[1]الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة -1-

كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

إيقاع وعروض الشعر في أعمال مصطفى حركات

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علوم الأدب العربي

إعداد الطالب :
صادق بن القايد

إشراف الأستاذ الدكتور :
العربي دحو

لجنة المناقشة

ا د علي خذري	**رئيسا**	**جامعة باتنة**
أ.د العربي دحو	**مشرفا ومقررا**	**جامعة باتنة**
أ.د عبد الحميد هيمة	**عضوا مناقشا**	**جامعة ورقلة**
د. بولنوار سعد	**عضوا مناقشا**	**جامعة الأغواط**
د. فريدة زرقين	**عضوا مناقشا**	**جامعة قالمة**
د. وداد بن عافية	**عضوا مناقشا**	**جامعة باتنة**

السنة الجامعية : 2016 - 2017

بسم اللّٰه
الرحمن الرحيم

مقدمة

الشعر ديوان العرب ، فقد ضمنت العرب قديما شعرها كل مفاخرها ، وتاريخها ، ومظاهر الحياة التي يعيشها العربي بكل أنواعها ، لذلك كان الشعر موضع الاهتمام البالغ ، وكان نظم الشعراء آنذاك – على أهميته - مبنيا على الفطرة والسماع فحسب ، من غير قانون نظري يتحكم في أجزائه المتصلة بالأوزان والتقفية ، على أن هذا لا ينفي وجود بعض المصطلحات التي تصف أنواع الشعر ، أو بعض متعلقاته ، كالرجز ، والقصيد ، والهزج ، والرمل ، والإقواء ، والإكفاء ، ولكن أغلبها كان يحمل مفاهيم غير التي حددها الخليل ، وبقي الحال على هذا الحال إلى غاية القرن الثاني للهجرة ، حين تمكن الخليل بن أحمد الفراهيدي من بناء منظومة قواعدية مكتملة ، تجمع كل ما يتصل بأوزان الشعر العربي وقوافيه ، اعتمد فيها أساسا على استقراء الشعر العربي وملاحظة العلاقات بين أنواعه ، وتصنيفه على حسب الأشكال الشائعة ، والاستغناء عن النادر وحمله على الشاذ .

وقد أبدع الخليل في تشييده لهذه النظرية ، فحرص في ذلك على انتظام مجموعة من المستويات النظرية ، بحيث يتكون كل مستوى من عدد من المستويات السابقة له ، ابتداءً من الساكن والمتحرك وصولا إلى الدائرة ، كما ابتكر مفهوم الزحاف والعلة لتطويع الوزن ودوريته الروتينية لمفردات اللغة ، وأخضع هذا المفهوم لضوابط هي المعاقبة والمراقبة والمكانفة ، يختص كلٌّ منها بزحاف نوع معين من الأوزان ، كما عرّف القافية ، وصنّف حروفها وحركاتها وأنواعها ، كل ذلك من دون أن يبدل شيئا مما أَلِفه العرب من أنواع الشعر ، وهذا من دواعي تميّز عمل الخليل ، فقد احتوى الواقعَ الشعري – على ضخامته وتعقيده – واستخلص لكلٍّ من مظاهره تقعيدا مُحكما متكاملا .

غير أن هذا التقعيد جابهَ بعض المحاولات لاستبداله ، أو لاستبدال بعضه ، فقد حاول بعض العروضيين القدماء والمحدثين ، وحتى بعض المستشرقين مخالفة الخليل بطرح بدائل نظرية تختلف عما جاء به ، ولكنها أفصحت في كثير من الأحيان عن قلة التماسك ، أو عدم الاكتمال والاستواء ، أو ضعف الحجة مقارنة بما عند الخليل ، ولذلك لم تسلم أغلب هذه الدراسات كذلك من الانتقاد والتشريح .

وواقع الحال أن بعض الدراسات العروضية الحديثة لم تحظ بالفحص العلمي الكافي رغم أهميتها في تبسيط علم العروض ، وتطرقها إلى صميم النظرية الخليلية ، وطرحها لبعض التحديثات العروضية التي تشكّل وسطا خصبا للبحث ، ومن هذه الدراسات في الجزائر جهود (مصطفى حركات) في العروض والإيقاع ، وهي جهود امتدت لسنوات عديدة – ولا تزال إن شاء الله – أسفرت عن مجموعة قيمة من الكتب التي طبعت في الجزائر ولبنان ومصر ، وهي من الكتب المُعتد بها عند العروضيين في العالم العربي .

و جاء هذا البحث محاولة لتقصي تلك الجهود ، ولتقديم نظرة شاملة لمقاربة الباحث في الإيقاع والعروض الشعري من خلال كتبه في هذا التخصص ، وذلك من خلال المقارنة بالجهود المماثلة فيما تشابه من المحاور عند غيره من الباحثين ، مع التقييم وإبداء الرأي الشخصي عند الحاجة ، ومن ذلك كان العنوان : **إيقاع وعروض الشعر في أعمال مصطفى حركات** .

كانت الإشكالية المطروحة تتعلق بماهية الإضافات التي طرحها (حركات) في ميدان العروض والإيقاع ، وما هي القيمة أو الفائدة التي نالها المهتمون بهذا العلم من هذه

الإضافات ؟ وأين يمكن تصنيف أعمال المؤلف وسط الاستدراكات العروضية الأخرى ؟ وكيف نظّر المؤلف لعروض الشعر الحر ، والشعر الشعبي الجزائري ؟

وكان اختيار هذا الموضوع لعدة أسباب كان في مقدمتها الإعجاب الشخصي بأعمال المؤلف ، وبطريقته المميزة في فحص المفاهيم العروضية ، وبتوظيفه للرياضيات في المجالات اللغوية ، وكذلك لعدم وجود دراسة مستقلة لأعماله ، رغم أن مؤلفاته تُطبع وتعتمد في سائر أقطار العالم العربي ، ويمكن - على المستوى الشخصي - أن نعد هذه الدراسة تعبيرا عن العرفان أو الشعور بالفخر والاعتزاز حيال أعلامنا – رغم أن أعمالهم خير متحدث عنهم – في وقت تعودنا فيه على انصراف غالبية الباحثين الشباب عن هؤلاء الأعلام ، واشتغالهم الدائم بالمشرقيين .

واقتضت الضرورة المنهجية تقسيم هذا البحث إلى أربعة فصول يتقدمها مقدمة وفصل تمهيدي ، ثم خاتمة في الأخير ، وقد تم التطرق في **المقدمة** إلى التعريف بالموضوع ، والإشكالية التي بُني عليها البحث ، والإحاطة بدوافع اختياره ، والتطرق إلى أهم المصادر التي تم الاعتماد عليها في مختلف مراحل البحث ، إلى جانب المنهج الموظف وملخص كل قسم .

أما **الفصل التمهيدي** فقد تم تقسيمه إلى قسمين ، فجاء القسم الأول مبينا السيرة الذاتية للمؤلف ، بالتطرق إلى نشأته ومراحل حياته ، ومؤلفاته ، أما القسم الثاني فكان عبارة عن تقديم صورة لأهم الاستدراكات العروضية عند القدماء أمثال الأخفش والجوهري وحازم القرطاجني ، والمحدثين كإبراهيم أنيس ، وكمال أبو ديب ، وبعض المستشرقين .

وأما **الفصل الأول** الموسوم بـ : **مقاربة (مصطفى حركات) للإيقاع الشعري وظواهر أخرى ذات صلة** ، فقد تم في البداية تعريف القارئ بالترميز الذي تبناه المؤلف في أعماله ، ثم أردفناه بتوضيح لمعنى الإيقاع عند القدماء والمحدثين ، وكان هذا المصطلح عند القدماء متصلا بالموسيقى النظرية ، وكان أغلب جهدهم منصبا على دراسة الوزن وعلاقته بالموسيقى ، أما المحدثون فالإيقاع عندهم مرتبط بالصوت والمعنى وبالمشاعر والأحاسيس ، ومن جهة أخرى تصوروا أن الإيقاع هو تنظيم للأصوات وفق مسافات زمنية محددة ، وكانت هذه الآراء نتاجا للتأثر بالنظرة الغربية للإيقاع الشعري .

ثم تم التطرق إلى نظرية (حركات) للإيقاع بتوضيح بعض المفاهيم كالإيقاع اللغوي والإيقاع الوزني ، والنبر ، وتعريف الإنشاد وبيان أهميته ، وتنازعه بين نوعي الإيقاع المذكورين ، ثم ملاحظة المواقع القوية والضعيفة للوزن ، وإمكانية بناء نظرية للإنشاد بالاعتماد على تعدد مواضع القوة والضعف ، وبعد ذلك تمت دراسة البحور الشعرية من حيث هذا الأساس ، وتحديد الملامح الإيقاعية لكل البحور مع إرفاق مخططات إيقاعية لكل بحر . أما بخصوص القضايا المتصلة بالإيقاع فأولها ماهية العروض العربي التي بتّ فيها المؤلف . كما تمت دراسة مقاربته لموسيقى الشعر ، وعلاقة الصوت بالمعنى ، وكذلك التطرق إلى بعض النظريات الغربية التي كان لها التأثير الواضح على توجه المؤلف ، وأهم هذه النظريات نظرية (جاك روبو ، وبيار لوسن) في العروض ، بالإضافة إلى نظرية (هال وكايزر) وبعض أعمال (جاكبسون) ، وفي آخر هذا الفصل تمت دراسة رؤيته لعلاقة الشعر بالموسيقى .

فيما كان **الفصل الثاني** الموسوم بـ : **التجديد عند (حركات) في العروض والقافية** مخصصا لإضافاته العروضية والقافوية ، والبداية بدراسة نظريته للتقطيع العروضي ، التي تبسط عملية التقطيع للطلبة والباحثين ، وبرنامج الإعلام الآلي الذي ابتكره . والقضية الثانية هي قضية الدائرة العروضية التي أوجد لها نظرية ببرهان رياضي مؤسس على بعض العلاقات الرياضية كصنف التكافؤ والعلاقة الانعكاسية . وبعد ذلك تطرقنا إلى الدوائر العروضية العشر التي ابتكرها والتي راعى فيها الواقع الشعري ، وبناها على مبدأ التبديل الدوراني الذي قد يضم أوزانا لا تنتمي إلى دائرة واحدة عند الخليل . ثم اتجهنا بالدراسة إلى النقد الذي وجهه المؤلف لطائفة من الباحثين المستدركين على الخليل ، القدماء منهم كالجوهري وحازم ، والمحدثين أمثال محمد طارق الكاتب ، وأبي ديب ، وإبراهيم أنيس ، وبعض المستشرقين كـ : فايل وغويار . كما خصصنا قسما من هذا الفصل لدراسة التجديد في تناول موضوع القافية عند المؤلف ، وتحدثنا عن التصنيفات الجديدة للقافية ، وعلاقتها بعلوم لغوية أخرى . كما كان التطرق إلى مجموعة من المفاهيم العروضية التي كانت نتاجا لمسيرة المنظّر في بحثه العروضي ، كضبط المصطلحات والمفاهيم الأساسية مثل مفهوم العروض ، والبحر ، والأعاريض والأضرب ، وبنية الوزن ، والنبر ... وختمنا هذا الفصل بمقاربته لتيسير علم العروض ، ومعالجة إشكالية كثرة المصطلحات وتعقيدها .

فيما كان **الفصل الثالث** الموسوم بـ : **التقعيد للشعر الحر** مخصصا لجميع تنظيراته لهذا اللون الجديد من الشعر ، وبدأنا بالرصد التاريخي لمظاهر الخروج على النسق الخليلي ، وصولا إلى بدايات الشعر الحر ومحاولات بعض الباحثين لاحتوائه وربطه بقانون عروضي موحد ، ثم انتقلنا إلى صلب نظريته بالتطرق إلى تفريقه بين نوعين من الشعر الحر ، وملاحظته لمستويين مختلفين للبيت الشعري ، وتحديده للتفاعيل المستعملة في الشعر الحر ، ثم دراسته للبحور التي نظم عليها كبار الشعراء ، بتقديم الأمثلة والشواهد لكل ما نظّر له في كل بحر ، كما تناولنا اختصاره وحصره للزحافات في زحافين مفردين ، والعلل في أربع فحسب ، وفي آخر الفصل تطرقنا إلى الطريقة الميسرة التي اقترحها في تقطيع الشعر الحر .

أما **الفصل الرابع** الموسوم بـ : **تقعيد (مصطفى حركات) لأوزان الشعر الشعبي** فتحدثنا فيه عن أصول الشعر الشعبي ، وجهود بعض الباحثين في تصنيفه والنظر في أوزانه ، واختلافهم في ذلك ، ثم كان الحديث عن نظرية المؤلف بتحديده للمفاهيم الأساسية ، وبسطه لميزات العامية المغاربية وكيفية التعامل معها أثناء الكتابة العروضية ، كما تم التطرق إلى التفاعيل التي ابتكرها وهي ستة أصول ، وست متحولة عنها ، و إخضاعها لقواعد تنظم تجاورها ، مثلما فعل مع تفعيلات الخليل ، وبعد تناولنا للفرق عند المؤلف بين الوزن والإيقاع انتقلنا إلى دراسة البحور الشعرية التي وضعها ، ووسمها بأسماء تماثل تسمية الخليل لبحوره ، ثم إلى الدوائر العروضية الجديدة التي اكتشفها للشعر الشعبي عند إدخاله لمبدأ التبديل الدوراني على الأوزان ، وفي الأخير تم التطرق إلى موضوع القافية بدراسة بنيتها الداخلية ، وتأثيرها على تصنيف الشعر الملحون .

وفي الأخير جاءت الخاتمة حوصلة رصدنا فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث بعد مراحل الدراسة .

وقد اعتمد هذا البحث على مصادر مباشرة تمثلت في مؤلفات (مصطفى حركات) من أبرزها :

- قواعد الشعر .
- كتاب العروض .
- نظرية الوزن .
- نظرية الإيقاع .
- نظرية القافية .
- المعجم الحديث للوزن والإيقاع .
- نظريتي في تقطيع الشعر .
- الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي .

كما اعتمد على عدد من المصادر غير المباشرة ، ومنها :

- عيار الشعر لابن طباطبا .
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني .
- العمدة لابن رشيق القيرواني .
- كتاب القوافي للأخفش .

وعدد من المراجع منها :

- موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس .
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي لكمال أبو ديب .
- قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة .
- في العروض والإيقاع الشعري لصلاح يوسف عبد القادر .
- الشعر الشعبي في الجزائر للعربي دحو .
- العروض وإيقاع الشعر العربي لسيد البحراوي .

وتم اعتماد المنهج الوصفي لتوافقه وطبيعةَ البحث ، ولتناسبه مع عرض الإضافات والآراء العروضية الجديدة التي طرحها المؤلف ، مع النزوع للمنهج المقارن في كثير من الأحيان لوضع هذه الآراء والتحديثات في إطار جملة الاستدراكات العروضية لأشهر القدماء والمحدثين ، وهذا بتتبع نقاط لاتفاق والاختلاف ، وتقييم كل المقترحات بمقارنتها بنظرية الخليل .

وقد اعترضت هذا البحث جملة من الصعاب ، لعل أهمها انعدام وجود دراسات سابقة لهذا الموضوع ليُستأنس بها ، وكذلك ندرة بعض المصادر المباشرة التي طبعت في خارج الوطن ، وخلو السوق الوطني منها ، ومن أبرز الصعاب سوء الطباعة وكثرة الأخطاء في المصادر ، والذي يؤدي للبس في أحيان كثيرة ، ومنه ينتج سوء الفهم للتظيرات الجديدة بصفة خاصة ، بل إن بعض الكتب تجد فيها سقوط صفحات كاملة من الطباعة ، وهو أمر من الخطورة بمكان ، وينبغي الإسراع في تداركه .

وبعد : فإن حالفنا التوفيق في هذا العمل المتواضع ، فإن الفضل يعود إلى المولى عز وجل ، ثم إلى أستاذنا المشرف الدكتور العربي دحو ، الذي لم يبخل على هذا البحث وصاحبه بوقته وكتبه ، ونصائحه المميزة ، فله منا كل الشكر والعرفان ، والتمنيات بطول البقاء وبدوام الصحة والعافية ، فجزاه الله عنا كل خير . كما أشكر كل يد امتدت بالمساعدة نحو هذا العمل ، من قريب أو بعيد .

الفصل التمهيدي

السيرة الذاتية للمؤلف
أهم الاستدراكات على نظرية الخليل

أولا : السيرة الذاتية للدكتور مصطفى حركات :

ولد مصطفى حركات ببوسعادة ولاية المسيلة يوم 05 سبتمبر 1941 ، تابع دراسته الابتدائية ببوسعادة ثم انتقل إلى العاصمة لمتابعة تعليمه المتوسط

والثانوي حيث كانت الثانويات نادرة ، بعد البكالوريا تحصل على الليسانس في الرياضيات من جامعة الجزائر ، وخلال دراسته الجامعية تجلت ميوله الأدبية فنشر بعض القصص القصيرة إحداها منشورة بباريس بعنوان (الأمل) ، بعد الليسانس اشتغل أستاذا لمادة الرياضيات بثانوية رضا حوحو بقسنطينة ثم عاد إلى العاصمة ليدرس عاما آخر في ثانوية الأمير عبد القادر . بعد ذلك انتقل إلى التدريس في معهد تكوين الأساتذة في بوزريعة .

في سنة 1974 تم تنصيبه في منصب مفتش لمادة الرياضيات من طرف وزير التربية آنذاك (بن قادة) وفي تلك الفترة أبدى اهتماما باللسانيات الرياضية ، فنشر بعض المقالات في مجلة الخوارزمي ، وأدخله الأستاذ عبد القادر بن محمد إلى عالم العروض وإلى علاقات التشابه بينه وبين الرياضيات ، وقد استفاد من تكوينه الرياضي في التعرف على العروض والتعمق في نظريته ، وزاد اهتمامه بهذا العلم فنشر مقالة في مجلة سين ، وحاول نشر مطبوعة في باريس بعنوان (النظرية العروضية) بجهده الخاص ، وتوالت الكتب بعد ذلك

يشتغل حركات الآن أستاذا محاضرا بجامعة الجزائر 02 قسم اللغة العربية وآدابها .[1]

الشهادات :

- الليسانس في الرياضيات سنة 1968
- دكتوراه الدرجة الثالثة في اللسانيات ، باريس سنة 1978 بعنوان : اللسانيات الرياضية والعروض العربي .
- دكتوراه الدولة في اللسانيات جامعة باريس 07 سنة 1982 بعنوان : النموذج الخليلي وسط النظريات .

المسار المهني :

- أستاذ التعليم الثانوي تخصص رياضيات .
- أستاذ في معهد تكوين الأساتذة .
- مفتش عام لمادة الرياضيات بوزارة التربية منذ 1974 .
- مسؤول عن تعريب الرياضيات في وزارة التربية .
- خبير لدى اليونسكو والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في ميدان تعليم الرياضيات .
- أستاذ العروض واللسانيات بجامعة الجزائر منذ 1977 .
- خبير لدى شركة (العالمية) بالكويت حيث أنجز برنامج العروض الذي يعالج أوزان الشعر بواسطة الحاسوب 1988 1989 .

[1] استقيت اغلب هذه التفاصيل من مقابلة لنا بتاريخ 2012/11/12 بمكتبه في جامعة الجزائر 02

- عضو مركز فن الشعر المقارن بباريس منذ 1977 .
- مدير ومؤسس دار الآفاق للنشر والطباعة والتوزيع منذ 1990 .

المؤلفات :

أ . في العروض :

- قواعد الشعر 1997 .
- الشعر الحر أسسه وقواعده 2000 .
- نظريتي في تقطيع الشعر 2001 .
- كتاب العروض / العروض العربي بين النظرية والواقع 2004 .
- الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي .
- نظرية الوزن 2005 .
- نظرية الإيقاع 2008 .
- المعجم الحديث للوزن والإيقاع 2008
- نظرية القافية 2016 .

ب . في اللسانيات وعلوم اللغة :

- اللسانيات وقضايا اللغة العربية 1996 .
- الصوتيات والفونولوجيا 1996 .

الكتابة والقراءة وقضايا الخط العربي 1996 .

ج . الشعر :

- برقية إلى فلسطين 2000 .
- فجر الأيام 2001 .

د . باللغة الفرنسية :

- wazn 2002 ، وهو دراسة للعروض العربي وعلاقته باللسانيات وعروض اللغات الأخرى .

- metrique arabe : structure et transformation paris 1979 mezura .

- le recit khalilien . paris .cahiers de poetique compare : inalco .

- alhadi . metrique de la poesie populaire maghrebine .2009 .

- dectionnaire compare des theories du vers . alger 2009 .

هـ - الجوائز والتكريمات :

- جائزة تقديرية بمناسبة الذكرى العشرين لاستقلال الجزائر ، سنة 1982
- جائزة تقديرية من المركز التقني لتطوير اللغة العربية بالجزائر ، سنة 2012

.

ثانيا : أهم الاستدراكات العروضية قديما وحديثا :

تميزت النظرية التي أنشأها الخليل ابن أحمد بعدد من الخصائص التي تمنحها التميزوالتفرد ، ذلك لاحتوائها على قدر كبير من القابلية على التفكيك والتركيب بين مستوياتها ، وامتلاكها لمنظومة قواعدية محكمة تنظم العلاقة بين تلك المستويات عموديا وأفقيا في توافق رياضي لا نراه في سواها من الظواهر اللغوية في العربية .

لقد استقرأ الخليل الشعر العربي وحصره في خمس دوائر تفك منها خمسة عشر بحرا يحتوي كل منها على مجموعة من التفعيلات والتي تتكون بدورها من أسباب وأوتاد ، وضبط التغيرات التي تطرأ على الأعاريض والأضرب بقوانين الزحاف والعلة.

وبقي عمل الخليل كل هذه القرون منارة للشعراء ، ومرجعا رئيسا للنقاد والباحثين ، وشاهدا لا يبلى على عبقرية العقل العربي بجمعه بين الفن والعلم ، فبقيت هذه النظرية صالحة ومعتمدة إلى وقتنا الحاضر رغم محاولات التجديد الشكلي في الشعر المعاصر ، والواقع الشعري والنقدي يدعم هذا الرأي .

خرج نفر من المفكرين القدماء والمحدثين عن المقاربة الخليلية ، إما جزئيا أو كليا أي إما بإنشاء اختصارات للمصطلحات ، أو إهمال بعض المفاهيم أو اقتراح نظريات أخرى كبدائل لنظرية الخليل مدفوعين بإيمانهم بصعوبة علم العروض وتشعبه وكثرة مصطلحاته . وقد حظيت كل هذه الخرجات بالدراسة والتمحيص ، ونوقشت أسسها وقواعدها ، وأبانت عما أبانت من ضعف أو قوة .

ولكن السؤال الذي يحدونا هو : ما الفائدة الفعلية التي حصّلها طالب العلم من هذه الإضافات ؟ وما هي التغيرات التي يمكن أن نعممها على علم العروض والتي تفيد الدارس ولا تخل بالعلم المدروس ؟

من حيث المبدأ ، نراها قليلة جدا بالنظر إلى كمّ الكتب التي ألّفت والدراسات التي نشرت في هذا التخصص . وفيما يلي سنحاول بإيجاز إدراج بعض النماذج للاستدراكات العروضية قديما وحديثا لتتضح الصورة فيما بعد لجوهر هذه الدراسة ، وقد اكتفينا هنا بملخصات لأهمها .

أ . قديما :

1 – الأخفش ت 215 هـ :

لم يكن الأخفش ببعيد العهد عن الخليل ، كما أقر عمله كاملا عدا بعض التفاصيل الثانوية ، والمشهور انه مكتشف بحر المتدارك الذي أهمله الخليل لندرة النظم عليه آنذاك ، واكتشافه ليس بالعمل الصعب لأنه يفك من المتقارب في دائرته ، رغم أن الشعراء لم ينظموا عليه بشكله النظري (فاعلن) بل اعتمدوا إحدى التفعيلتين (فعلن) أو (فعْلن) إلا شذوذا .

ومما أتى به الأخفش إضافته ضربا رابعا للطويل هو المقصور قائلا " إذا قيد جاء مفاعيل بين مفاعيلن وفعولن "[1] ، وشاهده :

كأن عتيقا من مهارة تغلب بأيدي الرجال الدافنين ابن عتاب

وقد فر حصن هاربا وابن عامر ومن كان يرجو أن يؤوب فما آب

وقد أنكر أيضا أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب ، وزعم انه لم يسمع منه شيء من ذلك [2] . وقد احتذى حذوه الكثير من الباحثين من بعده .

أما بخصوص الدوائر فقد عد إخراج بحر من بحر مذهبا ضعيفا " لأنه لا يُدرى أن العرب أرادت هذا بعينه ، أو أخرجت شعرا من شعر ، وان كان قد يقول الرجل منهم أعاريض لم يقلها أحد من قبله ، ولم نسمع بما زعم الخليل أنها خرجت منه "[3] رغم أن الخليل أوضح أن الشعراء لم يكن في نيتهم أن شعرهم مبني على هذا المبدإ ، إنما إجراء نظري متعلق بالصدفة .

وبخلاف هذه الآراء كانت إضافات الأخفش لا تكاد ترتقي إلى مصطلح الإضافات ، وسنلخص أهمها في النقاط الآتية :

- جواز خبن الضرب الثاني للعروض الثانية للمديد .
- أضاف للوافر عروضا ثالثة مجزوءة مقطوعة لها ضرب مثلها ، وشاهده :

فإن يهلك عبيد فقد باد القرون

- أجاز القصر في ضرب الهزج ، كقول الشاعر :

فلو أرسلت من حـــــبك مبهوتا إلى الصين

لوافيتك عند الصبـــــح أو حين تصلـين

مما يؤكد أن الأخفش أراد أن يخلّف بصمته رغم ضعف حججه وهذا باستناده إلى الشواذ من الشعر والقول بها . ومن الآراء التي جمعت مخالفات الأخفش للخليل وتبرز المسوغ الرئيس لها ، رأي للعربي دحو الذي يقول : "والمطلع على

---

[1] أبو الحسن الأخفش ، كتاب القوافي ، تح احمد راتب النفاخ ، دار الأمانة بيروت ، لبنان 1974 ، ص 102

[2] أبو عبد الله الدماميني العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة ، تح الحساني حسن مطبعة المدني القاهرة ، مصر 1973 ، ص209

[3] أبو الحسن الأخفش ، القوافي ، ص91 .

ما نقض فيه الأخفش الخليل يجد أن الظواهر التي توقف عندها والتي عدها قد فاتت الخليل. أو أنه لم يوفق فيها إنما كانت ناجمة عن اختلاف نهج الرجلين ليس إلا.

فالخليل تبنى الكم في نظامه . إذ لم يثبت إلا ما كان مشاعا ومتداولا بين أغلب الشعراء كما أنه لا يبحث عن تعليلات دقيقة. لكونه لا يبحث عن الأسباب والمسببات دائما بقدر ما يلاحظ الظواهر ويدونها، بينما الأخفش اعتمد على السماع أكثر من الاستقراء أو الاستعراض ، وعلى الشاذ الذي تفطن إليه الخليل ولكنه لم يثبته لأنه محدود التداول."[1]

2 . الجوهري ت 398 هـ :

كان عمل الجوهري أكثر عمقا من عمل الأخفش وأكثر مساسا بمبادئ نظرية الخليل ، فقد عد التفاعيل سبعة : اثنان خماسيتان هما : فعولن وفاعلن ، وخمسة سباعيات هن : مفاعيلن ، فاعلاتن ، مستفعلن ، مفاعلتن ، متفاعلن ، أما مفعولات فهي برأيه غير صحيحة إنما هي مستفعلن مفروقة الوتد (مستفعنل)[2] مغيرا بذلك الكثير من المفاهيم كما سنرى .

احتج الجوهري بأن جميع التفاعيل الصحيحة يتركب من مفردها بحر ، كما غيّر في طريقة استخراج أو تركيب البحور متجنبا الحديث عن الدائرة بالتفصيل ، وجعل البحور أو الأبواب كما سماها ، وعددها اثنا عشر ، على صنفين : مفردة ومركبة ، يقول : " وأما الأبواب فاثنا عشر سبعة منها مفردات وخمسة مركبات ، فأولها المتقارب ثم الهزج والطويل بينهما مركب منهما ، ثم بعد الهزج الرمل ، والمضارع بينهما ، ثم بعد الرمل الرجز والخفيف بينهما ، ثم بعد الرجز المتدارك والبسيط بينهما ، ثم بعد المتدارك المديد مركب منه ومن الرجز ، ثم الوافر ، والكامل ولم يتركب بينهما بحر لما فيهما من الفاصلة "[3]

وبذلك يكون تركيبه للبحور كالآتي :

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

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

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

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

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

---

[1] العربي دحو ، مقاربات ورؤى في عروض الشعر العربي وموسيقاه ، مخطوط ، الموقع الالكتروني للدكتور العربي دحو ، ص 24

[2] [2] أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري ، عروض الورقة ، تح محمد العلمي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1984 ، ط1 ، ص55

[3] م ن ، ص 11

ولعل ما يشد الانتباه هو أن الجوهري لو لم يكن معترفا بالبحور التي وضعها الخليل لأكمل وصل التفاعيل ببعضها لابتكار بحور جديدة مثل :

الهزج (مفاعيلن) + المتقارب (فعولن) = مفاعيلن فعولن

المتقارب (فعولن) + المتدارك (فاعلن) = فعولن فاعلن ..

ومما أتى به الجوهري أيضا إدخال مصطلح العلة تحت مفهوم الزحاف حين يقول : " وأما الزحاف فهو كل تغيير يلحق الجزء من الأجزاء السبعة من زيادة أو نقصان ، أو تسكين أو تقديم حرف أو تأخيره ، ولا يكاد يسلم منه شعر وهو على أضرب ثلاثة : مستحسن ومستقبح ومردود "[1] وهذا الاقتراح في رأينا يزيد في تعقيد الأمور وغموضها.

أجاز المؤلف القطع والإسباغ في ضرب مربع الخفيف ، كما أباح كف فاعلاتن في الخفيف مع خبن مستفعلن بعدها ، وأجاز طي مستفعلن في الخفيف ، والكف في مفاعيلن في المضارع ، والخبن في المضارع في فاعلاتن[2] .

كما أدخل بعض البحور في بعض وآية ذلك قوله : " كل بيت ركب من مستفعلن فهو من الرجز طال أو قصر ، وكل بيت ركب من مستفعلن فاعلن فهو من البسيط طال أو قصر ، وعلى هذا قياس سائر المفردات والمتركبات ."[3] وهذا خلط واضح للبحور ، فقد عد السريع من البسيط ، والمنسرح من مجزوء الرجز ، والمجتث من الخفيف ، على أنه لم يذكر ذلك بالتصريح بأسماء البحور .

هذا بعجالة ما جاء به الجوهري من تنظيرات ، والتي تبدو خالية من الإحكام ، غير مجموعة برباط علمي قوي ، ولا نجد سببا واضحا وراء قول ابن رشيق : "...حتى وصل الأمر إلى أبي إسماعيل بن حماد الجوهري ، فبيّن الأشياء ، وأوضحها في اختصار ، والى مذهبه يذهب حذّاق أهل الوقت ، وأرباب الصناعة "[4].

3. حازم القرطاجني ت 684 هـ :

كان حازم من أكثر القدماء مفارقة للعروض الخليلي ، فقد ألغى الكثير من المبادئ العروضية وطرح بدائل لها كما الحق التغيير ببعض المفاهيم المتعلقة بمختلف مستويات النظرية الخليلية ، وسنمضي في حصرها وترتيبها على النحو الآتي :

أ – الأسباب والأوتاد : عمد المؤلف إلى تغيير مفاهيم بعض المصطلحات وقدم بعض المصطلحات الجديدة مثل :

- سبب ثقيل : وهو متحركان : بم ، لك

---

[1] الجوهري ، عروض الورقة ، ص56

[2] م ن ، ص57 إلى 63

[3] م ن ، ص56

[4] أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح محمود محمد شاكر ، القاهرة ، مصر ،د ت ، ج1 ، ص 135

- سبب خفيف : متحرك بعده ساكن : من ، عن
- سبب متوال : هو سبب يتعالى بعده ساكنان نحو : قال بتسكين اللام .
- وتد مفروق : متحركان بعدهما ساكن : لقد .
- وتد متضاعف : وهو متحركان بعدهما ساكنان نحو مقال بتسكين اللام .[1]

ويسمي كل ما سبق الأرجل [2].

وقد أضاف السبب المتوالي والوتد المتضاعف إلغاءً للجزء مفعولات ، وأضفى على ذلك صبغة التقعيد في قوله : " السبب الثقيل والوتد المفروق لا يقع في نهاية جزء ، وإنما يقعان في صدور الأجزاء وتضاعيفها ، والسبب المتوالي والوتد المتضاعف لا يقعان إلا في نهايات الضروب الأعاريض المصرعة ، والسبب الخفيف والوتد المجموع هما اللذان يقعان في صدور الأجزاء ، وأوساطها وأعجازها كل موقع "[3] ، وهذا يحيلنا إلى تصنيفه الجديد للتفاعيل أو الأجزاء .

ب – الأجزاء : وجعلها خمسة أصناف :

خماسية : فعولن ، فاعلن

سداسية : فاعلان

سباعية : مستفعلن ، متفاعلن ، مفاعلتن ، فاعلاتن ، مفاعيلن

ثمانية : متفاعلتن ، مستفعلتن

تساعية : مستفعلاتن [4] .

وقد حاول بهذا التصنيف أن يحيد مسألة انتهاء الجزء مفعولات بالوتد المفروق بأن يجعله في وسط الأجزاء التساعية ، ومثال ذلك حديثه عن المنسرح :" فأما المتركب من خماسي وسباعي وتساعي فبنته العرب على أن تكون النقلة فيه من الأثقل إلى الأخف ، ومن الجزء إلى من يناسبه ، فبدأوا بالتساعي وتلوه بسباعي يناسبه ، وتلوه بخماسي يناسب السباعي ، والتزموا الخبن في الضرب وهو جزء القافية ، وهذا الوزن هو المنسرح وبناء شطره : مستفعلاتن مستفعلن فاعلن "[5] وهذا ما يصح وصفه بتغيير الشكل دون الجوهر ، فشطر المنسرح في دائرته :

مستفعلن مفعولات مستفعلن

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

وشطره عند حازم : مستفعلاتن مستفعلن فاعلن

---

[1] حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب ابن الخوجة دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان ، ط 2 ، 1981 ،ص250 251 .

[2] م ن ، ص236

[3] م ن ، ص ن

[4] حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص 236

[5] م ن ، ص 242

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

وهو نفس عدد السواكن والمتحركات ، وبنفس الترتيب . وعلى مثل هذه المقاربة يمضي في مخالفة الخليل في بعض أبحره .

ج – البحور : استخدم حازم مصطلح البحور الساذجة على ما يسمى بالبحور الصافية ، تلك التي يتكرر فيها الجزء الواحد ، سواء كان خماسيا كالمتقارب أو سباعيا كالرجز والكامل والوافر والرمل والهزج ، ولكنه يقول عند حديثه عن الخبب : " وبناء شطره متفاعلتن مرتان "[1] وهي تحمل نفس المقدار الوزني لـ : فعلن أربع مرات ، كما ذكر قلة ورود المقتضب والمجتث على أشعار العرب [2] ، ورفض المضارع واصفا إياه " أنه أسخف وزن سُمع ، فلا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلا "[3] .

جعل حازم مخلع البسيط الذي شطره : مستفعلن فاعلن فعولن بحرا مستقلا بذاته سماه : اللاحق ، وغير تفاعيله إلى : مستفعلاتن مستفعلاتن ، وشاهده :

وحي عني إن فزت حيا أمضي مواضيهم الجفون

كما ابتدع بحرا آخر نسبه للأندلسيين وشطره :

مستفعلن فاعلن فاعلن

إلا أننا لم نسمع بشعر نُسج على منواله ، فالملاحظ "عن هذا البحر هو قلة الشواهد التي يستدل بها على تداوله، أي أنه يكاد يكون في عداد البحور التي عدها الخليل مهملة كالمتدارك مثلا الذي نطمئن إلى أنه اهتدى إليه، ولم يثبته."[4]

أما ما يتصل بالزحاف والعلة فلم تكن تغييراته كثيرة ، ولعل أهمها إجازة خرم الكامل وإنكار الخزم .

ومما سبق يمكن الحكم على أن حازما لم يتمكن من طرح بديل متكامل لنظرية الخليل ، ولن يقتنع قارئ " المنهاج " باستبدال عنصر في نظريته العروضية بعنصر يماثله في نظرية الخليل ، وميدان التطبيق شاهد على ذلك .

ب . حديثا :

1 – إبراهيم أنيس :

أراد في كتابه " موسيقى الشعر " أن ييسر " الأمر على المتعلم ، ويجعل هذا العلم محبوبا شيقا سهل التناول "[5] فكان من الذين قالوا بالاختصار والاقتصار على ما هو متداول في الواقع الشعري .

---

[1] م ن ، ص 229

[2] حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص243

[3] م ن ، ص244

[4] العربي دحو ، مقاربات ورؤى في عروض الشعر العربي وموسيقاه ، ص 26

[5] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ، ص154

ولأن أنيسا كان ميّالا إلى علم الأصوات فقد اعتمد التقسيم المقطعي للأشعار دون الأسباب والأوتاد ، ما جعله يساوي بين مستفعلن و مستفع لن ، وبين فاعلاتن وفاع لاتن معللا ذلك بالتكافؤ الصوتي ، وقد ألغى بذلك جزءا هاما من نظرية الخليل.

كما اقتدى بالأخفش واستبعد المضارع والمقتضب ، يقول " وانك لو بحثت فيما روي لنا من أشعار عربية عن أمثلة لهذين الوزنين لا تكاد تظفر بأمثلة صحيحة النسبة "[1] . وقام بترتيب البحور على حسب شيوعها وجعلها على النحو الآتي :

المرتبة الأولى : الطويل .

المرتبة الثانية : الكامل ، البسيط ، الوافر ، الخفيف .

المرتبة الثالثة : الرمل ، المتقارب ، السريع ، المنسرح ، المديد ، المتدارك

المرتبة الرابعة : (الأوزان القصيرة) : مجزوء الكامل ، الهزج ومجزوء الوافر ، المجتث ، مجزوء البسيط ومخلعه ، مجزوء الخفيف ، مجزوء الرمل ، الرجز .

وكبديل عروضي مبسط وجديد اكتفى المؤلف بثلاثة عشر بحرا من أوزان الخليل هي : الطويل ، الكامل ، البسيط ، الوافر ، الرمل ، المنسرح ، السريع ، الرجز ، المديد ، الهزج ، المتقارب ، الخفيف ، المجتث [2]. تربط بين عشرة منها قواعد مبسطة ميسرة ، تاركا ثلاثة بحور هي : الكامل ، الوافر ، الهزج لأنها " تشتمل في توالي مقاطعها على مقطعين قصيرين متواليين ، الأمر الذي يندر أن نراه في الأوزان الأخرى "[3]

وتتمثل هذه القواعد المبسطة الميسرة في اقتراح ثلاثة أجزاء هي : فعولن ، فاعلن ، مستفعلن ، ثم بإضافة مقطع ساكن إلى كل منها تصبح : فعولاتن ، فاعلاتن ، مستفعلاتن ، وبذلك يتكون لنا ست تفاعيل واضحة الصلة ببعضها البعض سهلة التذكر والحفظ ، ثم نبني الأبحر العشرة من هذه التفاعيل كما يلي

1- الطويل : فعولن فعولاتن فعولن فعولاتن
2- المتقارب : فعولن فعولن فعولن فعولن
3- البسيط : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
4- الرجز : مستفعلن مستفعلن مستفعلن
5- السريع : مستفعلن مستفعلن فاعلن
6- المنسرح : مستفعلاتن مستفعلن فاعلن

[1] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 63
[2] م ن ، ص 154
[3] م ن ، ص ن

7- الخفيف : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

8- المجتث : مستفعلن فاعلاتن

9- الرمل فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

10-المديد : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

واستبدل مصطلح الزحاف والعلة بـ : " التغيرات التي يمكن أن تطرأ على كل تفعيلة من هذه الأبحر ... فلكل من هذه التفاعيل حكم خاص حين تقع في حشو البيت أو في آخر الشطر الأول أو في آخر الشطر الثاني [1] . وقال بتصنيفها على الشكل الآتي :

فعولن : في الحشو : فعول

في آخر الشطر الأول : فعو

في آخر الشطر الثاني : فعول أو فعو

فعولاتن : في آخر الشطر الأول : فعولتن

في آخر البيت : فعولتن أو فعولن

فاعلن : في الحشو وفي آخر الشطر الأول : فعلن

في آخر البيت : فعلن ، فالن ، فاعلات ، فعلات ، فاعلاتن ، فعلاتن

فاعلاتن : في الحشو وفي اخر الشطر الاول : فعلاتن ،

في آخر البيت : فعلاتن ، فالاتن

مستفعلن : في الحشو : متفعلن

في آخر الشطر الاول: متفعلن ، مستعلن

في آخر البيت : متفعلن ، مستعلن ، مستفعلن

مستفعلاتن : لا تقع الا في حشوالبيت من بحر واحد هو المنسرح وقد تصير متفعلاتن أو مستعلاتن .[2]

ولا يمكن القول اعتمادا على ما سبق أن التغيير في المصطلح وإبقاء المفاهيم يعد تبسيطا ، ثم على التبسيط أن يعم كل النظرية وليس بعضها ، لذلك ينبغي تقديم بديل مقنع ، أو الرضا بالوقوف في ظل الخليل .

2 – كمال أبو ديب :

يعد كتابه (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) من بين أكثر الكتب تعرضا للدراسة والتعليق في هذا المجال عند العرب في العصر الحديث ، ذلك لأنه – كما

[1] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 156

[2] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 162

جاء في عنوانه الفرعي – يقدم بديلا جذريا لعروض الخليل ، وقد قدم فيه صاحبه تراكيب قصيرة رأى أنها يمكن أن تعوض التفاعيل العروضية ، وهذه التراكيب هي : فا (متحرك يتلوه ساكن) ، علن (متحركان يتلوهما ساكن) ، علتن (ثلاثة متحركات يتلوها ساكن) ، وسماها : نوى ، وبالإمكان استخدامها في التعبير عن البنية الوزنية للبحور ، على سبيل التبسيط والتيسير ، وبهذا تكون البحور على الهيئة التالية :

شطر المديد : فا علن فا فا علن فا علن فا .

شطر الرمل : فا علن فا فا علن فا فا علن فا .

شطر الخفيف : فا علن فا فا فا علن فا علن فا .

شطر السريع : فا فا علن فا فا علن فا علن .

شطر الرجز : فا فا علن فا فا علن فا فا علن .

شطر المنسرح : فا فا علن فا فا فا علن فا علن .

شطر الطويل : علن فا علن فا فا علن فا علن فا فا .

شطر البسيط : فا فا علن فا علن فا فا علن فا علن .

شطر الوافر : علن علتن علن علتن علن علتن .

شطر الكامل : علتن علن علتن علن علتن علن .[1]

وفي موضوع الزحاف والعلة والتفريق بين : مستفعلن و مستفع لن يقول : " ومن المؤكد أن قصور نظام الخليل يرجع بشكل رئيسي إلى تعقد الطرق التي حاول بها وصف التحولات وربطها بالنموذج الكامل للبحور ، هذا ما عرف في العروض التقليدي بالزحافات والعلل . إن نظرة عامة في نظرية الزحافات والعلل تشعر بمدى صعوبتها وباستحالة الإحاطة بتفرعاتها العجيبة العدد . لا شك أن نقطة التعقيد الأولى في عمل الخليل هنا هي اضطراره إلى دراسة الزحافات الممكنة في كل بحر ، بشطريه وبكل تفعيلة فيه أحيانا ، وتبدو عبثية نظام الخليل حين يضطر إلى التفريق بين الوحدات الحركية المتحدة الهوية ، والتفريق بين الزحافات الممكنة فيها . المثل الأعلى على هذا هو القول بأن التتابع الحركي (-0-0- -0) قد يكون مؤلفا من (-0 /-0- /-0) أو من (-0 /-0 /- -0) ... يبلغ الأمر ذروة الاستحالة حين يمضي العروضيون ليقولوا إن ما يجوز في واحد من التشكيلين ، في كل حالة ، غير ما يجوز في الآخر . هذا العبث المطلق يشعر بأن العروضيين ينسون أن ما يحللونه هو كلمة أو تعبير عربي ذو تتابع صوتي معين له شكل واحد وواحد فقط ."[2]

---

[1] كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1974 ، ص 63 64

[2] م ن ، ص 68 69

وواضح من هذه الفقرة التحامل غير المبرر على الخليل ومن نحا نحوه ، والتفريق بيت التفعيلتين ذات الوتد المجموع والمفروق يدخل ضمن الجانب التركيبي للبحور ، ثم إن ما يحلله العروضيون ليس كلمة أو تعبير ، بل هو وزن هذه الكلمة أو ذاك التعبير .

وتعتمد نظرية أبي ديب بشكل أساس على النبر وموقعه من الوزن ، فبعد تحليل طويل لأوزان البحور وتجريب النبر القوي والضعيف على مختلف أجزائها ، اكتشف أنه " يمكن صياغة قانون مدهش في بساطته له صفة نهائية ... : حين تنتهي الوحدة الإيقاعية (أو الكلمة) بالنواة (- 0) أو النواة (- - 0) يقع نبر قوي على الجزء من الوحدة الذي يسبق هاتين النواتين مباشرة ، وحين تنتهي الوحدة بثلاث نوى من النوع (- 0) ولا تكون وحدة أخيرة . في هذه الحالة تحمل النواة الأخيرة نبرا قويا ، بالإضافة إلى النواة الأولى من الوحدة . أما حين تنتهي الوحدة الإيقاعية بالنواة (- - - 0) فإن النبر القوي يقع على الجزء السابق مباشرة للتتابع (- - 0) من النواة المذكورة . وحين تنتهي الوحدة بالتتابع (- 00) فإن النبر يقع عليه سواء أكان مستقلا أو جزءا من نواة أكبر ."[1]

إن الخلط بين مفهوم التفعيلة والكلمة هو خطأ شائع في الدراسات الحديثة ، ويدل على الخلط بين النماذج الوزنية والكلمات التي تكوّن البيت في الواقع الشعري ، فحجم التفعيلة قد يستوعب كلمة أو أقل أو أكثر من كلمة ، ويصعب هنا تحديد مواقع النبر ، وكل هذه القوانين مستوحاة من الشعر الإنجليزي ، ولا يمكن تطبيقها على الشعر العربي بأي حال من الأحوال .

3 – المستشرقون :

تتميز الدراسات الاستشراقية للعروض العربي بخصائص عامة مشتركة منها

- استعمال المقاطع اللغوية بدلا من السواكن والمتحركات .
- إهمال مستوى الأسباب والأوتاد .
- استعمال التفاعيل الخليلية مع عدم التمييز بين الأجزاء التي تختلف في التركيب أي (مستفع لن و مستفعلن) و (فاع لاتن و فاعلاتن)
- استعمال البحور الخليلية ولكن مع عدم الاهتمام بأنواع الأعاريض والأضرب .
- عدم الاهتمام بأنواع الزحافات والعلل .
- معرفة الواقع الشعري معرفة سطحية
- البحث عن نبر خيالي يمكن أن يكون قاعدة لنظرية جديدة

[1] كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص 337

- الاهتمام بقواعد تجاور المقاطع مع الأمل أن تحل هذه القواعد محل البناء الخليلي .[1]

ومن أهم المستشرقين الذين درسوا العروض العربي **ستانسلاس قويار*** والذي بنى دراسته : " نظرية جديدة للعروض العربي " على عدة دعائم منها :

- الاعتقاد بأن الشعر العربي غير موزون وحجته عدم تكافؤ مقطعين قصيرين مع مقطع طويل كما في الشعر الغربي .[2]
- محاولة إقحام بعض الأنظمة الموسيقية على الأوزان العربية ، فقسم كل وزن إلى مقادير (مازورات) متساوية الزمن وافترض سكنات لكل منها قيمة زمنية.[3]
- الافتراض " أن زمنا قويا وآخر ضعيفا يجب أن يتناوبا دائما "[4] ما جعله يستغني عن مفعولات لأنها لا تتناسب مع نظريته .
- تبني مفهوم النبر في الشعر العربي والذي يقع على مقطعين طويلين غير متجاورين في كل تفعيلة ، فالنبر يقع مثلا في مفاعيلن (u - - -) على المقطع الثاني (فا) والرابع (لن) ، وفي مستفعلن (- - u -) يكون في الثاني والرابع ، وفي فاعلاتن (- u - -) يكون في الأول والثالث .[5] ولا يستقيم هذا النوع من النبر مع اللغة العربية وشعرها .

وكنتيجة عامة لجهود المستدركين على الخليل – والمحدثين منهم بخاصة - يرى أحد الباحثين أن تلك الجهود تنقسم إلى :

"1 – صنف تحمس فيه أصحابه إلى الحديث الغربي . فحاول نقل ما وصله الغرب إلى عروضنا العربي . وفي كثير من الأحيان لا ينطلق مما هو قائم في تراثنا ومقارنته بما عند الغرب والتفضيل بينهما . وإنما ينطلق أساسا من الحكم المسبق المبنى على عدم وجود شيء من هذا القبيل عند العرب . كما يتجاوز طبيعة اللغة التي أعطت هذا العروض ، والتي ينبغي أن تراعي في كل عملية مقارنة نقوم بها خصائصها المتوارثة.

2 – الصنف الثاني أنجز كتاباته متميزة بالسرعة، والانطباع فهو لا يعدو فيها أن يكون مؤيدا لهذا الطرف ، أو لذلك لا على أساس علمي ، ولكن على أساس التذوق الحاصل من قراءة مقال . أو انطباع أو حتى قصيدة أو مقطوعة شعرية مكتوبة في الإطار، الأصولي، الخليلي ، أو الحديث، الحر ، أو المرسل ، أو المنثور. أو غيرها من التسميات التي لم تحدد بدقة بعد ...

---

[1] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، دار الآفاق ، الجزائر ، ص 187

* من الصعب الحصول كتاب قويار ، فتم الاطلاع على آرائه من بعض الكتب الأخرى .

[2] نقلا عن محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية ، تونس ، ص 32

[3] علي يونس ، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية لعامة للكتاب القاهرة ، ص 14

[4] محمد العلمي ، العروض والقافية ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1983 ، ص 09

[5] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، دار الآفاق ، الجزائر ، ص 309

3 – الدراسات الجاردة وأصحاب هذه الدراسات قليلون ، ويلاحظ عليهم أنهم ينطلقون من التراث . ويحاولون استقراء أسسه، ونظرياته الأولى ، ومقارنتها بالنظريات الحديثة ، وقد وصلوا إلى نتائج من الأهمية بمكان ."[1]

وما يمكن استخلاصه أيضا من هذا العرض ، وبعد تأمل هذه الإضافات ، هو أن أغلب من حاول الاستدراك على الخليل لم يقدم بديلا مقنعا ، وفي كثير من الأحيان يزيد في تعقيد النظرية ، أو يسقط عليها ما ينتمي إلى أعاريض اللغات الأخرى . وأصدق دليل على ابتعاد هؤلاء عن القيم الأساسية للشعر العربي ، هو بقاء نظرياتهم طي الكتب ، وعدم استساغة الشعراء لها رغم انخفاض دور السماع والفطرة الشعرية مقارنة بالأولين .

الفصل الأول

مقاربة (مصطفى حركات) للإيقاع الشعري

وظواهر أخرى ذات صلة

[1] العربي دحو ، مقاربات ورؤى في عروض الشعر العبي وموسيقاه ، ص 29

في البداية ينبغي على القارئ أن يكون على دراية بتفاصيل الترميز الذي اعتمده المنظّر لكي يستقيم له الفهم ، هذا الترميز الذي لم يبتعد فيه كثيرا عن الرموز المألوفة ، إلا أنه يحمل صفتين أساسيتين : الاختصار ، والارتباط بالرياضيات .

الترميز :

الساكن : 0

المتحرك : 1

السبب الخفيف : س

السبب الثقيل : سَ

الوتد المجموع : و

الوتد المفروق : وَ

سبب مزاحف : 1

وتد مقطوع : 01

علامة الفصل بين الأسباب والأوتاد أو بين التفاعيل : /

المقطع القصير : u أو ق

المقطع الطويل : - أو ط

قطر ثنائي :01

قطر ثلاثي : 011

قطر رباعي : 0111

قطر خماسي : 01111

يُعد الإيقاع الشعري من أكثر المفاهيم التي لا تزال معتمة على الرغم من وفرة الدراسات النقدية التي تتناوله ، وتتخذ منه أداة لدراسة الشعر ، والمفارقة هنا تتجلى في الاختلاف الواضح بين الباحثين في تأويل هذا المصطلح ، ويمتد هذا الاختلاف بصفة آلية إلى الدراسات التطبيقية للمدونات ، وهو ما يبدد جهود الباحثين في سعيهم إلى نتائج

غير مضبوطة ، وفي المقابل كان الأجدر بهم توجيه تلك الجهود إلى ضبط المصطلح والاتفاق على عناصره ، طالما أن الشعر بأشكاله يتميز بقدر كبير من الثبات .

والمعروف أن المصطلح ارتبط في بدايته بالموسيقى والغناء ، ثم انتقل إلى الميدان اللغوي متجليا في الأوزان الصرفية والجرس اللفظي وعلم العروض ، ثم امتد إلى بقية الفنون ، بل قُلْ إلى بقية أشكال الحياة المتنوعة ، وعلى الرغم من كل ذلك ظل مفهومه الدقيق مختلفا من باحث إلى آخر، فهو"مصطلح غامت رؤيته وتشابكت مع أنه أساسٌ من أسس فهمنا الموسيقي"[1] بحيث أنه "لا يملك حتى تعريفا متفقا عليه "[2].

التعريف اللغوي :

جاء في لسان العرب : " وقع يقع وقعا ووقوعا : سقط ، وسمعت وقع المطر ، وهو شدة ضربه الأرض إذا وبل .... من إيقاع اللحن و الغناء ، وهو أن يوقع الألحان و يبيّنها ، وسمّى الخليل - رحمه الله – كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع "[3] . كما ورد في القاموس المحيط أن " الإيقاع إيقاع الحان الغناء ، هو أن يوقّع الألحان و يبيّنها"[4].

في حين يعرّفه قاموس المرام في المعاني و الكلام بقوله: " الإيقاع مصدر أوقع النقر على الطبلة باتفاق مع الأصوات و الألحان"[5]

التعريف الاصطلاحي :

انطلاقا من تعريفات القدماء وآرائهم نجد أن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 791م) قد أخذ الأسبقية في الكتابة عن الإيقاع الشعري ، وهو واضع علم العروض ، بكتابين هما (النغم) و (الإيقاع) و لكنهما ضاعا للأسف ، على أن بعض الدارسين آنذاك اهتموا بالموسيقى لارتباطها الوثيق بالإيقاع ومنهم الكندي و الفارابي صاحب كتاب (الموسيقى الكبير) بالإضافة إلى إخوان الصفا، وصفي الدين الحلي وابن طباطبا... وغيرهم.

كما أن الباحثين القدامى أكدوا من خلال تعريفهم للشعر على الجدلية القائمة بين الموسيقى : الشكل و الصياغة على المستوى الصوتي ، وبين المستوى المعنوي أو الدلالي : التخييل ، وهي عناصر أساسية في تمييز الشعر عن غيره من الإشكال اللغوية و الأدبية .[6]

---

[1] أحمد كشك ، الزحاف و العلة ، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع ، دار غريب ، القاهرة ، دط ،2005، ص 149

[2] مصطفى حركا ت نظرية الإيقاع ، الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى، دار الآفاق ، الجزائر، دط ، 2008، ص 5

[3] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، دار صادر، بيروت ، ط 3، 2004، مادة وقع

4 الفيروزابادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب بن ابراهيم السيرازي الشافعي ، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1999 ، دط ، ج1 ص127

[5] مؤنس رشاد الدين ، المرام في المعاني والكلام القاموس الكامل،ط1،دار الرتب ، بيروت ، لبنان،2000 ، دط ، ص127

[6] صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض و الايقاع الشعري ، دار الايام، الجزائر ، ط1، 1997، ص153

فابن سينا يرى توافقا بين الإيقاع الموسيقي : اللحن ، ووحدته (النغمة) ، وبين الإيقاع الشعري : الوزن ، ووحدته (التفعيلة) المؤلفة من حروف ، يقول : " الإيقاع تقدير ما لزمان النقرات ، فان اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا ، وإذا اتفق أن كانت النقرات مُحدثة للحروف المنتظَم منها كلام ، كان الإيقاع شعريا "[1] . وهو بذلك يربط الإيقاع الموسيقي بالنقرات المنغمة و اللحن أما الإيقاع الشعري فمتعلق بالحروف التي تكوّن الكلام ، وهو نفس الرأي في المقولة التي أوردها احمد رجائي لإخوان الصفا و التي مفادها أن الإيقاعين الشعري و الموسيقي يعودان إلى أصول واحدة [2].

أما ابن طباطبا فيعرّف الإيقاع بقوله : "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه "[3] ، مما يؤكد أن ابن طباطبا استخدم هذا المصطلح لتبيين لذة النص الشعري.

ويرى الفارابي أن" الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير و النسب "[4] و يقول عنه ابن فارس " وأهل العروض مجموعون على أنه بين صناعة العروض و الصناعة الإيقاعية ، إلا أن الصناعة الإيقاعية تقسم الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة "[5]

وفي نفس الاتجاه ربط صفي الدين الحلّي تَحَقُق الإيقاع وإدراكه بمدى توفر الذوق السليم ، في الرأي الذي ذكره علوي هاشمي بخصوص هذا الموضوع والذي يقول "أن الإيقاع هو جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساويات يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم "[6].

ومن الكتب القديمة التي طرقت موضوع الإيقاع كتاب " كمال أدب الغناء " وقد عرّف صاحبه الإيقاع بقوله " هو قسمة أزمان اللحن بالنقرات ، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى وكل واحد منها يسمى دورا "[7]، وقد جاء في كتاب الإفصاح في فقه اللغة أن الإيقاع " حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية ، وقيل هو إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقّع الألحان و يبيّنها"[8].

ومن التعريفات السابقة يتجلى لنا أن ترابط الموسيقى و الشعر و الغناء و انصهارهم في كلٍّ واحد ، جعل القدماء ينقسمون إلى قسمين في تحديد مفهوم الإيقاع : فمنهم من ربط الإيقاع بالعروض أمثال الخليل بن أحمد وإخوان الصفا و ابن طباطبا ، حيث جعلوا الإيقاع يرتبط بالتفعيلات انطلاقا من الأوزان العروضية ، و منهم من ربط الإيقاع بالنقرات الموسيقية و الألحان كالفارابي و الكندي دون أن يربطوها بالعروض .

---

[1] جوامع علم الموسيقى ، ابن سينا ، نقلا عن جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، منشورات دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة ،1978 ص 247 ،

[2] احمد رجائي ، أوزان الألحان بلغة العروض،دار الفكر العربي، بيروت ، ط1، 1999،ص63

[3] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر ، تح محمد زغلول سلام ،ط3، دت ، مكتبة المعارف ، ص 53.

[4] أدونيس ، علي أحمد سعيد ، الشعرية العربية ، ،دار الآداب ، بيروت، ط1 ، 1985، ، ص 20.

[5] ابن فارس أحمد الصاحبي في فقه اللغة، تح مصطفى شوقي، مؤسسة بدران ،دط،1963، ص274 ،275 .

[6] علوي هاشمي، فلسفة الإيقاع الشعري ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 2006، ص50 .

[7] الحسين بن أحمد علي الكاتب ، كتاب كمال أدب الغناء ، مراجعة محمود أحمد الحنفي ، تح غسطاس عبد الملك خشبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، 1975 ،ص 92 .

[8] حسين يوسف وعبد الفتاح الصعيدي ، الإفصاح في فقه اللغة، دار الفكر العربي ، ط2، دت ، ج2 ، ص98

وقد ازداد استخدام مصطلح الإيقاع في ثقافتنا العربية المعاصرة باعتبار علاقته المباشرة بالشعر ، فقد وُضع المصطلح أصلا لكي يُستخدم في المجال الموسيقي ، ولم يزل كذلك حتى اليوم ، وكان أول اتصال له بالشعر من خلال الغناء أو الشعر المغنى كما أسلفنا .

أما المعاصرون فإننا حين نفحص تعريفاتهم نجد أن مفهوم الإيقاع لديهم قد تغير نسبيا و اتجه نحو مستويات أخرى كالمستوى الصوتي و البلاغي و النبر و التنغيم . وفيما يلي بعض التعريفات التي تؤكد ذلك .

يعرّف علوي هاشمي الإيقاع بأنه " يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مُدركا ، ظاهرا أو خفيا, يعيره من بنى النص الأساسية و الجزئية ويعبّر عنها كما يتجلى فيها "[1]

أما عز الدين إسماعيل فيقول إن : "الإيقاع هو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها "[2] بمعنى أن الإيقاع يقتصر على الجانب الصوتي من خلال التلوينات التي يصطبغ بها الكلام . فبالنسبة للنص الشعري يشكّل الإيقاع الصوتي المستوى الرئيسي البارز غالبا , ولكنه ليس الوحيد دائما ، ولا الأهم بالضرورة .

ويذهب كمال أبو ديب إلى أن الإيقاع هو " الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ، ذات حيوية متنامية ، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعًا لعوامل معقدة "[3] .

أما سيد البحراوي فيرى أن الإيقاع "هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد "[4].

ويقوم الإيقاع الشعري عند صلاح يوسف عبد القادر على ركيزتين أساسيتين هما :

أ- النظام الخاص في تتابع المقاطع.

ب- مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة عند الإنشاد (التنغيم) ، فيقول : " ... و هاتان الركيزتان مرتبطتان بالتشكيل الصوتي ، وثمة ركيزة أخرى تحمل طابعا فلسفيا و تتعلق بالمعنى المنبثق عن المخيلة الشعرية ، وما يصحبها من انفصالات نفسية ، وهي ركيزة تعضد الركيزتين الأوليين في إتمام عملية التحام الموسيقى"[5].

ومما ينبغي الإشارة إليه أن توفير عنصر الإيقاع أشق بكثير من توفير الوزن لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة و الألفاظ الموضوعة فيه ، تقول "عين" و تقول مكانها

---

[1] علوي الهاشمي , فلسفة الإيقاع في الشعر العربي, , ص53 .
[2] عز الدين إسماعيل , الأسس الجمالية في النقد العربي , دار الفكر العربي،القاهرة، دط 1974، ص 376.
[3] كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص230-231.
[4] سيد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،دط، 1993، ص112.
[5] صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض و الإيقاع الشعري ، ص159-160.

"بئر" و أنت في مأمن من عثرة الوزن[1] ، أما الإيقاع فهو أعم من ذلك ، لأن التلوين الصوتي وإيحائه حين يرافق الوزن يتطلب الملكة الشعرية ، والثراء اللغوي .

وجاء في كتاب الأدب الجزائري القديم أن " الإيقاع حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنظوم و الناتج عن تجاوز أصوات الحروف في اللفظة الواحدة ، وعن نسق تجاوز الكلمات فيما بينها ، وعن انتظام ذلك كله شعرًا "[2]

ونجد في كتاب خصائص الإيقاع الشعري : "الإيقاع بدءا هو المراوغة والإيهام في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المتراتبة في السياق التعبيري تستلذ الأذن مسمعه حتى إذا انتظمت الانتظام الإيقاعي القائم على الاستواء و الاعتدال و الانسجام ، اطمأنت إليها نفسية الأعراب و اتخذوها نموذجا لسانيا بلاغيا حريٌّ بالمباركة و التمجيد باعتباره تحفة لسانية ،والتوقيع كان أصلاً بالعصي و العيدان قبل أن تنزاح دلالته بعد ذلك إلى التوقيع بالأصوات و المعاني والصور التخيلية "[3]

ما يعني أن عميش ربط الإيقاع بالإنشاد من خلال تناغم العناصر الصوتية واستساغة الأذن لها كما ، يحيلنا هذا إلى واقع اطمئنان الذائقة العربية لهذه النماذج الإيقاعية مما جعلها تحظى بالإعجاب و بالتالي الشيوع والانتشار.

ومما سبق من تعريفات نلاحظ أن رأي القدماء في مفهوم الإيقاع يختلف عن نظرة المعاصرين إلى حد ما ، لأن القدماء ربطوا الإيقاع في أغلبه باللحن و الموسيقى و الغناء و أحيانا بالوزن و التخييل ، إلاّ أن المعاصرين قد استقر في أنفسهم أن الإيقاع يتجاوز ذلك ليصل إلى الصوت والمعنى وكذا ارتباطه بالمشاعر و الأحاسيس وصولا إلى المتلقي و السامع .

فإذا تجاوزنا آراء النقاد العرب وجئنا إلى بعض التعريفات الغربية في موضوع الإيقاع ، نجد أن ريتشاردز richards يعرّفه بأنه " هذا النسيج من التوقعات و الاشباعات والاختلافات و المفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع " و الإيقاع وفقا لهذا التعريف لا يُعد شيئا ذاتيا في الكلام ، بل يُعتبر نشاطا نفسيا لدى المتلقي ، سبب ذلك أن الإيقاع ليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها وإن نسبناه إليها و إنما هو في الواقع إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله لا ندرك أصوات الكلمات فقط ، بل ما فيها من معنى وشعور " [4]

ويعرفه لورنس جيمس و مارسيل كريسوت laurance james وmarcel cressot بأنه " حدث فيزيائي يتعدى إطار الإحساسات السمعية ، وما يسري على البيت الشعري من قوانين، يجب أن يسري- على الأقل – نظريا – على النثر الذي كون لنفسه نظاما

4 إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص376.
5 مرتاض عبد المالك ، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور ، دار هومة للطباعة،دط، 2000، ص 209.
1 عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري ، دار الأديب للنشر والتوزيع ، دط ، 2005، ص 135 .
2 سلوم تامر ، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ط1 ،منشورات دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا، 1983، ص 62.

خاصا به لا يختلط مع نظام البيت ولا يلتبس معه "[1] وخلاصة قولهما أن الإيقاع أوسع وأشمل من الشعر لأنه يتجاوزه ويتعداه إلى النثر.

وامتدادا لنفس الفكرة السابقة القائلة إن الإيقاع أشمل من الوزن تقول اليزابت درو " ليس الوزن إلا عنصرا واحدا من عناصر الإيقاع "[2] و تؤكد ذلك بالإشارة إلى التصنيف الذي اعتمده بعض الباحثين ، تقول " وعادة ما يسمي الباحثون الوزن بالموسيقى الخارجية و الإيقاع بالموسيقى الداخلية ، ولعل في التسميتين ما يقرّ بسطحية دلالة الوزن لأنه عقلي وعمق دلالة الإيقاع باعتباره حسيا "[3] هذا إذا افترضنا أن العقل أكثر سطحية من الحس والوجدان . ويمكن تأويل هذا التصور بالقول إن الغربيين ، عموما ، يلتفتون أكثر إلى التأثير الذي تمارسه العناصر الصوتية على المتلقي ، وهذا ما نلمسه كذلك في بعض تعريفات المحدثين العرب .

بقي أن نشير إلى أن بعض الباحثين قسموا الإيقاع إلى قسمين خارجي و داخلي ، ومنهم صلاح فضل الذي يقول أن "درجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجي المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة و المستحدثة و مدى انتشار القوافي و نظام تبادلها و مسافاتها ، وتوزيع الحزم الصوتية و درجات تموجها و علاقاتها ، كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهرموني الكامل للنص الشعري [4]"

ويذهب أحمد عزوز إلى التقسيم ذاته (داخلي ، خارجي) فالإيقاع الخارجي هو التفعيلة و البحر والوزن في القصيدة الشعرية ، أي ما يُحَسّ به في ظاهر الجملة ، والإيقاع الداخلي و يصطلح عليه بـ " وحدة الإيقاع " أو " وحدة النغم " التي يكون مبعثها عناية الكاتب بانتقاء و اختيار ألفاظ خاصة تعبر تعبيرًا دقيقا عن إنفعالاته و عواطفه أو تكرار أصوات داخل تراكيب ، والإيقاع الداخلي هو جرس اللفظة ووقعها على السمع ، الناشئ من تأليف أصوات حروفها و حركاتها و سكناتها ومدى توافقه مع دلالة اللفظة ، لأن للحرف في اللغة العربية إيحاءً خاصا فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى فإنه يوحي به [5] .

والأكيد أن وراء كل تعريف من التعريفات العديدة السابقة نظرية أو تصور على الأقل ، كما هو الحال في نظرية (حركات) التي استهلها بوصف جهود الباحثين في الإيقاع بأنها جهود ضائعة ، وجري وراء مفهوم غائب ، لأنهم اعتمدوا في أغلب الأحيان على أطروحات خاطئة .[6]

ثم شرع الباحث في إدراج ما يمكن تسميته بالدعامات التي تعضد بناء النظرية ، وهي بعض المسائل المعروفة والتي لها صلة مباشرة أو غير مباشرة بالموضوع والتي ستبنى عليها عناصر النظرية فيما بعد ، وهي كثيرة يمكن إيجازها في النقاط الآتية :

---

1 عزوز أحمد ، علم الأصوات اللغوية ، ديوان المطبوعات الجامعية الجهوية بوهران ، ص67

2 علوي هاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص 21.

3 عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 41.

4 فضل صلاح ، أساليب الشعرية المعاصرة ،دار قباء ، القاهرة ، دط ، دت ، ص 28-29

[5] عزوز أحمد ، علم الأصوات اللغوية ، ص 68 .

[6] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 6

- مصطلح الإيقاع أصله الموسيقى ، وانتقل إلى الميادين الأخرى ، وهو مرتبط بالزمن وحده فلا يستعمل الفضاء أو المسافة .

- الإيقاع هو اقتران حدث متكرر بزمن ، وهو تقطيع لهذا الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة ، وأساس الإيقاع هو السلسلة الإيقاعية كالبيت الشعري مثلا ، وزمن الإيقاع ليس هو الزمن الفيزيائي بالضرورة فقد يكون زمنا لغويا يتعلق بمدة نطق الصوت (بمراعاة الوضع والمقام).

- الإيقاع من الناحية النظرية هو العلم الذي يدرس الأحداث الإيقاعية وأصناف سلاسلها ، وينقسم إلى إيقاع التواصل الذي يشمل اللغة والشعر والموسيقى ، وإيقاع خارج عن التواصل كدقات القلب أو تساقط الأمطار .

- تكون الوحدات الإيقاعية غالبا ثنائية متضادة ، فالمقطع القصير يقابل المقطع الطويل ، والمقطع البسيط يقابل المقطع المنبور ، والساكن يقابل المتحرك ، والنقرة الثقيلة تقابل النقرة الخفيفة في الموسيقى ، مما يجعلنا نصنف هذه الوحدات إلى وحدات بسيطة وأخرى معلّمة (وضع العلامة) .

- كل إيقاع قابل للتقطيع والهيكلة إلى مستويات ، وترتيب هذه المستويات يكوّن بنية الإيقاع ، لذلك هو سلسلة من الأحداث وتقطيعٌ على مستويات مختلفة .

- الإيقاع الدوري مرتبط بالتكرار ومن تجلياته الإيقاع التناوبي والخببي .

- الإيقاع اللغوي هو الإيقاع المبني على الوحدات اللغوية ودلالاتها وجمالياتها ، وقد يكون الإيقاع اللغوي : إيقاع تركيب أي وحداته الصغرى هي الحروف والحركات وعناصر النغم وبناؤه خاضع للتمفصل اللغوي المعروف : وحدات دالة ، كلمات ، تراكيب . أو إيقاعا جماليا مرتبطا بالبلاغة والأسلوب .

- النبر عنصر نغمي يعبر عنه بالطول والشدة والتنغيم وينقسم إلى : ثابت وظيفته تحديدية ، ومتغير وظيفته تمييزية ، ولم يحفل به العرب ، إنما حاول المستشرقون إسقاطه على الشعر العربي . وهو يختص بميدان الإنشاد ويرافق المد والساكن عموما .

- تحتوي القصيدة الموزونة على إيقاعين : إيقاع اللغة وإيقاع الوزن ، ويلتقيان في نهاية البيت وقد لا يلتقيان داخله إلا في حالات معينة كانتهاء الكلمة مع نهاية التفعيلة أو الوحدة الإيقاعية ، ووظيفة التبليغ اللغوي في الشعر أَولى من وظيفة إيقاع الوزن.[1]

الإنشاد :

إنشاد الشعر من أهم المفاهيم اللصيقة بالإيقاع الشعري ، ذلك لأنه المدخل الأقرب إليه ، فقد كان اليونانيون "يوقعون شعرهم ، وذلك بمرافقة الأماكن القوية بالرجل ، أو بقضيب ، أو بأي شيء آخر ، وتنقسم هكذا وحدات العروض الأولى إلى أوزان وإيقاع "[2] ، وكان العرب قديما ينشدون الشّعر، وتجمع الروايات على أن الشعراء كانوا يتوسّلون "الأسواق" ليتباروا بهذا الإنشاد ، إنْ في مفاخرهم أو مدائحهم، وحتى مراثيهم . وكان

[1] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، من ص 12 إلى 95
[2] م ن ، ص 164

الناس من حولهم يطربون لهذا الإنشاد لما فيه من موسيقى ولما يبعث فيهم من حياة وحرارة ، فلا تكاد الآذان تسمع هذا الشّعر المنشد حتى تتلقّفه القلوب[1]

وورد في كتاب البيان والتبيين أن " الإنشاد ميزة خاصّة في العرب دون غيرهم من الأقوام والأمم نظرا للمآثر والمناقب التي تمتاز بها اللغة العربية ، ويمتاز بها الشعر سواء تعلّق ذلك باللفظ أو التركيب أو التقطيع أو الجرس أو بنية اللّغة الموسيقية ".[2]

أما (حركات) فقد قسم المفهوم العام للإنشاد إلى مجموعة من التعريفات الجزئية قام بشرحها متفرقة ، وهذه التعريفات هي :

- الإنشاد هو الإلقاء الإيقاعي الذي يبرز الوزن ومكوناته .
- الإنشاد مهمته إبراز التكرار وبنية الوزن عموما .
- الإنشاد وظيفته تحديد ما هو لازم وما هو اختياري في الوزن .[3]

ويعتقد أن المنشد يجب عليه إظهار هذا الإنشاد في حالة وجوب التغيير ، كخبن (فاعلن) في عروض البسيط التام ، لأن الإنشاد الذي لا يُظهر هذا الزحاف يقود الشاعر إلى الإتيان بتفعيلة سالمة في هذا الموقع ، وهذا غير جائز .[4] إلا أننا نرى أن هذه الحجة قابلة للنقاش ، فالشاعر المطبوع يعرف بفطرته مواضع الوجوب والجواز في الزحاف ، ولا يحتاج إلى الإنشاد في ذلك .

ويسوق مثالا عن علاقة الإنشاد بالمد بمطلعين لقصيدتين مشهورتين الأولى للنابغة الذبياني : يا دار مية بالعلياء فالسند ، والثانية لعنترة : يا دار عبلة بالجواء تكلمي ويلاحظ أن البدايتين خاضعتان لوزن واحد :

يا دار مية بالـ ...

يا دار عبلة بالـ ...

01110110101

والقراءة اللغوية لا تميز بينهما ، رغم أن الأولى من البسيط والثانية من الكامل . وعند الإنشاد تُنشد (يا) في البسيط بمد خفيف ، و(يا) في الكامل تُمد مدّا يفوق المد اللغوي ، وتظهر حجته في ذلك عند دراسة التكافؤات داخل البيت ، التي تُظهر أن المقطع الأول (يا) يكافئ (علْ) في التقسيم الآتي :

(يا / دا / ر / مي / يـ / تـ / بلْـ)

(علْ / يا / ء / فسْ / سـ / نـ / دي)

(مسْ / تفْ / ع / لن / ف / عـ / لن)

وفي بيت عنترة يكون التكافؤ كما يلي :

---

[1] رياض زكي قاسم، تقنيات التعبير العربي ، دار المعرفة ، بيروت لبنان ، ط 2 ، 2002، ص133.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر ، ط 2 ، ج1، ص202.

[3] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 167 168

[4] م ن ، ص 168

(يا / دار / عب)

(لةَ / بلْ / ج / وا)

(ءتَ / كلْ / لَ / مي)

(مت / فا / ع / لن)*

وبالمقارنة " نرى أن (يا) التي هي تحقيق لوتد مجموع أُضمر* ، تكافئ كلا من (لةَ) و (ءت) . أي أن لدينا :

(يا = علْ) أو (ط = ط) في بيت النابغة .

(يا = لة = ءت) أو (ط = ق ق) في بيت عنترة ."[1]

ومن هنا أمكن تعميم ذلك على كافة الأوزان ، ففي " البيت الشعري مواقع ثابتة ومواقع متغيرة . فمواقع الثبات هي الأوتاد ، أما الأسباب فإنها ليست كلها متغيرة ، فبعضها مزاحف وجوبا لا يدخله الزحاف ، والبعض الآخر يتغير بصفة اعتيادية أو بصفة شاذة ، كل هذا سينعكس على زمان النطق بالمقاطع "[2] ، ومن هذا المنطلق نجد أنفسنا أمام ثلاثة أزمنة :

- زمن القصر الدائم .
- زمن التغير .
- زمن الطول الدائم .

والإنشاد كي يجعل الشاعر يراعي مواقع الثبات والتغيير يجب أن يعكس كل هذه الأزمنة .

الواقع أن الفكرة مميزة ، ولكن الزحاف الإجباري نادر في الحشو ، متعارف عليه في الأعاريض والأضرب ، كما أن التطبيق صعب على المنشد الذي يجب عليه أن يعرف ملمح كل بحر ، وأن يحيط بضوابط الزحاف من معاقبة ومراقبة ومكانفة ، ثم إن المنشد ينبغي ألا يهمل الإيقاع اللغوي ، فنهاية الكلمات أو الجمل قد يعيق الإنشاد بهذه الطريقة ، وبخاصة أن المؤلف لم يحدد نوع النبر الذي تؤدى به أنواع المقاطع أهو نبر طول أو نبر شدة ؟ متجنبا " المغامرة في ميدان نبر غير واضح باستعمال مفهوم أعم هو مفهوم التعليم ".[3]

غير أن مفهوم التعليم هنا لا يصلح إلا للدراسة النظرية ، فيجب توضيح ماهية هذا التعليم ، خاصة وأن الإنشاد ظاهرة صوتية بالدرجة الأولى ، ويراعى فيها الجانب الجرسي عند اقترانه بالصور التخييلية ، وهو ما لم يتطرق إليه المؤلف في هذا الموضع.

---

* يبدو أن السطر الأخير سقط أثناء الطباعة فأضفناه .

* الإضمار يختص بالسبب الثقيل ، وليس بالوتد المجموع ، وكثرة الأخطاء المطبعية تخلق الالتباس وبخاصة في القضايا الجديدة .

[1] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 169

[2] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 170

[3] م ن ، ص 172

ويرى أن " الموقع المعلَّم هو ما كان موضع تركيز بالطول أو الشدة ، والموقع غير المعلم هو ما لا يركز عليه . وإذا رمزنا بالرمز (2) للمقاطع الدائمة الطول وبالرمز (0) إلى المقاطع الدائمة القصر وبالرمز (1) للمقاطع المتوسطة فإننا نحصل على :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

2021 201 2022 200

في حالة شطر البسيط الأول ."[1]

وتكمن فائدة هذه الرموز في إظهار مواقع الضعف والقوة في الوزن ، وسيستخدمها المنظّر لاحقا في توضيح المخططات الإيقاعية لكل بحر .

وينبني الشعر العربي في رأي (حركات) على الثبات والتغير ، ويأتي الثبات من الوتد المجموع الذي نجده في كل بحر ، وتقريبا في كل تفعيلة ، وهذا الثبات هو ما يضمن للشعر العربي إيقاعه ، بفضل تركيبة الوتد المكونة من مقطع قصير يتبعه مقطع طويل ، فطول المقطع الثاني يعززه قصر المقطع الأول ، وبفضل موقعه بحيث لا يفصله عن مجاوره أكثر من سببين مما يمنع الرتابة ، أما التغير فموضعه الأسباب التي قد يصيبها الزحاف .[2] لذلك يكون الوتد هو المحور الذي تستند إليه الأسباب ، كالفاعل في الجملة الفعلية والمبتدأ في الجملة الاسمية ، وبذلك تُحدد "بنية التفاعيل كما يلي :

- قد يتصدر الوتد التفعيلة مثل الاسم في الجملة الاسمية ، ويستند إليه إذ ذاك ركن سببي مكون من سبب أو سببين مثل :

مفاعلتن = ركن الوتد + ركن السبب

ركن الوتد = (و) ركن السبب = (سَ س)

- وقد يأتي الوتد في نهاية التفعيلة ويستند إليه سبب أو سببان مثل :

فاعلن = ركن السبب + ركن الوتد

ركن الوتد (و) ركن السبب (س)

مستفعلن = ركن السبب + ركن الوتد

ركن الوتد (و) ركن السبب (س س)

- وقد يتوسط الوتد السببين مثلما يتوسط الاسم المركب الفعلي في جملة من نمط (فعل + فاعل + مفعول به)

- ركن الوتد مكون من وتد واحد قد يكون وتدا مجموعا أو وتدا مفروقا ، وكن الأسباب مكون من سبب خفيف واحد ، أو سببين خفيفين أو سبب خفيف وسبب ثقيل[3] .

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 172

[2] م ن ، ص 174

[3] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 174 175

أما بخصوص التفاعيل فيرى أن ترتيبها داخل البيت يكوّن بحد ذاته إيقاعا يعتمد كذلك على التعليم باعتبار أن التفعيلة الأخيرة في شطر البحور الصافية مثلا تكون معلّمة باللغة أو باللغة والوزن ، فإذا رمزنا للتفعيلة العادية بالرمز 0 والتفعيلة المعلمة بالرمز 1 تحصل لدينا البنية : (100 100) ومثال ذلك شطر الكامل الأحذ : متفاعلن متفاعلن متفا .

1 0 0

ويكون الإيقاع تناوبيا على مستوى التفاعيل في البحور المبنية على تعاقب تفعيلتين كما في البسيط :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

1 0 1 0

أو وسطيا كما في المنسرح :

مستفعلن مفعولات مستفعلن

0 1 0 [1]

دراسة البحور إيقاعيا :

1 – إيقاع البسيط :

نظريا يجوز الخبن في البسيط التام في أي موضع ، ولكن في الواقع الشعري أماكن الزحاف محددة :

- يدخل الخبن على التفعيلة الأولى والثانية جوازا ، والعروض والضرب الأول وجوبا .

- التفعيلة الثالثة سالمة من الزحاف وتغييرها شاذ .

التقطيع الإيقاعي : تتكون التفعيلة الأولى من سببين ووتد ، وركن الأسباب يأخذ أحد الشكلين : (مستفْ) أو (متفْ) وينتهي بساكن في كلتا الحالتين ، مما يرينا أن الشاعر يركز على هذا الساكن ويتوقف عنده . والحرف الثاني الدائم السكون هو نون (مستفعلن) ، ونجزئ التفعيلة إلى قطعتين إيقاعيتين في حالتي السلامة والزحاف :

(مستفـ / علن) (متفـ / علن)

والتفعيلة الثانية من الشطر لها شكلان : (فاعلن ، فعلن) وهي دائما تحمل ساكنا واحدا في نهايتها . وبهذا يتكون الشطر من دورتين :

مستفـ / علن / فاعلن // مستفـ / علن / فعلن

متفـ فعلن

[1] م ن ، ص 176

ويدل الرمز (//) على أن الوقف في نصف الشطر أقوى من غيره . مثال :

مولاي صلّ وسلم دائما أبدا على رسولك خير الخلق كلهم

يقطع كما يلي :

الشطر الأول : (مولا / ي صلْ / لوسلْ // لم دا /ئما / أبدا ///)

الشطر الثاني : (على / رسو / لك خيـ // رالخل / ق كل / لهم ////)

البنية : (س س / و/ س و // س س / و / س و ///) .

العد والكم في البسيط :

الشعر العربي مبني على الأسس التالية :

- مقاطعه من صنفين طويل وقصير ، وترتيب المقاطع هو من يحدد هوية النموذج.
- ثبات عدد المقاطع في القصيدة الواحدة ، وهذا مبدأ يخص معظم الأوزان .
- مبدأ كمي يتساوى فيه مقطعان قصيران بمقطع طويل ، وهو يخص الوافر ، الكامل ، الخبب .

ويحتوي شطر البسيط التام على 14 مقطعا ، يكون عدّها الإيقاعي كما يلي :

2 1 / 2 1 / 3 2 1 / 2 1 / 2 1 / 3 2 1 /

والملاحظ أن هذه السلسلة دورية دورتها :

د = (1 2 1 2 1 2 3) . ولو وضعنا : أ = 1 2 ب = 1 2 3

لرأينا أن الدورة تكتب على الشكل : د = (أ أ ب) ، وتصبح السلسلة الإيقاعية :

ع = أ أ ب أ أ ب أ أ ب أ أ ب ... وهذا إيقاع خببي ، ومن هنا أمكن القول إن العدّ إيقاع ، وهو جزء من الإيقاع العام للقصيدة .

أما الكم فتعبر عنه المقاطع الطويلة والقصيرة ، إذا تأملنا النصف الأول من شطر البسيط نرى أن الخبن يدخل على (مستفعلن) و (فاعلن) ، أي لدينا :

التفعيلة السالمة : مستفعلن = مسـ / تفـ / عـ / لن = ط ط ق ط

التفعيلة المزاحفة : متفعلن = مـ / تفـ /عـ / لن = ق ط ق ط

في بداية التفعيلة لدينا مقطع هو إما طويل وإما قصير ، فهو متغير ، واقع بين الطول والقصر قلنا إنه متوسط ونرمز له بالرمز : (م) ، ونكتب :

مستفعلن = (م ط ق ط) فاعلن = (م ق ط)

ومنه تنقسم المقاطع من ناحية الإيقاع إلى ثلاثة أصناف :

- ما هو دائم القصر ورمزه : ق
- ما هو دائم الطول ورمزه : ط .

- ما هو متغير تارة طويلا وتارة قصيرا ، ورمزه : م

وبهذا يكون تقطيعه حسب الإنشاد كالآتي :

م ط / ق ط / م ق ط // ط ط / ق ط / ق ق ط /

إنشاد البسيط :

يكون بمراعاة أماكن الوقف ، وقيمة المد ، وإذا وضعنا لأنواع المد المذكورة القيم الآتية : ق = 1 م = 2 ط = 3 فسنحصل على :

مستفـ / علن / فاعلن // مستفـ / علن / فعلن

م ط ق ط م ق ط ط ط ق ط ق ق ط

3 2 3 1 3 1 2 3 3 3 1 1 3 1

وعلى هذا الأساس ينشد الشطران : (يا دار مية بالعلياء فالسند) و (ودع هريرة إن الركب مرتحل) بطريقة مماثلة ، حسب التقطيع :

يا دا / ر ميـ / ية بلـ // عليا / ء فس / سندي ///

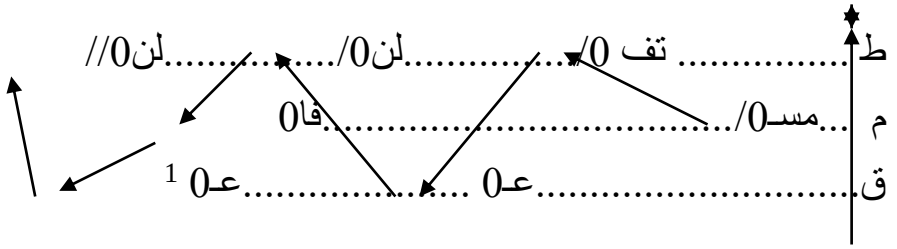
وددع / هريـ / رة إنـ // نرركـ / بمر / تحلن ///

م ط / ق ط / م ق ط // ط ط / ق ط / ق ق ط ///

3 2 / 3 1 / 3 1 2 // 3 3 / 3 1 / 3 1 1 ///

المخطط الإيقاعي للبسيط :

يرتبط هذا المخطط بأزمنة المقاطع وأماكن الوقف ، وهكذا نمثل لنصف شطر البسيط :



2 – إيقاع الوافر :

يعتمد الوافر على تكرار التفعيلة (مفاعلتن) ، "والذين رأوا أن وزنه هو الشكل المحذوف السبب في نهاية كل شطر فإنما اقتصروا على ضربه الأول "[2] ، وتأتي تفعيلته في الحشو على إحدى الصورتين : (مفاعلَتن ، مفاعلْتن) .

[1] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، من ص 179 إلى 185

[2] م ن ، ص 187

الساكنان الثابتان في (مفاعلتن) هما الألف والنون ، مما يجعلها تُجزأ إلى ركن الوتد وركن السببين : (مفا / علَتن ، مفا / علْتن) . ومثال سلسلته الإيقاعية :

دع الرسـم الذي دثـرا يقاسـي الريح والمطـرا

دع رْ / رسْملْ // لذي / دثرا /// يقا / سرري // حولْ / مطرا ///

/// 0111/011//0101/011 /// 0111/011//0101/011

مفا / علْتن // مفا / علَتن/// مفا / علْتن // مفا / علتن ///

التقسيم الإيقاعي والعد :

نلاحظ من خلال الكتابة المقطعية للتفعيلة حسب شكليها أن عدد المقاطع متغير بينما عدد الحروف ثابت ، يساوي في الحالتين سبعة ، وتنقسم التفعيلة إلى وتد ثلاثي الأحرف وفاصلة رباعية :

مفاعلَتن = مفا / علَتن = ق ط / ق ق ط

مفاعلْتن = مفا / علْتن = ق ط / ط ط

وفي المثال أعلاه يكون عدّ المقاطع في الشطر كما يلي :

3 2 1 / 2 1 // 2 1 / 2 1

وهو يتغير حسب التفاعيل ، فالتفاعيل السالمة توقع : (2،1 / 2،1) والتفاعيل المزاحفة : (3،2،1 / 2،1) .

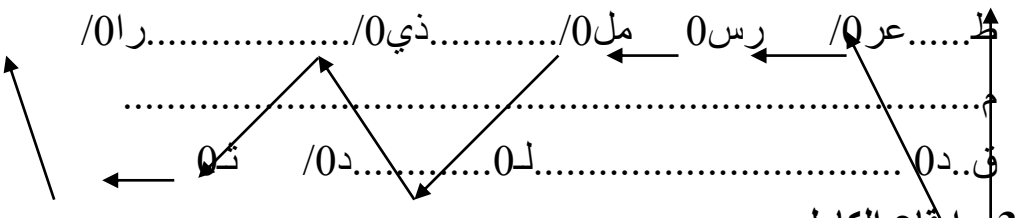
الكم في الوافر :

يحمل الركن السببي الموقعَ القوي في آخره ، وبدايته عبارة عن مقطعين قصيرين أو مقطع طويل يكافئهما ، ويجب أن يكون هذا المقطع ظاهر المد .

في : دع رْ / رَسملْ // لذي / دثرا

لدينا (رسملْ) تكافئ (دثَرا) ، ومنه (رسْـ) تكافئ (دثَـ) والسين الساكنة تكافئ الثاء المتحركة التي تزيد عنها بحركة ، ولتعويض هذا النقص يجب التركيز على السين بصفة خاصة ، وفي حالة المد في هذا الموقع ، يجب أيضا التركيز ، ويكون ذلك بالطول .

المخطط الإيقاعي : للشطر : (دع الرسم الذي دثرا)



3 - إيقاع الكامل :

يبنى الكامل على تكرار التفعيلة (متفاعلن) التي تتكون من فاصلة صغرى ووتد ، وبهذا فهو مقلوب الوافر ، وهو مثله مبني على تكافؤ مقطعين قصيرين بمقطع طويل ومهما كان التغيير في نهاية الشطر فإن الملمح العام لا يتغير .

التقطيع الإيقاعي : الساكنان الثابتان في تفعيلة الكامل هما الألف والنون ، ومنه فإنها تجزأ إلى ركن الوتد وركن السببين :

(متَفا / علن ، مثْفا / علن) وتكون سلسلته الإيقاعية كما في المثال الآتي :

يا جارة الوادي سئمت وعادني

يا جا / رتل // وادي / سئم // توعا / دني ///

متفا / علن // متفا / علن // متفا // علن ///

الكم : الكامل مثل الوافر يحمل فيه الركن السببي الموقع القوي في آخره ، وبدايته تتكون من مقطعين قصيرين أو مقطع طويل يكافئهما ، هذا المقطع يلزمه أن يكون ظاهر المد . لاحظ الأسباب الواردة في بدايات الأشطر التالية لصفي الدين الحلي :

(فصْ) لٌ إذا افتخر الزمان فإنه (إنْ) سان مقلته وبيت قصيده

(يُغ) ني المزاج على العلاج نسيمُه (بال) لطف عند هبوبه وركوده

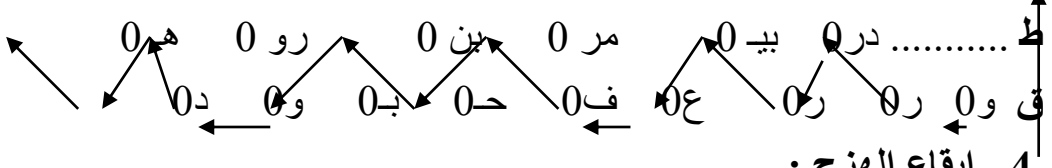
(يا) حبذا أزهـــاره وثماره (وَنَ) بات ناجمه وحب حصيده

هذه الأسباب يُنطق بها بمقدار متحركين ، فالصاد الساكنة في (فصل) يركز عليها بمقدار متحرك لاستدراك الزحاف ، وكذلك الشأن بالنسبة لكل الأسباب الثقيلة التي زوحفت .

التوقيع :

يوقّع الكامل مثل الوافر ، و تكون المواقع القوية في نهاية ركن الأسباب ونهاية الوتد ، أما المقاطع الطويلة في بداية كل تفعيلة مزاحفة فأنه يمد فيها أو يركز عليها بصفة ملحوظة . أما الوقف فلدينا وقفا خفيفا داخل التفعيلة ، ووقفا متوسطا بعد كل تفعيلة ، ووقفا ثقيلا هو وقف الشطر ، وأخيرا وقف البيت .[1]

المخطط الإيقاعي : مخطط إيقاع الشطر : (ورد الربيع فمرحبا بوروده) :



4 - إيقاع الهزج :

الهزج مبني على تكرار التفعيلة (مفاعيلن) والركن السببي يقبل زحافا واحدا في بدايته ، أي أن (مفاعيلن) يدخلها القبض بدلا من الكف فتؤول إلى (مفاعيل)* .

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، من ص 190 إلى 192

* تؤول مفاعيلن بعد القبض إلى مفاعلن ، و إلى مفاعيل بعد الكف. وأظنه يقصد الكف بدلا من القبض لأن الأبيات التي أوردها هي شاهد الكف في الهزج عند بعض العروضيين . وإن جاز كلاهما شرط المعاقبة .

التقطيع الإيقاعي : تنقسم التفعيلة إلى ركن وتدي وآخر سببي :

مفاعيلن = مفا / عيلن

مفاعيل = مفا / عيل

مثال :

فــهذان يــذودان وذاك مـن كثــب يرمي**

فها / ذان // يذو / دان وذا / ك من // كثب / يرمي

مفا / عيل // مفا / عيل مفا / ع يل // مفا / عيلن

العد :

يبنى الهزج على ثبـات عدد المقاطع ، ويحتوي الشطر على ثمانية مقاطع تجزأ كما يلـي :

"التقسيم حسب التفاعيل : 8 = 4 + 4

التقسيم حسب المقاطع الإيقاعية : 8 = 2 + 2 +2 + 2

فها / ذان // يذو / دان وذا / ك من // كثب / يرمي

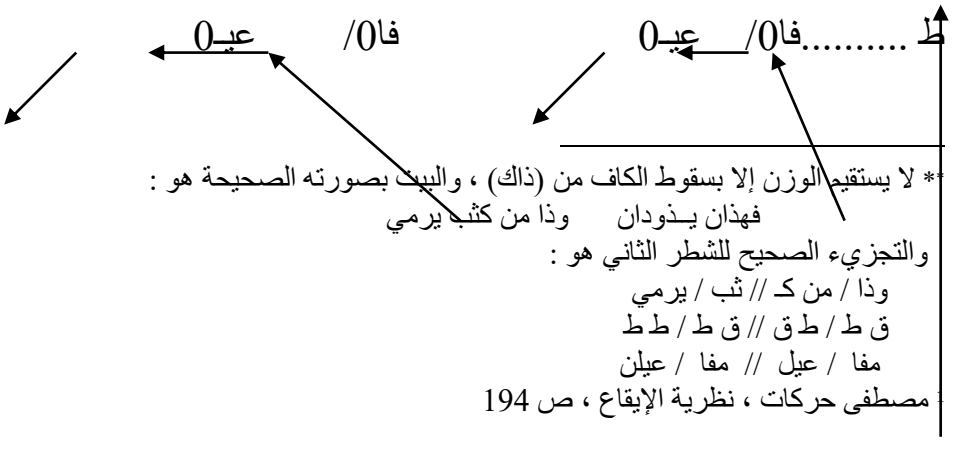
ق ط / ط ط // ق ط / ط ق ق ط / ط ق // ق ط / ط ط

2 1 / 2 1 // 2 1 / 2 1 2 1 / 2 1 // 2 1 / 2 1 "[1]

التوقيع :

تحمل تفعيلة الهزج موقعان قويان هما نهاية الوتد (فا) وبداية ركن السببين (عي) ، وتوقيع بداية السببين يجعل السبب الأخير ضعيفا وقابلا للزحاف ، مما يجيز إنهاء التفعيلة بمتحرك وهو مخالف للاتجاه العام للغة والوزن . ويبرر المؤلف هذا الاختيار لتفادي الالتباس مع تفعيلة الوافر التي أصابها العصب إذا كان توقيع (مفاعيلن) في المقطع الثاني والرابع (لن) ، والالتباس في التوقيع أكثر خطورة على النظام العروضي من الالتباس في الوزن . والهزج لا يستعمل إلا مجزوءا بسبب قبوله لتحقيق ينتهي فيه بمتحرك .

المخطط الإيقاعي :



* لا يستقيم الوزن إلا بسقوط الكاف من (ذاك) ، والبيت بصورته الصحيحة هو :

فهذان يــذودان وذا من كثب يرمي

والتجزيء الصحيح للشطر الثاني هو :

وذا / من كـ // ثب / يرمي

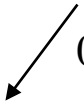
ق ط / ط ق // ق ط / ط ط

مفا / عيل // مفا / عيلن

[1] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 194

م لن0/ لن0/

ق ..مـ0 .... مـ0



و س س/ و س س/

مفاعيلن مفاعيلن[1]

5 - إيقاع الرجز :

الرجز مبني على تكرار التفعيلة (مستفعلن) والمركب السببي فيها لا يحمل أي موقع ثابت ، وتأتي على أحد الأشكال الآتية :

(مستفعلن ، متفعلن ، مستعلن)

(ط ط ق ط ، ق ط ق ط ، ط ق ق ط)

وبهذا يأخذ ركن السببين أحد الأشكال الآتية : (ط ط ، ق ط ، ط ق) ، وهو لا يحمل موقعا ثابت الطول ، لذلك يكون ملمح البيت :

(م م ق ط)(م م ق ط)(م م ق ط) للشطر الواحد .

التقطيع الإيقاعي :

تحمل تفعيلة الرجز ساكنا واحدا في نهايتها ، وتُقرأ بدون وقف بعد ركن السببين ، فيكون التقطيع على مستوى التفاعيل . مثل :

وما تقضَّى عجَبي من كونها غابت وعمْر اليوم باقٍ ما انقضى

وما تقضْ / ضاعَجَبي / منكونها غابت وعمْ / رليوم با / قنمنقضى

متفعلن / مستعلن / مستفعلن مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن

العد في الرجز :

الرجز مبني على ثبات عدد المقاطع ، ويحتوي الشطر التام منه على 12 مقطعا . مجزأة إلى أربعة في كل تفعيلة ، ويكون العد في البيت كما يلي :

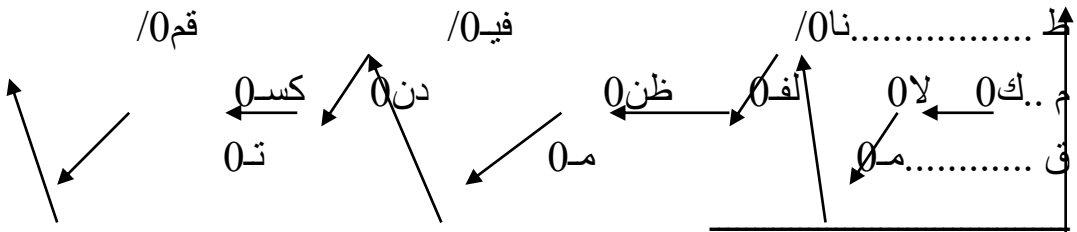
4 3 2 1 / 4 3 2 1 / 4 3 2 1 4 3 2 1 / 4 3 2 1 / 4 3 2 1

ويتركز التوقيع في الرجز على آخر الوتد ، لأنه الموقع الدائم الطول أي (لن) في كل تفعيلة ، أما (مسـ) و (تفـ) فإنهما يوقعان وقعا وسطا كما جاء في الملمح .

المخطط الإيقاعي :

للشطر : كلامنا لفظ مفيد كاستقم :

[1] م ن ، ص 194 195



6 - إيقاع الخبب :

يرى (حركات) أن النشأة الشعرية لهذا البحر جاءت مع قصيدة الحصري (يا ليل الصب) ، ولا يرى قصائد ذات شأن نُظمت على هذا البحر باستثناء معارضات هذه القصيدة ، أو قصيدة (المنفرجة) لابن النحوي والتي مطلعها :

اشتدي أزمة تنفرجي قد آذن صبحُك بالبلَج

وهو بحر جديد خرج عن النظام القديم لخلوه من الوتد ، وبنائه على الفاصلة الصغرى . ويتكون من تكرار (فعَلن) ، أربع مرات في الشطر ، ويقول المؤلف إن الإضمار يدخله فتؤول بذلك (فَعَلن) إلى (فِعْلن) .

ويكون ملمحه كالتالي :

0111 / 0111 / 0111 / 0111 / / 0111 / 0111 / 0111 / 0111

مع جواز إسكان الثاني .

التقطيع الإيقاعي :

تفعيلة الخبب تحمل ساكنا ثابتا واحدا في نهايتها ، وهو مكان التركيز والوقف ، والسبب الخفيف في نهايتها ثابت وهو الذي يلعب دور الوتد ، والكم في هذا البحر شبيه بالكم في الوافر والكامل ، لأن الخبب ما هو إلا وافر أو كامل حذف الوتد من تفاعيله .

العد في الخبب : العد فيه غير ثابت ، وكل شطر يوزع حسب هذا العدد ، ولدينا مثلا في الشطر : قد آذن صبحك بالبلج :

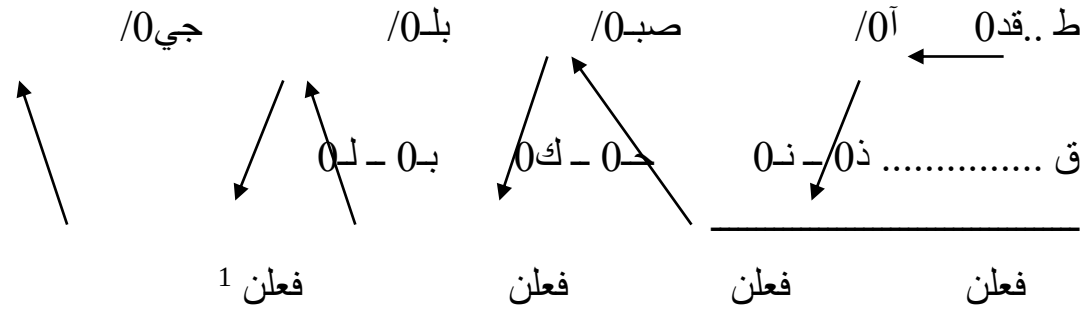
قد آ / ذن صب / حك بالـ / بلج

ط ط / ق ق ط / ق ق ط / ق ق ط

3 2 1 / 3 2 1 / 3 2 1 / 2 1

المخطط الإيقاعي : للشطر : قد آذن صبحك بالبلج :

[1] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 196 إلى 198



7 - الشعر الحر :

ويقصد به شعر التفعيلة ، وهو موزون ومبني على إيقاع البحور الصافية ، ولكنه " ضيع الميزة الأساسية للقصيدة العمودية ، وهي : التكافؤ العروضي للأبيات ، وضياع هذا التكافؤ أضعف البيت ومنعه من العديد من مكوناته :

- البيت الخطي والبيت الصوتي انفصلا .
- البيت ضيع قافيته الموحدة .
- البيت ضيع وحدته الوزنية إذ التدوير يحرمه من حدوده الطبيعية .
- البيت ضيع تعليمه بواسطة الوزن ، فالعلة لم تصبح لازمة فيه ."[2]

وهذا ما أثر على التركيب الإيقاعي والإحساس بالبيت ، هذا البيت الذي لم يبق منه إلا:

- الكتابة الخطية ، والتي لا تعني دائما أن البيت الخطي هو مستوى من مستويات الوزن ، فالتدوير ينفي ذلك مثلا .
- بعض القوافي الحرة التي ترد بلا قيد .
- بعض التحويلات المنسوبة إلى العلة ، ولكنها ترد اختيارية لتعليم البيت .[3]

وقد تحدث المؤلف عن بعض المسائل المتعلقة بالشعر الحر سنتناولها بالتفصيل في فصل قادم ، ثم تطرق إلى البحور المستخدمة في الشعر الحر ، ومثّل لكل بحر بنموذج شعري ، ولكنه كان في كل مرة يردّ إيقاعَ كلٍّ من هذه النماذج إلى إيقاع بحورها في الشعر الفصيح .[4]

حاول (مصطفى حركات) من خلال هذا التنظير أن يقدم مقاربة يراها معقولة للإيقاع الشعري ، بحيث يتبناها الباحثون ويستأنسوا بها خلال دراستهم للشعر العربي .

والجديد فيها هو استحداث قواعد علمية للإنشاد ، هذا العنصر الذي يمثل جزءا هاما من الإيقاع ، وتستند تلك القواعد على مواضع جواز الزحاف ، أي التي تكون قابلة للتغيير ، بإعطائها قدرا زمنيا معينا في الإنشاد يختلف عن قدر المواضع الثابتة ، التي

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 199 201
[2] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 202
[3] م ن ، ص 202
[4] م ن ، ص 208 إلى 213

تضمن التكرار الذي يبنى عليه الإيقاع . وهو استنتاج علمي حديث لم يسبقه إليه أحد فيما نعلم ، ويكشف عن عقل رياضي يفحص المفاهيم ويتأملها بشكل غير تقليدي ، ولكننا نرى أن هذه المقاربة تحتاج إلى المواصلة في اتجاه آخر هو دور المضمون ، الذي فصله المنظّر عن الإيقاع وألحقه بموسيقى الشعر ، ومرد ذلك على الأرجح تأثره بنظرية الإيقاع (لجاك روبو وبيار لوسن) التي سنتعرض لها لاحقا .

فمحتوى البيت الشعري من معان يؤثر بطريقة أو بأخرى في إنشاد الشعر ، سواء على المستوى الصوتي للحروف ، أو على مستوى التصوير الفكري وحركة المعنى داخل البيت ، دون أن ننسى أن المؤلف جعل الإنشاد لصيقا بمفهوم الإيقاع .

مواقف (حركات) من قضايا ذات صلة بالإيقاع :

1 – ماهية العروض العربي (الكم والعروض العربي) :

ظهر مصطلح الكم في العروض في وقت متأخر بعد دراسات المستشرقين لأشعار العرب ، وبعد اطلاع باحثينا على بعض أعاريض الأمم الأخرى ، وكان من الضروري تحديد طبيعة العروض العربي وسط أعاريض اللغات الأخرى .

وتنقسم الأعاريض الشعر كما هو معروف إلى ثلاثة أنواع : الشعر الكمي ، والشعر النبري ، والشعر المقطعي . ومفهوم الكم " ينبع من وجود نوعين من المقاطع اللغوية لأحدهما ، نظريا ، زمن يستغرقه في النطق ، يعادل نصف زمن الثاني . النوع الأول هو المقطع القصير ... والنوع الثاني هو المقطع الطويل "[1] . ويبدو أن أبرز الباحثين المحدثين العرب قد اختلفوا في أساس العروض العربي ، فمحمد مندور يرى " بأن الشعر العربي ليس شعرا كميا (كاليوناني واللاتيني) وإنما هو شعر ارتكازي ، فهو أقرب إلى الشعر الإنجليزي والألماني "[2]

أما إبراهيم أنيس فيرى أن الأساس الكمي ليس وحده من يعطي الشعر العربي موسيقاه بل يجب على منشد الشعر " مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة intonation في إنشاده "[3] . والواقع أن جميع اللغات تحمل الصفات الثلاثة ، " فلا تخلو لغة من نبر ، كما لا تخلو لغة من تنغيم ، وبديهي أيضا أن المقاطع في أي لغة لابد أن تستغرق كما من الزمن في النطق بها ... فعروض أي لغة من اللغات يبنى على الصفة الأبرز ، أو الخاصية الغالبة في مقاطعها "[4]

أما (حركات) فقد أقر في أكثر من كتاب بكمية العروض العربي يقول : " يقسم اللغويون الأعاريض إلى ثلاثة أنواع :

أ – العروض الكمي metrique quantitative

ب – عروض المقاطع metrique syllabique

---

[1] كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص196

[2] محمد مندور ، الشعر العربي ، نقلا عن شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة القاهرة ، ط 2 ، 1978 ، ص 34 35

[3] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 167

[4] شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص 37 38

ج – عروض النبر metrique accentuelle

وهذه الأنواع تابعة إلى ماهية اللغة ونوعية النغم (prosodie) الذي تختص به ، فاللغة الإنجليزية حيث يلعب فيها النبر دورا أساسيا ينتمي عروض شعرها إلى النوع الأخير. والشعر الفرنسي حيث دور النبر ضعيف وحيث المقاطع غير متضادة الأطوال ، مبني على ثبات عدد المقاطع ، فالألكسندران (alexandrine) مثلا بحر من الشعر مبني أساسا على العدد 12 الذي هو عدد المواقع في البيت الواحد . أما الشعر العربي فهو شعر كمي مثل الشعر اليوناني لأن كل مقطع من مقاطع اللغة العربية موصوف بالطول أو القصر ، وهذا العنصر الكمي في اللغة عنصر هام ومميّز (pertinent) ، فكلمة (جمل) مثلا لا يميزها عن كلمة (جمال) إلا اختلاف في الطول بين المقطعين : مـ / و / ما."[1]

ثم يعدّل هذا الرأي في بعض كتبه المتأخرة ، فيلاحظ " أن قصائد الشعر العمودي مبنية كلها على أحد النظامين :

في النظام الأول عدد المقاطع ثابت ، وعند الزحاف يعوض مقطع قصير مقطعا طويلا ، فيُحدث هذا تغيرا في زمان النطق ، ولكنه يحافظ على العدد الإجمالي للمقاطع.

وفي النظام الثاني ، يحل محل المقطع الطويل مقطعان قصيران مما يغير من العدد الإجمالي للمقاطع ، ولكن زمان البيت يبقى ثابتا ، هذا إذا آمنا بالمعادلة : مقطعان قصيران يساويا مقطعا طويلا . ولا يمتزج أي نظام بالآخر بحيث أنه لا يمكن أن تخضع أي قصيدة للنظامين معا أو لنظام ثالث خارج عنهما ."[2]

معنى هذا أن الشعر العربي كمي مثل العروض اليوناني في الوافر والكامل والمتدارك ، ومقطعي على غرار العروض الفرنسي واليباني في بقية البحور ، ويتعلق هذا التصنيف بوجود السبب الثقيل في الوافر والكامل والمتدارك * ، والزحاف الذي يلحق السبب الثقيل يغير عدد المقاطع على عكس الزحاف الذي يمس السبب الخفيف .

وكمثال العروض المقطعي (عروض العد) نحلل البيت التالي :

ودع هريرة أن الركب مرتحل	**وهل تطيق وداعا أيها الرجل**
0111/0110101/0111/ 0110101	0111/0110101/0111/011011
ط ط ق ط / ق ق ط / ط ط ق ط/ ق ق ط	ق ط ق ط/ ق ق ط/ ط ط ق ط/ ق ق ط
4 / 3 / 4 / 3 /	4 / 3 / 4 / 3

يحتوي البيت على 28 مقطعا ، ولو حللنا كل أبيات معلقة الأعشى لوجدنا العدد نفسه. ولو تأملنا وزن المخلع :

مستفعلن فاعلن متفعلْ مستفعلن فاعلن متفعلْ

---

[1] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 19 20

[2] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 149

* يرى المؤلف أن تركيب الخبب نظريا يختلف عن تركيبه في الاستعمال ، وأن تفعيلته (فعَلن) تتكون من سبب ثقيل متبوع بسبب خفيف . وسيأتي تفصيل ذلك في الفصل القادم.

3 3 4 3 3 4

لوجدنا أن عدد مقاطع البيت يساوي العشرين .[1] ومن هذا يمكن القول :

" نظرية : في كل ضرب من أضرب الشعر باستثناء أضرب الوافر والكامل والمتدارك عدد المقاطع ثابت ."[2]

ومثّل للبحور الخاضعة لمبدأ الكم ببيت من مجزوء الكامل لعبد الحميد ابن باديس :

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وعدد المقاطع هنا " متغير يتراوح بين (8 + 8) و (10 + 10) في كل بيت ، ومقارنتنا بين شكلي التفعيلة : (متَفاعلن) السالمة و (متْفاعلن) المضمرة ، ترينا أن التغير يقع في السبب الثقيل ... وحسب المبدأ الذي يتكافأ فيه مقطعان قصيران بمقطع طويل . المبدأ نفسه ينطبق على الوافر الذي يكتب بيته النموذجي على الشكل :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وعلى المتدارك الذي استعمله الشعراء حسب النموذج :

فعَلن فعَلن فعَلن فعَلن فعَلن فعَلن

حيث أن التفعيلة تأخذ أحد الشكلين : (فعَلن) أي (ق ط ط) أو (فعْلن) أي (ط ط) ، وفيها يتكافأ المقطعان القصيران (ق ق) بالمقطع الطويل (ط) .

نظرية : بحور الوافر والكامل والمتدارك مبنية على تكافؤ مقطعين قصيرين بمقطع طويل ."[3]

2 – موسيقى الشعر :

يشترك مصطلح موسيقى الشعر مع مصطلح الإيقاع في الغموض ، بل إن الكثير من الباحثين يتصورون أنهما شيء واحد ، أو عنصران يكملان بعضهما ، وهناك من يسميه بالموسيقى الداخلية ، أو موسيقى النسيج ...الخ ، وفي ذلك يقول حركات : " وفي الحقيقة ، فإن مفهوم موسيقى الشعر مفهوم غامض ... ولكنهم يقصدون غالبا بموسيقى الشعر جرس الحروف والألفاظ ، بل قل تردد بعض الحروف ، أو ما شابهها ، في بعض الأبيات أو المقطوعات . فهم يتعجبون من كثرة الحروف الصفيرية في مطلع سينية البحتري المشهورة ، ومن كثافة الحروف الانفجارية في بيت من الأبيات الحماسية ، وعلاقة هذا بالشجاعة والبأس ، وخفة بعض الحروف في الشعر العاطفي ، وثقل أخرى في شعر الهجاء ، وكل ذلك في ترابط مزعوم بالغرض الشعري . ومعظم هذه الأعمال التطبيقية على البيت لا تتعدى أن تكون مجرد انطباعات ."[4] وعلى العموم قد يجمع

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 146 147

[2] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 147

[3] م ن ، ص 148

[4] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 216 217

التعريف الذي أورده إبراهيم أنيس أغلب تصورات الباحثين ، يقول :" للشعر نواح عدة للجمال ، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها . وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر ."[1]

ومنهم من حدد العناصر المشكّلة للإيقاع الداخلي في الظواهر الآتية :

القافية الداخلية الملتزمة والعرَضية ، التكرار بأنواعه ، القافية الداخلية المتعددة ، رد الأعجاز على الصدور ، المجاورة ، التطريز ، التذييل أو التطريف ، التوشيح أو التبيين ، تشابه الأطراف ، التشطير ، الترديد ، الموازنة .[2] وكلها ظواهر صوتية تتعلق بالجرس الصوتي باتصاله بالمعنى .

وهذا التواتر الصوتي أو الأحداث الصوتية كما يسميها حركات تنقسم إلى ثلاثة أنواع :

"1 - أحداث جاءت بمحض الصدفة وبطريقة عشوائية .

2 - أحداث مقصودة ، كاستعمال الجناس في :

ورد الربيع فمرحبا بوروده وبنور بهجته ونور وروده

3 - أحداث غير مقصودة وغير عشوائية يمكن أن تنسب إلى الملكة الشعرية الخفية.

لاحظ أن صفي الدين الحلي ، إن قصد الجناس بين الورود أي الإتيان وبين الورود بمعنى الأزهار ، وبين النور أي الضوء وبين النور أي الأزهار فهو لم يقصد تكرار الراء ، فهذا الحرف الذي يتصدر الكلمة الرئيسية في البيت وهي (الربيع) يرد في معظم كلمات البيت ومعظم التفاعيل ... ونستخلص من هذا أن الشاعر قد يقصد منحى أسلوبيا بلاغيا جماليا ، ولكنه بصفة عفوية يورد علاقات لا يتوقعها ."[3]

ومثال النوع الأول قول ابن زيدون :

إنّ الذي قدَر الحوادث قدْرها ساوى لديه الشهدَ منها العلقم

نصف كلمات البيت يحتوي على حرف الدال ، والعلاقة الوحيدة المقصودة هي تلك التي بين (قدر) وبين (قدرها) في العبارة : (قدر الأشياء قدرها) ، وباقي الكلمات المحتوية على حرف الدال جاءت بدون قصد ظاهر ، ويمكن رد كثافة هذا الحرف إلى ملكة شعرية تفوق ملكة الوزن أو ترافقها .[4]

والدارس لأصوات الحروف في الشعر عليه أن يتعمق في دراسته ، وأن يضع يده على التفسير المنطقي لتكتل الحروف وتجانسها بإيجاد الدلالة المناسبة ، وأغلب الباحثين ، كما يرى المؤلف ، يكتفون في أحسن الحالات بوصف انطباعهم ، " ذلك لأن الحرف قد يقع في أماكن قوية من البيت أو أماكن ضعيفة ، قد يتجاوب مع مثيله أو قد لا يتجاوب ،

---

[1] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 13

[2] صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، من ص 161 إلى 173

[3] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 219 220

[4] م ن ، ص 219

قد يرد في كلمات أساسية أو في كلمات ثانوية ، كل هذا يجعل دراسة التوزيع للحروف دراسة أساسية ."[1] وأعطى مثالا بتحليل البيت الآتي لابن زيدون :

إني ذكرتكِ بالزهراء مشتاقا والأفْق طلقٌ ومرأى الأرض قدْ راقا

ويمكن إيجاز تحليل البيت فيما يلي :

- كل من الهمزة والقاف والراء ورد خمس مرات ، وترجع الصدارة بينهم إلى القاف لأنه روي القصيدة ، ولقلة وروده عموما مقارنة بالحرفين الآخرين ، ولأنه مرتبط بالشوق والاشتياق والعشق .

- احتل القاف أقوى المواقع في القصيدة : الروي ، نهاية الشطر الأول ، نهاية الجملة الاسمية (الأفق طلق) ، ينهي بعض مركبات الجملة ويأتي مع الوقف ، ونهاية الوحدات هي أقوى الموقع عموما .

- ولكن عند قراءة البيت حسب إيقاع الوزن يتلاشى إيقاع الجملة (الأفق طلق) ويظهر حرف آخر هو الراء الذي جاء في نهاية التفعيلة الأولى ، ونهاية النصف الأول من الشطر الثاني ، وقبل علامات الوقف ، وكل هذه المواقع قوية ، والاستنتاج :

- القاف احتلت المواقع القوية من إيقاع الجملة .

- والراء احتلت المواقع القوية من إيقاع العروض .

ويربط (حركات) الصوت بالدلالة في سياق بعض العلاقات كالتقابل والتضاد التي تخدم التعبير والمعنى ، وهو يرى أن في البيت ثنائية واضحة تتقاسم المعنى : الأرض ، والسماء :

الزهراء : مكان تعلّمه الراء وهو يوحي بالسماء ، فهو أرض وسماء .

الأفق : مكان السماء الذي يلتقي بالأرض وهو الكلمة الرئيسية في البيت بعد الشوق .

الأرض ، هي رمز المكان وحرفها الرئيسي هو الراء . والانقسام إلى الأرض والسماء يقابله انقسام إلى ذكرى وشوق ، لذلك يتم تقسيم البيت كما يلي :

إني ذكرتك بالزهراء / مشتاقا /

ذكرى شوق

والأفق طلق / ومرأى الأرض قد راقا /

سماء أرض

ويجب أن نلاحظ أن الذكرى مرتبطة بالراء ، ومن خلال هذا الحرف فهي مرتبطة بالأرض أي بمكان الذكريات ، أما الشوق فإنه مرتبط بالأفق والسماء من خلال حرف القاف .[2]

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 222

[2] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، من ص 222 إلى 225

لا يخفى للمتمعن في هذه التأويلات للصفات الدلالية للأصوات مدى التناسق والارتباط الواضح والتخريج المناسب ، والالتحام الجلي بين الصوت والدلالة والإيحاء ، ولكن ليس هناك قواعد معروفة لهذه التأويلات ، لسبب بسيط هو عدم احتواء كل أبيات الشعر على مثل هذه التطابقات ، وقد يحس الشاعر بها ويقصدها بعينها ، وقد لا يفعل .

3 – نظرية الإيقاع لجاك روبو وبيار لوسن :

التقى (مصطفى حركات) في معهد اللسانيات بباريس أثناء تحضيره لأطروحة الدكتوراه بالأستاذ (جاك روبو) ، وكان أستاذ الرياضيات بالجامعة ، وكان شاعرا مشهورا ومنظرا للعروض والإيقاع ، وكان على علم بنظرية الخليل ، ومن المعجبين بتقنين اللغة العربية بواسطة السواكن والمتحركات [1] ، ويصف (حركات) هذه النظرية بأنها " شبيهة جدا بنظرة الخليل ابن أحمد ، وأذكر أني لما ألقيت محاضرة في مركز فن الشعر المقارن ، دهش الجميع وشعروا بأن الفراهيدي قد سبقهم في هذا الميدان . وكان يدهشني كثيرا (جاك روبو) ، لأنه كان يفضل اختيارات الخليل على كل الاختيارات ، ويفضل التقنين الذي استعمله صاحب العروض ومصطلحاته ، ورغم جهله للعربية كان (روبو) يفهم ، من أدنى تلميح ، كل نوايا الخليل ."[2]

ويمكن تلخيص هذه النظرية في التعريف الآتي :

" كل نظرية إيقاعية تدرس وحدات منفصلة تجمع حسب مستويات مرتبة ، وينظر إليها من زاويتي الائتلاف والاختلاف ."[3] ويحلَل هذا التعريف كالآتي :

"1 – الوحدات المنفصلة : يسميها أصحابها (مواقع) وقد تكون عناصر لغوية أو موسيقية كما يمكن أن تنتمي إلى ميدان غير ميدان اللغة والموسيقى .

2 – الوحدات منفصلة : مثل المصوتات والحروف والمقاطع ، وهي ليست مستمرة مثل عناصر النغم كالنبر والمد .

3 – الوحدات التي يدرسها علم الإيقاع تتسم دائما بصفة من صفتين ، فالحرف يكون إما ساكنا أو متحركا ن والمقطع اللغوي يكون إما قصيرا وإما طويلا ، والموقع في الشعر الإنجليزي يكون إما منبورا وإما غير منبور . والعروض لا ينظر للوحدات إلا من هذه الزاوية ، وإذا قارنا عنصرين ، مثلا حرفين من الشعر العربي ، فإنه لا يهمنا من ناحية الوزن إلا معرفة توافقهما إذا كانا ساكنين معا أو متحركين معا ، أو اختلافهما إذا كان أحدهما ساكنا والآخر متحركا ، وكذلك الشأن بالنسبة للمقاطع اللغوية التي تتوافق في الطول أو تختلف ، وهذا معنى اهتمام النظرية بالائتلاف والاختلاف .

4 – تُجمع الوحدات حسب مستويات مرتبة : ففي العروض العربي تجمع الحروف لتكوّن الأسباب والأوتاد ، ثم الأسباب والأوتاد تجمع إلى تفاعيل ، ومن التفاعيل يتكون الشطر ، ومن الشطرين البيت . فللمرور من الحروف حتى البيت نمر بمستويات مختلفة

---

[1] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 7

[2] م ن ، ص 7 8

[3] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 21

مرتبة ترتيبا صعوديا ، فهذا البناء العمودي لا يخص العروض العربي وحده ، وإنما هو عنصر هيكلي تبنى بواسطته كل النظريات الإيقاعية .

5 – تجمع الوحدات حسب مبدأ اقتصادي : فأقصر تجمع للوحدات هو تجمع وحدتين ، وإذا أردنا تجمعا ثانيا يختلف عن الأول فإنه يلزمنا أن نختار ، إن كانت نيتنا الاقتصاد ، تجمعا تكون عناصره ثلاثة . هذا المبدأ يسميه أصحابه (المبدأ 2 – 3) . ومن العجيب أن عروض الخليل خاضع بصفة جلية لهذا المبدأ : فالحروف تجمع إلى أسباب (مكونة من حرفين) أو أوتاد (مكونة من ثلاثة أحرف) ، والتفاعيل الخماسية مكونة من وتد وسبب (أي من عنصرين) أما التفاعيل السباعية فهي مكونة من وتد وسببين (أي من ثلاثة عناصر)."[1]

وقد بنى أصحاب هذه النظرية أسسها على نظرية سابقة لها ، وهي نظرية العروض عند (هال" و"كايزر) ، التي طبقها أصحابها على لغات مختلفة من بينها العربية .

ويرى (هال وكايزر) أن الشعر الموزون معروف عند معظم الحضارات ، وأنه ينتمي مثل الرقص والغناء والزخرفة ، إلى معطيات الثقافة العالمية ، والشعر الموزون يكمن حسبهما في تجسيد مخطط مجرد في نص معين . وفي الغالب يكون هذا المخطط بسيطا جدا ، فهو من النوع :

(1) ط ط ط ط ط ط
ط ط ط ط ط ط
ط ط ط ط ط ط
ط ط ط ط ط ط

أي أنه تنظيم سلسلة من العناصر حسب سلاسل جزئية لها طول واحد ، وفي بعض الحالات يتغير طول هذه السلاسل الجزئية حسب قاعدة بسيطة ، مثل :

(2) ط ط ط ط ط ط
ط ط ط ط ط ط
ط ط ط ط ط ط
ط ط ط ط ط ط

وفي حالات أخرى يتغير الطول ، ويتغير معه تنظيم السلاسل الجزئية ، مثل :

(3) ط د ط د ط د ط د
(4) ططد ططد ططد ططد
(5) دطط دطط دطط دطط

[1] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 21 23

نجد أمثلة لهذه المخططات البسيطة في مجالات متعددة وليس فقط في ميدان الشعر الموزون ، فالمخطط (1) مثلا قد يكون مشتركا بين :

- جدول التوقيت لقسم مدرسي .
- وزن القصيدة اليابانية من النوع : تانكا .
- وضع أعضاء فرقة موسيقية خلال حفل استعراضي .

ويمثل الرمز (ط) في كل من الحالات شيئا مختلفا ، ففي الحالة الأولى يمثل ساعة من الساعات والأسطر تشير إلى أيام الأسبوع ، وفي الحالة الثانية يمثل مقطعا والأسطر هي الأبيات ، وفي الحالة الأخيرة كل سطر من الرموز يمثل أعضاء الفرقة الموجودين في الصف الواحد .

الرموز المجردة التي تكون المخطط ، تنتمي إلى مستوى يسميه أصحابه مستوى (البنية العميقة) ، أما العناصر التي تمثلها هذه الرموز المجردة سواء كانت ساعات توقيت أو أعضاء فرقة موسيقية ، أو مقاطع قصيدة فأنها تنتمي إلى (البنية السطحية) .

الانتقال من المستوى العميق إلى المستوى السطحي يتم بواسطة قواعد تسمى (قواعد التحقيق) .[1]

ويوضح المؤلف ما سبق بطريقة إنتاج بحر البسيط :

" ينطلق المنظران من قاعدة عامة هي أن أصل النماذج الوزنية العربية من الشكل (و س س)ن .أي أن أصل البحور هو (مفاعيلن)ن ، في حالة البسيط فإن ن = 4 ، ولدينا السلسلة :

و س س و س س و س س و س س

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

ثم يطبق على هذا المخطط التبديل الدوراني الذي ينقله إلى :

س س و س س و س س و س س و

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1

بعد هذا يوضع حد تفعيلة كل ثلاث عناصر

س س و / س س و / س س و / س س و /

ثم يحذف كل موقع في مطلع التفعيلة الثانية والرابعة ، فنحصل على :

س س و / س و / س س و / س و

أي : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

وهو وزن البسيط .

[1] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، 203 204

وبطرق مماثلة نتحصل على أوزان باقي البحور ، ونرى أن الباحثَين قد خالفا ربما الخليل عند إنتاج الأوزان ، فهما انطلقا من أصل شبه موحد ، بينما انطلق الخليل من خمسة أصول هي أوزان أصول الدوائر ، ولكنهما اتفقا معه في عناصر هامة هي :

- الاعتراف بمستوى الأسباب والأوتاد كمستوى أساسي من مستويات البنية العروضية .

- استعمال التفاعيل الخليلية .

- استعمال الدوائر كطريقة لإنتاج السلاسل الوزنية .[1]

وفيما تعلق بالعروض العربي من هذه النظرية " فإن المستوى السطحي هو مستوى الساكن والمتحرك أو المقطع الطويل والمقطع القصير ، والمستوى العميق هو مستوى الأسباب والأوتاد التي تسمى في هذه النظرية : مواقع . وقواعد التحقيق هي إما التعاريف الأصلية للسبب والوتد وإما قواعد الزحافات والعلل . من ميزات هذه النظرية أنها توضح عددا كبيرا من المفاهيم الخليلية وتبسط إلى أقصى حد ممكن باب الزحافات والعلل ، كما أنها تزيل بصفة جلية اللبس الموجود عند الكثير بين النموذج العروضي وبين الواقع الشعري ."[2]

تطرق المؤلف لهاتين النظريتين في أغلب كتبه ، وهذا مؤشر لاحتفائه بهما ، والمتمعن في مقاربته العروضية يستطيع أن يلمح تأثيرهما في كثير من آرائه التجديدية كما سبقت الإشارة إليه ، وبخاصة أن (روبو) أستاذ رياضيات ، وهي لغة يفهمها مصطفى حركات جيدا .

ومن الأعمال التي استرعت عناية المؤلف وأقر أهميتها أبحاث (جاكبسون) في العروض ، وإن لم تكن على شكل نظرية متكاملة إلا أنها أوضحت بعض المفاهيم الغامضة التي كانت سببا في العديد من الأخطاء النظرية الناتجة عن المزج بين مفاهيم الوزن والبيت والإنشاد . ويرى " جاكبسون أن هناك أربعة مفاهيم مختلفة :

1 – مثال البيت (أو الشاهد) وهو الوزن الذي يستنتج من بيت معين .

2 – نموذج البيت وهو النتيجة الإحصائية لجميع أبيات قصيدة أو بحر .

3 – مثال الإنشاد وهو ناتج عن إنشاد معين لبيت من الشعر .

4 – نموذج الإنشاد وهو العامل المشترك لإنشادات مختلفة لشخص أو مجموعة .

والجدير بالذكر أن الخليل بن أحمد والعروضيين في عصره ميزوا تمييزا واضحا بين النموذج ومستوى التحقيق ... ولكننا نعثر مع الأسف عند منظرين ، مثل إبراهيم أنيس وكمال أبو ديب وحتى حازم القرطاجني أخطاء نظرية أتت كلها من الالتباس بين النموذج وبين البيت الشعري الذي يحقق هذا النموذج ."[3]

---

[1] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص 204 205

[2] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 327 328

[3] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 25

تبنى المؤلف هذه المفاهيم وتجلى أثرها في تعريفه للبحر على أنه مجموعة من النماذج ، وفي نظرته لأضرب الشعر ، والمنطلق الذي دعاه إلى البحث عن ملمح البحر ، وهي مفاهيم سنتطرق إليها في الفصل القادم .

4 – علاقة الشعر بالموسيقى :

العلاقة وثيقة بين الموسيقى والشعر منذ القدم ، فالشعر وجد ليغنى أو ينشد ، وتمتد هذه الوشائج إلى المستوى النظري بتكافؤ المقاطع أو السواكن والمتحركات مع النقرات ، والتفعيلات مع المازورات ، وأنواع الإيقاعات الموسيقية مع ما يتآلف معها من أوزان ، وقد عرفت العرب قديما أغلب تلك العلاقات ، وأُلفت كتب يعتد بها في مجال الموسيقى ، ككتاب الموسيقى الكبير لأبي نصر الفارابي ، وكتاب الأغاني للأصفهاني ، ورسالة الغفران للمعري .

ووحدات الإيقاع كما يراها حركات هي النقرات وتنقسم إلى :

- النقرة الخفيفة : = (دَ) ، وهي عبارة عن متحرك .

- النقرة الثقيلة : = (دنْ) ، وهي عبارة عن متحرك وساكن ، ولاحظ المؤلف أن مفهوم النقرة يوافق مفهوم المقطع الطويل والقصير ، كما يمكن أن نؤلف من النقرات كلا من :

- السبب الخفيف : 01 = ط = دنْ

- الوتد المجموع : 011 = ق ط = دَدَنْ

- الفاصلة الصغرى : 0111 = ق ق ط = ددنْ

وترتبط هذه الوحدات بالزمن ، وأصغر قياس للزمن هو الزمن الذي يستغرقه حرف متحرك شديد مثل الباء والتاء ، ويتكون المتحرك من حرف وحركته ، أي أن :

زمن (د) = زمن (صامت) + زمن (حركة)

= زمن (ق) = 1

وزمن (دن) = 2 على أساس أن نطق السبب (دن) هو ضعف زمن المتحرك .[1]

وعلى هذا الأساس يصبح لدينا :

" زمن (المتحرك) = 1

زمن السبب الخفيف (01) = 2

زمن السبب الثقيل (11) = 2

زمن الوتد (011) = 3

زمن الفاصلة (0111) = 4 "[2]

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 227 228

[2] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 228

وتتكون من النقرات إيقاعات الموسيقى ، وتركيبها قد يختلف من باحث إلى آخر ، والمشهور أنها ثمانية :

1 – الثقيل الأول : يتكون من تسع نقرات : ثلاث متواليات ، واحدة كالسكون وخمس مطوية .

2 – الثقيل الثاني : يتكون من نقرتان متواليتان (الأولى أخف زمنا) ، وثالثة ثقيلة فاصلة الدور .

3 – خفيف الثقيل : يتركب من ثلاث نقرات متوالية (بين كل ثلاث نقرات)

4 – خفيف الثقيل الثاني (الماخوري) : يتركب من ست : ثلاث متواليات ، ثم سكون، ثم ثلاث .

5 – الرمل الثقيل : سبع نقرات : ثقيلة أولى ، متواليتان ، سكون ، وهكذا .

6 – الرمل الخفيف : ثمانية نقرات : ثلاث متواليات ، واحدة كالسكون ، أربع مطوية.

7 – خفيف خفيف الرمل : نقرتان بينهما سكون قدر واحدة .

8 – الهزج : نقرة كالسكون ، سكون قدر نقرة ، ثم بين كل اثنتين سكون .[1]

واستنتج المؤلف بعد تحليله للثقيل الأول أن التعبير عن الأوزان الموسيقية بواسطة التفاعيل أمر اعتباطي في الأوضاع الحالية ، ذلك أن تحديد التفاعيل بجمع الوحدات التي تتكون من نقرات لا يخضع لقاعدة واضحة ، وهذا ما يبينه الوزن الإيقاعي للثقيل الأول :

ددن / ددن / ددددن / دن / ددددن /

فعلْ فعلْ فعلن فا فعلن

بحيث أن كل ساكن أو كل نقرة ثقيلة هي نهاية وحدة .[2]

اللحن والإيقاع :

قارن المنظر بين النظام الموسيقي والإيقاع الشعري ، فوجد أن الأول ثنائي مثل الثاني ، فهو مكون من لحن له أزمنته وقواعده ، وإيقاع له أزمنته وقواعده ، ولكن في الشعر الإيقاع العروضي خفي ، بينما الإيقاع الموسيقي صريح يؤدى بواسطة آلات معينة كالطبل والدربوكة .

والعلاقة التي يمكن وصفها بالأساسية هي علاقة اللحن بالوزن العروضي لأن اللحن دوري متكرر مثل العروض ، وإيقاع اللغة لا يملك هذه الدورية ، والوزن مثل اللحن مبني على تكافؤ عبر الخطية وهذا التكافؤ لا تعرفه اللغة ، والمطلوب في اللحن هو احترام الوزن العروضي ويكون ذلك أساسا باحترام طول وقصر مقاطع القصيدة .[3]

---

[1] عبد الحكيم العبد ، علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي ، دار غريب ، القاهرة ، ط 2، 2005 ، ص 153 154

[2] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 230

[3] م ن ، ص 230 231

وثمة علاقة بين اللغة ، والعروض ، واللحن ، والإيقاع الموسيقي تتمثل فيما "يلي :

- اللغة تمنح أصواتها للعروض كي يحدد زمانه .
- العروض يمنح نظامه للحن .
- اللحن يُبنى على العروض .
- الإيقاع الموسيقي يساير اللحن ."[1]

وضّح لنا (حركات) بعض المفاهيم المتعلقة بعلاقة الشعر بالموسيقى النظرية ، بالتعبير عن السواكن والمتحركات بالنقرات ، ولكنه لم يتوصل إلى قاعدة تمكننا من جمع التفاعيل على الأوزان الموسيقية ، ذلك لأن العلاقة بين الوزنين الشعري والموسيقي هشة ، وبالمقابل ضبط العلاقة بين اللحن والإيقاع بجعلها بين اللحن والوزن العروضي ، والأبحاث المماثلة التي تدرس هذا المجال ، على قلتها ، لم تصل إلى شيء يعتد به ، واكتفى أغلبها بوصف العلمين منفصلين ، أو بمقارنة النقرات بما يقابلها من ساكن ومتحرك ، أو محاولة إيجاد علاقة بين دوائر الخليل والدوائر الموسيقية ، و لا يزال هذا الميدان خصبا ، في اعتقادنا ، لأن على الباحث فيه أن يمتلك الباع في العروض والموسيقى النظرية .

مصطلحات خاصة بالمؤلف تتعلق بالإيقاع :

الإيقاع : هو حدث متكرر يقطّع الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة .

الإيقاع : تحدده سلسلة من الأحداث وبنية حسب مستويات مرتبة .

السلسلة الإيقاعية : الزمن الذي يجزئه الحدث يكوّن سلسلة إيقاعية .

بنية الإيقاع : مكونة من مستويات مرتبة .

الإيقاع الدوري : السلسلة الدورية هي كل سلسلة إيقاعية يمكن كتابتها على الشكل :

(د د د د د د ...) .

السلسلة الدورية : هي كل سلسلة رتيبة على أحد مستوياتها ، وهي رتيبة على مستوى كل مضاعفات الدورة .

الإيقاع التناوبي : هو ما كُتب على الشكل : أب ، أب ، أب ، أب .....

الإيقاع الخببي : هو إيقاع يكتب على الشكل : أأب ، أأب ، أأب ،أأب .....

الإيقاع الرتيب : هو كل إيقاع كتبت سلاسله على الشكل : م م م م م م م م م .....

الإيقاع العشوائي : هو الذي لا تخضع سلاسله لأي قاعدة .

إيقاع التواصل : يشمل اللغة والشعر والموسيقى .

الإيقاع اللغوي : هو الإيقاع المبني على الوحدات اللغوية ودلالاتها وجمالياتها ، وهو:

---

[1] م ن ، ص 231 232

- إيقاع تركيب : وحداته الصغرى هي الحروف والحركات وعناصر النغم ، وبناؤه خاضع للتمفصل اللغوي المعروف : وحدات دالة ، كلمات ، تراكيب .
- إيقاع جمالي : مرتبط بالبلاغة والأسلوب .

إيقاع

الفصل الثاني

التجديد عند (حركات) في العروض والقافية

سنحاول في هذا القسم من البحث أن نفصّل القول في الإضافات التي طرحها (مصطفى حركات) والتي تتصل بعلم العروض والقافية ، ثم نقارنها بمثيلاتها عند غيره من أشهر العروضيين الذين سبق وأن عرضنا أهم أسس نظرياتهم .

إن أعمال مصطفى حركات في ميدان العروض كثيرة ، امتدت على مدار سنوات عديدة ، إلا أن التركيز هنا سينصب على ما يمكن تسميته بالإضافة أو الإتيان بالجديد ، وهذا ما يمكن حصره في جملة المحاور الآتية :

أولا : التقطيع العروضي :

لطالما كان التقطيع العروضي والاهتداء إلى الوزن من المشاكل العملية التي تعترض الدارس للعروض ، ولم يحاول الباحثون بجدية - في اعتقادنا - الاهتمام بهذه المشكلة وتبسيطها ، فكان الإجراء المعتمد في العادة هو توضيح مفهوم الكتابة العروضية بالأخذ بالمنطوق دون المرسوم ، وتحديد السواكن والمتحركات وتحويلها إلى رموز ، ثم محاولة إسقاط التفاعيل النظرية ، والتمعن في تطابقها عليها ، ومن ثمة يحدد الوزن .

والطالب المبتدئ الذي لا يحيط بمفاهيم الزحاف والعلة سيختلط عليه الأمر ويصعب ، ومن أجل ذلك أنشأ حركات طريقة جديدة مُحكمة تساعد الطالب في هذا الصدد ، وقد أحرزت نجاحا كبيرا – كما يقول – عند تجربتها مع طلبة الجامعة .

يعرّف حركات التقطيع بأنه " العملية التي تمكننا انطلاقا من بيت شعري معين أن نحدد مكوناته الوزنية ابتداء من السواكن والمتحركات حتى البحر"[1] . والواضح أن الالتباس في عملية التقطيع يتم غالبا في تحديد التفاعيل ومنه تحديد البحر ، هذا إذا افترضنا أن الطالب ملمّ بمفهوم الكتابة العروضية ومفهوم السبب والوتد ، وكل ذلك وارد في الكتب العروضية المختلفة ، أما الذي لم يرد فهو " إعادة تحليل التفعيلة بعد دخول الزحاف عليها ، فالتفعيلة مستفعلن (011101) التي دخل عليها الطي (حذف الرابع الساكن) لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون تركيبها كالآتي (01/11/01) وذلك لأن البنية في التفعيلة يلزمها أن تكون ثابتة فلا يمكن لـ مستفعلن أن تكون مكوّنة مرة من سببين خفيفين يتلوهما وتد ومرة من ثلاثة أسباب أو من وتدين مثل (011/101) ، ولقد ارتكب هذا الخطأ النظري كثير من المنظرين "[2]

ولهذا السبب وضع المؤلف قاعدة تنظم العلاقة بين الأسباب والأوتاد داخل التفعيلة وهي " في منتهى البساطة : لا يتجاوز في الشعر العربي وتدان ولا

---

[1] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص 112

[1]مصطفى حركات ، نظريتي في تقطيع الشعر ، دار الآفاق ، الجزائر ، ص 17

يتجاور أكثر من سببين ."[1] ولكن ينبغي تبعا لذلك أن ننظر إلى الأسباب والأوتاد نظرة جديدة ، وألا نعد مثلا الثلاثية المكونة من متحركين متبوعين بساكن (011) أنها دائما وتد ، فقد تكون هذه الوحدة عند الزحاف مكونة من سبب اسقط منه الثاني وسبب سالم من الزحاف .[2]

أما بالنسبة للتفاعيل فهي بحاجة أيضا إلى تنظيم بينها داخل البحر الواحد من أجل الوصول إليها وتحديدها ، وكمثال على ذلك يمكن كتابة المديد على الشكل :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

0101101011010101101

أو فاعلن مستفعلن فاعلاتن

أو فاعلاتن فاعلاتن فعولن

وكلها مقبولة نظريا لأنها تطابق سلسلة السواكن والمتحركات ، ولكن الطالب بحاجة إلى قاعدة تمكنه من اختيار الوزن الصحيح . وتم حل هذه المشكلة بقاعدة تجاور التفاعيل [3] التي تستند إلى التعليم الوتدي .

يرافق المؤلف الطالبَ من بداية التقطيع إلى نهايته خطوة بخطوة :

أ – تحديد السواكن والمتحركات : وذلك وفق مبادئ معروفة أهمها :

- عدم الابتداء بساكن .

-عدم الانتهاء بمتحرك .

- ما ينطق يكتب ولا ينطق يهمل .

-حروف الزيادة :

1- المد مثل : هذا = هاذا .

2- الإشباع مثل : له = لهو ، أما هاء (منه) أو (شذاه) فإنها لا تشبع .

3- فك التشديد : رقّ = رقق .

4- فك التنوين : أملٌ = أملن .

5- فك المد : قرآن = قرأانن .

- حروف الحذف :

1- همزة الوصل : فاستغفر = فستغفر

2- ألف الـ القمرية : والقمر = ولقمر

ألف الـ الشمسية : فالشمس = فششمس[1]

---

[1] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، العروض العربي بين النظرية والواقع ، دار الآفاق ، الجزائر ، ص14

[2] م ن ، ص ن

[3] م ن ، ص 15

ب- الساكن علامة نهاية وحدة :

في الأسباب والأوتاد الساكن لا يبدأ ولا يتوسط أي وحدة باستثناء الوتد المفروق الذي هو ضعيف في الشعر العربي ، ولذلك نضع علامة نهاية الوحدة (/) بعد كل ساكن .

مثال : **وتلفتتْ عيني فمذ غربتْ عني الديارُ تلفّت القلب**

0111/011/01/011/0111 01/01/011/0111/011/01/01

ج : الأقطار :

الوحدات التي عزلناها نسميها أقطارا " والقطر هو كل سلسلة من المتحركات ينهيها ساكن "[2] وهي أربعة أنواع :

قطر ثنائي : 01 وهو مكون من متحرك متبوع بساكن

قطر ثلاثي : 011 متحركان ينهيهما ساكن

قطر رباعي : 0111 ثلاثة متحركات ينهيها ساكن

قطر خماسي : 01111 أربعة متحركات ينهيها ساكن ، وهو نادر جدا ولا يرد إلا في الرجز [3].

ويكمن الفرق بين الأقطار والأسباب والأوتاد في الآتي :

- الأقطار وحدات مرتبطة بالسواكن والمتحركات فقط وهي من ميدان الواقع الإيقاعي ، بينما الأسباب والأوتاد وحدات مجردة وهي من الميدان النظري .
- تركيبة البيت من الأسباب والأوتاد ثابتة بينما تركيبها من الأقطار متغير .

د – تحليل الأقطار إلى أسباب وأوتاد : وفق الجدول الآتي :

القطر الثنائي	01 س
القطر الثلاثي	1 01 أو 011 س س و
القطرالرباعي	11 01 أو 0111 سَ س س و

[1] ناصر لوحيشي ، مفتاح العروض والقافية ، دار الهداية ، قسنطينة ، ص35

[2] مصطفى حركات، نظريتي في تقطيع الشعر ، ص28

[3] مصطفى حركات ، نظريتي في تقطيع الشعر ، ص29

القطر الخماسي	01 1 11 س س و

ولأن بعض الأقطار تقبل تأويلين ، يعتمد الطالب في إزالة اللبس على قاعدة تجاور الأسباب والأوتاد المذكورة آنفا : لا يتجاور وتدان ولا يتجاور أكثر من سببين ، ومثال ذلك قول أبي فراس :

ويتبِع الذنبُ ذنبا حين يعرفني عمدا فأتبِع غفرانا بغفران

0111/011/01/01/011/01/011/011
01/01/011/01/01/0111/011/01/01

س س س

السببان المتجاوران لا يمكن أن يسبقهما أو يتبعهما إلا وتد ، والسبب الأول لا يمكن إلا أن يسبقه وتد ، والقطر الثلاثي الأول لا يستطيع إلا أن يكون سببين :

011/011/01/01/011/01/011/011

و س و س س و

الجزء الأول من البيت عبارة عن التفعيلة (س س و) وهي مستفعلن جاءت محذوفة الثاني وهي متبوعة بالتفعيلة (س و) وهي فاعلن ، ونصل بسهولة إلى التحليل النهائي :

011/011/01/01/011/01/011/011

(س س و)(س و)(س س و)(س و)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ويمكن استخلاص قواعد جزئية ناتجة عن قواعد تجاور الأسباب والأوتاد تزيد في سرعة التحليل :

-كل وتد متبوع أو مسبوق بسبب .

-كل سببين يسبقهما ويتلوهما وتد .

- تتالي قطرين ثنائي وثلاثي يحلل كالآتي : (01) (011)[1]

س و

هـ - استخلاص التفاعيل : إن مواقع الأوتاد في تفاعيل البيت ليست عشوائية ، فبعض البحور تنتهي تفاعيلها كلها بوتد ، والبعض يتصدر فيها الوتد كل التفاعيل ، والبعض الآخر يتكون من تفاعيل يكون الوتد فيها في المرتبة الثانية ، ومن هذا المبدأ أعطى حركات لقاعدة رتبة الوتد في البيت شكل خوارزمية ، والخوارزمية

[1] مصطفى حركات ، نظريتي في تقطيع الشعر ، من ص 34 إلى 38

هـي قاعـدة إجرائيـة تمكـن مـن إجـراء العمليـات بصـفة آليـة ، وبإمكـان الطالـب الاستفادة منها من خلال وضع حدود للتفاعيل :

1- إذا ابتدأ البيت بوتد فإننا نضع علامة بداية التفعيلة قبل كل وتد .

2- إذا ابتدأ البيت بسبب متبوع بوتد فإننا نضع علامـة بدايـة التفعيلـة قبـل كل سبب متبوع بوتد .

3- إذا ابتدأ البيت بسببين فإننا نضع علامة نهاية التفعيلة بعد كل وتد .[1]

تقطيع بحور الدائرة الرابعة :

قد يسأل سائل : ماذا عن بحور الدائرة الرابعة ؟ إن وجود السبب المفروق في بحور الدائرة الرابعة قد يلغي بعض القواعد السابقة ، إلا أن المنظّر جاء بحل قواعدي لهذه المشكلة ومثّل لها :

والبداية بمبدأ : تفضيل الوتد المجموع : عند التحليل يُفضل الوتد المجموع على الوتد المفروق ، لنتأمل هذا البيت :

لمْ تسلبيني عقلي وحبّك عن ضعفٍ ولكن بالنفث في العقد

0111/011/01/01/01/011/01/ 0111/011/01/01/01/011/01/01

س س و س س ؟ س س و س س ؟

بداية التحـليل ترينا أنه لا يمكن لنا أن نستمر فـي التحليل دون أن يتجـاور ثلاثـة أسباب ، ولكننا إذا طبقنا قاعدة : بعد كل سببين نضـع وتـدا ، فـإن مـا يتلـو السببين المشار إليهما لا يستطيع إلا أن يكون وتدا مفروقا ، ويكون التحليل كالآتي :

(011/01) (101/01/01) (011 /01/01)

مستفعلن مفعولات مستعلن (المنسرح)

ومنـه جـاءت القاعـدة : عنـدما لا يمكننـا المحافظـة علـى قواعـد جـوار الأسـباب والأوتاد فإننا ندخل الوتد المفروق .[2]

ملاحظات :

- إدخـال الوتـد المفـروق يلزمـه أن يكـون وفـق تعليـم التفاعيـل ، ففـي المثـال السابق انتهت التفعيلة الأولى بوتد وكل التفاعيل يلزمها أن تنتهي بوتد .[3]
- إذا أمعنّـا النظـر فـي السلاسـل الوزنيـة لأبيـات مـن بحـور الـدائرة الرابعـة باستثناء السريع حيث لا يظهر الوتد المفروق فيه بصفة جلية فإننـا نلاحـظ أن هذه السلاسل تحتوي على فقرة من الفقرتين الآتيتين :

1 – ثلاثة أقطار ثنائية متجاورة : 01 01 01 داخل البيت .

---

[1] مصطفى حركات ، نظريتي في تقطيع الشعر ، ص 46

[2] مصطفى حركات ، نظريتي في تقطيع الشعر ، ص 65

[3] م ن ، ص 66

2 – قطران ثلاثيان : 011 011 يسبقهما ويتبعهما وتد .

هاتان الفقرتان تحللان كالآتي :

أ - 101/01/01

س س وَ

ب - 01/101/1

س وَ س

مثال : **كم ليلة فيك بتُّ أسهرها ولوعةً من هواك أُضمرها**

011/1/01/1011/01/011/01/01 011/1/01/1011/01/011/011

س س و س س س و

بتطبيق القاعدتين أ ، و ب نحصل على وزن المنسرح : مستفعلن مفعولات مستفعلن .[1]

تقطيع المتدارك : يرى حركات أن المتدارك نوعان :

- متدارك العروضيين : وتفعيلتاه المستعملتان هما (فاعلن) السالمة من الزحاف و (فعلن) المخبونة ، وهذا البحر مفقود في الشعر لا نجد له أمثلة إلا في كتب العروض .

- متدارك الشعراء : وهذا البحر مبني على التفعيلتين (فعلن) و(فعْلن).[2]

إذا تأملنا البيت المشهور :

يا ليلُ الصبُّ متى غده أقيام الساعة موعدهُ

0111/0111/01/01/01/01 0111/0111/01/01/0111

فإننا نرى أنه لا يمكن أن نقننه بمراعاة قواعد الجوار ، ولكننا نلاحظ أن بيت المتدارك لا يحتوي إلا على أقطار ثنائية أو رباعية ، وهذه الخاصية تميز هذا البحر عن غيره .

قاعدة :" كل بيت لا يحتوي إلا على أقطار ثنائية متجاورة مثنى مثنى أو رباعية هو من المتدارك ، وتقنين وحداته خاضع لوزنه"[3]

وبهذا يكون تحليل بيت المتدارك كالآتي : بعد كل أربعة حروف نضع علامة نهاية التفعيلة .[4]

مثال : **حيتكَ معطرة النفس نفحاتُ الفتحِ بأندلس**

(0101)(0111)(0111)(0111) (0111)(0101)(0111)(0111)

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص195

[2] مصطفى حركات ، نظريتي في تقطيع الشعر ، ص 67

[3] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 91

[4] مصطفى حركات ، نظريتي في تقطيع الشعر ، ص 70

فعْلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعْلن فعلن فعلن

تقطيع الشعر الحر :

ويقصد به شعر التفعيلة ، وقد استنتج له المؤلف الخصائص الآتية:

أ – البيت في الشعر الحر مكون من شطر واحد .

ب- لا ينتهي البيت حتما بالقافية .

ج – لا يحتوي البيت على عدد ثابت من التفاعيل .

د – تتكرر في أبيات القصيدة تفعيلة واحدة .

هـ - الزحافات في الشعر الحر شبيهة بالزحافات في الشعر التقليدي وهي اختيارية

و – العلل في الشعر الحر تأتي في نهاية البيت وهي غير لازمة.[1]

وسنفصل في الفصل القادم الخطوات المتبعة لتقطيع الشعر الحر تبعا لخصوصيته واحتوائه على بعض الظواهر التي لا نجدها في الشعر العمودي كالتدوير وغلبة البحور الساذجة .

وقد أفرد المؤلف بابا يلخص فيه طريقة التقطيع دون تحليل وتعليل نظري :

1- إلمام الدارس بالمفاهيم الأولية للعروض : الساكن والمتحرك ، السبب والوتد ، التفاعيل ، مبدأ الزحاف والعلة ....

2- تحديد السواكن والمتحركات

3- تحديد الأقطار

4- تقنين الأقطار حسب الجدول السابق

5- مراعاة قواعد جوار الأسباب والأوتاد

6- تحديد التفاعيل

7- الوتد المفروق : إذا رأينا داخل البيت أن قاعدة تجاور الأسباب لا يمكنها أن تطبق فإننا ندخل الوتد المفروق ، ويحدث هذا غالبا في حالتين :

- تتجاور ثلاثة أقطار ثنائية 01/01/01 .
- يتجاور قطران ثلاثيان حُلل ما قبلهما وبعدهما سبب .

8- المتدارك : إذا كان البيت تكرارا لإحدى الوحدات 01 01 أو 0111 فإننا في

بحر المتدارك ويكون تقطيعه حسب وزنه المعروف .[2]

---

[1] مصطفى حركات نظريتي في تقطيع الشعر ، ص84

[2] مصطفى حركات نظريتي في تقطيع الشعر ، ص 117

التقطيع وبرمجته الإعلامية :

في سنة 1988 تمكن مصطفى حركات من إنجاز برنامج التقطيع الآلي بالحاسوب بمساعدة أحد مهندسي شركة العالمية في الكويت ، بحيث يتم طباعة البيت ويقوم الحاسوب باستخراج البحر وتحديد الزحافات والعلل ، يقول : " لقد أحصينا كل الإمكانيات ، ودرسنا كل أعاريض الشعر ، وكل ما يمكن أن يجرى عليها من زحافات فلم نجد أي سلسلة لا يمكن أن تحلل بواسطة هذه القواعد ، ولم نجد أي سلسلة تقبل أكثر من تحليل ... وفي كل الحالات كانت النتائج إيجابية ، دقيقة ، شاملة ."[1]

ويمكن ببعض من الجهد من المبرمج تحويل قواعد التقطيع إلى أوامر يضمها برنامج إعلامي واحد ، ولإيضاح طريقة العمل لنتأمل المثال الآتي :

بإمكاننا إن نصنف كل الأوزان أي سلاسل السواكن والمتحركات التي نأخذها من الأبيات الشعرية الممكنة إلى ستة عشر صنفا هي البحور ، فمثلا صنف البسيط مكون من السلسلة :

01101011010110110101101010110101101011010110101

ثم السلسلة :

01101011010110110101101010110101101011010110101

التي تقابل :

متفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

وهي تختلف عن الأولى بزحاف التفعيلة الأولى وحدها (إدخال الخبن) ، ثم السلسلة التي تزاحف فيها التفعيلة الثانية وحدها (حيث فاعلن تصبح فعلن) ثم السلسلة التي تزاحف فيها التفعيلة الأولى والثانية ...الخ

وبعد إحصاء هذه السلاسل بالنسبة للبسيط الأول نجري العملية بالنسبة للبسيط الثاني ثم لمجزوءاته .

بعد إحصاء السلاسل الوزنية للبسيط حسب جميع أضربه ندرج في حاسوبنا قاعدة تعلم الحاسوب بأنه إذا وجد إحدى هذه السلاسل فإنه ينسب الوزن إلى البسيط ، ولكن اكتشاف البحر لا يكفي لتحليل بيت ، يلزمنا على الأقل أن نحدد تفاعيل البيت.

لنفرض أن لدينا البيت :

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعا أيها الرجل

01110110101011101101010111011010101110110

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص206

وأن حاسوبنا اكتشف أنه من البسيط ، فكيف نجعله يقسم البيت إلى تفاعيل ؟

الذي يتبادر إلى الذهن هو أننا نقول له : التفعيلة الأولى سباعية والثانية خماسية ، وأن نضع القواعد :

1- بعد كل سبعة حروف ضع علامة نهاية التفعيلة في الأول

2- ثم بعد كل خمسة حروف علامة نهاية التفعيلة

3- كرر العمليتين حتى نهاية الشطر

4- عامل الشطر الثاني مثل الأول

هذه القواعد غير صالحة لأن عدد حروف التفاعيل يتغير ، وحاسوبنا سيحلل التفاعيل كما هي :

في الشطر الأول : 011/1011010/10111/0110101

وفي الشطر الثاني : 01/1101101/01011/1011011

وهذا العمل الإعلامي خاطئ لأن الرأي القائل بثبات عدد الحروف في البيت خاطئ ، لكن إذا تذكرت أن عدد المقاطع ثابت في البسيط ، وأن عدد المقاطع يساوي عدد المتحركات ، فإنه بإمكاننا أن نضع القواعد الآتية :

1- ضع نهاية علامة تفعيلة أولى بعد الساكن الذي يتلو المتحرك الرابع .

2- ضع علامة نهاية تفعيلة ثانية بعد الساكن الذي يتلو المتحرك السابع .

3- ضع علامة نهاية تفعيلة ثالثة بعد الساكن الذي يتلو المتحرك الحادي عشر

في هذه الحالة فإن الحاسوب سيعد المتحركات في الشطر كما يلي :

0 1 1 0 1 1 0 1 /0 1 1 1 /0 1 1 0 1 0 1 /01 1 0 1 0 1 /0 1 1 1 0 1

1 2 3 4 5/ 6 7 8 / 9 10 11 / 12 13 14 15

ويضع التفاعيل كما توضحه علامات الفصل . ويجب أن نلاحظ هنا كيف أن مفهوما قويا مثل مفهوم ثبات عدد المقاطع مكننا من إعطاء قواعد إعلامية بسيطة ، وهذه ظاهرة عامة تخص الميادين التي يستعملها الحاسوب .[1]

لم يتمكن أحد – فيما نرى – من إحكام نظرية تساعد على تبسيط التقطيع الشعري ، وهذا لا ينفي محاولة بعض الباحثين مثل المستشرق (فايل) الذي عمل على إدخال النبر بصفة قسرية على الشعر العربي ولم يستقم له الأمر في النهاية ، أو محاولة طارق الكاتب باستعمال الأرقام الثنائية ، والتي اتضح أنها تعبير معقد لمفهوم بسيط هو ثبات عدد المقاطع في بعض البحور العربية . وقد حقق (مصطفى حركات) الطموح الذي كان يسعى إليه (طارق الكاتب) ولم يتمكن من تحقيقه حين قال: "إن استعمال الحسّابة الإلكترونية لهذه الأبيات هي أول محاولة

[1] مصطفى حركات ، نظريتي في تقطيع الشعر ، من ص131 إلى 133

من نوعها وآمل أن تتمكن من إعداد برامج كاملة إلى كافة الجداول الثلاثة والعشرين لوازين الشعر العربي ."[1]

لذلك فإن نظرية تقطيع الشعر لمصطفى حركات يمكن أن نعدها سابقة في هذا المجال لما تحتويه من تناسق وتكامل وانسجام مع نظرية الخليل ، ولا تحتاج إلا للتعميم و الاستعمال .

ثانيا : الدوائر العروضية :

تمثّل الدوائر العروضية جزءا هاما من النظام الكامل الذي اكتشفه الخليل ، وشاهدا على متانة هذا النظام وترابط أجزائه ، إلا أن بعض الباحثين منذ أمد بعيد أنكروا هذا الجزء من النظرية ، وحجتهم بُعد التقعيد عن الواقع الشعري ، فلا وجود لمثمن المديد في شعر العرب ، ولا لمسدس الهزج ، ولم يُرو لشاعر نظمٌ في السريع يحمل (مفعولات) ، رغم أن الخليل قدّم مجموعة القواعد الإجرائية التي تربط التنظير في الدائرة بالواقع في الشعر ، يقول إبراهيم أنيس :" والغريب في أمر الخليل ومن نحا نحوه أنهم افترضوا للأوزان أصولا تطورت أو تغيرت حتى صارت إلى ما روي فعلا في الأشعار "[2] . فيما يرى البعض الآخر أنها محض صدفة كحازم القرطاجني الذي يعتقد " أن هذه الإنفكاكات التي لهذه الأعاريض من الدوائر أمور عارضة ... لذلك لم يقل بها كثير من العروضيين ، ومن أوردها فإنما أوردها على أنها ملحة عرضية لحقت الأوزان اتفاقا "[3]

ولم يكن عمل القدماء على الدوائر يستحق الذكر ، فقد انصب أغلب اهتمامهم في تغيير بعض المصطلحات ، ولا يتجلى الاختلاف بين دوائر القدماء والدوائر في عصرنا إلا في رمز الساكن والمتحرك ، فقد كان يرمز للسكون عندهم بالألف الممالة ويرمز للمتحرك بالدائرة الصغيرة .

ومن محاولات التجديد والإضافة عند القدماء والتي نرى فيها بعض الجدية والفائدة محاولة ابن عبد ربه الأندلسي في كتابه العقد الفريد ، والذي أضاف على دوائر الخليل علامات على مواقع الزحاف وضوابطه ، يقول في أرجوزته :[4]

فما لها من الخطوط البائنة دلائل على الحروف الساكنة
والحلقات المتجوفات علامة للمتحركات
والنقط التي على الخطوط علامة تعد للسقوط
والحلق التي عليها ينقط تسكن أحيانا وحينا تسقط
والنقط التي بأجواف الحلق لمبدأ الشطور منها يخترق

---

[1] محمد طارق الكاتب ، موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ، البصرة ، العراق ، ط1 ،1971 ، ص 215

[2] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 63

[3] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 232

[4] ابن عبد ربه الأندلسي ، العقد الفريد ، شرح: أحمد أمين ، مطبعة لجنة التأليف ، القاهرة ، 1946 ، ج5 ، ص 438

والنقطتان موضع التعاقب ومثل ذاك موضع التراقب

أما عند المحدثين فتعد محاولة (طارق الكاتب) من أهم المحاولات التي تميزت بالجرأة ، فهو يقترح أن تجمع كل البحور في دائرة واحدة سماها : دائرة الوحدة ، وهو عمل خضع لعديد الدراسات واتفق أغلبها على صعوبته وعدم جدواه ، وقلة التنسيق بين أجزائه .

ويعتقد (مصطفى حركات) أن مفهوم الدوائر العروضية " لم يُدرس دراسة كافية سواء من ناحية تعريفه النظري وخواصه الشكلية أو من ناحية ارتباطه بالواقع "[1] ، فكانت جهوده في هذا الميدان موجهة إلى هاتين الناحيتين ، وتوّجت في النهاية باختراع نظرية الدائرة العروضية سنة 1978 وأرفقها ببرهان رياضي ، كما تمكن من اكتشاف دوائر عروضية جديدة تضم ما هو مستعمل من الأوزان وتهمل ما دون ذلك ، وسنفصل فيها القول في موضعه .

وتكمن أهمية الدوائر حسب رأيه في احتوائها على الميزتين الآتيتين :

- أنها تظهر لنا أن أوزان الشعر العربي لم تأت إلى الوجود بصفة عشوائية ، وإنما هي داخلة في نظام عام هو النظام الدائري .
- أنها طريقة تعليمية جذابة لمعرفة الأوزان تغنينا عن الحفظ وتمكننا من استنتاج أوزان البحور وتذكرها في حالة النسيان .[2]

إن تخصص المؤلف في مادة الرياضيات واهتمامه باللسانيات ، جعله ينظر لبعض المفاهيم العروضية ومنها مفهوم الدائرة نظرة مختلفة يتجلى فيها امتزاج اللغة بالرياضيات ، وهو ما ارتكز عليه في بناء نظريته للدوائر ، ولعل هذا ما يوضحه تعريفه للدائرة العروضية : " الدائرة العروضية مفهوم لغوي إيقاعي لا علاقة له البتة بالمفهوم الرياضي للدائرة التي هي مجموعة من النقط تبعد عن نقطة تسمى المركز بعدا ثابتا"[3] ، إنما المقصود هو العلاقة الدورانية حيث " نقول عن سلسلتين ق ، ك أنهما مرتبطتان بعلاقة دورانية إذا وجدت سلسلتان أ ، ب بحيث يكون لدينا : ق= أب ،

ك= ب أ ، نرمز للعلاقة الدورانية بالرمز : د ونكتب : ق د ك عندما تكون ق ك مرتبطتين بهذه العلاقة . إذا كان لدينا ق د ك فإننا نقول إن ك ناتجة عن ق بواسطة التبديل الدوراني."[4] ومنه : " الدائرة العروضية لسلسلة ق هي مجموعة السلاسل التي تنتج عن ق بواسطة التبديل الدوراني . سنرمز لدائرة ق الرمز: **د (ق)** مثال : د (وس س) = { وس س، س س و ، س و س }.[5]

---

[1] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 129

[2] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص 17

[3] مصطفى حركات ، المعجم الحديث للوزن والإيقاع ، دار الآفاق ، الجزائر ، 2008 ص 54

[4] مصطفى حركات ، المعجم ، ص 54

[5] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 132

ويبدأ بالتمهيد لهذه النظرية بتوضيح بعض القواعد التي تخضع لها دوائر الخليل بصفة ضمنية وهي :

أ- التبديل الدوراني يجري على مستوى الأسباب والأوتاد : أي أن الفك ينطلق من أوائل الأسباب والأوتاد ، ولا يجوز أن يجري انطلاقا من ثاني الوتد مثلا ، وهذا يعني أن التدوير خاص بسلاسل الأسباب والأوتاد .

ب- التبديل الدوراني ينطبق على التفاعيل : إن تصنيف التفاعيل إلى أصول وفروع تنتج عن الأصول بواسطة تبديل دوراني معناه أن التفاعيل مصنفة إلى دوائر أربعة (بعدد التفاعيل الأصول) .

ت- التبديل الدوراني ينطبق على أوزان نماذج البحور : أي لا ينطبق على الأوزان التي دخلتها الزحافات والعلل ، وبصفة خاصة لا يدخل على الأشكال المجزوءة .

ث- التبديل الدوراني يسبق كل التحويلات : يعني أننا عندما نريد أن ننتج وزنا معينا فإننا نبدأ دائما بالتبديل الدوراني . مثال :

لإنتاج وزن مخلع البسيط : مستفعلن فاعلن فعولن

(س س و)(س و)(و س)

تنطلق نظرية الخليل من وزن الطويل : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

(و س)(و س س)(و س)(و س س)

ثم بواسطة التبديل الدوراني ننتج وزن البسيط:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

(س س و)(س و)(س سو)(س و)

ثم بواسطة التجزيء تحذف التفعيلة الأخيرة من الشطر، وأخيرا يُطبق لزوما الخبن والقطع على العروض والضرب ، ولا يجوز عند تطبيق هذه السلسلة من التحويلات تقديم التجزيء أو الخبن والقطع على التبديل الدوراني .[1]

دائرة سلسلة دورية :

لو بحثنا عن عدد عناصر دائرة سلسلة ق لخيل إلينا أن هذا العدد يساوي طول السلسلة ق أي عدد مواقعها، فمثلا (و س س) سلسلة طولها 3 ، وعدد عناصر دائرتها مكون من كل الوحدات التي تنتج عن تبديل دوراني للمواقع الثلاثة ، وهذا العدد هو 3 . إذا كانت ق تحتوي على ن موقع فإنه يظهر لنا أن د (ق) تحتوي على ن عنصر، ولكن إذا تأملنا السلسلة (و س و س) مثلا فإننا نحصل بواسطة التبديلات الدورانية على : و س و س ، س و س و ، و س و س ، س

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 279 280

و س و ويكون لـدينا : د (و س و س) = { و س و س ، س و س و } وهذه الدائرة تحتوي على عنصرين بدلا من أربعة كما كنا نتوقع .

في المثال السابق نلاحـظ أن السلسلة (و س و س) مكونـة من تكرار السلسلة (و س) ونقول عن هذه السلسلة أنها (دورية) والوحدة التي تنتجها تسمى (دورة) ونكتب في هذه الحالة: (و س و س) = (و ي)[2] .

لـو نظرنـا الآن إلـى السلسـلة الدوريـة (و س س ، و س س ، و س س) وبحثنـا عن دائرتها (د) فإننا نجد :

(د) = {و س س ، و س س ، و س س / س س و، س س و ، س س و / س و س ، س و س ، س و س }

ويمكن أن نكتب : د (و س س)^3 = {(و س س)^3 ، (س س و)^3 ، (و س و)^3 }

ونلاحظ أن :

أ- كل عناصر الدائرة سلسلة دورية .

ب-الدورات مكررة في كل سلسلة ثلاث مرات .

ج - الدورات مرتبطة بعلاقة دورانية .

د - عدد عناصر (د) هو طول الدائرة .

نظرية الدائرة العروضية :

إذا كانت ق سلسلة دورية دورتها ر بحيث : ق = رررررر....= ر^{ن} ، فإن :

1- دائرة ق مكونة من سلاسل دورية .
2- الدورات مكررة في كل سلسلة تنتمي إلى د (ق) ن مرة .
3- الدورات ناتجة عن ر بواسطة تبديل دوراني .
4- عدد عناصر الدائرة يساوي عدد مواقع ر [1] .

البرهان الرياضي :

برهن المؤلف على الفرضية التي أنشأها والتي مفادها أن العلاقة الدورانية هي علاقة تكافؤ : " لكي نثبت أنها انعكاسية يكفي أن ندخل مفهوم السلسلة الفارغة ، هذه السلسلة التي نرمز لها بالرمز : (ف) لا تحتوي على أي عنصر ، وهي سلسلة حيادية بالنسبة لعملية الإضافة أي أن :

ف ق = ق ف = ق من أجل كل ق ، أو ق = ف ق ، ق = ق ف

مما يثبت أن كل سلسلة ق تكافئ نفسها ، ومنه فإن العلاقة انعكاسية .[2]

---

[1] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 133 134

[2] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 144

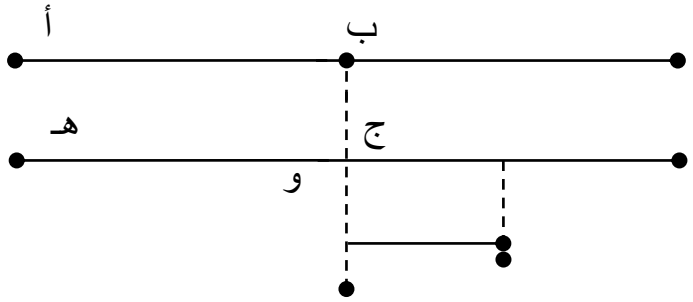
ونذكّر أن العلاقة الانعكاسية هي علاقة ثنائية على مجموعة ما ، حيث كل عنصر مرتبط بنفسه في إطار هذه العلاقة ، مثال : تكون العلاقة انعكاسية على المجموعة س عندما يكون ص له علاقة بـ ص .

ولإثبات أن العلاقة د متعدية يقول : إذا كانت لدينا أربع سلاسل أ ب ج هـ بحيث :

- ب أ = ج هـ
- وطول ج أصغر من طول ب

فإنه توجد سلسلة و بحيث : ب = ج و ، هـ = و أ

والمخطط الآتي يبين صحة هذه القضية :



لنفترض الآن أن لدينا ثلاث سلاسل ق ، ك ، ل بحيث :

ق =أ ب ، ك = ب أ من جهة . أي أن : ق د ك

و ك = ج هـ ، ل = هـ ج من جهة أخرى . أي أن: ك د ل

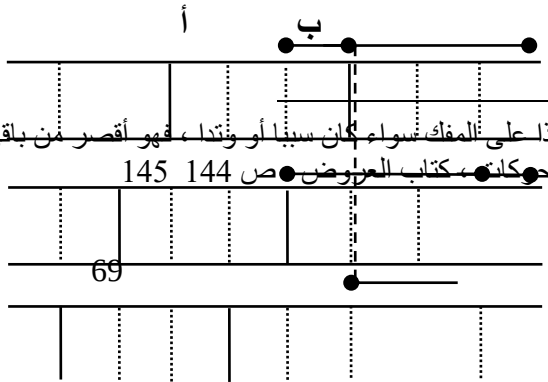
المساواة ك = ب أ = ج هـ تثبت لنا أنه توجد سلسلة و بحيث :

ب = ج و هـ = و أ ، وذلك بفرض طول ج أصغر من طول ب [1]

ومنه فإن ق = أ ب = (أ ج)(و) ، ل = هـ ج = (و)(أ هـ)

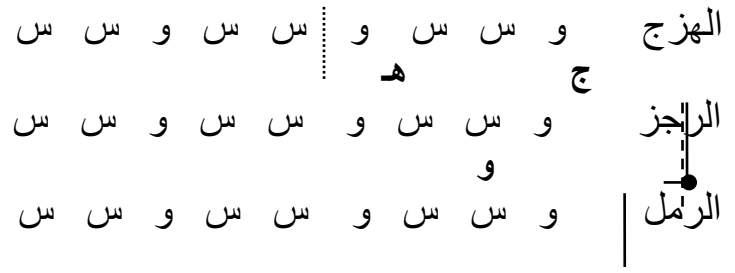
مما يثبت أن ق د ل [2].

ينجلي الأمر أكثر إذا أرفقنا بهذا التقعيد ما يقابله على الدائرة ، ولتكن دائرة المجتلب التي رأسها الهزج ، وزيادة في التوضيح سنفك الارتباط الدائري ونجعلها خطا مستقيما مع العودة إلى البداية عند انتهاء القراءة ، ولأن التفعيلات ستتغير سنحاول التركيز على مستوى الأسباب والأوتاد .



[1] ينطبق هذا على المفك سواء كان سببا أو وتدا ، فهو أقصر من باقي مكونات التفعيلة : مس أقصر من تفعلن

[2] مصطفى حركات ، كتاب العروض ص 144 145



ب = ج و

هـ = و أ

تنطبق هذه التركيبة على جميع الأوزان ، كما أنها آلية رياضية مثالية لفك الأوزان من سائر الدوائر ، والتنظير الرياضي لها يعد سابقة رغم مضي أكثر من اثني عشر قرنا على وجود العروض .

ونمضي الآن إلى البرهان على " أن الدائرة العروضية هي صنف تكافؤ ق حسب العلاقة الدائرية د "[1] ، بإضاءة مفهوم صنف التكافؤ : وهو علاقة تقسم مجموعة إلى عدد من المجموعات الجزئية حيث يصير كل عنصر من المجموعة الأصلية عنصرا من مجموعة جزئية واحدة بالتحديد ، أي لا يمكن أن ينتمي إلى مجموعتين جزئيتين اثنتين في نفس الوقت.

وللتبسيط نسوق المثال الآتي : ج هي مجموعة الأعداد الطبيعية من 1 إلى 20 التي يمكن أن نقسمها إلى مجموعتين جزئيتين ، إحداهما تمثل الأعداد الفردية : (1 ، 3 ، 5 ...) والثانية تمثل الأعداد الزوجية : (2 ، 4 ، 6 ...) فكل من عناصر المجموعتين ينتمي إلى المجموعة ج ولكنه لا ينتمي إلى المجموعة الجزئية الأخرى ، ويعد عنصران من مجموعة متكافئين إذا وفقط إذا انتميا إلى نفس المجموعة الجزئية .

يقول :" إذا كانت ق ك سلسلتين و ن عددا طبيعيا ، فإن لدينا التكافؤ :

ق د ك == ق^{ن} د ك^{ن} حيث د هي العلاقة الدائرية

البرهان : لنفرض أن ق د ك ، توجد إذن سلسلتان أ ، ب بحيث :

ق = أ ب ، ك = ب أ

ومنه : ق^{ن} = (أ ب)^{ن} = أ(ب أ)$^{ن-1}$ ب =

ك^{ن} = (ب أ)^{ن} = (ب أ)$^{ن-1}$ ب أ

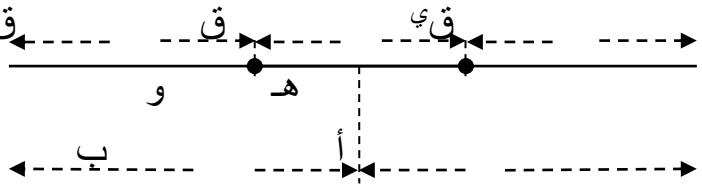
إذا وضعنا : س = (ب أ)$^{ن-1}$ ب فإننا نحصل على :

ق^{ن} =أ س ، ك^{ن} = س أ أي : ق^{ن} د ك^{ن}

لنفرض الآن أن ق^{ن} د ك^{ن} أي ق^{ن} = أ ب ، ك^{ن} = ب أ

[1] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 145

المخطط الآتي



يبين لنا أنه يوجد عدد طبيعي ي محصور بين 1 و ن ، والسلسلتان : هـ ، و تحققان ما يلي : أ = قي هـ ، ب = و قن- ي – 1 ، ق = هـ و

يمكننا أن نكتب :

كن = ب أ = و قن- ي – 1 قي هـ = و قن-1 هـ = و(هـ و)ن-1 هـ = و هـ)ن

ومنه : ك = و هـ

وبالمقارنة مع ق = هـ و ، نرى أن ق د ك [1]

الدوائر العروضية الجديدة لـ (مصطفى حركات) :

ذكرنا في موضع سابق أن جهود حركات في مجال الدائرة العروضية اتجهت إلى اتجاهين ، أولهما اكتشاف نظرية الدائرة العروضية ، والآخر هو اكتشاف دوائر جديدة . والحق أن فكرة ابتكار دوائر جديدة تعرضت على الدوام للنقد القوي ، وبخاصة في العصر الحديث . والأساس الذي بنى عليه حركات هذا الاكتشاف هو مراعاة الواقع الشعري الذي يفرضه الشعراء بنظمهم على أوزان أو أضرب دون الأخرى من جهة ، وإمكانية إخضاع هذه الأضرب إلى العلاقة الدورانية ، رغم انتسابها إلى دوائر خليلية مختلفة من جهة أخرى .

وللوصول إلى ضبط مفهوم الواقع الشعري أو التحقيق كما يسميه ، قام المؤلف بجهد كبير في استقراء الأوزان التي اختارها فحول الشعراء ، وأنجز العديد من الإحصائيات والنسب .

ويبدأ بالسؤال : " هل العلاقة الدورانية التي تسيّر النماذج النظرية موجودة على مستوى النموذج الفعلي للبيت ؟ ... للإجابة عن هذا السؤال يمكننا أن ننظر إلى جميع أضرب الشعر وأن نبحث عن العناصر المتكافئة دائريا ، ولكن أضرب الشعر لا تختلف أحيانا إلا بواسطة حرف وأحيانا بواسطة حركة ... كما أننا سنهمل كل الأشكال غير المستعملة سواء كانت بحورا غير مستعملة أو أصولا لا تستعمل إلا مجزوءة "[2] :

أ- دائرة الطويل : (و س وس س)[4] تحتوي على بحر مستعمل واحد هو البسيط التام (س س و س ب)

[1] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 146

[2] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص 145

ب-دائرة الوافر : (و سَ س)^6 تحتوي على الكامل (سَ س و)^6

ج -دائرة مجزوء الوافر : (و سَ س)^4 تحتوي على مجزوء الوافر (س سَ و)^4

د- الرجز : (س س و)^6 التام والرمل التام (س و س)^6 ينتميان إلى دائرة واحدة

هـ - دائرة الهزج : (و س س)^4 تحتوي على الرجز المجزوء والرمل المجزوء

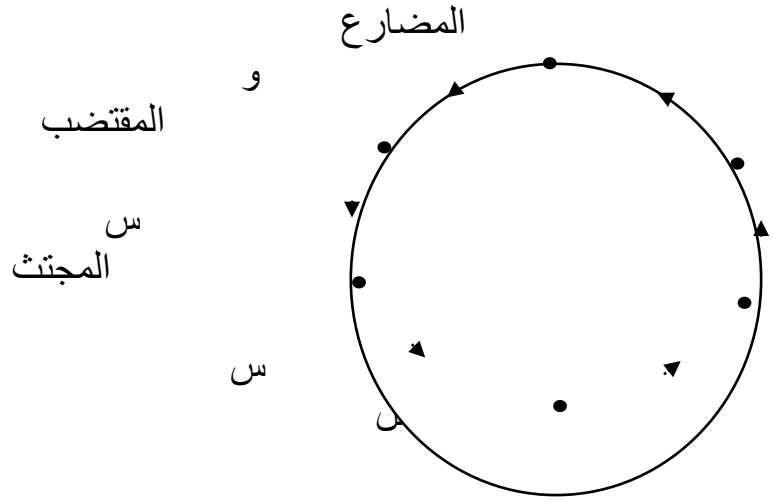
و- دائرة المنسرح التام : تحتوي على الخفيف التام

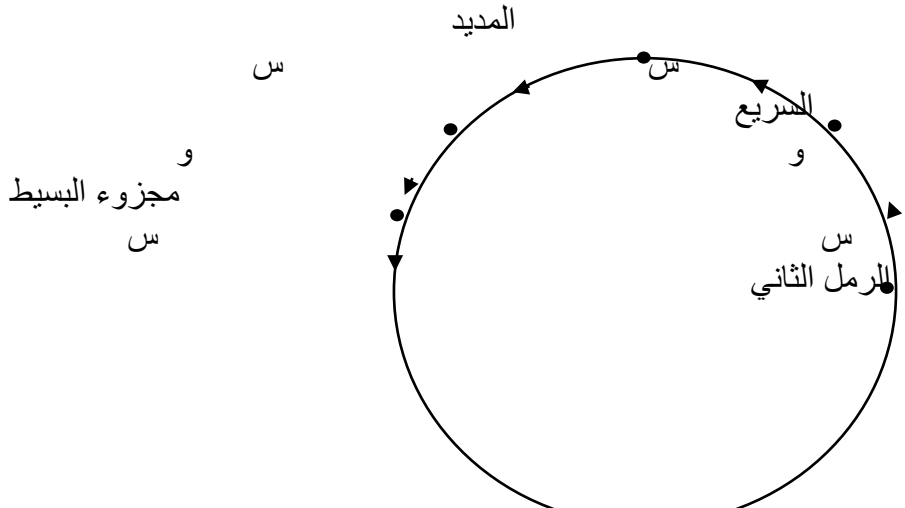
ز- المتقارب وحده في دائرته

ح- والمتدارك أيضا وحده في دائرته

ط- دائرة المضارع : ((و س س)(س س))^2 تحتوي على المقتضب والمجتث ومجزوء المنسرح ومجزوء الخفيف .

ي- دائرة المديد : ((س و س)(س و)(س و س))^2 تحتوي على مجزوء البسيط والسريع ((س و س)(س و)(س و س))^2





إن ابتكار دوائر عروضية جديدة متعلقة بالواقع الشعري هو عمل مميز حقا ، وهي نظرة لم يسبقه إليها أحد ، إلا أن بالإمكان مناقشة هذه الدوائر بالنقاط الآتية :

1- الفصل بين المتقارب والمتدارك ، وهو امتداد لنظرة المؤلف للتفعيلة فاعلن ، وقد سبق وأن اشرنا إلى ذلك في باب التقطيع ، وحجته في ذلك أنها لم ترد بهذا الشكل في أي شعر ، وإنما ترد دائما على أحد الشكلين : فعِلن (سَس) أو فعْلن (س س) بإضمار السبب الثقيل ، وأن تفاعيل المتدارك تشبه إلى حد كبير تفاعيل الكامل التي أصابها الحذذ (حذف الوتد في نهاية التفعيلة) .[1] ولكن هذا القول يناقض رأيه عند حديثه عن مفهوم التعليم MARQUAGE حين يقول : " سنختار الوتد كعنصر معلم ونقول إن الوتد يعلم التفعيلة ، وهذا التعليم إما أولي وإما وسطي وإما نهائي "[2] ومثّل للتعليم النهائي بـ فاعلن التي ترد في البسيط والمديد ، ولا نعلم الفرق بينها وبين فاعلن المتدارك ، كما أن إدخال السبب الثقيل على بنية هذه التفعيلة يخل بالنظام الدائري في الدائرة الخامسة ، على الرغم من أن الخليل عد المتدارك شاذا ، لذلك جعله المؤلف في دائرة لوحده .

2- لا وجود لمجزوء المنسرح - فيما نعلم – بل هناك المنهوك ، لأن للمنسرح ثلاثة أعاريض وأربعة أضرب : العروض التامة الصحيحة ، والمطوية ، والمنهوكة الموقوفة (مفعولاتْ) والمنهوكة المكسوفة (مفعولن) .

3- لم يدرج في دوائره بعض الأضرب المستعملة الأخرى كمجزوء المتقارب ومجزوء السريع .

4- حدد المؤلف من قبل أربع قواعد ضمنية بنى عليها الخليل دوائره [3] ولم يأخذ باثنتين منها : القاعدة الثالثة التي تقول إن التبديل الدوراني ينطبق على نماذج البحور (سالمة من الزحاف والعلة) ، والرابعة التي تنص على أن التبديل الدوراني يسبق جميع التحويلات ، أي عندما نريد أن ننتج وزنا معينا فإننا نبدأ دائما بالتبديل الدوراني ، وهذا يذكرنا بأن النموذج هو الأصل والضرب هو الفرع.

---

[1] مصطفى حركات ، نظريتي في تقطيع الشعر ، ص 67

[2] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 56

[3] م ن ، ص 130

5- تتعلق هذه النقطة بقضية المصطلح ، فقد سمّى المؤلف : مجزوء الخفيف ، مجزوء الرجز ... وهذا إقرار بأن هذه المجزوءات إنما هي متفرعة عن بحور أصول ، وكان بالإمكان إعطاء أسماء أخرى لها .

يكمن التميّز في هذه النظرية باقترابها الواضح من الكمال والتناسق مقارنة بكل المحاولات التي طرقت الدوائر ، وبخاصة إذا علمنا أن الفكرة انطلقت من تطبيق مبدأ التبديل الدوراني على أوزان من فئات متباينة ، بعد أن اقتصرت عند الخليل على بحور الدائرة الواحدة ، ونعتقد أن هذا العمل إنما ينبع من النظر إلى مفهوم الدوائر من زاوية لم يصل إليها الباحثون من قبل ، بل أن أغلبهم لا يعتد بها ، في حين أن حركات أثبت أن لها ارتباطا وثيقا بالواقع الشعري .

ثالثا : نقد حركات لسابقيه :

ناقش مصطفى حركات أطروحة دكتوراه الدولة سنة 1984 والتي كان عنوانها : النموذج الخليلي وسط النظريات ، وقام فيها بدراسة وتحليل " كل النظريات العروضية الخاصة بالشعر العربي ، القديمة منها والحديثة ... كنظرية الخليل ونظرية الجوهري ، نظرية القرطاجني ، أعمال المستشرقين مثل الألماني فايل والفرنسي ستانسلاس قويار ، أعمال الكاتب وأبو ديب وغيرهم "[1] وتفرقت هذه الدراسات في كتبه فيما بعد ، وقد استعرضنا في فصل سابق أهم هذه النظريات ، وسنهتم الآن بنقد المؤلف لها ، والأسس العلمية التي بنى عليها هذا النقد .

1- الجوهري :

أ- عرفنا أن الجوهري لا يعتمد على الدوائر في تصنيف البحور ، وإنما يستند إلى مبدأ التركيب بين التفاعيل ، وصنفها إلى : بسيطة أي تتكون من تواتر تفعيلة واحدة ، ومركبة وهي ما تركب من تفعيلتين " فالبسيط (مستفعلن فاعلن) يقع بين الرجز (مستفعلن) والمتدارك (فاعلن) وكل ما تركب من مستفعلن وفاعلن هو من البسيط ، فالسريع الذي وزنه (مستفعلن مستفعلن فاعلن) هو إذن ضرب من البسيط وفي الرأي نفي لخطية الوزن وللزمان الذي تؤدى خلاله السواكن والمتحركات ، ووحدات الوزن مثل الوحدات الصوتية التي تكون اللغة ، فكما نميز بين (مسح) و(سمح) على مستوى الحروف و (إن عيسى يضرب موسى) و (إن موسى يضرب عيسى) على مستوى الكلمات يلزمنا أن نفرق بين تفعيلتين مثل (مستفعلن) و (مفعولات) وبين وزنين مثل (فاعلاتن مستفع لن) و(مستفع لن فاعلاتن).[2] وهذا ما نشهده في إدخال المنسرح في الرجز ، والمساواة بين (مفعولات) و(مستفعلن) ، وفي هذا تكلف كبير ، وكذلك في عدّ المجتث (مستفع لن فاعلاتن) من مجزوء الخفيف (فاعلاتن مستفع لن) .[3]

---

[1] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 08

[2] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص 183

[3] م ن ، ص ن

ب - ومن جهة أخرى فإن الجوهري لم يميّز بين الزحاف والعلة وسمى كل التغيرات اللازمة وغير اللازمة زحافا ، وهذا التبسيط سيئ جدا لأن النظرية في حاجة لمعرفة ما هو اختياري من التغيرات وما هو إجباري ، ولكل صنف من صنفي التحويل وظيفة أبرزها العروض الخليلي ، فالعلة تحدد نموذج القصيدة والزحاف داخلي مهمته تسهيل النظم .[1]

والحقيقة أن كل التعليقات السابقة في محلها ، فما الفائدة من تغيير الوحدات الإيقاعية للبحر بإقحام أوزان أخرى تختلف عنه في تركيب هذه الوحدات ؟ كما أن المساواة بين الزحاف والعلة أمر خاطئ لأن لكل منهما خصائصه ومواضعه...وعلى كل حال ، كل متخصص يدرك أن نظرية الجوهري لم ترق إلى مستوى عمل الخليل .

2- حازم القرطاجني :

يرى حركات أن حازما جاء " بتغييرات كثيرة على مختلف المستويات ، ويأتي بتحليل شخصي يتسم بعضه بالعبقرية ، ويحتوي بعضه على أخطاء منهجية سنوضحها."[2]

أ- من بين ما قال به حازم أن السبب الخفيف والوتد المجموع يظهران في كل موقع من التفعيلة ، وأن السبب الثقيل والوتد المفروق لا يظهران في آخر التفعيلة [3] ، وبما أن هذه الفرضية لا تنطبق على مفعولات فإن القرطاجني أقصى هذه التفعيلة من نظام تفاعيله وعوضها في البحور التي تظهر فيها بتفعيلة أخرى كما سنرى "[4]

والسبب في ذلك هو أن حازما قرر بأن التفاعيل يلزم أن تنتهي بساكن لأن الوحدات العروضية مثل جمل الكلام تنتهي بحرف ساكن ، وهذه الفرضية غير صحيحة لأننا حتى لو أقصينا (مفعولات) من النظام العروضي ، فإننا نبقى نتوقف على متحرك في (فعول) المحذوفة الخامس ، وفي (مفاعيل) المحذوفة السابع. والتوقف على المتحرك أو الساكن من ميدان التأدية وليس من ميدان النموذج ، ويلزم إذن النظر إلى التفاعيل على مستوى جميع أشكالها سواء كانت على شكلها السالم أو المزاحف .[5]

واحتج (حركات) بكثرة انتهاء التفاعيل بالساكن كما في (فاعلاتن) الذي يسقط ثانيه مرارا ويثبت آخره غالبا ، حتى وإن كان يحذف جوازا ، على عكس ما نرى في الهزج أين يميل الشعراء إلى كفّ (مفاعيلن) بنسبة كبيرة ، وبدلا من ذلك اقترح فرضية تصحح ما جاء به حازم وهي : " لا تنتهي التفعيلة بمتحركين

---

[1] م ن ، ص 184
[2] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 302
[3] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 236
[4] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 303
[5] م ن ، ص ن

"[1] فجميع التفاعيل في شكلها السالم تنتهي بساكن أو متحرك واحد ، " والأشكال الوحيدة المزاحفة التي بإمكانها أن تنتهي بمتحركين هي :

- (مفاعل) الناتجة عن (مفاعيلن) بحذف الخامس والسابع ، وهذا غير جائز .
- (مستفع ل) الناتجة عن (مستفع لن) بحذف السابع ، ولكن تقطيعنا لآلاف الأبيات من الخفيف والمجتث جعلنا نجزم بأن هذا النوع من الزحاف غير وارد وإن أجازه العروضيون "[2]

ب- تحدث حازم عن مخلع البسيط وعده وزنا بذاته وسماه اللاحق ، وتفعيلاته :

مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن

0101101010110101 0101101010110101

ووزنه عند الخليل :

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

01011011010110101 01011011010110101

ولتطابق الوزنين كما يرى (حركات) " يلزم دخول الخبن (أي حذف الثاني الساكن) على مستفعلن الثانية "[3]

ج- أما وزن المتدارك حسب حازم فلا يبنى عل (فاعلن) وإنما هو :

متفاع لتن متفاع لتن متفاع لتن متفاع لتن

0111011101110111 0111011101110111

(سَ وَ و) (سَ وَ و) (سَ وَ و) (سَ وَ و)

وفي هذا التقطيع "عيب أساسي وهو أن أصغر جزء يتكرر في البيت هو فعلن (0111) وليس متفاع لتن ، ومن اللازم أن تكون الوحدة المكونة للبحر الساذج هي أصغر قطعة تتكرر "[4] .

وأثبت ذلك بالرجوع إلى الواقع الشعري ببيت الحصري واستحالة تأويل الزحاف الوارد فيه حسب تجزئة حازم (سَ وَ و) :

يا ليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده [5]

(0111011)(01010101) (01110111)(01010111)

---

[1] م س ، ص 303

[2] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 303

[3] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 303

[4] م ن ، ص ن

[5] م ن ، ص ن

د- أشار (حركات) إلى أن ملاحظات حازم على المستوى الفونولوجي سبقت بعض ملاحظات المستشرقين وذلك دون استعمال مفهوم المقطع اللغوي ، ومنها :

1- الأقطار والأركان : يطلق حازم اسم القطر على متتالية من المتحركات ، فتكون قطرا أصغر (11) أو أوسط (111) أو أكبر (1111) .

2- لم يعرف حازم الركن كما ينبغي إذ اكتفى بالقول : وأقل ما يعد من السواكن ركنا الواحد ثم الاثنان ثم الثلاثة ثم الأربعة .

3- يعتبر حازم أن الساكنين متجاوران إذا فصل بينهما متحرك واحد . وبهذا يكون قد أعطى بواسطة القطر والركن مفهومين قريبين جدا من مفهومي المقطع الطويل والقصير ، واستطاع أن يعبر بهذا على الخصائص الأساسية لتجاور المقاطع في الشعر ."[1]

كان هذا ملخصا للنقد الذي وجهه المؤلف لحازم ، غير أن ذلك لا ينفي إعجابه الواضح بمقاربته العروضية ، فقد أقر الكثير من عناصرها .

3- محمد طارق الكاتب :

بُنيت نظرية الكاتب على اقتران السواكن والمتحركات بالأرقام الثنائية ، ونظام العد في الأرقام الثنائية هو : الصفر : 0 ، الواحد : 1 ، الاثنان : 10 ، الثلاثة : 11 ، الأربعة : 100 ، الخمسة : 101 ، الستة : 110 ، السبعة : 111 ، الثمانية : 1000 ... الخ . وفي الترميز القديم فإن الساكن يكتب : 1 ، والمتحرك : 0 بحيث أن تفعيلة مثل مستفعلن تكتب حسب أشكالها :

مستفعلن	متفعلن	مستعلن	متعلن[2]
1001010	100100	100010	10000
16=2×2×2	16 =4×4	16 = 8×2	16 = 16

يقول المؤلف : " إننا نلاحظ بصفة عجيبة أن هذا العدد ثابت ، مهما كانت الزحافات التي تدخل على (مستفعلن) ... فإنه يشير إلى ثبات عدد المتحركات ، وبالفعل فإن الزحاف الذي يدخل على السبب الخفيف لا يغير المتحرك وإنما يحذف الساكن فقط ."[3] ويظهر هذا الثبات أيضا في عدد المقاطع :

مستفعلن	متفعلن	مستعلن	متعلن[4]
-u--	-u-u	-uu-	-uuu

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 306
[2] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص 192
[3] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص193
[4] م ن ، ص ن

وهذا الثبات معبر عنه بواسطة الأرقام الثنائية بصفة أكثر تعقيدا ، فالرجز الأول الذي يحتوي على 4×6 =24 مقطعا لغويا في جميع الحالات يرفق بيت نوعه الأول بالعدد 16×16×16×16×.....أي(16)[24] أو (2)[24] وهو عدد كبير جدا .

وبالمقابل يعتقد (حركات) أنه " كان من الأليق على الكاتب أن ينسى تماما هذه الأرقام الثنائية لأن ما هو وارد من تجانس بينها وبين بنية الأوزان هو محض صدفة ، فمن الأحسن إذن أن يتعامل الباحث مع البنية الوزنية مباشرة باستعمال خاصية ثبات المقاطع في بعض نماذج القصائد ...وهذا غير ممكن لسببين رئيسيين:

1- الكامل بأنواعه التسعة والوافر والخبب بحور غير مبنية على ثبات عدد المقاطع.

2- عدد كبير من أضرب الشعر مشتركة في عدد المقاطع ، كالطويل الأول والثاني والبسيط الأول ...ولحل هذا المشكل أنشأ الكاتب جداول معقدة مثل الجداول اللوغارتمية يلجأ إليه الباحث عن وزن بيت لاكتشاف البحر ، وفي هذا اعتراف ضمني لفشل الطريقة ."[1]

أما فيما يتعلق بدائرة الوحدة التي تجمع كل البحور فإنها " بدون فائدة ، لأن ما ورد في هذه المخططات الوزنية ليس تعبيرا عن بنية وزنية ما ، وهو لا ينتمي ، لا من قريب ولا من بعيد إلى الدائرة العروضية ."[2]

إن محاولة طارق الكاتب مزاوجةَ الرياضيات بالعروض هي من ميدان تخصص (حركات) ، لذلك كان نقده مؤسسا على معرفته للرياضيات ، كما أن تبسيطه لعلم العروض أكثر تعقيدا من العروض نفسه .

4- كمال أبو ديب :

يرى المنظّر أن كتاب أبي ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، مكوّن من مجموعة من الانتقادات اللاذعة غير المبنية على أسس علمية ، ومن سلسلة من الارتجالات النظرية لا تصف القليل ولا الكثير من أوزان الشعر العربي .[3]

اقترح أبو ديب أن النواتين (فا) و(علن) يمكن التعبير بهما عن جميع الأوزان ، وعند الوصول إلى الكامل والوافر يمكن إدماجهما مع إسقاط الساكن من النواة الأولى فتؤول إلى (فـ علن) أو (علتن) مع عدها نواة مستقلة بذاتها في جزء متأخر من الكتاب[4]، وعن هذا يقول حركات : " وهذه الفرضية غير صحيحة لأن الفاصلة الصغرى (0111) الواردة في الكامل لا تنتج بواسطة السبب الخفيف

---

[1] م ن ، ص 194

[2] م ن ، ص ن

[3] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص 194

[4] كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص64

والوتد المجموع وحدهما ، وإنما يلزم إدخال السبب الثقيل (11) الذي يرفضه الباحث."[1]

وفي قضية أخرى صنف أبو ديب الأوزان إلى صنفين أولهما يبدأ بالنواة (فا) أي السبب الخفيف والثاني يبدأ بالنواة (علن) أي الوتد المجموع " ثم يجزئ الوزن إلى تفاعيل بدون ذكر اسمها تجزيئا خاصا ويعوض هذه التفاعيل برقم هو عدد مقاطعها اللغوية... :

1- الطويل : (و س) (و س س) (و س) (و و س) = (3 ، 4 ، 3 ،4)

الهزج : (و س س) (و س س) = (4 ، 4)

2- المديد : (س و) (س س و) (س و س) = (3 ، 4 ، 4)

الرجز : (س س و) (س س و) (س س و) = (4 ، 4 ، 4)

الرمل : (س و) (س س و س) (س و س) = (3 ، 4 ، 5)

الخفيف : (س و) (س س س و) (س و س) = (3 ، 5 ، 4)

الأسباب والأوتاد هي من وضعنا ، وقد كتبناها لمزيد من الإيضاح .

ويلاحظ القارئ أن بعض البحور مثل الطويل والمديد والرجز موافقة لأوزانها المعتادة ، أما الرمل فإن وزنه أصبح :

فاعلن مستفعلاتن فاعلاتن

والخفيف آل إلى : فاعلن فامستفعلن فاعلاتن "[2]

والواضح أن سبب هذا التقسيم هو رغبة أبي ديب في إرفاق كل بحر بسلسلة من الأرقام خاصة به وتميزه عن غيره ، وذلك للمساعدة على تحليل البيت وتحديد انتمائه ، وهذا غير ممكن لأن الأبيات عادة تحتوي على الزحافات والعلل ، وهذه السلاسل الرقمية لا تنطبق إلا على الأوزان الخالية من الزحافات والعلل .

وإن كان الغرض هو تصنيف الأوزان فيجب أن يكون شاملا ، وأن يخص كل نماذج القصائد ، فمجزوء الرجز الذي دخله الخبن تفاعيله ذات أربعة مقاطع فهو إذا من الصنف الأول (4 ،4) أي أن السلسلة (4 ، 4) لا تخص فقط الهزج ولكنها تخص أيضا الرجز .[3]

وفي الأخير يقول : " لنتوقف عند هذا الحد ، ولنقل لباحثينا : كفى مزاحا ، وكفى تلاعبا بالنظريات وكفى تحطيما لما بناه أجدادنا ... إذا كان نقدكم مبنيا على العلم والمعرفة فإنه لا يستطيع إلا أن يكون بنّاءً ، أما إذا كان الدافع هو الطموح

---

[1] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص194

[2] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص 195

[3] م ن ، ص 196

الغبـي لاسـتخلاف الخليـل أو سـيبويه دون العلـم الكـافي والمعرفـة اللازمـة فهـذا موقف متخلف قد يغرّ جاهلا ولكنه لا يخدع المطّلع على الأمور."[1]

5- إبراهيم أنيس :

يصف (حركات) كتاب إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، بأنه كتاب " يدرس أوزان الشعر العربي ويحاول أن يربطها أحيانا بالصوتيات ، وأحيانا بما جاء به المستشرقون ، كما أننا نرى المؤلف يطمح إلى إنشاء نموذج جديد سماه مشروعا ، ويبقى مثل مشاريع بعض البلدان المتخلفة على شكل أفكار عامة."[2]

ويمكن تحديد نقاط الاختلاف بين (حركات) وأنيس في الأفكار الآتية :

أ- اتهم إبراهيم أنيس في معرض حديثه عن التفاعيل ، الخليلَ لنهجه " منهجا خاصا غير مؤسس على الأسس العلمية من الناحية الصوتية ، وإننا حين نحلل ما سماه بالتفاعيل باحثين عن الأسس التي تخضع لها نصطدم بأمور متناقضة ... فنحن نراه قد جعل من مستفعلن تفعيلتين ، ومن فاعلاتن تفعيلتين حرصا على أسبابه وأوتاده وما يصيبها حسب تقسيمه من زحافات وعلل "[3]، ويرد حركات : " إنه لا يعني ما يقول ، لأن الأسس العلمية التي يتكلم عنها غير واردة في كتاباته ، وأتحدى من يبرز أي أساس من هذه الأسس المزعمة التي تتناقض مع ما جاء به الفراهيدي."[4]

كما أن القول بأن (مستفعلن) هي (مستفع لن) من الناحية الصوتية كما يحللها العلم الحديث بمقاييسه الحديثة فإنه " يدخل حداثة وعلمية لا معنى لهما ، لسنا في حاجة إلى علم جديد ولأي مقاييس حديثة لإدراك تطابق التفعيلتين من الناحية الصوتية ... فكلاهما مطابقة للوزن (0110101) إن كتب بالسواكن والمتحركات أو بالمقاطع ، مثل السلسلتين : (كلّ متني) و (كلّمتني) فإنهما متطابقتان في النطق ومختلفتان في التركيب ... والنقاش يلزمه أن يكون على مستوى الأسباب والأوتاد ، وليس على المستوى الصوتي ."[5]

ب- وفي موضع آخر يقول أنيس : " والغريب في أمر الخليل ومن نحا نحوه أنهم افترضوا للأوزان أصولا تطورت أو تغيرت حتى صارت إلى ما روي فعلا في الأشعار ، فقد افترضوا أن أصل المديد هو :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

---

[1] م ن ، ص ن
[2] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص196
[3] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 62
[4] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص 196
[5] م ن ، ص 197

مدّعين أنه ورد في الشعر وقد سقطت منه التفعيلة الأخيرة ، ولعمري كيف تصوروا هذا ؟ ومن أين جاءوا بمثل هذا الادعاء ؟"[1] ويرد عليه حركات : " هذا القول ادعاء كاذب بالمعنى المنطقي ، فلم يقل أبدا القدماء بأن أصول البحور قد استعملت في القديم ، فالأصل هنا ليس بالمعنى التاريخي إنما هو أصل نظري ... وإذا كان ولابد من هذا النقاش فيلزم أن يكون نقاشا حول الدائرة العروضية : هل يلزم أن تؤخذ أصول الأوزان منها أم لا ."[2]

ج- أما ما يتعلق بمشروع أنيس فهو قائم على الوحدات :

فعولن ، فاعلن ، مستفعلن ، فعولاتن ، مستفعلاتن

وقد يلاحظ القارئ تغيير تسمية (مفاعيلن) إلى (فعولاتن) وهو مما لا فائدة فيه البتة[3] ، كما استعمل تفعيلة جديدة قال إنها لا ترد إلا في المنسرح :

مستفعلاتن مستفعلن فاعلن

وهذه التفعيلة " وهذا التحليل لبحر المنسرح هو ما جاء بحذافره عن كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجني ... ولعمري كيف يجوز لباحثين مثل إبراهيم أنيس والمستشرق ستانسلاس قويار والشاعرة نازك الملائكة أن يخفوا علينا ما أخذوه من الذين سبقوهم ومن حازم القرطاجني بالضبط ... هل هناك صدفة غريبة جعلت يكتشف من جهته هذا التقطيع غير المعتاد لأوزان معروفة ، أم هنا استعمال لما جاء به الآخرون مع الصمت المقصود على مصادر الوحي ؟"[4]

والظاهر أن نقد حركات للمحدثين كان قاسيا بعض الشيء ، فالأخطاء واردة ، وتفسيرنا لمردّ ذلك هو تحامل بعضهم على الخليل والاستهزاء به .

المستشرقون :

تمت الإشارة في فصل سابق إلى أهم الخصائص التي تميز دراسات المستشرقين على قلتها ، والتي تدور عموما في خانة السطحية وإسقاط الأسس الإيقاعية للشعر الغربي على أشعار العرب ، وهذا لا يستقيم من حيث المبدأ لأن لكل لغة خصائصها ومميزاتها . وقد ناقش المؤلف دراسات هؤلاء المستشرقين ، وأبانت هذه المناقشة الأخطاء التي تم اعتمادها من قبل المستشرقين وتابعيهم من المحدثين العرب .

أ – ستانسلاس قويار :

جاء في مقدمة كتابه : " العلماء العرب الذين اهتموا بالعروض بحثوا عن قواعده أكثر مما بحثوا عن طبيعته ، ولن ينيرونا بآراء شاملة أو حتى بملاحظات

---

[1] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 63
[2] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص 196
[3] م ن ، ص 198
[4] م ن ، ص ن

دقيقة حول قضايا العروض الدقيقة كل ما يمكن أن نطلبه منهم هو المادة الخام ، وكتاباتهم هي مجرد سجلات لأوضاع دونوها بسذاجة ، علينا نحن الغربيون أن نرتبها وان نستخلص منها استنتاجات علمية ... الأبيات العربية لا تخضع لأي إيقاع ولا أي وزن ، فهي ليست موزونة بالمعنى الكلاسيكي أنه لا يتكافأ فيها مقطعان قصيران مع مقطع طويل ، أو يتساوى فيها عدد المقاطع. "[1]

ويعلق (حركات) : " هذه الأسطر تبين لنا أفكار بعض المستشرقين الذين يدرسون من جهة تراثنا ويحتقرون بصفة سطحية علماءنا ولغتنا ، ولو كانت هذه الملاحظات صادقة لتقبلناها ولكنها مجرد افتراءات لا معنى لها :

1- الخليل بن أحمد لم يكن مدوّنا ساذجا لظواهر خاصة بوزن الشعر وإنما هو منظر ، بل هو أكبر منظر عرفه التاريخ في ميدان العروض .

2- الشعر العربي بطبيعته موزون ، ويظهر هذا من خلال سماعه فقط ... وإنما وقع المؤلف في خطأ شائع وهو أنه ظن أن البحر ونموذج القصيدة هو شيء واحد ، ففي البسيط التام مثلا قد يكون عدد المقاطع إما 28 أو 27 ولكن الاختلاف يكون عندما يتغير الضرب ... والثبات ينظر إليه بمقارنة أبيات القصيدة الواحدة وليس بمقارنة قصيدتين مختلفتين ولو كانت من بحر واحد .[2]

3- نظام قويار مبني على النبر الذي يقع على مقطعين طويلين غير متجاورين من كل تفعيلة ، ولكن هذا لا ينطبق على فاعلن (-u-) وفعولن (u--) حيث يتجاور المقطعان المنبوران في مستفعلن فاعلن (- -u- -u-) مثلا فآخر مستفعلن تحمل النبر وبداية فاعلن أيضا وهنا مقطعان متجاوران ، سيحل قويار مشكلته بطريقة بهلوانية إذ يفترض أن بين هذين التفعيلتين وقف وصمت ، ونحن لا نلاحظ هذا في التأديات الإيقاعية للبسيط ، أما فيما يخص فعولن (-uu)التي يتجاور فيها مقطعان منبوران فإن الباحث المضحك يقترح حلا خرافيا فهو يعتقد أن العرب لم يحسنوا تدوين لغتهم ، وأن المقطع : عو في فعولن هو متزايد الطول بحيث تصبح هذه التفعيلة : فعوؤولن !

4- لا شيء على مستوى السماع حدسيا ومخبريا يقر مبدأ ورود النبر بهذه الطريقة في تفاعيل الشعر العربي .

5- مبدأ الوقف بعد فاعلن غير ملاحظ في الإنشاد .

6- تمديد عو في فعولن يجعلها شبيهة بـ مفاعيلن مما يجعل بعض الأوزان مشتبهة بأخرى .

7- ويختم بالتساؤل :" فرضية قويار من باب التأدية ويلزمها أن تنطبق على التفاعيل في شكلها السالم والمزاحف ، فأين يقع النبر يا ترى عندما تأخذ مستفعلن الأشكال التالية : متفعلن (u-u-) مستعلن (-uu-) متعلن (uuu-) ؟[3]

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 308

[2] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 309

[3] م ن ، ص 310

كتب قويار كتابه في القرن التاسع عشر حين كان أغلب العرب تحت وطأة الاستعمار والجهل ، وهي فترة مظلمة على الصعيد العلمي والثقافي دامت بضعة قرون ، ولعل الجهل النسبي بعلوم اللغة العربية هو ما تسبب في تهلهل نظريته التي قال عنها (حركات) :" إنها مضحكة ، والغريب في الأمر أن باحثينا العرب المحدثين ينظرون إلى عمل قويار بنوع من التقدير والاحترام "[1]

ب- جوتهولد فايل :

يرى فايل أن " النظام الذي يقترحه العرب لم تدرس فيه لا المقاطع ولا النبر الواقع عليها ، ويظهر أنه لا يمكن أن نتعلم شيئا منهم حول طبيعة العروض العربي"[2]. كما افترض أن النبر يقع على المقطع الطويل من كل وتد ، وأن التفاعيل تنقسم إلى تفاعيل لها تحليل أحادي وتفاعيل مشتبهة مثل فاعلن التي تحلل إلى : (01)(011) أو (101)(01) أي إلى سبب خفيف متبوع بوتد مجموع أو وتد مفروق متبوع بسبب خفيف ، وقد جعل الخليل البحور التي تحلل بطريقة أحادية كأصول للدوائر .[3]

وبخصوص الدوائر افترض فايل أن الخليل رتب البحور فيها حسب خصائصها الإيقاعية فالبحور ذات الإيقاع الصاعد هي التي تحمل الوتد المجموع ، وانتظمت في الدائرة الأولى والثانية والثالثة والخامسة ، وهناك بحور ذات إيقاع صاعد ونازل معا جمعها الخليل في الدائرة الرابعة ، أما من حيث الشيوع ، فذات الإيقاع الصاعد هي الأكثر شيوعا ، وعلى الأخص منها الطويل ، والبسيط ، والوافر والكامل .[4]

ويعتقد حركات أن عمل فايل في معظمه هو نوع " من الرواية التي بناها حول فكرة نشأة الدائرة العروضية عند الخليل ، وطريقة وضع عناصرها ، وفي هذه الرواية يلعب النبر دورا رئيسيا ... ويمكننا أن نلاحظ أنه بالإمكان الاستغناء تماما عن مفهوم النبر عند فايل لأنه لا يرد إلا بمفهوم الترادف بين الموقع المنبور والوتد ، أي أنه ليس أقل أو أكثر من كلمة مرادفة لمصطلح الوتد .[5]

لم تكتمل – في اعتقادنا – نظرية العروض في ذهن الخليل إلا بعد دراسة عميقة لكل ما يتعلق بأوزان الشعر ، ويظهر ذلك جليا في ترابطها وشموليتها ، ولم تأت محاولات القدماء بأي جديد يستحق استخلاف عمل الخليل ، فكان أغلب عملهم يمس عناصر ثانوية كإهمال بعض الأوزان أو الأضرب التي يندر النظم عليها ، أو مناقشة بعض المفاهيم كالدائرة والزحاف والعلة ، أو محاولة التبسيط باختصار المصطلحات بإلغاء بعضها دون مساس بمفاهيمها ، غير أن هناك بعض النظريات التقعيدية التي تتوافق والعروض العربي وقد وصفها حركات بالجادة

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 309
[2] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص 191
[3] م ن ، ص 191
[4] نقلا عن محمد العلمي ، العروض والقافية ، ص 10
[5] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص 191

تارة ، وبالأساسية تارة أخرى وأهمها نظرية الإيقاع (لجاك روبو) ، التي تحدثنا عنها في الفصل السابق ، والتي كان لها الأثر الكبير في تشكيل مقاربته للعروض .

ومن كل ما سبق يمكن إيجاز جهود مصطفى حركات في مجال العروض في العناصر الآتية :

- ضبط مفهوم الشيوع أو التحقيق كما يدعوه وهو الواقع الشعري ، وذلك بجهد شخصي تم خلاله تقطيع آلاف الأبيات ، ومنه تم الوصول إلى مفهوم ملمح البيت من كل بحر ، أي الشكل الذي ورد به كل بحر كما فضله الشعراء بزحافات وعلل معينة .
- إنشاء منظومة قواعدية محكمة لتقطيع الشعر للطلاب ، يمكن برمجتها وتطبيقها بالحاسوب .
- اختراع نظرية الدائرة العروضية والبرهنة عليها رياضيا .
- اكتشاف دوائر عروضية جديدة انطلاقا من الواقع الشعري ، وإخضاع الأوزان بشكلها النهائي إلى مبدأ التبديل الدوراني رغم انتمائها عند الخليل إلى دوائر مختلفة ، ودون الرجوع إلى النموذج .

ويمكن لأي متخصص المقارنة بين هذه الجهود وما يقابلها عند سائر الباحثين . ومن أجل ذلك نعتقد أن إضافات حركات كانت في صميم علم العروض ، وتبسيطه لهذا العلم كان في غاية النجاعة والعملية ، دون الإخلال بنظام الخليل أو المساس بأجزائه ، وسنعرف في نهاية هذا الفصل مزيدا من الإضافات التي من شأنها أن تتم صورة مقاربة المؤلف للعروض العربي .

رابعا : القافية :

الاعتقاد السائد عند المهتمين بعلم العروض ، في الغالب ، هو أن علم القافية من العلوم المغلقة التي لا مجال فيها للإضافة والتجديد ، وأنه لا طائل من إعمال الفكر على عناصرها ، والشاهد هنا أن المتصفح لكتب العروضيين قديما وحديثا لا يعثر إلا على ما خلّف الخليل ، فحروف القافية وحركاتها وتصنيفاتها لم يمسها تغيير منذ ذلك الحين ، ورغم مرور كل هذه المدة وتطور العلاقات بين العلوم ، لم يحاول أحد أن يدرسها دراسة نحوية أو معجمية أو صرفية ، أو أن يربط نوعها ببيتها من الناحية الدلالية كما رُبط الوزن بالمضمون أو الغرض ، إلا ما ندر ، وجلّ ما استرعى انتباه الباحثين هو ربطها بمكوناتها الصوتية والاعتماد على صفات الحروف ومخارجها ودراستها عموديا للخروج بتأويلات قد تحتمل الصدق أو غيره ، أو تصنيفها من ناحية الشكل تصنيفا جماليا لا يعتمد في أساسه إلا على الانطباع ، وهذا ما دفع حركات إلى البحث عن مجالات لغوية جديدة تتصل بالقافية في آخر كتاب له حتى الآن :(نظرية القافية)* ، وهو كتاب ممتع

* صدر سنة 2016

بناه صاحبه على عدد من المباحث التي يمكن عدها منفصلة المضمون عن بعضها بحيث عالج في كل مبحث قضية منفصلة تتعلق بالقافية . وقبل الحديث عن الجديد في القافية عند حركات لا بأس أن نذكّر بمفهوم القافية وأهم ما يتصل بها ، ثم نلقي نظرة على بعض التجديدات القافوية عند بعض الباحثين .

مفهوم القافية :

أ – لغة :" يقال قفوت فلانا أتبعت أثره ، وقفوته أقفوه : رميته بأمر قبيح ، وفي نوادر الأعراب قفا أثره أي تبعه ، وضده في الدعاء : قفا الله أثره ... وفي التنزيل العزيز " ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَى أَثَارِهِم بِرُسُلِنَا"[1] أي أتبعنا نوحا وإبراهيم رسلا بعدهم . والقافية آخر كلمة في البيت ، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام "[2]. قال ابن رشيق : " وسميت القافية قافية لأنها تقفو أثر كل بيت ، وقال قوم أنها تقفو أخواتها"[3]

ب – اصطلاحا : يعرّفها الخليل على أنها "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن ."[4] فيما يرى ابن رشيق أن " القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يُسمّى شعرا حتى يكون له وزن وقافية ."[5] أما حازم فيقول : "أجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر أي عليها جريه وإطراده. "[6]

ويُعرّفها إبراهيم أنيس بقوله : " ليست القافية إلاّ عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يُكوّن جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معيّن من المقاطع ذات نظام خاص يُسمّى الوزن."[7]

حروفها :

- الروي : هو الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة ، والملازم لها .
- الوصل : هو الهاء مطلقا بعد الروي .
- الخروج : هو حرف مد يلي هاء الوصل وناشئ من إشباع حركتها .
- الردف : هو حرف مد قبيل الروي .
- التأسيس : هو ألف لازمة بينها وبين الروي حرف واحد متحرك من كلمة الروي .

---

[1] - سورة الحديد ، الآية 27
[2] - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة قفو
[3] - ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص243
[4] - م ن ، ص ن
[5] - م ن ، ص ن
[6] - حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص133
[7] - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص273

- الدخيل : هو حرف واقع بين ألف التأسيس وحرف الروي .[1]

حركاتها :

- المجرى : حركة الروي المطلق .

- النفاذ : حركة هاء الوصل .

- الحذو : حركة الحرف الذي قبل الردف .

- الإشباع : حركة الدخيل .

- الرس : حركة الحرف الذي قبل التأسيس المتصل به .

- التوجيه : حركة الحرف الذي قبل الروي الساكن الخالي عن الردف والتأسيس .[2]

أنواع القافية :

تنقسم القافية من حيث النوع إلى قسمين :

أ – القافية المقيدة : وتنقسم بدورها إلى ثلاثة أنواع :

1 – المقيدة المجردة : التي رويها ساكن ولا يوجد بها ردف ولا تأسيس .

2 – المقيدة المردفة : رويها ساكن ، ويوجد بها ردف ولا يوجد بها تأسيس .

3 – المقيدة المؤسسة : رويها ساكن ويوجد بها ألف تأسيس ولا يوجد بها ردف .

ب – القافية المطلقة : وهي ستة أنواع :

1 – المطلقة المجردة : التي رويها متحرك ، ولا يوجد بها الردف ولا التأسيس ، وغير متصلة بهاء الوصل .

2 - المطلقة المجردة بخروج : مجردة من الردف والتأسيس ، موصولة بهاء الوصل.

3 – المطلقة المردفة : رويها متحرك ويوجد بها الردف ، وليس بها تأسيس ، وغير متصلة بهاء الوصل .

4 – المطلقة بردف وخروج : مثل سابقتها غير أنها متصلة بهاء الوصل .

5 – المطلقة المؤسسة : التي رويها متحرك ، و بها ألف التأسيس ، وليس بها ردف ، وغير متصلة بهاء الوصل .

6 – المطلقة بتأسيس وخروج : مثل سابقتها ، غير أنها متصلة بهاء الوصل . [1]

---

[1] موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، الجزائر ، ط 4 1994 ، ص 355 367

[2] م ن ، ص 368 374

ألقابها (حدودها) :

- المترادف (00) : اجتماع ساكني القافية من غير فاصل .
- المتواتر (0/0) : متحرك واحد بين ساكني القافية .
- المتدارك (0//0) : متحركان بين ساكني القافية .
- المتراكب (0///0) : ثلاثة متحركات بين ساكني القافية .
- المتكاوس (0////0) : أربعة متحركات بين ساكني القافية .[2]

جهود بعض الباحثين بخصوص القافية :

أ ـ صفاء خلوصي :

رتب الباحث الجمال القافوي للشعر العربي على النحو الآتي :

1- أقل القوافي موسيقية هي القافية المقيدة التي تتضمن سناد التوجيه أي لا تلتزم حركة واحدة على الحرف الذي يسبق الروي .

2- وتليها في السلم الموسيقي القافية المقيدة التي يلتزم التوجيه فيها حركة واحدة .

3- وأعلى منها في السلم القافية المردوفة بواو أو ياء أو بكليهما , أو القافية المقيدة المؤسسة .

4- وأعلى منها القافية المطلقة غير المردفة وغير المؤسسة.

5- وفوقها القافية المطلقة المردفة بواو أو ياء , أو بكليهما على التناوب .

6- وأعلى منها القافية المطلقة المردفة بألف .

7- وفوقها القافية المردفة أو المؤسسة الموصولة بهاء أو كاف أو حرف مد .

8- والأجمل من كل ما سبق قافية لزوم ما لا يلزم ,التزام حرف الروي وحركته ، والحرف الذي قبله وحركته , وألف التأسيس , والحرف الذي قبل التأسيس وحركته ثم ألف الإطلاق في قول المعري :

إذا ما عراكم حادث فتحدثوا فإن حديثَ القوم يُنسي المصائبا

وحيدوا عن الأشياء خيفة غيّها فلم تُجعل اللذاتُ إلاّ نصائبا

ب ـ حازم علي كمال الدين :

أما المقاربة الثانية فيعتقد صاحبها أن الكمال الإيقاعي للقافية يتمثل في احتوائها على أكبر قدر ممكن من عناصر البنية الإيقاعية الخاصة بالقافية وهذه العناصر هي :[1]

---

[1] مفتاح عواج ، الفاتح في العروض والقافية ، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 1 ، 2014 ، ص 326 327

[2] م ن ، ص 324 325

1- الاتفاق في حرف الروي .

2- الاتفاق في البنية المقطعية .

3- الاتفاق في درجة الوضوح السمعي .

4- المناسبة اللفظية :

أ – المناسبة اللفظية بين القوافي .

ب – المناسبة اللفظية بين القوافي والوحدات التي تسبقها .

وبالعودة إلى (مصطفى حركات) نقول بداية أنه قارن بين التعريفات المشهورة للقافية ولاحظ أن تعريف الخليل المذكور آنفا يتطابق مع مبدأ التكرار في القافية المؤسسة والمردفة ، ولكنه لا يتطابق مع هذا المبدأ بالنسبة للقوافي المجردة ، ذلك لأن النوعين الأولين تتكرر كل الحروف والحركات في القصيدة ، باستثناء الدخيل في المؤسسة وهو أمر جائز ، بينما في المجردة لا يتكرر إلا الروي وما يليه . لنتأمل البيت :

لا تعذليه فإن العذل يولعه قد قلت حقا ولكن ليس يسمعه

القافية هنا : سَمْعُهُو ، وفي الأبيات الموالية : نَفْعُهُو ، وُجِعُهُو ...

ويمكن تقسيمها حسب موقع الروي :

سَمْ / عُهُو نَفْ / عُهُو ...[2]

وهي ملاحظة في محلها وتنم عن دقة عالية في الفحص .

تصنيفه للقوافي :

سبق وأن ذكرنا التقسيم المتداول للقافية (المقيدة والمجردة وأنواعهما) ، ولكن المؤلف صنفها بطريقتين مختلفتين تماما من حيث المبدأ ، والغريب أنه تحصل في كل مرة على نفس العدد من القوافي (54) ، ويعتمد في الطريقة الأولى على الخصائص التمييزية للحروف والحركات ، وبيانها كما يلي :

" فالمقيد المجرد مثلا يصنّف حسب حركة ما قبل الروي ، أي حسب التوجيه إلى ثلاثة أصناف : ما توجيهه فتحة وما توجيهه ضمة وما توجيهه كسرة .

والمطلق يصنف حسب الوصل إلى ما وصله ألف ، وما وصله واو ، وما وصله ياء ، وما وصله هاء ساكنة ، وما خروجه ألف ، وما خروجه واو ، وما خروجه ياء ، وهو سبعة أصناف .

والمردف يصنف إلى ما ردفه ألف وما ردفه واو أو ياء ، وهو صنفان .

أما المؤسس فهو صنف واحد .

---

[1] - حازم علي كمال الدين ، نظرية المناسبة الإيقاعية في القافية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 ، 2007 ، ص57

[2] مصطفى حركات ، نظرية القافية ، دار الآفاق ، الجزائر ، ص 32 33

هذا وإن بعض الأصناف يمكن تجزيئها من جديد حسب طبيعة حركة الروي ."[1]

وطلبا للإيجاز نقول :

القوافي المقيدة :

- مقيدة مجردة ثلاثة أصناف حسب التوجيه .
- مقيدة مردفة صنفين بالألف ، و بالواو أو الياء .
- مقيدة مؤسسة صنف واحد . (المقيدة = 6)

القوافي المطلقة :

- الموصولة بالألف : أربعة أنماط (مجردة ، مردفة بالألف أو الواو ، مؤسسة)
- الموصولة بالواو : أربعة مثل سابقتها .
- الموصولة بالياء : أربعة كالموصولة بالواو .
- الموصولة بالهاء الساكنة : اثنا عشر نمطا على حسب حركة الروي .

(عدد المجردة دون خروج = 24)

- ما خروجه ألف وهو مجرد : ثلاثة أنماط .
- ما خروجه ألف وهو مردف بالألف : ثلاثة .
- ما خروجه ألف وهو مردف بالواو أو الياء : ثلاثة أنماط .
- ما خروجه ألف وهو مؤسس : ثلاثة أيضا .

(التي خروجها ألف = 12)

- ما خروجه واو : ثمانية أنماط .
- ما خروجه ياء : أربعة أنماط (الضمير لا يقبل فيه إلا كسرة الروي)

(القوافي ذات الخروج = 24 + بدون خروج 24 + المقيدة 6 = 54)[2] .

أما الطريقة الثانية ، وهي تصنيف آخر تم فيه ضبط أضرب القافية بطريقة مبتكرة تشبه الطريقة التي ضُبطت بها أعاريض وأضرب الأوزان ، واستحدث لها أوزانا صرفية تشبه التفاعيل . واتبع في ذلك ما يلي :

- تقسيم القافية إلى جزأين : جزء يسبق الروي وجزء يتبعه .

- اللزوم ثلاث درجات : قد يكون لزوم حرف بعينه كألف التأسيس ، وقد يكون حرفا يتبادل مع غيره كحالة الواو والياء في الردف ، وقد يكون حرفا متغيرا يشترط فيه فقط الورود مثل الدخيل .

---

[1] م ن ، ص 59

[2] مصطفى حركات ، نظرية القافية ، ص 60 61

- في تصنيف الأوزان يبدأ الترتيب من اليمين إلى اليسار ، وفي القافية يكون الاتجاه معكوسا .

- اتجه الخليل في تصنيفه من الأثقل إلى الأخف ، والعكس في القافية ، فالمنظّر يعطي الأسبقية للأخف ، وبهذا يكون المقيد الذي هو في الجزء الثاني أسبق من كل مطلق الذي موقعه الجزء الأول .

أضرب القوافي المقيدة :

وهي ستة : المقيد المجرد من الردف والتأسيس وهي ثلاثة : فعَلْ ، فعُلْ ، فعِلْ

والمقيد المردف ضربان : فعالْ ، فعولْ أو فعِيلْ . والمقيد المؤسس ضرب واحد : فاعلْ.

أضرب القوافي المطلقة : وعددها ثمانية وأربعون .

- أضرب المجردة بدون خروج (ما كان الروي فيه متبوعا بحركة ووصل) : ستة أضرب .

- أضرب المطلقة المردفة بدون خروج (الردف والوصل بأنواعهما) : اثنا عشر ضربا.

- أضرب المطلقة المؤسسة بدون خروج : ستة أضرب .

- أضرب المطلقة المجردة ذات خروج : ستة .

- أضرب المطلقة المردفة ذات خروج : ما ردفه ألف ستة أضرب ، أما ما ردفه واو أو ياء فهو أيضا على ستة أضرب .

- أضرب القوافي المطلقة المؤسسة ذات خروج : ستة أيضا .

(6 مقيدة + 48 مطلقة = 54) [1]

ربط أنواع القافية بحدودها من حيث الإمكانية :

- المترادف (00) : قوافيها مقيدة مردفة .

- المتواتر (010) : تأتي قوافيها على أربعة أنماط : مقيدة مجردة ، ومقيدة مؤسسة ، ومطلقة مجردة ، ومطلقة مردفة . وكلها دون خروج .

- المتدارك (0110) : تأتي على خمسة أنماط : مقيدة مجردة ، مطلقة مجردة دون خروج ، مطلقة مؤسسة دون خروج ، مطلقة مجردة مع الخروج ، مطلقة مردفة مع الخروج .

- المتراكب (01110) : وهي على أربعة أنواع : مقيدة مجردة ، مطلقة مجردة دون خروج ، مطلقة مجردة مع الخروج ، مطلقة مؤسسة مع الخروج .

[1] مصطفى حركات ، نظرية القافية ، ص 164 170

- المتكـاوس (011110) : ثلاثـة أنمـاط : مقيـدة مجـردة ، مطلقـة مجـردة دون خروج ، مطلقة مجردة مع الخروج .[1]

توزيع حدود القوافي على أضرب الأوزان من حيث الاستعمال :

عرّف حركات المهمل من القوافي بقوله :"هو ما كانت قافيته ممكنة في ضرب من أضرب الشعر ولم يستعمله الشعراء ."[2]

- المترادف : السريع الأول ، كقول البحتري :

ومن عناء المـرء أو أفْنِه[3] في الرأي أن يأمرَ مَن لا يطيعْ

- المتواتر : الطويل الأول والثالث .

- المتدارك : الكامل الأول والرجز الأول ، الطويل الثاني .

- المتراكب : البسيط الأول ، الكامل الأحذ ، المنسرح الأول والثاني ، المتدارك الذي ضربه (فعَلن) .

وقد صرح بأن الأضرب المذكورة هي الأساسية ، ويحتاج الأمر لضبطها كلها إلى مساحة كبيرة ، لذلك ترك تتمة هذه المهمة إلى الباحثين في العروض .[4]

الاشتقاق الصرفي للقوافي :

أوضح المؤلف أنه بالإمكان اشتقاق القوافي من الأصول كما تُشتق الكلمات من الجذور وهي خطوة في اتجاه جديد نحو تكوين معجم خاص بالقوافي ، حسب الأنواع والألقاب والصلاحية لأضرب الأوزان ، فالجذر (ر ك ب) مثلا نشتق منه الأصناف الآتية :

أ – القوافي المجردة :

- ركب : هي قافية مجردة قد تكون مقيدة أو موصولة بالألف : (ركبا) أو الواو (ركبوا) أو الهاء (ركبها) ، وتلحق بها الأفعال الناتجة عن التصريف مثل : (يركب) التي توصل بالواو (يركبُهْ) ، و(يركبها) ، (نركبُ) ، (اركبْ) ، (اركبا) ، (اركبي) .

- ركْبُ : وهي قافية مجردة من المتواتر وقد تكون موصولة بالواو (ركْبو) أو الياء (ركْبي) أو الألف (ركْبا) أو الهاء (ركْبه) ، (ركْبها) .

- مركب : وهي قافية مجردة مطلقة قد تكون مقيدة (مركبْ) أو مطلقة موصولة بالألف أو الواو أو الياء أو الهاء دون خروج (مركبه) أو مع خروج (مركبها) .

ب – القوافي المردفة :

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية القافية ، ص172 175

[2] م ن ، ص 178

[3] الأفن : ضعف الرأي والعقل ، الفيروزأبادي ، القاموس المحيط ، مادة : أفن .

[4] مصطفى حركات ، نظرية القافية ، ص 178 182

- ركوب : مردفة بالواو قد تكون مقيدة أو مطلقة موصولة بأحد الحروف الأربعة مع الوصل أو دونه .

- مركوب : مردفة بالواو .

- ركيب : مردفة بالياء .

- التركيب والتراكيب ورُكّاب ...

ج – القوافي المؤسسة :

- راكب : مقيدة أو موصولة .

- تراكُب ، وركائب ، مَراكب ... ويمكن إنتاج عدد كبير بالاستناد إلى مشتقات ناتجة عن المزيد مثل : ركّب ، تركّب ، ارتكب ... قد تفوق المائة لكل جذر إذا رُبطت بحركة الروي أو الوصل ، وإذا علمنا أن معجم الصحاح يحتوي على 5639 جذرا فسيتعدى عدد القوافي التي يمكن اشتقاقها المئات الآلاف .[1]

القوافي والصرف :

أ – المؤسسة :

إن ربط القوافي بأوزان صرفية ، كما فعل حركات ، له عدة فوائد علمية : تسهيل الحفظ كما هو الحال مع التفعيلات ، ومنه تيسير التصنيف ، التقليل من كم المصطلحات دون المساس بالمفاهيم .

واكتشف صلة أخرى بالقافية المؤسسة ، فقد تساءل : لماذا تبعد ألف التأسيس عن الروي بحرف ؟ لماذا لا تتبادل ألف التأسيس مع حرف مد آخر كالواو والياء ؟ لماذا جاء هذا الحرف المتغير في مجال القافية بصفة غريبة حتى سمي الدخيل ؟ ولماذا تأخذ حركته شكل الكسرة بصفة شبه إجبارية ؟

والجواب هو أن التأسيس مبني على تكرار وزن أو أوزان صرفية مشتركة ، وهذا ما يفسر ورود الدخيل وحركته . ومثّل بالكلمات الأخيرة من أبيات قصيدة المعري التي مطلعها :

ألاَ في سبيل المجد ما أنا فاعلُ عفافٌ وإقدامٌ وحزمٌ ونائلُ

الكلمات هي (نائل ، سائل ، فاضل ، ناقل ، حاصل ..) وهي في معظمها على الوزن (فاعل) المبني على ثلاثة حروف متغيرة : الفاء ، العين ، اللام ، وعلى حركتين ثابتتين: فتحة الفاء الممدودة بالألف وكسرة العين . وألف التأسيس تقابل مد حركة فاء اسم الفاعل . لذلك جاز القول بأن التكرار في القافية لا يقتصر فقط على تكرار الأصوات ، وإنما هو أيضا تكرار لأوزان صرفية ندركها .[2]

ب – القافية المردفة والصرف :

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية القافية ، ص 131 132

[2] مصطفى حركات ، نظرية القافية ، ص 96 97

ترتبط القافية المردفة بالأوزان الصرفية مثل المؤسسة ، وتنتمي كلماتها إلى أصناف صرفية معينة . في قصيدة الأخطل التي مطلعها :

بانت سعاد ففي العينين مُلمولُ من حبّها وصحيحُ الجسمِ مخبولُ

يمكن تقسيم كلمات القافية صرفيا إلى ثلاثة أصناف :

أ – ملمول ، مخبول ، مسلول ، مكبول . على وزن : مفعول ، وعددها 16 في القصيدة ومن سماتها الافراد والتذكير .

ب – التنابيل ، المتافيل ، التماثيل ، الأظاليل .. على وزن : مفاعيل ، وعددها 9 وهي على شكل جموع .

ج – تحليل ، تخبيل ، تعجيل . على وزن تفعيل ، وعددها 3 ، وهي مصادر من الأفعال : عدّل ، خبّل ، شكّل .

وينتج عن هذا التقسيم تقسيم آخر دلالي للألفاظ التي تنهي الأبيات :

- الصنف الأول سمات كلماته هي أنه دال على المفعولية وأنه يخص مفردا مذكرا .

- الصنف الثاني سمة كلماته البارزة هي الجمع .

- الصنف الثالث دلالته دلالة المصدر مقترنا مع دلالات المضاعف : فعّل .[1]

القافية وموضوع القصيدة :

يعتقد (حركات) من خلال الأمثلة التي أوردها في هذا المبحث ، أن ارتباطا قويا موجود فعلا بين الموضوع وبين القافية وبخاصة حرف الروي ، الذي يكون أحد أحرف الكلمات الرئيسية في القصيدة ، أو ما اصطُلح عليه بالكلمات المفاتيح ، مثل حرف الجيم من (الفرج) في قصيدة ابن النحوي : المنفرجة ، التي ذاع صيتها رغم أن الجيم من حروف الروي الضعيفة ، ومطلعها :

اشتدي أزمةُ تَنفرجي قد آذن صبحُك بالبَلَجِ

وصنفها إلى مجموعة من المحاور الرئيسية :

- القافية واسم المكان :

فقد تكون الكلمة الرئيسية في القصيدة اسم مكان ، مثل : دمشق في قصيدة شوقي :

سلام من صبى برد أرق ودمع لا يكفكف يا دمشق

[1] م ن ، ص 102 103

ولو أراد شاعر أن يخلد الجزائر مثلا لوجد نفسه مدفوعا للإتيان بها في نهاية مطلع القصيدة وهو موقع مميز ، ويقوده هذا لاختيار رائية مؤسسة ، وهذا ما فعله بعض الشعراء في قصائد سياسية تمجد الثورة .

- القافية واسم المحبوبة :

غالبا ما يذكر الشاعر في مطلع القصيدة اسم محبوبته ، كما فعل الحرث ابن حلزة في معلقته :

آذنَتْنا ببينِها أسماء رُبّ ثاوٍ يملُّ منه الثواء

أو الأخطل :

ألم تعرِض فتسألَ آل لهوٍ وأروى ، والمدللة ، والربابا

أما القصيدة الملقبة باليتيمة والتي تصف امرأة لقبت بـ : دعد ، فإنها لا تستطيع إلا أن تكون دالية :

لهفي على دعد ، وما خلقتْ إلا لفرط تلهُّفي ، دعدُ

- الروي وكلمة العشق :

يقول الشاب الظريف في إحدى قصائده :

لا تُخفِ ما صنعَتْ بك الأشواقُ واشرحْ هواكَ فكلُّنا عشاقُ

والكثير من القصائد الغزلية التي رويها القاف نجد نهايات أبياتها مفردات مثل : الشوق ، التلاقي ، الاشتياق ، العناق ،الساق ، الأحداق ... وكل هذه المفردات مرتبطة بالعاطفة ومغريات الجسد ، ونادرا ما نجد قصيدة رويها القاف تخلو من كلمة من الكلمات المذكورة . أمثلة :

تجيشُ إليَّ النفسُ في كلِّ منزل لميَّ ويرتاعُ الفؤاد المشوقُ

نام الخلي وبتُّ الليلَ مرتفقا أرعى النجوم عميدا مثبتا أرَقا

علَّ البخيلة أن تجود بها النّوى والدار تجمع شائقا ومشوقا

وهذا لا يعني أن كل قصيدة غزلية رويها القاف ، أو أن القصائد المبنية على القاف كلها غزلية ، وإنما المُلاحظ هو ميل القصائد التي تبنى على هذا الحرف نحو الرقة والصبابة والحنين إلى الماضي .

- القافية والشباب :

عند حسرة الشاعر على ما مر من الزمن ، أو حنينه إلى الماضي نراه في كثير من الأحيان يركز خطابه على كلمة (الشباب) ، ويختار البائية كنموذج ، وكلمة الشباب تقترن غالبا بالمشيب ، الصبا ، الحبيب ، الغريب ، السراب ، النصيب ، الإياب .. وهي مرتبطة بالزمان والمحبة . والأبيات الآتية مثال على ذلك :

أخذتُ من المدامة والتصابـي وعرّني المشيبُ من الشباب
وقد كان الشباب سطورَ حسني فمحيتُ السطور من الكتاب
ردَعَ الفؤادُ تذكّرَ الأتــراب وصبا إليكِ ولان حين تصابي
بأيامٍ خوالٍ صـــالحات ولذّات تذكِّرنـــي الشبابا [1]

ـ نسبة شيوع الروي :

صنفت الكثير من الأبحاث الحروف التي ترد رويا حسب نسبة الشيوع وفق درجات ، واتفق أغلبها على التصنيف الآتي :

أ – حروف الدرجة الأولى : وهي المستعملة بكثرة : ر ، م ، ل ، ن ، ب ، د .

ب – حروف الدرجة الثانية : وهي ذات الاستعمال المتوسط : ت ، س ، ق ، ك ، ء ، ع ، ح ، ف ، ي ، ج .

ج – حروف الدرجة الثالثة : ذات الاستعمال القليل : ض ، ط ، هـ ، ث ، خ ، ذ ، ز ، ش ، ص ، ظ .

وقد يسأل سائل : لماذا تكثر حروف بعينها وتقل أخرى ؟ يجيب (حركات) : نسبة شيوع حروف الروي مرتبطة بنسبة شيوع الحرف في اللغة . فلو سألتَ أحدا أن يعطيك كلمات قوافيها لِما وردَ في : (كتاب) لأعطاك بسهولة : (شباب ، أصحاب ، أبواب ، أحقاب ، طاب ، شهاب ...) ، ولكنك لو طلبت منه أن يأتي بما توافق قافيته كلمة (اكتراث) لجاءك بعد مشقة ، وفي أحسن الحالات ، بكلمتين أو ثلاث مثل : (أثاث ، أضغاث ، أبحاث) .

ومما يؤكد هذا الرأي دراسة أجراها (علي حلمي موسى)على جذور معجم الصحاح للحروف الواردة في نهاية الجذر الثلاثي الذي يمثل 80% من مجموع جذور المعجم :

1 – الراء : 376 ، الميم : 352 ، اللام : 340 ، النون : 282 ، الباء :275

2 – العين : 236 ، الفاء : 236 ، الدال : 229 ، القاف : 213 ، السين : 193،

الحاء : 165 .

3 – الجيم : 154 ، الطاء : 135 ، الزاي : 130 ، التاء : 117 ، الكاف : 116

4 – الصاد : 105 ، الشين : 103 ، الثاء : 101 .

5 – الخاء 86 ، الهاء : 85 ، الضاد : 81 ، الغين : 60 ، الذال : 43 ، الظاء : 40 .

[1] مصطفى حركات ، نظرية القافية ، ص 191 196

وقد قسم حركات الجدول الإحصائي إلى خمسة أصناف حسب التواتر ، مما يظهر توافقا كبيرا بين التواتر اللغوي والتواتر في القافية ، ويبقى بعض الاختلاف بسبب خصوصية القافية ، مثل بعض الحروف التي ترد في القافية كضمائر كالتاء والهاء والكاف مما يؤثر على نسبة الاستعمال في القافية ، أو غلبة البعد الجمالي لأصوات القافية مما يميل إليه الشعراء .[1]

تعليمية القافية وتبسيط المصطلح :

المعروف لدى المهتمين بالعروض والقافية احتواء هذين العلمين على عدد كبير من المصطلحات ، وفيما يتعلق بالقافية هناك مصطلحات تتعلق بالحروف وهي ستة : الروي والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل ، ومصطلحات تتعلق بالحركات وهي : المجرى والنفاذ والحذو والرس والإشباع والتوجيه .

ويرى (حركات) أن " هذه المصطلحات لازمة من الوجهة العلمية ، ولكن يمكن من الوجهة التعليمية تخفيف هذا النظام المصطلحي بالطريقة الآتية :

الحفاظ على مصطلحات الحروف ، الاغتناء عن تسمية الحركات بذكر جوارها ، كأن نقول :

- حركة الروي بدلا من المجرى .
- حركة هاء الوصل بدلا من النفاذ .
- حركة ما قبل الردف بدلا من الحذو .
- الفتحة ما قبل ألف التأسيس بدلا من الرس .
- حركة الدخيل بدلا من الإشباع .
- حركة ما قبل الروي بدلا من التوجيه ."[2]

وأما ما يتصل بألقاب القافية (الحد) فبالإمكان التبسيط باستبدال المصطلحات بتعريفها فنقول :

- ما وزنه (011110) بدلا من المتكاوس .
- ما وزنه (01110) بدلا من المتراكب .
- ما وزنه (0110) بدلا من المتدارك .
- ما وزنه (010) بدلا من المتواتر .
- ما وزنه (00) بدلا من المترادف .

كما يمكن إدخال مصطلح القطر الذي وظفه المؤلف في نظرية التقطيع فنقول : قطرا أحاديا أو قطرا ثنائيا أو ثلاثيا أو رباعيا .[3] وما يدفع المؤلف لهذا التبسيط

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية القافية ، ص 186 190

[2] مصطفى حركات ، نظرية القافية ، ص 203

[3] م ن ، ص 204 205

هو رأيه بأن المصطلح العلمي لا أثر له بالنسبة للنظرية وهو اعتباطي وعلينا أن نتكيف معه ، وأن لا نبالغ في أهميته ، لأن قضية توحيده هي قبل كل شيء قضية تربوية الغرض منها تسهيل التواصل .[1]

لا شك أن المقاربة القافوية عند (حركات) تستحق بحثا مستقلا ، ذلك لأنها أثبتت ارتباط القافية بعلوم لغوية أخرى كالنحو والصرف والمعجم والمعاني ، بتجنبها النظرة الأحادية التي تبناها الكثير من الباحثين ، وفتحها لآفاق واسعة في القافية العربية تستدعي المزيد من البحث والدراسة كما أقر المؤلف . وقد كان (حركات) متميزا كعادته في تناول القضايا المتعلقة بالقافية ، متميزا في تصنيفاته ، وفي تخريجه لما هو جديد ، وفي فحصه الرياضي لكل العناصر التي يدرسها دراسةً تُظهر شخصية الباحث والشاعر.

خامسا : مفاهيم عروضية متفرقة :

لم تقتصر أعمال (مصطفى حركات) في الإيقاع والعروض على المحاور الأساسية السابقة فحسب ، بل ثمة العديد من التفاصيل الثانوية الفارقة في جهوده ، وبعض التعريفات التي خالف بها بقية الباحثين ، أو التي تحمل بصمته ، ويكون تفصيلها كما يلي :

أ – توضيح المفاهيم :

1 - تعريف العروض :

التعريفات الاصطلاحية للعروض كثيرة في الأبحاث القديمة والحديثة ، وهي على العموم ميزان الشعر يعرف بها صحيح الشعر من مكسوره ، ويعرفها حركات : " العروض هو العلم الذي يدرس أوزان الشعر ... أما الدراسة فإنها تهدف قبل كل شيء إلى خلق نماذج يمكن بواسطتها إنتاج سلاسل وزنية مقبولة ، أو تحليل السلاسل المستخلَصة من الواقع الشعري . في الحالة الأولى يكون النموذج منتجا أو تحويليا ، وفي الحالة الثانية يكون تحليليا ."[2]

2 - ولأن الشعر هو موضوع دراسة العروض فقد تم تعريفه كالآتي : " هو إنتاج أدبي خضع في القديم إلى الوزن ومازالت حتى الآن أصناف منه تخضع لهذا الوزن بصفة تقليدية أو مجددة ."[3]

3 - العروض والضرب :

التعريف الاصطلاحي للعروض والضرب معروف على أنهما التفعيلتان اللتان تنهيان شطري البيت ، غير أن المنّظر أشار إلى معنى ضمني لهما " لم يحدده العروضيون ، ولكن بإمكاننا أن نستخلصه من التعابير الآتية التي أخذناها من الكتب القديمة :

---

[1] م ن ، ص 205

[2] مصطفى حركات ، المعجم الحديث للوزن والإيقاع ، ص 94

[3] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 41

(عروض الرجز الثاني مجزوءة ولها ضرب واحد مثلها .)

(العروض الثالثة مشطورة جاءت على ثلاثة أجزاء.)

(الشعر كله أربع وثلاثون عروضا وثلاثة وستون ضربا.)

فالتفعيلة قد تكون مخبونة أو مطوية أو محذوفة أو حذاء ، ولكنها لا تستطيع أن تكون مجزوءة لأن التجزيء ، وهو ذهاب آخر تفعيلة من كل شطر ، يخص البيت أو الشطر ، وإنما المقصود هنا بالعروض هو الشطر ، وهذا يؤكده القول : (العروض جاءت على ثلاثة أجزاء) أي على ثلاث تفاعيل . وبما أن نمط البيت تحدده الثنائية المكونة من شكل العروض والضرب فإنهم ربطوا هذا النمط بآخر تفعيلة من كل شطر." [1]

4 - مفهوم الوزن :

يعرّفه كما يلي : "الوزن العروضي لنص هو سلسلة المتحركات والسواكن التي نقرنها به ."[2] وله عدة وظائف هامة : "الوظيفة الموسيقية ، التي تجعل الشعر يغنى ، الوظيفة التعليمية الواردة في القصائد العلمية التربوية ، وظيفة الحفاظ ، فالوزن يعطي الشعر شكلا مستقرا يمنعه من التحريف ، الوظيفة الجمالية المرتبطة بالإنشاد ."[3]

5- بنية الوزن :

يرى أنها شبيهة إلى حد كبير ببنية اللغة ، فكل لغة تتكون من وحدات صوتية هي الحروف التي تتجمع لتكوّن الكلمات ، تجمع الكلمات لتكون جملا ، وتجاور الجمل ينشئ النصوص . وتتكون بنية الوزن من خمسة مستويات :

- مستوى الحروف .
- مستوى الأسباب والأوتاد .
- مستوى التفاعيل .
- مستوى البيت .
- مستوى القصيدة .[4]

6– الأسباب والأوتاد :

بالإضافة إلى التعريفات المعروفة للأسباب والأوتاد ، أضاف المنظّر عنصرين جديدين : السبب المزاحف : وهو متحرك واحد (س) ، والوتد المقطوع : وهو متحرك يتلوه ساكن (و) ، ومسوغ ذلك ، كما مر بنا ، هو أن التعريف القديم لا يصلح إلا على مستوى النموذج ، أما في الواقع الشعري ، وبعد دخول الزحاف

---

[1] مصطفى حركات ، المعجم ، ص 92 93
[2] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 46
[3] مصطفى حركات ، المعجم ، ص 129
[4] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 59 60

والعلة لا يمكن تجزيء البيت إلى أسباب وأوتاد بمفهومها النظري ، فـ (فعِلن) في عروض البسيط ليست سببين متجاورين ، وإنما أصلها سبب مزاحف يليه وتد مجموع .[1]

7– التفاعيل :

التفعيلة كما يراها المؤلف هي وحدة مكونة من أسباب وأوتاد ، تحتوي على وتد واحد وسبب أو سببين .

والتفاعيل كما أقرها الخليل عشرة ، ولكن المؤلف تساءل : هل (فعَلن ، متفعلن ، مفاعيل ..) تفاعيل أم لا ؟ وإذا كانت هذه الوحدات تفاعيلا ، فالتفاعيل ليست عشرة ، وإذا لم تكن كذلك ، فما عسى أن تكون ؟ وتكمن الإجابة في وجوب التمييز بين التفعيلات التي هي على المستوى النظري ، والتفعيلات التي هي على مستوى التحقيق. وما التفاعيل المزاحفة إلا تنوعات أو مرادفات عروضية للتفاعيل الأصلية .

وبعض التفاعيل تتجاور في البيت الواحد ، والبعض ينفر من هذا التجاور ، والخليل لم يفصح عن علّة ذلك ، والقاعدة التي تنظم التجاور بينها هي ما اكتشفه حركات ، وسماه مبدأ التعليم حيث تُعلّم التفعيلة بموقع الوتد فيها ، فلا تتجاور التفاعيل إلا إذا كانت تحمل الوتد في رتب متجانسة .[2]

8 - مفهوم البحر :

تواتر في بعض كتب المؤلف ما معناه أن أغلب تعريفات البحر ، التي صادفها لم تكن مقنعة ، والسبب حسب رأيه هو عدم التمييز بين نموذج البيت وبين مثال البيت ، والنموذج هو الجزء النظري من الوزن ، ومثال البيت هو الوزن المحقق الذي نستنتجه من بيت مكتوب فعلا . وعلى هذا الأساس يكون تعريف البحر :

- البحر هو مجموعة من الأضرب .

- البحر هو مجموعة من نماذج القصائد .[3]

والذي يبدو من هذا التعريف وغيره من بعض المفاهيم أن المؤلف يضع الواقع الشعري دائما نصب عينيه ، وبهذا تَميَّز عن غيره ، فلا فائدة من التقعيد إذا لم يكن في خدمة ما هو موجود فعلا من إنتاج شعري ، ويتخذ منه أساسا في الوقت ذاته ، لأن الشعر أسبق من تنظيره العروضي .

9 – الإنشاد :

تطرق هذا البحث في فصله السابق إلى مفهوم الإنشاد ضمن نظرية الإيقاع عند حركات ، ولا بأس من توضيح هذا المفهوم منفصلا لأنه من المفاهيم الأساسية التي يبنى عليها الإيقاع الشعري ، والمؤلف يرى أن إلقاء الشعر يتأرجح بين

---

[1] م ن ، ص 65

[2] مصطفى حركات ، المعجم ، ص 37 38

[3] مصطفى حركات ، المعجم ، ص 24

قطبين : الدلالة والوزن ، والإلقاء الدلالي هو إلقاء جمالي انطباعي يهتم ببلاغة اللغة وشاعريتها ، وبإبراز حدود الكلمات والتراكيب والجمل ، أما الإلقاء الإيقاعي فانه لا يملك معنى يوصله فهو إذن جمالي بحت ، وسنسمي إنشادا هذا الإلقاء الإيقاعي الذي يبرز الوزن ومكوناته .[1]

والفصل بين هذين النوعين من الإلقاء صعب عند إنشاد الشعر كما ذكرنا آنفا ، لأن الإلقاء " هو الأداء المتعلق بمخارج الحروف وتكييف الصوت حسب المقامات ، وإنطاق الإشارة بالمعنى أي تجسيده فيها "[2]. وما الأداء إلا " إعطاء العبارة حقها لتفي بإظهار المعنى على الوجه الموافق من الفصاحة والبلاغة "[3] وعزل أثر المعنى أثناء القراءة ، هو عزل للمشاعر والأحاسيس ، مما يضفي على العملية صفة الآلية .

10 – النبر في العربية :

النبر من المفاهيم الأساسية التي ينبغي تحديدها وتحديد وظيفتها ، لأن بعض الباحثين حاولوا بناء العروض العربي على أساسه كما هو معلوم ، ويرى المؤلف أنه لم يتوصل أحد من "هؤلاء إلى بناء أي نموذج يصف أوزان شعرنا ، وذلك للأسباب الآتية :

1 – في بعض اللغات يلعب النبر دورا هاما فيمكّن الناطقين بهذه اللغات من تمييز كلمات عن الأخرى ، ويكون الشعر في هذه الحالة مبنيا على النبر ، ولكن العربية لا تعرف هذا الدور التمييزي للنبر ، وشعرها لا يمكن أن يكون مبنيا على النبر .

2 – في العربية طول أو قصر الصوائت له دور تمييزي ، فأنت تميز بين : كاتَبَ، كَتَبَ ، كَتَبَا ، وذلك فقط بمد أو عدم مد الحركات ، وينتج عن هذا أن النظام العروضي بني في العربية على الطول والقصر للمصوتات .

ففي بيت المعري :

وإني جوادٌ لم يُحلّ لجامه ونضوٌ يمانيٌ أهملته الصياقل

لو عوضنا كلمة (يماني) بكلمة (يمني) لتكسر الوزن ، مما يدل على لزوم الطول في موقعه والقصر في موقعه .

3 – قد يربط البعض النبر بالكلمات ، ولكن هذه الكلمات لا تأخذ أي موقع معين من البيت ، وبإمكان حدودها أن تتنقل من بداية البيت إلى آخره ، ويتنقل مع هذه الكلمات هذا النبر ، ولا يأخذ موقعا معينا ، ولا يكون إذن ذا دلالة .

4 – ويربط البعض النبر بالتفعيلة ، وقد يكون هذا صحيحا ، ولكن النبر يكون في هذه الحالة خاصا بالأداء وليس باللغة .

---

[1] م ن ، ص 9

[2] حامد هلال عبد الغفار ، أصوات اللغة العربية ، مكتبة وهبة ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1996 ، ص 68

[3] رياض زكي قاسم ، تقنيات التعبير العربي ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 2002 ، ص97 .

ونتيجة لهذا فمن أي جهة نظرنا إلى النبر ، فإننا لا نجد له ما يبرر انشغال بعض نقادنا به ."[1]

إن هذا التفسير المنطقي يلغي بصفة قاطعة المزاعم القائلة بنبرية الشعر العربي ، فعندما يُحدد موقع النبر من التفعيلة لا توجد ضمانة على تطابق النبر في الكلمة التي تغطي هذه التفعيلة ، وبخاصة إذا اشتركت أكثر من كلمة في التفعيلة الواحدة .

ب - أعاريض اللغات الأخرى :

كثيرا ما تحدث المؤلف عن بعض أعاريض الأمم الأخرى ، وبشيء من التفصيل أحيانا ، من أجل غايتين : الأولى ليتعرف القارئ على هذه الأعاريض ، وطريقة تركيبها ، والثانية للمقارنة بينها وبين العروض العربي ، ومحاولة إيجاد نقاط تقاطع بينها ، وهو الحال - كما سنرى - بين الخبب و الأنابست ، واليامب والرجز :

1 – الأنابست :

هو وزن عروضي يوناني الأصل ، وارد في الكثير من الأعاريض العالمية الأخرى ، ويتكون مما يكافئ عند العرب (0111) أي الفاصلة الكبرى .

- الأنابست هو الخبب بعينه ، بتكرار (فعلن) .

- أضربه تابعة لعدد التفاعيل في كل بيت .

- زحافاته هي زحافات الخبب ، إذ يجوز استبدال المقطعين القصيرين في بداية التفعيلة بمقطع طويل ، بما يعادل الإضمار في الكامل ، ويجوز فيه ورود التفعيل (فاعل) ، ويُمنع تجاورها مع (فعلن) ، لتفادي تراكم المتحركات ، وهو قانون يشبع المعاقبة عندنا .

- يناسب هذا البحر السير العسكري ، وكتبت منه أناشيد حماسية تغنى بها جنود مدينة (سبارت) ، كما استُعمل في التراجيديا والكوميديا .[2]

2 – اليامب :

من أكثر البحور اليونانية شعبية ، ووزنه الأكثر استعمالا هو : (ط ط ق ط / ط ط ق ط) ، أي (مستفعلن مستفعلن) وهو الرجز عندنا ، وله ضربان مشهوران : المربع اليامبي والمثلث اليامبي ، والمربع منه يوافق مجزوء الرجز .

- يجوز فيه ما يشبه الخبن وهو تغيير المقطع الطويل الأول من التفعيلة بمقطع قصير .

- يجوز في الرجز الطي ولا يجوز في اليامب .

---

[1] مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص 137

[2] مصطفى حركات ، المعجم ، ص 14 15

- توقيعه يشبه توقيع الكامل .

- من زحافاته استبدال مقطع طويل بمقطعين قصيرين.

- استعمل فيه اليونانيون الكثير من الجوازات كثرة الأبيات في الملاحم والمسرح .[1]

3 – الداكتيل :

كلمة داكتيل تعني في الأصل الأصبع المكونة من ثلاثة أجزاء ، وشبه الوزن به لتكوينه من ثلاثة مقاطع . وهو مقلوب الأنابست ، لأي مبني على التفعيلة : (ط ق ق) ، وبهذا فإنه يمكن وضع هذين البحرين في دائرة واحدة ، ويُعمم هذا التصنيف على بقية البحور اليونانية مثلما على بحور الشعر العربي .

- إيقاع الداكتيل يخالف إيقاع الأنابست ، فالزمان القوي يكون في بداية التفعيلة ولكن في نهايتها .

Û - من أضربه الظشهورة الداكتيل ٠لمسدس :

فاعل فاعل فاعل فاعل فاعل فاعل

- الداكتيل مهمل في العربية لأن التفاعيل عندنا - حتى وإن دخلها الزحاف – لا تنتهي بمتحركين .[2]

4 – الألكسندران :

هو أشهر البحور الفرنسية ، وجاءت كثرة استعماله نتيجة طوله (12 مقطعا) وإمكانية تقسيم البيت إلى شطرين متناسبين ، وتوافق عدد مقاطع أجزاء البيت مع عدد المقاطع في الكلمة الفرنسية . ويحتوي كل شطر منه على ستة مقاطع، ويجب أن يكون المقطع السادس من البيت قويا ، ومنتهيا بكلمة على الأقل . وداخل كل شطر من الشطرين ، لدينا وقفات قصيرة تجزيء البيت إلى قطع إيقاعية تنتهي كلها بموقع قوي ، وغالبا ما يجزئ هذا التقطيع البيت إلى أربع وحدات ، يمكننا أن نسميها تفاعيل لشبهها بوحدات عروضنا . مثال :

Au dessus / des etangs /// au dessus / des valleee

هذا البيت يحتوي على أربعة أجزاء إيقاعية تشبه إلى حد كبير تفاعيل الخبب :

فعَلن فعلن فعلن فعلن

غير أن هذه التفاعيل متكافئة هنا بصفة عرَضية ، ففي البيت الموالي يتغير الإيقاع بتغير تقسيم الشطر ، وهذا هو الفرق الأساسي بين العروض العربي والعروض الفرنسي ، حيث يتقيد الشاعر العربي بإيقاع واحد متكرر ، والشاعر الفرنسي يستعمل إيقاعا حرا على مستوى ما يمكن تسميته بالتفاعيل . [3]

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 126 127

[2] م ن ، ص 128 130

[3] مصطفى حركات ، المعجم ، ص 13

ج ـ تبسيط مصطلحات العروض :

تبسيط المصطلحات في القافية الذي مر بنا ، هو امتداد للفلسفة التبسيطية للعروض لدى المؤلف ، والتي تتعلق – كما قال – بالجانب التعليمي منها ، أما في مجال التنظير فالمصطلح لابد منه ، " والنقاد الذين يعتقدون أن علماءنا عقدوا الأمور ، لا يعرفون شيئا عن العروض في لغات قديمة أخرى كاليونانية ، فالمصطلحات في عروض هذه اللغة معقدة تعقيدا بالغا ، فهم يمنحون مثلا لكل تفعيلة وكل مكون منها ، ولكل وزن اسما خاصا ... أما في نظرية الخليل فإن قانون الزحافات والعلل هو الذي يقود إلى الأشكال المستعملة ، وهو أخف بكثير من النظام اليوناني . إلا أن بعض العروضيين المتأخرين غالوا في التسميات ، فانظر إلى هذا الخرم الذي هو شاذ إلى حد عدم الوجود ، فإنهم صنفوه إلى أصناف غريبة وكأنها جاءت من تلاعب في الألفاظ ، ففي الوافر الجزء (مفاعلتن) إن خرم وهو سالم سمي الأعضب ، وإن خرم وهو منقوص سمي الأقصم . ويقرن هذا الخرم النادر بزحافات أخرى ، فيأخذ اسم العقص ، والجمم ، وكل هذا لا لزوم له . لأن التسمية مرتبطة بالشيوع ... والشاذ النادر لا حاجة لتسميته ."[1]

إنَّ ربْطَ المؤلف المصطلحَ بالشيوع مسألة لها دلالتان : الأولى تخفيف الوطأة على الدارس ، والثانية هي انطلاقه الدائم من الواقع الشعري ، والعودة إليه ، وهو أمر لاحظناه في أكثر من قضية .

وفي بعض كتبه أنشأ جدولا صنف فيه الشائع من التحويلات الناتجة عن الزحاف ، من غير ذكر المصطلح أو معناه ، مكتفيا بمقابلة التفعيلة السالمة بشكلها بعد الزحاف الشائع الذي يدخلها ، ويبرر ذلك بقوله : " فلا داعي لكل هذه المصطلحات ، فالمبدأ الذي يعرّف الزحاف بأنه تغير يخص الحرف الثاني من السبب يكفي لوصف التغيرات الاختيارية، وهذا المبدأ هو الذي يعطينا الأشكال التي تؤول إليها التفاعيل بعد الزحاف ."[2]

ومن زاوية أخرى يرى أن التطور الطبيعي الناتج عن تغير الظروف وسهولة الحصول على المعلومات بفضل التكنولوجيا ، له الأثر في وجوب إعادة النظر في كم المصطلحات ، لأننا "اليوم في عصر يختلف من حيث تحصيل العلوم عن العصور السابقة ، فالمعارف كثرت وأصبحت الذاكرة لا تقوى على استيعاب كل هذه المفاهيم التي تنصبّ من كل النواحي على الدارس ، ثم إن الذاكرة ، باكتفائها اليوم بالمكتوب ، أصبحت خاملة ، كسولة ، لا تؤدي الدور الذي كانت تؤديه زمان غلبة المنطوق على المكتوب . ولذا فأن قانون الزحافات والعلل يمكن تبسيطه تبسيطا نهائيا وذلك بذكر خواصه ، كأن نقول :

- إسقاط الثاني بدلا من الخبن .

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية القافية ، ص 201

[2] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 99

- وإسقاط الخامس الساكن بدلا من القبض .

- وحذف متحرك من الوتد المجموع بدل القطع .

- وإسقاط الوتد بدل الحذذ .

وقد نهجنا هذا المنهج منذ سنوات ، فاتسم تدريسنا بالبساطة واستحسن الباحثون والشعراء مؤلفاتنا ."[1]

وعلى سبيل التخفيف والتبسيط دائما ، اقترح إلغاء الزحاف المزدوج بحجة إمكانية استعمال المصطلحين معا ، وإدراج الخرم – على ندرته – في باب قطع الوتد . كما رأى إمكانية دمج بعض العلل في بعضها ، كإدخال الحذذ في الحذف بحيث يصبح تعريف الحذف كما يلي :

الحذف هو ذهاب سبب أو وتد من آخر التفعيلة .

أو دمج التسبيغ في التذييل فيصبح تعريفه :

التذييل هو زيادة حرف ساكن في آخر التفعيلة .[2]

وانطباعنا الشخصي المتعلق بهذه التبسيطات ، هو أنها معقولة ولا تسيء للنظام العروضي ، بل مفيدة إذا اقترنت بالجانب التعليمي ، وتجربتنا في تدريس العروض في الجامعة تؤكد العزوف الكبير للطلبة عن هذا المقياس بسبب كثرة المصطلحات ، ونعتقد أن تطبيق هذه التبسيطات سيساعد في تغيير هذا الوضع .

[1] مصطفى حركات ، نظرية القافية ، ص 202

[2] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 104

الفصل الثالث

التقعيد للشعر الحر

توطئة :

استقر النظام الوزني المتعلق بالشعر العربي على يد الخليل بن احمد اثر استقراء واسع قام به لأشعار الأولين ، فأدخل في نظريته من الأوزان ما أَلِفها العرب واستبعد النادر وعدّه شاذا ، واطمأن الشعراء لهذا النظام التقعيدي لأنه مبني أساسا على ما نظمه القدماء الذين تميزوا بالسليقة ورهافة الأذن .

وفي العصر العباسي بدأت بعض المحاولات في الخروج عن أوزان الخليل ، ولكنها بقيت في خانة الشذوذ فلم تلق النجاح ، ونذكر منها خروج أبي العتاهية قائلا : أنا اكبر من العروض ، فنظم من مقلوب المديد :

عجبٌ ما للخيالِ خبِّريني ومالي
لا أراه أتاني زائرا مذْ ليالي
لو رآني صديقي رقَّ لي أو رثى لي
أو رآني عدوي لان من سوء حالي[1]

ومنها أيضا محاولة ابن دريد في النظم على ما يشبه الشعر الحر بأشطر متفاوتة الأطوال والأوزان :

رُبّ أخٍ كنتُ به مغتبطا
اشدّ كفي بعرى صحبته
تمسكا مني بالود ولا
أحسبه يغيّر العهد ولا يحول عنه أبدا
ما حلَّ روحي جسدي
فانقلب العهد به
فعدتُ أن أصلحَ ما أفسده
فأستصعبَ أن يأتي طوعا فأنيت أرجيه
فلما لجّ في الغيِّ اباءً
ومضى منهمكا غسّلت إذ ذاك يدي منه
ولم آسَ على ما فات منه

وقد مزج فيها بين الرجز والهزج والرمل .[2]

والظاهر أن هذه المحاولات التي استمرت بعد ذلك كانت نتاجا لمجموعة من الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي كانت تحيط بالشاعر – الذي هو فرد من مجتمعه – ومنها توسع رقعة العالم الإسلامي وامتزاج العرب بغيرهم

---

[1] عبد الهادي عبد الله عطية ، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي ، دار بستان المعرفة ، القاهرة ، 2002 ، ص 28

[2] ، عبد الهادي عبد الله عطية ، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي ص 33

من الأجناس والاحتكاك بعاداتهم وثقافتهم وأشعارهم ، زد على ذلك ما عرفته الدولة الإسلامية آنذاك من استقرار في الأمن و رخاء اقتصادي والذي قد يكون مدعاة للركون إلى الدعة والاطمئنان والاشتغال بالإبداع والتجديد والتواصل مع النفس .

إلى أن وصل الأمر إلى الأندلسيين الذين اختبروا ترف العيش وجمال الطبيعة والتأثر بالموسيقى والغناء باختلاطهم بالأسبان ، فكان أحد مظاهر تعبيرهم عن هذه الحياة الجديدة نسقا جديدا في بناء الشعر يحق أن نسميه خروجا عن عمود الشعر ، ذلك لأن الموشحات غدت بعد ذلك فنا قائما بذاته له أصول وقواعد أرساها (ابن سناء الملك) بكتابه : دار الطراز في عمل الموشحات .

وقد عرّفها ابن سناء الملك بقوله : " كلام منظوم على وزن مخصوص ، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ، ويقال له التام ، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ، ويقال له الأقرع "[1] ، ويكون تركيبها كما يرى (ابن أبي شنب) بأن "يأتي الشاعر ببيت أو بيتين في الغالب يجعلهما لازمة لما بعدهما يكون الروي في كلا المصراعين من الصدر متفقا بذاته وكذلك من العجز ، ثم يأتي بثلاثة أبيات في الأقل مختلفة الروي بين الصدر والعجز ، ولكن متفقته كل منهما ، ثم بيتين أيضا لتتوشح بهما يكون رويها صدرا وعجزا كروي البيتين المتقدمين ... ومثاله من الوافر قول ابن نُباتة :

إلي بكأسك الأشهى إليا ولا تبخلْ بعسجدها عليَّا

معتَّقة تُدارُ على الـندامى

كأن على ترائبــها نِظاما

من الراح التي محتِ الظلاما

أضاءت وهي صاعدة الحميا فقلتُ عصير عنقود الثريا

أدرها بين ألحـانٍ وزمْرٍ

على درين من زهر وقطر

كأن حديثه في كـل قطر

حديث ندى المؤيد في يديا يطيب رواية ويَضوع رَيّا"[2]

ونذكر من رواد هذا الفن (مقدم بن معافى) في القرن الثالث للهجرة ، ثم برع فيه (عبادة القزاز) شاعر (المعتصم بن صمادح) في القرن الرابع، وهذبه كما أسلفنا (ابن سناء الملك المصري) .[3]

---

[1] ابن سناء الملك ، دار الطراز في عمل الموشحات ، تح جودت الركابي ، دار الفكر ، دمشق ، ط 2، 1977 ، ص 32

[2] محمد بن أبي شنب ، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب ، دار الغرب الإسلامي ، الجزائر ، 1990 ، ص128 129

[3] السيد أحمد الهاشمي ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، القاهرة ، ط 1 ، 2007 ، ص 120

وقد أدخل نفر من الباحثين الموشحاتِ فيما اصطلحوا عليه بفنون الشعر السبعة ، وهي مجموعة من الأوزان ظهرت عند المولدين ولا تدخل في نظام الخليل ، نظم عليها بعض الشعراء ، "وهي قسمان : قسم معرب لا لحن فيه هو السلسلة والدوبيت وقيل الموشح أيضا ، وقسم ملحون لا إعراب فيه هو القوما وكان وكان ، والزجل "[1] وتفصيلها كالآتي :

أ – السلسلة : وأجزاؤه : فعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن في كل شطر ، ويجوز في فاعلاتن الخبن ويحسن في مستفعلن ،وأكثر ما تجيء فاعلاتن في الضرب على فعلاتان ، ومنه قول عبد الله بن محمد الشبراوي : **يا معتدل القدّ**

إن صبري قد بانْ والدمع لخافي الغرام أظهر إذ بان

جددتَ شجوني وقد كحلت جفوني بالسهد فبيني وبين نومي شتان

ب – الدوبيت : وأجزاؤه : فعلن متفاعلن فعولن فعلن في كل شطر ، وقد تدخل عليه بعض التغيرات ، فتستعمل متفاعيلن مكان متفاعلن ، وتسكن متفاعلن بالإضمار ، ويحذفون النون منها ، وله خمس أعاريض وسبعة أضرب ، ومثاله قول ابن الفارض:

إن جزتَ بحي ساكنين العلما من أجلهم حالي كما قد علِما

قلْ لعبدكم ذاب اشتياقا لكم حتى لو مات من ضنىً ما علما

ج – القوما : اخترعه أبو نقطة للناصر الخليفة العباسي وتسميته مأخوذة من قول المغنين في سحور رمضان : قوما لنسحر قوما ، وقد نظم فيه المديح والخمريات ، وأجزاؤه : مستفعلن فعلان بتحريك العين وتسكينها ، وقد تنقل فعلان إلى فاعلان أو فاعلاتن . قال صفي الدين الحلي :

من كان يهوى البدور ووصلِ بيض الخدور

بالبِيض وبالصفر يسخو وقد جلسْ في الصدور

د – كان وكان : اخترعه البغداديون ، وسمي كذلك لأنهم لم ينظموا فيه سوى الحكايات والخرافات ، إلى أن ظهر (ابن الجوزي) وغيره فنظموا فيه المواعظ والحكم ، وأجزاء أشطره مختلفة ، فتفعيلات الشطر الأول من البيت الأول : مستفعلن فعِلتان ، والشطر الثاني مستفعلن مستفعلان ومن البيت الثاني مستفعلن فعلان ، والبيت الثالث كالبيت الأول ، والرابع مثل الثاني ، وهكذا ، مثل قول بعضهم :

يا قاسي القلب مالكْ تسمعْ وما عندك أخبار

ومن حرارة وعظي قد لانتْ الأحجار

أفنيت مالك وحالك في كل ما لا ينفعك

ليتكْ على ذي الحالهْ تقلع عن الإصرار

[1] محمد بن أبي شنب ، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب ، ص 124

تحضر ولكن قلبكْ غائب وذهنك مشتغلْ

فكيف يا متـخلفْ تُحسب من الـحضارْ

هـ - المواليا : ويقال لـه المـوال والمواويل ، ظهر فـي بغداد بعدما فتك هـارون الرشيد بالبرامكة ونـهى عن رثائهم بالشعر ، فرثتهم جواريهم بـأربع قطـع متفقة في الوزن والتقفية ، وختمن كل قطعة بقولهن : يا مواليا ، فسمي بذلك . وأجزاؤه : مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن في كل شطر ، وقيل لا بد من اللحن في هذا الفن ،وقيل يجوز أن يكون معربا ، ولكن لا يكون معربا وملحونا معا في بيت واحد ، ومن أمثلته قول الحاجري :

يا من ملكني وعن طرق الوفا عرَّج أطلق رقادي وجفْني السهر زوّج

ومن لحسنكْ بتاج الحسن قد توِّج عِيد الوصال فبحر الشوق قد موّج

و – الزجل : وسـمي بذلك لأنه يلتذ به ، واخترعه الأندلسيون ، والنظم فيـه بلغة العـوام ، وهو أنواع كثيرة غير محصورة ، ومنه قول البهلول :

نقلقْ من رزقي لاشْ والخالق يرزقــني

أنا مالي فيَّــاشْ آشْ عليا منـــي

مني آش عليــا أنا عبدٌ ممــلــوكْ

والأشْيا مقضــيا ما في التحقيقْ شكوكْ

ربي ناظر فــيا وناظر ليَّ متــروك

في الأرحام والأحشا من نطفه صورنــي[1]

وثمة من الشعراء المولدين من نظم على البحور الستة التي أهملها الخليل في دوائره وهي :

1 – المستطيل : وهو مقلوب الطويل : مفاعيلن فعولن مرتين ، كقول بعضهم

لقد أبدتْ سليمى بيوم الجزع وجها كبدر التم حسنا وشمس الأفق نورا

2 – الممتد : وهو مقلوب المديد أي فاعلن فاعلاتن مرتين ، ومثاله :

صاد قلبي غزالٌ أحور ذو دلال كلما ازددتُ حبا زاد مني نفورا

3 – المتـوفر : أو المعتمـد وهـو مـأخوذ مـن الـوافر بتقـديم السـبب الخفيـف مـن مفاعلتن على الوتد فصارت : فاعلاتك ، التي تتكرر في شطره ثلاث مرات :

ما رأيت من الجآذر بالجزيرة إذ رمين بأسهم جرحت فؤادي

4 – المتئد : ويقال له الغريب ، وأجزاؤه : فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن ، فـي كل شطر، كقول أحدهم :

---

[1] محمد بن أبي شنب ، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب ، من ص 124 إلى 142

ما لسلمى في البرايا من مشْبِه لا ولا البدر المنير المستكمل

5 – المنسرد : أو القريب ، وتفعيلاته : مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن في كل شطر . قال بعضهم :

لقد ناديتُ أقواما حين جابوا وما بالسمع منْ وقْرٍ لو أجابوا

6 – المطرد : أو المشاكل ، ويتركب شطره من : فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن ، كقولهم:

ما على مستهام ريعَ بالصدِّ فاشتكى ثم أبكاني من الوجد[1]

ويبدو أن أغلب هذه المحاولات للخروج على عمود الشعر لم يتسن لها النجاح والشيوع ، فهجرها الشعراء إيمانا منهم بعدم جدواها ، واكتفائهم بالتنوع الموجود في التشكيلات الوزنية التي أقرها الخليل ، ونستثني من ذلك الموشحات التي غزت الأندلس وبعض بلاد المغرب ردحا طويلا من الزمن وإن أفل نجمها في العصر الحديث ، ذلك لأن ظروف العالم العربي تغيرت بفعل الاحتلال والثورة الصناعية وانتشار ترجمة العلوم والآداب ، فعرف المثقفون من العرب الشعر الانجليزي والفرنسي وتأثروا به على المستويين الشكلي والموضوعاتي ، فظهرت لدى الشعراء حاجة في تجديد شعرهم لمواكبة كل هذه التطورات ، وقد أرجع أحد الباحثين أسباب تلك الحاجة إلى عوامل ثلاث :" أولها : شعورهم بأن الشكل التقليدي للقصيدة – برتابته وخطابيته – قد أصبح عائقا في سبيل التعبير الحر عن التجربة الشعرية وثانيها : اختلاف تجربة الإنسان المعاصر عن تجربة الشاعر القديم وتعقّد هذه التجربة على نحو يتطلب للوفاء بها وسائل تتيح أكبر قدر ممكن من الحرية التعبيرية ، وثالثها : محاولة استخدام الشعر العربي في الأعمال الدرامية والقصصية والملحمية والخروج به من غنائيته التي سيطرت عليه عبر تاريخه الطويل "[2] .

وكانت بداية الشعر الحر محاولات محتشمة لقصائد نشرها أصحابها في بعض المجلات في بداية القرن العشرين ، ومنهم (باكثير) و (المازني) الذي نشر قصيدة سنة 1923 في مجلة الحرية بالعراق بعنوان : محاورة قصيرة مع ابن لي بعد وفاة أمه .[3]وهناك قصيدة أخرى لـ (رمضان حمود) بعنوان : يا قلبي ، كتبها سنة 1928 ، والتي تعد من بين أقدم نصوص الشعر الحر في الجزائر والوطن العربي .

والذي يجب أن نلاحظه على هذه المحاولات أنها لم تتخذ نهجا واحدا في بنائها الوزني ، فقد تُبنى القصيدة على أكثر من وزن ، أو على وزن واحد متعدد

---

[1] محمد بن أبي شنب ، تحفة الأدب ، ص 122 124

[2] س موريه ، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ترجمة سعد مصلوح ، عالم الكتب ، القاهرة ، المقدمة ص ط ، نقلا عن فوزي سعد عيسى ، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1998 ، ص235

[3] عبد الله محمد الغذامي ، الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1987 ، ص 21

الأضرب ، أو قد تخلو تماما من وزن واضح . وفي سنة 1947 نشرت (نازك الملائكة) قصيدتها (الكوليرا) وزعمت بذلك أنها أول من نظم الشعر الحر رغم أن (بدر شاكر السياب) نشر قصيدته (هل كان حبّا) بعدها بأقل من شهر . ومع تعدد القصائد وتباينها أصبح من المُلحّ إرساء قواعد عروضية لهذا اللون الجديد من الشعر . والحق أن أول كتاب حاول توضيح تلك القواعد هو كتاب (نازك الملائكة) : قضايا الشعر المعاصر ، وقد بسطت فيه مجموعة من الاقتراحات التي تتعلق بالبحور المناسبة للشعر الحر ، وزحافاته وقوافيه ، وسنفصل فيه القول بعد التعريف بالشعر الحر .

تعريف الشعر الحر :

ورد في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب أن الشعر الحر هو " ذلك الشعر الذي لا يتقيد بالوزن أو القافية ، وقد ابتدعه الشاعر الفرنسي لافونتين la fontine في القرن السابع عشر بنظمه حكايات الحيوان في أبيات ذات أطوال مختلفة وقواف متباينة ."[1] وعرفّه معجم مصطلحات العروض والقافية بالشعر " الذي يعتمد التفعيلة كأساس عروضي للقصيدة ، ولا يتقيد بعدد محدد من التفعيلات في البيت الواحد ... وربما جمع هذا الشعر أوزانا وقوافي مختلفة ، وفضلا عن ذلك فلا يلتزم الشاعر بروي ثابت في القصيدة كاملة ."[2]

وبالعودة إلى كتاب قضايا الشعر المعاصر نرى أن صاحبته عرّفت الشعر الحر على أنه " شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه. "[3] وفيما يلي أهم القواعد التنظيرية الواردة في الكتاب :

- يجوز النظم على البحور الصافية ذات التفعيلة الوحيدة المكررة ، والبحور الأخرى التي ينتهي شطرها بتفعيلة مغايرة لسابقاتها كالوافر والسريع ، بينما لا يجوز مطلقا النظم على بقية البحور كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح .
- ينبغي الالتزام بضرب واحد في القصيدة .
- اكتشفت بحرا جديدا شطره : مستفعلاتن مستفعلاتن وهو مشتق من مخلع البسيط.
- حصرت زحافات الشعر الحر في إضمار متفاعلن وخبن مستفعلن وفاعلن وعصب مفاعلتن ، مع التشديد على عدم الإكثار منه لأن الأصل في التفعيلة السلامة .

---

[1] مجدي وهبة و كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط 2 1984 ، ص 213

[2] محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم ، معجم مصطلحات العوض والقافية ، دار البشير ، عمان ، الأردن ، 1991 ،ص 149

[3] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 6 ، 1981 ، ص 77 78

- منعت التدوير في الشعر الحر لأن الشاعر حرٌّ في التصرف في عدد التفعيلات ، كما عدّت انتهاء البيت قبل انتهاء المعنى - أي التضمين - تدويرا .
- لا يجوز استعمال مستفعلان في ضرب الرجز ، ويجوز استعمال فاعلُ في حشو الخبب .
- ما يسمى بالشعر المنثور ليس شعرا لأن الوزن من أهم خصائص الشعر .
- عدم إهمال القافية ، ومن المحبذ أن تأتي في آخر كل شطر سواء أكانت موحدة أو منوعة .[1]

وتجب الإشارة إلى أن هذه القواعد جاءت متفرقة لأن المؤلفة كانت بحاجة إلى إرفاق التبريرات والتمثيل لها بنماذج شعرية ، والواقع أن أغلب هذه التبريرات اعتُمد في بنائها على الأذن الموسيقية والاطلاع على عروض الخليل ، ومعرفة أشعار السابقين ، وهي دعائم لا تكفي – في تقديرنا – لوضع قانون عروضي للشعر الجديد ، بل كان الأجدر بها التريث حتى استواء هذا النمط من الشعر وجريانه على الأقلام ، ثم تقوم باستقرائه وتنظيم العلاقات بين أجزائه كما فعل الخليل ، والحجة في ذلك أنها خالفت في شعرها بعض التنظيرات التي وضعتها كالتزام ضرب واحد في القصيدة . ومهما يكن من أمر فإن هذا الخطأ وقع فيه ابن سناء الملك من قبل ، فلم يقم بتغطية كل أشكال الموشح في تنظيره .

على أن هذا لا يقدح في قيمة الكتاب ومكانته ، فقد عدّه الكثير من البحثة المعاصرين حجرا أساسا في بناء الشعر المعاصر ، رغم ما لاقاه من انتقادات حين صدوره ، واتهام مؤلفته بالصرامة وتضييق الخناق على الشعراء .

ومن الباحثين القلائل الذين خصصوا لهذا الموضوع كتابا منفصلا (محمود علي السمان) بكتابه : العروض الجديد ، أوزان الشعر الحر وقوافيه ، وقد تناول فيه بالدراسة جملة الظواهر المتعلقة بالوزن والقافية في الشعر الحر ، وهو كتاب أشاد به (عبد المنعم خفاجي) في تصديره له ، ووصف صاحبَه بالخليل الثالث ...واضع عروض الشعر الحر ، ومن أهم النتائج التي توصل إليها :

- الشعر الحر وليد الشعر العمودي ، وهو فرع منه ومشتق منه .

- بحور الشعر الحر هي بحور الشعر العمودي ، مع إدماج السريع في الرجز ، لاشتراكهما في تفعيلات الحشو .

- إدماج الهزج في الوافر .

- إقصاء التفعيلتين (مستفع لن ، فاع لاتن) .

[1] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، من ص 52 إلى 192

- إضافة تفعيلات جديدة مثل : مفاعلت التي لاحظ كثرتها في حشو الوافر ، وأصلها (مفاعلتن) دخلها العصب والكف ، و (مستفعل) في حشو الرجز والسريع ، وقد تأتي على شكل (متفعل ، مستعل ، متعل) .

- ومن التفاعيل الجديدة (فاعل ، فعولن) في حشو المتدارك .

- تعدد الأضرب في الشعر الحر ، مع ابتداع الشعراء لأضرب جديدة .

- كل زحافات الشعر العمودي تجوز في الشعر الحر ، وكذلك بعض العلل كالقطع في الرجز والسريع ، وهي كلها غير لازمة .

- إدراج بعض المصطلحات الجديدة الخاصة بالزحاف ، مثل : العصف (التقاء العصب والكف في حشو الوافر) ، ومصطلح : العصر (اجتماع العصب والقصر في ضرب الوافر) . الكتع : (حذف آخر السبب الخفيف من تفعيلة الهزج وتسكين ما قبله) .

- ترد القافية بشكل غير منتظم في أكثر الأحوال .

- تقسيم التدوير أو ما سماه : (الجريان) إلى قسمين : جزئي ، وكلي يمتد إلى نهاية القصيدة .[1]

والمتأمل لما جاء في الكتاب سيرى غلبة الوصف الحيادي للأشكال الشعر الحر ، مع التركيز على الشاذ والنادر ، وابتداع مصطلحات جديدة للمركب من الزحاف يمكن الاستغناء عنها .

وظل التقنين العروضي للشعر الحر موضع تجاذب بين النقاد ، كلّ حسب مشاربه وانتماءاته النقدية ومقاربته لهذا الشعر ، حتى خصص (مصطفى حركات) كتابا لهذا الموضوع سنة 2000 استقرأ فيه دواوين أعلام الشعر الحر واستنبط منها القواعد العروضية التي تتحكم به ، معتمدا على تخصصه في العروض وموسيقى الشعر ، وعنوانه : الشعر الحر أسسه وقواعده[2] .

تطرق (حركات) إلى الدراسات السابقة للشعر الحر في قوله : " والكل يعرف أن الملائكة كانت أول من حاول وضع قواعد له ، ولكن موقفها كان موقفا معياريا ودراستها مع الأسف كانت سطحية ، وكل الدراسات التي أتت بعد الملائكة كانت دراسات جزئية لم تحاول أن تخلق نموذجا شبيها بنموذج الخليل ينشئ أوزان الشعر الحر ويحدد ما ينتمي وما لا ينتمي إليه ، وربما حاول الدارسون ذلك ولكنهم لم يتوصلوا إلى الغاية المنشودة ."[3] وأرجعَ سبب ذلك إلى انشغالهم " بنقاشات عقيمة حول تسميته : هل هو شعر حر أم شعر مرسل أم شعر نثري ؟ كما أنهم افتتنوا بمفهوم نظري جديد لم يحاولوا تعريفه ، وهو

---

[1] محمود علي السمان ، العروض الجديد / أوزان الشعر الحر وقوافيه ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1983 ، ص 171 176

[2] لم أوفق في تحصيل نسخة منه لأنه طبع في لبنان ، وقد أشار علي المؤلف أن أتتبع مضامينه في كتبه : كتاب العروض ، نظرية الوزن ، نظريتي في تقطيع الشعر .

[3] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 117

الإيقاع ... فأصبح هذا المفهوم مبررا للعجز عن وضع القواعد ، وسببا في كل الافتراضات الوهمية والأنظمة الخيالية ."[1]

أنواع الشعر الحر :

يوضح (حركات) أن هناك نوعين من الشعر الحر :

- " الشعر الحر المبني على تكرار التفعيلة في القصيدة .
- الشعر الحر غير الموزون ، أي الذي لا تخضع سواكنه ومتحركاته إلى قوانين خاصة "[2].

ومثّل للنوع الأول بقصيدة لسميح القاسم : الموت يشتهيني فتيا :

تعبر الريحُ جبيني

والقطارْ

يعبر الدارَ فينهارُ جدارْ

وجدار بعده يهوى

وينهار جدارْ

تعبر الريح جبيني ....

(010111)(0101101)

(001101)

(00111)(010111)(0101101)

(001101)(0101101)

(010111)(0101101)(01

(00111)(01011

والوزن هنا مكون من تكرار التفعيلة فاعلاتن ، وقد جاءت على أحد الأشكال الآتية :

فاعلاتن ، فعلاتن ، فاعلات ، فعلات . ويمكن نسبها إلى الرمل .[3]

وكمثال للنوع الثاني أورد بعضا من قصيدة للماغوط : الحصار :

دموعي زرقاء

من كثر ما نظرتُ إلى السماء وبكيتُ

دموعي صفراء

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 243 244

[2] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 247

[3] م ن ، ص 244 246

من طول ما حلمتُ بالسنابل الذهبية

وبكيتُ ...

1010101011

10111101101110110110101

1010101011

1101110110110110110110101

10111

ولـن نسـتطيع هنـا اسـتخراج أي سلسـلة "متناسـقة ، متجانسـة ، متكـررة مـن التفاعيل ، مما يدل على أن سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة من القصيدة هي شبيهة بما يستنتج من النثر ."[1] لذلك أشار المؤلف إلى أن دراسته ستنصب على النوع الأول (شعر التفعيلة) .

البيت في الشعر الحر :

ينقسم البيت في الشعر الحر إلى نوعين من حيث المستوى :

أ- البيت الصوتي : الوحدة الصوتية هي التفعيلة ، وهي تتكرر تامة أو مزاحفة أو معتلة في القصيدة ، وكل الوحدات التي لا تنهي البيت متكافئة عروضيا ، أي أنه يمكن تعويض إحداها بالأخرى ، ولكن الوحدة التي في آخر البيت قد تختلف عن غيرها من التفاعيل ومنه فإن القصيدة لا تستطيع أن تكون تكرارا محضا للبيت .[2]

ب- البيت الخطي : هو الوزن المكتوب على سطر واحد ، فإذا تأملنا القصيدة السابقة لسميح القاسم فإننا "نلاحظ صنفين من الأبيات :

- صنف لا يحمل أي علامة في نهايته .

- صنف ينهيه وقف أو قافية .

فبداية القصيدة :

تعبر الريحُ جبيني

والقطارْ

يعبر الدارَ فينهار جدارْ

تُرينا أن البيت الأول لا يحمل أي علامة خاصة بينما البيت الثاني و الثالث تختمهما قافية ووقف ، ومن ناحية أخرى ... نرى أن الزحاف فاعلاتن ــ فعلاتن أي الخبن دخل على كل أماكن البيت ، أما العلة التي حولت فاعلاتن إلى فاعلات

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 247

[2] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 117 118

... فإنها لم تأت إلا في نهاية البيت ، وهذه القاعدة عامة : البيت الخطي في شعر التفعيلة لا يحمل علامات الوقف إلا في نهايته ، والعلة لا تدخل إلا على التفعيلة الأخيرة منه ".[1]

وقد استنبط المنظّر قواعد للبيت الخطي " راعاها الشعراء دون أن يبوحوا بها ، أو يهتم بها المنظرون :

أ – البيت الخطي ذو شطر واحد .

ب – البيت الخطي يبتدئ ببداية كلمة وينتهي بنهاية كلمة .

ج – كل علة ممنوعة خارج نطاق نهاية البيت .

د – كل وقف ممنوع خارج نطاق نهاية البيت .

هـ - عدد التفاعيل في البيت ليس له دلالة (pertinence) أي يمكن أن يكون في البيت تفعيلة أو اثنتان أو مائة ..

و – لا ينتهي البيت حتما بنهاية تفعيلة ولا يبتدئ حتما ببدايتها .

ز – إذا انتهى البيت بجزء من التفعيلة فإن البيت الذي يتلوه يبتدئ بما تبقى من التفعيلة.

هذه الملاحظات تقودنا إلى تعريف حشو وعروض في البيت الخطي :

1- فالعروض هو آخر جزء من البيت سواء كان تاما أم لا .

2- والحشو هو ما سبق العروض في البيت ."[2]

عناصر عروض الشعر الحر :

يرى (حركات) أن الإيقاع في الشعر الحر يتركب من مستويات مثل إيقاع الشعر العمودي :

أ – مستوى السواكن والمتحركات : وهو مطابق لمثيله في الشعر العمودي .

ب – مستوى الأسباب والأوتاد : الشعر الحر لا يستعمل إلا البحور الصافية التي يظهر فيها السببان الخفيف والثقيل والوتد المجموع ، أما الوتد المفروق فلا وجود له في الشعر الحر .

ج – التفاعيل : هي السبع التي لا تحتوي على الوتد المفروق .

د – البحور : هي البحور الصافية مثل الكامل والرجز والمتدارك .[3]

الزحافات :

القواعد المتحكمة في زحاف الشعر الحر هي نفسها في العمودي ، فهو "تغيير :

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 252

[2] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 122

[3] مصطفى حركات ، نظريتي في تقطيع اشعر ، ص 85

1 – يدخل على الحرف الثاني من السبب .

2 – يقع في أي مكان من أماكن البيت .

3 – اختياري .

ويمكن تصنيف الزحافات كالآتي :

أ – إسكان الثاني المتحرك .

ب – حذف الثاني الساكن .

الصنف (أ) يخص بحري الوافر والكامل ، والصنف (ب) يخص باقي البحور[1]".

العلل :

العلل في الشعر الحر كما يراها المؤلف هي "تغيير :

1 – يخص الأسباب والأوتاد .

2 – يقع في التفعيلة الأخيرة من البيت فقط .

3 – اختياري .

وإذا قارنا هذا التعريف بالتعريف الخاص بالشعر العمودي نرى أن هناك فرقا يكمن في ما يلي :

أ – في الشعر العمودي قلنا إن العلة تدخل على العروض أو الضرب ولكن البيت في الشعر الحر غير مقسم إلى شطرين ولا يمكن هنا أن نتكلم إلا على نهاية البيت .

ب – في الشعر العمودي العلة لازمة أي أنها إذا دخلت نهاية الشطر أو البيت فإنها تدخل بعينها في كل الأعاريض أو الأضرب من أبيات القصيدة .

أما في الشعر الحر فالعلة غير لازمة ، ويظهر هذا جليا من خلال دراستنا لقصيدة سميح القاسم السابقة الذكر ، فبعض الأبيات خالية من العلة وبعضها يحمل العلة في نهايته .

وبإمكاننا أن نصنف العلل مثلما صنفناها في الشعر العمودي :

1- حذف السبب أو الوتد من نهاية التفعيلة .

2- قطع الوتد المجموع .

3- إضافة سبب خفيف في نهاية التفعيلة .

4- إضافة ساكن إلى نهاية التفعيلة ."[2]

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 254

[2] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 254 255

بحور الشعر الحر :

تطرق المؤلف إلى البحور المستعملة في الشعر الحر بشيء من التفصيل ، وأشار إلى أهمية التفعيلة في تحديد البحر ، فالبحر في الشعر الحر " لا يمكن أن يكون معرفا إلا بواسطة التفعيلة ، وبما أن هذه التفعيلة تأخذ أشكالا مختلفة فإنه من اللازم علينا أن نحدد هذه الأشكال في لبّ البيت أو في آخره ، وذلك من خلال القصائد التي ألّفها الشعراء ."[1]

1 – الوافر في الشعر الحر :

يبنى الوافر في الشعر الحر على " التفعيلة (و سَ س)التي تأتي على أحد الأشكال :

مفاعلتن	مفاعيلن	مفاعيل
0111011	0101011	101011

والعلل في الوافر تقتصر على إضافة ساكن في آخر البيت :

والساكنان الثابتان في التفعيلة (مفاعلتن) هما الألف والنون ، وبناء على هذا ، فإنها تجزأ إلى ركن الوتد وركن السببين :

(مفا / علتن ، مفا علْتن)[2]

مثال : **وكل جميلة في الأرض** (محمود درويش)

تقبّلني

(00101011)(0111011)

(0111011)"[3]

وكمثال عن الوافر أورد الأبيات الآتية لمحمود درويش :

أهديها غزالا

وشاحَ المغرب الوردي فوق ظفائر الحلوة

وحبةَ برتقال وكانت الشمس

تحاول كفها البيضاء أن تصطادها عنوة

وتصرخ بي وكل صرخاتها همس :

أخي يا سُلّمي العالي

أريد الشمس بالقوة

...وفي ليل رمادي ، رأيتُ الكوكبَ الفضيّ

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 256

[2] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 187

[3] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 123

ينقطُ ضوءَ العسليَّ فوق نوافذ البيت

وقالت ، وهْي حين تقولُ تدفعني إلى الصمت :

تعالَ غدا لنزرعه ... مكانَ الشوك في الأرض

وعند التحليل نحصل على التفاعيل الآتية :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعيلن

مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مـ

ـفاعلاتن مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعلتن مفاعلتن مفاعيلن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن

وقد جاءت التفعيلة في هذا المثال على أحد الشكلين الشائعين : مفاعلتن ، مفاعيلن[1].

2 – الكامل في الشعر الحر :

يبنى الكامل في الشعر الحر على التفعيلة : متفاعلن (سَ س و) وهي تأتي على أحد الشكلين : متفاعلن أو مستفعلن

0110101 0110111

والساكنان الثابتان في تفعيلة الكامل هما الألف والنون ، ومنه فإنها تجزأ إلى ركن الوتد وركن السببين :

(متَفا / علن ، متْفا / علن)

والمواقع القوية تكون في نهاية ركن الأسباب ونهاية الوتد .[2]

والعلل في هذا البحر ثلاثة أنواع :

أ – إضافة ساكن في آخر البيت الصحيح النهاية .

ب – إضافة سبب في آخر البيت الصحيح النهاية .

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 258

[2] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 192

ج – حذف الوتد من آخر التفعيلة .[1]

ومن أمثلة الحالة الأولى (أ) أبيات من قصيدة : ثورة مغني الربابة ، لسميح القاسم :

غنيتُ مرتجلا على هذه الربابة ألف عام

مذ أسرجتْ فرسي قريش

وقال قائدنا الهمامْ :

اليوم يومكمُ .. فقوموا واتبعوني

أيها العربُ الكرامْ

اليوم يومكمُ ..

وصاح : إلى الأمام ...إلى الأمامْ

مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلان

مستفعلن متفاعلن مـ

ـتفاعلن متفاعلن

مستفعلن متفاعلن مستفعلن مسـ

ـتفعلن متفاعلان

مستفعلن متفا

علن متفاعلن متفاعلان

نلاحظ أحيانا إضافة ساكن إلى متفاعلن فأصبحت متفاعلان .

00110111 0110111

أما في الحالة (ب) فقد ورد في نفس القصيدة البيت الآتي :

وبنيت جامعةً ومكتبةً ، ونسقت الحدائقْ

متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلاتن

ونرى هنا أن الشاعر أضاف إلى مستفعلن في نهاية البيت سببا خفيفا فآلت إلى : مستفعلاتن .

(ج) يقول محمود درويش في قصيدة : الحزن والغضب :

الصوت في شفتيك لا يطربْ

والنار في رئتيك لا تُغلبْ

وأبو أبيك على حذاءِ مهاجرٍ يُصلبْ

[1] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 124

وشفاهها تُعطى سواك ، ونهدها يُحلبْ

فعلامَ لا تغضبْ

مستفعلن متفاعلن فعلن

مستفعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن مستفعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن فعلن

والملاحظ هو سقوط الوتد من التفاعيل في نهاية البيت ، متفاعلن أصبحت : متفا بحذف الوتد وإسكان الثاني ، ونقلها المؤلف إلى : فعلن [1].

3 – الهزج في الشعر الحر :

أساس الهزج التفعيلة مفاعيلن ، وقد تأخذ أحد الأشكال : مفاعيلن ، مفاعيل ، مفاعلن ، والشكل الثالث أقل شيوعا . ويمكن للشاعر أن يضيف ساكنا في نهاية البيت أو يحذف سببا كما هو وارد في الشعر العمودي .

وتجزأ تفعيلة الهزج إلى الركن الوتدي والركن السببي :

مفاعيلن = مفا / عيلن

ولتفعيلته موقعان قويان هما نهاية الوتد (فا) ، وبداية ركن السببين : (عي) .[2]

والهزج بحر هجره أصحاب الشعر الحر وفضلوا عليه الوافر لاقترابه منه ، ويكفي أن ترِد مفاعلَتن مرة واحدة في القصيدة حتى ننسبها للوافر .[3]

ويبدو أن الشعراء استغلوا هذا الاقتراب والتشابه في مضاعفة المساحة الإيقاعية لشعرهم " فأصبح هزجهم وافرا "[4] .

ومن القصائد النادرة لهذا الوزن قصيدة : الحوار الأزلي ، ليوسف الخال :

"عبيدٌ نحن للماضي ، عبيد نحن

للآتي ، عبيد نرضع الذلّ

من المهد إلى اللّحد

يدُ الأيام لم تصنعْ خطايانا

خطايانا صنعناها بأيدينا

لعل الشمس لم تشرقْ لتُحْيينا

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 260 261

[2] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 193 194

[3] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص ، 261

[4] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 124

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مـ

ـفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

في هذه القصيدة ظهرت مفاعيلن بنسبة 54% ومفاعيل بنسبة 43% أما مفاعلن فنسبة ظهورها لم تزد على 3%."[1]

4 – الرجز في الشعر الحر :

مبني على التفعيلة مستفعلن (س س و) ، وقد ترد على أحد الأوجه الآتية :

مستفعلن	متفعلن	مسْتَعِلن	متعلن
0110101	011011	011101	01111

وعلل الرجز كثيرة ، منها :

أ – إضافة ساكن إلى آخر التفعيلة :

ولننكسرْ في كل يوم مرتين (صلاح عبد الصبور)

مستفعلن مستفعلن مستفعلان

ب – إضافة سبب خفيف إلى التفعيلة :

ينْبئني هذا المساء أنني أموت وحدي (ص عبد الصبور)

مستعلن مستفعلن متفعلن متفعلاتن

ج – حذف الوتد الأخير :

واستيقظ الأطفال لا أحلى (البياتي)

مستفعلن مستفعلن فعلن

د – قطع الوتد الأخير :

عميقتان صمتا (ص عبد الصبور)

متفعلن متفعل[2]

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 262

[2] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 125

المركب السببي في (مستفعلن) لا يحمل أي موقع ثابت ، والموقع الدائم الطول هو آخر الوتد مما يجعل التوقيع على (لن) في كل تفعيلة ، أما (مس) و (تف) فإنهما يوقعان وقعا وسطا .[1]

وقد أورد حركات ملاحظة تفسيرية بخصوص علل الرجز فقال : " ربما لاحظ القارئ أن إضافة السبب في آخر التفعيلة وحذف الوتد علتان لا تردان في الرجز العمودي ، وإنما في الكامل ، ولكن الشعراء أباحوا لأنفسهم هذه التغييرات ، وذلك ربما للشبه الواقع بين الرجز والكامل ."[2]

- دراسة مثال : من قصيدة البئر المهجورة ليوسف الخال :

عرفتُ إبراهيم ، جاري العزيزَ ، من زمان

عرفته بئرا يفيض ماؤها

وسائرُ البشر

تمر لا تشرب منها ، لا و لا

ترمي بها ، ترمي بها حجر

لو كان لي

لو كان أن أموت أن أعيش من جديد

أتبسط السماء وجهها ، فلا

تمزق العقبان في الفلاة

قوافل الضحايا ؟

مفاعلن مستفعلن مفاعلن مفاعلاتن

مفاعلن مستفعلن مفاعلن

مفاعلن فعل

مفاعلن مفاعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن فعل

مستفعلن

مستفعلن مفاعلن مفاعلن فعولن

مفاعلن مفاعلن مفاعلن

مفاعلن مستفعلن فعولن

مفاعلن فعولن

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 198

[2] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 263

واعتمد التحليل الآتي : " نرى أن الشاعر استعمل في البيت مستفعلن الصحيحة ومفاعلن المحذوفة الثاني ولم يستعمل مفتعلن محذوفة الرابع...وهذا اتجاه خاص بالشاعر ، فمن الشعراء من يفضل مفاعلن ومنهم من يميل إلى استعمال مفتعلن ومنهم يستعملها على حد السواء . أما فعلتن المحذوفة الثاني والرابع فهي نادرة الاستعمال . في آخر البيت نرى الشاعر يستعمل الشكل المرفل لمفاعلتن ، أي أنه أضاف سببا في نهاية التفعيلة ، أو الشكل المقطوع فعولن ... أو الشكل المحذوف الوتد فعل وهو يوازي فعلن ."[1]

5 – الرمل في الشعر الحر :

التفعيلة فاعلاتن هي أساس الرمل ، وتأتي على أحد الشكلين : فاعلاتن ، فعلاتن ،"ويبيح العروضيون الشكل فاعلات بحذف السابع لأنه ثاني سبب ، ولكن هذه الصورة قبيحة ومعظم الشعراء يهجرونها . وفي نهاية البيت نرى التفعيلة تأخذ أحيانا أحد الأشكال :

- فاعلاتن أو فاعلات بحذف الأخير وتعويضه بساكن .
- فاعلن أو فعلن بحذف السبب الأخير ."[2]

ومن الأمثلة التي ساقها أبياتٌ من قصيدة : أغنية مشوّه حرب ، لسميح القاسم :

سيداتي ، آنساتي ، سادتي

أغنِّي أغنيهْ

واغفروا لي ... كلماتي مزريهْ

وعلى جدران صوتي

لم يزلْ رجْع انفجارٍ فائت غير أني سأغني الأغنيهْ

باذلاً فيها قصارى طاقتي

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ونرى من خلال هذا المثال أن التفعيلة الأخيرة جاءت محذوفة ،وهذه علة شائعة في الأوزان القديمة .[3]

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 264

[2] م ن ، ص 265

3 م ن ، ص 267

ومن الأمثلة الأخرى :

ما أنا آخذُ شاراتِ الرحيلْ (م القيسي)

فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتْ

كنت أمتص حليبَ التاسعهْ (س القاسم)

فاعلاتن فعلاتن فاعلن

6 - المتقارب في الشعر الحر :

تأتي تفعيلة المتقارب فعولن على أحد الشكلين : فعولن ، فعول . وفي نهاية البيت يدخل من العلة على التفعيلة ما يلي :

- تعويض السبب بساكن فتؤول إلى : فعول
- حذف السبب من آخرها فتصبح : فعلْ [1]

قال درويش في قصيدة : إلى أمي :

أحنُّ إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي ...

فعول فعولن فعولن

فعولن فعولن

فعولن فعولن

أين جاءت التفعيلة على إحدى الصورتين : فعولن ، فعول . ويقول في قصيدة أخرى بعنوان : الرجل ذو الظل الأخضر :

نعيشُ معكْ

نسير معك

نجوع معك

وحين تموت

نحاولُ ألاّ نموتَ معكْ ...

فعول فعل

فعول فعل

فعول فعل

فعول فعول

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، 266

فعول فعولن فعول فعل

نلاحظ هنا التفعيلة فعولن حين تتحول إلى فعلْ بعد حذف السبب الأخير ، وحين ترد على الشكل فعول بتعويض السبب بساكن .[1]

7 – المتدارك في الشعر الحر :

سبق أن أشرنا في الفصل السابق إلى تفريق المؤلف بين متدارك العروضيين ومتدارك الشعراء ، وكامتداد لهذا الموقف يعتقد حركات أن المتدارك في الشعر الحر نوعان : النوع الأول هو مقلوب المتقارب والثاني هو الخبب ، وهما " بحران مختلفان اختلافا تاما "[2].

أ – مقلوب المتقارب :

1 - مقلوب المتقارب مبني على فاعلن .

2- في هذا البحر تأخذ التفعيلة أحد الشكلين : فاعلن ، فعلن .

3- قد يضاف ساكن في نهاية البيت فتؤول التفعيلة إلى : فاعلان ، أو فعلان ، ومن الشعراء من يرفّل التفعيلة بإضافة سبب خفيف فتصبح : فاعلاتن

مثال : أبيات من قصيدة لدرويش بعنوان : أنا آت :

ما الذي يجعلُ الكلماتِ عَرايا ؟

ما الذي يجعل الريح شوكا ، وفحمَ الليالي مرايا ؟

ما الذي ينزع الجلد عني ؟ ..ويثقبُ عظْمي ؟

ما الذي يجعل القلب مثل القذيفة ؟

وضلوع المغنين سارية للبيارق ؟

ما الذي يفرش النار تحت سريرِ الخليفة ؟

ما الذي يجعل الشفتين صواعقْ ؟

فاعلن فاعلن فعلن فاعلاتن

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

فعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلاتن

فاعلن فاعلن فعلن فعلاتن

لاحظ الشكلين : فاعلن ، فعلن اللذين وردت عليهما التفعيلة ، بالإضافة إلى شكلها المرفل .

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، 270

[2] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 127

وأورد هذا البيت لصلاح عبد الصبور كمثال للتفعيلة التي أضيف لها ساكن :

شاعر أنتَ والكونُ نثرْ

فاعلن فاعلن فاعلان [1]

ب – النوع الثاني هو الخبب ، " وهذا البحر مبني على التفعيلة (سَ س) التي تأتي سالمة من الزحاف (فعَلن) أو مضمرة ، أي مسكنة الثاني (فعْلن) ، ونرى أحيانا التفعيلة على الشكل (فاعلُ) وهي نادرة . وفي العروض قد يضاف ساكن إلى التفعيلة وقد يضاف سبب خفيف ".[2]

ومثال ذلك أبيات من قصيدة : أعلنها لسميح القاسم :

مادامتْ لي من أرضي أشبارا

مادامت لي زيتونةْ

ليمونةْ

بئرٌ .. وشجيرة صبَّارْ

مادامت لي ذكرى

مكتبة صغرى

صورة جدٍّ مرحوم .. وجدارْ

مادامت في بلدي كلماتٌ عربيّه

وأغانٍ شعبيهْ

فعْلن فعْلن فعْلن فعْلاتن

فعْلن فعْلن فعْلاتن

فعْلاتن

فعلن فعلن فعلاتن

فعْلن فعْلن فعْـ

ـلن فعلن فعْلن فعْلن فعلان

فعْلن فعْلن فعلن فعلن فاعل فعْلن

فعلن فعْلن فعْلن

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، 271

[2] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 127

أضاف الشاعر أحيانا في آخر التفعيلة إما ساكنا أو سببا خفيفا ، كما استعمل الشكلين المعتادين للتفعيلة : فعلن ، فعْلن ، كما نسجل ظهور التفعيلة فاعل مرة واحدة .[1]

ويعتقد أن هذا الوزن قليل الاستعمال في الشعر العمودي ، بينما اهتم به أصحاب الشعر الحر واستعملوه بكثرة ، وتوقع تفعيلته في آخرها ، واستخدام (فاعل) مقبول إيقاعيا إذا تجنب الشاعر فيه تجاور خمسة متحركات .[2]

8 – البحور المركبة في الشعر الحر :

يرى المؤلف أن كل الشعراء يتجنبون النظم على البحور المركبة ، لأسباب ينبغي البحث عنها ، و" من استعمل البحور المركبة لم يستعملها إلا على سبيل التجريب ولم يستمر في الاستعمال ".[3]

وأورد كمثال على ذلك بعضا من قصيدة ليوسف الخال من بحر الخفيف بعنوان : دعاء :

وأدرنا وجوهنا : كانت الشمس

غبارا على السنابك ، والأفقِ

شراعا محطما ، كان تموز

جراحا في العيون وعيسى

صورةً في الكتاب

فاعلاتن مفاع لن فاعلاتن فـ

ـعلاتن مفاع لن فعلاتن فـ

ـعلاتن مفاع لن فاعلاتن فـ

ـعلاتن مفاع لن فعلاتن

فاعلاتن مفاع ...

وعقّب المؤلف على هذه التفاعيل بالإشارة إلى ما دخلها مما يدخل على الخفيف في الشعر العمودي من زحافات استساغها الشعراء .[4]

تقطيع الشعر الحر :

إن تقطيع الشعر الحر أبسط من تقطيع شعر العمودي ، وذلك لأن بحوره ساذجة تحددها تفعيلة واحدة ، إلا أن الدارس قد يصادف بعض الظواهر التي تختص بهذا النوع من الشعر ، ومنها :

---

[1] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، 273

[2] مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، 213

[3] مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 128

[4] مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، 275

1 – التدوير : وهو أن يشترك بيتان متجاوران في تفعيلة واحدة تبدأ في أولهما وتنتهي في الثانية [1] . يقول نزار قباني :

أحبّيني بلا عقدٍ

وضيعي في خطوط يدي

أحبيني لأسبوعٍ ، لأيامٍ ، لساعاتٍ

فلست أنا الذي يهتم للأبدِ

أنا تشرينُ

شهرُ الريحِ ، والأمطار ، والبردِ

أنا تشرينُ ... فانسحقي

كصاعقةٍ على جسدي .

تحليل البيت الأول **أحبيني بلا عقد**

01110110101011

(و س س) (و سَ س)

يرينا أن البحر هو الوافر

والبيتان : **أنا تشريـنُ**

1)(0101011)

مفاعلتن مـ

شهر الريح والأمطار والبرَد

010101)(0101011)(011101)

فاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

يشتركان في التفعيلة (مفاعلتن) التي ينتمي الحرف الأول منها إلى أول البيتين وباقيها إلى البيت الثاني .[2]

2 – العلة في نهاية البيت : نهاية البيت في الشعر الحر تكون – كما تمت الإشارة إليه - موافقة لأحد الأوضاع :

أ . البيت ينتهي بتفعيلة عادية سالمة .

ب . البيت مدور وينتهي بجزء من التفعيلة .

ج . البيت ينتهي بتفعيلة معتلة .

---

[1] مصطفى حركات ، نظريتي في تقطيع الشعر ، ص 84

[2] مصطفى حركات ، نظريتي في تقطيع الشعر ، ص 85

والعلة تكون بالزيادة أو النقص :

- أما الزيادة فتكون بإضافة ساكن (التذييل) أو بإضافة سبب (الترفيل)
- النقصان يكون بقطع الوتد فتحذف منه حركة ، أو حذفه أو حذف السبب

وأصحاب الشعر الحر لم يتقيدوا بقانون علل الخليل ، وتصرفوا بعض التصرف في هذه التحويلات .[1]

3 – الوقف : إن البيت في الشعر الحر قد ينتهي بالوقف ، ولا يستقيم في معظم الأحيان إلا به ، فكيف يمكن تحديده عندما لا يثبته تشكيل الحروف ؟

المقطع الآتي من قصيدة " السجين والقمر " لمحمود درويش :

كانت هويتُنا ملايينا من الأزهار

كنا في الشوارع مهرجان

الريح منزلنا

وصوت حبيبتي قبل

وكنت الموعدا

بعض الأبيات تنتهي بكلمات يمكن أن نقرأها بالوقف وبدونه ، هل نقرأ : (من الأزهارِ) أو (من الأزهارْ) . هل البيت الرابع يقرأ : (وصوت حبيبتي قُبلْ) أو (صوت حبيبتي قبلٌ) ؟

عند التقطيع : **كانت هويتنا ملايينا من الأزهارْ**

0101011010101101110110101

(سَ س و) (سَ س و) (سَ س و) (سَ س

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا (الكامل)

والبيت الثاني :

كنا في الشوارع مهرجان

0110111011010101

س س و س س و

لا يستطيع أن يبدأ تحليله بثلاثة أسباب ، القطر (01) هو إذن جزء من وتد بدايته في البيت الأول ، ويكون التحليل كما يلي :

كانت هويتنا ملايينا من الأزهارِ

كنا في الشوارع مهرجانْ

[1] مصطفى حركات ، نظريتي في تقطيع الشعر ، ص 93

مثْفاعلن متفاعلن مثْفاعلن مثْفاعـ

لن مثْفاعلن مثْفاعلن متفاعلان

البيت الأول لا تحتمل نهايته الوقف وتكون الراء التي تختمه متحركة وجوبا

البيت الأخير : وكنت الموعدا

0110101011

(مفاعلتن) (مفا

لا يستطيع أن يحلل على أنه من الكامل والقصيدة من الوافر ، وتحليله يكون

0110101011

علن متفا

فهو إذن مدور ، وما قبله يحلل كما يلي :

الريح منزلنا

وصوت حبيبتي قبلٌ

وكنت الموعدا

0111)(0110101)

متفاعلن متفا

011)(0110101)(0111

علن متفاعلن متفا

011)(0110101)

علن متفاعلن

قاعدة: تحديد الوقف أو امتناعه يكون من قبل الوزن .[1]

والناقد العادل لهذه النظرية ينبغي أن يثّمن المجهود الكبير الذي بذله المؤلف في استقراء هذا الكم من الشعر الحر وتقطيعه وترتيبه ، وتصنيف ما يصيبه من تغيرات ، وهو عمل يستهلك الكثير من الجهد والوقت ولا يتحمله إلا باحث مخلص لمادة بحثه ، وللمعرفة عموما ، لأن وضع مثل هذه القواعد ليس نتيجة للاستقراء وحده بل يكون أيضا باكتشاف العلاقات بين الأجزاء وتنظيمها ، ولا يحقق ذلك إلا الملمّ بعلم العروض الذي يملك الأذن الموسيقية ، والذي سبق له أن اختبر تجربة نظم الشعر الحر .

وما يمكن ملاحظته أيضا هو اتخاذه لنهج وسط ، فلم تكن نظريته واسعة فضفاضة يمكن أن تحتوي جميع أشكال الشعر التي يقترحها الشعراء فتضيع فيها

[1] مصطفى حركات ، نظريتي في تقطيع الشعر ، ص 97 98

القوانين ، ولا متشددة صلبة تنفر الشاعر من إتباعها . وقد استثنى مجموعة من الزحافات غير المألوفة وعدّها شذوذا ، ولم يتبع بعض الباحثين الذين أقروا كل ما جاء به الشعراء على اختلاف مستوياتهم .

وما يمكن أن نسميه مأخذا هو الأخطاء المطبعية الواردة في بعض الصفحات والتي قد تسبب الالتباس لدى القارئ ، وهي ظاهرة تمتد إلى بقية كتبه وينبغي النظر فيها .

الفصل الرابع

تقعيد (مصطفى حركات) لأوزان الشعر الشعبي

توطئة :

إن البحث عن أصول الشعر الشعبي يقودنا إلى ما ذكرناه في الفصل السابق عن فنون الشعر السبعة المنفصلة عن نظام الخليل بقسميها المعرب والملحون ، وقد مرّ بنا أن الملحون منها يتكون من القوما ، والكان كان ، والزجل ، والظاهر أن هذه الفنون أخذت في التطور منذ ذلك الحين وبخاصة الزجل ، فقد سلك الزجالون في ابتداع أشكال جديدة كل مسلك ، على أن هذا التجديد في المبنى لم يكن منهجيا لعدة أسباب ، أعلاها اختلاف اللهجات العامية للعرب اختلافا يحول دون بسط نظام واحد يحتويها ، وأدناها الإفراط الواضح للزجالين في النظم على شتى الأوزان حتى يعسر على أحدهم إحصاء الأوزان التي اعتمدها .

وقد اختلف الباحثون العرب في فحص أوزان الشعر الشعبي ورد أصولها ، فمنهم من يراها متفرعة عن الأوزان الخليلية ، ومنهم من لاحظ دنوها من أوزان الموشحات ، وأنكر البعض الآخر وجود أي نوع من الأوزان متخذا اللحن أساسا لبنائها ، وهي آراء في مجملها لا تقوم على أساس متين ، وتكون في بعض الأحيان غير مجدية .[1]

أما في الجزائر فالدراسات التي تناولت أوزان الشعر الشعبي (الملحون) قليلة جدا على حد علمنا مقارنة بتلك التي تدرس المضمون ، وهذا لأسباب عدة ، ذكر (مصطفى حركات) بعضها قائلا :"... فالمستويات المتعددة وتنوع الأشكال وغموض الأوزان صعبت مهمة الباحثين وحالت دونهم ودون التحليل المنظم للقصيدة ، أضف إلى هذا حركات التجديد التي أتت بنماذج مبتكرة حالت دون الاستقرار الإيقاعي ... أضف إلى هذا التدوين السيئ والأخطاء في الكتابة ، وغياب الإملاء في العامية ، والتشكيل العشوائي ، والأخطاء في الوزن من طرف العديد من الشعراء "[2] . ومن الكتب التي عالجت قضايا الوزن نذكر كتاب أحمد الطاهر باللغة الفرنسية : أوزان الشعر الشعبي في الجزائر ، وكتاب محمد عيلان : إيقاعات الشعر الشعبي في الجزائر ، بالإضافة إلى بعض المقالات المتفرقة أو فصول من كتب تتناول الشعر الشعبي عموما ، وقد أراد كل باحث أن يضع قانونا ينظم أوزان هذه الأشعار ، فكان منطلق أحمد الطاهر من أوزان الخليل وتفعيلاته واستخلص سبعة بحور هي : العتيق ، المتوازن ، المترادف ، المتوسط ، المتعاقب ، الممدود ، المبسوط . وهي بحور تتصل – بعد إجراء

---

[1] العربي دحو ، الشعر الشعبي في الجزائر / النشأة المضمون البناء ، دار نوميديا قسنطينة ، ط 3 ، 2015 ، ص 313

[2] مصطفى حركات ، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي ، دار الآفاق ، الجزائر ، ص 14

بعض التغييرات – بمجموعة من بحور الخليل كالرمل والوافر والمستطيل والمتدارك والمجتث والكامل ، على أن هذا العمل لم يكن من الدقة بما يرفعه إلى مرتبة التنظير ، فـ" لما حاولنا تطبيق التفعيلات التي اعتمدها على الأبيات التي اختارها كنماذج ، تبين لنا أن هذه التفعيلات لا تطابق الأبيات المنتخبة ، وعلى سبيل المثال فقد أورد هذه النماذج على هذه الصورة :

والشفَرْ يكسرْ بالخزرة توالى ياعذَابي نينه نينه

ويعطيها التفعيلات التالية :

فاعيلاتن فاعيلاتن فعلن فاعلاتن فاعلاتن

ولكن حرَكات البيت وسكناته نلقاها بعد التقطيع كالآتي :

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

وهي إلى المتدارك أقرب منها إلى تفعيلة الخفيف فاعلاتن "[1]

وقد أشار (مصطفى حركات) إلى عمل أحمد الطاهر في معرض حديثه عن نظرية العدّ التي تبناها بعض المستشرقين أمثال ديسبارمي desparmet ، وشوتان chouttin ودرمنغيم dermenghem بالإضافة إلى ابن شنب ، وتكتفي هذه النظرية بعدّ المقاطع ووصف البيت بهذا العدد ، ووجد أن (الطاهر) لاحظ الدور الهام الذي تلعبه المقاطع المتزايدة الطول في تصنيف الأوزان ، ولكن عمله لم يُفد الدارسين كثيرا لأنه كُتب بالفرنسية .[2]

أما محمد عيلان الذي بنى كتابه على نتائج جولات ميدانية جمع من خلالها التراث الشعبي ، لم يُدخل الخليل في أوزانه وصنفها تصنيفا آخر يتصل تارة بالموضوع ، وبالشكل الخارجي ، وتموقع القافية تارة أخرى ، وكانت تصنيفاته كالآتي :

- النجوعي : ويتم فيه وصف البادية والحياة فيها من الارتحال والشوق إلى الوطن والحبيب ، وقد تأتي كل أربعة أبيات على روي مختلف .
- القسيم : وهو مشابه للشعر الفصيح في الشكل ، مع اتحاد الأشطر الأولى في الروي ، وتنظم فيه المواضيع الذاتية كالشكوى والصبر على المكاره .
- الطرق : وهو إيقاع يتطرق الشاعر فيه إلى مواضيع الغزل والفخر ، والتغني بالبطولة وأصحابها ، وتكون كلماته خفيفة يسهل حفظها وتلحينها .
- المرجوح : ويتكون عادة من مجموعة من المقاطع التي يتراوح طولها بين الثلاثين والخمسين بيتا ، وكل مقطع يتناول موضوعا محددا وتنتهي كلها بلازمة واحدة ، ولا يثبت فيه الشاعر في نظام التقفية .

[1] العربي دحو ، الشعر الشعبي في الجزائر، ص 317 318
[2] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 13

- المردوف : إيقاع يستخدم فيه الشاعر كلمات تشترك في عدد كبير من الحروف ، ولا يُنظم فيه إلا القصار من المقطوعات التي لا تتعدى الخمسة عشر بيتا ، ويتحد فيه الروي في الأعجاز والصدور .
- المربوع : وسمي كذلك لأن البيت فيه يتكون من أربعة أقسام ، الثلاثة الأولى تتحد في القافية أما القسم الرابع فينفرد بقافية مختلفة ، ولا ينظم عليه إلا فحول الشعراء من ذوي الباع اللغوي .
- المثلث : ويتكون من شطرين وثالث يكون بمثابة القفل ، وقد يتحد الروي في كل الأقطار ، وقد يختلف بأن يكون الشطران الأولان على روي والثالث على روي مختلف .
- الملغوز : يطرح فيه الشاعر لغزا يتطلب حلا ، ولا يكون ذلك إلا بين الشعراء .
- ديوان الصالحين : وهو إيقاع يتكون من اللازمة المعروفة :

يا ديوان الصالحين يا ديوان الصالحين

يا ديوان الصالحين على ربي متعملين

تتكرر اثر كل بيتين يكون روي صدريهما على حرف وروي عجزيهما على حرف مختلف ، وكان لهذا الإيقاع دور كبير في الثورة التحريرية ، إذ كان المجاهدون ينشرون بواسطته أخبار الثورة في الأسواق والتجمعات العامة ، وهو إيقاع خفيف ابتعد عنه الشعراء بعد الاستقلال .[1]

وأول ما يُلاحظ على هذا التقسيم هو تفادي الحديث عن البنية الوزنية الداخلية من خلال أنواع المقاطع الصوتية ، أو المقادير التي يصنعها توالي السواكن والمتحركات ، وهذا ما حاول (حركات) تقنينه ، وإيجاد نظرية تحصر كل أوزان الشعر الشعبي المستعملة ، دون إهمال العناصر الفنية الأخرى التي تبناها غيره من الباحثين .

تعريف الشعر الشعبي :

يعرّف (حركات) الشعر الشعبي بأنه " كل شعر خالفت لغته اللغة الفصحى في الإعراب أو الصرف أو المعجم "[2] وينقسم إلى صنفين أساسيين :

أ – الشعر البَيني :

وهو الذي يهمل حركات الإعراب ولكن يحافظ بصفة عامة على إيقاع العربية الفصحى ، ومثال ذلك قصيدة ابن مسايب : بدر الدجى عساس :

بدرَ الدُّجى عسَّاس والليلُ راحْ

[1] محمد عيلان ، إيقاعات الشعر الشعبي في الجزائر ، دراسة ميدانية ، ج 1 ، جامعة باجي مختار ، عنابة ، من ص 7 إلى 18

[2] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 16

وسمّاه المؤلف بالبيني لأنه يقع بين الفصيح والعامي من ناحيتي اللغة والوزن .

ب – الشعر الملحون :

وهو ما جاء على إيقاع العامية لا يتجاور فيه المتحركان إلا لماما وتقصى منه بصفة شبه تامة المقطع القصيرة ، ويكون مخالفا للفصحى في الإعراب والصرف والمعجم ، كمثل هذا البيت للشيخ الجيلالي :

يا لايمْ لا تْلومْني قلبي محروقْ

ونلاحظ الانزياح الإعرابي في إسكان لايمْ ، والصرفي في لاتْلومْني ، والمعجمي في كلمة لايمْ المنحرفة عن لائم .[1]

وبعد التعريفات يمضي في التمهيد لنظريته ببعض الأساسيات :

1 - التذكير بأنواع المقاطع الصوتية : المقطع القصير والطويل والمتزايد الطول ، الذي سمّاه : الممدود ، وإيضاح الطرق الثلاثة لمد المقطع الطويل :

- إضافة ساكن لحرف مد مثل : قالْ

- إضافة ساكن لساكن مثل : خْرَجْتْ

- التوقف على الحرف المدغم مثل : سِرُّ

2 - الإشارة إلى قواعد عناصر الإيقاع في الفصحى كعدم الابتداء بالساكن ، وعدم التقاء الساكنين إلا في حالات خاصة ....ومقارنتها بمثيلتها في اللهجة العامية المغاربية :

- كلما اجتمع متحركان في العامية المغاربية أسكن أحدهما .

- كل متحرك متبوع بساكن أو ساكنين .

- العامية المغاربية لا تقبل إلا المقاطع الطويلة ، أو الممدودة .

- أشار المنظر إلى عدم اطراد هذه القواعد ، وإنما هي اتجاه لإيقاع العامية المغاربية .[2]

3 – توضيح قواعد الكتابة العروضية للشعر الشعبي :

أ – تحديد السواكن والمتحركات : ويكون مرتبطا بالسياق الصرفي داخل الكلمة، فيقول مثلا : يَتْمَنَّى بدلا من يَتَمَنَّى ، إلا إذا اقتضى الوزن غير ذلك . أما في نهاية الكلمة فيكون تحديد الحركة والسكون وفق ما يلي :

- إذا انتهت كلمة بساكن وتبعتها كلمة تبدأ بمتحرك ، فالساكن يبقى على حاله ، مثل : يا مَنْ فَضْلَكْ موجود .

---

[1] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 18

[2] م ن ، من ص 21 إلى 25

- إذا انتهت كلمة بساكن وتبعتها كلمة تبدأ بساكن ، فالساكن الأول يُحرك ما لم يكن حرف مد . مثل : عارْ عْليكم تصبح : عارَ عْليكم .

- الساكن الذي ينهي الكلمة إذا كان حرف مد فإنه يبقى على حاله ، فأن تبعه متحرك فهو نهاية مقطع طويل مثل : فَرْحِي لِلناسْ . وإن تبعه ساكن فهو جزء من مقطع طويل ممدود مثل : وَيْنْ حْبَابِي مْعَ صْحابي : وَيْ / نَحْ / بَا / بِيمْ / عَاصْ/ حا / بي.

ب – قضية الشدة :

يفك الإدغام في الشعر الفصيح تلقائيا ، ويعد ساكنا متبوعا بحركة ، أما في الملحون فالمدغم إما في وضع شبيه بالفصيح وإما في وضع خاص :

- إذا كان الحرف المضاعف متبوعا بساكن فهو يعد حرفين أولهما ساكن والثاني متحرك ، مثل : أيَّام = أيْ + يَام

- إذا كان الحرف المضاعف متبوعا بمتحرك فهو يعتبر ساكنين مثل :

خَدّها = خدْدْ + هَا

- وفي حالة التقاء حرفين مضاعفين يُنظر إلى الحرف الذي يتلو ثاني الحرفين ، فإن كان ساكنا يفك الإدغام مثل : قَدّ الدَّار = قَدْ + دَدْ + دَارْ ، وإن كان متحركا لا يُفك إلاّ الأول مثل : حَطُّ جْرَادْ = حَطْ + طَجْ + رَادْ .

ج – أسبقية الوزن :

الوزن هو سيد الموقف ، فإن وقع تردد في قراءة كلمة بين ما هو فصيح وما هو عامي ، فالوزن هو الحكم ، وأرجع التذبذب في قراءة النص إلى الأسباب الآتية :

- فقدان إملاء موحد خاص بالعامية .
- التشكيل الضعيف الوارد في الكتب .
- طبيعة اللغة الشعرية التي تمزج بين العامي والفصيح .[1]

د – تحديد المقاطع :[2]

وهو ضروري برأي المنظر ، ويتم "بإتباع القواعد الآتية :

- الساكن غير المتبوع بساكن هو نهاية المقطع .
- 01 تقنينه س
- 001 تقنينه ط "[3]

هـ - في حالة تجاور المتحركين يعد أولهما مقطعا قصيرا مثل :

---

[1] مصطفى حركات ، الهادي ، من ص 31 إلى ص 33

[2] لو سماها أقطارا لكان أوضح ، لتجنب الالتباس بين الأسباب والأوتاد والترميز المقطعي .

[3] مصطفى حركات ، الهادي ، 33

يا ويْحْ مَنْ خانَ احْبِيبُو

يا / ويح / من / خا / نح /بي / بو

01/01/01/01/01/001/01

س ط س س س س س [1]

الواضح أن من صعاب التنظير لهذا النوع من الشعر اختلاف اللهجات في القطر الواحد ، والمؤلف - رغم معرفته لذلك - اعتمد في تحديد السواكن والمتحركات على اللهجة العاصمية التي قد تختلف قواعدها جزئيا عن بقية لهجات الوطن ، وعند إشارته إلى أن الوزن هو سيد الموقف يمكن التساؤل : كيف نحدد الوزن إذا أخطأنا في استخراج السواكن والمتحركات ؟ وأي العنصرين يحدد الآخر ؟

3- الأسباب والأوتاد : التي تستخدم في الشعر الشعبي هي :

- السبب الخفيف : س = 01

-الوتد المجموع : و = 011 ويتحول إما بمد المتحرك فيصبح مكونا من مقطعين طويلين : و = 0101 أو يسكن أحد متحركيه فيصبح : و = 010 أو 001. [2]

4 – التفاعيل : صنفها حسب بنيتها إلى :

" أ – تفاعيل رتيبة أو حيادية :

فِعْلُنْ = 0101 س س

مفعولن = 010101 س س س

مفعولاتن = 0101011 س س س س

ب – تفاعيل معلَّمة أو إيقاعية (مختزلة) تحمل المقطع الطويل الممدود :

فاعْلُنْ = 01001 = ط س

ما فْعولن = 0101001 =ط س س

مستفْعْ لن = 0100101 = س ط س

هذه التفاعيل الست هي التفاعيل الأساسية ، وتُمد أحيانا في نهايتها فيصبح سببها الأخير عبارة عن مقطع متزايد الطول :

فِعْلان = 00101 = س ط

مفعولان = 0010101 = س س ط

مفعولاتان = 001010101 = س س س ط

---

[1] م ن ، ص 34

[2] م ن ، ص 35

فاعْلاتْ = 001001 = ط ط

مافْعولاتْ = 00101001 = ط س ط

مستفْعْ لاتْ = 00100101 = س ط ط "[1]

5 – تجاور التفاعيل :

تتجاور التفاعيل في الشعر الفصيح حسب مواقع الأوتاد فيها ، أما في الملحون فقد وضع (حركات) المبدأ الآتي : " تتجاور التفعيلة المختزلة مع التفعيلة الرتيبة أو مع أخرى من جنسها "[2] ، ومَثّل لذلك ببيت لابن مسايب : بسم العظيم الدايم

نبـــــــدا بـــــــالمُعين منشـــــــــي العـــــــوالم القهّـــــــار

بس/مِلْ/عَ/ظي/مَدْ/دا/يم/نبْ/دا/بلْ/مُ/عينْ من/شِلْ/عَ/وا/لي/ملْ/قَهْ/هارْ

(0110101)(01010101)(00110101)
(001010101)(0110101)

مستفعِلن مفعولاتن مستفعلان مستفعلن مفعولاتان [3]

6 – التغيرات :

للشعر الشعبي زحافات وعلل وهي :

أ – العلل : هي أساسا الحذف والتجزيء

فالحذف هو حذف سبب من آخر التفعيلة

و التجزيء هو حذف تفعيلة من آخر الشطر

ب – الزحافات وهي ثلاثة :

إسكان المتحرك ويخص الحرف الأول من الوتد

إشباع الوتد وهو إضافة ساكن إلى أوله

مد التفعيلة وهو إضافة ساكن إلى آخرها .[4]

بعض الأبيات قد تحتوي على سلسلة من المقاطع الطويلة على شاكلة الخبب ، ويمكن إخضاعها لتراكيب عديدة للتفاعيل مثل قصيدة ابن خلوف الشهيرة :

نبدا قولي بالأليف والطف بنا يا لطيف

الأبيات في هذه القصيدة خاضعة عموما للوزن :

س س س س س س س س س س س س س س

[1] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 35 36
[2] م ن ، ص 39
[3] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 38
[4] م ن ، ص 39

وفي بعض الأحيان يمد المقطع الأخير من الشطر ليصبح : ط فكيف يمكن إخضاعها للتفاعيل ؟ يجيبنا المنظر بقوله : "إذا تأملنا البيت الأول فإننا نرى أن (بالأليف) جاءت على وزن (فاعلان) مثل (يالطيف) ، وفي البيت :

الباء باسم الله ابديتْ وعلى محمدْ صلّيتْ

00101011010101 (0110101)(0010101)

الشطر الثاني يبتدئ بـ (مستفعلن) ، وهذا يجعلنا نقارنه بالبسيط فنقترح له الوزن :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

011010110101 011010110101

وبما أن حركة العَين في التفعيلتين ممدودة في معظم الحالات فالوزن السائد سيكون :

مستفعيلن فاعيلن مستفعيلن فاعيلن

أو : مفعولاتن مفعولن مفعولاتن مفعولن

ونكون بهذا قد جزأنا كل شطر إلى قطعتين : قطعة رباعية وقطعة خماسية *:

(س س س س)(س س س) (س س س س)(س س س)

وإذا قارنا بين صنفي الشعر المذكورين فإننا نلاحظ أن :

- في الصنف الأول الذي تمثله قصيدة ابن مسايب (نجم الدجى عساس) التفاعيل واقع لا يمكن تجاهله ، وهو جلي في بنية المقاطع نفسها .

- أما في الصنف الثاني فأن التقسيم آت من الإنشاد قبل كل شيء ".[1]

7 – النقرات : يمكن استعمال نقرات مشابهة لنقرات الشعر الفصيح وهي طريقة : داني أو مالي بحيث :

المقطع الطويل = دا أو ني

المقطع المتزايد الطول = دان

وبالإمكان القول إن ضبط التفعيلات والتغيرات التي تصيبها يعد الحجر الأساس في بناء النظرية ، ذلك لأنها السبيل الوحيد الذي يربط بين مستوى السواكن والمتحركات ومستوى الشطر أو البيت ، لأن أغلب الباحثين اكتفوا بالنظر إلى الشطر على أنه نموذج أو وحدة غير قابلة للتجزيء ، أو تبنوا مبدأ عدّ المقاطع ، كقول أحدهم : " وقد اتضح لنا من بحثنا أن الزجل يخضع غالبا إلى قواعد

* يقصد على الأرجح قطعة رباعية وقطعة ثلاثية

[1] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 137 138

عروضية ولكن مع تساهل كبير في احترام تلك القواعد ... أما الحوزي فإنه لا يخضع لنظام التفعيلة ، بل لا يراعى فيه إلا عدد الحركات "[1] .

الشطر في الشعر الشعبي :

يعتقد المؤلف أن نظام العد ليس كافيا لتحديد الوزن ، واستدل على ذلك بالشعر الفصيح ، فمجزوء الرجز مثلا يتكون من ستة شعر مقطعا ، فهل كل وزن يحتوي على هذا العدد من المقاطع يعد من الرجز؟ الهزج كذلك له نفس عدد المقاطع ، والفرق واضح بينهما ، إنما يكون التميز في التضاد بين طول المقاطع [2].

وكذلك الحال مع الشعر الشعبي ، لنتأمل الأشطر الآتية :

1 - ياربي يا خالْقي وانتَ تعلمْ

0101101010010101010101

س س س س ط س س س س س

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

2 – نار ولفي شَعْلت وقداتْ في اكْنَاني

0101001001010101010101001

ط س س س س س ط ط س س

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

3 – القلبْ باتْ سالِي والخاطرْ فارحْ

0101010101010100100101

س ط ط س س س س س س س

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

كل هذه الأشطر ذات عشرة مقاطع ولكنها مختلفة في الإيقاع ، فلننظر إلى مواقع المقطع الممدود (ط) في كل منها :

الشطر الأول يحمل الموقع ط في الرتبة الخامسة

الشطر الثاني يحمل الموقع ط في الرتبة الأولى والسابعة والثامنة

الثالث يحمل المقطع الممدود في الرتبة الثانية والثالثة

---

[1] أبو مدين شعيب ، الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان ، تح عبد الحميد حاجيات ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1974 ، ص 18

[2] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 130 131

والدليل على الاختلاف أن اللحن الذي يصلح لأحدها قد لا يصلح للآخر . ومنه نقول إن الشعر الشعبي مبني على ثبات عدد المقاطع ولكن أيضا على التمييز بين المقاطع الطويلة والمتزايدة الطول .[1]

وبذلك تكون وظيفة المقطع الممدود هي أن " يعلّم الشطر أي يضع له علامة ، وهذه العلامة من وظائفها إحداث وقفة في الشطر أو تعيين تركيز في الإنشاد ."[2]

الفرق بين الوزن والإيقاع :

تكون الأشطر الواقعة في أماكن متماثلة من القصيدة من وزن واحد ، أي تتفق في الطول ومواضع التعليم ، أما الأشطر الأخرى فقد تنتمي إلى هذا الوزن أو قد تخالفه ، إليك البيت التالي للأخضر بن خلوف :

للهِ الحمْدْ زادْ فِيَّا نمْلاَ حمْلِي ثْقِيلْ صافي زِيَّاني

س س س ط ط س س س س س ط ط س س س س

7 6 5 4 3 2 1 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 [3]

نلاحظ أن " كل الأشطر التي جاءت في المرتبة الأولى من البيت أي في الصدر هي ذات سبعة مقاطع معلّمة أي ممدودة في رابعها وخامسها ، وكل الأشطر التي هي في العجز عشرية معلمة في الرابع والخامس ، ويمكننا أن نكتب البيت على الشكل :

$$7\ (4 ، 5) + 10\ (4 ، 5)$$

الشطران متكافئان من ناحية الوزن ولا يختلفان إلا في الطول ، نقول في هذه الحالة : أنهما من إيقاع واحد . ويمكننا في هذه الحالة أن نعرّف الإيقاع كما يلي :

تعريف : الإيقاع هو مجموعة الأوزان المتفقة في التعليم ."[4]

بحور الشعر الشعبي :

في بداية هذا الجزء من الكتاب يعطينا المؤلف بعض المبادئ المتصلة بمفهوم البحر في الشعر الشعبي قبل الخوض في أصناف البحور ، تم اختصارها فيما يلي :

- يتكون البيت في الشعر الشعبي من شطر أو شطرين أو أكثر ، وذو الشطرين أكثر تداولا ، وهو ما ستقتصر عليه الدراسة .
- المتداول في الشعر الشعبي هو السباعي والعشري ، وعليهما تبنى باقي الأوزان .
- أصناف الأبيات أربعة :

---

[1] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 131 132

[2] م ن ، ص 41

[3] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 42

[4] م ن ، ص 43

- أبيات يتساوى فيها الشطران في الوزن

- أبيات يتساوى فيها الشطران من ناحية الإيقاع ولكنهما يختلفان في عدد

المقاطع ، وقد يكون الشطر الأول أطول من الثاني ، أو العكس .

- أبيات ذات وزن واحد جزئ إلى قسمين .

- أبيات يختلف فيها الشطران من ناحية الإيقاع ، وهو نادر .

- في القصائد العمودية يكون نموذج البيت هو نموذج القصيدة ، وفي حالة قصائد الفقرات في الشعر الشعبي يكون لكل جزء نموذج يمثله بيت .

البحور :

أ – ملحون الرجز الثاني :

سماه المؤلف بهذا الاسم لأن تفعيلته الإيقاعية منقلبة عن تفعيلة الرجز (مستفعلن) بإسكان الخامس ، ولأن التفعيلة الرجزية جاءت في الرتبة الثانية . ولم يشتهر هذا الوزن بِاسم إنما اكتفى المنظرون بتصنيفه من خلال عد مقاطعه أو القصائد الشهيرة التي ألفت فيه ، وأحمد الطاهر هو الباحث الوحيد الذي انتبه إلى أصناف المقاطع الواردة فيه ، وسمّاه : المتعاقب ، ولكنه لم يربط بينه وبين الأصل الفصيح الذي يندرج منه ، وقد قام (حركات) بجمع كل النماذج التي تكون ممدودة في السادس والسابع ، فوجد أن هذه الأضرب تحمل في بدايتها تفعيلتين الأولى رباعية المقاطع ساذجة ، والثانية إيقاعية : مستفْعْ لانْ : (س س ط) .[1]

وزنه :

العشري : مفعولاتن مستفعلان مستفعلان مفعولاتن مستفعلان مستفعلان

(س س س س)(س ط ط)(س ط ط) (س س س س)(س ط ط)(س ط ط)

السباعي : مفعولاتن مستفعلان مفعولاتن مستفعلان

(س س س س)(س ط ط) (س س س س)(س ط ط)

نماذجه الشائعة :

"1 - (س س س س)(س ط ط)(س ط ط) (س س س س)(س ط ط)(س ط ط)

2 - (س س س س)(س ط ط)(س ط ط) (س س س س)(س ط ط)(س ط)

[1] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 59

3 - (س س س س)(س ط ط)(س ط) (س س س س)(س ط ط)(س ط)

4 - (س س س ط)(س ط ط) (س س ســـط)(س ط ط)(س ط ط)

5 - (س س س ط)(س ط ط) (س س س ط)(س ط)

6 - (س س س ط)(س ط ط) (س س س ط)(س ط)

إذا وصفنا هذه النماذج كما صنفها الخليل فإننا نقول إن لهذا البحر ثلاثة أعاريض وسبعة أضرب موزعة على هذه الأعاريض "[1]

وقد أدرج لكل نموذج شاهدا أو اثنين لفحول الشعراء كالخالدي وابن سهلة .

ملحون الرجز الثاني عند الشعراء :

استُعمل هذا البحر تاما ومجزوءا ، و مزج الشعراء بين الصنفين في شعر الفقرات ، ومن هؤلاء الشعراء :

1 – ابن مسايب في قصيدة : عيشة التي مطلعها :

سلطانَ الْحبْ طْغى وجارْ عنِّي بجيشْ كثرتْ في الحب تشواشي

(س س س س)(س ط ط)(س ط ط) (س س س س)(س س س)

وكتب فيه قصيدة : هاجت بالفكر أشواقي ، ووزنها كما يلي :

الصدر : مفعولاتن مستفْعْ لانْ مستفعْ لانْ

(س س س س)(س ط)(س ط ط)

الخاتمة : مفعولاتن مفعولن مفعولاتن مستفع لان مستفع لان

(س س س س)(س س س) (س س س س)(س ط ط)(س ط ط)

وفي السباعي ألّف قصيدته المشهورة : هاض الوحش علي :

أنا بـرَّاني غريبْ لا من ســـالْ عليَ

هاض الوحش عليَ نبكي في الليل مع النهار

(س س س س)(س ط ط) (س س س س)(س ط ط)

2 – بن تريكي في قصيدة : مولى الكعبة المشرفة :

الصدر : البيت شطران وهوعشاري في مجمله مجزأ إلى سداسي ورباعي :

يهنى حالي نرتاح بَالْهْنا وانشراح

(س س س س)(س ط ط)(س ط ط)

[1] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 60

ونْرى النُّور الوضَّاح بالشْفَرْ نلْمْحو

(س س س س)(س ط ط)(ط س)

الخاتمة : وشطرها الأول سباعي والثاني عشري :

يَكْثَرْ ثَمَّ تغـرادي وانا نرغبْ مولايْ بالعفْو وَ السْماحْ

(س س س س)(س س س) (س س س س)(س ط ط)(س ط ط)

وفي قصيدة : سهم في قوس اشبلياني

شَرْع الله يا عيني اعلاشْ عذّبتني

بعد ان كنتْ مهَنّي القلب رايحْ مسكينْ

(س س س س)(س ط ط)(س ط س)

3 – الخالدي كتب من هذا البحر ثلاث قصائد منها :

مقْوى مولى المحنة مايطيبْ لُه رقادْ كيفْ يتهنى يا رجالَة

مسطولْ بلا سطلة يْهيمْ في كل وادْ ما يتكاكا[1] بـمسالة

(س س س س)(س ط ط)(س ط ط) (س س س س)(س س س)

مفعولاتن مستفْعْ لان مستفعْلان مفعولاتن مفعولن

4 – بن سهلة كتب في هذا البحر قصيدة قصيرة الأشطر ممدودة في السادس ومطلعها :

أما سبَّة لحبابْ بعد العِشرة عاداوني

ويقول فيها :

بعد العشرة عاداوني الاحباب الكل جفاوني

هذي مدة ما جاوني لا رسْلوا لي بجوابْ

في مرسمهم خلاوني نظل دمـعي زرَّاب

5 - الحاج أحمد الغرابلي وقصيدة : با لطف الله الخافي ، ومطلعها :

يا نِعم الحي الكافي تكفينا شر الوقتْ ما نشوفوا غِيَّارْ

(س س س س)(س ط ط) (س س س س)(س ط ط)(س س س ط)

6 - لعبد الله بن كريو قصيدة واحدة من هذا البحر مطلعها :

والله ماني داري بفراقْ الاحبابْ القدرة والمـكتوب لاحني عنذُه

(س س س س)(س ط)(س ط) (س س س س)(س ط ط)(س س س)

[1] يتكاكا : بمعنى يركز ويمعن التفكير .

7- ومن هذا البحر قصيدة : حجوبة لعبد القادر العلمي :

شَفْقي من حال اللي هْواك تْذبل لونه واصفارتْ ورْقْتُه يا حجوبا

(س س س س)(س ط ط)(س س س)(س ط ط)(س س س س س)

مفعولاتن مستفْعْلان مفعولاتن مستفْعْ لانْ مفعولن فعلن [1]

ب – شبه العروبي :

ذكر المؤلف سبب تسميته بهذا الاسم قائلا :" لأنه مبني على مقطعين خماسيين :

(س س س س ط) و (ط س س س س)

أولهما وارد في العروبي والبدوي والثاني ممدود في أوله ."[2]

ويدخل في هذا البحر كل وزن ممدود في خامسه وسادسه .

العشري : مفعولن فعْلانْ فاعْلنْ مفعولنْ مفعولن فعْلان فاعْلن مفعولنْ

(س س س س)(س ط)(ط س)(س س س) (س س س س)(س ط)(ط س)(س س س)

السباعي : مفعولن ْفعْلانْ فاعْلن مفعولن فعْلان فاعْلن

(س س س)(س ط)(ط س) (س س س)(س ط)(ط س)

نماذجه :

1 – (س س س)(س ط)(ط س)(س س س)(س ط) ومثلها

2 – (س س س)(س ط)(ط س)(س س س س) ومثلها

3 – (س س س)(س ط)(ط س)(س س س) ومثلها

4 – (س س س)(س ط)(ط س)(س س س) (س س س)(س ط)(ط س)

5 – (س س س)(س ط)(س س) (س س س)(س ط)(س س)

6 – (س س س)(س ط)(ط س) (س س س)(س ط)(ط س)

شواهده :

1 – النموذج الأول :

الأرْواحْ والأرياحْ والزْهر يتْناثر يترامْوظْريفَ العطْفة عْلى لكوانْ يحنَّن ويحومْ

2 – النموذج الذي يحتوي على 11 مقطعا في كل شطر (الثاني) :

بالهمة والزينْ والنظافة الخالصَة والقدّ المتحوف والبهاء والكَمالِي

3 – النموذج الذي يحمل 11 مقطعا في الصدر و10 مقاطع في العجز :

---

[1] مصطفى حركات ، الهادي ، من ص 62 إلى 66

[2] م ن ، ص 67

هَمّ مسطّر والنْذير جاء وقت العصرْ وَعْدَ مْقدّر هاكْ رادْ ربّي الجوّادْ

4 – العشري مع السباعي :

سالْ على الأحبابْ زورهمْ بالوْلاية القلبَ المشغوبْ يَنْطربْ

5 – التساعي العجز :

وبْدنها رهْدانْ والقْطُنْ في الوجابْ والمرْمرْ والشاطْبي وْجيرْ لقبابْ

6 – السباعي الشطرين :

نتفكَّر أيامْ زهْونا أيَّماتْ الفرْحْ والهْنا

شبه العروبي عند الشعراء :

لم يُستعمل كثيرا لأن الشعراء فضلوا النظم في العروبي الممدود في رابعه و خامسه ، أو البدوي ، ومن أمثلته قصيدة ابن خلوف : الخزنة الكبيرة :

صلى الله عليك يا المظلل بالغْمامة يا مولى أحمد شفيع عرَب المَعاصي

يا عز الأرمالْ يا كْفيل اليتامى يا فكاك المِسْلْمين يوم القصاص

صلى الله عليك يا كْريمْ الكُرما يا مفتاحْ الخير يا غاني كلْ ساسي

وألف فيه ابن سهلة قصيدته : يا الأحباب الجافيين :

نَدْعيكمْ لله مالكَ المالْكين يا الأحبابْ الجافيين رُوفوا [1]

وعلى وزنه جاءت قصيدة : عاشق الاريام ، للخالدي التي مطلعها :

دِيري كاسك من كيوسنا واسقينا بمْدامْ [2]

ج – العروبي :

هو وزن أصحاب البادية (الأعراب) ، واشتهر منه العشري الممدود في رابعه وخامسه ، وقد يدخل الشعراء فقرات منه على وزن المشرقي للقرابة بينهما في الدائرة كما سنرى لاحقا ، وأغلب الباحثين اكتفوا بعد مقاطعه إلا أحمد الطاهر الذي سماه : المتوسط .

وأدخل (حركات) كل وزن ممدود في الرابع والخامس في هذا البحر مهما كان عدد مقاطعه .

العشري : مفعولاتن مافعولن مفعولن (س س س ط)(ط س س)(س س س)

السباعي : مفعولاتن مافعولن (س س س ط)(ط س س)

نماذجه :

1 – (س س س ط)(ط س س)(س س س)(س س) ومثلها

---

[1] من الرأفة .

[2] مصطفى حركات ، الهادي ، من ص 68 إلى 70

2 – (س س س ط)(ط س س)(س س س س) ومثلها

3 – (س س س ط)(ط س س)(س س ط(س س س ط)(ط س س)(س س ط)

4 – (س س س ط)(ط س س)(س س ط) (س س س ط)(ط س)

5 – (س س س ط)(ط س س)(س س) (س س س ط)(ط س س)(س س)

6 – (س س س ط)(ط س س) (س س س ط)(ط س س)(س س س)

7 – (س س س ط)(ط س س س) (س س س ط)(ط س س)

8 – (س س س ط)(ط س س س) (س س س ط)(ط س)

9 – (س س س ط)(ط س) (س س س ط)(ط س س)(س س س)

10-(س س س ط)(ط س) (س س س ط)(ط س س)

شواهده :

1 – النموذج الذي يحتوي كل شطر منه على 12 مقطعا :

من شوفي في المراسم بكيت ودموعي سالو عمدا لي ما قضيت حاجة ما نلت صوالح

2 – النموذج الذي يحتوي كل شطر منه على 11 مقطعا :

لله علاشْ ذا الجفاء منكمْ يرجاني تضحكو باللسان والقلبْ الحي قاسحْ

3 – العشري الشطرين :

ومَّا نا فينْ ما مْشيتْ ليَّ ربي وينَمَّا كُنتْ صرْخْتو ليَّ تنْصابْ

4 – العشري الصدر والسداسي العجز :

اجعلْنا في حْمَى شْفيع المذنبين والمذنباتْ كلّها

5 – التساعي الصدر والعجز (التلمساني) :

خُذْ هدية مرونقة باتحايف بالعسجد واللّحينْ وذْهبْ صافي

6 – السباعي الصدر مع العشري :

لله الحمد زاد فيّ نمْلا حملي ثقيلْ صافي زيَّأني

7 – السباعي الشطرين :

من لا يعْذرشْ في المحاين قادر يبليهْ كي بلانِي

العروبي والشعراء :

من أكثر الأوزان شيوعا ، واستعمله الشعراء منه التام والمجزوء ، وورد في العمودي وفي قصائد الفقرات ، وقد ألف فيه ابن خلوف أكثر من قصيدة مطولة ، وله قصيدة أبجدية مشهورة :

صلى الله عليه قدْر حروفْ أَلِيف محمد الشفيعْ اسمه المفضلْ

وبعض القصائد لابن مسايب مثل : من شوقي في المراسم ، وقصيدة : من صاب مع المليح قعدة ، يا ناس أنا اليوم هاني .

ولبن سهلة قصيدة من هذا البحر عنوانها : أنا الممحون من غرامك ، وقصيدة : يامنة التي مطلعها :

يا سايلْ لا تْسالني كيراني أنا الممحونْ بالغرام

واستعمل الخالدي هذا الوزن بكثرة ، ومن قصائده : عياتني هذا الطريق ، جار عليَّ الهم ، جلاب الأهوال ...

بالإضافة لبعض القصائد المشهورة مثل المكناسية ، الجفن ، وقصيدة العقيقة للمنداسي .[1]

د – ملحون الرجز الأول :

سمي ملحون الرجز لأن تفعيلته الأولى (س ط ط) منقلبة عن تفعيلة الرجز مستفعلن بإسكان الخامس ، وسمي الأول لأن التفعيلة الإيقاعية تتصدر البيت ، ووزنه :

(س ط ط)(س س س س)(س ط ط) في كل شطر

نماذجه :

1 – (س ط ط)(س س س س)(س ط ط) (س ط ط)(س س س س)(س ط ط)

2 – (س ط ط)(س س س س)(س ط ط) (س ط ط)(س س س س)(س ط)

3 – (س ط ط)(س س س س)(س ط ط) (س ط ط)(س س س س)

4 – (س ط ط)(س س س س)(س ط) (س ط ط)(س س س س)(س ط)

5 – (س ط ط)(س س س س) (س ط ط)(س س س س)(س ط ط)

6 – (س ط ط)(س س س س) (س ط ط)(س س س س)

7 – (س ط ط)(س س) (س ط ط)(س س)

شواهده :

العشري الشطرين :

أنا صغيرْ غُرّي ما نعرفشي الكلوفْ وينْ أداوْني رجليَّ وَ الاّ مشيتْ

العشري الصدر والتساعي العجز :

وانا الحزينْ راني نشربْ منّو جفانْ في كل يومْ نرْفدْ راحْ براحينْ

[1] مصطفى حركات ، الهادي ، من ص 72 75

التساعي الصدر والعشري العجز :

بَقِّيتْ بالسلامة وطني ومشيت بركاكْ هاي يا قلبي واقطعْ الياسْ

السباعي الصدر والعشري العجز :

سبحانْ خالقي سلطاني من لا ينامْ ربِّي عالمْ الاسرارْ

السباعي الصدر والعجز :

خيفان جيت عندك قاصد يا صاحب الشْفاعة الامجدْ

الخماسي الصدر والعجز :

تديهْ حور الاعيانْ لقصور جنة الخلدْ

دورانه عند الشعراء :

ملحون الرجز الثاني من أكثر البحور شيوعا واستعمله الشعراء بصيغ مختلفة ، فألّف فيه ابن خلوف قصيدة : العين التي يقول فيها :

يا عينْ بادري بالتوبة منْ لا يتوبْ حتمًا يندمْ

سبحانْ منْ جْعلني تاجرْ لا بيعْ لا شرْا في سُوقي

وقصيدة : جف المداد التي مطلعها :

جفَّ الْمدادُ بالأشقياء والسُعداء والقلم في الأزْل يكتبُ بإذن الباري

وهي أقرب إلى الرجز الفصيح من الملحون .

وكتب فيه ابن مسايب قصيدته : الحرم يا رسول الله ، وقصيد : بسم العظيم الدايم ، وقصائد أخرى كثيرة .

أما الخالدي فنظم منه 16 قصيدة ، وهو عدد يمثل أكثر من عشرين بالمائة من شعره.

وكذلك قصيدة ابن الرزين التي مطلعها :

مولاي جيت قاصدْ بابكْ نرجاك يا الغالي

ولابن سهلة في هذا الوزن قصيدة : يوم الخميس ، التي مطلعها :

سبحانْ خالقي سلطاني من لا ينام ربي عالم الاسرار

وقصيدة : وحد الغزال ريت اليوم :

وحدَ الغزال ريتْ اليوم ماشي مْعَ الطريقْ يهومْ

ويحتل هذا البحر المرتبة الرابعة من حيث كثرة الاستعمال بعد العروبي والمشرقي والبدوي .[1]

[1] مصطفى حركات ، الهادي ، من ص 76 إلى 80

هـ ـ ملحون المتدارك :

سمّي كذلك لابتدائه بالتفعيلة : فاعْلان المنقلبة عن : فاعلن التي هي أساس المتدارك ، وهو كل وزن مُدَّ فيه المقطعان الأول والثاني ، ويكون عشريا أو سباعيا .

العشري : فاعْلانْ مفعولنْ فِعلانْ مفعولنْ ومثلها

(ط ط)(س س س)(س ط)(س س س) ومثلها

السباعي : فاعْلانْ مفعولن فِعْلانْ فاعْلانْ مفعولنْ فعلانْ

(ط ط)(س س س)(س ط) (ط ط)(س س س)(س ط)

نماذجه :

1 – (ط ط)(س س س)(س ط)(س س س) ومثلها

2 – (ط ط)(س س س))(س ط)(س س س) (ط ط)(س س س)(س ط)

3 – (ط ط)(س س س)(س ط) (ط ط)(س س س)(س ط)

الشواهد :

العشري الشطرين :

يا الواحد خالقْ العِبادْ سُلطاني ليك نشتْـَكي بأمري يا صاحبَ القدْرة

العشري الصدر والسباعي العجز :

نوُصْلوا لْدابي عَلْيا بَرْقَ يشالي زينْةَ الدّلال التقْنوقة[1]

السباعي الشطرين :

زينة الحْديثْ والمْعاني زينة النْزَاهة والجلسة

ملحون المتدارك عند الشعراء :

هو بحر قليل الاستعمال ، وقد يشتبه أحيانا بالمشرقي وذلك حين لا يُمد فيه إلا المقطع الأول .[2]

و – المشرقي :

سمي بالمشرقي من طرف المغاربة لأنه جاء من حدودهم الشرقية (الجزائر) ، ويُلقب التساعي منه بالتلمساني ، وصنفه أحمد الطاهر مع ملحون الرجز الأول في بحر سماه العتيق ، بعد أن كان الباحثون يكتفون بعد مقاطعه ، أما حركات فأبقى على التسمية ولكنه لم يقتصر على العشري منه ، بل أدخل فيه كل وزن ممدود في أوله وسابعه ، أو أوله وسابعه وثامنه .

---

[1] الأرجح : النقنوقة ، وهي المرأة التي تصدر غنة من الأنف أثناء الكلام

[2] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 81 82

العشري : مافعولن مفعولتان مافعولن مافعولن مفعولتان مافعولن

(ط س س)(س س س ط)(ط س س) (ط س س)(س س س ط)(ط س س)

السباعي : مافعولن مفعولاتان مافعولن مفعولاتان

(ط س س)(س س س ط) (ط س س)(س س س ط)

نماذجه :

1 – (ط س س)(س س س ط)(ط س س) (ط س س)(س س س ط)(ط س س)

2 – (ط س س)(س س س ط)(ط س س) (ط س س)(س س س ط)(ط س)

3 – (ط س س)(س س س ط)(ط س) (ط س س)(س س س ط)(ط س)

4 – (ط س س)(س س س ط)(ط س) (ط س)(س س س ط)

5 – (ط س س)(س س س ط) (ط س س)(س س س ط)(ط س س)

6 – (ط س س)س س س ط) (ط س س)(س س ط)

7 – (ط س س)(س س س ط) (ط س س)(س س ط)

9 – (ط س س)(س س) (ط س س)(س س)

شواهده :

العشري الشطرين :

كيف ينسى قلبي عرب العْقيق والبانْ والعقيق عيوني بقلايدوا انهلُّوا

المحذوف الشطر الثاني :

الحبيبْ اللي والفته علاش غضبانْ كيف تبّعته يّتْبعْني ولا يصيبْ

التساعي الشطرين :

باحْ سري بعد الكتمان والخْفا واللسانْ اهلكْني بكلايمو خْفيفْ

التساعي الأول والسباعي الثاني :

والعيون اذبالو تحتَ الحواجبْ يا عذابي خيرة خيرة

السباعي الأول والعشري الثاني :

نرسْلك طِير امشي عجلانْ سَلّم على راحة الارواحْ كامْلَ الزينْ

السباعي الشطرين :

آ العارمْ في كل الاوقات فيك نَرجى وبْطا وعدي

السباعي الصدر والسداسي العجز :

يا المرسمْ غير تْكلمْ عاود عليّ الاخبارْ

السداسي الشطرين :

يا عمارة دارْ الزينْ كاملةْ منْ كل حْروفْ

الخماسي الشطرين :

يا طويلْ الرقبة فيكْ ريتْ العجبْ

المشرقي عند الشعراء :

ألف فيه الأخضر بن خلوف قصيدة : قوم صلّي :

قوم صلي واخزي الشيطانْ يا الغفلانْ عنْدْما لاح الفجر وبانْ قومْ صَلّي

وقصيدة : نرغب المعين المبدي :

نَرغب المُعينْ المُبدي نرغْبه كلْ ليلة ونهارْ يا المختارْ

و قصيدة ابن مسايب : عييتْ وانا نذمم ما نفع تذمام ، وقصيدة : حب العذراء :

راهْ حب العذراء يا ناسْ مَضّاني وْلا هلكْني في الدنيا خلافه

ومن المجزوء قصيدته :

هاضْ عنِّي وحش المحبوبْ بالمْحبة قلبي مشغوبْ

وألف ابن التريكي ثلاث قصائد من هذا البحر ، أشهرها : يا بنات البهجة ، ومطلعها :

فيقْ يا نايمْ واستيقظْ من المنامْ واستْغى لكلامي يا خاي وافهمو

صادْ قلبي محنة وعذاب وانتقام ما قوِيتْ على هذا السر نكتمو

وكتب ابن سهلة على هذا الوزن قصيدة : لمن أنا نشكي من ليعْتي خفية ، وقصيدة : سلم على طه القرشي ، و صادفت الغرام .

وقد ألّف شعراء المغرب عددا لا يكاد يحصى من القصائد على هذا الوزن ، مما يجعله من أوزان الطبقة الأولى في الشعر الشعبي .[1]

ز – ملحون البسيط :

وسمّي بملحون البسيط لأن إشباع وتد البسيط في (مستفعلن فاعلن) يعطينا (مستفعيلن فاعيلن) أي (مفعولاتن مفعولن) وهي بنية السباعي منه ، والعشاري شبيه بمجزوء البسيط . وهو وزن لم يشتهر باسم معين ، وقد أدخل فيه المؤلف كل وزن ممدود في المقطع السابع ، وتفعيلاته :

مفعولاتن مفعولان مفعولاتن مفعولاتن مفعولان مفعولاتن

[1] مصطفى حركات ، الهادي ، من ص 83 إلى 87

(س س س س)(س س ط)(س س س س) (س س س س)(س س ط)(س س س س)

نماذجه :

1 – (س س س س)(س س ط)(س س س س) ومثلها

2 – (س س س س)(س س ط)(س س س س) (س س س س)(س س ط)

3 – (س س س س)(س س ط)(س س ط) ومثلها

4 – (س س س س)(س س ط) (س س س س)(س س ط)(س س س س)

5 – (س س س س)(س س ط) (س س س س)(س س ط)

الشواهد :

النموذج الذي يحمل صدره 11 مقطعا وعجزه عشرة مقاطع :

لا كانَ الجنة راها هنايَ عندي عقلي عنْدَ خويرة يابن القلّيلْ

ما احتوى صدره على 11 مقطعا وعجزه على سبعة مقاطع :

جيتْ منكّسَ امحاني الفاتْ قويّهْ بعد الصَّحو رجَعْ غْيامْ

العشاري الشطرين :

طلعتْ فيهْ الشمسْ بانْ من الابعادْ يسطعْ نورُه يتبارى عْليه الماء

السباعي الصدر مع العجز التام :

اهدفْ فيَّ عيبَ جْديد اتقسّمتَ عْلى الاوطانْ صرتَ اوصالي

السباعي الشطرين :

يا سعدي راني ولّيتْ منْ مدّاحَ رْسولَ الله

دورانه عند الشعراء :

يستعمل هذا البحر مثل البدوي في الهضاب والجنوب ، فلا يستعمله أهل تلمسان ، وهو نادر عند المغاربة .[1]

ح – البدوي :

سمي بهذا الاسم لاشتهاره عند أهل البادية حتى أصبح وزنا رئيسيا في بعض المناطق

وهو شبيه بالعروبي ، ولا يختلف عنه إلا في المقطع الرابع ، وهو كل وزن ممدود في خامسه ، وقد يأتي تاما أو مجزوءا ، وبناؤه :

مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان

[1] مصطفى حركات ، الهادي ، من ص 88 إلى 90

(س س س)(س ط)(س س س)(س ط) (س س س)(س ط)(س س س)(س ط)

نماذجه :

1 – (س س س)(س ط)(س س س)(س ط) (س س س)(س ط)(س س س)(س ط)

2 – (س س س)(س ط)(س س س)(س ط) (س س س)(س ط)(س س)

3 – (س س س)(س ط)(س س س) (س س س)س ط)(س س س)

4 – (س س س)(س ط)(س س) (س س س)(س ط)(س س)

شواهده :

العشري الشطرين :

لا تقنط يا خاطري ساعفْ الاقدارْ وتماهلْ لَمصايبَ الدَّهر الفاني

(وقد ينتهي بـ : فعْلنْ أو فعلانْ حسب القافية المختارة)

التام الصدر والمجزوء العجز :

قدْرة ربي رادْ وعليا قدّر سابقْ في الازالْ ليَّ

المجزوء الصدر والعجز ثماني الشطرين :

بعْدوني ما جاونيشَ قْرابْ والبعْد يجفّي بلا سبَّهْ

السباعي الشطرين :

أحْسنْ ما يُقالْ عندي باسم الله وبيكْ نبدا

العشري الشطرين :

البدوي ذو العشرة مقاطع أكثر النماذج استعمالا ، وله أربعة أضرب حسب نوع القافية والمد الوارد في آخر الشطر ، وهذه النماذج :

1 – مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان

2 – مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعْلن

3 – مفعولن فعلان مفعولن فعلن مفعولن فعلان مفعولن فعلان

4 – مفعولن فعلان مفعولن فعلن مفعولن فعلان مفعولن فعلن

وقد أورد المنظر لكل ضرب شاهده .

الزحافات والعلل : نوجزها فيما يلي :

- استبدال المقطع الطويل بالمقطع القصير .
- يجوز في بداية الشطر الابتداء بساكن ، ويكون المقطع الأول عبارة عن ساكن متبوع بمتحرك وساكن : 010 .

- أما العلل فلا يجوز ورود المقطع الممدود خارج نطاق الخامس والعاشر وكل بيت خال من مقطع ممدود في الرتبة الخامسة يعد مختل الوزن .
- في نهاية الشطر القافية هي من تفرض نوعية المقطع .

البدوي عند الشعراء :

هو بحر خاص أهل الهضاب والجنوب ، فلا أثر له عند ابن مسايب أو ابن التريكي ، وحتى عند الخالدي الذي هو شاعر متأخر ومطلع على شعر معاصريه ، أما في الجنوب

فهو بدون منافس ، فديوان ابن كريو مثلا جاء كله على هذا البحر باستثناء ثلاث قصائد ، ومن أقدم قصائد البدوي التي وصلتنا ما كتبه المنداسي ، فله قصيدة أبجدية يقول فيها :

الباء باحتْ دمعتي باسرارْ القلبْ شوفْ لْخَدي تلقى المعنى مكتوب

رمات من العليا بذاتي مركب صعب والعليا من دونها الارواح تذوب

وقصيدة أخرى مطلعها : عللني بحديث سلمى ننسى الهم .[1]

ط – ملحون الخبب :

سماه المؤلف ملحون الخبب لأنه مبني على تكرار : فعلن ولو مددنا سببها الثاني أصبحت : فعلان ، وهو يشبه ملحون المتقارب الذي يبتدئ بـ : فاعلان .

ومنه وزن سباعي : فعْلان مفعولنْ فعلان فعلان مفعولن فعلان

(س ط)(س س س)(س ط) (س ط)(س س س)(س ط)

ووزن تساعي : فعلان فعلن فعلان مفعولن فعلان فعلن فعلان مفعولن

(س ط)(س س)(س ط)(س س س) (س ط)(س س)(س ط)(س س س)

وقد مُدّ فيه الثاني والسادس لإظهار الوزن ، ويدخل فيه أيضا ما هو معلّم في سادسه فقط .

نماذجه :

1 – (س ط)(س س)(س ط)(س س س) (س ط)(س س)(س ط)(س س س)

2 – (س ط)(س س س)(س س) (س ط)(س س س)(س س)

3 – (س ط)(س س)(س س) (س ط)(س س ط)

شواهده :

التساعي الشطرين :

قلبي تفكَّرْ عربانْ رحالة بلادْ افريقيا الشمالي

[1] مصطفى حركات ، الهادي ، من ص 91 إلى 96

سداسي الصدر وخماسي العجز :

اتميلْ في الاغيادي متحزْمة للشّومْ

مكانته :

هذا الوزن بدوي قبل كل شيء واستعمله أهل الجنوب والشرق ، واشتهرت منه أغنية لخليفي أحمد السابقة الذكر .[1]

وبالإضافة إلى هذه الأوزان المشهورة ، تحدث (حركات) عن أصناف أخرى من الأوزان لا يمكن ضبطها لأسباب مختلفة ، وبعض القضايا الوزنية الأخرى التي نوردها في النقاط الآتية :

- أوزان لا تكون ممدودة إلا في آخرها ، ولا تُميّز إلا بعدد مقاطعها ، ومنها الثماني الشطرين وثماني الشطر خماسي العجز .
- أوزان بينية تتأرجح بين الملحون والفصيح يصعب على الباحث تأويلها ، وبخاصة في شعر القدماء .
- أوزان ممزوجة ، والأصل في الشعر الملحون هو التقابل بين المقاطع الطويلة والممدودة ، ومنها قصيدة لابن مسايب : ما زين نهار اليوم .
- تحديد بعض العيوب الوزنية كإشباع حركة الوتد في الشعر البيني فيصبح على الشكل : 01 01 ، أو إضافة مقطع أو اثنين بدون مسوغ ، أو مدّ المقطع الطويل أو العكس .[2]

الدوائر العروضية :

تمكّن (حركات) من إيجاد العلاقة الدائرية التي تتحكم في أوزان الشعر الشعبي ، وهي بنفس قواعد الفك في الشعر الفصيح ، يقول : " وللملحون دائرتان أساسيتان سباعيتان :

- الأولى تشمل مقطعين ممدودين متجاورين وخمسة أسباب .
- الثانية تشمل مقطعا ممدودا واحدا وستة أسباب ."[3]

أوزان الدائرة الأولى :

ينفك من الدائرة الأولى سبعة أوزان بعضها شائع وبعضها نادر الاستعمال أو مهمل وهي :

1 – ملحون الرجز الثاني : وهو ممدود السادس والسابع ، ووزنه :

مفعولاتن مستفع لان (س س س س)(س ط ط)

2 – نظير العروبي : وهو ممدود في الخامس والسادس ، ووزنه :

---

[1] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 97 98

[2] م ن ، من ص 99 إلى 103

[3] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 44

مفعولن فعلان فاعْلن (س س س)(س ط)(ط س)

3 – العروبي : وهو ممدود في الرابع والخامس ، ووزنه :

مفعولاتن فاعْ لاتن (س س س ط)(ط س س)

4 – ملحون المتدارك الثاني : وهو ممدود في الثالث والرابع ، ووزنه :

مفعولانْ فاعْ لن مفعولن (س س ط)(ط س)(س س س)

5 – ملحون الرجز الأول : وهو ممدود في الثاني والثالث ووزنه:

مستفْعْ لانْ مفعولاتن (س ط ط)(س س س س)

6 – ملحون المتدارك : وهو ممدود في الأول والثاني ، ووزنه :

فاعْ لانْ مفعولن فعلن (ط ط)(س س س)(س س)

7 – المشرقي : وهو ممدود في الأول والسابع ووزنه :

مافْعولنْ مفعولاتان (ط س س)(س س س ط)

أوزان الدائرة الثانية :

1 – ملحون البسيط : وهو ممدود في السابع ووزنه :

مفعولاتن مفعولان (س س س س)(س س ط)

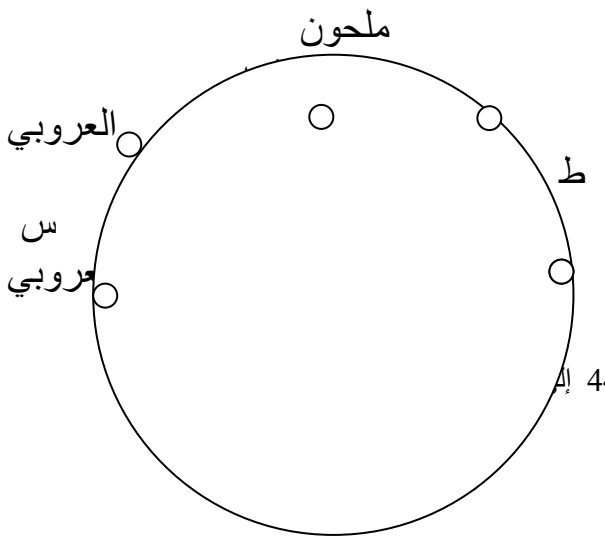
2 – البدوي : وهو ممدود في الخامس ، ووزنه :

مفعولن فعلان فعْلن (س س س)(س ط)(س س)

3 – ملحون الخبب : وهو ممدود في الثاني ، ووزنه :

فعلانْ مفعولنْ فعلنْ (س ط)(س س س)(س س) .[1]

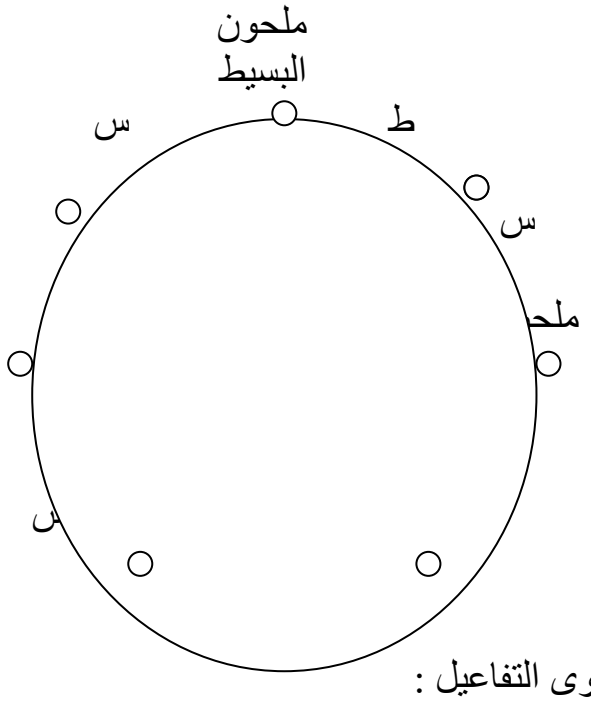
وقد عمد المؤلف إلى تقديم شاهد شعري لكل وزن من الأوزان السالفة الذكر



الدائرة الأولى

[1] مصطفى حركات ، الهادي ، من ص 44 إل

س
ملحون ○ س
الرجز 1 س



س

البدوي

العلاقات الإبدالية على مستوى التفاعيل :

يرى المؤلف أن العلاقات الدورانية قد تبدو وأنها مصطنعة ، ولكن المتأمل المتمهل يقتنع برسوخها في الواقع الشعري ، ومثال ذلك ملحون الرجز الممدود في السادس والسابع :

(س س س س)(س ط ط) مفعولاتن مستفعْ لانْ

لو قمنا بتقديم التفعيلة الإيقاعية على التفعيلة الرتيبة لتحصلنا على :

(س ط ط)(س س س س) مستفعْ لانْ مفعولاتن

وهو وزن ملحون الرجز الأول الممدود في الثاني والثالث ، وبهذا جاز القول بأن ملحون الرجز الأول هو مقلوب ملحون الرجز الثاني . وكذلك الأمر مع العروبي :

(س س س ط)(ط س س) مفعولاتلنْ مافعولن

إذا قلبنا التفعيلتين نتحصل على وزن المشرقي :

(ط س س)(س س س ط) مافعولن مفعولاتانْ

إذن المشرقي هو مقلوب العروبي .

وهذه التبديلات موجودة أيضا على مستوى الواقع الشعري وتدعم التبديلات الوزنية ، فالشطر التالي من المشرقي : يا اللّايم خلي العباد ، لو أعدنا ترتيب الكلمات عل النحو الآتي : خلي العباد يا اللّايم ، لتحصلنا على العروبي . وبالإمكان تطبيق هذه الإجراءات على أوزان أخرى مما يدل على أن الشعراء استخدموا التبديل الدوراني تلقائيا لتنويع أوزانهم . [1]

القافية وبنية القصيدة :

تعد القافية من العلامات المميزة للشعر الشعبي ، على خلاف الشعر الفصيح الذي تكون فيه القافية تركيبة صوتية متوقعة تنهي البيت ، ففي الملحون يحمل البيت قافيتين مختلفتين في الروي وفي البناء أحيانا ، وفي بعض أشكال القصائد نجد عددا كبيرا من القوافي ، و بعض الباحثين أطلق أسماءً لأوزان بشكلها النهائي اعتمادا على تمركز القوافي فيها . وعن أسباب هذا التنوع القافوي يقول الدكتور العربي دحو : " وقد حاول من تناول هذا الموضوع تعليل هذه الظاهرة بحاجة الشاعر الشعبي إلى النغم الموسيقي الذي يعطيه اتحاد أشعار القصيدة الواحدة في الروي . وقد يكون الهدف أيضا من ذلك هو إبراز العضلات اللغوية والفنية من قبل هؤلاء الشعراء ."[2]

وقد استنتج (دحو) الأشكال السائدة للقافية أثناء جمعه و دراسته للشعر الشعبي بمنطقة الأوراس ، وصنفها إلى : " (المثنوي) وهي قليلة ، و(المثلث) وهي قليلة أيضا ، ثم (الرباعي) وهي الغالبة في النصوص ، والخماسي ، والسداسي ، والمثمن ، وهي أيضا قليلة ."[3] وتحدث عن أنواع كلٍّ منها بتفصيل نوجزه فيما يلي :

المثنوي : وصورته الغالبة :

ـــــــ أ ـــــــ أ

ـــــــ ب ـــــــ ب

المثلث : وأشهر صوره :

---

[1] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 51 52

[2] العربي دحو ، الشعر الشعبي في الجزائر ، ص 330

[3] م ن ، ص ن

ـــــــ أ ـــــــ أ

ـــــــــ ب

المربع : و أشكاله كثيرة أشهرها :

ـــــــ أ ـــــــ ب

ـــــــ أ ـــــــ أ

المخمس :

ـــــــ أ ـــــــ ب

ـــــــ ب ـــــــ ج

ـــــــــ ج

المسدس : ومنه :

ـــــــ أ ـــــــ أ

ـــــــ أ ـــــــ ب

ـــــــ ج ـــــــ ج [1]

أما (حركات) فقد نظر إلى القافية في الملحون من زاويتين : الأولى تناول فيها التركيب والمكونات الداخلية ، والثانية كانت تصنيف أنواع القصائد من حيث انتشار القوافي .

أ – البنية الداخلية للقافية :

أسقط المؤلف التعريفَ الذي أعطاه الخليل للقافية الفصيحة على مثيلتها في الملحون ، وأكد صلاحيته لها قائلا : " وهذا التعريف يبقى صالحا في الشعر الشعبي ، ففي (إيمانْ) القافية هي : انْ ، وفي (شَهْدَا) هي : هْدَا ، وفي (عذراوي) هي : َاوِي ." [2] مضيفا بأن هذا المقطع الصوتي هو الجزء المتكرر بعينه ، أو موقع التكرار والتكافؤ ، وهي تنهي آخر كلمة في الشطر ، ولها حروف وحرَكات موافقة لبنية لقافية الشعر الفصيح عموما .[3]

الروي : يعطيه نفس التعريف الخاص بالشعر الفصيح ، إلا أنه لاحظ صلة بين موقع الروي ونوع القافية من حيث التقييد والإطلاق ، فإذا وقع الروي في آخر الشطر فالقافية مقيدة مثل الراء من : الأقدارْ ، وإذا كان متبوعا بحرف أو أكثر فهي مطلقة مثل الخاء من : الخافي .[4]

---

[1] العربي دحو ، الشعر الشعبي في الجزائر ، من ص 330 إلى 335

[2] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 106

[3] م ن ، ص ن

[4] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 106

أما حروف الوصل والردف والتأسيس وما قبله (الدخيل) فلا يختلف وضعها عما هي عليه في الفصيح ، وقد مثّل لها بالأمثلة والشواهد المناسبة .

وظائف القافية : وأبرز وظيفة لها هي الوظيفة الجمالية ، ولكنها تملك داخل بناء القصيدة وظيفتين أساسيتين :

" 1 – تُعلّم الشطر : أي أنها تعلن عن نهايته فتحدث بذلك تقسيما في القصيدة ، وهذا التقسيم واضح لا يقبل جدلا .

2 – تربط بين الأشطر المتماثلة . في القصيدة الآتية المسماة : محمد زهو مناي لابن مسايب :

ذَهْلوا بالحب ذْهول طالبين الوصُولْ

ما عَلْموا فيها مولْ وينْ ذوك الرجالْ

باعوا الدنيا بنوايَ وشراو قصور الخلد بعقودْ صحاحْ

نالوا بالصدق ولاية وافعال الخير تتبع سُبْل النجـاحْ

نرى أن الأشطر المتفقة في الوزن جاءت أيضا متفقة في القافية ، مما يثبت وظيفة الربط بين الوحدات المتكافئة ."[1]

عيوب القافية : وتظهر بكثرة عند المبتدئين ، و"منها :

- عدم التقيد بروي .
- مزج المردوف بالمجرد .
- عدم التقيد بألف التأسيس ...الخ "[2]

ب – القافية في بناء القصيدة :

يذكّرنا المنظّر في هذا العنصر بمستويات القصيدة التي تبدأ من الحروف والحركات مرورا بالتفعيلة ثم الشطر والبيت ، وفي الشعر الفصيح يأتي مستوى القصيدة مباشرة بعد مستوى البيت ، وهو ما ينطبق على بعض أصناف الشعر الشعبي ويمكن تسميته بالشعر العمودي ، وبعض الأصناف الأخرى التي تأتي على شكل تكرار للفقرات ، وفي هذه الحالة تكون الفقرة في مستوى جديد يكون بين البيت والقصيدة .[3]

الرباعيات :

وتنقسم إلى قسمين : البسيطة والممدودة . تتكون البسيطة "من أربعة أشطر ثلاثة متفقة في القافية والرابع قد يكون متفقا في الوزن أو مخالفا له بمقطع ، وتكون قافيته مكررة في كل القصيدة بحيث تكون البنية كما يلي :

---

[1] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 110

[2] م ن ، ص 111

[3] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 112

(س ، س، س ، أ) (ع ، ع ، ع، أ) (ص ، ص ، ص ، أ) ...

حيث تشير س ، ع ، ص إلى نماذج الأشطر وزنا وقافية ...ونسمي الشطر أ خاتمة الرباعية ، أما الأشطر الثلاثة التي تسبقه فهي صدر القافية ."[1] من الرباعيات البسيطة المشهورة قصيدة : الوشّام ، لابن مسايب :

يا الوشّامْ دْخيل عليكْ كون حاذرْ فاهمْ نوصيكْ

احتفظْ والحفظ يواتيكْ مُنْتي بالكْ تاذيها

نسْألكْ تعملْ عَشْرَمْية من العْربْ ونجوعْ قوية

ركّبْ مْحالْ الوندية جابها البايْ وجاء بيها

أما الممدودة فمثالها قصيد للأخضر ابن خلوف :

نَبدا قَولي بالأليفْ والطفْ بنا يا لطيفْ

أنا لكْ مملوك وْصيف عارَ العبدَ عْلى مُولاه

ليلةْ نمسي عندك ضيفْ نزّلني منزلْ نرضاه

ونلاحظ أن الشاعر كرر بنية البيت الثاني ، وأصبحت الوحدة التكرارية تتكون من ستة أشطر ، وتكون البنية كما يلي :

(س ، س ، س ، أ ، س ، أ) (ص ، ص ، ص ، أ) (ع ، ع ، ع ، أ) الخ ...[2]

شعر الفقرات :

ويُبنى على تقسيم كل فقرة إلى قسمين يسميهما الأولون : الفراش والهدّة ، إلا أن المؤلف فضّل مصطلحَي : الصدر والخاتمة ، طلبا للوضوح والبساطة ، وتأتي القوافي في هذا الصنف متنوعة في الصدر وثابتة في الخاتمة ، وقد يختلفان في الوزن ولكنهما من بحر واحد ، كما هو الحال في القصيدة الآتية لابن خلوف :

الصدر

اجعلنا في حْمى شفِيع المذنبينْ والمذنباتْ كُلها

لا تجعلنا من الشفاعة محرومين من دون الغيرْ مُنْتها

واجعلنا مع انصار سيد الثقلين محمد كامل البها

الخاتمة

نعظم من عظمة العظيم مولى المصطفى كريم الأجداد

---

[1] م ن ، ص 112 113

[2] مصطفى حركات ، الهادي ، ص 113 114

من نوره يخمد الجحيم السراج المنير غاية مرادي

لا تحرمنا من النعيم بجاه المصطفى أحمد محمدي

وقد يُدخل بعض الشعراء من ذوي الباع اللغوي الرباعياتِ داخل الفقرات فتصبح القصيدة نسيجا قافويا يزيد من وقعها وبهائها ، كقصيدة : عيشة لابن مسايب وقصيد : الكعبة المشرفة لابن تريكي .[1]

هذه أهم مكونات نظرية (مصطفى حركات) في الشعر الشعبي والتي جاءت في كتاب يحتوي على أكثر من مائتين وثلاثين صفحة ، حاولنا جاهدين تغطية عناصرها الأساسية، متجاوزين بعض المسائل النظرية التي ينبغي للمؤلف ذكرها أثناء بنائه للنظرية ، ومن الجلي أنها نتاج لمجهود كبير قام به المؤلف في الجمع والتصنيف والتقطيع ، زد على ذلك ما يتطلبه بناء النظرية من فحص وتدقيق ومقارنة ، ويكمن التميز في اكتشاف العلاقات بين العناصر النظرية لهذا النمط من الشعر وترتيبها على شاكلة نظرية الخليل ، وبعد الدراسة تبين لنا أن المؤلف قد وُفق إلى حد بعيد في إحكام هذه النظرية بجعلها تشمل أغلب أنواع الأشعار في الجزائر ، فلم يأبه للمصطلحات القديمة واستحدث أخرى تتميز بأداء المعنى والبساطة والقرب من مصطلحات الخليل ، كما أثبت انحدار الأوزان الشعبية من أوزان الخليل كما تنحدر العامية من الفصحى ، وحصرَ التفعيلات إلى عدد قليل مصنفا إياها إلى أصول وفروع ، واكتشف الأثر الرئيس لتموقع للمقطع المتزايد الطول في تحديد بنية الإيقاع ، و وضع لكل بحر مجموعة من الأوزان الموافقة له في الإيقاع تُماثل الأعاريض والأضرب عند الخليل بعد استقراء واسع للأشعار العامية المغاربية ، واكتشف العلاقة الدائرية بين تلك الأبحر وحصرها في دائرتين تخضعان لنقس المعايير الخليلية ، مما نعده سابقة في ميدان الشعر الشعبي ، كما قام بدراسة القافية ولاحظ التشابه البنيوي بينها وبين قافية الخليل ، ودرس أثرها في التشكيل الموسيقي العام للقصيدة ، وصنف القصائد من حيث انتشار قوافيها .

غير أننا لاحظنا في ثنايا هذا التنظير بعض الملاحظات التي لا تُنقص من ثمرة جهد الباحث بقدر ما تعزى أيَّ نوع من النقائص إلى صعوبة هذا الميدان ، وإحجام الباحثين عن الخوض فيه إلا نادرا ، وتتمثل هذه الملاحظات في النقاط الآتية :

- لم تشمل النظرية بعض الأنماط الوزنية سواء من جهة تعليم المقطع الممدود أو من جهة هندسة القافية ، ولعلنا نردّ ذلك لاتساع مساحة الجزائر ، واختصاص كل منطقة بمجموعة من الأشكال الوزنية .

- درس المؤلف حروف القافية ولم يدرس حركاتها (المجرى ، النفاذ ، الرّس ..) ، ولا حجمها من ناحية الحد .

[1] م ن ، من ص 114 إلى 117

- الاعتماد على بعض مبادئ نظرية أحمد الطاهر ، وخاصة في الدور التمييزي للمقطع الممدود في تحديد الاختلاف بين الأوزان ، وهذا لا نعده عيبا ، فأجود الأبحاث ما تأسس على غيره وحقق الإضافة ، وهو ما وقفنا عليه في هذه الدراسة .

وواقع الحال أن هذا الميدان قد بدأ مؤخرا في جذب اهتمام الباحثين ، ومثال ذلك قيام أحد الباحثين من شعراء الملحون في الغرب الجزائري بإنشاء برنامج الكتروني لتقطيع الشعر الملحون* وهو شبيه بالذي أقامه حركات للشعر الفصيح وسبق الحديث عنه ، وهذه إحدى بوادر الانفتاح العلمي على تراثنا ، بعد أن ساده الجمود لوقت طويل .

* هو الشاعر عمر زيعر من مدينة سعيدة ، وقد اعتمد في برنامجه على نظرية أحمد الطاهر . ومن بعض جهوده تأليفه لمفاتيح بحور الملحون مثل :
عد رْبع مرات (فعلنْ مفعولاتْ) تلقى الوزن لّي عليه الصحراوي

الخاتمة

لا ينكر منصف أن العروضيين في جزائر العصر الحديث يعدّون على الأصابع ، وبخاصة الذين تركوا أثرا كتابيا يعتد به ، وفي اعتقادنا أن (مصطفى حركات) هو الوحيد بينهم الذي بادر إلى الجادّ من التغيير والتجديد ، وأثبت بمؤلفاته علو كعبه ، وتميزه عن بقية الباحثين في الوطن العربي ، في التنظير والتجديد ، وفي تدريس العروض . ومسيرة الرجل في هذا المجال يشهد لها طلابه وزملاؤه .

وقد يظن من لم يطلع بصفة كافية على أعمال المؤلف ، أنها تكرار لمحاور بعينها ، وهو ما يتراءى لأول وهلة في كتابين أو ثلاثة ، ولكن المتفحص يجد دائما آراء جديدة يضيفها (حركات) إلى مواضيع سبق التطرق إليها ، أو تصحيحا لبعض المفاهيم بعد اكتشافات جديدة .

وقد خلص هذا البحث بعد الدراسة إلى مجموعة من النتائج تتمثل فيما يلي :

1 - بعد استعراض أهم الاستدراكات على نظرية الخليل عند القدماء وبعض المحدثين والمستشرقين ، تبين أنه في كثير من الأحيان يتم الخروج عن النسق الخليلي بدون داع مقنع ، وأحيانا بصفة أكثر تعقيدا من النظام الخليلي ، إما بالاحتجاج بالشاذ في الشعر أو بإقحام ظواهر لغوية تختص باللغات الأخرى على الشعر العربي ، أو بتغيير المصطلح دون المفهوم .

2 - بعد أن سادت المفاهيم الغامضة للإيقاع الشعري ، قدّم (حركات) مقاربته في هذا الموضوع ، بطريقة علمية واضحة ابتعد فيها عن المفاهيم المبهمة أو التي تحتمل أكثر من تأويل ، فاستثنى من الإيقاع الأداءَ التابع للمعنى والبلاغة وركز على الأداء الخاضع للوزن ، باستحداث طريقة للإنشاد تعتمد على أزمنة تُلائم أصناف المقاطع الصوتية ، فالزمن القصير يتبع المقطع الدائم القصر (المقطع القصير الذي لا يطاله الزحاف) ، والزمن الطويل يتبع المقاطع الدائمة الطول (نهاية الوتد) ، والزمن المتوسط يتبع المقاطع المتغيرة (الأسباب القابلة للزحاف) .

3 – أوضح أن موسيقى الشعر تعتمد على دراسة الأصوات من حيث الجمالية فحسب ، وذلك حسب نسب تواترها في البيت وموقعها منه ، وارتباطها بالكلمة المفتاح من غير أن تُعزل عن دلالة الكلمة التي وردت فيها .

4 – اكتشاف نظرية جديدة للتقطيع الشعري تساعد الطالب على التخلص من كل العقبات المتصلة بالتقطيع ، وهي طريقة علمية أثبتت نجاحها في تدريس العروض ، وتقوم على بعض المبادئ الجديدة التي اكتشفها المؤلف .

5 – تمكن (حركات) من إيجاد مجموعة من القوانين تنظم العلاقات بين أجزاء البنية الداخلية للوزن وتساعد على منهجية عملية التقطيع ، مثل قانون تجاور الأسباب والأوتاد ، الذي تصاغ التفعيلة على أساسه ، والذي لم يذكره الخليل ولا من جاء بعده رغم أهميته في البناء النظري ، بالإضافة إلى قانون تجاور التفاعيل باعتماد التعليم الوتدي ، هذا القانون الذي يساعد على معرفة الأساس الذي تنتظم عليه التفاعيل في الوزن الواحد ، وبخاصة في البحور المركبة ، وذلك بورود الوتد في رتب متجانسة من التفاعيل .

6– إنشاء برنامج للإعلام الآلي لتقطيع الشعر ، بحيث تتم كتابة البيت الشعري ، فيقوم الحاسوب بالتقطيع واستنتاج البحر ، واستخراج الزحافات والعلل ، مع العلم أن هذا البرنامج قد تم أنشاؤه منذ ما يقارب الثلاثين سنة . (1988) .

7– التوصل لإيجاد نظرية الدائرة العروضية ، بعد تعريف الدائرة تعريفا دقيقا ، والبرهنة عليها رياضيا على أنها صنف تكافؤ وفق علاقة سمّاها المؤلف : العلاقة الدورانية .

8– اكتشاف عشر دوائر عروضية جديدة ، تقوم على الأوزان بشكلها المستعمل ، وقد تضم الدائرة الواحدة عنده بحورا تنتمي إلى دوائر مختلفة عند الخليل ، وتشترك هذه الدوائر مع دوائر الخليل في العديد من المبادئ النظرية ، كالانتظام والفك ،

وأثبت بها إمكانية الحصول على إيقاعات لبحور مختلفة في القصيدة الواحدة ، لو أجرينا عليها عملية التدوير .

9 – دراسته لأعمال أغلب العروضيين الناقدين لعمل الخليل ، القدماء منهم والمحدثين والمستشرقين ، ومناقشة آرائهم بالحجج العلمية ، وتوضيح مواطن الضعف والقوة في نظرياتهم .

10– إضافة مصطلح جديد : ملمح البحر ، وهو صورة البيت بزحافات وعلل معينة حددها كبار الشعراء بنظمهم ، وتواترت عندهم في كل بحر ، وهي نتيجة توصل إليها بعد إحصاء وتصنيف كم كبير من الشعر العربي ، ما يعد ضبطا لمفهوم الشيوع أو التحقيق .

11– دراسته للقافية دراسة وافية ، أثبت فيها الارتباط بين القافية وعلوم لغوية أخرى كالصرف والنحو والدلالة والمعجم والصوتيات ، وقام بتقسيمها وإعادة تصنيفها وفق أسس غير مألوفة ، مثل اعتماد الخصائص التمييزية لحروفها وحركاتها ، أو حسب موافقتها لأنواع الأضرب ، أو استحداث أوزان صرفية لها تخفف من عبء المصطلح ، وترتيبها على شاكلة الأعاريض والأضرب في الأوزان .

12– التطرق إلى العلاقة بين حرف الروي وموضوع القصيدة ، وذلك بدراسة أمثلة وشواهد مختلفة ، وتفسير ظاهرة شيوع بعض حروف الروي دون غيرها ، بربطه بشيوعه في المعجم .

13– اقتراح حل تعليمي تبسيطي لكثرة لمصطلحات القافية ، وهذا بذكر الجوار وإهمال المصطلح ، والدعوة إلى عدم المبالغة في الاهتمام به لأن الغرض منه أساسا هو تسهيل عملية التواصل .

14 – تحديد ماهية الشعر العربي بعد اختلاف الباحثين في رده إلى النبر أو الكم أو نظام المقاطع ، وأثبت أن أغلب بحور الشعر العربي تنتمي إلى العروض المقطعي (عروض العد) ، فيما استثنى الوافر والكامل والمتدارك ، وصنفها ضمن البحور التي تنتمي للكم ، حيث يتكافأ فيها مقطعان قصيران بمقطع طويل عند الزحاف ، والسبب وراء هذا التصنيف هو وجود السبب الثقيل في البحور الثلاثة المذكورة ، وزحافه يغير عدد المقاطع ، أما عند زحاف السبب الخفيف فإن عدد المقاطع يبقى ثابتا .

15 – إعادة ضبط بعض المصطلحات العروضية وفق تصوراته التي تشمل اللسانيات والرياضيات ، بالتمييز بين ما هو نظري وما هو تابع للواقع الشعري ، فبيّن في تعريف العروض مثلا أن الهدف من الدراسات العروضية ينحصر في وظيفتين : الأولى خلق نماذج يمكن بواسطتها إنتاج سلاسل وزنية مقبولة ، فيكون النموذج توليديا أو تحويليا ، أو دراسة وتحليل النماذج الناتجة عن الواقع الشعري ، فيكون النموذج تحليليا .

16 – إضافة تعريف آخر للعروض والضرب على أنهما شطرا البيت معتمدا على بعض ما جاء في الكتب القديمة ، وتقسيم البنية الوزنية إلى مستويات هي : مستوى

الحـروف ، ومسـتوى الأسـباب والأوتـاد ، ومسـتوى التفاعيـل ، ومسـتوى البيـت ، ومستوى القصيدة ، اقتداءً ببعض آراء جاكبسون في العروض .

17 – ضبط مفهوم البحر الشعري بوصفه كمجموعة من نماذج القصائد (الأضرب) ، مبينا وجوب التفريق بين نموذج البيت الذي هو الجانب النظري للوزن ، وبين مثال البيت الذي هو الوزن المستنتج من بيت شعري مكتوب فعلا .

18 – توضيح مسألة النبر في الشعر العربي ، بأن النبر تمييزي في بعض اللغات أما في اللغة العربية فدور التمييز يكون فقط بطول الصوائت أو قصرها ، ولا يمكن في الشعر تغيير طول المقاطع لأن الوزن يحول دون ذلك . وبيّن (حركات) الخطأ الذي وقع فيه بعض المنظرين بجعل النبر على مواقع محددة من الكلمات أو التفاعيل ، بأن الكلمات ليس لها موقع محدد في البيت فلا يستقيم الأمر ، أما وضع النبر على التفاعيل يؤدي إلى نبر خاص بالأداء ، وإلغاء تام للمعنى .

19 – تعرض المؤلف إلى بسط أسس النظريات الخاصة بأعاريض اللغات الأخرى ، من أجل المقارنة بينها وبين العروض العربي ، ومن أجل أن يستفيد القارئ والباحث بالتعرف على هذه النظريات .

20 – قدم المؤلف حلا تبسيطيا لمسألة كثرة المصطلحات العروضية يفيد في الحالات التعليمية ، وذلك بذكر الخواص (المفهوم) والاستغناء عن المصطلح ، وخاصة في باب الزحاف والعلة ، كما نادى بإلغاء الزحاف المزدوج والاكتفاء بذكر المصطلحين ، وإدماج بعض علل الزيادة التي لها تقارب في المواصفات .

21 – قدم المؤلف نظرية تقعيدية للشعر الحر بعد استقراء واسع لدواوين الشعر الحر ، عرّف فيها معناه ، واستثنى الشعر الذي لا يحمل الوزن ، وميّز بين نوعين من مستوى البيت : البيت الصوتي والبيت الخطي ، الأول وحدته التفعيلة التي تتكرر بحيث يمكن تعويض إحداها بالأخرى ، ولكن الوحدة التي تنهي البيت تختلف عن سابقاتها ، لذلك لا تكون القصيدة تكرارا محضا للبيت . والثاني هو البيت الذي ينتهي بعلة ووقف .

22 – حصر الزحاف في الشعر الحر في الإضمار بالنسبة للوافر والكامل ، والخبن لباقي البحور ، أما العلل فهي غير لازمة وتقع في التفعيلة الأخيرة من البيت فحسب ، وتكون بحذف سبب أو وتد من نهاية التفعيلة ، أو قطع الوتد المجموع ، أو بإضافة ساكن أو سبب خفيف إلى التفعيلة .

23 – تعرض بالدراسة إلى كل البحور المستعملة في الشعر الحر ، الصافية منها والمركبة ، بدراسة البناء الإيقاعي لكل بحر ، وأنواع الزحافات والعلل التي تختص به ، وتقديم الأمثلة والشواهد لكبار شعراء . مع توضيح طريقة التقطيع الخاصة بهذا النوع من الشعر .

24 – تنظيره لأوزان الشعر الشعبي بعد ملاحظة ثبات عدد المقاطع في بحور كثيرة ، و مراعاة موقع المقطع الممدود (المتزايد الطول) ، الذي يصنع الفرق في تحديد أنواع الأوزان التي لها نفس عدد المقاطع .

25 – تصنيف أشكال وأوزان الشعر الشعبي ، وتقسيمها إلى : ملحون الرجز الأول ، ملحون الرجز الثاني ، شبه العروبي ، العروبي ، ملحون المتدارك ، المشرقي ، ملحون البسيط ، البدوي ، وملحون الخبب . ودراسة كل وزن مع تحديد خواصه الشكلية ، ونسبة دورانه عند الشعراء ، وتحديد انتشاره جغرافيا في بعض الأحيان . كما أثبت انحدار هذه الأوزان من أوزان الخليل ، مثلما تنحدر العامية من الفصحى ، وتجلى ذلك في نوعية المصطلح الذي منحه للبحور ، والذي يتميز بالتشابه مع مصطلحات الخليل .

26 – اكتشاف دائرتين عروضيتين جديدتين للشعر الملحون ، تنفك من الأولى سبعة أوزان ، ومن الثانية ثلاثة أوزان ، وتحمل الخصائص المتعارف عليها في دوائر الخليل ، وتحتوي على أوزان شائعة وأخرى نادرة أو مهملة .

وفي الأخير يجب أن نذكر أن شخصية (مصطفى حركات) تتسم بقدر كبير من التواضع والانفتاح ، وهو من الباحثين الأوفياء حقا لمادة بحثه ، وكل من يبادله أطراف الحديث سيعلم أن علم العروض يشغل جزءا كبيرا من تفكيره ، لذلك فإن انجاز هذا البحث - الذي يعد أول بحث منفصل يتناول أعماله في الإيقاع والعروض – لَيبعث في نفوسنا المسرة والاعتزاز .

ونأمل في الختام أن يتواصل البحث في أعماله القيمة المتصلة باللسانيات وعلم الأصوات . ونسأل الله التوفيق .

المصادر والمراجع

* **القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع)**

أ – المصادر :

1. **مصطفى حركات :** المعجم الحديث للوزن والإيقاع ، دار الآفاق ، الجزائر ، 2008 .
2. ـــــ : الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي ، دار الآفاق ، الجزائر ، د ط .
3. ـــــ : قواعد الشعر ، دار الآفاق ، الجزائر ، د ط .
4. ـــــ : كتاب العروض ، العروض العربي بين النظرية والواقع ، دار الآفاق ، الجزائر .
5. ـــــ : نظرية القافية ، دار الآفاق ، الجزائر .
6. ـــــ : نظرية الإيقاع ، الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى، دار الآفاق ، الجزائر، د ط ، 2008 .
7. ـــــ : نظريتي في تقطيع الشعر ، دار الآفاق ، الجزائر ، 2001 ، د ط .

ب – المراجع :

1. **ابن سينا :** جوامع علم الموسيقى ، مفهوم الشعر ، منشورات دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1978 ،
2. **ابن طباطبا العلوي :** عيار الشعر ، تح محمد زغلول سلام ، ط 3 ، دت ، مكتبة المعارف .
3. **ابن فارس أحمد :** الصاحبي في فقه اللغة ، تح مصطفى شوقي ، مؤسسة بدران ، دط ، 1963 .
4. **أبو ديب كمال :** في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين ، ط1 ، 1974 .
5. **احمد رجائي :** أوزان الألحان بلغة العروض ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط1، 1999.
6. **أدونيس ، علي أحمد سعيد :** الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1985 .
7. **إسماعيل عز الدين :** الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1955 .

8. **الحسين بن أحمد علي الكاتب :** كتاب كمال أدب الغناء ، مراجعة محمود أحمد الحنفي ، تح غسطاس عبد الملك خشبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، 1975 .
9. **حازم القرطاجني :** منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب ابن الخوجة دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان ، ط 2 ، 1981 .
10. **حسين يوسف وعبد الفتاح الصعيدي :** الإفصاح في فقه اللغة ، دار الفكر العربي ، ط 2 ، دت ، ج2 .
11. **جابر عصفور :** مفهوم الشعر ،منشورات دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة ،1978
12. **سيد البحراوي :** العروض و إيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، 1993 .
13. **صلاح يوسف عبد القادر:** في العروض و الإيقاع الشعري ، دار الأيام ، الجزائر ، ط 1، 1997 .
14. **علوي هاشمي :** فلسفة الإيقاع الشعري ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 2006 .
15. **إبراهيم أنيس :** موسيقى الشعر ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ط 4 .
16. **ابن سناء الملك :** دار الطراز في عمل الموشحات ، تح جودت الركابي ، دار الفكر ، دمشق ، ط 2 ، 1977 .
17. **ابن عبد ربه الأندلسي :** العقد الفريد ، شرح : أحمد أمين ، مطبعة لجنة التأليف ، القاهرة ، 1946 ، ج5 .
18. **أبو الحسن الأخفش :** كتاب القوافي ، تح احمد راتب النفاخ ، دار الأمانة بيروت ، لبنان ، 1974 .
19. **أبو عبد الله الدماميني :** العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة ، تح الحساني حسن ، مطبعة المدني ، القاهرة ، مصر 1973 .
20. **أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني** : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح محمود محمد شاكر ، القاهرة ، مصر ، د ت ، ج1 .
21. **أبو مدين شعيب :** الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان ، تح عبد الحميد حاجيات ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1974 .
22. **أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري :** عروض الورقة ، تح محمد العلمي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ،1984 ، ط1 .
23. **أحمد رجائي :** أوزان الألحان بلغة العروض،دار الفكر العربي، بيروت ، ط1، 1999
24. **أحمد كشك** : الزحاف و العلة ، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع ، دار غريب ، القاهرة ، د ط ،2005 .
25. **سلوم تامر** : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ط1 ،منشورات دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا، 1983،

26. **السيد أحمد الهاشمي :** ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، القاهرة ، ط 1 ، 2007 .
27. **العربي دحو :** الشعر الشعبي في الجزائر / النشأة المضمون البناء ، دار نوميديا ، قسنطينة ، ط 3 ، 2015 .
28. حامد هلال عبد الغفار : أصوات اللغة العربية ، مكتبة وهبة ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1996 .
29. **رياض زكي قاسم** : تقنيات التعبير العربي ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 2002 .
30. **فضل صلاح :** أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء ، القاهرة ، د ط ، د ت .
31.
32. **فوزي سعد عيسى** : العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1998 .
33. **عبد الحكيم العبد :** علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي ، دار غريب ، القاهرة ، ط 2، 2005
34. **الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر**: البيان والتبيين ، ج1، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون، ط2 ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان .

35. **عبد الله محمد الغذامي :** الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1987 .
36. **عبد الهادي عبد الله عطية :** ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي ، دار بستان المعرفة ، القاهرة ، 2002 .
37. **عز الدين إسماعيل :** الأسس الجمالية في النقد العربي , دار الفكر العربي،القاهرة ، دط ، 1974 .
38. **عزوز أحمد :** علم الأصوات اللغوية ، ديوان المطبوعات الجامعية الجهوية بوهران ، الجزائر .
39. **علي يونس :** نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية لعامة للكتاب ، القاهرة .
40. **محمد بن أبي شنب :** تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب ، دار الغرب الإسلامي ، الجزائر ، 1990 .
41. **محمد شكري عياد :** موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط 2 ، 1978
42. **محمد طارق الكاتب :** موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ، البصرة ، العراق ، ط1 ،1971 .

43. **محمد العلمي :** ، العروض والقافية ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1983 .
44. **محمود علي السمان :** العروض الجديد ، أوزان الشعر الحر وقوافيه ، دار المعارف ، د ط ، 1983 .
45. **موسى الأحمدي نويوات** : المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، الجزائر ، ط 4
46. **مفتاح عواج :** الفاتح في العروض والقافية ، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 1 ، 2014 .
47. **نازك الملائكة :** قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 6 ، 1981 .
48. **ناصر لوحيشي :** مفتاح العروض والقافية ، دار الهداية ، قسنطينة .
49. **محمد العياشي :** نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية ، تونس .
50. **مرتاض عبد المالك :** الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور ، دار هومة للطباعة ، د ط ، 2000 .
51. **أبو ديب كمال :** في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين ، ط1 ، 1974 .

ج – المعاجم :

1. **أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور** ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط3 ، 2004
2. **إميل بديع يعقوب** ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1991

1. **مؤنس رشاد الدين :** المرام في المعاني والكلام القاموس الكامل،ط1، دار الرتب ، بيروت ، لبنان ، 2000 ، دط .
2. **الفيروزابادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب بن ابراهيم السيرازي الشافعي:** القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1999 ، د ط ، ج1 .
3. **مجدي وهبة و كامل المهندس :** معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط 2 1984 .
4. **محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم :** معجم مصطلحات العوض والقافية ، دار البشير ، عمان ، الأردن ، 1991 .

د – الرسائل والمطبوعات الجامعية :

1. **صادق بن القايد** : البنية الإيقاعية في ديوان ابن رشيق القيرواني ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير تخصص : علوم الأدب العربي ، إشراف : د العربي دحو ، جامعة باتنة .

2. **محمد عيلان :** إيقاعات الشعر الشعبي في الجزائر ، دراسة ميدانية ، ج 1 ، جامعة باجي مختار ، عنابة .
3. **نجلاء نجاحي** : إيقاع التكرار وجمالياته في ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين لإبن الخلوف القسنطيني ، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم تخصص : علوم الأدب العربي ، إشراف : د العربي دحو ، جامعة باتنة .

هـ - المخطوطات :

1. **العربي دحو :** مقاربات ورؤى في عروض الشعر العربي وموسيقاه ، الموقع الإلكتروني للدكتور العربي دحو .

الفهرس

مقدمة .....أ – ز
الفصل التمهيدي 8
السيرة الذاتية للدكتور مصطفى حركات 9
أهم الاستدراكات العروضية 12
الأخفش 13
الجوهري 14
حازم القرطاجني 17
إبراهيم أنيس 19
كمال أبو ديب 22
المستشرقون 24
الفصل الأول : مقاربة مصطفى حركات للإيقاع الشعري 27
الترميز 28
التعريف اللغوي للإيقاع 29
التعريف الاصطلاحي 30
الإنشاد 38
إيقاع البسيط 43
إيقاع الوافر 46
إيقاع الكامل 47
إيقاع الهزج 49
إيقاع الرجز 51
إيقاع الخبب 52
الشعر الحر 53
مواقف (حركات) من ظواهر ذات صلة بالإيقاع 55
ماهية العروض العربي 55

موسيقى الشعر 58
نظرية الإيقاع لجاك روبو وبيار لوسن 62
علاقة الشعر بالموسيقى 67
مصطلحات خاصة بالمؤلف تتعلق بالإيقاع 71
الفصل الثاني : التجديد عند (حركات) في العروض والقافية 73

أولا : التقطيع العروضي 74
تقطيع بحور الدائرة الرابعة 79
التقطيع وبرمجته الإعلامية 83
ثانيا : الدوائر العروضية 86
نظرية الدائرة العروضية 90
البرهان الرياضي 91
الدوائر الجديدة لمصطفى حركات 94
ثالثا : نقد حركات لسابقيه 98
الجوهري 98
حازم 99
محمد طارق الكاتب 102
كمال أبو ديب 104
إبراهيم أنيس 106
المستشرقون 108
ستانسلاس قويار 108
جوتهولد فايل 110
رابعا : القافية 112
مفهوم القافية 112
أنواع القافية 114
جهود بعض الباحثين بخصوص القافية 115
صفاء خلوصي 115
حازم علي كمال الدين 116
تصنيف حركات للقوافي 117
توزيع حدود القوافي على أضرب الأوزان من حيث الاستعمال 120
الاشتقاق الصرفي للقوافي 121
القافية وموضوع القصيدة 124
تعليمية القافية وتبسيط المصطلح 127
خامسا : مفاهيم عروضية متفرقة 129
توضيح المفاهيم 129
أعاريض اللغات الأخرى 134
تبسيط مصطلحات العروض 136
الفصل الثالث : التقعيد للشعر الحر 139
توطئة 140
تعريف الشعر الحر 147
جهود نازك الملائكة 147
جهود علي السمان 149
أنواع الشعر الحر 150

البيت في الشعر الحر 152
عناصر عروض الشعر الحر 154
بحور الشعر الحر 155
الوافر 156
الكامل 157
الهزج 160
الرجز 161
الرمل 164
المتقارب 165
المتدارك 166
البحور المركبة 169
تقطيع الشعر الحر 170
الفصل الرابع : تقعيد (مصطفى حركات) لأوزان الشعر الشعبي 175
توطئة 176
تعريف الشعر الشعبي 179
قواعد الكتابة العروضية للشعر الشعبي 180
الشطر في الشعر الشعبي 186
الفرق بين الوزن والإيقاع 187
بحور الشعر الشعبي 188
ملحون الرجز الثاني 189
شبه العروبي 192
العروبي 194
ملحون الرجز الأول 197
ملحون المتدارك 199
المشرقي 200
ملحون البسيط 202
البدوي 204
ملحون الخبب 206
الدوائر العروضية 207
القافية وبنية القصيدة 211
البنية الداخلية للقافية 212
القافية في بناء القصيدة 214
شعر الفقرات 215
الخاتمة 218
المصادر والمراجع 225
الفهرس 232

بعد استواء النظرية العروضية للخليل ابن أحمد الفراهيدي في القرن الثاني للهجرة ظهرت بعض الآراء العروضية الساعية إلى معارضتها ، أو إضافة بعض العناصر لها ، وكان أصحاب تلك الإضافات يركزون في أحيان كثيرة على الشاذ من الظواهر الشعرية التي أهملها الخليل ، أو استبدال كل النظام بآخر مؤسس على قواعد مغايرة ، فمنهم من تبنى نظام التفريع الوزني وإلغاء الدائرة كالجوهري ، أو اعتماد مبدأ التناسب كما فعل حازم القرطاجني ، على أن هذه المحاولات لم تجد الصدى المرجو ، والحجة أنها بقيت طي الكتب ، ولم يقل بها الشعراء والنقاد .

والواقع أن الأمر استمر إلى غاية العصر الحديث فقد ألفت بعض الكتب الناقدة لعمل الخليل ، والتي اقترحت بدائل قد تتصل باللسانيات وعلم الأصوات ، وخضع أغلبها للدراسة والتمحيص .

ومن العروضيين الجزائريين الذين قدموا جهودا كبيرة في هذا المجال (مصطفى حركات) الذي أتى بأفكار عروضية مميزة كتيسير عملية التقطيع واختراع نظرية الدائرة العروضية ، واكتشاف علاقات جديدة للقافية بعلوم لغوية أخرى ...

وقد جاء البحث لدراسة هذه الجهود ومحاولة تقييمها ، ومقارنتها مع بقية الأعمال الأخرى ، ومن هنا يمكن أن نتساءل :

- كيف كان تصوره للإيقاع الشعري ؟
- وما هي الإضافات التي قدمها الباحث في علم العروض والقافية ؟
- وما هي المقاربة التي اعتمدها في التنظير للشعر الحر والشعبي ؟

إن الدراسات الإيقاعية بصفة عامة بحاجة إلى كثير من الاهتمام لكونها حديثة العهد من جهة ، ولضبابية مصطلحاتها واختلاف الباحثين حول مفاهيمها من جهة أخرى ، ومنه جاز القول إن مثل هذه الدراسات التي تهتم بأعلام الجزائر هي ما ينبغي التوجه نحوه ، وبخاصة إذا كان هؤلاء الأعلام ممن تركوا الأثر الفعلي في مجال بحثهم .

Après l achevement de la theorie metrique de KHALIL IBN AHMAD ALFARAHIDI au 2eme siecle de legres quelques opinion metriques ont ete apparues . qui cherchent a l opposer ou lui ajouter quelque elements .

Les proprietair de ses ajouts se cosentrent dans de nombreux cas sur l anormal des phenomenes poetique regleges par KHALIL . ou bien le changemants de tous le systeme par un autre base sur des regles dfferentes certans dentre eux ont adopte une bifucation du systeme rytmique et annule le cercle comme ALJAWHARI . ou bien qdopter le principe de convonce comme HAZIM .

Et que ces tentatives n ont pas trouve lexpantion souhaitee par argument quelles restante encre sur papier . et nont pas ete prise ni par les poetes ni par les critiques.

En effet ca a contunue jusqu au temps contenporain . certains livres ont ete ecrits critquant le travail de KHALIL et qui proposant des alternatifs qui peuvent etre en contact avec le linguistique et la phonologie et que la plupart de ces livres ont ete eutudies .

Pari les chercheures algeriens qui ont presente de grands efforts dans ce domaine : MUSTAPHA HARKAT qui a apporte des distinctives telles la simpllification du processus de syllabation et la creation de la theorie du cercle metrique et la decouverte des relations de la rime avec dautre langagieres .

Et que la recherch a eclaircit ces effores tenter de les evaluer et de les comparer avec les autre travaux .

De la on peut se demander :

- comment est la conception de le rythmes poetique ?
- qu a ajoute le chercheur dans science de la rime ?

- et quelle est laproche adoptee dans l organisation du vers libre et du vers populaire ?

Les etudes rytmiques d un maniere generale ont besoin de beaucoup denterts parce qu elles d un part sont resentes et de l autre part leur terminologie est flou et la defferance des chercheures ses conception et de la on peut dire que on doit sorienter vers ce type d etudes qui s enteressent par les repres de l algerie . si ces repers sont de ceux qui ont laisse la trace reelle dans leur domaine de recherche .