة جدلية واحدة ، تنطلق من القديم إلى الحديث و المعاصرة . كما يهدف البحث إلى أن يكون المنهج العروضي الخليلي – كما فصل مقوماته البحث – أداة طيعة في يدي المتلقين للخوض في غمار النص الشعري بأداة عربية أصيلة – في مجملها – ولا يزعم زاعم أن المنهج العروضي منهج فضلة أو إضافي ، بل يقف على أنساق النص المضمونية و الجمالية على السواء ، و هذا ما يبتغيه أي قارئ/نموذجي في تناول النص الشعري .

و لكي تتحقق هذه الأهداف على أرض الواقع ، ارتسم البحث خطة عمل تشتمل على أهم المحاور التي يسلكها ليصل إلى النتائج المرجوة ، و ذلك على النحو التالي :

مدخل : النقد و العروض مسوغات الاجتماع

١- العروض عَلَماً للشعر العربي

١-١ بين الشعر و النثر .

١-٢ العروض ميزان الشعر العربي .

١-٢-١ ركنية الوزن في إقامة الشعر .

١-٢-٢ حضور الوزن في تعريف الشعر .

٢- مركزية العروض في مفاصل النقد الأدبي

٢-١ في الموروث النقدي

٢-٢ في الدراسات النقدية الحديثة

٢-٢-١ نظريات عروضية بديلة عن العروض الخليلي

٢-٢-٢ الانفتاح على الدراسات النقدية الحديثة/الإيقاع بديلاً عن العروض الخليلي

* ثمار المدخل

المبحث الأول :

العروض الخليلي : نظرية في إيقاع الشعر العربي

مقدمة

١ - العروض الخليلي : مفاهيم أولية

١-١ حد العروض

١-٢ العروض باعتباره عِلْماً

٢ - المكونات النظرية للعروض الخليلي

٢-١ الرؤية

٢-٢ المرتكزات المعرفية

٢-٣ المبادئ النظرية

٢-٣-١ الحركة والسكون

٢-٣-٢ الوقف والابتداء

٢-٣-٣ تفسير الأصوات

٣ -الأدوات الإجرائية والمفاهيم (المصطلحات)

٣-١ التقطيع العروضي

٣-٢ التغييرات : الزحاف و العلة

٣-٣ المفاهيم / المصطلحات العروضية

ثمار البحث

المبحث الثاني

مقومات النقد العروضي في الوزن الشعري

مقدمة

١ - الوزن الشعري . المفهوم ، الوظيفة

١-١ مفهوم الوزن الشعري

١-٢ وظيفة الوزن الشعري

٢ - الخصائص البنائية للوزن الشعري

٢-١-١ النسبة العددية / المتحرك إلى الساكن

٢-١-٢ انتظام التفعيلات

٢-١-٢-١ معيار المدة

٢-١-٢-٢ معيار البناء

٢-٢ التناسب الكمي

٢-٢-١ تغيير النسبة العددية / الانزياح العددي

٢-٢-٢ الانحرافات التركيبية/الضرورة الشعرية

٢-٣ التناغم التعبيري/ تخييل المعاني بالأوزان

ثمار المبحث

المبحث الثالث

مقومات النقد العروضي في القافية

مقدمة

١ - القافية : المفهوم ، الوظيفة

١-١ مفهوم القافية

١-٢ وظيفة القافية

٢ - الخصائص البنائية للقافية

٢-١ التشاكل الصوتي – الدلالي للقافية (العمودي و الأفقي)

٢-٢ التعارض مع البعد الصوتي و الدلالي للقافية (التضمين)

٢-٣ الإلزام في القافية

٢-٣-١ الإلزام المعجمي

٢-٣-٢ الإلزام الصرفي

٢-٣-٣ الإلزام التركيبي

ثمار المبحث

خاتمة ، بأهم النتائج ، والمقترحات و التوصيات .

هذه المباحث اشتملت على التناول العروضي للشعر ، و قد اقتضت الدراسة أن تعتمد على أطر و أدوات المنهج الوصفي ، التحليلي ، كما استعانت ببعض آليات المنهج الأسلوبي و البنيوي ، والتلقي كمرتكزات معرفية و جمالية للوصول إلى النتائج المرجوة .

هذا ، وتمثل فكرة البحث نتاج قراءات مستفيضة في الدراسات النقدية ، وإشكالياتها المنهجية ، وكذلك الرغبة البحثية الملحة في إيجاد منهج نقدي عربي، إلا أن الفكرة و استوائها بهذه الطريقة لم يسبقها بحث مستقل ، وإن تناثر في بعض الدراسات النقدية ما يشير إلى قيمة العروض العربي ، و صلاحيته للتناول النقدي ، إلا أن الوصول إلى المقومات النقدية للعروض العربي لم يشملها بحث سابق .

و الله أسأل أن تكون قد وفقت في طرح فكرة منهجية العروض العربي ، و الوصول من خلاله إلى النتائج المرجوة .

مدخل

النقد و العروض : مسوغات الاجتماع

١- العروض عَلَماً للشعر العربي

١-١ بين الشعر و النثر

١-٢ العروض ميزان الشعر العربي

١-٢-١ ركنية الوزن في إقامة الشعر

١-٢-٢ حضور الوزن في تعريف الشعر

٢- مركزية العروض في مفاصل النقد الأدبي

٢-١ في الموروث النقدي

٢-٢ في الدراسات النقدية الحديثة

٢-٢-١ نظريات عروضية بديلة عن العروض الخليلي

٢-٢-٢ الانفتاح على الدراسات النقدية الحديثة / الإيقاع بديلاً عن العروض الخليلي

ثمار المدخل

١- العروض علَماً للشعر العربي

١-١ بين الشعر و النثر [١]

أثارت قضية التفرقة بين الشعر و النثر كثيراً من الأطروحات و الأفكار بين علماء الجمال و النقاد ، و يرجع ذلك إلى الاختلاف الشديد في طبيعة العلاقة بين لغة الشعر و اللغة العادية . فاللغة العادية محايدة من الناحية الجمالية ، تفيد التواصل و التبليغ ، ولا يُعنى فيها بالأصوات أو البنية الداخلية ، بينما توصف اللغة الشعرية بالتشكيل الجمالي للغة .

فالنص الأدبي يحمل لغة خلف اللغة ، تكمن في اللغة المتوارية خلف الكلمات . و إذا كان هذا هو سمة الأدب (شعراً و نثراً) فإن النص الشعري يتسم بسمات فنية خاصة . فيكاد يتفق النقاد العرب القدامى على أن للشعر لغته و ألفاظه و أسلوبه و وظيفته الجمالية التي قد تفسدها بعض الألفاظ ، و إن كانت كلمة واحدة . [٢] فلقد ميز عبد القاهر الجرجاني بين اللغة المعيارية التي تؤدي

---

(١) لمزيد من الحديث عن التفرقة بين فني الشعر و النثر في ذاتهما ، و في النقد الدائر حولهما ، ينظر على سبيل المثال عثمان موافي ، في نظرية الأدب من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ١٩٩٤.

- أحمد محمد ونيس ثنائية الشعر و النثر في الفكر النقدي ، بحث في المشاكلة و الاختلاف ، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، دمشق ٢٠٠٢ .
- فاطمة الوهيبي نقد النثر في القرن الرابع و الخامس الهجريين ، دار العلوم ، الرياض ، ١٤١١ هـ .
- عبد اللطيف الوراري ، الشعر و النثر في التراث البلاغي و النقدي ، سلسلة كتاب المجلة العربية السعودية ١٩٩٤ .
- تزفيتان تردورف، القصة و الرواية، المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة .

(٢) راجع عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص ١٤٧ .

- الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ط ٤ ص ٢٦١

الأغراض الحياتية ، و بين دور اللغة الداخلية أو ما أسماه " معنى المعنى " الذي تؤديه اللغة الشعرية . و يتأتى ذلك من خلال دقة الوضع و حسن النظم . يقول : "اعلم أن المزية ليست بواجبة لها في أنفسها ، ولكن كغرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها في الكلام ثم بحسب موقع بعضها من بعض" . (١)

و يرى الفلاسفة المسلمون ، أن للغة الشعرية خصائص صوتية وتركيبية، تجعلها تتجاوز ما هو مصطلح عليه في اللغة الأصلية . و اصطلحوا على أن الذي يكسب الشعر هذه السمة النوعية التي تميزه عن غيره من ألوان القول . فابن سينا يرى أن التعبير : هو ما يعبر عن المعنى بغير لفظه ، يقول : " و اعلم أن القول برشق التغيير ، و التغيير هو أن لا يستعمل لما يوجبه المعنى فقط ، بل أن يستعار و يبدل و يشبه " (٢) . أو هو الانحراف عن التراكيب اللغوية المعتادة من حذف و زيادة و تقديم و تأخير ، أو ما يطلق عليه ابن سينا (الإغرابات) و يكون بحسب القول الشعري لا بحسب وحداته الجزئية . (٣)

و الأمر كذلك في النقد الغربي ، فالكلاسيكيون يضيفون شروطا و قواعد للشعر– من حيث ألفاظه – تميزه عن لغة النثر من أجل أن يسمو عن الابتذال(٤).

---

(١) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص ٦٤

(٢) ابن سينا ، الخطابة من كتاب الشفاء ، تحقيق محمد سليم سالم ، القاهرة وزارة المعارف ١٩٥٤ ، ص ٢٠٢.

(٣) نفسه صـ ٢٣٢ .

(٤) فيليب فان تيجم ، المذاهب الأربعة الكبرى في فرنسا ، ت فريد أنطوبيرس ، منشوراً عويدات بيروت ١٩٨٣ ص ٢٥ بتصرف .

و الشعر عند عن الشكلانيين [١] ، هو تحويل للحديث العملي من خلال رسائل وتراكيب معينة يكون ثمرتها ذلك الفن التلقائي المستقل المتكامل في صورة نسق أو تشكيل أو بنية جمالية .

يقول جاكبسون في تعريفه للشعر : " عندما تتجلى الشعرية – أي وظيفة شعرية ذات أهمية حاسمة – في عمل أدبي عندئذ نتكلم عن الشعر ، و لكن كيف تتجلى هذه الشعرية ؟ إنها تتجلى في إدراك الكلمة لا باعتبارها كلمة ، ولا باعتبارها مجرد بديل عن الشيء المسمى ، ولا كتفجير للعاطفة ، إنها تتجلى لا في كون الكلمات و نحوها و معناها و شكلها الخارجي و الداخلي ، علامات لا مبالية للواقع ، بل في كونها تمتلك وزنها الخاص و قيمتها الذاتية" [٢] . فالمفردة اللغوية في النص الشعري ليست مفردة مرجعية تحيل إلى شيء خارج النص ، و ليست بديلا عن موضوع ما ، بل هي مرجع و موضوع في ذاتها. و يرى "بول فاليري" أن الشعر يستعمل الكلمات نفسها التي يستعملها النثر ، إلا أنه يمتاز عن النثر في تناوله الألفاظ على نحو من التركيب و التوجيه ، يخالف ما يتناوله النثر في أغلب الأحيان . فاختلاف الشعر و النثر قائم و إن استعملا الألفاظ بعينها ، لأن مناط الأسلوب يعتمد على طريقة التركيب . و خلص "كوليردج" إلى أن لغة الشعر،

---

(١) تجدر الإشارة إلى أن تركيز البحث على جهود الشكلانيين الروس في التفرقة بين الشعر و النثر ؛ لأنهم قد عادوا بنظرية الأنواع إلى مسارها الصحيح بعدما بلغ الشطط ببعض الفلاسفة الرومانسيين و علماء الجمال و نقاد الأدب حدا أنكروا فيه فكرة التجنيس . راجع رشيد يحياوي مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، ط أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ط ١٩٩١ و رينيه ويلك و أوستن وارين ، نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب المجلس الأعلى دمشق ط ١٩٧٢ .

(٢) رومان جاكبسون ، ما الشعر ، مجلة العرب و الفكر العالمي ع ١-١٩٩٨ ص ١٣

أي التركيب الشكلي أو بناء الكلمات و العبارات تختلف اختلافاً جوهرياً عن لغة النثر [١]

إن تميز الشعر من حيث ألفاظه – مصدره تعدد وظائفه اللغوية . فاللغة الشعرية لا تنحصر وظيفتها في الوظيفة الإفهامية [٢]/ النفعية فحسب ، وإنما تتعداه إلى الوظيفة الجمالية / الإمتاعية . و لذا فالخروج على قواعد الشعر وخصائصه الأسلوبية قد لا يفسد وظيفته الإفهامية ، وإنما يخل بوظيفته الجمالية، أي شعريته . بينما النثر لا يفسد وظيفته الإفهامية ، – و هي الوظيفة الجوهرية – إلا انتهاك قواعد النحو الذي يفضي إلى اختلال المعنى .

إن التركيز في الشعر يقوم على اللغة و خصائصها بوصفها مادة بنائية . فأسلوب الصياغة الذي يستخدمه الشاعر هو التجربة و هو لغة الشعر، و المقصود بالأسلوب هنا ، جملة الوسائل المستعملة من قبل الشاعر من ألفاظ ، و صور ، و خيال و عاطفة، و موسيقى ، و هي بتضافرها و تكاملها تكون لنا نسيجا شعرياً .

---

(١) جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي و محمد العمري ط ١ دار توبقال، الدار البيضاء ، المغرب ١٩٨٦ ص ١٧٥-٢١٥ و انظر أحمد محمد ويس ، ثنائية الشعر و النثر و الفكر النقدي بحث في المشاكلة و الاختلاف ص ١٣٩

(٢) حدد جاكبسون وظائف ست للتواصل اللفظي هي :

١- الوظيفة الانفعالية ٢- الوظيفة المرجعية ٣- الوظيفة الشعرية ٤- الوظيفة الانتهاكية ٥- الوظيفة الميتالسنية ٦- الوظيفة الإفهامية . راجع ، مجموعة من المؤلفين ، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المصرية للنسر ، ص ٢١٢ ، وما بعدها .

فاللغة الشعرية هي " كلية العمل الشعري أو النسيج الشعري ، بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ، و من موسيقى" [١] . و لعل أهم ما يميز التشكيل الشعري ، هو ذلك الانتظام الصوتي أو لنقل توالي الحركات و السكنات في نسق معين ، تميزه حواس المتلقي ، و يستشفه الذوق و النظر . و لذلك كان الوزن من أبرز العناصر و الأركان التي يبني عليها القول الشعري .

١-٢ العروض ميزان الشعر العربي

١ -٢ -١ -ركنية الوزن في إقامة الشعر

الشعر كلام متصل مقطع قطعاً تتساوى وزناً ، و تتحد في مقطع صوتي ، لتكوين البيت الشعري ، فإذا تعددت الأبيات كانت القصيدة . و لقد صار من التعبيرات المتداولة بين أهل العلوم المعرفية ، أن الدماغ البشري يتضمن تمثيلات تركيبية موسيقية و لسانية ، مخزنة في باحات[٢] دماغية منفصلة من جهة ، لكنها متداخلة الشبكات ، و الخطاب الشعري وليد هذه المكونات جميعها ، و هذه الفرضية تؤكد أن الوزن شرط ضروري في الشعر ، و إن لم يكن هو المحدد الوحيد له .

---

(١) السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ١٩٨٤ ص٦٧

(٢) هناك ما يسمى في العلوم العصبية المعرفية بنظريات الباحات و هي ترى : أن الدماغ له باحات أساسية و ثانوية ذات

ـ وظائف معينة تقع بيلوجيا في باحة يمنى من الدماغ . و اللغة لها فضاء في باحات يسرى من الدماغ .

ـ راجع محمد مفتاح ، مفاهيم موسعة نحو نظرية شعرية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / المغرب الطبعة الأولى ٢٠١٠ ص ٣ ص ٣٤٥

و إذا كان الجانب الوزني الإيقاعي في تكوين الدماغ البشري ، فإن الطبيعة التي خلقها الله من حوله تموج بألوان إيقاعية متعددة من خرير مياه النهر إلى صوت الموج الصاخب ، و من حفيف أوراق الشجر إلى هديل الحمام و زقزقة العصافير إلى زمجرة أسد غاضب . كل هذه الأصوات يسمعها الإنسان منذ نشأته فأدركها و حاول تقليدها ، و كانت اللغة هي الأداة التي جسد بها إيقاع الطبيعة ، و كان الشعر هو المزاوج لنغم الطبيعة.

و هكذا ، كان الوزن من فرضيات الشعر يلجأ الشاعر الحقيقي[١] يقوده الطبع و الذوق غير عابئ بقوانينه النظرية . فقد يقيم الشاعر نصه بمجرد إيقاع التقطه كما لاحظ الشاعر الفرنسي "بول فاليري" ، " لقد بدأت قصيدة ما بمجرد الإشارة إلى إيقاع يكتسب بالتدريج معنى ، و يتم هذا الإنتاج بطريقة ما ، انطلاقاً من الشكل إلى المحتوى ، و ينتهي تحفيز العمل الأكثر وعياً عند الانطلاق من بنية فارغة" [٢]. و قد ينطلق الشاعر من عكس ما يشبه العمليات ، حيث ينطلق من حركة صوتية ، تنشط الشاعر إلى تمثيلها اللفظي [٣].

---

(١) يستعمل هؤلاء النقاد : قداسة بن جعفر ، ابن طباطبا ، ابن رشيق نفس مصطلحات ، الطبع و الذوق ، راجع نقد الشعرية المقدمة ٢ ،٣ ، ابن طباطبا ، عيار الشعر ابن رشيق ، المعمدة ١٣٤/١ ، ١٥١ حيث يؤكد بالضبط أن الطبع يحمي الشاعر من اللجوء إلى بعض الرخص التي ترخص لها مع ذلك قواعد العروض .

(٢) جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية تتقدمه مقاله حول خطاب نقدي ، ترجمة مبارك جنون و محمد الولي و محمد أوراغ ، ط دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب الطبعة الأولى ١٩٣٦ ص ٢٦٦.

(٣) نلمح هذا في طريقة أبي العتاهية الذي كان يبني القصيدة على نقرات بدقة قصار راجع ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، ص٦٧ .

ولعل قيام الشعر بالفطرة دال على استدعاء اللحظة الشعرية ما يواتي وقعها ، فيكون الوزن إذ ذاك صورة مماثلة للحالة الانفعالية ، و منظماً لها ، وهذا ما يضفي على عملية الخلق الشعرية ، طابع الإبداع ؛ نتيجة قدرة ما ، تتملك الشاعر وتكشف ذاته . فالشاعر بفطرته و وجدانه الراقص، و طبعه المواتي على الموسيقى التي تنفعل بها نفسه ، و يجيش بها خاطره تلقائياً ، دون تفكير في نمط معين . فالشاعر يرسم في ذهنه مشروعاً يستسلم فيه لإيقاع عام ، و ليس لمتوالية إيقاعية يغوص فيها فعلاً مركباً ، و صعب التفكيك ، يتملك الوزن فيه المعنى في كليته . فالشاعر " لا ينظم بنية تفعيلة تلو تفعيلة ، مثلما يبني الباني حائطاً حجرة فحجرة . إنه يتصوره كلا تاماً و حياً ، مثلما يخلق موسيقي جمله الموسيقية ، بدفقة واحدة ، لا وزناً يعقبه وزن" (١).

و تسلسل المجموعات الإيقاعية بإسراعها و إبطائها و تنوعها ، فيتنقل فيها من قمة إلى قمة و من حركة إلى حركة . و هو في كل لا يتوقف عن الإحساس بانسياب اللغة " و تحت ضغطها (القافية) يتقدم و بمجرد الوصول إليها ، تنشأ الموجة التالية متخذة شكل ارتكاز مهيء ، أي ذلك الترجيع الذي سبق اللفظ اللاحق أن شكله ، و تلك المحطة التي أدركت من قبل أن يتحرر الصوت" (٢) .

فسواء اختيرت القافية قبل الوزن أو بعده ، فإنهما يشتغلان بترابط تام ، حيث يتم توجيه الوزن نحوها ، وفق مسار إيقاعي مفروض . و هكذا ، يرى المعنى النور، و هو يحذو حذو إيقاع ما ، تمده كلمات يختارها الشاعر بعناية ، يشتملها ترتيب أسلوبي معين ينتظمها ، كل يسير وفق طريق ارتسمه الشاعر،

---

(١) نقلاً عن جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، ص ٢٦٨ .
(٢) السابق ، ص ٢٦٨ بتصرف .

يقترن فيه بالبنية الصوتية المرغوب فيها ، تتخطى فيها فجوات ما ، و تبسط خط نتوئها ، لترتبط في النهاية الدلالة بالإيقاع ارتباطاً وثيقاً .

١ -٢ -٢ -حضور الوزن في تعريف الشعر

لقد نشأ الشعر العربي مقترناً بالموسيقى و الإنشاد و ليس تكرار ورودها في التراث القديم [١] إلا دليلا على قيمته الإيقاعية الوزنية " فالتراث الشعري العربي القديم نشأ في ظل الإلقاء المسجوع ، و الرواية الشفوية المنطوقة ، والأداء الصوتي بدلا من الكتابة التي لم تكن شائعة " [٢].

و من المعلوم أهمية الشعر عند العربي القديم منذ الجاهلية ، فقد كان الشعر ديوانه و بضاعته و فخره وتاريخه ، و شكل أرقى أشكال التطور اللغوي في مجتمع أخذت اللغة البليغة مكانة مميزة أقرب للقداسة . بل إن الشعراء في القبائل العربية ، ارتقوا أعالي سلم المجد الاجتماعي ؛ ملوكاً و قادة و أسياداً ، تقام الأفراح لظهور نبوغ صبي حتى تنفتح عنده بوادر الشعر ، و عُدَّ الشعر عماد أسواقهم التي تقام لاستقبال ما يكنزون ، و ما تتفتق عنه قرائحهم ، فصار الشعر مجالاً للمنافسة . و تمثل الموسيقى الإيقاعية في الشعر، روحه ، و تمثل التشكيل الزماني و المكاني في الخطاب الشعري .

و لعل ذلك هو الذي حمل القدامى و كثيرا من المحدثين على اشتراط الوزن في القول الشعري . فجعلوا الوزن من أعظم أركانه و أولاها خصوصية[٣]. و يبدو أن تعريف ابن خلدون للشعر كان تلخيصاً للتعريفات السابقة ؛ فهو يرى

---

(١) يقولون : أنشد فلان ، و هم يقصدون قال شعراً ، فالإنشاد هنا غير الغناء .

(٢) يوسف بكار ، وليد يوسف ، العروض و الإيقاع ، عمان منشورات جامعة القدس المفتوحة ١٩٩٧ ط١ ص ١٠.

(٣) ابن رشيق ، العمدة ، ١١٩/١.

أن الشعر " هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة و الأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن و الروي ، مستقل كل جزء منها في غرضه و مقصده عما قبله وبعده ، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به" [١]. ثم قال : " هو كلام مفصل قطعاً قطعاً متساوية في الوزن ، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة ، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً ، و يسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا و قافية ، و يسمى جملة الكلام إلى آخر قصيدة و كلمة " [٢] .

و لذا ، ألفينا العروضيين و النقاد يضعون موسيقى الشعر في المحل الأسمى ، و يعدون ذلك من أهم عناصر التشكيل الفني في النص الشعري ، فليس الشعر عندهم إلا كلاماً منغماً موقعاً ، تنفعل لموسيقاه النفس فتهتز و تتأثر [٣]. كان ذلك من أبرز السمات و الخصائص التي تميز بها الشعر عن غيره ، فحين تتآزر تلك الموسيقى مع العناصر الأخرى في التشكيل الشعري ، فإن التعبير يبلغ مقصده و مرماه ، وينتهي إلى وجدان المتلقي ، فيملك الحواس كلها . و لعل هذه القيمة الفنية هي التي أعانت على حفظ الشعر و تناقله ، و كشف الجوانب الجمالية فيه ، و تعميق رؤية الإنسان إلى الكون و الحياة [٤].

---

(١) عبد الرحمن المغربي ، تاريخ العلامة ابن خلدون ، كتاب العبر و ديوان المبتدأ و الحبر م ١ ، ج٢ ، دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرسة ، بيروت ، لبنان ، ص ١١٠٤

(٢) م ، ن ، ص ١٠٩٧-١٠٩٨

(٣) راجع ، إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ط ٣ ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة ، مصر ١٩٦٥ ص١٧ و كذلك ، سيد البحراوي ، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة ط ١٩٩١ ص ٣.

(٤) راجع ، شعبان صلاح ، موسيقى الشعر بين الاتباع و الابتداع ، ط٣ دار الثقافة العربية القاهرة ١٤١٨هـ/١٩٩٨ ص٩ ، محمد حماسة عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيدة العربية ،مكتبة الزهراء ــ عابدين ، ص ٧.

لذا ، فإن بناء القصيدة الشعرية يتطلب فرض شروط و قواعد أهمها وحدة الإيقاع "الوزن" ، و بدون تحقيق هذه الشروط لا يوجد شعر . و تاريخ الشعر العربي يشهد أن التساهل في هذه القيود يخرج الكلام من النسق الشعري ، وفقده ميزته وهيبته و فخره و تاريخه.

و لم يتخل الشعر في العصر الحديث عن الوزن [١] الذي ظلت له سطوته حتى مع التغير الذي لحق الشكل التقليدي للقصيدة ، و اعتبر من أهم مركبات الشعر و ملتصق به حتى في لحظات ولادته . يقول ميخائيل نعيمة : " إن الوزن يعد ركناً أساسياً من أركان الصورة الشعرية ، و هو عنصر داخلي يولد ملتحماً مع التجربة الشعورية ، و ليس عنصراً خارجياً كما يذهب البعض ، و لعل الشرط الوحيد الذي يلزم توفره في التجربة الشعرية هو الوزن . ولا يمكننا الحديث عن وجود تجربة شعرية ما لم يتوافر عندنا العنصر– الوزن –" [٢].

و تعتمده نازك الملائكة في إقامة هيكل القصيدة ، فهو " الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل" [٣] . ففي رأيها أن الفطرة العربية السليمة هي الالتزام الصارم بأوزان الخليل . و قد فسرت الدعوة إلى الشعر الحر أن هذا الاصطلاح يعني ما تقصده حرفياً من كلمة شعر؛ لأنه موزون يخضع لعروض الخليل و يجري على ثمانية من أوزانه . و هو حر" ينوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر خالصا من قيود العدد الثابت في شطر الخليل" [٤] . و هذا ما سار عليه

---

(١) على الرغم من أهمية الوزن في هيكلية القصيدة إلا أن كثيراً من رواد الرؤية الحديثة للشعر يرون أن الوزن ليس مميزاً للشعر ، و يظل هذا المقياس كامناً في طريقة التعبير أو كيفية استخدام اللغة الشعرية .

(٢) ميخائيل نعيمة ، الغربال ، ص ٦٤

(٣) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، ط٥ ، ص ٢٣٣.

(٤) غالي شكري ، شعرنا الحديث إلى أين ، ص ٥٣ .

معظم الشعراء في العصر الحديث ، إذ لم يخرجوا كلية من عباءة الخليل ، و إنما عدلوا فيها بما يتناسب مع روح العصر و إيقاعاته و أغراضه و ثقافته .

و هكذا ، يمثل الوزن ميزان الشعر العربي وركيزته التي نشأ عليها بحكم نشأته الغنائية لما له من تأثير على السامعة، لسبب بدهي وبسيط ، و هو أن العرب كانت تتلقف الشعر من الشفاه إلا الآذان ، و لإحداث التأثير المطلوب ، كان لابد من وجود عنصر " الإطراب و الغنائية " الذي يصنعه العروض في المقام الأول

٢- مركزية العروض في مفاصل النقد الأدبي

٢ -١ -في الموروث النقدي

عنيت الدراسات النقدية القديمة عناية كبيرة بموسيقى الشعر من حيث المظهر الخارجي في تناسبه الصوتي . فقد كان ما يميز الشاعر عن سواه ، هو استعماله أداة العروض بوصفه حلية خارجية تزينها القافية ، و تتنوع بأشكالها بالزحافات و العلل ، و الأسباب و الأوتاد على نسق منتظم من حيث مخارج نطق الحركات و السكنات عبر مسافات زمنية متساوية .

و لم يغفل النقاد القدامى عن تنبيه الشعراء إلى ما يضفي على نصوصهم الشعرية الانسجام الموسيقي . قال أبو هلال العسكري " ولا شيء أسبق إلى الأسماع و أوقع في القلوب و أبقى على الليالي و الأيام من مثل سائر و شعر نادر [١]" . و لعل الذي عناه أبو هلال هو توافر الانسجام الموسيقي في الشعر إلى جانب توافر المضمون الهادف المغلف بالحركة و الحيوية . و لقد بذل النقاد

(١) كتاب الصناعتين ، ص ٩٦

اللغويون [١] في كل العصور الأدبية جهودهم في إسناد مهمة كل حرف في الكلمة و كل كلمة في الجملة ، و نبهوا الشعراء إلى الحروف الثقيلة التي تعد من مسببات الجهد العضلي حين النطق بها ، و طالبوهم بعدم تكرارها أو تتابعها . كما لم يغفلوا عن وضع صفات للحروف الأخرى تحفظ لها ميزاتها و تأثيرها الموسيقي .

أما ابن طباطبا [٢] فيقف على أهمية البعد العروضي في تبيين كيفية بناء القصيدة ، حيث يقول " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة ، مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثراً ، و أعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، و القوافي التي توافقه ، و الوزن الذي يسلس له القول فيه ، بل يعلق على كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه و بين ما قبله ، فإذا أكملت له المعاني وكثرت الأبيات ، وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها ، و سلكا جامعا لما تشتت منها. ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ، و ما نتجته فكرته فيستقصي انتقاده ويرمي ما هي منه . و هكذا يبدل و ينقل في الألفاظ و القوافي و الأشعار ، و يكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف " .

نستدل من النص السابق على كيفية وقوف ابن طباطبا على صناعة الشعر و بناء القصيدة ، فلم يغفل قيمة الجانب الموسيقي / العروضي في إقامة نص يغلفه الجمال و الإيقاع . و يتابعه المرزوقي[٣] في التركيز على الجانب العروضي في إقامة النص الشعري ، و ذلك من خلال حديثه عن مقاييس عمود الشعر ،

---

(١) مثل جهود العلماء في الدراسات الصوتية و اللغوية .

(٢) ابن طبا طبا العلوي ، عيار الشعر ، تحقيق طه الجابري و محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٥٦ ص ٥

(٣) المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين و عبد السلام هارون ، ط القاهرة ١٩٥١ ط١ ص ٩.

فيقول " إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى و صحته ، و جزالة اللفظ و استقامته ، والإصابة في الوصف ، و من اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات ، و المقاربة في التشبيه و التحام أجزاء النظم و التئامها على تخير من لذيذ الوزن ، و مناسبة المستعار منه للمستعار له ، و مشاكلة اللفظ للمعنى ، و شدة اقتضائها للقافية ، حتى لا منافرة بينهما . فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر" . تتجلى قيمة العروض في إقامة جمالية للشعرية العربية القديمة ، كما أوضحها المرزوقي ؛ ليؤكد على التحام الخيط الموسيقي بمجموع الخيوط التي يشكل جماعها نسيج النص الشعري الصحيح ، و التي هي طريقة العرب ومعيار جودة شعرهم .

و تسير دراسة حازم القرطاجني في طريق يؤكد على أهمية الوزن متأثرا بالآراء الفلسفية للشعر خصوصاً عند ابن سينا ، فوجدناه يقول : " الشعر كلام مخيل موزون مختص في كلام العرب بزيادة التقفية" (١) . فجعل تخييل الأوزان من جملة التخييل الشعري ، بل عقد لتخييل الأوزان فصلا كاملاً في كتابه ، و أقام دراسات إيقاعية على ضوئه سبق بها معاصريه ، و يقترب فيها من الدرس النقدي الحديث ، الذي ينظر إلى الشعر كتجربة فنية مبعثها الخيال . فالوزن و إن كان يتحدد مع أول دفقة شعرية بهيئته المعروفة إلا أنه يمتزج بتلك الدفقات و يلتحم بها التحاما، لا ينفصل عن اللغة في لفظها و معناها فتأتيه الوقفة " ككل بلفظها ومعناها وتأتيه منظومة غالباً " (٢). وقد درس كثيراً من المفاهيم النقدية

(١) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص ١٨٩

(٢) مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني ، دار المعارف ط ٢ ١٩٥٩ م ص ٢٩٤

العروضية في هذا السفر العظيم [١].

و هكذا ، في مختلف الحقب الزمنية القديمة ، فإن الشعراء يجهلون القوانين النظرية للإيقاع ، بل يجدونها و يطبقونها بالفطرة . و لذا ، فلا حاجة للشاعر الحقيقي [٢] إلى معرفة قواعد العروض ، فالطبع و الذوق يقودانه إليه . و باعتبار هذا المبدأ يحظى قبوله بالإجماع ، فإن النقاد لم ينشغلوا بتحليل وظائف

---

(١) يمكن تلخيص قضايا العروض التي عرضها حازم القرطاجني في كتابه في الآتي :

١- قضية التناسب الصوتي في الوزن الشعري من أهم أسس شعرية الخطاب على مستوى التركيب الوزني و الهيئة النغمية للخطاب .

٢- ميز حازم بين أنواع كثيرة من الأوزان في الشعر العربي محكماً إلى اختيار التناسب .

٣- ندد حازم بالعروضيين الذين يدرسون الشعر من زاوية القياسات العروضية وحدها ، مهملين الاحتكام إلى عنصر التناسب في المسموعات و المفهومات الذي يبني عليه الشعر في نظره .

٤- ثار حازم على مبدأ الدوائر العروضية و حذر الشعراء في مغبة الوثوق فيها ، ووجههم إلى الاحتكام إلى أذواقهم و حسهم الموسيقي في تفضيل الأوزان . فكلما كان الوزن محترماً لمبدأ التناسب كان أصلح للنظم ، سوء كان منفكاً من دائرة ، أو غير منفك منها .

٥- تجاوز حزام التقريرات العروضية المعروفة في مؤلفات العروض القديمة المكتفية بوصف الظواهر العروضية وصفاً ظاهريا ، و تجاوز ذلك في استرساله في البحث عن الروابط المائلة أو الخفية بين عناصر البناء العروضي .

ـ راجع ، ليلى كواكي ، نظام تناسب المسموعات و فاعليتها على المتلقي عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، مجلة إنسانيات ، المجلة الجزائرية في الأثربولوجيا و العلوم الاجتماعية ع ٢٠١٠/٤٩ م .

(٢) كما نجد لدى قدامة بن جعفر في نقد الشعر المقدمة ص ٣٢٢ و ابن طباطبا في عيار الشعر ذكر في تاريخ النقد ص ١٣٠ و ابن رشيق في العمدة ج ١ ص ١٣٤ ، ١٥١ حيث يؤكد أن الطبع يحمى الشاعر من اللجوء إلى بعض الرخص التي ترخص لها مع ذلك قواعد العروض .

الوزن في الإبداع . و لم نجد إلا تلميحات مختصرة تذكر بضرورة تتمثل في الاختيار الجيد للوزن ، و احترامه كامل الاحترام [١].

و لم نجد من التآليف النقدية ما يخصص للتوضيح و التعليل و الإيضاح .. الخ لقضايا العروض و إدخاله في جداول النقد الأدبي و فروعه . و لم نقف إلى على الدرس العروضي كما لدى الخليل بن أحمد ، والأخفش الأوسط ، وحماد الجوهري و الكسائي و غيرهم . فكانت دراساتهم بحق تثري الدرس العروضي ، و تتعمق في مواطنه و أغواره فجاءت تأسيسا و استدراكاً . لكننا لم نقف في تاريخنا النقدي القديم على اتجاه نقدي تحليلي يستكشف القوة الإيقاعية في الشعر العربي من خلال الرؤية العروضية . إلا أن أغلب هذه الدراسات معيارية ، تلتزم بالنقل و التوثيق عن الخليل و معاصريه ، قد اصطبغت بالتجريد تند عن الناحية الوصفية للإيقاع الشعري ، تنقل علم العروض من علم معياري يعني بالصواب والخطأ إلى علم وصفي " يسجل الظواهر العامة و الاختلافات الجزئية من الناحية الوزنية في كل شعر تلقته الأمة العربية بنوع من القبول . و بذلك يستحيل أداة فعالة من أدوات الدراسة الأدبية وثيقة الصلة بأصول النقد من ناحية ، و بتاريخ الأدب من ناحية أخرى . فيعين على بيان التطور الفني في الشعر العربي على مدى العصور ، و يعين على بيان الخصائص المميزة للأعمال و للاتجاهات ، والمدارس أو الأفراد و الشعراء " [٢] .

---

(١) راجع الشعر و الشعراء المقدمة ص ٣٥ ، فهو يكتفي بذكر قاعدة تناظر الوزن و صعوبة تطبيقها و لم يخصص الآمدى في الموازنة إلا بعض الصفحات ، عند أبي تمام و البحتري ط ١ ، ص ٢٨٧ ، ٢٩٠ ، ٢٨٦ : ٣٨٨

(٢) شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص٥

٢ -٢ - في الدراسات النقدية الحديثة :

لقد تجاوز الدرس النقدي الحديث المفهوم القديم الماثل في البناء العروضي ، و صار في نظر كثير من النقاد لا يتفاعل ولا يلتحم بمضمون التجربة الشعرية ، و بقي العروض خارج التنظير النقدي الحديث . إلا أننا نلمح نظرات متناثرة في الطرح النقدي ، أملتها الثقافة النقدية الحديثة ، و التي تتمثل في أن وحدة القصيدة ، ينبغي أن تكون التفعيلة لا البيت .و نستطيع أن نقف على عدم الالتجاء إلى الدراسات العروضية القديمة لما يلي :

- غياب الدراسة النقدية التي تعتمد التحليل العروضي للشعر العربي لإبراز مكنونه الإيقاعي .
- ظهور القصيدة الحديثة التي نهتم بالمنجز الدلالي الكلي في تلاحم المضمون بالشكل الخارجي .

و القارئ للدراسات النقدية الحديثة يجدها و قد خلت من الطرح النقدي العروضي الخليلي ، و اتجهت في طريقين يتعارضان مع الدرس العروضي القديم. و لنا أن نصف المنجز العروضي الحديث في الآتي :

٢ -٢ -١ -نظريات عروضية بديلة عن العروض الخليلي :

وجدنا معظم الدراسات العروضية في المشرق العربي تركزت حول فكرة "المقطع" و "النبر" في وزن الشعر في اللغة العربية . و لقد جاءت فكرة المقطع من مفهوم علم الأصوات القائم على التحليل الغربي للغة عموماً . و يأتي الدكتور محمد مندور في كتابه "في الميزان الجديد"[١] في طليعة المهتمين بموضوع

(١) ركز مندور على قضية المقطع و النبر في الشعر العربي في فصلين من هذا الكتاب عن أوزان الشعر . ميز في الأولى بين الشعر الكمي (اليوناني و اللاتيني) و الشعر الارتكازي (الانجليزي و الألماني) و الشعر المقطعي (الشعر الفرنسي) راجع في الميزان الجديد أوزان الشعر ، ص ٢٢٦ -٢٤٠ ط مطبعة نهضة١٩٧٣ .

المقطع و النبر في العروض . و لقد رجع بشكل منهجي إلى المستشرقين الذين بحثوا في العروض . ثم الدكتور إبراهيم أنيس و بحوثه من أقدم البحوث في موضوع الارتكاز في الشعر العربي في كتابه "الأصوات اللغوية" (١). أما كتابه " موسيقى الشعر " فيرى مع مندور أن الأساس الكمي لا يستقل بإعطاء الشعر العربي موسيقاه التي تميزه عن النثر، بل لا بد معه من عامل آخر (٢). أما الدكتور شكري عياد في كتابه " موسيقى الشعر العربي " (٣) فيميل إلى اعتبار اللغة العربية لغة "كمية" ؛ للدور المهم الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى . و أمام هذه الرؤية التي تنفي دور النبر في إضفاء الموسيقية على الشعر العربي ، تخالف موقف بعض اللغويين المعاصرين الذين يقفون متحمسين للنبر، و أنصار له . و من أبرزهم محمد النويهي في كتابه "قضية الشعر الجديد" (٤). الذي رأى أن فكرة النبر يمكن أن تصبح أساساً لنظام إيقاعي جديد في الشعر العربي ، أقل

---

(١) خرج فيه أنيس بعد تمييزه للمقاطع في العربية إلى صياغة ما يسميه بالقانون العام للنبر ، و مقتضاه أن النبر في الكثرة الغالبة من الكلمات العربية ، يكون على المقطع قبل الأخير إلا أن له استثناءات ، راجع الأصوات اللغوية .

(٢) يرى أن هذا العامل هو نغمة موسيقية خاصة يراعيها منشد الشعر و يحرص عليها ، و عرفه بأنه اختلاف درجات الصوت في المقاطع و الكلمات . راجع موسيقى الشعر مكتب الأنجلو المصرية ط ٣ ١٩٦٥ ص ١٥١ .

(٣) يستخلص عياد أهمية المقاطع في تكوينها العروضي عامة في أي لغة من اللغات ، و بنائه على الصفة الأبرز و الخاصية الغالبة منها ، و إن تكن هذه الصفة الغالبة غير منفصلة عن مجموعة من الصفات الأخرى ، و لكنها تتميز عنها بكونها أساسية في حركية اللغة ، راجع موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٦٨ ص ٣ .

(٤) لقد مضى النويهي في حملته على الكمية و تحمسه للنبرية حتى ذهب إلى أن الأمل الحقيقي للشعر الجديد في أن يغير إيقاع الشعر العربي تغييرا جذرياً بالتحول من نظام طول المقاطع و قصرها إلى نظام النبر . راجع قضية الشعر الجديد ص ٢٣٤،١٥٨،١٥٧ .

رتابة و أكثر تحرراً من النظام الكمي . أما كمال أبو ديب في كتابه " في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن[١] فيزعم فيه وضع محاولة لتصور البنية الإيقاعية للشعر العربي ، والتي أطلق عليها البديل الجذري لعروض الخليل . فهو يرى أن تتابع النوات الأساسي في تشكيلاتها العروضية إلى جانب النبر يقاس وزن الإيقاع .

و منذ " أخضع المستشرقون في أواسط القرن التاسع عشر ، أوزان الشعر العربي و الفارسي و التركي و غيره من أشعار الأمم الشرقية للدراسات السائدة لديهم في علم الأصوات و الموسيقى و الباحثون العرب يقتفون آثارهم ؛ لدراسة عروض الخليل في ضوء جديد ، و لمعرفة ما إذا كان مثلا نظام المقاطع المعروف في لغات أخرى يصلح تطبيقه في الشعر العربي و بحوره " [٢]. فالمستشرقون لم يكتفوا بتحليل الشعر إلى مقاطع ، بل ينظرن إلى النسب القائمة بين هذه المقاطع على أساس العروض الكلاسيكي ، أي على أساس الأقدام . و لما كانت التفاعيل عادة أطول من الأقدام المألوفة في العروض ، و أن الوزن الواحد قد يتألف من المراوغة بين تفعيلتين مختلفتين، نراهم ينظرون إلى الوحدة المتكررة ، ويجعلون المقطع المزاحف أحيانا هو الأصل بدلاً من المقطع الصحيح . و الغاية من ذلك هو أن يستقيم لهم إخضاع الوزن لقدم من الأقدام التي تقوم عليها الأوزان

---

(١) يتجاوز النظام الإيقاعي عند أبو ديب النظرية الموسيقية ليقوم من جهته على ركيزتين أساسيتين بهما يقاس وزن الإيقاع و عليهما يتوقف تحديد الإيقاع ذاته :
- التركيب النووي بدلاً من نظام التفاعيل أو المقاطع .
- الطرقة النبرية لإيقاع الشعر العربي الذي هو تفاعل بين الكم و النبر .
ـ راجع الكتاب ، طبعة دار العلم للملايين ، بيروت ط ١ ١٩٧٤ ص ٣٠٦ .

(٢) ربيعة الكعبي ، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي ، مركز النشر الجامعي تونس ٢٠٠٦ ص ٣٢٧ .

الأوروبية ؛ كدراسات جويار و فايل و دي ساسي و بلاشير . و تعد هذه الدراسات الاستشراقية الأساس الذي اعتمد عيه الباحثون العرب في وضع نظرياتهم العروضية ، التي تختلف عن نظرية الخليل العروضية [١].

٢ -٢ -٢ -الانفتاح على الدراسات النقدية الحديثة / الإيقاع بديلاً عن العروض الخليلي

اتجهت الدراسات النقدية الحديثة صوب الانفتاح الثقافي على المستجدات النقدية الغربية ، و خصوصا الاتجاهات اللغوية الحديثة " الألسنية " في تحليل النص الشعري . و هذه الدراسات النصية الحديثة ، تركز على الجانب الإيقاعي[٢] بل جعلته منطلقاً من منطلقات البناء اللغوي للنص ، و التي اصطنعت حذا فاصلاً بين العروض الخليلي و بين الدراسات الحديثة. وذلك في سياق الفهم لطبيعة الإيقاع في الشعر العربي ، و إيمانا منهم بأهمية الإيقاع في بناء القصيدة ، ومدى تأثير و تأثر الدلالة بالبنية الإيقاعية. و هي دراسات تستعين بعدد من النظريات

(١) لم يسلم عروض الخليل من الاستدراك عليه و نقده . و من المحدثين ، كتاب محمد العياشي نظرية إيقاع الشعر العربي ط تونس ١٩٧٦ فقد انتقد الخليل و عصره و العلماء الذين كتبوا في العروض . و ذكر عيوب العروض و أهمها ما يتصل بالتفاعيل و الدوائر و الزحافات و العلل . بل يشكك في كون الخليل كان مطلعاً على اليونانية ، و بأن نظرياتهم في إيقاع الشعر غالطة يكون الخليل قد وقع في مثل غلطهم . راجع الكتاب ص ٢٠ .

(٢) يتميز الإيقاع عن الوزن ، وهذا ما أبرزه أكثر من باحث في مقدمة محاولته لتعريف الإيقاع في الكتب العروضية القديمة و في باقي المؤلفات الغربية الحديثة ، ذلك أن الإيقاع من لوازمه الوزن ، عليه يتبلور تعريف الإيقاع حول توالي مدد زمنية متفاوتة بانتظام . ويمثل لذلك بالتنفس : إنه التنظيم للمدد و مقتن النسبة و البعد بينها و الالتفاف ، و إنه التوزيع للنبر فيما بينها ، إنه المتحكم في التناسب الراجع إليها من حيث التصويت والوقف، راجع ربيعة الكعبي العروض و الإيقاع ص ٣٣٦ ، ٣٣٧ .

الحديثة في علم اللسان و علم الأصوات ، إضافة إلى البحث في العلاقات الصوتية و الدلالات النفسية ؛ للتمكن من ربطها بدراسة الجانب الإيقاعي.

فالأسلوبية مثلاً ترى أن النص الشعري " يبرز فيه المكون الإيقاعي ، ويأخذ رتبة متقدمة على خلاف النص السردي . فبدهي أن تكون البنية الصوتية و الإيقاعية المدخل أو المنطلق لأي دراسة تتوخى معرفة أبعاد النص الخفية على مستوى العميق ، و قوانينه المتحكمة في نسيجه على المستوى السطحي . وتكون جسر العبور إلى كل امتداداته التركيبية و الدلالية" (١).

ولا يتوقف الدرس الأسلوبي على التناول العروضي ، و إنما يتوخى الانفتاح على الدراسة الصوتية لبنية النص ، فيدرس البنية الصوتية ؛ ليقف على المفاهيم الصوتية الضرورية في دراسة القصيدة ، و تتبع بنية الأصوات اللغوية المتكررة في القصيدة ؛ و صفاً ، و تحليلياً ، و تصنيفاً ، و إحصاء ، قصد الكشف عن دلالاتها الأسلوبية في السياقات الشعرية الموظفة فيها . ثم تنتقل الدراسة الصوتية إلى مرحلة تالية تتبع بنية المقاطع الصوتية و صفاً و تحليلياً و إحصاء للكشف عن دلالاته الأسلوبية و وظيفتها الإيقاعية ، و إمكانية توظيف هذه الأدوات اللغوية توظيفاً مبنياً جمالياً في أي نص و تسخيرها لإحداث الآثار الأسلوبية و القيم التعبيرية المنشودة .

ثم الوقوف في مرحلة أخيرة على بنية الإيقاع الخارجي المتمثلة في الوزن. فيدرس بنيته و مكوناته و أشكال تحول بنياته بالحذف أو الزيادة ، ورصد الوظائف الأسلوبية التي تنشأ بين الوزن . كما تدرس بنية القافية

(١) رابح بن خويه ، في البنية الصوتية و الإيقاعية ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ٢٠١٢ ، ١ ، ٢ .

ووظيفتها الأسلوبية و تضافر مكوناتها مع مكونات الإيقاع جمعيا ، وفي تعالقه مع دلالة القصيدة .

و هكذا يمثل الإيقاع " شبكة علائقية متشابكة النسج ، ينشأ من الجذر إلى النظام . و النظام الإيقاعي العام يتشكل من عدة آليات وزنية ، و صوتية ، وبلاغية ، و بصرية ، و نفسية ، تتضافر كلها أو بعضها في السياق الواحد ، وتؤسس إرسالياته النغمية ، الفاعلة في النسق التعبيري الإفهامي ، و هي إرساليات دالة على فاعلية الحلقات الإيقاعية الصغرى مشكلة للحلقة الإيقاعية الكبرى التي لها مفادات النغم الشعري في النسق التعبيري العام" (١).

فالإيقاع (٢) – إذن _ لم يعد يقصد بالشكل المبني ، بل عناصر القصيدة كلها ، بما في ذلك العنصر الدلالي الناظم للأغراض و التيمات و التأثيرات النفسية. و ليس الإيقاع إلا نتاج تفاعل بين الصوت و الدلالة ، و هو غير الوزن الذي يتمتع بوجود سابق للقصيدة .

---

(١) عبد الرحيم كنوان ، من جماليات إيقاع الشعر العربي ط دار أأي رقراق الرباط المغرب ط ١ سنة ٢٠٠٢ ص ٧.

(٢) لاشك في أن الشعر و الموسيقى يلتقيان في خاصية الإيقاع و مادته التي هي الصوت و امتداده في الزمن ، إلا أن الإيقاع في الموسيقى هو غاية في ذاته ، بينما يرتبط الصوت في بنية اللغة بعلاقات ذات أبعاد متنوعة . فالإيقاع في الشعر هو أكثر فضاء ولا مرئي ؛ و لهذا نقف على الالتباس الذي حدث بين الإيقاع والعروض . يؤكد ذلك ابن فارس حيث يقول :" إن أهل العروض يجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض و صناعة الإيقاع ، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، و صناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة". أحمد بن فارس ، الخصائص في فقه اللغة ، جمع و نشر المكتبة السلفية ط ١٩١٠ ص ٢٣٠ .

ثمار المدخل :

نستطيع أن نجني الثمار التالية من وراء الصفحات السابقة تتمثل فيما يلي :

١- للغة الشعرية سمات تميزها ، كان أبرزها ذلك النسيج الإيقاعي المتمثل في العروض ، و الذي جعله الكثيرون المحدد الأهم و الأبرز للكلام الشعري عن الكلام النثري / العادي .

٢- الارتكاز الوزني يعد جانباً طبعياً في تكوين الدماغ البشري ، يقود الشاعر الحقيقي ذو الطبع و الذوق إلى قوانينه النظرية .

٣- التزاوج بين الشعر و الغناء/الموسيقي و الإنشاد دليل قوي على القيمة العروضية للشعر العربي .

٤- تجسيدا للعناية الموسيقية ، تمثل الشعر في تعريفه بالعروض ، و اشتراط حدوده و ماهيته به ، بل عد أهم عناصر التشكيل الفني في النص الشعري .

٥- يقوم البناء الفني للقصيدة الشعرية على أهم قاعدة تتمثل في توفر وحدة الإيقاع " الوزن " و إلا خرج الكلام من النسق الشعري ، و فقد ميزته و هيبته .

٦- لم ينزاح الوزن عن الشعر قديماً أو حديثاً ، بل ظلت له سطوته حتى مع التغيير الذي لحق الشكل التقليدي للقصيدة العربية . و اعتبر من أهم مركبات الشعر ، و ملتصق به حتى في لحظات ولادته و إقامة هيكله .

٧- لم يمثل الاهتمام بالعروض في النسق الإبداعي الشعري وحده ، بل تجسد في الاقتراب النقدي للقصيدة العربية قديماً ، إلا أننا لم نقف على ملامح نقدية عروضية يستطيع المتلقي أن يلج بها إلى التناول النقدي للنص الشعري

ولوجاً واضحاً ، بل كان التناول العروضي ذي الملامح المعيارية يلتزم بالنقل و التوثيق عن الخليل و معاصريه .

٨ – كان للتحول الإبداعي في الإنتاج الشعري في العصر الحديث ، و كذا للتلاقح الثقافي مع الدراسات النقدية الحديثة (الغربية) أثر في الانزياح العروضي عن العروض الخليلي.

٩- معظم الدراسات العروضية الحديثة في المشرق العربي اتجهت نحو بديل للعروض الخليلي ؛ و ذلك من خلال فكرة : المقطع و النبر في وزن الشعر في اللغة العربية .

١٠- للمستشرقين حضور في الطرح العروضي الجديد ، و ذلك عبر نظام المقطع؛ تأثراً بدراساتهم لنتاجهم الشعري. مما وجدنا أثراً واضحاً لدراساتهم في قراءات المحدثين العروضية ، و محاولات تطبيقها على النص الشعري القديم و الحديث .

١١- لم تتوقف الدراسات الحديثة عند المنتج العروضي الخليلي ، بل انفتحت على آفاق الدراسات النصية الحديثة ، و تشابكت مع معطياتها لتوظيفها في الدرس العروضي الحديث ، كما وجدنا في الأسلوبية و البنيوية ... وقوفاً على الجانب الإيقاعي بمعناه الشامل ، لا العروضي فقط .

١٢- خلصت الدراسات النقدية القديمة و الحديثة معاً من تحديد ملامح النقد العروضي الخليلي باعتباره منهجاً نقدياً يصلح للتطبيق على النص الشعري العربي .

المبحث الأول

العروض الخليلي : نظرية في إيقاع الشعر العربي

مقدمة

١- العروض الخليلي : مفاهيم أولية

١-١ حد العروض

١-٢ العروض باعتباره عِلْماً

٢- المكونات النظرية للعروض الخليلي

٢-١ الرؤية

٢-٢ المرتكزات المعرفية

٢-٣ المبادئ النظرية

٢-٣-١ الحركة والسكون

٢-٣-٢ الوقف والابتداء

٢-٣-٣ تفسير الأصوات

٣- الأدوات الإجرائية و المفاهيم (المصطلحات)

٣-١ التقطيع العروضي

٣-٢ التغييرات : الزحاف و العلة

٣-٣ المفاهيم / المصطلحات العروضية

ثمار المبحث

مقدمة :

لكل علم أسس و مقدمات و بديهيات يمر بها الدارس أولاً ، حتى يتمكن من فهم ما يعرض له من مصطلحات العلم و قوانينه ، و للعروض هذه المعرفة . و ليس هم هذا المبحث أن يذكر كل ما جاء به الخليل بن أحمد الفراهيدي في علمه من قواعد ، و ما وضع لها وتلاميذه من أسماء يصعب الإحاطة بها ؛ لكثرة الكتب التي وضعت لها كثرة لا تحصى ، و لهدف هذا المبحث ؛ و هو الوقوف على قوانين عمل العروض و آليات اشتغاله ، و كيف أقام العروض الخليلي نظرية في الإيقاع الشعري تستند على رؤية نظرية و أسس منهجية في الطرح ، و آليات إجرائية للممارسة و التطبيق. و هذه المقومات تؤهل الطرح النظري للعروض لأن يكون منهجا نقدياً يسهل استخدامه و تلقيه في المقاربة النصية للشعر .

١- العروض الخليلي : مفاهيم أولية

١ -١ -حد العروض

تجمع المصادر على أن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٤ هـ) هو واضع علم العروض؛ نظاماً و مصطلحات و أجزاء (تفاعيل) و بحوراً و دوائر . ولا يكاد من جاء بعده يزيد عليه إلا بقليل من الاستدراكات أو وجهات النظر التي تعود إلى أسباب منطقية أو صورية محضة أو تعليمية .

و عليه ، فهناك عدد من التحديدات لتعريف مصطلح العروض ممن تصدي له من العلماء قدماء و محدثين . فقد اختلفت آراؤهم في سبب التسمية عروضاً ، و من ثم تحديد معنى المصطلح و دلالته ، و وجدنا اختلافهم يجري وفق الآتي :

– قيل : إن الخليل أراد بها مكة لاعتراضها وسط البلاد ، تيمناً بها ، لأنه فيها أُلهم العلم لما قصدها حاجا [١] ، و قيل : سميت عروضاً باسم عمان ، التي كان يقيم فيها الخليل ، بحسب ما أورده من أبي الحديد [٢]، و قيل : إن معاني العروض الطريق في الجبل ، و البحور طرق إلى النظم . و قيل إنها مستعارة من العروض بمعنى الناحية ؛ لأن الشعر ناحية من نواحي علوم العربية و آدابها [٣] و قيل : إن المصطلح سمي باسم الجمل الذي يصعب قياده و ترويضه . و قيل هي : الخشبة العارضة التي تضرب في وسط الخيمة ، و ذلك من باب التشبيه[٤]. و قيل : إن التسمية جاءت توسعاً من الجزء الأخير من صدر البيت الذي يسمى عروضاً . و قيل : هي مشتقة من العَرْض ؛ لأن الشعر يُعرض و يُقاس على ميزانه ، فما وافقه فصحيح ، و ما خالفه ففاسد [٥].

---

(١) قيل إن الخليل دعا بمكة أن يرزق علماً لم يسبقه أحد إليه ، ولا يؤخذ إلا عنه ، فرجع من حجه ففتح عليه بعلم العروض راجع ابن خلكان ، وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان ٢٤٤/٢ ، و إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر صـ ٤٧.

(٢) ابن أبي الحديد المعتزلي ، شرح نهج البلاغة ٣٠٧/١ ، نقلاً عن صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري و القافية مطبعة المعارف ، بغداد ١٩٦٣ ج١ ص ٢١.

(٣) الفيروزآبادي ، القاموس المحيط مادة (ع ر ض) .

(٤) راجع ، ابن القطاع ، أبو القاسم علي بن جعفر ، البارع في علم العروض ، تحقيق أحمد محمد عبد الدايم ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، ط١ ١٩٨٢ ص ٦٨ . و يوضح د.صفاء خلوصي هذا الأمر بقوله : " إذا كان تشبيه بيت الشعر ببيت الخيمة قد أثر في اقتباس أجزاء الخيمة لأجزاء البيت الشعري ، فإن سير الجمل بضروبه المختلفة و حركاته المتنوعة قد أثر في موسيقى الشعر العربي ، فقد روى أن بعض أوزان الشعر العربي نشأت تقليداً لحركة الجمل في سيره" راجع فن التقطيع الشعري و القافية " ص ٢٢ .

(٥) الدماميني ، بدر الدين محمد بن أبي بكر ، العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط٢ ١٣٨٣هـ/١٩٧٣ م ص ١٥.

و تعد أكثرها دلالة على المصطلح ذلك التحديد القائل : إن العروض سمي بهذا الاسم ؛ لأن الشعر يعرض عليه ، و هو تحديد الخليل بن أحمد في كتابه " العين " نفسه [١]، و هو المعنى الذي ردده كثير من النحويين و اللغويين القدامى كابن منظور الذي يقول :" العروض :عروض الشعر ، و هي فواصل أنصاف الشعر ، و هي آخر النصف الأول من البيت ... و الجمع أعاريض على غير قياس .. و سمي عروضاً لأن الشعر يعرض عليه ، فالنصف الأول عروض لأن الثاني يبنى على الأول و النصف الأخير الشطر" [٢].

من مجموع هذه المعاني يمكن أن نخرج بما يلي :

- العروض هو الجزء (الوحدة / التفعيلة) الأخير في الشطر الأول من البيت .
- هذا الجزء يمثل مركز ثقل البيت الشعري ، و أهميته فيه تعادل أهميته في بيت الشعر .
- العروض بمثابة وحدة القياس التي يُعرض عليها الشعر ، أي ما بها يعرف صحيح البيت الشعري من منكسره .

و هذا يدل على أن العروض يمثل مركز ثقل البيت الشعري ، و بها يعرف نظامه الإيقاعي ، فتصير بمثابة ميزان الشعر الذي يعرض عليه ، و تعرف أحواله و أبنيته الكلية .

---

(١) الفراهيدي ، الخليل بن أحمد ، كتاب العين ، تحقيق عبد الله السيد ، مطبعة العاني ، بغداد ١٩٦٧ ، ٣٢١/١ نقلاً عن كمال أبو ديب في البنية الإيقاعية للشعر العربي دار العلم للملايين بيروت ط٢ ١٩٨١ ص ٢٧.

(٢) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (ع ر ض) .

١ -٢ -العروض باعتباره عِلْماً :

كان الإيقاع مجرد إحساس مبهم في آذان العرب دون أن يكون لهم علم واضح به قبل الخليل. و فضل الخليل ؛ و هو اللغوي البارع المتبحر في اللغة ، والعقل المولع بتقنين المعارف القديمة و وضع الضوابط التي عكسها ، و بعد اهتدائه إلى وضع معجم للغة ، يتكئ على البعد الصوتي إلى اتباع الطريقة نفسها تقريباً لوضع ميزان للشعر .

و المتلقون للعروض الخليلي ممن درسوه قديماً أو حديثاً ، قد أجمعوا على كونه علماً ، محددين- بنسب و رؤى متباينة - طبيعة المنهج الذي اشتغل به في وضع العروض و صياغته . فقد ذكروا أن العروض علم ، و عرفوه بأنه : علم يختص بمعرفة أوزان الشعر العربي ، أو هو علم أوزان الشعر الموافق أشعار العرب ، التي اشتهرت عنهم وصحت بالرواية من الطرق الموثوق بها ، وبهذا العلم يعرف صحيحه من مكسوره .

من هؤلاء أبو نصر الجوهري (ت ٣٩٣ هـ) فيقول : "العروض ميزان الشعر ، و هي ترجمة عن ذوق الطباع السلبية" [١] . و يقول الخطيب التبريزي (ت٥٠٢هـ) : " فيحتمل أن يكون سمي هذا العلم عروضاً ؛ لأنه ناحية من علوم الشعر ، و قيل " يحتمل أن يكون سمي عروضاً لأن الشعر معروض عليه ، فما وافقه كان صحيحاً ، و ما خالفه كان فاسداً" [٢] . و هو رأي الدمنهوري (ت ١١٠هـ) في حاشيته [٣].

---

(١) الجوهري ، أبو نصر إسماعيل بن حماد ، عروض الورقة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٤ ص ٩. وراجع ، التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ص١٧ ، وابن القطاع ، البارع في علم العروض ص ٦٧.

(٢) التريزي ، الكافي في العروض و القوافي ص ٢٧ .

(٣) الدمنهوري ، الحاشية الكبرى على متن الكافي في علمي العروض و القوافي ، المطبعة اليمنية بمصر المحروسة ، الحلبي ، رمضان ١٣٠٧هـ ص ١٢ .

و الناظر في التعريفات السابقة يجدها تحدد خصائص هذا العلم و صفاته القياسية و ذلك من حيث :

- مجال اشتغاله المتعلق بضبط أوزان الشعر.
- وظيفته الموقوفة على تمييز صحيح الشعر من مكسوره .
- منهجه الذي يهدف إلى استقراء أوزان الشعر العربي حتى عصره ؛ للوقوف على ظواهره و أبعاد إيقاعه .

و يترتب على الأخير وصف هذا العلم بصفة "المعيارية" . و " يظهر أن استقراء الخليل للشعر موضوع في هذا الإطار الذي وضعت فيه علوم اللغة كلها ، و لم يخرج عنه في العروض " [١]. و المعيارية أي القياس على معيار من معايير القواعد التي وضعها ، و سار على هديها أي منها ، و تتمثل في ضبط أوزان الشعر و بيان صحيحها من فاسدها .

يترتب على القول بأن العروض لا يخرج من كونه علماً توافرت قواعد عمله و نمت عن قدره في الوصف و التحليل و الاستنباط . فالعروض تتحقق فيه شروط تجعله يدخل في إطار العلم الذي يحصل بالمعرفة و الممارسة وفق قواعد و طرق مقررة و هي :

- **الموضوعية** : و تقتضي الاستقراء الناقص و ضبط النتائج .
- **الشمول** : و يقتضي الحتمية و تجريد الثوابت .
- **التماسك** : و يقتص عدم التناقض و التصنيف .
- **الاقتصاد** : و يقتضي الاستغناء بالأصناف عن المفردات و التقعيد [٢].

---

(١) محمد العلمي ، العروض و القافية ، دراسة في التأسيس و الاستدراك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٣ ص ١٦١

(٢) تمام حسان ، الأصول : دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب ، الهيئة العربية المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ ص ١١ .

لاشك أن الخليلي أقام علم العروض على جملة من هذه الخصائص ، و هو يستقريء الشعر الجاهلي و الإسلامي و الأموي إلى أواخر القرن الثاني الهجري. و قد قاده ذلك إلى اكتشاف طبيعة إيقاع الشعر العربي ، ثم إلى وصفه .

لقد تمكن الخليل أن يميز بين مكونات الشعر العربي ، و يفرع الفروع على ضوء تفرعها في واقع الشعر. فأقام نموذجاً ومثالا للواقع الشعري ، وأعطى لكل واحد من ذلك اسماً خاصاً به ، متقيداً بما سمعه من هذا الشعر ، و منتبهاً بحدسه إلى وجود أنماط تكرر من مجموع الشعر الذي استقرأه بعد تحليله وتصنيفه لاستخراج أوزان الشعر و تشكيلاته الإيقاعية في نماذج و قوالب مخصوصة و مجردة ، و ربما تم له ذلك بسبب " سمتين قد تكونان ألصق السمات بالعقل المبدع الكاشف : القدرة الفذة على الملاحظة الدقيقة ، و الاستقراء المتقصي الحذر ، و القدرة المماثلة على حدس وجود النماذج و الأنماط المتكررة الحدوث بين الركام الهائل من الوحدات المحللة . ثم التمكن من صياغة نظام نظري قادر على وصف هذه الأنماط و احتوائها" (١).

بسبب ذلك العمق في استنباط النماذج و تحليلها تحليلاً عميقاً أعطاه صفة شمولية النسق ، و أبعاده التي بلغت درجة التجريد و التعقيد ، شكل عروض الخليل ، و كان موضع دراسة و بحث قديماً و حديثاً مما يعكس حيوية هذا العلم .

٢- المكونات النظرية للعروض الخليلي

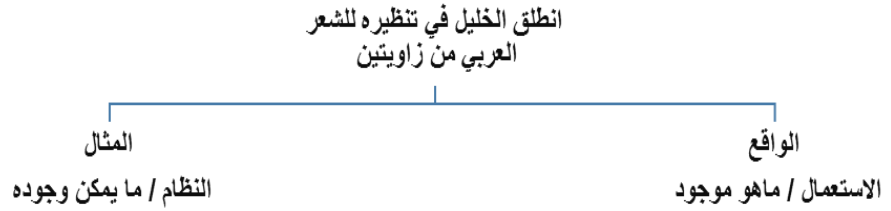
لقد تحقق للعروض الخليلي صفة العلم ، و عليه ، فإننا يمكننا أن نسمي عمل الخليل " نظرية " في إيقاع الشعر العربي . و يقصد بالنظرية : " جملة

(١) كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ص ٤٤.

التصورات أو المفاهيم المؤلفة تأليفاً عقلياً يهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات" [١] . والنظرية بناء مشروط بالنسقية فلا يمكن أن تسمى النظرية نظرية إلا إذا تمكنت من النسقية ، و لو في حدود نسبية ، تجعلها ممكنة التسمية و قابلة للتميز، ومنتجة لمعرفة لا تكرر معرفة سابقة . فالنظرية ضرورية للمنهج ، وبدونها لا وجود للمنهج ، فهما مترابطان . فالمنهج يخرج من رحم النظرية التي تضبط حدوده ، و تحدد مكتسباته و مستوياته التطبيقية .

فالعروض الخليلي انطوى على نظرية تمثل حركة بحث عن انتظام لإيقاع الشعر العربي ، اشتملت على التالي :

٢ -١ -الرؤية :



تمثل هاتين الزاويتين الحجر الرئيس الذي انطلق منه الخليل في تنظيره الإيقاعي للشعر العربي ؛ بهدف تحديد مكوناته الإيقاعية ورسم فواصله ؛ ليميز ما هو من القرآن الكريم غير شعر ، و ما هو شعر في غير القرآن . وذلك ؛ لأن السجع كان ظاهرة إيقاعية في غير الشعر ، أو كان في حد ذاته وزنا للكلام ، ولكن غير وزن الشعر. هذه الأسباب الدينية و البلاغية / الجمالية كانت دافعاً لاتجاهه لوضع علم لموازين الشعر العربي . و كان يروم من وراء عمله التقعيدي

(١) ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين دار التنوير ، بيروت ١٩٨٣ ص ٧-٨

سلامة الجانب الإيقاعي حتى يحفظ لمستقبل الشعر لعربي صوره الإيقاعية المميزة له . فقد انطلق من الواقع ليصل إلى المثال أو النموذج أو القالب الإيقاعي الذي يقاس عليه .

٢ -٢ -المرتكزات المعرفية :

أقام الخليل نظريته الإيقاعية بناء على مرتكزات معرفية شكلت المرجعية العلمية لطرحه النظري . تمثلت في : السماع - الاستقراء – المقايسة والموازنة – الاستنباط ، و شكلت هذه الأمور حضوراً للمنطق الذي عد إحدى روافده الثقافية .

كما قلت الرياضيات [١] في بعديها: التجريدي و التطبيقي رافداً مهماً لنظريته . و ليس من الغريب أن نجد الشخص الذي اكتشف تصاريف اللغة و عناصر تركيبها و ترتيبها ترتيبا حسابياً مضبوطاً ، هو الشخص الذي اكتشف موازين شعرها . لأن هذا الشعر من مادة اللغة و معرفتنا [٢] بالطريقة الإحصائية التي أقام عليها تدوينه للمعجم هي نفسها التي بإمكاننا اعتمادها لتقرير خطواته الأولى في تدوين العروض .

و المقارن بين العملين يجد طريقة واحدة ، و هي طريقة التفكيك . ففي المعجم نجد تفكيك اللغة إلى عناصرها الأولى ، أي نجد الكلمات و وقوفه على بناء الكلام على حرف و فعل و اسم ، و مقدار ما تحتمله الكلمة من حروف ، في أقصى تقدير و في أقل تقدير ، هي نفسها الفكرة التي نجدها في تقسيم الشعر إلى

---

(١) نقل ابن منظور في باب ألقاب الحروف و طبائعها و خواصها في اللسان نبذا من آراء الخليل في ذلك .

(٢) فقد استفاد بنظرية التناسب الرياضي بخواصها : الاستقامة ، الإبدال ، القلب و العكس ، العلائق بين الأوزان المطابقة و المشابهة ، المماثلة المضادة .

أسباب و أوتاد و إلى فاصلة و غير ذلك من الأوضاع الذي تكون عليها الكلمات قبل تركيبها و بعد تركيبها في الجملة . ففكرة التحليل و الإحصاء التي استخدمها الخليل في اللغة لوضع المعجم ، هي التي استخدمها في وضع العروض . كما استعان بنظرية التباديل و التوافيق الرياضية . وإلى جانب معرفته بالتحليل المنطقي للمادة التي بين يديه و علم الحساب استعان الخليل بمعرفته الواسعة في علوم اللغة : الصوتي و الصرفي [١]. إلى جانب معرفته المتعمقة باللغة وأوضاعها من : نحو و اشتقاق و تركيب . فوقوفه على الجهاز النطقي و أعضاء النطق وصفات الحروف بحسب مخارجها وصفاتها بحسب الحركة و السكون ، واستعانته بنظرية " الكم" أساساً للنظام الوزني للشعر ، و التغييرات الطارئة على تلك المكونات من زحافات تمثل انحرافاً عن مقدار الكم ، كل ذلك يمثل اتكاء على سلم الأصوات العربية . كما وقف على تفاصيل علم الصرف في تفاعيله العروضية .

و يضاف إلى كل تلك المعارف معرفته الواسعة بالشعر العربي حتى عصره، و أدى البحث و التفكير في المصطلحات الموضوعة قبله لأجزاء الشعر وأوضاع القصيدة إلى الاهتداء إلى العناصر الأساسية في الوزن [٢].

و تأتي استعانة الخليل قطعاً بعلم النغم أو الموسيقى ، فلم يترك العروض وحده دون الإشارة إليه ، الذي يتمثل في ألقاب تفاعيله (المقبوض و المخبون

---

(١) نوه السكاكي بشأن الخليل نقال في معرض كلامه عن أبنية العروض " و لن يقف على لطائف ما اعتبره الإمام الخليل بن أحمد قدس الله روحه في هذا النوع إلا ذو طبع سليم ، و هو ماهر في استخراج علم الصرف " . مفتاح العلوم ، مكتبة البابي الحلبي ن،ط١ ١٩٣٧ ص ٢١٩ .

(٢) كفكرة الوقف و الابتداء و فكرة المصراع و فكرة البيت و غيرها من المصطلحات المتداولة لعصره ، وهي كلها أفكار طور منها نظامه العروضي .

والمطوي) حيث بلغت أكثر من ستين لقبا . ووضع هذه الألقاب ليفسر معنى الزحاف و العلل ، و حدودها للرجوع إلى أصل التفعيلة ؛ لكي ينشدها المنشد مقبوضة أو مخبونة ... و سبب وضع هذه الألقاب ؛ هو عدم وجود الرموز الموسيقية في العهود السابقة ، كما نراها اليوم ، فكانت الكلمات التي تصف الألقاب ، هي التي حلت محل الرموز؛ لتعبر عن الرموز الموسيقية . فكان الخليل – بذلك – منظّراً مرموقاً في الموسيقى ، و كاستخدامه لمصطلح الحركة و السكون المستعمل في علم الأصوات ، و الذي ينحدر من الموسيقى ، و كذا المقطع و الجرس الصوتي ، و مبدأ الخفة و الثقل في توليف الكلام .

وغلف كل ذلك بجهاز معجمي اشتقه من بيئة الشعر ، والحياة البدوية التي ولد فيها ، وتطور هذا الشعر . و كان هناك إحساساً واضحاً بأن أصل البنية الإيقاعية التي تولد منها البيت متطابق أساسا مع البنية الأساسية لبيت الشَّعر ، بما تمثله من توازن في تركيبها وهيكلها ؛ و هو توازن منسجم و متوافق مع الطبيعة و مع الأشياء من حولها ، و مع اللغة نفسها في نسقها و روحها و إيقاعها العام في ذلك المحيط .

٢ -٣ - المبادئ النظرية

بنى الخليل بن أحمد نظريته العروضية بطريقة علمية لها مبادئها و أسسها التي تتمثل في التالي :

٢ -٣ -١ -الحركة والسكون

تقوم النظرية العروضية على أساس دقيق ، وهو معرفة الساكن من المتحرك من حروف الكلمة في الشعر . أي الأساس الصوتي من حيث وضعه الكمي ، و الذي يتمثل في معرفة عدد الحروف متحركة و ساكنة . و قد أشار الأخفش – تلميذ الخليل – إلى هذا الأساس بقوله : " و الحروف لا تخلو من أن

تكون ساكنة و متحركة ؛ لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شيء يخلو من أن يكون مضموماً أو مكسوراً أو مفتوحاً أو موقوفاً" [١] . لم يفرق تلميذ الخليل بين الحروف كمياً ، فحسب ، بل ميز بين الصامت و الصائت إلى حد معقول بقوله : "فأقل الأصوات في تأليفها الحركة ، و أطول منها الحرف الساكن ؛ لأن الحركة لا تكون إلا في حرف ، ولا تكون حرفاً ، و المتحرك أطول من الساكن لأنه حرف و حركة " [٢] . و تدخل الحروف الصائتة (حروف المد من ألف و ياء و واو) ضمن السواكن و ليس مع الحركات . فالمساواة – هنا – في أن الحرف المتحرك يقابل حرفاً متحركاً ، ولا عبرة بنوع الحركة . و يرجح أن الخليل اعتمد على مفهوم الصوت الذي كان جارياً بمقاييس الصرف و النحو ، فجعل الحركة بمثابة الصوائت القصيرة ، من ضمة و فتحة و كسرة، و جعل السكون إما حرفاً صحيحاً غير متبوع بإحدى الحركات الثلاث ، و إما ألف مد أو واوه أو ياءه ، و إن لم يكن ميز في الحروف المتحركة بين الأصوات الصامتة و الأصوات الصائتة ، أكثر ما جعل الصائت منه كالصامت [٣].

و هناك أمور أربعة [٤] تقرر في باب المتحرك كالتالي :

- لا يجتمع في شعر خمس متحركات ليس بينها حرف ساكن البتة .
- لا يجوز في الشعر أن يتوالى عنه أكثر من أربع متحركات ، و هو قليل .

---

(١) الأخفش ، كتاب العروض ، ص ١٤٣ .

(٢) السابق نفس الصفحة

(٣) أشار كمال بشر في كتابه ، علم اللغة العام إلى التمييز بين الصامت و الصائت ص ٧٤.

(٤) راجع بالتفصيل مخطوط في علم العروض " مجهول العنوان و المؤلف " جاء في أوله " كتابة ألفناه في علم العروض و شرح أسبابه و أوتاده " دار الكتب الوطنية رقم ١٨٣٢٣/ ص ، خ ٢١ نقلاً عن ربيعة الكعبي العروض والإيقاع ص ٤٦.

- كثرة الحركات و كثرة السكنات لا تكون منهما عذوبة و لا يحسنان في الإنشاد .

- أعدل ما يكون بناء الشعر و أحسنه إنشاداً ، أن يبنى على متحركين بعدهما ساكن أو متحركين بين ساكنين .

و هذه الأمور هي التي تحدد عناصر التفعيل و علاقة التفاعيل فيما بينها .

أما فيما يتعلق باجتماع الساكنين [١] في الشعر في العروض و الضرب ، فيتحدد ذلك في حال القافية المقيدة فقط (حرف مد يليه حرف ساكن).

من المتحرك و الساكن بني الخليل نظريته العروضية ، الذين يشكلان الأجزاء و الأنساق الإيقاعية .

٢ -٣ -٢ -الوقف الابتداء :

المبدأ الثاني من مبادئ النظرية العروضية ، هو ضرورة البدء بالمتحرك ، ولا يجوز أن يبدأ بساكن " لأنه حرف لطف و خفي . فاللسان يجفو عن الابتداء به ، و ليس في ذلك في طاقة أحد البته" [٢]. و يتساوى الحرف الساكن بالحرف الثقيل في عدم الابتداء بهما " ولا يجوز أن يبتدأ بحرف ثقيل ؛ لأن الثقيل أوله ساكن ولا يبتدأ إلا بحرف خفيف نحو قوله : كَفٌ و كُوٌ وعِيٌ ... و اعلم أنك إذا وقفت فلست تقف إلا على ساكن ، كان الحرف ساكناً أو متحركاً ؛ لأنه و إن كان متحركاً في الإدراج فإنك تسكنه إذا وقفت ، و الحركة تلطف و تخفى في الوقف ، كما خفي السكون و لطف في الابتداء "[٣].

---

(١) راجع ذلك في المصدر السابق ص خ ٢٥ نقلاً عن ربيعة الكعبي، العروض و الإيقاع ص٤٧ .

(٢) نفس المصدر السابق ، ص خ ٢٧ نقلاً عن ربيعة الكعبي ، العروض و الإيقاع ص ٤٨.

(٣) نفسه ، نفس الصفحات .

ويتعلق بهذا المبدأ تقرير مدى الحركة " ومن العرب من يروم الحركة ، ومنهم من يشمّ . فالإشمام هذا خالدُ ، والرَّوم دونه ، والإشباع أن يلحقوا واو البيان الضمة ، فيقولون : هذا خالدو. وإنما فعلوا جميع ذلك ليعلموا أن هذا الحرف في الإدراج متحرك (١) ".

وهذا المبدأ مهم في فهم الزحاف ، وقضايا الوقف والقافية ، وهي كلها أمور لها علاقة بالإيقاع .

٢ -٣ -٣ -تفسير الأصوات

المبدأ الثالث من مبادئ النظرية العروضية ، هو تفسير الأصوات والتمييز الدقيق بين الحرف و الحركة ، و الفرق الواضح بين الحرف الحي والحرف الميت . فالكلام عبارة عن أصوات مؤلفة كونت نظماً . فالكلام أصوات مؤلفة ، و أصل الأصوات الحركة ، و هي أطول من الحرف الساكن ؛ لأن الحركة لا تكون إلا في حرف ، والحرف المتحرك أطول من الحرف الساكن ؛ لأنه حرف و حركة ، فالمتحرك حرف حي و الساكن حرف ميت " (٢) .

فاصل الأصوات الحركة ، و الحرف المتحرك أطول من الحرف الساكن ، ومعرفة الحركة و السكون يمثل أهمية قصوى في نظرية العروض ؛ للوقوف على عناصر التفعيل ، أي الأجزاء . و يرتبط بتفسير الأصوات التهجى فهو " يستعمل في وزن الشعر و تقطيع العروض على أصله ، ولا يلتفت إلى ما غُيّر بزيادة أو نقصان ، و إنما وقع هذا التغيير ليفرق بين أشياء و قعت مشتبهة أو لأشياء حلّ فيها اللبس ، فمالوا فيها إلى التخفيف و الحذف" (٣).

---

(١) نفسه ، الصفحات نفسها .
(٢) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة، نقلاً عن ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع ص ٤٩-٥٠.
(٣) السابق نفس الصفحة ، نقلاً عن ربيعة الكعبي العروض و الإيقاع ص ٥٠ .

و لقد شكلت هذه المبادئ الأسس النظرية التي قامت عليها النظرية العروضية ، و ألفت بإحكام و بترابط عقلي ، أفضى إلى نتائج ملموسة ، تمثلت في قراءة الشعر العربي قراءة إيقاعية متماسكة .

٣- الأدوات الإجرائية

شكلت النظرية العروضية – بمبادئها السابقة – الإطار النظري للمنهج العروضي الذي خرج من رحمها و بلور أسسها في هيئة أدوات إجرائية تضامت مع البعد النظري ، و كونت اللحمة و السدى للنظرية العروضية كطريقة للتناول و التحليل الجمالي للنص الشعري ، تقوم على مراعاة البعد الإيقاعي .

٣ -١ -التقطيع العروضي

يشكل التقطيع الأداة الإجرائية الأولى في المنهج العروضي ، و كان الأداة الإجرائية لمبدأ تفسير الأصوات – كما سبق – و التقطيع يمثل حجر الزاوية في بناء الشعر ، و يقوم على معرفة السبب و الوتد . فالسبب ينقسم إلى نوعين : خفيف ، وهو ما تركب من متحرك يليه ساكن صحيح أو من متحرك يليه مد . والسبب الثقيل ما تركب من متحركين . أما الأوتاد : فهي: الوتد المجموع ، ويتركب من متحركين يليهما ساكن صحيح أو يليهما مد . و الوتد المفروق ويتركب من متحرك يليه ساكن صحيح فمتحرك و يليه مد فمتحرك . ثم الفواصل وهي فاصلتان تتتابع فيها المتحركات ثلاثة و آخرها ساكن . وهي صغرى تتركب سبب ثقيل و آخر خفيف ، و كبرى يتوالى فيها أربعة متحركات ، و آخرها ساكن، أي يتركب من سبب ثقيل و وتد مجموع .

ولا يخفى قيمة المتحرك و الساكن و نسبة اطرادهـا داخـل الأسـباب و الأوتاد في وصف ممكن الأنساق الإيقاعية للشعر العربي ، كما أبرزها العـروض العربي [١] .

و من الأسباب و الأوتاد ، كوحدات إيقاعية صغرى تتشكل أجـزاء أكبـر تسمى "التفاعيل" التي يجرى بحسبها البحر الشعري . وقد جعـل الخليـل هـذه التفاعيل عشراً ، منها اثنان خماسيتان هي :

١- (فعولن) : مكونة من وتد مجموع (فعو) و سبب خفيف (لن)

٢- (فاعلن) : مكونة من سبب خفيف (فا) و وتد مجموع (علن)

و ثمان سباعية ، و هي :

٣- (مفاعيلن) : مكونة من وتد مجموع (مفا) و سببين خفيفين (عيلن)

٤- (مستفعلن) : مكونة من سببين خفيفين (مـسْـ/ تفـ) و وتد مجموع (علن) .

٥- (مفاعلتن) : مكونة من وتد مجموع (مفا) و سبب ثقيـل (عـل) و سبب خفيف (تن)

٦- (متفاعلن) : مكونة من سبب ثقيل (مُت) و سبب خفيف (فا) و وتـد مجموع (علن)

---

(١) يرى شكري عياد في دعوته لاعتماد المقاطع في التحليل العروضـي ، أن التقسـيم إلـى أسباب و أوتاد أو إلى متحركات و سواكن غير قادر على كشف نسب الإيقاع ، و رد عليـه عبد الله الطيب و أبطل دعواه و عد تلك الوحدات أساسا وظيفياً لوصف الأساس الإيقاعي .

٧- (فاعلاتن) : مكونة من سبب خفيف (فا) و وتد مجموع (علا) و سبب خفيف (تن)

٨- (مفعولات) : مكونة من سببين خفيفتين (مفـ+عو) و وتـد مفـروق (لات).

٩- (فاع لاتن) : مكونة من وتد مفروق (فاع) و سببين خفيفين (لا + تن)

١٠- (مستفع لن) : مكونة من سبب خفيف (مس) و وتـد مفـروق (تفـع) و سبب خفيف (لن) .

و إذا استقرأنا بنية التفاعيل ، اكتشفنا أن مبدأ تركيبها الدقيق يرجع إلـى ثلاثة مظاهر :

أ – يرد السبب مرة في الخماسية، ومرة في السباعية، ولا يتكرر أكثر من ذلك .

ب – لا يتكرر الوتد المجموع أو المفروق في أي تفعيلة و أغلبه مجموع .

جـ – يقترن السبب و الوتد في التفاعيل أجمعها ، متبادلين الأدوار داخل كل تفعيلة على حدة ، تقديماً و تأخيراً.

و يشكل حضور السبب و الوتد الأساس الذي بنيت عليه تلك التفاعيـل ، وتمثل جوهر الإيقاع في الشعر العربي، و التي تؤكد على فكرة الكيـف والنـوع المقطعي . و في التقديم و التأخير في نوعي الوتد إشارة إلى أفضلية أحدهما على الآخر ، حيث نجد الوتد المفروق لا تكون تفعيلاته إلا بحوراً غير متداولة بكثـرة في الشعر ؛ لضعف إيقاعها . و مثلما يذهب إلى ذلك الـدماميني فقـد جعلـوا " الأربعة أصولاً لأن الأسباب لضعفها إنما تعتمد على الأوتاد ، و ما يكون معتمـداً

عليه . فكانت قضية البناء على هذا الأصل أن تكون أصول التفاعيل هي هذه الأجزاء الأربعة فقط ؛ لأنه لا شيء من الأجزاء مصدراً بوتد غيرها " [١] .

و تمثل تلك التفاعيل مجموعة وحدات صوتية محددة و مخصوصة بما يناسب وضع البيت الإيقاعي . فالخليل اعتمد هذه التفاعيل فحسب ، و لم يزد عنها في شكلها النظري .

٣ -٢ -التغييرات : الزحاف والعلة

تأتي التفعيلة تامة ، أو مزاحفة إذا طالها تغيير عروضي في االحشو أو في العروض و الضرب ، لسبب ما و هو ما يكشف عن تعدد صور التفعيلة الوزنية بين بيت و آخر داخل البحري الشعري الواحد ، سواء كان هذا البحر من النمط البسيط أو المركب ، و من متساوي الأجزاء أو متجاوبها .

بذلك تصبح القصيدة نسيجاً متجانساً من التلوينات الإيقاعية المتنوعة ، فتضام وفقاً لمقتضيات التعبير الشعري . و لقد كان الخليل بن أحمد يستحسنه في الشعر إذا قل في البيت و البيتين ، وإذا توالى و كثر في القصيدة سمج" [٢].

إذا تأملنا التغييرات العروضية التي تلحق تفاعيل البحر الشعري ، وجدناها تتنظم في فئتين شائعتين :

- فئة الزحاف .
- فئة العلل .

تدخل الأولى على تفاعيل الحشو ، و الثانية تدخل على العروض و الضرب . هذه الزحافات التي تطرأ من حين لآخر على حشو البيت ، لا تؤثر

---

(١) الدماميني ، العيون الغامزة في خبايا الرامزة ص ٢٨.

(٢) ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ١/ ٧٠.

على الإيقاع العام ؛ بينما تمارس العلل تغيرات مهمة على تفعيلتي العروض و الضرب ، مما يجعلها تؤثر في خصوصية البيت الإيقاعية ، و بالتالي تؤثر في النسق الإيقاعي للبحر الشعري ككل .

و هكذا ، تمثل الزحاف و العلة أداة إجرائية للمنهج العروضي لابد من امتلاك ناصيتها حتى يستطيع الناقد العروضي الإمساك بمحددات إيقاع القصيدة .

٣ -٣ -المفاهيم / المصطلحات العروضية

لا بد لكل نظرية متماسكة من جهاز مفهومي تعتمده ركيزة أساسية في تحديد أطرها ، و تمييز دقائقها . و لقد احتوت النظرية العروضية على مجموعة مصطلحات أو ما يسميه العروضيون ألقاب العروض ، و هي الأسماء التي أطلقها العروضيون القدامى على الكلمات التي لها معنى مخصوص في العروض ، و التي لا غنى للمحلل العروضي عن معرفتها و تحقيق دلالتها ؛ لتمييز مسائل هذا العلم و فهم مقاصده . و قد كان لدى الخليل تمييز واضح بين الكلمات التي دخلت العروض و هي سابقه عنه كالرمل ، و الكلمات التي نقلها نقلاً علمياً أو تشبيهياً ، كالوتد و السبب و المصراع و نحو ذلك [١] . ولامتلاك زمام هذا العلم لابد من تتبع هذه المصطلحات و الوقوف عليها ، و بيان أهمية الربط بين معناها الأصلي في اللغة و بين معناها الاصطلاحي في العروض . و التي لها دورها في فهم نظام الوزن الشعري ، و إدراك النظام القائم عليه . لأن لكل علم مصطلحاته و بدونها يضيع القاريء في مجاهله ، ويلتبس عليه قدر كبير من مسائله ، ولا يوفق بحال

---

(١) من ذلك ما يقوله ابن منظور :" و المصراع أحد صفقي الباب ، فنقل ذلك و نحوه تشبيهاً، و أما الرمل ، فإن العرب وضعت فيه اللفظة نفسها عبارة عندهم عن الشعر الذي وصفه باضطراب البناء و النقصان عن الأصل ، فعلى هذا وضعه أهل هذه الصناعة ، لم ينقلوه نقلاً علمياً ، ولا نقلاً تشبيهياً .." . (مادة (ر م ل).

من الأحوال إلى إدراك كنهه بدونها ، فضلاً عن كون أدق العلوم أكثر ضبطاً وثراءً بمصطلحاتها [١].

ثمار المبحث :

نستطيع أن نقف على أهم ثمار هذا المبحث في النقاط التالية :

١- العروض العربي يمثل الإطار النظري المجرد لإيقاع الشعر العربي ، فهو علم اختص بمعرفة أوزان الشعر العربي ؛ للوقوف على تمييز صحيحه من مكسوره ، فصار علماً معيارياً .

٢- توفرت قواعد العلم في العروض ، فتحققت فيه : الموضوعية و الشمول و التماسك و الاقتصاد... ، كما قام على منهجية واضحة في اعتماد : الاستقراء و الاستقصاء و التحليل و الاستنباط و الترتيب... بلغت درجة من التجريد .

٣- تحقق في العروض العربي مكونات النظرية ، فاحتوى على جملة مكونات نظرية نسقية ، أفضت إلى نتائج محددة دقيقة . نظرية تمثل حركة بحث عن انتظام لإيقاع الشعر العربي .

٤- تضمنت نظرية الخليل رؤية خاصة للشعر العربي ؛ انطلاقاً من الواقع الشعري وصولاً إلى المثال المجرد ليحفظ للشعر العربي حدوده الإيقاعية المميزة .

---

(١) تتنوع المصطلحات العروضية تبعاً لنظام البيت الشعري ، أو المكونات الصوتية ، الوحدات/التفاعيل ، الزحاف و العلة ، الضرورة .. الخ .

٥- اتكأت نظرية العروض على مرتكزات معرفية ، شكلت المرجعية العلمية للطرح النظري مما أبعده عن حدود الذاتية ، و أدخله في باب الموضوعية و العلمية من أوسع الأبواب .

٦- تلاحمت المبادئ النظرية التي تمثل نواة العروض في إطار من الترابط المنطقي المحكم الذي أفضى إلى نتائج ملموسة .

٧- مثلت المبادئ النظرية للعروض اللحمة وعدت الأدوات الإجرائية السدى ، فتعانقا في سبيل بلورة الرؤية الإيقاعية للشعر العربي .

٨- تحقق في الأدوات الإجرائية الإحكام و الترابط و السهولة ، مما جعلها أداة مرنة في يد المحلل العروضي لتلمس حدود الإيقاع الشعري .

٩- اكتملت النظرية العروضية بوجود المبادئ النظرية ، وصولاً إلى الأدوات الإجرائية ، و استعانة بالمصطلحات التي تميز مسائل العلم و فهم مقاصده .

١٠- لا يعرف المنهج إلا بوضع اليد على عناصره كلها (النظرية و الإجرائية)، و ما يحتاجه النقد الأدبي هو منهج للدراسة و ليس نظرية فحسب ، و هذا ما تحقق في العروض العربي مع قابليته للإضافة و الانفتاح على الأنساق الجمالية المختلفة .

المبحث الثاني

مقومات النقد العروضي في الوزن الشعري

مقدمة

١- الوزن الشعري . المفهوم ، الوظيفة

١-١ مفهوم الوزن الشعري

١-٢ وظيفة الوزن الشعري

٢- الخصائص البنائية للوزن الشعري

٢-١-١ النسبة العددية / المتحرك إلى الساكن

٢-١-٢ انتظام التفعيلات

٢-١-٢-١ معيار المدة

٢-١-٢-٢ معيار البناء

٢-٢ التناسب الكمي

٢-٢-١ تغيير النسبة العددية / الانزياح العددي

٢-٢-٢ الانحرافات التركيبية/ الضرورة الشعرية

٢-٣ التناغم التعبيري/تخييل المعاني بالأوزان

ثمار المبحث

مقدمة :

استوت النظرية العروضية على عودها ، رؤية نظرية و أدوات إجرائية ، و شكلت أداة طيعة للدخول بها في عالم النص الشعري . و إذا كان الخليل قد رسخ مفاهيم بعينها و تلاه تلامذته و تابعوه في إرسائها و توضيح دلالتها و تصوير آلياتها ؛ فإن النظرية الشعرية الحديثة – اللغوية منها خاصة – قد وجهت برؤاها النظرية و الإجرائية طرق تناول النص الشعري ، وأسبغت على مقاربته الدقة المنهجية و الموضوعية ؛ كالأسلوبية الصوتية [١] و البنيوية الإيقاعية [٢] ... متكئين على الدراسات الصوتية و الإيقاعية الحديثة .

و إذا كانت النظرية العروضية الخليلية قد خطت طريقاً واضحاً للتناول الإيقاعي للشعر العربي قديماً ، فإن هذا لا يمنع من التلاحم النقدي بتلك النظريات المعاصرة ، و استقاء ما يتناسب مع النظرية العروضية الخليلية من ناحية ، و ما يبرز خصوصية الشعر العربي من ناحية أخرى . مثل هذا الهاجس دافعاً لرسم ملامح التناول النقدي للوزن عبر النظرية العروضية الخليلية مع التشابك الإيقاعي

---

(١) دراسة الأثر السمعي و معطياته ، في منحى أثر الانطباع على السامع و في منحى تعبيرية الصوت التي تربط بين الدال و مدلوله ، في تشكيل (بنية صوتية – دلالية) ، أدى إلى بلورة منهج في " دراسة المتغيرات الصوتية للسلعة الكلامية و استخدام بعض العناصر الصوتية لغايات أسلوبية " راجع الأسلوبية و الأسلوب ، عبد السلام المسدي ، ص٣٩ و تحليل الخطاب الشعري ، محمد مفتاح صـ ٣٢

(٢) تناول عنصر الإيقاع الصوتي باعتباره بنية من مجموع بني النص مستفيدة من علم اللسانيات و علم الإيقاع ؛ لإبراز الخصائص الإيقاعية و التي تعتمد على مسافات متقاربة بالتساوي لإحداث الانسجام ، ضمن آلية المقاطع و التنغيم و النبر في محاولة فهم آلية نظام الإيقاع . راجع ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، كمال أبو ديب، الإيقاع في شعر السياب ، سيد البحراوي .

المعاصر في سبيل إيجاد آليات نقدية إيقاعية دقيقة و واضحة يعتمدها المتلقي للنص الشعري .

و رغم كثرة الدراسات حول الوزن في التراث العربي القديم إلا أننا لا نعثر على نظريات نقدية تستطيع تحديد عمق الظاهرة العروضية و تحليل خصائصها البنائية . و لعل من أهم أسباب ذلك هو استقلال الدراسات العروضية بمبحث خاص بها ، بل إغراقها في سلاسل من القواعد و المتون بعيداً عن مجال الدراسات الشعرية . حيث تعامل العروضيون مع الوزن الشعري تعاملاً معيارياً و لم نظفر بتحليلات شعرية للعروض العربي ، و هنا يبرز هدف هذا المبحث و هو قراءة التجليات الوزنية في العروض العربي قراءة شعرية تقف عند خصائصه البنائية ، و تبلورها في نظرية نقدية ، مستعينة بالآليات الإجرائية لقراءة النص الشعري قراءة إيقاعية .

١- الوزن الشعري : المفهوم ، الوظيفة

١ -١ -مفهوم الوزن الشعري :

يعد الوزن [١] من أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة العربية ، و يشكل جزءاً من الإيقاع ، ذلك أن الإيقاع من لوازمه الوزن ، و يكاد ينفرد العرب القدامى في ربط الإيقاع كعنصر من عناصر اللحن الموسيقي بالوزن ، كعنصر من أهم عناصر الشعر . لذا ، فمن الضروري لتعريف الوزن تمييزه عن الإيقاع . فالإيقاع في تعريفه يقوم على إبراز علاقته بالزمن أكثر من أي علاقة أخرى . ويقصد به " النسبة في الكميات و التناسب في الكيفيات و النظام و المعاودة

(١) البحر في الفهم العروضي الصحيح هو غير الوزن أو النوع ، فالبحر أعم من النوع و لذلك يقال في وزن الشعر هو من بحر الطويل ، العروض الأولى ، الضرب الأول ، و هذا التمييز ضروري لئلا يلتبس الوزن بالبحر في المطلق .

الدورية [١]" . فالإيقاع يمكن أن يحصل من نفسه دون وزن ، و لكن الوزن لا يمكن أن يتصور دون إيقاع أو قياس المتمثل في التوازن بين مدد زمنية متساوية تتكرر في حدود مضبوطة ، و تكرارها هو الذي يطلق عليه الإيقاع [٢].

و هو بذلك متضمن للوزن الشعري ضرورة ؛ لأنه يقوم على تكرار متحركات و سواكن بشكل منظم و صارم في بعض الأحيان .

فالوزن : " كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة و الممتدة أفقياً بين مطلع البيت أو السطر الشعري و آخره المقفى " [٣]. و نتيجة لتكرار هذا النمط الوزني في كل أبيات القصيدة ، فقد غدا البيت من هذه الناحية يساوي مجموع القصيدة ، و القصيدة تساوي مكرر البيت المفرد لذلك برز التعريف التقليدي للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى .

و يطلق على الوزن البحر ، ولا نعرف دلالة التسمية، و لكن يرجح أنه سمي بذلك ؛ لأنه يوزن به ما لا يتناهي من الشعر كالبحر يؤخذ منه ما لا يتناهي من الماء [٤]، و كالبحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه [٥].

---

(١) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية تونس ١٩٦ ، ص٤٢ .

(٢) و لهذا كان الإيقاع في مفهوم العرب القدامى صورة من صور الوزن الشعري و إن اهتموا به في مجال الموسيقي ، تحت باب الألحان . ولهذا جاز للجاحظ أن يقول :" إن وزن الشعر من جنس الغناء ، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى ، وهو من كتاب حّ النفوس تحده الألسنة نجد مقنع ، وقد يعرف بالهاجس ، كما يعرف بالإحصاء والوزن " . رسالة القيان ضمن رسائل الجاحظ ٢/١٦٠-١٩١

(٣) علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي صـ ٢٣ .

(٤) راجع ، إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص٤٩ .

(٥) محمود فاخوري ، موسيقى الشعر العربي منشورات جامعة حلب ، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية ١٩٩٦ص١٢

أو أن أسسه الإيقاعية تختلف من نسق إلى آخر ، كما تختلف البحور في نقطة وجودها على الأرض ، و اضطراب كل منها بما لا يضطرب به الآخر رغم اتحاد الماء و الموج فيها كلها [١].

و من المعلوم أن الخليل بن أحمد قد استنبط من مجمل أنماط الشعر العربي الإيقاعية خمسة عشر بحراً [٢] ، و زاد عليها الأخفش بحراً أسماه المتدارك [٣].

١ -٢ -وظيفة الوزن الشعري :

الوزن هو إحدى الوسائل المرهفة التي تمتلكها اللغة ؛ لاستخراج ما تعجز عن دلالته الألفاظ في ذاتها لاستخراجه من النفس البشرية ، و لقد شكل الوزن في القصيدة العربية التقليدية واحداً من أهم مقومات الشعرية ، إن لم يكن أعظم

---

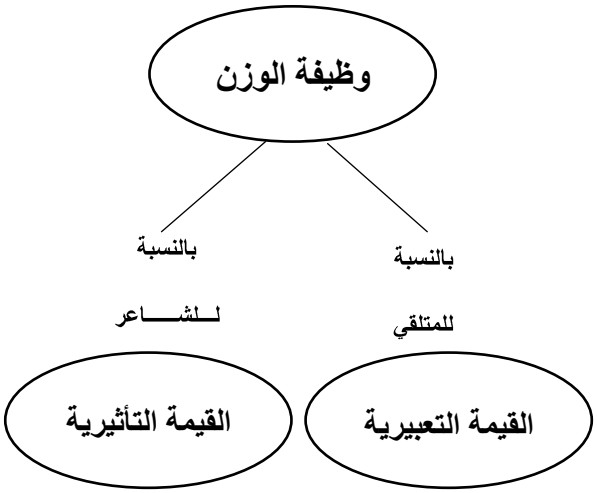
(١) محمد العلمي ، العروض والقافية ، ص ٩٥، فوجدنا الخطيب التبريزي في وصفه للأوزان الشعرية ، يحدد سبب تسمية كل وزن على حدة ، بشكل يكشف فهمه لعلاقات التناسب الإيقاعية بين الاسم و المسمى . راجع الكافي في العروض و القوافي ص ٢٢

(٢) جعل الخليل بحور الشعر العربي خمسة عشر بحراً ، وجعل أنواعها ثلاثة و ستين نوعاً . و هي : الطويل : ثلاثة أنواع ، المديد : ستة أنواع ، البسيط : ستة أنواع ، الوافر : ثلاثة أنواع ، الكامل : تسعة أنواع ، الهزج ثلاثة أنواع ، الخفيف : خمسة أنواع ، المضارع : نوع واحد ، المقتضب : نوع واحد ، المجتث: نوع واحد ، المتقارب : ستة أنواع .

(٣) لم ينسب الأخفش إلى نفسه اختراع هذا البحر ، ولا العلماء الذين ضمنوا كتبهم آراء الأخفش ، من أمثال ابن جني ، و حماد الجوهري ، و ابن عبد ربه و الدمنهوري ، التبريزي – تحدثوا بهذا الاستدراك على الخليل ، ولا يعقل أ، يتجاهلوه إن كان صحيحاً . وكان الخليل يستهجن النظم على هذا البناء فنص على طرحه ، مع أنه هو نفسه نظم عليه قصيدتين . راجع أبو الطيب اللغوي ، مراتب النحويين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط نهضة مصر ١٩٧٤. ص ٥٩ ، القفطي ، جمال الدين ، إنباه الرواة على أنباه النحاة ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الكتب المصرية ، ط ١٩٥٠ ١/٣٤٢-٣٤٣.

أركانها ، و احتفى به النقاد القدامى – إلى جانب القافية – من خلال زوايا مختلفة في تحقيق الشاعرية . و ليس أدل على ذلك من تعريف الشعر بأنه " قول موزون مقفى يدل على معنى "[١]. و إذا كان المعنى هو القاسم المشترك بين الشعر والنثر ، فإن الوزن و القافية عامل افتراق لجنس الشعر عن غيره ، و الذي بنيت عليه القصيدة العربية التقليدية و مثلت جزءاً مهماً من عمود الشعر الذي حدده المرزوقي بعناصر سبعة منها : " التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، و مشاكلة اللفظ للمعنى و شدة اقتضائهما للقافية " [٢].

و نستطيع أن نرسم المخطط التالي لتوضيح هذه الوظائف :



(١) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، ط ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م ، ص٦٤

(٢) المرزوقي ، تقدمة شرح حماسة أبي تمام ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون ،ط دار الجيل ، بيروت ١٩٩١ ، ص ٩٠

إن وظيفة الوزن " وظيفة حركية ذات أبعاد و مستويات تتصل بكل وظائف البنى الأخرى و مجالاتها في النص" [١]. فالتطريب و التأثير النفسي و العاطفي وتقوية المعنى في وجدان المتلقي من أهم وظائف الوزن . و ذلك على مستوى مبدأ التناسب مع النظام الموسيقي ، إلا أن أداته هي الكلمات ، حيث الإمكانات الصوتية لها ، و يمكن اعتبار الجهد العروضي الذي بذله الخليل على مستوى دراسته موسيقى الشعر ، المنطلق الأساسي لتقييم الإنتاج الشعري العربي ، من حيث أوزانه و أسراره الجمالية التي ترقق الأحاسيس و تسحر الوجدانات.

و من وظائفه ما يتعلق بمقدرته على تحقيق غرض القصيدة ، من خلال خاصيته في التعبير ، فهو الذي يحصن القصيدة من التفكك ، و يعبر عن الحالة النفسية " فقد بينت التجربة التي عمد بها أحد علماء النفس إلى قياس مدى تأثير الوزن و النسيج الصوتي ، فوجد أن الوزن من أكثر العناصر تعبيراً عن الحالة المزاجية ، يليه النسيج الصوتي بقيمه التعبيرية المتعددة و المختلفة"[٢] .

إن الوزن بناء تجريدي ذهني ينتظم إيقاع القصيدة و يولده . فالإيقاع من جهة البناء الذهني المتولد عنه ينتمي إلى المجال النفسي ، و لتوليده من هذا البناء الذهني ينتمي إلى مجال موسيقى اللغة ، و ذلك في حضوره في صورة صوتية سمعية قوامها الحروف و الكلمات .

---

(١) من هذه الزاوية شخص الخليل قضية " الانحراف " أو عدم التناسب الحاصل أحياناً بين الإيقاع الموسيقي و أدواته اللغوية ، مما يدفع الشاعر إلى تبني استراتيجتين مختلفتين : إستراتيجية انتهاك الأوزان المعيارية ، مع ما يولده ذلك من علل و زحافات . هذا بالإضافة إلى استراتيجية انزياح المعجم عن سياقه الأصلي فتنشأ عن ذلك الضرورات الشعرية ،. ويمكن تلخيص مظاهر الضرورة الشعرية و الزحافات ، في المد و الجزر اللذين يتخللان الكتابة الشعرية ، وما تستلزمه من مكونات صوتية – لغوية .

(٢) رحاب الخطيب ، موسيقي الشعر و قصيدة النثر تأويل الإيقاع في شعر طاهر رياض ، مجلة نزوي ع ٨٦ ، أبريل ٢٠٠٩ .

٢- الخصائص البنائية للوزن الشعري

٢ -١ -التناغم الصوتي

إن الإيقاع الصوتي يقوم على التأثير في حاسة السمع ، ثم ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية و الفكرية عند المتلقي ، و يترك أثراً في قواه الذهنية والتخييلية ، و من ثم يتحول إلى منحى إبداعي و فني . و لا يتحقق ذلك من غير الإطار البنائي للوزن الذي ينتظم التفعيلات و يوزعها وفق هندسة صوتية معينة ، يعتمد فيها الشاعر على التقسيم المتوازن و التكرار و التساوي العددي للحركة والساكن فيها ، مما يجعل الإيقاع منبثقاً عن جملة التقنيات التي تخلق بتضافرها وحدة وزنية متكاملة و متناسقة .

٢ -١ -١ -النسبة العددية / المتحرك إلى الساكن

يعتبر قانون التساوي أحد قوانين الإيقاع [١]، و يتحد مع قانون النظام في توفير الوحدة النغمية و الانسجام الموسيقي ، كما يسعيان إلى إثارة التوقع والإشباع ، و هذا ما أطلق عليه حازم القرطاجني " التناسب ، يقول : " فلما كانت الأوزان متركبة من متحركات و سواكن اختلفت بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن فيها ، و بحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن ، و بحسب وضع بعضها من بعض و ترتيبها ، و بحسب ما تكون عليه نطاق الاعتمادات كلها من قوة أو ضعف ، أو خفة ، أو ثقل ، و صار لكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان في الترتيب ، و المقدار ، و نطاق الاعتماد و نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن ، أو في بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض ،

---

(١) قوانين الإيقاع : النظام ، التغير ، التساوي ، التوازي ، التوازن ، التلازم ، التكرار . راجع، عز الدين إسماعيل الأسس الجمالية في النقد العربي عرض و تفسير و مقارنة ، دار الفكر العربي ص ١٩٩٢ ص ١٢٠ .

ميزة في المسع ، و صفة أو صفات تخصه من جهة ما يوجد لـه رصـانة فـي السمع أو طيش ، ومن جهة ما يوجد له سباطة وسهولة ، أو يوجد لـه جعـودة وتوعر ، ومن جهة ما يوجد باهيا أو حقيرا ، و غير ذلـك ممـا يناسـب فيـه المسموع المرئي ، و لابد أن يكون كل وزن مناسباً لغيره من إحدى هذه الجهات مناسبة قريبة أو بعيدة "[١].

و مبدأ التناسب العددي لدى القرطاجني يقوم وفق التحليل الكمي للتفاعيل العروضية ، عندما يلحظ نسبة السواكن إلى المتحركة في أي تفعيلة عروضية ، و التي لا تتجاوز الثلث ، ففي " التفاعيل الخماسية (فعولن ، فاعلن) تظل نسـبة عدد السواكن فيها إلى العدد الكلي للحروف بنسبة ٢ : ٥ ، و التفاعيل السباعية (فاعلاتن ، مستفعلن ، مفاعيلن) بنسبة ٣ : ٧ " [٢] . و هـذه النسـب أفضـل النسب الإيقاعية في علمي الإيقاع و الموسيقى على السواء .

بل لعل أحد الأسباب الكامنة وراء شيوع بحور دائرة المختلف – مـثلا – وبالأخص بحر الطويل ، هو أن هذه الدائرة قد راعت نسبة التوازن في بحورهـا بين المتحركات و السواكن ؛ لأن العربيـة تستحسـن أن تكـون النسـبة بـين المتحركات و السواكن كنسبة ١/٢ ، فالتفعيلات المعترف بها ، و التـي تشـكل البنية الإيقاعية المثالية في الشعر العربي تتكون من ثلاثة متحركات و سـاكنين كما هو الحال في (فعولن ، فاعلن) ، أو من أربعة متحركات و ثلاثة سواكن كما هو الحال في (مفاعيلن ، مستفعلن ، فاعلاتن) [٣].

---

(١) منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص ٢٦٥ – ٢٦٦ .

(٢) جابر عصفور ، مفهوم الشعر : دراسة في التراث النقدي ، دار الكتاب العربي سنة ٢٠٠٣ ص٣١٥ .

(٣) سيد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، ط الهيئة المصرية العامة للكتب ١٩٩٣ ص ٦٩ .

وانطلاقاً من أهمية الحركة و الساكن و ترتيبها أقام الخليل نظامه العروضي عليها ، فميز بين التفاعيل أو الأجزاء العروضية انطلاقاً من الأساس الوظيفي الإيقاعي الذي يميز بينها في ترتيب المتحرك و الساكن . و معلوم أن التفاعيل جزءان : خماسيان و ثمان سباعية . و هذه الأجزاء في مجموعها لا تحتمل أكثر من وتد واحد [١]. فإذا تكون الجزء من وتدين و سبب ، نتج الثماني ، أما إذا تكون من ثلاثة أسباب و وتد ، فذاك التساعي ، و مثل هذه التركيبات لا يقبل بها الخليل في نظامه ، و ذلك حفاظاً منه على مبدأ التناسب .

و لقد رتب الخليل قصداً تفعيلات البحور داخل الدوائر [٢] العروضية التي أنشأها ، وفق علاقات معينة بين بعضها و بعضها ؛ لكي تكون كل الأصوات المتحركة و الساكنة في وضع متناسق و منسجم ، أي كل مقاطع التفعيلات الطويلة و القصيرة . فحينما رسم دوائره قصد أن يعبر عن شيء يتعلق بإيقاع الشعر العربي عن طريق هذا الترتيب للبحور في الدوائر .

وهذه الأمور نجد بعض مؤلفي العروض قد قروها في أربعة أمور [٣]:

١- أنه لا يجتمع شعر خمس متحركات ليس بينها حرف ساكن البتة .

٢- أن الشعر لا يجوز فيه أن يتوالى عنه أكثر من أربع متحركات، و هو قليل .

٣- أن كثرة الحركات و كثرة السكنات لا تكون منهما عذوبة ولا يحسنان في الإنشاد

---

(١) يتضح من تحليل الأجزاء أن الوتد له في الخماسي حالتان : إما أن يتقدم السبب أو يتأخر عنه ، و في السباعي يزيد حالة ثالثة ، و هي أنه يتوسط السببين .

(٢) مخطوط مجهول ، ص خ ، ص٢١ نقلا عن ربيعة الكعبي ، العروض و الإيقاع ص٤٦ .

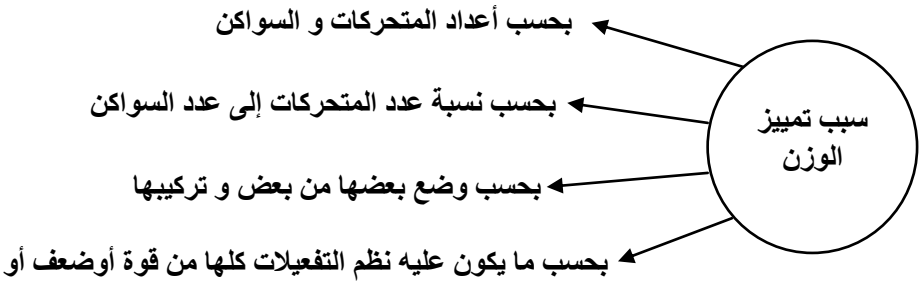
(٣) يلاحظ أن تسلسل الأبحر ضمن الدائرة هو بحسب أولوية الوتد المجمع ، كما نلاحظ أن أبحر كل دائرة سميت على زنة واحدة فالطويل و المديد و البسيط على زنة (فعيل) و الوافر و الكامل على زنة (فاعل) و الهزج و الرمل و الرجز على زنة (فعل) ، راجع كريم محسن الخياط ، موسيقى الساكن ، بحث تطبيقي على شعر المتنبي ، ط ، دارميزوبوتاميا بغداد سنة ٢٠١٣ ص ٣١ .

٤- أن أعدل ما يكون بناء الشعر و أحسنه إنشاداً أن يبنى على متحركين بعدهما ساكناً أو متحركين بين ساكنين " .

وهذه الأمور هي التي تحدد عناصر التفعيل وعلاقة التفاعيل فيما بينها، ومن ثم فحاصل التسكين هو إحداث تشكيلات تتغيا التنوع و تحقيق التناسب والانسجام على عكس ما تظهره صورها من ثقل ناتج عن استبدال موقع الحركة بالسكون، وهذا الاستبدال مرجعيته غايات إيقاعية لا تدرك إلا بالتقصي الحسي لكيفياته .

ويؤكد حازم على مراعاة التناسب بين المتحرك و الساكن ، والأثر الفني لهما في النص التالي : " و ما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه كزازة و توعرا . و ما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه لدونة و بساطة . و الكثير السواكن إذا حذف بعض سواكنه ، و لم يبلغ ذلك الحذف الإجحاف به اعتدل . و هم يقصدون أبداً أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات و السواكن ، إما بزيادة قليلة أو نقص . و لأن تكون أقل من الثلث أشد ملاءمة من أن تكون فوقه" (١).

و نستطيع في المخطط التالي توضيح سبب تمييز كل وزن طبقاً للمتحرك و الساكن :



(١) منهاج البلغاء ، ص ٢٦٧

و لا يخفي على المتأمل للعروض العربي أهمية الحركات و مراعاة صورها أكثر من السواكن . فالذوق الموسيقي يميل إلى كثرة الاطلاق ، وينفر من الانحباسات المتتالية عن السواكن و حضورها ضرورياً لإحداث الوقفات و الفواصل الموسيقية الداخلية للخطاب الشعري . غير أن حضورها في الوحدة الوزنية يختلف و يتنوع لضبط بنية التفعيلة العروضية . فالحركة تمثل العنصر الإيجابي في الإيقاع الموسيقي و الساكن يمثل العنصر السلبي ، و تعاقبهما بنظام خاص ينتج الإيقاع الموسيقي .

٢ -١ -٢ -انتظام التفعيلات (١)

إن تفاعيل العروض العربي ، ما هي إلا وحدات نغمية تحصر في عشر تفاعيل ، يتركب فيها ستة عشر نغماً أصلياً ، يسمى كل احد منها بحراً . و ترتب داخل البحر وفق تميزها و بنيتها الإيقاعية . و يقوم النظام الوزني في العروض الخليلي على نظام "الكم" (٢) ، أو التتابع الحركي في وحدات متتابعة ضمن سياق إيقاعي موسيقي يمثل البيت الشعري . و هذه البنيات التركيبية تعمل على إشباع رغبة الشاعر الوجدانية العميقة في بنيتها التركيبية التي تجذب الآخرين إليها ،

---

(١) اعتمدت على النظام الخليلي للوحدات المكونة للوزن و هي التفعيلات و نواتها عن الوتد و السبب بنوعيه و الفاصلة بنوعيها . و هناك من الدراسات العروضية الحديثة من تعتمد نظام المقاطع في تكوين الوزن الشعري ، مرجعيتهم فيها الدرس الصوتي الحديث . والمقاطع الصوتية عبارة عن أنساق منظمة من الرموز لأنساق منظمة من الصوامت و الحركات و هي نوعان : متحرك و ساكن ، و المقطع المتحرك هو الذي ينتهي بحركة قصيرة أو طويلة ، أو المقطع المفتوح ، أما المقطع الساكن فهو الذي ينتهي بصوت صامت، و يطلق عليه المقطع المقفل أو المعلق ، راجع : إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية، تمام حسان ، مناهج البحث في اللغة .

(٢) تتجه الدراسات العروضية الحديثة إلى نظام النبر أو المقطع .

" و بذلك تتيح للمتلقي تنشيط ملكته الإبداعية ، و خلق مدركات جمالية كلية "جشطلتات" متنوعة ، وفق بنيها جشطلتات الإيقاع . و في هذه العملية يضطلع التشكل الوزني بمهمة المثير ، و يكون للمدرَك الكلي الذي يشكله المتلقي طبيعة الاستجابة " [١]. و هذا ما يحدث اللذة الفنية التي تقوم على التكرار المنتظم للمقاطع .

و تتوالى الأبيات الشعرية و تتعاقب وفق تآلف تفصيلاتها ، و تأتي صدورها متسقة مع أعجازها بطريقة منتظمة و متناسقة بين الأسباب و الأوتاد (المقاطع العروضية) التي تقوم على تشكيل التفاعيل العروضية وفق ذبذبات إيقاعية متوافقة مع انفعالات الشاعر . و تأتي تفعيلة البحر مكونا وزنياً ، تتوالى على نسق معلوم ، ذا أثر فاعل في سياق البنية الإيقاعية .

و يأتي تحليل كل بحر عن طريق الدور الذي يلعبه في التنظيم الصوتي – الدلالي وفقاً لمعياري : المدة ، و البناء .

٢ -١ -٢ -١ -معيار المدة

لاشك أن للحركات والسكنات دور في تكوين البحر الذي سيوقع عليه الشاعر نغماته ، والوعاء الذي يصب فيه تجربته ودلالاته . ولذا فالبحور لا تتساوى في المدة الصوتية للنطق بحركاتها وسواكنها .

" فالاختيار يقع على الأوزان التي توفر الفضاء الأهم ، فالمعنى يعرض فيها بشكل مريح ، و يمكن للشاعر أن يعبر عن نفسه كما يحلو له ، دون أن

---

(١) سعد مصلوح ، مقال ، المصطلح اللساني و تحديث العروض العربي ، مجلة فصول ، العدد ٢٤ المجلد سنة ١٩٨٦ ص١٩١.

يضطر إلى حل المشاكل التي تطرحها الأبيات القصيرة . و من جهة أخرى ، فإن تنظيم الجملة لا يتعرض لأية خلخلة " [١].

فالمقاطع تختلف في البحور على حسب التواتر الذي يؤكد ازدياد خط البحر من الاستخدام ، بازدياد عدد المقاطع في كل بحر ، و مقياس الفارق بين نسب كم الأبيات في البحور كثيرة المقاطع ، و نسب كم الأبيات في البحور قليلة المقاطع . و تحليل القصيدة يتم وفقاً لتواتر عدد المقاطع القصيرة أو الطويلة ، و أثره على الإيقاع الصوتي – الدلالي .

و "توفر النماذج النظرية الموزعة على دوائر الخليل هذا الإحصاء بالنسبة لكل شطر :

الدائرة ١ (٣ أوزان) : ٤١ مقطعاً

الدائرة ٢ (وزنان) : ٥١ مقطعاً

الدائرة ٣ (٣ أوزان) : ٢١ مقطعاً

الدائرة ٤ (٦ أوزان) : ٢١ مقطعاً

الدائرة ٥ (وزنان) : ٢١ مقطعاً

فالطويل و الكامل و البسيط أبياته أبيات طويلة ، و المديد أبياته أبيات طويلة على المستوى النظري ، إلا أنه لا يستعمل إلا مجزوءا .و من بين العديد من الأوزان ذات الـ ٢٤ مقطعاً عرف الخفيف و السريع شهرة أكيدة ، فيما لم تعرفها الأوزان الأخرى [٢].

---

(١) جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية صـ ٢٧٤ .

(٢) السابق صـ ٢٣٧ .

و يمثل الوتد المجموع عمدة المقاطع العروضية لما يؤديه من إيقاع صاعد . فوزن الطويل مثلاً " من الأوزان القوية التي يكون الوقوف في نهايتها على سببين" [١]. و ذلك في (عيلن) من (مفاعيلن) ، فهذان السببان الخفيفان لو زاحفتا الأول منها بالقبض لحصلنا عند القراءة على وتد مجموع ضروري في حفظ بنية البيت الشعري، يعد النواة الأساسية للشعر العربي ، و محط أنظار الشعراء القدامى. فهذه نازك الملائكة تلجأ إلى التفسير باستخدام المدلول الاصطلاحي للوتد المجموع ، فعدت التفعيلة كأنها جزيئات التربة ، و عدّت الوتد العروضي وتداً حقيقياً يثبّت بين جزيئات هذه التربة ، فيخرقها ؛ بل و يشعبها ، وارتبط هذا التناول بورود هذا الوتد الذي أسمته الوتد العنيف في نهاية التفعيلة"[٢].

و يطلق مصطلح النواة الإيقاعية [٣]، على الوتد المجموع أو الوتد المفروق الذي يحمل الارتكاز . و إذا ما اعتمدنا هذا المصطلح و طبقناه على نسق الخليل فإننا نجد أن النواة الإيقاعية تشغل ثلاثة مواقع في التفعيلة [٤].

– **الموقع الاستهلالي** : و يتحقق في الطويل و الوافر و المتقارب و الهزج، و موقع الارتكاز فيها محدد تحديداً يقينياً . و الأوزان المفردة و المركبة إيقاعها متصاعد بوضوح ، و يفسر وضوح هذه البنية و الموقع القوي لها ذيوع الطويل – المستمد من المتقارب و الهزج – و ذيوع الوافر .

---

(١) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص، ٢٦٠ .

(٢) راجع قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨٣ ط ٧ صـ ٩٨ و ما بعدها.

(٣) مصطلح أطلقه المستشرق " فايل " في مشروعه عن العروض العربي .

(٤) جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ص ٢٨٠ ، ٢٨١ .

– **الموقع الختامي** : و يتحقق في البسيط و هو وزن مركب ، و الكامل والرجز و المتدارك و هي أوزان مفردة تقبل التفعيلات الأربع : فاعلن ، مستفعلن، فاعلاتن ، متفاعلن التي تستعملها هذه الأوزان ، و تعيين الارتكاز ، وبالتالي إيقاعين من طبيعة مختلفة ، أحدهما متصاعد و الآخر متناقض .

– **الموقع الوسطي** : و ذلك في الرمل وحده و تفعيلته " فاعلاتن " يعرقل موقع النواة في هذه التفعيلة الإيقاع المتصاعد لهذا الوزن الذي يعد أقل استعمالاً لهذا السبب .

و توفر هذه الأوزان التسعة المتجانسة (تتماثل نواتها في كل التفعيلات) و كذلك الوزنان المتآلفان (الطويل و البسيط) على هذه الخاصية .

و على عكس ذلك ، فإن الأوزان الستة من الدائرة الرابعة و هي تتركب من تفعيلات ذات إيقاع متناقض (مفعولات ، مستفعلن ، فاعلاتن) مع تفعيلات ذات إيقاع متصاعد . و من بين هذه الأوزان الخفيف و السريع و هما الأوزان المختلطة التي تعتبر خاصة تنسيقها الصوتي لا تلاءم الشعراء القدامى المنشغلين بالاطراد أكثر من انشغالهم بالتنوع في الحركة .

إلا أن الجميع يتفق على رفض إيقاع المديد ، أما صيغته المجزوءة ، تتألف من تفعيلتين تكون النواة فيهما في موقع وسطي بالنسبة للتفعيلة الأولى (فاعلاتن) و في موقع ختامي بالنسبة للتفعيلة الأخرى " فاعلن " . و هذا الإيقاع المتقطع ينفر منه المبدعون ؛ لأنه قد لا يتلاءم و إيقاع اللغة التي تحصر حقل التطبيق العروضي .

إذن ، فاختيار الوزن يقوم على معيار المدة ، إلا أنه ليس المقياس الوحيد، إذ لا بد من الالتفات إلى نسيج كل نموذج .

٢ -١ -٢ -٢ -معيار البناء

لا تتساوى الأوزان في نوع التفعيلة ، فالوزن ينشأ عن تكرار تفعيلة أو تفعيلتين ، مما تفرع عنه وجود الأوزان المفردة و الأخرى المركبة أي البناء الوزني ، و يختلف النظام المقطعي في كل منها ، و بالتالي طبيعة الإيقاع المترتب عليها ، لما تحدثه تفاعيل البيت من النغم المطلوب . فإفراد التفاعيل ينتج نغماً مختلفاً عن ازدواج التفاعيل ؛ مما يؤكد بالضرورة صفة التنوع في النغم الذي يؤدي إلى إقامة التناسب . و لنتأمل جدول الاشتقاق التالي الذي وضعه ابن رشيق وفقا لتصنيف الجوهري [١] :

الوزنان المفردان : المتقارب الهزج

الوزن المركب : الطويل

الوزنان المفردان : الهزج الرمل

الوزنان المركب : المضارع

الوزنان المفردان : الرمل الرجز

الوزن المركب : الخفيف

---

(١) ابن رشيق ، العمدة ، صـ ١٣٦- ١٣٧ .

الوزن المفردان : الرجز المتدارك

↘ ↙

الوزن المركب : البسيط

الوزنان المفردان : المتدارك الرمل

↘ ↙

الوزن المركب : المديد

الوزنان المفردان : الوافر الكامل

↘ ↙

الوزن المركب لا شئ

نلاحظ مما سبق ، أن الأوزان الغالبة ثلاثة : الطويل – البسيط– الخفيف، و هي أوزان مركبة و الأوزان المفردة التي تؤلفها أقل استعمالاً منها . و بالنظر إلى هذه الملاحظة يمكننا أن " نستنتج أن الأوزان المركبة و الموفرة لأكثر في التنسيق و السعة ، تلائم الإبداع أكثر من غيرها " [١] . فالأوزان المفردة تختفي أمام الأوزان المركبة ، باستثناء الوافر و الكامل فهما يحققان تنويعاً نغمياً بتفعيلاتهما الطويلة . فازدواج التفاعيل يؤكد بالضرورة صفة التنوع في النغم الذي يؤدي إلى إقامة التناسب الضروري بين الحركات و السواكن كما يذهب حازم القرطاجني " أوزان الشعر منها متناسب تام التناسب متركب التناسب متقابله متضاعفه، و ذلك كالطويل و البسيط ، فإن تمام التناسب فيها مقابلة الجزء

(١) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية صـ٢٧٥ و راجع حديثه عن تفصيل ذلك صـ٢٧٦.

بمماثله، و تضاعف التناسب هو كون الأجزاء التي لها مقابلات أربعة ، و تركب التناسب هو كون ذلك في جزئين متنوعين كـفعولن و مفاعيلن في الطويل ".

و أعلى درجات التناسب تتحقق في البحور المركبة ؛ لأنها تنطوي على درجة من القيمة الإيقاعية أعلى من تلك التي تنطوي عليها الوزن البسيط المتماثل التفاعيل ، الذي يقوم على تكرار تفعيلة واحدة ؛ لأن المماثلة لا تكون إلا بين متفقين .

و تتجسد عبقرية البحور الشعرية في درجة تقبلها للتنويعات الإيقاعية الفردية ، بحيث تصبح مثل الكلام ، أي أن علاقة الوزن بالإيقاع الشعري مثل علاقة اللغة بالكلام .

٢-٢- التناسب الكمي

انطلق التنظير العروضي للخيل من الواقع الشعري ، وصولا إلى النموذج أو المثال ؛ ليقعد للاستعمال الشعري ، و لإيجاد معايير وزنية يقاس عليها الشعر العربي . و لأن الشعر هو تجربة حية اعتملت في نفس الشاعر ، و امتلأ بها وجدانه لذا احتاج إلى وعاء لغوي يصب فيه تجربته بحرية و انطلاق دونما قيود. و ما بين القيود الوزنية للعروض و الانفتاح الإبداعي للشعر كانت الانزياحات [١] الوزنية (الزحاف و العلل) و اللغوية (الضرورة الشعرية) ضرورة حتمية للتوفيق

(١) يحدد ريفاتير مفهوم الانزياح بكونه " انزياحاً عن النمط التعبيري المتواضع عليه ، يكون خرقا للقواعد حينا ، و لجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر ". و هذا يعني أن الانزياح يعتبر خروجاً على النظام المألوف في التعبير الفني . و لقد صارت الفرضية الانحرافية عاملاً مشتركاً في كثير من التوجهات المنهجية المختلفة والمدارس النقدية . راجع عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ص ١٠٣ ، بسام قطوس استراتيجيات القراءة ، التأصيل و الإجراء النقدي ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن ١٩٩٨ ص٣٤ .

بينهما . كما أقامت التفاعيل العروضية مرونة فنية تعبر عن التجربة الشعرية ، وتبرز القدرة الجمالية و الدلالية للوزن الشعري.

٢ -٢ -١ -الانزياح العددي / الزحاف والعلل

لم تمثل البحور الشعرية نظاماً صارماً ما يلتزمه الشاعر مثلما ورد في النموذج الخليلي، بل إن الخليل نفسه يعد أول من خرق نظام الوزن في العربية بوضعه للصور الافتراضية للبحور التي لم يقرها الشعر الجاهلي والإسلامي الذي سبق نظريته، كما هو الحال في بحر المديد و الوافر و الهزج و الخفيف وغيرها .

فلقد كان الشاعر الجاهلي أكثر الشعراء خروجاً على نظام البحور ، وعمل على استحداث ترخصات عروضية تعمل على توسيع فضائه الإيقاعي ، و تتيح له استفراغ دفقته الشعورية ، من خلال استنزاف طاقاتها الفنية لمواجهة نظام الرتابة ، و الحد من سطوة الموسيقى العالية في الشعر . فكان الانزياح هو الزحاف و العلة ، الذي كان في حقيقته الإجرائية " انحراف عن النظام ، به يصبح ذلك النظام أكثر وضوحاً ، و أقوى ظهوراً ، شريطة أن تقع درجة هذا الانحراف داخل إطار الاستجابة الكلية للمتلقي" [(١)]. و لا يعني الانحراف عن النظام تحطيمه أو الخروج عليه كلية ، و إنما يعني استخدام الزحاف للمحافظة على الوزن / النظام ، فهو إذن خرق يحدث لأجل استعادة النظام .

---

(١) محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جبل الرواد و الستينات ، اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠١ ص ٣٤.

إن التنويعات التي تحدث في شكل التفعيلة بزحاف [١] أو علة [٢] ، لا تسبب اضطراباً في موسيقى الشعر ، ولا خللا في بنائه الإيقاعي ، بل هي مصدر ثراء يتعدى أثره إلى إنتاج الدلالة ، و تصبح القصيدة نسيجا لجروس و تلوينات إيقاعية متنوعة تتساوق و مقتضيات التعبير الشعري . ولا تتساوى الزحاف والعلل في ذلك. فالزحاف تطرأ من حين لآخر على حشو البيت ، ولا تؤثر على الإيقاع العام ، بينما تمارس العلل تغييرات مهمة على تفعيلة العروض و الضرب، وهذا من شأنه أن يعدل من خصوصية البيت الإيقاعية بأسرها ، وبالتالي تؤثر في النسق الإيقاعي للبحر الشعري ككل .

و لقد أسهمت هذه الانزياحات (الزحاف و العلل) في إغناء الشعر العربي بالتنويع الإيقاعي الذي يستمد حيوية من الإلحاقات الطارئة التي تلحق به أثناء كل عملية إبداعية على حدة . و هذه الإلحاقات كانت و ما زالت تحكمها آليات عروضية محضة لحقت بالشعر العربي منذ نشأته الأولى ، و إن كانت لم تقنن

---

(١) هو تغيير يختص بثواني الأسباب بالحذف ، أو التسكين . و من خصائصه أنه لا يلتزم في القصيدة ، إلا في أماكن خاصة كالقبض في عرو ض الطويل ، و الخبن في بعض أعاريض البسيط . ولا يختص بمكان ما ، فقد نجد في العروض الضرب و الحشو . و هو تنويع بسيط يمكن تداركه عن طريق القراءة أو الإلقاء . و هو يتيح التعامل مع صيغ المعجم التي قد لا تستجيب لتفعيلة و تستجيب لأخرى ، و بذلك فهو نوع من الضرورة الشعرية . راجع عبد الإله كنفادي ، البنية الإيقاعية للموشحات الأندلسية ، ط أفريقيا الشرق ، ١٩٩٦ ، ص١٩٥ .

(٢) تختص بالتغيير في العروض و الضرب ، ولا تأتي في الحشو ، و إذا دخلت العروض أو الضرب لزمها الشاعر في القصيدة كلها ، كالزحاف الذي لا يلزم ، و هي قسمان : علل بالزيادة و علل بالنقص . و هي حين تعرض للتفعيلة بالنقص تعطيها خفة قد تبعد بها عن الثقل و الرتابة . و حين تكون بالزيادة فهي قد تمط النغمة و تعطي استرسالاً لموسيقى البيت . راجع السابق صـ ١٩٧

تقنيناً علمياً إلى على يد الخليل ، و قد شغلت حيزاً مهماً في النقد العربي القديم[١] كالحاقات وزنية

دون اكتراث بفاعليتها الإيقاعية ، بل كانت ترد كجوازات أو إخلالات تصيب تفاعيل البحور ، إلا إن النقاد و اللغويين العرب [٢] كانوا أقرب إلى استقصاء فاعليتها الإيقاعية المعتمد على نظام المواءمة بين الحركة و السكون ، بين الزمن المعلق و الزمن الثابت .

و لقد تنبه الأخفش مبكراً إلى هذا الدور الفاعل للحركة و السكون وضرورة التوازن بينهما الذي هو أساس الإيقاع . فالحركات وحدها لا تفضي إلى النغم ، تؤدي إلى النثرية المطلقة ، و السكنات وحدها لا تقضي كذلك إلى النغم ؛ لأنها جامدة ثابتة ، بل تبقى حيوية الشعر كامنة في نظام المواءمة بين الحركات و السكنات ، و التفاوت في عددها تبعا لانفعال الذات الشاعرة لحظة الإبداع . يقول الأخفش " اعلم أنه لا يجتمع في الشعر خمسة أحرف متحركة ، لا يفصل بينهما ساكن ... و أحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على متحركين بينهما ساكن ، أو بمتحركين بين ساكنين ، فهذا أعدل الشعر و أحسنه . فإذا كثرت سواكنه و متحركاته على غير هذه الصفة قبح ، و أكثر المتحركات أحسن من كثرة السواكن" [٣].

---

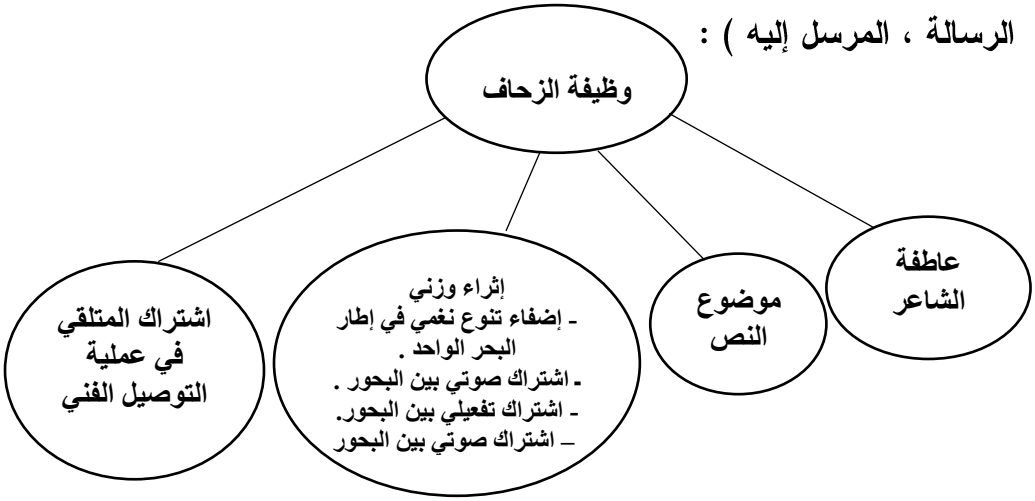
(١) راجع ابن عبد ربه ، العقد الفريد ص ٦ ، ٢٧١ – ٢٧٢ .

(٢) مثل : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ٢٠٨ ، ابن رشيق ، العمدة ط ص ١٣٨ ، حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ص ٢٦ ، أبو الطيب صالح بن شريف الرندي ، الوافي في نظم القوافي ، ص ٢٧٣ ، الشريف الغرناطي ، شرح الخزرجية في علم العروض ص ١٣– ١٤ .

(٣) كتاب العروض ، ص ١٢٠ .

وقد اعتبرت أغلب الآراء النقدية القديمة أن الزحـــاف عـــارض يعتـــرض التفاعيل ، أو علة تصيب نظامها إلا أن ابن الأثير[١] قد أشار إلى أهمية الزحاف . فقد اعتبر نظم الشعر يمله ذوق الشاعر الذي يدرك من خلال ما هو حسن و مـــا هو قبح ، و ما تستسيغه الأذن و ما تنفر منه . و هذه دلالة ضمنية إلـــى تـــأثير الذات في استدعاء ما يماثل لحظتها إيقاعياً ، فتمثل الزحافات ترجمـــة إيقاعيـــة للوجدان . لذا فالقدرة الفنية في توظيف الزحاف يظل مقترناً بقدرة الشاعر علـــى مماثلة حركية انفعاله بنظام صارم يسايره في الحركة ، و في النشوء الإيقـــاعي المتجددة تبعاً لكل تجربة على حدة .

و المخطط التالي يوضح وظيفة الزحاف في إطار نظرية التلقي (المرسل، الرسالة ، المرسل إليه) :



إن الرصد الفعلي لوظيفة الزحاف يوضح وجـــود أقســـام ثلاثـــة لأنـــواع الزحاف : حسن ، صالح ، قبيح ، إلا أن ضابط ذلك ما يمجه الطبع السليم بديهـــة فهو قبيح و ما لا فهو حسن ، و الصالح واسطة بينهما[٢] .

---

(١) المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ط ١ ص ٨٥– ٨٦ .

(٢) راجع أحمد كشك ، الزحاف و العلة ، رؤية في التجريد و الأصوات و الإيقاع دار غريـــب س ٢٠٠٤ الباب الثالث ، ضوابط الزحافات و العلل ٣٠١–٣٠٢ .

٢ -٢ -٢ -الانحرافات التركيبية / الضرورة الشعرية [١] :

بذل الخليل جهده لدراسة موسيقي العشر ؛ ليكون المنطلق الأساسي لتقييم المنتج الشعري الغربي من حيث أوزانه و أسراره الجمالية . و من هذه الزاوية شخص الخليل قضية الانحراف أو عدم التناسب الحاصل أحياناً بين الإيقاع الموسيقي و اللغة مما يدفع الشاعر إلى تبني وسيلتين مختلفتين :

الأولى : الخروج عن الأوزان المعيارية مع ما يولده ذلك من زحافات و علل .

والثانية : انحراف المعجم اللغوي الشعري عن سياقه الأصلي فينشأ عنه الضرورة الشعرية .

فلقد أدرك الخليل خصوصية اللغة الشعرية و تميزها ن لغة النثر، لأن بناء النثر يكون أكثر خضوعاً للقواعد اللغوية استعمالاً و تركيبياً . لذا أباح للشاعر ما لا يجوز لغيره ، فقد روى لنا أنه قال : " و الشعراء أمراء الكلام ، يصرفونه أنى شاءوا ، و يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى ، وتقييده ، و من تصريف اللفظ و تعقيده و مد المقصور و قصر الممدود ، والجمع بين لغاته ،

---

(١) اختلف اللغويون في تفسير الضرورة الشعرية و مجملها يتجه نحو : الخروج على القواعد و الأصول بسبب الوزن و القافية .

و تتحقق الضرورة الشعرية في :

ـ خرق القواعد التطبيقية (خرق الأداة) : و تمثله الضرورة التي يترتب عنها خرق القواعد التطبيقية للنحو (مثل أوجه الإعراب) و يتم هذا الخرق عن طريق الزيادة و الحذف والتقديم و التأخير و النقل . و هذا هو المستوى الذي اهتم به النحاة . راجع محمد العمري، البلاغة العربية أصولها و امتدادها ط أفريقيا الشرق ٢٠١٠ ص ١٣٣ – ١٣٤ وهي نوعان : الضرائر الصرفية و الضرائر النحوية ، راجع محمد حماسة عبد اللطيف ، لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية ، دار الشروق ط ١ ، ١٩٩٦ ص ١٥٢ ، ٢٣١ .

والتفريق بين صفاته ، و استخراج ما كلت الألسنة عن وصفه و نعته ، و الأذهان عن فهمه و إيضاحه ، فيقربون البعيد ، و يبعدون القريب ، و يحتج بهم ، ولا يحتج عليهم" [١].

فنص الخليل السابق يؤكد على جملة أشياء [٢]:

أولاً : للشعراء أساليبهم الخاصة ، و خروجهم عن اللغة [٣] ليس عجزاً في قدرتهم اللغوية ، أو لضيق نسبية قيود الشعر .

ثانياً : نظرة الخليل لطبيعة الشعر تؤكد إيمانه بأنه لغة خاصة تمتاز بسمات و خصائص معينة .

ثالثاً : إن هذه الأساليب ليست خطأ ؛ لأنهم يستخرجون ما كلّت الألسنة عن وصفه و نعته .

رابعاً : إن هذه الأساليب تبقى محصورة في دائرة اللغة لا تخرج عنها .

خامساً : قد تأتي هذه الأساليب موافقة للهجة ما في خصوصيتها ، و الجمع بين لغاته و هذا معنى أن ثمة لهجات لم تدخل في دائرة التقعيد العام للغة" .

---

(١) الحصري القيرواني ، زهر الآداب و ثمر الألباب ، ص٣٣/٢ع ، حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ص ١٢٢، ١٢٣ .

(٢) سامي عوض ، مفهوم الضرورة الشعرية عند أهم علماء العربية حتى نهاية القرن الرابع الهجري ، مجلة دراسات في اللغة العربية و آدابها ، العدد السادس حيث ١٣٩٠ هـ ، ش/٢٠١١ م ص ٥٩، ٦٠ .

(٣) وصف النحاة الضرورة بأن منها : حسن مطرد ، و الآخر بأنه مطرد ليس بالحسن الجيد ، و بعضها يسمع سماعاً ولا يطرد ، أو أن بعضها مقيس و الآخر غير مقيس . راجع السابق ص ١٤٢ .

إن الضرورة مظهر من مظاهر اللغة الشعرية ، و ترجمان للاقتدار الفني للشاعر ، و أن هذه الجوازات التي قررها العلماء في الشعر لم يقرروها دون استقراء الشعر العربي ، و إنما انطلقوا فيها من منطلق الحفاظ على السليقة العربية القديمة في قرض الشعر ، و في تقديم ضرورات الوزن على ضرورات اللغة . و من أجل هذه الضرورات التي وجدوا أصحاب السليقة في اللغة قبلهم استعملوها ، منح علماء اللغة الشاعر الحرية في تركيب الجملة الشعرية ، و لكن في حدود . و إذا كانت هذه الجوازات قد انتهت في الدراسات العربية إلى أنها مظهر من مظاهر الخروج على النحو ، و أثر من آثار عجز الشاعر و قصور لغته و افتقاره إلى القدرة على الأخذ بناصية اللغة . و قد أتى هذا المعنى من الربط بين الضرورة الشعرية و الميزان الشعري ؛ باعتبار أن ماهية الشعر تنحصر في الوزن و القافية . ثانيهما الخروج في الشعر عما هو مألوف في الاستعمال . و الخلاف دائر بين اللغويين و النقاد و على وصف الانحراف التركيبي/ الضرورة ، هل هو خروج على قواعد اللغة أم تعبير عن الذات الشاعرة و إطلاق للسقف التعبيري لتجاربها ؟ .

والحقيقة ، أن الضرورة الشعرية هي " مظهر من مظاهر الإرادة الشعرية، يتجلى فيها روح الأديب و فرديته ، بل سبيل إلى فهم العمل الأدبي بأسره باعتباره كلا متكاملاً " [١] .

٢ -٣ -التناغم التعبيري

يصعب على المتلقي أن يحدد معالم الإيقاع الوزني دون أن يتم ذلك بالقراءة التأويلية للنص الشعري . فالإيقاع لا يتحقق بمجرد الوقوف على ملامح الوزن ، " فالوزن ليس مجرد وعاء يحتوي الغرض الشعري ، إنما هو يعبر عن

(١) السيد إبراهيم محمد، الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية، دار الأندلس ط٣/١٩٨٣م ص.٩

أبعاد التعبير الشعري الذي يحاول خلق معنى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم" [١]. و الشعراء العرب القدامى قد أدركوا جوهر العملية الإبداعية منذ القديم ، إذ كانوا يعمدون إلى ترتيب الألفاظ على المعاني المرتبة في النفس ، وفق الحال و المقام ، فيتوافق النسقان : الدلالي و الإيقاعي[٢]عفواً و طبعاً في أغلب الأحيان مما يحقق الوظيفتين : الإبلاغية و الجمالية . و هذه المسوغات هي التي جعلت العروضيين و النقاد يخصصون فصولاً في مصنفاتهم و كتبهم لصفات البحور و خصائصها ، و للحديث عن التناسب الدلالي أو التناسب بين البحر وطبيعة المعنى و العاطفة .

يلفت انتباه المتلقي هذا السؤال : إلى أي حد يرتبط صعود نسبة شيوع البحور و انحدارها بتطور الأغراض و المعاني الشعرية ؟ و هل تؤثر طبيعة الإلهام في اختيار الأوزان ؟ . في الحقيقة اكتفى الخليل باستنباط البحور ، وتسمية المستعمل منها و المهمل و كشف التغييرات التي يمكن أن تطرأ على الأجزاء وفقاً للواقع الشعري أو البناء . و لم تحظ العلاقة بين موسيقى الشعر ومعناه اهتمام الخليل و العروضيين بخلاف اهتمامهم بقضايا فرعية أقل أهمية . و" بالنسبة للخليل ، لا نعثر لديه على شئ من هذا إلا ما نسب إليه من حديثه عن طبيعة البحور الشعرية من جهة البطء أو الاعتدال أو السرعة ، أو غير ذلك مما يسم البحور بسمات عامة وملتبسة تميزها كميا و إيقاعيا" [٣].

---

(١) جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص ٣٣٠ .

(٢) راجع ، صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر بين الثبات و التطور ، مكتبة الخانجي ، ط٣ ١٤١٣هـ/١٩٩٣ م ص ٥٠.

(٣) علي عبد الرضا ، موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه ، دراسة و تطبيق في شعر الشطرين والحر ، دار الشروق – عمان – الأردن ط ١ ١٩٩٧ ص ١٨-١٩.

و قد انتبه للقضية النقاد و الفلاسفة [١] لكن ما أشار إليه حازم القرطاجني يبقى ذا بال ، و إذ ربط بين اختيار البحر و المقصدية . فمن أغراض الشعر الستة ما يقصد به الجد و الرصانة ، أو الهزل و الرشاقة ، أو البهاء و التفخيم ، أو يقصد به الصغار و التحقير . و عليه " وجب أن تحاك تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان و تخيلها للنفوس" [٢]. و لقد أطلق على البحور جملة أوصاف ، " فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء و قوة ، و تجد للبسيط سباطة وطلاوة ، وتجد للكامل جزالة و حسن اطراد ، للخفيف جزالة و رشاقة ، وللمتقارب سباطة و سهولة ، وللمديد رقة و لينا مع رشاقة ، و للرمل لينا وسهولة . و لما في المديد و الرمل من اللين كان أليق بالرثاء ، و ما جرى مجراه بعد ذلك من أغراض الشعر و قد أشرنا إلى حال ما بقي من الأوزان" [٣].

و ما نعرفه عن الشعراء القدامى أنهم لم يتخذوا لكل غرض من الأغراض، أو موضوع من الموضوعات التي أنشدوها أو كتبوا فيها بحراً أو وزناً شعرياً خاصاً ، و لا الخليل قال بذلك . فالشعراء القدامى كانوا يمدحون و يرثون ، و يصفون ، و يفاخرون ، و يهجون في كل بحور الشعر التي شاعت في أيامهم . وهناك من العروضيين [٤] من فعل بهذا الربط ، و أقام إحصائيات للشعر العربي

---

(١) في سياق اهتمامهم بأسبقية المعاني و تمثلها ذهنياً كما لدى ابن طباطبا في عيار الشعر ص١١، و أبي هلال العسكري في كتاب الصناعتين ص١٠٠ ، و بالمحاكاة و التأثير النفسي كما لدى ابن سينا في الشفاء ضمن فن الشعر ص ١٦٨ و ابن رشيد السابق ص ٢٣٢ .

(٢) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ص ٢٦٦.

(٣) المصدر السابق ص ٢٦٩ .

(٤) إحصاءات قام بها بعض المستشرقون ، راجع سيد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ص ٥٦ .

توضح طبيعة الأوزان التي شاعت في العصر الجاهلي والقرنين الأول والثاني الهجريين وغيرهم[١] من ربط ربطاً واضحاً بين البحر و المعنى الذي يقال فيه .

إن الوزن الشعري إذا كان يوجه الإيقاع العام للغرض، فإن نسيجه الإيقاعي يتيح تنظيماً هندسياً – صوتياً يسند دلالات الغرض و أبعاده من بيت إلى بيت ، تشكل القافية رجعه الممتد و العميق . و الشاعر العربي لما كان ينظم في غرض ، كان يأتي إليه من مخزون ثقافي ، وفني ، و تقدح في ذهنه مفردات الغرض واستعمالاته، وتبقى أسباب الاختيار متوزعة بين ما هو ثابت ومستقر، وبين ما هو مبتكر، يبدعه وفقاً لذات خبرته وأسلوب كتابته وانفعالاته النفسية .

(١) عالج المعاصرون قضية الأوزان و المعاني و انقسموا إلى ثلاث فئات : الفئة الأولى : تربط بين الأوزان ربطاً وثيقاً ، فكان منها المتحمس و المستميت ، و منها صاحب الإشارات السديدة في أغلب الأحيان ، و الفئة الثانية لا تكاد تذكر العلاقة بين الوزن و المعنى و لا تعتقدها ، بل عمد أصحابها إلى الربط بين الوزن و العاطفة (نوع العاطفة ومصدرها) . أما الفئة الثالثة : فإن أنصارها يركزون على علاقة الوزن بدرجة العاطفة ، راجع حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص ١٩٠-١٩٦ .

ثمار المبحث :

لنا أن نخرج بعد هذه الصفحات بالثمار التالية :

١- لم تنتج الدراسات حول الوزن في التراث العربي نظرات نقدية تقف على عمق الظاهرة العروضية ، و تحليل خصائصها البنائية ؛ و ذلك لاستقلال الدراسات العروضية بمبحث خاص بعيداً عن مجال الدراسات الشعرية .

٢- شكل الوزن أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة العربية ، و مثّل جزءاً من الإيقاع . بل يكاد يحصد قدراً كبيراً منه ، و قدم قيماً تعبيرية و تأثيرية واضحة للمبدع و المتلقي معاً .

٣- تمثلت الخصائص البنائية للوزن- كما رصدها البحث- في عنصرين : التناغم الصوتي و التناغم التعبيري . فالإيقاع الصوتي يقوم على التأثير في حاسة السمع ، و من ثم الحالة الوجدانية و الفكرية عند المتلقي ، و يترك أثراً في قواه الذهنية و التخييلية و من ثم يتحول إلى منحى إبداعي و فني .

٤- اتحد قانونا التساوي و النظام في توفير الوحدة النغمية و الانسجام الموسيقي لإثارة التوقع و الإشباع أو ما يطلق عليه " التناسب " العددي . و هذا ما تحقق في التحليل الكمي للتفاعيل العروضية و نسبة حضور المتحرك إلى الساكن فيها .

٥- للوتد المجموع دور محوري في تحقيق الإيقاع الصاعد على خلاف الوتد المفروق ، و ما كان للصعود درجات تختلف باختلاف موقع الوتد المجموع في التفاعيل . و مثلت النسبة العددية للمتحرك و الساكن ألواناً مميزة لكل بحر .

٦- اعتبرت التفاعيل النواة الرئيسية في الأوزان / البحور فكانت وحدات نغمية متراصة بدقة طبقاً لنظام " الكم " أو التتابع الحركي في وحدات متتابعة ضمن سياق إيقاع موسيقي يمثل البيت الشعري .

٧- مثلت تلك التفاعيل المنطلق الرئيس في تحليل الدور الذي تلعبه في التنظيم الصوتي - الدلالي وفقاً لمعياري: المدة و البناء مع تفعيل البحور بعبقرية للتنويعات الإيقاعية الفردية .

٨- مثلت الخصائص البنائية السابقة الأنموذج الإيقاعي الوزني الذي وضعه الخليل، و طبقاً لنظريته التي جمعت بين الواقع و المثال فقد أتاحت الفرصة الإبداعية للذات الشاعرة في طبع البصمة الإبداعية الفردية ، فوجدت الانحرافات الوزنية و اللغوية ، التي كان لهما أثرهما في التنويع الإيقاعي و الدلالي الثري .

٩- احتل الربط بين الوزن و الدلالة و العاطفة جانباً مهماً من النظرية العروضية، و هناك من دعا إلى فصل البحور و التمييز بينها فيما يعرف بنظرية التناغم التعبيري ، و أن لكل بحر نسيجاً تطريزياً يجعله أكثر ملاءمة للتعبير عن ضرب خاص ؛ فكرة و إحساساً .

١٠- هناك حزمة من الحوافز المحددة تقود الشاعر لاختيار الوزن منها ما هو ثابت و مستقر ، و منها ما هو مبتكر ، يبدعه الشاعر وفقاً لذات خبرته و أسلوبه كتابته و انفعالاته النفسية . وتحقق في : المدة (طول النطق بأصوات الحروف) ، البناء (المفردة والمركبة) ، الكلمات ، النواة الإيقاعية طبقا لموقعها في التفعيلة (الموقع الاستهلالي ، الموقع الوسطي ، الموقع الختامي) ، المعاني .

المبحث الثالث

مقومات النقد العروضي في القافية

مقدمة

١- القافية : المفهوم ، الوظيفة

١-١ مفهوم القافية

١-٢ وظيفة القافية

٢- الخصائص البنائية للقافية

٢-١ التشاكل الصوتي – الدلالي للقافية (العمودي و الأفقي)

٢-٢ التعارض مع البعد الصوتي و الدلالي للقافية (التضمين)

٢-٣ الإلزام في القافية

٢-٣-١ الإلزام المعجمي

٢-٣-٢ الإلزام الصرفي

٢-٣-٣ الإلزام التركيبي

ثمار المبحث

مقدمة :

تشكل الشعر العربي من موسيقى الوزن و القافية ، و هو الذي حفظ للقصيدة العربية نظامها و بناءها . و على أساس هذه التجربة المتراكمة تجعل الشعرية العربية القديمة من البنية الوزنية ذات النسق الإيقاعي القائم على نظام الشطرين مكوناً أساسياً في إنتاج القصيدة الشعرية العمودية . فالقافية ملازمة للوزن مواكبة لتطوره و إسهاماته النغمية المائزة ، و هذه الملازمة تشكل ثنائية متكاملة في نظام الإنتاج الشعري ، حيث يختص الوزن بالتنظيم و الترتيب الصوتيين ، في حين تختص القافية بالترديد و الترجيع النغميين ، خاصة في نهاية كل بيت على حدة .

وبفضل هذه الثنائية، و هذه الملازمة الوزنية كانت لها نصيب وافر في الدراسات العروضية ، بل مثّلت منهجاً علمياً أكثر مما توفر للوزن . و إتماماً لتحديد الخصائص البنائية للعروض العربي ، و صلاحيته كمنهج نقدي للوصول إلى الملامح الإيقاعية للشعر . يأتي هذا المبحث راسماً هدفه المتمثل في بيان الخصائص البنائية للقافية ، و اشتمالها على المقومات النقدية الإيقاعية في التحليل الشعري .

١- القافية : المفهوم ، الوظيفة

١ -١ -مفهوم القافية

سميت القافية بهذا الاسم ؛ لأنها تقفو أثر كل بيت ، هو بمعنى مقفوة ، على اعتبار أن الشاعر يقفوها أي يتبعها . و لقد اختلفت الآراء في تحديدها ، وكان يعنون بها آخر الكلمة أو أكثر من ذلك في البيت الشعري ، أي أنها ليست حرفاً ، و إنما هي مجموعة حروف ، فـ " في قولهم قافية دليل على أنها ليست

بالحرف ؛ لأن القافية مؤنثة و الحرف مذكر ، و إن كانوا قد يؤنثون المذكر" [١] . بل زاد على ذلك بأن جعلوا القافية بيتاً حيناً ، و قصيدة حيناً آخر ، و هو ما يدل على التباس المصطلح في أفهامهم ، و إن كانوا قد سموا بعض حروفها كالروي، و فطنوا إلى عيوبها كالإقواء و السناد و الإيطاء و الإكفاء [٢] .

و القافية هي " علم بأصول يعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة و سكون و لزوم و جواز و فصيح و قبيح و نحوه" [٣]. و هي علم مستقل عن علم العروض ، قام الخليل بوصفها ، و وضع قوانينها ، مستلهماً في تعريفها مفهوم الحركة و السكون الذي أرسى عليه نظريته العروضية . فركز على ملاحظته أحوال الحركات و السكنات في نهايات البيت المتماثلة عبر الأبيات الشعرية التي استقرأها و حللها ، مستنبطاً مجمل الصور التي تتخذها القافية ، وأنماط تشكلها الصوتي . فعرفها بأنها " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن " [٤].

فالقافية تتضمن عدداً من المقاطع الصوتية تتكرر في أواخر أبيات القصيدة، و قد تكون كلمة أو ما دونها أو ما يزيد عليها . و عليه وضعت للقافية حدود تقوم على مراعاة ما تحرك بين الساكنين الأخيرين فيها من حروف ، سواء كانت هذه القافية مطلقة أو كانت مقيدة .

---

(١) الأخفش ، كتاب القوافي ، ص ٣.

(٢) ينقل الدماميني عن ابن جنى أن " علم القوافي و إن كان متصل بالعروض و كالجزء منه لكنه أدق و ألطف من علم العروض " . انظر : العيون الغامزة في خبايا الرامزة ، ص٢٣٧ .

(٣) حاشية الدمنهوري ص ١٥.

(٤) التبريزي ، الكافي في العروض و القوافي ، ص ١٤٩ .

١ -٢ -وظيفة القافية

لما وجد الشعر أصلاً للغناء ، فطن العرب إلى القافيـــة و عرفوهـــا فـــي الأرجاز و في سجع الكهان قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصـــل إلينـــا [١]. وذلك بسبب افتتانهم بالصوت الحسن و المطـــرب و بالســـجع ، و تغنـــيهم بـــه وتلاوتهم له بتقطيع مصحوب بتغيير طبقة الصوت على أزمنة محدودة و مكررة . بل إن معرفتهم بالقافية و أجزائها و عيوبها كانت أكثر من معرفتهم بـــالأوزان . فالقافية بما ترسمه أصواتها من تحديدات نغمية تؤثر فـــي الـــنفس ، لمنـــاظرة تكريراتها على المستوى الخارجي ، تعلن عن دورها الإيقاعي منذ الوهلة الأولى للبنية ، مثلها مثل الوزن ، فهي ترجيع لمجموعة أصـــوات فـــي آخـــر الشـــطر أو البيت ، فهي كالفاصلة الموسيقية . ثم تسترسل في شكل طبقـــات ترجيعيـــة صوتية، تتناوب في كل بيت ، و تستمد شحنتها الإيقاعية من البيت الذي قبلها، ثم تقوم بترجيعها بمعية شحنتها الخاصة ؛ ليتصل نغمها بالبيت الموالي لها . و هكذا تتراتب أبيات النص الشعري . يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة ، و تقدم في شكل قيمة ترديدية موجهة للأذن ، و لوظيفة الحفظ و التذكر .

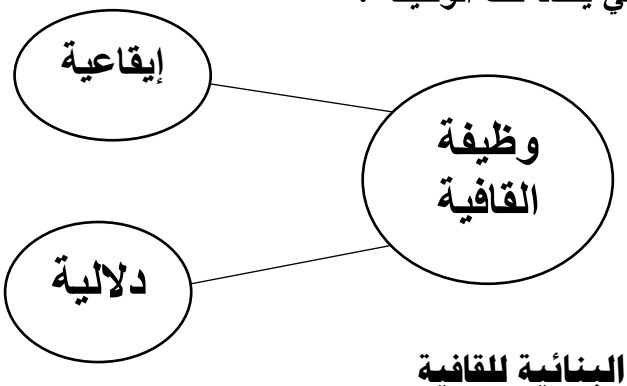
فالنص الشعري بدون قافية يستحيل أن يكتسب سمته الشـــعرية و نغمـــه الجميل ، أو يبرهن على كثافته الإيقاعية المتغياة ، إذ تعتبر من بين أهم آليـــات القصيدة العربية المخصوصة بملائمات النغم ، شأنها شأن الأوزان .

ولا تقتصر القافية على الوظيفة الإيقاعية ، بل تردفها الوظيفة الدلاليـــة . فالقافية ليست مجرد حلية صوتية تكتفي بتنظيم البنية الوزنية للبيت ، و إنما هي علاوة على ذلك حاملة لدلالة ما في البيت ، قد تفيض عن حدوده بمقدار ما .

---

(١) محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي بمصر د.ت ص٧٩.

و المخطط التالي يحدد تلك الوظيفة :



٢- الخصائص البنائية للقافية

٢ -١ -التشاكل الصوتي . الدلالي للقافية (العمودي و الأفقي)

يشكل الروي [١] أحد العناصر الصوتية المؤلفة لبنية القافية ، و يأتي الترجيع الصوتي للروي في حقيقته الإيقاعية ، تشاكل عمودي و تشاكل أفقي ، وكلاهما يعتمدان على حرف الروي ، و ما يلحق به من حركات إعرابية تتيح التعالقات الصوتية داخل النسيج النصي . و ذلك لما تحويه الحركة من انفتاح حركي (الفتح ، الضم ، الكسر) . و بإطلاق حرف الروي في القافية ، يحدث الوقع الإثاري في نهاية كل بيت ، و بتشاكله العمودي و الأفقي المتناغمين مع الآليات الصوتية في النص الشعري ، تتحقق الموسيقى ، و تترك أثرها الجمالي في النفوس .

و القافية لا يحكمها عامل قار في تراتبها ، و يبدو أن التباين بين ما حدده الخليل و بين الاستخدام الفردي للشاعر هو الذي يخرجها عن الرتابة التي كانت ستشملها . وهذا التشاكل الصوتي يتآزر مع الدلالة و إيحاءاتها ؛ ليتحقق بهما إيقاع ينشد التنوع ، و يسهم في عملية التوصيل الجمالي المنشود . فالقافية من

---

(١) الروي هو عماد القافية " الذي تبني عليه القصيدة و تنسب إليه " و مركز ثقلها الإيقاعي اللازم تكراره في أواخر جميع الأبيات ، راجع التبريزي ، الكافي ص ١٤٩.

خلال تكرارها في نهاية كل بيت ، تعلن عن تفاعلها المتواصل مع باقي مستويات النص إيقاعاً و دلالة ، بل تنتظم في وحدة إيقاعية مع باقي المكونات ، و تعطيها الحيوية و القيمة الفنية .

و سواء كانت القافية عبارة عن أكثر من كلمة أو كلمة أو جزء من كلمة، فإن الترجيع الصوتي المنتظم لها للقصيدة على المستوى العمودي ، و استرسالها على نمط واحد يشمل أفق النص بكامله ، لهو بمثابة فاصلة موسيقية متضمنة للتراسل ، محدثة للتوقع ، و ناشدة للإثارة : البصرية والنغمية على السواء . واختص الروي بهذه الخصوصية الفنية " للقافية في شعر البيت وظيفة مزدوجة ، تغذي طرفين من جدلية اللغة في الشعر إحداهما : الوظيفة الإيقاعية بما توفره من تكرار عنصر صوتي معين ، يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات ، والأخرى دلالية بسلك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب ، و العمل على استقطاب أكثر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبه من جهارة و بروز من جانب آخر " (١).

فالقافية بصيغها المتنوعة ، تتفق مع الصور الإيقاعية بالنص ، و مع الانفعال الوجداني للشاعر ، و تتكامل مع معطيات النص في إيقاع متنامٍ . والتنامي ضرورة ملحة من ضرورات الإبداع . فالإيقاع في الشعر العربي لا يقوى إلا باعتماد هذا التنامي الناتج عن تعالقات محكمة . و من ثمة فالقافية كباقي المكونات الأخرى التي يتشكل منها النص الشعري ، تخضع لإيقاع النفس ، و هو الوازع الفني الذي يزع بنياتها التشاكلية. و لذا تعد أصوات القافية صوراً تعبر عن الحالات الوجدانية للشاعر .

---

(١) محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، القاهرة ، الخانجي ط ١ ١٩٩٠ ص ١ .

و تأتي الدراسة الصوتية للروي من خلال المخرج و الصفة ضرورية ، فهما يتآزران معاً في إيجاد مرجعية صوتية و دلالية للروي .

و يشكل التناسب الحاصل بين أصوات البيت الشعري و القافية تشاكلاً صوتياً على المستوى الأفقي . و هو لا يرتكز على المحاذاة وحدها ، و إنما يستند على تكرير الأصوات في تعلقها مع ما يماثلها ، ليكون دورها موصلاً بالنغم المستقصي من الذات الشاعرة ، وصولاً إلى القافية التي استدعتها اللحظة الشعرية . و لهذا فإن القافية خارج النظام النصي لا قيمة لها إلا من خلال تجانسها و تفاعلها الجمالي و الإيقاعي مع ما يستصحبها من الأصوات المكونة للجمل الشعرية . و يغلق هذا التكوين الإيقاعي قوة إبداعية خلاقة ، تجعل استرسالها النغمي أثناء تواترها استرسالاً مسوغاً ، يعبر عن الحالة الوجدانية ، و يمارس الحالة الوجدانية للمتلقي للإيقاعات النغمية .

فالقافية ، إذن مخصوصة بالوضع التشاكلي الصوتي بصنفيه : العمودي والأفقي ، بل نجاحها رهين بانسجام تشاكلها .

٢ -٢ -التعارض مع البعد الصوتي والدلالي للقافية (التضمين) [١] :

يعرف التضمين بأنه : تجاوز المعنى الشعري للبيت ، و يقصد به : أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني . فالقافية توصف بأنها تاج البناء الوزني للبيت إيقاعياً من جهة ، و إعلانا عن نهاية المعنى في الوقت نفسه من جهة ثانية . و ذلك ليحدث التوافق بين الإيقاع و التركيب ، بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية ، وبين التقطيع النظمي و التفمصل الدلالي [٢].

---

(١) التبريزي ، الكافي ص ١٦٦.

(٢) راجع محمد العمري ، تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية ، الدار العالمية ، المغرب ط ١٩٩٠ ، و هي دراسة تتناول العلاقة بين القافية و الدلالة في الشعر من منظور مخالف. فقد اجترحت مفهومي التقطيع و التمفصل من اللسانيات للاقتراب من الموازنات الصوتية في الشعر .

و لهذا رأى علماء العروض في التضمين عيباً ، و ابتعاد عن الدور الإيقاعي و الدلالي المنوط بالقافية . و دخل هذا ضمن حدود تصورهم للبيت الشعري ، الذي يجب أن يكون مستقلاً بذاته عن غيره من أبيات القصيدة . والتضمين لا ينتهي به المعنى كما حدث في لفظة القافية ، بل إن البيت الثاني يتضمن معنى الأول ، و الأول لا يتم إلا بالثاني . و انفتحت دائرة دارس التضمين فلم تقف عند العروضيين فحسب ، بل تلقفها النقاد و البلاغيون الذين تحدثوا عنه في إطار " عيوب ائتلاف المعنى " [١] . و عد هؤلاء وقوع الشاعر في التضمين عيباً و خرقاً لاستقلال البيت ، و خروجاً عن دائرة إيقاعه و دلالته . بل وسم صاحبه بالتقصير و قلة الموهبة ، و المعرفة باللغة .

ولا يغيب عن الأذهان المجهود الذي يقوم به الشاعر من أجل تطويع القافية ، و استقلال قيمها الصوتية و الصرفية و الاشتقاقية و الدلالية ، حتى تنزل لديه منزلة الإبداع الذي ترفده مسارات الإلهام و جوامع الكلم . و ما يضطر إليه من إعمال بعض أنواع التقديم و التأخير ، و تغيير بعض الصيغ ؛ لتتكيف مع سياق المعنى ، ليحدث المواءمة بين القيد النظمي و متطلبات الخطاب . على ألا يفتح البيت على مصراعيه أمام كل التضمين ، لاسيما إذا وجدنا من[٢] كتب أبياناً تعكس أقصى صور التضمين ، حيث الوقف النظمي يخترق الكلمات ، و يشظي البناء الشعري ، و يبتر الوحدة الدلالية معجماً و نحواً .

---

(١) بتعبير قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ص ٢١٠ .

(٢) كما وجدنا لدى أبي العلاء المعري و التي ذكرها ابن سنان الخفاجي و قال عنها : إن الشيخ أبا العلاء كتبها إليه في بعض كتبه ، و ذلك في سياق عيوب القافية – المجاز – التي تخل بشرط التناسب ، سر الفصاحة ص ١٨٦ ، ١٨٧ .

٢ -٣ -الإلزام في القافية

للقافية حضورها الإلزامي في النص الشعري . فالشاعر يعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني ، فهي لا تأتي لتختم معنى ما ، بل إن معنى ما هو الذي يُرصد لقافية ، بل إن الصواب على حد قول ابن رشيق : " أن لا يصنع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته" (١) . فالشاعر ينظم بيته وفق القافية التي يفكر فيها ، بل إن هناك من الشعراء من يكتبون لائحة " من القوافي ما يصلح لذلك الوزن الذي هو فيه " (٢) في حين العمل ؛ بغية إمدادهم بكلمات تصلح لأن تكون قوافياً من جهة تآلفها مع المعاني ، و من جهة تآلفها الصوتي (الروي) مع القوافي التالية . بل إن ابن رشيق يفعل أكثر من هذا فيقول : " أصنع القسم الأول على ما أريد ، ثم ألتمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك ، فأبني عليه القسم الثاني ؛ افعل ذلك فيه كما يفعل من يبني البيت كله على القافية (٣)" .

يؤكد ذلك الصعوبات التي تقابل الشاعر أثناء العملية الشعرية ، فهامش الحرية مختزل إلى حد كبير ، و على الشاعر أن يراعي متطلبات خاصة ، يمليها عليه الإلزام في اختيار القافية .

٢ -٣ -١ -الإلزام المعجمي

تتحكم كلمات المعجم في الإبداع تحكماً مهيمناً ، فكما سبق ، ليس للشاعر الحرية في اختيار دواله ، بل عليه أن يخضعها لقانون القافية الذي يلزمه بتجنب الصوامت الختامية للروي التي لا توجد إلى في ألفاظ نادرة جداً . و يؤكد ذلك البحتري حينما رأى أباه يشرع في كتابة طائية ، و اندهش لهذا الاختيار الصعب ،

---

(١) ابن رشيق ، العمدة ، ٢٠٩/١ ، ٢١٠ .

(٢) السابق ٢١١/١ .

(٣) نفسه صـ ٢١٠ .

و سمع أباه يجيب : " إن الكلام في القوافي السهلة أطيع و أمكن ، إلا أن الحاذق لا يقول إلا جيداً في أي شئ أخذ ، و لأي قافية ارتكب" [١] . و قوافي الشعر العربي القديم تقدم دليلاً على ذلك ، فالإحصائيات [٢] تبرهن على أن بعض الحروف الجذرية تفرض نفسها ، و تؤكد تواتر حضور حروف أصول ختامية دون غيرها .

و يعتقد أن التمكن من اللغة يتيح للشاعر التصرف بحرية في اختيار قوافيه ، كحالة القصائد الطوال ، أو في حالة رغبة الشاعر في تضمين نصوصه ألفاظاً نادرة . فأولئك لديهم من الندرة اللغوية ، و الذاكرة الشعرية التي ترفدهم باختيار ألفاظ تتحقق فيها الصفات الصوتية – الدلالية للبيت . كما لديهم من الخبرة الفنية في كيفية استعمال هذه الكلمات ، و معانيها و تغييراتها ، " و من هنا تنشأ مسألة الاقتراض كلها التي نعرف أهميتها بالنسبة للنقد . فالتأليفات الدلالية التي تؤول إلى القافية متقاربة من بعضها البعض ، و ينتهي بها الأمر إلى أن تتقاطع ، و هنا يقاس الإبداع بتنوعات لطيفة جداً " [٣] .

٢ -٣ -٢ -الإلزام الصرفي

يخضع الشاعر للفعل الإلزامي للقافية ، باختياره دوال تتوافق بنياتها الصرفية ، و تحيل على نفس المقولة الدلالية . فالشاعر يختار الكلمات

---

(١) أخبار البحتري ، ص ١٢١ ، ١٢٢ .

(٢) فمثلاً نجد الحروف المهيمنة في الروي في نتاج أبي تمام : الباء ، الميم ، الراء ، الدال، اللام ، النون ، و نتاج البحتري نجد : الدال ، اللام ، الباء ، الراء ، النون ، الميم .. راجع جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية صـ ٢١٠ و فيه = إحصاء لعدد القصائد و نسبة حضور القافية من إجمال شعر الشاعر ، و راجع صـ ٢١١ في إحصاء حروف القافية في الأغاني للأصفهاني.

(٣) السابق صـ ٢١٢ .

الاستبدالية الوافرة ، التي تجعله في مأمن من الذلل ، و تبرز قافيته بروزاً خاصاً، و تتوافق مع الأبيات التالية . كما تحفظ لهذه الكلمات (القوافي) حظها من العلاقات الصوتية الوثيقة على امتداد القصيدة . " إن عدداً قليلاً من الحروف يتعاقب و يتبادل المواقع بينها ، و يتحلق في تأليفات متقاربة تفضي كلها إلى نفس النقطة ، حاملة بين طياتها دلالة جديدة" (١).

ولا يخفى هدف الشاعر في هذه المعاناة ، فهو يستجيب للمستوى التداولي؛ و ذلك بإثارة انتباه القارئ من خلال اختياراته ، من بداية النص إلى نهايته ، و يؤثر فيه تأثيراً جمالياً و وجدانياً . إذ كيف اختار هذه القوافي المتكررة و المتماثلة مع جوانب النص ، و اختار قوافٍ أضافت تلوينات وتنويعات في موضوع واحد ، تعزز التجانس الصوتي و الدلالي للنص .

٢ -٣ -٣ -الإلزام التركيبي

لا تقف الصعوبات التي تواجه الشاعر في اختياراته للقافية عند اختيار الألفاظ ذات الإلزام المعجمي – الصوتي ، و الصرفي . فإلى جانب الاختيار يدخل الإلزام التركيبي بسبب المتطلب الذي يقضي بتكرار حرف من الحروف الأصول ، أو حرفين منها . كما يضاف التماثل الإعرابي الذي يضع الكلمة في موقعها التركيبي للبيت . و القافية باعتبارها الدلالة النهائية للبيت فهي تلقي على عاتق الشاعر عبء الاختيار التركيبي الذي يغلق به البيت .

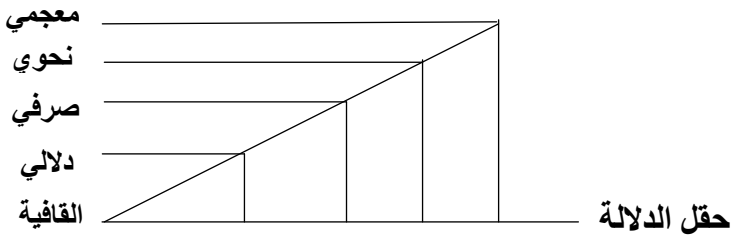
فالشعر ظل لفترة زمنية طويلة ، هو الدليل على سلامة التشكيل اللغوي ، وتطبيق قواعدها . ومن ثم فالشاعر يعيد بناء العلاقات اللغوية في نصه ؛ ليحظى بالسلامة اللغوية ، و لا يدخل إلى باب الاختلال و الضعة اللغوية .

---

(١) السابق صـ ٢١٤.

فمثلاً " البناء التقليدي للجملة التي تنتهي بمركبات اسمية لفضلات يظل بناء متبعاً . بل إن ظهور العلامة الإعرابية (واو المد في نهاية البيت) ليس من شأنه أن ينتقص هذه الملاحظة . و تؤدي الكثير من الصيغ التعبيرية إلى نقل المركب الفاعل إلى نهاية جملة ما . و من جهة أخرى ، فإن الكلمة – القافية التي تحتوي على واو المد ، تكون في الغالب فعلاً يعيد المعنى من جديد في حشو ختامي ؛ ليدققه ، أو ليكرره لا غير " (١)

و المخطط التالي يوضح الفعل الإلزامي للقافية في الاختيارات اللغوية و التركيبية للشاعر :



ثمار المبحث :

١- اتسمت الدراسات العروضية للقافية بالمنهجية أكثر من حضورها في الدراسات العروضية . فخاضت في مفاهيمها ، و وظائفها ، و أنواعها و عيوبها .

٢- حاول المبحث تحديد الخصائص البنائية للقافية ؛ لتحديد الأدوات المنهجية للنقد العرضي ، وللابتعاد عن الدراسات المعيارية / العروضية التي تدخل المتلقي في متاهات تقعيدية ، و تصرفه عن الإمساك الفعلي بالآليات الإجرائية للتحليل النقدي العروضي .

---

(١) نفسه صـ ٢١٣ .

٣- تعد القافية - و خاصة رويها- أول ما يلفت النظر إليه بصرياً بالدرجة الأولى ، ثم نغمياً بالدرجة الثانية ، ثم دلالياً بالدرجة الثالثة - من خلال اتساقه مع دلالة النص .

٤- من أهم الخصائص البنائية للقافية ، تحقق التناسب الذي ينتج عنه انسياب نصي بتكامل مراميه حينما تكون القافية مستدعاة من لدن الذات الشاعرة ، غير مفروضة عليها ، لتصب في تشاكل صوتي و دلالي يثير الانتباه في نفس المتلقي .

٥- إن القوافي تسهم بشكل كبير في عملية التفاعل النغمي من خلال تشاكلاتها العمودية و الأفقية المستجيبة لعملية التواصل .

٦- يلجأ الشاعر إلى الخروج عن التشاكل الصوتي - الدلالي من خلال التضمين طوعاً أو كراهية بما يعد عيباً يقع فيه لغياب التناسق و الالتحام الصوتي - الدلالي .

٧- تشكل القافية فعلاً إلزامياً على الشاعر أن يراعي قواعدها : الدلالية و المعجمية ، و الصوتية ، و الصرفية و النحوية ؛ بغية الانسجام النصي ، و امتلاك وجدان المتلقي و ذهنه .

الخاتمة

لم تخلف النظرية النقدية القديمة دراسة منظمة عن الإيقاع الشعري كما يمكن تلمسها اليوم في النقد الحديث عربياً كان أم غربياً ، غير أن آراء متفرقة في ثنايا تراثنا يمكن – لو اجتمعت –أن ترسم ملامح هذه النظرية كانت هذه إحدى غايات البحث ، لذا ارتأى جملة أسباب في العروض العربي تجعله صالحاً ليكون منهجاً نقدياً عربياً . و اعتمد لتحقيق فرضيته على تفكيك المكتوب عن العروض العربي ، و حاول وصف بنياته و إعادة تركيبها وفق رؤية نظرية ، ترى إمكانات العروض العربي و صلاحيته ليكون منهجاً نقدياً عربياً خالصاً . فما يحتاجه الإيقاع العربي ، هو منهج الدراسة و ليس نظرية فحسب ، بمعنى فهم جديد لمكونات هذا الإيقاع و وظيفته في الشعر ، و خطوات إجرائية دقيقة لدراسة هذه المكونات و وظائفها ، و لقد تحقيق ذلك في العروض العربي . وشكلت هذه الدراسة حجرا ألقي في مياه العروض العربي ، وخرجت بجملة نتائج :

١- نظرية الخليل العروضية : نظرية متكاملة قائمة على دراسة صوتية ، موسيقية ، منطقية ، رياضية. راعى فيها الخليل الحروف و أبعاض الحروف (الحركات) .

٢- اختار الخليل من منطلق علمه بخصائص العربية : العناصر الإيقاعية للشعر العربي على شكل تفعيلات فكان منطلقه : صرفياً و صوتياً لإيجاد عناصر التشكيل الشعري : الصوت ، المقاطع الصوتية .

٣- قواعد العروض التي وضعها الخليل ، قامت على أسس موضوعية ، و بها مرونة تتيح للشعراء المبدعين أن يضيفوا عليها من خلال الخروج على الزحافات و العلل .

٤- نظرية الخليل في الزحاف و العلل – القائمة على استقراء النصوص الشعرية العربية – توضح أنها صورة كتابية للشعر و لكنها غير مسموعة ، لأن الإيقاع لا يقوم على مجرد الحرف الساكن و المتحرك ، و لكن يقوم كذلك على السكتة و على الوقف ، و على علاقات صوتية دقيقة ، تتبادل المواقع في النسيج الإيقاعي دون أن يختل من أجلها الوزن

٥- رغم كثرة الدراسات حول الوزن في التراث العربي القديم ، إلا أننا لا نعثر على نظرات نقدية متكاملة تستطيع التغلغل إلى عمق الظاهرة العروضية ، و تحليل خصائصها البنائية . و نعتقد أن السبب هو استقلال الدراسات العروضية ببحث خاص بها ، بعيداً عن مجال الشعريات حيث تولى دراسته جماعة من العروضيين ، تعاملوا مع الوزن الشعري تعاملاً معيارياً ، فأغرقوه بسلاسل القواعد ، و وضعوه في متون يتوارثها الأجيال حفظاً .

٦- تميزت الخصائص البنائية للوزن الشعري بالقدرة الإيقاعية ؛ سواء بالنسبة للشاعر أو المتلقي الذي يتلقى النص الشعري و يحلله إيقاعياً .

٧- اختصت القافية بدراسات منهجية ذات عمق جمالي أكثر مما طال الوزن ، مما يحسب للدراسات العروضية القديمة .

٨- اشتمل المنهج العروضي على عناصر العملية التواصلية : مبدع ، نص ، متلق ، و حقق التواصل الفاعل بينها . و اشتمل على الجمع بين الدراسة الشكلية و المضمونية ، بل الانطلاق من الشكل وصولاً إلى المضمون .

٩- تميزت النظرية العروضية بأنها ذات منهج جمالي ثابت ، و هو ما يلتقي فيه مع النظرية اللسانية المعاصرة عند دي سوسير .

١٠ – قيام النظرية العروضية على عنصري : الواقع والمثال ، ألبسها لباس الصلاحية للتطبيق على الشعر العربي العمودي (القديم والحديث) مع مرونة المنهج في الانفتاح الإيقاعي على الدراسات النصية الحديثة .

توصيات و مقترحات :

من خلال دراسة العروض العربي نستطيع أن نخرج بجملة أشياء :

١- ضرورة تفعيل النقد العروضي و التوسع في إيضاح آلياته .

٢- الاستفادة من معطيات العلوم المعرفية المعاصرة و مكتسباتها في دراسة الظاهرة الوزنية للشعر .

٣- الانفتاح على معطيات علوم : علم الأعضاء ، علم التشريح ، علم الوظائف حتى يتسنى لنا معرفة كيفية تولد الخطاب الشعري لدى الشاعر ، و أنه نتيجة مكونات دماغية متشابكة و متصلة .

٤- دراسة الظواهر العروضية في ارتباطها مع التطور النصي الشعري .

٥- دراسة القوافي حسب نظام المقاطع الصوتية لا على أساس التفاعيل القائمة على المتحرك و الساكن ؛ لأنه قد يكون حرفاً صامتاً ، و قد يكون حرف مد ولين ، وقد يكون ناتجاً عن إشباع حركة الروي المتحرك ، وبين تلك الحالات فروق كبيرة في الإيقاع ، وعلى هذا تقوم ضرورة إعادة تصنيف القوافي .

٦- نظراً للتطور السريع في ميدان نظم الاتصال و الحاسبات ذات القدرات العالية على الاختزان و البحث و الاسترجاع ، فالمتجه أن توجد دراسات عروضية و إيقاعية متقدمة ، يقوم عليها فريق عمل متعدد الاختصاصات : الصوتيات ، اللغة ، الشعر ، النقد ، الموسيقى لوضع تصور شامل لعلم العروض و قضايا الإيقاع .

٧- القيام على خدمة تراثنا العروضي المطبوع و المخطوط عن طريق الفهرسة الإلكترونية المتطورة ، يتاح استخدامه علمياً بسهولة و يسر.

المكتبة

أولاً : الكتب

(أ)

١- إبراهيم أنيس

ـ الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ط ٣ ، ١٩٦١ .

ـ موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٥٢.

٢- ابن الأثير ، ضياء الدين

ـ المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، قدمه و علق عليه أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، دار نهضة مصر القاهرة .

٣- أحمد كشك

ـ الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات و الإيقاع ، دار غريب ٢٠٠٥

٤- الأخفش ، أبو الحسن سعيد بن مسعدة

ـ كتاب القوافي ، تحقيق عزة حسن ، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديمة دمشق ١٩٧٠ .

٥- ألفت كمال الروبي

ـ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشيد ، دار التنوير، بيروت ١٩٨٣.

(ب)

٦- باسم قطوس

ـ استراتيجيات القراءة التأصيل و الإجراء النقدي ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن ١٩٩٨.

(ت)

٧- **التبريزي ، الخطيب**

ـ الكافي في العروض و القوافي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مطبعة المدني ، القاهرة ، د.ت .

٨- **تمام حسان**

ـ الأصول ، دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ م

ـ مناهج البحث في اللغة ، مكتبة الأنجلو المصرية ط ١٩٩٠ .

(ج)

٩- **جابر عصفور**

ـ مفهوم الشعر : دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب المصري٢٠٠٣ .

١٠- **الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر**

ـ ثلاث رسائل للجاحظ: رسالة القيان، المكتبة السلفية، القاهرة ١٣٤٤هـ.

١١- **جمال الدين بن الشيخ**

ـ الشعرية العربية ، ترجمة مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ ، دار توبقال للنشرط١ ١٩٩٦.

١٢- **الجمحي**

ـ طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر ، مطبعة المولى ، القاهرة د.ت .

١٣- **الجوهري ، أبو نصر إسماعيل بن حماد**

ـ عروض الورقة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٤ .

(ح)

١٤- **ابن أبي الحديد ، المعتزلي** .

ــ شرح نهج البلاغة ، تحقيق محمد إبراهيم ، دار الكتاب العربي ط ١ ٢٠٠٧ .

١٥- **الحصري ، القيرواني**

ــ زهر الآداب و ثمر الألباب ، تحقيق زكي مبارك ، المطبعة التجارية الكبرى ، ١٩٢٥ .

١٦- **حسين بكار**

ــ بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس ط٢ ١٩٨٢ .

(خ)

١٧- **الخفاجي ، أبو محمد عبد الله بن سنان** .

ــ سر الفصاحة ، تحقيق أ.د النبوي عبد الواحد شعلان ، ط المحقق .

(د)

١٨- **الدماميني ، بدر الدين محمد بن أبي بكر**

ــ العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط ١٣٨٣ / ١٩٩٣ .

١٩- **الدمنهوري ، محمد**

ــ الحاشية الكبرى على متن الكافي في علمي العروض و القوافي ، المطبعة اليمنية بمصر المحروسة ، الحلبي رمضان ١٣٠٧ هـ .

(ر)

٢٠- **ربيعة الكعبي**

ــ العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي ، مركز النشر الجامعي تونس ٢٠٠٦ .

٢١- ابن رشيق ، أبو علي الحسن القيرواني

ــ العمدة في صناعة الشعر و نقده ، تحقيق أ.د النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي ، ١٤٢٠ هـ/٢٠٠٠ م .

٢٢- الرندي ، أبو الطيب صالح بن شريف

ــ الوافي في نظم القوافي ، تحقيق جعفر ماجد ، ضمن كتاب فصول في الأدب و الثقافة ، الدار العربية للكتاب ١٩٨٤ .

(س)

٢٣- السكاكي ، سراج الدين أبو يعقوب يوسف

ــ مفتاح العلوم ، مكتبة البابي الحلبي ، ط ١ ١٩٣٧ .

٢٤- ابن سينا ، أبو علي الحسين بن عبد الله

ــ فن الشعر ، كتاب الشفاء (ضمن أرسطوطاليس فن الشعر) تحقيق د. عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ١٩٥٢ ط بيروت .

٢٥- السيد إبراهيم محمد

ــ الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية ، دار الأندلس ط٣ ١٩٨٣ .

٢٦- سيد البحراوي

ــ الإيقاع في شعر السياب ، مكتبة زهراء الشرق ، ط ١٩٩٨ .

ــ العروض و إيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ .

(ص)

٢٧- صابر عبد الدايم

ــ موسيقى الشعر بين الثبات و التطور ، مكتبة الخانجي ط٣ ، ١٤١٣هـ/١٩٩٣ م .

(ط)

٢٨- ابن طباطبا ، أبو الحسن محمد بن أحمد

ــ عيار الشعر ، تحقيق د . عبد العزيز ناصر المانع ، دمشق ٢٠٠٥ .

(ع)

٢٩- عبد الإله كنفاوي

ــ البنية الإيقاعية للموشحات الأندلسية ، ط أفريقيا الشرق ، ٢٠١٦ .

٣٠- العسكري ، أبو هلال الحسن بن عبد الله

ــ كتاب الصناعتين : الكتابة و الشعر ، مطبعة محمود بك – الأستانة ، الطبعة الأولى ، ١٣٢٠ هـ

٣١- عبد السلام المسدي

ــ الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط ١٩٨٢ م .

٣٢- عز الدين إسماعيل

ــ الأسس الجمالية في النقد العربي عرض و تفسير و مقارنة ، دار الفكر العربي ١٩٩٢ .

٣٣- علوي الهاشمي

ــ فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسة و النشر ، بيروت ط١ ٢٠٠٦ .

٣٤- علي عبد الرضا

ــ موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه ، دراسة و تطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر ، دار الشروق عمان ، الأردن ط ١ ١٩٩٧ .

(ف)

٣٥- الفراهيدي ، الخليل بن أحمد

ــ كتاب العين ، تحقيق عبد الله السيد ، مطبعة العاني ، بغداد ، ١٩٦٧ م .

٣٦- **الفيروز آبادي ، محمد بن يعقوب**

ــ القاموس المحيط ، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي ، مؤسسة الرسالة ط ٨ ٢٠٠٥.

(ق)

٣٧- **قدامة بن جعفر**

ــ نقد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، ط مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ١٣٩٨ هـ/١٩٧٨م

٣٨- **القرطاجني ، حازم بن محمد**

ــ منهاج البلغاء و سراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، ط دار الكتب الشرقية ، تونس .

٣٩- **ابن القطاع ، أبو القاسم على بن جعفر**

ــ البارع في علم العروض ، تحقيق أحمد عبد الدايم ، دار الثقافة العربية ، ١٩٨٢ م .

٤٠- **القفطي ، جمال الدين**

ــ إنباه الرواة على أنباه النحاة ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الكتب المصرية ط ٥ ١٩٥٠ .

(ك)

٤١- **كريم محسن الخياط**

ــ موسيقى الساكن ، بحث تطبيقي على شعر المتنبي ، دار ميزوبو تاميا ، بغداد ، ط ٢٠١٣ .

٤٢- **كمال أبو ديب**

ــ في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارنة ، دار العلم للملايين بيروت ط٢ ١٩٨١ .

٤٣- كمال بشر

ــ علم اللغة العام ، د ار المعارف ، القاهرة ١٩٧٣.

(م)

٤٤- محمد حماسة عبد اللطيف

ــ الجملة في الشعر العربي ، ط الخانجي ، ط١ ١٩٩٠ .

ــ لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، ط دار الشروق ط١ ١٩٩٦.

٤٥- محمد صابر عبيد

ــ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد و الستينيات ، ط اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١ .

٤٦- محمد العلمي

ــ العروض و القافية ، دراسة في التأسيس و الاستدراك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٣ .

٤٧- محمد العمري

ــ تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية ، الدار العالمية ، المغرب ط ١٩٩٠ .

٤٨- محمد عوني عبد الرؤوف

ــ القافية و الأصوات اللغوية ، مكتبة الخانجي بمصر د.ت

٤٩- محمد مفتاح

ــ مفاهيم موسعة لنظرية شعرية : اللغة – الموسيقى – الحركة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء بيروت ط ١ ٢٠١٠ م .

٥٠- محمود فاخوري

ــ موسيقا الشعر العربي ، منشورات جامعة حلب ، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية ١٩٩٦ .

٥١- المرزوقي ، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن
ــ شرح ديوان الحماسة ، نشره أحمد أمين و عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ط١ ، ١٩٩١ .

٥٢- ابن منظور ، جمال الدين
ــ لسان العرب ، ط دار المعارف مصر د.ت

(ن)

٥٣- نازك الملائكة
ــ قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨٣ .

ثانياً : الدوريات

١- رحاب الخطيب ،
ــ موسيقى الشعر و قصيدة النثر تأويل الإيقاع في شعر طاهر رياض ، مجلة تزوي ، ٨٦٤ ، أبريل ٢٠٠٩ .

٢- سامي عوض
ــ مفهوم الضرورة الشعرية عند أهم علماء العربية حتى نهاية القرن الرابع الهجري ، مجلة دراسات في اللغة العربية و آدابها ، العدد السادس، صيف ١٣٩٠ هـ / ش /٢٠١١ م .

٣- سعد مصلوح
ــ المصطلح اللساني و تحديث العروض العربي ، مجلة فصول ، العدد ٤ ، المجلد ٦ ، ١٩٨٦ .

٤- ليلى كواكي
ــ نظام تناسب المسموعات و فاعليتها على المتلقي عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، مجلة إنسانيات ، المجلة الجزائرية في الأنثربولوجيا و العلوم الاجتماعية ع ٢٠١٠/٤٩ م

ثالثاً : المخطوطات

١- مخطوط : مجهول العنوان و المؤلف ، جاء في أوله " كتاب ألفناه في علم العروض و شرح أسبابه و أوتاده .. " دار الكتب الوطنية ، رقـم ١٨٣٢٣ . ضمن ، ربيعة الكعبي ، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي ، مركز النشر الجامعي ، تونس .

٢- شرح الخزرجية : المسمى الوافي بتوضيح دائرة العروض و القوافي، مخطوط دار الكتب الوطنية بتونس ٤٤٥١ .

الفهـــــرس

م	الموضـــــوع	الصفحة
١	مقدمة	٦٠٩٥
٢	مدخل : النقد و العروض مسوغات الاجتماع	٦١٠٠
٣	١- العروض علَماً للشعر العربي	٦١٠١
٤	١-١ بين الشعر و النثر	٦١٠١
٥	١-٢ العروض ميزان الشعر العربي	٦١٠٥
٦	١-٢-١ ركنية الوزن في إقامة الشعر	٦١٠٥
٧	١-٢-٢ حضور الوزن في تعريف الشعر	٦١٠٨
٨	٢- مركزية العروض في مفاصل النقد الأدبي	٦١١١
٩	٢-١ في الموروث النقدي	٦١١١
١٠	٢-٢ في الدراسات النقدية الحديثة	٦١١٦
١١	٢-٢-١ نظريات عروضية بديلة عن العروض الخليلي	٦١١٦
١٢	٢-٢-٢ الانفتاح على الدراسات النقدية الحديثة / الإيقاع بديلاً عن العروض الخليلي	٦١١٩
١٣	ثمار المدخل	٦١٢٢
١٤	المبحث الأول : العروض الخليلي : نظرية في إيقاع الشعر العربي	٦١٢٤
١٥	مقدمة	٦١٢٥
١٦	١- العروض الخليلي : مفاهيم أولية	٦١٢٥
١٧	١-١ حد العروض	٦١٢٥
١٨	١-٢ العروض باعتباره علْماً	٦١٢٨
١٩	٢- المكونات النظرية للعروض الخليلي	٦١٣٠
٢٠	٢-١ الرؤية	٦١٣١
٢١	٢-٢ المرتكزات المعرفية	٦١٣٢
٢٢	٢-٣ المبادئ النظرية	٦١٣٤

م	الموضـــــوع	الصفحة
٢٣	٢-٣-١ الحركة والسكون	٦١٣٤
٢٤	٢-٣-٢ الوقف والابتداء	٦١٣٦
٢٥	٢-٣-٣ تفسير الأصوات	٦١٣٧
٢٦	٣- الأدوات الإجرائية و المفاهيم (المصطلحات)	٦١٣٨
٢٧	٣-١ التقطيع العروضي	٦١٣٨
٢٨	٣-٢ التغييرات : الزحاف و العلة	٦١٤١
٢٩	٣-٣ المفاهيم / المصطلحات العروضية	٦١٤٢
٣٠	ثمار المبحث	٦١٤٣
٣١	المبحث الثاني : مقومات النقد العروضي في الوزن الشعري	٦١٤٥
٣٢	مقدمة	٦١٤٦
٣٣	١- الوزن الشعري . المفهوم ، الوظيفة	٦١٤٧
٣٤	١-١ مفهوم الوزن الشعري	٦١٤٧
٣٥	١-٢ وظيفة الوزن الشعري	٦١٤٩
٣٦	٢- الخصائص البنائية للوزن الشعري	٦١٥٢
٣٧	٢-١ التناغم الصوتي	٦١٥٢
٣٨	٢-١-١ النسبة العددية / المتحرك إلى الساكن	٦١٥٢
٣٩	٢-١-٢ انتظام التفعيلات	٦١٥٦
٤٠	٢-١-٢-١ معيار المدة	٦١٥٧
٤١	٢-١-٢-٢ معيار البناء	٦١٦١
٤٢	٢-٢ التناسب الكمي	٦١٦٣
٤٣	٢-٢-١ تغيير النسبة العددية / الانزياح العددي	٦١٦٤
٤٤	٢-٢-٢ الانحرافات التركيبية/الضرورة الشعرية	٦١٦٨
٤٥	٢-٣ التناغم التعبيري / تخييل المعاني بالأوزان	٦١٧٠
٤٦	ثمار المبحث	٦١٧٤

م	الموضـــــوع	الصفحة
٤٧	المبحث الثالث : مقومات النقد العروضي في القافية	٦١٧٦
٤٨	مقدمة	٦١٧٧
٤٩	١- القافية : المفهوم ، الوظيفة	٦١٧٧
٥٠	١-١ مفهوم القافية	٦١٧٧
٥١	١-٢ وظيفة القافية	٦١٧٩
٥٢	٢- الخصائص البنائية للقافية	٦١٨٠
٥٣	٢-١ التشاكل الصوتي - الدلالي للقافية (العمودي و الأفقي)	٦١٨٠
٥٤	٢-٢ التعارض مع البعد الصوتي و الدلالي للقافية (التضمين)	٦١٨٢
٥٥	٢-٣ الإلزام في القافية	٦١٨٤
٥٦	٢-٣-١ الإلزام المعجمي	٦١٨٤
٥٧	٢-٣-٢ الإلزام الصرفي	٦١٨٥
٥٨	٢-٣-٣ الإلزام التركيبي	٦١٨٦
٥٩	ثمار المبحث	٦١٨٧
٦٠	الخاتمة	٦١٨٩
٦١	توصيات و مقترحات	٦١٩١
٦٢	المكتبة	٦١٩٢
٦٣	أولاً : الكتب	٦١٩٢
٦٤	ثانياً : الدوريات	٦١٩٩
٦٥	ثالثاً : المخطوطات	٦٢٠٠
٦٦	الفهرس	٦٢٠١